

Ἀκαδημία Θεολογικῶν Σπουδῶν Βόλου
Τομέας Ψαλτικῆς Τέχνης καὶ Μουσικολογίας



2^ο Διεθνές Μουσικολογικὸ καὶ Διεπιστημονικὸ Συνέδριο
«ἀπὸ χοροῦ καὶ ὁμοθυμαδόν»

Ἐξελίξεις καὶ προοπτικὲς τῆς διεπιστημονικῆς ἔρευνας γιὰ τὴν Ψαλτικὴ
Συνεδριακὸ Κέντρο Θεσσαλίας, Μελισσιάτικα Βόλου, 9 - 11 Ἰουνίου 2016

ΤΟΜΟΣ ΕΙΣΗΓΗΣΕΩΝ

«Από Χορού και Ομοθυμαδόν»

Εξελίξεις και Προοπτικές
της Διεπιστημονικής Έρευνας για την Ψαλτική

«Από Χορού και Ομοθυμαδόν»

**Εξελίξεις και Προοπτικές
της Διεπιστημονικής Έρευνας για την Ψαλτική**

**Πρακτικά 2^{ου} Διεθνούς Μουσικολογικού Συνεδρίου
9 - 11 Ιουνίου 2016, Βόλος**

Τόμος Εισηγήσεων

Επιμέλεια: Κωνσταντίνος Χ. Καραγκούνης και Κωστής Δρυγιανάκης

«Από Χορού και Ομοθυμαδόν»

Εξελίξεις και Προοπτικές

της Διεπιστημονικής Έρευνας για την Ψαλτική

Πρακτικά 2^{ου} Διεθνούς Μουσικολογικού Συνεδρίου

Βόλος, 9 - 11 Ιουνίου 2016

Τόμος Εισηγήσεων

Επιμέλεια: Κωνσταντίνος Χ. Καραγκούνης και Κωστής Δρυγιανάκης

Εκδοτική Δημητριάδος

Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών Βόλου

Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας

tomeaspsaltikis@gmail.com

<http://www.tomeaspsaltikis.gr>, <http://www.ekdotikidimitriados.org>

Τηλ. +302421093553, +306947774647

Ταχυδρομική διεύθυνση: ΤΘ 1308, 38001 Βόλος

Δημοσίευση: Δεκέμβριος 2017

ISBN: 978-618-82650-7-3

Αντί προλόγου

Το προκείμενο ψηφιακό αρχείο αποτελεί τον τόμο των εισηγήσεων του 2^{ου} Διεθνούς Μουσικολογικού και Διεπιστημονικού Συνεδρίου του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου. Το Συνέδριο πραγματοποιήθηκε στο Συνεδριακό Κέντρο «Θεσσαλία» στα Μελισσιάτικα Βόλου, από τις 9 ως τις 11 Ιουνίου 2016, υπό την αιγίδα της Ιεράς Μητροπόλεως Δημητριάδος και Αλμυρού. Το θέμα του Συνεδρίου ήταν «*Από Χορού και Ομοθυμαδόν*» – *Εξελίξεις και Προοπτικές της Διεπιστημονικής Έρευνας για την Ψαλτική*.

Στο Συνέδριο συμμετείχαν 40 περίπου επιστήμονες και ερευνητές με ισάριθμες εισηγήσεις. Οι εισηγήσεις καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα προσεγγίσεων στην Ψαλτική, όπως ενδεικτικά της Θεολογίας, της Φιλοσοφίας, της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, της Φιλολογίας, της Ιστορίας, της Παιδαγωγικής, της Ψυχολογίας, της Ιατρικής, της Ακουστικής και των Φυσικών Επιστημών, των Μαθηματικών, της Πληροφορικής, και φυσικά της Μουσικολογίας.

Στο προκείμενο αρχείο, γενικά, διατηρήθηκαν οι μορφοποιήσεις των εισηγητών, με τις ελάχιστες δυνατές τυπογραφικές παρεμβάσεις. Εκ των πραγμάτων, πολλά κείμενα είχαν ειδικές μορφοποιήσεις, επί των οποίων ήταν αδύνατο να γίνουν επεμβάσεις. Διατηρήθηκε επίσης η γλώσσα των εισηγήσεων όπως στάλθηκαν, χωρίς μετάφραση. Για τις λίγες εκείνες περιπτώσεις ομιλητών που δεν έστειλαν τελικό κείμενο για δημοσίευση, όπως και για τις συζητήσεις που πραγματοποιήθηκαν, παραπέμπουμε στις βιντεοσκοπήσεις των ομιλιών που δημοσιεύονται στον ιστότοπο της Μητροπόλεως Δημητριάδος:

<https://www.youtube.com/watch?v=WPbM9PXNvx0&list=PLLyQyTKJr6n58rjgpxFfvWon7rpqIde-8i>

Ο Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου άρχισε να λειτουργεί τον Σεπτέμβριο του 2013. Η δημιουργία του ήταν η φυσική συνέχεια μιας σειράς μουσικολογικών εκδηλώσεων που είχαν πραγματοποιηθεί τα προηγούμενα χρόνια μέσα από το πλαίσιο του Συνδέσμου Ιεροψαλτών Βόλου και της Ιεράς Μητροπόλεως Δημητριάδος και Αλμυρού. Στους βασικούς στόχους του Τομέα περιλαμβάνονται η μουσικολογική έρευνα όλων των μορφών μουσικής που σχετίζονται με τη θρησκευτική λατρεία, και ιδιαίτερα της Ψαλτικής του Ορθόδοξου Χριστιανισμού και της λεγόμενης Βυζαντινής παράδοσης, όπως και οι προσπάθειες διάσωσης, υποστήριξης και διάδοσης της σχετικής πολιτιστικής κληρονομιάς. Στην πορεία της επίτευξης αυτών των στόχων, προβλέπονται δράσεις όπως η πραγματοποίηση συνεδρίων, εκδόσεων και εκπομπών, η λειτουργία δικτυακών τόπων, η εκπόνηση μουσικολογικών μελετών, η διενέργεια σεμιναρίων και προγραμμάτων ενημέρωσης κλπ. Διευθυντής του Τομέα είναι ο Κωνσταντίνος Χαρίλ. Καραγκούνης, μόνιμος επίκουρος καθηγητής της Ανωτάτης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Αθηνών.

Περιεχόμενα

Χαιρετισμοί, εισαγωγικά, νεκρολογίες

Κωνσταντίνος Χ. Καραγκούνης , Χαιρετισμός του Συνεδρίου	12
Γρηγόριος Θ. Στάθης , Χαιρετισμός	15
Αρετή Τζανετοπούλου , Χρήστος Κοτόπουλος: Βίος και έργο	18
Βασίλειος Κουκουσάς , Κώστας Σαΐτης: ο ερευνητής, ο μουσικός, ο ταλαντούχος επιστήμονας, δάσκαλος, ο οραματιστής. Σύντομος βίος, μεγάλα επιτεύγματα.	20
Κωνσταντίνος Χ. Καραγκούνης , Οι θεολογικές διδασκαλίες περί Ψαλμωδίας του Αγίου Ιωάννου του Σιναΐτου, όπως αποτυπώνονται στη σπουδαία ασκητική συγγραφή αυτού «Κλίμαξ των Αρετών». (Constantinos Ch. Karagounis , John Climacus's theological teachings on Psalmody, in his treatise "The Ladder of Divine Ascent")	25

Εισηγήσεις

Galina Alekseeva (Russia), Reception of Byzantine singing in Russia and in other countries as a complex process of adaptation thinking in philosophy, homiletics, linguistics, visual image	70
[Γκαλίνα Αλεξέιεβα (Ρωσία) , Η αποδοχή της βυζαντινής ψαλτικής στη Ρωσία και άλλες χώρες, σαν μια πολύπλοκη διαδικασία προσαρμοστικής σκέψης στη φιλοσοφία, την ομιλητική και τη γλωσσολογία]	
Αντώνιος Αλυγιζάκης , Θεωρητική στοιχείωση της Ψαλτικής	79
Αντώνιος Αλυγιζάκης , Βασικές αρχές συντόμων μελών	84
Θωμάς Αποστολόπουλος , Κυρίλλου Μαρμαρηνού: «Ανάπτυξις και ερμηνεία των μεγάλων σημαδίων...» Μερικές πρώτες παρατηρήσεις	94
Σπυρίδων Ασπιώτης , Η Διδακτική της Ψαλτικής Τέχνης στην παιδική ηλικία: Σχεδιασμός	122

και ανάπτυξη της εισαγωγικής διδασκαλίας	
Αναστάσιος Βαβούσκος , Η τέχνη της ψαλτικής υπό το πρίσμα των Ιερών Κανόνων	131
Κωνσταντίνος Βαγενάς , Η κριτική του μουσικού κειμένου	136
Αθανάσιος Βουρλής , Το αποκαλυπτικό όραμα του προφήτη Ησαΐα (6,1-4), ως διαχρονικός τύπος και τρόπος της εκκλησιαστικής μας ψαλμωδίας	137
Κωστής Δρυγιανάκης , Από το ψαλτικό αναλόγιο στη «βυζαντινή χορωδία»: Συναντήσεις της βυζαντινής Ψαλτικής με τη Ευρωπαϊκή νεωτερικότητα	152
Κυριάκος Καλαϊτζίδης , Το χφ 44 της βιβλιοθήκης του Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως: Μία άγνωστη πηγή κοσμικής μουσικής	159
Συμεών Κανάκης , Οι μουσικοί ρόλοι των ψαλτών των πατριαρχικών αναλογίων μέσα από τις περιγραφές του Αγγέλου Βουδούρη	180
Μαρία Καπκίδη , Ηχητικά τεκμήρια Βυζαντινής Μουσικής στη δισκογραφία του γραμμοφώνου	187
Χαρίλαος Καραγκούνης , Το «ψαλτικό ζήτημα» στην περιοχή της Μαγνησίας στις αρχές του 20ου αιώνα	196
Παναγιώτης Κουτράκος , Άνθιμος ηγούμενος της Λαύρας	214
Ιεροδιάκονος Ιωσήφ Κουτσούρης , Η δομή των Χερουβικών ύμνων του Πέτρου Μπερεκέτη ως διάνοιξη ενός διαλόγου για την τέχνη	234
Αντώνιος Κωνσταντινίδης , Προτάσεις διδασκαλίας για την Ψαλτική Τέχνη. Διερευνήσεις και κρίσεις με αφορμή τα νέα Αναλυτικά Προγράμματα Σπουδών	244
Δημήτριος Λέκκας , Τρίτη μεταρρύθμιση τώρα!	255
Άγγελος Μήτσης , Γεράσιμος Χαλκεόπουλος – Γεράσιμος μαθητής του Μανουήλ Χρυσάφη: Μια προσπάθεια διάκρισης μεταξύ των δυο συνθετών του ΙΕ΄ αι.	256
Jordan Kr. Banev (Bulgaria) , Sense of Time in Eastern Orthodox Singing (“Psaltiki”) and in Folklore	277
[Ιορδάνης Κρ. Μπάνεβ (Βουλγαρία) , Η αίσθηση του χρόνου στην Ανατολική Ορθόδοξη Ψαλτική και τη Λαϊκή Παράδοση]	
Gerasimos Sofoklis Papadopoulos (Cyprus) , A “kind-of-linguistic” approach to Contemporary Psaltic Art	282
Γεράσιμος Σοφοκλής Παπαδόπουλος (Κύπρος) , Μια “γλωσσολογικού τύπου” προσέγγιση της Σύγχρονης Ψαλτικής Τέχνης	294
Γιάννης Πλεμμένος , Προφορικότητα και ψαλτική τέχνη: Η γένεση και διαμόρφωση της «κοινής εκδοχής»	307
Ιωάννης Σαμψάκης , Λειτουργικές δυσφωνίες στο τραγούδι και την Ψαλτική Τέχνη	340
Σταύρος Σαραντίδης , Νέες μελοποιητικές φόρμες του Στιχηραρίου σε ήχο βαρύ κατά τον	352

19ο αιώνα	
Nevin Şahin – Cenk Güray (Turkey), A comparative analysis of the theoretical approaches to makam music in the 18th century: manuscripts of Kyrillos Marmarinos and Nasir Abdülbaki Dede	366
[Νεβίν Σαχίν - Τζενκ Γκιουράι (Τουρκία), Συγκριτική ανάλυση των θεωρητικών προσεγγίσεων της μουσικής των Μακάμ τον 18ο αιώνα. Τα χειρόγραφα του Μιχαήλ Μαρμαρινού και του Νασίρ Αμπντουλμπακί ντεντέ]	
Κωνσταντίνος Σιάχος , Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής στην Κέρκυρα	371
Μιχάλης Στρουμπάκης , Άγνωστα ιδιόμελα Πέτρου Βυζαντίου. Σκέψεις, προοπτικές και προτάσεις με αφορμή τον εντοπισμό τους	400
Χάρης Συμεωνίδης , Σύγκριση της θεωρίας και της σημειογραφίας της Νέας Μεθόδου με τις αμέσως προγενέστερες. Υπέρ και κατά	420
Ειρήνη Τσουντίνοβα (Ρωσία), Η φωνή της γυναίκας στο Ορθόδοξο ναό: το μοιρολόι και η ψαλμωδία	421
Δημοσθένης Φιστουρής , Προβληματική για τις σύγχρονες τάσεις στη σημειογραφία της Βυζαντινής Μουσικής και τις παρελκόμενες επιπτώσεις	429
Ευαγγελία Χαλδαιάκη , Βυζαντινομουσικολογία – Λαογραφία: Μια παραγνωρισμένη διεπιστημονική σχέση	444
Βιογραφικά	456

Χαιρετισμοί,
εισαγωγικά,
νεκρολογίες

Χαιρετισμός του Συνεδρίου

Κωνσταντίνος Χαρίλ. Καραγκούνης
Διευθυντής του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας
της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου

Σεβασμιώτατε,
πανοσιολογιώτατοι και αιδεσιμολογιώτατοι πατέρες,
ελλογιμώτατοι και μουσικολογιώτατοι κ. κ. καθηγητές,
μουσικολογιώτατοι κ. κ. σύεδροι,
κ. Πρόεδρε του Συνδέσμου Ιεροψαλτών της ιεράς Μητροπόλεως Δημητριάδος,
κ. κ. συνάδελφοι ιεροψάλτες της ιεράς Μητροπόλεως Δημητριάδος,
προσφιλέστατοί μου οικογενείς των αιμινήστων συναδέλφων Κωστή Σαΐτη και Χρή-
στου Κοτόπουλου,
αγαπητοί μου και προσφιλέστατοι συνεργάτες στον Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μου-
σικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου,
κυρίες και κύριοι,

με μεγάλη μου χαρά σας καλωσορίζω απόψε στον χώρο αυτό, στο Συνεδριακό Κέντρο «Θεσσαλία» της ιεράς Μητροπόλεως Δημητριάδος, όπου σας υποδέχεται η ανοιχτή αγκαλιά μιας ζεστής οικογένειας, προκειμένου να συμπράξετε, να συμπράξουμε όλοι μαζί, στο επί θύραις Β΄ Διεθνές Μουσικολογικό και Διεπιστημονικό Συνέδριο του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου. Και είναι μεγάλη μου η χαρά αυτή τη στιγμή για κάμποσους λόγους.

Ο πρώτος είναι, ότι αξιωνόμαστε, να διοργανώσουμε το παρόν συνέδριο για δεύτερη φορά, μένοντες πιστοί στην προ διετίας υπόσχεση μας και τηρώντας πιστά τους σκοπούς, για τους οποίους ιδρύθηκε αυτός ο Τομέας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου.

Σεβασμιώτατε, σεβαστοί μου και αγαπητοί μου όλοι, δεν ξέρω, τί μπορεί να θεωρεί ή και να φαντάζεται κανείς σχετικά με τον λόγο ιδρύσεως και υπάρξεως του Τομέα Ψαλτικής. Επιτρέψτε μου, εδώ, απόψε, να αποκαλύψω τον ΚΥΡΙΩΣ σκοπό του: Όχι δεν είναι η επιστημονική μελέτη και έρευνα της Ψαλτικής Τέχνης, ούτε η διοργάνωση συνεδρίων και οι μουσικές - μουσικολογικές εκδόσεις. Γίνονται κι αλλού αυτά, από έτη πολλά, με μεγαλύτερη ίσως εμπειρία και επιτυχία. Δεν είναι αυτά ο ΚΥΡΙΩΣ σκοπός του Τομέα Ψαλτικής. Αυτά είναι μόνον τα μέσα για την επίτευξη του σκοπού του. Αλλά, ποιος στην πραγματικότητα είναι αυτός ο ΚΥΡΙΩΣ σκοπός του Τομέα; Ένας και μοναδικός. Να φέρει, να ανοίξει και να παρου-

σιάσει τα πορίσματα της έρευνας για την Ψαλτική Τέχνη, εδώ, στον ευλογημένο αυτόν τόπο της Δημητριάδος και της Μαγνησίας.

Η επαρχία, πάντοτε, αργεί να γίνει αποδέκτης των επιστημονικών και καλλιτεχνικών εξελίξεων, σε όλους τους τομείς· πόσο μάλλον στην Εκκλησιαστική Μουσική. Έτσι, ο Τομέας Ψαλτικής ευρίσκεται εδώ, αναλαμβάνοντας ένα έργο διακονίας και προσφοράς, τόσο ως προς την Θεία Λατρεία της τοπικής μας Εκκλησίας, όσο και ως προς τον εμβολιασμό της εξαιρετικής ψαλτικής παραδόσεως του τόπου με τον ζωογόνο ορό της βυζαντινομουσικολογικής έρευνας.

Με αυτήν την διευκρίνιση, φαντάζεστε τον δεύτερο λόγο για τον οποίο πρέπει να είμαι ευτυχής, και όντως είμαι.

Ο δεύτερος, λοιπόν, λόγος για τον οποίο είμαι σήμερα ευτυχής, είναι η παρουσία όλων σας εδώ, προκειμένου να επιτύχουμε ή έστω να συμβάλουμε στο «από Χορού και ομοθυμαδόν», που αποτελεί το σύνθημα του παρόντος συνεδρίου. «Από Χορού» εφόσον όλοι μαζί, «εν ενί στόματι και μια καρδία» θα εργαστούμε για την πρόοδο της μουσικολογίας της Ψαλτικής Τέχνης, καταθέτοντας εκ των περισσευμάτων των καρδιών μας ό,τι φωτίσει ο Πανάγιος Τριαδικός Θεός. Αλλά και «ομοθυμαδόν», που είναι το «μιά καρδία» του αποστολικού παραγγέλματος, καθώς όλα τα καλά και αγαθά πράγματα δεν εκφράζονται «εν τη διχοστασία και τη διχογνωμία», αλλά στην ενότητα και στην ομοτροπία.

Και είναι ευλογία Κυρίου, να έχει ο Τομέας Ψαλτικής εδώ συναθροισμένες 4 - 5 γενιές βυζαντινομουσικολόγων και βυζαντινομουσικολογούντων, των αγαπητών και σεβαστών μας καθηγητών, που μας τιμούν με την παρουσία τους στην Τιμητική Επιστημονική Επιτροπή του συνεδρίου, που είναι και οι αποψινοί ομιλητές, οι κύριοι καθηγητές Αντώνιος Αλυγιζάκης και Αθανάσιος Βουρλής.

Τον μεν πρώτον, τον καθηγητή Αντώνιο Αλυγιζάκη ε γνώρισα στο Τμήμα Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, ως καθηγητή μου, όπου μαςμίλαγε με ζέση για την γένεση της Ψαλτικής Τέχνης από την Αρχαία Ελληνική Μουσική. Τον άλλο, τον καθηγητή Αθανάσιο Βουρλή, παρακολουθώ εκ της ηλικιακής, ψαλτικής και επιστημονικής μου νεότητας, να εντρυφά στην ορθόδοξη πατερική παράδοση και να αναδεικνύει την πλούσια θεολογική διδασκαλία της περί της ιεράς Ψαλμωδίας. Κι έχω τη χαρά απόψε, να τους έχω εδώ και τους δύο, ομού. Μου λείπει, βέβαια, ο άλλος μου δάσκαλος, ο καθηγητής Γρηγόριος Στάθης, ο οποίος δεν κατάφερε να είναι μαζί μας στο παρόν συνέδριο, αλλά την απουσία του αναπληρώνετε, όλοι εσείς, αγαπητοί συνάδελφοι, παραδελφοί, όσοι εκπροσωπείτε τη δεύτερη γενιά βυζαντινομουσικολόγων, που ήδη είστε μέλη ΔΕΠ και ΔΠ των ελληνικών Πανεπιστημίων και των Ανωτάτων Εκκλησιαστικών Ακαδημιών, αλλά και όλοι οι υπόλοιποι, όσοι εκπροσωπείτε την τρίτη γενιά μουσικολόγων, διδάκτορες και διδακτόρισσες στις Ψαλτικής Τέχνης και όσοι ανήκετε στην επόμενη, την τέταρτη γενιά, οι υποψήφιοι διδάκτορες, με τον βαθύτατο ζήλο σας να φτάσετε και να προσπεράσετε τις προηγούμενες γενιές σε έργο και επιτεύγματα.

Αλλά, Σεβασμιώτατε, κυρίες και κύριοι, το πράγμα δεν σταματά εδώ. Έρχονται παρά πίσω κι άλλες «φουρνιές» των κατόχων μεταπτυχιακών τίτλων και των μεταπτυχιακών φοιτητών, ακόμη και των τελειόφοιτων, όσων έχουν εκπονήσει ή εκπονούν μεταπτυχιακές ή και

απλώς πτυχιακές εργασίες, των οποίων, όμως, η αγάπη για την Ψαλτική και η αγωνία για το μέλλον της εκκλησιαστικής λατρευτικής μουσικής, τους ωθεί να εργαστούν σπουδαία πράγματα.

Αν η παρουσία όλων σας, δεν είναι πραγματική χαρά μου, αγαπητοί, κατά το «ιδού δη τί καλόν ή τί τερπνόν, αλλ' ή το κατοικείν αδελφούς επί το αυτό», έστω και για τρεις μέρες μόνο, τί άλλο μπορεί να είναι;

Αλλά, μην αποκοτιάσει κανείς να πει, ότι αυτές οι νεώτερες γενιές μουσικολόγων και μουσικολογούντων υποβαθμίζουν το επίπεδο του συνεδρίου γιατί θα μου επιτρέψει να του θυμίσω: Τί ήταν οι μεγάλοι και σπουδαίοι Τρεις Δάσκαλοι της Νέας Μεθόδου, οι Χρύσανθος, Γρηγόριος και Χουρμούζιος, την εποχή που ενινοούσαν τη Νέα Μέθοδο; Ο πρώτος ένας άγνωστος αρχιμανδρίτης, ο άλλος Λαμπαδάριος, μόνο, της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας και ο άλλος ένας προκεχωρημένης ηλικίας μουσικοδιδάσκαλος* και όμως απέβησαν οι Τρεις, τω όντι, Διδάσκαλοι...

Κι έναν ακόμη λόγο χαράς θα σας εκμυστηρευτώ, τελευταίον αυτόν, από τους πολλούς ακόμα που θα μπορούσα να αναφέρω: Ότι αυτό το συνέδριο του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου έχει καθιερωθεί στις συνειδήσεις όλων ως διεπιστημονικό και, ως εκ τούτου, αρχίζουν να ανοίγουν τα μυαλά μας και οι επιστημονικοί μας ορίζοντες.

Δυστυχώς, όμως, μέσα σε τούτη την επιστημονική γιορτή δύο σκιές θανάτων μας γραπώνουν την καρδιά. Πριν δυο χρόνια, στο Α΄ Διεθνές Διεπιστημονικό και Μουσικολογικό Συνέδριο του Τομέα Ψαλτικής είχαμε κοντά μας δύο εξαιρετικούς συναδέλφους, φίλους, συνεργάτες, στηρίγματα, βοηθούς, συνοδοιπόρους, οι οποίοι πίστεψαν και εργάστηκαν στον Τομέα Ψαλτικής. Ο Πανάγαθος και Παντογνώστης Κύριος είχε τους λόγους Του να μας τους στερήσει* να τους στερήσει πρώτα από τις οικογένειές τους και από τους άλλους φίλους τους, καλώντας τους κοντά Του. «Τίς εξιχνιάσει τας βουλάς Αυτού;» Ένα μόνο* πιστεύουμε ακράδαντα, στην απέραντη αγάπη και πρόνοιά Του.

Σεβασμιώτατε, κυρίες και κύριοι, επιτρέψτε μου, εκ μέρους της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου και του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης αυτής, να αφιερώσω το παρόν συνέδριο στη μνήμη των μακαρίων αδελφών μας και συναδέλφων μας Χρήστου Κοτόπουλου και Κωνσταντίνου Σαΐτη.

Αιωνία η μνήμη αυτών.

Χαιρετισμός

Γρηγόριος Θ. Στάθης

Όμοτιμος Καθηγητής Πανεπιστημίου Αθηνών, Ελλάδα
gregorios.stathis@gmail.com

Πρὸς

Τὸ 2^ο Διεθνὲς Μουσικολογικὸ καὶ Διεπιστημονικὸ Συνέδριο
τοῦ Τομέα Ψαλτικῆς Τέχνης καὶ Μουσικολογίας
τῆς Ἀκαδημίας Θεολογικῶν Σπουδῶν Βόλου
μὲ τίτλο καὶ θεματικὴ:

«Ἀπὸ Χοροῦ καὶ Ὁμοθυμαδόν»

Ἐξελιξέις καὶ Προοπτικὲς τῆς Διεπιστημονικῆς Ἔρευνας γιὰ τὴν Ψαλτικὴ.

Ἐπιθυμῶ αὐτὴν τὴν τερπνὴ καὶ εὐφρόσυνη ὥρα τῆς ἐνάρξεως τῶν ἐργασιῶν τοῦ 2^{ου} Διεθνoῦς Μουσικολογικοῦ καὶ Διεπιστημονικοῦ Συνεδρίου, ποὺ ρίζωσε καὶ βλάστησε στὸν Βόλο, νὰ ἀπευθύνω ἐγκάρδια συγχαρητήρια καὶ εὐχὲς μαζί, πρὸς τοὺς ἀξιότιμους καὶ μουσικολογιώτατους κυρίους καὶ κυρίες τῆς Ὄργανωτικῆς Ἐπιτροπῆς, πρὸς τοὺς ἀγαπητοὺς μου καὶ ὁμοζήλους πανεπιστημιακοὺς συναδέλφους κυρίους Ἀντώνιο Ἀλυγιζάκη, Ἀθανάσιο Βουρλῆ, καὶ Γεώργιο Κουρουπέτρογλου, ποὺ συναποτελοῦν μὲ τὴν ταπεινότητά μου τὴν Τιμητικὴ Ἐπιστημονικὴ Ἐπιτροπὴ, καὶ πρὸς ὄλους τοὺς συνέδρους, κυρίους καὶ κυρίες, ποὺ ἐδράματε ὅλοι «ἐπὶ τὸ αὐτό» καὶ «ἐπὶ τούτῳ», ὕστερα ἀπὸ μιὰ νύξη ζήλου καὶ προθυμίας, «ἀπὸ χοροῦ καὶ ὁμοθυμαδόν». Οἱ συγκαλέσαντες, καὶ πρῶτος καὶ καλύτερος ὁ ἀγαπητός μου κ. Κωνσταντῖνος Καραγκούνης, μὲ τὴν εὐλογία τοῦ Σεβασμιωτάτου καὶ Λογιωτάτου Ἀρχιερέως τῆς κλεινῆς αὐτῆς ἐπαρχίας Δημητριάδος καὶ Ἀλμυροῦ κυρίου Ἰγνατίου, νὰ χαίρουν πρέπει καὶ νὰ ἀγάλλονται ποὺ βλέπουν νὰ εὐδοκῶνται οἱ ὄραματισμοὶ τους γιὰ τὴν καλὴ αὐξηση τῆς ἔρευνας, καὶ μάλιστα «διεπιστημονικῆς», γιὰ τὴν Ψαλτικὴ τέχνη. Καὶ οἱ κλητοί, ὅλοι ἐκλεκτοί, «δεῦτε καί, χορεῖαν συγκροτήσαντες, ὑμνήσατε προφρόνως...» τὴν Ψαλτικὴν καὶ τὰ περὶ τὴν Ψαλτικὴν, «καθὼς τὸ πνεῦμα δίδει ὑμῖν» καὶ ἡ σπουδὴ σας διερευνᾷ καὶ ἐξιχνιάζει καὶ φανερώνει, «πρὸς κοινὸν ὄφελος».

Ἐγώ, «μακρὰν ἐστὼς καὶ θερμαινόμενος», μένω μὲ πνεῦμα ἀγαλλιάσεως ὅτι εὐδοκεῖ ὁ Θεὸς νὰ πορεύονται «πολλοὶ φιλοθεάμονες, πλῆθος τῶν μουσικῶν τε» τὸν δρόμο τὸν λεῖο τώρα, ποὺ τόσα χρόνια «ἐκ νεότητός μου» καὶ «ἐν ἰδρωτί τοῦ προσώπου μου», καὶ πάντοτε καὶ πολυτρόπως μὲ τὴν «ἄνωθεν ἐνίσχυσιν», πρῶτος διάνοιξα «εἰς πλάτος» καὶ ἐδιάβηκα, καὶ διαβαίνω ἀκόμα. Καὶ τῷ Θεῷ χάρις!

Κι ἔχω ἓνα λόγο νὰ σᾶς πῶ:

Ἡ σημειογραφία τῶν ἤχων τῆς Ἑλληνικῆς Ψαλτικῆς τέχνης γεννήθηκε ἀπ' τὴν ἑλληνικὴ ἀλφαβήτα τῶν λέξεων, ἐκεῖ στὰ μέσα τοῦ 1^{οῦ} αἰῶνος, κι εἶναι κι ἡ ἴδια μιὰ ὁμοούσια ἀλφαβήτα, ὅπως καλὰ πρέπει νὰ ξέρετε. Ὡς ἀλφαβήτα ἡ σημειογραφία εἶναι ἐγγενὲς στοιχεῖο τοῦ Ἑλληνα. Ὅπως εἶναι φυσικὴ ἡ ἑλληνικὴ λαλιὰ τοῦ Ἑλληνα, τὸ ἴδιο εἶναι φυσικὴ καὶ ἡ ἑλληνικὴ μουσικὴ ἔκφρασή του. Ἀπ' τὴν ἐκ γενετῆς αὐτὴ σχέση λόγου καὶ μέλους – γραμμάτων καὶ σημαδιῶν ἀπορρέουν τὰ πολλὰ

καὶ πολυώνυμα σημαδόφωνα τῆς Ψαλτικῆς· γιὰ νὰ εὐκολύνουν καὶ μορφοποιῶν τὴν ποικίλη ἔκφραση. Καὶ τώρα, «ὁ θέλων μουσικὴν μαθεῖν...», Ἕλληνας καὶ μὴ Ἕλληνας, «Πάρθοι καὶ Μῆδοι καὶ Ἐλαμίται...» καὶ οἱ κατοικοῦντες ἀπανταχοῦ γῆς,

«θέλουν πολλὰς ὑπομονάς, θέλουν πολλὰς ἡμέρας,
θέλουν καλὸν σωφρονισμὸν καὶ φόβον τοῦ Κυρίου...»

νὰ ἀσκηθοῦν νὰ βρίσκουν καὶ νὰ βγάζουν τὴν αἰσθητικὴ ἀπόλαυση τοῦ κάθε μελοποιήματος, καὶ νὰ ρουφοῦν σιγὰ σιγὰ καὶ ὄλο βαθύτερα μέσα τους τὴν βυζαντινὴ ἑλληνικὴ αὔρα καὶ νὰ τὴν ἀναπνέουν, σὰν νὰ γεννήθηκαν μὲ αὐτὴν καὶ δὲν μποροῦν νὰ κάνουν ἀλλοιῶς· καὶ θὰ τὴν ψέλνουν καλὰ! Θὰ ἔχουν «γίνει ἐν ἔξει ταύτης τῆς Ψαλτικῆς», ποὺ λέει ὁ βυζαντινὸς Γαβριὴλ ἱερομόναχος.

Ἀγαπητοί μου, ὅλοι ἐσεῖς, νὰ εἶστε καλὰ, καὶ καλὸ Συνέδριο!

Γρηγόριος Θ. Στάθης

Ὁμότιμος Καθηγητῆς
Βυζαντινῆς Μουσικολογίας καὶ Ψαλτικῆς Τέχνης
τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν

Πλατανιά, Ἰωάννινα
Κυριακὴ, 5 Ἰουνίου 2016

Χρήστος Κοτόπουλος: Βίος και έργο

Αρετή Τζανετοπούλου

Διευθύντρια, Μουσικό Σχολείο Βόλου
arehtzaneTOPoyloy@hotmail.com

Είναι πάρα πολύ δύσκολο να μιλάς για ένα δάσκαλο, για ένα φίλο, για έναν επιστήμονα, να μιλάς για την απώλεια ενός ανθρώπου που σέβεσαι κι εκτιμάς. Συγχρόνως όμως είναι και υψηλό χρέος για να μεταδώσεις το ήθος αυτού του ανθρώπου. Ψάχνοντας να βρω τους στίχους που θα ταίριαζαν στον Χρήστο Κοτόπουλο, θα ήθελα να αρχίσω μ' αυτούς από το "Μικρό Ναυτίλο" του Οδυσσέα Ελύτη: "αυτή την ψυχή την λέω αθωότητα και αυτή την χίμαιρα δικαίωμά μου."

Ο Χρήστος Κοτόπουλος γεννήθηκε στη Δράμα στις 15 Ιανουαρίου 1960, και ήταν το δεύτερο παιδί της οικογένειας. Οι γονείς προσπαθώντας να εξασφαλίσουν καλύτερες συνθήκες ζωής εγκαταστάθηκαν στην Κατερίνη, όπου πέρασε τα μαθητικά του χρόνια. Υποψήφιος φοιτητής βρέθηκε στην Θεσσαλονίκη κάνοντας φροντιστήρια, επί τρία χρόνια για να δώσει εξετάσεις και να περάσει στην Ιατρική σχολή. Σ' αυτό το διάστημα τελείωσε την Λογιστική, πράγμα το οποίο λίγοι ήξεραν. Μετά το στρατιωτικό ήταν απ' τους πρώτους φοιτητές Μουσικολογίας στο Α.Π.Θ. Όσο καιρό ήταν στην Θεσσαλονίκη έκανε σπουδές Μουσικής στο Κρατικό Ωδείο αποκτώντας τα πτυχία Αρμονίας, Φούγκας, Αντίστιξης με άριστα. Ανήσυχο πνεύμα, αυτοδίδακτος στην κιθάρα, στη φουσαρμόνικα και στο ακορντεόν. Εξάλλου, οι εφηβικές παρέες του στην Κατερίνη χαρακτηρίζονταν από πλούσια μουσικά ενδιαφέροντα.

Ήταν ένας μετρημένος και συγκρατημένος άνθρωπος, που ακολούθησε τον δρόμο της μουσικής, αλλά και η μουσική ακολούθησε τον ίδιο. Το 1991 παντρεύτηκε τη βολιώτισσα φιλόλογο Μαρία Χατζηγιάνη με την οποία απέκτησε τέσσερα παιδιά, τον Ανδρέα, την Ευτυχία, τον Απόστολο και τη Μαρίνα. Το 1992 πήρε το πτυχίο από το τμήμα Μουσικολογίας. Ήταν από δική του επιλογή άνθρωπος της Εκκλησίας με μυστηριακή ζωή. Ο Χρήστος Κοτόπουλος ήταν τελειομανής, κάτι που φαινόταν και στο σχολείο. Όταν έψαλε, πάντοτε προετοιμαζόταν και γενικά δεν άφηγε τίποτα στην τύχη. Στην Θεσσαλονίκη έψαλε στον Ι. Ν. Αγ. Γεωργίου Νέας Ευκαρπίας, στον Αγ. Αντώνιο πλατείας Ιπποδρομίου και στον χορό του Χαρίλαου Ταλιαδώρου στην Αγ. Σοφία για πολλά χρόνια. Ως φοιτητής σπούδασε στη Σχολή Βυζαντινής Μουσικής της Ι. Μ. Θεσσαλονίκης, όπου ακολούθως δίδαξε Σολφέζ και Αρμονία για εννέα χρόνια κι επρόκειτο να αναλάβει την διεύθυνση.

Το 2001 για οικογενειακούς λόγους εγκαθίσταται στον Βόλο. Αναλαμβάνει πρωτοψάλτης στον Αγ. Αθανάσιο Άλλης Μεριάς και στον Αγ. Βλάσιο. Στα πλαίσια του μεταπτυχιακού του, που είχε ξεκινήσει, πήγαινε συχνά στην Ι. Μ. Διονυσίου Αγ. Όρους και φωτογράφιζε χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής. Δίδαξε για τέσσερα χρόνια ως 407 ειδικός επιστήμονας Σολφέζ Μοντάλ στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, που ιδρύθηκε το 1998. Συνέβαλλε τα μέγιστα στην διαμόρφωση του οδηγού σπουδών και στην διατύπωση των μαθημάτων του τμήματος. Το 1993 διορίστηκε στην Δευτεροβάθμι-

α. Ωστόσο όνειρό του παρέμενε η πανεπιστημιακή καριέρα. Αυτή η πραγματικότητα άρχισε να παίρνει σάρκα και οστά με το διδακτορικό του για τα κοινωνικά της εβδομάδας του Πέτρου Πελοποννησίου, που ετοιμαζόταν να υποστηρίξει. Μέλη της τριμελούς επιτροπής ήταν ο π. Νεκτάριος Πάρης, ως επιβλέπων, ο Ευστάθιος Μακρής και ο Αθανάσιος Ζέρβας, αναπληρωτές καθηγητές.

Στο Μουσικό Σχολείο Βόλου μετατέθηκε, το 2002, από το αντίστοιχο της Θεσσαλονίκης, όπου εργαζόταν. Ο Χρήστος διαχειριζόταν με αυτοέλεγχο τα πάντα κι άφηνε να γίνουν πράγματα υποχωρώντας. Τον χαρακτήριζε μια εσωστρέφεια και ποτέ δεν έχανε το μέτρο· ήταν ένα παράδειγμα για τους συναδέλφους του μέσα στην ένταση των πεντακοσίων μαθητών. Αγαπούσε πολύ τα βιβλία. Ήταν ένας αναχωρητής του κόσμου και κανένας δε μπορεί να φανταστεί πόσες ήταν οι γνώσεις του· ποτέ δεν τις προέβαλλε φτάνοντας, για παράδειγμα, στο σημείο να δέχεται αδιαμαρτύρητα διορθώσεις απ' τον αυτοδίδακτο αριστερό του ψάλτη.

Ήταν μια ευγενική παρουσία μέσα σε μία ηθελημένη απουσία στο χώρο του σχολείου, όπου απολάμβανε την εκτίμηση από συναδέλφους και μαθητές. Ήταν ένας ευγενής γίγαντας, που έδινε για όλους το παρόν, υποστηρικτικός, αλλά ουδέτερος. Απαντούσε σχεδόν σε όλα με ένα τραγούδι και ήταν βασικό κομμάτι της παρέας με χαρακτηριστικά την εχεμύθεια, την ασφάλεια, την άνεση, την αξιοπιστία. Ωστόσο προτιμούσε ν' ακολουθεί, παρά να οδηγεί. Στο σχολείο είχε λίγες φίλιες, για όλους όμως μια ζεστή αγκαλιά. Ήταν ένας άνθρωπος “έξω καρδιά” και για όλους κρατούσε πάντα τα θετικά στοιχεία μιλώντας με καλά λόγια. Είχε κρυστάλλινη σκέψη διατυπωμένη με απλότητα και τελειότητα. Έθετε στόχους με λεπτομέρεια και αξιοθαύμαστη ακρίβεια μετρώντας όλες τις παραμέτρους. Όταν σπάνια, έκανε λάθος εκτίμηση, το αποδεχόταν. Ήταν απρόβλεπτος και αντισυμβατικός, λάτρης νέων, έξυπνων τρόπων και μεθόδων τόσο στις διαπροσωπικές του σχέσεις, όσο και στην δουλειά του. Ανεξάρτητος, με μεγάλο επιστημονικό κύρος, ποτέ δεν υποτάχθηκε σε φατρίες για το δικό του συμφέρον. Ήταν εξαιρετικός παίκτης στο σκάκι, διορατικός και είχε την ικανότητα να προβλέπει τις κινήσεις των ανθρώπων ακόμη και των πολιτικών. Διέθετε αστείρευτο και πρωτότυπο χιούμορ· η συζήτηση μαζί του μπορεί να άρχιζε με αυτοσαρκασμό και να κατέληγε σ' ατέλειωτα γέλια μ' εκατέρωθεν πειράγματα. Είχε το χάρισμα της πραότητας δίνοντας σολωμόντιες λύσεις και πείθοντας όλους με μαθηματική τεκμηρίωση.

Η μουσική ήταν το χόμπυ του, που έγινε και δουλειά του. Προσέγγιζε την γνώση και ειδικά την μουσική με χαρά. Επιδίωκε πάντα να εμβαθύνει, έψαχνε και μελετούσε. Αγόραζε περιοδικά, βιβλία, δίσκους, οτιδήποτε θα τον οδηγούσε στα εσώτερα της μουσικής και ιδιαίτερα της ψαλτικής τέχνης. Οι λέξεις είναι πολύ φτωχές για να παρουσιάσουν το χαρισματικό άνθρωπο Χρήστο και το μεγαλείο της ψυχής του. Τα πιστεύω του ήταν κοντά στον Θεό. Όπως ο ίδιος έλεγε, είμαστε περαστικοί σ' αυτό τον κόσμο και γι' αυτό είναι κρίμα στα λόγια να μένει η πικρία και όχι η καλοσύνη. Η ζωή του ήταν φωτεινό παράδειγμα για όλους, πυξίδα και σημείο αναφοράς για τους στενούς φίλους του. Ο Χρήστος Κοτόπουλος στα ψαλτήρια των εκκλησιών, ως επιστήμονας και δάσκαλος της βυζαντινής μουσικής, ως καθηγητής στη Δευτεροβάθμια εκπαίδευση, ως φίλος, ως πατέρας και σύζυγος θα μείνει ζωντανός στην μνήμη και στην καρδιά μας.

Κώστας Σαΐτης:
Ο ερευνητής, ο μουσικός, ο ταλαντούχος επιστήμονας,
ο δάσκαλος, ο οραματιστής.
Σύντομος βίος, μεγάλα επιτεύγματα

Βασίλειος Κουκουσάς

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
vkukusas@past.auth.gr

Ανάμικτα συναισθήματα με κυριεύουν τη στιγμή αυτή. Αισθήματα λύπης για την απώλεια ενός νέου ανθρώπου, αλλά και αισθήματα χαράς, γιατί πιστεύω ακράδαντα ότι ο Κωστής είναι μαζί με τον Θεό.

Αισθήματα λύπης με κυριεύουν, επίσης, γιατί βρίσκομαι στη θέση να κάνω τη νεκρολογία του μαθητή μου, όταν συνήθως πρέπει να συμβαίνει το αντίθετο. Και το αίσθημα γίνεται ακόμη πιο έντονο στην περίπτωση του Κωνσταντίνου Σαΐτη, ενός νέου που ήταν γεμάτος ζωντανία και πάθος για τη ζωή. Μελετούσε, ερευνούσε, συνέγραφε, αθλείτο, διασκεδάζε, υμνούσε τον Θεό.

Ας πάρουμε όμως το νήμα της ζωής του Κωνσταντίνου Σαΐτη από την αρχή.

Γεννήθηκε το 1980 στη Λάρισα. Οι ευσεβείς γονείς του τον γαλούχησαν με πνεύμα αγάπης προς το Θεό και τους συνανθρώπους του. Είχε μια υπέροχη σχέση με τους γονείς του, την αδελφή του, την Έλενα, και αργότερα το γαμβρό του τον Βασίλη. Χαιρόσουν να του βλέπεις όλους μαζί.

Από τα πρώτα χρόνια του βίου του έδειξε την αγάπη του για τα γράμματα, τη βυζαντινή μουσική και τον αθλητισμό.

Στα γράμματα, προφανώς, λόγω της παιδείας την οποία έλαβε από τους γονείς του, κατευθύνθηκε προς τη θεολογία.

Αρχικά φοίτησε στην Ανωτέρα Εκκλησιαστική Σχολή Θεσσαλονίκης, από όπου αποφοίτησε το 2004. Δε σταμάτησε όμως εκεί, συνέχισε τις σπουδές του στη Θεολογική Σχολή και συγκεκριμένα στο Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας. Έλαβε το πτυχίο του το 2009.

Πραγματοποίησε μεταπτυχιακές σπουδές στο ίδιο Τμήμα επάνω στη μεγάλη του αγάπη, την ψαλτική τέχνη. Συγκεκριμένα, το 2012, έλαβε το Μεταπτυχιακό Δίπλωμα Ειδίκευσης στη Βυζαντινή Μουσικολογία και Ψαλτική Τέχνη. Παρουσίασε μεταπτυχιακή εργασία με θέμα: *Ο Αναστάσιος Ραψανιώτης. Βίος και έργο. Η συμβολή του στην πνευματική και καλλιτεχνική αναγέννηση στη Θεσσαλία και τη Ραψάνη τον ΙΗ΄ αιώνα*. Είχα τη χαρά να συμμετέχω στην τριμελή επιτροπή κρίσης της εργασίας αυτής και να συνεργαστώ στενά με τον Κωνσταντίνο, αναλαμβάνοντας το ιστορικό τμήμα της μεταπτυχιακής εργασίας του, που αφορούσε στα ιστορικά και εκπαιδευτικά ζητήματα της εξεταζομένης περιόδου. Παρουσίασε μια στιβαρή και επιμελημένη, μια υποδειγματική, θα έλεγα, μεταπτυχιακή εργασία, η οποία βαθμολογήθηκε με άριστα. Καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών του συνεργαζόταν υποδειγματικά με τους καθηγητές του. Πάντοτε ρωτούσε για οποιαδήποτε απορία είχε. Επιθυμούσε η εργασία του να είναι ολοκληρωμένη και πλήρης από κάθε πλευρά.

Ο πόθος του για τη γνώση τον οδήγησε να γραφεί στο διδακτορικό, και πάλι στον κλάδο της αγαπημένης του βυζαντινής μουσικής. Ήταν υποψήφιος διδάκτορας στη Βυζαντινή Μουσι-

κολογία και Ψαλτική Τέχνη με θέμα: *Η παράδοση του μέλους των Κοινωνικών του Μανουήλ Χρυσάφη*. Από όσο είμαι σε θέση να γνωρίζω είχε ολοκληρώσει τη συγγραφή της και βρισκόταν στο στάδιο των τελικών διορθώσεων.

Ο Κωστής όμως, διέθετε ένα πνεύμα ευρύ και επιθυμούσε συνεχώς να μαθαίνει. Το 2011, μετά από κατατακτήριες εξετάσεις, ενεγράφη στο Τμήμα Επιστημών Προσχολικής Αγωγής και Εκπαίδευσης του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Και στη Σχολή αυτή, παρά το φόρτο και τις υποχρεώσεις που είχε προχώρησε τις σπουδές του και σύντομα θα λάμβανε το πτυχίο του. Την ίδια περίοδο παρακολούθησε πρόγραμμα που διοργάνωσε το Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα, Λάρισας και συγκεκριμένα η Επιτροπή Εκπαίδευσης & Ερευνών, από όπου έλαβε πιστοποιητικό εξειδίκευσης με Θέμα: «Ψυχική Υγεία – Ειδική Αγωγή».

Εκτός από φοιτητής ο Κωστής υπήρξε και διδάσκαλος. Η νεολαία της Λάρισας είχε τη χαρά να διδαχθεί από τον Κωστή τα ιερά γράμματα. Συγκεκριμένα, κατά το διδακτικό έτος 2012 – 2013 δίδαξε ως θεολόγος καθηγητής στα Ιδιωτικά Εκπαιδευτήρια Μαίρης Ν. Ράπτου «Κέντρο Ελληνικής Παιδείας». Παράλληλα, από το 2009 ήταν Κατηχητής στον Μητροπολιτικό Ναό Αγίου Αχιλλείου Λάρισας, ενώ το 2011 απέκτησε δίπλωμα κατηχητή του φροντιστηρίου της ίδιας Μητροπόλεως. Ακόμη, είχε την επιμέλεια ραδιοφωνικών εκπομπών θεολογικού, ιστορικού και υμνολογικού περιεχομένου στο ραδιοφωνικό σταθμό της Ιεράς Μητροπόλεως Λαρίσης.

Παράλληλα, υπήρξε και άριστος μαθητής και στη συνέχεια διδάσκαλος των πολεμικών τεχνών. Υπήρξε πειθαρχημένος, αγωνιστής, υπομονετικός και ανθεκτικός στις δυσκολίες. Κατά τις επισκέψεις του στο γραφείο μου στη Θεσσαλονίκη, μου μάθαινε νέες λαβές, γιατί και εγώ είχα κάποια σχέση με το άθλημα αυτό.

Ήταν πολύ αγαπητός στην κοινωνία της Λάρισας. Θυμάμαι σε κάποιες επισκέψεις μου στην πόλη, στις συναντήσεις μου με τον Κωστή, διαπίστωσα την αγάπη και το σεβασμό που του έδειχναν οι μαθητές του από τη Μέση Εκπαίδευση και τα Κατηχητικά Σχολεία.

Η μεγάλη, όμως, αγάπη του Κωστή υπήρξε η βυζαντινή μουσική. Από μικρός βρέθηκε στο αναλόγιο. Δεν αρκέστηκε όμως στην εμπειρική γνώση. Εντρύφησε στη βυζαντινή μουσική, η οποία γι' αυτόν ήταν βίωμα, τρόπος ζωής. Έψαλε συνεχώς και όχι μόνο στο αναλόγιο. Ήδη το 1997 έλαβε το Πτυχίο Βυζαντινής Μουσικής. Το 2001 Δίπλωμα Βυζαντινής Μουσικής, από το Μακεδονικό Ωδείο Θεσσαλονίκης. Το 2004 έλαβε το Πτυχίο της Αρμονίας, Ωδείο «Θαλής», στην Αθήνα και το 2006 Πτυχίο Αντίστιξης, από το Ωδείο «Μουσική Εκπαιδευτική», στην Αθήνα. Ακολούθως, μόλις πληροφορήθηκε ότι λειτουργούσε μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Βυζαντινής Μουσικής στην Ακαδημία Μουσικής, Χορού και Καλών Τεχνών στη Φιλιππούπολη έσπευσε να εγγραφεί και σε αυτό, το 2014. Στόχος του ήταν να διευρύνει ακόμη περισσότερο τις γνώσεις του και τις εμπειρίες του. Βέβαια, όπως τόνιζε πάντοτε ο ίδιος, όφειλε τα πάντα στην ψαλτική τέχνη στο διδάσκαλό του και άρχοντα πρωτοψάλτη Κυριαζή Δασκαλούδη, κοντά στον οποίο μαθήτευσε από μικρό παιδί. Ήδη από τον Μάρτιο του 2006 και εντεύθεν υπηρέτησε ως Λαμπαδάριος του Μητροπολιτικού Ναού Αγίου Αχιλλείου Λαρίσης, κοντά στον αγαπημένο διδάσκαλό του. Πάντοτε μάθαινε από αυτόν και σε κάθε ευκαιρία τόνιζε την ευγνωμοσύνη του προς το πρόσωπό του.

Την αγαπημένη του βυζαντινή μουσική μεταλαμπάδευσε και δίδαξε και ο ίδιος σε νέους ανθρώπους, ενώ συμμετείχε, ως μέλος, σε βυζαντινές χορωδίες. Συγκεκριμένα, κατά το 2005 - 2006 δίδαξε βυζαντινή μουσική στο μουσικό σχολείο Βόλου. Κατόπιν, το 2006 - 2007 τον συναντάμε καθηγητή της παραδοσιακής μουσικής στο μουσικό σχολείο Καρδίτσας. Το 2008 - 2009 ως καθηγητής βυζαντινής μουσικής στο μουσικό σχολείο Βόλου. Την περίοδο 2009-2010 δίδαξε το μάθημα της βυζαντινής μουσικής στο τμήμα «Εκκλησιαστική και πολιτιστική κατάρ-

τιση» του 2^{ου} δημοσίου Ι.Ε.Κ Λάρισας, ενώ το 2010 - 2011 υπηρέτησε ως καθηγητής βυζαντινής μουσικής στο μουσικό σχολείο Τρικάλων.

Σημαντική στιγμή της ζωής του, όπως ο ίδιος τόνιζε χαρακτηριστικά, υπήρξε το έτος 2014, όταν προσελήφθη ως δάσκαλος βυζαντινής μουσικής στη σχολή της Μητροπόλεως Λαρίσης και Τυρνάβου, ο Άγιος Αχίλλειος. Αξιόλογη θεωρούσε και την αναγόρευσή του, ως Επιστημονικού συνεργάτη, του Ερευνητικού Κέντρου: «Τομέας Ψαλτικής και Μουσικολογίας» της «Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου».

Υπήρξε μέλος του συλλόγου ιεροσαλτών Λάρισας «Ρωμανός ο Μελωδός», της χορωδίας Θεσσαλονίκης «Ιωάννης Κουκουζέλης» και της χορωδίας της Θεολογικής Σχολής του ΑΠΘ «Ιερά Μελωδία». Την ικανότητά του στην ψαλτική τέχνη την διαπίστωσα κατά τις συχνές επισκέψεις μου στη Λάρισα, στις ιερές ακολουθίες που τελούνταν στον Άγιο Αχίλλειο. Ακόμη, στις διάφορες προσκυνηματικές και εκπαιδευτικές εκδρομές που πραγματοποιούσε ο κλάδος της Εκκλησιαστικής Ιστορίας του Τμήματος Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας, καθώς και στις επιστημονικές συναντήσεις της Ανάφης, έψαλε σε κάθε ευκαιρία, και όλοι του έδιδαν συγχαρητήρια. Δεν κουραζόμασταν να τον ακούμε. Θυμάμαι, σε μια επίσκεψή μας στη Σερβία, το 2013, είχαμε συναντήσει, στον πατριαρχικό ναό του Βελιγραδίου, στον τον Πατριάρχη Σερβίας Ειρηναίο. Ο Κωστής τότε έψαλε στον Πατριάρχη *το εις πολλά έτη Δέσποτα*, με βυζαντινή μεγαλοπρέπεια. Ο Πατριάρχης Σερβίας δάκρυσε στο άκουσμά του και τον ευχαρίστησε προσωπικά.

Ένα ακόμη πάθος του Κωστή υπήρξε η φωτογραφία. Όπου και αν ταξίδευε είχε πάντοτε μαζί του μια σύγχρονη φωτογραφική μηχανή. Έβγαζε εκατοντάδες φωτογραφίες προσώπων, τοπίων, εκδηλώσεων και γεγονότων. Γενικά φωτογράφιζε ότι του προξενούσε εντύπωση. Τις φωτογραφίες τις μοιραζόταν με τους φίλους του. Συζητούσε γι' αυτές.

Στον Κωστή άρεσαν και οι ξένες γλώσσες. Μιλούσε και έγγραφε αγγλικά, γερμανικά και ρωσικά, ενώ είχε λάβει, το 2006, πιστοποιητικό επιμόρφωσης στην πληροφορική.

Ο Κωνσταντίνος Σαΐτης υπήρξε ένας σοβαρός επιστήμονας και ερευνητής. Συμμετείχε σε πολλά συνέδρια στην Ελλάδα και το εξωτερικό (Ιταλία, Ρωσία), όπου, με τις εισηγήσεις του ανέδειξε σημαντικές πτυχές της βυζαντινής μουσικής και της ιστορίας της Εκκλησίας.

Αναφέρω ορισμένα χαρακτηριστικά:

α. «Εκκλησία και πνευματική αναγέννηση στη Ραψάνη τον ΙΗ΄ αι. Ο πρωτοψάλτης Αναστάσιος Ραψανιώτης», Ραψάνη, 30 Ιουνίου 2013.

β. 1^ο Διεθνές Διεπιστημονικό Μουσικολογικό Συνέδριο: Η Ψαλτική Τέχνη ως Αυτόνομη Επιστήμη. Επιστημονικοί Κλάδοι – Συναφή Επιστημονικά Αντικείμενα – Διεπιστημονικές Συνεργασίες, Διαθεματικότητα και Διάδραση, Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου. Συνεδριακό Κέντρο «Θεσσαλία», Μελισσάτικα Βόλου, με θέμα: *Κυριαζής Δασκαλούδης, ο μελωργός*, Βόλος 2014.

γ. Studium Historicorum, IV Συνάντηση Ανάφης – Η Σικελία των Ελλήνων, Ιερά Πατριαρχική και Σταυροπηγιακή Μονή Προφήτου Ηλιού Θήρας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών – Θεολογική Σχολή – Τμήμα Θεολογίας – Ιστορικός Τομέας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης – Θεολογική Σχολή – Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας – Τομέας Ιστορίας, Δόγματος, Διορθοδόξων και Διαχριστιανικών Σχέσεων, Ίδρυμα Νεολαίας και Δια Βίου Μάθησης, με θέμα *Βυζαντινή Μουσική – το ωραιότερο ένδυμα, το σεμνοπρεπές και θεάρεστον, Ακολουθίες Σικελών Αγίων*, Ανάφη 2014.

δ. Studium Historicorum, Διεθνές Συνέδριο της Ρώμης – Στην Πρεσβυτέρα Ρώμη των Ελλήνων, με θέμα: *Ο Άγιος Ίππόλυτος, πάπας Ρώμης, μέσα από την «έν τοις Άποδείπνοις» ακολουθία του*, Ρώμη 2014.

ε. Studium Historicorum, V Συνάντηση Ανάφης – Η Μεγάλη Ελλάδα (Καλαβρία – Απουλία – Καμπανία), με θέμα *Οι υμνολογικές αναφορές στον Βαρλαάμ Καλαβρό στους κανόνες των ακολουθιών του Αγίου Γρηγορίου του Παλαμά*, Ανάφη 2015.

στ. Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος – Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης, Στ' Διεθνές Συνέδριο Μουσικολογικό και Ψαλτικό, στην Αθήνα, τον Οκτώβριο του 2015, «Οι τρεις Διδάσκαλοι: Χρυσανθος, Γρηγόριος, Χουρμούζιος και η Νέα Μέθοδος Σημειογραφίας. 200^η επέτειος: 1814/15-2015, με θέμα *Το Λέσβιο Σύστημα και η Νέα Μέθοδος*.

Εκτός, όμως, από τη συμμετοχή του σε Συνέδρια, είχε αρκετές δημοσιεύσεις. Αναφέρω ορισμένες:

α. «Αφιέρωμα στον πρωτοψάλτη Λαρίσης Δασκαλούδη Κυριαζή», *Το Ψαλτήρι*, Τριμηνιαίο ορθόδοξο μουσικολογικό-εκκλησιαστικό περιοδικό, Αγρίνιο, (Σεπτέμβριος – Νοέμβριος 2008).

β. Χατζηγεωργιάδου Σοφία, Σαΐτης Κωνσταντίνος, «Διδασκαλία και παιδαγωγική σχέση. Η συμβουλευτική των Τριών Ιεραρχών στη σύγχρονη παιδαγωγική πραγματικότητα», *Τα Εκπαιδευτικά* (2012) 263-276.

γ. «Η Κυριακή των Βαΐων και η Μεγάλη Εβδομάδα», *Το Τάλαντο* (Μάρτιος – Απρίλιος 2011) 25.

δ. «Η πνευματική – εκπαιδευτική αναγέννηση στη Θεσσαλία και στη Ραψάνη τον ΙΗ΄ αι. και ο μελουργός Αναστάσιος Ραψανιώτης», *Θεσσαλικό Ημερολόγιο* 65 (2014) 99-112.

ε. «Ο πρωτοψάλτης Λαρίσης Αναστάσιος Ραψανιώτης», υπό δημοσίευση στον *Εκκλησιαστικό Φάρο*, Επιστημονικόν Θεολογικόν Περιοδικόν Σύγγραμμα του Πατριαρχείου Αλεξανδρείας καί Πάσης Αφρικής.

στ. «Θεσσαλοί εκπρόσωποι της ψαλτικής τέχνης», *Θεσσαλικά Μελετήματα* 4 (2014) 57-72.

Επίσης, παρουσίασε βιβλία μουσικού περιεχομένου, παρακολούθησε διεθνή συνέδρια στην Ελλάδα και το εξωτερικό, ενώ υπήρξε μέλος Οργανωτικής Επιτροπής και μέλος της Γραμματείας πολλών συνεδρίων.

Θα μπορούσε κάποιος να ομιλεί ώρες για τον Κωνσταντίνο Σαΐτη. Υπήρξε θεολόγος, ιεροψάλτης, καθηγητής βυζαντινής Μουσικής, συγγραφέας, φωτογράφος, αθλητής και άλλα πολλά. Γενικά, με ότι καταπιάνονταν ο Κωστής το αποτέλεσμα ήταν πάντα θετικό. Όλη του τη ζωή ασχολήθηκε με τις μεγάλες αγάπες του. Μεταξύ αυτών, τη βυζαντινή μουσική, την έρευνα, τη φωτογραφία, τα ταξίδια και τις πολεμικές τέχνες.

Παράλληλα, άρχισε να αναπτύσσει γενικότερη ερευνητική και επιστημονική δράση, με ειδικά συγγράμματα, μελέτες και άρθρα για την εκκλησιαστική μουσική. Από την ίδρυση σχεδόν του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου (καλοκαίρι του 2013) απετέλεσε μέλος αυτού και κατά το τελευταίο διάστημα του είχε αποδοθεί η ιδιότητα του ειδικού επιστημονικού συνεργάτη.

Ο Κωνσταντίνος Σαΐτης υπήρξε ικανός ιστορικός ερευνητής. Γνώριζε πολύ καλά τις πηγές και τη βιβλιογραφία της βυζαντινής και της νεότερης περιόδου. Μελετούσε τις προσωπικότητες του κλάδου του και τις ενέτασσε μέσα στο γενικότερο ιστορικό πλαίσιο της εποχής του.

Μα πάνω από όλα ο Κωστής υπήρξε ένας νέος άνθρωπος γεμάτος δυναμισμό και ζωντάνια. Όσοι τον γνωρίσαμε θα θυμόμαστε πάντα το γλυκό χαμόγελο, τη θετική στάση του απέναντι στη ζωή, που δεν υποδήλωνε μόνο πραότητα χαρακτήρα. Αγαπούσε όλο τον κόσμο και εκτιμούσε ιδιαίτερα τους διδασκάλους του. Έδειχνε πλήρη σεβασμό προς τη διαφορετική άποψη και παρείχε ανιδιοτελή αγάπη. Χαρακτηριστικά γνωρίσματά του, μεταξύ άλλων, ήταν η φιλομάθειά

του, η ευχάριστη διάθεσή του, η δύναμη, το κουράγιο, η αυτοπεποίθηση, η αισιοδοξία, που τα μετέδιδε σε όλους μας. Τον θυμάμαι πάντα χαμογελαστό να ρωτά και να συζητάμε ώρες για διάφορα ζητήματα, που αφορούσαν στην Ιστορία της Εκκλησίας.

Με ποια λόγια να κατευδώσεις ένα νέο άνθρωπο που στην επίγεια ζωή διέπρεψε και είχε όλο το μέλλον μπροστά του; Πώς μπορείς να μιλήσεις για ένα νέο επιστήμονα και ερευνητή, που ήταν παράλληλα και διδάσκαλος της ιστορίας, της μουσικής, αλλά και της ανθρωπιάς και της αγάπης; Ένα νέο που υπήρξε ανήσυχο πνεύμα, οπλισμένο με τη φιλοδοξία να προσφέρει όσο μπορούσε περισσότερα στην Εκκλησία και την πατρίδα του;

Νομίζω ο καλύτερος τρόπος είναι τα λόγια του αποστόλου Παύλου, λόγια τα οποία πίστευε βαθύτατα ο Κωστής, στην πρώτη προς Θεσσαλονικείς επιστολή του (4:13-14): *Ού θέλομεν δὲ ὑμᾶς ἀγνοεῖν, ἀδελφοί, περὶ τῶν κεκοιμημένων, ἵνα μὴ λυπῆσθε καθὼς καὶ οἱ λοιποὶ οἱ μὴ ἔχοντες ἐλπίδα. εἰ γὰρ πιστεύομεν ὅτι Ἰησοῦς ἀπέθανε καὶ ἀνέστη, οὕτω καὶ ὁ Θεὸς τοὺς κοιμηθέντας διὰ τοῦ Ἰησοῦ ἄξει σὺν αὐτῷ.* Σε νεοελληνική μετάφραση: «Θέλω να γνωρίζετε, αδελφοί, τι θα γίνει μ' αυτούς που πέθαναν, για να μη λυπάστε όπως οι άπιστοι, που δεν ελπίζουν πουθενά. Γιατί, αφού πιστεύουμε ότι ο Ιησούς πέθανε και αναστήθηκε, έτσι και ο Θεός αυτούς που πέθαναν πιστεύοντας στον Ιησού θα τους αναστήσει για να ζήσουν μαζί Του.»

Καλή αντάμωση, Κωστή!

Κωνσταντίνος Χαρίλ. Καραγκούνης

Επίκουρος Καθηγητής Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής
της Ανωτάτης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Αθηνών

Διευθυντής του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας
της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου.

e-mail: kxkaragoumis8@gmail.com

Οι θεολογικές διδασκαλίες του Αγίου Ιωάννου του Σιναΐτου, περί Ψαλμωδίας, όπως αποτυπώνονται στην συγγραφή αυτού, «Κλίμαξ των Αρετών».

Περίληψη ⁽¹⁾

Ο Άγιος Ιωάννης ο συγγραφέας της Κλίμακος, ο ηγούμενος της Ιεράς Μονής Αγίας Αικατερίνης του Σινά, είναι ο συγγραφέας της περίφημης ασκητικής συγγραφής «Η Κλίμαξ των Αρετών». Στο κλασικό αυτό έργο, ο Άγιος Ιωάννης περιγράφει μία σοφή μέθοδο, διά της οποίας ο άνθρωπος μπορεί να εγείρεται από τον ύπνο της ραθυμίας και να πλησιάζει τον Θεό, διά της πνευματικής ζωής. Κατά την διάρκεια της μάχης με το εγώ του, ο άνθρωπος πρέπει να ανέβει μία ανοδική πορεία τριάντα αρετών, προκειμένου να φθάσει στα τελευταία σκαλοπάτια της «Κλίμακος», που είναι η πίστη, η ελπίδα και, τελικώς, η αγάπη.

Σύμφωνα με τις διδασκαλίες των ορθόδοξων Πατέρων της Εκκλησίας, η Ψαλμωδία είναι ένα πολύτιμο εργαλείο, ένα απαραίτητο όργανο και βοήθημα για όποιον επιθυμεί να σώσει την ψυχή του. Πρόκειται για ένα εξαιρετικό μέσο προσευχής, ευχαριστίας και δοξολογίας του Αγίου Τριαδικού Θεού. Εντούτοις, ο Ιωάννης της Κλίμακος δεν περιγράφει μόνον τις θετικές επιδράσεις της Ψαλμωδίας στην ανθρώπινη ψυχή, αλλά, επίσης, προειδοποιεί τον πιστό για τους κινδύνους, τους οποίους μπορεί να αντιμετωπίσει, όποιος δεν κάνει σωστή χρήση της Ψαλμωδίας. Αυτό συμβαίνει, διότι στην ανθρώπινη ψυχή υπάρχουν πολλά πάθη, όπως, εγωισμός, εγωπάθεια, εγωκεντρικότητα, υπερηφάνεια, υπεροψία, κενοδοξία, οίηση, φιλαρέσκεια και άλλα, τα οποία μπορούν να μετατρέψουν της Ψαλμωδία από όργανο σωτηρίας σε όργανο απώλειας και θανάτου της ψυχής.

Constantinos Charil. Karagoumis

Assistant Professor of Byzantine Church Music
of the Supreme Ecclesiastical Academy of Athens

Director of the Department of Psaltic Art and Musicology
of the Volos Academy for Theological Studies

e-mail: kxkaragoumis8@gmail.com

John Climacus's theological teachings on Psalmody, in his treatise "The Ladder of Divine Ascent"

Abstract ⁽¹⁰⁾

Saint John Climacus, the abbot in Holy Monastery of Saint Catherine on mountain Sinai, is the writer of the famous ascetic treatise "The Ladder of Divine Ascent" (literally, the ladder of the virtues. In this classic work, Saint John describes a wise method for waking man up from the sleep of ignorance and for approaching God, through the spiritual way of life. During this fight against his ego, man must try to progress through a scale, a rising of thirty virtues, in order to reach the last steps of the "ladder", which is the acquisition of faith, hope and, finally, love.

According to the teachings of the orthodox christian Church Fathers, Psalmody is a very useful tool, a necessary instrument and an aid for everyone who wishes for his soul to be saved. It is a very good way for praying, thanking and glorifying the Holy Trinitarian God. In addition, Saint John Climacus describes not only the positive effects of Psalmody on the human soul, but he warns the faithful about the dangers which he may face if he does not make the right use of Psalmody. That happens because in man's soul there are many passions, like egoism, selfishness, egocentricity, pride, arrogance, vanity, puffiness, coquetry, and many others, which can turn Psalmody from an instrument for salvation into an instrument for the soul's perdition and death.

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ - Εισαγωγή

Α. Τα ορθόδοξα πατερικά κείμενα ως πηγές της επιστήμης της Μουσικολογίας της Ψαλτικής Τέχνης

Πέρα από το τεράστιο θεολογικό και ασκητικό ενδιαφέρον της «Κλίμακος των Αρετών» του Αγίου Ιωάννου του Σιναΐτου, εξαιρετικά πολύτιμη είναι η θεολογική της διδασκαλία περί Ψαλμωδίας, διότι εδώ αποτυπώνεται η ορθόδοξη πατερική παράδοση σχετικά με την θέση, τον ρόλο της μουσικής στη λατρεία και ακόμη σχετικά με την Ψαλμωδία ως μέσο κοινής και προσωπικής προσευχής.

Πρωταρχικός στόχος της εισηγήσεώς μου είναι, να φανεί η χρησιμότητα των πατερικών κειμένων της Ορθόδοξης Εκκλησίας και της εν γένει Εκκλησιαστικής Γραμματείας ως άμεσων και έμμεσων μουσικολογικών πηγών². Τις πηγές αυτές καλούνται να μελετήσουν οι επιστημονικοί μουσικολογικοί κλάδοι «Γραμματολογία της Ψαλτικής Τέχνης»³, «Θεολογία της Ψαλμωδίας», «Μουσική Ποιμαντική», «Ψυχολογία της Ψαλτικής Τέχνης», ακόμη και η «Ηθική της Ψαλμωδίας».

Στην πραγματικότητα, όμως, απώτερος σκοπός μου είναι να αναδειχθεί η αναγκαιότητα, πλέον, αντιμετώπισης της Βυζαντινής Μουσικολογίας (εγώ προτιμώ τον όρο «Μουσικολογία της Ψαλτικής Τέχνης»), ως αυτοδυνάμου επιστήμης με δικούς της ειδικούς επιστημονικούς κλάδους, πολλοί από τους οποίους αφήνουν ακόμη αδιάφορη την διεθνή μουσικολογική περί Ψαλτικής Τέχνης κοινότητα. Νομίζω, ότι η Βυζαντινή Μουσικολογία δικαιούται, επιτέλους, ένα πλήρες Πρόγραμμα Σπουδών, αυστηρή εξειδίκευση των επιστημόνων της και ανάδειξη όλου του φάσματος των επιστημονικών αντικειμένων που άπτονται αυτής.

Η ραγδαία ανάπτυξη της επιστήμης της Μουσικολογίας της Ψαλτικής Τέχνης επιφέρει, πλέον, μία νέα αναγκαιότητα: Ενώ το πρωταρχικό μέλημα της επιστημονικής κοινότητας ήταν η επισήμανση και μελέτη των πρωτευόντων πηγών της ορθόδοξης Εκκλησιαστι-

FIRST PART - Introduction

A. The orthodox patristic texts as sources for the science of Musicology of the Psaltic Art.

Apart from its enormous theological and ascetic interest, St. John's Climacus "The Ladder" is also extremely valuable for theological teaching on Psalmody, because it reflects the orthodox patristic tradition on the position and the role of music in worship, and also on Psalmody as a means of common and personal prayer.

The fundamental goal of my presentation is to show the usefulness of the Orthodox Patristic Texts and of the Church Literature, generally as direct and indirect musicological sources¹¹. Those sources should be studied via the scientific musicological branches "Literature of the Psaltic Art"¹², "Theology of Psalmody", "Pastoral Theology Music", "Psychology of the Psaltic Art" and, finally, the "Ethics of Psalmody".

In reality, however, my ultimate goal is to demonstrate the necessity, henceforth, of treating Byzantine Musicology (I prefer the term "Musicology of the Psaltic Art"), as an independent science together with its own specific disciplines, many of which have yet to be explored by the international musicological community. I think that Byzantine Musicology is entitled, finally, to a full Curriculum, as well as the strict specialization of its researchers and the showcasing of the full range of disciplines belonging and related to it.

The rapid development of the science of Musicology of the Psaltic Art (Psalmody) has brought about a new necessity: While the primary concern of the scientific community was to this point the labeling and study of the primary sources of or-

κής Μουσικής, δηλαδή, των χειρογράφων μουσικών κωδίκων Ψαλτικής Τέχνης, τώρα αρχίζει να διαφαίνεται και η ανάγκη προσδιορισμού, επισημάνσεως και διερευνήσεως των δευτερευουσών πηγών αυτής. Μεταξύ των δευτερευουσών πηγών θα πρέπει αναμφιβόλως να ενταχθούν (και να αναγνωριστούν ως τέτοιες) τα ορθόδοξα πατερικά κείμενα, που είναι προβολείς του ορθόδοξου βιώματος της Εκκλησίας και, ως άμεσες όσο και έμμεσες πηγές, παρέχουν πλήθος δεδομένων και πληροφοριών και για την Εκκλησιαστική Μουσική. Τα στοιχεία αυτά μπορούν να τροφοδοτήσουν την έρευνα διαφόρων τομέων της μουσικολογικής επιστήμης, όπως η Ιστορική Μουσικολογία, η Συγκριτική Μουσικολογία, η Μουσική Ανθρωπολογία και, κυρίως, η Γραμματολογία και η Θεολογία της Ψαλμωδίας, η τελευταία και ως υποτομέας της Θεολογίας της Ορθόδοξης Λατρείας.

B. Ο συγγραφέας και το έργο του «Κλίμαξ των Αρετών».

Σύμφωνα με ορισμένους ερευνητές, η γέννηση του Ιωάννου Σιναΐτου τοποθετείται περί το έτος 525 μ.Χ., κατ' άλλους περί το 579, η καταγωγή του, όμως, δεν είναι ασφαλώς γνωστή. Γνωστό είναι, ότι κατέφυγε για να μονάσει στο Σινά, στην Ιερά Μονή της Αγίας Αικατερίνης, ήδη από την ηλικία των δεκαέξι ετών, έχοντας ως τότε αποκτήσει καλή γνώση της κοσμικής σοφίας, γι' αυτό και εκαλείτο «σχολαστικός».

Σύμφωνα με την παράδοση μοναχός εκάρη σε ηλικία είκοσι ετών. Στο Σινά εμπιστεύθηκε την ψυχή του και υπετάγη στον πνευματικό γέροντα Μαρτύριο επί δεκαεννέα έτη, και, κατ' αυτόν τον τρόπο, εγκατέλειψε την κοσμική σοφία, για να αποκτήσει την «ουράνια αμάθεια», κατά πως λέγει το Συναξάριό του. Μετά την κοίμηση του γέροντός του, σε ηλικία τριανταπέντε χρόνων, επέλεξε την ερημική ασκητική ζωή, παραμένοντας επί σαράντα έτη στο περίφημο, σήμερα, σπήλαιο «του Θολά», το οποίο απέχει από την Μονή του Σινά οκτώ χιλιόμετρα. Εκεί, μακριά από τον κόσμο και με βοηθούς την νηστεία, την αγρυπνία, την σιωπή, την

orthodox Church Music, namely, manuscripts of musical codices of the Psaltic Art, a new phase has emerged which focuses on the identification, labeling and investigation of its secondary sources.

Among these secondary sources should undoubtedly be included (and recognized as secondary sources) the orthodox patristic texts, which spotlight the orthodox life of the Church and, as direct and indirect sources, provide a great deal of information also about Church Music. This data can feed research into different areas of the musical science, such as Historical Musicology, Comparative Musicology, Musical Anthropology and most importantly, Literature and Theology of Psalmody, the latter as a subdomain of the Theology of Orthodox Worship.

B. The author and his treatise “The Ladder of Divine Ascent”.

John Climacus was born, according to some researchers, about 525 AD, while others maintain 579; his origin, however, is not certainly known. It is known that he went to Sinai, to be a monk, in the Holy Monastery of St. Catherine, when he was sixteen years old. By then, he had acquired a good knowledge of worldly wisdom, that's why he was called “scholastic” (“bookish”).

According to tradition, he was tonsured a monk at the age of twenty years old. At Sinai he entrusted his soul and he put himself under obedience to the confessor elder Martyrios for nineteen years, and, in this way, he renounced his worldly wisdom, to acquire the “heavenly ignorance”, as his synaxarion mentions. After the death of the elder, at the age of thirty-five, he chose the ascetic hermit life, and he remained for forty years in the now famous cave “of Tholas”, eight miles from the Monastery of Sinai. There, away from the world, with the aid of fasting, vigil, silence, prayer and

προσευχή και τα δάκρυα της κατανύξεως, καλλιέργησε όλες τις μεγάλες αρετές.

Εξαιτίας της αναγνώρισης της πνευματικής του υπεροχής, ο Ιωάννης ανεβιβάσθη διά της βίας στον ηγουμενικό θρόνο της Μονής της Αγίας Αικατερίνης του Σινά. Πάντως, αργότερα, ο Ιωάννης εγκατέλειψε την ηγουμενία και απεσύρθη πάλι στην αγαπημένη του ησυχία, αφήνοντας στη θέση του τον κατά σάρκα αδερφό και συμμοναστή του στο Σινά, τον αββά Γεώργιο.

Ο Ιωάννης κοιμήθηκε κατ' άλλους μεν περί το έτος 600 μ.Χ., κατ' άλλους δε περί το 649. Τον βίο του συνέγραψε ο μοναχός Δανιήλ Ραϊθινός. Η μνήμη του στην Ορθόδοξη Εκκλησία εορτάζεται την 30η Μαρτίου, αλλά κατά μετάθεση, την Δ' Κυριακή των Νηστειών.

Τώρα, το περίφημο έργο του Ιωάννου Σιναΐτου, η «Κλίμαξ των Αρετών», από το οποίο έλαβε την επωνυμία «Ιωάννης της Κλίμακος», είναι ένα από τα πλέον γνωστά και διαδεδομένα ασκητικά συγγράμματα. Αποτελεί το προσφιλέστερο ανάγνωσμα στην Τράπεζα των Ιερών Μονών, και απαντά σε πλήθος χειρογράφων κωδίκων και εντύπων εκδόσεων στις βιβλιοθήκες αυτών.

Ο Ιωάννης ηγούμενος Ραϊθού ζήτησε από τον Ιωάννη Σιναΐτη μία έκθεση των αντιλήψεών του για την πνευματική άσκηση και ο τελευταίος του έστειλε την «Κλίμακα», την οποία, σύμφωνα με τους ειδικούς, είχε ήδη γραμμένη και ολοκληρωμένη.

Στην «Κλίμακα» ο συγγραφέας παριστά τα στάδια της πνευματικής τελείωσης του πιστού. Τα αναπτύσσει σε τριάντα επίπεδα (η ηλικία του Ιησού Χριστού), ως βαθμίδες μίας σκάλας, την οποία εμπνεύστηκε από την κλίμακα, που είδε σε όραμα ο Ιακώβ στην Π.Δ.⁴. Οι τριάντα πνευματικοί αναβαθμοί έχουν ως εξής:

1. Περί αποταγής (Διά αποταγήν του ματαίου βίου)
2. Περί απροσπαθείας
3. Περί Ξενιτείας. Περί των ονείρων τν αρχαρίων
4. Περί υπακοής (Διά την μακαρίαν και αείμνηστον υπακοήν)
5. Περί μετανοίας (Διά την πραγματικήν και γνησίαν μετάνοιαν και διά τους αγίους καταδίκους και διά την Φυλακήν

tears of compunction, he cultivated all the great virtues.

Due to the recognition of his intellectual superiority, John was forcibly elevated to the abbot's throne of the monastery of St. Catherine Sinai. However, later, John left the abbacy and again he withdrew to his beloved silence, leaving in his place his blood brother, who also was a monk in Sinai, Abbot George.

John passed away, according to some, about the year 600 AD, and according to others around 649. His life was written by the monk Daniel Raithinos. The Orthodox Church celebrates his memory on March 30th, and also on the Fourth Sunday of Lent.

Now, his famous treatise, "The Ladder of Divine Ascent", from which he also received the name "John of the Ladder", is one of the most famous and widespread ascetic writings. It is favorite reading in the Refectory of monasteries, and that's why it is found in numerous manuscripts as well as printed versions in their libraries.

John, abbot of Raitho's monastery, asked John Climacus for a report of his perceptions about spiritual exercise, to which request John Climacus sent him "the Ladder", which, according to experts, had already been written and completed.

In the "Ladder" the author illustrates the stages of the believer's spiritual perfection. He develops them in thirty levels (Jesus Christ's age), as steps of a ladder, which he took from Jacob's vision in the Old Testament¹³. These thirty spiritual steps are as follows:

1. On renunciation of the world, or asceticism
2. On detachment
3. On exile or pilgrimage; concerning dreams that beginners have
4. On obedience (On blessed and ever-memorable obedience)
5. On true repentance, which constitutes the life of the holy convicts, and about the Prison

- | | |
|---|---|
| <p>6. Περί μνήμης θανάτου</p> <p>7. Περί του χαροποίου πένθους</p> <p>8. Περί αοργησίας</p> <p>9. Περί μνησικακίας</p> <p>10. Περί καταλαλιάς</p> <p>11. Περί πολυλογίας και σιωπής</p> <p>12. Περί ψεύδους</p> <p>13. Περί ακηδίας</p> <p>14. Περί γαστριμαργίας (Διά την ονομαστήν δέσποιναν, την πονηράν κοιλίαν)</p> <p>15. Περί αγνείας (Διά την άφθαρτον αγνείαν και σωφροσύνην, την οποίαν κατακτούν φθαρτοί άνθρωποι διά καμάτων και ιδρώτων)</p> <p>16. Περί φιλαργυρίας (Καθώς και περί ακτημοσύνης)</p> <p>17. Περί αναισθησίας (Διά την νέκρωσιν της ψυχής και διά τον θάνατον του νου, προ του σωματικού θανάτου)</p> <p>18. Περί ύπνου και προσευχής (Καθώς περί της ψαλμωδίας εις συνωδία μοναχών)</p> <p>19. Περί αργυπνίας (Διά την σωματικήν αργυπνίαν, και διά το πώς πρέπει να επιτελώμεν αυτήν)</p> <p>20. Περί δειλίας (Διά την άνανδρον δειλίαν)</p> <p>21. Περί κενοδοξίας (Διά την πολύμορφον κενοδοξίαν)</p> <p>22. Περί υπερηφανείας (Διά την «ακέφαλον» υπερηφάνειαν)</p> <p>23. Περί λογισμών βλασφημίας (που είναι ανέκφραστοι)</p> <p>24. Περί πραότητος και απλότητος (Διά τας αρετάς της πραότητος, απλότητος και ακακίας, τας «σεσοφισμέννας», όχι τας φυσικάς, καθώς και διά την πονηρίαν)</p> <p>25. Περί ταπεινοφροσύνης (Διά την υψίστην ταπεινοφροσύνην, η οποία αποκτάται με μυστικόν τρόπον και εξολοθρεύει τα πάθη)</p> <p>26. Περί διακρίσεως</p> <p>1. Περί διακρίσεως λογισμών και παθών και αρετών</p> <p>2. Περί διακρίσεως εύδιακρίτου</p> <p>3. Σύντομος άνακεφαλαίωσις τών προηγουμένων</p> <p>27. Περί ησυχίας</p> <p>1. Διά την ιεράν «ήσυχίαν», την σωματικήν και την ψυχικήν</p> <p>2. Περί διαφοράς και διακρίσεως ήσυχιών</p> <p>28. Περί προσευχής (Διά την ιεράν προσευχήν, την μητέρα των αρετών και διά το πώς πρέπει να παρίσταται τις εις αυτήν νοερώς και σωματικώς)</p> | <p>6. <i>On remembrance of death</i></p> <p>7. <i>On joyful mourning (On joy-making mourning)</i></p> <p>8. <i>On freedom from anger and on meekness</i></p> <p>9. <i>On remembrance of wrongs</i></p> <p>10. <i>On slander or calumny</i></p> <p>11. <i>On talkativeness and silence</i></p> <p>12. <i>On lying</i></p> <p>13. <i>On despondency</i></p> <p>14. <i>On Gluttony (That clamorous mistress, the stomach)</i></p> <p>15. <i>On incorruptible purity and chastity to which the corruptible attain by toil and sweat</i></p> <p>16. <i>On love of money, or avarice. On non-possessiveness (that hastens one Heavenwards)</i></p> <p>17. <i>On insensibility, that is, deadening of the soul and the death of the mind before the death of the body</i></p> <p>18. <i>On sleep and prayer (On Psalmody in the monks accompaniment, psalmody with the brotherhood)</i></p> <p>19. <i>On bodily vigil (And how to use it to attain spiritual vigil, and how to practice it)</i></p> <p>20. <i>On unmanly and puerile cowardice</i></p> <p>21. <i>On vanity (On the many forms of vainglory)</i></p> <p>22. <i>On mad pride</i></p> <p>23. <i>On unclean blasphemous thoughts; concerning unmentionable blasphemous thoughts</i></p> <p>24. <i>On meekness, simplicity, and guilelessness, which come not from nature but from conscious effort, and on guile</i></p> <p>25. <i>On the destroyer of the passions, most sublime humility, which is rooted in spiritual perception</i></p> <p>26. <i>On discrimination</i></p> <p>1. <i>On discernment of thoughts, passions and virtues;</i></p> <p>2. <i>On expert discernment;</i></p> <p>3. <i>Brief summary of all aforementioned</i></p> <p>27. <i>On quiescence</i></p> <p>1. <i>On holy solitude [quiet/contemplation] of body and soul</i></p> <p>2. <i>Different aspects of stillness and how to distinguish them</i></p> <p>28. <i>On prayer (On holy and blessed prayer, the mother of virtues, and on the attitude of mind and body in prayer)</i></p> |
|---|---|

29. Περί απαθείας (Διά το επίγειον ουρανόν, την θεομίμητον απάθειαν και τελειότητα και ανάστασιν της Ψυχής, προ της κοινής αναστάσεως)
30. Περί αγάπης, ελπίδος και πίστεως (Διά τον σύνδεσμον της εναρέτου τριάδος των αρετών, της αγάπης, της ελπίδος και της πίστεως)

Λόγος έτερος του ιδίου συγγραφέως, Εις τον Ποιμένα

29. Concerning Heaven on earth, or Godlike dispassion and perfection, and the resurrection of the soul before the general resurrection
30. Concerning the linking together of the supreme trinity among the virtues; a brief exhortation summarizing all that has said at length in this book

Another speech by the same author, To the Pastor

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

Η περί Ψαλμωδίας διδασκαλία του Αγ. Ιωάννου του Σιναΐτου

Εάν έπρεπε να δώσω ένα γενικό περίγραμμα για την περί της Ψαλμωδίας διδασκαλία του Ιωάννου Σιναΐτου στην «Κλίμακα», νομίζω πως δεν θα υπήρχε καλλίτερη εισαγωγή από ένα απόσπασμα περί Ψαλμωδίας ενός άλλου Σιναΐτου μοναχού, εκκλησιαστικού συγγραφέως και σπουδαίου εκφραστή της ορθόδοξης θεολογίας, του Αγίου Γρηγορίου Σιναΐτου. Ο Γρηγόριος, που ήκμασε, κατά τους ειδικούς, από το β' ήμισυ του ΙΓ' έως το α' ήμισυ του ΙΔ' αιώνας, παρατήρησε μία διαφοροποίηση στη στάση των Πατέρων της Ανατολικής Εκκλησίας σχετικά με την Ψαλμωδία. Στο έργο του με τίτλο, 15 Κεφάλαια περί ησυχίας και περί των δύο τρόπων προσευχής, ερωτά, «Περί της διαφοράς των ψαλλόντων» και απαντά: «Πού οφείλεται η διαφορά, ότι άλλοι διδάσκουν πολλή ψαλμωδία, άλλοι λίγη κι άλλοι δόλου, αλλά μόνο την προσευχή και το σωματικό κόπο, ή από κάποιο εργόχειρο ή μετάνοιες ή άλλη κοπιαστική εργασία; Η λύση αυτών των αποριών είναι η εξής: Όσοι βρήκαν τη χάρη από την πρακτική άσκηση ύστερα από πολλούς κόπους και πολύ χρόνο, αυτό έμαθαν κι έτσι διδάσκουν τους άλλους. Δυσπιστούν όμως και δεν παραδέχονται εκείνους που με βαθιά γνώση, με το έλεος του Θεού και σε λίγο χρονικό διάστημα για τη θερμή τους πίστη, όπως λέει ο άγιος Ισαάκ, έφτασαν στη θεία χάρη. Για τούτο και κατηγορούν αυτούς τους ανθρώπους

SECOND PART

The Teaching on Psalmody of St. John of Sinai

If I had to give a general outline of St. John Climacus's teaching about Holy Psalmody in his "Ladder", I think there would be no better introduction than a quote on Psalmody from another Sinaite monk and ecclesiastical writer, St. Gregory of Sinai, who expressed the Orthodox theology in a magnificent way. St. Gregory, who lived, according to the experts, from the 2nd half of the 13th until the 1st half of the 14th c., noticed a difference in the attitude of the Fathers of the Eastern Church on Chanting. In his work entitled, 15 chapters on peace and on the two modes of prayer, to the question "On the difference of those who chant" he responded: "Why is it that some recommend a lot of chanting, others a little and others not at all, recommending instead only prayer and physical effort, from handiwork or from prostrations or from other tiring work? The reason for this difference is as follows: Those who found grace from ascetical practices, after many labors and much time, taught this to others. According to St. Isaac the Syrian, they neither believe nor accept those who, with deep knowledge, by God's mercy, reach divine grace in a short amount of time because of their fervent faith. They condemn these people because

παρσυρμένοι ασυναίσθητα από άγνοια και οίηση, και διαβεβαιώνουν ότι αν γίνεται αλλιώς, πρόκειται για πλάνη και όχι για ενέργεια της χάριτος... Γι' αυτό και δεν παραδέχονται από απιστία και υψηλοφροσύνη τις εξαιρετικές ιδιότητες της προσευχής που ενεργούνται σε μερικούς από το πνεύμα με ιδιαίτερο τρόπο.»⁵

Ο Ιωάννης φαίνεται να έχει μελετήσει καλώς το ζήτημα της Ψαλμωδίας στην ασκητική παράδοση της Ανατολής. Είναι σαφές από εσωτερικές ενδείξεις της συγγραφής, ότι είχε καλή γνώση των προγενεστέρων της εποχής του πατερικών συγγραμμάτων. Και ενώ συγκεφαλαιώνει, κατά κάποιον τρόπο, τις περί Ιεράς Ψαλμωδίας παραδόσεις και τάσεις, ο ίδιος δεν επιλέγει να γράψει ένα κεφάλαιο ειδικώς γι' αυτήν. Σκορπίζει τις σχετικές θεολογικές διδασχές του στα τριάντα κεφάλαια της «Κλίμακος». Από αυτό και μόνο το γεγονός μπορεί να εξαχθεί ένα πρώτο γενικό συμπέρασμα: Ο Ιωάννης δεν θεωρεί την Ιερά Ψαλμωδία ως μία των αρετών, την οποία καλείται ο αγωνιζόμενος πιστός να αποκτήσει και να εργαστεί επ' αυτής, αλλά την αντιμετωπίζει ως ένα μέσο, ένα βοηθητικό εργαλείο, στην κατά Χριστόν άσκηση για την επίτευξη των αρετών. Μάλιστα, ως εργαλείο, μπορεί να μην είναι κατάλληλο για όλες τις περιπτώσεις, ενώ σε ορισμένες μπορεί να είναι άχρηστο. Κάποιες, πάλι, φορές, όταν δεν γίνεται σωστή και λογισμένη μεταχείριση του εργαλείου, αυτό μπορεί να αποβαίνει ακόμη και επιζήμιο, βλαπτικό.

Αλλά, ας δούμε μία - μία αναλυτικώς κάθε περίπτωση. Η επεξεργασία και παρουσίαση του υλικού δεν πραγματοποιείται σύμφωνα με τη σειρά των τριάντα αναβαθμών της «Κλίμακος», αλλά σύμφωνα με τη θεματική ταξινόμηση των χωρίων, που επεσημάνθησαν. Ας σημειωθεί, επίσης, ότι τα περί Ψαλμωδίας χωρία δεν έχουν απαραίτητως το ίδιο θέμα με το κεφάλαιο από το οποίο προέρχονται.

A. Προϋποθέσεις συμμετοχής στην Ψαλμωδία

Είναι δεδομένο, ότι για να προχωρήσει κανείς στην Ιερά Ψαλμωδία και αυτή να είναι καθαρά και ωφέλιμος,

*they are misled, unawares, by ignorance and arrogance, and they insist that any other path, is delusion and not the power of His Grace... So, because of their disbelief and high-mindedness, they do not accept the excellent properties of prayer given to some by the Spirit in a special way.*¹⁴

Saint John Climacus seems to have studied the issue of Sacred Psalmody in the Church ascetic tradition of the East. And it is clear from internal evidence in his writing, that he had good knowledge of the patristic writings of the earlier era. And while he compiles, somehow, all the traditions and tendencies about Holy Psalmody, he does not choose to write a chapter specifically on it, but he scatters his relevant theological teachings amongst the thirty chapters of the "Ladder". From this fact alone, one could draw a first general conclusion: John Climacus does not consider Holy Chanting to be one of the virtues, which the faithful are called to acquire and cultivate, but he treats it as a means, an auxiliary tool in the effort (asceticism) in Christ to acquire the virtues. Indeed, as a tool, it may not be appropriate in all cases, and in some it may be useless. In other cases, especially, when we do not use the tool in a right and reasonable way, it may even prove injurious and damaging.

But, let's look analytically at each of the cases. The processing and presentation of the material is not in accordance with the order of the thirty <30> steps of the "Ladder", but according to the subject classification of the quotations, which were highlighted. Note also that the passages on Psalmody do not necessarily share the same theme with the chapter from which they originated.

A. Conditions for participation in Psalmody

It is a given that in order for one to engage in Holy Chanting and in order for the Psalmody to

οφείλει να έχει εξασφαλίσει ορισμένες προϋποθέσεις. Θα περίμενε κανείς οι προϋποθέσεις αυτές να είναι η καλλιφώνια, οι θεωρητικές και πρακτικές σπουδές στην μουσική, η απόκτηση των κατάλληλων τεχνικών κ.τ.ό., όμως, ο Ιωάννης δεν κάνει πουθενά λόγο γι' αυτά ούτε μία φορά. Φαίνεται να μην τον ενδιαφέρει διόλου η ευφώνια και η μουσική κατάρτιση. Προϋποθέσεις της Ψαλμωδίας θέτει όμοιες με της προσευχής. Άλλωστε, θεωρεί δεδομένο ότι η Ψαλμωδία είναι προσευχή ένα από τα είδη προσευχής. Γράφει γι' αυτό:

«Ὁ Θεῶ παρίστασθαι λογιζόμενος, ἐν αἰσθήσει καρδίας, ἐν προσευχῇ στύλος ἀκίνητος εὐρεθήσεται, ὑπ' οὐδενὸς τῶν προειρημένων ἐμπαυζόμενος.»

«Εκείνος που αναλογίζεται ότι προσευχόμενος ἵσταται ἐνώπιον του Θεοῦ και το αισθάνεται αυτό στην καρδιά του, θα είναι στύλος ακλόνητος και δεν θα εμπαύζεται από κανένα δαίμονα.»

ΙΗ 4 (4) ⁶ Περὶ ὕπνου καὶ προσευχῆς, καὶ τῆς ἐν συνόδῳ ψαλμωδίας καὶ περὶ τῆς ψαλμωδίας εἰς συνωδὸν μοναχῶν.

Άρα, μία και θεμελιώδης προϋπόθεση για την ευάρεστη στο Θεό Ψαλμωδία είναι η επίγνωση ότι ο πιστός ευρίσκεται ἐνώπιον ἐνωπίῳ με τον Πανάγιο Τριαδικό Θεό. Εάν συνειδητοποιήσει αυτό, θα συναισθανθεί την μικρότητά του, αλλά και το μεγαλείο της απέραντης αγάπης, μακροθυμίας και συγκαταβάσεως του Θεού προς το πλάσμα του. Δεν μπορεί τότε να απευθύνεται στον Κύριο με ἔπαρση, θράσος και ξιπασιά.

Βέβαια, αναγνωρίζει ο ιερός συγγραφέας της «Κλίμακος» ότι την κατά μόνας Ψαλμωδία την πολεμεί η ακηδία, ενώ την συμμετοχή σε ομαδική Ψαλμωδία την βοηθά η προθυμία:

Τῆ μὲν μετὰ πλήθους ψαλμωδία, αἰχμαλωσίου καὶ ρεμβασμοῦ παρέπονται· τῆ δὲ ἰδιαζούσῃ οὐχ οὕτως· ἀλλὰ τῆ μὲν ἀκηδία πολεμεῖ, τῆ δὲ προθυμία συνεργεῖ.

«Στην Ψαλμωδία που γίνεται με πολλούς ακολουθούν αἰχμαλωσίες και ρεμβασμοί. Στην κατά μόνας όμως προσευχή δεν παρατηρούνται αυτά.»

ΚΗ 35 (37) Περὶ προσευχῆς.

Έχοντας, λοιπόν, επίγνωση της θέσεώς του, ο πιστός πρέπει να προσδράμει στην προσευχητική Ψαλμωδία

be pure and beneficial, he must have certain criteria. One would expect these conditions to be a good voice, theoretical and practical studies in music, the acquisition of appropriate techniques etc, but John does mention any of these, not even once. He seems not at all interested in a good voice and music training. The conditions for Chanting, rather, are similar to those for prayer. Moreover, he considers it obvious that Psalmody is prayer; it is a form of prayer. He writes:

“He who realizes that he is standing before God will be as still as a pillar during prayer and will pray with heart-felt feeling; and none of the aforesaid demons will make sport of him.”

R. 4 (4) *On sleep, prayer, and psalmody with the brotherhood* (pg. 70 / ch. 19 / pr. 3b)¹⁵.

Thus, one fundamental condition for chanting that is pleasing to God is for the believer to be aware that he stands before the Holy Triune God. If he realizes this, he will be conscious of his smallness, and also about the grandeur of God's boundless love, tolerance and condescension toward His creature. Then he can't be praying to the Lord with arrogance, audacity and boastfulness.

Of course, the holy author of the “Ladder” recognizes that those in solitude are liable, whereas in the former (Psalmody in a crowded congregation) the brethren help each other by their zeal.

“Psalmody in a crowded congregation is accompanied by captivity and wandering of thoughts; but in solitude this does not happen· to be assailed by despondency, whereas in the former the brethren help each other by their zeal.”

AB. 35 (37) *On prayer* (pg. 122 / ch. 28 / pr. 32).

Aware, therefore, of his position, the faithful must run with zeal to prayerful Chanting. He

με προθυμία. Αυτή, οφείλει ο ίδιος να την καλλιεργεί, η δε προθυμία, με τη σειρά της, θα προστρέχει ως αρωγός του και συμπαραστάτης του στις δύσκολες στιγμές της ραθυμίας και των ποικίλων πειρασμών.

Στον περί αγνείας αναβαθμό, δηλώνεται μία ακόμη προϋπόθεση για την Ψαλμωδία, της αγνότητας. Βεβαίως, είναι δεδομένο στην Εκκλησία ότι «δεν είναι καλός ο αίνος στα χείλη του αμαρτωλού», εδώ, όμως, ο Ιωάννης προχωρά περισσότερο, θεωρώντας ότι προϋπόθεση για την Ψαλμωδία είναι όχι μόνο η αγνότητα του σώματος, αλλά και η αγνότητα και αυτών ακόμη των λογισμών.

«Σκοπείτωσαν τοίνυν, και πάση σπουδῇ τὸν προειρημένον ὄφιν τῆς ἑαυτῶν καρδίας διὰ ταπεινοφροσύνης πολλῆς νεκρώσαντες ἀποπεμπέσθωσαν, ὅπως τούτου ἀπαλλοτριωθέντες, δυνήσωνται ἴσως ποτὲ καὶ οὗτοι τοὺς δερματίνους χιτῶνας ἐκδύσασθαι, καὶ τὸν ἐπινίκιον τῆς ἀγνείας, εἰς ποτε τὰ ἀγνὰ νήπια, ὕμνον τῷ Κυρίῳ ᾄσαι.»

«Ἄς προσέξουν λοιπὸν καὶ ἀφοῦ νεκρώσουν αὐτὸν τὸν ὄφι με πολλὴ ταπεινοφροσύνη, ἄς τὸν ἐκδιώξουν ἀπὸ τὴν καρδιά τους. Ἔτσι, εἰάν ἀπαλλαγούν ἀπὸ αὐτὸν (τὸν λογισμό) θα μπορέσουν ἴσως κάποια φορὰ και αὐτοὶ να ἐκδυθούν τους δερματίνους χιτῶνας και να ψάλλουν πρὸς τὸν Κύριον τὸν ἐπινίκιο ὕμνο τῆς ἀγνείας, ὅπως κάποτε τα ἀγνὰ νήπια.»

ΙΕ 79β (76γ) Περὶ ἀγνείας.

Πολύ ενδιαφέρον έχει ένα σχετικό περιστατικό, το οποίο αφηγείται ο ιερός συγγραφεύς. Γράφει:

«Τινὰ τῶν ἀδελφῶν ὁρῶν σὺν αἰσθήσει καρδίας πλέω τῶν πολλῶν ἐν τῇ ψαλμωδίᾳ περιστάμενον· καὶ μάλιστα ἐν τῇ πρωτολογίᾳ τῶν ὕμνων πρὸς τινὰ τοῖς ἑαυτοῦ ἦθεσι, καὶ τῷ προσώπῳ διαλεγόμενον, ἠρώτων τοῦ ἦθους τοῦ μακαρίου τὴν ἔννοιαν μαθεῖν. Ὁ δὲ γινὼς ἵνα μὴ κρύπτειν ὠφελῆσαι, φησί· Τοὺς λογισμούς μου, πᾶτερ Ἰωάννη, καὶ τὸν νοῦν σὺν τῇ ψυχῇ εἴωθα ἐκ προοιμίων ἐπισυνάγειν, καὶ συγκαλῶν κράζειν τούτοις· Δεῦτε, προσκυνήσωμεν, καὶ προσπέσωμεν αὐτῷ Χριστῷ βασιλεῖ καὶ Θεῷ ἡμῶν.»

«Ἄλλη φορὰ βλέπω ἕνα ἀπὸ τοὺς ἀδελφούς νὰ παρακολουθῇ τὴν ψαλμωδίᾳ με πραγματικὴ συναί-

himself has to cultivate this zeal, and then this willingness will be a helper and supporter in the difficult moments of despondency and the various temptations.

In the Ladder's step on purity, we discover another precondition for Chanting, that of chastity. Of course, it is a given in the Church that "praise from the lips of a sinner is not good", here, however, St. John goes further, considering prerequisite for Psalmody not only to be purity of the body, but also chastity even of the thoughts.

"And so let them look to their own affairs, and let them cast out of their heart with all speed the snake mentioned above, killing it by much humility, so that when they have got rid of it they may in time be stripped of their clothing of skin and as chaste children sing to the Lord the triumph song of purity."

O. 79b (76c) On incorruptible purity and chastity to which the corruptible attain by toil and sweat (p. 64-65 / ch. 15 / pr. 79).

Also very interesting is a related incident, which the holy author describes. He writes:

"Noticing that one of the brothers stood during the psalm singing with more heartfelt feeling than many of the others, and that his movements and the changes of his face made it look as though he was talking to someone, especially at the beginning of the hymns, I asked him to explain what this habit of the blessed man meant. And knowing that it was for my benefit not to hide it, he told me: 'I have the habit, Father John, at the very beginning, of collecting my thoughts, my mind and my soul, and summoning them, I cry to them: O come, let us worship and

σθηση περισσότερη από κάθε άλλον. Μάλιστα στην αρχή τῶν Ἀκολουθιῶν ἔδειχνε ἀπὸ τῆς κινήσεως καὶ τὸ ἕφος τοῦ προσώπου τοῦ ὅτι συζητοῦσε μὲ κάποιον. Ἐζήτησα λοιπὸν ἀπὸ τὸν μακάριο νὰ μοῦ ἐξηγήσῃ αὐτὴ τοῦ τὴν στάσι. Καὶ ἐκεῖνος ποὺ δὲν συνήθιζε νὰ ἀποκρύπτῃ κάτι ποὺ θὰ ὠφελοῦσε, μοῦ ἀπήντησε: «Ἐχῶ τὴν συνήθεια, πάτερ Ἰωάννη, νὰ συμμαζεύω στὴν ἀρχὴ τῆς Ἀκολουθίας τοὺς λογισμοὺς, τὸν νοῦ καὶ ὅλο τὸν ψυχικό μου κόσμο. Καὶ μόλις τοὺς συγκαλέσω, τοὺς φωνάζω: "Δεῦτε προσκυνήσωμεν καὶ προσπέσωμεν Χριστῷ τῷ βασιλεῖ καὶ Θεῷ ἡμῶν."»

Δ 42 (32γ) Περὶ υπακοῆς.

Αὐτὴ ἡ διαδικασία τῆς καθάρσεως τῶν λογισμῶν περνᾷ μέσα ἀπὸ τὴν κάθαρση τῆς ψυχῆς ἀπὸ τὰ δύο γεννησιουργὰ πάθη τῆς φιλοκοσμίας καὶ τῆς φιληδονίας, οἱ ὁποῖες καθιστοῦν ἀδύνατη τὴν καθαρὰ προσευχή, ὡς ἐκ τούτου καὶ τὴν καθαρὰ Ψαλμωδία. Ἐπιπλέον, οἱ νοῦς πρέπει νὰ καθαρθεῖ ἀπὸ μέριμνες καὶ σκέψεις, τὸ δὲ σῶμα θὰ πρέπει νὰ πάψει νὰ ἀποτελεῖ γήινο βᾶρος καὶ τροχοπέδη στο νὰ πετάξῃ οἱ νοῦς στα θεία νοήματα:

«Ἀναστὰς ἐκ φιλοκοσμίας καὶ φιληδονίας, ἀπὸρρίψε φροντίδας· ἀπόδυσαι ἐννοίας· ἀπαρνήσαι σῶμα· οὐδὲν γὰρ ἕτερόν ἐστι προσευχῆ, εἰ μὴ κόσμου ὄρατοῦ καὶ ἀοράτου ἀλλοτριώσις.»

«Ἀφού ἐγερθῆς ἀπὸ τὴν φιλοκοσμία καὶ τὴν φιληδονία, πέταξε ἀπὸ πάντων σου τῆς μέριμνες, βγάλε ἀπὸ πάντων σου τῆς σκέψεις, ἀπαρνήσου τὸ σῶμα, [καὶ τότε προσευχήσου / ψάλε]. Διότι ἡ προσευχὴ δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο, παρὰ ἀποξένωσις ἀπὸ ὅλον τὸν ορατὸ καὶ ἀόρατο κόσμο.»

ΚΗ 27 (28) Περὶ προσευχῆς.

Ὅταν συντρέξουν οἱ ἀνωτέρω προϋποθέσεις, τότε θερμαίνεται οἱ νοῦς καὶ δίνεται ὁλοένα μὲ περισσότερη ἐνταση στὴν ὑμνωδία, σαν ἓνα δυνατὸ καὶ ἀκατανίκητο ἄλογο:

«Ἴππος μὲν δόκιμος κατὰ πρόσβασιν [πρόβασιν] διαθερμαίνεσθαι, καὶ τῷ δρόμῳ προσπιθένας πέφυκε· δρόμον δὲ νοῶ, ὑμνωδία· ἵππον δὲ τὸν ἀνδρείον νοῦν· πρόβρωθεν ὁ τοιοῦτος ὁσφραίνεται πολέμου, καὶ προπαρασκευασθεὶς μένει λοιπὸν εἰς ἅπαν ἀνίκητος.»

«Ὁ ἰκανὸς ἵππος συνήθως, καθὼς ἀρχίζει νὰ τρέχῃ, θερμαίνεται καὶ προχωρώντας αὐξάνει τὴν ταχύτητα

fall down before Christ, our King and God.»

D. 42 (32c) *On obedience* (pg. 19 / ch. 4 / pr. 38).

This process of the purification of thoughts passes through the purification of the soul from the two generative passions of love for the evil world (gr. word, "filokosmia") and sensuality, which make "pure" prayer impossible, and thus also "pure" (without thoughts) Chanting. Moreover, the mind must be purified from cares and thoughts, and the body should cease to be an earthly weight and drag in order for the mind (nous) to engage in divine meanings:

"Rise from love of the world and love of pleasure, lay aside cares, strip your mind, renounce your body; [and then pray / chant]. Because prayer is nothing other than estrangement from the world, visible and invisible."

AB. 27 (28) *On prayer* (pg. 121 / ch. 28 / pr. 25).

When these conditions prevail, the mind is warmed and given over, with ever more intensity, to the praise of God, like a strong and invincible horse:

"A good horse when mounted warms up and quickens its pace. By pace I mean psalm-singing; and by horse, a resolute mind. He scents the battle from afar, he is all ready, and remains master of the field."

AB. 50 (49) *On prayer* (pg. 123 / ch. 28 / pr. 47).

του δρόμου του. Ως δρόμο εννοώ την υμνωδία και ως ίππο τον ανδρείο νου, ο οποίος «πόρρωθεν ὀσφραίνεται πολέμου» (Ψάβ λθ' 25) και προετοιμάζεται για την μάχη και πάντοτε δέχεται ἀνίκητος.»

ΚΗ 50 (49) *Περὶ προσευχῆς.*

Ὅσο δὲ θερμαίνεται ὁ νους στὴν Ψαλμωδία, τόσο θερμαίνεται καὶ ἡ καρδιά. Ἐτσι, ἡ φιλόθεος ψυχὴ ἐπιζητεῖ με λαχτάρα τὴν προσευχή. Κατὰ τὸν Ἰωάννη:

«Μοναχὸς φιλόθεος σάλπιγγος προσευχῆς σημαίνουσος λέγει· Εὖγε, εὖγε! Ὁ δὲ ῥάθυμος λέγει. Οἴμοι, οἴμοι!»

«Ὁ φιλόθεος μοναχός, ὅταν σημαίνει ἡ σάλπιγγα τῆς προσευχῆς, ἀναφωνεῖ: Εὖγε! εὖγε! ἐνῶ ὁ ῥάθυμος οδύρεται: Ἀλλοίμονο! Ἀλλοίμονο!»

ΙΘ 6 (4β) *Περὶ ἀγρυπνίας.*

B. Προϋποθέσεις για τὴν παρακολούθηση τῆς Ψαλμωδίας

Μιλήσαμε γιὰ τὶς προϋποθέσεις συμμετοχῆς στὴν Ψαλμωδία. Ὅμως καὶ ἡ ἀπλή παρακολούθηση αὐτῆς κατὰ τὴν διάρκεια τῶν ακολουθιῶν πρέπει νὰ πραγματοποιεῖται ὑπὸ ὀρισμένες προϋποθέσεις: Ὡς γνωστόν, ὅπου ὁ δαίμων ἐκεῖ ταραχὴ καὶ ἀκαταστασία. Σκοπὸς του, φυσικά, εἶναι νὰ χαλά τὴν τάξη καὶ τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς προσευχῆς. Γι' αὐτὸ ὁ ἱερός συγγραφέας τῆς «Κλίμακος» συμβουλεύει:

«Πάντοτε μὲν, ἐπὶ πλείον δὲ ἐν ταῖς ὑμνωδαῖς, τὸ ἡσύχιον καὶ ἀτάραχον τηρήσωμεν· σκοπὸς γὰρ τοῖς δαίμοσι διὰ ταραχῶν τὴν προσευχὴν ἀφανίζειν.»

«Πάντοτε βέβαια, περισσότερο ὁμως κατὰ τὴν ὥρα τῆς Ψαλμωδίας, ἀς διατηρήσωμε ἡσυχία καὶ ἀταραξία. Διότι οἱ δαίμονες προσπαθοῦν με τὶς ταραχές νὰ χαλοῦν τὴν προσευχή.»

Δ 111 (101) *Περὶ ὑπακοῆς.*

Ἄλλου, πάλι, ὁ Ἰωάννης υπενθυμίζει:

«Οὐδενὶ πρέπον ἐν προσευχῇ πάρεργον, μᾶλλον δὲ κάπεργον. Τοῦτο γὰρ σαφῶς ἐπαίδευσεν ὁ κατὰ τὸν μέγαν Ἀντώνιον ἄγγελος.»

As much as the mind is warmed in Chanting, so also is the heart warmed. Thus, the God-loving soul longingly seeks after prayer. According to St. John:

“The God-loving monk, when the bell rings for prayer, says: ‘Good, good!’ The lazy one says: ‘What a nuisance!’”

S. 6 (4b) *On bodily vigil* (pg. 70 / ch. 20 / pr. 7).

B. Conditions for listening to Psalmody

We spoke about the conditions for participating in Chanting. But even the simple act of listening during the services must be performed under certain conditions: As is well known, where the devil is, there is confusion and disorder. Of course, his purpose is to spoil the order and the atmosphere of prayer. That's why the holy author of the “Ladder” advises:

“At all times, but most of all during the singing in church, let us keep quiet and undistracted. For by distractions the demons aim to bring our prayer to nothing.”

D. 111 (101) *On obedience* (pg. 25 / ch. 4 / pr. 101).

Elsewhere, again, St. John reminds his readers:

“It is not proper for anyone to engage in any accessory work, or rather distraction, during the time of prayer. For the angel who attended Antony the

«Δεν επιτρέπεται να ασκήσ την ώρα της προσευχής κάποιον πάρεργον, για να μην ειπώ κάτεργον. Αυτό άλλωστε τὸ ἐδίδαξε σαφῶς ὁ Ἄγγελος ποὺ ἐμφανίσθηκε στὸν Μέγαν Ἀντώνιο.»

ΙΗ 7 (6) Περὶ ὕπνου καὶ προσευχῆς, καὶ τῆς ἐν συνοδίᾳ ψαλμωδίας καὶ περὶ τῆς ψαλμωδίας εἰς συνωδίαν μοναχῶν.

Κάτι τέτοιο προσβάλλει τὸν Θεὸ καὶ, φυσικὰ, δὲν ἐπιτρέπει τὴν συγκέντρωση τοῦ νοῦ στα θεῖα νοήματα τῆς Ψαλμωδίας. Αναγνωρίζει, ὅμως, ὁ σοφὸς πατήρ, ὅτι «ὅταν μιμηθῆς τὸν Θεόν με τὸ πλῆθος, δὲν μπορεῖς νὰ κάνεις ἀύλη προσευχή», τὴν ὁποία θεωρεῖ ὡς τὴν ὑψίστη βαθμίδα προσευχῆς. Ἐτσι, προτρέπει, ἀντὶ ἄλλης νοεράς προσευχῆς, ὁ νοῦς νὰ συγκεντρώνεται στα νοήματα τῶν ψαλλόμενων ὕμνων. Σημειώνει:

«Μετὰ πλῆθους ὕμνων, οὐ δυνήσῃ ἀύλως προσεῦξασθαι. Ἐστὼ δὲ σοὶ εἰς ἐργασίαν νοδὸς ἢ τῶν λεγομένων λογίων θεωρία..., ἐν τῇ ἀναμονῇ τοῦ στίχου τοῦ πλησίον.»

«Ὅσον ἔχεις ὅμως τότε ὡς νοερά ἐργασία τὴν θεωρίαν τῶν ψαλλομένων..., ἕως ὅτου τελειώσῃ ὁ στίχος τοῦ πλησίον σου.»

ΙΗ 6 (5) Περὶ ὕπνου καὶ προσευχῆς, καὶ τῆς ἐν συνοδίᾳ ψαλμωδίας καὶ περὶ τῆς ψαλμωδίας εἰς συνωδίαν μοναχῶν.

Γ. Ἡ Ψαλμωδία ἔργο τῶν Ἀγγέλων

Γιατί, ὅμως, προσδίδει ὁ Ἰωάννης ὁ Σιναΐτης τόση σπουδαιότητα στὴν Ψαλμωδία; Εἶναι ἀραγε τόσο σημαντικὴ ἡ ἀξία τῆς; Φυσικὰ, ναι, ἐφόσον ὁ ἐπὶ γῆς ψαλμωδὸς μιμείται τὸ κύριο καὶ ἀκατάπαυστο ἔργο τῶν Ἁγίων Ἀγγέλων. Τὸ ἔργο αὐτὸ μπορεῖ νὰ το βιώσῃ καὶ ὅποιος ἀξιώθηκε ἐπὶ γῆς νὰ φθάσῃ στα ὑψηλὰ τῆς ἀρετῆς τῆς ἡσυχίας⁷:

«Δεῦρο λοιπὸν, ἀκολούθει μοὶ πρὸς τὴν συνάφειαν τῆς μακαριωτάτης ἡσυχίας, καὶ διδάξω σε νοερῶν δυνάμεων ὁραμένην ἐργασίαν καὶ πολιτείαν· οὐ κορεσθήσονται αὐταὶ εἰς αἰῶνα αἰῶνων αἰνοῦσαι τὸν Ποιητὴν, οὐδὲ ὁ ἐν οὐρανῷ ἡσυχίας εἰσεληλυθὼς, ἀνυμνῶν τὸν Κτίσαντα.»

Great taught him this clearly.”

R. 7(6) *On sleep, prayer, and psalmody with the brotherhood* (p. 70 / ch. 19 / pr. 7).

This challenges God and, of course, does not allow the mind to concentrate on the divine meanings of Psalmody. The wise father recognizes, however, that, “in singing with many it is impossible to pray with the wordless prayer of the spirit”, which he considers as the highest step of prayer. Thus, he exhorts, instead of another mental prayer, for the mind to be concentrated on the meanings of the chanted hymns. He notes:

“But your mind should be engaged in contemplation of the words being chanted or read..., while you are waiting for the alternate verse to be chanted.”

R. 6(5) *On sleep, prayer, and psalmody with the brotherhood* (p. 70 / ch. 19 / pr. 6).

C. Psalmody as the work of the angels

Why, however, does John Climacus attribute so much importance to Chanting? Is it really so valuable? Yes, since the psalmist on earth imitates the primary and unceasing work of the Holy Angels. This work can be experienced by anyone who has been deemed worthy, here on earth, to reach the heights of the virtue of stillness (*hesychia*)¹⁶:

“Come and follow me to union with most blessed solitude, and I will teach you the visible activity and life of the spiritual powers. They never weary of praising their Maker to all eternity, and he who ascends to the heaven of solitude never ceases to praise his Creator.”

«Ἐλα νὰ μὲ ἀκολουθήσης γιὰ νὰ συναντήσωμε τὴν τρισμακάριστη ἡσυχία καὶ θὰ σὲ διδάξω φανερὰ τὴν ἐργασία καὶ τὴν πολιτεία τῶν Ἀγγελικῶν Δυνάμεων. Δὲν θα χορτάσουν αὐτὲς νὰ δοξολογούν εἰς αἰῶνας αἰῶνων τὸν Δημιουργό. Ομοίως καὶ αὐτὸς που ἀνέβηκε στὸν οὐρανὸ τῆς ἡσυχίας (δὲν θα χορτάσει) νὰ ἀνυμνῇ τὸν Κτίστη.»

KZ A30β (A26β) *Περὶ ἡσυχίας (A')*.

Μάλιστα, τρόπον τινὰ ἢ καὶ κυριολεκτικῶς,

«Νοερὰς δυνάμεις συλλειτουργοῦσι, καὶ φιλοχωροῦσιν ἐν ψυχικῇ ἡσυχαστῇ.»

«Οἱ νοερεὲς Δυνάμεις συλλειτουργοῦν καὶ ζοῦν μαζί με τὸν ἡσυχαστῆ, που ἀσκεῖ τὴν ἡσυχία τῆς ψυχῆς.»

KZ A10 (A8) *Περὶ ἡσυχίας (A')*.

Δ. Ἡ Ψαλμωδία ὡς μέσον ευχαριστίας

Ἐφόσον ὁ μικρὸς καὶ εὐτελὴς ἄνθρωπος ἀξιῶνεται νὰ μμεῖται με τὴν Ψαλμωδία τοὺς Ἀγγέλους, οφείλει νὰ μεταχειρίζεται τὴν Ψαλμωδία συνετῶς, πρωτίστως γιὰ νὰ ευχαριστεῖ καὶ δοξολογῇ τὸν Ἅγιο Τριαδικὸ Θεό, κάθε φορά που με τὴ βοήθεια Εκείνου κατορθώνει μία πνευματικὴ νίκη. Στὸ περὶ δειλίας κεφάλαιο ὁ Ἰωάννης συμβουλεύει πῶς διὰ τῆς προσευχῆς ὁ πιστὸς δύναται νὰ νικήσῃ τὴν φοβερὴ νόσο τῆς δειλίας. Καὶ προτρέπει:

«Πορευόμενος, προσευχῇ ὀπλίζου· καταλαβὼν, τὰς χεῖρας διαπέτασον, Ἰησοῦ ὄνόματι μᾶσπιζε πολεμίου· οὐ γὰρ ἔσπιν ἐν τῷ οὐρανῷ καὶ ἐπὶ γῆς ἰσχυρότερον ὄπλον· ἀπαλλαγεῖς τῆς νόσου ἀνύμνει τὸν λυτρωσάμενον· εὐχαριστούμενος γὰρ εἰς αἰῶνα σκεπάσει σε.»

«Ἀφοῦ ἀπαλλαγῆς ἀπὸ τὴν ἀρρώστεια αὐτὴ (τὴν δειλία), ἀς ἀνυμνήσῃς τὸν Λυτρωτῆ σου. Διότι ἐὰν τὸν εὐγνωμονῆς, θὰ σε σκεπάζει πάντοτε.»

K 7β (6) *Περὶ δειλίας.*

Ομοίως, ὁποιαδήποτε ἄλλη πνευματικὴ νίκη οφείλει νὰ καταλήγῃ σὲ θριαμβευτικὴ ἀνύμνηση τοῦ Κυρίου· πόσο μᾶλλον, ἀν αὐτὴ ἡ νίκη εἶναι κατὰ τῆς ἐπικατάρατης κενοδοξίας, τὸ ἄρμα ἐπὶ τοῦ ὁποίου ἐπιβαίνει ἡ υπερηφάνεια. Ὅταν με τὴν ταπεινώση καὶ τὴν αυτομεμψία νικήσῃς τὴν κενοδοξία, δὲν οφείλεις νὰ ψάλλεις ευχαρι-

AA. A30b (A26b) *On quiescence (A)* (pg. 113 / ch. 27 / pr. 28).

Indeed, in some way, and even literally,

“The celestial powers unite in worship with him whose soul is quiet, and dwell lovingly with him.”

AA. A10 (A8) *On quiescence (A)* (p. 112 / ch. 27 / pr. 9).

D. Psalmody as a method for thanksgiving

Since small and shabby man has been found worthy to imitate, through Chanting, the Angels, he ought to treat Chanting wisely, and use it primarily to give thanks and praises to the Holy Trine God, each time He helps man to achieve a spiritual victory. In the chapter on cowardice, John advises the faithful how, through prayer, they can beat the terrible disease of cowardice. He urges:

“When you get rid of the disease (of fear), praise Him who has delivered you. If you continue to be thankful, He will protect you for ever.”

T. 7b (6) *On unmanly and puerile cowardice* (pg. 72 / ch. 21 / pr. 7b).

Similarly, any spiritual victory should conclude with triumphant glorification of the Lord; but especially if this victory is against the accursed vanity, the chariot on which rides pride. When, through humiliation and self-reproach you beat vanity, shouldn't you burst into Psalmody of

σπιακά; Ο Ιωάννης το λέγει πολύ ποιητικά, δανειζόμενος στίχους της Α' Βιβλικής Ωδής, του Μωυσέως:

«Ίππος μὲν γὰρ... ὑπερηφανίας κενοδοξία, ἐφ' ἣν ἐπιβέβηκα· ἡ δὲ ὁσία ταπεινώσις, καὶ αὐτομεμψία καταγελάσσονται ἵππου καὶ τοῦ ἐπιβάτου αὐτοῦ· τὴν ἐπινίκιον ᾠδὴν ἐνηδόνως ἄδουσαι· Ἄσωμεν τῷ Κυρίῳ, ἐνδύξως γὰρ δεδύξασται· ἵππον καὶ ἀναβάτην ἔρριψεν εἰς θάλασσαν, καὶ ἄβυσσον ταπεινώσεως.»

«Ίππος ἐπάνω στον οποίο εἶμαι ανεβασμένη, ἐγὼ ἡ ὑπερηφάνεια, εἶναι... ἡ κενοδοξία. Ἡ ὁσία ὅμως ταπεινώσις καὶ ἡ αὐτομεμψία θα περιπαίξουν τον ἵππο καὶ τον ἀναβάτη του, ψάλλοντας μελωδικά τὴν ᾠδὴ τῆς νίκης: "Ἄσωμεν τῷ Κυρίῳ. Ἐνδύξως γὰρ δεδύξασται. Ἴππον καὶ ἀναβάτην ἔρριψεν εἰς θάλασσαν" καὶ εἰς ἄβυσσον ταπεινώσεως.»

KB 31 (28) Περὶ ὑπερηφανείας.

Ε. Ἡ Ψαλμωδία ὡς ὄπλον ἀμυνας καὶ ἐπιθέσεως, ὡς θεραπευτικὸν μέσον

Το εὐγενές αὐτὸ μέσον, ἡ Ψαλμωδία, διὰ τοῦ ὁποῦ εὐαρεστεῖται καὶ εὐχαριστεῖται ὁ Κύριος μπορεῖ νὰ μεταβληθεῖ αὐτομάτως σὲ ἓνα πανίσχυρο ὄπλο ὄπλο ἀμυνας καὶ ἐπιθέσεως κατὰ τῶν φοβερῶν δαιμονικῶν πειρασμῶν, ἀλλὰ καὶ κατὰ τῶν προσωπικῶν μας ἀδυναμιῶν καὶ παθῶν. Ὁ Ιωάννης γνωρίζει καλὰ καὶ υπενθυμίζει στους μελετητές τοῦ ἔργου τοῦ ὅτι, ἐνῶ οἱ πατέρες χαρακτήρισαν «...τὴν προσευχὴν τείχος, τὰ καθαρὰ δάκρυα λουτρό...», στὴν Ψαλμωδία ἔδωσαν τὸν χαρακτηρισμὸ ὄπλο.

«Ὅπλον μὲν οἱ Πατέρες τὴν ψαλμωδίαν, τὴν δὲ προσευχὴν τείχος, λουτήρα δὲ τὸ ἄμωμον δάκρυον εἶναι ὀρίζονται· τὴν δὲ μακαρίαν ὑπακοὴν ὁμολογίαν ἔκριναν.»

«Οἱ πατέρες ὠνόμασαν τὴν ψαλμωδίαν ὄπλον, τὴν προσευχὴν τείχος, τὰ καθαρὰ δάκρυα λουτρό, ἐνῶ τὴν μακαρία ὑπακοὴν τὴν ἐχαρακτήρισαν ὡς μαρτύριο.»

Δ 9 (10) Περὶ ὑπακοῆς.

Το ὄπλο τοῦτο εἶναι πολὺ αποτελεσματικὸ κατὰ τοῦ ἵπνου. Τους μοναχοὺς ποὺ ἀδυνατοῦν νὰ πολεμήσουν

thanksgiving? John says this very poetically, borrowing lyrics from the 1st Biblical Ode of Moses:

"For pride's saddle-horse... is vainglory on which I am mounted. But holy humility and self-accusation laugh at both the horse and its rider, happily singing the song of victory: Let us sing to the Lord, for gloriously has He been glorified: horse and rider He has thrown into the sea and into the abyss of humility."

V. 31 (28) *On painstaking and true repentance, which constitutes the life of the holy convicts, and about the Prison* (pg. 79 / ch. 22 / pr. 37c).

Ε. Psalmody as a weapon for defence and attack, and as a curative means

This gentle means, Psalmody, whereby the Lord is pleased and thanked can be automatically changed into a powerful weapon; a weapon for defence and attack against the terrible demonic temptations, but also against our personal weaknesses and passions. Saint John knows well and reminds readers of his work that, while the fathers characterized "...prayer as a wall, pure tears as a bath..." they characterized Psalmody as a weapon.

"Fathers named Psalmody as a weapon, the prayer as a wall, and the clean tears as bathroom while the blessed obedience as martyrdom."

D. 9 (10) *On obedience.*

This weapon is very effective against sleep. John advises monks who are unable to fight the

τον δαίμονα αυτό, του ύπνου, ο Ιωάννης συμβουλεύει να καταφεύγουν στην κοινή Ψαλμωδία με τους λοιπούς αδελφούς της Μονής:

«Ἔως οὗ τούτου ἐλευθερωθῶμεν, μετὰ πλήθους ψάλλειν μὴ παραιτησώμεθα· πολλάκις γὰρ αἰδούμενοι, οὐ νυστάζομεν.»

«Ἔως ὅτου ἐλευθερωθούμε ἀπὸ αὐτὸν (τον δαίμονα του ύπνου), ας μὴν ἀφήνομε την κοινή ψαλμωδία με το πλήθος των ἀδερφῶν. Διότι ἔτσι πολλές φορές αἰσθανόμεθα ἐντροπή και δὲν νυστάζομε.»

ΙΘ 17 (9γ) Περὶ ἀγρυπνίας.

Και ἄλλη σχετικὴ ἀναφορά, στο περί ἀγρυπνίας κεφάλαιο, ὅπου χαρακτηρίζει ὡς μοναχικὴ την ἀγρυπνία που ἐπιτελεῖται με την βοήθεια Ψαλμωδίας:

«Τινὲς μὲν γὰρ ἐν τῇ ἑσπερινῇ διανυκτερεύσει ἄυλοι, καὶ γυμνοὶ πάσης φροντίδος, ἐπὶ προσευχὴν τὰς χεῖρας ἐκτείνουσιν· ἕτεροι δὲ μετὰ ψαλμωδίας ἐν ταύταις παρίστανται· ἄλλοι, τῇ ἀναγνώσει μᾶλλον προσκαρτεροῦσι· τινὲς δὲ, διὰ τοῦ ἔργου τῶν χειρῶν ἐξ ἀσθενείας ἀνδρείως τῷ ὕπνῳ μάχονται· ἄλλοι, τῇ τοῦ θανάτου ἐννοίᾳ προσασχολούμενοι, διὰ ταύτης κατάνυξιν προσλαβέσθαι βούλονται. Τούτων πάντων οἱ πρῶτοι καὶ ἔσχατοι θεοφιλεῖ προσκαρτεροῦσι διανυκτερεύσει· οἱ δὲ δεῦτεροι, μοναχικῇ.»

«Στὴν βραδυνὴ ἀγρυπνία μερικοὶ ὑψώνουν τὰ χέρια τους σὲ προσευχή, ἄυλοι καὶ ἀπηλλαγμένοι ἀπὸ κάθε φροντίδα. Ἄλλοι τὴν ἐπιτελοῦν με ψαλμωδία. Ἄλλοι ἐπιμένουν ἰδιαιτέρως στὴν ἀνάγνωσι. Ἄλλοι ἀπὸ ἀδυναμία πολεμοῦν ἀνδρείως τὸν ὕπνο με τὸ ἐργόχειρο. Καὶ ἄλλοι ἀπασχολοῦνται με τὴν σκέψι τοῦ θανάτου, θέλοντας ἔτσι νὰ αἰσθανθοῦν κατάνυξι. Ἐξ ὅλων αὐτῶν οἱ πρῶτοι καὶ οἱ τελευταῖοι κάνουν θεάρεστη ἀγρυπνία. Οἱ δεῦτεροι μοναχικῇ.»

ΙΘ 2β (1γ) Περὶ ἀγρυπνίας.

Στο τέλος του 13' κεφαλαίου, ο Ιωάννης συλλαμβάνει και βιάζει την ακηδία να φανερώσει πως προέρχεται και ποιος φοβάται:

«Λέγε λοιπὸν σὺ, ὦ παρειμένε καὶ ἔκλυτε. τίς ὁ τετοκῶς σε κακῶς; τίνες οἱ σοὶ ἀπόγονοι; τίνες δὲ οἱ σε πολεμοῦντες; καὶ τίς ὁ σοῦ ἀναρέτης; Ὁ δὲ φησιν, Ἐν

demon of sleep to resort to common Psalmody with the other brothers of the monastery:

“Not until we are freed from this (the demon of sleep) should we beg to be excused from common worship, for often shame keeps us from dozing.”

S. 17 (9c) *On bodily vigil* (pg. 71 / ch. 20 / pr. 17).

There is another relevant reference in the chapter on vigil, where he characterizes vigils done with the help of Psalmody as “monastic.”

“For some at their evening all-night vigil lift up their hands in prayer as if they were incorporeal and stripped of all care. Others stand at that time singing psalms. Others are more occupied in reading. And some out of weakness courageously resist sleep by working with their hands. Others try to feel the horror of the thought of death, hoping thus to obtain contrition. And of all these, the first and last are in all-night vigil for the love of God; the second do what befits a monk.”

S. 2b (1c) *On bodily vigil* (pg. 70 / ch. 20 / pr. 2a).

At the end of Chapter 13, John captures and forces despondency to reveal how it comes about and whom it torments:

“Tell me, you nerveless, shuffling fellow, who viciously spawned you? Who are your offspring? Who are your foes? Who is your destroyer?” And

τοῖς μὲν ἀληθεία ὑπηκόοις οὐκ ἔχω ἐγὼ ποῦ τὴν κεφαλὴν κλῖναι· ἐν οἷς δὲ ἔχω, καθ' ἡσυχίαν συνδιόγω τούτοις. Αἱ δὲ μοῦ κλήτριά εἰσι· ποτὲ μὲν ἀναισθησία ψυχῆς, ποτὲ δὲ ἀμνημοσύνη τῶν ἄνω· ἔστι δὲ ὅτε καὶ ὑπερβολὴ καυμάτων· ἐμοῦ ἀπόγονοι μεταβάσεις τόπων σὺν ἐμοὶ γινόμενοι· παρακοὴ πατρὸς, ἀμνημοσύνη κρίσεως· ἔστι δὲ ὅτε καὶ κατάλειψις τοῦ ἀπαργέματος· αἱ ἐμοῦ ἀντίδοκοι, ὑφ' ὧν δέδεμαι νῦν, ψαλμωδία σὺν ἐργοχείρῳ· ἐμοῦ ἐχθρὸς, θανάτου ἔννοια· ἢ δὲ ἐμὲ θανατοῦσα, ἐστὶ προσευχὴ μετὰ ἐλπίδος βεβαίας τῶν καλῶν.»

«Λέγε μας λοιπὸν καὶ σύ, παράλυτε καὶ ἐκλυτε, ποῖός εἶναι ὁ κακὸς γονεὺς σου; Ποιά εἶναι τὰ τέκνα σου; Ποιοὶ εἶναι αὐτοὶ ποὺ σὲ πολεμοῦν; Καὶ ποῖός ὁ φονευτῆς σου»; Εκεί, βιαζόμενη ἡ ἀκηδία ομολογεῖ: «...Τὰ ἰδικὰ μου τέκνα εἶναι: Οἱ μετακινήσεις ἀπὸ τὸν ἕνα τόπο στὸν ἄλλο ποὺ γίνονται μαζί μου, ἢ παρακοὴ στὸν πνευματικὸ πατέρα, ἢ λησμοσύνη τῆς Κρίσεως, καὶ μερικὲς φορές ἢ ἐγκατάλειψις τῆς μοναχικῆς ζωῆς. Ἰδικοὶ μου ἀντίπαλοι, ἀπὸ τοὺς ὁποίους τώρα ἔχω δεθῆ, εἶναι ἢ ψαλμωδία καὶ τὸ ἐργόχειρο. Ἐχθρική σ' ἐμένα εἶναι καὶ ἡ σκέψις τοῦ θανάτου, ἀλλὰ ἐκείνη ποὺ μὲ θανατώνει τελείως εἶναι ἢ προσευχή, ἐνωμένη μὲ τὴν βεβαία ἐλπίδα τῶν μελλόντων ἀγαθῶν.»

ΙΓ 11 - 12 (10) *Περὶ ἀκηδίας.*

Πόσο, λοιπὸν, ισχυρότατο ὄπλο κατὰ τῆς ἀκηδίας εἶναι ἡ Ψαλμωδία, ὅταν γίνεται ὡς καθαρὰ προσευχή;

Ἀκόμη ἡ ὑμνωδία μπορεῖ νὰ λειτουργήσῃ καὶ ὡς θεραπευτικὸ φάρμακο κατὰ τοῦ πάθους τοῦ θυμοῦ, ἰσχυρίζεται ὁ ἱερός Ἰωάννης:

«Θυμοῦ ἴαμα, ἀτιμίας ἀγάπη· ὑμνωδία δὲ καὶ συμπάθεια.»

«Θεραπεία τοῦ θυμοῦ εἶναι ἡ ἀγάπη τῆς ἀτιμίας, ἡ ὑμνωδία καὶ ἡ εὐσπλαγχνία.»

ΚΣΤ Γ10 (Γ3) *Περὶ διακρίσεως (Γ').*

ΣΤ. Ἡ Ψαλμωδία ὡς μέσον ἀσκήσεως

Παρεμφερεῖς μὲ τις προηγούμενες εἶναι δύο ἀκόμη ἀναφορὲς στὴν Ψαλμωδία, στὸν περὶ ἡσυχίας ἀναβαθ-

despondency, under compulsion, may be thought to reply: 'My offspring who abide with me are: changing from place to place, disobedience to one's spiritual father, forgetfulness of the judgement, and sometimes breach of the vow. And my opponents, by whom I am now bound, are psalmody and manual labour. My enemy is the thought of death. What completely mortifies me is prayer with firm hope of future blessings.'"

M. 11 - 12 (10) *On despondency* (pg. 53 / ch. 13 / pr. 16).

How powerful a weapon against despondency, then, is chanting when it takes place as pure prayer?

Moreover, *hymnody may also be a therapeutic "drug" against the passion of anger: "Love of indignity is a cure for anger. Hymnody, John contends:*

"Compassion and poverty are the suffocation of sorrow",

Z. C10 (C3) *On discrimination* (C) (pg. 108 / ch. 26 / pr. 9).

F. *Psalmody as a means of ascetism*

Similar to the previous are two more references to Psalmody in the "Ladder's" step on stillness,

μό, όπου, εκτός από όπλο, η Ψαλμωδία αναγνωρίζεται ως ένα γενικό μέσο πνευματικής ασκήσεως, κυρίως για τους αρχαίους και απλούς αγωνιστές, οι οποίοι δεν έφθασαν ακόμη στα ύψη της απαθούς ησυχίας και της αδιαλείπτου νοεράς προσευχής:

«Νύκτωρ μὲν τὰ πολλὰ τῇ προσευχῇ δίδου, τὰ δὲ βραχεία τῇ ψαλμωδίᾳ· ἡμέρα[ς] δὲ πρὸς τὴν σὴν πάλιν παρασκευάζου δύναμιν»

«Τὴν νύκτα τὸν περισσότερον χρόνον να τὸν αφιερώνεις στὴν προσευχή και τὸν ὀλιγότερον στὴν ψαλμωδία. Τὴν ἡμέρα, ἀνάλογα με τὴς δυνάμεις σου.»

KZ B92 (B47) Περὶ ησυχίας (B').

Και ἕνα ακόμη:

«Οἱ μὲν τὰ πάθη μειοῦντες, οἱ δὲ ψάλλοντες, καὶ τὸ πλείστον ἐν τῇ προσευχῇ προσκαρτεροῦντες· οἱ δὲ τῇ θεωρίᾳ ἀτενίζοντες διάγουσι...»

«Ἄλλοι (ενν. μοναχοί) ζοῦν μέσα στὸν βυθὸ τῆς ησυχίας ὀλιγοστεύοντας τὰ πάθη, ἄλλοι ψάλλοντας και τὸν περισσότερον καιρὸ "τῆ προσευχῆ προσκαρτεροῦντες", και ἄλλοι ἀφωσιωμένοι στὴν θεωρία.»

KZ B32, 35 (B2, 3β) Περὶ ησυχίας (B')

Z. Η Ψαλμωδία ως διακόνημα

Βέβαια, μία ἀπὸ τὴς σπουδαιότερες ἀσκήσεις για τὴν ἀπόκτηση τῶν ἀρετῶν εἶναι ἡ ἐργασία για τὸ κοινὸν ὄφελος. Στὴ γλώσσα τῆς ἐκκλησιαστικῆς και ἀσκητικῆς παραδόσεως αὐτὸ λέγεται «διακόνημα». Ἔτσι, ἐνῶ κάποιοι ἐπιλέγουν να συνομιλοῦν με τὸν Κύριο διὰ τῆς προσωπικῆς τῶς προσευχῆς, κάποιοι ἄλλοι ἐπιλέγουν να ἐργάζονται τὸ «διακόνημα» τῆς Ψαλμωδίας, προκειμένου να υπηρετήσουν τὸς ἀδελφούς:

«Οἱ μὲν ὡς φίλῳ καὶ Δεσπότη ἐντυγχάνουσι, τῆς ἑτέρων λοιπῶν, καὶ οὐ τῆς αὐτῶν ἀντιλήψεως ἕνεκα, τὸν ὕμνον, καὶ τὴν ἱκεσίαν προσάγουσιν.»

«Ἄλλοι συνομιλοῦν μαζί Του σαν με φίλο και κύριό τῶς, και Του προσφέρουν τὸν ὕμνο και τὴν ἱκεσία χάριν τῶν ἄλλων και ὄχι τῶς εαυτοῦ τῶν.»

KH 6 (4[5]) Περὶ προσευχῆς.

where, besides a weapon, Chanting is recognized as a general means of spiritual asceticism, especially for beginners and ordinary strugglers, who have still not reached the heights of passionless stillness and unceasing mental prayer:

“Devote the greater part of the night to prayer and only what is left to recital of the psalter. And during the day again prepare yourself according to your strength.”

AA. B92 (B47) *On quiescence* (B) (p. 118 / ch. 27 / pr. 77).

And another:

“Some diminish the passions, others sing psalms and spend most of their time in prayer, while some apply themselves to contemplation, and live their life in profound contemplation.”

AA. B32, 35 (B2, 3b) *On quiescence* (B) (p. 114 / ch. 27 / pr. 33).

G. Psalmody as a ministry

Of course, one of the most important practices for the acquisition of virtues is working for the common good. In the language of the ecclesiastical and ascetic tradition this is called “ministry” (*diakonia*). Thus, while some choose to converse with the Lord through their personal prayer, others choose to work the “ministry” of Psalmody, in order to serve their brothers:

“Some converse with God as with a friend and master, interceding with praise and petition not for themselves but for others.”

AB. 6 (4 [5]) *On prayer* (pg. 120 / ch. 28 / pr. 6).

H. Άλλες πνευματικές ωφέλειες από την Ψαλμωδία

Μιλώντας ο Άγιος Ιωάννης ο Σιναΐτης για την Ψαλμωδία περιστασιακά –όχι συστηματικά–, αναφέρεται στις ποικίλες πνευματικές ωφέλειες που αυτή προσφέρει στον πιστό. Μάλιστα, μετά το τέλος της Ψαλμωδίας ο αγωνιστής μαζεύει το κέρδος, όπως ο έμπορος μετρά το κέρδος στο τέλος της ημέρας:

«Μετὰ μὲν τὴν ἡμέραν ὁ πρᾶτης· μετὰ δὲ τὴν ψαλμωδίαν ὁ ἐργάτης καθισθεὶς τὸ κέρδος ψηφίζει.»
«Ο έμπορος μετρά το κέρδος, όταν τελειώσει η ημέρα και ο αγωνιστής μοναχός όταν τελειώσει η ψαλμωδία.»
IΘ 18 (11) *Περὶ ἀγρυπνίας.*

Ο Ιωάννης, μάλιστα, αναγνωρίζει ότι η Ψαλμωδία δεν έχει σε όλους τους ανθρώπινους χαρακτήρες την ίδια επίδραση. Πολύ εύστοχα παρατηρεί:

«Οὐδὲ τὰ κατὰ σῶμα, οὐδὲ τὰ κατὰ πνεῦμα πάντα ὅμοια. Τισὶ μὲν γὰρ τὸ σύντομον· πρὸς δὲ τὸ σχολαιότερον ἐν τῇ ψαλμωδίᾳ συνέχεται· οἱ μὲν γὰρ τῇ αἰχμαλωσίᾳ, οἱ δὲ τῇ ἀμαθίᾳ λέγουσι πολεμεῖν.»
«Οὔτε τὰ σωματικά ιδιώματα, ἀλλὰ οὔτε καὶ τὰ πνευματικά εἶναι σὲ ὅλους ὅμοια. Καὶ γι' αὐτὸ σε ἄλλους φαίνεται πιο κατάλληλος ἡ σύντομος ψαλμωδία καὶ σὲ ἄλλους ἡ μακροτέρα. Καὶ οἱ πρῶτοι ἰσχυρίζονται ὅτι πολεμοῦν ἔτσι τὴν αἰχμαλωσίᾳ τοῦ νοῦ τους, ἐνῶ οἱ δεῦτεροι τὴν ἀμαθειά τους.»
KH 65 (60) *Περὶ προσευχῆς.*

Ας δούμε με περισσότερη προσοχή αυτό το χωρίο· είναι πολύ ενδιαφέρον. Κατ' αρχήν, ο ιερός πατήρ μάς παρέχει μία πολύτιμη ιστορική μαρτυρία, αξιοποιήσιμη μουσικολογικώς, ότι ήδη την εποχή του έχουν ξεχωρίσει δύο τάσεις. Τη μία εκπροσωπούν όσοι ισχυρίζονται ότι καταλληλότερη γι' αυτούς είναι η σύντομη Ψαλμωδία (θεωρώ ότι εννοεί μικρής διάρκειας Ψαλμωδία), διότι ἔτσι αποφεύγουν τὴν αἰχμαλωσίᾳ τοῦ νοῦς. Τὴν ἀποψη αὐτὴ υποστηρίζουν, κατὰ πῶς ἐξάγεται ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ Ιωάννου, ὅσοι εἶναι περισσότερο προοδευμένοι σὲ τὴν νοερά προσευχή καὶ σὲ τὴν σωματικὴ ἀσκήση, ἀγαποῦν τὴν ἱερὰ ησυχία καὶ δὲν ἐπιθυμοῦν

H. Other spiritual benefits of Psalmody

St. John Climacus, speaking about Psalmody, occasionally –although not systematically– refers to the diverse spiritual benefits it offers to the faithful. Indeed, at the end of Psalmody, the struggler collects his reward just as a merchant counts his profit at the end of the day:

“When the day is over, the vendor sits down and counts his profits, but the ascetic does so when the psalm-singing is over.”
S. 18 (11) *On bodily vigil* (pg. 71 / ch. 20 / pr. 18).

John, in fact, acknowledges that Chanting does not have the same effect on all humans. He very aptly observes:

“We have not all got the same needs, neither as regards the body nor as regards the spirit. For brisk chanting suits some, and more leisurely singing suits others. For the former are struggling with captivity of the mind, and the latter with ignorance.”
AB. 65 (60) *On prayer* (pg. 124 / ch. 28 / pr. 62).

Let's look more carefully at this quotation, since it is very rich and interesting. First, the holy father gives us a valuable historical witness, useful from a musicological perspective that already in his time, two tendencies had distinguished themselves. The first tendency was those who argued that short Chanting is the most appropriate for them (I think that they mean short duration Chanting) because they thus avoid the captivity of the mind. This position is supported (as it is extracted from the text of John), those who are more proficient in mental prayer and physical ascesis, love the sacred stillness

διάσπαση της περισυλλογής τους. Την άλλη τάση, δηλαδή, περισσότερη παραμονή στην Ψαλμωδία, εκπροσωπούν οι απλούστεροι αγωνιστές, οι οποίοι ισχυρίζονται ότι κατ' αυτόν τον τρόπο πολεμούν την αμάθειά τους, βοηθούν, δηλαδή, την πρώιμη ακόμη πνευματική τους κατάσταση στα ζητήματα της προσευχής.

Θ. Πνευματικοί κίνδυνοι Προερχόμενοι από την Ψαλμωδία

Έρχεται, όμως, τώρα ο λόγος σε ένα σπουδαίο κομμάτι της περί Ψαλμωδίας διδασκαλίας του Ιωάννου, αυτό των πνευματικών κινδύνων που ελλοχεύουν από την άκριτη ή υπέρμετρη ή άωρη μεταχείρισή της. Αρχικά, θα μεταφέρω εδώ ένα γλαφυρό απόσπασμα σχετικά με τα δαιμόνια που έχουν ως σκοπό τους να εμποδίσουν την προσευχή ή να ατιμάσουν την Ψαλμωδία:

«Ἐπιτηρήσωμεν καὶ εὐρήσομεν τῆς πνευματικῆς σάλπιγγος σημαινούσης ὁρατῶς μὲν ἀθροιζομένους ἀδελφούς, ἀοράτως δὲ συναγομένους τοὺς ἐχθρούς· διδὸί μὲν ἐπὶ τὴν κλίνην ἐπιστάντες μετὰ τὴν ἀνέγερσιν, πάλιν ἡμᾶς ἐπὶ ταύτην ἀνακλιθῆναι ὑποτίθενται Μείνον, λέγοντες, ἄχρι συμπληρώσεως τῶν προοιμακῶν ὕμνων, εἴθ' οὕτως ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ πορεύσῃ. Οἱ δὲ ἐν τῇ προσευχῇ παρισταμένους τῷ ὕπνῳ καταβαπτίζουσιν. Ἄτεροι τὴν γαστέρα παρὰ τὴν συνήθειαν ἐπι-τεταμένως νύττουσιν· ἄλλοι συντυχίας ποιεῖν ἐν τῷ Κυριακῷ προτρέπονται· ἄλλοι τὸν νοῦν εἰς λογισμοὺς αἰσχροῦς ὑποσύρουσιν· ἕτεροι δὲ τῷ τοίχῳ ἡμᾶς, ὡς ἐξατονήσαντας ἀνακλίνουσιν· ἔστι δὲ ὅτε καὶ χάσμαϊς πλείοσι περιβάλλουσι· τινὲς μὲν αὐτῶν γέλωτα πολλάκις ἐν τῷ τῆς προσευχῆς καιρῷ γενέσθαι ἐποίησαν, ἵνα δι' ἐκείνου τὸν Θεὸν καθ' ἡμῶν εἰς ἀγανάκτησιν διεγείρωσιν· ἄλλοι σπεύδειν ἡμᾶς ἐν τῇ ἐκ ῥαθυμίας βιάζονται· ἄλλοι σχολαιότερον ψάλλειν ἐκ φιληδονίας προτρέπονται. Ἔστι δὲ ὅτε καὶ τῷ στόματι παρακαθήμενοι, κλεισμένοι τοῦτο καὶ δυσάνοικτον ἀπεργάζονται.»

«Ὡς παρακολουθήσωμε και θα ιδούμε πως ενώ σημαίνει η πνευματική σάλπιγξ, δηλαδή το σήμαντρο (ενν. σε μία Μονή), ορατῶς μὲν συναθροίζονται οι α-

(hesychia) and do not want to divide the concentration of their mind. The other trend, i.e., remaining longer in Psalmody, is represented by the simplest strugglers, who claim that in this way they are fighting their ignorance, i.e., they are helping their immature spiritual state in matters of prayer.

I. Spiritual dangers that come from Psalmody

We now come to an important part of St. John Climacus's teaching about Psalmody, specifically about the spiritual dangers that lie in wait from uncritical or excessive or untimely use of Psalmody. First, I will convey here a vivid quote about the demons, who are tasked with impeding prayer and dishonoring Psalmody:

“Let us observe and we shall find that the spiritual trumpet serves (in a monastery) as an outward signal for the gathering of the brethren, but it is also the unseen signal for the assembly of our foes. So some of them stand by our bed and when we get up urge us to lie down again: ‘Wait,’ they say, ‘till the preliminary hymns are finished, then you can go to church.’ Others plunge those standing at prayer into sleep... Some of them bring on waves of laughter during prayer, thereby desiring to stir up the anger of God against us. Some force us to hurry the reading or singing—merely from laziness; others suggest that we should sing more slowly for the pleasure of it; and sometimes they sit at our mouths and shut them, so that we can scarcely open them.”

R. 7(6) *On sleep, prayer, and psalmody with the brotherhood* (pg. 69 - 70 / ch. 19 / pr. 3).

δελφοί, αοράτως δὲ συνάγονται οἱ εχθροί. Ἐπι ἄλλοι δάιμονες ἔρχονται στο κρεβάτι, μόλις σηκωθούμε, και μας πνέζουν να ανακλιθούμε πάλι. "Μείνε, μας λέγουν, ἕως ὅτου συμπληρωθούν οἱ προοιμιακοί ὕμνοι, και ἔπειτα πηγαίνεις στην Εκκλησία». Ἄλλοι, ενώ παριστάμεθα στην προσευχή, ἔρχονται και μας βυθίζουν στον ὕπνο... Μερικοί ἀπό αὐτούς ἐπροκάλεσαν πολλές φορές γέλωτα τον καιρό της προσευχῆς, ὥστε να κάνουν τον Θεόν να αγανακτήση εναντίον μας. Ἄλλοι μας βιάζουν να διαβάζωμε γρήγορα το Ψαλτήριο ἀπό ραθυμία, και ἄλλοι μας προτρέπουν να ψάλλωμε ἀργά ἀπό φιληδονία. Μερικές μάλιστα φορές κάθονται και στο στόμα μας και τὸ καθιστοῦν κλειστό και δυσκολοάνοικτο.»

ΙΗ 3 (3) Περὶ ὕπνου και προσευχῆς, και τῆς ἐν συνοδίᾳ ψαλμωδίας και περὶ τῆς ψαλμωδίας εἰς συνωδὸν μοναχῶν.

Συγκεκριμένα, για την Ψαλμωδία: Είναι λεπτά και δυσδιάκριτα τα ὅρια μεταξύ υγιούς και «εμπαθούς» Ψαλμωδίας, Ψαλμωδίας, δηλαδή, που υποκινείται ἀπό ἐμπαθείς πνευματικές καταστάσεις. Πλείστα παραδείγματα, τα οποία παρέχει ο Ιωάννης, προειδοποιώντας για τους ἐμφωλεύοντας κινδύνους στην Ψαλμωδία:

Η πρώτη λεπτή διαχωριστική γραμμή τίθεται μεταξύ φιλοθείας και φιληδονίας:

«Τῷ αὐτῷ κανόνι, και ἐπὶ τῶν μελωδικῶν και ἄσμάτων χρῆσόμεθα. Οἱ μὲν γὰρ φιλόθεοι, εἰς ἰλαρότητα και θείαν ἀγάπην, και δάκρυα, και ἐκ τῶν ἔξωθεν, και ἐκ τῶν πνευματικῶν ὡδῶν κινεῖσθαι πεφύκασιν· οἱ δὲ φιληδονοὶ, τὸ ἐναντίον.»

«Ἀς ἔχουμε ὑπ' ὄψιν μας και ὅσον ἀφορὰ τις μελωδίες και τα ἄσματα, ὅτι ὅσοι εἶναι φιλόθεοι, παρακινούνται σε πνευματική χαρά και ἀγάπη του Θεοῦ και δάκρυα, τόσο ἀπό τα κοσμικά ὅσο και ἀπό τα θρησκευτικά μελωδήματα. Στους φιληδονοὺς ὁμως συμβαίνει το ἀντίθετο.»

ΙΕ 59 (59) Περὶ ἀγνείας.

Σε ἄλλες περιπτώσεις, πάλι, παίζει ρόλο η μετὰ διακρίσεως χρῆση της Ψαλμωδίας, διότι:

«Ποτὲ μὲν ἡ μελωδία τὸν θυμὸν ἀρίστως διαλύει, ἢ σύμμετρος· ποτὲ δὲ τῇ φιληδονίᾳ συνέρχεται, ἢ γε

More specifically, for Chanting: The boundaries between healthy and "passionate" Psalmody i.e., Psalmody stimulated by passionate spiritual states, are delicate and blurry. Let us look now at a large number of examples, which John provides, warning about the dangers lurking in Chanting.

The first fine line is between loving God and sensuality:

"Let us be guided by the same rule in singing melodies and songs. For lovers of God are moved to holy gaiety, to divine love and to tears both by worldly and by spiritual songs; but lovers of pleasure to the opposite."

O. 59 (59) On incorruptible purity and chastity to which the corruptible attain by toil and sweat (pg. 62 / ch. 15 / pr. 61).

In other cases, the use of Psalmody with discernment plays a large role, because:

"Sometimes singing, in moderation, successfully relieves the temper. But sometimes, if untimely and

ἄμετρος καὶ ἄκαιρος. Τοὺς οὖν καιροὺς κανονίζοντες, οὕτως ἐχρησάμεθα.»

«Μερικὲς φορές ἡ ψαλμωδία, ὅταν εἶναι μετρία, καταπραΰνει ἀρίστα τὸν θυμὸν. Καὶ μερικὲς φορές, ὅταν εἶναι ἄμετρον καὶ ἀκαιρὸν, δημιουργεῖ φιληδονία. Γι' αὐτὸ αὐτὴν χρῆσιμοποιούμεε διακριτικὰ ἀνάλογα μετὰ τὰς περιστάσεις.»

Η 23 (19) Περὶ ἀοργησίας.

Πάλι, ἐδῶ ἡ φιληδονία...

Ἄλλη ἐντυπωσιακὴ παρατήρηση:

«Ὁ ἐν τῷ μέσῳ, οὐ τοσοῦτον ἐκ τῆς ψαλμωδίας, ὅσον ἐκ τῆς εὐχῆς κερδαίνειν δύναται· ἡ γὰρ σύγχυσις, ψαλμοῦ διάλυσις.»

«Ὁποῖος ζεῖ σὲ Κοινόβειο δὲν ὠφελείται τόσο ἀπὸ τῆς ψαλμωδίας, ὅσο ἀπὸ τῆς (ἐσωτερικῆς) προσευχῆς. Διότι οἱ φωνῆς τῶν ψαλμῶν δημιουργοῦν σύγχυσις καὶ ἐμποδίζουν τὴν κατανόησιν τῶν ὕμνων.»

Δ 100 (87) Περὶ ὑπακοῆς.

Ἐδῶ τίθενται πάλι ζητήματα περὶ «ἡσυχίας» τῶν μοναχῶν καὶ τῆς συμμετοχῆς αὐτῶν ἐν τῇ κοινῇ λατρευτικῇ πράξει.

Στὸ περὶ ἀγνείας κεφάλαιον, τὸ ὁποῖον εἶδαμε νωρίτερα, ὁ Ἰωάννης προσφέρει καὶ ἄλλα ἀκόμη ἐνδιαφέροντα δείγματα τῆς κατὰ Θεὸν σοφίας αὐτοῦ. Παρατηρεῖ:

«Τινὲς φασὶν ἐκ τῶν λογισμῶν τῆς καρδίας τὸ σῶμα εἰς πάθη ἔρχεσθαι· τινὲς δὲ πάλιν τὸ ἔμπαλιν, ἐκ τῶν τοῦ σώματος αἰσθησέων τοὺς πονηροὺς ἀποτίκτεσθαι λογισμοὺς... οἱ δὲ δεύτεροι τὴν τοῦ σωματικοῦ πάθους κακουργίαν εἰς οἰκείαν συνηγορίαν φέρουσι λέγοντες· Πολλάκις... ἐξ ἡδίστης ὀφείας..., ἢ ἀκοῆς ἡδυφωνίας οἱ λογισμοὶ ἐν τῇ καρδίᾳ τὴν εἴσοδον λαμβάνουσιν.»

«Ἐχουν μερικοὶ τὴν γνώμην ὅτι τὸ σῶμα ὁδηγεῖται εἰς πάθη ἀπὸ τῶν λογισμῶν τῆς πορνείας. Ἄλλοι ἀντίθετα ὑποστηρίζουν ὅτι ἀπὸ τῶν σωματικῶν αἰσθησέων γεννῶνται οἱ πονηροὶ λογισμοί... Οἱ δὲ δεύτεροι ἔχουν ὡς στήριγμα τῆς γνώμης αὐτῶν τὴν κακουργίαν τοῦ σωματικοῦ πάθους, καὶ λέγουσιν: Πολλὰς φορές... ἀπὸ ἑνὸς γλυκοῦ ἀκουσμοῦ παίρνουν ἀφορμὴν οἱ λογισμοὶ (ἐν τῇ πορνείᾳ) νὰ εἰσέλθουν εἰς τὴν καρδίαν.»

ΙΕ 76 (74α) Περὶ ἀγνείας.

immoderate, it lends itself to the lure of pleasure. Let us then appoint definite times for this, and so make good use of it.”

H. 23 (19) *On freedom from anger and on meekness* (pg. 45 / ch. 8 / pr. 17).

Again, here sensuality...

Another striking observation:

“He who is not alone but is with others cannot derive so much profit from psalmody as from prayer; for the confusion of voices renders the psalms indistinct.”

D. 100 (87) *On obedience* (pg. 24 / ch. 4 / pr. 91).

Here again questions are raised about monks' stillness and about their participation in the common act of worship.

In the chapter on purity, which we saw earlier again, John has still other interesting examples of his godly wisdom. He observes:

“Some say that it is from thoughts of fornication that passions invade the body. But some affirm on the contrary that it is from the feeling of the body that evil thoughts are born... And the latter adduce the malice of bodily passion in justification of their view, saying that often bad thoughts manage to enter into the heart as the result of a pleasant sight, or the touch of a hand, or the smell of perfume, or hearing sweet voices.”

O. 76 (74α) *On incorruptible purity and chastity to which the corruptible attain by toil and sweat* (pg. 64 / ch. 15 / pr. 76).

Αυτή η ξαφνική διείσδυση του πειρασμού στον άνθρωπο ονομάζεται «προσβολή». Εντούτοις, υπάρχει και κάτι ακόμη χειρότερο από την «προσβολή»: ο «παραρριπισμός».

Εξηγεί αναλυτικώς:

«Ἔστι παρὰ τοῖς ἀκριβεστάτοις τῶν γνωστικῶν Πατέρων, καὶ ἕτερα πῖς τούτων λεπτοτέρα ἔννοια, ὅπερ παραρριπισμῶν νοός πινες ὀνομάζεσθαι λέγουσιν, ὅστις χρόνου χωρίς, καὶ λόγου καὶ εἰκόνης ὀξύτερος τὸ πάθος τῷ πάσχοιπ σημαίνει πέφυκε. Θᾶπτον οὐδὲν τοῦ [ἐπι] τῶν σωμάτων, ὀξύτερον ἢ ἀφανέστερον ἐν πνεύμασιν εἶναι πέφυκε, μνήμη ψιλῆ καὶ ἀσυνδιάστω, ἀχρόνω τε καὶ ἀφράστω, παρὰ πῖσι δὲ καὶ ἀγνώστω τὴν ἑαυτοῦ ἐν τῇ ψυχῇ παρουσίαν ποιοῦντος. Εἴ πῖς τοίνυν τὴν τοιαύτην αὐτοῦ λεπτότητα διὰ πένθους καταλαβεῖν ἠδυνήθη, οὗτος ἡμᾶς διδάξει δύναται, πῶς τέ ἐστι καὶ ὀφθαλμῷ μόνω, ψιλῆ τε θέα καὶ ἀφῆ χειρὸς, καὶ μέλους ἀκροάσει ἐκτὸς πάσης ἔννοιας, καὶ λογισμοῦ πορνεύων ψυχὴν ἐμπαθῶς.»

«Ὁμιλοῦν οἱ πῖδ ἀκριβολόγοι ἀπὸ τοὺς γνωστικῶς Πατέρες καὶ γιὰ μία ἄλλη ἔννοια, λεπτότερη ἀπὸ πῖς προηγουμένους, ἢ ὀποία σύμφωνα μὲ ὠρισμένους ἀποκαλεῖται παραρριπισμῶς του νοός. Αυτή η ἔννοια παρευθός, χωρίς να μεσολαβήση χρόνος ἢ λόγος ἢ εἰκόνα, παρουσιάζει με περισσότερη ὀξύτητα (ἀπ' ὀπι η προσβολή) το πάθος στον ἄνθρωπο. Ανάμεσα στα πνεύματα του κακού τίποτε δὲν υπάρχει πιο ταχύ καὶ πιο ἀδιόρατο... Εἰάν δὲ κάποιος μπόρεσε διὰ μέσου του πένθους να κατανοήση τὴν λεπτότητα αὐτοῦ του πνεύματος, αὐτός μπορεί να μας διδάξη, πῶς γίνεται με μόνο... ἕνα ανεπαίσθητο... ἀκουσμα μελωδίας, χωρίς καμμία ἔννοια καὶ σκέψι να πορνεύη ἐμπαθῶς η ψυχῆ.»

IE 75 (73e) Περὶ ἀγνείας.

Ἄς μου ἐπιτραπεί, να ἀνοίξω ἐδῶ μία παρένθεση: Αὐτοί οἱ φοβεροί πειρασμοί, η προσβολή καὶ ο παραρριπισμῶς, γίνονται ἀκόμη πιο ἀνίκητοι, ὀταν συνοδεύονται ἀπὸ πῖς ἐπίσης φοβερές «προλήψεις». Κατὰ τον ὀσιο Μάρκο τον Ερημίτη «πρόληψις ἐστιν των προτέρων κακῶν μνήμη ἀκούσιος», δηλαδή, πρόληψις εἶναι η χωρίς να το ἐπιδιώκει κανείς ἀνάμνηση παλαιῶν του ἀμαρ-

This sudden penetration of temptation into humans is called "insulting" (greek word "prosvoli"). However, there is something even worse than this "insult" or "attack" – the "pararripismos."

He explains in detail:

"Amongst the more precise and discerning Fathers there is mention of a still more subtle notion, something which some of them call a flick of the mind. This is its characteristic: without passage of time, without word or image, it instantaneously introduces (than the "insulting") the passion to the victim. There is nothing swifter than this in the material world or more indiscernible in the spiritual... If anyone, therefore, with the help of mourning has been able to detect such a subtlety, he can explain to us how it is possible for a soul, by the eye alone... or the hearing of a song, without any notion or thought, to commit a definite sin of impurity."

O. 75 (73e) On incorruptible purity and chastity to which the corruptible attain by toil and sweat (pg. 64 / ch. 15 / pr. 75).

Allow me to open here a parenthesis: These terrible temptations, insulting and pararripismos, are made even more invincible, when accompanied by the equally dreadful preconceptions (greek word, prolipsis). According to Saint Mark the Hermit "prolipsis is advance involuntary memory of evil", i.e., prolipsis is the recollection of old sins without

πιών, η οποία οπωσδήποτε οφείλεται στο αμαρτωλό του παρελθόν. Και ο Ιωάννης είναι κατηγορηματικός:

«Δυσχερές μὲν τὸ τῶν προλήψεων εὐχερῶς περιγε-
νέσθαι.»

«Εἶναι δύσκολο να νικήση κάποιος τις προλήψεις.»

ΚΣΤ Α32 (Α28) Περὶ διακρίσεως (Α').

Κλείνω την παρένθεση.

Ὡς εκ τούτου, ο Ιωάννης καταλήγει στο συμπέρασμα ὅτι η πολύ ηδονική Ψαλμωδία μπορεί να προέρχεται από τον δαίμονα της πορνείας, ενώ σαφώς διακρίνεται η γλυκύτητα της Ψαλμωδίας που προέρχεται από τη Χάρη του Αγίου Πνεύματος:

«Ἐρευνήσωμεν καὶ μετρήσωμεν, καὶ τηρήσωμεν ποία μὲν ἐν τῇ ψαλμωδίᾳ ἐκ τοῦ τῆς πορνείας δαίμονος ἡδύτης ἡμῶν προσγίνεται· ποία δὲ ἐκ τῶν λόγων τοῦ Πνεύματος καὶ τῆς ἐν αὐτοῖς ὑπαρχούσης χάριτος καὶ δυνάμεως.»

«Ὡς ερευνήσωμε και ως μετρήσωμε και ως προσέξωμε ποια είναι η γλυκύτης που δημιουργείται μέσα μας, ὅταν ψάλλωμε ηδονικά επηρεασμένοι από τον δαίμονα της πορνείας, και ποια προέρχεται από τα λόγια του Αγίου Πνεύματος και από την μυστική τους χάρι και δύναμη.»

ΙΕ 47 (45) Περὶ αγνείας.

Μία ἄλλη μοναχική ἀρετή είναι το «κατὰ Θεὸν πένθος»· πένθος, δηλαδή, για τις αμαρτίες, που σε καμμία περίπτωση δὲν ταυτίζεται με το θανάσιμο ἀμάρτημα της «λύπης». Η υπερβολική Ψαλμωδία με ἀλαγμούς καταστρέφει αὐτὸ το «χαροποιὸ πένθος»:

«Ὡσπερ χήρα τὸν ἑαυτῆς ἄνδρα ἀποβαλοῦσα, καὶ μονογενῆ υἱὸν κεκτημένη μετὰ Κύριον, ἐκεῖνον μόνον παραμυθία κέκτηται· οὕτω καὶ ψυχῆς πεσοῦσης οὐκ ἔστι παραμυθία τις ἑτέρα ἐν καιρῷ ἐξόδου, ὡς οἱ κόποι τοῦ λαιμοῦ, καὶ τὸ δάκρυον. Οὐ μελωδήσουσιν οἱ τοιοῦτοί ποτε, οὐδὲ ἀλαλάζουσιν ἐν ὕμνοις πρὸς ἑαυτούς· λυμαντικά γὰρ τὰ τοιαῦτα τοῦ πένθους καθεστήκασιν. Ἄν διὰ τούτων προσκαλεῖσθαι αὐτὸ ἐπιτηδεύης, ἔπι πόρρω ἀπὸ σου ἀφέστηκε τὸ ἔργον· πένθος γάρ ἐστιν πεποιωμένον ἄλγημα ψυχῆς ἐμπύρου.»

trying to chase them away, which is certainly due to one's sinful past. John is emphatic:

“It's hard to beat someone's prolipseis.”

Z. A32 (A28) On discrimination (A)]

I here close that parenthesis in our discussion.

John concludes that very hedonistic Chanting can be derived from the demon of fornication, which is clearly distinguished from the sweetness of Psalmody, which is derived from the Grace of the Holy Spirit:

“In judging delights felt by us during psalmody, let us examine, ponder and observe what comes to us from the demon of fornication, and what comes from the words of the Spirit and from the grace and power contained in them.”

O. 47 (45) On incorruptible purity and chastity to which the corruptible attain by toil and sweat (pg. 61 / ch. 15 / pr. 49).

Another monastic virtue is “joyful mourning” i.e., mourning for sins, which in no way coincide with the deadly sin of “sadness”.

Excessive Chanting with shouts destroys this “joyous mourning”:

“Just as a widow bereft of her husband and having an only son finds in him her sole comfort after the Lord, so for a soul that has fallen there is no other consolation at the time of its departure but the toils of fasting and tears. People like that never sing, nor do they shout loudly to themselves in songs, because such things dissipate mourning. And if you hope to summon it by such means, then you are a long way from achieving your aim. For mourning is the characteristic pain of a soul on fire.”

«Ἡ χήρα ποῦ ἔχασε τὸν ἄνδρα τῆς καὶ ἔμεινε μὲ τὸ μονάκριβο παιδί τῆς, αὐτὸ ἔχει σὰν μόνη παρηγορία τῆς μετὰ τὸν Κύριον. Παρόμοια καὶ γιὰ τὴν ψυχὴ ποῦ ἀμάρτησε δὲν ὑπάρχει ἄλλη καμμία παρηγορία τὴν ὥρα τοῦ θανάτου ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς κόπους τοῦ λαίμοῦ, (τὴν νηστεία δηλαδὴ), καὶ τὰ δάκρυα. Ὅσοι πενθοῦν ἔτσι, δὲν θα ψάλλουν ποτέ οὔτε θα ξεσπάσουν σε αλαλαγμούς ὑμνων, διότι ὅλα αὐτὰ ἀφανίζου το πένθος. Εἰάν ἐπιχειρήσῃς με αὐτὰ νὰ ἀποκτήσῃς τὸ πένθος, γινώριζε ὅτι εὐρίσκεσαι μακριὰ ἀπὸ τὸν σκοπὸ σου. Διότι πένθος σημαίνει συνεχῆ καὶ μονιμοποιημένη κατάστασις πόνου σὲ μία φλογισμένη -ἀπὸ θεϊκὴ ἀγάπη- ψυχή.»

Z 56 - 57 (51) Περὶ χαροποιοῦ πένθους.

Ἐνα ἄλλο σύννηθες πάθος, τὸ ὁποῖο προσβάλλει ὅσους ἀσχολοῦνται με τὴν Ψαλμωδία εἶναι αὐτὸ τῆς κενοδοξίας. Ἰδοῦ, τί μπορεῖ νὰ καταφέρει ἡ κενοδοξία:

«Κοσμικῶν ἐπιδημίας προλαμβάνει κενοδοξία... ἐν ψαλμωδίᾳ σταθέντας τοὺς ῥαθύμους ἀνδρείους ἐποίησε· τοὺς ἀφώνους καλλιφώνους, καὶ τοὺς νυστακτὰς ἀγρύπνους. Τὸν ἐπὶ τοῦ κανόνος θωπεύει· καὶ τὰ πρωτεῖα αὐτῷ χαρίσασθαι δυσωπεῖ, πατέρα καὶ διδάσκαλον καλεῖ, ἄχρι τῆς τῶν ξένων ἀποδημίας· προτιμωμένους ὑπερηφάνους κατέστησε· καὶ καταφρονουμένους μνησικακούς ἔδειξε.»

«Τὶς ἐπισκέψεις τῶν κοσμικῶν στὴν Μονὴ τίς ἀντιλαμβάνεται πρώτη ἡ κενοδοξία... Ἐνῶ ἦλθε ἡ ὥρα τῆς Ψαλμωδίας, τοὺς ῥαθύμους τοὺς ἔκανε προθύμους, τοὺς ἀφώνους καλλιφώνους καὶ τοὺς νυσταλέους ἀγρύπνους. Τοὺς προτρέπει ἀκόμη νὰ καλοπιάνουν τὸν Κανονάρχη καὶ νὰ τὸν ἐκλιπαροῦν νὰ τοὺς παραχωρήσῃ τὰ πρωτεῖα στὴν Ψαλμωδία. Τοὺς κάνει νὰ τὸν ἀποκαλοῦν πατέρα καὶ διδάσκαλο. Καὶ ὅλα αὐτὰ ἕως ὅτου ἀναχωρήσουν οἱ ξένοι. Ὅσους τιμῶνται καὶ προτιμῶνται τοὺς ὁδήγησε στὴν ὑπερηφάνεια καὶ ὅσους καταφρονοῦνται στὴν μνησικακία.»

KA 22 (18) Περὶ κενοδοξίας.

Τὸ πάθος αὐτὸ τῆς κενοδοξίας μπορεῖ νὰ γελοιοποιήσῃ πραγματικὰ τὸν Ψάλλη. Ὡς γελοῖο τὸν ἀντιμετωπίζει καὶ ὁ Ἰωάννης:

«Τίς μὴ γελᾶσῃ τὸν τῆς κενοδοξίας ἐργάτην, ἐν ταῖς

G. 56 - 57 (51) *On joyful mourning* (pg 42 / ch. 7 / pr. 51 - 52).

Another common passion, which attacks those who deal with Chanting, is that of vanity. Behold, what vainglory can accomplish :

“Vainglory incites monks given to levity to anticipate the arrival of lay guests... It stirs those who are slack at standing in psalmody to make an effort; those who have no voice become good singers and the sleepy wake up. It flatters the conductor, and begs to be given first place in the choir; it calls him father and master as long as the guests are still there. Vainglory makes those who are preferred, proud, and those who are slighted, resentful.”

U. 22 (18) *On vanity* (pg. 74 / ch. 22 / pr. 22 - 23).

This passion of vanity can tragically mock the Chanter. Saint John Climacus sees him as an object of ridicule:

“Who will not laugh at the vainglorious work-

ψαλμωδίας ιστάμενον, καὶ ὑπὸ ταύτης κινούμενον; Ποτὲ μὲν γελᾶν, ποτὲ δὲ ἐπὶ πάντων κλαίειν παρασκευάζει.»

«Ποιὸς δὲν θα γελᾶσει με τὸν ἐργάτη τῆς κενοδοξίας που παρίσταται στὴν Ψαλμωδία καὶ ἐπηρεαζόμενος ἀπὸ αὐτὴν, ἄλλοτε γελᾶ καὶ ἄλλοτε κλαίει ἐνώπιον ὀλῶν;»

ΚΑ 9 (7) *Περὶ κενοδοξίας.*

Ἀκόμη ἡ προσευχὴ καὶ ἡ Ψαλμωδία κινδυνεύουν ἀπὸ δύο συγγενῆ πάθη, τὴν ραθυμία καὶ τὴν ἀκηδία⁸.

«Ἀκηδία ἐστὶ πάρεσις ψυχῆς, καὶ νοδὸς ἔκλυσις, ὀλιγωρία ἀσκήσεως, μῖσος τοῦ ἐπαγγέλματος, κοσμικῶν μακαρίστρια, Θεοῦ διαβλήτωρ, ὡς ἀσπλάγχχνου καὶ ἀφιλανθρώπου, ἀτονία ψαλμωδίας, ἐν προσευχῇ ἀσθενούσα...»

«Ἀκηδία σημαίνει παράλυσις τῆς ψυχῆς καὶ ἔκλυσις τοῦ νοῦ, ὀκηνηρία καὶ ἀδιαφορία πρὸς τὴν ἀσκησι, μῖσος πρὸς τὴς μοναστικὲς ὑποσχέσεις. (Ἡ ἀκηδία εἶναι ἀκόμη) αὐτὴ ποὺ μακαρίζει τοὺς κοσμικοὺς, ποὺ κατηγορεῖ τὸν Θεὸν ὅτι δὲν εἶναι εὐσπλαγχχνικὸς καὶ φιλάνθρωπος, ποὺ φέρνει ἀτονία τὴν ὥρα τῆς ψαλμωδίας καὶ ἀδυναμία τὴν ὥρα τῆς προσευχῆς.»

ΙΓ 2 (1) *Περὶ ἀκηδίας.*

Ὅμως, περὶ ἀκηδίας ὁ ἱερός Ἰωάννης παρατηρεῖ:

«Ψαλμωδίας μὴ παρούσης, ἀκηδία οὐ φαίνεται· καὶ κανόνος τελεσθέντος ὀφθαλμοὶ διηνοίχθησαν.»

«Ὅταν δὲν γίνεται ψαλμωδία καὶ ἀκολουθία ἡ ἀκηδία δὲν παρουσιάζεται. Καὶ ὅταν τελείωσε ὁ κανὼν (Κανὼν) τῆς προσευχῆς, τότε ἀνοίξαν οἱ ὀφθαλμοί.»

ΙΓ 11 - 12 (8) *Περὶ ἀκηδίας.*

Ποια εἶναι, λοιπόν, ἡ λύση γιὰ τὴν ἀποφυγὴ ὀλῶν τῶν ἀνωτέρω πειρασμῶν καὶ προσβολῶν. Τὴν ἀπάντησή μας τὴν δίδει ὁ ἴδιος ὁ ἀσκητικὸς πατήρ:

«Πυρὸς αἰωνίου μνήμη καθ' ἑσπέραν συγκοιμηθήτω σοι, καὶ συναναστήτω σοι· καὶ οὐ μὴ σου ραθυμία ἐν καιρῷ ψαλμωδίας κυριεύσει ποτέ.»

«Ἡ μνήμη τοῦ αἰωνίου πυρὸς ἀς κοιμηθῆ κάθε βράδυ μαζί σου καὶ ἀς ξυπνήσει πάλι μαζί σου. Με τὸν τρόπο αὐτό δὲν θα σε κυριεύσει ποτέ ἡ ραθυμία στὸν καιρὸ τῆς ψαλμωδίας.»

Ζ 24 (23) *Περὶ χαροποῦ πένθους.*

er, standing for psalmody and moved by this passion now to laughter and then to tears for all to see?”

U. 9 (7) *On vanity* (pg. 73 / ch. 22 / pr. 9).

Even prayer and chanting are in danger of two related passions, indolence and despondency¹⁷.

“Despondency is a slackness of soul, a weakening of the mind, neglect of asceticism, hatred of the vow made. It is the blessing of worldlings. It accuses God of being merciless and without love for men. It is being languid in singing psalms, weak in prayer...”

M. 2 (1) *On despondency* (pg. 52 / ch. 13 / pr. 2).

But, St John observed regarding despondency.

“when there is no psalmody, then despondency does not make its appearance. And as soon as the appointed Office is finished, the eyes open.”

M. 11 - 12 (8) *On despondency* (pg. 52 / ch. 13 / pr. 13).

How then does one avoid all these temptations and attacks? The ascetic father himself gives us the answer:

“Let the remembrance of the eternal fire lie down with you every evening, and let it rise with you too. Then sloth will never overwhelm you at the time of psalmody.”

G. 24 (23) *On joyful mourning* (pg. 39 / ch. 7 / pr. 21)

I. Λοιπά σχετικά

Είναι πέρα από τον τίτλο της παρούσης μελέτης, για να είναι, όμως, πληρέστερη η αποδελτίωση τού έργου της «Κλίμακος», ως προς τις αναφορές στην Ψαλμωδία, την Ψαλτική Τέχνη της Ανατολικής Εκκλησίας, αλλά και το φαινόμενο της μουσικής γενικότερα, θα παραθέσω εδώ και μερικά άλλα χωρία από το έν λόγω έργο του Αγίου Ιωάννου της Κλίμακος, τα οποία μπορεί να έχουν άμεση ή μόνο έμμεση σχέση με τα ανωτέρω:

I1. Η Ψαλμωδία ως επιστήμη και τέχνη. Ως προς το ζήτημα της Ψαλτικής τέχνης και επιστήμης, αν ερωτάτο ο Άγιος Ιωάννης θα απαντούσε με τα εξής λόγια:

«Εἰσὶ (καὶ τοῦτο πᾶσι γνώριμον) ἐν πάσαις ταῖς τῶν ἐπιστημῶν καταστάσεσι, γνώμων καὶ βουλῶν διαφοραί· οὐ γὰρ πάντων πάντα τὰ τέλεια δι' ἔνδειαν σπουδῆς, ἢ καὶ δι' ἀπορίαν δυνάμεως.»

«Σε κάθε επιστήμη και τέχνη, όπως το γνωρίζουν όλοι, παρατηρούνται διαφορές στις απόψεις και τις θελήσεις. Διότι δεν μπορούν όλοι να κατακτήσουν το τέλειο, είτε διότι υστερούν στον ζήλο, είτε διότι στερούνται δυνάμεως.»

KZ B31 (B1) *Περὶ ησυχίας* (B').

I2. Προϋποθέσεις εκμάθησης της Ψαλμωδίας. Αν, πάλι, έπρεπε να απαντήσει στην ερώτηση, υπό ποιές προϋποθέσεις μαθαίνεται η Ψαλτική, μάλλον θα έλεγε, ότι πρώτα απ' όλα χρειάζονται δύο αρετές: Η υπακοή και η ταπεινώση:

«Οὐκ ἔστι ἐν προοιμίοις ταπεινώσει κησασθαι ἀνυποτάκτως διάγοντα, εἴπερ πᾶς ὁ ἰδιορύθμως τέχνην μεμαθηκῶς φαντάζεται.»

«Αυτός που δεν ευρίσκεται κάτω από υπακοή δεν είναι δυνατόν να αποκτήσει ταπεινώσει, διότι καθένας που μαθαίνει μόνος του μία τέχνη περιπίπτει σε εγωισμό και επίδειξη.»

KST A55 (A45) *Περὶ διακρίσεως* (A').

I3. Περὶ Ποιμένων / Διδασκάλου. Χρήσιμες, όμως, θα ήταν και οι συμβουλές τις οποίες θα ελάμβανε από τον Ιωάννη και ένας δάσκαλος της Ψαλτικής Τέχνης. Τα τρία απόσπασμα που ακολουθούν είναι συμβουλές «Εἰς τον

J. Miscellaneous

I realize that this lies somewhat outside the scope of the present paper, but, in order to provide a complete catalogue of the "Ladder's" references to Psalmody, i.e., the Psaltic Art of the Eastern Church, as well as to music in general, I will cite here some additional passages from St. John Climacus's work that may have a direct or indirect bearing on what we've said above.

J1. Psalmody as a science and an art. If St. John were asked his opinion on the issue of the psaltic art and science, he would reply with the following:

"In all the sciences, as everyone knows, there are differences of opinion and aim. For everything is not perfect in all, either from want of industry or from lack of strength."

AA. A30b (A26b) *On quiescence* (B) (pg. 113 /ch. 27 /pr. 29).

J2. How one can learn the Psalmody. If, again, he had to respond to the question of how one can learn the Psaltic Art, he would probably say that two virtues are need above all else: obedience and humility:

"It is impossible for those who have not first lived in obedience to obtain humility; for everyone who has learned an art on his own fancies himself."

Z. A32 (A28) *On discrimination* (A) (pg. 96 /ch. 26 /pr. 72).

J2. Concerning the pastor / teacher. Teachers of the Psaltic Art would also benefit from St. John's advice to them. The three excerpts below constitute his advice "To the pastor", taken from this fa-

Ποιμένα», από ένα μικρό ομώνυμο έργο του πατρός, το οποίο συνήθως συνεκδίδεται με την «Κλίμακα», αλλά ταιριάζουν πολύ και στους διδασκάλους της Ψαλμωδίας:

«Αξιοθαύμαστος διδάσκαλος δεν είναι αυτός που έκανε σοφούς τους καλούς και ευμαθείς μαθητάς, αλλ' εκείνος που έκανε σοφούς τους αμαθείς και καθυστερημένους.» *Εις τον ποιμένα, 20.*

«Όταν βόσκουν τα πρόβατα, ο Ποιμήν ας μη παύη να παίζει την φλογέρα της διδασκαλίας και μάλιστα όταν πρόκειται να κοιμηθούν. Διότι τίποτε άλλο δεν φοβείται ο λύκος όσο τον ήχο της ποιμενικής φλογέρας...» *Εις τον ποιμένα, 37.*

«Εξέτασε μήπως ιδής δένδρα, τα οποία στον ιδικό σου αγρό πίνουν άδικο τόπο, ενώ μπορούν ίσως να καρποφορήσουν σε άλλο. Αυτά μην αμελήσης να τα συμβουλευής με αγάπη να αποσπασθούν από τον ιδικό σου αγρό και να μεταφυτευθούν αλλού.» *Εις τον ποιμένα, 86.*

14. Αναφορές σε μουσικά όργανα. Τέλος, ας αναφερθούν εδώ και δύο - τρεις περιπτώσεις, όπου ο ιερός συγγραφέας μεταχειρίζεται παραδείγματα και εικόνες μουσικών οργάνων, προκειμένου να στολίζει εμφαντικά τον λόγο του:

«Μοναχός φιλόθεος σάλπιγγος προσευχής σημαίνουσης λέγει· Εύγε, εύγε! Ὁ δὲ ῥάθυμος λέγει. Οἱ μοι, οἱ μοι!»

«Ο φιλόθεος μοναχός, όταν σημαίνει η σάλπιγγα της προσευχής, αναφωνεί: Εύγε! εύγε! ενώ ο ράθυμος οδύρεται: Αλλοίμονο! Αλλοίμονο!»

ΙΘ 6 (4β) *Περί αζρυπνίας.*

«Σάλπιγγος γινομένης νεκρῶν ἀνάστασις, καὶ ἀργολογίας καταλαβούσης κοιμωμένων ἀνάνηψις.»

«Όταν θά ήχήση ή έσχάτη σάλπιγγα, θά συμβῆ ή ἀνάστασις τῶν νεκρῶν. Κατὰ παρόμοιο τρόπο μόλις ἀρχίσῃ ή ἀργολογία, θά συμβῆ ή ἀνάνηψις τῶν κοιμωμένων.»

ΙΘ 13 (9β) *Περί αζρυπνίας.*

Και το ήδη μνημονευθέν απόσπασμα από το έργο του Ιωάννου «Εις τον Ποιμένα»:

ther's small work of the same name, which is usually published together with the "Ladder", but also applies to teachers of Psalmody.

"An admirable teacher is not the one who made good and bright students wise but rather the one who made the dim and unskilled students wise." *To the Pastor, 20.*

"When the sheep graze, the shepherd should not cease playing the flute of teaching especially when they are going to sleep. Because the wolf fears nothing so much as the sound of the pastoral flute..." *to the Pastor, 37.*

"Consider whether you see trees, which in your field catch unfairly place, while they may bear fruit in another. These you do not neglect to advise lovingly to detach from your own field and transplanted elsewhere." *To the Pastor, 86.*

14. References to musical instruments. Finally, let us mention here some cases where the sacred writer treats examples and images of musical instruments (such as the trumpet), to decorate emphatically his words:

"The God-loving monk, when the bell rings for prayer, says: 'Good, good!' The lazy one says: 'What a nuisance!'"

S. 6 (4b) *On bodily vigil* (pg. 70 / ch. 20 / pr. 7).

"At the sound of the trumpet the dead will rise, and when idle talk is afoot those who were asleep come to themselves."

S. 6 (4b) *On bodily vigil* (pg. 71 / ch. 20 / pr. 13b).

And, also, the excerpt, which has already cited above from the work of John "To the Pastor":

«Όταν βόσκουν τα πρόβατα, ο Ποιμήν ας μη παύη να παίζει την φλογέρα της διδασκαλίας και μάλιστα όταν πρόκειται να κοιμηθούν. Διότι τίποτε άλλο δεν φοβείται ο λύκος όσο τον ήχο της ποιμενικής φλογέρας...» *Εις τον ποιμένα*, 37.

ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ - Επίλογος

Κλείνοντας την παρούσα εισήγηση, αντί άλλου επιλόγου, θα μεταχειριστώ εδώ και πάλι ένα απόσπασμα από κάποιο έργο του Αγίου Γρηγορίου του Σιναΐτου, τον οποίο ανέφερα και στην αρχή της εισηγήσεώς μου. Αυτό είναι δανεισμένο από την ομιλία του «Πώς πρέπει να κάθεται ο ησυχαστής και να μη σηκώνεται γρήγορα», και συγκεκριμένα από το κεφάλαιο «Πώς πρέπει να ψάλλομε», εκδοθείσα και αυτή στο έργο «Φιλοκαλία των Ιερών Νηπτικιών»: «Πώς πρέπει να ψάλλομε; Άλλοι λένε λίγο, άλλοι πολύ, άλλοι καθόλου. Εσύ μήτε πολύ να ψάλλεις, γιατί αυτό φέρνει σύγχυση, μήτε καθόλου, γιατί ακολουθεί χαύνωση και αμέλεια. Μιμήσου εκείνους που ψάλλουν λίγο. Γιατί, όπως λένε οι άσσοφοι σοφοί (εννοεί τους αρχαίους Έλληνες ειδηλωλάτρεις σοφούς), παν μέτρον άριστον. Η πολύ ψαλμωδία είναι των πρακτικών εξαιτίας της άγνοιάς τους και του κόπου τους. Δεν είναι των ησυχαστών, οι οποίοι αρκούνται να προσεύχονται μόνο στο Θεό μέσα στην καρδιά τους και να απέχουν από νοήματα... Όταν στο καθισμά σου δεις ότι ενεργεί μέσα σου η προσευχή και δεν παύει να κινείται μέσα στην καρδιά σου, μην την αφήσεις και σηκωθείς να ψάλλεις, ως τη στιγμή που θα σε εγκαταλείψει αυτή κατ' οικονομίαν Θεού. Γιατί στην περίπτωση αυτή αφήνεις το Θεό μέσα σου και στέκεσαι και του μιλάς απέξω, πέφτοντας από τα ψηλά στα χαμηλά.»⁹ (Ο.π., σελ. 232).

“When the sheep graze, the shepherd should not cease playing the flute of teachings especially when they are going to sleep. Because the wolf fears nothing so much as the sound of the pastoral flute...” *o the Pastor*, 37.

THIRD PART - Epilogue

In closing, in place of an epilogue, I would prefer to present another excerpt from a work by St. Gregory the Sinaite, which I referred to at the beginning of this paper. This is taken from his homily “How the Hesychast Should Sit for Prayer and Not Rise Again Too Quickly”, and specifically the chapter entitled “How to Psalmodyze”, published also in the “Philokalia of the Neptic Fathers”. “How Should We Psalmodyze? Some say that we should psalmodyze seldom, others often, others not at all. You for your part should not psalmodyze often, for that induces unrest, nor yet not at all, for that induces indolence and negligence. Instead you should follow the example of those who psalmodyze from time to time, for moderation in all things is best, as the ancient Greeks tell us. To psalmodyze often is appropriate for novices in the ascetic life, because of the toil it involves and the spiritual knowledge it confers. It is not appropriate for hesychasts, since they concentrate wholly upon praying to God with travail of heart, eschewing all conceptual images... If you are seated and you see that prayer is continuously active in your heart, do not abandon it and get up to psalmodyze until in God's good time it leaves you of its own accord. Otherwise, abandoning the interior presence of God, you will address yourself to Him from without, thus passing from a higher to a lower state, provoking unrest and disrupting the intellect's serenity.”¹⁸

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- ¹ Θερμές ευχαριστίες οφείλω στους αγαπητούς φίλους και συνεργάτες π. Γρηγόριο Έντουαρντς, Κωστή Δρυγιανάκη, και Ζωή Ναούμ, για την βοήθειά τους και τις υποδείξεις τους στην αγγλική μετάφραση του κειμένου της εισηγήσεως.
- ² Τη διάκριση άμεσων και έμμεσων πηγών της Εκκλησιαστικής Μουσικής πραγματοποίησε πρώτος, εξ όσων γνωρίζουμε, ο καθηγητής Αντώνιος Αλυγιζάκης στο βιβλίο του *Θέματα Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Θεσσαλονίκη: Π. Πουρναράς 1978.
- ³ «Γραμματολογία της Ψαλτικής Τέχνης» είναι ο κλάδος της επιστήμης της Μουσικολογίας της Ψαλτικής Τέχνης που εξετάζει τη συνάφεια της Ψαλτικής με την Υμνογραφία, αλλά και ό,τι άλλο ορίζει ο όρος Γραμματολογία, όπως, επί παραδείγματι, η μελέτη πατερικών κειμένων σχετικών με την Εκκλησιαστική Μουσική, αλλά και η διερεύνηση μη εκκλησιαστικών έργων, όλων των λογοτεχνικών ειδών, τα οποία ενδέχεται να αναφέρονται άμεσα ή έμμεσα στην Ψαλτική Τέχνη.
- ⁴ Γέν. κη' 12.
- ⁵ Αγίου Γρηγορίου του Σιναΐτου, *15 Κεφάλαια περί ησυχίας και περί των δύο τρόπων προσευχής*, Κεφ. 5 (Φιλοκαλία των Ιερών Νηπτικών, μετάφραση Αντ. Γ. Γαλίτη, τόμος Δ', εκδόσεις «Το Περιβόλι της Παναγίας», Θεσσαλονίκη 1987, σελ. 223.)
- ⁶ Οι ελληνικοί και αραβικοί αριθμοί στα παραθέματα δηλώνουν το κεφάλαιο και την αρίθμηση των παραγράφων στην έκδοση της Κλίμακος (μετάφραση του Αρχιμανδρίτου Ιγνατίου) από την Ιερά Μονή Παρακλήτου Ωρωπού Αττικής και από διαδικτυακή της ανάρτηση.
- ⁷ «Ἡ ἡσυχία ἐστὶ ἀδιάσπαστος Θεῶ λατρεία, καὶ παράστασις» (Ἡσυχία σημαίνει ακατάπαυστη λατρεία του Θεού και παράστασις ενώπιόν Του.) Κλίμαξ, KZ B61 (B25) Περί ησυχίας (B').
- ⁸ «Ἐνός καὶ τούτου καὶ πάντων βαρυτάτου τῶν ὀκτῶ τῆς κακίας προστατῶν ὑπάρχοντος κατὰ τὴν ἐκείνων ἀκολουθίαν, καὶ ἐν τούτῳ ποιήσωμεν.» (Ἐφ' ὅσον καὶ ἡ ἀκηδία εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ ὀκτῶ πρωταρχικὰ πάθη τῆς ψυχῆς, καὶ μάλιστα τὸ βαρύτερο, ἄς τὸ ἀντιμετωπίσωμε καὶ αὐτὸ ἀναλόγως, ὅπως καὶ τὰ ἄλλα.) Κλίμαξ ΙΓ 11-12 (8) Περί ακηδίας.
- ⁹ Αγίου Γρηγορίου του Σιναΐτου, *Πως πρέπει να κάθεται ο ησυχαστής και να μη σηκώνεται γρήγορα*, Κεφ. *Πώς πρέπει να ψάλλομε* (Φιλοκαλία των Ιερών Νηπτικών, μετάφραση Αντ. Γ. Γαλίτη, τόμος Δ', εκδόσεις «Το Περιβόλι της Παναγίας», Θεσσαλονίκη 1987, σελ. 232 -234.)
- ¹⁰ *I owe many thanks to the great friends and colleagues of mine, fr. Gregory Edwards, Costis Drygianakis and Zoi Naoum, for the translation of the Greek text of my paper.*
- ¹¹ *As much as we know, it was professor Antonios Alygizakis who had first made the distinction between direct and indirect sources of Church Music, in his book, *Θέματα Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Thessaloniki: Pan. Pournaras 1978.*
- ¹² *“Literature of the Psaltic Art” is the which would examine the relevance of Chanting and Hymnography, as well as anything else encompassed by the term Literature, such as, for example, the study of Patristic Texts on Church Music and exploring secular, non-ecclesiastical works, of all literary genres, which may directly or indirectly refer to the Psaltic Art.*

-
- ¹³ Gen. 28, 12.
- ¹⁴ St. Gregory of Sinai, *On Stillness: Fifteen Texts, On Two Ways of Prayer*, Chapter 5 (*Philokalia of the Neptic Fathers*), translated by G.E.H. Palmer, Philip Sherrard, Kallistos Ware, *The Philokalia: The Complete Text* (Faber & Faber). Vol. 1 (1983) (ISBN 8-0571130139); Vol. 2 (1982) (ISBN 978-0571154661); Vol. 3 (1986) (ISBN 978-0571175253); Vol. 4 (1999) (ISBN 978-0571193820).
- ¹⁵ The numbers in parentheses indicate the pages, chapters and paragraphs of the English translation.
- ¹⁶ «Solitude is unceasing worship and waiting upon God» *The Ladder*, 26, B61 (B25), Περὶ ησυχίας (B').
- ¹⁷ «Since despondency is one of the eight capital vices, and moreover the gravest, let us deal with it just as we have dealt with the others», *The Ladder*, 13, 11-12 (8) Περὶ ακηδίας.
- ¹⁸ St. Gregory of Sinai, «How the hesychast should sit for prayer and not rise again too quickly», *Philokalia of the Neptic Fathers*.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Γαλίτης, Αντ., Γ., *Φιλοκαλία των Ιερών Νηπτικών*, (μετάφραση) τόμος Δ', εκδόσεις «Το Περιβόλι της Παναγίας», Θεσσαλονίκη 1987.

Γρηγορίου Αγίου, Σιναΐτου, *Πως πρέπει να κάθεται ο ησυχαστής και να μη σηκώνεται γρήγορα*, Κεφ. *Πως πρέπει να ψάλλομε* (Φιλοκαλία των Ιερών Νηπτικών, μετάφραση Αντ. Γ. Γαλίτη, τόμος Δ', εκδόσεις «Το Περιβόλι της Παναγίας», Θεσσαλονίκη 1987, σελ. 232 -234.)

Gregory St., of Sinai, *On Stillness: Fifteen Texts, On Two Ways of Prayer*, Chapter 5 (*Philokalia of the Neptic Fathers*), translated by G. E. H. Palmer, Philip Sherrard, Kallistos Ware, *The Philokalia: The Complete Text* (Faber & Faber). Vol. 1 (1983) (ISBN 8-0571130139); Vol. 2 (1982) ([ISBN 978-0571154661](#)); Vol. 3 (1986) ([ISBN 978-0571175253](#)); Vol. 4 (1999) ([ISBN 978-0571193820](#)).

Gregory St., of Sinai, «How the hesychast should sit for prayer and not rise again too quickly», *Philokalia of the Neptic Fathers*.

Ιγνάτιος, Αρχιμανδρίτης, *Αγίου Ιωάννου του Σιναΐτου - Κλίμαξ* (μετάφραση), έκδοση Ιεράς Μονής Παρακλήτου Ωρωπού Αττικής, Αθήνα 1988.

Migne αββάς, P.G., τόμος 88.

Moore, Lazarus, Archimandrite, *St. John Climacus, The Ladder of Divine Ascent* (translated in English), Harper & Brothers, 1959.

Στάθης, Γρηγ., Θ., *Η Κλίμακα των Αρετών, ήτοι Δραματουργία -Τάξις και Μέλος- της Κλίμακος του Αγίου Ιωάννου του Σιναΐτου*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος, σειρά «Λατρευσιολογήματα» - 4, Αθήνα 2007.

Χρήστου, Παναγ., Κ., *Ιωάννης ο Σιναΐτης, ο της Κλίμακος*, Θ. Η. Ε., τόμος ΣΤ', στήλες 1211 - 1213.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ - Κείμενα

Α. Σύντομος βιογραφία του μακαρίου Ἰωάννου του Σιναΐτου

ΠΟΙΑ ΕΙΝΑΙ ἡ πόλις ποῦ ἐγέννησε καὶ ἀνέθρεψε τὸν θεῖον αὐτὸν ἄνδρα πρὶν ἀπὸ τὴν ἀθλητικὴ καὶ ἀσκητικὴ του ζωὴ δὲν μπορῶ νὰ ἀναφέρω μὲ ἀκρίβεια καὶ ἀσφάλεια. Τὴν πόλι ὅμως ὅπου τώρα ζῆ καὶ ἡ ὁποία τὸν τρέφει μὲ ἀμβροσία, τὴν ἐγνώρισε πρὶν ἀπὸ ἐμᾶς ὁ μέγας Ἀπόστολος Παῦλος· διότι ὅπως δὴποτε εὐρίσκεται τώρα καὶ αὐτὸς σ' ἐκείνη τὴν ἐπουράνιο Ἱερουσαλήμ, στὴν ὁποία ὑπάρχει ἡ ἐκκλησία τῶν πρωτοτόκων, τῶν ὁποίων «τὸ πολίτευμα ἐν οὐρανοῖς ὑπάρχει». Ἐκεῖ χορταίνοντας τὰ ἀχόρταστα μὲ ἄυλη αἴσθησι καὶ βλέποντας τὰ ἀθέατα κάλλη, ἀπολαμβάνει πὶς ἀντάξιες ἀμοιβὲς τῶν ἰδρώτων του. Καὶ ἀφοῦ σὰν ἄκοπο βραβεῖο τῶν κόπων τοῦ ἐκέρδισε τὴν οὐράνιο κληρονομία, χορεύει αἰώνια μαζὶ μ' ἐκείνους, τῶν ὁποίων πλεόν «ὁ πὸς ἔστη ἐν εὐθύτητι». Πῶς δὲ κέρδισε αὐτὴν τὴν μακαριότητα ὁ αἰοίδιμος, αὐτὸ θὰ τὸ ἐκθέσω στὴν συνέχεια.

Αὐτὸς λοιπὸν ὁ ὅσιος Πατὴρ σὲ ἡλικία περίπου δέκα ἔξ περίπου ἐτῶν προσέφερε τὸν ἑαυτόν του στὸν Χριστὸν ὡς «θυσίαν εὐάρεστον καὶ δεκτὴν», μὲ τὸ νὰ εἰσέλθῃ στὸν ζυγὸ τῆς μοναχικῆς πολιτείας στὸ ὄρος Σινᾶ. Ἀπὸ αὐτὴ δὲ τὴν διαμονή του στὸν ὄρατὸ τόπο, πορευόταν καὶ κατευθυνόταν πρὸς τὸν ἀόρατο Θεόν. Καὶ τὴν μὲν ξενιτεία ἀκολούθησε σὰν προστάτιδα τῶν νοερῶν νεανίδων, δηλαδὴ τῶν ἀρετῶν τῆς ψυχῆς. Μὲ αὐτὴν τὴν ξενιτεία ἀπέβαλε ὅλη τὴν ἄσεμνη παρρησία καὶ ἐφόρεσε τὴν εὐπρεπῆ ταπεινώσι καὶ ἔτσι ἀπὸ τὴν εἰσοδο ἀκόμη ἀπεδίωξε τὸν δαίμονα τῆς αὐταρεσκείας καὶ τῆς ἐμπιστοσύνης στὸν ἑαυτό του. Ὑπετάγη καὶ ἐμπιστεύθηκε τὴν ψυχὴ του ἐν Κυρίῳ στὸν πνευματικὸ του πατέρα σὰν σὲ ἕνα ἄριστο κυβερνήτη, καὶ ἔτσι ἀκίνδυνα ἐταξίδεψε τὸ μεγάλο, ἐπικίνδuno καὶ τρικυμῶδες ταξίδι τῆς παρουσίας ζωῆς.

Τόσο πολὺ δὲ ἀπέθανε γιὰ τὸν κόσμον καὶ τὰ προσωπικὰ του θελήματα, σὰν νὰ εἶχε ψυχὴ χωρὶς λογικὴ καὶ χωρὶς θέλησι καὶ ἀποξενωμένη τελείως ἀπὸ πὶς φυσικὲς κλίσεις καὶ ἐπιθυμίες. Ἄν καὶ ἐνωρίτερα ἀπὸ τὴν οὐράνια τούτη «ἀμάθεια» εἶχε ἀποκτήσει καλὰ τὴν ἐγκύκλιο κοσμικὴ σοφία-πράγμα παράδοξο, διότι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἡ ὑπερηφάνεια τῆς κοσμικῆς σοφίας ἐκφυλίζει τὴν ἐν Χριστῷ ταπεινώσι.

Ἀφοῦ λοιπὸν ἔτσι ἐπολιτεύθηκε ἐπὶ δεκαεννέα χρόνια καὶ στολίσθηκε μὲ τὰ κατορθώματα τῆς μακαρίας ὑποταγῆς, ὅταν πλεόν ὁ ἅγιος Γέροντας ποῦ τὸν ἐπαιδαγώγησε εἶχε φύγει ἀπὸ αὐτὴν τὴν ζωὴ, τότε ἐξέρχεται καὶ ὁ ἴδιος στὸν ἀγῶνα τῆς ἡσυχαστικῆς ζωῆς, κρατώντας στὰ χέρια του, σὰν ὄπλα δυνατὰ, πὶς ἱερὲς εὐχὲς τοῦ Γέροντός του, γιὰ νὰ καταρρίψει μὲ αὐτὲς τὰ ὀχυρώματα τοῦ σατανᾶ. Ἐκλέγει τὴν παλαιστρα τῆς ἐρημιτικῆς του ἀσκήσεως σὲ ἀπόστασι πέντε «σημεῖων» (δηλαδὴ ὀκτῶ χιλιομέτρων), ἀπὸ τὸ Κυριακὸ τῆς Μονῆς, στὴν τοποθεσία ποῦ λεγόταν Θολᾶς, καὶ διαβιοῖ ἐκεῖ σαράντα ὀλόκληρα χρόνια, χωρὶς ὀκηρία καὶ ἀμέλεια, πυρπολούμενος πάντοτε ἀπὸ τὸν διακαῆ ἔρωτα καὶ τὴν φλόγα τῆς θείας ἀγάπης.

Ἄλλὰ ποῖος εἶναι ἱκανὸς νὰ περιγράψῃ καὶ νὰ ἐκωμιάσῃ μὲ λόγια τοὺς μύθους ποῦ κατέβαλε στὸ μέρος αὐτὸ ὁ Ὅσιος; Πῶς δὲ νὰ ἔλθουν στὴν ἐπιφάνεια ὅλοι ἐκεῖνοι οἱ κόποι, οἱ ὁποῖοι ἐσπείροντο ἀφανῶς χωρὶς κανεὶς νὰ τοὺς βλέπει; Ὅμως παίρνοντας σὰν μικρὲς ἀφορμὲς μερικὰ ἀπὸ τὰ γνωστὰ κατορθώματά του, ἃς ἀκούσουμε τὴν ὀσιωτάτη ζωὴ τοῦ μεγάλου Ὀσίου.

* * *

Ἐτρωγε ἀπ' ὅλα ὅσα ἐπιτρέπονται στοὺς μοναχοὺς, πολὺ ὀλίγο ὅμως. Ἐτσι ὥστε μὲ μεγάλη σοφία νικοῦσε συγχρόνως τὸ κέρασ τῆς ἀλαζονείας καὶ τῆς οἰήσεως. Διότι μὲ ὀλίγη τροφὴ συνέθλιβε παντοιοτρόπως τὴν μανιῶδη καὶ ἀπληστη δέσποινα, τὴν κοιλία, καὶ μαζὶ μὲ τὴν στέρησι τῆς ἔλεγε: «σιώπα, πεφίμωσο», κλεῖσε δηλαδὴ τὸ στόμα σου. Καὶ μὲ τὸ ὅτι ἔτρωγε ὀλίγο καὶ ἀπ' ὅλα τὰ φαγητὰ νικοῦσε καὶ ὑπεδούλωνε τὴν τυραννία τῆς κενοδοξίας. Ἐπὶ πλεόν δὲ μὲ τὴν ἀπόλυτη μοναξιά καὶ τὴν ἀποφυγὴ συναντήσεων μὲ ἄλλα πρόσωπα, ἔσβησε τὴν φλόγα καὶ τὴν κάμνο τῆς σαρκικῆς ἐπιθυμίας, μέχρι ποῦ τὴν ἔκανε ὀριστικὰ στάχτη καὶ τὴν ἀπεκοίμισε.

Ἀνδρείως ὁ ἀνδρεῖος ἀπέφυγε, μὲ τὸ ἔλεος τοῦ Θεοῦ καὶ μὲ τὴν στέρηση τῶν ἀναγκαίων γιὰ τὴν συντήρησή του, καὶ τὴν προσκύνησι τῶν εἰδώλων, (δηλαδὴ τὴν φιλαργυρία καὶ τὴν προσκόλλησι στὰ ὑλικά). Τὴν ψυχὴ του

την ανέστησε από τον θάνατο που την απειλούσε κάθε στιγμή, δηλαδή από την ακηδία και την αδράνεια, κεντώντας την με το κεντρί της μνήμης του θανάτου. Με την απονέκρωσι πάλι κάθε «προσπαθείας», ίσως και με κάποια αίσθησι των αύλων και ουρανίων αγαθών, έκοψε τα δεσμά της λύπης. Ένωρίτερα δὲ εἶχε θανατώσει με το ξίφος της υπακοῆς, την τυραννική ὀργή. Με το σώμα που δὲν ἐβγαίνει ἔξω και με το λόγο που ἀκόμη περισσότερο δὲν ἐξερχόταν από το στόμα του, ἐθανάτωσε την βδέλλα της κενοδοξίας που ἀπλώνει παντοῦ τὸν ιστό της σὰν ἀράχνη. Τί ἀπέμεινε λοιπόν; Ἡ νίκη και το βραβεῖο κατὰ της ὀργῆς κακίας, ἡ τελεία δηλαδή κάθαρσις ἀπὸ τὴν ἀντίθεο ὑπερηφάνεια. Τὴν κάθαρσις αὐτὴ τὴν ἄρχισε μὲν ὁ ἴδιος με τὴν υπακοή, σὰν ἄλλος Βεσελεήλ, τὴν ἀπετελείωσε δὲ ὁ Κύριος της ἐπουρανίου Ἱερουσαλήμ, που ἦλθε ὁ ἴδιος αὐτοπροσώπως και ἔψωσε ἐναντίον της ὑπερηφάνειας τὴν ταπεινώσι, χωρὶς τὴν ὁποία δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ νικηθῇ ὁ διάβολος και ἡ συμμορία του.

* * *

Ἀλλὰ και σὲ ποιὸ μέρος τοῦ στεφάνου που πλέκω νὰ τοποθετήσω τὴν πηγὴ τῶν δακρύων τοῦ Ὁσίου; Χάρισμα που δὲν εὑρίσκεται σὲ πολλούς. Τῶν δακρύων αὐτῶν τὸ ἀπόκρυφο ἐργαστήριο σώζεται ἀκόμη μέχρι σήμερα και εἶναι ἓνα πολὺ μικρὸ σπήλαιο που εὑρίσκεται σὲ κάποια ἄκρη, στοὺς πρόποδες τοῦ ὄρους, και σὲ τόση ἀπόστασι ἀπὸ τὸ ἰδικό του και ἀπὸ κάθε κελλί, ὅση χρειάζοταν γιὰ νὰ φράξῃ τὰ αὐτιά του σπὶς φωνές της κενοδοξίας, νὰ φθάνῃ δὲ μέχρι τὸν οὐρανὸ με τοὺς ὀλολυγμούς, με τὴς κραυγές και τὴς ἐπικλήσεις της θείας βοήθειας και ἄλλα παρόμοια, σὰν αὐτὰ που παρατηροῦνται σὲ ὄσους τοὺς κτυποῦν με ξίφη και πυρωμένα σίδερα και τοὺς βγάζουν τὰ μάτια.

Ὁ ὕπνος που ἔπαιρνε ἦταν τόσος, ὅσος χρειάζοταν γιὰ νὰ μὴ βλαφθῇ τὸ μυαλό του ἀπ'τὴν ἀγρυπνία. Πρὸ τοῦ ὕπνου δὲ, προσευχόταν πολὺ και τακτοποιοῦσε τὰ κείμενα που ἔγραφε, διότι αὐτὸ εἶχε σὰν φίμωτρο της ἀκηδίας. Ὅλη ἡ πορεία της ζωῆς τοῦ ἦταν προσευχὴ ἀέναος και ἔρωσ ἀνέκφραστος πρὸς τὸν Θεόν. Αὐτὸν νύκτα και ἡμέρα ἐνατένιζε μέσα στὸν καθαρῶτατο καθρέπτη της ἀγνότητός του, χωρὶς νὰ θέλῃ νὰ χορτάσῃ, ἢ καλύτερα χωρὶς νὰ μπορῇ νὰ τὸν χορτάσῃ.

* * *

Κάποιος μοναχὸς ὀνομαζόμενος Μωυσῆς, ἐνοιωσε στὴν καρδιά του νὰ ἀνάβῃ ἀπὸ ἀγάπη πρὸς τὸν θεοφόρο αὐτὸν Πατέρα και τὸν ἐκλιπάρησε πολὺ, χρησιμοποιώντας γιὰ μεσίτες πολλούς ἀπὸ τοὺς πατέρες, νὰ τὸν δεχθῇ σὰν μαθητὴ του, γιὰ νὰ διδαχθῇ ἀπὸ αὐτὸν τὴν ἀληθινὴ φιλοσοφία. Πιέζοντάς τον λοιπὸν με τὴς παρακλήσεις ἐκείνων, τὸν ἔκαμψε τὸν μακάριο, ὥστε νὰ τὸν προσλάβῃ κοντὰ του ὡς ὑποτακτικό.

Συνέβη δὲ κάποτε νὰ τὸν διατάξῃ ὁ ἅγιος Πατὴρ νὰ μεταφέρῃ κατάλληλο χῶμα γιὰ νὰ καλλιεργήσουν λάχανα. Ὁ Μωυσῆς πράγματι ἔφθασε στὸν τόπο που τοῦ ὑπέδειξε και πρόθυμα ἐκτελοῦσε τὴν ἐντολὴ που ἔλαβε. Ὅταν ὅμως πέρασε ἡ ὥρα και ἦλθε τὸ καταμεσήμερο, ὁπότε ἡ ζέστη ἐφλόγιζε σὰν καμίνι τὸν τόπο, διότι ἦταν Αὐγούστος μῆνας, ὁ Μωυσῆς ἐλύγισε και κουρασμένος πολὺ ἀπὸ τὴν μεταφορὰ τοῦ χῶματος, σκέφθηκε ὅτι ἔπρεπε ὀλίγο νὰ ξεκουρασθῇ. (Γιὰ νὰ ἔχῃ δὲ σκιά), ξάπλωσε κάτω ἀπὸ ἓναν τεράστιο λίθο καί, ὅπως ἦταν φυσικό, ἀπεκοιμήθηκε. Ἀλλ' ὁ φιλάνθρωπος Θεός, ὁ ὁποῖος δὲν θέλει νὰ πικραίνωνται με τίποτα οἱ γνήσιοι δοῦλοι του, ἐπρόφθασε με τὴ συνήθει εὐσπλαχνία του τὸ κακό, τὴν ὥρα ἀκριβῶς ἐκείνη που ἐκινδύνευε ἡ ζωὴ τοῦ Μωυσῆ. Ἐγινε αὐτό, θὰ σᾶς τὸ διηγηθῶ ἀμέσως. Ὁ μέγας Πατὴρ ἡμῶν Ἰωάννης, ἐνῶ καθόταν στὸ κελλί του, κατὰ τὴν συνήθειά του, μελετώντας και συνομιλώντας με τὸν ἑαυτό του και με τὸν Θεόν, ἔπεσε σ'ἓνα ἐλαφρότατο ὕπνο, ὁποτε βλέπει κάποιον ἱεροπρεπῆ ἄνδρα, που προσπαθοῦσε νὰ τὸν ξυπνήσῃ και σὰν νὰ τὸν εἰρωνεύοταν γιὰ τὸν ὕπνο, τοῦ ἔλεγε: «Ἰωάννη, πῶς κοιμᾶσαι ἀμέριμος, ἐνῶ ὁ Μωυσῆς εὑρίσκεται σὲ κίνδυνο»; Πετάχτηκε τότε ἀπὸ τὸν ὕπνο και ἄρχισε ἀμέσως νὰ προσεύχεται, χρησιμοποιώντας τὴν προσευχὴ σὰν ὄπλο γιὰ τὴν σωτηρία τοῦ μαθητοῦ του.

Ἀργὰ τὸ βράδυ, ὅταν ἐπέστρεψε ὁ Μωυσῆς, τὸν ἐρώτησε μήπως τοῦ συνέβη τίποτε τὸ φοβερὸ ἢ ἀνέλπιστο. «Ἐνας λίθος τεράστιος -τοῦ ἀπήντησε ἐκεῖνος- κατὰ τὴς μεσημερινῆς ὥρας της ἡμέρας θὰ με ἐπλάκωνε και θὰ με συνέτριβε, ἐνῶ κοιμώμουν βαθεῖα ἀπὸ κάτω του, ἐὰν δὲν ἀκουγα -ἔτσι μοῦ φάνηκε- τὴν φωνή σου. Πετάχθηκα τότε μ' ἓνα ὀρμητικὸ και ἀπότομο πήδημα και ἀπομακρύνθηκα, ὁπότε τὴν ἴδια στιγμή εἶδα τὸν βράχο νὰ ἀποσπᾶται και νὰ πέφτει στὸ χῶμα». Ἀκούοντάς το αὐτὸ ὁ τόσο ταπεινὸς Ὁσῖος, δὲν ἀνέφερε τίποτε ἀπὸ τὴν

ὄπτασία του στὸν ὑποτακτικό του, μέσα του ὅμως μὲ ἔντονες κραυγές καὶ αἰσθήματα ἀγάπης ἀνυμνοῦσε καὶ εὐγνωμονοῦσε τὸν Θεόν.

* * *

Ἦταν ἀκόμη καὶ ἰατρός τῶν κρυφῶν παθῶν ὁ ἄνθρωπος τοῦ Θεοῦ. Κάποτε ἕνας μοναχὸς ποὺ ὠνομαζόταν Ἰσαὰκ δοκίμαζε δυνατὸ σαρκικὸ πόλεμο καὶ ἦταν γι' αὐτὸ γεμάτος θλίψη καὶ ἀθυμία. Ἦλθε γρήγορα στὸν Ὅσιο καὶ μὲ δάκρυα καὶ ἀναστεναγμούς τοῦ φανέρωσε τὸν ἐσωτερικὸ του πόλεμο. Ὁ πανθαύμαστος ἀφοῦ ἐθαύμασε τὴν πίστη καὶ τὴν ταπεινώσί του, «Ἐλα, ἀδελφέ μου -τοῦ λέγει- νὰ προσευχηθοῦμε ἀπὸ κοινοῦ καὶ ὁ ἀγαθὸς καὶ εὐσπλαχνικὸς Θεὸς δὲν θὰ παραβλέψῃ τὴν ἰκεσία μας». Δὲν εἶχαν τελειώσει ἀκόμη τὴν προσευχή τους. Ὁ ταλαιπωρημένος μοναχὸς ἐκείτετο μὲ τὸ πρόσωπο στὸ ἔδαφος. Καὶ ὁ εὐσπλαχνικὸς Θεὸς ἱκανοποίησε τὸ αἶτημα τοῦ δοῦλου του, καὶ ἀπέδειξε ἔτσι ἀληθινὸ τὸν προφήτη Δαβίδ' (πρβλ. Ψαλμ. ρμδ'19). Ὁ ὄφις δὲ, ὁ δαίμων δηλαδὴ τοῦ σαρκικοῦ πολέμου, κτυπημένος μὲ τὸ μαστίγιό τῆς θερμῆς προσευχῆς τοῦ Ὁσίου δραπέτευσε. Ὁ πρῶν ἀσθενὴς ἀντελήφθηκε τὸν ἑαυτό του ἐντελῶς θεραπευμένο καὶ ἀνενόχλητο πλέον. Ἐθαύμαζε γι' αὐτὸ καὶ γεμάτος ἐκπληξι εὐγνωμονοῦσε τὸν Θεὸν ποὺ ἐδόξασε τὸν δοῦλο του, καὶ τὸν δοῦλο του ποὺ ἐδόξασθηκε.

Μερικοὶ δὲ πονηροὶ ἄνθρωποι κεντημένοι ἀπὸ φθόνον ἐναντίον τοῦ ἀειμνήστου Πατρός, ποὺ σκορποῦσε πλούσια τὸν λόγο τῆς χάριτος καὶ ἐπόπιζε ὅλους ὅσους τὸν ἐπλησίαζαν μὲ τὰ ἀφθονὰ νάματα τῆς διδασκαλίας του, τὸν κατηγοροῦσαν ὡς «λάλον καὶ φλύαρον», προσπαθώντας μὲ τὸν τρόπο αὐτόν, νὰ σταματήσουν τὴν τόση ὠφέλεια ποὺ προσέφερε. Ἐκεῖνος δὲ γνωρίζοντας ὅτι «πάντα ἰσχύει ἐν τῷ ἐνδυναμοῦντι Χριστῷ» καὶ μὴ θέλοντας νὰ παιδαγωγῆ μόνον μὲ τὰ λόγια ὅσους τὸν ἐπλησίαζαν γιὰ ὠφέλεια, ἀλλὰ πολὺ περισσότερο μὲ τὴν σιωπὴ καὶ τὴν μελέτη τοῦ παραδείγματός του, ἐπὶ πλέον δὲ -καθὼς λέγει καὶ ἡ Γραφή- γιὰ νὰ κόψῃ τὴν ἀφορμὴ «τῶν ζητούντων ἀφορμὴν», ἐσιώπησε γιὰ ὀρισμένο διάστημα καὶ σταμάτησε τὸ μελιστάλακτο βεῖθρον τοῦ διδασκαλικοῦ του λόγου. Καὶ τὸ ἔκανε αὐτό, διότι ἔκρινε καλύτερο νὰ ζημιώσῃ γιὰ ὀλίγο αὐτοὺς ποὺ ἐπιθυμοῦσαν τὰ καλὰ, τοὺς ὁποίους μὲ τὴν σιωπὴ ἴσως θὰ ὠφελοῦσε, παρὰ νὰ ἐξερεθίσῃ περισσότερο τοὺς ἀγνώμονας ἐκείνους ἐπικριτὰς καὶ νὰ αὐξήσῃ ἔτσι τὴν μανία τῆς κακίας τους. Ἐκεῖνοι τότε ἐσεβάσθησαν καὶ ἐξετίμησαν τὴν ὑποχωρητικότητα καὶ τὴν μετριοφροσύνη τοῦ ἀνδρός, συναισθάνθηκαν ὅτι ἔφραξαν μία πηγὴ τόσης ὠφελείας καὶ ἔγιναν αἵτιοι μεγάλης βλάβης σὲ ὅλους, καὶ ἄρχισαν νὰ τὸν ἰκετεύουν καὶ νὰ τὸν παρακαλοῦν μαζὶ μὲ τοὺς ἄλλους νὰ συνεχίσῃ τὸν λόγο τῆς διδασκῆς του, ὥστε νὰ μὴν ζημιώνωνται μὲ τὴν σιωπὴ του, ἐκεῖνοι ποὺ ἐπιζητοῦσαν τὰ σωτήρια λόγια του. Τότε ὑπεχώρησε ἀμέσως αὐτὸς ποὺ δὲν εἶχε μάθει νὰ ἀντιλέγῃ καὶ συνέχισε πάλι τὴν προηγουμένη τακτικὴ του.

Ἐπειδὴ λοιπὸν τόσο πολὺ τὸν ἐθαύμαζαν, διότι ὑπερτεροῦσε ὅλους σὲ ὅλα, ὅλοι μαζὶ οἱ μοναχοὶ σὰν ἕνα νέον Μωυσῆ τὸν ἀνέβασαν διὰ τῆς βίας στὸν ἡγουμενικὸ θρόνον. Ἔτσι αὐτοὶ ποὺ ἐγνώριζαν νὰ διακρίνουν καλὰ πῶς ἱκανότητες τοῦ καθενός, ἐτοποθέτησαν τὸν λύχνο ἐπάνω στὴν λυχνία τῆς ἡγουμενίας καὶ δὲν διεψεύσθησαν στὴς ἐλπίδες τους. Διότι ἀνέβηκε καὶ αὐτὸς στὸ θεοβάδιστο Ὅρος, (ὅπως ὁ Μωυσῆς), εἰσῆλθε στὸν ἄδυτο γνόφο καὶ ἔλαβε τὴν θεοτύπωτη νομοθεσία καὶ θεωρία, προχωρώντας ἐπάνω στὴς βαθμίδες τῆς νοητῆς ἀναβάσεως. Μὲ τὸν λόγο τοῦ Θεοῦ ἄνοιξε τὸ στόμα του, προσείλκυσε τὸ Πνεῦμα καὶ ἄφησε νὰ ἐξέλθῃ λόγος ἀγαθὸς ἀπὸ τὸν ἀγαθὸ ἠθασαυρὸ τῆς καρδιάς του.

Τὸ τέλος τοῦ ἐπιγείου βίου του τὸν εὕρηκε ἐπάνω στὸ ἔργο τῆς καθοδηγήσεως τῶν Ἰσραηλιτῶν, δηλαδὴ τῶν μοναχῶν. Δὲν ὠμοίασε ὅμως στὸν Μωυσῆ σὲ ἕνα σημεῖο: Στὸ ὅτι αὐτὸς ἀσφαλῶς ἀνέβηκε εἰς τὴν ἄνω Ἱερουσαλήμ, ἐνῶ ἐκεῖνος -δὲν γνωρίζω πῶς- ἔχασε τὴν κάτω Ἱερουσαλήμ.

* * *

Μάρτυρες αὐτῶν ποὺ λέγω εἶναι ὅλοι ὅσοι ἀπήλαυσαν ἀπὸ αὐτὸν πῶς ἀπηχῆσεις καὶ πῶς διδασκαλίες τοῦ Ἁγίου Πνεύματος καὶ ἐσώθηκαν, ἀλλὰ καὶ ἐκεῖνοι ποὺ ἀκόμη σώζονται. Ἄριστος μάρτυς τῆς σωτηρίας ποὺ προξενοῦσε καὶ τῆς διδασκαλικῆς σοφίας ποὺ εἶχε, εἶναι καὶ ὁ νέος Δαβίδ' ἐπὶ πλέον καὶ ὁ καλὸς μας ποιμὴν Ἰωάννης, ὁ ὁποῖος παρεκάλεσε θερμὰ καὶ ἔπεισε τὸν Μέγα νὰ κατεβῆ ἀπὸ τὸ Σινᾶ, νὰ ἔλθῃ νοερώς πλησίον μας καὶ σὰν ἄλλος νέος Θεόπτης νὰ μᾶς φέρει πῶς θεογραφῆς πλάκες, οἱ ὁποῖες ἐξωτερικὰ μὲν περιέχουν τὰ πρακτικὰ, ἐσωτερικὰ δὲ τὰ θεωρητικὰ διδάγματα.

Β. Ἔτερα βιογραφικά στοιχεία

ΗΛΘΕ ΚΑΠΟΤΕ ὁ ἀββᾶς Μαρτύριος, ὁ Γέροντας τοῦ ἀββᾶ Ἰωάννου, στὸν μέγα Ἀναστάσιο, καὶ ἐκεῖνος ὅταν τοὺς εἶδε λέγει στὸν ἀββᾶ Μαρτύριο: «Πές μου, ἀββᾶ Μαρτύριε, ἀπὸ ποῦ εἶναι αὐτὸς ὁ νέος καὶ ποιὸς τὸν ἔκειρε μοναχὸς»; Καὶ ἐκεῖνος τοῦ ἀπήντησε: «Δοῦλός σου εἶναι, πάτερ, καὶ ἐγὼ τὸν ἔκειρα». «Πωπῶ! ἀββᾶ Μαρτύριε – τοῦ λέγει μὲ θαυμασμὸ – ποιὸς νὰ τὸ εἶπῃ ὅτι Ἠγούμενο τοῦ Σινᾶ ἔκειρες!»! Καὶ δὲν διεψεύσθη ὁ Ἅγιος, διότι ὕστερα ἀπὸ σαράντα χρόνια ἔγινε Ἠγούμενός μας.

Ἄλλοτε πάλι τὸν ἴδιο Ἰωάννη τὸν ἐπῆρε μαζί του ὁ Γέροντάς του, ὁ ἀββᾶς Μαρτύριος, καὶ ἐπῆγαν στὸν μέγα Ἰωάννη τὸν Σαββαΐτη ποὺ ἔμενε τότε στὴν ἔρημο τοῦ Γουδᾶ. Μόλις λοιπὸν τὸν εἶδε ὁ Γέροντας, σηκώθηκε ἔβαλε νερό, ἐνίψε τὰ πόδια τοῦ Ἰωάννου καὶ κατεφίλησε τὸ χέρι του, ἐνῶ τοῦ ἀββᾶ Μαρτυρίου δὲν τοῦ ἐνίψε τὰ πόδια. Ὅταν δὲ τοῦ ἐζήτησε ἐξηγήσι γι' αὐτὸ ὁ μαθητὴς του Στέφανος, ὁ Γέροντας ἀπήντησε: «Πίστευσε, τέκνο μου ὅτι ἐγὼ δὲν γνωρίζω ποιὸς εἶναι αὐτὸς ὁ νέος. Ἐγὼ τὸν ἠγούμενο τοῦ Σινᾶ ὑποδέχθηκα καὶ τὰ πόδια τοῦ Ἠγουμένου ἐνίψα».

Καὶ ὁ ἀββᾶς Στρατήγιος, τὴν ἡμέρα ποὺ ἐκάρη μοναχὸς ὁ ἀββᾶς Ἰωάννης, σὲ ἡλικία εἴκοσι ἐτῶν, προεῖπε περὶ αὐτοῦ, ὅτι θὰ ἀναδειχθεῖ μεγάλος ἀστήρ. Ἀλλὰ καὶ κάτι πὸ θαυμαστὸ ἀκόμη: Τὴν ἡμέρα ποὺ ἐγκαθιδρύθη ὡς Ἠγούμενός μας καὶ εἶχαν ἔλθει στὸ Μοναστήρι μας ἑξακόσιοι περίπου ξένοι, ὅταν ἐκάθισαν στὴν τράπεζα καὶ ἔτρωγαν, ἔβλεπε κάποιον μὲ κοντὰ μαλλιά, τυλιγμένο μὲ ἓνα σεντόνι ὅπως οἱ Ἰουδαῖοι, ὁ ὁποῖος ἔτρεχε παντοῦ καὶ διέταζε ἐξουσιαστικὰ τοὺς μαγείρους, τοὺς οἰκονόμους, τοὺς κελλαρίτας, καὶ τοὺς ἄλλους διακονητάς. Ὅταν λοιπὸν ἔφυγε ὁ κόσμος καὶ ἐκάθισαν οἱ διακονηταὶ νὰ φάγουν, ἀνεζήτηίτο αὐτὸς ποὺ ἔτρεχε παντοῦ καὶ διέταζε, καὶ δὲν εὕρισκόταν. Τότε ὁ δοῦλος τοῦ Θεοῦ, Πατὴρ ἡμῶν Ἰωάννης, μᾶς εἶπε: «Ἀφῆστέ τον. Δὲν ἔκανε τίποτε τὸ παράξενο ὁ κύριος Μωυσῆς μὲ τὸ νὰ διακονήσῃ στὸν ἰδικό του τόπο»!

Σὲ κάποια ἄλλη περίστασι ὅταν εἶχε πέσει ξηρασία στὰ μέρη τῆς Παλαιστίνης ἀφοῦ τὸν παρεκάλεσαν οἱ περίοικοι, προσευχήθηκε καὶ ἔπεσε πλούσια βροχή. Καὶ δὲν εἶναι ἀπίστευτο αὐτό, διότι «θέλημα τῶν φοβουμένων αὐτὸν ποιήσει ὁ Κύριος καὶ τῆς δεήσεως αὐτῶν εἰσακούσεται».

Πρέπει νὰ γνωρίζουμε καὶ τοῦτο, ὅτι ὁ Ἰωάννης τῆς Κλίμακος εἶχε ἀδελφὸ κάποιον θαυμαστὸ ἀββᾶ Γεώργιο, τὸν ὁποῖον ζώντας ἀκόμη ἐγκατέστησε Ἠγούμενο τοῦ Σινᾶ, καὶ ὁ ἴδιος ἀπεσύρθη στὴν ἡσυχία, τὴν ὁποία ἐξ ἀρχῆς ὁ σοφὸς εἶχε λάβει ὡς σύζυγός του. Ὅταν δὲ ἐπρόκειτο νὰ πορευθεῖ στὸν Κύριον ὁ νέος μας Μωυσῆς, ὁ ὀσιώτατος Ἠγούμενος Ἰωάννης, εὕρισκόταν δίπλα του κλαίγοντας ὁ ἀββᾶς Γεώργιος, ὁ ἀδελφός του, καὶ τοῦ ἔλεγε: «Μὲ ἀφίνεις λοιπὸν καὶ φεύγεις; Ἐγὼ παρακαλοῦσα, ἐσὺ νὰ προπέμψῃς ἐμένα. Διότι ἐγὼ κύριέ μου δὲν μπορῶ χωρὶς ἐσένα νὰ ποιμάνω τὴν συνοδία. Καὶ τώρα ἀντίθετα προπέμπω ἐσένα!»! Τοῦ ἀπήντησε τότε ὁ ἀββᾶς Ἰωάννης: «Νὰ μὴ λυπηῖσαι καὶ νὰ μὴν ἀνησυχῆς, διότι ἐὰν βρῶ παρῆρησία ἐνώπιον τοῦ Κυρίου, δὲν θὰ σὲ ἀφήσω πίσω μου νὰ συμπληρώσεις χρόνον». Μέσα σὲ δέκα μῆνες ἀπῆλθε καὶ αὐτὸς πρὸς τὸν Κύριο.

Γ. Χωρία περὶ τῆς Ἱεράς Ψαλμωδίας στὴν Κλίμακα (κατὰ τὴν σειρά των Αναβαθμῶν)

• Δ 9 (10) Περὶ ὑπακοῆς

Ὅπλον μὲν οἱ Πατέρες τὴν ψαλμωδίαν, τὴν δὲ προσευχὴν τεῖχος, λουτήρα δὲ τὸ ἄμωμον δάκρυον εἶναι ὀρίζονται· τὴν δὲ μακαρίαν ὑπακοὴν ὁμολογίαν ἔκριναν, ἥς χωρὶς οὐδεὶς τῶν ἐμπαθῶν ὄψεται τὸν Κύριον·

Οἱ πατέρες ὠνόμασαν τὴν ψαλμωδία ὄπλον, τὴν προσευχὴν τεῖχος, τὰ καθαρὰ δάκρυα λουτρό, ἐνῶ τὴν μακαρία ὑπακοὴ τὴν ἐχαρκτήρισαν ὡς μαρτύριο. Χωρὶς αὐτὴν, κανεὶς ἀπὸ τοὺς ἐμπαθεῖς δὲν θὰ κατορθώσῃ νὰ ἰδῇ τὸν Κύριον.

- Δ 42 (32γ) **Περί υπακοής**

Τινὰ τῶν ἀδελφῶν ὄρων σὺν αἰσθήσει καρδίας πλέω τῶν πολλῶν ἐν τῇ ψαλμωδίᾳ περιστάμενον· καὶ μάλιστα ἐν τῇ πρωτολογίᾳ τῶν ὕμνων πρὸς τινὰς τοῖς ἑαυτοῦ ἤθεσι, καὶ τῷ προσώπῳ διαλεχόμενον, ἠρώτων τοῦ ἠθους τοῦ μακαρίου τὴν ἔννοιαν μαθεῖν. Ὁ δὲ γινὸς ἵνα μὴ κρύπτειν ὠφελῆσαι, φησί· Τοὺς λογισμοὺς μου, πάτερ Ἰωάννη, καὶ τὸν νοῦν σὺν τῇ ψυχῇ εἴωθα ἐκ προοιμιῶν ἐπισυνάγειν, καὶ συγκαλῶν κράζειν τούτοις· Δεῦτε, προσκυνήσωμεν, καὶ προσπέσωμεν αὐτῷ Χριστῷ βασιλεῖ καὶ Θεῷ ἡμῶν.

Ἄλλη φορά βλέπω ἕναν ἀπὸ τοὺς ἀδελφούς νὰ παρακολουθῇ τὴν ψαλμωδίᾳ μὲ πραγματικὴ συναίσθησι περισσότερη ἀπὸ κάθε ἄλλον. Μάλιστα στὴν ἀρχὴ τῶν Ἀκολουθιῶν εἶδεινε ἀπὸ τίς κινήσεις καὶ τὸ ὕφος τοῦ προσώπου του ὅτι συζητοῦσε μὲ κάποιον. Ἐζήτησα λοιπὸν ἀπὸ τὸν μακάριο νὰ μοῦ ἐξηγήσῃ αὐτὴ του τὴν στάσι. Καὶ ἐκεῖνος ποὺ δὲν συνήθιζε νὰ ἀποκρύπτῃ κάτι ποὺ θὰ ὠφελοῦσε, μοῦ ἀπήντησε: «Ἐχω τὴν συνήθεια, πάτερ Ἰωάννη, νὰ συμμαζεύω στὴν ἀρχὴ τῆς Ἀκολουθίας τοὺς λογισμοὺς, τὸν νοῦ καὶ ὄλο τὸν ψυχικὸ μου κόσμος. Καὶ μόλις τοὺς συγκαλέσω, τοὺς φωνάζω: «Δεῦτε προσκυνήσωμεν καὶ προσπέσωμεν Χριστῷ τῷ βασιλεῖ καὶ Θεῷ ἡμῶν».

- Δ 100 (87) **Περί υπακοής**

Ὁ ἐν τῷ μέσῳ, οὐ τοσοῦτον ἐκ τῆς ψαλμωδίας, ὅσον ἐκ τῆς εὐχῆς κερδαίνειν δύναται· ἢ γὰρ σύγχυσις, ψαλμοῦ διάλυσις.

Ὅποιος ζεῖ σε Κοινόβιο δὲν ὠφελείται τόσο ἀπὸ τὴν ψαλμωδίᾳ, ὅσο ἀπὸ τὴν (εσωτερικὴ) προσευχῇ. Διότι οἱ φωνές τῶν ψαλτῶν δημιουργοῦν σύγχυσι καὶ ἐμποδίζουν τὴν κατανόησι τῶν ὕμνων.

- Δ 111 (101) **Περί υπακοής**

Πάντοτε μὲν, ἐπι πλείον δὲ ἐν ταῖς ὕμνωδίας, τὸ ἡσύχιον καὶ ἀτάραχον τηρήσωμεν· σκοπὸς γὰρ τοῖς δαίμοσι διὰ ταραχῶν τὴν προσευχὴν ἀφανίζειν.

Πάντοτε βέβαια, περισσότερο ὅμως κατὰ τὴν ὥρα τῆς ψαλμωδίας, ἀς διατηρήσωμε ἡσυχία καὶ ἀταραξία. Διότι οἱ δαίμονες προσπαθοῦν μὲ τίς ταραχές νὰ χαλοῦν τὴν προσευχὴ.

- Ε 22 (5κ) **Περί μετανοίας**

Οὐ μὴ γὰρ, οὐ μὴ κρύψω οὐδὲ ταύτην αὐτῶν τῶν μακαρίων ὄντως ἠλεημένην ταπεινώσιν, καὶ συντετριμμένην πρὸς Θεὸν ἀγάπην καὶ μετάνοιαν. Μέλλοντες τοίνυν πρὸς Κύριον πορεύεσθαι, καὶ τῷ ἀδέκαστῳ βῆματι παρίστασθαι, καλοὶ ἐκεῖνοι τῆς χώρας τῆς μετανοίας πολῖται, ὁπηνίκα τις αὐτῶν ἐν τῷ παντὶ ἐθεώρει ἑαυτὸν, τοῦτο διὰ τοῦ προεστῶτος αὐτῶν ἐδυσώπει μεθ' ὄρκων τὸν μέγαν, τοῦ μὴ καταξιωθῆναι αὐτὸν ἀνθρωπίνης ταφῆς, ἀλλὰ ἀλόγου, ἢ ἐν τῷ ρείθρῳ τοῦ ποταμοῦ, ἢ ἐν τῷ ἀγρῷ τοῖς θηρίοις παραδθῆναι ὅπερ πολλάκις καὶ ὑπήκουσεν [ἐποίησεν ὑπακούσας] ὁ τῆς διακρίσεως λύχνος, ψαλμωδίας τε πάσης καὶ τιμῆς ἐστερημένους ἐξοδιάζεσθαι κελεύων.

Δὲν θὰ κρύψω καθόλου οὔτε τὴν ἐλεημένην ταπεινώσιν αὐτῶν τῶν πραγματικῶν μακαρίων οὔτε τὴν συντετριμμένην πρὸς τὸν Θεὸν ἀγάπην καὶ μετάνοιά τους. Καθ' ὃν χρόνον οἱ καλοὶ αὐτοὶ κάτοικοι τῆς χώρας τῆς μετανοίας ἐπρόκειτο νὰ ἀναχωρήσουν πρὸς τὸν Κύριον καὶ νὰ παρασταθοῦν ἐμπρὸς στὸ ἀδέκαστο βῆμα, βλέποντας ὅτι τελειώνει πλέον ἡ ζωὴ τους, μέσῳ τοῦ προϊσταμένου τους ἐκλιπαροῦσαν μὲ ὄρκους τὸν Μέγαν, (τὸν Ἠγουμένο δηλαδὴ), νὰ μὴν ἀξιωθοῦν ἀνθρωπίνης ταφῆς, ἀλλὰ νὰ πεταχθοῦν σὰν ἄλογα ζῶα ἢ στὸ ρεῦμα τοῦ ποταμοῦ ἢ στὰ θηρία τοῦ ἀγροῦ. Καὶ πολλές φορές ὑπήκουσε καὶ τὸ ἔκανε ὁ λύχνος ἐκεῖνος τῆς διακρίσεως, δίδοντας ἐντολὴ νὰ τοὺς κηδεύσουν χωρὶς καμμία τιμὴ καὶ ψαλμωδίᾳ.

- Ζ 24 (23) **Περί χαροποιού πένθους**

Πυρός αιώνιου μνήμη καθ' ἑσπέραν συγκοιμηθήτω σοι, καὶ συναναστήτω σοι· καὶ οὐ μὴ σου βραθυμία ἐν καιρῷ ψαλμωδίας κυριεύσῃ ποτέ.

Η μνήμη του αιώνιου πυρός ας κοιμηθῆ κάθε βράδυ μαζί σου και ας ξυπνήσει πάλι μαζί σου. Με τον τρόπο αυτό δεν θα σε κυριεύσει ποτέ η ραθυμία στον καιρό της ψαλμωδίας.

- Ζ 56 - 57 (51) **Περί χαροποιού πένθους**

Ὅσπερ χήρα τὸν ἑαυτῆς ἄνδρα ἀποβαλοῦσα, καὶ μονογενῆ υἱὸν κεκτημένη μετὰ Κύριον, ἐκεῖνον μόνον παραμυθίαν κέκτηται· οὕτω καὶ ψυχῆς πεσοῦσης οὐκ ἔστι παραμυθία τις ἕτερα ἐν καιρῷ ἐξόδου, ὡς οἱ κόποι τοῦ λαίμοῦ, καὶ τὰ δάκρυον. - Οὐ μελωδήσουσιν οἱ τοιοῦτοί ποτε, οὐδὲ ἀλαλάζουσιν ἐν ὕμνοις πρὸς ἑαυτούς· λυμαντικά γὰρ τὰ τοιαῦτα τοῦ πένθους καθεστήκασιν. Ἄν διὰ τούτων προσκαλεῖσθαι αὐτὸ ἐπιτηδεύης, ἔτι πόρρω ἀπὸ σου ἀφέστηκε τὸ ἔργον· πένθος γὰρ ἔστιν πεποιωμένον ἄλγημα ψυχῆς ἐμπύρου.

Ἡ χήρα ποὺ ἔχασε τὸν ἄνδρα της καὶ ἔμεινε μὲ τὸ μονάκριβο παιδί της, αὐτὸ ἔχει σὰν μόνη παρηγορία της μετὰ τὸν Κύριον. Παρόμοια καὶ γιὰ τὴν ψυχὴ ποὺ ἀμάρτησε δὲν ὑπάρχει ἄλλη καμμία παρηγορία τὴν ὥρα τοῦ θανάτου ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς κόπους τοῦ λαίμοῦ, (τὴν νηστεία δηλαδὴ), καὶ τὰ δάκρυα. Ὅσοι πενθοῦν ἔτσι, δὲν θα ψάλλουν ποτέ οὔτε θα ξεσπάσουν σε αλαλαγμούς ὕμνων, διότι ὅλα αὐτὰ ἀφανίζουν τὸ πένθος. Ἐάν επιχειρήσῃς με αὐτὰ νὰ ἀποκτήσῃς τὸ πένθος, γινώριζε ὅτι εὐρίσκεισαι μακριὰ ἀπὸ τὸν σκοπὸ σου. Διότι πένθος σημαίνει συνεχῆς καὶ μονιμοποιημένη κατάστασις πόνου σὲ μία φλογισμένη -ἀπὸ θεϊκῆ ἀγάπη- ψυχῆ.

- Η 23 (19) **Περί αοργησίας**

Ποτὲ μὲν ἡ μελωδία τὸν θυμὸν ἀρίστως διαλύει, ἡ σύμμετρος· ποτὲ δὲ τῇ φιληδονίᾳ συνέρχεται, ἡγε ἄμετρος καὶ ἀκαιρος. Τούς οὖν καιροὺς κανονίζοντες, οὕτως ἐχρησάμεθα.

Μερικὲς φορές ἡ ψαλμωδία, ὅταν εἶναι μετρία, καταπραΰνει ἀρίστα τὸν θυμὸ. Καὶ μερικὲς φορές, ὅταν εἶναι ἄμετρο καὶ ἀκαιρη, δημιουργεῖ φιληδονία. Γι' αὐτὸ ας τὴν χρησιμοποιοῦμε διακριτικὰ ἀνάλογα με τὶς περιστάσεις.

- ΙΓ 2 (1) **Περί ακηδίας**

Ἀκηδία ἔστι πάρεσις ψυχῆς, καὶ νοδὸς ἔκλυσις, ὀλιγωρία ἀσκήσεως, μῖσος τοῦ ἐπαγγέλματος, κοσμικῶν μακαρίστρια, Θεοῦ διαβλήτωρ, ὡς ἀσπλάγχχνου καὶ ἀφιλανθρώπου, ἀτονία ψαλμωδίας, ἐν προσευχῇ ἀσθενοῦσα, ἐν διακονίᾳ σιδηρᾶ, ἐν ἐργοχειρῷ ἄοκνος, ἐν ὑπακοῇ δόκιμος.

Ἀκηδία σημαίνει παράλυσις τῆς ψυχῆς καὶ ἔκλυσις τοῦ νοῦ, ὀκηρία καὶ ἀδιαφορία πρὸς τὴν ἀσκήσι, μῖσος πρὸς τὶς μοναστικὲς ὑποσχέσεις. (Ἡ ἀκηδία εἶναι ἀκόμη) αὐτὴ ποὺ μακαρίζει τοὺς κοσμικοὺς, ποὺ κατηγορεῖ τὸν Θεὸν ὅτι δὲν εἶναι εὐσπλαγχνικὸς καὶ φιλάνθρωπος, ποὺ φέρνει ἀτονία τὴν ὥρα τῆς ψαλμωδίας καὶ ἀδυναμία τὴν ὥρα τῆς προσευχῆς. Αὐτὴ ποὺ μᾶς κάνει σιδηρένιους στὰ διακονήματα, ἀόκνους στὸ ἐργόχειρο, σπουδαίους στὴν πρακτικὴ ζωὴ τῆς ὑπακοῆς (ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὴν θεωρητικὴ ζωὴ τῆς ἡσυχίας).

- ΙΓ 11 - 12 (8) **Περί ακηδίας**

Ἐνὸς καὶ τούτου καὶ πάντων βαρυτάτου τῶν ὀκτώ τῆς κακίας προστατῶν ὑπάρχοντος κατὰ τὴν ἐκεῖνων ἀκολουθίαν, καὶ ἐν τούτῳ ποιήσωμεν. Πλὴν κάκεινο προσθήσομεν· ψαλμωδίας μὴ παρούσης, ἀκηδία οὐ φαίνεται· καὶ κανόνος τελεσθέντος ὀφθαλμοὶ διηνοιχθήσαν.

Ἐφ' ὅσον καὶ ἡ ἀκηδία εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ ὀκτὼ πρωταρχικὰ πάθη τῆς ψυχῆς, καὶ μάλιστα τὸ βαρύτερο, ἂς

τὸ ἀντιμετωπίσωμε καὶ αὐτὸ ἀναλόγως, ὅπως καὶ τὰ ἄλλα. Πλὴν ἂς προσθέσωμε καὶ τοῦτο: Ὅταν δὲν γίνεται ψαλμωδία καὶ ακολουθία ἡ ἀκιδία δὲν παρουσιάζεται. Καὶ ὅταν τελείωσε ὁ κανὼν (Κανὼν) τῆς προσευχῆς, τότε ἀνοίξαν οἱ ὀφθαλμοί.

- **ΙΓ 11 - 12 (10) Περὶ ἀκιδίας**

Λέγε λοιπὸν σὺ, ᾧ παρειμένε καὶ ἔκλυτε. τίς ὁ τετοκῶς σε κακῶς; τίνες οἱ σοὶ ἀπόγονοι; τίνες δὲ οἱ σε πολεμοῦντες; καὶ τίς ὁ σοῦ ἀναρέτης; Ὁ δὲ φησιν, Ἐν τοῖς μὲν ἀληθεία ὑπηκόοις οὐκ ἔχω ἐγὼ ποῦ τὴν κεφαλὴν κλῖναι· ἐν οἷς δὲ ἔχω, καθ' ἡσυχίαν συνδιάζω τούτοις. Αἱ δὲ μοῦ κλήτριαὶ πλεῖσται· ποτὲ μὲν ἀναισθησία ψυχῆς, ποτὲ δὲ ἀμνημοσύνη τῶν ἄνω· ἔστι δὲ ὅτε καὶ ὑπερβολὴ καυμάτων· ἐμοῦ ἀπόγονοι μεταβάσεις τόπων σὺν ἐμοὶ γινόμεναι· παρακοὴ πατρός, ἀμνημοσύνη κρίσεως· ἔστι δὲ ὅτε καὶ κατὰλειψις τοῦ ἀπαγγέλλματος· αἱ ἐμοῦ ἀντίδοκοι, ὑφ' ὧν δέδεμαι νῦν, ψαλμωδία σὺν ἐργοχείρῳ· ἐμοῦ ἐχθρός, θανάτου ἔννοια· ἢ δὲ ἐμὲ θανατοῦσα, ἔστι προσευχὴ μετὰ ἐλπίδος βεβαίας τῶν καλῶν.

Λέγε μας λοιπὸν καὶ σὺ, παράλυτε καὶ ἔκλυτε, ποιός εἶναι ὁ κακὸς γονεὺς σου; Ποιὰ εἶναι τὰ τέκνα σου; Ποιοὶ εἶναι αὐτοὶ ποῦ σὲ πολεμοῦν; Καὶ ποιός ὁ φονευτὴς σου; ...Τὰ ἰδικά μου τέκνα εἶναι: Οἱ μετακινήσεις ἀπὸ τὸν ἕνα τόπο στὸν ἄλλο ποῦ γίνονται μαζί μου, ἢ παρακοὴ στὸν πνευματικὸ πατέρα, ἢ λησμοσύνη τῆς Κρίσεως, καὶ μερικὲς φορὲς ἢ ἐγκατάλειψις τῆς μοναχικῆς ζωῆς.) Ἰδικοί μου ἀντίπαλοι, ἀπὸ τοὺς ὁποίους τώρα ἔχω δεθῆ, εἶναι ἡ ψαλμωδία καὶ τὸ ἐργόχειρο. Ἐχθρική σ' ἐμένα εἶναι καὶ ἡ σκέψις τοῦ θανάτου, ἀλλὰ ἐκεῖνη ποῦ με θανατῶνει τελείως εἶναι ἡ προσευχὴ, ἐνωμένη μετὰ τὴν βεβαία ἐλπίδα τῶν μελλόντων ἀγαθῶν.

- **ΙΕ 47 (45) Περὶ ἀγνείας**

Ἐρευνήσωμεν καὶ μετρήσωμεν, καὶ τηρήσωμεν ποία μὲν ἐν τῇ ψαλμωδίᾳ ἐκ τοῦ τῆς πορνείας δαίμονος ἠδύτης ἡμῖν προσγίνεται· ποία δὲ ἐκ τῶν λόγων τοῦ Πνεύματος καὶ τῆς ἐν αὐτοῖς ὑπαρχούσης χάριτος καὶ δυνάμεως.

Ἄς ἐρευνήσωμε καὶ ἄς μετρήσωμε καὶ ἄς προσέξωμε ποια εἶναι ἡ γλυκύτης ποῦ δημιουργεῖται μέσα μας, ὅταν ψάλλωμε ἠδονικά ἐπιηρεασμένοι ἀπὸ τὸν δαίμονα τῆς πορνείας, καὶ ποια προέρχεται ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ Ἁγίου Πνεύματος καὶ ἀπὸ τὴν μυστικὴ τους χάρι καὶ δύναμι.

- **ΙΕ 59 (59) Περὶ ἀγνείας**

Τῷ αὐτῷ κανόνι, καὶ ἐπι τῶν μελωδικῶν καὶ ᾠσμάτων χρησόμεθα. Οἱ μὲν γὰρ φιλόθεοι, εἰς ἰλαρότητα καὶ θεῖαν ἀγάπην, καὶ δάκρυα, καὶ ἐκ τῶν ἔξωθεν, καὶ ἐκ τῶν πνευματικῶν ᾠδῶν κινεῖσθαι πεφύκασιν· οἱ δὲ φιλήδονοι, τὸ ἐναντίον.

Ἄς ἔχουμε ὑπ' ὄψιν μας καὶ ὅσον ἀφορὰ τις μελωδίες καὶ τὰ ᾠσματα, ὅτι ὅσοι εἶναι φιλόθεοι, παρακινούνται σὲ πνευματικὴ χαρὰ καὶ ἀγάπη τοῦ Θεοῦ καὶ δάκρυα, τόσο ἀπὸ τὰ κοσμικὰ ὅσο καὶ ἀπὸ τὰ θρησκευτικὰ μελωδήματα. Στους φιλήδονους ὁμῶς συμβαίνει τὸ ἀντίθετο.

- **ΙΕ 75 (73ε) Περὶ ἀγνείας**

Ἔστι παρὰ τοῖς ἀκριβεστάτοις τῶν γνωστικῶν Πατέρων, καὶ ἕτερα τις τούτων λεπτοτέρα ἔννοια, ὅπερ παραρρίπισμὸν νοός τινες ὀνομάζουσιν λέγουσιν, ὅσπες χρόνου χωρὶς, καὶ λόγου καὶ εἰκότος ὀξυτέρως τὸ πάθος τῷ πάσχοντι σημαίνει πέφυκε. Θᾶπτον οὐδὲν τοῦ [ἐπι] τῶν σωμάτων, ὀξύτερον ἢ ἀφανέστερον ἐν πνεύμασιν εἶναι πέφυκε, μνήμη ψιλλῆ καὶ ἀσυνδιάστω, ἀχρόνῳ τε καὶ ἀφράστῳ [αἱ. ἀφθάρτῳ], παρὰ τισι δὲ καὶ ἀγνώστῳ τὴν ἑαυτοῦ ἐν τῇ ψυχῇ παρουσίαν ποιοῦντος [ἐμφαῖνοι, αἱ. ποιοῦν]. Εἴ τις τοίνυν τὴν τοιαύτην αὐτοῦ λεπτότητα διὰ πένθους καταλαβεῖν ἠδυνήθη, οὗτος ἡμᾶς διδάξει δύναται, πῶς τέ ἐστι καὶ ὀφθαλμῶ μόνῳ, ψιλλῆ τε θεᾷ καὶ ἀφῆ χειρός, καὶ μέλους ἀχροάσει ἐκτὸς πάσης ἔννοιας, καὶ λογισμοῦ πορνείων ψυχὴν ἐμπαθῶς.

Ὁμιλοῦν οἱ πρὸ ἀκριβολόγοι ἀπὸ τοὺς γνωστικούς Πατέρες καὶ γιὰ μία ἄλλη ἔννοια, λεπτότερη ἀπὸ τὴν προηγούμενη, ἢ ὁποῖα σύμφωνα μὲ ἀρισμένους ἀποκαλεῖται Παραρριπισμὸς τοῦ νοῦ. Αὐτὴ ἡ ἔννοια παρῆρθε, χωρὶς νὰ μεσολαβῆσῃ χρόνος ἢ λόγος ἢ εἰκόνα, παρουσιάζει μὲ περισσότερη οἷον (ἀπὸ τὴν προσβολή) τὸ πάθος στὸν ἄνθρωπο. Ἀνάμεσα στὰ πνεύματα τοῦ κακοῦ τίποτε δὲν ὑπάρχει πιο ταχύ καὶ πιο ἀδύρατο. Ἐάν δὲ κάποιος μπόρῃσῃ διὰ μέσου τοῦ πένθους νὰ κατανοῆσῃ τὴν λεπτότητα αὐτοῦ τοῦ πνεύματος, αὐτὸς μπορεῖ νὰ μᾶς διδάξῃ, πῶς γίνεται μὲ μόνο... ἓνα ἀνεπαίσθητο... ἀκουσμα μελωδίας, χωρὶς καμμία ἔννοια καὶ σκέψι νὰ πορνεύῃ ἐμπαθῶς ἡ ψυχὴ.

