

ΣΥΝΔΕΣΜΟΣ ΙΕΡΟΣΑΛΤΩΝ ΒΟΛΟΥ
“ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΚΟΥΚΟΥΖΕΛΗΣ”

Δ' ΚΥΚΛΟΣ
ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΩΝ
ΔΙΔΑΞΕΩΝ

ΦΕΒΡΥΑΡΙΟΣ - ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2011

ΠΡΑΚΤΙΚΑ



ΒΟΛΟΣ
2011

Στους συναδέλφους
Ιεροψάλτες,

όσοι

"εν εσπέρα και πρωί και μεσημβρία και παντί καιρώ"
υμνούν, ευλογούν, δοξολογούν και ευχαριστούν
τον Πανάγιο Τριαδικό Θεό,

με βαθιά εκτίμηση και αγάπη
αφιερώνουν

**ο Πρόεδρος
και το Διοικητικό Συμβούλιο
του Συνδέσμου**

© 2011 Σύνδεσμος Ιεροψαλτών Βόλου
«Ιωάννης ο Κουκουζέλης»,
Συνεδριακό Κέντρο Ιεράς Μητροπόλεως Δημητριάδος,
Μελισσιάτικα, Τ.Κ. 385 00, Βόλος.

Υπεύθυνος Εκδόσεως: **Κων/νος Χαριλ. Καραγκούνης**
Αμοργού 6B, Αγία Παρασκευή, Τ.Κ. 385 00, Βόλος.
E-mail: kxkaragounis@gmail.gr Τηλ.: +306947774647

**ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ
ΣΥΝΔΕΣΜΟΥ ΙΕΡΟΨΑΛΤΩΝ ΒΟΛΟΥ «ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΚΟΥΚΟΥΖΕΛΗΣ»
ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΔΙΕΤΙΑ**

Ιούνιος 2009 - Ιούνιος 2011

ΠΡΟΕΔΡΟΣ	Μπλάνας Πέτρος
ΑΝΤΙΠΡΟΕΔΡΟΙ	Γραμμένος Ευστάθιος Καραγκούνης Κωνσταντίνος
ΓΕΝΙΚΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΕΥΣ	Κομισόπουλος Κωνσταντίνος
ΤΑΜΙΑΣ	Παπαδόπουλος Σάββας
ΔΗΜΟΣΙΩΝ ΣΧΕΣΕΩΝ	Φιλιππίδης Γεώργιος
ΚΟΣΜΗΤΩΡ	Σταθάκης Χρυσοβαλάντης

**ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ
Α΄ ΚΥΚΛΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΩΝ ΔΙΑΛΕΞΕΩΝ,
ΜΑΡΤΙΟΣ - ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2011**

**Μπλάνας Πέτρος
Καραγκούνης Κωνσταντίνος
Κομισόπουλος Κωνσταντίνος
Φιλιππίδης Γεώργιος**

**ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΠΡΑΚΤΙΚΩΝ
Α΄ ΚΥΚΛΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΩΝ ΔΙΑΛΕΞΕΩΝ,
ΜΑΡΤΙΟΣ - ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2011**

Καραγκούνης Κωνσταντίνος	Εκλεγμένος Επίκουρος Καθηγητής Βυζαντινής Μουσικολογίας της Ανωτάτης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Αθηνών.
Λιάκος Ιωάννης	Εκλεγμένος Επίκουρος Καθηγητής Βυζαντινής Μουσικολογίας της Ανωτάτης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας «Βελλάς» Ιωαννίνων.
Μαζέρα - Μάμαλη Σέβη	Δρ Βυζαντινής Μουσικολογίας - Πιανίστα Αποσπασμένη στην Ανωτάτη Εκκλησιαστική Ακαδημία «Βελλάς» Ιωαννίνων.
Κοτόπουλο Χρήστο	Μουσικολόγος Εκπαιδευτικός - Υποψήφιος Διδάκτορ Βυζαντινής Μουσικολογίας.
Δρυγιανάκης Κωστής	Φυσικός, Μουσικός, Συνθέτης, Συγγραφέας, Εκδότης, Εθνομουσικολόγος Ερευνητής.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗΣ ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ ΚΕΙΜΕΝΩΝ	Καραγκούνης Κωνσταντίνος Δρυγιανάκης Κωστής
--------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------

Π ε ρ ι ε χ ό μ ε ν α

- ❖ **Περιεχόμενα** 7
 - ❖ **Χαιρετισμός της Εκδόσεως**
υπό του Προέδρου του Συνδέσμου Ιεροψαλτών Βόλου
Πέτρου Μπλάνα. 9
 - ❖ **Σημείωμα Ιδρύσεως και Δράσεως του Συνδέσμου**
υπό του Προέδρου του Συνδέσμου Πέτρου Μπλάνα. 10
 - ❖ **Αποσπάσματα Πράξεων Διοικητικού Συμβουλίων**
υπό του Γενικού Γραμματέως του Συνδέσμου
Κωνσταντίνου Κομισόπουλου. 13
 - ❖ **Αντί Προλόγου της Εκδόσεως**
του Αντιπροέδρου του Συνδέσμου Κ. Χ. Καραγκούνη. 17
-
- ❖ **Σέβη Μαζέρα – Μάμαλη**
Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ,
ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ ΚΑΙ ΕΩΣ ΤΙΣ ΜΕΡΕΣ ΜΑΣ.
ΣΥΝΤΟΜΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ. 21
 - ❖ **Σέβη Μαζέρα – Μάμαλη**
ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΕΙΔΗ ΚΑΙ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΚΑΙ
ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΚΩΔΙΚΩΝ. 41
 - ❖ **Κωνσταντίνος Χαριλ. Καραγκούνης**
ΤΑ ΕΙΔΗ ΤΩΝ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΩΝ ΚΩΔΙΚΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ

ΜΟΥΣΙΚΗΣ. ΜΙΚΡΑ ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗΝ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΩΔΙΚΟΛΟΓΙΑ.	59
❖ Κωνσταντίνος Χαρίλ. Καραγκούνης ΤΡΙΛΟΓΙΑ:	
Α. ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΤΑ ΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟ.	69
Β. ΝΕΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΣΤΗ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΜΕΛΟΣ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΙΗ' - ΙΘ' ΑΙΩΝΑ.	83
Γ. ΟΙ ΑΠΟ ΤΟΝ ΙΗ' - ΙΘ' ΑΙΩΝΑ ΑΛΛΟΙΩΣΕΙΣ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΟΙ ΕΠΙΠΤΩΣΕΙΣ ΤΟΥΣ ΣΤΗ ΘΕΙΑ ΛΑΤΡΕΙΑ.	93
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ. ΠΕΡΙΟΔΟΙ ΕΞΕΛΙΞΕΩΣ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΟΙ ΚΑΤΑ ΠΕΡΙΟΔΟΥΣ ΑΚΜΑΣΑΝΤΕΣ ΜΕΛΟΥΡΓΟΙ ΚΑΙ ΔΙΔΑΣΚΑΛΟΙ ΠΟΥ ΤΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΑΝ.	104
❖ Γεώργιος Ξανθάς ΤΥΠΙΚΟ ΚΑΙ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΚΟ ΤΩΝ ΨΑΛΤΙΚΩΝ ΧΟΡΩΝ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ. Α. Ακολουθία του Όρθρου.	109
❖ Κυριαζής (Ζάχος) Νικολέρης ΠΕΡΙ ΕΛΞΕΩΝ ΚΑΙ ΛΟΙΠΩΝ ΤΥΧΑΙΩΝ ΑΛΛΟΙΩΣΕΩΝ ΤΩΝ ΔΙΑΤΟΝΙΚΩΝ ΗΧΩΝ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	127
❖ Κωστής Δρυγιανάκης Η ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ	149
—————	
❖ Κολοφώνας	159

Χαιρετισμός της Έκδόσεως

υπό του Προέδρου του Συνδέσμου Ιεροψαλτών Βόλου
Πέτρου Μπλάνα

Με εξαιρετική ικανοποίηση -για να αποφύγω τη λέξη υπερηφάνεια- βρίσκομαι στην ευχάριστη θέση, ως Πρόεδρος του ιστορικού Συνδέσμου Ιεροψαλτών Βόλου «*Ιωάννης ο Κουκουζέλης*», να παραδώσω την παρούσα έκδοση των ΠΡΑΚΤΙΚΩΝ του «*Α΄ Κύκλου Μουσικολογικών Διαλέξεων, Μάρτιος - Απρίλιος 2011*» στους φιλόμουςους και φιλομαθείς συναδέλφους Ιεροψάλτες της Ιεράς Μητροπόλεως Δημητριάδος και ολοκλήρου της Ελλάδος. Χαιρετίζω την έκδοση του παρόντος τόμου των ΠΡΑΚΤΙΚΩΝ, ο οποίος απαρτίζεται από τα γραπτά κείμενα των Διαλέξεων, που πραγματοποιήθηκαν στο Βόλο κατά το δίμηνο Μάρτιος - Απρίλιος 2011 με πρωτοβουλία του Δ.Σ. του Συνδέσμου μας και σημείωσαν εξαιρετικά μεγάλη επιτυχία. Ελπίζω ότι θα αποτελέσουν αντικείμενο προσεκτικής μελέτης από τους Ιεροψάλτες, μουσικούς και γενικότερα τους ειδικούς ή απλά ενδιαφερόμενους για τη Βυζαντινή Μουσική και θα δώσουν αφορμές για ευρύτερες συζητήσεις, μέσα από τις οποίες θα αναδειχθούν, αλλά και θα επιλυθούν τα μεγάλα θεωρητικά, ερμηνευτικά και επιστημονικά προβλήματα της Εκκλησιαστικής μας Μουσικής.

Ευχαριστώ θερμά τα μέλη του Δ.Σ. για την σύμπνοια των αποφάσεών μας, τα λοιπά μέλη της Οργανωτικής Επιτροπής, που κοπίασαν για τη διοργάνωση του «*Α΄ Κύκλου Μουσικολογικών Διαλέξεων*», τους κ. κ. ομιλητές των Διαλέξεων, που είχαν την καλοσύνη να καταθέσουν το απόσταγμα της γνώσης τους στις εκδηλώσεις αυτές, καθώς και τα μέλη της Επιστημονικής και Εκδοτικής Επιτροπής για την επιμέλεια του παρόντος τόμου ΠΡΑΚΤΙΚΩΝ.

Ελπίζω σύντομα να είμαι σε θέση να προλογίσω και τα ΠΡΑΚΤΙΚΑ του «*Β΄ Κύκλου Μουσικολογικών Διαλέξεων*», ο οποίος έχει ήδη προγραμματιστεί για το δίμηνο Μάιος - Ιούνιος 2011.

Πέτρος Μπλάνας - Βόλος, 1η Μαΐου 2011.

Σημείωμα Ιδρύσεως και Δράσεως του Συνδέσμου Ιεροψαλτών Βόλου

υπό του Προέδρου του Συνδέσμου Ιεροψαλτών Βόλου
Πέτρου Μπλάνα

Ο Σύνδεσμος Ιεροψαλτών Βόλου «ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΚΟΥΚΟΥΖΕΛΗΣ» ιδρύθηκε το έτος 1975. Στην ίδρυσή του πρωτοστάτησε ο γνωστός Πρωτοψάλτης και Καθηγητής Βυζαντινής Μουσικής Μανώλης Χατζημάρκος. Ιδρυτικά Μέλη του Συνδέσμου ήταν οι Πρωτοψάλτες και Μουσικοδιδάσκαλοι Αργυρόπουλος Κυριάκος, Νικολέρης Κυριαζής, Καποδίστριας Γεώργιος, Γερμάνης Εμμανουήλ, Σιώκος Ανδρέας, Χατζημάρκος Γεώργιος, Ζήτης Ελευθέριος, Γουργιώτης Θεμιστοκλής, Τζίμας Δημήτριος και άλλοι.

Την ίδια χρονιά συγκροτείται Βυζαντινός Χορός υπό τη Διεύθυνση του Μανώλη Χατζημάρκου, ο οποίος σήμερα αποτελείται από σαράντα <40> και πλέον μόνιμα Μέλη, τα οποία παισιώνονται και από άλλα ακόμη, ανάλογα με τις ανάγκες των εκδηλώσεων. Όλα τα μέλη της Χορωδίας είναι Ιεροψάλτες, που κατέχουν ιεροψαλτικές θέσεις σε Ναούς της Μαγνησίας, και μαθητές των Σχολών Βυζαντινής Μουσικής και των Ωδείων του Νομού.

Η Χορωδία του Συνδέσμου έχει συμμετάσχει σε πολλές εκδηλώσεις τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, αποσπώντας κολακευτικά σχόλια για τη εμφάνισή της. Συγκεκριμένα:

- Συμμετείχε επί είκοσι <20> περίπου χρόνια στο Φεστιβάλ Βυζαντινών Χορωδιών, που διοργάνωνε κάθε έτος η Ι. Μ. Δημητριάδος, στα πλαίσια του οποίου βραβευόταν και μία διαφορετική κάθε χρόνο προσωπικότητα της Ψαλτικής Τέχνης από την περιοχή και, γενικότερα, από όλη την Ελλάδα. (Έχουν τιμηθεί οι Λεωνίδας Αστέρης, Μανώλης Χα-

τζημάρκος, Αθανάσιος Καραμάνης, Χαρίλαος Ταλιαδώρος, Αβραάμ Ευθυμιάδης, Στέφανος Δόντσιος, Κυριαζής Νικολέρης, Κυριάκος Αργυρόπουλος, Χρήστος Χατζηνικολάου, Αθανάσιος Πέττας, Πανσανίας Πασχαλίδης, Αναστάσιος Παραστατίδης και άλλοι.)

- Με σκοπό τη διάδοση της Βυζαντινής Μουσικής στην περιφέρεια της Ι. Μ. Δημητριάδος, οργανώνει κάθε χρόνο καλοκαιρινές εκδηλώσεις και εμφανίσεις στις επαρχιακές κωμοπόλεις και τα χωριά του Νομού, όπως: Αγιά, Αγ. Ιωάννης, Αγριά, Αλμυρός, Βελεστίνο, Ζαγορά, Κισσός, Μακρινίτσα, Μηλιές, Ν. Αγχίαλος, Πορταριά, Τσαγκαράδα και αλλού.

- Εμφανίστηκε πολλές φορές στην Αθήνα, στην Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση (Ε.Ρ.Τ.), στο Ηρώδιο, στο Παλλάς και αλλού.

- Συμμετείχε επανειλημμένως στις εκδηλώσεις των «Δημητρίων» της Θεσσαλονίκης, που διοργανώνει κάθε χρόνο ο ομώνυμος Δήμος.

- Το 1982 προσκλήθηκε σε εκδηλώσεις στο Βελιγράδι.

- Το 1986 πραγματοποίησε περιοδεία στη Γερμανία, συμμετέχοντας σε εκδηλώσεις πολλών πόλεων (Μπίλεφελντ, Ντόρτμουντ, Ιζερλόφ κ.ά.).

- Έλαβε μέρος σε εκδηλώσεις στη Βέρροια (Παύλεια), Ιωάννινα, Κοζάνη, Λειβαδιά, Νάουσα, Σέρρες, Τρίκαλα, Φλώρινα και αλλού.

- Πρόσφατα συμμετείχε στις εκδηλώσεις, που διοργάνωσε το ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας της Ιεράς Συνόδου σε συνεργασία με την Ομοσπονδία Συνδέσμων Ιεροψαλτών Ελλάδος (ΟΜ.Σ.Ι.Ε.) στα πλαίσια του Δ΄ Διεθνούς Συνεδρίου για την Ψαλτική Τέχνη.

Τη Χοραρχία του Χορού Ψαλτών αναλαμβάνουν εκ περιτροπής οι κ.κ. Καθηγητές Βυζαντινής Μουσικής Μιχαήλ Μελέτης, Πρωτοψάλτης του Μητροπολιτικού Ναού Βόλου, Κυριαζής Νικολέρης, Αρχων Μουσικοδιδάσκαλος της Αγιωτάτης Αρχιεπισκοπής Κωνσταντινουπόλεως και Ιωάννης Σχώρης, Πρωτοψάλτης και Καθηγητής Βυζαντινής Μουσικής. Με απόφαση του Συνδέσμου, εκτός των ανωτέρω, ορίστηκαν και τρεις Βοηθοί Χοράρχες, οι νέοι στην ηλικία και φερέλπιδες Ιεροψάλτες και δάσκαλοι Εκκλησιαστικής Μουσικής, κ. κ. Ευστάθιος Γραμμένος, Δημήτριος Κατσικλής και Δημήτριος Χατζηγεωργίου, ενώ ταυτόχρονα κατήρτισε νέο σύγχρονο Κανονισμό Λειτουργίας της Χορωδία του Συνδέσμου.

Ο Σύνδεσμος διοικείται από 7μελές Διοικητικό Συμβούλιο, από την προεδρία και τις θέσεις του οποίου πέρασαν οι σπουδαιότερες προσωπικότητες της Ψαλτικής Τέχνης της Μαγνησίας κατά τις τελευταίες δεκαετίες. Σημερινός Πρόεδρος και επί είκοσι δύο <22> συναπτά έτη (από το 1989) Πρόεδρος του Συνδέσμου είναι ο Πρωτοψάλτης και Καθηγητής Βυζαντινής Μουσικής κ. Πέτρος Μπλάνας, ενώ Μέλη του σημερινού Δ. Σ. είναι οι κ. κ. Ευστάθιος Γραμμένος και Κωνσταντίνος Καραγκούνης (Αντιπρόεδροι), Κωνστα-

ντίνος Κομισσόπουλος (Γενικός Γραμματεύς), Σάββας Παπαδόπουλος (Ταμί-
ας), Γεώργιος Φιλιππίδης (Δημοσίων Σχέσεων) και Χρυσοβαλάντης Σταθά-
κης (Κοσμήτωρ).

Με σχετικές εισηγήσεις του Συνδέσμου επί Μητροπολίτου Χριστο-
δούλου, η Ι. Μ. Δημητριάδος ήταν από τις πρώτες πανελληνίως, η οποία:

- Συνέταξε Κανονισμό Ιεροψαλτών, ο οποίος ρύθμισε τις σχέσεις των Ιεροψαλτών με τους Ναούς και τους Προϊσταμένους των Ιερείς (επ' αυτού στηρίχθηκε ο πρόσφατα ως νόμος του κράτους ψηφισθείς υπό της Ιεράς Συνόδου Κανονισμός Ιεροψαλτών).
- Διεκδίκησε και πέτυχε την καταβολή ολόκληρου Δώρου Πάσχα στους Ιεροψάλτες.
- Όρισε την Κυριακή των Μυροφόρων ως «Κυριακή του Ψάλτου», κατά την οποία ετιμώντο με ποικίλες εκδηλώσεις οι εν ενεργεία και οι παλαίμαχοι Ιεροψάλτες όλων των Ναών για την προσφορά τους στην εκκλησιαστική λατρεία.
- Επέτυχε την καταβολή στο Σύνδεσμο ετήσιου οικονομικού επιδό-
ματος - βοηθήματος από τους Ιερούς Ναούς της Μαγνησίας.

Σε συνεργασία με τον νυν Μητροπολίτη Δημητριάδος Ιγνάτιο και με άλλους κρατικούς και ιδιωτικούς φορείς ο Σύνδεσμος Ιεροψαλτών Βόλου πραγματοποιεί Συνέδρια, Ημερίδες και λοιπές επιμορφωτικές δράσεις (Κύκλοι Μουσικολογικών Διαλέξεων) με σκοπό την αναβάθμιση του μορφωτικού και καλλιτεχνικού επιπέδου των Ιεροψαλτών της Μαγνησίας. Επιπλέον, ο Σύνδεσμος διατηρεί Ταμείο Αλληλοβοηθείας των Μελών του, ενώ συμμετέχει ενεργά στις δραστηριότητες της Ομοσπονδίας Συνδέσμων Ιεροψαλτών Ελλάδος (ΟΜ.Σ.Ι.Ε.), στην οποία έχει εισφέρει ήδη δύο Προέδρους (Εμμανουήλ Χατζημάρκος, Πέτρος Μπλάνας) και έναν Γενικό Γραμματέα (Κων/νος Καραγκούνης).

**Πέτρος Μπλάνας - Βόλος, 23η Απριλίου 2011,
του Αγίου Μεγαλομάρτυρος Γεωργίου του Τροπαιοφόρου.**

Αποσπάσματα Πράξεων Διοικητικών Συμβουλίων του Συνδέσμου

υπό του Γενικού Γραμματέως του Συνδέσμου
Κωνσταντίνου Κομισόπουλου.

ΠΡΑΞΙΣ Β'.

ΚΥΡΙΑΚΗ, 30η ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ 2011.

Εν Βόλω, σήμερον τη 30η Ιανουαρίου του σωτηρίου έτους 2011, μνήμη των Αγίων Τριών Ιεραρχών, Βασιλείου του Μεγάλου, Γρηγορίου του Θεολόγου και Ιωάννου του Χρυσοστόμου, ημέρα Κυριακή και ώρα 12η μεσημβρινή, εις τα γραφεία του Συνδέσμου μας εις το Συνεδριακόν Κέντρον της Ιεράς Μητροπόλεως Δημητριάδος και Αλμυρού, παρόντων όλων των Μελών και του Προέδρου του Δ. Σ., κατόπιν σχετικής εισηγήσεως του Αντιπροέδρου του Συνδέσμου μας κ. Κωνσταντίνου Χαριλ. Καραγκούνη, **απεφασίσθη ομοφώνως η διοργάνωσις σειράς επιμορφωτικών δράσεων, απευθυνομένων προς τους συναδέλφους Ιεροψάλτας, τους φιλακολούθους κληρικούς και πάντα φιλόμουσον και φιλότεχνον με τίτλο "ΚΥΚΛΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΩΝ ΔΙΑΛΕΞΕΩΝ", οι οποίες θα πραγματοποιηθούν εις κατάλληλόν τινα αίθουσα της πόλεως του Βόλου, παρέχουσα τας αναγκαίας υλικοτεχνικάς υποδομάς, που απαιτοπνται διά την διευκόλυνση των παρουσιάσεων των Διαλέξεων και διά τον εμπλουτισμόν αυτών δι' ηχητικών παραδειγμάτων και φωτογραφικών / κινηματογραφικών προβολών. Αρχής γενομένης από του "Α' ΚΥΚΛΟΥ, ΜΑΡΤΙΟΣ - ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2011", επελέγη ως κατάλληλος η αίθουσα "ΠΟΛΥΧΩΡΟΣ ΩΔΕΙΟΥ Γ. ΦΟΥΝΤΟΥΛΗ" (Αντωνοπούλου 17, Βόλος) και ορίσθησαν ως ημερομηνίαι των έξι <6> πρώτων Διαλέξεων αι έξι Κυριακαί της Μεγάλης Τεσσαρακοστής, αρχής γενομένης από της Κυριακής της Τυρινής (6 Μαρτίου 2011). Απεφασίσθη, επίσης, η κάλυψις εκ μέρους του**

Συνδέσμου, όλων των εξόδων διά την πραγματοποίησιν των εκδηλώσεων, ως επίσης και η προσφορά κερασμάτων εις άπαντας τους παρευρισκομένους, η δε είσοδος θα είναι ελευθέρα εις άπαντας. Απεφασίσθη, επίσης, η συνδιοργάνωσις των εν λόγω δράσεων μετά του Γραφείου Πολιτιστικών Θεμάτων της Δ/νσης Δ/βάθμιας Εκπ/σης Ν. Μαγνησίας, το οποίο θα υποστηρίξη υλικοτεχνικώς τις εκδηλώσεις (αποστολή Δελτίων Τύπου και Προσκλήσεων, αναπαραγωγή φωτοτυπικού υλικού, σχεδιασμός Βεβαιώσεων και άλλα). Κατόπιν τούτου ορίσθη Οργανωτική Επιτροπή, αποτελουμένη εκ των κ. κ. Μπλάνα Πέτρου, Καραγκούνη Κωνσταντίνου, Κομισσόπουλου Κωνσταντίνου και Φιλιππίδου Γεωργίου, η οποία ανέθεσε εις τον Αντιπρόεδρον και Υπεύθυνον Πολιτιστικών Θεμάτων κ. Καραγκούνην την ευθύνην των διοργανώσεων, την προβολήν αυτών διά των Μέσων Μαζικής Ενημερώσεως ως και την επιλογήν των ομιλητών, με την υποχρέωσιν όπως ενημερώνη τακτικώς τα λοιπά μέλη της Οργανωτικής Επιτροπής και αναθέτη εις αυτούς τας τυχούσας αρμοδιότητας αυτών.

Μη υπάρχοντος ετέρου θέματος, η συνεδρίασις έληξε, υπογράφεται δε ως ακολούθως:

ΠΡΟΕΔΡΟΣ	Μπλάνας Πέτρος
ΑΝΤΙΠΡΟΕΔΡΟΙ	Γραμμένος Ευστάθιος Καραγκούνης Κωνσταντίνος
ΓΕΝΙΚΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΕΥΣ	Κομισσόπουλος Κωνσταντίνος
ΤΑΜΙΑΣ	Παπαδόπουλος Σάββας
ΔΗΜΟΣΙΩΝ ΣΧΕΣΕΩΝ	Φιλιππίδης Γεώργιος
ΚΟΣΜΗΤΩΡ	Σταθάκης Χρυσοβαλάντης

ΠΡΑΞΙΣ Β΄.

ΚΥΡΙΑΚΗ, 17η ΑΠΡΙΛΙΟΥ 2011.

Εν Βόλω, σήμερον τη 17η Απριλίου του σωτηρίου έτους 2011, Κυριακή των Βαΐων και ώρα 12η μεσημβρινή, εις τα γραφεία του Συνδέσμου μας εις το Συνεδριακόν Κέντρον της Ιεράς Μητροπόλεως Δημητριάδος και Αλμυρού, συνήλθαν όλα τα Μέλη και ο Πρόεδρος του Δ. Σ. και κατόπιν σχετικής συζητήσεως εξέφρασαν ομοφώνως την ευαρέσκειάν των προς τα μέλη της Οργανωτικής Επιτροπής, κ. κ. Μπλάνα Πέτρο, Καραγκούνη Κωνσταντίνο, Κομισσόπουλο Κωνσταντίνο και Φιλιππίδη Γεώργιο, καθώς και τις ευχαριστίες των προς το Γραφείο Πολιτιστικών Θεμάτων της Δ/νσης Δ/βάθμιας Εκπ/σης Ν. Μαγνησίας διά την άρτιαν διοργάνωσιν του "Α΄ ΚΥΚΛΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΩΝ ΔΙΑΛΕΞΕΩΝ, ΜΑΡΤΙΟΣ - ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2011", ο οποίος εστέφθη εκ πλήρους επιτυχίας και απήλαυσε μεγάλης συμμετοχής Ιεροψαλτών και φιλομούσων. Ευχαριστεί, επίσης, τους κ. κ. Εισηγητάς διά τας εμπεριστατωμένας Διαλέξεις των

και τον εντυπωσιακόν τρόπον παρουσιάσεώς των, καθώς και τον κ. Γεώργιον Φουντούλην, διά την άρτια εξυπηρέτηση των αναγκών των εκδηλώσεων στον "ΠΟΛΥΧΩΡΟ ΩΔΕΙΟΥ Γ. ΦΟΥΝΤΟΥΛΗ". Ως επιστέγασμα του "Α' ΚΥΚΛΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΩΝ ΔΙΑΛΕΞΕΩΝ" και θεωρώντας πολύ σημαντικά τα κείμενα των πραγματοποιηθεισών ομιλιών, το Δ. Σ. **απεφάσισε ομοφώνως την έκδοσιν ΠΡΑΚΤΙΚΩΝ, διά την δημοσίευσιν των μελετών των έξι <6> Διαλέξεων του "Α' ΚΥΚΛΟΥ".** Κατόπιν τούτου ορίσθη Ειδική Επιστημονική Επιτροπή, αποτελουμένη εκ των κ. κ. Καραγκούνη Κωνσταντίνου (Εκλεγμένο Επίκουρο Καθηγητή Βυζαντινής Μουσικολογίας της Ανωτάτης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Αθηνών), Λιάκο Ιωάννη (Εκλεγμένο Επίκουρο Καθηγητή Βυζαντινής Μουσικολογίας της Ανωτάτης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας «Βελλάς» Ιωαννίνων), Μαζέρα - Μάμαλη Σέβη (Δρ Βυζαντινής Μουσικολογίας - Πιανίστα αποσπασμένη συνεργάτιδα της Ανωτάτης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας «Βελλάς» Ιωαννίνων), Κοτόπουλο Χρήστο (Μουσικολόγο Εκπαιδευτικό - Υποψήφιο Διδάκτορα Βυζαντινής Μουσικολογίας) και Δρυγιανάκη Κωστή (Φυσικό, Μουσικό, Συνθέτη, Συγγραφέα, Εκδότη και Εθνομουσικολόγο Ερευνητή), τους οποίους ευχαριστεί εκ των προτέρων θερμώς. Το Δ.Σ. ανέθεσε, εξάλλου, εις τον Αντιπρόεδρον κ. Καραγκούνην την ευθύνην ευρέσεως Εκδοτικού Οίκου και την συγκέντρωσιν οικονομικών προσφορών, προκειμένου να επιλεγεί η συμφεροτέρα, με την υποχρέωσιν όπως ενημερώνη τακτικώς το Δ. Σ. για την πορεία της εκδόσεως.

Μη υπάρχοντος ετέρου θέματος, η συνεδρίασις έληξε, υπογράφεται δε ως ακολούθως:

ΠΡΟΕΔΡΟΣ	Μπλάνας Πέτρος
ΑΝΤΙΠΡΟΕΔΡΟΙ	Γραμμένος Ευστάθιος Καραγκούνης Κωνσταντίνος
ΓΕΝΙΚΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΕΥΣ	Κομισόπουλος Κωνσταντίνος
ΤΑΜΙΑΣ	Παπαδόπουλος Σάββας
ΔΗΜΟΣΙΩΝ ΣΧΕΣΕΩΝ	Φιλιππίδης Γεώργιος
ΚΟΣΜΗΤΩΡ	Σταθάκης Χρυσοβαλάντης

Α ν τ ι Π ρ ο λ ό γ ο υ

υπό του Αντιπροέδρου του Συνδέσμου Ιεροψαλτών Βόλου
Κωνσταντίνου Χαριλ. Καραγκούνη

Μία σειρά έξι <6> επιμορφωτικών δράσεων του Συνδέσμου Ιεροψαλτών Βόλου σε συνεργασία με το Γραφείο Πολιτιστικών Θεμάτων της Δ/σης Δ/βάθμιας Εκπ/σης Μαγνησίας με γενικό τίτλο «Α΄ ΚΥΚΛΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΩΝ ΔΙΑΛΕΞΕΩΝ, ΜΑΡΤΙΟΣ - ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2011» ξεκίνησε την Κυριακή 6 Μαρτίου 2011, ώρα 11:30 π.μ. στον υπερσύγχρονο Πολυχώρο Τέχνης του Ωδείου Γ. Φουντούλη. Οι διαλέξεις αυτές αφορούσαν τη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Εκκλησιαστική Ψαλτική Τέχνη και τις επιμελήθηκαν έγκριτοι μουσικολόγοι και μουσικοδιδάσκαλοι του Βόλου με τη βοήθεια της σύγχρονης τεχνολογίας (προβολών, ήχου, διαδικτύου κ.τ.ό.). Οι εκδηλώσεις απευθύνονταν σε Ιεροψάλτες, κληρικούς, μουσικούς, καθηγητές μουσικής, μαθητές Ωδείων / Σχολών Μουσικής / Μουσικών Σχολείων και κάθε φιλόμουσο, οι οποίοι θα είχαν την ευκαιρία να ενημερωθούν και επιμορφωθούν πάνω σε σοβαρά και, εν πολλοίς άγνωστα, μουσικολογικά θέματα, αλλά και να συζητήσουν επ' αυτών μέσω ενός γόνιμου διαλόγου που πάντοτε θα επακολουθούσε των εισηγήσεων. Οι δράσεις αυτές όχι μόνο ήταν ελεύθερες για το κοινό, αλλά, επιπλέον, όσοι προσήλθαν, κερράστηκαν τον πρωινό κυριακάτικο καφέ ή το αναψυκτικό τους, προσφορά του Συνδέσμου Ιεροψαλτών Βόλου), έλαβαν δε, εν τέλει, επίσημες Βεβαιώσεις Συμμετοχής.

Το Πρόγραμμα των Διαλέξεων είχε ως εξής:

Κυριακή 6 Μαρτίου 2011, *Περί των Έλξεων των Κλιμάκων των Διατονικών Ήχων του Βυζαντινού Μέλους*. Εισηγητής ο **Κυριαζής (Ζάχος) Νικολέρης** (Αρχων Μουσικοδιδάσκαλος της Αγιοτάτης Αρχιεπισκοπής Κωνσταντινουπόλεως - Καθηγητής Βυζαντινής Μουσικής - Πρωτοψάλτης).

Κυριακή 13 Μαρτίου 2011, *Η Ελληνική Μουσική από την αρχαιότητα στο Βυζάντιο και στη σύγχρονη Ελλάδα*. Εισηγήτρια η **Σέβη Μαζέρα - Μάμαλη** (Μουσικολόγος - Δρ. Βυζαντινής Μουσικολογίας - Καθηγήτρια / Soloist Πιάνου - Επιστημονική Συνεργάτης της Ανωτάτης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας «Βελλάς» Ιωαννίνων)

Κυριακή 20 Μαρτίου 2011, *Η Χειρόγραφη Παράδοση της Ψαλτικής Τέχνης. Είδη και περιεχόμενο των Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών μουσικών κωδικών*. Εισηγητές οι **Σέβη Μαζέρα - Μάμαλη** και **Κων/νος Χαριλ. Καραγκούνης**.

Κυριακή 27 Μαρτίου 2011, *Γένεση και Εξέλιξη της Βυζαντινής Μουσικής Σημειογραφίας*. Εισηγητής ο **Κων/νος Χαριλ. Καραγκούνης**.

Κυριακή 3 Απριλίου 2011, *Δισκογραφία της Ελληνικής Εκκλησιαστικής Ψαλτικής Τέχνης*. Εισηγητής ο *Κωστής Δρυγιαννάκης* (Φυσικός, Μουσικός, Συνθέτης, Συγγραφέας, Εκδότης και Εθνομουσικολόγος Ερευνητής).

Κυριακή 10 Απριλίου 2011, *Τελετουργικό των Ψαλτικών Χορών της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας - Α. Ακολουθία του Όρθρου*. Εισηγητής ο *Γεώργιος Ξανθάς* (Λαμπαδάριος του Ιερού Ναού Ευαγγελιστρίας Ν. Ιωνίας Βόλου - Ερευνητής).

Στον "Α' ΚΥΚΛΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΩΝ ΔΙΑΛΕΞΕΩΝ" έλαβαν μέρος πέντε <5> εισηγητές, μουσικολόγοι, καθηγητές Βυζαντινής Μουσικής και ερευνητές και τον παρακολούθησαν ενενήντα <90> και πλέον πρόσωπα, Ιεροψάλτες, μαθητές Σχολών Βυζαντινής Μουσικής, καθηγητές μουσικής και λοιποί εκπαιδευτικοί Πρωτοβάθμιας και Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης, αριθμός εκπληκτικός για το είδος και την πρωτοπορία του τολμήματος στο Βόλο. Τις εκδηλώσεις τίμησε ανελλιπώς με την παρουσία του ο Αρχων Μουσικοδιδάσκαλος της Αγιοτάτης Αρχιεπισκοπής Κωνσταντινουπόλεως κ. Κυριαζής (Ζάχος) Νικολέρης. Το παράπλευρο όφελος αυτής της πρωτοβουλίας είναι ότι με αφορμή τις Διαλέξεις συγκροτήθηκε ένας πυρήνας **Μελέτης και Έρευνας της Ψαλτικής Παραδόσεως στη Μαγνησία**, ενώ ενεργοποιήθηκε και η **Επιτροπή Νέων Ιεροψαλτών** του Συνδέσμου μας. Και οι δύο ομάδες συνεδρίασαν ήδη δύο φορές και έχουν καταθέσει σοβαρές προτάσεις για την προβολή και διάδοση της Βυζαντινής Μουσικής στο Βόλο και την Ιερά Μητρόπολη Δημητριάδος.

Από το σημείο αυτό ευχαριστούμε όλα τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης και κάθε άλλο φορέα, που πρόβαλλε τις δράσεις μας και συνέβαλλε στη γνωστοποίησή τους στο ευρύτερο κοινό, τον Πολυχώρο Τέχνης του Ωδείου Γ. Φουντούλη για τη φιλοξενία των δράσεων του Συνδέσμου μας και όλους τους συμμετέχοντες, που μας τίμησαν με την παρουσία τους.

Στο σημείο αυτό και αντί άλλης Εισαγωγής, ας μου επιτραπεί να καταθέσω ορισμένες σκέψεις για ένα σημαντικό πρόβλημα, το οποίο έχει διαταράξει την ηρεμία του ιεροψαλτικού κόσμου τα τελευταία χρόνια. Αναφέρομαι στο φλέγον ζήτημα της αγνοίας και της ελλιπούς ενημερώσεως των Ιεροψαλτών για τις νεώτερες εξελίξεις της επιστημονικής έρευνας περί την Ψαλτική Τέχνη, καθώς και για τον ρόλο των επιστημόνων μουσικολόγων. Η στάση αυτή είναι αποτέλεσμα της βαθιάς καχυποψίας και προκαταλήψεως, φανατισμού και μισαλλοδοξίας ορισμένων διδασκάλων της Ψαλτικής και έχει άμεσες επιδράσεις στους κύκλους των μαθητών και των συναδέλφων, που τους ακολουθούν τυφλά, αλλά και έμμεσες επιρροές στον ιερό κλήρο, επιφέρει δε σοβαρότατες επιπτώσεις (έριδες, διχασμούς) στην εν γένει ζωή της Εκκλησίας. Νομίζω ότι η φαινομενική επιφυλακτικότητα και ο ζηλωτισμός για την τήρηση της παραδόσεως, στην πραγματικότητα επικαλύπτουν έναν βαρύ εγωισμό, που αρνείται τη διαφορετικότητα, αρνείται να απομυθοποιήσει τα πρόσωπα κάποιων διδασκάλων, που φέρονται ως παντογνώστες και μοναδικοί εκφραστές της παραδόσεως και αποφεύγει την ενδοσκοπική εξέταση των προσωπικών λαθών. Γι' αυτό θα καταθέσω εδώ μερικά στοιχεία, ικανά να θεραπεύσουν την άγνοια των καλοπροαίρετων.

Η επιστημονική έρευνα στην Ελλάδα. Η Ψαλτική είναι τέχνη αιώ-

νων, όμως, στην Ελλάδα η επιστημονική έρευνα αυτής είναι πολύ πρόσφατη. Ο Κωνσταντίνος Ψάχος στις αρχές του Κ' αιώνας και ο Σίμων Καράς στα μέσα αυτού έθεσαν τις βάσεις της προεπιστημονικής μελέτης της ελληνικής μουσικής παραδόσεως, όμως, την επιστήμη περί την Ψαλτική Τέχνη οριοθέτησαν α) η σύσταση του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος, με διευθυντή τον μακαριστό Μητροπολίτη Σεργίων και Κοζάνης Διονύσιο και β) η παρουσία του καθηγητού Γρ. Θ. Στάθη στο εν λόγω Ίδρυμα και στα ελληνικά πανεπιστήμια, μόλις το τελευταίο τέταρτο του Κ' αιώνας.

Η επιστημονική έρευνα στο εξωτερικό. Αντιθέτως, στο εξωτερικό οι πρώτες επιστημονικές ματιές στην Βυζαντινή Μουσική ανάγονται στον ΙΖ' αιώνα. Στα 1935 το Πανεπιστήμιο της Κοπεγχάγης ξεκίνησε στην Δανία το εκδοτικό πρόγραμμα Monumenta Musicae Byzantine, όπου στεγάστηκαν δεκάδες ξένοι ερευνητές, μέχρι σήμερα πραγματοποιούνται μεγάλες έρευνες και δημοσιεύεται πλήθος μελετών για το βυζαντινό μέλος¹. Σήμερα, όλα τα μεγάλα πανεπιστήμια του εξωτερικού έχουν έδρες Βυζαντινής Μουσικολογίας και πλήθος επιστημόνων.

Απόψεις της ξένης επιστημονικής έρευνας Ατυχώς, η μέχρι τα τέλη του Κ' αιώνας απουσία ελληνικής μουσικολογίας επέτρεψε στους εκπροσώπους της ξένης επιστημονικής έρευνας να διατυπώσουν τις εξής ανυπόστατες και εξωπραγματικές απόψεις:

- Η Βυζαντινή Μουσική χάνεται στα 1453 με την Αλωση της Κωνσταντινουπόλεως και της βυζαντινής αυτοκρατορίας.
- Μετά το 1453 η Εκκλησιαστική Μουσική των Ελλήνων εκτουρκεύεται.
- Δεν υπάρχει Χρωματικό και Εναρμόνιο Γένος στην Ψαλτική Τέχνη της βυζαντινής περιόδου.
- Η μέχρι τον ΙΘ' αιώνα σημειογραφία της Εκκλησιαστικής Μουσικής δεν ήταν στενογραφική.
- Η σημερινή Εκκλησιαστική Μουσική δεν έχει καμμία σχέση με τη βυζαντινή (προ της Αλώσεως) μουσική.

Αιτία της διατυπώσεως των ανωτέρω απόψεων ήταν η άρνηση των ξένων ερευνητών να παραδεχθούν (ή η αδυναμία να κατανοήσουν) και να παρακολουθήσουν ως ζώσα την ισχύουσα στην Ελλάδα ψαλτική παράδοση.

Αναίρεση ξένων επιστημονικών απόψεων. Σήμερα, όλες οι ανωτέρω τοποθετήσεις έχουν αναιρεθεί από τους Έλληνες μουσικολόγους με τρανταχτά και αδιάσειστα επιχειρήματα. Οι έρευνες των επιστημόνων του

¹ Μερικές βασικές πληροφορίες μεταφέρω εδώ από τον δικτυακό τόπο των Monumenta Musicae Byzantine: "The editorial program of MMB began in 1935 under the direction of Carsten Høeg. Since then, the University of Copenhagen has housed continuous research activities in the field of Byzantine chant. MMB is published under the auspices of Union Académique Internationale and has been supported by the Carlsberg Foundation."

εξωτερικού έχουν πλέον στραφεί σε σωστές κατευθύνσεις, αν και τα προβλήματα δεν έχουν εντελώς εκλείψει.

Σχέση επιστήμης και τέχνης στην Ελλάδα. Δυστυχώς, η μεγαλύτερη μερίδα των ιεροψαλτών και του κλήρου της Ελλάδος -κυρίως, προχωρημένης ηλικίας- αντιμετωπίζουν με καχυποψία, ίσως και εμπάθεια, τη σύγχρονη επιστημονική έρευνα και τους Έλληνες μουσικολόγους. Είναι, όμως, απόλυτη ανάγκη να γίνει κατανοητός ο ρόλος των ερευνητών και αποδεκτή η προσφορά τους στην Ψαλτική Τέχνη και πρακτική, διότι:

- Χωρίς τους ιεροψάλτες οι μουσικολόγοι δεν θα είχαν αντικείμενο μελέτης. Αρα, οι μουσικολόγοι δεν απορρίπτουν ούτε υποτελούν τους ιεροψάλτες. Αντιθέτως, τους τιμούν, τους μελετούν και στηρίζουν την επιστήμη τους σ' αυτούς.
- Οι μουσικολόγοι μελετούν τις μουσικές και ιστορικές πηγές της Ψαλτικής Τέχνης στη διαχρονική τους εξέλιξη². Αρα, οι ιεροψάλτες έχουν την παράδοση της τέχνης από τον δάσκαλό τους, όμως οι μουσικολόγοι μπορούν να παρακολουθούν την εξέλιξη αυτής της παραδόσεως και το πως έφθασε στην σύγχρονη εποχή.
- Η επιστημονική γνώση μας βοηθά να κατανοήσουμε και να διορθώσουμε το παρόν, σώζοντας την Παράδοση. Βεβαίως, και η Ψαλτική Παράδοση -όπως όλες οι παραδόσεις- εξελίσσεται, αλλά χρειάζεται κάπου κάπου αποκάθαρση από όσα ο χρόνος, η άγνοια ή η αδιακρισία και ο εγωισμός επέτρεψαν να παρεισφρήσουν στο σώμα της.

Για να προχωρήσουμε σε μία πραγματική λειτουργική ανανέωση, χρειάζεται η οικοδόμηση μίας σχέσεως εμπιστοσύνης μεταξύ επιστημόνων και ιεροψαλτών, ιεροψαλτών και επιστημόνων, με στόχο την ορθή διακονία προς σωτηρία των διακονουμένων. Η επιστήμη θα μας καθοδηγήσει στο τι θα πρέπει να διαφυλάξουμε και να διασφαλίσουμε ως κόρη οφθαλμού και τι θα πρέπει να διορθώσουμε η να αποβάλουμε ως επίπλαστο και καρκινώδες στο σώμα της παραδόσεως.

**Κ. Χ. Καραγκούνης - Βόλος, 24η Απριλίου 2011,
Κυριακή της Λαμπροφόρου Αναστάσεως.**

² Οι πρώτες ενδείξεις για καταγραφή της εκκλησιαστικής μουσικής στο Βυζάντιο καταφθάνουν από τον 9^ο αι. μ.Χ., ο δε αριθμός των απανταχού της γης σωζομένων σήμερα χειρογράφων μουσικών κωδίκων ανέρχεται, σύμφωνα με υπολογισμούς του καθηγητού Γρ. Θ. Στάθη- σε 7.000 τόμους.

Σέβη Μαζέρα – Μάμαλη

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ, ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ ΚΑΙ ΩΣ ΤΙΣ ΜΕΡΕΣ ΜΑΣ Σύντομη Ιστορική Επισκόπηση

Α. Αρχαίος Ελληνικός Μουσικός Πολιτισμός

Οι πρώτες μορφές «στοχασμού» γύρω από τη Μουσική είναι οι Μύθοι. Το πρώτο βήμα από τον συμβολικό – αλληγορικό κόσμο των μύθων στον επιστημονικό στοχασμό γύρω από τη μουσική έγινε στους πρώτους μουσικούς πολιτισμούς της Αρχαιότητας: στην Αρχαία Κίνα, Ινδία και βέβαια στην Αρχαία Ελλάδα. Η μουσικολογία λοιπόν ως θεωρητική επιστημονική απασχόληση με την μουσική έχει τις ρίζες της στην Αρχαιότητα και ως θεωρητικός επιστημονικός στοχασμός γύρω από την μουσική αποτελεί από τότε συστατικό στοιχείο κάθε μουσικού πολιτισμού. Για τον θεωρητικό επιστημονικό στοχασμό γύρω από τη μουσική στην Αρχαιότητα δεν χρησιμοποιούνταν η λέξη «μουσικολογία», αλλά οι λέξεις «μουσική», «αρμονική». Οι Αρχαίοι Έλληνες φιλόσοφοι και θεωρητικοί της μουσικής, αν και σε μεμονωμένα ζητήματα είχαν κάνει σημαντικές διαπιστώσεις για τον ήχο ως φυσικό φαινόμενο και ιδιαίτερα για τον μουσικό ήχο. Όπως και για την αισθητική γενικότερα έτσι και για την αισθητική της μουσικής ο φιλοσοφικός προβληματισμός αρχίζει ήδη από την εποχή της Αρχαιότητας και οι απόψεις του Πλάτωνα και προπαντός του Αριστοτέλη είχαν σημαντική επίδραση στην διαμόρφωση των νεότερων αντιλήψεων στην μουσική αισθητική. Στην Αρχαία Ελλάδα καλλιεργήθηκε η αντίληψη πως «η μουσική αποτελεί συστατικό μέρος του ανθρώπινου πολιτισμού υποκείμενο σε ιστορική μεταβολή και εξέλιξη» και ότι «η ιστορική μεταβολή και εξέλιξη της μουσικής συνιστά καθ' εαυτή κεντρικό πεδίο και τρόπο γνώσης της μουσικής»³.

Οι Αρχαίοι Έλληνες εννοούσαν για μια μακρά περίοδο το σύνολο των πνευματικών και διανοητικών επιδόσεων, ειδικά στην Τέχνη (όπου κάθε Τέχνη

³ Δ. Γιάννου, *Εισαγωγή στην Μουσικολογία* (Πανεπιστημιακές Σημειώσεις), Χ.Ε.1989 – 90 Τ.Μ.Σ. σελ. 4.

ήταν υπό την προστασία των Μουσών), τις Καλές Τέχνες και τα Γράμματα και ακόμα ιδιαίτερα τη Λυρική Ποίηση, δηλαδή την Ποίηση με μουσική (μέλος). Ο όρος Μουσική με τη σημερινή σημασία του ως ανεξάρτητη Τέχνη χωρισμένη από την Ποίηση, γενικεύτηκε τον 4^ο αι. π.Χ. Τον 5^ο αι. π.Χ. η Μουσική εξελίχθηκε σταθερά ως ανεξάρτητη Τέχνη ενώ τη λέξη Μουσική (πάντα από το Μούσα) τη βρίσκουμε για πρώτη φορά στον Πρώτο Ολυμπιονικό του Πινδάρου, από το έτος 476 π.Χ. Η Μούσα, ήταν η θεότητα της Μουσικής, της Ποίησης, της Ορχηστρικής, του Δράματος και γενικά προστάτιδα των Τεχνών και των Γραμμάτων.

Η αρχαία ελληνική μουσική κατέχει μία ιδιαίτερη θέση ανάμεσα στους μουσικούς πολιτισμούς της Αρχαιότητας. Ο κυριότερος λόγος για αυτό είναι οπωσδήποτε το γεγονός, ότι οι ιστορικές μαρτυρίες και οι πηγές για τη μελέτη του αρχαίου ελληνικού μουσικού πολιτισμού είναι περισσότερες απ' ότι για οποιονδήποτε άλλο μουσικό πολιτισμό της αρχαιότητας.

Οι γραπτές πηγές για την αρχαία ελληνική μουσική είναι:

- Οι πρακτικές, δηλαδή σωζόμενα αποσπάσματα μουσικής σε μουσική σημειογραφία, τα οποία είναι ελάχιστα -περί τα 50- και αποσπασματικά
- Οι θεωρητικές που είναι ειδικές πραγματείες θεωρίας της μουσικής καθώς και αναφορές στη μουσική και στη μουσική ζωή που περιέχονται σε λογοτεχνικά, φιλοσοφικά και ιστορικά έργα: από τις αρχές δηλ. τα Ομηρικά Έπη 9^{ος} - 8^{ος} αι. π.Χ., τα έπη του Ησίοδου, τη Λυρική Ποίηση 7^{ου}, 6^{ου}, και 5^{ου} αι. π.Χ., μαρτυρίες από τις κωμωδίες και τις τραγωδίες (Ευρυπίδη, Αριστοφάνη κλπ). Αρχαιότερος θεωρητικός της μουσικής φαίνεται πως είναι ο Πυθαγόρας ο Σάμιος (6^{ος} αι.π.Χ.), θεμελιωτής της φιλοσοφικής σχολής των Πυθαγορείων. Ο ίδιος δεν έγραψε συγγράμματα και ένα μεγάλο μέρος της διδασκαλίας που αποδίδεται σε αυτόν, ιδιαίτερα ο μαθηματικός υπολογισμός των διαστημάτων, οφείλεται με βεβαιότητα σε μεταγενέστερους εκπροσώπους της σχολής του. Ο κατ' εξοχήν θεωρητικός της αρχαίας ελληνικής μουσικής είναι ο μαθητής του Αριστοτέλη, Αριστόξενος Ταραντίνος (περίπου 370 π.Χ. - αρχές του 3^{ου} αι. π.Χ.), ο οποίος εκτός των άλλων (έγραψε 453 συγγράμματα που αφορούσαν «παν είδος παιδείας») έγραψε και 12 μουσικοθεωρητικά συγγράμματα. Σχεδόν πλήρες σώζεται το *Αρμονικά Στοιχεία* και ένα μεγάλο μέρος από το *Ρυθμικά Στοιχεία*.
- Εικονογραφικές μαρτυρίες οι οποίες ανευρίσκονται στις ανασκαφές και ο αριθμός τους είναι μεγάλος. Ιδιαίτερα οι απεικονίσεις σκηνών της μουσικής ζωής σε αγγεία είναι ένα γεγονός το οποίο αποτελεί καθαυτό μαρτυρία για τη σημασία της μουσικής στην καθημερινή ζωή των αρχαίων Ελλήνων.

- Λείψανα μουσικών οργάνων, τα οποία επίσης ανευρίσκονται στις ανασκαφές και ο αριθμός τους είναι μεγάλος.

Η αρχαία ελληνική μουσική καλύπτει μία χρονική περίοδο, που αρχίζει τους τελευταίους αιώνες της 2^{ης} χιλιετηρίδας π.Χ., τελειώνει στα τέλη του 4^{ου} αιώνα μ.Χ – δηλαδή στις αρχές των Ελληνιστικών Χρόνων – και αναπτύσσεται κυρίως στις ελληνικές πόλεις της Μ.Ασίας, της Κάτω Ιταλίας και φυσικά στο γνωστό Ελλαδικό χώρο. Το χρονικό διάστημα των χιλίων και πλέον χρόνων που προσδιορίζεται από τα παραπάνω χρονικά όρια αντιστοιχεί σε διάφορες περιόδους της αρχαίας ελληνικής ιστορίας. Οι περίοδοι εξέλιξης του μουσικού πολιτισμού της αρχαίας Ελλάδας αντιστοιχούν στην ουσία σε αυτές τις ιστορικές περιόδους:

- Μινωϊκός – Κυκλαδικός – Μυκηναϊκός πολιτισμός, 2.500 – 1.000 χρόνια πριν: Οι άμεσες μουσικοϊστορικές μαρτυρίες από τον Μινωϊκό, τον Κυκλαδικό και τον Μυκηναϊκό μουσικό πολιτισμό περιορίζονται σε θραύσματα μουσικών οργάνων και αναπαραστάσεις σκηνών της μουσικής ζωής.

- Ομηρικά χρόνια 9^{ος} – 8^{ος} αιώνες περίπου π.Χ.: Οι μουσικοϊστορικές μαρτυρίες στα ομηρικά και στα ησιόδια έπη, κινούνται ανάμεσα στο μύθο και στην πραγματικότητα. Πάντως σε κάθε περίπτωση η πιο αξιόπιστη μαρτυρία των επών είναι η μνεία συγκεκριμένων μουσικών οργάνων (η φόρμιξ, ο αυλός, η κιθαρίς, η σύριγξ και η σάλπιγξ), γιατί βεβαίως προϋποθέτει την ύπαρξή τους. Σπουδαίας σημασίας είναι και όλες εκείνες οι ιστορικές μαρτυρίες για το σύνολο των αντιλήψεων σχετικά με μεγάλη σημασία της μουσικής στην κοινωνική ζωή των αρχαίων Ελλήνων.

- 7^{ος} και 6^{ος} αιώνας π.Χ.: Η μουσική εντάσσεται στην ζωή της πόλης ως μέσο παιδείας με την γενική και την ειδική σημασία της λέξης (δηλαδή ως μουσική παιδεία). Αυξάνονται οι επώνυμοι γνωστοί μουσικοί και ξεχωρίζουν με αρκετή ακρίβεια μουσικές μορφές. Η λέξη «μουσική» δεν αναφέρεται αποκλειστικά στην τέχνη των ήχων αλλά στο σύνολο των πνευματικών ικανοτήτων του ανθρώπου και σε κάθε τέχνη που ήταν υπό την προστασία των Μουσών.

- Κλασική εποχή, τέλη 6^{ου} έως αρχές 5^{ου} αιώνα π.Χ.: Γεννιέται η αττική τραγωδία, ένα μουσικό έργο με την αρχαία ελληνική σημασία της λέξης: σημαίνει δηλαδή την ένωση μουσικής, ποιητικού λόγου και χορού. Είναι το υψηλότερο καλλιτεχνικό επίτευγμα αυτής της αξεχώριστης ενότητας των τριών στοιχείων της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Η έννοια του ήθους στη μουσική συνδέεται με την αντίληψη, ότι η μουσική μπορεί να ασκεί επίδραση στην ψυχή του ανθρώπου. Έτσι κάθε είδος μουσικής, κάθε είδος μελωδίας αλλά και ρυθμού έχει ένα ορισμένο ήθος ανάλογα με την επίδραση που ασκεί στην ψυχή.

- Μετά την κλασική εποχή, β' μισό 5^{ου} αιώνα: Χαρακτηριστικά γνωρίσματα της εποχής είναι η αλλαγή της αισθητικής αντίληψης για τη μουσική με τον κλονισμό της ενότητας ποιητικού λόγου και μουσικού ήχου, η προβολή της δεξιοτεχνίας στην οργανική αλλά και στην φωνητική μουσική και η χαλάρωση των επιταγών της διδασκαλίας περί ήθους. Από τον 4^ο αιώνα π.Χ. και εξής, η λέξη «μουσική» χρησιμοποιείται με τη σημασία που της δίνουμε εμείς σήμερα.

Πολλούς αιώνες νωρίτερα και μέσα από τα Έπη του Ομήρου της Ιλιάδας και της Οδύσσειας (9^{ος} - 8^{ος} αι. π.Χ.), έχουμε σαφείς αναφορές σε διάφορα Μουσικά Όργανα όπως η Φόρμιγξ, η Κιθαρίς, ο Αυλός, η Σύριγξ και η Σάλπιγξ, ενώ μιλάει για συγκεκριμένα είδη τραγουδιών όπως ο Παιών (Παιάν), Λίνος και Θρήνος. Οι εικόνες της μουσικής ζωής στην Αρχαία Ελλάδα μέσα κυρίως από την Αγγειοπλαστική Τέχνη, μαρτυρούν τη θέση της μουσικής και κυρίως τη χρήση των μουσικών οργάνων σε κάθε περίπτωση της ζωής, ξεκινώντας βεβαίως από τη χρήση των μουσικών οργάνων από τους ίδιους τους θεούς του Ολύμπου. Η μουσική ήταν απαραίτητο συστατικό στοιχείο όλων των τομέων της ζωής όχι μόνο στην Αρχαία Αθήνα αλλά και στις υπόλοιπες μεγάλες πόλεις της Αρχαιότητας, όπως η Κρήτη, η Κόρινθος, οι Κυκλάδες κλπ.

Η Αρχαία Ελληνική Μουσική ήταν βασισμένη και πριν ακόμη από την καθιέρωση της μουσικής αλφαριθμητικής παρασημαντικής στο σύστημα των τρόπων: τον Δωρίο, τον Λύδιο και τον Φρύγιο. Από τον Τέρπανδρο μέχρι τον Αριστόξενο, δηλαδή κατά την περίοδο από τον 7^ο έως τον 4^ο π.Χ. αιώνες, οι τρόποι αυτοί γίνονται οι εξής πέντε, οι οποίοι ονομαζόταν Αρμονίες και όχι τρόποι: Δωρίς (ή Λοκρική), Αιολίς, Ιάς (Ιωνικός), Φρύγιος και Λύδιος Αρμονία. Κατά τον Πλούταρχο, αυτούς τους πέντε πρώτους 'είτε τόνους, είτε τρόπους, είθ' αρμονίας χρηκαλύν'. Κατά τον Πολυδεύκη, τους τρόπους αυτούς τους είχε προσδιορίσει κάποιος μουσικός με το όνομα Φιλόξενος.

Ο 5^{ος} αιώνας π.Χ. γνωστός ως ο «Χρυσός αιώνας των Τεχνών και των Γραμμάτων» στην Αρχαία Αθήνα, βρίσκει τη μουσική να είναι πλέον καθορισμένη και προσδιορισμένη με ακριβείς μαθηματικές σχέσεις από τον Πυθαγόρα και τη Σχολή του. Αναγνωρίζουμε την πυθαγορική διατονική αρμονία όπως σχηματίζεται με συμφωνίες και θαυμάζουμε τον πυθαγόρειο καθορισμό των διαστημάτων με αριθμητικούς λόγους.

Ο φιλόσοφος Πλάτων διδάσκει πως η ελληνική μουσική έχει χαρακτήρα και ποιότητα αρετής, ενώ καλλιεργεί το Ήθος αφού είναι η ίδια θεϊκή τέχνη, έχει υψηλούς σκοπούς και είναι επομένως ένα εξαιρετικά κατάλληλο και αποτελεσματικό μέσο παιδείας. Επίσης τονίζει πως η αρμονία είναι κάτι το αόρατο

και άυλο κάτι πανέμορφο και θείο έτσι όπως αναδύεται από την καλά κουρδισμένη λύρα. Στην *Πολιτεία* (398d), ορίζει την έννοια του μέλους: «το μέλος εκ τριών συγκεκμημενον, λόγου τε και αρμονίας και ρυθμού»

Κατά τον 5^ο αιώνα π.Χ. το μάθημα της Μουσικής είναι δια νόμου πλέον ένα από τα πιο βασικά στην καλλιέργεια των νέων των Αρχαίας Ελλάδας μαζί με την Αστρονομία, τα Μαθηματικά, τη Φιλοσοφία και βεβαίως τη Γυμναστική.

Στις κοινωνίες όχι μόνο της Αθήνας, αλλά και της Σπάρτης, της Κρήτης, υπήρχε οργανωμένο σύστημα μουσικής Παιδείας, όπου οι νέοι μπορούσαν να διδαχθούν κάποιο μουσικό όργανο από επαγγελματία διδάσκαλο της μουσικής. Σημαντική ήταν και η οργανωμένη εκπαίδευση των χορών που καλούνταν να τραγουδήσουν στις γιορτές. Στην Κρήτη τα αγόρια συνάζονταν σε «αγέλες». Στην Σπάρτη υπήρχαν παρόμοιες ρυθμίσεις. Όσον αφορά στη Σαπφώ που προΐσταντο ενός «οίκου θεραπεινιδών των Μουσών», ήταν μουσική διδάσκαλος, στην οποία οι γονείς έστελναν τις κόρες τους ώστε να λάβουν κάποιο είδος παιδείας.

Η γνωστή σήμερα σημειογραφία της αρχαίας ελληνικής μουσικής είναι μία σημειογραφία που παριστάνει με κανονικά ή τροποποιημένα γράμματα του αλφαβήτου τις βαθμίδες του τετραχόρδου σε περισσότερες οκτάβες. Επειδή στηρίζεται στα γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου ονομάζεται αλφαβητική σημειογραφία. Σε αυτή τη σημειογραφία παραδίδονται οι ελάχιστες (περίπου 50) σωζόμενες πρακτικές πηγές, οι οποίες είναι αποσπασματικές με συχνά ενδιάμεσα κενά και δεν επιτρέπουν σε καμία περίπτωση μία θεμελιωμένη ηχητική αναβίωση της αρχαίας ελληνικής μουσικής.

Άλλα είναι τα σύμβολα/γράμματα που χρησιμοποιούνται για τη φωνητική σημειογραφία και άλλα για την οργανική. Χάρη στην «Εισαγωγή» του Αλύπιου (3^{ος} - 4^{ος} μ.Χ. αι.), έχει διασωθεί ολόκληρη αυτή η σημειογραφία με πλήρη πίνακες σε όλους του 15 τόνους και στα 3 γένη της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής:

Τα Γένη⁴ της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής είναι το Διατονικό, το Χρω-

⁴ Αλυπίου, *Εισαγωγή Μουσική*, υπό Α.Σιαμάκη, Πρέσπες 1995, υποσημ.24, σελ.107: Γένος. Μουσικός όρος από το γίνεσθαι. Στην Αρχαία Ελληνική Μουσική σημαίνει σύνολο φθόγγων, που με τη δική τους διάταξη μας δίνουν κάποια ποιότητα ήχου. Πιο συγκεκριμένα, η διαφορετική κατανομή και διάταξη των δωδεκατημορίων σύμφωνα με το γένος «εστί ποια τετραχόρδου διαίρεσις» (Αριστέιδης Κοϊντιλιανός, Α.Σ. σ.15, 21), δημιουργεί άνισους φθόγγους, που ιστούν τα τετράχορδα, και τα τετράχορδα τα συστήματα των τετραχόρδων. Οι διαφορές των γενών κατά τον Αριστόξενο πρέπει να αποδοθούν στους κινούμενους φθόγγους και στους τόπους «εν οis κινούνται» (σ.98, 9-10). Τα γένη καθ' όλους τους μουσικούς, πυθαγόρειους και αριστοξενείους, είναι τρία: διάτονον, χρώμα, αρμονία ή διατο-

ματικό και το Εναρμόνιο.

Οι 15 τρόποι που μας παραδίδει ο Αλύπιος στην «Εισαγωγή» του, είναι άγνωστο από ποιόν είναι προσδιορισμένοι. Το βέβαιο είναι πως περιλαμβάνουν τους 5 τρόπους του Φιλόξενου. Αυτοί είναι οι εξής⁵:

A. Λύδιος, Αιόλιος, Φρύγιος, Ιάστιος, Δώριος.

B. Υπολύδιος, Υποαιόλιος, Υποφρύγιος, Υποϊάστιος, Υποδώριος.

Γ. Υπερλύδιος, Υπεραιόλιος, Υπερφρύγιος, Υπεριάστιος, Υπερδώριος.

Εύκολα παρατηρούμε πως η πρώτη πεντάδα των ήχων (A) είναι οι κύριοι και παλαιότεροι χρονολογικά, η δεύτερη πεντάδα (B) είναι οι χαμηλότεροι (υπο-) και η Τρίτη (Γ) είναι οι ψηλότεροι (υπέρ-).

Οι φθόγγοι⁶ είναι 18, τα Σημεία 28⁷, οι απλοί χαρακτηρισμοί των σημείων 22 και οι σύνθετοι χαρακτηρισμοί των σημείων 20.⁸

Τα γνωστότερα 'λείψανα' της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής είναι:⁹

- Απόσπασμα από το πρώτο στάσιμο του Ορέστη του Ευρυπίδη (Πάπυρος Βιέννης G2315)¹⁰: Το απόσπασμα αυτό αρχαίας ελληνικής μουσικής, θεωρείται το αρχαιότερο μέχρι σήμερα γνωστό λείψανο. Τοποθετείται χρονολογικά τον 3^ο π.Χ. αιώνα. Το κομμάτι αυτό περιλαμβάνει φωνητικά σύμβολα και ορισμένα οργανικά, ως οργανικές παρεμβολές. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο Διονύσιος ο Αλικαρνασεύς (1^{ος} αι. π.Χ.) αναφέρεται στη μουσική του Ορέστη

νικόν, χρωματικόν, και εναρμόνιον. Αναφέρονται οι χαρακτηριστικότεροι ορισμοί: «Τρία γένη των μελωδουμένων εστί: διάτονον, χρώμα, αρμονία» (Αριστοτέλους *Αρμονικά Στοιχεία*, σ.135, 4-5). Γένη μελωδίας γ': αρμονία, χρώμα, διάτονον, εκ της των διαστημάτων εγγύτητος ή μακρότητος λαμβάνοντα τας διαφοράς» (Αριστείδης Κοϊντιλιανός, *Περί Μουσικής* σ.15, 22-4). «Τρία μεν τοίνυν (φησιν) ούτος (ο Αρχύτας) υφίσταται γένη, το τε εναρμόνιον και το χρωματικόν και το διατονικόν» (Πτολεμαίος *Αρμονικά*, σ.30, 17).

⁵ Αλυπίου, *Εισαγωγή Μουσική*, υπό Α.Σιαμάκη, Πρέσπες 1995, σελ.23

⁶ «Των φθόγγων οι μεν εισίν εστώτες και ακλινείς, οι δε κινούμενοι και κεκλιμένοι. Εστώτες μεν ουν εισιν οκτώ [...] κινούμενοι δε δέκα [...]. εστώτες μεν ουν λέγονται, ότι εν ταις των γενών διαφοραίς ού μεταπίπτουσιν. Κινούμενοι δε, ότι εν ταις των γενών διαφοραίς μεταπίπτουσιν εις ετέρας τάσεις.[...] Αλυπίου, *Εισαγωγή Μουσική*, υπό Α.Σιαμάκη, Πρέσπες 1995, σελ.54

⁷ Τα μουσικά σημεία του Αλύπιου είναι τα 26 γράμματα του αρχαίου ελληνικού αλφαβήτου και δύο τόνοι, η οξεία και η βαρεία. Τα δύο επιπλέον γράμματα είναι το βαυ ή δίγαμμα, και το κόππα. Αλυπίου, *Εισαγωγή Μουσική*, υπό Α.Σιαμάκη, Πρέσπες 1995, σελ.22

⁸ Αλυπίου, *Εισαγωγή Μουσική*, υπό Α.Σιαμάκη, Πρέσπες 1995, σελ.23-24

⁹ Δημ. Θέμελης, *Ειδικοί Τομείς της Ιστορίας της Μουσικής, Τα λείψανα της αρχαίας ελληνικής μουσικής, Σημειογραφία, ερμηνεία, Πανεπιστημιακές σημειώσεις, Θεσσαλονίκη 1990* σελ.16-35).

¹⁰ (Ενδεικτική ηχογράφιση): Πέτρος Ταμπούρης, *Μουσική από την ελληνική αρχαιότητα* (cd.track 26)

του Ευρυπίδη: «*Τας τε λέξεις τοις μέλεσιν υποτάττειν αξίοι και ού τα μέλη ταις λέξεσιν, ως εξ άλλων τε πολλών δήλον και μάλιστα εκ των Ευρυπίδου μελών, ά πεποιήκεν την Ηλέκτραν λέγουσαν εν Ορέστη προς τον χορόν*».

- Επιτάφειος του Σεικίλου (Μουσείο Κοπεγχάγης): Μαρμάρινη στήλη, με χαραγμένα τα μουσικά σύμβολα που ανακαλύφθηκε στις Τράλλεις της Μ.Ασίας. Τοποθετείται χρονικά στους 2^ο - 1^ο αιώνες π.Χ. Τα μουσικά σύμβολα από τα οποία αποτελείται ανήκουν στον Ιάστιο τρόπο σύμφωνα με τους πίνακες του Αλύπτιου, ενώ ιδιαίτερα εξελιγμένα παρουσιάζονται τα ρυθμικά σύμβολα.

- Ύμνος στη Μούσα (Καλλιόπη) - Μεσομήδους από την Κρήτη¹¹: Ένας από τους τρεις ύμνους που αποδίδονται στον κιθαρωδό Μεσομήδη από την Κρήτη (2^ο μ.Χ.αιώνας), τους οποίους δημοσίευσε για πρώτη φορά ο Vincanzo Galilei στο *Dialogo della musica antica e della moderna* (Φλωρεντία 1581). Πρόκειται για τους ύμνους: στη Μούσα (Καλλιόπη), στον Ήλιο και στη Νέμεση με κείμενο και φωνητικά σύμβολα.

- Μουσικό επίγραμμα από τη Μηλιά Πηλίου (Αρ. Ευρ. Μουσείου Βόλου Ε - 927): Βρέθηκε στα τέλη του περασμένου αιώνα (περ.1890) στις Μηλιές Πηλίου και για πολλά χρόνια δεν είχε μελετηθεί. Στην κύρια όψη του φέρει οκτώ στίχους με χαραγμένα σύμβολα της αρχαίας ελληνικής μουσικής σημειογραφίας. Τα σύμβολα αυτά που είναι και οργανικά και φωνητικά, τεκμηριώνονται όλα στους πίνακες του Αλύπτιου. Το γεγονός ότι δεν έχει ποιητικό λόγο, καθώς επίσης ούτε στοιχεία ρυθμού (προσωδίας), οδήγησε τους ερευνητές στο συμπέρασμα πως πρόκειται για ένα μουσικό έργο που απευθύνεται σε 2 ομάδες οργάνων: πνευστά και έγχορδα. Η διφωνία που σχηματίζεται θυμίζει «ισοκράτημα» (*bordum*). Χρονολογικά είναι μεταγενέστερο του 3^{ου} αι. π.Χ. και μάλλον σχετίζεται με ένα ιερό που υπήρχε εκεί και ίσως ήταν το Μαντείο του Κοροπαίου Απόλλωνα. Η τονικότητα του μουσικού αυτού έργου, είναι μία εναλλαγή μεταξύ των τρόπων λύδιο και δάριο (με τους αντίστοιχους υπό- και υπέρ-), ενώ ο φρύγιος τρόπος αντιπροσωπεύεται σχεδόν πάντοτε από τον υπερφρύγιο. Όπως προκύπτει κυριαρχεί το χρωματικό γένος. Το μουσικό επίγραμμα του Πηλίου, είναι το πρώτο ντοκουμέντο αρχαίας ελληνικής μουσικής, όπου χρησιμοποιείται η επέκταση της σημειογραφίας προς την χαμηλή περιοχή: έχουμε εδώ μία μεταβολή «κατά τόνον». Αξιοσημείωτοι δε, και οι χαμηλοί φθόγγοι που είναι διάσπαρτοι στο κομμάτι, και που φαίνεται πως έχουν μία ιδιαίτερη λειτουργικότητα μέσα σε αυτό. Σχεδόν καθένας από αυτούς τους φθόγγους ταιριάζει ως «ισο-

¹¹ (Ενδεικτική ηχογράφιση): Πέτρος Ταμπούρης, Μουσική από την ελληνική αρχαιότητα (cd.track 17, Ύμνος στη Μούσα (Μεσομήδους από την Κρήτη).

κράτημα», στο εκάστοτε τμήμα της μελωδίας που ακολουθεί ύστερα από αυτούς. Στο Αρχαιολογικό Μουσείο Βόλου διασώζεται ένα από τα πιο παλιά χρονολογικώς μουσικά «λείψανα» της αρχαίας ελληνικής μουσικής.

- 'Υμνος στην Αγία Τριάδα (πάπυρος Οξυρύγχου 1786): Τοποθετείται χρονικά στον 3^ο μ.Χ. αιώνα. Περιλαμβάνει αποσπάσματα χριστιανικού ύμνου στην Αγία Τριάδα και είναι γραμμένο με την αρχαία ελληνική μουσική παρασημαντική. Ανακαλύφθηκε από τον A.S. Hunt (το 1918 σε πάπυρο στην οξυρύγχο της Αιγύπτου. (πέντε σειρές ελληνικό κείμενο με φωνητικά σύμβολα). Η σπουδαιότητα του μουσικού αυτού λειψάνου έγκυται στο ότι είναι – ο μόνος μέχρι στιγμής – συνδετικός κρίκος που ενώνει τον αρχαίο ελληνικό μουσικό πολιτισμό με τη μουσική των πρώτων χριστιανικών χρόνων.¹²

B. Χριστιανισμός: Βυζαντινή – Εκκλησιαστική Μουσική

Το πέρασμα του Ελληνισμού στο Χριστιανισμό ήταν σίγουρα για τις τέχνες ο καρπός της νέας δημιουργίας που πηγάζει από το νέο τρόπο ζωής, τις κοινωνικές - πολιτικές αλλαγές και βέβαια το χριστιανικό ιδεώδες. Η Βυζαντινή – Εκκλησιαστική Μουσική καθώς και η Κοσμική και η Δημοτική Μουσική, παίρνουν τη σκυτάλη από την Αρχαία Ελληνική Μουσική. Ο καθηγητής Α. Αλυγιάκης αναφέρει πως «Ο χριστιανισμός αφομοίωσε δημιουργικά τις αντιλήψεις του αρχαίου ελληνισμού και διαμόρφωσε στη συνέχεια τη μουσική έκφραση της 'εν πνεύματι και αληθεία' λατρείας του Θεού»¹³. Από τους πρώτους κιόλας αιώνες ιδρύεται με εντολή του Αυτοκράτορα Κωνσταντίνου η βασιλική βιβλιοθήκη με οργανωμένο αντιγραφικό εργαστήριο, με σκοπό τη διαφύλαξη της Γνώσης. Οι κώδικες της αρχαίας ελληνικής γραμματείας αντιγράφονται από επαγγελ-

¹² Καταληκτικά θα πρέπει στο σημείο αυτό να υπογραμμιστεί πως η πλειονότητα των πληροφοριών για την αρχαία ελληνική μουσική αφορά στην αισθητική αντιληψη και πως η ηχητική πραγματικότητα της απέχει ενδεχομένως πολύ από τις οποιοσδήποτε προσπάθειες για την αναπαραγωγή της μέσω των πειραματικά ανακατασκευασμένων 'αρχαίων ελληνικών μουσικών οργάνων' και την οποιαδήποτε απόπειρα ερμηνείας και μεταγραφής των ελάχιστων και ελλειπών μουσικών λειψάνων που διασώζονται. Ακόμη και για τη θεωρία της μουσικής αυτής, δεν είμαστε σε θέση να πούμε με βεβαιότητα πως μας έχει παραδοθεί με όλο το μουσικο-θεωρητικό σύστημα ανέπαφο και απαράλλαχτο αφού οι πηγές στις οποίες μας έχει παραδοθεί είναι κατά πολλούς αιώνες μεταγενέστερες. Το βέβαιο είναι πως για τον αρχαίο ελληνικό μουσικό πολιτισμό ο όγκος των πληροφοριών που διαθέτουμε είναι πολύ μεγαλύτερος από οποιοδήποτε άλλο αρχαίο μουσικό πολιτισμό.

¹³ Α.Αλυγιάκης, Η Οκταημία, Θεσσαλονίκη 1995, σελ.14.

ματίες αντιγραφείς, και μ' αυτόν τον τρόπο προστατεύεται το περιεχόμενο τους από τη φυσική φθορά του χρόνου. Η Εκκλησία χρησιμοποιεί την ελληνική γλώσσα ως επίσημη ενώ οι εκκλησιαστικοί γραφείς είναι πάντα άριστοι γνώστες της ελληνικής φιλοσοφίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα κατά τον 4^ο αι. μ.Χ., οι τρεις Μεγάλοι Πατέρες της Εκκλησίας, ο Αγ. Βασίλειος ο Μέγας, ο Αγ. Γρηγόριος Νύσσης και ο Αγ. Γρηγόριος ο Θεολόγος κάτοχοι οι ίδιοι της Ελληνικής Παιδείας και μελετητές των κλασικών συγγραφέων, υποστηρίζουν έμπρακτα πως δεν πρέπει να απορρίπτεται η αρχαιοελληνική Παιδεία με την ιδέα ότι κάνει κακό και ότι απομακρύνει από την αληθινή πίστη, αλλά αντίθετα, ότι είναι ο δρόμος που οδηγεί σ' αυτήν, συνετέλεσαν στη διαλλαγή και συμφιλίωση των δύο αντιτιθέμενων κόσμων Χριστιανισμού και Ελληνισμού, δια του εκχριστιανισμού του Ελληνισμού και του εξελληνισμού του Χριστιανισμού.

Κατάλοιπα της αρχαίας λατρείας, δοξασιών και συνθηγιών του αρχαίου κόσμου παραμένουν στους αιώνες έως τις μέρες μας, ενώ η ίδια η οργάνωση της Λατρείας στο Ναό είναι σαφώς επηρεασμένη από το αρχαίο ελληνικό Δράμα – Θέατρο. Ο Χορός της αρχαίας ελληνικής Τραγωδίας με το 1^ο ημιχόριο και το 2^ο ημιχόριο, δίνει τη θέση του στο Βυζαντινό Χορό που αποτελείται από τον α' χορό και τον β' χορό. Ο Κορυφαίος δίνει τη θέση του στον Πρωτοψάλτη και τον Λαμπαδάριο. Και στις δύο περιπτώσεις ο λαός – ποιμνιο εκφράζεται μέσω του Χορού. Εδώ σε αντίθεση με την αρχαιότητα, όπου το κύριο στοιχείο «μαζικής παιδείας» ήταν το θέατρο, στο Βυζάντιο αντίστοιχο παιδευτικό ρόλο τον αναλαμβάνει η θεία Λειτουργία. Η οκταηχία, ως «αυτόνομο μουσικο-λειτουργικό σύστημα, είναι ουσιαστικά η μορφοποίηση και τυποποίηση της λειτουργικής υμνογραφίας»¹⁴. Από τις παλαιότερες συλλογές ελληνικών λειτουργικών ύμνων είναι η Οκτώηχος του Σεβήρου Αντιοχείας¹⁵ (στ' αι.). Παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον επειδή σχετίζονται άμεσα με το ζήτημα των οκτώ ήχων της ελληνικής υμνογραφίας και συνδέεται οργανικά με ολόκληρη τη λειτουργική παράδοση. Ο αριθμός οκτώ του μουσικού συστήματος, σχετίζεται με το λειτουργικό χρόνο και το εορτολόγιο και είναι η απόρροια της ορθοδόξου θεολογίας για την όγδοη μέρα.

Είναι τον 8^ο αιώνα κυριαρχεί μία μεγάλη μουσική προσωπικότητα: ο Ιωάννης Δαμασκηνός έχοντας αποκτήσει σπουδαία μόρφωση¹⁶, θεωρείται «όχι

¹⁴ Α. Αλυγιάκη, *Η Οκταηχία*, Θεσσαλονίκη 1995, σελ. 14.

¹⁵ Α. Αλυγιάκη, *Η Οκταηχία*, Θεσσαλονίκη 1995, σελ. 95.

¹⁶ Το κείμενο αναφέρεται στη μόρφωση τόσο του Ιωάννη Δαμασκηνού όσο και του αδελφού του Κοσμά του Μελωδού: «Αναλογίας δε και αριθμητικώς ούτως εξησκήκασιν ευφυώς ως

μόνο συγγραφέας της Οκτώηχου, αλλά και επινοητής των οκτώ ήχων και αυτής ακόμη της μουσικής σημειογραφίας»¹⁷. Προσδιόρισε τους οκτώ τρόπους της εκκλησιαστικής μουσικής. Από αυτούς, οι 7 είναι αυτοί που μας παραδίδει ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός με 1 επί πλέον από τους 13 του Αριστόξενου¹⁸. Ο Α. Σιαμάκης επιμελητής της έκδοσης της «Εισαγωγής Μουσικής» του Αλύπιου, αναφέρει πως «η σημερινή εκκλησιαστική μουσική θα μπορούσε να χαρακτηριστεί νεοαριστοξένειος»¹⁹. Η αντιστοιχία των βυζαντινών ήχων με τους αρχαίους ελληνικούς τρόπους είναι η εξής: Δώριος > Πρώτος, Λύδιος > Δεύτερος, Φρύγιος > τρίτος, Μιξολύδιος > Τέταρτος και «Λέγετος», Υποδώριος > Πλάγιος του Πρώτου, Υπολύδιος > Πλάγιος του Δεύτερου, Υποφρύγιος > Βαρύς, Υπομιξολύδιος > Πλάγιος του Τέταρτου.

Τον 6^ο αιώνα εμφανίζεται το Κοντάκιο και μια μουσική προσωπικότητα μεγάλης ολκής ο Ρωμανός ο Μελωδός.

Τον 8^ο αιώνα δημιουργείται ο Κανόνας, όπου πια η μουσική είναι το κυρίαρχο στοιχείο και διανθίζεται σύμφωνα με το ποιητικό κείμενο.

Τον 10^ο αιώνα αρχίζει και αποσυνδέεται η μουσική από το κείμενο.

Τον 12^ο αιώνα εμφανίζονται τα πρώτα ογκώδη βιβλία εκκλησιαστικής μουσικής, οι Παπαδικές, τα χειρόγραφα πολλαπλασιάζονται και μεγάλες μουσικές προσωπικότητες συνεχίζουν την κληρονομιά ακόμη και στην περίοδο της Τουρκοκρατίας.

Ως τέχνη η Βυζαντινή μουσική αποτελεί σαφώς έκφανση του βυζαντινού πνεύματος και πολιτισμού, που οργανώθηκε από τα μέσα του 10^{ου} αι ή λίγο

Πυθαγόραιοι ή Διοφάνται. Γεωμετρίας δε την απόδειξιν ούτως εξηπαιδευθήσαν ως Ευκλείδης τινάς τούτο δοκείν και ολίγους άλλους παρόμοιους. Περί δε την αρμονικήν τούτοις γεγονάσιν οποίοι άρα εξ ών εμουσούρησαν θεϊάν μελισμάτων τοις συνετοίς καταφαίνονται. Περί δε αστρονομίας όσον εν διαστήμασι και σχηματισμοίς και αναλογίαις των αποστάσεων, και μικρά διεξήλθε περί αυτών εις βραχίαν των ιδιωτών είδησιν, όιος ο Ιωάννης εξ ών γέγραφε καταφαίνεται». Α.Αλυγιάκη, Η Οκταηχία, Θεσσαλονίκη 1995, σελ.105

¹⁷ Α.Αλυγιάκη, Η Οκταηχία, Θεσσαλονίκη 1995, σελ.105

¹⁸ «Εισί δε κατά Αριστόξενον ιγ' οι τόνοι υπερμιξολύδιος και υπερφρύγιος καλούμενος μιξολύδιος δύο, οξύτερος και βαρύτερος, ων ο οξύτερος και υπερίαστιος καλείται, ο δε βαρύτερος και υπερδώριος λύδιος δύο, οξύτερος και βαρύτερος, ων ο βαρύτερος και αιόλιος καλείται φρύγιος δύο, οξύτερος και βαρύτερος, ων ο βαρύτερος και ιάστιος καλείται δώριος εις υπολύδιος δύο, οξύτερος και βαρύτερος, ος και υποαιόλιος καλείται υποφρύγιος δύο, <οξύτερος και βαρύτερος>, ων ο βαρύτερος και υποιάστιος καλείται υποδώριος» (Κλεωνίδης, Εισαγωγή Αρμονική 12, 2-11)

¹⁹ Α.Σιαμάκης Κ., Το Αλφάβητο, 3, 187.

νωρίτερα, σε πλήρες, αυτοτελές, άρτιο και ομοιογενές σύστημα σημειογραφίας. Έτσι η ανάγκη έκφρασης της Λατρείας της Ορθόδοξης Ανατολικής Εκκλησίας, δημιούργησε έναν από τους μεγαλύτερους Μουσικούς πολιτισμούς της οικουμένης, τον Βυζαντινό και Μεταβυζαντινό, που είναι ένας από τους μακροβιότερους ανάμεσα στους γνωστούς μουσικούς πολιτισμούς, όσον αφορά στην ομοιογενή γραπτή παράδοσή του.

Ο γραπτός αυτός και έντεχνος μουσικός ελληνικός πολιτισμός μίας υπερ-χιλιετίας (10^{ος} - 20^{ος} αι.), είναι η μελοποιία της Ελληνικής Ψαλτικής Τέχνης. Και είναι ακριβώς ο λόγος, η ελληνική γλώσσα, που παραμένει αλώβητη και καθαρή με την ποικιλία των καταλήξεών της, με τους τόνους και τα πνεύματά της, το ακαταμάχητο και αδιαμφισβήτητο τεκμήριο της ελληνικότητας της βυζαντινής και μεταβυζαντινής μουσικής και μαζί ένα από τα γνησιότερα μέσα της εθνικής μας αυτοσυνειδησίας.

Προσημειογραφική περίοδος (απ' αρχής - μέσα ι' αιώνας):

- Εμφάνιση της Οκτώηχου (Σεβήρος Αντιόχειας, περ. 512 - 519) - απότοκο των τρόπων της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής.
- Επινόηση, εμφάνιση και χρήση της Εκφωνητικής Σημειογραφίας (στ' - ιβ' αιώνας) - απότοκη των προσωδιακών συμβόλων των Αλεξανδρινών Φιλολόγων (Αριστοφάνης ο Βυζάντιος 260 - 180π.Χ.).
- Συγγραφή και παράδοση του αρχαιότερου Ευχολογίου (Barberini 336 της Βατικανής Βιβλιοθήκης τέλη η' - αρχές θ' αιώνας).
- Διαμόρφωση των δύο ενοτήτων τελετουργιών (εποχή Ιουστινιανού): οι επτά Ακολουθίες του εκκλησιαστικού νυχθημέρου και αντίστοιχα τα επτά Μυστήρια.
- Διαμόρφωση και παράλληλη ύπαρξη δύο Τυπικών: του Κοσμικού (Αντιόχεια) και του Μοναστηριακού (Ιεροσολυμιτική παράδοση Μονής Αγίου Σάββα).

Σημειογραφική περίοδος (μέσα ι' αιώνας - σήμερα)²⁰:

Η μελοποίηση της υμνολογραφίας και η παράδοση των εκκλησιαστικών μελών στους χειρόγραφους κώδικες αρχίζει στα μέσα του 10^{ου} αιώνα ή και λίγο νωρίτερα. Τότε εμφανίζονται τα πρώτα μουσικά σημάδια, τα οποία διακρίνονται σε τέσσερις βασικές κατηγορίες:

- α) Σε φωνητικά σημάδια, συνολικά δεκαπέντε γραμμένα με μαύρη μελάνη,

²⁰ Γρ.Στάθης, Οι Αναγραμματισμοί και τα Μαθήματα της Βυζαντινής Μελοποιίας. IBM, Μελέται 3, Αθήναι 1992, σελ.58-59.

β) σε άφωνα σημάδια, συνολικά σαράντα γραμμένα με κόκκινη μελάνη,
 γ) σε φθорικά σημάδια, για τις αλλοιώσεις των διαστημάτων και τις εναλλαγές των μελών, γραμμένα κυρίως με κόκκινη μελάνη, και

δ) σε ηχηματικά σημάδια, που κατά τη Δ' περίοδο της σημειογραφίας λέγονται μαρτυρίες.

Ο κ. Γρηγόριος Στάθης ήδη από το 1979 και μετά από πολυετή επιτόπια έρευνα και καταγραφή των ελληνικών μουσικών χειρόγραφων κωδίκων της Βυζαντινής και μεταβυζαντινής μελοποιίας, και βασιζόμενος στις εσωτερικές διεργασίες της λειτουργίας των στοιχείων που την απαρτίζουν, εντόπισε τις αλλαγές που επήλθαν στην ίδια την ουσία της σημειογραφίας και κατέγραψε την εξέλιξή της.

Για τον καθορισμό των περιόδων εξέλιξης της σημειογραφίας αφοριστικά εσωτερικά κριτήρια είναι τα εξής:

- α) Γένεση ή χρονική φανέρωση των σημαδιών,
- β) Ενέργεια των σημαδιών, δηλαδή ασταθής ή σταθερή,
- γ) Αχρηστευση ή χρονική εξαφάνιση κάποιων σημαδιών, και
- δ) Μεταγραφή των μελών από τον έναν τύπο σημειογραφίας σε άλλον ή και μετάλλαξη του σχήματος κάποιων σημαδιών.

Πάντα κατά τον κ. Γρηγόριο Στάθη, σύμφωνα με τα καθοριστικά αυτά στοιχεία διακρίνονται τέσσερις περίοδοι εξέλιξεως της σημειογραφίας και παράλληλα της μελοποιίας:

A) Πρώιμη βυζαντινή σημειογραφία (μέσα 10^{ου} αιώνα έως 1177), όπου τα φωνητικά σημάδια ήταν 6 και τα άφωνα περίπου 25,

B) Μέση πλήρης βυζαντινή σημειογραφία (1177 - 1670 περίπου), οπότε και η σημειογραφία ολοκληρώθηκε, υπήρχαν 15 φωνητικά σημάδια, και 40 άφωνα, τα οποία και λέγονται υποστάσεις χειρονομίας,

Γ) Μεταβατική - Εξηγητική σημειογραφία (1670 περίπου - 1814), οπότε και υπάρχουν τα 15 φωνητικά σημάδια και τα 40 άφωνα. Κάποια άφωνα σημάδια ωστόσο, σε κάποιες περιπτώσεις όπου έχουμε προσπάθεια εξηγήσεως της σημειογραφίας και καταγραφής του ψαλλόμενου μέλους με περισσότερα φωνητικά σημάδια, δεν χρησιμοποιούνται και τείνουν να καταργηθούν.

Δ) Αναλυτική σημειογραφία της Νέας Μεθόδου (1814 έως σήμερα), οπότε τα φωνητικά σημάδια ορίστηκαν σε 10 και τα άφωνα σε 5-6. Όλα τα άλλα άφωνα σημάδια καταργήθηκαν, αφού το μέλος που παρασήμαιναν, ως σημάδια

δηλωτικά μέλους ολόκληρου, καταγράφηκε αναλυτικά με φωνητικά σημάδια.

Σ' αυτό το διάστημα γράφτηκαν χιλιάδες κώδικες²¹, ο μεγαλύτερος αριθμός των οποίων, σώζεται ευτυχώς στον Ελλαδικό χώρο, σε μοναστηριακές βιβλιοθήκες, σε μεγάλες δημόσιες αλλά και ιδιωτικές βιβλιοθήκες.

- Την πρώτη περίοδο της σημειογραφίας γράφονται Ειρμολόγια, Στιχηράρια και Κοντακάρια.

- Τη δεύτερη περίοδο εμφανίζεται η Παπαδική, με την πρώτη ονομασία 'Ψαλτικόν' και αργότερα 'Ακολουθία', όπου συγκεντρώνονται όλα τα είδη του Παπαδικού γένους. Ο μεγάλος όμως αριθμός κάποιων ειδών καθώς και η ιδιαίτερη μελισματική επιτίδυσή τους από τον ιδ' αιώνα, συνετέλεσαν στη δημιουργία ιδιαίτερων βιβλίων, όπως το Οικιματάριο ή Κοντακάριο, το Καλοφωνικό Στιχηράριο του όλου ενιαυτού, το οποίον αργότερα ονομάστηκε Μαθηματάριο, και το Κρατηματάριο.

- Την τρίτη περίοδο συνεχίζονται να συνθέτονται τα ίδια είδη. Εμφανίζεται όμως και το νέο Στιχηραρτικό μέλος και το Καλοφωνικό Ειρμολόγιο.

- Την τέταρτη περίοδο διασώζονται μεταγραμμένα στη Νέα μέθοδο αναλυτικής σημειογραφίας, όλα τα είδη.

Η καλοφωνία είναι η μεγάλη επανάσταση του 14^{ου} αιώνα. Είναι τότε που ξεκινάει μία νέα εποχή στην τέχνη του 'μελίζειν'. Είναι τότε που για πρώτη φορά στους χειρόγραφους μουσικούς κώδικες, οι μελουργοί καταθέτουν 'επώνυμα' τα μέλη τους, τραβώντας έτσι μία διαχωριστική γραμμή στην προηγούμενη συνθετική παράδοση που ήθελε τα μέλη να καταγράφονται 'ανωνύμως' στους μουσικούς κώδικες. Είναι η εποχή κατά την οποία η μουσική αρχίζει και αποκτά φανερά μεγαλύτερη βαρύτητα σε σχέση με ποιητικό κείμενο, δηλαδή το λόγο. Το μελισματικό αυτό είδος κατέγραψε μια τετρανδρία περιφημων και θαυμαστών μελοποιών, αποτελούμενη από τους Ιωάννη Γλυκύ, Νικηφόρο Ηθικό, Ιωάννη Κουκουζέλη και Ξένο Κορώνη. Χάρη στις μεγάλες αυτές μορφές η βυζαντινή μελοποιία εξελίχθηκε σε μία υψηλή τέχνη.

Η Άλωση της Κωνσταντινούπολης, το 1453, βρίσκει την Τέχνη της Μελο-

²¹ «Στις Μοναστηριακές βιβλιοθήκες του Αγίου Όρους, των Μετεώρων, του Σινά και της Παλαιστήης, αλλά και στις άλλες βιβλιοθήκες, σώζονται περίπου 6000 χειρόγραφα της Ψαλτικής Τέχνης από τον Ι' αιώνα μέχρι γύρω στα 1900. Σε όλο τον κόσμο ο αριθμός των χειρογράφων της Εκκλησιαστικής Μουσικής, πλησιάζει τις 7000. Από όλα αυτά τα χειρόγραφα τα 5000 οπωσδήποτε γράφτηκαν κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο. Ο αριθμός από μόνος του φανερώνει την μουσική δραστηριότητα και ταυτόχρονα τη μουσική έκφραση και εξέλιξη αυτήν την περίοδο» Γρ.Θ. Στάθης, Η εξέλιξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής, σελ. 434.

ποιίας σε μεγάλη άνθιση και μία μεγάλη μορφή μεσουραναί: Ο Μανουήλ Χρυσάφης, λαμπαδάριος του ευαγούς βασιλικού κλήρου, με το συνθετικό, το αντιγραφικό, αλλά και το διδακτικό του έργο, εγκαταλείπει τη βασιλεύουσα και ταξιδεύει σε Κρήτη, Άγιον Όρος και Σερβία, μεταλαμπαδεύοντας την ορθόδοξη βυζαντινή μουσική παράδοση.

Ολόκληρη η περίοδος της Τουρκοκρατίας χαρακτηρίζεται από την μεγάλη αύξηση στην παραγωγή αντιγραμμένων μουσικών χειρογράφων, πράγμα που φανερώνει τον συνεχή αγώνα των ορθοδόξων χριστιανών να κρατήσουν, να συνεχίσουν και να εξαπλώσουν τον μουσικό τους πολιτισμό σε όλα τα κέντρα του τότε ορθόδοξου κόσμου. Η εποχή των πολυπληθών βυζαντινών χορών και των μεγαλοπρεπών κοσμικών λειτουργιών είχε περάσει ανεπιστρεπτή. Ωστόσο μεγάλες μορφές αναδύονται από την υποδουλωμένη Ελλάδα και φέρουν καινοτομίες με νέα μέλη, νέα μουσικά είδη, νέα μουσικά βιβλία.

Ο ΙΣΤ' αιώνας, βρίσκει το κέντρο των ψαλτικών εξελίξεων μακριά από την Κωνσταντινούπολη. Περιοχές ελεύθερες από τον τουρκικό ζυγό, όπως η Κρήτη, η Κύπρος, το Άγιον Όρος επιτρέπουν τη μουσική δημιουργία μέσα από την οποία αναδύεται πάντα το ιδιαίτερο τοπικό μουσικό ύφος.

Είναι κατά τον ΙΖ' αιώνα που σιγά – σιγά ο χώρος στον οποίο παρασκευάζεται η μουσική άνθηση είναι η Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία, το Οικουμενικό Πατριαρχείο.

Οι χειρόγραφες πηγές φανερώνουν ότι ως μουσικό υλικό κυριαρχεί το ανυπέβλητο και πολύπτυχο έργο των τεσσάρων μεγαλοφυών μουσικών του ιζ' αιώνα κατά τον οποίο ακμάζει ή άλλη αντίβαρη τετρανδρία αποτελούμενη από τους Παναγιώτη Χρυσάφη το Νέο και Πρωτοψάλτη, τον Γερμανό επίσκοπο Νέων Πατρών, τον Μπαλάση ιερέα και Νομοφύλακα και τον Πέτρο Μπερεκέτη τον Μελωδό, χωρίς να παραλείπεται και η χρήση, για λειτουργικούς σκοπούς, παλαιότερων βυζαντινών μελών.

Από τα μέσα του ΙΗ' αιώνα μια νέα μεγάλη περίοδος ακμής και άνθησης ξεκινά για την εκκλησιαστική μουσική.

Στα ψαλτικά πράγματα της Κωνσταντινούπολης κυριαρχεί μια νέα τετρανδρία μουσικών Ιωάννης Τραπεζούντιος ο Πρωτοψάλτης, Δανιήλ ο πρωτοψάλτης, Πέτρος Πελοποννήσιος ο λαμπαδάριος και Ιάκωβος ο πρωτοψάλτης, η οποία έγραψε μια από τις πιο λαμπρές σελίδες στην ιστορία των δομestικών, λαμπαδαρίων και πρωτοψαλτών της Μεγάλης Εκκλησίας²², διαμόρφω-

²² Πατρινέλης, Λαμπαδάριοι και Πρωτοψάλτες

σε οριστικά την έως σήμερα ισχύουσα ψαλτική πράξη της Ορθόδοξης Ανατολικής Εκκλησίας και συνέβαλε αποφασιστικά στη διαμόρφωση της αναλυτικής γραφικής παράστασης των μελών και στη δημιουργία των βασικών προϋποθέσεων που οδήγησαν το πρόβλημα προς την οριστική του λύση. Οι μουσικοδιδάσκαλοι αυτοί, αλλά και πολλοί ακόμη σπουδαίοι εκκλησιαστικοί συνθέτες, επέβαλαν νέο τρόπο ψαλμωδήσεως σε όλα τα μελοποιητικά είδη, «υπακούοντας» στις απαιτήσεις των καιρών για σύντομη ψαλμώδηση, με σκοπό τη μείωση του λειτουργικού χρόνου. Παράλληλα με τις προσπάθειές τους για την εξήγηση του σημειογραφικού συστήματος, κατέγραψαν τις σύντομες συνθέσεις τους, αλλά προχώρησαν και σε συντομεύσεις των θαυμάσιων παλαιών μελών –με την αφαίρεση θέσεων– προκειμένου να τα διατηρήσουν στην ασματική πράξη.

Γ. Κοσμική Μουσική στο Βυζάντιο

Από την εποχή των Πατέρων τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες (3^{ος} – 5^{ος} αι. μ.Χ) τα μουσικά όργανα είχαν επισημως εξοβελιστεί από την εκκλησιαστική λατρεία. Δεν υπάρχει καμία μαρτυρία για χρήση μουσικών οργάνων σε σχέση με λατρευτική τελετουργία. Η κοσμική μουσική στο Βυζάντιο είναι αυτή που συνδέεται αποκλειστικά με τη χρήση των διάφορων μουσικών οργάνων. Αντίθετα με την εκκλησιαστική μουσική, η κοσμική δεν ευτύχησε να καταγραφεί σε χειρόγραφους κώδικες και η οποιαδήποτε συντήρηση και εξέλιξή της στους αιώνες στηρίχθηκε μόνο στην προφορική παράδοση. Οι πληροφορίες για την κατασκευή, τη χρήση και την ονομασία των μουσικών οργάνων προέρχονται είτε από τα διάφορα φιλολογικά κείμενα της εποχής, είτε από τις εικονογραφημένες απεικονίσεις μουσικών που κρατούν και παίζουν μουσικά όργανα. Τα μουσικά όργανα που έχουν εντοπιστεί μέσα από τις πηγές είναι: Φλάουτα που παίζονται κα'θετα, μπροστά στο σώμα του οργανοπαίχτη, Φλάουτα πλάγια (πλαγιάυλοι), διπλοί Αυλοί, πιθανότατα όργανα με γλωσσίδι, τύπου ζουρνά (διπλό γλωσσίδι) ή του κλαρινέτου (μονό), Άσκαυλοι, Σύριγγες (πολυκάλομοι αυλοί), πολυάυλα όργανα, Σάλπιγγες ευθύγραμμες, κωνικές και κυλινδρικές με καμπάνα, Βούκινα κωνικά και καμπύλα, Τύμπανα δύο μεμβρανών κυλινδρικά, βαθιά και αβαθή, Μεμβανόφωνα τύπου ντεφιού ή ταμπορίνου με μία μεμβράνη ή και ανοιχτά, τύπμανα με μία μεμβράνη ημισφαιρικά, Κύμβαλα διαφόρων μεγεθών, μικρά Κρουστά, όπως Σείστρα, Κρόταλα κλπ, που παίζονται με χέρια ή με πόδια, Λαούτα διαφόρων μεγεθών, αχλαδόμορφα και φιαλόμορφα, τοξοτά Χορδόφωνα αχλαδό-

μορφα και φιαλόμορφα, πολύχορδα τριγωνικά, Ψαλτήρια ή Άρπες με ποικίλο αριθμό χορδών. πολύχορδα τετράπλευρα, μικρά και μεγάλα, με ποικίλο αριθμό χορδών, ορθογώνια ή τραπεζοειδή κ.α.²³ Ξεχωριστή θέση κατέχει το περίφημο Βυζαντινό Πολύαυλο Όργανο (ο πρόδρομος του σημερινού εκκλησιαστικού οργάνου) το αρχαιότερο από όλα τα πληκτροφόρα μουσικά όργανα, η ιστορία του οποίου ξεκινά τον 3^ο αιώνα π.Χ. Εφευρέτης του θεωρείται ο μηχανικός Κτησίβιος, από την Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου. Το πρώτο αυτό όργανο που κατασκεύασε ο Κτησίβιος το ονόμασε 'ύδραυλις', επειδή η παραγωγή και η κίνηση του ρεύματος αέρος γινόταν μέσω ψω υδραυλικού μηχανισμού. Το όργανο αυτό επικράτησε κατά τις διασκεδάσεις κατά την ελληνιστική και ρωμαϊκή εποχή, συνόδευε παραστάσεις θεάτρου, αλλά και δημόσιες ή οικογενειακές εορτές, και σταδιακά πέρασε στην αυτοκρατορική τελετουργία κατά τους πρώτους βυζαντινούς αιώνες αρχής γενομένης στους εορτασμούς για τα εικοσάχρονα από την ανάληψη των καθηκόντων τους πρώτου βυζαντινού αυτοκράτορα που κυβέρνησε με πρωτεύουσα την Κωνσταντινούπολη, του Μεγάλου Κωνσταντίνου και αλλά και άλλες εκδηλώσεις που διοργανώθηκαν πιθανώς με αφορμή και την Πρώτη Οικουμενική Σύνοδο στη Νίκαια, που έγιναν τον ίδιο χρόνο (325μ.Χ.). Οι αναφορές για χρήση αυτού του οργάνου στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία, φτάνουν στον 11^ο αιώνα, ενώ απουσιάζουν παντελώς κατά τη διάρκεια ολόκληρης της Παλαιολόγειας περιόδου, ενώ η αρχαιότερη είδηση για το όργανο στη Δύση, προέρχεται από δυτικοευρωπαίους χρονογράφους και αναφέρεται στη δωρεά ενός οργάνου το έτος 757 στον Φράγκο βασιλιά Πιπίνου από τον βυζαντινό αυτοκράτορα Κωνσταντίνο Ε'.²⁴

Δ. Δημοτική Μουσική στην περίοδο της Τουρκοκρατίας

Στην περίοδο της Τουρκοκρατίας βρίσκουμε και την άνθιση της Δημοτικής μας μουσικής, της μουσικής του λαού, που τον συντροφεύει απλά και ανεπιτήδευτα σε κάθε τομέα της καθημερινότητας του. Η δημοτική μουσική ανθεί και καλλιεργείται ως η καθημερινή μουσική της μεταβυζαντινής περιόδου. Είναι η ίδια η παραδοσιακή δημοτική μουσική που συνοδεύει τη ζωή του σύγχρονου Έλληνα. Η Βυζαντινή Μουσική ως Ψαλτική Τέχνη, είναι η λόγια, η έντεχνη, η

²³ Ν.Μαλιάρας, *Βυζαντινά Μουσικά Όργανα*, ελληνικές μουσικολογικές εκδόσεις 6, Αθήνα 2007, σελ.62-63

²⁴ Σχετικές πληροφορίες και αναφορά σε πηγές βλέπε, Ν.Μαλιάρας, *Βυζαντινά Μουσικά Όργανα*, ελληνικές μουσικολογικές εκδόσεις 6, Αθήνα 2007, σελ.267 - 376

κλασική ελληνική μουσική και είναι φωνητική, μονοφωνική και ανόργανη. Παράλληλα όμως και παραπληρωματικά, υπάρχει η Δημοτική η Λαϊκή μουσική που έχει τη δική της πορεία και φιλολογία.

Η Δημοτική Μουσική δεν είναι καταγραμμένη παρά μονάχα σποραδικά με τη βυζαντινή σημειογραφία, από τον 16^οαι και μετά²⁵, και πιο συστηματικά κατά τον 19^ο και 20^ο αιώνα.

Η Ελλάδα του σήμερα έχει να επιδείξει την ύπαρξη σύγχρονου αυθύπαρκτου ελληνικού πολιτισμού, αυτού του ίδιου πολιτισμού που ξεκίνησε πολύ βαθιά μέσα στην αρχαιότητα και υπάρχει ολοζώντανος και σήμερα. Αρκεί να φέρουμε στο νου μας τους χορούς μας: τον Καλαματιανό, τον κυκλικό χορό που φαίνονται να χορεύουν οι ιέρειες στα πήλινα ομοιώματα της Μινωικής εποχής (1450π.Χ.), αλλά και οι Νηρηίδες, γύρω στο 550 π.Χ.

Ας μη ξεχνάμε το στίχο το 15σύλλαβο που βρίσκεται στους βυζαντινούς ύμνους και φτάνει στη δημοτική μας ποίηση:

Δέσποινα μήτηρ του θεού : Μέλος και στίχοι: Δημήτριος Ταμίας – Πρωτοψάλτης Κρήτης (τέλη ΙΣΤ' - αρχές ΙΖ' αιώνα), ήχος α'

*Δέσποινα μήτηρ του θεού δέσποινα ευλογημένη (15) χαίρε,
σε μακαρίζομεν αγνή και σε δοξολογούμεν (15),
την μόνην απειρόγαμον μαριάν και παρθένον (15)
την αληθώς γεννήσασαν τον ποιητήν του κόσμου (15),
υιόν και λόγον του πατρός χριστόν και ζωοδότην (15)
σε πάντες μεγαλύνομεν την μόνην θεοτόκον (15)*

*Εις πράσινα λιβάδια (Ξηροποτάμου 262)*²⁶

*Εις πράσινα λιβάδια και κάτω εις κρονόν πηγάδι
Κόρη ήσκυψε να πih νερόν, να πih και να γεμώση. (15)*

²⁵ «Το αρχαιότερο, χρονολογημένο το έτος 1562, μελισμένο και καταγραμμένο στη βυζαντινή σημειογραφία τραγούδι είναι το «Χαίρεσθε κάμπε, χαίρεσθε, χαίρεσθε τον καλόν μου» (Ιβήρων 1189). Επίσης υπάρχουν τρία τραγούδια στο χειρόγραφο της Μονής Ξηροποτάμου αρ.262 των αρχών του ΙΖ' αιώνα, και βέβαια τα δεκατρία τραγούδια σε Ι-βηροτικό κώδικα που ανακάλυψε ο Σπυρίδων Λάμπρος.[...]το τραγούδι «Μία προσταγή μεγάλη» στο μέλος του οποίου ο Ρήγας συντάριμασε το Θούριό του.» Γρ.Θ.Στάθης, Η Ψαλτική και η Δημοτική Μουσική και η σχέση ανάμεσά τους. Τιμή προς τον Διδάσκαλον σελ.655. – Αθήνα2001

²⁶ Δ.Μαζαράκη, Μουσική ερμηνεία δημοτικών τραγουδιών από αγορευτικά χειρόγραφα, Φ.Νάκας1992, σελ.63

Φωνήν ακού, λαλιάν ακού, φωνήν εκ δράκου στόμα: (15)
 «Στάμα ξανθή, στάμα, σγουρή, στάμα, μηδέν γεμίσης, (15)
 Γιατί εδώ στον τόπον μας και το νερό παλιούν το. (15)
 Μηδέ για χίλια το παλιούν, μηδέ για δυο χιλιάδες, (15)
 Μόνον για κόρης φίλημα και δωσ' μας κι έπαρέ το». (15)

Της Δέσπως (Δημοτικό)

- Αχός βαρύς ακούεται, πολλά τουφέκια πέφτουν. (15)
 Μήνα σε γάμο ρίχνονται, μήνα σε χαροκόπι, (15)
 - Ουδέ σε γάμο ρίχνονται ουδέ σε χαροκόπι. (15)
 Η Δέσπω κάνει πόλεμο με νύφες και μ' αγρόνια. (15)
 Αρβανιτιά την πλάκωσε στου Δημουλά τον πύργο (15)
 "Γιάργαινα, ρίζε τ' άρματα, δεν είναι εδώ το Σούλι. (15)
 Εδώ είσαι σκλάβα του πασά, σκλάβα των Αρβανίτων." (15)
 "Το Σούλι κι αν προσκύνησε, κι αν τούρκεψεν η Κιάφα, (15)
 η Δέσπω αφέντες Λιάπηδες δεν έκαμε, δεν κάνει". (15)
 Δαυλί στο χέρι άρπαξε, κόρες και νύφες κράζει (15)
 "Σκλάβες Τούρκαν μη ζήσωμε, παιδιά μ', μαζί μου ελάτε". (15)
 Και τα φυσέκια ανάψανε, κι όλοι φωτιά γενήκαν. (15)

Πλέον στις μέρες μας πλήθος επιστημονικών στοιχείων, από ιστορική, εθνολογική, φιλολογική και μουσικολογική έρευνα διακηρύττουν πως «η ομαλή εξέλιξη της ελληνικής γλώσσας και μουσικής δε διακόπηκε ποτέ...»²⁷, πράγμα που διακηρύττει ο Χρυσάνθος (ένας από τους τρεις μεταρρυθμιστές της βυζαντινής μουσικής σημειογραφίας το 1814) λέγοντας για τη συνέχεια της ελληνικής μουσικής μέσα στο χρόνο: «Τί είναι λοιπόν αυτή η τέχνη; παλαιά ή νέα;» και έδινε ο ίδιος την απάντηση: «Ούτε παλαιά ούτε νέα, αλλά η αυτή κατά διαφόρους καιρούς τελειοποιημένη».

Ο Α.Κοραής σε μια επιστολή του λέει πως «Όποια σχέσις υπάρχει μεταξύ της νέας γλώσσας προς την παλαιάν, η αυτή και μεταξύ της σημερινής μουσικής μας προς την αρχαία ελληνική».

Ο εθνομουσικολόγος Λάμπρος Λιάβας επισημαίνει πως «η ελληνική μας παράδοση δεν είναι κάτι το στατικό, αλλά ως πράξη μεταβίβασης, αποτελεί

μία δυναμική διαδικασία, όπου η ποίηση, το τραγούδι, ο ρυθμός, ο χορός, συνεχώς αναδημιουργούνται και αναπλάθονται, σε κάθε νέα εκτέλεση, μέσα από μίαν αογή, αλλά ακατάπαυστη ανανέωση».

Ο Γιάννης Κιουρτσάκης στο *Πρόβλημα της παράδοσης* (1989) αναφέρει πως «στην προφορική παράδοση, η ανανέωση όχι μόνο δεν είναι το αντίθετο της συντήρησης, αλλά την προϋποθέτει, αφού τίποτε δεν μπορεί εδώ ν' ανανεωθεί εάν δεν έχει προηγουμένως παραδοθεί, αν δεν έχει συντηρηθεί χάρι σε μίαν αδιάκοπη σειρά παραδόσεων. Κι αντίστροφα, η συντήρηση προϋποθέτει την ανανέωση, αφού τίποτα δεν μπορεί να συντηρηθεί αν δεν ξαναζωντανέψει μίαν ακόμη φορά σ' ένα άλλο στόμα, σ' ένα άλλο λόγο, σε μια άλλη ερμηνεία».

Μέσα από αυτή τη δυναμική διαδικασία, η παράδοση της ελληνικής μουσικής αλλά και της γλώσσας, διατρέχει το χρόνο και συνδέει τις ιστορικές περιόδους, ακολουθώντας στενά τις αλληπάλληλες περιπέτειες του ελληνισμού, «και με φως και με θάνατον ακαταπαύστως», για να επιβεβαιώσει ότι πράγματι παραμένει η αυτή κατά διαφόρους καιρούς τελειοποιημένη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αλυγιάκης Α., *Η Οκτωηγία*, Θεσσαλονίκη 1995
- Αλύπιος, *Εισαγωγή Μουσική* Πρέσπες 1995
- Γιάννου Δ., *Εισαγωγή στην Μουσικολογία* (Πανεπιστημιακές Σημειώσεις), Χ.Ε.1989 – 90 Τ.Μ.Σ.
- Γουλάκη-Βουτυρά Α., *Μουσική, Χορός, Εικόνα* Αθήνα 1990
- Θέμελης Δ., *Ειδικοί τομείς της Ιστορίας της Μουσικής: Τα λείψανα της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Σημειογραφία, ερμηνεία*. Εκδ. Α.Π.Θ. 1990
- Καϊμάκης Γ., *Ο Αρχαίος Ελληνικός Διάυλος* Θεσ/νίκη 1993
- Κοκκόρου-Αλευρά Γ., *Η Τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας* Εκδ. Καρδαμίτσα
- *Κύκλος Ελληνικής Μουσικής – Βυζαντινοί Μελοουργοί*. Εκδ. Μ.Μ.Ε.1994 – 1995
- Μαζαράκη Δ., *Μουσική ερμηνεία δημοτικών τραγουδιών από αγιορείτικα χειρόγραφα*, Φ.Νάκας1992,
- Μιχαηλίδης Σ., *Η Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής* 1992
- Πατρίκιος Γ., *Ο σπερματικός λόγος του Θεού στους Αρχαίους Έλληνες* (Ομιλία

κατά τον εορτασμό των Τριών Ιεραρχών στις 30/1/03 στο Βόλο)

- Στάθης Γρ., *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της Βυζαντινής μελοποιίας*. Εκδ. I.B.M. Αθήνα 1992
- Χατζηγιακουμής Μ., *Η εκκλησιαστική μουσική του ελληνισμού μετά την Άλωση*, Κέντρο ερευνών και εκδόσεων, Αθήνα 1999.
- Lescy A., *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*
- West M.L., *Αρχαία Ελληνική Μουσική* Εκδ. Παπαδήμα

Σέβη Μαζέρα – Μάμαλη

ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΗΣ ΦΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ - ΕΙΔΗ ΚΑΙ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΚΩΔΙΚΩΝ

«Η επιστήμη της Μουσικολογίας, στο χώρο της γραπτής παραδόσεως του εθνικού μας μουσικού πολιτισμού, όπως κυριολεκτικά είναι τα «ποίημα-τα» της Φαλτικής Τέχνης, βυζαντινής και μεταβυζαντινής, δεν αρκείται στην πίστη ότι αυτή η παράδοση είναι γνήσια και αμετάλλαχτη, επειδή λειτουργεί οργανικά και αδιάκοπα στην συμπίεση της ζωής της εκκλησίας και του γένους, αλλά επιμένει στην αναζήτηση και ανεύρεση και φανέρωση των αποδεικτικών στοιχείων για την ορθότητα της παραδόσεως, μέσα στο ίδιο σώμα της. Μονάχα έτσι γίνεται αντιληπτή η ενεργητική δύναμη της παραδόσεως και αναγνωρίζεται και γίνεται παραδεκτή η οποιαδήποτε ομοίωση εξέλιξη. Αλλιώς υπάρχει ο κίνδυνος να συγχέουμε τα πράγματα και ν' αδικούμε την παράδοση, όταν μάλιστα πρόκειται για τη μουσική έκφραση, που είναι ζωντανή υπόθεση και συμπαρακολουθεί τη ζωή των ανθρώπων.»²⁸

A. Η χειρόγραφη παράδοση - Γενικά

- Τα χειρόγραφα ή κώδικες είναι περγαμηνά ή χαρτώα βιβλία γραμμένα με επιμέλεια και μόχθο από το χέρι των ειδικών αντιγραφέων, πάνω στις σελίδες των οποίων διασώθηκαν και έφτασαν μέχρις εμάς τα συγγράμματα των παλαιότερων.
- Είναι οι κυρίως φορείς του γραπτού πολιτισμού του παρελθόντος, όπου βρίσκονται, βέβαια, οι ρίζες του σημερινού μας πολιτισμού.
- Για τη μελέτη των χειρογράφων, την αποκρυπτογράφηση των μυστικών τους και την εκμετάλλευση των πληροφοριών τους είναι απαραίτητη η γνώση των δύο πολύ στενά συνδεδεμένων επιστημονικών κλάδων, της παλαιολογίας και της κωδικολογίας.

²⁸ Γρ.Στάθης, *Η εξήγησις της Παλαιάς Βυζαντινής Σημειογραφίας, και έκδοσις ανωνύμου συγγραφής του κώδικος Ξηροποτάμου 357 ως και επιλογής της Μουσικής Τέχνης του Αποστόλου Κώνστα Χίου εκ του κώδικος Δοχειαρίου 389*. I.B.M. - Μελέται 2, Αθήναι, 1989, Πρόλογος της β' εκδόσεως.

- Οι τύποι της ελληνικής γραφής που απαντώνται στους ελληνικούς χειρόγραφους (μη μουσικούς) κώδικες, καλύπτουν ένα πολύ ευρύ χρονολογικό φάσμα: από τον 2^ο μ.Χ. έως τον 18^ο αιώνα.

Μουσικοί Χειρόγραφοι κώδικες – Γενικά γνωρίσματα - Υλικά γραφής²⁹

Η πλειονότητα των χειρόγραφων μουσικών κωδίκων αποτελείται από ένα από τα τρία υλικά: πάπυρο, περγαμνή ή χαρτί.

α) Ο πάπυρος, το αιγυπτιακό υλικό γραφής της Ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας, έχασε τη μονοπωλιακή του θέση κατά τους μεταχριστιανικούς αιώνες (περ. 4^ο αι. μ.Χ.), αλλά παρέμεινε σε χρήση σε ειδικές περιστάσεις (π.χ. επίσημα έγγραφα) έως και τον 11^ο αιώνα)

β) Η περγαμνή ήταν το ευρέως διαδεδομένο υλικό γραφής της ύστερης αρχαιότητας και του μεσαίωνα. Το όνομά της το πήρε από την πόλη Πέργαμο, όπου και είχε αναπτυχθεί μία ιδιαίτερα εκλεπτυσμένη μέθοδος επεξεργασίας του δέρματος των ζώων ως υλικού γραφής (αυλή των Ατταλιδών – Ευμένης 195 – 158π.Χ.). Λεπτομέριες για την κατασκευή της περγαμνής στο Βυζάντιο και ιδιαίτερα για τα τελευταία στάδια πριν τη χρήση της υπάρχουν μόνο σε κοπτικά και αρμένικα κείμενα, δηλαδή από την περιφέρεια της Αυτοκρατορίας. Η ποιότητα της περγαμνής εξαρτιόταν κατ' αρχήν από την επιλογή του ζώου (ηλικία, είδος, μέρος σώματος κλπ).

γ) Χαρτί: κατά τη διάρκεια των ύστερων βυζαντινών χρόνων (12^{ος} – 15^{ος}) το χαρτί υπερφαλάγγισε για οικονομικούς λόγους την περγαμνή. Την κινεζική αυτή εφεύρεση της κατασκευής του χαρτιού την είχαν γνωρίσει οι Άραβες γύρω στον 8^ο αιώνα. Μέχρι προ ολίγου ελληνικά χρονολογημένα χαρτώα έγγραφα μας ήταν γνωστά μόλις από τις αρχές του 12^{ου} αιώνα. Πρόσφατα μας έγινε γνωστό ένα χρονολογημένο (μη μουσικό) χειρόγραφο σε ανατολικό χαρτί από το Σινά (του έτους 995/996). «Η σπουδαιότητα του χαρτιού ως υλικό γραφής στα πλαίσια της καλλιέργειας του βιβλίου στο Βυζάντιο δεν περιορίζεται σ' ένα μικρό αριθμό εικονογραφημένων κωδίκων πολύ υψηλής ποιότητας ή σε μία σημαντική ομάδα καλλιγραφημένων χειρογράφων διαφόρων στυλ, όπως συμβαίνει με την περγαμνή, αλλά βασιζείται κυρίως στο μεγάλο θησαυρό υστεροβυζαντινών χειρογράφων, τα οποία είναι ανεκτίμητα τόσο για τη μελέτη της ιστορίας της χειρόγραφης παράδοσης αρχαίων και βυζαντινών κειμένων, όσο και για την ιστορία της ελληνικής γραφής, του υστεροβυζαντινού πολιτισμού γενικότερα και

²⁹ Herbert Hunger, Ο κόσμος του Βυζαντινού Βιβλίου, εκδ. Μ.Καρδαμίτσα, Αθήνα 1995, σελ.22

ακόμη της καθημερινής ζωής. (Αυτά τα χειρόγραφα, τα οποία συχνά φθάνουν μέχρι τη μεταβυζαντινή περίοδο, προσφέρουν απαραίτητο υλικό ακόμα και για τη μεταλαμπάδευση του πολιτισμού από την Ανατολή στη Δύση).³⁰

«Παλίμψηστοι κώδικες»: σε ήδη γραμμένους κώδικες, γινόταν με πλύσιμο ή με απόξεση με ελαφρόπετρα η εκκαθάριση από το μελάνι έτσι ώστε ο κώδικας να ξαναχρησιμοποιηθεί³¹.

Βιβλιοδεσία – Στάχωση των μουσικών χειρογράφων³²

Η ιστορία της βιβλιοδεσίας ξεκινά με την εμφάνιση του χειρόγραφου κώδικα. Από τον 9^ο μέχρι τον 12^ο αιώνα άνθησε στο Βυζάντιο η δύσκολη όσο και σπουδαία και δαπανηρή τεχνική του σμάλτου – cloisonnee (με κυψελίδες σμάλτου), η οποία χρησιμοποιήθηκε και για περικαλύμματα βιβλίων). Το παλαιότερο σωζόμενο δείγμα, που χρονολογείται με επιφύλαξη τον 9^ο αιώνα, παρουσιάζει τον Εσταυρωμένο με κολόβιον (μακρύ ένδυμα), περιστοιχισμένο από 10 μετάλλια με Αρχαγγέλους και Αποστόλους.

Σύμφωνα με τη βυζαντινή τεχνική της βιβλιοδεσίας, τα χειρόγραφα δεν σταχώνονταν ώστε να δημιουργούν «σηκώματα», αλλά δένονταν με τον «ολλανδικό τρόπο», έτσι ώστε η δερμάτινη ράχη των τόμων παρέμενε εντελώς λεία. Κατά το δέσιμο ένωσαν μεταξύ τους τα τεύχη ανά δύο. Συνέδεαν τις ξύλινες πινακίδες με τον κορμό του βιβλίου με σπάγγους «ζικ-ζακ». Προτού τοποθετήσουν τη συνηθισμένη δερμάτινη επένδυση έβαζαν πάνω στη ράχη και σ' ένα τμήμα των εξώφυλλων ένα κάλυμμα από ύφασμα λινό. Μονάχα οι τόμοι από μετάξι, χρυσούφαντο ύφασμα και βελούδο, δηλαδή όλα τα χειρόγραφα που δεν είχαν δερμάτινη επένδυση, καλύπτονταν ολόκληρα με ύφασμα. Κατά κανόνα κάλυπταν τα εξώφυλλα και τη ράχη με δέρμα (μοσχαριού, κατσικιού ή μαροκέν).

Πολλά κομμάτια έχουν ένα διακοσμητικό σχέδιο (πλεξίδες, ρόδακες κ.α.).

Το δέρμα του καλύμματος ήταν διακοσμημένο με έντυπες σφραγίδες, από τον 15^ο αιώνα εν μέρει και με επίχρυσες.

³⁰ Herbert Hunger, Ο κόσμος του Βυζαντινού Βιβλίου, εκδ. Μ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1995, σελ.29

³¹ «Το παλαιότερο παλίμψηστο χειρόγραφο με ελληνική γραφή περιλαμβάνει αποσπάσματα του Εφραίμ του Σύρου, τα οποία γράφτηκαν τον 6^ο μ.Χ αιώνα σε ελληνική μεγαλογράμματη γραφή και το έτος 778 (μαζί με άλλα κείμενα) αποξέστηκαν για να γραφτούν συριακοί βίοι αγίων». Κωδ.Sinai, gr.30. Herbert Hunger, Ο κόσμος του Βυζαντινού Βιβλίου, εκδ. Μ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1995, σελ.25

³² Herbert Hunger, Ο κόσμος του Βυζαντινού Βιβλίου, εκδ. Μ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1995, σελ. 44-45

Τα βυζαντινά δεσμάτα βιβλίων ασφαλιζόταν συχνά με πόρπες. Είναι γνωστές οι πόρπες σε σχήμα ορειχάλκινων δαχτυλίων, στους οποίους κρέμονταν τρεις δερμάτινες λωρίδες πλεγμένες σε πλεξίδα.

Τέχνη και εικονογράφηση των μουσικών χειρογράφων³³.

Για την ιστορία της βυζαντινής τέχνης οι εικονογραφημένοι κώδικες αποτελούν έναν ανεξάντλητο θησαυρό ο οποίος μπορεί να θεωρηθεί πολύτιμο συμπλήρωμα της βυζαντινής ζωγραφικής - αγιογραφίας³⁴.

Οι χειρόγραφοι μουσικοί κώδικες και ιδιαίτερα οι μνημειώδης πολυσέλιδες Μουσικές Ανθολογίες και οι Παπαδικές, μας παραδίδουν, εκτός από τα αριστοτεχνικά Μαθήματα της Ψαλτικής Τέχνης, εικονογραφημένες μικρογραφίες, οι οποίες κάποιες φορές προκύπτουν από το ποιητικό περιεχόμενο των μουσικών κειμένων.

Προ πάντων η αρχή και σπανιότερα το τέλος των μουσικών κειμένων, ενδιάμεσα τμήματα των μουσικών κωδίκων (ιδιαίτερα στα σημεία όπου ξεκινάει μία συλλογή ομοειδών μελοποιημάτων, όπως πχ. τα Κοινωνικά, τα Χερουβικά, τα Μεγαλυνάρια κ.α.), όταν αρχίζει και τελειώνει μία ολόκληρη ενότητα (όπως για παράδειγμα ο Εσπερινός ή ο Όρθρος), το πρώτο γράμμα κάθε ενότητας αλλά και το πρώτο γράμμα κάθε μουσικής παραγράφου, πάντα κεφαλαίο, διακοσμούνται συχνά από τα επονομαζόμενα επίτιτλα κοσμήματα. Τα επίτιτλα κοσμήματα που τοποθετούνται στο επάνω μέρος της σελίδας πριν από την έναρξη κάποιας νέας ενότητας μελοποιημάτων ανάλογα με το μέγεθος και τη διάταξή τους χαρακτηρίζονται ως διακοσμητικά πεδία, διακοσμητικές δοκοί, διακοσμητικά πλαίσια και διακοσμητικές πύλες³⁵.

³³ Herbert Hunger, Ο κόσμος του Βυζαντινού Βιβλίου, εκδ. Μ.Καρδαμίτσα, Αθήνα 1995, σελ. 67

³⁴ Για φωτογραφικά δείγματα ζωγραφικής - αγιογραφίας σε μουσικά χειρόγραφα βλέπε Γρ.Στάθης, Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής Άγιον Όρος, τόμος Α', παράρτημα με έγχρωμες εικόνες πίνακες δ', ιβ', κδ'. Επίσης του ίδιου Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής Άγιον Όρος τόμος Β', παράρτημα πίνακες β', γ', δ', ις', ιζ'. Επίσης του ίδιου Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής Άγιον Όρος τόμος Γ', παράρτημα με έγχρωμα πανομοιότυπα πίνακες η', θ', κζ', κη'.

³⁵ Για φωτογραφικά δείγματα επίτιτλων κοσμημάτων σε μουσικά χειρόγραφα βλέπε Γρ.Στάθης, Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής Άγιον Όρος, τόμος Α', παράρτημα με έγχρωμες εικόνες πίνακες ε', η', ι', ια', ις', κ', κβ', κγ'. Επίσης του ίδιου Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής Άγιον Όρος τόμος Β', παράρτημα με έγχρωμες εικόνες πίνακες η', θ', ι', ια', ιβ', ιδ', ιε', κ', κβ', κδ'. Επίσης του ίδιου Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής Άγιον Όρος τόμος Γ', παράρτημα με έγχρωμα πανομοιότυπα πίνακες β', δ', ια', ιβ', ιγ', ιδ', ιη', ιθ'.

Ιδιαίτερη φιλοκαλία διακρίνεται σε πολλές περιπτώσεις μουσικών χειρογράφων όσον αφορά στο σχεδιασμό και των διαφόρων 'μεθόδων' εκμάθησης των ήχων της Βυζαντινής Μουσικής. Τέτοιες είναι ο περίφημος 'Τροχός' και 'το δένδρον της παραλλαγής' του Κουκουζέλη³⁶, η 'Παραλλαγή του Ιωάννου Πλουσιαδηνού'³⁷ κ.α.

Είδος γραφής³⁸

Το πρόβλημα της παράδοσης των κειμένων της ελληνικής γραμματείας έχει άμεση σχέση με την κατάσταση και την εξέλιξη της ελληνικής γραφής.

Οι δύο βασικοί τύποι της ελληνικής γραφής που μας είναι γνωστοί από τις παλαιότερες μαρτυρίες είναι:

α) Η γραφή δύο στίχων (όπου όλα τα γράμματα βρίσκονται ανάμεσα σε δύο παράλληλες γραμμές οπότε μιλάμε για μεγαλογράμματη γραφή – *maiuscula*) και

β) Η γραφή τεσσάρων στίχων (όπου ορισμένα γράμματα παρουσιάζουν κεραίες ή και απολήξεις, οπότε μιλάμε για μικρογράμματη γραφή – *minuscula*)

Εδώ μιλάμε αρχικά για μία γενική παρατήρηση, η οποία γίνεται ανάγλυφη μόνον, όταν παρακολουθήσει κανείς την εξέλιξη δύο χιλιετιών που κυριαρχείται από την διατήρηση της παράδοσης και την ανανέωση.

Η Ύστερη αρχαιότητα γνώριζε τρεις τύπους μεγαλογράμματης γραφής:

α) Τη βιβλική μεγαλογράμματη

β) Την οξυκόρυφη μεγαλογράμματη

γ) Την αλεξανδρινή μεγαλογράμματη

Κατά τον 11^ο αιώνα αρχίζει μία υποχώρηση του κανόνα της μεγαλογράμματης γραφής (που σε κάποιες περιπτώσεις έχει να κάνει και με την εξοικονόμηση του χώρου), στην περίπτωση δε της εξέλιξης του κανόνα της μικρογράμματης γραφής τον 12^ο αιώνα μπορεί να γίνει λόγος για μία νεωτεριστική διαφοροποίηση. Εκτός από κάποιες ανανεωτικές προσπάθειες που γίναν τον 14^ο

³⁶ Για φωτογραφικά δείγματα φιλοτεχνισής του 'Τροχού' και του 'δένδρου της παραλλαγής' του Κουκουζέλη' σε Μουσικά Χειρόγραφα βλέπε Γρ.Στάθης, Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής Άγιον Όρος, τόμος Α', παράρτημα με έγχρωμες εικόνες πίνακας ιθ'. Επίσης του ιδίου Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής Άγιον Όρος τόμος Γ', παράρτημα με έγχρωμα πανομοιότυπα πίνακες γ', ε' (το δένδρον της παραλλαγής), ι' (το δένδρον της παραλλαγής), κδ' (το δένδρον της παραλλαγής), κε' (τροχός ή σφωτάτη παραλλαγή).

³⁷ Φωτογραφικό δείγμα φιλοτεχνισής της 'Παραλλαγής του Ιωάννου Πλουσιαδηνού' σε Μουσικά Χειρόγραφα βλέπε Γρ.Στάθης, Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής Άγιον Όρος, τόμος Α', παράρτημα με έγχρωμες εικόνες πίνακας ιη'.