- **ΙΕ 76 (74α) Περὶ ἀγνείας**

Τινὲς φασιν ἐκ τῶν λογισμῶν τῆς καρδίας τὸ σῶμα εἰς πάθη ἔρχεσθαι· τινὲς δὲ πάλιν τὸ ἔμπαλιν, ἐκ τῶν τοῦ σώματος αἰσθήσεων τοὺς πονηροὺς ἀποτίκτεσθαι λογισμοὺς· καὶ οἱ μὲν πρότεροί φασιν... οἱ δὲ δεῦτεροί τὴν τοῦ σωματικοῦ πάθους κακουργίαν εἰς οἰκείαν συνηγορίαν φέρουσι λέγοντες· Πολλάκις... ἐξ ἠδύτης ὄψεως..., ἢ ἀκοῆς ἠδύφωνίας οἱ λογισμοὶ ἐν τῇ καρδίᾳ τὴν εἴσοδον λαμβάνουσιν.

Ἐχουν μερικοὶ τὴν γνώμην ὅτι τὸ σῶμα οδηγεῖται στὰ πάθη ἀπὸ τοὺς λογισμοὺς τῆς πορνείας. Ἄλλοι ἀντίθετα ὑποστηρίζουν ὅτι ἀπὸ τὴν σωματικὴν αἰσθήσιν γεννῶνται οἱ πονηροὶ λογισμοί. Καὶ οἱ μὲν οἱ πρῶτοι... Οἱ δὲ δεῦτεροί ἔχουν ὡς στήριγμα τῆς γνώμης τοὺς τὴν κακουργίαν τοῦ σωματικοῦ πάθους, καὶ λέγουν: Πολλὰ φορὲς... ἀπὸ ἓνα γλυκὸ ἀκουσμα παίρνουν ἀφορμὴ οἱ λογισμοὶ νὰ εἰσέλθουν ἐν τῇ καρδίᾳ.

- **ΙΕ 79β (76γ) Περὶ ἀγνείας**

Σκοπεῖτωσαν τοίνυν, καὶ πάσῃ σπουδῇ τὸν προειρημένον ὄφιν τῆς ἑαυτῶν καρδίας διὰ ταπεινοφροσύνης πολλῆς νεκρῶσαντες ἀποπεμπέσθωσαν, ὅπως τούτου ἀπαλλοτριωθέντες, δυνήσωνται ἴσως ποτὲ καὶ οὗτοι τοὺς δερματίνους χιτῶνας ἐκδύσασθαι, καὶ τὸν ἐπινίκιον τῆς ἀγνείας, εἰς ποτὲ τὰ ἀγνὰ νήπια, ὕμνον τῷ Κυρίῳ ᾄσαι·

Ἄς προσέξουν λοιπὸν καὶ ἀφοῦ νεκρῶσουν αὐτὸν τὸν ὄφι μὲ πολλὴν ταπεινοφροσύνην, ἅς τὸν ἐκδιώξουν ἀπὸ τὴν καρδίαν αὐτῶν. Ἔτσι, ἐάν ἀπαλλαγὸν ἀπὸ αὐτοῦ (τοῦ λογισμοῦ) θὰ μπορέσουν ἴσως κάποιαν φορὰ καὶ αὐτοὶ νὰ ἐκδυθῶν τοὺς δερματίνους χιτῶνας καὶ νὰ ψάλλουν πρὸς τὸν Κύριον τὸν ἐπινίκιον ὕμνον τῆς ἀγνείας, ὅπως κάποτε τὰ ἀγνὰ νήπια.

- **ΙΗ 3 (3) Περὶ ὕπνου καὶ προσευχῆς, καὶ τῆς ἐν συνοδίᾳ ψαλμωδίας καὶ περὶ τῆς ψαλμωδίας εἰς συνωδῶν μοναχῶν**

Ἐπιτηρήσωμεν καὶ εὐρήσομεν τῆς πνευματικῆς σάλπιγγος σημαίνουσιν ὁρατῶς μὲν ἀθροισμένους ἀδελφούς, ἀοράτως δὲ συναρμολογημένους τοὺς ἐχθρούς· διὸ οἱ μὲν ἐπὶ τὴν κλίβην ἐπιστάντες μετὰ τὴν ἀνέγερσιν, πάλιν ἡμᾶς ἐπὶ ταύτην ἀνακλιθῆναι ὑποτίθενται Μείνον, λέγοντες, ἄχρι συμπληρώσεως τῶν προοιμιακῶν ὕμνων, εἴθ' οὕτως ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ πορεύσῃ. Οἱ δὲ ἐν τῇ προσευχῇ παριστάμενοι τῷ ὕπνῳ καταβαπτίζουσιν. Ἄλλοι τὴν γαστέρα παρὰ τὴν συνήθειαν ἐπιτεταμένως νύττουσιν· ἄλλοι συντυχίας ποιεῖν ἐν τῷ Κυριακῷ προτρέπονται· ἄλλοι τὸν νοῦν εἰς λογισμοὺς αἰσχροὺς ὑποσύρουσιν· ἄλλοι δὲ τῷ τοίχῳ ἡμᾶς, ὡς ἐξαπονήσαντας ἀνακλίνουσιν· ἔστι δὲ ὅτε καὶ χάσμαϊς πλείοσι περιβάλλουσιν· τινὲς μὲν αὐτῶν γέλωτα πολλάκις ἐν τῷ τῆς προσευχῆς καιρῷ γενέσθαι ἐποίησαν, ἵνα δι' ἐκεῖνον τὸν Θεὸν καθ' ἡμῶν εἰς ἀνανάκτησιν διεγείρωσιν· ἄλλοι σπεύδειν ἡμᾶς ἐν τῇ ἐκ ραθυμίας βιάζονται· ἄλλοι σχολαιότερον ψάλλειν ἐκ φιληδονίας προτρέπονται. Ἔστι δὲ ὅτε καὶ τῷ στόματι παρακαθήμενοι, κεκλεισμένοι τούτο καὶ δυσάνοικτοι ἀπεργάζονται.

Ἄς παρακολουθήσωμεν καὶ θὰ ἰδοῦμε πῶς ἐνὸς σημαίνει ἡ πνευματικὴ σάλπιγξ, δηλαδὴ τὸ σήμαντρο, ὁρατῶς μὲν συναρμολογῶνται οἱ ἀδελφοί, ἀοράτως δὲ συναρμολογῶνται οἱ ἐχθροί. Ἔτσι ἄλλοι δαίμονες ἐρχονται ἐπὶ τὸν κρεβάτι, μόλις σηκωθῶμεν, καὶ μᾶς πῆλζον νὰ ἀνακλιθῶμεν πάλιν. «Μείνε, μᾶς λέγουν, ἕως ὅτου συμπληρωθῶν οἱ προοιμιακοὶ ὕμνοι, καὶ ἔπειτα πηγαίνεις ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ». Ἄλλοι, ἐνὸς παριστάμεθα ἐν τῇ προσευχῇ, ἐρχονται καὶ μᾶς

βυθίζου στον ύπνο... Μερικοί από αυτούς επροκάλεσαν πολλές φορές γέλωτα τον καιρό της προσευχής, ώστε να κάνουν τον Θεόν να αγανακτήσει εναντίον μας. Άλλοι μας βιάζονται να διαβάζουμε γρήγορα το Ψαλτήριο από ραθυμία, και άλλοι μας προτρέπουν να ψάλλουμε αργά από φιληδονία. Μερικές μάλιστα φορές κάθονται και στο στόμα μας και το καθιστούν κλειστό και δυσκολόανοικτο.

- **ΙΗ 3 (3) Περί ύπνου και προσευχής, και της εν συνοδία ψαλμωδίας και περί της ψαλμωδίας εις συνωδία μοναχών**

Ὁ Θεὸς παρίστασθαι λογιζόμενος, ἐν αἰσθήσει καρδίας, ἐν προσευχῇ στύλος ἀκίνητος εὐρεθήσεται, ὑπ' οὐδενὸς τῶν προειρημένων ἐμπαυζόμενος.

Εκείνος που αναλογίζεται ότι προσευχόμενος ἴσταται ενώπιον του Θεού και το αισθάνεται αυτό στην καρδιά του, θα είναι στύλος ακλόνητος και δεν θα εμπαύζεται από κανένα δαίμονα από όσους προανέφερα.

- **ΙΗ 3 (3) Περί ύπνου και προσευχής, και της εν συνοδία ψαλμωδίας και περί της ψαλμωδίας εις συνωδία μοναχών**

Μετὰ πλήθους ὑμνῶν, οὐ δυνήσῃ αὐτῶς προσεύξασθαι. Ἔστω δὲ σοι εἰς ἐργασίαν νοδὸς ἢ τῶν λεγομένων λογίων θεωρία, ἢ πάλιν ὠρισμένη εὐχὴ ἐν τῇ ἀναμοιῇ τοῦ στίχου τοῦ πλησίον.

Ὅταν ὑμνῆς τον Θεόν με το πλήθος, δεν μπορείς να κάνεις αὐτὴν προσευχή. Ἄς ἔχεις ὅμως τότε ως νοερά εργασία την θεωρία των ψαλλομένων ἢ πάλι κάποια ὠρισμένη προσευχή, ἕως ὅτου τελειώση ο στίχος του πλησίον σου.

- **ΙΗ 3 (3) Περί ύπνου και προσευχής, και της εν συνοδία ψαλμωδίας και περί της ψαλμωδίας εις συνωδία μοναχών**

Οὐδένι πρέπον ἐν προσευχῇ πάρεργον, μᾶλλον δὲ κάτεργον. Τοῦτο γὰρ σαφῶς ἐπαίδευσεν ὁ κατὰ τὸν μέγαν Ἀντώνιον ἄγγελος.

Δεν επιτρέπεται να ασκής την ώρα της προσευχής κάποιο πάρεργο, για να μην ειπῶ κάτεργο. Αυτό ἄλλωστε τὸ ἐδίδαξε σαφῶς ὁ Ἄγγελος ποὺ ἐμφανίσθηκε στὸν Μέγαν Ἀντώνιο.

- **ΙΘ 2β (1γ) Περί αργυπνίας**

Τινὲς μὲν γὰρ ἐν τῇ ἐσπερινῇ διανυκτερεύσει αὐλοὶ, καὶ γυμνοὶ πάσης φροντίδος, ἐπι' προσευχὴν τὰς χεῖρας ἐκτείνουσιν· ἕτεροι δὲ μετὰ ψαλμωδίας ἐν ταύταις παρίστανται· ἄλλοι, τῇ ἀναγιώσει μᾶλλον προσκαρτεροῦσι· τινὲς δὲ, διὰ τοῦ ἔργου τῶν χειρῶν ἐξ ἀσθενείας ἀνδρείως τῶ ὑπνῷ μάχονται· ἄλλοι, τῇ τοῦ θανάτου ἐννοίᾳ προσασχολούμενοι, διὰ ταύτης κατάνυξιν προσλαβέσθαι βούλονται. Τούτων πάντων οἱ πρῶτοι καὶ ἔσχατοι θεοφιλεῖ προσκαρτεροῦσι διανυκτερεύσει· οἱ δὲ δεῦτεροι, μοναχικῇ.

Στὴν βραδυνὴ αργυπνία μερικοὶ ὑψώνουν τὰ χέρια τους σὲ προσευχή, αὐλοὶ καὶ ἀπηλλαγμένοι ἀπὸ κάθε φροντίδα. Ἄλλοι τὴν ἐπιτελοῦν με ψαλμωδία. Ἄλλοι ἐπιμένουν ἰδιαιτέρως στὴν ἀνάγνωσι. Ἄλλοι ἀπὸ ἀδυναμία πολεμοῦν ἀνδρείως τὸν ὑπνο με τὸ ἐργόχειρο. Καὶ ἄλλοι ἀπασχολοῦνται με τὴν σκέψιν τοῦ θανάτου, θέλοντας ἔτσι νὰ αἰσθανθοῦν κατάνυξιν. Ἐξ ὅλων αὐτῶν οἱ πρῶτοι καὶ οἱ τελευταῖοι κάνουν θεάρεστη αργυπνία. Οἱ δεῦτεροι μοναχική.

- **ΙΘ 6 (4β) Περί αργυπνίας**

Μοναχὸς φιλόθεος σάλπιγγος προσευχῆς σημαίνουσας λέγει· Εὐγε, εὐγε! Ὁ δὲ ῥάθυμος λέγει· Οἴμοι, οἴμοι!

Ο φιλόθεος μοναχός, όταν σημαίνει η σάλπιγγα της προσευχής, αναφωνεί: Εύγε! εύγε! ενώ ο ράθυμος οδύρεται: Αλλοίμονο! Αλλοίμονο!

- **ΙΘ 13 (9β) Περί αγρυπνίας**

Σάλπιγγος γνομένης νεκρῶν ἀνάστασις, καὶ ἀργολογίας καταλαβούσης κοιμωμένων ἀνάνηψις.

ἽΟταν θὰ ἤχησῃ ἡ ἐσχάτη σάλπιγγα, θὰ συμβῆ ἡ ἀνάστασις τῶν νεκρῶν. Κατὰ παρόμοιο τρόπο μολὶς ἀρχίσῃ ἡ ἀργολογία, θὰ συμβῆ ἡ ἀνάνηψις τῶν κοιμωμένων.

- **ΙΘ 17 (9γ) Περί αγρυπνίας**

Ἐως οὗ τούτου ἐλευθερωθῶμεν, μετὰ πλήθους ψάλλειν μὴ παραιτησώμεθα· πολλάκις γὰρ αἰδούμενοι, οὐ νυστάζομεν.

Ἐως ὅτου ἐλευθερωθούμε ἀπὸ αὐτὸν [τον δαίμονα του ὕπνου], ἀς μὴν ἀφίνουμε τὴν κοινὴ ψαλμωδία με τὸ πλῆθος τῶν ἀδερφῶν. Διότι ἔτσι πολλές φορές αἰσθανόμεθα ἐντροπὴ καὶ δὲν νυστάζομε.

- **ΙΘ 18 (11) Περί αγρυπνίας**

Μετὰ μὲν τὴν ἡμέραν ὁ πρῶτος· μετὰ δὲ τὴν ψαλμωδικὴν ὁ ἐργάτης καθεσθεῖς τὸ κέρδος ψιφίζει·

Ὁ ἔμπορος μετρά τὸ κέρδος, ὅταν τελειώσῃ ἡ ἡμέρα, καὶ ὁ ἀγωνιστὴς μοναχός ὅταν τελειώσῃ ἡ ψαλμωδία.

- **Κ 7β (6) Περί δειλίας**

Πορευόμενος, προσευχὴ ὀπλίζου· καταλαβὼν, τὰς χεῖρας διαπέτασον, Ἰησοῦ δνόματι μάστιζε πολεμίους· οὐ γὰρ ἐστὶν ἐν τῷ οὐρανῷ καὶ ἐπὶ γῆς ἰσχυρότερον ὄπλον· ἀπαλλαγείς τῆς νόσου ἀνύμνει τὸν λυτρωσάμενον· εὐχαριστούμενος γὰρ εἰς αἰῶνα σκεπάσει σε.

Ἀφοῦ ἀπαλλαγῆς ἀπὸ τὴν ἀρρώστεια αὐτὴ [τὴ δειλία], ἀς ἀνυμνήσῃς τὸν Λυτρωτὴ σου. Διότι εἴν τον εὐγνωμονῆς, θὰ σε σκεπάσει πάντοτε.

- **ΚΑ 9 (7) Περί κενοδοξίας**

Τίς μὴ γελάσῃ τὸν τῆς κενοδοξίας ἐργάτην, ἐν ταῖς ψαλμωδικαῖς ἰστάμενον, καὶ ὑπὸ ταύτης κινούμενον; Ποτὲ μὲν γελᾶν, ποτὲ δὲ ἐπὶ πάντων κλαίειν παρασκευάζει.

Ποῖος δὲν θα γελάσει με τὸν ἐργάτη τῆς κενοδοξίας που παρίσταται στὴν Ψαλμωδία καὶ ἐπηρεαζόμενος ἀπὸ αὐτὴν, ἄλλοτε γελά καὶ ἄλλοτε κλαίει ἐνώπιον ὀλων;

- **ΚΑ 22 (18) Περί κενοδοξίας**

Κοσμικῶν ἐπιδημίας προλαμβάνει κενοδοξία... ἐν ψαλμωδικῇ σταθέντας τοὺς ραθύμους ἀνδρείους ἐποίησε· τοὺς ἀφώνους καλλιφώνους, καὶ τοὺς νυστακτὰς ἀργύπνιους. Τὸν ἐπὶ τοῦ κανόνος θωπεύει· καὶ τὰ πρωτεῖα αὐτῷ χαρίσασθαι δυσωπεῖ, πατέρα καὶ διδάσκαλον καλεῖ, ἄχρι τῆς τῶν ξένων ἀποδημίας· προημιωμένους ὑπερηφάνους κατέστησε· καὶ καταφρονομένους μνησικάκους ἐδείξε.

Τὶς ἐπισκέψῃ τῶν κοσμικῶν στὴν Μονὴ τίς ἀντιλαμβάνεται πρῶτη ἡ κενοδοξία... Ἐνῶ ἦλθε ἡ ὥρα τῆς Ψαλμωδικῆς, τοὺς ραθύμους τοὺς ἔκανε προθύμους, τοὺς ἀφώνους καλλιφώνους καὶ τοὺς νυσταλέους ἀργύπνιους. Τοὺς προτρέπει ἀκόμη νὰ καλοπιάνουν τὸν Κανονάρχῃ καὶ νὰ τον ἐκλιπαροῦν νὰ τοὺς παραχωρήσῃ τὰ πρωτεῖα στὴν Ψαλμωδικῇ. Τοὺς κάνει νὰ τον ἀποκαλοῦν πατέρα καὶ διδάσκαλο. Καὶ ὀλα αὐτὰ ἔως ὅτου ἀναχω-

ρήσουν οι Ξένοι. Όσους τιμώνται και προτιμώνται τους οδήγησε στην υπερηφάνεια και όσους καταφρονούνται στην μνησικακία.

- ΚΒ 31 (28) **Περί υπερηφάνειας**

Ἴππος μὲν γὰρ, ὡς ὄραϊς, ὑπερηφανίας κενοδοξία, ἐφ' ἣν ἐπιβέβηκα· ἢ δὲ ὅσα ταπεινώσεις, καὶ αὐτομεμφία καταγελάσσονται ἵππου καὶ τοῦ ἐπιβάτου αὐτοῦ· τὴν ἐπινίκιον ᾠδὴν ἐνηδύνως ἄδουσαι· Ἄσωμεν τῷ Κυρίῳ, ἐνδύξως γὰρ δεδύξασται· ἵππον καὶ ἀναβάτην ἐρρίψεν εἰς θάλασσαν, καὶ ἄβυσσον ταπεινώσεως.

Ἴππος επάνω στον οποίο είμαι ανεβασμένη, εγώ η υπερηφάνεια, είναι... η κενοδοξία. Η οσία όμως ταπεινώσεις και η αυτομεμφία θα περιπαίξουν τον ἵππο και τον αναβάτη του, ψάλλοντας μελωδικά την ᾠδή της νίκης: "Ἄσωμεν τῷ Κυρίῳ. Ενδύξως γὰρ δεδύξασται. Ἴππον και αναβάτην ἐρρίψεν εἰς θάλασσαν" και εἰς ἄβυσσον ταπεινώσεως.

- ΚΣΤ Α32 (Α28) **Περί διακρίσεως (Α')**

Δυσχερές μὲν τὸ τῶν προλήψεων εὐχερῶς περιγενέσθαι·

Εἶναι δύσκολο να νικήση κάποιος τις προλήψεις ["Πρόληψίς ἐστὶν τῶν προτέρων κακῶν μνήμη ακούσιος", κατὰ τον Μάρκο Ερημίτη], η οποία οφείλεται σε αμαρτωλό παρελθόν.

- ΚΣΤ Α55 (Α45) **Περί διακρίσεως (Α')**

Οὐκ ἔστι ἐν προομιῶσι ταπεινώσει κησασθαι ἀνυποτάκτως διάγοντα, εἴπερ πᾶς ὁ ἰδιορῦθμῶς τέχνην μεμαθηκῶς φαντάζεται.

Αυτός που δεν ευρίσκεται κάτω από υπακοή δεν είναι δυνατόν να αποκτήσει ταπεινώσει, διότι καθένας που μαθαίνει μόνος του μία τέχνη περιπίπτει σε εγωισμό και επίδειξη.

- ΚΣΤ Β96 - 97 (Β2α - 2γ) **Περί διακρίσεως (Β')**

Ὅσοι τὸ τοῦ Κυρίου μαθεῖν βουλήθησαν θέλημα, ἐν αὐτοῖς θανεῖν κεχρεωσθήκασιν [αί. τὸ ἑαυτὸν πρότερον θανατῶσαι]· πίστει τοίνυν καὶ ἀπονήρῳ [αί. ἑαυτοὺς ἀπαρνούμενοι πίστει, etc.] ἀπλότητι προσευξάμενοι, καὶ ψυχὰς πατέρων ἢ καὶ ἀδελφῶν ἐν ταπεινώσει καὶ ἀνευδιδιάστῳ καρδίᾳ ἐρωτήσαντες, ὡς ἐκ Θεοῦ στόματος τὰ παρ' αὐτῶν συμβουλευόμενα δεχέσθωσαν· εἰ καὶ ἐναντία τῷ ἑαυτῶν σκοπῷ τὰ εἰρημμένα τυγχάνουσιν, εἰ καὶ μὴ πάνυ πνευματικοὶ οἱ ἐρωτηθέντες καθεστήκασιν· οὐκ ἔστι γὰρ ἄδικος ὁ Θεὸς ψυχὰς πίστει καὶ ἀκακίᾳ ἑαυτὰς τῇ τοῦ πλησίον συμβουλή καὶ κρίσει ταπεινωσάσας ἀπατήσαι, κὰν ἄλογοι οἱ ἐρωτηθέντες τυγχάνουσιν· ἀλλ' ὁ λαλῶν ἄυλος καὶ ἀόρατος. Πολλῆς ταπεινοφροσύνης ἀνάπλεοι καθεστήκασιν, οἱ τῷ προειρημένῳ ἡμῶν ἀνευδιδιάστως στοιχοῦντες κανόνι. Εἰ γὰρ ἐν ψαλτηρίῳ τὸ ἑαυτοῦ τις ἤνοιγε πρόβλημα, πόσον οἴεσθε λογικὸν νοῦν καὶ ψυχὴν νοερὰν ἀψύχου διαφέρειν ἀποφθέγματος;

Ὅσοι ἐπιθυμοῦν νὰ μάθουν τὸ θέλημα τοῦ Κυρίου, ὀφείλουν προηγουμένως νὰ θανατώσουν τὸ ἰδικό τους. Ἀφοῦ δὲ προσευχηθοῦν μὲ πίστι καὶ ἀπονήρευτη ἀπλότητα, ἂς ἐρωτήσουν μὲ ταπεινώσει καρδίας καὶ ἀδίστακτο λογισμό τοὺς γέροντας ἢ καὶ τοὺς ἀδελφούς ἀκόμη, καὶ ἂς δεχθοῦν πῆς συμβουλές τους σὰν ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ Θεοῦ, ἔστω καὶ ἐὰν εἶναι ἀντίθετες πρὸς τὸ θέλημά τους· ἔστω καὶ ἐὰν δὲν εἶναι καὶ τόσο πνευματικοὶ οἱ ἐρωτηθέντες· διότι δὲν εἶναι ἄδικος ὁ Θεὸς νὰ ἀφήσῃ νὰ πλανηθοῦν ψυχές ποὺ μὲ πίστι καὶ ἀκακία ἐταπεινώθηκαν ἐμπρὸς στὴν συμβουλή καὶ στὴν κρίσι τοῦ πλησίον. Ἀκόμη καὶ ἀνίδεοι ἐὰν εἶναι αὐτοὶ ποὺ ἐρωτῶνται, ἐκεῖνος ποὺ ἀπαντᾷ μὲ τὸ στόμα τους εἶναι ὁ ἄυλος καὶ ἀόρατος Θεός. Ὅσοι ἀκολουθοῦν ἀδίστακτα αὐτὸν τὸν κανόνα, εἶναι ἄνθρωποι μὲ πολλὴ ταπεινώσει. Ἐὰν κάποιος ἔθετε τὸ πρόβλημά του ἐμπρὸς στὸν ἦχο τοῦ Ψαλτηρίου (πρβλ. Ψαλμ. μὴ' 5), πόσο νομίζετε ὅτι ὑπερτερεῖ ὁ λογικὸς νοῦς καὶ ἡ νοερὰ ψυχὴ ἀπὸ τὸν ἦχο ἐνὸς ἀψύχου πράγματος;

- ΚΣΤ Γ10 (Γ3) **Περὶ διακρίσεως (Γ')**

Θυμοῦ ἴαμα, ἀτιμίας ἀγάπη· ὑμνωδία δὲ καὶ συμπάθεια.

Θεραπεία του θυμού είναι η αγάπη της ατιμίας, η υμνωδία και η ευσπλαγχνία.

- ΚΖ Α10 (Α8) **Περὶ ησυχίας (Α')**

Νοεράς δυνάμεις συλλειτουργοῦσι, καὶ φιλοχωροῦσιν ἐν ψυχικῷ ἡσυχαστῇ.

Οι νοερές Δυνάμεις συλλειτουργούν και ζουν μαζί με τον ησυχαστή, που ασκεί την ησυχία της ψυχής.

- ΚΖ Α30β (Α26β) **Περὶ ησυχίας (Α')**

Δεῦρο λοιπόν, ἀκολουθεῖ μοι πρὸς τὴν συνάφειαν τῆς μακαριωτάτης ἡσυχίας, καὶ διδάξω σε νοερῶν δυνάμεων ὀραμένην ἐργασίαν καὶ πολιτείαν· οὐ κορεσθήσονται αὐταὶ εἰς αἰῶνα αἰώνων αἰνοῦσαι τὸν Ποιητὴν, οὐδὲ ὁ ἐν οὐρανῷ ἡσυχίας εἰσεληλυθῶς, ἀνυμνῶν τὸν Κτίσαντα.

Έλα να με ακολουθήσεις, για να συναντήσωμε την τρισμακάριστη ησυχία, και θα σε διδάξω φανερά την εργασία και την πολιτεία τῶν Ἀγγελικῶν Δυνάμεων. Δεν θα χορτάσουν αυτές να δοξολογούν εις αιώνας αιώνων τον Δημιουργό. Ομοίως και αυτός που ανέβηκε στον ουρανό της ησυχίας να ανυμνή τον Κτίστη.

- ΚΖ Β31 (Β1) **Περὶ ησυχίας (Β')**

Εἰσὶ (καὶ τοῦτο πᾶσι γνώριμον) ἐν πάσαις ταῖς πῶν ἐπιστημῶν καταστάσεσι, γνωμῶν καὶ βουλῶν διαφοραί· οὐ γὰρ πάντων πάντα τὰ τέλεια δι' ἐνδεῖαν σπουδῆς, ἢ καὶ δι' ἀπορίαν δυνάμεως.

Σε κάθε επιστήμη και τέχνη, όπως το γνωρίζουν όλοι, παρατηρούνται διαφορές στις απόψεις και τις θελήσεις. Διότι δεν μπορούν όλοι να κατακτήσουν το τέλειο, είτε διότι υστερούν στον ζήλο, είτε διότι στερούνται δυνάμεως.

- ΚΖ Β32, 35 (Β2, 3β) **Περὶ ησυχίας (Β')**

Κατὰ τὴν γνώσιν τὴν ψιλήν τὴν δοθεῖσάν μοι, ὡς οὐ σοφὸς ἀρχιτέκτων κλίμακα ἀναβάσεως πεπελέκηκα· ἕκαστος δὲ λοιπὸν βλεπέτω ἐν ποίᾳ βαθμίδι ἔστηκεν, ἐξ ἰδιορρυθμίας, διὰ δόξαν ἀνθρώπων, δι' ἀσθένειαν γλώσσης· δι' ἀκρασίαν θυμοῦ, διὰ πλῆθος προσπαθείας, ἵνα εὐθύνας πύσωσιν, ἵνα σπουδαῖοι γένωνται, ἵνα πῦρ πυρὶ προσλάβωνται. Ἔσονται οἱ ἔσχατοι πρῶτοι, καὶ οἱ πρῶτοι ἔσχατοι. Αἱ μὲν ἐπτὰ τῆς εβδομῆς, τοῦ νῦν εἰσὶν ἐργασίαι· αἱ μὲν δεκταί, αἱ δὲ ἀδεκτοί· ἢ δὲ ὁ γδδθ δηλονότι τοῦ μέλλοντος αἰῶνος σημαντικὴ ὑπάρχει.

Σύμφωνά με την μικρή γνώσι που μοῦ ἐδόθηκε, σὰν ἄσοφος ἀρχιτέκτων ἐλάξευσα κλίμακα ἀναβάσεως, και κάθε ησυχαστής ας βλέπη σε ποια βαθμίδα ευρίσκεται: Ξεκίνησε

- i. από ιδιορρυθμία
- ii. ή για την δόξα των ανθρώπων
- iii. ή για την πολυλογία του
- iv. ή για τον ασυγκράτητο θυμό του
- v. ή για την πολλή του προσπάθεια
- vi. ή για να εξοφλήση τις αμαρτίες του
- vii. ή για να προοδεύση περισσότερο
- viii. ή για να αυξήσει το πυρ του θείου έρωτος;

Και οι επτά πρώτες βαθμίδες είναι εργασίες του παρόντος αιώνας, ο οποίος διακρίνεται για τις επτά ημέρες της εβδομάδος - άλλες εργασίες από αυτές είναι δεκτές από τον Θεό και άλλες απαράδεκτες - ενώ η ογδθή βαθμίδα είναι

Φανερό ότι υποδηλώνει τον μέλλοντα αιώνα. Οί μὲν τὰ πάθη μειοῦντες, οἱ δὲ ψάλλοντες, καὶ τὸ πλεῖστον ἐν τῇ προσευχῇ καρτεροῦντες τῇ προσευχῇ προσκαρτεροῦντες· οἱ δὲ τῇ θεωρίᾳ ἀτενίζοντες [αἰ. δεεστ ἐν τῷ βυθῷ] διάγουσι, κατὰ τὸν τῆς κλίμακος τρόπον ζητηθῆτω τὸ πρόβλημα... Ἄλλοι ζοῦν μέσα στον βυθό της ησυχίας ολιγοστεύοντας τὰ πάθη, ἄλλοι ψάλλοντας καὶ τον περισσότερο καιρό "τῇ προσευχῇ προσκαρτεροῦντες", καὶ ἄλλοι αφωσιωμένοι στην θεωρία. (Ποιοί εἶναι αυτοί;) Ἀς δοθῇ ἀπάντησις, ἀφού ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ἡ διάταξις τῆς προηγουμένης κλίμακος.

- ΚΖ Β61 (Β25) Περὶ ησυχίας (Β')

Ἡ ἡσυχία ἐστὶ ἀδιάσπαστος Θεῷ λατρεία, καὶ παράστασις·

Ἡσυχία σημαίνει ακατάπαυστη λατρεία του Θεού και παράστασις ενώπιόν Του.

- ΚΖ Β68 (Β32) Περὶ ησυχίας (Β')

Ἀνοίξω, φησί τις, ἐν ψαλτηρίῳ τὸ πρόβλημά μου, καὶ τὸ βούλημά μου, διὰ τὸ ἀτελές ἐπὶ τῆς διακρίσεως· ἐγὼ δὲ ἀνοίσω διὰ προσευχῆς τὸ θέλημά μου, κακεῖθεν τὴν πληροφορίαν μου ἐκδέξομαι.

Θα γνωρίσω -λέγει κάποιος- με τον ἦχο του ψαλτηρίου το πρόβλημά μου και το θέλημά μου" (Ψαλμ. μὴ 5), διότι ἦταν ἀκόμη ελλιπής ἡ διάκρισις. Ἐγὼ ὁμῶς λέγω ὅτι θα ἀναφέρω στον Θεό με τὴν προσευχῇ το θέλημά μου και ἀπὸ ἐκεῖ θα περιμένω τὴν πληροφορία.

- ΚΖ Β92 (Β47) Περὶ ησυχίας (Β')

Νύκτωρ μὲν τὰ πολλὰ τῇ προσευχῇ δίδου, τὰ δὲ βραχέα τῇ ψαλμῳδίᾳ· ἡμέρα[ς] δὲ πρὸς τὴν σὴν πάλιν παρασκευάζου δύναμιν.

Τὴν νύκτα τον περισσότερο χρόνο να τον αφιερώνεις στην προσευχῇ και τον ολιγότερο στην ψαλμῳδία. Τὴν ἡμέρα, ἀνάλογα με τὴς δυνάμεις σου.)

- ΚΗ 6 (4 [5]) Περὶ προσευχῆς

Οἱ μὲν ὡς φίλῳ καὶ Δεσπότῃ ἐντυγχάνουσι, τῆς ἐτέρων λοιπῶν, καὶ οὐ τῆς αὐτῶν ἀντιλήψεως ἕνεκα, τὸν ὕμνον, καὶ τὴν ἱκεσίαν προσάροντες.

Ἄλλοι συνομιλοῦν μαζί Του σαν με φίλο και κύριό τους, και Του προσφέρουν τον ὕμνο και τὴν ἱκεσία χάριν των ἄλλων και ὄχι του εαυτοῦ των.

- ΚΗ 27 (28) Περὶ προσευχῆς

Ἀναστὰς ἐκ φιλοκοσμίας καὶ φιληθονίας, ἀπόρριψε φροντίδας· ἀπόδυσαι ἐννοίας· ἀπάρνησαι σῶμα· οὐδὲν γὰρ ἕτερόν ἐστι προσευχῆ, εἰ μὴ κόσμου ὄρατοῦ καὶ ἀοράτου ἀλλοτρίωσις.

Ἀφού ἐγερθῆς ἀπὸ τὴν φιλοκοσμία και τὴν φιληθονία, πέταξε ἀπὸ πάνω σου τὴς μέριμνες, βγάλε ἀπὸ πάνω σου τὴς σκέψεις, ἀπαρνήσου το σῶμα, [και τότε προσευχῆσου / ψάλλε]. Διότι ἡ προσευχῇ δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο, παρὰ ἀποξένωσις ἀπὸ ὅλον τον ορατό και ἀόρατο κόσμο.

- ΚΗ 35 (37) Περὶ προσευχῆς

Τῇ μὲν μετὰ πλήθους ψαλμῳδίᾳ, αἰχμαλωσίαι καὶ ῥεμβασμοὶ παρέπονται· τῇ δὲ ἰσλαζούσῃ οὐχ οὕτως· ἀλλὰ τῇ μὲν ἀκηδῆ πολεμεῖ, τῇ δὲ προθυμίᾳ συνεργεῖ.

Στὴν ψαλμῳδία που γίνεται με πολλοὺς ἀκολουθοῦν αἰχμαλωσίαι και ῥεμβασμοί. Στὴν κατὰ μόναις ὁμῶς

προσευχή δεν παρατηρούνται αυτά. Αλλά αυτήν την πολεμεί η ακηδία, ενώ την πρώτη την βοηθεί η προθυμία.

- ΚΗ 50 (49) **Περί προσευχής**

Ἴππος μὲν δόκιμος κατὰ πρόσβασιν [πρόβασιν] διαθερμαίνεσθαι, καὶ τῷ δρόμῳ προσπιθέει πέφυκε· δρόμον δὲ νοῶ, ὑμνωδίαν· ἵππον δὲ τὸν ἀνδρείον νοῦν· πόρρωθεν ὁ τοιοῦτος ὁσφραίνεται πολέμου, καὶ προπαρασκευασθεὶς μένει λοιπὸν εἰς ἅπαν ἀνίκητος.

Ο ικανός ἵππος συνήθως, καθώς αρχίζει να τρέχει, θερμαίνεται και προχωρώντας αυξάνει την ταχύτητα του δρόμου του. Ως δρόμο εννοώ την υμνωδία και ως ἵππο τον ανδρείο νου, ὁ ὁποῖος «πόρρωθεν ὁσφραίνεται πολέμου» (Ἰάβ λθ' 25) καὶ προετοιμάζεται γιὰ τὴν μάχη καὶ πάντοτε δείχνεται ἀνίκητος.

- ΚΗ 65 (60) **Περί προσευχής**

Οὐδὲ τὰ κατὰ σῶμα, οὐδὲ τὰ κατὰ πνεῦμα πάντα ὅμοια. Τισὶ μὲν γὰρ τὸ σύντομον· πσι δὲ τὸ σχολαιότερον ἐν τῇ ψαλμωδίᾳ συνέρχεται· οἱ μὲν γὰρ τῇ αἰχμαλωσίᾳ, οἱ δὲ τῇ ἀμαθίᾳ λέγουσι πολεμεῖν.

Οὔτε τὰ σωματικά ἰδιώματα, ἀλλὰ οὔτε καὶ τὰ πνευματικά εἶναι σὲ ὅλους ὅμοια. Καὶ γι' αὐτὸ σε ἄλλους φαίνεται πιο κατάλληλος ἢ σύντομος ψαλμωδία και σε ἄλλους ἢ μακροτέρα. Καὶ οἱ πρώτοι ἰσχυρίζονται ὅτι πολεμοῦν ἔτσι τὴν αἰχμαλωσίᾳ του νου τους, ἐνῶ οἱ δεῦτεροι τὴν ἀμαθειά τους.

- ΛΑ (20) **Εἰς τὸν ποιμένα**

Ἀξιοθαύμαστος διδάσκαλος δὲν εἶναι αὐτὸς ποὺ ἔκανε σοφοὺς τοὺς καλοὺς και ευμαθεῖς μαθητὰς, ἀλλ' ἐκεῖνος ποὺ ἔκανε σοφοὺς τοὺς ἀμαθεῖς και καθυστερημένους.

- ΛΑ (37) **Εἰς τὸν ποιμένα**

Ὅταν βόσκουν τὰ πρόβατα, ὁ Ποιμὴν ἀς μὴ παύῃ νὰ παίζῃ τὴν φλογέρα τῆς διδασκαλίας και μάλιστα ὅταν πρόκειται νὰ κοιμηθῶν. Διότι τίποτε ἄλλο δὲν φοβεῖται ὁ λύκος ὅσο τὸν ἦχο τῆς ποιμενικῆς φλογέρας...)

- ΛΑ (86) **Εἰς τὸν ποιμένα**

Εξέτασε μήπως ἰδὴς δένδρα, τὰ ὁποῖα στὸν ἰδικὸ σου ἀγρὸ πιάνουν ἀδίκῃ τὸπο, ἐνῶ μποροῦν ἴσως νὰ καρποφορήσουν σὲ ἄλλο. Αὐτὰ μὴν ἀμελήσης νὰ τὰ συμβουλευθῆς με ἀγάπη νὰ ἀποσπασθῶν ἀπὸ τὸν ἰδικὸ σου ἀγρὸ και νὰ μεταφυτευθῶν ἀλλοῦ.

Ολοκληρώθηκε ἐν Βόλῳ τῆ 9^η Αυγούστου 2011

Ἡ ἀπιστοίχηση τῶν πρωτοτύπων κειμένων ολοκληρώθηκε ἐν Βόλῳ τῆ 25^η Νοεμβρίου 2013

Ἡ προσαρμογὴ γιὰ ἐκδόση στα Πρακτικά του 2^{ου} Διεθνούς Μουσικολογικοῦ και Διεπιστημονικοῦ Συνεδρίου του Τομέα Ψαλμικῆς Τέχνης και Μουσικολογίας τῆς Ἀκαδημίας Θεολογικῶν Σπουδῶν Βόλου ολοκληρώθηκε ἐν Ἀθῆναις τῆ 2^η Μαΐου 2017
Κ.Χ.Κ - Ἐὐ δε Κυρίῳ Χάρις. Ἀμήν. Ἀμήν. Ἀμήν.

Εισηγήσεις

Reception of Byzantine singing in Russia and in other countries as a complex process of adaptation thinking in philosophy, homiletics, linguistics, visual image of choral notation

Galina Alekseeva

*Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russia
alekseeva.gv@dvfu.ru, alexglas@mail.ru*

ABSTRACT. Long-term studies of adaptation processes in the notation of ancient manuscripts as Byzantine and as Russian tradition, held by the author and other researchers, reflect the same processes. Awareness of Orthodoxy philosophy has led to the need for translation of Orthodox singing books "Word for Word", where the linguistic difficulties were overcome with the help of the *word-calque, word-hybrids or separate individual national terms*. Often the term of the melodic formulae reflects the mental sense of the Greek term for transferring tunes character. Another important aspect of adaptation - the transfer of meaning sermon (homily) of the text that has been enshrined in musical form of the chants. Finally, the Old Russian notation signs differed from the Byzantine neumes and reflected Russian mentality.

The author of this paper conducted a study of these processes at the system level through the study of the Echos and Glas in the singing book Octoechos (based on 1000 songs) and in the book of chants Sticherarion on the material of the service of St. Barbara. The positions of the treatise Hagiopolit of XIV century have investigated, in which there is no understanding Echos like musical scale, and *all the fullness understanding about Echos system presented*. The structure of the Russian Glas repeated Echos structure, but it is important, that *the repetition of musical revolutions of translated texts has not happened*. The peculiarity of Russian melodic tunes immediately apparent and it was due to the difference of thinking, agogics pronouncing text, folk singing traditions, that have fallen into the orthodox practice.

The study of the processes of formation of terms in the Orthodox singing in Korea confirms the theoretical study of the terms formation mechanisms.

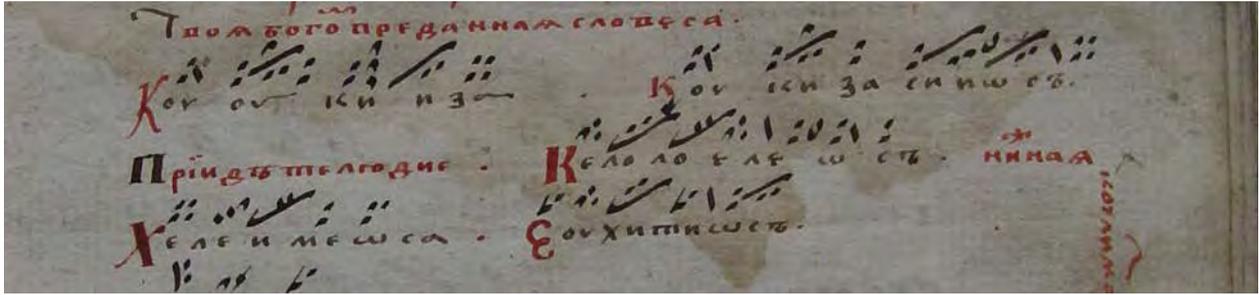
1. TRANSLATION PROBLEMS OF ORTHODOX SINGING BOOKS

Awareness of Orthodoxy philosophy has led to the need for translation of Orthodox singing books "Word for Word", where the linguistic difficulties were overcome with the help of the *word-calque, word-hybrids or separate individual national terms*.

Author of this work has published about this problem several articles (for example Alekseeva 2014). Examples of these methods you can show on these terms:

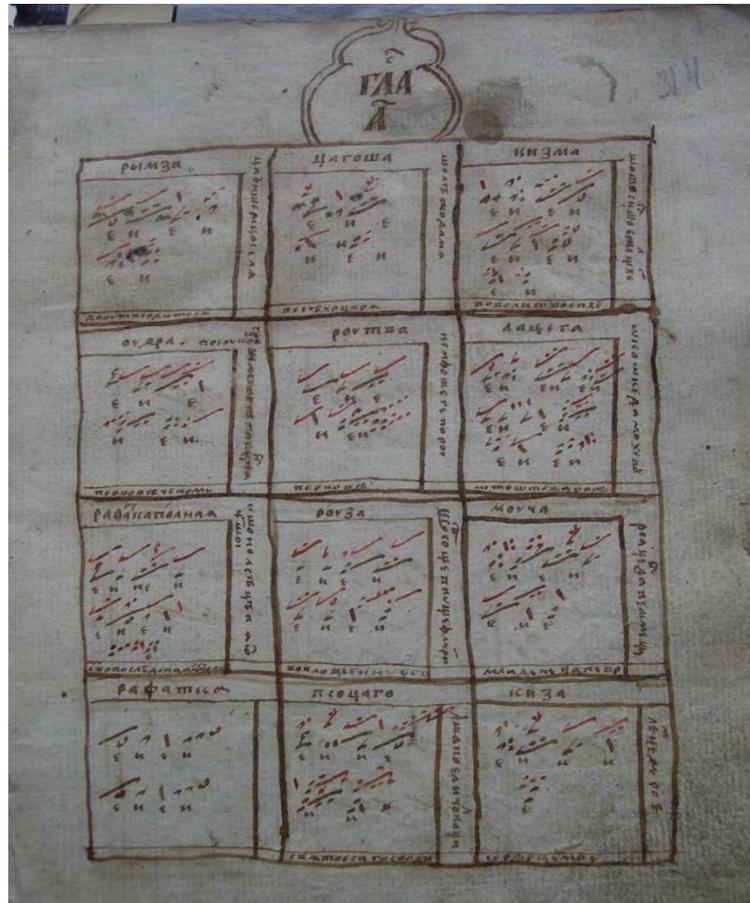
A) using of Byzantine term - tracing paper - *heleimeosa, kulizma* from the singing ABC-book of the Library of the Academy of Sciences 32.16.18, p. 320 (Figure 1);

Figure 1:



B) the transfer in the Greek phonetics, written in Russian letters, the mental thought-forms intoned of the Byzantine sense (tracing sense) - kizma (in Greek twine, envelop) udra (scooping water) latsega (sound of dimensional drop of water), mutcha (the anticipation of torture), petsega (end), tsagoscha (strong crying) (same manuscript, list 314 - Figure 2);

Figure 2:



C) the use of words-hybrids - kololoelos (kololo - Russian root, eleos - Greek) - see figure 1.

D) the creation of actually proper Russian term - Rutha (growling) pereklichie (call up), schadra (cherish).

The idea of studying the roots of the terminology was proposed in 1867 by Dmitriy Razumovsky (Razumovsky Dmitriy, 1867). However, unfortunately, this idea was abandoned further. Often the term of the melodic formulae reflects the mental sense of the Greek term for transferring tunes character.

Another important aspect of adaptation is the transfer of meaning of sermon (homily) of the text that has been enshrined in musical form of the chants. Finally, the Old Russian notational signs differed from the Byzantine neumes and had reflected Russian mentality.

2. THE SYSTEM LEVEL OF RESEARCH

The author of this paper conducted a study of these processes at the system level through the study of the Echos and Glas in the singing book the Octoechos (based on 1000 songs) and in the book of chants Sticherarion on the material of the service of St. Barbara.

The positions of the treatise Hagiopolit of XIV century were investigated, in which there is no understanding of Echos system like musical scale, and all the fullness understanding about Echos system was presented (Alekseeva 1996: 126). The structure of the Russian Glas repeated Echos structure, but it is important, that the repetition of musical treatment of translated texts has not happened. The peculiarity of Russian church tunes immediately apparent and it was due with the difference of thinking, with agogics of pronouncing text, with folk singing traditions, that have infiltrated into the orthodox practice (Alekseeva 2007: 234).

Glas is a system of organization of hymns with the following complex of the qualities (table 1):

1. Has a certain composition of melodic and graphic formulas and methods for their relationships.

2. Modal organization of the Glas is the modal system in which the foundations of the Glas are expressed by final melodic and graphic formulas, the additional supports - prefinite formulas non-foundations - sounds, which ends neither formula.

3. Melodic bases of formulas is subject to the principles of reference of miksodiatonical modal Glas system.

Table 1. The integrated system of Glas-Echos

ECHOS

Γνωριστική ιδέα (Ηαγιοπολίτ)		Δηλωτική ιδέα (Ηαγιοπολίτ)
<i>subsystem of foundations of tunes and melodic scale</i>	<i>formulas subsystem</i>	<i>subsystem of modal moods</i>
μεσος, τετραφονία, νόος	ηχημάτος, αποθέσεις	Μουσικών χόρδών άπηχήματα είδότες

GLAS

Volume of melodic scale, tune foundations, additional supports, non-foundations sounds	Musical formulas according their functions in the composition	Great, small and ukosnennye modes according the theory by Stephan Smolensky
---	--	--

Typologically close Echos and Glas structure gave different melodic results when comparing the singing tradition in the form in which we present it today.

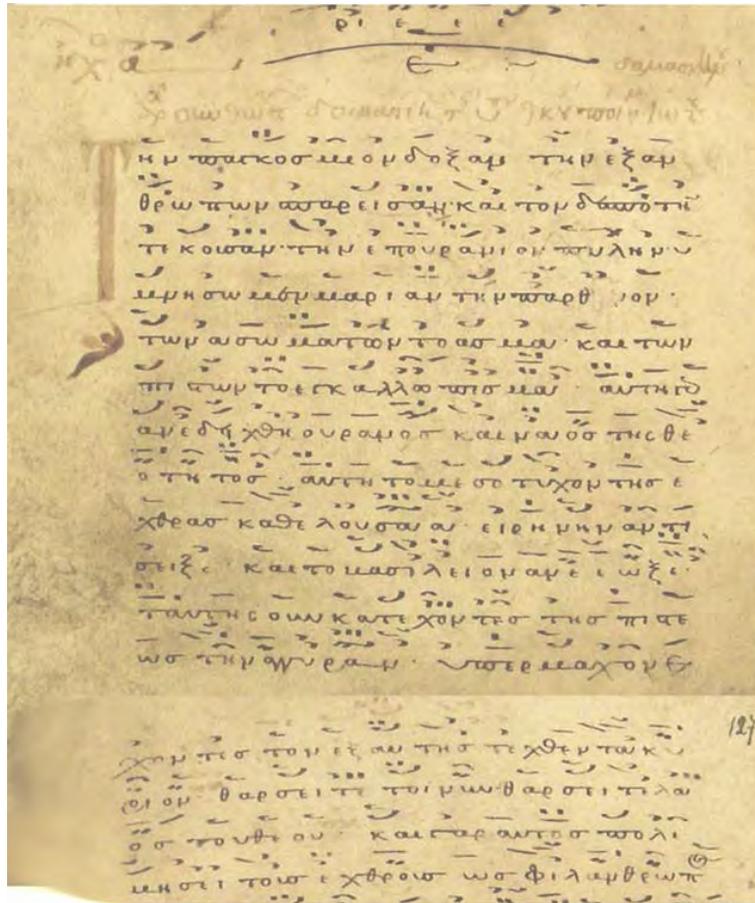
The same rules have become fundamental to maintain texts in hymnography transmission from Byzantium in ancient Rus' and the Latin West, and then in other lands who took Christianity. At the same time, each of the states, taking Christianity will be introduce to the hymnography features characteristic of its own tradition of reading, singing, mental comprehension.

3. RECEPTION OF BYZANTINE SINGING IN RUSSIA AND IN OTHER COUNTRIES

One of these countries embraced Christianity and develop it in the Asia-Pacific region is Korea. According to statistics from 2015, 55.1% of Korea's preached Christianity (KOREA: YESTERDAY AND TODAY (2015)). In this connection, great interest represent the adaptation mechanisms of textual structure and singing tradition in the Theotokion “Την παγκόσμιον δόξαν” in different traditions.

The author has the handwritten versions of Theotokion of Russian libraries, such as manuscripts, recorded the Middle Byzantine notation, Byzantine Sticherar of XIII-XIV centuries, stored in the Russian State Library, the fund Sevastiyarov 270IA number 44, l. 126 ob.-127 (Figure 3).

Figure 3



Recorded by late Byzantine notation, the another version of Theotokion “Τὴν παγκόσμιον δόξαν” of the first Glas was found by the author of this work with help Emmanuel Giannopoulos in the manuscripts of the New Anastasimatarion published in Bucharest by Peter of Ephesus in 1820. In the preface to the publication, the name Gregory Lampadariy specified and therefore are likely to be considered that the dogmatist transmits musical style as Gregory Protopsalt and three schoolteachers of music in general.

At the same time, 16 manuscripts with the Theotokion in Russian tradition of XVI-XIX centuries were analyzed and were found Korean notes of Theotokion and was made an audio recording of its singing playback in the Korean language.

As it turns out from the analysis, "word-formation models and paradigmatic relations in the lexical system" (Chevela 2010: 89) of the Theotokion inevitably led to an analogies in the structure of the Greek, Russian, and Korean texts (some exceptions caused by the mentality of language norms) (see Table 2).

Laws of homiletics and patristic laid down in the text, led to the vicinity in the musical content. Comparative analysis of the Russian melodies of Theotokion in deciphering the manuscripts of XVIII-XIX centuries the Russian National Library, the Russian State Library (National Library of Russia, the QI number 188, Russian State Library, F. 210 number 19) and Korean records of Theotokion reflects similar patterns of education and repetition of musical formulas, as well as proximity of Modal organization. It is unlikely that these results are random.

Table 2. Comparative table of texts in Greek, Russian and Korean

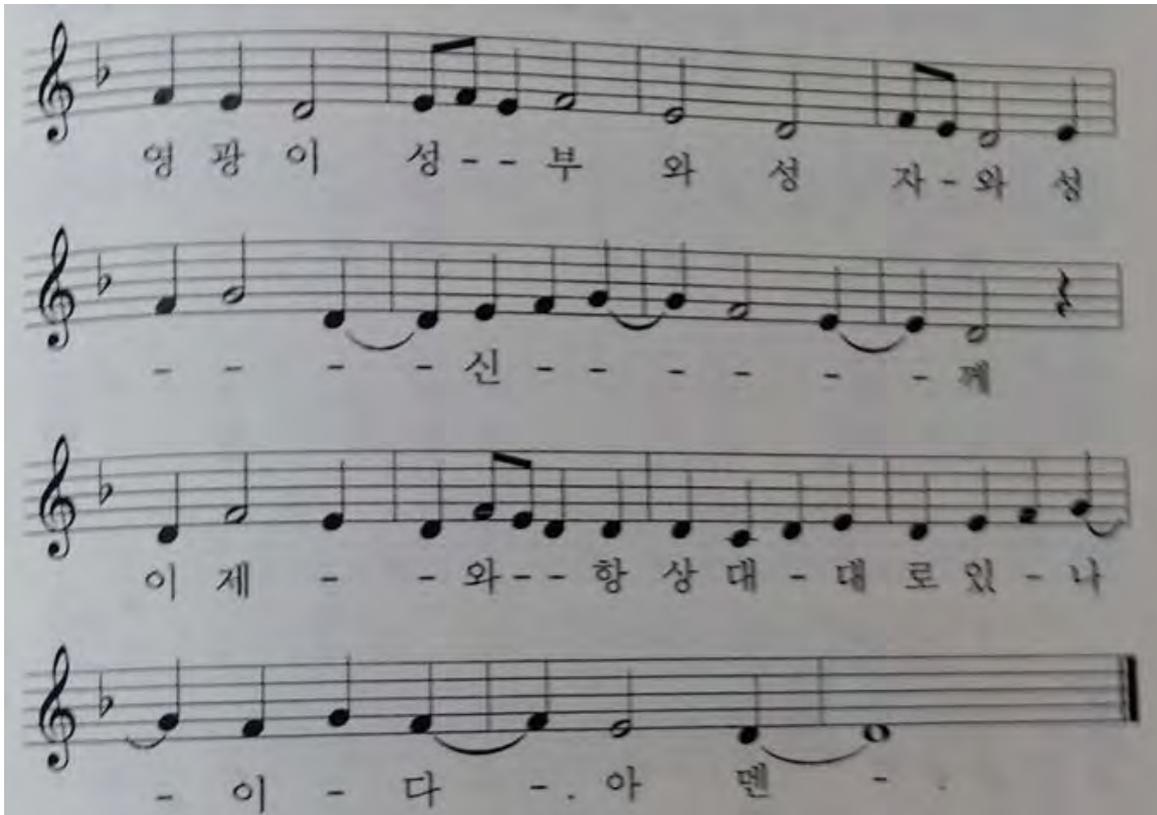
Greek text	Russian text	Korean text
<p>Την παγκοσμιον δοξαν (πα) την εξ ανθρωπον σπαρεισαν και τον Δεσποτιν τεκουσαν (πα) την επουρανιον πυλιν (πα) υμνησωμεν Μαριαν την Παρθενον (πα) τον ασωματων το ασμα και των πιστων το εγκαλλωπισμα (πα) αυτη γαρ ανεδειχθη ουρανω (πλ δ) και ναοφ τηφ θεοτητοφ (πα) αυτι το μεσο τειχον τηφ εχθραφ καθελουσα ειρηνη αντεισειξε (πα) και το Βασιλειον ηνεωξε (πα) ταυτην ουν κατεχοντεφ τηφ πιστεωφ την ακυραν (πα) υπερμαχον εχομεν τον εζ αυτυφ τεξθεντα Κυριον (πα) θαρσειτω τοινυν (πα) θαρσειτω λαοφ του Θεου (πα) και γαρ αυτοφ πολεμησει τουφ εξθρουφ ωφ παντοδυναμοφ.</p>	<p>Всемирную славу / от человек прозябшую / и Владыку рождшую, / Небесную дверь / воспоим, Марию Деву, / Бесплотных песнь и верных удобрение:/ Сия бо явися небо и храм Божества; / Сия преграждение вражды разрушивши, / мир введе и Царствие отверзе. / Сню убо имуше веры утверждение, / Поборника имама из Нея рождшагося Господа. / Дерзайте убо, дерзайте, людие Божии, / ибо Той победит враги, / яко Всесилен.</p>	<p>영광이 성부와 성자와 성신께 이제와 항상 대대로나이다 아멘 / 주님을 낳으신 분이시요, 하늘의 문이신 동정녀 마리아를 찬양할지어다. 천사들이 찬미하는분 신자들의 자람이신 그분을양할지어다. 그분은 천국에서 신성의 성전이 되셨나이다 그분은 반목의 장벽을 무너뜨려, 평화를 가져, 오시고 천국의 문을으셨나이다 이 믿음의 닷을 잡고 그분이 낳으신 주님을 수호자로 갖게 수호자로 갖게 하느님의 백성들이여, 전능하신 주님은 /우리, 적들과 싸우시리니, 용기를 낼지어다.</p>

Certainly, these results reflect the canonical principles of Christian singing of traditional culture, which according of the national diversity, they maintain the fundamental principles of the preaching of the text and its theological basis: see figure 4, 5, 6.

It is clear that the promotion of the Theotokion notation to this day retains vestiges of the desire for tracing (calque) of endings. Byzantine first line completes the duo apostrofes with klasma; Russian version of the first line terminates Khamila, close in shape.

Different mentalities leads to different internal filling of lines, but it is clear the desire to preserve the inclination fret songs in all versions (the end of the first line on the D, close ambitus lines (especially Greek and Korean) and emphasize the culmination zone on the same homiletics of the transmitted text.

Figure 6.
The two first lines of Theotokion in the Korean music book of the temple of St. Nicholas in Seoul.



CONCLUSION

Paradigms of the theological text, created by John of Damascus, are decorated in different states across the homily text is almost the same methods. Musical options show brighten the uniqueness of each singing culture, keeping Metatext of anthem structures as immutable canon of the Christian tradition.

ACKNOWLEDGEMENTS

This paper was prepared with support of the Education and Science Ministry of Russia: project number 1466: «The processes of intercultural communication in the Asia-Pacific region: an interdisciplinary approach».

The author expresses her gratitude to the Volos Academy for Theological Studies, Department of Psaltic Art and Musicology, personally to Costis Drygianakis for the opportunity to participate in the Conference. The author expresses her gratitude to Emmanuel Giannopoulos for the help in search of Greek manuscripts.

REFERENCES

Alekseeva, Galina (1996). *Problems of adaptation of the Byzantine singing in Russia*. Vladivostok, Primorsky region: Dal'nauka Russian Academy of Science. 380 S.

Alekseeva, Galina (2007). *The Byzantine-Russian paleography singing. Research Study*. Saint-Petersburg: "Dmitry Bulanin". 368 S, ISBN 5-86007-540-5.

Alekseeva, Galina (2014). *Der Anpassungsschlüssel der byzantinischen Gesangstradition in der russischen Tradition durch Isomorphismus der Gestaltungsmittel. Theorie und geschichte der monodie*. Bericht der International Tagung Wien 2012. Editors Martin Czernin – Maria Pischloger: printed and published by Tribun EU s.r.o. Cejl 892/32, 602 00 Brno. ISBN 987-80-263-0760-0. Band 1. pp.13-25. <http://mariapischloeger.wordpress.com/>

Chevela, O. V. (2010). *Hermeneutics of liturgical poetry: the historical and linguistic research*. Kazan, Tatarstan: Kazan State University.

Korea: Yesterday and Today (2015). South Korea, past and present. Sedjon. Korea: The Ministry of Culture, Sports and Tourism Center of Culture and Information Korea. [E-Reader Version]. Retrieved from <http://www.korea.net/koreanet/fileDownload?fileUrl=pdfdata/2015/08/...ru...>

Razumovsky, Dmitriy (1867). *O notnykh bezlineinykh rukopisiakh tserkovnogo znamennogo penija*. Moscow. Trudy Moskovskogo Archeologicheskogo obschestva, Tom 1, vypusk 2.

Smolensky, Stephan (1901). *O drevnerusskyykh pevcheskikh notacijach*. Saint-Peterburg. Pamjatniki drevney pismennosti i iskusstva. Vol. CXLV, p. 1-120.

Θεωρητική Στοιχείωση της Ψαλτικής

Αντώνιος Ε. Αλυγιζάκης

¹Πανεπιστήμιο Μακεδονία, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Ελλάδα (πρ. Καθηγητής)
aealygizos@gmail.com

Περίληψη. Η ανακοίνωση αυτή καταθέτει σειρά νέων ερευνητικών δεδομένων που ανιχνεύονται κυρίως στη φωνητική παράδοση της ψαλτικής και που απαρτίζουν τα περιεχόμενα του υπό έκδοση έργου με τίτλο: *Βυζαντινή Μουσική ΜΕΘΟΔΟΣ, θεωρία, διδακτική, μουσικοπαιδαγωγική*. Ειδικότερα, θα παρατεθούν από τη μια πλευρά τα εργαλειακά μέσα που χρησιμοποιήθηκαν: Ηλεκτρονικά σχεδιαγράμματα, γραφήματα, σημειογραφικές παραθέσεις και από την άλλη οι ποικίλες συγκριτικές μουσικολογικές, φωνητικές και ακουστικές παρατηρήσεις με τους υπομνηματισμούς των στοιχείων τους, στο πλαίσιο αναλυτικών θεωρητικών και πρακτικών περιγραφών. Η τομή που πραγματοποιεί το νέο ως άνω έργο στο χώρο της μουσικής θεωρίας έγκειται στην σε βάθος ανάλυση της φωνητικής παράδοσης, βασισμένης σε θεμελιακές θεωρητικές αρμονικές τεχνικές που οργανώνονται για πρώτη φορά σε ένα πλήρες σύγχρονο σύστημα διαβαθμισμένης διδακτικής και μουσικοπαιδαγωγικής με κεφαλαιώδεις παραμέτρους τις ενότητες: Μετροφωνία, Αρμονία, Καλοφωνία και Μελουργία.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο προσδιορισμός και η επαναδιατύπωση της θεωρίας της βυζαντινής μουσικής βρίσκουν τελικά το δρόμο τους. Ήδη πολλές τοποθετήσεις μου έχουν ανακοινωθεί στα τελευταία Συνέδρια. Ωστόσο η καθυστέρηση της δημοσίευσης των Πρακτικών τους, χωρίς να προκληθεί σ' αυτά συζήτηση δεν ενοούν την περαιτέρω έρευνα και τον οποιοδήποτε επιστημονικό διάλογο. Υποτίθεται, βέβαια, ότι ένα ολόκληρο μουσικό εκπαιδευτικό σύστημα παραμένει ακόμη, δογματικά, ανεπείριστο και εντελώς ασυνάρτητο. Στο πρόγραμμα του παρόντος φιλόδοξου Συνεδρίου κατατίθενται νέες σημαντικές θεματικές. Έτσι το αδιέξοδο που έχει δημιουργηθεί στα θεωρητικά ζητήματα ψαλτικής φαίνεται τελικά ότι αποκαθίσταται. Ήδη έχουμε την επιστημονική συνδρομή συγγενών επιστημονικών πεδίων όπως είναι οι μελέτες που υποστηρίζουν και που προτείνουν ένα αυθεντικό δομικό σύστημα μαθηματικών, θεμελιωμένο σε μια βασική γενεολογία 7 τόνων κλιμάκων στην ψαλτική και τους άλους. Το τομέα αυτό διεκπεραιώνει υπεύθυνα ο Δημήτρης Λέκκας.

Σήμερα καταθέτω τα βασικότερα ευρήματα των 7φωνων κλιμάκων του βυζαντινού μέλους, πραγματοποιώντας μια πρώτη θεωρητική στοιχείωση. Ειδικότερα, η παρούσα ανακοίνωση παραθέτει, συνοπτικά, από την μια πλευρά τα πρώτα εργαλειακά μέσα που χρησιμοποιήθηκαν: Ηλεκτρονικά σχεδιαγράμματα, γραφήματα σημειογραφικά κείμενα και από την άλλη ακριβείς συγκριτικές μουσικολογικές, φωνητικές και ακουστικές παρατηρήσεις.

Η τομή που πραγματοποιείται έγκειται στην σε βάθος ανάλυση της φωνητικής παράδοσης, βασισμένης σε θεμελιακές αρμονικές τεχνικές, που ταξινομούνται και οργανώνονται για πρώτη φορά. Προσβλέπουν μάλιστα σε ένα σύγχρονο διαβαθμισμένο σύστημα θεωρητικών, διδακτικής και μουσικοπαιδαγωγικής με κεφαλαιώδης παραμέτρους τις ενότητες: Μετροφωνία, Αρμονία, Καλοφωνία, Μελουργία.

2. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΟΠΑΙΔΕΙΑ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ

Η προσωπική έρευνά μου στο χώρο της ψαλτικής εκτός, από τα καθαρά ιστορικά και μουσικολογικά ενδιαφέροντα, συνοδεύεται από μία μακρόχρονη ακουστική και φωνητική εμπειρία. Με ακολουθεί όμως ταυτόχρονα και το βασανιστικό ερώτημα, από το ανελέητο παιχνίδι, που στήνει μέσα μας η νόηση. Αυτά που άκουσα και ψάλλω αντιπροσωπεύουν την αλήθεια και σε πιο βαθμό συμφωνούν με την υπάρχουσα θεωρία;

Καθοριστικές για την τοποθέτησή μου στα παραπάνω διλλήματα ήταν οι παρατηρήσεις του Αριστόξενου και του Κλεονίδα. *Τη μὲν γὰρ ἀκοή κρίνομεν τὰ των διαστημάτων μεγέθη, τὴ δε διανοία θεωροῦμεν τὰς των φθόγγων δυνάμεις* (Αριστόξ. Αρμον.69). *Δύναμις ἐστὶ τάξις φθόγγου ἐν συστήματι* (Κλεονίδ. Αρμον.14). Δύο έννοιες: μέγεθος διαστημάτων και φωνητική αξία φθόγγων στο σύστημα, που ουσιαστικά θεμελιώνουν τη φωνητική πράξη και τη θεωρία της ψαλτικής. Το μέγεθος του διαστήματος, συνεπώς ανήκει στην ακοή και η φωνητική αξία του φθόγγου στη νόηση. Αδιαμφισβήτητα, αυτό το δίπολο είναι καθοριστικό για μια ολοκληρωμένη κατανόηση του μουσικού γεγονότος.

Στη βυζαντινή παράδοση η εισαγωγή στη μουσική ανάλυση, ταυτόχρονα, τη θεωρία και την πράξη, ξεκινά με το γνωστό τροχό του Κουκουζέλη. Ο Χρῦσανθος εκμεταλλεύεται τη σημαντική αυτή ρύθμιση, σύντομα όμως την εγκαταλείπει. Όπως είναι γνωστό ο τροχός ως μουσική αλφάβητος αναδεικνύει την αποκλειστική ακουστική εικόνα των βασικών διαστημάτων: μείζον, έλασσον, ελάχιστο, που πραγματώνεται προσφῶς στο παλαιό σύστημα με τὰ άσημα: *άνανες νεανές νανά άγια*. Η πράξη αυτή διατυπωμένη και αναλελυμένη στη μέθοδο του Ιωάννου Κουκουζέλη, *Ερμηνεία των φωνών και ήχων*, καθιερώνει όλα τα συστήματα του βυζαντινού μέλους, στο ευρύτερο πλαίσιο των βαθμίδων και συνεπώς των διαστημάτων: 2φωνίας, 3φωνίας, 4φωνίας, 5φωνίας και επταφωνίας. Καμία αναφορά για μουσικά γένη, αριθμούς, κλίμακες κ.λ.π. Συνεπής ωστόσο και παγιωμένη με τὰ συστήματα των ήχων η Ερμηνεία του Κουκουζέλη, τεκμηριώνεται με σημειογραφικά παραδείγματα και με τις πρακτικές των εναλλαγών του μέλους, της μετροφωνίας, της παραλλαγής και των μεθόδων, που αναλύονται στο μεγάλο τροχό και το Μέγα Ίσον.

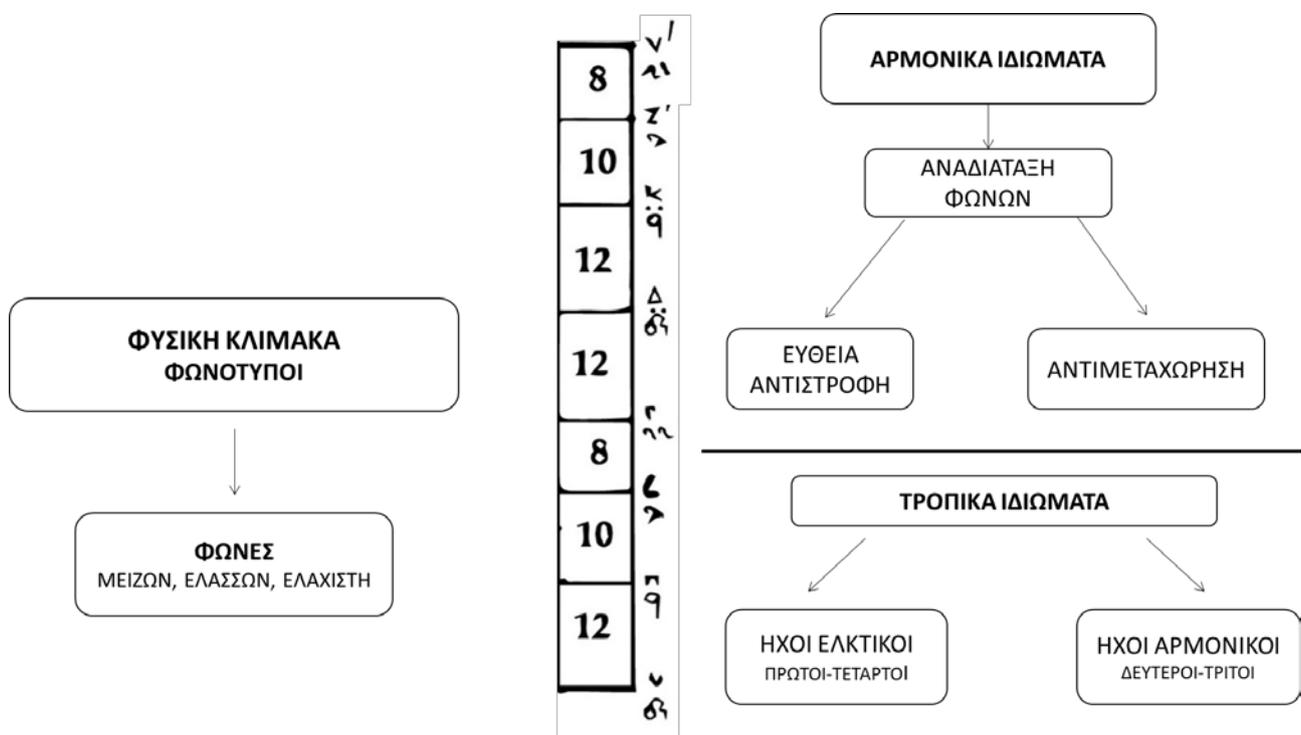
Από τα αποτελέσματα της συγκριτικής μουσικολογικής και ακουστικής φωνητικής έρευνας προκύπτει ότι η ολοκληρωμένη και διατυπωμένη, σχηματικά, άποψη της θεωρίας είναι η φυσική λεγόμενη κλίμακα του μόνου φυσικού οργάνου της ανθρώπινης φωνής (βλ. Σχήμα 1).

Εδώ κωδικοποιείται η μορφολογική παράσταση των μουσικών διαστημάτων που συναποτελούν τις βασικές θεωρητικές μονάδες με την αριθμητική αξία τους και επιβεβαιώνονται φωνητικά. Συγκεκριμένα παράγεται η παραλλαγή των μουσικών φθόγγων από την ίδια βάση, αρχικά μεμονωμένα και στην συνέχεια κατά 2φωνια. Έτσι προσεγγίζεται εμφανώς το μέγεθος και η αξία των διαστημάτων, τὰ οποία διαμορφώνουν τρεις χαρακτηριστικές 2φωνίες (βλ. Σχήμα 2).

Για την παραλλαγή της κλίμακας χρησιμοποιείται ο άσημος φθόγγος *τα*, που περικλείει τις φωνές 12,10 και 8. Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση από τὰ παραπάνω διαστήματα είναι η μεγάλη 2φωνία 12-10 και οι μικρές 10-8 και 8-12. Με τη πρακτική αυτή συνειδητοποιούνται τὰ μεγέθη, οι σχέσεις των φωνών και οι πρώτες θεωρητικές μονάδες της μετροφωνίας (βλ. Σχήμα 2).

Στη φωνητική παράδοση υπάρχει η συγκεκριμένη έλξη του δευτέρου φθόγγου από τον τρίτο. Δηλαδή το 12-10 διαμορφώνεται σε 14-8 στους τέταρτους ήχους. Η αντιστροφή του ίδιου διαστήματος συνθέτει το χαρακτηριστικό γνώρισμα της 2φωνίας 8-14 των δεύτερων ήχων (βλ. Σχήμα 3). Σε τελική ανάλυση η φυσική κλίμακα με τὰ πολλαπλά αρμονικά ιδιώματά της μας αποκαλύπτει το τέταρτο 14 υπερμείζον διάστημα της ψαλτικής. Συμπληρωματικές, επίσης, 2φωνίες για την φωνητική παράδοση είναι ο τύπος 8-8 από συγκεκριμένο φθόγγο ανοδικά και καθοδικά, καθώς επίσης το διάστημα 10-14. Ωστόσο το συνεχές διάστημα 8-8 είναι σπάνιο.

Συμπερασματικά, τὰ διαστήματα της φυσικής κλίμακας συνοψίζουν ολόκληρο το φωνητικό σύστημα της ψαλτικής. Συνεπώς η ακουστική αντίληψή τους, ο εθισμός σ' αυτά και η συστηματική μελέτη τους παράλληλα με την κατανόηση της δυναμικής των φθόγγων (Αριστόξενος – Κλεονίδης), συνθέτουν το πρώτο και θεμελιώδες κεφάλαιο της μετροφωνίας σε επίπεδο φωνητικής άσκησης για ένα σύγχρονο μουσικοεκπαιδευτικό σύστημα που τίθεται για πρώτη φορά ενώπιον τον φιλομούσων. Η ως άνω θεωρητική στοιχείωση αποτελεί την προπαιδεία των άλλων κεφαλαίων της ψαλτικής: Αρμονίας, Καλοφωνίας και Μελουργίας.



Σχήμα 1: Η φυσική κλίμακα με τα ιδιώματά της.

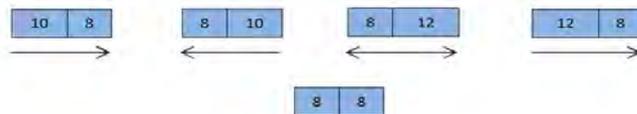
ΒΑΣΙΚΕΣ ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΜΟΝΑΔΕΣ

1. Φωνότυποι (διαστήματα)

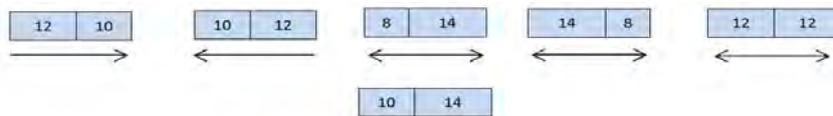
Ελάχιστος	Ελάσσων	Μείζων	Υπερμείζων
8	10	12	14

2. Φωνομελωδιότυποι

2.1 Ελάσσονες 2φωνίες



2.2 Μείζονες 2φωνίες



*Οι τέσσερις παραπάνω θεωρητικές μονάδες των φωνοτύπων 8,10,12,14 παρουσιάζονται με έγχρωμη ένδειξη στις 2φωνίες, που υποδεικνύει, αντίστοιχα τη διαφορά τους, ως προς τη μελωδική πυκνότητα. Πέρα δηλαδή από τις μαθηματικές έννοιες με τις οποίες καθορίζεται η πυκνότητα με το μικρότερο αριθμό και η αραιώση με το μεγαλύτερο, ο χρωματισμός συνιστά, μία βοηθητική εποπτική έννοια του μεγέθους των μουσικών διαστημάτων. Με τον τρόπο αυτό, διευρύνονται οι μεθοδολογικές αναλύσεις της μουσικής θεωρίας. Έτσι οι φωνομελωδιότυποι με τις ελάσσονες και με τις μείζονες 2φωνίες, που εναλλάσσονται συνιστούν τις θεμελιώδεις θεωρητικές αρχές της ψαλτικής, οι οποίες επισημαίνονται για πρώτη φορά σ' αυτή την εργασία. Αντίστοιχο φαινόμενο στη Δύση, που θεωρήθηκε επανάσταση για τη μουσική, υπήρξε η ανακάλυψη της μικρής και της μεγάλης 3^{ης} από τον Τζοζέφο Τσαρλίνο τον 16^ο αιώνα.

Σχήμα 2: Βασικές θεωρητικές μονάδες της μετροφωνίας και κατηγορίες 2φωνιών.

2. Δεύτεροι ήχοι, 4φωνοί

2.1 Σχέση φωνότυπων πλ. δ' και δεύτερων ήχων

2φωνία ευθεία

12	10	8	12
π δλ	σ φ	δ λ	γ ηη δλ

2φωνία καθ' ἑλξην

14	8	8	12
π δλ	σ φ	δ λ	γ ηη δλ

2φωνία ανεστραμμένη καθ' ἑλξην

8	14	8	12
π δλ	σ φ	γ ηη δλ	κ

2.2 Αδόκιμες περιπτώσεις ηχομελωδιότυπων

α. Βυζαντινής μουσικής

6	20	4	12
π δλ		γ ηη δλ	κ

β. Συγκερασμένος πιάνου

6	18	6	12
π δλ		γ ηη δλ	κ

Σχήμα 3: Η διαμόρφωση του διαστήματος 14.

Βασικές Αρχές των Συντόμων Μελών

Αντώνιος Ε. Αλυγιζάκης

¹Πανεπιστήμιο Μακεδονία, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Ελλάδα (πρ. Καθηγητής)
aealygizos@gmail.com

Περίληψη. Η μελοποιία συνιστά ένα από τα μεγαλύτερα κεφάλαια της βυζαντινής μελουργίας. Οι τα μέλη πλέξαντες ύμνων ενθέων, κορυφαίοι ανώνυμοι και επώνυμοι ποιητές και μουσικοί ταυτόχρονα, καλύπτουν μια μακρά περίοδο ως τον 10^ο αιώνα της ψαλτικής παράδοσης, γνωστοί με το χαρακτηρισμό Μελωδοί. Ανάμεσά τους διακρίνονται ο Ρωμανός ο Κοσμάς, ο Ιωάννης Δαμασκηνός και ο Ανδρέας Κρήτης. Η επιστημονική έρευνα έχει αποδείξει ότι οι σύντομες συλλαβικές ψαλμικές και τροπαριακές δημιουργίες, μνημεία του παγκόσμιου μουσικού πολιτισμού, απαριθμούν πολλές εκατοντάδες μουσικά πρότυπα (modela). Τα δομικά τους μουσικοποιητικά στοιχεία αποτυπώνονται στη φωνητική παράδοση. Συγκροτούν το αυτόνομο θεωρητικό σύστημα της Οκτατηχίας, που μεταδίδεται προφορικά από στόμα σε στόμα, μεταλαμπαδεύοντας την τέχνη του στα αργά μορφικά μελισματικά μέλη (formes) των Βυζαντινών μελουργών. Η παρούσα εργασία καταγράφει τις βασικές αρχές των συλλαβικών μελωδιών, τα ιδιώματα και τα γνωρίσματα τους, απαριθμώντας ακόμη τα χαρακτηριστικά μελοποιητικά είδη τους.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η έννοια που συνοψίζει ολόκληρο το περιεχόμενο της ψαλμωδίας εντοπίζεται στη λέξη Μελουργία. Αναφέρεται κυρίως στο βυζαντινό λειτουργικό μέλος και είναι αντίστοιχη της κοσμικής μουσικής σύνθεσης. Διαφέρει ωστόσο ριζικά από αυτήν ως προς τις μουσικοθεωρητικές αρχές, τη δομή των μελών και τα μορφολογικά χαρακτηριστικά. Η παράδοση αυτή καταγράφει και εκφράζει ολόκληρη την εμπειρία και την αλήθεια της Εκκλησίας, όπως αυτή πραγματώνεται και εξελίσσεται (βλ. Σχήμα 1).

Η τέχνη της μελουργίας, όπως την ονόμαζαν οι παλαιοί, αφορά μία συγκεκριμένη κατηγορία λόγιας μορφικής μουσικής που αναπτύχθηκε στον εκκλησιαστικό χώρο της ανατολικής λεκάνης της Μεσογείου. Διαμορφώνεται αυτόνομα και αποδεσμεύεται εμφανώς από κάθε είδους ουσιαστικές κοσμικές επιδράσεις. Καθίσταται δηλαδή μια μορφή τέχνης οντολογικών, υπαρξιακών και οικουμενικών διαστάσεων, που συνδέεται απ' ευθείας με τα αρχετυπικά πρότυπα του Κάλου και του Αγαθού. Είναι το άσμα Αγγέλων και Ανθρώπων στο υπερβατικό περιβάλλον της λειτουργικής σύναξης.

Τα επιμέρους στοιχεία της μελουργίας και η ταξινόμησή τους (βλ. Σχήμα 2), που συνιστούν έναν ιδιότυπο πολιτισμό, μορφοποιούνται σε τρία κυρίως επίπεδα: 1) στις ιερές ακολουθίες και στο εορτολόγιο· 2) στις συλλογές των εκκλησιαστικών βιβλίων και 3) στα ποικίλα μουσικά συστήματα. Τα συστήματα διαμορφώνουν τέσσερις κυρίως κατηγορίες: 1) Το σύστημα της μελοποιίας με τα ποικίλα μουσικά πρότυπα (modela), 2) το σύστημα των πολυπληθών μελισματικών μελών με τις μορφές (formes) και 3) τα συστήματα της μουσικής θεωρίας, σημειογραφίας και των εκφωνήσεων. Στις παραπάνω κατηγορίες αντιστοιχούν: οι συλλαβικές μελωδίες των ψαλμών, οι στιχολογίες, τα άρρυθμα-έρρυθμα τροπάρια και μελισματικά. Οι ιερές ακολουθίες, το εορτολόγιο, οι ιεροπραξίες και οι συλλογές των ιερών και των άλλων λειτουργικών βιβλίων καθιερώνουν και υλοποιούν τα μουσικά δράματα στον Ιερό Ναό, στιχηρικά, ειρμολογικά και καλοφωνικά μέλη, οι ήχοι, οι φωνές, οι δρόμοι, η σημειογραφία και τέλος οι χύμα και εκφωνητικές αναγνώσεις. *‘Ότι τό πέλαγος πολύ!*

Η μελοποιία των συντόμων μελών συνιστά ένα από τα μεγαλύτερα και ίσως το σημαντικότερο κεφάλαιο της μελουργίας. *Οι τα μέλη πλέξαντες ύμνων ενθέων*, κορυφαίοι ανώνυμοι και επώνυμοι ποιητές και μουσικοί ταυτόχρονα, καλύπτουν μια μακρά περίοδο ως τον 1^ο αιώνα, γνωστοί με το χαρακτηρισμό Μελωδοί. Ανάμεσά τους διακρίνονται ο Ρωμανός, ο Κοσμάς, ο Ανδρέας Κρήτης και ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός. Οι πρότυπες σύντομες συλλαβικές ψαλμικές και τροπαριακές δημιουργίες τους, μνημεία του παγκόσμιου μουσικού πολιτισμού, απαριθμούν πολλές εκατοντάδες μουσικά πρό-

τυπα, που διαμορφώνονται στην παράδοση του λειτουργικού μέλους των ιερών ακολουθιών της Ορθοδοξίας ως υποστατική και ζώσα έκφραση.

Τα δομικά μουσικοποιητικά στοιχεία των συντόμων μελών αποτυπώνονται στη φωνητική παράδοση, συγκροτούν το αυτόνομο μουσικοθεωρητικό σύστημά της οκταηχίας και μεταδίδονται προφορικά από στόμα σε στόμα. Οι βασικές αρχές, τα ιδιώματα και τα γνωρίσματα των παραδόσεων αυτών, που χρησιμοποιήθηκαν και για τα νεότερα μελισματικά και μορφικά μέλη, διαμορφώνουν τους μεγάλους άξονες της ψαλτικής μέσα σε ένα σχεδιασμό που προβάλλει ολόκληρο το μυσταγωγικό έργο της Εκκλησίας. Το Ψαλτήριο από τη μια πλευρά με την *τελεία θεολογία* του κατά το Μ. Βασίλειο και η Οκτώηχος από την άλλη με τον οκτάηχο λειτουργικό κύκλο που υπομνηματίζει και ερμηνεύει ολόκληρο το μυστήριο της Θείας Οικονομίας από τα πρώτα ως τα έσχατα, την ογδόη ημέρα, την Ανάσταση, τον αγήρω και ατελεύτητο αιώνα, το κοσμοσωτήριο έργο του Χριστού.

2. ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΕΣ ΣΥΛΛΑΒΙΚΕΣ ΨΑΛΜΙΚΕΣ ΜΕΛΩΔΙΕΣ

1. Έπακούσαι σου Κύριος ἐν ἡμέρᾳ θλίψεως, Ψαλμοί ΙΘ'-Κ. Χρησιμοποιεί μέσους φθόγγους της κλίμακας. Προηγείται η χύμα απόδοση: *Κύριε ἐλέησον, δωδεκάκις, Δεύτε προσκυνήσωμεν* (βλ. Σχήμα 3 και 4). Η εκφώνηση μετατονίζεται ελαφρώς υψηλότερα. Υποδειγματικά η ηχογράφιση σε δίσκο βινυλίου στο έργο, *Τα Πάθη τα Σεπτὰ, η ψαλτική παράδοση της Μεγάλης Εβδομάδας και του Πάσχα στο πάνσεπτο Πατριαρχικό Ναό*, 1982.

2. Ἐλεήμων ἐλέησόν με ὁ Θεός, Ν' Ψαλμός, ήχος β'. Τρίφωνος μελωδικός τύπος εκφώνως. Η συλλαβική μελωδία θεωρείται αδόκιμη.

3. Εὐλόγει, ἢ ψυχή μου, τὸν Κύριον, ήχος πλ. δ', ψαλμός ΡΒ'. α' στάση Τυπικών. Συλλαβικός μελωδικός τύπος. Ο τελευταίος στίχος μελισματικά.

4. Δόξα τῷ Πατρί, και τῷ Υἱῷ, ήχος β', ψαλμός ΡΜΕ', β' στάση Τυπικών. Συλλαβικός τύπος. Και σε ήχο βαρύ.

5. Ἄωμοι ἐν ὁδῷ, ήχος β', ψαλμός ΡΙΗ', Α' Στάση, εκφωνητικά και συλλαβικά. Μίξη των δυο τύπων (βλ. Πίνακα 5).

6. Αἱ χεῖρές σου ἐποίησάν, Β' Στάση, ήχος πλ. α' και δ' Ἅγια. Ενδιαφέρουσα περίπτωση, ο.π.

7. Καὶ ἐλέησόν με. Ἀλληλουῖα, Γ' στάση, ήχος πλ. δ', τριφωνία, ο.π.

8. Ἐκ νυκτὸς ὀρθρίζει τὸ πνεῦμά μου, ήχος πλ. δ', τριφωνία, στιχολογία στα ακολουθούντα γνωστά στα τροπάρια.

Αναφέρουμε συγκεντρωτικά λόγω της μεγάλης έκτασής τους, τις στιχολογίες της Θ' Ωδής, των ψαλμών ΡΜ' και ΡΜΘ' του εσπερινού και ὀρθρου των προκειμένων και αλληλουαρίων, καθώς των δοξολογιών και των κοινωνικών. Το εξαιρετικό ενδιαφέρον των περιπτώσεων αυτών έγκειται στο βιβλικό στοιχείο. Ειδικότερα για τα προκείμενα και τα αλληλουάρια, κυρίως όμως για τα κοινωνικά έχει χαθεί και απαλειφθεί εντελώς το βιβλικό στοιχείο με τις αργές αντίστοιχες μελωδίες. Το έλλειμμα αυτό έχει υποβαθμίσει σοβαρά το λειτουργικό έργο και την κανονική τάξη του.

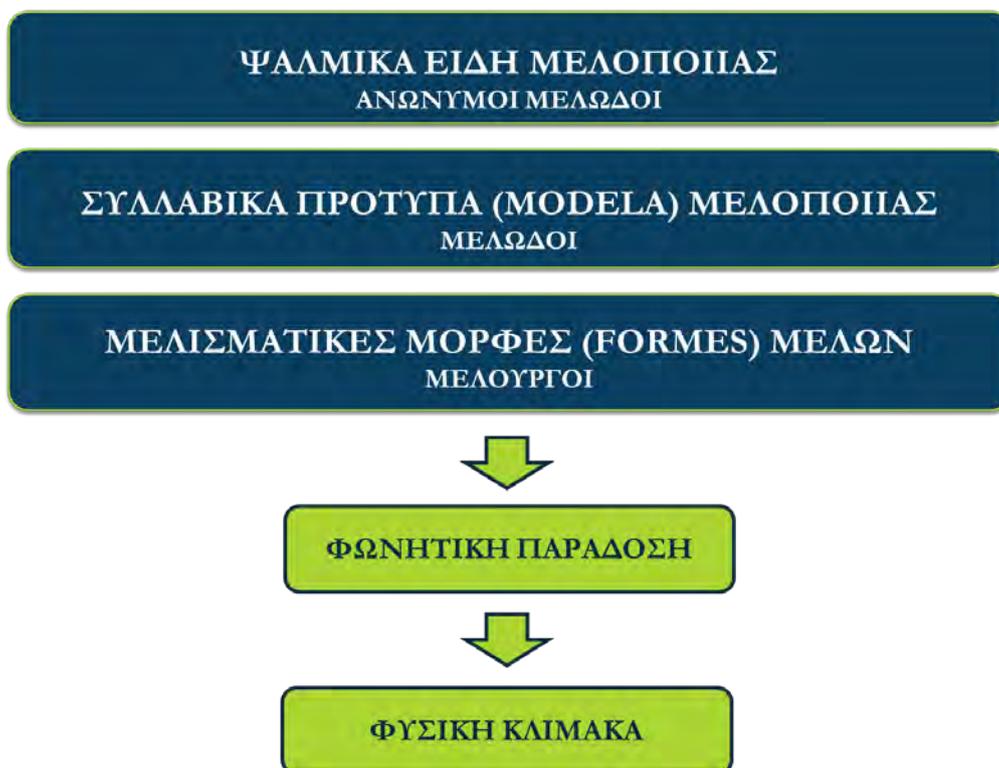
3. ΤΑ ΤΡΟΠΑΡΙΑΚΑ ΣΥΛΛΑΒΙΚΑ ΜΕΛΗ. ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΥΣΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ.

Τα τροπάρια είναι ο κατ' εξοχήν μουσικοχώρος της Ορθοδοξίας. Οι περίτεχνες αυτές συνθέσεις με την πολυποικιλότητά τους: στιχηρά αντίφωνα, κανόνες κοντάκια, μακαρισμοί, αναβαθμοί, καθίσματα, απολυτίκια, εξαποστειλάρια κλπ, την άρτια μουσικοποιητική δομή τους και τη θεολογική πληρότητά τους, σύμφωνα με τους ξένους μελετητές εκφράζουν σκέψεις, βιώματα και ιδέες διαχρονικής ισχύος, υψηλότερες από εκείνες του Πίνδαρου. Από την άλλη πλευρά η ρυθμική τους λιτότητα με σπάνιες κλασματικές υποδιαιρέσεις του χρόνου, όπως συμβαίνει και στα αρχαία ελληνικά θρησκευτικά μέλη, υποδεικνύει τον υπερβατικό τους χαρακτήρα.

Οι συγκεκριμένες παρατηρήσεις αφορούν τα καθίσματα: *Τον τάφον σου Σωτήρ, Κατεπλάγη Ιωσήφ*, τους κανόνες των Φώτων και της Πεντηκοστής, καθώς επίσης το εξαποστειλάριο *Τον νυμφώνα σου και τα κοντάκια, Η Παρθένος σήμεραν και Επεφάνης σήμεραν*. Το πρώτο κάθισμα του α' ήχου παρουσιάζει αρμονική αναντιστοιχία (βλ. Πίνακα 6). Η μεταφορά της βάσης του στο μεσάζοντα α' ήχο λύνει το πρόβλημα. Το δεύτερο κάθισμα του δ' ήχου δεν αιτιολογεί πλήρως τη χρήση του πλ. β' ήχου

(βλ. Πίνακα 7). Ουσιαστικά είναι δ' ήχος, Άγια. Σχετικά με τους κανόνες των Φώτων και της Πεντηκοστής, ενδιαφέρον προκαλεί η ίδια βάση των διαφορετικών μελωδιών. Τέλος το ως άνω εξαποστειλάριο και τα δυο κοντάκια παρουσιάζουν προβλήματα ένταξης τους στους ήχους από πλευράς σημειογραφικής. Για όλες τις παραπάνω περιπτώσεις πρέπει να πραγματοποιηθούν τεκμηριωμένες τοποθετήσεις στη μουσική θεωρία. Παρόμοια προβλήματα, όπως λ.χ. του ρυθμού και της στίξης, κατακλείζουν τα μουσικά κείμενα, Βλ. τη φιλότιμη έκδοση του Δ. Νεραντζή, *Θέματα Ψαλτικής Τέχνης*, Τήνος, 2012.

Συμπερασματικά, οι σύντομες συλλαβικές μελωδίες δεν έχουν μελετηθεί αρκούντως. Το κυριότερο όμως δεν υπάρχει μια πλήρης καταγραφή τους σε ειδικούς ευρετηριακούς καταλόγους. Η παρουσίασή τους τέλος στο εκπαιδευτικό έργο είναι ελλιπέστατη και ατελής, αν ληφθεί μάλιστα υπόψη ότι έχει εκλείψει πλέον η προσπάθεια απομνημόνευσης, έστω του βασικού ως άνω ρεπερτορίου της βυζαντινής ψαλτικής. Σε τελική ανάλυση η συμβολή των συλλαβικών μελωδιών στη μόρφωση ολόκληρου του Ορθοδόξου πληρώματος της Εκκλησίας είναι ανεκτίμητη! Από μουσική πλευράς μάλιστα οι συλλαβικές μελωδίες αποτελούν το θεμέλιο του ψαλτικού έργου.



Σχήμα 1: Οι εξελικτικές μορφές της Μελουργίας.

Εκφωνητική φαλτική πράξη: τὰ “χῦμα” καὶ τὰ “ἐκφώνως” ἀναγνώσματα

ΧΥΜΑ ΑΝΑΓΝΩΣΗ
ΑΡΧΙΜΑΝΔΡΙΤΟΥ ΓΕΡΜΑΝΟΥ

$\frac{L}{\delta\lambda}$ $\frac{\sigma}{\Delta\iota}$ $\frac{\Gamma}{\times}$

Κυ ρι ε λε η σον Κυ ρι ε λε η σον Κυ ρι ε λε η σον

Κυ ρι ε λε η σον Κυ ρι ε λε η σον Κυ ρι ε λε η σον

Κυ ρι ε λε η σον Κυ ρι ε λε η σον Κυ ρι ε λε η σον

Κυ ρι ε λε η σον Κυ ρι ε λε η σον Κυ ρι ε λε η σον

Δο ξα Πα τρι και Υι ω και Α γι ω Πνευ μα τι και νυν και α ει
και εις τους αι ω νας των αι ω νων Α μην

Δευ τε προ σκυ νη σω μεν και προ σπε σω μεν τω βα σι λει η μων Θε
ω Δευ τε προ σκυ νη σω μεν και προ σπε σω μεν Χρι στω τω βα σι

Σχήμα 3: Η χύμα ανάγνωση.

Ἀντωνίου Ε. Ἀλυγιζάκη

λει η μων Θε ω Δευ τε προ σου νη σω μεν και προ σπε σω μεν αυ
τω Χριστω τω βα σι λει και Θε ω η μων

**ΕΚΦΩΝΗΣΗ ΕΠΑΚΟΥΣΑΙ ΣΟΥ
ΑΡΧΙΜΑΝΔΡΙΤΟΥ ΓΕΡΜΑΝΟΥ**

$\frac{L}{\sigma_2} \sigma \times (\frac{\Delta \sigma}{\sigma_2}) *$

Ε πα κου σαι σου Κυ ρι ος εν η με ρα θλι φε ως υ πε ρ

σπισαι σου το ο νο μα του Θε ου ου ου Ι α κω β

Ε ξα πο στει λαι σοι βο η θει αν εξ α γι ι ι ου και εξ

ων αν τι λα βοι το ο σου

Μνησθαι η πα σης θυ σια σου και το ο λο και τω μα σου = =

να α τω

* Ἡ μελωδία μετατονίζεται ἀπὸ τὴν ἀνάγνωσι κατὰ σ

ΠΙΝΑΚΑΣ 11

Σχήμα 4: Η εκφώνηση: *Επακούσαι σου Κύριε.*

Αμώμος ψαλλόμενος εἰς
 τεθνεώτας . Στάσις Α . ἦχος . Βε .

Α μω μοι εν ο δω ω αλ λη λε ι ι α ⁶ ευ λο
 γη τος ει Κυ ρι ι ε ε ε δι θα ξο ο ον με τα δι
 και ω ω ω μα τα α σε α αλ λη λε ι ι α ⁶

α α α α ⁶ Στάσις . Β . ἦχος λῆ Πα.

Α Ι χει ρες σε ε ποι η σαν με και ε πλα σα αν
 με ^χ ⁹ συ νε τι σον με και μα θη σο μαι τας εν το ο
 λα α ας σε ε ε λε η σο ον με Κυ ρι ι ε ^Δ ⁹

Στάσις Γ.

Κ ² Αι ε λε η σον με α αλ λη η ⁹ ἦχος . λῆ ⁹ Νη . ¹ ⁹
⁸ ⁷ λε ι ι α ο ^ρ Ε πι βλε ψον ε πε ε με και ε
 λε ε η η σο ον με κα τα το κρι μα των α γα πων
 των το ο νο μα σε αλ λη η λε ι ι α ⁷ ⁹

Σχήμα 5: Α'-Β' και Γ' Στάση Αμώμου.

Καθίσματα εἰς τὸν Ὁρθρον.

Μετὰ τὴν Α΄ Στιχολογίαν

Τὸν τάφον σου Σωτήρ ἡσρατιώταιτηρουντες νεκροί
 τῆσρα πη του οφθεντος Ἀγγελου εγενον
 τοκηρυυτ τοντος Γυ ναι ξι την α να α
 σα σιν Σε δοξα αζομεντονης φθορας κα θαιρετην
 σοιπροσπειπτο μεν τω α να σταν τι εκ τα φουκαι μο
 νω θεω ημων

Σταυρω προσηλωθεις εκουσιως οικτιρμον εν μνη
 ματι τεθεις ως θνητος ζωοδοτα τοκρατος
 συ νεετριψας δυ να τε τω θα να α τω
 σου σε γαρ εεφριξαν οι πυλωροι σου του Αδου

1. Τον ται φον σου Σωτηρ
 ησρατιωταιτηρουντες
 εγενον τοντος Γυ ναι ξι την α να α
 σα σιν Σε δοξα αζομεντονης φθορας κα θαιρετην
 2. Τον ται φον σου Σωτηρ

Σχήμα 6: Το κάθισμα Τον τάφον σου Σωτήρ και οι διαφοροποιήσεις του.

Κα τε πλα γη Ι ω σηφ το υ περ φυ αν θε ω
 ρων και ε λαμ βα νε εν εις νον τον ε πι πο κον υ
 ε τον εν τη α σπο ρω συλ λη ψεισθ θε ε ο το ο ο
 κε π βα τον εν πυ ρι α κα τα φλεκτον ρα θδον Δ α ρω
 ων την βλα ση η σα α σαν και μαρ τυ ρων ο μνησωρ σθ
 και φυ υ υλαξ τοις ι ε ρευ σιν ε κραυγα α ζε π Παρ
 θε ε νος τ; ι ικτει και με ε τα το ο οκον πα λιν με
 νει Παρ θε ε ε ε νος

Μετά την Β' Στιχολογίαν. Δι

Κα τε πλα γη Ι
 ω σηφ το υ περ
 φυ σιν δε ω ρων
 και φει σα θ ο
 ο κε θ βαι τον εν
 πυ ρι οι κα τα α
 φρε κρον θ

Σχήμα 7: Το κάθισμα Κατεπλάγη Ιωσήφ και οι διαφοροποιήσεις του.

Κυρίλλου Μαρμαρινού:
«Ανάπτυξις και ερμηνεία των μεγάλων σημαδίων...».
Μερικές πρώτες παρατηρήσεις.

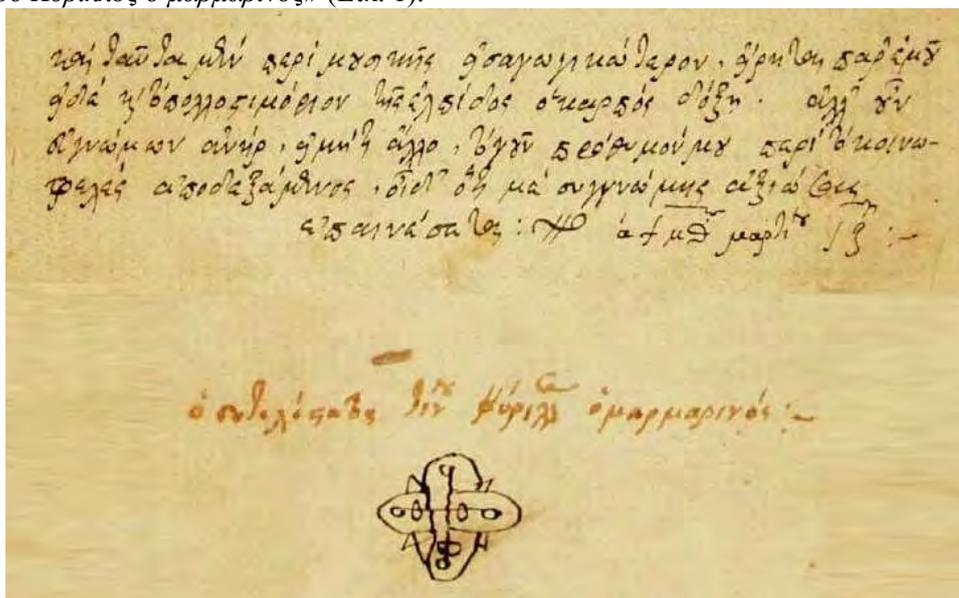
Θωμάς Αποστολόπουλος

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ελλάδα
athom@sch.gr

Περίληψη. Ο κώδικας Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας Αθηνών 305 είναι αυτόγραφος του Κυρίλλου Μαρμαρινού γραμμένος το 1749 και περιέχει δύο σημαντικά μεταβυζαντινά θεωρητικά κείμενα. Το πιο γνωστό είναι ίσως το δεύτερο κείμενο: «Στοιχειωδέστερα διδασκαλία περί της έξω μουσικής», το οποίο έχει εκδοθεί και σχολιασθεί στα πλαίσια μελετών για τη σχέση Ήχων και Μακαμιών και για τους αραβοπερσικούς ρυθμούς (τα Ουσούλια). Το πρώτο και κυρίως κείμενο που επιγράφεται «Εισαγωγή μουσικής κατ' ερωταπόκρισιν...» καταλαμβάνει τη μεγαλύτερη έκταση στον κώδικα και περιλαμβάνει μια εκτενή και πλούσια προπαιδεία σημειογραφίας. Κεντρικό σημείο στην Εισαγωγή... είναι ένα είδος Μεθόδου εκμάθησης της φύσης και επενέργειας των σημαδίων της μεταβυζαντινής σημειογραφίας που επιγράφεται «Ανάπτυξις και ερμηνεία των μεγάλων σημαδίων, ήτοι η ολική τούτων χρήσις κατά τε την παλαιάν και νέαν σύνθεσιν των κατά μουσικήν συγγραφέων βιβλίων». Ανιχνεύονται έντονες επιρροές από το «Μέγα Ίσον» του Κουκουζέλη αλλά και από τις τεχνικές των ποικίλων βυζαντινών και μεταβυζαντινών Μεθόδων με εκτενή μουσικά παραδείγματα ανά σημάδι και ανά Ήχο. Μέχρι στιγμής το εν λόγω κείμενο δεν έχει γίνει αντικείμενο ιδιαίτερης επιστημονικής μελέτης, οπότε επιχειρείται μια πρώτη προσέγγιση και καταγραφή των πρώτων παρατηρήσεων.

1. Ο ΚΩΔΙΚΑΣ ΙΕΕΑ 305

Ο κώδικας Ιστορικής Εθνολογικής Εταιρείας Αθηνών 305 θεωρείται αυτόγραφο του Κυρίλλου Μαρμαρινού, ενός γνωστού μελωργού και θεωρητικογράφου των μέσων του 18^{ου} αι. Η επιφύλαξη για τον γραφέα προκύπτει κυρίως διότι σε ένα τμήμα του κώδικα με εκτενή μουσικά παραδείγματα φαίνεται να γράφει άλλο χέρι με αριστεροκλίνη και πιο επιμελημένη γραφή. Επίσης σε έναν κατάλογο ακμασάντων μουσικών φαίνεται πως κάποιος μεταγενέστερος γραφέας προσθέτει νέα ονόματα επί πρωτοψαλτίας Ιακώβου. Βρίσκεται στην Αθήνα, στο τμήμα χειρογράφων του κτιρίου της παλαιάς Βουλής. Είναι χαρτώος κώδικας, φέρει ημερομηνία 17 Μαρτίου 1749 και υπογραφή με άλλη μελάνη: «ο ευτελέστατος Τίνου Κύριλλος ο μαρμαρινός» (Εικ. 1).

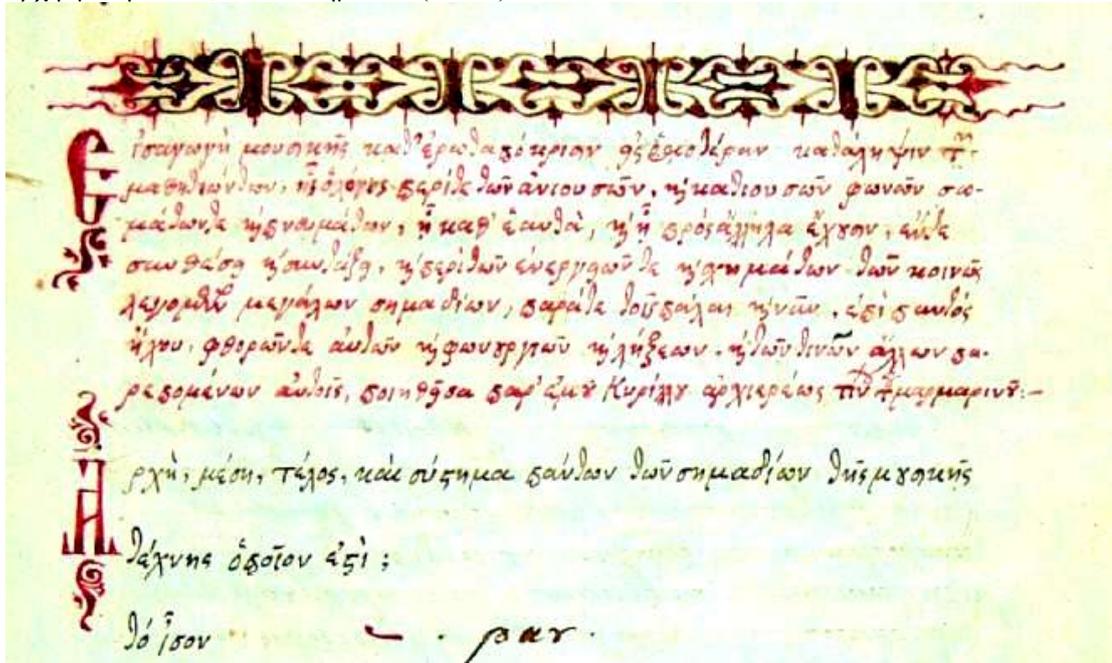


Εικόνα 1: Υπογραφή του Κυρίλλου και χρονία (κωδ. ΙΕΕΑ 305 φ 103v)

Όλο το σύγγραμμα του Κυρίλλου εκδόθηκε σε μια ημιπανομοιότυπη έκδοση από τον Καρακατσάνη (Καρακατσάνης 2004).

Το περιεχόμενό του μοιράζεται σε 4 ενότητες. Η πρώτη με την επιγραφή **Εισαγωγή μουσικής κατ' ερωταπόκρισιν...** είναι μια συνήθης Προπαιδεία για την εκμάθηση της Ψαλτικής: «Τούτο συνέταξα πόνημα, και πρότον μεν κατ' ερωταπόκρισιν εποησάμην την της ΠΡΟΠΑΙΔΕΙΑΣ έκθεσιν εις ραοτέραν των μαθητιώντων κατάληψιν... **Εισαγωγή μουσικής κατ' ερωταπόκρισιν** εις ραοτέραν κατάληψιν των μαθητιώντων, ής ο λόγος περί τε των ανιουσών και κατιουσών φωνών, σωμάτων τε και πνευμάτων ή καθ' εαυτά και ή προς άλλα εν τε συντάξει και συνθέσει και περί των ενεργειών τε και σχημάτων των κοινώς λεγομένων σημαδιών παρά τε τοις πάλαι και νυν, επί παντός ήχου, φθορών τε αυτών και φωνουργιών και λήξεων, και τινων άλλων παρεπομένων αυτοίς ποιηθείσα παρ εμού Κυρίλλου αρχιερέως Τήνου του Μαρμαρινού.

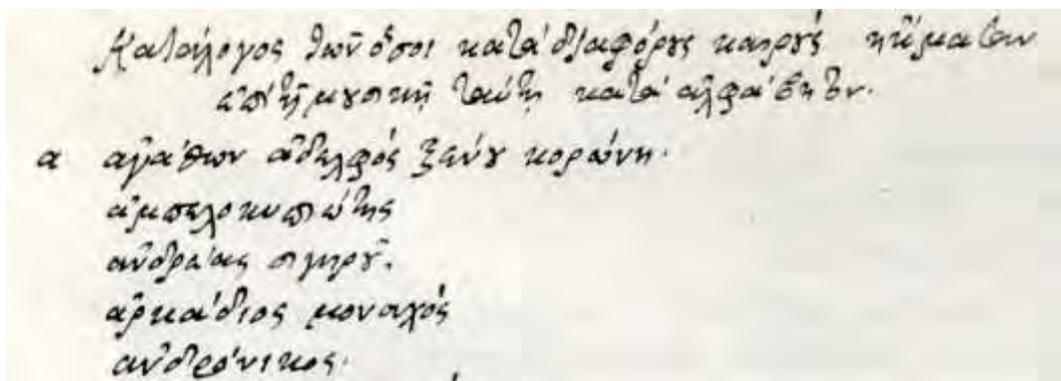
Αρχή, μέση, τέλος και σύστημα...» (Εικ. 2).



Εικόνα 2: Η αρχή της Εισαγωγής (κωδ. ΙΕΕΑ 305 φ 17r)

Η Εισαγωγή... ανθολογήθηκε σε λίγα χειρόγραφα και είχε δημοσιευτεί στη *Φόρμιγγα* από τον Ψάχο από αντίγραφο που κατείχε στη βιβλιοθήκη του (κώδ. 270, Ψάχος 1905).

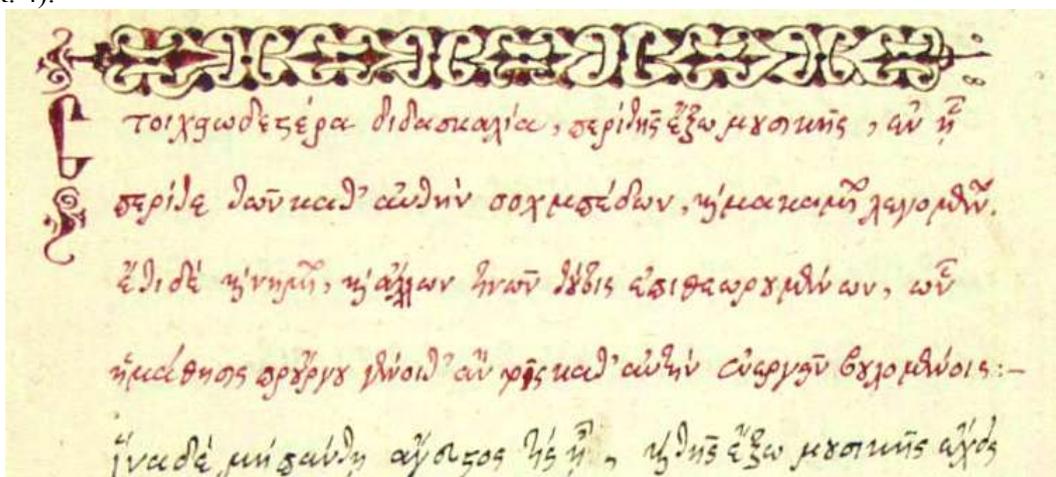
Η δεύτερη είναι το αντικείμενο αυτής της εισήγησης, οπότε θα επανέλθουμε.



Εικόνα 3: Η αρχή του Καταλόγου (κωδ. ΙΕΕΑ 305 φ 87r)

Η τρίτη ενότητα αφορά τον πρώτο γνωστό ονομαστικό αλφαβητικό κατάλογο των όσων **κατά καιρούς ήκμασαν επί τη μουσική ταύτη** ψαλτών και μελουργών με 120 περίπου ονόματα. Ανθολογήθηκε σε λίγα χειρόγραφα (Καρακατσάνης 2004 : 14) και εκδόθηκε συμπληρωμένος στο Μέγα Θεωρητικό του Χρυσάνθου (Χρυσάνθος 1832 : XXXIII) (Εικ. 3).

Η τέταρτη με τίτλο «**Στοιχειωδεστέρα διδασκαλία** περί της έξω μουσικής...» αφορά την σύγκριση Ήχων και Μακαμίων και την παράθεση των Ουσουλίων, δηλ. των ρυθμικών κύκλων της αραβοπερσικής μουσικής: «**Στοιχειωδεστέρα διδασκαλία** περί της έξω μουσικής, εν η περί τε των κατ' αυτή σοχηπέδων, και μακαμίων λεγομένων, έτι δε και νημίων, και τινών τούτοις επιθεωρουμένων, ών η μάθησις προύργου γένοιτ' αν τοις κατ' αυτήν ενεργείν βουλομένοις». Στον πρόλογο επεξηγεί: « ...ίνα δε μουσικόν ακριβολογήσωμαι μέλος, την ημετέραν προς την κατά Πέρσας ενεργουμένην μουσικήν αντεξετάσας και παραθεωρήσας τω λόγω, τους τε Ήχους εκείνης Μακάμια καλουμένους και τους εξ αυτών ανακύπτοντας κυρίους και καταχρηστικούς Σοχηπέδες...και τάλλα όσα προσεπιθεωρήσας τούτοις μουσική **γραφή παραδούς, φωνήν φωνή** και θέσιν θέσει παραλαβών, και περισώσας ακριβώς επεξήληθον...» (Εικ. 4).



Εικόνα 4: Η αρχή της Στοιχειωδεστέρας Διδασκαλίας (κωδ. ΙΕΕΑ 305 φ 88r)

Χάρη σ' αυτή την ενότητα ο κώδικας έγινε γνωστός στους μουσικολόγους, καθώς είναι ιστορικά η δεύτερη συγγραφή που συγκρίνει Ήχους με Μακάμια, μετά από την αντίστοιχη του Χαλάτζογλου, αλλά ουσιαστικά η πρώτη που περιγράφει τη μελωδική κίνηση των μακαμίων με σημειογραφημένα παραδείγματα σε ιδιαίτερη υποενότητα με τον τίτλο **Σαφήνεια...** (Εικ. 5).



Εικόνα 5: Η αρχή της Σαφηνείας (κωδ. IEEA 305 φ 94r)

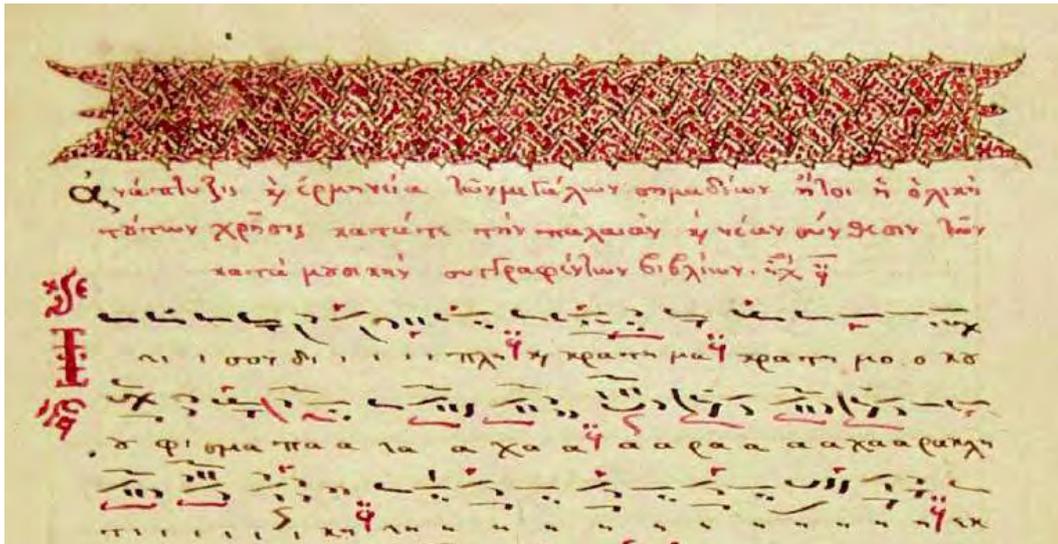
Ανθολογήθηκε σε μια δεκάδα περίπου χειρογράφων (Καρακατσάνης 2004 : 14), στα οποία να προσθέσουμε τον κώδικα Βιβλιοθήκης Ζαγοράς 35, ο οποίος περιέχει τμήμα της *Στοιχειωδεστέρας...*, τον Ιεροσολύμων 540 (χφο Δ. Λώτου) και τον Ρουμ. Ακαδημίας 923 (αντί 423 που γράφει ο Καρακατσάνης). Εκδόθηκε πανομοιότυπα από τον καθηγητή Αλυγιάκη και με σχολιασμό από τη Ρουμάνια μουσικολόγο Ποπέσκου (Αλυγιάκης 1990 και Popescu 2000).

Από τα πλούσια και πολλαπλού ενδιαφέροντος περιεχόμενα σημειώνεται εδώ επί τη ευκαιρία και η ιδιαίτερη συνεισφορά του Κυρίλλου στη θεωρητική ορολογία. Ανθολογούνται κάποιοι όροι που κληρονομούνται και σε μεταγενέστερους, αλλά και κάποιοι πρωτότυποι ή ειδικής σημασίας: *Απαρχή μακαμίων*, *Γραμμές*, *Δύναμις σημείων υπό κάτω των φωνών*, *Ενέργεια* σημαδίων, *Θέσιν θέσει*, *Λήξεις*, *Μεγάλα σημάδια*, *Μέχρι τέλους έφοδος μακαμίων*, *Ολική χρήσις σημαδίων*, *Παλαιά και νέα σύνθεσις σημαδίων*, *Σχήματα* σημαδίων, *Υφαπλώσας* δια φωνών παράδειγμα υφ' εκάστω σημαδίου, *Φωνήν φωνή*, *Φωνουργία*, *Χειρονομία μακαμίων*.

2. Η ΑΝΑΠΤΥΞΙΣ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ...

Η δεύτερη ενότητα δεν έτυχε μέχρι τώρα της προσοχής των μουσικολόγων. Δεν είναι γνωστή από άλλα χειρόγραφα, και αυτό καθιστά τον κώδικα μοναδικό. Επιγράφεται «*Ανάπτυξις και ερμηνεία των μεγάλων σημαδίων, ήτοι η ολική τούτων χρήσις κατά τε την παλαιάν και νέαν σύνθεσιν των κατά μουσικήν συγγραφέντων βιβλίων*».

Ο Κύριλλος προσπαθεί να καλύψει θεωρητικά και να συμβάλει στην εκμάθηση της σημειογραφίας του συγκεκριμένου αντικειμένου της Ψαλτικής, η οποία είναι «...η μουσική... παρά τοις ημετέροις αγίοις πατράσιν εγκριθείσα..., οκτώ δε τρόπους λαχούσα ... ους και ήχους εκάλεσαν, και ποικίλως εν τούτοις και πολυειδώς μελιζομένη ένθα ταις ανιούσαις και κατιούσαις φωναίς, *τη δυνάμει των υπό ταύτας τιθεμένων σημείων*, άτινα μεγάλα καλούνται σημάδια...» (Εικ. 6).



Εικόνα 6: Η αρχή της *Αναπτύξεως* (κωδ. IEEA 305 φ 36r)

Η *Ανάπτυξις*... είναι μια εκτενέστατη παράθεση ψαλτικών μουσικών παραδειγμάτων σε 48 φύλλα και είναι γραμμένη με άλλο χέρι από το χέρι των κειμένων, από ανώνυμο γραφέα. Ο Κύριλλος αναφέρει ρητά πως τη συνέταξε ο ίδιος, αλλά πιθανότατα ανέθεσε την καταγραφή σε καλλιγράφο: «Εἶτα δε τας τῶν σημαδιῶν ἐκάστου ἐνεργείας, ἀφ' ὧν φερωνύμως ἔλαχον ὀνομάτων ἡρμηνεύσα, καὶ ἐξῆς τὴν τῶν οκτῶ ἤχων διαφορὰν, τας τε τούτων ἐνεργείας καὶ τῶν σημαδιῶν αὐτῶν οκτάηχον ὀλοσχερῆ χρήσιν, δια φωνῶν ὑφαπλώσας ἐφ' ἐκάστου παράδειγμα, ναι μὴν φθοράς τε, καὶ τας ἐνεργείας αὐτῶν, καὶ τίς ἡ τούτων χρήσις ἀκριβῶς τῷ λόγῳ γυμνάσας ὑπέδειξα...».

3. ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΕΩΣ

Η *Ανάπτυξις*... τῶν παραδειγμάτων ακολουθεῖ φυσιολογικά τὴν *Εἰσαγωγή μουσική*..., δηλαδή τὴν *Προπαιδεία* τῶν σημαδιῶν, εἶναι οὐσιαστικά μια μελοποιημένη *Μέθοδος Σημαδιῶν καὶ Θέσεων* καὶ ἐξυπηρετεῖ τὸν ἴδιο διδακτικό σκοπὸ με ἐκείνες, ὅπως τις γνωρίζουμε ἀπὸ τὴν παλαιότερη βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ παράδοση. Εἶναι φανερό πως τὰ *Μεγάλα Σημάδια* χρῆζουν ἰδιαίτερης σπουδῆς, ὁπότε τους ἀφιερώνεται ἰδιαίτερο καὶ ἐκτενές κεφάλαιο. Τὰ ἰδιαίτερα ὁμως μορφολογικά καὶ τεχνικά χαρακτηριστικά που συγκεντρῶνει τὴν καθιστοῦν ἓνα σημαντικό στοιχεῖο τῆς θεωρητικῆς μεταβυζαντινῆς γραμματείας.

Διατρέχοντας τὸ μουσικὸ κείμενο καὶ τὴ δομὴ του διαπιστώνουμε πως ἡ ἀρχὴ καὶ τὸ ὑπόστρωμα λαμβάνονται ἀπὸ τὸ *Μέγα Ἴσον* τοῦ Κουκουζέλη. Τὸ κείμενο τοῦ μέλους εἶναι τὰ ὀνόματα τῶν σημαδιῶν, ἀλλὰ προστίθενται ἐπιπλέον στοιχεῖα ἀπὸ αὐτούσια μουσικά ἀποσπάσματα καὶ ἀπὸ μουσικὲς φράσεις με *τεριρέμ* καὶ *νεενά*. Τὸ σημαντικότερο εἶναι πως γιὰ κάθε σημάδι ἢ γιὰ συγγενῆ σημάδια δημιουργοῦνται **οκτάηχοι κύκλοι** παραδειγμάτων, ὁπότε ἡ ἔκταση τῆς Μεθόδου μεγαλώνει σημαντικά.

Παρατίθεται ἓνας λεπτομερῆς κατάλογος περιγραφῆς τοῦ συγκεκριμένου μέρους με τοὺς μνημονευθέντες κύκλους καὶ με τὸ μελοποιημένο λεκτικὸ περιεχόμενό τους. Τὰ χρωματισμένα κόκκινα εἶναι ὀνόματα σημαδιῶν, τὰ κίτρινα αὐτούσια ἀποσπάσματα ἀπὸ ρεπερτόριο καὶ τὰ κυανὰ ἐπιπρόσθετες θέσεις ἀπὸ τὸ *Μέγα Ἴσον*, μελοποιημένες ὁδηγίες καὶ κάποιες ἰδιαίτερες ἀξίες ἀναφορᾶς περιπτώσεις. Στὸν πρῶτο κύκλο δόθηκαν ἐνδεικτικά καὶ οἱ Καταλήξεις.

Ανάπτυξις καὶ ἐρμηνεία τῶν μεγάλων σημαδιῶν, ἴτοι ἡ ὀλικὴ τούτων χρήσις κατὰ τὴν παλαιὰν καὶ νέαν σύνθεσιν τῶν κατὰ μουσικὴν συγγραφέων βιβλίων.

ΚΥΚΛΟΣ 1. Φ36α

Ήχος Α΄.

Ι- (νι ι-)σον διπλή (μαρτυρία: Πλ. Α΄) και κράτημα (Πλ. Α΄) κρατημοκούφισμα πα(να χα
ρα- χα)ρακλητική- νη- ή (Πλ. Α΄) εκπλήττον και συνέχον (ΒΑΡΥΣ) ανενενανε τανεχένα (Α΄)
εκέκραξα (Πλ. Α΄) και άλλως εν τω στιχηρόν (Πλ. Α΄) και έτερα εν αυτό τοιώσδε άδουσι (Πλ.
Α΄) ανε ανανανε ανε νανενανενανενανε (Πλ. Α΄) ανενανε ανεχένα ανενεχένα ανενεναανε
ανένα ανενάνα νενανενάνα τεριρι τεριριρι τιτιτιτεριρι τετε τετε τετε τερι ερι ρε ερρε ερε
ερε τερι ερε ερε ανένα (Πλ. Α΄) ενε νεν νενε νε (Β΄) ανένα (Ατος)

Ήχος Β΄ Φ36β

Ι- νι- ισον διπλή (Β΄) και κράτημα παρακλητική- (Β΄) νη χη νη άγιος Β΄) Μέσος νενανω
νεανες (Β΄) και άλλως εν τω στιχηρόν ανεχε ανενανε νανενανε... τοτοτοτεριρε... ερε
εριρι...ανε χεχε (Νανα)

Ήχος Γ΄

Ι- νι- ισον διπλή και κράτημα (Γ΄) παρακλητική- (Γ΄) ηχηχη (Γ΄) ανενανε
...τερερι...τερεριρι

Ήχος Δ΄

Άγια (Δ΄) διπλή (Δ΄) και κράτημα πα- (Δ΄) παρακλητική- (Δ΄) ή νένα... και εν τω στιχηρόν
σπλάχνον οράται πλάσματος ανένα...τετετεριρε (Πλ. Α΄).

Ήχος Πλ. Α΄

Ανέανες διπλή και κράτημα (Πλ. Α΄) κρατημοκατάβασμα (Πλ. Α΄) πα- χα- ρακλητική-
(Πλ. Α΄) νηχη (Πλ. Α΄) ανενανε... τερερεριρι...(φθορά Πλ. Β΄)

Ήχος Πλ. Β΄

Νενανω (Φ) διπλή και κράτημα(Φ) παρακλητι- χι-κή παρακλητική παρακλητική ανενανε
(Πλ. Β΄) νενανε (Β΄ Μέσος)...ερε ερε ερε ερι ...τιριριρι... ανένα (φθορά Β - κάτω ΖΩ)

Ήχος Βαρύς

Ι- νι- σον διπλή (Βαρύς) και κράτημα (Βαρύς) παρακλητική- (Βαρύς) χή χή χή (Βαρύς)
ανεχένα... (Β΄ - άνω ΖΩ) ανανε... τερερε ριρι (Πλ. Δ΄) ανένα (Φθ Πλ. Δ΄)

Ήχος Πλ. Δ΄

Ι- νι- σον διπλή (Πλ. Δ΄) και κράτημα (Πλ. Δ΄) πα- να- ρακλητική- (Πλ. Δ΄) ανεχενανανε
(Πλ. Δ΄) αποστρέψαντος δε σου το πρόσωπον (Πλ. Δ΄) ανενανε... τετετετεριρι...(μαρτυρίες
Πλ. Α΄, Β΄, Γ΄, Δ΄, Α΄) ρερε... (Φθ Α΄) ανένα

ΚΥΚΛΟΣ 2 Φ38β

Ήχος Α΄

Παρακάλεσμα ανένα... τιτι τιρι ρε...ανένα

Ήχος Β΄

Ανενα... τιτιριρε... ενανε

Ήχος Γ΄

Ανενα... Άγια

Ήχος Δ΄

Ανενανε... τετερερε... ανενανε

Ἦχος Πλ. Α΄
Ανενανε... τετερερε... ριρε

Ἦχος Βαρύς (κάτω Ζω)
Νενανε... τεριρε... νεάγιε

Ἦχος Πλ. Δ΄
Ανενανε... τετερερε... ριρε... ανανες (Φθορά Α΄)

ΚΥΚΛΟΣ 3 Φ40α

Ἦχος Α΄
Νε **ψηφιστόν** **ούτως άδουσι** ανενανε.. **εξηγητή απορροή** ανενανε... **χαίρε χαίρε του**
πεσόντος Αδάμ η ανάπλασις ανενανε... ανεριρε... ετεριρε **τουϊκε ουκ** ευθέως εαυτόν
φανεροίς εριρε... **έργα χειρών ανθρώπων** Πλ. Α΄ Τοτο... (χρωμ Πλ Β΄) ανενανε... τεριρε...
άγιος αθάνατος ελέησον ημάς Πλ.Α΄. τεριρε... εριρε

Ἦχος Β΄
Και άρχου ψηφιστόν **ούτως** **αμήν άγιος ο Θεός άγιος αθάνατος ελέησον ημάς** νε δύναμις
άγιος ισχυρός άγιος το ψηφιστόν ανετενενα... **στραγγίσματα δαρτά** ανενενα... **εξηγητή**
απορροή ανενα... εριρε... ριρε

Ἦχος Γ΄
Εις μνημόσυνον αιώνιον έσται δι- νε- ι- νε ψηφιστοκράτημα ανενανε... **δεή- δεήσεώς**
μου εριρι...τερερε ...ανε.. τεριρε

Ἦχος Δ΄
Άγια από ακοής φοβεράς ου φοβηθήσε- νε- εται νε γε νενα εταράχθη- εταράχθησαν δε
έκλι- δε έκλιναν ελυτρώσα- ελυτρώσα- ελυτρώσατο **το το το...** ανενανε... **παράτεινον το**
έλεός σου τοις γινώσκουσί σε ανενα... εριρι τεριρι... **τη χρυ- τη χρυσή μη προσκυνήσαντες**
παίδες νανε... ριρι... αθάνα- χαχαχα νε αθά- τεριρε

Ἦχος Πλ. Α΄
Νε δόξα σοι τω δείξαντι το φως δόξα εν υψίστοις Θεώ και επί γης ειρήνη εν ανθρώποις
ευδοκία νε ενδεικνύμενος το φιλόστοργον περί του άλλου μαθητού επυνθάνετο άspi-
άspiλε παναμώμητε ανενα... ανενα... δόξα σοι τω δείξαντι το φως δόξα εν υψίστοις Θεώ και
επί γης ειρήνη εν ανθρώποις ευδοκία ενανενα... **αινείτε δούλοι Κύριον αλληλούια**
ανενα...τιτιτι... τερερε

Ἦχος Πλ. Β΄
Νεανές **ψηφιστόν** ανενανε... **τον απρόσιτον γαρ εθεώρει πάσιν προσιτόν άνθρωπον την**
όντως θεογεννήτριαν σε γαρ προστασίαν ακαταμάχητον κεκτήμεθα εισάκουσόν μου Κύριε ο
έχων θρόνον ουρανόν και υποπόδιον την γην ο υιός ο συναΐδιος επί πάλου εμετρίασε
σήμερον Ωωσαννά εν τοις υψίστοις ευλογημένος ο ερχόμενος βασιλεύς του Ισραήλ Μετά
την εις άδου κάθοδον και την εκ νεκρών ανάστασιν **τιτιριτιτιτι...** ανενανε... **ατενίσαι τα**
τάγματα δια σου δε πάναγνε ωράθη βροτοίς τω ποιήσαντι θαυμάσια μεγάλα μόνω αλληλούια
ότι εις τον αιώνα το έλεος αυτού ανενανε... τεριρε

Ἦχος Βαρύς
Ανάστα ο Θεός κρίνων την γην ότι συ κατακληρονομήσεις εν πάσι τοις έθνεσι το
ψηφιστόν νε δόξα εν υψίστοις Θεώ και επί γης ειρήνη εν ανθρώποις ευδοκία ανενανε... **μηδέ**
βδελύξη, βδελύξη, βδελύξη με τον ανάξι- τον άναξιον τοτοτο... τεριριρε

Ἦχος Πλ. Δ΄

Νεάγιο ανεανένα... και εγένετο νύξ ανεενανένα... και οδός ασεβών απολείται αλληλούια
ότι τον Ιακώβ εξελέξατο εαυτώ ο Κύριος ανεενένα αλληλούια ανενα... ότι παρά σοι πηγή
ζωής εν τω φωτί σου οηόμεθα φως ανενα... πώς σου την χάριν υμνήσαιμι και την πολλήν
προς ε-προς εμέ τον ανάξιον δούλο- δούλον σου ανενα... τετετε... τεριρε

ΚΥΚΛΟΣ 4 Φ46β

Ήχος Α΄

Ψηφιστοπαρακάλε- γε... σμα εξηγητόν ανενα... προς γνώσιν σου ανεενένα... ουράνισμα-
νε- α ανεενένα... τεριρε... και αγγέλων οφθαλμοίς ανενα... τεριρερε

Ήχος Β΄

Και διδασχών αναμνήσει ανεανένα... τετετε... ουράνισμα- νε- α νεενένα... τεριρε

Ήχος Γ΄

Ανελήφθης πατέρα ανανανένα... εισάκουσόν μου Κύριε τεριρερε

Ήχος Δ΄ λέγετος

Πανταχού διδασθέντες τα οραθέντα εκήρυττον εταράχθησαν έθνη παρακάλεσμα νεχενα
ανεανένα... εριρε... αναγράφω σοι ανεανένα... τετετεν... τιριρε

Ήχος Πλ. Α΄

Οι θαυμαστοί προφήται τιτι τενε ανενα... πυρός φλό- πυρός φλόγα ανεανένα... έδωκας
ενοήσαι σου την ανάστασιν Λουκά δε και Κλεόπα συμπορευόμενος ωμίλεις νανε... τιτιρι...
τεριριρε

Ήχος Πλ. Β΄

Ουράνισμα-νε α τεριρε τεριτε

Ήχος Βαρύς (κάτω ΖΩ)

Τετετε... νεανένα... ριριρε

Ήχος Πλ. Δ΄

Τετετε.. ανεανένα... ψηφιστοκατάβασμα ανεχενα... τεριρε

ΚΥΚΛΟΣ 5 Φ48α

Ήχος Α΄

Σείρμα και έτερον ανεανένα αυτόν και την δοθείσαν εις την υπ' ουρανόν εξαπεστέλλοντο
νανεανένα... ιδού και άλλως άφθορε Παναγία τετετε ενενα τεριρε... τοτοτο τεριρε

Ήχος Β΄ Μέσος

Σείρμα και έτερον διό κηρύξατε κηρύξατε και έτερον βυθογρόνθισμα και όρθιον συν
τούτοις τιτι... ανεανένα... αλληλούια τιτι... τεριρε... διάσωσον από- χο- νο- χό- από κινδύνων
Θεοτόκε τους δούλους σου τοτοτο... τεριρε

Ήχος Γ΄

Κύριε εκέκραξα εν τω κεκραγέ- σείρμα και έτερον ανεανένα... και εν τω στιχηρόν θες και
απόθες ανεανένα... τετετετε... τεριρε

Ήχος Δ΄

Άγι- άγιο- χο- χο- ... ος αγια ανενανε... ο λέγετος ανανανε... τί τον ζώντα ως νεκρόν
επιζητείτε ηγέρθη ως Κύριος ανενανε... τετετετε... τερικε

Ήχος Πλ. Α΄
Σείρμα και έτε-χε- ρον κοινωνούντες φιλέορτοι βοήσωμεν ανανανε... και προσεκύνησέ
σοι ανενανε... τενενε... τοτο... τερικε

Πλ. Β΄ νενανώ
Ω πανύμνητε ώ πανύμνητε μήτερ σκέπε φρούρει φύλαττε τους ελπίζοντας εις σε
Τετετετε... τερικε τοτο... τερικε... νεανες σείρμα και γορθμός θες και απόθεσ
και έτερον τοτοτο... νενανενα... τερικε

Ήχος Βαρύς
Σείρμα και έ-χε- ... τερικε μηκέτι δίσταζε χε ανενανε... τετετετε.. τερικε

Ήχος Πλ. Δ΄
Θές και απόθεσ Σείρμα και έτερον νε Κύριε εκέκραξα ανενανε... τετετε... τερικε...
νεάγικε ανενανε... τερικε ενερικε

ΚΥΚΛΟΣ 6 Φ53α

Ήχος Α΄
Τρομικόν στρεπτόν ανενανε... τερικε... Άγιος ο Θεός τερικε

Ήχος Β΄
Τρομικόν στρεπτόν ανενανε... τοτοτο τερικε

Ήχος Γ΄
Τρομικόν στρεπτόν ανενανε... εν τω κεκραγέναι με προς σε ανενανε... όμοιοι αυτοίς
ανενανε... τετετε... τερικε

Ήχος Δ΄
Κύριε νε χε... ο Θεό- Θεός νε ός ο Θεός λέγετος άγικε ανενανε... τερικε

Ήχος Πλ. Α΄
Τρομικόν στρεπτόν τοτοτοτο.. ανενανε... τερικε

Ήχος Πλ. Β΄
Τρομικόν στρεπτόν ενανενα... τερικε...

Ήχος Βαρύς
Ανενανε... τερικε... τον εκ παρθένου ανατείλαντα ανενανε... τερικε... νενενα

Ήχος Πλ. Δ΄
Τρομικόν στρεπτό-χο... όν ενανενα... τερικε

ΚΥΚΛΟΣ 7 Φ56β

Ήχος Α΄
Ανενα ανενα τρομικοπαρακάλεσμα ανετενε... τερικε

Ήχος Β΄

τρομικοπαρακάλεσμα νε τανετενε... τεριρε

Ήχος Γ΄

τρομικοπαρακάλεσμα νε νανενα... τεριρε

Ήχος Δ΄

τρομικοπαρακάλεσμα νε τενετε.. τεριρε

Ήχος Πλ. Α΄

νε νανενα... τεριρε

Ήχος Πλ. Β΄

νε νανενα... τεριρε

Ήχος Βαρύς

νε νανενα... τεριρε

Ήχος Πλ. Δ΄

νε νανενα... νενανενα

ΚΥΚΛΟΣ 8 Φ58α

Ήχος Α΄

Κύλισμα εξηγητόν ανενανε... δεήσεώς μου ανενανε... τερουτε... τεριρε... διπλοπέτασθον τεριρε

Ήχος Β΄

Κύλισμα νε δύναμις άγιος ισχυρός αμήν ανενανε... τετε.. ανενα..... διπλοπέτασθον ανενανε... τενετετε... τερουτε

Ήχος Γ΄

Κύλισμα ανενανε... εισάκουσόν μου, εισάκουσόν μου, Κύριε, εισάκουσόν μου Κύριε ... τενενανε... τεριρε

Ήχος Δ΄

Άγια Κύλισμα ανενανε... εν τοις αγί- ανενανε ... διδαχθέντες ανενανε... τενενανε... άγια ανενανε... τεριρε

Ήχος Πλ. Α΄

Κύλισμα ανενανε... τενενανε... νε δούλοι Κύριον ανενανε... τενενανε.... Τοτοτο... Τεριρε

Ήχος Πλ. Β΄

Κύλι-χι...σμα ανενανε...τετε.. ανενανε... και η γη της δόξης σου (Πλ Β΄) ανενανε...τετε.. ανενανε

Ήχος Βαρύς

Άνωθεν οι προφήται σε προκατήγγειλαν σε προκατήγγειλαν κόρη ανενανε... τον δεσπότην και αρχιερέα ημών Κύριε φύλαττε. Ανενανε... όρος άγιον ανενανε... τεριρε ρουτε

Ήχος Πλ. Δ΄

Κύλισμα ανενανε... χρηστότητος δόξα σοι ο Θεός ευλογημένος ο ερχόμενος εν ονόματι Κυρίου ο Θεός ο Θεός εις τους αιώνας ανενανε... πάσαι πάσαι αι δυνάμεις αυτού ανενανε... αλληλοΰια- αχα- αλλη- ανενα... αλληλοΰια νε άγιε ενανενανε... τεριρε

ΚΥΚΛΟΣ 9 Φ62β

Ήχος Α΄

Αντικένωμα ανενανε... εισέδου πλάσιν ανενανε... και πάσας τας βασιλείας Χαναάν
αλληλούια ανενανε... εκ των ουρανών ανενανε... **θεματισμό- νε- ός** κόρη παραγίνεται
ανενανε... **κολαφισμό- νε- ός**, τανι... νανετανε... τετετε... **το καινό- χο... όν** τοτοτο...
τερπε ... **χαίρε Θεοτόκε Παρθένε μήτηρ** ανεχενανε... τερπε

Ήχος Β΄

Αντικένωμα ανενανε... Δόξα σοι τω δείξαντι το φως Δόξα εν υψίστοις Θεώ και επί γης
ειρήνη εν ανθρώποις ευδοκία ανετανε... τερπε... **ενδόξως** τοτοτο... **άγιος ο Θεός**
τοτοτο...έκτοτε τετετε... ανενα... τερπε

Ήχος Γ΄

Αντικένωμα ανενανε... **γοργόν** τερπε... **αργόν** νανα **χαίρε σεπτού- χου... ού** μυστηρίου
ανενανε... **υπέρμαχον** τοτοτο... νανετανε... τερπε.

Ήχος Δ΄

Αντικένωμα τανενανε... **σταυρός** (και σημειογραφημένος) **ο φύλαξ** ανενανε...
μελωδικώς οι μάγοι προσεκύνησαν ανετετερπε... **θεματισμό- νε- ός** τοτοτο... ανενανε...
τερπε... **χαίρε παράδεισε αγιώτατε** τερπε.

Ήχος Πλ. Α΄

Σταυρός (και σημειογραφημένος) **ο φύλαξ** ανενανε... **αλληλούια** ανανενα... **ανάγων**
νεφέλας εξ εσχάτου της γης τιτι... τερπε... **ότι Χριστός ο Κύριος** ανενανε... **παράτεινον το**
έλεός σου τοις γινώσκουσί σε άγιος αθάνατος ελέησον ημάς ανενανε... τερπε

Ήχος Πλ. Β΄

Κύριε εκέκραξα προς σε εισάκουσόν μου εισάκουσόν μου Κύριε **νενετανε... την**
σελήνην και τους αστέρας εις εξουσίαν της νυκτός αλληλούια ότι εις τον αιώνα το έλεος
αυτού **αλληλούια** **τοτετερπε... Δόξα σοι τω δείξαντι το φως Δόξα εν υψίστοις Θεώ και επί**
γης ειρήνη εν ανθρώποις ευδοκία Άγιο- άγιος ο Θεό- θεός ο Θεό- Θε- Θε- Θεός άγι- άγιος
άγιος αθά- αθάνα- αθάνατος ελέ- ελέ- ελέη- ελέησον ημάς νανετανε... **θεματισμό- νε- ός**
τοτοτο... τερπε... **κολαφισμό- νε- ός** τοτοτο.. τερπε... **παράτεινον το έλεός σου τοις**
γινώσκουσί σε άγιος ο Θεός άγιος ισχυρός άγιος αθάνατος ελέησον ημάς ανενανε... τερπε...
εν τω στιχηρώ τοτοτο... τερπρουτε... **νενανω ανανές νεανές νενανα τετερπε** ανενα...
τερπε... ανενα... **τον Κύριον** εριπε

Ήχος Βαρύς

Αντικένωμα Δόξα σοι τω δείξαντι το φως Δόξα εν υψίστοις Θεώ και επί γης ειρήνη εν
ανθρώποις ευδοκία καθ'εκάστην ημέραν ευλογήσω σε και αινέσω το όνομά σου εις τον
αιώνα και εις τον αιώνα του αιώνος, **α- νε αθάνατο- χο- νε αθάνατος** πάσαν εις σε ανατίθημι
την ελπίδα μου μήτηρ απείρανδρε τερπε

Ήχος Πλ. Δ΄

Ο επιβλέπων επί την γην και ποιών αυτήν τρέμειν αλληλούια ανενα... τοτοτο...
ανενανε... **ανάβασμα και κατάβασμα** ανενανε... **ει φιλείς με Πέτρε** ποίμαινε τα αρνία μου
τερπε... **αλληλούια** ότι εγώ έγνωκα ότι μέγας ο Κύριος **τοτοτο... Κύριε ο Θεός ο αμνός του**
Θεού ο Υιός του Πατρός ο αίριων την αμαρτίαν του κόσμου ελέησον ημάς ο αίριων τας
αμαρτίας του κόσμου Άγιος αθάνατος ανενανε... τερπε

ΚΥΚΛΟΣ 10 Φ69β

Ἦχος Α΄

Νε αντικε- χε Την γαρ σην μήτραν θρόνον εποίησε και την σην γαστέρα πλατυτέραν ουρανών απει- ενοκύλισμα ριριτεριρε... ανενανε

Ἦχος Β΄

Νε ριρι τεριρε...

Ἦχος Γ΄

Αδάμ του γηγενούς θυγάτηρ και Θεού του υψίστου φανείσα μήτηρ ριριτεριρε

Ἦχος Δ΄

Νε Αντικενωκύλισμα ανενανε... τεριρε

Ἦχος Πλ. Α΄

Νενανε... και έτεκεν υιόν τον Εμμανουήλ ανανε... τεριρε

Ἦχος Πλ. Β΄

Τεριρε Αντικενωκύλισμα ανενανε... Κύριε νενανε... τεριρερουτε

Ἦχος Βαρύς

Ανενανε... τεριρε

Ἦχος Πλ. Δ΄

Νεαγιε νε Θεός Κύριος και επέφανεν ημίν ευλογημένους Κεχαριτωμένη πάσα τιριρι... τεριρε

ΚΥΚΛΟΣ 11 Φ71α

Ἦχος Α΄

Ομαλόν εισάκουσόν μου Κύριε εικονίζοντες και εν τω στιχηρώ τοτοτο... τετετεριρε

Ἦχος Β΄

Νενανε εκέκραξα προς σε εισάκουσόν μου ριριρε.. νενενε... τεριρε

Ἦχος Γ΄

Ανενανε... τεριρε

Ἦχος Δ΄

Τεριρε... τη φωνή της τιτιτι..τεριρε... ανε

Ἦχος Πλ. Α΄

Τεριρε... ανε

Ἦχος Πλ. Β΄

Τεριρε... άγιος ο Θεός τοτοτο... τιρι... ανενανε τεριρε ανενε

Ἦχος Βαρύς

Ομαλόν νενανες νενανε... ανανενανε.. τεριρε... νενενε... τιρι... ανε

Ἦχος Πλ. Δ΄

Νε Κύριε εκέκραξα προς σε εισάκουσόν μου τιριρι... τεριρε τεμ ...νενεν τιριρινε

ΚΥΚΛΟΣ 12 Φ72β

Ἦχος Α΄
Αργοσύνθετον γοργοσύνθετον την φωτοφόρον νεφέλην τιτιτι... περιπερουτε ηγάδιν
τερπε

Ἦχος Β΄
Αργοσύνθετον αμαρτίαν ανε... ριρι ανε ηγάδιν τιτι... τερπε

Ἦχος Γ΄
Αργοσύνθετον γοργοσύνθετον κατεφρόνησαν ανε...τερπε

Ἦχος Δ΄
Αργοσύνθετον γοργοσύνθετον ανε... τερπε... ηγάδιν τερπε...εταράχθησαν ἔθνη τιτι...
τιρι... τερπε

Ἦχος Πλ. Α΄
Νενανε τιριτι... τερπε

Ἦχος Πλ. Β΄
Αχ μη ελλίτης νε τερπε

Ἦχος Βαρύς
Αανε... τερπε... Γοργοσύνθετον τερπε

Ἦχος Πλ. Δ΄
Αργοσύνθετον γοργοσύνθετον λέγε η ανάστασις τιτιτι...τενε... τερπε... νανε

ΚΥΚΛΟΣ 13 Φ73β

Ἦχος Α΄
Λύγισμα αινείτε ανενα... Αλληλούια οίκος Λευί ευλογήσατε τον Κύριον αλληλούια
ανενανε εριτε... τερπε... Νενα... αλληλούια τερπε...νε

Ἦχος Β΄
Λύγισμα δύναμις ερι τιρι... νενανε... τερπε

Ἦχος Γ΄
Αανε ... τερπε... εκ νεκρών ανάστασιν και εμφάνειαν. Ανενανε... τερπε

Ἦχος Δ΄
Λύγισμα Ανενανε ... τετε... τιριτι... τερπε...ανενανε... τερπε... ὅθεν και το ασθενές
απορριμαμένη... τιτιτι... τοτοτο... νενανε... τερπε... ανανε

Ἦχος Πλ. Α΄
Λύγισμα Ανενανε ... τερπε...τιτιτι... τοτοτοίτο... ανενανε... δούλοι Κύριον ψάλατε
αλληλούια ανανε... τερπε... Κύριε καταφυγή εγενήθης ημίν εν γενεά και γενεά εγώ ειπα
Κύριε ελέησόν με ίασαι την ψυχήν μου ότι ἡμαρτόν σοι. Ανεΐα... ανενανε... τερπε...
υμνούμεν σε προσκυνούμεν σε τιριτι... τερπε... εκ καθαρωτάτης καρδιάς ριριτιρι... τερπε

Ἦχος Πλ. Β΄ Φ75β

Δέσποινα ικέτευε τερριρε... νανε... τερριρερουτε... τοτο... γεγεγε... γογογο... γεγεγε... ανενανε... τερριρε... τοτοτο... τερριρε (δύο γραμμές στο ΓΑ)

;(εξέπεσε της σειράς του ο Βαρύς)

Ήχος Πλ. Δ' Φ76α

Ανοιξαντός σου την χείρα τα σύμπαντα πλησθήσονται χρηστότητος ανενανε τερριρε... δόξα σοι βασιλεύ ουράνιε ανε νανε δόξα σοι δόξα σοι δόξα σοι ο Θεός αλληλούια ανενανε τερριρε... επί το αυτό ανενανε τερριρε... ανεσάτω τον Κύριον τοτοτο... τερριρέ... εις θάνατον τον ανεύθυνον ανενανε... τερριρε... ανανανε

Ήχος Βαρύς (αναπληρώνεται εκτός της σειράς του) Φ77α

Ανενα... σε προκατήγγειλαν κιβωτόν λυχγίαν τράπεζαν χρυσούν θυμιατήριον ανενανε... τετετε... τουϊκε σείρμα ανενανε... τετετε... τουϊκε τετετε... τερριρε... τενενε... Τοτοτο... παραγενόμενος τοτοτο... ανενανε... τερριρε... τερουτε... πρεσβείαις της τεκούσης τερριρε... τουϊκε ανενανε

Ήχος Βαρύς (μάλλον συνέχεια) Φ78α

Νε ξηρόν κλάσμα νενανε... τερριρε ... και χόρευμα τερριρε νε

Ήχος Πλ. Δ'

Νε οίμοι μέλαινα ψυχή έως πότε των κακών ουκ εκκόπτεις άρατε πύλας και ταύτην νενανε... τοις μαθηταίς οίς ευαγγέλια έφησεν ετοιμάσατε την οδόν του Κυρίου πώς φωτίσει ο λύχνος το φως τοτοτο... τοτοτο... αυτού την μετάνοιαν τερριρε... πρόσδεξαι την δέησιν ημών ο καθηήμενος εκ δεξιών του πατρός και ελέησον ημάς ανενανε... τερριρέ... νε

ΚΥΚΛΟΣ 14 (τετράηχος με κάλυψη τεσσάρων πιο χαρακτηριστικών) Φ78β

Ήχος Πλ. Α'

Χαίρε όσιε πάτερ ανενανε... τον αναμάρτητον αποσμήγειν αλλά τα ρερυπωμένα σκεύη εκκαθαίρειν ο Κύριος ο βαπτιζόμενος ανενανε... τερριρε... νενε

Ήχος Πλ. Β'

Των θυρών κεκλεισμένων χόρευμα- νε- α έτερον όμοιον σύνθεσις του μεγάλου άσματος έτερα σύνθεσις εξ αυτών κλάσματα αμφοτέρα ανενανε... αλληλούια νενανε... τερριρε... νενε

Ήχος Γ' (!)

Λατρεύειν τιριτι... τερριρε... νενανε

Ήχος Δ'

Νε τη εικόνη ανενανε... ος ο Θεός ανενανε... εδοκιμάζοντο νενανε... και μάγοι προσεκύνησαν βοώσαι και λέγουσαι τοτοτο... τιτιτι... ανενανε

ΚΥΚΛΟΣ 15 (με μη αυστηρή σειρά) Φ79β

Ήχος Α'

Δεύτε πιστοί- νε- οί επαρθόμεν ενθέως και κατίδωμεν συγκατάβασιν σήμεραν γαρ ανθρώπου ζωοδότα ανενανε... σείσμα ανε... συνδιαιωνίζειν ανετενε.. τοτο... τερριρε... και χόρευμα εριρε... τερριρε... νεανες

Ήχος Β'

Νε δύναμις αθάνατος ελέησον ημάς νενανε... πώς έσται αυταίς τυχείν του εφετού ωράθη ο λίθος μετηρημένος τοτοτο... πώς ουν ελογίσασθε νενε... νενανε... τερριρε...

Ήχος Β΄ Δ΄ Φ(ωνος)

Επέγεσμα ανενανε... τεριρε (πολλά ημίφωνα)

Ήχος Α (!)

Ανανε... τεριρε... **Ημίφωνον** άγια.

Ήχος Δ΄

Ανανε... τοτοτο... τιτι... τεριρε... **προς τον αρχίφωτον**

Ήχος Γ΄ (!)

Ανανε... **ώ βάθος πλούτου** ανενανε... τεριρε

Ήχος Πλ. Β΄

Ανανε... **τους στεναγμούς της καρδιάς** τιτι.. τεριρε... ανενανε

Ήχος Πλ. Β΄

Ανανε

Ήχος Βαρύς

Νενανε... τεριρε

Ήχος Πλ. Δ΄

Ο Θεός ανενανε

ΚΥΚΛΟΣ 16 (κατά ζεύγη Ήχων) **Φ81α**

Ήχος Α΄ και Πλ. Α΄

Πίασμα νενανε... τεριρε

Ήχος Πλ. Α΄

Τί τα μύρα εν τη ερυθρά θαλά-χα-χα -άσση τιτιτι

Ήχος Β΄

Εν βυθώ κατέστρωσε ποτέ κατέστρωσε ποτέ ανενανε... **ο Θεό-χο-ός** ανενανε...
τεριρε... ανενανε

Ήχος Πλ. Β΄

Δαρμός τούτο λέγεται αντικούντισμα ανενανε... τεριρε

Ήχος Γ΄

Της Μαγδαληνής Μαρίας ανενανε... τεριρε

Ήχος Βαρύς

Τεριρε νενανε... τεριρε... ανε...

Ήχος Δ΄

Άγια ανενανε... τεριρε...

Ήχος Πλ. Δ΄

Νεάγιο **αλληλουία** ανενανε... τεριρε

ΚΥΚΛΟΣ 17(κατά ζεύγη Ήχων) Φ82α

Ήχος Α΄ και Πλ. Α΄

Σύναγμα ανενανε... τερικε... Τρομικοσύναγμα ανενανε... τερικε... εισάκουσόν μου
Κύριε

Ήχος Β΄ και Πλ. Β΄

Προς σε εισάκουσόν μου Κύριε και διδασχών αναμνήσει του θείου βαπτισμού αυτού
λοιπόν δεύτε συμφώνως τετετερικε... ανενανε... τον τρι- τον τρισάγιον τετε

Ήχος Γ΄ και Βαρύς

Εναρξια σύναγμα τρομικοσύναγμα ανενανε... τερικε... νεάγιε

Ήχος Δ΄ και Πλ. Δ΄

Παρέστησαν οι άρχοντες επί το αυτό ανενανε... δόξα σοι ο Θεός δόξα σοι ο Θεός
τοτοτο... τερικε... ανανές

ΚΥΚΛΟΣ 18(κατά ζεύγη Ήχων) Φ82β

Ήχος Α΄

Βαρεία Αλληλούια τετετε... τερικε

Ήχος Β΄ και Πλ. Β΄ Βαρεία νενανε... τερικε

Ήχος Γ΄ και Βαρύς

Νανά τερικε

Ήχος Δ΄ και Πλ. Δ΄

Άγια ανενανε... άγια ανενανε... ερικε τερικε... Αλληλούια

Δ΄

Αλληλούια

Πλ. Δ΄

Αλληλούια

Α΄ (γραμμές λήξης στον Α΄ Ήχο) Φ83β

Αλληλούια Αλληλούια τέλος του τρίτου ήχου αλληλούια αλληλούια.:-

4. ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Ως μελοποιημένο κείμενο μέσα στην Ανάπτυξη... **απαριθμούνται:**

36σημάδια κοινά της μέσης βυζαντινής – μεταβυζαντινής.

18 ιδιαίτερες ονομασίες Θέσεων κυρίως από το Μέγα Ίσον. Παρατίθεται αλφαβητικός κατάλογος:

1. Ανάβασμα και κατάβασμα
2. Αντικενωκύλισμα
3. Αντικένωμα
4. Αντικούντισμα (τούτο λέγεται)

5. Απορροή εξηγητή
6. Αργόν
7. Αργοσύνθετον
8. Βαρεία
9. βυθογρόνθισμα
10. Γοργόν
11. Γοργοσύνθετον
12. Γορθμός
13. Δαρμός τούτο λέγεται
14. Δαρτά
15. Διπλή
16. Διπλοπέτασθον
17. Έναρξις
18. Επέγερμα
19. Ετέρα σύνθεσις εξ αυτών
20. Έτερον
21. Ημίφωνον
22. Ηχάδιν
23. Θεματισμός
24. Θεσ και απόθες
25. Ίσον
26. Και άλλως εν τω στιχηρόν
27. Κλάσματα αμφότερα
28. Κολαφισμός
29. Κράτημα
30. Κρατημοκούφισμα
31. Κύλισμα εξηγητόν
32. Λύγισμα
33. Ξηρόν κλάσμα
34. Ομαλόν
35. Όμοιον σύνθεσις του μεγάλου άσματος
36. Όρθιον συν τούτοις
37. Ουράνισμα
38. Παρακλητική
39. Παρακάλεσμα
40. Πίασμα
41. Σείρμα
42. Σταυρός
43. Στραγγίσματα
44. Στρεπτόν
45. Σύναγμα
46. Τέλος του τρίτου ήχου
47. Τρομικόν
48. Τρομικοπαρακάλεσμα
49. Τρομικοσύναγμα
50. Χόρευμα
51. Ψηφιστοκατάβασμα
52. Ψηφιστοκράτημα
53. Ψηφιστόν
54. Ψηφιστοπαρακάλεσμα εξηγητόν

Ανιχνεύονται περίπου **200** μικρές αυτούσιες φράσεις από ρεπερτόριο (οι πιο πλούσιες σειρές στα Ψηφιστόν, Αντικένωμα, Λύγισμα).

Υπάρχουν άφθονες φράσεις σε όλα με *τερριρέμ ανενανέ* κ.λπ., άλλες αυτούσιες από Κρατήματα και άλλες διασκευασμένες ως ασκήσεις.

Τρία σημάδια αναφέρονται ως «εξηγητά» (δύο φορές η Απορροή και από μια το Ψηφιστόν Παρακάλεσμα και το Κύλισμα).

ΣΥΓΚΡΟΤΟΥΝΤΑΙ:

17 πλήρεις οκτάηχοι κύκλοι παραδειγμάτων (κάποια ανά ζεύγη Α' - Πλ. Α' κ.λπ.)

συν:

1 τετράηχος κύκλος (Πλ.Α', Πλ. Β', Γ', Δ')

δύο επαναλήψεις (Βαρέος και πλ. Δ' σε έναν οκτάηχο κύκλο, αρ. 13 – Λύγισμα)

ένα τελευταίο παράδειγμα σε Α' Ήχο.

Οι κύκλοι εισάγονται και αναπτύσσονται επ' ονόματι των σημαδιών:

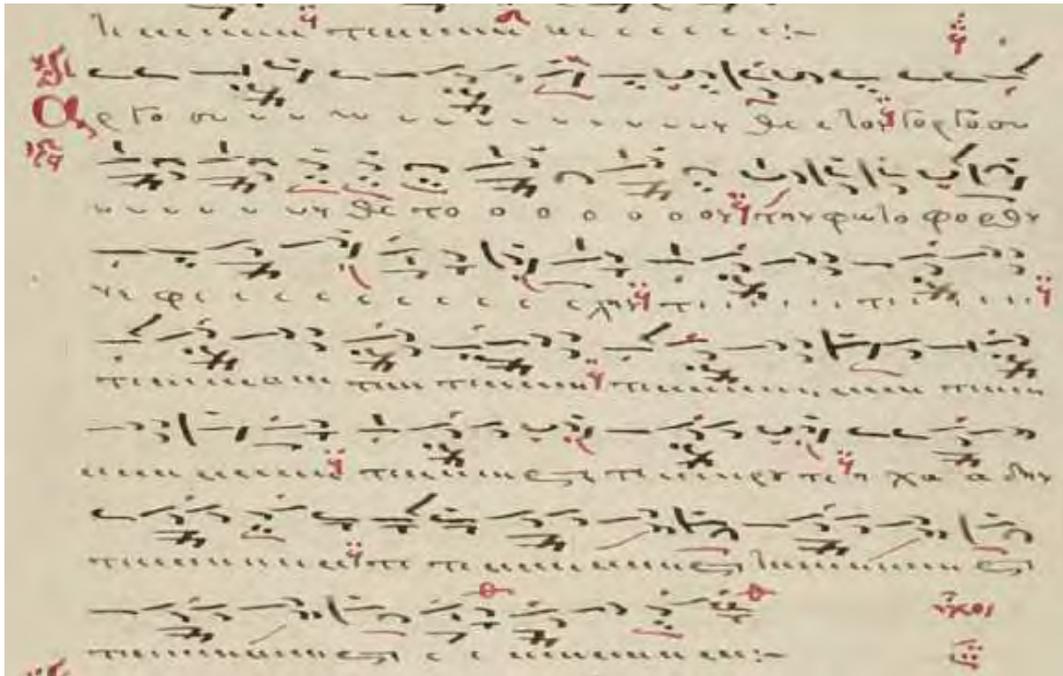
1. Ίσον, Διπλή, Κράτημα, Κρατημοκούφισμα, Παρακλητική,
2. Παρακάλεσμα,
3. Ψηφιστόν ούτως άδουσι ανενανε... εξηγητή Απορροή,
4. Ψηφιστοπαρακάλεσμα εξηγητόν ... προς γνώσιν σου ... Ουράνισμα,
5. Σείρμα, Έτερον, Θεσ και απόθεσ,
6. Τρομικόν, Στρεπτόν,
7. Τρομικοπαρακάλεσμα,
8. Κύλισμα,
9. Αντικένωμα, Θεματισμός, Γοργόν, Αργόν, Σταυρός,
10. Αντικενωκύλισμα,
11. Ομαλόν,
12. Αργοσύνθετον, Γοργοσύνθετον,
13. Λύγισμα, Ξηρόν κλάσμα, Χόρευμα, Σείρμα,
14. Χόρευμα (ο τετράηχος κύκλος),
15. Σείρμα, Χόρευμα, Επέγεσμα, Ημίφωνον (πολλά ημίφωνα),
16. Πίασμα,
17. Σύναγμα, Τρομικοσύναγμα, Έναρξις,
18. Βαρεία.

ΛΕΙΠΟΥΝ τα ονόματα ως κείμενα σημαδιών για:

- τα Σημεία ποσότητος πλην του Ίσου και της «εξηγητής» Απορροής,
- το Ημίφθορον,
- το Θεματισμό έτερον έξω (υπάρχει ως σημείον),
- την Άργια Απόδομα ή Απόδεσμα (Ο Κύριλλος δεν χρησιμοποιεί την Απλή).

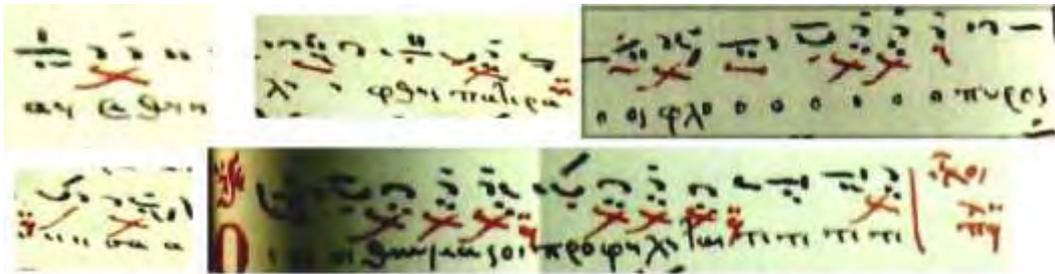
Σε κάθε κύκλο παρατηρείται μια ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΔΟΜΗ:

α' έκθεση, όπου και το μελοποιημένο όνομα του σημαδιού (κυρίως σε Παπαδικό δρόμο).
Ενίοτε τα κόκκινα γράφονται μαύρα, ιδίως στο δικό τους κύκλο (Εικ. 7).



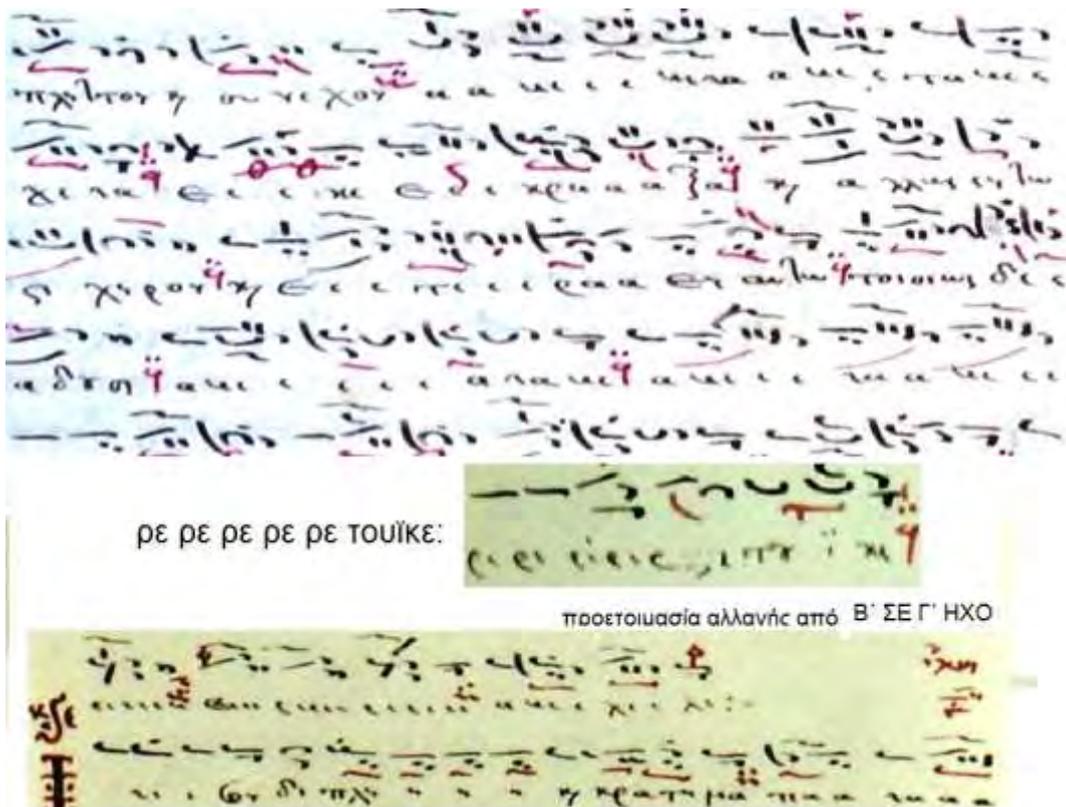
Εικόνα 7: Δείγμα αρχής κύκλου: Αργουσύνθετον μαύρο (κωδ. ΙΕΕΑ 305 φ 72v)

β' έκθεση, πολλές φορές με ρητή αναφορά κατά τα Στιχηρά με παραδείγματα επιλεγμένων **αυτούσιων φράσεων** Σιχηραρίου αλλά και καθιερωμένων Παπαδικών μελών (Απηχήματα, Ανοιξαντάρια, Κεκραγάρια, *Ανωθεν οι προφήται*, *Τη υπερμάχω* και Οίκοι, *Άγιος ο Θεός*, *Την γαρ σην...*, Κοινωνικά, Χερουβικά, Μαθήματα) και σε κάποια σημάδια από το σχετικά πρόσφατο ρεπερτόριο από Δοξολογίες, Καλοφωνικούς Ειρμούς ή Πολυελέους (Εικ. 8).



Εικόνα 8: Δείγμα με αυτούσια μελοποιημένα λόγια (κωδ. ΙΕΕΑ 305 φ 46v - 48r)

γ' έκθεση, και συνήθως εκτενέστερη, κατά τα Κρατήματα. Εδώ κυρίως εκτίθενται κατασκευασμένες φράσεις ως ασκήσεις κλιμάκων μέχρι και πλήρους διαπασών ή και δύο Τροχών με εφαρμογή του μέλους των σημαδιών σε παλλιλογίες ανά βαθμίδα, αλλά υπάρχουν και αυτούσιες φράσεις από το Κρατηματάριο, όπως φαίνεται π.χ. από τη μελοποιημένη φράση *τουϊκε*. Η τελευταία φράση κάθε Ήχου προετοιμάζει την αλλαγή για τον επόμενο Ήχο (Εικ. 9).

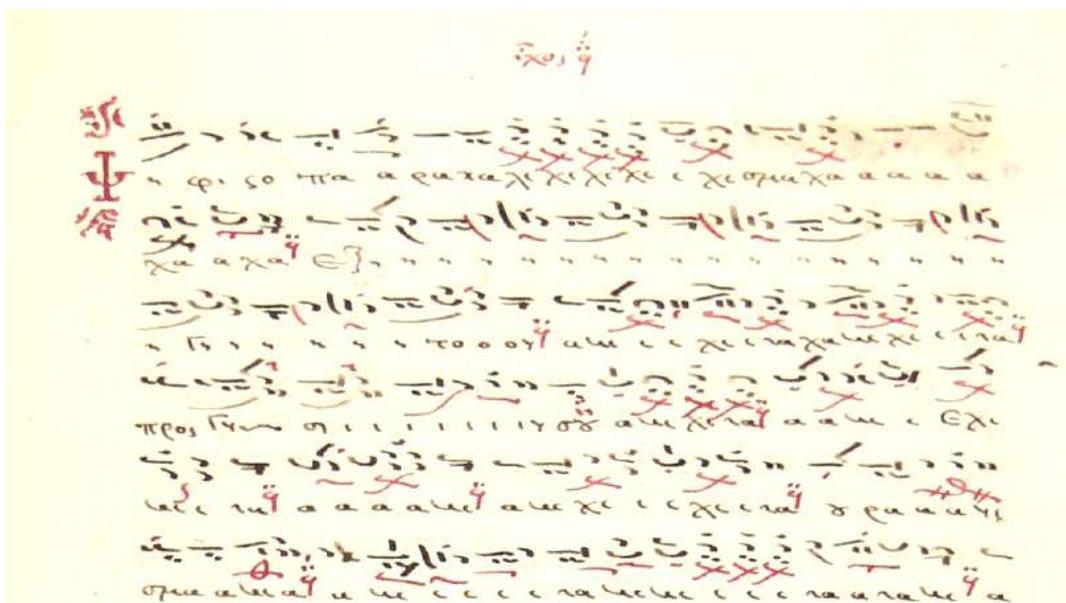


Εικόνα 9: Κείμενο, οδηγίες, Κρατήματα και μετάβαση στον επόμενο Ήχο (κωδ. ΙΕΕΑ 305 φ 36v)

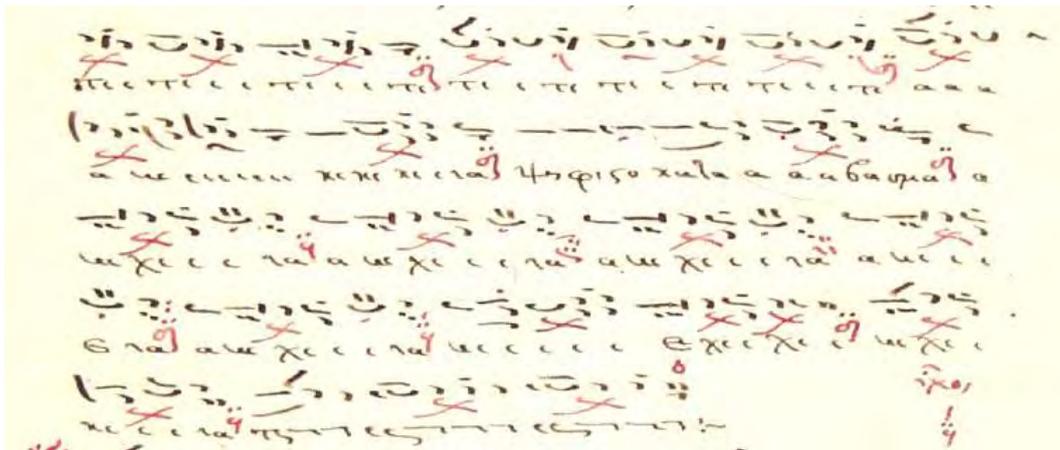
Πιθανές πηγές των αποσπασμάτων φαίνονται να είναι κάποια Ανθολογία 17^{ου} – 18^{ου} αι., ο Χρυσάφης ο Νέος, ο Γερμανός, το Οικηματάριο, το Κρατηματάριο, τα Άπαντα του Μπερεκέτη, ίσως και έργα του ίδιου.

5. ΔΕΙΓΜΑ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑΣ: ΤΟ ΨΗΦΙΣΤΟΝ ΠΑΡΑΚΑΛΕΣΜΑ

Παρουσιάζεται εδώ ως δείγμα επεξεργασίας σημαδιού το *Ψηφιστόν Παρακάλεσμα* (Εικ. 10 και 11). Στο σχετικό οκτάηχο κύκλο του στα φ 46β – 48α (ο 4^{ος} κύκλος, όπου υπάρχει και το όνομα του *Ουρανίσματος* με μερικά παραδείγματα) σημειώνεται **260 φορές!**

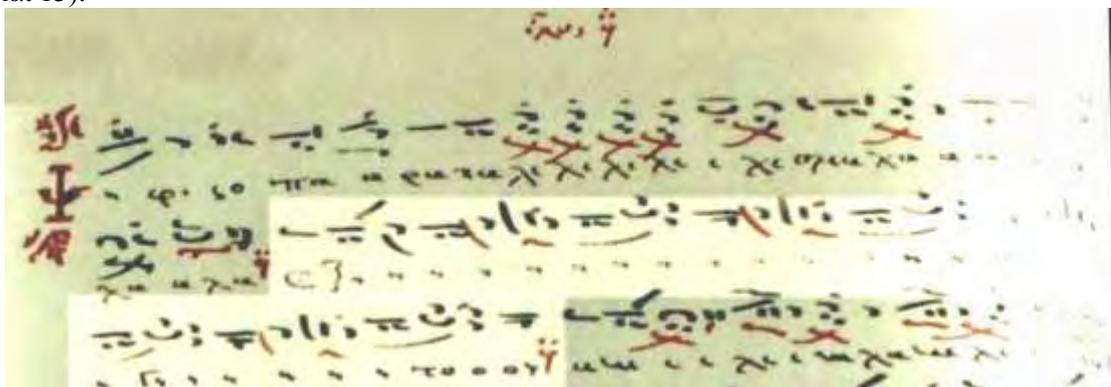


Εικόνα 10: Αρχή κύκλου *Ψηφιστού Παρακάλεσματος* (κωδ. ΙΕΕΑ 305 φ 46v)

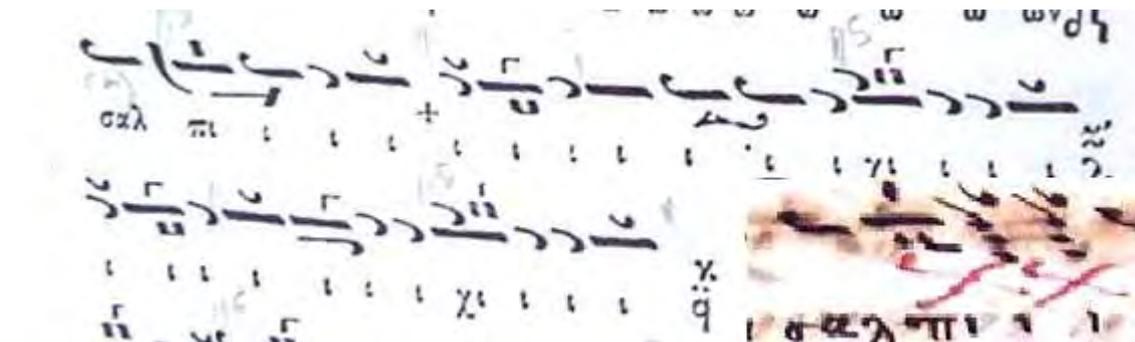


Εικόνα 11: Τέλος κύκλου Ψηφιστού Παρακαλέσματος (κωδ. ΙΕΕΑ 305 φ 48r)

Στη λέξη εξηγητόν παρατίθενται εξηγητικά 4 αναλύσεις της συνήθους εκδοχής του (Εικ. 12 και 13).

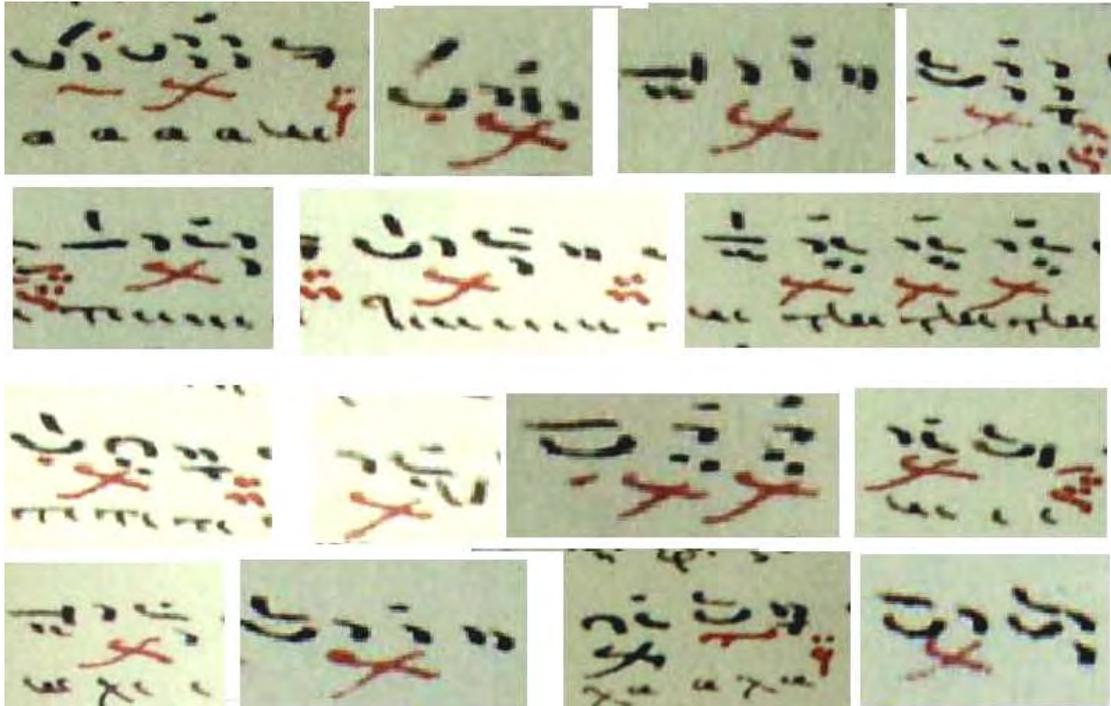


Εικόνα 12: «Εξηγητόν» Ψηφιστόν Παρακάλεσμα (κωδ. ΙΕΕΑ 305 φ 46v)



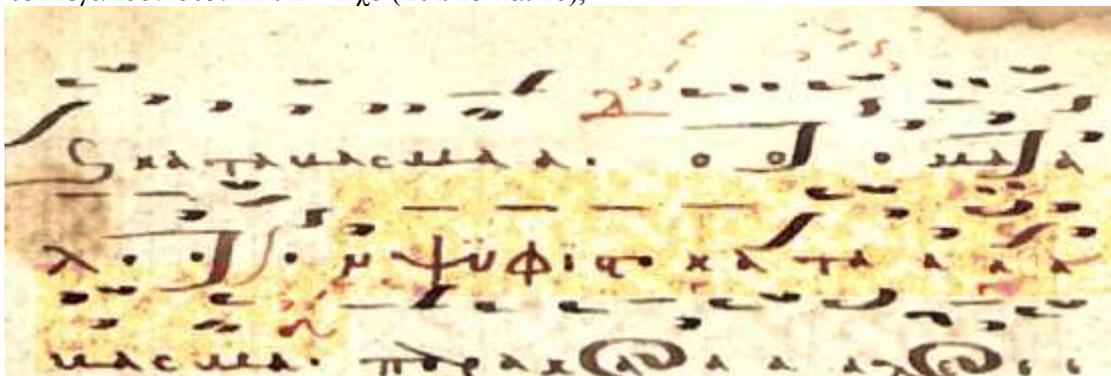
Εικόνα 13: Θέση Ψηφιστού Παρακαλέσματος σε Εξήγηση (Πανδέκτη Γ' 22)

Οι άλλες αναγραφές ομαδοποιούνται σε 10 - 15 περίπου εκδοχές ευδιάκριτων Θέσεων, ανάλογα με το αν ξεχωρίσουμε κάποιες πολύ όμοιες περιπτώσεις (Εικ. 14).



Εικόνα 14: Θέσεις Ψηφιστού Παρακαλέσματος (κωδ. ΙΕΕΑ 305 φ46ν – 48r)

Στα αυτούσια παραδείγματα το βλέπουμε σε συνδυασμούς μεγαλύτερων Θέσεων με άλλα σημάδια, όπως το Έτερον, το Πίασμα, το Σύναγμα ή το Τρομικόν Παρακάλεσμα. Μία από τις σημαντικότερες είναι η εκτενέστερη θέση με αυτούσια παράθεση του Ψηφιστοκαταβάσματος από το Μέγα Ίσον στον Πλ. Δ΄ Ήχο (Εικ. 15 και 16),



Εικόνα 15: Το «Ψηφιστοκατάβασμα» στο Μέγα Ίσον (κωδ. ΕΒΕ 2458 φ 3v)

και σημειογραφούμενη ως παράδειγμα 5 φορές στον Α΄ Ήχο, 8 φορές στον Γ΄, 4 φορές στον Δ΄, 3 στον Πλ. Α΄, και 2 φορές στον Πλ. Δ΄ πέραν εκείνης που φέρει μελοποιημένο το όνομα.

μονότονα την ίδια δομή των *Προθεωριών* για αιώνες: Σημάδια, Μετροφωνία σημαδιών, Παραλλαγή αναβοκαταβάσεων με τα *Ανανές* και λοιπά ηγήματα και, τέλος, απομνημόνευση των στενογραφικών Θέσεων στους οκτώ Ήχους με τις Μεθόδους Σημαδιών ή Γραμμών ή Στιχηραρίου ή Κρατημάτων ή χειρονομιών ή όπως αλλιώς ονόμαζαν τη συγκεκριμένη τεχνική. Μόλις μπορούμε στη λογική τους, η οποία προφανώς επί μακρόν ήταν κατά τεκμήριο επαρκής, αφού επαναλαμβάνεται σε εκατοντάδες χειρόγραφα, άρα και λειτουργική και αποτελεσματική, έχουμε σε μεγάλο βαθμό προσεγγίσει το μείζον θέμα της Εξήγησης της Παρασημαντικής, τουλάχιστον αναδρομικά μέχρι την υστεροβυζαντινή της φάση. Ήδη, κοντά στην πιο απλή μεταχείριση κατά τον «*ειρμολογικό δρόμο*», οι κατηγορίες διαχείρισης της σημειογραφίας με τις σχετικές Θέσεις του Στιχηραρίου, της Παπαδικής και των Κρατημάτων διακρίνονται ευχερώς από τα βυζαντινά εγχειρίδια με πιθανολογούμενη ενοποιημένη απώτερη καταγωγή και ουσιαστικά φθάνουν εν χρήσει μέχρι και τα μέσα του 18^{ου} αι., οπότε και αρχίζει η τελευταία και πιο δυναμική φάση των Εξηγήσεων που καταλήγει στη Νέα Μέθοδο. Είναι ευτύχημα το γεγονός πως η γνώση μεγάλου αριθμού στενογραφιών ήταν κτήμα αρκετών διδασκάλων στις παραμονές της Ν. Μεθόδου, οπότε ενισχύεται το τεκμήριο για την ορθότητα των Εξηγήσεων.

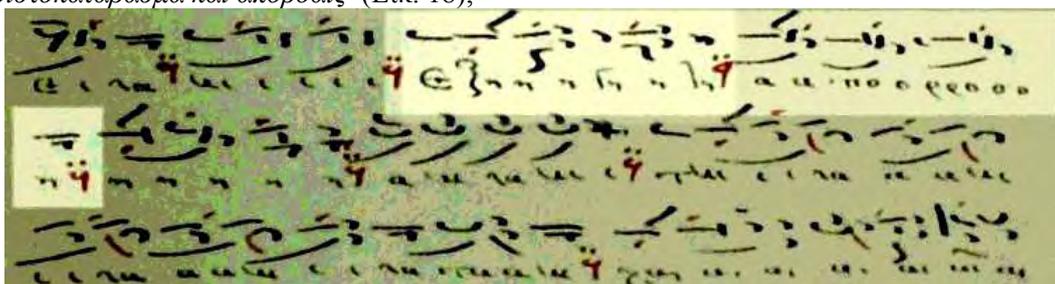
Όσον αφορά τους δρόμους του μέλους, ο Κύριλλος δεν φαίνεται να έχει κάποια ανάγκη διευκρινίσεων κατά τον λεγόμενο «*Ταχύ*» (όπως τον αποκαλεί ο Κώνστας) δρόμο της σημειογραφίας σε συλλαβικά μέλη. Η λεγομένη «*ειρμολογική*» μεταχείριση της σημειογραφίας στα είδη του Νέου αργοσύντομου Στιχηραρίου, όπως του Πέτρου Πελοποννησίου, καλύπτεται ικανοποιητικά από την καταγραφή εν είδει Κρατημάτων *τεριρέμ* και *νενα* ποικίλων ασκήσεων, γυμνασμάτων, απλών μουσικών θέσεων κ.λπ. στο σώμα των παραδειγμάτων, όταν δεν υπάρχουν στενογραφίες ή εκτενείς- αργές εκδοχές των μεγάλων σημαδιών. Βεβαίως η σημειογράφηση ιδίως των παλαιότερων κλασικών Κρατημάτων φέρει τις ίδιες στενογραφικές θέσεις, όπως και η υπόλοιπη Παπαδική, οπότε ο εντοπισμός αυτούσιων θέσεων στα παραδείγματα και η εξήγησή τους εντάσσεται πάλι στο ίδιο πλαίσιο μεθοδολογίας και στον ίδιο βαθμό δυσκολίας εξήγησης.

Αναζητώντας τα πρότυπα του Κυρίλλου για τη σύνταξη της δικής του Μεθόδου βρίσκουμε συγγένειες με δυο κυρίως έργα: α) το Μέγα Ίσον του Κουκουζέλη (κώδ. EBE 2458 φ 3r επ.) και τις διασκευές του (κυρίως οι οκτάηχες του Πλουσιαδηνού (κώδ. Διονυσίου 570 φφ 74r και 75r / Στάθης 1975 Β' : 703) αλλά και των Κοσμά του Μακεδόνας (κώδ. Ιβήρων 1209 φ 13r / Στάθης Δ : 591) και Θεοδούλου Αινίτη (κώδ. Ξηροποτάμου 325 φ. 129v / Στάθης Α' : 175), από όπου λαμβάνεται η τεχνική της μελοποίησης σημαδιών με κείμενο το όνομά τους, και β) την οκτάηχο Μέθοδο Πλουσιαδηνού: *“Τον πρώτον τον λεγόμενον κουκουμάν ούτω ψάλλε. Τον δε λεγόμενον τετράφωνον ούτως άρχου. Άρχου αυτόν από τον πλάγιον αυτού. Πρόσχες καλώς, ώ μαθητά, Ιδού ετέρα αρχή του πρώτου ήχου. ανενανένα πρώτος ήχος τετράφωνος. Και άλλως μετά παραδείγματος «Αγαλλιόσθω σήμερον» και ούτως «Κατήλθες εν τοις κατωτάτοις τοις γης». Όρα τα τέλη των κρατημάτων τερερε τερετε τερερρέμ ε χε «εν τη ανεσπέρω ημέρα της βασιλείας σου» «Εξανέστης του τάφου». Τον δεύτερον από τον πλάγιον τέταρτον, ος λέγεται και έστι μέσος δεύτερος. Άρχεται ουν ο δεύτερος ... κ.λπ.”* (κώδ. Διονυσίου 570 φ 113v) (Εικ. 17).

κατ' Ἦχον (Ανανες... Εἰς το ὄρος, Νεανες ... Μετα μν...[ρων] κλ.π.) που επιγράφονται στο ὄνομα του Κουκουζέλη και ανευρίσκονται ἤδη στον ΕΒΕ 2458 (φ 6r).

7. ΚΥΡΙΑΛΛΟΣ ΚΑΙ ΕΞΗΓΗΣΗ

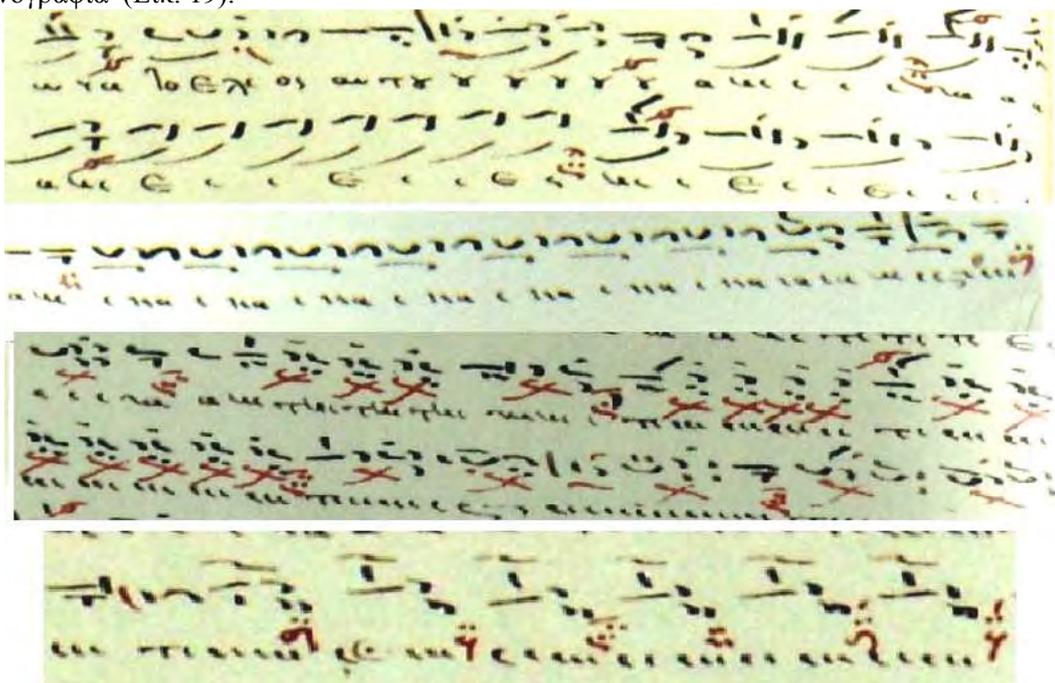
Ο Κύριλλος καταρχὴν δὲν στοχεύει στην ἐξήγηση. Αποθησαυρίζει κυρίως σε μια τεράστια αποθήκη Θέσεων ὅσες περιπτώσεις (πάνω ἀπὸ **τετρακόσιες**) θεωρεῖ ἀπαραίτητες για την «ολικήν τούτων χρῆσιν», στις οποίες ανατρέχει κανεὶς με τη βοήθεια πάντα προφορικής ακουστικής διδασκαλίας, ὥστε να μάθει να διαβάξει τα μουσικά κείμενα και να χρησιμοποιεῖ τις θέσεις για σύνθεση, αφού γνωρίσει πρώτα το μέλος τους. Και μόνη ὅμως ἡ ἔκταση που δίνει στη Μέθοδο φανερώνει την ἀνάγκη για σπουδὴ σε λεπτομερεῖς ἀναλύσεις. Δύο περιπτώσεις δείχνουν την ιστορική φάση που οδεύει πλέον πρὸς ἐξηγητική γραφή: α) τα παραδείγματα τριῶν σημαδιῶν με τη διευκρίνιση «ἐξηγητόν» στα *κύλισμα*, *ψηφιστοκατάβασμα* και *αποροαίς* (Εἰκ. 18),



Εἰκόνα 18: Εξηγητὴ Αποροαί (κωδ. ΙΕΕΑ 305 φ 40r)

και β) ἡ ἀναφορά πλὴν της παλαιάς και σε *νέα σύνθεση* ἡ οποία σαφῶς χρησιμοποιεῖ ἀπλοποιημένες τεχνικές σημειογράφησης, ὅπως οἱ Δοξολογίες ἢ οἱ Καλοφωνικοί Εἱρμοί. Σχεδόν την ἴδια ἐποχὴ γνωρίζουμε την ἐξηγητική φάση με το λεγόμενο Ἀργοσύντομο Ἀναστασιματάριο και Δοξαστάριο δια «ειρμολογικόν θέσεων» κατὰ το τότε «ύφος» της Μεγάλης του Χριστοῦ Ἐκκλησίας.

Ἐνα ἄλλο ἀκόμα σημεῖο που δηλώνει ἀπομάκρυνση ἀπὸ την παλαιότερη σημειογραφική πρακτική εἶναι ἡ ἐκτενὴς χρῆση παλλογιῶν ἀνά βαθμίδα ὡς ἀσκήσεων, που ξεφεύγει ἀπὸ τη στενότερη τεχνική των πιο προσδιορισμένων και συνηθισμένων σε συγκεκριμένες βαθμίδες Θέσεων. Θα το θεωρούσαμε μια ἀσκηση ταυτόχρονα σε Παραλλαγή και στενογραφία (Εἰκ. 19).



Εἰκόνα 19: Παλλογιές - Ασκήσεις

Σημειωτέον επίσης πως τα παραδείγματα των Μακαμίων στη *Σαφήνεια*... δίνονται με πολύ απλή σημειογραφία.

8. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Μετά την πρώτη ανάγνωση της Αναπτύξεως και τις παρατηρήσεις, για την περαιτέρω μελέτη είναι προφανές πως για τον μακρύ κατάλογο των σχεδόν 200 φράσεων από ενεργό ρεπερτόριο και των πολύ περισσότερων περιπτώσεων αυτούσιων αποσπασμάτων από Κρατήματα προκύπτει η ανάγκη του εντοπισμού του αυθεντικού κομματιού από όπου ερανίζεται τη θέση ο συγγραφέας, πράγμα που θα βοηθήσει στην κοπιώδη αλλά σχετικά πλήρη εξήγηση της Μεθόδου του με τη βοήθεια των ήδη εξηγημένων αποσπασμάτων. Επιγραμματικά λοιπόν για περαιτέρω επεξεργασία ΑΠΟΜΕΝΟΥΝ: α) ταύτιση αντιγραφών από άλλες Μεθόδους, β) ταύτιση θέσεων στο ρεπερτόριο (Υμνογραφία και Κρατήματα), γ) περαιτέρω διασάφηση της εσωτερικής δομής των οκτάηχων κύκλων, δ) εντοπισμός των φράσεων που αποτελούν Εξήγηση, ε) αξιολόγηση της Μεθόδου ως προς τη διδακτική της αξία, στ) συγκριτική μελέτη με τις άλλες Μεθόδους και ολοκληρωμένη κατανόηση αυτού του μακρόβιου και λειτουργικού διδακτικού εργαλείου στη διαχρονική του παράδοση. Ειδικά για το τελευταίο σημειώνεται πως, διαπιστώνοντας το μεγάλο αριθμό Μεθόδων Θέσεων και Σημαδίων και μια εικοσάδα περίπου διδασκάλων συγγραφέων, αντιλαμβανόμαστε ότι η σπουδή για την εκμάθηση της συγκεκριμένης τεχνικής των βυζαντινών και μεταβυζαντινών διδασκάλων κάθε άλλο παρά περιορισμένη ήταν. Ο αριθμός και η εκτεταμένη χειρόγραφη διάδοση των Μεθόδων δείχνουν το δρόμο για μια άλλη λογική προσέγγισης της περιβόητης για την δυσκολία της Παλαιάς Μεθόδου σημειογραφίας. Ίσως τα διασωθέντα βυζαντινά κείμενα να έχουν μόνο μια συμπεκνωμένη εκδοχή και ίσως να υπήρχαν άλλα αναλυτικότερα που χάθηκαν. Ο εντοπισμός όμως εκτενών και πιο αναλυτικών βυζαντινών μεταβυζαντινών Μεθόδων, όπως του Πλουσιαδηνού ή του Θεόδουλου Αινίτη, καθώς και η σύνταξη πλήρων συλλογών Μεθόδων από τον 14^ο – 15^ο αι., όπως στον ΕΒΕ 2458 ή στον ΕΒΕ 2406, μέχρι και τα μέσα του 18^{ου} αι., όπως π.χ. στον κώδικα 222 της Βιβλιοθήκης Ψάχου, δεν είναι άσχετα και με μια ιστορική αναγκαιότητα. Στον Διονυσίου 570 ο Πλουσιαδηνός πλην άλλων επ' ονόματί του παραθέτει τρεις τουλάχιστον μιμήσεις της Μεθόδου *Μέγα Ίσον* του Κουκουζέλη, ενώ ο Θεόδουλος Αινίτης παραθέτει και αυτός δύο δικές του: «*Μέθοδος πάνυ ωφέλιμος εις μαθητάς και περί των σηματοφώνων εκ παλαιών ανθιβόλων, τονισθέν υπό εμού, άρχου πλ. δ', ήχος α', Μία και μία, ανανές*» (Ξηροποτάμου 325 φ. 129β), και «*Ετερη Μέθοδος των μεγάλων σημαδίων της μουσικής ωφέλιμος εις μαθητάς ποιηθέν υπό εμού, ήχος α', Ίσον, διπλή, παρακλητική, κράτημα, λύγισμα*» (φ. 132α, Λιάκος – Μαζέρα : 59). Ο Κοσμάς ο Μακεδών επίσης εμπλουτίζει τη Μέθοδο *Επέστη η είσοδος*... (Ιβήρων 1209: Μέθοδος Κορώνη ... «*Επέστη*... νυν δε καλλωπισθείσα δι εμού ευτελούς Κοσμά Μακεδόνας» φφ13α – 23α). Όσο κυλά ο χρόνος στη συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία και στο συγκεκριμένο χώρο, γίνεται επιτακτικότερη η ανάγκη της Εξήγησης. Η εν προκειμένω εργασία του Κυρίλλου εντάσσεται ακριβώς σε αυτή τη ροή πραγμάτων κατά τον 18^ο αι., η οποία έχει συγγενή φαινόμενα την κατάρτιση συλλογών Δεινών Θέσεων από διάφορους διδασκάλους με τελευταίο σταθμό πριν την περίφημη Νέα Μέθοδο τον Απόστολο Κώνστα, ο οποίος επιπλέον στην *Τεχνολογία* του παραθέτει πολλά παραδείγματα Μεθόδων Σημείων και Γραμμών αλλά και ολόκληρα μέλη ως μουσικά παραδείγματα. Η σπουδαιότητα της εκτενέστατης Μεθόδου του Κυρίλλου θεωρώ πως γίνεται πλέον αντιληπτή. Κοντά λοιπόν σε άλλες προσπάθειες θεωρητικών πονημάτων γνωστών στη Γραμματεία με κάποιον εμβληματικό τίτλο, άξιον και δίκαιον είναι να συγκαταριθμήσουμε και το έργο «**Κυρίλλου Ανάπτυξις**».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΩΔΙΚΕΣ

Ιστορικής Εθνολογικής Εταιρίας Αθηνών (ΙΕΕΑ) 305
Εθνικής Βιβλιοθήκης Ελλάδος (ΕΒΕ) 2458
Εθνικής Βιβλιοθήκης Ελλάδος (ΕΒΕ) 2406
Διονυσίου 570
Βιβλιοθήκης Κ. Ψάχου 222
Ιβήρων 1209
Ξηροποτάμου 325

ΒΙΒΛΙΑ ΜΕΛΕΤΕΣ

Αλυγζιάκης, Αντ., (1990). «Εκκλησιαστικοί ήχοι και αραβοπερσικά μακάμια», «Γρηγόριος ο Παλαμάς» 730/Μάρτιος, Θεσσαλονίκη.

Αποστολόπουλος, Θωμ., (2002). *Ο Απόστολος Κώνστας Χίος και η συμβολή του στην θεωρία της μουσικής τέχνης - Μουσικολογική θεώρηση από έποψη ιστορική, κωδικογραφική, μελοποιητική και θεωρητική*, Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος, Μελέται 4.

Καρακατσάνης, Χαράλαμπος, (2004). *Βυζαντινή Ποταμής τόμος ΙΑ΄ - Θεωρητικόν Κυρίλλου Μαρμαρινού*, Κώδιξ 305 ΙΕΕΑ του 1749, Αθήνα.

Λιάκος Ιωάννης – Μαζέρα Σεβαστή, *The Teaching Methods of Ecclesiastical Music – Psaltic Art (10th-19th centuries)* (ανάκτηση 25/10/20016). http://musicologypapers.ro/index.php?l=en&m=articles&t_id=176,

Μουσική Πανδέκτη Γ΄, (1851). *Πανδέκτη της Ιεράς Εκκλησιαστικής Υμνωδίας του όλου ενιαυτού* Εκδοθείσα υπό Ιωάννου Λαμπαδαρίου και Στεφάνου Α', δομεστικού της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας. Εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου, τόμος Γ΄ Μαθηματάριον.

Popescu-Judetz, Eugenia &, Ababi Sirli, Adriana, (2000). *Sources of 18th century music*, İstanbul.

Στάθης, Γρ. Θ., (1975-2015). *Τα Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής - Άγιον Όρος - Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων Βυζαντινής Μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των Ιερών Μονών και Σκητών του Αγίου Όρους*, τ. Α΄ - Δ΄ Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος.

Στάθης, Γρηγόριος, (1982). Δεινές Θέσεις, "Δειναί θέσεις" και "Εξηγήσεις", Συμπόσιο περί βυζαντινής μουσικής, "Θεολογία ΝΓ΄", σσ. 749-763, 749-763.

Χρυσάνθος εκ Μαδύτων, (1832). *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής, ήτοι βιβλίον διδακτικόν και πολύτιμον της Μουσικής Επιστήμης και σύγγραμμα περί της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Τεργέστη: Michele Weis.

Ψάχος, Κωνσταντίνος, (1905). Ανέκδοτα..... Ψάχου, Κ. Α., «Δημοσίευσις αρχαίων ανεκδότων χειρογράφων περί της εκκλησιαστικής μουσικής» (Κυρίλλου Μαρμαρινού, Εισαγωγή μουσικής) Εφημερίς *Φόρμιγξ*, περίοδος Β΄, έτος Α΄, αριθμ. 1, (15 Μαρτίου 1905), σ. 4 και αρ. 3-4, (15-30 Απριλίου 1905), σσ. 6-7.

Ἡ Διδακτικὴ τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης στὴν Παιδικὴ Ἡλικία: Σχεδιασμὸς καὶ Ἀνάπτυξη τῆς Εἰσαγωγικῆς Διδασκαλίας

Σπυρίδων Φ. Ασπιώτης

Ἰόνιο Πανεπιστήμιο, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
aspiotes_sp@yahoo.gr

Περίληψη:

Ἡ ἀνάπτυξη τῆς διδακτέας ὕλης τῶν μαθημάτων τῆς ψαλτικῆς τέχνης, ὅπως ἔχει παγιωθεῖ ἀπὸ τὴν ὀδειακὴ διδασκαλία, στερεῖται τῆς ἐφαρμογῆς παιδαγωγικῶν πρακτικῶν. Ἡ παροῦσα διδακτικὴ εἶναι ἡ πρώτη καταγραφή μεθοδολογίας διδασκαλίας στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ προτείνει τὴν ἐφαρμογὴ σύγχρονων παιδαγωγικῶν μεθόδων, μὲ σχέδιο μαθήματος, στόχους, σχέδιο διδασκαλίας, ἔχοντας σαφὴ στρατηγική. Ἡ μεθοδολογία βασίζεται στὴν βυζαντινὴ διδακτικὴ πρακτικὴ, συνδυάζει σύγχρονες μουσικοπαιδαγωγικὲς μεθόδους καὶ ἐφαρμογὲς τῆς παιδαγωγικῆς ἐπιστήμης, προτείνοντας μιὰ νέα προσέγγιση τῆς διδασκαλίας, ἡ ὁποία ἀναπτύσσεται σὲ τρεῖς ἄξονες. Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ, ὁ σχεδιασμὸς ἐνὸς μαθήματος δὲν ἀποτελεῖ μεμονωμένη περίπτωση, ἀλλὰ συγκροτεῖται ἔχοντας ὡς βάση τὴν διαδοχὴ τῆς ὕλης, τὴν συνέχεια τῶν μαθημάτων καὶ τὴν διαβάθμιση τοῦ γνωσιολογικοῦ ἐπιπέδου τῶν μαθητῶν, τὸ ὁποῖο ἀνεβαίνει μάθημα μὲ τὸ μάθημα, καλύπτοντας τὸ σύνολο τῆς διδακτέας ὕλης. Ἡ προσέγγιση αὐτὴ καθίσταται εὐχάριστη πρωτίστως γιὰ τὸ παιδί καὶ κατ' ἐπέκταση γιὰ τὸν ἀρχάριο κάθε ἡλικίας, ζήτημα μεῖζον, ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὴν συνέχεια τῶν μαθημάτων, τὴν μουσικὴ ἀνάπτυξη καὶ ἐξέλιξη τῶν μαθητῶν.

1. Ἡ ΕΠΙΚΡΑΤΟΥΣΑ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΚΑΙ Ἡ ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΗ ΔΙΔΑΚΤΙΚΗ

1.1. Ἡ Προτεινόμενη Διδακτικὴ

«Ἡ διδακτικὴ, ὡς παιδαγωγικὸς κλάδος, ἀσχολεῖται μὲ τὸν σχεδιασμὸ, τὴν ἐκτέλεση καὶ τὴν ἀξιολόγηση τῆς διδασκαλίας (στόχοι, περιεχόμενα, μέσα καὶ διαδικασίες μάθησης). Οὐσιαστικά, ἐξετάζει τὸν προγραμματισμὸ καὶ τὴν μεθοδολογία τόσο τῆς διδασκαλίας ὅσο καὶ τῆς μάθησης» (Ρεράκης, 2010: 17). Μὲ ἄλλα λόγια, ἡ διδακτικὴ ἔχει νὰ κάνει μὲ αὐτὸν καθαρὸν τὸν παιδαγωγικὸ τρόπο μετάδοσης, γνωστικῆς συστηματοποίησης καὶ ἀξιολόγησης τῆς ὅλης προσπάθειας διδασκαλίας ἐνὸς μαθήματος.

Ἡ μὴ ἐφαρμογὴ τῆς Παιδαγωγικῆς Ἐπιστήμης στὴν διδασκαλία τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης ἔχει προκαλέσει τὴν δυσπιστία τῶν μαθητῶν, μικρῶν καὶ μεγάλων, σχετικὰ μὲ τὸ πόσο εὐκόλα μπορεῖ νὰ εἰσαχθεῖ ἓνας ἀρχάριος στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ νὰ ψάλλει. Ἔχει προκαλέσει, ἐπίσης, τὴν προκατάληψη σὲ μικροὺς καὶ μεγάλους εἴτε ἀπλοὺς ἐκκλησιαζομένους εἴτε ἐνδιαφερομένους περὶ τὰ ψαλτικά, καθὼς πολλοὶ τῶν ψαλλόντων, κυρίως ἡλικιωμένοι, θεωροῦν ὅτι τὸ λειτούργημα τοῦ ψάλτη εἶναι *κλειστὸ ἐπάγγελμα*, ἐπιθυμοῦν νὰ ψάλλουν μόνοι (σολιστικά) καὶ ἀδυνατοῦν νὰ κατανοήσουν, ὡς ὀρίζει ὁ Ἱερὸς Χρυσόστομος, πὼς πρέπει νὰ συμμετέχει καὶ ὁ λαὸς σὲ αὐτό: «Τὰ τῆς εὐχαριστίας κοινά· οὐδὲ γὰρ ἐκεῖνος εὐχαριστεῖ μόνος, ἀλλὰ καὶ ὁ λαὸς ἅπας» (PG 61, 527).

Ἡ προτεινόμενη διδακτικὴ ἔρχεται νὰ καλύψει τὸ κενὸ ποῦ ἀφορᾷ εἰς τὴν ἐφαρμογὴ παιδαγωγικῶν πρακτικῶν ὡς πρὸς τὴν ἀνάπτυξη τῆς διδακτέας ὕλης τῶν μαθημάτων βυζαντινῆς μουσικῆς. Εἶναι ἡ πρώτη καταγραφή μεθοδολογίας διδασκαλίας στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ. Σκοπὸς τῆς εἶναι νὰ φανεῖ ὅτι προτεραιότητα δὲν ἔχει ἡ παγιωμένη σήμερα εἰσαγωγή στὴν μουσικὴ

μέσω τῶν μελωδικῶν ἀσκήσεων. Ἀντιθέτως, βασισμένη στήν βυζαντινὴ πρακτικὴ τῆς ἀπομνημόνευσης τῶν θέσεων, συνδυάζει τὶς σύγχρονες μουσικοπαιδαγωγικὲς μεθόδους καὶ προτείνει μιὰ νέα προσέγγιση τῆς διδασκαλίας, ἡ ὁποία καθίσταται εὐχάριστη πρωτίστως γιὰ τὸ παιδί καὶ κατ' ἐπέκταση γιὰ τὸν ἀρχάριο μαθητὴ κάθε ἡλικίας.

Κάτι ἀντίστοιχο ὑποστηρίζει καὶ ὁ Ρεράκης (2010:37), ὁ ὁποῖος σημειώνει ὅτι «μία ἀπὸ τὶς ἀλλαγές πὺ ἐπιδιώκει ἡ σύγχρονη διδακτικὴ εἶναι ἡ σύνδεση τῆς διδασκαλίας μὲ τὴν ἡλικιακὴ ἀνάπτυξη τοῦ μαθητῆ, μὲ τὶς ἀνάγκες, τὰ ἐνδιαφέροντα, τὴν συναισθηματικὴ καὶ τὴν ψυχικὴ του κατάσταση, καθὼς καὶ μὲ τὶς μαθησιακὲς του δυνατότητες».

Ἐπιπροσθέτως, ἡ διδακτικὴ μας πρόταση-μέθοδος προτείνει τὴν ἀρκτικὴ ἐνασχόληση τῶν παιδιῶν μὲ τὴν Βυζαντινὴ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ καὶ τὴν ἔναρξη τῶν μαθημάτων διδασκαλίας νωρίτερα κατὰ μία δεκαετία περίπου, ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὴν παγιωμένη σήμερα μὲσω τῶν ᾠδῶν ἡλικία τῶν 13-15 ἐτῶν.

1.2. Γενικὸ Πλαίσιο τῆς Διδασκαλίας σήμερα

Στις 11 Νοεμβρίου 1957 δημοσιεύεται στήν Ἐφημερίδα τῆς Κυβερνήσεως τὸ ὑπ' ἀριθμὸν 229/τ.Α' Β.Δ. (Βασιλικὸ Διάταγμα) «περὶ κυρώσεως τοῦ ἐσωτερικοῦ κανονισμοῦ τοῦ Ἰδείου Θεσσαλονίκης», στὸ ὁποῖο ὀρίζεται ἡ διδακτέα ὕλη ὅλων τῶν σχολῶν τοῦ ᾠδείου· συνεπῶς καὶ ἡ διδακτέα ὕλη τῆς σχολῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Μὲ τὴν δημοσίευση τοῦ ἐν λόγῳ Βασιλικοῦ Διατάγματος καθορίζεται στήν οὐσία ἡ διδακτέα ὕλη ὅλων τῶν σχολῶν βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ᾠδῶν καὶ τῶν σχολῶν τῶν Ἱερῶν Μητροπόλεων, ἀνά τὴν ἐπικράτεια. Πρόκειται γιὰ τὴν πρώτη καὶ μοναδικὴ μέχρι σήμερα θεσμοθετημένη ἀπόφαση περὶ τὴν διδακτέα ὕλη, ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὴν Βυζαντινὴ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ.

Ἡ ἐν λόγῳ διδακτέα ὕλη περιλαμβάνει τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν μελῶν τῆς λειτουργικῆς πράξης, ἀλλὰ ὑστερεῖ στήν συνολικὴ ἐπιλογή τῶν μελωρηγημάτων (ρεπερτόριο). Παραμένει στὰ περιεχόμενα τῶν μέχρι τότε ἐντύπων βιβλίων, τὰ ὁποῖα περιλαμβάνουν, κατὰ τὸ πλεῖστον, συνθέσεις τοῦ 19^{ου} αἰῶνος. Ὅμως, ἡ εἰσαγωγικὴ ὕλη καὶ κυρίως ἡ διδασκαλία, ὅπως εἶναι διατυπωμένες, πλέουν σὲ ἐντελῶς ἀλλότρια ὕδατα.

Ἡ ᾠδειακὴ πρακτικὴ, πὺ καθορίζεται καὶ ἀπὸ τὸ προαναφερθὲν Βασιλικὸ Διάταγμα, ἀναλίσκεται τουλάχιστον γιὰ τὸ πρῶτο ἔτος στήν διδασκαλία τῆς Θεωρίας, τὴν ἐκμάθηση τῶν διαστημάτων, τὴν ἀνάγνωση τῆς σημειογραφίας καὶ τὴν ἀνάβαση καὶ κατάβαση τῶν φωνῶν, ἐνῶ προβλέπεται ὅτι στὸ τέλος τοῦ ἔτους θὰ διδαχθεῖ τὸ σύντομο στιχηρατικὸ γένος στὸν ἦχο Πλάγιο τοῦ Τετάρτου, κάτι πὺ δὲν συμβαίνει σχεδὸν ποτέ, καθὼς ἡ ὕλη συνήθως δὲν ὀλοκληρώνεται. Διαχρονικὸ ἀποτέλεσμα τῶν ἀνωτέρω εἶναι ἡ δυσανασχέτηση τῶν μαθητῶν, μὲ συνέπεια τὴν ἀπομάκρυνση πολλῶν, ἀν ὄχι τῶν περισσοτέρων, ἐξ αὐτῶν πὺ ἀρχίζουν μαθήματα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.

Στὴν Πρωτοβάθμια Ἐκπαίδευση, σύμφωνα μὲ τὸ Ἀναλυτικὸ Πρόγραμμα Σπουδῶν, ἡ διδακτέα ὕλη τοῦ μαθήματος τῆς μουσικῆς περιλαμβάνει μιὰ ἐνότητα στήν Ε' καὶ μιὰ στήν ΣΤ' Δημοτικοῦ, ἀναγνωριστικοῦ χαρακτῆρα, περὶ τὰ σηματοδῶνα, τὶς μαρτυρίες καὶ τὴν φιλοσοφία τῶν μουσικῶν κειμένων.

Στὸ Ἀναλυτικὸ Πρόγραμμα Σπουδῶν τοῦ Γυμνασίου καὶ τοῦ Λυκείου, ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ περιορίζεται σὲ μουσικὰ κείμενα (παρτιτούρες), τὰ ὁποῖα συνοδεύονται ἀπὸ μεταγραφή στὸ πεντάγραμμο, τὸ μουσικὸ σύστημα τῆς δυτικοευρωπαϊκῆς μουσικῆς. Στὰ Μουσικὰ Σχολεῖα, τέλος, ἡ διδασκαλία τῆς παραδοσιακῆς μουσικῆς, δημοτικῆς καὶ ἐκκλησιαστικῆς, δὲν ἔχει σταθερὰ συγκεκριμένο διδακτικὸ ἐγχειρίδιο οὔτε καθορίζεται κάποιον παιδαγωγικὸν σύστημα. Ἡ διδακτέα ὕλη, μέχρι προσφάτως, ἀντιστοιχοῦσε ἐπακριβῶς στὸ Βασιλικὸ Διάταγμα τοῦ 1957. Ἡ τελευταία Ὑπουργικὴ Ἀπόφαση, πὺ ἀφορᾷ εἰς τὰ «Ἀναλυτικὰ Προγράμματα Σπουδῶν Μαθημάτων Μουσικῆς

Παιδείας για τα Μουσικά Σχολεία (Γυμνάσια, Λύκεια)» με τὸ ὑπ' ἀριθμὸν Φ.Ε.Κ. 2858/τ.Β'/28-12-2015, ἀναφέρεται ἀποκλειστικὰ σὲ «Ἑλληνικὴ Παραδοσιακὴ Μουσικὴ» καὶ καθορίζει σὲ μία ὕλη τὴν διδασκαλία τόσο τῆς ἐκκλησιαστικῆς ὅσο καὶ τῆς δημοτικῆς μουσικῆς. Μάλιστα δὲ, ἡ «ὑπο-ὕλη» τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἔχει ὡς βάση ἀκριβῶς τὴν περιεχομένη στὸ Β.Δ. τοῦ 1957.

Ἐκ τῶν ἀνωτέρω γίνεται ἀντιληπτὸ ὅτι: α) στὸ Δημοτικὸ σχολεῖο δὲν ὑφίσταται κἂν διδακτικὴ ἐνότητα ποὺ νὰ διδάσκει στὴν πράξη τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, β) στὸ Γυμνάσιο καὶ τὸ Λύκειο τὰ μουσικὰ κείμενα ἀντιπαραβάλλονται μὲ τὶς μεταγραφές στὸ δυτικοευρωπαϊκὸ μουσικὸ σύστημα, γ) στὰ Μουσικὰ Σχολεῖα ἢ διδασκαλία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς γίνεται μὲ τὸν ὠδειακὸ τρόπο, παράλληλα μὲ τὴν δημοτικὴ μουσικὴ καὶ δ) στὰ ὠδεῖα καὶ τὶς σχολές τῶν Ἱερῶν Μητροπόλεων ἢ ἔλλειψη παιδαγωγικῆς κατάρτισης τῶν διδασκόντων ἔχει συχνὰ ὀλέθρια ἀποτελέσματα γιὰ τὴν ψαλτικὴ τέχνη (ἀκολούθως γίνεται σαφὴς ἢ ἐν λόγῳ ἀναφορὰ).

Πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ἡ παιδικὴ εἶναι ἢ πιὸ ἐνδιαφέρουσα καὶ ἢ πιὸ παραγωγικὴ ἡλικία στὴν διαδικασία τῆς μάθησης, δεδομένου ὅτι τὰ παιδιά ἀπορροφοῦν τὰ πάντα, κάθε πληροφορία, κάθε γνώση ποὺ λαμβάνουν καὶ ἀναπτύσσονται νοητικῶς μὲ ρυθμοὺς γεωμετρικῆς προόδου. Στὰ ὠδεῖα καὶ τὶς μουσικὲς σχολές, ἐφ' ὅσον ὑπάρχουν τμήματα μουσικῆς ἀνάπτυξης, μουσικοκινητικῆς ἀγωγῆς κ.ἄ., ποὺ ἀσχολοῦνται μὲ τὴν δυτικοευρωπαϊκὴ μουσικὴ, θὰ περίμενε κανεὶς νὰ ὑφίστανται ἀντίστοιχα τμήματα καὶ γιὰ τὴν παραδοσιακὴ μουσικὴ· ἔστω μόνο γιὰ τὴν δημοτικὴ, ἀν ὄχι καὶ γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ. Ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὴν βυζαντινὴ μουσικὴ δὲν ὑπάρχει ἀπολύτως τίποτα. Κάθε κάτοχος πτυχίου, μὲ μηδενικὴ παιδαγωγικὴ κατάρτιση ἀναγορεύεται ἐλέφ συστήματος (χωρὶς νὰ φέρει ὁ ἴδιος εὐθύνη) σὲ καθηγητὴ βυζαντινῆς μουσικῆς. Ὁ ἄρτι πτυχιούχος, ἄνευ διδακτικῆς πρακτικῆς καὶ χωρὶς νὰ ἔχει παρακολουθήσει εἰδικὰ μαθήματα παιδαγωγικῆς καὶ μουσικῆς παιδαγωγικῆς κατὰ τὴν διάρκειά τῶν σπουδῶν του, καλεῖται νὰ διαχειριστεῖ μαθητές, παιδιά ἢ ἐνήλικες, καὶ νὰ διδάξει, συχνὰ ἀνεπαρκῶς, ἄλλες φορές δὲ ζημιόγῳως, τὴν θεία τέχνη τοῦ Δαμασκηνοῦ εἴτε τὰ μαθήματα εἶναι μέρος τοῦ προγράμματος σπουδῶν ἐνὸς ὠδείου εἴτε εἶναι ἄτυπα μαθήματα μιᾶς ἐνορίας. Ἐτσι, μεγάλος ἀριθμὸς ἀρχαρίων διακόπτει τὴν παρακολούθησή κατὰ τὴν διάρκειά τῶν μαθημάτων.

1.3. Ἡ Προβληματικὴ τῆς Μελέτης

Ἐχει κοινῶς ἐπικρατήσῃ στὴν μεγάλη πλειοψηφία τῶν διδασκόντων τὴν βυζαντινὴ μουσικὴ ὅτι ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ δὲν μπορεῖ νὰ διδαχθεῖ σὲ παιδιά κάτω τῶν 15 ἐτῶν. Στὴν περίπτωσή ποὺ κάποιον παιδὶ εἶναι καλλίφωνο καὶ εὐστροφο, τότε ἡ ἔναρξή τῆς διδασκαλίας μπορεῖ νὰ τοποθετηθεῖ στὴν ἡλικία τῶν 12-13 ἐτῶν.

Γι' αὐτὸ καὶ παρατηρεῖται τὸ φαινόμενο τῶν παιδικῶν χορωδιῶν ποὺ ἐρμηνεύουν ἀποκλειστικῶς εἴτε εὐρωπαϊκὰ τραγούδια (τὰ δὲ χριστιανικὰ συχνὰ «προτεσταντίζουν») εἴτε παραδοσιακά, χωρὶς νὰ ὑπάρχουν παιδικές βυζαντινές χορωδίες.

Ἐδῶ ἀκριβῶς τίθεται ἐπιτακτικὰ τὸ παιδαγωγικὸ ἐρώτημα: Εἶναι σύγχρονη ἀνακάλυψη ἢ διδασκαλία τῆς μουσικῆς σὲ παιδιά;

Ὁ Στάθης (2001) σχετικὰ μὲ τὴν διδασκαλία τῆς μουσικῆς σὲ παιδιά στὴν Κωνσταντινούπολη τῆς βυζαντινῆς περιόδου, ἀναφέρεται σὲ ὀργανωμένο διδασκαλεῖο ψαλτικῆς, τὸ ὁποῖο συνεστήθη στὸ ὀρφανοτροφεῖο ποὺ λειτουργοῦσε στὸν περίβολο τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Παύλου. Ἐπιπλέον, ὁ Νικόλαος Μεσσαρίτης, ἱστοριογράφος, συγγραφέας καὶ μητροπολίτης Ἐφέσου τὸν 13^ο αἰῶνα, ἐξιστορεῖ τὶς μουσικὲς σπουδὲς παιδῶν, νηπίων σχεδόν, στὸν Ναὸ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων τῆς Κωνσταντινουπόλεως.¹

¹ «Ἐκεῖθεν ἴδοις ὡς πρὸς δυσμὴν ψαλτῶδους σὺν παισὶ νηπιάχοις σχεδόν καὶ ὑπογελλίζουσιν καὶ τῆς θηλῆς ἄρτίως ἀποσπασθεῖσιν, οἱ καὶ ἀνοίγουσι στόμα καὶ λαλοῦσι σοφίαν καὶ καταρτίζουσιν αἶνον τῷ πάντων βασιλεῖ

Συνεπώς, ή διδασκαλία τής μουσικής σέ παιδιά άκόμη και νηπιακής ήλικίας δέν είναι άποκλειστικότητα τών σύγχρονων δυτικοευρωπαϊών μουσικοπαιδαγωγών Orff, Kodály, Dalcrose, Σουζούκι κ.ά. Η βυζαντινή πραγματικότητα είχε ένταγμένη τήν διδασκαλία τής μουσικής στην παιδική ήλικία, κάτι τó όποιο είναι έκγονο τής άρχαίας έλληνικής παιδείας και συγκεκριμένα τής τετρακτύος¹. Ο Αμαργιανάκης (1985) αναφέρει πώς οί άρχαίοι Έλληνες φιλόσοφοι ύποστηρίζουν ότι τά παιδιά μάθαιναν νά τραγουδοϋν τούς μουσικούς νόμους πριν άκόμα μάθουν νά διαβάσουν και νά γράφουν (μουσικός νόμος στην άρχαιοελληνική μουσική είναι ένα μελωδικό πρότυπο, σύμφωνα με τó όποιο έκτελοϋνται διάφορα ποιήματα πρós τούς θεούς, όπως δηλαδή γίνεται με τά αυτόμελα και τά προσόμοια, με τούς εϊρμούς και τά τροπάρια τών Κανόνων).

Τά θλιβερά, όμως, ιστορικά γεγονότα πού επήλθαν με τήν πτώση τής υπερχιλιόχρονης Ανατολικής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας καθίστανται οί αίτιες τής παρακμής τής ψαλτικής έν γενεί αλλά και τής διδακτικής τής μουσικής ειδικότερα.

Τά προαναφερθέντα ζητήματα μās óδηγοϋν στην άποψη ότι είναι έπιτακτική άνάγκη νά δημιουργηθεί τó έπιστημονικό πλαίσιο, έκ τού όποιου θά άναπτυχθεί ó Παιδαγωγικός Τομέας τής Έπιστήμης τής Έκκλησιαστικής Μουσικής και τής Ψαλτικής Τέχνης. Άλλωστε ó Ίησους Χριστός λέγει «άφετε τά παιδιά έρχεσθαι πρós με» (Μκ. ι' 14 και Λκ. ιη' 16) και ó ψαλμωδός αναφέρει «έκ στόματος νηπίων και θηλαζόντων κατηρίσω αϊνον» (Ψλμ. η' 3).

Αυτή είναι και ή προβληματική πού óδηγησε στην ένασχόλησή μας με τήν Διδακτική τής Έκκλησιαστικής Μουσικής, ή όποία στοχοθετείται στην άκόλουθη πρόταση: «έφ' όσον τά παιδιά μποροϋν νά διδαχθοϋν δυτικοευρωπαϊκή μουσική άπό τήν βρεφική ήλικία ή και όργανο άπό τήν νηπιακή, μποροϋν νά μάθουν και βυζαντινή μουσική»!

2. ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΚΑΙ ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΗΣ ΔΙΔΑΚΤΙΚΗΣ ΜΕΘΟΔΟΥ

2.1. Σχέδιο Διδασκαλίας

«Κατά τόν σχεδιασμό ένός μαθήματος, ó παιδαγωγός προετοιμάζει τόν χώρο, τά μέσα, τó ίδιο τó θέμα ή άντικείμενο διδασκαλίας, τó όποιο όφείλει νά γνωρίζει πλήρως, ένώ άσχολεϊται σοβαρά με τούς τρόπους ένεργοποίησης τής συμμετοχής τών μαθητών και με τήν έφαρμογή τής κατάλληλης διδακτικής μεθόδου» (Ρεράκης, 2010: 179).

Γιά νά ύλοποιηθοϋν όλα αυτά, είναι άπαραίτητη ή μεθοδικότητα τού δασκάλου, ή εξέλιξη και άνάπτυξη τής μεθοδολογίας του κατά τέτοιο τρόπο, ώστε, με τήν διδακτική του παρέμβαση, όπως σημειώνει ó Ρεράκης (2010: 166), «νά καθιστᾶ προσεγγίσιμα στην τάξη τά πορίσματα τών έπιστημών άγωγής».

Πιό συγκεκριμένα, όσον άφορᾶ στην παιδαγωγική μας προσέγγιση τής διδακτικής στην βυζαντινή έκκλησιαστική μουσική, ó σχεδιασμός, ή άρχιτεκτονική ένός μαθήματος δέν άποτελεί μεμονωμένη περίπτωση, αλλά συγκροτείται έχοντας ως βάση τήν διαδοχή τής ύλης, τήν συνέχεια τών μαθημάτων και τήν διαβάθμιση τού γνωσιολογικού έπιπέδου, τó όποιο άνεβαίνει μάθημα με τó μάθημα (Curwen, στó Shaw, 1976).

Ένα μάθημα, σύμφωνα με τά παραπάνω, χωρίζεται σέ δύο μέρη. Τó πρώτο μέρος τού μαθήματος, περιλαμβάνει τó σχέδιο διδασκαλίας και τó δεύτερο τήν άνάπτυξη τού μαθήματος.

και Θεῶ και τοῖς άγίοις αὐτοῦ τοῖς τήν εκείνου πολιτείαν μιμησαμένοις και τά παθήματα. Μικρόν παριών μειριακίοις έντύχοις σὺν νεανίσκοις ἄρτι τὸν μείρακα παραμειβουσιν, εϋρυθμον μέλος και σύμφωνον ἁρμονίαν έκ φάρυγγος, έκ στόματος, έκ γλώττης, έκ χειλέων, έξ ὀδόντων προπέμπουσιν» (Α. Heisenger στó Στάθης, 2001: 711).

¹ Τετρακτὺς τών Έπιστημῶν είναι ή Αριθμητική, ή Αστρονομία, ή Γεωμετρία και ή Μουσική. Η ἄλλη ένότητα τών Έπιστημῶν είναι ή Τριακτὺς, τήν όποία συνιστοϋν ή Γραμματική, ή Λογική και ή Ρητορική.

Τὸ σχέδιο διδασκαλίας ἐξελίσσεται σὲ τέσσερις ἐνότητες:

- τοὺς στόχους τοῦ μαθήματος,
- τὴν ὀργάνωση τοῦ μαθήματος,
- τοὺς ἄξονες διδασκαλίας, δηλαδή τὴν μεθοδολογία, καὶ
- τὴν ἀξιολόγηση.

2.2. Ανάπτυξη Μαθήματος

2.2.1. Ὁδηγίες

Κάθε μάθημα παρουσιάζεται λαμβάνοντας τίτλο τῆς μιά-δύο ἢ τρεῖς πρῶτες λέξεις τοῦ ποιήματος, ἐὰν δὲν συμβαίνει διαφορετικά, ὅπως π.χ. μετὸν Ὑμνο τῶν Τριῶν Παίδων ἢ μετὰ κάποιο Ἀπολυτίκιο κ.λπ. Ἀκολουθοῦν σύντομες ὁδηγίες, στὶς ὁποῖες περιγράφεται ὁ σκοπὸς τοῦ μαθήματος. Ἐκεῖ συγκαταλέγεται καὶ ὁποιαδήποτε σχετικὴ ἐνημέρωση κρίνεται ἀναγκαία.

2.2.2. Στόχοι

Οἱ διδακτικοὶ στόχοι, ποὺ τίθενται σὲ κάθε μάθημα, κατανέμονται στὶς τρεῖς καθιερωμένες περιοχὲς μάθησης:

- Γνωσιολογικοὶ Στόχοι.
- Ψυχοκινητικοὶ Στόχοι.
- Κοινωνικοσυναίσθηματικοὶ Στόχοι.

Οἱ ἐπιδιωκόμενοι στόχοι δὲν εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἀποτελοῦν ἐπιδίωξη ἑνὸς καὶ μόνο μαθήματος. Μποροῦν καὶ πρέπει νὰ ἀνήκουν σὲ περισσότερα τοῦ ἑνὸς μαθήματα. Ἄλλωστε, ὁ χαρακτήρας τῆς ψαλτικῆς τέχνης εἶναι τέτοιος, ποὺ τὸ ζητούμενο τοῦ πρώτου μαθήματος εἶναι ζητούμενο καὶ στὴν ἐρμηνεία ἑνὸς ἐπιτηδευμένου ψαλτικοῦ μέλους ἀπὸ ἕνα πολὺπειρο καὶ «ἐπαγγελματία» στὶς ικανότητες καὶ τὴν λειτουργικὴ συνείδηση ψάλτη.

Λόγω φύσεως, λοιπόν, τῆς ψαλτικῆς, οἱ ἐπιδιωκόμενοι στόχοι ἀπὸ διάφορες περιοχὲς μάθησης μποροῦν νὰ εἶναι κοινοὶ σὲ περισσότερες τῆς μιᾶς ἐνότητες. Εἶναι δυνατόν, δηλαδή, νὰ ἐμφανίζεται στόχος ὁποιασδήποτε περιοχῆς σὲ δύο ἢ καὶ περισσότερα μαθήματα ἢ ἀκόμη καὶ σταθερὰ σὲ κάθε μάθημα καὶ γιὰ πάντα. Κάθε φορὰ ὅμως ποὺ συναντᾶται ἕνας ἐπαναλαμβανόμενος στόχος, τὸ ζητούμενο στὴν ἐπίτευξή του εἶναι ἡ ἀνάλογη πρόοδος καὶ τὸ καλύτερο κάθε φορὰ ἐρμηνευτικὸ ἀποτέλεσμα.

2.2.2.1. Γνωσιολογικοὶ Στόχοι

Οἱ γνωσιολογικοὶ στόχοι ἀφοροῦν εἰς τὴν ἀντίληψη καὶ τὴν κατανόηση ἐννοιῶν ποὺ πηγάζουν ἀπὸ τὸ μάθημα. Οἱ γνωσιολογικοὶ στόχοι ποὺ τίθενται στὰ εἰσαγωγικὰ μαθήματα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς εἶναι:

- Νὰ ἔρθουν οἱ μαθητὲς σὲ ἐπαφὴ μετὰ τὴν παρασημαντικὴ καὶ τὶς φωνὲς τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.
- Νὰ κατανοήσουν τὴν ἔννοια τῶν ὄρων ψαλτικῆς τέχνης, ψαλμοῦ καὶ χορωδία.
- Νὰ κατανοήσουν τὴν ἔννοια τοῦ ἀπηχήματος.
- Νὰ κατανοήσουν τοὺς ὅρους κλειδιά στὴν ἔννοια τοῦ ποιήματος.
- Νὰ μάθουν τοὺς στίχους τῶν ποιημάτων καὶ τὸ νόημά τους.

2.2.2.2. Ψυχοκινητικοὶ Στόχοι

Οί ψυχοκινητικοί στόχοι αφορούν εις τις διάφορες δεξιότητες που αποκτώνται μέσα από τὸ μάθημα. Οί ψυχοκινητικοί πρὸς ἐπίτευξη στόχοι τῶν εἰσαγωγικῶν μαθημάτων τῆς ψαλτικῆς, ὅπως σημειώνονται στὸ σχέδιο μαθήματος εἶναι:

- Νὰ ἀναγνώσουν ρυθμοτονικὰ τὰ ποιήματα τῶν τροπαρίων.
- Νὰ ἀρθρώσουν σωστὰ τὰ ποιήματα τῶν τροπαρίων.
- Νὰ ἐρμηνεύσουν τὸ ἀπήχημα.
- Νὰ ἐρμηνεύσουν τὰ τροπάρια.
- Νὰ ψάλλουν στὸν σωστὸ τόνο.

2.2.2.3. Κοινωνικοσυναισθηματικοὶ Στόχοι

Οί κοινωνικοσυναισθηματικοὶ στόχοι αφοροῦν εις τὴν τοποθέτηση τοῦ παιδιοῦ ἀπέναντι στὸ μάθημα καὶ τὴν ψαλτικὴ, γενικότερα, καὶ σχετίζονται μὲ τὴν στάση, τὶς ἀξίες καὶ τὴν συμπεριφορὰ του. Οί κοινωνικοσυναισθηματικοὶ στόχοι τῶν εἰσαγωγικῶν μαθημάτων ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς πού περιγράφονται στὸ σχέδιο τοῦ μαθήματος εἶναι:

- Νὰ συγχρονιστοῦν καὶ νὰ ἀνταποκρίνονται στὸν ρυθμὸ τοῦ μέλους.
- Νὰ ἐλέγχουν τὴν ἔνταση τῆς φωνῆς τους κατὰ τὴν διάρκεια τῆς χορικῆς ἐρμηνείας.
- Νὰ νοιώθουν χαρὰ μὲσφ μιᾶς δημιουργικῆς δραστηριότητος.

Εἶναι σίγουρο ὅτι οἱ ἐπιδιωκόμενοι στόχοι τῶν εἰσαγωγικῶν μαθημάτων ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ὅπως προτείνουμε, δὲν θὰ ἐπιτευχθοῦν στὸν ἄριστο καὶ μέγιστο βαθμὸ ἀπὸ τὴν ἀρχή. Ὅμως, ἡ ἐπαναλαμβανόμενη στοχοθεσία θὰ ἀποδώσει καρπούς.

2.2.3. Ὁργάνωση Μαθήματος

Ἡ ὀργάνωση τοῦ μαθήματος εἶναι πολὺ σημαντικὴ καὶ εἶναι στὴν οὐσία ὀργάνωση τῆς τάξης. Φαινομενικὰ ἀφορᾷ εις τὴν στάση καὶ τὸν τόπο τοῦ δασκάλου καὶ τῶν μαθητῶν ἐντὸς τῆς αἴθουσας, ἀλλὰ καὶ εις τὴν ὑπόμνηση τῶν ὑλικῶν καὶ τῶν μέσων πού χρειάζονται γιὰ τὴν διεξαγωγὴ τοῦ μαθήματος. Ἐν τούτοις, ὅπως ἀναφέρθηκε νωρίτερα, ἡ ὀργάνωση περιλαμβάνει καὶ τὸ ἴδιο τὸ ἀντικείμενο διδασκαλίας, τὸ ὁποῖο ὁ δάσκαλος πρέπει νὰ τὸ κατέχει πλήρως. Ἐπιπλέον, περιλαμβάνει τὴν συμμετοχὴ τῶν μαθητῶν, τὴν ἐκμάθηση καὶ τὴν καλύτερη προοδευτικὰ ἀπόδοση καὶ ἐρμηνεία τοῦ μέλους.

Ὅλα αὐτὰ εἶναι σημαντικὰ γιὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο βλέπουν οἱ μαθητὲς τὸν δάσκαλο, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν ἐπιστήμη καὶ τέχνη πού σπουδάζουν. Ἡ ὀργάνωση τοῦ μαθήματος προσδίδει, ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ τῶν παιδιῶν καὶ τῶν γονέων τους, κῦρος στὸν δάσκαλο, τὴν διδασκαλία, τὸ μάθημα καὶ τὴν ἴδια τὴν μουσικὴ.

Στὸ σχέδιο διδασκαλίας, ἡ ὀργάνωση τοῦ μαθήματος περιλαμβάνει δύο ὑποενότητες, τὰ ὑλικά/μέσα καὶ τὴν διάταξη χώρου.

2.2.3.1. Ὑλικά / Μέσα

Τὰ ὑλικά/μέσα πού ἀριθμοῦνται στὰ εἰσαγωγικά μαθήματα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς εἶναι:

- Διδακτικὸ ἐγχειρίδιο.
- Διαπασῶν.
- Ψηφιακὸς δίσκος ἢ ἐνιαῖος σειριακὸς δίαυλος (USB).
- Ρυθμονόμος.

- Σημειωματάριο.
- Φύλλο αξιολόγησης.

Πρωτεύον στοιχείο του μαθήματος είναι ασφαλώς η προφορική διδασκαλία. Τα υλικά/μέσα που σημειώνονται ανωτέρω είναι τα δευτερεύοντα στοιχεία, ζωτικής σημασίας όμως για την όμαλη και επιτυχή διεξαγωγή του.

2.2.3.2. Διάταξη Χώρου

Στην διάταξη χώρου σημειώνεται ή χωροθέτηση των μελών που απαρτίζουν την τάξη. Πού και πώς στέκεται ο δάσκαλος και πού τα παιδιά κατά την διάρκεια του μαθήματος.

Ο Ίερὸς Χρυσόστομος αναφέρει χαρακτηριστικά ὅτι «ὁ δάσκαλος εἶναι, ὄχι γιὰ νὰ παριστάνει τὴν αὐθεντία καὶ τὸν ἀρχηγό, ἀλλὰ γιὰ νὰ παραινεῖ καὶ νὰ συμβουλευεῖ» (PG 62, 87)¹, γι' αὐτὸν τὸν λόγο συμπάλλει καὶ ὑποστηρίζει τοὺς μαθητὲς καθ' ὅλη τὴν διάρκεια τῆς παράδοσης.

2.2.4. Ἄξονες Διδασκαλίας – Μεθοδολογία

Ἡ μεθοδολογία τῆς διδακτικῆς ἀναπτύσσεται σὲ τρεῖς ἄξονες πὺ περιλαμβάνουν τὴν προφορική παράδοση τοῦ μαθήματος καὶ διατυπώνονται ὡς ἀκολουθῶς:

- I. Ἀκούω καὶ ἐντυπώνω.
- II. Ἀρθρώνω καὶ ἀπαγγέλω.
- III. Ψάλλω καὶ ἐρμηνεύω.

Ἡ ἀνάπτυξη τῶν τριῶν ἐν λόγῳ ἀξόνων διδασκαλίας ἔχει ἰδιαίτερο βᾶρος στὸ σχέδιο μαθήματος. Στοχεύει στὴν ἀμεσότητα τῆς ἐπικοινωνίας μεταξὺ γραπτοῦ καὶ ἀναγνώστη, σχεδίου καὶ δασκάλου, ὥστε ὁ τελευταῖος νὰ κατανοήσει ἐπακριβῶς τὸ γεγραμμένο καὶ ζητούμενο περὶ τὴν διδακτική. Μὲ τὴν δομὴ καὶ ἀνάπτυξη τῶν τριῶν ἀξόνων διδασκαλίας, ὁ ἀναγνώστης καθίσταται στὴν ἔδρα τοῦ δασκάλου τῆς ψαλτικῆς τέχνης καὶ βρίσκεται νοητῶς, κατὰ τὴν ἀνάγνωση καὶ προετοιμασία τοῦ μαθήματος, στὴν αἴθουσα διδασκαλίας καὶ παραδίδει στοὺς μαθητὲς τὰ θεολογοῦντα ἕσματα τῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας.

Εἰδικότερα, ὁ πρῶτος ἄξονας περιλαμβάνει τὴν εἰσαγωγή στὸν ἦχο τοῦ μέλους, τὴν ψαλμῳδία τοῦ τροπαρίου ἀπὸ τὸν δάσκαλο καὶ ἀκρόασή του ἀπὸ τοὺς μαθητὲς, καθὼς ἐπίσης καὶ τὴν ἐξήγηση τῶν ἐννοιῶν τοῦ ποιήματος.

Στὸν δεῦτερο ἄξονα περιλαμβάνεται ἡ ρυθμοτονική ἀνάγνωση τοῦ ποιήματος, ἀναλύεται ὁποιοδήποτε γλωσσικὸ θέμα συναντᾶται στὸ ποίημα καὶ ἐξηγεῖται κάθε ζήτημα πὺ ἀντιστοιχεῖ στὴν κατηγορία τῆς ἄρθρωσης.

Ὁ τρίτος ἄξονας ἀφορᾷ εἰς τὴν μουσικὴ ἐκτέλεση καὶ ἐρμηνεία τοῦ μέλους.

Ἡ ἀνάπτυξη τῶν τριῶν ἀξόνων διδασκαλίας συμφωνεῖ, συνδυάζει καὶ κινεῖται παράλληλα μὲ τὶς τρεῖς μουσικὲς δραστηριότητες, ὅπως ὀρίζονται ἀπὸ τὸ Αναλυτικὸ Πρόγραμμα Σπουδῶν (ΑΠΣ) Μουσικῆς καὶ τὸ Διαθεματικὸ Ἐνιαῖο Πλαίσιο Προγράμματος Σπουδῶν (ΔΕΙΠΣ) Μουσικῆς, ἐνῶ συγκεφαλαιώνει καὶ τὶς ἀπόψεις τῶν γνωστῶν παγκοσμίως καὶ ἀνωτέρω προαναφερομένων μουσικοπαιδαγωγῶν περὶ τὴν εἰσαγωγή τῶν παιδιῶν στὴν μουσική.

2.2.5. Αξιολόγηση

¹ «...εἰς διδασκαλίαν λόγου προεχειρίσθημεν, οὐκ εἰς ἀρχὴν οὐδὲ εἰς αὐθεντίαν· συμβούλων τάξιν ἐπέχομεν παραινούντων».

τῆς Μ.Χ.Ε. τὸν νῦν Ἀρχοντα Πρωτοψάλτη Λεωνίδα Ἀστέρη, διότι εἶναι ἄριστος καὶ κράτιστος γνώστης τῆς καθ' ἡμᾶς καὶ τῆς θύραθεν δυτικῆς καὶ ἀνατολικῆς μουσικῆς (στὸν ὅποιο ὀφείλει πολλὰ κατὰ τὴν ταπεινὴ μαθητεία δίπλα του καὶ ὁ συγγραφέας).

Ἡ μέθοδος ἔχει ἤδη συμπληρώσει τὰ πέντε ἔτη ἐφαρμογῆς καὶ τὰ ἀποτελέσματά της μέχρι σήμερα εἶναι ἄκρως ἱκανοποιητικά. Αὐτὸ ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὴν ἱκανότητα, στὴν ἀπόδοση τῆς ψαλτικῆς τέχνης καὶ τὴν ἐρμηνεία τῶν λειτουργικῶν ὕμνων, τῶν παιδιῶν στὰ ὁποῖα ἐφαρμόζεται ἡ παροῦσα διδακτικὴ πρόταση.

Πρέπει, ὡστόσο, νὰ καταστοῦν σαφῆ τρία ζητήματα:

α) Ἐφ' ὅσον τὰ σχέδια μαθήματος καὶ ἡ παροῦσα διδακτικὴ ἀπευθύνεται σὲ λιλιπούτειους, ἐν δυνάμει ψάλτες, ἢ γλῶσσα ποὺ δύναται νὰ χρησιμοποιεῖται, καθὼς καὶ ἡ ἐξήγηση τῶν θεολογικῶν καὶ μουσικῶν ἐννοιῶν πρέπει νὰ ἀντιστοιχοῦν στὸ γλωσσικὸ, τὸ γνωσιολογικὸ καὶ τὸ νοητικὸ ἐπίπεδο τῶν παιδιῶν.

β) Τὰ προναφερθέντα, πρέπει νὰ τηροῦνται σὲ κάθε μάθημα, σὲ ὅλο τὸ φάσμα τῶν σπουδῶν τους, νὰ δημιουργεῖται σχέδιο διδασκαλίας καὶ ἀνάπτυξη τοῦ μαθήματος, ὥστε οἱ μαθητὲς νὰ εἶναι πλήρως κατατοπισμένοι γιὰ τοὺς στόχους πρὸς ἐπίτευξη. Ἔτσι, ὁ διδάσκων μπορεῖ νὰ ἐλέγχει εἰδικότερα κάθε μαθητὴ, νὰ ἐπιβλέπει τὴν πρόοδό του, νὰ τὸν βελτιώνει ἐστιάζοντας στὶς ἀδυναμίες του, νὰ ἐνισχύει τὶς δυνατότητες καὶ νὰ ἐπιβραβεύει τὸ τάλαντό του!

γ) Τὸ σημαντικότερο ὅλων καὶ, τελικῶς, ἐκεῖνο ποὺ ἔχει, ἴσως, μοναδικὴ σημασία, εἶναι ἡ διαπαιδαγώγιση τῶν μικρῶν μαθητῶν μὲ ἀξίες, οἱ ὁποῖες βάλλονται σήμερα πανταχόθεν καὶ παντοιοτρόπως, ἢ ἀγωγή τῶν παιδιῶν ἐν Χριστῷ καὶ ἡ ἐνασχόλησή τους με τὴν μουσικὴ τῶν Ἀγγέλων.

Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ [...] εἶναι ἡ μόνη γνησία καὶ ἡ μόνη ὑπάρχουσα.

Καὶ δι' ἡμᾶς [...] εἶναι ἡ μουσικὴ τῶν Ἀγγέλων.

Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης

Ἀναφορὲς

Berry, M. (1976). *Justine Ward*. K. Simpson (Ἐπιμ.). London: Novello and Co. Ltd.

Shaw, W. (1976). *John Curwen*. K. Simpson (Ἐπιμ.). London: Novello and Co. Ltd.

Ἀμαργιανάκης, Γ. (1985). Ὁ ἀρχαῖος ἑλληνικὸς μουσικὸς νόμος, ὁ βυζαντινὸς ἦχος καὶ ἡ ἰνδικὴ raga. *Μουσικολογία*, 1(2), σσ. 72-82.

Ἀσπιώτης, Σ. (2014). Ἡ ἐναρμόνια φθορὰ ὡς ἀπλή ὕφεση; Παρατηρήσεις ἐπὶ τῶν μουσικῶν κειμένων, ἀπὸ τὴν μεταρρύθμιση (1814) ἕως τὴν Πατριαρχικὴ Ἐπιτροπὴ (1881 - 1883). Προφορικὴ ἀνακοίνωση στὸ Διεθνὲς Ἐπετειακὸ Μουσικολογικὸ Συνέδριο 1814 – 2014. 200 ΧΡΟΝΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΑΘΙΕΡΩΣΗ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΜΕΘΟΔΟΥ. Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν, 17-18 Ὀκτωβρίου 2014: Σχολεῖον Ψαλτικῆς (ἀναμένεται ἡ ἐκδοση τῶν πρακτικῶν).

Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος. Ὅμιλία ΙΗ' εἰς τὴν Β' πρὸς Κορινθίους ἐπιστολὴν, 3, PG 61.

Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος. Ὑπόμνημα εἰς τὴν πρὸς Ἐφεσίους ἐπιστολὴν, Ὅμιλία ΙΑ', PG 62.

Ρεράκης, Ἡ. (2010). *Σύγχρονη διδακτικὴ τῶν θρησκευτικῶν* (2η ἐκδ.). Θεσσαλονίκη: Π. Πουρναρᾶ.

Σέργη, Λ. (1994). *Θέματα Μουσικῆς καὶ Μουσικῆς Παιδαγωγικῆς*. Ἀθήνα: Gutenberg.

Στάθης, Γ. (2001). Οἱ Μέθοδοι τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Στὸ *Τιμὴ πρὸς τὸν διδάσκαλον* (σσ. 708-713). Ἀθήνα: Ἀνατολῆς τὸ Περιήχημα.

Χατζηγιακουμῆς, Μ. (1999). *Ἡ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ τοῦ Ἑλληνισμοῦ μετὰ τὴν Ἄλωση (1453-1820)*. Σχεδιάγραμμα ἱστορίας. Ἀθήνα: Κέντρον Ἐρευνῶν καὶ Ἐκδόσεων.

Η τέχνη της ψαλτικής υπό το πρίσμα των ιερών κανόνων

Αναστάσιος Βαβούσκος

Δικηγόρος – Διδάκτωρ του Εκκλησιαστικού Δικαίου της Νομικής Σχολής ΑΠΘ

info@vavouskos.com

Περίληψη: Η ψαλτική, πέραν από τέχνη και αντικείμενο μελέτης και έρευνας των ενασχολουμένων με την βυζαντινή μουσική, αποτέλεσε και αντικείμενο ρυθμίσεων από την πλευρά του Κανονικού Δικαίου. Ειδικότερα, τα θεσμικά όργανα της Εκκλησίας ασχολήθηκαν τόσο με τη θέσπιση κανόνων ως προς τον τρόπο ασκήσεως της ψαλτικής τέχνης όσο και με τα πρόσωπα, που δικαιούνται να την ασκούν. Η Πενθέκτη Οικουμενική σύνοδος είναι αυτή, η οποία αντιμετώπισε το ζήτημα των κανόνων, που πρέπει να ακολουθούνται κατά την άσκηση της ψαλτικής τέχνης. Έχοντας προφανώς λάβει γνώση γεγονότων, που απεδείκνυαν στρέβλωση των κανόνων της ψαλτικής, που οδηγούσαν κατ' επέκτασιν και σε παρανόηση του πνεύματος και του νοήματος της ψαλτικής τέχνης, έθεσε με τον 75ο κανόνα της το πλαίσιο, εντός του οποίου θα πρέπει η τέχνη αυτή να ασκείται. Υπό αυτή την έννοια, η άσκηση της ψαλτικής θα πρέπει: α) να εφαρμόζει τους κανόνες της μουσικής και της ορθοφωνίας, με ταυτόχρονη αποφυγή προσθηκών καλλιφωνίας ή ηχητικής διακοσμήσεως των ψαλλομένων μελών, προκειμένου να μην μεταπίπτουν τα ψαλλόμενα μέλη σε άσματα διασκεδάσεως, β) να σέβεται τον λόγο υπέρθεω των ψαλλομένων μελών, ο οποίος είναι η απεύθυνση παρακλήσεων και ευχών προς τον Δημιουργό μας. Η εφαρμογή της αποφάσεως αυτής εναπόκειται –όπως ορίζει ο ως άνω κανόνας– στους ασκούντες την ψαλτική τέχνη, δηλαδή τους ψάλτες, των οποίων η θέση επίσης προσδιορίζεται από τους ιερούς κανόνες τόσο ως προς τον τρόπο κτήσεως της ιδιότητας του ψάλτη, όσο και ως προς τις υποχρεώσεις αυτών ως κατωτέρων κληρικών. Συμπερασματικώς, η μη τήρηση του πλαισίου, που η Πενθέκτη Οικουμενική σύνοδος έθεσε με τον 75ο κανόνα της, συνιστά κανονικό παράπτωμα, για το οποίο δεν προβλέπεται συγκεκριμένη ποινή αλλά εναπόκειται στον αρμόδιο Επίσκοπο να αποφασίσει περί αυτής.

Η ψαλτική, πέραν από τέχνη και αντικείμενο μελέτης και έρευνας των ενασχολουμένων με την βυζαντινή μουσική, αποτέλεσε και αντικείμενο ρυθμίσεων από την πλευρά του Κανονικού Δικαίου. Ειδικότερα, τα θεσμικά όργανα της Εκκλησίας ασχολήθηκαν τόσο με τη θέσπιση κανόνων ως προς τον τρόπο ασκήσεως της ψαλτικής τέχνης όσο και με τα πρόσωπα, που δικαιούνται να την ασκούν.

Η Πενθέκτη Οικουμενική σύνοδος είναι αυτή, η οποία αντιμετώπισε το ζήτημα των κανόνων, που πρέπει να ακολουθούνται κατά την άσκηση της ψαλτικής τέχνης. Η ενασχόληση βεβαίως της Πενθέκτης Οικουμενικής συνόδου με το θέμα αυτό δεν έγινε τυχαίως ούτε συμπτωματικώς. Αυτό προκύπτει από το ερμηνευτικό σχόλιο του Θεόδωρου Βαλσαμώνα υπό τον 15^ο κανόνα της τοπικής συνόδου της Νεοκαισαρείας, όπου και εξιστορούνται γεγονότα, που αποδεικνύουν ότι ούτε οι κανόνες της ψαλτικής ετηρούντο αλλά ούτε και η ψαλτική ησκειτο από τα αρμόδια πρόσωπα¹: «Φαίνεται, ότι τὸ παλαιὸν κοινολαΐται τινὲς ἰδιοῦντο τὰ τῶν κληρικῶν προνόμια, καὶ ἐπ' ἐκκλησίαις τῶν θείων ψαλτωδημάτων κατήρχοντο, εἷς καταφρόνησιν τῶν κληρικῶν. Ἐψαλλον δὲ καὶ τινὰ παρηλλαγμένα καὶ ἄσυνήθη, οἷα εἰσὶ τὰ σήμερον ψαλλόμενα παρὰ τῶν γυναικῶν τῶν ἐπομένων τοῖς σίγνοις. Ταῦτα οὖν ἀποτρέποντες οἱ Πατέρες φασί, μηδένα ἕτερον, πλὴν τῶν κληρικῶν τῶν ἐπ' ἄμβωνος ἀναγινωσκόντων ἐπ' ἐκκλησίας, κατάρχεσθαι τῶν θείων ψαλτωδημάτων».

¹ Βλ. το κείμενο σε Γ. Ράλλη – Μ. Ποτλή, *Σύνταγμα των θείων και ιερών κανόνων*, Τ. 3, Αθήνησιν 1853, σ. 184-185.

Είναι λοιπόν σαφές, ότι η Πενθέκτη Οικουμενική σύνοδος γνώριζε τα γεγονότα αυτά και για το λόγο αυτό έθεσε με τον 75^ο κανόνα της το πλαίσιο, εντός του οποίου θα πρέπει η τέχνη αυτή να ασκείται²: «Τοὺς ἐπὶ τῷ ψάλλειν ἐν ταῖς ἐκκλησίαις παραγινομένους, βουλόμεθα μῆτε βοαῖς ἀτάκτοις κεχρῆσθαι, καὶ τὴν φύσιν πρὸς κραυγὴν ἐκβιάζεσθαι, μῆτε τι ἐπιλέγειν τῶν μὴ τῇ ἐκκλησίᾳ ἀρμοδίων τε καὶ οἰκείων· ἀλλὰ μετὰ πολλῆς προσοχῆς καὶ κατανύξεως, τὰς ψαλμωδίας προσάγειν τῷ τῶν κρυπτῶν ἐφόρῳ Θεῷ. Εὐλαβεῖς γὰρ ἔσεσθαι τοὺς υἱοὺς Ἰσραὴλ τὸ ἱερὸν ἐδίδαξε λόγιον».