³⁸ Herbert Hunger, Ο κόσμος του Βυζαντινού Βιβλίου, εκδ. Μ.Καρδαμίτσα, Αθήνα 1995, σελ. 82 και 131

αιώνα, πολλαπλασιάζονται οι μικρού σχήματος γραφές, που η τεχνοτροπία τους δε φαίνεται και ιδιαίτερα επιμελημένη. Η ταπεινότητα των μοναχών οδήγησε σε απάρνηση του «εγκόσμιου» ωραίου. Μέχρι το τέλος της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας δεν σημειώθηκε άξια λόγου εξέλιξη της βιβλιακής γραφής.

Στα μουσικά χειρόγραφα της «πρώιμης βυζαντινής μουσικής σημειογραφίας» (μέσα 10^{ου} αι. έως 1177) η γραφή του υμνογραφικού κειμένου είναι η μεγαλογράμματη. Αργότερα και μαζί με την εξέλιξη των σημαδιών της μουσικής σημειογραφίας κατά την περίοδο της «μέσης πλήρους βυζαντινής μουσικής σημειογραφίας» (1177 – 1670 περίπου), οπότε και η μουσική σημειογραφία ολοκληρώθηκε (υπήρχαν 15 φωνητικά σημάδια, και 40 άφωνα, οι λεγόμενες υποστάσεις χειρονομίας), η γραφή του υμνογραφικού κειμένου αντικαταστάθηκε από τη μικρογράμματη. Σε αντίθεση με τα μη μουσικά κείμενα, εδώ η μικρογράμματη γραφή εμφανίζεται χωρίς τόνους και πνεύματα. Το ρόλο των τόνων και των πνευμάτων τον αναλαμβάνουν τα μουσικά σημάδια τα οποία τονίζουν κατάλληλα τόσο το φυσικό τονισμό της κάθε λέξης, όσο και το γενικότερο νόημα της.

Όργανα γραφής μουσικών χειρογράφων³⁹

Οι γνώσεις μας για τα Βυζαντινά όργανα γραφής βασίζονται σε δύο ομάδες πηγών:

- α) Σε οκτώ επιγράμματα Παλατινής Ανθολογίας (περ. τον 6^ο αιώνα) και
- β) Σε εκατοντάδες παραστάσεων των Ευαγγελιστών, δηλ. συγγραφέων «στην ώρα εργασίας», οι οποίοι απεικονίζονται με τα όργανα γραφής ως τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους.

Το σημαντικότερο όργανο γραφής ήταν ο κάλαμος, το ειδικό για γραφή ξυσμένο καλάμι, το οποίο αντικαταστάθηκε στη Δύση σταδιακά κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα από φτερό χήνας. Η μύτη του καλάμου ήταν σχισμένη όπως η μύτη μίας σύγχρονης μεταλλικής πένας. Με το χρόνο αμβλυνόταν, ανεξάρτητα αν κάποιος έγραφε σε πάπυρο, περγαμινή ή αργότερα σε χαρτί. Για αυτό έπρεπε συνεχώς να την ξύνουν με ένα μαχαίρι ή με μία ελαφρόπετρα.

Μελάνι

Όπως επίσης φαίνεται στις παραστάσεις, το μελάνι βρισκόταν μέσα σε ένα μελανοδοχείο (κανίκλειον). Αποτελείτο κατά κανόνα από καπνιά ή από μία χρωστική ουσία ανακατεμένη με κόμμι και νερό, μελάνι χολής από κηκίδες (=

³⁹ Herbert Hunger, Ο κόσμος του Βυζαντινού Βιβλίου, εκδ. Μ.Καρδαμίτσα, Αθήνα 1995, σελ.108

δεψικές ουσίες) με μεταλλικά άλατα (=βιτριόλι). Με χρυσό μελάνι επίστρωναν τους κατά κανόνα κόκκινους τίτλους σε πλούσια διακοσμημένα Τετραενάγγελα και λειτουργικά βιβλία. Τα μικρά μελανοδοχεία απεικονίζονται πολύ συχνά πάνω στα τραπεζάκια που έχουν δίπλα τους οι Ευαγγελιστές.

Το μουσικό κείμενο των Χειρογράφων της Εκκλησιαστικής μουσικής εμφανίζεται πάντα δίχρωμο: με κόκκινη και μαύρη μελάνη. Η μελοποίηση της υμνογραφίας και η παράδοση των εκκλησιαστικών μελών στους χειρόγραφους κώδικες άρχισε στα μέσα του 10^{ου} αιώνα ή και λίγο νωρίτερα. Τα μουσικά σημάδια, ανάλογα με την κατηγορία στην οποία ανήκουν, γράφονται με μαύρη ή κόκκινη μελάνη αντίστοιχα. Πιο αναλυτικά:

α) Τα φωνητικά σημάδια, συνολικά δεκαπέντε (την Β' και Γ' περίοδο), εμφανίζονται πάντα γραμμένα με μαύρη μελάνη,

β) Τα άφωνα σημάδια, συνολικά σαράντα (την Β' και Γ' περίοδο πάλι), γραμμένα με κόκκινη μελάνη,

γ) Τα φθορικά σημάδια, που χρησιμοποιούνται για να υποδηλώνουν τις όποιες αλλοιώσεις των διαστημάτων και τις εναλλαγές των μελών, εμφανίζονται γραμμένα κυρίως με κόκκινη μελάνη, και

δ) Τα ηχηματικά σημάδια, που κατά τη Δ' περίοδο της σημειογραφίας λέγονται μαρτυρίες και επίσης εμφανίζονται γραμμένα κυρίως με κόκκινη μελάνη.

Η τεχνική της δίχρωμης γραφής ενός μουσικού κώδικα ήταν ιδιαίτερα χρονοβόρα και δύσκολη. Ο γραφέας έπρεπε να γράφει πρώτα το μουσικό κείμενο με σωστά προσαρμοσμένο και το ποιητικό κείμενο με τα σημάδια που γραφόταν με μαύρη μελάνη, αφήνοντας το σωστό χώρο για να συμπληρώσει όλα τα υπόλοιπα με την κόκκινη μελάνη, όταν η μαύρη είχε στεγνώσει τελείως. Ανάλογη τεχνική χρησιμοποιούνταν βεβαίως και για τα επίτιτλα κοσμήματα και τα πρώτα κεφαλαία και ιδιαίτερα καλλιτεχνημένα γράμματα κάθε ύμνου, όπου ο καλλιγράφος χρησιμοποιούσε περισσότερα των δύο χρώματα.

B. Η αντιγραφή χειρογράφων κατά την ιστορική περίοδο της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας:

Ο ρόλος της Εκκλησίας.

Η Ορθόδοξη Εκκλησία της Κωνσταντινουπόλεως διαδραμάτισε πρωτεύοντα ρόλο στην εκπαίδευση του ποιμνίου της. Ήταν ένα από τα δύο στηρίγματα πάνω στα οποία οικοδομήθηκε η Ανατολική Αυτοκρατορία των «Μέσων χρόνων» και διακρίθηκε ως ιδιόρρυθμο πολιτιστικό κέντρο κατά την περίοδο αυτή. Χωρίς την

Ορθόδοξη Χριστιανική Εκκλησίας ούτε η ιστορία της αυτοκρατορίας αυτής ούτε ο πνευματικός πολιτισμός της είναι δυνατόν να νοηθούν και να κατανοηθούν.

Στην Χριστιανική αυτοκρατορία της Κωνσταντινουπόλεως μεταξύ Εκκλησίας και Πολιτείας υπήρχε αγραστή κατά κανόνα συνεργασία.

Η πρώτη σπουδαία συμβολή της Εκκλησίας στην εκπαίδευση αναφέρεται στον ιδεολογικό προσανατολισμό τον οποίο έδωσε στην εκπαίδευση της αυτοκρατορίας. Ο σκοπός της αγωγής επηρεάστηκε καθαρά από το θρησκευτικό ιδεώδες.

Με την εξάπλωση του Χριστιανισμού άρχισε και η θρησκευτική λατρεία στους ιερούς ναούς οι οποίοι από μέρα σε μέρα αυξανόταν σε αριθμό. Οι ναοί έπρεπε να διαθέτουν και τα απαραίτητα λειτουργικά βιβλία των οποίων η γραφή γινόταν με το χέρι, αφού η τυπογραφία ήταν ακόμη άγνωστη. Τούτο σημαίνει ότι οι αντιγραφείς όφειλαν να είναι και καλοί καλλιγράφοι. Ανάλογα βιβλία έπρεπε να υπάρχουν και στα μοναστήρια, τα οποία επιπλέον είχαν και βιβλιοθήκες.

Το ενδιαφέρον των μοναστηριών και των μοναχών.

Υπήρχαν μοναστήρια στα οποία καλλιεργούνταν τα γράμματα και οι καλές τέχνες όπως για παράδειγμα στη μονή Στουδίου στην Κωνσταντινούπολη. Όταν ηγούμενος ήταν ο αναδιοργανωτής του μοναχισμού όσιος Θεόδωρος ο Στουδίτης⁴⁰ (759-826μ.Χ.) ίδρυσε εκτός των άλλων και ειδικές σχολές αντιγραφίων και υμνογράφων. Οι αντιγραφείς των κειμένων διδάσκονταν και καλλιγραφία παράλληλα προς τους κανόνες του «ορθώς αντιγράφειν», πολλοί δε από αυτούς είχαν ευρύτερη γραμματική μόρφωση.

Η συνεισφορά των ειδικών αντιγραφίων μοναχών στην παιδεία και τα

⁴⁰ «Από τη γραφίδα του Θεόδωρου Στουδίτη (759 – 826), ηγούμενου της περίφημης μονής του Στουδίου, παραδίδονται οδηγίες για τη λειτουργία βιβλιογραφικού εργαστηρίου, οι οποίες περιέχουν μία σειρά αυστηρών εν μέρει ποινών για εκείνους τους αντιγραφείς – μοναχούς που υπέπιπταν σε κάποιο παράπτωμα κατά τη διάρκεια της αντιγραφικής εργασίας. Ο εσώπτης «πρωτοκαλλιγράφος» μοίραζε στην αρχή της ημέρας σε κάθε ένα αντιγραφέα την περγαμνή του, τα όργανα γραφής και το μελάνι. Ο μοναχός έπρεπε να προσέχει τα αντίστοιχα, τους τόνους και τα σημεία στίξης. Δεν επιτρεπόταν να διαβάσει παρά μόνο εκείνο που έπρεπε να γράψει. Δεν επιτρεπόταν να αποσπείρει τίποτα από τα γραφόμενα. Απαγορευόταν να φθείρει τον κάλαμο. Δεν επιτρεπόταν να πιάσει με τα χέρια του το τετράδιο κάποιου άλλου χωρίς τη συγκατάθεσή του. [...] ο μοναχός δεν έπρεπε να επαίρεται για τις επιδόσεις του. Αντίθετα, ήταν χαρακτηριστικό της ταπεινότητάς του να αποσύρεται εντελώς πίσω από το έργο του και να μην εμφανίζεται καθόλου. Η δήλωση του ονόματός του δεν είναι μεν σπάνια, αλλά δεν είναι με κανέναν τρόπο και ο κανόνας.» Herbert Hunger, Ο κόσμος του Βυζαντινού Βιβλίου, εκδ. Μ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1995, σελ.119- 120.

γράμματα πρέπει να τονιστεί ιδιαίτερα. Ασχολούταν όχι μόνο με την αντιγραφή ιερών κειμένων, αλλά και με την αντιγραφή άλλων βιβλίων (βίους αγίων και μαρτύρων), γραμματικές της ελληνικής γλώσσας, αρχαίων ελληνικών και εκκλησιαστικών κειμένων κ.α.

- Οι μοναχοί έμμεσα ως αντιγραφείς συνέβαλαν στη διάσωση και διάδοση πολύτιμων κλασικών αρχαίων ελληνικών κειμένων (πολλά από τα οποία έφτασαν ως τα σπουδαστήρια των λογίων της Ιταλικής Αναγέννησης).
- Ο μοναχισμός «ανάμεσα στις προσευχές και στις ψαλμωδίες βρόχε πάντα τον καιρό να καταγίνει με την αντιγραφή και τη διάσωση των θησαυρών της τόσο ξένης για αυτόν αρχαιότητας. Και εκτός από αυτό, έργο μοναχών είναι η εκκλησιαστική υμνογραφία και η συγγραφή τόσων πρωτότυπων ασκητικών έργων». (Ι. Καραγιαννόπουλος).

Η διάσωση της χειρόγραφης παράδοσης μέσα από τις Βιβλιοθήκες (δημόσιες, ιδιωτικές, μοναστηριακές) και τους Αντιγραφείς (=Βιβλιογράφους) - Καλλιγράφους⁴¹

Θα πρέπει να τονίσουμε το σπουδαίο ρόλο που έπαιζαν στην όλη εκπαιδευτική διαδικασία και προσπάθεια οι διάφορες βιβλιοθήκες, κρατικές, εκκλησιαστικές, μοναστηριακές, δημοτικές και ιδιωτικές, στις οποίες προσέφευγαν διδάσκοντες και διδασκόμενοι για μελέτη και επαύξηση των γνώσεών των, αλλά και την πολύτιμη συνεισφορά των εργαστηρίων αντιγραφής βιβλίων ποικίλης ύλης και των πολυπληθών επώνυμων και ανώνυμων καλλιγράφων αντιγραφέων, οι οποίοι με κάθε επιμέλεια καλλιγραφούσαν και εικονογραφούσαν πολλά από τα χειρόγραφα τους κάνοντας παραστατικό το περιεχόμενό τους στους αναγνώστες.

Επειδή η τυπογραφία ήταν ακόμη άγνωστη και οι άνθρωποι δεν είχαν την ευτυχία να διαβάζουν βιβλία με στερεότυπους τυπογραφικούς χαρακτήρες, ότι βιβλίο κυκλοφορούσε ήταν χειρόγραφο και για να μπορεί να διαβαστεί με ευχέρεια έπρεπε να υπάρχει γενικά μία ομοιομορφία γραφής. Οι κανόνες αντιγραφής ήταν πολύ αυστηροί και δεν επέτρεπαν κανένα νεωτερισμό στο σχήμα των γραμμάτων.

Το **επάγγελμα του αντιγραφέα**, απαιτούσε και την ικανότητα αποκρυπτογραφήσεως του κειμένου που όφειλε να αντιγράψει, δηλαδή του «αντιβάλου» ή «αρχέτυπου», όπως το αποκαλούσαν. Η ικανότητα όμως αυτή παρουσί-

⁴¹ Τσάμπης Γ.Ξ., Η παιδεία στο χριστιανικό Βυζάντιο. Τ.5 Ιστορία της ελληνικής εκπαίδευσης. Εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 1999

αζε ως τέχνη δυσκολίες, τόσο ως προς την εκμάθησή της, όσο και ως πετυχημένη εφαρμογή στην πράξη.

Η **δεξιοτητα του «καλλιγραφείν»** έπρεπε να χαρακτηρίζει και τους αντιγραφείς κειμένων. Κατά τους πρώτους αιώνες, μέχρι και τα μέσα του 9^{ου} αιώνα μ.Χ., ήταν σε χρήση η μεγαλογράμματη γραφή. Επειδή όμως τα γράμματα κάλυπταν περισσότερο χώρο και η γραφική ύλη, ο πάπυρος δηλαδή και η περιγαμινή, κόστιζε αρκετά, τα βιβλία που εγράφοντο σε αντίγραφα ήταν πολύ ακριβά. Έτσι προέκυψε η ανάγκη της μικρογράμματης «επισσευμένης γραφής», η οποία όμως παρυσίαζε περισσότερες δυσκολίες στη μάθησή της. Παράλληλα με το χωρισμό των λέξεων, άρχισε και η χρήση των σημείων στίξεως και των τόνων.

Η ύπαρξη υποδειγματικού καλλιγραφικού εργαστηρίου προϋπέθετε και τη διδασκαλία της καλλιγραφίας στους (μοναχούς) καλλιγράφους, οι οποίοι αντέγραφαν τα βιβλία υπό την άμεση επίβλεψη του «**πρωτοκαλλιγράφου**».

Οι γραφείς κατατάσσονται σε τρεις κατηγορίες: τους επαγγελματίες αντιγραφείς, τους μοναχούς και τους λόγιους αντιγραφείς.

Οι συνθήκες κάτω από τις οποίες ήταν αναγκασμένοι να ζουν και να εργάζονται και όλες εκείνες οι εκφάνσεις του ανθρώπινου χαρακτήρα τους, μας παραδίδονται ως επί το πλείστον σε μικρά αλλά πλούσια σε περιεχόμενο βιβλιογραφικά σημειώματα και στίχους των ιδίων.

Η επί χρόνια και δεκαετίες δραστηριότητα των επαγγελματιών γραφεών (καθώς επίσης και των μοναχών – γραφεών) απαιτούσε μία γερή κράση και επιδρούσε αργά ή γρήγορα στην κατάσταση της υγείας τους. Τα επιγράμματα της *Παλατιανής Ανθολογίας* που αναφέρονται σε γραφείς κάνουν λόγο για τους πόνους που παρουσιάζονταν από τη μακρόχρονη αντιγραφική εργασία: τα μάτια κουράζονταν και καταντούσαν αδύναμα, το χέρι έτρεμε και κουραζόταν, όχι λιγότερο ενοχλητικοί ήταν οι πόνοι στην πλάτη και τους ώμους καθώς και το αυχενικό σύνδρομο⁴².

Όταν ο κώδικας ολοκληρωνόταν, κάθε γραφέας έπαιρνε επιτέλους βαθεία ανάσα. Χαρακτηριστική είναι η αντίθεση όπου το εφήμερο χέρι του γραφέα αντιπαρatiθεται προς τη μονιμότητα του έργου που γράφεται «*το χέρι που έγραψε σαπίζει στον τάφο, η γραφή εξακολουθεί να υπάρχει*». Ενώ σε πολλές περιπτώσεις η πολύ αγαπητή από την Αρχαία Ελλάδα ακόμη αλλά και στο Βυζάντιο μεταφορά του θαλάσσιου ταξιδιού έχει περάσει στα βιβλιογραφικά

⁴² Herbert Hunger, Ο κόσμος του Βυζαντινού Βιβλίου, εκδ. Μ.Καρδαμίτσα, Αθήνα 1995, σελ.122 – 123.

σημειώματα, όπου η ολοκλήρωση ενός κώδικα συγκρίνεται με τον ευτυχισμένο κατάπλου στο λιμάνι: «ὡσπερ ξένοι χαίρουσιν ἰδεῖν πατρίδα // οὕτως και οι γράφοντες βιβλίου τέλος»⁴³.

Αναντίρρητα λοιπόν οι αντιγραφείς και συγγραφείς μοναχοί υπήρξαν πολλαπλώς χρήσιμοι στην εκπαίδευση και στη μόρφωση του λαού γενικότερα.

Γ. Οι χειρόγραφοι Μουσικοί Κώδικες

«Στο διάστημα τη υπερχιλιετους ιστορίας της σημειογραφίας γράφτηκαν πάνω από 7.500 (τόσοι περίπου είναι γνωστοί) μουσικοί κώδικες, μεμβράνινοι και χαρτώοι, από τους ίδιους τους μελουργούς – βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς – που οι περισσότεροι ήταν καλλιτέχνες κωδικογράφοι. Οι κώδικες αυτοί αποτελούν έναν αρίφνητο μουσικό πλούτο της νυχθήμερης ακολουθίας, περιέχουν μελοποιήματα αναφερόμενα στα γένη (Παπαδικό, Στιχηραρικό, Ειρμολογικό), και τα πολλά είδη της μελοποιίας και παραδίδουν τα «ποιήματα» χιλίων περίπου βυζαντινών και μεταβυζαντινών μελουργών, από τους οποίους οι εκατό, τουλάχιστον είναι κορυφαίοι δημιουργοί και μεγάλα πνεύματα της ανθρωπότητας. Ο αριθμός αυτών των χειρογράφων γράφτηκε με μία προϊούσα αύξηση. Πολλά σχετικά χειρόγραφα γράφτηκαν τον 14^ο – 15^ο αιώνα και πάμπολλα – ο διπλάσιος σχεδόν αριθμός – τον 17^ο και 18^ο αιώνα.»⁴⁴.

*ι) Η διαμόρφωση και η παράδοση των σχετικών κωδίκων από τον ΙΔ' αιώνα και μετά*⁴⁵.

Στιχηράριον: Το συνηθισμένο περιεχόμενο ενός Στιχηραρίου της περιόδου 13^ο - 15^ο αιώνων είναι: Τα στιχηρά ιδιόμελα όλων των εορτών του Μηνολογίου - Τα στιχηρά ιδιόμελα και κάποια στιχηρά προσόμοια του Τριωδίου - Τα στιχηρά ιδιόμελα του Πεντηκοσταρίου - Τα στιχηρά αναστάσιμα του Αναστασιματαρίου (ή της Οκτωήχου) - Τα στιχηρά ανατολικά και τα κατ' αλφάβητον δογματικά του

⁴³ Herbert Hunger, Ο κόσμος του Βυζαντινού Βιβλίου, εκδ. Μ.Καρδαμίτσα, Αθήνα 1995, σελ.128.

⁴⁴ Στάθης Γρ., 2007. Το γεγονός – η «ευεργεσία του έθνους» - η έκδοση/1814: the Reform of the Notation of Religious Chants in Orthodox Liturgy. In E. Close, M.Tsianikas and G. Gouvalis (eds). "Greek Research in Australia: Proceedings of the Sixth Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University June 2005", Flinders University Department of Languages – Modern Greek: Adelaide, 371-388 (Σημ. Σ.Μ.Μ.: αποσπασματικά).

⁴⁵ Γρ.Στάθης, Οι Αναγραμματισμοί και τα Μαθήματα της Βυζαντινής Μελοποιίας. IBM, Μελέται 3, Αθήναι 1992, σελ.99-125 και Γρ.Στάθης, Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής – Άγιον Όρος, Τόμος Α' (Αθήνα 1975), Εισαγωγή

Ιωάννου Δαμασκηνού - Τα ια' εωθινά του Λέοντος σοφού - Διάφορα δογματικά θεοτοκία - Σταυροθεοτοκία στιχηρά (αποδιδόμενα στον Λέοντα σοφό) - Οι αναβαθμοί των οκτώ ήχων - Στιχηρά αναφερόμενα σε τοπικές εορτές, ή στη μνήμη αγίων (της περιφέρειας ή της μονής στη οποία ανοίκει ο κάθε κώδικας).

Τριώδιον - Πεντηκοστάριον: Περιέχει τα στιχηρά ιδιόμελα του Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου. (Συχνά τα συναντάμε ως ξεχωριστούς κώδικες).

Δοξαστάριον ή Δοξαστικάριον: Περιέχει μόνο τα δοξαστικά ιδιόμελα και θεοτοκία από το Στιχηράριο των εορτών του Μηνολογίου, Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου.

Δοξαστάριον των αποστίχων: Κατά τον ιθ' αιώνα, τα Δοξαστικά συγκεντρώθηκαν σε ένα κώδικα (κυρίως για να συμπληρωθεί το Δοξαστάριο του Ιακώβου Πρωτοψάλτου).

Ανθολόγιον Στιχηραρίου: (Χαρακτηρισμός δοσμένος από τους κωδικογράφους). Στην ουσία αυτός ο κώδικας είναι ένα Δοξαστάριον, το οποίο περιέχει, εκτός των δοξαστικών των δεσποτικών και θεομητορικών εορτών, και κάποια άλλα στιχηρά ιδιόμελα αυτών των εορτών.

Ανθολογία Στιχηραρίου: (Χαρακτηρισμός δοσμένος από τους κωδικογράφους). Ο κώδικας περιέχει κυρίως τα στιχηρά ιδιόμελα, συν τα δοξαστικά των δεσποτικών, θεομητορικών και των δοξολογούμενων αγίων εορτών (Σχεδόν πάντοτε προστίθεται πλήρες και το Τριώδιον με το Πεντηκοστάριον).

Εκλογή Στιχηραρίου ή Στιχηραρικού Μέλους: (Χαρακτηρισμός δοσμένος από τους κωδικογράφους). Ο κώδικας καταρτίστηκε στα τέλη του ιη' - α' μισό ιθ' αιώνων. Περιέχει τις Μεγάλες Ώρες, τα οκτώ ή και τα δεκαέξι δογματικά θεοτοκία του Αναστασιματαρίου, τα ια' εωθινά (τα παλαιά ή αυτά του Ιακώβου Πρωτοψάλτου), οκτάηχα ή άλλα «δεινά» ονομαζόμενα στιχηρά ιδιόμελα.

Μεγάλαι Ώραι: Κάποιες φορές, οι τρεις Μεγάλες Ώρες (δηλαδή τα στιχηρά ιδιόμελα που ψάλλονται στις Μεγάλες Ώρες των παραμονών των εορτών Χριστουγέννων, Θεοφανείων και Μ.Σαββάτου) απαρτίζουν έναν αυτόνομο κώδικα.

Αναστασιματάριον: Κώδικας ιδιαίτερα διαδεδομένος από τον ιζ' αιώνα. Περιέχει με τη σειρά των ήχων, τα αναστάσιμα στιχηρά ιδιόμελα και τα ανατολικά της Οκτωήχου ή της Παρακλητικής. Συνήθως πριν το κάθε ήχο προτάσσονται τα ομόηχα κεχραγάρια και στο τέλος σχεδόν πάντα, τα ια' εωθινά.

Ειρμολόγιον: Περιέχει με τη σειρά των ήχων, τους ειρμούς των κανόνων, των αναστάσιμων και των άλλων δεσποτικών και θεομητορικών και μεγάλων αγίων εορτών. Επίσης, περιέχονται οι πρόλογοι, οι ειρμοί των προσόμοιων τροπαρίων (οι οποίοι διακρίνονται σε κατ' ήχον καθίσματα, κατ' ήχον στιχηρά προσόμοια, εξ αποστειλάρια, αντίφωνα, αναβαθμούς και κοντάκια).

Καλοφωνικόν Ερμολόγιον: Είναι δημιουργήμα του ιζ' (β' μισό) - ιη' (α'

μισό) αιώνων και εντάσσεται στο τέλος των Παπαδικών ή άλλων Ανθολογιών. Ως αυτόνομο βιβλίο εμφανίζεται μόνο, κατά τα τέλη του ιη' αιώνα, αφού ο Γρηγόριος Πρωτοφάλλτης συνέλλεξε και εξήγησε τους καλοφωνικούς ειρμούς στη Νέα Μέθοδο αναλυτικής σημειογραφίας. Περιέχει με τη σειρά των ήχων, τους καλοφωνικούς ειρμούς διαφόρων ποιητών και στο τέλος προστίθεται μία σειρά κατ' ήχων κρατημάτων συνθεμένων για τους αντίστοιχους καλοφωνικούς ειρμούς.

Ακολουθάριον: Περιέχει ό,τι ψάλλεται κατά τις ακολουθίες των κυριότερων εορτών του Μηναίου, του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου. Επίσης – σύμφωνα με το Τυπικό – διάφορα τροπάρια μελοποιημένα, πολυέλεοι, ή δοξολογίες, ή χερουβικά ή κοινωνικά, επιλογή του εκάστοτε κωδικογράφου, ως συμπλήρωμα στις διάφορες εορτές (δυστυχώς συνήθως παραδίδονται ανώνυμα).

Παπαδική: Είναι το κυριότερο βιβλίο της Ψαλτικής Τέχνης. Περιέχει τα παπαδικά μέλη που ψάλλονται στον εσπερινό, τον όρθρο και τη θεία Λειτουργία, άλλα και παπαδικά μέλη του Ανώμου και άλλων τελετουργιών. Η δημιουργία του προήλθε από την σύμπτυξη δύο παλαιότερων κωδίκων, του Ψαλτικού και του Ασματικού. Ο παλαιότερος χρονολογημένος κώδικας παπαδικής είναι ο αθηναϊκός κώδικας EBE 2458 (1336), καταρτισμένος πιθανότατα υπό την επίβλεψη του Ιωάννου Κουκουζέλη.

Ψαλτικόν: Από τον ιβ' αιώνα και εξής). Περιέχει τα προκείμενα της απαγγελίας – ανάγνωσης του Αποστόλου, τα προκείμενα του εσπερινού, τα μεγάλα προκείμενα, τη στιχολογία του μεγάλου εσπερινού των Χριστουγέννων και των Θεοφανείων, τα αλληλουϊάρια, τις υπακοές της Οκτωήχου και του όλου ενιαυτού, αλλά και τα μέλη του μεγαλύτερου μέρους της συλλογής των κοντακίων. Το Ψαλτικόν ήταν κυρίως το βιβλίο των ψαλτών, των «καλοφωνάρηδων» ή «μονοφωνάρηδων».

Ασματικόν: Είναι το βιβλίο που περιέχει τα μέλη που ψάλλονται από τον χορό των Ψαλτών και κυρίως τις καταλήξεις των μελών του Ψαλτικού.

Ανθολογία: Πιο σύντομη μορφή Παπαδικής. Περιέχει συντομότερη την προθεωρία, μικρότερο αριθμό (ή καθόλου) μαθημάτων, κατασκευτικών και καλοφωνικών ειρμών). Όταν είναι πλήρης περιέχει τον εσπερινό, τον όρθρο και τη θ. Λειτουργία.

Κοντακάριον ή Οικιματάριον: Περιέχει τα κοντάκια, το κουκούλιον και ο α' οίκος, συνήθως όμως, μόνο το κουκούλιον, των ύμνων, των εορτών σε εκτενές μέλος (με τη μορφή αναγραμματισμών ή μαθημάτων).

Ακάθιστος Ύμνος: Περιέχει ολόκληρο τον Ακάθιστο Ύμνο, δηλαδή, και τους εικοσιτέσσερις οίκους, κατά σύνθεση διαφόρων ποιητών (επικρατέστερος είναι αυτός του Ιωάννη Κλαδά).

Μαθηματάριον ή Καλοφωνικόν Στιχηράριον: Περιέχει όλα τα «καλοφω-

νικά» στιχηρά και τους αναγραμματισμούς τους. Που αλλιώς λέγονται και «μαθήματα», όλων των εορτών του Μηναίου, των Κυριακών του Τριωδίου και της Μεγάλης Εβδομάδας και των Κυριακών και των εορτών του Πεντηκοσταρίου, μέχρι την Κυριακή των αγίων Πάντων. Επίσης περιέχει σε αυτόνομες ενότητες θεοτοκία μαθήματα (με τους αναγραμματισμούς τους) συνήθως με τη σειρά των ήχων, τα κατασκευαστικά μαθήματα μαζί με τα νεκρώσιμα και τα σταυροθεοτοκία. Σε κάποιες περιπτώσεις περιέχουν και συλλογή εκλεκτών κρατημάτων.

Ανθολόγιον Μαθηματαρίου: Περιέχει εκλογή από τα ευφραδέστερα μαθήματα για τις μεγάλες εορτές, μικρή συλλογή κατ' ήχων θεοτοκιών και κατασκευαστικά μαθήματα.

Κρατηματάριον: Είναι το μουσικό βιβλίο που περιέχει πάντα με τη σειρά των ήχων, τα κρατήματα της Βυζαντινής Μελοποιίας. Τα κρατήματα ως καλλιτεχνικό άκουσμα, αποτελούν τον κολοφώνα της βυζαντινής μελοποιίας. Είναι 'εύρρυθμα και σύντονα'. Είναι ο συνδετικός κρίκος μεταξύ της εκκλησιαστικής και της εξωτερικής μουσικής: η 'θύρα των επιδράσεων της εξωτερικής - ανατολικής μουσικής επί του βυζαντινού μέλους'.

Άπαντα Πέτρου Μπερεκέτη: Είναι η μοναδική περίπτωση βιβλίου Απάντων ενός μελωργού.

Ανθολογία Εγκόλπιος ή Εγκόλπιον: Είναι κώδικας μικρού μεγέθους (αλλά πολλών σελίδων), που περιέχει τα κυριότερα και πιο αναγκαία μέλη (συνήθως τα εμμελέστερα) για τη διεξαγωγή του εσπερινού - όρθρου - Λειτουργίας.

Φυλλάδα: Συνήθως περιέχει την ασματική ακολουθία ενός αγίου.

Φυλλάδα ή Τετράδιον: Περιέχει σε λίγα φύλλα, συνήθως προχειρογραμμένες κάποιες συνθέσεις αυτόνομες ή ασκήσεις ή μουσικές σημειώσεις.

Θεωρητικόν: Παντός είδους θεωρητικές συγγραφές, όταν αποτελούν έναν αυτόνομο κώδικα.

Κατά τον 18^ο αιώνα συναντάμε κώδικες με νέες ονομασίες όπως: Συλλογή, Ταμείο Ανθολογίας, Κυψέλη, Μέλισσα, Πανδέκτης, Εγκόλπιον και άλλα.

ii) Η Καλοφωνία της Ψαλτικής Τέχνης - Ο Ε.Β.Ε.2458 (1336)⁴⁶

Ως «Καλοφωνία της Ψαλτικής Τέχνης», θεωρούμε την κορυφαία και απaráμμιλη μελική δημιουργία, που επιβλήθηκε από τον 18^ο αιώνα και μετά. Είναι ίσως το πιο σημαντικό κεφάλαιο στην ιστορία της βυζαντινής μελοποιίας.

⁴⁶ Γρ.Στάθης, Η ασματική διαφοροποίηση, όπως καταγράφεται στον κώδικα ΕΒΕ 2458 του έτους 1336, Πτριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Ιερά Μονή Βλατάδων, 29-31 Οκτωβρίου 1987, Ανάτυπο, Θεσσαλονίκη 1989.

Ο Αθηναϊκός κώδικας με αρ.2458, που φυλάσσεται στο τμήμα χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος, είναι το αρχαιότερο χρονολογημένο μουσικό χειρόγραφο που ανήκει στο Παπαδικό Γένος της Βυζαντινής Μελοποιίας. Γράφτηκε το έτος 1336, πιθανότατα «υπό την επιστασία του Ιωάννου του Κουκουζέλη»⁴⁷. Πρόκειται για μία συλλογή μελών παλαιών σύντομων (ως προς τη μορφή τους) αλλά και μελών εκτενών «καλοφωνικών», τα οποία αντιπροσωπεύουν τη «νέα ροπή και το νέον ύφος τέχνης, την μελική επιτήδευση». Μέσα από τον κώδικα αυτό, προκύπτουν τα εξής στοιχεία θεμελιώδους σημασίας:

Α. Οι όροι «καλοφωνία» - στίχοι «καλοφωνικοί» - «έντεχνος» δοχή - ο «μονοφωνάρης», ο οποίος είναι ο εκτελεστής των καλοφωνιών, άρα και «καλοφωνάρης». Όλοι αυτοί οι όροι απηχούν μία νέα πράξη στη μελοποιία.

Β. Παρατηρούνται οι όροι «αναγραμματισμός» και «αναποδισμός», οι οποίοι ενεργούνται στους «καλοφωνικούς» στίχους.

Γ. Περιέχονται κοντάκια μετ' αναγραμματισμών και «κρατημάτων».

Δ. Μας προσφέρονται 15 σύλλαβοι συνθέσεις.

Ε. Καταγράφονται στην ίδια ενότητα τα κρατήματα, ως αυτοτελείς συνθέσεις ή μετά «προλόγου» και κυρίως παρατηρούνται σε όλες τις καλοφωνικές συνθέσεις, σαν απαραίτητο δομικό στοιχείο.

Στ. Όλες οι «νέες» συνθέσεις είναι επώνυμες, ενώ οι παλιότερες αντιδιαστέλλονται με τον χαρακτηρισμό ως μέλος «παλαιόν».

Ο Γρ. Στάθης αναφέρει: «Η επωνυμία δηλώνει την αυτονομία της Ψαλτικής Τέχνης και παρέχει την ταυτότητα του προσωπικού ύφους ενός εκάστου των συνθετών. Είναι δε χαρακτηριστικόν ότι η αυτονομία αυτή παρουσιάζεται ως αξία καθ' εαυτήν και δημιουργία ελευθέρα. Τούτο οπωσδήποτε είναι κατάκτησις δια τους Βυζαντινούς μελουργούς του ιδ' αιώνας, κατάκτησις η οποία έχει όλα τα στοιχεία μίας μεταρρυθμίσεως εις την ασματικής παράδοσιν, η οποία χαρακτηρίζεται κυρίως δια της επικρατήσεως του κοσμικού τύπου εις βάρος του μοναστικού λιτότερου λειτουργικού άσματος. Οι Βυζαντινοί ψάλται είναι πλέον ελεύθεροι καλλιτέχναι, επαγγέλονται τον διδάσκαλον ή μαίιστορα της μουσικής και εξ αυτών αναδεικνύονται επί μελοποιία οι μεγαλοφυείς μελουργοί και ανυπέβλητοι εκφρασταί της Ψαλτικής Τέχνης του Βυζαντίου. Η καταγραφή εις ιδιαίτερας ενότητας των «καλοφωνικών στίχων», των κρατημάτων, των κατασκευτικών, φανερώνει την πλήρη ακμή της μελισματικής επιτειδεύσεως, εις την οποίαν κατά το έτος 1336 είχαν ήδη φθάσει η βυζαντινή μελουργία. Η πλειονότης των περιεχομένων

⁴⁷ Γρ.Στάθης, Οι Αναγραμματισμοί και τα Μαθήματα της Βυζαντινής Μελοποιίας. IBM, Μελέται 3, Αθήναι 1992, σελ.62.

συνθέσεων εις την Παπαδικήν αυτήν αφορά εις τους ψαλμικούς στίχους, και η «καλοφωνία» ακριβώς παρουσιάζεται ως νέον τι εν σχέσει με το προϋπάρχον απλούν μέλος των στίχων αυτών. Το φαινόμενον βεβαίως είναι φυσιολογικόν, καθ' όσον οι ψαλμικοί στίχοι, είτε ματά μέλους απλού, είτε μετά μέλους «καλοφωνικού», αποτελούν τον οργανικόν κορμόν της Παπαδικής». ⁴⁸

Ο όρος «μάθημα», ως χαρακτηρισμός καλοφωνικών συνθέσεων, εμφανίζεται για πρώτη φορά στη θεωρητική συγγραφή του Μανουήλ Χρυσάφη *Περὶ των ενθεαρουμένων τη Ψαλτική Τέχνη*, γραμμένη το 1458. Συμπίπτει δηλαδή στην ουσία με την «κατάλυσιν της βυζαντινής κληρονομιάς, χρονικώς».

«Αι καλοφωνικαί συνθέσεις της βυζαντινής μελοποιίας είναι «μαθήματα» δια τας επερχομένας γενεάς μίας τέχνης υψηλής και θαυμαστής και πρέπει ακριβώς να σπουδάζονται ιδιαιτέρως δια την διαφύλαξιν της παραδόσεως.»

Με τον όρο «μάθημα» εννοούμε τους καλοφωνικούς στίχους, τα καλοφωνικά στιχηρά (αυτά κυρίως), καλοφωνικά κοντάκια, καλοφωνικούς ειρμούς και τις υπόλοιπες καλοφωνικές συνθέσεις, δηλαδή προσόμοια, απολυτικά, 15σύλλαβα ποιήματα, κατασκευτικά, φήμες, πολυχρονισμούς κλπ.

Ως πιθανότερη εξήγηση, γιατί χρησιμοποιήθηκε ο όρος «μάθημα» ως χαρακτηρισμός των καλοφωνικών συνθέσεως της βυζαντινής μελοποιίας, είναι γιατί από τη φύση τους οι συνθέσεις αυτές έχουν πολλές δυσκολίες ως προς την εκμάθησιν τους και αυτό προϋπέθετε σαφώς «πολύμοχθον και πολυχρόνιον μαθήτευσιν παρά τινί μαΐστορι ή πεφημισμένω διδασκάλω της μουσικής».

iii) Οι δύο κατηγορίες κωδίκων:

Η διαμόρφωση των κωδίκων και η δημιουργία νέων ως προς το περιεχόμενο, ή το είδος της μελοποιίας, κωδίκων ακολούθησε, όπως ήταν φυσικό, την εξέλιξη της Ψαλτικής Τέχνης.

Οι κώδικες χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: α. Στους κώδικες με ομοειδές περιεχόμενο, και β. στους κώδικες με ποικίλο περιεχόμενο.

Στην πρώτη κατηγορία - **κώδικες με ομοειδές περιεχόμενο** -, ανήκουν δύο ομάδες κωδίκων, που αφορούν δύο από τα τρία γένη μελοποιίας, το Στιχηραρικό και το Ειρμολογικό. Συνήθως οι κώδικες αυτοί αποτελούν και προσωπική δημιουργία ενός μελουργού. Ειδικότερα τα ονόματα των βυζαντινών μουσικών κωδίκων, που είτε αναφέρονται από τους κωδικογράφους, είτε σαφώς προκύπτουν

⁴⁸ Γρ.Στάθης, *Οι Αναγραμματισμοί και τα Μαθήματα της Βυζαντινής Μελοποιίας*. IBM, Μελέται 3, Αθήναι 1992, σελ.64-65.

από το περιεχόμενό τους, είναι τα ακόλουθα:

Στιχηράριον: Ο αρχαιότερος μουσικός κώδικας (10^{ου} αιώνα), περιέχει τα «στιχηρά ιδιόμελα» των εορτών, κινητών και ακινήτων, όλου του χρόνου, δηλαδή του Μηνολογίου, του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου. Ο κώδικας αυτός περιέχει και τις ακόλουθες βασικές ενότητες: τα ιδιόμελα αναστάσιμα της Οκτωήχου του Ιωάννου Δαμασκηνού, τα στιχηρά «ανατολικά» και τα κατ' αλφάβητον δογματικά ιδιόμελα του Ιωάννου Δαμασκηνού, τα ένδεκα εωθινά του Λέοντος Σοφού, σταυροθεοτοκία ιδιόμελα αποδιδόμενα πάλι στο Λέοντα Σοφό, και τους αναβαθμούς των οκτώ ήχων του Θεοδώρου Στουδίτου.

Ειρμολόγιον: παλαιός (10^{ου} αιώνα), επίσης κώδικας, όπου περιέχονται, κατά ωδή και κατά ήχο ταξινομημένοι, οι «ειρμοί» των Κανόνων, του έξοχου αυτού βυζαντινού υμνογραφικού είδους.

Στη δεύτερη κατηγορία -κώδικες με ποικίλο περιεχόμενο- ανήκουν οι κώδικες που περιέχουν τα σταθερά μέλη, που ψάλλονται κατά τις νυχθήμερες ακολουθίες και αφορούν κυρίως στο Ψαλτήρι του Δαβίδ, κατά διαφόρους από πολλούς μελωργούς και ποικίλες μελοποιήσεις. Αυτοί οι κώδικες λέγονται:

Ψαλτικόν και το **Ασματικόν**, δύο βυζαντινοί κώδικες του 12^{ου}-13^{ου} αιώνα, **Παπαδική**, που τον 14^ο -15^ο αιώνα λεγόταν **Ακολουθία**.

Από άποψη μελικής μεταχειρίσεως, στο Παπαδικό γένος μέλους ανήκουν και οι ακόλουθοι κώδικες:

Κοντακάριον ή **Οικηματάριον**, όπου περιέχονται τα κοντάκια των εορτών, **Ακάθιστος Ύμνος**,

Κρατηματάριον, όπου περιέχονται κατ' ήχο τα «κρατήματα», δηλαδή μελοποιήματα που αντί κειμένου, χρησιμοποιούν άσημα συλλαβές, όπως Τερίρεμ, Τενενά, Τορορόν, Τιτιτί κ.λπ., και σκοπό έχουν να «κρατούν», να παρατείνουν τη χρονική διάρκεια των ακολουθιών και να αναπαύουν τους Χριστιανούς κατά τη λατρεία.

Υπάρχουν ακόμη από τον 15^ο αιώνα και μετά:

Καλοφωνικόν Στιχηράριον ή **Μαθηματάριον**, και **Ανθολόγιον Μαθηματαρίου**.

Το περιεχόμενο αυτών των κωδίκων είναι κυρίως στιχηρά ιδιόμελα, θεοτοκία, 15σύλλαβα ποιήματα, μελοποιημένα όμως με πλατύ, μελισματικό, ύφος και με παρεμβολή ενός εκτενούς ή και περισσότερων κρατημάτων. Στις συνθέσεις αυτές του Μαθηματαρίου, ως απόλυτη μουσική, αναγνωρίζουμε εύκολα το κορύφωμα της Ψαλτικής Τέχνης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Γιαννόπουλος Εμμ., *Η Ψαλτική Τέχνη*, σελ.65 – 90, «Η χειρόγραφη παράδοση της ψαλτικής τέχνης».
- Γιαννόπουλος Εμμ., *Η Ψαλτική Τέχνη*, σελ.197 – 202 και 204 – 362 (φωτογραφίες), «Πανομοιότυπα από χειρόγραφα ψαλτικής τέχνης».
- Γιαννόπουλος. Εμμ., *Η Ψαλτική Τέχνη*, σελ.363 – 409 «Βασική βιβλιογραφία για τους χειρόγραφους κώδικες της ψαλτικής».
- Λίτσας Ε., *Σύντομη εισαγωγή στην Ελληνική Παλαιογραφία και Κωδικολογία*, τεύχος 2^ο – Πίνακες με επιλεγμένα δείγματα γραφής και σχόλια, University Studio Press 2001.
- Στάθης Γρ., *Κατάλογος Μουσικών Χειρογράφων Τόμος Α', Άγιον Όρος, Εισαγωγή.*
- Στάθης Γρ., *Οι Αναγραμματισμοί και τα Μαθήματα της Βυζαντινής Μελοποιίας. IBM, Μελέται 3, Αθήναι 1992*
- Στάθης Γρ., *Τόμος «...Τιμή προς τον διδάσκαλον...», «Τα χειρόγραφα και η Βυζαντινοσυναϊτική μουσική παράδοση»*, Αθήνα 2001
- Στάθης Γρ., *Εγκαιμία, Εισαγωγή «Η μελοποίηση των Ψαλμών», Αθήνα 2004.*
- Στάθης Γρ., *Το Σινά και τα Σιναϊτικά Μουσικά Χειρόγραφα*, «Ονοματολογία των μουσικών χειρογράφων».
- Τσάμπης Γ., *Η παιδεία στο χριστιανικό Βυζάντιο. Τ.5 Ιστορία της ελληνικής εκπαίδευσης.* Εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 1999.
- Χαλδαιάκης Α., *Βυζαντινομουσικολογικά*, σελ.1001 – 1132, Βιβλιογραφικές επισημάνσεις.
- Χαλδαιάκης Α., *Βυζαντινομουσικολογικά*, σελ. 903 – 931, «Συνοπτική θεώρηση της ελληνικής ψαλτικής τέχνης (με αφορμή τα αποκείμενα στην Άνδρο μουσικά χειρόγραφα)».
- Χαλδαιάκης Α., *Βυζαντινομουσικολογικά*, σελ.933 – 962, «Περί την καταλογογράφηση των μουσικών χειρογράφων της νησιωτικής Ελλάδας».
- Hunger H., *Ο κόσμος του Βυζαντινού Βιβλίου*, εκδ. Μ.Καρδαμίτσα, Αθήνα 1995.

Κωνσταντίνος Χαρίλ. Καραγκούνης

ΤΑ ΕΙΔΗ ΤΩΝ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΩΝ ΚΩΔΙΚΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Μικρά συμβολή στην Μουσική Κωδικολογία

Η εξέταση της παραδόσεως και της εξηγήσεως των μελών της βυζαντινής και μεταβυζαντινής μελοποιίας είναι υπόθεση, που μόνο μέσα από τις πηγές⁴⁹ είναι δυνατό να διαφωτισθεί επαρκώς. Άμεσες πηγές της μουσικής της ανατολικής εκκλησίας είναι οι μουσικοί κώδικες. Αυτοί, όχι μόνο διασώζουν ένα πλήθος -για κάθε λατρευτική περίπτωση- μελοποιήσεων από εκατοντάδες διαφορετικούς μελουργούς, αλλά ταυτοχρόνως διατηρούν ενιαία την εξέλιξη της Ψαλτικής Τέχνης, κρύβοντας πολύτιμες πληροφορίες, οι οποίες ψηφίδα - ψηφίδα συμπληρώνουν το εξαίρετο μωσαϊκό της ιστορίας της σπουδαίας αυτής τέχνης.

Η πολυδιάστατη λατρευτική πράξη της ανατολικής εκκλησίας και η εξ αυτής απορρέουσα ποικιλία των υμνογραφικών μορφών, οδήγησε στην διαμόρφωση ενός ικανού αριθμού διαφορετικών ως προς το περιεχόμενο μουσικών κωδίκων, όπου καταγράφονται οι απαραίτητες για κάθε περίπτωση μελοποιήσεις. Η παράδοση έχει διασώσει τους κώδικες με μία σειρά ονομάτων, δηλωτικών του είδους τους, άρα και του μουσικού υλικού, το οποίο βρίσκεται αποταμιευμένο σε αυτούς. Η παρούσα εργασία αποτελεί μία λεξικογραφική, κατά κάποιον τρόπο, παράθεση των ειδών των μουσικών κωδίκων, κυρίως δε των παραλλαγών με τις οποίες αυτοί απαντούν στη χειρόγραφο παράδοση και επομένως δεν αποσκοπεί στην λεπτομερή και αναλυτική παρουσίαση αυτών. Ο ενδιαφερόμενος έχει στη διάθεσή του πλουσιότερες και ακριβέστερες περιγραφές, τις οποίες προσφέρει ο Γρ. Θ. Στάθης στη μελέτη του *Οι Αναγραμματισμοί και τα Μαθήματα της Βυζαντινής Μελοποιίας* (Αθήναι 1979), καθώς επίσης και στο δεύτερο κεφάλαιο της εισαγωγής του μνημειώδους έργου του *Τα Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής - Άγιον Όρος: Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών μονών και σκημάτων του Αγίου Όρους* (Αθήναι 1975).

⁴⁹ Τη διάκριση και τα είδη των πηγών βλ. Αντωνίου Αλυγζάκη, *Θέματα Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Θεσσαλονίκη 1978, σελ. 30-68.

Ταξινομημένοι οι μουσικοί κώδικες σύμφωνα με τα γένη της μελοποιίας⁵⁰ (Ειρμολογικόν, Στιχηραρικόν, Παπαδικόν), στα οποία ανήκουν τα μουσικά είδη, που εμπεριέχονται σε αυτούς, έχουν ως ακολούθως:

A. ΕΙΡΜΟΛΟΓΙΚΟΝ ΓΕΝΟΣ

Ειρμολόγιον

Ο κώδικας, που περιέχει τους Ειρμούς των Κανόνων, τους Προλόγους Προσομοίων Τροπαρίων, δηλαδή τα κατ' ήχον Καθίσματα, Στιχηρά Προσόμοια, Αντίφωνα, Εξαποστειλάρια, Κοντάκια και τους Αναβαθμούς. Αναλόγως με τον μελοποιό του περιεχομένου τους, οι κώδικες των Ειρμολογίων αναφέρονται ως:

Ειρμολόγιον Ιωάννου Παπαδοπούλου του Κουκουζέλη και Μαΐστορος,
Ειρμολόγιον Ιωασάφ νέου Κουκουζέλη,
Ειρμολόγιον Θεοφάνους Καρύκη του Πατριάρχου,
Ειρμολόγιον Παναγιώτου Χρυσάφου του Νέου,
Ειρμολόγιον Γερμανού Νέων Πατρών,
Ειρμολόγιον Κοσμά Ιβηρίτου του Μακεδόνας,
Ειρμολόγιον Μπαλασίου του Ιερέως και Νομοφύλακος,
Ειρμολόγιον Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου,
Ειρμολόγιον Πέτρου Πρωτοψάλτου του Βυζαντίου.

Πάντως, συχνότερες είναι οι περιπτώσεις, κατά τις οποίες τα Ειρμολόγια παραδίδονται με ανθολογημένες συνθέσεις διαφόρων μελοποιών.

Ειρμολόγιον Καλοφωνικόν

Το είδος αυτό του Ειρμολογίου εμφανίζεται στην χειρόγραφο παράδοση στα τέλη του ΙΗ' αιώνας. Πρόκειται για μία αυτοτελή έκδοση καλοφωνικώς μελοποιημένων Ειρμών, την οποία πρώτη φορά παρουσίασε ο Γρηγόριος Πρωτοψάλτης. Χαρακτηριστικό αυτού του είδους κωδίκων είναι η ανθολόγηση εν παραρτήματι κατ' ήχον Κρατημάτων για να επισυνάπτονται στο τέλος των Ειρμών.

Εδώ πρέπει να συμπεριληφθεί το σχετικό μελωργικό έργο του "πατρός των Καλοφωνικών Ειρμών", του Πέτρου Μελωδού του Μπερεκέτου:

Ειρμολόγιον Πέτρου Μελωδού του Μπερεκέτου.

Καταβασίαι του ενιαυτού

Άλλη ονομασία του Ειρμολογίου, όπου, όμως, εμπεριέχονται μόνον οι Ειρμοί των Κανόνων, οι λεγόμενοι Καταβασίες.

Προλογάριον

Ο κώδικας ο οποίος από την ύλη του Ειρμολογίου περιλαμβάνει μόνο

⁵⁰ Περί διακρίσεως των Γενών Μελοποιίας βλ. Στάθη, *Αναγραμματισμοί...*, ό.π., σελ. 45-47.

τους Προλόγους των Προσομοίων Τροπαρίων.

Κανόνες της Μεγάλης Εβδομάδος

Παρακλητικοί Κανόνες

Σπάνιες περιπτώσεις χειρογράφων, όπου καταγράφονται μελισμένοι σε αργό Ειρμολογικό μέλος, πλήρεις (Ειρμοί - Τροπάρια) οι Κανόνες της Μεγάλης Εβδομάδος και οι Παρακλητικοί Κανόνες της Θεοτόκου -κυρίως- ή άλλων αγίων.

Β. ΣΤΙΧΗΡΑΡΙΚΟΝ ΓΕΝΟΣ

Είδη κωδίκων των οποίων το περιεχόμενο, ως επί το πλείστον, μετέχει του Στιχηραρικού γένους είναι:

Αναστασιματάριον ή Οκτώηχος

Συχνά εμφανιζόμενος κώδικας, όπου περιέχονται τα κατ' ήχον Στιχηρά Αναστάσιμα και Ανατολικά Ιδιόμελα Τροπάρια της Παρακλητικής μετά των Κεκραγαρίων και των ένδεκα Εωθινών Δοξαστικών. Και οι κώδικες των Αναστασιματαρίων αναφέρονται αναλόγως με τον μελοποιό του περιεχομένου τους ως:

Αναστασιματάριον Μανουήλ Χρυσάφου,

Αναστασιματάριον Παναγιώτου Χρυσάφου του Νέου,

Αναστασιματάριον Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου,

η δε συνηθέστερη -μοναδική ίσως- περίπτωση αποσπασματικής παραδόσεως του κώδικος είναι το χειρόγραφο με περιεχόμενο μελοποιημένα τα ένδεκα Εωθινά Δοξαστικά Ιδιόμελα των Κυριακών και τίτλο:

Εωθινά.

Αναστασιματάριον Παλαιόν

Πολύ συχνά απαντά ο κώδικας με τον ανωτέρω χαρακτηρισμό. Αναλόγως με την εποχή που γράφεται, χαρακτηρίζεται παλαιόν πότε το Αναστασιματάριον του Μανουήλ Χρυσάφου και πότε το αντίστοιχο του νέου Χρυσάφου.

Στιχηράριον ή Εορτολόγιον

Έτσι καλείται ο κώδικας, ο οποίος συνήθως περιέχει μελοποιημένα τα Στιχηρά Ιδιόμελα των εορτών του Μηνολογίου, του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου, σε κάποιες, όμως, περιπτώσεις εμπλουτίζεται και με μερικά Στιχηρά Προσόμοια ορισμένων εορτών. Επώνυμα Στιχηράρια συναντώνται τα εξής:

Στιχηράριον Γεωργίου Πρασίνου εξ Αθηνών,

Στιχηράριον Παναγιώτου Χρυσάφου του Νέου,

Στιχηράριον Γερμανού Νέων Πατρών,

Στιχηράριον Κοσμά Ιβηρίτου του Μακεδόνας,

Στιχηράριον Μπαλασίου του Ιερέως και Νομοφύλακος

Στιχηράριον Ιωάννου Πρωτοψάλτου

Στιχηράριον Δημητρίου Νταμιά.

Ανάμεσα σε ολόκληρο το φάσμα της χειρογράφου παραδόσεως, οι κώδικες των Στιχηραρίων είναι οι πλέον πολύμορφοι κώδικες, ως ακολούθως:

Στιχηράριον του Ενιαυτού

Περιέχει μόνο το Στιχηρά των εορτών του Μηνολογίου από της α' Σεπτεμβρίου ως και της λα' Αυγούστου.

Στιχηράριον Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου

Εδώ υπάρχουν συγκεντρωμένα μόνο το Στιχηρά των εορτών του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου, καθώς και τα των Ακολουθιών της Μεγάλης Εβδομάδος. Αρκετές φορές, όμως, το περιεχόμενο του κώδικος αυτού καταγράφεται διασπασμένο σε μικρότερα χειρόγραφα με τα εξής ονόματα και την ανάλογη ύλη:

Στιχηράριον Τριωδίου ή (Ψαλτικής) Τριώδιον,
Στιχηράριον Πεντηκοσταρίου ή (Ψαλτικής) Πεντηκοστάριον,
Μεγάλη Εβδομάς.

Μεγάλαι Ώραι ή Ακολουθίες των Ωρών

Ιδιαίτερο κώδικα απαρτίζουν κάποιες φορές τα Στιχηρά Ιδιόμελα των Ακολουθιών των Μεγάλων Ωρών των Χριστουγέννων, Θεοφανείων και Πάσχα.

Στιχηραρίου Ανθολογία

Στην περίπτωση αυτή ανθολογούνται τα Στιχηρά Ιδιόμελα των Δεσποτικών, Θεομητορικών εορτών και των εορτών των μεγάλων αγίων του Μηνολογίου, του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου.

Στιχηραρίου Ανθολόγιον

Η διαφορά από το προηγούμενο είναι, ότι εδώ σταχυολογούνται κυρίως τα Δοξαστικά Ιδιόμελα των Δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών και των μεγάλων αγίων, μόνο ελάχιστα, επιλεγμένα Στιχηρά.

Στιχηραρίου Εκλογή ή Εκλογή Στιχηραρικού Μέλους

Στα τέλη του ΙΗ' αιώνας αρχίζουν να συλλέγονται -κατά τις προτιμήσεις των γραφέων- σε κώδικες με το όνομα αυτό, κάποια Ιδιόμελα χρήσιμα σε διάφορες Ακολουθίες και περιστάσεις. Οι Εκλογές στερούνται προκαθορισμένης δομής.

Δοξαστάριον ή Δοξαστικάριον ή Δοξαστάριον Στιχηραρίου ή Δοξαστικά

Στις περιπτώσεις κατά τις οποίες το Ανθολόγιον του Στιχηραρίου περιέχει αμιγώς τα Δοξαστικά Ιδιόμελα Τροπάρια όλων των εορτών του Μηνολογίου, του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου, ο κώδικας χαρακτηρίζεται ως Δοξαστάριον ή

Δοξαστικάριον ή Δοξαστάριον του Στιχηραρίου. Κώδικες Δοξασταρίων, που επωνύμως διαδίδονται στην χειρόγραφο παράδοση, είναι:

Δοξαστάριον Στιχηραρίου Γερμανού Νέων Πατρών

Δοξαστάριον Ιάκωβου Πρωτοψάλτου

Δοξαστάριον Πέτρου Πελοποννησίου του Λαμπαδαρίου

Δοξαστάριον Αποστίχων

Μία εξειδικευμένη περίπτωση Δοξασταρίου αποτελεί ο κώδικας, όπου καταχωρίζονται μελοποιημένα από τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα σύμφωνα με το Παλαιό Στιχηραρικό γένος, τα Δοξαστικά Ιδιόμελα Τροπάρια των Αποστίχων του Εσπερινού όλων των εορτών του Μηναίου, του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου. Πριν από τον Χουρμούζιο, η μόνη προσπάθεια συγκρότησης Δοξασταρίου Αποστίχων γίνεται από μερικούς κωδικογράφους, οι οποίοι Ανθολογούν σε αυτοτελή κώδικα τα Δοξαστικά των Αποστίχων από το Στιχηράριο του Γερμανού Νέων Πατρών. Επωνύμως, λοιπόν, ο κώδικας συναντάται ως:

Δοξαστάριον Αποστίχων Γερμανού Νέων Πατρών,

Δοξαστάριον Αποστίχων Χουρμούζιου Χαρτοφύλακος της Μ.Χ.Ε...

Δοξασταρίου Ανθολογία

Έτσι χαρακτηρίζεται ο κώδικας, που απαρτίζεται από επιλεγμένα Δοξαστικά Ιδιόμελα Τροπάρια, οι μελοποιήσεις των οποίων ανθολογούνται από διάφορα Στιχηράρια και Δοξαστάρια επιφανών μελοποιών.

Γ. ΠΑΠΑΔΙΚΟΝ ΓΕΝΟΣ

Είδη κωδίκων, των οποίων το περιεχόμενο υπάγεται κυρίως στο Παπαδικό γένος, είναι:

Ψαλτικόν

Ο μουσικός αυτός κώδικας εχρησιμοποιείτο ως τον ΙΕ΄ αιώνα περίπου, οπότε αντικατεστάθη από το νεοεμφανισθέν είδος μουσικού χειρογράφου με τίτλο Ακολουθία. Αφορούσε τον Πρωτοψάλτη του Χορού, τον Μονοφωνάρη, και περιελάμβανε Προκείμενα, κύκλο Αλληλουϊαρίων, Υπακοές, Κοντάκια, τις Στιχολογίες Χριστουγέννων και Θεοφανείων και τα όμοια.

Ασματικόν

Ως τον ΙΔ΄ αιώνα περίπου, οπότε αντικατεστάθη από τον κώδικα Ακολουθία, το μουσικό αυτό βιβλίο εχρησιμοποιείτο από τους Χορούς των Ψαλτών. Περιείχε τα αναγκαία μέλη για τον Χορό: Καταλήξεις "από Χορού", Κοντάκια, Κοινωνικά και τα όμοια. Γενικώς, το περιεχόμενό του ήταν παρόμοιο με του Ψαλτικού, σε διαφορετική, όμως, μελική μεταχείριση.

Ακολουθία ή Ακολουθία Ασματική

Τον ΙΔ' αιώνα εμφανίζεται ως νέο είδος κώδικος, στον οποίο ανθολογούνται τα μέλη τόσο του Ψαλτικού όσο και του Ασματικού για τις Ακολουθίες του Εσπερινού του Όρθρου και τις Θ. Λειτουργίες. Στους επόμενους αιώνες ο κώδικας απαντά με τις ονομασίες Παπαδική και Ανθολογία.

Παπαδική

Ο σπουδαιότερος κώδικας του Παπαδικού γένους και γενικότερα της Ψαλτικής Τέχνης, εξελιγμένη μορφή του κώδικος Ακολουθία. Το περιεχόμενό του, στην πληρέστερή του μορφή, περιλαμβάνει εκτενή προθεωρία της Ψαλτικής Τέχνης, πλούσια συλλογή "Μεθόδων", πινάκων και σχεδιαγραμμάτων προς διδασκαλία, επώνυμες θεωρητικές συγγραφές, τα μέλη του Παπαδικού γένους του Εσπερινού, του Όρθρου και άλλων Ακολουθιών, καθώς και της Θ. Λειτουργίας. Επί πλέον, στον κώδικα αυτό ευρίσκονται Μαθήματα, Αναγραμματισμούς Στιχηρών, Κατανυκτικά, Καλοφωνικούς Ειρμούς, Κρατήματα και άλλα. Σπανίως, κατά τους τελευταίους κυρίως αιώνες της χειρογράφου παραδόσεως, η Παπαδική χαρακτηρίζεται από τους κωδικογράφους και ως:

Πανδέκτη ή Πανδέκτης.

Ανθολογία (Παπαδικής) ή Ανθολογία Παπαδικού Μέλους ή Εκλογή Παπαδικού Μέλους ή Συλλογή (Παπαδικών Μελών) ή Ψαλτική Τέχνη ή Ψαλμωδία

Χαρακτηρίζεται ο κώδικας, όπου ανθολογούνται σε μικρότερη έκταση τα μέλη του περιεχομένου της Παπαδικής. Αναλόγως προς την χρονική περίοδο στην οποία ανήκουν οι ανθολογημένες μελοποιήσεις, το χειρόγραφο χαρακτηρίζεται ως:

Ανθολογία της Παλαιάς Παπαδικής,

Ανθολογία της Νέας Παπαδικής.

Συχνές είναι ακόμη οι περιπτώσεις των διασπασμένων Ανθολογιών σε μικρότερα χειρόγραφα κατά Ακολουθίες ή συνδυασμό Ακολουθιών:

Ανθολογία Εσπερινού,

Ανθολογία Όρθρου,

Ανθολογία Θ. Λειτουργίας ή Συλλειτουργικών ή Λειτουργικών,

Ανθολογία Εσπερινού και Όρθρου,

Ανθολογία Εσπερινού και Θ. Λειτουργίας,

Ανθολογία Όρθρου και Θ. Λειτουργίας,

Ανθολογία Εσπερινού, Όρθρου και Θ. Λειτουργίας

ή και σε ειδικότερου περιεχομένου Ανθολογίες με ονομασίες σαν τις επόμενες:

Ανοιξαντάριον,

Κεκραγάριον,

Προκείμενα,

Πολυέλεος,

Αλληλουϊάριον.

**Ανθολογία Εγκόλπιος ή Πανδέκτη Εγκόλπιος
ή Συλλογή Εγκόλπιος ή (Μουσικόν) Εγκόλπιον ή
Εγχειρίδιον ή Ανθολογίας Αποτομή ή Εκλόγιον ή
Ανθολογίας Εκλογή ή (Μουσικόν) Απάνθισμα ή
Ταμείον Ανθολογίας**

Τους τίτλους αυτούς φέρει ο κώδικας, όταν αποτελεί επιτομή της συνήθους Ανθολογίας, με επιλογές των εντελώς απαραίτητων μελών για την διεξαγωγή του Εσπερινού, του Όρθρου και της Θ. Λειτουργίας. Τα διασπασμένα σε μικρότερα χειρόγραφα ειδικότερου περιεχομένου Εγκόλπια απαντούν ως:

Εγκόλπιον (ή Ταμείον Ανθολογίας) Εσπερινού,
Εγκόλπιον (ή Ταμείον Ανθολογίας) Όρθρου,
Εγκόλπιον (ή Ταμείον Ανθολογίας) Θ. Λειτουργίας
Εγκόλπιον Εσπερινού και Όρθρου,
Εγκόλπιον Εσπερινού και Θ. Λειτουργίας,
Εγκόλπιον Όρθρου και Θ. Λειτουργίας,
Εγκόλπιον Εσπερινού, Όρθρου και Θ. Λειτουργίας.

Χερουβικάριον ή Χερουβικά

Με την ονομασία αυτή συναντάται αμιγής κώδικας, όπου ανθολογούνται μελοποιήσεις Χερουβικών Ύμνων διαφόρων μελουργών.

Συλλογή Χερουβικών και Κοινωνικών ή Χερουβικά - Κοινωνικά

Πρόκειται για αμιγή συνήθως κώδικα, όπου ανθολογούνται μελοποιήσεις Χερουβικών και Κοινωνικών Ύμνων διαφόρων μελουργών.