Καταρχὴν ο 75^{ος} κανόνας καθορίζει το περιεχόμενο της ψαλτικής τέχνης. Κατ' αυτή την έννοια, η άσκησις της ψαλτικής θα πρέπει: α) να εφαρμόζει τους κανόνες της μουσικῆς και της ορθοφωνίας, με ταυτόχρονη αποφυγή προσθηκῶν καλλιφωνίας ἢ ηχητικῆς διακοσμῆσεως των ψαλλομένων μελών, προκειμένου να μην μεταπίπτουν τα ψαλλόμενα μέλη σε άσματα διασκεδάσεως, β) να σέβεται τον λόγο υπάρξεως των ψαλλομένων μελών, ο οποίος είναι η απεύθυνση παρακλήσεων και ευχῶν προς τον Δημιουργό μας.

Το πλαίσιο εντός του οποίου πρέπει να ασκείται η ψαλτική τέχνη, καθορίζεται από τον 75^ο κανόνα τόσο με θετικό όσο και με αποφατικό τρόπο. Είναι δε χαρακτηριστικό ότι η σύνοδος με τον κανόνα αυτόν δεν θέτει κανόνες ψαλτικής. Άλλωστε, η θέσπιση τέτοιων κανόνων είναι αντικείμενο της Μουσικῆς επιστήμης. Με τον συγκεκριμένο όμως κανόνα, η σύνοδος προσδιορίζει ουσιαστικῶς ως πλαίσιο τις γενικές αρχές και το πνεύμα, που θα πρέπει να διέπουν τον τρόπο του ψάλλειν, επιβάλλοντας με τον τρόπο αυτόν την τήρηση των κανόνων της ψαλτικής, που η μουσική επιστήμη θέτει.

Κατά πρώτο λοιπόν λόγο, η σύνοδος απαιτεί, όπως η ψαλτική τέχνη ασκείται μετά «πολλῆς προσοχῆς και κατανύξεως»³. Τούτο σημαίνει ότι κατά την εκτέλεση του ψαλμού, επιβάλλεται το πρόσωπο που ψάλλει να είναι συγκεντρωμένο στην αποστολή του (μετά προσοχῆς) και να εμφορείται από συναίσθημα βαθιάς ευλάβειας και ψυχικῆς ανάτασης, συναίσθημα που συνοδεύει τις παραστάσεις και τις έννοιες του θείου και του μεταφυσικῶν κόσμου (μετά κατανύξεως). Συνεπῶς, η δημιουργία της κατάλληλης περιρρέουσας ατμόσφαιρας, για την δημιουργία της οποίας είναι υπεύθυνο το πρόσωπο που ψάλλει, είναι μια σημαντικῆ παράμετρος της ορθῆς ασκήσεως της ψαλτικῆς. Σε πρώτη φάση λοιπόν η σύνοδος, διασφαλίζει την τήρηση των κανόνων ψαλτικῆς, όπως η μουσική επιστήμη τους έθεσε, μέσω του καθορισμοῦ της πνευματικῆς και ψυχικῆς στάσης αυτού που ψάλλει ἔναντι αυτού που ψάλλεται.

Κατά δεύτερο λόγο, η σύνοδος απαιτεί όπως τα πρόσωπα, που έχουν ως έργο την εκτέλεση των ψαλμῶν να αποφεύγουν συγκεκριμένες ενέργειες, οι οποίες άπτονται της τεχνικῆς της ψαλτικῆς. Είναι γνωστό σε όλους μας, ότι οι ψάλλοντες συνήθως τείνουν είτε να δίδουν ένταση στη φωνή τους είτε να προσθέτουν μελωδικότητα. Τα φαινόμενα αυτά, τα οποία όπως φαίνεται δεν παρουσιάζονται μόνον στις μέρες μας, τα διαπίστωσε και η Πενθέκτη Οικουμενική σύνοδος και ανέλαβε την εξάλειψή τους. Έτσι, λοιπόν η σύνοδος απαιτεί από τους ψάλλοντες:

α) να μην επιλέγουν το «ατάκτως βοάν»⁴, δηλαδή την χρήση της φωνῆς εκτός των ηχητικῶν ορίων των κανόνων της ψαλτικῆς και την μετατροπή της σε κραυγή⁵,

² Βλ. το κείμενο σε Α. Βαβούσκου, *Κώδικας Νομοκανονικός*, Εκδ. Μέθεξις, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 58.

³ Βλ. το κείμενο του κανόνα: «...ἀλλὰ μετὰ πολλῆς προσοχῆς καὶ κατανύξεως, τὰς ψαλμωδίας προσάγειν τῷ τῶν κρυπτῶν ἐφόρῳ Θεῷ». Βλ. και τα υπό τον κανόνα ερμηνευτικά σχόλια των Ι. Ζωναρά, Θ. Βαλσαμῶνος και Α. Αριστηνοῦ σε Γ. Ράλλη – Μ. Ποτλή, ο.π., Τ. 2, Αθήνησιν 1852, σ. 479-480.

⁴ Βλ. το κείμενο του κανόνα: «...βουλόμεθα μῆτε βοαῖς ἀτάκτοις κεχρῆσθαι».

⁵ Βλ. το κείμενο του κανόνα: «...καὶ τὴν φύσιν πρὸς κραυγὴν ἐκβιάζεσθαι».

δηλαδή σε φωνή επιτεταμένη και βιαίως εκρηγνύομενη⁶. Επιβάλλεται συνεπώς το πρόσωπο που ψάλλει, να αποφεύγει τις φωνητικές εξάρσεις και την υπερβολική ένταση στη φωνή, ώστε η φωνή του να διατηρεί τον χαρακτήρα της και να μην μετατρέπεται σε κραυγή. Διότι μπορεί η φωνητική έξαρση της φωνής να συνιστά φαινομενικώς αποχρώσα ένδειξη πάθους και βιωματικής καταστάσεως από την πλευρά του ψάλτη, παραλλήλως όμως αποτελεί στρέβλωση των κανόνων της ψαλτικής.

β) να μην ενσωματώνουν στην ψαλτική στοιχεία από άλλα είδη μουσικής, τα οποία δεν ταιριάζουν με το ύφος και τη φύση της Εκκλησίας.

Ο κανόνας αρκείται στη γενική διατύπωση, μη προσδιορίζοντας ποια είναι τα στοιχεία αυτά. Κατά τον κανονολόγο Ιωάννη Ζωναρά⁷, τα στοιχεία αυτά είναι

α) τα κεκλασμένα μέλη, δηλαδή οι μελωδίες που έχουν διακεκομμένο ρυθμό, δηλαδή διαστήματα και αποκτούν έτσι έναν θηλυπρεπή χαρακτήρα.

β) τα μινυρίσματα, δηλαδή η προσθήκη κλαυθμού στην φωνή, ώστε να δίδεται χαρακτήρας θρήνου στο ψαλλόμενο μέλος.

γ) η περιττή ποικιλία στη μελωδία, η οποία μετατρέπει τα ψαλλόμενα μέλη σε άσματα θυμελικά και πορνικά, δηλαδή ρυθμούς που ακούγονται σε εορτές άσεμνης διασκέδασης.

Όλοι αυτοί οι περιορισμοί, που τίθενται με τον 75^ο κανόνα, δεν αφορούν αποκλειστικώς στην καλή εκτέλεση και ορθή υπηρετήση της ψαλτικής τέχνης. Επιβάλλονται, διότι αφορούν στον βαθύτερο ρόλο, που παίζει η ψαλτική στη λατρευτική ζωή της εκκλησίας. Διότι η ψαλτική είναι ο τρόπος με τον οποίο ο πιστός μέσω των ψαλτών απευθύνεται στον Δημιουργό του και τον παρακαλεί προσευχόμενος, σημείο κομβικό της σχέσεως του ανθρώπου προς τον Θεό. Για το λόγο αυτό, τα πρόσωπα που ασκούν την ψαλτική οφείλουν, όταν απευθύνονται στον Θεό, να το πράττουν με σεβασμό και δέος, εφαρμόζοντας συγκεκριμένους κανόνες ψαλτικής. Και για αυτόν ακριβώς τον λόγο, η Πενθέκτη Οικουμενική σύνοδος ρύθμισε το όλο θέμα, διαφυλάσσοντας τόσο την τήρηση των κανόνων της μουσικής τέχνης όσο και την ιερότητα της ψαλτικής ως τρόπου διασυνδέσεως του ανθρώπινου και του θείου στοιχείου.

Η εφαρμογή της αποφάσεως αυτής συνιστά υποχρέωση των προσώπων, που ασκούν την ψαλτική τέχνη, δηλαδή των ψαλτών, των οποίων η θέση επίσης προσδιορίζεται από τους ιερούς κανόνες τόσο ως προς τον τρόπο κτήσεως της ιδιότητας του ψάλτη, όσο και ως προς τις υποχρεώσεις αυτών ως κατωτέρων κληρικών. Ειδικότερα:

Κατά τον 15^ο κανόνα της τοπικής συνόδου της Λαοδικείας, το αποκλειστικό δικαίωμα ασκήσεως της ψαλτικής το έχουν οι κανονικοί ψάλτες και όχι οποιοσδήποτε πιστός, ο οποίος θεωρεί ότι έχει την απαραίτητη καλλιφωνία και μουσική παιδεία για να ψάλλει⁸: «Περὶ τοῦ μὴ δεῖν πλὴν τῶν κανονικῶν ψαλτῶν, τῶν ἐπὶ τὸν ἄμβωνα ἀναβαινόντων, καὶ ἀπὸ διφθέρας ψαλλόντων, ἑτέρους τινὰς ψάλλειν ἐν ἐκκλησίᾳ».

Ὡς κανονικός ψάλτης θεωρεῖται ὁ λαϊκός, ὁ οποίος με τὴν προβλεπόμενη διαδικασία τῆς χειροθεσίας ἀπέκτησε τὴν ιδιότητα τοῦ ψάλτη, καὶ ἀνήκει ἔκτοτε στὸν κατώτερο κλήρο⁹. Συνεπώς, κατὰ τὸ «γράμμα» τοῦ κανόνα, κανεὶς ἄλλος πλὴν τῶν

⁶ Ἐτσι ὀρίζει τὴν κραυγὴ ὁ Ι. Ζωναράς στὸ σχόλιο τοῦ ὑπὸ τὸν κανόνα, ο.π. σ. 479: «...κραυγὴ δὲ ἐστὶν ἐπιτεταμένη φωνή, καὶ βιαίως ἐκρηγνυμένη».

⁷ Βλ. τὸ σχόλιό τοῦ ὑπὸ τὸν κανόνα, ο.π., σ. 479: «...οἷά εἰσι τὰ κεκλασμένα μέλη, καὶ μινυρίσματα, καὶ ἡ περιττὴ τῶν μελωδιῶν ποικιλία, εἰς ὧδὰς ἐκτρεπομένη θυμελικὰς, καὶ εἰς ἄσματα πορνικὰ, τὰ νῦν ἐν ψαλμοδίαῖς ἐπιτηδεύομενα μάλιστα». Βλ. ἐπίσης καὶ τὸ ὑπὸ τὸν κανόνα σχόλιο τοῦ Θ. Βαλαμῶνος, ο.π., σ. 479.

⁸ Βλ. τὸ κείμενο σε Α. Βαβούσκου, ο.π., σ. 110.

⁹ Βλ. τὰ σχόλια ὑπὸ τὸν κανόνα τῶν Ι. Ζωναρά, ο.π., σ. 184: «...ἀλλὰ τοὺς ψάλτας τοὺς κανονικοὺς, τοὺς ἐν κλήρῳ δηλαδὴ τεταγμένους, τοὺς ἐν ἐκάστῃ ἐκκλησίᾳ κεχειροτονημένους» καὶ Α. Αριστηνοῦ,

χειροθετημένων ψαλτών δεν έχει το δικαίωμα να ασκεί την ψαλτική τέχνη. Υπό αυτό το δεδομένο, όταν η Πενθέκτη Οικουμενική σύνοδος αναφέρεται στους «εν τω ψάλλειν», εννοεί αποκλειστικώς τα πρόσωπα, τα οποία έχουν αποκτήσει την ιδιότητα του ψάλτη με βάση το τυπικό κριτήριο (χειροθεσία) και όχι το ουσιαστικό κριτήριο, δηλαδή την συνεχή και πραγματική άσκηση της ψαλτικής τέχνης. Αυτό βεβαίως δεν σημαίνει ότι αρκεί ένα πρόσωπο να χειροθετηθεί ψάλτης για να ασκεί επιτυχώς την ψαλτική τέχνη, διότι η γνώση των κανόνων της ψαλτικής δεν αποκτάται με τη χειροθεσία αλλά με την εκμάθηση αυτών και την ανάλογη εκπαίδευση στην εφαρμογή τους. Απαιτείται, λοιπόν, επιπροσθέτως και η γνώση των κανόνων της ψαλτικής, όπως η μουσική επιστήμη τους θέτει.

Παραλλήλως με τους «κανονικούς» ψάλτες, υπάρχουν και οι λαϊκοί, οι οποίοι δεν έχουν την ιερατική ιδιότητα, ασκούν όμως την τέχνη της ψαλτικής, είτε ψάλλουν ορθώς είτε όχι. Η ύπαρξη λαϊκών ψαλτών συνιστά μια πραγματικότητα για τον λειτουργικό βίο της Εκκλησίας, πραγματικότητα η οποία δεν μπορεί να παραβλεφθεί. Και το ερώτημα που τίθεται είναι, καλύπτονται από τους περιορισμούς του 75^{ου} κανόνα της Πενθέκτης Οικουμενικής συνόδου;

Κατά τον 15^ο κανόνα της τοπικής συνόδου της Λαοδικείας, τον οποίο ανέφερα παραπάνω, η άσκηση της ψαλτικής τέχνης αναγνωρίζεται αποκλειστικώς υπέρ των ψαλτών, οι οποίοι ανήκουν στον κατώτερο κλήρο λόγω της χειροθεσίας τους. Αποκλείονται συνεπώς οι λαϊκοί, οι οποίοι δεν μπορούν βεβαίως να ψάλλουν μόνοι, δύνανται όμως ερμηνευτικώς να συμπάλλουν με τους χειροθετημένους ψάλτες, όπως ορθώς επισημαίνει ο Θεόδωρος Βαλσαμών στο σχόλιό του υπό τον 15^ο κανόνα¹⁰: «τὸ γὰρ συμπάλλειν καὶ λαϊκοὺς ἐπ' ἐκκλησίας οὐ κεκόλυται, ἀλλὰ μηδὲ ἕτεροῖα ψάλλειν, παρὰ τὰ γεγραμμένα ἐν ταῖς ἀπὸ διφθερῶν, ἤτοι μεμβρανῶν, συντεθιμέναις ἐκκλησιαστικαῖς βίβλοις». Κατ' αυτόν τον τρόπο οι λαϊκοί δύνανται να μετέχουν της ψαλτικής τέχνης διά της πλαγίας οδού, όχι δηλαδή αυτοτελώς αλλά ως συμπάλλοντες με τους ψάλτες, που έχουν την ιδιότητα αυτή λόγω χειροθεσίας.

Βάσει λοιπόν των παραπάνω, στον 75^ο κανόνα υπάγονται όσοι απέκτησαν με χειροθεσία την ιδιότητα του ψάλτη και ανήκουν συνεπώς στους κατώτερους κληρικούς. Περαιτέρω, από τους ψάλτες αυτούς, στον 75^ο κανόνα υπάγονται όσοι δεν εφαρμόζουν τους κανόνες της ψαλτικής, όπως η μουσική επιστήμη τους έθεσε, αλλά αυτοσχεδιάζουν είτε στον τομέα του ήχου είτε στον τομέα της φωνητικής αποδόσεως των ψαλμών. Αντιθέτως, δεν υπάγονται στον σχετικό κανόνα, οι ψάλτες που απέκτησαν την ιδιότητά τους κατόπιν χειροθεσίας και οι οποίοι γνωρίζουν να ψάλλουν ορθώς, καθώς και οι λαϊκοί ψάλτες, ασχέτως αν γνωρίζουν ή όχι να ψάλλουν ορθώς ή αν ψάλλουν αυτοτελώς ή συμπάλλουν με κανονικό ψάλτη, δηλαδή ψάλτη κατώτερο κληρικό.

Με τον 75^ο κανόνα, η μη τήρηση των κανόνων της ψαλτικής, που έχουν τεθεί από την μουσική επιστήμη, συνιστά κανονική παράβαση. Με άλλες λέξεις, όποιος τροποποιεί φωνητικώς ή ηχητικώς τα ψαλλόμενα μέλη, παραβιάζει τον 75^ο κανόνα και κατά συνέπεια τελεί κανονικό παράπτωμα. Η διαπίστωση αυτή οδηγεί αυτομάτως στην κίνηση της διαδικασίας ελέγχου του παραβάτη και στην επιβολή κανονικής ποινής.

Μόνο που στη συγκεκριμένη περίπτωση, ενώ τυποποιείται το κανονικό παράπτωμα, δεν αναφέρεται όμως σχετική ποινή. Και τίθεται το ερώτημα, ο ψάλτης που ψάλλει εισάγοντας μη επιτρεπτές τροποποιήσεις ή αυτοσχεδιάζοντας, θα μείνει ατι-

ο.π., σ. 185: «οὐ δεῖ ἐπ' ἄμβωνος ἀνέρχεσθαί τινας, μὴ ἱερατικὴν κουρὰν ἔχοντας, καὶ τὴν εὐλογίαὶν ὑπὸ τοῦ οἰκείου ποιμένος κανονικῶς δεξαμένους».

¹⁰ Βλ. το σχόλιο υπό τον κανόνα, ο.π., σ. 185.

μώρητος και θα συνεχίζει ανενόχλητος να προσβάλλει την ψαλτική τέχνη και να υποβαθμίζει τον λόγο υπάρξεως των ψαλλομένων μελών; Η απάντηση θα είναι αρνητική, και μάλιστα όχι πολύ ενθαρρυντική για αυτούς που ασκούν την ψαλτική τέχνη, αφού η μη ύπαρξη συγκεκριμένης ποινής διευρύνει τα όρια έλεγχου του αρμοδίου Επισκόπου. Ο αρμόδιος, λοιπόν, Επίσκοπος έχοντας κατά τον 102^ο κανόνα της Πενθέκτης Οικουμενικής συνόδου την εξουσία του λύειν και δεσμείν¹¹, υποχρεούται να επιληφθεί της υποθέσεως και να εξετάσει με τα δικά του κριτήρια περί ψαλτικής, αν συντρέχει περίπτωση παραφωνίας ή κακοφωνίας. Και εφόσον κρίνει ότι συντρέχει τέτοια περίπτωση, να επιβάλλει την ποινή, που αυτός κρίνει αναγκαία για τον σωφρονισμό του παραβάτη και την επάνοδό του στο «ορθώς ψάλλειν». Εάν και πάλι δεν υπάρξει από αποτέλεσμα, τότε ο Επίσκοπος μπορεί να φθάσει και μέχρι την επιβολή της ποινής της καθαιρέσεως, οπότε ο ψάλτης μεταπίπτει στην τάξη των λαϊκών και δεν δύναται πλέον να ψάλλει.

¹¹ Βλ. το κείμενο σε Α. Βαβούσκου, ο.π., σ. 65.

Η κριτική του μουσικού κειμένου

Κωνσταντίνος Βαγενάς

kwnstantinos.b@gmail.com

Περίληψη: Με τον όρο «κριτική του κειμένου» ορίζεται στη φιλολογία η ανασυγκρότηση του αρχετύπου (αν όχι του αυτογράφου) απ' το οποίο προέρχεται ολόκληρη η σωζόμενη χειρόγραφη παράδοση ενός κειμένου. Με αυτόν τον τρόπο παράγονται οι κριτικές εκδόσεις οι οποίες αποτελούν το βασικό εργαλείο έρευνας και μελέτης της σωζόμενης γραμματείας. Η κριτική έκδοση των μουσικών χειρογράφων Παλαιοβυζαντινής, Μεσοβυζαντινής και Υστερο-μεταβυζαντινής σημειογραφίας αποτελεί ένα ανήροτο πεδίο και ταυτόχρονα μια γενναία πρόκληση για τους μελετητές της βυζαντινής μουσικής που διαθέτουν επίσης βαριά φιλολογική – παλαιογραφική σκευή. Η πλήρωση αυτού του κενού θα καταστήσει αφενός τα βυζαντινά μουσικά κείμενα προσιτά και γνωστά στο ευρύτερο μουσικό κοινό μέσα από επιστημονικές και συνάμα χρηστικές εκδόσεις και αφετέρου θα δώσει μια ανανεωτική πνοή στην εις βάθος μελέτη της μουσικής μας με μια γνήσια ακαδημαϊκή πια προσέγγιση

Το αποκαλυπτικό όραμα του προφήτη Ησαΐα (6, 1-4), ως διαχρονικός τύπος και τρόπος της εκκλησιαστικής μας ψαλμωδίας.

Αθανάσιος Θ. Βουρλής

Ομότιμος καθηγητής της Θεολογικής Σχολής του Ε.Κ.Π.Α.
athanasios.vourlis@gmail.com

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

«Από χορού και ομοθυμαδόν», ας αναφωνήσουμε μαζί με τον ιερό Ύμνωδό τον τριαδικό ύμνο :

«Τον Πατέρα προσκυνήσωμεν και τον Υιόν δοξολογήσωμεν,
και το πανάγιον πιστοί, πάντες Πνεύμα ανυμνήσωμεν,
κράζοντες και λέγοντες, Παναγία Τριάς, σώσον πάντας ημάς»¹.

Η δοξολογία αυτή αρμόζει στην αποψινή εναρκτήρια συνεδρία, κατά την οποία αρχίζουν οι επιστημονικές εισηγήσεις του Β' Διεθνούς Μουσικολογικού και Διεπιστημονικού Συνεδρίου μας, διότι ο τριαδικός Θεός, μας αξιώνει να είμαστε παρόντες κι «επί το αυτό»², προκειμένου να εξετάσουμε πολλά θέματα και να ανταλλάξουμε απόψεις για την ψαλτική λειτουργική μας τέχνη.

Εκφράζω τις εγκάρδιες ευχαριστίες μου προς τον αξιότιμο και λίαν αγαπητό μου, Διευθυντή του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου και καθηγητή της Ανωτάτης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Αθηνών, κ. Κωνσταντίνο Καραγκούνη, για το γεγονός ότι 1) με συμπεριέλαβε στην ομάδα «της Τιμητικής Επιστημονικής Επιτροπής του Συνεδρίου», στην οποία συμμετέχουν δύο ακόμη κορυφαίοι και αγαπητοί πανεπιστημιακοί συνάδελφοι μουσικολόγοι, οι κ. Γρηγόριος Στάθης και ο κ. Αντώνιος Αλυγιζάκης και 2), με ενέταξε στον ευρύ κατάλογο των Εισηγητών.

Συγχαίρω, από τη θέση αυτή, όλους όσους κουράστηκαν για την κοπιώδη οργάνωση και την όλη υποστήριξη της συνέχειας του Συνεδρίου. Καλωσορίζω, επίσης, όλους τους κ. κ. Εισηγητές και τους Συνέδρους και τους ευχαριστώ πολύ για την ευγενική τους παρουσία.

Το θέμα της εισηγήσεώς μου με τίτλο: «Το αποκαλυπτικό όραμα του Προφήτη Ησαΐα (6, 1-4), ως διαχρονικός τύπος και τρόπος της εκκλησιαστικής μας ψαλμωδίας», έχει θεολογικό και μουσικολογικό χαρακτήρα. Θεολογικό μεν, γιατί σχετίζεται με βιβλικό περιστατικό, μουσικολογικό δε, γιατί το όραμα του Ησαΐα, μας αποκαλύπτει μια περαιτέρω εξελικτική πνευματική μορφή του θεσμού της ψαλμωδίας σε σχέση με όσα ίσχυαν γι' αυτήν, μέχρι την εποχή του Προφήτη. Ο τίτλος της εισηγήσεώς μου συνδέεται έμμεσα και με αυτόν του Συνεδρίου: «από χορού και ομοθυμαδόν» .

Για την καλύτερη παρακολούθηση και κατανόηση της πορείας της θα προηγηθούν αναγκαία εισαγωγικά στοιχεία: 1) για την έννοια «αποκάλυψη» και την ιστορική βιβλική σχέση της με το θεσμό της ιερής ψαλμωδίας και 2), για τον μεγά-

λο προφήτη Ησαΐα και την εποχή του. Στη συνέχεια θα παρουσιάσουμε το περιστατικό του αποκαλυπτικού οράματος –σύμφωνα με τη βιβλική διήγηση–, ερμηνεύοντας το περιεχόμενο των λέξεων κι εμβαθύνοντας στον ιδιαίτερο θεολογικό συμβολισμό τους. Αυτό θα μας βοηθήσει να δούμε, στο τέλος, και να κατανοήσουμε, γιατί το εν λόγω όραμα είναι διαχρονικός *τύπος* και *τρόπος* της εκκλησιαστικής λειτουργικής μας ψαλμωδίας και της εν γένει θείας Λατρείας.

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

1. Η ψαλμωδία ως μέσον της Θείας αποκαλύψεως

Σύμφωνα με τις διηγήσεις των βιβλίων της Π. Διαθήκης ο μεταπτωτικός άνθρωπος χάνει συνεχώς την πνευματική του πορεία και τον ένθεο προσανατολισμό του. Λησμονεί τον αληθινό Θεό και τον τρόπο λατρείας Του και καταλήγει στην ειδωλολατρία. Ο Θεός παρακολουθεί με απέραντη αγάπη το πλανεμένο πλάσμα Του και συνεχώς, μέσω της φυσικής και υπερφυσικής ιστορικής Αποκαλύψεώς Του, παρεμβαίνει, φανερώνοντας την αιώνια ύπαρξή Του και τον δρόμο της σωτηρίας μέσω του κηρύγματος των πολλών Προφητών και των θαυμαστών Θεοφανιών. Με τις συνεχείς παρεμβάσεις Του καλλιεργεί την Μεσσιανική ιδέα, ως ελπίδα σωτηρίας. Δια των Προφητών οργανώνει τον τρόπο της θ. Λατρείας και αποκαλύπτει ποιά είναι η αληθινή πίστη και το θεάρεστο ήθος.

Ο δύστροπος και «σκληροτράχηλος» λαός του Ισραήλ γίνεται ο «εκλεκτός» λαός του Θεού, ο Οποίος –με πλήθος Θεοφανιών, θαυμάτων, οραμάτων, ενυπνίων, εκστάσεων, αγγελοφανιών κλπ– κατευθύνει τον εκλεκτό λαό Του, και μέσω αυτού όλο το ανθρώπινο γένος, στην εν Χριστώ σωτηρία.

Ένα από τα πολλά σωτηριολογικά μέσα που χρησιμοποίησε ο Θεός για την παιδαγωγία του ανθρώπου, με τη μορφή της εποικοδομητικής ψυχαγωγίας, ήταν η *ψαλμωδία*. Ο άνθρωπος, προικισμένος από τον Θεό με λογική, λόγο, φωνή και ρυθμό, αυτοανακαλύπτει την έμφυτη δοξολογική αναφορά προς τον Δημιουργό του και χρησιμοποιεί τα ανωτέρω θεία δωρήματα για την ύμνησή Του³.

Η «εν τυμπάνω και χορώ»⁴ ψαλμωδία στην Π. Διαθήκη μνημονεύεται, για πρώτη φορά, στο βιβλίο της Εξόδου, όπου περιγράφεται η θαυμαστή διάβαση της Ερυθράς θάλασσας⁵. Στην περίπτωση αυτή η ψαλμωδία λειτουργεί, ως φυσική εσωτερική κίνηση και αποκάλυψη ευχαριστιακής και δοξολογικής κοινωνίας με τον Σωτήρα Θεό. Στο βιβλίο όμως του Δευτερονομίου, η ψαλμωδία επιβάλλεται με εντολή του Θεού προς τον Μωυσή, ως παιδαγωγικός λειτουργικός θεσμός για τους Ισραηλίτες κι έτσι, τίθενται οι βάσεις της θεοκεντρικής λειτουργικής ζωής τους⁶.

Συνεχιστής και ανακαινιστής του λειτουργικού έργου του Μωυσή υπήρξε ο προφητάνακτας Δαβίδ κι ο υιός του, σοφός βασιλέας, Σολομώντας, οι οποίοι οδήγησαν την ιουδαϊκή λατρεία του Θεού στην υψηλότερη βαθμίδα που γνώρισε ποτέ ο προχριστιανικός κόσμος. Η φωνητική κι οργανική πολύμορφη ψαλμωδία με την παρουσία και συμμετοχή του βασιλέα, του ιερατείου και του λαού, προκαλούσε ρίγη συγκινήσεων, αλλά και Θεοφανιών που πιστοποιούσαν την ευαρέσκεια και την παρουσία του Θεού⁷. Κι όλα αυτά τα λειτουργικά μεγαλεία και βιώματα τα ζούσε ο ιουδαϊκός λαός, όσον καιρό οι άρχοντές του κυβερνούσαν έχοντας πίστη και φόβο προς τον αληθινό Θεό και διατηρούσαν ζωηρή την ανάμνηση των ευεργεσιών Του στην ιστορική τους πορεία, από την μακρόχρονη αιγυπτιακή δουλεία, στην ελευθερία της γης της επαγγελίας.

Ακολούθησαν χρόνια αποστασίας από την αληθινή πίστη και σημάδια συγχύσεως και συγκρητισμού, τόσο στους άρχοντες, όσο και στον κλήρο και το λαό. Επήλθε η διαίρεση του Έθνους και η αποδυνάμωσή του έναντι των εχθρικών

γειτόνων. Βασίλευσαν ανίκανοι βασιλείς. Εξέλιπε η πίστη και η ελπίδα στον αληθινό Θεό και, εν πολλοίς, ξεχάστηκε η Μεσσιανική ιδέα. Οι ψευδοπροφήτες και η εισπήδηση της γειτονικής ειδωλολατρίας κατέστησαν εντελώς τυπική κι άνευ ουσιαστικού νοήματος την όποια θ. Λατρεία έμεινε για τον παραδοσιακό Θεό τους⁸. Γι' αυτό και οι θεόσταλτοι Προφήτες φώναζαν για μετάνοια και επιστροφή στην ορθή πίστη των πατέρων τους. «Πορευθώμεν και επιστρέψωμεν προς Κύριον τον Θεόν ημών», εκήρυττε ο προφήτης Ωσιέ και διατυπώνοντας το θέλημα του Θεού, έλεγε: «έλεος θέλω και ου θυσίαν»⁹. Με αυτόν τον τρόπο στιγματίζε την επικρατούσα ανώμαλη κοινωνική κατάσταση και την υπάρχουσα λατρευτική διαστρέβλωση.

2. Ο προφήτης Ησαΐας, η εποχή του και το όραμά του

Σ' αυτούς τους δύσκολους χρόνους της αποστασίας, της κοινωνικής ακαταστασίας και της πολιτικής αβεβαιότητας για τον ιουδαϊκό λαό, και περί τα μέσα του Η' αιώνα, εμφανίζεται και δρά δυναμικά ο Ησαΐας, ο οποίος ανήκει στους μείζονες Προφήτες κι έχει χαρακτηριστεί από τον Ιερώνυμο Χριστιανό (Έλληνα συγγραφέα του Δ' αιώνα), ως «Ευαγγελιστής», παρά Προφήτης¹⁰. Ο χαρακτηρισμός αυτός οφείλεται, σύμφωνα με τον αείμνηστο παλαιοδιαθηκολόγο καθηγητή, Βασίλειο Βέλλα, στο γεγονός ότι ο Ησαΐας ανέπτυξε με σαφήνεια και περισσότερο από κάθε άλλο Προφήτη «την περί του Μεσσίου διδασκαλίαν» του. Μάλιστα, προσθέτει, ότι αυτή ήταν και η αιτία, ώστε «ο Προφήτης ούτος» να θεωρείται «ο μέγιστος των Προφητών»¹¹.

Ο Ησαΐας γεννήθηκε στην Ιερουσαλήμ. Είχε ευγενή καταγωγή, πλούσια παιδεία και καλές σχέσεις με τη βασιλική αυλή. Ήταν έγγαμος και είχε αποκτήσει δύο υιούς. Καταγόταν, ίσως, από τη φυλή του Ιούδα. Κλήθηκε στο προφητικό αξίωμα περί το έτος 756 π. Χ., μετά από το θάνατο του βασιλέα Οζία ή Αζαρία. Έγραψε την Ε' Ωδή: «Εκ νυκτός ορθρίζει το πνεύμα μου προς σε ο Θεός...»¹², στίχοι της οποίας συνοδεύουν τον αγγελικό ύμνο «Άλληλούια» στην Ακολουθία του Όρθρου, κατά την περίοδο του Τριωδίου. Φαίνεται πως φονεύτηκε διά *πριονισμού* από τον ειδωλολάτρη βασιλέα, Μανασή. Ας θυμηθούμε την επιστολική φράση του αποστόλου των Εθνών, Παύλου, προς τους Εβραίους: «ελιθάσθησαν *επίρσθησαν* (= επρινίσθησαν), *επειράσθησαν*»¹³ κι αυτή την ελεγκτική του Κυρίου προς τους Φαρισαίους: «Ιερουσαλήμ, Ιερουσαλήμ, η *αποκτέννουσα* τους Προφήτας και *λιθοβολούσα* τους απεσταλμένους προς αυτήν»¹⁴.

Ο Ησαΐας κλήθηκε στο προφητικό αξίωμα, ύστερα από το θαυμαστό αποκαλυπτικό όραμα που περιγράφει στο ΣΤ' Κεφάλαιο του βιβλίου του και το οποίο έλαβε χώρα, κατά τη διάρκεια λατρευτικής συνάξεως, στην αυλή του ναού του Σολομώντα. Ο Προφήτης ήταν σε κατάσταση εγρηγόρσεως κι όχι ονείρου ή εκστάσεως. Σε όλα τα παρόμοια οράματα που αναφέρει η Π. Διαθήκη, συμμετέχουν όλες οι αισθήσεις των Προφητών, και γι' αυτό είναι ύστερα σε θέση να καταγράψουν, ή να διηγηθούν –με λεπτομέρεια και ακρίβεια– όσα θαυμαστά άκουσαν και είδαν¹⁵.

Ας παρακολουθήσουμε τώρα, πώς διηγείται ο Ησαΐας το αποκαλυπτικό όραμά του, όπως μας το διασώζει στην ελληνική γλώσσα η μετάφραση των Ο' (*Ησαΐα* 6, 1-4).

Στίχ. 1. «Και εγένετο του ενιαυτού ου απέθανεν Οζίας ο βασιλεύς, είδον τον Κύριον καθήμενον επί θρόνου υψηλού και επηρμένου, και πλήρης ο οίκος της δόξης αυτού.

Στίχ. 2. Και Σεραφεΐμ ειστήκεισαν κύκλω αυτού, εξ πτέρυγες τω ενί και εξ πτέρυγες τω ενί, και ταις μεν δυσί κατεκάλυπτον το πρόσωπον, ταις δε δυσί κατεκάλυπτον τους πόδας και ταις δυσίν επέταντο.

Στίχ. 3. Και εκέκραγεν έτερος προς έτερον και έλεγον: άγιος, άγιος, άγιος Κύριος σαβαώθ, πλήρης πάσα η γη της δόξης αυτού.

Στίχ. 4. Και επήρθη το υπέρθυρον από της φωνής, ης εκέκραγον, και ο οίκος επλήσθη καπνού».

ΜΕΡΟΣ Α΄. ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

Θα επιχειρήσουμε μια ερμηνευτική προσέγγιση και κατά το δυνατόν εμβάθυνση στο περιεχόμενο του ανωτέρω κειμένου, κατά λέξη ή φράση των στίχων του, για να καταλάβουμε την ιδιαίτερη σημασία του σε σχέση με την ιερή ψαλμωδία και τη θέση της στη λειτουργική μας ζωή.

Στίχ. 1. Ο προφήτης Ησαΐας στον πρώτο στίχο του κειμένου : « Και εγένετο του ενιαυτού, ου απέθανεν Οζίας ο βασιλεύς», προσδιορίζει το χρόνο που είδε το αποκαλυπτικό όραμα. Ήταν το έτος που «απέθανεν Οζίας ο βασιλεύς», το οποίο τοποθετείται χρονικά περί το έτος 738 ή 740 π.Χ. Τότε, λέγει, «είδον τον Κύριον καθήμενον επί θρόνου υψηλού και επηρμένου». Το «είδον» σημαίνει ότι είδε με τα μάτια του κι όχι με τα πνευματικά μάτια της ψυχής του. Ήταν, δηλαδή, ο Προφήτης σε εγρήγορση και με πλήρη λειτουργία των αισθήσεών του. Βλέπει, ακούει, αισθάνεται και αντιλαμβάνεται πλήρως ό,τι συμβαίνει γύρω του. Μάλιστα, έμμεσα μας αποκαλύπτει ότι είχε κάποια εμπειρία, έστω θεωρητική των Θεοφανιών, γι' αυτό και αμέσως γνώρισε Τον ορόμενο ότι ήταν ο Κύριος.

Το όνομα «Κύριος» δηλώνει την παντοδυναμία και κυριαρχία επί της κτίσεως και την αγαπητική σχέση που διατηρεί προς αυτή και κυρίως τον άνθρωπο. Ο πραγματικός κι αληθινός «Κύριος» είναι πρωτίστως αυτός που κυριαρχεί στον εαυτό του, αλλά και εφ' όλης της κτίσεως. Αυτός που μένει ανεπηρέαστος από εξωγενείς παράγοντες πειθαναγκασμού ή βίας. «Κύριος» είναι ο *αυτόβουλος, ο ελεύθερος* κι ο *ανεξάρτητος*. Ιδιότητες, τις οποίες μόνον ο Θεός έχει.

Ο ευαγγελιστής Ιωάννης¹⁶ υπαινίσσεται ότι ο ανθρωπόμορφος «καθήμενος» Κύριος είναι ο άσαρκος Θεός Λόγος, ο Οποίος έγινε άνθρωπος «διά την ημετέραν σωτηρίαν».¹⁷ Ο απόστολος Παύλος ονομάζει τον σαρκωμένο Θεό Λόγο «εικόνα» του Θεού Πατρός, του Οποίου γνωρίσαμε τη δόξα «εν προσώπω Ιησού Χριστού»¹⁸.

«Επί θρόνου υψηλού και επηρμένου». Ο υψηλός και μετέωρος θρόνος δηλώνει την ιδιομορφία, το μεγαλείο και την εξουσιαστική βασιλική θέση του «Καθήμενου», επί της ορατής και άορατης κτίσεως. Η φανέρωσή Του με αυτή την ανθρωπομορφική εικόνα εκδηλώνει την πρόθεση της ενανθρωπήσεώς Του, αλλά και την πρόδηλη «βιασύνη» Του γι' αυτήν¹⁹, προκειμένου να πραγματώσει το «απ' αιώνος απόκρυφον και Αγγέλους άγνωστον μυστήριον»²⁰ της σωτηρίας μας.

Παρόμοια εικόνα του ένδοξου κι ένθρονου Κυρίου μας περιγράφει ο ευαγγελιστής Ιωάννης στο βιβλίο της Αποκαλύψεως: «Και ευθέως εγενόμην εν πνεύματι (= έκσταση) και ιδού θρόνος έκειτο εν ουρανώ και επί τον θρόνον καθήμενος, όμοιος οράσει λίθω ιάσπιδι (= μπριλλάντι) και σαρδίω (= κόκκινος πολύτιμος λίθος των Σάρδεων). Και ίρις (= ουράνιο τόξο) κυκλόθεν του θρόνου, ...»²¹. Η διαφορά των δύο περιγραφών έγκειται στο γεγονός ότι ο μεν Ησαΐας βλέπει τα μέλλοντα, με τις σωματικές αισθήσεις, ο δε Ιωάννης τα έσχατα με τις πνευματικές.

«Πλήρης ο οίκος της δόξης αυτού». Πρόκειται για τον ουράνιο οίκο της θείας «δόξης». Η δόξα του Θεού, μας αποκαλύπτεται, ως απρόσιτο κι απαστράπτον φως, στου οποίου τη θέα, δεν αντέχουν τα μάτια μας. Γι' αυτό οι τρεις Απόστολοι (Πέτρος, Ιάκωβος και Ιωάννης), κατά τη Μεταμόρφωση του Κυρίου στο Όρος Θα-

βώρ, έπεσαν «επί πρόσωπον αυτών και εφοβήθησαν σφόδρα», όταν τους «επεσκίασε» «νεφέλη φωτεινή»²². Η δόξα του Θεού εκπηγάζει από την αγιότητά Του. Εξωτερικεύεται προς τον πνευματικό και φυσικό κόσμο, ως λάμψη φωτός και δηλώνεται –με αυτόν τον προσιτό τρόπο– η πανταχού παρουσία και εξουσία Του.

Στίχ. 2. «Και Σεραφεΐμ ειστήκεισαν κύκλω αυτού». Κατά την αιογραφική, πατερική και υμνολογική μας διδασκαλία, τα Σεραφεΐμ ανήκουν στην πρώτη τριαδική ομάδα Αγγέλων (Χερουβεΐμ, Σεραφεΐμ και Θρόνοι). Η αγγελική αυτή τάξη έχει τη μεγαλύτερη αμεσότητα με τον θρόνο του τριαδικού Θεού κι επιτελεί την τριαδολογική αδιάκοπη δοξολογία προς Αυτόν²³. Στα διάφορα θεολογικά κείμενα εναλλάσσεται η ιεραρχική θέση των Χερουβεΐμ και Σεραφεΐμ. Άλλοτε, δηλαδή, μνημονεύονται πρώτα τα Χερουβεΐμ κι άλλοτε τα Σεραφεΐμ²⁴.

Στο κείμενο του Ησαΐα, τα Σεραφεΐμ «ειστήκεισαν κύκλω», δηλαδή, κυκλικά και μετέωρα περί τον θείο Θρόνο, ως οι πλέον κοντινοί κι έμπιστοι υπουργοί κι αξιωματούχοι του ουράνιου Βασιλέα. Αυτή η τιμητική θέση τους προκύπτει από το όνομά τους, το οποίο παράγεται από την εβραϊκή λέξη «Saraf» που σημαίνει «καίω»²⁵. Ο όρος, κατά τον Ιερό Χρυσόστομο, δηλώνει «το καθαρόν της ουσίας, το άγρυπνον, το διεγερμένον, το γοργόν, το ενεργητικόν, το ακηλίδωτον»²⁶. Η κυκλική τους διάταξη δείχνει το τέλειο και άπειρο του κυκλωμένου Κυρίου, αλλά και την ισότητα αυτών που Τον κυκλώνουν, αφού στο σχήμα του κύκλου δεν υπάρχει πρώτος και δεύτερος. Όλοι οι μετέχοντες είναι *ισότιμοι* και *ισοστάσιοι*. Με τη διάταξή τους αυτή καλλιεργείται η μεταξύ τους αγάπη και η ενότητα, για να επιτελούν θεοπρεπώς, το δοξολογικό τους έργο.

«Εξ πτέρυγες τω ενί και εξ πτέρυγες τω ενί». Ο ασυνήθιστος –για τα ενδοκοσμικά δεδομένα– αριθμός των πτερύγων των Σεραφεΐμ συμβολίζουν την *ταχύτητα* εκτελέσεως του θείου θελήματος και την πολύπλευρη χρήση τους. Το ιερό κείμενο εξηγεί: «και ταις μεν δυσί κατεκάλυπτον το πρόσωπον, ταις δε δυσί κατεκάλυπτον τους πόδας και ταις δυσίν επέταντο». Κάλυπταν το πρόσωπο, επειδή δεν άντεχαν την εκπεμπόμενη λάμψη, του «επί θρόνου υψηλού Καθήμενου». Η Γραφή σημειώνει: «ουδείς εώρακε πάποτε Θεόν»²⁷. Κάλυπταν και τα πόδια τους, ως ένδειξη σεβασμού κι ευπρεπούς εμφανίσεως ενώπιον του Υμνουμένου. Έκφραση πηγαίου εσωτερικού ήθους, το οποίο οφείλει να αποδίδει ο κατώτερος προς τον ανώτερο, το δημιούργημα προς τον Δημιουργό. Με τις άλλες δύο πτέρυγες, τέλος, πετούσαν στο απέραντο κενό του ουρανού και κρατούσαν την αναγκαία ισορροπία, ώστε να είναι εντός του κύκλου και πλησίον του Θρόνου. Η όλη περιγραφή και εικόνα του στίχου αυτού φανερώνει την ιδιόμορφη φύση των ουράνιων αγγελικών Τάξεων που αποκαλύπτονται, κατ' οικονομίαν στους ανθρώπους, με ενδοκοσμικά κι ανθρώπινα χαρακτηριστικά (πρόσωπο, φωνή, πτερά), αλλά κι εξωκόσμια (μετέωρη αέναη κίνηση και θεοκεντρική διαρκή δοξολογία).

Στίχ. 3. «Και εκέκραγεν έτερον προς έτερον και έλεγον». Τα Σεραφεΐμ αποκαλύπτονται και πάλι με ανθρώπινες ιδιότητες. Να έχουν, δηλαδή, στόμα, γλώσσα, φωνητικά όργανα, λόγο, κραυγή και διάλογο. Η φωνή τους είναι *κραυγή*, «εκέκραγεν», η οποία εκπέμπεται δυνατά κι εμφαντικά, ρυθμικά, επαναληπτικά με σειρά και απόλυτη τάξη («έτερος προς έτερον»), εκφράζοντας έτσι, την αυθόρμητη και συνεχή εσωτερική τους υμνητική κίνηση.

«... και έλεγον: άγιος, άγιος, άγιος Κύριος σαβαώθ». Τα «εξαπτέρυγα ζώα τα Σεραφεΐμ» έλεγαν συνεχώς, στη μητρική γλώσσα του Προφήτη, τον ψαλλόμενο κι από εμάς, κατά μίμηση εκείνων, *Τρισάγιο ύμνο*. Η τριττή επανάληψη του επιθέτου «άγιος» αποκαλύπτει, αφ' ενός μεν την, άγνωστη μέχρι τότε, τριαδικότητα του Θεού, αφ' ετέρου δε, τη μοναδικότητα της αγιότητάς Του.

Ο Μ. Αθανάσιος ερμηνεύοντας την ανωτέρω φράση, σημειώνει: «Και ότε δοξολογούσι τα Σεραφεΐμ τον Θεόν, λέγοντα τρίτον: άγιος, άγιος, άγιος, Κύριος σαβαώθ, Πατέρα και Υιόν και άγιον Πνεύμα δοξολογούσιν»²⁸. Επίσης, ο Επιφάνιος Σαλαμίνας Κύπρου προσθέτει σχετικά: «Σεμνοί δε άγγελοι εν ουρανώ τον επινίκον ύμνον άδουσι, συν Σεραφεΐμ και Χερουβεΐμ την Τριάδα ομοδόξως και ομοστοΐχως και ομοουσίως δοξάζοντες και λέγοντες το ’’άγιος, άγιος, άγιος,, τρεις φωνάς αποτελούντες, εν ενότητι δε λέγοντες και ου πολυωνύμως. Ου γαρ λέγουσιν «άγιος» τέταρτον, ίνα μη προσθώσι τι τη της Τριάδος ονομασία. Ου λέγουσι δΐς το «άγιος», ίνα μη ελλιπής είη η δόξα της τελειότητος, αλλά τρίς, ίνα Πατέρα και Υιόν και άγιον Πνεύμα εν τη αυτή τιμή αγιάσωσι. Και ου άγιος και ημιάγιος, αλλ’ ίσως λέγουσι το «άγιος», μιά φωνή και εν ενί λόγω και μιά τελειότητι Τριάδα δοξάζοντες ομού έν ενότητι και ενότητα εν Τριάδι»²⁹.

Στην τριπλή επανάληψη του «άγιος», οι ερμηνευτές άγιοι Πατέρες της Εκκλησίας –υπό το φως της Κ. Διαθήκης–, διείδαν την τριαδικότητα του ενός κι αληθινού Θεού, αλλά και τον ουσιωδέστερο χαρακτηρισμό Του, ως *μόνου αγίου*, κεχωρισμένου, δηλαδή, από «παντός ηθικού ρύπου»³⁰. Η τριπλή εκφορά του «άγιος», κατά τον αείμνηστο ερμηνευτή της Π. Διαθήκης, αρχιμ. Ιωήλ Γιαννακόπουλο, τονίζει «το απόλυτον της αγιότητος»³¹ του τριαδικού Θεού. Γι’ αυτό κι ο Προφήτης Ησαΐας, επηρεασμένος βαθύτατα από το όραμά του, επαναλαμβάνει στο βιβλίο του την αγαπημένη του φράση: «ο Άγιος του Ισραήλ», περίπου, τριάντα φορές, αντί του ονόματος «Θεός»³².

Τα Σεραφεΐμ ομολογούν και διακηρύττουν ακατάπαυτα ότι ο Κύριος Σαβαώθ (= ο Κύριος των ουρανίων Δυνάμεων και κατ’ επέκταση ο Παντοκράτορας Κύριος), είναι ο *μόνος* «άγιος». Με τις δύο λέξεις «Κύριος σαβαώθ» προσδιορίζεται η διαχωριστική αντίθεση «Θεού και κόσμου», πνεύματος και ύλης. Συγχρόνως, οριοθετείται η *οντολογική* και *ηθική* διαφορά Θεού και λογικών δημιουργημάτων, Θεού και υλικής κτίσεως³³.

«...πλήρης πάσα η γη της δόξης αυτού». Με την εν λόγω θεολογική κι αποκαλυπτική φράση τονίζεται ότι η «εσωτερική...αγιότης του Θεού εν απολύτω βαθμώ, εξωτερικεύται... ως δόξα και λάμψις θεία, η οποία επλήρωσεν όλην την γην» σημειώνει ο ερμηνευτής Ιωήλ Γιαννακόπουλος, προσθέτοντας ότι μ’ αυτή την εξωτερικευση της θείας δόξας, «τονίζεται η πανταχού παρουσία του Θεού»³⁴.

Στίχ. 4. «Και επήρθη, το υπέρθυρον από της φωνής, ης εκέκραγον, και ο οίκος επλήσθη καπνού». Ως συνέχεια του αποκαλυπτικού και θαυμαστού οράματος που είδε ο Ησαΐας στον ουρανό, ακολουθεί επίγειο παράξενο διπλό άκουσμα και θέαμα: βλέπει να σηκώνεται «το υπέρθυρον» (= ο γείσος, το στέγαστρο) της εξωτερικής θύρας του Ναού του Σολομώντα, από της «φωνής, ης εκέκραγον», τα Σεραφεΐμ. Εδώ παρατηρούμε ότι τα αποκαλυφθέντα θαυμάσια του ουρανού, μεταφέρονται και στον επίγειο Ναό της θ. Λατρείας. Ο,τι, δηλαδή, έλεγαν τα Σεραφεΐμ στον ουρανό («πλήρης πάσα η γη της δόξης σου»), πραγματοποιούνται και στη γη. Έτσι, ο Προφήτης αποκτά έντονη εμπειρία της υπάρξεως, της παντοδυναμίας, της πανταχού παρουσίας και της συγκαταβατικής φιλανθρωπίας του Θεού.

Η επόμενη φράση του ίδιου στίχου: «και ο οίκος επλήσθη καπνού», επιβεβαιώνει τα ανωτέρω με ένα γνώριμο (κι από άλλες περιπτώσεις της ιουδαϊκής ιστορίας) τρόπο, αυτόν της γνοφώδους και σκιώδους θεοφάνιας³⁵, η οποία ενισχύει ακόμη περισσότερο τον Ησαΐα στην πίστη και στο αγωνιστικό του φρόνημα.

Στο σημείο αυτό τελειώνει το πρώτο μέρος της διηγήσεως του οράματος, στο οποίο ήδη κάναμε σχετική ερμηνευτική παρουσίαση, με τη βοήθεια παλαιότερων και νεότερων ερμηνευτών. Στο δεύτερο μέρος της, το οποίο επεκτείνεται μέχρι το τέλος του ΣΤ’ Κεφαλαίου του βιβλίου του Ησαΐα, περιγράφονται οι λεπτομέρει-

ες της κλήσεώς του στο προφητικό αξίωμα. Προηγήθηκε για το σκοπό αυτό η κάθαρσή του που την πραγματοποίησε ένα από τα Σεραφείμ, εγγίζοντας στο στόμα του με λαβίδα, ένα αναμμένο κάρβουνο, το οποίο έλαβε από το θυσιαστήριο του Ναού³⁶.

Με όσα αναφέραμε στην προηγηθείσα ερμηνευτική προσέγγιση, γίνεται κατανοητό ότι το όραμα του Ησαΐα ήταν μία αποκαλυπτική ενέργεια του Θεού, η οποία συγκλόνησε και δίδαξε τον επιλεγμένο υποψήφιο Προφήτη εν όψει της αναλήψεως του προφητικού του έργου. Η θέα του Κυρίου Σαβαώθ, υμνουμένου από τα Σεραφείμ, του ενίσχυσε την πίστη για την ύπαρξη του Θεού –στοιχείο απολύτως απαραίτητο για το προφητικό αξίωμα–, κι επί πλέον τον δίδαξε για την ύπαρξη του πνευματικού κόσμου των Αγγέλων, ο οποίος επιτελεί έργο δοξολογικό προς τον τριαδικό Θεό και διακονικό προς τους ανθρώπους³⁷. Έχοντας αυτά τα πνευματικά εφόδια, μπορούσε πλέον να καθοδηγήσει –προς το θέλημα του Θεού– και τους αποστάτες άρχοντες και τον ατίθασο λαό. Επίσης, είχε τώρα την αναγκαία εμπειρία να διορθώσει τα κακώς κείμενα της ιουδαϊκής κοινωνίας και να αξιώσει, κατά μίμηση των Σεραφείμ, τον *τύπο* και τον *τρόπο* της λατρείας του Θεού στο Ναό, δεδομένου ότι η ειδωλολατρία και η τυπολατρία είχαν διεισδύσει και αλλοιώσει τον θεάρεστο τρόπο τελέσεώς της.

Η καταγραφή του οράματος από τον Ησαΐα έχει για μας τους χριστιανούς ιδιαίτερη σημασία, λόγω της *διαχρονικότητας* και της *σωτηριολογικής* σημασίας του. Με το όραμα αυτό αποκαλύπτονται πολλά λειτουργικά στοιχεία, τα οποία επηρέασαν την διαμόρφωση της θείας λατρείας και ιδιαίτερα τα της ψαλμοδίας. Αυτά τα σημεία θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε στη συνέχεια της εισηγήσεως, ως απαίτηση του τίτλου της, ως αποδεικτικές-συμπερασματικές θέσεις κι ως συμβολή, στο μουσικολογικό Συνέδριό μας.

Επιβάλλεται, γι' αυτό, να ακολουθήσουμε και πάλι τις λεπτομέρειες του οράματος, κατά τη σειρά της διηγήσεως, αναζητώντας, παραλληλίζοντας, συσχετίζοντας, συγκρίνοντας, αποκαλύπτοντας και παρουσιάζοντας τους διάφορους *τύπους* και τις ενδεικτικές *εικόνες* της δικής μας λατρείας και ψαλμοδίας που έχουν ως αρχέτυπο και προτύπωσή τους το εν λόγω όραμα. Η αντιπαραβολή των γεγονότων του οράματος με τη σημερινή δική μας λειτουργική και ψαλτική πράξη, θα μας βοηθήσει να βγάλουμε και θετικά κι αρνητικά συμπεράσματα, τα οποία, ενδεχομένως, θα γίνουν αιτία αυτοκριτικής, όσων υπηρετούμε στο ιερό Αναλόγιο και συγχρόνως αφορμή παραγωγικής συζητήσεως, στον προσδιορισμένο γι' αυτό το σκοπό, χρόνο.

ΜΕΡΟΣ Β' **ΤΥΠΟΙ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΟΡΑΜΑΤΟΣ** **ΣΤΗ ΔΙΚΗ ΜΑΣ ΛΑΤΡΕΙΑ ΚΑΙ ΨΑΛΜΩΔΙΑ**

Στίχ. 1. «...είδον τον Κύριον καθήμενον επί θρόνου υψηλού και επηρμένου, και πλήρης ο οίκος της δόξης αυτού». Το κείμενο μας παρουσιάζει ανθρωπομορφικά τον ουράνιο οίκο του Κυρίου, αποτύπωση και μίμηση του οποίου είναι στην μεν Π. Διαθήκη (σκιωδώς, ατελώς και προοδευτικώς) η Κιβωτός της Διαθήκης, η Σκηνή του Μαρτυρίου κι ο Ναός του Σολομώντα, στη δε μετά Χριστό περίοδο, ο κάθε ορθόδοξος εγκαινιασμένος, αγιογραφημένος και λαμπροστολισμένος, ιερός Ναός.

Ο Ναός της του Θεού Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη, αλλά και πάρα πολλοί άλλοι ναοί της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής εποχής, σε ιερές Μονές και πόλεις, υπήρξαν μιμητικά πρότυπα της ανατολικής ναοδομίας, η οποία προσπάθησε συμβολικά να «κατεβάσει» τον ουρανό στη γη και να καταστήσει τον κάθε Ναό

σύμβολο και εικόνα του σύμπαντος κόσμου και της ουράνιας Εκκλησίας των πρωτοτόκων. Η θεολογική και συμβολική αυτή αντίληψη αποτυπώνεται στον εικονογραφικό εορτολογικό κύκλο, όπως αυτός διαμορφώθηκε περί τα τέλη της πρώτης χιλιετίας μ.Χ. Η ίδια εμπειρία και πίστη είναι γραμμένη και σε ένα ορθρινό θεομητορικό ύμνο της Εκκλησίας μας, ο οποίος αναφέρεται στη συμβολική σχέση ουράνιου και επίγειου Ναού:

« Εν τω Ναώ εστώτες της δόξης σου,
εν ουρανῷ εστάναι νομίζομεν,
Θεοτόκε, πύλη επουράνιε...»³⁸.

Στον επίγειο Ναό, ο ενανθρωπήσας Κύριος, εικονίζεται σε περίοπτες θέσεις και με όλες τις σημαντικές φάσεις της επίγειας ζωής Του. Τον βλέπουμε ταπεινό νήπιο, στη Γέννηση. Απαστράπτοντα Θεάνθρωπο, στη Μεταμόρφωση. Ανθρώπινο και Θριαμβευτή, κατά την είσοδό Του στα Ιεροσόλυμα. Καθήμενο Δεσπότη, στο Δεσποτικό θρόνο. Εξουσιαστή της ζωής και του θανάτου, στον Άδη. Ένδοξο και λευκοφορεμένο, στην Ανάσταση και την Ανάληψη. Φοβερό και δίκαιο Κριτή, στη Β' Παρουσία. Και τέλος, Παντοκράτορα στον Τρούλο του Ναού. Σε όλες τις εικονογραφήσεις τονίζεται η δόξα, η αγιότητα και η θεανθρωπότητά Του. Όλη η δόξα του Καθημένου «επί θρόνου υψηλού και επηρμένου», σύμφωνα με το όραμα του Ησαΐα, αντικατοπτρίζεται και στον ορθόδοξο ιερό Ναό με την υπάρχουσα Χριστοκεντρικότητα της ναοδομίας, της εικονογραφίας, της θείας λατρείας, της υμνογραφίας και ψαλμωδίας, των ιερών Μυστηρίων κλπ. Έτσι, πραγματώνεται πλήρως και επί της γης, η προφητική φράση: «πλήρης ο ουρανός και η γη της δόξης σου»³⁹, με την εν Χριστώ *αναμόρφωση* και *ανακαίνιση* του ανθρώπου και του κόσμου⁴⁰.

Στίχ. 2. «Και Σεραφείμ ειστήκεισαν κύκλω αυτού». Η δοξολογική, κυκλική, ουράνια εικόνα των Σεραφείμ εμφανώς επηρέασε την ισχύουσα λειτουργική πράξη της Εκκλησίας, κατά την οποία ο Επίσκοπος, ως εκπρόσωπος του Χριστού, ίσταται στον υψηλό του θρόνο και σε περίοπτη θέση του Ναού, όπου περιστοιχίζεται από τον ιερό κλήρο, τους χορούς των ψαλτών και τον εκκλησιαζόμενο λαό του Θεού και συναναπέμπει προς τον τριαδικό Θεό, κατά μίμηση των Αγγέλων, την επίγεια δοξολογία. Ο ουρανός και η γη γίνονται εν Χριστώ ένα⁴¹, όταν μάλιστα συμπάλλουν με τους Αγγέλους, κατά την τέλεση της Θ. Λειτουργίας, τον *Τρισάγιο ύμνο*.

Είναι πολύ χαρακτηριστικό ένα απόσπασμα από τις *Διαταγές των Αποστόλων*, το οποίο μας περιγράφει την ανωτέρω πρωτοχριστιανική λειτουργική εικόνα – με τον επίσκοπο, τον κλήρο, τον αναγνώστη και τον εκκλησιαζόμενο λαό του Θεού–, ως εξής: «Κείσθω δε μέσος ο του επισκόπου θρόνος, παρ' εκάτερα δε αυτού καθεξέσθω το πρεσβυτέριον, και οι διάκονοι παριστάσθωσαν ευσταλείς της πλείονος εσθήτος {...} Προνοία δε τούτων εις το έτερον μέρος οι *λαϊκοί*... και αι *γυναίκες* {...} Μέσος δε *αναγνώστης* εφ' υψηλού τινος εστώς, αναγινωσκέτω {...}, χρη γαρ εν εκκλησία *επιστημόνως* και *νηφαλέως* και *εγρηγόρως* εστάναι, εκτεταμένην έχοντες την ακοήν εις τον του Κυρίου λόγον»⁴².

Σύμφωνα με το ανωτέρω κείμενο, ο επίσκοπος, ως *σύμβολο* του Ιησού Χριστού, ίσταται στο μέσον του Ναού κι επί του υψηλού θρόνου. Οι άλλες ιερατικές τάξεις κι ο πιστός λαός, περιστοιχίζουν τον επισκοπικό θρόνο με τον επίσκοπό τους, κατά τον τύπο και την εικόνα των Σεραφείμ και όλων των αγγελικών Ταγμάτων, μιμούμενοι το δοξολογικό έργο εκείνων, περί τον ουράνιο θείο Θρόνο.

Η αρχική υπόμνηση του Προφήτη ότι τα Σεραφείμ «κατεκάλυπτον το πρόσωπον» –επειδή δεν άντεχαν το εκπεμπόμενο εκθαυβωτικό φως της θείας δόξας–, αλλά και «τους πόδας» –λόγω εντροπής–, μας υποδεικνύει και μας υπομινύσκει την οφειλόμενη, από εμάς, συναίσθηση που πρέπει να έχουμε, όταν προσευχό-

μαστε ιστάμενοι ενώπιον του Θεού. Κι αυτό, βεβαίως, ισχύει για κάθε στιγμή της ζωής μας, αφού ο Θεός είναι πανταχού παρών. Βλέπει τα πάντα και διαβάζει τα μύχια του νου και της καρδιάς μας.

Τα εξαπτέρυγα Σεραφείμ μας φανερώνουν –με την κάλυψη του προσώπου και των ποδών–, τον τρόπο του δοξολογικού έργου αλλά και το ήθος που πρέπει να έχουμε γι' αυτό. Οσάκις, δηλαδή, επιτελούμε τη δική μας δοξολογική αναφορά προς τον ουράνιο Πατέρα, οφείλουμε να την προσφέρουμε με απόλυτη συναίσθηση, σεβασμό, ευλάβεια και φόβο Θεού, είτε ως άτομα, είτε ως Εκκλησία⁴³. Κι' εδώ γεννάται το ερώτημα κι ο προβληματισμός, κατά πόσον, δηλαδή, ανταποκρινόμαστε, ως κλήρος και λαός, κατά την ώρα της θ. Λατρείας, στις απαιτήσεις των αποκαλυφθέντων σημείων του οράματος.

Ο Μ. Αθανάσιος μας υπενθυμίζει τους πνευματικούς καρπούς και την επιβράβευση που θα έχουν όσοι υμνούν αξίως τον Θεόν, γράφοντας: «ο τον ύμνον επιτηδεύων το αυτό τοις Αγγέλοις έξει αξίωμα. Ει γαρ αύτη εκείνων η λειτουργία, το αινείν και δοξάζειν τον Θεόν, αυτό τούτο προτάττεται ποιείν η ψυχή, αεί δη λέγειν και δοξολογείν, δηλονότι της αυτής αξίας τυχείν. Ων γαρ επιτήδευμα το αυτό, τούτων και αξίωμα το αυτό»⁴⁴. Για να γίνεται, επομένως, αποδεκτή και η δική μας δοξολογική λατρεία θεάρεστη, πρέπει να είναι κατά μίμηση της αγγελικής, όχι μόνον ως προς τον τύπο και την εικόνα, αλλά κυρίως ως προς το ήθος, την αγαθή προαίρεση και την αγιότητα του βίου.

Σε ευχετικά κείμενα της θ. Λειτουργίας του ιερού Χρυσοστόμου, επισημαίνονται, αφ' ενός μεν η αναγκαιότητα της υμνήσεως του Θεού με την πρόταση: «Άξιον και δίκαιον σε υμνείν, σε ευλογείν, σε αινείν, σοι ευχαριστείν σε προσκυνείν εν παντί τόπω της δεσποτείας σου»⁴⁵, αφ' ετέρου δε η αναξιοτήτά μας προς τούτο, λέγοντας: «Ουδείς άξιος των συνδεδεμένων ταις σαρκικαίς επιθυμίαις και ηδοναίς, προσέρχεσθαι, η προσεγγίζειν, η λειτουργείν σοι Βασιλεύ της δόξης»⁴⁶. Τα δύο αυτά κείμενα, είναι πρόδηλο, ότι υπογραμμίζουν το πρόπον αλλά και το δέον, ως προς την ανθρώπινη δοξολογία του Θεού, δεδομένου ότι, κατά την εντολή της Βίβλου δεν είναι «ωραίος», δηλαδή, αποδεκτός από τον Θεόν, ο «αίνος εν στόματι αμαρτωλού»⁴⁷.

Στα πλαίσια της αποδεκτής από τον Θεόν λατρείας και δοξολογίας, εντάσσει ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος, και την έννοια της ευταξίας που πρέπει να υπάρχει, κατά την ώρα αυτή, συμβουλευοντάς μας: «...και μετά της προσηκούσης ευταξίας την παρούσαν αναπέμψοι δοξολογίαν. Έστι δε η παρ' ημών απαιτούμένη ευταξία τοιαύτη: Πρώτον μεν, συντετριμμένη καρδιά προσέρχεσθαι τω Θεώ, έπειτα και το της καρδιάς ήθος διά του φαινομένου σχήματος υποδεικνύειν, διά της στάσεως, διά της των χειρών ευταξίας, διά της πραείας και συνεσταλμένης φωνής. Εύκολον γαρ τούτο, και παντί τω βουλομένω δυνατόν». Και καταλήγει: «Ούτω γαρ ποιούντες, τα μεν πρότερα αμαρτήματα ραδίως απονιγόμεθα, αυτόν δε τον Δεσπότην εις μέσον έξομεν μετά των αγίων αγγέλων συγχορεύοντα, και εκάστω τους της ευταξίας απονέμοντα στεφάνους ...»⁴⁸.

Στίχ. 3. «Και εκέκραγεν έτερος προς τον έτερον και έλεγον». Το ρήμα «εκέκραγεν» δηλώνει, κατά τον αείμνηστο καθηγητή Π. Τρεμπέλα, ότι τα Σεραφείμ φωνάζουν, από τα βάθη του είναι τους «ξεχειλίζοντας από ενθουσιασμό και έξαρση». Μάλιστα κραυγάζουν «το καθένα χωριστά, αλλά και όλα μαζί... τον ίδιο ύμνο, ώστε να ακούγεται (ο ύμνος) και να απευθύνεται στον Ύψιστο ως αρμονική συμφωνία από όλα μαζί τα αγνά και άγια στόματα...» εν ενί στόματι και μιά καρδιά, ⁴⁹ ...»⁵⁰. Για να υπάρχει απόλυτη αρμονία στην υμνωδία τους, δοξολογούν στον ίδιο τόνο, με την ίδια διάθεση και δύναμη, την ίδια συστολή και τον αυτό ενθουσιασμό. «Όλοι μαζί σαν ένα σώμα, σαν ένα πνεύμα, στον ίδιο ύμνο και ίδια λατρεί-

α»⁵¹. Θαυμάσιες εικόνες και ερμηνευτικές εμβαθύνσεις, τις οποίες οφείλουμε να έχουμε κι εμείς ως πρότυπα για την εκκλησιαστική μας λατρεία και ψαλμοδία.

Το «εκέκραγεν», επίσης, δεν πρέπει να θεωρηθεί ως *άναρχη* και *αυθάδης κραυγή* κι ως ενοχλητική *ηχητική ένταση*, σαν αυτή που πολλές φορές ακούμε τους Ναούς μας –είτε από απaráδεκτες φωνασκίες υψηλών μουσικών τόνων, είτε από υπερβολική ένταση των ηλεκτρονικών ηχητικών εγκαταστάσεων–, αλλά κυρίως ως *εσωτερική εκρηκτική αέναη δοξολογική αγγελική διάθεση*, η οποία συντηρείται από την *αμετάτρεπτη* αφοσίωσή τους να υπηρετούν τον τριαδικό Θεό στο δοξολογικό έργο που τους ανέθεσε.

Οι δύο ρηματικοί τύποι «εκέκραγεν» και «έλεγεν» μας αποκαλύπτουν επί πλέον δύο σημαντικά στοιχεία που μας ενδιαφέρουν: α) ότι η δοξολογία είναι *διαρκής*, κατάσταση που μας θυμίζει την προτροπή του αποστόλου Παύλου: «αδιαλείπτως προσεύχεσθε»⁵² και β) ότι η δοξολογία γίνεται με το *στόμα*, με *φωνητικό λόγο*, χρησιμοποιώντας, κατά συγκατάβαση τον ανθρώπινο *λόγο*. Η λατρεία τους, δηλαδή, είναι «λογική» με τη διπλή σημασία της λέξεως: με *λόγο*, *λέξεις* και από *λογικά* όντα. Χαρακτηριστικά γνωρίσματα που εύκολα διακρίνουμε και στη δική μας ανθρώπινη λατρεία. Η Εκκλησία μας αντέγραψε την ουράνια θεία Λατρεία και γι' αυτό συνεχώς δοξολογεί και προσεύχεται χρησιμοποιώντας ύμνους, οι οποίοι συντίθενται από ανθρώπινο φωνητικό λόγο, ιεροπρεπή ρυθμό και μέλος. Την αποκαλυφθείσα φωνητική υμνωδία των Σεραφείμ, μας την επανεμφάνησαν οι Άγγελοι στους Ποιμένες, κατά την Γέννηση του Ιησού Χριστού⁵³, αλλά και ο ίδιος ο Κύριος μαζί με τους Μαθητές Του, το βράδυ του Μυστικού Δείπνου⁵⁴. Ο Κύριος, χρησιμοποιώντας την, την εξαγίασε και μας την παρέδωσε, ως απαραίτητο λειτουργικό θεσμό και τελετουργικό στοιχείο, το οποίο πρέπει να συνδέεται με την τέλεση της Θ. Λειτουργίας⁵⁵.

Η Εκκλησία ακολουθώντας την αποστολική παράδοση, εισήγαγε στη θ. Λατρεία τη *φωνητική ψαλμοδία* κι όχι την *οργανική*. Μ' αυτόν τον τρόπο μιμείται τους Αγγέλους, εξυψώνει τον άνθρωπο και διαφοροποιεί τον τρόπο της θ. Λατρείας Της σε σχέση με την ειδωλολατρία και τον ιουδαϊσμό. Ο Θεός έδωσε στον άνθρωπο την ικανότητα να παράγει αυτομάτως *λόγο*, *μέλος*, *ρυθμό* και *θρησκευτικό συναίσθημα*. Επομένως, εκ κατασκευής, είναι ένα *τέλειο ζωντανό μουσικό όργανο*. Όταν μάλιστα είναι πιστό μέλος της Εκκλησίας και διαρκώς εξαγιάζεται, μέσω των ιερών Μυστηρίων Της, τότε γίνεται κι *ο πιο κατάλληλος* –μετά από τους αγίους Αγγέλους– για να επιτελεί στη γη, ως *εκπρόσωπος όλης της ορατής κτίσεως, το ουράνιο υμνητικό έργο τους*⁵⁶.

Ο Θεοφύλακτος Βουλγαρίας διακρίνει την ιδιαίτερη θεολογική σημασία των όρων «ψάλλειν» και «υμνείν», γράφοντας: «Το μεν γαρ *ψάλλειν*» των ανθρώπων, το δε «*υμνείν*», των Αγγέλων⁵⁷. Η σημασία του πρώτου ρήματος σχετίζεται με το παλαιδιαθητικό πνεύμα ψαλμοδίας και τη χρήση μουσικών οργάνων, ενώ του δεύτερου, με την αγγελική που μας αποκαλύπτεται *υμνητική*, δηλαδή, φωνητική. Οι άνθρωποι, επομένως, μιμούμενοι τους Αγγέλους, δεν πρέπει να υμνούν τον Θεόν και με μουσικά όργανα, αλλά μόνο με *αγιασμένο στόμα και ιεροπρεπή φωνή*.

Με την άλλη φράση του στίχου: «έτερος προς τον έτερον», πρέπει να εννοήσουμε την *αντιφωνική* και *διαλεκτική* δοξολογική διάταξη των Σεραφείμ, πράγμα που, εν πολλοίς, εφαρμόζει –από τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες– η αδιαίρετη Εκκλησία, εισάγοντας το θεσμό της *αντιφωνικής ψαλμοδίας* με την παρουσία *δύο ψαλτικών χορών*. Οι χοροί των ψαλτών είναι θεσμός *βιβλικής αποκαλύψεως* (κατά μίμηση των Σεραφείμ), *αποστολικής παραδόσεως, εκκλησιολογικής απαιτήσεως και πρακτικής ανάγκης*. Οι χοροί εκπροσωπούν τον εκκλησιαζόμενο λαό και συμβάλλουν καθοριστικά στο δοξολογικό, ικετευτικό, ποιμαντικό και διδακτικό

έργο της Εκκλησίας, στη διατήρηση της λατρευτικής ευταξίας, της προσευχητικής διαθέσεως, της αναγκαίας εγρηγόρσεως και στον πλουτισμό των ποικιλόμορφων ιερών Ακολουθιών, στηρίζοντας την όποια, μικρή ή μεγάλη διάρκειά τους. Βοηθούν, επίσης, στην ψυχοπαιδαγωγική εύκολη κι ευχάριστη μέθοδο εκμαθήσεως του δόγματος, του ήθους και της ιστορίας της Εκκλησίας μας, μέσω της *επαναλήψεως των αντιφωνικώς ψαλλομένων διαφόρων ύμνων*⁵⁸. Η επανάληψη αυτή γίνεται σε καθημερινή βάση για κάποιους ύμνους, αλλά και σε ετήσια για όλους, εντός των πλαισίων του εορτολογικού κύκλου του ενιαυτού.

Η γραπτή παράδοση φέρει τον άγιο Ιγνάτιο τον Θεοφόρο να εισάγει τη *χορική* ψαλμωδία στην αντιοχειανή εκκλησία, ύστερα από ουράνια οπτασία⁵⁹. Ο ίδιος, σε επιστολή του προς τους χριστιανούς της Εφέσου, γράφει: «Και οι κατ' άνδρα δε *χορός* γίνεσθε, ίνα *σύμφωνοι* όντες *εν ομονοία*, *χρώμα* Θεού λαβόντες *εν ενότητι* *άδεται εν φωνή μια διά Ιησού Χριστού τω Πατρί*»⁶⁰. Έχουν καθοριστική σημασία για μας οι λέξεις του χωρίου: «χορός», «σύμφωνοι», «εν ομονοία», «εν ενότητι», και η φράση: «άδετε εν φωνή μιά δια Ιησού Χριστού τω Πατρί», γιατί προσδιορίζεται με σαφήνεια η αγγελική: χορική, σύμφωνη, αγαπητική, φωνητική και διά Ιησού Χριστού Θεοκεντρική υμνωδία. Η οπτασία του αγίου Ιγνατίου ομοιάζει ως προς τα ουσιώδη στοιχεία, με το όραμα του Ησαΐα κι αυτό αποδεικνύει ότι το Άγιον Πνεύμα κατευθύνει τα της θ. Λατρείας από την εποχή της Π. διαθήκης μέχρι σήμερα κατά τα ουράνια πρότυπα⁶¹.

Παρεμφερής προς τα ανωτέρω είναι και μαρτυρία του Μ. Βασιλείου, η οποία αναφέρεται στην ύπαρξη της *αντιφωνικής* ψαλμωδίας –κατά την εποχή του–, αλλά και στο σκοπό που υπηρετεί αυτή. Λέγει το κείμενο: «Και νυν μεν *διχή* *διανεμηθέντες* *αντιψάλλουσιν* *αλλήλοις*, ομού μεν την *μελέτην* *κρατώνοντες*, ομού δε και την *προσοχήν* και το *αμετεώριστον* των καρδιών εαυτοίς διοικούμενοι...»⁶². Είναι σαφές ότι το κείμενο μας ομιλεί για την ύπαρξη θεσμικής εκκλησιαστικής παραδόσεως δύο χορών, οι οποίοι ψάλλουν *αντιφωνικά*, ώστε α), να γίνεται ο υμνολογικός λόγος διδακτικός, β) να διατηρείται η απαιτούμενη προσοχή και γ), να επιτυγχάνεται « το *αμετεώριστον των καρδιών*» των ψαλλόντων και των εκκλησιαζομένων.

Τα Σεραφεΐμ έκραζαν κι έλεγαν ένα-ένα κι όλα μαζί κοινό ύμνο, το «άγιος, άγιος, άγιος ...», αποκαλυπτική φράση, που αποδίδεται ισότιμα στα τρία πρόσωπα της Αγίας Τριάδας. Ο ύμνος τους, δηλαδή, είναι *θεοκεντρικός* και δη *τριαδολογικός* κι έχει επηρεάσει την ορθόδοξη *δογματική* και *ηθική* θεολογία. Η πίστη μας στον τριαδικό Θεό καταγράφεται ως *ομολογία*, στα οκτώ πρώτα άρθρα του *Συμβόλου της πίστεως* και αποτυπώνεται ως διδακτική και βιωματική πράξη, στην εκκλησιαστική μας *ναοδομία*, την *υμνολογία*, την *ψαλμωδία* και την εν γένει *τελετουργία*, από τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες μέχρι σήμερα. Η τριμερής διαίρεση των ιερών Ναών, οι πολυάριθμοι τριαδολογικοί ύμνοι, η ιδιόμορφη-συμβολική βυζαντινή μελοποιητική τριαδολογική τέχνη, οι πολλαπλές λειτουργικές τριαδολογικές εκφράσεις κλπ.,⁶³ αποδεικνύουν την ευρύτατη αυτή επίδραση της αγγελικής τριαδικής δοξολογίας, στην πίστη και στην καθημερινή ατομική κι εκκλησιαστική μας ζωή. Η τριαδολογική δοξολογία μας είναι *μαρτυρία* κι *ομολογία* πίστεως, την οποία – *σκιωδώς* και *συμβολικώς*–, αποκάλυψαν οι Προφήτες της Π. Διαθήκης⁶⁴ και *φανερώς* δίδαξε ο ενανθρωπήσας Κύριος⁶⁵. Ας σημειωθεί εδώ ότι η αγιοτριαδική μας πίστη συνιστά την *ειδοποιό* διαφορά μεταξύ της χριστιανικής ή άλλης πίστεως που δεν δέχεται την τριαδικότητα του Θεού.

Κατά τον αείμνηστο καθηγητή Π. Τρεμπέλα, αυτή η ασταμάτητη τριαδική αγγελική υμνωδία δείχνει την «ευγενή άμιλλα» και κυρίως την «εμμονή στο πιστευόμενο και ομολογούμενο» τριαδικό δόγμα, προφανώς, λόγω της *σωτηριολογικής*, για τους ανθρώπους, σπουδαιότητάς του. «Γι' αυτό και ο ύμνος όλων είναι *ίδι-*

ος κι απαράλλακτος. Κι έτσι σχηματίζεται θαυμαστή και αρμονική συμφωνία από όλα τα αγγελικά πνεύματα που πετούν γύρω από τον υπερουράνιο θρόνο του Υψίστου. Και τα αναρίθμητα εκείνα πνεύματα συνεισφέρουν σ' αυτήν (την αρμονική συμφωνία) *εξίσου* και τον *ίδιο βαθμό*⁶⁶. Γι' αυτό και οι άνθρωποι, κατά τον τύπο και τον τρόπο των Αγγέλων, πρέπει να υμνούν και να δοξολογούν «εν εκκλησίαις»⁶⁷ τον τριαδικό Θεό, με όσο το δυνατόν περισσότερους πιστούς, ώστε «με μια φωνή και με μια καρδιά, όλοι μαζί να την προσφέρουμε ως κοινή λατρεία {...}. Η προθυμία και ο ζήλος του ενός πιστού είναι φυσικό να διεγείρει και το ζήλο του άλλου {...}. Δεν βλέπεις» γράφει, «τα αναμμένα κάρβουνα, πώς διατηρούν και επαυξάνουν τη φλόγα τους, όταν είναι ενωμένα όλα μαζί και δεν χωρίζονται το ένα από το άλλο;»⁶⁸. Πράγματι, άλλη είναι η αίσθηση της γεμάτης εκκλησίας κι άλλο της άδειας. Η δοξολογία και η προσευχή των πολλών, σύμφωνα με όσα λέγει η Αγία Γραφή⁶⁹, έχει, ενώπιον του Θεού, μεγαλύτερη δύναμη και καλύτερα αποτελέσματα.

Το τριπλό «άγιος», τέλος, αποκαλύπτει σε μας, αφ' ενός μεν ότι *μόνον* ο Θεός είναι ο «άγιος» και η πηγή της αγιότητας, αφ' ετέρου δε το καθήκον μας έναντι του Δημιουργού, να γίνουμε, κατά θεία χάρη, άγιοι, σύμφωνα με τη βιβλική εντολή Του: «Και έσεσθε άγιοι, ότι άγιος ειμί εγώ Κύριος»⁷⁰. Η προσοικείωση αυτής της αγιότητας κατορθώνεται μόνο εν Χριστώ και μέσω της θ. Χάριτος, του προσωπικού πνευματικού αγώνα, και των αγιαστικών πράξεων και ιερών Μυστηρίων της Εκκλησίας Του.

«...πλήρης πάσα η γη της δόξης αυτού». Με την τελευταία φράση του τρίτου στίχου, δηλώνεται αποκαλυπτικά και προφητικά, η φανέρωση της θείας δόξας στη γη που έγινε με την ενανθρώπιση του Θεού Λόγου και την παρουσία του Αγίου Πνεύματος στη ζωή της Εκκλησίας και του κάθε πιστού. Ας θυμηθούμε την εκθαμβωτική λάμψη της Θ. Μεταμορφώσεως⁷¹, της Αναστάσεως⁷² και της Αναλήψεως⁷³ του Κυρίου, καθώς και την ετήσια παρουσία του αγίου Φωτός στο Θεοδέγμονα πανάγιο Τάφο Του στα Ιεροσόλυμα κάθε Μ. Σάββατο. Ας έλθει στη μνήμη μας ο συγκλονιστικός τρόπος της παρουσίας του Αγίου Πνεύματος, κατά την εύσημη ημέρα της Πεντηκοστής και των αποτελεσμάτων της για την οικουμενική εξαγιαστική πορεία της Εκκλησίας στον κόσμο⁷⁴. Αυτή την εγκόσμια θεία δόξα τη βλέπουμε αποτυπωμένη στα αποστεωμένα φωτεινά πρόσωπα συγχρόνων ασκητών κι εξαγιασμένων πιστών. Την διαπιστώνουμε στα μυροβλίζοντα και ευωδιάζοντα άγια λείψανα και άφθαρτα σώματα των διαφόρων Αγίων μας. Τη βιώνουμε, τέλος έντονα, την ώρα της θείας Λατρείας με την ολοφώτεινη λαμπροστολισμένη εκκλησία, τα λευκοχρυσίζοντα ιερατικά άμφια, τις φωτοστεφανωμένες αγιογραφίες, τις ουράνιες ψαλμωδίες, τις λευκές αναμμένες λαμπάδες, τις χαρμόσυνες κωδωνοκρουσίες και τα χαρούμενα πρόσωπα των πιστών που συμμετέχουν στο Μυστήριο της ζωής και προσδοκούν Ανάσταση.

Με τη φράση «πλήρης πάσα η γη της δόξης αυτού» μας υπενθυμίζεται, επί πλέον, ο εν Χριστώ γενικός *ανακαινισμός* του ανθρώπου και της *κτίσεως*, όπως βιώνεται από την Εκκλησία μας κατά την ώρα της Θ. Λειτουργίας κι όπως περιγράφεται στην *Αποκάλυψη* του ευαγγελιστή Ιωάννη, όπου διαιώνίζεται η ουράνια αυτή τελετουργία των «σεσωσμένων» και «πρωτοτόκων»⁷⁵. Εκεί όπου ακούεται διαρκώς «*ήχος καθαρός εορταζόντων και λεγόντων απαύστως, Κύριε δόξα σοι*»⁷⁶.

Ο Κύριος πριν από το Πάθος Του, προσευχόμενος ως άνθρωπος, είπε προς τον ουράνιο Πατέρα Του: «...την δόξαν ην δέδωκάς μοι δέδωκα αυτοίς (= τοις Αποστόλοις και κατ' επέκταση στα μέλη της Εκκλησίας), ίνα ώσιν εν καθώς ημείς εν εσμέν»⁷⁷. Μας δίδαξε, δηλαδή, μία άλλη θεόδοτη πτυχή της θείας δόξας στη γη, η οποία συμβάλλει καθοριστικά, πέραν όλων των προαναφερθέντων, στη διαιώνιση της *ενότητας* της μίας αγίας, καθολικής κι αποστολικής Εκκλησίας του Χριστού.

Στίχ. 4. «Και επήρθη το υπέρθυρον από της φωνής ης εκέκραγον, και ο οίκος επλήσθη καπνού». Ο τελευταίος αυτός στίχος του κειμένου αναφέρει δύο εντυπωσιακά γεγονότα που προέκυψαν από την εμφαντική ουράνια ψαλμωδία των Σεραφεϊμ: α) την *έπαρση-ανόρθωση* του υπέρθυρου του Ναού «από της φωνής ης εκέκραγον» και β), την *παρουσία καπνού* σε όλο το Ναό. Το περιστατικό αυτό μας φέρει στη μνήμη τα πολλά θαυμαστά γεγονότα, τα οποία περιγράφονται –στην Αγία Γραφή και στους βίους πολλών Αγίων–, ως καρποί της δοξολογικής και προσευχητικής ψαλμωδίας⁷⁸.

Η ιερή ψαλμωδία, ως αποκαλυπτικό μέσο και λειτουργικό στοιχείο, συνδέεται πολλάκις με την πραγμάτωση θαυμάτων, θείων παρεμβάσεων κι ενεργειών. Η αλήθεια και η εμπειρία αυτή πρέπει να μας καθιστά ιδιαίτερα προσεκτικούς όλους τους ψάλλοντες –κι αυτόν τον συμψάλλοντα λαό–, γιατί ο Θεός ενεργεί, μέσω της ψαλμωδίας «πολυμερώς και πολυτρόπως»⁷⁹, άλλοτε, δηλαδή, αποκαλυπτικά, άλλοτε θαυματουργικά κι άλλοτε ευεργετικά υπέρ των ανθρώπων. Η δύναμή της εκπηγάζει από το θεοπαράδοτο και αγγελοδιδακτο λειτουργικό θεσμό της, από τον αιογραφικό και υμνογραφικό θείο λόγο της κι από την αγία ζωή των «εν εκκλησίαις»⁸⁰ ψαλλόντων.

Η πλήρωση, τέλος του Ναού με καπνό, σύμφωνα με το όραμα, έδειξε τότε την παρουσία του Θεού. Στη μετά Χριστόν εποχή έχουμε στο Ναό τον καπνό του θυμιάματος, ως ορατό σύμβολο της ευωδίας του Αγίου Πνεύματος και της αναβάσεως των προσευχών μας, «ως θυμίαμα ενώπιον»⁸¹ του θρόνου του τριαδικού Θεού. Ας σημειωθεί ότι το θυμίαμα προσφέρεται σε συγκεκριμένα σημεία της Ακολουθίας, τα οποία συνδέονται με την πορεία της ψαλμωδίας, πράγμα που δεν πρέπει να είναι τυχαίο.

Στο σημείο αυτό περατώνεται όλη η διαπραγμάτευση της εισηγήσεώς μας. Με όσα αναφέραμε σ' αυτή, έγινε, νομίζουμε, φανερό ότι το όραμα του Ησαΐα ήταν, και πρέπει παραμένει για την Εκκλησία μας, ο *τύπος*, η *εικόνα*, ο *τρόπος* και ο *συμβολισμός*: της διατάξεως των χορών, του ήθους, της διαθέσεως, της συνεργασίας, της πειθαρχίας, του ενθουσιασμού, της αγάπης, του θείου φόβου, της συστολής, της αφοσιώσεως κλπ. των ψαλλόντων, γνωρίσματα τα οποία πρέπει να συνοδεύουν και να *ιδιοποιούν* την ορθόδοξη λειτουργική μας πράξη και δη την ιερή μας ψαλμωδία.

Ας ευχηθούμε κι ας προσπαθήσουμε, να μην ακούσουμε το παράπονο του Κυρίου προς τον Ησαΐα: «Εγγίζει μοι ο λαός ούτος εν τω στόματι αυτού και τοις χείλεσιν αυτών τιμώσι με, η δε καρδία αυτών πόρρω απέχει απ' εμού»⁸².

ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

1. Τριαδολογικός ύμνος από τα «*Τα Τυπικά*» του Α' Ήχου. Βλ. *Παρακλητική* (Εκδ. Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος), Αθήνα 1984², σ. 18B⁵.

2. *Πράξ.* 2,44.

3. Για το θέμα Ψαλμωδία και Αποκάλυψη, βλ. στην ειδική μελέτη: Αθ. Θ. Βουρλή, *Δογματικοθηϊκά όψεις της Ορθόδοξης ψαλμωδίας* (Διδακτορική Διατριβή), Αθήνα 1994. σς 27-30 και 100-184. Βλ. επίσης, ενδεικτικά: *Εξόδ.* 33,3.5.34,9: «σκληροτράχηλος», *Εξόδ.* 19,5.23,22: «περιούσιος» λαός, *Ησαΐα* 42,1. 43,20. 45,4. 65,9: θεοφάνειες.

4. *Ψάλμ.* 150,4.

5. *Εξόδ.* 15,1-19.

6. *Δευτερ.* 31,14-19.

7. *Β' Βασιλ.* 16,4. 14-16. Α' *Παραλ.* 15,29. Πρβλ.: Ιππολύτου Ρώμης, *Εισαγωγικά εις τους Ψαλμούς*, XII. *ΒΕΠΕΣ* 6,165 3¹⁻³⁴. Νικηφόρου Βλεμμίδου, *Εξήγησις του Ψαλτηρίου*. *PG* 142,1321A.

8. Πρβλ. Βασιλείου Μ. Βέλλα, *Θρησκευτικά προσωπικότητες της Παλαιάς Διαθήκης*, Τόμ. 1, Αθήνα 1968³, σς 265 εξ.

9. *Ωσιέ* 6,1.6.

10. Βλ. *Migne P. L.* XXVIII 825-828: «Non tam protheta dicendus est quam Evangelista».

11. Βλ. Βασιλείου Μ. Βέλλα, *Ένθ' ανωτ.*, σ. 268. Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος αποκαλεί τον Ησαΐα «μεγαλοφωνότατον» των Προφητών (*Εις τον Ησαΐαν. Έπαινος των απαντησάντων...*, Ομύλ. Β'. *PG* 56, 108, β').

12. *Ησαΐου* 26,9-21.

13. *Εβρ.* 11,37.
14. *Ματθ.* 23,37. *Λουκ.* 13,34.
15. Πρβλ. Αρχιμ. Ιωήλ Γιαννακοπούλου, *Η Παλαιά Διαθήκη κατά τους Ο΄. Ο Προφήτης Ησαΐας* (Εκδοτ. Οίκος Βασιλείου Ρηγοπούλου), Θεσσαλονίκη 1970², σ. 6.
16. *Αποκ.* 4,2-3.
17. *Σύμβολο της Πίστewος*. Βλ. *Ωρολόγιον το Μέγα* (Έκδ. Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος), Αθήνα 1977⁷, σ. 14-15.
18. *Α΄ Κορ.* 4,4,6.
19. Βλ. Αρχιμ. Ιερεμίου Φούντα, *Η περί προϋπάρξεως του Ιησού Χριστού διδασκαλία της Αγίας Γραφής κατά τον Ιερών Χρυσόστομον* (Διδακτορική Διατριβή), Αθήνα 2002, σ. 9.
20. *Αναστάσιμο Θεοτοκίο Δ΄ Ήχου. Παρακλητική*, σ.154Α³.
21. *Αποκ.* 4,2-3.
22. *Ματθ.* 17,5-6.
23. Πρβλ. Παναγιώτου Ν. Τρεμπέλα, *Δογματική*, Τόμ. 1. (Έκδοσις Αδελφότητος θεολόγων «Ο Σωτήρ»), Αθήνα 1978², σς 428-429.
24. Πρβλ. *Ωρολόγιον το Μέγα*⁵, σ. 165: «Η ασώματος φύσις, τα *Χερουβεΐμ*, ασιγήτοις σε ύμνοις δοξολογεί. Εξαπτέρυγα ζώα, τα *Σεραφεΐμ*, ταις απαύτοις φωναΐς σε υπερυνοΐς.
25. Βλ. Αρχιμ. Ιωήλ Γιαννακοπούλου, *Ένθ΄ ανωτ.*, σ. 67.
26. *Ερμηνεία εις τον Προφήτην Ησαΐαν*, Κεφ. ΣΤ΄, β΄. *PG* 56,70. «Επειδή γάρ διηνεκώς λειτουργούσι (τα Σεραφεΐμ) κύκλω του βασιλικού θρόνου, εν διηνεκεί χαρά διατελούσιν, εν αΐδιω ευφροσύνη, αγαλλιάσει ακαταπαύστω, χαΐροντα, σκιρτώντα, ασιγήτους δοξολογόντα» (Ιωάννου Χρυσοστόμου, *Επαινος των απαντησάντων εν τη Εκκλησία...*, β΄. *PG* 56,100).
27. *Λευιτ.* 11,44. *Ιωάν.* 1,18.
28. *Περί της ενσάρκου επιφανείας*, 10. *PG* 26,1000B (*ΕΠΕ* 3,304¹²⁻¹⁴).
29. *Αγκυρωτός*, ΚΣΤ΄. *PG* 43,64C. Βλ. και: Μ. Αθανάσιος, *Εις το «Πάντα μοι παραδόθη...»*, 6. (*PG* 25, 217D). Μ. Βασιλείου, *Ανατρεπτικός απολογητικού Εννομίου Γ΄*, 3. (*PG* 29,661A. *ΕΠΕ* 10, 238¹⁸⁻²¹).
30. Βλ. Αρχιμ. Ιωήλ Γιαννακοπούλου, *Ένθ΄ ανωτ.*, σ. 68.
31. *Αυτόθι*.
32. Βλ. Βασιλείου Βέλλα, *Ένθ΄ ανωτ.*, σ. 243. Πρβλ. *Ωσιέ* 11,19.
33. *Αυτόθι*.
34. Βλ. Αρχιμ. Ιωήλ Γιαννακοπούλου, *Ένθ΄ ανωτ.* σ. 68.
35. Πρβλ. *Γ΄ Βασιλ.* 3,5.11. 8,10-11. 9,2.
36. *Ησαΐον* 6,6-7,
37. «Ουχι πάντες εισί λειτουργικά πνεύματα εις διακονίαν αποστελλόμενα διά τους μέλλοντας κληρομεΐν σωτηρίαν; » (*Εβρ.* 1,14).
38. Βλ. *Ωρολόγιον το Μέγα*, σ. 86. Πρβλ. *Εβρ.* 12,22.
39. Πρβλ. τον αγγελικό σχετικό ύμνο της Θ. Λειτουργίας του Ιωάννου Χρυσοστόμου: «Άγιος, άγιος, άγιος, Κύριος Σαβαώθ, πλήρης ο ουρανός και η γη της δόξης σου...».
40. Πρβλ.: «*Καινούς δε ουρανούς και γην καινήν*» (*Β΄ Πέτρ.* 3,13) και «ιδού καινά ποιώ πάντα» (*Αποκ.* 21,5).
41. Για την ουράνια και επίγεια συμψαλμωδία, βλ. Αθ. Θ. Βουρλή, *Δογματικοθηκικά όψεις...* σς 171-172. 244. Του αυτού, «Οι περί ψαλμωδίας πληροφορίες του αγίου Γρηγορίου Νύσσης», στο συλλογικό έργο του ίδιου συγγραφέα: *Θέματα ιερών ψαλμωδίας*, Τεύχος Α΄, Αθήνα 2000, σς 47-49.
42. *Διαταγαΐ των Αποστόλων Β΄*, LVII. *PG* 1,728A (*ΒΕΠΕΣ* 2,52-53).
43. Ο ιερός Χρυσόστομος γράφει σχετικά: «Το τους θεΐους αναπέμποντας ύμνους φόβω πολλώ συνεσταλμένους, και ευλαβεία κεκοσμημένους, οΐτω προσφέρειν τούτους» (*Επαινος των απαντησάντων εν τη Εκκλησία...*, (*PG* 56, 99, β΄). Πρβλ. και σς: 100, β΄ και 101, γ΄.
44. *Εις τον ΡΒ΄ Ψαλμόν*. *PG* 94,872C (*ΕΠΕ* 7,92²⁴⁻²⁹).
45. *Ευχή* Θ. Λειτουργίας Ιωάννου Χρυσοστόμου.
46. *Ομοΐως*.
47. *Σοφ. Σειράχ* 15, 9. Πρβλ. *Εβρ.* 12,23-24. *Δανιήλ* 3,86.
48. *Επαινος των απαντησάντων εν τη Εκκλησία...*, *PG* 56,106-107, στ΄.
49. *Εφεσίους* 5,19.
50. Βλ. Παναγιώτου Ν. Τρεμπέλα, *Από την Ορθόδοξη Λατρεία μας* (Έκδοσις Αδελφότητος Θεολόγων «Ο Σωτήρ», Αθήνα 2016⁹, 44.
51. *Ένθ΄ ανωτ.*, σ. 45.
52. *Α΄ Θεσσαλ.* 5,17.
53. *Λουκ.* 2,13-14.
54. *Ματθ.* 26,30. *Μάρκ.* 14,26.
55. Βλ. σχετικά: Αθ. Θ. Βουρλή, *Δογματικοθηκικά όψεις ...*, σς 249-252.
56. Βλ. *Ένθ΄ ανωτ.*, σς 194-207.
57. *Προς Κολασσαοΐς επιστολής εξήγησις* (*PG* 124,1264B). Πρβλ.: «*Θεωρίαν το άδειν, ενέργειαν πρακτικήν το ψάλλειν δηλοΐ*» (Διδύμου Αλεξανδρείας, *Υπόμνημα εις τους Ψαλμούς*, Ψαλμός ΙΒ΄. *PG* 39,1217B. *ΒΕΠΕΣ* 45,48³⁰⁻³³).
58. Ο ιερός Χρυσόστομος για τη μαθησιακή αξία και δύναμη της επαναλήψεως, σημειώνει: «Οράς πώς πανταχού τούτο ποιεί (=ο Δανιήδ) και από ταύτης (=της επαναλήψεως) προοιμιάζεται της αρχής, και δεύτερον ενταύθα ΄φανή, και ΄φανή, λέγει; Ποιεί δε τούτο ουχ απλώς, αλλά΄ ώστε διδάξει ημάς δύο ταύτα διά του διπλασιασμού» (*Ομιλ. Εις τον ΡΜΑ΄ Ψαλμόν*, 1. *PG* 55,442. *ΕΠΕ* 7,326). Πρβλ. Του Αυτού, *Εις το κατά Ιωάννην*, Ομιλ. ΜΖ΄, .1. (*PG* 59,264. *ΕΠΕ* 13,592¹³⁻¹⁴).
59. Βλ. Σωκράτους Σχολαστικού, *Εκκλησιαστική Ιστορία*, Βιβλ. ΣΤ΄, Κεφ. Η΄. *PG* 67,689C εξ. Βασιλείου Μεγάλου, *Τοις κατά Νεοκαΐσαρείαν κληρικοΐς*, Επιστολή 207, .3. (*PG* 32,764A. *ΒΕΠΕΣ* 55,141³⁻⁶). Θεοφυλάκτου Αχρίδος, *Apologie de l'eunuchisme*, στην έκδοση του Paul Grauntier, *Theophylacti Achridensis Opera* (Corpus Fortnum Historiae Byzantinae XVI/1), Θεσσαλονίκη 1980, σ. 323⁷ εξ.
60. *Προς Εφεσίους*, IV (*PG* 5,648B. *ΒΕΠΕΣ* 2,265³⁻¹¹).
61. Ο Αθανάσιος ο Μέγας γράφει σχετικά: «Και γαρ Μουσής ωδήν γράφει, και Ησαΐας άδει, και ο Αμβακούμ προσεύχεται μετ΄ ωδής. Πάλιν τε εν εκάστη Βιβλω έστιν ειδεν και προφητεΐας και νομοθεσίας και ιστορίας. Το γαρ αυτό Πνεΐμα επί πάντας εστί» (*Προς Μαρκελλίνον, εις την ερμηνείαν των Ψαλμών*, θ΄. *PG* 27,17D. *ΕΠΕ* 5,24¹⁹⁻²²). Για τον καθοδηγητικό και εμπνευστικό ρόλο του Αγίου Πνεύματος, σε σχέση με την υμνωδία και λατρεία της Εκκλησίας, βλ. περισσότερα στο έργο: Αθ. Θ. Βουρλή, *Δογματικοθηκικά όψεις...*, σς 263-279.

62. *Τοις κατά Νεοκασάρειαν Κληρικοίς*, Επιστολή 207, .3. (PG 32,764A. BEΠΕΣ 55,141³⁻⁶).
63. Πρβλ. Αθ. Θ. Βουρλή, 'Ενθ' ανωτ., σς 217-224.
64. Βλ. τα παλαιοδιαθηκικά χωρία: *Γεν.* 3,2. 11,7. 18,1 εξ. *Ησ.* 6,2-4. 7,14. 52,13 εξ. *Λαυγλ* 7,13 εξ. *Ψαλμ.* 50,12-14. 103,29. 109,1.
65. Βλ. τα καινοδιαθηκικά χωρία: *Ματθ.* 3,13-17. 28,19. *Μάρκ.* 1,9-1. *Λουκ.* 3,21-22. *Πράξ.* 2,1 εξ.
66. Βλ. Παναγιώτου Ν. Τρεμπέλα, *Από την Ορθόδοξη Λατρεία μας*, σ., 45.
67. *Ψαλμ.* 21,22. 25,12. 67,26. 106,32. 149,1.
68. Βλ. Παναγιώτου Ν. Τρεμπέλα, *Ενθ' ανωτ.*, σς 45-46.
69. Πρβλ. *Ματθ.* 18,20. *Πράξ.* 1,14. 2,42. 46-47.
70. *Δευτερ.* 11, 44-45. *Α' Πέτρ.* 1,15-16. Βλ. Παναγιώτου Τρεμπέλα, *Δογματική*, Τόμος 1 (Έκδοσις Αδελφότης θεολόγων «Ο Σωτήρ»), Αθήναι 1978², σς 217-219.
71. *Ματθ.* 17, 2. *Μάρκ.* 9,2.
72. Πρβλ. το α' αναστάσιμο τροπάριο της Γ' Ωδής του πασχαλινού Κανόνα του αγίου Ιωάννου του Δαμασκηνού: «Νυν πάντα πεπλήρωται φωτός, ουρανός τε και γη και τα καταχθόνια...» (*Πεντηκοστάριον* (Έκδοσις Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος), Αθήναι 1959, σ. 2B⁵).
73. Πρβλ. την επαναλαμβανόμενη φράση των ύμνων της εορτής της Αναλήψεως του Κυρίου: «Ανελήφθης εν δόξη» και του Απολυτικίου: «Ανελήφθης εν δόξη Χριστέ ο Θεός ημών» (*Πεντηκοστάριον*, σ. 161A²).
74. *Πράξ.* 2,1.
75. *Εφεσίους* 2,5. *Εβρ.* 12,23.
76. Βλ. β' *Στιχηρό Αίνων Ορθρου Μ. Τρίτης* (Τριώδιον, έκδοσις Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήναι 1975, σ. 369A¹).
77. *Ιωάν.* 17,5.
78. Βλ. Αθ. Θ. Βουρλή, *Δογματικοθηκικά όψεις...*, σς. 152-181.
79. *Εβρ.* 1,1.
80. *Ψαλμ.* 21,22. 25,12. 67,26. 106,32. 149,1.
81. *Ψαλμ.* 140,2.
82. *Ησαίου* 29,13.

Από το ψαλτικό αναλόγιο στη «βυζαντινή χορωδία»: Συναντήσεις της βυζαντινής ψαλτικής με τη ευρωπαϊκή νεωτερικότητα

Κωστής Δρυγιανάκης

Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών Βόλου, Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας, Ελλάδα
cdrygianakis@gmail.com

Περίληψη. Από τον πρώιμο 19ο αιώνα, η Ψαλτική της Ορθόδοξης Εκκλησίας αντιμετωπίζει συγκρίσεις με τον μουσικό κόσμο της Ευρωπαϊκής νεωτερικότητας, που ενσωματώνει πρωτοφανείς τεχνικές αλλά και νέες ιδέες. Οι επαφές με την νεωτερική Ευρώπη οδηγούν τον ψαλτικό κόσμο σε μια σειρά νέα εγχειρήματα, κάποια από τα οποία αποδεικνύονται ανθεκτικά στο χρόνο (ενδεικτικά μουσική τυπογραφία, χρήση ηχητικών τεχνολογιών) ενώ κάποια άλλα ακμάζουν και στη συνέχεια εγκαταλείπονται (προσπάθειες εναρμόνισης, εισαγωγή μουσικών οργάνων κλπ). Η ανάπτυξη μεγάλων «βυζαντινών» χορωδιών μέσα στον 20ο αιώνα, σε καταφανή αντίθεση με τα oligoprosopa αναλόγια των ναών είναι ένας από τους χαρακτηριστικούς καρπούς αυτής της σύγκρισης. Η εισήγηση θα επιχειρήσει να καταδείξει σε ποιο βαθμό οι «βυζαντινές» αυτές χορωδίες αποτελούν νεωτερική ιδιαιτερότητα, εγκαταλείποντας ιδέες και πρακτικές του προνεωτερικού κόσμου που χαρακτηρίζουν τη θρησκευτική λατρεία, παρά τη ρητορική τους σχετικά με μια υποτιθέμενη αποκατάσταση παραφθαρμένων παλαιότερων προτύπων.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το βασικό ερώτημα που έρχομαι να θέσω με την εισήγηση μου (και ενδεχομένως, να προσπαθήσω κάπως να διαλευκάνω) είναι το κατά πόσο η ψαλτική των «βυζαντινών χορωδιών» που εμφανίζονται σε συναυλίες ομοιάζει με την ψαλτική των αναλογίων των ναών. Υπάρχουν προφανείς ομοιότητες (κοινό μουσικό σύστημα, κοινό γενικά ρεπερτόριο, τα ίδια πρόσωπα που συμμετέχουν στο ψαλτήρι και τις συναυλίες κλπ) και μια υποβόσκουσα γενική παραδοχή πως πρόκειται για το ίδιο πράγμα, όμως τελικά φαίνεται πως υπάρχουν και διαφορές που ξεφεύγουν με την πρώτη ματιά.

2. ΕΝΑ ΜΙΚΡΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΩΝ

Θα πρέπει να ξεκινήσω με την παρατήρηση ότι η μουσική της βυζαντινής παράδοσης¹ μελετήθηκε, ειδικά τις τελευταίες δεκαετίες, ακολουθώντας την κειμενική προσέγγιση. Η μέθοδος αυτή είναι ουσιαστικά δάνειο από τη φιλολογία και αποτέλεσε και την πλέον διαδεδομένη μέθοδο προσέγγισης στις πολιτισμικές μελέτες (π.χ. λαογραφία, κοινωνική ανθρωπολογία κλπ) στο μεγαλύτερο μέρος των δυο τελευταίων αιώνων. Ο Γρηγόρης Στάθης μάλλον πρέπει να λογισθεί ως ο πρωτοπόρος της προσέγγισης αυτής στον χώρο της βυζαντινής μουσικής, που ανέδειξε τον τεράστιο πλούτο των μουσικών χειρογράφων που βρίσκονται αποθησαυρισμένα στις μοναστηριακές, κυρίως, βιβλιοθήκες.

¹ Ο όρος «μουσική της βυζαντινής παράδοσης» είναι ακριβέστερος από τον απλούστερο και καθιερωμένο «βυζαντινή μουσική» καθώς πρόκειται για ένα μουσικό σύστημα που ξεκινώντας την εποχή της Βυζαντινής αυτοκρατορίας συνέχισε να διαμορφώνεται και στα μετέπειτα χρόνια της Οθωμανικής (ενδεικτικά Χατζηγιακουμής 1980: 17 κ.ε.). Άλλωστε, και ο όρος «βυζαντινή μουσική» γενικά είναι επινόηση του 20^{ου} αιώνα. Ο Γεώργιος Ι. Παπαδόπουλος, στην ιστορικής σημασίας μελέτη του, το 1890, δεν την κατονομάζει ως τέτοια (χαρακτηριστικός ο τίτλος του βιβλίου: *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής*) (Παπαδόπουλος 1977 [1890]). Ο όρος «μουσική», επίσης αρχίζει να χρησιμοποιείται για την ψαλτική σχετικά πρόσφατα, μέσα στον 19^ο αιώνα δηλαδή (όπως π.χ. στο *Θεωρητικό* του Χρυσάνθου (1977 [1832]), αντικαθιστώντας τον παλαιότερο όρο «παπαδική» (ενδεικτικά, τίτλοι χειρογράφων στον Χατζηγιακουμή 1980: 180 – 189)

Αν ο όρος ‘κειμενική προσέγγιση’ ακούγεται λίγο ακαταλαβίστικος, σημαίνει την αντιμετώπιση της μουσικής ως μουσικό κείμενο, ως νότες δηλαδή ή, με άλλα λόγια, την ταύτιση της μουσικής με την παρασήμανση της. Αυτή η μέθοδος, που έχει αναμφισβήτητα οφέλη, τις τελευταίες δεκαετίες έχει αρχίσει να αμφισβητείται γενικότερα στον χώρο της ανθρωπολογίας (Γκέφου Μαδιανού 2008) και ειδικότερα στον χώρο της ανθρωπολογίας της μουσικής. Η μουσική δεν καθορίζεται μόνο από τις νότες που περιλαμβάνει, αλλά και από ένα πλήθος άλλους παράγοντες, που συνήθως δεν παρασημαίνονται· όπως ενδεικτικά ο τρόπος με τον οποίο γίνεται η ερμηνεία, ο χώρος όπου αποδίδεται η μουσική, το ακροατήριο στο οποίο απευθύνεται κλπ κλπ. Οι παρασήμαντες αυτές πλευρές μπορεί να είναι πολύ καθοριστικές· η μελέτη του Shore (2000) για τις ερμηνείες της *Ωδής της Χαράς* του Μπετόβεν και τις σημασίες τους ρίχνει πολύ φως σε αυτές τις πτυχές. Έτσι δεν είναι παράξενο που το ενδιαφέρον των μελετητών (ιδίως των ανθρωπολόγων) στρέφεται σταδιακά από το κείμενο στην επιτέλεση (ενδεικτικά Beeman 1993: 370 – 371).

Με τέτοιες σκέψεις έρχομαι να προσεγγίσω την βυζαντινή ψαλτική των αναλογιών των ναών και την αντίστοιχη ψαλτική, αν μπορούμε να την πούμε έτσι, των «βυζαντινών χορωδιών» που εμφανίζονται σε συναυλίες και στη δισκογραφία. Προβληματίζομαι εξ αρχής σχετικά με τη χρήση του όρου ‘ψαλτική’ για τις εξωεκκλησιαστικές δραστηριότητες, παρά την ύπαρξη ενός κοινού μουσικού συστήματος και ενός κοινού, γενικά, ρεπερτορίου. Παρατηρώ άμεσα ότι αν ορίζουμε την ψαλτική σαν την φωνητική τέχνη της θρησκευτικής λατρείας, αυτό που ακούγεται στις συναυλίες δεν είναι ψαλτική, αφού το στοιχείο της οργανωμένης λατρείας απουσιάζει. Έχουμε εδώ μια πρώτη, ουσιαστική διαφοροποίηση¹.

Πρέπει να σημειώσω επίσης ότι παρά το μεγάλο πλήθος των μουσικών χειρογράφων, κείμενα με πληροφορίες για την δομή των χορών, τους ρόλους των ψαλτών, τον τρόπο ερμηνείας κλπ έχουμε ουσιαστικώς ελάχιστα. Η Ευαγγελία Σπυράκου (2008) στην εξαιρετική διδακτορική διατριβή της, έχει κάνει μια εκτεταμένη προσπάθεια να ανασυνθέσει, με βάση τις συχνά έμμεσες αναφορές, την εικόνα των ψαλτικών χορών του βυζαντινού και μετά-βυζαντινού κόσμου, κάνοντας φανερό το γεγονός ότι όλα αυτά τα θέματα ήταν οτιδήποτε εκτός από στατικά μέσα στη δισχιλιετή πορεία του Χριστιανισμού. Ένα πολύ μικρότερο σε όγκο και σχετικά πρόσφατο κείμενο, αυτό του Άγγελου Βουδούρη (1935), συζητά με αρκετές λεπτομέρειες την λειτουργία των ψαλτικών αναλογιών του Πατριαρχείου. Τόσο στις πηγές της Σπυράκου, όμως, όσο και στον Βουδούρη, πολλά πράγματα δεν συζητούνται, ως αυτονόητα και αναμφισβήτητα. Αναφορές εμφανίζονται σε θέματα όπου υπάρχουν διχογνωμίες ή άλλου είδους αποκλίσεις.

Βέβαια εδώ δεν θα μπω στη διαδικασία της μελέτης αυτής της μακραίωνης ιστορίας. Θα περιοριστώ στο πλέον πρόσφατο παρελθόν, τονίζοντας ότι από τον 19ο αιώνα ο κόσμος της βυζαντινής ψαλτικής έρχεται σε όλο και στενότερη σχέση με την ευρωπαϊκή νεωτερικότητα, η οποία είναι όλο και πιο κυρίαρχο πολιτισμικό χαρακτηριστικό. Η σύγκριση και η αντιπαράθεση με την νεωτερικότητα διαμορφώνει καθοριστικά την πορεία της ψαλτικής μέσα σ’ αυτά τα τελευταία διακόσια χρόνια, όπως διαμορφώνει και τις περισσότερες πλευρές της ζωής μας. Από τα χαρακτηριστικά της νεωτερικότητας (με τον Διαφωτισμό, την βιομηχανική επανάσταση, τις ιδέες για το εθνικό κράτος κλπ) θα κρατήσω ως σημαντικότερο για τη μελέτη μου την όλο και πιο υποβαθμισμένη («επισημασμένη») παρουσία της θρησκείας στην ιδιωτική και δημόσια ζωή, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Bohlman (2013: xxvii) και την γενικότερη εκκοσμίκευση. Η νεωτερικότητα, έτσι, αφενός επηρεάζει την ίδια την λατρευτική ζωή αλλά επιπλέον δημιουργεί ένα νέο πλαίσιο για την μουσική επιτέλεση, με τις συναυλίες να αποτελούν όλο και σημαντικότερο χώρο πραγμάτωσης της ψαλτικής ή, μάλλον, της βυζαντινής μουσικής, σημαντικότερο από τη λατρευτική πράξη.

¹ Θα ήταν σωστό να διατηρήσουμε τον όρο ψαλτική μόνο για αυτό που επιτελείται μέσα στη θρησκευτική λατρεία, ενώ ο όρος βυζαντινή μουσική μπορεί να χρησιμοποιηθεί ευρύτερα, όπου ακολουθείται το συγκεκριμένο μουσικό σύστημα. Είναι φανερό, ότι η ψαλτική μπορεί να μην είναι βυζαντινή (όπως συμβαίνει, λ.χ., στις περισσότερες εκκλησίες των Επτανήσων) και πολλές διατυπώσεις σε επίσημα κείμενα της Εκκλησίας φανερώνουν τον διαχωρισμό των δυο εννοιών (ενδεικτικά παραθέματα στον Φιλόπουλο 1990: 98, 108). Στην καθημερινή γλώσσα, όμως, σήμερα οι δυο έννοιες γενικά ταυτίζονται.

Έρχομαι λοιπόν εδώ να πω ότι η μετακίνηση από το εκκλησιαστικό στο συναυλιακό πλαίσιο σημαίνει και μεταμόρφωση της ψαλτικής: η συναυλιακή ψαλτική ακούγεται διαφορετικά από αυτή των ναών, ακόμη και ως ηχογράφημα. Παράλληλα με τις σημαντικές διαφορές όμως, η συναυλιακή ψαλτική επιστρέφει κατά κάποιον τρόπο στο ναό, διαμορφώνοντας την λατρευτική εκδοχή και συστήνοντας έτσι επαναδιαπραγματεύσεις του παλαιότερου παρελθόντος μέσα στο γενικότερο πλαίσιο της νεωτερικότητας.

3. ΟΙ ΧΟΡΟΙ ΤΩΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΑΝΑΛΟΓΙΩΝ

Θα ξεκινήσω με μια ανασκόπηση της λειτουργίας των χορών των εκκλησιαστικών αναλογιών, ανακεφαλαιώνοντας το κείμενο του Βουδούρη (1935) και συμπληρώνοντας με παρατηρήσεις από τα σημερινά αναλόγια. Το μοντέλο που καταγράφει ο Βουδούρης ισχύει, με όσες ελλείψεις κι αν παρατηρούνται, για τη μεγάλη πλειοψηφία των ναών της Ελληνικής επικράτειας, φανερώνοντας έτσι πως αποτελεί μοντέλο που προέκυψε από μια μακροχρόνια ζύμωση. Το μοντέλο αυτό διαφέρει σημαντικά από εκείνο της ευρωπαϊκής χορωδίας, που θα δούμε παρακάτω. Ο ψαλτικός χορός έχει συγκεκριμένους ρόλους (τον πρωτοψάλτη, τον λαμπαδάριο, τους δομεστικούς, τον ισοκράτη, τον πρωτοκανόναρχο κλπ). Εμφανίζει έτσι μια ιεραρχία πυραμίδας, που δομείται από πάνω προς τα κάτω (δεν νοείται λ.χ. να έχουμε κανόναρχο ή ισοκράτη αν δεν υπάρχει πρωτοψάλτης) και, σε περίπτωση λειψανδρίας, ο χορός μπορεί να λειτουργήσει ικανοποιητικά καλά με ελαττωμένο προσωπικό. Η ομάδα του εκκλησιαστικού αναλογίου είναι ουσιαστικά ένα συσσωμάτωμα γύρω από τον πρωτοψάλτη, ο οποίος έχει την τιμή αλλά και την ευθύνη «να τα βγάλει πέρα» στις πιο δύσκολες στιγμές. Πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι δεν συμμετέχουν όλα τα μέλη του αναλογίου εξίσου σε όλες τις ψαλμωδίες: οι δυσκολότερες αποδίδονται μόνο από τον πρωτοψάλτη, οι ευκολότερες αντιθέτως αποδίδονται ομοφωνικά. Η σπουδαιότητα των ηγετικών ρόλων, πρωτοψάλτη δηλαδή και λαμπαδαρίου, φαίνεται καθαρά και από το γεγονός ότι μόνο αυτοί διορίζονται επίσημα από το ναό και συνήθως μισθοδοτούνται.

Οι διαπιστώσεις αυτές αποκαλύπτουν πρώτα πρώτα τον παιδαγωγικό χαρακτήρα του ψαλτικού αναλογίου. Το παιδάκι ή ο νέος που θα έρθει στο στασίδι, θα έχει ένα μικρό αλλά όχι ευκαταφρόνητο ρόλο: μαθαίνοντας, ανεβαίνει σταδιακά τα σκαλοπάτια, μέχρι να αυτονομηθεί ο ίδιος ως πρωτοψάλτης. Αυτός ο τρόπος εκμάθησης, που κρατά από τις εποχές που απουσίαζε η οργανωμένη εκπαίδευση, αποτελεί βέβαια εμπολιτισμό ('enculturation', Merriam 1960: 145), ανάπτυξη δηλαδή μιας βαθύτερης σχέσης με τον περιρρέοντα πολιτισμό, το ήθος και την κοσμοθεωρία, εν προκειμένω, της Εκκλησίας. Το ήθος αυτό μπορεί να ιχνηλατηθεί στο πλέγμα των σχέσεων που θα πρέπει να αναπτυχθούν ανάμεσα στα ανώτερα και τα κατώτερα μέλη της ιεραρχίας: ο πρωτοψάλτης καλείται να «αφήνει χώρο» στους βοηθούς του, οι βοηθοί να τον σέβονται και να τον υποστηρίζουν. Αυτή η διαδικασία ασκείται καθημερινά και δημόσια, μέσα στην ευρύτερη ομάδα των πιστών: ο ψάλτης έτσι, αρχάριος ή προχωρημένος, «επιτελεί τον εαυτό του», για να μεταχειριστούμε την ανθρωπολογική ορολογία, ως μέλος ο ίδιος του εκκλησιαστικού σώματος. Δεν είναι παράξενο ότι μεσαιωνικές πηγές προκρίνουν τον ενάρετο ψάλτη από τον καλλίφωνο (ενδεικτικά Σπυράκου 2008: 114–116, 131, Παπαδόπουλος 1977[1890]: 108). Πρέπει επιπλέον να σημειωθεί ότι οι συμμετέχοντες στο, ολιγομελές γενικά, ψαλτικό αναλόγιο επιδιώκεται να είναι διακριτά πρόσωπα: η ποικιλία των φωνών που εναλλάσσονται προσθέτει ενδιαφέρον στην ψαλμωδία, αποτελώντας έτσι αισθητικό στοιχείο. Σ' αυτό το σημείο πρέπει να υπενθυμιστεί και η εμφανής προτίμηση της Ανατολικής Ορθόδοξης Εκκλησίας στους πολλούς μικρούς ναούς αντί για λίγους μεγάλους, και την συνακόλουθη ανάγκη για πολλά ολιγομελή ψαλτικά αναλόγια αντί για λίγα και πολυπρόσωπα.

Αυτό όλο τονίζει ότι η παρουσία του χορού στο εκκλησιαστικό αναλόγιο δεν είναι αυτόνομη. Είναι τμήμα της θρησκευτικής τελετουργίας, από την οποία εξαρτάται και στην οποία η λειτουργία του χορού καθυποτάσσεται. Η λειτουργία του χορού είναι «πλατισωμένη» (framed) για να μεταχειριστούμε την ορολογία της Cowan (1998: 26). Η επιτέλεση της τελετουργίας προέχει σε σχέση με την επιτέλεση της μουσικής, και αυτό καθορίζει πολλές πλευρές της μουσικής ερμηνείας: χαρακτηριστικό είναι το αίτημα για οικονομία δυνάμεων, ώστε να είναι δυνατή η πραγματοποίηση πολύφωνων τελετουργιών και μάλιστα σε τακτική βάση. Η διαμοίραση των τροπαρίων ανάμεσα στα μέλη του χορού, πρακτική που αναμφισβήτητα προτιμάται στην πράξη από την ομοφωνική ερμηνεία, καλύπτει και αυτή την ανάγκη. Επιπλέον, ο ναός και η ψαλτική έχουν μια σχέση αποκλειστικότητας. Ο ναός δεν

δέχεται καμιά άλλη μουσική πλην της ψαλτικής και η ψαλτική, παλαιότερα τουλάχιστον, δεν νοούνται έξω από τον ναό. Η ψαλτική είναι μια τέχνη περιγεγραμμένη μέσα στο ναό. Η διάκριση από το κοσμικό ρεπερτόριο, παρά τις ομοιότητες της ψαλτικής με τα λεγόμενα δημοτικά τραγούδια σε ότι αφορά τις μουσικές δομές, είναι σαφής.

4. ΟΙ ΕΞΩΛΑΤΡΕΥΤΙΚΕΣ «BYZANTINEΣ» ΧΟΡΩΔΙΕΣ

Στην αντίπερα πλευρά, οι «βυζαντινές» χορωδίες αποτελούν καταρχήν νεολογισμό. Εμφανίζονται κάπου στα τέλη της δεκαετίας το 1920, για να γιγαντωθούν στη δεκαετία του 1960, με τη χορωδία του Πανελληνίου Συλλόγου Ιεροψαλτών που ηχογράφησε για την δισκοθήκη της Ζωής· και πρέπει να υπογραμμίσουμε το γεγονός ότι η μορφολογία τους γενικά μεταβλήθηκε έντονα μέσα στον αιώνα της ιστορικής παρουσίας τους. Η δημιουργία τους αποτελεί καρπό του αιτήματος για μεγάλες ψαλτικές ομάδες που εκκολάπτεται στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και διατυπώνεται ήδη από τις αρχές του 20ου αιώνα από τον Κωνσταντίνο Ψάχο στη εφημερίδα Φόρμιγγα (Φιλόπουλος 1990: 150).

Οι ρίζες των εξωλατρευτικών αυτών «βυζαντινών» χορωδιών σαφώς βρίσκονται στην ευρωπαϊκή νεωτερικότητα. Οι ευρωπαϊκές χορωδίες, τόσο στην ευρωπαϊζουσα Αθήνα όσο και στην κοσμοπολίτικη Κωνσταντινούπολη, αποτέλεσαν αρχικά αντικείμενο μίμησης και, στη συνέχεια, προβληματισμού (Φιλόπουλος 1990: 98 – 99, Παπαδόπουλος 1977[1890]: 501 – 516). Οι πρώτες χορωδίες που καταπαύστηκαν με το θρησκευτικό ρεπερτόριο στην Ελλάδα ήταν όμοιες με τις ευρωπαϊκές της εποχής τους, ενσωματώνοντας γυναίκες και ακραιφνώς πολυφωνικό ρεπερτόριο (Φιλόπουλος 1990: 103 – 135)· στις αρχές του 20ου αιώνα συναντούμε τα πρώτα βήματα προς την πρακτική και την θεωρία της βυζαντινής παράδοσης, όπως χαρακτηριστικά με την Χορωδία του Αγίου Γεωργίου Καρύτση, που απέδιδε εναρμονίσεις βυζαντινών ύμνων και ήταν αμιγώς ανδρική. Σημαντικά βήματα προς το βυζαντινό μοντέλο έκανε η πρώιμη Χορωδία του Σίμονα Καρά, στα τέλη της δεκαετίας του 1920, όσο κι αν επιχείρησε να εφαρμόσει ανεπιβεβαίωτες υποθέσεις, όπως την ‘διπλή συνηχητική γραμμή’ του Κωνσταντίνου Ψάχου, που είναι ουσιαστικά η πρώτη εξωλατρευτική χορωδία με προσανατολισμό στο ψαλτικό ρεπερτόριο. Όμως η σταθεροποίηση των χαρακτηριστικών αυτών των χορωδιών πραγματοποιείται στη δεκαετία του 1950, όπου πρωτοεμφανίζεται και ο όρος «βυζαντινή χορωδία» σε ετικέτα δίσκου.

Σ’ αυτή τη φάση της σταθεροποίησης, οι βυζαντινές χορωδίες είναι πολυπρόσωπες και χαρακτηρίζονται από ομοιόμορφο χρώμα και ηχητικό όγκο. Ο ηχητικός όγκος που εντείνεται από τον ισχυρό ισοκράτη προφανώς αντικατοπτρίζει αντιλήψεις που συναντιούνται στην λόγια μουσική της ρομαντικής και μετά-ρομαντικής Ευρώπης, ενώ στον ίδιο προσανατολισμό παραπέμπουν και οι αρμονικές κινήσεις του ισοκράτη που αποφεύγει τα διάφωνα διαστήματα, μια πρακτική που δεν συναντιέται στα ψαλτικά αναλόγια ως και αρκετά χρόνια αργότερα. Όμοια δάνειο από την δυτικοευρωπαϊκή αισθητική είναι η ρυθμική ακρίβεια που χαρακτηρίζει τις ερμηνείες, οι οποίες επικεντρώνονται στη μουσική πρακτική, αποκόπτοντας την από το τελετουργικό της πλαίσιο.

Οι χορωδίες της Ευρώπης (ιδίως της Γερμανίας, όπως παρατηρεί ο Bohlman (2004: 50)) ενσάρκωναν τροποντινά την ιδέα της ισοτιμίας· όλοι οι χορωδοί ισότιμοι απέναντι στο διευθυντή, αντικατοπτρίζοντας ιδέες περί πολιτικής ισοτιμίας (οι πολίτες ισότιμοι απέναντι στο κράτος) που προπαγανδίζονταν από τα νέα ευρωπαϊκά κράτη. Αυτές οι ιδέες διατηρούνται ατόφιες στις «βυζαντινές» χορωδίες. Μπορεί να παρατηρήσει κανείς σ’ αυτές την όμοια απόσταση όλων των χορωδιών από τον διευθυντή, σε αντίθεση με την πυραμιδοειδή ιεραρχία του ψαλτικού αναλογίου, όμοια και την απώλεια των προσωπικών ιδιοτυπιών του κάθε μεμονωμένου χορωδού, σε αντίθεση με την πρακτική της διαμοίρασης των τροπαρίων ανάμεσα στους ψάλτες του αναλογίου. Μπορεί επίσης να παρατηρήσει κανείς και το διακριτό κενό που παρουσιάζεται ανάμεσα στους χορωδούς και τον διευθυντή της χορωδίας (έστω κι αν λέγεται χοράρχης), σε αντίθεση με τον τρόπο που γεφυρώνεται η απόσταση ανάμεσα στον πρωτοψάλτη και τους αρχάριους χορωδούς του αναλογίου. Όλα αυτά απηχούν γενικότερες κοσμοαντιλήψεις, που εμφανίζουν και θεολογικά ανάλογα (ενδεικτικά, η αποδοχή ή όχι της ερμηνευτικής διαμεσολάβησης των «Πατέρων» της Εκκλησίας ανάμεσα στα βιβλικά κείμενα και τους σύγχρονους πιστούς).

Οι αλλαγές αυτές σχετίζονται με τις πολιτικές και τις συνακόλουθες πολιτισμικές αλλαγές των τελευταίων δύο αιώνων. Δεν πρέπει να παραβλέψουμε το γεγονός ότι μέσα στον 19ο αιώνα, οι πιστοί

της Ανατολικής Ορθόδοξης Εκκλησίας σταδιακά αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους όχι πια σαν «Ρωμαϊκό μιλιέτι», θρησκευτική κοινότητα μέσα στην Οθωμανική αυτοκρατορία, αλλά σαν Ελληνικό έθνος με δικαίωμα αυτοδιάθεσης¹. Οι αντιλήψεις για το έθνος αντικατοπτρίζονταν στον σχηματισμό χορωδιών παντού στην Ευρώπη τον 19ο αιώνα. Οι χορωδίες, όπως παρατηρεί ο Bohlman (2004: 49 - 51) «υλοποιούσαν την σύγκλιση ανάμεσα στο πολιτικό και το λαϊκό περισσότερο από κάθε άλλο φαινόμενο», δίνοντας έτσι στο λαϊκό την αιγίδα του εθνικού.

Έρχομαι να υπογραμμίσω εδώ το γεγονός ότι οι βυζαντινές χορωδίες, μαζί με την ρητορική σχετικά με την αποκατάσταση μιας «φθαρμένης» παράδοσης που τις περιέβαλε, είναι ένα φαινόμενο που υπαγορεύεται από τις ανάγκες της εποχής (δηλαδή της Ελλάδας του 20ου αιώνα, με τα όσα σκαμπανεβάσματα της) και που ενσωματώνει τα τεχνικά χαρακτηριστικά των καιρών, τα οποία μάλιστα εξελίσσονται με την πάροδο του χρόνου και είναι καθοριστικά για την αισθητική του προκύπτοντος αποτελέσματος. Η κοινή παιδεία των χορωδιών, που βασίζεται στις νεωτερικές τεχνολογίες (τυπογραφία, ραδιόφωνο, δισκογραφία, διαδίκτυο κλπ) δεν θα πρέπει να υποθεθεί για τα παλαιότερα χρόνια: μάλιστα υπάρχουν χαριτωμένα αποφθέγματα σχετικά για την αδυναμία των δασκάλων της ψαλτικής να συμφωνήσουν για θέματα μουσικής σημειογραφίας πριν τη Μεταρρύθμιση του 1814 (Στάθης 1993 [1978]: 45, 89). Οι δυσκολίες στην επικοινωνία και τις μετακινήσεις θα πρέπει να αποτελούσαν σημαντικό ανασταλτικό παράγοντα για το συντονισμό μεγάλων ομάδων, ενώ αντίστοιχα το τεράστιο ποσοστό αναλφαβητισμού των μεσαιωνικών και πρώιμων νεώτερων χρόνων έκανε την μετάδοση της γνώσης σε μεγάλο βαθμό προφορική, δημιουργώντας έτσι αναρίθμητες τοπικές παραλλαγές. Η αριθμητική υπεροχή του αγροτικού έναντι του αστικού πληθυσμού στους προηγούμενους αιώνες υποδηλώνει ακόμη περισσότερες δυσκολίες στην οργάνωση μεγάλων ομάδων.

Το ενδιαφέρον για το παλαιό παρελθόν και η ρητορική περί της αποκατάστασης της παράδοσης, επίσης, θα πρέπει να υπογραμμιστεί ότι είναι ιδιαιτερότητες της νεωτερικότητας, που όπως διαπιστώνεται (Appadurai 1996: 194, 202) αποτελούν τελικά χαρακτηριστικές κινητήριες δυνάμεις της. Στην περίπτωση της βυζαντινών χορωδιών, σημαντικό ρόλο έπαιξε η προσπάθεια γεφύρωσης του παρόντος με το παλαιότερο βυζαντινό παρελθόν, εξοβελίζοντας την Οθωμανική περίοδο (και την ψαλτική των περιοχών έξω από το ελληνικό κράτος), πράγμα που όπως παρατηρεί ο Χατζηγιακουμής (1980: 18 – 19) αποτέλεσε για χρόνια ανασταλτικό παράγοντα στη μελέτη της ψαλτικής, ακόμα και στην κειμενική της μορφή.

Οφείλω επίσης να παρατηρήσω το γεγονός πως η συναυλιακή ψαλτική, συνδυασμένη με την θεσμική, εκκοσμηκευμένη εκπαίδευση (που δεν προϋποθέτει συμμετοχή στο ψαλτικό αναλόγιο)², οδηγεί σταδιακά σε μια αυτονόμηση της ψαλτικής από την λατρευτική πράξη. Στην θρησκευτική τελετουργία, κορυφή της ιεραρχίας που πραγματοποιεί την επιτέλεση είναι ο ιερέας: στη μουσική συναυλία, αντίθετα, είναι ο ψάλτης (για την ακρίβεια, ο χοράρχης) στον πρωταγωνιστικό ρόλο. Η διεκδίκηση αυτή της ορατότητας στο νεωτερικό περιβάλλον που τιμά την επιστημονική γνώση, ουσιαστικά δηλαδή εκτός του ναού, σκιαγραφεί μια μεταβολή του ψαλτικού υποκειμένου: η μουσική μόρφωση αποκτά πρωτεύοντα ρόλο. Η θρησκευτική πίστη και ο ενάρετος βίος του ψάλτη δεν αρκούν. Δεν είναι επίσης περίεργο πως οι βυζαντινές χορωδίες λειτουργούν κυρίως μέσα από συλλόγους, που αποτελούν μια νεωτερική, κοσμική μορφή συλλογικότητας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η ψαλτική γλιστρά από τη σφαίρα της τελετουργίας στην σφαίρα της τέχνης.

¹ Για το δικαίωμα της κυριαρχίας και της αυτοδιάθεσης, ως χαρακτηριστικό του έθνους, παραπέμπω στον Άντερσον (1997: 26–27). Επίσης, για τη μετάβαση από το Ρωμαϊκό στο Ελληνικό, εξαιρετικές οι παρατηρήσεις του Herzfeld (2002: 45–50)

² Η θεσμική, εξωεκκλησιαστική εκπαίδευση των ψαλτών είναι αρκετά πρώιμη υπόθεση, αφού τμήμα βυζαντινής μουσικής λειτουργεί στο Ωδείο Αθηνών από το 1905 (Αντωνέλλης 1956: 23). Περνώντας τα χρόνια, διδάσκεται σε όλο και περισσότερα ωδεία, παράλληλα με θεσμοθετημένες σχολές των Μητροπόλεων, και στα τέλη της δεκαετίας του 1980 εισάγεται στα κρατικά μουσικά Γυμνάσια αλλά και στα μουσικολογικά τμήματα των πανεπιστημίων: γίνεται δηλαδή αντιληπτή σαν αυτοτελής μουσική γνώση, τμήμα της εθνικής παιδείας και όχι της εκκλησιαστικής, ενταγμένη στο κοσμικό και όχι στο θρησκευτικό πλαίσιο, παρόμοια με την λεγόμενη «παραδοσιακή» μουσική.

5. ΑΛΛΗΛΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ

Το χορωδιακό μοντέλο, όμως, που ακολουθεί τα πρότυπα της ευρωπαϊκής νεωτερικότητας δεν περιορίζεται μόνο στο συναυλιακό χώρο που αποτέλεσε την κυριότερη κοιτίδα ανάπτυξης του. Εμφανίζεται και σε αρκετές εκκλησίες, κυρίως λόγιες και εύπορες, που ενσωματώνουν με γενικά ταχύτερο ρυθμό νεωτερικά χαρακτηριστικά: χωρίς, ωστόσο, να εκτοπίζει ολοσχερώς και τις ιδιαιτερότητες του «παραδοσιακού», ας το πούμε έτσι, αναλογίου. Βλέπουμε έτσι τους διακριτούς ρόλους να περιορίζονται, ωστόσο ο πρωτοψάλτης και ο λαμπαδάριος διατηρούν τον διττό ρόλο τους ως μονωδοί και διευθυντές. Βλέπουμε την ομοφωνική ψαλμωδία και υπερτερεί σημαντικά, χωρίς βέβαια να απουσιάζουν τελείως και οι διακριτές παρουσίες των εξεχόντων μελών του αναλογίου, ενώ ο εκπαιδευτικός ρόλος έχει γενικά αποσυνδεθεί από το ψαλτήρι και έχει παραδοθεί σε θεσμοθετημένες σχολές.

Όμως αυτή η διαπίστωση κάνει ακόμη πιο δύσκολη τη διάκριση ανάμεσα σε συναυλιακή και εκκλησιαστική ψαλτική, γιατί είναι φανερό ότι τα δυο μοντέλα επικοινωνούν μεταξύ τους και ότι οι προσπάθειες αποκατάστασης της «φθαρμένης» ψαλτικής δεν περιορίστηκαν σε συναυλιακές ανακατασκευές, αλλά εισήλθαν από νωρίς και στο εκκλησιαστικό ψαλτήρι. Το ψαλτήρι, ειδικώς στην Αθήνα, πολλές φορές αποτέλεσε χώρο πειραματισμού (Φιλόπουλος 1990: ενδεικτικά 85–87, 110–122), σε βαθμό που η προσαρμογή της δομής του χορού σύμφωνα με το ευρωπαϊκό χορωδιακό μοντέλο να γίνεται εύκολα αποδεκτή, ενίοτε δε και να μοιάζει αναπόφευκτη.

6. ΕΠΙΛΟΓΙΚΑ

Κλείνοντας, συνοψίζω. Διαπιστώνω την ύπαρξη μιας συγκεκριμένης δομής στο ψαλτικό αναλόγιο, που δεν είναι όμοια με αυτή της «βυζαντινής», ούτε πολύ περισσότερο της ευρωπαϊκής χορωδίας, και η οποία είναι προσαρμοσμένη στις ανάγκες της θρησκευτικής λατρείας, που περιλαμβάνουν τόσο την εκπαίδευση των ψαλτών όσο και την επιτέλεση της θρησκευτικότητας. Αντίθετα, η δομή των «βυζαντινών» χορωδιών αντικατοπτρίζει τόσο τις ιδέες και τις δυνατότητες της νεωτερικής εποχής τους, μέσα στις οποίες περιλαμβάνεται και η προσπάθεια μιας φαντασιακής ανακατασκευής του παρελθόντος.

Αναφορές

Στα αγγλικά:

Beeman, William, 1993: «The Anthropology of Theater and Spectacle». Στο *Annual Review of Anthropology*, τ. 22 (1993), σσ. 369 – 393

Bohlman, Philip V., 2004: *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara: ABC - Clio

Bohlman, Philip V., 2013: *Revival and reconciliation: Sacred music in the making of European modernity*. London: Scarecrow

Merriam, Alan P., 1964: *The Anthropology of Music*. Penumbrina: Northwestern University press.

Shore, Cris, 2000: *Building Europe: The Cultural Politics of European Integration*. London: Routledge.

Στα ελληνικά:

Αντερσον, Μπένεντικτ, 1997 [1983]: *Φαντασιακές κοινότητες. Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*. Μετάφραση Π. Χαντζαρούλα. Αθήνα: Νεφέλη

Αντωνέλλης, Παναγιώτης Σ., 1956: *Η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική*, Αθήνα: (χ.ε.)

Appadurai, Arjun 2014 [1996]: *Νεωτερικότητα χωρίς σύνορα: Πολιτισμικές διαστάσεις της παγκοσμιοποίησης*. Μετάφραση: Κώστας Αθανασίου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια

- Βουδούρης, Άγγελος 1935: *Οι μουσικοί χοροί της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας κατά τους κάτω χρόνους*. Κωνσταντινούπολη: (χ.ε.)
- Γκέφου – Μαδιανού, Δέσποινα 2010: *Πολιτισμός και εθνογραφία: Από τον Εθνογραφικό Ρεαλισμό στην Πολιτισμική Κριτική*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα
- (Κόβαν) Cowan, Jane K. 1998 [1990]: *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη Βόρεια Ελλάδα*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- Παπαδόπουλος, Γεώργιος Ι. 1977 [1890]: *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής*. Αθήνα: Κουλτούρα
- Σπυράκου, Ευαγγελία 2008: *Οι χοροί ψαλτών κατά τη βυζαντινή παράδοση*. Αθήνα: I.B.M.
- Στάθης, Γρηγόρης, 1993 [1978]: *Η εξήγησις της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας*. Αθήνα: I.B.M.
- Φιλόπουλος, Γιάννης 1990: *Εισαγωγή στην ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική*. Αθήνα: Νεφέλη
- Χατζηγιακουμής, Μανώλης 1980: *Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής 1453 – 1820*. Αθήνα, M.I.E.T.
- Herzfeld, Michael 2002 [1982]: *Πάλι δικά μας: Λαογραφία, ιδεολογία και η διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- Χρυσάνθος, Μητροπολίτης Δυρραχίου ο εκ Μαδύτων 1977 [1832]: *Θεωρητικόν μέγα της μουσικής*. Επιμέλεια Γ. Χατζηθεοδώρου. Αθήνα: Σπανού (Τεργέστη)

Το χειρόγραφο αριθ. 44 της βιβλιοθήκης του Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως

Κυριάκος Καλαϊτζίδης

«Εν Χορδαίς», Ελλάδα

art@enmusic.gr

Το χειρόγραφο 44 του Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως βρίσκεται σήμερα στη συλλογή των Τουρκικών Ιστορικών Αρχείων της Αγκύρας και εντοπίστηκε πρόσφατα. Παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη μελέτη της κοσμικής μουσικής για πολλούς λόγους. Είναι ιδιόγραφος κώδικας του Πέτρου Πελοποννησίου και περιλαμβάνει ικανό αριθμό φωνητικών συνθέσεων της Λόγιας Μουσικής της Πόλης, κατά κύριο λόγο μπεστέδες, σεμάγια και σαρκιά. Εμπλουτίζει σημαντικά το ήδη υπάρχον ρεπερτόριο δεδομένου ότι διασώζει άγνωστα μέχρι σήμερα έργα. Νέο στοιχείο που επίσης κομίζει είναι η συχνή χρήση συμβόλων σημειογράφησης των ρυθμικών κύκλων συμβάλλοντας ουσιαστικά στο θέμα της εξήγησης των κοσμικών μελών.

ΠΡΟΪΜΙΟ

Εξέχοντες μουσικοί και μουσικολόγοι έχουν αναφερθεί διεξοδικά στην οργανική σχέση της κοσμικής μουσικής της Ανατολής με την καθ' ημάς εκκλησιαστική. Έχει, επίσης, καταδειχθεί ο ευεργετικός ρόλος της χειρόγραφης παράδοσης της βυζαντινής μουσικής στην αποθησαύριση έργων κοσμικής μουσικής, σώζοντάς τα έτσι από τη λήθη του χρόνου. Σήμερα έχουμε τη χαρά να παρουσιάσουμε ακόμη έναν άγνωστο και σπουδαιότατο κώδικα που περιέχει έργα κοσμικής μουσικής καταγεγραμμένα με τη βυζαντινή παρασημαντική. Πρόκειται για το χειρόγραφο αριθμ. 44 του Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως.

ΟΛΙΓΑ ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Ο «Εν Κωνσταντινουπόλει Ελληνικός Φιλολογικός Σύλλογος» (Ε.Φ.Σ.Κ.), μία από τις σημαντικότερες και πλέον δραστήριες ελληνικές πολιτιστικές εταιρείες του 19ου αι. και των αρχών του 20ου αι., ιδρύθηκε το 1861 με πρωτοβουλία του λογίου ιατρού Ηρακλή Βασιάδη (1821-1890) και με οικονομική υποστήριξη των επιχειρηματιών Γεωργίου Ζαρίφη και Χρηστάκη Ζωγράφου, γνωστών τραπεζιτών του Γαλατά. Ο Σύλλογος είχε την έδρα του στο Πέραν της Κωνσταντινουπόλεως και ανέπτυξε τις ποικίλλες εργασίες του χωρίς διακοπή μέχρι περίπου το 1923 οπότε και επαύθη αναγκαστικώς η λειτουργία του.

Ανάμεσα στις πολυσχιδείς δραστηριότητες του Συλλόγου που τον ανέδειξαν ως ανεπίσημο Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού του Ελληνισμού της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, ήταν και η λειτουργία Βιβλιοθήκης. Με δωρεές και αγορές οι συλλογές της βιβλιοθήκης του έφτασαν να αριθμούν το 1923 περί τους 28,000 τόμους και εκατόν ογδόντα τρία (183) χειρόγραφα. Σήμερα - σύμφωνα με τον κατάλογο του Moraux¹ - σώζονται εκατόν σαράντα εννέα (149) χειρόγραφα στην

¹ Paul Moraux, *Catalogue des Manuscrits Grecs (Fonds du Syllogos)*, Türk Tarih Kurumu Basimevi, (β' έκδοση) Αγκυρα 1989. Σχετικές εργασίες έχουν επίσης δημοσιεύσει οι Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, «Κατάλογος τῶν ἐν τῷ Ἑλληνικῷ Φιλολογικῷ Συλλόγῳ χειρογράφων βιβλίων. Μέρος Α'», *Ἑλληνικὸς Φιλολογικὸς Σύλλογος Κωνσταντινουπόλεως, Παράρτημα τοῦ Κ'-ΚΒ' τόμου* (1892), σ. 76-130 και Δημήτριος Μ. Σάρρος, «Κατάλογος τῶν χειρογράφων τοῦ ἐν Κωνσταντινουπόλει Ἑλληνικοῦ Φιλολογικοῦ Συλλόγου», *Επετηρὶς Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν* 8 (1931), σ. 157-199, και 9 (1932), σ. 129-172. Τέλος, ιδιαίτερα πλούσια είναι η ιστοσελίδα σχετικού ερευνητικού προγράμματος του Τμήματος Βυζαντινῶν και

βιβλιοθήκη της Τουρκικής Ιστορικής Εταιρίας (Türk Tarih Kurumu) στην Άγκυρα, ενώ τα βιβλία είναι διασκορπισμένα σε έξι – επτά διαφορετικές βιβλιοθήκες σε Άγκυρα και Κωνσταντινούπολη. Ανάμεσα στα χειρόγραφα σώζονται και δεκατέσσερα βυζαντινής μουσικής που καλύπτουν μία χρονική περίοδο από τον ιβ' έως και τον ιθ' αι. Τα περισσότερα από αυτά είναι ιδιαίτερου ενδιαφέροντος και οπωσδήποτε χρήζουν περαιτέρω μελέτης.

ΟΛΙΓΑ ΚΩΔΙΚΟΛΟΓΙΚΑ

Η προσοχή μας στρέφεται στο χειρόγραφο αριθμ. 44 που είναι και το μόνο που περιέχει κοσμική μουσική. Είχαμε εντοπίσει τον συγκεκριμένο κώδικα κατά τη διάρκεια της έρευνας για την εκπόνηση της διδακτορική μας διατριβής, αλλά οι τότε συνθήκες δεν ευνοούσαν την μελέτη του. Εντούτοις, κατά το χειμερινό εξάμηνο του τρέχοντος ακαδημαϊκού έτους βρέθηκα στην Άγκυρα ως Επισκέπτης Καθηγητής στο Μουσικό Τμήμα του Yildirim Beyazit. Εκεί, με την πολύτιμη συνδρομή του συναδέλφου Cenk Güray, τον οποίο και από την θέση αυτή τον ευχαριστώ θερμά, βρέθηκε ο τρόπος να επισκεφτούμε την βιβλιοθήκη της Τουρκικής Ιστορικής Εταιρίας και να μελετήσουμε το εν λόγω χειρόγραφο.

Πρόκειται για μία σπουδαιότατη Ανθολογία κοσμικής και εκκλησιαστικής μουσικής, με ελάχιστες παρεμβολές κειμένου στα λατινικά που αφορά την επιστήμη της Ιατρικής. Χρονολογείται στα μέσα του ιη' αι.¹ και οι διαστάσεις του είναι 31X20 εκ. Επειδή δεν κατέστη δυνατό να δούμε τον κώδικα, η μελέτη του και η εξαγωγή των όποιων συμπερασμάτων έγινε από ψηφιακές, έγχρωμες φωτογραφίες. Ως εκ τούτου, δεν μπορούμε να αποφανθούμε σχετικά με την κατάσταση του χειρογράφου, τη βιβλιοδεσία, τα τετράδια που το συγκροτούν και το υδατογράφημα.

Σύμφωνα με το οπτικό υλικό που έχουμε στη διάθεσή μας, ο κώδικας είναι χαρτώος και αριθμεί τριακόσια τριάντα επτά (337) φύλλα. Εντούτοις, εντοπίζονται δύο διαφορετικές αριθμήσεις. Μία παλαιότερη ανά σελίδα (σύνολο 998 σελίδων) και μία νεώτερη ανά φύλλο. Από την αντιπαραβολή των δύο αυτών αριθμήσεων συνάγεται ότι κώδικας περιείχε περισσότερα φύλλα από αυτά που σώζονται μέχρι σήμερα. Κατά την μελέτη του χειρογράφου από τις διαθέσιμες φωτογραφίες διαπιστώνουμε ότι λείπουν οι σσ. 196-207, 259-266, 285-288, 440-444, 852-856, 883-884 και αυτό επιβεβαιώνεται και από τον κατάλογο του Moraux². Είκοσι πέντε φύλλα είναι άγραφα³ και επίσης μπορούμε να διακρίνουμε μικρές φθορές στις άκρες των πρώτων φύλλων γεγονός που καθιστά προβληματική την ανάγνωση της κεφαλίδας ορισμένων έργων.

ΓΡΑΦΕΙΣ

Εκτός από τις σημειώσεις ιατρικής στα λατινικά, διακρίνουμε τουλάχιστον τρεις γραφικούς χαρακτήρες. Το τμήμα του κώδικα από το φ 312r μέχρι και το φ 334v έχει γραφεί, κατά την άποψή μας, από τον Πέτρο Βυζάντιο. Η άποψή μας ενισχύεται με την αντιπαραβολή των φύλλων αυτών με το χφ της Βιβλιοθήκης Ψάχου 19/173 που έχει γραφεί από τον ίδιο (εικ. 1 και 2 στο τέλος του κειμένου). Τα φφ 336r-337r υπογράφονται από κάποιον Γεώργιο, προφανώς μαθητή των τριών διδασκάλων. Όλος ο υπόλοιπος κώδικας έχει γραφεί, και πάλι κατά την άποψή μας, από το χέρι του Πέτρου Πελοποννησίου. Μία απλή αντιπαραβολή με τα ήδη γνωστά χειρόγραφα του Πέτρου, και ιδίως αυτά που περιέχουν κοσμική μουσική, επιβεβαιώνει αυτή τη διαπίστωση. Στους κώδικες Βιβλιοθήκη Κωνσταντίνου Ψάχου (ντοσιέ) 60 που αριθμεί 53 φφ, Βιβλιοθήκη Κωνσταντίνου Ψάχου (ντοσιέ) 137 με 40 φφ, Γριτσάνη 3 με 250 φφ και Βιβλιοθήκη Ρουμανικής Ακαδημίας 927 με 86 φφ διακρίνουμε τον ίδιο γραφικό χαρακτήρα, την ίδια χαρακτηριστική εικόνα ακαταστασίας στην

Νεοελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Κύπρου <https://ucy.ac.cy/chartophylakeion/el/>

¹ Στο φ 2r αναφέρεται ως τόπος το Lugduni Batavorum (Λέιντεν, Ολλανδία) και η χρονολογία 1717. Προφανώς αφορά το μέρος του κώδικα με τις σημειώσεις Ιατρικής στα λατινικά.

² Paul Moraux, ό.π.

³ Πρόκειται για τα φφ 12r, 13v, 17r, 17v, 25r, 27v, 28r, 29r, 40r, 40v, 41v, 51v, 61v, 79v, 84r, 88r, 216r, 286r, 287r, 290r, 290v, 292r, 335r, 335v και 337v.

οργάνωση της ύλης, αλλά ταυτόχρονα και την ίδια βαθειά γνώση του ρεπερτορίου και των δομικών συστατικών της Λόγιας Μουσικής της Πόλης (εικόνες 3 – 8 στο τέλος του κειμένου).

Το γεγονός ότι έχουμε πλέον στη διάθεσή μας ακόμη ένα χειρόγραφο με κοσμική μουσική που προέρχεται μάλιστα από το χέρι του Πέτρου Πελοποννησίου, κορυφαίου μελοποιού της εκκλησιαστικής μουσικής, δεινού εξηγητή, ενεργού μουσικού τόσο στην εκκλησιαστική, όσο και στην κοσμική μουσική, και κυρίως ως προς το θέμα μας, σημαντικού και έμπειρου κωδικογράφου, μεγεθύνει τη σπουδαιότητά του ευρύματος.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ

Το περιεχόμενο του κώδικα είναι μεικτό. Κατά κύριο λόγο περιέχει εκκλησιαστική μουσική και δύο ενότητες κοσμικής μουσικής, μία στην αρχή του κώδικα και μία προς το τέλος που συμποσούνται σε πενήντα έξι (56) φύλλα ή εκατόν δώδεκα (112) σελίδες περίπου, που έρχονται να προστεθούν στις 4,200 σελίδες, γνωστές πλέον από την προγενέστερη έρευνά μας. Με μία πρώτη ματιά, διακρίνεται διαφορετική μελάνη και γραφίδα στις δύο αυτές ενότητες: πιο παχιά γράμματα και πιο σκούρη μελάνη για τα κοσμικά, πιο λεπτά γράμματα και πιο αχνή μελάνη για τα εκκλησιαστικά, γεγονός που μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι γράφηκαν σε διαφορετικές χρονικές στιγμές.

Τα εκκλησιαστικά μέλη που καταλαμβάνουν και τον κύριο όγκο της ύλης έχουν προφανώς ιδιαίτερη σημασία εκ του γεγονότος ότι σημειογραφήθησαν από το χέρι του Πέτρου Πελοποννησίου. Διακρίνουμε αποσπάσματα του Δοξασταρίου, του Τριωδίου του Πεντηκοσταρίου και μικρό αριθμό Καλοφωνικών Ειρμών. Μεγάλο μέρος καταλαμβάνουν Μαθήματα Στιχηραρίου με παρεμβολές εκτενών κρατημάτων. Εντοπίζουμε ονόματα μελουργών όπως του Ιωάννη του Γλυκέως, του Μανουήλ Χρυσάφη, του Ιωάννη Κουκουζέλη κ.ά. Σε πολλά σημεία του κώδικα, ο Πέτρος δεν δίδει πλήρη τα μαθήματα, αλλά φαίνεται να δοκιμάζει διαφορετικούς τρόπους γραφής ή ίσως και εξήγησης μίας μελωδίας παραθέτοντας την ίδια μουσική φράση με δύο ή και τρεις εκδοχές σημειογράφησης (εικ. 9). Θα ήταν, τέλος, σοβαρή παράλειψη να μην κάνουμε μνεία στις δύο σελίδες που παραθέτει με πίνακες συνάθροισης θέσεων (3v-4r) (εικ.10)

Τα λίγα φύλλα που προέρχονται από το χέρι του Πέτρου Βυζαντίου στα φφ 312r-334v έχουν κι αυτά τη σπουδαιότητά τους, δεδομένου ότι περιέχουν πίνακες εξηγήσεων. Η ύλη σε κάθε σελίδα οργανώνεται σε δύο στήλες: στις εσωτερικές δίδεται το μουσικό κείμενο στην παλαιά μέθοδο και στις εξωτερικές η εξήγηση στη γραφή του Πέτρου (εικ. 11) Μάλιστα, στα φφ 332r-334v εντοπίζουμε το *Μέγαν Ίσον* του Κουκουζέλου. Η συμβολή του, αγνώστων λοιπών στοιχείων, Γεωργίου, στην τελική εικόνα του χειρογράφου συμποσούται σε τρία μόνο φύλλα (336r-337r). Στην αρχή αυτής της μικρής αυτής ενότητας (φ 336r) διαβάζουμε την κεφαλίδα

“Εκ των υποσημειώσεων του διδασκάλου Χουρμουζίου. Εξήγησις Πέτρου Πελοποννησίου (sic). Εξήγησις των τριών διδασκάλων»,

και ακολουθεί ίδιας μορφής πίνακας εξηγήσεων, αλλά στη Νέα Μέθοδο. Πιθανόν η εργασία του να έμεινε ημιτελής ή απλώς δεν διασώθηκε (εικ. 12)

ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ ΠΟΥ ΑΦΟΡΟΥΝ ΣΤΗΝ ΚΟΣΜΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Τα κοσμικά μέλη, αν και καταλαμβάνουν σαφώς μικρότερη έκταση, ήτοι το 17% του συνολικού περιεχομένου περίπου, προσδίδουν στον κώδικα ιδιαίτερη σημασία για τη μελέτη της Λόγιας Μουσικής της Πόλης. Αυτό τεκμαίρεται από την ποικιλία των ειδών, τους ήχους, τα μακάμια, τα ουσούλια και τα ονόματα των συνθετών που διασώζει, αλλά και τον πλούτο των εκτελεστικών οδηγιών και λοιπών πληροφοριών που κομίζει. Καλύπτει το σημαντικό κενό των πηγών ως προς το φωνητικό ρεπερτόριο κατά τον 17^ο αι. και ενδυναμώνει τη γνώση μας για το οργανικό.

Συνολικά εντοπίζουμε εκατόν οκτώ έργα (108) Λόγιας Μουσικής της Πόλης, καθώς και άλλα έξι (6) ημιτελή. Τα περισσότερα από αυτά είναι εντελώς άγνωστα και δεν αναφέρονται ούτε στις εργογραφίες ή στους σχετικούς καταλόγους όπως για παράδειγμα δύο έργα του Ζαχαρία Χανεντέ:

Hüseynî 'Aşîrân semâ'î Hasratile ya//ti canim suzi ahin yeseffin Hânende Zacharias, echos I: Hellenic Association of Constantinople / TTK 44, 20r.

Mahûr Beste Yâr sapa arzit niyazim ol gül Hânende Zacharias, echos plagal IV, Nim Devri: Hellenic Association of Constantinople / TTK 44, 285r.

Ο Πέτρος δεν αναφέρει πάντα με σαφήνεια το όνομα του συνθέτη στις κεφαλίδες των έργων. Οι τυχόν ελλείψεις ή ασάφειες θεραπεύτηκαν με κριτήριο το incipit, το μακάμι και το ουσούλι. Με τον τρόπο αυτό εξακριβώθηκε η πατρότητα αυτών των συνθέσεων από το ευρετήριο συνθέσεων της Τουρκικής Ραδιοφωνίας Türk Sanat Müziği Sözlü Eserler Repertuarı (Alfabetik), Türkiye Radyo-Televizyon Kurumu, Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları No: 64, Ankara, 1995 (TRT Repertuarı), από τους εργογραφικούς καταλόγους που υπάρχουν για κάθε συνθέτη στο δίτομο έργο Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı, İstanbul 1990 του Yılmaz Öztuna και από τις μουσικές συλλογές των Καντεμίρη (Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The collection of notations, Part 2, Commentary. SOAS Musicological Series c. 3, London 2000*) και Bobowski (*Ali Ufkî Bobowski, μεταγραφές στο πεντάγραμμα και σχολιασμός, Hakan Cevher, Izmir 2003*).

Από αυτά, στο οργανικό ρεπερτόριο ανήκουν μόνο τα είκοσι τέσσερα (24): Δεκαεπτά (17) πεσρέφια και επτά (7) οργανικά σεμάγια (Σαζ Σεμάι). Τα υπόλοιπα ογδόντα τέσσερα (84) είναι φωνητικές συνθέσεις: Τέσσερα (4) κιάρια και ένα (1) κιαρ νατίτ, τριάντα οκτώ (38) μπεστέδες, είκοσι εννιά (29) φωνητικά σεμάγια, εκ των οποίων πέντε (5) αγίρ σεμάι, πέντε (5) γιουρούκ σεμάι και άλλα δεκαεννιά (19) των οποίων το είδος δεν εξειδικεύεται, οκτώ (8) σαρκιά, και ορισμένα φωνητικά έργα αδιευκρίνηστης, προς το παρόν τουλάχιστον, φόρμας.

Πολλές από τις συνθέσεις αναφέρονται επώνυμα, ενώ άλλες ανώνυμα. Ενδεχομένως ήταν αγνώστου συνθέτου ήδη στην εποχή του Πέτρου ή ίσως ο γραφέας παραλείπει τη σχετική αναφορά. Δεν αποκλείεται βέβαια ορισμένες από αυτές να είναι συνθέσεις του ιδίου του Πέτρου. Συνολικά αριθμούμε είκοσι επτά επώνυμους συνθέτες εκ των οποίων οι δεκατέσσερις 14 μας είναι γνωστοί από άλλα χειρόγραφα, του Πέτρου, ενώ δεκατρείς 13 εμφανίζονται για πρώτη φορά.

Με βάση τις επώνυμες συνθέσεις, διαπιστώνουμε ότι το περιεχόμενο του κώδικα καλύπτει μία χρονική περίοδο δύομισυ αιώνων περίπου, από τον 15^ο αι. μέχρι και την εποχή του γραφέα, δηλαδή το τρίτο τέταρτο του 17^{ου} αι.

Ο Πέτρος ονοματίζει στις κεφαλίδες τριάντα (30) μακάμια και είκοσι τρία (23) ουσούλια. Από τα μακάμια, άλλα απαντούν με μεγαλύτερη συχνότητα, όπως τα Χουσεϊνί (20), Σαμπά (8), Μπεγιάτι (7), Μπεστενιγγιάρ (7), Χουσεϊνί Ασσιράν (7), Εβίτς (6), και άλλα με λιγότερη. Παρόμοιο φαινόμενο παρατηρείται και στα αναφερόμενα ουσούλια: ρεμέλ (12), δέβρι ρεβάν (11 συν ένα 1 αραπαϊ δέβρι ρεβάν), μουχαμές (6), ακσάκ σεμάι (5), γιουρούκ σεμάι (5), ζεντζίρ (5), σακίλ (5), τσεμπέρ (5), χαφίφ (5), ενώ τα υπόλοιπα 14 ουσούλια απαντούν από μία έως δύο φορές. Τρία από τα αναφερόμενα μακάμια, τα Ασσιράν χουζί, Ατζέμ Κιουρδί και Μουχαγιέρ Κιουρδί, απαντώνται για πρώτη φορά τόσο στα χειρόγραφα του Πέτρου, όσο και στα μεταβυζαντινά χειρόγραφα με κοσμική μουσική γενικότερα. Ουσούλια απαντούν για πρώτη φορά τα σπανιότατα, είναι αλήθεια, μουσαπά, τουρκί ζάρπ του οποίου η πιο αποδεκτή ονομασία είναι darb-i türkî, χεζέτζ και νιμ μουχαμές, η έταιρη ονομασία του φέρι μουχαμές.

Ο Πέτρος δίδει σε όλες σχεδόν τις φωνητικές συνθέσεις πρώτα τους στίχους χύμα – με ελληνικούς χαρακτήρες βέβαια – και κατόπιν το μουσικό κείμενο. Επιπλέον, διανθίζει τις καταγραφές του με ερμηνευτικές οδηγίες όπως

Δις, μιλ[αζιμές], δις, β', γ', δις, δις, σον, β'. Λανθασμένος είναι ... ο ορτά χανές του πεστενιγγιαριού (12v)

Το τερενούμ του ζεμινιού (19r)

Ως άνωθεν (19v)

Δις. Εις τα δύο τελειώνει το ουσούλ. (26r)

Αρχή του ουσουλίου. (34v)

Δις εις το β'. Μυλ[αζιμές]. γ'. Δις. Ορτά. β'. Μυλαζ[ιμές]. Είτα το... Σον. Είτα το μυλαζι[μές]. (294v)

Δις. Τέλος. Μιλαζιμές. [τερκίπι] β'. Εξαρχής. Ορτά χανές. Είτα ο σερ χανέ μιλαζιμέ. Πάλιν. Σον. Εξαρχής είτα το σερ χανέ // μιλαζιμέ. (297ν)

Το αυτόν. γ'. Είτα το ///. Πάλιν. Ορτά. β'. Είτα ο μιλαζιμές. Του μιλαζιμέ το τέλος. β'. β'. Είτα ο μιλαζιμές. (301ν)

Δις. Εις το β' το ξαναπέζει (sic) αυτό. Μιλα[ζιμές]. Δις. Τέλος. β'. Δις. Ορτά. β'. γ'. Δις. Σον. β'. Δις. (303ν)

Ο όρος τερκίπι (πληθυντικός τερκίπια) απαντά και εδώ πολύ συχνά, ωστόσο μόνο με την έννοια της δομικής μονάδος, και όχι με αυτήν του τροπικού σώματος.

ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΗΣΗ – ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΗ ΡΥΘΜΙΚΩΝ ΚΥΚΛΩΝ

Ίσως το πιο αξιοσημείωτο στοιχείο του εν λόγω χειρογράφου είναι το εξής: στα εξήντα εννέα (69), από τα συνολικά εκατόν οκτώ (115) έργα που σώζονται στον κώδικα, ο Πέτρος επισημαίνει το ουσούλι με τη χρήση ιδιαίτερων συμβόλων είτε με μαύρη, είτε με ερυθρά μελάνη, ακριβώς πάνω από τα σημάδια της παρασημαντικής. Συχνά καλύπτει μόνο τον πρώτο ρυθμικό κύκλο, ενίοτε μεγαλύτερο μέρος ή και όλο το καταγεγραμμένο μουσικό κείμενο (εικ. 13 & 14) Όπως έχουμε αναφέρει ήδη σε προγενέστερη εργασία μας, η ιδιαίτερη αυτή παρασήμανση γίνεται με τρία βασικά σύμβολα:

«Το πρώτο μοιάζει με μηδέν ή όμικρον και δηλώνει τη θέση, το ντουμ δηλαδή. Το δεύτερο μοιάζει σαν το ψηφίο του αριθμού δύο (2) ή μάλλον του γορθμικού τ = ν των κρατημάτων και νενανισμών και δηλώνει δύο άρσεις, είτε τε κε, είτε τεκ τεκ. Το τρίτο θυμίζει γιώτα ή τον αριθμό ένα και συμβολίζει τη μονή άρση τεκ.»¹

Ο Πέτρος χρησιμοποιεί τα σύμβολα αυτά σε ένα και μόνο φύλλο στον κώδικα Γριτσάνη 3 (φ 206r) και σποραδικά στα φύλλα 27r – 28r & 31ν του χειρογράφου ΒΚΨ (ντοσιέ) 60. Εκτενέστερη χρήση παρατηρούμε στον κώδικα Ρουμανικής Ακαδημίας 927 που περιλαμβάνει Φαναριώτικα τραγούδια, αλλά τα απαντώμενα ουσούλια εκεί είναι μόνο δύο, το σοφιάν και το σεμαί. Τη χρήση τους φαίνεται ότι υιοθετούν κατόπιν ο Πέτρος Βυζάντιος (ΒΚΨ 19/173), ο Νικηφόρος Καντουνιάρης (Ρουμανικής Ακαδημίας 784, ΚΜΣ Ρ1, Ιασίου 121, Βατοπεδίου 1428), και οι άγνωστοι γραφείς των χειρογράφων Ρουμανικής Ακαδημίας 653 και ΚΜΣ Ρ2, ενώ αργότερα τα εντοπίζουμε στο Θεωρητικό του Χρυσάνθου και σε άλλες εκδόσεις του ιθ' και του κ' αι.

Στον υπό εξέταση κώδικα διακρίνουμε τις εξής εκδοχές:

ι ι ι
ο ό ö
2

Με την ποσοτική ερμηνεία των συμβόλων αυτών έχουν ασχοληθεί ο Χρυσάνθος, ο Κηλτζανίδης, ο Αγαθάγγελος Κυριαζίδης παρουσιάζοντας συχνά ασυμφωνίες. Μία πρώτη προσέγγιση ερμηνείας θα μπορούσε να είναι η εξής²:

ο = 1 χρόνος / ντουμ
ι = 1 χρόνος / τεκ
2 = 1 χρόνος / τέκε
ι = 2 χρόνοι / τε-έκ
ό = 2 χρόνοι / ντου-ουμ
ι = 3 χρόνοι / τε-ε-έκ
ö = 3 χρόνοι / ντου-ου-ουμ

¹ Κυριάκου Καλαϊτζίδη, «Ρυθμοί και ουσούλια κοσμικής μουσικής στην χειρόγραφη παράδοση της εκκλησιαστικής μουσικής», *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης, Πρακτικά Δ' Συνεδρίου του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας*, Γρ. Θ. Στάθη (επιμ.), Αθήνα, 2015, σσ. 281-284.

² Θα πρέπει ωστόσο να ληφθεί υπόψη ότι οι δύο εργασίες γράφηκαν με απόσταση περίπου ενός αιώνα. Είναι πιθανόν στο διάστημα αυτό να παρουσιάζονται διαφοροποιήσεις στην πρακτική ανάλυσης των ρυθμικών κύκλων.

Ο Πέτρος σημειογραφεί τους ρυθμικούς κύκλους κατά κύριο λόγο με τα σύμβολα **1, i, o, ó** και **2** και πολύ πιο σπάνια το **i**. Το τελευταίο απαντά συνολικά μόνο οκτώ φορές και συγκεκριμένα στα ουσούλια ρεμέλ (τέσσερις), ζεντζίρ (δύο) και από μία φορά στα σακίλ και δέβρι κεμπίρ. Τέλος, το σύμβολο **ó** απαντάει μόνο στην κεφαλίδα του φ 305r, μαζί με το **i** προκειμένου να δοθεί η ανάλυση του ουσουλιού μουσαπά.

Σε κάθε περίπτωση, αυτή η συστηματική επισήμανση του ρυθμού είναι πολλαπλώς ευεργετική. Συμβάλλει ουσιαστικά στην κατανόηση του μηχανισμού της Παλαιάς Μεθόδου και διευκολύνει σε μεγάλο βαθμό το έργο της εξηγήσεως των συνθέσεων που σώζονται στο συγκεκριμένο χειρόγραφο με δυνατότητες αξιοποίησης και σε άλλα. Εδώ, θα πρέπει να θυμίσουμε ότι

«τα ουσούλια αποτελούσαν τον ιστό μίας σύνθεσης. Πάνω σ' αυτά έχτιζαν την τροπική μελωδική συμπεριφορά, τόσο στις φωνητικές, όσο και στις οργανικές συνθέσεις. Ιδιαίτερα στις πρώτες, η μελική ανάπτυξη ήταν σε άμεση σχέση – εξάρτηση με το μέτρο του ποιητικού κειμένου»¹.

Οπωσδήποτε, η γνώση του ρυθμικού κύκλου μίας σύνθεσης καθιστά πιο εύκολη την εξήγησή της στη Νέα Μέθοδο. Όπως παρατηρεί ο Θωμάς Αποστολόπουλος,

«Δεν έχουμε παρά να ανιχνεύσουμε τις ενάρξεις και τις καταλήξεις των ρυθμικών σχημάτων ... και να αναπτύξουμε τη μελωδία των υπάρχοντων φωνητικών σημαδιών με τις κατά παράδοσιν εσωτερικές αναλύσεις»².

Προϋπόθεση βέβαια είναι η σωστή ανάγνωση της παλαιάς σημειογραφίας και η γνώση των κανόνων που την διέπουν. Ας πάρουμε για παράδειγμα έξι συνθέσεις³ που στην κεφαλίδα τους αναφέρεται ως ουσούλι το μουχαμές. Εντός του μουσικού κειμένου βλέπουμε να επισημαίνεται με συνέπεια το επαναλαμβανόμενο σχήμα ενός δεκαεξάσημου:

o 2 o 1 o o 1 2 o 1 2 o 1 o 2 2

Σύμφωνα με τις διαθέσιμες εξηγήσεις η αλληλουχία των συμβόλων αυτών διαβάζεται ως εξής:

ντουμ / τέκε / ντουμ / τεκ / ντουμ / ντουμ / τεκ / τέκε / ντουμ / τεκ / τέκε / ντουμ / τεκ / ντουμ / τέκε / τέκε

και συμφωνεί με τα ισχύοντα στην οθωμανική μουσική θεωρία. Τα μέτρα οριοθετούνται με αρκετή σαφήνεια, ως εκ τούτου το ζήτημα της ανίχνευσης των ενάρξεων και των καταλήξεων των ρυθμικών σχημάτων είναι ουσιαστικά λυμένο. Η ποσότητα των χρόνων που ξοδεύει κάθε μέτρο, ή πιο σωστά, κάθε ρυθμικός κύκλος, είναι επίσης δεδομένη. Απομένει πλέον να αναπτύξουμε τη μελωδία των υπάρχοντων φωνητικών σημαδιών με τις κατά παράδοσιν εσωτερικές αναλύσεις.

¹ Κυριάκου Καλαϊτζίδη, ό.π.

² Θωμά Αποστολοπούλου, «Ρυθμός και εξήγηση κοσμικών μελών από την παλαιά παρασημαντική», *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης, Πρακτικά Δ'* Συνεδρίου του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας, Γρ. Θ. Στάθη (επιμ.), Αθήνα, 2015, σ. 200.

³ Ατζέμ Ασηράν [Μπεστές] *Γγελδί πεγιαμί βασλίλ / σοχούν μουχαλίκεν* Tanburî Haham Musî, [ήχος βαρύς], μουχαμές ΕΦΣΚ 44, 42v.

Ατζέμ Κιουρδί [Μπεστές] *Μεδέτ ολ γαμζεϊ χον χαριλεπίν* [Α δ ή λ ο υ], [ήχος α'], μουχαμές: ΕΦΣΚ 44, 11v.

Εβίτς [Μπεστές] *Πιρ λαχζα νιχάν ολσά* Abdüla zîz E f e n d i³, [ήχος βαρύς⁷ διατονικός], μουχαμές: ΕΦΣΚ 44, 291r.

Νιχαβέντ [Μπεστές] *Παριδέ μείτζιλιούπ ναλελέρ* Tanburî Haham Musî³, [ήχος πλ. δ'], νιμ μουχαμές: ΕΦΣΚ 44, 26v.

Σεγγιάχ [Μπεστές] *Εϊλεγέ γιάρι σαζέ βαρ βισάλ* Κα π ι δ ά ν ζ α δ έ, [ήχος δ' λέγετος], μουχαμές: ΕΦΣΚ 44, 306r.

Χουσεϊνί [Μπεστές] *Πάζμι εχλινέ σακί πούγγιουν* I t r î, [ήχος πλ. α'], μουχαμές: ΕΦΣΚ 44, 23v.

Ένα άλλο παράδειγμα προσφέρεται με τη διερεύνηση της μεταχείρισης του ουσουλιού τσεμπέρ. Στις πέντε συνθέσεις¹ με σημειογραφημένο το συγκεκριμένο ουσούλι εντός του μουσικού κειμένου εντοπίζουμε το επαναλαμβανόμενο σχήμα ενός εικοσιτετράσημου:

ό 2 ό ό i i i i ό ό 2 2

Στην περίπτωση αυτή η αλληλουχία των συμβόλων αυτών διαβάζεται ως εξής:

ντου-ουμ / τε-έκ / ντου-ουμ / ντου-ουμ / τε-έκ / τε-έκ / τε-έκ / ντου-ουμ / τε-έκ / ντου-ουμ / τε-έκ / τε-έκ

Εδώ παρατηρούμε ασυμφωνίες εν συγκρίσει με την τρέχουσα πρακτική των ουσουλιών και οπωσδήποτε χρειάζεται περαιτέρω διερεύνηση. Προκύπτουν και άλλα θέματα στη χρήση των συμβόλων αυτών από τον Πέτρο που απαιτούν περαιτέρω αποσαφήνιση. Για παράδειγμα, οι αντιστοίχιση συμβόλων και ρυθμικών ποδών είναι σε ορισμένες περιπτώσεις προβληματική. Επίσης, εντοπίζονται ασυνέπειες στην κάλυψη του μουσικού κειμένου με τα ρυθμικά σύμβολα. Ο Πέτρος συχνά καλύπτει μόνο τον πρώτο ρυθμικό κύκλο και ενίοτε μεγαλύτερο μέρος ή και όλο το καταγεγραμμένο μουσικό κείμενο. Άλλοτε τα αριθμητικά σύμβολα παρουσιάζονται με πυκνότητα μικρότερης της αναμενόμενης, ακόμη και εντός ενός ρυθμικού κύκλου. Η εξαντλητική διερεύνηση των παραπάνω ζητημάτων και, κυρίως, η ποσοτική ερμηνεία των συμβόλων και η μέθοδος χρήσης τους από τον Πέτρο θα επιτρέψει την εξαγωγή ασφαλέστερων συμπερασμάτων ώστε να μεγιστοποιηθεί η ευεργετική, κατά τα λοιπά, εφαρμογή τους στη διαδικασία της εξήγησης.

¹ Ραχαβί [Μπεστές] *Δαγ ιτζίμ χάπι ναζί γιαρ* [Α δ ή λ ο υ], [ήχος πλ. δ'], τσεμπέρ (21v).
Κιουρδί [Μπεστές] *Βετζίχί ιχλα//λε χερ γγίς* Τ ζ ι ο ρ π α τ ζ ό γ λ ο υ , [ήχος α'], τσεμπέρ: ΕΦΣΚ 44, 11r.
Ραχαβί [Μπεστές] *Δαγιτζίμ χαπ ναζί γιαρ εϊφεργιάτ* I t r î , [ήχος πλ. δ'], τσεμπέρ: ΕΦΣΚ 44, 307r.
Σαμπά [Μπεστές] *Διλου ζαρί χαστέ κιλδί* H â f i z P o s t , [ήχος πλ. α²], τσεμπέρ: ΕΦΣΚ 44, 288v.
Χισάρ [Μπεστές] *Χα//ρεζουλέ πέζιμι μεϊδέ σοϊλέ* Τ ζ ώ ρ τ ζ η , [ήχος πλ. α'], τσεμπέρ: ΕΦΣΚ 44, 80v.

Εβραϊστί.

« νιχμ γαμδεδip οf δόχ ισουε πανχασρα'g.
« γελα'ναλιε ε'ιγρ διχουε πανχασρα'g.
« νε δαβεδιμζι ε'πιο νε μλι'ι βαρ α'ιχμζι
« ο δ'αχ'α'λιε ναζαρ α'σιπανε πανχασρα'g.

Handwritten musical notation on a page of aged, yellowed paper. The notation consists of several lines of rhythmic symbols (vertical stems with flags) and horizontal lines, characteristic of medieval or early modern manuscript notation. The symbols are arranged in a structured, rhythmic pattern across the page.

Εικόνα 3

και παλαιά γέγραπται με κρητική αρχαία από νοβά
 χέτται με κρητική και κρητική.

[Handwritten musical notation on a page with 11 staves. The notation consists of rhythmic symbols and neumes. At the bottom right, there is a circled word "λαυς" and the number "18" written below it.]

Εικόνα 4

14. 1815. 1815. 1815. 1815. 1815.

Handwritten text in a cursive script, likely a musical score or a list of names, covering the majority of the page. The text is written in dark ink on aged, yellowish paper. It consists of several lines of text, some of which are underlined. The handwriting is dense and somewhat difficult to decipher due to its cursive nature. There are some large, stylized characters that could be initials or specific notations. The overall appearance is that of a historical manuscript or a personal notebook page.

13

Εικόνα 5

συναβάνη μαχα δσίν ζουαλί νιεφσινύ.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring rhythmic values and melodic lines.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece.

Handwritten musical notation on a five-line staff, showing complex rhythmic patterns.

Handwritten musical notation on a five-line staff, with various note values.

Handwritten musical notation on a five-line staff, including some larger note values.

Handwritten musical notation on a five-line staff, with a large initial letter on the left.

Handwritten musical notation on a five-line staff, showing a change in rhythm.

Handwritten musical notation on a five-line staff, with some decorative flourishes.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the melodic line.

Handwritten musical notation on a five-line staff, with rhythmic values.

Handwritten musical notation on a five-line staff, including some larger note values.

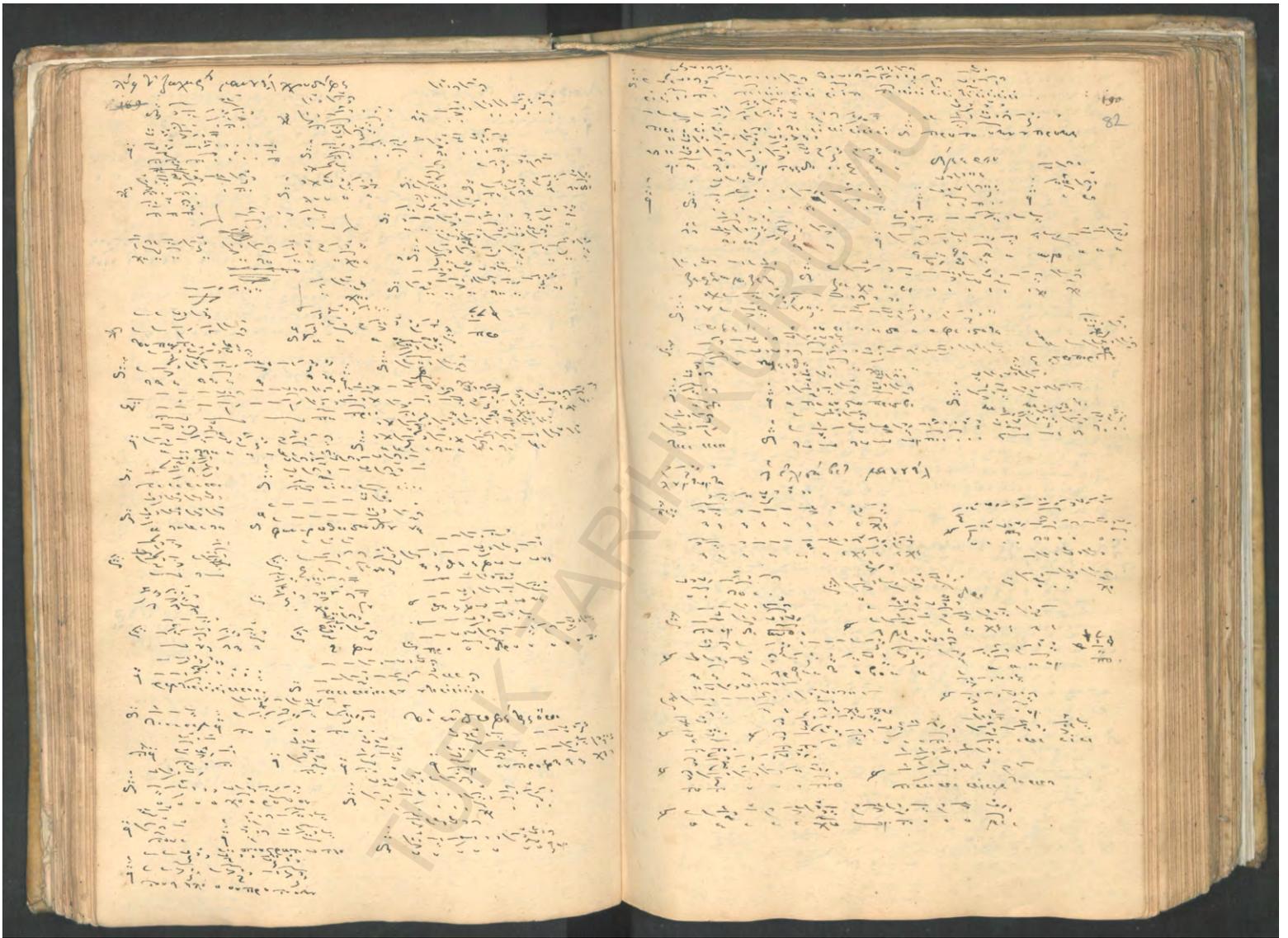
Handwritten musical notation on a five-line staff, showing complex rhythmic patterns.

Handwritten musical notation on a five-line staff, with various note values.

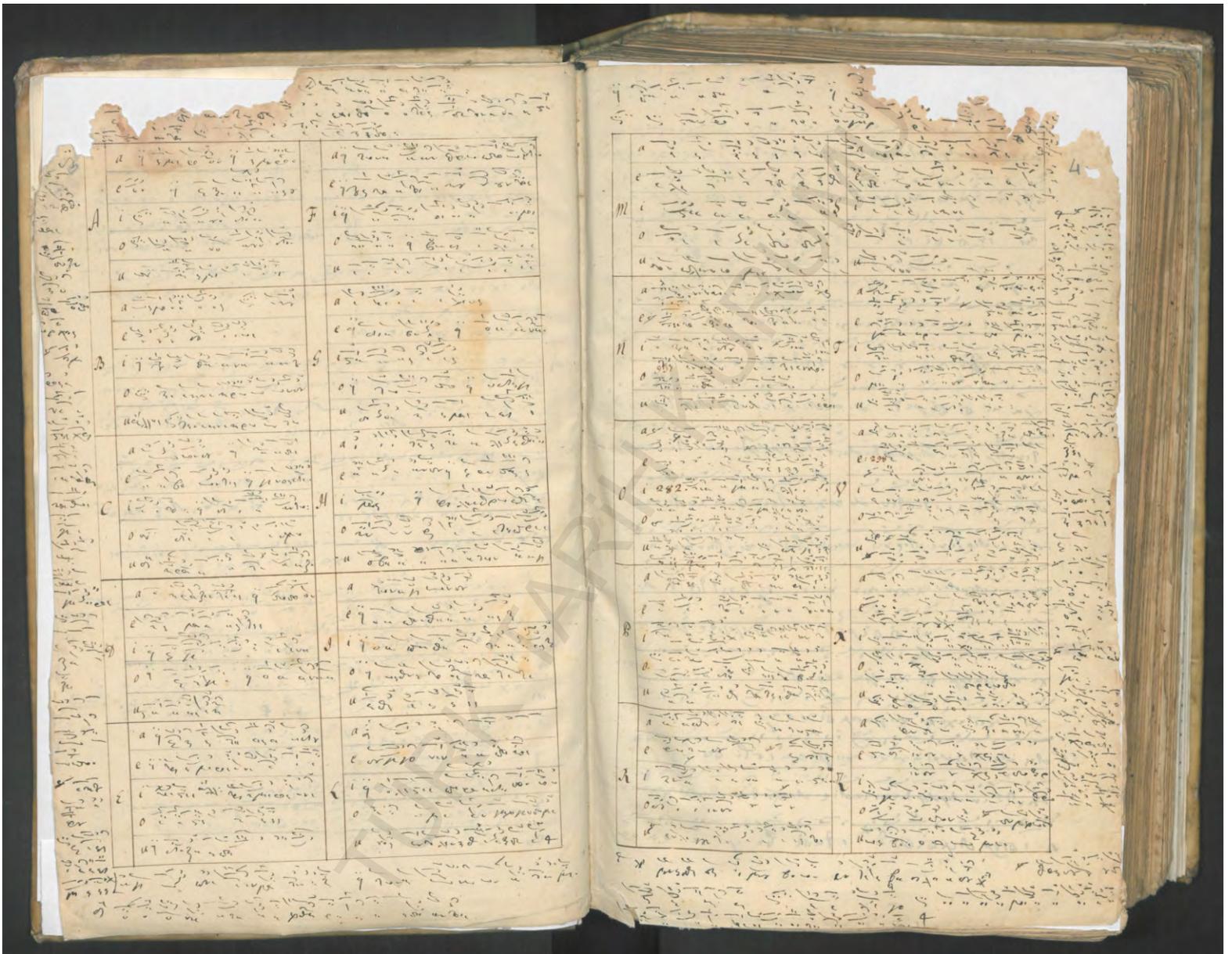
Handwritten musical notation on a five-line staff, including some larger note values.

Handwritten musical notation on a five-line staff, with some decorative flourishes.

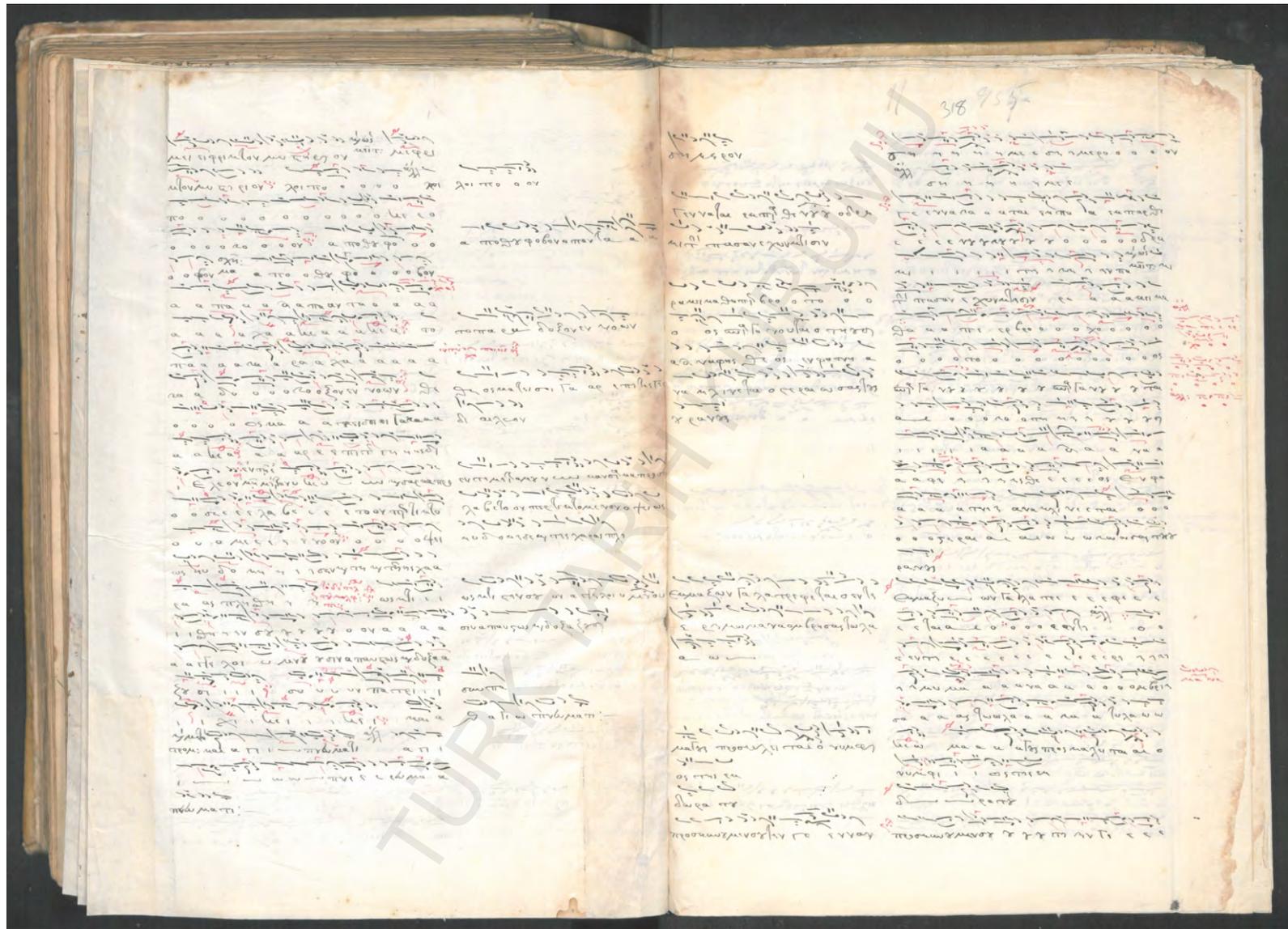
Εικόνα 6



Εικόνα 9



Εικόνα 10



Εικόνα 11

Οι μουσικοί ρόλοι των ψαλτών των πατριαρχικών χορών μέσα από τις περιγραφές του Αγγέλου Βουδούρη

Συμεών Κανάκης

*Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Ελλάδα
kamaresfc@gmail.com*

Περίληψη. Ο Άγγελος Βουδούρης περιγράφοντας τους χορούς και τις ψαλτικές προσωπικότητες της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας μας παραδίδει πληροφορίες για τους μουσικούς ρόλους των ψαλτών. Αναφέρεται στις μουσικές υποχρεώσεις τις οποίες έχει ο καθένας προσωπικά από τα μέλη του χορού, ανάλογως με την ιεραρχική και γνωστική του βαθμίδα. Ο πρωτοψάλτης, ο λαμπαδάριος, οι δομέστικοι, οι κανονάρχες, οι ισοκράτες, οι βοηθητικοί κ.λπ συμμετέχουν ο καθένας με διαφορετικό τρόπο στην εξέλιξη του μέλους, ως μία ψαλτική ομάδα, παράγοντας το τελικό ηχητικό αποτέλεσμα.

1. ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Στην παρούσα εργασία θα παρουσιάσουμε πληροφορίες μέσα από το έργο του Αγγέλου Βουδούρη για τους μουσικούς χορούς του πατριαρχικού ναού, όπως ο ίδιος τους βίωσε και κατέγραψε στα συγγράμματά του. Εκτός της βιωματικής προσεγγίσεως, ο Βουδούρης καταγράφει στα κείμενά του πληροφορίες για τους μουσικούς χορούς, όπως αυτές του γνωστοποιήθηκαν προφορικά από πρόσωπα τα οποία βίωσαν την παράδοση και τάξη των πατριαρχικών χορών κατά παλαιότερους από τον ίδιο χρόνος. Συντρέχει επίσης σε γραπτές πηγές συγχρόνων του και μη προς γνωστοποίηση των ρόλων των κατά γνωστική βαθμίδα ψαλλόντων στα πατριαρχικά αναλόγια.

Τα μελετηθέντα έργα του Βουδούρη τα οποία χρησιμοποιήθηκαν για την παρούσα εργασία είναι πρώτον, *Οι μουσικοί χοροί της μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας κατά τους κάτω χρόνους*, το οποίο δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Ορθοδοξία* το 1934, δεύτερον, *Οι μουσικοί χοροί της μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας κατά τους κάτω χρόνους, μέρος δεύτερον*, το οποίο δημοσιεύθηκε παρομοίως στο περιοδικό *Ορθοδοξία* το 1937, και τρίτον, *Απομνημονεύματα Μουσικολογικά*, σε χειρόγραφη μορφή, το οποίο εγράφη μεν το 1947, εξεδόθη δε το 1998 από το Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης. Το έργο του Αγγέλου Βουδούρη δεν περικλείεται μόνο στα προαναφερθέντα συγγράμματα. Κατάλογο του συνόλου των συγγραμμάτων του παραθέτει στο τέλος του τελευταίου έργου του, *Απομνημονεύματα Μουσικολογικά*.

Από το παραπάνω υλικό προσπαθήσαμε να εξάγουμε τεχνικές κυρίως πληροφορίες για έκαστο βαθμούχο των πατριαρχικών αναλογίων, όσον αφορά τον μουσικό του ρόλο και την συμμετοχή του από μουσικής πλευράς μέσα στην λατρεία. Δεν θα μας απασχολήσει τόσο στην παρούσα μελέτη το τι είδους μέλη ψάλλουν τα μέλη του χορού, ποια αισθητική και τι ήθος αποπνέουν, πότε ακριβώς και με ποιον τρόπο. Θα επικεντρωθούμε κυρίως στο πώς τα μέλη του χορού, έχοντας ανάλογα με την βαθμίδα τους και συγκεκριμένο ρόλο, ενεργούν μουσικά επάνω στο αναλόγιο, συνεισφέρουν στην ψαλμωδία από χορού, παράγοντας ένα ομαδικό αποτέλεσμα.

Στην δομή της εργασίας ακολουθήσαμε το πρότυπο του Βουδούρη, μέσα από τα έργα του *Οι μουσικοί χοροί της μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας κατά τους κάτω χρόνους*, μέρος πρώτο

και δεύτερο, ο οποίος κατηγοριοποιεί ανά βαθμίδα και αναλύει τους ρόλους του κάθε προσώπου ξεχωριστά, συμπεριλαμβάνοντας και “σκόρπιες” πληροφορίες από το έργο του *Απομνημονεύματα Μουσικολογικά*.

2. ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΡΟΛΟΙ

2.1 Εισαγωγικά

Σύμφωνα με τον Βουδούρη, κατ’ αρχαία τάξη, η οποία έχει επικρατήσει στον πατριαρχικό ναό, τους μουσικούς χορούς συγκροτούν ο κατά καιρόν πρωτοψάλτης, διευθυντής και αρχηγός των χορών, ο λαμπαδάριος, αρχηγός του αριστερού χορού, ο δομέστικος του πρώτου, ο δομέστικος του δευτέρου, ο πρώτος και ο δεύτερος κανονάρχης του δεξιού, ο πρώτος και ο δεύτερος κανονάρχης του αριστερού χορού και οι λοιποί ισοκράτες και βοηθοί κανονάρχες των δύο χορών (Βουδούρης 1998b: 3). Τα παραπάνω αναφέρονται περιληπτικώς σε άλλο σημείο ως *Ο πρωτοψάλτης και οι υπ αυτών βαθμούχοι* (Βουδούρης 1998i: 86).

2.2 Πρωτοψάλτης

Ο κατά καιρόν πρωτοψάλτης είναι ο τηρητής της τάξεως μέσα στον ναό, ο οποίος καθοδηγεί τον εκάστοτε πατριάρχη στα καθήκοντά του εντός του ναού. Χοροστατεί ψάλλοντας μέσα στον πάνσεπτο πατριαρχικό ναό κατά ορισμένους καιρούς των εκκλησιαστικών ακολουθιών και συνελεύσεων, ενώ παράλληλα είναι υπεύθυνος για την φροντίδα και επιστασία του τυπικού (Βουδούρης 1998b: 4). Ο πρωτοψάλτης είναι ο Τυπικάρης και ο Εκκλησιάρχης, ο οποίος χειραγωγεί τους πάντας μέσα στον ναό και γενικά στη πατριαρχική αυλή. Είναι η ψυχή του οικουμενικού πατριάρχου σε ζητήματα εθιμοταξίας, τελετών και εκκλησιαστικής τάξεως (Βουδούρης 1998b: 4).

Ο πρωτοψάλτης ήταν η πηγή του βυζαντινού εκκλησιαστικού μέλους, ήταν ο μύστης της μουσικής, κατείχε την κλείδα της αναγνώσεως του μουσικού μέλους, το οποίο κρύβεται στα μουσικά κείμενα τα προ της αλώσεως γραμμένα, γνώριζε την απαγγελία του μέλους. Χρησίμευε ως διδάσκαλος των λοιπών ψαλτών του πατριαρχικού ναού, συνέχιζε την μουσική παράδοση και μεταλαμπάδευε το βυζαντινό εκκλησιαστικό μουσικό φώς και στους άλλους. Μύουσε τους μαθητές του τους πατριαρχικούς στην μουσική τέχνη. Αυτοί είχαν την υποχρέωση να τον μιμούνται στην ψαλμωδία. Ο πρωτοψάλτης εξόρκιζε τους διαδόχους του στην τήρηση της παραδόσεως του μέλους. Και ο ίδιος ήταν ο κριτής του μέλους. Γι αυτόν τον λόγο αγρυπνούσε επί της εκτελέσεως του λαμπαδαρίου και των δομεστικών. Επανέφερε, από την θέση του, στην τάξη αυτούς, οι οποίοι ξέφευγαν από τα καθιερωμένα (Βουδούρης 1998b: 5).

Ο πατριαρχικός ναός αναφέρεται ως Διδασκαλείον της βυζαντινής μουσικής. Ο αρμόδιος εκτελεστής του εκκλησιαστικού μέλους μέσα σε αυτόν ήταν ο πρωτοψάλτης, ο οποίος με διδασκαλία δια ζώσης φωνής αποτελούσε την πηγή της εκτελέσεως του μέλους (Βουδούρης 1998b:6).

Ο πρωτοψάλτης γνωρίζει πώς πρέπει εκάστοτε να παρουσιάζονται τα μέλη σε κάθε εορτή, χρησιμοποιώντας τα ανάλογα σύμφωνα με το μήκος της ακολουθίας. Γνωρίζει πότε στην ψαλμωδία επιβάλλεται το θρηνώδες, πότε το κατανυκτικόν, πότε το πανυγυρικόν και πότε το ενθουσιαστικόν. Η εκτέλεση της μουσικής από τον πρωτοψάλτη ομοιάζει με το αρχαίο μέλος το οποίο διασώθηκε μέχρι τις μέρες του. Διδάσκει την τέχνη, την οποία και αντιπροσωπεύει στους διαδόχους του και σε όλο το πλήρωμα του πατριαρχικού ναού. Αποδίδει το μέλος, δίνει ζωή και έκφραση στα γραφικά σημάδια τα οποία δεσμεύουν το μέλος (Βουδούρης 1998b: 7).

Η ψαλμωδία ως προς το πρόσωπο του πρωτοψάλτου και γύρω από αυτό φαίνεται επιπλέον από συγκεκριμένες μουσικές αναφορές του Βουδούρη όπως, *Ο πρωτοψάλτης ψάλλει ακολουθούμενος υπό των χορών το εις πολλά έτη δέσποτα. Ψάλλεται από τον πρωτοψάλτη βοηθουμένου υπό των χορών το τον δεσπότην και αρχιερέα ημών. Οι μουσικοί χοροί από χορού ψαλλόντων*

εκ των Καταβασιών της ημέρας (Βουδούρης 1998c: 7-8). Ο πρωτοψάλτης βοηθώντας αυτό και των δύο χορών ψάλλει αργώς και μετά μέλους το τον δεσπότην και αρχιερέα ημών (Βουδούρης 1998c: 9).

2.3 Λαμπαδάριος

Ο λαμπαδάριος χοροστατεί ψάλλοντας στις ορισμένες περιπτώσεις των εκκλησιαστικών ακολουθιών και συνελεύσεων (Βουδούρης 1998b:9). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ήταν πάντοτε μαθητευόμενος του πρωτοψάλτου, ήταν αναγκασμένος να ακολουθεί στην ψαλμωδία τον πρωτοψάλτη κατά τρόπο αναλλοίωτο. Χρησιμοποιούσε και αυτός προς μελέτη τα ίδια μουσικά κείμενα με αυτά του διδασκάλου πρωτοψάλτου, παραλαμβάνοντας και απομνημονεύοντας τα μουσικά μαθήματα σύμφωνα με την εκτέλεση που λάμβανε χώρα μέσα στον ναό. Διότι ο λαμπαδάριος είχε την υποχρέωση, να ψάλλει όλα γενικά τα εκκλησιαστικά μέλη άνευ μουσικού κειμένου, έχοντάς τα αποστηθισμένα, πράγμα το οποίο έπραττε και ο πρωτοψάλτης. Κατά κανόνα ο μέλλων πρωτοψάλτης επεδιώκετο να είναι μεγαλόφωνος, στην δε πρόσληψη των δομestικών λαμβανόταν πρόνοια ώστε αυτοί να διακρίνονται από πλούσια, μεγάλη, εύστροφη και μελωδική φωνή και με μνημονική αντοχή. Γι αυτό τον λόγο ο λαμπαδάριος και ο πρωτοψάλτης είχαν το ίδιο φωνητικό όργανο, την ίδια αντοχή, την ίδια παραστατικότητα του μέλους (Βουδούρης 1998b: 8).

Ο λαμπαδάριος αντέγραφε συνήθως τον πρωτοψάλτη στην στάση, στον τρόπο απαγγελίας του μέλους, στις συνήθειές του γενικά. Υπήρχε περίπτωση να περιπέσει σε παρατυπία η παραχορδία κατά την ψαλμωδία. Τότε αμέσως καλούνταν στην τάξη από τον επιστάτη του Τυπικού και αρχηγό του μέλους (Βουδούρης 1998b:9). Αλλού ο Βουδούρης παραθέτει, *Ο λαμπαδάριος ακολουθεί βοηθών τω πρωτοψάλτη ψάλλοντι εμμελώς το εις πολλά έτη. Ψάλλει από χορού τας καταβασίας της ημέρας* (Βουδούρης 1998c: 10).

2.4 Α' Δομέστικος

Χοροστατεί πάντοτε στον ναό καθ' όλες τις αναστάσιμες εορτές, τις ιεροπραξίες, αναπληρώνει τον πρωτοψάλτη όταν απουσιάζει (Βουδούρης 1998b: 13). Είναι ο κατ' εξοχήν βοηθός του πρωτοψάλτη κατά την άσκηση των καθηκόντων του. Παρακολουθεί τον διδάσκαλο στην ψαλμωδία, συνεχίζοντας μεν το μέλος όταν είναι ανάγκη, σταματώντας δε το μέλος όσες φορές ο διδάσκαλος πρόκειται να επιτηδευθεί περί ενός ορισμένου σημείου της μουσικής φράσεως. Ο δομέστικος είναι το αποτύπωμα του πρωτοψάλτου. Ο πρωτοψάλτης, όχι σπάνια, γίνεται πλέον του δέοντος απαιτητικός προς τον δομέστικό του, ο οποίος γίνεται υποτακτικός των ανωτέρων του. Ψάλλει υπεύθυνα όταν έρθει η σειρά του, όταν και πρέπει να ψάλλει. Αλλά και τότε δεν δύναται να δράσει κατά βούληση. Η πρωτοβουλία ανήκει στον διδάσκαλο, χωρίς την άδεια του οποίου δεν κάνει τίποτα (Βουδούρης 1998b: 12).

Για οτιδήποτε ψάλλει ο δομέστικος, η ευθύνη δεν ανήκει σε αυτόν, ανήκει στον άρχοντα του χορού, ο οποίος και για αυτό τον λόγο κανονίζει πρώτος τα ίσα και κάνει τις ενάρξεις των μελών, δίνει στη συνέχεια τα τροπάρια στον δομέστικό, ώστε να τα συνεχίσει μέχρι το τέλος. Αλλά και κατά το έργο του αυτό παρακολουθείται κατά πόδα ιδιαιτέρως από τον πρωτοψάλτη. Αυτό οφείλεται στο ότι κάθε τυχόν παράβαση, κάθε χασμωδία αντανακλά όχι σε αυτόν, ο οποίος ψάλλει, αλλά στον διδάσκαλο. Όταν ο πρωτοψάλτης ψάλλει από μνήμης τα εκτενή μουσικά μέλη, ο δομέστικος έχοντας μπροστά του το μουσικό κείμενο παρακολουθεί και αυτός, συμψάλλοντας όπου πρέπει και υποβοηθώντας την μνήμη του διδασκάλου. Για τον γερασμένο πρωτοψάλτη ο δομέστικος είναι η μουσική βακτηρία, στην οποία στηρίζεται ψάλλοντας τα διάφορα μαθήματα με την αρκετά κουρασμένη μνήμη του (Βουδούρης 1998b: 12).

Ο δομέστικος αγρυπνεί κατά την διάρκεια της ψαλμωδίας ώστε οι αποτελούντες τον χορό παίδες ψαλτίσκοι, τηρώντας την αρμόζουσα στάση στο αναλόγιο, να εκτελούν όπως πρέπει τα καθήκοντά τους (Βουδούρης 1998b: 14).

Οι δομέστικοι ακολουθούν πάντοτε κατά την ψαλμωδία τους αργηγούς των χορών, πρωτοψάλτη και λαμπαδάριο, ψάλλοντας υποβοηθητικά όσες φορές εκείνοι ψάλλουν. Παρ' όλα

αυτά αυτοί γνωρίζουν τότε τους επιτρέπεται να σιωπούν, τότε να συνυπηχούν και τότε να επεμβαίνουν στο μουσικό τεμάχιο ή τροπάριο το οποίο ψάλλεται από τους διδασκάλους τους. Οι δομέστικοι ποτέ δεν ξεκινούν να ψάλουν εάν δεν δοθεί σε αυτούς η βάση και ο χρόνος ή ο ρυθμός του ψαλισμένου τροπαρίου από τον πρωτοψάλτη ή τον λαμπαδάριο (Βουδούρης 1998c:10).

Ο Βουδούρης εννοώντας τον εαυτό του ως α' δομέστικο στον πατριαρχικό ναό, μας πληροφορεί και αλλού για τα καθήκοντα του δομεστικού, όπως, *...έψαλον εν τω ναώ μόνος βοηθούμενος παρά των τακτικών του ναού κανοναρχών* (Βουδούρης 1998i: 98) *... Μολαταύτα εάν επιθυμεί αύριον να παρουσιάσει το ίδιον μέλος και να το εκτελέσει, τότε εκείνος θα τον ψάλλει, ο δομέστικός κατά την τάξιν θα είναι βοηθός του* (Βουδούρης 1998i: 112).

2.5 Β' Δομέστικός

Από της πρώτης ημέρας της αναλήψεως των καθηκόντων του ο δομέστικός είναι πλέον μαθητευόμενος του Διδασκαλείου τούτου της μουσικής. Δίπλα στο λαμπαδάριο ευρισκόμενος παρακολουθεί την εκτέλεση της μουσικής της Εκκλησίας. Χειραγωγείται και διδάσκεται άμεσα από τον λαμπαδάριο, από τον οποίο αντλεί την μουσική μάθηση και τον ποίο μιμείται στην μουσική τέχνη. Το έργο του δομεστικού είναι η μίμηση κατά το ψάλλειν των διδασκάλων του και να εξοικειώνεται στο να εκτελεί τα μέλη με τον τρόπο τον οποίο απαιτούν οι διδάσκαλοι του πατριαρχικού ναού (Βουδούρης 1998b: 15-16).

2.6 Πρωτοκανονάρχης

Από παλαιά οι χοροί του πατριαρχικού ναού για τις ανάγκες τους είχαν δύο κανονάρχες, εκ των οποίων ο πρώτος κανοναρχούσε στον πρωτοψάλτη και ο δεύτερος στον λαμπαδάριο. Ο πρωτοκανονάρχης γνωρίζει πότε θα ψάλλει ο πρωτοψάλτης και πότε ο δομέστικός, ποια θα ψάλλει ο πρωτοψάλτης την σημερινή ημέρα και ποια την αυριανή εορτή. Εκ των προτέρων ετοιμάζει την τυπική τάξη την οποία θα ακολουθήσει κανοναρχώντας τον πρωτοψάλτη. Αυτός αλλάζει τα ίσα σε κάθε τροπάριο αναλόγως με τον ήχο, κατά τον οποίο πρέπει αυτό να ψαλλεί από τον πρωτοψάλτη. Κατά την διάρκεια της ψαλμωδίας αυτός είναι το μάτι του πρωτοψάλτη, οτιδήποτε αυτός κανοναρχήσει στον πρωτοψάλτη, αυτό και εκείνος θα ψάλλει. Κατά το κανονάρχημα ο πρωτοκανονάρχης του πατριαρχικού ναού είναι εστραμμένος προς τον πρωτοψάλτη, αυτός δε μόνο βλέπει προς το βιβλίο από το οποίο κανοναρχεί και όχι ο πρωτοψάλτης ή ο δομέστικός ο οποίος ψάλλει. Αυτός ειδοποιεί τον πρωτοψάλτη την αλλαγή του ήχου και τον πληροφορεί για το είδος του ψαλισμένου. Ο πρωτοψάλτης καθώς είναι προσηλωμένος στο έργο του αφήνεται να οδηγηθεί από τον πρωτοκανονάρχη, του οποίου ακούοντας το ρυθμικό κανονάρχημα, παραλαμβάνει τις λέξεις των τροπαρίων. Έχει δε έκτακτη και χαρακτηριστική απαγγελία ο κανονάρχης, ώστε ο πρωτοψάλτης δεν είναι υποχρεωμένος να είναι δεσμευμένος βλέποντας στα κείμενα τα διάφορα τροπάρια, είναι ιδιαίτερος προσηλωμένος στο μέλος των ύμνων. Ο πρωτοψάλτης λόγω της πολυχρονίου χοροστασίας του γνωρίζει και ενθυμείται τις λέξεις των εκκλησιαστικών τροπαρίων, αλλά μόνο του υπενθυμίζονται από τον κανονάρχη οι λέξεις. Είναι άρα ο πρωτοκανονάρχης ο υποβολέας του χορού για τον πρωτοψάλτη. Αυτός καθοδηγεί και τον βοηθό στα καθήκοντά του. Όσες φορές δεν κανοναρχεί, διευθύνει και τους ισοκράτες. Ο πρωτοψάλτης συνεννοείται μόνο με τον πρωτοκανονάρχη και σε αυτόν έχει όλη την εμπιστοσύνη, εξ αιτίας και της μαθήσεως της τυπικής τάξεως (Βουδούρης 1998b: 16-18).

Αποσπάσματα από αφηγήσεις των επί τω αναλογίω ρόλων των κανοναρχών, κατά τον Βουδούρη, παραθέτουμε παρακάτω, *Αναγινωσκομένων υπό του πρωτοκανονάρχου του Οίκου, του Μηνολογίου και του υπομνήματος της ημέρας* (Βουδούρης 1998c: 8). *Ο πρώτος λέγει χύμα μεγαλοφώνως... το κέλευσον... Ο πρωτοκανονάρχης κανοναρχεί τα υπό του πρωτοψάλτου ή του δομεστικού ψαλλόμενα τροπάρια, το αυτό ποιεί διά το λαμπαδάριον και τον δομέστικον του αριστερού χορού ο κανονάρχης του αριστερού χορού. Ο πρωτοκανονάρχης έλεγε μεγαλοφώνως χύμα την υπακοή. Τα νύν η υπακοή αναγινώσκεται υπό του δευτέρου κανονάρχου. Ο πρωτοκανονάρχης κανοναρχεί και τον πατριάρχη ψάλλοντα. Ο πρωτοκανονάρχης αναγινώσκει κατά τας μεγάλας και*

επισημους εορτάς τον Απόστολον...λειτουργούντος του Πατριάρχου. Ενώ ο Πατριάρχης απλώς χοροστατεί, ο Απόστολος αναγινώσκεται υπό του κανονάρχου από της παρά το αναλόγιον του αριστερού χορού θέσεως (Βουδούρης 1998c: 13-14). Παρεκάλεσα δε να δεχθεί ως μαθητευόμενόν του από τώρα τον μεγαλύτερον υιόν μου Κωνσταντίνον και να τον κατατάξη μεταξύ των κανοναρχών του χορού του, δια να με χρησιμεύση αργότερον ως πηγή του μουσικού μέλους του πατριαρχικού ναού (Βουδούρης 1998i: 116-117).

2.7 Ισοκράτης

Στους μουσικούς χορούς του πατριαρχείου ξεχωριστή τάξη αποτελούν οι ισοκράτες. Δια την ισοκράτηση απαιτείται άσκηση του αυτιού με το εκκλησιαστικό μέλος, ιδιαιτέρως δε με τις μελωδίες του κάθε ήχου. Ο ισοκράτης εξυπηρετεί τον ψάλλοντα γνωρίζοντας που κάνει τις ατελείς η εντελείς καταλήξεις κάθε ήχου, και ποια βάση έχει μια ορισμένη μουσική γραμμή όταν ψάλλεται, από την οποία ορμάται και στην οποία θα καταλήξει. Οι παίδες, οι οποίοι προορίζονται για την θέση αυτή, εξοικειώνονται, αφού φοιτήσουν για χρόνια στα αναλόγια του πατριαρχικού ναού. Έτσι όταν ο διδάσκαλος κάνει έναρξη της μελωδίας, ο ισοκράτης εδώ γνωρίζει ποιο αμέσως ίσο θα κρατήσει, και αν αυτό είναι απαραίτητο ή όχι. Γι αυτό και υπάρχουν μέρη όπου ο ισοκράτης δεν ακούγεται η μόλις ακούγεται, και μέρη όπου το ίσο προβάλλει ισχυρό. Από τους μουσικοδιδασκάλους δινόταν μεγάλη προσοχή στην ισοκράτηση κατά την ψαλμωδία όπου έπρεπε. Ο ισοκράτης δίνει το ίσο συνοδεύοντας τον πρωτοψάλτη ψάλλοντα. Τα μουσικά τεμάχια τα άριστα από απόψεως συνθέσεως και πλοκής ψάλλονται με την συνοδεία του αρμοδίου ίσου. Ο πρωτοψάλτης με την ισοκράτηση σε ορισμένα μαθήματα και μέλη επιτυγχάνει τον σκοπό του (Βουδούρης 1998b: 18-19).

2.8 Βοηθητικοί

Τελευταία τάξη είναι των βοηθών λεγομένων κανοναρχών, οι οποίοι είναι καλλίφωνοι παίδες. Αυτοί εκπαιδεύονται και προετοιμάζονται μέσα στον ναό. Οι πατριαρχικοί ψάλτες συνοδεύονται από τους παίδες και οι παιδικές φωνές αναμιγνύονται με τις ανδρικές των ψαλτών, όποτε ψάλλουν. Σε ορισμένα άσματα οι ψαλτίσκοι είναι φερέφωνα των μεγάλων ψαλτών διδασκάλων τους. Συμψάλλουν όταν έρθει η ώρα να βοηθήσουν, παρασυρόμενοι στον ρυθμό, τον οποίο δίνει στο ψαλλόμενο μέλος ο πρωτοψάλτης ή ο δομέστικος (Βουδούρης 1998b: 19).

3. ΕΠΙΛΕΓΟΜΕΝΑ

Περίληπτικώς αναφέρει ο Βουδούρης, *Εις την ψαλμωδίαν απαιτείται οι συμπάλλοντες να έχουν φωνάς ομοιογενείς και ικανότητα μιμητικήν* (Βουδούρης 1998i: 97). *...διότι των μουσικών χορών τα πρόσωπα δεν ψάλλουν από κοινού εις όλα τα μαθήματα. Εκ των τροπαρίων των εκκλησιαστικών ακολουθιών άλλα ανήκουν εις τον πρωτοψάλτην και εις τον λαμπαδάριον, άλλα εις τον πρώτον και άλλα εις τον δεύτερον δομέστικον. Ο καθείς των έχει την σειρά του εις την ψαλμωδίαν* (Βουδούρης 1998i: 111).

Ως σκοπό της εργασίας του ο Βουδούρης παραθέτει πως είχε να καταστεί γνωστό τι σημασία έχουν για την παράδοση γενικά του πατριαρχικού ναού της Κωνσταντινουπόλεως τα ψαλτικά του πρόσωπα και ποια εκτίμηση πρέπει να αποδίδεται σε αυτά τα πρόσωπα από τους ειδικούς μουσικούς επιστήμονες σε σχέση με την βυζαντινή μας μουσική, η οποία διαφυλάσσεται σε αυτόν τον ναό (Βουδούρης 1998c: 3). Επιπλέον *...επεδίωκεν όπως αι εκκλησιαστικάί αρχαί υιοθετήσουν το περιεχόμενον και λάβουν ενεργόν μέρος δια τη εφαρμογήν εις τας εκκλησιαστικάς αυτών περιφερείας του ψαλτικού συστήματος όπερ υπάρχει εν τω οικουμενικό πατριαρχείω. Διότι οι εκκλησιαστικοί μουσικοί διδάσκαλοι της μεγάλης εκκλησίας δουλεύουν τη μουσική παραδόσει του ναού τούτου* (Βουδούρης 1998i: 127).

Αναφορές

- Βουδούρης Α., (1997), *Τυπικόν – Χρονικά Τυπικά της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας*, Χφ., Εν Κωνσταντινουπόλει 1940, έκδ. Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήναι.
- Βουδούρης Α., (1998a), *Υπόμνημα περί της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής*, Εν Κωνσταντινουπόλει 1931, έκδ. Μουσικολογικά Απομνημονεύματα, Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήναι.
- Βουδούρης Α., (1998b), *Οι Μουσικοί Χοροί της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας κατά τους κάτω χρόνους*, Εν Κωνσταντινουπόλει 1934, έκδ. Μουσικολογικά Απομνημονεύματα, Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήναι.
- Βουδούρης Α., (1998c), *Οι Μουσικοί Χοροί της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας κατά τους κάτω χρόνους*, Εν Κωνσταντινουπόλει 1937, έκδ. Μουσικολογικά Απομνημονεύματα, Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήναι.
- Βουδούρης Α., (1998d), *Μουσικολογικόν Ημερολόγιον*, Εν Κωνσταντινουπόλει 1940, Χφ., έκδ. Μουσικοκριτικά, Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήναι.
- Βουδούρης Α., (1998e), *Μουσικολογικά Α΄*, Εν Κωνσταντινουπόλει 1940, Χφ., έκδ. Μουσικοκριτικά, Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήναι.
- Βουδούρης Α., (1998f), *Πρωτοψαλτικά*, Εν Κωνσταντινουπόλει 1940-1-2, Χφ., έκδ. Μουσικολογικά Απομνημονεύματα, Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήναι.
- Βουδούρης Α., (1998g), *Μουσικολογικά Β΄*, Εν Κωνσταντινουπόλει 1943, Χφ., έκδ. Μουσικοκριτικά, Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήναι.
- Βουδούρης Α., (1998h), *Μουσικοκριτικά*, Εν Κωνσταντινουπόλει 1945, Χφ., έκδ. Μουσικοκριτικά, Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήναι.
- Βουδούρης Α., (1998i), *Απομνημονεύματα Μουσικολογικά*, Εν Κωνσταντινουπόλει 1947, Χφ., έκδ. Μουσικολογικά Απομνημονεύματα, Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήναι.
- Κέντρο παραδοσιακών μουσικών εκδόσεων, (2007), *Άρθρα και Μελέτες για την Πατριαρχική Τάξη και παράδοση*, Αθήνα.
- Οικονόμου Φ., (1992), *Βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική και ψαλμωδία*, Αίγιο.
- Παπαδόπουλου Γ., (1890) *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήναι.
- Παπαδόπουλου Γ., (1904), *Ιστορική επισκόπησις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήναι.
- Παράρτημα εκκλησιαστικής αληθείας, (2000), έκδ. Πατριαρχικού Ιδρύματος Πατριαρχικών Μελετών, Θεσσαλονίκη.
- Patrinelis C., (1973), *Protopsaltae, Lampadarii, and Domestikoi of the Great Church during the post Byzantine Period (1453-1821)*, Studies in Eastern Chant, vol. III, Oxford University Press.
- Σπυράκου Ε., (2008), *Οι χοροί ψαλτών κατά την βυζαντινή παράδοση*, Αθήνα.
- Τσομπάνης Τρ., (2009), *Η των θείων ευκοσμία και τάξις. Αισθητική σπουδή της θείας λατρείας*, Θεσσαλονίκη.
- Φαράσογλου Σ., (1988), *Από την τάξη και ψαλμωδία στον πατριαρχικό ναό Κωνσταντινουπόλεως*, Αθήνα.

Φιλοξένης Κ., (1868), *Λεξικόν της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής*, Κωνσταντινούπολις.

Χατζόπουλος Α., (2001), *Η εκκλησιαστική μουσική παιδεία στην Εκκλησία της Κωνσταντινούπολεως κατά τον 19ο και 20ο αιώνα*, Αλεξανδρούπολη.

Ψάχος Κ., (1909), *Η Λειτουργία*, Αθήναι.

<https://www.youtube.com/watch?v=DwmcEk9PCkU> (14-5-2016) Μαφίδης Κων/νος.

Ήχητικά τεκμήρια Βυζαντινής Μουσικής στη δισκογραφία τοῦ γραμμοφώνου

Μαρία Σ. Καπκίδη

Ἐθνικὸ καὶ Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν
marykapkidi@gmail.com

Περίληψη: Τὴν ἐποχὴ ἀνθησης τῆς δισκογραφίας τοῦ γραμμοφώνου τῶν 78 στροφῶν, κατὰ τὶς ἑξὶ πρῶτες δεκαετίες τοῦ 20^{ου} αἰῶνα περίπου, πραγματοποιήθηκαν καὶ ἠχογραφήσεις ἠχητικῶν δειγμάτων Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἀπὸ διάφορους κληρικούς καὶ ψάλτες. Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ψάλτες, μάλιστα, ἐμφανίζονταν παράλληλα καὶ ὡς τραγουδιστές, κάποιοι στὸ κλασικὸ τραγούδι, ὅπως οἱ Μάριος Λυμπερόπουλος καὶ Γεώργιος Χέλμης, ποὺ ἀπαντῶνται καὶ ὡς τενόροι, καὶ ἄλλοι στὸ ρεμπέτικο, ὅπως οἱ Κώστας Νοῦρος καὶ Γεώργιος Βιδάλης. Ὡστόσο, ἠχογραφοῦνται καὶ χορωδίες, ὅπως οἱ χοροὶ τοῦ ἁγίου Γεωργίου Καρύτση καὶ τῆς Μητροπόλεως Ἀθηνῶν.

Πρόκειται, ἀναμφίβολα, γιὰ μιὰν ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα παράμετρο τῆς πρώιμης δισκογραφίας τῆς ψαλτικῆς τέχνης, ἀλλὰ ταυτόχρονα καὶ γιὰ ἓνα σπουδαῖο, αὐτοτελές, κεφάλαιο τῆς ἐν γένει μουσικῆς δισκογραφίας. Ἄς δοῦμε ἐδῶ κάποιες βασικὲς πτυχές του [: χρονολογίες, ἐταιρεῖες, πληροφορητές], ὅπως ἀναπτύσσονται γύρω ἀπὸ τρεῖς γεωγραφικοὺς πόλους: Ἀμερικὴ, Ἀνατολὴ καὶ Ἑλλάδα:

1. Η ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΟΥ: ΤΟΠΟΙ, ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΕΣ, ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΕΤΑΙΡΕΙΣ

1.1 Ἀμερικὴ

Ἡ δισκογραφία κάνει τὰ πρῶτα της βήματα τὸ 1896 στὴν Ἀμερικὴ, ἀπὸ τὴν ἐταιρεία Berliner· λίγο ἀργότερα ξεκινάει ἀνάλογες ἠχογραφήσεις ἡ Columbia ἐνῶ τὸ 1918 καὶ ἡ ἐταιρεία Victor. Καθὼς οἱ Ἠνωμένες Πολιτεῖες τῆς Ἀμερικῆς ἀποτέλεσαν δημοφιλῆ προορισμὸ τῶν Ἑλλήνων μεταναστῶν στὰ τέλη τοῦ 19^{ου} αἰῶνα, μετὰ τὴν πτώχευση ποὺ κήρυξε ἡ Ἑλλάδα τὸ 1893 καὶ τὴ συνακόλουθη οἰκονομικὴ κρίση καὶ ἐπιβολὴ τοῦ Διεθνoῦς Οἰκονομικοῦ Ἐλέγχου, ἀρκετοὶ Ἕλληνες, ἀκολουθώντας τὴν ἀναπόφευκτη τότε μεταναστευτικὴ κίνηση (ποὺ ἐπρόκειτο νὰ συνεχιστεῖ καὶ κατὰ τὸν 20^ο αἰῶνα), δισκογράφησαν ἐκεῖ· ἔτσι, ἡ δισκογραφία τῶν Ἑλλήνων στὴν Ἀμερικὴ ἀναπτύσσεται κατεξοχὴν σὲ πόλεις μὲ ἰσχυρὴ ἑλληνικὴ παρουσία, ὅπως γιὰ παράδειγμα ἡ Ν. Ὑόρκη καὶ τὸ Σικάγο.

1.2 Ἀνατολή

Ἀπὸ τὸ 1905 καὶ μετὰ ἡ δισκογραφία ἐξαπλώνεται καὶ σὲ πόλεις τῆς Ἀνατολῆς, ἰδιαίτερα σὲ περιοχὲς ὅπου ὑπῆρχε ἑλληνικὸς πληθυσμὸς, ὅπως βέβαια στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ στὴ Σμύρνη (ὅπου ἡ δισκογραφία ἀνθεῖ ὡς τὸ 1912), ἀλλὰ καὶ ἀργότερα στὴν Αἴγυπτο, στὴν Ἀλεξάνδρεια καὶ στὸ Κάιρο.

Οἱ πρῶτες ἠχογραφήσεις ἐκκλησιαστικοῦ ρεπερτορίου γίνανε τὸ 1909 στὴν Κωνσταντινούπολη ἀπὸ τὶς ἐταιρεῖες Concert Record Gramophone καὶ Orfeon Records, ἰδιοκτησία τῶν ἀδελφῶν Herman καὶ Julius Blumenthal (οἱ ὁποῖοι πρὶν

σχετισθούν με την εταιρεία Orfeon ἦταν ἀντιπρόσωποι τῆς Odeon στὴν Κωνσταντινούπολη).

Ἀργότερα, ἀπὸ τὸ 1912, ἡ εταιρεία Favorite ἔκανε ἠχογραφήσεις στὴ Θεσσαλονίκη (30-31 Μαΐου) καὶ στὴν Σμύρνη (7 Ἰουνίου), ὅπου δισκογραφήθηκαν μελωδίες ἀνάμεσα στὶς ὁποῖες ἐντοπίζονται καὶ δύο ἐκκλησιαστικοὶ ὕμνοι, ἓνα *Ἄξιόν ἐστιν* καὶ τὸ δοξαστικὸ *Ἀναστάσεως ἡμέρα*, ἐρμηνευμένοι ἀπὸ ἄγνωστο πληροφορητὴ· ὁ ἐν λόγω δίσκος τῆς Favorite (7061t καὶ 7062t) ἐπανεξεδώθη μάλιστα τὸ 1918, στὴ σειρά τῆς Columbia E6000, μιὰ σειρά στὴν ὁποία (σύμφωνα μὲ τὰ ἀρχαιακὰ δεδομένα τῆς εταιρείας) ἐπανεκδίδονταν προηγουμένως ἠχογραφημένοι δίσκοι (Strötbaum 2008: 8).

1.3 Ἑλλάδα

Μετὰ τὴ μικρασιατικὴ καταστροφή, τὸ 1922, ἡ δισκογραφία διαδίδεται καὶ στὴν Ἑλλάδα· ἤδη ἀπὸ τὸ 1924, πραγματοποιεῖται ἐδῶ ἡ πρώτη ἐγκατάσταση ἀντιπροσωπειῶν καὶ παραρτημάτων εὐρωπαϊκῶν εταιρειῶν δίσκων. Ἐπικεφαλῆς τῶν εταιρειῶν τίθενται μεγάλοι μουσικοὶ συνθέτες τῆς Σμύρνης καὶ τῆς Πόλης, οἱ ὁποῖοι καὶ ἐπιλέγουν τὸ ρεπερτόριο, τοὺς τραγουδιστές, τοὺς μουσικοὺς καὶ τὶς ὀρχήστρες.

Τὰ ἐπόμενα χρόνια δραστηριοποιοῦνται στὴν Ἑλλάδα μεγάλες εὐρωπαϊκὲς εταιρεῖες δίσκων. Πρώτη ἡ γερμανικὴ Odeon ἴδρυσε παράρτημα στὴ Θεσσαλονίκη, τὸ 1924, ὅπου καὶ πραγματοποίησε μαζικὲς ἠχογραφήσεις, ὅπως καὶ μὲ τὸν ἐκκλησιαστικὸ χορὸ τοῦ ἀγίου Γεωργίου Καρύτση (ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ Γ. Δειμέζη¹): τὸ 1926 ἡ ἴδια εταιρεία μετεγκαταστάθηκε στὴν Ἀθήνα, μὲ τὸν Ἱεροψάλτη Σεραφεῖμ Γεροθεοδώρου (ποὺ ἠχογραφοῦσε μὲ τὴν συνοδεία ἀρμονίου καὶ κωδῶνων²), νὰ δεσπόζει στὶς ἠχογραφήσεις τῆς. Ὁ ἴδιος ἐκκλησιαστικὸς χορὸς (τοῦ ἀγίου Γεωργίου Καρύτση) ἔχει πολυπληθεῖς δισκογραφικὲς μαρτυρίες καὶ μὲ τὴν ἀγγλικὴ Columbia (μάλιστα, στὸν δίσκο ὅπου περιλαμβάνονται οἱ ἀκολουθίες τοῦ *Ἐπιταφίου* καὶ τῆς *Ἀναστάσεως* [ἀνάμικτες ἠχογραφήσεις μὲ ἐμβατήρια καὶ ἐκκλησιαστικοὺς ὕμνους], συνοδεύεται ἀπὸ τὴ στρατιωτικὴ μπάντα τῆς Φρουρᾶς Ἀθηνῶν, ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ Λοχαγοῦ Β. Σοζοπούλου)³, ὅπως καὶ τὸ 1927 μιὰ ἀκόμη χορωδία ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ Γλυκοφρίδη⁴, ἐνῶ καὶ ὁ Σεραφεῖμ Γεροθεοδώρου ἐντοπίζεται σὲ παραγωγὲς τῆς ἀγγλικῆς καὶ τῆς ἑλληνικῆς Columbia, κατὰ τὰ ἔτη 1928 καὶ 1931, ἀντίστοιχα.

Ἀκολούθησε ἡ ἀγγλικὴ Gramophone μὲ τὰ σήματα τῆς His Master's Voice, τὸ 1926, καὶ τῆς Columbia, τὸ 1928. Τὸ ἴδιο ἔτος, 1928, ἀναλαμβάνουν δράση ἡ γαλλικὴ Pathé καὶ οἱ γερμανικὲς Polydor καὶ Homokord Electro. Τέλος, στὸν χορὸ τῶν ἠχογραφήσεων μπῆκε καὶ ἡ γερμανικὴ Parlophone, ἀπὸ τὴν ὁποία μᾶς εἶναι γνωστοὶ τρεῖς δίσκοι, τοῦ ἔτους 1929, ἀπὸ τὴ χορωδία Σκουτάρεως (ὅπως ἀναφέρεται), δίχως περαιτέρω πρὸς τὸ παρὸν γνωστὲς λεπτομέρειες σχετικὰ εἴτε μὲ τὴν ἴδια τὴ χορωδία εἴτε μὲ τὸ εἶδος τῶν ψαλμωδιῶν ποὺ ἠχογραφήθηκαν.

Οἱ παραπάνω εταιρεῖες ἠχογραφοῦν, στὸ μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1924 καὶ 1931 χρονικὸ διάστημα, 5.000 περίπου τραγούδια. Τὸ 1931 δημιουργεῖται ἡ πρώτη

¹ Δίσκος Odeon GA-1057/GO-92/A154094, *Εἶδομεν τὸ φῶς καὶ τὸ ὄνομα τοῦ Κυρίου*, Χορὸς ἐκκλ. Ἅγιος Γεώργιος (Καρύτση), ὑπὸ Διεύθ. Γ. Δειμέζη, [1924-5]

² Δίσκος Odeon GA-1167 / GO-208/A154293, *Ἀναστάσεως ἡμέρα*, Ἱεροψ. Σεραφ. Γεροθεοδώρου, Συνοδ. Ἀρμόνιον & Κώδωνες, [1926]

³ Δίσκος Columbia, 15104, *Ἀνάστασις*, Μεγάλῃ Χορωδίᾳ Ὑπὸ τὴν Διευθ. Δειμέζη, Συνοδ. Στρατιωτ. Μπάντας Φρουρᾶς Ἀθηνῶν, Διευθ. Β. Σοζοπούλου Λοχαγοῦ

⁴ Δίσκος Columbia, 8023/20084 & 8023/20085, *Σὲ ἠμνοῦμεν - Ἄξιον ἐστι & Κοινωνικόν*, Χορωδία, ὑπὸ Δ/σιν Γλυκοφρίδη

βιομηχανική μονάδα παραγωγής δίσκων στην Ελλάδα, με την κατασκευή του εργοστασίου της Columbia στον Περισσό· οι ήχογραφήσεις όμως εξακολουθούν να γίνονται με τον ίδιο τρόπο, ως το 1934-35, όποτε και ξεκίνησε στην Columbia η λειτουργία του πρώτου στούντιο ήχογραφήσεων.

2. ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΤΕΣ, ΥΠΟΚΙΝΗΤΕΣ ΤΩΝ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΩΝ, ΗΧΟΓΡΑΦΗΘΕΝΤΑ ΕΙΔΗ ΨΑΛΜΩΔΙΑΣ

2.1 Αμερική

Στις πρώτες ήχογραφήσεις της Αμερικής κυριαρχούν ως τραγουδιστές οι τενόροι Μάριος Λυμπερόπουλος και Γεώργιος Χέλμης. Έντοπίζονται επίσης ήχογραφήσεις με στρατιωτική μπάντα και χορωδίες, όπως για παράδειγμα εκείνες του Νικόλαου Ρουμπάνη ή του Χρήστου Δημητρακόπουλου.

Ειδικότερα, ο Μάριος Λυμπερόπουλος εμφανίζεται στην δισκογραφία περίπου το 1912 με ρεμπέτικα τραγούδια, ενώ τον Μάιο του 1916 (Spottswood 1990: 1188) ήχογραφεί τον πρώτο δίσκο του με βυζαντινή μουσική με την Columbia. Το 1917 ακολουθούν τρεις ακόμη δίσκοι και στις 25 Ιουνίου του 1918 ήχογραφεί με την Victor άλλο δίσκο με τὰ κάλαντα τῶν Χριστουγέννων (Ibid., p. 1189). Ο Γεώργιος Χέλμης εμφανίζεται έξι σὲ ήχογραφήσεις παραδοσιακῶν τραγουδιῶν καὶ βυζαντινῶν μελωδιῶν. Τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1919 ἐπισημαίνεται νὰ ἐρμηνεύει τὰ ἀναστάσιμα *Πάσχα ἱερὸν καὶ Χριστὸς ἀνέστη*⁵, ἐνῶ καὶ ἀπὸ τὸν Μάρτιο μέχρι καὶ τὸν Ἰούλιο τοῦ 1920 φωνογραφεῖ ἕξι δίσκους (Ibid., pp. 1172-3). Τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1921 φωνογραφεῖ δύο ἀκόμη δίσκους καὶ τὸν Ὀκτώβριο τοῦ ἴδιου ἔτους συμπράττει με τὸν Κωνσταντῖνο Πολένα στὴν ἐρμηνεία τοῦ ἐξαποστειλαρίου τῶν Χριστουγέννων καὶ τοῦ ἀντὶ τοῦ *Ἄξιόν ἐστιν* ψαλλομένου κατὰ τὴ Λειτουργία τοῦ Μεγ. Βασιλείου, θεομητορικοῦ ὕμνου, *Ἐπὶ σοὶ χαίρει, κεχαριτωμένη* (Ibid., p. 1174).

Ἐπιπροσθέτως, τὸν Ἰούνιο τοῦ 1919 ὁ Γεώργιος Σμυρναῖος ήχογραφεῖ ἕνα δίσκο στὴν Columbia (Ibid., p. 1221), ἐνῶ καὶ τὸ 1920 κάποιος Τ. Θεοδότου, γιὰ τὸν ὁποῖο οὐδὲν ἐπιπλέον γνωρίζουμε πρὸς τὸ παρὸν, φωνογραφεῖ ἀνάλογο δίσκο στὴν Panhellenion. Ὁ Μιλτιάδης Καζῆς, πὸν φτάνει στὴν Αμερική τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1921, ήχογραφεῖ τὸ 1928 παραδοσιακὰ τραγούδια (ὅπως τὸ *Ἐχασα μαντήλι* καὶ τὸ *Ἐρηνάκι μου*), καθὼς καὶ τέσσερις ἀναστάσιμους ὕμνους με τὴν Columbia. Ὁ Κωνσταντῖνος Καζῆς ἐντοπίζεται ἐπίσης σ' ἕνα δίσκο με κάλαντα τῶν Χριστουγέννων καὶ τῆς Πρωτοχρονιάς, (που τὰ ἐρμηνεύει μαζί με τοὺς Ι. Σκίζα καὶ Α. Κουτίκα, συνοδεία μαντολινάτας), φωνογραφηθέντα τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1927⁶. Τὸ 1929 ὁ Ἀριστοτέλης Ἀθανασίου ήχογραφεῖ με τὴν Okeh τὸ ἀπολυτίκιο *Ἐν Ἰορδάνη βαπτίζομένου σου, Κύριε* καὶ τὴν καταβασία *Χριστὸς γεννᾶται δοξάσατε* (Ibid., p. 1137).

Ὁ τενόρος, συνθέτης καὶ διευθυντῆς ὀρχήστρας, Χρῆστος Βρυωνίδης, ήχογραφεῖ τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1931 τὰ *Ἄξιόν ἐστι* καὶ *Κύριε Ἐλέησον* (Ibid., p. 1230) μεταπολεμικά, μᾶλλον, ήχογραφεῖ με τὴν ἐταιρεία Nina καὶ ἕνα ἐνδιαφέροντα δίσκο, με τὴ χορωδία τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Brookline, στὴ Μασαχουσέτη, ὡς ψάλτης καὶ διευθυντῆς τῆς ἴδιας χορωδίας, τοὺς ἀναστάσιμους ὕμνους *Χριστὸς ἀνέστη* καὶ Ὁ

⁵ Δίσκος Columbia, E4494/85757 & E4494/85756, *Πάσχα Ἱερὸν καὶ Χριστὸς Ἀνέστη*, Γ. Ν. Χέλμης, τενόρος. Γιὰ τὴν χρονολογία ἔκδοσης τοῦ δίσκου βλ. Spottswood, *ibid.*, p. 1172

⁶ Δίσκος Columbia, 56080-F/205681 & 56080F/205682, *Χριστούγεννα Κάλαντα, Καλὴν Ἐσπέραν καὶ Ἄγιος Βασίλης – Κάλαντα, Ἀρχὴ Μηνιά* (sic), Constantine Kazis with Chorus, Accomp. I. Skizas & A. Koutikas, Mandolinata. Γιὰ τὴν χρονολογία ἔκδοσης τοῦ δίσκου βλ. Spottswood, *ibid.*, pp. 1181-2

ἄγγελος ἐβόα⁷. Ἐπίσης, ἡ χορωδία Ὁ Εὐαγγελισμὸς [τῆς θεοτόκου], ὁμώνυμης ἐκκλησίας τῆς Ν. Ὑόρκης, ἠχογραφεῖ ἕνα δίσκο στὶς 7 Σεπτεμβρίου τοῦ 1927, γιὰ τὴν ἐταιρεία Victor, ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ Ν. Ρουμπάνη⁸: ἀνάλογο δίσκο ἠχογραφεῖ καὶ στὶς 16 Ἰανουαρίου τοῦ 1918 ἡ χορωδία τοῦ Χρήστου Δημητρακόπουλου⁹.

Κατὰ τὸ χρονικὸ διάστημα 1939-40 δισκογραφοῦνται ἐκκλησιαστικὲς χορωδίες μὲ τὴν ἐταιρεία Orthophonic, ὅπου ἠχογραφεῖ, τὸ 1941, καὶ ὁ Γεώργιος Ἀναστασίου. Εἶναι ἀξιοσημεῖωτο ὅτι ὁ τελευταῖος (Γεώργιος Ἀναστασίου) ἐπισημαίνεται καὶ σὲ δίσκο τῆς ἐταιρείας Florida WPA Recordings, στὶς 27 Αὐγούστου τοῦ 1939, ἀποδίδοντας ὕμνους τῶν Θεοφανεῖων¹⁰. Μάλιστα, στὶς 12 Μαΐου τοῦ ἔτους 1940 ἠχογραφεῖται καὶ ἡ τελετὴ ἀγιασμοῦ [ποῦ συνέπεσε τότε σὲ πασχαλινὴ περίοδο, καθὼς, σὲ ἰδιαίτερο δίσκο, περιλαμβάνεται καὶ ἐρμηνεῖα τοῦ Χριστοῦ ἀνέστη], μιὰ ἀκολουθία τελεσθεῖσα ἀπὸ τὸν τότε Ἀρχιεπίσκοπο Ἀμερικῆς Ἀθηναγόρα (συνεπικουρούμενο ἀπὸ τὸν ἱερέα Θεόδωρο Καραφύλλη) γιὰ τὰ ἐγκαίνια τοῦ κτηρίου τῆς ἐκεῖ γυναικείας ἀδελφότητος Φιλόπτωχος, ὅπου ψάλλει βυζαντινὴ χορωδία τῆς ἑλληνορθόδοξης ἐκκλησίας τῆς πολιτείας Tarpon Springs, ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ ἴδιου Γεωργίου Ἀναστασίου (Spottswood, *ibid.*, p. 1137): στὸν ἴδιο δίσκο σημειώνεται ἰδιαίτερα ὅτι περιλαμβάνεται καὶ ἀπαγγελία τοῦ σχετικοῦ ἀποστολικοῦ ἀναγνώσματος ἀπὸ τὸν τελευταῖο.

Μετὰ τὸν πόλεμο τοῦ 1940 οἱ μεγάλες δισκογραφικὲς ἐταιρεῖες δὲν ἀσχολοῦνται μὲ τὸ ἑλληνικὸ ρεπερτόριο κι ἔτσι δημιουργοῦνται ἀρκετὲς μικρότερες, γιὰ τὶς ὁποῖες ἐλάχιστα δυστυχῶς στοιχεῖα γνωρίζουμε. (Σύμφωνα μὲ τὰ δεδομένα τοῦ Ἑλληνοαμερικάνου συλλέκτη καὶ ἐρευνητῆ Μελέτιου Πουλιόπουλου), τὸ 1945, στὴ Βοστώνη, ἡ χορωδία τῆς ἑλληνικῆς Ὀρθόδοξης Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Pomfret στὸ Κονέκτικατ ἠχογραφεῖ μὲ τὴν Kasper–Gordon, βυζαντινὰ τροπάρια, σὲ σύνθεση τοῦ Μπεκατώρου¹¹, ἀνάμεσά τους κι ἐκεῖνο τῆς Κασσιανῆς, μιὰ Δέησι (ὅπως χαρακτηριστικὰ ἐπιγράφεται) κατὰ σύνθεση τοῦ Κατακουζηνοῦ καὶ τὰ τροπάρια Ἡσαΐα χόρευε κ.λπ. τοῦ γάμου, καθὼς καὶ τραγούδια γιὰ τὴν 25^η Μαρτίου¹². Τὸ 1949 ἐντοπίζεται ἀκόμη μία χορωδία ἐνὸς ὀρθοδόξου ἑλληνικοῦ ναοῦ (*St. Mary's Greek Orthodox Church*), μὲ ὀργανίστρια τὴν Βασιλικὴ Παπᾶ (Coula Pappas), ποῦ ἠχογραφεῖ μὲ τὴν ἐταιρεία Kay Bank στὴν Μιννεάπολη τῆς Μινεσότα.

Ὁ Μάνος Σκάρος, ἠχογραφεῖ τὸ 1951, μὲ τὴν ἐταιρεία Arion Record, τὶς ἐκφωνήσεις τῶν εὐχῶν τοῦ Μεγάλου Ἀποδείπνου (ἀπαγγελλόμενες κατὰ τὶς ἀκολουθίες τῶν Χαιρετισμῶν) Ἀσπλε, ἀμόλυντε & Καὶ δὸς ἡμῖν, δέσποτα¹³. Τὸ 1955 ἠχογραφοῦνται στὴν ἐταιρεία Liberty τὰ κάλαντα τῶν Χριστουγέννων καὶ ὁ Ἐπιτάφιος μὲ τὸ Χριστὸς ἀνέστη, ἐρμηνευμένα ἀπὸ χορωδία μὲ τὴ συνοδεία μανδολι-

⁷ Δίσκος Nina, 640A & B, *Χριστὸς ἀνέστη* καὶ *Ὁ ἄγγελος ἐβόα*, Χρήστος Βρυωνίδης, (Ψάλτης), Συμ.: Χορωδίας Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Brookline, Mass., Διεύθ. Χρήστου Βρυωνίδα

⁸ Δίσκος Victor, 68883-A & B, *Ἡ Γέννησίς σου - Ἡ Παρθένος καὶ Μεγάλυνον Ψυχῆ μου*, Χορωδία τῆς ἐν Ν. Ὑ. ἐκκλησίας «Ὁ Εὐαγγελισμὸς», Διεύθυνσις Ν. Ρουμπάνη, 7 Σεπτεμβρίου 1927 (Γιὰ τὴν χρονολογία ἐκδόσεως τοῦ δίσκου βλ. Spottswood, *ibid.*, p. 1215)

⁹ Δίσκος Victor, 68954-A & B, *Χριστὸς Ἀνέστη* καὶ *Ὁ Ἄγγελος ἐβόα*, Χορωδία Χρήστου Δημητρακόπουλου, 16 Ἰανουαρίου 1928 (Γιὰ τὴν χρονολογία ἐκδόσεως τοῦ δίσκου βλ. Spottswood, *ibid.*, p. 1150)

¹⁰ Βλ. διαδικτυακὸ ἰστότοπο: { <http://hdl.loc.gov/loc.afc/afcflwpa.3538b2> } μὲ ἡμερομηνία προσπέλασης 28/7/2016 & Spottswood, *ibid.*, p. 1134

¹¹ Σπουρίδων Μπεκατώρος (~1860-1938) βιολονίστας, διευθυντὴς ὀρχήστρας, καθηγητὴς μουσικῆς καὶ συνθέτης. Διετέλεσε διευθυντὴς χορωδίας τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας Νέας Ὑόρκης ἀπὸ τὸ 1910 καὶ ἀπὸ τὸ 1918 ἐγκαθίσταται μόνιμα στὸ Σικάγο ὅπου ἴδρυσε καὶ διηύθυνε ὀρχήστρες.

¹² Δίσκος Kasper-Gordon, Inc., Boston, Mass., KG-2011 (& 2012 & 2016, 2017, 2019 & 2020) GC, *Τροπάριον Κασσιανῆς, Χαῖρε Μαρία - Κύριε Ἐλέησον, Τὸ Πνεῦμα σου τὸ ἀγαθόν, Δέησις - Κατακουζηνοῦ καὶ Ἡσαΐα Χόρευε*, Pomfret - Greek Theological School, A Cappella Choir, 1945.

¹³ Δίσκος Arion, XP-48752 & XP-48753, *Ἀσπλε, Ἀμόλυντε καὶ Καὶ δὸς ἡμῖν, Δέσποτα*, Μάνος Κ. Σκάρος, New York 33, Ν. Ὑ. [1951]

νάτας¹⁴. Άλλη χορωδία, τοῦ George Seder, ἐρμηνεύει σὲ δίσκο τῆς ἐταιρείας Byzantine μελοποιήσεις τοῦ ἴδιου καὶ τοῦ Ν. Ρουμπάνη (μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ μιὰ ἐνδιαφέρουσα σύνθεση τῆς κυριακῆς προσευχῆς *Πάτερ ἡμῶν*), μὲ τὴ συνοδεία ὀργάνου, ἀλλὰ μὲ ἀπροσδιόριστη ὡς σήμερα τὴ χρονολογία ἠχογράφησης τους¹⁵. Τέλος, δύο δίσκοι ἀνευρίσκονται μὲ τὸν Ἀρχιμανδρίτη Ἀγάπιο Γουλάμη μὲ τὴν Golam's Hymns, ὡστόσο μὲ ἄγνωστη, ἐπίσης, ἕως σήμερα χρονολογία ἠχογράφησης καὶ ἔκδοσή τους¹⁶.

2.2 Ἀνατολή

Στὶς ἠχογραφήσεις βυζαντινῆς μουσικῆς τῆς Οἴφειν δεσπόζει ἐξ ὀλοκλήρου ἡ μεγαλοπρεπῆς φυσιογνωμία τοῦ πρωτοψάλτη τοῦ Πατριαρχείου Ἰακώβου Ναυπλιώτη (τοῦ ὁποίου τὸ σύνολο, σχεδόν, τῶν σχετικῶν δισκογραφηθεισῶν ἠχητικῶν μαρτυριῶν ἔχει ἤδη πρόσφατα ἀναδημοσιευθεῖ).

Ἀπὸ τίς λοιπὲς δισκογραφήσεις στὸν χῶρο τῆς Ἀνατολῆς διακρίνονται ἐκεῖνες τοῦ Πέτρου Μανέα, πρωτογενῶς πραγματοποιηθεῖσες (σύμφωνα μὲ ἐμβριθῆ ἀρχαικὴ ἔρευνα τοῦ γνωστοῦ μελετητῆ τῆς δισκογραφίας Παναγιώτη Κουνάδη) τὸ ἔτος 1909, μὲ τὴν Ἐταιρεία C. R. Gramophone. Ἀκόμη περισσότερες ἠχογραφήσεις τοῦ Πέτρου Μανέα (ἐνὸς μουσικοῦ ποὺ συχνὰ ἀπεκαλεῖτο ἀπλὰ καὶ *Κύριος Πέτρος*) πραγματοποιοῦνται στὴ Σμύρνη, τὸ 1911, μὲ τὴν γερμανικὴ Odeon, ἀντιπρόσωπος τῆς ὁποίας ἦταν πιθανότατα ὁ Ἐγιούμπ Σάμπρι (Καλυβιώτη 2002: 35), ἐνῶ ὑπάρχει καὶ ἄλλος δίσκος τοῦ ἀπὸ τὴν ἐταιρεία Polyphon¹⁷. Ἐντοπίζεται ἀκόμη μιὰ (ἀπροσδιόριστη περαιτέρω) *ἐκκλησιαστικὴ χορωδία*, ὅπως ἀόριστα μνημονεύεται στὴν ἐτικέτα τοῦ σχετικοῦ δίσκου, ἡ ὁποία ἐρμηνεύει δύο συνθέσεις δισκογραφημένες ἀπὸ τὴν ἀμερικάνικη ἐταιρεία Victor, στὴ σειρὰ 63000¹⁸. στὴ σειρὰ αὐτὴ ἐπανεκδίδονται πρωτότυπες ἠχογραφήσεις ποὺ πραγματοποιήθηκαν ἀπὸ τὴν ἐταιρεία C. R. Gramophone μεταξὺ 26 Φεβρουαρίου καὶ 22 Μαρτίου τοῦ ἔτους 1909 στὴν Κωνσταντινούπολη. Τέλος, σὲ μιὰ μόνον ἠχογράφηση, καταχωρισμένη σὲ δίσκο περιέχοντα κάλαντα *Χριστουγέννων*, ἠχογραφεῖται νὰ τραγουδάει σχετικὸ κάλαντο ὁ Λευτέρης [Μενεμενλής]¹⁹. ὁ τελευταῖος, μέλος τῆς *Ἑλληνικῆς Ἐστουδιαντίας*, ἠχογραφεῖ τὴν ἴδια περίοδο ἀστικά-λαϊκὰ τραγούδια τῆς Σμύρνης, ἑλληνικὰ παραδοσιακὰ δημοτικὰ τραγούδια, λυρικὰ τραγούδια τῆς Κωνσταντινούπολης, ἕως καὶ τούρκικα ἄσματα.

2.3 Ἑλλάδα

Πολυπληθεῖς καὶ πολυειδεῖς εἶναι οἱ δισκογραφήσεις στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο. Μνημονεύονται: μιὰ χορωδία μὲ μάντα, σὲ ὕμνους τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς καὶ τοῦ Με-

¹⁴ Δίσκος Liberty, 66-A & B, *Αἰ-Βασίλης-Κάλανδα Πρωτοχρονιάς καὶ Κάλανδα Χριστουγέννων*, Χορωδία Συνοδεία Μανδολινάτας [1955]

¹⁵ Δίσκος Byzantine Sacred Music S-301 & 2, *Δεῦτε Λάβετε Φῶς, Χριστὸς Ἀνέστη καὶ Ἄξιον ἔστι, Πάτερ ἡμῶν*, Vocal Chorus by George Seder, Eisenhauer - Leiper - Andrews (Music by N. Roubanis - G. Seder), Thornton L. Wilcox, Organist

¹⁶ Δίσκος Golam's Hymns, 2508-B & 7168, *Hymn of Mother of God (Ἄξιον ἔστι - Ἦχος Πλάγιος Β')* καὶ *Easter Hymns Πασχαλινὰ (Ἀναστάσεως Ἡμέρα - Χριστὸς Ἀνέστη - Ἀναστάς ὁ Ἰησοῦς - Ὅσοι εἰς Χριστόν)*, ψαλλόμενα ὑπὸ Ἀγαπίου Γουλάμη, Αρχιμανδρίτου, Consolidated Recording Corporation New York

¹⁷ Δίσκος Polyphon 7374 & 7375, *Ἐρχόμενος ὁ Κύριος καὶ Πάσα ἡ Κτίσις*, κος Πέτρος

¹⁸ Δίσκος Victor 63511-A & B, *Κύριε κέκραζα* (sic) καὶ *Κοινωνικόν*, Choeurs Religieux (Church Choir in Greek)

¹⁹ Δίσκος Concert Record "Gramophone", G.C.-15-12323, *Greek Male Song, Τὰ Χριστούγεννα - Τα Christoughena*, Κύριος Λευτέρης - Monsieur Lefteris, Smyrne

γάλου Σαββάτου, ἀλλὰ καὶ ἡ χορωδία τοῦ Γεωργίου Βιδάλη μὲ ἓνα *Αλληλούϊα*. Ὁ Κώστας Θωμαΐδης, τὸ 1926, ἠχογραφεῖ μὲ τὴν Odeon τὸ *Ἀναστάσεως ἡμέρα* καὶ τὸ *Χριστὸς γεννᾶται*²⁰ (ἐνῶ τὸν ἴδιο ἐντοπίζουμε καὶ σὲ ἐρμηνεῖες παραδοσιακῶν τραγουδιῶν, ὅπως τὸ *Εὐμορφὴ ποῦ εἶναι ἡ Λειβαδιά*). Ὁ τενόρος καὶ συνθέτης Κώστας Μισαηλίδης ἠχογραφεῖ τὸν *Ἐπιτάφιο* καὶ τὴν *Ἀνάστασι* (κατὰ τὸ σῦνηθες καὶ προσφιλὲς στὴ δισκογραφία ἀνάμικτο μοτίβο ἐμβατηρίων καὶ ἀρμόδιων ἐκκλησιαστικῶν ὕμνων), μὲ τὴ συνοδεία στρατιωτικῆς μπάντας, ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ συνθέτη καὶ μαέστρου τῆς ὀπερέτας Τάκη Μαρίνου²¹, ἀλλὰ ὁμοίως καὶ ρεμπέτικα τραγούδια, συνθέσεις τοῦ Παναγιώτη Τούντα, μὲ τὴν συμμετοχὴ τῆς Ἀθηναϊκῆς Ἑστουδιαντίνας. Ἀκόμη, ἐρμηνεῖες δύο ἐκκλησιαστικῶν ὕμνων ἀπὸ ἄγνωστο ἐρμηνευτὴ, καθὼς καὶ δύο ἀνάλογες τοῦ Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Γρεβενῶν κ. Φιλίππου [τὸ κοντάκιον *Ψυχὴ μου, ψυχὴ μου* καὶ τὸ δοξαστικὸν *Ἐξέδυσάν με τὰ ἰμάτιά μου*]²² περιλαμβάνονται στὶς ἠχογραφήσεις τῆς γερμανικῆς καὶ ἑλληνικῆς Odeon. Σημαντικὴ ἠχητικὴ μαρτυρία ἀνάμεσα στὶς ἠχογραφήσεις τῆς Odeon ἀποτελεῖ ἓνας ὕμνος πρὸς τὴν θεοτόκο [μὲ τοὺς χαρακτηριστικοὺς στίχους Χαῖρε, Μαρία, χαῖρε Μαρία, σὲ εὐλογοῦμεν, σὲ δοξολογοῦμεν] ποῦ φέρεται νὰ ἐρμηνεύεται (κατὰ «μονωδία» καὶ μὲ συνοδεία ὀρχήστρας μετὰ κωδῶνων) ἀπὸ τὴ Μίνα Κυριακοῦ, κατόπιν σύζυγο τοῦ Νίκου Χατζηποστόλου, σὲ σύνθεση καὶ διεύθυνση τοῦ τελευταίου²³.

Μὲ τὴν Ἑταιρεία HMV θὰ ἠχογραφήσουν μελοποιήσεις τοῦ Θεμιστοκλέους Πολυκράτους μιὰ ἐκκλησιαστικὴ χορωδία καὶ ἡ χορωδία τῆς Μητροπόλεως, μὲ συνοδεία ἀπὸ κωδωνοκρουσίες²⁴ καὶ ἐνίοτε μὲ μουσικὴ ὑπόκρουση ἀπὸ τὴν μπάντα τῆς Φρουρᾶς τῶν Ἀθηνῶν²⁵. Ὁ συνθέτης (ἀδημοσίευτων) ἐκκλησιαστικῶν μελωδιῶν, τραγουδιστῆς καὶ πρωτοψάλτης, Πέτρος Δουκάκης, ἐκτὸς τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν, ἠχογράφησε τὸ 1926 καὶ ἓνα δίσκο περιλαμβάνοντα τὸ στιχηρὸ τῶν αἰνῶν τοῦ ὄρθρου τῆς Μεγάλης Τετάρτης *Σὲ τὸν τῆς παρθένου υἱὸν* καὶ τὸ πεντηκοστάριο *Τῆς μετανοίας ἀνοιζὸν μοι πύλας ζωοδότα*. Ὁ Π. Καμαρινάκης ἔχει ἠχογραφήσει δύο δίσκους τὸ 1929²⁶, ἐνῶ ἓνα δίσκο ἠχογράφησαν τὸ 1931 οἱ Θεοδ. & Δ. Καψάλης.

Μὲ τὴν Columbia Ἑλλάδος ἠχογραφοῦν, τὸ 1930, ὁ Ἐμμανουὴλ Βαμβουδάκης καὶ ἡ Βυζαντινὴ Χορωδία Πειραιῶς, ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ πρωτοψάλτου Ἀλέκου

²⁰ Δίσκοι Odeon, Ga 1165 (Go 206)/A 154274 & GA 1166 (Go 207) A 154283, *Ἀναστάσεως Ἡμέρα* (Δοξαστικὸν) καὶ *Χριστὸς Γεννᾶται* (Τεπιρέμ), Ἱεροψ. Κ. Σ. Θωμαΐδης, Συνοδ. Ἀρμόνιον & κώδωνες [1926]

²¹ Δίσκος Odeon, xx71918 & 9, *Ἐπιτάφιος* καὶ *Ἀνάστασις*, (Συνωδία (sic) τῆς Στρατιωτ. Μουσικῆς), *Epitafios & Anastassis*, (Avec accompagnement de la Musique Militaire d' Athenes, (arrgt. J. Davos), Dir. T. Marino – Tenor Missailidi

²² Δίσκος Odeon, G.A. 7890 (Go 5280 & 1), *Κοντάκιον Ψυχὴ μου, Ψυχὴ μου* καὶ *Δοξαστικὸν Μεγ. Πέμπτης Ἐξέδυσάν με*, ὑπὸ τοῦ Σεβ. Μητροπολίτου Γρεβενῶν κ. Φιλίππου

²³ Δίσκος Odeon, RXX 126905A/GRXX 4006, *Χαῖρε Χαῖρε*, Ν. Χατζηποστόλου, *Ave Maria* (Ν. Χατζηποστόλου), *Μονωδία Δος Μ. Κυριακοῦ*, Συνοδεία ὀρχήστρας μετὰ κωδῶνων, Διεύθυνσις Ν. Χατζηποστόλου

²⁴ Δίσκος His Master's Voice, 7-14761 & 2/A.O. 19, *Τῆ Ὑπερμάχῳ* (Θ. Πολυκράτους) καὶ *Χαῖρε Νύμφη Ἀνύμφευτε*, Χορὸς τῆς Μητροπόλεως Ἀθηνῶν - Κωδωνοκρουσίαι

²⁵ Δίσκος His Master's Voice, 2-014750 & 1/A.P. 1, Περιφορὰ Ἐπιταφίου ἐν Ἀθήναις *Αἱ γενεαί-πᾶσαι* καὶ Ἡ Ἀνάστασις *Χριστὸς Ἀνέστη*, Χορωδία τῆς Μητροπόλεως, Κωδωνοκρουσίαι καὶ Μουσικὴ τῆς Φρουρᾶς Ἀθηνῶν

²⁶ Δίσκος His Master's Voice, 30-1713 & 4/A.O. 335 καὶ 30-1715 & 6/A.O. 336, *Ἰδοὺ ὁ Νυμφίος* καὶ *Ὅτε οἱ Ἐνδοξοὶ Μαθηταί*, Δοξαστικὸν Ἀναστάσεως καὶ *Πάσχα Ἱερὸν*, ὑπὸ τοῦ ἱεροψ. κ. Π. Καμαρινάκη.

Μαργαριτόπουλου²⁷. Με την αγγλική Columbia ήχογραφοῦνται χριστουγεννιάτικα κάλαντα και τὸ *Τῆ Ὑπερμάχῳ* (ἀπὸ χορωδία τοῦ Ἐθνικοῦ Ὁδείου), ἐνῶ και τὸ 1927 ήχογραφεῖται Ἐκκλησιαστικὴ Χορωδία ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ Π. Γλυκοφρίδη²⁸. Τὸ ἴδιο ἔτος, 1927, ἡ περίφημη τριάδα τοῦ ρεμπέτικου, ἀποτελούμενη ἀπὸ τοὺς τενόρους Γεώργιο Σαβαρή & Τζον Μηλιάρη και τὸν Βαρύτονο Λουσιέν Φράγκο, ήχογραφοῦν δύο δίσκους, ἓνα μὲ κάλαντα Χριστουγέννων και ἄλλον, ὑπὸ τὴν προσφιλεῖ θεματολογία τοῦ *Ἐπιταφίου* και τῆς *Ἀνάστασης*, συνοδεῖα μπάντας²⁹.

Ὁ Παναγιώτης Τούντας³⁰, μετὰ τὴν ὀριστικὴ ἐγκατάστασή του στὴν Ἑλλάδα, θὰ ἀναλάβει κατὰ τὰ χρόνια τοῦ Μεσοπολέμου τὴν καλλιτεχνικὴ διεύθυνση τῆς Odeon, ἀπὸ τὸ 1924 ὡς τὸ 1931, ἀλλὰ και στὴ συνέχεια τῆς Columbia, ὡς τὸ 1941· ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἐπιτελικὴ θέση θὰ βοηθήσει ὅλους τοὺς νέους δημιουργούς. Ὁ Δημήτρης Σέμσης³¹, πρόσφυγας ἀπὸ τὴν Σμύρνη, ἀνέλαβε ἀπὸ τὸ 1927 τὴν His Master's Voice, μιὰ θέση ποὺ διατήρησε ὡς τὸν θάνατό του, τὸ 1952. Τὴ δεκαετία τοῦ 1930 διετέλεσαν ἐπίσης καλλιτεχνικοὶ διευθυντὲς και ὑπεύθυνοι ρεπερτορίου οἱ Κώστας Σκαρβέλης³² (στὶς Columbia, Odeon και Parlophone) και Ἰωάννης Δραγάτσης³³ (στὴν Odeon). Ὁ Σπύρος Περιστέρης ἐπέλεγε ἀπὸ τὸν Μίνωα Μάτσα, ὁ ὁποῖος εἶχε ἀναλάβει τὶς Odeon και Parlophone, γιὰ τὴ θέση τοῦ καλλιτεχνικοῦ συμβούλου, μιὰ θέση στὴν ὁποία παρέμεινε ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του, τὸ 1966. Μετὰ τὴν Parlophone ἐκδίδει τὸ 1958 ἓνα δίσκο μὲ τὰ κάλαντα τῶν Χριστουγέννων και τῆς Πρωτοχρονιάς, μὲ χορωδία και Μανδολινάτα, ὑπὸ τὴ διεύθυνσή του.

Ἀπὸ τὴ γαλλικὴ Pathé, τέσσερις ἐναρμονίσεις σὲ ὕμνους τῆς Μεγάλης Ἑβδομάδας, τοῦ Σπύρου Σπάθη, ήχογραφήθηκαν πολὺ ἀργότερα, τὸ 1958, στὸν ἱερὸ ναὸ τοῦ ἁγίου Στεφάνου στὸ Παρίσι, ἀπὸ βυζαντινὴ χορωδία ποὺ εἶχε δημιουργήσει ὁ ἴδιος. Μετὰ τὴν Polydor, τὸ 1926, μελοποιήσεις ὕμνων τῆς Μεγάλης Ἑβδομάδος, ἀπὸ τὸν Ἀλέξανδρο Κατακουζηνό, ήχογραφεῖ χορωδία *μετὰ κωδωνοκρουσιῶν*³⁴, ἐνῶ στὸν *Ἐπιτάφιο* και τὸ *Χριστὸς Ἀνέστη*, συμμετέχει και Μουσικὴ τῆς Φρουρᾶς Ἀθηνῶν³⁵. Ἔνα χρόνο ἀργότερα μιὰ χορωδία, μὲ τὴ συνοδεῖα δημῶδους ὀρχήστρας, ἐμφανίζεται σὲ δίσκο μὲ χριστουγεννιάτικα κάλαντα³⁶. Τὴν ἴδια χρονιά, 1927, μιὰ ἀκόμη χορωδία ήχογραφεῖ *μετὰ κωδωνοκρουσιῶν*, τοὺς ὕμνους *Ἄξιόν ἐστι* και *Ἄγιος ὁ Θεός*, σὲ μελο-

²⁷ Δίσκος Columbia, C.G. 3080-1 & 3081-1/D.G. 7044, *Ἀλληλοῦϊα - Ἰδοὺ ὁ Νυμφίος Ἔρχεται* και *Βουλευτήριον Σωτήρ* - Κάθισμα τῆς Ἁγίας και Μεγάλῆς Τρίτης, Ἀρμονικὴ συνήχησις Ἀλ. Μαργαριτόπουλου, Βυζαντινὴ Χορωδία Πειραιῶς, Διεύθ. Ἀλέκου Μαργαριτόπουλου.

²⁸ Δίσκος Columbia, 20084 & 5/8023, *Κοινωνικόν* και *Σὲ Ὑμνοῦμεν - Ἄξιόν ἐστι*, Χορωδία ὑπὸ Δ/σιν Γλυκοφρίδη.

²⁹ Δίσκος Columbia, 20247 & 8/8224, *Ὁ Ἐπιτάφιος* και *Ἡ Ἀνάστασις*, Σαβαρῆς - Μιλιάρης - Λουσιέν [1927].

³⁰ Παναγιώτης Τούντας (Σμύρνη 1884 - Ἀθήνα 23.05.1942) Στιχουργὸς και ὀργανοπαίκτης (μαντολίνο, βιολί κ.ά.), καθὼς και ὁ κορυφαῖος συνθέτης τῆς Σμύρνης ἀλλὰ και ἓνας ἀπὸ τοὺς διαμορφωτὲς τοῦ νεότερου ἑλληνικοῦ τραγουδιοῦ.

³¹ Δημήτριος Σέμσης ἢ Σαλονικιὸς (Στρώμνιτσα Γιουγκοσλαβίας 1881 - Ἀθήνα 13.01.1950), ὁ κορυφαῖος βιολιστὴς τοῦ ρεμπέτικου. Ἀκόμη συμμετέχει στὴν μουσικὴ ζωὴ ὡς συνθέτης, στιχουργὸς και ἐνορχηστρωτὴς.

³² Κώστας Σκαρβέλης ἢ Παστουρμάς (Κωνσταντινούπολη 1880 - Ἀθήνα 8.04.1942), συνθέτης, στιχουργός, κιθαρίστας, τραγουδιστὴς, ἐνορχηστρωτὴς.

³³ Ὁ Ἰωάννης Δραγάτσης (Σμύρνη 1885 - Ἀθήνα 1958), ὑπῆρξε διάσημος βιολιστὴς, ἴσως ὁ καλύτερος στὸ Σμυρναῖκο ὕφος. Ἐμφανίστηκε, ἐπίσης, ὡς συνθέτης, στιχουργός και ἐνορχηστρωτὴς.

³⁴ Δίσκος Polydor, V 65002 & 3, *Χαιρετισμοὶ* (κατὰ Ἀλ. Κατακουζηνόν) *Τὴν Ὁραιότητα τῆς παρθενίας σου* και *Τῆ Ὑπερμάχῳ Στρατηγῶ* - Χορωδία μετὰ κωδωνοκρουσιῶν

³⁵ Δίσκος Polydor, V 45207 & 8, Ἡ Περιφορὰ τοῦ Ἐπιταφίου (κατὰ Ἀλ. Κατακουζηνόν) και *Χριστὸς Ἀνέστη* - Χορωδία μετὰ κωδωνοκρουσιῶν, Μουσικὴ τῆς Φρουρᾶς Ἀθηνῶν

³⁶ Δίσκος Polydor, V 45126 & 7, *Τὰ Καλημέρα* (Δημῶδες) *Χριστουγεννιάτικα* και *Πρωτοχρονιάτικα* - Χορωδία, συνοδ. Δημῶδ. Ὁρχ.

ποίηση τοῦ Παναγιώτη Γλυκοφρίδη³⁷. Τὸ 1929 ἠχογραφεῖται ὁ Σεραφεῖμ Γεροθεοδώρου³⁸ καὶ τὸ 1931 ὁ Ἰωάννης Παναγιωτόπουλος, ἐπίσης σὲ ψαλμωδίες τῆς Μεγάλης Ἑβδομάδας (ὁ τελευταῖος ἔχει φωνογραφήσει καὶ δίσκους μὲ δημοτικὰ τραγούδια).

Παράλληλα μὲ τὶς προαναφερθεῖσες δισκογραφικὲς ἐταιρεῖες, ἡ Μέλπω Λογοθέτη-Μερλιέ, μουσικολόγος καὶ λαογράφος, προβάλλοντας τὸ ἐνδιαφέρον της γιὰ τὴν συλλογὴ καὶ καταγραφή τῆς παραδοσιακῆς καὶ βυζαντινῆς μουσικῆς διαφόρων περιοχῶν τῆς Ἑλλάδας ἠχογράφησε δίσκους 78 στροφῶν· 66 συνολικὰ βυζαντινὰ μέλη μὲ ὕμνους τοῦ Πάθους καὶ τῆς Ἀναστάσεως, ἀλλὰ καὶ τῶν ἀκολουθιῶν τῆς ἡμέρας καὶ τῶν ἑορτῶν τοῦ ἐνιαυτοῦ, μὲ τὶς φωνές τοῦ Μητροπολίτη Σάμου Εἰρηναίου Παπαμιχαήλ³⁹ (1878-1963), τοῦ Σίμονα Καρά (1903-1999) μὲ τὴ νεοσύστατη τότε χορωδία του⁴⁰ καὶ δύο ψαλτῶν ἀπὸ τὰ Μέγαρα, τοῦ Δημήτρη Παπαποστόλη⁴¹ (1869-1933) καὶ τοῦ Δημήτρη Καρώνη⁴² (1891-1955). Στὴ συλλογὴ της ἀντιπροσωπεύονται, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς ὀκτὼ ἤχους καὶ τὰ τρία εἶδη τοῦ βυζαντινοῦ μέλους, τὰ ὁποῖα θεωροῦσε κυριαρχικὴ παράδοση τὴν ὁποία ὄφειλε κανεὶς νὰ μελετήσει.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ἀπὸ τὴν προηγηθεῖσα, βραχεῖα καὶ ἀδρομερῆ, ἀπαρίθμηση τοῦ ὡς τώρα ἐπισημανθέντος σχετικοῦ ἠχητικοῦ ὕλικου ἀναδεικνύεται αὐτόχροημα ἢ πρωτοτυπία, ἢ σημασία καὶ ἢ σπουδαιότητά του.

Ἐπιπλέον, ἰδιαίτερο μουσικολογικὸ ἐνδιαφέρον ἀποκτᾷ, προφανέστατα, ἡ διερεύνηση τοῦ συγκεκριμένου ὕφους κάθε παρόμοιας ἠχογραφημένης μουσικῆς μαρτυρίας, χαρακτηριστικὸ πού ἀπορρέει τόσο ἀπὸ τὴν ψαλτικὴ σχολὴ στὴν ὁποία μπορεῖ νὰ ἀνήκε ὁ κάθε ψάλτης, ὅσο καὶ ἀπὸ τὴν προφορικὴ παράδοση πού διήκουσε ἀπὸ τὸν δάσκαλό του καὶ διαμόρφωσε συνεκδοχικὰ τὸν τρόπο ἀπόδοσης καὶ τῆς δικῆς του ἐρμηνείας. Ἐπίσης, ὡς σημαντικὲς ἐθνομουσικολογικὲς παράμετροι ἀναδεικνύονται καὶ οἱ συνθῆκες κάτω ἀπὸ τὶς ὁποῖες οἱ ἐπιμέρους πληροφορητὲς ἠχογράφησαν: ὁ τόπος, ἡ χρονολογία, ἡ δισκογραφικὴ ἐταιρεία, τὸ εἶδος τῆς ψαλμωδίας ἢ τοῦ τραγουδιοῦ πού ἐρμήνευσαν, ἡ χρῆση ἢ μὴ μουσικῶν ὀργάνων, ἴσως ἀκόμη καὶ οἱ ὑποκινητὲς τῆς ἠχογράφησης ἀλλὰ καὶ οἱ λόγοι ἐπιλογῆς τους ἀπὸ τὴν ὅποια δισκογραφικὴ ἐταιρεία. Τέλος, ἐξίσου σπουδαία εἶναι καὶ μιὰ ἀνθρωπολογικὴ πλευρὰ τῆς ἴδιας ἔρευνας: οἱ τρέχουσες κοινωνικὲς συνθῆκες, ἡ ὑφιστάμενη οἰκονομικὴ κατάσταση καὶ τὰ τότε πολιτικὰ δεδομένα.

³⁷ Δίσκος Polydor, V 45211, *Ἄγιος ὁ Θεὸς καὶ Ἄξιον ἔστι* (Π. Γλυκοφρίδη), Χορωδία μετὰ κωδωνοκρουσιῶν.

³⁸ Δίσκος Polydor, V 50909 & 10, *Ἰδοὺ ὁ Νυμφίος* (Ἐκκλησιαστικὸν) καὶ *Σήμερον κρεμᾶται ἐπὶ ζύλου* (Ἐκκλησιαστικὸν) ὑπὸ Σεραφεῖμ Γεροθεοδώρου

³⁹ Ὁ Μητροπολίτης Σάμου Εἰρηναῖος ἠχογραφεῖ τὰ ἐξῆς: Θεὸς Κύριος... Συστήσασθε Ἑορτὴν - Ἔθνη, Ἴνα Τὶ Ἐφρυάξατε/ Ἀλληλουῖα - Ἰδοὺ Ὁ Νυμφίος / Ἐφριξε Παίδων Εὐαγῶν - Ψυχαῖς Καθαραῖς / Πᾶσα Πνοὴ - Ἐρχόμενος Ὁ Κύριος / Ἡ Ζωὴ Ἐν Τάφῳ - Ἄξιόν ἔστι - Αἶ Γενεαὶ Πᾶσαι - Ἐρραναν Τὸν Τάφον - Ὅτε Κατῆλθες / Δεῦτε Λάβετε Φῶς - Τὴν Ἀνάστασίν Σου - Εὐαγγέλιο Τῆς Ἀναστάσεως - Χριστὸς Ἀνέστη - Ἀναστάσεως Ἡμέρα - Καθαρθῶμεν Τὰς Αἰσθήσεις / Ὑπεραγία Θεοτόκε - Πολλοῖς Πειρασμοῖς - Τὴν Ὑψηλοτέραν - Ἀλαλα Τὰ Χεῖλη Τῶν Ἀσεβῶν / Ἀγαπήσω Σὲ - Ἄξιόν ἔστι / Τὸν Δεσπότην Καὶ Ἄρχιερέα / Ἀνοιξὼ Τὸ Στόμα Μου / Τὴν Ὁραιότητα Τῆς Παρθενίας Σου / Δόξα Σοὶ Τῷ Δεῖξαντι Τὸ Φῶς

⁴⁰ ἠχογραφοῦν: Κατευθυνθήτω / Δόξα Πατρὶ - Ἐξέδυσάν Με - Καὶ Νῦν - Τὸν Νωτόν Μου Ἔδωκα / Κύριε Ἐκέκραξα - Κατευθυνθήτω / Μὴ Τῆς Φθορᾶς / Μακάριος Ἄνηρ / Γένους Βροτείου

⁴¹ Ὁ Δημήτρης Παπαποστόλης ἠχογραφεῖ τὰ ἐξῆς: Τὸν Τάφον Σου Σωτῆρ / Ὁ Καθαρώτατος Ναὸς Τοῦ Σωτῆρος

⁴² Ὁ Δημήτρης Καρώνης ἠχογραφεῖ τὸ Πᾶσα Πνοὴ - Εὐφραίνεσθε, Δίκαιοι

Μία ουσιαστικότερη και ένδεδλεχέστερη ἐξιχνίαση τῶν προαναφερθέντων ζητουμένων ἐπιχειρεῖται ἤδη στὴν ὑπὸ ἐξέλιξη σχετικὴ διπλωματικὴ ἐργασία τῆς ὀμιλοῦσας, πρόδρομὴ ἀνακοίνωση τῆς ὁποίας ἀποτελεῖ καὶ ἡ παρούσα εἰσήγηση, διπλωματικὴ ἐργασία ἐκπονουμένη στὸ πλαίσιο τοῦ ΠΜΣ Μουσικολογία (ειδίκευση: Βυζαντινὴ Μουσικολογία) τοῦ ΤΜΣ τοῦ ΕΚΠΑ, ὑπὸ τὴν ἐπίβλεψη τοῦ καθηγητῆ Ἀχιλλεῖα Χαλδαιάκη. Τὸ βασικὸ ἐρευνητικὸ ἐρώτημά της ἄς διαμορφώσει ἐδῶ καὶ τὴν κατακλεῖδα τῆς παρούσας εἰσήγησης: τί μᾶς προσέφερε τελικὰ ἡ δισκογραφία (τοῦ γραμμοφώνου ἐν προκειμένῳ) τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς στὶς ἀρχὲς τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα; Μόνον κάποια ἱστορικὰ ντοκουμέντα ποὺ συνέβαλαν στὴν πέρα ἀπὸ τὰ τότε στενὰ γεωγραφικὰ ὄρια διάδοσῆς της ἢ, ἀκόμη περισσότερο, ἀπτὲς ἠχητικὲς μαρτυρίες μιᾶς ἄγνωστης ὡς τότε μουσικῆς παράδοσης, ποὺ ἀναπτυσσόταν στὴν Ἀνατολὴ παράλληλα μὲ τὴ γνωστὴ τῆς Δύσης;

Ἀναφορές:

Καλυβιώτη Ἀρ. (2002), *Σμύρνη: Ἡ μουσικὴ ζωὴ 1900-1922. Ἡ διασκέδαση, τὰ μουσικὰ καταστήματα, οἱ ἡχογραφήσεις δίσκων*, Music Corner & Τήνελλα, Ἀθήνα

Spottswood P. (1990), *Ethnic Music on Records, A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893 to 1942*, Vol. III, Eastern Europe, University Of Illinois Press

Strötbaum H. (2008), *Favorite revisited: An update* (English), Schrift zum No. 9. Diskografentag unter dem Obertitel Die Lindstrom-Story, Utrecht

Το Ψαλτικό Ζήτημα στην περιοχή της Μαγνησίας

Χαρίλαος Κ. Καραγκούνης

Τελειόφοιτος του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής

charilaoskaragounis@gmail.com

Περίληψη. Το «Ψαλτικό Ζήτημα» έλαβε χώρα στη Μαγνησία και συγκεκριμένα στις περιοχές Αλμυρού και Πορταριάς, γύρω στα 1908 και 1909, επί του τότε Μητροπολίτου Δημητριάδος και Αλμυρού, Γερμανού Μαυρομάτη. Πρόκειται για μια μεγάλη διαμάχη και σύγκρουση ανάμεσα στην Εκκλησία και την Πολιτεία, σχετικά με το ποιος θα αποφασίζει για τον διορισμό των ψαλτών και ποιος θα τους πληρώνει, η οποία έφτασε μέχρι και τον Άρειο Πάγο. Αυτό το ζήτημα αποτελεί, στην ουσία, ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα των σχέσεων Εκκλησίας και Πολιτείας, ένα παράδειγμα διαφόρων παρεμβάσεων και μεσολαβήσεων από μεριάς πολιτικής και κομματικής προέλευσης (πελατειακό σύστημα) επάνω σε ιεροψαλτικά θέματα και όχι μόνο, το οποίο δεν έχει σταματήσει να απασχολεί Πολιτεία και Εκκλησία από την ίδρυση του ελληνικού κράτους έως και την σημερινή εποχή.

Πρόλογος

Το θέμα με το οποίο ασχολήθηκα, προήλθε από την έρευνά μου σχετικά με το θέμα της πτυχιακής μου εργασίας, *Ο Ιωάννης Αναγνώστης Κοντόπουλος, ένας Πηλιορείτης Μουσικοδιδάσκαλος και Βυζαντινός Μελοουργός*. Ψάχνοντας να βρω απαντήσεις σχετικά με την Α΄ Σχολή Ψαλτικής στην περιοχή της Μαγνησίας, έπεσα επάνω στα βιβλία του λογίου Οδοντιάτρου και Θεολόγου Δημητρίου Τσιλιβίδη στα οποία πληροφορήθηκα την ύπαρξη του περίφημου «Ψαλτικού Ζητήματος» στη Μαγνησία. Το θέμα αυτό μου κέντρισε το ενδιαφέρον να το παρουσιάσω εδώ. Από τη θέση αυτή θέλω να ευχαριστήσω θερμά τον κ. Τσιλιβίδη για την πολύτιμη βοήθειά του. Πολύτιμες πληροφορίες άντλησα επίσης από το βιβλίο του λογίου δημοδιδασκάλου και ερευνητού της περιοχής του Αλμυρού Βίκτωρος Κοτονάτσιου για τον Άγιο Νικόλαο Αλμυρού. Θέλω να ευχαριστήσω και τον Γεώργιο Σιώκο, νυν Πρωτοψάλτη του Ιερού Ναού Αγίου Νικολάου Πορταριάς, για τις διάφορες πληροφορίες που μου έδωσε, σχετικά με όσους διετέλεσαν ψάλτες την εποχή του «Ψαλτικού Ζητήματος». Επίσης, θέλω να ευχαριστήσω πολύ τον Αρχιμανδίτη π. Αθανάσιο Κολλά για την πολύτιμη βοήθεια που μου έδωσε, ενημερώνοντάς με και προσφέροντάς μου το βιβλίο με τις Συνοδικές Εγκύκλιους της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος κατά το διάστημα από το 1901 – 1933.

Εισαγωγή

Το «Ψαλτικό Ζήτημα» στην Μαγνησία, όπως είναι ευρέως γνωστό (ο όρος δεν είναι δικός μου), αποτελεί στην ουσία ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα των σχέσεων Εκκλησίας και Πολιτείας στις αρχές του 20^{ου} αιώνα και εξής. Ένα παράδειγμα διαφόρων παρεμβάσεων, συμβιβασμών και μεσολαβήσεων από πολιτικής και κομματικής πλευράς επάνω σε θέματα εκκλησιαστικά, ιεροψαλτικά και άλλα. Βέβαια, δε λείπουν και οι εκκλησιαστικές παρεμβάσεις και μεσολαβήσεις επάνω σε θέματα πολιτικής διαχείρισης.

Το θέμα αυτό θυμίζει τα παλιά γνωστά φαινόμενα του καισαροπαπισμού και παποκαισαρισμού¹, τα οποία επισημαίνονται ήδη από την εποχή του σχίσματος των Εκκλησιών στο δυτικό κόσμο και μεταφέρθηκαν στο ελληνικό προσκήνιο από τον Όθωνα και το βαυαρικό επιτελείο του. Είναι διαχρονικό το φαινόμενο οι δύο πλευρές να παρεμβαίνουν σε ζητήματα πολιτειακά και εκκλησιαστικά, αντίστοι-

¹ Ο παποκαισαρισμός είναι η προσπάθεια της Εκκλησίας (θρησκείας) να ασκεί και πολιτική εξουσία ή να υποκαθιστά την πολιτική εξουσία, και η Πολιτεία να υποτάσσεται στην Εκκλησία. Ενώ το αντίθετο είναι το φαινόμενο του καισαροπαπισμού.

χα, προκειμένου να εξυπηρετηθούν πελατειακά και προσωπικά συμφέροντα καθώς και ποικίλες δημόσιες σχέσεις.

Το ζήτημα των σχέσεων κράτους και εκκλησίας είναι πάντοτε επίκαιρο, ήδη από την ίδρυση του ελληνικού κράτους μετά την επανάσταση του 1821 και εξακολουθεί μέχρι σήμερα να προβληματίζει, διότι κατά καιρούς παρατηρούνται τριβές και προβλήματα στην αρμονική συνύπαρξη και συνεργασία των δύο αυτών θεσμών. Από την ίδρυση του ελληνικού κράτους, λοιπόν, η Πολιτεία προσπαθεί να ελέγξει την Εκκλησία, να διαχειρίζεται την περιουσία της και να παρεμβαίνει στη διοίκησή της. Έτσι, κατά τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, τα κοινοτικά και δημοτικά συμβούλια² έχουν ενισχυμένες αρμοδιότητες όπως είναι η διοίκηση των Ναών, η πώληση των κερών, η διαχείριση των παγκαρίων, η διαχείριση των χρημάτων από την περιφορά δίσκων και εράνων, η πληρωμή των μισθών των ιερέων, ψαλτών και νεωκόρων, καθώς και η επιλογή ψαλτών και νεωκόρων. Ας μου επιτραπεί να υπενθυμίσω εδώ ότι οι ιερείς, οι ψάλτες και οι νεωκόροι την εποχή για την οποία μιλάμε, θεωρούνται υπάλληλοι των δήμων και των κοινοτήτων διότι από εκεί πληρώνονταν. Τα Κοινοτικά και Δημοτικά Συμβούλια επιλέγουν τα άτομα που θέλουν για τις θέσεις αυτές και αποστέλλουν επιστολή στον εκάστοτε Μητροπολίτη για μια απλή έγκριση των αποφάσεών τους.

Η Εκκλησία, μέχρι να της παραχωρηθεί ο τίτλος του Νομικού Προσώπου Δημοσίου Δικαίου, με την παραχώρηση της εκκλησιαστικής περιουσίας μετά τον εμφύλιο, δεν έχει πολλές αρμοδιότητες και περιορίζεται μόνο στο Λατρευτικό της έργο, δηλαδή στην τέλεση των ιερών Ακολουθιών και των Μυστηρίων, σε χειροτονίες και χειροθεσίες, στην τήρηση των ιερών Κανόνων και των Δογμάτων της πίστεως των Οικουμενικών Συνόδων και των αποφάσεων της εκάστοτε Ιεράς Συνόδου. Όλα τα υπόλοιπα είναι υπό τον έλεγχο του κράτους και γι' αυτό υπάρχει το αντίστοιχο Υπουργείο Εκκλησιαστικών Θεμάτων.

Περί του «Ψαλτικού Ζητήματος» γενικώς.

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, συγκεκριμένα κατά τη διάρκεια των ετών 1908 - 1909, λαμβάνει χώρα το λεγόμενο «Ψαλτικό Ζήτημα», το οποίο ήταν η αφορμή για μια σύγκρουση Κράτους και Εκκλησίας σχετικά με το ποιος θα διορίζει τους ψάλτες και τους νεωκόρους. Το ζήτημα αυτό επεκτείνεται σε ολόκληρη την ελληνική επικράτεια, στην Αθήνα, την Τρίπολη, τον Πειραιά, την Άρτα, την Αμφιλοχία (Τσιλιβίδης 1992) και αλλού, αλλά λύνεται αρμονικά με την αλληλοκατανόηση και υποχωρητική διάθεση των δύο πλευρών. Όμως, στη Μαγνησία το ζήτημα λαμβάνει ακραίες διαστάσεις, όπως θα δούμε ευθύς αμέσως, με αποτέλεσμα, το πρόβλημα να λυθεί στις δικαστικές αίθουσες. Απασχόλησε τους πάντες, τον απλό λαό, τον τύπο της εποχής και έγινε θέμα συζήτησης στη Βουλή των Ελλήνων.

Το πρόβλημα επικεντρώθηκε σε τρεις κυρίως εννοίες: της Πορταριάς Πηλίου, του Αλμυρού Μαγνησίας και του Μητροπολιτικού Ναού Βόλου (Τσιλιβίδης, 1992).

1. Το «Ψαλτικό Ζήτημα» στην Πορταριά (Ορμίνιο) (Παπαδημητρίου, 1941)

Κατά το Μάρτιο του 1908, με την ανάληψη των καθηκόντων της, η νέα κοινοτική αρχή Πορταριάς³

² Βλ. Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος (1955), *Αι Συνοδικαί Εγκύκλιοι*, Τόμος Α' (1901 – 1933), εκ του τυπογραφείου της Αποστολικής Διακονίας, Αθήνα, όπου (σελ. 148) υπάρχει έγγραφο του Παρά Αρείου Πάγου Εισαγγελέως Δ. Τζιβανόπουλου προς τον τότε Μητροπολίτη Αθηνών, σχετικά με τον Διορισμό και την Παύση των Ψαλτών και των Νεωκόρων, όπου γίνεται λόγος για το άρθρο 114 του δημοτικού νόμου, που καθορίζει ότι «διά την διοίκηση των τοπικών Εκκλησιαστικών Καταστημάτων διορίζονται τα Εκκλησιαστικά Συμβούλια, συνιστάμενα από τον Δήμαρχο, τον ανήκοντα Εφημέριο και δύο έως τέσσερις δημότες, διορισμένους από το Δημοτικό Συμβούλιο». Και ο συγκεκριμένος νόμος καθορίζει την σύμπραξη της Εκκλησιαστικής Αρχής, που εκπροσωπείται από τον εκάστοτε Εφημέριο, μετά του δήμου, όπου το Εκκλησιαστικό Κατάστημα, με την κοσμική του διοίκηση, διαχειρίζεται τα υλικά αγαθά και δεν έχει κανένα δικαίωμα επεμβάσεως σε εκκλησιαστικά άλλα ζητήματα.

³ Στη διπλωματική εργασία του Δημητρίου Τσιλιβίδη περιγράφεται πως γίνονταν εκλογές Κοινοτικών και Εκκλησιαστικών Συμβουλίων, καθώς και ιερέων απευθείας από το λαό. Δυστυχώς, επικρατούσαν κριτήρια κομμα-

και ο τότε Δήμαρχος, που δυστυχώς δεν μπορέσαμε να βρούμε τα ονόματά τους, πήρε απόφαση, να απολυθούν οι ψάλτες του Ιερού Ναού Αγίου Νικολάου Πορταριάς, Μήτσος Τριαντάφυλλος (δεξιός ψάλτης, 1880 – 1910) και Μυλωνάς Νικόλαος (αριστερός ψάλτης, 1890 – 1920)⁴, δίχως να γνωστοποιήσουν την απόφασή τους στον Μητροπολίτη. Ο τότε Μητροπολίτης Δημητριάδος Γερμανός Μαυρομάτης, δεν αναγνώρισε την απόφαση αυτή, ισχυριζόμενος ότι το δικαίωμα παύσης και απόλυσης των ψαλτών το έχει μόνο αυτός μέσα από το τότε ισχύον Σύνταγμα, τις Οικουμενικές Συνόδους και τις αποφάσεις της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος (Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος, 1955). Στην ουσία δεν ενδιαφερόταν για τα πρόσωπα που απολύθηκαν ή διορίστηκαν, αντίστοιχα, παρά μόνο για το ζήτημα της απόλυσης και του διορισμού αυτών. Πιθανότατα, εάν το τότε κοινοτικό συμβούλιο Πορταριάς είχε ακολουθήσει την πεπατημένη οδό και είχε ζητήσει από τον Μητροπολίτη την απόλυση των προηγούμενων ψαλτών, ο Γερμανός θα το είχε αποδεχτεί και υπογράψει. Όμως το κοινοτικό συμβούλιο ήταν ανυποχώρητο στην απόφασή του, γι' αυτό ο Μητροπολίτης απαγόρευσε στους ιερείς του Ιερού Ναού Αγίου Νικολάου Πορταριάς να ιεουργήσουν δίχως τους νόμιμους ψάλτες.

Την Κυριακή 30 Μαρτίου 1908 την ώρα που τελούσαν η Θεία Λειτουργία στον Ιερό Ναό του Αγίου Νικολάου, εισήλθε ο Δήμαρχος ακολουθούμενος από τον γραμματέα, τον κλητήρα και τους δύο νεοδιορισθέντες ψάλτες, τον Χρήστο Παπαθεολόγου και τον Ιωάννη Κατσαρό (Καραγκούνης, 2009)⁵ τον μετέπειτα δεξιό ψάλτη του Αγίου Νικολάου Πορταριάς κατά τα έτη 1928 – 1946, και επιχειρήσε να τοποθετήσει τους τελευταίους στα ιερά αναλόγια, διώχνοντας τους προηγούμενους ψάλτες, προκειμένου να εξυπηρετήσει και ικανοποιήσει μερίδα των ψηφοφόρους του. Τότε οι ιερείς ενήργησαν κατά την εντολή του Μητροπολίτου, σταμάτησαν την Θεία Λειτουργία και αποχώρησαν από τον Ναό.

Ο Γερμανός, μόλις του γνωστοποιήθηκαν τα γεγονότα, έστειλε επιστολή με ημερομηνία 31 Μαρτίου 1908 (την αμέσως επόμενη ημέρα), στον Εισαγγελέα Πρωτοδικών Βόλου, αναφέροντας τα γεγονότα και ζητώντας του να αποστείλει αστυνομική αρχή για να επιτηρεί το ναό και να προλάβει άλλη παρόμοια σκηνή. Ομοίως, έστειλε επιστολή με ημερομηνία 07 Απριλίου του 1908 στην Ιερά Σύνοδο, κοινοποιώντας και την επιστολή που απέστειλε στον Εισαγγελέα Πρωτοδικών Βόλου. Επιπλέον, ο Μητροπολίτης προκειμένου να κατευνάσει τα πνεύματα, έστειλε άλλη επιστολή με ημερομηνία 09 Απριλίου 1908, στα Κοινοτικά και Εκκλησιαστικά Συμβούλια υπενθυμίζοντας ότι σύμφωνα με το Σύνταγμα, η Εκκλησία διοικείται παρά της Ιεράς Συνόδου και των Επισκόπων της και δεν επιτρέπεται στην πολιτική εξουσία να αναμιγνύεται ή να επεμβαίνει στις δικαιοδοσίες της Εκκλησίας και στις υποθέσεις αυτής. Η πολιτική εξουσία, γράφει, έχει δικαίωμα μόνο στη διαχείριση της εκκλησιαστικής περιουσίας και υποχρέωση στην καταβολή των μισθών των ιερέων, των ψαλτών και των νεωκόρων. Στην επιστολή αυτή, επίσης προσδιορίζει το ρόλο των ψαλτών και των νεωκόρων, οι οποίοι ως «αχειροτόνητος κλήρος» (αυτό που σήμερα λέμε κατώτεροι κληρικοί δια χειροθεσίας), δεν επιτρέπεται να έχουν καμία σχέση με την πολιτική εξουσία γιατί αυτό είναι αιτία διχασμού της εκκλησιαστικής αρμονίας και ενότητας. Προς το τέλος της επιστολής αυτής παρακαλεί τα κοινοτικά και εκκλησιαστικά συμβούλια της Μητροπόλεως να περιοριστούν στις αρμοδιότητές τους και μόνο.

τικά ή προσωπικά, εφόσον τα πάντα στην ουσία εξαρτιόντουσαν από τις δημοτικές αρχές, εξαιτίας της κακής οικονομικής και μορφωτικής κατάστασης του κλήρου.

⁴ Τις πληροφορίες σχετικά με τους ψάλτες της περιόδου του «Ψαλτικού Ζητήματος», μας παραχώρησε ο Πρωτοψάλτης Γεώργιος Σιώκος σε συνέντευξη και επιτόπια έρευνα στον Ιερό Ναό του Αγίου Νικολάου Πορταριάς στις 31/07/2016 και ώρα 19:00.

⁵ Κατσαρός Ιωάννης, Πορταρίτης Πρωτοψάλτης του Αγίου Νικολάου Πορταριάς και μαθητής του Χρήστου Μαχαιρίτσα, ο οποίος πέθανε λίγο μετά την απελευθέρωση από τους Γερμανούς. Ο δάσκαλος του Ιωάννη Κατσαρού, μαρτυρείται πως ήταν Πρωτοψάλτης στον Ιερό Ναό Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Βόλου κατά το έτος 1901, ήταν περίφημος συλλέκτης μουσικών χειρογράφων, ένας εξαιρετικός μελουργός και λόγιος μουσικοδίδης. Άρθρα του επισημαίνονται στην έγκριτη μουσική – μουσικολογική εφημερίδα «Φόρμιγξ», την οποία εξέδιδε ο Κωνσταντίνος Ψάχος στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Από τα έργα του καταλαβαίνουμε ότι είχε μια βαθιά θεωρητική κατάρτιση. Ο Χρήστος Μαχαιρίτσας ήταν πατέρας του Δωσίθεου Μαχαιρίτσα, ο οποίος διετέλεσε ηγούμενος της Μονής Φλαμουρίου (Βλ Καραγκούνης Κωνσταντίνος Χαρίλ (2009), *Η Ψαλτική Τέχνη στη Μαγνησία*, αφιέρωμα στο 34^ο – 35^ο τεύχος της Τριμηνιαίας Περιοδικής Εκδόσεως του Δημοτικού Κέντρου Ιστορίας και Τεκμηρίωσης Βόλου «Εν Βόλω», σελ 46 και 68, Βόλος).

Μετά την παραπάνω επιστολή του Γερμανού, ο Πρόεδρος και το Κοινοτικό Συμβούλιο Πορταριάς υποχώρησαν, αλλά ο Δήμαρχος εξακολούθησε να εμμένει στην στάση του, τηλεγραφώντας στο Υπουργείο Εσωτερικών, το οποίο εισήγαγε το θέμα στην 66^η Συνεδρίαση στις 31 Μαΐου 1908. Το Υπουργείο Εσωτερικών μετά από διαβούλευση, ζήτησε την άποψη του Νομικού Συμβουλίου, το οποίο αποφάσισε ότι το δικαίωμα «του διορίζει και παύειν τους ψάλτας και τους νεωκόρους» ανήκει αποκλειστικά στα κατά τόπους Κοινοτικά Συμβούλια. Με βάση την απόφαση αυτή, ο Δήμαρχος έκλεισε όλους τους Ναούς της κωμόπολης, πήρε τα κλειδιά και απαγόρευσε στους ιερείς να τελούν τις ιερές Ακολουθίες. Όταν ο Γερμανός ενημερώθηκε από τον τότε Αρχιερατικό Επίτροπο, τηλεγράφησε στον Δήμαρχο Πορταριάς, ζητώντας του να αναγνωρίσει τα δικαιώματα της Εκκλησίας.

Οι κάτοικοι βλέποντας όλη αυτή την κατάσταση απέστειλαν έγγραφο στον τοπικό τύπο, ζητώντας να ανοίξει ο Ιερός Ναός Αγίου Νικολάου Πορταριάς, που ήταν κλειστός ακόμα και το Άγιο Πάσχα.

Εν τω μεταξύ υποβλήθηκε μήνυση κατά του Δημάρχου, του Κοινοτικού Συμβουλίου και των νεοδιορισθέντων ψαλτών. Η σχετική δίκη έγινε, στις 18 Ιουνίου 1908, η οποία με την υπ' αριθμόν 1503 απόφαση αθώωσε τον Δήμαρχο, το Κοινοτικό Συμβούλιο και τους ψάλτες, ισχυριζόμενη ότι οι ψάλτες δεν συγκαταλέγονται στον ιερό κλήρο, αφού δεν αναφέρεται πουθενά στους Συνοδικούς Κανόνες ότι υπόκεινται σε χειροτονία, υποστηρίζοντας έτσι καθαρά τον ρόλο τους ως λαϊκών συνεργατών των ιερέων. Επομένως το δικαίωμα του διορισμού και της απόλυσης το έχουν τα κοινοτικά και δημοτικά συμβούλια. Το γεγονός της αθώωσης του Δημάρχου, του Συμβουλίου και των ψαλτών επικρίθηκε έντονα από τον δικηγόρο Βόλου Σοφοκλή Τριανταφυλλίδη μέσα από ένα άρθρο και διάφορες αναφορές του. Με όλη αυτή την κατάσταση, η εκδίκαση του ζητήματος οδηγήθηκε στο δικαστήριο του Αρείου Πάγου, το οποίο δικαίωσε παμψηφεί τη στάση του Μητροπολίτου, προβάλλοντας έτσι την άγνοια του δικαστηρίου Πλημμελειοδικών Βόλου και την πολιτική σκοπιμότητα της απόφασης.

Τρεις μήνες μετά τη δίκη και έπειτα από μία επιστολή των κατοίκων Πορταριάς, το Κοινοτικό Συμβούλιο υποχώρησε και απέστειλε επιστολή στον Γερμανό, ζητώντας του να ξαναδιορίσει τους παλαιούς ψάλτες και να απολύσει τους νέους, που αυθαίρετα είχε διορίσει ο Δήμαρχος.

Με την υποχώρηση του Δημάρχου και του Κοινοτικού Συμβουλίου, το μητροπολιτικό γραφείο έστειλε επιστολή στην τοπική εφημερίδα «Πρόμαχος», στις 07 Ιουλίου, (Παπαδημητρίου, 1941), αναφέροντας λεπτομερώς όσα συνέβησαν όλη την προηγούμενη περίοδο.

2. Το «Ψαλτικό Ζήτημα» στον Αλμυρό (Κοντονάτσιος, 2005)

Στις αρχές του Οκτωβρίου του 1908, αφού είχε λυθεί το ζήτημα της Πορταριάς, το Κοινοτικό Συμβούλιο Αλμυρού, προκειμένου να εξαναγκάσει την Εκκλησία και την Μητρόπολη σε υποχώρηση από τα δικαιώματά της, δεν αποδέχτηκε την παραπάνω απόφαση του Αρείου Πάγου, εγκυκλίου και νόμους και απέλυσε τους ψάλτες με πραξικοπηματικό τρόπο. Ο Μητροπολίτης, πληροφορούμενος τα γεγονότα, απέστειλε επιστολή στο Κοινοτικό Συμβούλιο, κινούμενος συμπλιωτικά, λέγοντάς τους πως είναι πρόθυμος να αντικαταστήσει τους ψάλτες, προτείνοντας να επιλέξουν αυτοί όποιον ψάλτη επιθυμούν και αυτός μετά να τους διορίσει σύμφωνα με το δικαίωμα που του δίνουν οι εγκύκλιοι, οι Συνοδικοί Κανόνες και οι νόμοι της πολιτείας μέσω του τότε ισχύοντος Συντάγματος.

Το Κοινοτικό Συμβούλιο δε συμφώνησε με την πρόταση του Μητροπολίτου και αποφάσισε να απέχει ολοκληρωτικά από τη διοίκηση των Ναών (πώληση κεριών, διαχείριση των παγκαριών, περιφορά δίσκων, διαχείριση της εκκλησιαστικής περιουσίας και άλλα), προκειμένου να υπερασπιστεί την απόφασή του, πιστεύοντας πως έτσι θα αναγκάσουν τον Μητροπολίτη να απέχει από τα δικαιώματά του. Το σχετικό ψήφισμα, το κοινοποίησαν στον Αρχιερατικό Επίτροπο και αυτός με τη σειρά του ανέφερε τα γεγονότα στον Μητροπολίτη στις 07 Οκτωβρίου 1908.

Ο Μητροπολίτης Γερμανός, απαντώντας στο σχετικό έγγραφο του Αρχιερατικού Επιτρόπου στις 10 Οκτωβρίου 1908, δήλωσε πως η εκκλησιαστική αρχή δεν είναι σε θέση να τιμωρήσει το Κοινοτικό Συμβούλιο για την απόφασή αυτή που έλαβε. Αρμόδιοι για κάτι τέτοιο είναι το Δημοτικό Συμβούλιο και η Νομαρχία. Παράλληλα, στο έγγραφο αυτό, έδινε διάφορες οδηγίες και διασαφηνίσεις, προκειμένου να ξεπεραστούν τα εμπόδια που δημιουργήθηκαν με τις ενέργειες του Κοινοτικού Συμβουλίου. Παρατηρώντας ότι κατά την τέλεση της Θείας Λειτουργίας δεν είναι πρόπον να εισπράττονται χρήματα από τους εκκλησιαζόμενους ούτε είναι καλό να γίνεται πώληση κεριού και περιφορά δι-

σκου. Η Θεία Λειτουργία θεσπίστηκε από τους Πατέρες της Εκκλησίας για τη σωτηρία των ψυχών. Η περιφορά δίσκου και η πώληση κεριών γίνεται μόνο για τη συντήρηση των ναών και δεν έχει καμία σχέση με τα έργα της θείας λατρείας και με τα πνευματικά καθήκοντα του κλήρου. Ακόμη, του έδωσε εντολή να μην επιτρέψει σε κανέναν άλλο, πλην των ατόμων του Κοινοτικού Συμβουλίου, να περιφέρει δίσκο, ούτε να καθίσει στα παγκάρια για την πώληση κεριών (όπως συνηθίζονταν) και να επιτρέψει την περιφορά δίσκου μόνο για τους μη λειτουργούντας ιερείς και για την αποζημίωση των ψαλτών. Συγχρόνως, απέστειλε επιστολή στην Ιερά Σύνοδο γνωστοποιώντας τα γεγονότα και τις κινήσεις που έκανε.

Όλη αυτή η επιμονή να επικρατήσουν οι απόψεις κάποιων μελών του Κοινοτικού Συμβουλίου, δεν άρεσε καθόλου στον απλό λαό. Όλοι γνώριζαν πως παίζονταν κάποιο πολιτικό παιχνίδι μεταξύ των τοπικών παραγόντων, προκειμένου να διορίσουν τους κομματικούς τους φίλους.

Για αντίδραση, μερικά μέλη του Κοινοτικού Συμβουλίου εισήλθαν στο ναό προσπαθώντας να κατεβάσουν από τα ψαλτήρια τους διορισμένους ψάλτες και να βάλουν στη θέση αυτών τους δικούς τους, όπως συνέβη και στην Πορταριά. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να διακοπεί βίαια η Θεία Λειτουργία στον Ιερό Ναό Αγίου Νικολάου Αλμυρού. Έτσι, υποβλήθηκε στον Μητροπολίτη αναφορά από τον απλό λαό, με την οποία οι ενορίτες έπαιρναν αποστάσεις από τα γεγονότα και παρακαλούσαν τον Μητροπολίτη να μην υποχωρήσει από τις απόψεις του και να μην επιτρέψει στους πολιτικούς παράγοντες να επεμβαίνουν σε θέματα εκκλησιαστικά.

Προκειμένου να εκτονωθεί η κατάσταση, αυτή τη φορά ο Μητροπολίτης ακολούθησε μια πιο ουδέτερη στάση προς συμφιλίωση και με σκοπό να πείσει με προσωπικές επαφές το Κοινοτικό Συμβούλιο να μην εμμένει στις απόψεις του και να μην δώσει πολιτικές διαστάσεις σ' ένα ζήτημα που είναι καθαρά αρμοδιότητα της Εκκλησίας.

Όμως, οι προσωπικές επαφές του Μητροπολίτη δεν καρποφόρησαν και γι' αυτό ο Γερμανός έφτασε στο αντίθετο άκρο, αποστέλλοντας επιστολή στον Αρχιερατικό Επίτροπο και δίνοντας εντολή στους ιερείς του Αλμυρού, να απέχουν από τα καθήκοντά τους μέχρι της λύσης του ζητήματος.

Όλα αυτά που γίνονταν, με τη διακοπή των Θείων Λειτουργιών, είχαν σαν αποτέλεσμα να δημιουργηθούν έντονες συζητήσεις και αντιπαραθέσεις μεταξύ του απλού λαού, ο οποίος τελικά δεν έμεινε αμέτοχος ούτε και σ' αυτήν την περίπτωση. Το Κοινοτικό Συμβούλιο, προκειμένου να υπερασπιστεί τις απόψεις του, απέστειλε ειδικές έγγραφες αναφορές στη Νομαρχία, στην Κυβέρνηση και στο Αρμόδιο Υπουργείο, ζητώντας και την υποστήριξη του Δημάρχου Αριστείδη Αργυρόπουλου (1844 - 1918), αλλά εκτός αυτού κινήθηκε και σε παρασκηνακό επίπεδο με κομματικούς παράγοντες, προκειμένου αυτοί να υπερασπιστούν τη θέση τους.

Οι φορείς που είχαν λάβει ειδικές έγγραφες αναφορές απάντησαν αρνητικά, υποστηρίζοντας τη θέση του Μητροπολίτη, η οποία κατοχυρωνόταν από διάφορες νομικές διατάξεις. Όμως, ο Δήμαρχος και το Κοινοτικό Συμβούλιο, επειδή δεν έγιναν δεκτές οι απόψεις τους, πήγαν και αφαίρεσαν τα γλωσσίδια από τις καμπάνες των Εκκλησιών και συγχρόνως κλείδωσαν τους Ναούς, κρατώντας αυτοί τα κλειδιά, αφήνοντας απ' έξω όσους ήθελαν να εισέλθουν, ιερείς και ψάλτες.

Έπειτα απ' όλα αυτά τα γεγονότα ο απλός λαός του Αλμυρού πήρε απόφαση να αποστείλει έγγραφη αναφορά στον Μητροπολίτη, ζητώντας του να διορίσει τους ήδη υπάρχοντες ψάλτες. Ο λαός του Αλμυρού, βλέποντας όλη αυτήν την κατάσταση από μεριάς του Κοινοτικού Συμβουλίου, απέστειλε επιστολή στον Γερμανό, δεχόμενος πως το Συμβούλιο παρέκλινε της πορείας του και δημιούργησε ένα εκκλησιαστικό σκάνδαλο, με αποτέλεσμα όλοι οι φιλόθρησκοι και πιστοί άνθρωποι να στερούνται τη θεία λατρεία.

Το Κοινοτικό Συμβούλιο πάντως παρέμεινε αμετακίνητο στις αποφάσεις του και προκειμένου να υποστηρίξει καλύτερα τις θέσεις του, ζητάει μια πιο ενεργή θέση από τον Δήμαρχο Αλμυρού. Όμως, ο τελευταίος συντάσσει έγγραφη επιστολή στον Μητροπολίτη και ζητάει το άνοιγμα των Εκκλησιών, παρότι γνώριζε πως είναι κλειδωμένες από ορισμένα μέλη του Κοινοτικού Συμβουλίου.

Μετά από πολλές ανταλλαγές επιστολών και τοποθετήσεις, το ζήτημα μεταξύ Εκκλησίας και πολιτικής εξουσίας έφτασε σε απροχώρητο σημείο, παίρνοντας ακραίες διαστάσεις. Κανένας δεν είχε τη θέληση να κάνει πίσω και ο Μητροπολίτης επέμενε στη θέση του. Πλησίαζαν τα Χριστούγεννα και το Κοινοτικό Συμβούλιο κρατούσε τα κλειδιά και τις γλώσσες των καμπάνων, θεωρώντας ότι ο Μητροπολίτης λόγω των Χριστουγέννων θα υποχωρήσει.

Ο Μητροπολίτης έδωσε εντολή να γίνει η ακολουθία των Χριστουγέννων μόνο στον Άγιο Νικόλαο, δίχως να ψάλει κανένας από τους ψάλτες παρά μόνο κάποιοι ιερείς, προκειμένου να αποφευχθούν οι εντάσεις. Επιπλέον, έδωσε εντολή στον Αρχιερατικό Επίτροπο η Ακολουθία να γίνει μόνο με την παρουσία αστυνομικής δύναμης, προκειμένου να κατασταλεί με τη βία όποια ένταση προκύψει. Την απόφασή αυτή τη γνωστοποίησε και στον Διευθυντή Αστυνομίας Βόλου, ο οποίος συμφώνησε να βοηθήσει, στέλνοντας οδηγίες στον Αστυνομικό Διευθυντή Αλμυρού. Ο Μητροπολίτης ενημέρωσε την Ιερά Σύνοδο και το Υπουργείο Εκκλησιαστικών Θεμάτων για όλα τα γεγονότα και τις κινήσεις του.

Μετά τις εορτές των Χριστουγέννων, της Πρωτοχρονιάς και των Φώτων, που πέρασαν δίχως κάποια ένταση, το Κοινοτικό Συμβούλιο επανήλθε στο θέμα, κάνοντας τις ίδιες ενέργειες, δίχως να δείξει διάθεση υποχώρησης. Ο Μητροπολίτης, μόλις του γνωστοποιήθηκαν τα νέα γεγονότα, απέστειλε έγγραφο στην Ιερά Σύνοδο, ζητώντας βοήθεια.

Το «Ψαλτικό Ζήτημα» στην περιοχή του Αλμυρού πήρε ακραίες διαστάσεις και κανένας δεν μπορούσε να βρει κάποια λύση, ούτε η Κυβέρνηση, ούτε και η Ιερά Σύνοδος. Η Πολιτεία για την εκτόνωση των εντάσεων και για να βρεθεί λύση, ζήτησε τη βοήθεια του Αρείου Πάγου ο οποίος έδωσε τελεσίδικα στον εκάστοτε Μητροπολίτη το δικαίωμα διορισμού και απόλυσης των ψαλτών.

Κάποιοι από τους πολιτικούς εκπροσώπους δεν συμμορφώθηκαν με την απόφαση και συνέχισαν να προσπαθούν να περάσουν την άποψή τους με πολλούς τρόπους, απευθυνόμενοι σε διάφορους φορείς. Για να εκδικηθούν δε τον Μητροπολίτη, με μυστικό τρόπο και με διάφορες πολιτικές τους επαφές στην Αθήνα, κατάφεραν, στις 16 Νοεμβρίου 1909, να αποσπάσουν την επαρχία του Αλμυρού από την Μητρόπολη Δημητριάδος και να την ενσωματώσουν στην Μητρόπολη Λαρίσης.

3. Το «Ψαλτικό Ζήτημα» στο Βόλο (Παπαδημητρίου, 1941)

Κατά τη διάρκεια του «Ψαλτικού Ζητήματος» στον Αλμυρό ξέσπασε στο Βόλο και συγκεκριμένα στον Μητροπολιτικό Ναό του Αγίου Νικολάου ένα παρόμοιο θέμα, περίπου στις αρχές Δεκεμβρίου του 1908 με τις ίδιες αιτίες και γεγονότα. Το ζήτημα αυτό όμως δεν πρόλαβε να λάβει ιδιαίτερη έκταση γιατί προέκυψε στις εκπνοές του ζητήματος του Αλμυρού. Στην ουσία, αποκλιμακώθηκε αμέσως στο Βόλο, γιατί στις 26 Φεβρουαρίου 1909 (Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος, 1955) βγήκε η με αριθμό 15 οριστική απόφαση του Αρείου Πάγου που έδινε αποκλειστικά στον Μητροπολίτη το δικαίωμα να διορίζει και να παύει τους ψάλτες, διατυπώνοντας πως κανένας άλλος δεν έχει το δικαίωμα να παρεμβαίνει σε τέτοια εκκλησιαστικά ζητήματα.

Με τη λήξη του «Ψαλτικού Ζητήματος» στη Μαγνησία και με την δικαίωση της στάσης του Μητροπολίτη, ο Εισαγγελέας του Αρείου Πάγου Δημήτριος Τζιβάνοπουλος έστειλε εγκύκλιο στους Εισαγγελείς Εφετών (Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος, 1955), ορίζοντας ως αντιποίηση αρχής και αξιόποινη πράξη τον διορισμό των Ιεροψαλτών δίχως την σύμφωνη γνώμη του Μητροπολίτη. Η Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος κινούμενη στην ίδια γραμμή, απέστειλε σε όλες τις Μητροπόλεις εγκύκλιο (στις 13 Μαρτίου 1909) σχετικά με το δικαίωμα του διορισμού των ψαλτών, εκθέτοντας και τα κριτήρια επιλογής και παύσης τους με βάση τους Κανόνες των Οικουμενικών Συνόδων. Συγχρόνως θέσπισε διαδικασία χειροθεσίας των ψαλτών, με την οποία οι έχοντες την χειροθεσία θεωρούνται πλέον ως κατώτεροι κληρικοί εκτός βήματος (Τσιλιβίδης, 1992).

Επίλογος

Στην παρούσα εργασία, προσπάθησα να περιγράψω και να παραθέσω σε λίγες γραμμές το «Ψαλτικό Ζήτημα» που προέκυψε στη Μαγνησία μέσα από την ιστορική του διάσταση. Σκοπός μου ήταν, με την απλή παράθεση των γεγονότων, να θέσω προβληματισμός, διότι σήμερα ζούμε παράλληλες καταστάσεις και γεγονότα. Όμως, το ιστορικό αυτό ζήτημα έχει πολλές θεολογικές, εκκλησιολογικές, πολιτικές, κοινωνιολογικές και ανθρωπολογικές διαστάσεις, τις οποίες δεν ήταν του παρόντος να παρουσιάσω εδώ. Τις αφήνω στους ειδικούς ή επιφυλάσσομαι για μία μελλοντική εργασία μου.

Αναφορές

Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος (1955), *Αι Συνοδικαί Εγκύκλιοι*, Τόμος Α (1901 – 1933), Αθήνα εκ του τυπογραφείου της Αποστολικής Διακονίας.

Καραγκούνης, Κωνσταντίνος Χαρίλ. (2009), *Η Ψαλτική Τέχνη στη Μαγνησία*, τεύχος 34^ο – 35^ο της Τριμηνιαίας Περιοδικής Έκδοσης «Εν Βόλω». Βόλος: Δημοτικό Κέντρο Ιστορίας και Τεκμηρίωσης

Κωντονάτσιος Βίκτωρ, Κων. (2005), *Το χρονικό του Ιερού Ναού του Αγίου Νικολάου του Αλμυρού*, Αλμυρός: Εκκλησιαστικό Συμβούλιο Αγίου Νικολάου.

Παπαδημητρίου Στεφάνου (1941), *Έργα και Ημέραι Δημητριάδος Γερμανού*, Αθήνα: Ι. Λ. Αλευροπούλου.

Τσιλιβίδη Δημητρίου (1992), *Ο Μητροπολίτης Δημητριάδος Γερμανός Μαυρομμάτης (1907-1935) Βίος και Έργο*, Διπλωματική Εργασία, Βόλος.

στικῶν διατάξεων, καὶ τὴν ἐνέργειαν τῶν δεόντων κατὰ παντός παραβάτου.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 13 Μαρτίου 1909.

† Ὁ Ἀθηνῶν ΘΕΟΚΛΗΤΟΣ, Πρόεδρος, † Ὁ Κεφαλληνίας
ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ, † Ὁ Ἡλείας ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ, † Ὁ Φθιώ-
τιδος ΘΕΟΦΙΛΟΣ, † Ὁ Πατρῶν ΑΝΤΩΝΙΟΣ.

Ὁ Γραμματεὺς
Ἄρχμ. Πολύκαρπος Θωμᾶς.

Ἄριθ. 15

Η ΥΠ' ΑΡΙΘ. 15 ΤΗΣ 26 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ [1909]
ΑΠΟΦΑΣΙΣ ΤΟΥ ΔΡΕΙΟΥ ΠΑΓΟΥ

Τὸ δικαστήριον τοῦ Ἀρείου Πάγου, ἐν ὁλομελείᾳ, συγκείμενον ἐκ τῶν δικαστῶν Κ. Σημαντήρα, προέδρου, Ἰ. Τσάτσου, Μ. Μαρούδη, Α. Πεταλᾶ, Μ. Χατζάκου, Κ. Μομφεράτου, Π. Νίδερ, Γ. Φασιλάκη, Χρ. Καψάλη, Κ. Φάραγκα, Ε. Τσαγγῆ, Ξ. Διγενοπούλου καὶ Γ. Μουτσοπούλου (καλυμμένον τοῦ Ἀντιπροέδρου καὶ τῶν λοιπῶν δικαστῶν), παρόντων τοῦ τε Εἰσαγγελέως Δ. Τσιβανοπούλου καὶ τοῦ Γραμματέως Γ. Καστόργη.

Συνεδριάσαν δημοσίᾳ ἐν τῷ ἀκροατηρίῳ τοῦ καταστήματος αὐτοῦ, τῇ δεκάτῃ τετάρτῃ Φεβρουαρίου 1909, ἵνα δικάσῃ ἐπὶ τῆς αἰτήσεως τοῦ παρὰ τῷ Ἀρείῳ Πάγῳ Εἰσαγγελέως, περὶ ἀναίρεσεως ὑπὲρ τοῦ Νόμου τῆς ὑπ' ἀριθ. 1503 (1908) ἀποφάσεως τῶν ἐν Βόλῳ Πλημμελειοδικῶν.

Ἀκούσαν τοῦ Εἰσηγητοῦ τοῦ Δικαστοῦ Κ. Φάραγκα, ἐκθέσαντος τάδε: Τὸ Δικαστήριον τῶν ἐν Βόλῳ Πλημμελειοδικῶν διὰ τῆς ὑπ' ἀριθμὸν 1503, ἔτους 1908, ἀποφάσεώς του ἐκήρυξεν ἀθώους τοὺς κατηγορουμένους 1) Χρῆστον Παπαθεολόγον καὶ 2) Ἰωάννην Ν. Κατσαρόν, τοῦ ὅτι ἐν Πορταριᾷ τὴν 18 Μαΐου 1908 ὑπὸ κοινοῦ συμφέροντος κινούμενοι, συναπεφάσισαν τὴν ἐκτέλεσιν τῆς ἐπομένης πράξεως καὶ ἐνεκα ταύτης συνομολογήσαντες πρὸς ἀλλήλους ἀμωβαίαν συνδρομήν· 1) χωρὶς νὰ διορισθῶσι νομίμως ψάλλται, ἀντεποιήθησαν τὸ ἀξίωμα τοῦ ψάλτου τοῦ αὐτόθι ἱεροῦ ναοῦ τοῦ Ἁγ. Νικολάου καὶ ἐπεχείρησαν νὰ ψάλλωσιν ἐν αὐτῷ, διακρίψαντες τὴν ἀρξαιμένην ἱεροτελεστίαν καὶ 2) κατὰ τὸν ὡς ἄνω τόπον καὶ χρόνον, δι' ἀπρεποῦς τρόπου ἐτάραξαν τὴν ἡσυχίαν καὶ εὐταξίαν τῆς θρησκευτικῆς συναθροίσεως τοῦ ἀνωτέρου ἱεροῦ ναοῦ, καὶ ἐπεμβάντες νὰ ψάλλωσιν ἄνευ ἀδείας τοῦ προϊσταμένου τῆς ἐκκλησιαστικῆς τελετῆς, Ἰωάννου Ἀτέση ἱερέως, διέκοπταν τοὺς νομίμους ψάλτας, καὶ οὕτω διεκόνη ἡ θρησκευτικὴ τελετὴ.

Τῆς ἀποφάσεως ταύτης τὴν ὑπὲρ τοῦ νόμου ἀναίρεσιν αἰτεῖται ὁ παρὰ τῷ Ἀρείῳ Πάγῳ Εἰσαγγελεὺς, δι' αἰτήσεώς του ἀρμοδίως συνταχθείσης διὰ τὴν ἐξῆς λόγον·

Διότι τὸ δικαίωμα τοῦ διορίζειν τοὺς ἱεροψάλτας, ἀνήκει τῷ οἰκίῳ Ἐπισκόπῳ, κατὰ τοὺς Ἀποστολικούς καὶ Συνοδικούς κανόνας καὶ κατὰ τὰς διατάξεις τῶν ἀρθρῶν Η' καὶ ΙΓ', τοῦ νόμου Σ' περὶ ἐπισκοπῶν καὶ ἐπισκόπων, καὶ τὰς διατάξεις τοῦ Καταστατικοῦ τῆς Ἱερᾶς Συνόδου νόμου ΣΑ' τοῦ 1852, οὐχὶ δὲ εἰς τὰ ἐκκλησιαστικὰ συμβούλια, ἅτινα κατὰ τὸ 114 τοῦ περὶ δήμων νόμου, μόνον τὴν διαχείρισιν τῆς περιουσίας τῶν ἐκκλησιαστικῶν καταστημάτων ἔχουσιν, οὐχὶ δὲ καὶ τὸ δικαίωμα τοῦ διορίζειν τοὺς ψάλτας ἐν ταῖς ἐκκλη-

οίαις. Ὅτι ἐπομένως οἱ κατηγορούμενοι, διορισθέντες παρανόμως ὑπὸ τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ συμβουλίου, ἐνοχοὶ τῆς ἐν ἄρθρῳ 227 τοῦ ποιν. νόμου πράξεώς εἰσιν, ἀντιποιθέντες πρᾶξιν ἐπιτρεπομένην μόνον εἰς ἐκκλ. ὑπαλλήλους, ἐν οἷς οἱ ὑπὸ τοῦ ἐπισκόπου διοριζόμενοι ψάλλται ἐν ταῖς Ἐκκλησίαις. Κατ' ἐσφαλμένην δὲ ἐρμηνείαν τῶν διατάξεων, τὸ Πλημμελειοδικεῖον Βόλου ἐθεώρησε νόμιμον τὸν ὑπὸ τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ συμβουλίου διορισμὸν τῶν κατηγορουμένων, ὡς ψαλτῶν, καὶ τούτῳ τῷ λόγῳ ἤθώωσεν αὐτούς· δι' ὃ ἀνααιρετέα ἢ ἀπόφασις τυγχάνει.

Ἀκοῦσαν τοῦ Εἰσαγγελέως, ἀναπτύξαντος καὶ προφορικῶς τὸν λόγον τῆς ἀναίρεσως καὶ αἰτησαμένου τὴν ἀναίρεσιν τῆς προσβαλλομένης ἀποφάσεως.

Σκεφθὲν κατὰ τὸν νόμον.

Ἐπειδὴ κατὰ τὸ ἄρθρον Η' τοῦ νόμου Σ', τῆς 9 Ἰουλίου 1852, περὶ ἐπισκοπῶν καὶ ἐπισκόπων καὶ περὶ τοῦ ὑπὸ τοὺς ἐπισκόπους τελούντος κλήρου, ὁ ἐπίσκοπος εἶναι ἡ πνευματικὴ καὶ ἐκκλησιαστικὴ ἀρχὴ τῆς κληρωθείσης αὐτῷ ἐπισκοπῆς. Ἐνεργεῖ ἐν τῇ ἰδίᾳ αὐτοῦ ἐπισκοπῇ τὰ παρὰ τῶν ἱερῶν κανόνων καὶ ἐκκλησιαστικῶν διατάξεων ἐπιβαλλόμενα αὐτῷ καθήκοντα, διατηρεῖ ἀπαρεγκλίτως καὶ φυλάττει τοὺς ἱεροὺς κανόνας καὶ τὰς παραδόσεις τῆς ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας, ἐπαγρυπνεῖ εἰς τὴν ἀκριβῆ τούτων διατήρησιν καὶ παρὰ τῶν ὑπὸ τὴν ποιμαντορίαν του διατελούντων, προσέχει εἰς τὴν ἀκριβῆ ἐκτέλεσιν πάσης ἱεροτελεστίας καὶ εἰς τὴν τακτικὴν ἀνάγνωσιν, τῶν ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ ἀναγνωσκομένων καὶ ψαλλομένων ἀκολουθιῶν.

Κατὰ τὸ ἄρθρον Π' τοῦ αὐτοῦ νόμου: «Ἄπαντες οἱ κληρικοὶ ἐκάστης ἐπισκοπῆς, οἰασδήποτε τάξεως καὶ βαθμοῦ ἂν ὦσιν, ὑπάγονται κατὰ τὰς κανονικὰς διατάξεις εἰς τὸν ἴδιον αὐτῶν ἐπίσκοπον καὶ αὐτὸν ὀφείλουσι νὰ γνωρίζωσιν ὡς ἀμέσως προϊστάμενον ἐκκλησιαστικῶς καὶ ὑπακούωσιν εἰς αὐτὸν καὶ ἐκτελῶσι τὰς ἐκκλησιαστικὰς παραγγελίας καὶ διαταγὰς του». Κατὰ τὸ ἄρθρον Γ' τοῦ νόμου ΣΑ' τοῦ 1852, τοῦ καταστατικοῦ τῆς Ἱερᾶς Συνόδου, «Ἡ Ἱερὰ Σύνοδος ἐπαγρυπνεῖ περὶ τὴν ἀκριβῆ ἐκτέλεσιν τῶν Ἱερῶν Ἀποστολικῶν τε καὶ Συνοδικῶν κανόνων καὶ τῶν Ἱερῶν παραδόσεων τῆς ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας, περὶ τὴν εὐπρέπειαν τῶν Ἐκκλησιῶν καὶ τὴν εὐταξίαν τῶν ἱερῶν τελετῶν. Διὰ τῶν διατάξεων τούτων, τὸ μὲν ὠρίσθη, ὅτι ἡ ἐπισκοπικὴ ἀρχὴ προϊσταταὶ τοῦ κλήρου οἰασδήποτε τάξεως καὶ βαθμοῦ, ὑπαγομένου εἰς τὴν ἐξουσίαν τοῦ ἁρμοδίου ἐπισκόπου, καὶ ὅτι οὗτος ἐπαγρυπνεῖ καὶ εἰς τὴν ἀκριβῆ ἐκτέλεσιν πάσης ἱεροπραξίας καὶ τὴν τακτικὴν ἀνάγνωσιν τῶν ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ ψαλλομένων ἀκολουθιῶν, τὸ δὲ ἐδόθη ἰσχὺς νόμου εἰς τοὺς ἱεροὺς κανόνας καὶ τὰς ἐκκλησιαστικὰς διατάξεις, τοὺς ἀφορῶντας τὰ ἀντικείμενα, περὶ ὧν οἱ ἐνω μνημονευθέντες νόμοι διαλαμβάνουσι, σύνεπῶς καὶ οἱ τῶν Ἀποστολικῶν καὶ Συνοδικῶν κανόνων, ὅσοι περὶ τῶν ἐν ταῖς Ἐκκλησίαις τὰς θείας ψαλμῶδης ἐκτελούντων προσώπων θεσπίζουσι. Καὶ ἐν μὲν τῇ τάξει τῶν κληρικῶν καὶ τοὺς ψάλλτας, εἴτε ἱερωμένους εἴτε μὴ, περιλαμβάνουσιν οἱ ρηθέντες κανόνες, (ὄρα ΚΣΤ' Ἀποστολικὸν κανόνα, αὐτῶν ἐν κλήρῳ προσελθόντων ἀγάμων, κελευόμεν βουλομένους συνάπτειν γάμον, ἀναγνώστας καὶ ψάλλτας μόνον», ΚΓ', ΚΕ' κανόνας τῆς ἐν Λαοδικείᾳ Συνόδου, καθ' οὓς τοῖς λοιποῖς κληρικοῖς (τοῖς μὴ ἱερωμένοις), ἐν οἷς καὶ οἱ ψάλλται, ἀπηγορεύετο ἐκτελεῖν ἱερατικὰ καθαρῶς καθήκοντα, μᾶρτον διδόναι οὐδὲ ποτήριον εὐλογεῖν, οὐδὲ ὠράριον φορεῖν» ΚΔ' ἐπίσης κανόνα τῆς αὐτῆς Συνόδου, ἐνθα ρητὴ γίνεται ἡ διάκρισις τῶν κληρικῶν εἰς ἱερωμένους καὶ μὴ, ἐν τῇ τελευταίᾳ δὲ τάξει περιλαμβάνονται καὶ οἱ

ψάλται· επίσης ΟΖ' κανόνα τῆς ΣΤ' Οἰκουμενικῆς Συνόδου, μετὰ τῶν σχολίων Βαλσαμῶνος καὶ Ζωναρᾶ (πρὸς οὓς συμφώνως ἀποφαίνεται καὶ ἡ Νεαρά 121 κερ. 10' τοῦ Ἰουστινιανοῦ, διάταξις περιληφθεῖσα καὶ ἐν τοῖς Βασιλικαῖς, βιβλ. 3, κεφ. 1, διάταξις 35 κλπ), ὁ διορισμὸς δὲ τῶν ἱεροψαλτῶν τούτων ἀνήκει τῷ ἀρμυδῷ ἐπισκόπῳ κατὰ τοὺς αὐτοὺς Ἀποστολικὰς καὶ Συνοδικὰς κανόνας (ὅρα διάταξιν ἐν τῷ Συντάγματι Ματθαίου τοῦ Βλαστάρους, ἐν στή. Ε' κεφ. 17: «Ἐπίσκοπός ἐστι θεατῆς καὶ κηδεμὸν πασῶν τῶν ἐκκλησιαζομένων ψυχῶν, δύναμιν ἔχων τελεστικὴν πρεσβυτέρου, διακόνου, ὑποδιακόνου, ἀναγνώστου, ψάλτου καὶ Μοναχοῦ», καὶ Β' καὶ Η' κανόνας τῆς ἐν Χαλκηδόνι Δ' Οἰκουμενικῆς Συνόδου μετὰ τῶν σχολίων Βαλσαμῶνος καὶ Ζωναρᾶ). Κατὰ ταῦτα, συμφώνως πρὸς τὴν ρηθεῖσαν διάταξιν τῶν Ἀποστολικῶν καὶ Συνοδικῶν κανόνων, οὓς ἐν ἰσχύει ἔθηκεν ὁ νόμος Σ' τοῦ 1852 διὰ τοῦ ἄρθρου Η', ὁ ἐπίσκοπος ἐντὸς τῆς περιφερείας του διορίζει τοὺς ἐν ταῖς Ἐκκλησιαῖς ψάλτας. Ἐναντίαν δὲ διάταξιν δὲν περιέχει τὸ ἄρθρον 114 τοῦ περὶ δῆμων νόμου, ὅριζον ἀδιὰ τὴν διοίκησιν τῶν τοπικῶς ἐκκλησιαστικῶν καταστημάτων, διορίζονται ἐκκλησιαστικὰ συμβούλια, καθόσον ἡ διοίκησις αὐτῆ περιορίζεται εἰς μόνην τὴν παρουσίαν τῶν ἐκκλησιαστικῶν καταστημάτων, ὡς ἐξάγεται σαφῶς ἐκ τῆς ἐνόχου τοῦ νόμου, ἐνισχυομένης καὶ ἐκ τῆς ἐπιγραφῆς τοῦ κεφαλαίου Γ' αὐτοῦ τούτου, ἐν ᾧ τὸ ἄρθρον 114 περιλαμβάνεται. Ἀλλὰ καὶ ἂν ὑποτεθῆ, ὅτι περιλαμβάνεται διάταξις τοῦ ὑπὸ τῶν ἐκκλησιαστικῶν συμβουλίων διορισμοῦ τῶν ψαλτῶν, αὕτη κατηργήθη διὰ τοῦ νεωτέρου νόμου Σ', περὶ ἐπισκόπων, ἄλλως τὰ τοῦ διορισμοῦ τῶν ψαλτῶν κατὰ τὰ προεκτεθέντα ρυθμίσαντος.

Ἐπειδὴ κατὰ τ' ἀνωτέρω, τῶν ψαλτῶν διοριζομένων παρὰ τῶν οἰκίων ἐπισκόπων, ὁ ὑπὸ τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ συμβουλίου διορισμὸς τούτων παράνομος θεωρεῖται, ὁ δ' οὕτω μὴ νομίμως διοριζόμενος, ἀντιποιοῦμενος πρῶτον ἐπιτρεπομένην εἰς ἐκκλησιαστικὸν ὑπάλληλον, ὅλος ὁ ὑπὸ τοῦ ἐπισκόπου διοριζόμενος ψάλτης, θεωρεῖται ἔνοχος παραβάσεως τοῦ ἄρθρ. 227 Ποιν. Νόμου, τούναντιον δὲ ἡ προσβαλλομένη ἀπόφασις, δεξαμένη, καὶ τὸν ὑπὸ τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ συμβουλίου διορισμὸν τῶν κατηγορουμένων ψαλτῶν νόμιμον θεωρήσασα, κηρύχασα δὲ τούτους ἀθώους τῆς ἐν ἄρθρ. 227 Ποιν. Δικονομίας πράξεως, ψευδῶς τὰς ρηθεῖσας διατάξεις ἠρμήνευσε καὶ ἐσφαλμένως ἐφήρμοσε καὶ ἀναρετῶς ὡς πρὸς τὸ μέρος τοῦτο τυγχάνει, κατὰ τὸ ἄρθρ. 407 ἐδ. 11 τῆς Ποινικῆς Δικονομίας, συμφώνως τῇ αἰτήσει τοῦ Εἰσαγγελέως τοῦ Ἀρείου Πάγου

Διὰ ταῦτα

Ἰδὸν καὶ τὸ ἄρθρ. 501 Ποιν. Δικονομίας.

Ἀναρεῖ ὑπὲρ τοῦ νόμου τὴν ὑπ' ἀριθ. 1503 π. ἔ. ἀπόφασιν τῶν ἐν Βῆμα Πλημμελειοδικῶν, ἐφ' ὅσων ἐκήρυξε τοὺς κατηγορουμένους ἀθώους ἀντιπονήσεως ἔργων, εἰς ἐκκλησιαστικὸν ὑπάλληλον ἀνατεθειμένον, ἦτοι ἐπὶ παραβάσει τοῦ ἐν τῷ ἄρθρῳ 227 Ποιν. προβλεπομένου ἀδικήματος.

Διατάσσει νὰ γραφῆ ἢ παροῦσα εἰς τὸ περιθώριον τοῦ πρωτοτύπου τῆς ἀναρουμενῆς ἀποφάσεως καὶ νὰ δημοσιευθῆ διὰ τοῦ τύπου, δαπάνη τοῦ Δημοσίου.

Ἐκρίθη καὶ ἀπεφασίσθη τῇ 26 Φεβρουαρίου 1909.

Οἱ Δικασταὶ

Κ. Σημαντήρας, Ι. Τσάτσος, Μ. Μαρούδης, Α. Πεταλάς, Μ. Κατσακός, Ν. Μομφερράτος, Π. Νίδερ, Γ. Φασιλιάκης, Χ. Καψάλης, Κ. Φάραγκας, Σ. Τσαγρής, Ξ. Διγενόπουλος, Γ. Μουτσάπουλος.

Ὁ Γραμματεὺς
Γεώργ. Καστόργης.

Η ΠΡΟΣ
 ΤΟΥΣ ΠΑΡ' ΕΦΕΤΑΙΣ ΕΙΣΑΓΓΕΛΕΙΣ ΕΓΚΥΚΛΙΟΣ
 ΤΟΥ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΡΕΙΩ ΠΑΓΩ ΕΙΣΑΓΓΕΛΕΩΣ.

Ὁ Ἐπίσκοπος Δημητριάδος κατήγγειλεν εἰς τὸν Εἰσαγγελέα τῶν Πλημμελειοδικῶν Βόλου, τοὺς ὑπὸ τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Συμβουλίου διαρισθέντας ψάλτας ἐπὶ ἀντιποιήσει ἀρχῆς, κατὰ τὸ ἄρθρ. 227 Ποιν. Νόμου, τὸ δὲ Πλημμελειοδικεῖον ἀπῆλλαξεν αὐτούς, ἐπὶ τῷ λόγῳ, ὅτι οἱ ψάλται θεωροῦνται καθαρῶς λαϊκοὶ καὶ διορίζονται κατὰ τὸν δημοτικὸν νόμον ὑπὸ τῶν ἐκκλησιαστικῶν συμβουλίων καὶ οὐχὶ ὑπὸ τῶν Ἐπισκόπων, οἵτινες ἔχουσι δικαιοδοσίαν ἐπὶ τῶν κληρικῶν.

Τῆς ἀποφάσεως ταύτης ἐζήτησα τὴν ὑπὲρ τοῦ νόμου ἀναίρεσιν, ἐνώπιον τῆς ὀλομέλειας τοῦ Ἄρ. Πάγου. Οἱ λόγοι δὲ τῆς ἀναίρεσεως ἐστηρίζοντο εἰς τὴν λεπτομερῆ γνώμοδότησίν μου ἐπὶ τοῦ ζητήματος ταύτου, τεθέντος μοι πρὸς λύσιν ὑπὸ τοῦ Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου. Ἡ ὀλομέλεια τοῦ Ἀρείου Πάγου ἀνῆρσε τὴν ἀπόφασιν, διὰ τῆς ὑπ' ἀριθ. 15 ἐ. ἐ. ἀποφάσεως αὐτῆς.

Πασιγνώστον καὶ πολὺκροτον κατέστη τὸ περὶ διορισμοῦ τῶν ψαλτῶν καὶ νεωκόρων ζήτημα, ὅπερ παρήχθη ἐκ τῆς ἐπιμονῆς τῆς Ἱ. Συνόδου εἰς τὴν γνώμην, ὅτι οὐδεὶς ἄλλος πλὴν τῶν Ἐπισκόπων ἔχει δικαίωμα ν' ἀναμνησθῆται εἰς τὰ ἔργα τῆς θείας λατρείας. Ἡ Ἱ. Σύνοδος στηρίζεται, συμφώνως καὶ πρὸς τὴν γνώμην μου, εἰς τοὺς ἱεροὺς κανόνας τῶν ἁγίων Ἀποστόλων, τῆς τε ἐν Νικαίᾳ καὶ τῆς ἐν Τρούλλῳ Οἰκουμενικῆς Συνόδου, καὶ τῆς ἐν Λαοδικείᾳ τοπικῆς Συνόδου, εἰς τὸ διάταγμα περὶ Ἱ. Συνόδου, εἰς τὸν νόμον περὶ Ἐπισκόπων, εἰς τὸ ἄρθρον 2 τοῦ Συντάγματος, ὡς καὶ εἰς τὸ 10^{ον} κεφάλαιον τῆς ΡΚΓ' Ἰουστινιανείου Νεαράς, ὅπερ ἔχει ὡς ἐξῆς: «Τοὺς πρεσβυτέρους καὶ δικόνους καὶ ὑποδικόνους καὶ ψάλτας, οὓς πάντας κληρικούς καλοῦμεν». Διὰ ταῦτα δὲ ἡ Σύνοδος ἀπεφάνηκε, ὅτι ὁ διορισμὸς τῶν ψαλτῶν ὑπάγεται ἐποικιστικῶς ὑπὸ τὴν ἀμεσον καὶ καθαρὰν ἀρμοδιότητα τῶν ἱεραρχῶν, τῶν διαχειριζομένων τὴν ἱερατικὴν ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ ἐξουσίαν, κατ' ἀκολουθίαν δ' ὅτι οὐδενὶ ἐπιτρέπεται, ἄτε μὴ νόμιμον ἐξουσίαν ἔχοντι, νὰ ἐπεμβαίη εἰς τὰ δικαιώματα καὶ τὰ καθήκοντα αὐτῶν.

Τὰ ἐκκλησιαστικὰ ὁμοῦ συμβούλια, ἐπικαλοῦνται τὴν διάταξιν τοῦ ἄρθρου 114 τοῦ δημοτικοῦ νόμου. Ἄλλ' ἡ φράσις αὐτοῦ καὶ ἐκκλησιαστικοὶ σύμβουλοι ἔχουσι τὴν διοίκησιν τῶν τοπικῶν ἐκκλησιαστικῶν καταστημάτων», ἀνάγεται προφανῶς εἰς τὴν διαχείρισιν τῶν ὕλικῶν πόρων, καὶ οὐδόπως ἐξ αὐτῆς ἐξάγεται ὅτι ἡ ἐννοια τοῦ νόμου εἶναι νὰ περιορίσῃ μὲν τὰ δικαιώματα τῶν Ἐπισκόπων, νὰ ἐπεκτείνῃ δὲ τὰ τῶν συμβούλων, εἰς τὸν διορισμὸν καὶ τὴν παῦσιν τῶν ψαλτῶν καὶ νεωκόρων.

Τιαύτη ἐννοια τῆς διατάξεως ταύτης τοῦ νόμου τοῦ 1833, εἶναι καὶ ὅπως ἀναμνηστικῶς πρὸς τὴν διάταξιν τοῦ ἄρθρου Η' τοῦ νεωτέρου νόμου τοῦ 1852, περὶ Ἐπισκόπων, καθ' ἣν «ὁ ἐπίσκοπος εἶναι ἡ πνευματικὴ καὶ ἐκκλησιαστικὴ ἀρχὴ τῆς κληρωθείσης αὐτῷ ἐπισκοπῆς, ἐνεργεῖ ἐν αὐτῇ τὰ παρὰ τῶν ἱερῶν κανόνων καὶ ἐκκλησιαστικῶν διατάξεων ἐπιβαλλόμενα καθήκοντα: προσέχει εἰς τὴν ἀκριβῆ ἐκτέλεσιν πάσης ἱεροτελεστίας, εἰς τὴν τακτικὴν ἀνάγνωσιν τῶν ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ ἀναγιγνωσκομένων καὶ ψαλλομένων ἀκολουθιῶν, εἰς τὰς ἐν τοῖς ἱεροῖς ναοῖς ἁγίας εἰκόνας, εἰς τὰ ἱερὰ σκεύη, ἄμφια καὶ πάντα τὰ εἰς τὴν θείαν λατρείαν ἀναγόμενα». Ἡ διοίκησις τῆς περιουσίας τῶν ἐκκλησιῶν

ἠδύνατο διὰ νόμου ν' ἀνατεθῆ καὶ εἰς ἄλλους ἢ τοὺς ἐκκλησιαστικούς συμβούλους, χωρὶς ἐκ τούτου νὰ ἐξάγῃται, ὅτι οὗτοι κατέστησαν ἀρμόδιοι καὶ διὰ τὸν διορισμὸν καὶ τὴν παῦσιν τῶν ἐκκλησιαστικῶν ὑπαλλήλων. Ἄλλο εἶναι τὸ οἰκονομικὸν ζήτημα, καὶ ἕτερον τὸ τοῦ διορισμοῦ καὶ τῆς παύσεως τοῦ προσωπικοῦ. Ἐπεθύμουν ν' ἀνεγίνωσκον ἐν μόνον σπουδαῖον καὶ σοβαρὸν ἐπιχειρήμα, δικαιολογοῦν ὅπως δῆποτε, ἔστω καὶ κατ' ἐπίφρασιν, τὴν ἱερὰν ὀργάν τῶν συμβούλων καὶ τοὺς φλογεροὺς φιλιππικούς κατὰ τῶν ἐπισκόπων. Ἄλλ' οὐδὲν τοιοῦτον προτείνουσιν, ἐπαναλαμβάνουσι δὲ μόνον κατὰ κόρον, ὅτι οἱ ψάλται εἶναι λαϊκοὶ καὶ οὐχὶ κληρικοὶ καὶ ὅτι οἱ σύμβουλοι ἔχουσιν τὴν διοίκησιν τῶν ἐκκλησιαστικῶν καταστημάτων. Αἱ λέξεις αὗται εἶναι καθ' ἑαυτὰς κεναὶ ἐννοίας καὶ ἀόριστοι, ἂν μὴ προσάγωνται καὶ ἐπιχειρήματα εἰς ἀπόδειξιν τῆς ἀποδιδομένης εἰς αὐτὰς ἐννοίας, εἰς ἣν ἀντίκεινται οἱ ἱεροὶ κανόνες καὶ αἱ διατάξεις τῶν πολιτικῶν νόμων.

Τὰ Ἐκκλησιαστικὰ καθεστῶτα.

Ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων χρόνων βλέπομεν τὸν Ἀπόστολον Παῦλον προτρέποντα τοὺς πιστοὺς τῶν πρώτων ἐκκλησιῶν, ἵνα πληρῶνται ἐν πνεύματι, ψαλμοῖς καὶ ὕμνοις καὶ ᾠδαῖς πνευματικαῖς ἐν χάριτι ᾄδοντες τῷ Θεῷ.

Ἐφεξῆς ἐσχηματίσθη ψαλμωδία κανονικωτέρα, καὶ εἰς τὸν ἐκ' κανόνα τῆς ἐν Λαοδικείᾳ Συνόδου εὐρίσκομεν τὴν διάταξιν: «Μὴ δεῖν, πλὴν τῶν κανονικῶν ψαλτῶν, τῶν ἐπὶ ἄμβωνα ἀναβαίνόντων καὶ ἀπὸ διφθέρας ψαλλόντων, ἑτέρους ψάλλειν ἐν ἐκκλησίᾳ». Ἐάν λοιπὸν ψάλτης τις εἰσάγῃ νέας μελωδίας καὶ ὕμνους, μὴ ὄντας ἀνεκὰθεν εὐχρήστους ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ, δὲν ἔχει δικαίωμα νὰ ἐπέμβῃ ὁ ἐπίσκοπος, ὥστε νὰ μὴ ἀκούωνται ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ ἄσματα θεατρικά, ἀλλὰ νὰ διασφύζῃται τὸ πάτριον καὶ σεμνόν, τὸ πατριαρχικὸν λεγόμενον ἰδίως ὕφος ἐν τῇ καθ' ἡμᾶς ἱερᾷ μουσικῇ, ἐν ἐνὶ λόγῳ τὸ πατρῶον θησαύρισμα, τοῦτο δὲ νὰ θεωρῆται ὡς ὑπαγόμενον εἰς τὴν ἀρμοδιότητα οὐχὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἀρχῆς, ἀλλὰ τῶν ἐπιτρόπων; Δὲν εἶναι ἀδιάφορον τοῦτο εἰς τοὺς ἐκκλησιαζομένους, ὅπως δὲν εἶναι ἀδιάφορον νὰ βλέπῃ τις τὰ θεῖα μυστήρια τελούμενα εἰς κενὰ καὶ διάφορα ἢ τὰ καθωσιωμένα ἅγια σκευὴ ἢ καὶ τὸν ἱεραργὸν αὐτῶν ἱμάτιον ἡμυρισμένον βέβηλον, καὶ μὴ τὴν τεταγμένην τῶν ἱερῶν ἀμφίων περιβολήν. Δὲν εἶναι ἀδιάφορα ταῦτα, διότι ὁ ἐκκλησιαζόμενος καὶ πεπληρωμένῃ ἔχων τὴν καρδίαν αὐτοῦ κατανύξεως, παθαίνεται καὶ ἄκων μείωσιν τοῦ θρησκευτικοῦ συναισθήματος καὶ τῆς ὀφειλομένης εὐλαβείας πρὸς τὴν ἱερὰν τελετήν. Ἡ λατρεία εἶναι ἔκφρασις αὐτῆς τῆς οὐσίας τῆς θρησκείας, καὶ ἔργον τοῦ ἱερατείου εἶναι νὰ ρυθμίξῃ τὴν λατρείαν καὶ κατὰ τὸ πνεῦμα τῆς θρησκείας, νὰ φροντίξῃ δὲ αἱ τελεταὶ νὰ ᾧσιν ἀρμόδια πρὸς τὸ ὕψος τῶν θρησκευτικῶν ἰδεῶν. Ταῦτα πάντα ὀφείλον ν' ἀναλογισθῶσιν οἱ ἐκκλησιαστικοὶ σύμβουλοι καὶ νὰ μὴ ἐκδηλώσωσι συμπεριφορὰν, αἴρουσαν καθ' ὅλοκληρίαν τὴν ἀναγνώρισιν καὶ τὸ κύρος τῶν ἐκκλησιαστικῶν καθεστῶτων τοῦ τόπου. Ὁμιλῶ ἐνταῦθα μόνον περὶ τῶν παρεκτρεπομένων συμβούλων, μὴ ἀρνούμενος, ὅτι ἐν ταῖς τάξεσιν αὐτῶν ὑπάρχουσι καὶ σοβαρὰ πρόσωπα, ἄξια τιμῆς καὶ ὑπολήψεως.

Ἡ ἱστορία τῆς ὑποθέσεως.

Ὁ πόλεμος δὲ κατὰ τῶν δικαιωμάτων τῆς Ἐκκλησίας, διεξήχθη ἐν Ἀθήναις, Πειραιεῖ, Τριπόλει, Κραβασαρχᾷ καὶ Ἄρτῃ, σφοδρότερον δὲ καὶ ἐπιμονώτερον ἐν Βόλῳ, Πορταριᾷ καὶ Ἄλμυρῷ. Οὕτως, ἐν Βόλῳ τὸ ἐκκλη-

σιαστικὸν συμβούλιον ἐγκαθίδρυσεν εἰς τὸν καθεδρικὸν ναὸν ψάλτην, ὃν ὁ ἱεραρχίακος ἐδήλωσεν, ὅτι δὲν ἀναγνωρίζει, κατὰ δὲ τὴν λειτουργίαν παρέστη ὁ διευθυντὴς τῆς ἀστυνομίας μετὰ χωροφυλάκων, κατ' αἴτησιν τῶν ἐκκλησιαστικῶν συμβούλων, παρταχθέντων τῶν στρατιωτικῶν ἐντὸς καὶ ἐκτὸς τοῦ ναοῦ· ἡ παύσις δὲ τοῦ ψάλτου τούτου ἡτιολογήθη ὑπὸ τοῦ ἐπισκόπου ὡς ἑξῆς:

« Ἐπειδὴ οἱ θεῖοι καὶ ἱεροὶ κανόνες ἐπιτάττουσιν, ὅτι μόνον εἰς τοὺς ἀπὸ λευθέρων, εἴτε ἀπὸ μουσικοῦ βιβλίου ψάλλοντας ἐπιτρέπεται νὰ χοροστατῶσι καὶ ψάλλωσιν, σὺ δὲ ἰδιορρυθμῶς καὶ ἀμούσως ψάλλεις, ἀπολύομέν σε, ἐπὶ ἀνεπαρκείᾳ τῆς θέσεως, ἣν κατέχεις ». Ἐν Ἀλμυρῷ δὲ, λήγοντος τοῦ παρελθόντος ἔτους, οἱ ἱερεῖς διατάχθησαν ὑπὸ τοῦ ἐπισκόπου, ν' ἀπέχῃσι τῆς ἱεροπραξίας, διότι τὸ ἐκκλησιαστικὸν συμβούλιον, ἄνευ τῆς συγκαταθέσεως τοῦ ἐπισκόπου, ἔκρινε προϋπάρχοντα ψάλτας καὶ διέκοψε δι' ἀπρεπούς καὶ θεωρητικούς τρόπου ἱεροπραξίαν, ἀφαιρέσαν κλειῖδας ἐκκλησιῶν καὶ γλώσσας κωδωνῶν καὶ ἐμποδίσαν ἱερεῖς εἰσέρχεσθαι καὶ ἐξέρχεσθαι ἐκ τοῦ ναοῦ. Ἡ πολιτικὴ ἐξουσία οὐδαμῶς ἐπενέβη ὑπὲρ ἐκκλησιαστικῆς τάξεως καὶ εἰρήνης, ὅτε ὁ ἐπίσκοπος ἰσχυρίζετο, ὅτι ἐντὸς τῶν ναῶν μία καὶ μόνη ἀνεγνωρισμένη ἐξουσία ὑπάρχει, ἡ τῶν ἐπισκόπων. Οἱ ἐν τῇ πολιτικῇ ἐξουσίᾳ ἐδειξαν ἐπιπόλαιον σέψιν ἐπὶ τοῦ μεγάλου τούτου προβλήματος· δὲν ἐνόουν περὶ τίνος πρᾶσσεται, ποῦν εἶναι τὸ τέρμα τῆς ὁδοῦ, εἰς ἣν εἰσῆλθεν ἡ πολιτεία εἰς τὰς σχέσεις τῆς πρὸς τὴν Ἐκκλησίαν, ποῖαι περιπλοκαὶ κυοφοροῦνται, ἀν ἡ ὁδὸς ἔχει διέξοδον ἢ ἀπολήγει εἰς βάρανθρον. Ἐπειδὴ δὲ ὁ ἐπίσκοπος Δημητριάδος δὲν ἐπέτρεψεν εἰς τοὺς ἱερεῖς νὰ ἱερουργήσωσιν, ὁ Δήμαρχος Ὁρμινίου ἔγραψε πρὸς τὸν Μητροπολίτην, ὅτι οἱ κάτοικοι τοῦ χωρίου σιέπτονται δι' ἀναφορᾶς τῶν νὰ ζητήσωσιν ἱερεῖς καθολικῶν. Οὕτως ἔχει ἡ ἱστορία τῆς υποθέσεως, ἣν ἀρηγγήθη συνοπτικῶς, χωρὶς νὰ ἐπεκταθῶ εἰς λεπτομερείας, ὅφ' ἄς παρρησιᾶσθῃ τὸ ζήτημα καὶ εἰς ἄλλας ἐπαρχίας τοῦ Κράτους.

Ταῦτα ἔγραψεν ὁ Δήμαρχος πρὸς τὸν Μητροπολίτην, δι' ὧν ἐξήγγειρε καὶ ἐξεπράχθη τοιαύτην ἐπικίνδυνον συζήτησιν, ἀγνοῶν, ὅτι πάντες οἱ Ἕλληες ἐκείνους μάλιστα νομίζουσιν ἐχθροὺς τῆς πίστεως καὶ τῆς πατρίδος καὶ ἐκείνους ἐχθαίρουσιν ἀδιαλλάκτως, ὅσοι καὶ ἀπλῆν παρέχουσιν ὑπόνοιαν, ὅτι παραβιάπτουσι καὶ ἐν τοῖς ἐλαχίστοις τὴν πατροπαράδοτον ὀρθοδοξίαν, ἣν καὶ τὸ ἔθνος ὅλον πρεσβεύει καὶ οἱ νόμοι ὑπερασπίζουσιν. Οἱ προσερχόμενοι εἰς τὸν ἱερὸν ναὸν βεβηλοῦσι τὴν θεῖαν μυσταγωγίαν, εἰς πάθη ἰδιοτελείας δουλειαντες, ἐν ᾧ πρέπει νὰ φέρωσιν ἐν τῇ ἐκπληρώσει τῶν θρησκευτικῶν καθηκόντων τὴν εὐκρινεῖαν καὶ τὴν ἐντιμότητα τῶν σκέψεων, ἄς δίδει καὶ διατηρεῖ πίστις καὶ ἀγωγή θρησκευτικῆ, πεποιθήσις εἰς τὴν ὕπαρξιν θεῶν νόμων καὶ θείας προνοίας, λατρεία ἀμετάπτωτος εἰς τὰ ὕπατα τῆς ἀνθρωπίνης συνειδήσεως καθήκοντα. Ἰδίως δὲ οἱ ἐκκλησιαστικοὶ σύμβουλοι πρέπει νὰ ἐπιτελῶσι μετὰ θυσίας τῶν κομματικῶν συμφερόντων καὶ τῆς γηίνης φιλοδοξίας τὰ πρὸς τὴν Ἐκκλησίαν καθήκοντα αὐτῶν, καὶ νὰ προσφέρωσι παράδειγμα ἀκλόνητον πίστεως καὶ ἀφοσιώσεως εἰς ὑψηλότερας ἀρχάς, ἄς δυσκόλως δύναται τις νὰ εὕρη καὶ διατηρήσῃ ἐκτὸς τῆς θρησκείας καὶ τῆς εὐκρινεῖας πίστεως εἰς τὸ θεῖον.

Διὰ τῆς ἀντιποιήσεως τοῦ δικαιώματος τοῦ διορισμοῦ τῶν ψαλτῶν ὑπὸ τῶν ἐκκλησιαστικῶν συμβούλων, διασπᾶται ἡ ἐνότης τῆς θείας λατρείας· οὐχ ἦσαν δὲ τῆς πρᾶγμωρίσεως τοῦ δικαιώματος τῆς Ἐκκλησίας, παράδοξος φαίνεται ἡ ἐκδηλουμένη παρὰ τινῶν πρὸς τοὺς ἐκκλησιαστικοὺς συμβούλους ὑπόληψις

καὶ ἀπερίοριστος ἐμπιστοσύνη, διότι δὲν δύναται τις νὰ πιστεύσῃ, ὅτι ἐπιτυχέστερα θὰ εἶναι ἢ ὑπὸ τῶν ἐκκλησιαστικῶν συμβούλων ἐκλογή ψαλτῶν.

Ἡ κατάπτωσης τοῦ θρησκευτικοῦ αἰσθήματος.

Οἱ Ἐπίσκοποι, πιστοὶ φύλακες τῶν πατρῶων καὶ ἀκριβεῖς ἐκτελεσταὶ τῶν ἱερῶν κανόνων καὶ θεσμῶν, παρέχουσι πᾶν ἐγγύηρον, ὅτι οὐδεὶς σκοπὸς πλάγιος, οὐδεὶς χθαμαλός, οὐδεὶς ὑλόφρων, οὐδεὶς φιλέκδικος, οὐδεὶς μνησικακος θέλει ἐπιδράσει ἐπ' αὐτοὺς εἰς τὴν ἐκλογήν τῶν ψαλτῶν, ἐν ᾧ ἄρ' ἑτέρου, δι' οὐδὲν ποτε προσωπείου ἀφοσιώσεως εἰς τὸ καθήκον τῶν καὶ ἂν καλύπτονται οἱ ἐκκλησιαστικοὶ σύμβουλοι, οὐδεὶς ἀγνοεῖ, ὅτι ὑπακούουσιν εἰς τὰ προσωπικά τῶν συμφέροντα μόνον, ἅτινα εἶναι σχεδὸν πάντοτε ἀντίθετα πρὸς τὰ τῆς Ἐκκλησίας. Μάτην δύναται τις ν' ἀναζητήσῃ εἰς τὰ πολυμελῆ ἐκκλησιαστικά συμβούλια τὸ αὐθεντικὸν ἐκεῖνο κῦρος, τὸ καθιστῶν παγίαν τὴν δύναμιν τῆς Ἐκκλησίας, τὸ ἐπιβάλλον εἰς τοὺς ὑπαλλήλους τὴν πειθαρχίαν, ἄνευ τῆς ὁποίας ἐπικρατεῖ, ἐν πάσῃ περιπτώσει, ἡ δύναμις τοῦ ἀθαδεστέρου. Σημειωτέον δ' ὅτι ἡ ἀμφισβήτησις τῆς ἀρμοδιότητος τῶν ἐπισκόπων ὑπῆρξε τοσοῦτον ζωπρά καὶ ἔντονος, ὥστε παρέσυρέ τινες τῶν συμβούλων νὰ προβάσῃ πέρα τοῦ ἐν ἀρχῇ ἐπιδιωχθέντος σκοποῦ, ἐκ τούτου δὲ προεκλήθησαν τὰ ἀπὸ διειτίας περίπου διαδραματιζόμενα ἐν Πορταριά, Βόλῳ καὶ Ἄλμυρῳ θλιβερά γεγονότα. Διὰ τῆς προκληθείσης δὲ παρατάξεως στρατοῦ ἐν ταῖς λειτουργίαις πρὸς πρόληψιν συγκρούσεων, διὰ τῆς παρεμποδίσεως τῶν ἱερέων ἀπὸ τοῦ νὰ εἰσέλθωσιν εἰς τὰς ἐκκλησίας ἢ ἐξέλθωσιν ἐξ αὐτῶν, διὰ τῆς κατορθωθείσης ἀγρησίας τῶν κωδῶνων καὶ ἐν γένει διὰ τοιούτων πράξεων τῶν συμβούλων καὶ τῶν ψαλτῶν, αἵτινες καὶ αὐταὶ καθ' ἑαυτάς, ἀνεξαρτήτως τῆς ἀξιοποίνου ἀντιπονήσεως, δὲν εἶναι ἀσπίλοι ἀπὸ ποινικοῦ ρύπου, κλονίζεται ἐτι μᾶλλον τὸ θρησκευτικὸν αἰσθημα, ὅπερ διατηρεῖται καὶ ἐνισχύεται διὰ τῆς πανδήμου λατρείας.

Ὁ μὴ καταβιβάζων τὴν θρησκείαν εἰς μηχανικὴν τινα ἐνέργειαν καὶ μεταλαμβάνων τῆς θρησκευτικῆς λατρείας προθύμως καὶ εὐλαβῶς, βλέπων τὰ τοιοῦτα, ψυχραίνεται τὴν ψυχὴν καὶ ὑπὸ νάρκης καταλαμβάνεται καὶ ἀπαμβλύνεται ἐν αὐτῷ καὶ αὐτὸ τὸ πρὸς τὰς θείας ἐννοίας ἠφευγόμενον σέβας. Εἶναι ἀληθῶς ἐπιζημιωτάτη ἡ κατάπτωσης τοῦ θρησκευτικοῦ αἰσθήματος, διότι ἄνευ θρησκείας ἐκλύονται πάντες οἱ κοινωνικοὶ δεσμοὶ καὶ σαλευεται τῆς πολιτείας τὸ οἰκοδόμημα, οὐδεμία δὲ ἀνθρωπίνη δύναμις δύναται νὰ συμπίσῃ πλήθῃ θρησκευτικῶς οὕτως ἐν ἀναρχίᾳ ὄντα, εἰς κράτος βιώσιμον καὶ ἀπεκδεχόμενον τὴν ὑπόληψιν τοῦ πεπολιτισμένου κόσμου. Ἡ θρησκευτικὴ κοινωνία, ἥτοι ἡ Ἐκκλησία, εἶναι ἠθικῶς ἀναγκαία, ὡς σκοπὸν ἔχουσα τὴν ἠθικὴν τελείωσιν καὶ τὴν μετὰ τοῦ Θεοῦ οἰκείωσιν τοῦ ἀνθρώπου, διὰ τῆς περὶ Θεοῦ διδασκαλίας. Τὸ ἔθνος δὲ ἐκεῖνο, ὅπερ θὰ περιέλθῃ εἰς τοιαύτην ἀπόγνωσιν, ὥστε νὰ κηρύξῃ, ὅτι δὲν θέλει θρησκείαν, βεβαίως οὔτε σωφρονεῖ οὔτε νὰ ὑπάρξῃ ἐπὶ πολὺ δύναται. Ἄν δὲ ἰσχύει τοῦτο παρὰ τοῖς ἄλλοις ἔθνεσι, πολλῶ μᾶλλον ἐν Ἑλλάδι, ἥτις εἰς τοὺς κόλπους τῆς μητρὸς Ἐκκλησίας, κατὰ τοὺς χρόνους τῆς δουλείας, εὗρισκε σφάκας καὶ ἀκεραίας καὶ τὴν ὀρθόδοξον τῆς πίστεως διδασκαλίαν καὶ τὴν πάτριον φωνήν. Ἡ ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ κόσμου, εἶναι ἐπιφανὲς μνημεῖον θουσιῶν καὶ ἀφοσιώσεως εἰς τὴν πίστιν καὶ τὴν πατρίδα. Πρὸς τῶν πατέρων δὲ τὸν καθόλου βίον πότε ἄλλοτε εἶναι εὐκαιρον νὰ ἀποβλέπωσι πατρῶζοντα τὰ τέκνα, ὅσον ὅταν ἐπιχειρῶσι καὶ προάγωσι κατὰ τὸ δυνατὸν αὐτῶν τὸ ἔργον; Εὐτυχῶς οἱ πολῖται τοῦ Ἄλμυροῦ συνεμερίσθησαν τὴν γνώμην τοῦ Ἐπισκόπου, καταδικάσαντες τὴν τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ συμβου-

λου και ἀνεγνωρίσαντες, ὅτι ἡ ἐγκυκλίωσις ψαλτῶν, ἀγνωοῦντων τὸ ἔργον αὐτῶν καὶ ἐκτρεπομένων κατ' ἀρέσκειαν τοῦ παραδεδομένου συστήματος, παραβλάπτει τοὺς πατροπαράδοτους τύπους τῶν ἱερῶν τελετῶν.

Ὅμοιαν γνώμην ἀσπάζονται καὶ πάντες οἱ φιλόνομοι πολῖται· ἦτοι ὅτι αἱ ἐπιτάξεις εἶναι ἀπαραίτητα τῶν ἱερῶν ἀκολουθιῶν πρόσωπα, ὑπαγόμενα εἰς τοὺς διαγεγραμμένους τὴν ἱερατικὴν ἐκ τῆ Ἐκκλησίας ἐξουσίαν ἐπισκόπου, πρὸ πάντων δ' ὅτι σέβας βαθύτατον πρὸς τὴν Θρησκείαν καθόλου καὶ πρὸς τὰ πρόσωπα τὰ συνιστώσα τὸ ἱερατεῖον, πρέπει ν' ἀποδίδωται. Οὕτω δὲ οἱ ἐκκλησιαστικοὶ ἐπίτροποι, εὐρίσκονται ἀπέναντι ἐξεγέρσεως τῆς κοινῆς γνώμης ἐκτάκτου ζωηρότητος καὶ μεγίστης ὁμοθυμίας. Πάντες δὲ συνομολογοῦσιν, ὅτι ἡ τοιαύτη διαφορὰ εἶναι κατάστασις ἔκρυθμος καὶ κρίσιμος, ἥτις δυνατὸν μὲν νὰ γεννηθῇ, ἀλλὰ δὲν πρέπει ποσῶς νὰ παραταθῇ.

Ἡ νόσος τοῦ κομματισμοῦ.

Μετ' ἄλλους ψυχῆς παρατηροῦμεν, ὅτι ἡ νόσος τοῦ κομματισμοῦ εἰσδύεται καὶ εἰς τὸ ἱερὸν ἔδαφος τῶν ναῶν καὶ ἦτο τοῦτο ἐπόμενον, ἀφοῦ ἡ συναλλαγὴ εἶχε τοιαύτης διαστάσεως. Τὰ συγκρουόμενα ἐν τοῖς χωρίοις κόμματα, ἔχουσι ἐνώπιον αὐτῶν εὐρὴ στάδιον εὐγενεοῦς ἀνταγωνισμοῦ, ἀλλ' ἔξω τῶν ὁρίων τούτων, καὶ μάλιστα ἐν ταῖς ἐκκλησίαις, ἡ διαπλὴ καθίσταται ὀλεθρία. Πᾶσα ψυχὴ εὐσεβής, μετὰ φρίκης εἶδε τὴν διὰ τῆς βίας διεκδικησιν ἀνυπόκριτον δικαιοματίων τῶν ἐκκλησιαστικῶν συμβούλων καὶ ψαλτῶν, καὶ τὸ ἀτιμώρητον αἶψαν καταγγελλθέντων. Δὲν εἶχον τὸ δικαίωμα οὗτοι νὰ νομίζωσιν ἐαυτοὺς ἐπιτήρους καταλογισμοῦ, ὅστις μάλιστα καὶ πρόσθετον εἶχε δικαιολογίαν τὸ ὅτι ὁ ἱερὸς τόπος δὲν ἴσχυσε νὰ μεταβάλλῃ τὰ αἰσθηματὰ των.

Τοῦτο δὲ φαίνεται εἰς ἡμᾶς ἀφόρητον καὶ πικρὸν, ὅτι οἱ δικασταὶ Βόλου ἀπέχον τὴν Ἐκκλησίαν μεμονωμένην, ἔρημον πάσης προστασίας τῆς πολιτικῆς ἐξουσίας καὶ ἐπομένως εὐάλωτον καὶ εὐχείρωτον εἰς τοὺς ἐκκλησιαστικοὺς συμβούλους, ἐνθ', ὡς ἐπολιτεύθησαν οἱ σύμβουλοι οὗτοι, ἔθεσαν ἐαυτοὺς ἐκτὸς τοῦ νόμου, ἡ δὲ δικαστικὴ ἐξουσία εἶχε καθήκον ν' ἀντεπεξέλλθῃ μετὰ πάσης ἀσχημάτου κατ' αὐτῶν, ζητούντων νὰ κλονίσωσι τὸ κύρος τοῦ νόμου. Καὶ ἐν ἴσῳ μὲν δὲν εἶχεν ἐκδοθῆ ἡ ἀπόφασις τῆς ὀλομελείας τοῦ Ἀρείου Πάγου, ἦλθοντο οἱ ἐκκλησιαστικοὶ ἐπίτροποι νὰ επικαλεσθῶσιν ὑπὲρ ἐαυτῶν τὴν ἠνωθεῖσαν τοῦ Νομικοῦ Συμβουλίου, καίτοι αἱ ἐν αὐτῇ γνώμαι οὐδαμῶς ἠδυνάμην ν' ἀντιστῶσιν εἰς τὴν ἀμερόληπτον ἐξέτασιν τῶν Συνοδικῶν κανόνων καὶ τῶν νόμων· ἠδύναντο πρὸ πάντων ν' ἀποκρούσωσι τὴν δολίαν προαίρεσιν, λέγοντες ὅτι δὲν ἐτόγγανον ἐν γνώσει, ὅτι οὐδὲν δικαίωμα ἐπέκτεινον πρὸς ἐπιχείρησιν τῆς κολαζομένης πράξεως καὶ ὅτι ἐπομένως ἡ πράξις ἀποβάλλει πᾶν ἐξυποκρινόμενον χαρακτῆρα. Ἀφοῦ ὅμως ἡ γνώμη αὕτη ἐξηλέγχθη ἀστήρικτος καὶ ὑπὸ τῆς ἀποφάσεως ὑπ' ἀριθμ. 15 τοῦ 1909 τῶν δύο τμημάτων, ἦτοι τῆς ὀλομελείας τοῦ Ἀρείου Πάγου, ἦς ἡ σοφὴ διδασκαλία, ἄτε ἀπορρέουσα ἐκ τῆς πείρας καὶ τῆς ἐνδελεχοῦς μελέτης τῶν κειμένων νόμων, εἶναι ἀναμφισβήτητος, κατ' οὐδὲνα λόγον δύναται νὰ δικαιολογηθῇ ἡ τοιαύτη ἀντιποίησις. Ἡ ἀπόφασις αὕτη τῆς ὀλομελείας τοῦ Ἀρείου Πάγου, ἐκπροσωπεῖ βεβαίως τὸ τελευταῖον λόγον τῆς δικαστικῆς κρίσεως ἐπὶ τοῦ ζητήματος. Καὶ οἱ ἀντιλεγόμενοι εἰς τὴν γνώμην μου, δὲν θ' ἀρνηθῶσιν ἴσως τὸ δίκαιον κύρος τῆς ἀποφάσεως τῆς ὀλομελείας. Μετὰ τὴν ἀπόφασιν ἄρα τοῦ Ἀρείου Πάγου, ἀμφιβολία περὶ τῆς ἐννοίας τῶν κρατούντων νόμων δὲν ὑφίσταται, εἰ καὶ δὲν ἀγνοῶ, ὅτι καὶ μετὰ τοῦτο ὁ σῆλος δὲν θὰ καταπαύσῃ, διότι ἀτυχῶς αἱ ἐξεις τοῦ βίου ἡμῶν,

ἐν τοῖς τελευταίοις χρόνοις, κατὰ τὸν πολιτικὸν ἡμῶν βίον μεταπλασθεῖσαι, ὡθοῦσιν εἰς ἀτελεύτητον ἀμφισβήτησιν καὶ εἰς τὸν ἔλεγχον, μέχρι καὶ αὐτῶν τῶν καταφανεστάτων καὶ αὐτῶν τῶν ἱερωτάτων, ὧν ἡ ἀπρόσβλητος τήρησις ἀπετέλεσε ἐν χρόνοις ὑφίστων δοκιμασιῶν καὶ μεγίστων συμφορῶν τὴν μόνην δόξαν τοῦ Ἔθνους. Ἡ μελέτη τῆς ἱστορίας ταύτης ἢ εὐσυνείδητος, θὰ ἡδύναται νὰ ἐπενέγκῃ τὴν ἀναγκαίαν σωφροσύνην, ἐξ ἧς ἡ εἰρήνη, ἡ εὐταξία τῆς Ἐκκλησίας καὶ τῆς πολιτείας τὸ κύρος.

Τῷ ὄντι τὸ σύστημα τῆς ἐπεμβάσεως τῶν ἐκκλησιαστικῶν συμβούλων εἰς τὰ καθαρὰ ἔργα τῆς Ἐκκλησίας, εἶναι οὐ μόνον ἀσυμβίβαστον πρὸς τὰ ἐξ ἀμνημονεύτων χρόνων καθεστῶτα, ἀλλὰ καὶ ζημιοὶ καιρίως τὴν οὐδέποτε μέχρι τοῦδε ἀμφισβητηθεῖσαν ἀνεξαρτησίαν τῆς ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας ἡμῶν.

Τὰ δίκαια τῆς Ἐκκλησίας.

Ἡ Ἐκκλησία ζητεῖ νομίμως νὰ καταστήσῃ ἰσχύοντα τὰ δίκαια αὐτῆς, διότι ὁ ἀδικούμενος καὶ μὴ διαμαρτυρούμενος καὶ μὴ ἀνθιστάμενος, υπογράφει τὴν ἰδίαν αὐτοῦ καταδίκην. Ὅσον δ' ἀφορᾷ ἰδίως εἰς τὰς εἰδικὰς μεταξὺ ἐπισκόπων καὶ ἐκκλησιαστικῶν συμβούλων σχέσεις, ἐπιθυμητὸν εἶναι νὰ τηρῶνται οἱ νόμοι καὶ οἱ κανόνες, οἵτινες θὰ ἐξησφαλίζον διαρκῶς τὰς ἀρίστας καὶ τὰς εἰρηνικωτάτας πρὸς ἀλλήλους σχέσεις, ἂν οὗτοι ἔμενον σεβαστοὶ εὐκρινεῖς καὶ νομίμως. Τὰ περιοδικὰ νέφη, τὰ σκοτιζόντα τὰς ἀμοιβαίας τῶν ἐπισκόπων καὶ ἐκκλησιαστικῶν συμβούλων σχέσεις, προέρχονται πρῶτιστα ἐκ τῶν γνωμοδοτήσεων τοῦ νομικοῦ συμβουλίου, καὶ ἐκ τῶν ὅτε μὲν ζωηροτέρων, ὅτε δὲ μετριωτέρων τάσεων ἐνίων ὀργάνων τῆς δημοσίας γνώμης, ἅτινα ὑπεβάντα εἰς ἐπίδρασιν μίσους κατὰ τῆς δῆθεν καταχρήσεως τῆς δυνάμεως τοῦ κλήρου, ἢ εἰς πεπλανημένην γνώμην περὶ ἀποκλειστικῆς ἀρμοδιότητος τῶν ἐκκλησιαστικῶν συμβούλων, ζητοῦσι νὰ παραστήσωσιν ὡς προσωρινούς καὶ ὡς δυνάμενους νὰ ἀκυρωθῶσι τοὺς ὑπὸ τῶν ἐπισκόπων διορισμούς τῶν ψαλτῶν, ὧν μεθ' ὅλα ταῦτα δὲν δύναται ν' ἀμφισβητήσωσι τὴν νομιμότητα, ἐπὶ τῇ βάσει ὀρθῶν ἐπιχειρημάτων καὶ νομίμων λόγων.

Ἄν ἡ γενικὴ αὕτη ἀποψις τῶν ζητημάτων τῆς σχέσεως τῆς Ἐκκλησίας πρὸς τὴν πολιτείαν γείνη ἀποδεκτὴ, θὰ ἔχη ἀναπόφευκτον ἀποτέλεσμα τὸν διαρκῆ μεταξὺ Ἐκκλησίας καὶ πολιτείας πόλεμον.

Δὲν εἶναι δὲ μόνον τὸ ἰδιαιτέρον συμφέρον τῆς Ἐκκλησίας, τὸ εἰς τοῦτο ἀντιτιθέμενον, ἀλλὰ καὶ τὸ συμφέρον τοῦ Ἔθνους, ὀφείλοντος ν' ἀνίστη κατὰ πάσης ἀποπειρας πρὸς ἀμφισβήτησιν τῶν δικαιωμάτων τῆς Ἐκκλησίας.

Τὸ ἐφ' ἡμῖν, πρὸς διατήρησιν διαρκῶν εἰρηνικῶν σχέσεων μεταξὺ ἐπισκόπων καὶ ἐκκλησιαστικῶν συμβούλων, ζητοῦμεν παρὰ τῶν δευτέρων ἀνεπιφύλακτον ἀναγνώρισιν καταστάσεως πραγμάτων ὡς πρὸς τὸν διορισμὸν τῶν ψαλτῶν, δημιουργηθείσης ὑπὸ τῆς δικαιοσύνης καὶ ὑπὸ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἱστορίας. Οἱ ἐπίτροποι πρέπει νὰ μένωσιν ἐν τῷ στενῷ κύκλῳ, ἐν διέγραψιν αὐτοῖς ὁ δημοτικὸς νόμος. Ὁ κύκλος οὗτος δὲν δύναται νὰ εὐρυνηθῇ οὐδὲ διὰ τῆς συγκαταθέσεως τῆς Ἐκκλησίας, διότι πρόκειται περὶ ζητήματος δημοσίας τάξεως, ἐφ' οὗ δὲν χωρεῖ συμβιβασμός. Τὸ δικαίωμα τῆς Ἐκκλησίας πρὸς τούτους ὡς πρὸς τὸν διορισμὸν τῶν ψαλτῶν, ἀναγνωρίζομενον ὑπὸ τῶν πολιτικῶν νόμων, κυροῦται καὶ ὑπὸ ἀποστολικῶν συνοδικῶν κανόνων καὶ ἱερῶν παραδόσεων, ὧν ἡ ἰσχὺς ἐσαεὶ ἐγένετο δεκτὴ ὑπὸ τοῦ ἄρθρου 2 τοῦ Συντάγματος, ἵνα μὲν ἡ Ἐκκλησία τῆς Ἑλλάδος ἀναποσπάστως συνδεδεμένη μετὰ τοῦ

γεραροῦ Οἰκουμενικοῦ Θρόνου, τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας, τοῦ παλαδίου τούτου τῆς Ὁρθοδοξίας καὶ τοῦ θεσμοφύλακος αὐτῆς. Ἡ τήρησις τῶν ἱερῶν κανόνων, ἀποτελεῖ εἰδός τι Συνταγματικοῦ συμβολαίου, συνομολογηθέντος μεταξὺ τῆς ἐν Κωνσταντινουπόλει Ἐκκλησίας καὶ τῆς ἐν Ἑλλάδι.

Ἄλλὰ καὶ ἂν εὐρυνηθῇ ὁ κύκλος τῶν ἐκκλησιαστικῶν συμβούλων, ἐπόμενον εἶναι ὡς ἀξιοῦσιν αἱ ἀξιώσεις τῶν συμβούλων τούτων ἀναλόγως τῶν παρεγομένων αὐταῖς παραχωρήσεων, ὅποτε θὰ εὐρεθῶμεν εἰς τὸν κίνδυνον νὰ μὴ δυνάμεθα νὰ εὐρωμεν τὰ ὅρια τῆς διοικήσεώς των, καὶ νὰ παριστάμεθα διαρκῶς μάρτυρες ἀντεγκλήσεων.

Οἱ ἐπιτυχάνοντες μεθύουσι, καὶ ἡ νίκη γεννᾷ ἀεὶ μείζονας ἀξιώσεις. Τὰ ἐκκλησιαστικά συμβούλια εἶναι κίνδυνος, θριαμβεῦοντα σήμερον ἐν τῷ ζητήματι τῶν ψαλτῶν, νὰ ὑποδουλώσωσι τὴν ὅλην διοίκησιν τῆς Ἐκκλησίας.

Εἰς τὰ ἐκκλησιαστικά ἄρα συμβούλια ἀπόκειται ἢ μετὰ τῶν ἐπισκόπων εἰρηνικὴ συμβίωσις. Ἄν ὅμως ταῦτα προσπαθήσωσι μετὰ τὴν ἀπόφασιν τῆς ὀλομελείας τοῦ Ἀρείου Πάγου, νὰ ἐπεκτείνωσι τὰ ὅρια τῆς ἐπιτροπῆς αὐτῶν περὶνόμως, πρέπει ἀπαραιτήτως νὰ συναντήσωσι τὸν ἀνταγωνισμὸν τοῦ ποινικοῦ νόμου. Καιρὸς εἶναι νὰ παύσῃ ἡ θλιβερά αὕτη τάσις, καιρὸς εἶναι νὰ συντελέσωσι εἰς τοῦτο οἱ Εἰσαγγελεῖς τοῦ Κράτους, ἢ ὀλίγη προσοχὴ τῶν ὁπίων ἐπὶ τοῦ σπουδαίου τούτου ἀντικειμένου, ἔδωκεν ἀφορμὰς ἐσχάτως εἰς δεδικαιολογημένα παράπονα κατ' αὐτῶν.

Κατὰ τὸ ἄρθρον 20 τοῦ διατάγματος τῆς 23 Ἰουλίου 1833, «ἡ ἐκκλησιαστικὴ ἐξουσία καθ' ὅσον δὲν ὑπερβαίνει τὰ ὅρια τῶν καθηκόντων τῆς, ἔχει δικαίωμα εἰς τὴν ὑπεράσπισιν τῆς κοσμικῆς ἐξουσίας, καὶ ἐπομένως ὅλαι αἱ πολιτικαὶ ἀρχαὶ ὑποχρεοῦνται, ὡσάντις ἀποδειχθῇ, ὅτι προσεβλήθησαν τὰ δίκαια τῆς, νὰ τὴν προστατεύουν καὶ νὰ τὴν ὑποστηρίζουν κατ' αἰτήσιν τῆς». Δικαίως δὲ παραπονεῖται ἡ Ἐκκλησία, ὅτι καίπερ ἀναγνωριζομένης τῆς ἀρμοδιότητος τῶν ἐκκλησιαστικῶν ἀρχηγῶν ἐν τῷ ζητήματι τοῦ διορισμοῦ τῶν ψαλτῶν, ἀρνείται ἐν τούτοις ἡ πολιτικὴ ἀρχὴ νὰ παράσχῃ τὴν ἀναγκαίαν πρὸς ἐκτέλεσιν τῶν ἀποφάσεων αὐτῶν σύμπραξιν αὐτῆς. Ὁ ἐκκλησιαστικὸς νόμος ἀποστερούμενος οὕτω πάσης πολιτικῆς κυρώσεως, ἀπομένει νεκρὸν γράμμα.

Ποινικὴ καταδίωξις τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Συμβουλίου.

Πρὸς ἄρην λοιπὸν τῶν παραπάνων τούτων, παραγγέλλομεν ὑμῖν νὰ ἐπιστήσῃτε τὴν προσοχὴν ὑμῶν τὴν ἐνδελεχῆ, ἐὰν δὲ οἱ ἐκκλησιαστικοὶ σύμβουλοι ἐπιμένωσι εἰς τὴν παράβασιν τοῦ νόμου, νὰ περιφρουρήσῃτε τὰ δίκαια τῆς Ἐκκλησίας διὰ τῆς ποινικῆς καταδίωξεως αὐτῶν, ὅπως λήξῃ ἐκρυθμὸς κατάστασις, μέλλουσα νὰ ἔχῃ διὰ τοῦ χρόνου εὐρυτέρας καὶ λυπηροτέρας συνεπείας.

Μετὰ τὴν ἀπόφασιν τῆς ὀλομελείας τοῦ Ἀρείου Πάγου, περιττὸν καθίσταται νὰ ἐπαναλάβω ὅσα διὰ μακρῶν ἐξέθηκα ἐν τῇ γνωμοδοτήσει μου πρὸς τὸν Σ. Μητροπολίτην, ἧς οἱ λόγοι ἐχρησίμευσαν εἰς τὴν ἀναίρεσιν τῆς ἀποφάσεως τοῦ Πλημμελειοδικείου Βόλου, τῆς κηρυξάσης ἀθώους τῆς ἀντιποιήσεως τοῦ ἄρθρου 227 τοῦ Π. Νόμου, τοὺς ὑπὸ τῶν συμβούλων διορισθέντας ψαλτας, ἀρκοῦμαι δὲ νὰ εἶπω, ὅτι τὸ ἄρθρον τοῦτο, καθ' ὃ αὖστις χωρὶς νὰ ἀρισθῇ νομίμως ἐπιχειρεῖ πρᾶξιν τινα ἐπιτρεπομένην μόνον εἰς ἐκκλησιαστικῶν ὑπαλλήλων, τιμωρεῖται κλπ.» ἐφαρμόζεται πληρέστατα ἐπὶ τοῦ προκειμένου διότι ὡς ἐκκλησιαστικοὶ ὑπάλληλοι ἐκλαμβάνονται οἱ παρέχοντες λειτουργίαν ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ, τοιοῦτοι δὲ εἶναι ὁμολογουμένως αἱ ψαλται,

οἵτινες ὡς κλησικοὶ χαρακτηρίζονται ὑπὸ τῆς Νεαρᾶς τοῦ Ἰουστινιανοῦ, καὶ ὑπὸ τῶν κανόνων τῶν Συνόδων.

Τὸ ἔγκλημα δὲ τῆς ἐπιχειρήσεως πράξεων ἐκκλησιαστικῶν ὑπαλλήλων ἄνευ νομίμου διορισμοῦ, λογίζεται τετελεσμένον ἅμα τῇ ἐκτελέσει τῶν ἔργων τῆς ἀντιποιομένης ὑπηρεσίας, αὐθόρως λαμβανομένου ὑπ' ὄψιν τοῦ λόγου, ἐξ οὗ ὠρμήθη ὁ δράστης εἰς τὴν ἐκτέλεσιν τῆς πράξεως, ἢ τῆς ἀπολαύσεως ὠφελείας ἢ κέρδους ἐκ τῆς τοιαύτης ἀντιποιήσεως. Ἡ πράξις αὕτη χαρακτηρίζεται ὡς ἀξιόποινος διὰ τὴν κατὰ τοῦ κύρους τῆς αὐθεντίας τῆς Ἐκκλησιαστικῆς ἀρχῆς ἀπευθυνομένην προσβολήν, ὃ δὲ δόλος ὑφίσταται, ὅταν ὁ ἐκτελεσὼς τὴν ἀπαγορευομένην ὑπὸ τοῦ νόμου πράξιν ἐτύγγανεν ἐν γνώσει, ὅτι οὐδὲν δικαίωμα ἐκέκτητο πρὸς ἐπιχείρησιν αὐτῆς. Τὴν τοιαύτην γνώσιν στηρίζει ἡ τῆς ὁλομελείας τοῦ Ἀρείου Πάγου ἀπόφασις.

Ὅθεν πρέπει νὰ ὑποστῶσι τὴν νόμιμον ποινικὴν καταδίωξιν οἱ λίαν ἀσθενεῖς ἔχοντες τὸ αἰσθημα τῆς νομιμότητος καὶ τοῦ καθήκοντος, καὶ παρεκτρεπόμενοι εἰς τὰς εἰρημένας ἀθεμίτους καὶ πρωτοφανεῖς ἀληθῶς πράξεις.

[142]

Ἀριθ. { Πρωτ. 2001
Διεκτ. 596

Ἐγκύκλιος περὶ τοῦ «Οἴκου τῶν τυφλῶν».

ΒΑΣΙΛΕΙΟΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ἡ Ἱερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος

Πρὸς τοὺς ἀνά τὸ Κράτος Σεβασμιωτάτους Ἱερούργας.

Ἐνθαρρυνομένη ἡ Σύνοδος ἐκ τοῦ ἐπιδειχθέντος, κατὰ τὸν παρελθόντα σιγήριον ἐνιαυτόν, ἀξιαγάστου ζήλου καὶ προθυμίας ὑπὸ τῶν Σεβασμ. τοῦ Βασιλείου Ἱεραρχῶν, πρὸς συλλογὴν συνδρομῶν διὰ περιφεραῶς δίσκων ὑπὲρ τοῦ ἱναυθαίου ἰδρυθέντος «Οἴκου τῶν τυφλῶν», ἅμα δὲ ἡγουμένη εἶναι ἔργον θεοφιλὲς καὶ φιλόφρονον, ἵνα οἱ εὐσεβεῖς χριστιανοὶ ἔρχονται ἀρωγαὶ πρὸς μικρὰν τινα ἀνακούφισιν τοῦ φιλοφροντικῆς τούτου καθιδρύματος, ἐγνω, ἵνα καὶ αἴθε τὴν εὐσεβείαν καὶ φιλελεημοσύνην πάντων τῶν εὐσεβῶν χριστιανῶν τοῦ θεοφρονήτου Βασιλείου, δι' Ἑμῶν τῶν Σεβασμιωτάτων Ἱεραρχῶν ἐπικαλέσῃται, καὶ τὸν κατὰ προαίρεσιν ὄβολόν αὐτῶν ὑπὲρ τοῦ θεαρέστου τούτου σκοποῦ ἐξαιτήσῃται. Διὸ δὴ παρακαλεῖ Ἑμᾶς ἡ Σύνοδος, ἵνα κατὰ τὴν ἐπερχομένην Κυριακὴν τοῦ Τυφλοῦ, ἐπιτάξῃτε ἐν πᾶσι τοῖς Ἱεροῖς Ναοῖς τῆς θεοσώστου ἐκκλησιαστικῆς Ἑμῶν παροικίας, τὴν ἀνάγνωσιν μὲν μετὰ τὸ Εὐαγγέλιον τῆς θείας λειτουργίας τῆς ὡδε συνημμένης Συνοδικῆς παραίνεσεως πρὸς ἅπαν τὸ εὐσεβὲς χριστιανικὸν ἐκκλησίασμα*, τὴν περιαγωγὴν δὲ μετ' αὐτὴν δίσκου, ὑπὲρ τοῦ μνημονεύοντος εὐεργετικῆς σκοποῦ, τὸ δὲ οὕτω συλλεγόμενον ποσόν, τῇ πρόφρονι Ἑμῶν φροντίδι καὶ ἐνεργείᾳ, ἀποσταλῆ τῷ Προέδρῳ αὐτοῦ Οἴκου τῶν τυφλῶν, Πανιερωτάτῳ Μητροπολίτῃ Ἀθηνῶν Κυρίῳ Θεοκλήτῳ.

Ταῦτα ἐντελλομένη Ἑμῖν ἡ Σύνοδος πέποιθεν, ὅτι, τὴν ἀξίωσιν αὐτῆς ταύτην, ἐπιτελέσετε προφρόνως καὶ γηθοσύνως, ὅτι οὕτω ἀφορμὴ Ἑμῖν παρέχεται, ὅπως καὶ πρὸς εὐημερίαν καὶ ἀνακούφισιν τοῦ φιλοφροντικῆς τούτου ἰδρύ-

* Βλέπε τὸ κείμενον αὐτῆς ἐν σελίδι 209 - 210, τοῦ παρόντος τόμου.

Ανθίμος Ηγούμενος της Λαύρας

Παναγιώτης Α. Κουτράκος

Μεταπτυχιακός φοιτητής Βυζαντινής Μουσικολογίας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
koytrakosp@gmail.com

Περίληψη: Η παρούσα εισήγηση επικεντρώνεται στον Ηγούμενο της μονής της Λαύρας Ανθίμο. Στο πρώτο σκέλος αυτής θα επιχειρηθεί να δοθεί μια υποτυπώδης βιοεργογραφία του Ανθίμου. Βασικοί πυλώνες εξαγωγής συμπερασμάτων, προβληματισμού και ενδεικτικής αποτύπωσης του παραπάνω θέματος αποτελούν η μέχρι τώρα πραγματοποιημένη μουσικολογική και ιστορική έρευνα όπως και η παράθεση των συνθέσεων του Ανθίμου, αποτέλεσμα αποδελτίωσης των σχετικών καταλόγων μουσικών χειρογράφων. Στο δεύτερο σκέλος της εισήγησης θα πραγματοποιηθεί μορφολογική ανάλυση της πλέον διαδεδομένης στη χειρόγραφη παράδοση σύνθεσης του Ανθίμου, του χερουβικού σε τέταρτο ήχο, καθώς και αντιπαραβολή της με άλλες ανάλογες.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η Ιερά Μεγίστη Μονή της Λαύρας -ή Λαύρα των Μελανών ή Λαύρα του Αγίου Αθανασίου ή απλώς Λαύρα¹ - κατέχει ιστορικά και ιεραρχικά την πρώτη θέση μεταξύ των άλλων ιερών μονών του Αγίου Όρους. Χίλια και πλέον έτη αριθμεί από την ίδρυσή της, το 963 από τον Άγιο Αθανάσιο τον Αθωνίτη². Χίλια χρόνια μοναστικής παράδοσης. Από μόνη της η παραπάνω φράση μας προτρέπει να φανταστούμε, από μουσικολογικής πλευράς, τον πλούτο της μουσικής καλλιτέπειας που παρήχθη, αλλά και την ανάδειξη εξεχουσών μουσικών προσωπικοτήτων, μελοποιών, ψαλτών, ποιητών και υμνογράφων, ανά τους αιώνες στην εν λόγω αγιορείτικη μονή.

Τα μόνα απτά δεδομένα που υπάρχουν για μουσικές προσωπικότητες που δραστηριοποιήθηκαν στη Λαύρα του Αγίου Αθανασίου είναι εκείνα που δύναται να αντλήσει κανείς από τη μελέτη των μουσικών χειρογράφων. Αναφέρω ενδεικτικά τα ονόματα: Βαρθολομαίος δομέστικος Λαύρας (Στάθης, 1993; 2015), Γεράσιμος δομέστικος Λαύρας (Στάθης, 1976), Γρηγόριος Γλυκός δομέστικος Λαύρας (Στάθης, 1976; 2015) Σεραφεΐμ προηγούμενος Λαύρας (Στάθης, 1976; 1993; 2015) και Σωφρόνιος προηγούμενος Λαύρας (Στάθης, 1993). Ονόματα που καλύπτουν με τη δράση τους ένα ευρύτερο χρονικό φάσμα και αποκαλύπτουν με τα έργα τους μια στέρεα, συμπαγή και μακροχρόνια μελοποιητική παράδοση στο χώρο του ως άνω μοναστηριού αλλά και στον ευρύτερο χώρο του Αγίου Όρους.

Στην παραπάνω χορεία των πατέρων του Αγίου Όρους και θεραπόντων της του Δαμασκηνού τέχνης ανήκει και ένας ακόμη μελοποιός, λίγο πιο αναγνωρίσιμος από την προγενέστερη μουσικολογική έρευνα σε σχέση με τους παραπάνω· ο Ανθίμος Ηγούμενος Μεγίστης Λαύρας³, με τον οποίο και θα ασχοληθούμε στην παρούσα ανακοίνωση.

¹ Λαύρα: τύπος μοναστηριού με χαλαρή κοινοβιακή ζωή (Ευθυμιάδης, 2001).

² Περισσότερα για το ίδιο θέμα βλ. Χατζηφώτης, 1995.

³ Γενικότερα περί του Ανθίμου βλ. Καραγκούνης, 2003 και μία αναφορά στο Στάθης, 2008.

2. ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΟ, ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ-ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ-ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ

Αξιοπρόσεκτο είναι το γεγονός της ποικιλίας των επωνυμιών και περιγραφών του Ανθίμου, καθώς είναι από τους λίγους μελοποιούς που εντοπίζουμε στη χειρόγραφη παράδοση με τόσο πλούσια συναγωγή αναγραφών, δηλωτικών των ιδιοτήτων του. Ειδικότερα, μετά από την αποδελτίωση των έργων του, ανά όνομα και ιδιότητα, αναδεικνύονται, χρονικά ανακυκλούμενες, τρεις ομάδες επωνυμιών του, τις οποίες και παραθέτουμε ενδεικτικά εδώ σε χρονική αλληλουχία, από την αρχαιότερη προς τη νεώτερη (βλ. Πίνακα 1).

1η Ομάδα	
• 15ος αι.	Ανθιμος Ίβήρων 984, μέσα
	Ιερομόναχος I. M. Μεταμορφώσεως 203, μέσα
2η Ομάδα	
• 16ος αι.	Ηγούμενος της Λαύρας I. M. Λειμώνος 258, έτους 1525
	Μοναχός I. M. Βαρλαάμ, αρχές
	Αγιορείτης Ξηροποτάμου 269, αρχές
3η Ομάδα	
• 17ος αι.	Δομέστικος της Λαύρας Ίβήρων 991, έτους 1670
	Λαυριώτης Ίβήρων 1250, μεταξύ των ετών 1675-1685 Προηγούμενος Λαυριώτης Δοχειαρίου 324, έτους 1686

Πίνακας 1: Ομάδες ονομάτων κατά χρονική εμφάνιση.

Κάποιες ακροθιγείς παρατηρήσεις, με βάση τα ως άνω παρατεθέντα στοιχεία: θα πρέπει μάλλον να τοποθετήσουμε χρονικά τον Ανθιμο (αν δεχθούμε την ταύτιση όλων αυτών των επωνυμιών σε ένα πρόσωπο) περί τα τέλη του 14ου και τις αρχές του 15ου αι. Μαρτυρία περί του τόπου καταγωγής του (καταχωρισμένη στον κώδικα **I. M. Λειμώνος 240**), όπου περιγράφεται ως *Ανθιμος εκ τῆς νήσου Ρόδου*, μνημονεύεται εδώ με επιφύλαξη, καθότι είναι η μοναδική σχετική αναφορά που μέχρι αυτή τη στιγμή έχει εντοπιστεί. Άλλη μαρτυρία περί της ιδιότητάς του, του δομεστικού επισημαίνεται στον κώδικα **Ίβήρων 991** (Μαθηματάριο του 17ου αι.), όπου εμπεριέχεται ένα ενδιαφέρον μάθημά του αφιερωμένο στον Άγιο Αθανάσιο τον Αθωνίτη, που επιγράφεται χαρακτηριστικά ως *Έτερον στιχηρόν, ποίημα κυροῦ Ανθίμου ιερομονάχου και δομεστικού τῆς ἁγίας καὶ ἱερᾶς μεγάλης Λαύρας τοῦ αὐτοῦ ἁγίου καὶ θεοφόρου πατρὸς ἡμῶν Αθανασίου τοῦ ἐν τῷ Ἄθῳ*. Μαρτυρία δε περί της ηγουμενίας του στο εν λόγω μοναστήρι υπάρχει στον κώδικα **Ξηροποτάμου 317**, όπου και επιγράφεται ως εξής: *Ανθίμου ἡγουμένου τῆς Μεγίστης Λαύρας*. Επίσης, εσφαλμένα προφανώς μαρτυρείται ως *Ανθέμιος*, στον κώδικα **Ίβήρων 960**, όπου παραδίδεται και η μοναδική προς το παρόν σχετική αναγραφή.

Οι επωνυμίες *Ανθιμος* και *ιερομόναχος* παραδίδονται κατά τον 15ο αι. από άδηλους δυστυχώς κωδικογράφους, ενώ για τις επωνυμίες *δομέστικος* και *ηγούμενος* πρέπει να τονιστεί εδώ μια χρονολογική ανακολουθία. Η ιδιότητα του δομεστικού εμφανίζεται για πρώτη φορά στα χειρόγραφα κατά τον 17ο αι. (βλέπε ενδεικτικά τον κώδικα **Ίβήρων 1250**, μεταξύ των ετών 1675-1685, χρ.

Μπαλάση ιερέως), μετά δηλαδή την ανθολόγηση του προσωφυμίου *ηγούμενος*, που εμφανίζεται ήδη από τις αρχές του 16ου αι., πράγμα που δυσχεραίνει την ταύτιση των δύο προσωφυμίων σε ένα άτομο. Επιπροσθέτως, σχετική αναντιστοιχία φαίνεται να υπάρχει και μεταξύ των κωδικογράφων, καθώς ενώ (όπως σημειώθηκε) ο Μπαλάσης επιγράφει τον Άνθιμο ως *δομέστικο*, από άλλους κωδικογράφους του 17ου αι. επιγράφεται ως *ηγούμενος*, (ενδεικτικά αναφέρω τους **Ιβήρων 951** του Γερμανού Ν. Πατρών, αλλά και τους **Σινά 1300** του έτους 1670 και **ΒΟΠ τμ. Κων/νου Ανανιάδου 6** του έτους 1680 του Κοσμά Μακεδόνος). Μάλιστα, ο Κοσμάς Μακεδών φαίνεται να μην ταυτίζει τις δύο επωνυμίες σε ένα πρόσωπο, γιατί ενώ στους παραπάνω κώδικές του, που ανθολογείται το χερουβικό σε άγια, ο Άνθιμος επιγράφεται ως *ηγούμενος*, όταν ανθολογεί σε κώδικές του το μάθημα του Ανθίμου σε ήχο τέταρτο *Τὸν θαυμαστὸν ἐν ἀσκηταῖς*, αναφέρεται μονάχα με την ιδιότητα του δομεστίκου, (βλέπε επί παραδείγματι τους κώδικες **Ιβήρων 991** του έτους 1670 και **Ιβήρων 1216** του έτους 1673). Τέλος, όλα τα έργα, τα αποδιδόμενα στον Άνθιμο, είναι ολότελα απομακρυσμένα εξ επόψεως χρόνου, από την χρονική περίοδο που φαίνεται να ζει και να δρα ο μελοποιός, με εξαίρεση τα χερουβικά σε ήχο τέταρτο και πλάγιο του τετάρτου, γεγονός που αφήνει εν πολλοίς έωλη την λογική της ταύτισης όλων των συνθέσεων μόνο σε ένα πρόσωπο.

Το συνθετικό έργο του Ανθίμου συμπυκνώνεται στα ακόλουθα μελοποιήματα (με παράλληλη σημείωση των επιγραφών των εκάστοτε προσωφυμίων):

Ένα αλληλουάριο (Ιερομόναχος)

σε ήχο α' τετράφωνο

[**I. M. Βαρλαάμ**, (Ανθολογία - Μαθηματάριο, αρχές 16^{ου} αι.), φ. 9α. **Δοχειαρίου 315**, (Ανθολογία, τέλη 16^{ου} - αρχές 17^{ου}), φ. 74v].

Τρία χερουβικά

Ένα σε ήχο δ' άγια (Ιερομόναχος, Ηγούμενος, Μοναχός, Άνθιμος, Δομέστικος)

[**I. M. Μεταμορφώσεως 203**, (Παπαδική - Μαθηματάριον, μέσα 15^{ου} αι.), φ. 46β. **Σινά 1323**, (Ανθολογία Εγκόλπιος, τέλη 15^{ου} - αρχές 16^{ου} αι.), φ. 98v. **I. M. Αγίας Τριάδος 113**, (Παπαδική, τέλη 15^{ου} αι.), φ. 94β. **I. M. Μεταμορφώσεως 208**, (Ανθολογία, 15^{ου} - 16^{ου} αι.), φ. 24β. **E. D. Clarke 14 (S.C. 18376)**, (Ανθολογία, τέλη 15^{ου} - αρχές 16^{ου} αι.), φ. 327a. **Κουτλουμουσίου 436**, (Ανθολογία, 16^{ου} αι.), φ. 112r. **I. M. Λειμώνος 258**, (Ανθολογία της Παπαδικής, 1525), φφ. 54r-55v. **Κουτλουμουσίου 445**, (Ανθολογία, έτους 1536, χφ. Φωκά αναγνώστου), φ. 75r. **I. M. Λειμώνος 289**, (Ανθολογία της Παπαδικής, μεταξύ των ετών 1500-1550), φφ. 30v-32v. **I. M. Λειμώνος 273**, (Ανθολογία της Παπαδικής, μεταξύ των ετών 1500-1550), φφ. 78v-79r. **I. M. Λειμώνος 240**, (Ανθολογία Κυπριακή, μεταξύ των ετών 1550-1600), φφ. 86v-88r. **I. M. Λειμώνος 259**, (Ανθολογία της Παπαδικής, έτους 1572), φφ. 96r-97r. **Ξηροποτάμου 265**, (Ανθολογία, μέσα 16^{ου} αι.) φ. 78r. **Κουτλουμουσίου 396**, (Ανθολογία, 2^ο μισό 16^{ου} αι., χφ. Φωκά Λαμπαδαρίου;) φ. 160r. **Ιβήρων 1223**, (Ανθολογία, τέλη 16^{ου} αι.), φ. 122v. **I. M. Λειμώνος 287**, (Ανθολογία της Παπαδικής, γύρω στο 1600), φφ. 61r-62r. **I. M. Λειμώνος 284**, (Ανθολογία της Παπαδικής, γύρω στο 1600), φφ. 59v-61r. **I. M. Λειμώνος 291**, (Ανθολογία, γύρω στο 1600, χφ. Σαμουήλ ιερομονάχου), φφ. 6r-7r. **Harleian MS. 1613**, (Ανθολογία, 16^{ου}-17^{ου}), φ. 299a. **Δοχειαρίου 369**, (Ανθολογία - Αναστασιματάριο παλαιό, τέλη 16^{ου}-αρχές 17^{ου}), φ. 65r. **I. M. Λειμώνος 350**, (Ανθολογία της Παπαδικής, μετά το 1600), φ. 146r-148r. **I. M. Λειμώνος 286**, (Ανθολογία της Παπαδικής - Αναστασιματάριο, μετά το 1600), φ. 94v-96r. **I. M. Λειμώνος 285**, (Ανθολογία της Παπαδικής, μεταξύ των ετών 1600-1630), φ. 117r-118v. **I. M. Λειμώνος 257**, (Ανθολογία, μεταξύ των ετών 1600-1650), φ. 5r-7r. **I. M. Λειμώνος 245**, (Ανθολογία της Παπαδικής, έτους 1649, χφ. Ιακώβου αρχιερέως Γάνου και Χώρας), φφ. 23r-24r. **Σινά 1257**, (Ανθολογία, έτους 1655, χφ. Δημητρίου Ιωάννου), φ. 53r. **Σταυρονικήτα 165**, (Ανθολογία - Αναστασιματάριο, μεταξύ των ετών 1665-1685, χφ. Κοσμά Μακεδόνος), φ. 264v. **Σινά 1300**, (Ανθολογία - Αναστασιματάριο, έτους 1670, χφ. Κοσμά Αλεοκτροπολίτου), φ. 125v. **ΒΟΠ τμ. Κων/νου Ανανιάδου 6**, (Ανθολογία της Παπαδικής, έτους 1680, χφ. *Κοσμά Μακεδόνος τοῦ ἐκ τῆς Μονῆς τῶν Ἰβήρων*), φφ. 53r-53v. **Lincoln College Gr. 22**, (Ανθολογία, αρχές 17^{ου} αι.), φ. 31a. **Δουβλίνου (Trinity College) 1446**, (Προθεωρία-Ανθολογία Εσπερινού-Όρθρου-Θ. Λειτουργίας, αρχές 17ου αι., χφ. Κλήμεντος ιερομονάχου του Μυτιληναίου), φ. 49a. **I. M. Μεταμορφώσεως 101**, (Ανθολογία, αρχές 17^{ου} αι.), φ. 100β. **I. M. Λειμώνος 293**, (Ανθολογία, αρχές 17^{ου} αι.), φ. 18v-20r. **I. M. Λειμώνος 257**, (Ανθολογία της Παπαδικής, αρχές 17^{ου} αι.), φ. 98r-100r. **Ιβήρων 1198**, (Αναστασιματάριο - Παπαδική, 1^ο τέταρτο 17^{ου} αι., χφ. *Γαβριήλ Ιερομονάχου ἐκ τῆς μονῆς τοῦ Προδρόμου*), φ. 180r. **Ιβήρων 1283**, (Ανθολογία, 1^ο τέταρτο 17^{ου} αι.), φ. 77r. **Ξηροποτάμου 271**, (Ανθολογία, 1^ο μισό 17^{ου} αι.), φ. 9r. **Ιβήρων 1229**, (Αναστασιματάριο-Ανθολογία, 2^ο μισό 17^{ου} αι.), φ. 74v. **Ιβήρων 951**, (Ανθολογία, 2^ο μισό 17^{ου} αι., χφ. Γερμανού Ν. Πατρών), φ. 68r. **Καρακάλλου 237**, (Ανθολογία, 2^ο μισό 17^{ου} αι.), φ. 27v. **Ιβήρων 1229**, (Αναστασιματάριο-Ανθολογία, 2^ο μισό 17^{ου} αι.), φ. 74v. **Παντελεήμονος 965**, (Ανθολογία, μέσα 17^{ου} αι.), φ. 49r. **I. M. Μεταμορφώσεως 356**, (Ανθολογία-Φυλλάδα, μέσα 17^{ου} αι.), φ. 3a. **Ιβήρων 993**, (Ανθολογία-

Μαθηματάριο, μέσα 17^{ου} αι., χφ. Κοσμά Μακεδόνας) φ. 81γ. **Δοχειαρίου 386**, (Ανθολογία, μέσα 17^{ου} αι.), φ. 74γ. **Παντελεήμονος 1049**, (Ανθολογία, μέσα 17^{ου} αι.), φ. 2γ. **Ιβήρων 1250**, (Παπαδική, περί το 1675-1685, χργφ Μπαλάση ιερέως), φ. 236γ. **Ιβήρων 970**, (Παπαδική, έτους 1686, χφ. Κοσμά Μακεδόνας), φ. 141γ. **Φιλοθέου 133**, (Ανθολογία, τέλη 17^{ου} αι.), φ. 78γ. **Κουτλουμουσίου 449**, (Ανθολογία, περί το 1700, χφ. Δανιήλ μοναχού;), φ. 85ν. **Ιβήρων 949**, (Ανθολογία, τέλη 17^{ου}-αρχές 18^{ου}), φ. 122ν. **Ι. Μ. Λειμώνος 238**, (Ανθολογία της Παπαδικής, γύρω στα 1700), φφ. 253γ-254γ. **Ι. Μ. Λειμώνος 238**, (Ανθολογία της Παπαδικής-Άπαντα Πέτρου Μπερεκέτη, γύρω στο 1700, χφ. Παύλου ιερέως;), φφ. 230γ-230ν. **Αγίου Παύλου 14**, (Αναστασιματάριο- Ανθολογία, αρχές 18^{ου} αι.), φ. 446. **Σινά 1250**, (Ανθολογία-Μαθηματάριο, αρχές 18^{ου} αι.), φ. 146γ. **Σινά 1299**, (Παπαδική, αρχές 18^{ου} αι., χφ. *Άθανασίου ιερομονάχου εκ Μουδανίων*), φ. 232ν. **Ι. Μ. Αγίου Στεφάνου 19**, (Παπαδική, 1^ο μισό 18^{ου} αι.), φ. 301β. **Ιβήρων 987**, (Παπαδική, μετά το 1731), φ. 321γ. **Παντελεήμονος 901**, (Ανθολογία-Μαθηματάριο, έτους 1734, χφ. Γερμανού Ολυμπιώτου), φ. 17ν. **Ιβήρων 1010**, (Ανθολογία της Παπαδικής, έτους 1755, χφ. Θεοκλήτου μοναχού) φ. 340. **Κουτλουμουσίου 446**, (Παπαδική νέα, έτους 1757, χφ. Θεοκλήτου μοναχού), φ. 174ν. **Ξηροποτάμου 380**, (Παπαδική, έτους 1759, χφ. *Λαυρεντίου Ιερομονάχου εκ Χώρας Θεσσαλονίκης*), φ. 254γ. **Δοχειαρίου 332**, (Ανθολογία, μεταξύ των ετών 1760-1764, χφ. *Παΐσιου Ιερομονάχου εκ Χώρας*, φ. 185γ. **Ξηροποτάμου 307**, (Παπαδική, των ετών 1767 και 1770, χφ. *Άναστασίου Βάια, μαθητή του Παναγιώτου Πρωτοψάλτου του Χαλάτσογλου*), φ. 292ν. **Δοχειαρίου 337**, (Ανθολογία παλαιών διδασκάλων, έτους 1764, χφ. Δημητρίου Λώτου), φ. 170γ. **Ιβήρων 960**, (Μαθηματάριο, έτους 1768, χφ. *Διονυσίου ιερομονάχου ψάλτη;*), φ. 101ν. **Ήσυχαστηρίου Σουρωτής**, (Παπαδική, περί τα 1770 ή και λίγο αργότερα, χργφ Κυρίλλου ιερομονάχου), μεταξύ των φφ. 335α-361α. **Ι. Μ. Λειμώνος 257**, (Ανθολογία της Παπαδικής, τέλη 18^{ου} αι.), φ. 18ν. **ΒΚΨ 45\195**, (Παπαδική, τέλη 18^{ου} αι.), φ. 221α. **ΒΚΨ (Αρχείο Γρηγορίου Πρωτοψάλτου) Φάκελος 6**, (Τετράδιο 140, Εξήγηση Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, 19^{ου} αι.), φ. 15β. **ΕΒΕ ΜΠΤ 705**, Εξήγηση Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, φφ. 2ν-4γ].

Ένα σε ήχο πλ. α´ (Δομέστικος, Ιερομόναχος, Μοναχός, Άνθιμος)

[**Ι. Μ. Λειμώνος 459**, (Ανθολογία της Παπαδικής-Άπαντα Πέτρου Μπερεκέτη, γύρω στο 1700, χφ. Παύλου ιερέως;), φ. 236γ. **Ι. Μ. Λειμώνος 238**, (Ανθολογία της Παπαδικής, γύρω στα 1700), φφ. 260γ-260ν. **Ι. Μ. Αγίου Στεφάνου 52**, (Παπαδική, έτους 1743, χφ. Ιωάννου Πρωτοψάλτου), φ. 253α. **Δοχειαρίου 337**, (Ανθολογία παλαιών διδασκάλων, έτους 1764, χφ. Δημητρίου Λώτου), φ. 174γ. **Ξηροποτάμου 307**, (Παπαδική, μεταξύ των ετών 1767 και 1770, χφ. *Άναστασίου Βάια, μαθητή του Παναγιώτου Πρωτοψάλτου του Χαλάτσογλου*), φ. 299ν. **Ήσυχαστηρίου Σουρωτής**, (Παπαδική, περί τα 1770 ή και λίγο αργότερα, χργφ Κυρίλλου ιερομονάχου), μεταξύ των φφ. 361α-368α. **Ι. Μ. Αγίου Στεφάνου 127**, (Πανδέκτη, 3^ο τέταρτο 18^{ου} αι., χφ. πιθανόν του Δανιήλ Πρωτοψάλτου), φ. 215α. **Ι. Μ. Λειμώνος 257**, (ανθολογία της Παπαδικής, τέλη 18^{ου} αι.), φ. 160γ. **ΕΒΕ 705**, (Εξήγηση Χουρμουζίου), φφ. 14ν-15γ].

Και ένα σε ήχο πλ. δ´ (Άνθιμος, Ιερομόναχος, Μοναχός)

[**Ιβήρων 984**, (Παπαδική-Μαθηματάριο, μέσα 15^{ου} αι.), φ. 208γ. **Κουτλουμουσίου 395**, (Ανθολογία, 2^ο μισό 16^{ου} αι.) φ. 184γ. **Σινά 1306**, (Ανθολογία, 2^ο μισό 16^{ου} αι.), φ. 76γ. **Φιλοθέου 137**, (Ανθολογία, αρχές 17^{ου} αι.), φ. 114ν].

- *Δύο κυριακά κοινωνικά*

Ένα σε ήχο α´ (Λαυριώτης)

[**Ιβήρων 1250**, (Παπαδική, περί το 1675-1685, χργφ Μπαλάση ιερέως), φ.280ν. **Ιβήρων 949**, (Ανθολογία, τέλη 17^{ου}-αρχές 18^{ου} αι.), φ. 145γ].

Και ένα σε ήχο βαρύ (Ηγούμενος, Λαυριώτης)

[**Ιβήρων 1180**, (Ανθολογία-Στιχηράριο, 2^ο μισό 17^{ου} αι., χφ. Κοσμά Μακεδόνας), φ. 91γ. **ΒΟΠ τμ. Κων/νου Ανασιάδου 6**, (Ανθολογία της Παπαδικής, έτους 1680, χφ. *Κοσμά Μακεδόνας του εκ της Μονής των Ιβήρων*), φφ. 83γ-84ν].

- *Δύο μαθήματα*

ένα 15σύλλαβο σε ήχο δ´ *Τὸν θαυμαστὸν ἐν ἀσκηταῖς* (Δομέστικος)

[**Ιβήρων 991**, (Μαθηματάριο, έτους 1670, χφ. *Κοσμά Μακεδόνας του Άλεστρουπολίτου*), φ. 243ν. **Ιβήρων 1216**, (Ανθολόγιον-Μαθηματάριον, έτους 1673, χφ. *Κοσμά Μακεδόνας και Ιβηρίτου*, φ.134ν. **Ξηροποτάμου 376**, (Μαθηματάριο, 1^ο μισό 18^{ου} αι., χφ. *Άνατολίου μοναχοῦ ἀγιορείτου*, φ. 109ν].

Και ένα σε ήχο α´ *Αναστάσεως ημέρα* (Ιερομόναχος)

[ΕΒΕ 2175, (Παπαδική, μετά τα μέσα του 18^{ου} αι.), μεταξύ τών φφ. 623ν και 729r].

3. ΤΟ ΧΕΡΟΥΒΙΚΟ ΣΕ ΗΧΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Μορφολογική και συγκριτική ανάλυση του χερουβικού σε ήχο τέταρτο του Ανθίμου⁴, έδειξε (μακροδομικά αλλά και μικροδομικά) πως ο συγκεκριμένος μελουργός γνώριζε αδιαμφισβήτητα την παλαιά τεχνική της μίμησης. Ο Ανθιμος χρησιμοποιεί θέσεις που παραπέμπουν σε ομοειδείς συνθέσεις του Θεοδούλου Μαγγάνων, του Μανουήλ Χρυσάφη και του Γερασίμου Χαλκεοπούλου με μόνη διαφοροποίηση την ανακατάστρωση των παραδεδομένων θέσεων και τη δημιουργία νέων μελικών δομών. Η σύνθεση παραδίδεται με απόλυτη ομοιογένεια μέχρι σήμερα, εκτός από ελάχιστα σημεία που παραδίδονται ελαφρώς διαφοροποιημένα (όπως, για παράδειγμα, φαίνεται στον κώδικα ΒΚΨ 72/222, χφ. του Ιωάννου πρωτοψάλτου του έτους 1766, που χρησιμοποιούμε εδώ), διαφοροποιήσεις, επιβεβλημένες ως φαίνεται κατά τον 18^ο αιώνα, που πέρασαν και στις εξηγήσεις του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου (ΒΚΨ, Φ. 6, Τ. 140) και Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος (ΕΒΕ ΜΠΤ 705), όπως φαίνονται για παράδειγμα στα σχήματα 7 και 12.

Το χερουβικό λαμβάνει την αρχή του από τον πλάγιο του τετάρτου ήχο, μέσω θέσης που εισάγεται με σχηματισμό λυγίσματος (στη φράση *Οί τὰ χερουβείμ*), κατά την ίδια τακτική που μετέρχεται (ενδεικτικά) και ο Θεόδουλος Μαγγάνων στο ομόηχο χερουβικό του (βλ. Σχήμα 1).

⁴ Για τη μορφολογική και συγκριτική ανάλυση χρησιμοποιήθηκαν οι κώδικες Σινά 1323, ΒΚΨ 72/222, ΒΚΨ Φ. 6 (από το αρχείο Γρηγορίου του Πρωτοψάλτου) και ΜΠΤ 705.

Άνθιμος

Σινά 1323



ΒΚΨ 72/222

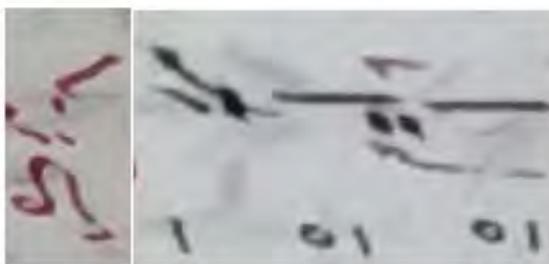


ΕΒΕ 954



Θεόδουλος

ΒΚΨ 72/222



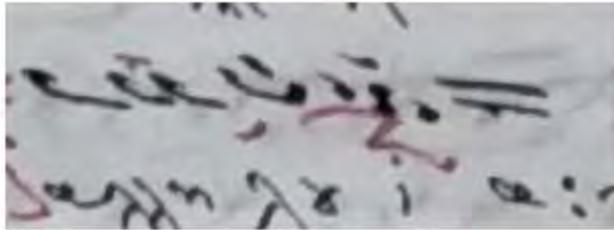
Σχήμα 1: Εισαγωγικός σχηματισμός λυγίσματος.

Η εισαγωγική αυτή θέση καταλήγει στον άγια και στη συνέχεια μεταπίπτει ξανά σε ιδέα πλαγίου τετάρτου. Η ίδια διαδικασία (παλίνδρομη κίνηση από τον πλάγιο προς τον κύριο ήχο και αντιστρόφως) επαναλαμβάνεται στο σύνολο σχεδόν της σύνθεσης, δημιουργώντας έτσι έναν οιονεί εσωτερικό διάλογο μεταξύ των δύο πενταχόρδων. Εξάιρεση αποτελεί η τριπλή μελοποιητική μεταχείριση της λέξης *προσάδοντες*, η κορύφωση του μέλους στη φράση *ως τον βασιλέα* -που διακρίνεται από σαφείς καλλωπιστικές τάσεις- και το παρεμβαλλόμενο κράτημα -το οποίο χαρακτηρίζεται από τη φωνητική έξαρση μέσω υπερβατών αναβάσεων και τη ρυθμική ανάταση μέσω της συνηθισμένης στα κρατήματα μελοποιητικής τακτικής της παλλιλογίας, σπάζοντας έτσι την καλώς εννοούμενη μονοτονία του βασικού σώματος της σύνθεσης-. Χαρακτηριστικό για τη συντομία του είναι το τριπλό *αλληλοία*, που απολήγει σε θέση συνάγματος, κατά μελοποιητική τακτική που και ο Γεράσιμος Χαλκεόπουλος (για παράδειγμα) έχει ήδη μεταχειριστεί στο δικό του ομόηχο χερουβικό (βλ. Σχήμα 2).

Ανθίμος



Γεράσιμος



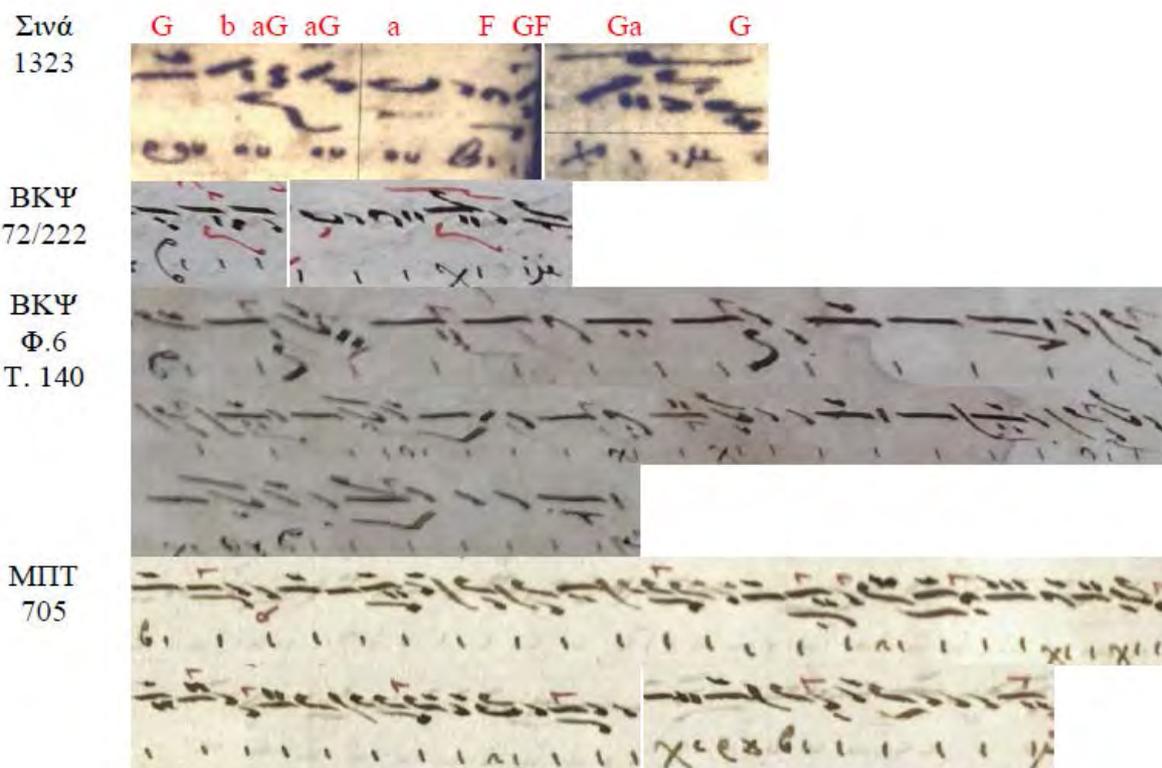
Σχήμα 2: Καταληκτήρια θέση παρακλητικής (τρίτο αλληλούια).

Ο βασικός μελοποιητικός καμβάς του Ανθίμου αποτελείται από πέντε μελικά μοτίβα, τα οποία επαναλαμβάνονται δομικά και αποτελούν σχεδόν καθ' ολοκληρίαν τον συνθετικό κορμό του χερουβικού (βλ. Πίνακα 2).

1ο Μέρος	
Οί τὰ <u>Χερουβείμ</u> 1α	<u>Μυστικῶς εἰκονίζοντες</u> 2
<u>καὶ τῆ ζω οποιῶ</u> 4α 1α-3	<u>Τριάδι τὸν τρισάγιον</u> 2
ὕμνον προσάδοντες	
<u>πᾶσαν τὴν βι οतिकὴν</u> 4α 1β-3	<u>ἀποθώμεθα μέριμναν.</u> 2
2ο Μέρος	
<u>Ὡς τὸν βασι λέα</u> 4α 1β	<u>τῶν ὅλων ὑποδεξόμενοι</u> 5α
<u>ταῖς ἀγγελικαῖς ἀοράτως</u> 4β	<u>δορυφορούμενον τάξειςιν</u> 5β
Ἀλληλούϊα. Ἀλληλούϊα. Ἀλληλούϊα	

Πίνακας 2: Επαναλαμβανόμενα μελικά μοτίβα.

1α. Αλληλουχία σχηματισμών (ετέρου) παρακαλέσματος και κόκκινου κλάσματος με κατάληξη σε σχηματισμό (ετέρου) παρακαλέσματος και παρακλητικής (βλ. Σχήμα 3 και 4)⁵.



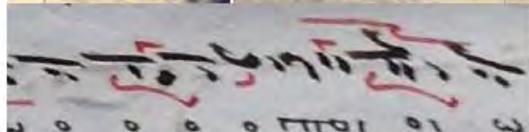
Σχήμα 3: Αντιπαραβολή μελικών μοτίβων.

⁵ Ο Κώνστας στο θεωρητικό του δίνει σαφή ορισμό της έννοιας «σχηματισμός», όταν αναφέρεται στους σχηματισμούς των άφώνων σημείων, όπου σμιγόμενα με τὰς ἐνεργείας τῶν φθόγγων, ἐκτελοῦσι ἄπειρα πλήθη σχηματισμῶν (Αποστολόπουλος, 2002).

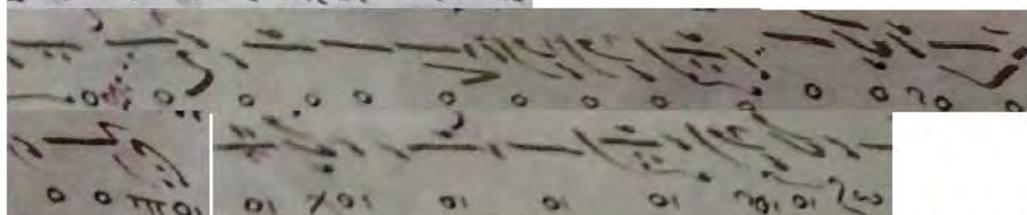
Σινά
1323



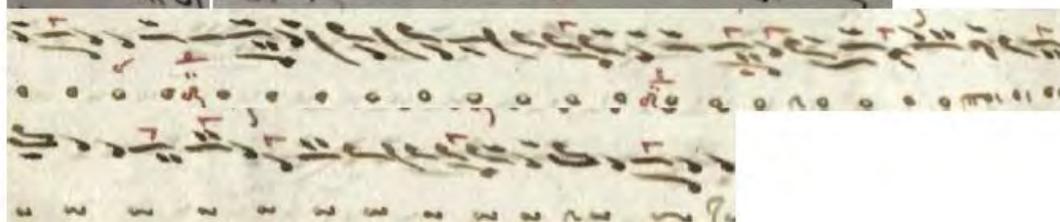
ΒΚΨ
72/222



ΒΚΨ
Φ.6
T.140



ΜΠΤ
705

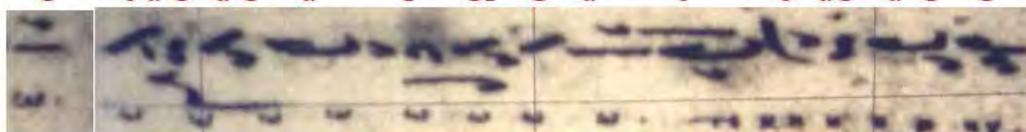


Σχήμα 4: Αντιπαραβολή μελικών μοτίβων.

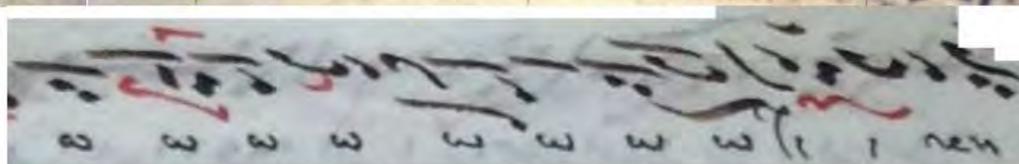
1β Αλληλουχία σχηματισμών (ετέρου) παρακαλέσματος και κόκκινου κλάσματος με κατάληξη σε σχηματισμό λυγίσματος ή κυλίσματος (βλ. Σχήμα 5 και 6).

Σινά
1323

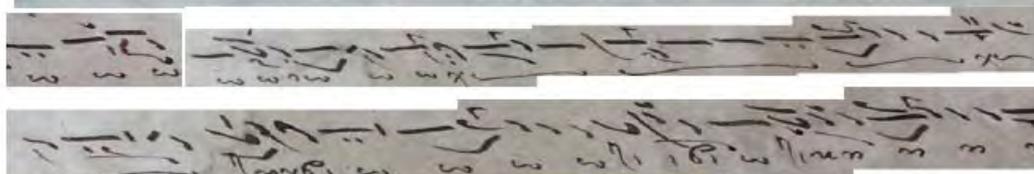
G baG aG a F GF G a c b aG a G G



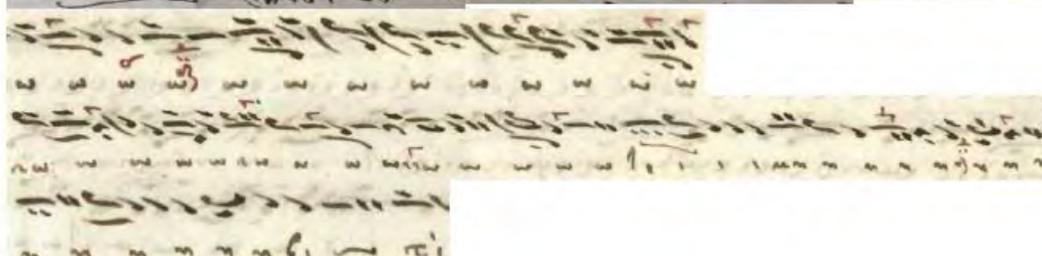
ΒΚΨ
72/222



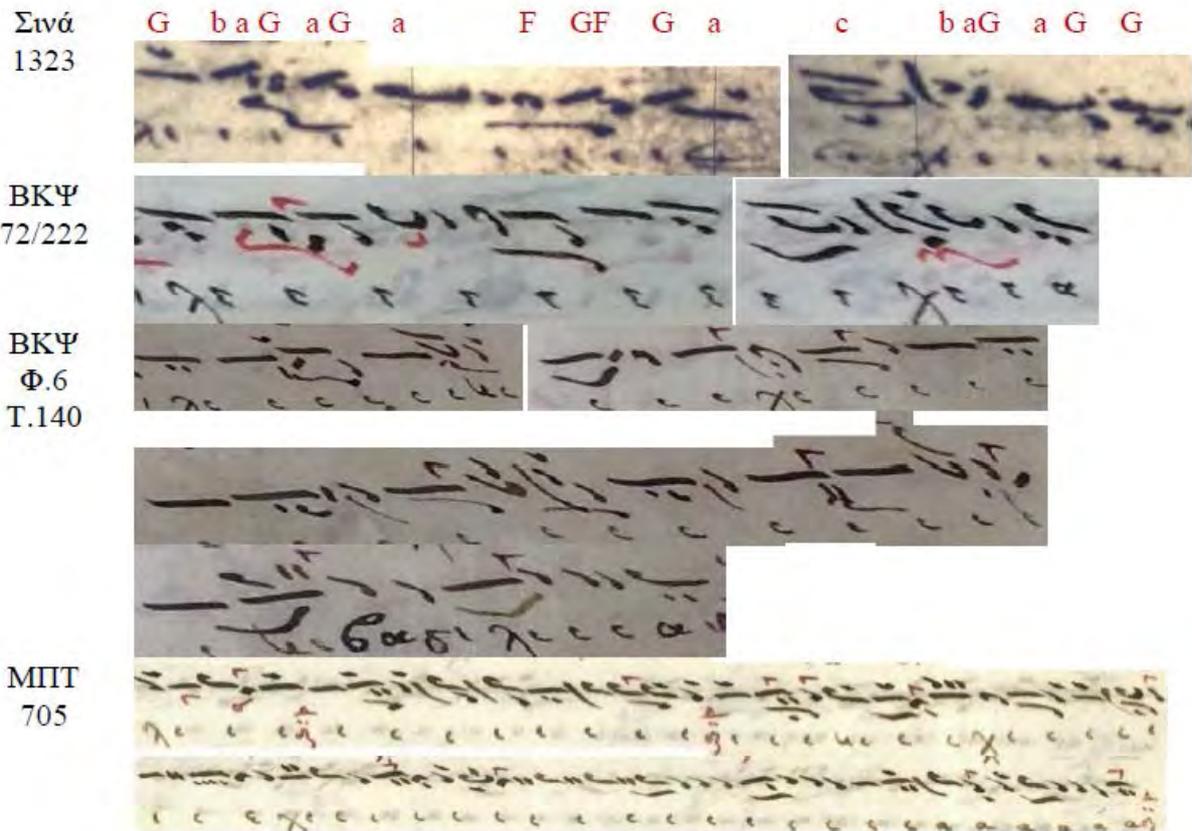
ΒΚΨ
Φ.6
T.140



ΜΠΤ
705



Σχήμα 5: Αντιπαραβολή μελικών μοτίβων.

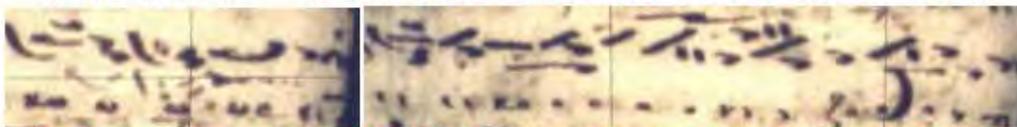


Σχήμα 6: Αντιπαράβολή μελικών μοτίβων.

2. Εκτενής αλληλουχία (έτερου) παρακαλέσματος με παρεμβολή μικρότερων σχηματισμών ακολουθούμενη από κατωφερή παλλιλογία σχηματιζόμενου από (έτερον) παρακάλεσμα και παρακλητική με κατάληξη σε σχηματισμό τρομικού (βλ. Σχήμα 7, 8 και 9).

Σινά
1323

G FE GFE F D EDCDCD ED E FG F EFE D F ED C

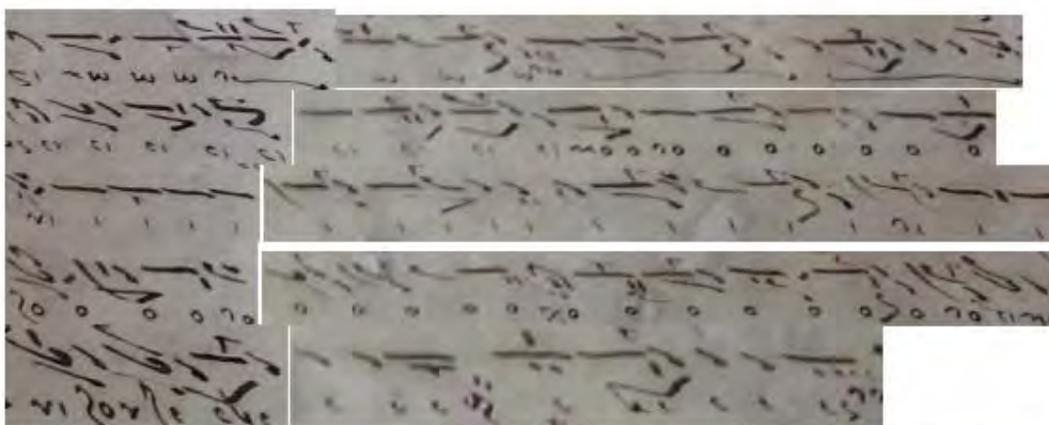


ΒΚΨ
72/222

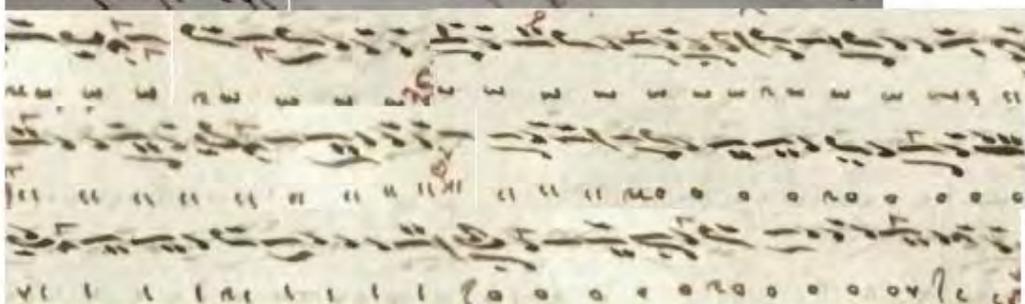
GFE a G aGF E DED EDCDCD ED EFG F EFE DFEDC



ΒΚΨ
Φ.6
T.140



ΜΠΤ
705

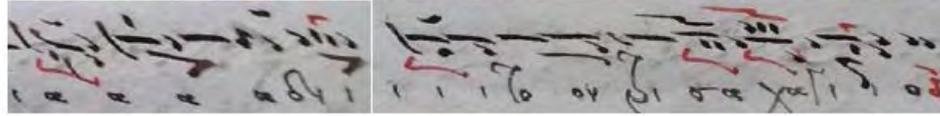


Σχήμα 7: Αντιπαραβολή μελικών μοτίβων.

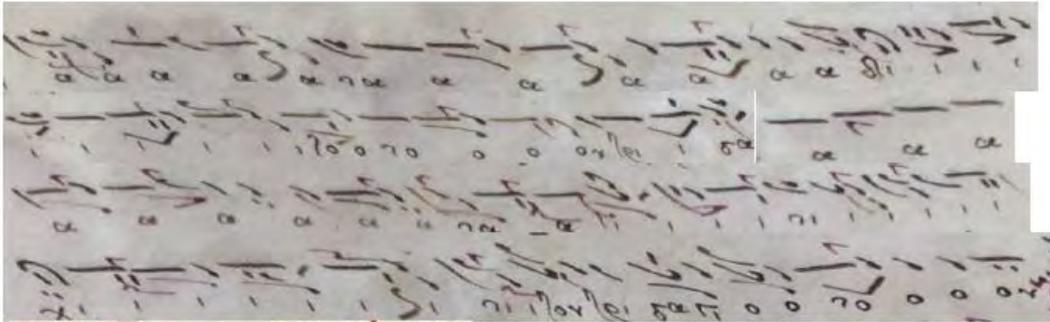
Σινά
1323



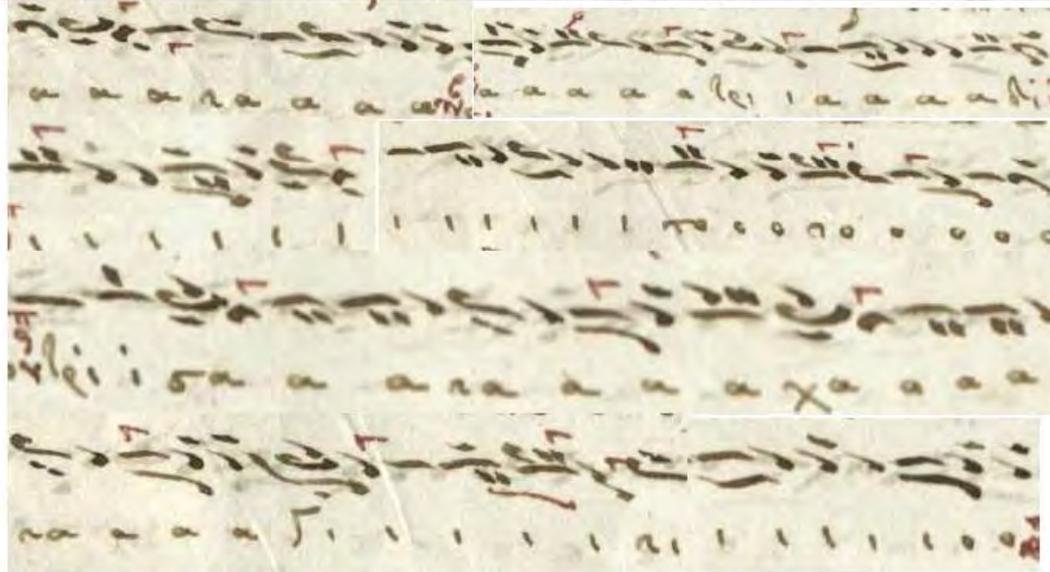
ΒΚΨ
72/222



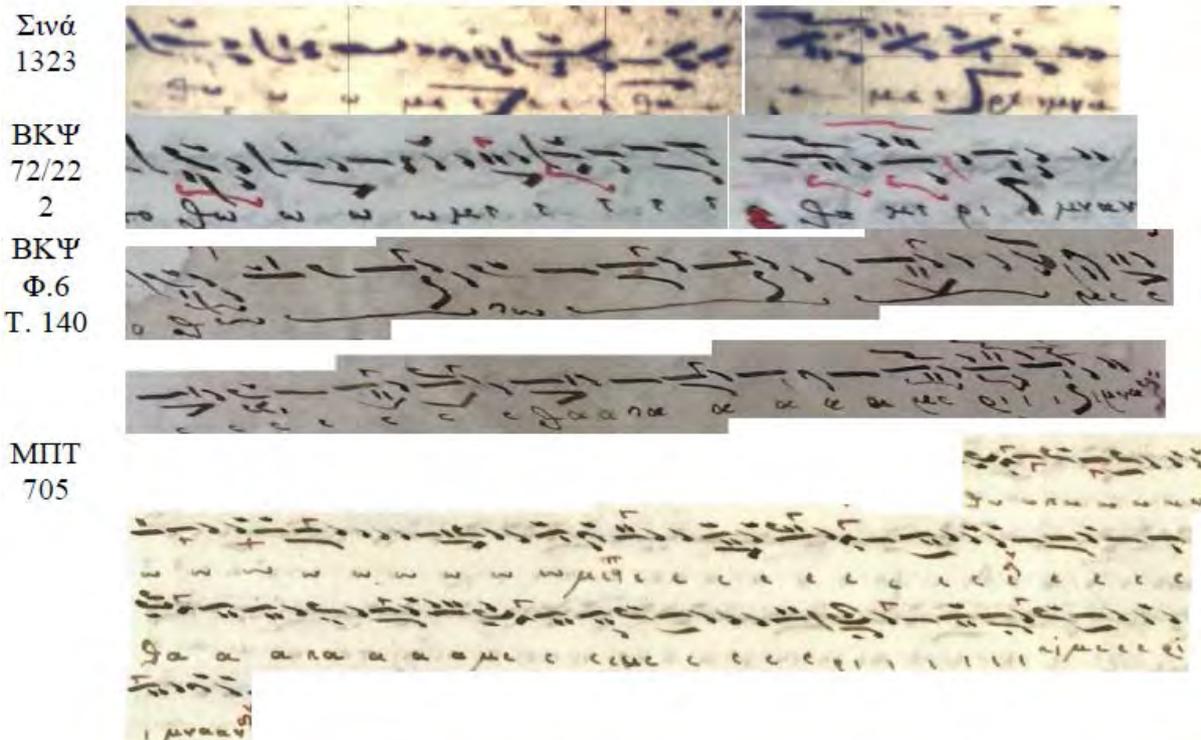
ΒΚΨ
Φ.6
Γ. 140



ΜΠΤ
705

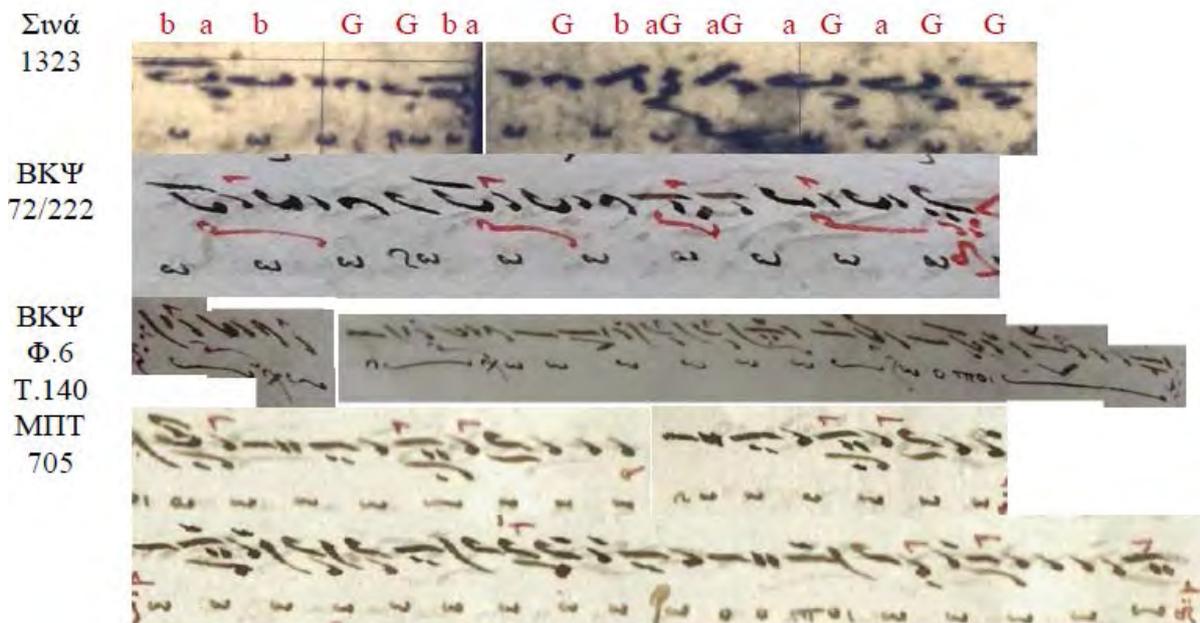


Σχήμα 8: Αντιπαβολή μελικών μοτίβων.



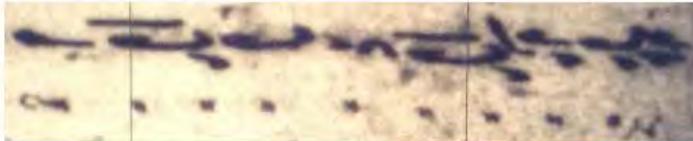
Σχήμα 9: Αντιπαραβολή μελικών μοτίβων.

3. Διττός επαναλαμβανόμενος σχηματισμός αντικενωκυλίσματος διαδεχόμενος από σχηματισμό (ετέρου) παρακαλέσματος με κατάληξη σε σχηματισμό λυγίσματος (βλ. Σχήμα 10 και 11).

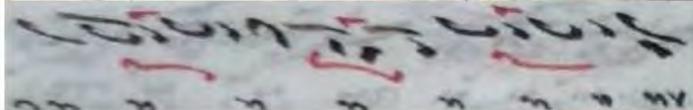


Σχήμα 10: Αντιπαραβολή μελικών μοτίβων.

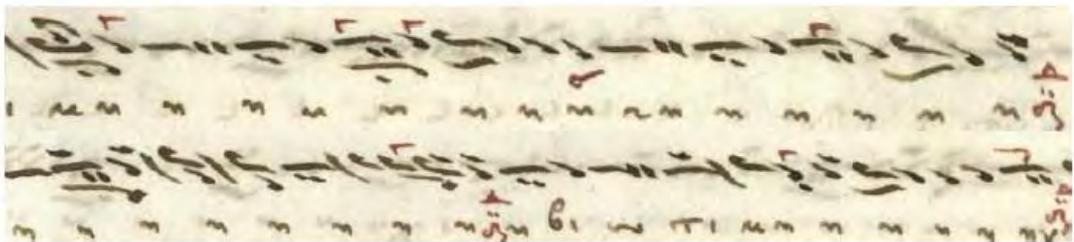
Σινά
1323



ΒΚΨ
72/222



ΒΚΨ
Φ.6
T.140
ΜΠΤ
705



Σχήμα 11: Αντιπαραβολή μελικών μοτίβων.

- 4α. Αλληλουχία σχηματισμών (ετέρου) παρακαλέσματος, ψηφιστού, τρομικού, και λυγίσματος - χρησιμοποιούμενη ως εισαγωγή στη θέση 1- (βλ. Σχήμα 12, 13 και 14).

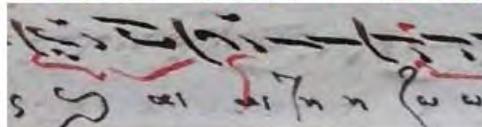
Σινά
1323

F E FED ED E GF GF

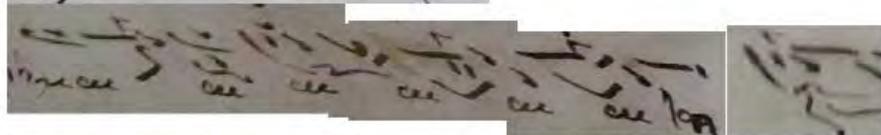


ΒΚΨ
72/222

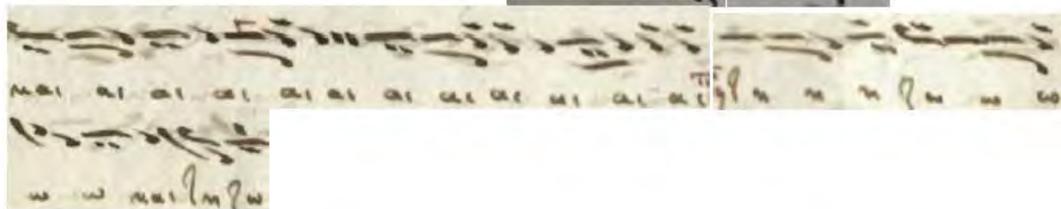
FE G E DE F GF GF



ΒΚΨ
Φ.6
T.140

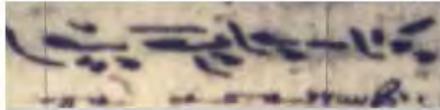


ΜΠΤ
705

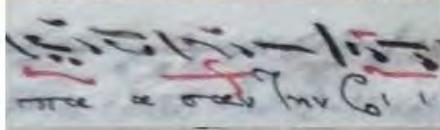


Σχήμα 12: Αντιπαραβολή μελικών μοτίβων.

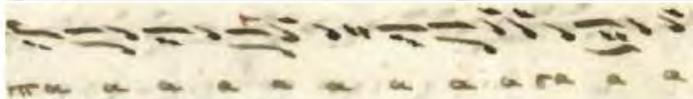
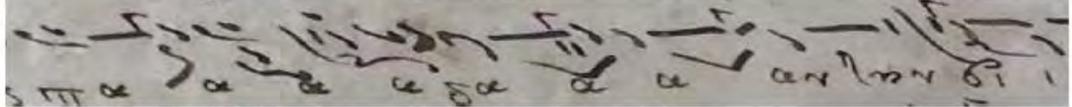
Σινά
1323



ΒΚΨ
72/222



ΒΚΨ
Φ.6
T. 140
ΜΠΤ
705

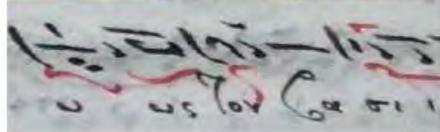


Σχήμα 13: Αντιπαραβολή μελικών μοτίβων.

Σινά
1323



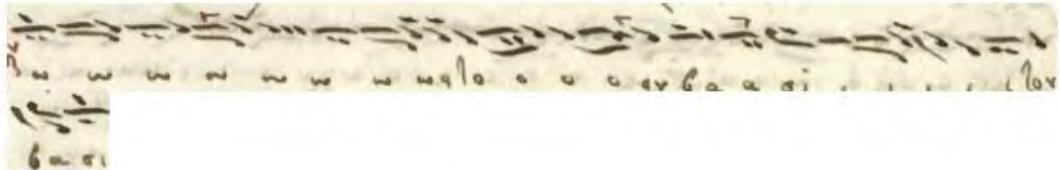
ΒΚΨ
72/222



ΒΚΨ
Φ.6
T.140



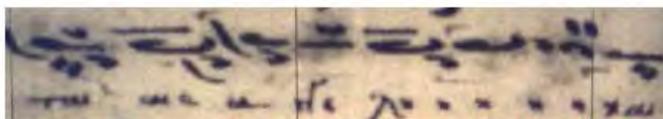
ΜΠΤ
705



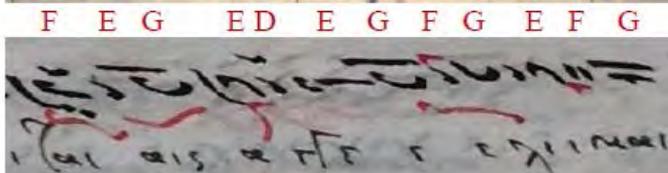
Σχήμα 14: Αντιπαραβολή μελικών μοτίβων.

4β. Αλληλουχία σχηματισμών (ετέρου) παρακαλέσματος, ψηφιστού, τρομικού, και λυγίσματος με κατάληξη αντικενωκυλίματος στη βαθμίδα άγια (βλ. Σχήμα 15).

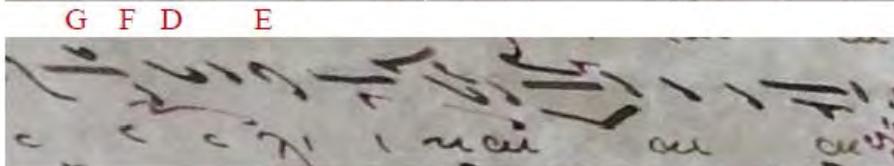
Σινά
1323



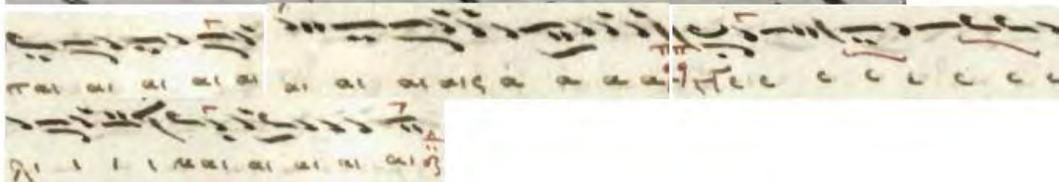
ΒΚΨ
72/222



ΒΚΨ
Φ.6
T.140



ΜΠΤ
705



Σχήμα 15: Αντιπαραβολή μελικών μοτίβων.

5. Κατωφερής διττή παλλογία ζεύγους σχηματισμών ψηφιστού-αντικενώματος και παρακαλέσματος-παρακλητικής, με ενδιάμεση παρεμβολή σχηματισμών συνάγματος και λυγίσματος (που διευρύνουν κατά πολύ την όλη ανάπτυξη της θέσης) και τελική κατάληξη σε σχηματισμό τρομικού ή παρακαλέσματος (βλ. Σχήμα 16 και 17).

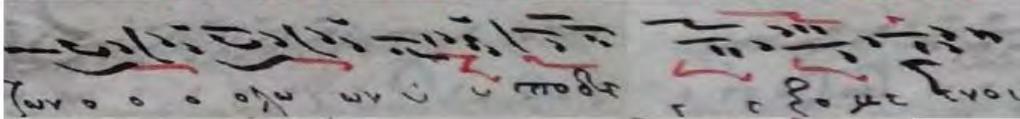
Σινά
1323

a b a GF a G FE GFEDFE... C DCDE FGFEDFED C

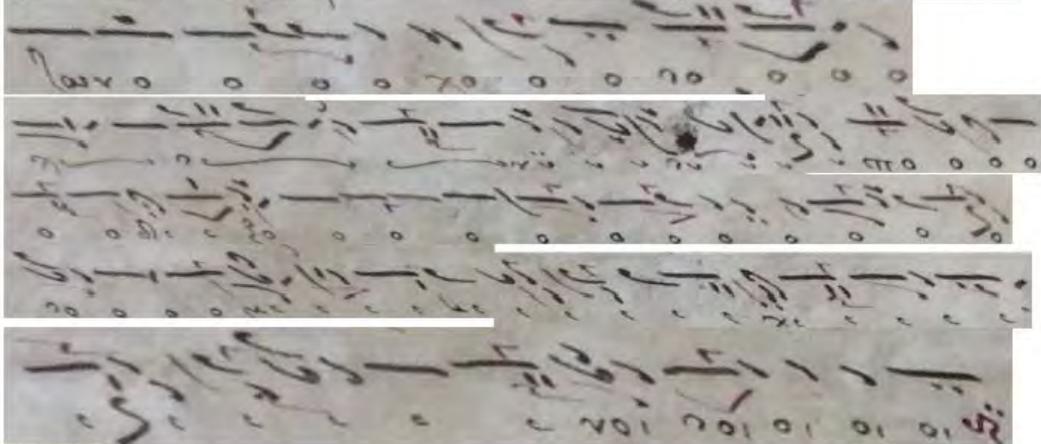


ΒΚΨ
72/22
2

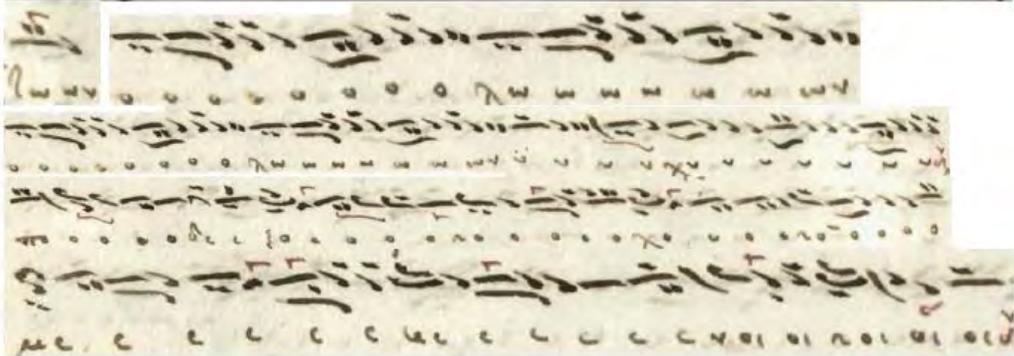
a b a GF a G FE GFEDC DCDE FG F EF ED FED C



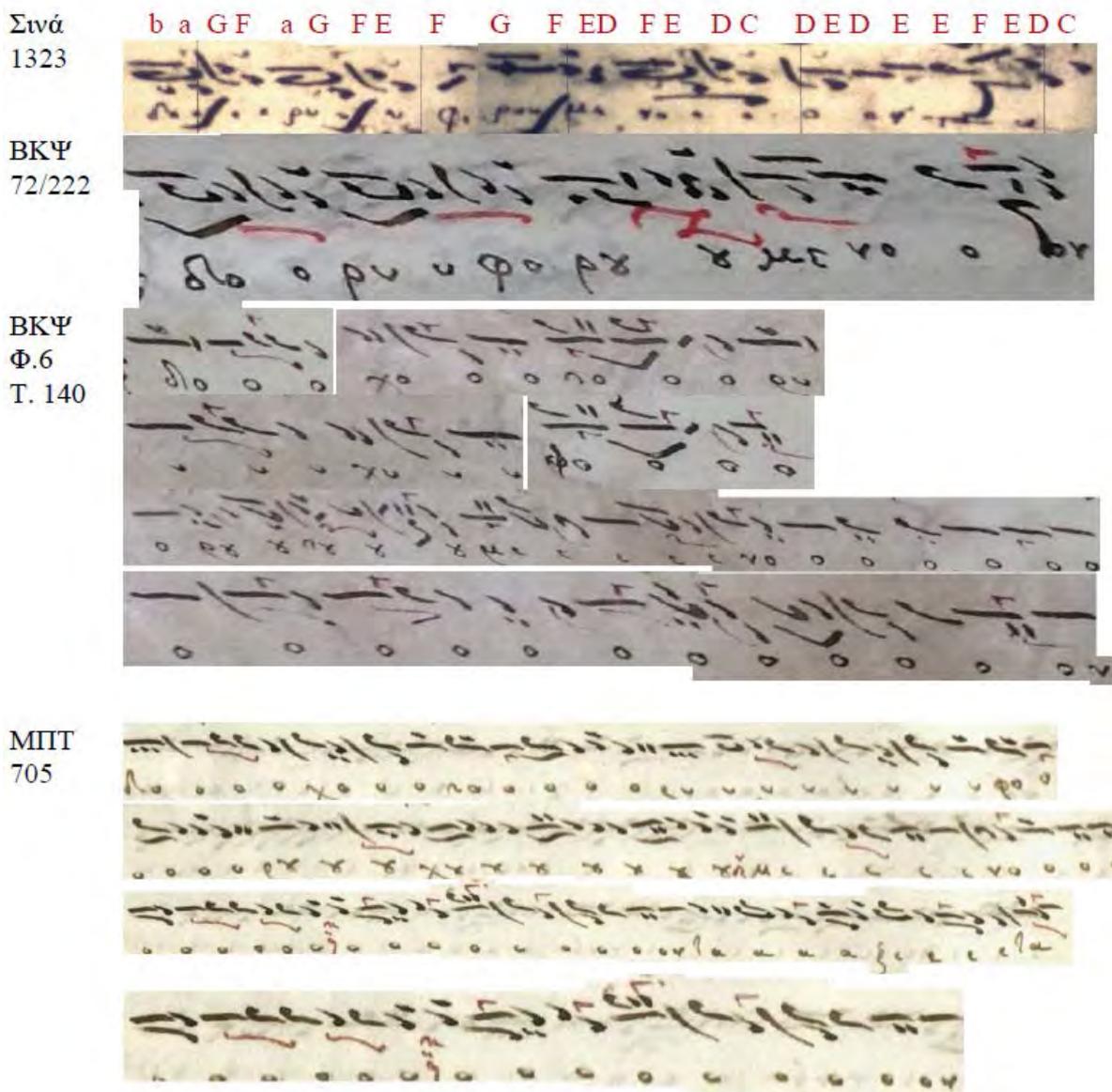
ΒΚΨ
Φ.6
T.140



ΜΠΤ
705



Σχήμα 16: Αντιπαραβολή μελικών μοτίβων.



Σχήμα 17: Αντιπαραβολή μελικών μοτίβων.

4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Κλείνοντας θα ήθελα να αναφέρω τα εξής: κατά τη διάρκεια της έρευνας που πραγματοποιήθηκε για τον εν λόγω ποικιλώνυμο μελοποιό, πολλά ήταν τα ερωτήματα που δημιουργήθηκαν όσον αφορά την ταυτότητα, την προσωπικότητα, την δράση και την ιστορική του διαδρομή. Αρκετά θα μπορούσε κάποιος να υποθέσει βάσει των παραδεδωμένων στοιχείων, όμως κατά τη γνώμη μου δεν υπάρχει σαφής απάντηση επί του θέματος. Η μορφολογική ανάλυση του χερουβικού του Ανθίμου (το οποίο είναι και το αρχαιότερο αποδιδόμενο στον εν λόγω μελοποιό), μας έδειξε ότι ο μελοποιός ακολουθεί το μελοποιητικό στυλ της περιόδου του Μανουήλ Χρυσάφη, Θεοδούλου Μαγγάνων και Γερασίμου Χαλκεόπουλου, όμως η κωδικογραφική ασυνέχεια που υπάρχει στις εκάστοτε επωνυμίες, αλλά και στις συνθέσεις του Ανθίμου είναι δεδομένα που δεν μας επιτρέπουν να γνωμοδοτήσουμε με ασφάλεια και να αποδώσουμε όλα τα έργα σε έναν μελοποιό. Τέλος, γνώμη μου είναι και υποστηρίζω αβίαστα πως η μορφολογική ανάλυση όλων των έργων που αποδίδονται στον Άνθιμο σε συνδυασμό με τη

συγκριτική τους μελέτη (εργασία που εγκαινιάζεται με την παρούσα εισήγηση), είναι η οδός προς τη διεξαγωγή ασφαλέστερων συμπερασμάτων.

Ευχαριστίες

Η παρούσα ανακοίνωση είναι μετεξέλιξη της εργασίας που μου ανατέθηκε από την κ. Φλώρα Κρητικού, επίκουρη καθηγήτρια Βυζαντινής Μουσικολογίας, στα πλαίσια του μεταπτυχιακού προγράμματος Βυζαντινής Μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Την ευχαριστώ για την υποστήριξη της κατά τη διάρκεια της έρευνας αυτής, όπως επίσης και τον κ. Αχιλλέα Χαλδαιάκη, Καθηγητή Βυζαντινής Μουσικολογίας και πρόεδρο του Τμήματος Μουσικών Σπουδών στο ΕΚΠΑ, για τις χρησιμότητες συμβουλές του, αλλά και την πρότασή του να συμμετάσχω στο παρόν συνέδριο.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Αποστολόπουλος Θωμάς Κ. (2002), *Ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος και η συμβολή του στη θεωρία της μουσικής τέχνης*, Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

Γιαννόπουλος Εμμανουήλ Στ. (2008), *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής - Αγγλία. Περιγραφικός κατάλογος των χειρογράφων ψαλτικής τέχνης των αποκειμένων στις βιβλιοθήκες του Ηνωμένου Βασιλείου*, Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

Γιαννόπουλος Εμμανουήλ Στ. (2005), *Ταμείον χειρογράφων ψαλτικής τέχνης*, Θεσσαλονίκη.

Στέφανος Ευθυμιάδης, (2001), *Δημόσιος και ιδιωτικός βίος στο βυζαντινό και μεταβυζαντινό κόσμο*, Πάτρα.

Καραγκούνης Κωνσταντίνος Χαρ. (2003), *Η παράδοση του μέλους των χερουβικών της βυζαντινής και μεταβυζαντινής μελοποιίας*, Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

Μπαλαγεώργος Δημήτριος Κ. & Κρητικού Φλώρα Ν. (2008), *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής – Σινά. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων στην βιβλιοθήκη της ιεράς μονής του Όρους Σινά, τόμος Α΄*, Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

Στάθης Γρ. Θ. (1975), *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής-Άγιον Όρος. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών μονών και σκητών του Αγίου Όρους*, τόμος Α΄, Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

Στάθης Γρ. Θ. (1976), *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής-Άγιον Όρος. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών μονών και σκητών του Αγίου Όρους*, τόμος Β΄, Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

Στάθης Γρ. Θ. (1979), *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας και πανομοιότυπος έκδοσις του καλοφωνικού στιχηρού της Μεταμορφώσεως «Προτυπών τήν ανάστασιν» μεθ' όλων των ποδών και αναγραμματισμών αυτού, εκ του Μαθηματαρίου του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος*, Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

Στάθης Γρ. Θ. (1993), *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής - Άγιον Όρος. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών μονών και σκητών του Αγίου Όρους*, τόμος Γ΄, Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

Στάθης Γρ. Θ. (2006), *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής - Μετέωρα. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων της ελληνικής ψαλτικής τέχνης, βυζαντινής και μεταβυζαντινής, των αποκειμένων εις τας βιβλιοθήκας των ιερών μονών των Μετεώρων*, Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

Στάθης Γρ. Θ. (2015), *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής - Άγιον Όρος. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών μονών και σκητών του Αγίου Όρους*, τόμος Δ', Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

Χαλδαιάκης Αχιλλεύς Γ. (2005), *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής - Νησιωτική Ελλάς. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων μουσικών κωδίκων των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών μονών, των ιερών ναών, ως και λοιπών συλλογών της νησιωτικής Ελλάδος*, τόμος Α', Ύδρα, Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

Χατζηγιακουμής Μανόλης Κ. (1975), *Μουσικά χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)*, τόμος Α', Αθήνα.

Χατζηφώτης Μ. Ι. (1995), *Η καθημερινή ζωή στο Άγιον Όρος*, Αθήνα.

Η δομή των Χερουβικών ύμνων του Πέτρου Μπερεκέτη ως διάνοιξη ενός διαλόγου για την τέχνη

Ιεροδιάκονος Ιωσήφ Κουτσούρης

Ιερά Αρχιεπισκοπή Αθηνών
iosifkoutsouris@gmail.com

Περίληψη: Η απόσχιση του σύγχρονου μουσικού κόσμου από την προ του 18ου αιώ-
νος παπαδική μελοποιία, δημιουργεί μια αρκετά συγκεχυμένη εικόνα για τις δομές της.
Συνήθως, καθίσταται αρκετά δυσνόητη, γιατί εξηγείται και ερμηνεύεται είτε με όρους
της μετά την μεταρρύθμιση εποχής, είτε γιατί προσεγγίζεται στο σύστημα κατανόησης
άλλων γενών μελοποιίας. Ο Πέτρος ο γλυκός, ο λεγόμενος Μπερεκέτης, τοποθετείται
ακριβώς στο μεταίχμιο μεταξύ παλαιάς και νέας παπαδικής μελοποιίας. Χρησιμοποιώ-
ντας ένα δειγματοληπτικό μέρος του έργου του - και συγκεκριμένα την μελοποίηση του
Χερουβικού ύμνου - θα επιχειρήσουμε δια μέσου της παρατήρησης να επιστημόνουμε
τις μελοποιητικές επιλογές του δασκάλου, συνειδητοποιώντας με αυτόν τον τρόπο κά-
ποια από τα δομικά στοιχεία της μελικής ανάπτυξης των εν λόγω ύμνων. Τα στοιχεία
που θα παραχθούν από την όλη διαδικασία θα μας δώσουν το δικαίωμα να προβούμε σε
μια αποκρυπτογράφηση των δεδομένων και των συνθηκών που οδηγούν τον μεγάλο
μελοποιό στις συγκριμένες μουσικές επιλογές. Είναι βέβαια γεγονός αναπότρεπτο ότι η
ερμηνεία των δομών αυτών ενέχει την δυνατότητα πολλαπλών και υποκειμενικών εκ-
φάνσεων. Πάραυτα, κάτι τέτοιο δεν αναιρεί την διάνοιξη διαλόγου και την πρόκληση
γόνιμων προβληματισμών σχετικά με τις προϋποθέσεις των δομών αυτών. Το τελικό
στάδιο της εργασίας προχωρεί στην ενσωμάτωση αυτών των ερμηνευτικών ευρημάτων
στα πλαίσια του χώρου της τέχνης. Θα αναζητήσουμε τις αιτίες, τις προεκτάσεις, τα χα-
ρακτηριστικά και την συμπεριφορά των ευρημάτων αυτών ως έργων και κειμηλίων τέ-
χνης, καθώς και θα επιχειρήσουμε την τοποθέτησή τους μέσα στο σχετικά ασαφές ιδεο-
λόγημα της κάθε εποχής. Θα προσπαθήσουμε να συσχετίσουμε τα δομικά αυτά δεδομέ-
να με έννοιες, όπως «στρατευμένη τέχνη» ή «τέχνη για την τέχνη», αντιδιαστέλλοντας
τις έννοιες ατομισμός και κοινωνικότητα με βάση τον τρόπο με τον οποίο αυτές εμφαί-
νονται στο έργο του σπουδαίου μελοποιού. Αν θα επιθυμούσαμε να προσδιορίσουμε
τους χώρους, στους οποίους κινείται η εν λόγω εργασία, θα την τοποθετούσαμε στα ό-
ρια της μουσικολογίας, της φιλοσοφίας και της θεολογίας.

1. Εισαγωγικά στοιχεία

Ο Χερουβικός ύμνος είναι ο πρώτος χρονικός και ο μεγαλύτερος, από ποιητικής και μουσι-
κής απόψεως, ύμνος της κυρίως Θ. Λειτουργίας, της λεγομένης Λειτουργίας των Πιστών,
διανθίζοντας τη μεταφορά των Τιμίων Δώρων κατά τη Μεγάλη Είσοδο. Ο ψαλμός εχρησιμο-
ποιήθη αρχικώς για να επενδύση μουσικώς τον κενό χρόνο συλλογής των «προσφορών», ό-
ταν ο λαός «έμενεν ανάσχολος»(Καραγκούνης, 2003).

Στο πλαίσιο της παρακάτω ανάλυσης, αντλώντας υλικό από την μελοποίηση του Χερου-
βικού ύμνου από τον Πέτρο Μπερεκέτη, θα επιχειρήσουμε να ανοίξουμε έναν διάλογο, να
θέσουμε κάποιους προβληματισμούς και να προβούμε στην εξαγωγή κάποιων συμπερασμά-
των σχετικά με την έννοια της μελοποίησης, τις προϋποθέσεις που αυτή φέρει και τις προο-
πτικές της. Η παρούσα προσπάθεια καθίσταται ιδιαίτερος σημαντική στα πλαίσια της σύγ-
χρονης μουσικής πραγματικότητας, καθώς αποτελεί απόπειρα διερεύνησης και επισήμανσης

των κριτηρίων που γεννούν και καθορίζουν την μελοποιητική πράξη της βυζαντινής λατρευτικής μουσικής παράδοσης. Η πολυποικιλότητα, αλλά και η αμφιβόλου ποιότητας σύγχρονη μελοποιητική πρακτική, προκαλεί μια τέτοιου είδους κριτική, η οποία οδηγεί αναπότρεπτα στους πυρήνες και τις απαρχές του μελοποιητικού γεγονότος.

Κατά την διαδικασία αυτή, η επιλογή του έργου του Πέτρου Μπερεκέτη προφανώς και δεν είναι τυχαία, όπως τυχαίο δεν είναι και το είδος της μελοποιίας το οποίο επιλέχθηκε. Αναφορικά με το πρόσωπο, πρέπει να σημειώσουμε ότι ο Πέτρος ο Μπερεκέτης είναι ο διδάσκαλος που με το έργο του και την προσφορά του γεφύρωσε την παλαιά ψαλτική παράδοση με την νέα τάξη πραγμάτων, η οποία δημιουργείται από τον ΙΗ΄ αιώνα¹ και εντεύθεν στη μουσική της Ανατολικής Εκκλησίας (Καραγκούνης 2003). Κατά τον καθηγητή Γρηγόριο Στάθη είναι ο μελουργός που σημάδεψε μια ολόκληρη εποχή, το 4 τέταρτο του ΙΗ΄ αιώνας. Ο Μπερεκέτης, λοιπόν, βρίσκεται ακριβώς στο όριο μεταξύ νέας και παλαιάς παπαδικής, αποτελώντας τον συνδετικό κρίκο των δύο παραδόσεων (Στάθης 1971). Η σύνθεση αυτή των παραδόσεων που πραγματώνεται στο έργο του, καθιστά την πράξη της μελοποίησής του υποδειγματική φανέρωση των βαθύτερων και ουσιαστικότερων κριτηρίων που διέπουν την μελοποιητική του αντίληψη. Απλούστερα, στο μελοποιητικό έργο του Μπερεκέτη μπορείς να αντιληφθείς πιο εύκολα τι είναι αυτό που μένει και ποιο είναι αυτό, το οποίο μπορεί να αλλάξει και να αναδιαμορφωθεί.

Αναφορικά με το είδος, η μελοποίηση του στον Χερουβικό ύμνο γνώρισε τεράστια διάδοση στις χειρόγραφες πηγές, αριθμώντας περισσότερα από 100 χειρόγραφα σε τρεις αιώνες. Εκ τούτου συνεπάγεται ότι ήταν ένα από τα πιο διαδεδομένα έργα του μελοποιού, διδασκάλου (Καραγκούνης, 2003). Έπειτα, οφείλουμε να παρατηρήσουμε ότι η σημαντικότητα του είδους, λειτουργική και πνευματική, ήτοι τροπική και ποιοτική, καθιστούν τα εκάστοτε μελοποιημένα χερουβικά αντικείμενο έρευνας ως πεδίου που φέρει και συνάγει την πληρότητα των σημειωμένων της μελοποιητικής πράξης. Η νοηματική ευρύτητα του υμνολογικού κειμένου, η εξέχουσα λατρευτική του θέση και η μελοποιητική παράδοση που φέρει συνάγουν στο γεγονός αυτό της μελοποιητικής αξίας. Ο συνδυασμός, επομένως, όλων των παραπάνω δεδομένων, μελοποιού και μελοποιητικού κειμένου, οδηγεί στην αναπόφευκτη ενασχόλησή μας με την μελοποίηση του Χερουβικού ύμνου από τον Πέτρο τον Μπερεκέτη.

Το σώμα των Χερουβικών του Μπερεκέτη αποτελείται από μια πλήρη σειρά χερουβικών στους οκτώ ήχους. Στο υλικό αυτό θα πρέπει να προσθέσουμε ένα επιπλέον χερουβικό σε ήχο πρώτο, ένα σε ήχο πλ. Α ατζέμ και ένα σε πλ. Δ΄ μαχούρ. Στο ευρύτερο, τέλος, σώμα θα πρέπει να προσθέσουμε και το χερουβικό, το ψαλλόμενον και στους οκτώ ήχους. Για λόγους καθαρά μεθοδολογικούς θα ασχοληθούμε επί του προκειμένου μόνο με το κύριο σώμα των Χερουβικών, με την οκτάηχη, δηλαδή, σειρά εξαιρώντας τις ιδιάζουσες συνθέσεις του μελοποιού. Η επιλογή μας αυτή δεν συσχετίζεται με κάποια πιθανή δυσκολία που θα μπορούσε να προκαλέσει το ίδιο και το νεωτερικό των μελών αυτό, αλλά στην προσπάθεια επικέντρωσης της προσοχής του κειμένου μας στα κριτήρια της μελοποιητικής τέχνης. Έπειτα, στην βάση του διαλόγου που μπορεί να γεννήσει το κείμενο αυτό, μπορούν να εξετασθούν και οι ανωτέρω αυτές μοναδικές συνθέσεις.

2. Μορφολογικές, μελοποιητικές επισημάνσεις στο σώμα των Χερουβικών

Μέσα από την μελέτη, λοιπόν, και την εξέταση του κυρίου σώματος των Χερουβικών, οδηγούμαστε στις ακόλουθες μορφολογικές και δομικές επισημάνσεις. Η αναφορά μας εκ των

¹ Ο ΙΗ΄ αιώνας αποτελεί σημείο κομβικής σημασίας για την πορεία και την εξέλιξη της μουσικής λατρευτικής βυζαντινής τέχνης. Οι μορφές που συναντάμε κατά την περίοδο αυτή χαρακτηρίζουν την πορεία και την περαιτέρω εξέλιξη της μουσικής βυζαντινής παράδοσης.

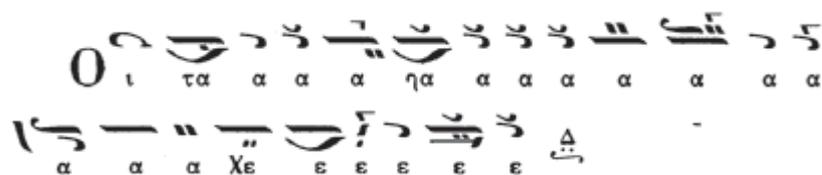
πραγμάτων θα είναι συγκεντρωτική και συνοπτική, καθώς λόγω συνθηκών δεν είναι δυνατόν να είμαστε πιο αναλυτικοί. Επίσης, οι τοποθετήσεις που θα ακολουθήσουν ενέχουν στοιχεία σύγκρισης με άλλα έργα του Μπερεκέτη, όπως και με την προγενέστερη και την μεταγενέστερη αυτού παπαδική μελοποιία. Αν και θα ήταν ορθότερη η παράλληλη και συνεχής αυτή σύγκριση, γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι κάτι τέτοιο θα υπερέβαινε τα πλαίσια ενός επιστημονικού άρθρου και θα άγγιζε αυτά της διδασκαλίας.

Παρατηρούμε, λοιπόν, τα ακόλουθα:

1. Χρησιμοποίηση στερεότυπων θέσεων. Ο Μπερεκέτης χρησιμοποιεί στα χερουβικά του κλασσικές και γνωστές θέσεις (βλ. σχήμα 1 και 2), οι οποίες είχαν επικρατήσει στην προ αυτού παράδοση. Μάλιστα συχνά, επαναλαμβάνει στο ίδιο χερουβικό κάποια θέση για δύο ή και τρεις φορές. Γενικά, η επιλογή των θέσεων του έχει ένα πολύ συγκεκριμένο έως και μετρήσιμο χαρακτήρα.



Σχήμα 1: Μουσικό παράδειγμα. Πέτρου Μπερεκέτη, Χερουβικό 'Ηχου Α'.



Σχήμα 2: Μουσικό παράδειγμα. Πέτρου Μπερεκέτη, Χερουβικό 'Ηχου Β'.

2. Η μελοποιητική δομή ανάπτυξης του χερουβικού παρουσιάζει μια ταυτότητα κίνησης ανεξαρτήτως ήχου. Αυτό σημαίνει ότι το πνεύμα και το ύφος των επιλεγμένων κινήσεων και κατ' επέκταση θέσεων είναι το ίδιο για κάθε τμήμα του Χερουβικού του σε όλους τους ήχους. Δηλαδή, και στον Α' και στον πλ. Δ' η φράση «οι τα χερουβείμ» θα μελοποιηθεί από μια θέση αναλογική μεν του ήχου, η οποία όμως έχει επιλεγθεί με βάση μια κοινή για όλα τα Χερουβικά υφολογική θέληση του μελοποιού. Αντιστοίχως και τα υπόλοιπα σημεία και φράσεις του χερουβικού (βλ. σχήμα 3 και 4).

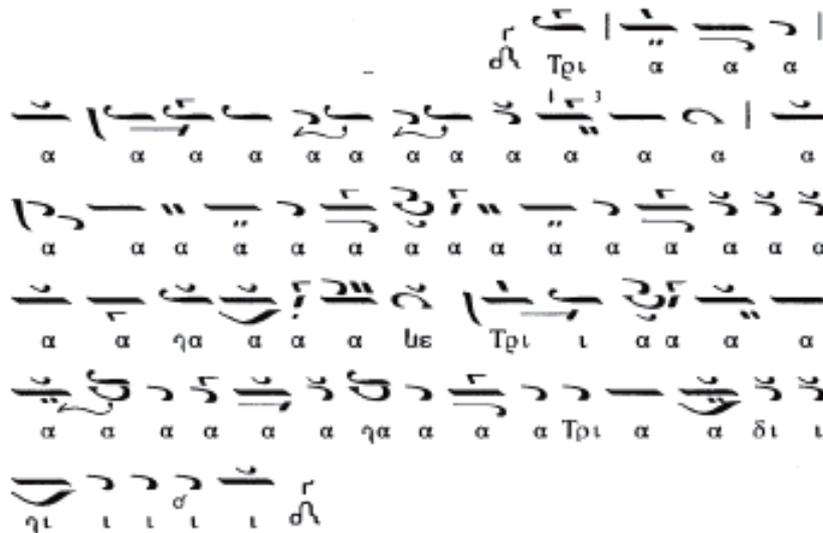
The image displays two systems of musical notation for the Greek phrase «μουσικῶς». Each system consists of five lines of notation. The first system includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation uses various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests, with some notes beamed together. The second system continues the notation, featuring a 3/4 time signature and a key signature of one sharp. The lyrics are written in Greek characters below the notes, with some characters appearing above or below the notes to indicate specific articulation or pitch. The lyrics are: μουσικῶς, μουσικῶς, μουσικῶς, μουσικῶς, μουσικῶς.

Σχήμα 3: Μουσικό παράδειγμα. Πέτρου Μπερεκέτη, Η φράση «μουσικῶς» εκ των Χερουβικών σε πλ. Δ' και σε Α' ήχο.

Θα μπορούσαμε να ονομάσουμε αυτή την επιλογή του μελοποιού υφολογική ταυτότητα του μελοποιημένου υμνολογικού κειμένου και να παρατηρήσουμε ότι αυτή είναι κοινή και δεν διαφέρει από ήχο σε ήχο.

3. Οι τεχνικές που χρησιμοποιεί ως προς την σύνδεση των θέσεων ή την παραγωγή τους (όπως οι παλιλλογίες) βασίζονται με συνέπεια στην προγενεστέρα αυτού παράδοση. Αν και σε αυτό το θέμα ο Πέτρος ο γλυκός είναι γενικά καινοτόμος και τολμηρός (βλ. π.χ. Κοινωνικά), στα χερουβικά του εμφανίζεται αρκετά συγκρατημένος και προσεκτικός ως προς τις τεχνικές που χρησιμοποιεί. Γενικά, αποφεύγει την έννοια του μελικού ξαφνιάσματος, του μελικού απρόβλεπτου και κινείται στα πλαίσια των κλασικών συνδέσεων.

4. Δεν εξαντλεί τις δυνατότητες της μελικής ανάπτυξης του ήχου. Αυτό σημαίνει ότι δεν διαχειρίζεται τον κάθε ήχο με όλες του τις συναφείς εκφάνσεις και όλες του τις δυνατότητες (σε αντίθεση πάλι με τα κοινωνικά ή το Θεοτόκε παρθένη και άλλα μαθήματα). Προσπαθεί γενικά, να έχει μια δυναμική μα παράλληλα και στατική ανάπτυξη, ιδιαιτέρως μάλιστα προς το οξύ τετράχορδο. Δεν θα χειριστεί στην πληρότητά του, δηλαδή, το οξύ τετράχορδο του πρώτου ήχου ή τον άγια, αλλά θα επεξεργαστεί μόνο κάποια βασικά και θεμελιώδη τμήματά τους (βλ. σχήμα 5).



Σχήμα 5: Μουσικό παράδειγμα. Πέτρου Μπερεκέτη, «Τριάδι» σε ήχο Γ', ανάπτυξη επί του οξέως .

Σε σχέση με παλαιότερους μελοποιούς εμφανίζει μια διάθεση για ευρύτερη και δυναμικότερη μελική ανάπτυξη τόσο προς το οξύ όσο και προς το βαρύ, αλλά σε σύγκριση με το υπόλοιπο έργο του είναι αρκετά συγκρατημένος και επικεντρωμένος σε περιορισμένα πεδία μελικής ανάπτυξης.

5. Σε σχέση με την παραπάνω είναι και η επόμενη παρατήρηση. Παρατηρείται μια πιο καλλωπισμένη μελοποίηση της λέξης «Τριάδι» σε σχέση με τα χερουβικά των προηγούμενων διδασκάλων. Κατά την γνώμη μας, ωστόσο, το γεγονός αυτό δεν συσχετίζεται σε καμία περίπτωση με μια πρόιμη καλλωπιστική αυτονόμηση του «Τριάδι», όπως θα εκφραστεί σε συνθέσεις του 19^{ου} και έπειτα. Αντιθέτως, αποτελεί μια ομαλή δομική μελοποιητική πορεία του ήχου, η οποία επιτάσσει οξύ τετράχορδο σε αυτό ακριβώς το σημείο του χερουβικού. Ο τρόπος που μεταβιβάζει το κείμενο από το «μυστικός» (τετράχορδη-πεντάχορδη πτώση) στο «εικονίζοντες» (αντιφωνία και επαναφορά του μέλους στη βάση), στο «και τη ζωοποιώ» (προετοιμασία ανάπτυξης οξέως τετραχόδου) αποτελούν την φυσική εξελικτική πορεία του παπαδικού γένους. Όταν πλέον, λοιπόν, θα έρθει η ώρα του «Τριάδι» θα αναπτύξει φυσιολο-

3. Ερμηνευτική προσέγγιση των μελοποιητικών δεδομένων

Σίγουρα οι παραπάνω παρατηρήσεις αποτελούν ενδεικτικά σημεία και επιλεγμένες επισημάνσεις, ενώ φαντάζει δεδομένο ότι δεν μπορούν να δώσουν μια απόλυτα ολοκληρωμένη εικόνα των μελοποιητικών επιλογών του δασκάλου. Πάραυτα, αποτελούν κάποιες κατευθυντήριες οδούς που φανερώνουν ένα κομμάτι της ευρύτερης σκέψης του. Σε κάθε περίπτωση ότι αναφέρθηκε δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι κινείται στα όρια του τυχαίου και του σχετικού. Θα ήταν αφελές να ισχυριστούμε ότι το συγκεκριμένο μελοποιητικό αποτέλεσμα δεν έχει μια στόχευση και κάποιον λόγο ή λόγους για τους οποίους παράγεται με αυτόν τον τρόπο. Όλες οι παραπάνω μελοποιητικές εκφάνσεις αποτελούν μια σειρά από μελοποιητικές επιλογές και αποφάσεις του Μπερεκέτη. Αν και δεν είναι δυνατόν να εισέλθουμε απόλυτα στο βαθύτερο τρόπο της σκέψης του, μπορούμε να επιχειρήσουμε ένα είδος αποκρυπτογράφησης αυτών των επιλογών και κατ' επέκταση μιας ερμηνευτικής αναλύσεώς τους. Αν θα περιοριζόμασταν ως προς αυτήν την δυνατότητα, αυτό θα σήμαινε ότι θα ορίζαμε τα πλαίσια της βυζαντινής μουσικής στα όρια μιας ορμέφυτης διαδικασίας, χωρίς προϋποθέσεις, χωρίς ιστορικό περίγυρο και χωρίς κοινωνικές διαθλάσεις. Προχωρούμε, λοιπόν, στην ερμηνευτική προσέγγιση του αντικειμένου μας, του μελοποιητικού, δηλαδή, αποτελέσματος των χερουβικών του Πέτρου του Μπερεκέτη, αρνούμενοι την συγκατάθεσή μας με τέτοιου είδους απόψεις.

Παρατηρούμε, ότι ο κωνσταντινοπολίτης μελοποιός εμφανίζει μια πλήρη επίγνωση της ιδιαιτερότητας του μέλους. Δεν πρόκειται για ένα οποιοδήποτε παπαδικό μέλος, αλλά για το χερουβικό, γεγονός που τον οδηγεί σε μια πλήρη διαφοροποίηση από άλλα παπαδικά του έργα. Επιδιώκει, λοιπόν, μια έντονη στιβαρότητα που αγγίζει το όρια της στατικότητας. Δεν επιδίδεται σε καινοτομίες και σε ριζοσπαστισμούς, αλλά προσπαθεί να χρησιμοποιήσει κοινές και γνωστές θέσεις. Ενώ εύλογα παρατηρούμε ότι ο τρόπος του είναι προσωπικός, είναι γεγονός ότι έχει υποταχθεί πλήρως στα δεδομένα του ίδιου του ύμνου. Τα δεδομένα αυτά έχουν να κάνουν με το ύφος και το πνεύμα της στιγμής της απόδοσης του χερουβικού ύμνου. Υπάρχει διάχυτη η αίσθηση στο κείμενο ότι ο Μπερεκέτης έχει υποταχθεί στην λειτουργική ανάγκη της στιγμής. Αυτό που προτάσσεται, αυτό που προηγείται είναι το λειτουργικό πλαίσιο και πιο συγκεκριμένα η στιγμή της μεταβολής των τιμών δώρων που πλέον προετοιμάζεται άμεσα χρονικώς. Το γεγονός αυτής της πρόταξης επηρεάζει και καθορίζει το ύφος του μελοποιού. Χάνεται ή πιο σωστά δεν κάνει την εμφάνισή της, η αίσθηση του μετεωρισμού. Οι μελοποιητικές γραμμές γίνονται απτές και συγκεκριμένες και όλα ωθούν στην επικέντρωση επί των πεπραγμένων. Ουσιαστικά, αναφερόμαστε στην ύπαρξη ενός ευρύτερου ύφους του μελοποιού, ενός ύφους και μιας αντίληψης αντιμετώπισης του λειτουργικού γεγονότος. Η μουσική σε αυτή την εξαισία μελοποίηση δεν είναι συνοδευτής ή αρωγός στην επιτέλεση του προσευχητικού και αγιαστικού γεγονότος, αλλά μεταβάλλεται σε αυτήν καθ' εαυτήν την πράξη της προσευχής, σε αυτό καθ' εαυτό το γεγονός. Αυτό σημαίνει ότι ο Χερουβικός ύμνος δεν διαχωρίζεται ή σχάται από την μεταφορά των τιμών δώρων, έστω ως μουσικό δρώμενο που εξυπηρετεί κάτι, αλλά καθίσταται πράξη μια, γεγονός ένα, μετέχων στην και όχι ακολουθών την διαδικασία. Στην λογική αυτή η μουσική είναι η ίδια η προσευχή, όχι ως έξωθεν εξαγιασμένη οντική πρακτική, αλλά ως μετέχουσα καθ' ολοκληρίαν στο γεγονός της σωτηρίας. Η μετοχή αυτή είναι που συνδέει την προσευχητική και την μουσική πράξη σε μια ενότητα άρρηκτη, αίροντας οποιαδήποτε πιθανή υπόνοια εξαρτώμενης σχέσης.

4. Το γεγονός της μουσικής λατρευτικής πράξης

Όλα τα παραπάνω, αν τα αντιμετωπίσουμε εν συνόλω, αποτελούν το είδος μιας ευρύτερης εκκλησιαστικής κουλτούρας και παιδείας που φέρει ο μελοποιός. Η κουλτούρα αυτή είναι συνεπής με την προγενέστερη παράδοσή του. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι είναι η

συνεπής έκφραση της κατάθεσης ενός ολόκληρου πολιτισμού, τον οποίο εκφράζει ο Πέτρος ο Μπερεκέτης. Πρόκειται, βέβαια, για τον ελληνορωμαϊκό πολιτισμό και την γενικότερη αντίληψη και τρόπο που αυτός αντιμετώπισε την τέχνη και δη την εκκλησιαστική (Μάγιεντορφ 2010) . Στην παράδοση αυτή, η διαλεκτικότητα μεταξύ μορφής, περιεχομένου και νοήματος του έργου τέχνης, δημιουργεί μια ιδιαίτερη και καινή πραγματικότητα στο ίδιο το αντικείμενο και τις προοπτικές της τέχνης (Κόρδης 2007), επαναπροσδιορίζοντας την λειτουργία όλων των επιμέρους στοιχείων της μουσικής πράξης.

Ο μελοποιός, ο οποίος είναι και καλλιτέχνης – και πρέπει να το τονίσουμε αυτό- δεν είναι ο αποκλειστικός δημιουργός και γεννήτωρ της μουσικής, ήτοι του μέλους, όπως θα συνέβαινε στην δυτική μουσική παράδοση. Η εκκλησιαστική μουσική είναι γεγονός που προϋπάρχει του καλλιτέχνη, όχι απλώς ως προς τις δομές, αλλά ως προς το ίδιο το αντικείμενο, ως προς την βασική μορφή και την μελωδική φόρμα. Το μελωδικό υλικό εν προκειμένω, υπάρχει πριν από την καλλιτεχνική μουσική πράξη. Αυτό το υλικό αποτελεί την προγενέστερη παράδοση, όχι σε ένα αφηρημένο υφολογικό πλαίσιο, αλλά στην συγκεκριμένη και καταγεγραμμένη ύπαρξη μουσικών θέσεων. Αυτές οι θέσεις λειτουργούν με συγκεκριμένους τρόπους, με συγκεκριμένες προϋποθέσεις και υπο το πρίσμα συγκεκριμένης λογικής. Η όποια προσπάθεια του μελοποιού εντοπίζεται στην αναζήτηση και στην έκφραση των κατάλληλων μουσικών τρόπων για να παρουσιάσει αυτό το ήδη υπάρχον αυτό υλικό, το ήδη υπάρχον μουσικό άκουσμα στον ακροατή. Το τελευταίο, μάλιστα, αυτό πρόσωπο του ακροατή αποτελεί το κλειδί στην κατανόηση του τρόπου που ενεργεί αυτή η καλλιτεχνική πράξη. Η τέχνη, δηλαδή, του μελοποιού αποκτά λόγο δημιουργικό. Η έννοια, όμως, της δημιουργίας αναλαμβάνει λόγο κοινωνικό (Ματσούκας 2007) και γίνεται διαδικασία ενεργοποίησης και μετοχής του ακροατή στο μουσικό παραγόμενο. Ο μουσικός αποδεικνύεται, έτσι, ως το πρόσωπο αυτό που αναλαμβάνει να βρει και να αναδείξει τους τρόπους με τους οποίους το μουσικό σημαίνόμενο θα κοινωνηθεί, θα συνεχίσει, δηλαδή, να κινείται και να υπάρχει με τον τρόπο με τον οποίο έχει ήδη υπάρξει προ του συγκεκριμένου μελοποιητικού αποτελέσματος. Το ζητούμενο, επομένως, είναι να διατηρηθεί σε ενότητα με το ίδιο του το είναι και να μην παρασυρθεί από τον μελοποιό στην αυτονόμηση από την προϋπάρχουσα πραγματικότητά του.

Στο πλαίσιο των παραπάνω δεδομένων, η τέχνη αποκτά ρόλο λειτουργικό, ρόλο παραγωγής κοινωνίας, εξερχόμενη από εγωιστικές μικρότητες και συναισθηματικές ακρότητες (Ματσούκας 2007) . Μέλημα της γίνεται η διαρκής αναφορά και συμμετοχή του ακροατή στο άθλημα της κοινωνίας, γεγονός που συνεπάγεται την ανάδειξη του ίδιου του ακροατή σε παράγοντα και οργανικό μέρος της καλλιτεχνικής μουσικής σύνθεσης. Κατ' αυτόν τον τρόπο διαρρηγνύεται η όποια εμμονή στην ατομικότητα του έργου, γιατί σε αυτήν την περίπτωση θα μπορούσε να νοηθεί μετοχή του ακροατή και η ψυχοσυναισθηματική του ικανοποίηση, γεγονός που θα μπορούσε να αποτελέσει και κριτήριο μελοποίησης (βλ. παραδείγματα σύγχρονων αποδόσεων κειμένων αποκλειστικά και μόνο σε αυτό το τάχα κριτήριο). Ο κοινωνικός, λοιπόν, αυτός χαρακτήρας της συμ-πάθειας μουσικού έργου και ακροατή σε όλα τα επίπεδα (νοητικό, αισθητικό, καρδιακό) γεννά τις προϋποθέσεις για μια τέχνη υψηλού κοινωνικού χαρακτήρα, που βρίσκεται έξω από τις ορίζουσες της κοινωνιολογικής μας αντιληπτικότητας και έχει ύφος εκκλησιολογικό, προάγοντας την ενότητα και απεμπολώντας τηνσχάση που προκαλεί η ασύδοτη ατομικότητα και το μόνιμα εγκατεστημένο στο χώρο της τέχνης αυτονομημένο εγώ.

Η τέχνη, το κάθε είδος καλλιτεχνικής πράξης, είναι ένα αναγκαστικά στρατευμένο γεγονός. Στρατευμένο τόσο από ομαδοποιημένα συστήματα, όσο και από τον ατομικό περίγυρο του κάθε καλλιτέχνη. Αυτό που διαμορφώνει το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα είναι πάντα οι παραστάσεις, οι εμπειρίες, οι συνθήκες και κυρίως οι εκάστοτε προσωπικές επιδιώξεις. Σε αυτό το σημείο, όμως, είναι που πρέπει να κάνουμε μια τομή σε σχέση με την εκκλησιαστική τέ-

χνη. Το καλλιτεχνικό γεγονός που συσχετίζεται με την εκκλησιαστική πράξη δεν μπορεί να είναι στρατευμένο, γιατί δεν είναι ούτε ατομικό ούτε εντάσσεται σε κάποιου είδους κοινωνικό σύστημα. Ο εκκλησιαστικός καλλιτέχνης, ο μελοποιός, ο μελουργός, ο ψάλτης-εκτελεστής, αποτελούν τους αισθητικούς λειτουργούς, τους αισθητικούς διακόνους της κοινότητας, του ενός σώματος, δηλαδή, του σώματος του Χριστού. Η αλήθεια στο πλαίσιο αυτό δεν είναι καλλιτεχνική πράξη, αλλά ο καλλιτεχνικός λόγος και το μουσικό καλλιτεχνικό αντικείμενο καθίσταται περιγραφικό και εκφραστικό αυτής της μίας Αλήθειας.

5. Επιλογικά

Ολοκληρώνοντας την παραπάνω ανάλυση, ίσως φαντάζει απόλυτα ιδεαλιστικό και ουτοπικό να μπορούν να εξαχθούν τέτοιου είδους σχόλια μέσα από ένα τμήμα του έργου του μεγάλου αυτού μελοποιού του 18^{ου} αιώνας. Επιτρέψτε μας, ωστόσο, να θεωρούμε ότι το αποτέλεσμα δεν έχει στοιχεία ιδεαλισμού, ειδάλλως η εκκλησία θα έπρεπε να νοηθεί ως σώμα ιδεαλιστών φιλοσόφων. Οι παραπάνω, βέβαια, τοποθετήσεις χαρακτηρίζονται από μια σχετικότητα που βασίζεται στον αναπόδεικτο μαθηματικά χαρακτήρα τους. Πάραυτα, δεν είναι δυνατόν να μας διαφεύγει, ότι όσο και αν καλώς επιστημονικοποιείται η μελέτη της εκκλησιαστικής μουσικής, οι δύο βασικές της παράμετροι, οι δύο βασικοί της πυλώνες, λατρευτική πράξη και καλλιτεχνική μουσική διαδικασία, παραμένουν πάντα γεγονότα που υπερβαίνουν τα όρια της επιστημοσύνης τους και αναζητούν τον θεολογικό τους λόγο.

Αναφορές

Καραγκούνη Κ., *Η παράδοση και εξήγηση του μέλους των Χερουβικών της βυζαντινής και μεταβυζαντινής μελοποιίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2003.

Κόρδης Γ., *Η ζωγραφική ως τρόπος*, Αρμός, Αθήνα 2005.

Ματσούκας Ν., *Δογματική και Συμβολική Θεολογία Β'*, Πουρναράς, Θεσσαλονίκη 2007

Μάγιεντορφ Ι., *Βυζαντινή Θεολογία*, Ίνδικτος, Αθήνα 2010

Στάθης Γ., «Η σύγχηση των Τριών Πέτρων», *Βυζαντινά*, 1971.

Προτάσεις διδασκαλίας για την Ψαλτική Τέχνη. Διερευνήσεις και κρίσεις με αφορμή τα νέα Αναλυτικά Προγράμματα Σπουδών

Αντώνης Ι. Κωνσταντινίδης

Δρ.Μουσ., Μουσικό Σχολείο Θεσσαλονίκης, Ελλάδα
antkonst@hotmail.com

Περίληψη. Τα Αναλυτικά Προγράμματα Σπουδών αποτελούν μία θεμελιώδη συνιστώσα της εκπαιδευτικής διαδικασίας αφού σε συνδυασμό με τα χρησιμοποιούμενα διδακτικά εγχειρίδια, καλούνται να υλοποιήσουν το σύνολο εκείνο των μορφωτικών αγαθών μέσα από τα οποία εκφράζονται οι γνωστικοί στόχοι και οι σκοποί της αγωγής, όπως αυτοί καθορίζονται από την επίσημη εκπαιδευτική πολιτική.

Η πρόσφατη δημοσίευση (Φ.Ε.Κ. αρ.2858, 28/12/2015) των νέων Αναλυτικών Προγραμμάτων για το μάθημα της Ελληνικής Παραδοσιακής Μουσικής το οποίο διδάσκεται στη δημόσια εκπαίδευση και ειδικότερα στα Μουσικά Γυμνάσια και Λύκεια, θέτει μία νέα πρόταση, μία νέα βάση πάνω στην οποία θα στηριχθεί η διδασκαλία του μαθήματος, πυρήνας του οποίου αποτελεί η εκμάθηση της σημειογραφίας και του όλου μουσικού συστήματος της Ψαλτικής τέχνης.

Τα ερωτήματα που εκ των πραγμάτων τίθενται σε μία τέτοια νέα διδακτική πρόταση αφορούν όχι μόνο το καθαυτό γνωστικό της περιεχόμενο, αλλά και τη δομή και την τεχνική της διάρθρωση και τις παιδαγωγικές της προσεγγίσεις και τις μεθόδους τις οποίες υιοθετεί ώστε οι μαθητές να μπορέσουν ν' ανταποκριθούν με επιτυχία στους ειδικότερους στόχους που κάθε φορά από το ίδιο το πρόγραμμα τίθενται.

Κύριο αντικείμενο της ανακοίνωσής μου, αποτελεί η ανίχνευση ακριβώς αυτών των παραμέτρων, η θεωρητική ανάλυση του περιεχομένου του νέου Αναλυτικού Προγράμματος, η διερεύνηση των επιπέδων μάθησης και η ανάδειξη των διδακτικών του διαστάσεων με έμφαση στο γνωστικό τομέα. Σε κάθε περίπτωση λαμβάνεται υπόψη αφενός η ιστορικότητα του μουσικού φαινομένου και αφετέρου ο ιδιαίτερος, λόγιος και λαϊκότροπος χαρακτήρας της Ψαλτικής τέχνης, στοιχεία από τα οποία εκπορεύεται μία εκ των πραγμάτων σύνθετη παιδαγωγική και διδακτική πρόκληση.

1. ΑΝΑΛΥΤΙΚΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ

Τα Αναλυτικά Προγράμματα Σπουδών των σχολικών μαθημάτων αποτελούν μία θεμελιώδη συνιστώσα της εκπαιδευτικής διαδικασίας και θεωρούνται διεθνώς ως βασικοί πυλώνες της διδασκαλίας. Σε συνδυασμό με τα χρησιμοποιούμενα διδακτικά εγχειρίδια, προβάλλουν εκείνο το σύνολο των μορφωτικών αγαθών μέσα από τα οποία εκφράζονται οι γνωστικοί στόχοι και οι σκοποί της αγωγής, όπως αυτοί καθορίζονται από την επίσημη εκπαιδευτική πολιτική.

Ταυτόχρονα, από τις μαθησιακές επιλογές οι οποίες υποδεικνύονται στα Αναλυτικά Προγράμματα, εξαρτάται η ισορροπία στην μάθηση, η ποιότητα, η ανανέωση της παιδείας και γενικά η επιτυχία του σχολικού θεσμού¹ (Τσαγκαρλή-Διαμαντή 2005: 34). Επίσης, δε θα ήταν υπερβολή να υποστηρίξουμε ότι στα Αναλυτικά Προγράμματα κατοπτρίζεται σε σημαντικό βαθμό το επίπεδο της παιδείας, η ποιότητα της εκπαίδευσης και ως ένα σημείο δειγματικά, ο πολιτισμός ενός λαού.

¹ Η μετάδοση της σχολικής γνώσης πραγματοποιείται κυρίως μέσω των ΑΠ, τα οποία επίσης μπορεί να θεωρηθούν ως εκείνο το τμήμα της κοινωνικής γνώσης που επιλέγεται και μεταδίδεται με συγκεκριμένο τρόπο, μέσω του θεσμού της εκπαίδευσης. (Goodlad J.I. & Su Z. 1996: 334), Για ορισμούς και εννοιολογικές διαφοροποιήσεις σχετικά με τον όρο αναλυτικό πρόγραμμα, ή curriculum, βλ. (Kelly A.V. 1982: 5-7). Επίσης πρβλ. (Ross A. 2000: 9-10). Ακόμη βλ. (Νούτσος Χ. 1988: 105-140), και πρβλ. (Φλουρής Γ. 2005: 32-128).

Και είναι επίσης κοινή διαπίστωση το γεγονός ότι η αναφορά και μόνο στα Αναλυτικά Προγράμματα μας οδηγεί συνειρμικά όχι στη διαδικασία σύνταξής τους, στους στόχους ή στην εκάστοτε μεθοδολογία η οποία κάθε φορά ακολουθείται, αλλά πρωτίστως στο τελικό προϊόν αυτής της διαδικασίας.

Για τους παραπάνω πρωταρχικούς λόγους τα Αναλυτικά Προγράμματα αποτελούν επίκεντρο μελέτης, διδακτικού ενδιαφέροντος και εφαρμογής στη διεθνή εκπαιδευτική πρακτική. Το ενδιαφέρον αυτό δεν αφορά μόνο τους καθ' ύλην αρμόδιους, τους ειδικούς, τους ερευνητές, τους παιδαγωγούς, ή και τους διδακτολόγους, αλλά επεκτείνεται άμεσα στους φυσικούς φορείς της εκπαιδευτικής πράξης, στους εκπαιδευτικούς, στους μαθητές ακόμη και στους γονείς.

Γι' αυτό και επιγραμματικά μπορούμε να ισχυριστούμε, ότι στην τελική, χρηστική του μορφή, το Αναλυτικό Πρόγραμμα πέρα από την όποια θεωρητική του βάση, είναι πρωτίστως ένα κείμενο-εργαλείο το οποίο στην καθημερινή του χρήση από τους εκπαιδευτικούς στη σχολική πράξη, χρησιμεύει σαν ένας απαραίτητος οδηγός, που τους πληροφορεί για τους επιδιωκόμενους στόχους, τους καθοδηγεί και τους υποδεικνύει το "τι" και το "πότε" πρέπει να διδάξουν (Βρεττός Γ. Ε. & Καψάλης Αχ. Γ. 1994: 13).

Αυτή ακριβώς η στοχοθεσία αποτελεί ένα αναπόσπαστο όσο και σημαντικότερο στοιχείο που χαρακτηρίζει τη γραφή και το περιεχόμενο κάθε Αναλυτικού Προγράμματος.

Η θεωρητική έρευνα σχετικά με τα Αναλυτικά Προγράμματα (Wilfred C. & Kemmis S. 1997: 71). συναντά μια ποικιλία πρακτικών προβλημάτων και θεμάτων εκπαιδευτικής πολιτικής τα οποία εκδηλώνονται μέσα σε συγκεκριμένα κάθε φορά κοινωνικά, πολιτικά και πολιτισμικά πλαίσια. Γι' αυτό και η σύνταξη ενός Αναλυτικού Προγράμματος είναι μία δυναμική πολυεπίπεδη διαδικασία η οποία εκ των πραγμάτων απαιτεί αναθεωρήσεις, συμπληρώσεις και συνεχείς αναμορφώσεις και βελτιώσεις.

1.1. Σχεδιασμός

Θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι ο σχεδιασμός ενός Αναλυτικού Προγράμματος αφορά συνοπτικά τρία στάδια (Παπαδοπούλου Α. χχ)

1. Στην ιδεολογική σύλληψη, δηλαδή την αναζήτηση του πιθανού κατάλληλου ιδεολογικού, φιλοσοφικού και παιδαγωγικού υπόβαθρου.