Ανθολογία Εξηγήσεων

Ένα ιδιαίτερος ενδιαφέρον είδος κώδικος, οι Ανθολογίες Εξηγήσεων, εμφανίζονται από τον ΙΗ' αιώνα και εξής, και περιέχουν σταχυολογήσεις συγκεκριμένων "θέσεων" του Παπαδικού, του Παλαιού Στιχηραρικού, ενίοτε και του Αργού ή Καλοφωνικού Ειρμολογικού γένους, εξηγημένες στην εξηγηματική γραφή ή την αναλυτική σημειογραφία της Νέας Μεθόδου.

Ανθολογία Εξηγήσεων στο Πεντάγραμμο

Στην κατηγορία αυτή υπάγονται οι μετρημένες περιπτώσεις χειρογράφων, όπου ο γραφέας τους εξηγεί αναλυτικώς στο Πεντάγραμμο της Δυτικής μουσικής, μελοποιήσεις γραμμένες στην Μέση Πλήρη σημειογραφία των ΙΒ' - ΙΖ' αιώνων.

**(Ψαλτικής) Μαθηματάριον ή Μαθηματάριον
Στιχηραρίου**

Στον κώδικα αυτό εμπεριέχονται τα καλοφωνικώς μελοποιημένα Στιχηρά

των εορτών του Μηνολογίου, του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου και οι Αναγραμματισμοί αυτών. Ακόμη, σε ξεχωριστές ενότητες ανθολογούνται Θεοδοκία, Σταυροθεοδοκία, Κατανυκτικά Μαθήματα, Φήμες, Πολυχρονισμοί και τα όμοια. Απαντά και με συγκεκριμένη μνεία του μελοποιού:

Μαθηματάριον Στιχηράριον Μανουήλ Χρυσάφου.

Σε αρκετές περιπτώσεις χαρακτηρίζεται και ως:

Στιχηράριον Καλοφωνικόν ή Στιχηράριον Καλόφωνον.

Όπως στην περίπτωση του Στιχηραρίου, συναντάται και διασπασμένο σε μικρότερα χειρόγραφα ειδικότερου περιεχομένου με τους ανάλογους τίτλους:

Μαθηματάριον του Ενιαυτού,

Μαθηματάριον Τριωδίου,

Μαθηματάριον Πεντηκοσταρίου.

Μαθηματαρίου Ανθολογία ή Ανθολόγιον

Ο κώδικας περιέχει τις εκλεκτότερες επιλογές Στιχηρών και Μαθημάτων των Δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών, καθώς και των δοξολογουμένων αγίων.

Θεοδοκάριον ή Θεοδοκία

Όταν μόνο Θεοδοκία Μαθήματα απαρτίζουν έναν αμιγή κώδικα, αυτός καλείται Θεοδοκάριον.

Οικηματαρίον ή Κοντακάριον

Λέγεται ο κώδικας, που περιέχει μελοποιημένα τα Κοντάκια (το Κουκούλιον και τον πρώτο Οίκο) των εορτών του Ενιαυτού.

Ακάθιστος Ύμνος

Έτσι χαρακτηρίζεται το Οικηματαρίον, στο οποίο εμπεριέχονται μελοποιημένοι όλοι οι Οίκοι και το Κουκούλιον του Κοντακίου του Ακαθίστου Ύμνου. Αν και πολλοί μελουργοί μας παρέδωσαν μελοποιήσεις των ανωτέρω Οίκων, εντούτοις, δύο κώδικες Ακαθίστου φέρονται επανύμως και πλήρεις στη χειρόγραφο παράδοση, εκ των οποίων ο πρώτος είναι ευρύτατα διαδεδομένος:

Οικηματαρίον Ιωάννου Λαμπαδαρίου του Κλαδά,

Οικηματαρίον Αναστασίου Ραφανιώτου.

Ακάθιστος Ύμνος Παλαιός

Παλιός χαρακτηρίζεται -προς διάκριση από τον Ακάθιστο του Κλαδά- ο κώδικας Ακαθίστου Ύμνου, όπου ανθολογούνται μελοποιήσεις παλαιών μελοποιών.

(Ψαλτικής) Κρατηματαρίον ή Ηχηματαρίον

Υποδηλώνεται ο αμιγής κώδικας του ΙΖ' αιώνας, στον οποίο περισυλλέγονται τα κατ' ήχον Κρατήματα διαφόρων μελουργών.

Τέλος, πρέπει να αναφερθούν εδώ και ορισμένοι κώδικες, οι οποίοι δεν είναι δυνατό να υπαχθούν σε καμμία από τις παραπάνω -κατά γένη- ενότητες. Πρόκειται για τα μουσικά χειρόγραφα:

Άπαντα

Πέντε είναι οι περιπτώσεις μελουργών, των οποίων ολόκληρο το έργο συλλέγεται σε έναν κώδικα, με ανάλογο κάθε φορά τίτλο:

Ιωάννης Κουκουζέλης,
Μανουήλ Χρυσάφης,
Άπαντα Πέτρου Μελωδού του Μπερεκέτου,
Άπαντα Αναστασίου Ραφανιώτου,
Άπαντα Παναγιώτου Χρυσάφου του Νέου.

Του Πέτρου τα Άπαντα αντιγράφονται σε εξαιρετικώς μεγάλο αριθμό κωδίκων και παραδίδονται διαρκώς ως τον ΙΘ' αιώνα. Σπάνια είναι τα δείγματα με Άπαντα των δύο βυζαντινών μελουργών (Ιωάννου Κουκουζέλους και Μανουήλ Χρυσάφου) και του Αναστασίου, ενώ το του νέου Χρυσάφου (Αναστασιματάριον, Στιχηράριον και το της Παπαδικής) είναι συχνότερα εμφανιζόμενος κώδικας, τις περισσότερες όμως φορές δε απαντά με τον τίτλο Άπαντα.

Ακολουθάριον

Έτσι χαρακτηρίζεται από τον Γρ. Στάθη ένας περιορισμένος αριθμός κωδίκων οι οποίοι περιέχουν άπαντα τα ψαλλόμενα στις Ακολουθίες των μεγαλυτέρων εορτών του Ενιαυτού.

Φυλλάδα

Πρόκειται για μικρού μεγέθους κώδικα, όπου εμπεριέχεται η Ασματική Ακολουθία ενός αγίου ή μίας εορτής.

Τετράδιον

Ολιγόφυλλος, χωρίς συγκεκριμένο περιεχόμενο και ιδιαίτερη σημασία κώδικας μουσικών σημειώσεων.

Μουσικόν

Χαρακτηρίζεται από κάποιους καταλογογράφους ο κώδικας εκείνος, ο οποίος δεν ανήκει σε κανένα από τα ανωτέρω αναφερθέντα είδη μουσικών χειρογράφων διότι, χωρίς ιδιαίτερη επιμέλεια και ατάκτως, περιέχει διάφορα συνθέματα της Παπαδικής, του Στιχηραρίου ή του Ειρμολογίου, συνήθως με διαταραγμένη σειρά.

Θεωρητικόν

Τον τίτλο αυτό φέρει ο κώδικας με περιεχόμενο θεωρητικές εντρουφήσεις επωνύμων ή ανωνύμων συγγραφέων. Απαντά αρκετά συχνά. Τα Θεωρητικά ανήκουν σε δύο κατηγορίες: Σε όσα περιέχουν μία συγκεκριμένη επώνυμη συγγρα-

φή και διαδίδονται στο χειρόγραφο παράδοση με το όνομα του συγγραφέως τους:

- Θεωρητικόν Ιωάννου Δαμασκηνού,
- Θεωρητικόν Ακακίου Χαλκεοπούλου,
- Θεωρητικόν Αποστόλου Κώνστα του Χίου,
- Θεωρητικόν Χρυσάνθου εκ Μαδύτων ή Εισαγωγή στην Μουσική,

και σε όσα αποτελούν Ανθολογίες πολλών επωνύμων και ανωνύμων συγγραφών, διαφόρων εποχών και ποικίλης θεματολογίας.

Εξωτερική Μουσική ή Μέλος Εξωτερικόν ή Μέλος Εθνικόν

Κώδικες με τέτοιους χαρακτηρισμούς περιέχουν κοσμικά άσματα εκκλησιαστικού ύφους, καταγεγραμμένα με την βυζαντινή παρασημαντική.

Ολοκληρώνοντας εδώ την αναφορά των ειδών των μουσικών κωδίκων μένει να σημειωθεί, ότι στις περισσότερες περιπτώσεις οι κώδικες δεν απαντούν αυτοτελώς. Δύο και τρία διαφορετικά είδη συνυπάρχουν στο ίδιο χειρόγραφο, λειτουργικώς συνταιριασμένα, ώστε να είναι κατά εύχρηστο τρόπο συγκεντρωμένα τα απαραίτητα για τις διάφορες Ακολουθίες ψάλλματα, προς διευκόλυνση των Ψαλτών. Επίτομοι κώδικες μικτού περιεχομένου μπορεί να είναι:

Ακάθιστος Ύμνος - Θεοτοκάριον
 Ακάθιστος Ύμνος - Θεοτοκάριον - Προλογάριον
 Αναστασιματάριον - Ανθολογία
 Αναστασιματάριον - Δοξαστάριον
 Αναστασιματάριον - Δοξαστάριον - Ανθολογία
 Αναστασιματάριον - Ειρμολόγιον
 Αναστασιματάριον - Ειρμολόγιον - Ανθολογία
 Αναστασιματάριον - Ειρμολόγιον - Δοξαστάριον
 Αναστασιματάριον - Ειρμολόγιον - Στιχηράριον
 Αναστασιματάριον - Στιχηράριον - Ανθολογία
 Αναστασιματάριον - Μεγάλοι Ώραι
 Αναστασιματάριον - Στιχηράριον
 Ανθολογία - Άπαντα Πέτρου Μπερεκέτου
 Ανθολογία - Ειρμολόγιον Καλοφωνικόν
 Ανθολογία - Οικηματάριον - Κρατηματάριον
 Ανθολογία - Μαθηματάριον
 Ανθολογία - Μαθηματάριον - Οικηματάριον
 Δοξαστάριον - Ανθολογία
 Δοξαστάριον - Ειρμολόγιον
 Δοξαστάριον - Μαθηματάριον

Δοξαστάριον - Μεγάλοι Ώραι
 Δοξαστάριον - Στιχηράριον
 Ειρμολόγιον - Ανθολογία
 Ειρμολόγιον - Δοξαστάριον - Στιχηράριον
 Ειρμολόγιον - Ειρμολόγιον Καλοφωνικόν
 Ειρμολόγιον - Στιχηράριον
 Ειρμολόγιον Καλοφωνικόν - Κρατηματάριον
 Θεωρητικόν - Αναστασιματάριον
 Θεωρητικόν - Ανθολογία
 Θεωρητικόν - Παπαδική
 Κανόνες Μεγάλης Εβδομάδος - Μεγάλοι Ώραι
 Μαθηματάριον - Ειρμολόγιον Καλοφωνικόν
 Μαθηματάριον - Κρατηματάριον
 Οικηματάριον - Κρατηματάριον
 Οικηματάριον - Ακάθιστος Ύμνος
 Στιχηράριον - Ανθολογία
 Στιχηράριον - Ανθολογία - Ειρμολόγιον
 Στιχηράριον - Μαθηματάριον
 Στιχηράριον - Μεγάλοι Ώραι
 Στιχηράριον - Οικηματάριον.

Κωνσταντίνος Χαρίλ. Καραγκούνης

ΤΡΙΛΟΓΙΑ

Α.

ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ
ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΤΑ ΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ
ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟ

Β.

ΝΕΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΣΤΗ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ
ΤΟ ΜΕΛΟΣ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΙΗ' - ΙΘ' ΑΙΩΝΑ

Γ.

ΟΙ ΑΠΟ ΤΟΝ ΙΗ' - ΙΘ' ΑΙΩΝΑ ΑΛΛΟΙΩΣΕΙΣ
ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΟΙ ΕΠΙΠΤΩΣΕΙΣ ΤΟΥΣ
ΣΤΗ ΘΕΙΑ ΛΑΤΡΕΙΑ

Μελετώντας τα -κατά κοινή ομολογίαν- προβλήματα της Ψαλτικής Τέχνης στην Ορθόδοξη λατρεία, διαπιστώνει κανείς, ότι αυτά είναι αποτέλεσμα μουσικών εξελίξεων, που ανάγονται στον ΙΗ' και ΙΘ' αιώνα, αλλά συνεχίζουν να ταλανίζουν την ελληνική εκκλησία μέχρι σήμερα. Εμβαθύνοντας κανείς περισσότερο στα προβλήματα αυτά, διαπιστώνει ότι οφείλονται σε δύο, κυρίως, παράγοντες, την έλλειψη γνώσεως και την έλλειψη πνευματικότητας. Η απουσία της τελευταίας γεννά την αδιαφορία και την αμέλεια, δηλαδή, τον πειρασμό «μη θύγετε τα κακώς κείμενα», γεννά, πάλι, τον εγωισμό και την απατηλή αυτάρκεια, δηλαδή, την αίσθηση του κεκτημένου της υιοθεσίας, άρα την σατανική ασφάλεια του «όλα βαίνουν καλώς», γεννά, τέλος, την εωσφορική απελπισία, «όλα είναι χαμένα, δεν υπάρχει ελπίδα αλλαγής».

Το μεγάλο πρόβλημα της Ψαλτικής Τέχνης σήμερα είναι η άγνοια των Ιεροψαλτών και του κλήρου για την κατάσταση και τα χαρακτηριστικά της Εκκλησιαστικής Μουσικής κατά τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο και τις από τον ΙΗ' και ΙΘ' αιώνα αλλοιώσεις αυτών των χαρακτηριστικών. Διότι η Εκκλησιαστική Μουσική δεν καταφθάνει σε μας από τον Πρίγκο και τον Ναυπλιώτη, τον Φωκαέα και τους Τρεις Διδασκάλους της Νέας Μεθόδου, ίσως-ίσως και τον Πέτρο Λαμπαδάριο ή τον Δανιήλ Πρωτοψάλτη, αλλά είναι παράδοση πολλών αιώνων πριν από αυτούς. Η έλλειψη γνώσεως γι' αυτήν την παράδοση αποτελεί εμπόδιο στην κατανόηση των αποκλίσεων, των αλλοιώσεων και των προσμίξεων, που έχουν υπεισέλθει στην Ψαλτική Τέχνη κατά τους δύο τελευταίους αιώνες και οι οποίες ταλανίζουν την λατρευτική πράξη και το λαό του Θεού εν ώρα λατρείας. Το πρόβλημα, λοιπόν, είναι βαθύ και παλαιό. Η πληγή έχει εξελιχθεί σε σήψη και όζει.

A. Χαρακτηριστικά της Ψαλτικής Τέχνης κατά τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο.

Χαρακτηριστικά της Ψαλτικής Τέχνης: Τα κύρια και σημαντικότερα χαρακτηριστικά της Ψαλτικής Τέχνης καθ' όλη την βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο είναι δύο: α) Η στενογραφική σημειογραφία και β) ο «κατά "θέσεις" τρόπος του μελίζειν»⁵¹.

α) Η στενογραφική (μνημοτεχνική) σημειογραφία⁵².

Η σημειογραφία της Ψαλτικής αποτελείται από ποικίλες ομάδες σημαδιών. Αυτές καταγράφονται στις λεγόμενες Προθεωρίες των Παπαδικών, συνοδευόμενες από ελάχιστες τυποποιημένες πληροφορίες:

Η Προθεωρία της Παπαδικής: *"Αρχή συν Θεώ αγία των σημαδιών της*

⁵¹ Οι επόμενες ενότητες μεταφέρονται εδώ από την διδακτορική μου διατριβή, Η ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΕΞΗΓΗΣΗ ΤΟΥ ΜΕΛΟΥΣ ΤΩΝ ΧΕΡΟΥΒΙΚΩΝ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΕΛΟΠΟΙΑΣ, σελ. 709-718.

⁵² Σημειογραφία (= γραφή των σημείων) στην εκκλησιαστική μουσική είναι η διά της οράσεως αίσθηση του μέλους, μέσω ποικίλων σημαδιών-συμβόλων, στενογραφιών και στενογραφικών σημείων. Ο όρος είναι ισοδύναμος με τον όρο παρασημαντική, που σύμφωνα με τον Κωνσταντίνο Ψάχου ανάγεται στην αρχαία Ελλάδα και συγκεκριμένα στον Αριστόξενο, ο οποίος πρώτος τον αναφέρει μαζί με την έκφραση "το παρασημαίνεσθαι τα μέλη" (Βλ. Ψάχου, ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗ, σελ. 17). Αντίστοιχος είναι και ο όρος σηματοφωφία, που χρησιμοποιεί ο Γρ. Στάθης (Βλ. Στάθης, ΙΖ' ΔΣΒΣ, σελ. 893 και του ίδιου, ΕΞΗΓΗΣΗ ΨΑΛΤΙΚΗΣ, σελ. 339, 342 κ. εξ.).

Ψαλτικής Τέχνης των τε ανιόντων και κατιόντων, σαμμάτων τε και πνευμάτων και πάσης χειρονομίας και ακολουθίας, συντεθειμένης παρά των κατά καιρούς αναδειχθέντων ποιητών παλαιών τε και νέων.... Ψάλλονται ουν εις την παπαδικήν φωνάϊ δεκατέσσαρες.... Τα δε μεγάλα σημάδια, άτινα λέγονται μεγάλοι υποστάσεις, και σχήματα διάφορα, ταύτα εισί διά μόνης χειρονομίας κείμενα, άτινα και άφωνα εισί.... Εισί δε και τρεις ήμισυ αργεαί...."⁵³.

Βυζαντινές και μεταβυζαντινές θεωρητικές συγγραφές: Τα σημάδια και τα σύμβολα αυτά της βυζαντινής σημειογραφίας ερμηνεύονται από ελάχιστες βυζαντινές και μεταβυζαντινές θεωρητικές συγγραφές: του Αγιοπολίτου, του Γαβριήλ ιερομονάχου, του Μανουήλ Χρυσάφου, του Ακακίου Χαλκεπούλου, του Αποστόλου Κώνστα Χίου και μερικών άλλων⁵⁴.

Φωνητικά σημάδια ή "τόνοι": Ο Κωνσταντίνος Ψάχος ομιλεί για ένα σύστημα "αποτελούμενον εκ χαρακτήρων φωνητικών (= φθογγοσήμων) ων οι πλείστοι ήσαν αυτά τα γράμματα του Ελληνικού αλφαβήτου κεφαλαία και μικρά, και εκ σημείων στενογραφικών των καλουμένων Σημαδοφώνων. Εξ αμφοτέρων τούτων των σημείων η άλλων τινών βοηθητικών τοιούτων, απετελέσθη πλήρες σύστημα σημειογραφίας προαρισμένο να γράφη μέλη αποκλειστικώς εκκλησιαστικά, ουχί δε και εξωτερικού χαρακτήρος.... «Τα αυτά σημάδια (τα έμφωνα) και τόνοι. Όταν γαρ γράφονται λέγονται σημάδια διά το σημειούσθαι εν τοις χαρτίσι και όταν ψάλλονται λέγονται τόνοι».⁵⁵

Τα "άφωνα" σημάδια: "Τα άφωνα σημάδια ολίγα εν αρχή όντα, ηυξήθησαν συν τω χρόνω παρά των διαφόρων διδασκάλων προς πλουτισμόν των θέσεων της μελοποιίας, προς διάκρισιν δε από των εμφώνων η φωνών γράφονται άνωθεν η κάτωθεν αυτών δι' ερυθράς ως επί το πλείστον μελάνης"⁵⁶. Ερμηνεία

⁵³ Από τον πρότιτλο της συνήθους Προθεωρίας των Παπαδικών, εδώ από τον κώδικα Ιβήρων 970 (χειρόγραφο Κοσμά Μακεδόνας, έτος 1686, φ. 2α). Ολόκληρη η Προθεωρία έχει εκδοθεί στα έργα: Ψάχου, ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗ, σελ. 115-158 και Στάθη, ΕΙΣΑΓΩΓΗ, σελ. 36-51 (σε φωτογραφική έκδοση, από όπου ελήφθησαν και τα ανωτέρω αποσπάσματα). Την Προθεωρία συνοδευόμενη από πολλά σχόλια εξέδωσε ο Σίμων Καράς στην μελέτη του ΠΑΛΑΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ. Ομοίως και η Δέσποινα Μαζαράκη στο έργο της ΔΗΜ. ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ. Λεπτομέρειες για τα είδη των σημαδοφώνων της Ψαλτικής Τέχνης βλ. και Στάθη, ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ, σελ. 206-207.

⁵⁴ Λεπτομέρειες για τις βυζαντινές και μεταβυζαντινές θεωρητικές συγγραφές βλ. Καρά, ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ, σελ. 21-22, του ιδίου, ΠΑΛΑΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ, σελ. 10-11, Μαζαράκη, ΔΗΜ. ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ, σελ. 87-100, Στάθη, ΕΙΣΑΓΩΓΗ, σελ. 10-11.

⁵⁵ Βλ. Ψάχου, ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗ, σελ. 9, 112.

⁵⁶ Βλ. Καρά, ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ, σελ. 7.

των ονομάτων όλων των σημαδιών παρέδωσε ο Γαβριήλ ιερομόναχος στην πραγματεία του: ΠΕΡΙ ΤΩΝ ΕΝ ΤΗ ΨΑΛΤΙΚΗ ΣΗΜΑΔΙΩΝ ΚΑΙ ΦΩΝΩΝ ΚΑΙ ΤΗΣ ΤΟΥΤΩΝ ΕΤΥΜΟΛΟΓΙΑΣ⁵⁷.

Εξέλιξη της σημειογραφίας: Η σημειογραφία, ως γνωστόν, διήλθε μακράς εξελικτικής διαδικασίας και πέρασε από κάποια στάδια, τα οποία οφείλει να γνωρίζει ο ενασχολούμενος με την πρόοδο της σημειογραφικής παραδόσεως. Για τους σταθμούς και τα στάδια εξελίξεως της εκκλησιαστικής μουσικής παρασημαντικής έχουν γραφεί πολλές μελέτες, διατυπώθηκε δε πλήθος προτάσεων, οι οποίες δεν είναι του παρόντος να αναφερθούν λεπτομερώς⁵⁸. Το ζήτημα έκλεισε οριστικώς με την δημοσίευση των επιστημονικών πορισμάτων του Γρ. Στάθη⁵⁸.

Περίοδοι εξελίξεως της σημειογραφίας: Σύμφωνα με αυτά η εξέλιξη της βυζαντινής σημειογραφίας διήλθε μέσω τεσσάρων περιόδων:

Α' περίοδος (950 - 1175 μ.Χ.) - Πρώιμος Βυζαντινή Σημειογραφία: Γένεση μερικών σημαδιών, χωρίς απολύτως σταθερή ενέργεια. Διάφοροι τύποι σημειογραφίας.

Β' περίοδος (1177 - 1670) - Μέση Πλήρης Βυζαντινή Σημειογραφία: Γένεση και συμπλήρωση όλων των σημαδιών και των υποστάσεων - Σαφής διαστηματική η άλλη ενέργεια - Μεταγραφή μελών από παλαιότερου τύπου παρασημαντική στην σημειογραφία αυτή.

Γ' περίοδος (1670 περίπου - 1814 μ.Χ.) - Μεταβατική Εξηγητική Σημειογραφία: Διαφορετική σύνθεση των σημαδιών μεταξύ τους - Αχρήστευση και βαθμιαία εξαφάνιση κάποιων μεγάλων υποστάσεων κατά την προσπάθεια αναλύσεως η εξηγήσεως του μελωδικού περιεχομένου αυτών και αναλυτικότερης καταγραφής.

Δ' περίοδος (1814 ως σήμερα) - Νέα Αναλυτική Βυζαντινή Σημειογραφία η Νέα Μέθοδος: Αχρήστευση και εξαφάνιση όλων των υποστάσεων και κάποιων σηματοφώνων - Γένεση νέων σημαδιών - Σαφής ενέργεια των στοιχείων της αναλυτικής σημειογραφίας - Μεταγραφή των μελών των δύο προηγούμενων περιόδων στην σημειογραφία της Νέας Μεθόδου.

⁵⁷ Βλ. Στάθη, ΕΞΗΓΗΣΙΣ, σελ. 107-109.

⁵⁸ Παρακολουθώντας χρονικώς τις βασικότερες από τις μελέτες του Γρ. Στάθη, οι οποίες πραγματεύονται το ζήτημα καθορισμού των σταδίων της σημειογραφίας της Ψαλτικής Τέχνης, στεκόμαστε κυρίως στα έργα: α) ΤΕΤΡΑΛΟΓΙΑ, σελ. 412-414 και παρακάτω, όπου κυρίως συγκεντρώνονται και προσδιορίζονται όλες οι υποπερίοδοι της Πρώιμης Βυζαντινής Σημειογραφίας, β) ΤΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ (Α), σελ. μγ'-μς', όπου δίδονται παγιωποιημένες όλες οι φάσεις της μουσικής γραφής στις πηγές, αλλά και επισημαίνονται οι σταθμοί των εξελίξεων, οι καθοριστικοί για τον προσδιορισμό των περιόδων και γ) ΑΝΑΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΙ, σελ. 47-58, όπου, συν τοις άλλοις, συνοψίζονται όλες οι επί του θέματος τοποθετήσεις των ελλήνων και ξένων ερευνητών, περιγράφονται δε και τα γνωριστικά στοιχεία των περιόδων.

Ο χαρακτήρας της σημειογραφίας: Δεν είναι της παρούσης να εκτεθούν εδώ περισσότερες θεωρητικές λεπτομέρειες περί των σηματοδρόμων της Ψαλτικής Τέχνης. Ο ενδιαφερόμενος έχει στην διάθεσή του πλήθος εργασιών και μελετών, οι οποίες, μάλιστα, καταγράφονται στις υποσημειώσεις η στον οικείο γι' αυτές τόπο της βιβλιογραφίας. Όμως, πρέπει στο σημείο αυτό να διευκρινισθεί εν ολίγοις ο χαρακτήρας της σημειογραφίας:

Η παλαιά στενογραφία: Οι διδάσκαλοι της Ψαλτικής, οι επινοήσαντες την σηματοδρόμια και την λειτουργία αυτής προς ανάγνωση του μέλους, έδωσαν στενογραφικό ρόλο στα σημεία. Μεταχειρίσθηκαν, δηλαδή, σύμβολα, διά των οποίων οι ψάλλοντες εβοηθούντο, να φέρουν διαρκώς στην μνήμη τις επιμέρους μελωδίες των συνθέσεων.

Θεολογικοί συμβολισμοί: Κατά τον τρόπο αυτό θέλησαν να προσδώσουν στην εκκλησιαστική μουσική παρασημαντική θεολογικούς συμβολισμούς η τύπους, όπως ακριβώς συμβαίνει με τις άλλες εκκλησιαστικές -χειραγωγικές στην λατρεία- τέχνες. Πράγματι, στην ορθόδοξη λατρευτική πράξη τα πάντα έχουν συμβολικό, αλλά κυρίως αναγωγικό χαρακτήρα. Κάθε τι που αντιλαμβάνομαστε εξωτερικώς, αποτελεί εφαλτήριο προς εσώτατα "μυστικά" συστατικά της πίστεως. Αντιστοίχως, και τα σηματοδρόμια ανάγουν προς ένα άδηλο μελικό σχήμα, κατά τον τύπον του Ιησού Χριστού, ο οποίος "εν παροιμίαις" φανερώνει στον κόσμο την Αγία Τριάδα⁵⁹ και με παραβολές αποκαλύπτει το μυστήριο της Βασιλείας του Θεού⁶⁰. Το μελικό σχήμα των σημαδιών μόνον οι μυημένοι

⁵⁹ "Λέγει αυτό (ενν. τω Θωμά) ο Ιησούς. Εγώ εμί η οδός και η αλήθεια και η ζωή. Ουδείς έρχεται προς τον Πατέρα, ει μη δι' εμού. Ει εγνώκετέ με, και τον Πατέρα μου εγνώκετε αν. Και απ' άρτι γνώσκετε αυτόν, και εαράκατε αυτόν. Λέγει αυτό Φίλιππος. Κύριε, δείξον ημίν τον Πατέρα και αρκεί ημίν. Λέγει αυτό ο Ιησούς. Τοσούτον χρόνον μεθ' υμών εμί, και ουκ εγνώκας με, Φίλιππε; Ο εαράκας εμέ, εάρακε τον Πατέρα. Και πως συ λέγεις, δείξον ημίν τον Πατέρα; Ου πιστεύεις ότι εγώ εν τω Πατρί και ο Πατήρ εν εμοί εστί; Τα ρήματα, α εγώ λαλώ ημίν, απ' εμαυτού ου λαλώ. ο δε Πατήρ ο εν εμοί μένων, αυτός ποιεί τα έργα. Πιστεύετε μοι, ότι εγώ εν τω Πατρί, και ο Πατήρ εν εμοί. Ει δε μη, διά τα έργα αυτά πιστεύετε μοι... (Ιω. ιδ' 6-11) Εάν αγαπάτε με, τας εντολάς τας εμάς τηρήσατε, και εγώ ερωτήσω τον Πατέρα, και άλλον Παράκλητον δώσει ημίν, ίνα μένη μεθ' υμών εις τον αιώνα, το Πνεύμα της αληθείας, ό ο κόσμος ου δύναται λαβείν, ότι ου θεωρεί αυτό, ουδέ γνώσκει αυτό, υμείς δε γνώσκετε αυτό, ότι παρ' ημίν μένει και εν ημίν εσται... (Ιω. ιδ' 15-17) Ταύτα λελάληκα ημίν παρ' ημίν μένων. Ο δε Παράκλητος, το Πνεύμα το Άγιον, ο πέμψει ο Πατήρ εν τω ονόματί μου, εκείνος υμάς διδάξει πάντα και υπομνήσει υμάς πάντα α είπον ημίν... (Ιω. ιδ' 25-26) Ταύτα εν παροιμίαις λελάληκα ημίν. αλλ' έρχεται άρα, ότε ουκ έτι εν παροιμίαις λαλήσω ημίν, αλλά παρησιαί περί του Πατρός αναγγελωύ ημίν." (Ιω. ιε' 25).

⁶⁰ "Και ελάλησεν αυτοίς (ενν. ο Ιησούς) πολλά εν παραβολαίς..." (Μτ. ιγ' 3). "Και τοιαύταις

το γνωρίζουν. Διασφαλίζεται έτσι από τους βέβηλους οφθαλμούς των "θύραθεν" η τις τυχόν επιπόλαιες παρεκκλίσεις των "ένδον", μεταδίδεται δε αποκλειστικώς σε όσους φέρουν την Σφραγίδα του Τριαδικού Θεού και την Δωρεά του Αγίου Πνεύματος⁶¹, καθ' όσον "ο θέλων μουσικήν μαθεῖν... θέλει πολλές υπομονάς, θέλει πολλές ημέρας, θέλει καλόν σωφρονισμόν και φόβον του Κυρίου"⁶².

Μαρτυρίες περί μουσικής στενογραφίας: Μαρτυρίες για τον στενογραφικό χαρακτήρα της σημειογραφίας της Ψαλτικής Τέχνης είναι δυνατόν να περισυλλεγούν πάμπολλες.

Μαρτυρία του Χρυσάνθου εκ Μαδύτων: Εδώ μεταφέρεται απόσπασμα από το Θεωρητικό του Χρυσάνθου, ενός εκ των εφευρετών της Νέας Μεθόδου: "Οι χαρακτήρες τους οποίους οι ημέτεροι ψαλμωδοί μετεχειρίζοντο απ' αρχής μέχρις Ιωάννου του Πρωτοψάλτου, αψνε' (1755), παραμοιάζον τα ιερογλυπτικά σύμβολα των Αιγυπτίων, καθότι ως εξ εκείνων εν σημείον ηδύνατο να παριστάνη πολλές ουχί μόνον συλλαβάς, αλλά και λέξεις και ολοκλήρους εννοίας, ούτω και ένας η δύο εκ των μουσικών χαρακτήρων τούτων παριστάνουσι και ένα φθόγγον και ολόκληρον γραμμήν..."⁶³

Μαρτυρία του Κων/νου Ψάχου: Τα σημαδόφωνα "περικλείουν στενογραφικώς μουσικάς θέσεις ιερών μελωδιών (γραμμιάς) καθωρισμένας" σημειώνει ο Κ. Ψάχος, διευκρινίζοντας, πως "από του Κουκουζέλου μέχρι του δεκάτου ογδού αιώνος επικρατεί η πρώτη στενογραφία, συμπεπληρωμένη όμως δι' όλων των σημαδιών, και των σχημάτων αυτών εκ μαύρης και κοκκίνης μελάνης και ερμηνευομένη κατά τα 2/3 αυτής διά προπαιδειών και προθεωριών πλείστων μουσικοδιδασκάλων και θεωρητικών, του ετέρου 1/3 ήτοι των διά των σημαδιών υπονοουμένων στενογραφικών γραμμιάν διδασκομένων και εκτελουμένων μνημονικάς."⁶⁴

Μαρτυρία του Σίμωνος Καρά: Ο Σίμων Καράς είναι κατηγορηματικός: "Δια το στενογραφικόν και περιεκτικόν των παλαιών φωνητικών και χρονικών

παραβολαίς πολλάς ελάλει αυτοίς τον λόγον, καθώς ηδύναντο ακούειν..." (Μρ. δ' 33).

⁶¹ Αντιπαράβαλε τα εξής ευαγγελικά χωρία: "Και προσελθόντες οι μαθηταί, είπον αυτώ (εν. τω Ιησού). Διατί εν παραβολαίς λαλείς αυτοίς; Ο δε αποκριθείς είπεν αυτοίς. Ότι μιν δέδοται γνώναι τα μυστήρια της Βασιλείας των Ουρανών, εκείνοις δε ου δέδοται... διά τούτο εν παραβολαίς αυτοίς λαλά, ίνα βλέποντες μη βλέπωσι και ακούοντες μη ακούωσι μηδέ συνώσι" (Μτ. ιγ' 10-11, 13). "Χωρίς δε παραβολής ουκ ελάλει αυτοίς τον λόγον. Κατ' ιδίαν δε τοις μαθηταίς αυτου επέλυε πάντα..." (Μρ. δ' 34).

⁶² Πρόκειται για στίχους από το ποιητικό κείμενο γνωστότατης μεθόδου προς εκμάθηση της Ψαλτικής Τέχνης.

⁶³ Χρυσάνθου, ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ, μέρος Β', παράγραφος 68, σελ. XLV.

⁶⁴ Βλ. Ψάχου, ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗ, σελ. 10.

μουσικών σημαδιών, ομιλούσι σαφώς τα από του ιβ' αιώνας και εντεύθεν θεωρητικά συγγράμματα...." ⁶⁵ και αλλού: "Εν μιν ταις προθεωρίαϊς αυτής ρητάς αναφέρεται ότι: τόσον αι αργίαι, όσον και αι άχρονοι υποστάσεις, χρησιμεύουσι προς πλατυσμόν και διαμόρφωσιν του μέλους, διά δε της προφορικής διδασκαλίας του παλαιού εκείνου συστήματος και των γραπτών μαρτυριών των κατά καιρούς εξηγητών και λοιπών διδασκάλων ρητάς δηλούνται, ότι η γραφή εκείνη ήτο εν είδος μουσικής στενογραφίας" ⁶⁶

Μαρτυρίες του Γρ. Στάθης: Τέλος, και ο Γρ. Στάθης σε ολόκληρο σχεδόν το συγγραφικό του έργο αποδεικνύει περίτρανα την στενογραφικότητα της παλαιάς σημειογραφίας. Ενδεικτικά αποσπάσματα της αψευδούς γραφίδος του είναι τα ακόλουθα: "Η λέξη 'μελωδήματα' από μόνη της, που απαντά στην χαραυγή της σημειογραφίας, τον ι' αιώνα και αναφέρεται στα φωνητικά και άφωνα σημάδια, προσδιορίζει ακριβώς την φύσιν και την ενέργειαν των σημαδιών. Τα σημάδια αυτά είναι δηλωτικά ενός μέλους ολοκλήρου, ενός μελωδήματος, μιας μουσικής περιόδου...." ⁶⁷ Και σε άλλο σημείο: "Τέσσερα χαρακτηριστικά φαινόμενα μας αποδεικνύουν αδιάσειστα την στενογραφικότητα της παλαιάς γραφής: α) η συνάθροιση "δαινών" θέσεων που μετροφωνικά δεν είναι καθόλου δαινές. β) Η σύντημηση παλαιότερων μελωδιών που χρησιμοποιεί, όμως, περισσότερους χαρακτήρες - σημάδια- (αναλυτικότερη) γραφή) απ' ότι το ίδιο το συντεμνόμενο μέλος. γ) Η "εξήγηση" της παλαιάς γραφής και οι 45 περίπου εξηγητές απ' τον Μπαλάσιο μέχρι το 1814. δ) Η αναζήτηση νέας γραφής: το πεντάγραμμο κι ύστερα το αλφαριθμητικό σύστημα του Αγαπίου Παλερμιού...." ⁶⁸.

Συμπέρασμα: Τρία - τέσσερα <3-4> σημάδια, λοιπόν, μερικά μαύρα και μερικά κόκκινα, υποδήλωναν μία μεγάλη φράση, που σήμερα χρειάζεται δύο και τρεις <2-3> σειρές, για να καταγραφεί στην Νέα Μέθοδο αναλυτικής σημειογραφίας των Τριών Διδασκάλων.

Οι "θέσεις": Οι φράσεις αυτές -και σήμερα ακόμη- ονομάζονται "θέσεις".

Σταθερότητα των "θέσεων": Η μελέτη των χειρογράφων μουσικών πηγών από τους Έλληνες μουσικολόγους απέδειξε, ότι από τον ΙΒ' ως και τον ΙΖ' αιώνα η σημειογραφία των "θέσεων" διατηρήθηκε σταθερή, χωρίς καμμία διαφοροποίηση, άρα παρέμεινε σταθερό και το μέλος των "θέσεων".

⁶⁵ Βλ. Καρά, ΟΡΘΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ, σελ. 142.

⁶⁶ Βλ. Καρά, ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ, σελ. 23 και του ίδιου, ΠΑΛΑΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ, σελ. 15-16, όπου και παραδείγματα.

⁶⁷ Βλ. Στάθης, ΕΞΗΓΗΣΗ ΨΑΛΤΙΚΗΣ, σελ. 343.

⁶⁸ Βλ. Στάθης, ΤΕΤΡΑΛΟΓΙΑ, σελ. 421-422.

β) Ὁ κατά "θέσεις" τρόπος του μελίζειν.

Τα μουσικά σημάδια της Ψαλτικής, φωνητικά, άφωνα και χρονικά, συνδυαζόμενα μεταξύ τους σχηματίζουν τις λεγόμενες "θέσεις" (= μελωδικές γραμμές). Οι "θέσεις" στην Ψαλτική έχουν τον ίδιο λόγο με τις λέξεις στην Γραμματική⁶⁹.

"Θέσις" = μουσική λέξη: Κατά τον Μανουήλ Χρυσάφη "Θέσις λέγεται η των σημαδιών ένωσις, ήτις αποτελεί το μέλος. Καθώς γαρ εν τη Γραμματική των είκοσι τεσσάρων στοιχείων η ένωσις συλλαβηθείσα αποτελεί τον λόγον, τον αυτόν τρόπον και τα σημάδια των φωνών ενούμενα επιστημόνως επιτελούσι το μέλος και λέγεται το τοιούτον τότε θέσις... Πρώτον ουν εστί το ποιείν τινα θέσεις προσηκούσας και αρμοδίας, επόμενον τω όρω της τέχνης"⁷⁰.

Έξις Ποιητική: Όπως σχολιάζει ο Γρ. Στάθης "οι θέσεις ουσιαστικά είναι η ίδια η μελοποιία, η ποιητική έξη της μουσικής. Στην δημιουργία μίας θέσεως λαμβάνονται όλα τα στοιχεία της σηματοφωνίας, υπολογίζεται καλά ο λόγος, για το τέλειο συνταίριασμα, και ενεργείται η χειρονομία για την ρυθμική έκφραση του μέλους." [Ξ] Οι θέσεις καλούνται επίσης "σχηματισμοί του μέλους", "σχήματα των φωνών" και "γραμμαι"⁷¹.

Είδη "θέσεων" εκ του μέλους: Από την μεταχείρισή τους μέσα στην μουσική σύνθεση οι θέσεις διακρίνονται σε καταληκτικές και ακατάληκτες. Σύμφωνα με τον Κυριακό Φιλοξένη, "θέσις μεν μελωδική ΚΑΤΑΛΗΚΤΙΚΗ, η καταλήγουσα το θέμα εις την αυτήν μαρτυρίαν του ήχου... και θέσις δε μελωδική ΑΚΑΤΑΛΗΚΤΟΣ, η καταλήγουσα το θέμα του ήχου εις άλλην μαρτυρίαν, κατά Μέσον ή Παράμεσον ήχον... και το τοιούτον θέμα λέγεται από τους μουσικούς ΑΚΑΤΑΛΗΚΤΟΝ"⁷².

Είδη "θέσεων" εκ της δομής: Από την δομή τους, όμως, οι θέσεις μπορεί να είναι είτε απλές, αποτελούμενες μόνον από φωνητικά και χρονικά σημεία, είτε σύνθετες, όταν συνοδεύονται από μία η περισσότερες μεγάλες υποστάσεις χειρονομίας. Στην τελευταία περίπτωση δανείζονται το όνομα του αφώνου σημαδιού⁷³.

⁶⁹ Γαβριήλ, ΤΙ ΕΣΤΙ ΨΑΛΤΙΚΗ. Η πληροφορία από την μελέτη Στάθης, ΔΕΙΝΑΙ ΘΕΣΕΙΣ, σελ. 765.

⁷⁰ Χρυσάφου Μ., ΨΑΛΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ. Και αυτή η πληροφορία έχει ληφθεί από την εργασία Στάθης, ΔΕΙΝΑΙ ΘΕΣΕΙΣ, σελ. 765 και 764, αντιστοίχως.

⁷¹ Τις ονομασίες αυτές μεταχειρίζονται ο Ακάκιος Χαλκαίοπουλος και ο Απόστολος Κώνστας Χίος. Βλ. Στάθης, ό.π. και του ίδιου, ΕΞΗΓΗΣΙΣ, σελ. 27-28.

⁷² Φιλοξένους, ΛΕΞΙΚΟΝ, σελ. 112, στο λήμμα "θέσις". Βλ. σχετικώς και Στάθης, ΕΞΗΓΗΣΙΣ, σελ. 103, ο οποίος παραπέμπει σε σχετική σημαντική μαρτυρία του Παχωμίου Ρουσάνου.

⁷³ "Όταν στις θέσεις μπαίνει και μία μεγάλη υπόσταση χειρονομίας, ενδεικτική μέλους ολοκλήρου, τότε έχουμε σύνθετες θέσεις με αδιαμφισβήτητο περιεχόμενο και τότε συνήθως οι

Παράδειγμα του Κων/νου. Ψάχου: Εξαιρετικώς κατατοπιστικά είναι, όσα γράφει σχετικώς ο Κ. Ψάχος, τα οποία μεταφέρονται εδώ αντί άλλων σχολίων: *"Μεταξύ των τεσσαράκοντα αφώνων σημαδίων υπάρχει λ.χ. το καλούμενον Ουράνισμα. Το Ουράνισμα, εν τη διά μόνης μαύρης μελάνης γραφή, παρίστατο διά τριών τεσσαράων πέντε και εξ φωνητικών χαρακτήρων.... Ο ψάλλων, έχων προ οφθαλμών την σύνθεσιν των γραμμών τούτων, ώφειλε να ενθυμῆται την διά του Ουρανίσματος βραδύτερον καθορισθείσαν μουσικήν γραμμήν, ουχί δε να εκτελή ταύτην κατά το σύστημα της λεγομένης Μετροφωνίας. Συμφώνως ώφειλε να προσέξῃ, η γραμμή ην θα απέδιδε μνημονικώς, να ήναι εκείνη, ην απήτει ο ήχος και ο φθόγγος, εφ' ου ετίθετο το Ουράνισμα. Εις τούτο δ' ακριβώς ενέκειτο η μεγίστη δυσκολία της άνευ αφώνων σημείων γραφής. Διότι, ου μόνον την γραμμήν ώφειλέ τις να μαντεύσῃ εκ της ιδιαιτέρας πλοκής των εξ χαρακτήρων, αλλά και αυτό τούτο το άφωνον σημάδιον. Βραδύτερον όμως προσετέθη, διά κοκκίνης κυρίως μελάνης, και το άφωνον σημάδιον, δι' ου ο ψάλλων αντελαμβάνετο αμέσως, ότι ευρίσκετο ωρισμένως προ του Ουρανίσματος, ούτινος την γραμμήν, την σύμφωνον προς τον φθόγγον, εφ' ου ετίθετο και τον ήχον, γινώσκων από του στόματος του διδασκάλου του, εξετέλει ταύτην μνημονικώς, βοηθούμενος συγχρόνως κατά μέγα μέρος και υπό του Χειρονόμου, όστις βαθύς γνώστης τυγχάνων των πολυπλόκων ενεργειών εκάστου αφώνου σημαδίου, διά καταλλήλου χειρονομίας, διαγραφούσης εις το κενόν ωρισμένον σχήμα, υπεμίμνησκεν εις τον ψάλλοντα την σχετικήν μουσικήν γραμμήν."*⁷⁴

Ο πλούτος των μελικών "θέσεων": Διά των ανωτέρω καθίσταται σαφές, πως το εξαγόμενο εκ των "θέσεων" μέλος είναι άλλο (για την ίδια "θέση") στο διατονικό, άλλο στο χρωματικό γένος και διαφορετικό στην κάθε βαθμίδα του τετραχόρδου η πενταχόρδου⁷⁵. Γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό, πόσο ασύλληπτα μεγάλο ήταν το πλήθος των προς απομνημόνευση μελωδικών γραμμών, αλλά θαυμάζει και την ευχέρεια των απείρων επιλογών, την οποία απολάμβαναν οι μελουργοί κατά την μελοποιητική πράξη μία απόλυτη ελευθερία, προστατευμένη απλώς από την ασυδοσία, συμπορευόμενη ακριβώς με το "εν ελευθερία" και "δι' ελευθερίας" πνεύμα της ορθοδόξου πίστεως. Σε αυτόν τον ατέρμονα γαλαξία

θέσεις παίρνουν το όνομα αυτής της μεγάλης υποστάσεως." Στάθη, ΕΞΗΓΗΣΙΣ, σελ. 103, όπου και σχετικά παραδείγματα.

⁷⁴ Ψάχου, ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗ, σελ. 53-54.

⁷⁵ "Διότι οι ειρημίνοι χαρακτήρες και αι υποστάσεις, όταν αλλάζωσι τόνους, ήλλαζον και την δύναμιν αυτών οίον, το παρακάλεσμα άλλο μεν μέλος έγγραφεν εν τω τόνω του Ια, άλλο δε εν τω τόνω του Βου, και τα λοιπά." Χρυσάνθου, ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ, παράγραφος 408.

μελικών σχηματισμών, απαντούν θέσεις βατές, εύκολες, προσεγγίσιμες, υπάρχουν και θέσεις δύσβατες, δύσκολες, απροσπέλαστες στους αμήνητους. Αυτές είναι οι περίφημες "δεινές" θέσεις, τις οποίες συγκεντρώνουν αρκετοί κωδικογράφοι σε ανάλογες ανθολογίες "σχηματισμών", άλλοτε εξηγώντας τες και άλλοτε αναλύοντάς τες στην Νέα Μέθοδο, εγχειρίζοντας ταυτοχρόνως στις νεώτερες γενεές αδιαμφισβήτητα αποδεικτικά τεκμήρια για τον στενογραφικό χαρακτήρα της Ψαλτικής Τέχνης και την ορθότητα των εξηγήσεων των Τριών Διδασκάλων⁷⁶.

Αρμογή των "θέσεων": Πως, όμως, αρμόζονται προς μελοποιάν οι σχηματισμοί των "θέσεων"; Σαφέστατα απάντα στο ερώτημα ο Γρ. Στάθης: *"Οι θέσεις κινούνται πάντοτε μέσα σ' ένα τετράχορδο ή πεντάχορδο της οκταηχίας. Όταν βγαίνουν έξω απ' το πεντάχορδο επάνω η κάτω, ανάλογα με την έκταση και τη δομή της συνθέσεως, επαναλαμβάνονται οι θέσεις είτε κατά το σύστημα του τροχού είτε με τη μετάθεση του μέλους. Στη δομή της κάθε συνθέσεως και στην εναλλαγή των θέσεων, πάρα πολλά εξαρτώνται απ' τη σχέση των ήχων μεταξύ τους κι απ' τη διάκρισή τους σε κυρίους και πλαγίους και μέσους, παραπλαγίους και παραμέσους, τριφώνους, τετραφώνους, πενταφώνους και επταφώνους. Έτσι, ένας μεγάλος αριθμός θέσεων είναι κοινός σε πολλούς αν όχι σε όλους τους ήχους."*⁷⁷ *"Των δε σημαδιών αυτών η σημασία και χειρονομία γραφή ου διδάσκεται. Όθεν, ουδέ εκκλησιαστικός μουσικός λέγεται προπόντως ο μη μαθών όσον το δυνατόν εκ παραδόσεως τα μέλη και τους σχηματισμούς αυτών των σημαδιών",* σημειώνει για τον τρόπο διδασκαλίας των θέσεων ο Βασίλειος Στεφανίδης⁷⁸.

Οι Μέθοδοι των "θέσεων": Πάντως, ως αρωγοί της προφορικής παραδόσεως και διδασκαλίας έρχονται οι Μέθοδοι των "θέσεων", οι οποίες συντίθενται με σκοπό να υποβοηθούνται οι μαθητές στην απομνημόνευση των μελικών σχημάτων των "θέσεων"⁷⁹. Τέτοιες Μεθόδους παραδίδουν ήδη από τον ΙΔ' αιώνα και

⁷⁶ Το ζήτημα εφάνερωσε και επιστημονικώς εξήγησε ο Γρ. Στάθης στην ειδική μελέτη του "ΔΕΙΝΑΙ ΘΕΣΕΙΣ" ΚΑΙ "ΕΞΗΓΗΣΙΣ" (παρουσιάστηκε στο "Συμπόσιο περί Βυζαντινής Μουσικής" - Βιέννη, 4-11 Οκτωβρίου 1981), όπου παρατίθενται και πολύτιμα φωτογραφικά δείγματα σχετικών χειρογράφων πηγών. Εδώ, συν τοις άλλοις, πληροφορούμεθα, ότι οι "δεινές" θέσεις αφορούν κυρίως το στιχηραρικό μέλος και είναι πάντοτε σύνθετες. Βλ. ακόμη: του ίδιου, ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ, σελ. 198-199 και 216-217, όπου συνοπτικά στοιχεία για τις "Συναθροίσεις (= συλλογές) των δεινών θέσεων", καθώς επίσης για την σύντηξη και περικοπή των "σχηματισμών".

⁷⁷ Στάθης, ΕΞΗΓΗΣΙΣ, σελ. 103.

⁷⁸ Στεφανίδου, ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ, σελ. 274.

⁷⁹ *"Εγράψαν δε και παρ' ημών και παρ' άλλων αυταί αι θέσεις, ως ίνα λαμβάνωσι μικρόν την προγύμνασιν οι αρχάριοι έπειτα καταλέγωσι τε και ψάλλωσι είτε βαδίζωσι και περί τοις πρόσωαι..."* Την ρήση αυτή του Ιωάννου Πλουσιαδηνού μεταφέρει στην μελέτη του ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ (σελ. 199) από τον κώδικα Ιβήρων 1192 (φ. 209α-209β) ο Γρ. Στάθης.

εντεύθεν οι βυζαντινοί μελουργοί Ιωάννης Γλυκός, Ιωάννης Μαΐστωρ ο Κουκουζέλης, Ξένος Πρωτοψάλτης ο Κορώνης, Ιωάννης Πλουσιαδηνός και πολλοί άλλοι⁸⁰.

Σταθερότητα του μέλους των "θέσεων": Η σημασία των "θέσεων" στην Ψαλτική Τέχνη της είναι πολύπλευρη και πολυσχιδής, έγκειται δε στην σταθερότητα και διαχρονικότητα αυτών. Η σταθερότητα του μέλους των "θέσεων" είναι αδιαμφισβήτητη, παρότι κατά καιρούς εμπλουτίζεται η μεταβάλλεται η καταγραφή τους με περισσότερα σηματοδόμενα η μεγάλα χειρονομικά σημάδια. Αυτό, βεβαίως, αποδεικνύεται διά της αντιπαραβολής μουσικών πηγών προερχομένων από διάφορες εποχές, αλλά κυρίως μέσω της συγκριτικής μελέτης της αναλυτικής γραφής της Νέας Μεθόδου και των προ αυτής εξηγητικών προσπαθειών. Ο Σίμων Καράς είναι κατηγορηματικός: *"Η ενέργεια εκάστου των αφάνων σημαδιών ήτο σταθερά εις τας ομοίας μουσικάς θέσεις, αίτινες ούτω είχαν ωρισμένον μελαδικόν περιεχόμενον, όπερ έτι μάλλον αποδεικνύει την γνησιότητα του μέχρις ημών εξικνουμένου παλαιού μέλους, ασχέτως προς την κατά καιρούς μετέπειτα γραφικήν αυτού παράστασιν."*⁸¹ Το γεγονός, πάλι, ότι οι "θέσεις" έχουν σταθερό μελικό περιεχόμενο εξασφαλίζει σύμφωνα με τον Γρ. Στάθη *"την ομοιόμορφον και αναλλοίωτον διάδοσιν του βυζαντινού μέλους εις τα διάφορα είδη της Μελοποιίας"*⁸². Όχι μόνον αυτό, αλλά βοηθούν στον προσδιορισμό της καταγωγής και της γνησιότητας της ψαλτικής παραδόσεως μέχρι σήμερα. *"Οι θέσεις είναι ακίβδηλοι μάοτρους της παραδόσεως στην Ψαλτική Τέχνη, όταν θέλουμε να παρακολουθήσουμε προς τα πίσω την καταγωγή των μελών που ψάλλονται σήμερα. Όταν συναντάμε αυτές η εκείνες τις θέσεις μπορούμε να λέμε ότι αυτή η εκείνη η σύνθεση είναι γνήσια βυζαντινή η μεταβυζαντινή, η ότι είναι νεώτερο δημιούργημα και έχει παραφθορά ή ο χαρακτήρας της..."*⁸³

⁸⁰ *"Η τοίνυν Ψαλτική Επιστήμη ου συνίσταται μόνον από Παραλλαγών, ως των νυν τινές οίονται, αλλά και δι' άλλων πολλών τρόπων... Επεί, ει, όπερ ο τοιούτος υπ' αμαθείας ίσως ερεή, το ορθόν είχε μεθ' εαυτού, ουδεμία ην αν χρεία ουδ' ανάγκη του τον μιν Γλυκόν Ιωάννην πεποικμέναι τας Μεθόδους των κατά την Ψαλτικήν Θέσεων, τον δε μαΐστωρα Ιωάννην μετ' αυτόν την ετέραν Μέθodon και τα σημάδια Ψαλτά, είτα μετ' αυτόν πάλιν τον Κορώνην τας ετέρας Μεθόδους των Κρατημάτων και την ετέραν των Στιχηρών... Έδει γαρ και τούτους λοιπόν και τους άλλους άπαντας αρκείσθαι ταις Παραλλαγαίς μόναις και μηδέν τι περαιτέρω πολυπραγμαονείν μηδέ περιεργάζεσθαι μήτε περί θέσεων Μεθόδου, μηδ' άλλης ηοτισοσούν τεχνικής."* Χρυσάφου Μ., ΨΑΛΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ (έκδοση Βαμβουδάκη) σελ. 38. Βλ. ακόμη Στάθη, ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ, σελ. 198-199.

⁸¹ Καράς, ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ, σελ. 23.

⁸² Βλ. και πάλι Στάθη, ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ, σελ. 198.

⁸³ Στάθη, ΕΞΗΓΗΣΙΣ, σελ. 102-103.

Η "μίμησις": Όταν ένας μελουργός ήθελε να μελοποιήσει, δεν επινοούσε ο ίδιος τις μουσικές του φράσεις, αλλά μόνον επέλεγε τις προϋπάρχουσες μελωδίες από τον θησαυρό των "θέσεων". Κάτι τέτοιο δεν θεωρείτο εντροπή, αλλά μεγίστη τιμή και λεγόταν "μίμησις" των προγενεστέρων διδασκάλων.

Ο Χρυσάνθος για την "μίμησιν": Ο Χρυσάνθος εκ Μαδύτων, εκ των τριών εφευρετών της Νέας Μεθόδου, στο ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ, παρέχει μία σαφέστατη μαρτυρία για τον ρόλο της "μιμήσεως" στην διαμόρφωση της παραδόσεως: *"Οι δε Εκκλησιαστικοί μουσικοί κατά τα διάφορα είδη της ψαλμωδίας έψαλλαν και έγγραφον, ποιούντες και ρυθμούς, καθ' ους εχειρονόμου, και εφευρίσκοντες και μέλη, αρμόζοντα τοις σκοπουμένοις. Εσύνθετον δε και θέσεις χαρακτήρων μουσικάν, ίνα συνοπτικώς γράφωσι το ψαλλόμενον, και παραδώσιν τοις μαθηταίς εμμεθόδως τα πονήματά των. Ότε δε και οι μαθηταί τούτων εμελοποιούν, εμμιούντο τον τρόπον των διδασκάλων. Τούτο δε παραπολύ συνήργησεν εις το να διασωθή έως εις ημάς η διαφορά των μελών των ειδών της ψαλμωδίας."*⁸⁴ Στην μαρτυρία αυτή του Χρυσάνθου αναφέρονται τέσσερα καθοριστικά στοιχεία, η κατανόηση των οποίων αποτελεί τελείως απαραίτητο εφόδιο στην προσπάθεια προσεγγίσεως της βυζαντινής και μεταβυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής τέχνης. Τα στοιχεία αυτά είναι: α) Η μελοποίηση των Ειδών της Ψαλτικής με *"μέλη, αρμόζοντα τοις σκοπουμένοις"*. β) Η παράδοση του μέλους με ένα σύστημα γραφής, το οποίο από την σύλληψη ως την παγίωσή του απέβλεπε στο να *"παραδώσιν (οι δάσκαλοι) τοις μαθηταίς εμμεθόδως τα πονήματά των"*. γ) Η επινόηση των "θέσεων", *"ίνα συνοπτικώς γράφωσι το ψαλλόμενον"*. δ) Η "μίμησις", η εγγυητική σφραγίδα γνησιότητας του έργου των νεωτέρων, που *"συνήργησεν εις το να διασωθή έως εις ημάς η διαφορά των μελών των ειδών της ψαλμωδίας"*. Είναι όμως πραγματικότητα αυτή η διαδικασία της "μιμήσεως" ή πρόκειται για ευφάνταστη εφεύρεση του Χρυσάνθου;

Ο Μανουήλ Χρυσάφης για την "μίμησιν": Κατά την βυζαντινή περίοδο έχουμε την δράση και ζωηρή παρουσία μίας σειράς επιφανών μελουργών, των οποίων το έργο είναι μέγιστο και η συμβολή τεράστια. Πρόκειται για τον Δομέστικο Μιχαήλ Ανανεώτη (α' τέταρτο ΙΓ' - α' τέταρτο ΙΔ' αιώνας), τον Πρωτοψάλτη Ιωάννη Γλυκύ (β' ήμισυ ΙΓ' - α' τέταρτο ΙΔ' αιώνας), τον Νικηφόρο Ηθικό, τον περίφημο Μαΐστορα Ιωάννη Παπαδόπουλο Κουκουζέλη (δ' τέταρτο ΙΓ' - α' ήμισυ ΙΔ' αιώνας), μαθητή του Ιωάννου Γλυκέος και τον Λαμπαδάριο Ιωάννη Κλαδά (β' ήμισυ ΙΔ' - α' τέταρτο ΙΕ' αιώνας), έναν από τους μεγαλύτερους βυζαντι-

⁸⁴ Χρυσάνθου, ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ, σελ. 178-179, παράγραφος 400.

νούς μελουργούς και διδασκάλους, που αναλαμβάνει να παίζει καθοριστικό ρόλο στην διαμόρφωση της Ψαλτικής Τέχνης στην Βασιλεύουσα, ως Λαμπαδάριος του Ευαγούς Βασιλικού Κλήρου (σχετικές μαρτυρίες στους κώδικες Ιβήρων 975, μέσα ΙΕ' αι., φ. 211β - Ε.Β.Ε. 2406, έτος 1453, φ. 430α - Ιβήρων 991, έτος 1670, φ. 363β). Ιδού, λοιπόν, τι γράφει για αυτούς ο προαναφερθείς Μανουήλ Χρυσάφης⁸⁵ (την εποχή της Αλώσεως): *"Των οίκων (ενν. των στροφών των Κοντακίων) δε γε πρώτος ποιητής ο Ανανεάτης υπήρξε και δεύτερος ο Γλυκός τον Ανανεώτην μιμούμενος. Έπειτα τρίτος ο Ηθικός ονομαζόμενος, ως διδασκάλους επόμενος τοις ειρημένους δυσί (εδώ το "επόμενος" δεν είναι μόνο χρονικό), και μετά πάντας αυτούς ο χαριτάνυμος Κουκουζέλης, ως, ει και μέγας τω όντι διδάσκαλος ην και ουδενί των προ αυτού παραχωρείν είχε της επιστήμης, είπετο δ' ουν όμως κατ' ήγνος αυτοίς και ουδέν τι των εκείνοις δοξάντων και δοκιμασθέντων καλώς δειν ώτετο καινοτομείν. δίο ουδέ εκαινοτόμει. Ο δε Λαμπαδάριος Ιωάννης τούτων ύστερος ων, και κατ' ουδέν ελαττούμενος των προτέρων, και αν ταις λέξεσι γράφων ιδία χειρί έφη: Ακάθιστος ποιηθείσα παρ' εμού Ιωάννου Λαμπαδαρίου του Κλαδά μιμουμένη κατά το δυνατόν την παλαιάν Ακάθιστον (και εδώ η "μίμησις"). και ουκ ησχύνετο γράφων ούτως, εμη μάλλον και σεμνύνεστε, και τοις λοιποίς ώσπερ ενομοθέτει διά του καθ' εαυτόν υποδοξάντα καλώς έχειν αυτοίς, και καλώς γε ποιών εκείνος τε ούτως εφρόνει, και φρονών έλεγε και λέγων ουκ εψεύδετο, αλλά τους παλαιούς εμμείτο των ποιητών, τους τη επιστήμη ενδιατρίψαντας."*

Ο νέος Χρυσάφης για την "μίμησιν»: Ανάλογες μαρτυρίες ανθολογούνται και από μεταγενέστερες εποχές. Δύο αιώνες αργότερα ένας άλλος κορυφαίος μελουργός και διδάσκαλος ο Παναγιώτης Χρυσάφης ο νέος, σε κολοφώνα ενός αυτογράφου του σημειώνει: *"Είληφε τέλος η παρούσα ασματομεληηροτούφθογος βίβλος εν έτει από μεν της κοσμοποιίας ζοπ, από δε της εισάρκου οικονομίας του Κυρίου και Θεού και Σωτήρος ημών Ιησού Χριστού αχοβ, σεπτεμβριώ (sic) ζ', ινδικτιώνος ια'. Ετελειώθη ουν διά συνδρομής και εξόδου και μείζωνος επιμελείας του εν ιεροδιακόνοις κυρίου κυρίου Αυξεντίου και δευτερεύων (sic) της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας, υπάρχοντος γέννημα και θρέμμα της επαρχίας Λαρίσης, εν χάρα καλουμένη Τρινόβου (sic), ήτοι μεν καιρώ αρχιερατεύοντος εν Κωνσταντινουπόλει του παναγιωτάτου, λογιωτάτου τε και Οικουμενικού Πατριάρχου κυρίου κυρίου Διονυσίου, του κωνσταντινοπολίτου (sic). Εγράφη δε παρ' εμού του ευτελούς και ελαχίστου και αμαθούς, αμαρταλού τε υπέρ πάντας Χρυσάφου, δήθεν και Πρωτοψάλτου της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας, ου*

⁸⁵ Χρυσάφου Μ., ΨΑΛΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ, από το έργο του Γρ. Στάθη, ΔΕΚΑΠΕΝΤΑΣΥΛΛΑΒΟΣ, σελ. 99-100).

μέντοι κατά το κείμενον των παλαιών εκτροισθείσα, αλλ' εν καινώ τι καλλωπισμῶ και μεληρρυτοφθόγγοις νεοφανέσι θέσεσι, καθάπερ τα νυν ασματολογείται τοις μελωδούσιν εν Κωνσταντινουπόλει. Τούτο τοίνυν, όσον το κατ' εμέ εφικτόν παρ' εμαυτού γέγονε, κατά την ην παρέλαβον εισήγησιν παρά του εμού διδασκάλου, κυρ Γεωργίου του Ραιδεστινού και Πρωτοψάλτου της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας, εκτεθηκώς και τουίσας. Τοις δε τελειωτέροις, εμπειροτέροις τε και πολυμαθεστέροις εκκείσθω, των μεν αποδεομένων εις αναπλήρωσιν, των δε ουκ ορθώς προβάντων εις επανόρθωσιν....⁸⁶ Εδώ, ο νέος Χρυσάφης διευκρινίζει, ότι στις μελοποιήσεις του βάζει μεν την προσωπική του σφραγίδα "εν καινώ τι καλλωπισμῶ και ... νεοφανέσι θέσεσι", αλλά βεβιασμένως δικαιολογείται "καθάπερ τανύν ασματολογείται τοις μελωδούσιν εν Κωνσταντινουπόλει", ενώ προηγουμένως βεβαιώνει, ότι αντέγραψε από αυτόγραφο κώδικα ("ιδιόχειρο") του Μανουήλ Χρυσάφου του παλαιού, ώστε να μην εγερθεί καμμία κατηγορία εναντίον του για νεωτεριστικές και άκομφες παρεμβάσεις, Ξένες προς το καθιερωμένο ύφος και ήθος της Ψαλτικής.

Οι εκ της "μιμήσεως" διασφαλίσεις: Αυτή η καύχηση των μελουργών, ότι "μιμούνται" τους προγενεστέρους αυτών διδασκάλους, χωρίς να καταφεύγουν σε καινοτομίες, διασφάλισε αναλλοίωτη την Ψαλτική Τέχνη έως σήμερα. Κατ' αυτόν τον τρόπο:

- Εξασφαλιζόταν επί αιώνες η συνέχιση της παραδόσεως των Γενών της Μελοποιίας (το Ειρμολογικόν διατηρήθηκε Ειρμολογικόν, το Στιχηραρικόν παρέμεινε Στιχηραρικόν, το Παπαδικόν διασώθηκε ως Παπαδικόν.)
- Διασφαλιζόταν η καθαρότητα των "θέσεων" από εξωτερικές προσμιξεις. Ούτε με την Άλωση της Κωνσταντινουπόλεως από τους Φράγκους και τους Οθωμανούς, ούτε με τη μακραίωνη υποδούλωση του ελληνισμού στους Τούρκους, δεν αλλοιώθηκε το γνήσιο εκκλησιαστικό μέλος. Αντιθέτως, κάτι τέτοιο το επέφερε η άγνοια, η αδιαφορία και ο εγωισμός των δύο τελευταίων αιώνων.