2. Στη διαδικασία δόμησης, δηλαδή στον καθαυτό και κύριο σχεδιασμό όπου επιτυγχάνεται η σύζευξη επιστημονικών κριτηρίων και παραγόντων ανά γνωστική ή θεματική περιοχή του Αναλυτικού Προγράμματος.

3. Στην τελική υλοποίηση και συγκρότηση του κειμένου, όπου το προτεινόμενο πλαίσιο για τον εκπαιδευτικό, καθίσταται εφικτό και προσεγγίσιμο.

Στην προσπάθεια για την ανίχνευση των μοντέλων ανάπτυξης και σχεδιασμού των Αναλυτικών Προγραμμάτων παρατηρούμε ότι σταθερή αφετηρία αποτελούν η θεωρία του R.Tyler (Tyler R. 1971). Σύμφωνα με αυτές σ' ένα σύγχρονο Αναλυτικό Πρόγραμμα πρέπει να εμπεριέχονται τέσσερις διαστάσεις. Συγκεκριμένα απαιτούνται να υπάρχουν και ν' αναφέρονται (Βρεττός Γ. Ε. & Καψάλης Αχ. Γ. 1994:29) σ' αυτό τα εξής δομικά στοιχεία:

1. Οι επιδιωκόμενοι σκοποί και στόχοι.
2. Τα περιεχόμενα του μαθήματος πάνω στα οποία θα στηριχθεί η διδασκαλία.
3. Οι μέθοδοι διδασκαλίας.
4. Οι τρόποι της αξιολόγησης.

Η φιλοσοφία σχεδιασμού των Αναλυτικών Προγραμμάτων όπως περιγράφεται από τον Tyler δομεί ένα απλό γραμμικό μοντέλο με σαφείς και διακριτές επιμέρους στάδια. Όμως, αυτή η απλή στη σύλληψή της διαδικασία έχει ένα σοβαρό μειονέκτημα. Δεν λαμβάνει υπόψη της την υπαρκτή αλληλεξάρτηση των επιμέρους στοιχείων, (σκοπός, περιεχόμενα, μέθοδος, αξιολόγηση) και γι αυτόν τον κύριο λόγο είναι προτιμότερος όσο και ευνόητος ο επαναπροσδιορισμός ενός διαφορετικού, κυκλικού αυτή τη φορά, ως προς την ανάπτυξή του μοντέλου, όπου πρέπει να κυριαρχεί η συνεχής ανατροφοδότηση.

Στην πράξη, τα αποτελέσματα του τελικού σταδίου όπου υφίσταται η αξιολόγηση του προγράμματος, πρέπει να οδηγούν σε συνεχή επαναπροσδιορισμό και σε σταδιακή αναμόρφωση όλων των προηγούμενων στοιχείων. Πρέπει δηλαδή να εμπεριέχουν τον επανασχεδιασμό, τον επαναπροσ-

διορισμό των στόχων, την επανεπιλογή των περιεχομένων και την πιθανή αναθεώρηση και ανασύνθεση των μεθόδων της διδασκαλίας. Η σημαντική αυτή διαδικασία της αναμόρφωσης και του επαναπροσδιορισμού του προγράμματος θα πρέπει να είναι μόνιμη, ατέρμονη και συνεχής.

Στηριζόμενοι σε αυτήν ακριβώς τη λογική, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι κάθε απόπειρα σχεδιασμού ενός σύγχρονου Αναλυτικού Προγράμματος πρέπει σε κάθε περίπτωση να έχει κυκλικό και σίγουρα επανατροφοδοτικό χαρακτήρα (Βρεττός Γ. Ε. & Καψάλης Αχ. Γ. 1994: 30). που στην περίπτωση της Ψαλτικής τέχνης αυτός προσδιορίζεται από τα νέα κάθε φορά πορίσματα ερευνών τον επαναπροσδιορισμό πιθανών θεωρητικών παραμέτρων, τα νέα ευρήματα της επιστήμης η οποία εξελίσσεται και είναι επιτακτική ανάγκη να στηρίζεται πλέον σε βασικές αρχές διεπιστημονικότητας.

1.2. Διδακτική θεώρηση

Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε, ότι η διδασκαλία, θα πρέπει ως διαδικασία να ακολουθεί μία συγκεκριμένη πορεία διαδοχικών βημάτων (Κωνσταντινίδης Αντ. & Στογιαννίδης Αθ. 2015: 282), μέσω των οποίων να επιδιώκεται η δημιουργία ενός πρόσφορου μαθησιακού περιβάλλοντος για τη γνωστική και συναισθηματική ανάπτυξη των μαθητών. Υπό αυτό το γενικότερο και ευρύτερο διδακτικό πρίσμα, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι και η διδασκαλία της Ψαλτικής τέχνης θα πρέπει να προσεγγίζεται ως μία εκπαιδευτική διαδικασία, η οποία να οικοδομείται πάνω σε τέσσερα θεμελιώδη στοιχεία (Διονυσίου Ζ. 2009: 267-295)¹ Συγκεκριμένα, θα πρέπει η πρακτική και θεωρητική της διδασκαλία να:

α. να θέτει συγκεκριμένους κάθε φορά μαθησιακούς στόχους,

β. να έχει ένα σαφώς οριοθετημένο περιεχόμενο, δηλ. αυτό που αποκαλούμε «διδακτέα ύλη»,

γ. να διαθέτει μία πρόταση για τις διδακτικές μεθόδους και τα μέσα που μπορούν να χρησιμοποιηθούν και ακόμη,

δ. να μπορεί να προτείνει έναν τρόπο αξιολόγησης της διδασκαλίας.

Τα τέσσερα παραπάνω στοιχεία, τα οποία όπως ήδη αναφέραμε θα πρέπει γενικότερα να χαρακτηρίζουν την διδασκαλία, μπορούν ειδικότερα να συνδυασθούν με τα δυο ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, για τα οποία διακρίνεται η διδασκαλία της Ψαλτικής Τέχνης σε σχέση με τη διδασκαλία άλλων γνωστικών αντικειμένων. Τα ιδιαίτερα αυτά χαρακτηριστικά τα οποία διακρίνουμε είναι: α. η λογισσύνη, η οποία παραπέμπει στην ανάγκη κατανόησης του θεωρητικού πλαισίου των περιεχομένων της διδασκαλίας, σε θεωρητική, ιστορική, μορφολογική και δομική βάση, και β. η λαϊκή παράδοση, η οποία παρέχει στον μαθητή το ζωντανό ηχητικό υλικό προς μίμηση της ερμηνείας μέσα από τα ποικίλα ιστορικά μουσικά ακούσματα και πολλές άλλες μουσικές αναφορές (Κωνσταντινίδης Αντ. & Στογιαννίδης Αθ. 2015: 280 & 282).

2. Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΣΧΟΛΕΙΑ.

Εκ προοιμίου πρέπει να τονίσουμε σχετικά με την ιστορική θέση της Ελληνικής μουσικής στο εκπαιδευτικό μας σύστημα και ειδικότερα στη δημόσια εκπαίδευση, ότι μπορεί με ευκολία να διαπιστωθεί, η επί σειρά ετών αποστασιοποίηση του θεσμικού πλαισίου, από τη μουσική μας παράδοση και η ουσιαστική αδιαφορία του συστήματος εκπαίδευσης² για τον λαϊκό και λόγιο μουσικό μας πολιτισμό¹.

¹ Πρβλ. επίσης (Καψάλης Α. & Νήμα Ε. 2008: 20) και (Κογκούλης Ι. 2003: 109&110).

² Χαρακτηριστική απόδειξη της θεσμικής απαξίωσης της Ελληνικής και ιδιαίτερα της Βυζαντινής μουσικής από τα προγράμματα διδασκαλίας είναι το γεγονός ότι, το μοναδικό Κρατικό Ωδείο της χώρας ενέταξε τη διδασκαλία της στα προγράμματά του, μόλις το 2000, 80 χρόνια περίπου μετά την ίδρυσή του και παρά το γεγονός ότι αυτή προβλεπόταν ήδη από τον κανονισμό του 1957 όπως περιγράφεται στο σχετικό Βασιλικό Διάταγμα. 229, τεύχ. Α', 11 Νοεμβρίου 1957, «Περί Λειτουργίας του Κρατικού Ωδείου».

Αντίθετα με την ανύπαρκτη, επίσημη κρατική ωδειακή και δημόσια παιδεία, την ευθύνη και τις αρμοδιότητες των οποίων, στη Θεσσαλονίκη επί σειρά δεκαετιών, είχε επωμιστεί το «Φροντιστήριο», η μετέπειτα αναγνωρισμένη, «Σχολή Βυζαντινής Μουσικής» της Ιεράς Μητροπόλεως Θεσσαλονίκης, η οποία ιδρύθηκε με τις πρωτοβουλίες των πρωτοπαλτών, Χρυσάνθου Θεοδοσόπουλου, Αθανασίου Καραμάνη, Χαριλάου Ταλιαδώρου και του θεωρητικού Αβραάμ Ευθυμιάδη, στην Αθήνα, μία διαφορετική κατάσταση διαμορφώθηκε στο διδακτικό περιβάλλον. Ήδη επί Όθωνος, το 1837, δημοσιεύεται το «Διάταγμα περί συστάσεως Σχολείου Ψαλτικής» ενώ η

Στην ιστορική αυτή πορεία έτος ορόσημο θεωρείται το 1988², οπότε και προσδιορίζεται η ίδρυση και η λειτουργία των πρώτων Μουσικών Σχολείων. Η θεσμική αυτή αναβάθμιση της δημόσιας μουσικής εκπαίδευσης στη μέση βαθμίδα ακολούθησε την λειτουργία του πρώτου πανεπιστημιακού Τμήματος Μουσικών Σπουδών³ στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, το 1986⁴.

ίδρυση της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής στα πλαίσια του Ωδείου Αθηνών, και ο ερχομός του Κωνσταντίνου Ψάχου, διαμορφώνουν μία ασφαλώς θετική κατάσταση.

Άξιος αναφοράς για τις προσπάθειές του, είναι και ο «*Σύλλογος προς διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής*» του Σίμωνος Καρά. (Στάθης Γρ. Θ. 2001: 84). Μία συνοπτική καταγραφή των προσπαθειών εκπαιδευτικής ανάπτυξης της βυζαντινής μουσικής, επιχειρεί ο μουσικοδιδάσκαλος Ιωάννης Μαργαζιώτης. (Μαργαζιώτης Ι. 1970: 57-59).

Χαρακτηριστική επίσης περίπτωση, των εν Αθήναις προσπαθειών για τη διάδοση και μελέτη της Ψαλτικής τέχνης, αποτελεί η ίδρυση το 1970 και η λειτουργία του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας της Εκκλησίας της Ελλάδος υπό την διεύθυνση του μητροπολίτου Κοζάνης Διονυσίου Ψαριανού με επιστημονικό συνεργάτη τον Γρηγόρη Στάθη. (Ψαριανός Διον. Α. 2004: να').

¹ Η απαξιοτική αυτή αντιμετώπιση της Ελληνικής μουσικής, όπου περιώνυμοι μελοποιοί, επώνυμοι δημιουργοί και μαζί τα θαυμαστά τους έργα, τα στιχηρά, τα ιδιόμελα, τα κρατήματα και τα δοξαστικά, ήταν επί σειρά δεκαετιών ένας άγνωστος, χωρίς καμιά αξία, τόπος, για το εκπαιδευτικό μας σύστημα, θεωρούμε ότι ήταν ενδεικτική ενός γενικότερου κλίματος μουσικής εξάρτησης που επί δεκαετίες εντοπίζεται στην ελληνική κοινωνία. Η κατάσταση αυτή, απηχεί ταυτόχρονα και ίσως με τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο, το έλλειμμα ιδεολογικής και πολιτικής βούλησης που αφορά στην ανάδειξη και στην προώθηση, του αυθεντικά λαϊκού, αλλά και του λόγιου πολιτισμού μας, ως στοιχεία παιδείας που ταυτόχρονα πρέπει να συνθέτουν την ιδιοπροσωπεία και την καθημερινότητα του λαού μας.

² Η ίδρυση και λειτουργία των Μουσικών Σχολείων περιγράφηκε στις διατάξεις της Γ2/3345/2.9.88 Υ.Α. «*Ίδρυση και λειτουργία Μουσικών Σχολείων*», η οποία κυρώθηκε με το άρθρο 16 Ν.1824/88 (ΦΕΚ 296/τ.Α).

³ Και στο πεδίο της Βυζαντινής μουσικής, το «*κλιμάζον*» εκπαιδευτικό περιβάλλον, όπου οι όποιες εξαιρέσεις οφείλονταν κυρίως στο φιλότιμο, στις ανησυχίες και στις προσπάθειες κάποιων μεμονωμένων δασκάλων και ένθερμων ερευνητών, ταραχτηκε θεσμικά με την ίδρυση των Τμημάτων Μουσικών Σπουδών. (Γιάννου Δ. 1998: 200-212). Σ' αυτά τα νέα πανεπιστημιακά Τμήματα, η έρευνα των ποικίλων πτυχών της Ψαλτικής τέχνης και η διδασκαλία περί τη Βυζαντινή μουσική, εντάχθηκαν στο επιστημονικό αντικείμενο που καλύπτει ο όρος βυζαντινή μουσικολογία, ενώ σταθερός στόχος των προγραμμάτων Σπουδών των Τμημάτων είναι, η προσφορά των αναγκαίων γνωστικών εφοδίων και η ανάπτυξη των απαραίτητων δεξιοτήτων στους φοιτητές, στους μελλοντικούς δασκάλους της μουσικής. Σχετικά με τον προσδιορισμό του συγκεκριμένου γνωστικού αντικειμένου, τα διδασκόμενα μαθήματα και την ανάπτυξή του, βλ. (Στάθης Γρ. Θ. 2001β: 853-857).

Μία διαφορετική προσέγγιση, αναφορικά με την προσπάθεια ανωτατοποίησης της σπουδής στη Ψαλτική τέχνη, εξελίχθηκε στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, με τη συγκρότηση το 1998, σχετικής κατεύθυνσης, με σαφή καλλιτεχνικό προσανατολισμό και με σχετικά μαθήματα θεωρίας και ερμηνείας της Ψαλτικής τέχνης.

Ακόμη πρέπει να σημειωθεί ότι στη Θεσσαλονίκη, λειτούργησαν προγράμματα εξειδίκευσης πτυχιούχων Βυζαντινής μουσικής που συνδιοργάνωσαν το Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, το Πανεπιστήμιο Μακεδονίας και το Πατριαρχικό Ίδρυμα Πατερικών Μελετών. Τα πρότυπα αυτά προγράμματα λειτούργησαν για πέντε εξάμηνα, μεταξύ των ετών 1998-2000, επιμορφώνοντας φιλομαθείς ψάλτες και μουσικούς, σε άγνωστες τις περισσότερες φορές πτυχές του ρεπερτορίου, της ερμηνευτικής τεχνικής και της θεωρίας. Στα συγκεκριμένα προγράμματα εξειδίκευσης, δίδαξαν περιώνυμοι πρωτοψάλτες και πανεπιστημιακοί δάσκαλοι από την Ελλάδα και το εξωτερικό, διαμοιράζοντας τη γνώση ισόρροπα, μεταξύ θεωρίας και πράξης. Για τον απολογισμό των συγκεκριμένων προγραμμάτων, η δομή των οποίων προσέφερε παράλληλα μία άλλη πρόταση για την εκπαίδευση της Ψαλτικής. (Αλυγιζάκης Αντ. 2000)

Στο ίδιο πλαίσιο των «*μεταπτυχιακών*» εξειδικεύσεων και άλλων αντίστοιχων προγραμμάτων, πρέπει να αναφερθεί και η αξιολογική προσπάθεια που πραγματοποιείται στο Ωδείο Αθηνών, υπό την επιστημονική ευθύνη του κ. Γεωργίου Κωνσταντίνου και η οποία διακρίνεται πέρα από την διακριτή της ποιότητα και για την αντοχή της στον χρόνο.

⁴ Για την ακρίβεια της καταγραφής πρέπει να σημειωθεί και η κατά το παρελθόν διδασκαλία της Βυζαντινής μουσικής στις πάλαι ποτέ Παιδαγωγικές Ακαδημίες. Η διδασκαλία όμως αυτή υπέκυψε εμφανώς σε μία χρησιμοθηρική λογική στην απλούστερη δυνατή της μορφή. Όπως φαίνεται και από διδακτικά εγχειρίδια μουσικής, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν εκτεταμένα στις Παιδαγωγικές Ακαδημίες, τις περισσότερες φορές επιδιώχθηκε μία ταχύρρυθμη, εκ των πραγμάτων αποσπασματική γνώση της Βυζαντινής μουσικής, ακόμη και με τη χρήση του

Με την λειτουργία και σταδιακή ανάπτυξη του θεσμού των Μουσικών Σχολείων, υψώθηκε μία άλλη διαφορετική πρόταση παιδείας και πολιτισμού, η οποία στοχεύει με κύριο άξονα τη μουσική (Κωνσταντινίδης Αντ. 2002: 6-13), στη γενικότερη αισθητική καλλιέργεια των μαθητών. Στα σχολεία αυτά Γυμνάσια και Λύκεια, για πρώτη φορά επιχειρήθηκε στη δημόσια εκπαίδευση, δίπλα στη θεωρία και στο σολφέζ, στο πιάνο και στην κιθάρα, η διδασκαλία της Ελληνικής Παραδοσιακής μουσικής, από τη θεωρία στην πράξη, στη λόγια και στην λαϊκή της διάσταση.

Η Βυζαντινή μουσική ή σωστότερα και σύμφωνα με τους χειρόγραφους κώδικες, η Ψαλτική τέχνη, ο ταμπουράς, το ούτι, το κανονάκι και μαζί η δυνατότητα συγκρότησης φωνητικού συνόλου, ήταν η νέα μαθησιακή πραγματικότητα στο ωρολόγιο πρόγραμμα σπουδών¹, μια αξιομνημόνευτη πολιτιστική και εκπαιδευτική επανάσταση, που εξελίχθηκε παράλληλα με τον εκπαιδευτικό θεσμό και τις ιδιαίτερες κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες, μετασηματίζοντας το «Αναστασιματάριο» σ' ένα άλλο αλφαβητάρι, στα χέρια των μαθητών².

Επιγραμματικά, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ότι τα Μουσικά Σχολεία σήμερα, κοντά τρεις δεκαετίες από την ίδρυσή τους, παρόλα τα διάφορα λειτουργικά προβλήματα και τις θεσμικές αδυναμίες που ενίοτε αντιμετώπισαν και συνεχίζουν ακόμη να αντιμετωπίζουν, συνεχίζουν να δίνουν ισότιμη βαρύτητα προς την κατεύθυνση της Ελληνικής μουσικής και επιδεικνύουν ένα ιδιαίτερα στο σύνολό του, απολογισμό.

3. ΤΑ ΝΕΑ ΑΝΑΛΥΤΙΚΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ

3.1. Το ιστορικό της συγγραφής

Ένα σύντομο ιστορικό της συγγραφής³ των Νέων Αναλυτικών Προγραμμάτων αρχίζει από την σχετική πρόσκληση από το Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής τον Ιούνιο του 2014 για την κατάρτιση μητρώου Αξιολογητών των νέων Προγραμμάτων και συνεχίζεται τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους με ανάλογη πρόσκληση για τη δημιουργία μητρώου Ειδικών Επιστημόνων- Εμπειρογνομόνων συγγραφέων των νέων Προγραμμάτων και αντίστοιχων οδηγών για τους εκπαιδευτικούς μουσικής, μία διαδικασία που ολοκληρώθηκε με την έγκριση της τελικής επιλογής των προσώπων τον Απρίλιο του 2015. Από το σημείο εκείνο η διαδικασία κύλισε ταχύτατα και εντός ενός σφικτού χρονοδιαγράμματος. Την υπογραφή των σχετικών συμβάσεων και την πρώτη συνάντηση των εκπονητών στο τέλος Μαΐου ακολούθησε η απνευστί παράδοση των τελικών κειμένων σύμφωνα με τις συμβάσεις⁴ στις 5/6

συστήματος μουσικής γραφής του πενταγράμμου. Το φαινόμενο της επιδιωκόμενης διπλής ιδιότητας του δασκάλου-ψάλτη ή του ιεροδιδασκάλου, πρέπει να αντιμετωπιστεί και να εξηγηθεί, όχι μόνο με τα κριτήρια της ιστορικής αναγκαιότητας που το επέβαλλε, αλλά και υπό το πρίσμα των επισήμων και ιδιαίτερα στενών σχέσεων Εκκλησίας – Κράτους, σε συγκεκριμένες χρονικές και πολιτικές περιόδους. Για την ψαλτική ημιμάθεια και τις επιπτώσεις της, που είχε ως αποτέλεσμα του και το συγκεκριμένο εγχείρημα, βλ (Στάθης Γρ. Θ. 1972: 407).

¹ Είναι χαρακτηριστικό ότι το μάθημα «Θεωρία και πράξη της Ελληνικής Παραδοσιακής-Βυζαντινής Μουσικής» διδάσκεται υποχρεωτικά σ' όλους τους μαθητές από την Α' Γυμνασίου μέχρι την Γ' Λυκείου και συνεπικουρείται από την υποχρεωτική εκμάθηση και οργανοχρησία στο Γυμνάσιο, παραδοσιακού οργάνου.

² Είναι χαρακτηριστική η διαχρονική στόχευση η οποία τίθεται ειδικότερα για το μάθημα της "Ελληνικής Παραδοσιακής Μουσικής". Σύμφωνα με τους συγγραφείς του νέου Προγράμματος αυτή εντοπίζεται στην "επαφή των μαθητών με τον κατεξοχήν ελληνικό μουσικό πολιτισμό, στις δύο παλαιόθεν γνωστές εκφράσεις του. Τη "Βυζαντινή Μουσική", τη λόγια, ανόργανη και μονόφωνη εκκλησιαστική μουσική, (ή Ψαλτική τέχνη σύμφωνα με τις περιγραφές στους μουσικούς χειρόγραφους κώδικες) και τη λαϊκή, μη αστική μουσική παράδοση, που είναι ευρύτερα γνωστή ως "Δημοτικό Τραγούδι" (Φ.Ε.Κ. αρ.2858, 28/12/2015: 34028).

³ Σημειώνεται ότι ο γράφων υπήρξε ένας από τους εκπονητές του Αναλυτικού Προγράμματος για το μάθημα της Βυζαντινής Μουσικής και συγκεκριμένα για την Α' και Β' Γυμνασίου, σε αγαστή συνεργασία και συνεννόηση με τον εκπαιδευτικό Μουσικής Ανδρέα Ιωακείμ ο οποίος περάτωσε το έργο του Γυμνασίου και τη συγκρότηση του μαθήματος της Παραδοσιακής Χορωδίας. Για να ολοκληρωθεί η αναφορά πρέπει να μείνουμε και αναφέρουμε στους αξιολογητές του έργου, εκπαιδευτικούς Μουσικής, Παναγιώτη Παππά, Στέλιο Κατσιάνη και Δημήτριο Μαστροσπύρο.

⁴ Το ασφικτικό χρονοδιάγραμμα - πλαίσιο της συγγραφής, των νέων Αναλυτικών Προγραμμάτων, είναι ενδεικτικό της όλης διαδικασίας που ακολουθήθηκε και μπορεί να οδηγήσει σε ποικίλα συμπεράσματα τον αναγνώ-

και των απολογιστικών εκθέσεων στις 17/7/2015. Σημειώνεται ότι το όλο έργο εντάχθηκε σε συγχρηματοδότηση από την Ελληνική πολιτεία και την Ευρωπαϊκή Ένωση.

3.2. Οι κατευθυντήριες γραμμές, το "φιλοσοφικό πλαίσιο" και η στοχοθεσία της συγγραφής.

Οι οδηγίες που εξαρχής δόθηκαν στους συγγραφείς-υπεύθυνους για τη συγγραφή του Αναλυτικού Προγράμματος για το Μουσικό Γυμνάσιο υπήρξαν σαφείς και περιγράφηκαν υπό τον όρο "φιλοσοφικό πλαίσιο". Σύμφωνα με αυτές τις κατευθύνσεις, σκοπός της διδασκαλίας του μαθήματος της Βυζαντινής Μουσικής και του Δημοτικού Τραγουδιού στις τρεις τάξεις του Μουσικού Γυμνασίου, είναι "να φέρει τον μαθητή σε επαφή με την εκκλησιαστική μουσική και το δημοτικό τραγούδι, να μπορεί να ψάλλει και να τραγουδά μόνος του αλλά και σε χορωδίες και μουσικά σύνολα", "να διδαχθεί το σύστημα γραφής & ανάγνωσης αυτοτελώς και σύμφωνα με τη μορφή η οποία διατυπώθηκε το 1814" υπό των τριών Διδασκάλων και "κατ' αντιστοιχία με το σύστημα γραφής & ανάγνωσης της Δυτικοευρωπαϊκής Μουσικής".

Επίσης, "να διδαχθούν το σύστημα της πολυηχίας και της παραγωγής των ήχων, τη δομή και την συμπεριφορά εκάστου ήχου", να "γνωρίσουν τα μουσικά γένη (διατονικό, χρωματικό, εναρμόνιο), με τις υποδιαιρέσεις τους", "την ποικιλία των διαστημάτων... και τα μουσικά συστήματα (διαπασών, διά τεσσάρων και δια πέντε)".

Ο μαθητής του Μουσικού Γυμνασίου πρέπει ακόμη να έρθει σε επαφή με τα μουσικά "δημιουργήματα της εκκλησιαστικής μουσικής και τα είδη της", "καθώς και να γνωρίσει τα πλούσια τοπικά μουσικά ιδιώματα της πατρίδας μας και την ποικιλία των ρυθμών" των δημοτικών τραγουδιών.

Ακόμη, "να ασκηθεί στην ατομική και ομαδική εφαρμογή των παραπάνω γνώσεων με το να μπορεί να αναγνωρίζει, να ψάλλει και να τραγουδά εκκλησιαστικούς ύμνους και δημοτικά τραγούδια".

Επιδίωξη αποτελεί ακόμη "να γνωρίσουν οι μαθητές τις βασικές αρχές έρευνας διάσωσης και καταγραφής της Ελληνικής Δημοτικής Μουσικής και μέσα απ' όλα τα παραπάνω "να αποκτήσουν μια ευρύτερη γνώση και μόρφωση και μέσα από τους υπέροχους εκκλησιαστικούς ύμνους, με τα απαράμιλλα υψηλά και βαθιά νοήματα και μέσα από τα διαχρονικά και υπέροχα, επίσης, δημοτικά τραγούδια, να καλλιεργήσουν και να διευρύνουν τη σκέψη τους, να διαπλάσουν τον χαρακτήρα τους και να διαμορφώσουν την προσωπικότητά τους".

Τονίζεται δε ότι "όλα τα παραπάνω θα πρέπει να προσεγγιστούν μέσα από την ενεργητική ακρόαση και τις δραστηριότητες μουσικής δημιουργίας και εκτέλεσης".

Το ενδεικτικό "φιλοσοφικό πλαίσιο" των αξιολογητών εξειδικεύτηκε περαιτέρω από τους συγγραφείς του Αναλυτικού Προγράμματος του μαθήματος για τις τρεις τάξεις του Μουσικού Γυμνασίου ως προοίμιο της όλης συγγραφής (Φ.Ε.Κ. αρ.2858, 28/12/2015: 34028-34030). Σύμφωνα με αυτό και "παράλληλα με την ειδική γνώση των θεωρητικών, ιστορικών, αισθητικών, μορφολογικών και τεχνικών στοιχείων, κύριος στόχος του μαθήματος είναι η καλλιέργεια των μουσικών δεξιοτήτων των μαθητών με άξονες τη συμμετοχή, την ακρόαση και την ερμηνεία".

Ως πρώτιστος παιδαγωγικός στόχος των συγγραφέων του Αναλυτικού Προγράμματος τίθεται "η ανάπτυξη της μουσικότητας των μαθητών, η καλλιέργεια δηλαδή της έμφυτης ικανότητάς τους για καλλιτεχνική και δημιουργική έκφραση, η οποία τους οδηγεί σταδιακά, αφενός στην ολοκλήρωση της ψυχοσυναισθηματικής τους ανάπτυξης και αφετέρου στη δημιουργία μίας σταθερής, διά βίου σχέσης με την ελληνική μουσική τέχνη σε δύο από τις αυθεντικότερες εκφράσεις της."

Τα οφέλη από αυτή τη σπουδή, είναι πολλαπλά. "η γνωριμία του μαθητή με την Ελληνική Παραδοσιακή Μουσική και τους τρόπους που αυτή λειτουργεί και εξελίσσεται στην πορεία του χρόνου, τόσο στη ζωντανή λειτουργική ζωή και μουσική πράξη όσο και στη λαϊκή παράδοση, τον βοηθά να γνωρίσει τις ρίζες, την ιστορία, τα ήθη και τα έθιμά του σε μία ουσιαστική πορεία πολιτισμικής και εθνικής αυτογνωσίας."

Η συγκρότηση κριτικής άποψης για τη μουσική από τους μαθητές, αποτελεί και αυτή έναν ακόμη παράλληλο στόχο. Επιδιώκεται δηλαδή "εκτός από την παροχή ειδικότερων γνώσεων, και η ανάπτυξη αισθητικών κρίσεων, αξιών και στάσεων, η ουσιαστική δηλαδή νοηματοδότηση της παρεχόμε-

στη και τους μελετητές. Πρέπει να σημειωθεί όμως ότι ακόμη και αυτά τα ασφυκτικά πλαίσια δεν μπορούν, σε καμία περίπτωση, να ξεπεράσουν την σπουδαιότητα του όλου εγχειρήματος.

νης σχολικής γνώσης και η σύνδεσή της με την πραγματική ζωή, τα ενδιαφέροντα, τις εμπειρίες και τις αναφορές των παιδιών."

Οι ειδικότεροι, επιπλέον στόχοι που φιλόδοξα τίθενται κατά τη δίωρη εβδομαδιαία διδασκαλία του μαθήματος, η οποία σημειωτέον ισοκατανέμεται μεταξύ θεωρίας και μουσικής πράξης, εντοπίζονται ακόμη στην "πλήρη γνώση της μουσικής γραφής και την απόκτηση θεωρητικών και ιστορικών γνώσεων" ενώ επιδιώκεται, "η καλλιέργεια δεξιοτήτων ερμηνείας ύμνων και παραδοσιακών τραγουδιών, (δειγματικά σε σχέση με το εκτενές ρεπερτόριο), η ικανότητα αναγνώρισης και εκτέλεσης ποικίλων ρυθμών και η ανάπτυξη ικανότητας αυτοσχεδιασμού."

Διαρκής στόχος της διδασκαλίας του μαθήματος παραμένει "η ανάπτυξη βιωματικής και διαθεματικής γνώσης για την ελληνική μουσική παράδοση, η εξοικείωση με την παρασημαντική μέσα από τα μουσικά κείμενα και η κατανόηση της συμπληρωματικής σχέσης του τραγουδιού με την οργανοχρησία και το χορό." (Φ.Ε.Κ. αρ.2858, 28/12/2015: 34029).

3.3. Η δομή του Αναλυτικού Προγράμματος.

Στις οδηγίες της συγγραφής εξαρχής τονίζεται ότι η δομή των Αναλυτικών προγραμμάτων θα πρέπει να περιλαμβάνει τους επιμέρους στόχους, τις θεματικές ενότητες καθώς και ενδεικτικές δραστηριότητες για κάθε γνωστικό αντικείμενο, που θα απορρέουν από τα όσα έχουν αναφερθεί στους σκοπούς & τους ειδικότερους στόχους. Ακόμη, τονίζεται ότι κάθε μία από τις γενικότερες θεματικές ενότητες θα πρέπει να περιλαμβάνει ως διακριτούς τομείς "τα εκκλησιαστικά μέλη, τα δημοτικά τραγούδια, ιστορικές αναφορές, ακροάσεις...", ο οποίος όμως θα πρέπει να συσχετίζονται μεταξύ τους με τέτοιο τρόπο ώστε να αποτελούν το περιεχόμενο του κάθε διδακτικού αντικειμένου.

Η παραπάνω αρχική δομή συμπλέκεται με τα προσδοκώμενα μαθησιακά αποτελέσματα και προτείνεται να συνοψιστεί στη σύνταξη του Αναλυτικού Προγράμματος σε τέσσερις άξονες οι οποίοι είναι οι εξής: "α) Προσδοκώμενα μαθησιακά αποτελέσματα (διδακτικοί στόχοι). β)Θεματικές ενότητες. Οργάνωση του γνωστικού-διδακτικού αντικειμένου σε επιμέρους υποενότητες¹. γ)Διδακτική πρακτική. Προσδιορισμός πρακτικών διδασκαλίας οι οποίες θα χρησιμοποιούνται για την επίτευξη των διδακτικών στόχων. και δ) Ενδεικτικό διδακτικό υλικό."

Σημειώνεται η διαφοροποίηση του τελικού κειμένου του Αναλυτικού Προγράμματος από τις αρχικές οδηγίες. Τονίζεται ότι "βασική διδακτική αρχή την οποία ακολουθεί η διάρθρωση και η παρουσίαση του γνωστικού αντικειμένου είναι η σπειροειδής διάταξη της ύλης", (Φ.Ε.Κ. αρ.2858, 28/12/2015: 34029)

ενώ το Πρόγραμμα Σπουδών τελικά παρουσιάζεται σε τρεις στήλες. Στην πρώτη, «Προσδοκώμενα Μαθησιακά Αποτελέσματα» αναφέρονται οι επιδιωκόμενοι στόχοι του μαθήματος, στη δεύτερη στήλη «Βασικά Θέματα» αναφέρεται η ύλη του μαθήματος υπό μορφή θεματικών ενοτήτων, ενώ στην τρίτη «Δραστηριότητες» προτείνεται μία ποικιλία δραστηριοτήτων που αντιστοιχούν σε τρεις βασικούς άξονες, ακρόαση, εκτέλεση και δημιουργία. Επιπρόσθετα, τονίζεται από τους συγγραφείς ότι "είναι θεμιτή, σε κάθε περίπτωση, η επιλογή των δραστηριοτήτων από τον διδάσκοντα και ο επανασχεδιασμός, όπου αυτό κρίνεται απαραίτητο, της πορείας του μαθήματος, σύμφωνα με τις ιδιαίτερες κάθε φορά συνθήκες της σχολικής τάξης και με γνώμονα την καλύτερη πάντοτε γνωστική αφομοίωση του αντικειμένου από τους μαθητές." (Φ.Ε.Κ. αρ.2858, 28/12/2015: 34029)

3.4. Η μέθοδος της διδασκαλίας.

Είναι χαρακτηριστικές οι μεθοδολογικές οδηγίες οι οποίες δόθηκαν για την ανάπτυξη των ειδικότερων παραμέτρων της διδασκαλίας προς τους συγγραφείς του Αναλυτικού Προγράμματος.

¹ Σύμφωνα με τις οδηγίες που δόθηκαν, το περιεχόμενο των γενικών ενοτήτων για κάθε επιμέρους γνωστικό αντικείμενο του Αναλυτικού Προγράμματος θα πρέπει να καλύπτει ικανοποιητικά την έκταση του "δίπτυχου θεωρία και Πράξη" και "να επικεντρώνεται στο θεμελιώδες, ουσιώδες χωρίς να επεκτείνεται σε λεπτομέρειες που δεν μπορούν να αφομοιωθούν μέσα στο χρόνο που έχει ο διδάσκων στη διάθεσή του." Τα περιεχόμενα θα πρέπει ακόμη "να έχουν τέτοια δομή, έτσι ώστε να επιτρέπουν στον διδάσκοντα να προσαρμόζει τον τρόπο διδασκαλίας του ανάλογα με το ηλικιακό επίπεδο, τη προηγούμενη γνώση ή πείρα του μαθητή, κ.ά." και ακόμη "να προσαρμόζει τη διδασκαλία του έτσι ώστε να δίνει τα κατάλληλα ερεθίσματα συσχέτισης με άλλα γνωστικά αντικείμενα ή ενότητες του ίδιου του γνωστικού αντικειμένου."

Σύμφωνα με αυτές η διδασκαλία θα πρέπει "να προχωρεί από τις απλούστερες γνώσεις προς τις πολυπλοκότερες και δυσκολότερες." Τονίζεται ότι πρέπει να "αποφεύγεται η επιβάρυνση των αρχαρίων μαθητών με εξειδικευμένες θεωρητικές έννοιες και λεπτομέρειες". Ακόμη, "να γίνεται ανάλυση και διασάφηση των εννοιών της θεωρίας" Ενώ στο πρακτικό μέρος της διδασκαλίας "οι διδάσκοντες θα πρέπει να εκτελούν τα εκκλησιαστικά μέλη & το Δημοτικό Τραγούδι, έτσι ώστε να αποτελούν παραδείγματα ορθής και ακριβούς εκτέλεσης για τους μαθητές."

Ακόμη τονίζεται, ότι η δυνατότητα εξάσκησης με κατάλληλες ασκήσεις και μουσικά παραδείγματα είναι απολύτως χρήσιμη διότι "μ' αυτόν τον τρόπο, εμπεδώνεται περισσότερο η ορθή εκτέλεση της μουσικής πράξης."

Είναι χαρακτηριστικό της σπουδαιότητας των παραπάνω ασκήσεων ότι σύμφωνα με τους αξιολογητές "Δεν θα πρέπει να γίνεται η εισαγωγή των μαθητών στο μουσικό βιβλίο, αν προηγουμένως δεν έχει διαπιστωθεί η σωστή εμπέδωση της μουσικής ανάγνωσης μέσα από απλές ασκήσεις."

Ακόμη γίνεται μνεία στη σπουδαιότητα του ισοκρατήματος, με τη μορφή της απλής συνηχητικής γραμμής και παροτρύνεται η εξοικείωση των μαθητών με την τεχνική του από τα πρώτα ήδη στάδια της σπουδής

Όσον αφορά τη συνύπαρξη θεωρίας και πράξης τονίζεται ότι "θα πρέπει να συνυπάρχει η θεωρητική κατάρτιση με την πρακτική". "Η Θεωρία και η Πράξη δεν λειτουργούν ανταγωνιστικά αλλά συμπληρωματικά." ενώ είναι χαρακτηριστικό "ότι πολλές φορές ενδείκνυται να προηγηθεί η πράξη από τη θεωρία, προκειμένου να χρησιμεύσει ως εισαγωγή στη θεωρία και να διευκολύνει τους μαθητές στην κατανόησή της."

3.5. Αξιολόγηση.

Υπό το παραπάνω πρίσμα και με δεδομένο ότι η μουσική είναι μία "διαρκής διαδικασία αισθητικής –διανοητικής ευαισθητοποίησης και ψυχοσωματικής ενεργοποίησης", τονίζεται ότι στόχος της αξιολόγησης του μαθητή είναι πρωτίστως "η διαπίστωση της επίτευξης των προσδοκώμενων μαθησιακών αποτελεσμάτων, ο σχεδιασμός των σταδίων της εκπαιδευτικής διαδικασίας, η διερεύνηση της ατομικής και συλλογικής μαθησιακής πορείας των μαθητών, καθώς και η καλλιέργεια της ικανότητας τους να διαχειρίζονται μεταγνωσιακά τους ιδιαίτερους μηχανισμούς πρόσκτησης γνώσεων και δεξιοτήτων". Η διαδικασία αυτή έχει περισσότερα ποιοτικά παρά ποσοτικά χαρακτηριστικά και στοχεύει στη βελτίωση της αυτοαντίληψης του κάθε μαθητή, έτσι ώστε ο μαθητής να μπορεί να προχωρά στη διαδικασία της αυτοαξιολόγησης του, αντιμετωπίζοντας με επιτυχία τις αδυναμίες του.

Συμφώνα με τις οδηγίες η αξιολόγηση θα πρέπει να λειτουργεί "θετικά και ενισχυτικά" και όχι σαν μία "διαδικασία επιλογής των ικανότερων ή των πλέον ταλαντούχων μαθητών".

Ως εργαλείο αξιολόγησης προτείνεται από τους αξιολογητές η «κλείδα της παρατήρησης». Σύμφωνα με αυτήν, ο εκπαιδευτικός θέτει τα κριτήρια σύμφωνα με τα οποία μπορεί να παρακολουθήσει τη βελτίωση, πρόοδο και την επίτευξη των στόχων μέσα από δοκιμασίες γραπτές ή προφορικές, και ποικίλες πρακτικές εξετάσεις που θα δίνουν τη δυνατότητα στον εκπαιδευτικό να διερευνήσει τις ικανότητες και την βελτίωση των μαθητών του.

3.6. Ενδεικτικό υλικό, διδακτικά εγχειρίδια.

Είναι ξεκάθαρες οι κατευθύνσεις οι οποίες δίδονται από τους συγγραφείς του Αναλυτικού Προγράμματος του μαθήματος για τα Μουσικά Γυμνάσια και οι οποίες εξειδικεύουν τις αρχικές οδηγίες¹ της συγγραφής. Σύμφωνα με αυτές, «το "Μέγα Θεωρητικό" του Χρυσάνθου σε πανομοιότυπη ανατύπωση, είτε στην έκδοση του χειρογράφου του, χρησιμοποιείται ως η ιστορική και διαχρονική θεωρητική

¹ Σύμφωνα με τις αρχικές οδηγίες "τα διδακτικά εγχειρίδια που θα χρησιμοποιούν οι μαθητές και οι διδάσκοντες για το μάθημα της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής θα πρέπει να προέρχονται από την κλασική φιλολογία της Εκκλησιαστικής Βυζαντινής Μουσικής." Σημαντική ακόμη θεωρείται η θεωρητική παρακαταθήκη των αρχικών οδηγιών για τη μελλοντική συγγραφή σχετικού εγχειριδίου. Σύμφωνα με αυτήν "τα διδακτικά εγχειρίδια θα πρέπει να είναι πρωτότυπα και να μην ακολουθούν τον τρόπο εκμάθησης της Δυτικοευρωπαϊκής Μουσικής. Θα πρέπει να βασίζονται σε μικρές εκκλησιαστικές μελωδίες και απλά και αντίστοιχα των εκκλησιαστικών μελών δημοτικά τραγούδια. Το ίδιο θα πρέπει να λαμβάνεται υπόψη και για τα άλλα επίπεδα μάθησης."

πηγή. Επίσης, καλό είναι να χρησιμοποιούνται, κατά την κρίση του διδάσκοντος, ποικίλες θεωρητικές πηγές από τον μεγάλο αριθμό σχετικών συγγραμμάτων που εκδόθηκε κατά το πρόσφατο και απώτερο παρελθόν και οι οποίες βασίζονται στις πρωτόγραφες θεωρίες και στα πορίσματα της Πατριαρχικής Επιτροπής του 1881.»

Ειδικότερα και όσον αφορά το καθ' αυτό διδακτικό υλικό προτείνεται "η χρησιμοποίηση "κλασικών" μουσικών κειμένων από αναστατικές εκδόσεις παλαιτύπων, συγκεκριμένα του "Αναστασιματαρίου" του Πέτρου Πελοποννησίου και συμπληρωματικά του "Ειρμολογίου" του Πέτρου Βυζαντίου και Πέτρου Πελοποννησίου." Στο παραπάνω σκεπτικό με το οποίο προτείνεται η επιστροφή στις πηγές της μουσικής μας ιστορίας δεν αποκλείονται και κάποιες "διασκευές των παραπάνω πρώτων μουσικών εκδόσεων, κυρίως από αρκετά μεταγενέστερους ή σύγχρονους μελοποιούς και εκδότες" οι οποίες μπορούν ενδεικτικά "να χρησιμοποιηθούν στην πορεία του μαθήματος, κατά την κρίση του διδάσκοντος, κυρίως για αισθητικές και μορφολογικές συγκρίσεις και παρατηρήσεις."

Αρχή και κριτήριο, σε κάθε περίπτωση, της επιλογής των μελών από τους διδάσκοντες, αποτελεί "η βασική αρχή της συντηρητικότητας στη δομή των μελικών φράσεων του βυζαντινού μέλους." (Φ.Ε.Κ. αρ.2858, 28/12/2015: 34029)

Στο σημείο αυτό εξηγείται και η πρόθεση των εκπονητών του Αναλυτικού Προγράμματος να ξεκινήσουν τη διδασκαλία της ιστορίας της Ψαλτικής από το 18ο αιώνα. Σύμφωνα με τα γραφόμενα "επισημαίνεται η συνειδητή επιλογή να συνδεθούν πρωτίστως τα ιστορικά στοιχεία του Προγράμματος Σπουδών, αφενός με το πρόσωπο και την εποχή του μελοποιού (Πέτρος Πελοποννήσιος) και αφετέρου με το διδασκόμενο σύστημα γραφής και το ιστορικό πλαίσιο της μεταρρύθμισης και της Νέας Μεθόδου (1814). Προς αυτή την κατεύθυνση προκρίθηκε αφενός η αναφορά με αφετηρία τον 18ο αιώνα προς την εγγύτερη και σύγχρονη εποχή και αφετέρου προς τα πίσω στο ιστορικό πλαίσιο που διαμορφώθηκε από την εποχή της Άλωσης και μέχρι τις αρχές του 18ου αιώνα"(Φ.Ε.Κ. αρ.2858, 28/12/2015: 34029)

Ακολουθούν υποδείξεις με βιβλιογραφικές αναφορές δεδομένου ότι η διδασκαλία του μαθήματος δεν συνοδεύεται (τουλάχιστον ακόμη) από ένα εγκεκριμένο εγχειρίδιο. Ειδικότερη μνεία γίνεται, προκειμένου να στηριχθεί επικουρικά η διδασκαλία του ιστορικού και θεωρητικού μέρους του μαθήματος, στις εκδόσεις του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας και στις σχετικές εργασίες του καθηγητή Γρηγόρη Στάθη. (Φ.Ε.Κ. αρ.2858, 28/12/2015: 34029)

Το θεωρητικό υπόβαθρο ακολουθούν ανάλογες προτάσεις ακροάσεων οι οποίες προτείνονται τόσο σε χορωδιακό όσο και σε επίπεδο φημισμένων πρωτοψαλτών από διάφορες ερμηνευτικές προσεγγίσεις και παραδόσεις¹. (Φ.Ε.Κ. αρ.2858, 28/12/2015: 34030)

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και αντίστοιχες επισημάνσεις στο επίπεδο των δημοτικών τραγουδιών. Σημειώνεται ότι υπάρχουν "ποικίλες συλλογές και ιστορικές κυρίως καταγραφές δημοτικών τραγουδιών στις οποίες μπορεί να βασιστεί ο διδάσκων"². (Φ.Ε.Κ. αρ.2858, 28/12/2015: 34030)

Αναφέρεται ως σταθερή βιβλιογραφική πηγή για την οργανογνωσία της δημοτικής μουσικής το έργο του Φ. Ανωγειανάκη, ενώ γίνεται ακόμη παραπομπή, προκειμένου να υπάρχει πληρέστερη επαφή των μαθητών με τα όργανα, στη δυνατή χρήση διαδραστικών βοηθημάτων.

Όσον αφορά τις ηχογραφήσεις της παραδοσιακής μουσικής γίνεται επισημάνση ότι οι επιλογές του διδάσκοντος από τις πολυάριθμες διαθέσιμες αρχειακές και νεότερες ηχογραφήσεις και το υπάρ-

¹ Σύμφωνα με το κείμενο σε χορωδιακό επίπεδο προτείνονται για ακρόαση και αναφέρονται ενδεικτικά εκδόσεις των χορωδιών: Μαΐστορες της Ψαλτικής Τέχνης, Ελληνική Βυζαντινή Χορωδία, Βυζαντινός Χορός Τρόπος, η Βυζαντινή Χορωδία Μακεδονίας, κ.α.. Ακόμη, σημειώνεται ότι από τους μονωδούς πρωτοψάλτες ερμηνευτές υπάρχει διαθέσιμο αρχειακό οπτικοακουστικό υλικό τόσο στο διαδίκτυο όσο και σε εκδόσεις. Αναφέρονται ενδεικτικά αυτοί που ακολουθούν την πατριαρχική μουσική παράδοση (Ι.Ναυπλιώτης, Κ.Πρίγγος, Θρ.Στανίτσας), το αγιορείτικο ύφος, (π. Δ.Φιρφιρής), οι πρωτοψάλτες της Θεσσαλονίκης (Αθ.Καραμάνης, Χρ. Θεοδοσόπουλος, Χ.Ταλιαδώρος), η σχολή Περιστερή κ.α.. Επισημαίνεται ακόμη ότι "θεωρείται θεμιτή και χρήσιμη, σε κάθε περίπτωση, η αναφορά και διδασκαλία των επιμέρους τοπικών παραδόσεων, προσώπων και μελοποιών."

² Ενδεικτικά αναφέρονται οι συλλογές: Παχτίκου, Πολίτη, Μερλιέ, Περιστερή και το έργο του Σ. Καρά και της Δ. Σαμίου. Για το δημοτικό τραγούδι βιβλιογραφική αναφορά αποτελεί το έργο του Baud-Boy, της Μ. Μερλιέ, του Δ. Θέμελη, Μ. Δραγούμη, Γ. Αμαργιανάκη, Λ. Λιάβα και πολλών άλλων έγκριτων επιστημόνων και ερευνητών.

χον οπτικοακουστικό υλικό, πρέπει να αποσκοπούν στην προβολή της διαχρονικής αξίας του δημοτικού τραγουδιού και στην κατανόηση της εξέλιξής του σε σχέση με το κοινωνικό και οικονομικό περιβάλλον.

3.7. Γενική επισκόπηση.

Μία ποικιλία προσδοκώμενων μαθησιακών αποτελεσμάτων, βασικών θεμάτων και ενδεικτικών δραστηριοτήτων αναδεικνύεται μέσα από τη συγγραφή του νέου Αναλυτικού Προγράμματος για τη Βυζαντινή μουσική στα Μουσικά Γυμνάσια.

Μαζί μ' αυτές συμφύονται η γνωριμία, η εξοικείωση και η μουσική πράξη των μαθητών σε μία ποικιλία θεμάτων της Ψαλτικής τέχνης και του Δημοτικού τραγουδιού, που οδηγούν τους μαθητές του Μουσικού Γυμνασίου σταδιακά και σχεδιασμένα, στην κατανόηση, στη μάθηση, στην εφαρμογή και στη γνώση, σε σημειογραφικά, θεωρητικά, ιστορικά, υμνολογικά και εννοιολογικά θέματα.

Όμως, πέρα από την ανάπτυξη γνωστικών δεξιοτήτων μάθησης και η έμμεση καλλιέργεια του συναισθηματικού τομέα των μαθητών, με την εκτίμηση της πρωτοτυπίας και του πλούτου της ελληνικής μουσικής είναι ένα ακόμη ζητούμενο.

Η εφαρμογή του νέου Αναλυτικού Προγράμματος στη σχολική ζωή και στη ζωντανή διδακτική πράξη, εντός των τάξεων των Μουσικών Γυμνασίων, η οποία σημειώνεται ότι προϋποθέτει την ολοκλήρωση του εν λόγω σχεδιασμού με τη συγγραφή και την ανάπτυξη κατάλληλων βοηθημάτων, θα είναι αυτή η οποία εν τέλει θα οδηγήσει και στην τελική του αξιολόγηση και σε μία πιθανή μελλοντική αναδιάρθρωση ή αναμόρφωση του.

Σε κάθε περίπτωση, αυτό που θεωρούμε ότι δεν πρέπει ν' αμφισβητηθεί είναι η σκοπιμότητα και μαζί η αξία ενός τέτοιου αναγκαίου, σημαντικού όσο και φιλόδοξου θεσμικού βήματος για την καθ' ημάς λόγια και παραδοσιακή, ανώνυμη ή επώνυμη εθνική μουσική μας κληρονομιά.

Βιβλιογραφία

- Αλυγιάκης, Αντ. (2000), *Εκπαιδευτικό Πρόγραμμα Εξειδίκευσης Πτυχιούχων*, Θεσσαλονίκη.
- Βρεττός, Γ. Ε. & Καψάλης, Αχ. Γ. (1994). *Αναλυτικά Προγράμματα*, Θεσσαλονίκη.
- Γιάννου, Δ. (1998). Μουσικές σπουδές στην ανώτατη εκπαίδευση, *Μουσική Εκπαίδευση τ.3*, Θεσσαλονίκη.
- Διονυσίου Ζ., (2009), *Συμβολή στη Διδακτική της Μουσικής*. Στο: Ξ. Παναγιώτου (Επιμ.), *Ζητήματα Μουσικής Παιδαγωγικής*, Θεσσαλονίκη.
- Καψάλης, Α. & Νήμα, Ε. (2008). *Σύγχρονη Διδακτική*, Θεσσαλονίκη.
- Κογκούλης, Ι. (2003). *Διδακτική των Θρησκευτικών στην Πρωτοβάθμια και Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση*, Θεσσαλονίκη.
- Κωνσταντινίδης, Αντ. (2002). Η θέση των αποφοίτων των Τμημάτων Μουσικών Σπουδών, στη σύγχρονη μουσική εκπαιδευτική πραγματικότητα, *Μουσικοτροπίες τ. 40-41*, Θεσσαλονίκη.
- Κωνσταντινίδης, Αντ. & Στογιαννίδης, Αθ. (2015). *Λογισύνη και παράδοση, παιδαγωγικές όψεις και διδακτικά προβλήματα της Ψαλτικής τέχνης*, Κ. Χ. Καραγκούνης και Γ. Κουρουπέτρογλου (επιμ.), *Η Ψαλτική Τέχνη ως Αυτόνομη Επιστήμη: Επιστημονικοί Κλάδοι – Συναφή Επιστημονικά Αντικείμενα – Διεπιστημονικές Συνεργασίες, Διαθεματικότητα και Διάδραση*, (Πρακτικά 1^{ου} Διεθνούς Διεπιστημονικού Μουσικολογικού Συνεδρίου, Βόλος, 29 Ιουνίου - 3 Ιουλίου 2014), Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών Βόλου, Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας, Βόλος .
- Μαργαζιώτης, Ι. (1970). Καλλιέργεια και ανάπτυξεις της Βυζαντινής μουσικής εν Ελλάδι, *Επετηρίς Συλλόγου Φίλων Βυζαντινής Μουσικής*, Αθήναι.
- Νούτσος, Χ. (1998). *Προγράμματα μέσης εκπαίδευσης και κοινωνικός έλεγχος*, Αθήνα.

Παπαδοπούλου, Λ. (χ.χ) Αναλυτικό Πρόγραμμα-Θεωρητικό/Ιδεολογικό και πρακτικό πλαίσιο ανάπτυξης. http://www.pi.ac.cy/pi/files/epimorfosi/ekpaid_yliko/thriskeftika_mesithisikeftika_11.pdf. Προσπέλαση στις 14/8/2016.

Στάθης, Γρ. Θ., (1972). Η Βυζαντινή Μουσική στη λατρεία και στην Επιστήμη, *Βυζαντινά*, 4, Θεσσαλονίκη.

Στάθης Γρ. Θ., (2001). Ιστορική θεώρηση της Ψαλτικής Τέχνης, διδακτική και διάδοση, *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Συνεδρίου Ψαλτικής Τέχνης*, Αθήνα.

Στάθης, Γρ. Θ. (2001), «Γνωστικό αντικείμενο : Βυζαντινή Μουσικολογία», *Τιμή προς τον Διδάσκαλον*, Αθήνα 2001.

Τσαγκαρλή-Διαμαντή, Ευ. (2005). *Σύγχρονα αναλυτικά προγράμματα και μοντέλα διδασκαλίας*, Αθήνα.

Φλουρής, Γ. (2005), *Αναλυτικά προγράμματα για μια νέα εποχή στην εκπαίδευση*, Αθήνα.

Ψαριανός, Διον. Λ. (2004). *183 Εκκλησιαστικοί ύμνοι εις Βυζαντινήν και Ευρωπαϊκήν σημειογραφίαν*, (προλ. Γρηγορίου Στάθης), Αθήνα.

Goodlad, J.I. & Su, Z., (1996), Organization of the curriculum, *Handbook of Research on Curriculum*. N. York.

Kelly, A.V. (1982). *The Curriculum: theory and practice*, London.

Ross, A. (2000). *Curriculum – Construction and Critique*, London.

Tyler, R. (1971). *Basic principles of curriculum and instruction*, Chicago.

Wilfred, C. & Kemmis, S. (1997). *Για μια κριτική εκπαιδευτική θεωρία*, μτφρ. Αλ. Λαμπράκη-Παγανού, Αθήνα.

Φ.Ε.Κ. αρ.2858, 28/12/2015.

Β.Δ. 229, τεύχ. Α', 11 Νοεμβρίου 1957, «Περί Λειτουργίας του Κρατικού Ωδείου».

Τρίτη μεταρρύθμιση τώρα!

Δημήτρης Ε. Λέκκας

ja-dim@hotmail.com

Περίληψη: Στην ψαλτική, μεταρρυθμίσεις λέγονται οι θεσμικές αλλαγές στη θεωρητική σκευή, περιγραφή, διδασκαλία και παρασημαντική του τονικού συστήματος. Δύο ζητήματα εμφανίζονται εδώ αλληλένδετα: ο μαθηματικός εξορθολογισμός του τονοτροπικού συστήματος κι η πρότυπη ενόργανη διδασκαλία κι εκμάθησή του. Αν, τηρώντας απαρέγκλιτα τη συστηματική νομιμότητα, κατορθώσουμε να υποδείξουμε τη μουσική πηγή του βυζαντινού συστήματος, αυτή θα προβάλει ως το άριστο αναλυτικό και μαθησιακό εργαλείο. Αν, μάλιστα, εκπληρώνονται τα θέσμια της μαθηματικής αρχετύπωσης να συνάδουν όλα προς μίαν *a priori* συστηματικά αιτιολογημένη αριθμητική έκφραση των εμπλεκόμενων διαστηματικών δομών και τη μέτρηση μέσω μέτρων ακριβών και προσεγγιστικών, το εγχείρημα κρίνεται επιτυχές. Στη διαλεκτική πορεία μεταξύ θεωρίας, θεωρητικών και πράξης, καταγράφονται δύο μεταρρυθμίσεις: η διττή χρυσανθινή κι η επιτροπαία, με ιστορικά πρότερα και συναφή παράλληλα κι ύστερα. Η παρουσίαση αντιμετωπίζει και λύνει το συνολικό σύμπλοκο αυτό ζήτημα ενιαία. Έτσι εγκαινιάζει και προωθεί τον διάλογο προς μία θεωρητικά εναργή, ορθολογική κι ελληνική τρίτη μεταρρύθμιση σε θεωρία, θεωρητικά, πράξη και παιδεία για την τέχνη της ψαλτικής κι ό,τι άλλο έχει ίδια ρίζα και δομή. Ό,τι χρειαστεί θα εκτελεστεί ακριβώς οργανικά στο αγγλικό φλάουτο με ράμφος.

**Γεράσιμος Χαλκεόπουλος –
Γεράσιμος μαθητής του Μανουήλ Χρυσάφη:
Μια προσπάθεια διάκρισης μεταξύ των δυο συνθετών του ΙΕ΄ αι.**

Άγγελος Π. Μήτσης

Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ελλάδα
aggelosmitsis@yahoo.gr

*Αφιερούται, ως ελάχιστο δείγμα ευγνωμοσύνης,
στη μνήμη του αγαπητού μου παππού Θωμά Μαλιώτα,
μουσικολογιωτάτου Ιεροψάλτου Αλεξανδρείας Ρουμλουκιού Ημαθίας*

Περίληψη: Σε πλήθος βυζαντινών και μεταβυζαντινών μουσικών κωδίκων ανθολογούνται συνθέσεις του ιερομονάχου Γερασίμου Χαλκεοπούλου. Καθώς προκύπτει άμεσα από τις πηγές, ο εν λόγω Γεράσιμος υπήρξε σύγχρονος του λαμπαδαρίου Ιωάννου Κλαδά. Σε μεταγενέστερους κώδικες ανθολογούνται συνθέσεις του Γερασίμου μαθητή του Μανουήλ Χρυσάφη. Προφανώς ως μαθητής του μεγάλου διδασκάλου, ο εν λόγω Γεράσιμος δρα περί τα μέσα με τέλη του ΙΕ΄ αι. Σκοπός της ανακοίνωσης αυτής είναι η, μέσω της μελέτης των χειρογράφων πηγών, αποσαφήνιση της ταυτότητας των δυο Γερασίμων καθώς και η παρουσίαση του έργου τους.

Η έρευνα σχετικά με τα χρονικά όρια της δράσης αλλά και το έργο των ομωνύμων Γερασίμων, συνθετών του ΙΕ΄ αι., απαντά πλήθος δυσκολιών. Κατ' αρχάς ο όγκος των ανθολογουμένων στη χειρόγραφη παράδοση συνθέσεων καθιστά ιδιαίτερα δύσκολη την εν συνόλω εποπτεία του υλικού. Παράλληλα, μια επιπλέον δυσκολία δημιουργείται από το γεγονός ότι οι κωδικογράφοι συχνότατα ανθολογούν συνθέσεις υπό την γενική αναγραφή *Γερασίμου* ή *Γερασίμου ιερομονάχου* χωρίς περαιτέρω στοιχεία. Επίσης η σύγχρονη δράση πέραν του ενός μελοποιού Γερασίμου καθώς και η εμφάνιση, μεταγενεστέρως, ετέρων ομωνύμων συνθετών, δυσχεραίνει την μεταξύ τους διάκριση. Ενδεικτικά να αναφερθεί ότι ήδη από το α΄ μισό του ΙΕ΄ αι., στον κώδικα Ε173 της μονής Μ. Λαύρας, αυτόγραφο του Δαβίδ Ραιδεστηνού, του έτους 1436, ανθολογούνται δυο συνθέσεις κοινωνικών ύμνων *Γεύσασθε και ιδετε* και *Σώμα Χριστού* αποδιδόμενες στον Γεράσιμο Γαβαλά (Ευστρατιάδης, 1936: 55). Γνωστός είναι επίσης στην έρευνα ο Γεράσιμος εκ της μονής των Ξανθοπούλων, συνθέσεις του οποίου ανθολογούνται ήδη κατά το β΄ μισό του ΙΕ΄ αι. (Καραγκούνης, 2003: 241). Τέλος, περί τα τέλη του ΙΣΤ΄ αι. εμφανίζεται έτερος Γεράσιμος Αγιορείτης συνθέτης και κωδικογράφος, μοναχός της μονής Ιβήρων.¹

Επιθυμώντας να οριστεί με σχετική χρονική ακρίβεια η περίοδο ακμής του Γερασίμου Χαλκεοπούλου αλλά και να εξεταστεί εάν αυτός ταυτίζεται με τον ομώνυμο ιερομόναχο μαθητή του Μανουήλ Χρυσάφη, μελετήθηκαν και συγκρίθηκαν δια αυτοψίας δεκάδες συνθέσεις, ανθολογούμενες σε πλήθος κωδίκων.

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΧΑΛΚΕΟΠΟΥΛΟΣ

Πρώτος, χρονολογικά, εμφανίζεται στην χειρόγραφη παράδοση ο Γεράσιμος Χαλκεόπουλος. Ελάχιστες πληροφορίες προκύπτουν από την μελέτη των μουσικών κωδίκων σχετικές με το βίο του. Στον αθηναϊκό κώδικα ΕΒΕ 2406 (χργφ. του Ματθαίου μοναχού, του έτους 1453), ανθολογείται σύνθεση μεγαλυναρίου δεκαπεντασύλλαβου μαθήματος *Σε μεγαλύνομεν την όντως θεοτόκον· Την*

¹ Το περιεχόμενο των αυτογράφων, του Γερασίμου Αγιορείτου, μουσικών κωδίκων, Ιβήρων 1144, 1156 και 1161 παρουσιάζεται αναλυτικά στο πόνημα του καθηγητού Στάθη (2015, : 409-416, 441-442, 452-460).

άσπιλον και άχραντον μητέραν και παρθένον, συνοδευόμενη από την αναγραφή «το μεν μέλος του αυτού [Ιωάννου Κλαδά], οι δε λόγοι εισί κυρ Γερασίμου ιερομονάχου του Χαλκεοπούλου».¹ Η αυτή σύνθεση εντοπίζεται και στον προγενέστερο, χρονολογούμενο περί τις αρχές του ΙΕ΄ αι., επίσης αθηναϊκό κώδικα ΕΒΕ 2062.² Όπως είναι γνωστό, η ζωή και η δράση του λαμπαδαρίου Ιωάννου Κλαδά τοποθετείται περί τα τέλη του ΙΔ΄ με αρχές του ΙΕ΄ αι.³ Αναλογιζόμενοι λοιπόν την «καλλιτεχνική» συνύπαρξη των δύο ανδρών καθώς και το γεγονός ότι συνθέσεις του Χαλκεοπούλου ανθολογούνται ήδη το έτος 1425, στον κώδικα Ιβήρων 985, αυτόγραφο του Μανουήλ Βλατηρού,⁴ οφείλουμε να θεωρήσουμε τον Γεράσιμο τουλάχιστον σύγχρονο του λαμπαδαρίου, ορίζοντας έτσι ως περίοδο ακμής του τα τέλη του ΙΔ΄ με το α΄ τέταρτο του ΙΕ΄ αι.

Ελάχιστα επίσης στοιχεία διαθέτουμε σχετικά με τον τόπο καταγωγής του Γερασίμου. Στον προαναφερθέντα κώδικα ΕΒΕ 2406, συγκεκριμένα στο φύλλο 254ν, αναγράφεται χαρακτηριστικά «Γερασίμου ιερομονάχου του Χαλκεοπούλου από της πόλεως της Θεσσαλονίκης». Δεν διευκρινίζεται, ωστόσο, από την εν λόγω αναγραφή εάν η Θεσσαλονίκη αποτελεί γενέτειρα του συνθέτη ή τόπος του μοναστικού του βίου. Τέσσερα όμως από τα βεβαιωμένα έργα του Χαλκεοπούλου παραδίδονται σε κώδικες του ΙΕ΄ αι. ως έργα του Γερασίμου Παλαμά.⁵ Καθώς η σύγκριση των συνθέσεων απέδειξε ότι πρόκειται για τα ίδια έργα, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι, πιθανότατα, ο Χαλκεόπουλος έφερε και το επίθετο Παλαμάς. Μέχρι στιγμής δεν κατέστη δυνατό να διευκρινισθεί το εάν κάποια από τις δυο προσφωνήσεις του Γερασίμου αποτελεί προσωνύμιο. Θα ήταν πιθανό βέβαια να κατέχουν και οι δύο θέση επιθέτου. Τόσο όμως το επίθετο Χαλκεόπουλος όσο και το Παλαμάς υποδεικνύουν την Βόρεια Ελλάδα ως τόπο καταγωγής του Γερασίμου, καθώς αρκετοί Χαλκεόπουλοι κατάγονταν από την Θράκη και την Μακεδονία, ενώ οι συνθέτες Δημήτριος ιερομόναχος Παλαμάς εκ Μεσημβρίας, πόλη κοντά στα παράλια του Εύξεινου Πόντου, και Νικόλαος Παλαμάς εξ Αγκιάλου είναι και οι δυο τέκνα της θρακικής γης.⁶ Όπως έχει ήδη εννοηθεί άγνωστη παραμένει και η μονή στην οποία διέμενε

¹ Συγκεκριμένα η σύνθεση ανθολογείται μεταξύ των φύλλων 413ν-415ρ. Ως γραφέας του κώδικα μαρτυρείται ο Ματθαίος μοναχός κατά το έτος 1453. Αναλυτική παρουσίαση της ύλης του χειρογράφου παραδίδεται στον κατάλογο των Λίνου Πολίτη - Μαρίας Πολίτη (1991: 398-405).

² Η σύνθεση δεν αναφέρεται στον κατάλογο των Λίνου Πολίτη - Μαρίας Πολίτη (1991). Δια αυτοψίας όμως εντοπίστηκε στο φ. 152ν και ταυτίστηκε με την ομοειδή και ομόηχη του κώδικα ΕΒΕ 2406.

³ Η χειρόγραφη παράδοση μαρτυρεί τον Ιωάννη Κλαδά ως συνθέτη θεοτοκίου *Ην πάλοι προεκήρυξαν οι προφητών χορείαι «δι' ορισμού και ζητήσεως του αγιωτάτου πατριάρχου κυρίου Ματθαίου»* (βλ. ενδεικτικά τον κώδικα Ιβήρων 993, φ. 279γ-ν ο οποίος περιγράφεται αναλυτικά στον κατάλογο του Γρ. Θ. Στάθη (1993, : 884). Περαιτέρω πληροφορίες σχετικά με την περίοδο ακμής αλλά και το έργο του λαμπαδαρίου παρατίθενται πάλι από τον καθηγητή Στάθη (1977: 103-104; 1994 : 47-51; 2003 : 128).

⁴ Αναλυτική περιγραφή του εν λόγω κώδικα δίδεται από τον καθηγητή Στάθη (1993: 816-826).

⁵ Οι αποδιδόμενες στον Γεράσιμο Παλαμά συνθέσεις, ένας κοινωνικός ύμνος των θεομητορικών εορτών *Ποτήριον σωτηρίου* σε ήχο β΄, δυο στιχηρά μαθήματα *Τους κήρυκας τους ιερούς* και *Ευφραινέσθωσαν οι ουρανοί* καθώς και ένα θεοτοκίο *Την όντως θεοτόκον*, σύντριες σε ήχο πλ. δ΄, εντοπίζονται αντίστοιχα στους κώδικες: **Κωνσταμονίτου 86**, (Παπαδική, α΄ μισό ΙΕ΄ αι.), φ. 273ν, **Ι. Μ. Μεταμορφώσεως Μετεώρων 192**, (Παπαδική - Μαθηματάριο, μέσα ΙΕ΄ αι.), φ. 350γ, **Σινά 1504**, (Στιχηράριο Μηναίων - Τριωδίου - Πεντηκοσταρίου, ΙΓ΄-ΙΔ΄ αι. [τα φύλλα 244 – 256 προέρχονται από άλλον μεταγενέστερο κώδικα και συσταχώθηκαν με τον 1504], φ. 255ν και **ΕΒΕ 904**, (Ακολουθία, ΙΕ΄ αι.), φ. 238γ. Οι εν λόγω συνθέσεις συγκρίθηκαν με αυτοψία και ταυτίστηκαν με τις ομοειδείς και ομόηχες, επιβεβαιωμένες του Χαλκεοπούλου (βλ. παρακάτω το ειδικό εργογραφικό σημείωμα), οι οποίες, ενδεικτικά, ανθολογούνται αντιστοίχως στους κώδικες: **Σινά 1529**, (Παπαδική, α΄ μισό ΙΕ΄ αι., χργφ Γρηγορίου Μπούνη Αλυάτη, φ. 193ν, **Ξηροποτάμου 383**, (Μαθηματάριο, β΄ μισό ΙΕ΄ αι.), φ. 141ν, **ΕΒΕ 2401**, (Παπαδική, ΙΕ΄ αι.), φ. 302ν και **ΕΒΕ 2622**, (Παπαδική, α΄ μισό ΙΕ΄ αι.), φ. 400γ.

⁶ Μια εκτενής λίστα Χαλκεοπούλων, οι περισσότεροι θρακικής καταγωγής, παραδίδεται στο Prosopographische lexicon der Palaiologenzeit (Trapp, 1994: 178-180). Ωστόσο η διάδοση του εν λόγω επωνύμου είναι ευρύτατη καθώς εντοπίζονται ομώνυμα πρόσωπα σε ολόκληρο τον ελλαδικό χώρο. Η ειδική μουσικολογική έρευνα έχει ήδη ασχοληθεί με τους Κρήτες μουσικούς Ακάκιο και Γαβριήλ Χαλκεόπουλο (Γιαννόπουλος, 2004), ενώ ο Αγαμέμνων Τσελίκας έφερε στην επιφάνεια στοιχεία περί τον βίο ετέρου Χαλκεοπούλου Ανδρέα, Πατρινού κωδικογράφου (Τσελίκας, 1974). Το επίθετο Παλαμάς έφεραν τουλάχιστον δυο θράκες μουσικοί.

ο ιερομόναχος Χαλκεόπουλος. Ο Γ. Παπαδόπουλος μας πληροφορεί ότι ο Γεράσιμος διετέλεσε «μοναχός και δομέστικος στον Άθω» (Παπαδόπουλος, 1890: 278). Η πληροφορία αυτή όμως δεν τεκμαίρεται από τις χειρόγραφες πηγές καθώς ουδέποτε ο Χαλκεόπουλος αναφέρεται ως αγιορείτης, ίσως δε η παρανόηση αυτή να οφείλεται στην εμφάνιση, μεταγενέστερα, του έτερου Γερασίμου Αγιορείτου μοναχού της Μονής Ιβήρων.

Η μοναδική ασφαλής μνεία περί του θανάτου του Χαλκεοπούλου παραδίδεται στον σιναϊτικό κώδικα 1462 (Παπαδική - Μαθηματάριο, ΙΕ΄ αι.). Ο κωδικογράφος είναι άδηλος, η καλαισθητή όμως γραφή, καθώς και σύνολη η μορφή του χειρογράφου, υποδεικνύουν ως γραφέα τον Ιωάννη Πλουσιαδινό. Είναι κατά πάσα πιθανότητα μια από τις πρώτες κωδικογραφικές προσπάθειές του, καθώς δεν ανθολογεί συνθέσεις του Μανουήλ Χρυσάφη αλλά ούτε βέβαια και δικές του. Βάσει αυτών των δεδομένων ο κώδικας θα μπορούσε να χρονολογηθεί περί τις αρχές του β΄ μισού του ΙΕ΄ αι. Συγκεκριμένα λοιπόν στο φύλλο 93v, όπου και βρίσκεται ανθολογούμενη σύνθεση θεοτοκίου *Την όντως θεοτόκον· τον θρόνον του παντάνακτος, την καθέδραν Χριστού* σε ήχο πλ. δ΄, αναγράφεται «*Θεοτοκίον από Τα θύματα τα λογικά· ποίημα του αειμνήστου και μακαριωτάτου ιερομονάχου του Χαλκεοπούλου*». Βάσει αυτής της μαρτυρίας θα μπορούσαμε να τοποθετήσουμε την χρονολογία θανάτου του Γερασίμου Χαλκεοπούλου Παλαμά στο β΄ τέταρτο ή το αργότερο στα μέσα του ΙΕ΄ αι.¹

Η έρευνα δεν έχει εντοπίσει μέχρι στιγμής αυτόγραφους μουσικούς κώδικες του Γερασίμου Χαλκεοπούλου. Ο φερόμενος ως αυτόγράφος του, κώδικας 57 της μονής Λειμώνος, μάλλον θα πρέπει να θεωρηθεί πόνημα έτερου αδήλου κωδικογράφου καθώς η χρονολόγηση του, μεταξύ των ετών 1460-1470, τοποθετεί τα όρια του βίου του Χαλκεοπούλου αρκετά αργότερα από την αυγή του β΄ μισού του ΙΕ΄ αι.²

Το επιβεβαιωμένο μελοποιητικό έργο του Χαλκεοπούλου αφορά στην ύλη της Παπαδικής και του Μαθηματαρίου. Συγκεκριμένα, συνέθεσε μέλη αρμόδια για την τέλεση της Θείας Λειτουργίας, ένα *Άγιος, άγιος, άγιος Κύριος Σαβαώθ* με το ακόλουθο *Σε υμνούμεν* σε ήχο πλ. β΄ καθώς και κοινωνικά της εορτής του Ευαγγελισμού, των εορτών της Θεοτόκου, των εορτών του Προδρόμου και της Λειτουργίας των Προηγιασμένων. Ωστόσο, οι πλέον ανθολογούμενες συνθέσεις του ανήκουν στο είδος των μαθημάτων. Πρόκειται για το μάθημα *Τους κήρυκας τους ιερούς* σε πλ. δ΄ ήχο της εορτής των Τριών Ιεραρχών, συντεθειμένο «*προς το Τα θύματα τα λογικά*» του Ξένου Κορώνη, το μάθημα *Ευφραίνέσθωσαν οι ουρανοί* σε πλ. δ΄ ήχο της εορτής του Ευαγγελισμού, έτερο της αυτής εορτής *Ευαγγελίζεται ο Γαβριήλ, προς το Ο διδάσκαλος λέγει*, σε πλ. β΄ ήχο και τέλος, το στιχηρό της εορτής της Μεταμορφώσεως *Όρος το ποτέ ζοφώδες και καπνώδες* σε ήχο δ΄. Παραδίδει επίσης μια σύνθεση ψαλλόμενη στην θ΄ ωδήν, στην εορτήν της Υψώσεως του τιμίου Σταυρού, *Μυστικός ει, θεοτόκε, παράδεισος* σε ήχο πλ. δ΄. Τέλος, σύμφωνα με τις πληροφορίες των κωδίκων, συνέθεσε τον στίχο *Ην πάλοι προκατήγγειλαν οι θαυμαστοί προφήται* ως επιβολή στο προαναφερθέν έργο του Ιωάννου Κλαδά *Σε μεγαλύνομεν την όντως θεοτόκον· Την άσπιλον και άχραντον μητέραν και παρθένον* σε πλ. β΄ ήχο. Πέραν των βεβαιωμένων έργων του, άλλες συνθέσεις οι οποίες ανθολογούνται ήδη κατά τον ΙΕ΄ αι. υπό τον ασαφή τίτλο «*Γερασίμου ιερομονάχου*», αλλά δεν κατέστη δυνατόν με βεβαιότητα να αποδοθούν στον Χαλκεόπουλο, παρατίθενται με επιφύλαξη στο ειδικό εργογραφικό σημείωμα.

Επίσης, ο Χαλκεόπουλος αναφέρεται και ως υμνογράφος στον προαναφερθέντα τίτλο του χειρογράφου ΕΒΕ 2406 «*το μεν μέλος του αυτού [Ιωάννου Κλαδά] οι δε λόγοι εισί κυρ Γερασίμου ιερομονάχου του Χαλκεοπούλου*» όπου και ανθολογείται το μεγαλυνάριο *Σε μεγαλύνομεν την όντως θεοτόκον*. Παρόμοια αναγραφή, «*το μεν μέλος εστίν κυρίου Ξένου του Κορώνη από τα Θύματα τα*

Ανθολογούμενες συνθέσεις του λιγότερο γνωστού Δημήτριου Παλαμά εκ Μεσημβρίας έχουν εντοπιστεί, από τον Ευστρατιάδη, στον λαυρεατικό κώδικα Θ 207 (Ευστρατιάδης, 1936: 62) ενώ ευρύτερη διάδοση και αποδοχή γνώρισε το έργο του Νικολάου Παλαμά εξ Αγχιάλου (βλ. ενδεικτικά στον κώδικα Ιβήρων 1120, φ. 395v, όπου σύνθεση του Νικολάου εμφανίζεται καλλιωπισμένη πρώτα από τον Μάρκου επίσκοπο Κορίνθου και ύστερα από τον Μανουήλ Χρυσάφη).

¹ Τα περιεχόμενα του κώδικος μελετήθηκαν από τον κατάλογο των Δημητρίου Κ. Μπαλαγεώργου - Φλώρας Κρητικού, *Σινά. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων βυζαντινής μουσικής των αποκείμενων*, τόμος Γ΄ (υπό έκδοση· με την ευγενή παραχώρηση των συγγραφέων).

² Αναλυτική περιγραφή του εν λόγω κώδικα δίδεται από τον Μανόλη Χατζηγιακουμή (1975: 25-27).

λογικά, οι δε λόγοι εισί κυρ Γερασίμου ιερομονάχου του Χαλκεοπούλου» απαντάται επίσης στον ίδιο κώδικα, συνοδεύοντας την σύνθεση του θεοτοκίου μαθήματος *Την όντως θεοτόκον· τον θρόνον του παντάνακτος, την καθέδραν Χριστού*. Σύμφωνα λοιπόν με τις δυο αυτές αναγραφές οι στίχοι αυτών των θεοτοκίων, του πρώτου μάλιστα δεκαπεντασύλλαβοι, προέρχονται από την γραφίδα του Γερασίμου Χαλκεοπούλου Παλαμά.

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΜΑΘΗΤΗΣ ΜΑΝΟΥΗΛ ΧΡΥΣΑΦΗ

Στον περισπούδαστο κώδικα Ιβήρων 1120, αυτόγραφη Παπαδική του Μανουήλ Χρυσάφη, του έτους 1458, και μεταξύ των φύλλων 12r-30r, ο συνθέτης ανθολογεί την θεωρητική του συγγραφή *Περί των ενθεωρούμενων τη ψαλτική τέχνη και ων φρονούσι κακώς τινές περί αυτών*. Στο προοίμιο του θεωρητικού αυτού κειμένου ο Χρυσάφης αναφέρει, *επει δε νυν, ο εν ιερομονάχοις Γεράσιμος, των ημετέρων μαθητής τυγχάνων, σπουδαίος τε εστί και φιλομαθής και των καλών ουδέν τι παραδραμείν αυτών βούλεται, πολύ το επικρατούν ορών άτεχνον και αυτός και την ενίων αμάθιαν κυνδινεύουσας της άλλων επιστήμης δόξαι προτιμοτέραν, σφοδρώς έγκειται κανόνας απαιτών τινας παρ' ημών, οίς επόμενος αυτός τε αν έχοιτο του απαίσιτου και τοις άλλοις, είπου δεήσειεν, υφηγητής του ορθού γένοιτο λόγου, και ου φησιν ανήσειν ημας, εως αν αυτώ την αίτησιν εκπληρώσαιμεν* (Conomos, 1985: 36).¹

Αυτή η αναφορά αποτελεί και την πρώτη, ασφαλέστατη μνεία σχετικά με το γεγονός ότι κάποιος Γεράσιμος ιερομόναχος διδάχθηκε την Ψαλτική Τέχνη δίπλα στον Μανουήλ Χρυσάφη. Πλήθος μάλιστα μεταγενεστέρων μουσικών κωδίκων επιβεβαιώνει αυτή την μαρτυρία, ανθολογώντας συνθέσεις αποδιδόμενες στον *Γεράσιμο μαθητή του Χρυσάφου*.

Η σύγχρονη ιστορική και μουσικολογική έρευνα, αρχής γενομένης από τον Γ. Παπαδόπουλο, ταυτίζει τον Γεράσιμο Χαλκεόπουλο με τον μαθητή του Χρυσάφη, τονίζοντας βεβαίως το παράδοξο ότι συνθέσεις του πρώτου ανθολογούνται προγενέστερα από αυτές του διδασκάλου του (Παπαδόπουλος, 1890: 278; Καραγκούνης, 2003: 257-263). Όπως όμως προαναφέρθηκε, ο Γεράσιμος Χαλκεόπουλος ήταν σύγχρονος του Ιωάννη Κλαδά, ενώ βάσει της μαρτυρίας του σιναΐτικου κώδικα 1462, οφείλουμε να τοποθετήσουμε την χρονολογία θανάτου του το αργότερο στα τέλη του α' μισού του ΙΕ' αι. και άρα ίσως προ της συγγραφής του χρυφ. Ιβήρων 1120. Στο κείμενο του Χρυσάφη «ο εν ιερομονάχοις Γεράσιμος» περιγράφεται ως μαθητής «*σπουδαίος τε [...] και φιλομαθής*», ο οποίος «*σφοδρώς έγκειται κανόνας απαιτών τινας παρ' ημών, οίς επόμενος αυτός τε αν έχοιτο του απαίσιτου και τοις άλλοις, είπου δεήσειεν, υφηγητής του ορθού γένοιτο λόγου, και ου φησιν ανήσειν ημας, εως αν αυτώ την αίτησιν εκπληρώσαιμεν*». Γίνεται προφανές από το κείμενο του Χρυσάφη ότι πρόκειται για έναν δραστήριο μαθητή, πιθανότατα νεαρής σχετικά ηλικίας, ο οποίος απαιτεί έντονα την συγγραφή του θεωρητικού, επιθυμώντας μάλιστα, βάσει αυτού, να διδάξει την Ψαλτική Τέχνη. Ακόμα και αν θεωρήσουμε ότι ο Χαλκεόπουλος βρισκόταν εν ζωή το έτος 1458, όταν ο Μανουήλ Χρυσάφης έγραψε τον κώδικα Ιβήρων 1120, σίγουρα - ως σύγχρονος του Κλαδά - θα ήταν σε αρκετά μεγάλη ηλικία. Από την περιγραφή όμως του Μανουήλ διαφαίνεται ένα πρόσωπο μάλλον νεαρό, ενεργό, επίμονο ως προς το αίτημά του, και μάλιστα διατεθειμένο να διδάξει και να μεταφέρει «*τον ορθό λόγο*» της Ψαλτικής Τέχνης και σε άλλους. Επίσης, ο κώδικας Σινά 1462 στον οποίο ανθολογούνται έργα του Χαλκεοπούλου και στον οποίο αναφέρεται ως *αείμνηστος* και *μακαριώτατος* δεν διασώζει κανένα έργο του Χρυσάφη. Τελευταίο και σημαντικότερο όλων, κανένα από τα επιβεβαιωμένα έργα του Χαλκεοπούλου δεν ταυτίζεται με τα αποδιδόμενα στον Γεράσιμο μαθητή του Χρυσάφου.

Εφ' όσον λοιπόν ο Χαλκεόπουλος πιθανότατα δεν είχε μαθητεύσει δίπλα στον Μανουήλ Χρυσάφη, γεννάται το ερώτημα σχετικά με την ταυτότητα του εν λόγω μαθητή Γερασίμου ιερομονάχου. Η αναγραφή *Γερασίμου μαθητού του Χρυσάφου* πρωτοεμφανίζεται σε μουσικούς κώδικες του ΙΖ' αι.² Οι συνθέσεις που συνοδεύονται από την εν λόγω αναγραφή αφορούν στην ύλη

¹ Αναλυτική περιγραφή του εν λόγω κώδικα δίδεται από τον καθηγητή Στάθη (2015: 304-334).

² Βλ. ενδεικτικά: **Λειμώνος 459**, φ. 268r-v, Γερασίμου μαθητού του Χρυσάφου· ήχος α' τετράφωνος, *Αινείτε τον Κύριον*, **Σινά 1283**, φ. 65v, Γερασίμου μαθητού του Χρυσάφου· ήχος α' *Αινείτε τον Κύριον*, **Ιβήρων 949**, φ. 119v, Γερασίμου ιερομονάχου μαθητού κυρ Μανουήλ Χρυσάφου· ήχος γ' *Οι τα Χερουβίμ*.

της Παπαδικής και είναι μελοποιήσεις, σε διαφόρους ήχους, του Κυριακού κοινωνικού καθώς και του χερουβικού ύμνου. Η σύγκριση αυτών των συνθέσεων με τις ομοειδείς και ομόηχες του Γερασίμου ιερομονάχου εκ της μονής των Ξανθοπούλων, ο οποίος εμφανίζεται στην χειρόγραφη παράδοση ήδη από τις αρχές του β' μισού του ΙΕ' αι., αποδεικνύει ότι τα έργα ταυτίζονται απόλυτα. Καθώς λοιπόν τα έργα του Γερασίμου εκ της μονής των Ξανθοπούλων ταυτίζονται με αυτά του μεταγενεστέρως εμφανιζόμενου «Γερασίμου ιερομονάχου και μαθητού του Χρυσάφου» μπορούμε με σχετική ασφάλεια να θεωρήσουμε ότι ο αναφερόμενος από τον ίδιο τον Μανουήλ μαθητής του Γεράσιμος ιερομόναχος είναι ο Γεράσιμος ιερομόναχος εκ της Μονής των Ξανθοπούλων.

Οι παλαιότεροι μουσικοί κώδικες οι οποίοι διασώζουν συνθέσεις του Γερασίμου εκ της μονής των Ξανθοπούλων είναι ο 192 της I. M. Μεταμορφώσεως Μετεώρων και ο σιναϊτικός 1323, χρονολογούμενοι περί τα μέσα και τέλη του ΙΕ' αι. αντίστοιχα.¹ Στους επίσης σιναϊτικούς κώδικες 1463 και 1552, αυτόγραφοι του Θεόδωρου Ροδακινού, ανθολογούνται συνθέσεις, οι οποίες ταυτίστηκαν ως του Γερασίμου εκ της μονής των Ξανθοπούλων, υπό την γενική όμως αναγραφή *Γερασίμου*. Αναλογιζόμενοι μάλιστα την, περί τις αρχές β' μισού του ΙΕ' αι., μαθητεία δίπλα στον Μανουήλ Χρυσάφη, μπορούμε να θεωρήσουμε το γ' τέταρτο του αιώνα ως περίοδο ακμής του μοναχού της μονής των Ξανθοπούλων Γερασίμου.

Ελάχιστα όμως περαιτέρω στοιχεία περί του βίου του συνθέτη αντλούνται από τις χειρόγραφες πηγές καθώς ουδεμία μνεία εντοπίζεται περί της καταγωγής και της χρονολογίας θανάτου του. Η μόνη γνωστή πληροφορία σχετικά με την ζωή του είναι η σχέση του με την Μονή των Ξανθοπούλων. Κατά τον ιστορικό David Balfour η Μονή αποτελεί εξέλιξη του μοναστικού κελιού στο οποίο διαβίωσαν ο μετέπειτα πατριάρχης Κάλλιστος Ξανθόπουλος με τον αδερφό του Ιγνάτιο (Balfour, 1979: 282-283). Επίσης, η ειδική ιστορική έρευνα τοποθετεί, αν και με κάποια επιφύλαξη, την Μονή των Ξανθοπούλων στην Κωνσταντινούπολη. Συγκεκριμένα, στο κείμενο του Φραντζή αναφέρεται ότι ο ιερομόναχος Μακάριος, μοναχός της μονής, υπήρξε πνευματικός του Μανουήλ Παλαιολόγου (Σφρατζή, 2006: 78). Βασίζόμενος σ' αυτήν την πληροφορία ο Janin, στον τρίτο τόμο του έργου του *La geographie ecclesiastique de l' empire Byzantine*, θεωρεί ότι η στενή σχέση του ηγουμένου Μακαρίου με τον αυτοκράτορα προϋποθέτει τοπική εγγύτητα η οποία έμμεσα τοποθετεί την Μονή στην Κωνσταντινούπολη (Janin, 1969: 378-379). Αντίθετα, ο εκκλησιαστικός ιστορικός Μελέτιος αναφερόμενος στον Κάλλιστο Ξανθόπουλο τοποθετεί το μοναστήρι των Ξανθοπούλων στο Άγιο Όρος (Μελέτιος, 1784: 203). Ωστόσο, είναι βέβαιο ότι η συγκεκριμένη μονή υπήρξε πόλος έλξης και ανέδειξε σημαντικές προσωπικότητες με σπουδαίο έργο, είτε ποιμαντικό είτε μουσικό, όπως οι συνθέτες Μάρκος ο Ευγενικός και Γαβριήλ, και οι δυο τέκνα του ίδιου μοναστικού περιβάλλοντος.²

Ο Γεράσιμος εκ της Μονής των Ξανθοπούλων μαρτυρείται στον κώδικα 259 της μονής Λειμώνος, του έτους 1572 ως υπεύθυνος για την καταγραφή σε βυζαντινή παρασημαντική ενός περσικού τραγουδιού, του συνθέτη Abdulkadir Maraghi. Συγκεκριμένα αναφέρεται: *τας νηφ περσικόν του απουλ κατηρ τούτο εγράφη δια ορισμού του μεγάλου αυθέντος παρά κυρ Γερασίμου εκ της μονής των Ξανθοπούλων*. Καθώς η χρονία συγγραφής του κώδικα απέχει περίπου έναν αιώνα από την περίοδο ακμής του εν λόγω Γερασίμου και δεδομένου του ασαφούς χαρακτήρος της αναγραφής, είναι δύσκολο να διευκρινισθεί ποιος ήταν ο «μεγάλος αφέντης» σύμφωνα με την επιθυμία του οποίου ο Γεράσιμος κατέγραψε το περσικό μέλος. Δεδομένης της χρονικής τοποθέτησης της δράσης του στα μέσα και στο γ' τέταρτο του ΙΕ' αι., ο «μεγάλος αφέντης» θα μπορούσε να είναι είτε ο τελευταίος βυζαντινός αυτοκράτορας Κωνσταντίνος Παλαιολόγος είτε ο Μωάμεθ ο Πορθητής, άγνωστο ωστόσο παραμένει ποιος από τους δύο έδωσε την εντολή της καταγραφής του τραγουδιού.³

¹ Αναλυτική περιγραφή του εν λόγω κωδίκων δίδεται από στους καταλόγους των καθηγητών Στάθη (2006, σσ. 60-73) και Μπαλαγεώργου - Κρητικού (2008: 576-581) αντίστοιχα.

² Ο David Balfour θεωρεί ότι και ο ίδιος ο Συμεών Θεσσαλονίκης υπήρξε μέλος της μοναστικής κοινότητας των Ξανθόπουλων (Balfour, 1979: 281).

³ Το ενδιαφέρον των δυο ανδρών για τα μουσικά πράγματα της εποχής τους είναι ήδη γνωστό. Οι χειρόγραφοι μουσικοί κώδικες μας πληροφορούν ότι δι' ορισμού του αυτοκράτορος Κωνσταντίνου, ο Μανουήλ Χρυσάφης συνέθεσε τον στίχο *Εγώ σήμερα γεγέννηκα σε* (βλ. ενδεικτικά στους κώδικες **Δοχειαρίου 337**, φ. 68r. **Ιβήρων 1269**, φ. 41r. **Ξηροποτάμου 318**, φ. 80r). Σχετικά με το ενδιαφέρον του Μωάμεθ για τα μουσικά πράγματα της

Το μελοποιητικό έργο του Γερασίμου εκ της μονής των Ξανθοπούλων αφορά - όπως και αυτό του Γερασίμου Χαλκεοπούλου - στην ύλη της Παπαδικής και του Μαθηματαρίου. Το πρώτο χρονολογικά έργο του που εμφανίζεται στην χειρόγραφη παράδοση είναι μια σύνθεση του χερουβικού ύμνου σε γ' ήχο. Ο παλαιότερος κώδικας στον οποίο ανθολογείται η συγκεκριμένη σύνθεση είναι ο 192 της Ι. Μ. Μεταμορφώσεως Μετεώρων (περί τα μέσα του ΙΕ' αι.).¹ Στο εξής, ο Γεράσιμος εκ των Ξανθοπούλων συνέθεσε ένα αλληλουιάριο του Ευαγγελίου του Όρθρου, σειρά χερουβικών ύμνων, μια σύνθεση του χερουβικού της Λειτουργίας των Προηγιασμένων, μια κατ' ήχον σειρά κοινωνικών *Αινείτε τον Κύριον*, καθώς και κοινωνικά των Χριστουγέννων, των εορτών της Θεοτόκου και των Λειτουργίας των Προηγιασμένων. Τέλος, φαίνεται να έχει συνθέσει ένα μάθημα *Ιδού ψυχή μου ταπεινή* σε βαρύ ήχο καθώς και μια επιβολή *Αξιωθήσονται δόξης* στο στιχηρό της εορτής της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος, *Εις όρος υψηλόν* του Νεοφύτου μοναχού του Ηθικού, σε ήχο δ'. Άλλες συνθέσεις, οι οποίες πιθανότατα αποτελούν έργα του Γερασίμου εκ της μονής των Ξανθοπούλων και μαθητού του Χρυσάφου, παρατίθενται στο ειδικό εργογραφικό σημείωμα.

Όπως προαναφέρθηκε, το συνθετικό έργο των δυο συνθετών αφορά στην ύλη της Παπαδικής και του Μαθηματαρίου. Πληρέστερη και σαφέστερη διάκριση μεταξύ των δυο ομωνύμων μελουργών επιτυγχάνεται μέσω της παράλληλης εξέτασης του corpus των ποιημάτων τους, το οποίο και παρατίθεται στα παρακάτω αναλυτικά εργογραφικά σημειώματα. Επιχειρείται λοιπόν η κατάστρωση μιας, ανά μελουργό, λίστας συνθέσεων, στην οποία συγκαταλέγονται τόσο οι επιβεβαιωμένες, βάσει της αναγραφής αποδιδόμενες κατά περίπτωση, συνθέσεις, όσο και όσες, παρά το γεγονός ότι φέρουν την ασαφή αναγραφή *Γερασίμου* ή *Γερασίμου ιερομονάχου*, είναι δυνατόν, βάσει άλλων, χρονολογικών κυρίως, ενδείξεων να αποδοθούν σε έναν εκ των δυο ομωνύμων συνθετών του ΙΕ' αι.

Μελοποιητικό έργο Γερασίμου Χαλκεοπούλου Παλαμά²

I. Εσπερινός

- Στίχος των ανοιξανταρίων, *Ηδυνθεί αυτό η διαλογή μου*.³
[Κωνσταντονίου 86, (Παπαδική, α' μισό ΙΕ' αι.), φ. 51r, (: *Γερασίμου*)].

εποχής μας ενημερώνει ο ιστορικός Δωρόθεος, περιγράφοντας περιστατικό κατά το οποίο δυο ψάλτες, ο Γεώργιος και ο Γεράσιμος, καταγράφουν μελωδία πέρση μουσικού ενόπιον του Οθωμανού αυτοκράτορα (Δωρόθεος, 1798: 428). Συνδυάζοντας την πληροφορία που μας δίνει ο λεσβιακός κώδικας 259, με την περιγραφή του περιστατικού καταγραφής του περσικού μέλους που μας παρέχει ο Δωρόθεος, θα μπορούσε κανείς να ταυτίσει τον Γεράσιμο εκ των Ξανθοπούλων με τον ψάλτη Γεράσιμο, ο οποίος κατέγραψε την περσική μελωδία κατ' εντολήν του Μωάμεθ. Παρόλο που μια τέτοια ταύτιση φαίνεται εύλογη, δεν θα ήταν καθόλου ασφαλής.

¹ Εκτενής μουσική ανάλυση του εν λόγω χερουβικού παραδίδεται στη διατριβή του καθηγητή Κωνσταντίνου Καραγκούνη (2003, σσ. 259-261), αν και αποδίδεται ως έργο του Γερασίμου Χαλκεοπούλου.

² Στο κυρίως σώμα του παρόντος εργογραφικού σημειώματος καταγράφονται όσοι κώδικες μελετήθηκαν δια αυτοψίας, μέσω της οποίας κατέστη δυνατή η ταύτιση των συνθέσεων και η απόδοση τους στον Γεράσιμο Χαλκεόπουλο Παλαμά. Αρχικά με έντονη γραφή δίδονται η βιβλιοθήκη και ο ταξινομικός αριθμός του χειρογράφου, ακολουθούν τα στοιχεία του, τα φύλλα όπου ανθολογείται η κάθε σύνθεση και τέλος, εντός παρενθέσεως με πλάγια γραφή, η αρκτική αναγραφή της. Σε στρώμα υποσημειώσεων αναφέρονται κώδικες στους οποίους δεν κατέστη δυνατή η αυτοψία καθώς και οι όποιες παρατηρήσεις.

³ Η σύνθεση αποδίδεται με επιφύλαξη ως μέλος του Γερασίμου Χαλκεοπούλου. Η ανθολόγηση της ήδη κατά το α' μισό του ΙΕ' αι. αποκλείει την πιθανότητα να αποτελεί έργο του Γερασίμου εκ της μονής των Ξανθοπούλων καθώς και του μεταγενέστερου Γερασίμου Αγιορείτου. Παρά ταύτα η μοναδικότητα της ανθολόγησης αλλά και η λιτή αναγραφή *Γερασίμου* δεν επιτρέπουν την με βεβαιότητα απόδοσή του έργου στον Χαλκεόπουλο.

II. Μέλη της Θείας Λειτουργίας

- Άγιος άγιος άγιος Κύριος Σαβαώθ με το ακόλουθο Σε υμνούμεν, ήχος πλ. β΄. [Ιβήρων 974, (Παπαδική, α΄ μισό ΙΕ΄ αι.), φ. 182ν, (: Γερασίμου). EBE 2406, (Παπαδική, έτους 1453, χργφ. Ματθαίου μοναχού), φ. 248ν, (: Γερασίμου ιερομονάχου του Χαλκεοπούλου)].

Κοινωνικά

- Κοινωνικός ύμνος της εορτής του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, Εξελέξατο Κύριος, ήχος πλ. δ΄. [Κωνσταμονίτου 86, (Παπαδική, α΄ μισό ΙΕ΄ αι.), φ. 34ν, (: Γερασίμου ιερομονάχου του Χαλκεοπούλου)].
- Κοινωνικός ύμνος θεομητορικών εορτών, Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι, ήχος έσω β΄.¹ [Ιβήρων 985, (Παπαδική, έτους 1425, χργφ. Μανουήλ Βλατηρού), φ. 144ν, (: Γερασίμου ιερομονάχου). Κωνσταμονίτου 86, (Παπαδική, α΄ μισό ΙΕ΄ αι.), φ. 34ν, (: Γερασίμου ιερομονάχου του Παλαμά). Σινά 1529, (Παπαδική, α΄ μισό ΙΕ΄ αι., χργφ. Γρηγορίου Μπούνη Αλυάτη), φ. 193ν, (: Γερασίμου Χαλκεοπούλου). EBE 2406, (Παπαδική, έτους 1453, χργφ. Ματθαίου μοναχού), φ. 254ν, (: Γερασίμου ιερομονάχου του Χαλκεοπούλου εκ της πόλεως της Θεσσαλονίκης). EBE 2837, (Παπαδική, έτους 1457, χργφ. Δημητρίου του Εξακοστή(;)), φ. 167γ, (το λεγόμενον Αθηναίον). EBE 2401, (Παπαδική, ΙΕ΄ αι.), φ. 212ν, (: Γερασίμου ιερομονάχου). I. M. Βαρλαάμ Μετεώρων 211, (Παπαδική, β΄ μισό ΙΕ΄ αι.), φ. 119ν, (: Γερασίμου). Σινά 1463, (Παπαδική, τέλη ΙΕ΄ αι. - αρχές ΙΣΤ΄ αι. [1497-1525], χργφ. Θεόδωρου Ροδακινού), φ. 126ν, (: Γερασίμου). Σινά 1323, (Ανθολογία Εγκόλπιος, τέλη ΙΕ΄ αι. - αρχές ΙΣΤ΄ αι.), φ. 146ν, (: Γερασίμου). I. M. Βαρλαάμ Μετεώρων 210, (Ανθολογία - Μαθηματάριο, αρχές ΙΣΤ΄ αι.), φ. 29γ, (: Γερασίμου ιερομονάχου). Λειμώνος 258, (Ανθολογία, έτους 1527, δύο όμοια συσταχωμένα χργφ, α΄ γραφέας άδηλος μαθητής Αρσενίου ιερομονάχου, β΄ γραφέας Μακάριος διάκονος), φ. 226γ, (: Γερασίμου). Βλατάδων 46, (Παπαδική, έτους 1550, χργφ. Λεοντίου μοναχού), φ. 89ν, (: Γερασίμου Χαλκεοπούλου). Λειμώνος 273, (Ανθολογία, μεταξύ 1500-1550), φ. 84ν, (: Γερασίμου Χαλκεοπούλου). Λειμώνος 282, (Ανθολογία, μεταξύ 1550-1600), φ. 82γ, (: Γερασίμου ιερομονάχου). EBE 943, (Ακολουθία, ΙΖ. αι), φ. 132ν, (: Γερασίμου ιερομονάχου του Χαλκεοπούλου)].
- Κοινωνικός ύμνος θεομητορικών εορτών, Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι, ήχος πλ. δ΄. [EBE 2406, (Παπαδική, έτους 1453, χργφ. Ματθαίου μοναχού), φ. 273ν, (: Γερασίμου ιερομονάχου του Χαλκεοπούλου)].
- Κοινωνικός ύμνος εις μνήμας αγίων, Εις μνημόσυνον αιώνιον εσται δίκαιος, ήχος γ΄.²

¹ Ενδιαφέρον εμφανίζει ο χαρακτηρισμός της συγκεκριμένης σύνθεσης κοινωνικού ως «Αθηναίον», από τον γραφέα του κώδικα EBE 2837. Η ίδια σύνθεση ανθολογείται πιθανότατα και στους παρακάτω κώδικες: Φιλοθέου 122, (Παπαδική, α΄ μισό ΙΕ΄ αι.), φ. 209ν. I. M. Μεταμορφώσεως Μετεώρων 203, (Παπαδική - Μαθηματάριο, β΄ μισό ΙΕ΄ αι.), φ. 62ν. I. M. Μεταμορφώσεως Μετεώρων 308, (Ανθολογία, α΄ μισό ΙΣΤ΄ αι., χργφ. Νίκλου ιερέως και διδασκάλου του Ευαγγελίου), φ. 23γ, (: Γερασίμου Χαλκεοπούλου). Σινά 1559, (Ανθολογία, αρχές ΙΖ΄ αι.), φ. 173ν. Σίμωνος Πέτρας 1, (Ανθολογία, αρχές ΙΖ΄ αι.), φ. 132γ. Ιβήρων 1176, (Ανθολογία, μέσα ΙΖ΄ αι.), φ. 195ν. Ιβήρων 1250, (Παπαδική, μεταξύ 1675-1685, χργφ. Μπαλασίου ιερέως), φ. 349ν, (: Γερασίμου Χαλκεοπούλου). Σινά 1580, (Παπαδική, έτους 1720, χργφ. Ανθίμου Θερμιώτου), φ. 148ν.

² Το εν λόγω μέλος αποδίδεται στον Γεράσιμο Χαλκεόπουλο, καθώς πέραν της σαφής απόδοσης σε αυτόν από τον Κοσμά Μακεδόνα, στον αυτόγραφο του κώδικα Ιβήρων 993 (φ. 111ν, Γερασίμου Χαλκεοπούλου), η αυτή σύνθεση ανθολογείται στον κώδικα Λειμώνος 258 (φ. 227ν) υπό της αναγραφής του αυτού ενώ προηγείται η, επιβεβαιωμένη του Χαλκεοπούλου, σύνθεση Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι σε ήχο β΄ (φ. 226γ). Αξίζει να σημειωθεί ότι στον σιναϊτικό κώδικα 1529 (Παπαδική, α΄ μισό ΙΕ΄ αι., χργφ. Γρηγορίου Μπούνη Αλυάτη, φ.

[**Σινά 1529**, (Παπαδική, α΄ μισό ΙΕ΄ αι., χργφ. Γρηγορίου Μπούνη Αλυάτη), φ. 195r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου, ήχος γ΄ και πλ. δ΄*). **Ιβήρων 1120**, (Παπαδική, έτους 1458, χργφ. Μανουήλ Χρυσάφη), φ. 535r, (: *Γερασίμου Χαλκεοπούλου*). **Σινά 1552**, (Αναστασιματάριο - Ανθολογία, ΙΕ΄ αι. [1476-1500], χργφ. Θεοδώρου Ροδακινού), φ. 161v, (: *Γερασίμου μοναχού*). **Σινά 1463**, (Παπαδική, τέλη ΙΕ΄ αι. - αρχές ΙΣΤ΄ αι. [1497-1525], χργφ. Θεοδώρου Ροδακινού;), φ. 142v, (: *Γερασίμου*). **ΕΒΕ 2401**, (Παπαδική, ΙΕ΄ αι.), φ. 213r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*). **Ι. Μ. Βαρλαάμ Μετεώρων 210**, (Ανθολογία - Μαθηματάριο, αρχές ΙΣΤ΄ αι.), φ. 31v. **Λειμώνος 258**, (Ανθολογία, έτους 1527, δύο όμοια συσταχωμένα χργφ, α΄ γραφέας άδηλος μαθητής Αρσενίου ιερομονάχου, β΄ γραφέας Μακάριος διάκονος), φ. 227v, (: *του αυτού [Γερασίμου]*). **Ιβήρων 993**, (Ανθολογία - Μαθηματάριο, μέσα ΙΖ΄ αι.), φ. 111v, (: *Γερασίμου Χαλκεοπούλου*)].

- Κοινωνικός ύμνος της Θείας Λειτουργίας των Προηγιασμένων δώρων, *Γεύσασθε και ιδετε*, ήχος β΄.¹
[**Σινά 1323**, (Ανθολογία - Εγκόλπιος, τέλη ΙΕ΄ αι. - αρχές ΙΣΤ΄ αι.), φ. 147v, (: *του αυτού [Γερασίμου]*).]
- Ετέρα σύνθεση κοινωνικού ύμνου της Θείας Λειτουργίας των Προηγιασμένων δώρων, *Γεύσασθε και ιδετε*, ήχος πλ. β΄ - νενανω.
[**Σινά 1529**, (Παπαδική, α΄ μισό ΙΕ΄ αι., χργφ. Γρηγορίου Μπούνη Αλυάτη), φ. 218r, (: *Γερασίμου Χαλκεοπούλου*)].

III. Μαθήματα

- *Τους κήρυκας τους ιερούς*, της εορτής των τριών Ιεραρχών, ήχος πλ. δ΄.²
[**Ι. Μ. Μεταμορφώσεως Μετεώρων 192**, (Παπαδική - Μαθηματάριο, μέσα ΙΕ΄ αι.), φ. 350r, (: *Μέλος του Κορώνη, ο εμελώδησε προς το Τα θύματα τα λογικά· η μετάφρασις μετά ταύτα γέγονε παρα του Παλαμά κυρ Γερασίμου*), **Βλατάδων 46**, (Παπαδική, έτους 1550, χργφ. Λεοντίου μοναχού), φ. 237r (: *μέλος κυρού Ξένου του Κορώνη, μετεβλήθη δε παρά κυρού Γερασίμου του Χαλκεοπούλου από το, Τα θύματα τα λογικά*)].
- *Ευφραινέσθωσαν οι ουρανοί και αγαλλιόσθω η γή*, της εορτής του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, ήχος πλ. δ΄.¹

195r), η σύνθεση φέρεi διπλή αρκτική μαρτυρία γ΄ και πλ. δ΄ ήχου. Στους λοιπούς κώδικες ανθολογείται τονισμένη σε γ΄ ήχο.

¹ Η παρούσα σύνθεση ανθολογείται, στον κώδικα Σινά 1323, αμέσως μετά την, επιβεβαιωμένη του Χαλκεοπούλου, σύνθεση *Ποτήριον σωτηρίου λήγομαι* σε ήχο β΄ (φ. 146v). Η αναγραφή *του αυτού* ταυτίζει τους συνθέτες των δύο μελών. Παρά ταύτα, λόγω της μοναδικής ανθολόγησις του συγκεκριμένου μέλους, αυτό αποδίδεται εδώ με επιφύλαξη στον Γεράσιμο Χαλκεόπουλο.

² Μετά από συγκριτική μελέτη της εν λόγω σύνθεσης με το καλοφωνικό στιχηρό *Τα θύματα τα λογικά* του Ξένου Κορώνη, όπως αυτό ανθολογείται στα φύλλα 54v- 55v του κώδικα 1234 (Μαθηματάριο, έτους 1469, χργφ. Ιωάννου Πλουσιαδηνού), παρατηρείται, σε σημεία, μια μικρή μελική διαφοροποίηση της *μετάφρασις* του Χαλκεοπούλου σε σχέση με την πρότυπη σύνθεση. Το εάν λοιπόν η ονομαζόμενη, από τους κωδικογράφους, *μετάφρασις* ή *μεταβολή* (= *μεταβληθέν*) του Γερασίμου αφορά μόνο στο ποιητικό κείμενο του μαθήματος ή και στο μέλος, θα πρέπει να αποτελέσει θέμα αυτόνομης μελέτης, η οποία ίσως επιχειρηθεί στο μέλλον. Η ίδια πιθανότατα σύνθεση ανθολογείται, πάντοτε αποδιδόμενη στον Χαλκεοπούλου και υπό παρόμοιας αναγραφής, και στους εξής κώδικες: **Ι. Μ. Μεταμορφώσεως Μετεώρων 44**, (Μαθηματάριο, μέσα ΙΕ΄ αι., χργφ. Μανουήλ Χρυσάφη;), φ. 301r, **Ιβήρων 975**, (Μαθηματάριο, μέσα ΙΕ΄ αι., χργφ. Μανουήλ Χρυσάφη), φ. 195v, **Ξηροποτάμου 383**, (Μαθηματάριο, β΄ μισό ΙΕ΄ αι.), φ. 141v, **Ιβήρων 1290**, (Μαθηματάριο, αρχές ΙΖ΄ αι.), φ. 302r, **Συλλογή Παναγιού Τάφου 554**, (Μαθηματάριο Μηναιών, Τριωδίου, Πεντηκοσταρίου, έτους 1684, χργφ. Γαβριήλ ιερομονάχου), φ.124v, **Αγίου Παύλου 128**, (Μαθηματάριο, μέσα ΙΗ΄ αι., χργφ. Θεοδοσίου ιεροδιακόνου Χίου), φ. 410r.

[**Σινά 1462**, (Παπαδική - Μαθηματάριο, β' μισό ΙΕ' αι., χργφ Ιωάννου Πλουσιαδηνού;), φ. 304r, (: *Γερασίμου Χαλκεοπούλου*). **Σινά 1504**, (Στιχηράριο Μηναίων - Τριωδίου - Πεντηκοσταρίου, ΙΓ' - ΙΔ' αι., τα φφ. 244-256 προέρχονται από άλλον μεταγενέστερο κώδικα), φ. 255v, (: *Γερασίμου του Παλαμά*). **Σινά 1251**, (Μαθηματάριο Μηνολογίου - Μαθηματάριο Μηνολογίου Μανουήλ Χρυσάφη - Μαθηματάριο Τριωδίου - Πεντηκοσταρίου, β' μισό ΙΕ' αι.), φ. 199r, (: *Γερασίμου Χαλκεοπούλου*). **ΕΒΕ 2401**, (Παπαδική, ΙΕ' αι.), φ. 302v, (: *Γερασίμου Χαλκεοπούλου*)].

- *Ευαγγελίζεται ο Γαβριήλ, της ίδιας εορτής, ήχος πλ. β'.*²
[**Βλατάδων 46**, (Παπαδική, έτους 1550, χργφ. Λεοντίου μοναχού), φ. 260r (: *Έτερον στιχηρόν, προς το Ο διδάσκαλος λέγει, μεταβληθέν παρά κυρ Γερασίμου του Χαλκεοπούλου· συνετέθη και παρά του Χρυσάφου σαφέστατα*). **ΕΒΕ 937**, (Στιχηράριο, έτους 1552), φ. 66v, (: *Έτερον στιχηρόν, προς το Ο διδάσκαλος λέγει, μεταβληθέν παρά κυρ Γερασίμου του Χαλκεοπούλου· συνετέθη και παρά του Χρυσάφου σαφέστατα*)].
- *Όρος το ποτέ ζοφώδες και καπνώδες, της εορτήν της Μεταμορφώσεως του Κυρίου Ιησού Χριστού, ήχος δ'.*³
[**Λειμώνος 282**, (Ανθολογία, μεταξύ 1550-1600), φ. 119r, (: *κυρ Γερασίμου ιερομονάχου*). **Λειμώνος 231**, (Μαθηματάριο, γύρω στο 1700), φ. 221v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου του Χαλκεοπούλου*)].
- *Ένα μεγαλυνάριο θεοτοκίο μάθημα, προς το Ο τρόπος σου, Σε μεγαλύνομεν· το όρος το κατάσκιον, ήχος πλ. δ'.*
[**ΕΒΕ 2411**, (Σύμμικτος μουσικός κώδικας, αρχές ΙΕ' αι.), φ. 250r, (: *του λαμπαδαρίου, μεταβληθέν παρά του ιερομονάχου κυρ Γερασίμου*)].

¹ Βλ. επίσης και **Ξηροποτάμου 383**, (Μαθηματάριο, β' μισό ΙΕ' αι.), φ. 153r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου Χαλκεοπούλου*).

² Η ίδια πιθανότητα, σύνθεση ανθολογείται, υπό της ίδιας αναγραφής και στους εξής κώδικες: **Ιβήρων 975**, (Μαθηματάριο, μέσα ΙΕ' αι., χργφ. Μανουήλ Χρυσάφη), φ. 229v. **Ξηροποτάμου 383**, (Μαθηματάριο, β' μισό ΙΕ' αι.), φ. 183r, (: *προς το, ο διδάσκαλος λέγει, του λαμπαδαρίου [Ιωάννου Κλαδά], μεταβληθέν εξ εκείνου παρά κυρ Γερασίμου ιερομονάχου του Χαλκεοπούλου εις τούτο*). **Mignana 4**, (Μαθηματάριο Ενιαντού - Τριωδίου - Πεντηκοσταρίου, έτους 1678, χργφ. Γαβριήλ ιερομονάχου), φ. 147v. **Συλλογή Παναγίου Τάφου 554**, (Μαθηματάριο Μηναίων, Τριωδίου, Πεντηκοσταρίου, έτους 1684, χργφ. Γαβριήλ ιερομονάχου), φ. 140v. Το πρότυπο του εν λόγω καλοφωνικού στιχηρού αποτελεί θεοτοκίο μάθημα του Ιωάννου Κλαδά, προς το *ο Διδάσκαλος λέγει, Σε μεγαλύνομεν· την άσπιλον αγνήν* όπως αυτό ανθολογείται στον κώδικα ΕΒΕ 2622, (Παπαδική, αρχές ΙΕ' αι.), φφ. 395v-397r. Συγκρίνοντας τις δυο συνθέσεις εντοπίζονται, σε σημεία, μικρές μελικές διαφοροποιήσεις, όπως παράλειψη κάποιων φωνητικών σημαδιών ή και επαναλήψεις θέσεων. Όπως και για την περίπτωση του καλοφωνικού στιχηρού *Τους κήρυκας τους ιερούς* (βλ. παραπάνω), αποτελεί αντικείμενο ειδικής έρευνας ο τρόπος κατά τον οποίο ο Χαλκεόπουλος *μεταβάλλει* μέλη άλλων συνθετών.

³ Η αυτή πιθανότητα σύνθεση ανθολογείται και στους εξής κώδικες: **Ιβήρων 975**, (Μαθηματάριο, μέσα ΙΕ' αι., χργφ. Μανουήλ Χρυσάφη), φ. 300r. **Σινά 1234**, (Μαθηματάριο, έτους 1469, χργφ. Ιωάννου Πλουσιαδηνού), φ. 409v. **Σινά 1251**, (Μαθηματάριο Μηνολογίου - Μαθηματάριο Μηνολογίου Μανουήλ Χρυσάφη - Μαθηματάριο Τριωδίου - Πεντηκοσταρίου, β' μισό ΙΕ' αι.), φ. 260r. **E.D. Clarke 14 (S.C. 18376)**, (Μαθηματάριο - Κρατηματάριο - Ανθολογία, τέλη ΙΕ' - αρχές ΙΣΤ' αι.), φ. 234r. **Ιβήρων 964**, (Μαθηματάριο, έτους 1562, χργφ. Λεοντίου ιερομονάχου Δραγουσιάρη), φ. 158v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου Χαλκεοπούλου*). **Mignana 4**, (Μαθηματάριο Ενιαντού - Τριωδίου - Πεντηκοσταρίου, έτους 1678, χργφ. Γαβριήλ ιερομονάχου), φ. 240v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου Χαλκεοπούλου*). **Συλλογή Παναγίου Τάφου 554**, (Μαθηματάριο Μηναίων, Τριωδίου, Πεντηκοσταρίου, έτους 1684, χργφ. Γαβριήλ ιερομονάχου), φ. 232v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου Χαλκεοπούλου*).

- Ένα μεγαλυνάριο της θ' ωδής της εορτής της υψώσεως του τιμίου και ζωοποιού Σταυρού, *Μυστικός ει, θεοτόκε, παράδεισος, ήχος πλ. δ'*.¹
[**ΕΒΕ 2411**, (Σύμμικτος μουσικός κώδικας, αρχές ΙΕ' αι.), φ. 6ν, (: *Γερασίμου Χαλκεοπούλου*). **Κωνσταμονίτου 86**, (Παπαδική, α' μισό ΙΕ' αι.), φ. 140γ, (: *Γερασίμου*). **Λειμώνος 231**, (Μαθηματάριο, γύρω στο 1700), φ. 13ν, (: *Γερασίμου Χαλκεοπούλου*). **Σινά 1582**, (Μαθηματάριο, έτους 1730, χργφ. Ανθίμου Θερμιώτη), φ. 317ν, (: *Γερασίμου του Χαλκεοπούλου*)].
- Επιβολή *Ην πάλαι προκατήγγειλαν* στο θεοτοκίο μάθημα *Σε μεγαλύνομεν· την άσπilon και άχραντον*, ήχος πλ. β'.²
[**Ιβήρων 985**, (Παπαδική, έτους 1425, χργφ. Μανουήλ Βλατηρού), φ. 61ν, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*). **ΕΒΕ 2406**, (Παπαδική, έτους 1453, χργφ. Ματθαίου μοναχού), φ. 414ν, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*). **Κωνσταμονίτου 86**, (Παπαδική, α' μισό ΙΕ' αι.), φ. 281γ, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*). **ΕΒΕ 2062**, (Ακολουθία, α' μισό ΙΕ' αι.), φ. 154γ, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*). **Ιβήρων 974**, (Παπαδική, α' μισό ΙΕ' αι.), φ. 100ν, (: *Γερασίμου*)].

Υμνογραφικό έργο Γερασίμου Χαλκεοπούλου Παλαμά

- Δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι για το μεγαλυνάριο θεοτοκίο μάθημα *Σε μεγαλύνομεν· την άσπilon και άχραντον*, ήχος πλ. β'.³

¹ Βλ. επίσης: **Ιβήρων 975**, (Μαθηματάριο, μέσα ΙΕ' αι., χργφ. Μανουήλ Χρυσάφη), φ. 23ν, (: *Γερασίμου Χαλκεοπούλου*). **Ι. Μ. Μεταμορφώσεως Μετεώρων 44**, (Μαθηματάριο, μέσα ΙΕ' αι., χργφ. Μανουήλ Χρυσάφη), φ. 59γ, (: *Γερασίμου Χαλκεοπούλου*). **Ξηροποτάμου 383**, (Μαθηματάριο, β' μισό ΙΕ' αι.), φ. 16ν, (: *Γερασίμου Χαλκεοπούλου*). **Σίμωνος Πέτρας 1**, (Ανθολογία, αρχές ΙΖ' αι.), φ. 184ν. **Ιβήρων 991**, (Μαθηματάριο, έτους 1670, χργφ. Κοσμά Μακεδόνας του Αλεκτροπολίτου), φ. 335γ, (: *Γερασίμου Χαλκεοπούλου*). **Mignana 4**, (Μαθηματάριο Ενιαντού - Τριωδίου - Πεντηκοσταρίου, έτους 1678, χργφ. Γαβριήλ ιερομονάχου), φ. 17ν, (: *Γερασίμου Χαλκεοπούλου*). **Συλλογή Παναγίου Τάφου 554**, (Μαθηματάριο Μηναιών - Τριωδίου - Πεντηκοσταρίου, έτους 1684, χργφ. Γαβριήλ ιερομονάχου), φ. 116γ, (: *Γερασίμου Χαλκεοπούλου*).

² Στοιχεία περί του εν λόγω θεοτοκίου μαθήματος δίνονται παρακάτω όπου και παρουσιάζεται αναλυτικά η διάδοσή του στη χειρόγραφη παράδοση.

³ Οι στίχοι του Χαλκεοπούλου παραδίδονται στην διατριβή της Σεβαστής Α. Μαζέρα - Μάμαλη (2008: 164-165). Ως πρότυπο του συγκεκριμένης σύνθεσης εμφανίζεται έτερο θεοτοκίο, προς το *Ο διδάσκαλος λέγει*, του Ιωάννου Κλαδά, όπως αυτό ανθολογείται στον κώδικα ΕΒΕ 2622 μεταξύ των φύλλων 395ν-397γ. Η μελική σχέση των δυο συνθέσεων είναι εμφανέστατη, με την πρώτη όμως να διαφοροποιείται ελαφρώς από την πρότυπη του Κλαδά, αφαιρώντας ή και επαναλαμβάνοντας θέσεις αλλά και φωνητικά σημάδια. Αξίζει εδώ να παρατεθούν οι στίχοι του συγκεκριμένου μεγαλυναρίου του Κλαδά: *Σε μεγαλύνομεν την όντως θεοτόκον, την άσπilon, αγνήν, την άχραντον, την άφθορον, την άσπilon και παναμώμωτον κόρην· υμνήσωμεν πιστοί το ευρύχωρον σκίνωμα θεού, του μεγάλου βασιλέως· την ολόφωτον λυχνίαν και την στάμνον την πάνχυσον, πάντες μεγαλύνομεν. Άξιον εστί ως αληθώς μακαρίζειν σε την θεοτόκον · το καύχημα των ευσεβών υμνήσωμεν· δοξάσωμεν την αιμακάριστον παρθένον, την μόνην ευλογημένην, ευφημήσωμεν και μακαρίσωμεν πάντες γηγενείς. Άξιον εστί μακαρίζειν σε την θεοτόκον, το όρος το κατάσκιον, την γέφυραν, την ουράνιον πύλην, την κλίμακα την επουράνιον, την τιμιωτέραν των χερουβίμ και σεραφίμ ασυγκρίτως· την αδιαφθόρως θεόν λόγον τεκούσαν, την όντως θεοτόκον. τερρε... Μεγαλύνομεν πάντες την όντως θεοτόκον, σε μεγαλύνομεν.* Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι στον κώδικα ΕΒΕ 2411 (φ. 238γ) ανθολογείται ετέρα σύνθεση μεγαλυναρίου υπό της αναγραφής *μεγαλυνάριον ποίημα του αυτού [Ιωάννου Κλαδά] από το ο Διδάσκαλος λέγει· μεταβληθέν παρά του ιερομονάχου κυρ Γερασίμου*. Το παρόν μεγαλυνάριο ταυτίζεται πλήρως ως προς το μέλος με το, ανθολογούμενο στον κώδικα ΕΒΕ 2622, του Κλαδά. Η μόνη διαφοροποίηση, που εξηγεί και την αναγραφή *μεταβληθέν παρά ιερομονάχου κυρ Γερασίμου*, είναι η προσθήκη του στίχου *Άγγελοι εν ουρανó και άνθρωποι επί της γης δοξολογούσι*, αντί των δύο πρώτων στίχων του τροπαρίου *Άξιον εστί, Άξιον εστί ως αληθώς μακαρίζειν σε την θεοτόκον*, με το υπόλοιπο ποιητικό κείμενο να παραμένει αυτούσιο. Γίνεται λοιπόν αντιληπτό ότι πρόκειται για δύο διαφορετικές συνθέσεις θεοτοκίων μαθημάτων, με πρότυπο την σύνθεση του Κλαδά, με την μία να φέρει εντελώς καινοφανές 15σύλλαβο στίχο, έργο του Χαλκεοπούλου, και να απομακρύνεται μερικώς, ως προς το μέλος, από την σύνθεση του λαμπαδαρίου και την δεύτερη να προσθέτει μόνο ένα στίχο, με το μέλος να παραμένει अपαράλλακτο. Θέμα ειδικότερης μελέτης αποτελεί το ποια εκ των δυο συνθέσεων ανθολογείται

[**EBE 2622**, (Παπαδική, αρχές ΙΕ΄ αι.), φ. 397r, (: *το μεν μέλος του αυτού [Ιωάννου Κλαδά]· οι δε λόγοι ιερομονάχου κυρ Γερασίμου του Χαλκεοπούλου*). **EBE 2062**, (Ακολουθία, α΄ μισό ΙΕ΄ αι.), φ. 152v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*). **EBE 2406**, (Παπαδική, έτους 1453, χργφ. Ματθαίου μοναχού), φ. 413v, (: *το μεν μέλος του αυτού [Ιωάννου Κλαδά]· οι δε λόγοι εισί κυρ Γερασίμου ιερομονάχου του Χαλκεοπούλου*)].

- Στίχοι για το θεοτοκίο μάθημα *Την όντως θεοτόκον· τον θρόνον του παντάνακτος*, ήχος πλ. δ΄.¹ [**Ιβήρων 985**, (Παπαδική, έτους 1425, χργφ. Μανουήλ Βλατηρού), φ. 59r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου, προς το Τα θύματα τα λογικά*). **EBE 2406**, (Παπαδική, έτους 1453, χργφ. Ματθαίου μοναχού), φ. 417v, (: *το μεν μέλος εστίν κυρού Ξένου του Κορώνη· από Τα θύματα τα λογικά· οι δε λόγοι εισί κυρού Γερασίμου ιερομονάχου του Χαλκεοπούλου*). **Ιβήρων 1120**, (Παπαδική, έτους 1458, χργφ. Μανουήλ Χρυσάφη), φ. 614v, (: *Γερασίμου Χαλκεοπούλου*). **EBE 904**, (Ακολουθία, ΙΕ΄ αι.), φ. 238r, (: *Γερασίμου του Παλαμά*). **EBE 2062**, (Ακολουθία, α΄ μισό ΙΕ΄ αι.), φ. 157v, (: *του παπά Γερασίμου*). **EBE 2622**, (Παπαδική, αρχές ΙΕ΄ αι.), φ. 400r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου του Χαλκεοπούλου*). **Σινά 1462**, (Παπαδική - Μαθηματάριο, μέσα ΙΕ΄ αι., χργφ. Ιωάννου Πλουσιαδηνού), φ. 93v, (: *Θεοτοκίον από Τα θύματα τα λογικά· ποίημα του αιμνήστου και μακαριωτάτου ιερομονάχου του Χαλκεοπούλου*)].

Μελοποιητικό έργο Γερασίμου εκ της μονής των Ξανθοπούλων²

I. Όρθρος

- **Αλληλουσία**, ήχος πλ. δ΄.
[**I. Μ. Βαρλαάμ Μετεώρων 210**, (Ανθολογία - Μαθηματάριο, αρχές ΙΣΤ΄ αι.), φ. 15r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*). **Ιβήρων 961**, (Ανθολογία - Παπαδική, τέλη ΙΖ΄ αι., χργφ. μαθητού τινός Χρυσάφου του νέου), φ. 95r, (: *Γερασίμου*). **Λειμώνος 459**, (Ανθολογία & Άπαντα

στους παρακάτω κώδικες: **Ιβήρων 985**, (Παπαδική, έτους 1425, χργφ. Μανουήλ Βλατηρού), φ. 60r. **Ιβήρων 1006**, (Μαθηματάριο, έτους 1431, χργφ. Δαβίδ Ραιδεστηνού), φ. 76v. **Κωνσταμονίτου 86**, (Παπαδική, α΄ μισό ΙΕ΄ αι.), φ. 297v. **Ιβήρων 974**, (Παπαδική, α΄ μισό ΙΕ΄ αι.), φ. 99r. **Κουτλουμουσίου 448**, (Ακάθιστος Ύμνος Βενεδίκτου Επισκοποπούλου - Θεοτοκάριον, τέλη ΙΣΤ΄ αι., χργφ. Βενεδίκτου Επισκοποπούλου), φ. 111v.

¹ Όπως δηλώνεται από τον μοναχό Ματθαίο στο φύλλο 417v του αθηναϊκού κώδικα 2406, το ποιητικό κείμενο αποτελεί έργο του Γερασίμου Χαλκεοπούλου. Το κείμενο παραδίδεται στη διατριβή της Σεβαστής Α. Μαζέρα - Μάμαλη (2008: 155). Ήδη από την αναγραφή που συνοδεύει το μέλος στον εν λόγω κώδικα, γίνεται προφανές ότι η σύνθεση είναι αποτέλεσμα ποιητικής επεξεργασίας του μαθήματος *Τα θύματα τα λογικά* του Ξένου Κορώνη. Συγκρίνοντας την με τη σύνθεση του Κορώνη, όπως αυτή ανθολογείται στον σιναϊτικό κώδικα 1234 (Μαθηματάριο, έτους 1469, χργφ. Ιωάννου Πλουσιαδηνού), είναι πρόδηλη η μελική εγγύτητα μεταξύ τους, με την σύνθεση ωστόσο του Χαλκεοπούλου να απομακρύνεται σε σημεία από αυτή του Κορώνη. Η ίδια σύνθεση πιθανότατα ανθολογείται και στους παρακάτω κώδικες: **Ιβήρων 1006**, (Μαθηματάριο, έτους 1431, χργφ. Δαβίδ Ραιδεστηνού), φ. 81r. **Ιβήρων 974**, (Παπαδική, α΄ μισό ΙΕ΄ αι.), φ. 103r. **Ιβήρων 984**, (Παπαδική - Μαθηματάριο, μέσα ΙΕ΄ αι.), φ. 120v, (: *θεοτοκίον μετάβαλμα Γερασίμου*). **Διονυσίου 570**, (Θεωρητικές πραγματείες - Μαθηματάριο, τέλη ΙΕ΄ αι., χργφ. Ιωάννου Πλουσιαδηνού), φ. 163r, (: *προς το, Τα θύματα τα λογικά· μετάφρασις του κυρίου Γερασίμου*).

² Στο κυρίως σώμα της εργογραφίας του Γερασίμου εκ της μονής των Ξανθοπούλων αναφέρονται μόνον οι κώδικες στους οποίους τα έργα ανθολογούνται σαφώς υπό τον τίτλο «*Γερασίμου ιερομονάχου εκ της Μονής των Ξανθοπούλων*» ή «*Γερασίμου μαθητού Μανουήλ Χρυσάφου*», καθώς και οι κώδικες οι οποίοι μολονότι παραδίδουν τα έργα υπό την ένδειξη «*Γερασίμου*» χωρίς περαιτέρω στοιχεία, μελετήθηκαν δια αυτοψίας, μέσω της οποίας κατέστη δυνατή η απόδοση των έργων στον Γεράσιμο εκ της Μονής των Ξανθοπούλων. Σε υποσημειώσεις αναφέρονται οι κώδικες στους οποίους ανθολογούνται έργα υπό την ένδειξη «*Γερασίμου*» αλλά δεν κατέστη δυνατόν να μελετηθούν με αυτοψία. Τέλος, οι όποιες παρατηρήσεις και σχολιασμοί σχετικά με την πατρότητα ορισμένων συνθέσεων παρατίθενται επίσης στο στρώμα των υποσημειώσεων.

Πέτρου Μπερεκέτη, γύρω στο 1700, χργφ. Παύλου ιερέως;), φ. 212v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*). **Σινά 1299**, (Παπαδική, έτους 1715, χργφ. Αθανασίου ιερομονάχου εκ Μουδανιών), φ. 275r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*). **Σινά 1580**, (Παπαδική, έτους 1720, χργφ. Ανθίμου Θερμιώτου), φ. 221v, (: *Γερασίμου*). **I. Μ. Αγίου Στεφάνου 52**, (Παπαδική, έτους 1743, χργφ. Ιωάννου πρωτοψάλτου), φ. 230v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*). **Σινά 1551**, (Παπαδική, β' μισό ΙΗ' αι., χργφ. αδήλου μαθητού Πέτρου Μπερεκέτη), φ. 303r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*). **Σινά 1473**, (Παπαδική, έτους 1770), φ. 309r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*), **Ξηροποτάμου 307**, (Παπαδική, ετών 1767 και 1770, χργφ. Αναστασίου Βάια), φ. 272v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου και φοιτητού αυτού [Μανουήλ Χρυσάφου]*), **Ιβήρων 987**, (Παπαδική, μετά το 1731), φ. 298r, (: *Γερασίμου*). **Βιβλιοθήκη Κ. Α. Ψάχου 72**, (Παπαδική, έτους 1766, χργφ. Ιωάννου Τραπεζούντιου), φ.222r-v, (: *κνρ Γερασίμου φοιτητού αυτού [Μανουήλ Χρυσάφου]*)).

II. Μέλη της Θείας Λειτουργίας

Χερουβικά

- *Οι τα χερουβίμ, ήχος γ'.*¹
[I. Μ. Μεταμορφώσεως 192, (Παπαδική - Μαθηματάριο, μέσα ΙΕ' αι.), φφ. 138v-141r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου των Ξανθοπούλων*). **Δοχειαρίου 315**, (Ανθολογία, τέλη ΙΣΤ' αι. - αρχές ΙΖ' αι.), μεταξύ φφ.121r-126v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου των Ξανθοπούλων*). **Βιβλιοθήκη Οικουμενικού Πατριαρχείου, τμήμα Κωνσταντίνου Ανανιάδου 6**, (Ανθολογία, έτους 1680, χργφ. Κοσμά Μακεδόνας ο εκ της Μονής Ιβήρων), φφ. 49v-50r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου μαθητού του Χρυσάφου*). **Φιλοθέου 133**, (Ανθολογία, τέλη ΙΖ' αι.), φ. 68r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου μαθητού του Χρυσάφου*). **Ιβήρων 949**, (Ανθολογία, γύρω στο 1700), φ. 119v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου μαθητού του Χρυσάφου*). **Λειμώνος 459**, (Ανθολογία & Άπαντα Πέτρου Μπερεκέτη, έτος γύρω στο 1700, χργφ. Παύλου ιερέως;), φφ. 225r-226r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*). **Δοχειαρίου 337**, (Ανθολογία, έτους 1764, χργφ. Δημητρίου Λώτου), φ. 189r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου μαθητού του Χρυσάφου*). **Ξηροποτάμου 307**, (Παπαδική, ετών 1767 και 1770 χργφ. Αναστασίου Βάια), φ. 286v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου μαθητού του Χρυσάφου*). **Ιβήρων 1096**, (Ανθολογία, τέλη ΙΖ' αι.), φφ. 87v-88v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου μαθητού του Χρυσάφου*). **Ιβήρων 961**, (Ανθολογία - Παπαδική, τέλη ΙΖ' αι., χργφ. μαθητού τινός Χρυσάφου του νέου), φφ.97r-98r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου μαθητού του Χρυσάφου*). **I. Μ. Αγίου Στεφάνου 19**, (Παπαδική, α' μισό ΙΗ' αι.), φφ. 295r-296r, (: *Γερασίμου*), **I. Μ. Αγίου Στεφάνου 52**, (Παπαδική, έτους 1743, χργφ. Ιωάννου πρωτοψάλτου), φφ. 243r -244r, (: *Γερασίμου φοιτητού αυτού [Μανουήλ Χρυσάφου]*), **I. Μ. Αγίου Στεφάνου 127**, (Πανδέκτη, γ' τέταρτο ΙΗ' αι. χργφ. πιθανόν Δανιήλ πρωτοψάλτου), φφ. 202r-v, (: *Γερασίμου*). **Σινά 1473**, (Παπαδική, έτους 1770), φφ. 325v - 327r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*), **Λειμώνος 8**, (Ανθολογία, τέλη ΙΗ' αι.), φ. 154r-v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*)].
- *Οι τα χερουβίμ (δεύτερη σύνθεση), ήχος γ'.*²
[I. Μ. Αγίου Στεφάνου 19, (Παπαδική, α' μισό ΙΗ' αι.), φ. 296r, (: *του αυτού [Γερασίμου]*)].

¹ Δεν κατέστη δυνατό να γίνει αυτοψία στους παρακάτω κώδικες: **Βιβλιοθήκη Οικουμενικού Πατριαρχείου τμήμα Κωνσταντίνου Ανανιάδου 6**, **Φιλοθέου 133**, **Ιβήρων 949**, **Δοχειαρίου 337**, **Ξηροποτάμου 307**. Βλ. επίσης: **I. Μ. Προφήτου Ηλίου Ύδρας 597**, (Παπαδική, τέλη ΙΖ' αι.), φ. 231r.

² Η παρούσα σύνθεση εντοπίστηκε ανθολογούμενη μόνο στον συγκεκριμένο κώδικα. Ως εκ τούτου, και παρά την σαφή απόδοση, από τον κωδικογράφο, του μέλους ως ποίημα «του αυτού» Γερασίμου (προηγείται, στο φ. 295r, το χερουβικό σε γ' ήχο του Γερασίμου εκ της μονής Ξανθοπούλων και μαθητού του Μανουήλ Χρυσάφου), στο εκτιθέμενο εργογραφικό σημείωμα συγκαταλέγεται με επιφύλαξη.

- *Οι τα χερουβίμ, ήχος πλ. α΄.*¹
[**Σινά 1323**, (Ανθολογία εγκόλπιος, τέλη ΙΕ΄ αι. - αρχές ΙΣΤ΄ αι.), φ. 100v-102v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*)].
- *Οι τα χερουβίμ, ήχος πλ. δ΄.*²
[**Λειμώνος 238**, (Ανθολογία, έτος γύρω στο 1700, χργφ. αδήλου μαθητού Κοσμά του Μακεδόνας και Δαμιανού ιερομονάχου του Βατοπεδινού), φφ. 247v-249r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου μαθητού του Χρυσάφου*)].
- Χερουβικό της Λειτουργίας των Προηγιασμένων Δώρων *Νυν αι δυνάμεις*, ήχος πλ. β΄.
[**Βλατάδων 46**, (Παπαδική, έτους 1550, χργφ. Λεοντίου μοναχού), φφ. 104v-105r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου εκ της μονής των Ξανθοπούλων*). **Δοχειαρίου 315** (Ανθολογία, τέλη ΙΣΤ΄ αι. - αρχές ΙΖ΄ αι.), φ. 165v, (: *Γερασίμου*)].

Κοινωνικά

- *Αινείτε τον Κύριον, ήχος α΄.*
[**Σινά 1323**, (Ανθολογία εγκόλπιος, τέλη ΙΕ΄ αι. - αρχές ΙΣΤ΄ αι.), φφ. 175r-176r, (: *Του αυτού [Γερασίμου των Ξανθοπούλων]*)].
- *Αινείτε τον Κύριον, ήχος α΄ τετράφωνος (δεύτερη σύνθεση).*³
[**Σινά 1463**, (Παπαδική, τέλη ΙΕ΄ αι. - αρχές ΙΣΤ΄ αι. [1497-1525], χργφ. Θεοδώρου Ροδακινού;), φ. 109r-v, (: *Γερασίμου*). **Βλατάδων 46**, (Παπαδική, έτους 1550, χργφ. Λεοντίου μοναχού), φ. 88r-v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου των Ξανθοπούλων*). **Σινά 1283**, (Ανθολογία, γ΄ τέταρτο ΙΖ΄ αι.), φφ. 65v-66r, (: *Γερασίμου μαθητού του Χρυσάφου*). **Ι. Μ. Προφήτου Ηλίου 597**, (Παπαδική, τέλη ΙΖ΄ αι.), 279v, (: *Γερασίμου καθηγητού (sic) του Χρυσάφου*). **Βιβλιοθήκη Οικουμενικού Πατριαρχείου, τμήμα Κωνσταντίνου Ανανιάδου 6**, (Ανθολογία, έτους 1680, χργφ. Κοσμά Μακεδόνας ο εκ της Μονής Ιβήρων), φ. 69r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου μαθητού του Χρυσάφου*). **Λειμώνος 459**, (Ανθολογία & Άπαντα Πέτρου Μπερεκέτη, έτος γύρω στο 1700, χργφ. Παύλου ιερέως;), φ. 268r-v, (: *Γερασίμου μαθητού του Χρυσάφου*). **Λειμώνος 238**, (Ανθολογία, έτος γύρω στο 1700, χργφ. αδήλου

¹ Η χρονολόγηση του παρόντος κώδικος (τέλη ΙΕ΄ αι.) αποκλείει τον μεταγενέστερο Γεράσιμο αγιορείτη, με περίοδο ακμής τα τέλη ΙΣΤ΄ αι. ως συνθέτη του μέλους. Η σύνθεση αποτελεί ποίημα είτε του Γερασίμου Χαλκεοπούλου είτε του Γερασίμου εκ της μονής των Ξανθοπούλων. Καθώς όμως το σύνολο σχεδόν του έργου του Γερασίμου Χαλκεοπούλου ανθολογείται ήδη κατά το α΄ μισό του ΙΕ΄ αι., η σύνθεση αποδίδεται με επιφύλαξη στον δεύτερο Γεράσιμο.

² Η σύνθεση αποδίδεται, παρά την σαφή αναγραφή, με σχετική επιφύλαξη στον Γεράσιμο εκ της μονής των Ξανθοπούλων λόγω της μοναδικότητας της ανθολόγησής της.

³ Δεν κατέστη δυνατό να γίνει αυτοψία στους παρακάτω κώδικες: **Ι. Μ. Προφήτου Ηλίου 597, Βιβλιοθήκη Οικουμενικού Πατριαρχείου τμήμα Κωνσταντίνου Ανανιάδου 6**. Επίσης στους κατωτέρω αναφερομένους κώδικες ανθολογείται ένα εκ των δύο κοινωνικών *Αινείτε τον Κύριον* του Γερασίμου εκ της Μονής των Ξανθοπούλων χωρίς να διευκρινίζεται αν πρόκειται για την σύνθεση σε α΄ ήχο ή σε α΄ ήχο τετράφωνο: **Jesus College 33**, (Προθεωρία, Ανθολογία, Εκλογή Μαθηματάρου, έτους 1635, χργφ. Μελετίου ιερομονάχου). **Ιβήρων 1193**, (Ανθολογία, α΄ μισό ΙΖ΄ αι.), φ. 75v. **Σινά 1300**, (Ανθολογία - Αναστασιματάριο Χρυσάφη του νέου, έτους 1670, χργφ. Κοσμά Αλεκτροπολίτου), 136r. **Ιβήρων 1180**, (Ανθολογία - Στιχηράριο Σεπτεμβρίου - Φεβρουαρίου, β΄ μισό ΙΖ΄ αι., χργφ. Κοσμά Μακεδόνας), φ. 59r. **Ι. Μ. Προφήτου Ηλίου 630**, Αναστασιματάριο Χρυσάφου του νέου - Ανθολογία, αρχές ΙΗ΄ αι.), φ. 138r. **Σινά 1299**, (Παπαδική, έτους 1715, χργφ. Αθανασίου ιερομονάχου εκ Μουδανιών), φ. 275r. **Ξηροποτάμου 229**, (Ανθολογία - Μαθηματάριο, α΄ μισό ΙΗ΄ αι.), φ. 92r. **Δοχειαρίου 337**, (Ανθολογία (παλαιών διδασκάλων), έτους 1764, χργφ. Δημητρίου Λώτου), φ. 189r. **Σινά 1551**, (Παπαδική, β΄ μισό ΙΗ΄ αι, χργφ. αδήλου μαθητού Πέτρου Μπερεκέτη), δύο συνθέσεις στα φύλλα 384v και 390r. **Αγίου Παύλου 37**, (Ανθολογία, β΄ μισό ΙΗ΄ αι.), μεταξύ φφ. 409-447 (: *Γερασίμου διακόνου*).

μαθητού Κοσμά του Μακεδόνας και Δαμιανού ιερομονάχου του Βατοπεδινού), φφ. 291v-292r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου του αγιορείτου*). **Σινά 1295**, (Ανθολογία - Μαθηματάριο, αρχές ΙΗ΄ αι.), μεταξύ φφ. 180v-184r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου των Ξανθοπούλων*). **I. Μ. Αγίου Στεφάνου 127**, (Πανδέκτη , γ΄ τέταρτο ΙΗ΄ αι. χργφ. πιθανόν Δανιήλ πρωτοψάλτου), φ. 274v, (: *κνρ Γερασίμου ιερομονάχου και φοιτητού αυτού [Χρυσάφου]*). **ΕΒΕ 2175**, (Παπαδική, μέσα ΙΗ΄ αι.), φ. 421v, (: Γερασίμου). **Σινά 1473**, (Παπαδική, έτους 1770), φ. 381r-v, (: *Γερασίμου του και φοιτητού αυτού [Χρυσάφου]*). **Λειμώνος 8**, (Ανθολογία, τέλη ΙΗ΄ αι.), φφ. 176v-177r, (: *Γερασίμου και φοιτητού αυτού [Χρυσάφου]*).

- *Αινείτε τον Κύριον, ήχος β΄.*¹

[**Σινά 1552**, (Αναστασιματάριο - Ανθολογία, ΙΕ΄ αι. [1476-1500], χργφ. Θεοδώρου Ροδακινού), φ. 142r, (: *Γερασίμου*). **Σινά 1463**, (Παπαδική, τέλη ΙΕ΄ αι. - αρχές ΙΣΤ΄ αι. [1497-1525], χργφ. Θεοδώρου Ροδακινού;), φ. 128r, (: *Γερασίμου*). **Βλατάδων 46**, (Παπαδική, έτους 1550, χργφ. Λεοντίου μοναχού), φφ. 89v-90r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου των Ξανθοπούλων*). **Ιβήρων 993**, (Ανθολογία - Μαθηματάριο, μέσα ΙΖ΄ αι., χργφ. Κοσμά Μακεδόνας), φ. 106r-v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου των Ξανθοπούλων*)].

- *Αινείτε τον Κύριον, ήχος β΄ (δεύτερη σύνθεση).*

Ιβήρων 961, (Ανθολογία - Παπαδική, τέλη ΙΖ΄ αι., χργφ. μαθητού τινός Χρυσάφου του νέου), φ. 128r-v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου του Ξανθοπούλου*). **Λειμώνος 459**, (Ανθολογία & Άπαντα Πέτρου Μπερεκέτη, έτος γύρω στο 1700, χργφ. Παύλου ιερέως;), φ. 275r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου των Ξανθοπούλων*). **Σινά 1299**, (Παπαδική, έτους 1715, χργφ. Αθανασίου ιερομονάχου εκ Μουδανιών), φ. 275r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*)].

- *Αινείτε τον Κύριον, ήχος γ΄.*²

[**Σινά 1552**, (Αναστασιματάριο - Ανθολογία , ΙΕ΄ αι. [1476-1500], χργφ. Θεοδώρου Ροδακινού), φφ. 162r-163v, (: *Γερασίμου*). **Σινά 1463**, (Παπαδική, τέλη ΙΕ΄ αι. - αρχές ΙΣΤ΄ αι. [1497-1525], χργφ. Θεοδώρου Ροδακινού;), φφ. 143v-145r, (: *Γερασίμου*). **Βλατάδων 46**, (Παπαδική, έτους 1550, χργφ. Λεοντίου μοναχού), φ. 91r-v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου των Ξανθοπούλων*). **Λειμώνος 245**, (Ανθολογία, έτους 1649, χργφ. Ιακώβου αρχιερέως Γάνου και Χώρας), φφ. 37v-38r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*). **Ιβήρων 993**, (Ανθολογία - Μαθηματάριο, μέσα ΙΖ΄ αι., χργφ. Κοσμά Μακεδόνας), φ. 109v, (: *Γερασίμου*). **Βιβλιοθήκη Οικουμενικού Πατριαρχείου, τμήμα Κωνσταντίνου Ανανιάδου 6**, (Ανθολογία, έτους 1680, χργφ. Κοσμά Μακεδόνας ο εκ της Μονής Ιβήρων), φφ. 74v-75r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου μαθητού του Χρυσάφου*). **Λειμώνος 459**, (Ανθολογία & Άπαντα Πέτρου Μπερεκέτη, έτος γύρω στο 1700, χργφ. Παύλου ιερέως;), μεταξύ φφ. 275r-303v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου των Ξανθοπούλων*). **Λειμώνος 238**, (Ανθολογία, έτος γύρω στο 1700, χργφ. αδήλου μαθητού Κοσμά του Μακεδόνας και Δαμιανού ιερομονάχου του Βατοπεδινού), φ. 302r-v, (: *Γερασίμου*)].

¹ Δεν κατέστη δυνατό να γίνει αυτοψία στον κώδικα **Ιβήρων 993**. Βλ. επίσης: **Σινά 1295**, (Ανθολογία - Μαθηματάριο, αρχές ΙΗ΄ αι.), μεταξύ φφ. 186v-190r. **Αγίου Παύλου 37**, (Ανθολογία, β΄ μισό ΙΗ΄ αι.), μεταξύ φφ. 409-447 (: *Γερασίμου διακόνου*).

² Δεν κατέστη δυνατό να γίνει αυτοψία στους παρακάτω κώδικες: **Βιβλιοθήκη Οικουμενικού Πατριαρχείου, τμήμα Κωνσταντίνου Ανανιάδου 6**, **Λειμώνος 459**. Βλ. επίσης: **Ιβήρων 951**, (Ανθολογία, β΄ μισό ΙΖ΄ αι., χργφ. Γερμανού Ν. Πατρών), φ. 86v. **Σινά 1300**, (Ανθολογία - Αναστασιματάριο Χρυσάφη του νέου, έτους 1670, χργφ. Κοσμά Αλεκτροπολίτου), φ. 139r. **Ιβήρων 1250**, (Παπαδική, αι. ΙΖ΄ (περί το 1675-1685), χργφ. Μπαλασιού ιερέως), φ. 286v. **Ιβήρων 1096**, (Ανθολογία, τέλη ΙΖ΄ αι.), φ. 115r, (: *έντεχνον*). **Ξηροποτάμου 317**, (Ανθολογία, αρχές ΙΗ΄ αι.), μεταξύ φφ. 200v-203v, (: *έντεχνον*). **Ξηροποτάμου 380**, (Παπαδική, έτους 1759, χργφ. Λαυρεντίου ιερομονάχου), φ. 371v. **Δοχειαρίου 332**, (Ανθολογία, έτους 1760, χργφ. Παισιού ιερομονάχου), φ. 237r, (: *έντεχνον*). **Σινά 1551**, (Παπαδική, β΄ μισό ΙΗ΄ αι, χργφ. αδήλου μαθητού Πέτρου Μπερεκέτη), φ. 399r.

ιερομονάχου μαθητού αυτού [Μανουήλ Χρυσάφου]). **Σινά 1473**, (Παπαδική, έτους 1770), φ. 394v-395r, (: Γερασίμου). **Λειμώνος 8**, (Ανθολογία, τέλη ΙΗ΄ αι.), φ. 182r, (: Γερασίμου)].

- *Αινείτε τον Κύριον*, ήχος δ΄.
[**Σινά 1552**, (Αναστασιματάριο - Ανθολογία, ΙΕ΄ αι. [1476-1500], χργφ. Θεοδώρου Ροδακινού), φφ. 186r-v, (: Γερασίμου). **Σινά 1323**, (Ανθολογία εγκόλπιος, τέλη ΙΕ΄ αι. - αρχές ΙΣΤ΄ αι.), φφ. 171v-172r, (: Γερασίμου των Ξανθοπούλων). **Σινά 1463**, (Παπαδική, τέλη ΙΕ΄ αι. - αρχές ΙΣΤ΄ αι. [1497-1525], χργφ. Θεοδώρου Ροδακινού;), φ. 162r-v, (: Γερασίμου). **Βλατάδων 46**, (Παπαδική, έτους 1550, χργφ. Λεοντίου μοναχού), φφ. 93v-94r, (: Γερασίμου ιερομονάχου των Ξανθοπούλων)].
- *Αινείτε τον Κύριον*, ήχος δ΄ (δεύτερη σύνθεση).¹
[**Λειμώνος 273**, (Ανθολογία, μεταξύ ετών 1500-1550), φ. 83r-v, (: Γερασίμου). **Λειμώνος 245**, (Ανθολογία, έτους 1649, χργφ. Ιακώβου αρχιερέως Γάνου και Χώρας), φφ. 39v-40r, (: Γερασίμου). **Σινά 1283**, (Ανθολογία, γ΄ τέταρτο ΙΖ΄ αι., χργφ. αδήλου μαθητού Μπαλασίου ιερέως), φ. 79v, (: Γερασίμου). **Λειμώνος 238**, (Ανθολογία, γύρω στο 1700, χργφ. αδήλου μαθητού Κοσμά του Μακεδόνας και Δαμιανού ιερομονάχου του Βατοπεδινού), φ. 306r-v, (: Γερασίμου ιερομονάχου του αγιορείτου). **Λειμώνος 8**, (Ανθολογία, τέλη ΙΗ΄ αι.), φ. 184r, (: Γερασίμου)].
- *Αινείτε τον Κύριον*, ήχος πλ. α΄.²
[**Σινά 1323**, (Ανθολογία εγκόλπιος, τέλη ΙΕ΄ αι. - αρχές ΙΣΤ΄ αι.), φφ. 174r-175r, (: Γερασίμου των Ξανθοπούλων). **Σινά 1463**, (Παπαδική, τέλη ΙΕ΄ αι. - αρχές ΙΣΤ΄ αι. [1497-1525], χργφ. Θεοδώρου Ροδακινού;), φ. 179v, (: Γερασίμου). **Βλατάδων 46**, (Παπαδική, έτους 1550, χργφ. Λεοντίου μοναχού), φ. 95r-v, (: Γερασίμου ιερομονάχου των Ξανθοπούλων)].
- *Αινείτε τον Κύριον*, ήχος πλ. β΄.
[**Σινά 1323**, (Ανθολογία εγκόλπιος, τέλη ΙΕ΄ αι. - αρχές ΙΣΤ΄ αι.), φφ. 158r-159r, (: Γερασίμου των Ξανθοπούλων). **Σινά 1463**, (Παπαδική, τέλη ΙΕ΄ αι. - αρχές ΙΣΤ΄ αι. [1497-1525], χργφ. Θεοδώρου Ροδακινού;), φ. 196r, (: Γερασίμου). **Βλατάδων 46**, (Παπαδική, έτους 1550, χργφ. Λεοντίου μοναχού), φ. 97r, (: Γερασίμου ιερομονάχου των Ξανθοπούλων). **Ιβήρων 1096**, (Ανθολογία, τέλη ΙΖ΄ αι.), φφ. 125v-126r, (: Γερασίμου ιερομονάχου)].
- *Αινείτε τον Κύριον*, ήχος πλ. β΄.³

¹ Το γεγονός ότι ο παλαιότερος, σύμφωνα με τα έως τώρα δεδομένα, κώδικας (Λειμώνος 273), που ανθολογεί την συγκεκριμένη σύνθεση χρονολογείται μεταξύ των ετών 1500-1550, μας επιτρέπει με βεβαιότητα να αποκλείσουμε τον Γεράσιμο αγιορείτη, μελουργό και κωδικογράφο των τελών του ΙΣΤ΄ αι., ως συνθέτη του παρόντος Κοινωνικού. Το γεγονός ότι ο Γεράσιμος Χαλκεόπουλος δεν φέρεται να έχει συνθέσει κοινωνικά της Κυριακής καθώς και ότι η εν λόγω σύνθεση ανθολογείται αμέσως μετά την ομοειδή σε τρίτο ήχο σύνθεση του Γερασίμου εκ της μονής των Ξανθοπούλων (βλ. ενδεικτικά τους κώδικες Λειμώνος 245, Λειμώνος 238 και Λειμώνος 8), συνηγορεί υπέρ της αποδόσεως της σύνθεσης στον τελευταίο.

² Η αυτή πιθανότητα σύνθεση ανθολογείται καλλωπισμένη από τον Γερμανό Νέων Πατρών, στον αυτόγραφο κώδικά του της μονής **Ιβήρων** με ταξινομικό αριθμό **951** και στο φύλλο 91r (: Γερασίμου· *εκαλλωπίσθη παρ' εμού Νέων Πατρών Γερμανού*). Σε αυτή τη μορφή η σύνθεση ανθολογείται στους παρακάτω κώδικες: **Ιβήρων 1096**, (Ανθολογία, τέλη ΙΖ΄ αι.), φ. 115r, (: Γερασίμου, *εκαλλωπίσθη παρά του Νέων Πατρών*). **Ιβήρων 1297**, (Ανθολογία Εγκόλπιος, έτους 1739, χργφ. Μελχισεδέκ ιεροδιακόνου Παντοκρατορινού), φ. 229r, (: Γερασίμου, *εκαλλωπίσθη παρά του Γερμανού*). **Ξηροποτάμου 317**, (Ανθολογία, αρχές ΙΗ΄ αι.), μεταξύ φφ. 207v-210r, (: Γερασίμου, *καλλωπισθέν υπό του Νέων Πατρών*).

³ Η παρούσα μελοποίηση, στον κώδικα Ιβήρων 1096, ανθολογείται υπό της αναγραφής «του αυτού». Η προηγηθείσα σύνθεση (ομόηχο Κοινωνικό της Κυριακής, φφ. 125v-126r) έχει ταυτιστεί και αποδοθεί στον Γεράσιμο εκ της μονής των Ξανθοπούλων. Παρά ταύτα, η σύνθεση εδώ συγκαταλέγεται με επιφύλαξη στην εργογραφία του εν λόγω Γερασίμου.

[**Ιβήρων 1096**, (Ανθολογία, τέλη ΙΖ΄ αι.), φφ. 126r-v, (: του αυτού [Γερασίμου ιερομονάχου]).
Σινά 1473, (Παπαδική, έτους 1770), φ. 414v-415r, (: Γερασίμου ιερομονάχου)].

- *Αινείτε τον Κύριον*, ήχος βαρύς.¹
[**Σινά 1552**, (Αναστασιματάριο - Ανθολογία, ΙΕ΄ αι. [1476-1500], χργφ. Θεοδώρου Ροδακινού), φ. 251v, (: Γερασίμου ιερομονάχου). **Σινά 1463**, (Παπαδική, τέλη ΙΕ΄ αι. - αρχές ΙΣΤ΄ αι. [1497-1525], χργφ. Θεοδώρου Ροδακινού;), φ. 212v, (: Γερασίμου). **Βλατάδων 46**, (Παπαδική, έτους 1550, χργφ. Λεοντίου μοναχού), φ. 100r-v, (: Γερασίμου ιερομονάχου των Ξανθοπούλων). **Σινά 1295**, (Ανθολογία - Μαθηματάριο, αρχές ΙΗ΄ αι.), φ. 57v, (: Γερασίμου ιερομονάχου), **Σινά 1473**, (Παπαδική, έτους 1770), φ. 419v-420r, (: Γερασίμου ιερομονάχου). **Σινά 1551**, (Παπαδική, β΄ μισό ΙΗ΄ αι., χργφ. αδήλου μαθητού Πέτρου Μπερεκέτη), φ. 423r, (: Γερασίμου ιερομονάχου εκ των Ξανθοπούλων)].
- *Αινείτε τον Κύριον*, ήχος πλ. δ΄.
[**Σινά 1463**, (Παπαδική, τέλη ΙΕ΄ αι. - αρχές ΙΣΤ΄ αι. [1497-1525], χργφ. Θεοδώρου Ροδακινού;), φ. 232v, (: Γερασίμου). **Βλατάδων 46**, (Παπαδική, έτους 1550, χργφ. Λεοντίου μοναχού), φ. 102v-103r, (: Γερασίμου ιερομονάχου των Ξανθοπούλων). **Σινά 1473**, (Παπαδική, έτους 1770), φ. 426r, (: Γερασίμου ιερομονάχου)].
- Κοινωνικός ύμνος θεομητορικών εορτών, *Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι*, ήχος πλ. α΄.
[**Σινά 1323**, (Ανθολογία εγκόλπιος, τέλη ΙΕ΄ αι. - αρχές ΙΣΤ΄ αι.), φ. 176r-v, (: του αυτού [Γερασίμου των Ξανθοπούλων])].
- Κοινωνικός ύμνος των Χριστουγέννων, *Λύτρωσιν απέστειλε Κύριος τω λαώ αυτού*, ήχος α΄.²
[**Ιβήρων 1183**, (Ανθολογία, έτους 1692, χργφ. Κοσμά Μακεδόνας), φ. 134v, (: Γερασίμου μοναχού). **Ιβήρων 961**, (Ανθολογία - Παπαδική, τέλη ΙΖ΄ αι., χργφ. μαθητού Χρυσάφου του νέου), φ. 163v, (: Γερασίμου). **Λειμώνος 459**, (Ανθολογία & Άπαντα Πέτρου Μπερεκέτη, γύρω στο 1700, χργφ. Παύλου ιερέως;), φφ. 313v-314r, (: Γερασίμου ιερομονάχου). **Συλλογή Παναγίου Τάφου 538**, (Παπαδική, α΄ μισό ΙΗ΄ αι), φ. 329v, (: Γερασίμου ιερομονάχου και φοιτητού αυτού [Μανουήλ Χρυσάφου])].
- Κοινωνικός ύμνος της Λειτουργίας των Προηγιασμένων Δώρων, *Γεύσασθε και ίδετε*, ήχος α΄.
[**Σινά 1323**, (Ανθολογία εγκόλπιος, τέλη ΙΕ΄ αι. - αρχές ΙΣΤ΄ αι.), φ. 176v-177r, (: του αυτού [Γερασίμου των Ξανθοπούλων])].

III. Μαθήματα

- *Ιδού ψυχή μου ταπεινή*, σε ήχο βαρύ.
[**Σινά 1552**, (Αναστασιματάριο - Ανθολογία, ΙΕ΄ αι. [1476-1500], χργφ. Θεοδώρου Ροδακινού), φφ. 484v-485v, (: Γερασίμου ιερομονάχου). **Σινά 1463**, (Παπαδική, τέλη ΙΕ΄ αι. - αρχές ΙΣΤ΄ αι. [1497-1525], χργφ. Θεοδώρου Ροδακινού;), φφ. 364r-365v, (: Γερασίμου). **ΕΒΕ 2175**, (Παπαδική, μέσα ΙΗ΄ αι.), φ. 867r, (: Γερασίμου ιερομονάχου εκ της μονής των Ξανθοπούλων).]

¹ Βλ. επίσης: **Ι. Μ. Βαρλαάμ Μετεώρων 210**, (Ανθολογία - Μαθηματάριο, αρχές ΙΣΤ΄ αι.), φ. 37r. **Λειμώνος 459**, (Ανθολογία & Άπαντα Πέτρου Μπερεκέτη, έτος γύρω στο 1700, χργφ. Παύλου ιερέως;), μεταξύ φφ. 275r-303v, (: Γερασίμου ιερομονάχου των Ξανθοπούλων). **Σινά 1299**, (ΠΑΠΑΔΙΚΗ, έτους 1715, χργφ. Αθανασίου ιερομονάχου εκ Μουδανιών), φ. 275r.

² Η συγκεκριμένη σύνθεση συγκαταλέγεται στην εργογραφία του Γερασίμου εκ της Μονής των Ξανθοπούλων και μαθητού του Μανουήλ Χρυσάφου, δεδομένης της αναγραφής του κώδικος της Συλλογής Παναγίου Τάφου 538.

- *Αξιωθήσονται δόξης σε δ' ήχο, επιβολή στο στιχηρό της εορτής της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος, Εις όρος υψηλόν του Νεοφύτου μοναχού του Ηθικού.*
[**Ξηροποτάμου 383**, (Μαθηματάριο, β' μισό ΙΕ' αι.), φ. 211r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου των Ξανθοπούλων*).]

Πέραν όμως των όσων συνθέσεων σημειώθηκαν παραπάνω, στη χειρόγραφη παράδοση διασώζονται συνθέσεις οι οποίες, είτε λόγω της γενικής αναγραφής τους είτε λόγω της ανθολόγησής τους σε κώδικες μεταγενεστέρους του ΙΕ' αι., δεν είναι δυνατό να θεωρηθούν με ασφάλεια έργα του Χαλκεοπούλου ή του Γερασίμου εκ της μονής των Ξανθοπούλων. Ίσως μάλιστα κάποιες εξ αυτών να αποτελούν πονήματα του μεταγενεστέρου μελοποιού Γερασίμου Αγιορείτου του Ιβηρίτη. Η παράθεση τους, παρά ταύτα, στην παρακάτω λίστα στοχεύει στο να καταστήσει το εν λόγω υλικό άμεσα διαθέσιμο προς μετέπειτα μελέτες.

Χερουβικά

- *Οι τα χερουβίμ, ήχος α'.*
[**Ιβήρων 1193**, (Ανθολογία, α' μισό ΙΖ' αι.), φ. 67r, (: *Γερασίμου του Αγιορείτου*). **Ιβήρων 1250**, (Παπαδική, περί το 1675-1685, χργφ. Μπαλασίου ιερέως), φ. 219v, (: *Γερασίμου μοναχού*). **Ιβήρων 1188**, (Αναστασιματάριο Χρυσάφου του νέου, μέσα ΙΖ' αι.), φ. 195r, (: *Γερασίμου του Αγιορείτου*). **Ιβήρων 1297**, (Ανθολογία εγκόλπιος, έτους 1739, χργφ. Μελχισεδέκ ιεροδιακόνου Παντοκρατορινού), φ. 150r, (: *Γερασίμου*)].
- *Οι τα χερουβίμ, ήχος α', δεύτερη σύνθεση*
[**Ιβήρων 1250**, (Παπαδική, περί το 1675-1685, χργφ. Μπαλασίου ιερέως), φ. 220r, (: *Γερασίμου μοναχού*)].
- *Οι τα χερουβίμ, ήχος δ'.*
[**Ιβήρων 949**, (Ανθολογία, τέλη αι. ΙΖ' - αρχές ΙΗ' αι.), φ. 122v, (: *Γερασίμου αγιορείτου*). **Ι. Μ. Προφήτου Ηλίου**, (Παπαδική, τέλη ΙΖ' αι.), φ. 238v, (: *Γερασίμου αγιορείτου*). **Λειμώνος 459**, (Ανθολογία & Άπαντα Πέτρου Μπερεκέτη, γύρω στο 1700, χργφ. Παύλου ιερέως), φ. 231r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου αγιορείτου*). **Σινά 1299**, (Παπαδική, έτους 1715, χργφ. Αθανασίου ιερομονάχου εκ Μουδανίων), φ. 233v, (*Γερασίμου ιερομονάχου*). **Ιβήρων 987**, (Παπαδική, μετά το 1731), φ. 322v, (: *Γερασίμου αγιορείτου*). **Ι. Μ. Αγ. Στεφάνου 52**, (Παπαδική, έτους 1743, χργφ. Ιωάννου πρωτοψάλτου, φ. 249v, (: *Γερασίμου*). **Σινά 1551**, (Παπαδική, β' μισό ΙΗ' αι., χργφ. αδήλου μαθητή Πέτρου Μπερεκέτη), φ. 331v, (: *Γερασίμου αγιορείτου*). **Δοχειαρίου 338**, (Ανθολογία, έτους 1767, χργφ. Δημητρίου Λώτου), φ. 207r, (: *Γερασίμου*). **Σινά 1473**, (Παπαδική, έτους 1770), φ. 334v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*). **Ι. Μ. Αγ. Στεφάνου 127**, (Πανδέκτη, γ' τέταρτο ΙΗ' αι., χργφ. Δανιήλ Πρωτοψάλτου,), φ. 208v, (: *Γερασίμου αγιορείτου*)].
- *Οι τα χερουβίμ, ήχος πλ. α'.*
[**Λειμώνος 287**, (Ανθολογία, γύρω στο 1600), φ. 64r, (: *Γερασίμου*). **Λειμώνος 257**, (Ανθολογία, αρχές ΙΖ' αι.), φ. 100r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*). **Ιβήρων 961**, (Ανθολογία – Παπαδική, τέλη ΙΖ' αι., χργφ. μαθητή Χρυσάφου του νέου), φ. 105r, (: *Γερασίμου*). **Λειμώνος 459**, (Ανθολογία & Άπαντα Πέτρου Μπερεκέτη, γύρω στο 1700, χργφ. Παύλου ιερέως), φ. 235v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*). **Λειμώνος 238**, (Ανθολογία, γύρω στο 1700, χργφ. αδήλου μαθητού Κοσμά του Μακεδόνας και Δαμιανού ιερομονάχου του Βατοπεδινού), φ. 259v, (: *Γερασίμου του αγιορείτου*). **Ι. Μ. Αγ. Στεφάνου 52**, (Παπαδική, έτους 1743, χργφ. Ιωάννου πρωτοψάλτου, φ. 253v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*). **Ι. Μ. Αγ. Στεφάνου 19**, (Παπαδική, α'

μισό ΙΗ΄ αι.), φ. 307r, (: *Γερασίμου*). ΕΒΕ 2175, (Παπαδική, μέσα ΙΗ΄ αι.), φ. 369v, (: *Γερασίμου*). **I. Μ. Αγ. Στεφάνου 127**, (Πανδέκτη, γ΄ τέταρτο ΙΗ΄ αι., χργφ. Δανιήλ Πρωτοψάλτου;), φ. 214v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*). **Σινά 1473**, (Παπαδική, έτους 1770), φ. 340r, (: *Γερασίμου αγιορείτου*)].

- Κοινωνικός ύμνος εις μνήμας αγίων, *Εις μνημόσυνον αιώνιον εσταί δίκαιος*, ήχος β΄.
[I. Μ. Βαρλαάμ Μετεώρων 210, (Ανθολογία - Μαθηματάριο, αρχές ΙΣΤ΄ αι.), φ. 30r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*)].
- Κοινωνικός ύμνος της εορτής των Θεοφανείων, *Επεφάνη η χάρις*, ήχος πλ. δ΄.
[Λειμώνος 259, (Ανθολογία, έτους 1572, χργφ. Γαβριήλ ιερομονάχου), φ. 107v, (: *Γερασίμου*)].
- Κοινωνικός ύμνος της Μεγάλης Πέμπτης, *Του δείπνου σου*, ήχος πλ. β΄.
[Λειμώνος 238, (Ανθολογία, γύρω στο 1700, χργφ. αδήλου μαθητού Κοσμά του Μακεδόνας και Δαμιανού ιερομονάχου του Βατοπεδινού), φ. 285r, (: *συναπτικόν· Γερασίμου του αγιορείτου*). Octave et Melro Merlier 12, (Ανθολογία, γύρω στα 1730-1750), φ. 291v, (: *Γερασίμου του αγιορείτου*)].
- Κοινωνικός ύμνος της Κυριακής του Πάσχα, *Σώμα Χριστού*, ήχος πλ. δ΄.¹
[Ιβήρων 985, (Παπαδική, έτους 1425, χργφ. Μανουήλ Βλατηρού), φ. 162v, (: *Γερασίμου*). **Σινά 1552**, (Αναστασιματάριο - Ανθολογία, ΙΕ΄ αι. [1476-1500], χργφ. Θεοδώρου Ροδακινού), φ. 518v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*). **I. Μ. Βαρλαάμ Μετεώρων 211**, (Παπαδική, β΄ μισό ΙΕ΄ αι.), φ. 142r, (: *Γερασίμου*). **Κουτλουμουσίου 455**, (Παπαδική, τέλη ΙΕ΄ αι. - αρχές ΙΣΤ΄ αι.), φ. 127r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*). **Σινά 1463**, (Παπαδική, τέλη ΙΕ΄ αι. - αρχές ΙΣΤ΄ αι. [1497-1525], χργφ. Θεόδωρου Ροδακινού), φ. 254v, (: *Γερασίμου*)].
- Κοινωνικός ύμνος της Κυριακής του Πάσχα, *Σώμα Χριστού*, ήχος δ΄.
[I. Μ. Βαρλαάμ Μετεώρων 210, (Ανθολογία - Μαθηματάριο, αρχές ΙΣΤ΄ αι.), φ. 45v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*). **Σινά 1463**, (Παπαδική, τέλη ΙΕ΄ αι. - αρχές ΙΣΤ΄ αι. [1497-1525], χργφ. Θεόδωρου Ροδακινού), φ. 255v, (: *Γερασίμου*)].

Μαθήματα

- *Πως εξείπω το μέγα μυστήριον*, της εορτής των Χριστουγέννων, ήχος πλ. δ΄.
[I. Μ. Μεταμορφώσεως Μετεώρων 44, (Μαθηματάριο, μέσα ΙΕ΄ αι., χργφ. Μανουήλ Χρυσάφη;), φ. 233r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*). **I. Μ. Βαρλαάμ Μετεώρων 208**, (Ανθολογία, τέλη ΙΕ΄ αι. - αρχές ΙΣΤ΄ αι.), φ. 29r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*)].
- *Όσιε πάτερ ουκ έδωκας ύπνον σοις οφθαλμοίς*, της εορτής του οσίου Ευθυμίου του Μεγάλου, ήχος πλ. α΄.

¹ Η ανθολόγηση της συγκεκριμένης σύνθεσης ήδη κατά το 1425 από τον Μανουήλ Βλατηρό συνηγορεί υπέρ της αποδόσεως της ως έργο του Γερασίμου Χαλκεοπούλου. Η αναφορά όμως του Ευστρατιάδη (1936: 57) ότι εντοπίζεται ομοειδής σύνθεση στον κώδικα Ε173 της μονής Μ. Λαύρας, αυτόγραφος του Δαβίδ Ραιδεστηνού του έτους 1436, η οποία αποδίδεται στον Γεράσιμο Γαβαλά, δεν μας επιτρέπει να συγκαταλέξουμε με ασφάλεια την εν λόγω μελοποίηση του κοινωνικού ύμνου της Κυριακής του Πάσχα στην σειρά των συνθέσεων του Χαλκεοπούλου.

[**Σινά 1466**, (Μαθηματάριο - Καλοφωνικό Ειρμολόγιο, μεταξύ 1729-1741, χργφ. Ανθίμου ιερομονάχου Θερμιώτου ;), φ.135v, (: *Γερασίμου μοναχού*)].

- *Εξέλθετε έθνη*, της Κυριακής των Βαΐων, ήχος δ΄.
[**Γρηγορίου 3**, (Μαθηματάριο, τέλη ΙΖ΄ αι.), φ. 260r, (: *στιχηρόν κυρ Γερασίμου· καλλωπισμός του κυρ Χρυσάφου*)].
- *Άλλα πέμψον ημίν Χριστέ ο Θεός το πνεύμα σου*, της εορτής της Αναλήψεως, ήχος πλ. δ΄.
[**Σινά 1452**, (Πεντηκοστάριο, έτους 1661, χργφ. Γερασίμου Υαλινά), φ. 269v, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*)].
- *Την του Κυρίου πτωχείαν*, της εορτής του Αγίου Αθανασίου του εν Άθω, ήχος πλ. δ΄.
[**Δοχειαρίου 336**, (Κρατηματάριο, αρχές ΙΣΤ΄ αι.), φ. 158r, (: *του Κορώνη· εκκαλωπίσθη εν συντομία παρά Γερασίμου*)].
- *Ως ένθεος η ζωή σου*, της ίδιας εορτής, ήχος πλ. β΄.
[**Σινά 1234**, (Μαθηματάριο, έτους 1469, χργφ. Ιωάννου ιερέως Πλουσιαδηνού), φ. 364r, (: *Γερασίμου ιερομονάχου*)].

Κρατήματα

- *Ερερερε*, ήχος πλ. δ΄.
[**Ιβήρων 1080**, (Κρατηματάριο - Ακάθιστος Ύμνος, έτους 1668, χργφ. Κοσμά Μακεδόνας), φ. 168v, (: *Γερασίμου*). **Ιβήρων 1261**, (Ακάθιστος Ύμνος Ιωάννου Κλαδά - Κρατηματάριο, έτους 1739, χργφ. Θεοδοσίου Καπελέτη εκ Ναυπλίου), φ. 237r, (: *Γερασίμου*)].
- *Αανεεεαανενανένα*, ήχος α΄.
[**Σινά 1491**, (Ακάθιστος Ύμνος Ιωάννου Κλαδά - Κρατηματάριο, ΙΖ΄ αι), φ. 73r, (: *κυρ Γερασίμου*)].

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η έρευνα βασίστηκε απολύτως στα στοιχεία που παρέχουν οι χειρόγραφοι κώδικες της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος, μονών του Αγίου Όρους και Μετεώρων, της μονής Λειμώνος, της μονής Αγίας Αικατερίνης του όρους Σινά, της Βιβλιοθήκης Ψάχου καθώς και άλλων συλλογών, οι οποίες μελετήθηκαν είτε με αυτοψία είτε μέσω καταλόγων. Τα δεδομένα που προέκυψαν εμπλούτισαν την έρευνα με στοιχεία σχετικά με το βίο και την περίοδο ακμής του Γερασίμου Χαλκεοπούλου. Είμαστε λοιπόν σε θέση να γνωρίζουμε ότι ως περίοδο ακμής του ορίζεται το α΄ τέταρτο του ΙΕ΄ αι. καθότι φαίνεται να συγχρονίζει με τον λαμπαδάριο Ιωάννη Κλαδά. Φαίνεται μάλιστα να έφερε και το επίθετο Παλαμάς, γεγονός που μαρτυρούν τέσσερεις μουσικοί κώδικες του ΙΕ΄ αι., ενώ βάσει της μαρτυρίας του σιναϊτικού κώδικα 1462 οφείλουμε να τοποθετήσουμε την χρονολογία θανάτου του το αργότερο στις αρχές του β΄ μισού του ΙΕ΄ αι. Όπως αναλυτικά παρουσιάστηκε στο κυρίως σώμα του παρόντος κειμένου ο Χαλκεόπουλος δεν θα μπορούσε να υπήρξε μαθητής του Μανουήλ Χρυσάφη. Αντιθέτως η ταύτιση συνθέσεων του Γερασίμου εκ της μονής των Ξανθοπούλων, με περίοδο ακμής το γ΄ τέταρτο του ΙΕ΄ αι., με τις αποδιδόμενες στον μαθητή του Χρυσάφη, μας επιτρέπει να ισχυριστούμε με

σχετική ασφάλεια ότι ο ιερομόναχος αυτός της μονής Ξανθοπούλων διδάχθηκε την υψηλή Ψαλτική Τέχνη κοντά στον μεγάλο διδάσκαλο του ΙΕ΄ αι. Μανουήλ Χρυσάφη.

Δια της παρούσης μελέτης εμπλουτίστηκαν τα στοιχεία αλλά και συμπληρώθηκαν τα κενά σχετικά με την ταυτότητα, τον βίο και το έργο των δυο ομωνύμων συνθετών του ΙΕ΄ αι. Αξίζει εδώ να τονισθεί και η ιστορική σπουδαιότητα των δυο μελοποιών, καθώς ο προγενέστερα εμφανιζόμενος Γεράσιμος Χαλκεόπουλος συγκαταλέγεται στη χορεία των σπουδαίων εκφραστών της, προ της άλωσης, βυζαντινής μουσικής παράδοσης και ο μεταγενέστερος Γεράσιμος εκ των Ξανθοπούλων στους μουσικούς, οι οποίοι κλήθηκαν να διασώσουν και να μεταλαμπαδεύσουν τον ένδοξο βυζαντινό μουσικό πολιτισμό, κατά τις πρώτες μετά την άλωση δεκαετίες.

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ θερμά τον Ηγούμενο της Μονής Λειμώνος Λέσβου Νικόδημο για την φιλοξενία που μου παρείχε κατά την διάρκεια της έρευνάς μου στη βιβλιοθήκη της Μονής.

Ευχαριστώ τους υπαλλήλους του Πατριαρχικού Ιδρύματος Πατερικών Μελετών της Μονής Βλατάδων καθώς και της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος για την εξυπηρέτηση κατά την παρουσία μου στις βιβλιοθήκες τους.

Ιδιαίτερα ευχαριστώ τον υπεύθυνο του Κέντρου Σιναϊτικών Μελετών κ. Κάρμη ο οποίος πάντοτε φιλόξενα δεχόταν τις πολυάριθμες επισκέψεις μου.

Ευχαριστώ επίσης τον υποψήφιο διδάκτορα Δημήτρη Λάσκο για την αμέριστη καλοσύνη του να φωτογραφίσει τα σχετικά με την έρευνά μου χειρόγραφα των Μονών των Μετεώρων.

Τέλος εκ βαθέων ευχαριστώ τους καθηγητές μου κ. Αχιλλέα Χαλδαιάκη, κ. Θωμά Αποστολόπουλο και κ. Δημήτρη Μπαλαγεώργο. Ιδιαίτερα μάλιστα ευχαριστώ την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου κ. Φλώρα Κρητικού, η οποία εξ αρχής παρακολούθησε την πορεία της έρευνας μου, συμβουλευόντας με και ακούγοντας υπομονετικά τους προβληματισμούς μου.

Αναφορές

Balfur D. (1979). *Politico-historical works of Symeon archbishop of Thessalonica (1416/17 to 1429)* (Wiener Byzantinische Studien band XIII). Wien: Verlag der Österreichischen Academie der wissenschaften .

Conomos D. (1985). *The treatise of Manuel Chrysaphes, the lampadarios* (Corpus scriptorium de re musica vol. II). Wien: Verlag der Österreichischen Academie der wissenschaften.

Janin P. (1969). *La geographie ecclesiastique de l' empire Byzantine, tome III, Les eglises et les monasteries*. Paris: Centre Nationale de la Recherche Scientifique.

Δωρόθεος. (1798). *Βιβλίον ιστορικών· περιέχον εν συνόψει διαφόρους και εξόχους ιστορίας*.

Ευστρατιάδης Σ. (1936). Θράκες μουσικοί, *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, ΙΒ΄. 46-75.

Καραγκούνης Κ. (2003). Η παράδοση και εξήγηση του μέλους των χερουβικών της βυζαντινής και μεταβυζαντινής μελοποιίας. Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

Μαζέρα - Μάμαλη Σ. (2008). *Τα μεγαλυνάρια θεοτοκία της Ψαλτικής Τέχνης*. Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

Μελέτιος. (1784). *Εκκλησιαστική Ιστορία, τόμος Γ΄*. Αυστρία.

Μπαλαγεώργος Δ. & Κρητικού Φ. (2008) *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής - Σινά. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων στην βιβλιοθήκη της ιεράς μονής του όρους Σινά, τόμος Α΄*. Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

- Παπαδόπουλος Γ. (1890). Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής. Αθήνα.
- Πολίτης Λ. & Πολίτη Μ. (1991). *Κατάλογος χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος αρ. 1857-2500*. Αθήνα: Γραφείο δημοσιευμάτων της Ακαδημίας Αθηνών.
- Στάθης Γρ. (2006). *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής - Μετέωρα. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων της ελληνικής ψαλτικής τέχνης, βυζαντινής και μεταβυζαντινής, των αποκειμένων εις τας βιβλιοθήκας των ιερών μονών των Μετεώρων*. Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.
- Στάθης Γρ. (1977). *Η 15σύλλαβος υμνογραφία εις την βυζαντινήν μελοποιία και έκδοσις των κειμένων εις εν corpus*. Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.
- Στάθης Γρ. (1993). *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής - Άγιον Όρος. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών μονών και σκητών του Αγίου Όρους, τόμος Γ'*. Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.
- Στάθης Γρ. (2015). *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής - Άγιον Όρος. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών μονών και σκητών του Αγίου Όρους, τόμος Δ'*. Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.
- Στάθης Γρ. (1994). Ιωάννης Κλαδάς ο λαμπαδάριος (γύρω στὸ 1400). Κύκλος Ελληνικής Μουσικής. Βυζαντινοί μελουργοί. Μανουήλ Χρυσάφης ο λαμπαδάριος - Ιωάννης Κλαδάς ο λαμπαδάριος - Ιωάννης Κουκουζέλης ο βυζαντινὸς μαίστωρ (σσ. 47-51). Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.
- Στάθης Γρ. (2003). *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας*. Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.
- Σφραντζής Γ. (2006). *Βραχύ χρονικό. επιμ. Ειρήνης - Σοφίας Κιαπίδου*. Αθήνα: Κανάκη.
- Χατζηγιακουμής Μ. (1975). *Μουσικά χειρόγραφα Τουρκοκρατίας*. Τόμος πρώτος. Αθήνα.

Sensing the “Musical Time” in Eastern Orthodox Chant (Ψαλτική) and in Folklore¹

Jordan Kr. Banev

National Musical Academy “Prof. Pantcho Vladigerov”
Faculty of Theory, Composition and Conducting, Sofia, Bulgaria
jbanev@nma.bg

Abstract: The text examines the sense of time in two traditions: a) in Eastern Orthodox chant known as ψαλτική (*psaltiki*) and b) in folklore. The purpose is to show the interdependence that exists between them which can be explained with their initially oral character. Next, the main features of these two traditions are described as belonging to specific communities which are understood as the basis for any oral tradition. With this community-based methodology, the immediate goal of the article is to demonstrate how close *psaltiki* and folklore are in terms of their sense of time. This, I argue, is perceived as something mysterious and miraculous, something “formulated” completely independently from modern (industrial) time-consciousness. This independent “formulation” provides the folk song or the *psaltiki* with their specific time and expressiveness. The indirect goal of the article is to get closer to the musico-philosophical problem of music interpretation, especially of the “old” (non-modern) singing and playing.

Introduction

Singers and people who play musical instruments usually feel whether (and how) their music is “happening”. They “feel”, that is, if there is a precise correspondence between their fingers, or their lips and the music they hear and want to perform. They can sense the musical sound echoing in their inner hearing, in their mind and, later on, in their memory. In the theory, this “process” of sound duration and comprehension is known as “musical time”. One speaks of “musical time” when one is able to penetrate – by way of theoretical abstraction – beyond the immediate sensory experience of music to precisely this type of inner personal experience of sound. To begin with, this inner experience is never just a sensory experience. It is captured and understood first through our acoustic senses but then taken up to a higher level of comprehension through the power of abstraction. When this sense of “musical time” is first received and then passed on through the chain of generations, we can say that music itself becomes a continuity, a tradition and a culture (and these are all more than just an individual’s choice). There exist myriads of musical traditions, schools, styles, genres etcetera and yet we can find a common denominator between them all in the sense of “musical time”.²

¹ I am using the term “folklore” as applicable to all possible folklore traditions which originate from a non-written, oral source.

² For an analysis of the concept of time with a particular reference to Theodor Adorno’s aesthetics, see most recently Max Paddison, “Adorno, Time, and Musical Time”, *The Opera Quarterly* 29/ 3–4 (2014), 244–252. For a more extended critique of Bergson in relation to Adorno, see also Paddison’s article “Performance, Reification, and Score: The Dialectics of Spatialization and Temporality in the Experience of Music,” *Musicae Scientiae* 8 (Fall 2004), 157–79. The discussion, however, of the tension between “musical time” and “empirical time” is only tangentially relevant for my analysis which builds more on the argument of the Russian philosopher Alexey Losev (1893-1988) who, in substantial agreement with Bergson, argued in his book *Music as the Subject of Logic* (1927) that “Музыкальное время есть не форма или вид протекания событий и явлений музыки, но есть самые эти события и явления в их наиболее подлинной онтологической основе. Музыкальное время собирает разбитые и разбросанные куски бытия воедино, преодолевает тоску пространственного распятия бытия, воссоединяет пространственные и вообще взаимно-отделенные сущности с единством и цельностью времени их бытия. Вечность есть тогда, когда не несколько моментов, а все бесчисленные моменты бытия сольются воедино, и когда, воссоединившись в полноте времен и веков, бытие не застынет в своей идеальной неподвижности, но заиграет всеми струями своей

When I say that such a common denominator exists, I do not mean that because of it we no longer perceive what is otherwise musically and culturally unique and un-repeatable. The tension between these two dimensions is what constitutes our theoretical approaches to oral musical traditions. Thus, the examination of musical phenomena takes place on two simultaneous levels: beginning with the uniqueness of a given musical practice and then searching for a maximum “universal” method with which to approach the variety of individual practices.³ Yet, when moving from an exclusively oral tradition to more hermeneutically developed traditions, such as those that have musical notation, the task of the researcher becomes even more complex. When I study, for example, a *psaltiki* document, where music has acquired a “body” consisting of notation recorded on paper, I have to reconstruct or re-interpret the original incorporeal experience of “musical time”.⁴ What can be immensely helpful here is to begin by examining a crucial similarity between the *psaltiki* tradition and the tradition of folk singing. As I argue in this paper, both *psaltiki* and folk singing depend not so much on correct notation but on their respective living oral traditions which in turn depend on the existence of living musical communities as sole guarantors for the safe transmission of the correct sense of “musical time”.⁵

1. COMMON ASPECTS OF MUSICAL TIME IN *PSALTIKI* AND IN FOLKLORE

Musical time is essentially an inner time. It is a time that belongs to music itself. Thus musical time does not depend on an external objectively measured timing, but is constitutive of itself. What this means is that a given musical piece lasts for as long as it has to last and its duration is not dependent on the time indicated by the watch the conductor or singer may carry on their hand. The time frame of every musical piece is a musical frame and because of this a musical performance can never be measured by the same criteria as, for example, an airport timetable. What I am saying here is that time signatures are an abstraction. They are only reminders for those who already have the experience of a given “musical time”, those who

взаимопроникновенной текучести” (“Musical time is not the form or the way musical events and musical phenomena take place. It is rather these same events and phenomena existing in their genuine ontological basis. Musical time unites all broken up and dispersed parts of being. It overcomes the suffering of all being crucified in space and re-integrates all the particular entities existing in their distinct spaces with time as the ultimate unifying and monolithic force behind their being. Eternity exists not when a few moments are united but when all the countless instances of being are merged together and when being, having united the fullness of all time and every age, is no longer static, remaining frozen in its ideal motionless, but begins to flow, murmuring with all the streams of its interpenetrating fluidity”). А. Ф. Лосев, *Музыка как предмет логики* (Москва, 1927), I.B.2.3. “Основоположения на основе ratio essendi чистого музыкального бытия. б) Музыкальное время”. This year, the Fundamenta Musicae centre at the National Academy of Music in Sofia published a volume which has several articles engaging Losev’s contribution, see И. Йончев et al., *Музикалната философия* (I. Ionchev et al. (eds.), *Musical Philosophy*) (Sofia: Riva Publishers, 2016), esp. Veska Tsinandova’s article “On the Musical Time”, 78-90.

³ It is here that we find the special field of ethno-musicology as a science, as developed in Bulgaria by Стоян Джуджев, *Теория на българската народна музика* (Stoyan Dzudzev, *Theory of Bulgarian Folk Music*), vols 1-4 (София, 1954-61).

⁴ Overcoming this challenge, as many of the participants in our Volos conferences know, is the way to becoming an accomplished *psaltis*.

⁵ My argument, again, develops the insight of Losev who saw himself as working “not only with the facts, but with the specific communities without which the facts themselves cannot be understood.” Losev also discusses what he calls “truly real community” – that is the community which carries, renews and finally gives meaning to any living understanding and sense we search and find. А. Лосев, “Реалността на общото”, *Диалектика на мита* (A. Losev, “The Reality of the Common”, citing the Bulgarian translation, Sofia 2003), 240. The English translation of *The Dialectics of Myth* by Vladimir Marchenkov was published by Routledge in 2003.

know how to play, for example, a piece set in 3/4, or in 6/8 or 9/8 or 11/16 etc. The proper time signature for a given piece is self-evident for every performer-musician and this is why it makes no difference if the music is by a known composer or is anonymous. The fact that the musicians who perform a piece are in effect the final instance where the musical time receives its concrete expression is evidenced in the words of the contemporary Greek composer Andis Skordis: “For me, music is a sculpture of time which acquires its final solid form only in the performance, which in turn can change everything”.⁶

On the other hand, the French researcher Dumont sees music as the unity of time (*unité de temps*). For him, “music is ‘time’ in the sense that it makes itself manifest only in the unity of all times. The ontology of music, as opposed to the ontology of paintings and sculptures, is immediately and necessarily temporal”.⁷ In his article Dumont proceeds to identify several common aspects of musical time, operating in any given musical tradition. Dumont is focusing especially on what he calls “basic intimacy”, “repetition”, and “interpretation”. Building on the insights of St Augustine of Hippo, he sees music as capable of uniting joy and suffering and transforming both into a memory of liberation (*mémoire libératrice*). Music thus has apocalyptic power, in the original Greek sense of the word, revealing the possibility of a marriage between time and eternity, and, ultimately, between everything old and everything new.⁸ Dumont concludes by emphasising that in the moment of its realisation which takes place in the performance, the musical piece simply *is*. It exists in an absolute way – that is, it is literally “ab-solute” – or in other words absolved and, therefore, completely independent from any chain of causality.⁹

2. PARTICULAR ASPECTS OF MUSICAL TIME IN *PSALTIKI* AND IN FOLKLORE

Music “flows” outside of a cause-and-effect relationship. It is for this reason that one cannot “prove” if music is true or false through deductive reasoning. “Musical time” is felt in a way similar to how we feel love where the linearity of ordinary time is abolished and its duration cannot be measured in the usual fragmented way – by seconds, or minutes, or years. It is in this sense that we can apply the category of “miracle” to musical time. By miracle I mean a phenomenon to which, as Losev says, “mechanistic explanations do not succeed in explaining anything substantial about it”.¹⁰ This incompatibility between musical time and objective

⁶ “Η μουσική για μένα είναι ένα γλυπτό χρόνο το οποίο αποκτά μορφή στο περιεχόμενο που εκτελείται και συνεχώς αλλάζει.” Interview online at: <http://www.philenews.com/el-gr/politismos-anthropoi/389/284248/> (visited on 29.07.2016).

⁷ Philippe Capelle-Dumont, “Le temps musical: Entre philosophie et théologie”, *Revue des sciences religieuses* 88/2 (2014), 149-160: “La musique est ‘temps’, au point où elle ne se manifeste que dans l’unité de temps ; son ‘ontologie’, contrairement aux œuvres picturales et sculpturales, est d’emblée et nécessairement temporelle” (152).

⁸ Ibid., 158-159: “Le temps musical, plus que tout autre sans doute, atteste de l’alliance originaire du monde à même la nouveauté de son événement. Sollicitant la réponse créatrice de l’interprète, il nous tient éloigné de l’écoulement fatal et ou des directions maîtrisées, il transforme les temps de la joie et de la souffrance en une mémoire libératrice. Il manifeste ainsi ce que saint Augustin, usant de son lexique philosophique et théologal à la fois, appelait le passage de la *distensio* du temps à l’*intentio* de l’éternité. Pour lui en effet, l’éternité avait épousé le temps. Ces épousailles mystérieuses des origines, la musique, dans son ordre, nous y éveille.”

⁹ Ibid., 155: “C’est que l’œuvre musicale *est* au moment de sa réalisation, elle est l’*inaugural* même, sorti, délié de la chaîne causale, étymologiquement „ab-solue”.

¹⁰ Losev, *The Dialectics of Myth*: “Поэтому механистическое объяснение чуда вовсе ничего существенного в нем не объясняет” (Russian original, part XI.2.b.γ).

measurement is what makes music so close to miracle, and above all to the miracle of life. Just as I can be amazed at the “simple” miracle that I am alive so I can be amazed at the miracle of music happening “here and now”.

This connection between the miracle of music and the miracle of life is most clearly seen in the music which is transmitted orally, and to which both *psaltiki* and folklore belong. Here song is the *way* through which the miraculous stories of past generations remain alive – they are remembered and carried on by the singing community. Thus, to sing means to remember. And memory here is bringing to life those past life-experiences that are important for me today. At the same time, the most important moments in life are always felt and transmitted through the community. The way therefore that a song is performed, or a musical piece is played out, is also carried by the community. In the tradition which is formed in this way, the communal memory is expressed in customs informed by shared narratives (or myths), with a shared commitment to maintaining alive the memory of past miracles. These links are visible in *psaltiki* as well as in folklore. What unites them both is “repetitiveness”. One can see this common characteristic taking various forms in both traditions, expressing itself on the level of musical form (the structure of a musical piece) as well as on the level of melodic patterns.

To begin with, we perceive the identical commitment of *psaltiki* and folklore to repetitiveness in their cyclical character. They both depend on the calendar with its larger and smaller cycles of feasts and food rules (e.g. fasts), with the preparation for a given feast and its proper celebration. To this we have to add also the period which concludes a given celebration with the so called “after-feast”, or “apodosis”, lasting in some exceptional cases like Easter for full 40 days. The year is marked by intertwining cycles – such as the weekly Resurrection cycles, or the seasonal ones like Christmas or Easter – which all have their characteristic songs that are never sung on other occasions. We can see identical principles operating in folklore where, for similar reasons, songs appropriate for the time of harvest are not sung in spring. Most folk dances are similarly restricted to seasons or occasions. They are also traditionally performed *in/as a circle* or semicircle which repeats itself many times until the next dance.¹¹ Because of this shared commitment to cyclical performance, *psaltiki* and folklore have identical inner sense of “musical time”. In both, time duration is not provided. External scientific time has limited applicability here which can perhaps explain why people from traditional societies are much more connected both to their respective folk traditions and to religious faith in general.¹²

Another dimension where *psaltiki* and folklore are compatible is that of shared commitment to melodic patterns.¹³ These are the specific music formulae which in their various combinations define a given *psaltiki* or folklore tradition. The patterns are repeated forming cycles

¹¹ In Bulgaria all traditional dances (народни танци) – namely as *traditional* – are performed in this circle-way, with some “exceptions”, as the traditional dance-for-competition (надиграване) *rachenitsa* (ръченица).

¹² I use the phrase “traditional societies” on purpose as it allows me to emphasise the difference that exists between those societies and the social networks created by modern technology where the only criterion for belonging is the possession of a log-in name and password without any necessarily commitment to a set of doctrinal principles or to a transcendental religious faith. In such “pseudo-societies” children for instance are not admitted and there are no pensioners. In contrast, members of traditional societies or communities do not feel uncomfortable performing their ancient songs and customs in the way a modern man or a woman may feel self-conscious about it. It is perhaps here that we should seek an explanation as to why in these societies there were more temples and churches as opposed to our own century where shops and malls outnumber all religious buildings.

¹³ In the theory of *psaltiki*, we are reminded here of the melodic formulae or patterns (θέσεις), the *trochos* system and the circles or cycles of Koukouzelis.

which grow out of the sense of time which had originally shaped the cyclical nature of both the liturgical and the folk calendars. In both traditions, the expert performer is the one who knows how to *rotate*, i.e. to choose, apply and combine selected patterns (γνώση/χρήση/σύνταξη των κατάλληλων μουσικών θέσεων).

Conclusion

The existence of a shared logic of combining melodic patterns is what proves the kinship relationship between the *psaltiki* and folklore traditions. This also explains why neither of the two can claim methodological autonomy nor be understood as the objects of an autonomous science. Singers accustomed to the one quickly learn the other precisely because they recognise the shared commitment to melodic pattern weaving. Yet, the proficiency in applying the patterns is only acquired by those who are active members of the community as a whole thus living with the larger cycles of the liturgical and the folk calendars. Everyone who becomes a member of such communities by taking part in a *psaltiki* or a folklore performance is thereby called to abandon the modern emancipated sense of linear time. This is a call to entering into the transcendent and even eternal dimension of time¹⁴ – perceived and understood as a cycle – in which the musical “sense of time” remains opened to the miraculous life of soul and spirit.

¹⁴ The relationship between time and eternity is central to Losev’s analysis of myth. In one place, for example, he defines time itself as the “a-logical becoming of eternity” (“время есть алогическое становление вечности”, *The Dialectics of Myth*, VII.5).

A “kind-of-linguistic” approach to contemporary psaltic art

Gerasimos Sofoklis Papadopoulos

National and Kapodistrian University of Athens, School of Philosophy (Philology-Linguistics), Athens
sof.papadopoulos@hotmail.gr

Abstract: In this article I attempt to lay the ground for the development of a descriptive theoretical treatise of contemporary psaltic art, which will cover a high vacuum in the byzantinomusicological literature. My theoretical background consists of saussurean and chomskyan linguistic notions adapted to psaltic art. Specifically: a) I underline the necessity for a descriptive analysis of psaltic art, instead of current prescriptive approaches, b) I consider music to be a structured system, c) I describe music sign as having to facets: the music signified (composer's music idea) and the music signifier (the score and the performance), d) I describe the whole process of music communication which includes a bilateral 'music production' phase (music configuration and performance) and a 'music receipt' phase (listening), e) I point out the importance of synchrony-diachrony distinction especially for the psaltic art case, as well as the priority of synchrony's study, and f) I outline the adept listener's profile, whose basic feature is the music intuition which helps him/her to understand what is accepted and what is unaccepted in the frame of the psaltic music idiom. Regarding the application of the above theories for the analysis of psaltic art's data, I suggest – based on American structuralistic methodology – the following process: a) collection of psaltic compositions notated in New Method, as well as recorded performances by chanters who represent various psaltic 'schools', b) analysis of these corpora in order to distinguish various morphological levels and to find particular music behaviours corresponded to every level, and c) distinction between Modes and modes, where the former correspond to the traditional classification in octoechos and the latter to a pure morphological classification, in order to keep the musicological character of the treatise as well as its practicality.

1. INTRODUCTION

As I was trying to solve some theoretical issues related to Byzantine Music, I was surprised since I realised that there is no theoretical treatise that accurately, clearly and systematically describes the music behaviour of contemporary Orthodox chanters in its entirety, and its variations as well. On contrary, either because of the one-sided focus on issues regarding previous periods of Byzantine Music, or because of the correlation which current theories have with previous theories rather than with psaltic reality, or even because of the influence of greek philology on greek byzantine musicology,

current treatises fail – in my opinion – to give us a clear and comprehensive model which describes contemporary psaltic art. This situation discourages students from studying thoroughly the theory of Byzantine Music as, on the one hand, it seems incomprehensible (which sometimes increases their admiration for it) and, on the other hand, it makes the comparison between Byzantine Music and other music genres difficult.

Inspired by my undergraduate and postgraduate studies of linguistics, I developed the idea to borrow linguistic notions and concepts in order to adjust and use them as a base for the development of a contemporary psaltic art's descriptive theoretical treatise. After all, there is a long tradition of music and language parallelism, since both of them constitute human cognitive systems which share a lot of features, for example, usage of sounds as their basic signs, written representation of their signs in some cultures etc.¹ Also the character of contemporary treatises, as well as their writers' cast of mind, seems to me very similar to the character that traditional grammars and philology had before the Ferdinand de Saussure's catalytic influence, which is considered the father of modern linguistics as he introduced a strict positivistic approach to the study of language. In that way, I claim that ideas and notions developed by Saussure and other linguists of the past century could be extremely useful for a 'kind-of-linguistic' approach to contemporary psaltic art, and this is the idea I am going to unfold below.²

2. SAUSSURE'S IDEAS AND CHOMSKY'S CLARIFICATIONS – AN ADAPTION TO PSALTIC DATA

In 1916, three years after Saussure's death, his students published the lectures he gave in the last period of his life, under the title “Course in General Linguistics”. In this book, language is described as a kind of a *system* which has a particular *structure*, and as a *communication code*. Furthermore, some fundamental linguistic notions are developed, such as *language sign*, '*langage*'-'*langue*'-'*parole*' discrimination, *synchrony-diachrony* discrimination, *paradigmatic-syntagmatic* relationship (see note 21), *descriptive-prescriptive grammar* discrimination etc. Thereafter, I will further develop and correlate with psaltic art such Saussure's notions and ideas which, I believe, could contribute to the purpose of this project.

2.1. Describing, Not Prescribing

Philologists traditionally used to study texts having an artistic value. Thus, following the tradition of Aristotle 'Poetics', they used to pose questions having an evaluative character as they were looking for the *rule*, that is 'what makes a piece of literature better than another'. That cast of mind also applied to the construction of the 'traditional' grammars, which attempt to answer the question 'how must we talk'. On the contrary, Saussure gave a *descriptive* character to linguistics and he proposed the development

¹ This parallelism led to the development of a separate scientific branch in 20th century, Musicolinguistics, which attempts to describe music 'understanding' by using linguistic methodological tools and theories, aiming to finally creatively compare these cognitive systems and find possible correspondences (for more see Antović, 2005, and Papadopoulos (Παπαδόπουλος), 2014).

² I will use Goutsos (Γούτσος), 2012, as my basic source for the linguistic theories I will survey below.

of a new kind of grammars which answer the question 'how do we talk'. Hence, he redefined the notion of the rule as the set of regularities observed in language behaviour of a particular language speakers or in every human language (general rule). That semantic shifting led to a radical expansion of linguists' research field, for whom *every* oral (especially) or written language event constitutes an examinable datum.

It is obvious, I think, that the character contemporary theoretical treatises of Byzantine Music have is identical to the prescriptive model of traditional grammars. Someone could often hear prospective (or even professional) chanters wondering about 'how *should* varys ek tou zo mode be performed' or 'what the *correct* intervals of second mode are', and looking for the answer in a treatise or through asking their teacher. The adoption of a descriptive model would, contrariwise, attempt to answer the question 'how do chanters chant' and to point out possible variations if they are observed systematically¹. Hence, a single music idiom, like Byzantine Music, includes a lot of variations (it is what chanters call psaltic 'school'), in the same way that a single language includes a lot of sociolects or dialects. A linguist has to describe and comprise in their grammar any variation of this language, since for them standard language is but an ideologico-political construction without any special figure inherent of its morphology which could make it somehow 'better' than any other variation. Similarly, from a 'descriptivist' music theorists' perspective any psaltic 'school' constitutes a study object and has to be descriptively analysed: he/she will avoid spending time and labour in order to answer the question 'which of the psaltic 'schools' is the most appropriate'.

2.2. Language as a System and as a Communication Code – What the Music Equivalent is?

Saussure's positivistic approach to language (as an observed object which must be described) led him to conceptualize it as a kind of a *system*, whose every structural element acquire its meaning through its relationship of difference and contrast with the rest of the elements² – just like in chess a knight draw its meaning to the extent that its possible movements are different from other pieces' movements, and it does not matter if it is made of wood or plastic. The 'pieces' of language system are what Saussure called *linguistic sign*, which has two sides: the *signifier*, that is the phonetic realisation of a word or phrase (e.g. the sound [tr'i]), and the *signified*, that is the mental representation caused by this word or phrase (e.g. the 'tree' concept). The relation between the signifier and the signified is arbitrary (i.e. there is no direct connection between the sound 'tr'i' and the concept of a tree), but conventional in the same time (all the Greek speakers participate in a kind of tacit agreement that they say a tree [tr'i] and anything else).

¹ In that way, the description of 'varys ek tou zo' mode would conclude both its variations: that one where ga note is constantly natural and the other where ga note is constantly in sharp.

² This fundamental idea became the base on which structuralism was developed.

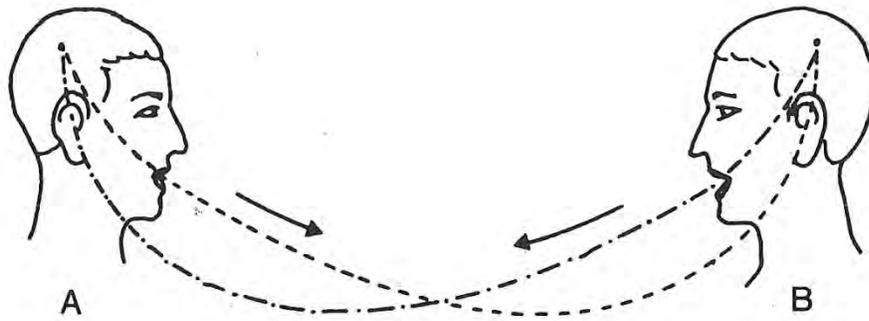


Figure 1: Representation of the linguistic communication taken from Saussure's book

Furthermore, Saussure highlighted the communicative character of language and described linguistic communication as a process in which the concepts (i.e. the signifieds) a speaker has in his/her mind are codified and turn into acoustic images (i.e. signifiers) on the basis of the linguistic system he/she possesses. Thus, they are transported to the interlocutor through his/her ears. In turn, the interlocutor receives the acoustic image and, if he/she belongs to the same linguistic system as the speaker's, he/she decodes and understands the meaning of the utterance (where always a small or big divergence from the speaker's meaning occurs). Subsequently, the interlocutor takes the speaker's role and, in that way, communication is accomplished through dialogue (see Figure 1). Thus, we could distinguish between two main phases of the linguistic communication process: the production phase (speaker – message transmitter) and the receipt phase (interlocutor – message receiver).

As happens with language, music undeniably constitutes a case of *system*, whose every structural element always acquire its meaning from its relation to the rest of the elements¹. However, there is a great issue related to the nature of the music sign, and, especially, if there is (and what is) the *music signified*. There are two main approaches to this topic in Musicolinguistics²: the formalistic, which equates the music signified with the music signifier, and the referential, which correlates the music signified with the emotional reaction of the music listener. In my opinion, while the first approach confuses the signified with the out-of-the-system referential entity (the concept of a tree with the reality of a tree 'out there'), the second one absolutely ignores the composer's role as the protagonist of the music production. Instead of these, I suggest that what corresponds to the linguistic signified in music is the *music idea* the composer has in his/her mind, which is coded on the basis of the internalized rules of his/her music idiom.³ Now, the music signifier and the music signified are related to each other, I think, with a mainly causal (the music idiom determines and schematizes the music idea), partly arbitrary (there is not an absolute determination and that is why composers has personal

¹ In Byzantine Music, the relational character of notes is emerged by the character of the notation itself, where every note sign indicates the interval distance of the note from its previous one.

² See note 1.

³ We could find an evidence of the existance of the music signified in the practice of making *cover versions*, where someone has the feeling that they listen to the 'same' song, although played in a differnt way – that is the same signified with a different signifier (for more see Papadopoulos (Παπαδόπουλος), 2014: 3.2., for an example of covering in psaltic art see Mavroeidis (Μαυροειδής), 1986-7: 205).

features and evolve music), and conventional relationship (there are common mutually accepted rules in a given music idiom).

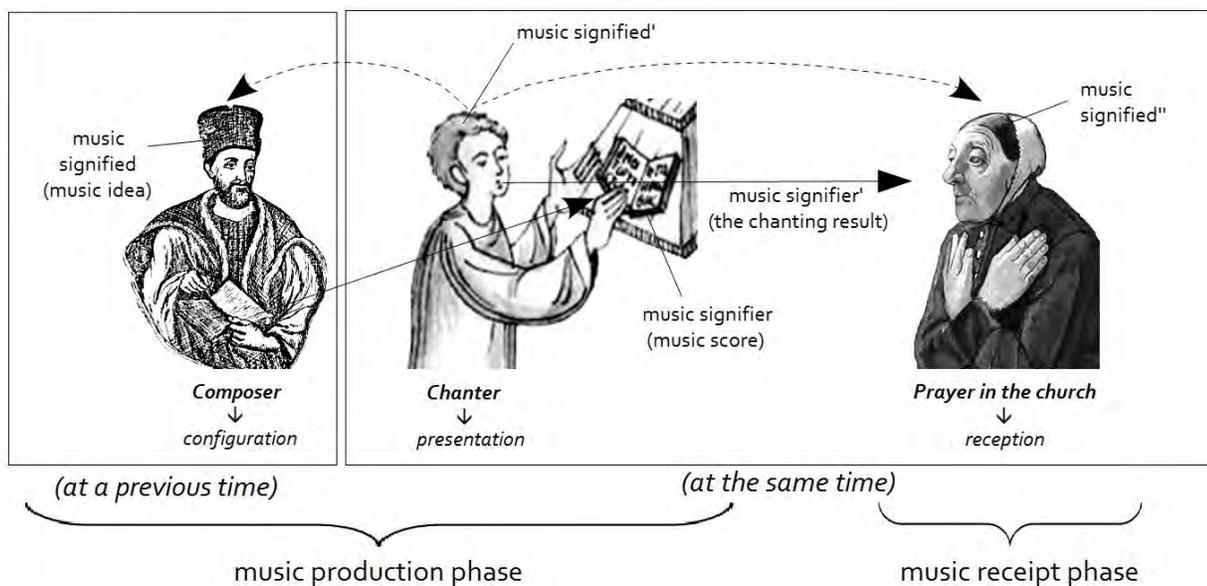


Figure 2: Representation of the music communication in the psalms art

Let us move on, now, to the construction of a communication model for music. Beginning from the music production part, we notice that it is remarkably different from the language production part, while the former, in contrast to the latter, occurs in two different phases and is usually realised by two different entities. Specifically, in psalms art: a) In the first phase, the composer, who is the bearer of the music idea (i.e. the music signified), writes down and codifies his idea through the notation and, thus, he produces its signifier. b) In the second phase, the chanter (who could be the composer himself) reads the music score (signifier), decodes the music idea (where always a small or big divergence from the composer's idea occurs – signified'), and expresses it through chanting (signifier').¹ Regarding the music receipt phase, now, the chanting result is received by the music listener (e.g. the prayer in the church), who in turn decodes it and constructs a new signified in his/her mind (signified''), which is inevitably somehow divergent in relation to the chanter's signified and even more in relation to the composer's one (see Figure 2).^{2,3}

¹ The paradox here is that, if the composer and the chanter is the same person, because of the difference between the composing and the chanting time, every time the composer performs his composition a new signified is produced, which is somehow different than the very first music idea. But this is a paradox exclusively caused by the language bias – as Wittgenstein would say, which wants us to lifelong call a person by the very same name, although he/she always changes (in many respects).

² The more adept regarding the psalms art the listener is, the smaller divergence from the chanter's music signified would occur, and vice versa.

³ At this point, we have to notice another important difference between music and language communication, since in the former, in contrast to the latter, there is no any construction of a new message from the side of the recipient, that is a kind of 'music dialogue'. Even in the cases of dialogic form of chanting (*antiphonic*) between the two choirs or the choir and the folk, we have a standard pre-existed ritual which determines the form of the 'dialogue', rather than a vivid dialogic feedback of the communication (such as in language).

Apart from the above basic model (which could be adapted for the western music analysis, too), we sometimes find another case in psaltic art, in which a music production occurs without the intervention of a composer, so the corresponding model would be the same than the linguistic one: The chanter has an hymnological text in front of him/her and, based on his/her knowledge of psaltic idiom, configures a music idea (signified) in order to 'dress' it melodically. Thus, he/she presents his/her idea at the same time, i.e. he/she immediately produces his/her music signifier^{1,2}.

2.3. Focusing on Synchrony

Saussure observed that traditional grammars have a basic problem: they often describe current linguistic behaviours through out-of-date terms from the past. After all, past was of great importance, since philologists always find their rule in a glorious moment of the past (see Atticism movement). In order to solve this problem, Saussure distinguished between synchrony and diachrony: *Synchrony* is defined as the structure a language has at a specific time, while *diachrony* is defined as the evolution of a language during the period between two different synchronies. According to this distinction, the study of diachrony presupposes a thorough study of almost two synchronies. Thus, synchrony became the basic research object for linguists, who analyse it based on its own structure.

In my opinion, the synchrony-diachrony distinction is of great importance for psaltic art theory, first of all, because in current theoretical treatises someone could find a mayhem composed by elements that belongs to different synchronies. This is deeply connected to the ideological background of the theoreticians, who desperately strive to confirm their undeniable belief that current psaltic art has been inherited without any alterations from Byzantine period, or (even worse) from Ancient Greece³. But if you don't have a clear and systematic description of contemporary psaltic art being derived from its reality (not the odd reality of its treatises), and if you don't have a clear image of byzantine psaltic art behaviours on the 14th century neither, nor a comprehensive description of ancient Greek musicians' practices on the 4th BC century, how could you be so confident about their relationship? In other words, how could you know about diachrony, since you have not studied yet the corresponding synchronies? In my opinion, the study of current psaltic art's synchrony is essential, not only for educational, musicological and other reasons, but due to the fact that it is presupposed for the very study of Byzantine Music's past.

Moreover, the very name of this music idiom ('Byzantine Music') constitutes the most tangible example of the confusion between different synchronies. We could only accept this term if it functions without any connotation. On the contrary, it is clearly misleading and it favours unproven ideological

¹ I speak about these cases where the chanter improvise in order to chant idiomela, doxastika, psalmic texts etc., which is something different than those cases where the chanter performs by heart known compositions or traditional melodies (e.g. 'Phos Hilaron').

² The music receipt model remains the same.

³ At this point, I would like to note the circular reasoning behind this ideology: "Current theory of Byzantine Music is very similar to Byzantines' theory, which in turn is very similar to ancient Greeks' theory, and therefore contemporary psaltic art is a distant descendant of ancient Greek music". Nevertheless, in fact, current treatises (maybe byzantine treatises too, but research is needed), based on this pre-existed ideology, try to squeeze contemporary psaltic reality in order to fit into out-of-date schemas, and not the opposite.

beliefs. In fact, current chanters perform almost exclusively postbyzantine compositions, mainly composed since the 18th century onwards. Furthermore, this term makes psaltic art look like a museum piece, while, on the contrary, it is a vivid, dynamic and constantly evolving art, not only at the level of chanting, but also at the level of composing. Instead of this term, I have suggested in a previous project (Papadopoulos (Παπαδόπουλος), 2014: 2, note 1) to adopt the descriptive term *Orthodox Ecclesiastic Modal Music*, which includes the basic features of this music idiom: the area where it is found, that is the Orthodox Church's ritual, as well as its fundamental structure which is *modality*.

But the synchrony-diachrony distinction is of great importance for a 'descriptivist' theoretician of contemporary psaltic art, too. The reason is that in contemporary psaltic performance, not only the concurrence of the composer's synchrony with the chanter's synchrony is observed (see Figure 2), but also a third synchrony is inserted – the synchrony of the *interpreter* (εξηγητής).¹ We need a clear distinction between synchrony and diachrony in order to detect and analyse elements which (probably) belong to one or another synchrony.²

2.4. Chomsky's Clarifications

In 1957 and 1965, Noam Chomsky published 'Syntactic Structures' and 'Aspects of the Theory of Syntax' respectively, two of the most important books in linguistic literature. In these books, Chomsky suggests a mathematical model in order to analyse the syntactic structures of language, using the *transformational grammar* term and arguing for the existence of a hierarchy into sentence structure. He also introduces notions like *linguistic intuition*, *native speaker*, and *grammaticality-ungrammaticality* distinction, which function complementary to the saussurean thought. We will briefly analyse below these notions, trying to make them fit into our research object.

Actually, 'linguistic intuition', 'native speaker' and 'grammaticality-ungrammaticality distinction' are inseparably associated notions, related with the fact that children learn the language of their environment very quickly (1-5 years old), despite the poverty of the stimuli³. For Chomsky, that implicates the existence of an unconscious thorough learning process – which he called *language acquisition*, which result is a perfect in every linguistic level knowledge of what we call *mother tongue*.⁴ Thus, *native speaker* of a language is a person whose this language is the mother tongue, while what characterizes him/her more is the *linguistic intuition* which informs him/her what is

¹ Thus, every time a contemporary chanter performs, for example, a koinonikon composed by Koukouzelis and interpreted by Chourmouziou, the concurrence of chanter's synchrony (21st cent.) with the composer's synchrony (14th cent.) as well as the interpreter's synchrony (19th cent.) is occurred. That means that during the music production process three different signifieds and three different signifiers are found, while during the music receipt process a further signified occurs in listener's mind.

² For instance, the intervals of the notes could exclusively belong to chanter's synchrony or they could be almost identical to interpretator's synchrony, while they could be very different than the composer's synchrony. Similarly, the interpreted formulas (θεσεις) could belong to interpreter's synchrony regarding their melodic movement, while they could be different than the composer's synchrony.

³ This observation was called by Chomsky 'Plato's problem'.

⁴ In most cases, people can not manage to speak foreign language as good as they speak their mother tongue, even if they live abroad or have lessons for years. (Usually, people never fully acquire the phonological level of a second language, although it is the first acquired level of their mother tongue).

grammatical and what *ungrammatical* when he/she hear an utterance. That means that a native English speaker, for example, could immediately consider a sentence such as 'went I early home very' to be ungrammatical, even if he/she has never consciously taught English grammatical rules. In cases, now, where his/her intuition is not clear about the grammaticality of an utterance, we know that this utterance constitutes a transitional structure which either in a previous synchrony were grammatical and now tends to be eliminated, or it is a new structure that attempts to be introduced in the system.

Regarding music, musicolinguistics suggests the *music intuition* and *native listener* terms, instead of the linguistic intuition and native speaker terms, respectively. While I agree with the first adapted to music term, I have some objections concerning the properness of the second one, since in music we do not find a kind of 'music acquisition' happening during the first five years of our lives, what would the result in a kind of 'mother music idiom' equivalent to mother tongue. Instead of that, I propose the term *adept listener*, which is already used alternatively in literature (see Papadelis, 2008: 5-6), since it does not imply a kind of distinction between the *acquisition* and the *learning* of a music idiom.¹ An adept listener has unconsciously comprehended the rules that governs a music idiom, and thus he/she developed the ability to distinguish between what is *acceptable* and what is *unacceptable* in the frame of this idiom (just as he/she distinguish between what is grammatical and what is ungrammatical regarding his/her mother tongue), as well as what is partially acceptable or partially unacceptable. In the last case, we could maybe not be dealing with a structural element in a transitional situation, as much as a feature which is acceptable exclusively in a particular variety (i.e. a psaltic 'school') in the frame of the same music idiom.²

Overall, from the saussurean theory about language and the complementary chomskyan notions we fitted in music and developed the following terms: *descriptive* theoretical treatise, 'music as a *system*', *music sign*, *music signified* (= music idea) and *music signifier* (= music score and performance), *music production phase* (= music configuration and performance) and *music receipt phase* (= reception of the performance), configuration at a previous time vs performance and reception at the same time, *synchrony-diachrony* distinction (priority to synchrony), *music intuition*, *adept listener*, *acceptable-unacceptable* distinction. We will examine then how the linguistic version of these notions has been applied by linguists, and how their music version could be applied in the case of contemporary psaltic art.

3. How American Structuralists Applied Saussure's Ideas - An Adaptation to Psaltic Data

¹ Music is different than language regarding the fact that, even someone is totally unfamiliar with a particular music idiom, they could feel some emotions and 'understand' something when they listen to some of its pieces. On the contrary, if you don't know a language you can not understand anything of it. In that way, music as a general phenomenon looks like a common language whose various genres are its mutually understandable dialects.

² Thus, for example, a 'namby-pamby' psaltic performance in a free tempo (e.g. Petros Gaitanos' style) could be considered as unacceptable by a particular adept listener, as well as could be considered as acceptable by another one. In this case we are dealing a variation at the level of the synchrony. Contrariwise, a kind of 'hard rock' psaltic performance would not be accepted by any adept listener, since it would not represent any of the psaltic 'schools'.

American structuralists, in order to analyse the languages of the native American tribes, implemented in the early 20th century Saussure's ideas, as they are developed theoretically in “Course in General Linguistics”. For their purpose, they introduced some methodological tools, such as *corpus*, and some so-called discovery procedures, like *segmentation* and *classification*. Subsequently, we will consider how these notions could be applied in order to develop a descriptive theoretical treatise of contemporary psaltic art.

3.1. Corpus

In linguistics corpus is defined as a representative set of discourses, which is used as a sample for further analysis and general conclusions. American structuralists – due to the absence of mobile recording machines – during their visit to Native Americans' villages used to write down on paper words and utterances and, after they collected a big corpus, they moved on to their analysis.

In the psaltic art case, since music production includes as a rule a notated composition and its performance, two kinds of corpus have to be collected: a) *compositions notated in New Method* (since New Method is the only readable by chanters version of the byzantine music notation), and b) *recorded performances* of these compositions by current chanters.

In the notated compositions corpus, samples of all the composition genres must be included, as well as compositions from all the periods of the Byzantine Music history, as long as they are notated in New Method. The proposed process is the following: 1. Collection of as much as possible data, 2. Superficial analysis in order to distinguish systematic character from composer's idiosyncrasy, and 3. Grouping based on systematic characteristics for further analysis.

In the recorded performances corpus, performances of compositions which belong to all the above groups of compositions must be included, as well as written in all of the *modes* (see 3.2.). First of all, we rather have to exclude choir's recordings since it would be difficult to be analysed especially regarding intervals. Our issue now is how we would choose our chanters. Two kinds of groups could determine the character of this choice: the *chanters* group ('who of the chanters are considered by other chanters as the most representative of their idiom?') and the *listeners* group ('who of the chanters are considered by people as the most representative of this idiom?').

Psaltic circles have already distinguished some certain psaltic 'schools' as well as their representative chanters.¹ A questionnaire would give us a clear image of what chanters are considered by other chanters as the most representative of the psaltic 'schools'. It would be preferable these chanters to be alive, or recently died, that no danger of change could be emerged – that is to belong in a previous synchrony.

On the other hand, we have to take into account the music intuition of the listeners, too. I particularly refer to some cases of performers who, although are not accepted by the rest of the

¹ The existence of psaltic 'schools' constitutes a phenomenon comparable to language varieties, which improves the differentiation between music signified and music signifier, since two chanters who represent a different 'school' will perform the same composition in different ways, i.e. they will produce different signifiers for the same signified. Thus a listener who hear both performances will have the impression that he/she listened to two versions of the *same* music idea (= common signified).

chanters, they are accepted by people. To the extent that we do not refer to individual cases, as for a group of chanters (or “chanters” for some people) who share some common features regarding the way of chanting, then we have but a special kind of 'school', which – regardless of personal opinions and tastes – has to be included in the treatise and to be studied like the other 'schools'. In sum, a chanter should fulfil the following criteria in order to be included in the recordings corpus: a) performing chants, b) representing a 'school', c) being accepted by the rest of the chanters and/or the (adept) listeners, d) being alive or recently died.

3.2. Segmentation and Classification

Through analysing native American languages, structuralists were led to develop new classes of linguistic units. Their analysis followed the following direction: Firstly, they segmented the recorded utterances in order to find minimum combinations of form and meaning (*segmentation*), and then they classified the elements which are mutually replaceable into groups (*classification*).¹ Thus, by primarily focusing on the form and secondarily on semantics, they avoided confusion between different synchronies – which is one of the basic problems of traditional grammar.

In the case of descriptive theoretical treatise for the psaltic art we have to analyse our data as following:

a) Regarding the corpus of notated compositions: 1. We have to describe the relation between the melody and the hymnological text with respect to the syllabe-note correspondence, the melodic approach of the accentuation, the melody-text's content relation, the melody-punctuation relation. 2. We have to find compositional practices, like the usage of melodic formulas (*thesis*), repetitions, pallilogias etc. 3. We have to find correspondences between compositional approaches and the hymnological genre of the text. 4. Although it does not concern the synchronic analysis, we could find correspondences between certain compositional practices and particular past synchronies. 5. We have to find various trends in the ison practice (*ἴσον ἢ ἰσοκράτημα*), insomuch that is written on the score.

b) Regarding the recorded performances: 1. We have to write down the interval relation between the notes of different modes by using special programmes, as well as their variations per 'school' (in this topic the practise of 'melodic attraction' (*ἐλξη*) is included).² 2. We have to write down variations regarding the tempo every 'school' follows in various genres. 3. We have to describe different performance of the same sign group per 'school'. 4. We have to describe and analyse possible tendencies of improvisation to the extent that these are observed systematically. 5. We have to write down various tendencies regarding the ison practise (recordings of choir performances could be useful in this occasion).

¹ These two procedures constitute a practical application of the Saussure's distinction between paradigmatic and syntagmatic relations: *Syntagmatic* is called the relation between two linguistic elements which are observed next to each other in a sentence, while *paradigmatic* is called the relation between two mutually replaceable elements.

² We have to totally abandon the pythagorean practise of correlating intervals with mathematics. For a descriptive treatise's purposes, we must always begin from the psaltic reality and we have to write down interval systematicities of chanting behaviours. Ex post some one could investigate potential mathematical relations, but this is irrelevant to the treatise itself.

Through combining the results of the analysis of both corpus types, we have to distinguish various morphological levels and music behaviours related to any of them.¹ Here we have to discuss the relation a descriptive treatise should have with pre-existed treatises of Byzantine Music: In my opinion, previous treatises could in no way be used as the basis for our treatise, as much as a source of inspiration regarding notions and terms, ways of solving theoretical issues etc.² This also applies for theories of other modal music idioms, like classical ottoman music and arab-persian music.

At this point I am concerned about the notion of the *mode* (*ἦχος*): If we want to follow a strict saussurean logic, we have to isolate psaltic art from its liturgical context and put exclusive musicological criteria in order to distinguish between various modes. As a result we will have a huge number of modes instead of the traditional *octoechos*, which would make our theoretical treatise extremely cumbersome, although it would have a pure musicological character. Furthermore, we could recur to the post-saussurean era, when some theorists criticized the strict de-socialized saussurean approach to language and established new linguistic branches – like sociolinguistics and pragmatics – in order to explain linguistic phenomena through extralinguistic realities (e.g. the language change). In that way, we would be closer to new epistemological trends if we de-objectivate psaltic art and manage to introduce in our theory the subjective usage of octoechos, too.

The solution I propose is to distinguish between *Modes* and *modes*, where the former term refers to octoechos, i.e. it answers the question 'to what of the eight Modes of octoechos a given composition is traditionally attributed?', while the latter refers to the pure musicological nature of a piece, i.e. it answers the question 'in what group of morphologically similar pieces this composition falls?'. In that way, we keep the pure descriptive character of our treatise, as well as the practical usage of the octoechos is included, which is of great importance for the liturgical function of psaltic art.

4. CONCLUSIONS

In this project I attempt to lay the ground for the development of a descriptive theoretical treatise of contemporary psaltic art, which will cover a high vacuum in the byzantinomusicological literature.

My theoretical background consists of saussurean and chomskyan linguistic notions adapted to psaltic art. Specifically: a) I underline the necessity for a descriptive analysis of psaltic art, instead of current prescriptive approaches, b) I consider music to be a structured system, c) I describe music sign as having to facets: the music signified (composer's music idea) and the music signifier (the score and

¹ Note, for example, the confusion current treatises have regarding dominant notes and 'melodic attraction': both of these features are considered to be some of the modes' features, while in fact they constitute features of the synchords (i.e. trichords, tetrachords, pentachords etc). Every mode handles synchords, so that, if a particular synchord is activated, corresponding dominant notes are activated, too, which determines the emergence of particular 'melodic attractions'.

² For example, I consider the practise of naming modes based on the step of the diatonic scale they use as their bas note (1st step - 1st mode, 2nd step - 2nd mode and so on) brilliant, a practise we could keep for our treatise. We could, also, use the byzantine meaningless syllables *ananes*, *neanes*, *nana* etc in order to name the various synchords – a totally undervalued morphological level which is trampled by the completely foreign to the modal music systems notion of *scale* (Turkish makam theory also uses scales, but it gives a decisive role to synchords. If we consider a scale as octachord, we could easily realise what a secondary role has in psaltic art, as much as in modal music idioms generally).

the performance), d) I describe the whole process of music communication which includes a bilateral 'music production' phase (music configuration and performance) and a 'music receipt' phase (listening), e) I point out the importance of synchrony-diachrony distinction especially for the psaltic art case, as well as the priority of synchrony's study, and f) I outline the adept listener's profile, whose basic feature is the music intuition which helps him/her to understand what is accepted and what is unaccepted in the frame of the psaltic music idiom.

Regarding the application of the above theories for the analysis of psaltic art's data, I suggest – based on American structuralistic methodology – the following process: a) collection of psaltic compositions notated in New Method, as well as recorded performances by chanters who represent various psaltic 'schools', b) analysis of these corpora in order to distinguish various morphological levels and to find particular music behaviours corresponded to every level, and c) distinction between Modes and modes, where the former correspond to the traditional classification in octoechos and the latter to a pure morphological classification, in order to keep the musicological character of the treatise as well as its practicality.

References

- Antović, M. (2005). Musicolinguistics – from a Neologism to an Acknowledged Field. *Facta Universitatis. Series Linguistics and Literature*, 3/2: 243-257. [<http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal2005/lal2005-10.pdf>]
- Γούτσος, Δ. (2012). *Γλώσσα – Κείμενο, ποικιλία, σύστημα*. Αθήνα: Κριτική.
- Μαυροειδής, Μ. (1986-87). Μουσική σημειωτική: Μια α-σημασιολογική σημειολογία. Σκέψεις πάνω στη σχέση λόγου και μουσικού ήχου. *Γλωσσολογία*, 5-6: 193-209.
- Papadelis, G. 2008. Γλωσσική και μουσική αντίληψη: Αυτόνομα ή αλληλοεπικαλυπτόμενα γνωσιακά (νευρωνικά) υποσυστήματα; Στο Endokimidis, I. & Potagas, K. (επιμ.) *Συζητήσεις για τον Λόγο στο αιγινήτειο*. Athens: Sinapsis (in Greek). [http://users.auth.gr/users/9/6/004069/public_html/PUBLICATIONS/Lecture%20at%20the%20Eginition%20May_08.pdf]
- Παπαδόπουλος, Γ-Σ. (2014). *Μουσικογλωσσολογική – γενετική προσέγγιση της Ορθόδοξης Εκκλησιαστικής Τροπικής Μουσικής*. (master project) [<https://www.academia.edu/8365877/%CE%9C%CE%BF%CF%85%CF%83%CE>]

Μια “Γλωσσολογικού Τύπου” Προσέγγιση της Σύγχρονης Ψαλτικής Τέχνης

Γεράσιμος Σοφοκλής Παπαδόπουλος

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Αθήνα

sof.papadopoulos@hotmail.gr

Περίληψη: Στην εργασία μου αυτή επιχειρώ να θέσω τις βάσεις για την κατάρτιση ενός περιγραφικού θεωρητικού της σύγχρονης ψαλτικής τέχνης. Το θεωρητικό μου υπόβαθρο συνίσταται σε έννοιες της θεωρητικής γλωσσολογίας, όπως διατυπώθηκαν από τον Saussure και συμπληρώθηκαν από τον Chomsky, οι οποίες προσαρμόζονται ανάλογα για τους σκοπούς της εργασίας αυτής. Συγκεκριμένα: α) αναδεικνύεται η αναγκαιότητα για περιγραφική ανάλυση της ψαλτικής τέχνης, σε αντιπαραβολή με την προϋπάρχουσα ρυθμιστική προσέγγιση, β) η μουσική αντιμετωπίζεται ως σύστημα με δομή, γ) εντοπίζεται το μουσικό σημείο του οποίου οι δύο εκφάνσεις είναι το μουσικό σημαινόμενο (μουσική ιδέα δημιουργού) και το μουσικό σημαίνον (παρτιτούρα και εκτέλεσή της), δ) περιγράφεται συνολικά η διαδικασία μουσικής επικοινωνίας η οποία αποτελείται από την διμερή μουσική παραγωγή (μουσική δημιουργία και εκτέλεση) και από την μουσική πρόσληψη (ακρόαση), ε) αναδεικνύεται η σημασία της διάκρισης συγχρονία – διαχρονία ειδικά στην περίπτωση της ψαλτικής τέχνης, με προτεραιότητα στη μελέτη της συγχρονίας, και στ) σκιαγραφείται το προφίλ του έμπειρου ακροατή, βασικό χαρακτηριστικό του οποίου είναι η μουσική διαίσθηση που τον βοηθά να καταλαβαίνει τι είναι αποδεκτό και τι μη αποδεκτό στα πλαίσια του ψαλτικού ιδιώματος. Ως προς την εφαρμογή των παραπάνω θεωριών στην ανάλυση των δεδομένων της ψαλτικής τέχνης, προτείνονται – με βάση τη μεθοδολογία του αμερικανικού δομισμού – οι εξής διαδικασίες: α) περισυλλογή corpus μελωδικών κειμένων στη Νέα Μέθοδο και ηχογραφημένων εκτελέσεών τους από ψάλτες-εκπροσώπους των διαφόρων ψαλτικών “σχολών”, β) ανάλυσή τους με σκοπό τη διάκριση των διαφορετικών μορφολογικών επιπέδων και την αντιστοίχιση των μουσικών συμπεριφορών ανά επίπεδο, και γ) διάκριση Ήχων και ήχων, όπου οι πρώτοι θα αντιστοιχούν στην παραδοσιακή κατανομή των μελών στην οκταηχία και οι δεύτεροι στην ταξινόμηση των μελών σε ομάδες όμοιας μορφολογίας, με σκοπό τη διατήρηση της μουσικολογικής ακεραιότητας ταυτόχρονα με τη διασφάλιση της πρακτικότητας του θεωρητικού.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ενασχόλησή μου με διάφορα θεωρητικά ζητήματα της Βυζαντινής Μουσικής με οδήγησε στο να διαπιστώσω από πολύ νωρίς (με κάποια έκπληξη ομολογουμένως) την απουσία από τη βιβλιογραφία ενός θεωρητικού που να περιγράφει με ακρίβεια, σαφήνεια και συστηματικότητα τη μουσική συμπεριφορά των σύγχρονων ψαλτών στο σύνολό της, καθώς και τις διάφορες παραλλαγές της. Αντίθετα, είτε λόγω μονομερούς εστίασης σε ζητήματα που αφορούν το παρελθόν, είτε λόγω συσχέτισης των σύγχρονων θεωρητικών περισσότερο με τα προηγούμενα θεωρητικά παρά με την ψαλτική πραγματικότητα, είτε ακόμη και εξαιτίας του επιστημολογικού στίγματος που άφησε η ελληνική φιλολογία στην ελληνική

βυζαντινομουσικολογία, τα υπάρχοντα θεωρητικά αποτυγχάνουν – κατά την άποψή μου – να δώσουν ένα σαφές οικονομικό μοντέλο περιγραφής της ψαλτικής τέχνης, κάνοντας το απλό πολύπλοκο και όχι το ανάποδο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την αποθάρρυνση, αφενός, των μαθητευομένων να εντρυφήσουν στη θεωρία της Βυζαντινής γιατί τους φαίνεται ακατανόητη (πράγμα που ενίοτε αυξάνει τον θαυμασμό τους για αυτήν), και τη δυσκολία, αφετέρου, της Βυζαντινής να μπορεί να συγκριθεί με άλλα μουσικά είδη, συγγενικά ή μη, για μουσικολογικούς και όχι μόνο σκοπούς.

Από την άλλη, η ακαδημαϊκή μου εμβάθυνση στους διάφορους κλάδους της Γλωσσολογίας σε προπτυχιακό και μεταπτυχιακό επίπεδο, μου έδωσε την ιδέα της διεπίδρασης των δύο αυτών επιστημών, γλωσσολογίας και βυζαντινομουσικολογίας, με σκοπό την κατάρτιση ενός περιγραφικού θεωρητικού που θα σκιαγραφεί συστηματικά και με βάση την αρχή της οικονομίας τη σύγχρονη ψαλτική τέχνη. Ο παραλληλισμός μουσικής και γλώσσας είναι άλλωστε πολύ παλιό φαινόμενο, καθότι και οι δύο αποτελούν γνωσιακά συστήματα αποκλειστικά ανθρώπινα με πολλά κοινά χαρακτηριστικά, όπως τη χρήση ήχων ως βασικών σημείων τους, τη γραπτή αναπαράσταση των σημείων τους από αρκετούς πολιτισμούς κ.ά.¹ Ο χαρακτήρας, μάλιστα, των σύγχρονων θεωρητικών και η όλη νοοτροπία των συγγραφέων τους, μου θυμίζει σε μεγάλο βαθμό την μορφή που είχαν οι γραμματικές και η επιστήμη της φιλολογίας γενικότερα πριν την καταλυτική επίδραση του Ferdinand de Saussure, πατέρα της σύγχρονης γλωσσολογίας, ο οποίος εισήγαγε την αυστηρή θετικιστική σκέψη στη μελέτη της γλώσσας. Κατ' αυτό τον τρόπο, ιδέες και έννοιες που ανέπτυξε ο Saussure και άλλοι γλωσσολόγοι του περασμένου αιώνα, θεωρώ ότι μπορούν να μας φανούν εξαιρετικά χρήσιμες για μια “γλωσσολογικού τύπου” προσέγγιση της σύγχρονης ψαλτικής τέχνης, άποψη που θα επεξηγήσω και θα αναπτύξω στη συνέχεια.²

2. ΟΙ ΙΔΕΕΣ ΤΟΥ SAUSSURE ΚΑΙ ΟΙ ΑΠΟΣΑΦΗΝΙΣΕΙΣ ΤΟΥ CHOMSKY - ΠΡΟΣΑΡΜΟΓΗ ΣΤΑ ΨΑΛΤΙΚΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ

Το 1916, τρία χρόνια μετά το θάνατο του Saussure (1857-1913), οι μαθητές του δημοσίευσαν το περιεχόμενο των διαλέξεων που είχε δώσει τα τελευταία χρόνια της ζωής του, υπό τον τίτλο “Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας”. Στο βιβλίο αυτό, η γλώσσα περιγράφεται ως σύστημα με συγκεκριμένη δομή, και ως κώδικας επικοινωνίας. Επίσης, αναπτύσσονται έννοιες θεμελιώδεις για τη σύγχρονη γλωσσολογία, όπως είναι το γλωσσικό σημείο, η διάκριση langage (το γενικό φαινόμενο της γλώσσας) – langue (η γλώσσα ως συγκεκριμένο σύστημα που “υπάρχει” στο νου των ομιλητών της) – parole (η πραγμάτωση της γλώσσας στον πραγματικό χωροχρόνο ως (συν)ομιλία), η διάκριση συγχρονίας και διαχρονίας, η διάκριση παραδειγματικών και συνταγματικών σχέσεων (βλ. υποσημείωση 21), η διάκριση περιγραφικής και ρυθμιστικής γραμματικής κ.ά. Στη συνέχεια, θα αναπτυχθούν περαιτέρω και θα συσχετισθούν με την ψαλτική τέχνη όσες έννοιες και ιδέες του Saussure θεωρώ ότι μπορεί να φανούν χρήσιμες για τους σκοπούς αυτής της εργασίας.

¹ Ο συσχετισμός αυτός, στον 20ό αιώνα οδήγησε στη δημιουργία ξεχωριστού επιστημονικού κλάδου, της *Μουσικογλωσσολογίας* (όπως θα μπορούσαμε να μεταφράσουμε το Musicolinguistics), επιδίωξη της οποίας είναι να περιγράψει την μουσική πρόσληψη/κατανόηση με τα μέσα της γλωσσολογικής μεθοδολογίας, με τελικό στόχο τον παραλληλισμό των δύο αυτών γνωσιακών συστημάτων και την αναγωγή σε πιθανές αντιστοιχίες (για περισσότερα βλ. Antonić, 2005, και Παπαδόπουλος, 2014).

² Βασική πηγή για τις γλωσσολογικές θεωρίες και έννοιες που αναπτύσσονται παρακάτω υπήρξε το βιβλίο του καθηγητή μου Διονύση Γούτσου “Γλώσσα – Κείμενο, ποικιλία, σύστημα” (2012).

2.1. Περιγράφοντας, Όχι Ρυθμίζοντας

Οι φιλόλογοι ανέκαθεν μελετούσαν (και μελετούν) κείμενα με αισθητική αξία. Ως εκ τούτου, ακολουθώντας την παράδοση της Ποιητικής του Αριστοτέλη, έθεταν ερωτήματα αξιολογικού χαρακτήρα αναζητώντας τον κανόνα, δηλαδή το πρέπον – αυτό που κάνει ένα έργο ανώτερο από ένα άλλο. Η νοστροπία αυτή εφαρμόστηκε και στη συγγραφή των (ούτως καλουμένων) παραδοσιακών γραμματικών, οι οποίες επιχειρούσαν να απαντήσουν στο ερώτημα “πώς πρέπει να μιλάμε”· είχαν, δηλαδή, ρυθμιστικό χαρακτήρα. Αντίθετα, ο Saussure προσέδωσε στη γλωσσολογία περιγραφικό χαρακτήρα και, αντ' αυτού, πρότεινε την κατάρτιση γραμματικών που θα απαντούν στο ερώτημα “πώς μιλάμε”. Έτσι, η έννοια του κανόνα, με βάση τη δική του οπτική, συνίσταται πλέον στο σύνολο των κανονικοτήτων που παρατηρούνται στη γλωσσική συμπεριφορά των ομιλητών μιας γλώσσας ή σε όλες τις γλώσσες του κόσμου (καθολικός κανόνας). Η μετατόπιση αυτή οδήγησε στη ριζική διεύρυνση του αντικείμενου μελέτης των γλωσσολόγων, για τους οποίους κάθε προφορικό (πρωτίστως) ή γραπτό γλωσσικό γεγονός αποτελεί υλικό προς εξέταση.

Είναι, θαρρώ, προφανές ότι ο χαρακτήρας που έχουν τα σύγχρονα θεωρητικά της Βυζαντινής Μουσικής συμβαδίζει απόλυτα με το ρυθμιστικό πρότυπο των παραδοσιακών γραμματικών. Οι ίδιοι οι (μαθητευόμενοι ή μη) ψάλτες συχνά διερωτώνται για το “πώς πρέπει να ψάλλουμε τον βαρύ εκ του ζω” ή “ποια είναι τα σωστά διαστήματα του δευτέρου ήχου”, ερωτήματα για τα οποία προσφεύγουν είτε στους δασκάλους τους είτε στα θεωρητικά. Η υιοθέτηση του περιγραφικού προτύπου, αντίθετα, θα επιχειρούσε να απαντήσει στο ερώτημα “πώς ψέλνουν οι ψάλτες” και να επισημάνει τις ποικιλίες εκεί όπου υπάρχουν και εφόσον παρουσιάζουν συστηματικότητα¹. Κατ' αυτό τον τρόπο, όπως στα πλαίσια μιας γλώσσας συμπεριλαμβάνεται μεγάλος αριθμός ποικιλιών και παραλλαγών που ο γλωσσολόγος καλείται να περιγράψει και να συμπεριλάβει στη γραμματική του, έτσι και στα πλαίσια ενός μουσικού ιδιώματος, και εν προκειμένω της Βυζαντινής Μουσικής, συναντώνται διάφορες παραλλαγές που αντιστοιχούν σε διάφορες ψαλτικές “σχολές”. Για τον γλωσσολόγο η “πρότυπη γλώσσα” υφίσταται αποκλειστικά ως ιδεολογικο-πολιτική κατασκευή, καθότι δεν υπάρχει κάτι εγγενές στη μορφή της που να την καθιστά ανώτερη από τις άλλες ποικιλίες. Ομοίως, για έναν “περιγραφιστή” θεωρητικό της μουσικής κάθε ψαλτική “σχολή” αποτελεί αντικείμενο προς μελέτη και χρήζει περιγραφικής ανάλυσης, καθότι αποφεύγει να αναλωθεί σε ερωτήματα του τύπου “ποια σχολή είναι η πιο σωστή”.

2.2. Η Γλώσσα ως Σύστημα και ως Κώδικας Επικοινωνίας – Τι Συμβαίνει με τη Μουσική;

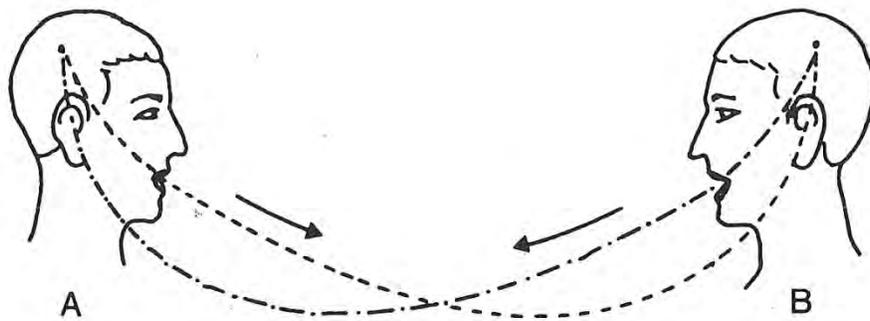
Προσεγγίζοντας με τρόπο θετικιστικό τη γλώσσα ο Saussure και αντιμετωπίζοντάς την ως ένα παρατηρούμενο αντικείμενο που χρήζει περιγραφής, οδηγήθηκε στην κατανόησή της ως συστήματος του οποίου κάθε δομικό στοιχείο αποκτά νόημα με βάση τη σχέση διαφοράς και αντίθεσης που αναπτύσσει με τα υπόλοιπα στοιχεία² – όπως ακριβώς στο σκάκι ένα άλογο αντλεί το νόημά του στο βαθμό που διαφοροποιείται από τα άλλα πιόνια ως προς τις δυνατότητες κίνησής του, χωρίς διόλου να έχει σημασία αν είναι πλαστικό ή ξύλινο. Το αντίστοιχο του πιονιού στο γλωσσικό σύστημα είναι το γλωσσικό σημείο,

¹ Έτσι, στην περιγραφή του βαρέος ήχου εκ του ζω, για παράδειγμα, θα συμπεριλαμβάνονται και οι (τουλάχιστον) δύο παραλλαγές του: αυτή όπου το γα είναι σταθερά σε ύφεση, κι αυτή που το γα είναι σταθερά σε δίεση.

² Η ιδέα αυτή αποτέλεσε τη βάση για την ανάπτυξη του επιστημονικού και φιλοσοφικού ρεύματος του *δομισμού* ή, αλλιώς, *στρουκτουραλισμού*.

το οποίο κατά τον Saussure συνίσταται στο σημαίνον, δηλ. στην ηχητική πραγμάτωση μιας λέξης ή μιας φράσης (π.χ. ο ήχος [δ'entro]), και στο σημαϊνόμενο, δηλ. στη νοητική αναπαράσταση που η λέξη ή η φράση αυτή προκαλεί (π.χ. η έννοια “δέντρο”). Η σχέση σημαϊνοντος και σημαϊνομένου είναι αυθαίρετη (δεν υπάρχει κάτι στην έννοια “δέντρο” που να αιτιολογεί τη συσχέτισή της με τον ήχο [δ'entro]), αλλά και συμβατική στα πλαίσια ενός συγκεκριμένου γλωσσικού συστήματος (όσοι μιλούν Ελληνικά συμμετέχουν σε μια άρρητη συμφωνία να λένε το δέντρο [δ'entro] και όχι οτιδήποτε άλλο).

Επιπλέον, ο Saussure ανέδειξε τον επικοινωνιακό χαρακτήρα της γλώσσας και περιέγραψε τη γλωσσική επικοινωνία ως μια διαδικασία κατά την οποία οι έννοιες (δηλ. τα σημαϊνόμενα) που έχει στο μυαλό του ο ομιλητής κωδικοποιούνται σε ακουστική εικόνα (δηλ. σημαϊνοντα) με βάση το γλωσσικό σύστημα στο οποίο ανήκει, και μεταφέρονται στον συνομιλητή του μέσω της ακοής. Εκείνος, με τη σειρά του, προσλαμβάνει την ακουστική εικόνα και, εφόσον ανήκει στο ίδιο γλωσσικό σύστημα με τον ομιλητή, την αποκωδικοποιεί, κατανοώντας, έτσι, εκείνα που θέλει να του μεταδώσει ο ομιλητής (με αναπόφευκτη πάντοτε μια μικρή ή μεγάλη απόκλιση). Στη συνέχεια, ο συνομιλητής παίρνει τον ρόλο του ομιλητή και έτσι διεξάγεται η επικοινωνία μέσω του διαλόγου (βλ. Σχήμα 1). Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να διακρίνουμε δύο κυρίως φάσεις στη διαδικασία της γλωσσικής επικοινωνίας: τη φάση της παραγωγής (ομιλητής – πομπός μηνύματος) και τη φάση της πρόσληψης (συνομιλητής – δέκτης μηνύματος).



Σχήμα 1: Αναπαράσταση της γλωσσικής επικοινωνίας όπως παρουσιάζεται σχηματικά στα “Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας” του Saussure

Όπως η γλώσσα, έτσι και η μουσική αποτελεί αδιαμφισβήτητη περίπτωση συστήματος, του οποίου κάθε δομικό στοιχείο αποκτά νόημα πάντοτε σε σχέση με τα υπόλοιπα στοιχεία¹. Το μεγάλο, όμως, ζήτημα αφορά στο ποια είναι ακριβώς η φύση του μουσικού σημείου, και, κυρίως, αν υπάρχει (και ποιο είναι) το μουσικό σημαϊνόμενο. Δύο είναι οι βασικές υπάρχουσες προσεγγίσεις των θεωρητικών της Μουσικογλωσσολογίας² επί του θέματος: η φορμαλιστική, που ταυτίζει το μουσικό σημαϊνον με το μουσικό σημαϊνόμενο, και η αναφορική, που αναζητεί το νόημα του μουσικού σημείου στη συναισθηματική ανταπόκριση του μουσικού ακροατή. Κατ' εμέ, η μεν πρώτη άποψη συγχέει το σημαϊνόμενο με το εξωσυστημικό σημείο αναφοράς (την έννοια “δέντρο” με την εξωσυστημική οντότητα

¹ Στην περίπτωση της Βυζαντινής Μουσικής, μάλιστα, ο σχεσιακός χαρακτήρας των φθόγγων αναδεικνύεται από τον χαρακτήρα της ίδιας της σημειογραφίας της, όπου κάθε χαρακτήρας ποσότητας υποδηλώνει τη διαστηματική απόσταση ενός φθόγγου από τον προηγούμενό του.

² Βλ. υποσημείωση 1.

του δέντρου), η δε δεύτερη παραγνωρίζει τελείως τον ρόλο του συνθέτη ως πρωταγωνιστή στην μουσική παραγωγή. Η δική μου αντιπρόταση είναι ότι το αντίστοιχο του γλωσσικού σημαινομένου στη μουσική είναι η μουσική ιδέα που έχει στο μυαλό του ο δημιουργός ενός μουσικού έργου, η οποία κωδικοποιείται με βάση τους εσωτερικευμένους κανόνες του συγκεκριμένου μουσικού ιδιώματος στο οποίο αυτός ανήκει.¹ Η σχέση, τώρα, μεταξύ μουσικού σημαινοντος και μουσικού σημαινομένου είναι, θεωρώ, κυρίως αιτιακή (το μουσικό ιδίωμα καθορίζει και σχηματοποιεί τη μουσική ιδέα), εν μέρει αυθαίρετη (ο καθορισμός δεν είναι απόλυτος, γι' αυτό και υπάρχει εξέλιξη στον τρόπο μελουργίας και ιδιοσυγκρασία του συνθέτη), και συμβατική (καθότι υπακούει σε κοινούς κανόνες αμοιβαία αποδεκτούς).

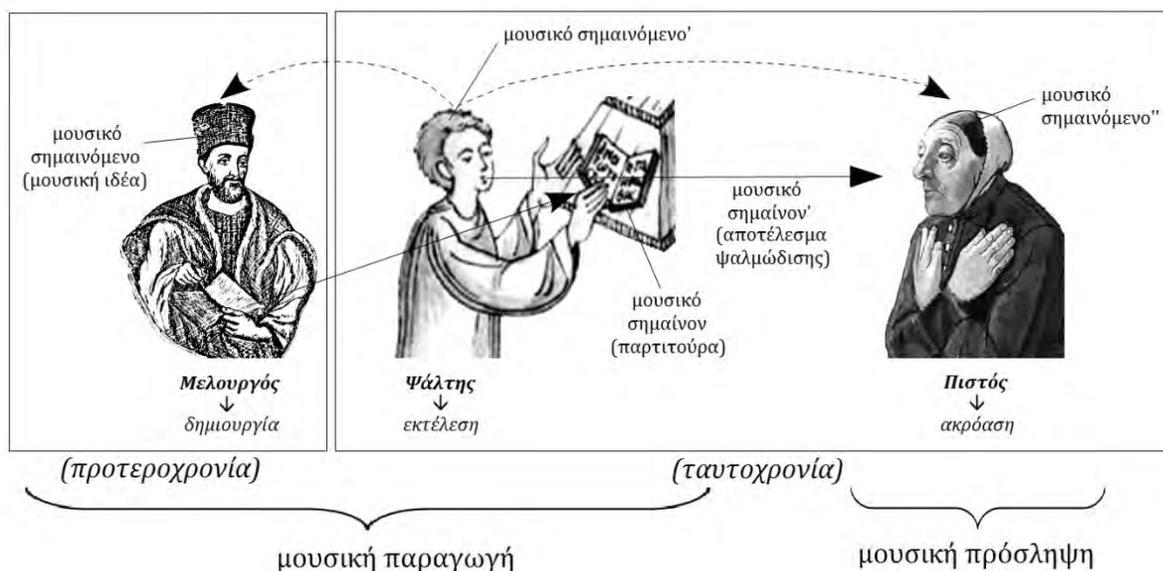
Ποιο είναι, όμως, άραγε το αντίστοιχο της γλωσσικής επικοινωνίας μοντέλο για τη μουσική; Ξεκινώντας από το σκέλος της μουσικής παραγωγής, παρατηρούμε ότι διαφοροποιείται από τη γλωσσική παραγωγή καθότι η πρώτη, σε αντίθεση με τη δεύτερη, λαμβάνει χώρα σε δύο διαφορετικές χρονικές φάσεις και πραγματώνεται συνήθως από δύο διαφορετικές οντότητες. Για να πάρουμε ειδικά το παράδειγμα της Βυζαντινής Μουσικής, παρατηρούμε ότι: α) Σε πρώτη φάση, ο μελουργός, που είναι ο φορέας της μουσικής ιδέας (δηλ. του μουσικού σημαινομένου), καταγράφει σημειογραφικά την ιδέα του κωδικοποιώντας την και παράγοντας, έτσι, το σημαινόν της. β) Σε δεύτερη φάση, ο ψάλτης (που μπορεί και να ταυτίζεται ως πρόσωπο με τον μελουργό) διαβάζει το σημειογραφημένο κείμενο (σημαίνον), αποκωδικοποιεί τη μουσική ιδέα (με αναπόφευκτη πάντοτε μια κάποια απόκλιση από το αρχικό σημαινόμενο – σημαινόμενο'), την οποία και αποδίδει ψαλτικά (σημαίνον').² Ως προς τη μουσική πρόσληψη, το αποτέλεσμα της ψαλμώδησης του σημειογραφημένου κειμένου θα προσληφθεί από τον μουσικό ακροατή (π.χ. τον πιστό στην εκκλησία), ο οποίος με τη σειρά του θα το αποκωδικοποιήσει, σχηματίζοντας στο μυαλό του ένα καινούριο σημαινόμενο (σημαινόμενο"), το οποίο αναπόφευκτα αποκλίνει κατά τι από εκείνο του ψάλτη και κατά "πιο πολύ τι" από την πρωταρχική ιδέα του δημιουργού (βλ. Σχήμα 2).^{3,4}

¹ Απόδειξη για την ύπαρξη μουσικού σημαινομένου αποτελεί, θεωρώ, η πρακτική της *διασκευής*, κατά την οποία κανείς έχει την αίσθηση ότι ακούει το ίδιο πράγμα με άλλο τρόπο, ή, αλλιώς, το ίδιο σημαινόμενο με διαφορετικό σημαινόν. (Για περισσότερα επί του θέματος, βλ. Παπαδόπουλος, 2014: 3.2. Επίσης, για ένα παράδειγμα μουσικής διασκευής στη Βυζαντινή Μουσική βλ. Μαυροειδής, 1986-7: 205).

² Το παράδοξο σε αυτή την περίπτωση είναι ότι, αν ο μελουργός και ο ψάλτης είναι το ίδιο πρόσωπο, εξαιτίας του ετερόχρονου της στιγμής της δημιουργίας σε σχέση με τη στιγμή της ερμηνείας, κάθε φορά που ο μελουργός θα ψάλλει τη σύνθεσή του θα σχηματίζει καινούριο σημαινόμενο, το οποίο θα αποκλίνει του αρχικού της στιγμής της δημιουργίας. Αλλά αυτό είναι ένα παράδοξο που – όπως θα έλεγε ο Wittgenstein – οφείλεται αποκλειστικά στη γλώσσα, η οποία θέλει να ονομάζουμε ένα άτομο σε κάθε στιγμή της ζωής του με το ίδιο όνομα, παρόλο που αυτό διαρκώς (κι από ποικίλες απόψεις) αλλάζει.

³ Όσο πιο βαθύς γνώστης του μουσικού ιδιώματος της ψαλτικής τέχνης είναι ο ακροατής, τόσο πιο μικρή απόκλιση από το μουσικό σημαινόμενο του ψάλτη-εκτελεστή θα έχει, και αντίστροφα.

⁴ Στο σημείο αυτό, εντοπίζουμε και μια δεύτερη βασική διαφορά της μουσικής επικοινωνίας με τη γλωσσική, καθότι στην πρώτη δεν έχουμε παραγωγή καινούριου μηνύματος εκ μέρους του παραλήπτη, όπως συμβαίνει στη δεύτερη. Δεν έχουμε, με άλλα λόγια, ανάπτυξη "μουσικού διαλόγου". Ακόμα και στις περιπτώσεις που υπάρχει αντιφωνική σχέση μεταξύ των δύο χορών ή ακόμα και μεταξύ χορού και πιστών, αυτή ακολουθεί παγιωμένο τελετουργικό που προϋπάρχει ως σημαινόμενο, και δεν αποτελεί ζωντανή συνεχή ανατροφοδότηση του διαλόγου (όπως συμβαίνει με τη γλώσσα).



Σχήμα 2: Αναπαράσταση της μουσικής επικοινωνίας στην περίπτωση της ψαλτικής τέχνης

Πέρα από το βασικό αυτό σχήμα (το οποίο μπορεί ως προς τη βασική του δομή να προσαρμοστεί και για σκοπούς ανάλυσης της δυτικής μουσικής), στη σύγχρονη ψαλτική τέχνη συναντούμε και την περίπτωση μουσικής παραγωγής χωρίς την παρέμβαση ενός συγκεκριμένου μελουργού, οπότε το σχήμα είναι τώρα ουσιαστικά όμοιο με αυτό της γλωσσικής επικοινωνίας: Ο ψάλτης βλέπει ένα υμνολογικό κείμενο και, με βάση τη γνώση του για το μουσικό ιδίωμα της Βυζαντινής Μουσικής, σχηματίζει μια μουσική ιδέα (σημαινόμενο) για να το επενδύσει μουσικά. Την ιδέα του αυτή την εκτελεί εκείνη τη στιγμή, προβαίνοντας, δηλαδή, σε άμεση παραγωγή του μουσικού σημαίνοντος¹.²

2.3. Εστιάζοντας στη Συγχρονία

Ένα βασικό πρόβλημα των παραδοσιακών γραμματικών, παρατήρησε ο Saussure, ήταν ότι συχνά περιέγραφαν γλωσσικές συμπεριφορές του παρόντος χρησιμοποιώντας ξεπερασμένους όρους του παρελθόντος. Η σχέση με το παρελθόν ήταν άλλωστε θεμελιώδους σημασίας για τους φιλόλογους, αφού πάντοτε το “πρέπον” αναζητείται σε μια ένδοξη στιγμή του παρελθόντος από την οποία πηγάζει ο κανόνας (βλ. κίνημα του Αττικισμού). Η παρέμβαση του Saussure ήταν να προβεί στη διάκριση συγχρονίας και διαχρονίας, σύμφωνα με την οποία: συγχρονία ορίζεται ως η μορφή που έχει μια γλώσσα σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή, ενώ διαχρονία ως η πορεία μιας γλώσσας από μια συγχρονία σε μίαν άλλη. Σύμφωνα με τη διάκριση αυτή, η μελέτη της διαχρονίας προϋποθέτει τη συνολική μελέτη τουλάχιστον δύο συγχρονιών. Έτσι, η συγχρονία έρχεται στο επίκεντρο της γλωσσολογίας και εξετάζεται αυτόνομα με βάση τους δικούς της όρους που πηγάζουν από τη μορφή της.

¹ Η περίπτωση αυτή αφορά στην αυτοσχέδια ψαλμώδηση συνήθως ιδιομέλων, δοξαστικών, ψαλμικών κειμένων κ.ά. από τους ψάλτες, και δεν πρέπει να συγχέεται με την από στήθους εκτέλεση μελών άλλων μελουργών ή μελωδίων που ανήκουν στην προφορική παράδοση (π.χ. “Φως Ιλαρόν” ή “Ταις πρεσβείαις”).

² Το μοντέλο μουσικής πρόσληψης παραμένει ίδιο.

Για τη θεωρία της ψαλτικής τέχνης, η διάκριση συγχρονίας-διαχρονίας είναι, θεωρώ, τεράστιας σημασίας· πρώτ' απ' όλα, γιατί τα υπάρχοντα θεωρητικά πάσχουν από ένα κομπούζιο στοιχείων που προέρχονται από διαφορετικές συγχρονίες, γεγονός που εν πολλοίς οφείλεται στο ιδεολογικό υπόβαθρο των συγγραφέων τους, οι οποίοι διαρκώς θέλουν να επιδεικνύουν και να αυτο-επιβεβαιώνουν την αδιαμφισβήτη (γι' αυτούς) άρρηκτη σχέση συνέχειας της σύγχρονης ψαλτικής τέχνης με την ψαλτική των Βυζαντινών και (ακόμα χειρότερα) με τη μουσική των Αρχαίων Ελλήνων¹. Αλλά αν δεν έχεις μια σαφή και συστηματική περιγραφή της σύγχρονης ψαλτικής τέχνης όπως είναι στην πραγματικότητα της (κι όχι στην αλλόκοτη πραγματικότητα των θεωρητικών της), κι αν δεν έχεις ούτε μια σαφή εικόνα των Βυζαντινών ψαλτικών πρακτικών του 14ου αιώνα, για παράδειγμα, ή των αρχαίων Ελλήνων μουσικών του 5ου αιώνα, τότε πώς μπορείς να γνωρίζεις ποια είναι η πραγματική τους σχέση; Πώς, με άλλα λόγια, μπορείς να μελετάς τη διαχρονία, αφού δεν έχεις πρώτα μελετήσει τις υπό σύγκριση συγχρονίες; Κατ' εμέ, λοιπόν, η μελέτη της συγχρονίας του παρόντος της ψαλτικής τέχνης είναι απαραίτητη όχι μόνο για λόγους διδακτικούς, μουσικολογικούς κλπ, αλλά επειδή αποτελεί προϋπόθεση για την ίδια την μελέτη του παρελθόντος της Βυζαντινής Μουσικής.

Άλλωστε, το πιο απτό παράδειγμα σύγχυσης συγχρονιών συναντάται στο ίδιο το όνομα του ιδιώματος αυτού (“Βυζαντινή Μουσική”), το οποίο μόνο ως ουδέτερος επιστημονικός όρος θα μπορούσε να γίνει αποδεκτός, αν και είναι σαφώς παραπλανητικός και ευνοεί αναπόδεικτες ιδεολογικές πεποιθήσεις: γιατί στην πράξη οι ψάλτες ψέλνουν σχεδόν αποκλειστικά μέλη μεταβυζαντινά και κυρίως του 18ου αιώνα και μετά. Επιπλέον, ο όρος προσδίδει ένα χαρακτήρα μουσειακό στην ψαλτική τέχνη, η οποία, αντιθέτως, είναι ζωντανή, δυναμική και διαρκώς εξελισσόμενη, όχι μόνο σε επίπεδο ερμηνείας, αλλά και μελωργίας. Αντ' αυτού, σε προηγούμενη εργασία μου (Παπαδόπουλος, 2014: 2, υποσημείωση 1), πρότεινα υιοθέτηση του περιγραφικού όρου Ορθόδοξη Εκκλησιαστική Τροπική Μουσική, μέσω του οποίου δίνονται συνοπτικά τα βασικά χαρακτηριστικά του μουσικού αυτού ιδιώματος: τον χώρο στον οποίο απαντάται, δηλαδή στο λατρευτικό τυπικό της Ορθόδοξης Εκκλησίας, και τη θεμελιώδη δομή της που είναι η τροπικότητα.

Εξαιρετικής σημασίας είναι, όμως, η διάκριση συγχρονίας-διαχρονίας και για έναν “περιγραφιστή” θεωρητικό της σύγχρονης ψαλτικής τέχνης. Κι αυτό γιατί στη σύγχρονη ψαλτική εκτέλεση δεν παρατηρείται μόνο συνεμφάνιση της συγχρονίας του μελωργού με τη συγχρονία του ψάλτη (βλ. Σχήμα 2), αλλά συχνά και παρεμβολή μιας τρίτης συγχρονίας, αυτής του εξηγητή.² Μόνο αν έχουμε ξεκάθαρη στο μυαλό μας τη διάκριση συγχρονίας-διαχρονίας μπορούμε να εντοπίσουμε και να μελετήσουμε τα στοιχεία που (πιθανώς) ανήκουν αποκλειστικά στη μία ή στην άλλη συγχρονία.³

¹ Στο σημείο αυτό να σημειώσουμε την κυκλική επιχειρηματολογία που στηρίζει την ιδεολογία της συνέχειας: “Η σύγχρονη θεωρία της Βυζαντινής Μουσικής, είναι εν πολλοίς όμοια με εκείνη των Αρχαίων Ελλήνων, άρα η σύγχρονη ψαλτική τέχνη είναι μακρινός απόγονος της αρχαιοελληνικής μουσικής”. Αλλά, στην πραγματικότητα, τα σύγχρονα θεωρητικά (ίσως και τα βυζαντινά, αλλά αυτό είναι θέμα που χρήζει έρευνας), βασισμένα στην προϋπάρχουσα ιδεολογία της συνέχειας, προσπάθησαν να στριμώξουν την σύγχρονη ψαλτική πραγματικότητα στα παλιά σχήματα, κι όχι το ανάποδο.

² Έτσι, όταν ένας σύγχρονος ψάλτης ψέλνει, για παράδειγμα, ένα κοινωνικό του Κουκουζέλη εξηγημένο από τον Χουρμούζιο, τότε έχουμε συνεμφάνιση της συγχρονία του ψάλτη (21ος αι.) με τη συγχρονία του μελωργού (14ος αι.) και τη συγχρονία του εξηγητή (19ος αι.). Αυτό σημαίνει ότι έχουμε τρία διαφορετικά σημαίνόμενα και τρία διαφορετικά σημαίνοντα κατά τη διαδικασία της μουσικής παραγωγής, και ένα επιπλέον μουσικό σημαίνόμενο που θα δημιουργηθεί στο μυαλό του ακροατή κατά τη διαδικασία της μουσικής πρόσληψης.

³ Για παράδειγμα, τα διαστήματα των φθόγγων μπορεί να ανήκουν αποκλειστικά στη συγχρονία του ψάλτη ή να ταυτίζονται εν πολλοίς και με τη συγχρονία του εξηγητή, αλλά να διαφέρουν από τη συγχρονία του μελωργού.

2.4. Οι Αποσαφηνίσεις του Chomsky

Στα 1957 και 1965 ο Noam Chomsky εξέδωσε τις “Συντακτικές Δομές” και τη “Βασική Θεωρία”, αντίστοιχα, δύο έργα-σταθμούς της σύγχρονης γλωσσολογίας. Σε αυτά τα έργα προέβη σε μία μαθηματικού τύπου ανάλυση των συντακτικών δομών της γλώσσας, εισήγαγε τον όρο μετασχηματιστική γραμματική, και επιχειρηματολόγησε υπέρ της ύπαρξης ιεραρχίας στη δομή των προτάσεων. Εισήγαγε, επίσης, έννοιες όπως γλωσσική διαίσθηση, φυσικός ομιλητής, και γραμματικότητα – αντιγραμματικότητα, οι οποίες λειτουργούν συμπληρωματικά και στη βάση της σωσσυρικής σκέψης. Τις έννοιες αυτές θα αναλύσουμε εν συντομία και θα προσαρμόσουμε στο αντικείμενο της εργασίας αυτής.

Στην πραγματικότητα οι έννοιες αυτές συνδέονται άρρηκτα μεταξύ τους, και έχουν ως αφετηρία τους το γεγονός ότι το παιδί μαθαίνει τη γλώσσα του περιβάλλοντός του με ταχύτατους ρυθμούς (μεταξύ 1-5 ετών), παρά την ένδεια των ερεθισμάτων που προσλαμβάνει¹. Αυτό υποδηλώνει ότι λαμβάνει χώρα μια ασυνείδητη διαδικασία εκμάθησης της γλώσσας, την οποία ο Chomsky ονόμασε γλωσσική κατάκτηση, και της οποίας αποτέλεσμα είναι η άρτια γνώση της μητρικής γλώσσας σε όλα τα γλωσσολογικά επίπεδα.² Έτσι, το άτομο του οποίου μία γλώσσα είναι μητρική ονομάζεται φυσικός ομιλητής αυτής της γλώσσας, και χαρακτηρίζεται από τη γλωσσική διαίσθηση η οποία τον βοηθά ώστε να αναγνωρίζει αν μια πρόταση είναι γραμματική ή αντιγραμματική στα πλαίσια της μητρικής του. Αυτό σημαίνει ότι ένας φυσικός ομιλητής της Ελληνικής, για παράδειγμα, που δεν έχει διδαχθεί τους γραμματικούς κανόνες της γλώσσας του, μπορεί να διακρίνει αμέσως ότι το “σπίτι στο μου πολύ πήγα νωρίς” είναι αντιγραμματικό. Σε περιπτώσεις, τώρα, που η διαίσθησή του δεν του λέει ξεκάθαρα αν αυτό που ακούει είναι αποδεκτό ή όχι, τότε εκεί έχουμε φαινόμενα μεταβατικών δομών που είτε ήταν πλήρως αποδεκτές σε προηγούμενες συγχρονίες και τώρα τείνουν να εξαλειφθούν (π.χ. “εθεωρείτο” ή “της Μυρτούς”), είτε είναι καινούριες και υποψήφιες για πλήρη επικράτηση σε μελλοντική συγχρονία (π.χ. “θεωρούνταν” ή “της Μυρτώς”).

Στην περίπτωση της μουσικής, οι μουσικογλωσσολόγοι έχουν προτείνει τους όρους μουσική διαίσθηση και φυσικός ακροατής, αντί των γλωσσική διαίσθηση και φυσικός ομιλητής. Η μουσικολογική προσαρμογή του πρώτου όρου με βρίσκει σύμφωνο. Έχω, όμως, αντιρρήσεις σχετικά με την καταλληλότητα του δεύτερου όρου, καθότι στη μουσική δεν έχουμε το φαινόμενο μιας “μουσικής κατάκτησης” που θα έπρεπε να συμβαίνει στα πρώτα πέντε χρόνια του παιδιού και να είναι τέτοιας σημασίας ώστε να μιλάμε για “μητρικό μουσικό ιδίωμα”, όπως ακριβώς μιλάμε για μητρική γλώσσα. Αντ’ αυτού, προτείνω τον όρο έμπειρος ακροατής, ο οποίος χρησιμοποιείται εναλλακτικά στη βιβλιογραφία (βλ. Papadelis, 2008: 5-6), και ο οποίος δεν υπονοεί την οποιαδήποτε διάκριση ανάμεσα σε κατάκτηση και σε εκμάθηση ενός μουσικού ιδιώματος.³ Ο έμπειρος ακροατής έχει κατανοήσει ασυνείδητα τους

Ομοίως, οι εξηγημένες θέσεις μπορεί ως προς την μελωδική τους κίνηση να ανήκουν στη συγχρονία του εξηγητή, αλλά να διαφοροποιούνται από τη συγχρονία του μελωδού.

¹ Η παρατήρηση αυτή ονομάστηκε από τον Chomsky “πρόβλημα του Πλάτωνα”.

² Η μητρική γλώσσα κατακτάται από το παιδί σε βαθμό αρτιότητας τέτοιο που σπάνια μπορεί να επιτευχθεί ξανά κατά την εκμάθηση μιας οποιασδήποτε δεύτερης γλώσσας, ακόμα κι αν το άτομο την διδάσκεται συστηματικά και για πολλά χρόνια ή ακόμα κι αν το άτομο ζει μόνιμα στο συγκεκριμένο γλωσσικό περιβάλλον (συνήθως ποτέ δεν μαθαίνεται πλήρως το επίπεδο της φωνολογίας, το οποίο μάλιστα είναι το πρώτο που κατακτάται από το παιδί).

³ Η μουσική διαφέρει από τη γλώσσα στο ότι, ακόμη και όταν κάποιος που είναι εντελώς άσχετος με ένα είδος μουσικής, θα μπορέσει να βιώσει συναισθήματα και να “βγάλει κάποιο νόημα” αν ακούσει ένα κομμάτι αυτού του είδους. Αντίθετα, αν κάποιος δεν γνωρίζει μια συγκεκριμένη γλώσσα δεν μπορεί να καταλάβει απολύτως τίποτα από

κανόνες που διέπουν ένα μουσικό ιδίωμα, και έχει αναπτύξει έτσι την ικανότητα να αναγνωρίζει τι είναι αποδεκτό και τι μη αποδεκτό στα πλαίσια αυτού του ιδιώματος (κατά τη διάκριση γραμματικό – αντιγραμματικό), όπως και τι είναι εν μέρει αποδεκτό και εν μέρει μη αποδεκτό. Στην τελευταία περίπτωση, μπορεί να μην έχουμε να κάνουμε με δομικό στοιχείο που βρίσκεται σε μεταβατική φάση είτε απόσυρσης είτε εισόδου στο σύστημα (όπως συμβαίνει με τη γλώσσα), αλλά με χαρακτηριστικό που αφορά άλλη ποικιλία στα πλαίσια του ίδιου ιδιώματος (δηλ. αφορά άλλη “σχολή” στην περίπτωση της ψαλτικής).¹

Συνολικά, από τη θεωρία του Saussure για τη γλώσσα και με την προσθήκη των συμπληρωματικών εννοιών του Chomsky, έχουμε δανειστεί και προσαρμόσει για τη μουσική τις εξής έννοιες: περιγραφικό θεωρητικό, “η μουσική ως σύστημα”, μουσικό σημείο, μουσικό σημαινόμενο (= μουσική ιδέα) και μουσικό σημαίνον (= παρτιτούρα και εκτέλεση), μουσική παραγωγή (= δημιουργία και εκτέλεση) και μουσική πρόσληψη (= ακρόαση), προτεροχρονία δημιουργίας, ταυτοχρονία εκτέλεσης και ακρόασης, διάκριση συγχρονίας-διαχρονίας (προτεραιότητα συγχρονίας), μουσική διαίσθηση, έμπειρος ακροατής, διάκριση αποδεκτό-μη αποδεκτό. Στη συνέχεια θα δούμε πώς οι έννοιες αυτές εφαρμόστηκαν στην πράξη από τους γλωσσολόγους, και πώς θα μπορούσαν να εφαρμοστούν στην περίπτωση της σύγχρονης ψαλτικής τέχνης.

3. Η ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΤΩΝ ΑΜΕΡΙΚΑΝΩΝ ΔΟΜΙΣΤΩΝ - ΠΡΟΣΑΡΜΟΓΗ ΣΤΑ ΨΑΛΤΙΚΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ

Οι ιδέες του Saussure, όπως αναπτύσσονται θεωρητικά στα “Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας”, τέθηκαν σε εφαρμογή από τους ερευνητές του αμερικανικού δομισμού, οι οποίοι ανέλυσαν τις γλώσσες των ιθαγενών της Βόρειας Αμερικής στις αρχές του 20ου αιώνα. Για τον σκοπό αυτό ανέπτυξαν μεθοδολογικά εργαλεία, όπως το σώμα κειμένων (corpus), και τις λεγόμενες ανευρετικές διαδικασίες, όπως η κατάτμηση σε συστατικά στοιχεία και η ταξινόμηση. Στη συνέχεια θα εξετάσουμε πώς οι έννοιες αυτές μπορούν να μας χρησιμεύσουν για την κατάρτιση ενός περιγραφικού θεωρητικού της σύγχρονης ψαλτικής τέχνης.

3.1. Σώμα Κειμένων (corpus)

Ως σώμα κειμένων στη γλωσσολογία ορίζεται ένα αντιπροσωπευτικό σύνολο κειμένων, που χρησιμοποιείται σαν δείγμα για περαιτέρω ανάλυση και εξαγωγή γενικών συμπερασμάτων. Οι Αμερικάνοι δομιστές – ελλείψει χειροκίνητων συσκευών ηχογράφησης – κατά την επίσκεψή τους στα χωριά των Ινδιάνων κατέγραφαν τις λέξεις και τις προτάσεις που άκουγαν στο χαρτί και, αφού συνέλεξαν ένα μεγάλο αριθμό κειμένων, προχωρούσαν σε ανάλυσή τους. Στην περίπτωση της ψαλτικής τέχνης, καθότι στη μουσική παραγωγή εμπλέκονται κατά κανόνα ένα σημειογραφημένο μελούργημα και η

αυτήν. Κατ' αυτό τον τρόπο, η μουσική σαν γενικό φαινόμενο μοιάζει να αποτελεί μια κοινή γλώσσα της οποίας τα διάφορα μουσικά είδη αποτελούν διαλέκτους (ιδιώματα).

¹ Έτσι, για παράδειγμα μια γλυκανάλατη ερμηνεία με ελεύθερο χρόνο (τύπου Γαϊτάνου) μπορεί από κάποιον έμπειρο ακροατή να μην γίνεται αποδεκτή, αλλά από κάποιον άλλο να γίνεται. Αυτό αφορά ποικιλία σε επίπεδο συγχρονίας. Μια “ροκ” ερμηνεία, όμως, ενός ψαλτικού κειμένου θα ήταν για οποιονδήποτε έμπειρο ακροατή μη αποδεκτή, καθότι δεν συνιστά χαρακτηριστικό καμίας από τις υπάρχουσες ψαλτικές “σχολές”.

ψαλμώδησή του, δύο είναι τα είδη σώματος κειμένων που θα πρέπει να συλλεχθούν: α) μελουργικά κείμενα στη Νέα Μέθοδο (καθότι αυτή είναι η μόνη αναγνώσιμη από τους ψάλτες εκδοχή της σημειογραφίας), και β) ηχογραφημένες εκτελέσεις τους από ψάλτες.

Στα μελουργικά κείμενα θα πρέπει να περιλαμβάνονται δείγματα από όλα τα γένη της μελοποιίας και από μελουργούς όλων των εποχών, αρκεί να είναι εξηγημένα στη Νέα Μέθοδο (καθότι μόνο έτσι θα άπτονται της συγχρονίας του σημερινού ψάλτη). Η προτεινόμενη διαδικασία είναι η εξής: 1. Συλλογή όσο το δυνατό μεγαλύτερου όγκου δεδομένων, 2. Επιφανειακή ανάλυσή τους για να αναδειχθεί πού υπάρχει συστηματικότητα και πού ιδιοσυγκρασιακή πρωτοτυπία του συνθέτη, 3. Ομαδοποίηση με βάση την υπαρξη συστηματικότητας για περαιτέρω ανάλυση.

Στο corpus των ηχογραφημένων εκτελέσεων θα πρέπει να περιλαμβάνονται ερμηνείες μελών που ανήκουν σε όλες τις ομάδες μελουργικών κειμένων, όπως θα έχουν καθοριστεί από την παραπάνω διαδικασία, αλλά και όλων των ήχων (βλ. 3.2.). Κατ' αρχάς, θα πρέπει μάλλον να αποκλειστούν ηχογραφήσεις χορωδιών καθότι θα δυσκολέψουν την ανάλυση της ηχογράφησης κυρίως ως προς τα διαστήματα. Το θέμα εν προκειμένω έγκειται στην επιλογή των ερμηνευτών. Δύο θα μπορούσε να είναι οι ομάδες που θα καθορίσουν τον χαρακτήρα της επιλογής: η ομάδα των ψαλτών (“ποιους θεωρούν οι ψάλτες αντιπροσωπευτικότερους του είδους”) και η ομάδα των ακροατών (“ποιοι θεωρούνται από τον κόσμο ως οι αντιπροσωπευτικότεροι του είδους”).

Ήδη στον ψαλτικό χώρο είναι γνωστή η ύπαρξη διαφόρων “σχολών”, των οποίων μάλιστα η φήμη συνοδεύεται από κάποια χαρακτηριστικά ονόματα ψαλτών που τις αντιπροσωπεύουν.¹ Ένα ερωτηματολόγιο θα μπορούσε να δώσει σαφή εικόνα σχετικά με το ποιους θεωρούν οι ψάλτες χαρακτηριστικότερους εκπροσώπους των διαφόρων σχολών. Καλό θα ήταν οι εν λόγω ψάλτες να βρίσκονται εν ζωή, ή να έχουν πεθάνει πρόσφατα, ώστε να μην υπάρχει ο κίνδυνος ύπαρξης μεταβολής: να μην ανήκουν δηλαδή σε άλλη συγχρονία.

Από την άλλη, θα πρέπει να ληφθεί υπόψη και η μουσική διαίσθηση των ακροατών, και αναφέρομαι ειδικά σε περιπτώσεις ερμηνευτών που δεν θεωρούνται αποδεκτοί από τους υπόλοιπους ψάλτες, αλλά είναι αποδεκτοί από τον κόσμο. Στο βαθμό που δεν μιλούμε για μεμονωμένες περιπτώσεις, αλλά για ένα σύνολο ψαλτών (ή – για κάποιους – “ψαλτών”) που έχουν κοινά χαρακτηριστικά ως προς τον τρόπο ερμηνείας τους, τότε δεν έχουμε παρά μια ιδιαίτερου τύπου “σχολή”, η οποία – είτε το θέλουμε είτε όχι – θα πρέπει να συμπεριληφθεί στο θεωρητικό και να μελετηθεί όπως και οι άλλες “σχολές”. Εν ολίγοις, τα κριτήρια για την κατάταξη ενός ψάλτη στο corpus των ηχογραφήσεων είναι: α) να ερμηνεύει ψαλτικά κείμενα, β) να εκπροσωπεί “σχολή”, γ) να είναι αποδεκτός από τους άλλους ψάλτες ή/και τους πιστούς, δ) να είναι εν ζωή ή να έχει πεθάνει πρόσφατα.

3.2. Κατάτμηση σε Συστατικά Στοιχεία και Ταξινόμηση

Η ανάλυση των ιδιάνικων γλωσσών από τους δομιστές, τους οδήγησε στην θέσπιση νέων κατηγοριών των γλωσσικών μονάδων. Η πορεία που ακολουθούσαν ήταν να κατατέμουν αρχικά τις προτάσεις ώστε να εντοπίζουν τους ελάχιστους συνδυασμούς μορφής και σημασίας (κατάτμηση σε συστατικά στοιχεία),

¹ Η ύπαρξη “σχολών” αποτελεί φαινόμενο αντίστοιχο με εκείνο των γλωσσικών ποικιλιών και αποδεικνύει ότι όντως υφίσταται μουσικό σημαίνόμενο που διαφοροποιείται από το μουσικό σημαίνον, καθότι ένας ψάλτης-εκπρόσωπος μιας “σχολής” θα παράγει διαφορετικό σημαίνον, δηλαδή θα ψάλλει κάπως διαφορετικά το *ίδιο* μέλος απ' ότι ο ψάλτης-εκπρόσωπος μιας άλλης “σχολής”, οπότε ο ακροατής και των δύο θα έχει την αίσθηση ότι άκουσε την *ίδια* μουσική ιδέα (= κοινό σημαίνόμενο) με διαφορετικό τρόπο (= διαφορετικά σημαίνοντα).

και έπειτα να εντοπίζουν τα συστατικά στοιχεία που είναι αμοιβαίως αντικαταστάσιμα μεταξύ τους, προβαίνοντας, έτσι, στην ταξινόμησή τους σε ομάδες.¹ Έτσι, εστιάζοντας πρωτευόντως στη μορφή και δευτερευόντως στους σημασιολογικούς ρόλους και τις λειτουργίες, απέφυγαν μπερδέματα και επικαλύψεις συγχρονιών – προβλήματα που παρουσίαζαν οι παραδοσιακές γραμματικές.

Στην περίπτωση ενός περιγραφικού θεωρητικού για την ψαλτική τέχνη θα πρέπει να επεξεργαστούμε τα δεδομένα μας ως εξής:

α) Όσον αφορά τα μελουργικά κείμενα στη Νέα Μέθοδο: 1. Θα πρέπει να περιγραφεί η σχέση του μέλους με το υμνολογικό κείμενο ως προς την αντιστοιχία συλλαβής-φθόγγων, τη μελωδική προσέγγιση του τονισμού, την σχέση μελωδίας και κειμενικού νοήματος, και τη σχέση μελωδίας και κειμενικής στίξης. 2. Θα πρέπει να εντοπιστούν μελουργικές τακτικές, όπως χρήση μελωδικών μοτίβων (θέσεις), επαναλήψεις, παλλιλογίες κλπ. 3. Θα πρέπει να βρεθούν αντιστοιχίες μεταξύ μελουργικής προσέγγισης και υμνολογικού γένους του κειμένου. 4. Αν και δεν άπτεται της συγχρονίας, θα μπορούσε να συσχετιστούν συγκεκριμένες μελουργικές πρακτικές με συγκεκριμένες συγχρονίες του παρελθόντος. 5. Θα πρέπει να καταγραφούν οι διάφορες τάσεις ως προς το ίσον, στις περιπτώσεις όπου αυτό καταγράφεται σημειογραφικά.

β) Όσον αφορά τις ηχογραφημένες εκτελέσεις ψαλτικών μελών: 1. Θα πρέπει με ειδικά προγράμματα να καταγραφεί η διαστηματική σχέση των φθόγγων στους διάφορους ήχους και οι παραλλαγές τους ανά “σχολή” (εδώ άπτεται και το ζήτημα των έλξεων).² 2. Θα πρέπει να εντοπιστεί η ρυθμική προσέγγιση που ακολουθεί κάθε “σχολή”. 3. Θα πρέπει να περιγραφούν οι διάφορες παραλλαγές ως προς τον τρόπο ερμηνείας των διαφόρων συμπλεγμάτων σημαδιών. 4. Θα πρέπει να περιγραφούν και να αναλυθούν τυχόν αυτοσχεδιαστικές τάσεις στον βαθμό που αυτές παρουσιάζουν συστηματικότητα. 5. Θα πρέπει να καταγραφούν οι διάφορες τάσεις ως προς το ίσον (στο σημείο αυτό θα μπορούσε να φανούν χρήσιμες και ηχογραφήσεις χορωδιών).

Συνδυάζοντας τις αναλύσεις των δύο τύπων corpus, θα πρέπει να διαχωριστούν τα διάφορα μορφολογικά επίπεδα και οι μουσικές συμπεριφορές που άπτονται του κάθε επιπέδου.³ Εδώ θα πρέπει να συζητήσουμε για τη σχέση που θα έχει το περιγραφικό μας θεωρητικό με την προϋπάρχουσα θεωρία της Βυζαντινής: Κατά την άποψή μου, τα προγενέστερα θεωρητικά δεν θα πρέπει επουδενί να χρησιμοποιηθούν ως βάση για το καινούριο θεωρητικό, παρά μόνο σαν πηγή έμπνευσης ως προς τις έννοιες και τους όρους που θα χρησιμοποιηθούν, τον τρόπο επίλυσης των διαφόρων θεωρητικών

¹ Οι δύο αυτές διαδικασίες αποτελούν πρακτική εφαρμογή της διάκρισης που πρότεινε ο Saussure μεταξύ συνταγματικών και παραδειγματικών σχέσεων, αντίστοιχα, όπου *συνταγματικές* είναι οι σχέσεις που αναπτύσσουν τα γλωσσικά στοιχεία όταν συνεμφανίζονται το ένα δίπλα στο άλλο στον λόγο, ενώ *παραδειγματικές* είναι οι σχέσεις που αναπτύσσουν τα στοιχεία όταν μπορούν να αντικαταστήσουν το ένα το άλλο.

² Θα πρέπει παντελώς να εγκαταληφθεί η πυθαγορική τακτική της συσχέτισης των μουσικών διαστημάτων με μαθηματικούς λόγους. Ένα περιγραφικό θεωρητικό θα ξεκινήσει από την ψαλτική πρακτική και θα καταγράψει τις διάφορες διαστηματικές συστηματικότητες των ψαλτικών συμπεριφορών. Εκ των υστέρων αν προκύπτουν και μαθηματικές σχέσεις, αυτό είναι άλλο θέμα που δεν άπτεται των σκοπών του ίδιου του θεωρητικού.

³ Στο σημείο αυτό να σημειώσουμε, για παράδειγμα, το μπερδέμα που γίνεται στα θεωρητικά σχετικά με τους *δεσπόζοντες φθόγγους* και τις *έλξεις*: Τα δύο αυτά χαρακτηριστικά παραδοσιακά θεωρούνται χαρακτηριστικά των ήχων, ενώ στην πραγματικότητα είναι χαρακτηριστικά των *συγγόρδων* (τρίχορδα, τετράχορδα, πεντάχορδα κλπ). Οι ήχοι χειρίζονται τα διάφορα σύγχορδα και ανάλογα με το ποιο σύγχορδο είναι ενεργό, αντιστοίχως ενεργοποιούνται και οι διάφοροι δεσπόζοντες φθόγγοι, κάτι που με τη σειρά του καθορίζει την εμφάνιση συγκεκριμένων έλξεων.

προβλημάτων κ.ά.¹ Το ίδιο, βέβαια, ισχύει και για θεωρίες άλλων τροπικών μουσικών ιδιωμάτων, όπως της λόγιας οθωμανικής και της αραβοπερσικής μουσικής.

Ένα ζήτημα που με προβληματίζει στο σημείο αυτό έχει να κάνει με την έννοια του ήχου: Αν ακολουθήσουμε πιστά τη σωσσυρική λογική, θα πρέπει να απομονώσουμε την ψαλτική τέχνη από το λειτουργικό της περικείμενο και να θέσουμε αυστηρά μουσικολογικά κριτήρια για να διαχωρίσουμε τους διάφορους ήχους. Αποτέλεσμα, βέβαια, θα ήταν να έχουμε ένα τεράστιο αριθμό ήχων αντί της γνωστής οκταηχίας, γεγονός που θα προσέδιδε στο θεωρητικό μας έναν αυστηρά μουσικολογικό χαρακτήρα, αλλά θα το καθιστούσε εξαιρετικά δύσχρηστο στην πράξη. Από την άλλη, μπορούμε να ανατρέξουμε στην μετά τον Saussure εποχή, όπου νεότεροι θεωρητικοί αμφισβήτησαν την αυστηρή απο-κοινωνικοποιημένη οπτική του πατέρα της σύγχρονης γλωσσολογίας, και ίδρυσαν γλωσσολογικούς κλάδους – όπως η κοινωνιογλωσσολογία και η πραγματολογία – για να εξηγήσουν φαινόμενα γλωσσικά με βάση εξωγλωσσικές πραγματικότητες (π.χ. τη γλωσσική μεταβολή). Θα ήμασταν, κατ' αυτό τον τρόπο, περισσότερο κοντά στα καινούρια επιστημολογικά ρεύματα αν απο-αντικειμενοποιούσαμε την ψαλτική τέχνη και καταφέραμε να εισάγουμε στη μουσικολογική μας θεωρία και την υποκειμενική πρακτική εφαρμογή της οκταηχίας.

Η λύση που προτείνω εν προκειμένω είναι να διακρίνουμε ανάμεσα σε Ήχους και ήχους, όπου ο πρώτος όρος θα αναφέρεται στην Οκτώηχο, θα απαντά δηλαδή στο ερώτημα “σε ποιον από τους οκτώ Ήχους της οκταηχίας ανήκει παραδοσιακά το εν λόγω μέλος;”, ενώ ο δεύτερος όρος θα άπτεται της αμιγώς μουσικολογικής διάστασης του μέλους, θα απαντά δηλαδή στο ερώτημα “σε ποια ομάδα με βάση τη μορφολογική ομοιότητα εντάσσεται το εν λόγω μέλος;”. Με αυτό τον τρόπο διαφυλάσσεται η μουσικολογική περιγραφική ακεραιότητα, αλλά και η πρακτική χρήση των οκτώ ήχων (που έχει τεράστια λειτουργική σημασία) εντάσσεται στο θεωρητικό.

4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ

Στην εργασία μου αυτή επιχείρησα να θέσω τις βάσεις για την κατάρτιση ενός περιγραφικού θεωρητικού της σύγχρονης ψαλτικής τέχνης, το οποίο θα καλύψει ένα εκκωφαντικό – κατά την άποψή μου – κενό στη βιβλιογραφία της βυζαντινομουσικολογίας.

Το θεωρητικό μου υπόβαθρο συνίσταται σε έννοιες της θεωρητικής γλωσσολογίας, όπως διατυπώθηκαν από τον Saussure και συμπληρώθηκαν από τον Chomsky, οι οποίες προσαρμόστηκαν για τους σκοπούς της εργασίας αυτής. Συγκεκριμένα: α) αναδείχθηκε η αναγκαιότητα για περιγραφική ανάλυση της ψαλτικής τέχνης, σε αντιπαράθεση με την προϋπάρχουσα ρυθμιστική προσέγγιση, β) η μουσική αντιμετωπίστηκε ως σύστημα με δομή, γ) εντοπίστηκε το μουσικό σημείο του οποίου οι δύο εκφάνσεις είναι το μουσικό σημαινόμενο (μουσική ιδέα δημιουργού) και το μουσικό σημαίνον (παρτιτούρα και εκτέλεσή της), δ) περιγράφηκε συνολικά η διαδικασία μουσικής επικοινωνίας η οποία

¹ Για παράδειγμα, θεωρώ ευφυέστατη την πρακτική της ονομασίας των ήχων με βάση τη βαθμίδα της διατονικής κλίμακας που χρησιμοποιούν ως φθόγγο-βάση (α' βαθμίδα – πρώτος ήχος, β' βαθμίδα – δεύτερος ήχος κ.ο.κ.), τακτική που θα μπορούσε να διατηρηθεί. Επίσης, θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν οι άσημες συλλαβές *άνανες*, *νεανές*, *νανά* κλπ, για να ονομαστούν τα διάφορα *σύγχορδα* – ένα μορφολογικό επίπεδο παντελώς υποτιμημένο και εκτοπισμένο από την τελείως ξένη προς τα τροπικά συστήματα έννοια της *κλίμακας* (στην οποία πρωταγωνιστικό ρόλο δίνει – κακώς κατά την άποψή μου – και η τουρκική θεωρία των μακαμιών, χωρίς όμως να παραγνωρίζει τον ρόλο των συγχόρδων. Αν εννοήσουμε την κλίμακα ως ένα οκτάχορδο, θα καταλάβουμε αμέσως πόσο δευτερεύων είναι ο ρόλος της τόσο στην ψαλτική τέχνη, όσο και στα διάφορα τροπικά ιδιώματα γενικότερα.)

αποτελείται από την διμερή μουσική παραγωγή (μουσική δημιουργία και εκτέλεση) και από την μουσική πρόσληψη (ακρόαση), ε) αναδείχθηκε η σημασία της διάκρισης συγχρονία – διαχρονία ειδικά στην περίπτωση της ψαλτικής τέχνης, με προτεραιότητα στη μελέτη της συγχρονίας, και στ) σκιαγραφήθηκε το προφίλ του έμπειρου ακροατή, βασικό χαρακτηριστικό του οποίου είναι η μουσική διαίσθηση που τον βοηθά να καταλαβαίνει τι είναι αποδεκτό και τι μη αποδεκτό στα πλαίσια του ψαλτικού ιδιώματος.

Ως προς την εφαρμογή των παραπάνω θεωριών στην ανάλυση των δεδομένων της ψαλτικής τέχνης, προτάθηκαν – με βάση τη μεθοδολογία του αμερικανικού δομισμού – οι εξής διαδικασίες: α) περισυλλογή corpus μελωδικών κειμένων στη Νέα Μέθοδο και ηχογραφημένων εκτελέσεών τους από ψάλτες-εκπροσώπους των διαφόρων ψαλτικών “σχολών”, β) ανάλυσή τους με σκοπό τη διάκριση των διαφορετικών μορφολογικών επιπέδων και την αντιστοίχιση των μουσικών συμπεριφορών ανά επίπεδο, και γ) διάκριση Ήχων και ήχων, όπου οι πρώτοι θα αντιστοιχούν στην παραδοσιακή κατανομή των μελών στην οκταηχία και οι δεύτεροι στην ταξινόμηση των μελών σε ομάδες όμοιας μορφολογίας, με σκοπό τη διατήρηση της μουσικολογικής ακεραιότητας ταυτόχρονα με τη διασφάλιση της πρακτικότητας του θεωρητικού.

Αναφορές

- Antonić, M. (2005). Musicolinguistics – from a Neologism to an Acknowledged Field. *Facta Universitatis. Series Linguistics and Literature*, 3/2: 243-257. [<http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal2005/lal2005-10.pdf>]
- Γούτσος, Δ. 2012. *Γλώσσα – Κείμενο, ποικιλία, σύστημα*. Αθήνα: Κριτική.
- Μαυροειδής, Μ. (1986-87). Μουσική σημειωτική: Μια α-σημασιολογική σημειολογία. Σκέψεις πάνω στη σχέση λόγου και μουσικού ήχου. *Γλωσσολογία*, 5-6: 193-209.
- Papadelis, G. 2008. Γλωσσική και μουσική αντίληψη: Αυτόνομα ή αλληλοεπικαλυπτόμενα γνωσιακά (νευρωνικά) υποσυστήματα; Στο Evdokimidis, I. & Potagas, K. (επιμ.), *Συζητήσεις για τον Λόγο στο αιγινήτιο*. Athens: Sinapsis (in Greek). [[http://users.auth.gr/users/9/6/004069/public_html/PUBLICATIONS/Lecture%20at%20the %20Eginition%20May_08.pdf](http://users.auth.gr/users/9/6/004069/public_html/PUBLICATIONS/Lecture%20at%20the%20Eginition%20May_08.pdf)]
- Παπαδόπουλος, Γ-Σ. 2014. *Μουσικογλωσσολογική – γενετική προσέγγιση της Ορθόδοξης Εκκλησιαστικής Τροπικής Μουσικής*. (μεταπτυχιακή εργασία) [<https://www.academia.edu/8365877/%CE%9C%CE%BF%CF%85%CF%83%CE>]

Προφορικότητα και ψαλτική τέχνη: Η γένεση και διαμόρφωση της «κοινής εκδοχής»¹

Ιωάννης Πλεμμένος

Εθνομουσικολόγος-Ερευνητής, Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, Ελλάδα
jplemmenos@hotmail.com

Περίληψη. Η παρούσα εργασία αποπειράται να ψηλαφήσει με τεκμηριωμένο τρόπο τη λειτουργία της προφορικότητας στην ψαλτική τέχνη του 20^{ου} αιώνα, μέσα από τον εντοπισμό και τη μελέτη μελωδιών που έχουν επιβιώσει μέχρι σήμερα στο στόμα του μέσου πιστού και του εμπειρικού ιεροψάλτη/ιερέα. Οι μελωδίες αυτές αποτελούν παραφθορά των «επίσημων» μελών της παράδοσης της Κων/πόλεως (όπως αυτή αποτυπώθηκε σε έντυπες εκδόσεις με πατριαρχική σφραγίδα) και αρχίζουν να εμφανίζονται σποραδικά από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα σε ανθολογίες εκκλησιαστικής μουσικής που εκδίδονται στην Αθήνα από επώνυμους ιεροψάλτες και μουσικοδιδασκάλους. Οι κοινές αυτές μελωδίες φέρουν κάποτε (αλλά όχι πάντα) ευρωπαϊκές επιδράσεις συνδεδεμένες με την παρουσία και δράση του Ιωάννη Σακελλαρίδη, αλλά δεν ταυτίζονται μαζί του, καθώς οι περισσότερες προϋπήρχαν και καταγράφηκαν από ανθολόγους του παραδοσιακού στρατοπέδου. Το ρεπερτόριο των κοινών αυτών μελωδιών περιλαμβάνει συνήθως σύντομα (ειρμολογικά) μέλη, όπως προσόμοια, καθίσματα, κοντάκια, απολυτικά, εξαποστειλάρια, αλλά και τα εγκώμια του Επιταφίου (για τα οποία γίνεται εκτενής αναφορά). Ενδιαφέρον παρουσιάζει και το θεοτοκίο της αρτοκλασίας («Θεοτόκε Παρθένε») σε ήχο πλ.Α' που φαίνεται πως φτάνει οριστικά στη σημερινή μορφή του μετά τα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Μια ενότητα είναι επίσης αφιερωμένη στη διάδοση των κοινών αυτών μελωδιών στη σχολική εκπαίδευση μέσω σχολικών βιβλίων μουσικής (που χρησιμοποιούν συνήθως την ευρωπαϊκή σημειογραφία).

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η προφορικότητα στο πλαίσιο της ψαλτικής τέχνης έχει την έννοια της μουσικής προφορικότητας, διότι η λατρευτική αυτή τέχνη διέθετε πάντοτε γραπτά κείμενα για την τέλεση των ακολουθιών. Πολύ νωρίς μάλιστα ο Κανών της εν Λαοδικεία Συνόδου (364) φρόντιζε να επιτρέπει την άνοδο στον αναλόγιο μόνο των «από διφθέρας ψαλλόντων»². Τα ευαγγέλια και οι αποστολικές επιστολές γράφτηκαν επίσης αρκετά νωρίς στην ελληνική γλώσσα και διαδόθηκαν σε μεγάλο μέρος του τότε γνωστού κόσμου. Τον 4^ο αιώνα, εμφανίζονται και (εφεξής) αντιγράφονται τα κείμενα της θείας λειτουργίας των Μεγάλου Βασιλείου και Ιωάννη Χρυσοστόμου, ενώ από τον 6^ο αιώνα κ.ε. η εκκλησιαστική υμνογραφία παράγεται και αναπαράγεται σε πολυάριθμους βυζαντινούς κώδικες.

Πριν προχωρήσουμε στον εντοπισμό της προφορικότητας στη νεότερη ψαλτική τέχνη, θα επιχειρήσουμε μια σύντομη ιστορική αναδρομή. Σε αδρές γραμμές, η εμφάνιση και εξέλιξη της μπορεί να χω-

¹ Το παρόν κείμενο αποτελεί μια ανεπτυγμένη μορφή του πρώτου μέρους της ανακοίνωσής μου στο συνέδριο (εξού και η αλλαγή τίτλου), η οποία έγινε για λόγους δεοντολογίας (καθώς η διαδικασία της ένταξης της ψαλτικής τέχνης στον Διεθνή Κατάλογο της Άυλης Πολιτισμικής Κληρονομιάς της UNESCO είναι εν εξελίξει).

² Σύμφωνα με την ερμηνεία του Νικοδήμου Αγιορείτου (1841: 218), ο κανόνας εννοεί όσους «ψάλλουσι με ψαλτικώς μεμβράνας [...] ή και χαρτίνας».

ριστεί σε τέσσερις μεγάλες περιόδους, αρχής γενομένης από την επισημοποίηση της χριστιανικής θρησκείας από τον Μέγα Κων/νο: 4^{ος}-9^{ος} αιώνας, 9^{ος}-14^{ος} αιώνας, 14^{ος}-19^{ος} αιώνας και 19^{ος}-σήμερα. Όπως γίνεται αμέσως εμφανές, στο παραπάνω σχήμα έχει επέλθει μία (όχι πάντως αυθαίρετη) στρογγυλοποίηση των περιόδων (ανά πέντε αιώνες) για λόγους οργάνωσης και ομοιογένειας της ύλης.

Στην πρώτη περίοδο κυριαρχεί η (σχεδόν απόλυτη) προφορικότητα στην ψαλτική τέχνη, καθώς δεν έχει ακόμα διαμορφωθεί η μουσική σημειογραφία και μόνο προς το τέλος της αρχίζει να συστηματοποιείται η οκτωηχία (κατά παράδοση, από τον άγιο Ιωάννη τον Δαμασκηνό). Αν και δεν στερούμαστε μαρτυριών και τεκμηρίων για την εμφάνιση και άνθηση της εκκλησιαστικής υμνογραφίας (κυρίως από τον 6^ο αιώνα κ.ε.), εντούτοις απουσιάζουν μουσικά κείμενα. Τα γλαφυρά κοντάκια του Ρωμανού του Μελωδού και οι μακροσκελείς κανόνες του Ανδρέα Κρήτης δεν έχουν αρχίσει ακόμα να αποτυπώνονται σημειογραφικά.

Η δεύτερη περίοδος (9^{ος}-14^{ος} αι.) χαρακτηρίζεται από τη συμπίεση προφορικότητας και γραφής (με αρκετά ισχυρή την πρώτη στα αρχικά στάδια), καθώς τα πρώτα δείγματα εκφωνητικής γραφής αφορούν κυρίως την εμμελή απαγγελία των ευαγγελικών αναγνωσμάτων αλλά με ένα ασαφή τρόπο (για την αρχή και το τέλος της φράσης). Το πρώτο οργανωμένο σύστημα (διαστηματικής σημειογραφίας) εμφανίζεται τον 12^ο και φθάνει στην άνθησή του τον 14^ο αιώνα, με τους μεγάλους μαίιστορες (Ιωάννη Κουκουζέλη, Ξένο Κορώνη κ.ά.)³.

Στην τρίτη περίοδο (14^{ος}-19^{ος} αι.) επέρχεται μια σταδιακή αντιστροφή της ισορροπίας υπέρ της μουσικής γραφής, καθώς, πριν ακόμα την κατάλυση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας (1453), η σημειογραφία εμπλουτίζεται και διδάσκεται ευρέως σε μουσικές σχολές (κοσμικές αλλά και μοναστηριακές), ενώ εμφανίζονται νέα είδη μελοποιίας, όπως ο Καλλοφωνικός Ειρμός. Κατά την επακολουθήσασα περίοδο της Τουρκοκρατίας, δημιουργούνται μεγάλα αντιγραφικά κέντρα (αρχικά στη Ρουμανία, αλλά αργότερα και στο Άγιον Όρος), οι νέες συνθετικές απόπειρες αποτυπώνονται σημειογραφικά, ενώ προς το τέλος της περιόδου έμφαση δίνεται στην αποσαφήνιση και απλοποίηση του σημειογραφικού συστήματος⁴.

Η τέταρτη περίοδος (19^{ος} αι.-σήμερα) είναι αρκετά αμφίσημη ως προς την ισορροπία προφορικότητας και γραφής, καθώς ανοίγει μεν με την εφεύρεση και διάδοση της νέας μεθόδου σημειογραφίας (από τον Χρυσάνθο τον εκ Μαδύτων), με την είσοδο όμως του 20^{ου} αιώνα εισέρχεται σε μια νέα φάση «δευτερογενούς προφορικότητας» (*secondary orality*)⁵ λόγω της έλευσης και διάδοσης των νέων μέσων τεχνολογίας (δίσκου βινυλίου, κασέτας, CD κλπ.) που επιτρέπουν και διευκολύνουν την άμεση ακρόαση και απομνημόνευση. Στο πλαίσιο αυτό, μπορεί να γίνει λόγος για «Χρυσανθινή παρένθεση»⁶ στην προφορικότητα, καθώς μέχρι το τέλος του 19^{ου} αιώνα η μουσική γραφή εθεωρείτο πανάκεια για την καλλιέργεια της ψαλτικής τέχνης.

Οι μέχρι σήμερα αναφορές στην προφορικότητα από την υπάρχουσα βιβλιογραφία εστιάζονται κυρίως στην επισήμανση και μελέτη των λεγομένων «θέσεων» (*formulas*), οι οποίες θεωρούνται ως λείψανα μιας παλαιότερης άγραφης παράδοσης⁷. Παράλληλα, ο όρος «προφορική» παράδοση συγγέεται με την ερμηνευτική πρακτική του τάδε ή δείνα ιεροψάλτη, που συνήθως περιορίζεται στον κύκλο των μαθητών ή θαυμαστών του. Απουσιάζουν όμως μελέτες για την προφορική παράδοση καθεαυτήν, δηλ. για τα

³ Βλ. Tillyard 1935 και πιο πρόσφατα Troelsgård 2011.

⁴ Βλ. Χατζηγιακουμής 1999.

⁵ Η έκφραση είναι ειλημμένη από το διάσημο έργο του Ong 1982.

⁶ Η έκφραση χρησιμοποιείται κατ' αναλογία προς το "Gutenberg parenthesis", δηλ. τη θεωρία περί του πλήγματος που υποτίθεται ότι επέφερε η εφεύρεση και διάδοση της τυπογραφίας στον προφορικό πολιτισμό. Βλ. Pettitt 2007.

⁷ Βλ. Troelsgård 2014 και Τερζή 2009, καθώς και το αντίστοιχο έργο του Karp 1998.

μέλη που ακούγονται είτε από τους εμπειροτέχνες (πρακτικούς) ιεροψάλτες είτε από τους (ως επί το πλείστον μουσικά ανεκπαιδευτους) ιερείς είτε από τον λαό.

Στο εν λόγω κείμενο γίνεται απόπειρα να εντοπιστούν μέλη που επιβιώνουν μέχρι σήμερα σε διάφορα είδη μελοποιίας με πλατειά διάδοση, όπως τα εγκώμια, τα τροπάρια της αρτοκλασίας, τα προσόμοια, τα καθίσματα, τα κοντάκια και τα εξαποστειλάρια. Πρόκειται για σύντομα μέλη που έγιναν εύκολα και γρήγορα γνωστά στον μέσο πιστό και ως εκ τούτου υπέστησαν (μελωδικές και ρυθμικές) αλλοιώσεις κατά τη διάρκεια της προφορικής αναπαραγωγής τους. Ο λόγος που αυτές οι παραλλαγές δεν έχουν μελετηθεί επισταμένως μέχρι σήμερα είναι ότι συχνά υποτιμώνται από τους λόγιους ιεροψάλτες ως προϊόντα άγνοιας, ημιμάθειας ή κατώτερης καλλιτεχνικής αξίας. Εντούτοις, η διάρκειά τους (τα περισσότερα προφορικά μέλη ξεπερνούν την εκατονταετία) και η διάδοσή τους δεν μπορούν να αγνοηθούν από τη σύγχρονη μουσικολογική επιστήμη.

Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιείται η έκφραση «κοινή εκδοχή» για να σημάνει την επικρατούσα μελωδία μεταξύ των εμπειρικών ιεροψαλτών ή ασπούδαχτων γενικά πιστών· ο δε όρος «παραλλαγή» (αντίστοιχος του αγγλικού/γαλλικού *version*) χρησιμοποιείται για τα ενδιάμεσα στάδια μεταξύ της «επίσημης» εκδοχής και της οριστικοποίησης της κοινής εκδοχής. Τα στάδια αυτά εντοπίζονται σε μουσικές ανθολογίες του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα, που σποραδικά (αλλά πάντως έγκυρα και κάποτε ενσυνείδητα) αποτυπώνουν τις αποκλίσεις από τα παλαιότερα μέλη (που συνήθως προέρχονται από τα ειρμολόγια των Πέτρου Πελοποννησίου, Πέτρου Βυζαντίου και Ιωάννου Πρωτοψάλτου).

Μια άλλη συμβολή της παρούσας μελέτης είναι ότι αίρει τη διαδεδομένη εντύπωση ότι οι περισσότερες κοινές μελωδίες προέρχονται από την έμπνευση και γραφίδα του Ι. Θ. Σακελλαρίδη. Χωρίς καμία διάθεση να υποτιμηθεί η συμβολή του σπουδαίου αυτού μουσουργού στην απλοποίηση και εκλαΐκευση της ψαλτικής παράδοσης, τα διαθέσιμα τεκμήρια δείχνουν ότι οι περισσότερες από τις κοινές μελωδίες προϋπήρχαν του Σακελλαρίδη και ότι ο ίδιος αποτέλεσε ένα κρίκο αυτής της αλλυσίδας. Επιπλέον, στη διαδικασία αυτή ενεπλάκησαν και συνέβαλαν εκπρόσωποι της επίσημης παράδοσης (κάποιοι από τους οποίους αντετέθησαν στον Σακελλαρίδη), διασώζοντας αρκετές παραλλαγές.

Από την πληθώρα των κοινών μελωδιών, τα μέλη που έχουν επιλεγεί στην παρούσα εργασία προέρχονται από το «ρεπερτόριο» του μέσου πιστού, του αυτοδίδακτου ιερέα και του εμπειρικού ιεροψάλτη αντίστοιχα. Στην πρώτη κατηγορία εξετάζονται τα εγκώμια του Επιταφίου και το εξαποστειλάριο της Μεγ. Εβδομάδος «Τον νυμφώνα σου βλέπω» στη δεύτερη κατηγορία, το κοντάκιο των Χριστουγέννων «Η Παρθένος σήμερα» και το θεοτοκίο της αρτοκλασίας «Θεοτόκε Παρθένε» στη δε τρίτη κατηγορία, το αυτόμελο προσόμοιο «Ω του παραδόξου θαύματος» (σε πλ. Δ') και το κάθισμα «Κατεπλάγη Ιωσήφ». Εξετάζεται τέλος και η εμφάνιση και διάδοση της κοινής εκδοχής μέσω της σχολικής εκπαίδευσης σε ιδιαίτερη ενότητα.

2. ΕΓΚΩΜΙΑ

Ενισχυμένη προφορικότητα φαίνεται να διαθέτει το είδος των Εγκωμίων του Επιταφίου, που προσελκύει κάθε χρόνο ικανό αριθμό ερασιτεχνών μουσικών που συγκροτούν *ad hoc* χορούς. Στους μουσικούς αυτούς αναφέρεται και ο Παπαδιαμάντης στο περίφημο διήγημά του *Λαμπριάτικος ψάλτης* (1893)⁸, σημειώνοντας εισαγωγικά ότι «εις όλους τούς ναούς, παρουσιάζονται κατά τὰς ἡμέρας ταύτας πολλοὶ τέως ἄγνωστοι, μουσολήπτοι ἐκ τοῦ παρακρήμα, λαμπριάτικοι ψάλται!» Περιγράφει στη συνέχεια μια σκηνή «εις τὸν μικρὸν ἀγροτικὸν ναῖσκον» ενός χωριού, όπου «εἰσβάλλει οὐλαμὸς ὄλος αὐτοσχεδίων ψαλτῶν, κρατούντων ἀνὰ ἓν φυλλάδιον τοῦ ἐπιταφίου εἰς τὴν χεῖρα, οἵτινες φιλοτιμοῦνται νὰ ψάλλωσιν

⁸ Παπαδιαμάντης 1982: 512-40.

ἐν σπαρακτικῇ παραφωνίᾳ τὰ ἐγκώμια, καταστρέφοντες διὰ κωμικῶν σφαλμάτων καὶ τὰς ὀλίγας λέξεις, ὅσαι εἶναι ὀρθῶς τυπωμέναι εἰς τὰ φυλλάδια ἐκεῖνα».

Τα καθιερωμένα σήμερα ἐγκώμια τῶν τριῶν στάσεων προέρχονται ἀπὸ τὴν πρώτη ἐκδοση τοῦ *Τριωδίου* τοῦ 1522, ἀν καὶ στὴ χειρόγραφη παράδοσις ἐντοπίζονται τουλάχιστον ἀπὸ τὸν 14^ο αἰῶνα (με διάφορες ὁμῶς παραλλαγές)⁹. Ἀν καὶ τὰ ἐγκώμια ἔχουν κατὰ καιροὺς ἀποδοθεῖ σε διάφορους ἐκκλησιαστικούς συγγραφεῖς, ἡ ποιητικὴ τους πατρότητα δὲν εἶναι ἐξακριβωμένη¹⁰, τὸ δὲ μέλος τοὺς ἐφτάσε στὸν 18^ο αἰῶνα μέσα ἀπὸ τὸ *Εἰρμολόγιον* τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου. Μέσα ἀπὸ τὴν περιδιάβαση στὶς ἀνθολογίες τῆς ἐποχῆς, μποροῦμε νὰ παρακολουθήσουμε καὶ νὰ ἀνασυνθέσουμε τὴ γένεση καὶ διαμόρφωση τῆς κοινῆς μελωδίας τῶν ἐγκωμίων. Μποροῦμε δὲ νὰ υποθέσουμε ὅτι ἡ κοινὴ αὐτὴ μελωδία θὰ προήλθε ἀπὸ τὴ συνεχῆ ἀναπαραγωγή τοῦ «ἐπίσημου» μέλους ἀπὸ τοὺς ἐκάστοτε «λαμπριάτικους» ψάλτες. Για λόγους σαφήνειας, κάθε μία ἀπὸ τὶς τρεῖς στάσεις τῶν ἐγκωμίων θὰ ἐξεταστεῖ ξεχωριστά.

2.2 Ἐκκλησιαστικὲς συλλογές

Τὸ ἀργὸ εἰρμολογικὸ μέλος τῆς Α' Στάσης (παρ. 1) ποὺ παραδίδεται στὶς πρώτες ἐντυπες ἐκδόσεις τοῦ 19^{ου} αἰῶνα προέρχεται ἀπὸ τὸ *Εἰρμολόγιον* τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου (1825: 215). Μια σύντομη εἰρμολογικὴ ἐκδοχὴ τῆς (παρ. 2) περιελήφθη μισὸ αἰῶνα ἀργότερα στὴ *Μεγάλῃ Ἐβδομάδᾳ* τοῦ Γ. Ραιδεστηνοῦ (1884: 312-3)¹¹, ὅπου διατηρεῖται ἡ τελικὴ κατάληξις στὸν δι ἀλλὰ ὄχι καὶ ἡ ἐνδιάμεση πτώση στὸν Πα (λέξις: «κατετέθης»).

<p>Μεγαλυτέρα τοῦ μεγάλου Σαββάτου. Εἰς τὴν α. Στάσιν. Ἦχος. ἁ. Πα.</p> <p>Παρ. 1</p>	<p>Τὸ αὐτὸ εἰς σύντομον εἰρμολογικὸν μέλος. Ἦχος ὁ αὐτός. ἁ.</p> <p>Παρ. 2</p>
---	--

Ἐξὶ χρόνια ἀργότερα δημοσιεύεται μιὰ ἀργὸςύντομη ἐκδοχὴ (παρ. 3) ἀπὸ τὸν Γ. Χαλιορῆ, ἱεροψάλτη ἐξ Ὑδρας (1890: 225)¹². Ὁ Χαλιορῆς σημειώνει στὸν πρόλόγὸ τοῦ ὅτι χρησιμοποίησε στα ἔργα τοῦ ὕφος «καθαρῶς ἐκκλησιαστικόν, μὴ στερούμενον ἅμα τοῦ προφορικοῦ χαρακτήρος» ποὺ παρέλαβε ἀπὸ τὸν δάσκαλό του Ἀναστάσιο Ταπεινὸ, μαθητὴ τοῦ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου¹³. Ὁ Χαλιορῆς ἔχει συντομεύσει ἐπιλεκτικὰ τὸ μέλος τοῦ Πέτρου, ἀφήνοντας ἀπείραχτες κάποιες φράσεις («κατετέθης Χριστέ», «στρατιαὶ ἐξεπλήτοντο», «δοξάζουσαι τὴν σην»), τὶς οποίες ὁμῶς ἀποδίδει με ἀρκετὰ μελίσματα.

⁹ Βλ. Μπήλιου 2011: 19-22.

¹⁰ Ο Ι. Θ. Σακελλαρίδης (1894: 82) ἀναφέρει ὡς ποιητὴ τῶν ἐγκωμίων τὸν πατριάρχη Ἀρσένιο, με τὴν ἐνδειξὴ «εκ τινος μουσικοῦ χειρογράφου».

¹¹ Ο Γεώργ. Ραιδεστηνός (+1889), κατὰ κόσμον Ευστρατιάδης, ἦταν μαθητὴς τοῦ Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου καὶ ὑπῆρξε ὡς πρωτοψάλτης τοῦ πατριαρχικοῦ ναοῦ μεταξὺ 1871 καὶ 1876. Βλ. Τσατσαρώνη 1972-1973.

¹² Ο Χαλιορῆς ἀναφέρεται ἀπλῶς ὡς «ἐν Ὑδρᾳ μουσικός» ἀπὸ τὸν Παπαδόπουλο 1890: 494.

¹³ Ο Ἀναστάσιος Ταπεινός (+1844) ἀναφέρεται ὡς «μουσικὸς καλλιφωνότατος καὶ μελοποιός, μαθητὴς Γρηγορίου τοῦ Λευῖτου, ὃν καὶ ἐμιμείτο ἀρίστα». Βλ. Παπαδόπουλος 1904: 148.

Μια παρόμοια εκδοχή, αλλά με λιγότερα μελίσματα, εμφανίζεται πέντε χρόνια αργότερα (παρ. 4) στο ειρμολόγιο του Ανδρέα Τσικνόπουλου (1895: 362)¹⁴.

ΕΓΚΩΜΙΑ ΤΟΥ ΕΠΙΤΑΦΙΟΥ
ΠΡΩΤΗ ΣΤΑΣΙΣ

Γεωργίου Χαλιωρή Ἦχος α' ᾠ Πα.

Ἡ ζω η εν τα α α φω κα τε τε ε ε ε θης
Χρι στε ε και Αγ γε λων στρα τι αι αι ε ξε πλη
η ητ το ο ον του ᾠ συγ κα τα βα σιν δο ξα α α
α ζουσαι την ση η η ην δῖ

Παρ. 3

Μεγαλυνάρια τοῦ Μεγάλου Σαββάτου.
Στάσις Δ. Ἦχος α' ᾠ Πα.

Ἡ ζω η εν τα α φω κα τε τε ε ε ε θης Χρι
στε ε και Αγ γε λων στρα τι αι αι ε ξε πλητ
τον το συγ κα τα βα σιν δο ξα
α ζουσαι τη η ην σην

Παρ. 4

Την ίδια εποχή εμφανίζεται και η εναρμονισμένη διασκευή του Ι. Θ. Σακελλαρίδη (1894: 81-2), η οποία διατηρεί μεν την πρωτότυπη πτώση στον Πα, αλλά μεταθέτει την τελική κατάληξη στον κε (παρ. 5)¹⁵. Έχει επίσης συντομεύσει όλες τις φράσεις του μέλους του Πέτρου (που είχε αφήσει ο Τσικνόπουλος). Μια παρόμοια εκδοχή δημοσιεύεται την επόμενη χρονιά στη *Μεγάλη Εβδομάδα* του Νικολάου Πρωτοψάλτου (1895: 550-1), σε μέλος Αθ. Σακελλαριάδη (παρ. 6)¹⁶. Πρόκειται για μια μεταθανάτια επανέκδοση του έργου του σπουδαίου Σμυρνιού πρωτοψάλτη (+1887) την οποία επιμελήθηκε ο Σακελλαριάδης και συμπλήρωσε με δικές τους συνθέσεις¹⁷. Ο Σακελλαριάδης έχει μεν διατηρήσει το πρώτο μισό της εκδοχής του Τσικνόπουλου (έως το «κατετέθης Χριστέ»), ενώ στο δεύτερο μισό έχει επανεισαγάγει το μέλους του Ραιδεστηνού σε μια πιο ανεπτυγμένη μορφή· έχει δε συμπεριλάβει εναλλακτικά και την τελική κατάληξη στον δι.

ΕΓΚΩΜΙΑ
Ἦχος πλ. α' ᾠ (τριφώνως)

Ἡ ζω η η εν τα φω κα τε τε ε ε ε θης Χρι
στε και αγ γε λων στρα τι αι αι ε ξε πληττον το συγ κα
τα βα σιν δο ξα ζουσαι την Ση ην

Παρ. 5

ΤΟ ΑΥΤΟ
ΥΠΟ Α. Σ.
ΜΕΛΟΣ ΣΥΝΤΟΜΟΝ ΕΙΡΜΟΛΟΓΙΚΟΝ

Ἡ ζω η εν τα α φω κα τε τε ε ε ε θης Χρι
στε και Αγ γε λων στρα τι αι αι ε ξε πλητ τον
το συγ κα τα βα σιν δο ξα ζουσαι την Ση ην
συγ κα τα βα σιν δο ξα ζουσαι την Σην

Παρ. 6

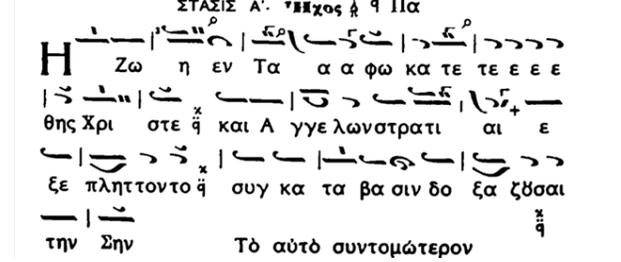
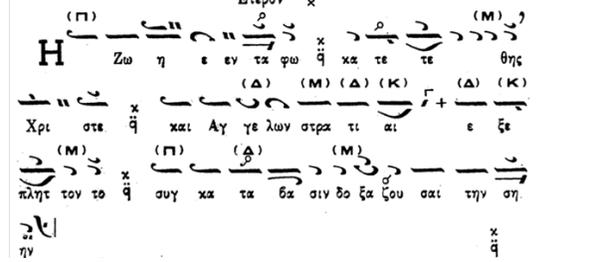
¹⁴ Ο Τσικνόπουλος καταγόταν από το Μεσολόγγι, αλλά δραστηριοποιήθηκε στην Αθήνα, όπου ίδρυσε μουσικό σύλλογο και αγωνίστηκε κατά του μουσικού εξευρωπαϊσμού. Βλ. Παπαδόπουλος 1890: 488-491.

¹⁵ Αν και το *Ειρμολόγιον* του Τσικνόπουλου εκδίδεται ένα χρόνο μετά τη *Μεγάλη Εβδομάδα* του Σακελλαρίδη (1894), εντούτοις προηγείται χρονολογικά, διότι όπως ο ίδιος σημειώνει στον πρόλόγό του (σ. ια'), το έργο του είχε ολοκληρωθεί ήδη από το 1885, όταν και υπεβλήθη στο Υπουργείο των Εκκλησιαστικών, αλλά άργησε να εκδοθεί λόγω των στρατιωτικών του υποχρεώσεων.

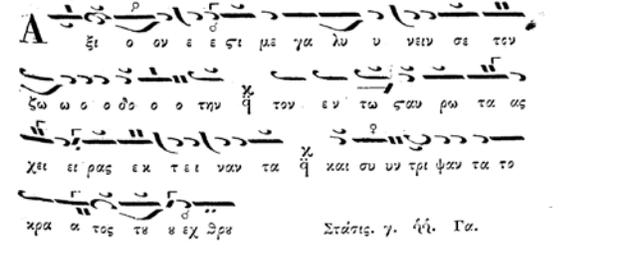
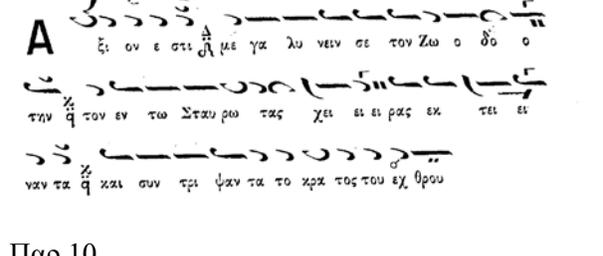
¹⁶ Ο Σακελλαριάδης, έγκριτος φιλόλογος της εποχής, διετέλεσε πρωτοψάλτης της Μητροπόλεως Αθηνών, πρόεδρος του Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου και καθηγητής μουσικής στη Ριζάρειο Εκκλησιαστική Σχολή, ενώ ανήκε στη χορεία των αμυντόρων της πατρίου μουσικής. Βλ. Παπαδόπουλος 1890: 465-6.

¹⁷ Στον πρόλόγό του (σ. ιδ'), ο Σακελλαριάδης σημειώνει ότι «τα σύντομα των ασμάτων τα μάλλον ταις παρούσαις περιστάσεσι προσήκοντά εστι προς τοις υπάρχουσι παλαιοίς». Βλ. και Παπαδόπουλος 1890: 465-6.

Φαίνεται ότι με την είσοδο του 20^{ου} αιώνα, η κοινή εκδοχή (με πτώση στον Πα και κατάληξη στον κε) αρχίζει να εδραιώνεται, καθώς στη *Μεγάλη Εβδομάδα* του Εμμ. Φαρλέκα (1934: 358-9)¹⁸ αποτελεί πλέον την πρώτη επιλογή (παρ. 7) πριν τις εκδοχές του Ραιδεστηνού και του Πελοποννησίου. Ο Φαρλέκας προσπάθησε πάντως να απαλύνει τις εντυπώσεις με μικρές τοπικές διαφοροποιήσεις (λέξεις: «τάφος» και «συγκατάβασιν»). Η κοινή εκδοχή, στη μορφή που τη γνωρίζουμε σήμερα, εμφανίζεται στη *Μεγάλη Εβδομάδα* του Αθ. Καραμάνη (1971: 288), ως δεύτερη πάντως επιλογή, μετά το σύντομο μέλος του Ραιδεστηνού (παρ. 8). Ο Καραμάνης, ίσως για να δικαιολογήσει τη συγκεκριμένη επιλογή του, επικαλείται (σε ιδιαίτερη υποσημείωση) τους πολλούς «κατά τόπους ιδιοματισμούς» της μελωδίας, από τους οποίους έπρεπε να επιλέξει τους δύο επικρατέστερους¹⁹.

<p>ΣΤΑΣΙΣ Α'. Ύμνος λ̣ ḡ Πα</p>  <p>Παρ. 7</p>	<p>Ἔτερον ḡ</p>  <p>Παρ. 8</p>
---	--

Όπως και με την Α' Στάση, τα εγκώμια της Β' Στάσης (παρ. 9) κυκλοφορούσαν στο αργό ειρμολογικό μέλος του Πέτρου Πελοποννησίου (1825: 215), πριν συντμηθούν από τον Γ. Ραιδεστηνό (1884: 314), ο οποίος κράτησε τον εναρκτήρια άνοδο στον άνω πα και την τελική κατάληξη στο δι (παρ. 10), αλλά απέλειψε την ενδιάμεση κάθοδο στον Πα (λέξη: «ζωοδότην»). Το δεύτερο μισό και των δύο μελών (αλλά κυρίως η τελευταία φράση) είναι σχεδόν το ίδιο με αυτό της Α' Στάσης («συγκατάβασιν δοξάζουσαι την σην»/«και συντρίψαντα το κράτος του εχθρού»).

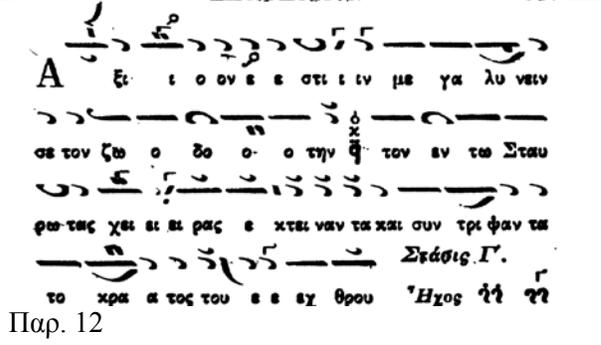
 <p>Παρ. 9</p>	 <p>Παρ. 10</p>
---	---

Μια αργοσύντομη εκδοχή της Β' Στάσης απαντά στο *Νέον Ταμείον Μουσικής Ανθολογίας* του Υδραίου ιεροψάλτη Γ. Χαλιορή (1890: 225-6), που είχε παράξει και την αντίστοιχη εκδοχή της Α' Στάσης (παρ. 11). Πέραν μιας επιλεκτικής σύντμησης του αργού μέλους του Πέτρου (φράσεις: «μεγαλύνειν Σε», «τον εν τω σταυρώ», «και συντρίψαντα»), ο Χαλιορής έχει παραλλάξει και την αρχική φράση («Α-

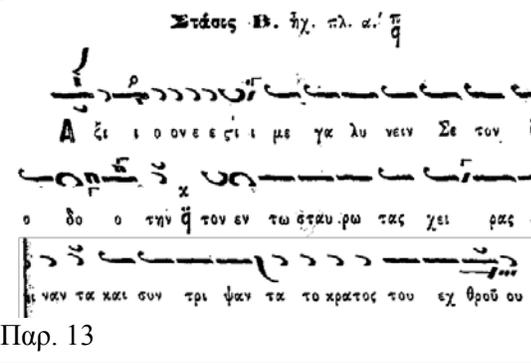
¹⁸ Ο Εμμ. Φαρλέκας (1877-1958) γεννήθηκε στο Αϊδίτι της Μ. Ασίας, σπούδασε κοντά σε πατριαρχικούς ιεροψάλτες και υπηρέτησε ως γραμματέας της Αρχιεπισκοπής Αθηνών. Βλ. Οικονόμου 1994: 338.

¹⁹ «Ός γνωστόν αι μελωδίαι των Εγκωμίων ποικίλουν σύμφωνα με τους κατά τόπους ιδιοματισμούς και ως εκ τούτου δεν είναι δυνατόν να ικανοποιησωμεν πάντας με τους ανά δύο μουσικούς τύπους, τους οποίους παραθέτομεν εντάυθα δι' εκάστην Στάσιν».

ξιον εστί») κατεβάζοντάς την από τον άνω πα στον κε (αντί για τον δι). Αν και διατηρεί την τελική κατάληξη στον δι, επισυνάπτει στο τέλος μια δεύτερη θέση με κατάληξη στον κε. Ο Χαλιορής καλεί στην εισαγωγή τους αναγνώστες του σε πανστρατιά κατά «των σπουδαζόντων να εισαγάγωσι την Ευρωπαϊκήν τετραφωνίαν εν τη Εκκλησία ημών, εξοστρακίζοντες την Βυζαντινήν Μουσικήν ως δήθεν τουρκικήν καταγωγήν έχουσαν» (σ. στ'). Πέντε χρόνια αργότερα, συναντάμε μια παρόμοια αργοσύντομη παραλλαγή στο *Νέον Ειρμολόγιον* του Ανδ. Τσικνόπουλου (1895: 363), αν και με τελική κατάληξη στον δι (παρ. 12). Στην παραλλαγή του Τσικνόπουλου έχει σχεδόν σχηματιστεί η πρώτη φράση («Άξιον εστί») της κοινής εκδοχής, άρα μπορεί να θεωρηθεί ως το τελευταίο ενδιάμεσο στάδιο από το αργό στο σύντομο μέλος.

	
Παρ. 11	Παρ. 12

Την ίδια εποχή, δημοσιεύεται και η εναρμονισμένη εκδοχή του Ι. Θ. Σακελλαριδής (1894: 84-5), η οποία (παρ. 13), αν και κρατά το άνοιγμα της μελωδίας στον άνω πα (που συναντήσαμε στον Τσικνόπουλο) μεταθέτει την τελική κατάληξη της μελωδίας (από το δι στον κε). Το επόμενο έτος εμφανίζεται άλλη μια εκδοχή στη *Μεγάλη Εβδομάδα* του Νικολάου Πρωτοψάλτου (1895: 550-1), σε μέλος Αθ. Σακελλαριδής (μετά το μέλος του Πελοποννησίου). Η εκδοχή του Σακελλαριδής (παρ. 14) μπορεί να θεωρηθεί ως μια απόπειρα συγκερασμού του παλαιού μέλους και της νέας τάσης, καθώς αντιγράφει μεν την πρώτη φράση («Άξιον εστί») του αργού μέλους του Πέτρου, αλλά στη συνέχεια ακολουθεί αδρά το μέλος του Σακελλαριδής (με τελική κατάληξη στο κε).

	
Παρ. 13	Παρ. 14

Διάφορες μελωδικές παραλλαγές ενυπάρχουν στον *Επιτάφιο Θρήνο* του αρχιμανδρίτη Σεραφείμ Παναγιωτίδη (1906: 33-53)²⁰, που ακολουθούν εν πολλοίς το σύντομο μέλος του Ραιδεστηνού με κατά-

²⁰ Όπως διαβάζουμε στον πρόλογο του έργου του, ο Παναγιωτίδης καταγόταν από την Πάτμο και υπηρέτησε ως δεξιός ψάλτης και ιερατικός προϊστάμενος στο ναό του Τιμίου Προδρόμου Σύμης. Ήταν γνώστης της βυζαντινής και ευρωπαϊκής μουσικής (τις οποίες όμως σπούδασε σε ώριμη ηλικία). Εξέδωσε δε το έργο του «ενθαρρυνθείς εκ

ληξη όμως στον κε (παρ. 15). Και τούτο, παρά το ότι, στον πρόλογο του έργου του, ο Παναγιωτίδης παραπονείται ότι τα εγκώμια «ψάλλονται παρ' εκάστου κατά το δοκούν». Πριν τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, η κοινή εκδοχή (με τόξο στον άνω πα και κατάληξη στον κε) φαίνεται να κερδίζει οριστικά έδαφος, καθώς στη *Μεγάλη Εβδομάδα* του Εμμ. Φαρλέκα (1934: 359-360) προτάσσεται του σύντομου μέλους του Ραιδεστηνού και του αργού του Πέτρου (παρ. 16). Ο Φαρλέκας έχει επίσης προσπαθήσει να αποκαταστήσει τον μελωδικό τονισμό κάποιων φράσεων που διέλαθαν του Τσικνόπουλου και του Σακελλαρίδη («τον εν τω σταυρώ», «εκτείναντα», «συντρίψαντα») ²¹.

	<p>ΣΤΑΣΙΣ Β'. Ήχος ἁ ᾠ Κε</p>
<p>Παρ. 15</p>	<p>Παρ. 16</p>

Στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, η κοινή εκδοχή, όπως τη γνωρίζουμε σήμερα, εγκαθίσταται οριστικά, όπως αποδεικνύεται από την ύπαρξη της στη *Μεγάλη Εβδομάδα* του Αθ. Καραμάνη (1971: 289), που αντιγράφει σχεδόν *verbatim* τον Σακελλαρίδη (παρ. 17), και στην αντίστοιχη συλλογή του Χρυσ. Θεοδοσόπουλου (1985: 330), με τη διαφορά ότι ο μεν πρώτος επιτρέπει την κατάληξη στον κε, ενώ ο δεύτερος διατηρεί αυτήν στο δι (παρ. 18). Ο τελευταίος έχει επίσης παρέμβει διορθωτικά στον μελωδικό τονισμό («εκτείναντα», «συντρίψαντα»).

	<p>ΣΤΑΣΙΣ Β'. Ήχος ο αυτός</p>
<p>Παρ. 17</p>	<p>Παρ. 18</p>

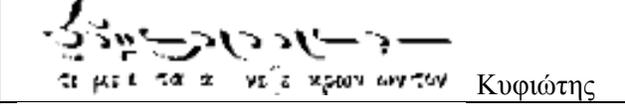
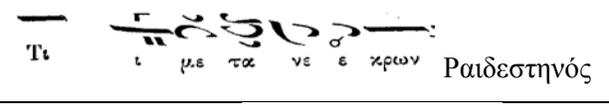
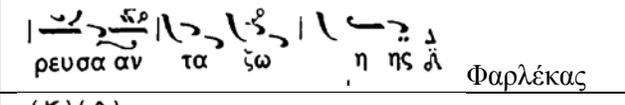
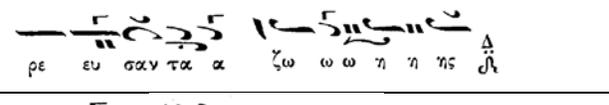
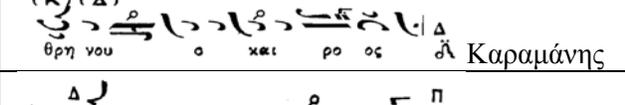
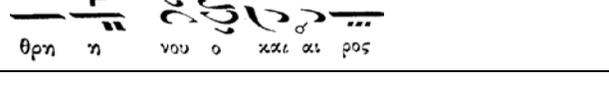
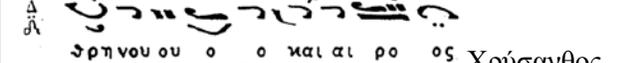
Από πού όμως προήλθε η μεταβολή στην εναρκτήρια φράση της κοινής εκδοχής; Η απάντηση ευρίσκεται σε μια παραλλαγή φράσης των Αναστασίμων Ευλογηταρίων («τι μετά νεκρών/ρεύσαντα ζωής/θρήνου ο καιρός»), που απαντά από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα σε διάφορες συλλογές, όπως το *Μουσικό Απάνθισμα* του Δημ. Γ. Κυφιώτη (1901) ²² και τη *Μεγάλη Εβδομάδα* των Εμμ. Φαρλέκα (1934: 365),

της ευμενούς κρίσεως» του Μ. Πρωτεκδικίου Γ. Ι. Παπαδόπουλου (του γνωστού ιστοριογράφου της εκκλησιαστικής μουσικής).

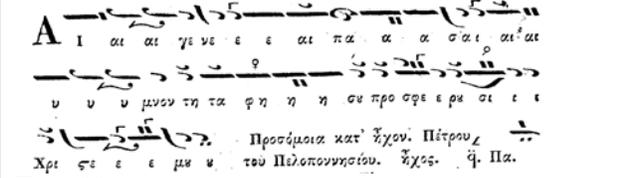
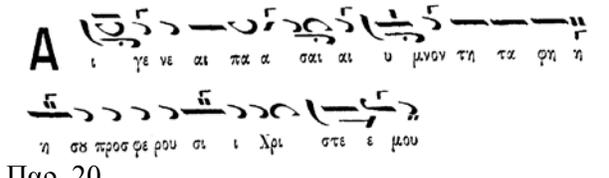
²¹ Για το θέμα του τονισμού και των διορθωτικών παρεμβάσεων, βλ. Γιαννόπουλος 2006: 335 – 357.

²² Ο Κυφιώτης γεννήθηκε στην Κων/πολη, μαθήτευσε στον Γ. Ραιδεστηνό και υπηρέτησε ως ιεροψάλτης της Παναγίας της Καφφατιανής στο Γαλατά, ενώ ο πρώτος τόμος του έργου του είχε εκδοθεί το 1894. Όπως σημειώνει στον πρόλόγο του, το έργο του απευθύνεται «εις πάντα κληρικών και δη εις πάντα τον επαγγελομένον τον ιεροψάλτην».

Αθ. Καραμάνη (1971: 292) και Χρ. Θεοδοσόπουλου (1985: 335) και αντιστοιχεί σε φράσεις από τη *Μεγάλη Εβδομάδα* του Γ. Ραιδεστηνού (1884: 317). Καθώς τα Αναστάσιμα Ευλογητάρια ανήκουν στην ίδια ακολουθία (ακολουθούντα τα εγκώμια), δεν είναι δύσκολο να αντιληφθεί κανείς την επίδρασή τους στη μελωδία των εγκωμίων.

 κι μι ε τα ε νε ε κρων ωντων Κυριώτης	 Τι ι με τα νε ε κρων Ραιδεστηνός
 ρευσα αν τα ζω η ης Δ Φαρλέκας	 ρε ευ σαν τα α ζω ω ω η η ης Δ
 (κ) (Δ) θρη νου ο και ρο ος Δ Καραμάνης	 θρη η νου ο και αι ρος
 θρη νου ου ο ο και αι ρο ος Χρυσανθος	

Παρόμοια εξέλιξη μπορεί να αναζητηθεί και στα Εγκώμια της Γ' Στάσης του Επιταφίου, τα οποία έφτασαν στον 19^ο αιώνα στο αργό μέλος του Πέτρου Πελοποννησίου (1825: 216). Εξήντα χρόνια αργότερα, το μέλος του Πέτρου (παρ. 19) αναθεωρήθηκε από τον Γ. Ραιδεστηνό (1884: 315), που επέφερε μελωδικές μεταβολές (κυρίως στη λέξη: πάσαι), ρυθμική αναδιάταξη (μισές χρονικές αξίες, πιθανότατα δε πιο σύντομο τέμπο) και αποκατάσταση παρατονισμών (φράση: «αι πάσαι»). Την ίδια στιγμή, διατήρησε την (ρέουσα) μελωδική ανάπτυξη της φράσης «τη ταφή σου», η οποία θα παραμείνει σε όλα τα στάδια εξέλιξης της κοινής εκδοχής (παρ. 20).

 Α ι αι αι γε νε ε ε αι πα α α σαι αι' αι υ υ υ μνον τη τα φη η η σε προ σφε ε ρε σε ε ε Χρι στε ε ε με υ του Πιλοποννησιου. ηχος. ψ. Πα. Παρ. 19	 Α ι γε νε αι πα α σαι αι υ μνον τη τα φη η η σε προ σφε ρου σι ι Χρι στε ε μου Παρ. 20
--	--

Έξι χρόνια αργότερα, ο Γ. Χαλιορής (1890: 226-7) επεξεργάζεται μελωδικά και ρυθμικά τις εκδοχές του Πέτρου και του Ραιδεστηνού (παρ. 21). Η επεξεργασία του μέλους του Πέτρου περιέχει οκτώ τρίγωνα που κατατέμνουν τις φράσεις σε μικρές νότες και (αν δεν επρόκειτο για άσκηση επί χάρτου) πρέπει να αφορούσε σολιστική ερμηνεία. Ταυτόχρονα, τονίζει ορθότερα την πρώτη φράση («αι γενεαί») αφαιρώντας την έμφαση από το άρθρο (όπως ήθελε το παλαιότερο μέλος). Η επεξεργασία του μέλους του Ραιδεστηνού, αν και διατηρεί τα σημάδια διαίρεσης του χρόνου (τρίγωνα), εισάγει μια χρωματική φθορά και υφέσεις που συνάδουν με το νόημα του κειμένου («προς τον πυθμένα Άδου»). Νέα στοιχεία εισάγονται σε δύο παραλλαγές του Τσικνόπουλου (1895: 363): στη μία, διασκευάζεται το μέλος του Ραιδεστηνού σύμφωνα με τον τονισμό του Χαλιορή («αι γενεαί»), αλλά στη δεύτερη οι μελωδικές μεταβολές (λέξη: «μύρα») επιφέρουν παρατονισμούς («τον τάφον»). Η τελευταία παραλλαγή (παρ. 22) επέπρωτο να αποτελέσει τη βάση για τη δημιουργία της κοινής εκδοχής.

Αναφέρεται στον Παπαδόπουλο (1890: 495) ως βιβλιοφύλαξ και οργανοφύλαξ του Ελληνικού Μουσικού Συλλόγου και «εκ των ευδοκίμων εκτελεστών της ασματικής τέχνης».

<p>ΤΡΙΤΗ ΣΤΑΣΙΣ Ἦχος γ'. Γα.</p>	<p>Παρ. 21</p>
--------------------------------------	----------------

Λίγο αργότερα (υπενθυμίζεται ότι ο Τσικνόπουλος ολοκλήρωσε τη συλλογή του το 1885), η δεύτερη παραλλαγή του Τσικνόπουλου έγινε η βάση για τη δημιουργία μιας δίφωνης διασκευής των εγκωμίων από τον Ι. Θ. Σακελλαρίδη (1894: 87-8), η οποία παραμένει εν χρήσει (και δημοτικότητα) μέχρι σήμερα (παρ. 23). Ο Σακελλαρίδης δεν ενοχλήθηκε από τον παρατονισμό της παραλλαγής του Τσικνόπουλου (λέξη: «αι πάσαι»), ενώ η δεύτερη φωνή που πρόσθεσε κινείται δύο φθόγγους πάνω από την πρώτη²³. Φαίνεται πάντως ότι η κοινή εκδοχή (είτε μονοφώνως είτε εναρμονισμένη) δεν είχε ακόμη επιβληθεί οριστικά, καθώς την επόμενη χρονιά, στη συλλογή του Νικολάου Πρωτοψάλτου (1895: 552), μια παραλλαγή σε μέλος Αθ. Σακελλαριάδη (παρ. 24) δείχνει να έχει δανειστεί στοιχεία τόσο από τον Τσικνόπουλο («αι πάσαι») όσο και τον Ραιδεστηνό («τη ταφή σου»).

<p>και ἄλλως ἤ</p>	
--------------------	--

Μια σχετική ρευστότητα συνεχίζει να χαρακτηρίζει τα εγκώμια της Γ' Στάσης και με την είσοδο του 20^{ου} αιώνα, όπως μπορούμε να αντιληφθούμε στον *Επιτάφιο Θρήνο* του αρχιμανδρίτη Σεραφεΐμ Παναγιωτίδη (1906: 53-64), όπου διαρθώνεται έτι περαιτέρω ο τονισμός της εναρκτήριας φράσης («αι γε νεαί»), ενώ μια άλλη παραλλαγή ανοίγει μελωδικά («ανάστα») όπως το μέλος των Τσικνόπουλου / Σακελλαρίδη (παρ. 25). Ο Παναγιωτίδης, στον πρόλογό του, διαμαρτύρεται για το ότι «εις τα της γ' Στάσεως [εγκώμια] μάλιστα [τινές] αναμινγνύουσιν όλως εξωτερικόν ύφος, δι' ου αμαυρούται το εκκλησιαστικόν σεμνόν ύφος». Στη *Μεγάλη Εβδομάδα* του Εμμ. Φαρλέκα (1934: 360-361), το μέλος (παρ. 26) δανεί-

²³ Ο Σακελλαρίδης σημειώνει πάντως ότι οι ψάλτες πρέπει «να εκφέρωσι τας φωνάς ηπίως και να μη εκρήγνυνται εις αγρίας και απαισίας φωνάς και σχήματα [...] Αν δε μη τηρηθώσι οι άνω όροι, προτιμάσθω το ομόφωνον» (σ. 82).

ζεται στοιχεία και από τους τρεις προηγούμενους συλλογείς, Τσικνόπουλο (β' παραλλαγή), Σακελλαρίδη (β' παραλλαγή) και Σακελλαρίδη («Χριστέ μου»).

<p>Παρ. 25</p>	<p>ΣΤΑΣΙΣ Γ'. Ἦχος γ'. Γα</p> <p>Α ἰ Γε νε αι αι πα σαι δὴ ὕ μνον τη τα φη η Σδ προσ φε ρου σι ι Χρι στε ε μου^{ητ}</p> <p>Παρ. 26</p>
----------------	---

Στον Πανδέκτη της «Ζωής» (1937, τ. Ζ': 252) απαντούν αρκετές παραλλαγές των εγκωμίων επί το ευρωπαϊκότερο και αρμονικότερο (παρ. 27). Αν και δεν καταγράφεται δεύτερη φωνή, εντούτοις υπονοείται (ή μάλλον διευκολύνεται) από τη μελωδική πορεία των παραλλαγών. Στη *Μεγάλη Εβδομάδα* του Καραμάνη (1971: 289-90) ευρίσκονται και οι δύο εκδοχές της Γ' στάσης των Εγκωμίων, δηλ. του Ραιδεστηνού και των Τσικνόπουλου/Σακελλαρίδη (παρ. 28). Στην αντίστοιχη συλλογή του Χρ. Θεοδοσόπουλου (1985: 332) σημειώνεται μόνο η εκδοχή του Ραιδεστηνού (παρ. 29). Στη *Μεγ. Εβδομάδα* του Βασ. Κιαμηλίδη (2016: 80) το μέλος μεταφέρεται σε ήχο Δ' Λέγετο, ενδεχομένως για να αποτυπωθεί η εναρμονισμένη μορφή του (παρ. 30).

<p>Παρ. 27</p>	<p>Στάσις Γ'. Ἦχος γ'. Γα. Σ</p> <p>Α ἰ γε νε αι αι πα σαι υ μνον τη τα φη σου προσ φε ρου σι Χρι στε μου δὴ ἕτερον Α ἰ γε νε αι νυν πα σαι δὴ υ μνον τη τα φη σου δὴ προσ φε ρου σι Χρι στε μου</p> <p>Παρ. 28</p>
<p>ΣΤΑΣΙΣ Γ'. Ἦχος γ'. Σ</p> <p>Α ἰ γε νε αι νυν πα α σαι ε πι τα φι ους υ υ υ μνουσπροσφερου σι ι Χρι στε μου</p> <p>Παρ. 29</p>	<p>Ἦχος γ'.</p> <p>1. Α ἰ γε νε αι αι πα α σαι υ μνον τη τα φη η η σου προσ φε ρου σι ι Χρι στε ε ε μου</p> <p>Παρ. 30</p>

2.3 Σχολικές συλλογές

Ένας από τους τρόπους προφορικής διάδοσης των μελωδιών ήταν μέσω της διδασκαλίας τους στο σχολικό πλαίσιο από βιβλία μουσικής (στην ευρωπαϊκή σημειογραφία). Ήδη από τη δεκαετία του 1890, η κοινή μελωδία των εγκωμίων είχε μεταγραφεί στο πεντάγραμμα και είχε συμπεριληφθεί στη συλλογή *Άσματα εκκλησιαστικά* του Σακελλαρίδη (1893: 19-25), ο οποίος υπηρετούσε τότε ως καθηγητής μουσικής στο Αρσάκειο (παρ. 31α & β). Ο Σακελλαρίδης έχει εναρμονίσει τη μελωδία για δύο φωνές, ενώ έχει μεταφέρει την τονική στον φθόγγο Μι (Βου). Η μελωδία διαφέρει σε ένα σημείο από την εκδοχή της στη *Μεγ.*

Εβδομάδα (λέξη: «εξεπλήττοντο»), σύμφωνα με το μέλος του Ραιδεστηνού, καθώς η έκδοση προηγείται κατά ένα έτος της τελευταίας.

<p style="text-align: center;">Στάσις Α'.</p>  <p>Παρ. 31α</p>	<p style="text-align: center;">Στάσις Β'. Ψῆχος πλ. Α'</p>  <p>Παρ. 31β</p>
---	---

Πάνω από δυο δεκαετίες αργότερα, τα ίδια τροπάρια μεταφέρονται στην ευρωπαϊκή σημειογραφία από το μέλος του Ραιδεστηνού, στη σχολική έκδοση *Απόλλων* (1919: 7-8) του Αθαν. Γ. Αργυρόπουλου, καθηγητή μουσικής στο Αρσάκειο (32α & β). Η τελευταία έκδοση περιέχει και άλλα εκκλησιαστικά άσματα του Κων. Ψάχου, ενώ στο τέλος ο εκδότης συνιστά στους διδάσκοντες να «αποφεύγουμε την εκτέλεση των άνω ασμάτων δια του πιάνου ή αρμονίου» (σ. 87). Ο Αργυρόπουλος ήταν πτυχιούχος του Ωδείου Αθηνών, όπου ο Ψάχος διηύθυνε τη Σχολή Βυζαντινής Μουσικής και μέχρι το 1915 δίδασκε μουσική στο Μαράσλειο²⁴.

<p style="text-align: center;">Στάσις Α:</p>  <p>Παρ. 32α</p>	<p style="text-align: center;">Στάσις Β:</p>  <p>Παρ. 32β</p>
--	---

Άλλες δύο δεκαετίες περίπου αργότερα, το ίδιο τροπάριο των Εγκωμίων μεταγράφεται σύμφωνα με την κοινή μελωδία στη συλλογή *Άσματα μονόφωνα* του Αργυρόπουλου (παρ. 33α & β), σε μεταγραφή και ρυθμική διασκευή Κ. Παπαδημητρίου (1937: 14-15). Ο Παπαδημητρίου ήταν ένα από τα ιδρυτικά μέλη της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών (1931) μαζί με τον γιο του Σακελλαρίδη Θεόφραστο (αλλά και τον Αργυρόπουλο). Ούτως ή άλλως, ο Ψάχος (που είχε επιμεληθεί τα εκκλησιαστικά μέλη του προοιμίου σχολικού βιβλίου) είχε έρθει σε ρήξη με το Ωδείο Αθηνών, αποχωρώντας μαζί με τον Καλομοίρη και ιδρύοντας δικό του ωδείο. Αν και από το 1932 είχε διοριστεί «μουσικός επόπτης» των ναών από τον τότε υπουργό Παιδείας Γ. Παπανδρέου, μετά τη δικτατορία Μεταξά και μέχρι τον θάνατό του (1949) δεν είχε πια σημαντικό λόγο στα μουσικά πράγματα²⁵.

²⁴ Βλ. Αργυρόπουλος 1915 που επίσης περιέχει μέλη του Ψάχου.

²⁵ Βλ. Ψάχος 2013.

Στάσις Α΄

Παρ. 33α

Στάσις Β΄

Παρ. 33β

Μόνη εξαίρεση αποτελούν τα εγκώμια της Γ΄ Στάσης που χρησιμοποιούν ακόμα το μέλος του Ραιδεσθινού (παρ. 34β & γ), τόσο στη μονόφωνη όσο και στην εναρμονισμένη διασκευή του Αργυρόπουλου (1937: 5), αγνοώντας την προϋπάρχουσα μεταγραφή του Σακελλαρίδη (παρ. 34^α). Τούτο ίσως οφείλεται στο ότι τόσο το μέλος του Ραιδεσθινού όσο και ο Γ΄ ήχος (ο και εναρμόνιος καλούμενος) επιδέχεται εναρμόνιση.

Στάσις Γ΄. Ήχος Γ΄.

Παρ. 34α

Στάσις Γ΄

Παρ. 34β

Μέτρια.

Παρ. 34γ

3. ΕΞΑΠΟΣΤΕΙΛΑΡΙΟ

Το γνωστό αυτόμελο εξαποστειλάριο του Όρθρου της Μεγ. Δευτέρας, σε Γ΄ ήχο, είναι κοινώς γνωστό σήμερα σε μία μελωδία που θεωρείται ότι προέρχεται από τον Ι. Θ. Σακελλαρίδη. Εντούτοις, όπως θα δειχθεί κατωτέρω, η διαμόρφωση της μελωδίας αυτής ακολούθησε διάφορα στάδια εξέλιξης μέχρι να γίνει κτήμα της προφορικής παράδοσης (και πάντως δεν πρέπει να πιστωθεί στον Σακελλαρίδη ως δική του δημιουργία). Μέχρι τη δεκαετία του 1880, οι συλλογές εκκλησιαστικής μουσικής περιείχαν το μέλος του Πέτρου Πελοποννησίου (1825: 277). Πρόκειται για ένα σεμνοπρεπές και σχετικά λιτό μέλος (παρ. 35) που παρουσιάζει ενίοτε μια μελωδική και ρυθμική ομοιομορφία (όπως μεταξύ των λέξεων «βλέπω – έχω» και «εν αυτό – σώσον με»).

Παρ. 35

Μια πενήνταετία αργότερα, το ίδιο τροπάριο γίνεται αντικείμενο επεξεργασίας από τον Ραιδεστηνό (1884: 22) σε αρκετά σημεία (παρ. 36), ενώ ομογενοποιούνται μελωδικά οι δύο ομοιοκατάληκτες φράσεις («τον νυμφώνα σου βλέπω», «και ένδυμα ουκ έχω»). Επιδίωξη του Ραιδεστηνού φαίνεται ότι ήταν η σύμπλευση ποιητικού και μουσικού τονισμού, όπως προκύπτει από την έμφαση σε συγκεκριμένα σημεία του μέλους (ιδίως στη λέξη «λάμπρυνόν μου»), που είναι όμως κάποτε καθ' υπερβολήν (όπως ο τονισμός της πρόθεσης «ίνα»!). Κάτι τέτοιο υπαινίσσεται και στον πρόλογο της έκδοσής του, όταν σημειώνει ότι προέβη στην έκδοση «επεξεργασθείς κατά τε την γραφήν και το μέλος ομοιομόρφως» τα περιεχόμενα έργα, ενώ επέφερε τις «προσήκουσ[ε]ς διορθώσεις επί των λοιπών μαθημάτων των μεταγενεστέρων» και καλλώπισε «τα πλείστα αυτών δια νέων όλως μουσικών γραμμών».

Παρ. 36

Σχεδόν μια δεκαετία αργότερα μετά την επεξεργασία του Ραιδεστηνού, δημοσιεύεται από τον Τσικνόπουλο (1895: 287-8) μια παραλλαγή του ιεροδιακόνου Ανθίμου, όπου, εκτός των θέσεων του Ραιδεστηνού, εισάγονται νέα χαρακτηριστικά, όπως πιο μελισματικές φράσεις (λέξεις: «βλέπω», «ουκ έχω»), εντελείς καταλήξεις στον φθόγγο νη αντί για τον Πα (σύμφωνα με τη θεωρία του Γ' ήγου), ενώ η ανάπτυξη μιας φράσης («εν αυτό») αφίσταται της παραδοσιακής μελοποιίας (παρ. 37). Ας σημειωθεί πάντως ότι ο αρχιδιάκονος Άνθιμος (κατά κόσμον Λιάπης), ο αποκαλούμενος Εφεσιομάγνης (1794-1879), ήταν μαθητής Γεωργίου του Κρητός και των τριών διδασκάλων, ενώ υπηρέτησε ως πρωτοψάλτης Μεσολογγίου από το 1837 μέχρι τον θάνατό του· μεταξύ δε των μαθητών του συγκαταλέγεται και ο εκ Μεσολογγίου καταγόμενος Τσικνόπουλος, με τον οποίο συνένεαλλε²⁶.

²⁶ Βλ. Παπαδόπουλος 1890: 347-8.

Ἐξαποστειλάριον Ἀνθίμου.
Ἦχος γ'. Γα χ

Τὸν νυμ φωνά σου βλε ε ε ε πω ω ω ω
ω ω ω ω ν δὲ Σωτηρ μου κε κο ο σμη
με ε ε νον ᾠ και εν δυ μα ουκ ε ε ε
ε ε ε χω ω ω ω ω δὲ ι να ει σε ε
ε ελ θω ε ε εν αυ τω ᾠ λαμ πρυ υ νο ον μου
τη η ην στο λη ην της ψυ χης δὲ φω το δο
τα και σω ω σον με

Παρ.37

Μπορεί η παραλλαγή του Σακελλαρίδη να είχε δημοσιευθεί ένα χρόνο νωρίτερα στη *Μεγάλη Εβδομάδα* του (1894, τ. Α': 13), το έτος θανάτου όμως του Ανθίμου (1879), το έτος συγγραφής της συλλογής του Τσικνόπουλου (1885) και η αξιοπιστία του (ως μαθητή του Ανθίμου) αποκλείει κάθε πιθανότητα προτεραιότητας του Σακελλαρίδη. Ο Τσικνόπουλος σημειώνει επίσης στον πρόλογό του ότι τα μαθήματα του Ανθίμου που συμπεριέλαβε τυγχάνουν «άνευ βεβαίως της ελαχίστης αλλοιώσεως του μέλους αυτών» (σ. η'). Η επεξεργασία του Σακελλαρίδη (παρ. 38) αφίσταται εισέτι του μέλους του Πέτρου, καθώς σταθεροποιούνται οι μεταβολές του Ανθίμου: εντελείς καταλήξεις στον νη (λέξεις: «βλέπω», «έχω») σε μικρότερες χρονικές αξίες και μεγάλο διάστημα (φράση: «εισέλθω εν αυτό»), αν και υιοθετείται επιλεκτικά η επεξεργασία του Ραιδεστηνού (λέξη: «λάμπρυνόν μου»).

Ἐξαποστειλάριον α' τόμμελον. Ἦχος Γ'

μεγαλοπρεπῶς

ᾠ Τὸν νυμ φωνά σου βλε ε πω Σωτηρ μου κε κο
σμη με ε νον ᾠ και εν δυ μα ουκ ε ε χω ω ω
ι να ει σε ελ θω εν αυ τω ᾠ λαμ πρυ νον μου
τη ην στο λη ην της ψυ υ χης δὲ φω το δο τα α και
σω ω σον με (τρεις),

Παρ. 38

Ο Τσικνόπουλος (1895: 287-8) συμπεριλαμβάνει και μια δική του παραλλαγή (παρ. 39), που μοιάζει πολύ με αυτή του Σακελλαρίδη ως προς τις εντελείς καταλήξεις στον Νη (λέξεις: «βλέπω», «ουκ έχω»), αν και διατηρεί στοιχεία από την εκδοχή του Ανθίμου (λέξη: «λάμπρυνόν μου»). Ενδιαφέρον παρουσιάζει η πτώση στον κάτω Γα («ίνα εισέλθω εν αυτό»), αλλά και η λέξη «κεκοσμημένον», που έχει «ευρωπαϊκό» άκουσμα. Ας σημειωθεί ότι ο Τσικνόπουλος είχε ήδη αντιταχθεί κατά του Σακελλαρίδη και των «τετραφωνιστών», ιδρύοντας στην Αθήνα μουσική σχολή με σκοπό τη διάσωση της βυζαντινής μουσικής, ενώ το 1899 θα ίδρυε τον σύλλογο «Ιωάννης ο Δαμασκηνός» (καθιστάμενος πρώτος του πρόεδρος). Στον πρόλογό του ενημερώνει πάντως τους αναγνώστες του ότι, αν και θα χαρακτήριζε το πόνημά

του «κατά τε το ήθος και ύφος εκκλησιαστικόν, απλούν [και] κατανυκτικόν», θα το περιέγραφε ταυτόχρονα και «σύμφωνον [...] προς την εποχήν μας».

Καὶ ἔλλως. Α. Β. Τσικνοπούλου. 77

Τον νυμ φω να σου βλε ε πω ω ω ω ω ν
 Σω τηρ μου κε κο ο σμη με ε ε νον 77
 και εν δυ μα ουκ ε ε χω ω ω ω ω ι να
 ει σε ελ θω εν αυ τω 77 λαμ πρυ νο ον μου τη
 η ην στο λη ην της ψυ χης 9 φω το δο
 τα α και σω ω σον με

Καὶ ἔλλως 77

Παρ. 39

Την ίδια χρονιά, εμφανίζεται μια νέα παραλλαγή «κατ' εξαγγελίαν» Αθανασίου Σακελλαριάδη από τη συλλογή του Νικολάου Πρωτοψάλτου (1895: 300), που επιμελήθηκε ο ίδιος (παρ. 40). Εντούτοις και παρά τις επιμέρους ερμηνευτικές προσθήκες του (π.χ. εισαγωγή διγόργων), η εκδοχή του συμπλέει σε μεγάλο βαθμό με αυτή του Σακελλαριάδη (εντελείς καταλήξεις στο Νη και έμφαση στη λέξη «λάμπρυνόν μου»), αν και μοιράζεται κάποια κοινά σημεία τόσο με τον Ραιδεστηνό (φράση: «ίνα εισέλθω») όσο και με τον Τσικνόπουλο (λέξη: «κεκοσμημένον»).

ἜΤΕΡΟΝ ΚΑΤ' ΕΞΑΓΓΕΛΙΑΝ
 ΥΠΟ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΑΔΟΥ ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ
 ΗΧΟΣ Γ. 77 Γα. 77

Τον Νυμ φω να Σου βλε ε πω ω ω ω ω Σω τηρ
 κε κο ο ο σμη με νον 77 και εν δυ μα ου
 ουκ ε ε χω ω ω ω 77 ι να ει ει εισ ε ελ θω εν
 α αυ τω 77 λαμ πρυ νο ον μου τη ην στο λη
 ην της ψυ χης 9 φω το δο τα α και σω ω σο
 ον με

Τὸ δὲ τέλος ἔχει ὡδε 77

Παρ. 40

Στον 20^ο αιώνα, η κοινή εκδοχή διαδίδεται ευρέως και κυκλοφορεί σε νέες παραλλαγές, όπως στον Πανδέκτη της «Ζωής» (1937, τ. Ζ': 331), όπου απαντά μια πιο ήπια παραλλαγή (λέξεις: «βλέπω», «εισέλθω»), ενώ επανεισάγονται στοιχεία από τις εκδοχές των Πέτρου/Ανθίμου που χρησιμοποίησε και ο Τσικνόπουλος (λέξη: «λάμπρυνόν μου»). Στον πρόλογο της έκδοσης (παρ. 41), οι επιμελητές σημειώνουν ότι επέφεραν «εις τινα σημεία, κυρίως δε εις τα ειρμολογικά μέλη, μικράς τινάς βελτιώσεις, τας οποίας απήτει ο κατ' ένοιαν χωρισμός των φράσεων, η καλύτερα απόδοσις του νοήματος και ο ρθός τονισμός» (σ. 4). Τέτοιες «βελτιώσεις» μπορεί να εντοπίσει κανείς στις λέξεις «κεκοσμημένον» και «λάμπρυνόν μου» (που τονίζονταν στην πρώτη συλλαβή).

Παρ. 41

4. ΘΕΟΤΟΚΙΟ

Πρόκειται για το γνωστό αργοσύντομο θεοτοκίο σε πλ. Α' που ψάλλεται συνήθως από τον ιερέα κατά την ακολουθία της αρτοκλασίας²⁷. Το εν λόγω μέλος χαρακτηρίζεται από δύο χαρακτηριστικές πτώσεις (φράσεις: «ο Κύριος μετά Σου» και «ο καρπός της κοιλίας Σου») στο χαμηλό πεντάχορδο του ήχου (κε-Πα). Εντούτοις, φαίνεται ότι το μέλος αυτό δεν είχε ακόμα διαμορφωθεί οριστικά κατά τον 19^ο αιώνα και η διαδικασία ολοκληρώθηκε περί τα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Οι ανθολογίες της εποχής περιέχουν συνήθως το σύντομο μέλος εκ του Κε (που είναι κοινό και για το Μέγα Απόδειπνο), το οποίο έπεται του αργού οκτάηχου θεοτοκίου του Πέτρου Μπερεκέτη, όπως συμβαίνει στο *Ταμείον Ανθολογίας* (1869: 224-5) του Θεοδ. Φωκαέως (παρ. 42) και στο *Νέον Ταμείον Μουσικής Ανθολογίας* (1890: 158-9) του Γ. Χαλιωρή σε μια πιο επεξεργασμένη παραλλαγή (παρ. 43).

Παρ. 42

Παρ. 43

Παράλληλα, όμως, εμφανίζονται αργοσύντομες και πιο μελισματικές εκδοχές του θεοτοκίου στο μέλος του Μεγάλου Αποδείπνου, όπως αυτή του Βασ. Νικολαΐδη Ζαγκλιβερινού (παρ. 44) στην *Καλλικελάδο Αηδόνα* (1882: 29-30)²⁸ και του Τριαντ. Γεωργιάδη (παρ. 45) στον *Κήπο Χαρίτων* (1916/1973: 65)²⁹. Αξίζει πάντως να προσεχθεί ότι η πρώτη φράση του μέλους («Θεοτόκε Παρθένε») παρουσιάζει μια σταθερότητα και διάρκεια, αφού θα παραμείνει σχεδόν ανεπηρέαστη σε όλες τις μετέπειτα εκδοχές και παραλλαγές.

²⁷ Σύμφωνα με το Τυπικό της ΜΧΕ (του Βιολάκη) το θεοτοκίο ψάλλει ο ιερέας (1888: 9), αλλά κατά το *Εγκόλιον του Αναγνώστου* μπορεί να το ψάλλει «αυτός [δηλ. ο Ιερέας] ή ο Λαός» (1992: 22).

²⁸ Ο Νικολαΐδης γεννήθηκε στο Ζαγκλιβέρι Χαλκιδικής και εξέδωσε άλλη μια συλλογή με τίτλο *Νέα Μουσική Χρηστομάθεια* (1904). Βλ. Οικονόμου 1994: 238.

²⁹ Ο Γεωργιάδης (1856-1934) γεννήθηκε στην Κύζικο, διετέλεσε τοποτηρητής Αρχών Πρωτοψάλτης και υπήρξε δεινός μελοποιός. Βλ. Οικονόμου 1994: 111-112.

ΘΕΟΤΟΚΙΟΝ ΤΗΣ ΑΡΤΟΚΛΑΣΙΑΣ
Μελοποιηθὲν παρὰ
ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΪΟΥ ΒΑΓΚΑΙΒΕΡΙΝΟΥ.

Ἦχος 2^{ος} πα. λς Κς. ζ.

Παρ. 44

Ἐπιτρον εὐνομοιοσ
Ἦχος Παι' Κε Ροθμοσ 2f2

Παρ. 45

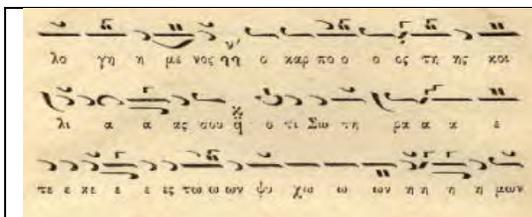
Ένα ενδιάμεσο στάδιο στη διαμόρφωση του σημερινού μέλους του θεοτοκίου αποτελεί η σταδιακή πτώση της μίας φράσης στον Πα («ο Κύριος μετά Σου»). Η εξέλιξη αυτή συμπαρασύρει τόσο την αμέσως προηγούμενη φράση («χαίρε κεχαριτωμένη Μαρία») όσο και την αντίστοιχη φράση της αμέσως επόμενης περιόδου («συ εν γυναιξί») που κάνουν εντελή κατάληξη στον δι. Η εκδοχή αυτή (παρ. 46, 47) μπορεί να εντοπιστεί στα *Πρώτα μαθήματα της καθ' ημάς εκκλησιαστικής μουσικής* (1890: 44-5)³⁰ και τη *Μουσική Συλλογή* του Γ. Πρωγάκη (1909: 130-131)³¹.

Θεοτοκία Παρθένη. 2/4 εκ τού Κε.

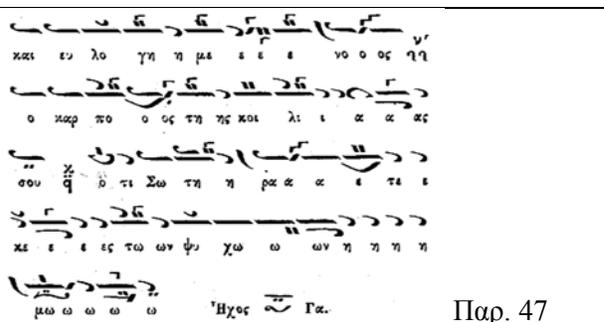
Έπιτρον μέλος Στιχηροακόν.
Ἦχος ο' αὐτός. Κε.

³⁰ Σύμφωνα με την προμετωπίδα, το έργο εκδόθηκε «προς χρήσιν των εν τοις ελληνικοίς σχολείοις και παρθεναγωγείοις την εκκλησιαστικήν μουσικήν διδασκομένων».

³¹ Ο Πρωγάκης υπήρξε μαθητής του Γ. Ραιδεστηνού, εργάστηκε ως καθηγητής στη Θεολογική Σχολή της Χάλκης και διετέλεσε μέλος της Επιτροπής του 1881. Βλ. Οικονόμου 1994: 367.



Παρ. 46



Παρ. 47

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και ένα σύντομο μέλος με πτώση στον Πα (παρ. 48), σε μία μόνο φράση («ο Κύριος μετά Σου»), από τον *Ποιμενικό Αυλό Κοσμά* του εκ Μαδύτων Μητροπολίτου Πελαγονίας (1897: 11)³². Ας σημειωθεί ότι ο τόμος όπου ευρίσκεται η εν λόγω εκδοχή περιέχει «σχολειακά άσματα», τα οποία, με βάση τα αναλυτικά προγράμματα του 1897, διδάσκονταν σε όλες τις τάξεις του δημοτικού, στο μάθημα της Ωδικής (δύο ώρες την εβδομάδα). Το εν λόγω θεοτοκίο συμπεριλαμβάνεται στην ύλη της Β΄ τάξης μαζί με άλλα γνωστά άσματα, όπως το Κοντάκιο «*Τῆ ὑπερμάχῳ*», το απολυτίκιο της Πεντηκοστής «*Εὐλόγητός εἶ Χριστέ*» κ.ά.³³ Το βιβλίο δεν φαίνεται να είχε μεγάλη διάδοση, καθώς οι συνδρομητές προέρχονται κυρίως από την περιφέρεια του μητροπολίτη (Μακεδονία και Ἡπειρο), πιθανόν εξαιτίας της έλλειψης Πατριαρχικής σφραγίδας.



Παρ. 48

Ένα ακόμα στάδιο στη διαδικασία αυτή αποτελεί το φαινόμενο κατά το οποίο οι δύο πτώσεις, στις αντίστοιχες φράσεις, γίνονται στον κάτω κε (αντί για τον Πα). Κάτι τέτοιο εντοπίζεται στα *Μυρόπινα άνθη* του Δημ. Κουτσαρδάκη (1929: 61)³⁴ και στη *Νέα Μουσική Συλλογή* του Καραμάνη (1955, τ. Α΄: 180-181). Στην πρώτη συλλογή (παρ. 49), η λέξη «χαίρε» ανεβαίνει στον άνω πα, ενώ στη συλλογή του Καραμάνη (παρ. 50) δεν ξεπερνά τον νη. Στον πρόλογο της συλλογής του, ο Κουτσαρδάκης διαβεβαιώνει τους αναγνώστες του ότι «αι μουσικαί αύται γραμμαί διασώζονται εκ παραδόσεως διαδοχικώς εκ του στόματος του ημετέρου διδασκάλου Γεωργ. Βινάκη»³⁵ και ότι προσπάθησε να κάνει το έργο του «α-

³² Βλ. Ξυνάδας 2012.

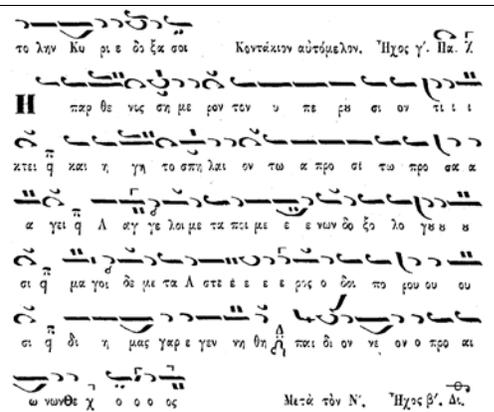
³³ Βλ. Ζιώγου – Καραστεργίου 1998: 585.

³⁴ Ο Κουτσαρδάκης (1880-1952) ήταν Μικρασιάτης (μαθητής του Χιώτη Γεωργ. Βινάκη) αλλά διέπρεψε στον ελληνικό χώρο, όπου έψαλε σε αρκετούς ναούς της Πελοποννήσου και των Αθηνών, ενώ αναγνωρίστηκε και ως δεινός συνθέτης. Βλ. Οικονόμου 1994: 189-190.

³⁵ Ο Βινάκης (1865-1939) υπήρξε μαθητής του Γ. Ραιδεστηνού και έψαλε σε διάφορους ναούς της Κων/πολης, πριν εγκατασταθεί στη Χίο όπου διέπρεψε μέχρι τον θάνατό του, μελοποιώντας αρκετά μαθήματα και αφήνοντας αρκετούς μαθητές. Βλ. Οικονόμου 1994: 98.

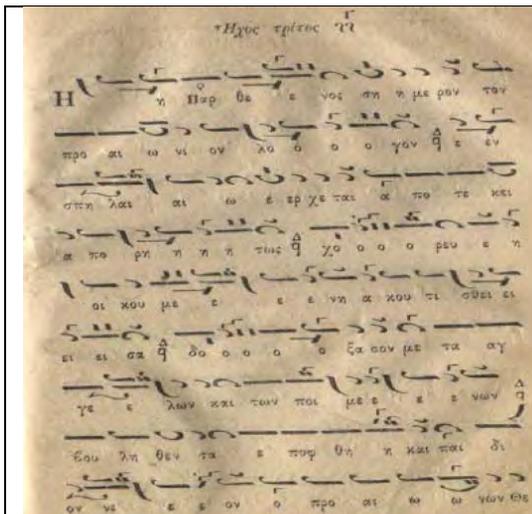


Παρ. 53

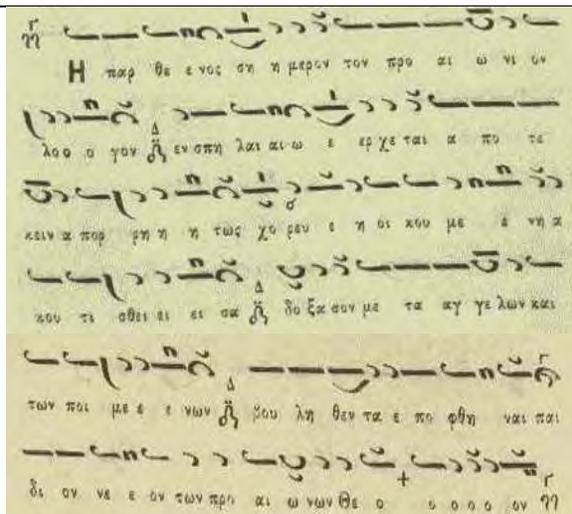


Παρ.54

Ένα ενδιάμεσο στάδιο αυτής της εξέλιξης μπορεί να θεωρηθεί μια παραλλαγή από τη συλλογή του Δημ. Βουλγαράκη *Εγκόλπιον Ιεροσόλτου* (1886: 491), όπου η λέξη «δόξασον» (αντίστοιχη της λέξης «μάγοι δε», καθώς εδώ πρόκειται για την προεόρτια μορφή του κοντακίου) δεν έχει ακόμα αλλοιωθεί οριστικά (με την πτώση στον Γα), αλλά κάνει ατελή κατάληξη στον κε (παρ. 55). Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η μεταβολή της φράσης «εποφθῆναι» (από τον άνω νη στον κε), ίσως για να ισορροπισθεί με την προαναφερθείσα φράση («μάγοι δε»). Η παραλλαγή αυτή δημοσιεύεται αρκετά πριν από την εμφάνισή της στη *Χρηστομάθεια* του Σακελλαρίδη (1895: 237-8). Εδώ η επίμαχη φράση («δόξασον μετά αγγέλων») έχει ήδη σχηματιστεί (με την πτώση στον Γα), αν και σε μια πιο συνεπτυγμένη μορφή (που υποκρύπτεται στην ενέργεια της πεταστής στη συλλαβή «δο»), ενώ η φράση που είχε επίσης αλλοιωθεί στη συλλογή του Βουλγαράκη («βουληθέντα εποφθῆναι») επανέρχεται σχεδόν στην προτέρα της μορφή (παρ. 56).



Παρ. 55



Παρ. 56

Το κοινό μέλος του κοντακίου αποκρυσταλώθηκε προϊόντος του 20^{ου} αιώνας, μέσω της αναπαραγωγής του στη λειτουργική πρακτική. Η διαμορφωμένη πλέον κοινή εκδοχή (με σχηματισμένη τη φράση «μάγοι δε») εντοπίζεται τόσο στο *Ειρμολόγιον* της «Ζωής» (1937: 333) όσο και στη *Νέα Μουσική Συλλογή* του Καραμάνη (1955, τ. Β': 43). Η έκδοση της «Ζωής» (παρ. 57) προσπαθεί μάλιστα να προω-

θήσει και μια θεωρητική τεκμηρίωση, σημειώνοντας ότι σύμφωνα με το παλαιό μέλος «το Κοντάκιον πρέπει να ψαλή εις χαμηλούς τόνους, τελικήν δε κατάληξιν θα έχη τον Νη, ενώ ο γ' ήχος φυσικώς καταλήγει εις τον Γα. Δια τούτο ορθότερον θεωρούμε να τεθή βάσις ο Γα [...] οπότε το μέλος θα εύρει τους συνήθεις εις τον γ' ήχον τόνους, τελική δε κατάληξις θα γίνη ομαλώς εις τον Γα». Ο Καραμάνης επίσης διατηρεί επίσης ως βάση τον Γα, καίτοι προσθέτει σε υποσημείωση ότι «το τροπάριον τούτο τακτοποιούμεν γραφικώς εις τον ήχον [Δ' εκ του Πα] δια το συγγενέστερον προς αυτόν της επικρατησάσης μελωδίας αυτού ως το υπόδειγμα Α'» (που περιέχει το κοντάκιο «Ο των όλων Κύριος»)⁴¹. Το εν λόγω μέλος (παρ. 58) είναι επίσης ενταγμένο στη σειρά των εισοδικών και κοντακίων (σ. 34-40-53) που λέγονται συνήθως από τους ιερείς (και από τους οποίους έχει διαμορφωθεί και διατηρηθεί ένα σχεδόν τυποποιημένο μοντέλο μελωδιών).

<p style="text-align: center;">Ἦχος γ'.</p> <p style="text-align: right;">Γ' (1)</p> <p>Παρ θε νος ση η με ρον τον υ πε ρθ σι ον τι ι ι κτει δλ και η γη το σπη η λαι ον τω α προ σι τω προ σα α α γει δλ α αγ γε λαι με τα ποι με ε ε νων δο ξο λο γυ ρ ρ σι δλ μα α γοι δε με τα α στε ρος ο δοι πο ρθ ρ σι δλ δι η μκς γαρ ε γεν νη θη παι δι ον γε ον ο προ αι ω νων θε ο ο ο ο σς</p> <p>Παρ. 57</p>	<p>Παρ θε νος ση με ρον γη τον προ αι ω νι ον Λο γον δλ εν σπη λαι ω ε ερ χε ται α ον τι κτει και η γη το σπη λαι ον τω πο τε κειν α πορ ρη ε η α προ σι τω προ σα γει δλ χο ρευ ε η οι κου με νη α κου τι σθει σα δλ δο τα ποι με νων δο ξο λο γου σι Μα ξα σον με τα Αγ γε λων και των ποι με γρι δε με τα α στε ρος ο δοι πο ρου ων δλ εου λη θεν τα ε πο φθη νκι γη παι δι ον σι δι η μκς γαρ ε γεν νη θη παι δι ον νε ον τον προ αι ω νων θε ο ον γη νε ον ο προ αι ω νων θε ο ος</p> <p>Παρ. 58</p>
---	---

Αν και η κοινή εκδοχή του κοντακίου συνέχισε να διχάζει τους θεωρητικούς για τον ήχο που θα την εντάξουν, η αποτύπωση του μέλους παρέμεινε η ίδια. Αυτό προκύπτει από την αντιπαράσταση μεταξύ του *Μουσικού Εγκολπίου* του Χρ. Θεοχαροπούλου-Δαλάκου (1979: 57-8) και του *Μουσικού Μηνολογίου* του Γ. Σύρκα (1994): ο μεν πρώτος (παρ. 59) ακολουθεί το παράδειγμα του Καραμάνη και των προ αυτού (Γ' ήχος εκ του Γα), ο δε Σύρκα (παρ. 60) επαναφέρει τη σήμανση του παλαιού μέλους (Γ' ήχος εκ του Πα) – αμφότεροι όμως καταγράφουν την ίδια ακριβώς μελωδία! Ο πρώτος σημειώνει στον πρόλογο του ότι «τα σωζόμενα μέλη της παραδόσεως [...] στερούνται μουσικού κάλλους» και διακρίνονται από «εκμέλεια», «αρρυθμία», «ασυμμετρία μελωδικών γραμμών και θέσεων», γεγονός που τον υποχρέωσε να εργασθεί «δια την αποκατάστασιν των μελών τούτων»⁴².

⁴¹ Το υπόδειγμα Β' που ακολουθεί αφορά το κοντάκιο των Θεοφανείων «Επεφάνης σήμερα», το οποίο ο Καραμάνης αφήνει, σύμφωνα με την παράδοση, στον Δ' ήχο Λέγετο.

⁴² Ο Θεοχαρόπουλος-Δαλάκος (1915) υπήρξε μαθητής του Κων. Ψάχου στο Ωδείο Αθηνών αλλά μετατράπηκε σε οπαδό του Σακελλαρίδη (όχι όμως και των πολυφωνικών εγχειρημάτων του). Έψαλε στον Μητροπολιτικό ναό της Καβάλας, όπου εγκαταστάθηκε και διέπρεψε. Βλ. Οικονόμου 1994: 148-9.

ΤΩΝ ΧΡΙΣΤΟΥΤΕΝΝΩΝ
Ἦχος Γ' ᾠή

Ἡ Παρθενοσφημεροντονυπερουσιοντιι
ικτει και ηγη το σπηηλαιοντωαπροσιτω
προσαααγει αγγελοιμεταποιμεεεωνδο
ελογουουσι μααγοι δε με τααστερος
οδοι πορουουσι διημας γαρ εγεννηη
θη παιδιον νεεονοπροαιωνων θεζοοο
οοος

Παρ. 59

Κωνσταντίνος
Ἦχος Γ' Πα.
Αποτόμειον (ᾠὴ ἀπαράτησεν)

Ἡ Παρθενοσφημεροντονυπερουσιοντιι
ικτει και ηγη το σπηηλαιοντωαπροσιτωπρο
σαααγει αγγελοιμεταποιμεεεωνδο
ελογουουσι μααγοι δε με τααστερος
οδοι πορουουσι διημας γαρ εγεννηη
θη παιδιον νεεονοπροαιωνων θεζοοο
οοος

Παρ. 60

6. ΠΡΟΣΟΜΟΙΟ

Ο πρόλογος του προσομοίου «Ω του παραδόξου θαύματος» σε πλ. Δ' παραδίδεται με το σύντομο μέλος του στο πρώτο έντυπο σύντομο *Ειρμολόγιον* του Πέτρου Βυζαντίου (1825: 159). Η ιδιαιτερότητά του, που προκάλεσε τις μεταγενέστερες παραλλαγές του (παρ. 61), έγκειται στο ότι δεν ακολουθεί τις θεωρητικές αρχές του ήχου (δεσπίζοντες φθόγγους, καταλήξεις κλπ.) αλλά με μια εξαίρεση (φράση: «ω μυστηρίου φρικτού») σχηματίζει ατελείς και εντελείς καταλήξεις στον Πα (λέξεις: «γεύεται», «ήλιε») και τον κάτω Δι (λέξεις: «κρέματα», «κρεμάμενον»). Πενήντα χρόνια αργότερα, στην παραλλαγή από το *Ειρμολόγιον* του Ιωάννου Πρωτοψάλτου (1875: 520), συναντάμε μια διαφοροποίηση (φράση: «βλέπων το τόλμημα») που πρόκειται να παραμείνει στις επόμενες εκδοχές και να δρομολογήσει σημαντικές εξελίξεις στην τελική διαμόρφωση της κοινής μελωδίας (παρ. 62).

Ω του παραδόξου θαύματος ω μυστηρίου φρικτού
κρεμάμενον εν ξυλω κρεμαται πως θανατησεν
πως θανεν να τε νυν γενεται πως κατακριε γε
ται ο ανευθυνος κρυφοντο φωωσση και φρεξον
ηλιε βλεπων το τολμημα η Παρθενος ε
λεγεν εν τω σταυρω κρεμασε μενον Χριστον
ονε τε κεν

Παρ. 61

Ω του παραδόξου θαύματος ω μυστηρίου φρικτού
κρεμάμενον εν ξυλω κρεμαται πως θανατησεν
πως θανεν να τε νυν γενεται πως κατακριε γε
ται ο ανευθυνος κρυφοντο φωωσση και φρεξον
ηλιε βλεπων το τολμημα η Παρθενος ε
λεγεν εν τω σταυρω βλεποντα κρεμασενον Χριστον
ονε τε κεν

Παρ. 62

Η διαδικασία αυτή βρίσκεται ήδη σε εξέλιξη στο *Μουσικόν Ανθολόγιον* του Κων. Β. Χρηστόπουλου (1891: 242-243), όπου (παρ. 63) εκτός από τη διατήρηση της παραπάνω φράσης («βλέπων το τόλμημα») σύμφωνα με το *Ειρμολόγιον* του Ιωάννου, έχουν επέλθει μεταβολές στις εντελείς καταλήξεις, οι οποίες μετατίθενται από τον Πα είτε στον Νη (λέξη: «γεύεται») είτε στον Βου (λέξεις: «αθάνα-

τος)/«ανεύθυνος», «ήλιε»). Περαιτέρω μεταβολές σημειώνονται στην παραλλαγή από το *Νέον Ειρμολόγιον* του Τσικνόπουλου (1895: 566), όπου μία ακόμα εντελής κατάληξη μεταφέρεται από τον Πα στον Νη (λέξεις: «γεύεται», «ήλιε»), ενώ άλλες δύο ατελείς καταλήξεις (φράσεις: «το τόλμημα», «εν τω Σταυρώ») ανακατευθύνεται στους γα και δι αντίστοιχα (παρ. 64).

Παρ. 63

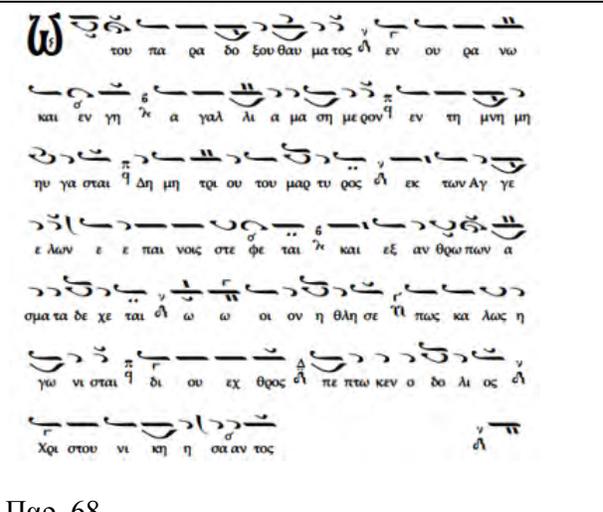
Παρ. 64

Η τάση για τον περιορισμό του φθόγγου Πα συνεχίζεται και επιτείνεται στη *Χρηστομάθεια* του Σακελλαρίδη (1895: 284-5). Ο Σακελλαρίδης (παρ. 65) ξεκινά από την πρώτη ήδη φράση («Ω του παραδόξου θαύματος»), που είχε παραμείνει μέχρι τότε σε μια σύντομη πτώση στον Πα, την οποία βάζει να καταλήγει στον Νη. Διατηρεί επίσης τις ατελείς καταλήξεις του Τσικνόπουλου στον Νη και τον δι, αν και «διορθώνει» την ατελή κατάληξη («το τόλμημα») από τον Γα στον Βου. Μια επιλεκτική διάθεση χαρακτηρίζει την εκδοχή του *Ειρμολογίου* της «Ζωής» (1937, τ. Γ': 322), η οποία (παρ. 66) διατηρεί τη μετάθεση δύο καταλήξεων από τον Πα στον Νη (λέξεις: «γεύεται», «ήλιε»), αλλά αναβιώνει η εναρκτήρια φράση στον Πα (που είχε καταργηθεί από τον Σακελλαρίδη).

Παρ. 65

Παρ. 66

Στα Προσόμοια του Δημ. Σουρλαντζή (2007: 15-16), εκτός της κυριαρχίας της βάσης του ήχου (Νη), επανέρχεται και η ατελής κατάληξη στον Γα (λέξη: «τόλμημα») που είχε εισαγάγει ο Τσικνόπουλος (παρ. 67). Ας σημειωθεί ότι ο Σουρλαντζής (1920-2006) ανήκε στους διακεκριμένους ερμηνευτές της ψαλτικής τέχνης (την οποία άσκησε σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη), ενώ δίδαξε επί σειρά ετών και σε ανώτερα εκπαιδευτικά ιδρύματα⁴³. Στην παραλλαγή του Κων/νου Τσάρα (γεν.1954) που εμφανίστηκε πρόσφατα (2014) και περιλαμβάνει τα προσόμοια του Αγ. Δημητρίου (κατά τον πρόλογο «Ω του παραδόξου θαύματος»), απομακρύνονται οι καταλήξεις στον κάτω Δι (αντικαθιστάμενες από το Πα), ενώ δίνεται έμφαση στη φράση του Γα (παρ. 68). Σε υποσημείωση ο συγγραφέας σημειώνει ότι πρόκειται για «τοπικά ακούσματα από γέροντες που τώρα δεν υπάρχουν στη ζωή»⁴⁴.

 <p>του πα ρα δο ξου θαυ μα τος ω μυ στη ρι ου φρι κτου ο τη φυ σει α θα να τος πως εν ξυ λω κρε μα ται πως θα να του νυν γε ευ ε ται πως κα τα κρι ι νε ται ο α νευ θυ νος κρυ ψον το φως σου και φρι ξον τη λι ε βλε ε ε πων το τολ μη μα η Πα ρ θε νος ε λε γεν εν τω Σταυ ρω βλε που σα κρε μα με νον Χρι στον ον ε ε τε κεν</p> <p>Παρ. 67</p>	 <p>του πα ρα δο ξου θαυ μα τος ε εν ου ρα νω και εν γη α γαλ λι α μα ση με ρον εν τη μη μη ημ γα σται Δη μη τρι ου του μαρ τυ ρος εκ των Αγ γε ε λων ε ε παι νος στε φε ται και εξ αν θρω πων α μα τα δε χε ται ω ω οι ον η θλη σε πας και λαος η γω νι σται δι ου εχ θρος πε πτω κεν ο δο λι ος Χρι στου νι κη η σα αν τος</p> <p>Παρ. 68</p>
---	--

7. ΚΑΘΙΣΜΑ

Άλλο ένα παλαιό μέλος που μετασηματίστηκε συν τω χρόνω από την «επίσημη» εκδοχή της εκκλησιαστικής ψαλτικής παράδοσης είναι το κάθισμα «Κατεπλάγη Ιωσήφ», που σημαίνεται στα αναστασιματάρια σε ήχο Δ' αλλά φέρει άκουσμα χρωματικού Νενανώ (πλ. Β' τριφώνου). Το σύντομο μέλος του καθίσματος εμφανίστηκε για πρώτη φορά (παρ. 69) σε έντυπη μορφή στο *Ειρμολόγιον* του Πέτρου Βυζαντίου (1825: 165), πενήντα δε χρόνια αργότερα μεταφέρθηκε με ελάχιστες τροποποιήσεις στο *Ειρμολόγιον* του Ιωάννου Πρωτοψάλτου (1875: 525), απ' όπου αντεγράφη (παρ. 70) στη *Χρηστομάθεια* του Ι. Θ. Σακελλαρίδη (1880: 191-2). Ας σημειωθεί ότι στην εν λόγω συλλογή, ο Σακελλαρίδης είχε συμπεριλάβει κυρίως τα λεγόμενα «κλασικά» μαθήματα με λίγες εξαιρέσεις (π.χ. τη δοξολογία του σε ήχο Γ'»). Εντούτοις, η μικρή ανάπτυξη στο *Ειρμολόγιον* του Ιωάννου δύο ομοειδών μουσικών φράσεων (λέξεις: «ακατάφλεκτον», «βλαστήσασαν») επέπρωτο να παραμείνει σε όλες τις επόμενες εκδοχές και παραλλαγές.

⁴³ Βλ. Οικονόμου 1994: 303.

⁴⁴ Στην *Ακολουθία του Όρθρου* (Άμφισσα 2008), ο Τσάρας σημειώνει ότι έλαβε υπόψη του «την τοπικήν προφορικήν παράδοσιν ως αὕτη ἡγεῖ ἐν τοῖς ὠσὶν ἡμῶν, ἐρχομένη ἐκ τοῦ παρελθόντος, διὰ τῶν φωνῶν τῶν ἀειμνήστων διδασκάλων καὶ μητῶν ἡμῶν εἰς τὰ τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ ἀναλογίου».

Κα τε πλα γη I ω σφη το υ περι φυ σιν θε ω
 ρων ρ και ε λαμ βα νεν εις νεν τον ε πι πο κον υ
 ε τον εν τη α σπο ρω συλ λη ψει σε θε ο ο το
 ο ο κει Βα του εν πυ ρι α κα τα φλε κτον Ρα θδον
 Α α ρων την θλα ση σα σαν ρ και μαρ τυ ρων ο μνη σωρ
 σα και φυ λαξ τοις I ε ρου σι εν ε κραυ γα α ζε Παρ
 θε ε νος τι ε ι κτει και με ε τα το ο
 κον πα λιν με νει ει Παρ θε ε νος

Παρ. 69

Κα τε πλα γη I ω σφη το υ περι φυ σιν
 θε ω ρων και ε λαμ βα νε εν εις νουν τον ε
 πι πο κον υ ε τον εν τη α σπο ρω συλ λη
 ψει σου θε ο το κα βα τον εν πυ ρι α
 κα τα α φλε εκ τον ρα θδον Α α ρω ων την βλα
 στη σα σαν και μαρ τυ ρων ο μνη σωρ σου
 και φυ λαξ τοις ε ρου σι εν ε
 κραυ γα α ζε παρ θε ε νος τι ε ι κτει και με ε
 τα το κον πα λιν με νει ει Παρ θε νος

Παρ. 70

Η κοινή εκδοχή του καθίσματος είχε ήδη αρχίσει να διαμορφώνεται στις αρχές της τελευταίας δεκαετίας του 19^{ου} αιώνα, όπως προκύπτει από την καταγραφή της στο *Μουσικόν Ανθολόγιον* του Χρηστόπουλου (1891: 285-6). Δύο είναι οι σημαντικότερες μεταβολές, που θα σφραγίσουν την κοινή εκδοχή (παρ. 71): η μία, στην αρχή των πρώτων φράσεων (λέξεις: «Κατεπλάγη», «και ελάμβανε»), οι οποίες μεταφέρονται από το τρίχορδο Γα-κε στο τετράχορδο Πα-δι· η άλλη, προς το τέλος (φράση: «και μετά τόκον»), που καταργεί την επανάληψη της ίδιας μελωδικής φράσης («Παρθένος τίκτει») του πρωτοτύπου. Ένα ενδιαμέσο στάδιο σε αυτή τη διαδικασία μπορεί να θεωρηθεί η καταγραφή του καθίσματος (παρ. 72) στο *Αναστασιματάριον* του Νικολάου Σμύρνης (1899: 183-4), όπου εντοπίζεται μία παρέκβαση στη δεύτερη φράση («το μυστήριον της σης»).

Κα τε πλα γη I ω σφη το υ περι φυ σιν
 θε ω ρων και ε λαμ βα νε εν εις νουν τον ε πι
 πο κον υ ε τον εν τη α σπο ρω συλ λη ψει σου θε
 ο το κα βα τον εν πυ ρι α κα τα
 φλε κτον ρα θδον Α α ρων την βλα στη
 σα σαν και μαρ τυ ρων ο μνη στω σου και
 φυ λαξ τοις ε ρου σι εν ε κραυ γα α ζε
 Παρ θε νος τι κτει και με τα το κον
 πα λιν με νει Παρ θε νος

Παρ. 71

Κα τε πλα γη σαν Α γνη παν τες αγ γε λων οι χο ροι
 το μου στη ρι ον της σης κυ ο φο ρι ας το φρι κτον ρ
 πως ο τα παν τα συ νε ε ε χων νευμα τι μο ο ονω
 αγ κα λαις ως βρω τος ταις σαις συ νε χε ε ται και δε
 χεται αρ χην ο προ αι ω ω νι ος ρ και γα λου χει
 ται συμ πα α σαν ο τρε ε ε φων πνο ην α φα τω χρη
 στο τη η τι και σε ε ως ο ο ον τως θε ου Μη τε ε
 ε ε ρα ευ φη μουν τες δο ξα α α α ζου σι

Παρ. 72

Με την είσοδο του 20^{ου} αιώνα, εμφανίζεται η παραλλαγή του Σακελλαρίδη (παρ. 73) στην *Ιερά Γυνωδία* (1902: 136) που διατηρεί μεν τις μεταβολές του Χρηστόπουλου στις πρώτες φράσεις αλλά δημιουργεί ενδιάμεσα και νέες μελωδικές γραμμές («βάτον εν πυρί», «ράβδον Αααρών») τονίζοντας μελωδικά ακόμα και άρθρα (φράσεις: «το υπέρ φύσιν θεωρών», «τον επί πόκον νετόν»). Αυτοί οι «παρατονισμοί» φαίνεται πως καθυστέρησαν την παγίωση της κοινής εκδοχής, καθώς οι μεταγενέστεροι εκδότες υιοθετούν μεν την παραλλαγή στην προτελευταία φράση («και μετά τόκον») αλλά διατηρούν το παλαιό μέλος στις δύο πρώτες φράσεις («Κατεπλάγη Ιωσήφ», «και ελάμβανεν εις νουν»), όπως συμβαίνει στο *Νέον Αναστασιματάριον* του Δημ. Κουτσαρδάκη (1929: 133), που κινείται μεταξύ των δύο τάσεων (παρ. 74).

<p>Κατεπλάγη Ιωσήφ το υπέρ φύσιν θεωρών ρων και ελαμβανεν εις νουν τον επι ποκον νετον κον υ ε τον εν τη α σπορω συλ λη ψει σου θε ε ο το ο ο κε π θα τον εν πυ ρι α κα τα φλεκτον ραβδον κτον ρα εδον Ααα ρων ω τον βλαστησασαν και μαρ τυ ρων ο μνηστωρ σου και συ υ λαξ ω τος ι ε ρου τε εν ε κρου γα α ζε Παρ θε ε νος τι ι ι κτειλ και με τω το ο ο κων πα λιν με νει Παρ θε ε ε ε νος θε ε ε νος</p>	<p>Κατεπλάγη Ιωσήφ το υπέρ φύσιν θεωρών ρων και ελαμβανεν εις νουν τον επι ποκον νετον κον υ ε τον εν τη α σπορω συλ λη ψει σου θε ε ο το ο ο κε π θα τον εν πυ ρι α κα τα φλεκτον ραβδον Ααα ρων εν τη νηλα στη γη σα α σαν και μαρ τυ ρων ο Μνηστωρ σου και συ υ υ λαξ τοις Ιερευσιν ε κρου γα α ζε Παρ θε ε νος τι ι ι κτειλ και με τα το ο ο ο ο κων πα λιν με νει Παρ θε ε ε ε νος</p>
Παρ. 73	Παρ. 74

Η εξέλιξη του καθίσματος στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα θα ακολουθήσει την παραλλαγή του Σακελλαρίδη (χωρίς όμως τους παρατονισμούς και άλλες υπερβολές), όπως φαίνεται στο *Αναστασιματάριον* του Δ. Ι. Παναγιωτόπουλου-Κούρου (1954: 145-6), που μελιζεί ένα προσόμοιο κάθισμα του Όρθρου του Δ' ήχου (παρ. 75). Η απήχηση του εν λόγω συλλογέα στο ευρύ κοινό ήταν αρκετά μεγάλη, καθώς δίδαξε επί δεκαετίες στην Εκκλησιαστική Σχολή Κορίνθου, όπου συνέστησε πολυμελείς χορούς, με τους οποίους συμμετείχε σε ακολουθίες και εκδηλώσεις, έβγαλε δε πληθώρα μαθητών που διαπρέπουν μέχρι σήμερα⁴⁵. Σε σχετικά πρόσφατες συλλογές, που λαμβάνουν υπόψη «την τοπικήν προφορικήν παράδοσιν», όπως η *Ακολουθία του Όρθρου* του Κων/νου Τσάρα (2008: 40), η κοινή εκδοχή (παρ. 76) μεταφέρεται με ένα πιο ήπιο τρόπο, καθώς συνδυάζεται αρμονικά με φράσεις από το *Ειρημολόγιον* του Ιωάννου (π.χ. «ράβδον Ααρών την βλαστήσασαν»).

⁴⁵ Ο Παναγιωτόπουλος-Κούρος (1883-1975) μαθήτευσε στον Κων. Ψάχο αλλά διετέλεσε Λαμπαδάριος του Σακελλαρίδη στην Αγ. Ειρήνη, πριν επιστρέψει στη γενέτειρά του Τρίπολη, όπου έψαλε στον Αγ. Βασίλειο. Εξέδωσε αρκετά βιβλία με εκκλησιαστικά και κοσμικά άσματα. Βλ. Οικονόμου 1994: 256-7.

Ε· κου· σι· α· σου· βου· λη· ζταυρον· υ· πε· μει· νας· Σα·
 τρη· και· εν· μη· μα· τι· και· νει· αν· θρα· ποι· ε· θεν· το·
 θνη· τει· τον· δι· α· λο· γου· τα· πε· ρα· τα· συ· υ· στη· σα·
 ε· νων· ο· θεν· θε· σμευ· ηεις· ο· αλ· λο· ο· τρι· ι· ος· θα·
 κη· της· θε· νως· ε· σκυ· λε· ευ· ε· ε· το· και· οι· εν· Α· θη·
 α· παν· τες· ε· κρη· συ· γα· α· ζων· τη· ζω· η· φο· ρω· ω· ε· γε· ρσει· ει·
 σου· Χρι· στο· σος· α· νε· ε· ε· στη· ο· ζω· ο· θε· ο· ο·
 της· με· νων· εις· τω· σι· ω· ω· ω· ω· νας·

Παρ. 75

Κ α· τε· πλα· γη· Ι· ι· ω· σηφ· τω· υ· παρ·
 φυ· σιν· θε· ω· ρων· και· ε· λαμ· βα· νε· εν· εις·
 νουν· τον· ε· πει· πο· κων· υ· ε· τον· εν· τη· α·
 στο· ρω· συλ· λη· φει· σου· θε· ε· ο· το· ο· ο· κε·
 βα· τον· ε· εν· πυ· ρι· α· κα· τα· α· φλε· ε· κτων·
 ρα· βδον· Α· α· ρω· ων· την· βλα· στη· η· σα· α· σαν·
 και· μαρ· τυ· ρων· ο· μη· στω· σου· και· φυ· υ· υ·
 λα· ε· τους· Ι· ε· ρου· σιν· ε· κρη· συ· γα· α· ζων· Παρ·
 θε· ε· νος· τι· ι· ι· κτει· και· με· τα· τα·
 ο· ο· κων· πα· λιν· με· νει· Παρ· θε· ε·
 ε· ε· νος·

Παρ. 76

8. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Στην παρούσα εργασία παρουσιάστηκαν και εξετάστηκαν κάποιες ενδεικτικές περιπτώσεις καταγραφών κοινών εκδοχών εκκλησιαστικών μελών από σχετικές ανθολογίες του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα, με σκοπό να φανεί η προέλευση, εξέλιξη και διαμόρφωσή τους. Υπάρχουν δεκάδες (αν όχι εκατοντάδες) ακόμη ομοειδή μέλη που χρήζουν και αυτά συγκέντρωσης και μελέτης, για να διαμορφωθεί μια πιο πλήρης εικόνα για τη φύση και λειτουργία της προφορικότητας στο πλαίσιο της ψαλτικής τέχνης. Εκτός της καθαρά επιστημονικής αξίας (για την ιστορική/βυζαντινή μουσικολογία, εθνομουσικολογία κλπ.), μια άλλη ωφέλεια από παρόμοιες εργασίες θα μπορούσε να είναι η μελέτη και αναβάθμιση της άτυπης (πλην όμως υπαρκτής) «κατηγορίας» των εμπειρικών μουσικών ως παραγόντων εξέλιξης της ψαλτικής τέχνης (τουλάχιστον στην τελευταία εκατονταετία).

ΛΙΣΤΑ ΑΝΑΦΟΡΩΝ

Αργυρόπουλος, Α. Γ. (1915). *Η μουσική των Παιδαγωγικών Σχολείων Παράρτημα Ήτοι Συμπλήρωμα της «Μουσικής των Παιδαγωγικών Σχολείων», περιέχον παιδαγωγικά άσματα.* Εν Αθήναις: Τύποις Αθανασίου Δεληγιάννη.

Αργυρόπουλος, Α. Γ. (1919). *Απόλλων ήτη Άσματα παιδαγωγικά μετά Διδακτικής του παιδαγωγικού άσματος,* Αθήνα.

Αργυρόπουλος, Α. Γ. (1937). *Σχολική Μουσική – Άσματα μονόφωνα,* Αθήνα: Ιωάννης Δ. Κολλάρος.

Βουλγαράκης, Δ. (1886). *Εγκόλπιον Ιεροψάλλον: ήτοι Νέον Ταμείον Μουσικής Ανθολογίας, περιέχον άπασαν την ενιαύσιον εκκλησ. ακολουθίαν Εσπερινού, Όρθρου και Λειτουργίας, τη προσθήκη ανεκδότων τινών μαθημάτων.* Εν Θεσσαλονίκη: εκ του Τυπογραφίου η «Μακεδονία».

Γεωργιάδης, Θ. (1959). *Βυζαντινός μουσικός πλούτος: ακολουθία, ολονυκτίου αγρυπνίας κατά την τυπικήν διατάξιν του Αγίου Όρους μετά πλουσίου μουσικού παραρτημάτος εν τω τέλει περιεχόντος άπαντα τα εν τη ακολουθία τάπη ψαλλόμενα βυζαντινά μελωδήματα κατά την αρχαίαν παδάδοσιν της μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας ερχομενα το πρώτον εις φως*, τ. Α', Αθήνα: Εθνικόν Τυπογραφείον.

Γεωργιάδης, Τ. (1916/1973). *Κήπος Χαρίτων: περιέχων Εκκλησιαστικά άσματα εκ των ιερών ακολουθιών Εσπερινού, Όρθρου και Λειτουργίας*, τ. Α'. Τραπεζούς/Αθήνα.

Γιαννόπουλος, Ε. (2006). «Σῶσόν με θεολογοῦντά Σε. Η μελωδική ένδυση της υμνογραφίας στο νέο στιχηρακικό γένος μελοποιίας», Πρακτικά Β' Διεθνούς Συνεδρίου Μουσικολογικού και Ψαλτικού: «Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης». Τα Γένη και Είδη της Βυζαντινής Ψαλτικής Μελοποιίας (Αθήνα, 15-19/10/2003). Αθήνα: Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος - Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

Εγκόλιον (1992). *Εγκόλιον του Αναγνώστου ήτοι Ιεραί Ακολουθίαι του εσπερινού, του Όρθρου, της Θείας Λειτουργίας*, ΙΓ' έκδοση. Αθήνα: Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος.

Ζιώγου – Καραστεργίου: (1998). *Το Οικουμενικό Πατριαρχείο, η Οθωμανική Διοίκηση και η Εκπαίδευση του Γένους – Κείμενα – Πηγές: 1830-1914*. Θεσσαλονίκη: Κυριακίδης.

Θεοχαρόπουλος-Δαλάκος, Χ. (1979). *Μουσικόν εγκόλιον απολυτικών, εισοδικών και κοντακίων*. Καβάλα: Παρουσία.

Ιωάννης, Π. (1903). *Ειρμολόγιον Καταβασίων: του όλου ενιαυτού αργόν τε και σύντομον* (5η έκδ.). Εν Κωνσταντινουπόλει: Πατριαρχικόν Τυπογραφείον.

Καραμάνης, Α. (1955). *Νέα μουσική συλλογή: αποτελουμένη εκ τριών τόμων, τ. Α', περιέχων τα απαραίτητα μαθήματα του Όρθρου – τ. Β', περιέχων άπαντα τα μαθήματα της Θείας Λειτουργίας - τ. Γ', περιέχων τα απαραίτητα μαθήματα του Εσπερινού*, Θεσσαλονίκη.

Καραμάνης, Α. (1971). *Νέα μουσική κυψέλη: αποτελουμένη εκ τριών τόμων, τ. Β', Η Αγία και Μεγάλη Εβδομάς*, έκδοση Β', Αθήναι.

Karp, T. (1998). *Aspects of Orality and Formularity in Gregorian Chant*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.

Κοσμάς, ο. ε. Μ. (1897). *Ποιμενικός αυλός: περιέχων μουσικά έργα διηρημένα εις τρία τεύχη*. Εν Αθήναις: εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων Σπυρίδωνος Κουσουλίνου.

Κουτσαρδάκης, Δ. Σ. (1929). *Αναστασιματάριον Νέον περιέχων τα απολύτως αναγκαία ήτοι Κεκραγάρια, τα Αναστάσιμα Εσπερινού, Όρθρου και Λειτουργίας μετά των Εξαποστειλαρίων, Αίνων, Εωθινών και των Ειρμολογικών Δοξολογιών Μανουήλ Πρωτοψάλτου*, Πάτρα

Κυφιώτης, Δ. Γ. (1901). *Ιερατικόν εγκόλιον: περιέχων τας εις διαφόρους ιεροτελεστίας ψαλλόμενας ακολουθίας. Κατά το νέον Τυπικον της Μ. του Χ. Εκκλησίας: προς χρήσιν των απανταχού Ορθοδόξων Ιερέων και Ιεροψαλτών*. Εν Κωνσταντινουπολει: Τύποις Αλεξ. Νομισματίδου.

Μαυρόπουλος, Δ. Α. (1968). *Η Μέλισσα: Νέα έκδοσις Θείας Λειτουργίας*. Αθήνα.

Μπήλιου, Α. (2011). *Τα εγκώμια στη λειτουργική μας παράδοση: Τα δεδομένα της αγιορείτικης παράδοσης*. Διδακτορική διατριβή. Θεσσαλονίκη: Θεολογική Σχολή του Α.Π.Θ.

Νικόδημος, Α. (1841). *Πηδάλιον της νοητής νηός, της μιάς, αγίας, καθολικής, και αποστολικής των Ορθοδόξων Εκκλησίας ήτοι άπαντες οι ιεροί και θείοι κανόνες των αγίων Οικουμενικών Συνόδων*, Β' έκδοση. Αθήνα: εκ της Τυπογραφίας του εκδότη Κ. Γκαρπολά.

Νικολαΐδης, Α. (1847). *Ύμνοι της Θείας και Ιεράς Λειτουργίας τονισθέντες κατά τύπον ακριβή των εκκλησιαστικών μελωδιών μας*, τ. Β', εν Βιέννη της Αουστρίας.

Νικολαΐδης Ζαγκλιβερινός, Β. (1882). *Καλλικέλαδος αηδών περιέχουσα μέρος της εκκλησιαστικής ενιαυσίου ακολουθίας ήτοι Εσπερινού, Όρθρου και Λειτουργίας: τη προσθήκη διαφόρων ανέκδοτων μαθημάτων εκ των εξοχοτέρων της εποχής μας μουσικοδιδασκάλων*. Εν Θεσσαλονίκη: Εκ του Τυπογραφείου «Η Μακεδονία» Θάνου και Βασιλειάδη.

Νικόλαος, Π. (1895). *Δοξαστικάριον του Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου, περιέχον τα Δοξαστικά αυτών μετά των Ιδιομέλων και τινων προσομοίων των Νεκρωσίμων Δοξαστικών, των ένδεκα Εωθινών και των αργών Ιδιομέλων*, Β' έκδοση, Αθαν. Σακελλαριάδης (επιμ.). Αθήνησι: Βιβλιοπωλείον αδελφών Αθανασιάδου.

Ξυνάδας, Ε. Γ. (2012). *Κοσμάς Ευμορφόπουλος, Μητροπολίτης Δρυϊνουπόλεως – Βεροίας και Ναούσης – Πελαγονίας – Νικοπόλεως και Πρεβέζης (1860-1901): Εκκλησιαστική και Εθνική Δράση. Η συμβολή του στην Εκπαιδευτική Δραστηριότητα και την Ψαλτική Τέχνη*. Διδακτορική διατριβή. Θεσσαλονίκη: Τμήμα Θεολογίας Α.Π.Θ.

Οικονόμου, Φ. (1994). *Βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική και ψαλμωδία – Ιστορικομουσικολογική Μελέτη*, τ. Β', Αίγιο.

Ong, W. J. (1982). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. Λονδίνο: Methuen.

Παναγιωτίδης: (1906). *Ο επιτάφιος θρήνος: ήτοι άπαντα τα εγκώμια του Αγίου και Μεγάλου Σαββάτου*. Εν Κωνσταντινούπολει: Τύποις Αλέξανδρου Νομισματίδου.

Παναγιωτόπουλος-Κούρος, Ι. Δ. (1954). *Βυζαντινή Ιερά Ύμνωδία, τ. Α' (Αναστασιματάριον)*. Κόρινθος.

Πανδέκτης (1937). *Πανδέκτης, ήτοι πλήρης συλλογή των εκλεκτοτέρων μουσικών μαθημάτων, των εν ταις πρωιναίς και εσπεριναίς ακολουθίαις της Εκκλησίας ψαλομένων ... μετά πολλής επιμελείας καταρτισθείας, προς χρήσιν των την ιεράν υμνωδίαν εν τω Ναώ ασκούντων και παντός φιλομούσου, τ. Γ' - Ειρμολόγιον, τ. Ζ' – Τριώδιον*, Αθήναι: Αδελφότης Θεολόγων η «Ζωή».

Παπαδιαμάντης, Α. (1982). *Άπαντα*, τ. Β', κριτική έκδοση, Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος (επιμ.). Αθήνα: Δόμος.

Παπαδόπουλος, Γ. Ι. (1890). *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ'ημίν εκκλησιαστικής μουσικής και οι από την αποστολικών χρόνων άχρι των ημερών ημών ακμάσαντες επιφανέστεροι μελωδοί, υμνογράφοι, μουσικοί και μουσικολόγοι*. Εν Αθήναις: Τυπογρ. & Βιβλ. Κουσουλίνου & Αθανασιάδου.

Παπαδόπουλος, Γ. Ι. (1904). *Ιστορική επισκόπησις της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής: από των Αποστολικών χρόνων μέχρι των καθ'ημας (1-1900 μ.Χ.)*. Εν Αθήναις: τύποις Πραξιτέλους.

Πέτρος, Π. (1825). *Ειρμολόγιον των καταβασιών Πέτρου του Πελοποννησίου μετά του συντόμου Ειρμολογίου Πέτρου Πρωτοψάλτου του Βυζαντίου: Εξηγημένα κατά την νέαν της μουσικής μέθοδον μετά προσθήκης ικανών μαθημάτων, ων εστερούντο εις το παλαιόν. επιθεωρηθέντα ήδη, και ακριβώς διορθωθέντα πα-*

ρά του Διδασκάλου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος. Κωνσταντινούπολις: Εν τη Βρεταννική Τυπογραφία Κάστρου εις Γαλατάν.

Pettitt, T. (2007). "Before the Gutenberg Parenthesis: Elizabethan-American Compatibilities", Paper presented to plenary session of Conference, *Creativity, Ownership and Collaboration in the Digital Age, Media in Transition 5*, Communications Forum, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 27-29 April, 2007. http://web.mit.edu/comm-forum/mit5/papers/pettitt_plenary_gutenberg.pdf

Πρωγάκης, Γ. (1909). *Μουσική συλλογή: αποτελούμενη εκ τριών τόμων*. Εν Κωνσταντινούπολει: Εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου.

Ραιδεστηνός, Γ. (1884). *Η Αγία και Μεγάλη Εβδομάς: Περιέχουσα την κατά την εβδομάδα των Παθών του Σωτήρος ψαλλομένην μέχρι του Εσπερινού της Αναστάσεως του Πάσχα Ακολουθίαν μετά της τυπικής διατάξεως, συγκειμένην εκ μαθημάτων αργών τε και συντόμων των τριών μελών του τε Παπαδικού, Στιχηρικού και Ειρμολογικού μέλους*. Εν Κωνσταντινούπολει: Τύποις Σ. Ι. Βουτυρά.

Σακελλαρίδης, Ι. Θ. (1880). *Χρηστομάθεια εκκλησιαστικής μουσικής*. Εν Αθήναις: Εκ του τυπογραφείου Χ.Ν.Φιλαδελφείως.

Σακελλαρίδης, Ι. Θ. (1893). *Άσματα Εκκλησιαστικά: Τονισθέντα κατά το αρχαίον μέλος*. Εν Αθήναις: Εκ του Τυπογραφείου των Καταστημάτων Σπυρίδωνος Κουσουλίνου.

Σακελλαρίδης, Ι. Θ. (1894). *Μεγάλη Εβδομάς, τ. Β': Περιέχον τας ακολουθίας της Μ. Πέμπτης, της Μ. Παρασκευής και του Μ. Σαββάτου*. Εν Αθήναις: εκ του Τυπογραφείου των Καταστημάτων Σπυρίδωνος Κουσουλίνου.

Σακελλαρίδης, Ι. Θ. (1895). *Χρηστομάθεια εκκλησιαστικής μουσικής, έκδοσις Γ', συμπληρωθείσα και ακριβέστερον ρυθμισθείσα*. Εν Αθήναις: Εκ του Τυπ. των Καταστημάτων Σπυρίδωνος Κουσουλίνου.

Σακελλαρίδης, Ι. Θ. (1902). *Ιερά Ύμνωδία: προς χρήσιν των διδασκαλείων και των Ιερών σχολών*. Εν Αθήναις: εκ του Τυπογραφείου των Καταστημάτων Σπυρίδωνος Κουσουλίνου.

Σακελλαρίδης, Ι. Θ. (1903). *Αγιοπολίτης: ήτοι, Δοξαστικά, τροπάρια ιδιόμελα, προσόμοια, καθίσματα, απολυτικά, και εξαποστειλάρια αδόμενα εν ταις μνήμαις των εορταζομένων Αγίων ως και εν ταις Δεσποτικαίς και Θεομητορικαίς εορταίς*. Εν Αθήναις: Παρά τω εκδότη Σπ. Κουσουλίνω.

Σακελλαρίδης, Ι. Θ. (1909). *Ύμνοι & Ωδαί εν αρμονική τριφώνω συμφωνία*. Αθήναι: εκ του Τυπογραφείου των Καταστημάτων Σπυρίδωνος Κουσουλίνου.

Σουρλαντζής, Δ. (2007). *Προσόμοια κατ' ήχον άρχοντος μουσικοδιδασκάλου και πρωτοψάλτου Οικομενικού Πατριαρχείου Δημητρίου Γ. Σουρλαντζή*, Βασ. Ψυλλάκος (επιμ.), Sydney.

Στέφανος, Λ. (1857). *Μουσική Κυψέλη περιέχουσα πάντα τα Ιδιόμελα και Δοξαστικά του Εσπερινού, της Λιτής, των Αποστίχων και των Αίνων· Απολυτικά και Κοντάκια πασών των Δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών, των εορταζομένων Αγίων, του όλου Ενιαντού, του τε Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου, τ. Α', εν Κωνσταντινούπολει: εκ της Πατριαρχικής του Γένους Τυπογραφίας.*

Σύρκας, Γ. Α. (1994). *Μουσικόν Μηνολόγιον περιέχον βυζαντινά μαθήματα ψαλλόμενα εν τω Εσπερινώ, τω Όρθρω και τη Θ. Λειτουργία, ήτοι στιχηρά προσόμοια, ιδιόμελα, δοξαστικά, καθίσματα, κανόνας, απολυτικά, κοντάκια, μεγαλυνάρια: Δεκέμβριος*. Αθήνα: Εκδόσεις «Αστέρος».

Τερζής, Γ. (2009). *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη στην ερμηνεία εκκλησιαστικών μελών*. Πτυχιακή εργασία. Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα.

Tillyard, H. J. W. (1935). *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation*, Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia 1, Fasc. 1, Κοπεγχάγη.

Troelsgård, C. (2011). *Byzantine Neumes: A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.

Troelsgård, C. (2014). *Byzantine Chant Notation – Written Documents in an Aural Tradition*, https://auralarchitecture.stanford.edu/sites/default/files/troelsgard_feb_24.pdf

Τσάρας, Κ. (2008). *Ακολουθία του Όρθρου*. Άμφισσα.

Τσατσαρώνης, Γ. (1972-3). «Το Πατριαρχικόν ύφος», εφημ. *Ιεροψαλτικά Νέα* (Οκτ. 1972-Απρ. 1973).

Τσικνόπουλος, Α. (1895). *Β. Νέον Ειρμολόγιον σύντομον*. Αθήναι: Ν. Μιχαλόπουλος.

Τυπικόν (1888). *Τυπικόν κατά την Τάξιν της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας*, Γ. Βιολάκης (επιμ.). Εν Κωνσταντινουπόλει: Εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου.

Φαρλέκας, Ε. Ι. (1934). *Η αγία και μεγάλη εβδομάς. Περιλαμβάνει ολόκληρον το Ασματικόν Μέρος των από του Όρθρου της Μεγάλης Δευτέρας μέχρι του Μεγάλου Σαββάτου Ιερών Ακολουθιών κατά το ύφος των Μεγάλων Διδασκάλων εν πάση λεπτομερεία μετά της Τυπικής Διατάξεως αυτών*, εν Αθήναις: Εκ του τυπογραφείου «Η Μέλισσα».

Φορμόζης, Π. Ε. (1967). *Οι χορωδιακές εκδόσεις της εκκλησιαστικής μουσικής σε ευρωπαϊκή γραφή των Ιωάν. Χ. Ν. Χαβιαρά – Β. Randhartinger και Ανθίμου Νικολαΐδου – Gottfried Preyer στις δύο Ορθόδοξες Ελληνικές εκκλησίες της Βιέννας*. Θεσσαλονίκη: Ρηγόπουλος.

Φωκαεύς, Θ. Π. Π. (1869). *Ταμείον ανθολογίας: περιέχον άπασαν την Εκκλησιαστικήν ενιαύσιον Ακολουθίαν Εσπερινού, Όρθρου, Λειτουργίας, Μεγάλης Τεσσαρακοστής και της λαμπροφόρου Αναστάσεως, μετά τινων Καλοφωνικών Ειρμών εν τω τέλει*. Εν Κωνσταντινουπόλει: Εκ του Τυπογρ. τα «Ημερήσια Νέα».

Χαλιόρης, Γ. Μ. (1890). *Νέον ταμείον μουσικής ανθολογίας Περιέχον Αναστασιματάριον ... επεξεργασθέν ήδη και επιδιορθωθέν κατ' αναλυτικώτερον, εμμελέστερον και κανονικώτερον τρόπον*. Εν Αθήναις: Κουσουλίνου και Αθανασιάδου.

Χατζηγιακουμής, Μ. (1999). *Η εκκλησιαστική μουσική του ελληνισμού μετά την άλωση (1453-1820): Σχεδιάγραμμα ιστορίας*, Κεντρον Ερευνών και Εκδόσεων, Αθήνα.

Χρηστόπουλος, Κ. Β. (1891). *Μουσικόν ανθολόγιον: εκπονηθέν χάριν των μαθητών των ιερατικών σχολών και των διδασκαλείων*. Εν Αθήναις: εκ του τυπογραφείου Α. Κολλαράκη και Ν. Τριανταφυλλίδου.

Ψάχος, Κ. (2013). «Κωνσταντίνος Ψάχος: ο Μουσικός, ο Λόγιος». *Πρακτικά Ημερίδας, 30 Νοεμβρίου 2007, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, αρ. 29, Αθήνα.

Λειτουργικές δυσφωνίες

Ιωάννης Σαμψάκης

sampsakisioannis@yahoo.gr

Περίληψη: Διά του όρου Λειτουργικές Δυσφωνίες περιγράφονται φωνητικές διαταραχές που αφορούν την ποιότητα, την ικανότητα και εν γένει την αλκή της φωνής (όχι, όμως, προβλήματα αρθρώσεως) εν απουσία ορατής ανατομικής αλλοιώσεως (καθώς και μη ορατής νευρολογικής διαταραχής) κατά τη διάρκεια της φωνητικής αναπαύσεως του λάρυγγος (δηλ. όταν ο λάρυγγας δεν επιτελεί φώνηση). Η ανωτέρω κλινική εικόνα είναι αδύνατον να εξηγήσει τον βαθμό της δυσφωνίας (Naumann et al, 1993).

ΚΑΤΑΤΑΞΗ

Οι λειτουργικές ανωμαλίες στον τόνο των ανατομικών δομών που συμβάλλουν στην παραγωγή της φωνής (πνεύμονες, λάρυγγας, φωνητικά αντηχεία και το σώμα ως σύνολο) ταξινομούνται σε 2 ομάδες:

1. σε **υπερλειτουργική δυσφωνία** (εάν τα συμπτώματα είναι προς την κατεύθυνση του υπερβολικά πολύ) (πλειοψηφία των περιπτώσεων) και
2. σε **υπολειτουργική δυσφωνία** (εάν τα συμπτώματα είναι προς την κατεύθυνση του υπερβολικά λίγου) (Naumann et al, 1993).

ΔΙΑΚΡΙΣΗ ΟΛΩΝ ΤΩΝ ΔΥΣΦΩΝΙΩΝ ΓΙΑ ΤΟΝ ΩΡΑ

Διακρίνονται σε:

Οξείες και χρόνιες

Αντιληπτές από όλους (σημαίνει ότι υπάρχει κάποια ανατομική αλλαγή με ανάπτυξη μορφωμάτων ή με ακαμψία ή παράλυση, που εμποδίζει τη σύγκλειση των φωνητικών χορδών και προκαλεί δυσφωνία, όπως οι όζοι, οι πολύποδες, ο καρκίνος).

Αντιληπτές μόνο από ένα στενό περίγυρο και όχι από τον ασθενή (όπως η οικογένεια, οι φίλοι και πολύ περισσότερο ο δάσκαλος τραγουδιού, ο οποίος αντιλαμβάνεται ένα «σφιγμένο» ήχο στα προγυμνάσματα και στο τραγούδι).

Αντιληπτές από τον ασθενή μόνο. Συμβαίνει ιδιαίτερος σε επαγγελματίες χρήστες φωνής, οι οποίοι παραπονούνται για αίσθηση σφιξίματος ή μείωση - απώλεια της αντηχήσεώς τους, συμπτώματα που δεν είναι εύκολα αντιληπτά και ούτε μπορούν να αποδειχθούν (Harris et al. 1998).

ΕΠΙΔΗΜΙΟΛΟΓΙΑ

Ως προς το φύλο: Παρατηρούνται κυρίως σε γυναίκες ~ 90%

Ως προς το πλήθος των ασθενών: αποτελούν το 40% των δυσφωνιών των παραπεμπομένων σε διεπιστημονικά ιατρεία φωνητικών διαταραχών (Chheda et al. 2016).

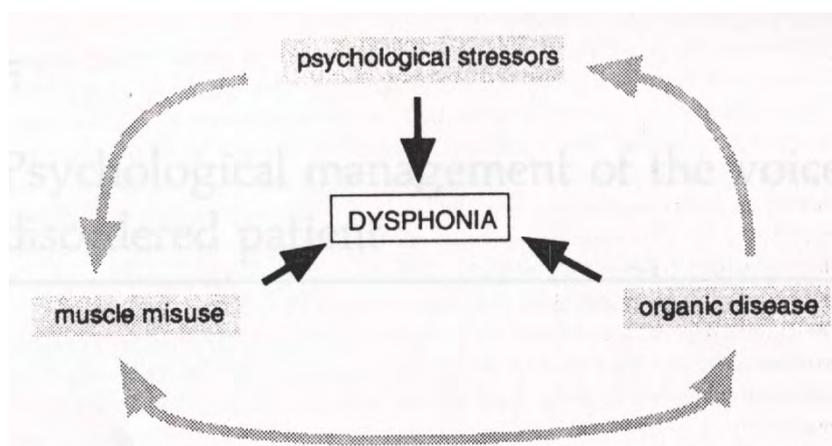
Ως προς την ηλικία: Περίπου το 90% των παιδιών με δυσφωνία λόγω εγκατεστημένης, πλέον, ανατομικής βλάβης των φωνητικών χορδών (συνήθως οζίδια) παρουσιάζουν υποκείμενη λειτουργική δυσφωνία.

ΑΙΤΙΑ

Πολυπαραγοντικά

Οι συχνότερες αιτίες που πυροδοτούν την εμφάνιση υπερλειτουργικής δυσφωνίας είναι οι φλεγμονές του ανώτερου αναπνευστικού συστήματος καθώς και η ΓΟΠ – ΛΦΠ.

Η αλληλεπίδραση ψυχολογικών παραγόντων και νευροφυσιολογικών δραστηριοτήτων επί των γραμμωτών μυών του τραχήλου καταλήγει σε σωματικά συμπτώματα, όπως η δυσφωνία (σχήμα 1) (Morrison et al., 1998).



Σχήμα 1

Ο Aronson το 1990 είπε: «Όλοι οι ασθενείς με φωνητικές διαταραχές ανεξαρτήτως αιτιολογίας θα πρέπει να ελεγχθούν για παρουσία υπερβολικής μυοσκελετικής τάσης είτε ως πρωτοπαθή είτε ως δευτεροπαθή αιτία της δυσφωνίας»

Εκτός από ιδιοσυστασιακούς παράγοντες υφίσταται κάποια δυσαναλογία μεταξύ της φωνητικής ικανότητας του ατόμου και φωνητικής κατάχρησης / κακομεταχείρισης των γραμμωτών μυών της στοματικής κοιλότητας και του μυϊκού φαρυγγό – λαρυγγικού συμπλέγματος, καθώς επίσης των αναπνευστικών μυών και γενικότερα των μυών της γενικής στήριξης του σώματος, όπως, επί παραδείγματι, παρατηρείται παρατεταμένη αύξηση του τόνου και της εντάσεως της φωνής εντός θορυβώδους περιβάλλοντος ή συζητώντας με άτομο με έντονα προβλήματα ακοής ή τραγουδώντας εκτός λειτουργικής φωνητικής εκτάσεως. Άλλες αιτίες είναι το μηχανικό τραύμα που προκαλείται από τον βήχα και το καθάρισμα του λάρυγγα από εκκρίσεις. Ψυχογενείς παράγοντες περιλαμβάνουν μία ανικανότητα να αντεπεξέλθει κάποιος στις γενικές απαιτήσεις και αντιξοότητες της ζωής, σε ψυχολογικό φόρτο και σε δυσμενείς συνθήκες εργασίας. Οργανικοί παράγοντες όπως φλεγμονώδεις και αλλεργικές καταστάσεις των φωνητικών χορδών, προηγηθείσα χειρουργική επέμβαση φωνητικών χορδών και τραυματισμός απότοκος διασωληνώσεως σε συνδυασμό με ανεπαρκή χρόνο φωνητικής αναπαύσεως είναι δυνατόν, τροποποιώντας την κιναισθητική ανταπόκριση, να επηρεάσει τη φώνηση, προκαλώντας στους φωνητικούς μυς μίαν αντιροπιστική αύξηση του τόνου τους.

Αίτια υπολειτουργικής δυσφωνίας

Συγγενής υποτονικότητα των λαρυγγικών μυών ή ολοκλήρου του σώματος



Σχήμα 2

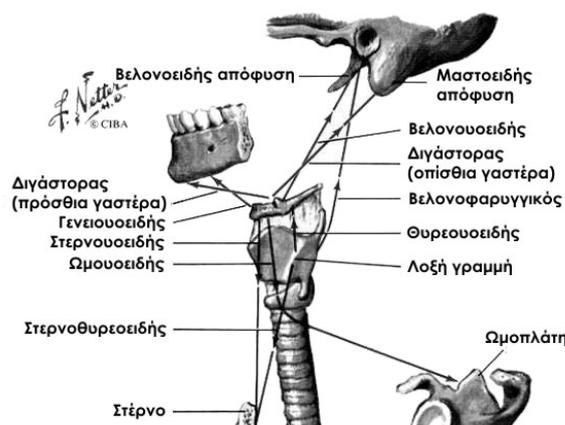
Εκφράσεις που δεν είναι ασυνήθεις σε δυσφωνικούς ασθενείς (εικόν 2) (Morrison et al., 1998). (από αριστερά: 1^η: χρόνιο άγχος, 2^η: καταπιεσμένες ανάγκες με ασθενή έτοιμο να κλάψει, 3^η: έκφραση θυμού)

ΠΑΘΟΛΟΓΙΚΗ ΦΥΣΙΟΛΟΓΙΑ

(Σημείωση: Δυσπόνηση καλείται η λανθασμένη χρήση των μυών του σώματος κατά την προσπάθεια επιτέλεσης έργου).

Η δυσπόνηση η οποία συμβαίνει στον λάρυγγα, αφορά στους ετερόχθονους μυς του, δηλ. εκείνους οι οποίοι ευρίσκονται άνωθεν και κάτωθεν του υοειδούς οστού και συνδέουν τον λάρυγγα με τις πέριξ ανατομικές δομές. Κατά τη δυσπόνηση, λοιπόν, των ετεροχθόνων μυών του λάρυγγος αναπτύσσεται

αλλοιωμένη μυϊκή τάση, η οποία είναι υπεύθυνη για την παθολογική λειτουργία του λάρυγγος, παρ' όλη τη φυσιολογική ανατομική του. Ως εκ τούτου ο όρος Δυσφωνία εκ Μυϊκής Τάσεως (ΔΜΤ ή muscle tension dysphonia – MTD) τείνει προτιμητέος σε σχέση με τον όρο Λειτουργική Δυσφωνία (εικόν 3).



Σχήμα 3

Κάποιες δυσφωνίες μπορούν να αποδοθούν πρωταρχικώς σε λανθασμένη φωνητική τεχνική, η οποία οδηγεί σε δυσπρόνηση μυών, με αποτέλεσμα:

- Ελλιπή συντονισμό μεταξύ αναπνευστικής, φωνητικής, αντηχητικής και αρθρωτικής δραστηριότητας
- Υπερβολική ή ανεπαρκή σύγκλειση των φωνητικών χορδών προς επίτευξιν βαλβίδος
- Εσφαλμένη χρήση φωνητικών αντηχείων
- Εσφαλμένο έλεγχο του τόνου και της εντάσεως της φωνής

ΚΛΙΝΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ

Τι αντελήφθη ο ασθενής και προσήλθε στον γιατρό;

Αντελήφθη ότι το φωνητικό του προϊόν είναι κατώτερο παλαιότερων επιδόσεών του ή κατώτερο των προσδοκιών του.

Γενικά συμπτώματα:

Ο ασθενής παραπονείται κατά το μάλλον ή ήττον για

- Αλλαγή στην ποιότητα της φωνής
- Βράγχος / τραχύτητα / ξέπνοη φωνή
- Απώλεια φωνητικής έκτασης και ευλυγισίας
- Δυσκολία με το (μουσικό) πέρασμα
- Σπασίματα (μουσικού) τόνου
- Αδυναμία προβολής της φωνής
- Αδυναμία διατήρησης (κορώνα) νότας

- Απώλεια της φωνής με το πέρας της εργασίας (Harris et al, 1998).

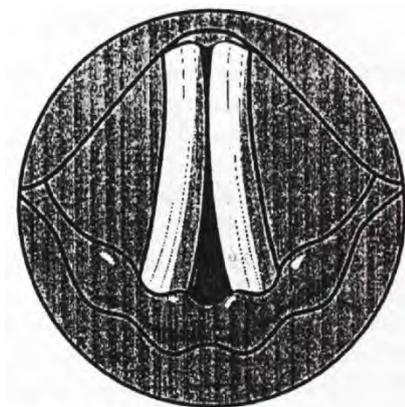
Κλινική εικόνα Υπερλειτουργικής δυσφωνίας

Κύρια συμπτώματα: Καταγράφεται ιστορικό φωνητικής ανεπαρκείας. Παρατηρείται έκπτωση φωνητικής ικανότητας (εξαρτωμένη από στρες) κατά τη διάρκεια της ημέρας ή της εβδομάδος, η οποία, όμως ανατάσσεται κατά τη διάρκεια της νύχτας ή του Σαββατοκύριακου και η φωνητική ικανότητα ανακάμπτει. Μετά από φωνητική προσπάθεια η φωνή ακούγεται σκληρή, τραχιά, εκνευριστική, βραχνή και διπλοφωνίζουσα. Ο βαθμός της βραχνάδας εξαρτάται από τον βαθμό καταπόνησης. Άλλα συμπτώματα είναι η δυσφορία που αισθάνεται στον λάρυγγά του ο ασθενής (το πλέον κοινό πρώιμο σύμπτωμα), συγκεκριμένα: γδάρσιμο, κάψιμο, αίσθηση ξένου σώματος ή άλγος στην προσθία επιφάνεια του λαιμού. Παρατηρείται συνήθως ένας καθ' έξιν καθαρισμός του λαιμού και κατάποση με την αίσθηση αυξημένης παραγωγής βλέννης. Νοιώθει ένα γαργαλητό στον λαιμό του, που του προκαλεί παροξυσμικό βήχα και (αναλόγως με την ένταση του βήχα) ακολουθούμενο από σπασμωδική αφωνία. Απότοκα των ανωτέρω είναι μια φωνή με τα προαναφερόμενα χαρακτηριστικά.

Τύπος 1: Λαρυγγική ισομετρική διαταραχή (σχήμα 4)

(Σημείωση: Ισομετρική θεωρείται η άσκηση, κατά την οποία ο μυς συσπάται χωρίς να κινείται η άρθρωση ή να αλλάζει το μήκος του).

Η λαρυγγική ισομετρική διαταραχή παρατηρείται περισσότερο στους ανεκπαιδευτους εργαζομένους και επαγγελματίες χρήστες φωνής, όπως οι τραγουδιστές, καθηγητές, ηθοποιοί, προσωπικό ΜΜΕ, εμπορικοί αντιπρόσωποι και εμφανίζεται ως γενικευμένη αύξηση της μυϊκής τάσεως σε όλη την περιοχή του τραχήλου (λάρυγγα και παραλαρυγγική περιοχή). Η αιτιολογία, συνήθως, περιλαμβάνει ένα συνδυασμό από κακή φωνητική τεχνική, εκτεταμένες και ασυνήθιστες φωνητικές απαιτήσεις καθώς και διαφόρους αλληλεπιδρώντες ψυχολογικούς παράγοντες. Οι ψυχολογικοί παράγοντες δυνατόν και αυτοί να διαδραματίζουν κάποιον δευτερεύοντα ρόλο στη δημιουργία της δυσφωνίας, παρά πρωτεύοντα και αυτό συνεπάγεται μία συνεχή επίδραση στον σχηματισμό αυτού του φαινομένου (Morrison et al., 1998).



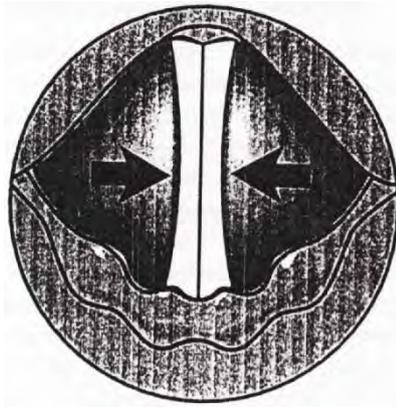
Σχήμα 4

Στην λαρυγγική ισομετρική σύσπαση η υπέρταση όλων των λαρυγγικών μυών συχνά συνδέεται με παρουσία οπισθίου γλωττιδικού ανοίγματος εξ αιτίας της διαρκούς έλξεως του οπισθίου κρικοαρυταινοειδούς μυός κατά τη διάρκεια της φωνήσεως. Αυτό καταλήγει σε αλλοιώσεις του βλεννογόνου των φωνητικών χορδών, όπως οζίδια, χρονία λαρυγγίτιδα ή πολυποειδή εκφύλιση.

Τύπος 2: Πλαγία σύσπαση

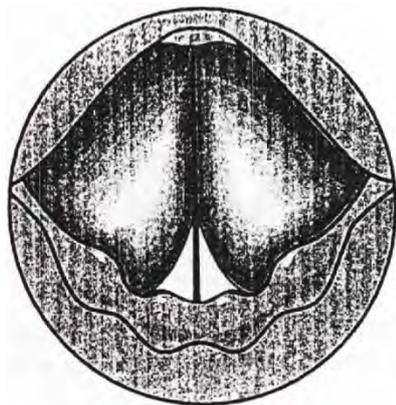
Στον τύπο αυτό ο λάρυγγας

A. είτε συμπιέζεται εκ των πλαγίων στο ύψος της γλωττίδος και οφείλεται συνήθως σε τεχνικό σφάλμα (σχήμα 5) (Morrison et al., 1998).



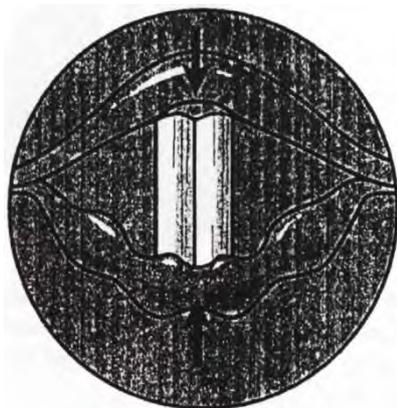
Σχήμα 5

B. ή κάνει υπερπροσαγωγή νόθων φωνητικών χορδών (υπεργλωττιδική συμπίεση) συχνά συνοδευομένη από διαρκείς ψυχογενείς παράγοντες (εικόν 6) (Morrison et al., 1998).



Σχήμα 6

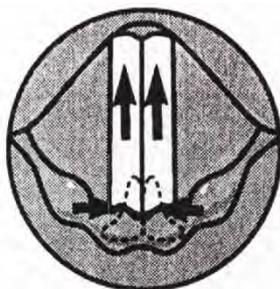
Τύπος 3. Προσθιοπισθία υπεργλωττιδική σύσπαση (ήπια, μετρία, σοβαρή) (εικόν 7) (Morrison et al., 1998).



Σχήμα 7

Πρόκειται για την (κατά Koufman) φωνή του συνδρόμου Bogart – Bacall, όπου ο ασθενής παρουσιάζει δυσφωνία εκ κοπιώδους τάσεως ομιλώντας στις πολύ χαμηλές συχνότητες του φωνητικού του εύρους, ενώ στους υψηλότερους τόνους ομιλεί καθαρότερα και άκοπα. Διαγιγνώσκεται με το εύκαμπτο διαρρινικό ενδοσκόπιο, διότι με το άκαμπτο έλκεται η γλώσσα και μεγαλώνει το μήκος των αρυταινοεπιγλωττιδικών πτυχών.

Τύπος 4. Εφηβική μεταβατική δυσφωνία (σχήμα 8) (Morrison et al., 1998).



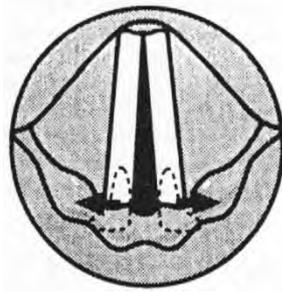
Σχήμα 8

Εδράζεται σε ψυχολογικούς παράγοντες κατά την εφηβική μεταφώνηση των αγοριών. Επειδή η φωνή ηχεί με τονικά και περιοχικά κενά, ο έφηβος αισθάνεται αμηχανία, βρίσκεται σε δύσκολη θέση και προκαλεί αναστολή της μεταφώνησης εγκαθιστώντας μόνιμη ψευδοφωνή (φαλσέτο). Ο λάρυγγας είναι τραβηγμένος ψηλά σφιχτά στο υοειδές ή στη βάση της γλώσσας.

Κλινική εικόνα Υπολειπτικής δυσφωνίας

Συμπτώματα: Φωνή μαλακή, ξέπνοη – ψιθυριστή, ευκόλως κοπούμενη την οποία, πρακτικά, δεν μπορεί να δυναμώσει ο ασθενής. Αισθάνεται δυσφορία, όπως ξηρότητα του λαιμού και πόνο.

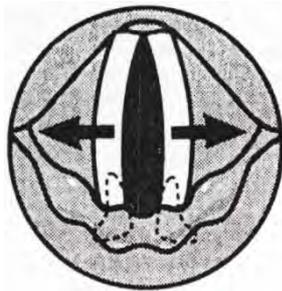
Τύπος 5. Αφωνία / Δυσφωνία μετατροπής (υστερία μετατροπής) (εικόν 9) (Morrison et al., 1998).



Σχήμα 9

Οι φωνητικές χορδές ευρίσκονται σε απαγωγή, αλλά έχουν πλήρη κινητικότητα και μπορούν να προσαχθούν για βήχα ή άλλη αντανακλαστική λαρυγγική λειτουργία όπως το γέλιο.

Τύπος 6. Ψυχογενής δυσφωνία με καμπυλωμένες – τοξοειδείς χορδές (σχήμα 10) (Morrison et al., 1998).



Σχήμα 10

Παρατηρείται συνήθως σε ηλικιωμένα άτομα λόγω «γεροντικής» ατροφίας και ενίοτε σε ψυχογενή λειτουργική δυσφωνία.

ΚΛΙΝΙΚΗ ΕΞΕΤΑΣΗ - ΑΙΤΙΟΛΟΓΗΣΗ

Παρατηρείται ο ασθενής και ελέγχεται η γενική στάση σώματος, η αναπνοή και ο λάρυγγας, σε 3 φάσεις (Harris et al., 1998).

1^η φάση: Η παρατήρηση του ασθενούς έχει ήδη ξεκινήσει με την προσεκτική λήψη του ιστορικού, όπου ο ασθενής διηγούμενος το πρόβλημά του, δίνει δείγματα του τρόπου ομιλίας του και της στάσεως του σώματός του.

2^η φάση: Έχοντας τον ασθενή ακίνητο ο εξεταστής παρατηρεί κάποιες ιδιαίτερες λεπτομέρειες του μυοσκελετικού συστήματος του ασθενούς και κατόπιν επιβεβαιώνει τα ευρήματά του διά της ψηλαφήσεως.

3^η φάση: Δραστηριοποίηση και του ασθενούς καθώς καλείται να εκτελέσει φωνητικώς κάποιες ειδικές εντολές, ενώ ταυτόχρονα ο εξεταστής θα ψηλαφεί την ποιότητα και το εύρος των κινήσεων των εμπλεκομένων μυών και αρθρώσεων.

Πιο αναλυτικά:

Γενική στάση σώματος και θέση κεφαλής

Η στάση του σώματος συμβάλλει αποφασιστικά στην αιτιολογία της δυσφωνίας, όταν επηρεάζει τη θέση του λάρυγγος και το αναπνευστικό σύστημα:

1. *Κατάσταση σπονδυλικής στήλης* επηρεάζει την αναπνοή, καθώς η σκολίωση, η αγκυλοποιητική σπονδυλίτις και η κύφωση επηρεάζουν τη συμμετρία και την κινητικότητα, διαταράσσοντας την αναπνευστική ικανότητα.
2. *Συστηματικά κακή στάση σώματος* η οποία καταλήγει σε ασυμμετρία Σ.Σ. δυνατόν να επηρεάσει τη θέση του λάρυγγος (εικόν 1) (Harris et al., 1998).

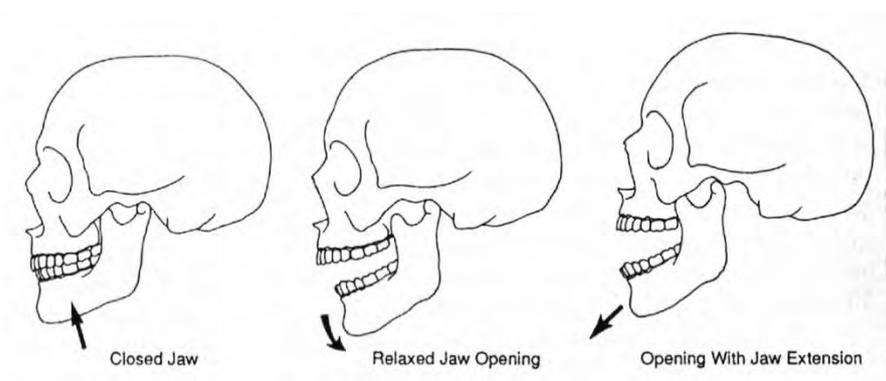


Εικόν 1

Η στροφή του κορμού σε σχέση με την ΟΜΣΣ και ΑΜΣΣ έλκει τον λάρυγγα από τη μέση γραμμή, μέσω της προσφύσεως των καθεκτῆρων μυών του λάρυγγος, δηλ. των κάτωθεν του υοειδούς ετεροχθόνων μυών του. Αντιστοίχως, εξίσου η θέση κεφαλής επηρεάζει τη θέση του λάρυγγος μέσω της πρόσφυσης των ανεκτῆρων μυών του λάρυγγος, δηλ. των άνωθεν του υοειδούς οστού ετεροχθόνων μυών του.

3. *Θέση κεφαλής:* έχει άμεση επίπτωση στο μηχανισμό παραγωγής φωνής:

- Επηρεάζει το αρχικό μήκος ηρεμίας των ανελκτῆρων μυών του λάρυγγος (σχῆμα 11) (Morrison et al., 1998).



Σχῆμα 11

- Η προσθιοπισθία μετακίνηση π.χ. αυχενο-ραχιαίο ερμάριο αλλάζει τις ανατομικές σχέσεις των λαρυγγικών δομών επί ζημία της φωνητικής ισχύος και της αντηχήσεως (σχῆμα 12) (Harris et al., 1198).



Σχῆμα 12

- Η υπερλόρδωση με δημιουργία αυχενο-ραχιαίου ερμαρίου και αυχενική υπερέκταση έχει αρνητική επίδραση στην αντήχηση
- Η κλίση της κεφαλής επηρεάζει τη συμμετρική δραστηριότητα των ετεροχθόνων μυών.

Σημεία

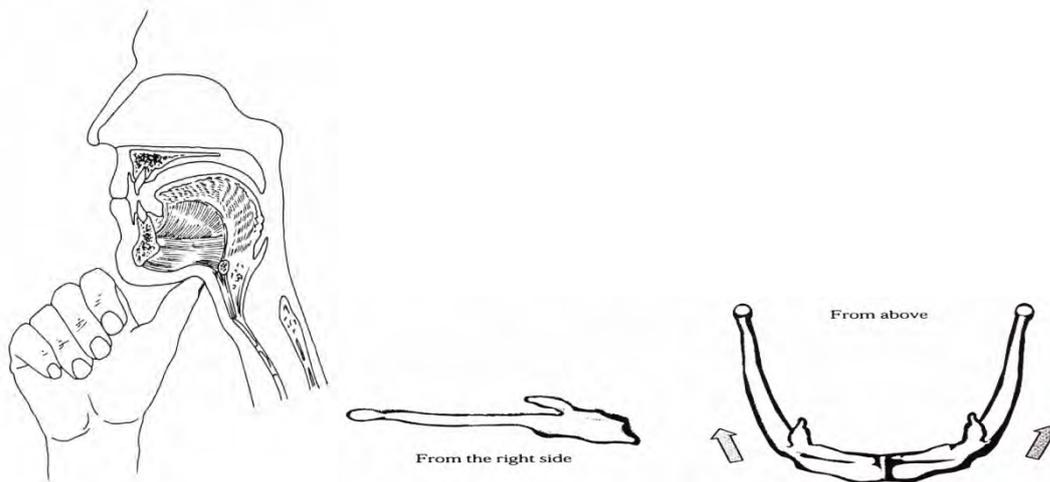
Διαπιστώνεται η φωνητική κατάχρηση του ασθενούς, ενώ συγχρόνως παρουσιάζεται και αυξημένο μέσο ύψος τόνου ομιλίας.

Κατά την επισκόπηση: Διαπιστώνεται αφύσικη θέση και τόνος των μυών του στόματος και του τραχήλου, ενίοτε και ολόκληρου του σώματος. Υπέμετρη μυϊκή τάση της γλώσσας και σκληρότης μαλθακής υπερώας εμποδίζουν εξέταση του λάρυγγος με άκαμπτο ενδοσκόπιο, ενώ

είναι πιθανή η ταυτόχρονη κίνηση των νόθων φωνητικών χορδών. Στη στροβοσκόπηση παρουσιάζονται μειωμένες κινήσεις του ελεύθερου χείλους των φωνητικών χορδών.

Ψηλαφητικός

Ψηλαφούμε περίξ του λάρυγγος για την παρουσία ή όχι ευαισθησίας – πόνου, παρουσίας λεμφαδένων ή σκληρύας, ευκινησίας λάρυγγος, υψηλής θέσεως λάρυγγος (σχήμα 14) (Harris et al., 1198).



Σχήμα 14

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

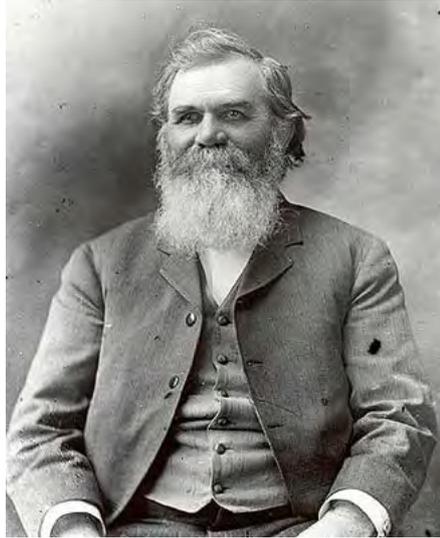
Καθήκον της διεπιστημονικής ομάδος είναι να διαγνώσει πρωταρχικώς και ακολούθως να εξαλείψει όλες εκείνες τις παθολογικές διαδικασίες που προδιαθέτουν, επισπεύδουν και διαιωνίζουν – συντηρούν τη δυσφωνία του εκάστοτε ασθενούς

- Από το ιστορικό του ασθενούς δίνοντας μεγάλη προσοχή στους καθ' έξιν καθώς και στους ψυχοκοινωνικούς παράγοντες
- Από τη Φωνητική Κατάσταση: αυξημένος τόνος ομιλίας (αυξημένη μέση θεμελιώδης συχνότητα), φωνητική κατάχρηση (Morrison et al. 1998)

Η δυσφωνία είναι ένα σύμπτωμα και όχι νοσολογική οντότητα. Ως εκ τούτου διαφορετικοί ασθενείς με την ίδια φωνητική διαταραχή δεν θα αντιμετωπισθούν με την ίδια αποτελεσματικότητα δι' ενός συνήθους θεραπευτικού τρόπου, εάν οι διάφοροι παράγοντες που έχουν διαδραματίσει ρόλο στην παραγωγή του προβλήματος είναι διαφορετικού μεγέθους και σημασίας. (π.χ. υπερλειειτουργική δυσφωνία σε παχύσαρκο με ΛΦΠ και ενίοτε νυκτερινό λαρυγγόσπασμο έναντι δυσφωνίας ενός φωνακλά αθλητή). Ο θεραπευτικός σχεδιασμός δεν μπορεί να είναι ο ίδιος και για τους δύο – να ταυτίζεται δηλαδή, διότι υπάρχουν διαφορετικές θεραπευτικές προτεραιότητες (Harris et al., 1198).

Κλείνοντας, ας δούμε τι είπε πριν ένα αιώνα ο ιδρυτής της χειροπρακτικής Daniel Dave Palmer (1845 – 1913) (εικόν 2), ο οποίος κατέδειξε τη σημασία του «τόνου» στη δυναμική της υγείας

και της ασθeneias, λέγοντας: «Η ζωή είναι μία έκφραση τόνου. Ο τόνος είναι ο φυσιολογικός βαθμός της νευρικής τάσεως. Ο τόνος εκφράζεται λειτουργικά διά της φυσιολογικής ελαστικότητας, δραστηριότητας, δυνάμεως και διεγερσιμότητας των διαφόρων οργάνων, όπως παρατηρούνται σε συνθήκες υγείας. Συνεπώς αιτία της ασθeneias είναι η οιαδήποτε απόκλιση του τόνου.»



Εικόν 2. Daniel Dave Palmer

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

1. Brown D. Myron, *Old Dad Chiro: his thoughts, words, and deeds* (2009) J Chiropr Humanit. Dec; 16(1): 57–75.
2. Chheda N Neil, Werning John, *Functional Voice Disorders*, (2016) <http://emedicine.medscape.com/article/865191-overview>
3. Harris Tom, Harris Sara, Rubin S. John, Howard M. David (1998) *The Voice Clinic Handbook*, Whurr Publishers Ltd, London, pp. 10, 83-87, 101, 108, 119.
4. Morrison Murray, Rammage Linda, Nichol Hamish, Pullan Bruce, May Phillip, Salkeld Lesley (1998), *The Management of Voice Disorders*, Singular Publishing Group, Inc. San Diego - London, pp. 26-105
5. Naumann Hans Heinz, Martin Frank, Scherer Hans, Schorn Karin (1993) *Differential Diagnosis in Otorhinolaryngology*. Thieme Medical Publishers, Inc. New York, pp 339 – 343
6. https://en.wikipedia.org/wiki/Daniel_David_Palmer

Νέες μελοποιητικές φόρμες του Στιχηραρίου σε βαρύ ήχο κατά τον 19^ο αιώνα

Σταύρος Σαραντίδης

Καθηγητής Μουσικής, Ελλάδα
stavrantidis@hotmail.com

Περίληψη. Με την καθιέρωση του νέου σημειογραφικού συστήματος το 1814, την επινόηση της μουσικής τυπογραφίας και την πρώτη έκδοση μουσικού βιβλίου το 1820, εγκαινιάζεται μια νέα παραγωγική περίοδος μουσικής δημιουργίας με επίκεντρο, εκτός από την Κωνσταντινούπολη, την Ανατολική Θράκη, την Προποντίδα, τη Σμύρνη, την Αθήνα κ.α. Η έντονη συνθετική και τυπογραφική δραστηριότητα δεν οφείλεται μόνο στην ανάγκη καταγραφής και διάδοσης όλων των παλαιότερων μελών αλλά και στην απαίτηση για καταγραφή της προφορικής παράδοσης μέσω της προσδιοριστικής δυναμικής του νέου σημειογραφικού συστήματος και την παραγωγή νέων πρωτότυπων και νεωτεριστικών συνθέσεων. Μια καινοτόμα περίπτωση τέτοιων συνθέσεων είναι αυτή των ιδιομέλων στιχηρών του βαρέος ήχου. Τα μέλη αυτά, αν και ελάχιστα, αποτελούν μια μοναδική και αξιοπρόσεκτη εξαίρεση στην πρωτογενή συνθετική παραγωγή του στιχηραρικού είδους μελοποιίας. Απαγκιστρωμένα από τις κλασικές φόρμες του βαρέος εκ του Γα, αναδεικνύουν νέες μουσικές “θέσεις”, δανειζόμενα στοιχεία τόσο από εξωτερικά μουσικά ιδιώματα όσο και από την έντονη προφορική παράδοση της εποχής. Η μελέτη των παρακάτω ενδεικτικών συνθέσεων αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο οι συνθέτες διαχειρίζονται και αξιοποιούν τις δυνατότητες του βαρέος ήχου με απόλυτα εναλλακτικό τρόπο.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Το θέμα το οποίο καλούμαστε να παρουσιάσουμε, εκτός από το μουσικολογικό ενδιαφέρον, παρουσιάζει και ιδιαίτερο ιστορικό ενδιαφέρον. Στην παρούσα εισήγηση θα προσπαθήσουμε να παρουσιάσουμε τις ανανεωτικές τάσεις των εκκλησιαστικών συνθετών του ευρύτερου 19^{ου} αι. από την Κωνσταντινούπολη και τα μεγάλα αστικά κέντρα της περιφέρειας, μέσα από τις πρωτογενείς τους συνθέσεις στα στιχηραρικά μέλη του βαρέος ήχου, που διαφοροποιούνται από τα αρχέτυπα μέλη που μας παρέδωσε η μακραίωνη μουσική παράδοση.

2. ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ ΤΟΥ 19^{ου} ΑΙΩΝΑ

Η μεταρρύθμιση του σημειογραφικού συστήματος το 1814 από τους τρεις Διδασκάλους, τον Χρυσάνθο εκ Μαδύτων, τον Γρηγόριο Πρωτοψάλτη και τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα, αποτελεί την αφετηρία μιας νέας περιόδου ακμής για την εκκλησιαστική μουσική. Η ανάγκη διάσωσης και περαιτέρω διάδοσης της μεγάλης μουσικής παράδοσης του Βυζαντίου μέσα από την απλοποίηση της σημειογραφίας και την αναλυτικότερη καταγραφή της, ανοίγει σταδιακά το δρόμο και στην πρωτογενή μουσική δημιουργία¹. Στο γεγονός αυτό θα συμβάλει καταλυτικά και η επινόηση της μουσικής τυπογραφίας, ως άμεσο πρακτικό αποτέλεσμα της μεταρρύθμισης, με τις πρώτες μουσικές εκδόσεις στο Βουκουρέστι το 1820 και τις μετέπειτα εκδοτικές

¹ Η αναλυτική γραφική παράσταση των παλαιών μελών ονομάζεται εξήγηση. Η αρχή των εξηγήσεων τοποθετείται στο τέλος του 17^{ου} αι. και εγκαινιάζεται από τον ιερέα Μπαλάσιο. Οι προσπάθειες αναλυτικότερης καταγραφής συνεχίζονται διαδοχικά από τα μέσα του 18^{ου} αι. κυρίως από τους Ιωάννη Τραπεζούντιο, Πέτρο Πελοποννήσιο, Πέτρο Βυζάντιο, και Γεώργιο Κρήτα. Ο Γεώργιος θα αποτελέσει την τελευταία βαθμίδα, στην εξέλιξη της μουσικής σημειογραφίας πριν από τους τρεις διδασκάλους.

προσπάθειες στο Παρίσι και την Τεργέστη². Η εν συνεχεία μεταφορά των εκδοτικών δραστηριοτήτων στην Κωνσταντινούπολη θα την καταστήσει τόσο εκδοτικό, όσο και συνθετικό κέντρο.

Οι μεταρρυθμιστικές και ανανεωτικές ενέργειες στη συνθετική και εν συνεχεία στην τυπογραφική δραστηριότητα αποτελούν παράλληλο επακόλουθο της ανανεωτικής τάσης που διέπει όλη την Οθωμανική Αυτοκρατορία κατά τον 19^ο αι. Η επίσημη πολιτική των Σουλτάνων αυτής της περιόδου χαρακτηρίζεται από την επιτακτική ανάγκη για εκσυγχρονισμό και ουσιαστική επανίδρυση της Αυτοκρατορίας κατά τα δυτικά πρότυπα. Σε ό,τι αφορά τις κοινωνικές μεταρρυθμίσεις κατά την μεταρρυθμιστική περίοδο Tanzimat (1839-1871) θα επιχειρηθεί η ομογενοποίηση - ενσωμάτωση Μουσουλμάνων, Χριστιανών και Εβραίων, κάτω από ένα κοινό πρίσμα ισότητας και ισονομίας όλων των υπηκόων της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Στο διάστημα αυτό θα επιχειρηθεί και η αναβάθμιση των δομών του κράτους, όπως ο στρατός, οι κρατικές υπηρεσίες, η εκπαίδευση κ.ά. Ιδιαίτερος στη μουσική εκπαίδευση θα επιβληθεί ένα παιδαγωγικό σύστημα δομημένο αυστηρά κατά τα αστικά πρότυπα των μεγάλων ευρωπαϊκών Conservateur, παραγκωνίζοντας σταδιακά την παραδοσιακή μουσική παιδαγωγική³ (Ανδρικός 2012: 52-60).

Μέσα σε αυτό το κλίμα που θα επηρεάσει και θα διαμορφώσει αναπόφευκτα την επίσημη μουσική της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, δεν θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστη και η εκκλησιαστική μουσική των Ρωμιών (Ανδρικός 2012: 65). Τα μεταρρυθμιστικά διατάγματα της περιόδου θα ευνοήσουν τη δραστηριότητα των χριστιανών υπηκόων μέσα από μια πολύπλευρη μουσική κίνηση. Θα ιδρυθούν μουσικές σχολές, πολιτιστικοί σύλλογοι, το Πατριαρχικό Τυπογραφείο⁴, όπως και θα δοθεί άδεια σε ιδιωτικά τυπογραφεία της Πόλης για εκδόσεις μουσικών και μη βιβλίων. Την ίδια περίοδο θα επιχειρηθεί από το Πατριαρχείο η αναβίωση της παλαιάς αίγλης του Βυζαντίου μέσα από την ανάγκη επαναπροσδιορισμού της έννοιας της παραδόσεως. Η ανάγκη διαφύλαξης της μεγάλης μουσικής -και όχι μόνο- παράδοσης του Βυζαντίου θα επιβάλει μια μονοδιάστατη αντίληψη περί παραδόσεως, απαγκιστρωμένη από τα διάφορα ετερόκλητα στοιχεία που θα ήταν ικανά να τη νοθεύσουν και ως εκ τούτου να την αλλοτριώσουν. (Ανδρικός 2012: 57-65). Το γεγονός αυτό θα οδηγήσει το Πατριαρχείο και τους διάφορους συλλόγους και σχολές που δραστηριοποιούνται δορυφορικά, στη σύσταση επιτροπών που θα γνωμοδοτούν για την καταλληλότητα των μουσικών εκδόσεων επιχειρώντας την “εκκαθάριση” της εκκλησιαστικής μουσικής από τα διάφορα ετερόκλητα στοιχεία (Παπαδόπουλος 1890: 380, 397). Οι παραπάνω δράσεις θα ενισχυθούν από δυο εγκυκλίους του Πατριάρχου Ιωακείμ του Γ’, στις οποίες παρουσιάζονται οδηγίες για την ευταξία της εκκλησιαστικής μουσικής στους ναούς της Πόλης και ο αυστηρός καθορισμός του ρεπερτορίου αντίστοιχα, απαγορεύοντας ρητά τη χρήση νεοτεριστικών μελών (Παπαδόπουλος 1890: 420-424). Για το σκοπό αυτό συντάχθηκαν μουσικές συλλογές, οι οποίες συγκέντρωναν όλο το απαραίτητο υλικό που είχε διασώσει η μουσική παράδοση μέσα από τις εξηγήσεις των Γρηγορίου Πρωτοψάλτου και Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος. Οι ενέργειες αυτές φανερώουν την πρόθεση των μουσικών του Πατριαρχείου να συγκεντρώσουν το μέχρι τότε εξηγημένο ιστορικό υλικό, παρά να επικεντρωθούν στο πεδίο της πρωτογενούς συνθετικής δημιουργίας (Ανδρικός 2012: 64). Η πλέον πλήρης μουσική συλλογή (Ανθολογία Νέας Παπαδικής) είναι η τετράτομη “*Πανδέκτη της ιεράς εκκλησιαστικής υμνωδίας του όλου ενιαυτού*” η οποία εκδόθηκε

² Η μουσική τυπογραφία εγκαινιάζεται με την έκδοση του Αναστασιματαρίου και του Δοξασταρίου από τον Πέτρο Εφέσιο, μαθητή των τριών διδασκάλων της Μεταρρύθμισης. Στο Παρίσι θα δραστηριοποιηθεί ο Αναστάσιος Θάμυρης, επίσης μαθητής των “τριών”, όπου το 1821 θα εκδώσει το πρώτο θεωρητικό εγχειρίδιο με τίτλο “Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής” του Χρυσάνθου εκ Μαδύτων, ενώ το 1832 θα εκδοθεί στην Τεργέστη και το “Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής” του Χρυσάνθου.

³ Το παραδοσιακό παιδαγωγικό σύστημα ήταν δομημένο στην προσωπική σχέση δασκάλου-μαθητή και η μέθοδος διδασκαλίας βασιζόταν κυρίως στην απομνημόνευση των μουσικών θεμάτων και τη «μίμηση» κατά την ερμηνεία του ρεπερτορίου.

⁴ Μετά την ανασύστασή του, το 1814 από τον Πατριάρχη Κύριλλο τον Στ’, το Πατριαρχικό Τυπογραφείο θα αποκτήσει και μουσικό τμήμα το 1831.

από τους Ιωάννη Λαμπαδάριο και Στέφανο Α΄ Δομέστικο στο Πατριαρχικό Τυπογραφείο το 1851⁵.

Στον αντίποδα των παραπάνω συντηρητικών τάσεων του ευρύτερου Πατριαρχικού κύκλου, παρουσιάζεται η ανάγκη για πρωτογενή δημιουργία και έκφραση. Η τάση αυτή θα οδηγήσει μερίδα των μουσικών της Πόλης αλλά κυρίως αυτών από τα μεγάλα περιφερειακά κέντρα, σε νέες μουσικές δημιουργίες. Κύριο χαρακτηριστικό θα αποτελέσει η έντονη προφορικότητα που πηγάζει από τα κατά τόπους μουσικά ιδιώματα, συμβάλλοντας στον εμπλουτισμό και την ανανέωση του μουσικού ρεπερτορίου. Σημαντικότεροι εκφραστές των τοπικών μουσικών ιδιωμάτων μπορούν να χαρακτηριστούν οι καταγόμενοι από την Ανατολική Θράκη, όπως ο Πρωτοψάλτης Γεώργιος ο Ραιδεστινός, ο Γεώργιος Σαρανταεκκλησιώτης, και ο Χριστόδουλος Γεωργιάδης ο Κεσσανιεύς, ενώ εκπρόσωποι του τοπικού ιδιώματος της ευρύτερης περιοχής της Προποντίδας μπορούν να θεωρηθούν οι Γεώργιος Ρύσιος, Πέτρος Φιλανθίδης και ο Μητροπολίτης Σισανίου Μελέτιος από την Πάνορμο, ο επίσκοπος Κοσμάς Ευμορφόπουλος από τη Μάδυτο και ο Παναγιώτης Κηλτζανίδης από την Προύσα. Την ίδια περίοδο σημαντική παρουσία στα μουσικά δρώμενα, ψαλτικά και μετέπειτα εκδοτικά, έχουν ο Νικόλαος Γεωργίου και ο Μισαήλ Μισαηλίδης, Πρωτοψάλτες Σμύρνης. Οι περισσότεροι εξ αυτών, αφού διδαχθούν την ψαλτική σε δασκάλους της γενετήριάς τους, θα δραστηριοποιηθούν στην Κωνσταντινούπολη επανδρώνοντας τα αναλόγια των κοινοτικών ναών⁶ και θα διαμορφώσουν το «εξωπατριαρχικό» ύφος, μεταφέροντας τις προφορικές παραδόσεις του τόπου καταγωγής τους μέσα από την ψαλτική πράξη αλλά και την εκδοτική τους δραστηριότητα κυρίως κατά το β΄ μισό του 19^{ου} αιώνα (Ανδρικός 2012: 58-59, 81-82).

3. ΤΑ ΣΤΙΧΗΡΑΡΙΚΑ ΜΕΛΗ ΤΟΥ ΒΑΡΕΟΣ

Μέσα σε αυτό το ανανεωτικό κλίμα πρωτογενούς σύνθεσης, το οποίο προκύπτει από την σημειογραφική μεταρρύθμιση του 1814 και έπειτα, εξέχουσα θέση στο στιχηραρικό είδος μελοποιίας κατέχουν τα στιχηρά ιδιόμελα του βαρέος. Αν και ο αριθμός των ιδιομέλων αυτών είναι περιορισμένος μέσα στη γενικότερη υμνογραφία της Εκκλησίας, οι συνθέτες το διαχειρίζονται με έναν άκρως πρωτοποριακό τρόπο. Η μελική ανάπτυξη των ιδιομέλων είναι άρρηκτα συνυφασμένη με το εννοιολογικό περιεχόμενο του ποιητικού κειμένου, αποδιδόμενη με μίαν έντεχνη τάση ανάδειξης της προφορικότητας και απόδοσης των μελών σε συνδυασμό με εξωλατρευτικά στοιχεία της “θύραθεν” μουσικής, κυρίως μέσα από μίαν εκτεταμένη χρήση μελωδικών συμπεριφορών, δανεισμένων από το τροπικό σύστημα των makam.

Η επιλογή των παρακάτω ιδιομέλων στοχεύει στην ανάδειξη των μουσικών ιδιωμάτων της εποχής, τα οποία δημιούργησαν σταδιακά, με τις πληθυσμιακές μετατοπίσεις και την εκδοτική δράση, τα ποικίλα μουσικά ρεύματα που αναπτύχθηκαν τόσο στην Κωνσταντινούπολη όσο στον ευρύτερο Ελλαδικό χώρο τον 20^ο αιώνα. Τα ιδιόμελα αυτά είναι το Δοξαστικό Θεοτοκίο “Μήτηρ μὲν ἐγνώσθης” του Γεωργίου Κρητός, το ζ΄ Εωθινό “*Ἴδου σκοτία καὶ πρωί*” του Νικολάου Σμύρνης και του Γεωργίου Ραιδεστινού, το ιδιόμελο της θ΄ ώρας των Χριστουγέννων

⁵ Από το β΄ μισό του 19ου αιώνα παρατηρείται μια έξαρση στην μουσική τυπογραφική δραστηριότητα. Εκδίδονται νέες συλλογές με σκοπό την κάλυψη των λειτουργικών αναγκών, στις οποίες όμως προστίθενται και νέα έργα των εκδοτών. Το ιστορικό υλικό σταδιακά συρρικνώνεται, οδηγώντας στην τελευταία σημαντική έκδοση του Πατριαρχικού Τυπογραφείου, το τρίτομο έργο του Γεωργίου Πρωγάκη “Μουσική Συλλογή” (1909). Στο παραπάνω έργο περιέχονται τα πλέον απαραίτητα μέλη, για την κάλυψη των λειτουργικών αναγκών, αρχικά της Θεολογικής Σχολής της Χάλκης και κατ’ επέκταση των λοιπών ενοριακών ναών της Πόλης. Η “Μουσική Συλλογή” θα αποτελέσει μέχρι τις μέρες μας το επίσημο ρεπερτόριο της Μεγάλης Εκκλησίας.

⁶ Οι σημαντικότεροι κοινοτικοί ναοί της εποχής είναι ο άγιος Ιωάννης των Χίων στο Γαλατά, ο άγιος Νικόλαος στο Τσιμπαλί, η αγία Τριάδα στο Πέραν κ.ά. Ιδιαίτερος, ο ναός του αγίου Ιωάννου των Χίων θα αποτελέσει για ολόκληρο τον 19^ο αιώνα το σημαντικότερο περιβάλλον ανάδειξης της προφορικότητας που πηγάζει από τα ποικίλα μουσικά ιδιώματα και θα αποτελέσει πεδίο έκφρασης και εκσυγχρονιστικής δημιουργίας των πρωτοπόρων μουσικών της εποχής, όπως ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, ο Πέτρος Βυζάντιος, ο Νικόλαος Σμύρνης, ο Γεώργιος Βιολάκης, ο Γεώργιος Ραιδεστινός κ.ά.

“Εξεπλήττετο ὁ Ἡρώδης” του Αλεξάνδρου Βυζαντίου, το Δοξαστικό της Κυριακής των Προπατόρων “Δεῦτε ἅπαντες, πιστῶς πανηγυρίσωμεν” του Χαραλάμπους Παπανικολάου και τέλος το ιδιόμελο της θ΄ ὥρας της Μεγάλης Παρασκευῆς “Θάμβος ἦν κατιδεῖν” του Πέτρου Φιλανθίδη⁷. Τα μέλη αυτά παρουσιάζονται στις έντυπες εκδόσεις των συνθετών συνήθως ως μια δεύτερη εναλλακτική εκδοχή του πρωτοτύπου εκ του Γα, με τίτλους ὅπως “ἕτερον παρά τοῦ ἐκδότου”, “τό αὐτό κατά τό διατονικό γένος”, “κατά τό διαπασών σύστημα” κ.ά. Αυτό δεν σημαίνει ὅτι οι πρώτες εκδοχές διέπονται ἀπό μια σείρα αντιγραφική διάθεση. Ἀκόμα και αυτές, παρουσιάζουν έντονο ενδιαφέρον στον τρόπο διαχείρισης των δυνατοτήτων του νέου σημειογραφικοῦ συστήματος, με έντονα περιγραφική καταγραφή ἀκόμα και των πιο κλασικῶν στιχηρῶν θέσεων.

3.1. Γεωργίου Κρητός⁸

Αναστασιματάριον Νέον, Ζ. Ζαφειρόπουλου, Αθήνα 1853, σσ. 392-393

Εναρκτήρια μελική κίνηση στην επταφώνια του ἤχου με στάση στο Δι, παραπέμποντας υφολογικά σε κίνηση του makam Enc.

Χρήση σκληροῦ χρώματος στη φράση "παρὰ δὸ οὐσης".

⁷ Ἐτερα στιχηρά ιδιόμελα που εντοπίστηκαν (κατά σειρά ἐκδοσης) εἶναι το Δοξαστικό Θεοτοκίον “Μήτηρ μὲν ἐγνώσθης” ἀπό το σύντομο Αναστασιματάριον του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου (Κωνσταντινούπολη 1839), το ἴδιο Δοξαστικό σε μέλος Θεοδώρου Φωκαέως και Γεωργίου Ρυσίου ἀπό την ἐκδοση Αναστασιματαρίου του πρώτου (Κωνσταντινούπολη 1849), το Δοξαστικό των Αποστίχων “Ὑπὸ τὴν σὴν Δέσποινα σκέπην” του Γεωργίου Ρυσίου στην ἴδια ἐκδοση, το Ζ΄ Εἰσὸν ἀπό το Μουσικό Εγχειρίδιο του Μητροπολίτου Σισανίου Μελετίου (Κωνσταντινούπολη 1864) και το ζ΄ Εἰσὸν του Στυλιανῶν Χουρμουζίου ἀπό το Αναστασιματάριον με τίτλο Ἐκκλησιαστικὴ Σάλπιγξ (Λευκωσία 1923).

⁸ Ὁ Γεώργιος ὁ Κρής (ακμή περ. 1790-+1815) υπήρξε διακεκριμένος μελοποιός και διδάσκαλος της ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἀν και δεν υπάρχουν συγκεκριμένες αναφορές για την ψαλτικὴ του δραστηριότητα, εντούτοις δίδαξε στην Κωνσταντινούπολη, στη Χίο και τις Κυδωνίες αναδεικνύοντας πολλοὺς και σπουδαίους μαθητές, ὅπως ὁ Γρηγόριος Πρωτοψάλτης, ὁ Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, ὁ Αντώνιος Λαμπαδάριος, ὁ Απόστολος Κώνστας, ὁ Κωνσταντῖνος Πρωτοψάλτης, ὁ Πέτρος Εφέσιος, ὁ Θεόδωρος Φωκαέας, ὁ Ζαφείριος Ζαφειρόπουλος κ.ά. Ἡ συμβολή του Γεωργίου υπήρξε καθοριστικὴ στον τομέα των ἐξηγήσεων και της περαιτέρω ἀπλούστευσης του μουσικοῦ γραφικοῦ συστήματος.

Συχνή αναλυτική απόδοση φράσεων με έντονα μελισματικά στοιχεία σε όλο το ιδιόμελο.

γα αρ ου ου ου ση η η η η ης της συλ λη
 ψε ε ω ω ως α α γη η η κ κα τα λη πτος
 ε ε ςι ι ι ι ι ιν η η ο τρο ο κος της κυ υ η
 η η σε ε ω ως ο ο ο που ου γε αρ
 βου ου λε ε ται αι θε ε ος η νι κα ται φυ υ
 σε ως τα α α κ ξι ις δι ο σε πα α α
 αν τες η μη τε ρα α του θε ε ου ου γι ι νω ω
 σκον τε ες η δε ο με θα α σου ου ε ε ε
 εκ τε ε ε νω ω ως πρε σβε ευ ε ε λι του σω
 θη η η ναι τας ψυ χας η η μω ω ω ω ων.

Χαρακτηριστική κίνηση με επίκεντρο την επταφωνία του ήχου και καθοδική πορεία στη βάση Ζω (makam Evc).

Το Δοξαστικό Θεοτοκίο της ακολουθίας του Εσπερινού “*Μήτηρ μὲν ἐγνώσθης*”, θα αποτελέσει για πολλούς μελοποιούς την αφορμή για τις πρώτες απόπειρες διαφοροποιημένης σύνθεσης στιχηραρικού μέλους σε βαρύ ήχο. Στο Αναστασιματάριο του Πέτρου Πελοποννησίου που εξέδωσε ο Ζαφείριος Ζαφειρόπουλος⁹ στην Αθήνα το 1853, συμπεριλαμβάνεται, στον κύκλο του βαρέος ήχου εκ του Γα, και μια δεύτερη εκδοχή, αυτή του διατονικού βαρέος με την επιγραφή «ο αυτός βαρύς ήχος κατά το πεντάφωνον, μελοποιηθείς παρά Γεωργίου του Κρητός». Το παρόν ιδιόμελο, έργο το Γεωργίου Κρητός, αποτελεί την παλαιότερη σύνθεση σε βαρύ διατονικό ήχο και μια από τις πρώτες που εντοπίσαμε στις έντυπες εκδόσεις. Η εξήγηση του εκδότου στο έργο του Γεωργίου, φανερώνει την έντονη τάση ανάδειξης της περιγραφικότητας της Νέας Μεθόδου που διέπει κυρίως τις “εξωπατριαρχικές” μουσικές εκδόσεις της εποχής, ενώ ακολουθεί πιστά το ρεύμα της “κατ’ έννοιαν” μελοποιίας με κορυφώσεις και πτώσεις, χρήση χρώματος και φθορών.

Όσον αφορά στη δομή του Δοξαστικού, ο συνθέτης διαχειρίζεται το καινοφανές, για την εποχή του, ιδίωμα του διατονικού βαρέος στα στιχηραρικά μέλη με απόλυτη αυστηρότητα. Ουσιαστικά πρόκειται για μια σύνθεση με μελωδικές κινήσεις στα στενά πλαίσια του ιδιώματος του πρωτόβαρου, μέσα από την τριφωνία Πα – Δι, την τετραφωνία Δι – πα’ με επίκεντρο τον ζω’ και καταλήξεις στη βάση του ήχου Ζω.

⁹ Ο Ζαφείριος Ζαφειρόπουλος, επίσης μαθητής του Γεωργίου Κρητός διετέλεσε Πρωτοψάλτης στο μητροπολιτικό ναό της Αγίας Ειρήνης, ενώ διορίστηκε διευθυντής της Β΄ Μουσικής Σχολής της ελληνικής κυβερνήσεως που ιδρύθηκε το 1837.

3.2. Νικολάου Γεωργίου Πρωτοψάλτου Σμύρνης¹⁰

Δοξαστάριον Τριωδίου-Πεντηκοσταρίου, Κωνσταντινούπολη 1857, σσ. 370-371

Ἐτερον Ἦγος Ζω.

Εναρκτήρια φράση στην επταφωνία του ήχου.

Εκτεταμένη μελική ανάπτυξη.

Καθοδική πορεία χρωματικού 5χόρδου Νικriz Πα-κάτω Δι στη λέξη “σκότος”.

Συχνότατη εμφάνιση αναλυτικής γραφής κυρίως καταληκτικών φράσεων που παραπέμπουν σε προφορική απόδοση.

Το ζ' Εωθινό παρουσιάζεται ως μια δεύτερη εκδοχή στο Δοξαστάριο Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου (σσ. 370-371) που εκδόθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1857 και αποτελεί την πλέον εξωστρεφή σύνθεση στιχηραρικού είδους στην παρούσα μελέτη. Από τον στίχο “Δόξα Πατρί” προιδεάζει τον αναγνώστη-ερμηνευτή για τη μελωδική πορεία και τις ιδιομορφίες του μέλους. Στο μέλος παρουσιάζεται έντονα η καταγραφή της προφορικότητας που διέπει την “σχολή” της Σμύρνης, με έντονα μινιμαλιστικά στοιχεία που μαρτυρούν τον προσδιοριστικό χαρακτήρα της Νέας Μεθόδου και τη ρυθμική ελευθερία μέσα από εκτεταμένες μελωδικές πλατειάσεις.

Αξίζει να σημειώσουμε δυο σημαντικά γεγονότα στην ψαλτική σταδιοδρομία του Νικολάου κατά τα νεανικά του χρόνια στην Κωνσταντινούπολη, τα οποία φανερώνουν τόσο τις

¹⁰ Ο Νικόλαος Γεωργίου (περ. 1790-1887) γεννήθηκε στην Αίνο της Ανατολικής Θράκης και εγκαταστάθηκε οικογενειακώς στην Κωνσταντινούπολη, όπου μαθήτευσε δίπλα στον Μανουήλ Πρωτοψάλτη από τον οποίο διδάχθηκε το παλιό σημειογραφικό σύστημα. Παράλληλα φοιτά στην Γ' Πατριαρχική Σχολή, όπου διδάσκεται την νέα μέθοδο από τους τρεις διδασκάλους της μεταρρύθμισης. Στα τέλη του 1833 μεταβαίνει στη Σμύρνη με προτροπή του Χρυσάνθου εκ Μαδύτων, ο οποίος εκλέγεται Μητροπολίτης Σμύρνης το ίδιο έτος. Θεωρώντας τον Νικόλαο κατάλληλο για την επιβολή και διάδοση του νέου σημειογραφικού συστήματος στην περιοχή, του αναθέτει την Πρωτοψαλτεία του Μητροπολιτικού ναού της Αγίας Φωτεινής, όπου ψάλλει μέχρι το θάνατό του. Στο διάστημα αυτό ο Νικόλαος θα αναδειχθεί σε σπουδαίο συνθέτη, εξηγητή, δάσκαλο της ψαλτικής, αλλά και εκδότη, διατηρώντας τυπογραφείο από το 1860, στο οποίο και εκδίδει το “Δοξαστάριον Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου”, το “Νέον Ταμείον Ανθολογίας” σε τρεις τόμους και το “Δοξαστάριον του όλου ενιαυτού” σε δύο τόμους.

ιδεολογικές του καταβολές, όσο και την εν γένει αισθητική του τοποθέτηση και αντίληψη. Η σχέση του με τον Δομέστικο Κωνσταντίνο (μετέπειτα Πρωτοψάλτη) κατά την κοινή τους μαθητεία στον Μανουήλ Πρωτοψάλτη και η θητεία του στον ναό του Αγίου Ιωάννου των Χίων στο Γαλατά (Ανδρικός 2012: 81-82).

Τέλος, να παρατηρήσουμε για την έρευνα, ότι στο Αναστασιματάριο¹¹ του Νικολάου Σμύρνης περιλαμβάνεται το Δοξαστικό Θεοτοκίο του εσπερινού «Μήτηρ μὲν ἐγνώσθης» σε ήχο βαρύ διατονικό υπό Γεωργίου Κρητός, το οποίο όμως δεν ομοιάζει με το αντίστοιχο που παρουσιάζει ο Ζαφείριος Ζαφειρόπουλος στο Αναστασιματάριο του Πέτρου Πελοποννησίου.

Εκτεταμένη μελική ανάπτυξη.

τρε ε ε ε ε ε ε ε ε γ γ ο ν τ α ας Μα θ η η η η τ ας

πως τοις ο θο νι ι ι ι ι ι ι ο ις και τω σου

ου δα α α ρι ι ω την Α ν α α α α α

α α στα α σι ι ι ν ε ε ε τε ε ε εκ μη

ή η η η η η η ρι α αν το ο ο ο και

α νε μνη η η η η η σθ η η η σα αν της π ο ρι

του σου ου ου ου του γ ρ α α φ η η η η ης

Μελικές πλατειάσεις με έντονα αναλυτική καταγραφή-συνεχόμενα μινιμαλιστικά μοτίβα.

Χαρακτηριστική χρήση κλιτού πριν την τελική κορύφωση στον άνω ζω΄.

μεθ) ο ον και αι δι ι ι ι ω ω ων και η μεις

πι στε ε ε ε ε ε ε εν σα αν τς ες η α α

νι υ μου ου ου ου ου μς εν σε ε ε ε τ ο ν

Ζω ο δ ο ο ο ο ο ο τη ην Χρι ι στ ο ο ο ο ο ν

Πρωτότυπη καταληκτική φράση στην επταφώνια του ήχου.

3.3. Γεωργίου Ε. Ραιδεστινού¹²

Πεντηκοστάριον, Κωνσταντινούπολη 1886, σσ. 166-167

Το ζ΄ Εωθινό παρουσιάζεται ως μια δεύτερη εκδοχή του ίδιου Δοξαστικού εκ του Γα και φέρει τον τίτλο “ Τό αὐτό Ζ' Εωθινόν κατά τό Διατονικόν Γένος καί κατά τό Διαπασών Σύστημα, μελοποιηθέν παρά τοῦ ἐκδότου ”. Αποτελεί ακόμη μια κλασική περίπτωση έντονης “κατ’ έννοιαν” μελοποιητικής διάθεσης, μέσα από φρασεολογικές κορυφώσεις και πτώσεις και έντονη τροπική ανάπτυξη, επηρεασμένη από εξωτερικά μουσικά ιδιώματα, με συχνότατη χρήση

¹¹ Μετά τον θάνατο του Νικολάου, ο εγγονός του εκδίδει το 1899 το “Νεότατον Αναστασιματάριον” και το “πλήρες Αναστασιματάριον”.

¹² Ο **Γεώργιος Πρωτοψάλτης** (1833-1889) γεννήθηκε στη Ραιδεστό, όπου διδάχθηκε την εκκλησιαστική μουσική. Εγκαταστάθηκε στην Κωνσταντινούπολη όπου έψαλλε σε διάφορους ναούς, μέχρι την ανάδειξή του σε Λαμπαδάριο (1863) και εν συνεχεία σε Πρωτοψάλτη (1871) της Μεγάλης Εκκλησίας. Εξέδωσε την «Αγία και Μεγάλη Εβδομάς» (1884) και το «Πεντηκοστάριον» (1886).

χρώματος και φθορών και συχνές μελωδικές πλατειάσεις. Ενώ ο Γεώργιος φημίζεται για την ψαλτική του εγκράτεια και το αρχαιοπρεπές του ύφος (Παπαδόπουλος 1890: 365), στο παρόν Δοξαστικό αλλά και στην εν γένει εργογραφία του, πρωταγωνιστεί έντονα το ιδιωματικό στοιχείο που παραπέμπει στη μουσική παράδοση της Ανατολικής Θράκης. Οι εκδόσεις αυτές πραγματοποιήθηκαν μετά την Πρωτοψαλτεία του στο Πατριαρχείο (1876) και αφότου ανέλαβε καθήκοντα σε “κοινοτικούς” ναούς όπως του Αγίου Ιωάννου των Χίων στον Γαλατά, του Αγίου Νικολάου στο Τσιμπαλί, της Αγία Τριάδας στο Πέραν κ.α. (Παπαδόπουλος 1890: 364-365).

Τὸ αὐτὸ Ζ'. Ἐωθινόν κατὰ τὸ Διατονικὸν Γένος καὶ κατὰ τὸ Διαπασῶν Σύστημα, μελοποιήθην παρὰ τοῦ ἐκδότου.

Ἦχος $\overset{\sim}{\Delta}$ Ζω.

Δ ο ξα Πα α τρι ι ι και γι υι ω η και Α γι ι
ω ω Πνε ευ μα α τι

Χρήση σκληρού χρώματος στις φράσεις “Ἰδοῦ σκοτία” και “πολύ σκότος”.

Ἰδοῦ σκο τι ι ι α και αι αι αι αι αι πρω ω ω
ι ι και τι προς το μνη η μει ει ει ο ον

Καθοδική κίνηση του μέλους στο κάτω Δι στη λέξη “μνημεῖον”.

Συχνή αξιοποίηση του ζυγού στις διφωνικές καθοδικές κινήσεις Πα-Ζω και Δι-Βου.

Μα ρι ι ι α α α ε ε στη η και πο λυ υ
σκο ο ο τος ε χου ου σα α α ταις ρρι ε αι ι ι

Συνήθης διαστηματική αλλοίωση του 4χόρδου Πα-Δι με κλιτόν στα στιχηραρικά μέλη από το β' μισό του 19^{ου} αι.

ιν υρ ου που τε ε θει ει ται αι η ζη τει ει εις
ο Ι ι η η σου ου ηου ου ου ους Αλλ ο ο ο ο
ρα του ους ου υν τρε ε ε χον τα ας Μα θη η τα α α
ας η πωρ τεις ο θς ο γι ι ι ος και τω σου ου ου

Επιμήκυνση των τελευταίων συλλαβών.

ου ου δα ρι ι ι ι ι υ ην Α νλ στα
α σιν η ε ε ε τεζ μνη η η η ρα α α αν το και
α νε μνη σθη σαν τρι ις περι ε του ου ου ου του

Ανάλυση λυγίσματος.

Γρα α ζ φη ης Με ω ω ω ω ω ηω ω ω ω
και αι αι αι αι αι δι ι ι ι και αι δι ι ω ων
και η μει εις πι ι ι στε ευ εκ αν τες η α νυ

Συλλαβική επανάληψη στη φράση “άνυμνοδμέν σε”.

μνω ου ου ου ου ου με ε α νυ μνω ου με ε σε ε
τον Ζω ο δς ο ο ε ταν ης ι στα ο ο ο
ο ο ον

3.4. Αλεξάνδρου Βυζαντίου¹³

Μουσικόν Δωδεκαήμερον, Κωνσταντινούπολη 1884, σσ. 21-22

Το πρώτο ιδιόμελο της θ΄ ώρας των Χριστουγέννων “*Ἐξεπλήττετο ὁ Ἡρώδης*” διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες εξεταζόμενες συνθέσεις. Αν και επωφελείται μελωδικά από το νοηματικό περιεχόμενο του ύμνου¹⁴, με εξάρσεις, πτώσεις και αλλοιώσεις (ζυγό, σπάθη, σκληρό – μαλακό χρώμα), εν τούτοις, διατηρεί μια πιο στενογραφική διάθεση, αποφεύγοντας την έντονη ποικιλματική εξωστρέφεια. Αξίζει ακόμα να σημειωθεί ο συμπαγής ρυθμός του ιδιομέλου. Χαρακτηριστικό γνώρισμα του Αλεξάνδρου αποτελεί η ιδιαίτερη ενασχόλησή του με το ρυθμό των εκκλησιαστικών μελών μέσα από μελέτες και διαλέξεις (Παπαδόπουλος 1890: 460-461). Στην εισαγωγή της εν λόγω έκδοσης (σσ. η΄-κη΄) γίνεται εκτενέστατη αναφορά στο ρυθμό και τη χρονική αγωγή της μουσικής. Παρόμοια έργα του ίδιου είναι το πρώτο ιδιόμελο της θ΄ ώρας των Θεοφανείων στην ίδια έκδοση και μια δεύτερη εκδοχή του ζ΄ Εωθινού στα “*Ἐνδεκα Εωθινά*”.

Ἦχος βαρὺς διατονικὸς ᾠδ. Ζω. 01=2

Χρήση ζυγού στη φράση “*Ἐξεπλήττετο ὁ Ἡρώδης*”.

Επισύναγη σπάθης, πιθανώς για προετοιμασία σκληρού χρώματος.

Η χαρακτηριστική κίνηση 3χόρδου Sabâ...

Επισύναγη σκληρού χρώματος στην κορυφή του 5χόρδου Νη-Δι με καθοδική κίνηση, παραπέμποντας υφολογικά στις μελικές κινήσεις του makam Nîkriz.

Εξεπλήττετο ὁ Ἡρώδης ὁ οὐρανῶν Μεγάλων τῆν ἐπισημασθεῖς ἀνακτιμῶνι κωμίσενος τοῦ οὐνοῦ ἡγεῖσθαι τὸ δίασθημα μνηστέρησιν κινουουσὺν τοσκαίη ἀεωροοοσῆλι κίε

ἀατωνβρεφωων πικρωσκαατεθεε
 μεζεετομααζοιοιοιε
 ξηραιαινοθη και αιποοροιιοιγα

Το μέλος πραγματοποιεί δομικές στάσεις στο Ζω, Πα και Γα μιμούμενο τη φόρμα του makam Bestenigâr.

... σε συνδυασμό με την χρωματική αλλοίωση από τον Γα, παραπέμπουν στη μελική συμπεριφορά του makam Bestenigâr.

¹³ Ο **Αλέξανδρος Βυζάντιος**, λόγιος μουσικός από την Κωνσταντινούπολη, υπήρξε μαθητής του Πέτρου του Αγιοταφίτου. Δίδαξε στη Θεολογική Σχολή της Χάλκης και στη σχολή του Ελληνικού Μουσικού Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως μαζί με τον Γεώργιο Ραιδεσινό. Εξέδωσε το “Μουσικόν Δωδεκαήμερον” (1884), το “Χερουβικάριον” (1900) και τα “Ἐνδεκα Εωθινά” (1913)

¹⁴ Παπαδόπουλος, Συμβολαί σ.461, «[...]Ἐν ᾧ ὑπάρχουσι γραμμαὶ ἐκκλησιαστικαὶ καὶ μέλος σύμφωνον τοῖς τόνοις καὶ τῷ νοήματι τοῦ κειμένου καὶ ρυθμὸς τακτικώτατος».

λα αχτο ο ο ος συ υ υ νε ε στε ε ε ελ λο ο ον
το ο ζε με ε ε γα α η η ην το ο δει νο
ο ο ον ζη δι ι ο ο ο ε ευ σε ε ε βως πι ε
στοι οι οι συ υ νε ε ελ θε ο ο ο ον τες η
προ σκυ υ νη η η σω ω με εν δη τω ου ου ου
Χρι ι στου ου τη ην γε ε ε εν νη η οι ιν

Μοναδική κορύφωση στην επταφωνία του ήχου.

Ησυχαστική πτώση στο κάτω Δι πριν την κατάληξη του μέλους στη βάση του.

3.5. Χαράλαμπος Παπανικολάου¹⁵

Ανθοδέσμη Εκκλησιαστικής Μουσικής, Αθήνα 1905, σσ. 29-30

Το εξεταζόμενο Δοξαστικό των Προπατόρων, πέρα από τις επιμέρους εξωστρεφείς αναπτύξεις, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί κλασικό. Παρουσιάζει συμπαγή εσωτερικό ρυθμό και μια συντηρητική μελωδική ανάπτυξη μέσα από τα στενά πλαίσια της διφωνίας Ζω-Πα, της τριφωνίας Πα-Δι και της επταφωνίας στον άνω ζω'. Και σε αυτή την περίπτωση είναι φανερή η διάθεση συναισθηματικής φόρτισης από μέρους του συνθέτη με τις διάφορες κορυφώσεις στον ζω' σε φράσεις όπως "αζίως τιμήσωμεν", "Δανιήλ εύφημήσωμεν" και "μεγαλοφώνως βοήσωμεν", αλλά και διαστηματικές αλλοιώσεις "τοῦ Ἰούδα τὴν φυλὴν" ή "τούς σβέσαντας τὴν ἐν καμίνω φλόγα".

Ἦχος βαρὺς Ζω

Μελοποιήσις τοῦ αὐτοῦ

Δε ε ε ε ε ηε ε ε εν τε ε α α α
α α πα α αν τες πι στω ω ως πα νη η η γυ ν
ε ρι ι σω ω ω μεν η των προ νο ο ο
μον ον πα α α τε ε ε ρω ων Α βρα α αμ και

Ανάλυση λυγίσματος.

¹⁵ Ο **Χαράλαμπος Παπανικολάου** (1854-1929) καταγόμενος από τη Μουσθένη του Παγγαίου Όρους, δίδαχθηκε την ψαλτική από δασκάλους της ευρύτερης περιοχής και εν συνεχεία από τον Μητροπολίτη Βεροίας Κοσμά Ευμορφόπουλο (εκ Μαδύτων). Διετέλεσε κατά σειρά Πρωτοψάλτης στους Μητροπολιτικούς ναούς Καβάλας, Βεροίας, Καρδίτσας και τέλος στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (Παναγίας) Καβάλας. Πέραν της ψαλτικής του δραστηριότητας, διετέλεσε μουσικοδιδάσκαλος στη Βέροια και στην Καβάλα. Το μοναδικό του πόνημα, η "Ανθοδέσμη Εκκλησιαστικής Μουσικής", εκδόθηκε το 1905 στην Αθήνα.

τῶ ὦν σὺ ἴν' αἰ αἰ τῶ ἄ τὴν ε τὴ ἡ ἡ ἡ ἡ

σι ο ον μνη ἡ ἡ ἡ ἡ ἡ ἡ μῆ ἡ ἡν ἄ του Ι

Εξαιρετικά αναλυτική καταγραφή σε καταληκτική φράση.

Χαρακτηριστική φράση με κλιτόν, προετοιμάζοντας τη μελωδική κορύφωση στην επταφωνία.

ου οὐ δα α τη ἡν φυ υ υ λη ἡ ἡν ἡ α ξι

ι ι ὡς τι ι μη σω ὦ με ἐν ἄ τους ἐν Βα βυ

λω ὦ ὦ νι παῖ αἰ αἰ αἰ αἰ αἰ δας τους σβε

Καθοδική-ανοδική πορεία σκληροῦ χρωματικοῦ 5χόρδου Νη-Πα ἡ οποία παραπέμπει υφολογικά στο makam Nikriz.

ε σα α αν τας τὴν ἐν κα μι ι ι νω ὦ φλο ο

γα ρ ὡς τῆς τρι α δο ος τυ υ υ πο ον συν τω

Δα α νι ι ἡ ἡ ἡλ ευ φη ἡ μη ἡ ἡ ἡ

ἡ ἡ σω ὦ ὦ μεν ἄ των προ φη τω ὦ ὦ ὦ

ῶ ὦ ντας προ ορ ρη ἡ ἡ ἡ ἡ ἡ σει εἰ εἰ εἰ ἄ

... μια δεύτερη εκδοχή της παραπάνω αναλυτικῆς καταληκτικῆς φράσης.

α σφα λω ὡς κα α τε ε ε κα τε ε ε ε ε

χο ο ον τε ες με τα του Η σα ι ι ι ι

ι ι ου ου ου ου ἄ με γα λο φω ὦ νως βο ἡ ἡ

Συλλαβική επανάληψη στη λέξη "βοήσωμεν".

Εκτεταμένη κορύφωση με επίκεντρο τὴν επταφωνία του ἴχου και παροδικές στάσεις στο Δι, παραπέμποντας στις μελωδικές κινήσεις του makam Enc.

ἡ ἡ ἡ ἡ ἡ σω ὦ ὦ βο ἡ ἡ ἡ σω ὦ με

ἐν ἄ Ι δου ου ου ἡ Πα αρ θε ε ε ε ε

ε ε νο ο ος ἐν γα α στρι ἄ λη ἡ ἡ ψε ε

ε ε ται ἄ και τε ξε ε ται αι νι νι ο ον το

ο ο ον Εμ μα α α α νου ου ου ου ἡ ἄ ο ο

ε ε ε σι ι ἄ μεθ ἡ μω ὦ ὦ ὦ ὦ ὦ ν

ο ο θε ε ε ο ος

Κι εδώ το στοιχείο της προφορικότητας παρουσιάζεται έντονο ιδιαιτέρως στις εξεζητημένες καταληκτικές φράσεις που τείνουν πλέον να χαρακτηριστούν κλασικές. Να σημειώσουμε ότι στο έργο του Παπανικολάου “Ανθοδέσμη Εκκλησιαστικής Μουσικής” περιλαμβάνεται και το ζ’ Εωθινό ως μοναδική εκδοχή σε βαρύ διατονικό ήχο.

3.6. Πέτρου Γ. Φιλανθίδη¹⁶

Ἡ Ἀθωνιάς, Τριώδιον και Πεντηκοστάριον, σσ. 265-266

Το εξεταζόμενο ιδιόμελο, το πρώτο της θ’ ώρας από την ακολουθία των Ωρών της Μεγάλης Παρασκευής περιλαμβάνεται στον β’ τόμο της Αθωνιάδος, με τίτλο Τριώδιον-Πεντηκοστάριον. Η σύνθεση αποτελεί μια αξιοπρόσεκτα μοναδική και άκρως πρωτότυπη περίπτωση της εκκλησιαστικής μουσικής φιλολογίας και πιο συγκεκριμένα του στιχηραρικού είδους μελοποιίας. Ένα χαρακτηριστικό δείγμα της επίδρασης των εξωτερικών μουσικών ιδιωμάτων στο εκκλησιαστικό μέλος του ευρύτερου 19^{ου} αιώνα. Παρουσιάζει σε όλο της το φάσμα χαρακτηριστικές φράσεις με καθοδική κίνηση από τον άνω ζω’ ύφεση έως την αντιφωνία του με ενδιάμεσες στάσεις κυρίως στον Πα, παραπέμποντας στις μελωδικές κινήσεις του makam Acem Asîrân. Το μέλος παρουσιάζει επίσης έντονη ποικιλματική ανάπτυξη με φανερή την καταγραφή προφορικών στοιχείων. Ένα ακόμα χαρακτηριστικό γνώρισμα στο ιδιόμελο είναι η απόλυτη ρυθμική συμμετρία, παρά τις πρωτότυπες μελωδικές πλατειάσεις τόσο στις καταληκτικές, όσο και στις ενδιάμεσες φράσεις. Οι γνώσεις του συνθέτη στην Οθωμανική μουσική (Παπαδόπουλος 1890: 464) συμβάλλουν στην αυστηρή διαχείριση του ρυθμού τόσο στο παρόν ιδιόμελο, όσο και στην εν γένει μελοποιία του.

“Ωρα Θ’. Ἰδιόμελα.

Ἦχος Βαρύς ἰσαρμόγιος. Ζω’.

Πρωτότυπη αρκτική μαρτυρία στιχηραρικού μέλους.

Μελωδικός πλατειασμός στη λέξη “Ποιητήν”.

Κίνηση από τον άνω ζω’ ύφεση στην αντιφωνία του, η οποία παραπέμπει υφολογικά στο makam Acem Asîrân.

¹⁶ Ο Πέτρος Φιλανθίδης (περ. 1840 - 1915) ψάλτης και έντεχνος μελοποιός από την Πάνορμο της επαρχίας Κυζίκου, υπήρξε μαθητής του Ιωάννου Πρωτοψάλτου και του Ιωάννου Καββάδα, ενώ δίδαξε στη Σχολή του Μουσικού Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως “Ορφεύς”. Το κυριότερο έργο του, το δίτομο Δοξαστάριο με τίτλο “Ἡ Ἀθωνιάς”, εξεδόθη το 1906 στην Κωνσταντινούπολη.

- Αυντεμίρ, Μουράτ 2012: *Το τουρκικό μακάμ*, Αθήνα: Fagotto.
- Γεώργιος, Ραιδεστινός Ε. 1886: *Πεντηκοστάριον*, Κωνσταντινούπολη: Σ. Ι. Βουτυράς.
- Ζαφειρόπουλος, Ζαφείριος Α. 1853: *Αναστασιματάριον Νέον*, Αθήνα: Χ. Ν. Φιλαδέλφειας.
- Κηλιτζανίδης, Παναγιώτης Γ. 1881: *Μεθοδική διδασκαλία θεωρητική τε και πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνησίου εξωτερικού μέλους της καθ' ημάς ελληνικής μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την αραβοπερσικήν*, Κωνσταντινούπολη.
- Κωνσταντίνος, Πρωτοψάλτης 1843 [...]: *Ερμηνεία της εξωτερικής μουσικής και εφαρμογής αυτής εις την καθ' ημάς μουσικήν*, Κωνσταντινούπολη: (Κουλτούρα).
- Μαυροειδής, Μάριος Δ. 1999: *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο, ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τουρκικό μακάμ*, Αθήνα: Fagotto.
- Νικόλαος, Πρωτοψάλτης Σμύρνης 1857: *Δοξαστάριον Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου*, Κωνσταντινούπολη: Σ. Ιγνατιάδης.
- Παπαδόπουλος, Γεώργιος Ι. 1890: *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνα: Κουσουλινού και Αθανασιάδου.
- Παπανικολάου, Χαράλαμπος 1905: *Ανθοδέσμη Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα.
- Φιλανθίδης, Πέτρος Γ. 1907: *Η Αθωνιάς*, Κωνσταντινούπολη (Ρηγόπουλος).
- Χατζηγιακουμής, Μανώλης 1999: *Η εκκλησιαστική μουσική του Ελληνισμού μετά την Άλωση (1453 – 1820)*, Αθήνα: Κέντρο Ερευνών και Εκδόσεων.
- Χρύσανθος, Αρχιεπίσκοπος Δυρραχίου ο εκ Μαδύτων 1832, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη: Michele Weis.
- Ψάχος, Κωνσταντίνος Α. 1978 [1917]: *Η Παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής*. Επιμέλεια Γ. Χατζηθεοδώρου. Αθήνα: Διόνυσος.