Συμπέρασμα γενικό: Τα δύο χαρακτηριστικά της βυζαντινής και μεταβυζαντινής Ψαλτικής Τέχνης, τα οποία εν ολίγοις περιεγράφησαν στα προηγούμενα, δηλαδή, η στενογραφική σημειογραφία και το "κατά θέσεις μελίζειν", είναι αναποσπάστως συνδεδεμένα μεταξύ τους: Η σημειογραφία ήταν στενογραφική, διότι η μελοποίηση γινόταν κατά "θέσεις". Αν η μελοποίηση γινόταν νότα-νότα, αποζητώντας την πρωτοτυπία, η στενογραφική σημειογραφία δεν θα εξυπηρετούσε την καταγραφή του μέλους.

⁸⁶ Πρόκειται για το υπ' αριθμόν <15> χειρόγραφο της Φιλαρχαίου Εταιρείας Αλμυρού "Η Όθρυς", Αναστασιαματάριον - Ανθολογία, αυτόγραφο του Παναγιώτου Πρωτοψάλτου και νέου Χρυσάφου, ολοκληρωμένο το έτος 177. Καραγκούνη, ΧΦΦ ΑΛΜΥΡΟΥ.

B. Οι νέες τάσεις στη σημειογραφία και το μέλος της Ψαλτικής Τέχνης κατά τον ΙΗ' - ΙΘ' αιώνα.

α) Οι νέες τάσεις στην σημειογραφία.

Με βέβαιη τη σταθερότητα και ομοιογένεια της σημειογραφικής παραδόσεως, άρα και την αδιάσπαστη διαχρονικότητα του βυζαντινού μέλους, καθώς αυτό αποτυπώνεται και κρύβεται μέσα στις γραμμές των "θέσεων", έρχεται ο λόγος στο μεγάλο ζήτημα της μεταβολής της σημειογραφίας από στενογραφική και μνημοτεχνική σε εξηγητική, εξηγηματική και, τέλος, αναλυτική. Με αυτά γίνεται εξ αρχής σαφές, ότι ως την στιγμή κατά την οποία καθιερώνεται η Νέα Μέθοδος (το 1814) μεσολάβησαν πολλά στάδια απλουστεύσεως της παλαιάς στενογραφίας. Πριν γίνει, όμως αναφορά σε αυτά, αξίζει να σημειωθούν εδώ οι λόγοι, που δημιούργησαν την ανάγκη ευρέσεως αναλυτικού τρόπου μουσικής γραφής.

Ο Γεώργιος Βιολάκης για την σημειογραφία: Ο Πρωτοψάλτης της Μ.Χ.Ε. Γεώργιος Βιολάκης τονίζει χαρακτηριστικώς: *"Καίπερ όμως τοιαύτης ύψους της δυσκολοτάτης ταύτης μεθόδου της μουσικής γραφής, οι κατά τους τελευταίους επτά αιώνας και εντεύθεν διαπρέφαντες περιφανείς μουσικοί... κατάρθουν οι φιλόπονοι ούτοι άνδρες να υπερπηδάσι πάσας τας δυσχερείας, ας διήρχοντο ένεκα του στενογραφικού της γραφής συστήματος, αναγκαζόμενοι, βίβλους ως επί το πλείστον να έχωσι την απέραντον αυτών μνήμην και αντίληψιν και την σύντονον και ανένδοτον μελέτην. Ούτως απεταμμένοι εν τω να αυτών τα άπειρα σχήματα της γραφής τα περικλείοντα τας απείρους γραμμιάς εν διαφόροις θέσεσι και μεταβάσεσι του μέλους, όπερ όντως δυσχερέστατον, καθότι οι φωνητικοί χαρακτήρες και τα σημαδόφωνα αλλασσομένων των τόνων ήλασσον και αυτά την δύναμιν αυτών... Και ήλθε λοιπόν εποχή και ωρίμασεν η πεποιθήσις, ότι αι δυσχερείαι αύται έπρεπε να εξομαλυνθώσι πλέον χάριν των συγχρόνων και των επερχομένων γενεών.... Η Εκκλησία και οι τα του έθνους τότε διέποντες, βλέποντες την οσημέραι έλλειψιν ειδημόνων μουσικών διδασκάλων και την ολισθηράν εν τω μέλλοντι θέσιν της μουσικής προβλέποντες, ήρξαντο σκέπτεσθαι εμβροιώς περί του τι δει γενέσθαι εν τω μέλλοντι."*⁸⁷

Ο Σίμων Καράς για την ανάλυση της σημειογραφίας: Και ο Σίμων Καράς θεωρεί, ότι τέσσαρες είναι οι λόγοι, για τους οποίους καθιερώθηκε η απλούστερη γραφή: *"α) Το ιερογλυφικόν και δύσληπτον... β) ο διά της παρόδου των αιώνων επελθών υπερβολικός πλουτισμός των εκκλησιαστικών μελωδιών.... γ) η*

⁸⁷ Βιολάκη, ΜΟΥΣΙΚΗ ΓΡΑΦΗ, σελ. 30-31.

κατά τους χρόνους της δουλείας επελθούσα ανυπαρξία μουσικών χορών, και συνεπώς, η παύσις της χειρονομίας των παλαιών θέσεων και υποστάσεων, παρά των άλλοτε εμπειρών αυτής σοφών μαγιστόρων και διδασκάλων...⁸⁸ και δ) η επιθυμία της καθιερώσεως γραφής ικανής να παραστήση παν μέλος, και το μάλλον απλού η και το κατά πρώτον τη ακοή γνωριζόμενον."⁸⁹

Αίτια αναλύσεως της σημειογραφίας κατά Γρ. Στάθη: Άλλα αίτια και αφορμές τα οποία κατεύθυναν την απαίτηση των καιρών για ανάλυση της σημειογραφίας είναι κατά τον Γρ. Στάθη: α) Το φαινόμενο της Καλοφωνίας, που από την εμφάνισή του την εποχή του Ιωάννου Κουκουζέλη δυσκόλεψε τα πράγματα⁹⁰ και συγκεκριμένα το μέλος των παραδεδομένων έργων (όχι την παραλλαγή ή την μετροφωνιά)⁹¹, β) η ανάγκη συντμήσεως των μελών, που δε θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί, χωρίς σημειογραφική αλλοίωση (η ηπιότερα, μετατροπή) των θέσεων⁹² και γ) ο καθορισμός του δαπανώμενου χρόνου στην ψαλμωδία, ο οποίος καθορισμός, σύμφωνα με το Χρυσάνθο, συντελέστηκε "εν ταις ημέραις Μανουήλ Πρωτοψάλτου."⁹³ Για όλους τους ανωτέρω λόγους επιχειρήθηκε, λοιπόν, κατά καιρούς η ερμηνεία η εξήγηση και ανάλυση της σημειογραφίας. Η αποσαφήνιση των όρων αυτών είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την κατανόηση και μελέτη των σταδίων των κατά καιρούς εξηγήσεων:

Ερμηνεία, Εξήγησης, Αναλύσις: "Ερμηνείαν λέγοντες εννοούμεν την χρήσιν πλειόνων μουσικών εμφώνων χαρακτήρων, προς ευρυτέραν γραφήν των μνημονικώς μέχρι τότε εκτελουμένων απειραριθμίων μουσικών γραμμών, των διά των αφώνων σημαδιών υπονοουμένων", γράφει ο Κων. Ψάχος⁹⁴. "Εξήγησις, σημειώ-

⁸⁸ Αντιπαράβαλε και όσα γράφει ο Απόστολος Κώνστας Χίος για την δυσκολία των "αφώνων" σημείων: "Τα δε άφωνα σημεία.... δεν χωρούν μέσα εις κανόνας.... Και εις μίαν γραμμήν ψάλλονται αλλέως, και εις άλλην αλλέως και εις ένα ήχον ψάλλονται αλλέως, και εις έτερον αλλέως και εις διδάσκαλος της αυτής τέχνης την λέγει αλλέως, και έτερος αλλέως". Δοχειαρίου 389, φ. 43α-43β. Η πληροφορία από Στάθη, ΕΞΗΓΗΣΙΣ, σελ. 70 και 159, όπου φωτογραφικό δείγμα του χειρογράφου. Ομοίως, η φωτογραφία και στην εργασία του ίδιου, ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ, σελ. 440.

⁸⁹ Καρά, ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ, σελ. 26-27.

⁹⁰ Στάθη, ΣΥΓΧΥΣΗ ΠΕΤΡΩΝ, σελ. 243.

⁹¹ Στάθη, ΤΕΤΡΑΛΟΓΙΑ, σελ. 432-433.

⁹² Στάθη, ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ, σελ. 217.

⁹³ Στάθη, ΤΕΤΡΑΛΟΓΙΑ, σελ. 423. Βλ. ακόμη Βιολάκη, ό.π., σελ. 29, ο οποίος μεταφέρει το σχετικό απόσπασμα από το ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ του Χρυσάνθου: "Εν ταις ημέραις Μανουήλ του Πρωτοψάλτου αποπληρούται και εκείνο όπερ έλειπεν από την ημετέραν Εκκλησιαστικήν μουσικήν τουτέστιν η καταμέτρησις του εν τη μελωδία δαπανώμενου χρόνου....".

⁹⁴ Ψάχου, ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗ, σελ. 65.

νει και ο Σίμων Καράς, είναι η διά περισσότερων μουσικών χαρακτήρων, των και απλουστέρων, παράστασις μαθήματος των παλαιών μελοποιών, η εκ της αναλύσεως των σημείων και θέσεων της παλαιάς γραφής προκύπτουσα."⁹⁵ Και κατά τον Γρ. Στάθη: "Εξήγηση της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας είναι η πλήρης καταγραφή, άρα και ψαλμώδηση, του μέλους που βρίσκεται σ' αυτή ή στην άλλη σύνθεση των σημαδιών, φωνητικών -ανιόντων και κατιόντων- απ' τη μία μεριά, και αφώνων ή μεγάλων υποστάσεων χειρονομίας, όπως λέγονται, απ' την άλλη."⁹⁶ Συνεπώς, οι όροι ερμηνεία και εξήγηση είναι ταυτόσημοι, όπως άλλωστε και ο όρος ανάλυση, με μόνη διαφορά, ότι ο τελευταίος δηλώνει κυρίως το εξηγητικό και μεταγραφικό έργο της Νέας Μεθόδου.

Ο Σίμων Καράς για τις εξηγήσεις: Η προσεκτική παρατήρηση των χειρογράφων μουσικών πηγών είναι η αδιαφιλονίκητη μέθοδος μελέτης και παρακολούθησής του φαινομένου των εξηγήσεων, το οποίο κάνει, δειλά μεν, αλλά αρκετά πρώιμα, την εμφάνισή του. Ο Σίμων Καράς υποστηρίζει: "Ουδέ υπήρξε τι το καινοφανές διά την τέχνην αι εξηγήσεις. Τουναντίον, και απ' αυτού του ΙΒ' ήδη αιώνος, μέχρι και των γενικώς εξηγησάντων την παλαιάν κατά τους τελευταίους αιώνας, υπήρχεν η εξήγησις ως σύστημα, τοις πάσι γνωστόν, οτινες τινάς των θέσεων, που μεν αναλελυμένως που δε και συνεπτυγμένως εν τω αυτώ μαθήματι παρίσταν, η εν μεν τω κυρίω σώματι των μουσικών κωδικών, έγγραφον, κατά τον συνήθη τρόπον, ίδια η αλλότρια μαθήματα, εν δε τοις διακένοις ή τη άα, παρίσταν, συνήθως δι' ερυθράς μελάνης, αναλύσεις θέσεων η γραμμών του μαθήματος."⁹⁷ Κατά την αντιγραφή αυτών των χειρογράφων, οι κωδικογράφοι μεταφέρουν τις εξηγημένες θέσεις από τις άες στην κυρίως σύνθεση, αντικαθιστώντας τις παλαιές συνοπτικές γραμμές. Κατ' αυτόν τον τρόπο, διαδόθηκαν σταδιακώς, οι εξηγήσεις στην χειρόγραφο παράδοση.

Η φάση των Εξηγήσεων: Τό φαινόμενο των εξηγήσεων κυριαρχεί κατά την τρίτη περίοδο της μεταβατικής εξηγητικής σημειογραφίας (1670 περίπου - 1814). Πρώτος ο Μπαλάσιος ιερέυς και Νομοφύλαξ της Μ.Χ.Ε. και ελάχιστα αργότερα ο από Αδριανουπόλεως Οικουμενικός Πατριάρχης Αθανάσιος, με το κύρος των αξιωμάτων τους και την βαθύτατη γνώση της Ψαλτικής παραδίδουν εξηγήσεις παλαιότερων μελών. Μεταφέρονται εδώ οι πληροφορίες του Γρ. Στάθη: "Η πρώτη προσπάθεια (ενν. εξηγήσεως της Μέσης Βυζαντινής Σημειογραφίας) επετελέσθη υπό του Μπαλασίου ιερέως εις αυτόγραφον αυτού κώδικα, την Πα-

⁹⁵ Καράς, ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ, σελ. 52.

⁹⁶ Βλ. Στάθη, ΕΞΗΓΗΣΙΣ, σελ. 100.

⁹⁷ Καράς, ό.π., σελ. 25. Βλ. ομοίως και του ίδιου, ΟΡΘΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ, σελ. 145-146.

παδική Ιβήρων 1250, γεγραμμένη περί το 1670. Είς το φ. 211β αυτού του κώδικος συναντάμεν «Τρισάγιον νεκρώσιμον, καλούμενον αθηναϊκόν, ψαλλόμενον αργόν, ήχος πλ. β, Άγιος ο Θεός», - και εις το φ. 212α, ευθύς μετά το τέλος της ανωτέρω συνθέσεως το αυτό, εξηγήθη παρ' εμού (δηλαδή Μπαλασίου ιερέως), ήχος πλ. β, Άγιος ο Θεός». Παρατηρούντες την σημειογραφίαν της «εξηγήσεως» του νεκρωσίμου τρισαγίου βλέπομεν ότι αριθμεί σχεδόν διπλάσιον αριθμόν σημαδιών και ότι έναι μεγάλαι υποστάσεις εξηφανίσθησαν, διότι το υπονοούμενον υπ' αυτής μέλος κατεγράφη αναλυτικώτερον διά του χρησιμοποιηθέντος μεγαλυτέρου αριθμού σηματοφώνων. Την εξήγησιν ταύτην του τρισαγίου υπό του Μπαλασίου ανθολογεί ο συμφοιτητής αυτού Κοσμάς ο Μακεδών. Αργότερον, ο Αθανάσιος πατριάρχης ο από Αδριανουπόλεως επιχειρεί παρομοίαν εξήγησιν του αυτού νεκρωσίμου τρισαγίου. Ακολουθεί μία όλη πεντηκοντάς εξηγητών κατά τον ΙΗ' αιώνα, οι οποίοι εξήγησαν ήτοι ανέλυσαν εν μέγα μέρος μελών της Μέσης Βυζαντινής Σημειογραφίας και κατέστησαν τας μεγάλας υποστάσεις χειρονομίας αχρήστους.⁹⁸

Η φάση της Εξηγηματικής σημειογραφίας Οι εξηγήσεις του Μπαλασίου ιερέως έγιναν αγαθή σπορά σε πρόσφορο έδαφος, όπου εφύησαν καρποφόρα βλαστήματα εξηγητών.

Ο Ιωάννης Τραπεζούντιος και οι μετ' αυτόν: Όμως, νέα φάση ορίζει η παρουσία του Πρωτοψάλτου της Μ.Χ.Ε. Ιωάννου Τραπεζουντίου, ο οποίος "έγραψε κατ' αναλυτικώτερον τρόπον, ου μόνον όσα πρώτος αυτός εκ της πρώτης στενογραφίας εξήγησεν, αλλά και όσα το πρώτον ο ίδιος συνέθεσεν."⁹⁹ Είναι γνωστό, ότι ο Τραπεζούντιος ασχολήθηκε με την εξήγηση κατόπιν πατριαρχικής εντολής. Τον Ιωάννη διαδοχικώς μιμήθηκαν ο Δανιήλ Πρωτοψάλτης της Μ.Χ.Ε., ο Κύριλλος επίσκοπος Τήνου ο Μαρμαρηνός, ο Μιχαήλ ιερέυς ο Χίος και, κυρίως, ο Πέτρος Πελοποννήσιος, Λαμπαδαριος της Μ.Χ.Ε., συμβάλλοντας ο καθένας καθοριστικώς στην περαιτέρω ανάλυση της σημειογραφίας.

Ο Πέτρος Πελοποννήσιος και οι μετ' αυτόν: Από όλους τους ανωτέρω, σπουδαιότερος εξηγητής ανεδείχθη ο Πέτρος Πελοποννήσιος, ο οποίος εμπλούτισε με

⁹⁸ Βλ. Στάθη, ΑΝΑΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΙ, σελ. 53-54. Κατάλογο των ονομάτων των κυριοτέρων εξηγητών του ΙΗ' αιώνας βλ. Στάθη, ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ, σελ. 214-215. Επιπλέον, ο Κων. Ψάχος στο σχετικό κεφάλαιο της ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗΣ του παραθέτει τρεις συγκριτικούς πίνακες με την πρωτότυπη και τις εξηγημένες εκδοχές του Τρισαγίου (πρόκειται για μέλος του Ιωάννου Κλαδά) από τον Μπαλάσιο, τον Αθανάσιο, τον Πέτρο Πελοποννήσιο και τον Απόστολο Κώνστα (σελ. 68-69, 71).

⁹⁹ Ψάχου, ό.π., σελ. 74.

περισσότερα φωνητικά σημάδια τις παλαιές στενογραφικές θέσεις¹⁰⁰. Το σύστημά του υπήρξε τόσο σαφές, ώστε θεωρείται μεταίχμιο της παλαιάς στενογραφίας και της Νέας Μεθόδου¹⁰¹, δεδομένου ότι η εξηγηματική σημειογραφία, που μεταχειρίστηκε, ήταν ικανή να καταγράφει και τα σύντομα συλλαβικά μέλη. Το μικρό σε χρονική διάρκεια, αλλά πελώριο σε όγκο έργο του Πέτρου Πελοποννησίου συνέχισαν, ο Πέτρος Βυζάντιος Πρωτοψάλτης της Μ.Χ.Ε., ο Ιάκωβος Πρωτοψάλτης της Μ.Χ.Ε., ο Γεώργιος Κρης, ο Αντώνιος Λαμπαδάριος της Μ.Χ.Ε. και άλλοι¹⁰².

Χαρακτηριστικά της Εξηγηματικής φάσεως: Ποιά είναι, όμως, τα χαρακτηριστικά της Εξηγηματικής φάσεως; Οι προμνημονευθέντες σπουδαίοι διδάσκαλοι Ιωάννης Τραπεζούντιος, Δανιήλ Πρωτοψάλτης, Πέτρος Λαμπαδάριος, Πέτρος Βυζάντιος και οι μεταγενέστεροι (προ της Νέας Μεθόδου), παραδίδουν τα έργα τους κατευθείαν στην επεξηγηματική σημειογραφία, που αυτοί επινόησαν ή μεταχειρίζονται. Παρατηρείται, δηλαδή, το φαινόμενο, ο κάθε διδάσκαλος να επινοεί και να εφαρμόζει το σύστημά του στις προσωπικές του εξηγήσεις ή μελοποιήσεις, ο μαθητής, πάλι, να παραλαμβάνει την μέθοδο του διδασκάλου του, να την απλουστεύει ακόμη περισσότερο -με συνέπεια, να συνθέτει και να εξηγεί κατά τον δικό του τρόπο- και ο επόμενος μετ' αυτόν να πράττει τα ίδια. Όστε, σε ορισμένες περιπτώσεις εντοπίζονται δύο και τρεις διαφορετικές σημειογραφικές εκδοχές του ίδιου μέλους. Βεβαίως, αυτός ο αναβρασμός, που επιφέρει ραγδαίες εξελίξεις, ακούγεται τρομακτικός και φαντάζει ως Βαβέλ, στην πράξη, όμως, συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο. Διότι, αφ' ενός μεν τα νεώτερα εξηγηματικά συστήματα είναι αρρήκτως συνδεδεμένα μεταξύ τους, ως θεμελιωμένα και ριζωμένα στην από αιώνων αδιάσπαστη σημειογραφική παράδοση, αφ'

¹⁰⁰ Βλ. Βιολάκη, ΜΟΥΣΙΚΗ ΓΡΑΦΗ, σελ. 14-15. Για το εξηγητικό και μελοποιητικό έργο του Πέτρου ο Βιολάκης παρατηρεί, ότι *“εν τη εξηγήσει αυτού, ουδέν των μεγάλων σηματοδράνων παρέλειψεν ως άχρηστον.... Αλλά και αυτά αυτού τα ιδιαίτερα μελοποιήματα.... την αυτήν εικόνα παρουσιάζουσιν, ήτοι που μεν έχουσιν αναλελυμένην την γραφήν, που δε συνεπτυγμένην διά των σηματοδράνων”*, ό.π., σελ. 33-34. Στο ίδιο έργο βλ. το σχετικό συγκριτικό πίνακα στο τέλος και τα πολύ ενδιαφέροντα σχόλια του συγγραφέως στις σελ. 38-41.

¹⁰¹ *“Είναι η μέθοδος του Πελοποννησίου, που έμαθε όμως στην εντέλεια κι ο Πέτρος ο Βυζάντιος, ο «μαθητής» του, κι η οποία χρησιμοποιήθηκε σαν κλειδί για την εξήγηση όλου του ρεπερτορίου της Βυζαντινής Μουσικής και τη μεταγραφή του στη Νέα Μέθοδο απ' τους μεταρρυθμιστές του γραφικού συστήματος Τρεις Διδασκάλους, το 1814”*. Στάθη, ΣΥΓΧΥΣΗ ΠΕΤΡΩΝ, σελ. 242-243.

¹⁰² Ψάχου, ό.π., σελ. 77-95, όπου πολλοί συγκριτικοί πίνακες με εξηγήσεις όλων των μνημονευθέντων εξηγητών. Ομοίους πίνακες βλ. στις σελ. 105-111, 159-202 και 241-245 του ίδιου έργου. Συγκριτικά δείγματα εξηγημένων μελών βλ. επίσης στο παράρτημα πινάκων των έργων του Καρά, ΠΑΛΑΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ και ΟΡΘΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ.

ετέρου, οι εξηγητές και μελωργοί είναι σε θέση να διαβάζουν όλες τις επεξηγηματικές μεθόδους, προγενέστερες και μεταγενέστερες των δικών τους.

Η Νέα Μέθοδος Αναλυτικής Σημειογραφίας: Αυτή η καλπάζουσα εξέλιξη προλειπίνει, το έδαφος για την σύλληψη της ιδέας της Νέας Μεθόδου αναλυτικής σημειογραφίας, η οποία, όπως καθίσταται σαφές, αποτελεί το καταστάλαγμα όλων των προγενεστέρων εξηγητικών και εξηγηματικών προσπαθειών. Έχοντας, λοιπόν, το υπόβαθρο, οι Τρεις Διδάσκαλοι, Χρυσάνθος εκ Μαδύτων, Γρηγόριος Πρωτοψάλτης της Μ.Χ.Ε. και Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ της Μ.Χ.Ε., προχώρησαν στην τελική και οριστική εξήγηση των μελών, αφού πρώτα επινόησαν την Νέα Μέθοδο αναλυτικής καταγραφής του μέλους, θεμελιωμένη, πάντως, στην έως τότε σημειογραφική παράδοση¹⁰³.

Ορισμός της Νέας Μεθόδου κατά τον Γρ. Στάθη: Δεν είναι του παρόντος να γίνει διεξοδική ανάπτυξη των χαρακτηριστικών της Νέας Μεθόδου, μεταφέρεται, όμως, εδώ ο ορισμός, που δίδει γι' αυτήν ο Γρ. Στάθης: "Όταν λέμε Νέα Μέθοδο της Βυζαντινής Μουσικής απ' το 1814 και δώθε, εννοούμε την εξήγηση της Παλαιάς Μεθόδου και την καταγραφή των μελωδιών της με τα ίδια στοιχεία της βυζαντινής μουσικής, συνθεμένα όμως σε ένα καινούργιο σύστημα φυσικά πρέπει να εξααιρούμε τα πλείστα άφωνα σημάδια χειρονομίας, γιατί ακριβώς αυτά ήταν που αναλύθηκαν - εξηγήθηκαν και καταγράφηκαν διαφορετικά. Κι όταν λέμε εξήγηση της Παλαιάς Μεθόδου, εννοούμε την ενασχόληση με την τρίτη βαθμίδα -τρίτο και τελειότατο τρόπο- της μουσικής αναγνώσεως της παλαιάς μεθόδου, το μέλος"¹⁰⁴.

Καινοτομίες της Νέας Μεθόδου: Ο ίδιος πάλι καθηγητής περιγράφει τα κυριότερα σημεία της Νέας Μεθόδου: α) Αντικατάσταση της πολυσυλλάβου παραλλαγής (αννανες, νεανες...) με την μονοσύλλαβη (πα, βου, γα....). β) Καταμέτρηση του δαπανώμενου χρόνου. γ) Καθορισμός των διαστημάτων και των κλιμάκων των γενών και της ενέργειας των φθωρών. δ) Σαφής ενέργεια των εν χρήσει χαρακτήρων και σημαδιών. ε) Ανάλυση και εξήγηση όλων των θέσεων και του περιεχομένου των Μεγάλων Υποστάσεων¹⁰⁵.

Φερεγγυότητα της Νέας Μεθόδου: Στο σημείο αυτό θα μεταφερθεί ένα ακόμη απόσπασμα από την γραφίδα του Σίμωνος Καρά, για την απόδειξη του

¹⁰³ Τις άλλες απόπειρες μεταβολής (όχι εξηγήσεως ή αναλύσεως) της σημειογραφίας μνημονεύει ο Στάθης, ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ, σελ. 218-220 και 454-460, όπου προσφέρει και ωραιότατα δείγματα των κυριότερων από τις σημειογραφίες αυτές.

¹⁰⁴ Βλ. Στάθη, ΣΥΓΧΥΣΗ ΠΕΤΡΩΝ, σελ. 242, όπου και σπουδαία παραδείγματα αναλύσεως κάποιων παλαιών θέσεων.

¹⁰⁵ Βλ. Στάθη, ΤΕΤΡΑΛΟΓΙΑ, σελ. 422-424.

αυταποδείκτου, ότι οι εξηγήσεις της Νέας Μεθόδου είναι ορθές και φερέγγυες για την διαφύλαξη του γνησίου μέλους της βυζαντινής και μεταβυζαντινής Ψαλτικής Τέχνης: "Αλ' ότι τέλος πιστάς και ορθάς ηρμηνεύθησαν και διά των νεωτέρων γραφών, κατά καιρούς, απευτυπώθησαν τα διάφορα μαθήματα, αποδεικνύει το γεγονός ότι: οι εκάστοτε ερμηνευταί μονονουχί άγνοιαν της παλαιάς γραφής είχαν, αλλ' ότι τουναντίον, ήσαν οι κράτιστοι των διδασκάλων της εποχής των, και οι δεινότεροι μύσται των κατ' αυτήν, έχοντες υπ' όψιν τας συγγραφάς των παλαιών ομοτέγγων των, ως και την σχετικήν εργασίαν των προκατόχων των, γνωρίζοντες ν' αναγινώσκωσι και να γράφωσι μάθημά τι εις τας διαφόρους ανά τους αιώνας γραφάς, και των οποίων ασφαλές κριτήριον, διά το ακριβές και πιστόν της αποδόσεως, διά της αναλυτικής εκάστοτε γραφής των παλαιών μαθημάτων υπήρχεν: αφ' ενός μεν, η συνεχής και αδιάσπαστος ανά τους αιώνας προφορική μουσική παράδοσις, η από διδασκάλου εις μαθητήν μεταβιβασμένη, και εν αδιασπάρτω συνοχή μέχρις αυτών εξικνουμένη, από των πρώτων έτι εκκλησιαστικών μελοποιών, των οποίων ούτοι υπήρξαν κατά σειράν διάδοχοι και μαθηταί, και αφ' ετέρου, η αυστηρά γνώμη των συγχρόνων αυτοίς ομοτέγγων και της Μ. Εκκλησίας (κατ' αντίθεσιν προς την ημετέραν), αμφοτέρων μη παραδεχομένων ουδέ την κατά κεραίαν μεταβολήν των καθεστώτων -κατ' αρχαιοτάτην ελληνικήν παράδοσιν-, και των οποίων η ανεπιφύλακτος εν τέλει επιδοκμασία των γινομένων, επερχομένη κατόπιν μακράς βασάνου και δοκμασίας αυτών, επεκύρου το διά της εκάστοτε νέας γραφής, ασφαλές και πιστόν της παραστάσεως του μέλους των παλαιών μαθημάτων." ¹⁰⁶

Προς συνηγορίαν των ανωτέρω, σταχυολογείται και μία μαρτυρία του Κων. Ψάχου για τον Γρηγόριο Πρωτοψάλτη, την βαθύτατη μουσική του καλλιέργεια και την αυθεντική παράδοση, της οποίας υπήρξε φορέας ένα ακριβές πρακτικό παράδειγμα, των όσων θεωρητικώς περιεγράφησαν ανωτέρω: "Ο Γρηγόριος, εκ των ιδιοχείρων σημειώσεων και εξηγήσεων του οποίου δημοσιεύομεν πάντα σχεδόν τα εν τη παρούση ημών μελέτη δείγματα της στενογραφίας και των εξηγήσεων αυτής, ήτο τέλειος κάτοχος της αρχαίας στενογραφίας και του τρόπου του αναλύειν ταύτην και εξηγείν. Και την γνώμην ημών ταύτην ενισχύει η πληθύς των μαθημάτων, άτινα ο Γρηγόριος ιδίαις αυτού χερσίν έχει γεγραμμένα εν τη αρχαία στενογραφία, εν τη εξηγήσει του τε Πελοποννησίου και του Βυζαντίου, εν τη ιδική του εξηγήσει και εν τη σημερινή γραφή, ης υπήρξεν ο κυρίως εφευρέτης και εισηγητής." ¹⁰⁷

¹⁰⁶ Βλ. Καρά, ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ, σελ. 25-26.

¹⁰⁷ Βλ. Ψάχου, ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗ, σελ. 238.

Αναδρομικός παραλληλισμός των σημειογραφικών φάσεων: Ως κατακλειδα της παρούσης ενότητας των εξηγητικών φάσεων, μένει να διευκρινισθεί, με ποια επιστημονική τακτική αποδεικνύεται, ότι η Νέα Μέθοδος αποτελεί ομαλή και αδιάσπαστη εξέλιξη της σημειογραφικής καταγραφής του βυζαντινού και μεταβυζαντινού μέλους. Ο Κων. Ψάχος περιγράφει την εφαρμοστέα μέθοδο: τον αναδρομικό παραλληλισμό της σημερινής μουσικής γραφής προς την παλαιά στενογραφία διά μέσου των κατά καιρούς εξηγηματικών και εξηγητικών φάσεων: "Οι θέλοντες να εισδύσωσιν εις τα απόρρητα του στενογραφικού τούτου συστήματος οφείλουσι να ζητήσωσι και ν' ανεύρωσιν όλους τους επισήμους τε και μη σταθμούς των κατά καιρούς αναλύσεων και εξηγήσεων αυτών, δι' ων διήλθον τα μέλη της εκκλησιαστικής ημών μουσικής, και διά του ενός και μόνου ασφαλούς τρόπου, της αναδρομικής τουτέστι μελέτης, προχωρούντες από της τελευταίας εξηγήσεως προς την πρώτην μορφήν της αρχαίας στενογραφίας, να επιτύχωσιν οπωσούν και κατά προσέγγισιν του ποθουμένου" ¹⁰⁸

β) Οι νέες τάσεις στο μέλος.

ΙΗ' αιώνας, η εποχή των προσμίξεων: Κατά τον ΙΗ' αιώνα, η παρουσία των μεγάλων διδασκάλων Ιωάννου και Δανιήλ των Πρωτοψαλτών, Πέτρου Λαμπαδαρίου, Πέτρου Βυζαντίου και Ιακώβου Πρωτοψάλτου σηματοδοτεί μία νέα εποχή στο μελικό ύφος της Ψαλτικής Τέχνης. Πρόκειται για την τάση να αναμιγνύονται τα βυζαντινά μέλη με εξωτερικές μελωδίες, προερχόμενες από τον χώρο της κλασικής αραβοπερσικής και τουρκικής μουσικής. Το φαινόμενο δεν είναι άγνωστο από παλαιότερες εποχές. Ο Πέτρος Μπερεκέτης, επί παραδείγματι, στα τέλη του ΙΖ' ή τις αρχές του ΙΗ' αιώνας παραδίδει Χερουβικά σε πεντάφωνο Πλάγιο του Πρώτου και επτάφωνο Πλάγιο του Τετάρτου, τα οποία χαρακτηρίζει με τους αραβοπερσικούς όρους των μακαμιών *Ατζέμι* και *Μαχούρ*, αντιστοίχως ¹⁰⁹.

Ο Δανιήλ Πρωτοψάλτης και τα "σύμμικτα" μαθήματα: Θα μπορούσαν να παρατεθούν πλείστα όσα παραδείγματα και να αναφερθούν ικανές ιστορικές μαρτυρίες, που να επιβεβαιώνουν τους παραπάνω ισχυρισμούς. Μεταφέρονται μόνο οι εξής χαρακτηριστικές μαρτυρίες, που αφορούν στον Δανιήλ Πρωτοψάλτη: Η εξής καταγράφεται σε μουσικό κώδικα των αρχών του ΙΘ' αιώνας *"Δανιήλ Πρωτοψάλτης της Μεγάλης Εκκλησίας, μαθητής Παναγιώτου Χαλάτσογλου εν τω ιη' αιώνι, ο μόνος βαθύς εν τη μουσική και ο μόνος ευδοκίμησας εν τοις συμμίκτοις μαθήμασι. Σύμμικτα νόει τα έσω με τα έξω ηνωμέ-*

¹⁰⁸ Ψάχου, ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗ, σελ. 236.

¹⁰⁹ Βλ. Καραγκούνη, ΧΕΡΟΥΒΙΚΑ, σελ. 396-408.

να της μουσικής.¹¹⁰ Κατά τον Χρυσάνθο εκ Μαδύτων "εις τα μέλη τούτου ευρίσκονται θέσεις καινούτροποι και τοιαύται, οίας δεν μετεχειρίσθησαν ούτε οι προ αυτού ψαλμωδοί, ούτε οι μετ' αυτών... επειδή δε ούτος επεχείρησε να εισαγάγη εις τα εκκλησιαστικά μέλη και εξωτερικά, άτινα δεν ήτο δυνατόν να γράφονται με τας παλαιάς της εκκλησιαστικής μουσικής θέσεις, ηναγκάσθη να νεωτερίζη..."¹¹¹ (εννοείται στη σημειογραφία και στις θέσεις). Είναι, άλλωστε, γνωστή η σχέση του Δανιήλ με τον Ζαχαρία Χανεντέ, σπουδαίο εκπρόσωπο της εξωτερικής μουσικής κατά τον ΙΗ' αιώνα, από τον οποίο διδάχθηκε "τα έξω" και στον οποίο δίδαξε τα της εκκλησιαστικής Ψαλτικής Τέχνης¹¹².

Μεγίστη είναι η συμβολή του Δανιήλ στην εξέλιξη της μουσικής παραδόσεως και της ανανεώσεως και διαφοροποιήσεως των μελών κατά το β' ήμισυ του ΙΗ' αιώνας. Ο Γρ. Στάθης σημειώνει χαρακτηριστικώς: "Από των μέσων δε του ΙΗ' αιώνος έχομεν και διαφοροποίησιν ουσιαστικήν εις την μουσικήν, όσον αφορά εις το στιχηραρικόν κυρίως μέλος. Έχομεν την γένεσιν του νέου στιχηραρικού μέλους τους Πέτρου Πελοποννησίου, ακολουθούντος τον Δανιήλ Πρωτοψάλτην. Η διαφοροποίησις συνίσταται κυρίως εις την επικράτησιν συντομωτέρων μελών εν σχέσει προς τα παλαιά και η ολίγον κατ' ολίγον αποφυγή των συνθέσεων των παλαιών διδασκάλων. Και σήμερα ουσιαστικώς η εν τη λατρεία ψαλλομένη Βυζαντινή Μουσική είναι της παραδόσεως του β' ημίσεος του ΙΗ' αιώνος."¹¹³ Και αλλού: "Το Αναστασιματάριον και σχεδόν και το Δοξαστάριον (εννοείται του Πέτρου Πελοποννησίου) αποτελούν την καταγραφή της τρέχουσας τότε ασματολογίας, η οποία έκλινε προς το σύντομο... Το Αναστασιματάριον του Δανιήλ, όπως μας παραδόθηκε ολόκληρο στον κώδικα Ξηροποτάμου 374 (β' μισό ΙΗ' αι.)... αποτελεί αδιαμφισβήτητη απόδειξη για το ποια παράδοση κατέγραψε ο Πέτρος. Και χαρακτηρίζεται μάλιστα «ειρμολογικό» αυτό το νέο ύφος του στιχηραρικού μέλους: «Αρχή συν Θεώ αγία των ειρμολογικών αναστασιμών, ποίημα κυρ Δανιήλ λαμπαδαρίου» (φ. 1^α)."¹¹⁴

¹¹⁰ Βλ. τον μουσικό κώδικα Ξηροποτάμου 318, γραμμένο μεταξύ των ετών 1810-1815 από τον Νικηφόρο Καντουιάρη τον Χίο, αρχιδιάκονο Αντιοχείας, φ. 140α, όπου αλφαβητικός κατάλογος των κατά καιρούς ακμασάντων μελουργών.

¹¹¹ Βλ. Χρυσάνθου, ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ, σελ. XLIX.

¹¹² Βλ. Γ. Παπαδοπούλου, ΣΥΜΒΟΛΑΙ, σελ. 313-314.

¹¹³ Βλ. Στάθης, ΑΝΑΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΙ, σελ. 57 και υποσημείωση 1.

¹¹⁴ Βλ. Στάθης, ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΣ, σελ. 116 και υποσημείωση 1 και του ίδιου, ΤΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ (Α), σελ. 266, όπου συνοπτική περιγραφή του κώδικος Ξηροποτάμου 374, με τα σχόλια "Πλήρες το Αναστασιματάριον του Δανιήλ, «ειρμολογικό», δηλαδή σύντομον εν σχέσει με το παλαιόν..., σημειογραφία η πρωτότυπος, μέλος λιτόν."

Η Επεξηγηματική σημειογραφία: Ως εδώ τα πράγματα δεν θα ήταν τόσο τραγικά. Όμως, δεν είναι τυχαίο το γεγονός, ότι οι προμνημονευθέντες διδάσκαλοι (Ιωάννης, Δανιήλ, Πέτρος, Ιάκωβος και οι λοιποί) έγιναν εισηγητές του νέου τύπου σημειογραφίας, της επεξηγηματικής, για την οποία έγινε λόγος ανωτέρω, στην προσπάθειά τους να καταγράψουν τα βυζαντινά μέλη με περισσότερα σημάδια. Όπως ήδη σημειώθηκε, ο κάθε ένας από τους εν λόγω μελουργούς και διδασκάλους παρέδωσε δικό του σύστημα επεξηγηματικής σημειογραφίας, ολοένα πιο αναλυτικό, καθώς εγγίζει ο ΙΘ' αιώνας. Το φαινόμενο, όμως, αυτό των λιγότερο στενογραφικών συστημάτων είχε τις εξής συνέπειες: α) Αλλοιώθηκε η στενογραφία των "θέσεων". β) Η νέα γραφή είχε την δυνατότητα να καταγράφει και νέες μελωδίες, ξένες προς το μέλος των "θέσεων".

Συμπέρασμα: Η εξηγηματική σημειογραφία διευκόλυνε την επικράτηση των "σύμμικτων" μαθημάτων.

Σκοπιμότητα των αναλύσεων της σημειογραφίας: Λέγεται, λοιπόν, ότι, επειδή η μνημοτεχνική σημειογραφία ήταν πολύ δύσκολη και χρειαζόταν τριάντα <30> έτη, για να μάθει κανείς την Ψαλτική Τέχνη, επινοήθηκε η εξηγηματική σημειογραφία (και αργότερα η Νέα Μέθοδος), για να απλουστευθεί η διαδικασία εκμάθησής της εκκλησιαστικής μουσικής. Ίσως, όμως, είναι πιο κοντά στην πραγματικότητα η παρατήρηση, ότι οι μεγάλοι διδάσκαλοι του ΙΗ' και αργότερα του ΙΘ' αιώνας κατέφυγαν σε νέου τύπου σημειογραφία, για να εξυπηρετήσουν τις προσωπικές τους επιλογές και προτιμήσεις, για ανάμιξη μελωδιών εξωτερικού ύφους και ήθους στο σώμα του γνησίου βυζαντινού μέλους.

Παραδείγματα: Ως παραδείγματα θα υπενθυμίσω τις αργές Δοξολογίες σε *Εβίτζ* (Βαρύ επτάφωνο) του Δανιήλ, *Μπεστενγκιάρ* (Βαρύ τετράφωνο μετά νόου ήχου) του Ιακώβου, *Σουζινάκ* (Πλάγιο του Τετάρτου μικτό χρωματικό) του Γρηγορίου, *Ατζέμ Ασηράν* (Βαρύ επτάφωνο εκ του Ζω ύφεση του σκληρού διατόνου) του Χουρμουζίου και άλλες λιγότερο γνωστές. Σταδιακά, αυτή η τάση αρχίζει να γενικεύεται (π.χ. το Χερουβικό του Γρηγορίου και οι Πολυέλοι του Χουρμουζίου και του Θεοδώρου Φωκαέως σε ήχο Λέγετο (μακάμ *Σεγκιάχ*), ο οποίος εκ παραδόσεως δεν χρησιμοποιείται σε μελοποιήσεις του Παπαδικού Γένους μελοποιίας. Με τους μελουργούς Νικόλαο Πρωτοψάλτη Σμύρνης, Πέτρο Φιλανθίδη, Μισαήλ Μισαηλίδη και άλλους η τάση αυτή εισβάλλει ως και στο Άγιον Όρος. Είναι χαρακτηριστική η περίπτωση του βιβλίου της Θείας Λειτουργίας του Ανδρέου Μοναχού Αγιορείτου, όπου όλες οι συνθέσεις Λειτουργικών παραδίδονται και με ονομασίες μακαμίων.

Εξωτερικές επιρροές στο βυζαντινό μέλος: Φθάνουμε, έτσι, στην Νέα Μέ-

θοδο σημειογραφίας, η οποία, όντας τελείως αναλυτική και έχοντας την δυνατότητα να καταγράφει και να αποδίδει οποιοδήποτε μέλος, εκκλησιαστικό η μη, απέτελεσε την κερκόπορτα, διά της οποίας παρεισέφρησαν και διαρκώς εισβάλλουν στην Ψαλτική Τέχνη ξένα μελικά στοιχεία, με πηγή προέλευσης:

- Το δημοτικό τραγούδι.
- Την ανατολικοσιγγάνικη "εκτεθλυμένη", όπως θα έλεγαν οι Πατέρες, μουσική παράδοση.
- Την τουρκοαραβοπερσική μουσική των μακαμιών.
- Τις φραγκολεβαντίνικες, κατά τον Σίμωνα Καραά, δυτικόφερτες καντάδες.
- Την πολυφωνική δυτική μουσική.

Μια τελευταία μαρτυρία: Ο ιατρός Νικόλαος Βασιλείαδης στην μελέτη του «Ο ΡΥΘΜΟΣ ΕΝ ΤΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ, Ο ΠΟΙΗΤΙΚΟΣ ΚΑΙ Ο ΜΟΥΣΙΚΟΣ», την οποία κατέθεσε στην ΞΓ' Συνεδρίαση του «Εν Κωνσταντινουπόλει Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου»¹¹⁵ στο ξεκίνημα του Κ' αιώνας, περιγράφει σαφώς την ανωτέρω περιγεφείσα κατάσταση, δυστυχώς με μελανά χρώματα: «Εκ των λοιπών μουσικών η επιδράσασα πλείοτερον επί της ημετέρας εκκλησιαστικής, εις πολύ όμως μεταγενεστέρους χρόνους... ήτο η τουρκική. Γνωστόν είναι, ότι πολλοί των παρ' ημίν ιεροψαλτών εσύχραζον εις Μεμβλεχανέδες και συνήπτον στενάς σχέσεις μετά τούρκων χανεντέδων. Εντεύθεν παρέλαβεν η εκκλησιαστική μουσική και τους ξενικούς εκείνους λαρυγγισμούς και τους τρόπους τους θνείους, τους οποίους δυστυχώς φυλάττει και σήμεραν ακόμην υπό ονόματα καθαρώς τουρκικά. Κυρίως όμως αι μιμήσεις ταύτης εγίνοντο εις τα αργά παπαδικά μέλη, των οποίων αυτή η φύσις ήτο επιδεικτική και εύκαιρος.»¹¹⁶ Δεν υφίσταται, λοιπόν, επιπλέον «χρεία μαρτύρων» επ' αυτού.

Γ. Οι επιπτώσεις των κατά τον ΙΗ'- ΙΘ' αιώνα σημειογραφικών και μελικών καινοτομιών.

α) Επιπτώσεις στην εκκλησιαστική μελοποιία και την ψαλτική πρακτική.

Οι μελικές και σημειογραφικές καινοτομίες, που επεκράτησαν στην Ψαλτική Τέχνη κατά τον ΙΗ' και ΙΘ' αιώνα, είχαν πρακτικές επιπτώσεις τόσο στην εκκλησιαστική μελοποιία όσο και στην ιεροψαλτική πρακτική:

¹¹⁵ Δημοσιεύθηκε στο Π.Ε.Α. Γ' (1900), σελ. 7-26.

¹¹⁶ 'Ο.π., σελ. 19.

Συνέπειες στην εκκλησιαστική μελοποιία: Ο κάθε επίδοξος μελουργός, όταν σήμερα αποπειράται να μελοποιήσει:

- Θεωρεί κλοπή την χρήση κλασικών μελικών "θέσεων" και εντρέπεται γι' αυτό, που οι παλαιοί εκαυχόντο. Όταν σε μία μελοποίηση συναντήσει μία γνωστή "θέση", λέγει χαρακτηριστικώς "αυτή η θέση είναι κλεμμένη από τον (λ.χ.) Ιάκωβο Πρωτοψάλτη". Που να Ξερε, όμως, ότι ο Ιάκωβος δεν εποίησε δικές του "θέσεις", αλλά "μιμήθηκε" τους προ αυτόν μελουργούς ως και τον ΙΒ' αιώνα;
- Αναζητεί την πρωτοτυπία, γεγονός το οποίο αποτελεί την αγωνία κάθε είδους κοσμικής μουσικής. Αλλά επτά νότες όλες κι όλες, πόση πρωτοτυπία να παράξουν; Το σύστημα, όμως, των "θέσεων" είχε απαλλάξει τους παλαιούς διδασκάλους από τέτοια σχιζοφρενικά άγχη.
- Δημιουργεί άνοστα συνήθως μουσικά μοτίβα, ξένα προς την μελική παράδοση των "θέσεων".
- Καταφεύγει σε μικτές κλίμακες και συχνές μεταβολές του μέλους, μεταπηδώντας από γένος σε γένος και από χρωματισμό σε χρωματισμό, δήθεν για να επιτύχει το "μελοποιείν κατ' έννοιαν". Αυτά τα ονοματίζει και με αραβοπερσικές ονομασίες μακαμιάν, συνήθως λανθασμένες, να προσποιηθεί ευρυμάθεια.
- Φορτώνει τα εκκλησιαστικά μέλη με δυσεκτέλεστα δίγοργα και τρίγοργα, με φθορές και χροές, με φωνητικούς μετεωρισμούς σε τονικές ακρότητες, με αναίτιες μεταβολές της χρονικής αγωγής και με εξεζητημένα ισοκρατήματα.
- Παραδίδει μαθήματα-εκτρώματα, τα οποία όχι μόνον οι άλλοι, ούτε ο ίδιος πολλές φορές δεν είναι σε θέση να εκτελέσει, στερώντας από τα έργα του την ευλογία, να ψάλλονται από Χορούς Ψαλτών κατά την έκπαλαι χορική ψαλτική παράδοση.

Συνέπειες στην ιεροψαλτική πρακτική: Αλλά και ο απλός ιεροψάλτης, ευρισκόμενος στο ιερό αναλόγιο, παρασύρεται από όσα αμφιβόλου ποιότητας και με την βοήθεια της τυπο/ηχοεκδοτικής τεχνολογίας σωρηδόν εκδίδουν και κυκλοφορούν οι δάσκαλοι-μελοποιοί και παρουσιάζει την εξής μουσική συμπεριφορά:

- Κατά τον Παπαδιαμάντη, "ανοίγει τα βιβλία και τα λέει στα κουτουρού".
- Για κάθε Χερουβικό, Κοινωνικό, "Δύναμις...", αλλά και για κάθε "Κύριε ελέησον", "Σοι Κύριε", ακόμη και "Αμήν" δημιουργεί έναν αυτοσχεδιασμό της στιγμής, έναν "αμανέ", και τον εκτελεί γεμάτος αυτοϊκανοποίηση και αυταρέσκεια.
- Έχει καταργήσει τον ρυθμό, ψάλλοντας, όχι απλώς αργά, αλλά άνευ ρυθμικής αισθήσεως. Δηλαδή, οι μουσικοί φθόγγοι δεν έχουν συγκεκριμέ-

νη διάρκεια, αλλά εκτελούνται κατά βούληση. Πουθενά, όμως, στην ορθόδοξη ψαλτική παράδοση δεν υπάρχει άρρυθμο και αυτοσχεδιαστικό μέλος. Υπάρχουν χιλιάδες βυζαντινά και μεταβυζαντινά μουσικά χειρόγραφα. Υπάρχουν εκατοντάδες χιλιάδες μελοποιήσεις δέκα αιώνων μελοποιίας. Ούτε ένα μέλος άρρυθμο δεν έχει γραφεί. Ούτε μία σχετική μαρτυρία δεν έχει επισημανθεί. Ακόμη και οι Καλοφωνικοί Ειρμολογιστές έχουν μέλος και ρυθμό. Ο αυτοσχεδιασμός είναι μία εξαιρετικώς σπουδαία μουσική πρακτική, αλλά ανάρμοστη στην ορθόδοξη λατρευτική πράξη.

- Έχει καταργήσει το χορικό μέλος και υπηρετεί τον Πρωτοψαλτισμό. Ψάλλοντας εκτός μουσικών βιβλίων και αυτοσχεδιαστικώς, πως να δημιουργήσει Χορό Ψαλτών, με τον οποίο θα πρέπει να συγχρονισθεί, να συμφάλει, να υποτάξει το "εγώ" του στο σύνολο, να κρύψει διά της χριστομιμήτου ταπεινώσεως την δική του φωνή στο χορικό άσμα; Ο Πρωτοψαλτισμός είναι η σύγχρονη μάστιγα της θείας λατρείας. Είναι αυτός που απογυμνώνει τα ιερά μας αναλόγια από νέους, στους οποίους γυρίζει -κυριολεκτικώς και μεταφορικώς- την πλάτη. Είναι αυτός, ο οποίος, με τέλεια αδιαφορία για την μουσική μας παράδοση, αυθαιρέτως και αιρετικώς εισήγαγε όργανα και ηλεκτρονικούς ισοκράτες στις Εκκλησίες της Ορθοδοξίας.
- Έχει διαφθείρει τελείως την εκφωνητική παράδοση. Δυστυχώς, στην μουσική αυτή "αμετροπέπεια" ακολουθούν και πολλοί κληρικοί μας. Ευαγγέλια τραγουδιστά, απόστολοι μοιρολόγια και σε όλους τους ήχους, εκφωνήσεις χορικών και μουσεζώνων, αποκρίσεις πλανοδίων μικροπωλητών, σε συνδυασμό με φτηνές μικροφωνικές εγκαταστάσεις και τεράστιες ηχητικές εντάσεις, κατήνησαν την ιερά μας λατρεία ένα ανατολίτικο παζάρι.
- Έχει εκφυλίσει την χρονική αγωγή των τροπαρίων και των μελών. Όσο αυτά φορτώνονται με άχρηστες προσμιξίες, τόσο δυσκολότερη γίνεται η φωνητική και αναπνευστική απόδοσή τους, τόσο βραδύτερη και "αγκομαχητή" καταντά η χρονική αγωγή. Αποτέλεσμα; Περικόπτει ζωτικής σημασίας λατρευτικές πράξεις και ύμνους, προκειμένου να τελειώσει την ακολουθία στην ώρα του. Συγκεκριμένα:
 - Καταργεί τους πλήρους θεολογικών και δογματικών εννοιών Κανόνες, για να αυτοσχεδιάσει με άνεση στον Ν' Ψαλμό.
 - Καταργεί την τόσο ευχάριστη και δοξολογική Στιχολογία των Αίνων, για να αποδώσει χαύνα και ράθυμα τα Πασαπνοάρια και τα Στιχηρά τους.
 - Καταργεί στη Θεία Λειτουργία την Ακολουθία των Τυπικών και τους Ψυχοσωτήριους Μακαρισμούς με τα τόσα "Μνήσθητί μου, Κύριε, εν τη

Βασιλεία Σου”, για τα οποία ο Πρωτοψάλτης Γεώργιος Βιολάκης με απόλυτο τρόπο σημειώνει, ότι πρέπει να ψαλονται “απαραιτήτως”¹¹⁷, για να “εκτελέσει” εξωφρενικά αργά τους στίχους των Αντιφώνων, τόσο αργά, που σε σωστή ταχύτητα θα μπορούσε -καθ’ υπερβολήν ομιλώντας- να ψάλει δύο φορές τον κάθε Ψαλμό των Τυπικών.

- Αποδυναμώνει τον Τρισάγιον ύμνον, για να “δυναμώσει” στο “Δύναμις...” και να το φορτώσει επιπλέον με Κρατήματα.
- Καταργεί τα Αλληλουϊάρια του Αποστόλου, για να ψάλει ένα τεράστιο αμανέ στο “*Δόξα σοι, Κύριε...*”.
- Απαγγέλλει εντελώς χύμα το Χερουβικό, για να αυτοσχεδιάσει στο “*Τριάδι*” και στο “*πάσαν*”.
- Περιπαίζει το Σύμβολον της Πίστεως, για να «απολαύσει» τα Λειτουργικά, εκεί στην ιερώτερη στιγμή της Θείας Λειτουργίας.
- Καταργεί το “*Πληρωθήτω...*” για να εξουθενώσει το “*Εις Αγίος...*”.
- Επιλέγει τραγουδάκια και λοιπά αναρμόδια μέλη αντί Κοινωνικού, γιατί τάχα ο κόσμος έχει κουραστεί. Από τι έχει κουραστεί άραγε;
- Και οι καθ’ όλα σεβαστοί ιερείς μας:
 - Διαβάζουν σαν εφημερίδα το ιερό Ευαγγέλιο, για να φορτώσουν με πολύ μέλος στην Αγία Αναφορά.
 - Καταργούν τα Κατηχούμενα για να “μακρηγορήσουν” στη μνημόνευση της Μεγάλης Εισόδου.

Θα μπορούσαν να αναφερθούν πολλά ακόμη επίμαχα σημεία της λατρευτικής πράξεως.

β) Επιπτώσεις στην πνευματικότητα των συντελεστών της θείας λατρείας και του εκκλησιάσματος.

Δυστυχώς, όλα τα παραπάνω τα θεωρούμε πλέον παράδοση, αλλά στην πραγματικότητα είναι πρόσφατες και κακές συνήθειες, καταστροφικές, αν αναλογισθούμε, ότι καταστρέφουν ψαλτική παράδοση δέκα αιώνων, την οποία δεν κατόρθωσε να αλλοιώσει ούτε η τουρκοκρατία. Είναι πρόσφατες και κακές συνήθειες, αισθητικώς και καλλιτεχνικώς κακόγουστες, λειτουργικώς και εκκλησιαστικώς ανάρμοστες, που επιτελούνται εις βάρος της πνευματικότητας των συντελεστών της θείας λατρείας και του εκκλησιάσματος.

¹¹⁷ “Κατά πάσαν Κυριακήν εν τη Λειτουργία ψάλλονται απαραίτητως τα Τυπικά και οι Μακαρισμοί...” Βλ. Βιολάκη, ΤΥΠΙΚΟΝ, σελ. 31.

Συνέπειες στην πνευματικότητα των συντελεστών της θείας λατρείας: Όλες οι ανωτέρω διαπιστώσεις οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η Ψαλτική Τέχνη εξελίχθηκε, τελικώς, σε αυτοσκοπό για τους Ιεροψάλτες και έπαυσε να λειτουργεί ως αναγωγικό και σωστικό μέσο. Η πνευματικότητα έδωσε τη θέση της στον εγωισμό, την εμπάθεια, τον ανταγωνισμό, την άρνηση αποδοχής της διαφορετικότητας του άλλου, άρα και της αποδοχής της ιδιότητας του Αγίου Πνεύματος να κατανέμει ποικιλοτρόπως τα Χαρίσματα προς διακονία και έτσι προέκυψαν διαφωνίες και έριδες ανούσιες: Έριδες περί ύφους, έριδες επί θεωρητικών ζητημάτων, έριδες για τα πρωτεία, έριδες για τους διδασκάλους. Όλοι, πλέον - ιεροψάλτες και κληρικοί- στερούμαστε λατρευτικής διακρίσεως, υπακοής και υποταγής στην λειτουργική παράδοση, στερούμαστε λατρευτικής υπομονής, αντιμετωπίζουμε την λατρεία διεκπεραιωτικώς και δημοσιούπαλληλικώς ως υποχρέωση. Φαίνεται, ότι *"η των πολλών αγάπη εψύχη"*, ενώ ισχύει, δυστυχώς, στην κυριολεξία το αρχαίο απόφθεγμα: *"Των οικιών ημών εμπιμπραμένων, ημείς άδωμεν..."*

Διάκριση Ακολουθιών - Μυστηρίων: Επιπλέον, έχει δημιουργηθεί παρανόηση -από κληρικούς και ιεροψάλτες- του ρόλου, του σκοπού, του ήθους και της πνευματικότητας των λατρευτικών συνάξεων της Ορθοδόξου Εκκλησίας. Ας επιτραπεί στο σημείο αυτό η παράθεση ορισμένων στοιχείων¹¹⁸:

Ο λατρευτικός σκοπός των Ακολουθιών και των Μυστηρίων: Ως γνωστόν, οι τελετές της Εκκλησίας μας διακρίνονται σε δύο μεγάλες κατηγορίες, στις *Ακολουθίες* και τα *Μυστήρια*. Οι *Ακολουθίες* είναι τακτικές τελετές, οι οποίες ανήκουν σε όλους τους τελετουργικούς κύκλους¹¹⁹, είναι, όμως, και έκτακτες ή περιστασιακές¹²⁰. Η άλλη κατηγορία τελετών της Εκκλησίας μας είναι εκείνη των επτά γνωστών *Μυστηρίων*¹²¹ στα οποία υπάγεται και το Μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας κατά την Θεία Λειτουργία.

Στις μεν Ακολουθίες σκοπός και κυρίως ζητούμενο είναι η προσευχή (προσωπική η κοινή), με την μορφή ευχαριστίας, δοξολογήσεως, ικεσίας, παρακλή-

¹¹⁸ Μεταφέρεται εδώ αυτούσιο ένα εκτενές απόσπασμα από την εργασία του γράφοντος, ΘΕΟΛΟΓΙΑ Ψ.Τ., σελ. 24-26.

¹¹⁹ Στον κύκλο της ημέρας (Εσπερινός, Όρθρος, Όρες κ.τ.λ.), στον κύκλο της εβδομάδος (π.χ. Παράκληση) στον κύκλο του μηνός (π.χ. Αγιασμός), στον κύκλο του έτους (Χαιρετισμοί, Παρακλήσεις Δεκαπενταυγούστου κ.α.).

¹²⁰ Όπως τα Εγκαίνια ναών η άλλων ιδρυμάτων, οι Αγιασμοί επί παντός γεγονότος, τα Μνημόσυνα υπέρ των κεκοιμημένων κ.τ.ό.

¹²¹ Κατ' άλλους περισσότερα, εντάσσοντας μεταξύ αυτών την Κηδεία και τον Μεγάλο Αγιασμό των Θεοφανείων.

σεως, στα δε Μυστήρια ο μυσταγωγών Επίσκοπος -και διά των αντιπροσώπων του ιερέων- γίνεται ο αγωγός της Χάριτος του Αγίου Πνεύματος, προκειμένου να ολοκληρωθεί και τελεσφορηθεί ο σκοπός της συνάξεως της στρατευομένης Εκκλησίας (Βάπτισις, Γάμος, Ιεροσύνη, Θεία Ευχαριστία κ.λπ.).

Διαφορά Ακολουθιών - Μυστήρια: Πρακτικώς, η κυρίως διαφορά είναι, ότι οι Ακολουθίες ωφελούν τον πιστό, που τις παρακολουθεί, αλλά τα Μυστήρια αγιάζουν και σώζουν τον μετέχοντα άνθρωπο. Στις Ακολουθίες η στρατευομένη Εκκλησία ασκείται και αθλείται, ενώ στα Μυστήρια στέφεται και επιβραβεύεται διά της Χάριτος του Αγίου Πνεύματος για την άσκηση και την "νομίμως" άθλησή της, συνενώνεται δε με την θριαμβεύουσα Εκκλησία¹²².

Η θέση της Ψαλτικής Τέχνης στις Ακολουθίες και τα Μυστήρια: Και ενώ όλα αυτά είναι γνωστά, ίσως δεν έχει συνειδητοποιηθεί η θέση της Ψαλτικής Τέχνης στα ανωτέρω. Πρέπει, λοιπόν, να γίνει κατανοητό, ότι στις Ακολουθίες υπερτερεί η ψαλμική και υμνογραφική ανάπτυξη του τελετουργικού, ενώ οι ευχές και δεήσεις του κλήρου είναι περιορισμένες, εφ' όσον εδώ δεν επιζητείται η κάθοδος του Αγίου Πνεύματος, παρά μόνον ως ευλογία και αγιασμός των πιστών. Αντιθέτως, στα Μυστήρια η ανάγκη επικλήσεως της καθαγιαστικής και τελεσιουργού καθόδου του Αγίου Πνεύματος επέβαλε την συγγραφή εκείνων των θεοπνεύστων, των μεγαλειωδών (και ως προς το μέγεθος) ευχών και τον περιορισμό του ψαλμικού και υμνολογικού μέρους.

Η Ψαλτική είναι διακριτική τέχνη: Η Εκκλησιαστική Μουσική, βεβαίως, επενδύοντας τον λόγο, επενδύει τα πάντα: Τους Ψαλμούς, τους ύμνους, τα αναγνώσματα, τις δεήσεις, τις ευχές -ακόμη και τις μυστικώς αναγνωσκόμενες-, τις εκφωνήσεις, κάποτε-κάποτε και το κήρυγμα του Θείου Λόγου (!). Άρα, η Ψαλτική Τέχνη είναι "πανταχού παρούσα", με την απολύτως απαραίτητη διευκρίνιση, ότι είναι διακριτική τέχνη, εφ' όσον και οι Πατέρες που την επινόησαν και την ερύθμισαν ήσαν διακριτικοί. Στις Ακολουθίες της ασκήσεως και της αθλήσεως, όπου η υπομονή και η πραότης οικοδομούν την δοξολογία και την προσευχή, το μέλος κυριαρχεί. Υψίστης καλλιτεχνικής αξίας δημιουργήματα έχουν γραφεί γι' αυτές, διότι εδώ η μουσική καλείται να υπηρετήσει την πραότητα και να διακονήσει την υπομονή. Σπεύδει να παραμυθήσει τον κόπο της αναμονής, της αγρυπνίας, της ορθοστασίας, της γονυκλισίας, φροντίζει να εκδιώξει το "μέγα δεινόν" της ραθυμίας, την ακηδία, την ανυπομονησία, την ταραχή, το οργιλώδες και να υποβοηθήσει στην επαγρύπνηση, ανανεώνοντας το έλαιον του πιστού, ώστε να μη

¹²² Καραγκούνη, ΘΕΟΛΟΓΙΑ Ψ.Τ., σελ. 24-26.

σβήσει ο λύχνος του φωτός κατά την αναμονή της "υπαντήσεως του Νυμφίου".

Η διακριτικότητα, όμως, της Ψαλτικής φαίνεται στα Μυστήρια. Εδώ είναι παρούσα, αλλά δεν κυριαρχεί. Και εδώ παραμυθεί, υποβοηθεί, γλυκαίνει τους πιστούς, αλλά διακονεί ταπεινώς και αθουρύβως. Γνωρίζει, ότι του Βασιλέως της Δόξης παρόντος, δεν μπορεί αυτή να διεκδικεί τα πρωτεία. Του Λόγου λαλούντος, δεν της επιτρέπεται να φλυαρεί. Του Πνεύματος επισκιάζοντος, δεν της συμφέρει να παρατρέχει ασκόπως. Για τον λόγο αυτό, ούτε το Βάπτισμα, ούτε το Χρίσμα, ούτε η Ιερά Εξομολόγησις, ούτε ο Γάμος -κανένα Μυστήριο- δεν είναι φορτωμένο με μουσική, όπως ο Εσπερινός η ο Όρθρος η οποιαδήποτε άλλη Ακολουθία.

Επί παραδείγματι, εάν ανατρέξουμε στην κωνσταντινουπολική πατριαρχική ή την αγιορειτική λατρευτική παράδοση, θα διαπιστώσουμε, ότι η Θεία Λειτουργία τελείται συντόμως και λίαν απερίττως. Ως Μυστήριο έχει ελάχιστα ψαλτέα (τρεις - τέσσαρες ύμνους), τον Τρισάγιον ύμνον, τον Χερουβικόν ύμνον, το "Άξιον εστί..." και τον Κοινωνικόν ύμνον. Όλα τα υπόλοιπα αποτελούν αποκρίσεις του λαού στις εκφωνήσεις και παροτρύνσεις του ιερουργούντος κλήρου και, ως εκ τούτου, εκφωνούνται από τους ιεροψάλτες εμμελώς χύμα.