A Comparative Analysis of the Theoretical Approaches to Makam Music in the 18th Century: Manuscripts of Kyrillos Marmarinos and Nasır Abdülbaki Dede

Nevin Şahin¹ and Cenk Güray²

¹Yıldırım Beyazıt University, Sociology, Turkey
nevinsahin@gmail.com

²Yıldırım Beyazıt University, Conservatory, Turkey
cenk.guray@gmail.com

Abstract. Istanbul as a meeting point of different cultures witnessed the development and interaction of different music traditions as well. Theoreticians of these different traditions put effort in writing theories on Makam Music. This study takes into consideration the 18th century manuscripts of Kyrillos Marmarinos, a member of the Byzantine music circle, and Nasır Abdülbaki Dede, a member of the Turkish music circle, on their theorization of makam music. Kyrillos as a great clergyman and composer of Psaltic Art in his time, was influenced by his master Panayiotos Chalatzoglou and authored a comparative treatise of both music traditions in issue. Abdülbaki Dede, again a distinct clergyman and composer among the Turkish Muslim community, authored theory books upon the order of the Ottoman sultan. These two contemporary manuscripts tell us a lot about the understanding of makam music in the 18th century, the interaction with Psaltic Art and Makam Music, and the influence of the socio-cultural context on the practices of music theory. In this paper, their explanations of the music system, makam and usul structures in the manuscripts named *Eisagogi mousikis* (Introduction to Music) and *Tedkik ü Tahkik* (Research and Analysis) are compared and discussed in relation with the socio-cultural context of the 18th century Istanbul. The findings illuminate that the social, cultural and political affiliations of theoreticians play role on their approaches to the theory of makam music together with the influence of the music tradition they belong to, and different theorizations thus come out in contemporary manuscripts with differing perspectives.

1. INTRODUCTION

This paper aims at understanding the 18th century music scene of İstanbul in relation to writing about makam music. Being the capital of the Ottoman Empire following the Ottoman troops taking over the city from the Byzantine Empire, İstanbul faced the development and the decline of the empire in social, cultural and political senses. Throughout the historical process, İstanbul hosted important theoreticians of music many of whom authored manuscripts about makam music. Makam music was among different music traditions that were alive in the daily life of İstanbulian citizens belonging to different ethnicities and religious origins. Another focus of the paper is comparing the approaches on makam music of theoreticians with different ethnic and religious backgrounds. For the sake of comparison, two contemporary theoreticians, the former from Greek Orthodox music tradition and the latter from Turkish Muslim music tradition, are selected. Following the description of the music scene of İstanbul in the 18th century, short biographies of these theoreticians, Kyrillos Marmarinos and Nasır Abdülbaki Dede, will be provided and details from their manuscripts, named *Eisagogi mousikis* and *Tedkik ü Tahkik* respectively, will be compared.

2. 18TH CENTURY MUSIC SCENE OF ISTANBUL

18th century was a significant period in Ottoman history in that the empire, after ruling in three different continents, experienced the period of decline and paid effort in permanent transformation into

a Western developed country, resulting in the inevitable collapse after the 1st World War. According to anti-decline scholarship, 18th century Ottoman Empire did not merely lose its dominance and decline politically, but that period faced vivid daily life of modern transformation even before the official modernization effort of the state (Sajdi, 2007: 6-11). Besides the royal school of the Ottoman court, Enderun, the military and the dervish lodges were important centers where makam music was taught and practiced by that time (Tanrıkorur, 2005: 22-32). Furthermore, the Ecumenical Patriarchate cultivated theoretical contribution on makam music by the performers of ecclesiastical music within (Aydın & Güray, 2011). This also reflected the rising interest in secular music which was nourished by the humanistic education of higher classes (Popescu-Judetz & Sirli, 2000: 10).

The ethnic diversity of the city contributed to the colorful daily life frequently enjoyed in tulip gardens and coffee houses with a variety of spatial identifications and music circles. Fener district, for instance, was the location of mainly Greek neighbors and the Phanariots, who were of higher socio-economic status and cultural elitism, played an active role in the music scene of the city. They were musicophiles; they not only enjoyed reading music which led to the blossom of manuscripts especially in the 19th century but they also composed music which resulted in the peculiar genre of Phanariot Songs (Kalaitzidis, 201: 158-159).

Not only Phanariots contributed to the music scene of İstanbul in the 18th century, though. Besides the Turkish composers, Greek and Armenian composers also contributed to the compilation of İstanbul-themed songs, which reflect the daily entertainments taking place in tulip gardens, mansions, coffee houses and excursion spots, together with a strong affective attachment to the city (Sancar, 2003: 279-286).

This colorful daily life of the 18th century İstanbul filled with music was also supported by the Ottoman court. Some of the Ottoman sultans were themselves musicians, and they supported composers and performers by offering royal accommodation and employment besides ordering them compositions and manuscripts. Selim the 3rd, for instance, studied tanbur with the most prominent tanbur players of the time. He was also a devotee of the Mevlevi order, for which he himself composed an ayin in the makam suzidilara which was again constituted by himself. He invited significant Mevlevi composers to the court, ordered them compositions and performances, and made them author theory books. The Mevlevi dervish Nasır Abdülbaki Dede authored a theory book and composed a notation system upon the order of Sultan Selim the 3rd (Özcan, 2009: 425-426).

Among the abundant music scene of the 18th century İstanbul with composers and theoreticians, this paper focuses on Kyrillos Marmarinos from the Greek circle and Nasır Abdülbaki Dede from the Turkish circle, who lived approximately during the same period in the 18th century. Before comparing their treatises, their biographies will be covered in an effort to highlight the social and cultural context they experienced.

3. SHORT BIOGRAPHIES

Born in an island on the Sea of Marmara, Kyrillos Marmarinos is referred to with the name of the sea. Receiving education on church music, he became the Archbishop of Tinos, an island in the Aegean Sea. Besides being a clergyman, he was also a well-known composer. He composed liturgical music in several genres such as *sticherarikon* and *kalophonikoi heirmoi*, and he also joined the protopsaltes for singing during services of the Patriarchate. He was the student of Panayiotos Chalatzoglou, who wrote the first comparative manuscript on makam music and Byzantine echos. His master being considerably influenced by the Moldavian composer and theoretician Prince Dimitrie Cantemir, Kyrillos reflected his master's style in his treatise titled *Eisagogi mousikis*, which he signed with the date March 13, 1749. The third part of his manuscript compares the Arabopersian makam music (as Turkish music as a name was not used by then) with Byzantine music (Popescu-Judetz & Sirli, 2000: 16-18).

Nasır Abdülbaki Dede was born immediately after Kyrillos's manuscript was completed. He was the son of Ebu Bekir Dede, the sheikh of Yenikapı Mevlevi lodge, and Saide Hanım, granddaughter of the great composer and sheikh of Galata Mevlevi lodge, Nayi Osman Dede. After the demise of his elder brother Ali Nutki Dede, he became the sheikh of the Yenikapı lodge and remained so until his death in 1821. He also performed as *neyzenbaşı* in the lodge before becoming the sheikh (Tura, 2006: 9-10). Besides being a religious authority, he was a great composer, ney player and theoretician. Teaching ney to the greatest composer of makam music of the era, Hammamizade İsmail Dede Efendi, he was recognized by Sultan Selim the 3rd, and remained a significant court musician during his and his successor Mahmud the 2nd's reign. He composed two ayins in makam acembuselik and ısfahan, the latter of which was forgotten, and wrote several books on music theory (Özcan, 1988: 199). His manuscript to be analyzed in the following part, *Tedkik ü Tahkik*, which is authored in 1796 and comprised of the music system, definition of makams and usul structures, was authored upon the order of Sultan Selim the 3rd (Tura, 2006: 12).

4. COMPARISON OF MANUSCRIPTS

The first manuscript, by Kyrillos Marmarinos, was authored in Greek and the second one, by Nasır Abdülbaki Dede, was authored in Ottoman. The original copy of Kyrillos's manuscript is kept at the Archives of Historical and Ethnological Society in Athens (Popescu-Judetz, 2010: 57) and another copy exists in the Konstantinos Psachos Library of the University of Athens while several copies of Abdülbaki Dede's manuscript are kept in Topkapı Palace Library and İstanbul University Library (Tura, 2006: 12). Due to linguistic drawbacks, the analysis is conducted upon second hand sources, mainly by Popescu-Judetz, Sirli, and Tura.

First of all, it should be stated that both theoreticians worked on the same notational scale from the tone yegah to the tone tiz hüseyini. Nevertheless, Kyrillos referred to tanbur when introducing his scale while Abdülbaki Dede referred to ney. The former being a fretted string instrument and the latter being a fretless wind instrument, the instruments did not result in differences in notational scale. Kyrillos states that there are 16 tones with the tone on the open string and there are 21 fret positions (Popescu-Judetz & Sirli, 2000: 87). In correspondence, Abdülbaki Dede's scale is comprised of yegah, pes bayati, pes hisar, aşiran, acem aşiran, ırak, geveşt, rast, şuri, zirgüle, düğah, kürdi, segah, buselik, çargah, saba, hicaz, neva, bayati, hisar, hüseyini, acem, evc, mahur, gerdaniye, şehnaz, muhayyer, sümbüle, tiz segah, tiz buselik, tiz çargah, tiz saba, tiz hicaz, tiz bayati, tiz hisar, tiz hüseyini (Tura, 2006: 32).

When defining principal makams, Kyrillos states 12 kyria makamia and says they are equivalent to the Byzantine kyroi echoi although they are 8 and not 12; he also says that the number was 7 for the ancients. He explains the astrological correspondence of 7 principal makams with the 7 planets (Popescu-Judetz & Sirli, 2000: 88-89). This emphasis points to the effect of 15th century makam music theory on Kyrillos's work, unlike his master (Güray, 2012: 107). Referring to the ancients but not giving details about the astrological connotations, Abdülbaki Dede offers 14 principal makams. The principal makams differ in two manuscripts to a great extent. Kyrillos's principal makams are rast, düğah, segah, çargah, neva, hüseyini, eviç, buselik, hicaz, acem, babatahir, muhayyer; while Abdülbaki Dede's principal makams are rast, segah, neva, nişabur, hüseyini, rehavi, buselik, suzidilara, hicaz, saba, ısfahan, nihavend, ırak, uşşak (Popescu-Judetz, 2010: 130). Abdülbaki Dede's including the makam constituted by Sultan Selim the 3rd among the principal makams clearly has to do with his feeling obliged to show respect to the sultan.

Considering derivative modes, Kyrillos says there are over 43 sochpedes (şube) and 19 nimia corresponding to the Byzantine phthorai and the Turkish terkibat (Popescu-Judetz & Sirli, 2000: 89-94). In comparison, Abdülbaki Dede only says şube is more appropriate but does not explain appropriate for what, and continues with the list of 125 terkib (Tura, 2006: 41-43). This is a huge difference in terms of derivative modes, and it might not be possible for the new derivations to be

constituted during the 50 years between the two manuscripts. While Abdlbaki Dede only defines the seyirs of the makams, Kyrillos provides notated seyirs, which are among the first examples of notation in terms of seyir as a genre.

Concerning usul structures, Kyrillos talks about 26 different rhythmic cycles compared to the chironomy of Byzantine music. He nevertheless provides the schemes of only 21 (Popescu-Judet & Sirli, 2000: 121-124). Abdlbaki Dede, on the other hand, counts 21 usuls and provides the schemes of all of them (Tura, 2006: 68-73). The usuls Kyrillos explains in schemes are dyek, semai, devrirevan, fahte, nim devr, enber, berefan, nim sakil, remel, devrikebir, sakil, hafif, muhammes, evfer, evsat, trki darb, hezec, darbeyn, frenkin, zencir, ifte dyek, darbıfeti. The usuls Abdlbaki Dede mentions are semai, sofyan, sade dyek, aksak semai, fahte, enber, muhammes, devr-i revan-ı hindi, frenkin, ifte dyek, evfer, evsat, devr-i kebir, berefan, remel, zarb-ı hner, hafif, sakil, zarb-ı fetih, arkı dyek'i, irin. Although the numbers of the usuls are close to each other, the usul lists differ from each other to a great extent.

It must also be noted that both theoreticians refer to the debates concerning music theory. Kyrillos says that the masters he consulted experience large disputes among one another, and thus he decided to take what is sound and reasonable to him into his theory (Popescu-Judet & Sirli, 2000: 87). Abdlbaki Dede starts his discussion from as early as Pythagoras and states that the ancients and the moderns have differing, and from time to time nonsense, ideas concerning makams; he concludes his preface by saying that his theory is a response to such nonsense (Tura, 2006: 29-32).

As stated above, Kyrillos provides seyir notations for better explanation of makams. Abdlbaki Dede's style is more simplistic in comparison. When we look at their explanation provided for the makam bestenigar, for instance, we see that Kyrillos provides a definition of the seyir by starting from the initial tone argah, ascending to gerdaniye, descending with the tones acem, hseyni, uzzal and resting on argah, then descending until ırak where the seyir concludes. Abdlbaki Dede merely says it is argah concluding in ırak and it is a derivation of the moderns (Popescu-Judet, 2010: 92).

Besides the differences in the makam numbers provided and makam definitions, it is clear that Cantemir's influence dominates both manuscripts. Kyrillos's master, Chalatzoglou clearly states that his theory rests mainly on Cantemir's work (Popescu-Judet & Sirli, 2000: 37). Cantemir annihilates the centuries-old theory through astrological connotations and innovates a tone-based makam approach. This on the one hand detaches the 18th century makam music theory from its roots but on the other hand opens space for creativity (Popescu-Judet, 2010: 93-96). It is clear that both theoreticians diverged from the astrological basis, and only referred to the ancients and their disputes.

In addition with the innovative influence of Cantemir, the influence of the Ottoman sultan in Abdlbaki Dede's work cannot be denied. This both has to do with the obsession of modernity on state level which dominates the reforms of the 19th century and with the order of the sultan for the authorship of this theoretical treatise. Furthermore, Abdlbaki Dede's being an authority figure in one central Mevlevi lodge of İstanbul to which the sultan is also devoted, plays role in the sultan ordering a Muslim Turkish composer and theoretician such a manuscript. It is not quite possible for Kyrillos as a Greek Orthodox to receive such an order from the Ottoman sultan.

5. CONCLUSION

In light of the findings concerning makam music in the 18th century sources analyzed in this study, it can easily be said that two contemporary theoreticians composed two different theories on makam music. As Kyrillos's manuscript is about the comparison of Byzantine music and Arabopersian makam music, it gives only one chapter worth space to makam music while Abdlbaki Dede's manuscript is solely on makam music and has no comparative purpose. Still, both treatises are comprehensive and cover a whole bunch of information on music system, makams and usul structures. Kyrillos's comparativity definitely comes from his being educated in a different music system, and performing and producing in a different music tradition. Keeping in mind the influence of Cantemir's

innovative theory on both theoreticians, we should admit that the influence of different music traditions result in different definitions and grounds for discussion concerning makam music theory in 18th century. Furthermore, the two theoreticians' differing ethnic and religious origins not only determine the music tradition they are educated in but also the political context that influences their writings. The dominance of an Ottoman sultan in the theory of Abdülbaki Dede and total absence of such a political authority in Kyrillos's manuscript can be explained with the idea that the social, cultural and political context influence the theoretical approaches to makam music in 18th century. Also, Kyrillos's treatise shows a tendency of emphasizing the Greek origin in Byzantine music theory and differentiating it from Ottoman music theory which is said to be resembling Persian music theory (Güray & Aydın, 2009). All in all, it is clear from the two examples analyzed in this study that theory on makam music is not independent from the social, cultural and political context of the theoreticians, at least in the 18th century music scene of Ottoman İstanbul.

References

- Aydın, A. F. & Güray, C. (2011). The Effects of the Theorists of the Ecumenical Patriarchate to the Ottoman Musical Theory after the XVII. Century: Similarities and Differences. Paper presented at the 3rd International Conference of Byzantine Music and Hymnology, Athens.
- Güray, C. (2012). *Bin Yılın Mirası-Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Güray, C. & Aydın, A. F. (2009). The Heritage of Byzantine in the Memory of Ottoman: Greek Orthodox Theorists and Their Effect in the Transmission of the Makam Theory. Paper presented at the 2nd International Conference of Byzantine Music and Hymnology, Athens.
- Kalaitzidis, K. (2012). *Post-Byzantine Music Manuscripts as a Source for Oriental Secular Music (15th to Early 19th Century)*. Würzburg: Erlon Verlag.
- Özcan, N. (2009). Selim III, Musiki. In *İslam Ansiklopedisi* v. 36. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 425-426.
- (1988). Nasır Abdülbaki Dede. In *İslam Ansiklopedisi*, v. 1. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi Genel Müdürlüğü: 199.
- Popescu-Judet, E. (2010). *A Summary Catalogue of the Turkish Makams*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. & Sirli, A. A. (2000). *Sources of 18th Century Music: Panayiotos Chalatzoglou and Kyrillos Marmarinos' Comparative Treatises on Secular Music*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Sajdi, D., ed. (2007). *Ottoman Tulips, Ottoman Coffee: Leisure and Lifestyle in the Eighteenth Century*. London & New York: I. B. Tauris.
- Sancar, F. H. (2003). City, Music and Place Attachment: Beloved İstanbul, *Journal of Urban Design*, 8 (3): 269-291.
- Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Nasır Abdülbaki Dede, Tedkik ü Tahkik*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Acknowledgements and Dedication

This paper was sponsored by BAP 2225 project. We would like to thank Dr. Kyriakos Kalaitzidis for his inspiring contribution and to dedicate this paper to the memory of our late friend and beloved colleague Büşra Özakalın.

Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής στην Κέρκυρα

Κωνσταντίνος Γ. Σιάχος

konnsiax@gmail.com

Περίληψη. Το νησί των Φαιάκων, αν και φημίζεται για την δυτικότερη μουσική του παράδοση, έμελλε να επιφυλάξει ευχάριστες εκπλήξεις σε έναν πάλαι φοιτητή του τμήματος Ιστορίας με έντονα έκδηλο ενδιαφέρον για την Ψαλτική Τέχνη. Ο τότε φοιτητής, ο και νυν ομιλών, γυροφέρνοντας την νήσο επί πολλὰς ημέρας, με πολλὰς υπομονὰς και ελάχιστα δουκάτα εις τὰς χεῖρας, εντόπισε, φωτογράφησε και καταλογογράφησε συνολικά 22 χειρόγραφα με βυζαντινὴ μουσικὴ σημειογραφία, τὰ οποία φυλλάσσονται σε βιβλιοθήκες μοναστηριῶν και σε ἄλλα ἀρχεῖα. Μερικά ἀκόμη σπαράγματα και ἄλλα σχετικὰ ψήγματα βυζαντινῆς μουσικῆς σημειογραφίας, συνέταξαν ἤδη ἀπὸ το 2009, τὸν κατάλογο χειρογράφων βυζαντινῆς μουσικῆς τῆς Κέρκυρας, ὁ ὁποῖος και παρουσιάζεται σήμερα. Στόχος, ἡ συμβολὴ στὴν μελέτη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης εν γένει, ἀλλὰ και τῆς σκιαγράφησης τῆς ὁποίας διάδοσῆς τῆς στὸν γεωγραφικὸ χῶρο τῶν Ἐπτανήσων.

Abstract. The island of Corfu, famous for its Western-music tradition, hid pleasant surprises for a former student of the Department of History, at Ionian University's, who had keen interest for the Psaltic Art. The then student and now speaker, drove around the island for many days, with a lot of patience and few money in his hands, located, photographed and cataloged a total of 22 manuscripts with byzantine music notation, which are kept in monastery libraries and other archives. Some even fragments and other related filings, early as 2009, composed the Catalogue of Byzantine music manuscripts of Corfu, which is presented today, as a contribution to the study of Chanting Art in general, and especially for the church music of Ionian Islands.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τι τα θές; ποιος εἶσαι εσύ; και ἄλλες φαιδρὲς ιστορίες, κλασσικὲς πλέον στὸν χωροχρόνο μας, ἔφεραν μετὰ ἀπὸ πολλὰς υπομονές και μετὰ ἀπὸ πολλὰς ἡμέρες στὸ φῶς, ἓνα ἔργο εκ νεότητος, τὸ ὁποῖο συνάντησε ἐμπόδια ὄχι μόνο ἐξ ἀρχῆς, ἀλλὰ ἕως και τούτῃ τὴν τελευταία στιγμή. Ἡ νεανικὴ ἀγάπη ὁμως για τὰ τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, κατὰφερε ὄχι να τὰ ξεπεράσει, ἀλλὰ να τὰ παραβλέψει και να τολμήσει τὴν προσφορά ἐκεῖνων τῶν ἀγνῶν κόπων στὸ ευρύτερο ἐπιστημονικὸ κοινὸ εἰς δόξαν και τιμὴν τῆς θεῖας Τέχνης. Τρεῖς Μονές, ἓνα μουσεῖο και μια ἀρχειακὴ βιβλιοθήκη στάθηκαν οἱ θεματοφύλακες τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς παράδοσης τῆς δυτικότερης νήσου, ἡ ἱστορία τῆς ὁποίας ξεδιπλώνεται μέσα ἀπὸ τὶς σελίδες 22 μουσικῶν χειρογράφων, τὰ ὁποῖα και παρουσιάζονται ἀναλυτικὰ μέσα ἀπὸ τὸν παρακάτω περιγραφικὸν κατάλογο. Ἡ Ι. Μονὴ Υ. Θ. Πλατυτέρας, ἡ Ι. Μονὴ Ἀγίων Θεοδώρων στὴν Κέρκυρα και ἡ Ι. Μονὴ Παλαιοκαστρίτσας στὴν ὁμώνυμη περιοχή, τὸ μουσεῖο τῆς 21^{ης} Ἐφορείας Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων Κερκύρας και τὸ Ἀρχεῖο Ποταμοῦ εἶναι τὰ σημεῖα ἀπὸ τὰ ὁποῖα ξεκινὰ ἡ σκιαγράφηση τῆς ἱστορίας τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς στὴν Κέρκυρα.

1

I. M. Y. Θ. ΠΛΑΤΥΤΕΡΑΣ 193

Κατάλογος Σπ. Καρύδη 17

αι. ΙΗ' (μέσα)

χαρτ. 25×13,5

φύλλα Α' - ΙΣΤ' + σ. 646

ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ

Τὰ κείμενα εἶναι πολὺ ἀνορθόγραφα – στοιχεῖα μεταβατικῆς σημειογραφίας

Αν [Κοινωνικὰ ἀνώνυμα]

Τῶν Θεοφανίων, ἤχος α' δ' φωνος *Ἐπεφάνη ἡ χάρις*

- Br Του Ευαγγελισμού, [ήχος] πλ. δ' *Εξελέξατο Κύριος την Σιών*
 Bv Του Λαζάρου, [ήχος] πλ. α' *Εκ στόματος νηπίων και θηλαζόντων*
 Γr Ήχος βαρύς *Νυν αι δυνάμεις*
 - Ήχος δ' *Γεύσασθε*
 Γv Κυρ Μπαλασίου, [ήχος] δ' *Του δείπνου σου του μυστικού*
 Δr Κυρ Μπαλασίου ιερέως, ήχος α' δ' φωνος *Σώμα Χριστού*
 Εr Κυρ Μπαλασίου ιερέως, ήχος δ' *Πάσα πνοή*
 ΣTr Μπαλασίου ιερέως, εις κοιμηθέντας ήχος πλ. β' *Δι Άγιος ο Θεός*
 Zr Χρυσοβέργη, ήχος α' *Αινείτε*
 Ηr Αναστασίου Ραψανιώτη, ήχος βαρύς *Αινείτε*
 Ηv Κυρ Δημητρίου, ήχος βαρύς *Αινείτε*
 Θv Έτερον κυρ Χρυσάφου του νέου και Πρωτοψάλτου, ήχος δ' *καλλωπισμός κυρ Γερμανού αρχιερέως και Νέων Πατρών, ήχος δ' [Π]άσα πνοή*
- IAr Των Βαΐων, ήχος πλ. α' *Ευλογημένος ο ερχόμενος*
 IAv Τη μεγάλη Πέμπτη, ήχος βαρύς *Του δείπνου σου του μυστικού*
 IBr Τω μεγάλω Σαββάτω, ήχος πλ. δ' *Σιγησάτω πάσα σάρξ*
 IBv Τη αυτή ημέρα, ήχος δ' *Εξηγέρθη ως ο υπνών*
 IΓr Της Λαμπράς, [ήχος] α' δ' φωνος *Σώμα Χριστού*
 IΔr Τη Κυριακή του Θωμά, ήχος δ' *Επαίνει Ιερουσαλήμ τον Κύριον*
 - Της Μεσοπεντηκοστής, ήχος δ' *Ο τρώγων μου την Σάρκα*
 IΔv Της Αναλήψεως, ήχος α' δ' φωνος *Ανέβη ο Θεός*
 IEr Της Πεντηκοστής, ήχος πλ. δ' *Το Πνεύμα σου το Άγιον*
 IEv Των Αγίων Πάντων, [ήχος] δ' *Αγαλλιάσθε δίκαιοι εν Κυρίω*
 ISTr Της Μεταμορφώσεως, [ήχος] βαρύς *Εν τω φωτί της δόξης του προσώπου Σου*
 ISTv Των Προηγιασμένων, ήχος πλ. δ' *Κατευθυνθήτω η προσευχή μου*
- 1 Κάτωθεν επιμελημένου επιτίτλου κοσμήματος
 Σημάδια ψαλλόμενα κατ' ήχον επιμελώς συντεθέντα παρά κυρ Ιω[άννου] του Κουκουζέλου και Μαϊστορος, ήχος α', *Ίσον ολίγον οξειά και πετασθή*
- 5 Αρχή συν Θεώ αγίω της μεγάλης Παπαδικής, *Αρχή, μέση, τέλος και σύστημα πάντων των σημαδιών της μουσικής επιστήμης το ίσον εστί* [...] Η συνήθης προθεωρία. Τα φύλλα έπειτα είναι σχισμένα και η αριθμηση συνεχίζει στη σελίδα 17.
- 17 Αρχή συν Θεώ αγίω και του μεγάλου εσπερινού ποιηθέν (sic) υπό διαφόρων ποιητών ήχος πλ. δ' (17-28), *Ανοιξαντός σου την χείρα*
 Πλήρης η σειρά των στίχων.
- 28 Είτα ο παρών χορός ψάλλει το παρόν καλοφωνικόν ποίημα κυρ Ξένου του Κορώνη, ήχος πλ. δ' *Ίνα τι εφρύαζαν έθνη*
- 33 Αρχή των Κεκραγαρίων, ήχος α' *Κύριε εκέκραξα*
 Πλήρης η σειρά. Στη σελίδα 35 στο Κεκραγάριο του γ' ήχου, στην κάτω ακριβώς ώα του φύλλου αξιοσημείωτη είναι η εξήγηση της φράσης «Κύριε» σε μεταβατικό στάδιο γραφής.
- 43 Δοχή τω Σαββάτω εσπέρας, ήχος α' *Ο Κύριος εβασίλευσεν* (δύο σε ήχο α')
- 44 Φως ιλαρόν, ήχος δ'
- 45 Αλληλουάριον ήχος α' - Θεός Κύριος [ήχος α']
 (45-50) κατ' ήχον Αλληλουάρια και Θεός Κύριος
- 51 Πολυέλεος εκκλησιαστικός οργανικός του κυρ Χρυσάφου του νέου, ήχος α' *Δούλοι Κύριον*
 Έπειτα οι στίχοι: Αινείτε το όνομα Κυρίου – Οι εστώτες εν οίκω Κυρίου – Αινείτε τον Κύριον ότι αγαθός – Ψάλατε τω ονόματι αυτού – Ότι τον Ιακώβ εξελέξατο – Ισραήλ εις περιουσιασμόν – Ότι εγώ έγνωνκα – Και ο Κύριος ημών – Πάντα όσα ηθέλησεν – Εν ταις θαλάσσαις – Ανάγων νεφέλας
- 56 Κυρ Ξένου του Κορώνη, ήχος α' *Αστραπάς εις νετόν εποίησεν*
 58 Δόξα - Και νύν, ήχος α'
 59 Πασαπνοάριον ψαλλόμενον εις το ευαγγέλιον ποίημα κυρ Χρυσάφου, ήχος πλ. α', *Πάσα πνοή*

- 62 Το παρόν [Πασαπνοάριο] κυρ ιωάννου του Κουκουζέλου, ήχος πλ. δ' *Πάσα πνοή*
- 64 Το παρόν [Πασαπνοάριο] ψάλλετε πριν (sic) του ευαγγελίου, ποίημα κυρ Χρυσάφου, ήχος δ' *Πάσα πνοή*
- 67 Καθείλε δυνάστας από θρόνου (sic), ήχος πλ. α'
- 68 Αντελάβετο Ισραήλ παιδός αυτού, ήχος πλ. α'
- 69 Αρχή των ένδεκα Εωθινών, ήχος α' *Δόξα Πατρί - Εις το όρος τοις μαθηταίς*
Πλήρης η σειρά (69-88).
- 88 Ποίημα κυρ [Μελχισεδέκ] Ραιδεστού (sic), ήχος πλ. α' *Δόξα σοι τω δείξαντι το φως*
- 94 Ποίημα κυρ Χρυσάφου του νέου, ήχος πλ. δ' *Δόξα σοι τω δείξαντι το φως*
- 99 Έτερα (sic) Δοξολογία κυρ Γερμανού Νέων Πατρών, ήχος δ', *Δόξα σοι τω δείξαντι το φως*
- 106 Έτερα (sic) Δοξολογία κυρ Γερμανού Νέων Πατρών, ήχος β' *Δόξα σοι τω δείξαντι το φως*
- 112 Δοξολογίες συνοπτικές ποίημα κυρ Μπαλασίου, ήχος α', *Δόξα σοι τω δείξαντι το φως*
Ανθολογούνται οι δοξολογίες του Μπαλασίου κατ' ήχον (σ. 112-160)
- 160 Έτερον τρισάγιον κυρ Μανουήλ του Χρυσάφη, ήχος δ' *Άγιος ο Θεός*
- 161 Έτερον τρισάγιον του Λαλούτζου, ήχος πλ. δ' *Άγιος ο Θεός*
- 163 Του μεγάλου σταυρού, ήχος δ' *Άγιος ο Θεός*
- 164 Αρκτέον (sic) και των λειτουργία (sic) Βασιλείου του μεγάλου, Ιωάννου του Χρυσοστόμου και Γρηγορίου του Διαλόγου, ήχος β' *Αμήν, Άγιος ο Θεός*
- 165 Του βήματος, ήχος β' *Άγιος ο Θεός*
- Κυρ Ξένου του Κορώνη, ήχος β' *Δύναμις*
- 167 Κυρ Μπαλασίου ιερέως, ήχος β' *Τον σταυρόν σου προσκυνούμεν*
Ακολουθεί το Δύναμις
- Του κυρ Μπαλασίου ιερέως, εις τας δεσποτικές εορτάς ήχος πλ. α' *Όσοι εις Χριστόν εβαπτίσθητε*
Ακολουθεί το Δύναμις
- 169 Αλληλουάριον κυρ Θεοδούλου, ήχος βαρύς
- Κυρ Μανουήλ του Χρυσάφη, ήχος πλ. δ' *Αλληλούια*
- 170 Του Γαζή, ήχος πλ. δ' *ΝεΑλληλούια*
- Κάτωθεν επιμελημένου επιτίτλου κοσμήματος
Αρκτέον και των κατ' ήχον Χερουβικών, το παρόν ποίημα κυρ Χρυσάφου του νέου, ήχος α' *Οι τα Χερουβίμ*
- 172 Του αυτού, ήχος α' *Οι τα Χερουβίμ*
- 174 Του Νέων Πατρών, ήχος α' *Οι τα Χερουβίμ*
- 176 Του αυτού πάνυ καλόν και ωραίον, ήχος έξω α' *Οι τα Χερουβίμ*
- 179 Του νέου Χρυσάφη, ήχος β' *Οι τα Χερουβίμ*
Στην δεξιά ώα δίφωνη κατάβαση με κόκκινη μελάνη που προσδιορίζει την μεσότητα του ήχου.
- 182 Κυρ Γερμανού Νέων Πατρών, ήχος β' *Οι τα Χερουβίμ*
- 185 Του νέου Χρυσάφη, ήχος γ' *Οι τα Χερουβίμ*
- 187 Του Νέων Πατρών, ήχος γ' *Οι τα Χερουβίμ*
- 189 Του νέου Χρυσάφη, ήχος δ' *Οι τα Χερουβίμ*
- 191 Κυρ Γερμανού Νέων Πατρών, ήχος δ' *Οι τα Χερουβίμ*
- 193 Κυρ Πανγκρατίου (sic), ήχος δ' *Οι τα Χερουβίμ*
- 195 Κυρ Ανθίμου ιερομονάχου και δομεστικού Λαύρας, ήχος δ' *Οι τα Χερουβίμ*
- 197 Κυρ Θεοφάνους πατριάρχου του Καρύκη, ήχος πλ. α' *Οι τα Χερουβίμ*
- 199 Έτερον κυρ Παγκρατίου ιερομονάχου, ήχος πλ. α' *Οι τα Χερουβίμ*
- 200 Του νέου Χρυσάφη, ήχος πλ. α' *Οι τα Χερουβίμ*
- 202 Κυρ Γερμανού Νέων Πατρών, ήχος πλ. α' *Οι τα Χερουβίμ*
- 204 Του αυτού Νέων Πατρών ωραίον τετράφωνον, [ήχος] πλ. α' *Οι τα Χερουβίμ*

- 206 Συνοπτικόν [Γερμανού] Νέων Πατρών, ήχος α' *Οι τα Χερουβίμ*
209 Του κυρ (sic) κυρ Παναγιώτου Χρυσάφη, [ήχος] πλ. β' *Οι τα Χερουβίμ*
211 Αρσενίου του μικρού και ιερομονάχου, [ήχος] πλ. β' *Οι τα Χερουβίμ*
212 Του νέου Χρυσάφη κυρ Παναγιώτου, ήχος βαρύς *Οι τα Χερουβίμ*
214 Του αυτού κυρ Χρυσάφη, ήχος βαρύς *Οι τα Χερουβίμ*
217 Του νέου Χρυσάφη, ήχος πλ. δ' *Οι τα Χερουβίμ*
219 Κυρ Γερμανού Νέων Πατρών, [ήχος] πλ. δ' *Οι τα Χερουβίμ*
222 Αρκτέον και των κατ' ήχον Κοινωνικών ύμνων.
Του νέου Χρυσάφη, ήχος α' *Αινείτε τον Κύριον*
223 Του Νέων Πατρών, ήχος α' *Αινείτε τον Κύριον*
224 Το παρόν του κυρ Αθανασίου, ήχος α' *Αινείτε τον Κύριον*
226 Του κυρ Παναγιώτου Χρυσάφη, ήχος β' *Αινείτε τον Κύριον*
227 Του Νέων Πατρών, ήχος β' *Αινείτε τον Κύριον*
229 Του νέου Χρυσάφη, ήχος γ' *Αινείτε τον Κύριον*
230 Του νέου Χρυσάφη, ήχος δ' *Αινείτε τον Κύριον*
231 Κυρ Γερμανού Νέων Πατρών οργανικόν τετράφωνον, ήχος δ' *Αινείτε τον Κύριον*
233 Του νέου Χρυσάφη, [ήχος] πλ. α' *Αινείτε τον Κύριον*
234 Του Νέων Πατρών, ήχος πλ. α' *Αινείτε τον Κύριον*
235 Του νέου Χρυσάφη, ήχος πλ. β' *Αινείτε τον Κύριον*
237 Κυρ Γερμανού Νέων Πατρών, ήχος πλ. β' *Αινείτε τον Κύριον*
238 Του νέου Χρυσάφη ήχος βαρύς *Αινείτε τον Κύριον*
Προσθήκη του Νέων Πατρών στη σ. 239.
240 Του αυτού, ήχος βαρύς *Αινείτε τον Κύριον*
243 Του Νέων Πατρών, ήχος βαρύς *Αινείτε τον Κύριον*
245 Του νέου Χρυσάφη ήχος βαρύς *Αινείτε τον Κύριον*
247 Του νέου Χρυσάφη, ήχος πλ. δ' *Αινείτε τον Κύριον*
248 Του αυτού, ήχος πλ. δ' *Αινείτε τον Κύριον*
249 Κυρ Γερμανού Νέων Πατρών ήχος πλ. δ' *Αινείτε τον Κύριον*
252 Η Θεία Λειτουργία του εν αγίοις πατρός ημών Βασιλείου του μεγάλου, ήχος β' *Άγιος άγιος άγιος Κύριος Σαββαώθ – Αμήν – Σε υμνούμεν*
253 Κυρ Ξένου του Κορώνη, ήχος πλ. δ' τετράφωνος *Την γαρ σην μήτραν*
254 Η Θεία Λειτουργία η Προηγιασμένη, [ήχος] πλ. β' *Κατευθυνθήτω*
255 Ποίημα Λοκγίνου (sic) μοναχού, ήχος πλ. β' *Νες Νυν αι Δυνάμεις*
256 [Ανωνύμωζ], ήχος α' *Νες Νυν αι Δυνάμεις*
257 Ποίημα του Κλαδά, ήχος α' *Γεύσασθε και ιδετε*
258 Του νέου Χρυσάφη, ήχος α' *Γεύσασθε και ιδετε*
259 [Ανωνύμωζ], ήχος γ', *Εις μνημόσυνον αιώνιον*
260 Του νέου Χρυσάφη, ήχος δ' *Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι*
261 Κοινωνικά όλου του χρόνου Σεπτεμβρίου και της Ινδίκτου,
το παρόν του Κορώνη, ήχος βαρύς *Ευλόγησον τον στέφανον του Ενιαυτού*
262 Εις την Ύψωσιν του Σταυρού, του Χρυσάφη, ήχος πλ. δ' *Εσημειώθη εφ ημάς το φως του προσώπου σου Κύριε*
263 Εις τους Αρχαγγέλους, του κυρ Χρυσάφη, ήχος πλ. δ' *Ο ποιών τους αγγέλους αυτού πνεύματα*
264 Του Χριστού Γενών, του Χρυσάφη, ήχος δ' *Αύτρωσιν απέστειλε Κύριος*
267 Του νέου Χρυσάφη, ήχος πρωτόβαρυς, *Επεφάνη η χάρις του Θεού η σωτήριος*
268 Εις Οσίους, του Κορώνη, ήχος βαρύς *Αγαλλιάσθε δίκαιοι εν Κυρίω*
270 [Ανωνύμωζ], Εις τον Ευαγγελισμόν, ήχος πρωτόβαρυς *Εξελέξατο Κύριος την Σιών*
271 Τω Σαββάτω του Λαζάρου, του νέου Χρυσάφη, ήχος πρωτόβαρυς *Εκ στόματος νηπίων και θηλαζόντων*
272 Του νέου Χρυσάφη, των Βαΐων, ήχος δ' *Ευλογημένος ο ερχόμενος εν ονόματι Κυρίου*
273 [Ανωνύμωζ], Τη αγία και Μεγάλη Πέμπτη ψάλλεται αντισ (sic) του Χερουβικού, ήχος πλ. β' *Του δείπνου σου του μυστικού*

- 274 Αλληλουάριον τω αγίω και Μεγάλω Σαββάτω, ήχος βαρύς *Ανάστα ο Θεός*
 - [Ανωνώμως], Αντί του Χερουβικόν (sic) ψάλλεται τω Μεγάλω Σαββάτω, ήχος α΄
Σιγηάτω πάσα σάρξ
- 276 [Ανωνώμως], ήχος α΄ *Εξηγέρθη ως ο υπνών Κύριε*
 277 Εις την Ανάστασιν, του Νέων Πατρών, οργανικόν, ήχος δ΄ *Σώμα Χριστού*
 281 Του Νέου Χρυσάφη, ήχος πρωτόβαρυς, *Σώμα Χριστού*
 282 [Ανωνώμως], Κυριακή του Θωμά, ήχος βαρύς *Επαίνει Ιερουσαλήμ τον Κύριον*
 284 Της Μεσοπεντηκοστής, Του κυρ Χρυσάφη, ήχος α΄ *Ο τρώγων μου την σάρκα*
 285 Της Αναλήψεως, του αυτού, ήχος δ΄ *Ανέβη ο Θεός εν αλλαγαμώ*
 Στην κάτω ώα του φύλλου μια δυσανάγνωστη λέξη και η φράση «Κύριε εκέκραξα» σε εξηγητική σημειογραφία, μάλλον από μεταγενέστερο χέρι.
- 286 Της Πεντηκοστής, του αυτού, ήχος α΄ *Το πνεύμα σου το άγιον μη αντανέλης αφ ημών*
 287 Των αγίων Αποστόλων, του αυτού, ήχος πλ. δ΄, *Εις πάσαν την γην*
 288 Του αυτού, εις την Μεταμόρφωσιν, ήχος α΄ *Εν τω φωτί της δόξης του προσώπου σου Κύριε*
- 289 Του νέου Χρυσάφη, ήχος α΄ *Νυν αι Δυνάμεις*
 290 [Ανωνώμως], ήχος πλ. δ΄ *Μακάριος (sic) ους εξελέξω και προσελάβου Κύριε*
 291 Αρχή συν Θεώ αγίω και των κατ΄ ήχον Θεοτοκίων Μαθημάτων,
 το παρόν εστί του νέου Χρυσάφη, ήχος α΄ *Τοτοίτο Τον Πατέρα προσκυνήσωμεν*
- 296 Του νέου Χρυσάφη, ήχος α΄ *Ποί τιτι ποίαν σοι επάξιον ωδήν*
 299 Του αυτού κυρ Χρυσάφου, ήχος α΄, *Η τιτι η δημιουργική και συνεκτική*
 303 Του κυρ Χρυσάφη, τετράφωνον παρακλητικόν, ήχος α΄ *Σώ τοτοτο σώσον τον λαόν σου Κύριε*
- 309 Εις την Κοίμησιν της Θεοτόκου, του Νέων Πατρών, ήχος α΄, *Νενίκηνται της φύσεως οι όροι*
- 313 Του Νέων Πατρών, ήχος α΄ *Ρί τιτι ρίζης εκ Δαβίδ εβλάστησας*
 317 Του αγίου Νικολάου, του νέου Χρυσάφη, ήχος α΄, *Νέ τεντεντε νέος Αβραάμ εδείχθης Νικόλαε*
- 321 Εις τους Αρχαγγέλους, του αυτού, ήχος α΄ *Πυρί τιτι πυρίμορφοι Αρχάγγελοι μέγιστοι*
 327 [Ανωνώμως], Εις τον άγιον Γεώργιον και εις μάρτυρας, ήχος α΄ *Δετεντεντε δεύτε φιλοθεάμωνες*
- 332 Του αυτού [του νέου Χρυσάφη;] τετράφωνον, *Άνανενα άρον κύκλω τους οφθαλμούς σου Σιών*
- 336 Κυρ Μπαλασίου ιερέως, ήχος α΄ τετράφωνος *Κόλπον ουκ εκστάς ανάρχου*
 339 Του αυτού, ήχος α΄ τετράφωνος *Άνενανε άπας εγκάμιον Πάναγνε νόμος ητάται*
 343 Κυρ Μπαλασίου ιερέως, ήχος α΄ *Τη τιτι την ζωοδόχον πηγήν*
 347 Κυρ Μπαλασίου ιερέως, ήχος πλ. α΄ *Μέγα θαύμα ο των αοράτων κτίστης*
 350 Του νέου Χρυσάφη, ήχος πλ. α΄ *Θεοτόκε Παρθένε χαίρε Κεχαριτωμένη Μαρία*
 353 Του Νέων Πατρών, ήχος α΄ *Η τιτι ην πάλαι προκατήγγειλαν οι θαυμαστοί Προφήται*
 358 Εις την εορτήν του Πάσχα, του Χρυσάφη, ήχος α΄ *Χρι τιτι Χριστός ανέστη εκ νεκρών*
 363 [Ανωνώμως], εις την εορτήν του Πάσχα, ήχος πλ. α΄ *Δόξα Πατρί – Αναστάσεως ημέρα*
 366 Του Νέων Πατρών, ήχος πλ. α΄ *Αναστάσεως ημέρα*
- 371 Του νέου Χρυσάφη, ήχος δ΄ *Ίτιτι ίθι του πτωχού λαού σου την κάκωσιν*
 375 Του νέου Χρυσάφη, ήχος δ΄ *Ως ζωηφόρος ως παραδείσου ωραιότερος*
 379 Των αγίων Αποστόλων, του νέου Χρυσάφη, ήχος δ΄ *Μακάριον σε τον γλυκύτατον*
 383 Του αυτού, ήχος δ΄ *Ρό νοτοτοτο ρόδον το αμάραντον*
 388 Του Νέων Πατρών, ήχος δ΄ *Σή τιτι σήμερα χαράς ευαγγέλια*
 393 Του αυτού, ήχος δ΄ *Που τιτι πυρίμορφον όχημα του Λόγου*
 399 Κυρ Μπαλασίου ιερέως, ήχος δ΄ *Δάμαλις τον μόσχον η τεκούσα*
 401 Του νέου Χρυσάφ[η], ήχος δ΄, *Χυ τιτι χρυσοπλοκότατε πύργε*
 406 Θεοτοκίον ποίημα κυρ Μπαλασίου, ήχος δ΄ *Το του Υγίστου ηγιασμένον θείον σκίνωμα*
 411 Ήχος βαρύς, *Τον δεσπότην και αρχιερέα ημών (δύο)*

- Το ίδιο δύο φορές. Η δεύτερη σύνθεση με μαρτυρία πρωτόβαρου και φαίνεται σαν μεταβατική σημειογραφία, μάλλον ως εξήγηση του πρώτου ή ως εκτενέστερη μορφή μαθήματος.
- 412 Κυρ Ιωάννου του Κουκουζέλου, ήχος βαρύς *Ανωθεν οι Προφήται*
Φαίνεται ως μεταβατική σημειογραφία
- 415 Του νέου Χρυσάφη, ήχος πλ. δ' *Έντεινε και κατευοδού και βασίλευε*
- 418 Του αυτού κυρ Χρυσάφη, ήχος πλ. δ' *Έν ύμνοις ευχαρίστοις δοξολογώ*
- 423 Κυρ Παλασίου ιερέως ήχος πλ. α', *Τη τιτι τη υπερμάχω*
- 433 Ούτω (sic) λέγεται δίχορον, ήχος πλ. δ' *Τη υπερμάχω*
- 435 [Ανωνώμωζ], ούτω (sic) ψάλλεται εις φήμην αρίστου, [ήχος πλ. δ'] *Ο χορτάσας λαόν εν τη ερήμω*
- 437 [Ανωνώμωζ], το παρόν ψάλλεται εις φήμην Πατριάρχου, ήχος δ' *Νε Πολυχρόνιον ποιήσαι ο Θεός... οικουμενικόν πατριάρχην κύριον Διονύσιον...*
- 440 [Ανωνώμωζ], εις φήμην αρχιερέως, ήχος πλ. α' *Δεύτε συμφώνως οι πιστοί...σεπτώ αρχιερεί και τρισολβεστάτω επί τον υψηλόν αυτού θρόνον Ουγκροβλαχίας κύριον Διονύσιον...*
- 442 [Ανωνώμωζ], το παρόν ψάλλεται εις αυθέντην, ήχος α' *Δεύτε χριστοφόροι λαοί βοήσωμεν... σκέπε φρούρει φύλαττε τον μέγαν ηγεμόνα...Γρηγόριον βοϊβόδα... πάσης Ουγκροβλαχίας συν τη ευσεβεστάτη Δόμναν κυράν Μαρίαν...*
Το φύλλο των σελίδων 445 και 446 είναι κομμένο, δε λείπει όμως κείμενο και η αρίθμηση συνεχίζεται κανονικά.
- 448 [Ανωνώμωζ], το παρόν ψάλλεται εις πατριάρχα, μητροπολίτας και αυθεντάδες, [ήχος] δ' *Δεύτε χριστοφόροι λαοί βοήσωμεν... ηγεμόνα Σερβανον... πάσης Ουγκροβλαχίας...*
- 452 Εις φήμην αρχιερέως, του Χρυσάφη, ήχος δ' *Πολυχρόνιον ποιήσαι... τον... μητροπολίτην της αγιωτάτης μητροπόλεως Ουγκροβλαχίας... κύριον Διονύσιον...*
- 456 [Ανωνώμωζ], ήχος πλ. δ' *Σήμερον στολίζεται η εκκλησία...χαίροις δέσποτα της μεγάλης μητροπόλεως Ουγκροβλαχίας... κύριε Θεοδόσιε...*
- 461 Αρχή και μερικών κρατημάτων ποιηθέντα παρά κυρ Αρσενίου του μικρού μετά πολλής επιμελείας,
το παρόν επονομαζόμενον νάη ώσπερ σύριγξ και μουσχάλι παρά ισμαηλιτών, ήχος πλ. α', *Ανενενα τερεριρεμ*
- 465 Του Καρύκη πάνυ ωραίον και ηδονικόν, ήχος α' *Ανενενα τερερεμ*
- 468 Άμωμος ψαλλόμενος εις τους κοιμηθέντας ος καθώς ψάλλεται εις την Πόλιν, ήχος β' *Άμωμοι εν οδώ*
- 476 Τρισάγιον νεκρώσιμον, ήχος πλ. δ', *Άγιος ο Θεός*
Γράφει πλ. δ', αλλά έχει τρίφωνη χρωματική ανάβαση, μάλλον πρόκειται για λάθος του γραφέα.
- 478 [Ανωνώμωζ Δοξολογία] ήχος α' *Δόξα σοι τω δείξαντι το φως*
- 483 Ποίημα κυρ Γερμανού Νέων Πατρών, ήχος πλ. α' *Δόξα σοι τω δείξαντι το φως*
Υπάρχει κένο στη μισή σελίδα πριν την αρχή της δοξολογίας.
- 487 [Ανωνώμωζ Δοξολογία], ήχος βαρύς *Δόξα σοι τω δείξαντι το φως*
Λείπουν τα πρωτογράμματα. Η αρίθμηση σταματάει στη σελίδα 490. Τα επόμενα φύλλα είναι κομμένα και συνεχίζει στη σελίδα 497.
- 497 [Πολυέλεος, Δούλοι Κύριον]
Κολοβός και άνευ ήχου και μαρτυριών, αρχίζει από τον στίχο: *Αστραπάς εις νετόν εποίησε*
- 506 [Χερουβικά], Παλασίου ιερέως, ήχος α' *Οι τα χερουβίμ*
- 509 Του αυτού, ήχος α' *Οι τα χερουβίμ*
- 511 Του αυτού, ήχος β' *Οι τα χερουβίμ*
- 514 Του αυτού, ήχος β' *Οι τα χερουβίμ*
- 516 Παλασίου, ήχος γ', *Οι τα χερουβίμ*
- 518 Του αυτού, [ήχος] δ', *Οι τα χερουβίμ*
- 521 Του αυτού, [ήχος] δ', *Οι τα χερουβίμ*
- 523 Παλασίου, ήχος πλ. α', *Οι τα χερουβίμ*
- 526 Παλασίου, [ήχος] πλ. α', *Οι τα χερουβίμ*
- 528 [Γερμανού] Νέων Πατρών, [ήχος] βαρύς *Οι τα χερουβίμ*
- 531 [Κοινωνικά], κυρ Παλασίου ιερέως, ήχος α' τετράφωνος *Αινείτε τον Κύριον*
- 532 Του αυτού, ήχος α' *Αινείτε τον Κύριον*

- 533 Του αυτού [ήχος] β', *Αινείτε τον Κύριον*
535 Του αυτού, [ήχος] γ' *Αινείτε τον Κύριον*
536 Του αυτού, [ήχος] δ' *Αινείτε τον Κύριον*
538 [Ανωνόμωζ], ήχος πλ. α' *Αινείτε τον Κύριον*
539 Κυρ Μπαλασίου, ήχος πλ. α' *Αινείτε τον Κύριον*
542 Του αυτού, ήχος πλ. β' *Αινείτε τον Κύριον*
543 Κυρ Μπαλασίου ιερέως, [ήχος] βαρύς *Αινείτε τον Κύριον*
545 Του αυτού, ήχος πλ. δ' *Αινείτε τον Κύριον*
546 [Ανωνόμωζ], ήχος α' *Νύν αι Δυνάμεις*
547 [Ανωνόμωζ], ήχος βαρύς *Ευλογήσω τον Κύριον εν παντί καιρώ*
548 Γαβριήλ του εξ Αγγιάλου, ήχος πλ. β' *Είη το όνομα*
549 [Ανωνόμωζ], ήχος δ', *Πυρίμορφον όχημα του Λόγου*
555 Όταν ενδύεται ο αρχιερέυς, κυρ Μπαλασίου, ήχος πλ. α', *Εν θρόνω καθήμενος*
558 [Ανωνόμωζ], [ήχος] πλ. β' *Ο μέγας προέγραψεν εν Προφήταις Μωυσής*
561 [Ανωνόμωζ], [ήχος] βαρύς *Υπό την σην Δέσποινα σκέπην πάντες οι γηγενείς*
565 [Ανωνόμωζ], [ήχος] πλ. δ' *Ρυσθήμεν των δεινών πταισμάτων*
569 Κυρ Μπαλασίου, [ήχος] πλ. δ' *Εξέστη επί τούτο ο ουρανός*
575 [Ανωνόμωζ], [Χερουβικά κατ' ήχον], [ήχος] α' *Οι τα Χερουβίμ - ήχος β'*
576 [ήχος] γ' *Οι τα Χερουβίμ*
577 [ήχος] δ', - [ήχος] πλ. α' *Οι τα Χερουβίμ*
578 [ήχος] πλ. β' *Οι τα Χερουβίμ*
579 [ήχος] βαρύς, - [ήχος] πλ. δ' *Οι τα Χερουβίμ*
580 [Πασαπνοάριον του Όρθρου], [ήχος] α' *Πάσα πνοή*
582 Ιωάννου Χρυσοβέργη, [ήχος] α' *Οι τα Χερουβίμ*
583 Ιωάννου του Χρυσοβέργη, [ήχος] δ', *Αινείτε τον Κύριον*
585 Μπαλασίου ιερέως, ήχος πρωτόβαρυς *Σωτηρίαν ειργάσω εν μέσω της γης*
Η σελίδα 586 είναι κενή
587 Αλληλουάριον, Ιδού ο Νυμφίος, [ήχος πλ. δ']
Χωρίς τίτλο και μαρτυρίες, μόνο με μαύρη μελάνη.
588 [Χερουβικά], ήχος α', ποίημα κυρ Πέτρου Μπερεκέτου *Οι τα Χερουβίμ*
Τα υπόλοιπα χερουβικά χωρίς τίτλο - ανώνυμα αλλά πρόκειται μάλλον για τα του Μπερεκέτη.
590 'ήχος α' *Οι τα Χερουβίμ*
592 'ήχος α' οκτάηχον *Οι τα Χερουβίμ*
594 'ήχος πλ. α' πεντάφωνον *Οι τα Χερουβίμ*
597 'ήχος β' *Οι τα Χερουβίμ*
599 'ήχος γ' *Οι τα Χερουβίμ*
602 'ήχος δ' *Οι τα Χερουβίμ*
604 'ήχος πλ. α' *Οι τα Χερουβίμ*
606 'ήχος πλ. β' *Οι τα Χερουβίμ*
608 'ήχος βαρύς *Οι τα Χερουβίμ*
610 'ήχος βαρύς *Οι τα Χερουβίμ*
611 'ήχος πλ. δ' *Οι τα Χερουβίμ*
614 'ήχος πλ. δ' *Οι τα Χερουβίμ*
617 [Ανωνόμωζ], [Κοινωνικά Κυριακών], 'ήχος α' τετράφωνος *Αινείτε*
Χωρίς τίτλο και ανώνυμα οσαύτως, μάλλον είναι του Μπερεκέτη, όπως και τα Χερουβικά.
618 'ήχος α' - ήχος α' τετράφωνος *Αινείτε*
619 'ήχος α οκτάηχον *Αινείτε*
621 'ήχος α' πεντάφωνον *Αινείτε*
Παρατίθεται και η μαρτυρία του δευτέρου ήχου
622 'ήχος β' *Αινείτε*
623 'ήχος γ' *Αινείτε*
624 'ήχος δ' *Αινείτε*
625 'ήχος πλ. α' *Αινείτε*

- 626 Ἦχος πλ. β' *Αινείτε*
 627 [Ἦχος] βαρύς *Αινείτε*
 628 Ἦχος βαρύς *Αινείτε*
 Κομμένη σελίδα αλλά δεν λείπει κάτι, η αρίθμηση και τα μέλη ακολουθούν κανονικά.
 629 Ἦχος πλ. δ' *Αινείτε*
 630 Ἦχος πλ. δ' *Αινείτε*
 632 [Κοινωνικά της Εβδομάδος], [Α ν ω ν ύ μ ω ς], Ἦχος α' τετράφωνος *Ο ποιών τους αγγέλους αυτού*
 Μάλλον είναι η σειρά του Μπερεκέτη.
 633 Ἦχος β' *Ο ποιών τους αγγέλους αυτού*
 634 Ἦχος α' τετράφωνος *Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον – ἦχος γ'*
 635 Ἦχος βαρύς *Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι*
 636 Ἦχος δ' *Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι*
 638 Ἦχος πλ. α' *Εἰς πάσαν την γην*
 - Ἦχος βαρύς *Σωτηρίαν εἰργάσω ἐν μέσῳ της γης*
 639 Ἦχος πλ. δ' *Μακάριοι οὖς ἐξελέξω*
 - [Α ν ω ν ύ μ ω ς], του όλου ενιαυτού, ἦχος πλ. α' *Ευλόγησον τον στέφανον του ενιαυτού*
 640 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], εἰς τα εγκαίνια του ναού, ἦχος πλ. α' *Κύριε ηγάπησα εὐπρέπειαν οἴκου σου*
 642 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], του Σταυρού, [ἦχος] πλ. β' *Εσημειώθη ἐφ' ἡμᾶς το φῶς του προσώπου σου Κύριε*
 643 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], ἦχος πλ. δ' *Αὐτρωσιν ἀπέστειλε Κύριος τῷ λαῷ αυτού*
 Μάλλον είναι και αυτά από τη σειρά του Μπερεκέτη.
 644 Στην πάνω ὡα της σελίδας το κτητορικό σημείωμα: *1756 φεβρουαρίου 10 η παρούσα παπαδική ἠπάρχει και εἶναι καμού του ταπηνού δούλου του Θεοῦ [...]αντου θεοφυλη ιερέος την οπίαν την αγόρασα από τον διδασκαλόν μου κυρ [[παναγιότη σπάτα]] δια γρόσια [...]].*
 646 Υπάρχουν τα σημειώματα - ενθυμήσεις: *έχω οποῦ διαβάζω [εἰς τον] ἅγιον οικονόμον ἡμέραις κάνουν τρεις. Ἐπειτα: ἔχο οπο διαβάζω εἰς τον κονόμο ἡμέρες ἐπτά και από κάτω: εκατόν τρεις.*

Ο κώδικας, ογκώδης διατηρείται γενικά σε καλή κατάσταση. Στα πρώτα φύλλα όμως είναι φθαρμένος. Έχουν αποκοπεί ορισμένα φύλλα (συγκεκριμένα οι σελίδες 9-16, 445-446, 491-496). Η στάχωση είναι από χαρτόνι επενδυμένο με μαύρο χονδρό δέρμα. Υπάρχουν δύο ζεύγη μεταλλικών (χάλκινων) θηλυκοτήρων οξειδωμένα. Η αρίθμηση των φύλλων προϋπήρχε με αριθμό όμως σελίδων και όχι φύλλων, μετά τα πρώτα 16 φύλλα. Στην αρχή δύο τετράδια χωρίς αρίθμηση που συμπληρώθηκε από τον Σπ. Καρύδη. Τα φύλλα Αγ και η σ. 586 λευκά. Χαρτί χοντρό με δυσδιάκριτα υδατόσημα καθώς βρίσκονται στο δίπλωμα των φύλλων. Η στάχωση δεμένη με χαρτόνι με κίτρινο και κόκκινο κορδόνι. Η ράχη είναι ενισχυμένη με χοντρό βαμβακερό ύφασμα και 4 ψάθινα κορδόνια που έχουν περαστεί μέσα από χαρτόνια του εξωφύλλου. Γραφή μικρού μεγέθους, στρογγυλή καλλιτεχνική. Τα κείμενα πολύ ανορθόγραφα. Στίχοι 12 διπλοί. Πρόκειται μάλλον για τον ίδιο γραφέα καθώς παρατηρούνται μερικές τροποποιήσεις στο σχεδιασμό των γραμμάτων (στα πρώτα φύλλα και από σ. 588 και εξής). Μελάνι χρώματος καφέ σκούρου. Στα πρώτα φύλλα (Α-ΙΣΤ') μαύρο μελάνι. Οι τίτλοι, σημεία ποιότητας και οι μαρτυρίες με κόκκινο μελάνι, ενίοτε όμως και με μαύρο. Στις σ. 1 και 170 απλές επίτιτλες καλλιτεχνικές παραστάσεις και στις σ. 80 και 93-95 καλλιτεχνικά ανθοειδή αρχιγράμματα με κόκκινο μελάνι. Στις σ. 164-165 επίσης αρχιγράμματα, μαύρο μελάνι στο περίγραμμα και το γέμισμα με ερυθρό και πράσινο. Στη σ. 483 κενός χώρος προφανώς για την συμπλήρωση με καλλιτεχνικά επίτιτλα. Το κάτω πάχος των φύλλων χρωματισμένο με ερυθρό και πράσινο μελάνι, πλέον εξίτηλο σε στυλ που μοιάζει με παραστάσεις γκράφιτι(!). Στο πρώτο χαρτόνι της στάχωσης κάτω από εξίτηλη επιγραφή η εξής σημείωση: 1762 μαΐου 25. Στη ράχη χάρτινη ετικέτα με τον παλαιό ταξινομικό αριθμό: «193» πάνω σε άλλη χάρτινη λευκή με την αναγραφή: «Εκκλησιαστική». Γραφέας άδηλος.

Στο πίσω μέρος του εξώφυλλου υπάρχουν τα εξής σημειώματα:

μην ιανουαρίου 13 γρόσι ἤω 30
 ἔτερα ἤω 30
 ἔτερα ἤω 30
 γρόσι - 1
 γρόσι - 1
 γρόσι - 1

Κατάλογος Σπ. Καρύδη 18
αι. ΙΗ΄ τέλη

χαρτ. 14×10

φύλλα Α + 162

Ειρμολόγιον Πέτρου Πελοποννησίου
Ανορθόγραφο στους τίτλους

- 2r Αρχή συν Θεώ αγίω των ειρμολογικών καταβασίων των δεσποτικών και θεομητορικών εορτών συντεθείσαι κατά το ύφος της του Χριστού μεγάλης εκκλησίας παρά του μουσικολογιωτάτου κυρίου Πέτρου Λαμπαδαρίου της μεγάλης εκκλησίας.
Εις την Κοίμησην της Θεοτόκου, ωδή α΄, ήχος α΄ *Πεποικιλμένη τη θεία δόξη*
- 6r Εις την εορτήν των Χριστουγέννων, ωδή α΄, ήχος α΄ *Χριστός γεννάται – Έσωσε λαόν*
- 14r Εις την τρίτην Κυριακήν των νηστειών, ωδή α΄, ήχος α΄ *Ο θειότατος προετύπωσε πάλαι Μωσής*
- 17r Εις την εορτήν της λαμπροφόρου Αναστάσεως, ωδή α΄, ήχος α΄ *Αναστάσεως ημέρα*
- 20v Τη Κυριακή του Θωμά, ωδή α΄, ήχος α΄ *Άσωμεν πάντες λαοί*
- 23r Εις την εορτήν των Θεοφανίων, ωδή α΄, ήχος β΄ *Βυθού ανεκάλυψε πυθμένα – Στίβει θαλάσσης*
- 30v Εις την εορτήν της [Υ]παπαντής, ωδή α΄, ήχος γ΄ *Χέρσον αβυσσοτόκον*
- 33v Εις τας εορτάς της Θεοτόκου, ωδή α΄, ήχος λέγετος *Ανοίξω το στόμα μου*
- 36v Του Ευαγγελισμού, ήχος λέγετος *Ευαγγελίζου γη χαράν μεγάλην*
- 37r Των Εισοδίων, ήχος λέγετος *Άγγελοι την είσοδον της πανάγνου*
- 37v Τη Κυριακή των Βαΐων, ωδή α΄, ήχος λέγετος *Ώφθησαν αι πηγαί της αβύσσου*
- 41r Εις την εορτήν της Μεταμορφώσεως, ωδή α΄, ήχος λέγετος *Χοροί Ισραήλ*
- 43r Εις την εορτήν της Πεντηκοστής, ωδή α΄, ήχος λέγετος *Θείω καλυφθής*
- 46r Τη Ε΄ [Πέμπτη] της Αναλήψεως του κυρίου ημών Ιησού Χριστού, ωδή α΄, ήχος πλ. α΄ τετράφωνος *Τω σωτήρι Θεώ*
- 49r Εις την εορτήν της Πεντηκοστής, ωδή α΄, ήχος βαρύς, *Πόντω εκάλυψε*
- 52r Εις την εορτήν του τιμίου και ζωοποιού Σταυρού, ωδή α΄, ήχος πλ. δ΄ τρίφωνος *νανα Σταυρόν χαράξας Μωσής*
- 56r Τέλος των καταβασίων των δεσποτικών και θεομητορικών εορτών. εν επτά ήχοις συναριθμούνται πάσαι διλούντες (sic) ούτοι αιώνα του εβδόμου: των ψυχοφελών ωδών του Τριωδίου· αρχόμεθα γαρ ως ος (sic) απετεί (sic) η τάξις.
- 56v Τω σαββάτω της ακαθίστου εις τον όρθρον. ήχος πλ. δ΄, *Θεός κύριος – Το προσταχθέν* (φ. 57v) – *Τη υπερμάχω* (φ. 59v)
- 63r Τη αγία και Μεγάλη Β΄ [Δευτέρα] εις τον όρθρον, ήχος πλ. δ΄ *Αλληλούια – Ιδού ο νυμφίος* (φ. 64r)
- 65r Τη αγία και Μεγάλη Β΄ [Δευτέρα] εις τον όρθρον, ωδή α΄, ήχος β΄ *Τω την άβατον*
- 69v Τη αγία και Μεγάλη Γ΄ [Τρίτη] εις τον όρθρον, ωδή η΄, ήχος β΄ *Τω δόγματι τω τυρανικώ* (sic)
- 72r Τη αγία και Μεγάλη Δ΄ [Τετάρτη] εις τον όρθρον, ωδή γ΄, ήχος β΄ *Της πίστεως εν πέτρα με*
- 77v Τη αγία και Μεγάλη Ε΄ [Πέμπτη] εις τον όρθρον· τροπάριον, ήχος πλ. δ΄ *νανα Ότε οι ένδοξοι μαθηταί*
- 77r Μετά τον Ν΄ ψαλμόν τον κανόνα, ωδή α΄ ήχος πλ. β΄ *Τμηθείς τμάται*
- 83r Ωδή ε΄ του νιπτήρος, ήχος πλ. β΄ *Τω συνδέσμο της αγάπης*
- 84r Εις το τέλος ενώ ραντίζει ο αρχιερεύς τον λαόν ψάλλοντες, ήχος πλ. δ΄ *Σήμερον ο απρόσιτος τη ουσία*
Στο φ. 84v στην αριστερή ώα υπάρχουν σε νέα γραφή η αργή εκδοχή - μεταγραφή των φράσεων: «και κάμψας τα γόνατα» και «τους πόδας των μαθητών».
- 91r Τη αγία και Μεγάλη Παρασκευή εις τον όρθρον: ωδή ε΄, ήχος πλ β΄ *Προς σε ορθρίζω*
Τα φύλλα 96v και 97r είναι άγραφα. Δε λείπει όμως μουσικό κείμενο, συνεχίζει κανονικά στο επόμενο 97v.

- 97v Τω αγίω και Μεγάλω Σαββάτω εις τον όρθρον: ωδή α', ήχος πλ β' *Κύματι θαλάσσης*
Τα φφ 98v και 99r είναι άγραφα. Δε λείπει όμως μουσικό κείμενο, συνεχίζει κανονικά στο επόμενο 99v.
- 113r Ευλογητάρια ψαλλόμενα εν πάσαις ταις Κυριακαίς, ήχος πλ. α' τετράφωνος, *Ευλογητός ει Κύριε*
- 116v Εις τον επιτάφιον, στάσις α', ήχος πλ. α', *Η ζωή εν τάφω* – στάσις β', ήχος πλ. α', *Άξιον εστί* – (φ. 117r) στάσις γ', ήχος γ', *Αι γενεαί πάσαι*
- 117r Εις την Ανάστασιν, ήχος πλ. α', *Χριστός ανέστη*
- 117v Δια κάθε Κυριακήν και εορτήν αγίων, ήχος βαρύς, *Άξιον εστί*
- 118r Αρχή συν Θεώ αγίω και των κατ' ήχον προσομοίων, ήχος α', *Των ουρανίων ταγμάτων*
Τα κατ' ήχον προσόμοια, συνέχεια ως εξής: ήχος β' (φ. 121r), ήχος λέγετος (φ. 124v), ήχος πλ. α' (φ. 126v), ήχος πλ. β' (φ. 128r), ήχος βαρύς (φ. 130v) - ήχος πλ. δ'
- 133r Προσόμοια σύντομα, σύνθεσις κυρίου [Πέτρου]Βυζαντίου, α[ρ]χή του α', ήχος α', *Των ουρανίων ταγμάτων*
Τα κατ' ήχον σύντομα προσόμοια, συνέχεια ως εξής: ήχος β' (φ. 134v), ήχος λέγετος (φ. 135r), ήχος πλ. α' (φ. 136v), ήχος πλ. β' (φ. 137r), ήχος πλ. δ' (φ. 139v)
- 141v Αρχή συν Θεώ αγίω και των κατ' ήχον καθισμάτων, ήχος α', *Τον τάφον σου Σωτήρ*
Τα κατ' ήχον καθίσματα, συνέχεια ως εξής: ήχος β' (φ. 142v), ήχος τρίτος (φ. 143v), ήχος τέταρτος (φ. 146r), ήχος πλ. α' (φ. 148v), ήχος πλ. β' (φ. 149r), ήχος βαρύς (φ. 150r), ήχος πλ. δ' (φ. 151r)
- 154v Αντίφωνα, ήχος πλ. α', *Εν τω θλίβεσθαί με* – ήχος λέγετος, *Εκ νεότητός μου* (φ.156v)
- 157v Έξαποστειλάρια, ήχος β' *Τοις μαθηταίς συνέλθωμεν* - ήχος γ', *Επεσκέψατο ημάς* (φ.159r) – Στο φύλλο 161v έχει το: «Το τραφέν και μέχρι παθών» σε αργό μέλος. Το φύλλο 162r είναι κενό.

Κατάσταση πολύ καλή, παρά τις φθορές από τα έντομα ειδικά στα πρώτα φύλλα στο μέρος της στάχωσης. Δεμένο με χοντρό χάρτινο εξώφυλλο, επενδυμένο με μαρμαρόκολλα με μαύρες μπλε και ροζ μαρμαρυγές. Ράχη δερμάτινη με έκτυπη διακόσμηση με χρυσά άνθη και παλαιός ταξινομικός αριθμός 406. Δεν υπήρχε αρίθμηση φύλλων και συμπληρώθηκε. Υπήρχε αρίθμηση τετραδίων με ελληνικούς αριθμούς στο μέσο του πρώτου φύλλου, η οποία αποκόπηκε κατά τη στάχωση. Τα φύλλα 1rν, 96v-97r, 98v-99r, 162rν λευκά. Χαρτί λεπτό υποκίτρινο. Στο φύλλο Α υδατόσημο με εξάκτινα αστέρια εντός ωοειδούς κύκλου με διπλές γραμμές και σχέδιο στο κάτω μέρος που μοιάζει με «Κ».. Γραφή κομψή με έντονη κλίση προς τα αριστερά. Μελάνι καφέ σκούρο. Τίτλοι και σημαδόφωνα με ερυθρό. Στίχοι 10 διπλοί. Γραφέας άδηλος.

3

I. M. Y. Θ. ΠΛΑΤΥΤΕΡΑΣ 404

Κατάλογος Σπ. Καρύδη 19

αι. ΙΗ' τέλη

χαρτ. 14×10

φύλλα 135

Δοξαστάριον - Τριώδιον Πέτρου Πελοποννησίου

Ανορθόγραφο

- 1r-130r Αρχή συν Θεώ αγίω των δοξαστικών του Τριωδίου,τη Κυριακή του Τελώνου και Φαρισαίου, δόξα ήχος πλ.δ' *Παντοκράτωρ Κύριε*
Εφεξής η συνήθης ύλη των δοξαστικών και των ιδιομέλων του Τριωδίου. Στο φύλλο 130r: τέλος του δε Ιησού Χριστού του Θεού ημών δόξα εις τους αιώνας.
- 130v-132v Τη αγία και μεγάλη Τετάρτη εις τον Όρθρον, ήχος πλ. δ' *Κύριε η εν πολλαίς αμαρτίαις*
Το τροπάριο σε αργό μέλος. Τα φύλλα 133r-135v κενά.

Κατάσταση πολύ καλή. Το χειρόγραφο έχει γραφεί από τον ίδιο γραφέα του χειρογράφου 2. Έχει επίσης το ίδιο μέγεθος, στάχωση, χαρτί και μελάνια. Δεν υπήρχε αρίθμηση φύλλων. Στίχοι 10 διπλοί. Στη ράχη ο παλαιός ταξινομικός αριθμός 404.

Κατάλογος Σπ. Καρύδη 19
1746

χαρτ. 14×9,5

φύλλα Α + σ. 226 + α

Αναστασιματάριον Χρυσάφου του Νέου (ακέφαλο)
Γραφέας Δημήτριος Γκελάρδος

- 1 Ακέφαλο [Ηχος α'] *Αγαλλιόσθω η κτίσις*
Πλήρης η σειρά στο εξής περιλαμβάνουσα τα απόστιχα και τους αίνους.
- 19 Ακέφαλο [Ηχος β'] [*Χριστός ο Σωτήρ ημῶν*]
Κολοβό στους αίνους.
- 49 Ακέφαλο [Ηχος γ'] [*Τω σω σταυρώ... κατηρ]*γηται
Πλήρης η σειρά στο εξής περιλαμβάνουσα τα εσπέρια στιχηρά, τα απόστιχα και τους αίνους.
- 79 Ακέφαλο [Ηχος δ'] [*Τον ζωοποιόν σου σταυρόν...] φήσιν (sic) παντοδύναμε*
Πλήρης η σειρά στο εξής περιλαμβάνουσα τα εσπέρια στιχηρά, τα απόστιχα και τους αίνους.
- 115 Κάτωθεν απλού κοσμήματος.
Αρχή συν Θεώ αγίω και του πλαγίου πρώτου ήχου, ήχος πλ. α', *Κύριε, εκέκραξα – Κατευθυνθήτω*
Πλήρης η σειρά στο εξής έως το «φωτίσαι θέλων» του δοξαστικού των αποστίχων. Ακολουθούν ακέφαλοι οι Αίνοι [πεφ]ανέρωται δε τα θαύματα. Κολοβό στο «ο έχων».
- 155 Ακέφαλο [Ηχος πλ. β'] [*πρό]σχες τη φωνή - Κατευθυνθήτω*
Πλήρης η σειρά στο εξής, περιλαμβάνουσα τα εσπέρια, τα απόστιχα και τους αίνους.
- 191 Κάτωθεν απλού κοσμήματος.
Αρχή συν Θεώ αγίω και του βαρέως ήχου, ήχος βαρύς, *Κύριε εκέκραξα – Κατευθυνθήτω*
Πλήρης η σειρά στο εξής.
- 223 Κάτωθεν απλού κοσμήματος.
Αρχή συν Θεώ αγίω και του πλαγίου τετάρτου ήχου, ήχος πλάγιος δ', *Κύριε εκέκραξα*
Το Κεκραγάριο κολοβό, επίσης ακέφαλο και κολοβό στη σ.225 το: [Κατήλθες εν τοις] κατωτάτοις της γης.
- 226 [Ο Μακαρισμός], *Μνήσθητι ημών Χριστέ*
Στην κάτω ώα το βιβλιογραφικό σημείωμα: «1746: φεβρουαρίου 26: δημήτρις Γγελάρδος έγγραφα».

Κατάσταση του κώδικα μέτρια. Έντονα σητόβρωτο σε πολλά φύλλα. Δεμένο με χοντρό χαρτόνι επενδυμένο με δέρμα, με χρυσά έκτυπα κοσμήματα. Κατά τη στάχωση μετακινήθηκαν κάποια φύλλα, στη ράχη ο παλαιός ταξινομικός αριθμός 405. Το πάχος των φύλλων βαμμένο με κίτρινο χρώμα. Αρίθμηση ανά σελίδα, μεταγενέστερη της γραφής και της στάχωσης με λάθη. Μετά τη σελίδα 179 έχει αριθμηθεί 190, κατόπιν 191, μετά 162 και στη συνέχεια κανονικά. Έως τη σ. 177 η αρίθμηση έχει γίνει με καστανό μελάνι και έπειτα με μαύρο. Έγινε νέα αρίθμηση ανά φύλλο και συνεχόμενη. Έχουν εκπέσει πολλά φύλλα πριν την αρίθμηση, τα οποία περιείχαν προφανώς καλλιτεχνικά επίτιτλα και αποκόπηκαν. Λείπουν φύλλα ανάμεσα στις σ. 18-19 και μετά τη σ. 138. Μετά τη σ. 154 έχει αποκοπεί ένα φύλλο που περιείχε το τέλος του πλαγίου πρώτου ήχου και την αρχή του πλαγίου δευτέρου. Μετά τη σ. 224 (παλαιά αρίθμηση 204), έχουν εκπέσει 15 φύλλα (θα έφεραν την παλαιά 205-234). Η αρίθμηση για πρακτικούς λόγους δεν έλαβε υπόψη τα εκπεσόντα φύλλα. Χαρτί λεπτό με έκτυπη χαράκωση. Στις σ. 201, 202 υπάρχει υδατόσημο, η παράστασή του όμως δεν διακρίνεται επακριβώς. Γραφή μικρού μεγέθους στρογγυλή με κλίση προς τα αριστερά. Στίχοι 9 διπλοί. Καλλιτεχνικά πρωτογράμματα παντού. Καλλιτεχνικό επίτιτλο στις σ. 115, 191, 223. Μελάνι καφέ σκούρο στο κείμενο, αρχιγράμματα, τίτλοι και σημαδόφωνα με ερυθρό. Γραφέας ο Δημήτριος Γκελάρδος (Γγελάρδος).

Κατάλογος Σπ. Καρύδη 21
αι. ΙΗ' (β'μισό)

χαρτ. 14×10,5

φύλλα 373

Στιχηράριον Γερμανού Νέων Πατρών
Ανορθόγραφοι τίτλοι

- 1r Κάτωθεν πολύχρωμου κοσμήματος. Ανθολόγιον περιέχον τα δοξαστικά των δεσποτικών εορτών και θεομητορικών και εορταζομένων αγίων του όλου ενιαυτού αρχή συν Θεώ αγίω μηνί Σεπτεμβρίω Η' το Γενέσιον της Υπεραγίας Θεοτόκου, δόξα ήχος πλ. β' *Σήμερον ο τοις νοεροίς θρόνοις*
Στην δεξιά ώα του φύλλου το κτητορικό σημείωμα: «Γω παρόν υπάρχη Χρυσάνθου ιερομονάχου». Στο εξής τα ιδιόμελα του μηνός Σεπτεμβρίου.
- 18r Κάτωθεν απλού κοσμήματος. Μηνί Οκτωβρίω ΚΣτ' του αγίου Δημητρίου του Μυροβλύτου, δόξα, [ήχος] πλ. β' *Σήμερον συγκαλείται ημάς*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 25r Κάτωθεν απλού κοσμήματος. Μηνί Νοεμβρίω εις την πρώτην των αγίων ενδόξων και θαυματουργών Αναργύρων Κοσμά και Δαμιανού, δόξα, ήχος πλ. β' *Ατελεύτητος υπάρχει*
Εφεξής τα ιδιόμελα του μήνα.
- 56v Μηνί Δεκεμβρίω Ε', του οσίου και θεοφόρου πατρός ημών Σάββα του ηγιασμένου και καθηγητού της ερήμου, δόξα, ήχος πλ. β' *Το κατ' εικόνα τηρήσας αλώβητον*
Εφεξής τα ιδιόμελα του μήνα.
- 96r Μηνί Ιαμνουαρίω (sic) η κατά σάρκα περιτομή του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού και του εν αγίοις πατρός ημών Βασιλείου του μεγάλου, ήχος πλ. δ' *Σοφίας εραστής γενόμενος*
Εφεξής τα ιδιόμελα του μήνα.
- 130r Μηνί Φεβρουαρίω β' η Υπαπαντή του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού, ήχος πλ. β' *Ανοιγέσθω η πύλη*
Εφεξής τα ιδιόμελα του μήνα.
- 139r Μαρτίω θ' των μ' [τεσσαράκοντα] μαρτύρων των εν Σεβαστεία τη λίμνη μαρτυρησάντων, δόξα, ήχος β *Φέροντες τα παρόντα*
Εφεξής τα ιδιόμελα του μήνα.
- 152v Μηνί Απριλίω κγ' του αγίου ενδόξου μεγαλομάρτυρος Γεωργίου, δόξα, ήχος πλ. β' *Αξίως του ονόματος επολιτεύσω*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 158v [Μάιος κα'], των αγίων θεοστέπτων βασιλέων και ισαποστόλων Κωνσταντίνου και Ελένης, ήχος β' *Πλουσίων δωρεών*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 164v Ιουνίω κδ', του γενεσίου του τιμίου Προδρόμου και Βαπτιστού Ιωάννου, [ήχος] πλ. β' *Σήμερον του φωτός ο λύχνος*
Εφεξής τα ιδιόμελα του μήνα.
- 179v Ιουλίω ε', του οσίου Αθανασίου του εν τω Άθω, [ήχος] πλ. β' *Ως ένθεος η ζωή σου*
Εφεξής τα ιδιόμελα του μήνα.
- 205r Μηνί Αυγούστου Στ', η φρικτή Μεταμόρφωσις του Χριστού, στιχηρά ιδιόμελα, ήχος δ' *Προ του Σταυρού σου Κύριε*
Εφεξής τα ιδιόμελα του μήνα.
- 235r Αρχή συν Θεώ αγίω και του Τριωδίου των στιχηρών ιδιομέλων, τη Κυριακή του Τελώνου και Φαρισαίου στιχηρά ιδιόμελα, ήχος α' *Μη προσευζώμεθα*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 239v Κυριακή του Ασώτου, τω Σαββάτω εσπέρας, στιχηρά ιδιόμελα, ήχος α' *Εις αναμάρτητων χώραν*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 246v Κυριακή της Απόκρεου, τω Σαββάτω εσπέρας, ήχος πλ. δ' *Όταν τίθονται θρόνοι*

- Τα ιδιόμελα της εορτής.
253r Τη Κυριακή της Τυρινής, ήχος πλ. β' *Εκάθησεν Αδάμ*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 260r Τη Παρασκευή της Α' εβδομάδος, του αγίου Θεοδώρου του Τήρωνος, δόξα ήχος πλ. β'
Οργάνω χρησάμενος
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 265r Κυριακή Α' των αγίων νηστειών, ήχος β' *Η χάρις επέλαμψε*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 270v Κυριακή Β' του αγίου Γρηγορίου επισκόπου Θεσσαλονίκης, δόξα, ήχος πλ. β' *Όσιε τρισμάκαρ*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 274r Κυριακή τρίτη της Σταυροπροσκυνήσεως, ήχος γ' *Χριστέ ο Θεός ημών*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 279r Κυριακή Δ', του οσίου πατρός ημών Ιωάννου του δυγγραφέως της κλίμακος, ήχος πλ. α' *Όσιε πάτερ της φωνής του ευαγγελίου*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 283r Κυριακή Ε', της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας, δόξα, ήχος β' *Τα της ψυχής θηρεύματα*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 287r Τη Παρασκευή Εσπέρας του δικαίου Λαζάρου, ήχος πλ. δ' *Επιστάς τω μνήματι Λαζάρου*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 291v Κυριακή έκτη, των Βαΐων εις το Κύριε εκέκραξα, [ήχος] πλ.β' *Σήμερον η χάρις του αγίου Πνεύματος*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 294v Τη αγία και μεγάλη Δευτέρα εις τους αίνους, δόξα [ήχος] πλ. α' *Κύριε ερχόμενος προς το πάθος*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 297r Τη μεγάλη Τρίτη εις τους αίνους, ήχος δ' *Του κρύψαντος το τάλαντον*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 299r Τη αγία και μεγάλη Τετάρτη εις τους αίνους, ήχος β' *Η αμαρτωλός έδραμε*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 302v Τη αγία και μεγάλη Πέμπτη εις τους αίνους, [ήχος] β' *Ον εκήρυξεν αμνόν Ησαΐας*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 308v Τη αγία και μεγάλη Παρασκευή εις τους αίνους, [ήχος] πλ. β' *Εξέδυσάν με*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 311v Τη αγία και μεγάλη Παρασκευή εσπέρας, [ήχος] πλ. β' *Ω πως η παράνομος συναγωγή*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 321v Τω αγίω και μεγάλω Σαββάτω εις τους αίνους, [ήχος] πλ. β' *Την σήμερον μυστικός*
323r Αρχή συν Θεώ αγίω και του Πεντηκοσταρίου. Τη Κυριακή του Θωμά εις το Κύριε εκέκραξα, ήχος πλ. β' *Των θυρών κεκλεισμένων*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 327v Κυριακή Τρίτη των Μυροφόρων, ήχος πλ. β' *Αι μυροφόροι γυναίκες*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 332r Κυριακή Τετάρτη του Παραλύτου, ήχος πλ. α' *Ανέβη ο Ιησούς εις Ιεροσόλυμα*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 338v Τη Τετάρτη της Μεσοπεντηκοστής, ήχος πλ. β' *Της εορτής μεσαζούσης*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 340v Κυριακή Πέμπτη της Σαμαρείτιδος, ήχος πλ. β' *Παρά το φρέαρ του Ιακώβ*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 345r Κυριακή έκτη του Τυφλού, τω Σαββάτω εσπέρας, [ήχος] πλ. α' *Κύριε παράγοντός σου εν τη οδώ*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 351r Τη Τετάρτη εσπέρας της Αναλήψεως, δόξα [ήχος] πλ. β' *Των κόλπων των πατρικών*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 355r Τη Κυριακή των αγίων Πατέρων των εν Νικαία, [ήχος] πλ. β' *Τας μυστικός σήμερον*
Τα ιδιόμελα της εορτής.

- 362r Τη Κυριακή της Πεντηκοστής, ήχος πλ. δ' *Δεύτε λαοί τη τρισυπόστατον θεότητα*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 370v Τη Κυριακή των αγίων Πάντων, δόξα, [ήχος] πλ. β' *Μαρτύρων θεός χορός*
Τα ιδιόμελα της εορτής.
- 373v Βιβλιογραφικό σημείωμα: ακολουθία των ωρών τις μαϊγάλις παρασκαίβης ήχος πλ. δ'

Κατάσταση σχετικά καλή. Το χειρόγραφο έχει υποστεί μεγάλες φθορές από έντομα και η στάχωση είναι κατεστραμμένη. Είχε περίτεχνη δερμάτινη στάχωση, φθαρμένη σήμερα. Το εξώφυλλο έχει και στις δύο πλευρές έκτυπα ανθοειδή κοσμήματα περιμετρικά με χρυσό και στη μέση στην πρώτη πλευρά, παράσταση άγκυρας που σχηματίζεται από τα αρχιγράμματα HIS και σταυρό στην κορυφή, ενώ στην πίσω πλευρά υπάρχει άγκυρα με το σύμπλεγμα R και R αντεστραμμένο και στην κορυφή βασιλική κορώνα. Το σύμπλεγμα IHS που υπάρχει στη διακόσμηση του χειρογράφου είναι το ίδιο που υπάρχει και στη ράχη των εντύπων με τα έργα του Χρυσοστόμου (βλ. έντυπα 1734.3-5, 1740.1-2, 1741.1-8) και αποδεικνύει ότι η στάχωση έγινε στο ίδιο εργαστήριο (Τζιβάρα – Καρύδης, 2010). Το εσωτερικό των εξωφύλλων ζωγραφισμένο με άνθη με χρυσό, μπορντώ και πορτοκαλί χρώμα. Το πάχος των φύλλων βαμμένο με χρυσό. Το φ 1 κομμένο στο πάνω μέρος. Δεν υπήρχε αρίθμηση φύλλων αλλά μόνο τευχών στο κάτω μέρος αριστερά του πρώτου φύλλου, με ελληνικούς αριθμούς. Τεύχη α'-μζ', τετράδια. Από το τελευταίο τεύχος λείπουν τρία φύλλα από το τέλος. Τα φύλλα αυτά, τα οποία είχαν μείνει αρχικά λευκά, πιθανόν περιείχαν μεταγενέστερη προσθήκη με την ακολουθία των Ωρών της ΜΚ. Παρασκευής. Χαρτί λεπτό, στιλπνό, καλής ποιότητας. Διακρίνονται τμήματα υδατοσήμων στα φ. 67, 70, και 241. Στο φ. 8 διακρίνεται αντίσημο με τα γράμματα V και G (ή C) εκατέρωθεν γραμμής που απολήγει σε τριφύλλι. Επίσης στο φ. 37 υπάρχει αντίσημο με τα γράμματα Z και H, με την ίδια διάταξη. Χαράκωση του τύπου Leroy 20D1. Γραφή στρογγυλή με κλίση προς τα αριστερά. Στίχοι 9 διπλοί. Μελάνι μαύρο. Σημαδόφωνα, αρχιγράμματα και τίτλοι με ερυθρό. Υπάρχουν κομψά επίτιπλα κοσμήματα ζωγραφισμένα με μαύρο, κόκκινο και πράσινο μελάνι (φ. 1r. 7r. 52r) και αξιόλογα καλλιτεχνικά πρωτογράμματα (φ. 13r, 52r, 56r και σε κάθε αλλαγή εορτής). Στο φ. 106v με μαύρο μελάνι στην κάτω αριστερή ώα ζωγραφισμένο περίτεχνο κόσμημα. Στο verso των φύλλων, στην επάνω ώα αριστερά, η ένδειξη για τη θεματολογία των φύλλων: Σεπτ(έμβριος), Τρ(ίωδιον) κλπ. Γραφέας άδηλος.

Στο παράφυλλο, το επικολλημένο στο πρώτο εξώφυλλο, η σημείωση:

1777 δικεμβρίου 10, η παρων ανθολογία αγοράσθη υπεμου του πανοσιωτάτου, εν ιερομονάχοις κυρ Ιακόβου Δεσίλα γρόσια δέκα και όποιος την αποζενόση να έχη την κατάρα των αγίων οπου είναι γραμμένοι μέσα και την εδικήν μου, αμην.

Στο φ. 1r κτητορικό σημείωμα:

Τω παρόν υπάρχη Χρυσάνθου ιερομονάχου.

Στο φ. 373v μετά το τέλος του Πεντηκοσταρίου, με κόκκινο μελάνι έχει σημειωθεί:

Ακολουθία των ωρών τις μαϊγάλις παρασκαίβης ηχος πλ. Δ'.

6

I. M. Y. Θ. ΠΛΑΤΥΤΕΡΑΣ 403

Κατάλογος Σπ. Καρύδη 25

αι. 19^{ος}

χαρτ. 24×16

σ. 3-188

Αναστασιματάριον Π. Βυζαντίου

Ακέφαλο-κολοβό – Νέας Γραφής

- 3 Ακέφαλο, [Ήχος πρώτος], [Στιχολογία] *Ότι έτι και η προσευχή μου*
Πλήρης η σειρά στο εξής, περιλαμβάνουσα τα εσπέρια, τα απόστιχα και τους αίνους.
- 26 Αρχή του δευτέρου ήχου, Πέτρου Πρωτοψάλτου [Βυζαντίου] *Κύριε εκέκραξα -Κατευθυνθήτω*
Πλήρης η σειρά.
- 52 Αρχή του τρίτου ήχου, ήχος γ' Πέτρου Πρωτοψάλτου [Βυζαντίου] *Κύριε εκέκραξα -*
Κατευθυνθήτω
Πλήρης η σειρά.
- 78 Αρχή του τετάρτου ήχου, ήχος δ' Πέτρου Πρωτοψάλτου [Βυζαντίου] *Κύριε εκέκραξα -*
Κατευθυνθήτω

- 107 Πλήρης η σειρά.
Αρχή του πλαγίου πρώτου ήχου, ήχος πλ. α΄, Πέτρου Πρωτοψάλτου [Βυζαντίου] *Κύριε εκέκραξα -Κατευθυνθήτω*
- 135 Πλήρης η σειρά. Σελίδα 134 μόνο παραλαγή στην κάτω όα, μάλλον του Μακαρισμού που ακολουθεί.
Αρχή του πλαγίου δευτέρου ήχου, ήχος πλ. β΄ *Κύριε εκέκραξα -Κατευθυνθήτω*
Πλήρης η σειρά. Στην σ. 139 στην στιχολογία του εσπερινού μόνο παραλλάγή μετά τον στίχο: «Ακούσονται τα ρήματά μου», αλλά συνεχίζει με τον ίδιο στην επόμενη σελίδα χωρίς να λείπει κάτι. Πρόκειται ίσως για λάθος του γραφέα στην παραλλαγή.
- 163 Αρχή του Βαρέως ήχου, ήχος βαρύς *Κύριε εκέκραξα -Κατευθυνθήτω*
Πλήρης η σειρά.
- 188 Αρχή του πλαγίου τετάρτου ήχου, ήχος πλ. δ΄ *Κύριε εκέκραξα*
Ο στίχος έως το: «εν τω κεκραγένοι με προς σε» κολοβό στο εξής, λείπει όλο το υπόλοιπο μέρος του ήχου

Κατάσταση καλή. Δεμένο με χοντρό χάρτινο εξώφυλλο και δερμάτινη ράχη. Το εξώφυλλο έχει αποκολληθεί σήμερα, στη ράχη υπήρχαν έκτυπα κοσμήματα με χρυσό, εξίτηλα σήμερα, με άνθη και μαιάνδρους. Διακρίνεται η επιγραφή με χρυσά κεφαλαία γράμματα: ΑΝΑΣΤΑ. Στη ράχη σε χάρτινη ετικέτα ο παλαιός ταξινομικός αριθμός 403. Αρίθμηση ανά σελίδα, σύγχρονη της γραφής, με ερυθρό μελάνι. Αρίθμηση τευχών με αραβικούς αριθμούς στο πρώτο φύλλο του τετραδίου στην κάτω αριστερή πλευρά με ερυθρό μελάνι και την ένδειξη: Αριθμός. Τεύχη δεκατρία, από το πρώτο τεύχος λείπει ένα φύλλο (σ. 1-2) και από το τέλος έχει εκπέσει ένα τετράδιο. Χαρτί χοντρό, κατεστραμμένο από τα έντομα και μαυρισμένο από τη λειτουργική χρήση. Χαράκωση με έκτυπες γραμμές. Στο χειρόγραφο υπάρχει τέσσερα υδατόσημα: α) θυρεός με τρία αστέρια και στο πάνω μέρος κορώνα με ημισέληνο (σ. 5, 25, 31, 47, 63 και αλλού), πρβλ. Nikolaen 470 (έτος 1751), 957 (έτος 1810), β) ανθρωπόμορφος ημισέληνος (σ. 110, 159, 167 και αλλού) πρβλ. Nikolaen 956 (έτος 1810), γ) δικέφαλος αετός με κορώνα και απλωμένα τα φτερά (σ. 117, 123). Γραφή μικρού μεγέθους, λεπτή με κλίση προς τα αριστερά. Στίχοι 15 διπλοί. Μελάνι σκούρο καφέ. Τίτλοι, αρχιγράμματα και ενδείξεις με ερυθρό. Απλά καλλιτεχνικά πρωτογράμματα στην αρχή κάθε ήχου (βλ. σ. 135, 163). Γραφέας άδηλος. Στο κολλημένο στο χαρτόνι παράφυλλο της στάχωσης η σημείωση:
Μουσική Ψαλτικής 1877.

Στο οπισθόφυλλο υπάρχει το βιβλιογραφικό σημείωμα:
Βασίλειος έγγραφα [...] 1839 (;)

7

I. M. Y. Θ. ΠΛΑΤΥΤΕΡΑΣ (χ.α.)

Κατάλογος Σπ. Καρύδη 22

1883

χαρτ. 18,5×12,5

φύλλα Α΄ - Η΄ + σ. 1-390 + α

Μουσική συλλογή Θείας Λειτουργίας

Νέας Γραφής

Αγ [Ήχος α΄], Δύναμις, *Όσοι εις Χριστόν*

Βρ Έτερα εις την ε[ο]ρτήν του Τιμίου Σταυρού, ήχος β΄ *Τον σταυρόν σου προσκυνούμεν*

Γρ Τα παρόντα ψάλλονται εις τον εν τω ιερώ ασπασμόν, ήχος πλ. α΄, *Αγαπήσω σε Κύριε – Έτερον εις ευρωπαϊκόν μέλος τ ο υ α υ τ ο ύ*, ήχος πλ. δ΄ *Αγαπήσω σε*

Γν [Ήχος β΄], [Τρισάγιον], *Άγιος ο Θεός*

Δρ Ακολουθία Νεκρώσιμος, ήχος β΄ *Άμωμοι εν οδώ*

Κολοβή, μόνο η πρώτη στάση του αμώμου χωρίς το Δόξα, γραμμένη με μολύβι στο οριζόντιο της σελίδας. Τα φύλλα Ερ-Ζν είναι λευκά.

Ην Επεφάνη σήμερον τη οικουμένη, ήχος δ΄

1 Χερουβικά παρά Ανθίμου Αρχιδιακόνου Μεσολογγίτου, ήχος βαρύς *Οι τα Χερουβίμ*

5 Χερουβικόν έτερον, τ ο υ α υ τ ο ύ, ήχος πλ. β΄ *Οι τα Χερουβίμ*

- 9 [Κοινωνικά], Της Πεντηκοστής, Π[έτρου] Λαμ[παδαρίου], ήχος βαρύς *Το Πνεύμα σου το άγιον*
- 11 Τη Δευτέρα του Αγίου Πνεύματος, Πέτρου Βυζαντίου ήχος α΄ *Το Πνεύμα σου το αγαθόν*
- 14 Των Αγίων Πάντων Π[έτρου] Λαμ[παδαρίου], ήχος πλ. α΄, *Αγαλλιάσθαι δίκαιοι*
- 16 Κοινωνικών των Χριστουγέννων, Δ[ανιήλ] Πρωτοψάλτου, ήχος α΄ *Λύτρωσιν απέστειλε*
- 20 Των Θεοφανείων, Θ[εοδώρου] Φ[ωκαέως], ήχος πλ. α΄ *Επεφάνη η χάρις*
- 23 Εις τον Ευαγγελισμόν, Πέτρου Λαμ[παδαρίου], ήχος α΄ *Εξελέξατο Κύριος την Σιών*
- 26 Του Λαζάρου, Θε[οδώρου] Φ[ωκαέως], ήχος πλ. α΄ *Εκ στόματος νηπίων*
- 29 [Ανωνώμωζ], Μεγαλυνάριον εις την Πεντηκοστήν, ήχος βαρύς *Μη της φθοράς*
- 31 [Ανωνώμωζ], Μεγάλου Βασιλείου, ήχος β΄ *Άγιος Άγιος*
- 33 Δοξολογία κατ' ήχον Ανθίμου, ήχος α΄ *Δόξα σοι τω δείξαντι*
 Στην κάτω δεξιά ώα της σελίδας 59 υπάρχει το όνομα: «Δαμιανός». Κανονικά έως τον βαρύ στη σ. 78 όπου υπάρχουν περιέργως και ένα «Δύναμις» και κάποια «Κύριε ελέησον» τα οποία φαίνονται ως συνέχεια της Δοξολογίας.
- 79 Ήχος β΄, Άξιον εστίν το συνηθισμένον
- 80 Ήχος βαρύς εβίτζ, Άξιον εστίν Κολοβό.
- 81 [Δοξολογία], ήχος πλ. *Δόξα σοι τω δείξαντι*
 Προφανώς είναι η συνέχεια της σειράς του Ανθίμου η οποία μάλλον μετατέθηκε κατά την στάχωση.
- 87 Η σημείωση: τέλος των Δοξολογιών 1883
 Ήχος [δ΄] εκ του Βου, *Ως εμπύχω Θεού κιβωτό*
- 88 Του Ευαγγελισμού, ήχος Λέγετος Βου, *Ευαγγελίζου γη*
 Στην κάτω ώα η σημείωση: γείρε άποσθεν και όρα σελ 310, σελ 87 έτερον.
- 90 Δυναμάριον Γεωργίου Κρητός, ήχος β΄ *Νεδύναμις, Άγιος ο Θεός*
- 92 Αλληλούια Νικολάου Σπάθα, ήχος α΄ *Νεαλληλούια*
- 93 Κύριε ελέησον κατ' ήχον ρυθμικά παρά Θεοδώρου π[α]π[ά] Φωκαέως, ήχος α΄ *Κύριε ελέησον*
- 96 Κοινωνικών εις λαμπροφόρον Ανάστασιν του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού υπό Θεοδώρου π[α]π[α] Φωκαέως, ήχος πλ.α΄ *Σώμα Χριστού*
- 101 Χερουβικά κατ' ήχον, μελισθέντα παρά Νικολάου Σπάθα ήχος α΄ εκ του Πα Οι τα Χερουβίμ
 Λείπει ο πλ. δ΄.
- 123 [Ανωνώμωζ], Κοινωνικά κατ' ήχον, ήχος α΄ *Αινείτε τον Κύριον*
 Λείπουν ο πλ. α΄ και ο πλ' δ΄.
- 140 Χερουβικά κατ' ήχον μελισθέντα παρά Νικολάου Σπάθα, ήχος α΄ *Οι τα Χερουβίμ*
 Λείπει ο πλ. α΄.
- 177 [Ανωνώμωζ], Μεγαλυνάρια του όλου ενιαυτού, [ήχος πλ. δ΄] *Την γαρ σην μήτραν*
- 179 [Ανωνώμωζ], [Εφύμνια των Οίκων του Ακαθίστου], [ήχος πλ. δ΄ επτάφωνος] *Χαίρε Νύμφη-Αλληλούια*
 Δεν έχει αρκτική μαρτυρία, η τελική είναι του άνω Νη.
- 180 Πέτρου Εφεσίου, ήχος πλ. δ΄ *Άξιον εστίν*
- 182 Ήχος δ΄ εκ του Βου, *Χαίρεις άνασσα*
- 184 [Ήχος δ΄] εκ του Βου, *Θεός Κύριος και επέφανεν ημίν*
- Ήχος α΄ *Φωτίζου φωτίζου*
 Προφανώς πρόκειται για συνθέσεις του Νικολάου Σπάθα, εφόσον το επόμενο έχει σημείωση: «του ιδίου».
- 186 Έτερον του ιδίου Νικολάου Σπάθα, ήχος α΄ *Φωτίζου φωτίζου η νέα Ιερουσαλήμ*
- 188 Ποίημα Πέτρου Εφεσίου, ήχος α΄ *Ο άγγελος εβόα... Φωτίζου*
- 190 [Ανωνώμωζ], της Αναλήψεως, ήχος πλ. α΄ τετράφωνος *Σε την υπέρ νουν*
- 191 Παρά Ανθίμου ιεροδικόνου, ήχος β΄ Βου Δι (sic) *Άξιον εστίν ω αληθώς*

- Ακολουθεί σε ήχο δ' στο οποίο παρεμβάλλεται το του πλ. α' στην επόμενη σελίδα και το του δ' συνεχίζει στην σ. 195. Στη σ. 196 κολοβό το του πλ. β', στη σ. 197 ακέφαλο του του βαρέως ήχου και στη σ. 202 (δεν λείπουν σελίδες αλλά η αρίθμηση συνεχίζει ανορθόδοξα) κολοβό το του πλ. δ.
- 227 Ήχος πλ. α' Δεύτε λάβετε φως
Το ίδιο αγνό από πάνω, γραμμένο με μολύβι. Η αρίθμηση μεταβαίνει από το 197 στο 202 και εδώ στο 227 ανορθόδοξα χωρίς να λείπουν φύλλα.
- 228 Ήχος α' Όσοι εις Χριστόν εβασπίσθητε - Δύναμις
- 229 Εις την εορτήν του τιμίου Σταυρού, ήχος β *Τον σταυρόν σου προσκυνούμεν Δέσποτα*
- 230 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], [Χερουβικό], ήχος α' *Οι τα Χερουβίμ*
- 235 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], Δοξαστικόν, ήχος πλ. α' *Αναστάσεως ημέρα*
- 242 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], [Ήχος πλ. α'], *Χριστός ανέστη (δύο)*
- 243 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], [Δοξαστικόν], [ήχος πλ. α'], *Δόξα – Και νυν – Αναστάσεως ημέρα*
- 248 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], ήχος α' *Φωτίζου φωτίζου*
- 256t [Α ν ω ν ύ μ ω ς], [Κοινωνικό του Πάσχα], [ήχος α'], *Σώμα Χριστού*
Η σελίδα σημειώνεται με recto καθώς δεν είναι διακριτός ο αριθμός. Η στάχωση γενικά είναι πολύ μπερδεμένη.
- 251¹ [Α ν ω ν ύ μ ω ς], Τη Κυριακή του Θωμά, ήχος α' *Επαίνει Ιερουσαλήμ*
- 253 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], [Κοινωνικό της Αναλήψεως], ήχος βαρύς *Ανέβη ο Θεός εν αλαλαγμώ*
- 259 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], Κοινωνικόν των αγίων Πάν[των], ήχος πλ. δ' *Αγαλλιάσθαι δίκαιοι*
- 261 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], Κοινωνικόν της Μεταμορφώσεως, ήχος δ' *Εν τω φωτί της δόξης*
- 264 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], Κοινωνικόν της Υψώσεως του Σταυρού, ήχος βαρύς *Εσημειώθη εφ ημάς*
- 266 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], Κοινωνικόν της Χριστού γεννήσεως, ήχος πλ. α' *Αύτρωσιν απέστειλε*
- 269 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], Κοινωνικόν των Θεοφανείων, *Επεφάνη η χάρις*
- 273(sic)[Α ν ω ν ύ μ ω ς], Κοινωνικόν εις τον Ευαγγελισμόν της Θεοτόκου, ήχος α' *Εξελέξατο Κύριος την Σιών*
- 274 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], Κοινωνικόν των Βαΐων, ήχος δ' *Ευλογημένος ο ερχόμενος*
- 277 Ποίημα Γ ε ω ρ γ ί ο υ Κ ρ η τ ό ς , Κοινωνικόν του Μεγάλου Σαββάτου, ήχος α' *Εξηγέρθη ως ο υπνών*
Η σελίδα έχει μόνο την πρώτη γραμμή με λόγια μετά συνεχίζει μόνο με παραλλαγή και στην πίσω σελίδα ξεκινά κανονικά το Κοινωνικό και πάλι από την αρχή.
- 282 [Του Πάσχα], Γ ε ω ρ γ ί ο υ Κ ρ η τ ό ς , ήχος βαρύς *Σώμα Χριστού*
- 287 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], Κοινωνικά της Θεοτόκου, ήχος βαρύς *Ποτήριον σωτηρίου*
- 291 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], Έτερον Κοινωνικόν της Θεοτόκου, ήχος δ' *Άγια Ποτήριον σωτηρίου*
- 293 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], ήχος βαρύς *Εις μνημόσυνον*
- 297 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], έτερον, ήχος α' *Εις μνημόσυνον*
- 300 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], Κοινωνικόν εις Αποστόλους, ήχος πλ. δ' *Εις πάσαν την γην*
- 303 Θε ο δ ό ρ ο υ Φ ω κ α έ ω ς , ήχος β' Βου Άξιον εστί
- 304 Το υ α υ τ ο ύ , ήχος βαρύς Άξιον εστί
- 306 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], ήχος πλ. δ' Άξιον εστί
- 307 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], Εις την εορτήν του Τιμίου Σταυρού, ήχος πλ. δ' *Μυστικός ει Θεοτόκε παράδεισος*
- 308 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], Έτερον [ήχος] πλ. δ *Ο δια βρώσεως*
- 309 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], Των Εισοδείων (sic), ήχος Λέγετος *Άγγελοι την είσοδον... Ως εμψύχω*
- 310 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], Των Χριστουγέννων, ήχος α' *Μεγάλυνον ψυχή μου... Μυστήριον ξένον*
- 312 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], Έτερον, ήχος α' *Στέργειν μεν ημάς*
- 313 [Α ν ω ν ύ μ ω ς], Μεγαλυνάριον των Φώτων, ήχος β' *Μεγάλυνον ψυχή μου... Ω των υπέρ νουν*

¹ Η καταλογογραφική αρίθμηση ακολουθεί τη δομή του χειρόγραφου ως έχει η στάχωση και η προϋπάρχουσα αρίθμηση, η οποία πολλές φορές είναι ανορθόδοξη ως προς την σειρά της αρίθμησης. Δεν έγινε αρίθμηση εξ αρχής όπως ίσως προτάσσουν οι κανόνες της καταλογογράφησης διότι πολλές συνθέσεις που υπάρχουν σε ένα σημείο του σώματος του κώδικα μισές, βρίσκονται σε συνέχεια σε δεμένα τετράδια πιο κάτω γεγονός που μαρτυρεί την λανθασμένη στάχωση του κώδικα. Απαιτείται η αποκόλληση των τετραδίων και η εκ νέου στάχωση.

- 314 Τα κατ' ήχον αργοσύντομα χερουβικά της εβδομάδος και των ελαχίστων εορτών μελοποιηθέντα παρά Θεοδώρου π[α]π[α] Φωκαέως, ήχος α' *Οι τα Χερουβίμ* Πλήρης η σειρά.
- 337 Κοινωνικά της εβδομάδος νέα παρά του εν Βλάχκα Γεωργ[ίου] Π[απ]α Ρυσίου μελουρηθέντα κατά μίμησιν. Τη Δευτέρα ήχος α', *Ο ποιών τους Αγγέλους*
- 352 Έτερα Χερουβικά των Κυριακών εορτών παρά Θεοδώρου π[α]π[α] Φωκαέως, ήχος α' *Οι τα Χερουβίμ*
- 356 Έτερον Χερουβικόν Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, ήχος βαρύς *Οι τα Χερουβίμ*
- 360 [Ανω νόμος], Έτερον, ήχος βαρύς *Οι τα Χερουβίμ*
- 364 [Ανω νόμος], [Χερουβικόν], ήχος πλ. α' *Οι τα Χερουβίμ*
Η σ. 371 λευκή.
- 372 [Ανω νόμος], ήχος βαρύς, Μη της φθοράς
- 373 [Ανω νόμος], έτερον, ήχος Λέγετος, Χαίροις άνασσα
- 374 Θ[εοδώρου] Φωκαέως, ήχος βαρύς Άξιον εστί
Κολοβό.
- 381 [Ανω νόμος], [Κοινωνικόν του Σταυρού], [ήχος δ'] [*Εσημειώθη εφ ημάς* Ακέφαλο.
- 384 [Ανω νόμος], Εις την εορτήν του τιμίου Σταυρού, ήχος πλ. δ' *Μυστικώς ει Θεοτόκε*
- 385 [Ανω νόμος], ήχος πλ. β' *Χιτζιάξ Άξιον εστί*
- 387 [Ανω νόμος], Εις την εορτήν των Χριστού Γέννων, ήχος α' *Μεγάλωνον ψυχή μου... Μυστήριον ζένον*
- 389 [Ανω νόμος], Έτερον της αυτής εορτής, ήχος α' *Μάγοι και ποιμένες*
- 390 Υπάρχουν οι εξής σημειώσεις: *Το παρόν ευρίσκεται όποισθεν Σελ. 206 - Του σπάθα Χερουβικά σελίς 150 - Άξιον εστί του πλ. Δ' σελίς 182 - ο Άγγελος εβόα τη κεχαριτωμένη σελίς 188*

Κατάσταση σχετικά καλή. Η στάχωση είναι διαλυμένη και τα φύλλα άδετα. Δεμένο με εξώφυλλο από χοντρό χαρτόνι που καλύπτει προγενέστερο. Ράχη δερμάτινη. Το χειρόγραφο δεν παρουσιάζει την τυπική θεματολογική διάταξη. Υπήρχε αριθμηση φύλλων, σύγχρονη της γραφής ανά σελίδα έως τη σ. 24. Έπειτα κάποιος αριθμηση με μολύβι τις υπόλοιπες. Μετά τη σ. 111 αριθμηση 113. Μετά την 148 αριθμηση 150. Λείπουν οι σελίδες με αριθμό 173-174, 193-194, 197-198, 201-226, 323-326, 375-380. Τα φύλλα Εγ-Ζν είναι λευκά, ομοίως και η σ. 371. Το πρώτο τεύχος (φ. Α-Η) και το τελευταίο σ. 381-390 είναι προσθήκη, πρόκειται για κόλλες τετραδίου με τη χαρακωσή των διπλωμένες. Θέλει αριθμηση εξ αρχής εφόσον αρκετά φύλλα είναι μπερδεμένα στη στάχωση. Η γραφή είναι ίδια. Χαρτί κακής ποιότητας, λεπτό, έχει αποκτήσει σκούρο καφέ χρώματα τα φύλλα έχουν χαρακωθεί με μολύβι. Γραφή στρογγυλή, απλοϊκή. Στίχοι στην αρχή 10 έπειτα 9 και έπειτα πάλι 10, όλοι διπλοί. Μελάνι σκούρο καφέ παντού στο κείμενο, στη σημειογραφία και στους τίτλους. Στο φ. Δ'ν μεταγενέστερη προσθήκη με μολύβι: *Ακολουθία νεκρώσιμος β' ήχος Άμωμοι εν οδώ*. Στη σ. 87: *Τέλος των Δοξολογιών 1883*. Στο παράφυλλο της στάχωσης με μολύβι: *Νικόλαος Τόμπρος ετών 22 έτους 1933*, κατόπιν υπογραφή δυσανάγνωστη και η σημείωση: *ετών 19 έτους 1933*.

8

I. M. Y. Θ. ΠΛΑΤΥΤΕΡΑΣ (χ.α.)

Κατάλογος Σπ. Καρύδη 23
αι. 19^{ος}

χαρτ. 20×14

φύλλα 85 + α

Δοξαστάριον Πέτρου Πελοποννησίου
Νέας Γραφής

- 1r Δοξαστικά μελοποιηθέντα παρά Πέτρου Πελοποννησίου. Μην Σεπτέμβριος, Εις την πρώτην της Ινδίκτου και μνήμη του οσίου πατρός ημών του Συμεών του Στυλίου, Δόξα, ήχος πλ. β', *Θεία χάρις απήωρητο*
Καθεξής η συνήθης ύλη.

82v Μην Ιούνιος, εις τας κδ', το Γενέσιον του Τιμίου Προδρόμου και Βαπτιστού Ιωάννου, δόξα, ήχος πλ. β' *Σήμερον του φωτός ο λύχνος*
Η ύλη του Δοξασταρίου τελειώνει στο φύλλο 85v με τα του Ιουνίου, λείπει ο Ιούλιος και ο Αύγουστος, χωρίς να έχουν αποκοπεί όμως φύλλα.

Κατάσταση μέτρια. Δεμένο με χάρτινο χοντρό εξώφυλλο, επενδυμένο με μαρμαρόκολλα. Ράχη δερμάτινη, κατεστραμμένη σήμερα. Η στάχωση είναι μεταγενέστερη. Δεν υπήρχε αρίθμηση φύλλων. Χαράκωση με μολύβι. Χαρτί λεπτό σκούρου χρώματος. Γραφή στρογγυλή, ευκρινής, μοιάζει με του χειρογράφου 7. Στίχοι 15. Μελάνι καφέ σκούρο. Γραφέας άδηλος.

9

I. M. Y. Θ. ΠΛΑΤΥΤΕΡΑΣ (χ.α.)

Κατάλογος Σπ. Καρύδη 87
αι. 20^{ος}

χαρτ. 17×11,5

φύλλα Α' - Γ' + σ. 160

Δοξαστάριον Τριωδίου/Πεντηκοσταρίου
και Ανθολογία Παπαδικής
Νέας Γραφής

- Bv Πολυχρονισμός του Βασιλέως, ήχος πλ. δ' *Πολυχρόνιον ποιήσαι...Γεώ[ργιον]...*
Συνεχίζει μόνο με παραλλαγή. Όμοιος με του πρώτου εξωφύλλου.
- Γr Αλληλουάριον του Αποστόλου, ήχος α' *Αλληλούια*
Το φύλλο Γv λευκό.
- 1 Του Τελώνου και του Φαρισαίου, δόξα, ήχος πλ. δ' *Δόξα Πατρί...Παντοκράτωρ Κύριε*
Εφεξής τα Ιδιόμελα της εορτής.
- 6 Δόξα του Ασώτου εις τους Αίνους, ήχος πλ. β' *Πάτερ αγαθέ*
- 9 Εις τους Αίνους Δόξα Κυριακή της Απόκρεω, ήχος α' *Προκαθάρωμεν εαυτούς*
- 11 Τη Κυριακή της Τυρινής, ήχος πλ. β' *Έφθασε καιρός*
- 14 Δόξα της Κυριακής της Ορθοδοξίας, εις τους Αίνους, ήχος πλ. β' *Μωσής τω καιρώ της εγκρατείας*
- 16 Προκείμενα ψαλλόμενα εν τω εσπερινώ των Κυριακών της Τεσσαρακοστής, ήχος πλ. δ' εκ του Νη *Μη αποστρέψης - Έδωκας κληρονομίαν*
- 18 Δόξα εις τους αίνους, τη Β' Κυριακή των Νησ[τειών], ήχος πλ. β' Α.Β.Τ[σικνοπούλου] *Τοις εν σκότει αμαρτημάτων*
- 19 Κυριακή Γ' της Σταυροπροσκυνησεως, δόξα εις τους Αίνους, ήχος πλ. δ' *Την υψηλόφρονα γνώμην*
- 22 Κυριακή Δ' των Νησ[τειών], δόξα εις τους Αίνους, ήχος α' *Δεύτε εργασώμεθα*
- 24 Δόξα εις τους Αίνους της Κυριακής Ε' των Νησ[τειών], ήχος α' *Ουκ έστιν η βασιλεία*
- 27 Δόξα εις τους Αίνους τη Κυριακή των Βαΐων, ήχος πλ. β' Α.Β.Τ[σικνοπούλου] *Προ εξ ημερών*
- 29 Εις τον στίχον των Αίνων, Κ νύν, ήχος πλ. δ' παρ' Α.Β.Τσικνοπούλου *Ηδη βάπτεται κάλαμος*
Αργή σύνθεση.
- 31 Α.Β.Τ[σικνοπούλου], ήχος βαρύς *Δόξα Πατρί... Της μετανοίας-Και νύν Της σωτηρίας-Τα πλήθη*
- 36 Ευλογητάρια παρ' Ανθ[ίμου] Αρχ[ιδιακόνου], ήχος πλ. α' *Ευλογητός ει Κύριε...Των Αγγέλων*
- 43 Ακολουθία της Λαμπράς, ήχος πλ. α' *Δεύτε λάβετε φως*
Εν συνεχεία όλη η ακολουθία της Αναστάσεως μετά του Κανόνα, του Εξαποστειλαρίου, των Αίνων, των Στιχηρών του Πάσχα του Δοξαστικού και του Εισοδικού.
- 88 Τη Νέα Πέμπτη εσπέρας εις τον Στίχον, δόξα ήχος πλ. α' *Σαλπίσωμεν φιλέορτοι*
- 92 Δοξαστικόν του Θωμά, ήχος πλ. β' *Των θυρών κεκλεισμένων*
Εφεξής τα Ιδιόμελα της εορτής.

- 98 Εἰς τὴν εορτὴν τῶν Χριστοῦ Γέννων Νικολάου Πρωτοψάλτου Σμύρνης, ἦχος α΄
Αὐτρωσιν ἀπέστειλε
- 102 Εἰς τὴν εορτὴν τῶν Θεοφανείων, Νικολάου Πρωτοψάλτου Σμύρνης, ἦχος βαρὺς
Ἐπεφάνη ἡ χάρις
- 106 Εἰς τὴν εορτὴν τοῦ Ευαγγελισμοῦ, Νικ[ο]λ[άου] Π[ρωτοψάλτου] Σ[μύρνης],
ἦχος α΄ *Ἐξελέξατο Κύριος*
- 111 Τῆ Κυριακῆ τῶν Βαΐων παρ[ά] Νικολάου Πρωτοψάλτου Σμύρνης, ἦχος δ΄,
Εὐλογημένος ὁ ἐρχόμενος
- 115 Τοῦ αὐτοῦ, [τῆ Κυριακῆ τοῦ Πάσχα], ἦχος βαρὺς *Σώμα Χριστοῦ*
- 119 Τῆ Κυριακῆ τοῦ Θωμά, Νικολάου Πρωτοψάλτου Σμύρνης, ἦχος α΄ *Ἐπαίνει*
Ἱερουσαλήμ
- 124 Κοινωνικά εἰς Θεομητορικές εορτάς το παρόν Νικολάου Πρωτοψάλτου
Σμύρνης, ἦχος α΄ *Ποτήριον σωτηρίου*
- 128 Ἔτερον τοῦ αὐτοῦ, ἦχος βαρὺς *Ποτήριον σωτηρίου*
- 132 Εἰς τὴν εορτὴν τοῦ τιμίου Σταυροῦ, τοῦ αὐτοῦ Νικολάου Πρωτοψάλτου
Σμύρνης, ἦχος πλ. β΄ *Ἐσημειώθη εφ ἡμᾶς*
- 136 Ἔτερον τοῦ αὐτοῦ, ἦχος πλ. δ΄ *Ἐσημειώθη εφ ἡμᾶς*
- 139 [Κοινωνικό], παρὰ Χριστοπούλου, ἦχος βαρὺς *Αἰνεῖτε*
- 141 [Ανωθύμως], [ἦχος πλ. α΄ πεντάφωνος] Ἄξιον ἐστίν
- 142 [Ανωθύμως], Το λεγόμενον Τουρκιστί Χουσαϊνί (sic) ἐκ τοῦ κάτω Κε Ἄξιον ἐστίν
- 143 Γεωργίου τοῦ Κρητός, ἦχος βαρὺς *Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον*
- 147 Εἰς θεομητορικές εορτάς, Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, ἦχος βαρὺς *Ποτήριον σωτηρίου*
- 152 Εἰς τὴν εορτὴν τοῦ τιμίου Σταυροῦ, Πέτρου Λαμπαδαρίου, ἦχος πλ. α΄ *Ἐσημειώθη εφ*
ἡμᾶς
- 155 Πολυχρονισμός τοῦ Βασιλέως, ἦχος πλ. α΄ *Πολυχρόνιον ποιῆσαι Κύριος ὁ Θεός τον*
εὐσεβέστατον και φιλόχριστον ἡμῶν βασιλέα Γεώργιον τον πρώτον συν τη
εὐσεβεστάτη... Ὀλγα... Κωνσταντίνω... συν τη... συζύγω... Σοφία... εἰς πολλά ἐτη
- 158 Ἦχος πλ. β΄, Κύριε ἐλέησον
Τριπλό, ἐπίσης σε ἦχο πλ. δ΄, β΄ και πλ. α΄. Ἐπειτα σε ἦχο πλ. δ΄ Δόξα σοι Κύριε.

Κατάσταση σχετικά καλή. Δεμένο με χοντρό χαρτόνι επενδυμένο με μαρμαρόκολλα. Ράχη δερμάτινη καφέ. Στο εσωτερικό των εξωφύλλων επικολημένα φύλλα. Φύλλα τετραδίου ριγέ με 18 γραμμές. Υπήρχε αρίθμηση ανά σελίδα 1-160. Τα φύλλα Αγ-Βγ και Γν λευκά. Χαρτί μέτριο. Γραφή μικροῦ μεγέθους, στρογγυλή επιμελημένη. Στίχοι 9 διπλοί. Μελάνι καφέ σκούρο. Τίτλοι, σημαδόφωνα, ενδείξεις κλπ με το ίδιο μελάνι. Στο φύλλο, το επικολημένο στο πρώτο εξώφυλλο, αρχιγράμματα και σημάδια με ερυθρό. Στο πρώτο: Πολυχρόνιον του βασιλέως ἦχος πλ. δ΄, *Πολυχρόνιον ποιῆσαι... βασιλέα Γεώργιον τον πρώτον συν... Ὀλγα και... Κωνσταντίνω... κολοβός*. Το φύλλο ήταν μάλλον το πρώτο του κώδικα, το οποίο μετακινήθηκε κατά την στάχωση. Στου τελευταίου εξωφύλλου: Κύριε ἐλέησον σε ἦχο α΄ και Δόξα σοι Κύριε σε πλ. δ΄, ὅμοια με της σελίδας 160.

10

I. M. Y. Θ. ΠΛΑΤΥΤΕΡΑΣ (χ.α.)

Κατάλογος Σπ. Καρύδη 31
αι. 17^{ος}

χαρτ. 21×15

φύλλα 24

Ακολουθία των Παθῶν, σε ελληνικά και λατινικά
Ἰωάννης ψάλτης Μαρκ[έ]τος - Θεόδωρος Τζιγάλας

1r Στη πάνω ὡα ἡ ἐνδειξη: *ὁ ἐστ(αυ)ρομένος πάγη ομπρός και ἀπό πίσο οι ψάλτες:- μους[ικά]*
Ευρετήριο με τα incipit των περιεχομένων ὕμνων ἢ στίχων και με τις ἀνά φωνή βάσεις για τὴν τετραφωνική τους ἐκτέλεση σε ξεχωριστές γραμμές. Οἱ λατινικοὶ ὕμνοι ἀποδίδονται φωνητικὰ στα ελληνικά. [Ἦχος] πλ. α΄, *Σήμερον κρεμά[ται]*

- Στο κάτω μέρος υπάρχει η ένδειξη: μπάς[ο]-τενόρ[ε]-άλτ[ο]-σοβράν[ο] με οδηγίες για την κάθε φωνή.
- 6r Η σημείωση: *Εκ των του Θεοδώρου του Τζιγάλα Αναγνώστου*
- 6r Ύμνοι των Παθών στην ελληνική και στη λατινική γλώσσα με τη βυζαντινή σημειογραφία, η οποία μοιάζει με τον Κρητικό τύπο γραφής.
[Ηχος πλ.] α΄ Σήμερον κρεμάται
Δίφωνη ανάβαση με φθορά μετά την μαρτυρία.
- 7v Ορώσα σε τον Δημιουργόν
- Παρισταμένη τω Σταυρώ η πάναγνος παρθένος
- 8v Ον αν φιλήσω αυτός εστίν
- 9r Κύριε ελέησον - *Ιν μοντε ολίβετι οραβίτ αντ πατρεμ*
- 9v Αντωραμους τε κριστε
- 10r Κρίστους φακτους εστ
- 10r Μιζερερε μεϊ ντεους σεκουντουμ μαννΐαμ μϊζερϊκορντΐαμ τουαμ
Πάνω από το λατινικό κείμενο το αντίστοιχο ελληνικό: Ελέησόν με ο Θεός
- 13v Ο δε Ιησούς κράξας φωνή μεγάλη
- 14r Νυν η ψυχή μου τετάρακται
- 14v Και φωνήσας φωνή μεγάλη
- 15r Πάτερ εις χείρας σου
- 16r Ο ουν Πιλάτος ήγαγε έξω τον Ιησούν
Στην πάνω ώα η σημείωση: *Ανδρέου ιερέως*
- 16v Ο δε εκατόνταρχος και οι μετ' αυτού
- 17r Πάτερ δόξασόν σου το όνομα
Τα φύλλα 17v και 18r λευκά.
- 18v Της βασιλείας σου αξίωσον ημάς Κύριε - Κύριε ελέησον
- 19r Πιστεύω Κύριε και ομολογώ ότι συ ει ο Χριστός ο υιός του Θεού
- 19v Σήμερον κρεμάται επί ξύλου
Το φ. 20r λευκό.
- 20v Και εγένετο μετά το αιχμαλωτισθήναι τον Ισραήλ
- 22r Νυν εδοξάσθη
Το φ. 22v λευκό.
- 23r Ότε οι ένδοξοι μαθηταί
Αργό μέλος.
- 24v Υποδείξεις ψαλμώδησης για τετράφωνη εκτέλεση του σήμεραν κρεμάται

Κατάσταση σχετικά καλή, με εμφανή τα σημάδια από τη λειτουργική χρήση, σταλάγματα κεριού, λιπαρές κηλίδες. Η φυλλάδα δεμένη με ένα διπλό γκρι χαρτί, ως εξώφυλλο, το οποίο μοιάζει με τα πρόχειρα εξώφυλλα που έχουν και άλλες φυλλάδες της βιβλιοθήκης. Δεν υπήρχε αριθμηση φύλλων. Στην αρχή έχουν κοπεί δύο φύλλα. Τα φύλλα 5v, 17v-18r, 20r και 22v είναι λευκά. Χαρτί λείο και ωχρο. Στα φ. 4, 19, 20, 21 διακρίνεται υδατόσημο με την παράσταση τεσσάρων ημικυκλίων τα οποία σχηματίζουν σταυρό. Επιπλέον υπάρχει αντίσημο με διακριτά τα γράμματα V και G εκατέρωθεν γραμμής που απολήγει σε τριφύλλι. Το ιχνογράφημα του υδατοσήμου μαζί με το αντίσημο οδηγούν στην παράσταση πασχάλιου αμνού, το οποίο χρονολογείται στα 1660 (Τζιβάρια – Καρύδης, 2010). Γραφή καλλιτεχνική, επιμελημένη, όρθια, μάλλον γωνιώδης, με λεπτή γραφίδα. Τα φ. 23 γραμμένα από άλλο χέρι, όπου η γραφή είναι λιγότερο επιμελημένη αλλά ευκρινής. Στο φ. 10v, επάνω από το λατινικό κείμενο, η αρχή του Ν΄ ψαλμού στα ελληνικά από άλλον γραφέα. Ο πρώτος γραφέας γράφει το -ι- και το -υ- με δύο διαλυτικά. Η γραφή της μελωδίας δεν είναι η συνηθισμένη αλλά ιδιότυπη βυζαντινή σημειογραφία με κάποια σημάδια της ευρωπαϊκής, μάλλον πρόκειται για Κρητικού τύπου βυζαντινής μουσικής γραφής. Στίχοι 8 διπλοί. Μελάني καστανό, τα σημαδόφωνα με καφέ σκούρο μελάني και καστανό. Τα φ. 23r-24r με πιο σκούρο μελάني. Καλλιτεχνικά αρχιγράμματα με το ίδιο καστανό μελάني της γραφής. Στο πρώτο εξώφυλλο οι σημειώσεις: γιάκουμο - MATO BURLISMENO, στο verso διάφορα ανθοειδή σχέδια. Στο recto του δευτέρου η σημείωση: *ησιν τενορέ της ψιλιμουδιάς*, το ίδιο χέρι σημείωσε τη λέξη μουσικ(ό) και στο φ. 1r μετά την ένδειξη: *Ο εσταυρωμένος*. Στο verso οι σημειώσεις: *ανιούσαις 31. κατιούσαις 31*. Στο δεύτερο κομμένο φύλλο στην αρχή η ένδειξη: *φιλάδα*. Με βάση το ευρετήριο που προτάσσεται, η σειρά των ύμνων είναι ίδια έως το φ. 15r (και φωνήσας), έπειτα η σειρά διαταράσσεται, δεν υπάρχουν οι ύμνοι με *incipit το νότον μου έδωκα* και η

σαρξ μου ενώ έχουν προστεθεί: της βασιλείας σου αξίωσον, Κύριε ελέησον και Νυν εδοξάσθη. Ο γραφέας άγνωστος, Έλληνας όμως με καλή γνώση και της λατινικής γραφής.

Στο φ. 5r κτητορικό σημείωμα:

Εκ των του Θεοδώρου του Τζιγάλα αναγνώστου.

Στο φ. 16r στο πάνω μέρος η σημείωση:

Ανδρέου ιερέως και στη συνέχεια μία λέξη σβησμένη.

Στο φ. 19r στο κάτω μέρος σχεδίαση πενταγράμμου με νότες.

Στο φ. 24v μετά το τέλος του κειμένου το κτητορικό σημείωμα:

εκ των του Ιωάννου ψάλτου του Μαρκ(έ)του.

11

I. M. Y. Θ. ΠΛΑΤΥΤΕΡΑΣ (χ.α.)

Κατάλογος Σπ. Καρύδη 24

αι. 19^{ος}

χαρτ. 20×13,5

φύλλα 38

Χρυσάνθου. Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν

1r Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής Μουσικής. Συνταχθείσα προς χρήσιν των σπουδαζόντων αυτήν κατά την Νέαν Μέθοδον, παρά Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων Διδασκάλου του θεωρητικού της Μουσικής.

«Τας επιδόσεις ορώμεν γιγνομένας και των τεχνών, και των άλλων απάντων, ου διά τους εμμένοντας τοις καθεστώσιν, αλλά διά τους επανορθούντας, και τολμώντας, αεί τι κινείν των μη καλώς εχόντων» (Ισοκρ. Ευαγόρ. Εγκώμ.)».

Εν Παρισίοις εκ της τυπογραφίας Ριγνιού. Ευρίσκεται δε κατά τον Γαλατάν της Κωνσταντινουπόλεως. Παρά [τω Α.] Κάστρου, τυπογράφω, 1821.

2r Πίναξ των κεφαλαίων

3r Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής Μουσικής

Στο εξής η ύλη όπως στο γνωστό έντυπο θεωρητικό.

32r Σημειώσεις

Ο κώδικας σε πολύ καλή κατάσταση. Δεμένος με χοντρό χάρτινο εξώφυλλο επενδυμένο με μαρμαρόκολλα και ράχη από πράσινο ύφασμα. Δεν υπήρχε αρίθμηση φύλλων. Τα φ. 1v. 2v. 34r-38v λευκά. Χαρτί λεπτό. Γραφή δεξιοκλινής, επιμηκυμένη, τα γράμματα με μεγάλες κεραίες. Χαράκωση με έκτυπες γραμμές. Στίχοι 26. Μελάνι μαύρο. Στο φύλλο 1r με κόκκινο μολύβι σημείωση: 1654. Το χειρόγραφο αναπαράγει το γνωστό έντυπο.

12

I. M. Y. Θ. ΠΛΑΤΥΤΕΡΑΣ (χ.α.)

Κατάλογος Σπ. Καρύδη 88

αι. 19^{ος} τέλη

χαρτ. 20,5×15

φύλλα 22

Μουσική φυλλάδα - Τετράδιο

Νέας Γραφής

1v [Ειρμοί του κανόνα των Χριστουγέννων Πέτρου Πελοποννησίου], ήχος α' Χριστός γεννάται

Με ανορθόδοξη σειρά.

5v Ανοιξαντάρια Γεωργίου Ραιδεστηνού, ήχος πλ. δ' Ανοιξαντός σου την χείρα

12v Ήχος β' Ο μονογενής Υιός

Κολοβός σε πρωτότυπη σύνθεση.
13r Κείμενο με προτάσεις ηθικού περιεχομένου, *Λατρεύεται (sic) τον θεόν*

Άδετα φύλλα χωρίς αρίθμηση. Τα φ. 1r, 3r-4r, 11v-12r, 14v-22r λευκά. Χαρτί υποκίτρινο και η χαράκωση με μολύβι. Στίχοι 10 διπλοί. Γραφή επιμελημένη, μοιάζει με τα χειρόγραφα 7,8 και 9. Μελάνι σκούρο καφέ και κόκκινο.

13

I. M. Y. Θ. ΠΛΑΤΥΤΕΡΑΣ (χ.α.)

Κατάλογος Σπ. Καρύδη 89

ΣΥΛΛΟΓΗ ΣΠΑΡΑΓΜΑΤΩΝ

1.
αι. 19^{ος} χαρτ. 19×14 φύλλα 1

Νέας Γραφής

[Α ν ω ν ύ μ ω ς], [Ηχος βαρύς], Πολυέλεος (;) - αναφέρεται στο Γενέσιο και στα Εισόδια της Θεοτόκου

2.
αι. 19^{ος} χαρτ. 20,5×17 φύλλα 1

Νέας Γραφής

[Α ν ω ν ύ μ ω ς], [Ηχος πλ. α' (;), - απόσπασμα από αργό Χριστός Ανέστη

3.
αι. 19^{ος} χαρτ. 21,5×16 φύλλα 7

Αναστασιματάριον Πέτρου Λαμπαδαρίου

1r Ακέφαλο. Ο δ' ήχος των Αναστασίμων τροπαρίων. Ανορθόδοξο δέσιμο της ύλης που δημιουργεί ακέφαλα και κολοβά τροπάρια.

[Κεκραγάριο], [ήχος δ'], ... εισάκουσόν μου πρόσχερς τη φωνή

Ακολουθεί το: *Κατευθυνθήτω* και το: *Τον ζωοποιόν σου Σταυρόν κολοβό.*

1v Ακέφαλο

[Πασαπνοάριο], ... *αινείτε τον Κύριον εκ των ουρανών*

Ακολουθεί το *Αινείτε* και τα στιχηρά έως το: *Των πατρικών σου κόλπων* που είναι κολοβό.

2v Ακέφαλο

[Νεύσον παραλήσεσι] ... *εις ικεσίαν των σοι πιστών βοώντων*

Ακολουθεί το Απολυτίκιο και το πρώτο τροπάριο της Α' στάσης των καθισμάτων.

3r [Το πρώτο τροπάριο της Β' στάσης των Καθισμάτων], *Ανέστης ως αθάνατος*

Εις τους αίνους Πέ τ ρ ο υ Λ α μ π α δ α ρ ί ο υ , ήχος δ' Πα Πάσα πνοή

Κολοβό, πρόκειται για την αρχή του φύλλου 1v.

3r Ακέφαλο. [Απόστιχα], *Κρεμάμενος επί ζύλου μόνε δυνατέ*

Ακολουθεί το Θεοτοκίον: *Νεύσον παρακλήσεσι κολοβό.*

4v [Εσπέρια Στιχηρά], [*Δεύτε ανυμνήσωμεν*] ... *σει σου μόνε φιλόνηρωπε.* Κολοβό.

Ακολουθούν τα υπόλοιπα στιχηρά και ο στίχος: *Δόξα Πατρί.*

5v [*Τον ζωοποιόν σου Σταυρόν... εαυ*]*τής γαρ ανεκαίνισας...*

Ακέφαλο. Πρόκειται για την συνέχεια του φ. 1γ. Ακολουθούν το επόμενο στιχηρά έως το: *Δεύτε ανυμνήσωμεν* το οποίο είναι κολοβό.

6r [Θεοτοκίον] Και νύν, Ο διά σε θεοπάτωρ

Ακέφαλο. Πρόκειται για συνέχεια της σελίδας 4ν. Ακολουθεί το πρώτο των Αποστίχων.

6v Ακέφαλο. [Στιχηρό], [*Των πατρικών σου κόλπων... ήλθες επί*] γης διά φιλανθρωπίαν. Ακολουθεί το επόμενο στιχηρό: *Θάνατον κατεδέξω* κολοβό.

4.

αι. 19^{ος}

χαρτ. 21,5×16

φύλλα 6

Αναστασιματάριον Πέτρου Λαμπαδαρίου

Συνέχεια από το σπάραγμα 3 - ήχος πλ. α΄

1r [*Ναός και πύλη υπάρχουν... ους έπλασε*] κατ' εικόνα ιδίαν
Ακέφαλο.

Απολυτίκιον *Τον συνάναρχον λόγον*

1v Το πρώτο Κάθισμα της Α΄ Στιχολογίας *Τον Σταυρόν του Κυρίου*

Ακολουθεί το πρώτο Κάθισμα της Β΄ Στιχολογίας κολοβό.

2r [Στιχηρό των Αίνων του δ΄ ήχου: *Που εστίν Ιησούς... την έγερσιν*] οι λίθοι κεκράζονται

Ακολουθεί ο Μακαρισμός: *Δια ξύλου ο Αδάμ*. Πρόκειται για το τέλος του δ΄ ήχου, απλά το φύλλο όπως ήταν γυρισμένο έμοιαζε να αρχίζει όπως παρατίθεται στην καταλογογράφηση. Στην κάτω άα έγχρωμη ζωγραφική παράσταση Καθολικού ανάμεσα σε δύο κυπαρίσσια.

3v Αρχή του πλαγίου πρώτου, ήχος Πα, *Νε Κύριε εκέκραξα*

Ακολουθεί πλήρης η σειρά των Στιχηρών, του Δοξαστικού και των Αποστίχων. Το: *Ναός και πύλη* κολοβό φαινομενικά, αλλά η συνέχειά του είναι στο φ. 1γ, το οποίο, με τον τρόπο που έχει διπλωθεί από τον καιρό το εκπεσόν τετράδιο φαίνεται ως η αρχή του σπαράγματος.

5.

αι. 20^{ος}

χαρτ. 15×10,5

φύλλα 2

Κοινωνικά Αινείτε

1r [Α ν ω ν ύ μ ω ς], Ήχος δ΄ Άγια [*Αιν*]είτε τον Κύριον... ανενα αλληλούια

1v [Α ν ω ν ύ μ ω ς], Ήχος πλ. α΄ *Αινείτε το Κύριον*
Κολοβό.

6.

αι. 20^{ος}

χαρτ. 22×16

φύλλα 2

Κοινωνικά Αινείτε

1r [Α ν ω ν ύ μ ω ς], Ήχος γ΄ [*Αινείτε τον Κύριον*] εκ των ουρανών νανενα αλληλούια

1v [Α ν ω ν ύ μ ω ς], Ήχος δ΄ Άγια *Αινείτε το Κύριον*

2v [Α ν ω ν ύ μ ω ς], Ήχος πλ. α΄ *Αινείτε το Κύριον*
Κολοβό.

7.

αι. 18^{ος}

χαρτ. 21×15

φύλλα 14

Ιδιόμελα του Λαζάρου και Βαΐων – Κανόνας Μ. Δευτέρας

Παλαιάς Γραφής

- 1r [Σάββατο προ των Βαΐων, του Αγίου και Δικαίου Λαζάρου, Εις του Αίνους, Στιχηρά Ιδιόμελα, ήχος α΄], [*Ανάστασις και ζωή των ανθρώπων υπάρχων Χριστέ*] *ως δε Θεός και άνθρωπος*
Πλήρης η σειρά των ιδιομέλων και του Δοξαστικού των Αίνων.
- 4r [Κυριακή των Βαΐων, Εις τον Εσπερινόν, Στιχηρά Ιδιόμελα, ήχος πλ. β΄] *Σήμερον η χάρις του Αγίου Πνεύματος*
Πλήρης η σειρά των Στιχηρών, της Λιτής, των Αποστίχων και των Ιδιομέλων των Αίνων μετά των Δοξαστικών.
- 12r [Τη Κυριακή των Βαΐων εσπέρας, Αποστίχα, ήχος β΄] *Εκ βαίων και κλάδων*
Ακολουθούν τα επόμενα δύο στιχηρά σε ήχο γ΄ *Φοβερόν το εμπειείν και σε ήχο βαρύ Συναγωγή πονηρά.*
- 13v [Εις τον Όρθρον, Κανών Τριωδίου, ωδή α΄, ήχος β΄, ο ειρμός] *Τω την άβατον*
Πλήρης ο Κανών μετά του Κοντακίου.

8.

αι. 19^{ος}

χαρτ. 18,5×13

φύλλα 8

Μουσική Συλλογή Κοινωνικά

Νέας Γραφής

- 1r [Δανιήλ Πρωτοψάλτου], [ήχος α΄] [*Σώμα Χριστού... πηγή*] *ής αθανάτου γεύσασθε*
- 1v [Του Ακαθίστου], [ήχος πλ. δ΄ Νη Το προσταχθέν
Αργό.
- 2v [ήχος πλ. δ΄] Θεός Κύριος
Αργό. Το φ. 3v κενό.
- 4r Πέτρου Λαμπαδαρίου, ήχος πλ. δ΄ Νη, Εις μνήμας αγίων *Εις μνημόσυνον*
- 5v [Α ν ο ν ύ μ ω ς], [Της Αναλήψεως], [ήχος δ΄] [*Ανέβη ο Θεός εν αλ*] *αλαγμώ*
- 6v [Α ν ο ν ύ μ ω ς], Τη αγία και μεγάλη Κυριακή του Πάσχα, ήχος α΄ *Σώμα Χριστού*
Κολοβό.

9.

αι. 19^{ος}

χαρτ. 17×13

φύλλα 13

Κοινωνικά Αινείτε

Δανιήλ πρωτοψάλτου - Νέας Γραφής

- 1r Κοινωνικά Αινείτε, των Κυριακών, στάσις α΄ παρά Δανιήλ Πρωτοψάλτου, κοινωνικόν α΄, ήχος α΄ *Αινείτε τον Κύριον*
Πλήρης η σειρά. Τα των ήχων γ΄ και πλ. δ΄ κολοβά και του δ΄ ακέφαλο. Το τελευταίο φύλλο κομμένο στο κάτω μέρος.

14

I. M. ΠΑΛΑΙΟΚΑΣΤΡΙΤΣΑΣ 96

αι. 19^{ος}

χαρτ. 14,9×21,6

φύλλα Α΄ + σ. 254 + β

Αναστασιματάριον Πέτρου Βυζαντίου

Νέας Γραφής

- Ar Κτητορικό σημείωμα: *Μουσικό βιβλίο Υπάρχον του Μοναχού Γαβριήλ από χωρίον λάκωνες και διαμένων εις Μονήν Παλαιοκαστρί(τσας)*
- 1 Αναστασιματάριον Πέτρου Πελοποννησίου, ήχος α' *Κύριε εκέκραζα*
Πλήρης η σειρά.
- 31 Αρχή του δευτέρου ήχου Πέτρου Πελοποννησίου, ήχος β' *Κύριε εκέκραζα*
Πλήρης η σειρά.
- 60 Αρχή του τρίτου ήχου Πέτρου Πελοποννησίου, ήχος γ' *Κύριε εκέκραζα*
Πλήρης η σειρά.
- 87 Αρχή του τετάρτου ήχου [Πέτρου] Πελοποννησίου, ήχος δ' *Κύριε εκέκραζα*
Πλήρης η σειρά.
- 117 Αρχή του πλαγίου πρώτου ήχου Πέτρου Πελοποννησίου, ήχος πλ. α' *Κύριε εκέκραζα*
Πλήρης η σειρά. Επίτιτλο κόσμημα στην δεξιά ώα. Άνθος.
- 149 Αρχή του πλαγίου δευτέρου ήχου Πέτρου Πελοποννησίου, ήχος πλ. β' *Κύριε εκέκραζα*
Πλήρης η σειρά. Αρχίγραμμα έντεχνο.
- 178 Αρχή του βαρέως ήχου Πέτρου Πελοποννησίου, ήχος βαρύς *Κύριε εκέκραζα*
Πλήρης η σειρά. Αρχίγραμμα έντεχνο.
- 205 Αρχή του πλαγίου τετάρτου ήχου Πέτρου Βυζαντίου, ήχος πλ. δ' *Κύριε εκέκραζα*
Πλήρης η σειρά.
- 232 Τα ένδεκα Εωθινά, ήχος α' *Εις το όρος*
Πλήρης η σειρά.
- 250 Τιμιωτέραι κατ' ήχον, ήχος α' *Την τιμιωτέραν*
Πλήρης η σειρά.
- 254 Τέλος

Ο κώδικας σε πολύ καλή κατάσταση. Δεμένος με χοντρό χάρτινο εξώφυλλο, επενδυμένο με μαρμαρόκολλα με μαύρες και ωχρές μαρμαρυγές. Ράχη δερμάτινη μαύρη. Αρίθμηση σελίδων, προϋπήρχε. Χαρτί σκληρό, στιλπνό, κίτρινο με υδατόσημο δικέφαλο αετό στη σελίδα 90-91 που διαφαίνεται στις εσωτερικές πάνω γωνίες των φύλλων. Γραφή επιμελημένη. Στίχοι 15 διπλοί. Μελάni κόκκινο και μαύρο. Κτήτορας ο μοναχός Γαβριήλ από το χωριό Λάκωνες της Κέρκυρας. Γραφέας άδηλος.

15

I. M. ΠΑΛΑΙΟΚΑΣΤΡΙΤΣΑΣ 144

1894-1903 χαρτ. 11,5×16,6 φύλλα Α' - Β'+ 102 [+α'-δ'+56] + α'

Αναστασιματάριον Πέτρου Βυζαντίου – Έντυπο του 1821, Χρυσάνθου.
Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν
Νέας Γραφής - Ανορθόγραφο

- 1r Κτητορικό σημείωμα στην πάνω ώα του φύλλου: *Προκόπιος ιερομόναχος Δόϊκας από χωρίον Μάρμαρον και κάτοικος εις την ιεράν ταύτην Μονήν Υ. Θ. Παλαιοκαστρίτσα(ς). Οκτωβρίου 18 1903 (·)*
[Αναστασιματάριον Πέτρου Πελοποννησίου, ήχος α'] *Κύριε εκέκραζα*
Πλήρης η σειρά. Προτάσσονται τα Πασαπνοάρια και μετά τα Κεκραγάρια.
- 12r Αρχή του δευτέρου ήχου κεκραγάριον Πέτρου Πρωτοψάλτου τα δε στιχηρά Πέτρου Λαμπαδαρίου, ήχος β' *Κύριε εκέκραζα*
Πλήρης η σειρά.
- 23v Αρχή του τρίτου ήχου το κεκραγάριον Πέτρου Βυζαντίου, ήχος γ' *Κύριε εκέκραζα*
Πλήρης η σειρά.
- 34r Αρχή του τετάρτου ήχου κεκραγάριον Πέτρου Βυζαντίου, ήχος δ' *Κύριε εκέκραζα*
Πλήρης η σειρά.
- 47r Αρχή του πλαγίου πρώτου ήχου κεκραγάριον Πέτρου Βυζαντίου, ήχος πλ. α' *Κύριε εκέκραζα*

- Πλήρης η σειρά.
60v Αρχή του πλαγίου δευτέρου ήχου κεκραγάριον Πέτρου Βυζαντίου, ήχος πλ. β' *Κύριε εκέκραζα*
Πλήρης η σειρά.
72r Αρχή του βαρέως ήχου κεκραγάριον Πέτρου Βυζαντίου, ήχος βαρύς *Κύριε εκέκραζα*
Πλήρης η σειρά.
81v Αρχή του πλαγίου τετάρτου ήχου κεκραγάριον Πέτρου Βυζαντίου, ήχος πλ. δ' *Κύριε εκέκραζα*
Πλήρης η σειρά.
91r Εξαποστειλάρια αναστάσιμα και τα ένδεκα (ια') εωθινά, ήχος β' *Άγιος Κύριος ο Θεός ημών*
Πλήρης η σειρά των Εωθινών δοξαστικών. Μόνο το α' εξαποστειλάριο.
103r Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων, Παρίσι 1821
Το έντυπο της Εισαγωγής του Χρυσάνθου συνημμένο στο χειρόγραφο. Στη σελίδα δ' του θεωρητικού η κτητορική επιγραφή: *Ετούτο το βυβλίον υπάρχη του Προκοπίου μοναχού 1894*

Ο κώδικας σε πολύ καλή κατάσταση. Δεμένος με χοντρό χάρτινο εξώφυλλο, επενδυμένο με μαρμαρόκολλα με μαύρες και πορφυρές μαρμαρυγές. Ράχη σκληρή δερμάτινη μαύρη με πέντε σειρές χρυσά έκτυπα κοσμήματα. Αρίθμηση σελίδων, προϋπήρχε. Χαρτί λείο σκληρό, ωχρό και σε πολλά φύλλα λερωμένο με κηλίδες και υγρασία. Γραφή απλή αλλά επιμελημένη. Στίχοι 12 διπλοί. Μελάνι κόκκινο και μαύρο. Κτήτορας ο [ιερο]μόναχος Προκόπιος Δόικας από το χωριό Μάρμαρο στα 1894. Γραφέας άδηλος.

16

I. M. ΑΓΙΩΝ ΘΕΟΔΩΡΩΝ

Κατάλογος Σπ. Καρύδη 9

αι. 20^{ος}

χαρτ. 19,5×14,5

φύλλα 40

Τετράδιο - Δοξαστάριον Πέτρου Πελοποννησίου
Νέας Γραφής

- 1r Δοξαστικά μελοποιηθέντα παρά Πέτρου του Πελοποννησίου. Μην Σεπτέμβριος. Εις την Α'. Αρχή της Ινδίκτου και μνήμη του οσίου πατρός ημών Συμεών του Στυλίου. Δόξα, ήχος πλ. β' Πα, *Θεία χάρις απηώρητο*
Η ύλη του εντύπου Δοξασταρίου έως και τον μήνα Νοέμβριο (Αγίου Ανδρέου).

Το κείμενο γραμμένο σε τετράδιο ριγέ 40 φύλλων, χωρίς αρίθμηση. Το φ. 40v λευκό, στο εξώφυλλο η ετικέτα: *Μουσική Δοξαστικά Από 1^{ης} Σεπτεμβρίου*. Γραφέας η μοναχή Πελαγία (από προφορική μαρτυρία την νυν ηγουμένης).

17

I. M. ΑΓΙΩΝ ΘΕΟΔΩΡΩΝ

Κατάλογος Σπ. Καρύδη 10

αι. 20^{ος}

χαρτ. 19,5×14,5

φύλλα 36

Τετράδιο - Δοξαστάριον Πέτρου Πελοποννησίου
Νέας Γραφής

1r Μην Νοέμβριος συνέχεια της εορτής του Αποστόλου Ανδρέου. Εις τον στίχον. Δόξα, ήχος γ΄
Πα *Τον συναίμονα Πέτρου*
Η ύλη του εντύπου Δοξασταρίου έως και τον μήνα Δεκέμβριο (Αγίου Στεφάνου).

Το κείμενο γραμμένο σε τετράδιο ριγέ 40 φύλλων, χωρίς αρίθμηση. Τα φ. 31v-32r και 36v λευκά. Γραφέας ο ίδιος του προηγούμενου.

18

I. Μ. ΑΓΙΩΝ ΘΕΟΔΩΡΩΝ

Κατάλογος Σπ. Καρύδη 11

αι. 20^{ος} χαρτ. 19,5×14,5 φύλλα 40

Τετράδιο - Δοξαστάριον Πέτρου Πελοποννησίου
Νέας Γραφής

1r Δεκεμβρίου 27. Του αγίου Πρωτομάρτυρος και Αρχidiaκόνου Στεφάνου. Εις τον στίχον.
Δόξα, ήχος πλ. β΄ Πα *Πρώτος εν μάρτυσιν εδείχθης*
Η ύλη του έντυπου Δοξασταρίου έως και τον μήνα Μάρτιο (Ευαγγελισμού).

Το κείμενο γραμμένο σε τετράδιο ριγέ 40 φύλλων, χωρίς αρίθμηση. Τα φ. 31v-32r και 36v λευκά. Στο εξώφυλλο η ετικέτα: *Μουσική Δοξαστικά Δεκεμβρίου* Γραφέας ο ίδιος του προηγούμενου.

19

I. Μ. ΑΓΙΩΝ ΘΕΟΔΩΡΩΝ

Κατάλογος Σπ. Καρύδη 12

αι. 20^{ος} χαρτ. 19,5×14,5 φύλλα 40

Τετράδιο - Δοξαστάριον Πέτρου Πελοποννησίου
Νέας Γραφής

1r Μην Μάρτιος. Συνέχεια της εορτής του Ευαγγελισμού. Εις τον στίχον. Δόξα και Νυν, ήχος τέταρτος δ΄ Πα *Σήμερον χαράς ευαγγέλια*
Η ύλη του υπολοίπου εντύπου Δοξασταρίου έως και τον μήνα Αύγουστο (Προδρόμου).

Το κείμενο γραμμένο σε τετράδιο ριγέ 40 φύλλων, χωρίς αρίθμηση. Γραφέας ο ίδιος του προηγούμενου.

20

I. Μ. ΑΓΙΩΝ ΘΕΟΔΩΡΩΝ

Κατάλογος Σπ. Καρύδη 18

αι. 20^{ος} χαρτ. 20,5×15 φύλλα 28

Τετράδιο - Χερουβικά
Νέας Γραφής

1r [Χερουβικά] [Θεοδώρου Φωκαέως], Χερουβικόν ήχος α΄, *Οι τα χερουβίμ*

Πλήρης η σειρά.

Άδετα φύλλα από ριγέ τετράδιο. Χαρτί υποκίτρινο λεπτό, ριγωμένο με μολύβι. Μελάνι μωβ. Τα φ. 20r-21r λευκά.

21

**ΜΟΥΣΕΙΟ 21¹⁵ ΕΦΟΡΕΙΑΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ –
ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΕΡΚΥΡΑΣ**

αι. 13^{ος}αι.

Ευαγγελιστάριο¹
Περγαμηνή

22²

ΑΡΧΕΙΟ ΠΟΤΑΜΟΥ ΚΕΡΚΥΡΑΣ

1798

χαρτί

φύλλα 1

Ληξιαρχικές πράξεις Εκκλησιών του Ποταμού Κερκύρας, Φάκελος Γ
275 (Ποταμού), φύλλο 263

Μουσικό κείμενο στην δεξιά όα του χειρογράφου: Ἦχος β' (ή βαρύς ίσως) *Επίβλεπον επ' εμέ και
ελέησόν με*

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

(Τζιβάρα - Καρύδης, 2010). Π. Τζιβάρα – Σ. Καρύδης, *Η βιβλιοθήκη της Μονής Παλτυτέρας Κερκύρας, Χειρόγραφα-Έντυπα-Αρχείο*, Αθήνα 2010, σ. 179.

(Τζιβάρα - Καρύδης, 2010). Π. Τζιβάρα – Σ. Καρύδης, *Η βιβλιοθήκη της Μονής Παλτυτέρας Κερκύρας, Χειρόγραφα-Έντυπα-Αρχείο*, Αθήνα 2010, σ. 195.

¹ Πρόκειται για περγαμινό Ευαγγελιστάριο του 13^{ου} αιώνας με εκφωνητική σημειογραφία για το οποίο όμως έως και την παρούσα περίοδο έκδοσης του καταλόγου στα Πρακτικά του 2^{ου} Διεθνούς Συνεδρίου του Τομέα Ψαλτικής της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου, δεν κατάφερα να λάβω την ποθητή άδεια από τους υπευθύνους της 21¹⁵ Εφορείας παρά τα όποια επανειλημμένα αιτήματα κατά την φοιτητική μου περίοδο στην Κέρκυρα, αλλά και τις μετέπειτα επισκέψεις μου, για λόγους πέραν της θελήσεώς μου

² Δεν σημειώθηκαν οι διαστάσεις και η ποιότητα του χαρτιού, καθώς η πληροφορία για την ύπαρξη και η παρατιθέμενη φωτογραφία στο παράρτημα προέρχονται από φοιτητική εργασία κατατιθεμένη στην βιβλιοθήκη του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου και όχι από επιτόπια έρευνα.

Άγνωστα Ίδιόμελα έπιγραφόμενα Πέτρου Βυζαντίου. Σκέψεις, Προοπτικές και Προτάσεις μέ άφορμή τόν έντοπισμό τους.¹

Μιχαήλ Στρουμπάκης

Πατριαρχική Ανώτατη Έκκλησιαστική Ακαδημία Κρήτης

m.stroumbakis@gmail.com

Περίληψη: Στο χφ. Βιβλ. Χίου 181 τρία ιδιόμελα για την έορτή του Αγίου Πνεύματος σέ ήχο δ', έπιγράφονται μέλος Πέτρου Βυζαντίου. Ο έντοπισμός τους από τόν γράφοντα και ή έκδοσή τους στο Πεντηκοστάριο Ραιδεστηνού 1886 υπό τó όνομα Πέτρου Λαμπαδαρίου ύπήρξε ή άφορμή για τη βαθύτερη διερεύνηση του θέματος τής πατρότητος τών έν λόγω ιδιομέλων. Ύστερα από έρευνα τής χειρογράφου παραδόσεως, οί ένδείξεις μās όδηγούν στο πρόσωπο του Πέτρου Βυζαντίου. Η σημασία του έντοπισμού τών ιδιομέλων Πέτρου του Βυζαντίου ύπερβαίνει αυτόν καθ' έαυτόν τόν έντοπισμό τους, και εκτείνεται στις θεματικές και συζητήσεις που δύναται νά “άνοιχθοΰν” για την ιστορία, τη μορφολογία και την έργογραφία τής βυζαντινής έκκλησιαστικής μουσικής καθώς ή πρόταση για συστηματικότερη ένασχόληση με την έργογραφία τών άνά έποχή μελουργών δύναται νά έπανατεθεί σέ μία σύγχρονη έποχή, καθ' όλα προετοιμασμένη ν' άγκαλιάσει τη μελουργική παραγωγή του βυζαντινού και νεώτερου έλληνισμού.

1. Ο κώδικας 181 τής Δημόσιας Βιβλιοθήκης Χίου «Ο Κοραΐς».

Ο κώδικας no 181 τής Δημόσιας Βιβλιοθήκης Χίου «Ο Κοραΐς» είναι ένα Δοξαστάριο του Ίακώβου Πρωτοψάλτου² (είκόνα no 1). Γράφτηκε στα τέλη του 18^{ου} αιώνα και έκ πρώτη

¹ Έπιθυμώ νά εύχαριστήσω θερμά όσους συνέβαλαν στην πραγματοποίηση τής παρούσας έρευνας και κατά πρώτον τη Διεύθυνση τής Δημόσιας Βιβλιοθήκης Χίου «Ο Κοραΐς» για την άδεια φωτογράφησης τμημάτων του κώδικα no 181, ό όποιος στάθηκε ή άφορμή για την ένασχόλησή μου με τó συγκεκριμένο θέμα. Έπιθυμώ, έπίσης, νά εύχαριστήσω την Ί. Μ. Ιβήρων και τους άγαπητούς συναδέλφους κ. Θωμά Αποστολόπουλο, Άναπλ. Καθηγητή του Τμ. Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και κ. Έμμανουήλ Γιαννόπουλο, Έπίκ. Καθηγητή του Τμ. Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, για την εύγενή παραχώρηση φωτογραφιών έκ τών κωδίκων Ίβηρ. 996 και Βιβλ. Σίμωνος Καρᾶ 93.

² Περί του Ίακώβου Πρωτοψάλτου, βλ. ένδεικτική βιβλιογραφία, Γ. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί εις την ιστορίαν τής παρ' ήμίν Έκκλησιαστικής Μουσικής και οί από τών Αποστολικών χρόνων ἄχρι τών ήμερῶν ήμῶν άκμάσαντες έπιφανέστεροι μελωδοί, ύμνογράφοι, μουσικοί και μουσικολόγοι*, Έν Αθήναις Τυπογραφείον και Βιβλιοπωλείον Κουσουλίνου και Αθανασιάδου παρά τῶ ναῶ τών Αγίων Θεοδώρων, 1890 (φωτο - άναστατική έκδοση από τις έκδόσεις Κουλτούρα με άρ. 2, Αθήνα 1977), σ. 315-316· Γρ. Στάθης, «Ίάκωβος Πρωτοψάλτης ό Βυζάντιος (†23 Απριλίου 1800)», στο *Κύκλος Έλληνικής Μουσικής. Οί ήχοι τ' οΰρανοῦ. Αγιορείτες μελουργοί «παλαιοί τε και νέοι». Μελουργοί του 18^{ου} αιώνα. Πέτρος Λαμπαδαρίου ό Πελοποννήσιος - Ίάκωβος Πρωτοψάλτης ό Βυζάντιος*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1996, σ. 36 - 45· Γρ. Στάθης, «Ίάκωβος Πρωτοψάλτης ό Βυζάντιος († 23 Απριλίου 1800)», *ΕΕΘΣΠΑ* 32 (1997), 317 - 334· Μ. Χατζηγιακουμής, Η έκκλησιαστική μουσική του Έλληνισμού μετά την Άλωση (1453-1820), Σχεδιάγραμμα ιστορίας, Κέντρον Έρευνών & Έκδόσεων, Αθήνα 1999, σ. 83-84· Fl. Kiritikou, “Accepting or Rejecting liturgical rules in the Ecumenical Patriarchate of Constantinople in the 18th century. Attempts at Notational Reform: The case of Agaprios Paliermos and Jacob the Protopsaltes”, *Musicology Papers* 28, iss. 2 (2013), 46-59.

ὄψεως ἀποτελεῖ ἓνα τυπικὸ Δοξαστάριο.¹ Προσεκτικῆ, ὅμως, παρατήρηση μᾶς ὀδηγεῖ ἀναπόφευκτα στὸ νὰ ἀναθεωρήσουμε τὴν πρώτη μας εἰκόνα.² Ἡ ἔνταξη στὸ ἴδιο χειρόγραφο τῶν Κεκραγαρίων καὶ Ἑωθινῶν Ἰακώβου Πρωτοψάλτου καθὼς καὶ ἄλλων στιχηραρικῶν μελῶν δύο ὁμωνύμων καὶ σχεδὸν σύγχρονων μουσικῶν, τοῦ Πέτρου Λαμπαδαρίου καὶ Πέτρου Βυζαντίου, ἐνισχύει τὴν ἄποψη ὅτι ὁ κώδικας δὲν εἶναι ἓνα ἀμιγῆς δοξαστάριο Ἰακώβου. Μᾶλλον μᾶς κατευθύνει πρὸς τὴν περίπτωση τῆς συλλογῆς στιχηραρικῶν μελῶν μὲ τὸ κύριο βᾶρος νὰ κατέχει τὸ ἔργο τοῦ Ἰακώβου. Οἱ συνθέσεις Πέτρου Λαμπαδαρίου ἀφοροῦν τὸ δοξαστικὸ Ἀποστίχων τοῦ Ὁρθροῦ τῆς μεγάλης Τετάρτης «Κύριε ἢ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις», τὸ Δοξαστικὸ τῶν Ἀποστίχων τῶν Αἰνῶν τῆς μεγάλης Παρασκευῆς «Κύριε ἀναβαίνοντός σου ἐν τῷ Σταυρῷ», ἐνῶ τὰ τρία ἰδιόμελα τοῦ ἔσπερινοῦ τῆς ἑορτῆς τοῦ Ἁγίου Πνεύματος «Παράδοξα σήμερον κ.λπ.» ἐπιγράφονται ὡς μέλος Πέτρου Βυζαντίου. Αὐτὰ τὰ ἰδιόμελα θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν στὴν παρούσα εἰσήγησή μας.

1.1 Τὰ ἰδιόμελα «Παράδοξα σήμερον».

Τὰ ἰδιόμελα καταγράφηκαν ἐμβόλιμα στὴν ἐνότητα τοῦ Πεντηκοσταρίου καὶ μεταξὺ τῶν δοξαστικῶν τοῦ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου ποὺ ἀφοροῦν στὴν ἑορτὴ τῆς Πεντηκοστῆς καὶ κατόπιν τοῦ Ἁγίου Πνεύματος. Εἶναι γραμμένα στὴν ἐξηγητικὴ σημειογραφία καὶ τὸ γένος μελοποιίας τους εἶναι τὸ νέο ἀργὸ στιχηραρικὸ³ (εἰκόνα no 2). Καταλαμβάνουν τὰ φφ. 114ν καὶ 115r, ἐνῶ ἀκολουθεῖ ἓνα τέταρτο ἀνεπίγραφο ἰδιόμελο δοξαστικὸ «Βασιλεῦ οὐράνιε», ποὺ μᾶλλον πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ στὸν Πέτρο Λαμπαδάριο.⁴ Ἰδιαίτερη σημασία κατέχει τὸ ἐπίτιτλο σημειώμα τῶν ἰδιομέλων: «Τῇ αὐτῇ Κυριακῇ τῆς Πεντηκοστῆς ἐσπέρας ψάλλονται ταῦτα τὰ σύντομα, σύνθεση κὺρ Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Βυζαντίου ἤχος δ' *Παράδοξα σήμερον κλπ.*».

Τὸ ἐπίτιτλο σημειώμα, ὅπως διατυπώνεται εἶναι οὕτως ἢ ἄλλως σαφές. Θὰ ἤθελα, ὡστόσο, νὰ σχολιάσω κάποια ἰδιαίτερα σημεία τοῦ σημειώματος. Καὶ πρῶτον τὸ σημεῖο: «Τῇ αὐτῇ Κυριακῇ τῆς Πεντηκοστῆς ἐσπέρας». Ἐδῶ ὁ γραφέας μᾶς ἐνημερώνει ὅτι τὰ ἐν λόγῳ ἰδιόμελα μελοποιήθηκαν γιὰ νὰ ψάλλονται σὲ συγκεκριμένη Ἀκολουθία, τουτέστιν τὸν ἔσπερινο τῆς ἑορτῆς τοῦ Ἁγίου Πνεύματος. Ὁ σχολιασμός ἀποκτᾶ ἰδιαίτερη σημασία δεδομένου ὅτι τὰ ἰδιόμελα «Παράδοξα σήμερον» ψάλλονται καὶ στὸν Ὁρθρο τῆς ἑορτῆς τῆς

¹ Βλ. Ἀγ. Τσελίκας, «Τὰ βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ χειρόγραφα τῆς βιβλιοθήκης τῆς Χίου " Ὁ Κораῆς"», *Χιακὰ Χρονικά* 14 (1984), 81-82.

² Ἡ διαπίστωσή μας προήλθε κατὰ τὴν αὐτοψία τοῦ κώδικα καί, βέβαια, κατὰ τὴ διάρκεια τῆς σύνταξης τοῦ *Ἀναλυτικοῦ Περιγραφικοῦ Καταλόγου τῶν Μουσικῶν Χειρογράφων τῆς Δημόσιας Βιβλιοθήκης Χίου «Ὁ Κораῆς»*, ὁ ὁποῖος τελεῖ ὑπὸ ἔκδοση καὶ ἐλπίζομε σύντομα νὰ ἰδεῖ τὸ φῶς τῆς δημοσιότητας.

³ Γιὰ τὴν κατάταξη τῶν γενῶν μελοποιίας, βλ. Γρ. Θ. Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς Ἁγίου Ὁρος. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς, τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους*, τ. Α' [Μονὲς Ξηροποτάμου, Δοχειαρίου, Κωνσταντινίου], IBM, Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἀθῆνα 1975, σ. κδ'-λ'. βλ. καὶ Γρ. Θ. Στάθης, *Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας*, IBM, Μελέται 3, β' ἔκδ., Ἀθῆνα 1992, σ. 45-47· Ὁ ἴδιος, «Προσδιορισμὸς τῶν Γενῶν τῆς Βυζαντινῆς Ψαλτικῆς Μελοποιίας» *στα Πρακτικὰ τοῦ Β' Διεθνoῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ «Θεωρία καὶ Πράξις τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης: Τὰ Γένη καὶ εἶδη τῆς Βυζαντινῆς Ψαλτικῆς Μελοποιίας»*, IBM, Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἀθῆνα 2006, σ. 55-70.

⁴ Τοῦτο προέκυψε ἀπὸ τὴ σύγκριση τῆς ἐκδεδομένης ἐξήγησις τοῦ μέλους στὸ *Δοξαστάριο Πέτρου Πελοποννησίου* 1835, σ. 281-282 καὶ τοῦ κειμένου τῆς πρωτότυπης σημειογραφίας στὸν κώδικα Βιβλ. Χίου 181, φ. 115r-v.

Πεντηκοστής.¹ Ἐπομένως, τὸ σημεῖωμα ἀποκλείει τὴν ψαλμώδηση τῶν ἰδιομέλων στὴν Ἀκολουθία τοῦ Ὁρθρου.

Αὐτὴ ἡ παρατήρηση ἀποκτᾶ νόημα, ὅταν συσχετισθεῖ μὲ τὸ παρακάτω σημεῖο: «ψάλλονται ταῦτα τὰ σύντομα». Τὰ ἰδιόμελα, ἂν καὶ εἶναι μελοποιημένα στὸ νέο ἀργὸ στιχηραρικὸ μέλος, χαρακτηρίζονται ἀπὸ τὸ γραφέα ὡς «σύντομα». Εἶναι προφανές ὅτι ἡ ἔννοια τοῦ «σύντομου» δὲν πρέπει νὰ ἐρμηνευθεῖ βάσει τῶν νεομεθοδικῶν προϋποθέσεων ἐρμηνείας, πολλῶν δὲ μᾶλλον ὅταν ἀκόμη καὶ ὁ θεωρητικὸς τοῦ Νέου Συστήματος, Χρῦσανθος ὁ ἐκ Μαδύτων, δὲν διαχωρίζει τὸ Στιχηραρικὸ Γένος σὲ σύντομο ἢ ἀργό, ἀλλὰ μόνο σὲ παλαιὸ καὶ νέο.² Σύμφωνα μὲ τις νεώτερες προϋποθέσεις ἐρμηνείας λίγων δεκαετιῶν μετὰ τὴ συγγραφή τοῦ κώδικα, «σύντομα» μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν τὰ ἰδιόμελα τῆς ἰδίας ἐορτῆς ποὺ ἐκδόθηκαν κατὰ τὸ ἔτος 1831 (εἰκόνα no 3) ἀπὸ τὸν Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα σὲ μέλος Μανουὴλ Πρωτοψάλτου ἐπιγραφόμενα: «Ἰδιόμελα τῶν Αἰνῶν εἰς μέλος Εἰρμολογικόν, ἦχος δ' (λέγετος)».³ Ὁ χαρακτηρισμὸς τοῦ χειρογράφου «σύντομα» ἀσφαλῶς δὲν ἀναφέρεται σὲ μιὰ παρόμοια μελοποίηση, ὅπως ἡ προαναφερθεῖσα, ἀλλὰ μᾶς ὑποχρεώνει νὰ ἀποδεχθοῦμε τὴν ὕπαρξη ἀργῶν ἰδιομέλων, ἀργότερων φυσικὰ τοῦ νέου ἀργοῦ στιχηρατικοῦ μέλους, καὶ τὰ ὅποια ὀφείλουμε νὰ ἀναζητήσουμε στὰ ἐν χρήσῃ στιχηράρια αὐτῆς τῆς ἐποχῆς, ἰδίως ἐκεῖνο τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν.⁴ Εἶναι γνωστὸ ὅτι τὸ Στιχηράριο τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν ἀντιγράφεται καὶ διαδίδεται στὴν πρωτότυπὴ του σημειογραφία ἀκόμα καὶ μέχρι τὴν πρώτη εἰκοσαετία τοῦ 19^{ου} αἰ.,

¹ Ἡ αὐτὴ λειτουργικὴ πράξις ἰσχύει μέχρι καὶ σήμερα, πρβλ. τὰ *Πεντηκοστάρια* τῆς ἐποχῆς μελοποίησης τῶν ἰδιομέλων, *Πεντηκοστάριον* Ἐνετίησιν 1778, σ. 216· *Πεντηκοστάριον* Ἐνετίησιν 1793, σ. 216 καὶ τὰ ἐν χρήσει Πεντηκοστάρια μετὰ τὴν ἐπεξεργασία τοῦ Βαρθολομαίου Κουτλουμουσιανοῦ τοῦ Ἰμβρίου. Περὶ τοῦ ἐντύπου Πεντηκοσταρίου καὶ τῆς ἐκδοτικῆς ἐξέλιξής του, βλ. Ἰω. Μεσολωρᾶς, *Τὸ ἔντυπο Πεντηκοστάριο καὶ ἡ ἐκδοτικὴ ἐξέλιξίς του: συμβολὴ στὴν ἱστορία τοῦ Ὁρθόδοξου Ἑλληνικοῦ Λειτουργικοῦ βιβλίου*, Ἐθνικὸν καὶ Καποδιστριακὸν Πανεπιστήμιον Ἀθηνῶν, Σχολὴ Θεολογικῆ. Τμῆμα Θεολογίας, Ἀνέκδοτη Διδακτορικὴ Διατριβή, Ἀθήνα 2003.

² Βλ. Χρῦσανθος (Ἀρχιεπ. Δυρραχίου), *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς συνταχθὲν μὲν παρά Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Δυρραχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων ἐκδοθὲν δὲ ὑπὸ Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου διὰ φιλοτίμου συνδρομῆς τῶν ὁμογενῶν*. Ἐν Τεργέστη ἐκ τῆς τυπογραφίας Μιχαὴλ Βάϊς (Michele Weis), 1832, (φωτο-ἀναστατικὴ ἐπανεκδόση Ἐκδόσεις Κουλτούρα 1977), σ. 179.

³ *Συλλογὴ Ἰδιομέλων καὶ Ἀπολυτικίων καὶ ἄλλων τινῶν μελῶν τῶν Δεσποτικῶν καὶ Θεομητορικῶν ἐορτῶν καὶ τῶν ἐορταζομένων Ἁγίων τοῦ ὄλου ἐνιαυτοῦ τοῦ τε Τριωδίου καὶ Πεντηκοσταρίου*, μελισθέντων παρὰ Μανουὴλ Πρωτοψάλτου ὡς ψάλλονται ἐν τῇ τοῦ Χριστοῦ Μεγάλῃ Ἐκκλησίᾳ, Καὶ ἐκδοθέντων παρὰ Π. Χαρίση, καὶ Θ. Π. Παράσχου. Μεταφράσει καὶ ἐπιστάσια τοῦ Διδασκάλου Χουρμούζιου Χαρτοφύλακος. Ἐν τῇ Τυπογραφίᾳ Ἰσὰκ Δὲ Κάστρο καὶ Υἱοί. 1831. φωλα', σ. 292-295.

⁴ Περὶ τοῦ βίου καὶ τοῦ ἔργου τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν, βλ. ἐνδεικτικὰ Γρ. Στάθης, «Γερμανὸς Ἀρχιερεὺς Νέων Πατρῶν. Ὁ Βίος. Τὸ ἔργο», στὸ *Μελοῦργοι τοῦ 19^{ου} αἰῶνα: Παναγιώτης Χρυσάφης ὁ Νεὸς καὶ Πρωτοψάλτης· Γερμανὸς Ἀρχιερεὺς Νέων Πατρῶν· Μπαλάσης Ἰερεὺς καὶ Νομοφύλαξ· Πέτρος Μπερεκέτης ὁ Μελωδός*, Κύκλος Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, Ἐκδόση Ὁργανισμὸς Μεγάλου Μουσικῆς Ἀθηνῶν, Ἀθήνα 1995, σ. 33-41· Μ. Χατζηγιακουμῆς, *ὄπ.π.*, σ. 44-46· Ion Croitoru, «Τὸ ζήτημα τῆς παραμονῆς καὶ τῆς δράσεως τοῦ Μητροπολίτη Νέων Πατρῶν (Υπάτης) Γερμανοῦ στὴ Ρουμανικὴ χώρα (Οὐγγροβλαχία)», *Πρακτικὰ Πανελληνίου Συνεδρίου: Ἡ Ὑπάτη στὴν ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία, τὴν ἐκκλησιαστικὴ τέχνη καὶ τὸν ἑλλαδικὸ μοναχισμό*, Ἰερὰ Μητρόπολη Φθιώτιδας, Ἀθήνα 2011, σ. 539-566· Βασ. Σαλτερῆς, «Ὁ Γερμανὸς Νέων Πατρῶν καὶ ὁ “καινὸς καλλωπισμὸς” στὴ μελοποίηση τοῦ στιχηραρίου. Αἰσθητικὲς, μορφολογικὲς καὶ ὑφολογικὲς παρατηρήσεις», *Πρακτικὰ Πανελληνίου Συνεδρίου: Ἡ Ὑπάτη στὴν ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία, τὴν ἐκκλησιαστικὴ τέχνη καὶ τὸν ἑλλαδικὸ μοναχισμό*, Ἰερὰ Μητρόπολη Φθιώτιδας, Ἀθήνα 2011, σ. 595-605· Ἀχ. Χαλδαιάκης, «Τὸ “ἐν ταῖς ἀγρυπνίαις” ψαλλόμενον Μακάριος ἀνὴρ τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν», *Πρακτικὰ Πανελληνίου Συνεδρίου: Ἡ Ὑπάτη στὴν ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία, τὴν ἐκκλησιαστικὴ τέχνη καὶ τὸν ἑλλαδικὸ μοναχισμό*, Ἰερὰ Μητρόπολη Φθιώτιδας, Ἀθήνα 2011, σ. 607-662.

γεγονός που καταδεικνύει ότι μέχρι και τότε ήταν εν χρήσει στις Άκολουθίες.¹ Έκει, πράγματι, καταχωρίζονται τα ιδιόμελα τῶν αἰῶν τῆς Πεντηκοστῆς *Παράδοξα σήμερον* σὲ ἀργὸ μέλος τοῦ παλαιοῦ Στιχηραρίου, ἐνῶ δὲν ἐντοπίζονται ἕτερα ιδιόμελα γιὰ τὸν ἔσπερινὸ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος.² Συνεπῶς μιὰ νεότερη καὶ συντομότερη, ὄντως, μελοποίηση τῶν ιδιομέλων αὐτῶν θὰ ἦταν χρήσιμη, σὲ μιὰ ἐποχῇ, κατὰ τὴν ὁποία ὁ λειτουργικὸς χρόνος συρρικνώνεται, τὸ δὲ νέο στιχηραρικὸ γένος μελοποιίας καθιερώθηκε μὲ τὴν ἐργασία τοῦ Πέτρου Λαμπαδαρίου καὶ ἐξαπλώθηκε στὴν ἐν γένει λειτουργικὴ πράξη.

Τὸ σημαντικότερο μέρος τῆς εἰσήγησής μας ἀφορᾷ τὴν πατρότητα τῶν ιδιομέλων. Ἄν καὶ τὸ ἐπίτιτλο σημεῖωμα «σύνθεση κῦρ Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Βυζαντίου» εἶναι σαφὲς στὴ διατύπωσή του, ἡ ἀνθρώπινη ματιὰ δύναται κάλλιστα νὰ διαβάσει μονάχα μέχρι τὴ λέξη *Λαμπαδαρίου* καὶ νὰ λησμονήσει τὴ λέξη τοῦ *Βυζαντίου*.³ Θὰ ἦταν δυνατὸν ἡ λέξη *Βυζαντίου* νὰ προστέθηκε ἀργότερα; Σύμφωνα μὲ τὰ στοιχεῖα τοῦ κώδικα, θεωρῶ πῶς ὄχι. Πρῶτον, ἡ γραφὴ τοῦ σημειώματος εἶναι ἀδιάσπαστη καὶ προερχόμενη ἀπὸ τὴν ἴδια γραφίδα. Δεύτερον, ὁ γραφέας Χρῦσανθος ἱερομόναχος καὶ μαθητῆς τοῦ Πέτρου Βυζαντίου, χρησιμοποιοῦ τὸν ἴδιο χαρακτηρισμὸ μὲ αὐτὸν τοῦ σημειώματος γιὰ τὸν Πέτρο Βυζάντιο, ὅταν γράφει τὸ βιβλιογραφικὸ σημεῖωμα τοῦ κώδικα: «Τῷ παρὸν δοξαστικάριον ἐγράφη διὰ χειρὸς Χρυσάνθου ἱερομονάχου ἀγιορίτου καὶ ἀρχιμανδρίτου τῆς βασιλικῆς καὶ πατριαρχικῆς μονῆς τοῦ ἁγίου Διονυσίου ἐκ πόλεως Συλημβρίας καὶ φυτιτοῦ κυρίου Πέτρου λαμπαδαρίου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας τοῦ Βυζαντίου». Τρίτον, ὅπου ὁ γραφέας ἀναγράφει τὸ ὄνομα τοῦ γνωστοῦ Πέτρου Λαμπαδαρίου, χρησιμοποιοῦ τὸν προσδιορισμὸ *Πελοποννήσιος*, γιὰ νὰ τονίσει, προφανῶς, ἔτι περισσότερον τὴν ἑτερότητα τῶν προσώπων καὶ νὰ ἀποκλεισθεῖ ὅποιαδήποτε σύγχυση μεταξὺ αὐτῶν (εἰκόνα no 5). Καὶ τέταρτον, ὁ γραφέας ὡς μαθητῆς τοῦ Πέτρου Βυζαντίου, σύμφωνα μὲ τὸ ἀνωτέρω βιβλιογραφικὸ σημεῖωμα, θὰ εἶχε ἀπόλυτη ἐπίγνωση ὅταν ἀπέδιδε τὰ ιδιόμελα στὸ δάσκαλό του. Βάσει τῶν δεδομένων στοιχείων τοῦ κώδικα, εἶναι βέβαιον ὅτι τὰ ιδιόμελα ἐπιγράφονται στὸν Πέτρο Βυζάντιο, καὶ μάλιστα τὸν καιρὸ κατὰ τὸν ὁποῖον ἦταν Λαμπαδάριος τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας, δηλαδὴ μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1789-1800.

2. Τὸ Δοξαστᾶριον Πέτρου Πελοποννησίου τῆς Συλλογῆς Mingana.

Στὴ Συλλογὴ Χειρογράφων Mingana τῆς Βιβλιοθήκης Cadbury τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Birmingham ἀποθησαυρίζεται ὑπὸ τὸν ταξινομητικὸ ἀριθμὸ 7 ἓνα Δοξαστᾶριον τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου.⁴ Ἀντιγράφηκε ἀπὸ τὸν Ἀναστάσιο Προικοννήσιο,¹ ὁ ὁποῖος εἶχε ὡς ἀντίβολο γιὰ

¹ Πρβλ ἐνδεικτικὰ τὰ Στιχηράρια Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν Ἰβήρων1064 (τέλη ΙΗ΄ αἰ., Α΄ τόμος), βλ. Γρ. Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς Ἁγίου Ὄρους. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς, τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, τόμ. Δ΄, [Μονὴ Ἰβήρων Β΄ μέρος], (IBM, Ἱερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος), Ἀθήναι 2015, σ. 176· Ἰβήρων1068 (ἔτ. 1793, Β΄ τόμος), βλ. Γρ. Στάθης, *Χειρόγραφα Δ΄*, σ. 180· Σκήτη Ἁγ. Ἄννης 82 (ἔτ. 1815, χειρ. Νικηφόρου Δοχειαρίτου), βλ. Μ. Στρομπάκης, *Νικόλαος Δοχειαρίτης καὶ ἡ συμβολὴ του στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη*, Μελέται 18, IBM, Ἱερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 2014, σ. 158

² Πρβλ κώδικα Δοχ. 327 (ἔτος 1839, β΄ τόμος τῆς ἐξήγησής τοῦ στιχηραρίου τοῦ Γερμανοῦ ἀπὸ τὸν ἀγιορεῖτη ἐξηγητὴ Νικόλαο Δοχειαρίτη), φφ. 430r-433v, τὰ ιδιόμελα σὲ ἕξι ὀλόκληρα φφ. πυκνῆς σημειογραφίας τῆς νέας μεθόδου (εἰκόνα no 4).

³ Σχετικὸ παράδειγμα ἔχουμε στὸ Ἁγ. Τσελίκας, ὄπ.π., σ. 82, ὅπου, ἀσφαλῶς, ἐκ παραδρομῆς τὰ ιδιόμελα ἀποδόθηκαν στὸν Πέτρο Λαμπαδάριο τὸν Πελοποννήσιο.

⁴ Τὸ ψηφιοποιημένο χειρόγραφο μπορεῖ νὰ προσπελασθεῖ στὸν ιστότοπο τῆς βιβλιοθήκης http://vmr.bham.ac.uk/Collections/Mingana/Greek_7/table/ (20-09-2016).

τὴν ἀντιγραφή τὸ χειρόγραφο τοῦ Πέτρου Δομεστίκου τῆς μεγάλης Ἐκκλησίας, σύμφωνα μὲ τὸ βιβλιογραφικὸ σημεῖωμα.² Στὸ πρόσωπο τοῦ Πέτρου Δομεστίκου πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε τὸν Πέτρο Βυζάντιο, κατὰ τὸν καιρὸ ποῦ ἦταν Δομεστικός τῆς ΜΧΕ (1771-1789).³

Μετὰ τὸ πέρας τῆς ὕλης τοῦ Δοξασταρίου, ὁ ἴδιος γραφέας Ἀναστάσιος Προικοννήσιος καταγράφει μιὰ σειρά μελῶν, ἐκ τῶν ὁποίων μόνο τὸ τελευταῖο δὲν εἶναι ἀνεπίγραφο, καθὼς ἀνήκει στὸν Δανιὴλ Πρωτοψάλτη⁴. Μεταξὺ αὐτῶν συγκαταλέγονται καὶ τὰ ἰδιόμελα «Παράδοξα σήμερον» (εἰκόνα no 6). Σὲ ποιὸν ἀνήκουν τὰ μέλη αὐτά; Τὸ γεγονὸς εἶναι ὅτι ἐξ ὄλων τῶν μελῶν μόνο δύο ἀναμφίβολα ἀνήκουν στὸν Πέτρο Λαμπαδάριο καὶ θὰ μπορούσαν νὰ ἐνταχθοῦν στὸ Δοξαστάριω⁵. Τὰ ὑπόλοιπα δὲν ἀνήκουν κἂν στὴν ὕλη τοῦ Δοξασταρίου¹, ἐνῶ

¹ Ὁ Ἀναστάσιος Προικοννήσιος ἦταν ἓνας ἀπὸ τοὺς κυριότερους ἐπώνυμους βιβλιογράφους τῶν τελῶν τοῦ ΙΗ' αἰ., βλ. Χρ. Πατρινέλης, « Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου. Α' Πρωτοψάλται, Λαμπαδάριοι καὶ Δομεστικοὶ τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας (1453-1821)», *Μνημοσύνη* 2 (1968-69), 91.

² Βλ. Mingana 7, φ. 138^a: *Τέλος καὶ τῶ ἐν Τριάδι Θεῶ δόξα. Ἀντεγραφή διὰ χειρὸς ἐμοῦ Ἀναστασίου Προικοννήσιου, ἐκ τοῦ ἰδίου ἰδιοχειρίου Πέτρου δομεστίκου τῆς μεγάλης Ἐκκλησίας. καλύπτει λίθος τὴν γράψασάν με χεῖρα ὡς ὀλιγώρως τῆς δ' ἡδυφώνου βιβλίου κῦδιστον Πέτρον ποιητὴν πολλῶν τ' ἄλλων ἄλλ' ἐμ' οὐ κρύψει γαίῃ ἐῆς κόνεσιν | πάντων σ' ἀνθρώπων κείσομ' ἐν τοῖς στόμασι.* Τὸ βιβλιογραφικὸ σημεῖωμα βρίσκεται ἐκδεδομένο στὸ Ἐμμ. Γιαννόπουλος, *Τὰ χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς · Ἀγγλία. Περιγραφικὸς κατάλογος τῶν χειρογράφων ψαλτικῆς Τέχνης τῶν ἀποκειμένων στίς Βιβλιοθήκες τοῦ Ἡνωμένου Βασιλείου*, IBM, Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 2008, σ. 393.

³ Οἱ χρονολογίαι σύμφωνα μὲ τὸν Μαν. Χατζηγιακουμή, *ὄπ.π.*, σ. 80. Ὁ Ἀναστάσιος ἀναφέρει τὸν Πέτρο Λαμπαδάριο ὡς ποιητὴ τοῦ Δοξασταρίου στὴν προμετωπίδα τοῦ χειρογράφου του, βλ. τὸ κείμενο τῆς προμετωπίδας στὴν περιγραφή τοῦ χειρογράφου (Γιαννόπουλος, 2008). Θεωρῶ παράδοξο, ἀν ὄχι παράλογο, ὁ ἴδιος Ἀναστάσιος στὸ τέλος τοῦ χειρογράφου του νὰ ἀποκαλεῖ τὸν Πέτρο Πελοποννήσιο ὡς Δομεστικό, ἀκόμα κι ἂν ὁ πρῶτος ἀντέγραφε ἀπὸ ἰδιόχειρο τοῦ τελευταίου, καθ' ἣν στιγμὴν ὁ τίτλος τοῦ Δομεστίκου χρονικὰ κατέχει προγενέστερη σειρά τοῦ τίτλου τοῦ Λαμπαδαρίου. Πέραν τούτου καὶ σύμφωνα μὲ τὴν μέχρι τώρα ἔρευνα (Στάθης, 1983), ὁ Πέτρος Βυζάντιος ὑπῆρξε Δομεστικός τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου καὶ εἶναι ἐκεῖνος ποῦ συστηματοποίησε καὶ κατέγραψε τὸ βασικὸ ἔργο τοῦ δασκάλου του. Κατόπιν τούτων, θεωρῶ, συμμεριζόμενος καὶ τοὺς ἐξ ἀρχῆς εὐλόγους προβληματισμοὺς τοῦ Ἐμμ. Γιαννοπούλου ἐπὶ τοῦ θέματος αὐτοῦ (Γιαννόπουλος, 2008), ὅτι ἡ κατοχὴ τοῦ πρωτοτύπου χειρογράφου πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ στὸν Πέτρο Βυζάντιο.

⁴ Τὰ μέλη μὲ τὴ σειρά ποῦ καταγράφονται στὸ “παράρτημα” εἶναι τὰ ἐξῆς: α) *Θαυμαστὴ τοῦ Σωτήρος*, ἦχος α' τετράφωνος, ἰδιόμελο τοῦ Κατανυκτικοῦ Ἑσπερινοῦ τῆς Ε' Κυριακῆς τῶν Νηστειῶν· β) *Τὸν ἐκ Παρθένου ἥλιον*, ἦχος πλ. β', Δοξαστικὸ τῶν Ἀποστίχων τοῦ Ἑσπερινοῦ τῶν Θεοφανείων· γ) *Ὡς ὄφθης ἐν σαρκί*, ἦχος πλ. δ', Δοξαστικὸ τῶν Ἀποστίχων τοῦ Ἑσπερινοῦ τῆς Κυριακῆς Σαμαρεϊτίδος· δ) *Παράδοξα σήμερον*, ἦχος δ', Ἰδιόμελα τῆς ἑορτῆς τῆς Πεντηκοστῆς καὶ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος· ε) *Νεόφυτον καθάπερ ἐλαίας*, ἦχος β', Ἰδιόμελον τῆς Λιτῆς τῆς ἑορτῆς τοῦ Ἁγίου Νεοφύτου (κα' Ἰανουαρίου)· στ) *Εἰς τὰ τῶν οὐρανῶν θεία καταγῶγια*, ἦχος πλ. δ', Δοξαστικὸ τῶν Ἀποστίχων Ἑσπερινοῦ τῆς ἑορτῆς ἁγίου Νεοφύτου· καὶ ζ) *Τῇ ἀθανάτῳ σου κοιμήσει*, ἦχος πλ. β', Δοξαστικὸ τῶν Αἰνῶν τῆς ἑορτῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, μέλος Δανιὴλ Πρωτοψάλτου.

⁵ Πρόκειται γιὰ τὸ ἰδιόμελο τοῦ Κατανυκτικοῦ Ἑσπερινοῦ τῆς Ε' Κυριακῆς τῶν Νηστειῶν *Θαυμαστὴ τοῦ Σωτήρος* καὶ τὸ Δοξαστικὸ τῶν Ἀποστίχων τοῦ Ἑσπερινοῦ τῆς Κυριακῆς Σαμαρεϊτίδος *Ὡς ὄφθης ἐν σαρκί*. Καὶ γιὰ μὲν τὸ πρῶτο μέλος, ἀργότερα στὴν ἐντυπὴ μορφή, ἀφαιρέθηκε ἀπὸ τὴν ὕλη τοῦ Δοξασταρίου μαζί μὲ ὅλα τὰ ὑπόλοιπα ἰδιόμελα τῆς Μεγάλης Τεσσαρακοστῆς καὶ προσετέθη στίς Ἀνθολογίας (βλ. *Πανδέκτη* 1850, τόμος πρῶτος, σ. 294-296), ἐνῶ τὸ δεύτερο προσετέθη ἀργότερα, καθὼς στὰ πρῶτα χρονολογημένα χειρόγραφα δοξαστάρια μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου, φαίνεται νὰ ἀπουσιάζει. Ἡ παρατήρηση ἐγίνε μετὰ τὴν βία τὸ δοξαστάριο Πέτρου Λαμπαδαρίου σὲ ἀντιγραφή Ἀθανασίου Δομεστίκου τῆς Βιβλιοθήκης τῆς Σκήτης Ἁγίων Πατέρων Χίου, ἔτους 1784 (βλ. Μ. Στρουμπάκης, «Ἐκτο αὐτόγραφο Ἀθανασίου Δομεστίκου», *Πρακτικὰ Β' Διεθνoῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ ψαλτικοῦ: Τὰ γένη καὶ τὰ εἶδη τῆς Βυζαντινῆς Ψαλτικῆς Μελοποιίας*, ἐκδίδει ὁ Γρ. Θ. Στάθης, Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 2006, σ. 503-510) καὶ τὸ δοξαστάριο Πέτρου Λαμπαδαρίου σὲ ἀντιγραφή Ἀποστόλου Κώνστα, πρὸ τοῦ 1794 (εὐχαριστῶ θερμὰ τὸν Ἀναπλ. Καθηγητὴ τοῦ τμ. Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ ΕΚΠΑ κ. Θωμᾶ Ἀποστολόπουλο γιὰ τὴν εὐγενῆ παροχὴ τοῦ ψηφιακοῦ ἀντιγράφου τοῦ δοξασταρίου).

για κάποια άνηγεύονται και έτεροι λόγιοι μελοποίησή τους σε μεταγενέστερους χρόνους του θανάτου Πέτρου Λαμπαδαρίου, πού μᾶς άπομακρύνουν άπό την ιδέα ότι ποιητής τους είναι ο τελευταίος². Κατόπιν τούτων δέν μπορούμε νά δεχθούμε χωρίς βάσιμες άντιρρήσεις ότι τᾶ ιδιόμελα «Παράδοξα σήμερα» άνήκουν στη γραφίδα του Πέτρου Λαμπαδαρίου. Η δική μας εκτίμηση είναι ότι ο Άναστάσιος Προικονήσιος, άντιγράφοντας πιστά τὸ Δοξαστάριο άπό τὸ άνθίβολο του Πέτρου Δομεστικού του Βυζαντίου, συμπλήρωσε τὸν κώδικα με μία σειρά μελῶν, εκ τῶν όποιων δύο άνήκουν στη γραφίδα του Πελοποννησίου, τᾶ υπόλοιπα, πλὴν του δοξαστικού «Τῆ άθανάτω σου κοιμήσει», σε μέλος Δανιήλ Πρωτοψάλτου, είναι άμφιβαλλόμενα για τούς λόγους πού εξετέθησαν παραπάνω και θά μπορούσαν νά άποδοθούν σε τρία πρόσωπα: τὸν Πέτρο Βυζάντιο, τὸν Άναστάσιο Προικονήσιο ἢ και τὸν Δανιήλ Πρωτοψάλτη.

3. Άλλες πηγές για τᾶ ιδιόμελα τῆς Πεντηκοστῆς.

Οί άμφιβολίες πού εγείρονται εξαιτίας τῆς άοριστίας τῶν πηγῶν, θεραπεύονται με τὸν έντοπισμό και έτέρων πηγῶν πού έπιβεβαιώνουν την ύπόθεση ότι τᾶ έντοπισθέντα ιδιόμελα στὸν κώδικα Βιβλ. Χίου 181 άνήκουν στην συνθετική γραφίδα του Πέτρου Βυζαντίου.

3.1. Ο κώδικας Βιβλιοθήκης Σίμωνος Καρᾶ 93

Παρόμοιος κώδικας με αὐτὸν τῆς Βιβλ. Χίου 181 είναι και ο κώδικας Βιβλ. Σίμωνος Καρᾶ 93 (Απάνθισμα Ἰακώβου Πρωτοψάλτου [Κεκραγάρια, Δογματικά, Πασαπνοάρια, Έωθινά, Στιχηράριο]).³ Στᾶ φφ. 115ν-116r καταχωρίζονται τᾶ ιδιόμελα τῆς Πεντηκοστῆς, ὅμοια με τᾶ

¹ Πρόκειται για τὸ Δοξαστικό τῶν άποστίχων του Έσπερινου τῶν Θεοφανείων *Τὸν εκ Παρθένου ἥλιον*, τᾶ Ἰδιόμελα τῆς έορτῆς τῆς Πεντηκοστῆς και του Αγίου Πνεύματος *Παράδοξα σήμερα*, τὸ Ἰδιόμελον τῆς Λιτῆς τῆς έορτῆς του Αγίου Νεοφύτου (κα' Ἰανουαρίου) *Νεόφυτον καθάπερ ελαίας*, και τὸ Δοξαστικό τῶν Άποστίχων Έσπερινου τῆς έορτῆς αγίου Νεοφύτου *Εἰς τᾶ τῶν ούρανῶν θεία καταγόγια*. Τὸ πρῶτο μέλος ελλείπει παντελῶς άπό τᾶ χειρόγραφα και τᾶ έντυπα δοξαστάρια, προσετέθη δέ πολὺ άργότερα στην *Κυψέλη Στεφάνου Λαμπαδαρίου* 1857, Τόμος Α', σ. 316 με κάποιες μικροδιαφορές, όφειλόμενες προφανῶς στην παράδοση ψαλμώδησης του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, βάσει τῆς όποιίας συνετέθησαν τᾶ συμπληρωματικά μέλη τῆς Κυψέλης, πρβλ. *Κυψέλη Στεφάνου Λαμπαδαρίου* 1857, «Τοῖς Έντευξομένοις». Τᾶ ιδιόμελα είναι προφανές ότι δέν άνήκουν στο Δοξαστάριο. Η *Συλλογή Ἰδιομέλων Χουρμουζίου* 1831 ἤλθε άργότερα νά θεραπεύσει την έλλειψη αὐτή. Βέβαια, τᾶ συγκεκριμένα ιδιόμελα άπουσιάζουν άπό την έν λόγῳ Συλλογή. Η έορτή του Αγίου Νεοφύτου δέν συμπεριλαμβάνεται στο Δοξαστάριο, χειρόγραφο ἢ έντυπο, οὔτε καν στην έπανεκδοση τῆς *Κυψέλης Στεφάνου Λαμπαδαρίου* 1882-4, μετᾶ παραρτήματος περιέχοντος Δοξαστικά μη έορταζόμενων Αγίων, βλ. Γ. Ἰ. Χατζηθεοδώρου, *Βιβλιογραφία τῆς Βυζαντινῆς Έκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Περίοδος Α' (1820 – 1899)*, Πατριαρχικὸν Ἰδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 166-168, 173.

² Αφ' ἧς στιγμῆς ἢ έορτή του Αγίου Νεοφύτου δέν έντάσσεται στο Δοξαστάριο Πέτρου Λαμπαδαρίου, πρέπει νά αναζητηθεῖ κάποια εὔλογο αἰτία καταγραφῆς τους. Είναι γνωστό ότι ο Άναστάσιος Προικονήσιος προχειρίσθηκε Δομέστικος άπό τὸν πατριάρχη Νεόφυτο Ζ' (α' πατριαρχία: 1 Μαΐου 1789-1 Μαρτίου 1794). Ο ἴδιος πατριάρχης του άφαίρεσε τὸ όφφίκιο μετᾶ διετίαν. Η χαρμολύπη τῆς κατάστασης περιγράφεται άπό τὸν ἴδιο τὸν Άναστάσιο στο βιβλιογραφικό σημείωμα του κώδικα Γριτσάνη 17: *Αντεγρᾶφη εἰς αὐτοῦ του πρωτοτύπου παρ' έμοῦ Άναστασίου Προικονησίου του και δομεστικού προχειρισθέντος επί τῆς πατριαρχίας Νεοφύτου και μετᾶ διετίαν οὐκ οἶδ' ὅπως, φθόνῳ του μισοκάλου άπερισκέπτως παρὰ του ἴδιου παρεκβληθέντος, μέμνησθε δε μου πρὸς Θεὸν οἱ έντροφῶντες τῷ παρόντι*, βλ. Χρ. Πατρινέλης, ὅπ. π., σ. 91. Θᾶ ἦταν εὔλογο για τὸν Άναστάσιο νά καταχωρίσει μουσικά κείμενα του Αγίου Νεοφύτου, δικῆς του μελοποίησης ἢ Πέτρου Δομεστικού ἢ και Δανιήλ Πρωτοψάλτου, ὄχι πάντως Πέτρου Πελοποννησίου, για νά τιμήσει τὸν εὐεργέτη του, τουλάχιστον στην άρχῆ τῆς διακονίας του.

³ Κατᾶ τῆ δικῆ μας εκτίμηση (άν και δίχως αὐτοψία), ἴσως προερχόμενος και εκ του ἴδιου γραφέως, άν συγκρίνουμε τὸ περιεχόμενο τῶν δύο κωδίκων, τὴν ὅμοια γραφή και τὴν άρίθμηση τῶν φφ. ὅπου καταγράφονται τᾶ ιδιόμελα. Άναμένεται φυσικά ο *Αναλυτικὸς Περιγραφικὸς Κατάλογος τῶν Ψαλτικῶν Χειρο-*

ιδιόμελα τῶν παραπάνω ἐπισημανθέντων κωδίκων. Τὸ ἐπίτιτλο σημεῖωμα, καθ' ὅλα ὅμοιο μὲ αὐτὸ τοῦ κώδικα Βιβλ. Χίου 181, ἔχει ὡς ἐξῆς: «Τῇ αὐτῇ Κυριακῇ τῆς Πεντηκοστῆς ἑσπέρας ψάλλονται ταῦτα τὰ σύντομα. Σύνθεσις κῦρ Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Βυζαντίου» (εἰκόνα no 7).

3.2. Ὁ κώδικας Ἰβήρων 996

Ὁ κώδικας Ἰβήρων 996 εἶναι ἓνα δοξαστάριον τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου. Γράφτηκε στὸ τέλος τοῦ ΙΗ' μὲ ἀρχὲς τοῦ ΙΘ' αἰ., ἀπὸ ἄγνωστο γραφέα (εἰκάζεται ὅτι εἶναι ὁ Ἰάκωβος Πελοποννήσιος).¹ Ὅπως φαίνεται, τὸ χειρόγραφο γράφτηκε τὴν ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποία ὁ Πέτρος Βυζάντιος ὀλοκλήρωνε τὴ θητεία του ὡς Λαμπαδάριος καὶ ἀναλάμβανε ὡς Πρωτοψάλτης τῆς ΜΧΕ.

Ὁ συγκεκριμένος κώδικας ἀποκτᾶ ἰδιαίτερη σημασία γιὰ τὸ θέμα τῶν ιδιομέλων τῆς Πεντηκοστῆς, καθὼς στὰ φφ. 143v-144v καὶ στὴν ἐνότητα τῆς ἐορτῆς τῆς Πεντηκοστῆς, ὁ γραφέας καταγράφει τὰ ἐν λόγῳ ιδιόμελα, προτάσσοντας ἓνα σαφὲς καὶ ἄνευ ἀμφισβητήσεως ἐπίτιτλο σημεῖωμα, τὸ ὁποῖον ἔχει ὡς ἐξῆς: «Εἰς τοὺς αἴνους στιχηρὰ κῦρ Πέτρου Βυζαντίου· ἦχος δ' Πα» (εἰκόνα no 8). Πρόκειται γιὰ τὰ ἴδια ιδιόμελα ποὺ ἀπαντῶνται στοὺς ἀνωτέρω ἐπισημανθέντες κώδικες, Βιβλ. Χίου 181 καὶ Mingana 7.

4. Τὸ Πεντηκοστάριον Ραιδεστηνοῦ 1886.

Στὴν γνωστὴ ἔκδοσι Πεντηκοσταρίου στὰ τέλη τοῦ ΙΘ' αἰῶνα², ὁ ἐκδότης Γεώργιος Ραιδεστηνός, Πρωτοψάλτης τῆς ΜΧΕ, ἐκδίδει *Ἰδιόμελα τῶν αἰνῶν μελοποιηθέντα παρὰ Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου εἰς τὴν ἀρχαίαν μέθοδον, μετενεχθέντα δ' εἰς τὴν νέαν παρὰ τοῦ ἐκδότης*.³ Πρόκειται γιὰ τὰ ιδιόμελα τοῦ κώδικα Βιβλιοθήκης Χίου 181 καὶ τῶν ἄλλων ἐπισημανθέντων κωδίκων, τροποποιημένα, ὡστόσο, στὴν τελικὴ τους κατάληξι (εἰκόνα no 9, 10, 11).⁴

Παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι τὰ ιδιόμελα ἐπισημάνθησαν στὰ παραπάνω χειρόγραφα, στοιχεῖο ποὺ ἀποτελεῖ ὄρο *sine qua non*, ἢ ἀπόδοσι, ὡστόσο, τῶν ιδιομέλων στὸν Πέτρο Λαμπαδάριο ἀπὸ τὸν Γεώργιο Ραιδεστηνὸ ἀναμφισβήτητα ἐγείρει ἐρωτήματα, τὰ ὁποῖα πρέπει νὰ ἐξετασθοῦν γιὰ τὴν ἱκανοποίησι τοῦ ὁποιοῦδήποτε σχολαστικοῦ ἐρευνητῆ. Τὰ ἐρωτήματα ποὺ δύναται νὰ τεθοῦν ἀφοροῦν τὴν πηγὴ ποὺ χρησιμοποίησε ὁ Ραιδεστηνός γιὰ τὴν ἔκδοσι καθὼς καὶ τὴν πιθανότητα ἐντοπισμοῦ μιᾶς δευτέρης παραλλαγῆς ιδιομέλων.

γράφων τῆς Βιβλιοθήκης Σίμωνος Καρᾶ, ὁ ὁποῖος συντάσσεται ἀπὸ τὸν Ἐμμ. Γιαννόπουλο καὶ πρόκειται νὰ δημοσιευτεῖ.

¹ Γιὰ τὸ χφ. καὶ τὸν γραφέα του, βλ. Γρ. Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς Ἁγίου Ὄρους. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς, τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, τόμ. Γ', [Αγ. Παύλου, Κουτλουμουσίου, Καρακάλλου, Φιλοθέου, Σταυρονικήτα, Ἰβήρων (α' μέρος)], IBM, Ἱερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Αθήναι 2015, σ. 889-890.

² *Πεντηκοστάριον περιέχον τῆς ἀπὸ τῆς Παρασκευῆς τῆς Διακαινησίμου μέχρι τῆς τῶν Ἁγίων Πάντων Κυριακῆς Ἀκολουθίαν συγκειμένην ἐξ Ἰδιομέλων τῶν Ἑσπερίων, Λιτῆς Ἀποστίχων καὶ Αἰνῶν μετὰ τῶν Δοξαστικῶν αὐτῶν καὶ τῶν Καὶ νῦν ἐπὶ τέλος δὲ καὶ τὰ ἕνδεκα Δοξαστικά Ἐωθινά, Μελοποιηθέν καὶ διὰ τινῶν ἄλλων ἀνεκδότων ἀρχαίων Βυζαντινῶν μαθημάτων πλουτισθέν*. Ἐκδίδεται νῦν τὸ πρῶτον ὑπὸ Γ. Ε. Ραιδεστηνοῦ, πρώην Πρωτοψάλτου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1886

³ *Πεντηκοστάριον*, ὄπ.π., σ. 123-126.

⁴ Τὰ ιδιόμελα τοῦ κώδικα Βιβλ. Χίου 181 καταλήγουν στὸ φθόγγο Πα, ἐνῶ τὰ ιδιόμελα ποὺ ἐκδίδονται ἀπὸ τὸν Ραιδεστηνὸ καταλήγουν στὸν φθόγγο Βου, μὲ ἐπιλογὴ τῆς ἀρμόδιας καταληκτικῆς φράσις τοῦ Δ' στιχηρικοῦ ἦχου.

Στοιχεία σχετιζόμενα με τὸν κώδικα Βιβλ. Χίου 181 ὀδηγοῦν στὴν ἰσχυρὴ ὑπόθεση ὅτι ὁ Ραιδεστηνὸς γνώριζε τὴν ὑπαρξὴ τῶν ἐν λόγῳ ἰδιομέλων. Ἡ σχέση τῶν κτητόρων τοῦ κώδικα, ὅπως καταγράφονται στὰ κτητορικὰ σημειώματα, μετὰ τὸν τόπο καταγωγῆς τοῦ Γεωργίου Ραιδεστηνοῦ,¹ καθὼς καὶ ἡ κατοπινὴ σχέση τοῦ Πρωτοψάλτου μετὰ τὸν τελευταῖο κτήτορα τοῦ κώδικα Μιχαὴλ Παυλίδη,² παρέχουν τὸ περιθώριο νὰ σκεφτοῦμε ὅτι ὁ Γεώργιος Ραιδεστηνὸς ὡς Λαμπαδάριος καὶ ἀργότερα ὡς Πρωτοψάλτης, εἶχε τὴ δυνατότητα πρόσβασης σὲ πρόσωπα ἐκκλησιαστικὰ ἢ μὴ, κατέχοντα μουσικὸ ὕλικό.

Ὅσον ἀφορᾷ τὸ δεύτερο ζήτημα, κατὰ πόσον, δηλαδή, ὁ Γεώργιος Ραιδεστηνὸς εἶχε ὑπόψη τοῦ μιὰ τροποποιημένη ἐκδοχὴ τῶν ἰδιομέλων, καθὼς τὰ ἐκδεδωμένα ἰδιόμελα καταλήγουν στὸν φθόγγο Βου ἀντὶ τοῦ Πα (τῶν ἰδιομέλων τῶν χειρογράφων), εἶναι δυνατὸν νὰ ὑποστηριχθεῖ ὅτι ἡ ὑποθετικὴ ὑπαρξὴ ἰδιομέλων καταληγόντων στὸν φθόγγο Βου ὑπὸ τὸ ὄνομα Πέτρου Λαμπαδαρίου (τὸ ὁποῖον μέχρι στιγμῆς δὲν ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὴ χειρόγραφη παράδοση), οὐδόλως ἀντίκειται στὴν ὑπαρξὴ ἰδιομέλων καταληγόντων στὸν φθόγγο Πα ὑπὸ τὸ ὄνομα Πέτρου Βυζαντίου, ἀκόμα κι ἂν μονάχα ἡ τροποποίησις ἀποδίδεται στὸν τελευταῖο. Τοῦτο φυσικὰ δὲν συμβαίνει καθόσον τὰ διαθέσιμα στοιχεῖα μᾶς ὀδηγοῦν στὸ πρόσωπο τοῦ Πέτρου Βυζαντίου, ὡς ἀποκλειστικοῦ δημιουργοῦ τῶν ἰδιομέλων.

Παράλληλα, ἡ ἀναζήτησις παρόμοιων ἰδιομέλων ἄλλων ἐορτῶν στὸ νέο ἀργὸ στιχηρarikὸ γένος μελοποιίας, προκειμένου νὰ ἐντοπίσουμε ἀναφορὰς στὰ πρόσωπα, μᾶς ὀδηγεῖ στὴν προαναφερθεῖσα *Συλλογὴ Ἰδιομέλων Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος* 1831, ποὺ περιλαμβάνει τὴν ἐργασία τοῦ Μανουὴλ Πρωτοψάλτου. Ὁ Μανουὴλ Πρωτοψάλτης μελοποίησε ἰδιόμελα στὸ νέο στιχηρarikὸ γένος, καλύπτοντας τὴ γενικότερη ἔλλειψη συνθέσεων ἰδιομέλων τοῦ νέου ἀργοῦ στιχηρarikοῦ γένους μετὰ τὴν καθιέρωσις τοῦ εἶδους. Εἶναι γνωστὸ ὅτι τρεῖς ἐορτὲς τοῦ ἐνιαυτοῦ ἔχουν στιχηρὰ ἰδιόμελα στοὺς αἶνους σὲ δ' ἦχο (Χριστούγεννα, Κυριακὴ

¹ Σύμφωνα μετὰ τὰ διαδοχικὰ κτητορικὰ σημειώματα τοῦ κώδικα Βιβλ. Χίου 181, ἕνας ἀπὸ τοὺς τελευταίους κτήτορες τοῦ κώδικα ἦταν καὶ ὁ Ἐπίσκοπος Τυρολλῆς Νικόδημος. Ὁ Νικόδημος ἄφησε δύο κτητορικὰ σημειώματα, τὸ ἕνα μάλιστα χρονολογημένο: φ. ΙΓ: *Νικοδήμιος πέλει βίβλος ἥδε ἀρχιερῆος | ὅς δ' ἔξεο θ' ἔδραν Τυρρόλλης προς γε Θεοῦ, | πατρίδα δὲ τρεπνὴν Καλλιούπολιν ἔχει, | ὧ δ' ὅσα γὰς καὶ πόλου ἐσθλὰ θεὲ δόθι | ἀνώνυμος ὁ γράψας*· καὶ φ. 117ν (μονοκονδυλιά): *† Ὁ Τυρολλῆς Νικόδημος ἀωλς' κατὰ Μάρτιον*, βλ. Τσελίκας, «Τὰ βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ...», σ. 82. Ἡ Τυρολλῆ, τὸ σημερινὸ Τσοροῦ κεῖται δίπλα στὴ Ραιδεστό, πατρίδα τοῦ Γεωργίου Ραιδεστηνοῦ, περὶ τῆς Τυρολλῆς βλ., Ἀγγ. Γιαννακίδου, «Τυρολλῆ (Τσοροῦ)», <http://database.emthrace.org/> (24-10-2016) καὶ Μάρκ. Μάρκου, «Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο, Μητρόπολις Τυρολλῆς καὶ Σερεντίου», <http://users.sch.gr/markmarkou/katalog/ecp/tyroloe.htm> (24-10-2016). Δίπλα στὸ κτητορικὸ σημείωμα τοῦ φ. ΙΓ, ἀναφέρεται ὡς κτήτωρ καὶ ἕτερο ἐπισκοπικὸ πρόσωπο, ὁ Γρηγόριος Ἐπίσκοπος Τυρολλῆς: φ. ΙΓ: (μονοκονδυλιά, ἄλλο χέρι) *Τυρολλῆς Γρηγόριος*, βλ. Ἀγγ. Τσελίκας, ὅπ.π. Ὁ Γρηγόριος ἐπισκόπευσε μετὰ τὸν Νικόδημο. Ὁ τελευταῖος γνωστὸς κτήτωρ ἦταν ὁ κατὰ τὸ 1860 ἐφημέριος στὴν Στράντσα (τὸ σημερινὸ Βινκιλίς), ἐκκλησιαστικὴ περιφέρεια τῆς Ἐπισκοπῆς Τυρολλῆς πατὴρ Μιχαὴλ: φ. Πν: *Εἰς ἐνθύμησιν τῆ Σεπτεμβρίου α' ἔτους 1860. Ἰδοὺ ὅπου γράφω ἐγὼ ὧ παπᾶς Ἀμβρόσιος Μιχαὴλ ἀπὸ Δυδίμιον εὐφημεριος εἰς Στράντσα ἡμέρα Πέμπτη*, βλ. Μ. Στρομπάκης, *Ἀναλυτικὸς Περιγραφικὸς Κατάλογος τῶν μουσικῶν Χειρογράφων τῆς Δημόσιας Βιβλιοθήκης Χίου «Ὁ Κοραΐς»*, ὑπὸ δημοσίευσιν. Παρατηροῦμε, ὅτι τὸ ἐν λόγῳ χειρόγραφο γιὰ ἕνα μεγάλο διάστημα παρέμεινε στὸ χῶρο τῆς Ανατολικῆς Θράκης, ὅπου εἶναι πολὺ πιθανὸν νὰ τέθηκε ὑπόψιν τοῦ Γεωργίου Ραιδεστηνοῦ.

² Ἡ ἀναλυτικὴ καταλογογράφηση τῆς συλλογῆς τῶν μουσικῶν χειρογράφων τῆς Δημόσιας Βιβλιοθήκης Χίου «Ὁ Κοραΐς», μᾶς ἐδείξε ὅτι ἕνα πολὺ μεγάλο μέρος αὐτῆς ἀνήκε στὸν Β' Δομέστικο τῆς ΜΧΕ καὶ στενὸ συνεργάτη τοῦ Γεωργίου Ραιδεστηνοῦ, τὸν Μιχαὴλ Παυλίδη. Θὰ ἦταν πολὺ φυσικὸ ὁ Μ. Παυλίδης νὰ ἔθετε ὑπόψιν τοῦ Γεωργίου Ραιδεστηνοῦ τὸν ἐν λόγῳ κώδικα. Περὶ τοῦ Β' Δομέστικου τῆς ΜΧΕ Μιχαὴλ Παυλίδου, βλ. Μ. Στρομπάκης, «Οἱ μουσικὲς καταγραφὲς ἐκκλησιαστικῶν μελῶν στὸ ἔργο τοῦ Μιχαὴλ Παυλίδη, Β' Δομέστικου τῆς ΜΧΕ (1872-1881) καὶ ἡ σημασία τους γιὰ τὴν ψαλτικὴ παράδοση τοῦ ΙΘ' αἰ.», *Πρακτικὰ Β' Ἐπιστημονικοῦ Συμποσίου Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης*, Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο, 26-27 Νοεμβρίου 2010, Ἀθήνα 2012, σ. 815-835.

των Βαΐων & Κυριακή τῆς Πεντηκοστῆς) καὶ στὴ Συλλογὴ Ἰδιομέλων ἐκδίδονται μονάχα τὰ ἰδιόμελα τῶν Βαΐων σὲ νέο ἀργὸ στιχηραρικὸ μέλος. Ἡ συγκριτικὴ ἐξέταση μεταξὺ τοῦ α' ἰδιομέλου τῶν αἰνῶν τῆς Κυριακῆς τῶν Βαΐων καὶ τοῦ α' ἰδιομέλου τῶν αἰνῶν τῆς Πεντηκοστῆς ἀναδεικνύει τὸ ἐμφανῶς ὅμοιο συνθετικὸ ὕφος τῶν δύο ἰδιομέλων. Ἄν λάβουμε ὑπόψη ὅτι ὁ Μανουὴλ ὑπῆρξε Λαμπαδάριος τοῦ Πέτρου Βυζαντίου, ἄρα καὶ κοινωνός, κατὰ κάποιον τρόπο, τοῦ ὕφους αὐτοῦ,¹ ἀποτελοῦν στοιχεῖα ποὺ ἀνοίγουν ἐνδεχομένως νέες ἐρευνητικὲς ἀτραπούς πρὸς ἐξιχνίαση τῆς σχέσης μεταξὺ τῶν Πατριαρχικῶν ψαλτῶν τοῦ ΙΘ' αἰ. καὶ τῆς προηγούμενης ψαλτικῆς γενιᾶς, μὲ κατ' ἐξοχὴν ἐκπρόσωπο καὶ μέντορα τὸν Πέτρο Λαμπαδάριο.²

5. Παρατηρήσεις ἐπὶ τῶν ἐπισημανθέντων ἰδιομέλων.

Παρατηροῦμε ὅτι μιὰ ἐνιαῖα παράδοση καταγραφῆς στιχηραρικοῦ μέλους ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ ΙΗ' αἰ. κ. ἐ., ποὺ ἐκπροσωπεῖται ἀπὸ εὐάριθμους κώδικες δοξασταρίων, δέχεται τὴν ὑπαρξὴ ἰδιομέλων τῆς Πεντηκοστῆς «Παράδοξα σήμερον κλπ», συντεθειμένων στὸ νέο ἀργὸ στιχηραρικὸ γένος ἀπὸ τὸν Πέτρο Βυζάντιο, ἤδη ἀπὸ τὸν καιρὸ τῆς Λαμπαδαρίας του. Εἶναι φανερὸ ὅτι τὰ ἰδιόμελα ἐντάσσονται στὴν ὕλη τοῦ Δοξασταρίου τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου, στὸ πλαίσιο τῶν συμπληρώσεων ποὺ ἐπιβάλλει ὁ Πέτρος ὁ Βυζάντιος στὸ Δοξαστάριο τοῦ δασκάλου του.³ Σύμφωνα μὲ τὰ ἐπίτιπλα σημειώματα, ἡ συγκεκριμένη μελοποίηση ἰδιομέλων προορίζεται τόσο γιὰ τὸν ἑσπερινὸ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος, ὅσο καὶ γιὰ τοὺς αἶνους τῆς Πεντηκοστῆς, ἐπιλογὴ συναρτώμενη, ἐνδεχομένως, μὲ τὸν κατὰ περίπτωσιν παρεχόμενον λειτουργικὸ χρόνο, καθὼς καὶ τὶς μελουργικὲς ἐπιλογὲς τῶν γραφέων τῶν κωδίκων.

Τὰ ἰδιόμελα ἀντιγράφονται ἀπὸ μαθητὲς τοῦ Πέτρου Βυζαντίου, ὅπως ἡ περίπτωση τοῦ κώδικα Βιβλ. Χίου 181, καὶ ἐνσωματώθηκαν στὰ διάφορα χειρόγραφα τῆς περιόδου. Δεδομένου ὅτι τὰ ἰδιόμελα παραμένουν στὴ λήθη τῆς ἔντυπης παράδοσης μὲ μοναδικὴ ἐξαιρέση τὴν ἔκδοσιν *Πεντηκοσταρίου Ραιδεστηνοῦ* 1886,⁴ ἐκδοθέντων ἔστω καὶ ὑπὸ ἄλλο ὄνομα μελουργοῦ,

¹ Στὴν προμετωπίδα τῆς ἐκδόσεως ἀναφέρεται σαφῶς ὅτι τὰ περιεχόμενα ἰδιόμελα ἔχουν μελισθεῖ «ὡς ψάλλονται ἐν τῇ τοῦ Χριστοῦ Μεγάλῃ Ἐκκλησίᾳ», βλ. *Συλλογὴ Ἰδιομέλων Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος* 1831.

² Ἄν καὶ διαθέτουμε τὶς θεμελιώδεις ἐργασίες γιὰ τὴν ἐργογραφία τοῦ Πέτρου, βλ. Γρ. Στάθης, «Πέτρος Λαμπαδάριος ὁ Πελοποννήσιος ὁ ἀπὸ Λακεδαίμονος. Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του (1778)», *Λακωνικαὶ Σπουδαὶ* 7 (1983), 108-125 καὶ Μ. Χατζηγιακουμῆς, *Μουσικὰ χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)*, τ. Α', Ἀθήνα 1975, σ. 368-377, θεωροῦμε ὅτι εἶναι ἀναγκαῖο νὰ ἐρευνηθεῖ ἐνδελεχῶς ὅλη ἡ μελουργικὴ παραγωγὴ τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου, ὅπως προκύπτει μέσα ἀπὸ τὶς ἐκδόσεις μουσικῶν κειμένων, (βλ. ἐνδεικτ. *Δοξαστάριον Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου, περιέχον ἅπαντα τὰ ἰδιόμελα καὶ δοξαστικά τοῦ Ἑσπερινοῦ, τῆς Λιτῆς, τῶν Ἀποστίχων καὶ τῶν Αἰνῶν· τὰ Ἀπολυτίκια καὶ Κοντάκια πασῶν τῶν Δεσποτικῶν καὶ Θεομητορικῶν ἑορτῶν, τῶν ἑορταζομένων ἁγίων τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ, τοῦ τε Τριωδίου καὶ Πεντηκοσταρίου, ἐν ᾧ προσετέθησαν καὶ τινὰ ἀργὰ ἀρχαῖα μαθήματα μέχρι τοῦδε ἀνέκδοτα, κατὰ παραλληλισμὸν ἐκ τῆς ἀρχαίας πρὸς τὴν Νέαν Μέθοδον*. Ἐκδίδεται ὑπὸ τοῦ Μουσ. Π. Γ. Κηλητζανίδου Προυσαέως. Ἄδεια καὶ ἐγκρίσει τῆς Μεγάλῃς Ἐκκλησίας καὶ τοῦ Αὐτοκρατορικοῦ ἐπὶ τῆς Δημοσίας Ἐκπαιδεύσεως Ὑπουργείου, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1882), καθὼς καὶ τὴν ἐπιστημονικὴ διαδρομὴ τῶν τελευταίων χρόνων.

³ Πρβλ. τὸ ἀναλυτικὸ περιεχόμενον τοῦ προαναφερθέντος κώδικα Ἰβήρων 996, Δοξαστάριον Πέτρου Λαμπαδαρίου, βλ. Στάθης (1993). Σὺν τοῖς ἄλλοις, περιέχει τὸ δοξαστικὸ τῶν ἀποστίχων τοῦ ἑσπερινοῦ τῶν Χριστουγέννων «Σήμερον τίκει ἡ Παρθένος», τὸ ἰδιόμελο τῆς Λιτῆς τῆς Α' Ἰανουαρίου «Πάντων τῶν ἁγίων ἀνεμάξω τὰς ἀρετάς», δοξαστικὰ καὶ ἰδιόμελα τῆς ΚΑ' Ἰανουαρίου (Ἁγίου Νεοφύτου, [βλ. περίπτωσιν δοξασταρίου Mingana 7]), ὅλα ἐπιγραφόμενα ὡς μέλη τοῦ Πέτρου Βυζαντίου.

⁴ Θεωροῦμε σκόπιμο νὰ ἀναφερθεῖ στὴν παρούσα θέση ἡ ἐξηγητικὴ παράδοση τοῦ μέλους τῶν ἰδιομέλων, προκειμένου νὰ δοθεῖ πλήρης εἰκόνα τῆς ἱστορικῆς πορείας τους. Τὰ ἰδιόμελα, ὅπως προαναφέρθηκε, ἐξηγήθηκαν ἀπὸ τὸν Γεώργιο Ραιδεστηνὸ, μὲ τροποποιημένη τὴν καταληκτικὴ τους φράση, καὶ

μπορούμε να εικάσουμε ότι η καταγραφή και ψαλμώδησή τους σχετίζεται με τη θητεία και δραστηριότητα του Πέτρου Βυζαντίου στους χορούς της ΜΧΕ. Αυτό, βέβαια, αποτελεί μία πρόταση, η οποία χρήζει περαιτέρω έρευνας της σύνολης χειρόγραφης παράδοσης. Είναι, όμως, γεγονός ότι κατά τη διαδικασία της εξήγησης του Δοξασταρίου του Πέτρου Πελοποννησίου και κατόπιν της έντυπης έκδόσεως του, τα στοιχεία που έντοπιστηκαν στα χειρόγραφα ως συνθέσεις Πέτρου Βυζαντίου αφαιρέθηκαν και δεν φαίνεται να δημοσιεύτηκαν σε κάποια άλλη έκδοση.

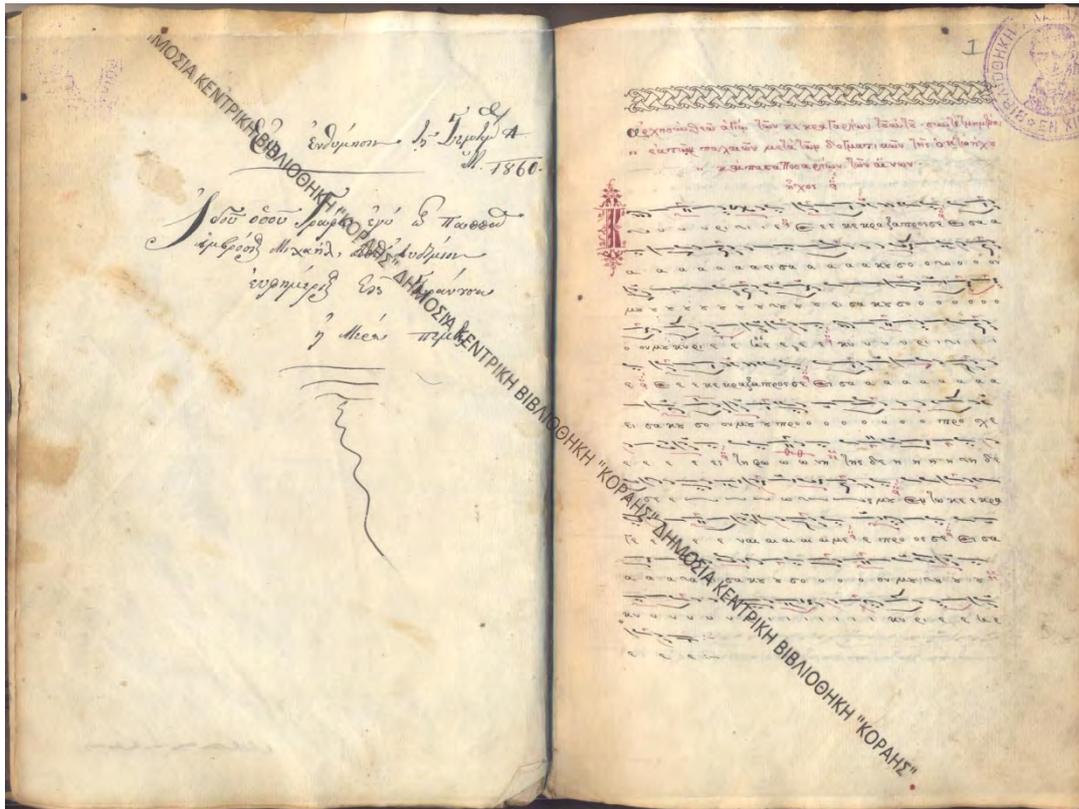
Ο έντοπισμός των ιδιομέλων και οι διάφοροι προβληματισμοί που εγείρονται σχετικά με την πατρότητά τους αναδεικνύουν το μεγάλο θέμα της ελλείψεως πλήρους καταλόγου συνθέσεων εκάστου μελωδοῦ.¹ Ίσως παλαιότερα, το έγχειρημα να φάνταζε τεράστιο ή και αδύνατο, όμως η σύγχρονη τεχνολογία μπορεί σήμερα να επιλύσει πολλά ζητήματα.

Η κατάρτιση έργογραφίας εκάστου μελωργουῦ αποτελεί έπιτακτικό αίτημα των καιρών μας, ή ικανοποίηση του οποίου θα επιλύσει ζητήματα πατρότητας, όπως αυτό με το οποίο ασχοληθήκαμε στην παρούσα εργασία, θα προάξει ενεργητικά την έρευνα σε όλους τους μουσικολογικούς κλάδους αλλά ταυτόχρονα θα καλλιεργήσει και την πρακτική έκφραση της ψαλτικής τέχνης εν τῷ ψάλλειν είτε μονωδιακῶς είτε όμοθυμαδόν.

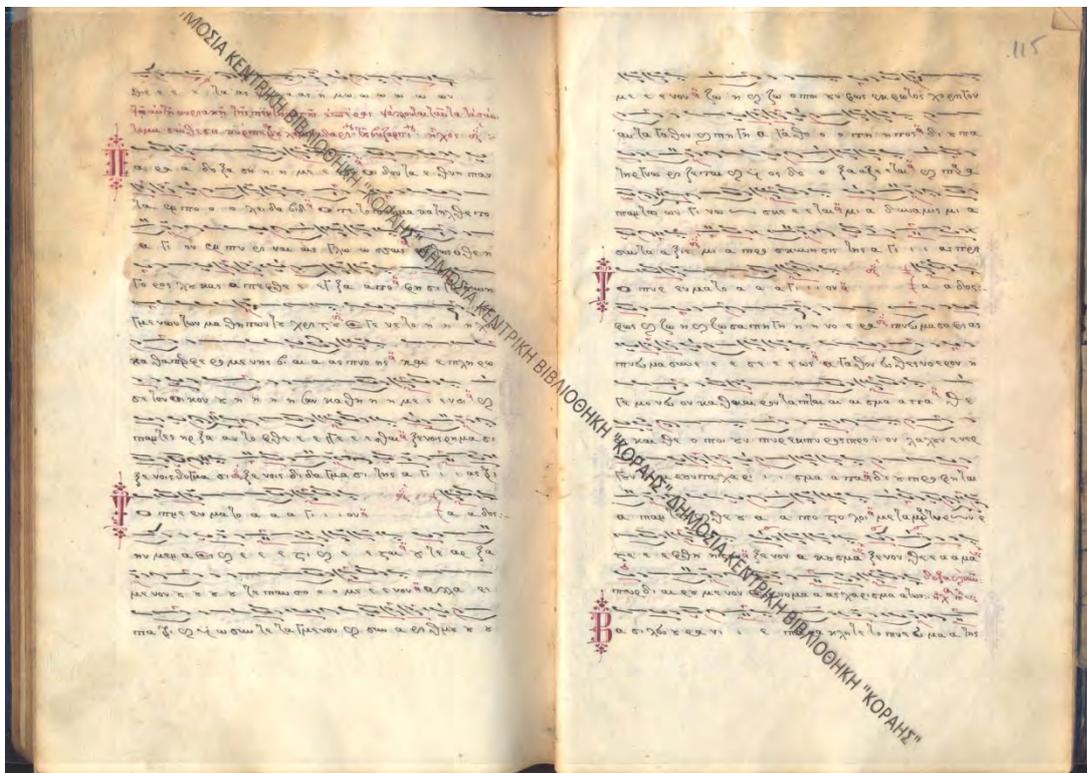
συμπεριελήφθηκαν στην έκδοση του Πεντηκοσταρίου του κατά το 1886. Πρόσφατα (2012), εξηγήθηκαν από τον μουσικολόγο και δάσκαλο της Ψαλτικής Τέχνης Δρ. Ιωάννη Αρβανίτη, ο οποίος χρησιμοποίησε το χφ. Mingana 7, αποδίδοντας, ωστόσο, τις συνθέσεις στον Πέτρο Λαμπαδάριο, βλ. Χ. Συμεωνίδης, «Ιδιόμελα (άργὰ) αἰών Κυριακῆς Πεντηκοστῆς Πέτρου Λαμπαδαρίου [εξήγηση: Ιωάννης Αρβανίτης-έρμηνεία: Γεώργιος Ντόβολος]», <http://analogion.com/forum/showthread.php?t=23121> (28-10-2016). Πριν μᾶς γνωστοποιηθεῖ ἡ εξήγηση του κ. Αρβανίτη, εἴχαμε προβῆ στην εξήγηση των ιδιομέλων από τον κώδικα Βιβλ. Χίου 181 και ἡ ὁποία δὲν δημοσιεύεται ἐδῶ, καθὼς ὑπάρχουν ἤδη δύο εξηγήσεις τῶν ὡς ἄνω ιδιομέλων (Γεωργίου Ραιδεστηνοῦ καὶ Ιωάννου Αρβανίτη).

¹ Τὸ θέμα ἔχει ἐπισημανθεῖ πολλαπλῶς: Γρ. Στάθης, «Ιστορικὴ θεώρηση τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Διδακτικὴ καὶ διάδοση», *Πρακτικὰ Συνεδρίου: Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης: Α΄ Πανελλήνιο Συνέδριο Ψαλτικῆς Τέχνης*, Ἀθήνα 3-5 Νοεμβρίου 2000, Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Ἱερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 2001, σ. 73-87· Ἀχ. Χαλδαιάκης, «Πρὸς μιὰ νέα Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς: Ὁ κατάλογος τῶν ὅσοι κατὰ διαφόρους καιροὺς ἤκμασαν ἐπὶ τῇ μουσικῇ ταύτῃ, κατὰ ἀλφάβητον», *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίδα ΑΕΑΗΚ Β΄* (2012) 565-594· Ὁ ἴδιος, «Νεομεθοδικὲς συνθετικὲς πρακτικὲς: ἰδέα, διαμόρφωση καὶ ἐπέκεινα προοπτικὲς», Εἰσήγηση στὸ *ΣΤ΄ Διεθνὲς Συνέδριο Μουσικολογικὸ καὶ Ψαλτικὸ: Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης: Οἱ τρεῖς Διδάσκαλοι: Χρῦσανθος, Γρηγόριος, Χουρμούζιος καὶ ἡ Νέα Μέθοδος Σημειογραφίας. 200ῆ ἐπέτειος: 1814/15-2015*, Ἀθήνα 2015· Μ. Αλεξάνδρου, «Ἱστοριογραφία Βυζαντινῆς Μουσικῆς καὶ ἡ ἀναγκαιότητα ἐκδόσεως Ἀπάντων τῶν ἔργων μεγάλων μελωργῶν. Τὸ παράδειγμα τοῦ Γρηγορίου Μπούνη Ἀλυάτη», *Πρακτικὰ Συμποσίου: Ὅψεις μουσικῆς Ἱστοριογραφίας*, Ἀθήνα, 15-16 Δεκεμβρίου 2011, συνδιοργάνωση Τμ. Μουσικῶν Σπουδῶν ΕΚΠΑ καὶ Τμ. Μουσικῶν Σπουδῶν ΑΠΘ, *Μουσικολογία* 21 (2013) 234-255. Τὸ θέμα τέθηκε ἐκ νέου στὶς συναντήσεις τοῦ Ἀκαδημαϊκοῦ Μουσικολογικοῦ Δικτύου (α΄ συνάντηση, Κέρκυρα 30 Ὀκτωβρίου 2015· γ΄ συνάντηση, Θεσσαλονίκη 28 Μαΐου 2016). Πρέπει νὰ εἰπωθεῖ ὅτι ἡ σειρὰ *Μελέται* τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας στεγάζουν «ειδικὲς ἐπιστημονικὲς μελέτες ἢ διατριβὲς ἐπὶ συγκεκριμένων θεμάτων», ὅπου σὲ πολλὲς περιπτώσεις κατατίθεται ἡ έργογραφία πολλῶν βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν μελωργῶν, ἀναλυτικὰ καὶ τεκμηριωμένα μέσα ἀπὸ τῇ χειρόγραφῃ παράδοσῃ καὶ τῇ βιβλιογραφίᾳ, βλ. <http://www.ibyzmusic.gr/index.php/ekdosis/meletes> (28-10-2016).

ΕΙΚΟΝΕΣ



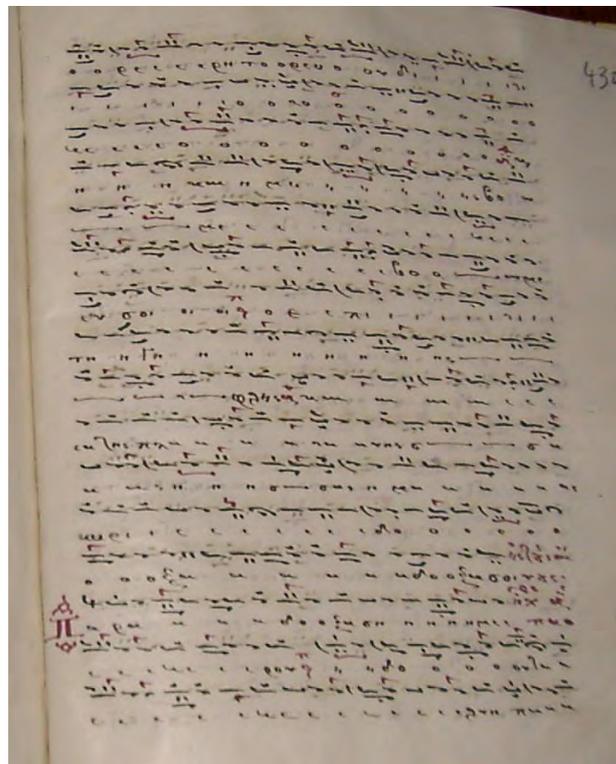
Εικόνα 1: © 2017 Δ. Κ. Ι. Βιβλ. Χίου «Κοραΐς» 181, Άπάνθισμα Ίακώβου Πρωτοψάλτου, φ. 1r



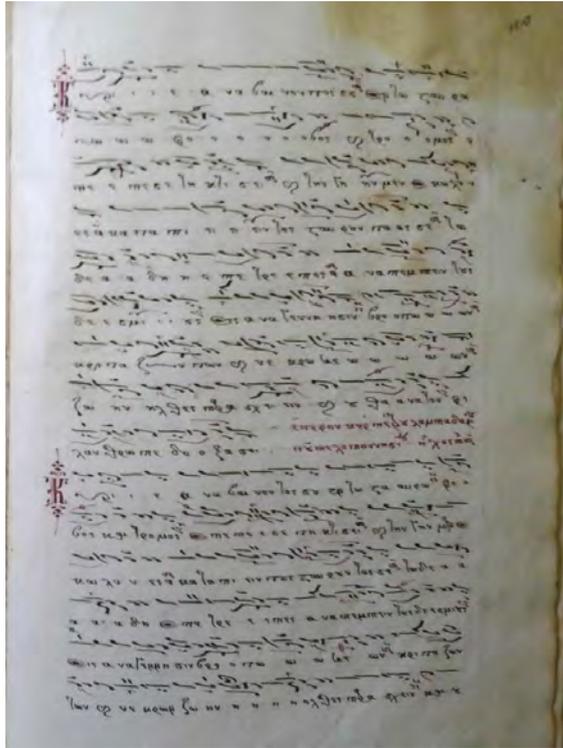
Εικόνα 2: © 2017 Δ. Κ. Ι. Βιβλ. Χίου «Κοραΐς» 181, Ίδιόμελα Πέτρου Βυζαντίου, φ. 114v-115r

Πα ρα θε ξα ση με ρον ει θον τα Ε θνη παν τα εν
 σω λει Δα βιδ ⁶ λι ο τε το Πνευ μα κα τηλ θε το
 α γι ον ^Δ εν πυ ρι ναις γλωσσαις κα θως ο θε η
 κιν ησθη κα α πε ρθε ρο με νης θι αι αι ας πνο ης ^Δ
 με νων των Μα θη των τε Χρι στου ε γι νε το η
 η ^Δ κα θα περ θε ρο με νης θι αι αι ας πνο ης ^Δ
 και ε πλη ρω σε τον οι κον η η σαν κα θη με νοι ⁶ λι και
 παν τες ηρ ξαν το φθε γει ε σθαι ^π ξε νοις ρη μα σι ^Δ ξε
 νοις θε ομα σι ^Δ ξε νοις θε ομα σι ^Δ της α
 γι ας Τρι α θος ⁶ ηχος. ⁶ λι
Τ ο Πνευ μα το α γι ον ην μεν α ει ^Δ και
 ε σι και ε σαι ε τε αρ ξα με νον η τε παυ σο

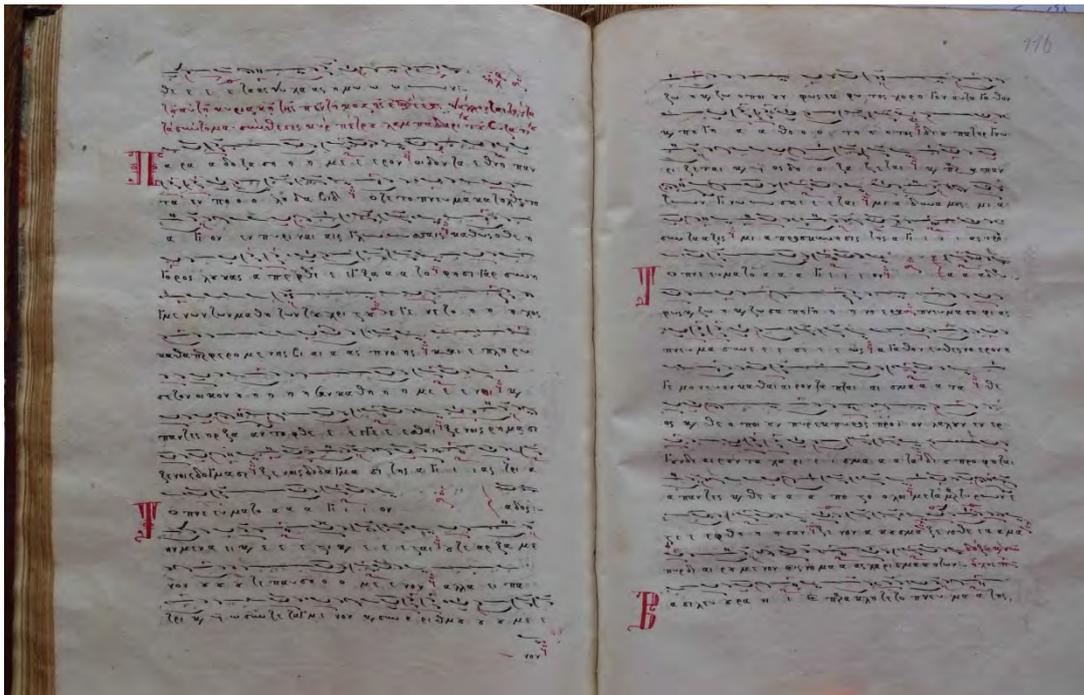
Εικόνα 3: Ύδιόμελα "Παράδοξα σήμερον" σύντομα, έκ τής Συλλογής Χουρμουζίου Χαρτοφ. 1831, σ. 292-295.



Εικόνα 4: Ύδιόμελα τών Αϊνων Πεντηκοστής, μέλος Γερμανού Νέων Πατρών, Δοχ. 327, φφ. 430r-433v, ἐξήγησις Νικολάου Δοχειαρίτου.



Εικόνα 5: © 2015 Δ. Κ. Ι. Βιβλ. Χίου «Κοραῆς» 181, φ. 110r, ἀναφορὰ στὸν Πέτρο Λαμπαδάριο.



Εικόνα 7: Τὰ ιδιόμελα ἐκ τοῦ κώδ. Βιβλ. Σίμωνος Καρᾶ 93, φ. 115v-116r (μετὴν εὐγενῆ παραχώρηση Ἐμμ. Γιαννοπούλου).



Εικόνα 8: Τὰ ιδιόμελα "Παράδοξα σήμερον" ἀπὸ τὸν κώδ. Ἰβήρ. 996, φ. 143v-144r (μετὴν εὐγενῆ παραχώρηση τῆς Ἰ. Μ. Ἰβήρων).

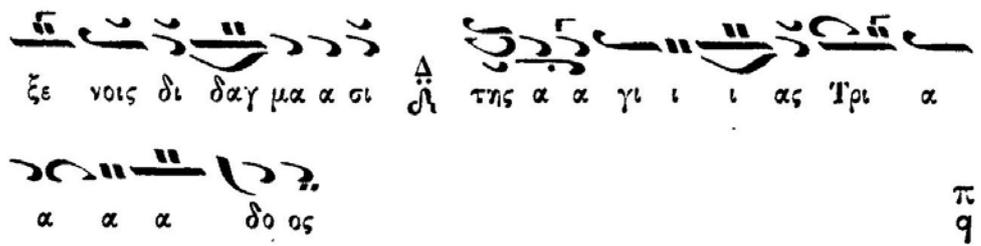
Ευλογητος ει Χρι στε ο ο θε ε ος η η μων ηη
 ο παν σο ο φους τας α λι εις α να δει ξας q κα τα πεμ
 ψας αυ τοις το Πνευμα το ο Α γι ι ον ηη και δι αυ τωντην
 αι κου με νην σα γη νευ σας Δ φιλανθρω πε ε δο ξα σοι

Ἰδιόμελα τῶν Αἰνῶν. μελοποιηθέντα παρὰ Πέτρου
 Λαμπιδαρίου τοῦ Πελοποννητίου εἰς τὴν ἀρχαίαν μέ-
 θοδον, μετενεχθέντα δ' εἰς τὴν νέαν παρὰ τοῦ ἐκδύτου.

Ἦχος Δ Πζ.

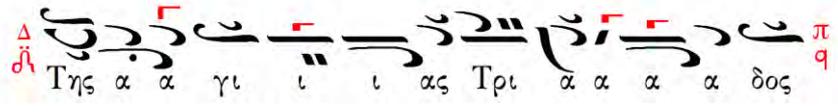
Παρααδοξαση η η η με ε ε ε ρον q
 ει δον τχ ε θη παν τα α ε εν πο ο ο λει Δα αυ
 ιδ q ο τε το Πνευμα κα τηλ θε το Α γι ι ον q εν πυ
 ρι ναι αις γλω ω ω ω σαις q κθως ο θε η γο ρος
 Αθ κς α α πε ε φθε ε εγ ξα α α α το q Φη σι
 γαρ Συ νηγ με νων των Μχ θη τω ων του Χρι ι στου Δ

Εικόνα 9: Τα ιδιόμελα ἐκ τῆς ἐκδόσεως Πεντηκοσταρίου Ραιδεστηνοῦ 1886, σ. 123-126.



Εικόνα 10: Καταληκτική θέση του α' ιδιομέλου εκ της έκδόσεως Πεντηκοστάριον Ραιδεστηνοῦ 1886, σ. 124.

Ἦχος Ϛ Πα



Εικόνα 11: Καταληκτική θέση του α' ιδιομέλου, εκ τῶν χειρογράφων, κατ' ἐξήγησιν Μ. Στρουμπάκη.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

A. ΜΟΥΣΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

Συλλογή Ίδιομέλων και Απολυτικών και άλλων τινῶν μελῶν τῶν Δεσποτικῶν και Θεομητορικῶν ἑορτῶν και τῶν ἑορταζομένων Ἁγίων τοῦ ὄλου ἑνιαυτοῦ τοῦ τε Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου, μελισθέντων παρὰ Μανουὴλ Πρωτοψάλτου ὡς ψάλλονται ἐν τῇ τοῦ Χριστοῦ Μεγάλῃ Ἐκκλησίᾳ, Καὶ ἐκδοθέντων παρὰ Π. Χαρίση, και Θ. Π. Παράσχου. Μεταφράσει και ἐπιστάσει τοῦ Διδασκάλου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος. Ἐν τῇ Τυπογραφίᾳ Ἰσὰκ Δὲ Κάστρο και Υἱοί. 1831. αῶλα'.

Δοξαστικά Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου μελισθέντα παρὰ Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου ἐξηγηθὲν δὲ κατὰ τὴν νέαν μέθοδον παρὰ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλῃς Ἐκκλησίας, Τόμος Δεύτερος, Ἐν Κωνσταντινουπόλει, Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Ἰσὰκ δὲ Κάστρο 1835.

Πανδέκτη τῆς ἱερᾶς ἐκκλησιαστικῆς ὕμνωδίας τοῦ ὄλου ἑνιαυτοῦ ἐκδοθεῖσα ὑπὸ Ἰωάννου Λαμπαδαρίου και Στεφάνου Α' Δομεστίκου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλῃς Ἐκκλησίας. Τόμος 1 περιέχον τὰ μαθήματα τοῦ Ἑσπερινοῦ, Ἐν Κωνσταντινουπόλει ἐκ τοῦ Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου ἄων', (Φωτο-ἀνασταστικὴ ἀνατύπωση Ἐκδόσεις Ἐπέκταση, Κατερὶνη 1997).

Μουσικὴ Κυψέλη περιέχουσα πάντα τὰ ἰδιόμελα και δοξαστικά τοῦ Ἑσπερινοῦ, τῆς Λιτῆς, τῶν Ἀποστίχων και τῶν Αἴνων. Απολυτικά και Κοντάκια πασῶν τῶν Δεσποτικῶν και Θεομητορικῶν ἑορτῶν, τῶν ἑορταζομένων Ἁγίων τοῦ ὄλου ἑνιαυτοῦ τοῦ τε Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου. Κατὰ μὲν τὸ μέλος σύμφωνος πρὸς τὸ Δοξαστᾶριον Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου, κατὰ δὲ τὴν προφορὰν πρὸς τὸ τοῦ Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου. Νῦν πρῶτον τύποις ἐκδίδεται παρὰ Στεφάνου Πρώτου Δομεστίκου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μ. Ἐκκλησίας. Τόμος πρῶτος, Ἐν Κωνσταντινουπόλει Ἐκ τῆς Πατριαρχικῆς τοῦ Γένους Τυπογραφίας. 1857.

Δοξαστᾶριον Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου, περιέχον ἅπαντα τὰ ἰδιόμελα και δοξαστικά τοῦ Ἑσπερινοῦ, τῆς Λιτῆς, τῶν Ἀποστίχων και τῶν Αἴνων· τὰ Απολυτικά και Κοντάκια πασῶν τῶν Δεσποτικῶν και Θεομητορικῶν ἑορτῶν, τῶν ἑορταζομένων ἁγίων τοῦ ὄλου ἑνιαυτοῦ, τοῦ τε Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου, ἐν ᾧ προσετέθησαν και τινὰ ἀργὰ ἀρχαῖα μαθήματα μέχρι τοῦδε ἀνέκδοτα, κατὰ παραλληλισμὸν ἐκ τῆς ἀρχαίας πρὸς τὴν Νέαν Μέθοδον. Ἐκδίδεται ὑπὸ τοῦ Μουσ. Π. Γ. Κηλητσανίδου Προυσαέως. Ἀδεία και ἐγκρίσει τῆς Μεγάλῃς Ἐκκλησίας και τοῦ Αὐτοκρατορικοῦ ἐπὶ τῆς Δημοσίας Ἐκπαιδεύσεως Ὑπουργείου, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1882.

Πεντηκοστᾶριον περιέχον τῆς ἀπὸ τῆς Παρασκευῆς τῆς Διακαινησίμου μέχρι τῆς τῶν Ἁγίων Πάντων Κυριακῆς Ἀκολουθίαν συγκειμένην ἐξ Ἰδιομέλων τῶν Ἑσπερίων, Λιτῆς Ἀποστίχων και Αἴνων μετὰ τῶν Δοξαστικῶν αὐτῶν και τῶν Καὶ νῦν ἐπὶ τέλος δὲ και τὰ ἕνδεκα Δοξαστικά Ἑωθινά, Μελοποιηθὲν και διὰ τινῶν ἄλλων ἀνεκδότων ἀρχαίων Βυζαντινῶν μαθημάτων πλουτισθὲν. Ἐκδίδεται νῦν τὸ πρῶτον ὑπὸ Γ. Ε. Ραιδεστινοῦ, πρῶην Πρωτοψάλτου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλῃς Ἐκκλησίας, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1886.

B. Λοιπὴ Βιβλιογραφία

Croitoru, I. (2011). Τὸ ζήτημα τῆς παραμονῆς και τῆς δράσεως τοῦ Μητροπολίτη Νέων Πατρῶν (Ἑπάτης) Γερμανοῦ στὴ Ρουμανικὴ χώρα (Οὐγγροβλαχία). *Πανελλήνιο Συνέδριο: Ἡ Ἑπάτη στὴν ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία, τὴν ἐκκλησιαστικὴ τέχνη και τὸν ἐλλαδικὸ μοναχισμό* (σ. 539-566). Ἀθῆναι: Ἱερὰ Μητρόπολη Φθιώτιδας.

Kritikou, F. (2013). Accepting or Rejecting liturgical rules in the Ecumenical Patriarchate of Constantinople in the 18th century. Attempts at Notational Reform: The case of Agaprios Paliermos and Jacob the Protospsaltes. *Musicology Papers*, 28(2), 46-59.

Ἀλεξάνδρου, Μ. (2013). Ἱστοριογραφία Βυζαντινῆς Μουσικῆς και ἡ ἀναγκαιότητα ἐκδόσεως Ἀπάντων τῶν ἔργων μεγάλων μελουργῶν. Τὸ παράδειγμα τοῦ Γρηγορίου Μπούνη Ἀλυάτη. *Πρακτικὰ Συμποσίου: Ὀψεις μουσικῆς Ἱστοριογραφίας*, Ἀθήνα, 15-16 Δεκεμβρίου 2011, συνδιοργάνωση Τμ. Μουσικῶν Σπουδῶν ΕΚΠΑ και Τμ. Μουσικῶν Σπουδῶν ΑΠΘ. *Μουσικολογία*, 21, 234-255.

Γιαννακίδου, Α. Τυρολόη (Γσορλοῦ). Ἀπὸ <http://database.emthrace.org/> (προσπέλαση: 24-10-2016).