Λειτουργική αδιακρισία: Αγνοώντας, λοιπόν, όλα τα ανωτέρω, κληρικοί και ιεροψάλτες, αδιαφορούμε για την διάκριση των Ακολουθιών από τα Μυστήρια. Μεταχειριζόμαστε με όμοιο τρόπο τους καιρούς της δοξολογικής προσευχής και τις πανίερές στιγμές της μυστηριώδους λατρείας, κατά τις οποίες η κτίσις καθαγιάζεται από τις ασύλληπτες Ενέργειες του Αγίου Πνεύματος. Περισσότερο από όλα έχει επιβαρυνθεί η Θεία Λειτουργία¹²³. Αντί να χειραγωγούμε

¹²³ Στο ενδεχόμενο να αποκαθαρθεί η λατρευτική πράξη ένα είναι βέβαιον ότι η κατάσταση δεν συμμαζεύεται με νέες καινοτομίες, αλλά με προσεκτική μελέτη της παραδόσεως. Η δε ανανέωση της παραδόσεως θα μπορούσε να προτυπωθεί με την εικόνα της λεγόμενης "πισωβελονιάς" της λαϊκής κεντητικής τέχνης: Η βελόνα τρυπά το ύφασμα προς τα πίσω, έπειτα, όμως, από αυτήν την φαινομενικώς οπισθοδρομική κατάδυση, αναδύεται μπροστύτερα από την αρχική της θέση, κερδίζοντας έδαφος, έχοντας πρωτίστως διασφαλίσει και ενδυναμώσει τα νότια της. Εάν σήμερα ελαμβάνοντο θαρραλέες αποφάσεις-μέτρα για την αποκάθαρση της Θείας Λειτουργίας, αυτές θα έπρεπε να προκύψουν από σοβαρότατη επιστημονική και βιωματική μελέτη της Πατερικής λατρευτικής παραδόσεως. Αυτή, ως η πλέον δοκιμασμένη λύση, η βασιλική μέση οδός, θα εγκυάτο την ορθότητα των μέτρων και θα επέφερε τα εξής πρακτικά οφέλη: α. Η διάρκεια της Θείας Λειτουργίας θα εσυντομεύετο, γεγονός το οποίο αποτελεί απαίτηση των καιρών μας. β. Η Θεία Λειτουργία θα απηλάσσετο από τις κατά καιρούς παρεισφύσασες μουσικές αυθαιρεσίες, θα επανήρχετο στο παλαιόν κάλλος, κατά το απλούν και απέριτον ήθος και ύφος της Ορθοδόξου Λατρείας. γ. Θα εδίδετο δυνατότητα ενάρξεως της Λειτουργίας αργότερα, ώστε: i. Οι πιστοί να την προλαβαίνουν εξ αρχής. ii. Ο Όρθρος να ψάλεται με χρονική άνεση, για να ακούγονται

προς την σωστή κατεύθυνση, αυτάρεσκα και εγωιστικά παρασύρουμε σε όλεθρο τον απλό λαό του Θεού, που μας εμπιστεύεται τις προσευχές και την ψυχή του:

Συνέπειες στην πνευματικότητα του εκκλησιάσματος: Ως ιεροψάλτες και ως κληρικοί, αποπροσανατολίζουμε τον πιστό λαό του Θεού, τον στρέφουμε στον γκρεμό διά της ραθυμίας, που του προκαλούμε. Διεκδικούμε εγωιστικώς την προσοχή του και την αποσπούμε από την προσήλωση στην Τρισήλιο Θεότητα. Του απαγορεύουμε να προσευχηθεί. Αντί να βοηθήσουμε να καθαρίσει ο νους του, για να προσεγγίσει τα μυστήρια της ενσαρκώσεως, της ολοσάμου ταφής, της αναστάσεως ή της διαμελίσεως του Κυρίου, του γεμίζουμε το νουν με παράσιτα και παρεμβολές. Γι' αυτό οι ναοί μας αδειάζουν, γιατί οι πιστοί έρχονται και φεύγουν κενοί και δεν ευρίσκουν τον λόγο να ξανάλθουν. Γιατί με όλα τα παραπάνω διώχνουμε την Χάρη του Θεού, την καθιστούμε ανενεργή. Μόνο αυτή, όμως, μπορεί να γεμίσει τους ναούς, όχι για να υπάρχει "πελατεία", αλλά για να δημιουργηθεί η "Καινή Κτίσις" της Βασιλείας του Θεού. Γι' αυτό έχουν περιθωριοποιηθεί οι νέοι και αποζητούν άλλα υποκατάστατα. Γι' αυτό παραμένουν άδειες οι ενορίες και γεμίζουν οι μοναστηριακοί ναοί, όσο μακριά από την πόλη και αν ευρίσκονται. Ο λαός του Θεού δεν βαριέται να εκκλησιαστεί, αποφεύγει να κατοπινηθεί. Ο χρόνος της ζωής είναι ελάχιστος και γίνεται λιγότερος λόγω των βιοτικών αναγκών. Πολλοί επιλέγουν να τον αξιοποιήσουν εκτός λατρείας, θεωρώντας ότι η τελευταία είναι πλέον άχρηστη. Αδυνατούν να κατανοήσουν ότι χωρίς την μυστηριακή συμμετοχή στη λατρεία δεν υφίσταται αγιασμός και σωτηρία και ευθυνόμαστε εμείς γι' αυτό.

Διάκριση προς αποφυγή των παγίδων: Πολλές φορές έχουμε ακούσει εκπληκτικές φωνές, σπουδαίους δεξιότεχνες του αυτοσχεδιασμού, έχουμε διαπιστώσει τεράστια ευρυμάθεια, σε πολλές περιπτώσεις συγκινηθήκαμε και "μερακλώθηκαμε" με όλα αυτά τα ανεπίτρεπτα που παραπάνω περιεγράφησαν, γιατί μ' αυτά μεγαλώσαμε, αυτά πρωτακούσαμε, αυτά διδαχθήκαμε. Αλλά η ορθόδοξη λατρεία είναι "λογική" και όχι συναισθηματική. Δεν πάμε στο ναό για να ευχαριστηθούμε και να ερεθίσουμε τον συναισθηματικό μας κόσμο. Ό-

τα ψυχοφελέστατα και διδακτικότερα κείμενα των Κανόνων και τα πανέμορφα μέλη των αργών Καταβασίων, της Στιχολογίας των Αίνων η των Αργών Δοξολογιών. iii. Να αποκατασταθεί η Ακολουθία των Τυπικών και να επανέλθουν τα Κατηχούμενα και τα απολύτως απαραίτητα "Αλληλουϊάρια" του Ευαγγελίου, ώστε να υπάρχει χρόνος για προσφορά θυμιάματος, κατά την τάξη. iv. Τέλος, το κατ' εμέ σημαντικότερον, θα παρείχεται η δυνατότητα συμφυλαμωδήσεως των αποκρίσεων της Αναφοράς από σύσσωμο τον λαό "έν εἰ στόματι και μία καρδιά", ως στοιχείο ενότητας και ομονοίας στην Εκκλησία. (Καραγκούνη, ΘΕΟΛΟΓΙΑ Ψ.Τ., σελ. 28-29).

ταν εισβάλλει το συναίσθημα, το παιχνίδι χάνεται. Πρόκειται για μία εντέχνως κεκαλυμμένη εωσφορική παγίδα, στην οποία πέσαμε πρώτοι και, χωρίς να το αισθανόμαστε, απλώνουμε περισσότερο τα δίκτυα της προς άγραν των ανυποψίαστων και ατυχών πιστών.

γ) Επιπτώσεις στην διδασκαλία της Ψαλτικής Τέχνης.

Η διδασκαλία της Νέας Μεθόδου: Η καθιέρωση και ευρεία εφαρμογή της Νέας Μεθόδου αναλυτικής σημειογραφίας αποσκοπούσε στην ταχύρυθμη εκπαίδευση των υποψηφίων ιεροψαλτών. Σύμφωνα με σχετικές μαρτυρίες, στην τρίτη Πατριαρχική Μουσική Σχολή¹²⁴ οι σπουδές στην Ψαλτική ολοκληρώνονταν σε δύο <2> μόλις χρόνια. Οι απόφοιτοι έπαιρναν πτυχίο διδασκάλου, με το οποίο ήταν σε θέση -τυπικώς και αντικειμενικώς- να διδάξουν την εκκλησιαστική μουσική. Αξίζει να σημειωθεί, ότι κατά την περίοδο λειτουργίας της σχολής ανεδείχθησαν πολλοί και μεγάλοι διδάσκαλοι, μαθητές των Τριών Διδασκάλων-Εφευρετών της Νέας Μεθόδου, οι οποίοι μετέφεραν την αναλυτική σημειογραφία σε όλες -κυριολεκτικώς- τις ορθόδοξες Εκκλησίες¹²⁵.

Πολλά έτη σπουδών: Σήμερα, ο χρόνος εκμαθήσεως της Ψαλτικής έχει αμβλυνθεί υπέρμετρα. Τα δύο <2> έτη σπουδών της τρίτης Πατριαρχικής Σχολής έγιναν τέσσερα <4> στις παλαιές Σχολές Βυζαντινής Μουσικής των Ι. Μητροπόλεων, όπου δινόταν Πτυχίο Ιεροψάλτου μη αναγνωρισμένο από το κράτος. Στη συνέχεια, έγιναν πέντε <5> στα Ωδεία και στις αναγνωρισμένες εκκλησιαστικές σχολές για λήψη Πτυχίου, συν δύο <2> ή τρία <3> επιπλέον για λήψη Διπλώματος. Συνολικώς, δηλαδή, επτά η οκτώ <7-8> έτη, τουτέστιν «τρέμε ιατρική». Το θλιβερό είναι, πως η σχέση ετών σπουδών και διδασκόμενης ύλης στο μέγιστο ποσοστό των περιπτώσεων είναι αντιστρόφως ανάλογη. Κατ' αυτόν τον τρόπο, υποβαθμίζεται το ενδιαφέρον των μαθητών, από τους οποίους πολλοί ξεκινούν και ελάχιστοι απομένουν.

Διδασκόμενη ύλη: Θεωρητικώς, στις θεσμοθετημένες Σχολές Βυζαντινής Μουσικής των Ι. Μητροπόλεων και των Ωδείων η διδασκαλία σήμερα ακολουθεί

¹²⁴ Πρόκειται για την πρώτη, ουσιαστικώς, σχολή μουσικής μετά την καθιέρωση της Νέας Μεθόδου. Βλ. σχετικώς Παπαδοπούλου Γ., *ΣΥΜΒΟΛΑΙ*, σελ. 373-374.

¹²⁵ Την αποδοχή και απήχηση της Νέας Μεθόδου αντιλαμβάνεται κανείς και από την σχετική αναφορά του Αδαμαντίου Κοραή στον Παπα-Τρέχα του, ο οποίος «όταν ανέγνωσε το Πατριαρχικόν γράμμα περί της νέας μεθόδου της μαθήσεως της Μουσικής, ευλόγησε και τον Πατριάρχη και την Σύνοδο, ότι εφρόντισαν μέρος της παιδείας τόνον αξιόλογοι, όσον συμβάλλει πολύ εις την ημέρωσιν των ψυχών.» Κοραή, *ΠΑΠΑΤΡΕΧΑΣ*, σελ. 32.

την παράδοση των μουσικών βιβλίων Αναστασιματάριον, Στιχηράριον, Ειρμολόγιον, Παπαδική, Μαθηματάριον. Στην πραγματικότητα, όμως, παρατηρείται έκπτωση στην ποσότητα και ποιότητα της διδασκόμενης ύλης, ακόμη και στα βιβλία που χρησιμοποιούνται. Τα κλασικά βιβλία σε πολλές σχολές έχουν εγκαταλειφθεί, ενώ πολλοί μουσικοδιδάσκαλοι προτιμούν να παραδίδουν ως ύλη τα δικά τους συνθέματα, αμφιβόλου πολλές φορές αξίας, εις βάρος του κλασικού βυζαντινού και μεταβυζαντινού ρεπερτορίου, συνηθέστατα δε από προσωπικές ανεξέλεγκτες μουσικές εκδόσεις. Η τεχνολογία «βοηθά» πολύ σ' αυτό.

Ακατανοησία των μελικών "θέσεων": Η πεπλατιασμένη σημειογραφική αναπαράσταση των μελικών "θέσεων" κατά την Νέα Μέθοδο αναλυτικής σημειογραφίας οδηγεί -μάλλον ασυνείδητα- τους δασκάλους, να διδάσκουν τα μέλη ως αλληλουχίες μουσικών φθόγγων και όχι ως μελικές φράσεις. Αναμφιβόλως, αυτός ο ευτελισμός σε νότα-νότα ανάγνωση έχει αρνητικές επιπτώσεις:

- Στο μέλος, το οποίο χάνει την συνοχή, το δέσιμό του, καθώς οι "θέσεις" διασπώνται κατά την εκτέλεση σε ασύνδετους μεταξύ τους φθόγγους. Ο μαθητής, πλέον, δυσκολεύεται η αργεί πολύ να κατανοήσει το μέλος των "θέσεων". Επιπλέον, αντιμετωπίζει την ανάπτυξη της μελωδίας ως κίνηση από φθόγγο σε φθόγγο με καταλήξεις αναπαύσεως σε ορισμένες βαθμίδες της κλίμακος και όχι ως περάσματα και στάσεις σε ποικίλους συγγενείς ήχους.
- Στο ρυθμό των μελών, ο οποίος εξέπεσε -ας επιτραπεί η υπερβολή- σε «μονόσημος», δηλαδή, κάθε νότα εκτελείται ως ρυθμική θέση, αντί των ρυθμικών ποδών με τις ισχυρές η δευτερευόντως ισχυρές θέσεις και τις ισχυρές, δευτερευόντως ισχυρές και ασθενείς άρσεις του τονικού ρυθμού.
- Στην απόδοση των νοημάτων των ύμνων, ως τραγική συνέπεια της εξαφανίσεως της δυναμικής του ρυθμού. Τώρα, όλες οι συλλαβές των λέξεων -τονισμένες και άτονες- εκτελούνται ως ρυθμικές θέσεις, με συνέπεια, οι λέξεις να παρατονίζονται ή να ακούγονται ασαφώς. Άρα καθίσταται αδύνατη η εξαγωγή νοήματος από τα ψαλλόμενα.
- Στην έκφραση κατά την ερμηνεία. Οι μελωδικές έλξεις και οι -ποιοτικές λεγόμενες- εκφραστικές «αναλύσεις», οι οποίες ήταν αυτονόητες στην στενογραφική σημειογραφία των "θέσεων" και ενσωματωμένες στο μέλος αυτών, πλέον δεν εκτελούνται, με το σκεπτικό ότι δεν είναι γραμμένες. Ενδίδουν, δηλαδή, οι ψάλτες στην νοοτροπία του «ψάλλουμε ό,τι βλέπουμε παρασημασμένο», αντί του «βλέπουμε την παρασήμανση, αλλά ψάλλουμε, εγκαλώντας στην μνήμη μας την προφορική παράδοση των μελικών "θέσεων"».

Διδακτικά μέσα: Οι διδασκόμενοι την Ψαλτική μεταχειρίζονται, κατά τις υποδείξεις ή την ανοχή των δασκάλων τους, συσκευές ηχογραφήσεως για δήθεν βοήθεια στην κατ' ιδίαν μελέτη. Το λάθος, όμως, στις περισσότερες των περιπτώσεων είναι μέγα και καταστροφικό. Ο μαθητής συνηθίζει στην μίμηση και στην από στήθους εκμάθηση μελών, χωρίς να παρακολουθεί συνειδητώς την σημειογραφία. Έτσι, μπορεί να γίνει ένας καλλίφωνος ψάλτης, άριστος για τις περιορισμένες μουσικές απαιτήσεις της θείας λατρείας, δεν πρόκειται, όμως, εφ' όρου ζωής, να διευρύνει το ρεπερτόριό του με νέα μέλη, αν δεν τα ακούσει ηχογραφημένα. Το πόσο μεγάλη είναι η έκταση του εν λόγω φαινομένου, βεβαιώνεται από το πλήθος των κυκλοφορημένων δίσκων και κασετών με περιεχόμενο «εκπαιδευτικό», δηλαδή, με «παραλλαγή» των τροπαρίων και λοιπές οδηγίες μελέτης.

Αδυναμία ευρέσεως των ήχων: Τέλος, παρατηρείται το παράδοξο, έπειτα από πολυετείς σπουδές οι μαθητές να μην είναι σε θέση να ξεχωρίζουν ή να «κουρδίζονται» στους ήχους της Ψαλτικής. Αυτό συμβαίνει, διότι η μύηση των μαθητών στην οκτωηχία γίνεται εξαιρετικώς αργά (ένας-δύο ήχοι το χρόνο) και πολύ καθυστερημένα (ο μαθητής αποκτά πλήρη εικόνα της οκτωηχίας μετά το τέταρτο-πέμπτο έτος, ίσως και αργότερα). Εξάλλου, οι ήχοι διδάσκονται αυτοτελώς και όχι συγκριτικώς¹²⁶.

Ολοκληρώνοντας την παρούσα εκτενή εισήγηση, θεωρούμε, ότι είναι τελείως απαραίτητη η επιμόρφωση των Ιεροψαλτών και των κληρικών μέσω της διοργάνωσης τακτικών σεμιναρίων και εκδηλώσεων, στις οποίες θα παρουσιάζονται από εγκρατείς εισηγητές και διδασκάλους ποικίλα και ενδιαφέροντα μουσικά και μουσικολογικά θέματα. Η παρουσία των Ιεροψαλτών σε αυτές, αν δεν μπορεί να καταστεί υποχρεωτική, θα μπορούσε να είναι επιχορηγούμενη και συνδεδεμένη με κίνητρα. Μόνο διά της καλλιέργειας είναι δυνατό να φθάσουμε στο επιθυμητό επίπεδο εκκλησιολογικής, λειτουργιολογικής και μουσικολογικής καταρτίσεως, η οποία θα αποφέρει μακροπρόθεσμα την λειτουργική ανανέωση στην Ορθόδοξο Ελληνική Εκκλησία.

¹²⁶

Βλ. Καραγκούνη, ΑΝΑΛΥΣΗ, σελ. 337-345.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΠΕΡΙΟΔΟΙ ΕΞΕΛΙΞΕΩΣ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΟΙ ΚΑΤΑ ΠΕΡΙΟΔΟΥΣ ΑΚΜΑΣΑΝΤΕΣ ΜΕΛΟΥΡΓΟΙ ΚΑΙ ΔΙΔΑΣΚΑΛΟΙ ΠΟΥ ΤΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΑΝ

A. 9^{ος} αι. - 12^{ος} αι.

- Πρώτη εμφάνιση Σημειογραφίας
- Πρώιμη Ατελής Σημειογραφία
- Δε διασώζονται ονόματα μελουργών.

B. 12^{ος} αι. - τέλη 14^{ου} αι.

- Πρώτη μεγάλη ακμή
- Μέση Πλήρης Σημειογραφία
- Νικηφόρος Ηθικός, Μανουήλ Αγαλλιανός, Ιωάννης Πρωτοψάλτης ο Γλυκός, Ιωάννης Μαΐστωρ ο Κουκουζέλης, Ξένος Πρωτοψάλτης ο Κορώνης, Αγάθων μοναχός ο Κορώνης.

Γ. τέλη 14^{ου} αι. - β' ήμισυ 15^{ου} αι.

- Δεύτερη μεγάλη ακμή
- Μέση Πλήρης Σημειογραφία
- Ιωάννης Λαμπαδάριος ο Κλαδάς, Μανουήλ Δούκας ο Χρυσάφης, Γρηγόριος Μπούνης ο Αλυάτης.

Δ. β' ήμισυ 15^{ου} αι. - τέλη 16^{ου} αι.

- Μεταβυζαντινή ύφεση - Περιφερειακές ψαλτικές παραδόσεις
- Μέση Πλήρης Σημειογραφία
- Κρητική - Κυπριακή - Σλαβική παράδοση.

Ε. τέλη 16^{ου} αι. - τέλη 17^{ου} αι.

- Τρίτη μεγάλη ακμή
- Μέση Πλήρης Σημειογραφία
- Γεώργιος Ραιδεστινός Πρωτοψάλτης της Μ.Χ.Ε., Παναγιώτης ο νέος Χρυσάφης Πρωτοψάλτης της Μ.Χ.Ε., Γερμανός Νέων Πατρών, Μπαλάσιος Ιερέυς και Νομοφύλαξ της Μ.Χ.Ε..

ΣΤ. τέλη 17^{ου} αι. - β' τέταρτο 18^{ου} αι.

- Δεύτερη ύφεση - Συντμήσεις Μελών

- Μέση Πλήρης Σημειογραφία - Εμφάνιση Εξηγήσεων στα Μουσικά Χφφ
- Αντώνιος Ιερέυς και Οικονόμος, Πέτρος Γλυκός ο Μπερεκέτης, Θεοδόσιος Ιεροδιάκονος Χίος.

Ζ. β' τέταρτο 18^{ου} αι. - 1814.

- Τέταρτη μεγάλη ακμή - Αλλαγές στη Μελοποιία - Αλλαγή Βάσεων των Κλιμάκων των Ήχων
- Εξηγηματική Σημειογραφία
- Ιωάννης Πρωτοψάλτης ο Τραπεζούντιος, Δανιήλ εκ Τυρνάβου Πρωτοψάλτης, Ιάκωβος Πελοποννήσιος Πρωτοψάλτης, Πέτρος Λαμπαδάριος ο Πελοποννήσιος, Πέτρος Πρωτοψάλτης ο Βυζάντιος, Γεώργιος Κρής, Απόστολος Κώνστας ο Χίος, Δημήτριος Λώτος.

Η. 1814 - τέλη 19^{ου} αι.

- Πέμπτη μεγάλη ακμή
- Νέα Μέθοδος Σημειογραφίας
- Γρηγόριος Πρωτοψάλτης, Χουρμούζιος Γεωργίου Γιαμαλής Χαρτοφύλαξ, Χρυσάνθος Μαδυτινός Επίσκοπος Προύσης και Διραχίου, Θεόδωρος Φωκαεύς, Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης ο Βυζάντιος, Γεώργιος Ραιδεστινός ο νέος.

Θ. τέλη 19^{ου} αι. - σήμερα.

- Σύντμηση Πατριαρχικών Μελών - Νέο Ύψος Μελοποιίας
- Γεώργιος Βιολάκης, Ιάκωβος Ναυπλιώτης, Κωνσταντίνος Πρίγγος, Θρασύβουλος Στανίτσας, Βασίλειος Νικολαΐδης, Λεωνίδα Αστέρης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Η βιβλιογραφία δίδεται σε δύο τύπους: Τον πλήρη (στην δεξιά στήλη) και τον συντετμημένο (στην αριστερή). Ο τελευταίος χρησιμοποιείται στις υποσημειώσεις και παραπομπές της παρούσης μελέτης.

Βασιλειάδη, ΡΥΘΜΟΣ

Βασιλειάδη Νικολάου, Ο ΡΥΘΜΟΣ ΕΝ ΤΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ, Ο ΠΟΙΗΤΙΚΟΣ ΚΑΙ Ο ΜΟΥΣΙΚΟΣ, "Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αληθείας", τεύχος 3 (Κωνσταντινούπολις 1900), σελ. 7-26.

Βιολάκη, ΜΟΥΣΙΚΗ ΓΡΑΦΗ

Βιολάκη Γεωργίου, ΜΕΛΕΤΗ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΝΥΝ ΕΝ ΧΡΗΣΕΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΓΡΑΦΗΣ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΤΟΥ

- ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ ΚΑΙ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑΝ ΓΡΑΦΗΝ, "Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αληθείας", τεύχος 1 (Κωνσταντινούπολις 1900), σελ. 28-53.
- Βιολάκη, ΤΥΠΙΚΟΝ
 Βιολάκη Γεωργίου, ΤΥΠΙΚΟΝ ΤΗΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΜΕΓΑΛΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ, ΟΜΟΙΟΝ ΚΑΘ' ΟΛΑ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΕΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΙ ΕΓΚΕΚΡΙΜΕΝΗΝ ΕΚΔΟΣΙΝ, ΗΤΙΣ ΔΙΣ ΕΞΕΔΟΘΗ ΥΠΟ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΟΥ, ΜΕ ΠΟΛΛΑΣ ΠΡΟΣΘΗΚΑΣ ΚΑΙ ΕΠΙΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ, ΥΠΟ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΒΙΟΛΑΚΗ, ΕΡΓΑΣΘΕΝΤΟΣ ΜΕΤΑ ΔΥΟ ΑΛΛΕΠΑΛΛΗΛΩΝ ΕΠΙΤΡΟΠΩΝ, ΕΠΙ ΤΟΥΤΩ ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΔΙΑΤΑΓΗ ΟΡΙΣΘΕΙΣΩΝ, Κωνσταντινούπολις 1888.
- Γαβριήλ, ΤΙ ΕΣΤΙ ΨΑΛΤΙΚΗ
 Γαβριήλ ιερομονάχου, ΕΞΗΓΗΣΙΣ ΠΑΝΥ ΩΦΕΛΙΜΟΣ ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΤΙ ΕΣΤΙ ΨΑΛΤΙΚΗ (παρά Βαμβουδάκη, ΣΥΜΒΟΛΑΙ).
- Βαμβουδάκη, ΣΥΜΒΟΛΑΙ
 Βαμβουδάκη Εμμανουήλ, Γ., ΣΥΜΒΟΛΑΙ ΕΙΣ ΤΗΝ ΣΠΟΥΔΗΝ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗΣ ΤΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ, Σάμος 1938.
- Καρά, ΟΡΘΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ
 Καρά Σίμωνος, Ι., Η ΟΡΘΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ ΤΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΩΝ (ανάπτυπον ανακοινώσεως εις το εν Θεσσαλονίκη Βυζαντινολογικόν Συνέδριον του 1953), Αθήναι 1990.
- Καρά, ΠΑΛΑΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ
 Καρά Σίμωνος, Ι., Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΛΑΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ ΕΝ ΕΛΛΑΔΙ, διάλεξις γενομένη εν Λονδίνω κατ' Απρίλιον του 1975, Αθήναι 1976.
- Καρά, ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ
 Καρά Σίμωνος, Ι., Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ, Αθήναι 1933.
- Καραγκούνη, ΑΝΑΛΥΣΗ
 Καραγκούνη Κωνσταντίνου, Χαρίλ., ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΔΙΔΑΚΤΙΚΗ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΟΥ ΜΕΛΟΥΣ, Πρακτικά Συμποσίου "Μουσική Θεωρία και Ανάλυση - Μεθοδολογία και Πράξη", του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (29 Σεπτεμβρίου - 1 Οκτωβρίου 2006).
- Καραγκούνη, ΘΕΟΛΟΓΙΑ Ψ.Τ.
 Καραγκούνη Κωνσταντίνου, Χαρίλ., ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΘΕΟΛΟΓΙΑΣ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ, Βόλος 2005.
- Καραγκούνη, ΧΕΡΟΥΒΙΚΑ
 Καραγκούνη Κωνσταντίνου, Χαρίλ., Η ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΕΞΗΓΗΣΗ ΤΟΥ ΜΕΛΟΥΣ ΤΩΝ ΧΕΡΟΥΒΙΚΩΝ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΕΛΟΠΟΙΑΣ, Σειρά Μελέται 7, Αθήναι 2003, έκδοση του

- Καραγκούνη, ΧΦΦ ΑΛΜΥΡΟΥ *Καραγκούνη Βυζαντινής Μουσικολογίας της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος, εκδότης Γρ. Θ. Στάθης.*
- Καραγκούνη Κωνσταντίνου, Χαρίλ., ΟΚΤΩ ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ ΑΛΜΥΡΟΥ ΤΗΣ ΜΑΓΝΗΣΙΑΣ, υπό έκδοση στα Πρακτικά του 1ου Παγκοσμίου Συνεδρίου "Βυζαντινός Μουσικός Πολιτισμός", διοργάνωση πανεπιστημίου Πίτσμπουργκ Αμερικής, (Παιανία Αττικής 10-15 Σεπτεμβρίου 2007).
- Κοραή, ΠΑΠΑΤΡΕΧΑΣ *Κοραή Αδαμαντίου, Ο ΠΑΠΑΤΡΕΧΑΣ, Αθήναι 2006, έκδοσις της εφημερίδος «Τα Νέα»*
- Μαζαράκη, ΔΗΜ.ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ *Μαζαράκη Δέσποινας, Β., ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΔΗΜΟΤΙΚΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ ΑΠΟ ΑΠΟΡΕΙΤΤΙΚΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ, Αθήναι 1992².*
- Παπαδόπουλου Γ., ΣΥΜΒΟΛΑΙ *Παπαδοπούλου Γεωργίου, Ι., ΣΥΜΒΟΛΑΙ ΕΙΣ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑΝ ΤΗΣ ΠΑΡ' ΗΜΙΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ, Αθήναι 1890.*
- Στάθης, ΑΝΑΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΙ *Στάθης Γρηγορίου, Θ., ΟΙ ΑΝΑΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΤΑ ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΕΛΟΠΟΙΙΑΣ, Αθήναι 1979.*
- Στάθης, "ΔΕΙΝΑΙ" ΘΕΣΕΙΣ *Στάθης Γρηγορίου, Θ., ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ ΠΕΡΙ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ "ΔΕΙΝΑΙ ΘΕΣΕΙΣ" ΚΑΙ "ΕΞΗΓΗΣΙΣ" (Βιέννη, 4-11 Οκτωβρίου 1981), "Θεολογία" 43 (1982), τεύχος Γ', σελ. 749-782.*
- Στάθης, ΔΕΚΑΠΕΝΤΑΣΥΛΛΑΒΟΣ *Στάθης Γρηγορίου, Θ., Η ΔΕΚΑΠΕΝΤΑΣΥΛΛΑΒΟΣ ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΑ ΕΝ ΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΕΛΟΠΟΙΪΑ, Αθήναι 1977.*
- Στάθης, ΕΙΣΑΓΩΓΗ *Στάθης Γρηγορίου, Θ., ΦΑΚΕΛΟΣ ΜΑΘΗΜΑΤΟΣ "ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ", ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ, Αθήναι 1999.*
- Στάθης, ΕΞΗΓΗΣΗ ΨΑΛΤΙΚΗΣ *Στάθης Γρηγορίου, Θ., Η ΕΞΗΓΗΣΗ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ (Ουάσιγκτον, 5 Αυγούστου 1986), "Θεολογία" 58 (1987), τεύχος Β, σελ. 337-371.*
- Στάθης, ΕΞΗΓΗΣΙΣ *Στάθης Γρηγορίου, Θ., Η ΕΞΗΓΗΣΙΣ ΤΗΣ ΠΑΛΙΑΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΙΣ ΑΝΩΝΥΜΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΗΣ ΤΟΥ ΚΩΔΙΚΑ ΞΗΡΟΠΟΤΑΜΟΥ 357 ΩΣ ΚΑΙ ΕΠΙΛΟΓΗΣ ΤΗΣ "ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ" ΤΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΚΩΝΣΤΑΧΙΟΥ ΕΚ ΤΟΥ ΚΩΔΙΚΟΣ ΔΟΧΕΙΑΡΙΟΥ 389 ΜΕ ΜΙΑ ΠΡΟΣΘΗΚΗ ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΩΔΙΚΑ Ε.Β.Ε. 1867, Αθήναι 19933.*

- Στάθης, ΙΖ' ΔΣΒΣ
 Στάθης Γρηγορίου, Θ., ΤΑ ΠΕΡΙ ΤΗΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΝ ΜΟΥΣΙΚΗΝ ΕΙΣ ΤΟ ΙΖ' ΔΙΕΘΝΕΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ (Ουάσιγκτον, 3-8 Αυγούστου 1986), "Θεολογία" 57 (1986), τεύχος Δ', σελ. 885-896.
- Στάθης, ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ
 Στάθης Γρηγορίου, Θ., Η ΠΑΛΑΙΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΜΕΤΑΓΡΑΦΗΣ ΤΗΣ ΕΙΣ ΤΟ ΠΕΝΤΑΓΡΑΜΜΟΝ, "Βυζαντινά" 7 (1975), σελ. 193-220, 427-460.
- Στάθης, ΣΥΓΧΥΣΗ ΠΕΤΡΩΝ
 Στάθης Γρηγορίου, Θ., Η ΣΥΓΧΥΣΗ ΤΩΝ ΤΡΙΩΝ ΠΕΤΡΩΝ (ΔΗΛ. ΜΠΕΡΕΚΕΤΗ, ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ ΚΑΙ ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ), "Βυζαντινά" 3 (1971), σελ. 214-251.
- Στάθης, ΤΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ (Α-Δ)
 Στάθης Γρηγορίου, Θ., ΤΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ - ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΕΡΙΓΡΑΦΙΚΟΣ ΤΩΝ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΩΝ ΚΩΔΙΚΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΩΝ ΑΠΟΚΕΙΜΕΝΩΝ ΕΝ ΤΑΙΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΑΙΣ ΤΩΝ ΙΕΡΩΝ ΜΟΝΩΝ ΚΑΙ ΣΚΗΤΩΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ, τόμοι Α'-Δ', Αθήναι 1975, 1976, 1993, (ο Δ' τόμος ανέκδοτος).
- Στάθης, ΤΕΤΡΑΛΟΓΙΑ
 Στάθης Γρηγορίου, Θ., Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗ ΛΑΤΡΕΙΑ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΕΠΙΣΤΗΜΗ (ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΗ ΤΕΤΡΑΛΟΓΙΑ), "Βυζαντινά" 4 (1972), σελ. 388-438.
- Στεφανίδου, ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ
 Στεφανίδου Βασιλείου, ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ, ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ, "Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αληθείας", τεύχος 5, Κωνσταντινούπολις 1902.
- Φιλοξένους, ΛΕΞΙΚΟΝ
 Φιλοξένους Κυριακού, ΛΕΞΙΚΟΝ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ, Κωνσταντινούπολις 1868.
- Χρυσάνθου, ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ
 Χρυσάνθου εκ Μαδύτων, Αρχιεπισκόπου Δυρραχίου, ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ ΜΕΓΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ, Τεργέστη 1832.
- Χρυσάφου Μ., ΨΑΛΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ
 Μανουήλ Λαμπαδαρίου και Χρυσάφη, ΠΕΡΙ ΤΩΝ ΕΝΘΕΩΡΟΥΜΕΝΩΝ ΤΗ ΨΑΛΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΩΝ ΦΡΟΝΟΥΣΙ ΚΑΚΩΣ ΤΙΝΕΣ ΠΕΡΙ ΑΥΤΩΝ (παρά Βαμβουδάκη, ΣΥΜΒΟΛΑΙ).
- Ψάχου, ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗ
 Ψάχου Α. Κωνσταντίνου, Η ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ, Αθήναι 1917.

Γεώργιος Ξανθάς

ΤΥΠΙΚΟ ΚΑΙ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΚΟ¹²⁷ ΤΩΝ ΨΑΛΤΙΚΩΝ ΧΟΡΩΝ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ Α. Ακολουθία Του Όρθρου

Πρωτίστως, θα ήθελα να ευχαριστήσω το Διοικητικό Συμβούλιο του Συνδέσμου Ιεροψαλτών Βόλου καθώς και τον καθηγητή Μουσικολογίας και μέλος του διοικητικού συμβουλίου, κ. Κωνσταντίνο Καραγκούνη, για την τιμή που μου έκαναν να μιλήσω στη σημερινή μας ομήγυρη για ένα τόσο σπουδαίο θέμα, όπως το τυπικό των ψαλτικών χορών της Μ.Χ.Ε., αναφορικά με τον Όρθρο, όπως αυτό διασώζεται και τηρείται κατά το δυνατόν μέχρι τις μέρες μας, στον Πάνσεπτο Πατριαρχικό Ναό του Αγίου Γεωργίου, στην Κωνσταντινούπολη.

Θεωρώ άκρως επαινετή την προσπάθεια του Συνδέσμου μας, να ευαισθητοποιήσει την ιεροψαλτική τάξη της περιοχής μας, πάνω σε ένα λεπτό θέμα με σκοπό αφενός μεν, τον εμπλουτισμό των γνώσεών μας, αφετέρου, την προσωπική προσπάθεια του καθενός μας, να περάσουν κάποια από τα στοιχεία της παραδόσεως αυτής, στη τοπική μας λατρεία. Στο σημείο αυτό θα ήθελα να προσθέσω πως προσωπικά ωφελήθηκα τα μέγιστα από την έρευνα και συγγραφή της παρούσας ομιλίας, την οποία ωφέλεια, προσδοκώ ως αποτέλεσμα για το σημερινό ακροατήριο.

Δοθείσης της ευκαιρίας, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Άρχοντα Μουσικοδιδάσκαλο της Μ.Χ.Ε. και προσωπικό μου δάσκαλο στην Βυζαντινή Μουσική, κ. Κυριαζή Νικολέρη για τα όσα μου δίδαξε και διδάσκει στην όντως θεία αυτή τέχνη, καθώς και την καθηγήτρια μου στην ευρωπαϊκή μουσική και καλλιτεχνική διεύθυντρια του Ελληνικού ωδείου Βόλου, κ. Βάσω Κεχαΐδου, με την οποία, Θεού θέλοντος, συνεχίζω τον μακρύ δρόμο της μάθησης. Επίσης, θα ήθελα να απευθύνω θερμές ευχαριστίες τόσο στον Πρωτοπρεσβύτερο του οικουμενικού θρόνου π. Σεραφείμ Φαράσογλου, για την υλική και ηθική στήριξή του στη σημε-

¹²⁷ Συμπληρωμένη δημοσίευση, με βάση τις συνεντεύξεις των π. Σεραφείμ Φαράσογλου και Σταμάτιου Παπαμανωλάκη καθώς και το βιβλίο του πρώτου, «Από την Τάξη και Ψαλμωδία στον Πατριαρχικό Ναό Κωνσταντινουπόλεως».

ρινή μας ομιλία, καθώς και τον κ. Σταμάτιο Παπαμανωλάκη, βαθύ γνώστη του Ιεροψαλτικού Πατριαρχικού τυπικού και της μουσικής μας, μαθητή του αιμνήστου Άρχοντα Λαμπαδαρίου της Μ.Χ.Ε. Ευσταθίου Βιγγοπούλου, καθώς και του αιμνήστου Άρχοντα Πρωτοψάλτου της Μ.Χ.Ε. Κωνσταντίνου Πρίγγου, επί 15ετιάν, κατά την «χρυσή εποχή» όπως την απεκάλεσε και ο ίδιος, σε δημόσια συνέντευξή του πριν μερικά χρόνια στον ραδιοφωνικό σταθμό της Αρχιεπισκοπής Κρήτης. Τέλος, να ευχαριστήσω τον κ. Χρήστο Τσιούνη, επικεφαλής του κέντρου παραδοσιακών μουσικών εκδόσεων για την άδεια χρήσης φωτογραφικού και ηχητικού υλικού.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Απόστολος Παύλος προτρέπει τους Κορινθίους στην Α' προς αυτούς επιστολή, «πάντα ευσημονώς και κατά τάξιν γινέσθω...»¹²⁸, δηλαδή, όλα να γίνονται κόσμια και με τάξη. Οι απεσταλμένοι του ηγεμόνα της Ρωσίας Βλαδίμηρου στα τέλη του 9^{ου} αιώνα, σε αναζήτηση της αληθινής πίστεως και εκστασιασμένοι από τη τάξη αυτή αλλά και από τη μουσική της θείας λατρείας μας, απεφάσισαν μαζί με τον ηγεμόνα τους, να καταστρέψουν τα είδωλα και να βαπτισθούν χριστιανοί. Για τη τάξη αυτή, έγραψε ο Κων/νος Ψάχος στις αρχές του 20^{ου} αιώνα όπως και ο Άγγελος Βουδούρης στο α' μισό του, καταλήγοντας αμφότεροι στο συμπέρασμα ότι το Πατριαρχείο ήταν, είναι και θα είναι το διδασκαλείο της ψαλτικής και τυπικής τάξεως. Η άποψη αυτή φυσικά, δεν είναι μόνο δική τους, αλλά συνάγεται από ένα σύνολο συμπερασμάτων, εντυπώσεων και μνημών από ανθρώπους που διακόνησαν συστηματικά επί δεκαετίες στον ιερό αυτό χώρο, όπως Πατριάρχες, κληρικοί, διάκονοι αλλά και Πρωτοψάλτες, Λαμπαδαριοί, Δομέστιχοι και Κανονάρχες. Από τις τάξεις των τεσσάρων τελευταίων πέρασαν πολλά και κορυφαία αναστήματα της ψαλτικής μας τέχνης, αναστήματα που λίγο-πολύ όλοι γνωρίζουμε. Πολλοί δε απ' αυτούς, πέρασαν απ' όλες τις θέσεις που περιλαμβάνει, μέχρι και τις μέρες μας, ένας πλήρης ψαλτικός χορός του Πατριαρχικού Ναού, άλλοι πάλι όχι. Για τις θέσεις αυτές λοιπόν, θα πούμε λίγα λόγια εν συντομία.

Πρωτοψάλτης: Πρόκειται για την εκάστοτε ζώσα μουσική πηγή των αναλογιών. Ο Πρωτοψάλτης γνωρίζει από στήθους όλα τα εν χρήσει μουσικά μέλη και έχει ως βασική του υποχρέωση αφενός, την πλήρη κατά το δυνατόν συμμόρφωση του με την μουσική και τυπική παράδοση που βρήκε από τον

¹²⁸ Κεφάλαιο ΙΔ', στίχος 40ος.

προκάτοχό του, αφετέρου, τη διάδοση του ύφους της Μ.Χ.Ε.. Τη θέση του καταλαμβάνει κατόπιν χειροθεσίας από τον εκάστοτε Πατριάρχη και συνήθως προέρχεται, αλλά όχι πάντα, από την θέση του εκάστοτε Λαμπαδαρίου, τον οποίο με τη σειρά του, διδάσκει. Για τη Μ.Χ.Ε. ο εκάστοτε Άρχων Πρωτοψάλτης είναι η εγγύηση ότι η ψαλτική τέχνη παραμένει ανόθευτη αλλά και ικανή, μέσω του φωνητικού του ταλάντου, να υπηρετεί ορθώς τη Θεία Ευχαριστία και τις διάφορες ακολουθίες. Στην προσπάθειά του να μην επιτρέπει καινοτομίες και νεωτερισμούς αλλά το ορθώς, κατά την παράδοση, ψάλλει, συγκεντρώνει απαραιτήτως ανά τακτά χρονικά διαστήματα τους εκάστοτε εν ενεργεία ψάλτες της περιφέρειας, παραδίδοντας τους μαθήματα ως επί το πλείστον πρακτικά, αλλά και θεωρητικά.

Λαμπαδάριος: Από τη θέση του Α' Δομεστίχου, κατόπιν Πατριαρχικής χειροθεσίας και εφόσον «δένει» φωνητικά με τον εκάστοτε Πρωτοψάλτη, προέρχεται συνήθως, αλλά όχι πάντα, ο εκάστοτε Άρχων Λαμπαδάριος της Μ.Χ.Ε.. Βασική του υποχρέωση είναι να ακολουθεί πιστά τον εκάστοτε Πρωτοψάλτη και να τον αντιγράφει στον τρόπο ψαλμωδίας του καθότι ο ίδιος τυγχάνει υπεύθυνος μουσικής κατάρτισης των Δομεστίχων. Όπως οι προκατόχοι του, οφείλει και αυτός να γνωρίζει τα ψαλτικά μέλη από στήθους.

Α' Δομεστίχος: Είναι ο κατεξοχήν βοηθός του Πρωτοψάλτου κατά την εξέλιξη της ψαλμωδίας και διδασκαλίας της ψαλτικής τέχνης, προερχόμενος συνήθως, αλλά όχι πάντα, από τη θέση του Β' Δομεστίχου κατόπιν πατριαρχικής χειροθεσίας. Όπως για τη θέση του Λαμπαδαρίου, έτσι και για τη θέση του Α' Δομεστίχου απαιτείται ψάλτης με ανάλογη μουσική μόρφωση και φωνητικό τάλαντο ισάξιο του Πρωτοψάλτου. Συμφάλλει με τον εκάστοτε Πρωτοψάλτη γνωρίζοντας από στήθους όλα τα μαθήματα, αναπληρώνει τις ανάγκες του ναού σε συγκεκριμένες εορτάσιμες και μη ημέρες καθώς και σε ιεροπραξίες σύμφωνα με το παραδεδωμένο τυπικό αναπληρώνοντας και τον εκάστοτε Πρωτοψάλτη όπου χρειάζεται. Τέλος, είναι υπεύθυνος διδασκαλίας των Κανοναρχών.

Β' Δομεστίχος: Για την θέση του Β' Δομεστίχου συνήθως προκρίνεται ο εκάστοτε Πρωτοκανονάρχης. Ενίοτε όμως, γίνεται και εκλογή από τους καλύτερους εν ενεργεία καλλίφωνους ιεροψάλτες της περιφέρειας, με τη γνωμοδότηση φυσικά και του εκάστοτε Πρωτοψάλτη και Λαμπαδαρίου. Η έλλειψη γνώσης του έξωθεν κληθέντος ιεροψάλτη στον τρόπο ψαλμώδησης στον Πατριαρχικό Ναό, καθώς και στο τυπικό, δεν λαμβάνονται υπόψη καθότι αυτά αναπληρώνονται μέσω της συχνής παρακολούθησης και συμμετοχής του, στις διάφορες ακολουθίες και μυστήρια. Βασική του υποχρέωση είναι η όσον το δυνατόν πιστότερη αντιγραφή του Λαμπαδαρίου καθότι έχει τις ίδιες υποχρεώσεις απέναντί του, όπως και ο Α' Δομεστίχος προς τον Πρωτοψάλτη.

Πρωτοκανονάρχης: *Ανέκαθεν, οι Πατριαρχικοί χοροί για την κάλυψη των αναγκών τους, είχαν από δύο Κανονάρχες, ηλικίας από 8 ως και 15 ετών, σπαινίως 17, από τους οποίους, ο πρώτος τη τάξη, κανοναρχούσε τον Πρωτοψάλτη και ο δεύτερος τον Λαμπαδάριο. Ο δεύτερος άμα τη αποχωρήσει του πρώτου, προβιβαζόταν συνήθως στο αξίωμα του Πρωτοκανονάρχου μέσω Πατριαρχικής χειροθεσίας και κατόπιν περνούσε στον χορό του εκάστοτε Πρωτοψάλτη ως ο πιο ολοκληρωμένος γνώστης του αντικειμένου. Ο Πρωτοκανονάρχης κατέχει εξαιρετική θέση στον εκάστοτε ψαλτικό χορό ως πρώτος τη τάξη ανάμεσα στα παιδιά που μετέχουν στους χορούς. Γνωρίζει άριστα την τυπική διάταξη της εκάστοτε ακολουθίας, έχει το προνόμιο να απαγγέλει την εκάστοτε Αποστολική περικοπή παρουσία Πατριάρχου, το Κέλευσον κλπ. Μέσω της ιδιαίτερης τέχνης αυτού, υπενθυμίζει τον εκάστοτε Πρωτοψάλτη για το είδος και τον ήχο του τροπαρίου που πρόκειται να ακολουθήσει, είναι, δηλαδή, ένα είδος υποβολέα, όπως τον χαρακτηρίζει και ο Άγγελος Βουδούρης στο έργο του, προς τον Πρωτοψάλτη. Όταν δεν κανοναρχεί, έχει την ευθύνη των ισοκρατών ενώ είναι αυτονόητο, ότι αντίστοιχα πράττει και ο άλλος Κανονάρχης προς τον Λαμπαδάριο. Τέλος, υπάρχουν μαρτυρίες για Πρωτοψάλτες και Λαμπαδαρίους του Πατριαρχικού Ναού, οι οποίοι λόγω του ότι δεν ανήλθαν στην ιεραρχία με την προβλεπόμενη σειρά (δλδ. έξωθεν κληθέντες), βοηθήθηκαν από τον εκάστοτε Πρωτοκανονάρχο και γενικά από την τάξη των Κανοναρχών για την εκμάθηση του τυπικού και της σειράς.*

Ισοκράτες: *Το ισοκράτημα όπως γνωρίζουμε, δίνει εντυπωσιακό χρωματισμό στα διάφορα ψαλτικά μέλη γι' αυτό και οι μουσικοδιδάσκαλοι της Μ.Χ.Ε δίνουν μεγάλη προσοχή σε αυτό, σε σημείο οι ισοκράτες να αποτελούν μια ιδιαίτερη και ξεχωριστή τάξη με αρκετά δύσκολο έργο. Αν και δεν μας έχουν σωθεί ιδιαίτερες λεπτομέρειες, κυρίως θεωρητικά, για την τοποθέτηση των ισοκρατημάτων, από τις ηχογραφήσεις συμπεραίνουμε πως αυτό γίνεται στη βάση των τετραχόρδων και πενταχόρδων. Αξίζει να σημειώσουμε ότι και οι ισοκράτες, γνωρίζουν τα εκκλησιαστικά μέλη από στήθους.*

Κανονάρχες: *«Εκ στόματος νηπιών και θηλαζόντων κατηρότισα αίνον.»* Το γνωστό κοινωνικό που ψάλλεται το Σάββατο του Λαζάρου, φαίνεται να έχει πλήρη απήχηση στους πατριαρχικούς χορούς, μέσα από τη τάξη των Κανοναρχών. Πρόκειται για παιδιά παρόμοιας ηλικίας, με σκοπό τη συνοδεία του εκάστοτε Πρωτοψάλτη και Λαμπαδαρίου ή των Δομεστίχων τους, στα διάφορα ψαλτικά μέλη για ζωντανότερη ανάδειξη τους. Θα πρέπει να τονίσουμε ότι γενικά τα παιδιά, είχαν δεσπόζουσα θέση στα Πατριαρχικά αναλόγια -κάτι που λείπει στην εποχή μας- απαρτίζοντας στην κυριολεξία τους χορούς. Το συμπέρασμα αυτό, γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτό σε όσες ηχογραφήσεις έχουν περιέλθει

στην κατοχή μας. Η προετοιμασία τους γινόταν κάθε Σάββατο απόγευμα, μετά τη λήξη της ακολουθίας του Εσπερινού από τους εκάστοτε Δομεστίχους, χωρίς να αποκλείονταν και η συμμετοχή του Πρωτοψάλτη και Λαμπαδαρίου όταν κρινόταν απαραίτητη.

Συμπεράσματα: Η μεγαλοφωνία, η καλλιφωνία και η αντοχή ήταν απαραίτητα στοιχεία όσων υπηρετούσαν στους χορούς, σε μια εποχή όπου οι μικροφωνικές εγκαταστάσεις ήταν απλά άγνωστες και καλούνταν οι ίδιοι να γεμίσουν ηχητικά τον ναό! Με βάση αυτές τις προϋποθέσεις, οι επιλογές όσων υπηρετούσαν στους χορούς του Πατριαρχικού Ναού δυσκόλευε πιο πολύ!

Η από στήθους γνώση των μαθημάτων σε όλα τα είδη, φανερώνει ψάλλτες με βαθειά γνώση του αντικειμένου, καθώς ο σκοπός και το βάρος δινόταν ουσιαστικά στην ερμηνεία, χωρίς να αποσπάται το βλέμμα και ο νους στα διάφορα βιβλία ή χειρόγραφα. Το όποιο πιθανό κενό μνήμης, το κάλυπταν οι δύο βασικοί Κανονάρχες.

Η ιεραρχία στους χορούς έχει αντίκτυπο και στη διδασκαλία, έχοντας ο καθένας τον ρόλο του. Ο Πρωτοψάλτης διδάσκει τον Λαμπαδάριο, ο Λαμπαδάριος τους Δομεστίχους και αυτοί, με τη σειρά τους, τους Κανονάρχες.

Με αυτές τις σκέψεις και συμπεράσματα, κλείνουμε την περιγραφή όσων συμμετείχαν και συμμετέχουν στους ψαλτικούς Πατριαρχικούς χορούς.

ΚΥΡΙΩΣ ΜΕΡΟΣ - Η ΑΚΟΛΟΥΘΙΑ ΤΟΥ ΟΡΘΟΥ

Οι ψάλτες, κατά την περίοδο της Μεγάλης Τεσσαρακοστής, εισερχόμενοι στον Πατριαρχικό Ναό κάνουν μετάνοια και τρεις φορές τον Σταυρό τους.

Πρέπει να γνωρίζουμε ότι η ιεραρχία στους πατριαρχικούς χορούς έχει βαρύνουσα σημασία. Αυτό γίνεται έκδηλο και από το τυπικό με το οποίο παίρνουν τις θέσεις τους στο αναλόγιο οι Ιεροψάλτες, φορώντας όλοι υποχρεωτικά το ράσο τους, ενώ όσοι έχουν λάβει χειροθεσία φορούν και το διακριτικό αυτής, δηλαδή το καλπάκι. Από τη στιγμή που θα ανέλθουν στα στασίδια τους, δεν τα εγκαταλείπουν ποτέ παρά μόνο στο τέλος της οποιασδήποτε ακολουθίας ή αν αυτό απαιτείται κατά την τέλεσή τους (π.χ. περιφορά Τιμίου Σταυρού). Επίσης σε αυτά δεν κάθονται παρά μόνο κατά την διάρκεια ομιλιών.

Όταν απουσιάζει ο Πρωτοψάλτης, τα καθήκοντα αυτού αναλαμβάνει ο Α' Δομέστιχος, απέναντι του οποίου ψάλλει ο Β' Δομέστιχος και όχι ο Λαμπαδάριος. Το αντίστοιχο συμβαίνει και όταν απουσιάζει ο τελευταίος. Σε περίπτωση όμως τυχόν χοροστασίας αρχιερέως, απουσία Πρωτοψάλτου, το *Εις πολλά έτη...* της εισόδου, ψάλλεται υπό του Λαμπαδαρίου από την θέση του. Θεω-

ρείται ασέβεια το να καταλάβει ο Λαμπαδάριος την θέση του Πρωτοψάλτου, μη δικαιούμενος αυτή κατά την ισχύουσα τάξη. Στις μέρες μας όμως, ο Λαμπαδάριος περνά στο δεξιό ανάλογο και ψάλλει από το δεύτερο σκαλί, απαντώντας του από αριστερά ο β' Δομέστιχος από τη θέση του.

Σχετικά με το κανονάρχημα: Ο εκάστοτε Κανονάρχης με την παρακλητική ή το μνηαίο ή όποιο άλλο βιβλίο στα χέρια του, στραμμένος προς τον εκάστοτε Πρωτοψάλτη ή Λαμπαδάριο (ή Α' και Β' Δομέστιχο αντίστοιχα), απαγγέλει στο ίσο, τις ανάλογες φράσεις των τροπαρίων. Η φωνητική διαφορά που υπάρχει έναντι του εκάστοτε ψάλτη, του δίνει την δυνατότητα να κανοναρχεί στην αντιφωνία ώστε να ακούγεται δυνατά και καθαρά το ποιητικό κείμενο προ της ψαλμωδίας. Αυτός είναι ο μόνος που προσβλέπει στο βιβλίο εκ του οποίου και κανοναρχεί και ποτέ ο εκάστοτε ψάλλον. Πριν τελειώσει ο Κανονάρχης, ξεκινά ο εκάστοτε ψάλτης και αντίστροφα, ενώ με το πέρας του εκάστοτε τροπαρίου, ο Κανονάρχης υποκλίνεται στον εκάστοτε ψάλλοντα. Οι υπόλοιποι των χορών είτε συμφάλλουν στο ενδιάμεσο και στις καταλήξεις, είτε ισοκρατούν.

Βασικό στοιχείο ψαλμωδίας για όλα τα μαθήματα στον Πατριαρχικό Ναό: Κάθε χορός ξεκινά να ψάλλει επάνω στην κατάληξη του προηγούμενου. Με την βασική αυτή λεπτομέρεια επιτυγχάνεται χρονικά σταθερή και «δεμένη» ψαλμωδία χωρίς την ύπαρξη κενών από χορό σε χορό. Επίσης, έχει επικρατήσει η μη χρήση πολυσύλλαβων απηχημάτων με εξαίρεση συγκεκριμένα μαθήματα. Στην άποψη αυτή συμφωνεί και ο Άγιος Νικόδημος ο Αγιορείτης θεωρώντας τα εκτός λειτουργικού κειμένου.

ΤΑΞΗ ΠΡΟΣΕΛΕΥΣΗΣ ΨΑΛΤΙΚΩΝ ΧΟΡΩΝ ΣΤΑ ΑΝΑΛΟΓΙΑ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΑΛΑΙΑ ΤΑΞΗ. Ξεχωρίζουμε δύο περιπτώσεις:

Α' περίπτωση. Πρώτα έρχονται οι Κανονάρχες, βοηθοί και παραδομέστιχοι, οι οποίοι βγαίνουν συγχρόνως από την νότια και βόρεια πύλη αντίστοιχα. Ανεβαίνουν στο πρώτο επίπεδο του αναλογίου (το χαμηλότερο), κάνουν τρεις φορές το σταυρό τους στραμμένοι προς το Άγιο βήμα και περιμένουν. Ακολουθούν οι δύο Δομέστιχοι που βγαίνουν συγχρόνως, ο μιν α' από τη νότια πύλη, ο δε β' από την βόρεια. Παίρνουν τις θέσεις τους ένα σκαλί κάτω της κανονικής (στο δεύτερο επίπεδο του αναλογίου), κάνουν και αυτοί τρεις φορές το Σταυρό τους στραμμένοι προς το Άγιο βήμα και κατόπιν κάνουν σχήμα μεταξύ τους. Το σχήμα γίνεται φέρνοντας το δεξί χέρι στο στήθος και δηλώνει το καλωσόρισμα του ενός προς τον άλλο και την συναδελφική αλληλεγγύη που πρέπει να τους διακατέχει. Ο Πρωτοψάλτης και ο Λαμπαδάριος, οι οποίοι ακροώνται τον εξάψαλμο και τα υπόλοιπα όρθιοι εντός του Αγίου βήματος, παίρνουν τις θέσεις

τους τελευταίοι, βγαίνοντας ταυτόχρονα, είτε στο Δόξα των ευλογηταρίων, είτε στο Δόξα του Α' αντιφώνου του Δ' ήχου. Εφόσον έρθει η στιγμή, βγαίνουν και περιέρχονται τα αναλόγια τους κυκλικά. Ανεβαίνουν στα αναλόγια αλλά όχι στα στασίδια τους (παραμένουν και αυτοί στο δεύτερο επίπεδο) και κάνουν τρεις φορές το σταυρό τους στραμμένοι προς το Άγιο βήμα. Έπειτα, κάνουν ο ένας σχήμα προς τον άλλο, ακολουθεί ο Δομέστιχος του Πρωτοψάλτου που κάνει σχήμα προς τον Λαμπαδάριο και σχήμα προς τον Πρωτοψάλτη, το αντίστοιχο και ο Δομέστιχος του Λαμπαδαρίου, και παίρνουν πλέον τις κανονικές τους θέσεις στο τρίτο επίπεδο (στο υψηλότερο). Να σημειώσουμε, αν και αυτονόητο, ότι το παραπάνω τυπικό εξελίσσεται ταυτόχρονα με την ψαλμωδία.

Β' περίπτωση. Το τυπικό της προσέλευσης είναι ίδιο και अपαράλλακτο με τη διαφορά ότι ο Πρωτοψάλτης και Λαμπαδάριος βγαίνουν στον στ' ψαλμό του εξάψαλμου και ανέρχονται στο δεύτερο επίπεδο του αναλογίου προ του Θεός Κύριος... Αυτό συμβαίνει πέντε φορές σε όλο τον ενιαυτό.

- α) Εορτή της Χριστού Γεννήσεως
- β) Εορτή της Περιτομής του Κυρίου.
- γ) Εορτή των Θεοφανείων.
- δ) Εορτή του Πάσχα και τέλος,
- ε) Κυριακή της Πεντηκοστής.

Με το πέρας των απολυτίκιων παίρνουν τις θέσεις τους.

Ιστορική λεπτομέρεια: Τα πατριαρχικά αναλόγια είχαν κλιμακωτή διαβάθμιση τριών (3) επιπέδων. Στο 3^ο επίπεδο (το υψηλότερο), βρισκόταν ο Πρωτοψάλτης και Λαμπαδάριος, μαζί με τους Δομεστίχους. Στο 2^ο οι δύο βασικοί Κανονάρχες και στο 1^ο (το χαμηλότερο), οι βοηθοί και Παραδομέστιχοι (ή απλά Κανονάρχες). Η λεπτομέρεια αυτή δεν υφίσταται πλέον λόγω αλλαγής της διάρρυθμησης του χάρου των αναλογίων.

Ανάλυση τυπικού.

Οι χοροί κατεβαίνουν από τα στασίδια τους σύμφωνα με το κάτωτυπικό, (συμπληρωμένο όπου απαιτείται με επιπλέον στοιχεία και λεπτομέρειες προς διευκόλυνση του αναγώστη.

1) Από το Ευλογητός... μέχρι και το πέρας των απολυτίκιων της ημέρας.

Ο Α' Δομέστιχος αναγινώσκει τον εξάψαλμο χωρίς να φορά το διακριτικό του, δηλαδή το καλπάκι του, το οποίο και φορά στο τέλος της ανάγνωσης, κάποτε και ο διάκονος της σειράς κάτω στον σολέα, μπροστά στα σκαλιά του θρόνου.

Η τελευταία τριάδα του αλληλουαία απαγγέλλεται ωσάν να δίνει τη βάση στον εκάστοτε ιερέα, ο οποίος και ξεκινά τα Ειρηνικά.

Τα *Κύριε* ελέησον στα Ειρηνικά ψάλλονται εναλλάξ και *χύμα* από τους χορούς αρχής γενομένης από τον δεξιό είτε στην αντιφωνία, είτε σε σχέση 5^η. Ο τρόπος τους θα λέγαμε ότι θυμίζει κάτι από σύντομο απήχημα.

Στο *Υπέρ* του Αρχιεπισκόπου ημών... απαντά εκτός σειράς ο δεξιός χορός *Κύριε* ελέησον και οι χοροί σε κάθε περίπτωση κάνουν σχήμα προς τον θρόνο.

Στο *Αντιλαβού*, *σώσον*, *ελέησον*... απαντά ο δεξιός χορός *Κύριε* ελέησον.

Στο *Της Παναγίας* *αχράντου*, *υπερευλογημένης*... απαντά ο αριστερός χορός *Σοί, Κύριε*. Το *Υπεραγία Θεοτόκε*... ενδιάμεσα *δε* λέγεται.

Τα *Θεός Κύριος*... χωρίς χρήση στίχων, κανοναρχήματος και πολυσύλλαβων απηχημάτων.

Σημείωση: Η μη χρήση στίχων γίνεται κατά παράδοση. Δεν φαίνεται να εδράζεται και τυπικά.

Στα απολυτικά γενικά (αν ψάλλεται εκ γ' ή ψάλλονται γ'), *Δόξα*... στο β', Και νυν... στο γ', χωρίς κανοναρχήμα. Με το πέρας των απολυτικών, και της εκφώνησης *Έτι και έτι*... οι χοροί παίρνουν τις νενομισμένες τους θέσεις στα αναλόγια.

Ότι σόν το κράτος... και αρχόμεθα των καθισμάτων ένα τόνο πάνω, συνοδεία κανοναρχήματος, όπως περιγράψαμε παραπάνω. Η δε χρονική τους αγωγή ομοιάζει με αυτή των απολυτικών.

2) Στα *Δόξα*... Και νυν... των Ευλογηταρίων ή στα αντίστοιχα του Α' αντιφώνου του Δ' ήχου τα οποία ψάλλονται αμφότερα σε αργό μέλος. Η χρονική τους αγωγή είναι κατάτι αργότερη των καθισμάτων. Στο *Δόξα Πατρί*... οι χοροί κατεβαίνουν ένα σκαλί αφενός γιατί *Προσκυνούμεν Πατέρα*, και τον *τούτου Υιόν τε*... αφετέρου, σύμφωνα με το τυπικό προσέλευσης των χορών, γίνεται η υποδοχή του Πρωτοψάλτη και του Λαμπαδαρίου. Με το πέρας της υποδοχής, οι χοροί παίρνουν τις κανονικές τους θέσεις.

Η επιλογή του αργού μέλους εδώ έχει να κάνει με ότι το μέλος τους είναι καθαρά πανηγυρικό έναντι των σύντομων, όπου το μέλος τους ομοιάζει με αυτό των νεκρωσίων, άρα είναι *ακατάλληλο* για την συγκεκριμένη στιγμή.

Τα Ευλογητάρια ψάλλονται κατά παράδοση από τους Κανονάρχες σε *διπλό χρόνο*.¹²⁹

Μικρά συναπτή και *αναγιγνώσκεται* η Υπακοή του ήχου από τον β' Κανονάρχη. Έπειτα ξεκινούν οι Αναβαθμοί του ήχου ένα τόνο επάνω, συνοδεία κα-

¹²⁹ Για την κατάληξη στο γ' Αλληλούια βλ. «*Τρίτη Μουσική Πανδέκτη της Ιεράς Εκκλησιαστικής Υμνωδίας*», τόμος Β', σελ. 34.

νοναρχήματος, αρχής γενομένης από τον δεξιό χορό, με αγωγή ποιό σύντομη των Ευλογηταρίων. Τα Δόξα..., Και νυν..., ενδιάμεσα, ψάλλονται από τον εκάστοτε χορό και όχι εναλλάξ, ενώ στον τελευταίο αναβαθμό παίρνει κατάληξη ο Β' χορός για να ψαλλεί το προκείμενο εκ γ' (εκ β', αρχής γενομένης από τον Α' χορό, χωρίς τη χρήση στίχων).

Σημείωση: Η μη χρήση στίχων γίνεται κατά παράδοση. Δεν φαίνεται να εδράζεται και τυπικά).

Ιστορική λεπτομέρεια: Σε παλαιότερους επίσης χρόνους και κυρίως μέχρι τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, η παράδοση ήθελε τον Πρωτοκανονάρχη, μετά τα Ευλογητάρια και την εκφώνηση, να απαγγέλει από το μέσον του ναού, δηλ. στον σολέα, μεγαλοφώνως και χύμα την Υπακοή του τυχόντος ήχου. Από την ίδια θέση δε, να κανοναρχεί εναλλάξ και τους δύο χορούς στο ψάλισμο των Αναβαθμών.

Κανόνες μέχρι και την στ' ωδή, χωρίς περιττές αλλαγές στο ίσο, συνοδεία κανοναρχήματος. Οι όποιες αλλαγές στον ήχο, γίνονται αντιληπτές από τους στίχους που προψάλλονται των τροπαρίων και επέχουν θέση απηχήματος. Κατά τις Δεσποτικές και Θεομητορικές εορτές όμως, εθίσται να ψάλλονται και οι (9) ωδές του κανόνα. Τα Δόξα... Και νυν... στο τέλος κάθε ωδής ψάλλονται.

Οι κανόνες ψάλλονται μέχρι και των μεσωδίων καθισμάτων από τους Πρωτοψάλτη και Λαμπαδάριο (το Θεοτοκίον υπό του Πρωτοψάλτου) και ο υπόλοιπος ωδές του, από τους Δομεστίχους, αρχομένης της Δ' ωδής από τον Β' Δομείστιχο.

Πολυέλαιοι που εθίσται να ψάλλονται μόνο εάν χρειάζεται, είναι οι Δούλοι Κύριοι... σε ήχο πλ. Α', Πέτρου του Πελοποννησίου και Λόγον αγαθόν... σε ήχο βαρύ διατονικό, Γεωργίου του Κρητός, τιμής ένεκεν στον τελευταίο, λόγω του ότι πολλοί μαθητές του υπήρξαν κατοπινί Λαμπαδάριοι και Πρωτοψάλτες στον Πατριαρχικό Ναό.

Ιστορική λεπτομέρεια: Μαρτυρείται ότι κατά τα χρόνια του διδύμου Πρίγγου - Στανίτσα, οι συγκεκριμένοι πολυέλαιοι ψάλλοταν συστηματικά και καθολοκληρίαν.

3) Με το πέρας των κανόνων ο πρωτοκανονάρχης ή ο Α' Δομείστιχος, διαβάξει τον οίκο, το κοντάκιο και το εορτολόγιο της ημέρας. Εάν πρόκειται να χοροστατήσει αρχιερέας, οι χοροί με το πέρας της ανάγνωσης, κατεβαίνουν ένα σκαλί από τα στασίδια τους ως ένδειξη σεβασμού προς τον εντός ολίγου, εισοδευόντα αρχιερέα.

Το Είς πολλά έτη... ψάλλεται ταυτόχρονα και από τους δύο χορούς σε χαμηλή βάση (ο Μι ως Δι). Να συμπληρώσουμε ότι κάθε συλλαβή συνεχίζεται χωρίς διακοπή από τους χορούς, μέχρι να ψαλλεί η επόμενη από τον Πρωτοψάλτη.