- Γιαννόπουλος, Έ. (2008). *Τὰ χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς: Ἀγγλία. Περιγραφικὸς κατάλογος τῶν χειρογράφων ψαλτικῆς Τέχνης τῶν ἀποκειμένων στὶς Βιβλιοθήκες τοῦ Ἡνωμένου Βασιλείου*. Ἀθήνα: IBM, Ἱερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος.
- Μάρκου, Μ. Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο, Μητρόπολη Τυρολόης καὶ Σερεντίου. Ἀπὸ <http://users.sch.gr/markmarkou/katalog/ecp/tyroloe.htm> (προσπέλαση: 24-10-2016)
- Μεσολωρᾶς, Ἰ. (2003). *Τὸ ἔντυπο Πεντηκοστᾶριο καὶ ἡ ἐκδοτικὴ ἐξέλιξή του: συμβολὴ στὴν ἱστορία τοῦ Ὀρθόδοξου Ἑλληνικοῦ Λειτουργικοῦ βιβλίου*. Ἀνέκδοτη Διδακτορικὴ Διατριβή. Ἐθνικὸν καὶ Καποδιστριακὸν Πανεπιστήμιον Ἀθηνῶν, Σχολὴ Θεολογική, Τμῆμα Θεολογίας, Ἀθήνα.
- Παπαδόπουλος, Γ. (1890). *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς καὶ οἱ ἀπὸ τῶν Ἀποστολικῶν χρόνων ἄχρι τῶν ἡμερῶν ἡμῶν ἀκμάσαντες ἐπιφανέστεροι μελωδοί, ὑμνογράφοι, μουσικοὶ καὶ μουσικολόγοι*. Ἐν Ἀθήναις Τυπογραφεῖον καὶ Βιβλιοπωλεῖον Κουσουλίνου καὶ Ἀθανασιάδου παρὰ τῶ ναῶ τῶν Ἁγίων Θεοδώρων.
- Πατρινέλης, Χ. (1968-69). Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχεῖου. Α' Πρωτοψάλται, Λαμπαδάριοι καὶ Δομέστικοι τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας (1453-1821). *Μνημοσύνη*, 2, 64-93.
- Σαλτερῆς, Β. (2011). Ὁ Γερμανὸς Νέων Πατρῶν καὶ ὁ “καινὸς καλλωπισμὸς” στὴ μελοποίησιν τοῦ στιχηριοῦ. Αἰσθητικὲς, μορφολογικὲς καὶ ὑφολογικὲς παρατηρήσεις. *Πρακτικὰ Πανελληνίου Συνεδρίου: Ἡ Ὑπᾶτη στὴν ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία, τὴν ἐκκλησιαστικὴν τέχνην καὶ τὸν ἐλλαδικὸν μοναχισμό* (σ. 607-662). Ἀθήνα: Ἱερά Μητρόπολη Φθιώτιδας.
- Στάθης, Γ. (1975). *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς Ἁγίου Ὁρους. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς, τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους* (τ. Α', [Μονὲς Ἐηροποτάμου, Δοχειαρίου, Κωνσταντινουπόλεως]). Ἀθήνα: IBM, Ἱερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος.
- Στάθης, Γ. (1983). Πέτρος Λαμπαδάριος ὁ Πελοποννήσιος ὁ ἀπὸ Λακεδαίμονος. Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργον αὐτοῦ (1778). *Λακωνικαὶ Σπουδαί*, 7, 108-125.
- Στάθης, Γ. (1992). *Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας* (Μελέται 3. Ἔκδ. 2^η). Ἀθήνα: IBM.
- Στάθης, Γ. (1993). *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς Ἁγίου Ὁρους. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς, τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους* (τ. Γ' [Ἁγίου Παύλου, Κουτλουμουσίου, Καρακάλλου, Φιλοθέου, Σταυρονικήτα, Ἰβήρων (α' μέρος)]). IBM, Ἱερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος.
- Στάθης, Γ. (1996). Ἰάκωβος Πρωτοψάλτης ὁ Βυζάντιος (†23 Ἀπριλίου 1800) *Κύκλος Ἑλληνικῆς Μουσικῆς. Οἱ ἤχοι τ' οὐρανοῦ. Ἁγιορεῖτες μελουργοὶ «παλαιοὶ τε καὶ νέοι». Μελουργοὶ τοῦ 18ου αἰῶνα. Πέτρος Λαμπαδάριος ὁ Πελοποννήσιος - Ἰάκωβος Πρωτοψάλτης ὁ Βυζάντιος* (σ. 36-45). Ἀθήνα: Μέγαρον Μουσικῆς Ἀθηνῶν.
- Στάθης, Γ. (1997). Ἰάκωβος Πρωτοψάλτης ὁ Βυζάντιος († 23 Ἀπριλίου 1800). *ΕΕΘΣΠΑ*, 32, 317-334.
- Στάθης, Γ. (2015). *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς Ἁγίου Ὁρους. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς, τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους* (τ. Δ', [Μονὴ Ἰβήρων Β' μέρος]). Ἀθήνα: IBM, Ἱερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος.
- Στρουμπάκης, Μ. *Ἀναλυτικὸς Περιγραφικὸς Κατάλογος τῶν Μουσικῶν Χειρογράφων τῆς Δημόσιας Βιβλιοθήκης Χίου "Ὁ Κοραΐς"*. Ὑπὸ ἐκδοσίν.
- Στρουμπάκης, Μ. (2006). Ἐκτὸ αὐτόγραφο Ἀθανασίου Δομεστικοῦ. Στὸ Γ. Στάθης (Ἔκδ.), *Πρακτικὰ Β' Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ ψαλτικοῦ: Τὰ γένη καὶ τὰ εἶδη τῆς Βυζαντινῆς Ψαλτικῆς Μελοποιίας* (σ. 503-510). Ἀθήνα: Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Ἱερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος.
- Στρουμπάκης, Μ. (2012). Οἱ μουσικὲς καταγραφὲς ἐκκλησιαστικῶν μελῶν στὸ ἔργον τοῦ Μιχαὴλ Παυλίδου, Β' Δομεστικοῦ τῆς ΜΧΕ (1872-1881) καὶ ἡ σημασία αὐτῶν γιὰ τὴν ψαλτικὴ παράδοσιν τοῦ 19^{ου} αἰ. *Πρακτικὰ Β' Ἐπιστημονικοῦ Συμποσίου Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης* (σ. 815-835). Ἀθήνα: Θεολογικὴ Σχολή, Τμ. Θεολογίας ΕΚΠΑ.
- Στρουμπάκης, Μ. (2014). *Νικόλαος Δοχειαρίτης καὶ ἡ συμβολὴ αὐτοῦ στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη*. Ἀθήνα: IBM, Ἱερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος.
- Τσελίκας, Α. (1984). Τὰ βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ χειρόγραφα τῆς βιβλιοθήκης τῆς Χίου "Ὁ Κοραΐς". *Χιακὰ Χρονικά*, 14, 3-120.
- Χαλδαϊάκης, Α. (2011). Τὸ “ἐν ταῖς ἀγρυπνίαις” ψαλλόμενον *Μακάριος ἀνὴρ* τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν. *Πρακτικὰ Πανελληνίου Συνεδρίου: Ἡ Ὑπᾶτη στὴν ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία, τὴν*

- ἐκκλησιαστική τέχνη καὶ τὸν ἑλλαδικὸ μοναχισμό* (σ. 607-662). Ἀθήναι: Ἱερὰ Μητρόπολι Φθιώτιδας.
- Χαλδαιάκης, Α. (2012). Πρὸς μιὰ νέα Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς: Ὁ κατάλογος τῶν ὅσοι κατὰ διαφόρους καιροὺς ἤκμασαν ἐπὶ τῆ μουσικῇ ταύτῃ, κατὰ ἀλφάβητον. *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίδα ΑΕΑΗΚ, Β΄*, 565-594.
- Χαλδαιάκης, Α. (2015). *Νεομεθοδικὲς συνθετικὲς πρακτικὲς: ἰδέα, διαμόρφωση καὶ ἐπέκεινα προοπτικὲς. Εἰσήγηση στὸ Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, Στ' Διεθνὲς Συνέδριο Μουσικολογικὸ καὶ Ψαλτικὸ: "Οἱ τρεῖς Διδάσκαλοι: Χρῦσανθος, Γρηγόριος, Χουρμούζιος καὶ ἡ Νέα Μέθοδος Σημειογραφίας. 200ῆ ἐπέτειος: 1814/15-2015"*, Ἀθήνα.
- Χατζηγιακουμῆς, Μ. (1975). *Μουσικὰ χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)* (τ. Α΄). Ἀθήνα.
- Χατζηγιακουμῆς, Μ. (1999). *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τοῦ Ἑλληνισμοῦ μετὰ τὴν Ἄλωση (1453-1820), Σχεδιάγραμμα ἱστορίας*. Ἀθήνα: Κέντρον Ἐρευνῶν & Ἐκδόσεων.
- Χατζηθεοδώρου, Γ. (1998). *Βιβλιογραφία τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Περίοδος Α΄ (1820 – 1899)*. Θεσσαλονίκη: Πατριαρχικὸν Ἰδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν.
- Χρῦσανθος. (1832). *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς συνταχθὲν μὲν παρὰ Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Δυρραχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων ἐκδοθὲν δὲ ὑπὸ Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου διὰ φιλοτίμου συνδρομῆς τῶν ὁμογενῶν*. Ἐν Τεργέστη ἐκ τῆς τυπογραφίας Μιχαὴλ Βάις (Michele Weis).

Σύγκριση της θεωρίας και της σημειογραφίας της Νέας Μεθόδου με τις αμέσως προγενέστερες: Υπέρ και κατά

Χάρης Συμεωνίδης

aigli.mail@gmail.com

Περίληψη: Στην αρχή της εισήγησης θα παρουσιαστούν συνοπτικά οι αλλαγές και οι καινοτομίες της θεωρίας της νέας μεθόδου, σε σχέση με τις μέχρι της εμφανίσεώς της, θεωρητικές τεκμηριώσεις της εκκλ. βυζαντινής μουσικής, όπως προκύπτουν μέσα από προθεωρίες και θεωρητικές πραγματείες κωδίκων, κυρίως από τον 18ο έως τις αρχές του 19ου αιώνα. Έμφαση θα δοθεί σε θέματα διαστημάτων, χρόνου και γενικότερης προσέγγισης του φαινομένου της οκταηχίας. Στη συνέχεια, θα εξεταστούν οι αλλαγές και οι καινοτομίες της νέας μεθόδου στον τομέα της μουσικής σημειογραφίας. Θα παρουσιαστεί συγκριτική μελέτη συγκεκριμένων μαθημάτων (από το ειρμολογικό, το στιχηραρικό και το παπαδικό γένος μελοποιΐας) α. στην γραφή του Πέτρου, β. σε ενδιάμεσες γραφές (πιθανά) και γ. στη νέα σημειογραφία, ώστε να γίνουν εμφανείς οι μέσα από την εξέλιξη διαφορές αλλά και οι ομοιότητες των σημειογραφιών. Τέλος, θα επιχειρηθεί μια αποτίμηση των συγκρίσεων της νέας μεθόδου με τις αμέσως προγενέστερές της και θα εξαχθούν συμπεράσματα για τα υπέρ αλλά και τα πιθανά κατά της λεγόμενη «μουσικής μεταρρύθμισης» των τριών δασκάλων.

Η φωνή της γυναίκας στο Ορθόδοξο ναό: Το μοιρολόι και οι ψαλμωδίες

Ειρήνα Τσουντίνοβα

Ρωσικό Ινστιτούτο Καλών Τεχνών, Αγία Πετρούπολη, Ρωσία
irinachud@gmail.com

Περίληψη: Παρά το γεγονός ότι δεν υπάρχει απαγόρευση στους αποστολικούς, συνοδικούς και πατερικούς κανόνες για την ψαλμωδία από γυναίκες, για πολλούς αιώνες στις Ορθόδοξες εκκλησίες (όπως στην Ελλάδα και στην Ρωσία) κυριαρχούσαν ανδρικές φωνές. Στη μελέτη μας εξετάζεται αυτό το ζήτημα από άποψη της αισθητικής και της ψυχολογίας της τέχνης, ως πρόβλημα του «ακουστικού ιδεώδους» της ορθόδοξης λατρείας στο πλαίσιο της μοναχικής παραδόσεως και του λαϊκού πολιτισμού. Η θέση και η σημασία της γυναικείας παρουσίας στην εκκλησία, καθώς και η συμβολή της, η φωνή της στη εκκλησιαστική σύναξη ως χορωδία εν γένει, η οποία προσφωνεί το Θεό και προσπαθεί να εισακουστεί από εκείνον αποτελεί θέμα ιδιαίτερου ενδιαφέροντος για μας.

«*Οϊκτίρμων και έλεημον ό Κύριος*», ναός του Θεού ως συγκέντρωση όλων εκείνων που λαχταρούν να συναντήσουν τον Θεό και να επικοινωνήσουν μαζί του, αυτός ο ναός μας χωράει όλους – τους γέροντες και τους μικρούς, κωφούς και τυφλούς, κουτσούς και τα αφελή νεογνά, τους άνδρες και τις γυναίκες και τους εφήβους. Ο κάθε ένας από αυτούς έχει τη δική του φωνή απέναντι στο Θεό, ο κάθε ένας από αυτούς θα εισακουστεί από εκείνον. Για να γίνει αυτό στην πραγματικότητα, ο κάθε άνθρωπος πρέπει να λάβει τη θέση του στη συγκέντρωση κατά τη διάρκεια της λατρείας, θέση από όπου θα ακούει και θα ακούεται με σειρά και τάξη, από όπου η φωνή του θα ενωθεί αρμονικά με όλη τη συναγωγή ως μία μυστική χορωδία με φωνές μέσα σε αυτήν. Σε αυτό θα συμβάλουν εκκλησιαστική παράδοση και το λειτουργικό τυπικό, τα οποία, όπως είναι γνωστό, δεν αποτελούν σύστημα απαγόρευσης αλλά την έκφραση της αγάπης του Χριστού, καθώς και τη θέληση να βοηθήσει κάθε έναν στις δυσκολίες και στα προτερήματά του, να εξοπλίσει τη θεία λατρεία έτσι ώστε οι προσπάθειες πολλών να ενωθούν σε ένα σύνολο και η πολυφωνία να ενοποιηθεί σε μια φωνή και μια εγκάρδια προσπάθεια – «*ένι στόματι και μιᾷ καρδίᾳ*».

Γυναίκα – το «*άσθενεστέρων σκεύος*» (1 Πέτ 3,7).

Η εκκλησιαστική παράδοση δίνει στη γυναίκα στη θεία λατρεία εκείνη τη θέση η οποία ξεδιπλώνει τα προτερήματά της και καθιστά την παρουσία της σπουδαία και απαραίτητη. Ως γνωστόν, ο απόστολος Παύλος είπε «*αί γυναῖκες ὑμῶν ἐν ταῖς ἐκκλησίας σιγάτωσαν*» (1 Κορ 14, 34) και τα λόγια αυτά μπορεί να τα καταλάβει κανείς ως επισήμανση της ικανότητας για σιωπή και ακρόαση, ως το κυριότερο πλεονέκτημα της γυναίκας. Η σιωπή και η ακρόαση είναι έκφραση του εσωτερικού βιώματος και προσπάθεια να βρεθεί το βαθύτερο νόημα. Εκεί, όταν οι λέξεις είναι λιγοστές, εκεί όπου ο νους αποφαινεται ανήμπορος, εκεί η γυναικεία φύση επιδεικνύει το προτερήμά της και βρίσκει την έκφρασή της στις δικές τις χαρακτηριστικές μορφές. «Το βασίλειο της γυναίκας» είναι το μοιρολόι. «Το βασίλειο του άνδρα» είναι η ψαλμωδία. Ο συγκεκριμένος διαχωρισμός, ο οποίος προέρχεται από τη φυσική ύπαρξη του ανθρώπου μπορεί να ξεπεραστεί διαμέσου του ασκητισμού. Στο μοναχισμό, το νέο υπερφυσικό επίπεδο της ανθρώπινης ύπαρξης, ο κλάδος της ψαλμωδίας

δέχεται τόσο τους άνδρες, όσο και τις γυναίκες. Αυτήν την προσέγγιση ακριβώς θα θέλαμε να εξετάσουμε σε αυτήν την εργασία μας.

Η μορφή της σιωπής των γυναικών την βλέπουμε στο Ευαγγέλιο. Το πρώτο θαύμα που επιτελεί ο Χριστός, η μεταμόρφωση του ύδατος σε κρασί στην Κάνα της Γαλιλαίας, επιδεικνύει επίσης και τη μορφή της σιωπής. Ο διάλογος της Θεοτόκου με το Θείο Υιό της, η στροφή της Μαρίας στο Χριστό, διακόπτεται από μία παύση, που είναι η στιγμή της αποσιώπησης, όπου η προσοχή, η υπακοή και η αποδοχή περιπλέκονται ολότελα. Στη συνέχεια η Θεοτόκος στρέφεται σε δούλους: *«λέγει ἡ μήτηρ αὐτοῦ τοῖς διακόνοις· ὅ,τι ἂν λέγῃ ὑμῖν, ποιήσατε»* (Ιω 2: 5).

Επίσης η Μαρία καθισμένη στα πόδια του Χριστού σιωπηλά, προσηλωμένη στο Λόγο του, φανερώνει τη μορφή αυτού του είδους της σιωπηλής προσηλώσεως (Λκ 10: 39).

Όπως είναι γνωστό από αρχαίους χρόνους στις τελετουργίες που σχετίζονται με το θάνατο και την ταφή οι γυναίκες αναλαμβάνουν την πρωτοβουλία. Πραγματοποιούν όλες τις απαραίτητες πράξεις και είναι υποχρεωμένες να θρηνήσουν τον αποβιώσαντα. Το κυριότερο χαρακτηριστικό της τελετουργίας ταφής από αρχαίους χρόνους αποτελεί η μουσική (Morgan, 1986). Η τελετουργία της ταφής εκτείνεται σε δυο αντίθετους πόλους τονισμού· είναι οι δυνατοί ήχοι, οι κραυγές, οι αναστεναγμοί και η απόλυτη σιωπή. Όπως επισημαίνει η Μ. Αλεξίου (Alexiou, 1974), στους αρχαίους χρόνους την στιγμή του θανάτου την αντιλαμβάνονταν ως αγωνία, πάλη, και με αυτά σχετίζεται μια ειδική ανάγκη να διατηρηθεί η σιωπή.

Επίσης τον άνθρωπο κατά τη γέννηση του τον περιτριγυρίζουν γυναίκες, εκτελώντας όλες τις απαραίτητες ενέργειες. Η ζωή αρχίζει από μια πρώτη κραυγή του νεογέννητου ενώ κατά την ταφή του ακούεται θρήνος και στεναγμοί. Τονικά αυτές οι περιοχές του ανθρώπινου τονισμού έχουν μεγάλη ομοιότητα. Οι έρευνες της ακουστικής δραστηριότητας του παιδιού και της παιδικής φωνητικής απέδειξαν ότι οι βρεφικές κραυγές αποτελούν την πεμπτουσία της φωνητικής πολυμορφίας της γλώσσας (Kalouznikova, 2005). Επίσης, και το κλάμα, το μοιρολόι, το ουρλιαχτό (για τον αποβιώσαντα, για τη νύφη) το ξεχωρίζει η επικράτηση της τονικότητας πάνω στη λεξική σειρά, ο αυθορμητισμός της τονικότητας όμοιος με τις κραυγές των νεογέννητων.

Ο θρήνος για τον πεθαμένο είναι το αρχαιότερο έθιμο, το οποίο ενώνει και τα έθνη και παντού αποτελεί το γυναικείο προνόμιο. Το κυριότερο του χαρακτηριστικό είναι η εκστατικότητα. Πάντα αποτελείται από δυνατό ουρλιαχτό, λυγμούς, στεναγμούς. Έτσι στα δεδομένα του Λαογραφικού γραφείου του Β. Τενισέβ, λέγεται για το ρωσικό έθιμο: “να ελαφρύνεις τα βάσανα της ψυχής γίνεται με δέηση εις την ανύπαυση και με τον θρήνο, ιδίως με το δυνατό κλάμα και όχι με σιγανό κλάμα με θλίψη, από τα οποία ο αποβιώσας βασανίζεται ακόμα περισσότερο” (Описание материалов, 1993, 147).

Κατά το θάνατό όπως και κατά τη γέννηση του ανθρώπου, προΐσταται η γυναίκα, η οποία προσπαθεί να ελαφρύνει τα βάσανα της ψυχής και να βοηθήσει σε αυτήν την δύσκολη και σπουδαία μετάβαση· από το μυστήριο βάθος της λήθης προς τη ζωή και από τη ζωή προς το μυστήριο της αιωνιότητας. Η γυναίκα είναι η σημαντικότερη φιγούρα στον τελετουργικό θρήνο του νεκρού (καθώς και του θρήνου για εκείνους που βρέθηκαν στη ξενιτιά, που αλλαξοπίστησαν, του θρήνου για τη νύφη, η οποία αφήνει το πατρικό της) από την αρχαία εποχή έως και σήμερα. Μελετώντας την ετοιμολογία της λέξης μοιρολόι, η οποία αποτελεί μέρος του ελληνικού παραδοσιακού εθίμου, σωζωμένου έως τις μέρες μας, η Μ. Αλεξίου συμπεράνει ότι στη ρίζα της βρίσκεται η λέξη *μοίρα*. Η σημασιολογία της λέξης ρίχνει φως στην εκτελεστική ψυχολογία αυτής της πράξης· εδώ επισημαίνεται ο ρόλος της ενσυναίσθησης, της επιδί-

ωξης να διευκολύνει τη μοίρα του άλλου. Στο επιτάφιο θρήνο η γυναίκα φανερώνει την αφοσίωσή της, την ετοιμότητα να μοιραστεί τη μοίρα της με άλλο άνθρωπο άφοβα, εκείνη την καθοριστική στιγμή όταν η μοίρα του άλλαζε.

Η Μ. Αλεξίου περιγράφει ήδη του τελετουργικού θρήνου στην αρχαιότητα, τα οποία εκτελούνταν από γυναίκες: θρήνος, γόος και υπογραμμίζει τον άναρθρο στεναγμό και την κραυγή ως αρχικό παράγοντα του κάθε ενός από αυτά. Μιλώντας για την κοινωνική δραστηριότητα των ανδρών στις τελετουργίες ταφής, όντας στο δεύτερο πλάνο, η ερευνήτρια συνδέει την δραστηριότητα αυτή με τους ήχους των οργάνων και το λόγο (Αλεξίου 1974: 108). Οι άνδρες εκφράζονται σε επιτάφιο λόγο, στην προσευχή, στην ευκρινή άρθρωση και την λογικότητα. Η κραυγή, ο βόγκος, το κλάμα, ο στεναγμός, ο θρήνος ως κράμα άναρθρου τονισμού, χαρακτηριστικό για το βρεφικό κλάμα και για τον θρήνο της ταφής, δημιουργούν πρωταρχικό πεδίο ηχοπαγωγής του ανθρώπου από την οποία ανοίγει ένας πολύ μακρύς δρόμος ως στην τελειότητα του λόγου και στη τέχνη της ψαλμωδίας. Ο τρόπος αυτός, άναρθρος τονισμός, θρήνος και βόγκος, όντας έκφραση μιας μη πεφωτισμένης κατάστασης της ψυχής, επικρίθηκε από τους Αγίους Πατέρες.

Στο Ευαγγέλιο βλέπουμε θρηνούσες γυναίκες των Ιεροσολύμων, οι οποίες ακολουθούν τον Χριστό με την επιδίωξη να διευκολύνουν τα πάθη Του: «*Και ως άπήγαγον αυτόν, έπιλαβόμενοι Σίμωνός τινος Κυρηναίου, έρχομένου άπ' άγραυ, έπέθηκαν αυτόν τόν σταυρόν φέρειν όπισθεν του Ίησου. ήκολούθει δέ αυτόν πολύ πλήθος του λαου και γυναικων, αι και εκόπτοντο και έθρήνον ατόν*» (Λκ. 23, 26-27). Οι γυναίκες σιωπηλά στέκονται δίπλα στον Σταυρό: «*Ήσαν δέ εκεί και γυναίκες πολλαι άπο μακρόθεν θεωροῦσαι, αιτινες ήκολούθησαν τῷ Ίησοῦ άπο τής Γαλιλαίας διακονοῦσαι αυτόν*» (Μθ. 27, 55), «*Είστήκεισαν δέ παρά τῷ σταυρῷ του Ίησοῦ ή μήτηρ αυτού και ή άδελφή τής μητρος αυτού, Μαρία ή του Κλωπᾶ και Μαρία ή Μαγδαληνή*» (Ιω 19,25), και έρχονται στον τάφο για να θρηνήσουν τον Χριστό: «*Ήν δέ εκεί Μαρία ή Μαγδαληνή και ή άλλη Μαρία, καθήμεναι άπέναντι του τάφου*» (Μθ. 27, 61).

Ακούγοντας με προσοχή τον ηχητικό κόσμο των Ευαγγελικών γεγονότων, ανακαλύπτουμε ότι το φανέρωμα του θαύματος της Αναστάσεως αλλάζει επίσης και το πεδίο της υφολογικής έκφρασης των γυναικών-μυροφόρων, ότι στη θέση του θρήνου έρχεται η χαρά, η ακατανόητη κραυγή αποκτά τον ορθό λόγο. Ο θρήνος των γυναικών-μυροφόρων μεταμορφώνεται σε αποστολικό άγγελμα, σε αποστολικό λόγο: «*Αίαν πρωί μυροφόροι έδραμον προς τὸ μνημά σου, θρηνολογοῦσαι· άλλ' έπέστη προς αυτάς ὁ άγγελος και είπε· θρήνου ὁ καιρός πέπανται, μη κλαίετε· τήν άνάστασιν δέ αποστολοις είπατε*» (Ακολουθία του όρθρου, Ευλογητάρια).

Η μεταμόρφωση του τονισμού της ανθρώπινης μορφής, η μεταλλαγή του θρήνου σε προσευχή, στην ψαλμωδία περιγράφονται και στο *Βίο τής όσίας Μακρίνης* του Γρηγορίου Νύσσης. Μέσα στην «άταξια τῶν έπιθορυβούντων διά του θρήνου» ο Άγιος Γρηγόρης Νύσσης πρώτος αντιλαμβάνεται την ανάγκη να ξεπεραστεί ο αυθορμητισμός του θρήνου και να αρχίσει η προσευχή. Αυτός προέτρεψε τις μοναχές να θυμηθούν τις διαθήκες της Αγίας Μακρίνας η οποία επέτρεπε μόνο κλάματα πεφωτισμένα με το δάκρυ της προσευχής: «*Ένα καιρόν δακρύων ήμῖν ή θεία ψυχή αύτη ένομοθέτησεν έν τῷ τής προσευχής καιρῷ τοῦτο πράττειν παρεγγυήσασα· ὁ και νῦν ποιείν έξεστι, τής τῶν θρήνων οίμωγής είς συμπαθή ψαλμωδιαν μετατεθείσης*». (Τσάμης, 266-268)

Η μεταλλαγή της φύσης, η ανάβαση από τον θρήνο στη ψαλμωδία, είναι σαν τον δρόμο τον οποίο η γυναίκα μοναχή παίρνει από τις ευαγγελικές γυναίκες-μυροφόρους, δρόμος προς το αποστολικό λόγο, προς τη γενναιότητα. Στους βίους των αγίων ακούμε και πολλές γυναικείες φωνές. Το ξεπέρασμα της γυναικειάς ανημποριάς διαμέσου της διαφώτισης του ανήμπορου όντος και η απόκτηση της γενναιό-

τητας, είναι σημαντική πτυχή του γυναικείου μοναχισμού, διατυπωμένη στην ασκητική Γραφή από αρχαίους χρόνους. Είναι γνωστά τα λόγια της αιδεσιμότατης άμμιας Σάρρας: «*Τῆ μὲν φύσει γυνή εἰμι, ἀλλ' οὐ τῷ λογισμῷ*». (Γσάμης 206). «*Εγὼ εἰμι ἀνὴρ, ὑμεῖς δὲ ἐστε γυναῖκες*». (Γσάμης 209).

Σε γυναικεία μοναστήρια η ψαλμοδία είναι το σημαντικότερο μέρος του ασκητικού προγράμματος, η εμπειρία της απόκτησης της γενναιότητας, τόσο αναγκαίας για την πνευματική εξέλιξη. Πολλά αποδεικτικά στοιχεία περιέχονται στον Βίο της Οσίας Μελάνης (31 Δεκεμβρίου, 439). Η είσοδος των ανδρών στο μοναστήρι της Αγίας Μελανίας για τους άνδρες είχε απαγορευτεί, ο ίδιο κανόνας εφαρμόζεται και αργότερα σε βυζαντινά μοναστήρια. Τέτοια ένδειξη βρίσκεται στο «*Τυπικὸν τῆς σεβασμίας μονῆς τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Κεχαριτωμένης*» όπου απαγορεύεται αυστηρά η είσοδος σε άνδρες για να ψάλλουν στο μοναστήρι.

Περιγράφοντας την τελετουργία της Αγίας Μακρίνας, ο Γρηγόριος Νύσσης, υποδεικνύει το σημαντικότερο χαρακτηριστικό το οποίο σχετίζεται με τις θεμελιώδεις αρχές της ψαλμοδίας: τον διαχωρισμό των ανδρών και των γυναικών σε ξεχωριστές ομάδες. Για να οργανώσει την ψαλμοδία και να αρχίσει την τελετουργία της ταφής, εκείνος τοποθετεί τον κόσμο έτσι ώστε οι γυναίκες να στέκουν μαζί με τις μοναχές ενώ οι άνδρες με τους μοναχούς και να ψάλλουν διαδοχικά, μια η πρώτη ομάδα, μετά οι δεύτερη.

Η τοποθέτηση των γυναικών στο ναό, η τελετουργική κίνηση, το σημείο όπου στέκονταν αποτελούν σημαντικότερες συνιστώσες της τελετουργίας, οι οποίες συμβάλουν στην κατανόησή της. Στη μελέτη της Μ. Αλεξίου οι πηγές των ερευνών χρησιμοποιούν αττικούς αμφορείς, πάνω στους οποίους απεικονίζονται γυναίκες-θρηνούσες, οι οποίες είναι οι σημαντικότερες φιγούρες εν δράση στην τελετουργία της ταφής και του επιταφίου μνημόσυνου. Ως πηγή για την μελέτη της βυζαντινής ψαλμοδικής κουλτούρας ο Ν. Μόργκαν (Morgan, 1986) χρησιμοποιεί την εικονογραφία, όπου ακριβώς στην διαδικασία της ταφής εκτελούν την σημαντικότερη λειτουργία οι εκκλησιαστικοί ψάλτες. Η έρευνα της διακόσμησης του εσωτερικού χώρου του ναού (Gerstel, 1998) ως πηγή στο θέμα της γυναικείας ευσέβειας στο μεσαιωνικό Βυζάντιο, και το ρόλο της συμμετοχής της στη Θεία Λατρεία, θέτει το ερώτημα, πού στέκουν οι γυναίκες κατά τη διάρκεια της Θείας Λατρίας. Οι νωπογραφίες με τις μορφές των γυναικών συνήθως τοποθετούνταν στον νάρθηκα. Σύμφωνα με αυτό το δεδομένο μερικοί επιστήμονες συμπεραίνουν ότι αυτό εξηγείται με το γεγονός ότι πράγματι εκεί στέκονταν οι γυναίκες. Η E.J. Gerstel θεωρεί το αντίθετο. Κατά τη Θεία Λατρεία οι γυναίκες βρίσκονταν στο Ναό, καταλαμβάνοντας το βόρειο του τμήμα, ενώ οι άνδρες το Νότιο.

Ιδιαίτερης σημασίας είναι ο νάρθηκας μοναστηριακών ναών, ο οποίος χρησίμευε σε πλήθος τελετουργιών· ώρες, νιπτήρας τη Μεγάλη Πέμπτη, αγιασμός των υδάτων στην αρχή του κάθε μήνα. Ο νάρθηκας επίσης χρησίμευε ως χώρος τοποθέτησης του φέρετρου. Το μεγαλύτερο μέρος των ιερών γυναικείων μορφών υπήρχε ιδίως στον νάρθηκα. Σύμφωνα με την έρευνα μεγάλου αριθμού των αγιογραφικών έργων του νάρθηκα μοναστηριακών και ενοριακών ναών, η Sharon E.J. Gerstel συμπεραίνει ότι αυτό συσχετίζεται με την ιδιαίτερη σημασία της γυναικείας παρουσίας σε ταφικές τελετουργίες και τελετουργίες μνημόσυνου. Ως εκ τούτου, ο τελετουργικός θρήνος ανέκαθεν αποτελούσε «το βασίλειο των γυναικών», που στολιζόταν με την προσευχή στη ψαλμοδία, συνεχίζοντας την ύπαρξη του στους τοίχους του ορθόδοξου ναού και στη βυζαντινή εποχή.

Το έθιμο οι γυναίκες να στέκονται κατά τη Θεία Λατρεία στο ναό στη βόρεια πλευρά, εν αντιθέσει της νότιας πλευράς, εκεί που στέκονται οι άνδρες σώζεται και στη Ρωσία και στην Ελλάδα έως και σήμερα (ιδίως στα μοναστήρια). Όμως η Ρωσία

πέρασε και καιρούς (μετά την Επανάσταση, την περίοδο των διωγμών της εκκλησίας) που λίγοι ναοί έμειναν ανοικτοί, και εκτός των ιερέων που τελούσαν τις ακολουθίες, στο ναό παρευρίσκονταν μόνο γυναίκες.

Όπως είναι γνωστό, αυτήν την στιγμή στους ρωσικούς ναούς υπερισχύει η γυναικεία ψαλμωδία. Συνήθως αυτό συνδέεται με την παράδοση της πολυφωνικής ψαλμωδίας. Ωστόσο, κατά τη δική μας κρίση δεν είναι ακριβώς έτσι. Η πολυφωνική ψαλμωδία μπορεί να είναι και τελείως ανδρική, όπως και συνήθιζε να είναι σε πρώτες ψαλμωδίες διασκευών των μονωδιών τον 17^ο αι. και στην ιταλική πολυφωνία του 19^{ου} αι. Όπως αυτό ήταν από την αρχή –νωρίτερα η πολυφωνική ψαλμωδία, αυτό που εκτελείται από αυλική χορωδία– τενόρο, οι φωνές των αγοριών (αντίστοιχα με αυτό η πολυφωνία των κοζάκων). Βεβαίως η αλλαγή της αισθητικής της εκκλησιαστικής ψαλμωδίας στη Ρωσία επηρεάστηκε από την λαϊκοποίηση της περιόδου μετά τον Μεγάλο Πέτρο και από την άνθιση της τέχνης της όπερας, ωστόσο η κύρια αιτία είναι διαφορετική, κοινωνική. Στις αρχές του 20^{ου} αι. η πολυφωνική εκτέλεση, η οποία άνθισε στη Ρωσία, προετοίμασε το έδαφος για την εμφάνιση των ανδρικών χορωδιών – γνώρισαν φήμη συγκροτήματα όπως η αυλική χορωδία της Αγίας Πετρούπολης, η Συνοδική Χορωδία του Πατριαρχείου της Μόσχας και πολλές άλλες. Οι γυναίκες δεν καταγράφηκαν στις εκκλησιαστικές χορωδίες.

Ωστόσο, σύμφωνα με την γνώμη του Θ. Ξ. Γιάγκου: «Δεν υπάρχει απαγόρευση στους άποστολικούς, συνοδικούς και πατερικούς κανόνες για την ψαλμωδία από γυναίκες. Σε περιπτώσεις ανάγκης εφαρμογής οικονομίας ή Έκκλησία παρουσιαζόταν άποφασιστική και τολμηρή» (Θ. Ξ. Γιάγκος «Η γυναίκα στη δημοσία λατρεία του Θεού»). Ακριβώς αυτή την «τόλμη» δείχνει η Ρώσικη Εκκλησία στην δύσκολη περίοδο της ιστορίας της.

Κατά τους διωγμούς των κομμουνιστών στην εκκλησία από κομμουνιστές όχι μόνο τα αναλόγια αλλά και οι ναοί εξ ολοκλήρου γέμισαν αποκλειστικά από γυναίκες· η γυναικεία αντίσταση τις περισσότερες περιπτώσεις ήταν σημαντική για την ύπαρξη του ίδιου του ναού.

Σαν τις γυναίκες-μυροφόρους οι οποίες δεν εγκατέλειψαν τη διακονία δυσβάσταχτες στιγμές της σταύρωσης και του Αγίου Πάθους, οι οποίες ήρθαν στο τάφο Του, στους δύσκολους καιρούς των διωγμών ήρθε η στιγμή για τις γυναίκες να δείξουν την ανδρεία τους.

Σαν την Όσια Ξένη της Πετροπόλεως, η οποία έδωσε τον πνευματικό της αγώνα ντυμένη με τα ρούχα του αποβιώσαντα συζύγου της, οι γυναίκες της Ρωσίας παίρνουν τη θέση των δολοφονημένων ανδρών, μοιράζονται μαζί τους τη κοινή μοίρα, συνεχίζοντας τη διακονία τους, αφημένη από εκείνους παρά τη θέληση τους. Η γυναίκα-ψάλτης, «μήτηρ στεναγμού», «όδύνης ύφάντρια» (Αγ. Ιωάννης Χρυσόστομος PG 61.791) γίνεται η φωνή της Εκκλησίας, θρηνώντας για την τύχη του συζύγου της, του γιού της, του αδελφού της. Όπως οι γυναίκες άφοβα ακολουθούσαν τον Χριστό στο Σταυρό και στην ταφή και ήρθαν να θρηνήσουν το Θεό στον τάφο, οι γυναίκες της Ρωσίας έμειναν στους ναούς του Χριστού και τότε που αυτή η παραμονή ήταν άκρως επικίνδυνη για τη ζωή τους (στις εποχές του Στάλιν) και τότε που αυτό μπορούσε να προκαλέσει την ανεργία και κατά συνέπεια την φτώχεια (στις εποχές του Χρουσιόβ και του Μπρέζνιεβ).

Για τη διάδοση της γυναικείας χορωδιακής τέχνης στο ναό, είχε σημασία η παράδοση του «μυστικού μοναχισμού», ιδιαίτερης μορφής ασκητικού λειτουργήματος, το οποίο ιστορικά διαμορφώθηκε στη Ρωσία. Άλλωστε οι διωγμοί στο μοναχισμό ξεκίνησαν από την εποχή του Μεγάλου Πέτρου, ενώ επί των αυτοκρατειρών ιδιαίτερη πίεση ασκήθηκε στο γυναικείο μοναχισμό (ο οποίος βρέθηκε σχεδόν υπό απαγόρευση). Πιθανόν, εξαιτίας αυτού του γεγονότος, στο τέλος του 19^{ου} αι. ήδη υπήρχε

θεσμός του «κρυμμένου μοναχισμού» υπό την πνευματική καθοδήγηση του γέροντα (λεγόμενος «καλογερισμός»), ο οποίος άνθισε ιδίως στη αγροτική κοινότητα της Ρωσίας. Στις αρχές του 20^{ου} αι. εξαιτίας της ολικής κατάργησης των μοναστηριών αυτός είχε καταστεί πανταχού παρών· οι μοναχές εκδιώχτηκαν από τα μοναστήρια και ζούσαν σε κοσμικά σπίτια, συνεχίζοντας το μοναχικό τους λειτούργημα σε ιδιαίτερες συνθήκες.

Ένα παράδειγμα είναι η μοίρα των μοναχών της Μονής Σόμοβσκι Βαρβάρινσκι, η οποία πριν τη δεκαετία του 1920 ήταν ακμάζον οίκημα με μεγάλη χορωδία (40 άτομα). Μετά το κλείσιμο του μοναστηριού οι μοναχές συγκεντρώνονταν πρώτα σε σπίτια, όπου έφερναν ιερείς και τελούσαν τη θεία λειτουργία. Με τον καιρό βρήκαν καταφύγιο σε ναούς, όπου υπηρετούσαν ως ψάλτριες. Μια από τις σύγχρονές τους, μάρτυρας της δραστηριότητας τους περιγράφει: «Η επανάσταση σκόρπισε τις μοναχές του Μοναστηρίου Σόμοβσκι σε διάφορα μέρη, πολλές εγκαταστάθηκαν στο Στάροϊε Οσκόλ, στον ναό Γιάμσκοϊε. Εκεί σχημάτισαν την καλή χορωδία του Ανατόλι Μπογκούτα. Και έψαλλαν και διάβαζαν οι μοναχές κάπως διαφορετικά, όχι με τη κοκαλωμένη φωνή, όπως συνηθίζουν να κάνουν τώρα αλλά προσευχητικά, έχοντας και διαφορετική προφορά» (Кириченко 2011, 464).

Άλλες μοναχές έγιναν αναχωρήτριες. Έτσι, η μεγαλόσχημη μοναχή Αντωνία μετά το κλείσιμο του μοναστηριού από τους Μπολσεβικούς, κατόπιν ευλογίας του γέροντα Κούζα (Βελιτσκό) ανέλαβε αυτό το δύσκολο αγώνισμα («Σε δοκίμασε το χωνευτήρι των βασάνων»). Ο γέροντας της υπέδειξε πλήθος των δραστηριοτήτων της: «να παρίσταται στις λειτουργίες, να ψάλλει στον χορό, αλλά από κανέναν να μη παίρνει χρήματα για την εργασία της, να κάνει προσευχές για τα νεογνά που σκοτώθηκαν, να φέρεται με σαλότητα, να διδάσκει το Λόγο του Θεού». Επισκεπτόταν μοναστήρια, αποκτούσε εμπειρία στην εκκλησιαστική προσευχή, εμπειρία στους ψαλμών, γνώριζε βιβλιογραφία με θέματα θεολογίας, Και ό,τι μάζεψε τα μοίραζε σε ανθρώπους κατά την περιπλάνησή της. Εκτός αυτού βοηθούσε πολλούς ιερείς. Αυτού του είδους η εστιασμένη πνευματική ζωή υπό την καθοδήγηση των γερόντων των μοναστηριών, της επέτρεψε αργότερα να γίνει πνευματική δασκάλα, γερόντισσα. (Кириченко, 2011, 489).

Ο μυστικός μοναχισμός των γυναικών είχε αναπτυχθεί κυρίως στις περιφέρειες του Βορόνεζ, του Μπέλγκοροντ και του Λίπετσκ, όπου πριν την επανάσταση υπήρχαν πολλά γυναικεία μοναστήρια. Μετά το κλείσιμό τους οι μοναχές συνέχισαν το έργο τους κρυφά υπό την καθοδήγηση των γερόντων πνευματικών. Το πιο σημαντικό κέντρο ανατροφής των γερόντων εκτεινόταν από την πόλη Βορόνεζ έως την πόλη Μπορισογκλέμπσκ και από το Ζαντόνσκ, το Κοζλόβ και το Ταμπόβ έως το Βέρχνιαϊά Τισάνκα στα νότια της περιφέρειας Βορόνεζ, και ήταν υπό την επιτήρηση του μεγαλόσχημο μοναχού Μητροφάνη (Μιακίνιν), ιερέα του χωριού Γιατσέικα (1951-1961). Αργότερα όταν ο ιερέας Μητροφάνης άρχισε να αρρωσταίνει και η φλόγα του έσβηνε σιγά σιγά, την πνευματική καθοδήγηση μεγάλου πλήθους πιστών την ανέλαβαν μερικοί και μοναχές: ο πρωθιερέας Βασίλειος Ζολοτούχιν (στο μυστικό μοναχισμό ιερέας μεγαλόσχημος Τίχον), ο ηγούμενος Βαλέριος (Μιρτσούκ – Σεραφείμ), ο ηγούμενος Βλάσιος (Μπόλοτοβ – αρχιμανδρίτης μεγαλόσχημος Μακάριος) και ο ιερέας μεγαλόσχημος Ιωάννης (Ευγένιος Μάκασεβ). Σε μερικούς ναούς, με τη βοήθεια και την ευλογία των διοικούντων επισκόπων ιδρύονταν μυστικά μοναστήρια. Από έξω είχαν την όψη του ενοριακού ναού. Οι γυναίκες οι οποίες έψαλλαν στο χορό και ζούσαν στον ναό ή στο κοντινότερο χωριό, αποτελούσαν την κοινότητα των μοναζουσών.

Έτσι, στη δεκαετία του 1970, στο χωριό Μπούρντινο της περιφέρειας του Λίπετσκ, ιδρύθηκε το μοναδικό στο είδος του μυστικό μοναστήρι με ηγούμενο τον

Βλάσιο (Βιτάλι Νικολάγιεβιτς Μπόλοτοβ, 1936-2001). Ήταν στενά δεμένος με τους γέροντες της Μονής της πόλης Γκλίνσκα. Στην ενορία του συγκεντρώθηκε πολυάριθμο πλήθος πνευματικών παιδιών του, καθώς επίσης και του γέροντα της Μονής της πόλης Γλινσκα Βιτάλιου (Σιντιρένκο) και από αυτούς σχηματίστηκε η μοναστική κοινότητα. Αυτό το μυστικό μοναστήρι μετά από 10 χρόνια έκλεισε από τις αρχές. Όχι μακριά από το χωριό Μπούρτινο ήταν ένα άλλο χωριό, η Οζόγκα, όπου υπό το πρόσχημα της γυναικείας χορωδίας στο ναό ιδρύθηκε μοναστήρι. Ο Γέροντας του ήταν ο αρχιμανδρίτης μεγαλόσχημος Σεραφεΐμ (Μιρτσούκ, 1936-2006) μία εξαιρετική προσωπικότητα. Κάθε μέρα στο ναό επιτελούσε την Θεία Λατρεία, και ολόκληρη η ζωή του υποκειτό στο αυστηρό μοναστικό τυπικό της ανδρικής Μονής Ποτσάιεβ. Κατά τη στιγμή της πτώσης του σοβιετικού καθεστώτος στην αδελφότητα του μυστικού αυτού μοναστηριού ήταν αρκετές δεκάδες μεγαλόσχημες μοναχές.

Το μοναδικό ρωσικό γυναικείο μοναστήρι το οποίο ιδρύθηκε από τον Άγιο Ιωάννη της Κρονστάντης, σώθηκε επί του σοβιετικού καθεστώτος. Αυτό το μοναστήρι βρισκόταν στη Εσθονία, στο χωριό Πιούχιτσα. Εδώ έμεναν γερόντισσες υψηλού πνευματικού βίου και συγκεντρώνονταν πλήθη προσκυνητών από όλη την χώρα. Οι μοναχές δέχονταν όλον τον κόσμο, τον τάιζαν, το μάθαιναν να προσεύχεται. Ο τρόπος της ψαλμωδίας της μοναχικής χορωδίας του μοναστηριού του χωριού Πιούχιτσα ήταν εντελώς ιδιαίτερος. Υψηλές φωνές και χαμηλές, όμοιες με τις ανδρικές δημιουργούσαν πολυφωνική υφή, στην οποία ο κάθε ψάλτης εκδήλωνε την προσωπικότητά του. Ιδιαίτερης αξίας ήταν οι υψηλές φωνές.

Λόγω εκείνων των ιδιαίτερων συνθηκών, στις οποίες βρέθηκε η ρωσική Εκκλησία στις αρχές της δεκαετίας του 1990, σε μικρές πόλεις και χωριά, εκεί που διατηρήθηκαν ανοιχτοί οι ναοί έψαλλαν αποκλειστικά γυναίκες. Το μεγαλύτερο ποσοστό των ενοριτών ήταν επίσης γυναικείος πληθυσμός. Ίδια κατάσταση, εκτός κάποιων εξαιρέσεων, επικρατούσε και στους ενοριακούς ναούς σε μεγάλες πόλεις, αφού η απλή επίσκεψη στο ναό μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του '80 θα μπορούσε να αποτελέσει αιτία για απόλυση από την εργασία, ακόμη και εξορία. Εξαιρεση ήταν μερικοί ναοί (για παράδειγμα ο καθεδρικός ναός Νικόλσκι της Αγίας Πετρούπολης, όπου σε μεικτή χορωδία έψαλλαν και επαγγελματίες ψάλτες, συχνά σπουδαστές χορωδιακών συγκροτημάτων), και οι ναοί των θεολογικών Ακαδημιών (όπου έψαλλαν οι κοπέλες, σπουδάστριες του τμήματος της διεύθυνσης χορωδίας και οι σπουδαστές της Ακαδημίας). Με σκοπό την ανακάλυψη της δυνατότητας της θεολογικής εκπαίδευσης, όταν δόθηκε αυτή η δυνατότητα στη θεολογική Ακαδημία της Πετρούπολης, ξεκίνησε το τμήμα της διεύθυνσης χορωδίας. Σε αυτό το τμήμα σπούδαζαν αποκλειστικά γυναίκες και αργότερα γίνονταν αυτές οι μαέστροι σε ναούς (συχνά στο ναό του συζύγου – ιερέα).

Τα παραπάνω παραδείγματα – δείχνουν μόνο ένα μικρό μέρος της περίπλοκης και παράδοξης εκκλησιαστικής ζωής της Ρωσίας στην περίοδο των διωγμών. Η υπερίσχυση των γυναικών στους ρωσικούς χορούς, η κατάσταση δηλαδή η οποία δημιουργήθηκε μετά από ιδιαίτερα ιστορικά γεγονότα, ήταν αναπόφευκτη και δικαιολογημένη από την ανάγκη συνέχισης της τέλεσης της θείας λειτουργίας στις υφιστάμενες συνθήκες. Ωστόσο, το ίδιο αναπόφευκτα, η κατάσταση αυτή προκάλεσε την αλλαγή του ήχου-προτύπου της εκκλησιαστικής ψαλμωδίας. Ο συναισθηματισμός, η πολυμορφία των χροιών του ακούσματος, η φωνητική παραγωγή με επίταση υψηλών απόηχων του ακούσματος: όλες αυτές οι πτυχές χαρακτήριζαν τη ρωσική εκκλησιαστική ψαλμωδία. Αρχαίο στοιχείο του θρήνου και του κλάματος, με αυθόρμητες εκφράσεις των συναισθημάτων, η «Μητέρα-Γη», που τόσο φυσικά ανήκουν στην γυναικεία φύση, εκφράζουν σαφώς αυτό το «ακουστικό ιδεώδες», σε αντίθεση με την «γενναιότητα» της βυζαντινής ψαλμωδίας.

Οι μουσικοί ανθρωπολόγοι έχουν εξερευνήσει τις διαφορές του πρότυπου ήχου μεταξύ της γυναικείας και της ανδρικής ψαλμωδίας, οι οποίες αντικατοπτρίζουν αρχαϊκές πηγές ηχο-παραγωγής του ανθρώπου. Στο άρθρο που αφιέρωσε στην ιδιαιτερότητα της ανδρικής φωνής, ο Ι. Β. Ματσιγιέβσκι γράφει ότι η γένεση της φωνητικής μουσικής με την αμεσότητα της έκφρασής της, με τον συγκεκριμένο τρόπο καλλιτεχνικής σχηματοποίησης, σχετίζεται με τον κλάδο της καλλιέργειας της γης, με τον οποίο εξαρχής συνδέονταν οι γυναίκες. Η γένεση της ενόργανης μουσικής, η τέχνη της ενόργανης μουσικο-παραγωγής σχετίζεται με το κυνήγι και την κτηνοτροφία. Ο Ι. Β. Ματσιγιέβσκι σημειώνει τον αρχικό αρχαισμό της γυναικείας φωνητικής τέχνης και του ανδρικής ενόργανης μουσικο-παραγωγής, ο οποίος δημιούργησε, σε μεταγενέστερες περιόδους τη διαφοροποίηση της τέχνης γυναικείου και ανδρικού φωνητικού τονισμού. Εκείνος στρέφει την προσοχή του στην καθολικότητα σε διάφορες μουσικές παραδόσεις της πολιτισμικής έννοιας της γυναικείας φωνής ως έκφρασης της αμεσότητας των συναισθημάτων, του αυθορμητισμού των αγωνιών και της ποικιλομορφίας των διαθέσεων (Мациевский, 2016).

Η διάκριση των αρσενικών και θηλυκών τύπων του τονισμού είναι ένα από πιο σημαντικά αρχέτυπα του πολιτισμού και της ηχητικής δημιουργικότητας του ανθρώπου. Αυτό μπορεί να εξηγήσει το γεγονός ότι για πολλούς αιώνες οι άνδρες συνέχισαν την παράδοση της Εκκλησιαστικής ψαλμωδίας και ήταν οι δάσκαλοι της, ενώ η φωνή της γυναίκας στην Ορθόδοξη Εκκλησία είναι η «σιωπή» η ακρόαση, η υπακοή και η αφοσίωση. Αυτή η φωνή, όμως, είναι και πολύ δυνατή, και αποκαλύπτεται ιδίως σε κρίσιμες περιπτώσεις.

Αναφορές

Alexiou, M. 1974. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Cambridge University Press, 1974.

Gerstel, Sharon Ej 1998. *Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium // Dumabarton Oaks Papers*, Vol.52 (1998), 89-111.

Morgan, N.K. 1986 *Singers in late Byzantine and Slavonic Painting*. Leiden, 1986.

Τσάμης, Δημήτριος Γ. *Μητρικόν. Τόμ. Α΄*, 266-268.

Кириченко, О.В. 2011. *Женское православное подвижничество в России (XIX-середина XX в.)*. Диссертация на соискание ученой степени доктора исторических наук. М., 2011.

Калужникова, Т.И. 2005. *Акустический текст ребенка*. Диссертация на соискание степени доктора искусствоведения. Москва, 2005.

Мациевский И.В. 2016 *Мужской голос в культурном и антропологическом контексте*. Голос в культуре. Вып. 6. РИИИ, Санкт-Петербург, 2016.

Описание материалов, 1993. «Быт великорусских крестьян-землепашцев» Описание материалов Этнографического бюро князя В. Н. Тенишева на примере Владимирской губернии. СПб.: Европейский дом, 1993. С. 147.

Προβληματική για τις σύγχρονες τάσεις στη σημειογραφία της Βυζαντινής Μουσικής και τις παρελκόμενες επιπτώσεις

Δημοσθένης Κ. Φιστουρής

defist@otenet.gr

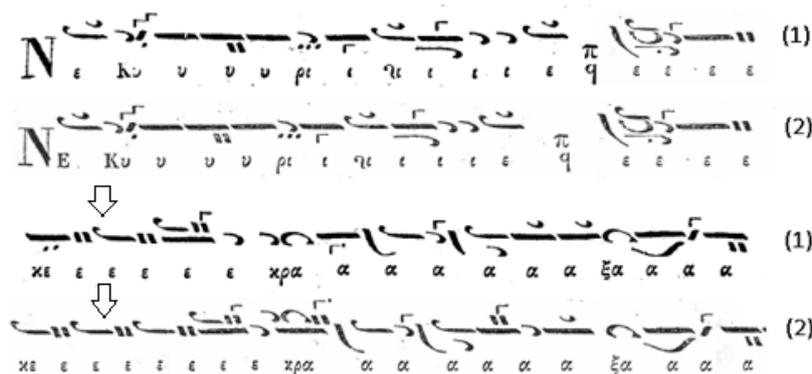
Περίληψη: Σήμερα, 200 χρόνια μετά την μεταρρύθμιση της σημειογραφίας που καθιερώθηκε από τους τρεις δασκάλους, τον Χρυσάνθο εκ Μαδύτων, τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα και τον Γρηγόριο Πρωτοψάλτη, το 1814, η οποία ουσιαστικά αποσκοπούσε σε μια αποτελεσματικότερη πρόσληψη, διδασκαλία και ερμηνεία της Βυζαντινής Μουσικής, παρατηρούνται φαινόμενα ποικιλόμορφης και εμπλουτισμένης σημειογραφίας. Ως εκ τούτου, πολλές από τις σύγχρονες εκδόσεις διαφέρουν ελαφρώς έως πολύ από τις κλασικές εκδόσεις του Πατριαρχικού τυπογραφείου ή άλλων εκδοτών που ακολούθησαν αμέσως μετά μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, υπό την έγκριση της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας. Ειδικότερα δε, από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, παρατηρούνται εμπλουτιστικά φαινόμενα όπως π.χ. α) μια πιο αναλυτική γραφή με περίτεχνα ρυθμομελωδικά σχήματα β) καταχώριση διαστολών, απλών ή και διπλών, σε συνδυασμό με απλά ή και σύνθετα μέτρα γ) μερική επαναφορά κατηγορημένων συμβόλων, δ) χρήση συμβόλων για την επισήμανση των φυσικών έλξεων, ε) χρήση όρων που προέρχονται από την Ευρωπαϊκή μουσική ε) υποδείξεις ισοκρατημάτων, ενίοτε δε και διπλών καθώς και στ) χρήση άλλων ιδιότυπων σημαδιών για λόγους ερμηνευτικής επισήμανσης. Όλα τα παραπάνω στοιχεία κατά πόσο μπορούν να συνιστούν εξελικτικά στοιχεία όταν παρατηρούνται ουσιαστικές διαφορές ύφους όχι μόνο μεταξύ των εκδόσεων αλλά και των εκτελέσεων. Η παρούσα εισήγηση προσπαθεί να αναπτύξει μια προβληματική αφενός σχετικά με τις επικρατούσες σύγχρονες τάσεις στη σημειογραφία, και αφετέρου, σχετικά με τα ζητήματα ενδογενούς ερμηνευτικής και θεωρητικής ασυμβατότητας καθώς και ασυνέχειας ύφους.

1. ΣΥΝΤΟΜΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

1.1. Η νέα σημειογραφία και οι μουσικές εκδόσεις

Μετά τη μεταρρύθμιση της Νέας Μεθόδου, το 1814, ο βασικός στόχος των δύο δασκάλων, του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου και του Χουρμούζιου Χαρτοφύλακος, ήταν η μεταγραφή στη νέα παρασημαντική του μεγαλύτερου μέρους του παλαιού και κλασικού εκκλησιαστικού μελοποιητικού έργου. Παράλληλα με το επίπονο έργο της εξήγησης,-μεταγραφής από την παλιά γραφή, και της καταγραφής της προφορικής (ακουστικής) παράδοσης, οι δυο δάσκαλοι μελοποίησαν και δικά τους έργα. Τελικά, οι συλλογές που εκδόθηκαν, ακολούθησαν τα παλαιά πρότυπα, τόσο ως προς τη δομή, όσο και ως προς το περιεχόμενο, όπως π.χ. Ειρμολόγιο, Δοξαστάριο, Αναστασιματάριο Ανθολογία και Πανδέκτη (Αλυγιζάκης, 1985). Κατά την μεταγραφή-εξήγηση στη νέα σημειογραφία, οι όποιες διαφορές που παρατηρούνται μεταξύ των δυο δασκάλων,¹ έχουν χαρακτήρα κυρίως αλληλοσυμπλήρωσης, παρά διαφορετικής προσέγγισης, όπως φαίνεται και στο Σχήμα 1.

¹ Ο Χουρμούζιος ακολούθησε μια αναλυτικότερη γραφή σε ορισμένα μέρη σε σχέση με τον Γρηγόριο Πρωτοψάλτη, όπως φαίνεται και στο Σχήμα 1.



Σχήμα 1: Απόσπασμα από το «Κύριε ἐκέκραξα» σε ήχο Α΄ του Ιακώβου Πρωτοψάλτου σε μεταγραφή του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου (1), και λίγο πιο αναλυτικά σε μεταγραφή του Χουρμούζιου Χαρτοφύλακκος (2).

1.1.1. Οι εκδόσεις από την Μεταρρύθμιση μέχρι το 1900

Ο πρώτος που αξιοποίησε τις δυνατότητες της τυπογραφίας ήταν ο Πέτρος Εφέσιος, ο οποίος εξέδωσε το *Νέον Αναστασιματάριον* στο Βουκουρέστι, το 1820, ενώ το ίδιο έτος, πάλι στο Βουκουρέστι εκδόθηκε το *Σύντομο Δοξαστάριο* του Πέτρου Πελοποννησίου.

Ένα χρόνο μετά, το 1821, στο Παρίσι, εκδόθηκε ένας τόμος με τον τίτλο *Δοξαστικά* του ενιαυτού των δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών.

Το 1824, στην Κωνσταντινούπολη, ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ εξέδωσε το *Ταμείον Ανθολογίας* σε 2 τόμους που περιελάμβανε άπασαν την εκκλησιαστική ενιαύσιον ακολουθία εσπερινού, όρθρου, λειτουργίας, Μεγάλης Τεσσαρακοστής και της λαμπροφόρου Αναστάσεως, μετά τινων καλλοφωνικών ειρμών.

Το 1825 στην Κωνσταντινούπολη, εκδόθηκε το *Ειρμολόγιο Καταβασιών* του Πέτρου Πελοποννησίου μαζί με το *Σύντομο Ειρμολόγιο* του Πέτρου Πρωτοψάλτου του Βυζαντίου σε επιμέλεια του Χουρμούζιου Χαρτοφύλακος.

Ο Θεόδωρος Φωκαεύς, το 1836, από τον Γαλατά της Κωνσταντινούπολης, εξέδωσε το *Δοξαστάριο* του Ιακώβου Πρωτοψάλτου, ενώ το 1834-7 κυκλοφόρησε το *Ταμείον Ανθολογίας* σε μεταγραφές του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου.²

Το 1839, εκδόθηκε το *Ειρμολόγιο Καταβασιών* του Πέτρου Πελοποννησίου³ σε επιμέλεια του Ιωάννου Λαμπαδαρίου της ΜΧΕ.⁴

Το 1840, εκδόθηκε το δίτομο *Δοξαστάριο* θεομητορικών και δεσποτικών εορτών, των εορταζόμενων αγίων όλου του ενιαυτού, Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου της ΜΧΕ

Το 1846, κυκλοφόρησε η συλλογή *Πανδέκτη* εσπερινού, όρθρου και Θείας Λειτουργίας υπό Ιωάννου Λαμπαδαρίου και Στεφάνου Α΄ Δομεστίκου της ΜΧΕ. .

Το 1855, ο Θεόδωρος Φωκαεύς, εξέδωσε το *Αναστασιματάριον* του Πέτρου Πελοποννησίου επιμελούμενος τις μεταγραφές του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου.⁵

² Επανεκδόθηκε το 1851, στην Κωνσταντινούπολη εκ της τυπογραφίας Μωυσή δε Κάστρου εν Γαλατά.

³ Επανεκδόθηκε το 1856, στην Κωνσταντινούπολη, εκ της τυπογραφίας Θαδαίου Τιβιτσιάν.

⁴ Οπου ΜΧΕ, Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία.

⁵ Στην Κωνσταντινούπολη εκ της τυπογραφίας Μωυσή δε Κάστρου εν Γαλατά.

Το 1857, ακολούθησε η τρίτομος συλλογή *Μουσική Κυψέλη* παρά Στεφάνου Δομεστίκου της ΜΧΕ, η οποία περιελάμβανε άπαντα τα ιδιόμελα και δοξαστικά εσπερινού, λιτής, αποστίχων και αίωνων, τα απολυτικά και κοντάκια των δεσποτικών και θεομητορικών εορτών, όλου του ενιαυτού, καθώς και του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου.

Το 1868, οι μουσικοδιδάσκαλοι της Πατριαρχικής Σχολής της Εκκλησιαστικής μουσικής, εγκρίσει της Α.Θ. Παναγιόττος και της Ιεράς Συνόδου, εξέδωσαν σε 2 τόμους μια μεγάλη συλλογή μαθημάτων υπό τον τίτλο *Μουσική Βιβλιοθήκη*.

Το, 1882-86, ο Π.Φ. Κηλτζανίδης εξέδωσε σε 2 τόμους το *Δοξαστάριο* του Πέτρου Πελοποννησίου.

Το, 1886, ο Γεώργιος Ραιδεστηνός, ως πρώην Άρχων Πρωτοψάλτης της ΜΧΕ, εξέδωσε το δικό του *Πεντηκοστάριο*.

Το 1896, από τον Αγαθάγγελο Κυριαζίδη, πρώην Πρωτοψάλτης της Σιωνίτιδος Εκκλησίας, εκδόθηκε η επίτομη συλλογή *Εν Άνθος της Καθ'ήμας Εκκλησιαστικής Μουσικής*, που περιείχε την ακολουθία του εσπερινού, όρθρου, και της Λειτουργίας μετά Καλλοφωνικών Ειρμών, εκρίσει της ΜΧΕ.

Το 1899, επανεκδόθηκε το *Δοξαστάριο* του Πέτρου Πελοποννησίου, σε νέα επιμέλεια του Άρχοντος Πρωτοψάλτου της ΜΧΕ, Γεωργίου Βιολάκη πάλι σε δύο τόμους από το Πατριαρχικό τυπογραφείο «ἐξηγηθὲν πιστῶς ἐκ τῆς ἀρχαίας εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς γραφὴν».

Ουσιαστικά, μέσα σε 80 χρόνια, λίγο πριν κλείσει ο 19^{ος} αιώνας, είχε ολοκληρωθεί και εκδοθεί ένα πολύ μεγάλο μέρος του εκκλησιαστικού μελοποιητικού έργου που κάλυπτε πλήρως τις λειτουργικές ανάγκες, Παράλληλα, στους κόλπους της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας καθιερώθηκε και ένα σύνολο έργων που απετέλεσε το βασικό λειτουργικό κορμό της Πατριαρχικής Ψαλτικής παράδοσης, όπου το μεγαλύτερο μέρος απαρτίζεται από το καταγραφικό, εξηγητικό και μελοποιητικό έργο του Πέτρου Πελοποννησίου.

1.1.2. Εκδόσεις και χειρόγραφα από το 1900 μέχρι σήμερα

Την πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνας, οι εκδόσεις συνεχίστηκαν τροφοδοτώντας τους ιεροψάλτες με μουσικά βιβλία για την κάλυψη των αναγκών στα πολυάριθμα αναλόγια της Κωνσταντινούπολης. Το 1906 εκδόθηκε η *Αθωνιάς* του μουσικοδιδασκάλου Πέτρου Φιλανθίδου, από τους Αδελφούς Γεράρδους.⁶ Το ίδιο έτος, από το Πατριαρχικό Τυπογραφείο εκδόθηκαν *Αι δυο Μέλισσαι* του μουσικοδιδασκάλου Αγαθάγγελου Κυριαζίδου. Το 1909, ακολούθησε η τρίτομη *Μουσική Συλλογή* του Γεωργίου Πρωγάκη, καθηγητού της Θεολογικής Σχολής της Χάλκης, όπου συγκεντρώθηκαν τα μαθήματα εκείνα που κατά κοινή ομολογία θεωρήθηκαν ότι εκπροσωπούν το κλασικό εκκλησιαστικό μέλος, Εδώ όμως πρέπει να επισημάνουμε ότι παρατηρούνται κάποιες ελάχιστες προσθήκες-υποδείξεις στο μουσικό κείμενο, που αφορούν την εκτέλεση, όπως π.χ. χρήση δισήμου και τρισήμου χρόνου και ισοκρατήματος (Πρωγάκης, 1909).

Αυτή η γόνιμη εκδοτικά περίοδος τερματίστηκε γύρω στο 1910, καθώς ξέσπασαν οι Βαλκανικοί πόλεμοι (1912-14) και ακολούθησε ο Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος (1914-1918) και η ανασύσταση του Τουρκικού κράτους από τον Κεμάλ Ατατούρκ.⁷ Παρά τις επακόλουθες πολιτικοκοινωνικές και οικονομικές αντιξοότητες που ταλάνισαν την ομογένεια της Πόλης υπήρχε πάντα ο παλμός των χειρογράφων. Τα ψαλτικά αναλόγια, ήταν γεμάτα με πολυάριθμα χειρόγραφα, τα οποία είχαν αρετές αλλά ενί-

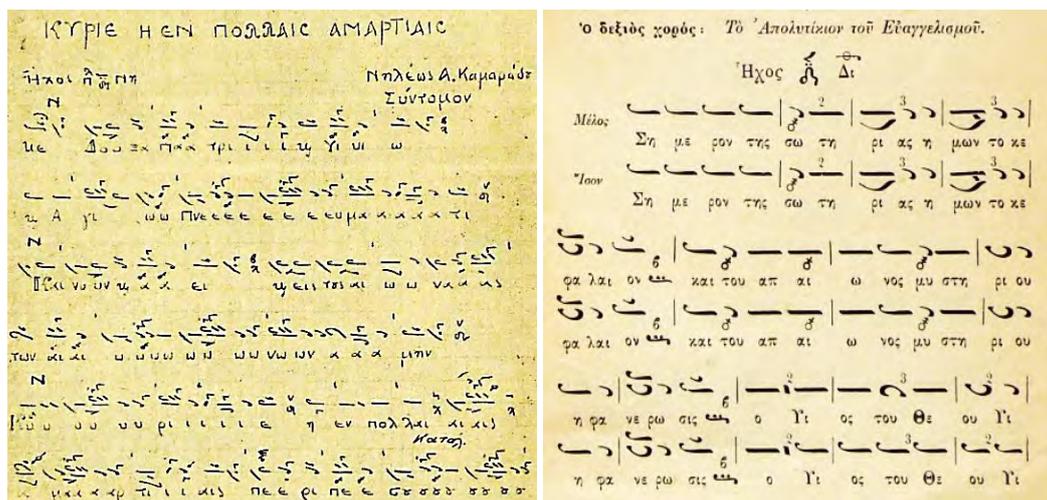
⁶ Στην έκδοση αυτή παρατηρούνται και θέσεις του παλαιού στιχηραρίου.

⁷ Οι μόνες εκδόσεις Βυζαντινής Μουσικής αυτήν την περίοδο, είναι συμπλήματα από μελοποιήσεις διαφόρων μελοποιών-πρωτοψαλτών, όπως του Μάρκου Βασιλείου, του Τριαντάφυλλου Γεωργιάδου, του Αντωνίου Σύρκα κ.α., τα οποία κυκλοφορούν στο περιοδικό μουσικής επιθεώρησης γενικής ύλης *Μουσική* του Γεωργίου Παχτίκου.

οτε και υπερβολές ή/και παρεκτροπές με τις οποίες δούλεψαν ψάλτες, μελοποιοί, εξηγητές, αντιγραφείς και διασκευαστές.

Ήδη, στα καθιερωμένα αισθητικά πλαίσια της ψαλτικής παράδοσης κυρίως της ΜΧΕ, όπου βάσει της μονωδιακής εκτέλεσης του πρωτοψάλτη πορεύονται οι δομέστικοι και οι κανονάρχες, συμπάλλοντας, είτε αναλαμβάνοντας τις καταλήξεις του μέλους για να τον ξεκουράσουν, είτε ενίοτε ισοκρατώντας (Βουδούρης, 1935), ο Νηλεύς Καμαράδου, πρόβαλε μια κατεξοχήν χορωδιακή εκτέλεση οργανώνοντας έναν πειθαρχημένο ψαλτικό χορό. Σε πολλά χειρόγραφα του Καμαράδου παρατηρούμε αναλυτική σημείωση των ισοκρατημάτων (ενίοτε και μια παράλληλη συνηχητική γραμμή ως ισοκράτη στο βασικό μέλος), διαστολές για ακριβή ρυθμική μέτρηση, κλασικά πολιτικά ρυθμομελωδικά σχήματα με παρεστιγμένα γοργά και δίγοργα για αναλυτικότερη γραφή των ποιοτικών μουσικών χαρακτηρισμών και λεπτομερειακή χρήση των συμβόλων των έλξεων, όπως φαίνεται στο Σχήμα 2. Όλα αυτά τα στοιχεία δείχνουν εμφανώς την πρόθεσή του για μια καθαρά χορωδιακή ερμηνεία, είτε πρόκειται για κλασικό έργο είτε δικής του μελοποίησης (Καμαράδου-Βυζαντίου 1976).

Στα χνάρια της επιμελημένης και επεξεργασμένης μουσικής γραφής του Καμαράδου, ακολούθησε και ο Ψάχος, για την οργάνωση της σχολής της Βυζαντινής Μουσικής και τη σύσταση χορωδίας στο Ωδείο Αθηνών, όπως π.χ. βλ. Σχήμα 2 (Ψάχος, 1906). Ουσιαστικά, η καταχώριση των διαστολών που καθιερώθηκαν αργότερα στις μουσικές εκδόσεις, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως αποτέλεσμα των ενδεδειγμένων ερευνών και μελετών που έκαναν αυτοί δυο δάσκαλοι Καμαράδος και Ψάχος. Ειδικότερα δε ο Ψάχος, μελετώντας τα χειρόγραφα του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου και του Χρυσάνθου, ήδη από το 1900 είχε ανακοινώσει τα συμπεράσματά του και επεσήμανε τη χρήση των διαστολών για τον προσδιορισμό του ρυθμού και των μέτρων στα μουσικά κείμενα (Ψάχος, 1900).⁸



Εικόνα 2. Εισαγωγή από το τροπάριο της Κασσιανής σε μέλος του Ν. Καμαράδου (αριστερά) και απόσπασμα από τη Τυπική διάταξης της Δοξολογίας της 25^{ης} Μαρτίου του Κ. Ψάχου (δεξιά).

Από το 1920 και μετά, λόγω των πολιτικοκοινωνικών εξελίξεων, η μη ανατύπωση των μουσικών βιβλίων στην Κωνσταντινούπολη, και η σταδιακή εξάντληση του αποθέματος από τις διαθέσιμες εκδόσεις σε μερικά βιβλιοπωλεία, όπως π.χ. του Σεργιάδη, προκάλεσε ένα μεγάλο κενό για την κάλυψη των ψαλτικών αναγκών, το οποίο αντιμετωπίστηκε με τη χρήση χειρογράφων. Οι διδάσκαλοι-ιερωψάλτες έγραφαν για τα αναλόγιά τους και οι δομέστικοι, οι

⁸ Η χρήση των διαστολών συναντάται και στα χειρόγραφα του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου και του Χρυσάνθου, χωρίς όμως αυτές να ενσωματωθούν στις μουσικές εκδόσεις της περιόδου από το 1820 έως το 1909.

βοηθοί και οι μαθητές τους τα αντέγραφαν για να τα μελετήσουν. Οι δάσκαλοι συνήθως αντέγραφαν τα μαθήματα από τα κλασικά κείμενα και ενίοτε αναδιατύπωναν τα ιδιόμελα και τα δοξαστικά, ενώ παράλληλα μελοποιούσαν χερουβικά, λειτουργικά και κοινωνικά για να καλύψουν τις τρέχουσες ανάγκες (Φιστουρής, 2009).

Ο άρχων λαμπαδάριος της ΜΧΕ Ευστάθιος Βιγγόπουλος (1882- 1939), μελοποίησε χερουβικά, λειτουργικά και κυρίως κοινωνικά με κλασικές αλλά και έντεχνες μελωδικές ιδέες, παρά τα κλασικά μαθήματα κυρίως του παπαδικού γένους που ψάλλονταν στην ΜΧΕ (Ζαγκανά, 2012).

Ο καθηγητής στην Πατριαρχική Μουσική Σχολή, Θεοδόσης Γεωργιάδης, (1878-1962), την περίοδο 1820-1936 για τον πολυμελή χορό του, αναδιατύπωσε πολλά μαθήματα. Στη σημειογραφία του χρησιμοποίησε διαστολές και σε ορισμένα μέλη της Λειτουργίας παρέθεσε και παράλληλη συνηχητική γραμμή (Γεωργιάδης, 1960). Εκτός από την μεγάλη του προσφορά στη διδασκαλία και τη διάδοση της Βυζαντινής Μουσικής στην Κωνσταντινούπολη και στην Ελλάδα, ο Γεωργιάδης έμεινε γνωστός κυρίως για την μελοποίηση του οκτάηχου μονόχορου μαθήματος *Θεοτόκε Παρθένε*, παρά το πλούσιο μελοποιητικό του έργο που σήμερα είναι διάσπαρτο σε προσωπικά αρχεία των μαθητών του (Φιστουρής, 2009).⁹

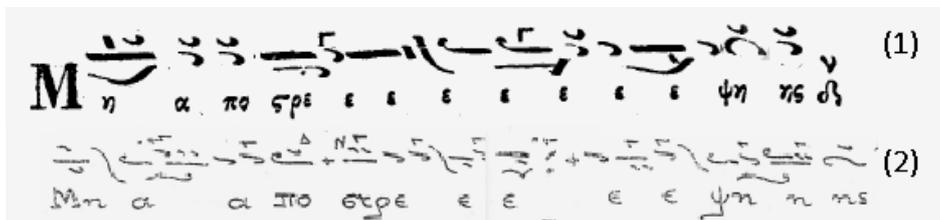
Τη δεκαετία 1930 -1940 διακρίθηκε ο μελωδιστής πρωτοψάλτης του Ι.Ν Αγίου Νικολάου Γαλατά, ο Ιωάννης Παλλάσης. Σήμερα στον ευρύτερο ιεροψαλτικό κόσμο, ο Παλλάσης είναι γνωστός κυρίως για τον τρισάγιο ύμνο-Δύναμις σε δύο ήχους, Α΄ και Β΄, σε διασκευή του Θρασύβουλου Στανίτσα, ο οποίος υπήρξε μαθητής και αριστερός του ιεροψάλτη στον παραπάνω ιερό ναό και από το μέλος «Την γαρ στην μήτραν» σε Β΄ ήχο. Ο Παλλάσης, ως μαθητής του Νηλέως Καμαράδου, έγραψε κυρίως για χορωδιακή εκτέλεση, με μερικά σολιστικά μέρη. Τα εωθινά, δοξαστικά, χερουβικά και λειτουργικά του ενίοτε τα εμπλούτιζε με χαρακτηριστικές καταλήξεις διφωνίας, για να ευαρεστήσει το εκκλησίασμα του ιερού ναού Αγίου Νικολάου Γαλατά που σε ένα μεγάλο ποσοστό απαρτιζόταν από Κεφαλλονίτες και Ζακυνθινούς. Σήμερα, όλα τα μουσικά κείμενα του Παλλάση, εωθινά, δοξαστικά, δοξολογίες, χερουβικά και λειτουργικά, βρίσκονται σε χειρόγραφο μορφή από αντιγραφές των μαθητών του (Φιστουρής 2009)¹⁰

Την ίδια περίοδο, στον Ιερό Ναό της Σταυροπηγιακής και Πατριαρχικής Μονής Ζωοδόχου Πηγής Μπαλουκλί, έψαλε ο πρωτοψάλτης και καθηγητής μουσικής Μιχαήλ Χατζηαθανασίου (1881-1948), του οποίου τα χειρόγραφα με μελοποιήσεις εωθινών, δοξολογιών, χερουβικών, λειτουργικών και κοινωνικών εκδόθηκαν 27 χρόνια μετά το θάνατό του, φροντίδι του Ν. Απότοσoglou. Ως μαθητής του Καμαράδου, σε όλα του τα έργα διαφαίνεται η χορωδιακή ερμηνεία, καθώς χρησιμοποιεί μια πολύ αναλυτική γραφή με περίτεχνα ρυθμομελωδικά σχήματα από παρεστιγμένα γοργά και δίγοργα, αναλυτικά ισοκρατήματα, διαστολές και ενίοτε διπλές συνηχήσεις, όπως στις καταλήξεις (Πα-ζω) των Λειτουργικών του σε Φρύγιο που σήμερα είναι ένα πολύ δημοφιλές μέλος των αναλογιών (Χατζηαθανασίου, 1975).

⁹ Ο Θεοδόσης Γεωργιάδης, ερχόμενος στην Αθήνα, ολοκλήρωσε την έκδοση του εγχειριδίου *Βυζαντινός Μουσικός Πλούτος*, το 1960.

¹⁰ Το μεγαλύτερο μέρος του μελοποιητικού έργου του Παλλάση διασώθηκε χάρη στον μαθητή και επί εννέα χρόνια δομέστικό του Κωνσταντίνο Μαφίδη, μετέπειτα άρχοντα πρωτοψάλτη της Σταυροπηγιακής και Πατριαρχικής Μονής Ζωοδόχου Πηγής Μπαλουκλί.

μετά το 1970 ακολούθησε η δίτομη έκδοση με χερουβικά και κοινωνικά. Ο Νικολαΐδης, χρησιμοποιώντας μια πολύ αναλυτική σημειογραφία στα μουσικά του κείμενα, προσπάθησε να διασώσει την προφορική Πατριαρχική παράδοση των δασκάλων του Ιακώβου Ναυπλιώτου και Κωνσταντίνου Πρίγγου, όπως φαίνεται στο Σχήμα 4.



Σχήμα 4. Απόσπασμα από το Μέγα Προκείμενο της Μ. Τεσσαρακοστής, σε μεταγραφή Γρηγορίου και σε εκτέλεση Κ.Πρίγγου όπως διασώζεται η Πατριαρχική ζώσα παράδοση σε αναλυτικότερη καταγραφή δια χειρός Βασιλείου Νικολαΐδου.

Στην Ελλάδα, όπως π.χ. στη Θεσσαλονίκη, οι διακεκριμένοι πρωτοψάλτες, Αθανάσιος Καραμάνης, Χρυσάνθος Θεοδοσόπουλος και Χαρίλαος Ταλιαδώρος, καθώς και στην Αθήνα, όπως οι Σύρκας (πατήρ και υιός), ο Τσατσαρώνης κ.α., προχώρησαν σε ατομικές εκδόσεις συλλογών, στο πνεύμα των εκδόσεων του Πρίγγου και του Στανίτσα. Γενικότερα σε όλες αυτές τις εκδόσεις, παρατηρούνται εμπλουτιστικά φαινόμενα όπως π.χ. μια πιο αναλυτική γραφή με περίτεχνα ρυθμομελωδικά σχήματα, αφενός για την καταγραφή και διάσωση της προφορικής παράδοσης, όπως την άκουσε καθένας από τους δασκάλους του, και αφετέρου για την προβολή της ατομικής μελοποιητικής δημιουργίας με έντεχνες γραμμές.

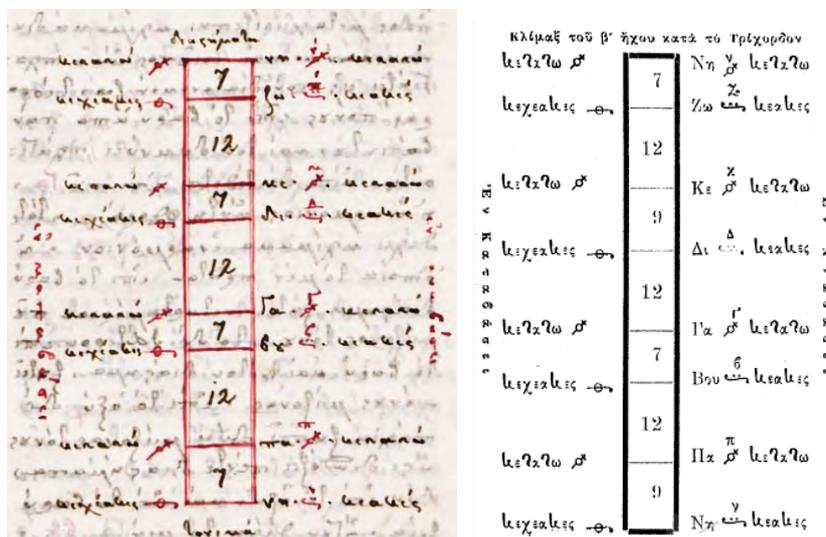
Τη δεκαετία '80 οι εκδόσεις του Σίμωνος Καραΐ, τόσο σε θεωρητικό όσο και σε ερμηνευτικό επίπεδο, εμφανίστηκαν με αναθεωρητικές τάσεις, όπως για παράδειγμα, χρήση όχι μόνο απλών, αλλά και διπλών διαστολών για την επισήμανση απλών και σύνθετων μέτρων, σχολαστική υπόδειξη των έλξεων και επιλεκτική επαναφορά μερικών από τα κατηγορημένα σύμβολα της παλαιάς σημειογραφίας, τα οποία ανέλυσε σύμφωνα με τις έρευνες και μελέτες που έκανε πάνω σε παλαιούς κώδικες.

1.2. Το θεωρητικό πλαίσιο και το ζήτημα της θεωρητικής ανάλυσης του μαλακού χρωματικού γένους σε διάφορες μουσικές εκδόσεις

Το θεωρητικό πλαίσιο της Βυζαντινής Μουσικής, σήμερα εξακολουθεί να υφίσταται πολλές ερμηνευτικές προσεγγίσεις περί ρυθμού και διαστημάτων, με πιο χαρακτηριστική περίπτωση τον προσδιορισμό του χρωματικού γένους και κυρίως του μαλακού χρώματος.¹² Για παράδειγμα, ο Χρυσάνθος (1833) στο *Θεωρητικό Μέγα της Μουσικής*, για το μαλακό χρώμα του δευτέρου ήχου, πέρα από τη χρήση των σημείων αλλοίωσης για το χρωματισμό των διαστημάτων, ουσιαστικά χρησιμοποιεί διάταξη διφωνίας με διαστήματα καθαρά του μαλακού διατόνου, χωρίς κανένα διάστημα μεγαλύτερο του τόνου, δηλαδή των 12 τμημάτων, ενώ στο σκληρό χρώμα επισημαίνεται η χρήση του τριμητονίου. Ωστόσο η πατρότητα της θεωρητικής προσέγγισης του Δευτέρου ήχου μέσω της διφωνίας του αποδίδεται στον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα (Κωνσταντίνου, 2014). Στη συνέχεια, ο Χουρμούζιος σε μια άλλη εισαγωγή του θεωρητικού του, αναθεωρεί τη διάταξη της διφωνίας, για την οποία δύο χρόνια

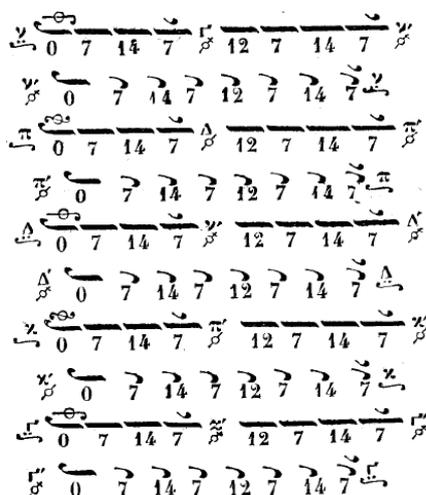
¹² Αρκεί να μελετήσει κανείς τα πρακτικά των δυο διεθνών μουσικολογικών και ψαλτικών συνεδρίων με τίτλο: Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής τέχνης: Γ' Η Οκταηχία (2010) και Δ' Γένη της ρυθμοποιίας και τρέχοντα ψαλτικά θέματα (2015) αντίστοιχα, που οργανώθηκαν από την Ιερά σύνοδο της Εκκλησίας της Ελλάδος και το Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, σε έκδοση από τον Γρ. Στάθη.

μετά το θάνατό του, ο μαθητής του Θεόδωρος Φωκαεύς αναφέρθηκε διεξοδικά στο θεωρητικό του πόνημα *Κρηπίζ* (Φωκαεύς, 1842), πάντα με διαστήματα του μαλακού διατόνου σε σύνολο 68 τμημάτων της πλήρους κλίμακας. Και στις δυο αυτές περιπτώσεις το χρωματικό γένος ουσιαστικά λογίζεται ως εκείνο του οποίου στην κλίμακα βρίσκονται ημίτονα είτε εν υφέσει, είτε εν διέσει, ή εν διέσει και υφέσει, ενώ ως ημίτονο δεν εννοείται μόνο τόνος διαιρεμένος σε 2 ίσα μικρότερα διαστήματα, δηλ. το 12 σε (6+6), αλλ' αορίστως (Χρυσανθος, 1833). Αυτό όμως που παραμένει αξιοσημείωτο στοιχείο είναι ότι παρά την αλλαγή της διφωνίας, τα διαστήματα εξακολουθούν να είναι διατονικά, όπως φαίνεται στο Σχήμα 5.



Σχήμα 5. Οι κλίμακες για το Δεύτερο ήχο από τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα (αριστερά) και τον Θεόδωρο Φωκαέα (δεξιά).

Στην έκδοση του Δροβιανίτου (1851) τα χρωματικά διαστήματα αναθεωρούνται παραμερίζοντας το ιδιαίτερο φαινόμενο της διφωνίας. Αξιοσημείωτο στοιχείο είναι η παρόμοια σειρά διαστημάτων τόσο για το μαλακό όσο και για το σκληρό χρώμα, αλλά απλώς από άλλη τονική βάση για το καθένα, σε σύνολο 68 τμημάτων για τη πλήρη κλίμακα, όπως φαίνεται στο Σχήμα 6..



Σχήμα 6. Το χρωματικό γένος, όπως παρουσιάζεται στην έκδοση του Δροβιανίτου (1851).

Τα μέλη της μουσικής επιτροπής του 1883: Γεώργιος Βιολάκης, Ευστράτιος Παπαδόπουλος, Ιωάσαφ Μοναχός Π. Κηλτζανίδης, Ανδρέας Σπαθάρης και Γεώργιος Πρωγάκης, καθώς ήσαν όλοι διακεκριμένοι πρωτοψάλτες και δεινοί μουσικοί που γνώριζαν πολύ καλά και τη θύραθεν Οθωμανική μουσική,¹³ όταν κατέληξαν στη χρήση του υπερμείζονος διαστήματος Κε-Ζω, και όχι στη διατονική εκδοχή των Χουρμουζίου, Φωκαέως και Φιλοξένους, πέρα από την «τακτοποίηση» του ήχου με τη χρήση τετραχόρδων, ενδεχομένως να έλαβαν υπόψη τους και το άκουσμα του μακαμιού Χιουζάμ που παραπέμπει στον Δεύτερο ήχο, εκ του Δι (Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, 1843), όπως φαίνεται στο Σχήμα 10.¹⁴

Νη	Πα	Βου	Γα	Δι	Κε	Ζω	Νη
12	9	7	12	6	15	7	

Σχήμα 10. Η κλίμακα του μακαμιού χιουζάμ.

Έκτοτε, παρά τη σύσταση διαδοχικών επιτροπών μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνας, η σειρά αυτή των διαστημάτων του μαλακού χρώματος δεν άλλαξε. Ακολούθησαν οι Βαλκανικοί πόλεμοι, ο Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος, η Μικρασιατική Καταστροφή και η ίδρυση του ΝεοΤουρκικού κράτους, με όλες τις επακόλουθες λογοκρισίες με αποτέλεσμα να διαλυθούν οι Μουσικές Επιτροπές καθώς δεν υπήρχε το κατάλληλο και ήρεμο κοινωνικοπολιτικό έδαφος, για θεωρητικές έρευνες και συζητήσεις. Έκτοτε, εκτός από την θεωρητική πραγματεία *Αι βάσεις της Βυζαντινής Μουσικής* του Χατζηαθανασίου (1948), στην Κωνσταντινούπολη, η μόνη ολοκληρωμένη επιστημονική εργασία για το θεωρητικό ζήτημα, ολοκληρώθηκε γύρω στο 1982 από τον Άρχοντα Πρωτοψάλτη της ΜΧΕ Βασίλειο Νικολαΐδη, το οποίο δυστυχώς παρέμεινε σε χειρόγραφη μορφή και μετά το θάνατό του, χάθηκε και δεν έχει βρεθεί μέχρι σήμερα. (Φιστουρής 2009).

Ο Κωνσταντίνος Ψάχος, ως επιστημονικός απεσταλμένος της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, μετά την εγκατάστασή του στην Αθήνα και καθώς οργάνωσε τη σχολή Βυζαντινός Μουσικής στο ωδείο Αθηνών, από το 1904, στις χειρόγραφες σημειώσεις του για το Οκτάηχο σύστημα, αναφέρθηκε διεξοδικά στο χρωματικό γένος και στο πεντάχορδο σύστημα με διαστήματα ίδια με αυτά της Πατριαρχικής επιτροπής, επισημαίνοντας τη χρήση της διφωνίας, αλλά όχι όμοιας. (Χατζηθεοδώρου, 1980).

Από το 1948, άρχισε η έκδοση του θεωρητικού πονήματος του Αβραάμ Ευθυμιάδη, *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, το οποίο στηρίχθηκε στη θεωρητική βάση της Πατριαρχικής Μουσικής Επιτροπής και χάρη στην αναλυτική ανάπτυξη της ύλης, επανεκδόθηκε αρκετές φορές με πρόσθετες αναθεωρήσεις.

Στη συνέχεια, το 1958, από την εκκλησία της Ελλάδος, εγκρίθηκε το σύντομο Θεωρητικό του Μαργαζιώτη, που ήταν και αυτό συμμορφωμένο με την Πατριαρχική Μουσική Επιτροπή, τουλάχιστον όσον αφορά τον Δεύτερο ήχο.

¹³ Ο μεν άρχων πρωτοψάλτης της ΜΧΕ Γεώργιος Βιολάκης είχε επιμεληθεί και τονίσει πολλά οθωμανικά τραγούδια σε Βυζαντινή σημειογραφία (Κειβελή, 1872), ο δε Κηλτζανίδης (1881) στο έργο του *Θεωρητική τε και παρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνήσιου εξωτερικού μέλους*, αναφέρθηκε αναλυτικά στα μακάμια της Οθωμανικής μουσικής.

¹⁴ Ο Χατζηαθανασίου (1948), αναφέρει για το διάστημα Δι-Κε του Β΄ ήχου ότι δια της κλίσεως του Κε προς τον Δι, αριθμητικώς και ακουστικώς διαφαίνεται διάστημα ημιτονίου, ενώ η αρμονική διαρρύθμιση των διαστημάτων του χρωματικού γένους αναλογικώς υπόκεινται στην κρίσιν των αισθήσεων.

Ο καθηγητής της Πατριαρχικής της Μεγάλης Σχολής Κωνσταντινουπόλεως, Θεοδόσης Γεωργιάδης (1960) στο θεωρητικό του σύγγραμμα, ενώ αναφέρει την ίδια χρωματική κλίμακα της επιτροπής, επισημαίνει ότι ο Δεύτερος ήχος σε όλα τα σύντομα στιχηραρικά του μέλη οδεύει κατά όμοια διφωνία με βάση τη κλίμακα του Νη, ο οποίος απαγγέλλεται ως Βου.

Στη συνέχεια, ο Σίμων Καράς (1982), στο θεωρητικό του πόνημα *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής*, προσπαθώντας να εξαντλήσει όλες τις εκδοχές του χρωματικού γένους, χρησιμοποίησε αφενός διάστημα ακόμα πιο σκληρό των 16 τμημάτων αντί των 14 τμημάτων για τον υπερμείζονα του μαλακού χρώματος και αφετέρου έναν μαλακό συγκερασμένο υπερμείζονα των 18 τμημάτων αντί των 20 τμημάτων για το σκληρό χρώμα του πλ.Β' ήχου, όπως αυτό είχε οριστεί από την Μουσική Πατριαρχική Επιτροπή, ενώ παράλληλα έκανε και χρήση κλασματικών διαστημάτων όπως $6 \frac{1}{2}$ ή $7 \frac{1}{2}$.

Στην ίδια διαστηματική διάταξη με τον Καρά, ακολούθησε και ο Γεώργιος Κωνσταντίνου (1997), στο θεωρητικό του πόνημα που σημείωσε πολλές επανεκδόσεις, καθώς εγκρίθηκε από την Ιερά Σύνοδο της Ελλάδος. Ο Κωνσταντίνου διαφοροποιείται από τον Καρά, απλώς ως προς την στρογγυλοποίηση των κλασματικών διαστημάτων, ενώ στηριζόμενος στο αξίωμα του Χρυσάνθου (1833), ότι χρωματικό γένος είναι εκείνο του οποίου εις την κλίμακα ευρίσκονται ημίτονα, επισημαίνει ως απαραίτητη προϋπόθεση τη χρήση του ημιτονίου, δηλ διαστήματος 6 τμημάτων στη δομική μορφή του τετραχόρδου παραγωγής του χρωματικού γένους (Κωνσταντίνου, 2014). Ωστόσο σχετικά με το χρωματικό γένος, ως κληρονομιά από την αρχαία ελληνική μουσική, ο Μιχαηλίδης (1982) αναφέρει ότι είναι εκείνο στο οποίο ένα διάστημα ενός τόνου και μισού χρησιμοποιούνταν ως χαρακτηριστικό συστατικό στοιχείο. Επίσης στο θεωρητικό του, ο Κωνσταντίνου (2013), παραθέτει πλήρεις επτάφωνες κλίμακες για κάθε ήχο, οι οποίες ενίοτε όχι μόνο αγγίζουν αλλά και υπερβαίνουν τα επιτρεπτά ιεροψαλτικά φωνητικά όρια, όπως ο Δεύτερος από Δι σε άνω Δί' ή ο πρώτος τετράφωνος εκ του Κε μέχρι άνω Κε' το ίδιο και πλ.Α' ειρμολογικός,.

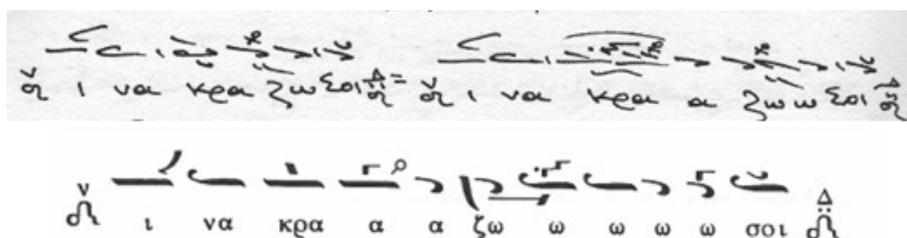
Στο οκτάηχο σύστημα της Βυζαντινής Μουσικής με τις πολυσημίες των ήχων σε κάθε ένα από τα τρία μελοποιητικά γένη: ειρμολογικό, στιχηραρικό, παπαδικό, και τη μίξη των τριών γενών, χρησιμοποιούνται πάρα πολλοί και διαφορετικοί συνδυασμοί διφωνίας, τριφωνίας, τετραφωνίας, πενταφωνίας, επταφωνίας προς τα άνω και προς τα κάτω σε σχέση με τα τονικά κέντρα με αποτέλεσμα να δημιουργούνται πλήθος διαφόρων δευτερευόντων διαστηματικών σειρών, όπου το ευρωπαϊκό μοντέλο της επτάφωνης κλίμακας για την περιγραφή ενός ήχου να φαίνεται ανεπαρκές.¹⁵ Αξιοσημείωτο επίσης είναι το γεγονός ότι σε ένα πολύ συγγενές μουσικό σύστημα με αυτό της Βυζαντινής Μουσικής που είναι η Οθωμανική και Τουρκική μουσική, τα περισσότερα θεωρητικά βιβλία – τουρκικά και ξενόγλωσσα, όπως π.χ. ενδεικτικά Özkan (1984) και Signell (2008), εκτός από την επτάφωνη κλίμακα, όπου και εφόσον αυτή χρειάζεται, εστιάζουν κυρίως στα τρίχορδα, τετράχορδα και πεντάχορδα συστήματα

¹⁵ Για παράδειγμα, για τον Λέγετο (Δεύτερο διατονικό), το μοντέλο της επτάφωνης κλίμακας από τον Βου στο άνω Βου', με διαζευγμένα τετράχορδα και τη χαρακτηριστική ύφεση στο Κε (Καράς 1982) περιπλέκει παρά καλύπτει τις πολυσημίες του ήχου, καθώς ο Ζω εναλλάσσεται μεταξύ ύφεσης και φυσικού τόνου, ο άνω Βου' πολύ σπάνια λειτουργεί ως τονικό κέντρο, όπως η βάση του ήχου, και τις περισσότερες φορές χρησιμοποιείται ως ένας διαβατικός φθόγγος (με ύφεση) σε διαφορετικές σειρές φθόγγων, καθώς το τονικό κέντρο στις υψηλές περιοχές του Λεγέτου μεταφέρεται σε άλλους φθόγγους, όπως Δι, Ζω', Νη' κλπ., δηλ. σε άλλους συγγενείς διατονικούς ήχους, όπως π.χ. α) στη *Δοξολογία* σε Λέγετο του Πέτρου Πελοποννησίου, γίνονται ενδιάμεσες καταλήξεις στον κάτω Ζω και στον άνω Ζω', ή β) στον πολυέλαιο *Λόγον αγαθόν* του Χουρμουζίου χαρτοφύλακος, οι πάνω ενδιάμεσες καταλήξεις γίνονται συνήθως στον άνω Ζω' και στον άνω Πα' με διαβατικά περάσματα από τον άνω Βου', ενώ σε ελάχιστα σημεία στο κράτημα ο άνω Βου' δεν έχει διαβατικό χαρακτήρα και παρόμοια γ) στον καλοφωνικό ειρμό *Ην ηρετίσω Δέσποτα* του Ιακώβου Πρωτοψάλτου, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται διαφορετικές έλξεις προς αυτούς τους τόνους και διαφορετικές σειρές φθόγγων. Για την ιδιαιτερότητα του ήχου αυτού, που ενώ έχει ως τονικό κέντρο τον Βου, ο Γεωργιάδης (1960) αναφέρει, ότι τα μέλη του ήχου τούτου οδεύουν επί διαπασών σύστημα του πρώτου ήχου που ξεκινάει από τον φθόγγο Πα.

με τους ειδικούς συνδυασμούς διαστημάτων προκειμένου να καλύψουν τις ιδιαίτερες μελωδικές πορείες του κάθε μακάμ, παραθέτοντας αντίστοιχα χαρακτηριστικά άσματα και οργανικές συνθέσεις.

2. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η αναλυτικότερη γραφή που άρχισε να χρησιμοποιείται ευρέως από τα μέσα του 20^{ου} αιώνας, στις εκδόσεις Βυζαντινής Μουσικής, την τελευταία εικοσαετία, αρχίζει να εκτοπίζεται από μια σημειογραφία που επαναφέρει στη χρήση μερικά από τα κατηγορημένα σύμβολα, όπως, οξεία, τσάκισμα, ισάκι, πίεσμα, τρομικόν, στρεπτόν, λύγισμα, κλπ. Ωστόσο, για την ερμηνεία των σημαδιών και τον τρόπο ανάλυσης υπάρχουν αποκλίνουσες προσεγγίσεις, με αποτέλεσμα να ακούγονται διαφορετικές εκτελέσεις στην ψαλτική πράξη, όπως στο Σχήμα 11. (Καράς, 1982; Νεραντζής 1997).



Σχήμα 11. Ανάλυση γραμμής κατά Καρά (πάνω) και Νεραντζή (κάτω).

Η σύγχρονη αυτή ποικιλομορφία και τα φαινόμενα συγκρητισμού¹⁶ που παρατηρούνται στη σημειογραφία, ενώ δείχνουν μια συνεχή αγωνία και προσπάθεια για όσο το δυνατό πιστότερη καταγραφή της παράδοσης και αποτελεσματικότερη ερμηνεία των μουσικών κειμένων, ενίοτε προσλαμβάνουν προσχηματικό χαρακτήρα με παρελκόμενες επιπτώσεις. Οι διαφορές και ασυμβατότητες μεταξύ των εκδόσεων οδηγούν σε ιδιότυπες εκτελέσεις ή ακόμα και παρερμηνείες. Παλαιότερα, ο κατ'εξοχήν λογοκριτής του εκκλησιαστικού μέλους ήταν ο πρωτοψάλτης της ΜΧΕ, και σε αυτόν παρέπεμπαν κάθε νέο έργο για να αποφανθεί αν κατ'ουσία ήταν μέλος εκκλησιαστικής μουσικής ή όχι, ενώ η λογοκρισία αυτή αφού γινόταν με αυστηρότητα και μακριά από κερδοσκοπικούς εμπορικούς σκοπούς, είχε ως αποτέλεσμα την έγκριση ή όχι της περαιτέρω έκδοσης. (Βουδούρης, 1935). Βεβαίως με την πάροδο του χρόνου, και με τα κοσμοϊστορικά γεγονότα που ακολούθησαν, όπως Β' Παγκόσμιος πόλεμος, Σεπτεμβριανά του 55 και οι απελάσεις του 64 των ελλήνων υπηκόων από την Κωνσταντινούπολη, ο θεσμός αυτός παραμερίστηκε, καθώς δημιουργήθηκαν νέα δεδομένα στο χώρο της Βυζαντινής μουσικής.

Παράλληλα εγείρεται και το μείζον ζήτημα των πνευματικών δικαιωμάτων, όταν αναδιατυπώνονται έργα μελοποιών κυρίως του 20^{ου} αιώνας, είτε με περισσές προσθήκες διαστολών και έλξεων, είτε όταν καταργούνται οι μουσικές υποδείξεις ρυθμού, χρονικής αγωγής, δυναμικής και οι διαστολές ή άλλες υποδείξεις, με πρόσχημα την πιστότερη απόδοση στα πλαίσια της αυστηρής ψαλτικής παράδοσης. Τα κείμενα θα πρέπει να επανεκδίδονται ως έχουν, αναλλοίωτα, χωρίς καμία παρέμβαση στο έρ-

¹⁶ Το ζήτημα του συγκρητισμού στη Βυζαντινή σημειογραφία, τέθηκε ήδη από τον Κωνσταντίνο Καραγκούνη στην εισήγησή του «Από την θεωρία η Πράξη ή από την Πράξη η θεωρία; Ό ήχος πλάγιος του τετάρτου στη μελοποιητική και διδακτική πράξη», στο στ' Διεθνές Μουσικολογικό και Ψαλτικό Συνέδριο του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας, στις 21-23 Οκτωβρίου του 2015.

γο του δημιουργού, και μόνο στα σημεία όπου ο επιμελητής ή διασκευαστής θεωρεί ότι μπορεί να γίνουν ορισμένες τροποποιήσεις, συμπληρώσεις ή διορθώσεις, αυτές θα πρέπει να επισημαίνονται αναλυτικά (Κώστσιος, 2000).

Όσον αφορά στο θεωρητικό πλαίσιο, σήμερα, κυκλοφορούν διάφορες εκδόσεις θεωρητικών συγγραμμάτων της Βυζαντινής Μουσικής, οι οποίες, ενώ εγκρίνονται από την Εκκλησία της Ελλάδος για εκπαιδευτικούς σκοπούς, διαφέρουν στη διαστηματική θεώρηση και στη ρυθμική ανάλυση μεταξύ τους, προκαλώντας σύγχυση και εντείνοντας τελικά την εικόνα της ασυνέπειας στο θεωρητικό και ερμηνευτικό πεδίο της Βυζαντινής Μουσικής τόσο στην Ελλάδα, όσο και στο εξωτερικό.

Μια ανάλογη περίπτωση είναι οι διαφορετικές απόψεις και ερμηνείες που ταλάνιζαν για πολλά χρόνια την απόδοση του Γρηγοριανού μέλους μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνας, όταν η αξιόπιστη ερμηνεία τελικά κατοχυρώθηκε στη μονή του Saint-Piere Solesmes (Roger, 1974).

Το οκτάηχο σύστημα της Βυζαντινής Μουσικής με τις πολλαπλές εκφάνσεις και πολυσημίες του ουσιαστικά συνιστά ένα περίτεχνο και εμπλουτισμένο σύστημα πολυηχίας. Οι διαφορετικές προσεγγίσεις που αιωρούνται και διατυπώνονται με τη σχετική προβληματική για θέματα ερμηνείας, επαναφέρουν το ζήτημα μιας λεπτομερειακής επιστημονικής τεκμηρίωσης και παρουσίασης του θεωρητικού πλαισίου, τόσο σε ποσοτικό-ποιοτικό (διαστήματα και ποιοτικά σημάδια) όσο και σε ρυθμικό επίπεδο. Οι επιτροπές που ορίζονταν από τη ΜΧΕ μέχρι και τις αρχές του 20^{ου} αιώνας, εξέταζαν και καθόριζαν με αυστηρότητα το θεωρητικό πλαίσιο των ζητημάτων που ταλάνιζαν την τρέχουσα ασματική τάξη.¹⁷ Σήμερα, όσον αφορά τα πρότυπα της διαστηματικής θεώρησης της επιτροπής του 1883, τουλάχιστον τυπικά (sic) εξακολουθούν να είναι σε ισχύ.

Οι έρευνες στα πλαίσια της ακαδημαϊκής κοινότητας έφεραν στο φώς καινούργια και αξιόλογα στοιχεία, και θα συνεχίσουν να φέρνουν και άλλα. Τα διεθνή μουσικολογικά συνέδρια για την ψαλτική με τις σχετικές επιστημονικές ανακοινώσεις και εκδόσεις συνιστούν ένα χώρο για δημιουργικό και γόνιμο διάλογο. Ωστόσο, όλα αυτά θα πρέπει να εξορθολογίζονται επικουρικά στα πλαίσια της ψαλτικής παραδοσιακής πράξης.

Σήμερα πολλοί νέοι, έλληνες αλλά και αλλοδαποί από τα πέρατα της οικουμένης διψούν να μάθουν τη Βυζαντινή Μουσική. Με τις δυνατότητες της νέας τεχνολογίας της πληροφορίας, και επικοινωνίας, όλοι αυτοί γίνονται αποδέκτες μιας πληθώρας πολυποικίλων διαθέσιμων πληροφοριών με αποτέλεσμα τελικά να αποδεικνύεται επιτακτική η ανάγκη για την επανασύσταση εγκεκριμένων μουσικών επιτροπών με στόχο τη σαφήνεια και συνέπεια θεωρίας και πράξης, για την επανεξέταση και αναθεώρηση ορισμένων ζητημάτων που ακόμα ταλανίζουν τον ψαλτικό κόσμο.

Η παρούσα εισήγηση προσπάθησε απλώς να αναπτύξει μια προβληματική σχετικά με το μείζον θέμα της πορείας της σημειογραφίας και των θεωρητικών τάσεων περί διαστημάτων (ενδεικτικά περί χρωματικού γένους), αφενός για την αποφυγή προβλημάτων ενδογενούς μουσικής ασυμβατότητας, ασυνέπειας και ασυνέχειας ύφους, και αφετέρου για την πιο αντιπροσωπευτική και αξιόπιστη προβολή της Βυζαντινής Μουσικής στο Παγκόσμιο μουσικό στερέωμα.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Özkan, I. H. (1984). *Türk Müsîkisi Nazariyatı ve Usûlleri*, Istanbul: Ötüken Nesriyat

Roger, G. (1974). Dom Pierre Combe.—Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits. Solesmes et l'Édition Vaticane. *Cahiers de civilisation médiévale*, 17(65), 61-61.

Signell, K. L., (2008). *Makam, Modal Practice in Turkish Art Music*, Sarasota FL: Usul Editions.

¹⁷ Όπως καταγράφονται πολύ αναλυτικά στις εκδόσεις του περιοδικού τύπου της *Εκκλησιαστικής Αλήθειας* από το Πατριαρχικό τυπογραφείο.

- Αλυγιζάκης, Α. (1985) *Η Οκταηχία Στην Ελληνική Λειτουργική Υμνογραφία*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Π. Στουρνάρα.
- Βουδούρης, Ά (1935). *Οι Μουσικοί Χοροί της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας κατά τους κάτω χρόνους*, εν Κωνσταντινούπολει.
- Γεωργιάδου, Θ. (1960). *Ο Βυζαντινός Μουσικός Πλούτος - Νέα Μέθοδος της Καθ'ημάς Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήναι: εκ του Εθνικού Τυπογραφείου.
- Δορβιανίτης Μ. (1851). *Θεωρητική και Πρακτική εκκλησιαστική μουσική*, εν Κωνσταντινούπολει: Τυπογραφία Καγιόλ.
- Ζαγκανά Δ, (2012). *Ευστάθιος Βιγγόπουλος Άρχων Λαμπαδάριος της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας*. Αθήνα
- Καμαράδου-Βυζαντίου Γ. (1976). *Βιογραφία Νηλέως Καμαράδου*. Αθήνα.
- Καρά, Σ. (1982). *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής Θεωρητικόν* (τομ. Α) Σύλλογος προς διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής..
- Κεϊβελής Ζ.Ι. (1872). *Μουσικόν Απάνθισμα*. (τομ.1), εν Κωνσταντινούπολει: Η Ανατολή Ευαγγελίου Μισαηλίδου.
- Κηλτζανίδης (1881) *Μεθοδική διδασκαλία Θεωρητική τε και παρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνήσιου εξωτερικού μέλους*, εν Κωνσταντινούπολει.
- Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου (1843), *Ερμηνεία της εξωτερικής μουσικής*. εν Κωνσταντινούπολει: εκ της του Γένους Πατριαρχικής Τυπογραφίας.
- Κωνσταντίνου, Γ (1997). *Θεωρία και πράξη της Εκκλησιαστικής μουσικής*. Αθήνα: Εταιρία Βυζαντινών Μελετών
- Κωνσταντίνου, Γ (2013). *Θεωρία και πράξη της Εκκλησιαστικής μουσικής*. (στ' έκδοση). Αγιον Όρος: Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου
- Κωνσταντίνου, Γ. (επιμ.εκδ.). (2014). *Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος ΕΙΣΑΓΩΓΗ εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής*. Αθήνα: Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου.
- Κώστιος. Α. (2000). *Μέθοδος μουσικολογικής έρευνας*. Αθήνα: Μουσικός εκδοτικός οίκος Κ. Παπαγρηγορίου –Χ.Νάκας
- Μιχαηλίδη Σ. (1982) *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*. Αθήνα: Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Μουσική Επιτροπή του Οικουμενικού Πατριαρχείου (1883) *Στοιχειώδης διδασκαλία της Εκκλησιαστικής μουσικής* εν Κωνσταντινούπολει: εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου.
- Νεραντζής, Δ. (1997). *Συμβολή στην ερμηνεία του Εκκλησιαστικού μέλους*. Ηράκλειο Κρήτης.
- Παϊκόπουλος, Δ. (2006). *Πανδέκτη Εκκλησιαστικής μουσικής Θεία Λειτουργία*, (τομ. Γ'). Αθήναι.
- Πρωγάκης,Γ. (1909) *Μουσική Συλλογή*, (τομ. Α). εν Κωνσταντινούπολει: εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου.
- Στέφανος Λαμπαδάριος (1875), *Κρηπίς. Ήτοι Νέα Στοιχειώδης διδασκαλία του Θεωρητικού και Πρακτικού της της Εκκλησιαστικής Μουσικής*. εν Κωνσταντινούπολει: εκ της Πατριαρχικής του Γένους Τυπογραφίας

Φιλοξένους, (1859). Κ. *Θεωρητικόν Στοιχειώδες της Μουσικής*, εν Κωνσταντινούπολει: Τύποις Σ,Ιγνατιάδου,.

Φιστουρής Δ. (2009). Η Κωνσταντινουπολίτικη ψαλτική παράδοση στον εικοστό αιώνα, *Ενεργός συμβολή πρακτικά διαλέξεων* (Β΄ κύκλος 2008-2009). Δήμος Ασπροπύργου Ανοιχτό Πανεπιστήμιο, 202-223.

Φωκαέως Θ. (1842). *Κρηπὶς του Θεωρητικού και Πρακτικού της Εκκλησιαστικής Μουσικής*. εν Κωνσταντινούπολει

Χατζηαθανασίου, Μ. (1948) *Αι βάσεις της Βυζαντινής Μουσικής*. Σταμπούλ: Τύποις Αδελφών Γσιτούρη.

Χατζηαθανασίου, Μ. (1975) *Μουσική Ζωοδόχος Πηγή*. (φροντίδι Απτόσογλου). Νεάπολις Κρήτης: Πολυχρονιάκης.

Χατζηθεοδώρου Γ. (επιμ.εκδ.) (1980). Κ. Α. Ψάχου *Το οκτάηχον σύστημα της Βυζαντινής Μουσικής* (Χατζηθεοδώρου). Νεάπολις Κρήτης: Πολυχρονιάκης..

Χρυσάνθου (1833), *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη: Michele Weis.

Ψάχος, Κ. (1900). Περί του Ρυθμού εν τοις Άσμασι της Εκκλησίας, *Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αλήθειας 1*, 54- 65.

Ψάχος, Κ. (1906). Η Δοξολογία της 25ης Μαρτίου, *Παράρτημα Φόρμιγκος Μουσικών*, εν Αθήναις: Κουσουλίνου, 5.

SUMMARY

The issues of the modern trends in notation of Byzantine Music and the relative aftereffects

Today, 200 years since the reform of the notation in Byzantine chant introduced by the three masters, Chrysanthos the Archbishop of Madytos, Chourmouzius the Archivist (Chartophylax) and Gregory the Prime Cantor of the Ecumenical Patriarchate, in 1814, which merely aimed at a more effective conception, teaching and interpretation of Byzantine chant, phenomena of diversity and enrichment in notation are observed. Therefore, many contemporary editions differ from little to considerably much as to the classical editions that were printed by the Ecumenical Patriarchate or any other issuers approved by the aforementioned, by the beginning of the 20th century. In particular, since the midst of 20th century, the diversity and enrichment elements that are observed in notation are the following: a) a more detailed script with elaborate shapes of rhythms and melody b) simple or double bars in conjunction with simple or complex meters c) restoration of some of the aborted symbols of the old notation, d) symbols for the labelling of vocal pulls towards the tonal centers, e) use of dynamic terms (piano, forte, etc.) and other music symbols, such as breath marks and time signatures from the western music notation e) notes for the isokratima (pedal points), and sometimes double notes for vocal consonance and finally f) particular symbols for intonation and interpretative purposes. How all these diversity and enrichment elements could constitute substantial evolutionary forms in notification when considerable differences between editions and vocal interpretations are being observed nowadays? This paper attempts to stress the prevailing trends in notation and the relevant theoretical framework of the Byzantine chant on the one hand and on the other, the relevant issues of intrinsic incompatibility as well as the aftereffect discontinuity of style in the interpretation, aiming at a single, reliable projection of Byzantine chant in the World Music firmament.

Βυζαντινομουσικολογία – Λαογραφία: Μια παραγνωρισμένη διεπιστημονική σχέση

Ευαγγελία Χαλδαιάκη

Φοιτήτρια στο ΠΜΣ «Λαογραφικές Σπουδές και Λαϊκός Πολιτισμός»,
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Φιλολογίας
evangelia_ch@yahoo.gr

Περίληψη: *Βυζαντινομουσικολογία και Λαογραφία:* δυο επιστήμες άρρηκτα συνδεδεμένες, έστω και με άρρητη ή λανθάνουσα στην ως τώρα παραδεδομένη βιβλιογραφία διεπιστημονική σχέση. Ωστόσο, η ενυπάρχουσα αυτή διασύνδεση αποδεικνύεται, ενδεικτικά, από τα εξής: Α. Οι βυζαντινομουσικολόγοι συμπεριλαμβάνουν στα ανάλογα συγγράμματα τους πολλά λαογραφικά στοιχεία, ενώ και οι ερμηνευτές του μουσικού αυτού είδους, οι ψάλτες, είναι απτά παραδείγματα λαϊκών καλλιτεχνών. Β. Η Λαογραφία μελετάει τον πολιτισμό ενός λαού, ουδεμία έκφανσή του παραλείποντας, ως όντως πολυεπιστήμη. Από το πεδίο έρευνάς της, επομένως, δεν θα μπορούσε να απουσιάζει η ψαλτική τέχνη, μια τέχνη άμεσα συνδεδεμένη με τον ελληνικό λαό και γι' αυτό πολύτιμη και για την Ελληνική Λαογραφία. Στην παρούσα εισήγηση θα αποπειραθώ να αναδείξω περαιτέρω αυτή την παραγνωρισμένη διεπιστημονική σχέση, παρουσιάζοντας αναλυτικά (και με συγκεκριμένα παραδείγματα) τα τεκμήρια που την υποστηρίζουν.

Summary: *Byzantine Musicology and Folklore Studies:* two sciences indivisibly connected. This connection is evidenced, indicatively, through the following: A. Byzantine musicologists have concluded in their writings many folkloric facts. Also, the chanters of this music (psaltes) are an example of folksy artists. B. Folklore Studies deal with the culture of the people of a nation, without leaving anything behind. Needless to say, that psaltic art should not be missing from their field of study, an art strongly connected with the Greek culture. In this proposal I am going to try and make this unrecognized interdisciplinary connection known, by analytically presenting the facts that support it.

1. Η ενασχόληση της Λαογραφίας με τη μουσική και οι ελάχιστες αναφορές των λαογράφων στην ψαλτική τέχνη

Λαογραφία είναι η επιστήμη που ασχολείται με «τάς κατά παράδοσιν διὰ λόγων πράξεων ἢ ἐνεργειῶν ἐκδηλώσεις τοῦ ψυχικοῦ καὶ κοινωνικοῦ βίου τοῦ λαοῦ» (Πολίτης, 1909). Εξετάζει δηλαδή «τὴν ζωὴν τοῦ λαοῦ ἐν τῷ συνόλῳ, εἰς ὅλας αὐτῆς τὰς ἐκδηλώσεις» (Κυριακίδης, 1937).

Η Λαογραφία, από τη στιγμή της εδραίωσής της αλλά και νωρίτερα¹, έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον στις τέχνες που παράγονται από τον λαό και προορίζονται για αυτόν (αγγειοπλαστική, υφαντουργία, κ.λπ.). Σε αυτές συγκαταλέγεται και η μουσική τέχνη. Ωστόσο, κατά την εποχή της θεμελίωσης της Λαογραφίας (εικοστός αιώνας), η σύμπραξή της με τις μουσικές σπουδές δεν είχε ξεκινήσει ακόμη:

¹ Ως εποχή ίδρυσης της ελληνικής Λαογραφίας θεωρείται εδώ το έτος 1909, όταν ο Ν. Πολίτης δημοσιεύει το άρθρο του για τη «Λαογραφία» (Πολίτης, 1909), εποχή δηλαδή της πρωτοεπιστημονικής φάσης της. Οι λαογραφικές μελέτες που πραγματοποιήθηκαν και εκδόθηκαν πριν από το 1909 αντιστοιχούν στον χρονικό προσδιορισμό «νωρίτερα» που αναφέρθηκε, στην προεπιστημονική φάση της ελληνικής Λαογραφίας.

αρχικά, διότι οι ενδιαφερόμενοι προς τη «νέα» αυτή επιστήμη μουσικολόγοι ήταν ελάχιστοι και κατ' επέκταση, διότι τα τεχνολογικά μέσα της εποχής δεν επέτρεπαν μια ολοκληρωμένη μουσικολαογραφική έρευνα.

Οι πρωτόλειες ενασχολήσεις της Λαογραφίας με τη λαϊκή μουσική τέχνη αφορούσαν τη συλλογή και μελέτη ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Οι έρευνες αυτές επικεντρώνονταν αποκλειστικά στην καταγραφή των στίχων¹. Για τον λόγο αυτό στα πρώτα θεωρητικά της Λαογραφίας και στους οδηγούς για τη συλλογή λαογραφικού υλικού τα τραγούδια αναφέρονται ως δημοτική ποίηση και η μουσική κατατάσσεται σε ανάλογο κεφάλαιο². Αργότερα άρχισαν να εμφανίζονται και οι μουσικές καταγραφές, με την αξιοποίηση του φωνογράφου και την μετέπειτα αποτύπωση των μελωδιών στο χαρτί με την εφαρμογή μουσικού σημειογραφικού συστήματος. Οι πρώτες και οι περισσότερες από τις ακόλουθες αυτές καταγραφές γίνονται στο πεντάγραμμο, καθώς η δυτική είναι η πιο διαδεδομένη και γνωστή μουσική σημειογραφία. Ωστόσο, σταδιακά και κατά περιπτώσεις, παρατηρείται και η χρήση της βυζαντινής σημειογραφίας³.

Ενώ όμως η βυζαντινή σημειογραφία αξιοποιείται βαθμιαία στην καταγραφή δημοτικών τραγουδιών, οι λαογραφικές μελέτες για την ίδια την ψαλτική τέχνη είναι ελάχιστες έως μηδαμινές (για μια μελέτη που υποστηρίζει κάτι ανάλογο βλ. Πλεμμένος, 2014). Το ίδιο ισχύει και για τις αναφορές σε αυτήν στα θεωρητικά συγγράμματα της Λαογραφίας και στους οδηγούς συλλογής λαογραφικού υλικού⁴. Ο λόγος για τον οποίο δεν έχουν πραγματοποιηθεί λαογραφικές μελέτες σε αυτό το

¹ Δίνονται χρονολογικά (βάσει της χρονολογίας έκδοσης) κάποιες αντιπροσωπευτικές τέτοιες εκδόσεις: Fauriel Claude (1824), *Chants populaires de la Grèce moderne*, Paris· Ζαμπέλιος Σπυρίδων (1852), *Άσματα δημοτικά της Ελλάδος*, Κέρκυρα· Αραβαντινός Παναγιώτης (1880), *Συλλογή δημοδών ασμάτων της Ηπείρου*, Αθήνα: Εκδόσεις Τυπογραφείου «Ερμής»· Pernot Hubert (1910), *Anthologie populaire de la Grèce Moderne*, Paris· Caminade Gaston (1913), *Chants des Grecs et le philhellénisme de Wilhelm Müller*, Paris· Πολίτης Νικόλαος Γ. (1914), *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα: Εκδόσεις Τυπογραφείου «Εστία»· Μιχαηλίδης-Νουάρος Μιχαήλ Γ. (1928), *Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου*, Αθήνα: Εκδόσεις Π. Χαλκιάπουλου.

² Ο Ν. Πολίτης, όπως και ο Σ. Κυριακίδης κατατάσσουν τα τραγούδια στα μνημεία του λόγου, βλ. Πολίτης, 1909 καθώς και Κυριακίδης, 1922. Ο Γ. Σπυριδάκης εντάσσει στο ίδιο κεφάλαιο τη δημοτική ποίηση, τη μουσική και τους χορούς, βλ. Σπυριδάκης, 1962. Ο Μ. Μερακλής συγκαταλέγει τα τραγούδια και τη μουσική στις λαϊκές τέχνες, βλ. Μερακλής, 2011.

³ Για την ταυτόχρονη χρήση των δυο αυτών σημειογραφικών συστημάτων βλ. (χρονολογική παράθεση): Ψάχος Κωνσταντίνος Α. (1910), *Δημώδη άσματα Σκύρου. Τρία θεσσαλικά, εν της Σαλαμίνας και εν των Ψαρών*, Αθήνα: Εκδόσεις Τυπογραφείου Καταστημάτων Σπ. Κουσουλίνου· Συλλογή Ωδείου Αθηνών (1930), *50 δημώδη άσματα Πελοποννήσου και Κρήτης*, Αθήνα: Εκδόσεις Ι. Δ. Σιδέρη· Ψάχος Κωνσταντίνος Α. (2004), *Δημώδη άσματα Γορτυνίας. Εις βυζαντινήν και ευρωπαϊκήν παρασημαντικήν*, Αθήνα: Εκδόσεις Κουλτούρα. Για τη χρήση μόνο της βυζαντινής σημειογραφίας βλ. Σιγάλας Αντώνιος Ν. (1880), *Συλλογή εθνικών ασμάτων*, Αθήνα: Εκδόσεις Τυπογραφείου Χ. Ν. Φιλαδέλφειας. Για τη χρήση μόνο του πενταγράμμου βλ. Παχτικός Γεώργιος Δ. (1905), *260 δημώδη ελληνικά άσματα από του στόματος του ελληνικού λαού*, Αθήνα: Εκδόσεις Π. Δ. Σακελλαρίου· Σπυριδάκης Γεώργιος Κ. & Περιστέρης Σπυρίδων Δ. (1968), *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τόμ. Γ', Αθήνα: Εκδόσεις Ακαδημίας Αθηνών.

⁴ Συγκεκριμένα οι αναφορές στην ψαλτική στα βασικά αυτά συγγράμματα είναι οι εξής: Ο Ν. Πολίτης στο άρθρο του για τη Λαογραφία (Πολίτης, 1909), στο διάγραμμά του για τις κατά παράδοση πράξεις ή ενέργειες, όταν γράφει για τη μουσική και τα μουσικά όργανα αναφέρει απλώς την αξία της «ακριβούς καταγραφής των μελωδιών», με τη χρήση της «εκκλησιαστικής παρασημαντικής» δευτερευόντως, και πρωτεύοντος με την «κοινή παρασημαντική». Ο Γ. Σπυριδάκης (Σπυριδάκης, 1962) ουδόλως αναφέρεται στην ψαλτική τέχνη (ούτε στο κεφάλαιο για τη θρησκεία ούτε στο κεφάλαιο για τη δημόσια ποίηση, τη μουσική και τους χορούς). Ούτε ο Γ. Μέγας (Μέγας, 1975), μνημονεύει την ψαλτική στο κεφάλαιο «λαϊκή λατρεία» (στο έργο του αυτό δεν αναφέρεται γενικότερα σε τέχνες και στη μουσική). Ο Δ. Λουκάτος στο θεωρητικό του (Λουκάτος, 1922) κάνει μια μόνο νύξη στην ψαλτική, στο κεφάλαιο «Εθμική Λαογραφία», υποκεφάλαιο «Λαϊκοί βίοι και επαγγέλματα», όπου αναφερόμενος στη «μοναστηριακή και καλογηρική ή παπαδική λαογραφία» γράφει για τις «ψαλτικές παρωδίες». Επίσης στο δοκίμιο «Η εκκλησία και τα λαογραφικά της» καθώς και στο «Το πανηγύρι της Αγίας Μαρίνας», σε άλλο του σύγγραμμα (Λουκάτος, 2003), δίνει κάποια προσοχή στην ψαλτική τέχνη, ιδίως στο πρώτο. Εκεί αναφέρεται στο ιδιαίτερο λαογραφικό χρώμα του τόπου που αυτή διαφεντεύει, μεταξύ άλλων. Στο δοκίμιο για το πανηγύρι της Αγίας Μαρίνας στο Θησείο αναφέρεται απλώς στη «γνωστή αθηναϊοβυζαντινή ψαλτική της

πεδίο συνάδει με αυτό που αναφέρθηκε παραπάνω για την ενασχόληση της Λαογραφίας με τη μουσική: οι περισσότεροι λαογράφοι δεν έχουν μουσικές γνώσεις. Επιπλέον, οι πληροφορίες που θα έπρεπε να γνωρίζει ήδη ο λαογράφος που μελετάει την ψαλτική τέχνη, δεν αφορούν μόνο τη βυζαντινή μουσική, αλλά και τη λατρεία της ορθόδοξης εκκλησίας.

2. Η ψαλτική τέχνη ως πεδίο μελέτης της Λαογραφίας: προτάσεις έρευνας

Ωστόσο, η ψαλτική τέχνη είναι άμεσα συνδεδεμένη με τον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό, από την αρχή της ύπαρξής του (και πιο πριν ακόμη, αφού οι ρίζες της τοποθετούνται χρονολογικά και τοπικά στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία), καθώς είναι στοιχείο της ορθόδοξης χριστιανικής πίστης. Είναι μια τέχνη που ανήκει ταυτόχρονα στη λαϊκή λατρεία και στη λαϊκή μουσική¹, μια τέχνη που σχετίζεται άμεσα με τα έθιμα του ελληνικού λαού. Ανήκει, επομένως, στις «εκδηλώσεις του λαού» που μελετάει η Λαογραφία². Οι δε ψάλτες είναι γνήσιοι λαϊκοί καλλιτέχνες οι οποίοι αξίζει να μελετηθούν όπως μελετώνται και άλλοι αντίστοιχοι (λαϊκοί ζωγράφοι, γλύπτες, ποιητάρηδες, παραμυθάδες, κ.λπ.)³. Ακόμη κι αν οι ψάλτες δεν είναι οι δημιουργοί των εκκλησιαστικών μελωδιών αλλά οι ερμηνευτές, επηρεάζουν σημαντικά την ψαλτική τέχνη (Στάθης, 1989). Ακολουθούν δε μια μεγάλη προφορική παράδοση (Μερλιέ, 1935), όπως ακριβώς όλοι οι λαϊκοί καλλιτέχνες. Επιπροσθέτως, η ψαλτική τέχνη φαίνεται να έχει επηρεάσει (μουσικολογικά αλλά και στιχουργικά) τη δημοτική μουσική⁴.

ακολουθίας». Από τις αναφορές αυτές του Λουκάτου διαφαίνεται ότι ο ίδιος είχε κάποια επαφή και γνώση της τέχνης αυτής: άλλωστε ο πατέρας του, Σωτήριος Λουκάτος, ήταν γνωστός ψάλτης της εποχής. Ο Γ. Μερακλής στο βιβλίο του *Ελληνική Λαογραφία* (Μερακλής, 2011) στο κεφάλαιο για τη λαϊκή τέχνη, ασχολείται ιδιαίτερα με την μουσική, αλλά κάνει λίγες μόνο αναφορές στην ψαλτική: Όταν επισημαίνει την ηχογράφιση βυζαντινών μελών που έκανε η Μέλω Μερλιέ, όταν κάνει λόγο για την άποψη του Baud-Bouy ότι τα ριζίτικα τραγούδια έχουν μian ορισμένη σχέση με τη βυζαντινή μουσική, παραθέτοντας και σχετική άποψη του Σπ. Περιστέρη για τη σύνδεση που υπάρχει μεταξύ δημοτικού τραγουδιού και βυζαντινής μουσικής και όταν κάνει νύξη για την αλληλεπίδραση ελληνικής και τουρκικής μουσικής, δίνοντας ένα απόσπασμα από τη μελέτη της Μέλω Μερλιέ για την μουσική λαογραφία στην Ελλάδα (θα αναφερθεί παρακάτω).

¹ Ας διευκρινιστεί ότι το επίθετο «λαϊκός» αναφέρεται σε οτιδήποτε προέρχεται από τον λαό που μελετάει η Λαογραφία, ο οποίος δεν έχει καμία σχέση με τον λαό που αναφέρεται στην εκκλησιαστική γραμματεία, τους μη ιερωμένους ορθόδοξους χριστιανούς δηλαδή. Επίσης, ο προσδιορισμός «λαϊκός» όπως χρησιμοποιείται εδώ, δεν έχει καμία συνάφεια με τη διάκριση της τέχνης σε «λαϊκή» και «λόγια».

² Το γεγονός ότι η ψαλτική τέχνη ανήκει στη λαϊκή μουσική έχει διαπιστωθεί και από βυζαντινομουσικολόγους, βλ. Αλυγιζάκης 1987.

³ Αναφέρονται ενδεικτικά κάποιες ανάλογες μελέτες: Αλεξιάδης Μηνάς Αλ. (1997), *Λαϊκοί ποιητές της Καρπάθου. Τρία παραδείγματα*, Αθήνα: Βαρβούνης Μανόλης Γ. (2010), *Ο Κυμαίος λαϊκός ποιητής Γεώργιος Ν. Χαρτσάς (Εισαγωγή-Έκδοση-Σχόλια)*, Αθήνα: Εκδόσεις Μορφωτικού και Εκπολιτιστικού Συλλόγου Κύμης· Γιαγκουλλής Κωνσταντίνος Γ. (1979), *Λαϊκές πηγές μελέτης της κυπριακής ιστορίας*, Λευκωσία: Εκδόσεις Βιβλιοθήκης Κύπριων λαϊκών ποιητών· Παπάκου-Λάγου Αυγή (1997), *Γνωριμία με σύγχρονους αφηγητές ελληνικών λαϊκών παραμυθιών*, στο: Κουλούμπη-Παπαπετρόπουλου Κούλα (επιμ.), *Η τέχνη της αφήγησης* (σ. 73-91), Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη· Φακλάρης Παναγιώτης (1988), *Ο λαϊκός γλύπτης Κων. Γκαύρος, «Σύνδειπνον»*. Τιμητικό αφιέρωμα στον καθηγητή Δημήτριο Σ. Λουκάτο, από παλαιούς μαθητές του στη Φιλοσοφική Σχολή Ιωαννίνων (1964-1969) (σ. 283-305), Ιωάννινα: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

⁴ «Ένας πρόσφυγας από τα Βουρλά, πριν τραγουδήσει έναν αμανέ που του ζητούσαμε, άρχισε να ψάλλει μια δοξολογία. Μόνο μ' αυτή μας είπε, μπορούσε να μη στο δύσκολο εκείνον αμανέ» (Μερλιέ, 1935). «Όσον βαθύτερον μελετά κανείς τα μελωδία των δημοτικών, τόσο περισσότερο πεύθεται περί της σχέσεως αυτών προς την βυζαντινή μουσικήν. Οι ήχοι, ως εννοεί τούτους το σύστημα της βυζαντινής μουσικής, αι ιδιότυποι κλίμακες, τα υπ' αυτής χρησιμοποιούμενα λεπτότερα μουσικά διαστήματα εν σχέσει προς τα της ευρωπαϊκής μουσικής, αι έλξεις των υπερβασίων φθόγγων υπό των δεσποζόντων, ιδίωμα πολύ χαρακτηριστικόν, το ύφος και το ήθος ακόμη από αισθητικής απόψεως, πάντα ταύτα ανευρίσκομεν εις πλείστας των δημοδών μελωδιών, άλλοτε αυτούσια, άλλοτε κάπως παρηλλαγμένα και άλλοτε υπό μορφήν εντελώς εξειλιγμένην» (Περιστέρης, 1953).

Δεδομένων αυτών, συμπεραίνεται άμεσα ότι οι λαογράφοι οφείλουν να εντάξουν την ψαλτική τέχνη στα διαγράμματα κατάταξης της λαογραφικής ύλης¹. Το ερώτημα όμως που πρέπει να τεθεί είναι σε ποιο ακριβώς πεδίο των διαγραμμάτων αυτών πρέπει να τοποθετηθεί: ως υποκεφάλαιο στις λαϊκές τέχνες ή ως υποκεφάλαιο στη λαϊκή λατρεία;

2.1 Αφηγήσεις ζωής ψαλτών

Σε κάθε περίπτωση, οι ερευνητές, ερασιτέχνες ή επαγγελματίες λαογράφοι, μπορούν να μελετήσουν έναν ψάλτη ως εξής: να του ζητήσουν να πραγματοποιήσει μια αφήγηση ζωής, αποσπώντας τις σχετικές πληροφορίες, βιογραφικές αρχικά (σχετικές με την καταγωγή, την ηλικία του, κ.λπ.) και έπειτα σχετικές με την ψαλτική του δραστηριότητα (από πότε ψέλνει, από ποιόν και με ποιά αφορμή έμαθε, πώς αντέδρασε ο περίγυρός του στην απόφασή του αυτή, αν ασχολείται επαγγελματικά ή ερασιτεχνικά με την ψαλτική, κ.λπ.)². Ζητώντας από τους ψάλτες να περιγράψουν ψαλτικές εμπειρίες μπορούν να συγκεντρωθούν διάφορα λαογραφικά στοιχεία που διακινούνται για μεγάλο διάστημα μεταξύ τους αλλά δεν έχουν καταγραφεί επισήμως, όπως αφηγηματικά είδη που αναφέρονται σε ψάλτες ή αφορούν μόνο αυτούς: ευτράπελες διηγήσεις, γνωμικά, ακόμη και παροιμίες, παραδόσεις, μύθοι, παραμύθια, αινίγματα αλλά και στοιχεία του γλωσσικού θησαυρού που είναι κοινά σε αυτή τη λαϊκή ομάδα των ψαλτών³: ευχές, χαιρετισμοί, κατάρες, προλήψεις, δοξασίες, παρωνύμια, διάφορες εκφράσεις λεκτικές ή χειρονομίες και κινήσεις. Μια οργανωμένη μελέτη τέτοιου είδους θα δημιουργήσει εν καιρώ ένα αρχείο αφηγήσεων ζωής ψαλτών από το οποίο θα αντλείται υλικό για διάφορες μελέτες, τόσο λαογραφικές όσο και βυζαντινομουσικολογικές⁴. Ενδεικτικά, παρατίθενται μερικά τέτοια αφηγηματικά είδη που συγκεντρώθηκαν από ένα διαδικτυακό χώρο συζητήσεων ψαλτών:

ανέκδοτα

- Ο Τσάκ Νόρρις ξέρει τα ανίψια της Θείας Λειτουργίας⁵.
- Ο Τσάκ Νόρρις μπορεί να κάνει διπλό ισοκράτημα μόνος του⁶.

*

φράσεις εκλειπόντων ψαλτών που αναπαράγονται μέχρι σήμερα

«Διότι σε σας αν τα πω και τ' ακούσετε, θα τα λέτε μεθαύριο σαν κι εμένα»¹.

¹ Το πρώτο διάγραμμα κατάταξης της λαογραφικής ύλης δίνεται από τον πατέρα της Λαογραφίας, Ν. Πολίτη (Πολίτης, 1909). Οι λαογράφοι που ακολουθούν δίνουν τα δικά τους διαγράμματα, επηρεασμένα βέβαια από τον Πολίτη. Πχ. Σπυριδάκης 1962, Μέγας 1975, Λουκάτος 1992.

² Σχετικά με τις αφηγήσεις ζωής και τη χρήση τους από τη Λαογραφία βλ. Κακάμπουρα 2008.

³ Όπως προκύπτει από τον ορισμό της λαογραφίας, η επιστήμη αυτή δεν ασχολείται με τις ατομικές περιπτώσεις, αλλά με ομάδες. Ως λαϊκή ομάδα θεωρείται ένα σύνολο ατόμων που αλληλεπιδρά, έχοντας ένα, τουλάχιστον, κοινό χαρακτηριστικό ως συνδετικό κρίκο (Μερακλής, 2011).

⁴ Αντίστοιχα αρχεία αφηγήσεων διαθέτουν όλα τα Τμήματα Λαογραφίας των Ελληνικών -και όχι μόνο- Πανεπιστημίων. Ένα αρχείο τέτοιου είδους, αφηγήσεων ζωής ψαλτών, θα μπορούσε να φιλοξενηθεί σε κάποια από τα υπάρχοντα Τμήματα Μουσικών Σπουδών, και οι φοιτητές των Τμημάτων αυτών να ενθαρρύνονται για τον εμπλουτισμό του, διεξάγοντας τέτοιες έρευνες στα πλαίσια πχ. των ακαδημαϊκών τους εργασιών.

⁵ «Ψαλτολόγιον» (www.analogion.com), δημοσιεύτηκε στις 17 Ιανουαρίου 2012. Ανακτήθηκε στις 10 Μαΐου 2016, από <http://analogion.com/forum/showthread.php?t=21165&highlight=%E1%ED%DF%F8%E9%E1+%C8%E5%DF%E1%F2+%CB%E5%E9%F4%EF%F5%F1%E3%DF%E1%F2&page=2>.

⁶ «Ψαλτολόγιον» (www.analogion.com), δημοσιεύτηκε στις 16 Ιανουαρίου 2012. Ανακτήθηκε στις 10 Μαΐου 2016, από <http://analogion.com/forum/showthread.php?t=21165&highlight=%E1%ED%DF%F8%E9%E1+%C8%E5%DF%E1%F2+%CB%E5%E9%F4%EF%F5%F1%E3%DF%E1%F2>.

*

παροιμίες

- Μεγάλη ακολουθία ψάλε, μεγάλη κακογλωσσία μη λες².
- Απορία ψάλτου βηξ (Φιλοξένης, 1869).

*

εκφράσεις

«Θα αρχίσω λοιπόν κι εγώ σιγά σιγά να ξετυλίγω το κουβάρι που υποτίθεται ότι αποτελεί το μυαλό μου (δεν θα πρέπει όμως να ξεχνάτε, ότι λόγω ηλικίας, αυτό το κουρκούτι που έχω και που νομίζω ότι είναι μυαλό, γίνεται - εάν δεν έχει γίνει ακόμα - συνεχές ελαφρόν)»³.

2.2 Ψαλτική και νέα τεχνολογικά μέσα

Μια άλλη μελέτη που μπορεί να πραγματοποιήσει η Λαογραφία για την ψαλτική τέχνη, εντάσσεται σε ένα νέο κλάδο της επιστήμης αυτής, τη Διαδικτυακή Λαογραφία (e-folklore/Digital Folkloristics). Ο κλάδος αυτός μελετάει την προσαρμογή του λαϊκού πολιτισμού στις σύγχρονες τεχνολογικές εξελίξεις. Αναφερόμαστε σε «προσαρμογή» διότι οι νέες αυτές εφαρμογές δεν αλλοιώνουν τον λαϊκό πολιτισμό, όπως έχει αποδειχτεί σε βάθος χρόνου. Ας αναλογιστούμε μόνο την πρώτη τεχνολογική εφεύρεση του ανθρώπου που αφομοιώθηκε αμέσως από τις αγροτικές κοινότητες: το άροτρο. Στη σύγχρονη εποχή λοιπόν, το επικρατέστερο επίτευγμα τέτοιου είδους είναι το διαδίκτυο. Η Λαογραφία δεν μελετάει μόνο την ένταξη του λαϊκού πολιτισμού σε αυτό, τις νέες μορφές έκφρασης, αλλά ακόμη μέσω του διαδικτύου προσφέρονται νέοι τρόποι έρευνας, καταγραφής και κατάταξης του λαογραφικού υλικού. Οι σχετικές εργασίες είναι αρκετές και συνεχίζουν να παράγονται⁴.

Η ψαλτική τέχνη δεν θα έπρεπε να αποκλεισθεί από τη διαδικασία μιας τέτοιας μεταβολής, καθώς ανήκει κι αυτή στον λαϊκό πολιτισμό, ο οποίος είναι πάντα ζωντανός και εξελίξιμος⁵. Παρατη-

¹ Φράση που χρησιμοποιείται σαν υπογραφή στα σχόλια μέλους του Ψαλτολογίου.

² Το ίδιο.

³ Ψαλτολόγιον (www.analogion.com), δημοσιεύτηκε στις 29 Ιουλίου 2014. Ανακτήθηκε στις 10 Μαΐου 2016, από <http://analogion.com/forum/showthread.php?t=32166>.

⁴ Ενδεικτικά αναφέρονται μερικές: Bausinger Herman (2008), μτφρ. Καπλάνογλου Μαριάνθη & Κοντογιώργη Αρετή, επιμ. Καπλάνογλου Μαριάνθη, *Ο λαϊκός πολιτισμός στον κόσμο της τεχνολογίας*, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη· Μιχαήλ Γεώργιος Β. (2009), Homo interneticus ή Λαογραφία και διαδύκτυο, *Λαογραφία*, 41 (σ. 291-305), Αθήνα. Ανακτήθηκε στις 12 Μαΐου 2016, από <http://www.laographiki.gr/HOMO-INTERNETICUS.pdf>· Κατσαδώρας Γεώργιος (2011), Ο λαϊκός πολιτισμός την εποχή της παγκοσμιοποίησης, στο Φώκιαλη Πέρσα, Ανδρεαδάκης Νίκος & Ξανθάκου Γιώτα (επιστημονική επιμέλεια), *Διεργασίες σκέψης στο σχολείο και την κοινωνία*, τόμος Α' (σ. 90-99), Αθήνα: Εκδόσεις Πεδίο· Θανόπουλος Γεώργιος Ι. (2014), *Ελληνική λαϊκή ποίηση: από το δημοτικό τραγούδι στη σύγχρονη έντυπη και ηλεκτρονική ποίηση*, Αθήνα: Εκδόσεις Ηρόδοτος. Για τη Νεωτερική/Σύγχρονη Λαογραφία γενικά, βλ. Λουκάτος, 2003· Αλεξιάδης Μηνάς Αλ. (2006), *Νεωτερική ελληνική Λαογραφία. Συναγωγή μελετών*, Αθήνα: Εκδόσεις Ινστιτούτου του βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα. Βλ. επίσης την εξής ιστοσελίδα: E-folklore. Digital storytelling, digital poetry and digital genre experiments. Ανακτήθηκε στις 12 Μαΐου 2016, από <http://efolklore.blogspot.gr/>. Ακόμη, την ακόλουθη μελέτη για τη σχέση τεχνολογίας-ψαλτικής τέχνης: Δρυγιαννάκης Κωστής (2014), Όψεις της ψαλτικής στον ψηφιακό κόσμο, *Πρακτικά 1ου Διεθνούς Διεπιστημονικού Μουσικολογικού Συνεδρίου του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου*, «Η ψαλτική τέχνη ως αυτόνομη επιστήμη»: επιστημονικοί κλάδοι-συναφή επιστημονικά αντικείμενα-διεπιστημονικές συνεργασίες, διαθεματικότητα και διάδραση (σ. 171-176), Βόλος. Ανακτήθηκε στις 7 Ιουνίου 2016, από <http://speech.di.uoa.gr/IMC2014/pdf/IMC2014%20Proceedings.pdf>.

⁵ Έχει ήδη πραγματοποιηθεί μια μεταπτυχιακή εργασία στο ΕΚΠΑ με ανάλογη θεματολογία, βλ. Πετράκης Ανδρέας (2014), *Βυζαντινή μουσική και νέα μέσα –καταγραφή, αναπαραγωγή, επικοινωνία*, (ανέκδοτη διπλωματική εργασία εκπονηθείσα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθη-

ρούνται δυο ενδιαφέρουσες προς μελέτη εξοικειώσεις της ψαλτικής με τα σύγχρονα τεχνολογικά μέσα, μία για κάθε τρόπο με τον οποίο γίνονται οι εκδηλώσεις του λαού¹. η πρώτη αφορά τα μνημεία του λόγου και η δεύτερη τις πράξεις και τις ενέργειες:

1. Η λαϊκή ομάδα των ψαλτών έχει σχηματίσει πλέον μια διαδικτυακή ομάδα που επικοινωνεί μέσω μιας ιστοσελίδας, το «Ψαλτολόγιον»². Πρόκειται για ένα forum, έναν ιστοχώρο συζητήσεων δηλαδή, τον οποίο χρησιμοποιούν καθημερινά ψάλτες προκειμένου να επικοινωνήσουν, να επιχειρηματολογήσουν σε θέματα που τους απασχολούν και για να ανταλλάξουν υλικό.
2. Η χρήση της τεχνολογίας προς διευκόλυνση του ψάλτη: Γνωρίζουμε ήδη την ύπαρξη ηλεκτρικού φωτός και μικροφώνων στους ιερούς ναούς. Σήμερα όμως, είναι συχνή και η χρήση συσκευών όπως κινητά, tablets και ipads, στα οποία εγκαθίσταται μια σειρά από εφαρμογές.

Η δεύτερη περίπτωση για παράδειγμα, το νέο φαινόμενο της αξιοποίησης φορητών συσκευών στον ιερό ναό, αποτελεί μια πολύ καλή αφορμή για λαογραφική μελέτη. Υποδειγματικά, μια έρευνα τέτοιου είδους, μπορεί να περιλαμβάνει παρατήρηση του φαινομένου, καταγραφή μέσω συνεντεύξεων με ψάλτες που χρησιμοποιούν τέτοια μέσα και ερμηνεία των περιπτώσεων αυτών. Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας πραγματοποιήθηκε μια διαδικτυακή διερεύνηση, αξιοποιώντας συζητήσεις του «Ψαλτολόγιου», ούτως ώστε να αναδειχθούν και οι δυο τρόποι εκδηλώσεων που αναφέρθηκαν παραπάνω (λόγος και πράξη-ενέργεια). Η εν προκειμένω μελέτη επικεντρώνεται στη χρήση ipad και tablet από τους ψάλτες εν ώρα ακολουθίας. Προηγήθηκε παρατήρηση του φαινομένου, με την επίσκεψη σε διάφορους ναούς και μέσω συζητήσεων με ψάλτες και ακολούθησε συλλογή υλικού προς ερμηνεία. Δίνεται δείγμα αυτού³:

Το πρόβλημα που δεν έχεις με το ipad είναι η ευκολία και η ταχύτητα στην εμφάνιση των κειμένων αλλά και γενικότερα στη χρήση καθώς είναι πολύ πιο εύχρηστο [...] ⁴. [...] Πάντως θέλω να πιστεύω, για όποιον θ' αγοράσει για διάφορους λόγους το ipad για προσωπική χρήση, ότι μπορεί να βοηθήσει και στο αναλόγιο, βέβαια δε ξέρω αν θα το αποδέχονταν οι ιερείς. Γι' αυτό θέτω το ερώτημα θα έπρεπε να ρωτήσουμε?⁵

*

Την ώρα της ακολουθίας θα μπορούν να κάνουν και chat φαντάζομαι, ε; Αυτά είναι!! Να γνωρίζεις γκομενάκια μέσα στο Ναό. Προχωρημένα πράγμα-

νών, στο πλαίσιο του διατμηματικού Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Μουσική κουλτούρα και επικοινωνία-ανθρωπολογικές και επικοινωνιακές προσεγγίσεις της μουσικής».

¹ Βλ. ορισμό που δόθηκε στην αρχή για τη Λαογραφία, «Η Λαογραφία εξετάζει τας κατά παράδοσιν διὰ λόγων πράξεων ἢ ἐνεργειῶν ἐκδηλώσεις τοῦ ψυχικοῦ καὶ κοινωνικοῦ βίου τοῦ λαοῦ» (Πολίτης, 1909).

² Ψαλτολόγιον, <http://analogion.com/forum/>

³ Τα σχόλια δεν έχουν υποστεί διόρθωση ή επεξεργασία, έχει γίνει απευθείας αντιγραφή και επικόλλησή τους. Η μόνη αλλαγή που έχει γίνει αφορά τη μορφοποίησή τους (αλλαγή γραμματοσειράς, μεγέθους γραμματοσειράς, τροποποίηση στοίχιση κειμένου). Επιλέχτηκε να τηρηθεί ανωνυμία των χρηστών του ιστοχώρου αυτού (καθώς κάποιοι υπογράφουν με ψευδώνυμο αλλά άλλοι με το πραγματικό τους όνομα). Για κάθε σχόλιο αναφέρεται στην υποσημείωση η ημερομηνία ανάρτησής του, η συζήτηση στην οποία υποβλήθηκε, η ημερομηνία και ο σύνδεσμος ανάκτησής του. Τα σχόλια τοποθετήθηκαν στο σώμα κειμένου με χρονολογική σειρά.

⁴ Η χρήση αποσιωπητικών εντός αγκυλών [...] υποδεικνύει την παράλειψη μέρους του κειμένου.

⁵ Απόσπασμα σχόλιου που αναρτήθηκε στην ιστοσελίδα «Ψαλτολόγιον» (www.analogion.com) στις 11 Ιουνίου 2010, σε συζήτηση με τον τίτλο «Ηλεκτρονικό Αναλόγιο». Ανακτήθηκε στις 30 Μαρτίου 2016, από <http://analogion.com/forum/showthread.php?t=11117&page=2>.

τα. Να φτιάξουμε κ ψηφιακούς ψάλτες-ρομποτάκια και ψηφιακούς παπάδες. Α ρε ξύλο που θέλουμε!!!¹

*

Υπερβολή θεωρήθηκαν κάποτε και τα μικρόφωνα και οι ηλεκτρικές καμπάνες... Το σίγουρο είναι ότι οι επόμενες γενιές που θα μεγαλώσουν μέσα σε μία τέτοια τεχνολογική κοινωνία, δεν θα έχουν τέτοιους ενδοιασμούς. Όπως και νάχει, γούστα είναι αυτά... [...]²

*

Ήταν η πρώτη ακολουθία που «έβγαλα» αποκλειστικά με το iPad και το iPhone στο ψαλτήρι. [...] Έμεινα πολύ ευχαριστημένος από το iPad. Διακριτικό, η οθόνη και ο φωτισμός της επαρκής, η ταχύτητα εναλλαγής σελίδων και υλικού επαρκής, η μπαταρία επαρκής. Δεν το πήρα μαζί μου όμως στη μέση της εκκλησίας για τον απόστολο. Προτίμησα τα τυπωμένο βιβλίο εκεί.³

*

Όλα τα είχαμε στο ψαλτήριο, το iPad μας έλειπε! [...] Αφού είμαστε τόσο υπέρμαχοι της τεχνολογίας (θύματα δηλαδή) γιατί να υπάρχει και ο ψάλτης; Γιατί να μην έχει ο Ιερέας μια βάση δεδομένων σ' έναν φορητό και να παίζει από mp3 το χερουβικό του Πρίγγου, απ' τον ίδιο τον Πρίγγο; [...] Ας ελπίσουμε να πρόκειται για μόδα που θα περάσει και τίποτε άλλο.⁴

Από το παραπάνω σώμα κειμένου, το οποίο δημιουργήθηκε από σχόλια που γράφθηκαν στην ιστοσελίδα το 2010, παρατηρείται ότι υπάρχουν τόσο θετικές όσο και αρνητικές αντιδράσεις ως προς τη χρήση iPad και tablet στο αναλόγιο. Ωστόσο, στα σχόλια που αναρτώνται τα τελευταία δύο χρόνια (και δεν δίνονται εδώ για να μην επεκταθούμε πέρα από το προβλεπόμενο) φαίνεται ξεκάθαρα ότι η μεταχείριση των εν λόγω συσκευών έχει διευρυνθεί και έχει γίνει αποδεκτή, ως επί το πλείστον, μεταξύ των ψαλτών. Προκύπτουν όμως τα ακόλουθα ερωτήματα: είναι σωστό να αξιοποιούνται τέτοιες συσκευές σε έναν ιερό ναό; Και αν ναι, υπό ποιές προϋποθέσεις και ποιά όρια; Τα ερωτήματα αυτά φαίνεται να προσπαθούν να απαντήσουν οι ίδιοι οι ψάλτες, καθώς δεν υπάρχει κάποια επίσημη γνώματευση από μια αρμόδια αρχή. Επομένως, η λαογραφική αυτή μελέτη αναδεικνύει ένα ψαλτικό ζήτημα της σύγχρονης εποχής και μπορεί να δώσει τη δυνατότητα σε μελλοντικούς ερευνητές να πληροφορηθούν για τη σημερινή κατάσταση του θέματος και τις απόψεις που κυκλοφορούν γύρω από αυτό.

¹ Σχόλιο που αναρτήθηκε στην ιστοσελίδα «Ψαλτολόγιον» (www.analogion.com) στις 08 Ιουλίου 2010, σε συζήτηση με τον τίτλο «Ηλεκτρονικό Αναλόγιο». Ανακτήθηκε στις 30 Μαρτίου 2016, από <http://analogion.com/forum/showthread.php?t=11117&page=3>.

² Απόσπασμα σχόλιου που αναρτήθηκε στην ιστοσελίδα «Ψαλτολόγιον» (www.analogion.com) στις 15 Αυγούστου 2010, σε συζήτηση με τον τίτλο «iPad στο Ψαλτήριο». Ανακτήθηκε στις 30 Μαρτίου 2016, από <http://analogion.com/forum/showthread.php?t=12490>.

³ Απόσπασμα σχόλιου που αναρτήθηκε στην ιστοσελίδα «Ψαλτολόγιον» (www.analogion.com) στις 15 Αυγούστου 2010, σε συζήτηση με τον τίτλο «iPad στο Ψαλτήριο». Ανακτήθηκε στις 30 Μαρτίου 2016, από <http://analogion.com/forum/showthread.php?t=12490>.

⁴ Απόσπασμα σχόλιου που αναρτήθηκε στην ιστοσελίδα «Ψαλτολόγιον» (www.analogion.com) στις 29 Αυγούστου 2010, σε συζήτηση με τον τίτλο «iPad στο Ψαλτήριο». Ανακτήθηκε στις 30 Μαρτίου 2016, από <http://analogion.com/forum/showthread.php?t=12490&page=5>.

3. Η ενυπάρχουσα διασύνδεση: εντοπισμός λαογραφικών στοιχείων στα βυζαντινομουσικολογικά συγγράμματα

Τέλος, οι ίδιοι οι βυζαντινομουσικολόγοι εντάσσουν κατά καιρούς στα θεωρητικά τους συγγράμματα λαογραφικό υλικό και ανάλογες παρατηρήσεις. Τα στοιχεία αυτά δεν εμπίπτουν πάντα άμεσα στην επιστήμη της Βυζαντινομουσικολογίας. Θα μπορούσαν επομένως να μελετηθούν από τη Λαογραφία αλλά και να αποτελέσουν αφορμή συνεργασίας των δυο αυτών επιστημονικών πεδίων. Προκειμένου να γίνει κατανοητή η παρατήρηση αυτή, συγκεντρώνονται εδώ (εντελώς ενδεικτικά) κάποιες τέτοιες περιπτώσεις:

- Ο Ακάκιος Χαλκεόπουλος συνθέτει και περιλαμβάνει ένα ποίημα, το οποίο και περιλαμβάνει στο θεωρητικό του, για να περιγράψει τη συμπεριφορά μεταξύ ψαλτών. Χρησιμοποιεί δε ομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο στίχο, όπως ακριβώς η πλειοψηφία των λαϊκών ποιητών¹.
- Οι χειρονομίες που αναφέρθηκε παραπάνω ότι μπορούν να συλλεχθούν έχουν ήδη περιγραφεί σε κάποια συγγράμματα, όπως στο *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής* του Χρυσάνθου². Πριν τον Χρυσάνθο, βέβαια, ανάλογες περιγραφές συναντάμε στο θεωρητικό του Μιχαήλ Βλεμμύδη (Χαλδαιάκης, 2014β).
- Στο ίδιο σύγγραμμα καταγράφονται απόψεις σχετικές με τις θεραπευτικές ιδιότητες της μουσικής, που ομοιάζουν με τις πρακτικές της λαϊκής ιατρικής (Χρυσάνθος, 1832)³. Ανάλογα στοιχεία δίνει και ο Κυριακός Φιλοξένης στο λεξικό του⁴, ο Κ. Α. Ψάχος στο μουσικό ημερολόγιό του⁵, κ.ά.
- Ο Χρυσάνθος στο θεωρητικό του συμβουλεύει, τέλος, τους ψάλτες να έχουν διάθεση μιμητική, και να ακολουθούν τα ήθη ενός τόπου, εφαρμόζοντας τις τοπικές γλωσσικές ιδιαιτερότητες στη

¹ «[...] να αναγκάζει τη φωνή τάχα να τον παινέσου/ και με χαρά και ηδονή ψάλλη να τον καλέσου/ και άλλον περισσότερο πάσχει να ταπεινώσει/ τον ψάλτην του άλλου χορού θέλει να τον μερώση/ με ψαλτική πολεμική τον πόλεμο να δώση/ ν' αποφανή καλύτερος στα βάθη να τον χώση [...]». (Αλυγιάκης, 2008). Βλ. επίσης σχετικά Χαλδαιάκης, 2014.

² Πχ. «Τὸ Κέντημα ἐτυμολογεῖται ἀπὸ τῆς χειρονομίας· διότι ὁ χειρονομῶν τὸ Κέντημα, ἐστημάτιζε τὸν δάκτυλον τὸν λιχανόν, ὡσεὶ κεντῶντα. Τὴν αὐτὴν δὲ χειρονομίαν εἶχον καὶ τὰ δύο Κεντήματα· ἐχειρονομοῦντο δὲ εἰς τύπον τῆς θεότητος, καὶ ἀνθρωπότητος» (Χρυσάνθος, 1832). Προηγουμένως δε, ο συγγραφέας αναφέρεται στη μεγάλη σημασία της χειρονομίας στην ψαλτική τέχνη: «Ἡ Χειρονομία ἦτον ἀναγκαῖα, λέγουσιν, εἰς τὸν ψάλτην, διότι δι' αὐτῆς ἐδύνατο νὰ διακρίνη τὰς συνθέσεις τῶν χαρακτήρων τῆς ποσότητος, καὶ ποιότητος, δι' ὧν ἐγγράφον παῖσα μελωδία». Οι χειρονομίες συχνά αποτυπώνονται και στις απεικονίσεις των ψαλτών, βλ. Στάθης, 1989. Ειδικότερα για το θέμα της καταγραφής της χειρονομίας βλ. Χαλδαιάκης, 2014β.

³ Πρβλ.: «Δύο φρενητιῶντες ἐθεραπεύθησαν ἐντελῶς, δι' ἁρμονίαν πολλῶν ὀργανικῶν φωνῶν, ζητηθεῖσαν ἀπὸ αὐτοὺς μὲ πολλὴν ἔφεσιν. Τὸ δὲ ἄξιον περιεργείας εἶναι τό, ὅτι τὰ συμπτώματα τοῦ πάθους κατεπραῦνοντο, ὅταν ἐπράττεον ἢ ἁρμονία· καὶ ὅταν ἔπαυε, πάλιν ἤρχοντο νὰ αὐξάνωσι» (Χρυσάνθος, 1832). Βλ. επίσης, στο *ίδιο*, τις περιγραφές για το ήθος κάθε ήχου. Ενδεικτικά για τον πλάγιο του τετάρτου ήχο: «Τὸ ἦθος τοῦ Πλαγίου τετάρτου ἤχου σῶζει χαρακτῆρα, κλίνοντα εἰς τὸ θελκτικόν, ἡδονικόν, καὶ ἔλκυστικὸς εἰς πάθη· διὰ τοῦτο καὶ οἱ κῶμοι κατὰ τοῦτον τὸν ἦχον ἐμελίζοντο ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον».

⁴ «Γαλήνιον. [...] 2) Τὸ γαλήνιον ἦθος ὅπερ χαρακτηρίζει τὸν βαρὺν ἦχον, μὲ τὸ ἐναρμόνιον αὐτοῦ μέλος τοῦ διαπασῶν συστήματος, τὸ ὁποῖον εὐχαριστεῖ μεγάλως τοὺς γέροντας καὶ τοὺς χυδαίους, ἢ ἀπλοῦς. Διότι τὸ ἐναρμόνιον μέλος κατακοιμίζει τὰ πνεύματα, καὶ εἰρηνεῦει τὴν σωματικὴν κατάστασιν τῶν γερόντων [...]» (Φιλοξένης, 1869).

⁵ «Προσέτι ἀναντίρρητον συμβεβηκὸς εἶναι καὶ τοῦτο, ὅτι ἡ ἀκρόασις φωνῶν χαροποιῶν καὶ ἀσμάτων παυσίλυπων εἶναι ὠφέλιμος εἰς τὰς πλείστας ἰδιοσυγκρασίας καὶ ἐν γένει ἀλεξιτήριος κατὰ τε τῶν ψυχικῶν παθῶν καὶ τῶν σωματικῶν ἀλγηδόνων. Διὰ τοῦτο τὸ πάλαι εἰς τὰ νοσοκομεῖα τῶν μεγαλοπόλεων ὑπῆρχον ἔμμισθοι μουσικοὶ καὶ ψάλται, καὶ τὰ τῶν νοσοκομείων ταμεῖα καὶ σκευοφυλάκια ἐπὶ τῶν θυρῶν καὶ τῶν τοίχων ἦσαν πλήρη παντοίων μουσικῶν ὀργάνων, ὅπως ὑπάρχει πρόχειρος ἢ τῶν ἀσθενούντων πασχόντων θεραπεία, διὰ τῆς καταλλήλου εἰς τὰ πάθη αὐτῶν φωνῆς καὶ θεραπείας μελωδίας» (Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν, 2016).

μελωδία και στις λέξεις¹ -όπως ακριβώς και οι λαογράφοι καταγράφουν τα ήθη και έθιμα κάθε τόπου.

- Ο Κυριακός Φιλοξένης στο λεξικό του της βυζαντινής μουσικής αναφέρει πολλά λαογραφικά στοιχεία, όπως μια από τις παροιμίες που δόθηκαν παραπάνω², τραγούδια³, ευτράπελες διηγήσεις⁴.

4. Συμπεράσματα

Εν κατακλείδι, διαπιστώνεται η ύπαρξη μιας λαϊκής τέχνης, της ψαλτικής, που ακολουθεί όλα τα χαρακτηριστικά που περιγράφει και μελετά η Λαογραφία, απουσιάζει όμως από τις λαογραφικές έρευνες. Στη σύγχρονη εποχή, που το λαογραφικό υλικό που προσφέρει η ψαλτική έχει αυξηθεί σημαντικά και οι νέες τεχνολογίες παρέχουν καινούργια στοιχεία και ευκολότερους τρόπους μελέτης, είναι καιρός για τη Λαογραφία να εντάξει στο ερευνητικό της πεδίο την ψαλτική. Είναι όμως επίσης ωφέλιμο για τη Βυζαντινομουσικολογία να αναγνωρίσει την αξία της Λαογραφίας και να ξεκινήσει η σύμπραξη των δυο αυτών επιστημών. Ευελπιστώ τα παραδείγματα που παρουσίασα να πυροδοτήσουν ανάλογες έρευνες...

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω το πρόγραμμα υποτροφιών «Sasakawa Young Leaders Fellowship Fund (SYLFF)» και το Πανεπιστήμιο Αθηνών που με ενέταξαν στην κοινότητα των υποτρόφων SYLFF. Η υποστήριξη του προγράμματος αυτού είναι καθοριστικός αρωγός για την πορεία των σπουδών και της έρευνάς μου.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Αλεξιάδης Μηνάς Αλ. (1997), *Λαϊκοί ποιητές της Καρπάθου. Τρία παραδείγματα*, Αθήνα.

Αλεξιάδης Μηνάς Αλ. (2006), *Νεωτερική ελληνική Λαογραφία. Συναγωγή μελετών*, Αθήνα: Εκδόσεις Ινστιτούτου του βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα.

Αλυγιζάκης Αντώνιος Ε. (1987), Το λαϊκό στοιχείο στη βυζαντινή μουσική, *Η βυζαντινή μουσική στους νέους* (σ. 354-363), Ν. Μουδανιά.

Αλυγιζάκης Αντώνιος Ε. (2008), Το θεωρητικό του Ακακίου Χαλκεοπούλου, *Μελουργία. Μελέτες Ανατολικής Μουσικής. Επιστημονική Περιοδική Έκδοση*, έτος Α', τεύχος Α' (σ. 354-363), Θεσσαλονίκη.

Αραβαντινός Παναγιώτης (1880), *Συλλογή δημοδών ασμάτων της Ηπείρου*, Αθήνα: Εκδόσεις Τυπογραφείου «Ερμής».

¹ «[...] εις τὸ νᾶ εἶναι ὁ ψάλτης διαθέσεως μιμητικῆς ἐκ φύσεως ἢ ἐκ μαθήσεως· διότι ἐπειδὴ κάθε τόπος ἔχει καὶ ἔθιμα ἰδιαιτέρα τόσον εἰς τὴν προφορὰν τῶν μελῶν, ὅσον καὶ εἰς τὴν προφορὰν τῶν λόγων, ἀναγκάζεται πολλαχοῦ ὁ ψάλτης, κατὰ τὰς συνειθιζομένας εἰς τὸν τόπον μελωδίας, ἢ μᾶλλον κατὰ τὰ ἤθη τῶν ἐντοπίων, νὰ προφέρῃ καὶ αὐτὸς ὄχι μόνον τὰς μελωδίας, ἀλλὰ καὶ τὰς λέξεις τῶν στίχων· εἰς τὰ ὅποια εἰμὲν δύναται νὰ μιμῆται, ἐπιτυχαίνει· εἰδὲ μὴ, μένει ἄπρακτος» (Χρῦσανθος, 1832).

² Πρόκειται για την εξής: «Απορία ψάλτου βηξ» (Φιλοξένης, 1869).

³ Πχ. το νανούρισμα που δίνει στην ετυμολογία της λέξης «βαυκαλικόν» και το τραγούδι που παραθέτει στην ετυμολογία της λέξης «γαμήλιον» (Φιλοξένης, 1869).

⁴ «Βήξ. βήχας, ὅστις φέρων τὸν κατὰ πλῆξιν ψόφον ἤχον. 2) Ὁ ἐκούσιος βήχας τοῦ ἀμαθοῦς ψάλτου ὅστις ἐν τῇ ἀπορίᾳ αὐτοῦ, ἵνα μὴ φέρῃ σιωπὴν καὶ χασμωδίαν πληροῖ τὸν χρόνον τῆς ἀπορίας του μὲ τὸν ἀσυνάρτητον φθόγγον τοῦ κατὰ ψόφον ἤχου τοῦ βηχὸς μπρούρ. [...]» (Φιλοξένης, 1869).

Βαρβούνης Μανόλης Γ. (2010), Ο Κυμαίος λαϊκός ποιητής Γεώργιος Ν. Χαρτσάς (Εισαγωγή-Έκδοση-Σχόλια), Αθήνα: Εκδόσεις Μορφωτικού και Εκπολιτιστικού Συλλόγου Κύμης.

Γιαγκουλλής Κωνσταντίνος Γ. (1979), Λαϊκές πηγές μελέτης της κυπριακής ιστορίας, Λευκωσία: Εκδόσεις Βιβλιοθήκης Κύπριων λαϊκών ποιητών.

Δρυγιαννάκης Κωστής (2014), Όψεις της ψαλτικής στον ψηφιακό κόσμο, *Πρακτικά 1ου Διεθνούς Διεπιστημονικού Μουσικολογικού Συνεδρίου του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου, «Η ψαλτική τέχνη ως αυτόνομη επιστήμη»: επιστημονικοί κλάδοι-συναφή επιστημονικά αντικείμενα-διεπιστημονικές συνεργασίες, διαθεματικότητα και διάδραση* (σ. 171-176), Βόλος. Ανακτήθηκε στις 7 Ιουνίου 2016, από <http://speech.di.uoa.gr/IMC2014/pdf/IMC2014%20Proceedings.pdf>.

Ζαμπέλιος Σπυρίδων (1852), *Άσματα δημοτικά της Ελλάδος*, Κέρκυρα.

Θανόπουλος Γεώργιος Ι. (2014), *Ελληνική λαϊκή ποίηση: από το δημοτικό τραγούδι στη σύγχρονη έντυπη και ηλεκτρονική ποίηση*, Αθήνα: Εκδόσεις Ηρόδοτος.

Κακάμπουρα Ρέα (2008), *Αφηγήσεις ζωής. Η βιογραφική προσέγγιση στη σύγχρονη λαογραφική έρευνα*, Αθήνα: Εκδόσεις Ατραπός.

Λουκάτος Δημήτριος Σ. (1992), *Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία*, Αθήνα: Εκδόσεις Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης.

Λουκάτος Δημήτριος Σ. (2003), *Σύγχρονα Λαογραφικά*, Αθήνα: Εκδόσεις Φιλιππότη.

Μέγας Γεώργιος Α. (1975), *Ζητήματα Ελληνικής Λαογραφίας*, Αθήνα: Εκδόσεις Ακαδημίας Αθηνών.

Μερακλής Μιχαήλ Γ. (2011), *Ελληνική Λαογραφία. Κοινωνική συγκρότηση, ήθη και έθιμα, λαϊκή τέχνη*, Αθήνα: Εκδόσεις Ινστιτούτου του βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα.

Μερλιέ Μέλλω (1935), *Η μουσική Λαογραφία στην Ελλάδα*, Αθήνα: Εκδόσεις Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου.

Πετράκης Ανδρέας (2014), *Βυζαντινή μουσική και νέα μέσα –καταγραφή, αναπαραγωγή, επικοινωνία*, (ανέκδοτη διπλωματική εργασία εκπονηθείσα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, στο πλαίσιο του διατμηματικού Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Μουσική κουλτούρα και επικοινωνία-ανθρωπολογικές και επικοινωνιακές προσεγγίσεις της μουσικής).

Πλεμμένος Γιάννης (2014), Εκκλησιαστική μουσική και λαογραφική έρευνα: προς την αναθέρμανση μιας παλιάς σχέσης, *Πρακτικά 1^{ου} Διεθνούς Διεπιστημονικού Μουσικολογικού Συνεδρίου του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου, «Η ψαλτική τέχνη ως αυτόνομη επιστήμη»: επιστημονικοί κλάδοι-συναφή επιστημονικά αντικείμενα-διεπιστημονικές συνεργασίες, διαθεματικότητα και διάδραση* (σ. 425-438), Βόλος. Ανακτήθηκε στις 7 Ιουνίου 2016, από <http://speech.di.uoa.gr/IMC2014/pdf/IMC2014%20Proceedings.pdf>.

Πολίτης Νικόλαος Γ. (1909), *Λαογραφία, Λαογραφία 1* (σ. 3-18), Αθήνα.

Πολίτης Νικόλαος Γ. (1914), *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα: Εκδόσεις Τυπογραφείου «Εστία».

Κατσαδώρος Γεώργιος (2011), Ο λαϊκός πολιτισμός την εποχή της παγκοσμιοποίησης, στο Φώκιαλη Πέρσα, Ανδρεαδάκης Νίκος & Ξανθάκου Γιώτα (επιστημονική επιμέλεια), *Διεργασίες σκέψεις στο σχολείο και την κοινωνία*, τόμος Α' (σ. 90-99), Αθήνα: Εκδόσεις Πεδίο.

Κυριακίδης Στίλπων (1937), *Τι είναι Λαογραφία και εις τι δύναται να ωφελήσει η σπουδή της*, Θεσσαλονίκη.

- Κυριακίδης Στίλπων Π. (1922), *Ελληνική Λαογραφία. Μέρος Α΄, Μνημεία του λόγου*, Αθήνα: Εκδόσεις Π. Δ. Σακελλαρίου.
- Μιχαήλ Γεώργιος Β. (2009), Homo interneticus ή Λαογραφία και διαδύκτυο, *Λαογραφία*, 41 (σ. 291-305), Αθήνα. Ανακτήθηκε στις 12 Μαΐου 2016, από <http://www.laographiki.gr/HOMO-INTERNETICUS.pdf>.
- Μιχαηλίδης-Νουάρος Μιχαήλ Γ. (1928), *Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου*, Αθήνα: Εκδόσεις Π. Χαλκιάκου.
- Παπάκου-Λάγου Αυγή (1997), Γνωριμία με σύγχρονους αφηγητές ελληνικών λαϊκών παραμυθιών, στο: Κουλούμπη-Παπαπετρόπουλου Κούλα (επιμ.), *Η τέχνη της αφήγησης* (σ. 73-91), Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη
- Παχτικός Γεώργιος Δ. (1905), *260 δημώδη ελληνικά άσματα από του στόματος του ελληνικού λαού*, Αθήνα: Εκδόσεις Π. Δ. Σακελλαρίου.
- Περιστέρης Σπυρίδων (1953), Ακρίτας όντας έλαμνεν, *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, 7 (σ. 148-158), Αθήνα: Εκδόσεις Ακαδημίας Αθηνών.
- Σιγάλας Αντώνιος Ν. (1880), *Συλλογή εθνικών ασμάτων*, Αθήνα: Εκδόσεις Τυπογραφείου Χ. Ν. Φιλαδέλφειας.
- Σπυριδάκης Γεώργιος Κ. (1962), Οδηγία προς συλλογήν λαογραφικής ύλης, *Επετηρίδα του Λαογραφικού Αρχείου* 13-14 (σ. 73-147), Αθήνα: Εκδόσεις Ακαδημίας Αθηνών.
- Σπυριδάκης Γεώργιος Κ. & Περιστέρης Σπυρίδων Δ. (1968), *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τόμ. Γ΄, Αθήνα: Εκδόσεις Ακαδημίας Αθηνών.
- Στάθης Γρηγόριος Θ. (1989), Ψάλτες. Οι ασίγητοι τέττιγες της εκκλησίας, ανάτυπο από το: *Δίπτυχα της Εκκλησίας της Ελλάδος, Ιανουαρίου-Επετηρίς*, Αθήνα: Εκδόσεις Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος.
- Συλλογή Ωδείου Αθηνών (1930), *50 δημώδη άσματα Πελοποννήσου και Κρήτης*, Αθήνα: Εκδόσεις Ι. Δ. Σιδέρη.
- Τμήμα Μουσικών Σπουδών (2016), *Ημερολόγιο 2016*, Αθήνα: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Αθηνών.
- Φακλάρης Παναγιώτης (1988), Ο λαϊκός γλύπτης Κων. Γκαύρος, «Σύνδειπνον». Τιμητικό αφιέρωμα στον καθηγητή Δημήτριο Σ. Λουκάτο, από παλαιούς μαθητές του στη Φιλοσοφική Σχολή Ιωαννίνων (1964-1969) (σ. 283-305), Ιωάννινα: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.
- Φιλοξένης Κυριακός (1869), *Λεξικόν της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής*, Κωνσταντινούπολη: Εκδόσεις Τυπογραφείου Ευάγγελου Μισαηλίδου.
- Χαλδαιάκης Αχιλλεύς Γ. (2014α), Αντιφωνική ψαλμωδία: ενότητα ή ποικιλία;, στο βιβλίο του ίδιου *Βυζαντινομουσικολογικά*, τόμ. Α΄: Θεωρία (σ. 353-392), Αθήνα: Εκδόσεις Άθως.
- Χαλδαιάκης Αχιλλεύς Γ. (2014β), Ζωγραφίζοντας τη μουσική: εικονογραφικές οδηγίες στη Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης, *Βυζαντινομουσικολογικά*, τόμ. Α΄: Θεωρία (σ. 111-134), Αθήνα: Εκδόσεις Άθως.
- Χρύσανθος Αρχιεπίσκοπος Δυρραχίου ο εκ Μαδύτων (1832), *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη: Εκδόσεις Τυπογραφείου Μιχαήλ Βάις.
- Ψάχος Κωνσταντίνος Α. (1910), *Δημώδη άσματα Σκύρου. Τρία θεσσαλικά, εν της Σαλαμίνας και εν των Ψαρών*, Αθήνα: Εκδόσεις Τυπογραφείου Καταστημάτων Σπ. Κουσουλίνου.
- Ψάχος Κωνσταντίνος Α. (2004), *Δημώδη άσματα Γορτυνίας. Εις βυζαντινήν και ευρωπαϊκήν παρασημαντικήν*, Αθήνα: Εκδόσεις Κουλτούρα.

Bausinger Herman (2008), μτφρ. Καπλάνογλου Μαριάνθη & Κοντογιώργη Αρετή, επιμ. Καπλάνογλου Μαριάνθη, *Ο λαϊκός πολιτισμός στον κόσμο της τεχνολογίας*, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Caminade Gaston (1913), *Chants des Grecs et le philhellénisme de Wilhelm Müller*, Paris.

E-folklore. Digital storytelling, digital poetry and digital genre experiments. Ανακτήθηκε στις 12 Μαΐου 2016, από <http://efolklore.blogspot.gr/>.

Fauriel Claude (1824), *Chants populaires de la Grèce moderne*, Paris.

Pernot Hubert (1910), *Anthologie populaire de la Grèce Moderne*, Paris.

Βιογραφικά

Η Γκαλίνα Αλεξέιεβα ειδικεύεται στην Βυζαντινή και την Παλαιο-ρωσική μουσική παλαιογραφία, στο χώρο της τέχνης και του Πολιτισμού. Είναι διδάκτορας Επιστημών και Τεχνών και Καθηγήτρια. Εργάζεται στο Ομοσπονδιακό Πανεπιστήμιο Άπω Ανατολής ως καθηγήτρια Θεολογίας και Θρησκευτικών Σπουδών, στο τμήμα μελετών Τέχνης, Πολιτισμού και Αθλητισμού, και είναι επικεφαλής του εκπαιδευτικού προγράμματος «Ιστορία της Τέχνης». Είναι η μόνη επιστήμων στην Άπω Ανατολή με ειδίκευση στο χώρο της Βυζαντινής τέχνης και της μουσικής παλαιογραφίας. Είναι η οργανώτρια των 10 διεθνών συνεδρίων «Ένα νέο όραμα πολιτισμού της Ειρήνης στο 21ο αιώνα», «Ο Πολιτισμός των ακτών του Ειρηνικού» και επιμελήτρια έκδοσης των πρακτικών τους (2000, 2003, 2005, 2007, 2010, 2012, 2014, 2015, 2016). Η Γκαλίνα Αλεξέιεβα είναι ιδρύτρια της επιστημονικής σχολής και αντεπιστέλλον μέλος της Ρωσικής Ακαδημίας Φυσικής Ιστορίας. Έχει τιμηθεί ως Πανεπιστημιακός στη Ρωσία, και έχει διακριθεί με το μετάλλιο Πούσκιν από τον Ρώσο πρόεδρο. Η Γκαλίνα Αλεξέιεβα έχει αναδείξει 15 διδάκτορες στο χώρο της επιστήμης και των τεχνών. Ο κατάλογος των δημοσιεύσεων της περιλαμβάνει 174 δημοσιεύσεις, μέσα στις οποίες 6 μονογραφίες (μία από τις οποίες αποτελεί συνδημοσίευση)

Ο Αντώνιος Αλυγιζάκης είναι Καθηγητής της Βυζαντινής Ψαλτικής και Μουσικολογίας του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Χοράρχης της Πανεπιστημιακής Βυζαντινής Χορωδίας, Καλλιτεχνικός και Επιστημονικός Διευθυντής του Κέντρου Εκκλησιαστικής Μουσικής - Βυζαντινή Λειτουργική Σκηνή, Πρωτοψάλτης, ερμηνευτής, συνθέτης, ερευνητής της βυζαντινής μουσικής και συγγραφέας πολλών μουσικών έργων και επιστημονικών μουσικολογικών διατριβών. Γεννήθηκε στο Ηράκλειο Κρήτης το 1946. Σπούδασε βυζαντινή μουσική στο Ελληνικό Ωδείο, Θεολογία στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης ως υπότροφος του ΙΚΥ, όπου και ειδικεύθηκε στη βυζαντινή μουσική και αναδείχθηκε διδάκτωρ με άριστα. Παρακολούθησε, επίσης, μετεκπαιδευτικά προγράμματα στην Αγγλία. Έλαβε μέρος σε διεθνή μουσικολογικά, βυζαντινολογικά και θεολογικά συνέδρια με ανακοινώσεις πρωτότυπου και ανέκδοτου επιστημονικού υλικού. Οι μελέτες και τα συγγράμματα του αναφέρονται σε Ιστορικά, θεωρητικά, μορφολογικά, μουσικολογικά, λειτουργικά και υμνολογικά ζητήματα που αφορούν τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ψαλτική παράδοση. Ως Επιστημονικός Υπεύθυνος των προγραμμάτων IN-TEREG II και ΕΠΕΑΕΚ της Ευρωπαϊκής Ένωσης δημιούργησε επιστημονικά συνεργεία έρευνας και διδασκαλίας της βυζαντινής μουσικής, ενώ οργάνωσε και εξόπλισε σχετικά πειραματικά εργαστήρια πραγματοποιώντας επίσης την επανέκδοση οκτώ τόμων παλαιών μουσικών βιβλίων στη σειρά Ψαλτικά Βλατάδων τού Πατριαρχικού Ιδρύματος Πατερικών Μελετών. Υπομνημάτισε και εξέδωσε σε δίσκο και CD ύμνους της Ψ. Λειτουργίας και μέρος από το έργο των μεταβυζαντινών μελουργών Γερμανού Νέων Πατρών και Ιωάσαφ Διδασκάλου Διονυσιάτου, όπου ψάλλει ή Πανεπιστημιακή Βυζαντινή Χορωδία, ενώ πραγματοποίησε πολλές χορωδιακές εμφανίσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Διοργανώνει διεθνή επιστημονικά συνέδρια στο πλαίσιο της συνεργασίας «International Association of Byzantine Music». Επιμελείται και εκδίδει το επιστημονικό περιοδικό «Μελουργία», ενώ ευρίσκονται υπό έκδοση ηχογραφήσεις του, του Αναστασιματαρίου. Ετοιμάζεται επίσης το έργο του Βυζαντινή Μουσική, ή τέχνη της Μελουργίας, Ιστορία, θεωρία, μορφολογία. Μαθητής των διακεκριμένων δασκάλων της βυζαντινής μουσικής της Θεσσαλονίκης χρημάτισε επί σειράν ετών Πρωτοψάλτης σε διάφορους ναούς. Δίδαξε τη βυζαντινή μουσική από το 1972-92 στη Θεολογική Σχολή και από το 1992-98 στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Τιμήθηκε με το οφίκιο του Άρχοντος Υμνωδού της Αγίας του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας. Το επιστημονικό, ερευνητικό και διδακτικό έργο του καθηγητή Αντωνίου Αλυγιζάκη στρέφεται σε ιστορικά, θεωρητικά και πρακτικά ζητήματα της ψαλτικής, στο πλαίσιο συγκριτικών μουσικολογικών, φωνητικών και ακουστικών πειραματικών εφαρμογών. Από άλλη πλευρά το καλλιτεχνικό του έργο περιλαμβάνει σειρές τροπαραϊκών, ψαλμικών, καθώς επίσης και καλοφωνικών μελοποιήσεων, που έχουν εκδοθεί ή παρουσιασθεί σε χορωδιακές εμφανίσεις. Έχει ακόμη ηχογραφήσει και βιντεοσκοπήσει ποικίλα χορωδιακά και μονοφωνικά έργα, τα οποία επί σειρά ετών μεταδίδονται από τα μαζικά επικοινωνιακά μέσα.

Ο Θωμάς Αποστολόπουλος γεννήθηκε το 1963 στα Ριζώματα Ημαθίας. Έχει πτυχίο Νομικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (1985). Έχει Μεταπτυχιακό τίτλο στον Τομέα Ιστορίας, Φιλοσοφίας και Κοινωνιολογίας του Δικαίου (ΑΠΘ 1990). Έχει Πτυχίο (1984) και Δίπλωμα Βυζαντινής Μουσικής (1992). Είναι διδάκτωρ του τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (1997). Έχει εκλεγεί

ως επίκουρος καθηγητής στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (Απρίλιος 2009). Έχει διδάξει στα Μουσικά Σχολεία Θεσσαλονίκης και Γιαννιτσών Βυζαντινή Μουσική, Ούτι, Δημοτικό Τραγούδι, και παραδοσιακή ορχήστρα (1992-2003), στην σχολή παραδοσιακής μουσικής «Εν Χορδαίς» Θεωρία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, Ούτι και Βυζαντινή Μουσική (1993-2008), στο Τμήμα Μουσικής και Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας (βάσει του Π.Δ. 407/1980) Δημοτική Μουσική, Ελληνικά μουσικά όργανα και Σύνολα παραδοσιακής μουσικής (1999-2003) και σε πολλές άλλες περιπτώσεις σεμιναρίων σε Ωδεία, Σχολές βυζαντινής μουσικής, Παιδαγωγικής Επιμόρφωσης Καθηγητών Μέσης Εκπαίδευσης (ΠΕΚ). Ψάλλει και τραγουδά στο χορό του σχήματος «Εν Χορδαίς» με πολλές εκδηλώσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Υπήρξε εκ των βασικών Ελλήνων εκπροσώπων και συντονιστών στις επιστημονικές δράσεις του προγράμματος της ΕΕ MediMuses που ασχολείται με τις μουσικές παραδόσεις της Μεσογείου Είναι μέλος επιτροπής του ΥΠΠΟ η οποία εργάζεται για την αναγνώριση τίτλων στα παραδοσιακά μουσικά όργανα. Έχει δημοσιεύσει τα αυτοτελή βιβλία: Ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος και η συμβολή του στη θεωρία της Μουσικής Τέχνης, Αθήνα 2002 (διδακτορική διατριβή) και Η Εκκλησιαστική Μουσική στο Εκκλησιαστικό Δίκαιο, Θεσσαλονίκη 1999. Το βιβλίο του «Ελαττόνων τρισάκις τρις τριών Σύνθεμα» θα κυκλοφορήσει εντός του 2016. Πάνω από 30 άλλα δημοσιεύματα του αφορούν τη Βυζαντινή Μουσική την Ελληνική Δημοτική Μουσική, τη Λόγια Μουσική της Πόλης σε θεωρητικά, ιστορικά, μορφολογικά και οργανολογικά ζητήματα. Έχει «εξηγήσει» έργα από την Παλαιά Μέθοδο της Βυζαντινής Μουσικής. Έχει επιμεληθεί δισκογραφικά εκδόσεις («Εν Χορδαίς», Πανεπιστημίου Αιγαίου κ.α.).

Ο Σπυρίδων Φ. Ασπιώτης, Εκπαιδευτικός Μουσικής και Ψαλτικής Τέχνης, Μουσικοπαιδαγωγός - Λειτουργολόγος, είναι πτυχιούχος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης από το Ιόνιο Πανεπιστήμιο και κάτοχος Μεταπτυχιακού Διπλώματος από το Α.Π.Θ. Έχει διδαχθεί Δ/ση Ορχήστρας και Δ/ση Χορωδίας με ειδικευση στην Παιδική & Νεανική Χορωδία. την τριετία 2004 - 2006 έψαλλε επισήμως στον Πατριαρχικό Ναό Κωνσταντινουπόλεως, παρακολουθώντας ατομικά μαθήματα ψαλτικής φωνητικής ερμηνείας με τον Άρχοντα Πρωτοψάλτη της Μ.Χ.Ε. Λεωνίδα Αστέρη, ενώ έχει πρωτοψαλήσει σε πολλούς Ναούς της Κωνσταντινουπόλεως και σε Πατριαρχικές & Συνοδικές Θ. Λειτουργίες στην Ελλάδα, την Μ. Ασία και την Καππαδοκία, ιερουργώντας του Οικουμενικού Πατριάρχου κ. Βαρθολομαίου. Έχει μελοποιήσει ύμνους στην ελληνική και την λατινική και την Ορθόδοξη Θεία Λειτουργία σε τρεις γλώσσες: Ιταλική, Ισπανική, Λατινική. Από τον Οκτώβριο 2005 έως τον Ιούνιο 2012 δίδαξε στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, ότε και ίδρυσε, δίδαξε και διηύθυνε τον Ψαλτικό Χορό του Τμήματος, ψάλλοντας σε ιερές ακολουθίες και πραγματοποιώντας συναυλίες στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Έχει στο ενεργητικό του εισηγήσει σε διάφορα επιστημονικά συνέδρια και ημερίδες Βυζαντινής Μουσικής, Μουσικολογίας, Παιδαγωγικής και Μουσικής Παιδαγωγικής. Είναι Ιδρυτής και Καλλιτεχνικός Δ/ντής της Παιδικής και Νεανικής Βυζαντινής Χορωδίας «Ακαδημία Μουσικής Ειρμός», με έδρα την Θεσσαλονίκη, με την οποία ψάλλει στο Ιερό Προσκύνημα του Αγίου Δημητρίου, στον Ι. Ν. Αγίου Γεωργίου Ροτόντα, καθώς και σε άλλους Ιερούς Ναούς της πόλεως.

Ο Αναστάσιος Βαβούσκος είναι Δικηγόρος Θεσσαλονίκης. Είναι Πτυχιούχος της Νομικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Είναι κάτοχος δύο μεταπτυχιακών τίτλων σπουδών (του Τομέα Αστικού, Αστικού Δικονομικού και Εργατικού Δικαίου της Σχολής Νομικών και Οικονομικών Επιστημών Θεσσαλονίκης και του Ινστιτούτου Μεταπτυχιακών σπουδών Ορθοδόξου Θεολογίας παρά τω Ορθοδόξω Κέντρω του Οικουμενικού Πατριαρχείου στο Σαμπεζύ Γενεύης). Είναι Διδάκτορας του Εκκλησιαστικού Δικαίου της Νομικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Είναι Διδάσκαλος Ορθοδόξου Θεολογίας και Αναγνώστης της Ιεράς Μητροπόλεως Ελβετίας. Είναι μέλος της Συντακτικής Επιτροπής της Εξαμηνιαίας Επιθεωρήσεως Εκκλησιαστικού και Κανονικού Δικαίου «Νομοκανονικά». Διετέλεσε μέλος των Επιτροπών της Εκκλησίας της Ελλάδος περί κατάρτισης σχεδίου αναθεωρήσεως του Ν. 5383/1932: «Περί των Εκκλησιαστικών Δικαστηρίων και της προ αυτών διαδικασίας» επί Αρχιεπισκόπου Αθηνών και Πάσης Ελλάδος Χριστοδούλου και επί Αρχιεπισκόπου Αθηνών και Πάσης Ελλάδος Ιερωνύμου, καθώς και μέλος αναπληρωματικό της Συνοδικής Επιτροπής Εκκλησιαστικής Εκπαιδεύσεως και Επιμορφώσεως του Εφημεριακού Κλήρου της Εκκλησίας της Ελλάδος. Από το 2008 μέχρι το 2013 δίδαξε στην Ανωτάτη Εκκλησιαστική

Ακαδημία Θεσσαλονίκης με την ιδιότητα του Εκτάκτου Επικούρου Καθηγητή Εκκλησιαστικό Δίκαιο, Κανονικό Δίκαιο, Νομική προστασία Εκκλησιαστικών Κειμηλίων, Ερμηνευτική προσέγγιση ιερών κανόνων. Έχει συγγράψει βιβλία, μελέτες, άρθρα, βιβλιοκρισίες, παρατηρήσεις και σχόλια επί δικαστικών αποφάσεων στα γνωστικά αντικείμενα του Εκκλησιαστικού και Κανονικού Δικαίου.

Ο Κωνσταντίνος Βαγενάς γεννήθηκε στην Αθήνα. Απόφοιτος του τμήματος Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του ΕΚΠΑ και μεταπτυχιακός φοιτητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου με ειδίκευση στη Βυζαντινή Μουσικολογία. Διπλωματούχος Βυζαντινής Μουσικής από το Ωδείο Σκαλκώτα (τάξη Λ. Αγγελόπουλου). Σπουδαστής Μονωδίας (Ανωτέρα) στο Εθνικό Ωδείο (τάξη Β. Χατζησίμου). Διδάσκει φιλολογικά μαθήματα σε φροντιστήρια Β/βάθμιας Εκπαίδευσης. Είναι πρωτοψάλτης και χοράρχης της τρίφωνης μικτής χορωδίας του Ι. Ν. Αγ. Σπυρίδωνος Παγκρατίου. Ερευνητικά ενδιαφέροντα: Μουσική παλαιογραφία και κριτική του μουσικού κειμένου, Ορθόδοξη πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική (ελληνική και ρωσική σχολή), Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης: η ζωή και το έργο του· κριτική έκδοση των απάντων του (υπό συγγραφή). Μελοποιία και μουσική σημειογραφία (σύνθεση βυζαντινών μελών, αρχές μουσικής ορθογραφίας, σημειογραφική απεικόνιση των «θέσεων», ιστορικές – παλαιογραφικές καταβολές της χρυσανθινής σημειογραφίας), σχέσεις βυζαντινού και γρηγοριανού μέλους, συγκρότηση και διδασκαλία εκκλησιαστικής χορωδίας (μονοφωνικής και πολυφωνικής), αλληλεπίδραση λόγου και μέλους στην Υμνογραφία.

Ο Αθανάσιος Βουρλής είναι Ομότιμος καθηγητής του Τμήματος Κοινωνικής Θεολογίας, της Θεολογικής Σχολής του Παν/μίου Αθηνών. Γεννήθηκε στα Φύλια Καλαβρύτων Αχαΐας το 1944. Το 1965 τελείωσε εξάταξια Εκκλησιαστική Σχολή Κορίνθου. Έλαβε πτυχία και Διπλώματα Βυζαντινής και Ευρωπαϊκής Μουσικής με άριστα από το «Ωδείο Αθηνών» (1965-1971), το «Μακεδονικό Ωδείο» Θεσσαλονίκης (1966-1967) και το «Ωδείο Πειραιώς» του «Πειραιϊκού Συνδέσμου» (1973-1974). Παράλληλα με τις μουσικές του σπουδές σπούδασε Θεολογία, στα Πανεπιστήμια Θεσσαλονίκης και Αθηνών, και Φιλολογία (Τμήμα: Ιστορικό – Αρχαιολογικό) στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Έλαβε τα πτυχία το 1971 και 1975 αντιστοίχως. Μετεκπαιδεύτηκε στην Ευαγγελική Θεολογική και Φιλοσοφική Σχολή του Παν/μίου Βόννης με ειδίκευση στη Συστηματική Θεολογία και Μουσικολογία (1981-1983). Κατέστη αριστούχος διδάκτορας του Τμήματος Θεολογίας (1991) με θέμα «Δογματικοθηϊκά όψεις της Ορθοδόξου ψαλμωδίας». Εξελέγη Μόνιμος Λέκτορας στον Τομέα Συστηματικής Θεολογίας με γνωστικό αντικείμενο: «Δογματική και Χριστιανική Ηθική» (1992). Εξελέγη με προκήρυξη, Αναπληρωτής Καθηγητής (2001) και με εξέλιξη Καθηγητής (2005) στον Τομέα Χριστιανικής Λατρείας, Αγωγής και Διαποιμάνσεως του Τμήματος Κοινωνικής Θεολογίας της ίδιας Σχολής στο Γνωστικό αντικείμενο «Ιστορία και Θεολογία των Εκκλησιαστικών Ύμνων και Εκκλησιαστική Βυζαντινή Μουσική». Στη διετία 2007-2009 δίδαξε μαθήματα της ειδικότητάς του στην Ανώτατη Εκκλησιαστική Ακαδημία Αθηνών (Α.Ε.Α.Α.). Επίσης, δίδαξε Υμνολογία, κατά το χειμερινό εξάμηνο (2015), στο Μεταπτυχιακό Τμήμα Θεολογίας του University of Nicosia Κύπρου. Υπήρξε Χοράρχης των Βυζαντινών Χορών των Φοιτητών της Θεολογικής Σχολής και της Ανωτάτης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Αθηνών. Έλαβε μέρος στο Ερευνητικό Προγράμματα καταγραφής της ψαλτικής παραδόσεως της Ιεράς Μονής Μεγάλου Σπηλαίου Καλαβρύτων. Κατέγραψε δημοτικά τραγούδια της πατρίδας του. Υπηρέτησε ως Λαμπαδάριος στους Ιερούς Ναούς Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Π. Κοκκινιάς Πειραιώς (1965-1969), Αγίου Ελευθερίου Νεαπόλεως Θεσσαλονίκης (1967) και Αγίου Χαραλάμπους Πεδίου Άρεως Αθηνών (1969-1971) και από το έτος 1972 Πρωτοψάλτης στους Ιερούς Ναούς Αγίας Σκέπης Π. Φαλήρου, Ιερού Προσκυνηματος Ευαγγελιστρίας Τήνου (1974), Μητροπολιτικού Ναού Παμμεγίστων Ταξιαρχών Τήνου (1974-1976), Αγίων Πάντων Καλλιθέας Αθηνών (1976-1979), Αγίας Μαρίνης Ιλισίων (1979-1981 και 1983-2004), Κοιμήσεως της Θεοτόκου Κολωνίας (Γερμανία 1981-1983), Αγίας Τριάδος Βόννης (2003-2004) και Ιερού Προσκήνυματος Αναστάσεως του Χριστού Σπάτων Αττικής (2004 μέχρι σήμερα). Διετέλεσε τρεις φορές Δ/ντής του Μεταπτυχιακού Προγράμματος του Τομέα και Διευθυντής του Τομέα Χριστιανικής Λατρείας, Αγωγής και Διαποιμάνσεως. Είναι επιβλέπων καθηγητής για εκπόνηση διπλωματικών εργασιών (Master) και διδακτορικών διατριβών και μέλος επιτροπών κρίσεως των. Μέλος Τριμελών Επιτροπών και Εκλεκτορικών Σωμάτων για προσλήψεις και προαγωγές μελών ΔΕΠ διαφόρων Τμημάτων των Ελληνικών ΑΕΙ. Τακτικό Μέλος του Δ.Σ. του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας της Εκκλησίας της Ελλάδος. Τακτικό Μέλος Συνοδικών Επιτροπών επί θεμάτων Λατρείας, Τέχνης και Μου-

σικολογίας. Μέλος Συντακτικών Επιτροπών Επιστημονικών Περιοδικών και Συλλογικών Τόμων. Μέλος Οργανωτικών Επιτροπών Πανελληνίων και Παγκοσμίων Επιστημονικών Συνεδρίων. Έδωσε δεκάδες ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές συνεντεύξεις. Πραγματοποίησε πλήθος ομιλιών και εισηγήσεων σε Πανελλήνια και Παγκόσμια Θεολογικά και Μουσικολογικά Συνέδρια. Δημοσίευσε περισσότερες από σαράντα (40) αυτοτελείς μελέτες και μονογραφίες που στηρίζονται σε πηγαίο υλικό και καλύπτουν το ευρύ γνωστικό του αντικείμενο (Δογματική και Ηθική Θεολογία, Λειτουργική, Μουσικολογία, Μελοποιία). Επίσης, περί τα πενήντα (50) άρθρα και κριτικές σε διάφορα θεολογικά ή μουσικολογικά περιοδικά και εφημερίδες, καθώς και εισαγωγικά σημειώματα νέων εκδόσεων. Την 25-2-2016 η Σύγκλητος του ΕΚΠΑ του απένειμε ομόφωνα τον τίτλο του Ομότιμου καθηγητού.

Ο Τζενκ Γκιουράι είναι επίκουρος καθηγητής Τουρκικής Μουσικής στο Πανεπιστήμιο Γιλντιρίμ Μπεγιαζίτ, στην Τουρκία. Πραγματοποιεί συγκριτική έρευνα σε θρησκευτικές μουσικές παραδόσεις και παίζει μπαγλαμά. Στο έργο του Bin Yilin Mirasi/Makami Var Eden Döngü: Edvar Gelenegi («Η κληρονομιά χιλίων ετών / Ο κύκλος που κάνει τα μακάμ να υπάρχουν: Η παράδοση των Edvar») καλύπτει την ιστορική μεταμόρφωση των παραδόσεων της μουσικής θεωρίας των Μακάμ.

Ο Κωστής Δρυγιαννάκης γεννήθηκε στο Βόλο το 1965. Σπουδές Φυσικής (Α.Π.Θ.), μεταπτυχιακό στην Κοινωνική Ανθρωπολογία (Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας). Από το 1987 δραστήριος ως συνθέτης ηλεκτροακουστικής μουσικής και ως παραγωγός δίσκων. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα εστιάζουν κυρίως στην Ανθρωπολογία της Μουσικής και ιδιαίτερα της Ψαλτικής.

Ο Κυριάκος Καλαϊτζίδης σπούδασε ψαλτική με τον τ. Άρχοντα Λαμπαδάριο της Μ.Χ.Ε. Ελευθέριο Γεωργιάδη. Εκπόνησε διδακτορική διατριβή στο Πανεπιστήμιο Αθηνών υπό την επίβλεψη του καθηγητού Γρ. Θ. Στάθη με θέμα «Κοσμική μουσική στους χειρόγραφους κώδικες βυζαντινής μουσικής» η οποία εκδόθηκε από το Orient-Institut Istanbul και τον οίκο Ergon-Verlag. Ως καλλιτεχνικός διευθυντής του «Εν Χορδαίς» ή ως σολίστ στο ούτι έχει περιοδεύσει ανά τον κόσμο εγγράφοντας πάνω από 2,000 εμφανίσεις σε κορυφαίους συναυλιακούς χώρους και φεστιβάλ όπως το Sydney Opera House, Salle Pleyel (Παρίσι), Lincoln Center (Νέα Υόρκη), Maison Symphonie (Μόντρεαλ), Metropolitan Museum of Art (Νέα Υόρκη), Βιβλιοθήκη Αλεξανδρείας, Cornell University, Hong Kong Concert Hall, Fès Festival (Μαρόκο), Melbourne Recital Centre κ.ά, αποσπώντας σημαντικά βραβεία και διακρίσεις. Έχει δώσει διαλέξεις και μαθήματα σε σημαντικά εκπαιδευτικά ιδρύματα: Princeton University, Université de Strasbourg, Istanbul State Conservatory, Sibelius Academy (Ελσίνκι), Torino University, Ca' Foscari University (Βενετία), Holly Cross College (Βοστώνη), Yildirim Beyazit University (Άγκυρα), The Lebanese National Higher Conservatory of Music (Βηρυτός), National Music Conservatory (Αμμάν) and Institut Supérieur de Music (Τύνιδα). Η δισκογραφία του περιλαμβάνει καταγραφές τοπικών παραδόσεων, ανάδειξη άγνωστων έργων λόγιας μουσικής (Ζαχαρίας Χανεντές, Πέτρος Πελοποννήσιος), καθώς και συνθετική εργασία (Προσμονή, Εξορία, το παραμύθι της μουσικής). Πρόσφατα εκδόθηκε από την Harmonia Mundi ο δίσκος του "The Musical Voyages of Marco Polo" ο οποίος και τιμήθηκε με το "Prix Academie Charles Cros".

Ο Συμεών Κανάκης γεννήθηκε στην Καβάλα. Από το 1998 άρχισε την εκμάθηση accordeon και θεωρητικών της δυτικής μουσικής. Το 1999 άρχισε την εκμάθηση της ψαλτικής. Το 2009 έλαβε Δίπλωμα Βυζαντινής Μουσικής. Το 2008 εισάγεται στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Κατεύθυνση Βυζαντινής Μουσικής, Ειδίκευση Ερμηνεία και Εκτέλεση Ψαλτικής. Απεφοίτησε το 2012, θέμα πτυχιακής εργασίας: "Η ισοκρατηματική πρακτική στο ιδιόμελο "Εξεπλήττετο ο Ηρώδης" Ιακώβου Πρωτοψάλτου σε ήχο βαρύ". Κατά τα έτη 2007-2008 διετέλεσε Β΄ ψάλτης του Μητροπολιτικού Ναού Ελευθεροπόλεως. Από το 2008 έως το 2011 υπηρετεί ως Α΄ Δομέστικος της Πατριαρχικής Μονής Βλατάδων, ενώ το 2011 προάγεται σε Β΄ ψάλτη της Ιεράς Μονής. με τον Βυζαντινό Χορό Καβάλλας συμμετείχε σε εκδηλώσεις και ηχογραφήσεις. Είναι μέλος της Ομάδας Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, της Καθηγήτριας Μαρίας Alexandru. Συμμετείχε ως εισηγητής ή ως συνεισηγητής σε τέσσερα μουσικολογικά και ψαλτικά συνέδρια από το 2013 έως σήμερα. το 2015 έλαβε Δίπλωμα μεταπτυχιακών Σπουδών από το Τμήμα Ποιμαντικής του ΑΠΘ, ειδίκευση Βυζαντινή Μουσικολογία - Υμνολογία. Θέ-

μα διπλωματικής εργασίας: "Το Μέγα Αλληλουϊάριον του Νυμφίου. Ανάλυση και ισοκρατηματική πρακτική". Από το 2015, είναι Υποψήφιος Διδάκτορας στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας. Από το 2015 είναι διδάσκαλος της ψαλτικής στην Σχολή Βυζαντινής Μουσικής της Ιεράς Μητροπόλεως Θεσσαλιώτιδος.

Μαρία Καπκίδη: Γεννημένη στο Βόλο την 18η Ιανουαρίου, το έτος 1988, πρωτότοκη κόρη του Σταύρου και της Βικτωρίας, το γένος Ηρακλή Καπατσέλου. Ακολουθούν ο αδελφός μου Ιωάννης (γεν. 17-6-1989) και η αδελφή μου Αικατερίνη (γεν. 3-5-1994). Τις εγκύκλιες σπουδές μου ολοκλήρωσα στο Βόλο (4ο Ενιαίο Λύκειο Νεαπόλεως). Από το 2005 ως το 2010 φοίτησα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Ακολούθησε ένα τρίμηνο σεμινάριο «ειδικής αγωγής» του ιδίου Πανεπιστημίου (Ε.Κ.Π.Α.), ενώ από τον Οκτώβριο του 2015 έως σήμερα, φοιτώ στο πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών με κατεύθυνση «Βυζαντινή Μουσικολογία» (Ε.Κ.Π.Α.). Στο Βόλο ολοκλήρωσα, επίσης, τις σπουδές μου στην αγγλική γλώσσα («Michigan Proficiency in English») και τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές («ECDL Progress Certificate»). Την μουσική εκπαίδευση διδάχθηκα από ηλικία 10 ετών στο Δημοτικό Ωδείο της Ν. Ιωνίας Βόλου, από όπου και έλαβα το πτυχίο «Αρμονίας» τον Ιούνιο του 2004 («Άριστα Παμφηφεί»). Ακολούθησαν τα πτυχία «Αντίστιξης» («Άριστα») και «Φυγής» («Άριστα»), από το Εθνικό Ωδείο Αθηνών (παράρτημα Καισαριανής) και το πτυχίο «Πιάνου» («Άριστα») από το Δημοτικό Ωδείο Ν. Ιωνίας Αττικής. Διδάσκω πιάνο και ανώτερα θεωρητικά στο Ωδείο του Δήμου Ν. Ιωνίας Αττικής από τον Δεκέμβριο του 2012 έως σήμερα. Τέλος, διατελώ πάρεδρο μέλος στην Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία και μέλος στον Σύλλογο Φίλων Ελληνικής Μουσικής.

Κωνσταντίνος Καραγκούνης του Χαριλάου και της Ελένης, γεννημένος στην Ανακασιά Βόλου την 8η Ιουλίου 1965. Εγκύκλιες σπουδές ολοκλήρωσε στο Εκκλησιαστικό Λύκειο Βόλου. Το 1983 εισήχθη στη Θεολογική Σχολή του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, απεφοίτησε δε το 1987. Εκκλησιαστική Μουσική διδάχθηκε από τους καθηγητές - Πρωτοψάλτες Ιωάννη Σχώρη και Εμμανουήλ Χατζημάρκο (Βόλος), Χρύσανθο Θεοδοσόπουλο, Χαρίλαο Ταλιαδώρο και Περικλή Μαυρουδή (Θεσσαλονίκη), Σπυρίδωνα Περιστερή και Λάζαρο Κουζινόπουλο (Ωδείο Αθηνών). Διετέλεσε μέλος του Χορού Ψαλτών «Οι Μαΐστορες της Ψαλτικής Τέχνης» με Χοράρχη τον Γρ. Θ. Στάθη. Ελληνική Παραδοσιακή και Αραβοπερσική Μουσική και το μουσικό όργανο Κανονάκι διδάχθηκε από τον μικρασιάτη μουσικό Παναγιώτη Αχειλά (Βόλος) και τους Πέτρο Ταμπούρη, Ανιές Αγκοπιάν. Το 1998 διορίστηκε ως Θεολόγος εκπαιδευτικός και την περίοδο 1998-2006 υπηρέτησε ως αποσπασμένος Καθηγητής Εκκλησιαστικής Μουσικής στο Μουσικό Σχολείο Βόλου. Διετέλεσε συνεργάτης (Π.Δ. 407) του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. (2004-2006) και Υπεύθυνος Πολιτιστικών Θεμάτων της Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης Μαγνησίας (2006-2011). Το 2000 αναγορεύθηκε Διδάκτωρ Βυζαντινής Μουσικολογίας της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών με επιβλέποντα τον Γρηγόριο Θ. Στάθη. [Διατριβή: «Η Παράδοση και Εξήγηση του Μέλους των Χερουβικών της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Μελοποιίας»]. Τον Ιούλιο του 2010 εξελέγη ομόφωνα Επίκουρος Καθηγητής Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής της Ανωτάτης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Αθηνών, όπου διορίστηκε από 19ης Φεβρουαρίου 2013. Έχει πλούσιο συγγραφικό και εκδοτικό έργο, ενώ έχει λάβει μέρος ως εισηγητής και ως μέλος Επιστημονικών και Οργανωτικών Επιτροπών σε πολλά και έγκυρα επιστημονικά συνέδρια στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Τον Αύγουστο του 2013 ίδρυσε τον Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου, του οποίου είναι Διευθυντής. Από τις λοιπές του δραστηριότητες, αξίζει να σημειωθεί ότι το 1992 ίδρυσε το Σύλλογο «Έρευνας, Διάσωσης, Ριζικής Αποκατάστασης της Μουσικής των Ελλήνων (Ε.Δ.Ρ.Α.Μ.Ε.) Παν. Αχειλάς». Υπηρετεί επί 34 έτη ως Πρωτοψάλτης και Χοράρχης σε διάφορους Ναούς των Ιερών Μητροπόλεων Δημητριάδος και Λαρίσης. Έχει εκλεγεί επί 4 θητείες Μέλος του Δ.Σ. του Συνδέσμου Ιεροψαλτών Βόλου, και το 2010 εξελέγη Γενικός Γραμματεύς της Ομοσπονδίας Συνδέσμων Ιεροψαλτών Ελλάδος. Τέλος, διετέλεσε επί 5 θητείες Τακτικό Μέλος του Δ.Σ. του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος.

Ο Χαρίλαος Κων. Καραγκούνης γεννήθηκε στο Βόλο στις 20 Αυγούστου του 1992. Είναι απόφοιτος του περιφημου Μουσικού Σχολείου Βόλου. Τον Οκτώβριο του 2010 πέρασε στη Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών και συγκεκριμένα στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Α.Τ.Ε.Ι. Ηπείρου που εδρεύει στην

Άρτα. Είναι τελειόφοιτος και αυτή την περίοδο εκπονεί την Πτυχιακή του εργασία. Διδάχθηκε την Βυζαντινή Εκκλησιαστική Μουσική από τον πατέρα του Κωνσταντίνο Καραγκούννη, του οποίου διατελεί Δομέστικος στο Ιερό Αναλόγιο. Από τον Φεβρουάριο του 2014 είναι Διπλωματούχος της Βυζαντινής Μουσικής. Παίζει τα παραδοσιακά μουσικά όργανα Ταμπουρά, Κανονάκι και Παραδοσιακά Κρουστά.

Ο Βασίλειος Κουκουσάς είναι καθηγητής της Εκκλησιαστικής Ιστορίας στο Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του ΑΠΘ. Γεννήθηκε στην Κοζάνη, ενώ η καταγωγή του είναι από τη Σκοτίνα Πιερίας. Σπούδασε στη Θεολογική Σχολή του Α.Π.Θ. και έκανε μεταπτυχιακές σπουδές στο Μπάρι και τη Ρώμη. Ακολούθως, συνέταξε διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του ΑΠΘ. Συμμετείχε σε πολλά συνέδρια στην Ελλάδα και το εξωτερικό, ενώ είναι συγγραφέας βιβλίων και άρθρων σε διάφορα περιοδικά. Ασχολείται ιδιαίτερα με θέματα που αφορούν στις σχέσεις Εκκλησίας και Πολιτείας από τη βυζαντινή περίοδο και εντεύθεν, τον Ελληνισμό της διασποράς, ιδιαίτερα της Ιταλίας και της Αμερικής, τις προσωπικότητες της Ορθόδοξου Εκκλησίας και του Βυζαντίου, τις μονές και το μοναχισμό, το Οικουμενικό και τα πρεσβυγενή Πατριαρχεία.

Ο Γεώργιος Κουρουπέτρογλου του Θεοφάνη γεννήθηκε στις Σέρρες, όπου παρακολούθησε τη Σχολή Βυζαντινής Μουσικής της ομώνυμης Ιεράς Μητροπόλεως. Είναι πτυχιούχος Φυσικός του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (ΕΚΠΑ) και κάτοχος Διδακτορικού Διπλώματος στις Τηλεπικοινωνίες και την Επεξεργασία Σήματος, οι εργασίες της ποίες πραγματοποιήθηκαν στο Εργαστήριο Φυσικής Α΄ του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου και εν μέρει στο Τμήμα Φυσικής της Scuola Normale Superiore, Università di Pisa με υποτροφία του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών και του Ιδρύματος "Αλέξανδρος Ωνάσης". Διετέλεσε instructor πληροφορικής στο Διεθνές Κέντρο Θεωρητικής Φυσικής της UNESCO, στην Τεργέστη της Ιταλίας. Σήμερα είναι αναπληρωτής καθηγητής του Τμήματος Πληροφορικής και Τηλεπικοινωνιών του Πανεπιστημίου Αθηνών και Διευθυντής του Τομέα Επικοινωνιών και Επεξεργασίας Σήματος, όπου διδάσκει τα μαθήματα "Ψηφιακή Επεξεργασία Ομιλίας" και "Τεχνολογίες Φωνής". Είναι ιδρυτής και επικεφαλής του ερευνητικού Εργαστηρίου Φωνής και Προσβασιμότητας και υπεύθυνος της Μονάδας Προσβασιμότητας για Φοιτητές με Αναπηρία του ΕΚΠΑ. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα εστιάζονται στην περιοχή των Φωνητικών Διεπαφών Χρήστη και της Προσβασιμότητας σε συστήματα Πληροφορικής, σαν μέρος του γενικότερου τομέα της Αλληλεπίδρασης Ανθρώπου-Υπολογιστή, με έμφαση σε: Φωνητική Διαλογική Αλληλεπίδραση Ανθρώπου-Υπολογιστή, VoiceWeb, Φωνητικούς Πράκτορες, Τεχνολογίες Πρόσβασης, Επεξεργασία Φωνής: Ανάλυση και Σύνθεση Ομιλίας και Τραγουδιού, Μουσική Πληροφορική: Ανάλυση Τραγου-διστικής Φωνής, Εικονικά Μουσικά Όργανα, Σύνθεση και Ανάλυση Βυζαντινής Ψαλμωδίας. Δημιούργησε το ερευνητικό σύστημα ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ το οποίο αποτελεί ένα Ευέλικτο Ολοκληρωμένο Σύστημα Μετατροπής Ελληνικού Κειμένου σε Ομιλία. Το σύστημα ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ είναι ελεύθερα διαθέσιμο και έχει ληφθεί (download) περισσότερο από 50.000 φορές μέσω της ιστοσελίδας του Εργαστηρίου Φωνής και Προσβασιμότητας του ΕΚΠΑ από Εκπαιδευτικά και Ερευνητικά Ιδρύματα της αλλοδαπής και της Ελλάδας, οργανώσεις ΑμεΑ, με-ταφραστικές υπηρεσίες και μεμονωμένα άτομα. Σχεδίασε και δημιούργησε την Πρότυπη Συλλογή (corpus) Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Ψαλμωδίας (ΒΕΨ) ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ, που είναι μοναδική διεθνώς. Η συλλογή ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ περιλαμβάνει: α) μουσικά μαθήματα από όλα τα είδη ψαλτικού μέλους (παπαδικά, στιχη-ραρικά, ειρμολογικά και, γενικά, ποικίλα τροπάρια) όλων των ήχων της ΒΕΨ και β) μουσικές ασκήσεις σε όλες τις μουσικές κλίμακες ανά ήχο. Όλα τα μαθήματα και οι ασκήσεις της Συλλογής ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ ηχο-γραφήθηκαν, εκτός της ψαλμώδισής τους, και κατά την προφορική και έμμελη απαγγελία τους από συνολικά 20 αντιπροσωπευτικούς επαγγελματίες ιεροψάλτες από όλο τον Ελλαδικό χώρο, σε κα-νο-νική έντα-ση φωνής. Ακολούθησε επεξεργασία (editing) των ηχογραφήσεων και αποθήκευση του ψηφιακού υλικού. Το σύνολο του ηχογραφημένου υλικού ανέρχεται στις 80 ώρες. Ασχολείται συστηματικά με την εφαρμογή μεθόδων ψηφιακής επεξεργασίας σήματος των Ψαλτικών φωνών για την μελέτη των μουσικών διαστημά-των της ΒΕΨ, φαινομένων φωνητικού συντονισμού, vibrato καθώς και άλλων μικρομελωδικών χαρακτηρι-στικών. Οργάνωσε ως Πρόεδρος εννέα διεθνή επιστημονικά συνέδρια. Το 2014 διετέλεσε co-chairman του ICMC|SMC|2014, δηλαδή του 40ού International Computer Music Conference (ICMC) το οποίο δι-οργάνωσε σε συνδυασμό με το 11ο Sound & Music Computing Conference (SMC). Μέχρι σήμερα υπήρξε μέλος της Επιστημονικής Επιτροπής σε 114 διεθνή επιστημονικά συνέδρια. Έχει συμμετάσχει ενεργά σε ένα σημαντικό αριθμό χρηματοδοτημένων ερευνητικών έργων της Ευρωπαϊκής Ένωσης καθώς και εθ-νι-

κών. Υπήρξε επίσης αξιολογητής και μέλος ομάδων εργασίας και τεχνικών επιτροπών σε διάφορα προγράμματα και ερευνητικά έργα της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Έχει δημοσιεύσει 65 εργασίες σε διεθνή επιστημονικά περιοδικά, 85 εργασίες και πρακτικά διεθνών επιστημονικών συνεδρίων, 3 ξενόγλωσσα βιβλία, 9 τόμους πρακτικών διεθνών συνεδρίων και 15 κεφάλαια σε ξενόγλωσσα βιβλία.

Ο Παναγιώτης Κουτράκος γεννήθηκε το 1988 στη Σπάρτη της Λακωνίας. Αποφοίτησε από το Λύκειο Αρεόπολης Λακωνίας το 2006. Απέκτησε Πτυχίο από τη Θεολογική Σχολή του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών το 2015, με το βαθμό «Λίαν Καλώς». Από τον Οκτώβριο του 2015 είναι φοιτητής του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Μουσικολογία», του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, με ειδίκευση στη Βυζαντινή Μουσικολογία. Κατά τα έτη 2014-2015 παρακολούθησε τον πρώτο και δεύτερο κύκλο μαθημάτων Ελληνικής Παλαιογραφίας στο Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης. Από τον Νοέμβριο του 2014 παρακολουθεί με υποτροφία από το «Ινστιτούτο Άγιος Μάξιμος ο Γραικός» το διετές «Πρόγραμμα Επιμόρφωσης και Κατάρτισης στην Εκκλησιαστική Μουσική με ειδίκευση στην Ψαλτική». Το 2006 απέκτησε Πτυχίο Αρμονίας από τη Μουσική Σχολή «Πολύτροπο» Σπάρτης, με το βαθμό «Άριστα». Το 2012 απέκτησε Δίπλωμα Βυζαντινής Μουσικής από τη Σχολή Βυζαντινής και Παραδοσιακής Μουσικής της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών με το βαθμό «Άριστα» και με έπαινο. Είναι μέλος της Βυζαντινής Χορωδίας «Οι Μαΐστορες της Ψαλτικής Τέχνης». Από τον Ιούλιο του 2015 διακονεί ως αριστερός ιεροψάλτης στον ναό της Αγίας Βαρβάρας του ομωνύμου Δήμου, Προσκυνηματικό Ναό της Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος. Γνωρίζει την Αγγλική γλώσσα (Certificate of Competency in English, University of Michigan, 2004).

Ιεροδιάκονος Ιωσήφ Κουτσούρης: Γεννήθηκα το 1989 στην Αθήνα. Αποφοίτησα με άριστα από την Θεολογική Σχολή του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και επί του παρόντος διατελώ ως μεταπτυχιακός φοιτητής αυτής στον τομέα της Συστηματικής Θεολογίας. Είμαι διπλωματούχος της Βυζαντινής μουσικής με εμπειρίες τόσο επί της διδασκαλίας, όσο και επί του αναλογίου. Έχω ασχοληθεί με την θεωρία της ανατολικής, αλλά και της ευρωπαϊκής μουσικής. Σπούδασα παραδοσιακό τραγούδι με τον Χρόνη Αηδονίδη και ασχολήθηκα με την οργανοπαιξία εγχόρδων. Το 2015 συμμετείχα ως ομιλητής στο ΣΤ' Διεθνές Συνέδριο του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας. Είμαι κληρικός της Ιεράς Μητροπόλεως Θηβών και Λεβαδείας.

Ο Αντώνης Ι. Κωνσταντινίδης, είναι διδάκτορας μουσικολογίας, εκπαιδευτικός και κριτικός μουσικής. Γεννήθηκε στην Καβάλα το 1972. Σπούδασε στα τμήματα Μαθηματικών και Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ.. Ως υπότροφος του Ι.Κ.Υ και υπό την επίβλεψη του καθ. Γρηγόρη Στάθη εκπόνησε διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Η ειδικότερη έρευνά του επικεντρώθηκε στη μουσικολογική μελέτη και μαθηματική τεκμηρίωση των λεπτών διαστημάτων στη θεωρία της ελληνικής μουσικής. Οι μουσικές του σπουδές περιλαμβάνουν επίσης τη θεωρία της δυτικής μουσικής, (αρμονία, αντίστιξη και φούγκα), πιάνο και βυζαντινή μουσική, την οποία διδάχτηκε από τον Άρχοντα πρωτοψάλτη κ. Χαρίλαο Ταλιαδώρο. Δίδασξε επί τετραετία Βυζαντινή μουσική και Μουσική Κριτική, ως ειδικός επιστήμων (ΠΔ407/80), στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ.. Ως μουσικοκριτικός, συνεργάστηκε από το 2000 και για μια δεκαετία, σε εβδομαδιαία βάση, με τις εφημερίδες «Μακεδονία της Κυριακής» και «Θεσσαλονίκη». Η ως τώρα δραστηριοποίησή του καταμετρά εκατοντάδες μουσικοκριτικά σημειώματα συναυλιών, οπερατικών παραστάσεων, σκηνικών παραγωγών, ηχογραφήσεων και κείμενα προβληματισμού. Το 2003 εκλέχθηκε τακτικό μέλος της «Ένωσης Ελλήνων Μουσικών και Θεατρικών Κριτικών». Υπηρετεί στην δημόσια εκπαίδευση ως καθηγητής μουσικής στο Μουσικό Σχολείο Θεσσαλονίκης.

Δημήτρης Λέκκας: Παιδεία: BS, Μαθηματικά, Πανεπιστήμιο Carnegie - Mellon· MBA, Πανεπιστήμιο Rochester· διδάκτωρ Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. Συγγραφέας / συντονιστής, 1997-2003, και διδάσκων, 2003-2013, Σπουδές στον Ελληνικό Πολιτισμό, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Πολυετής επαγγελματική εμπειρία στα μέσα ενημέρωσης (Τρίτο Πρόγραμμα επί Χατζιδάκι, ET1, EPA2, 902 Αριστερά)· μουσικολογικά και άλλα κείμενα σε έντυπες εκδόσεις, διδασκαλία σεμιναρίων και μαθημάτων για μουσική και μαθηματικά, μεταφράσεις. Μαθητής του Καταλανού συνθέτη Λεονάρδο Μπαλάδα, έχει συνθέσει για διάφορα σύνολα· τραγούδια, δίσκοι, cd και dvd, μουσικές για θέατρο (Εθνικό, ΚΘΒΕ κ.ά.), κινηματογράφο (βραβείο

22ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης), τηλεόραση, κινούμενα σχέδια, κουκλοθέατρο και θέατρο σκιών, εικαστικές και επιστημονικές εκθέσεις, μπαλέτα. Έρευνα στους τομείς της θεωρίας της μουσικής, των μαθηματικών, της μουσικολογίας, της κοσμολογίας και αστρονομίας, της θεωρητικής φυσικής, της γλωσσολογίας, των πολιτισμικών σπουδών, της προϊστορίας, ιστορίας, αρχαιολογίας και αρχαίας φιλοσοφίας σε ό,τι σχετίζεται με τη μουσική. Συμμετοχές και ανακοινώσεις σε διεθνή συνέδρια, διαλέξεις για μαθηματικά και μουσική σε ελληνικά και ξένα πανεπιστήμια και άλλους οργανισμούς, αρθρογραφία, εκδόσεις, παρτιτούρες, ενορχηστρώσεις.

Ο Άγγελος Π. Μήτσης γεννήθηκε στην Αθήνα το 1988. Μεγάλωσε μέσα σε οικογένεια μουσικών και ψαλτών. Από μικρή ηλικία σπούδασε κλασικό πιάνο και ανώτερα θεωρητικά στο Εθνικό Ωδείο από όπου και έλαβε το πτυχίο Αρμονίας με βαθμό «Λίαν Καλώς». Έπειτα σπούδασε, επί τέσσερα χρόνια, jazz πιάνο και θεωρία στο Ωδείο Φίλιππος Νάκας με τον καθηγητή Μάνο Αθανασιάδη. Απέκτησε πτυχίο από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών το 2014, με τον βαθμό «Λίαν Καλώς». Έκτοτε αφιερώθηκε στη μελέτη της ανατολικής μουσικής θεωρίας και πράξης. Σπουδάζει βυζαντινή μουσική στο ωδείο Ορφείο Αθηνών με καθηγητή τον Αχιλλέα Χαλδαιάκη ενώ μελετά εντατικά ούτι και θεωρία των *maqam* υπό την επίβλεψη του Χρίστου Τσιαμούλη. Από τον Οκτώβριο του 2015 είναι φοιτητής του Μεταπτυχιακού προγράμματος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών με ειδίκευση στη «Βυζαντινή Μουσικολογία».

Ιορδάνης Κρασιμίροφ Μπάνεφ: Γεννήθηκα στις 6 Αυγούστου 1974 στην Σόφια της Βουλγαρίας. Έλαβα την εγκύκλιος εκπαίδευσή μου στο Εθνικό Λύκειο αρχαίων γλωσσών και πολιτισμών, και έλαβα το πτυχίο Μουσικής Επιστήμης στην Εθνική Ακαδημία Μουσικής στην Σόφια. Ολοκλήρωσα τις Ακαδημαϊκές μου σπουδές με διπλωματική πάνω στις απόψεις του Αυγουστίνου ως προς την τέχνη, την φιλοσοφία και την θεολογία, ως μέρος της μουσικολογίας του. Παράλληλα άρχισα την μελέτη της εκκλησιαστικής παρασημαντικής, και τρία χρόνια αργότερα έφθασα στον Βόλο, όπου συνάντησα τον πρωτοψάλτη Μιχαήλ Μελέτη. Επέστρεψα στη Βουλγαρία τον Μάιο του 2004, όταν γράφτηκα ως μεταπτυχιακός φοιτητής στο πεδίο της μουσικής αισθητικής. Το 2010 παρουσίασα την πρώτη μου διδακτορική διατριβή πάνω στην μουσική σκέψη της αρχαιότητας και της εκκλησιαστικής εποχής. Από τότε εργάστηκα ως επίκουρος καθηγητής και λέκτορας στην Εθνική Μουσική Ακαδημία «Pancho Vladigerov» στη Σόφια, και μετά το διδακτορικό μου ως συνεργάτης καθηγητής. Από τον Σεπτέμβριο του 2004 μέχρι και σήμερα είμαι πρωτοψάλτης στον Ιερό Ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στην Σόφια. Έκανα μετεκπαιδεύσεις στην Οθωμανική κλασική μουσική στο Τεχνικό Πανεπιστήμιο Yildiz, στην Κωνσταντινούπολη (2005 – 2006) και στο γενικό θέμα «Φιλοσοφία και Μουσική παιδαγωγική», ως επισκέπτης ερευνητής στο Κολλέγιο Balliol του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης (2012 – 2013). Οι εκδόσεις μου είναι στην Βουλγαρική γλώσσα και επικεντρώνονται στην μουσική αισθητική και φιλοσοφία. Η τελευταία μου έρευνα αφορά στο ζήτημα της μουσικής ως μέσου αυτογνωσίας.

Ο Γεράσιμος Σοφοκλής Παπαδόπουλος γεννήθηκε στην Αθήνα το 1988, αλλά έζησε στην Κύπρο από το 1990 μέχρι το 2008. Εκεί, έλαβε τα πρώτα του μαθήματα Βυζαντινής Μουσικής από τον π. Χαράλαμφο Ζούμο. Το 2008 ήρθε στην Αθήνα όπου σπούδασε Φιλολογία (με ειδίκευση στη Γλωσσολογία), και συνάντησε τον δρ Γρηγόριο Αναστασίου ο οποίος τον εισήγαγε στον μαγικό κόσμο των παλαιών βυζαντινών μελοποιημάτων. Παρακολούθησε επίσης σεμινάρια τούρκικου ουτιού, οθωμανικής μουσικής θεωρίας, ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, και τουρκικού τραγουδιού από τους Αλέξανδρο Παπαδημητράκη, Yurdal Tokcan και Ahmet Erdogdular. Το 2011 πήρε δίπλωμα Βυζαντινής Μουσικής. Στη διπλωματική του συνέκρινε τα τουρκικά μακάμια με τους βυζαντινούς ήχους. Το 2015 ολοκλήρωσε τις μεταπτυχιακές του σπουδές στη Γλωσσολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Ψέλνει επαγγελματικά από το 2009 και είναι μέλος δύο βυζαντινών χορωδιών στην Αθήνα, τους “Μαϊστορες της Ψαλτικής Τέχνης” και τους “Ιλισιώτες Ψάλτες”.

Ο Γιάννης Πλεμμένος σπούδασε Νομικά στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και Εθνομουσικολογία στο Πανεπιστήμιο του Cambridge, απ’ όπου έλαβε μεταπτυχιακό και διδακτορικό τίτλο (με υποτροφία από τη Βρετανική Ακαδημία). Είναι κάτοχος διπλώματος Βυζαντινής Μουσικής από το Ωδείο «Νίκος Σκαλκώτας» και έχει

φοιτήσει στη Μουσική Σχολή του Συλλόγου προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής του Σίμωνα Καρά. Υπερέτησε ως Λαμπαδάριος στον Ιερό Ναό της Αγίας Ειρήνης Αιόλου (με πρωτοψάλτη τον αείμνηστο Λυκούργο Αγγελόπουλο) και ως μέλος της Ελληνικής Βυζαντινής Χορωδίας. Έχει διδάξει επί δεκαετία στα Πανεπιστήμια Αιγαίου, Κρήτης, Ιονίου, Πελοποννήσου, ΕΑΠ, ενώ το 2009 εξελέγη ερευνητής του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών. Έχει δημοσιεύσει δεκάδες άρθρα σε ελληνικά και ξένα επιστημονικά περιοδικά και συλλογικούς τόμους, έχει εκδώσει αρκετές μονογραφίες και έχει επιμεληθεί εκδόσεις της Ακαδημίας Αθηνών. Έχει συνθέσει και μελοποιήσει εκκλησιαστικές ακολουθίες και έχει συμμετάσχει σε μουσικές παραγωγές του BBC, του Γ΄ Προγράμματος της ΕΡΑ και της ΕΡΤ («Η μηχανή του χρόνου»). Έχει συνεισφέρει λήμματα σε ελληνικές και ξένες εκδόσεις (Grove Dictionary of Music της Οξφόρδης, Μεγάλη Ορθόδοξη Χριστιανική Εγκυκλοπαίδεια κ.α.). Είναι μέλος της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας και τ. πρόεδρος του Συλλόγου Ιεροψαλτών Μεσσηνίας «Ξένος ο Κορώνης».

Ο ωτορινολαρυγγολόγος με ειδίκευση στη Φωνιατρική Ιωάννης Σαμψάκης είναι απόφοιτος της Ιατρικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Ειδικεύθηκε στην Ωτορινολαρυγγολογία στο Πανεπιστημιακό Νοσοκομείο Ηρακλείου. Εργάστηκε σε Βρετανικά Νοσοκομεία και εξειδικεύθηκε στη Φωνιατρική στο Πανεπιστήμιο του U.C.L. στο Λονδίνο. Παράλληλα με την ιατρική του ιδιότητα, είναι βαρύτονος με σπουδές κλασικού τραγουδιού και αγωγής του λόγου. Διετέλεσε καλλιτέχνης της Εθνικής Λυρικής Σκηνής και άλλων επαγγελματικών χορωδιών.

Ο Σταύρος Σαραντίδης γεννήθηκε στην Καβάλα. Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Μουσικής και Θεάτρου στο Ανόβερο της Γερμανίας στην τάξη ακορντεόν της Prof. Elsbeth Moser. Έχει δώσει συναυλίες σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες ως σολίστ, καθώς και με ποικίλα σύνολα μουσικής δωματίου, ενώ συμμετείχε σε παραγωγές ψηφιακών δίσκων. Έχει λάβει μέρος σε σεμινάρια, σε μουσικολογικά και παιδαγωγικά συνέδρια στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Μελέτησε την Ψαλτική Τέχνη δίπλα σε καταξιωμένους δασκάλους στην Γερμανία, στην Ελλάδα και στην Κωνσταντινούπολη, όπου υπηρέτησε για ένα χρόνο στα Πατριαρχικά αναλόγια. Από το 2008 εργάζεται ως αναπληρωτής καθηγητής μουσικής στην Α/θμια και Β/θμια εκπαίδευση. Παράλληλα, υπηρετεί ως α΄ ψάλτης στον Ι. Ν. Αγ. Γεωργίου στην Καβάλα.

Η Νεβίλ Σαχίν είναι επίκουρη ερευνήτρια στο Τμήμα Κοινωνιολογίας στο Πανεπιστήμιο Γιλντιρίμ Μπεγιαζίτ, στην Τουρκία, υποψήφια διδάκτορας στην Κοινωνιολογία και μεταπτυχιακή φοιτήτρια στην Ιστορία της Τουρκικής Θρησκευτικής Μουσικής. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν την ιστορική μουσικολογία, την κοινωνιολογία της θρησκείας, την εθνομουσικολογία και την ποιοτική μεθοδολογία.

Ο Κωνσταντίνος Γ. Σιάχος γεννήθηκε το 1988 στο Θέρμο Αιτωλίας. Είναι πτυχιούχος του Τμήματος Ιστορίας του Ιονίου Πανεπιστημίου, διπλωματούχος Βυζαντινής Μουσικής και τελειόφοιτος Master Λειτουργικής στο Ε.Κ.Π.Α. Συγγραφέας επιστημονικών βιβλίων και άρθρων, με επιστημονικές ανακοινώσεις στο Ε΄ και ΣΤ΄ Διεθνές Συνέδριο του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας, ζει και εργάζεται στην Καλαμάτα ως Πρωτοψάλτης και Διευθυντής της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής της Μητροπόλεως Μεσσηνίας.

Ο Γρηγόριος Θ. Στάθης γεννήθηκε στο χωριό Πλατανιά - Γερακάρι Ιωαννίνων την 8η Νοεμβρίου 1939. Η πανεπιστημιακή μόρφωσή του (Αθήνα - Ρώμη - Κοπεγχάγη - Οξφόρδη) είναι τριπλή: Θεολογία - Βυζαντινή Φιλολογία - Μουσική και Μουσικολογία. Είναι Ομότιμος Καθηγητής Βυζαντινής Μουσικολογίας και Ψαλτικής Τέχνης στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και Διευθυντής του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας της Εκκλησίας της Ελλάδος. Είναι γνωστός ερευνητής και συγγραφέας μουσικολόγος διεθνώς. Το μεγάλο, ποικίλο και σημαντικό συγγραφικό έργο του αριθμεί περισσότερους από πεντακόσιους τίτλους, διατριβές – μονογραφίες – άρθρα – μελετήματα – άλμπουμς ηχογραφήσεων, με κεντρικών άξονα τον μνημειώδη επτάτομο Κατάλογο “Τα Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής – Αγιον Όρος”, που βραβεύτηκε απ’ την Ακαδημία Αθηνών το 1976. Ως πανεπιστημιακός διδάσκαλος είναι και πνευματικός ‘Πατήρ Διδασκτόρων’, μιας ολόκληρης γενεάς πενήντα νέων ερευνητών - επιστημόνων, και είναι, με την παντοία και πολύπλευρη προσφορά του, ο ουσιαστικός θεμελιωτής της επιστήμης της Βυζαντινής Μουσικολογίας στην Ελλάδα και ανανεωτής της Ψαλτικής Τέχνης, με διεθνή ακτινοβολία. Παράλληλα με το επιστη-

μονικό και διδακτικό έργο, και αξεχώριστο στη βιοτή του, είναι το μελοποιητικό και καλλιτεχνικό έργο του. Ο Γρηγόριος Θ. Στάθης είναι μελοποιός με μεγάλο συνθετικό έργο και εξηγητής της πρό του 1814 σημειογραφίας. Ως καλλιτέχνης είναι 'Μαϊστωρ της Ψαλτικής Τέχνης', δηλαδή διδάσκαλος και χοράρχης του περιφήμου Χορού Ψαλτών "Οι Μαϊστορες της Ψαλτικής Τέχνης", που ίδρυσε το 1983. Και πρώτιστα είναι ποιητής, με τριάντα συλλογές και μεγάλα πολύστιχα έργα. [Εκδεδωμένα• Οι Αλύτρωτοι, δράμα πεντάπραχτο σε 3.612 15συλλάβους (1965), ο Ερωτικός Λόγος (τρεις συλλογές, 2001), Οι Αγιορειτικές Εννεάδες και Οι μπαλάντες του φυλακισμένου (2001), κ. ά.] Δίδαξε βυζαντινή σημειογραφία και ελληνική ψαλτική για πρώτη φορά στην Τιφλίδα της Γεωργίας τον Φεβρουάριο του 2001 και 2002, και ένα δεκαήμερο ταχύρρυθμο σεμινάριο Ψαλτικής Τέχνης για τους ψάλτες του Πατριαρχείου Αντιοχείας (Αύγουστος 1998). Με την αποφασιστική συμβολή του και την ηλεκτρονική χάραξη των σημαδίων (Stathis Series), βασισμένη στην διαχρονική χειρόγραφη μορφή τους, επιτεύχθηκε η παγκόσμια κωδικοποίηση (4 Ιουλίου 1997) απ' τον Διεθνή Οργανισμό Κωδικοποιήσεως (ISO), μέσω του Ελληνικού Οργανισμού Τυποποιήσεως (ΕΛΟΤ), όλων των σημαδίων (246 συνολικά) της Ψαλτικής Τέχνης, απ' την πρωτοφανέρωσή τους τον 10ο αιώνα, ως απότοκα του ελληνικού αλφαβήτου, μέχρι σήμερα. Καθιέρωσε (2000) τον θεσμό της ανά τριετία πραγματοποιήσεως στην Αθήνα Διεθνούς Συνεδρίου με θέμα «Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης». Πραγματοποιήθηκαν το Α' πανελλήνιο (2000) και τα Β', Γ', Δ', Ε', ΣΤ' διεθνή συνέδρια (2003, 2006, 2009, 2012, 2015), με έκδοση των Πρακτικών τους. Είναι μέλος και εταίρος Επιτροπών, Εταιρειών, Συλλόγων και Οργανισμών• και είναι ιδρυτής της αστικής μη κερδοσκοπικής Εταιρείας «Ανατολής το Περιήχημα» (1998) και της ομώνυμης μουσικολογικής περιοδικής έκδοσης (1 τεύχος ~ Αθήνα 2014). Έχει τιμηθή με έπαινο και βραβείο της Εκκλησίας της Ελλάδος (1971), βραβείο της Ακαδημίας Αθηνών (1976), χρυσό σταυρό του παρασήμου του Αποστόλου Παύλου της Εκκλησίας της Ελλάδος (2006), μετάλλια του Οικουμενικού Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως, του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων, του Αγίου Όρους, της Ιεράς Μονής Πάτμου, των Μετεώρων, κ. ά. Αναγορεύτηκε Επίτιμος Διδάκτωρ (Doctor Honoris Causa) απ' την Μουσική Ακαδημία "Gheorghe Dima" της πόλεως Κλουζ-Ναπόκα της Ρουμανίας (31 Ιουλίου 2012). Ομιλεί και γράφει ιταλικά, αγγλικά, γαλλικά, και γνωρίζει γερμανικά και ισπανικά. Η αυτοβιογραφία του, ένα γλαφυρό κείμενο εβδομήντα σελίδων, στον τόμο "Τιμή προς τον Διδασκαλον – έκφραση αγάπης στο πρόσωπο του Καθηγητού Γρηγορίου Θ. Στάθη", Αθήνα 2001, με τον οποίο οι μαθητές του διδάκτορες και το Πανεπιστήμιο Αθηνών τον τίμησαν την 10η Δεκεμβρίου 2001, ξετυλίγει όλες τις πτυχές του βίου του και των κατορθωμάτων του και αποκαλύπτει πολλά άδηλα και κρύφια του, που δεν χωρούν εδώ.

Ο Μιχαήλ Στρουμπάκης γεννήθηκε στη Χίο (1971) και είναι Επίκουρος Καθηγητής Ιστορικής Βυζαντινής Μουσικολογίας στην Πατριαρχική Ανώτατη Εκκλησιαστική Ακαδημία Κρήτης (ΦΕΚ 1345/20-12-2012, τεύχος Γ'). Σπούδασε Θεολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (1993) και Βυζαντινή Μουσική στο Ωδείο Ν. Σκαλικώτας (Αθήνα), απ' όπου απέκτησε το Δίπλωμά του (1992). Απέκτησε το Δίπλωμα Ειδίκευσης (Master) στην Εκκλησιαστική Ιστορία (2001) στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και κατόπιν αναγορεύθηκε Δρ. Θεολογίας με μουσικολογική κατεύθυνση στο ίδιο Πανεπιστήμιο (2007) με θέμα «Νικόλαος Δοχειαρίτης και η συμβολή του στην Ψαλτική Τέχνη». Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στην Ιστορία της Εκκλ. Μουσικής και τη Μορφολογία-Αισθητική, την Υμνολογία και την Παλαιογραφία. Είναι συγγραφέας δύο βιβλίων (Ιερεμίας Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως 1522-1546. Ο βίος και το έργο του, Εκδόσεις Φανάριον 2003· Νικόλαος Δοχειαρίτης και η συμβολή του στην Ψαλτική Τέχνη, Εκδόσεις Ιδρύματος Βυζαντινής μουσικολογίας, Αθήνα 2014), ενώ ένα τρίτο, Αναλυτικός περιγραφικός κατάλογος των Μουσικών Χειρογράφων της Βιβλιοθήκης Χίου «Ο Κοραής» τελεί υπό έκδοση. Από το 2000 συμμετέχει σε επιστημονικά μουσικολογικά συνέδρια και άλλες παρουσιάσεις. Διετέλεσε συνεργάτης της Μεγάλης Ορθόδοξης Χριστιανικής Εγκυκλοπαιδείας, συγγράφοντας άρθρα-λήμματα βυζαντινομουσικολογικού ενδιαφέροντος. Από το 2011 είναι μέλος του ISOCM (International Society of Orthodox Church Music) με έδρα το Joensuu της Φινλανδίας, από το 2013 είναι μέλος του ΔΣ του Σωματείου Ιεροψαλτών Ηρακλείου «Άγιος Ανδρέας ο Κρήτης», και από το 2014 είναι μέλος της Εταιρίας Ελληνικής Γλώσσης και Μουσικής με έδρα το Ηράκλειο. Παράλληλα παίζει το μουσικό όργανο νέι και έχει συμμετάσχει μέχρι στιγμής σε τρεις ψηφιακούς δίσκους: α) Εκκλησιαστικοί ύμνοι - Παραδοσιακά τραγούδια (1 μέλος ψαλτικό σε διδασκαλία Μ. Στρουμπάκης και το μέρος της λόγιας ορχήστρας με συνθέσεις λόγιας ανατολικής μουσικής, διδασκαλία και παίξιμο νέι), Έκδοση ΑΕΑΗΚ 2012· β) Παντελής Σαλούστρος. Αθώρητος (συμμετοχή σε 2 τραγούδια, νέι), Ηράκλειο 2014· γ) Μάνος Αντωναίος

(συμμετοχή σε 1 τραγούδι νέι), υπό έκδοση. Είναι Α΄ ψάλτης του Ι. Ναού Ευαγγελισμού της Θεοτόκου (Παναγίας Σταυροφόρων) Ηρακλείου Κρήτης.

Ο Χάρης Συμεωνίδης 'έζησε και εργάστηκε ως το 2009 στην Θεσσαλονίκη, τώρα κατοικεί στο Μαρούσι, εργάζεται στο Μουσικό Γυμνάσιο - Λύκειο Ιλίου και είναι Πρωτοψάλτης στον Ι.Ν. Αγ. Ελευθερίου οδού Αχαρνών. Κατέχει δίπλωμα Βυζ. Μουσικής (1995, Απ. Ιωαννίδης - Σουρλαντζής), δίπλωμα κλασικής κιθάρας (1989, Κοτσιώλης) και πτυχία Αντίστιξης και Αρμονίας. Διετέλεσε από το 1991 πρωτοψάλτης και χοράρχης σε Ι. Ναούς της Θεσσαλονίκης (Μονή Βλατάδων, Πρ. Ηλίας), ενώ παράλληλα εντρύφησε στο γνήσιο Αγιορειτικό Ύφος, με συχνές επισκέψεις στο Αγ. Όρος. Σε συχνές επισκέψεις του στην Κωνσταντινούπολη έψαλε δίπλα στον Άρχοντα Πρωτοψάλτη Λεωνίδα Αστέρη, αλλά και ως Πρωτοψάλτης σε πολλούς Ναούς της Πόλης. Παράλληλα, από το 1997 είναι τραγουδιστής παραδοσιακής μουσικής του μουσικού σχήματος «ΚΑΦΕ AMAN» με ειδικότητα το Μικρασιάτικο τραγούδι και τον Αμανέ. Μέχρι το 1991 υπήρξε σολίστ κλασικής κιθάρας με πολλά σόλο ρεσιτάλ, σε ντουέτο με φλογέρα, φλάουτο, πιάνο και βιολί σε Θεσ/νίκη, Αθήνα, και αλλού. Από το 1991 ως το 2006 ήταν δ/ντής του Ωδείου Γαλαξίας Θεσσαλονίκης και από το 2001 ως το 2004 διοργανωτής και καλλιτεχνικός δ/ντής του ετήσιου φεστιβάλ «Μικρές Μουσικές Πατρίδες» για την προβολή της Παραδοσιακής μουσικής, σε συνεργασία με το Υπουργείο Πολιτισμού. Ασχολείται συστηματικά με τη μουσικολογική και τεχνολογική έρευνα στο χώρο της εκκλ. Βυζαντινής μουσικής με ειδίκευση στην έρευνα των διαστημάτων μέσα από φασματογραφήσεις φωνής, ενώ έχει παρουσιάσει τη δουλειά του σε πολλά μουσικολογικά συνέδρια αλλά και σε περιοδικά. Συμμετείχε ως Συντονιστής Αξιολογητών στη σύνταξη των Νέων Προγραμμάτων Σπουδών του ΥΠΕΠΘ για την Βυζαντινή και Παραδοσιακή Μουσική Διδάσκει στο μεταπτυχιακό κύκλο σεμιναριακών μαθημάτων της Σχολής Β.Μ. της Ι. Αρχιεπισκοπής Αθηνών, ενώ την προηγούμενη διετία διετέλεσε μέλος του Δ.Σ. του Πανελληνίου Συνδέσμου Ιεροψαλτών (νυν Αττικής).

Η Αρετή Τζανετοπούλου γεννήθηκε στο Βόλο όπου και τελείωσε το Γυμνάσιο και το Λύκειο. Σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή Ιωαννίνων και διορίστηκε ως φιλόλογος στη Β/θμια εκπαίδευση υπηρετώντας στο Γυμνάσιο – Λύκειο Σίφνου, στο Λύκειο Μούδρος - Λήμνος, στο 4ο Λύκειο Ρόδου, στο Λύκειο Καστέλλας, στο Γυμνάσιο – Λύκειο Πτελεού, στο Λύκειο Αργαλαστής και ως Διευθύντρια από το 2011 στο Μουσικό Σχολείο Βόλου. Έχει τελειώσει επίσης το Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας. Ασχολούμενη με την παιδική και εφηβική λογοτεχνία έχει εκπονήσει μεταπτυχιακό με θέμα «Παιδικό βιβλίο και Παιδαγωγικό υλικό» στο Πανεπιστήμιο Αιγαίου και στη Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού. Στο μεταπτυχιακό ΤΟΥ ΕΑΠ έχει ολοκληρώσει τις τέσσερις ενότητες - Διαπολιτισμική εκπαίδευση, εκπαίδευση ενηλίκων-, Διοίκηση εκπαιδευτικών μονάδων και Ανοικτή και εξ Αποστάσεως εκπαίδευση του μεταπτυχιακού «Σπουδές στην Εκπαίδευση». Είναι κάτοχος διδακτορικού διπλώματος με τίτλο: «Λογοτεχνικές αναπαραστάσεις του έμφυλου Άλλου στην πεζογραφία της γενιάς του τριάντα: το παράδειγμα της Μικρασιάτισσας» και θέμα τη λογοτεχνική αναπαράσταση της Μικρασιάτισσας ως μέλους της μικρασιατικής κοινωνίας στη Μικρά Ασία και ως πρόσφυγας στην πεζογραφία της 'γενιάς του τριάντα' με βασικό θεωρητικό εργαλείο την αφηγηματολογία και την πολιτισμική εικονολογία, τη θεωρία η οποία εξετάζει τον Άλλον στη λογοτεχνία.

Η Ειρήνη Τσουντίνοβα, αποφοίτησε από το κρατικό Ωδείο Ρίμσκι Κόρσακωφ της Αγίας Πετρούπολης ως συνθέτης. Έκανε την διδακτορική της διατριβή πάνω στο θέμα «Τοπογραφία τού εκκλησιαστικού μουσικού πολιτισμού της Αγίας Πετρούπολης τον 18ο αιώνα». Εργάστηκε ως καθηγήτρια Θεωρίας και Ιστορίας της Μουσικής στην Χορωδία Γκλίνκα (Αγία Πετρούπολη, 1982 – 1992) και σαν λέκτορας στο Κρατικό Ωδείο Ρίμσκι-Κόρσακοφ (1992 – 2011). Σήμερα η Ειρήνη Τσουντίνοβα είναι ανώτερη ερευνήτρια στο Ρωσικό Ινστιτούτο Ιστορίας της Τέχνης. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα είναι η μουσική στο εκκλησιαστικό τυπικό, οι Ελληνο – Σλαβικοί δεσμοί στην μουσική των μοναστηριών, η ακρόαση και η δημιουργία ήχου στην Ορθόδοξη ασκητική. Έχει συγγράψει δύο μελέτες: «Ο χρόνος της αφωνίας: Η μουσική στο μοναστηριακό τυπικό», (2004), και «Άσμα, Καμπάνες και Τελετουργικό: Η τοπογραφία του εκκλησιαστικού μουσικού πολιτισμού στην Αγία Πετρούπολη» (1994), και πάνω από 50 άρθρα.

Ο Δημοσθένης Κ. Φιστουρής γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη. Μαθήτευσε δίπλα στον άρχοντα πρωτοψάλτη της ΜΧΕ Βασίλειο Νικολαΐδη και στη συνέχεια στους επιφανείς Κωνσταντινουπολίτες πρωτοψάλτες Κωνσταντίνο Μαφίδη και Δημοσθένη Παϊκόπουλο. Είναι διδάκτωρ ιστορικής και συστηματικής μουσικολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Επίσης έχει δίπλωμα Κλασικού τραγουδιού, Βυζαντινής Μουσικής, και πτυχία Ειδικού Αρμονίας, Αντίστιξης και Φούγκας. Ως υπότροφος του Ιδρύματος "Αλέξανδρος Ωνάσης", σπούδασε στην Ιταλία κλασικό τραγούδι. Έχει συνεργαστεί ως σολίστ-τενόρος με την ΕΛΣ, το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, την Όπερα Θεσσαλονίκης, το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης – Δημήτρια και με διάφορα Ιταλικά Λυρικά Θέατρα. Έχει δώσει ατομικά ρεσιτάλ και έχει συμμετάσχει ως σολίστ σε συναυλίες με τους φορείς: Δήμο Αθηναίων, Ίδρυμα Θεοχαράκη, Ε. Μ. Πολυτεχνείο Αθηνών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ίδρυμα Αλέξανδρος Ωνάσης κ.α. Έχει ηχογραφήσει ανέκδοτα μαθήματα Βυζαντινής Μουσικής για το ραδιόφωνο της Εκκλησίας της Ελλάδος και της Πειραιϊκής Εκκλησίας, όπου είναι και παραγωγός της εκπομπής «Μορφές και Κείμενα της Ψαλτικής Παράδοσης» (από το 2014). Έχει συνθέσει μουσική και τραγούδια για το θέατρο "Η Πρόβα", αποσπώντας ευμενείς κριτικές. Παράλληλα έχει συμμετάσχει ενεργά σε διεθνή μουσικολογικά συνέδρια, με μια ευρεία θεματολογική γκάμα, από την Αρχαία Ελληνική μουσική, τη Βυζαντινή Μουσική μέχρι την Όπερα. Έχει διατελέσει καθηγητής Μονωδίας και Βυζαντινής μουσικής σε διάφορα ωδεία και καθηγητής Μουσικής σε Ανώτερες Δραματικές Σχολές. Επίσης είναι πτυχιούχος της σχολής Μεταλλειολόγων Μηχανικών Μεταλλουργών του Ε. Μ. Πολυτεχνείου.

Η Ευαγγελία Χαλδαιάκη γεννήθηκε στην Αθήνα το 1991. Αποφοίτησε από το Μουσικό Σχολείο Αλίμου το 2009. Απέκτησε πτυχίο από το Τμήμα Τουρκικών και Σύγχρονων Ασιατικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών το 2014, με τον βαθμό «Λίαν Καλώς». Από τον Νοέμβριο του 2014 είναι φοιτήτρια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, με ειδίκευση στις «Λαογραφικές Σπουδές και στον Λαϊκό Πολιτισμό». Είναι υπότροφος του Προγράμματος SYLFF (Sasakawa Young Leaders Fellowship Found) για το ακαδημαϊκό έτος 2015-2016. Στις 23-25 Οκτωβρίου 2015 συμμετείχε στο 5ο Πανελλήνιο Συνέδριο Καρδίτσας «Δημοτικό τραγούδι και ιστορία» με την εισήγηση «Δημοτικά τραγούδια της Αίγινας μέσα από την ανέκδοτη συλλογή της Γωγώς Κουλικούρδη». Έλαβε επίσης μέρος στην ερευνητική υποστήριξη της έκδοσης «Ημερολογίου 2016» από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (ένα μουσικό ημερολόγιο, επιμελημένο από τον Κ. Α. Ψάχο, με σκοπό να εκδοθεί το 1896). Γνωρίζει την Αγγλική (Certificate of Proficiency in English, University of Michigan) και την Τουρκική (μεσαίο επίπεδο) γλώσσα. Το 2014 απέκτησε πτυχίο βυζαντινής μουσικής από το Ορφείο Ωδείο με τον βαθμό «Άριστα». Διδάσκει παραδοσιακό τραγούδι σε ομαδικό μάθημα στο Μουσείο Λαϊκών Οργάνων Φοίβου Ανωγειανάκη από το 2013.



ISBN: 978-618-82650-7-3

Ἐκδοτική Δημητριάδης

<http://www.tomeaspsaltikis.gr>
<http://www.ekdotikidimitriados.org>