Οι χοροί δεν εγκαταλείπουν το στασίδι προς χειροφίλημα του εκάστοτε αρχιερέως καθότι ο επίσημος χαιρετισμός ολοκληρώθηκε με το γνωστό σημείο της ευλογίας προς τους χορούς και τον λαό και την ανταπόδοση για αυτή, με τον παραπάνω ύμνο. Για αυτό, σύμφωνα πάντα με το τυπικό, δεν επιτρέπεται να προσέρχεται ο λαός στον θρόνο και να παίρνει την ευχή του εκάστοτε αρχιερέως.

Μετά την είσοδο του αρχιερέως, δεν επιτρέπεται η συμμετοχή άλλων ψαλτών στους χορούς. Το αυτό και στις υπόλοιπες ακολουθίες και μυστήρια.

Τις ημέρες που ο Πατριάρχης χοροστατεί εκτός Πατριαρχικού Ναού, ο Πρωτοψάλτης και ο Λαμπαδάριος τον ακολουθούν και ψάλλουν στον ναό που θα χοροστατήσει. Στην περίπτωση αυτή ψάλλουν αντί των ψαλτών του ναού ως πρώτοι τη τάξη, και αντικαθιστώνται στον Πατριαρχικό Ναό από τους Δομεστίχους.

Στη συλλαβή -σπο- της λέξης *Δέσποτα*, παίρνει κατάληξη ο Λαμπαδάριος, ο Πρωτοψάλτης κάνει σχήμα προς τον αρχιερέα, οι χοροί παίρνουν τις θέσεις τους και άρχονται των Καταβασιών της ημέρας καθώς σύμφωνα με τον Άγγελο Βουδούρη, το ψάλλειν τας καταβασίας και γενικώς το ψάλλειν, είναι αποκλειστικόν δικαίωμα των ιεροψαλτών και ουχί του χοροστατούντος αρχιερέως. Οι Καταβασίες ψάλλονται πάντα σε αργό μέλος, εξ ορισμού βέβαια αφού πρόκειται για Καταβασίες, ακόμα και όταν είναι διπλές, χωρίς κανονάρχημα.

Οι καμπάνες είθισται να μην σημαίνουν στις Καταβασίες αλλά στο *Την Τιμιωτέραν των Χερουβεΐμ...*

Ιστορική λεπτομέρεια: Επί μακαριστού πατριάρχη Αθηναγόρα, η παράδοση των αργών Καταβασιών -σχεδόν κατ' απαίτησή του- άρχισε να ατονεί.

4) Από το *Ανάστασιν Χριστού θεασάμενοι...* μέχρι και το τέλος του *Ιδού γάρ αλήθειαν ηγάπησας...*

Η ακολουθία του Όρθρου συνεχίζεται με τη τάξη του Εωθινού Ευαγγελίου. *Του Κυρίου δεηθάμεν...* ο διάκονος για να απαντήσει ο Πρωτοψάλτης *Κύριε ελέησον, εκ γ'.* *Ότι Άγιος εί ο Θεός ημών...* και κατόπιν τα λοιπά, μέχρι και το πέρας του Ευαγγελίου, οπότε και ο Πρωτοψάλτης απαντά *Δόξα σοι, Κύριε, Δόξα σοι...* αυτό και αν χοροστατεί αρχιερέας. Οι χοροί κατεβαίνουν ένα σκαλί και ξεκινά η απαγγελία του *Ανάστασιν Χριστού θεασάμενοι...* από τον Β' Δομέστιχο ή από τον χοροστατούντα αρχιερέα, με σύντομο τελείωμα.

Άπαντες κάνουν τρεις (3) φορές τον Σταυρό τους διαδοχικά στις λέξεις στις λέξεις *...προσκυνήσωμεν..., ...προσκυνούμεν... και προσκυνήσωμεν...* και δεν εγκαταλείπουν το στασίδι για την προσκύνηση του Ιερού Ευαγγελίου.

Ο Ν' Ψαλμός πάντα σε ήχο Β'. Ξεκινά με την επίκληση, *Ελέησόν με ο*

Θεός... και όχι Ελεήμων..., ψάλλεται δε σε σύντομο χρόνο, χωρίς ιδιαίτερα ανοίγματα και χωρίς κανονάρχημα. Τα *Δόξα...,* *Ταίς των Αποστόλων...,* *Και νυν...,* *Ταίς της Θεοτόκου...,* *Ελέησον με...,* *Αναστάς ο Ιησούς...,* πάντα σε ήχο Β' και σε αργό μέλος, ενώ κατά την περίοδο από Κυριακής του Τελώνου και Φαρισαίου μέχρι και την Ε' Κυριακή των νηστειών τα ιδιόμελα *Δόξα, Της μετανοίας...,* *Και νυν, Της σωτηρίας...,* σε ήχο πλ. Δ' και μόνο και το *Ελέησον με...,* *Τα πλήθη...* σε ήχο πλ. Β' και μόνο.

Παρουσία αρχιερέως ο Πρωτοψάλτης κάνει μικρή επιβράδυνση στο τέλος του *Ιδού γάρ εν ανομίαις... και ο Λαμπαδάριος ψάλλει σε αργό μέλος το Ιδού γάρ αλήθειαν... Ο αρχιερέας κατέρχεται για να προσκυνήσει το Ιερό Ευαγγέλιο και μόλις ξεκινά να ευλογεί, ο Πρωτοψάλτης, ψάλλει σχετικά σύντομα το Είς πολλά έτη... το οποίο, ακούγεται ταυτόχρονα με το ακροτελεύτιο του Ιδού γάρ αλήθειαν... που περαίνει ο Λαμπαδάριος. Ο τελευταίος παίρνει κατάληξη στη λέξη *Δέσποτα,* ο αρχιερέας ανέρχεται στο θρόνο του, οι χοροί ανέρχονται στα στασίδια τους και ο Πρωτοψάλτης συνεχίζει με το *Ραντιείς με υσώπω...**

Με την συμπλήρωση των τροπαρίων, *Σώσον, ο Θεός τον λαόν σου και ευλόγησον την κληρονομίαν σου... ο Πρωτοψάλτης, Αμήν. Ακολουθεί, Επίσκεψαι τον κόσμον σου... μέχρι και ...τα ελέη σου τα πλούσια... ο Λαμπαδάριος, Αμήν. Συνεχίζει, πρεσβείαις της παναχράντου... μέχρι και ...πάντων σου των αγίων... ο Πρωτοψάλτης, Αμήν. Ακολουθεί το, Ικετεύομέν σε... και ελέησον ημάς... και οι χοροί ξεκινούν εναλλάξ το *Κύριε, ελέησον, τετράκις ανά γ', σε ήχο Β', αρχής γενομένης από τον δεξιό χορό, με τελική προς παύσιν κατάληξη, στον φθόγγο Βου.**

5) Στην ωδή της Θεοτόκου, *Μεγαλύνει η ψυχή μου τον Κύριον... και των λοιπών στίχων, μετά του εφυμνίου, Την Τιμιωτέραν των Χερουβεϊμ...*

Η ακολουθία συνεχίζεται με την εκφώνηση, *Ελέει και οικτιρμοίς... ο Πρωτοψάλτης, Αμήν. Ακολουθεί, Την Θεοτόκον και μητέρα του φωτός...,* οι χοροί κατέρχονται από τα στασίδια τους και ξεκινούν να ψάλλουν την ωδή της Θεοτόκου, *Μεγαλύνει η ψυχή μου τον Κύριον... και των λοιπών στίχων, μετά του εφυμνίου, Την τιμιωτέραν των Χερουβεϊμ... Με το πέρας της ωδής οι χοροί παίρνουν τις θέσεις τους και ο Πρωτοψάλτης ψάλλει την Καταβασία της ημέρας. Εάν υπάρχει χοροστασία, ο αρχιερέας, ψάλλει ο ίδιος τα του δεξιού χορού, συνοδεία κανοναρχήματος. Όταν όμως πρόκειται να ψαλλεί Θ' ωδή, οι χοροί ψάλλουν αυτή και όχι ο αρχιερέας, χωρίς να κατέβουν από τα στασίδια τους. Συμπληρωματικά να αναφέρουμε ότι τα *Δόξα, Και νυν,* προ των στίχων των τροπαρίων, *λέγονται χύμα, η δε καταβασία και κατά την χοροστασία, ψάλλεται πάντοτε από τον Πρωτοψάλτη.**

6) Τα εξαποστειλάρια ψάλλονται με κανονάρχημα, σύμφωνα με

την καθιερωμένη σειρά, αρχής γενομένης από τον δεξιό χορό. Εάν χοροστατεί αρχιερέας, ψάλλει αυτός τα δεξιού χορού, τα οποία του κανοναρχεί ο Πρωτοκανονάρχης. Την παρακλητική ή το μνηαίο όπου ψάλλει, το κρατάνε δύο Κανονάρχες, ένας από κάθε χορό. Στην περίπτωση ειδικά που χοροστατεί ο Πατριάρχης και επειδή ο Λαμπαδάριος απαντά προς αυτόν, ο τελευταίος, κατεβαίνει ένα σκαλί, δείχνοντας και εδώ τον οφειλόμενο σεβασμό, ενώ με το πέρας των εξαποστειλαρίων, παίρνει ξανά τη θέση του. Εάν τα τροπάρια αυτών είναι τρία, ο Λαμπαδάριος παίρνει κατάληξη.

Σημείωση: Αν και το Άγιος Κύριος ο Θεός ημών ψάλλεται εκ γ', έχει επικρατήσει ο αρχιερέας (ή ο Πρωτοψάλτης) να μην το επαναλαμβάνει, ξεκινώντας το γ' με το Υψούτε Κύριον...

Ο Πρωτοψάλτης ξεκινά το Πάσα πνοή..., σε βάση σχετικά υψηλή, και τους αίνους σύμφωνα με τη γνωστή σειρά, χωρίς τη στιχολογία των αίνων, αλλά ευθύς με τους στίχους που προψάλλονται των τροπαρίων και τα τροπάρια με κανοναρχημα. Οι δύο τελευταίοι αίνου ψάλλονται από τους Δομεστίχους. Αν υπάρχει χοροστασία, το Κέλευσον απαγγέλεται σύντομα και απλά, χωρίς χρήση ήχων.

ΤΑΞΗ: Δύο κανονάρχες (ένας από το κάθε στασίδι) πηγαίνουν ταυτόχρονα σε ικανή απόσταση ενώπιον του και απαγγέλουν το, Κέλευσον Δέσποτα άγιε, ήχος... ο Πρωτοψάλτης ξεκινά και κατόπιν ο αρχιερέας τον ευλογεί, όπως και τον Λαμπαδάριο, ως επισφράγιση και άδεια να ψάλλει αυτό που ξεκίνησε. Με τη σειρά τους, κάνουν σχήμα προς αυτόν και συνεχίζουν. Στην επανάληψη της φράσης Αινείτε τον Κύριον... του Πάσα πνοή..., ο αρχιερέας ευλογεί τους δύο κανονάρχες οι οποίοι ευθύς βάζουν μετάνοια και απέρχονται στα αναλόγια τους. Αξιοσημείωτο, ότι δεν γίνεται χειροφίλημα του εκάστοτε αρχιερέως από τους κανονάρχες, παρά μόνο στο τέλος του Όρθρου.

7) Στο, Τον Δεσπότην και αρχιερέα... (αρχιερατική Θεία Λειτουργία) των αίνων ή στο αργό Αινείται... (αρχιερατική χοροστασία).

Με το πέρας του Αινείται από τον Λαμπαδάριο, και εφόσον μέλλει να ιερουργήσει ο Πατριάρχης (Ορθοδοξίας, Πάσχα, Αγίου Ανδρέα και Χριστούγεννα) μετά της Ιεράς αυτού συνόδου ή οιοσδήποτε άλλος αρχιερέας, οι χοροί κατέρχονται ένα σκαλί και ο Πρωτοψάλτης ξεκινά να ψάλλει την αρχαία φήμη, με απήχημα, Τον Δεσπότην και αρχιερέα ημών.. σύμφωνα με τα παραδεδωμένα.

Κατά παράδοση το, Τον Δεσπότην και αρχιερέα... ψάλλεται από τον φθόγγο RE ως ΖΩ, με αργό απήχημα, ο δε χρόνος του είναι ανάλογος με την εξέλιξη του τυπικού. Το, Κύριε φύλατε... ψάλλεται μία φορά ενώ στη δεύτερη επανάληψη της λέξεως ...αρχιερέαν... ο αρχιερέας, κατέρχεται βραδέως από τον

θρόνο του και διευθυνόμενος, στέκεται προ της Ωραίας πύλης για τα περαιτέρω. Προ της εισόδου του στο Άγιο Βήμα ευλογεί τον λαό, του Λαμπαδαρίου ψάλλοντος το *Εἰς πολλά ἔτη... ταυτόχρονα με τον Πρωτοψάλτη* που εκείνη τη στιγμή περαίνει το, *Κύριε φύλατε...* του ύμνου. Ο αρχιερέας εισέρχεται στο Άγιο Βήμα, ενώ οι χοροὶ παίρνουν τις θέσεις τους και συνεχίζουν με τους αίνους της ημέρας.

Ιστορική λεπτομέρεια: Μαρτυρείται ότι ο Κων/νος Πρίγγος, με το τέλος του *Αινείται...* από τον Λαμπαδάριο, κατέβαινε ένα σκαλί από το στασίδι του, στρεφόμενος προς τον θρόνο, δηλαδή προς τον Πατριάρχη, έωνε τα χέρια του και με τα μάτια του κλειστά, έψαλλε το *Τον Δεσπότην και αρχιερέα...*

Συμπληρωματικά, εφόσον μέλλει να χοροστατήσει και όχι να ιερουργήσει ο Πατριάρχης ή οιοσδήποτε άλλος αρχιερέας (π.χ. ακολουθία του Νυμφίου), με το πέρας του *Πάσα πνοή...*, οι χοροὶ κατεβαίνουν ένα σκαλί και εδώ ο Λαμπαδάριος ξεκινά το, *Αινείτε...*, ψάλλεται στον τυχόντα ήχο και σε αργό μέλος *Ιακώβου Πρωτοψάλτου*. Με το πέρας της προσκύνησης των εικόνων, ο εκάστοτε αρχιερέας ευλογεί τον λαό και ο Πρωτοψάλτης ψάλλει το, *Εἰς πολλά ἔτη... ταυτόχρονα με τον Λαμπαδάριο*, που εκείνη τη στιγμή περαίνει το *...σὸί πρέπει ὕμνος τῶ Θεά...* του ύμνου. Ο αρχιερέας παίρνει τη θέση του στον θρόνο, οι χοροὶ τις θέσεις τους στα στασίδια, και συνεχίζουν με τους αίνους της ημέρας.

Επιπλέον, το ψάλσιμο των αίνων γίνεται σε υψηλότερες βάσεις, πάντα με κανονάρχημα, καθώς τείνει να είναι το ποιο πανηγυρικό μέρος του Όρθρου. Κατά παράδοση στο σημείο αυτό ανάβουν κλιμακωτά οι πολυέλαιοι του ναού συμβάλλοντας στην αλλαγή του ήθους της ακολουθίας.

Ιστορική λεπτομέρεια: Στους παλαιότερους χρόνους, οι κατ' εντολήν του πατριάρχου χοροστατούντες αρχιερείς στον Πατριαρχικό Ναό, χοροστατούσαν από το παραθρόνιο και όχι από τον θρόνο. Επίσης, σε άλλον μέλλοντα ιερουργήσε αρχιερέα δεν εψάλλετο στον Πατριαρχικό Ναό (στην έδρα του όμως κανονικά) το *Εἰς πολλά ἔτη...* ως και το, *Τον Δεσπότην και αρχιερέα...* προ των αίνων. Στην περίπτωση αυτή ψάλλονταν αργώς από τον Λαμπαδάριο το *Αινείτε...*, στον τυχόντα ήχο και σε αργό μέλος, για την προσκύνηση των εικόνων, σύμφωνα με το τυπικό που εκθέσαμε παραπάνω και κατόπιν ο αρχιερέας εισέρχεται αμέσως στο Άγιο Βήμα. Η παλαιά αυτή τάξη έσβησε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, καθώς, όπως γράφει και ο Άγγελος Βουδούρης, «*εγένοντο Πατριάρχαι έξωθεν λαμβανόμενοι, μη όντες εκ των προτέρων εν τοις Πατριαρχείοις διακονησάντων και μη ειδότων την ισχύουσαν τάξιν*». Συμπληρώνει δε ότι «*δια τον αυτόν ως άνω λόγον οι έξωθεν λαμβανόμενοι ως Πατριάρχαι καθωδηγούντο πάντοτε υπό του Πρωτοψάλτου άτε μόνου όντος τηρητού της πατριαρχικής παραδόσεως*».

Η ακολουθία του Όρθρου, συνεχίζεται με το δοξαστικό των αίνων της ημέρας, Εωθινό ή ιδιόμελο, πάντα με συνοδεία κανοναρχήματος. Το Υπερευλογημένη... είθισται να ψάλλουν όλοι μαζί οι κανονάρχες όταν πρόκειται να λειτουργήσει ο Πατριάρχης, τιμής ένεκεν.

8) Κατά την διάρκεια της δοξολογίας (στην έναρξη της οποίας κάνουν το Σταυρό τους όπως και στο Άγιος ο Θεός... του ασματικού) και φυσικά κατά την περιφορά του Τιμίου Σταυρού τόσο την 14η Σεπτεμβρίου όσο και την Γ' Κυριακή των Νηστειών, περιφορές στις οποίες οι χοροί συμμετέχουν. Η είσοδος στο Άγιο Βήμα γίνεται από τη νότια πύλη για τον Πρωτοψάλτη και από την βόρεια για τον Λαμπαδάριο. Σε όλες τις περιφορές οι χοροί βρίσκονται πίσω από τα εξαπτέρυγα.

Κατά τις Κυριακές που ψάλλεται Εωθινό δοξαστικό, ακολουθεί το Υπερευλογημένη υπάρχουν... πάντα σε ήχο Β' και η δοξολογία ψάλλεται στον ήχο της Κυριακής. Αντίθετα, εάν πρόκειται να ψαλλεί κάποιο ιδιόμελο δοξαστικό, τότε η δοξολογία ακολουθεί τον ήχο αυτού, ανεξαρτήτως του ήχου της Κυριακής. Η τελευταία αυτή λεπτομέρεια, ισχύει και για όλες τις εορτές του ενιαυτού, όπου ο Λαμπαδάριος παίρνει κατάληξη στο δοξαστικό και ο Πρωτοψάλτης, άρχεται της δοξολογίας. Τέλος, σε όσες εορτές προβλέπεται να ψαλλεί Και νυν... και κάποιο ιδιόμελο από τον Λαμπαδάριο, η δοξολογία ακολουθεί τον ήχο αυτού.

Οι σύντομες δοξολογίες, χωρίς πολύ βιασύνη και ανοίγματα, οι αργές, σε διπλό χρόνο και σχετικά σύντομα. Το ποια δοξολογία θα ψαλλεί (αργή ή σύντομη και ο ήχος της) είναι θέμα σειράς και παράδοσης (π.χ. Άγια στις εορτές του Τιμίου Σταυρού, σύντομη σε ήχο Β' τα Χριστούγεννα, σύντομες όταν πρόκειται να λειτουργήσει ο Πατριάρχης κλπ.).

Ιστορική λεπτομέρεια: Κατά τις ημέρες που λειτουργεί ο Πατριάρχης, είθισται να ψάλλονται οι δοξολογίες του πλ.Β' και πλ.Δ' ως οι πιο γνωστές από τους κανονάρχες.

Σημείωση: Είναι λογικό, αν σκεφτούμε, ότι τη Κυριακή της Ορθοδοξίας το δοξαστικό είναι σε ήχο πλ. Β', άρα και η δοξολογία. Του Αγίου Ανδρέου (ιδρυτή της τοπικής Εκκλησίας) σε πλ. Δ', επίσης και η δοξολογία.

Ιστορική λεπτομέρεια: Σύμφωνα με παλαιότερη παράδοση, σε μνήμες αγίων τα μετά τον Ν' φαλμό Δόξα...Και νυν..., το ιδιόμελο μετά του στίχου και τα ιβ' Κύριε ελέησον... ψάλλονταν από τους Δομεστίχους. Οι ίδιοι έψαλλαν την Τιμιωτέραν ή την Θ' ωδή του κανόνος και την καταβασία αυτής, το εξαποστειλάριο και τις σύντομες μόνο δοξολογίες. Οι αργές ψάλλονταν πάντα από τους Πρωτοψάλτη και Λαμπαδάριο.

Κατά παράδοση, εφόσον δεν μέλλει να ιερουργήσει αρχιερέας, ενίοτε ψάλλονται αργές δοξολογίες ενώ κατά τις επίσημες δοξολογίες, ψάλλεται είτε η επτάφωνη σε βαρύ διατονικό δοξολογία του Δανιήλ, είτε η επτάφωνη σε βαρύ εναρμόνιο του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, τιμής ένεκεν στον τελευταίο λόγω του αξιώματος που κατείχε και της προσφοράς του στην ψαλτική τέχνη. Η πρώτη δοξολογία καθιερώθηκε να ψάλλεται από τον Ιάκωβο Ναυπλιώτη, η δεύτερη από τον Κων/νο Πρίγγο, συνήθεια που έχει μεταφερθεί και στον ευρύτερο Ελλαδικό χώρο.

Κατά την παλαιά τάξη, ψαλλομένου του στίχου, *Παράτεινον το έλεος σου...* οι κανονάρχες που απήγγειλαν το *Κέλευσον...* έρχονται και στέκονται απέναντι από τον εκάστοτε αρχιερέα, (στο ίδιο σημείο που είπαν το *Κέλευσον...*), κάνουν σχήμα και παίρνουν θέση στο μέσον, στραμμένοι προς το Άγιο Βήμα. Στο Άγιος ο Θεός..., κάνουν τρεις φορές το σταυρό τους και μια μετάνοια. Έρχονται εκ νέου απέναντι στον αρχιερέα, κάνουν μια μετάνοια χωρίς σταυρό, πηγαίνουν εναλλάξ, πρώτα αυτός που είπε το *Κέλευσον...*, (ο οποίος στέκεται δεξιά στον Πριμηκήριο) και φιλούν το χέρι του εκάστοτε αρχιερέα. Κατόπιν επανέρχονται με αργά βήματα προς τα πίσω και στις θέσεις τους, δίπλα στον Πριμηκήριο. Κάνουν πάλι μια μετάνοια και ανεβαίνουν στα αναλόγια τους. Η πράξη αυτή των κανοναρχών, σηματοδοτεί και το τέλος της ακολουθίας του Όρθρου ενώ το κτύπημα της καμπάνας στο ασματικό της δοξολογίας και όχι πριν την έναρξη της όπως συμβαίνει, σηματοδοτεί με τη σειρά της, την εκκίνηση της Θείας Λειτουργίας.

Ιστορική λεπτομέρεια: Ο μακαριστός Πατριάρχης Αθηναγόρας, μετά το πέρας του *Σήμερον Σωτηρία...* ή του απολυτίκιου, είχε καθιερώσει να γίνεται μικρή παύση μέχρι να σταματούνε οι καμπάνες και μετά να αρχίζει η Θεία Λειτουργία.

Ειδικά στον Πατριαρχικό Ναό, εάν πρόκειται ο Πατριάρχης να ενδυθεί στον σολέα, ως εΐθισται την Κυριακή της Ορθοδοξίας, παραμένει στον θρόνο μέχρι και το τέλος της δοξολογίας της οποίας το ελέησον ημάς του ασματικού, ψάλλει ο Λαμπαδάριος. Ο Πρωτοψάλτης ξεκινά την αρχαία φήμη *Τόν Δεσπότην και αρχιερέα...* με τη διαφορά ότι στο *Εις πολλά έτη...* παίρνει κατάληξη στη λέξη *...Δέσποτα* ο ίδιος. Ο διάκονος εκφωνεί *Ιερείς εξέλθετε* και ο Λαμπαδάριος ξεκινά να ψάλλει το *Άνωθεν οι Προφήται...* (στο οποίο κατ' εξαίρεση ψάλλεται και σύντομο κράτημα) ή το *Περίζωσε την ρομφαία σου...* αμφότερα με αργό απήχημα. Με το πέρας της ένδυσης και ευλογούντος του Πατριάρχου, ο Πρωτοψάλτης ψάλλει το *Εις πολλά έτη...* και ξεκινά η Θεία Λειτουργία.

9) Τέλος, οι χοροί παραμένουν ένα σκαλί κάτω, κατά την ανάγνωση των ευχών του Μεγάλου Αγιασμού.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ως επίλογο, θα ήθελα να καταθέσω την προσωπική μου άποψη και στάση απέναντι σε όσα παρουσιάστηκαν και ακούστηκαν.

Η αλήθεια είναι πως μερικοί εξ ημών πιθανόν να τα θεωρήσουν όλα αυτά παρωχημένα ή ίσως και περιττή τυπολατρία μιας άλλης εποχής που δεν εξυπηρετεί σε κάτι στις μέρες μας. Κι όμως! Μέσα στο τυπικό της Εκκλησίας μας γνωρίζουμε ότι τίποτα δεν είναι τυχαίο και τίποτα δεν είναι της στιγμής. Ακόμη και αυτό το κατέβασμα απ' το αναλόγιο έχει τη χρησιμότητα του διδάσκοντας στο εκκλησίασμα την ιερότητα της στιγμής που γίνεται.

Αντιθέτως, εξαίρεση ίσως γινόμαστε εμείς οι ίδιοι που πολλές φορές ψάλλουμε πρόχειρα - τυχαία, χωρίς κάποια προετοιμασία, ανάλογα με τη φαντασία της στιγμής, δίνοντας στο τέλος και την απαραίτητη διευκρίνιση - δικαιολογία για ότι κατά την άποψή μας «ερμηνεύσαμε».

Θεωρώ όμως ότι, είναι καιρός πλέον να συναισθανθούμε τις προσωπικές μας ευθύνες για ελλείψεις και λάθη μας λόγω της πιθανής άγνοιας και ελλιπούς κατάρτισης μας. Είναι καιρός, επιτέλους, να παραδειγματισθούμε από τις ιστορικές αυτές προσωπικότητες των αναλογίων και όχι να δηλώνουμε απλοί θαυμαστές τους. Η τεχνολογία πλέον μας επιτρέπει την άμεση και εύκολη πρόσβαση στη μουσική και τυπική μας παράδοση.

Δε δικαιολογούμαστε να την αγνοούμε! Δε δικαιολογούμαστε να μην την διδάσκουμε και, πολύ περισσότερο, δε δικαιολογούμαστε να την περιφρονούμε!

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΠΕΡΙ ΤΩΝ ΨΑΛΛΟΜΕΝΩΝ ΗΧΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟ ΑΓΡΑΦΟ ΤΥΠΙΚΟ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ

Σύμφωνα με το άγραφο Τυπικό της Μ.Χ.Ε. οι ήχοι τους οποίους προβλέπεται να ψάλλουν οι χοροί σε κάθε περίπτωση είναι οι εξής:

- 1) Δευτέρα, 1^η Σεπτεμβρίου, Χριστούγεννα, Πρωτοχρονιά, Σαββάτο Λαζάρου, Κυριακή του Πάσχα, Κυριακή του Αντίπασχα (Θωμά) και γενικά στις Δεσποτικές εορτές: Χερουβικό - Κοινωνικό, σε ήχο Α'.
- 2) Παραμονή Χριστουγέννων, Σύναξης της Υπεραγίας Θεοτόκου (26^η Δεκ.), Παραμονή Θεοφανείων και σύναξης του Τιμίου Προδρόμου (7^η Ιαν.): Χερουβικό - Κοινωνικό, σε ήχο Β'.
- 3) Τρίτη, Θεοφάνεια, Κυριακή της Πεντηκοστής, Εγκαίνια και Εγκαίνειων

- (13 Σεπ.): Χερουβικό - Κοινωνικό, σε ήχο βαρύ.
- 4) Τετάρτη, Ὑψωση του Τιμίου Σταυρού, Κυριακή της Σταυροπροσκυνήσεως, Κυριακή των Βαΐων, Τετάρτη της Μεσοπεντηκοστής, Πέμπτη της Αναλήψεως, Μεταμορφώσεως καθώς και σε όλες τις Θεομητορικές εορτές: Χερουβικό - Κοινωνικό, σε ήχο Δ' (Άγια).
- 5) Πέμπτη: Χερουβικό - Κοινωνικό, σε ήχο πλ. Δ'.
- 6) Παρασκευή, Σάββατο και Δεσποτικές εορτές: Χερουβικό - Κοινωνικό, σε ήχο πλ. Α'.
- 7) Σάββατο: Χερουβικό - Κοινωνικό, στον ήχο της εβδομάδος ή σε πλ. Α'.
- 8) Εορτές αγίων: Χερουβικό - Κοινωνικό, στον ήχο της ημέρας.
- 9) Το Ὑπερευλογημένη υπάρχουν... πάντα σε ήχο Β' και η δοξολογία στον ήχο της Κυριακής. Αντίθετα, εάν πρόκειται να ψαλλεί κάποιο ιδίόμελο δοξαστικό, τότε η δοξολογία ακολουθεί τον ήχο αυτού, ανεξαρτήτως του ήχου της Κυριακής. Τέλος, σε όσες εορτές προβλέπεται να ψαλλεί Και νυν... και κάποιο ιδίόμελο από τον Λαμπαδάριο, η δοξολογία ακολουθεί τον ήχο αυτού.
- 10) Το Σήμερα σωτηρία... στον ήχο της δοξολογίας ή σε ήχο Δ'.

ΠΗΓΕΣ - ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ

1. Συνέντευξη του Πρωτοπρεσβυτέρου του Οικουμενικού Θρόνου, π. Σεραφείμ Φαράσογλου στον Πρωτοψάλτη του Ι. Ναού Αγίου Μηνά Κρήτης, κ. Ιωάννη Δαμαρλάκη, στον ραδιοφωνικό σταθμό της Αρχιεπισκοπής Κρήτης.
2. Συνέντευξη του κ. Σταματίου Παπαμανωλάκη στον Πρωτοψάλτη του Ι. Ναού Αγίου Μηνά Κρήτης, κ. Ιωάννη Δαμαρλάκη, στον ραδιοφωνικό σταθμό της Αρχιεπισκοπής Κρήτης.
3. Γεωρ. Ι. Παπαδοπούλου, «Ιστορική επισκόπηση της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής μουσικής» Αθήνα 1904, ανατύπωση Εκδόσεις «Τέριος», Κατερίνη 1990.
4. Τύπικό της Μ.Χ.Ε., υπό τ. Ἀρχοντος Πρωτοψάλτου της Μ.Χ.Ε., Γεωργίου Βιολάκη. Έκδοση Βασιλείου Δ. Σαλίβερου.
5. Αγγέλου Βουδούρη, Μουσικολογικά απομνημονεύματα, Οι μουσικοί χοροί της Μ.Χ.Ε., α' έκδοση, Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήνα 1998.
6. Πρωτοπρεσβυτέρου Σεραφείμ Φαράσογλου, Από την τάξη και ψαλμωδία στον Πατριαρχικό ναό Κωνσταντινουπόλεως, β' έκδοση, Αθήνα 1994.

7. *Οι ψάλτες του Οικουμενικού Πατριαρχείου, α' ανατύπωση από τον Σύνδεσμο των εν Αθήναις Μεγαλοσχολιτών, Αθήνα 1999.*
8. *Ημερολόγιον του Οικουμενικού Πατριαρχείου 2005, έκδοσης Οικουμενικού Πατριαρχείου.*
9. *Χρήστου Τσιούνη, Θρασύβουλος Στανίτσας, β' έκδοση, εκδόσεις «Φανάριον», Αθήνα 2003.*
10. *Κυριακή Β' Νηστειών, 5 Μαρτίου 1961, αρχείο ζωντανών ηχογραφήσεων, δίσκος Νο.5, έκδοση Κέντρου Παραδοσιακών Μουσικών Εκδόσεων, Αθήνα 2004.*
11. *Ζωντανή ηχογράφηση από την ακολουθία του Εσπερινού στον Πατριαρχικό ναό προ της Κυριακής της Ορθοδοξίας, 1957.*
12. *Ζωντανή ηχογράφηση από συνεργείο του Ε.Ι.Ρ. κατά τον εορτασμό της χιλιετηρίδας του Αγίου Όρους, τη Κυριακή της Ορθοδοξίας του 1963.*

Κυριαζής (Ζάχος) Νικολέρης

Άρχων Μουσικοδιδάσκαλος της Μ.Χ.Ε.

ΠΕΡΙ ΕΛΞΕΩΝ ΚΑΙ ΛΟΙΠΩΝ ΤΥΧΑΙΩΝ ΑΛΛΟΙΩΣΕΩΝ ΤΩΝ ΔΙΑΤΟΝΙΚΩΝ ΗΧΩΝ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

«Τας επιδόσεις των τεχνών και των άλλων απάντων ίσμεν γιγνομένης ου διά τους εμμένοντας τοις καθεστάσι, αλλά διά τους επανορθούντας και τολμώντας αεί τι κινείν και μεταβάλλειν των μη καλώς έχόντων.» (Ισοκράτης) Και εν μεταφράσει: «Οι πρόοδοι των τεχνών και όλων των άλλων (επιστημών) γνωρίζουμε ότι γίνονται, όχι εξ αιτίας εκείνων που παραμένουν στα κατεστημένα, αλλά εξ αιτίας εκείνων που τολμούν πάντοτε να παρεμβαίνουν, να κινούν και να μεταβάλλουν τα μη καλώς έχοντα (αυτά που χρειάζονται διόρθωση).»

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Για την έννοια του φαινομένου των Έλξεων έχουμε τις εξής διατυπώσεις:

1. Η Πατριαρχική Επιτροπή του 1888 εξέδωσε πρόγραμμα, όπου (στη σελ. 48, § 51, κεφ. Περί Έλξεων) αναφέρει: «Οι Έλξεις εν τη Ιερά ημών Μουσική εστί νόμος υπ' αυτής της φύσεως επιβαλλόμενος. Καίτοι δε μηδαμώς αναγραφόμενος τέως εν τη θεωρία της Εκκλησιαστικής Μουσικής, δύναται όμως να υποβληθή εις κανόνας, ους η Παράδοσις διέσωσε. Συνίσταται δε η Έλξις εις την κατά έν <1> ή πλείονα τμήματα μεταβολή φθόγγων τινων ελκομένων υπό των παρακειμένων αυτοίς οξυτέρων.» Ενώ στην § 52 αναφέρει: «Οι Έλξις σπανιότερον εκτελουμένη εν τω Στιχηραρικό Μέλει εστί προσόν ιδιαίτερον και στοιχείον απαραίτητον του Ειρμολογικού Μέλους. Οι δε όροι και κανόνες υφ' ους εκτελείται, εκτεθήσονται εν ενί εκάστω των Ήχων.»

2. Ο Νηλέας Καμαράδος και ο Κων/νος Ψάχος προσπάθησαν να φέρουν στα κείμενα της Βυζαντινής Μουσικής τις Έλξεις. Όμως, προϊόντος του χρόνου, φαίνεται ότι υπαναχώρησαν σε μεγάλο βαθμό στη σήμανση των Έλξεων.

3. Αυτός, όμως, που επανέφερε τη συστηματική καταγραφή των Έλξεων στα κείμενα της Εκκλησιαστικής Μουσικής είναι ο Σίμων Καράς, ο οποίος τις παρουσιάζει στο Θεωρητικό του, που προκάλεσε έντονες συζητήσεις στους ενασχολούμενους με την ερμηνεία της Βυζαντινής Μουσικής. Κατά τον Σίμων Καρά, οι μελωδικές Έλξεις είναι «αι διά υφέσεων ή διέσεων μετακινήσεις υπερβασίμων φθόγγων της Κλίμακος δοθέντος Ήχου προς τους δεσπόζοντας και σταθερούς,

διά των οποίων 'Ελξεων- προβάλλεται έτι μάλλον η Τονικότης του 'Ηχου και ο χαρακτήρ των μελωδιών.» (Δηλαδή, εδώ μιλά για το ύφος και ήθος της μελωδίας.) Πάντως, από πληροφορίες που έχουμε από τον Ιερομόναχο Γαβριήλ Σεβήρο στο Εγχειρίδιό του *Περί Εκκλησιαστικής Μουσικής* (1572) η μελωδική 'Ελξη ίσχυε και στην παλαιότερη Βυζαντινή Μουσική.

4. Όμως, στο Μέγα Θεωρητικό του ο Χρύσανθος δεν κάνει άμεση αναφορά στο φαινόμενο των 'Ελξεων, μάλλον τις υπονοεί, αφού μιλάει για Εστώτες, Υπερβάσιμους ή Κινούμενους φθόγγους.

5. Επίσης, ο νόμος της 'Ελξεως των Βυζαντινών εκφράζεται διά του Εναρμονίου Γένους κατά την «εκβολήν» και την «έκλυσιν» των διαστημάτων του «Διατονικού και Χρωματικού Γένους, δηλαδή, με την δέση και ύφεση επί των διαστημάτων. (Αριστείδης Κοϊντιλιανός, Βακχείος ο Γέρων, Πλούταρχος).

Τί είναι, λοιπόν, η 'Ελξη; Είναι η τάση που έχουν οι Φερόμενοι ή Υπερβάσιμοι - Κινούμενοι Φθόγγοι να μετακινούνται ψηλότερα ή χαμηλότερα προς τους Εστώτας φθόγγους από το ύψος τους με μόρια, όμως, που δεν είναι δυνατόν, τη στιγμή εκείνη να καθοριστούν, διότι αυτό που παράγει ο ανθρώπινος λάρυγγας, και μάλιστα μια καθαρή φωνή, είναι αδύνατον να μετρηθεί μοριακά με απόλυτη ακρίβεια. Για το λόγο αυτό δεν πρέπει, κατά την προσωπική μας γνώμη, οι 'Ελξεις να παρασημαίνονται.

Το φωνητικό διάστημα που προκύπτει από μία 'Ελξη είναι συνάρτηση σχολής / δασκάλου, κατασκευής λάρυγγος και, κυρίως, ακουστικού αποτελέσματος, από δάσκαλο σε μαθητή. Πρέπει να σημειωθεί ότι η μελωδική 'Ελξη είναι ένα από τα κυριότερα στοιχεία, που διαμορφώνει ιδιαίτερο ύφος στη μουσική.

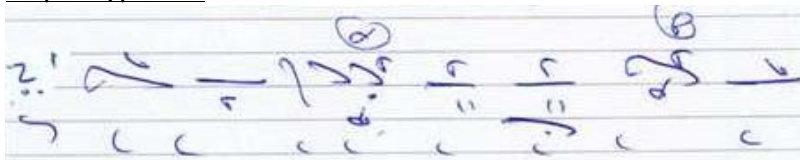
Μία 'Ελξη μπορούμε να την ακούσουμε από δύο ή τρεις διαφορετικούς δασκάλους με διαφορετική ερμηνεία, δηλαδή, υπάρχει ποικιλία και όχι συστηματικότητα στην ερμηνεία των 'Ελξεων.

Αυτά, λοιπόν, συνιστούν, τη λεγόμενη «Άγραφή Παράδοση». Θα πρέπει να σημειώσουμε, ότι, πάντοτε, κατά την προσωπική μας γνώμη, οι 'Ελξεις παρουσιάζονται με δύο μορφές: Η πρώτη μορφή είναι οι σταθερές 'Ελξεις, που παρουσιάζονται στους 'Ηχους και οι οποίες δεν πρέπει να παρασημαίνονται. Η δεύτερη, οι περιστασιακές ή στιγμιαίες 'Ελξεις, οι οποίες χρησιμοποιούνται από τους μελοποιούς και ερμηνευτές κατά περίπτωση και προπαντός για την ερμηνεία του ποιητικού κειμένου. Οι τελευταίες πρέπει να παρασημαίνονται.

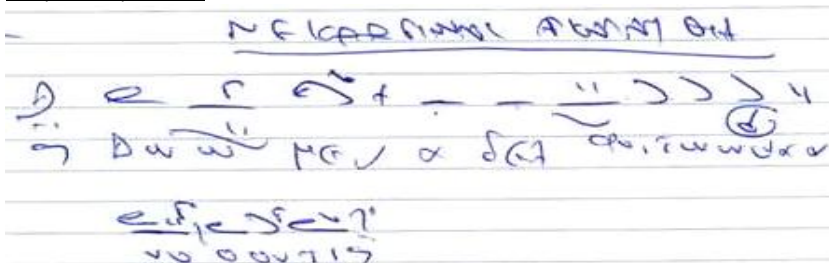
Επίσης, πρέπει να σημειώσουμε ότι συναντούμε 'Ελξεις και μεταξύ των κινουμένων φθόγγων στην Κλίμακα. Π.χ.: Στον 'Ηχο Πλάγιο του Τετάρτου ο Κε έλκεται από τον Ζω, δηλαδή, έχουμε άκουσμα Κλιτού:

Παράδειγμα 1ο

Στον Δεύτερο Ήχο (βλ. παράδειγμα 1, από το Δύναμις του Τρισαγίου Ύμνου του Γεωργίου Κρητός) έχουμε α) Έλξη του Γα προς τον Δι και β) Έλξη του Κε προς τον Ζω. Αυτό συμβαίνει διότι, ο Κε, ως διαβατικός φθόγγος και με Γοργόν, είναι πολύ δύσκολο να ακουστεί στη θέση του και η εκτέλεσή του θα δημιουργούσε άκουσμα Σκληρής Χρωματικής Κλίμακος.

Παράδειγμα 2ο.

Εξάλλου, στη Νεκρώσιμο Ακολουθία (βλ. παράδειγμα 3ο) παρατηρείται η ίδια ακριβώς περίπτωση ως, ανωτέρω.

Παράδειγμα 3ο.

Επίσης, οι Έλξεις είναι ανάλογες των Κλιμάκων που ακολουθεί η μελωδία. Π.χ. η Έλξη του Γα προς τον Δι στον Πρώτο ήχο είναι διαφορετικού ακουστικού αποτελέσματος στον Δεύτερο Ήχο, όπου ο Γα γίνεται πλέον προσαγωγέας (βλ. παράδειγμα 4ο, από το Δύναμις ΤΡΙσαγίου του Παλάση, κατ' ερμηνείαν Θρασύβουλου Στανίτσα):

Παράδειγμα 4ο.

ΚΥΡΙΩΣ ΜΕΡΟΣ - ΟΙ ΕΛΞΕΙΣ ΚΑΤΑ ΗΧΟΝ

Πριν προχωρήσουμε στις Έλξεις κατά Ήχον σημειώνουμε ότι ο φθόγγος που ταλαιπωρεί -με την καλή σημασία της λέξεως- όλους τους Ήχους, συμπεριλαμβανομένου και του Δευτέρου (σε ορισμένες, βέβαια, περιπτώσεις) είναι ο Ζω, ο οποίος με τις μετακινήσεις του στολίζει τη μελωδία.

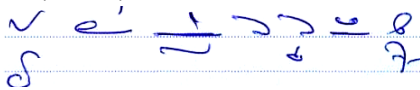
Α. Ήχος Πλάγιος του Τετάρτου

Οι κυριότερες Έλξεις του Ήχου αυτού είναι:

1. Σχορδο Νη - Δι: Έλξη του Πα προς τον Βου.

Ο Πα έλκεται προς τον Βου, όταν αυτός είναι διαβατικός φθόγγος και η μελωδία δεν κατέρχεται στην τονική (Νη). Στο παράδειγμα 5, ο Πα έλκεται, στο 6 όχι, επειδή η μελωδία καταλήγει στην τονική, οπότε εάν κάναμε Έλξη θα είχαμε άκουσμα Λεγέτου. Εννοείται ότι, όταν η μελωδία κάνει πτώση στον Πα (ο Πα κρατημένος, σταμάτημα στον Πα), τότε ο Πα είναι στη θέση του.

Παράδειγμα 5ο



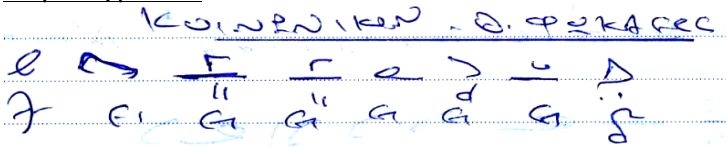
Παράδειγμα 6ο



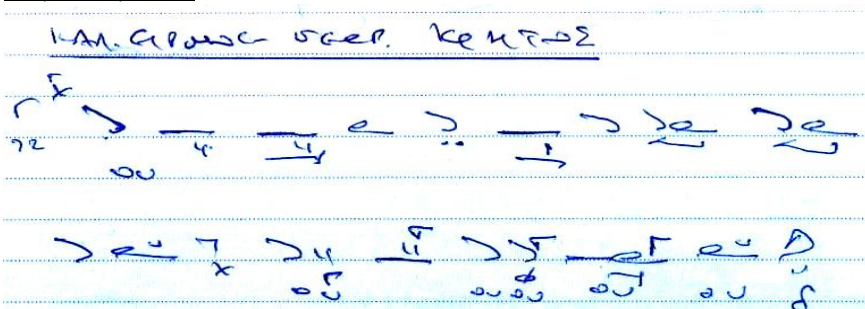
2. Σχορδο Νη - Δι: Έλξη του Γα προς τον Δι.

Αυτή γίνεται σε σπάνιες περιπτώσεις, οπότε θα πρέπει να παρασημαίνεται. Αυτό, τουλάχιστον, αποδεικνύεται από παραδείγματα κλασικών Μαθημάτων.

Παράδειγμα 7ο.



Παράδειγμα 8ο



Παράδειγμα 9ο.

3. Σχορδό Νη - Δι: Έλξη του Βου προς τον Πα σε κατιούσα κίνηση.
 Βλ. το παράδειγμα 10ο, στο Μακάριος ανήρ στη λέξη απολείται).

Παράδειγμα 10ο.

4. Σχορδό Νη - Δι: Έλξη του Βου προς τον Πα σε ανιούσα κίνηση.
 Κατά παράδοση, ο Βου ακούγεται με ύφεση προς τον Πα, όταν έχουμε μελωδικό σχήμα πτωτικό προς την τονική (Νη) και τούτο για λόγους ερμηνείας του κειμένου (βλ. παράδειγμα 11, από τα Απόστιχα του Πλαγίου Τετάρτου, «ταφήν δε καταδεξάμενος...» του Ιωάννου Πρωτοψάλτου)

Παράδειγμα 11ο.

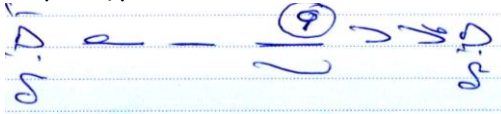
Ομοίως και στο παράδειγμα 12, από το αργό Ιδιόμελο της Μ. Τεσσαρακοστής Έλαμψεν η Χάρις σου..., σε ερμηνεία Αθανασίου Καραμάνη. Ως προς αυτό έχω προσωπική μαρτυρία του αιμηνήστου Πρωτοψάλτου Γεωργίου Γεροπούλου (πατρός του Τρύφωνος Γεροπούλου) αποφοίτου της Μεγάλης Σχολής του Γένους με διδάσκαλο τον Άρχοντα Πρωτοψάλτη της Μ.Χ.Ε. Ιάκωβο Ναυπλιώτη:

Παράδειγμα 12ο.

5. 4χορδο Δι - Νη: Έλξη του Ζω' προς τον Κε και κατ' ακολουθίαν προς τον Εστώτα φθόγγο Δι.

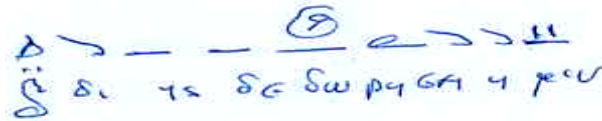
Αυτό συμβαίνει όταν η μελωδία ανέρχεται εκ του Δι μέχρι του Ζω' και επανέρχεται στον Δι. Εδώ θα πρέπει να προσέξουμε το διάστημα Ζω' - Κε, το οποίο σχηματικά από Ελάσσων τόνος γίνεται Ελάχιστος, διότι αν εκτελεστεί ως Ελάσσων, τότε ο Δι (Εστώς φθόγγος) θα φύγει από τη θέση του. Δηλαδή, ο Κε πρέπει να παραμείνει στη θέση του.

Παράδειγμα 13ο.



Η ύφεση στον Ζω' ισχύει ακόμη και στην περίπτωση που μετά από αυτόν ακολουθεί Χαρακτήρας Ισότητος, όπως φαίνεται στο δ' Απόστιχο του Πλαγίου του Τετάρτου «Ω, Δέσποτα των απάντων...».

Παράδειγμα 14ο.

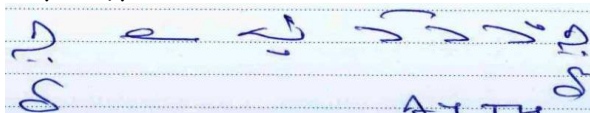


6. 4χορδο Δι - Νη: Έλξη του Ζω' προς τον Κε όταν η μελωδία κατέρχεται από τον Νη' προς τον Δι.

Στην περίπτωση αυτή ο Ζω' έλκεται από τον Κε, που παραμένει στη θέση του, διότι αν ο Κε ακουστεί χαμηλότερα, θα έχουμε άκουσμα Δευτέρου Ήχου.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ: Στην περίπτωση του παραδείγματος 15, ο Ζω' δεν πρέπει να ακουστεί απευθείας με ύφεση, διότι θα έχουμε άκουσμα Πρώτου ή Πλαγίου του Πρώτου Ήχου, δηλαδή, δεν πρέπει να παρασημαίνεται ο Ζω' με σημείο αλλοιώσεως. Η εκτέλεση του Ζω' θα γίνεται σε δύο κινήσεις μέσα σε ένα χρόνο, οπότε στην πρώτη κίνηση ακούγεται φυσικός και στη δεύτερη με Έλξη προς τον Κε. Αυτό γίνεται για να αποφευχθεί η Εναρμόνιος ύφεση στον Ζω.

Παράδειγμα 15ο.



Υπάρχουν, όμως, περιπτώσεις, όπου θα πρέπει ο Ζω να παρασημαίνεται με ύφεση, όπως στο Κοινωνικόν του Ιωάννου Πρωτοψάλτου.

Παράδειγμα 16ο.

Handwritten musical notation for Example 16. The notation is on a staff with notes and rests. Below the staff, there are syllables: ΚΑΝΑ ΑΣΣΑΗ ΚΑΤΑΜΕΞΗ ΣΤΩΝ ΚΕ ΜΕ ΑΚΟΥΣΜΑ ΠΡΕΤΟΝ Η ΤΑ ΠΡΕΤΟΝ.

Ομοίως, και στη διατονική Μεταβολή του Χερουβικού σε Έχο Δεύτερο του Θεοδώρου Φωκαέως:

Παράδειγμα 17ο.

Handwritten musical notation for Example 17. The notation is on a staff with notes and rests. Below the staff, there are syllables: ΤΥΝ ΒΙΩ ΤΙ ΚΗ ΠΗ ΚΗ ΚΗ ΚΗ.

Το ίδιο συμβαίνει και όταν η μελωδία ανέρχεται από τον Δι προς το Ζω', κατέρχεται στον Κε και σταματά με χρονικό σημείο επί του Κε:

Παράδειγμα 18ο.

Handwritten musical notation for Example 18. The notation is on a staff with notes and rests. Below the staff, there are syllables.

7. *Ώχορδο Δι - Νη*: Έλξη του Κε προς τον Ζω', όταν η μελωδία ανέρχεται από τον Δι έως τον Ζω' με κατάληξη ατελή στον Ζω'.

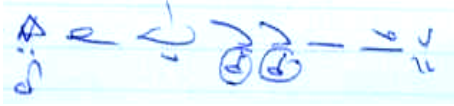
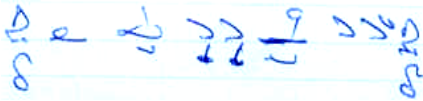
Στην περίπτωση αυτή ο Ζω' είναι φυσικός, όπως ακριβώς φαίνεται στο επόμενο παράδειγμα:

Παράδειγμα 19ο.

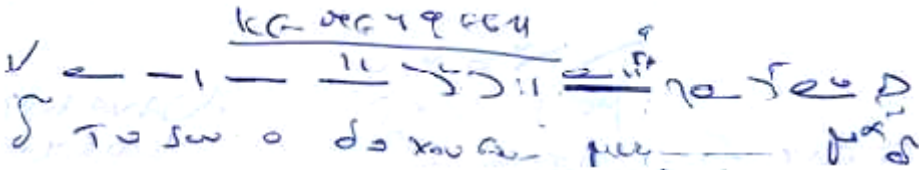
Handwritten musical notation for Example 19. The notation is on a staff with notes and rests. Below the staff, there are syllables.

8. *Ώχορδο Δι - Νη*: Έλξη του Κε προς τον Ζω', όταν η μελωδία κατέρχεται από τον Νη' έως τον Κε, με επάνοδο στον Ζω' ή και στον Νη'.

Στο παράδειγμα 20 έχουμε άκουσμα Κλιτού, ενώ στο παράδειγμα 21 έχουμε όλο το σκηνικό των Έλξεων του Τετραχόρδου Δι - Νη'.

Παράδειγμα 20°.Παράδειγμα 21°.9. 4χορδο Δι - Νη': Έλξη του Κε προς τον Δι.

Πρόκειται για τυχαία αλλοίωση, η οποία εξυπηρετεί τη σωστή ερμηνεία του ποιητικού κειμένου.

Παράδειγμα 22°.10. 4χορδο Δι - Νη': Έλξη του Κε προς τον Δι' με ταυτόχρονη Έλξη του Γα, επίσης προς τον Δι.

Και εδώ πρόκειται για περιστασιακές αλλοιώσεις, οι οποίες, πάντως, δεν φαίνεται να εξυπηρετούν παρά μόνο την αισθητική νοοτροπία του μελουργού. Το μέλος έχει άκουσμα Σπάθης. Το παράδειγμα από τα Ανοιξαντάρια του Θεοδώρου Φωκαέως.

Παράδειγμα 23°.

Στην περίπτωση της μεταθέσεως της βάσεως του Πλαγίου του Τετάρτου επί του φθόγγου Γα και εξαιτίας της μικρής εκτάσεως που παρουσιάζει η μελωδία, έχουμε τις εξής Έλξεις:

11. 4χορδο Νη-Γα (ως Δι-Νη): Έλξη του Βου (ως Ζω) προς τον Γα (ως Νη) και του Πα (ως Κε) προς τον Βου (ως Ζω).

Οι Έλξεις αυτές είναι αυτονόητες, σύμφωνα με όσα έχουν γραφεί ανωτέρω στον Πλάγιο του Τετάρτου εκ του Νη (βλ. παράδειγμα 24°).

12. 4χορδο Νη-Γα (ως Δι-Νη΄) Έλξη του Βου (ως Ζω) προς τον Πα (ως Κε).

Πρόκειται για στιγμιαία αλλαγή της μελωδίας σε έναν φθόγγο με μεταβολή του ακουστικού αποτελέσματος του Πλαγίου του Τετάρτου σε αισθήματα Ελάσσονος Κλίμακος, όπως φαίνεται κατωτέρω στο παράδειγμα από την Θ΄ Ωδή του Κανόνος «Αρματηλάτην Φαραώ...»

Παράδειγμα 24ο.

13. 4χορδο Νη-Γα (ως Δι-Νη΄) Έλξη του Πα (ως Κε) προς τον Βου (ως Ζω).

Η Έλξη αυτή δεν είναι τόσο έντονη όσο του Πα προς τον Βου στις περιπτώσεις του Πλαγίου του Τετάρτου εκ του Νη, όπως έχει σημειωθεί ανωτέρω.

Παράδειγμα 25ο.

14. 4χορδο Γα-Ζω (ως Νη-Γα) Έλξη του Γα (ως Νη) προς τον Δι (ως Πα).

Στην περίπτωση αυτή έχουμε Έλξη της τονικής (ο Γα ως Νη), όταν έχουμε πτώση στον Δι ως Πα. Η Έλξη αυτή μπορεί να δικαιολογηθεί ως προσωρινή μεταβολή της μελωδίας στον Πρώτο Ήχο με δίεση στον Γα (ως Νη)

Παράδειγμα 26ο.

Παράδειγμα 27ο.

B. Ήχος Τέταρτος

i. Λέγετος

Οι κυριότερες Έλξεις του Ήχου αυτού είναι:

1. 4χορδο Πα - Δι: Έλξη του Πα προς τον Βου, όταν ο Πα είναι φθόγγος διαβατικός.

Αυτή η Έλξη κατά κανόνα δεν παρασημαίνεται.

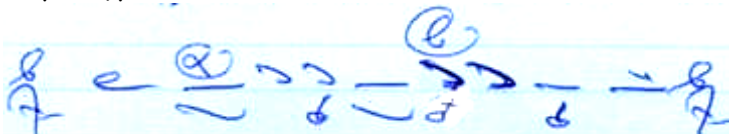
Παράδειγμα 1ο.



2. 4χορδο Δι - Πα: Έλξη του Πα προς τον Βου, όταν η μελωδία κατέρχεται μέχρι του Νη και επιστρέφει στον Βου.

Ούτε αυτή η Έλξη παρασημαίνεται στα μουσικά κείμενα. Στην β' περίπτωση του παραδείγματος 2 πρέπει να προσέξουμε την Έλξη του Πα προς τον Βου στην ανοδική του πορεία, το διάστημα να μην είναι μεγαλύτερο από την κάθοδο του Πα προς τον Νη, για να αποφύγουμε άκουσμα Ζυγού.

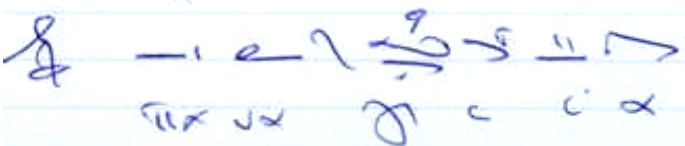
Παράδειγμα 2ο.



3. 4χορδο Βου - Κε: Έλξη του Κε προς τον Δι, όταν η μελωδία κατέρχεται μέχρι του Νη και επιστρέφει στον Βου.

Σ' αυτήν την περίπτωση η Έλξη παρασημαίνεται και γίνεται σε εξαιρετικές στιγμές για την ερμηνεία του κειμένου. Όμως, αυτή η Έλξη έχει ως αποτέλεσμα να ακούγεται ο Ζω' φυσικός, δηλαδή, δημιουργείται προσωρινό άκουσμα Μαλακού Χρώματος. Αυτό το φαινόμενο παρατηρείται κυρίως σε τελικές καταλήξεις, αλλά και κατά περίπτωση ατελείς στον Δι. Τα επόμενα παραδείγματα από τον Πολυέλεο «Λόγον αγαθόν...» του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος.

Παράδειγμα 3ο.



Παράδειγμα 4ο - 5ο.

Handwritten musical notation for examples 4 and 5. Example 4 shows a melodic line with notes and rests, with the lyrics "αλ λυ λου ου" below it. Example 5 shows a similar melodic line with the lyrics "αλ λυ λου ου ου ου ου" below it.

4. Χχορδο Δι - Νη΄:

Ισχύει ό,τι στον Πλάγιο του Τετάρτου, με εξαίρεση την Έλξη του Γα προς τον Δι, η οποία παρασημαίνεται. Κατά τη γνώμη μας, η Έλξη του Γα προς τον Δι γίνεται, γιατί το μελωδικό σχήμα έχει άκουσμα Αγια.

Παράδειγμα 6ο.

Handwritten musical notation for Example 6, showing a melodic line with notes and rests, with the lyrics "α υ γ κ ου α λ λ υ θ α γ α α ου ο" below it.

5. Χχορδο Ζω΄ - Βου΄: Έλξη του Βου΄ από τον Πα.

Δεδομένου ότι ο Λέγετος δεν αντιφωνεί, ο υψηλός Βου θα πρέπει να ακούγεται με ύφεση, διότι αλλιώς θα έχουμε άκουσμα Πλαγίου του Τετάρτου.

Παράδειγμα 7ο.

Handwritten musical notation for Example 7, showing a melodic line with notes and rests, with the lyrics "α λ λ υ κ μ α ο υ ρ φ α α" below it.

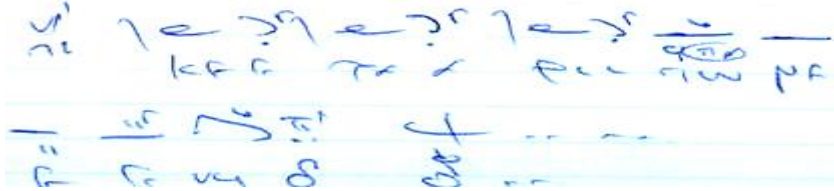
Ομοίως και στο Κράτημα του Δόξα του προαναφερθέντος Πολυελέου «Λόγον αγαθόν...» του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος.

Παράδειγμα 8ο.

Handwritten musical notation for Example 8, showing a melodic line with notes and rests, with the lyrics "α γ ρ α" below it.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ: Όταν η μελωδία ανέρχεται μέχρι του οξέως Γα, τότε πρέπει να υπάρξει Μεταβολή στον τόνο με ανάλογη Φθορά.

Παράδειγμα 9ο.



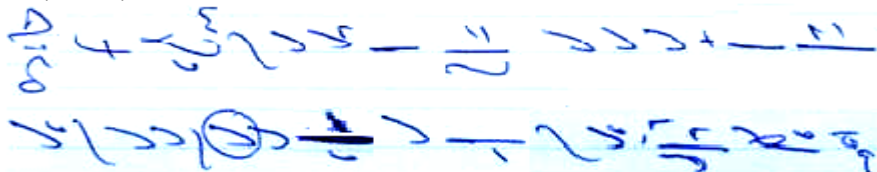
B. Ήχος Τέταρτος

ii. Στιχηραρικός

Πριν προχωρήσουμε στις Έλξεις αυτού του Τρόπου, σημειώνουμε την ιδιαιτερότητα που έχει αυτός ο Ήχος ως προς την τονική του (αρχική μαρτυρία). Ενώ η αρχική μαρτυρία είναι ο Πα, η Τελική προς Παύσιν κατάληξη γίνεται στον Βου. Έτσι, διερωτάται κανείς, οι καταλήξεις στο μέσον της μελωδίας στον Πα και στον Βου τι είδους είναι; Ποιές είναι ατελείς και ποιές εντελείς; Προσωπική μας γνώμη είναι ότι η Τελική προς Παύσιν κατάληξη γίνεται στον Βου, για να γίνει αντιληπτό ότι βρισκόμαστε σε Τέταρτο Ήχο. Μία Τελική προς Παύσιν κατάληξη στον Πα θα δημιουργούσε αίσθηση Πρώτου Ήχου.

Ο Στιχηραρικός Τέταρτος, τόσο ο σύντομος όσο και ο αργός, αποτελεί ένα μίγμα τριών Ήχων, του Πρώτου, του Λεγέτου και του Πλαγίου του Τετάρτου. Οι Έλξεις, λοιπόν, στον Ήχο αυτό κατά κανόνα προσιδιάζουν με τις Έλξεις των αντίστοιχων Ήχων, όπου γίνεται η κίνηση της μελωδίας. Όμως, στο μελωδικό σχήμα με το οποίο γίνεται κατάληξη στον Πα, ο Πα είναι στη θέση του, γιατί γίνεται με άκουσμα Πρώτου Ήχου.

Παράδειγμα 1ο.



B. Ήχος Τέταρτος

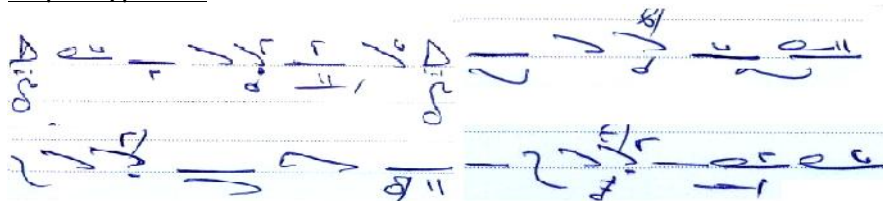
iii. Άγια

Και εδώ συμβαίνει ό,τι στον Λέγετο και στον Στιχηραρικό Τέταρτο.

1. 4χορδο Πα - Δι και 3χορδο Βου - Δι:

Η ιδιαιτερότητα του Ήχου είναι στο 4χορδο Πα - Δι και στο 3χορδο Βου - Δι. Γενικά, ο Γα έλκεται προς τον Δι με τους εξής τρόπους:

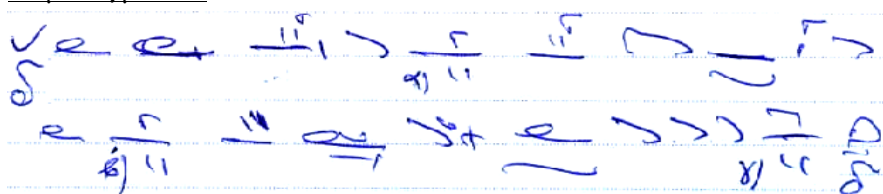
Παράδειγμα 1ο.



- Ο Γα με μονόγραμμη δέση, για να δώσει το άκουσμα του Άγια.
- Ο Γα με απλή δέση.
- Ο Γα στη θέση του, επειδή έχουμε άκουσμα Λεγέτου.
- Ο Γα με απλή δέση, επειδή προετοιμάζει την κατάληξη, και
- Ο Γα με δίγραμμη δέση, χαρακτηριστική της κατάληξης του Άγια (σχεδόν ταυτοφωνία).

2. 3χορδο Νη - Δι:

Παράδειγμα 2ο.



- Ο Γα στη θέση του, διότι έχουμε Λέγετο.
- Ο Γα στη θέση του, διότι έχουμε Λέγετο.
- Ο Γα με μονόγραμμη δέση, χαρακτηριστική της συγκεκριμένης κατάληξης του Άγια.

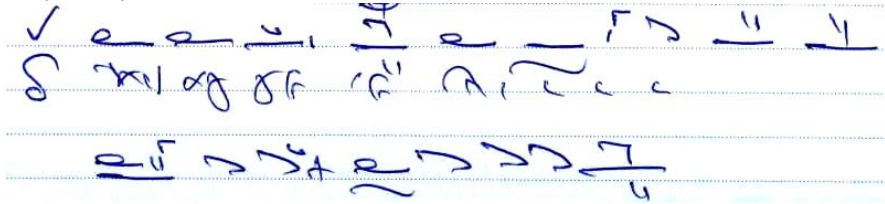
ΣΗΜΕΙΩΣΗ: Το παραπάνω μελωδικό σχήμα χρησιμοποιείται και σε άλλους Ήχους, όπως στον Πρώτο, Πλάγιο του Πρώτου, Βαρύ εκ του Ζω (Διατονικό) και Πλάγιο του Τετάρτου. Σε κανένα Ήχο, και ιδιαίτερα στον Άγια, παρότι ο Γα έλκεται προς τον Δι, η Έλξη δεν παρασημαίνεται, παρά μόνο στην Τελική προς Παύσιν κατάληξη (βλ. κείμενα Πέτρου Πελοποννησίου, Πέτρου Βυζαντίου, Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, Κων/νου Πρωτοψάλτου και άλλων).

3. 3χορδο Νη - Δι:

Όταν η μελωδία κατέρχεται μέχρι τον Βου και ανέρχεται με συνεχή δια-

στήματα μέχρι τον Δι, ο Γα μένει στη θέση του, διότι έχουμε άκουσμα Λεγέτου.

Παράδειγμα 3ο.



ΣΗΜΕΙΩΣΗ: Για όλες τις ανωτέρω θέσεις μας βασιζόμαστε σε ακούσματα συγχρόνων αναγνωρισμένων Πρωτοψαλτών και διδασκάλων.

Γ. Ήχος Πρώτος

Οι Έλξεις του Ήχου αυτού είναι μόνιμες και περιστασιακές.

Μόνιμες Έλξεις είναι οι ακόλουθες:

1. 4χορδο Πα - Δι: Ο Βου ως φθόγγος διαβατικός.

Παράδειγμα 1ο.

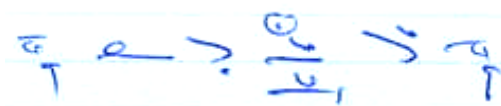


- α) Ο Βου κοντά στον Γα με άκουσμα Εναρμονίου, με παρασήμανση.
β) Ο Βου στην κάτωδο έλκεται από τον Πα, χωρίς παρασήμανση, για να αποφευχθεί το Εναρμόνιον άκουσμα.

2. 4χορδο Πα - Δι: Ο Βου προς τον Πα σε Τελική κατάληξη.

Παρότι ο Βου είναι κρατημένος φθόγγος έλκεται από τον Πα, για ν' αποφευχθεί άκουσμα Πλαγίου του Τετάρτου Ήχου. Η Έλξη δεν παρασημαίνεται:

Παράδειγμα 2ο.



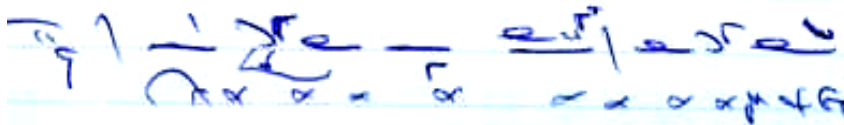
Περιστασιακές Έλξεις του Πρώτου Ήχου είναι οι εξής:

3. 4χορδο Πα - Δι: Ο Γα προς τον Δι.

Η Έλξη του Γα προς τον Δι μπορεί να θεωρηθεί άκουσμα Άγια, αλλά

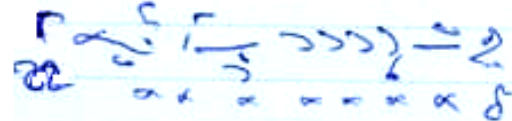
για να συμβεί πρέπει το μελωδικό σχήμα να έχει πορεία Άγια και προπαντός να παρασημαίνεται η Έλξη.:

Παράδειγμα 3ο.



Και από το Μεγαλυνάριον Θεοτοκίον «Τὴν γὰρ σὴν μήτραν...»

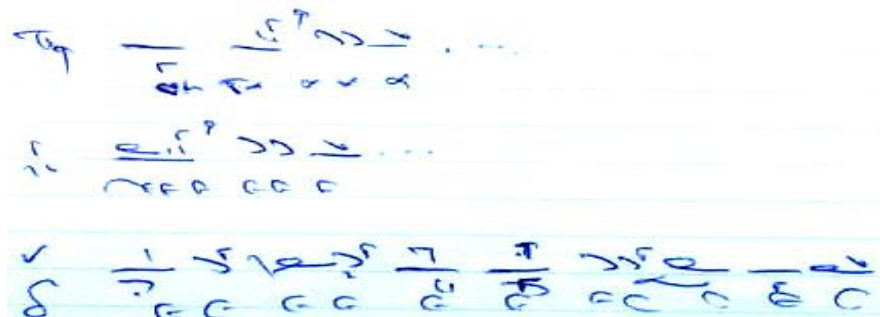
Παράδειγμα 4ο.



4. 4χόρδο Πα - Δι: Ο Ζω' προς τον Γα.

Στην περίπτωση αυτή η Έλξη είναι επηρεασμένη από το Μακάμ Σαμπά:

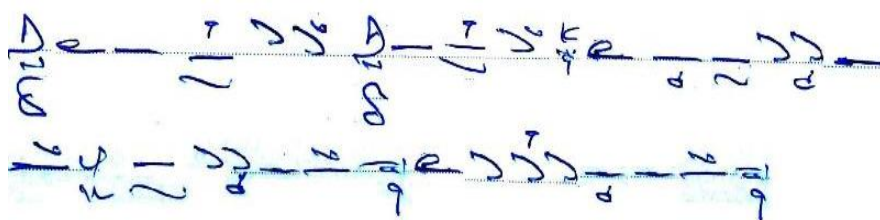
Παράδειγματα 5ο - 6ο - 7ο.



5. 4χόρδο Κε - Πα': Ο Ζω' ως μετακινούμενος φθόγγος.

Η ύφεση στον Ζω' γίνεται ακόμα και όταν η μελωδία κατέρχεται μέχρι τον Κε, σε αντίθεση με τον Πλάγιο του Τετάρτου, στον οποίο, για να γίνει ο Ζω' με ύφεση το μέλος πρέπει να κατέρχεται ως τον φθόγγο Δι (αναλογία 4χόρδων Κε - Πα' / Δι - Νη').

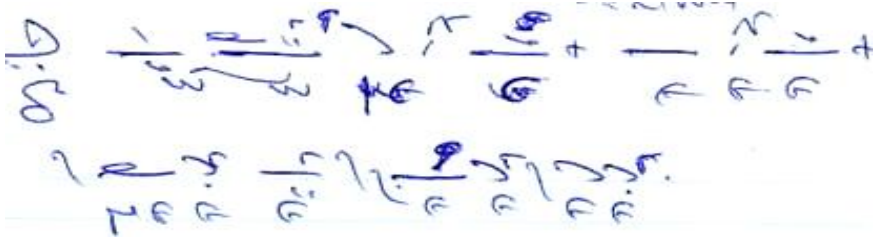
Παράδειγμα 8ο.



6. 4χορδο Κε - Πα: Έλξις του Πα' προς τον Νη'

Ο άνω Πα έλκεται όταν έχουμε το παρακάτω μελικό σχήμα που συναντούμε στο αργό Χερουβικό του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, όπου προϋπάρχει ο Εναρμόνιος Ζω', άρα μπορούμε να συμπεράνουμε, ότι έχουμε τους φθόγγους Δι, Ζω', Πα' εν υφέσει με άκουσμα Μακάμ Σαμπά.

Παράδειγμα 9ο.



7. 4χορδο Πα - Δι: Ο Νη προς τον Πα.

Σε σπάνιες περιπτώσεις έχουμε Έλξη του Νη προς τον Πα, όπως φαίνεται στο αργό Χερουβικό του Θεοδώρου Φωκαέως σε Ήχο Πρώτο. Η θέση αυτή μάλλον προσιδιάζει σε θέση Άγια

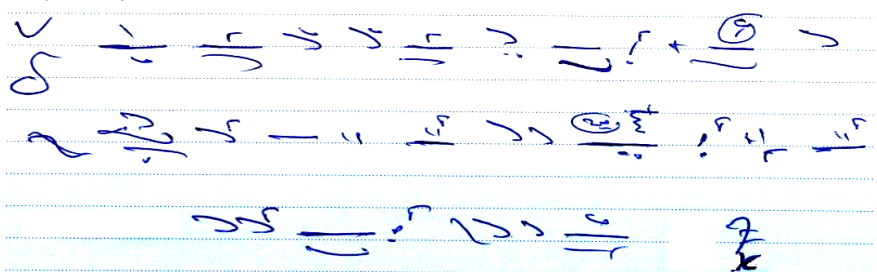
Παράδειγμα 10ο.



8. 4χορδο Πα - Δι: Ο Βου προς τον Πα.

Ο Βου έλκεται προς τον Πα, όπως στο χαρακτηριστικό παράδειγμα από τα αργά Κεκραγάρια Ιωάννου Δαμασκηνού, τα οποία εξηγήθηκαν από τον Πέτρο Πελοποννήσιο. Είναι χαρακτηριστική η μεταβολή στη μελωδία που ακολουθεί. Η ύφεση επί του Βου προετοιμάζει τον Λέγετο που ακολουθεί.

Παράδειγμα 11ο.

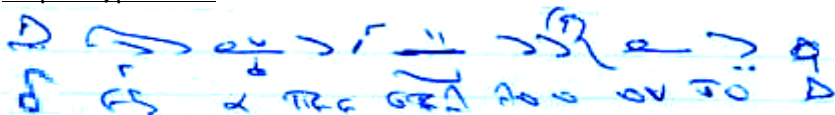


9. 5χορδο Δι-Πα (ως Πα-Κε): Ο Βου προς τον Πα.

Άλλο παράδειγμα στην κατασκευή του 5χορδου συστήματος, από το Α'

Εωθινόν του Ιωάννου Πρωτοψάλτου. Η εντός παρενθέσεων ύφεση είναι ενδεικτική και δεν παρασημαίνεται.

Παράδειγμα 12ο.



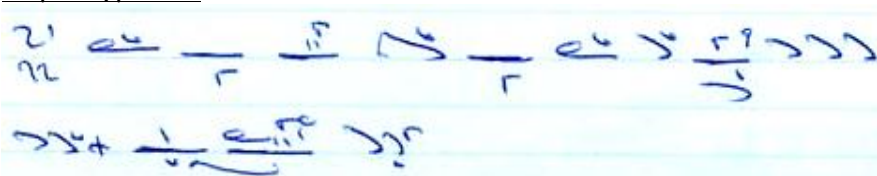
B. Ήχος Τέταρτος

i. Αργός Πλάγιος του Πρώτου

1. 4χορδο Κε - Πα': Ο Ζω εν υφέσει.

Στα αργά του μέλη με τονική τον Πα, άλλοτε προσομοιάζει με τον Πρώτο Ήχο, άλλοτε όχι. Ο Πλάγιος του Πρώτου αρκετές φορές στο υψηλό 4χορδο Κε - Πα' κάνει χρήση της Εναρμονίου φθοράς επί του Ζω', οπότε έχουμε συγκερασμένα διαστήματα (12 - 12 - 6, αντί του 12 - 10 - 8), με αποτέλεσμα σε ορισμένα μελωδικά σχήματα να έχουμε ύφεση και επί του οξέως Πα'. Παράδειγμα ο Καλοφωνικός Ειρμός του Παναγιώτου Χαλάτζογλου «Εφριξε γη...». Σε αυτήν την περίπτωση παρασύρει και τον Βου με ύφεση.

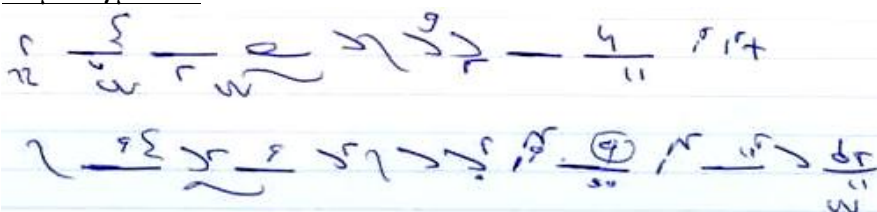
Παράδειγμα 1ο.



2. 4χορδο Κε - Πα': Ο Πα' εν υφέσει.

Άλλο πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα βλ. στο Κοινωνικόν του Θεοδώρου Φωκαεύς «Σάμα Χριστού...». Εδώ ο Φωκαεύς δε διστάζει να θέτει ύφεση στον Πα' με υπερβατό διάστημα. Εδώ παρασύρει και τον Δι σε ύφεση, οπότε έχουμε ολοκληρωμένο Μακάμ Σαμπά, δηλαδή Δι, Ζω', Πα' εν υφέσει.

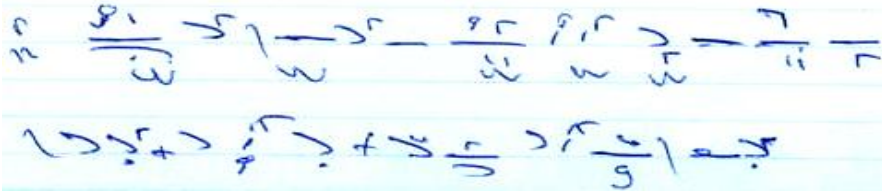
Παράδειγμα 2ο.



3. 4χορδο Κε - Πα: Ο Πα' εν υφέσει.

Στο ίδιο Μάθημα έχουμε Ζω' Εναρμόνιο, Πα' ύφεση και στην κάθοδο έχουμε ύφεση στον Βου και Εναρμόνιο φθορά στον χαμηλό Ζω, οπότε με Ζω', Βου και Ζω με Εναρμόνιες υφέσεις έχουμε Μακάμ Ατζέμ Κιουρντί.

Παράδειγμα 3ο.

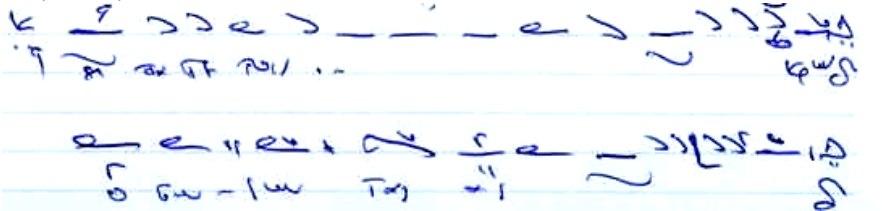


Από τα παραπάνω παραδείγματα φαίνεται ότι Φωκαέας ήταν επηρεασμένος από την Εξωτερική Μουσική.

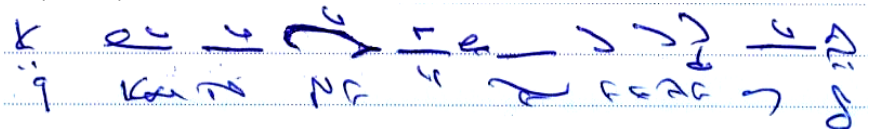
4. 6χορδο Πα - Ζω: Ο Γα προς τον Δι.

Άλλο χαρακτηριστικό αυτού του Ήχου είναι οι ατελείς και τελικές καταλήξεις που κάνει στον Δι, κυρίως στα Στιχηρικά του μέλη, με δέση του Γα προς τον Δι. Βλ. παραδείγματα από τα Στιχηρά των Αναστασίμων Αίνων του Πλαγίου του Πρώτου Ήχου του Ιωάννου Πρωτοψάλτου.

Παράδειγμα 4ο.



Παράδειγμα 5ο.



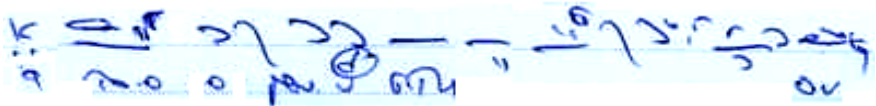
Το ερώτημα που γεννάται είναι, πως δικαιολογείται με τονική βάση τον Πα να έχουμε τελικές καταλήξεις στον Δι και με άκουσμα καταλήξεως Αγία, αν και η μορφολογική κατασκευή του Ήχου δεν ακολουθεί την του Τετάρτου. Προσωπικά, δίνουμε δύο απαντήσεις: α) Εφόσον η Έλξη πάντοτε παρασημαίνεται, ο μελωργός δεν μας αφήνει κανένα περιθώριο αμφισβήτησης αυτής. β) Όλοι οι Αναστάσιμοι Αίνοι, από τα Πασαπνοάρια μέχρι τα Στιχηρά, αποτελούν μία μουσική ενότητα, η οποία ολοκληρώνεται στην Τελική προς Παύσιν κατάληξη. Εξάλλου και οι προτασσομένοι Στίχοι αρχίζουν από τον Δι.

Εκτός από τα παραπάνω, οι υπόλοιπες του Πλάγιου του Πρώτου είναι οι αυτές με τον Πρώτο Ήχο.

5. Σχορδο Κε - Πα' : Ο Γα προς τον Δι.

Στα Στιχηραρικά μέλη παρατηρούμε έλξη του Γα προς τον Δι, όταν ο Γα είναι διαβατικός φθόγγος και η μελωδία δεν κατέρχεται χαμηλότερα από τον Γα, αλλά επιστρέφει με ανοδική πορεία. Αυτό κατά τη γνώμη μας συμβαίνει για να μη διαταραχθεί η ισορροπία στο 4χορδο Γα - Ζω'. Αν ο Γα παραμείνει στη θέση του, τότε θα έχουμε ένα κακόηχο διάστημα αυξημένης 4ης. Για να ακουστεί ο Γα στη θέση του, θα πρέπει ο Ζω' να είναι σε ύφεση, οπότε θα έχουμε το διάστημα καθαράς 4ης.

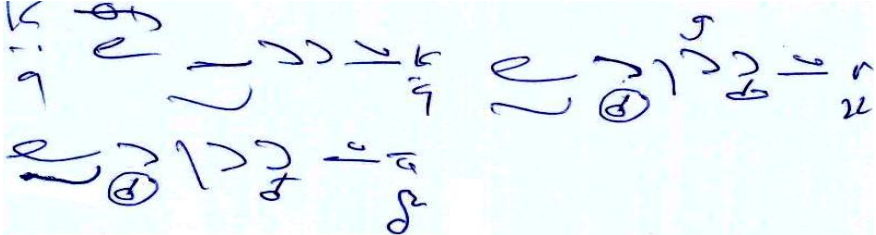
Παράδειγμα 6ο.



6. Σχορδο Πα - Κε: Ο Βου προς τον Γα και ο Νη προς τον Πα.

Οι Έλξεις αυτές συμβαίνουν, όταν επί του φθόγγου Γα τεθεί η Εναρμόνι-
ος Φθορά με την εξής πορεία:

Παράδειγμα 7ο.



Εδώ τίθεται το ερώτημα, πως δικαιολογείται το Μαρτυρικό της Μαρτυρίας του Πα. Γνώμη μας είναι ότι, θα πρέπει να γίνει η εξής παρέμβαση: Ο φθόγγος Γα να ακουστεί στη θέση του ως Βου, οπότε αντί για Γα-Βου-Πα-Νη-Πα θα έχουμε Βου-Πα-Νη-Ζω-Νη. Έτσι δικαιολογείται η Μαρτυρία του Πα.

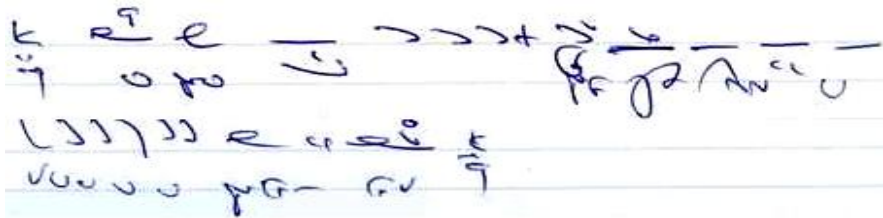
Όσον αφορά τον φθόγγο Βου στην Τελική προς Παύσιν κατάληξη ισχύει ό,τι στον Πρώτο Ήχο.

ii. Σύντομος Πλάγιος του Πρώτου

7. 4χορδο Κε - Πα' : Ο Ζω' φυσικός.

Πρώτη παρατήρηση είναι ότι ο Ζω' είναι πάντα στη θέση του, με δίεση στον Γα, όπως εξηγήσαμε στα Στιχηρारικά μέλη, με τη διαφορά ότι εδώ ο Γα είναι σε δίεση όχι μόνον ως διαβατικός φθόγγος, αλλά και ως κρατημένος (με χρονικό σημείο). Χαρακτηριστικό παράδειγμα η Θ' Ωδή των αργών Καταβασιών της Αναλήψεως. Η Ωδή αρχίζει με Εναρμόνιο Φθορά επί του Ζω' και συνεχίζει μέχρι τη λέξη «οι πιστοί». Από δε του «ομοφρόνας μεγαλύνομεν» συνεχίζει ως καθαρός Διατονικός Ήχος, τιθεμένης της Φθοράς του Πα επί του Κε. Η τελευταία λύνεται στην Τελική κατάληξη.

Παράδειγμα 8ο.

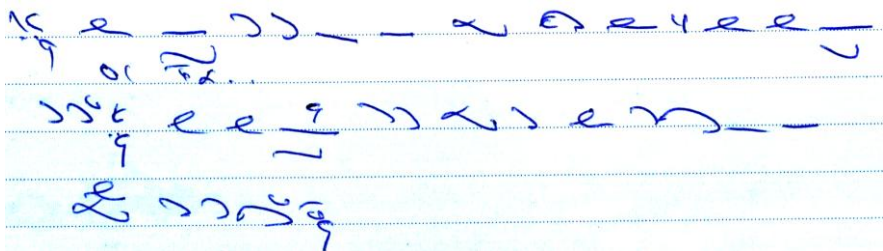


ΣΗΜΕΙΩΣΗ: Πρέπει να σημειωθεί, ότι το άκουσμα του Ζχορδου Κε - Γα δίεση, ομοιάζει ακουστικά με το Ζχορδο Δι - Βου του Διατόνου και του Μαλακού Χρώματος.

8. 4χορδο Κε - Πα': Ο Ζω' με ύφεση.

Όταν έχουμε πτώση της μελωδίας στον Πα, ο Ζω' πρέπει να εκτελεστεί με ύφεση, η οποία παρασημαίνεται, οπότε ο Γα θα ακουστεί στη θέση του, όπως στην Γ' Ωδή του Αναστασίμου Κανόνος του Ήχου, «Οι πάλοι φωτοειδή νεφέλη σκεπόμενοι...».

Παράδειγμα 9ο.



9. 4χορδο Κε - Πα': Ο Πα' προς τον Νη'.

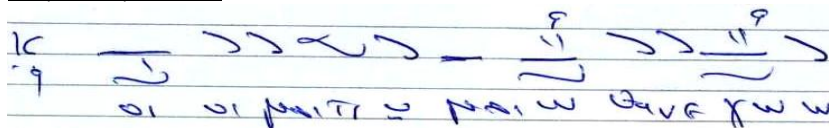
Αυτή η Έλξις γίνεται σε εξαιρετικές περιπτώσεις και μόνον για την ερμηνεία του κειμένου, τιθεμένης, οπωσδήποτε, υφέσεως επί του Πα. Ως παράδειγμα φέρουμε την Δ' Ωδή του Αναστασίμου Κανόνος του Ήχου, τα κατανυκτικά της

Μ. Τεσσαρακοστής και, επίσης το Αναστάσιμο Απολυτίκιο του Ήχου:

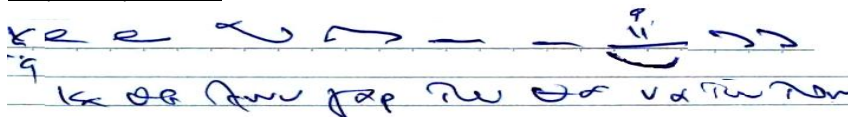
Παράδειγμα 10ο.



Παράδειγμα 11ο.

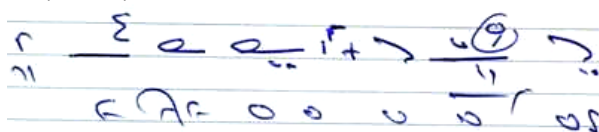


Παράδειγμα 12ο.



ΣΗΜΕΙΩΣΗ Α: Ο Ζω' ακούγεται εν υφέσει και στις Τελικές προς Παύσον καταλήξεις, όμως όχι με άκουσμα Εναρμονίου υφέσεως (μόνο απλής υφέσεως).

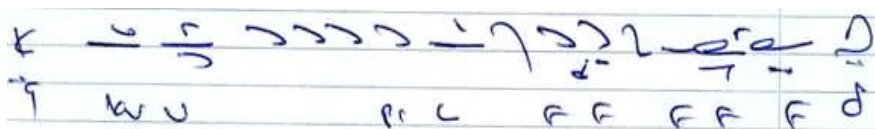
Παράδειγμα 13ο.



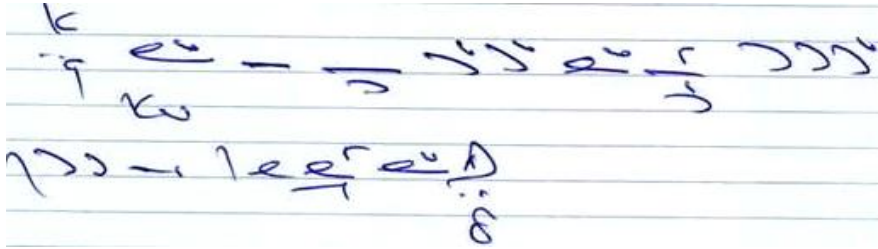
Προτρέπουμε δε τους Ιεροψάλτες να αποφεύγουν το Ισοκράτημα Δι επί του Ζω' της Τελικής καταλήξεως, διότι είναι εκτός του Ήθους της μελωδίας. Προτείνεται η από κοινού εκτέλεση της φράσεως (Μαζί).

ΣΗΜΕΙΩΣΗ Β: Θεωρούμε ότι η κατάληξη των μελών του Πλαγίου του Πρώτου Ήχου, η οποία πραγματοποιείται στον Δι με Έλξη του Γα και προσομοιάζει με Αγια, είναι νεώτερη και μεταγενέστερη σε σχέση με την αντίστοιχη κατάληξη που πραγματοποιείται μέσω Γα φυσικού και Βου. Ως παραδείγματα, επικαλούμαστε τις καταλήξεις των αργών Κεκραγαρίων του Ιωάννου Δαμασκηνού και του Ιακώβου Πρωτοψάλτου.

Παράδειγμα 14ο (Κεκραγάριο Ιακώβου Πρωτοψάλτου).



Παράδειγμα 15ο (Κεκραγάριο Ιωάννου Δαμασκηνού).



Κωστής Δρυγιαννάκης

Η ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

«Όταν ιδούμεν καμμίαν φοράν κανέναν άνδρα ή καμμίαν γυναίκα, όπου να είναι ταπεινοί, αν και είναι άσχημοι, άρρωστοι, κίτεροι, αν και έχουν και ξεσχισμένα φορέματα, μα έχοντας την ταπεινώσιν μας φαίνονται ωσάν άγγελιοι, ωσάν μάλαμα, μας έρχεται όπου να τους βάλωμεν μέσα εις την καρδίαν μας.»
*Κοσμάς ο Αιτωλός, Διδαχές*¹³⁰

Οι πρώτες ηχογραφήσεις ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής φαίνεται ότι πραγματοποιήθηκαν στην Σμύρνη το 1911 από τον Πέτρο Μανέα¹³¹, μαθητή του Ιάκωβου Ναυπλιώτη. Ο Ναυπλιώτης ηχογράφησε μια μεγάλη ποσότητα δίσκων γραμμοφώνου στην πόλη, στα χρόνια γύρω στο 1920· πρόσφατα αυτές οι ηχογραφήσεις επανεκδόθηκαν, μάλλον όλες, από την τουρκική εταιρεία Kalan με επιμέλεια του Αντώνη Αλιγυζάκη¹³². Στην Αθήνα αρχίζει να λειτουργεί το εργοστάσιο της Columbia το 1930· ήδη στα τέλη της προηγούμενης δεκαετίας έχουν φωνογραφηθεί ο Σεραφείμ Γεροθεοδώρου, ο Κωνσταντίνος Σ. Θωμαΐδης, ο πρόσφυγας πλέον Μανέας, ο Εμμανουήλ Βαμβουδάκης¹³³ καθώς και μερικές εκκλησιαστικές χορωδίες ευρωπαϊκού τύπου· ένα απάνθισμα τους επανεκδόθηκε από τον Πέτρο Ταμπούρη¹³⁴. Το 1930 η Μέλπω Μερλιέ ηχογραφεί τον μητροπολίτη Σάμου Ειρηναίο Παπαμιχαήλ, τον Σίμωνα Καραά με την χορωδία του και δυο ψάλτες από τα Μέγαρα· αυτές οι ηχογραφήσεις, Ξεκάθαρα εκτός της εμπορικής δισκογραφίας, βλέπουν το φως της δημοσιότητας μόλις το 2000¹³⁵. Δίσκοι γραμμοφώνου συνέχισαν να εκδίδονται ως τις αρχές της δεκαετίας του 1960¹³⁶,

¹³⁰ Ιωάν. Μενούνου, *Κοσμά του Αιτωλού διδαχές και βιογραφία*, εκδόσεις Τήνος 1990, σ.156.

¹³¹ Ένας κατάλογος δίσκων του Μανέα παραδίδεται στο βιβλίο του Αριστομένη Καλυβιώτη *Σμύρνη: Η μουσική ζωή 1900 - 1922*, Music Corner 2002.

¹³² *Βυζαντινή μουσική υπό του Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Ιακώβου Ναυπλιώτη*, Kalan 2008.

¹³³ Ο Βαμβουδάκης ήταν Πρωτοψάλτης στο ναό του Παναγιού Τάφου, στην Ιερουσαλήμ. Πιθανά και να ηχογραφήθηκε εκεί.

¹³⁴ *Ανθολογία εκκλησιαστικής μουσικής 1924 - 1930*, FM 1995.

¹³⁵ *Και ανμνήσασμεν: Εκκλησιαστικά ύμνοι ηχογραφημένοι το 1930 από τη Μέλπω Μερλιέ*, Εδώ 2000.

¹³⁶ Αναλυτικοί κατάλογοι της ελληνικής δισκογραφίας στις 78 στροφές στον Διονύση Μανιάτη *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου*, Υπ.Πο 2006, δυστυχώς όμως σ' αυτό το βι-

χωρίς όμως ο τομέας των εκκλησιαστικων ηχογραφήσεων να εμπλουτιστεί εντυπωσιακά. Στα χρόνια που ακολουθούν την έλευση του βινυλίου πραγματοποιείται μια μνημειακών διαστάσεων έκδοση από την αδελφότητα θεολόγων Ζωή, με επιμέλεια του Αντώνη Μπελούση και του Απόστολου Βαλληνδρά· τόσο η Ζωή όσο και κάποιες εμπορικές εταιρείες δισκογραφούν αυτά τα χρόνια σημαντικούς ιεροψάλτες όπως ο Σπυρίδων Περιστέρης, ο Μανώλης Χατζημάρκος και ο Θεόδωρος Βασιλικός¹³⁷. Ο Καράς μπαίνει δυναμικά στη δισκογραφία μετά το 1972¹³⁸ και λίγα χρόνια μετά τον ακολουθεί το Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας με επικεφαλής τον Γρηγόριο Στάθη¹³⁹. Το 1978 η Deutsche Grammophon κυκλοφορεί 3 δίσκους με τίτλο *Easter on Mount Athos*, με ηχογραφήσεις από τη μονή Ξενοφάντος, και όπως φαίνεται πρόκειται για την πρώτη έκδοση ηχογραφήσεων ελληνικής ψαλτικής από πραγματικές ακολουθίες¹⁴⁰. Το παράδειγμα της το ακολουθεί λίγα χρόνια αργότερα ο Στάθης, εκδίδοντας τρία άλμπουμ με ζωντανές ηχογραφήσεις από το Πατριαρχείο της Κωνσταντινούπολης¹⁴¹. Από το 1995 εμφανίζονται επίσης εκδόσεις αρχαϊκού υλικού, κυρίως από Αγιορείτες¹⁴² και Κωνσταντινουπολίτες¹⁴³ ιεροψάλτες. Ήδη, από τη δεκαε-

βλίο οι βυζαντινού και ευρωπαϊκού τύπου χορωδίες αρχειοθετούνται μαζί. Μνημονεύονται εδώ περίπου 130 δίσκοι. Πολλοί δίσκοι γραμμοφώνων επανεκδόθηκαν αμέσως μετά και ως δίσκοι 45 στροφών.

- ¹³⁷ Και ακόμη ο Νικόλαος και ο Γεώργιος Κακουλίδης, ο Κωνσταντίνος Μαφίδης, ο Γεώργιος Σύρκας, ο Δημήτριος Μαγούρης, ο Λεωνίδας Σφήκας, ο Αθανάσιος Καραμάνης, ο Μιχάλης Χατζής, ο Χρίστος Χατζηνικολάου, ο Χαρίλαος Ταλιαδώρος, ο Θρασύβουλος Στανίτσας κ.α. Ενδεικτικά παραθέτω τα ονόματα, η λίστα είναι οτιδήποτε εκτός από πλήρης και φυσικά δεν φιλοδοξεί να είναι αξιολογική. Το βινύλιο, ως υλικό, καλύπτει χονδρικά τρεις δεκαετίες· από τις αρχές της δεκαετίας του '60 ως τις αρχές της δεκαετίας του '90.
- ¹³⁸ Πέντε βινύλια του Συλλόγου Διάδοσης της Εθνικής Μουσικής. *Βυζαντινοί Ύμνοι των Χριστουγέννων* (1972), *Βυζαντινοί Ύμνοι των Θεοφανείων* (1972), *Η Ακολουθία του Ακαθίστου* (1974), *Βυζαντινοί Ύμνοι Επιταφίου και Πάσχα* (1976) και *Ύμνοι και Θρήνοι της Αλώσεως* (1977).
- ¹³⁹ Με 7 άλμπουμ για ισάριθμους συνθέτες (Γρηγόριο Πρωτοψάλτη, Πέτρο Μπερεκέτη, Πέτρο Πελοπονήσιο, Μπαλάση, Θεόδωρο Φωκαέα, Ιωάννη Κουκουζέλη, Γερμανό Νέων Πατρών) από το 1975 ως το 1989.
- ¹⁴⁰ Στη δισκογραφία έχει επικρατήσει η χρήση του όρου «ζωντανή» ηχογράφηση, για ηχογραφήσεις που πραγματοποιούνται παρουσία κοινού. Εδώ θα τον χρησιμοποιήσω αποκλειστικά για ηχογραφήσεις σε πραγματικές εκκλησιαστικές ακολουθίες.
- ¹⁴¹ *Τα Πάθη τα Σεπτά* (ηχ. 1981, εκ. 1982), *Ο Ακάθιστος Ύμνος και η Σταυροπροσκύνηση* (ηχ. 1983, εκ. 1984) και *Χριστούγεννα - Θεοφάνεια* (ηχ. 1982/3, εκ. 1984).
- ¹⁴² Σημαντική ποσότητα εκδόθηκε από τις εκδόσεις Παπαδά, αλλά με ελάχιστες πληροφορίες σχετικά με την προέλευση των ηχογραφήσεων, τις χρονολογίες κλπ.

τία του 1970 και μετά, η κασέτα είναι ένα πρόσφορο μέσο για κυκλοφορίες χαμηλού κόστους, και έτσι πολλές ηχογραφήσεις εκκλησιαστικής μουσικής εκδίδονται σε κασέτες· στο τέλος της δεκαετίας του 1990 η κασέτα δίνει τη θέση της στον εγγράψιμο δίσκο ακτίνας για τέτοιου είδους παραγωγές. Η πτώση του κόστους των παραγωγών σημαίνει μια μεγάλη αύξηση του αριθμού των εκδόσεων, με τις κάθε λογής ποιότητες να επαφίενται στην καλαισθησία και τον πατριωτισμό των εμπλεκόμενων προσώπων. Αυτά είναι τα ιστορικά στοιχεία για τη δισκογραφία της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής.

Δεν είναι εύκολο να σχολιάσει κανείς όλη αυτή την δισκογραφική παραγωγή. Το θέμα είναι μεγάλο τόσο από πλευράς χρόνου (ένας αιώνας περίπου) όσο και από πλευράς γεωγραφικού χώρου (ειδικά αν λάβουμε υπόψη ότι σημαντικότερα κέντρα της Ελληνικής ψαλτικής παραμένουν εκτός του ελληνικού κράτους και άρα η ιστορική τους πορεία είναι εντελώς διαφορετική). Είναι ανώφελο να μιλήσουμε για τη δισκογραφία αν δε λάβουμε υπόψη μας την εξέλιξη της ψαλτικής μέσα στον 20^ο αιώνα, και αυτό σημαίνει να αναλογιστούμε τη γενικότερη ιστορία των Ελλήνων και της Ελλάδας σε κάθε επίπεδο· κοινωνικό, οικονομικό, πολιτικό, πολιτιστικό. Το νεοελληνικό κράτος του 19^{ου} αιώνα αποκόπηκε εξορισμού από τα μεγάλα κέντρα του αλλοτινού Ρωμείου και αναγκάστηκε να ξαναπροσδιορίσει την ιστορία του, παρόμοια με έναν επαναστατημένο έφηβο που εγκαταλείπει το καταπιεστικό πατρικό του σπίτι και περνά χρόνια μέχρι αποδεχτεί τη σχέση του μ' αυτό. Δεν είναι τελικά περίεργο ότι στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, Έλληνες λόγιοι αποροίπτουν ως ασήμαντη την παραδοσιακή ψαλτική και ικανοί μουσικοί προσπαθούν να την ανασυγκροτήσουν με πρότυπο τα ευρωπαϊκά ομόλογα της¹⁴⁴. Δεν είναι επίσης περίεργο, ότι η Αθήνα δεν έχει να δείξει κανέναν πρωτοφάλη αντάξιο του Ναυπλιώτη στα προπολεμικά

¹⁴³ Ενδεικτικά αναφέρω μια σειρά δίσκων ακτίνας με ζωντανές ηχογραφήσεις του Θρασύβουλου Στανίτσα από το Κέντρο Παραδοσιακών Μουσικών Εκδόσεων (2004 κ.ε.)

¹⁴⁴ Πολλά στοιχεία στον Παναγιώτη Αντωνέλλη, *Η Βυζαντινή Εκκλησιαστική Μουσική*, ιδιωτική έκδοση Αθήνα 1956. Επίσης στον Γιάννη Φιλόπουλο, *Εισαγωγή στην ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική*, εκδόσεις Νεφέλη 1990, αλλά και στον Γεώργιο Ι. Παπαδόπουλο *Συμβολαί εις την Ιστορία της παρ' ημίν Εκκλησιαστικής Μουσικής* (1895), επανέκδοση Κουλτούρα 1975 (σε ο,τι αφορά τον ύστερο 19^ο αιώνα). Επίσης μεμονωμένες μονογραφίες, όπως του Παναγιώτη Γριτσάνη *Το περί της μουσικής της Ελληνικής Εκκλησίας ζήτημα*, Βενετία 1870, του Δημητρίου Βερναρδάκη *Λόγος αυτοσχέδιος περί της καθ' ημάς εκκλησιαστικής μουσικής*, Τεργέστη 1876, του Νικολάου Αναστασίου *Το Οικουμενικόν Πατριαρχείον και η Ελληνική εκκλησιαστική μουσική*, Αθήνα 1881 κλπ. Σχετικές αναφορές βρίσκονται επίσης σε διηγήματα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, του Αλέξανδρου Ραγκαβή κλπ.

χρόνια, ούτε ότι η Αγιορείτικη παράδοση αγνοείται επί δεκαετίες, ούτε ότι σημαντικοί Θεσσαλονικείς Πρωτοψάλτες ουσιαστικά απουσιάζουν από τη δισκογραφία. Στην ουσία, η πορεία της εκκλησιαστικής μουσικής στην Ελλάδα του 20^{ου} αιώνα είναι μια επίπονη οδός προς την αυτογνωσία, προς την απόρριψη των διαφόρων συμπλεγμάτων κατωτερότητας και προς τη διεκδίκηση μιας θέσης στον ήλιο· πορεία που χαρακτηρίζει ανάλογα κι άλλες πλευρές του μεσαιωνικού και νεώτερου ελληνικού πολιτισμού. Περιττό να πούμε ότι για την ελληνική ψαλτική της Κωνσταντινούπολης, βέβαια, η ιστορία είναι εντελώς διαφορετική.

Δυστυχώς η μελέτη της εξέλιξης της ψαλτικής στον 20^ο αιώνα παραμένει περιορισμένη, έως και ανύπαρκτη. Η βιβλιογραφία συχνά εξαντλείται σε ανούσιους πανηγυρικούς. Η μουσικολογική έρευνα, επίσης ανύπαρκτη μέχρι πριν μερικές δεκαετίες, αναλύσεται ουσιαστικά στη μουσική αρχαιολογία¹⁴⁵ με τις εξηγήσεις και τις μεταγραφές των παλαιών χειρογράφων και στις θεωρητικές συζητήσεις για την έσχατη διαστηματική ακρίβεια· και είναι κρίμα, διότι με το πέρασμα του καιρού το ακόμη ζωντανό και προσβάσιμο χθες θα εξελιχθεί σε ένα παρελθόν μυστηριακό.

Επίσης περιορισμένη παραμένει η ανθρωπολογική έρευνα στα εκκλησιαστικά θέματα. Όμως είναι σπουδαίο να γνωρίσουμε το πλαίσιο μέσα στο οποίο εξελίσσεται η ψαλτική σε επίπεδο κοινωνικών συνθηκών, εθνοτικών ομάδων, οικονομικών εξελίξεων, πολιτικών γεγονότων και τα σχετικά. Είναι οφθαλμοφανές ότι η ψαλτική λειτουργεί σε δυο διαφορετικά επίπεδα, με τις όσες μεταξύ τους αλληλεπιδράσεις. Το ένα είναι οι παραδόσεις των μεγάλων κέντρων (Κωνσταντινούπολη, Άγιο Όρος, Θεσσαλονίκη κλπ) οι οποίες είναι αμιγώς λόγιες, με συγκεκριμένο σύστημα εκπαίδευσης και καλλιεργημένους ακροατές. Το άλλο είναι η ψαλτική της ελληνικής επαρχίας, μέχρι και των πλέον απομονωμένων χωριών, που είναι ουσιαστικά λαϊκή, με βασική παράμετρο τους αυτοδίδακτους ψάλτες, η οποία μόλις τώρα αρχίζει και γίνεται αντικείμενο μελέτης¹⁴⁶. Η σπουδαιότητα αυτής της ανεξερεύνητης λαϊκής ψαλτικής είναι τεράστια, για ένα σωρό λόγους· από το ότι αποτελεί τη λαϊκή βάση της λόγιας παράδοσης¹⁴⁷ ως το ότι εξελίσσεται αργά, διασώζοντας παλαιότερες μορφές και παλαιότερες αξίες. Ανάμεσα στο λόγιο και

¹⁴⁵ Αυτό είναι ένα γενικότερο θέμα στην Ελλάδα. Το απώτερο παρελθόν μονοπωλεί την επιστημονική έρευνα, τις χρηματοδοτήσεις κλπ.

¹⁴⁶ Ίσως η μοναδική τέτοια έκδοση ως σήμερα είναι αυτή του Κ. Χ. Καραγκούνη *Η ψαλτική παράδοση στη Μαγνησία*, Βόλος 2009.

¹⁴⁷ Και τροφοδοτεί τη λόγια με ανθρώπινο δυναμικό. Ας μην ξεχνάμε και ότι μέχρι πρόσφατα η αναλογία αστικού προς αγροτικό πληθυσμό ήταν πολύ μικρότερη.

το λαϊκό κομμάτι υπάρχει βέβαια μια ζώνη σταδιακής μετάβασης.

Εδώ θα πρέπει να προσπαθήσουμε να ξεκαθαρίσουμε εδώ ποιοι είναι οι αισθητικοί άξονες της ψαλτικής δισκογραφίας. Ένας άξονας που απογράφεται σε μεγάλη έκταση είναι η βελτίωση, διόρθωση, αποκατάσταση ή ο,τι άλλο θέλετε της προϋπάρχουσας ψαλτικής των ναών. Εδώ θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για μια δισκογραφία παρεμβατική, ή δημιουργική, ή εμπορική, αδόκιμοι και ακατάλληλοι γενικώς οι όροι, με κύριο χαρακτηριστικό πως προτείνει ακούσματα νέα και ευαγγελίζεται την ιδέα πως το ηχογράφημα είναι ανώτερο από την ζώσα παράδοση. Μια άλλη προσέγγιση, λιγότερο διαδεδομένη γενικώς, είναι η ακριβής καταγραφή αυτού που ακούγεται στις εκκλησίες. Εδώ θα μπορούσαμε να μεταχειριστούμε τον όρο καταγραφική ή ανθρωπολογική δισκογραφία, με δεδομένο ότι αυτή είναι η συνηθισμένη προσέγγιση της κοινωνικής ανθρωπολογίας¹⁴⁸. Αν οι ούτως ειπείν παρεμβατικές κυκλοφορίες οραματίζονται, ασυμπτωτικά βέβαια, την ιδεατή μορφή της ψαλτικής (όπως κι αν γίνεται αυτή αντιληπτή στο εκάστοτε πλαίσιο), οι ανθρωπολογικές ηχογραφήσεις και εκδόσεις αποτυπώνουν, ασυμπτωτικά πάντα, την πραγματικότητα στον συγκεκριμένο τόπο και χρόνο.

Με δεδομένη την δισκογραφική παραγωγή που έχει κυκλοφορήσει ως σήμερα, η κυριότερη διαχωριστική γραμμή που χωρίζει τις παρεμβατικές από τις καταγραφικές εκδόσεις εντοπίζεται ανάμεσα στις ηχογραφήσεις που πραγματοποιούνται σε πραγματικές εκκλησιαστικές τελετουργίες και σ' αυτές που πραγματοποιούνται εκτός του λειτουργικού ναού. Εκ των πραγμάτων ο διαχωρισμός αυτός είναι σημαντικός γιατί η εκκλησιαστική μουσική, το λέει και το όνομα της, είναι η μουσική που χαρακτηρίζει τις ακολουθίες της εκκλησίας¹⁴⁹. Ακούγεται στον συγκεκριμένο χώρο, στις συγκεκριμένες μέρες και ώρες, στα συγκεκριμένα συμφραζόμενα. Έξω από αυτό το πλαίσιο, αναπόφευκτα αλλοιώνεται. Αυτή η παρατήρηση ισχύει βέβαια και για άλλα μουσικά είδη, ιδιαίτερα για εκείνα που προϋπήρχαν των φωνογραφήσεων, και είχε διατυπωθεί πριν ένα αιώνα περίπου από τους πρώτους Αμερικανούς ανθρωπολόγους και λαογράφους¹⁵⁰.

Ωστόσο, στον ελληνικό εκκλησιαστικό κόσμο αυτή η προσέγγιση δεν είναι

¹⁴⁸ Ενδεικτικά γι αυτή την προσέγγιση: Philip V. Bohlman και Bruno Nettl, *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, εκδόσεις Πανεπιστημίου Σικάγο, 1991.

¹⁴⁹ Θεωρητικά, θα μπορούσε να υπάρχει και παρεμβατική δισκογραφία, όπως την ορίσαμε παραπάνω, και μέσα στους ναούς. Δεν φαίνεται να υπήρξε όμως ποτέ ή, αν υπήρξε, ήταν ελάχιστη.

¹⁵⁰ Ενδεικτικά από τον Franz Boas, που αναφερόταν στις τελετουργικές μουσικές των Ινδιάνων της Αμερικής. Αρκετά στοιχεία στο βιβλίο του Bruno Nettl *Η μουσική στους πρωτόγονους πολιτισμούς*, εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα 1986.

διαδεδομένη. Οι παραγωγοί¹⁵¹ δίσκων, που συνήθως είναι οι ίδιοι οι ιεροψάλτες, συχνά επιδιώκουν να κάνουν τις ηχογραφήσεις τους «καλύτερες» από αυτό που θα ακούγονταν στο ψαλτικό στασίδι¹⁵². Στην δισκογραφία συναντάμε ποικίλες παρεμβάσεις με το ηλεκτρονικό μακιγιάζ των στούντιο, με πολυμελείς χορωδίες που ποτέ δεν θα έψαλλαν σε ναούς και, τελευταία, και με μουσικά όργανα¹⁵³. Αυτό σημαίνει, όμως, ότι η «εκκλησιαστική» μουσική της δισκογραφίας και αυτή των πραγματικών εκκλησιών είναι δυο ιστορίες κάπως διαφορετικές. Οι διαφορές μπορεί να είναι χτυπητές, μπορεί και λεπτεπίλεπτες, συνήθως όμως είναι καθοριστικές. Αλλά η ψαλτική είναι ένα κομμάτι της θρησκευτικής τελετής και όχι μια αυτόνομη τέχνη.

Σημειώνουμε ότι οι ηχογραφήσεις πραγματικών ακολουθιών αποτελούν πολύ μικρό μέρος της ψαλτικής δισκογραφίας και εμφανίστηκαν με μεγάλη καθυστέρηση. Για τα χρόνια ως και μετά το '60, η γνώση μας για την εκκλησιαστική μουσική προέρχεται αποκλειστικά από την εμπορική δισκογραφία, και ακόμη και η ηχογράφηση της Μερλιέ είναι εργαστηριακή. Η ανθρωπολογική προσέγγιση, πέρα από την καταγραφή ενός φευγαλέου παρόντος, είναι ιδιαίτερα σημαντική σε χώρους όπως λ.χ. το Άγιο Όρος ή το Πατριαρχείο, όπου η προσκόλληση στην παλαιά παράδοση έχει κρατήσει απ' έξω τους εν γένει νεωτερισμούς. Όμως, ο χώρος των ναών δεν αποτελεί εξ' ορισμού κρησφύγετο για τις παλαιές παραδόσεις, και το θέμα είναι ακόμη πιο πολύπλοκο αν λάβουμε υπόψη ότι η αισθητική στις εκκλησίες επηρεάζεται από την ψαλτική που κυκλοφορεί σε δίσκους και κασέτες. Έτσι μια επιτόπια ηχογράφηση πιθανότατα απηχεί εξελίξεις που έχουν επέλθει νωρίτερα στο δισκογραφικό χώρο¹⁵⁴. Επαφίεται στην κρίση του

¹⁵¹ Ο όρος παραγωγός, προερχόμενος από το αγγλικό *producer* (που σημαίνει επίσης παρουσιαστής) είναι μάλλον άστοχος στα ελληνικά αλλά έχει επικρατήσει. Σωστότερος θα ήταν ίσως ο όρος επιμελητής, με την έννοια του προσώπου που ευθύνεται για το αισθητικό στίγμα του κάθε δίσκου. Συχνά παραγωγός είναι ο ίδιος ο καλλιτέχνης.

¹⁵² Αυτό, βέβαια, θα μπορούσε να γίνει και στο ίδιο το στασίδι. Ο δισκογραφικός χώρος όμως παρείχε περισσότερα τεχνικά μέσα και επέτρεπε περισσότερες ελευθερίες από τους ναούς, έτσι έγινε πεδίο πειραματισμού.

¹⁵³ Το κυριότερο όργανο είναι βέβαια και ο ηλεκτρονικός ισοκράτης. Λίγες παρόμοιες παρεμβάσεις απογράφονται και στο παρελθόν (ενδεικτικά στις ηχογραφήσεις του Κ. Σ. Θωμαΐδη), ωστόσο τουλάχιστον η έκταση που έλαβε το φαινόμενο του ηλεκτρονικού ισοκράτη μας οδηγεί σε μια ονομαστική αναφορά. Το κατά πόσον αυτό το ηλεκτρονικό ομοίωμα ανθρώπινης φωνής συνάδει με τις καθιερωμένες αξίες της εκκλησιαστικής ψαλτικής είναι ένα θέμα που δε χωρά να συζητηθεί εδώ.

¹⁵⁴ Ενδεικτικά, οι ηλεκτρονικοί ισοκράτες έγιναν τόσο της μόδας που από τα στούντιο μεταπήδησαν και στις εκκλησίες. Όπως ενίοτε συναντά κανείς πια και πολυμελείς ψαλτικούς χο-

εκάστοτε παραγωγού να αναζητήσει τους χώρους όπου εξακολουθούν να παραμένουν ζωντανές παλαιότερες παραδόσεις, ή όπου η πίστη έχει μια ιδιαίτερη φλόγα ή όπου επιτέλους συμβαίνει κάτι που να αξίζει τον κόπο να αποτυπωθεί και να κυκλοφορήσει, προσφέροντας κάποιας λογής ωφέλεια στους ακροατές.

Μιλώντας για τη δισκογραφία, πρέπει αναγκαστικά να αναφερθούμε και στην τέχνη της παρουσίας των δισκογραφικών προϊόντων όπως και στην διακίνηση τους και την περαιτέρω σχέση τους με την αγορά. Ο όρος εμπορική δισκογραφία εδώ είναι ουσιαστικά αδόκιμος. Στις κοσμικές μουσικές, όταν μιλούμε για εμπορική δισκογραφία συνήθως υπονοούμε οργανωμένα ηχοληπτικά εργαστήρια με σπουδαία τεχνογνωσία, ικανούς γραφίστες και σχεδιαστές (μαζί και ειδικευμένους φωτογράφους, στυλίστες μόδας κλπ), επαγγελματικά δίκτυα διανομής προϊόντων και προβολής στα μέσα ενημέρωσης και όλα τα σχετικά. Στην «εμπορική» εκκλησιαστική δισκογραφία αυτά όλα σπανίζουν. Ναι μεν υπάρχουν ειδικευμένα καταστήματα σε όλες τις πόλεις και λίγα οργανωμένα στούντιο (ίσως η *Ηχογέννηση* στα Τρίκαλα είναι το αντιπροσωπευτικότερο παράδειγμα), αλλά αυτό όλο απέχει πολύ από το κοσμικό ανάλογο. Προφανώς ένας από τους λόγους που αυτός ο τομέας συνεχίζει να λειτουργεί ουσιαστικά ερασιτεχνικά είναι τα πενιχρά οικονομικά του ιεροψαλτικού χώρου¹⁵⁵. Αυτή όμως η οικονομική δυσπραγία σημαίνει μια ευρύτερη δυσλειτουργία (πρόχειρες ηχογραφήσεις, άτεχνα εξώφυλλα, απουσία πληροφοριακών σημειωμάτων κλπ) και, κυρίως, μεταφράζεται σε μια συστηματική παροδικότητα των εκδόσεων. Ο,τι εξαντλείται, σπάνια έχει ελπίδες να επανεκδοθεί, ή επανεκδίδεται συντετμημένο, κολοβωμένο κλπ. Η ιστορικότητα των εκδόσεων, γενικά, δεν έχει γίνει κατεστημένο για τον ψαλτικό κόσμο, με τον τρόπο που έχει γίνει γενικώς για την κοσμική δισκογραφία. Πολλοί ιεροψάλτες προτιμούν να ξαναηχογραφήσουν μια δουλειά, παρά να επανεκδώσουν μια παλιά ηχογράφιση· οι δυο αυτές ηχογραφήσεις όμως προφανώς δεν είναι ταυτόσημες. Η παροδικότητα των εκδόσεων, επίσης, συνεπάγεται σοβαρές δυσκολίες στην ιστορική αποτίμηση, ακόμη και στην απογραφή των τεκταινομένων.

ρούς σε ναούς, που θυμίζουν τις ηχογραφήσεις των Μπελούση, Βαλληνδρά για τη Ζωή. Για το γενικότερο φαινόμενο της διαμόρφωσης των παραδόσεων από τα κυρίαρχα τεχνολογικά μέσα (δίσκοι, ραδιοτηλέοραση κλπ) πολύ ενδιαφέρουσες οι παρατηρήσεις της Δέσποινας Μαζαράκη στο *Λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, Κέδρος 1986.

¹⁵⁵ Πολύ ενδιαφέρουσα η σχετική αναφορά του Αθ. Τσαούσογλου για τις διαφορές ανάμεσα στην Κωνσταντινούπολη και την Αθήνα στο συλλογικό τόμο *Οι ψάλτες του Οικουμενικού Πατριαρχείου (Ναυπλιώτης - Βιγρόπουλος - Προΐγος - Στανίτσας - Νικολαΐδης - Δαινηλίδης)*, έκδοση του Συνδέσμου των εν Αθήναις Μεγαλοσχολικών 1996. (σ. 111 κ.ε.)

Είναι δύσκολο επίσης να καθορίσει κανείς που φτάνει το όριο της έκδοσης. Αρκετά ψαλτικά πράγματα «εκδίδονται» σε λίγα αυτοσχέδια αντίτυπα, με εντελώς υποτυπώδη εξώφυλλα, ηχογράφιση κλπ. Αυτό συμβαίνει βέβαια και σε άλλους μουσικούς χώρους, στο σημείο να αποτελεί συγκεκριμένη αισθητική στάση¹⁵⁶, όμως εδώ αποκτά βαρύτητα γιατί ασκείται κυρίως από συνειδητοποιημένους πιστούς, ιδιαίτερα μοναχούς, εγκολπώνοντας τη χριστιανική διδασκαλία της απεμπόλησης του χρήματος και του εμπορίου. Τέτοιες εκδόσεις, κασέτες κυρίως, δίδονται από μοναστήρια ως ευλογία ή πωλούνται για ένα ονομαστικό αντίτιμο· συχνά περιέχουν εξαιρετικό μουσικό υλικό, που δεν απαντά πουθενά αλλού στη δισκογραφία.

Ανακεφαλαιώνοντας. Μέσα στον αιώνα της ιστορίας της, η δισκογραφία της ελληνικής ψαλτικής (όπως και γενικότερα η δισκογραφία) αφενός μας βοήθησε να καταγράψουμε και να καταλάβουμε τι πραγματικά είναι η ελληνική ψαλτική και τι όχι. Αφετέρου, έδωσε την αφορμή για τη δημιουργία νέων μουσικών μορφών, που σχετίζονται με την παλαιότερη ψαλτική παράδοση αλλά εισήγαγαν και νέα στοιχεία. Αυτές οι δυο τάσεις κινήθηκαν παράλληλα, συχνά σε αντιπαράθεση η μια με την άλλη. Και οι δυο, τόσο η καταγραφική όσο και η παρεμβατική, καλές ή κακές, προσφέρουν μια χειροπιαστή γνώση για θέματα που αλλιώς θα παρέμεναν σε επίπεδο ανάμνησης ή εικασίας. Η ύπαρξη διακριτών τοπικών παραδόσεων και ιδιωμάτων, οι απόπειρες εξευρωπαϊσμού, εκμοντερνισμού ή αποκατάστασης παλαιότερων στοιχείων, ακόμη και οι προσπάθειες του κάθε λογής φτιασιδώματος, είναι μερικά από τα πράγματα που στις ηχογραφήσεις αποτυπώνονται πέρα από οποιαδήποτε αμφισβήτηση.

Η γνώση μας για την πορεία της ψαλτικής μέσα στον 20^ο αιώνα παραμένει πλημμυλής, και πρόκειται για εποχή μεγάλων ανακατατάξεων σε όλα τα θέματα. Αν και την τελευταία 30ετία εμφανίστηκαν κάποια πονήματα σχετικά με το θέμα, για σημαντικές περιόδους εξακολουθούμε να είμαστε στο σκοτάδι. Η δισκογραφία της μεταπολεμικής εποχής, μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '60, είναι ένα τέτοιο κομμάτι. Οι αναρίθμητες τοπικές παραδόσεις απέχουν πολύ από το να χαρτογραφηθούν με ένα συνεκτικό, κατανοητό τρόπο, πολύ δε περισσότερο αυτές του εξωτερικού. Οι κασέτες, πάλαι ποτέ κυρίαρχο μέσο διάδοσης ψαλτικών ηχογραφήσεων, έχουν πλέον εξαφανιστεί από την αγορά. Μια συστηματική καταγραφή τους θα είχε τεράστιο ενδιαφέρον, αλλά

¹⁵⁶ Ιδιαίτερα στο μεταγενέστερο πανκ και τα συναφή στυλ, χρησιμοποιείται ο όρος *DIY* από τα αρχικά των αγγλικών λέξεων *Do It Yourself*, «φτιάξ' το μόνος σου», ως κίνημα αντίθεσης στην κυριαρχία των μεγάλων εταιρειών.

πρόκειται για έργο τιτάνιο· ιδιαίτερα αν είναι να επιχειρηθεί και ο κριτικός σχολιασμός τους. Η καταγραφή των αυτοσχεδίων εκδόσεων και, πολύ περισσότερο, του ανέκδοτου υλικού είναι ακόμη μεγαλύτερο και ενδεχομένως ακόμη σημαντικότερο έργο.

Μια σημαντική παρατήρηση σχετίζεται με το γεγονός ότι η αντίληψη μας σχετικά με τα ψαλτικά πράγματα και τη δισκογραφία αλλάζει με την πάροδο του χρόνου. Λέγοντας την αλήθεια, όλη η αντίληψη μας για την παράδοση αλλάζει με την πάροδο του χρόνου, και πιθανότατα θα συνεχίσει να αλλάζει επί μακρόν. Είναι αβέβαιο δηλαδή αν ο τρόπος που αξιολογούμε τα πράγματα σήμερα θα είναι ο ίδιος και μετά από 20 ή 50 χρόνια, αν κάποια στοιχεία που σήμερα φαίνονται σαν αποτυχίες θα συνεχίσουν να φαίνονται έτσι ή οι εκτιμήσεις μας ενδεχόμενα θα αντιστραφούν εντελώς. Συχνά τα λάθη του παρελθόντος μοιάζουν μηδαμινά, έχοντας κλείσει τον ιστορικό τους κύκλο, αλλά δεν είναι πάντα έτσι. Ούτε είναι σίγουρο ότι αυτό που μας φαίνεται σήμερα σπουδαίο θα έχει διάρκεια. Άλλωστε, «τα αγενή του κόσμου και τα εξουθενημένα εξελέξατο ο Θεός, και τα μη όντα, ίνα τα όντα καταργήση» λέει ο Απόστολος Παύλος¹⁵⁷ και αυτό ισχύει παντού.

Στην κατακλείδα, κριτήριο πάντα για οποιαδήποτε αξιολόγηση είναι το αντί και η καρδιά. Αν μια μουσική δε μιλά στην καρδιά μας, τότε κάθε επισημονική ανάλυση είναι άχρηστη. Οι παραδόσεις φυτρώνουν, μεγαλώνουν και εν τέλει ξεραίνονται και πεθαίνουν σαν τα δέντρα και τίποτα δεν είναι αιώνιο. Οι κάθε λογής αποτυπώσεις τους, πιθανά να διατηρούν την ανάμνηση τους για λίγο περισσότερο καιρό.

Και ένα επίμετρο:

Χρησιμοποιούμε πολλές φορές τον όρο «παράδοση», ίσως και καταχρηστικά. Στις συζητήσεις για την ψαλτική, συχνά αυτός ο όρος εμφανίζεται περιβεβλημένος με ένα φωτισμένο αιωνιότητας. Όμως η παράδοση δεν είναι κάτι το αιώνιο και αμετάβλητο. Η παράδοση αλλάζει. Με βραδείς μεν ρυθμούς, πλην όμως αλλάζει, και βέβαια διαφοροποιείται και γεωγραφικά. Πιστεύουμε ότι η ψαλτική που ακούγεται σήμερα στην εκκλησία είναι διαμορφωμένη τον 17^ο - 18^ο αι., εγκαταλείποντας παλαιότερες πρακτικές, αλλά μπορούμε να είμαστε σε κάποιο βαθμό βέβαιοι μόνο για τις εποχές που έχουμε ηχογραφήσεις (και με όλες τις ενστάσεις που έχουμε διατυπώσει για τη σχέση ανάμεσα

¹⁵⁷ Α΄ επιστολή προς Κορινθίους.

στην πραγματική εκκλησιαστική πρακτική και τη δισκογραφία). Είναι αβέβαιο αν σε όλη την μακραίωνη ιστορία της η ψαλτική ακούγονταν ομοιοτρόπως, αν και έχουμε ένα σώμα σχετικών θεωρητικών καταγραφών των αισθητικών αξιών της ψαλτικής, διότι στην προφορική παράδοση εύκολα παρεισδύουν και ξένα σώματα¹⁵⁸. Για τις παλαιότερες εποχές, μπορούμε να βασιστούμε μόνο στη μαρτυρία των χειρογράφων, η οποία βέβαια ποσώς δε συγκρίνεται με τη φωνογράφιση. Σίγουρα υπήρξαν ανανεώσεις, όπως ανανεώσεις έχουμε και στο (πολύ πιο χειροπιαστό) θέμα της μουσικής σημειογραφίας, όπως υπήρξαν και εγχειρήματα που απερρίφθησαν τελικά από το σύνολο του εκκλησιαστικού κόσμου. Είναι επίσης παρακινδυνευμένο να υποθέσουμε ότι όλες οι λύσεις που υιοθετήθηκαν, στις διάφορες περιπτώσεις, ήταν πάντοτε σύμφωνες με την παλαιότερη παράδοση ή οι καλύτερες δυνατές. Τα ηλεκτρικά καντήλια και τα πλαστικά λουλούδια που καθιερώθηκαν σε πολλές εκκλησίες είναι ένα τέτοιο παράδειγμα.

Όσο κι αν η γνώση για το παρελθόν είναι σημαντική, η παράδοση δεν αποτελεί αυτοσκοπό. Οι προσπάθειες αποκατάστασης παλαιότερων εκδοχών της παράδοσης είναι σημαντικές για την κατανόηση της, δεν αποτελούν όμως κομμάτι της, ακόμη κι αν μοιάζουν. Είναι σύγχρονες προσεγγίσεις, που εκπορεύονται από μη-παραδοσιακές μεθόδους και κοσμοθεωρίες. Οι ακαδημαϊκές, αναλυτικές μέθοδοι (παραδειγματικά, οι σπουδαστικές ερμηνείες παλαιών χειρογράφων) δεν εγγυώνται πάντα το καλύτερο αποτέλεσμα. Ούτε όμως μπορούμε να είμαστε πάντα σίγουροι ότι οι παλαιότερες παραδοσιακές πρακτικές αποτελούν τη μοναδική λύση για τα διάφορα θέματα. Αντίθετα, βλέπουμε και περιπτώσεις που απομακρύνονται από τις καθιερωμένες λύσεις (παραδειγματικά αναφέρω τους γυναικείους μοναστηριακούς χορούς) όμως καταφέρνουν να διατηρούν αλώβητο κάτι από το εσώτερο πνεύμα. Σίγουρα οι ιεροψάλτες, τμήμα οι ίδιοι της παράδοσης, έχουν και το δικαίωμα να προτείνουν τη μεταμόρφωση της, και είναι στην κρίση του συνόλου της Εκκλησίας να διαλέξει τι θα δεχτεί, ανάλογα με το πώς αντιλαμβάνεται ποιο είναι τελικά το αιτούμενο, αισθητικό και πνευματικό, τόσο της δισκογραφούμενης όσο και της ζώσης εκκλησιαστικής μουσικής.

¹⁵⁸ Ενδεικτικά Γεώργιος Ι. Παπαδόπουλος *Συμβολαί, ά.π.* και Χρυσάνθος ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν μέγα της μουσικής* (1832), επανέκδοση Σπανού 1976.

Ο ΠΑΡΩΝ ΤΟΜΟΣ
«Α' ΚΥΚΛΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΩΝ ΔΙΑΛΕΞΕΩΝ,
ΜΑΡΤΙΟΣ / ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2011 - ΠΡΑΚΤΙΚΑ»
ΠΟΥ ΕΚΔΙΔΕΙ
Ο ΣΥΝΔΕΣΜΟΣ ΙΕΡΟΨΑΛΤΩΝ ΒΟΛΟΥ
«ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΚΟΥΚΟΥΖΕΛΗΣ»
ΣΤΟΙΧΕΙΩΘΕΤΗΘΗΚΕ ΚΑΙ ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΘΗΚΕ
ΑΠΟ ΤΟΝ Κ. Χ. ΚΑΡΑΓΚΟΥΝΗ,
ΔΙΟΡΘΩΘΗΚΕ ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΩΣΤΗ ΔΡΥΓΙΑΝΑΚΗ
ΚΑΙ ΕΚΤΥΠΩΘΗΚΕ - ΒΙΒΛΙΟΔΕΤΗΘΗΚΕ
ΣΕ ΕΞΑΚΟΣΙΑ <600> ΑΝΤΙΤΥΠΑ ΑΠΟ
.....(στοιχεία εκδοτικού οίκου)

ΚΑΤΑ ΜΗΝΑ ΜΑΪΟ
ΤΟΥ ΔΙΣΧΙΛΙΟΣΤΟΥ ΚΑΙ ΕΝΔΕΚΑΤΟΥ
ΑΠΟ ΙΗΣΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ
ΣΩΤΗΡΙΟΥ ΕΤΟΥΣ

Τω δε Κυρίω Χάρις.

Αμήν. Αμήν. Αμήν.

