ΙΕΡΑ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΗ ΑΘΗΝΩΝ
ΙΔΡΥΜΑ ΠΟΙΜΑΝΤΙΚΗΣ ΕΠΙΜΟΡΦΩΣΕΩΣ

Προγράμματα Διά Βίου Μάθησης του Ανθρώπινου Δυναμικού της Εκκλησίας – Ανάπτυξη Ανοιχτών Διαδικτυακών Μαθημάτων

Εκπαιδευτικό Πρόγραμμα:

Εμβάθυνση στη Βυζαντινή και παραδοσιακή μουσική

Ευρωπαϊκή Ένωση
Επιχειρησιακό Πρόγραμμα
Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού,
Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση
Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης
ΕΣΠΑ 2014-2020

Η πράξη «Προγράμματα Διά Βίου Μάθησης του Ανθρώπινου Δυναμικού της Εκκλησίας - Ανάπτυξη Ανοιχτών Διαδικτυακών Μαθημάτων» με Κωδικό ΟΠΣ 5073422 στους άξονες προτεραιότητας 7, 8 και 9 στο Επιχειρησιακό Πρόγραμμα «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση 2014 - 2020» υλοποιείται με τη συγχρηματοδότηση της Ευρωπαϊκής Ένωσης από το Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο (ΕΚΤ) και εθνικούς πόρους.

«Είναι καθήκον του Επισκόπου να μεριμνά
για το ποίμνιο που ο Θεός του εμπιστεύθηκε.
Είναι όμως εξίσου βασική υποχρέωση να μεριμνά
και για τους ποιμένες που εξ ονόματός του
διακονούν αυτό το ποίμνιο.
Έχουμε χρέος λοιπόν να σταθούμε έμπρακτα στο
πλευρό των ποιμένων και των συνεργατών μας.
Να τους προσφέρουμε δυνατότητες συνεχούς
κατάρτισης, ενίσχυσης και υποστήριξης στο
δύσκολο έργο τους. Να φροντίσουμε ώστε όσα
έμαθαν θεωρητικά στις σπουδές τους, να τα εμπλουτίσουν
εκμεταλλευόμενοι τη γνώση και την εμπειρία άλλων κληρικών ή λαϊκών
που έχουν εξειδικευθεί σε συγκεκριμένους τομείς διακονίας.
Και ακόμη, πρέπει να προσφέρουμε στήριξη στην ιερατική οικογένεια, στα λαϊκά
στελέχη μας, στους υποψηφίους αλλά και στους «απόμαχους» κληρικούς μας.
Κύριο έργο του Ιδρύματος η «ποιμαντική των ποιμένων» και εργάτες του ένα
πλήθος κυρίως κληρικών, αλλά και λαϊκών, που πρόθυμα θέλησαν να διακονήσουν
τους αδελφούς τους εξ ονόματος του Επισκόπου τους με τρόπο οργανωμένο
και ανταποκρινόμενο στις επιταγές της σύγχρονης πραγματικότητας».

Ο Αρχιεπίσκοπος Αθηνών και Πάσης Ελλάδος
Ιερώνυμος Β΄

ΙΔΡΥΜΑ ΠΟΙΜΑΝΤΙΚΗΣ ΕΠΙΜΟΡΦΩΣΕΩΣ
ΙΕΡΑΣ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΗΣ ΑΘΗΝΩΝ

Το «Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών» (Ι.Π.Ε.) είναι ένα αυτόνομο επιμορφωτικό και ερευνητικό εκκλησιαστικό ίδρυμα της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών, το οποίο συστάθηκε με απόφαση της Διαρκούς Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος και λειτουργεί σύμφωνα με την υπ' αριθμ. 22/Διεκπ.128/14-1-2015 (ΦΕΚ Β΄ 269) απόφασή της, και την τροποποίηση του Κανονισμού λειτουργίας, όπως ορίζεται στο Φ.Ε.Κ. τ. Β' 5152/31-12-2019 ως προς το άρθρο 1 παράγρ. 1., ενώ αποτελεί Κέντρο Διά Βίου Μάθησης (Κ.Δ.Β.Μ.) σύμφωνα με τον Ν. 4763/2020, όπως τροποποιήθηκε με το άρθρο 216 του Ν. 4823/2021.

Ως εκπαιδευτικό και ερευνητικό κέντρο έχει σκοπό την εν γένει θεολογική και ποιμαντική επιμόρφωση των κληρικών, των λαϊκών μελών και εθελοντών της Εκκλησίας και τη συνεχή ενημέρωσή τους για τις κοινωνικές, πολιτισμικές, τεχνολογικές και πνευματικές εξελίξεις. Παράλληλα διοργανώνει μία σειρά από επιστημονικές – ερευνητικές δράσεις και μελέτες έχοντας ως στόχο τη διάσωση και ανάδειξη του πλούτου της Ορθοδόξου παραδόσεως και του Ελληνο-χριστιανικού πολιτισμού χρησιμοποιώντας όλα τα σύγχρονα τεχνολογικά μέσα.

Κατά την περίοδο 2013-2015 το Ι.Π.Ε. υλοποίησε την Πράξη «Προγράμματα Δια Βίου Εκπαίδευσης για την Ανάπτυξη των Κοινωνικών Δεξιοτήτων των Κληρικών και των Λαϊκών Στελεχών της Εκκλησίας», κατά την οποία επιμορφώθηκαν 1.000 κληρικοί και λαϊκά στελέχη της Εκκλησίας, ενώ κατά την περίοδο 2017-2021 στο πλαίσιο της Πράξης «Ανάπτυξη Ικανοτήτων Ανθρώπινου Δυναμικού σε Υπηρεσίες Κοινωνικής Πρόνοιας με Έμφαση στις Δομές της Εκκλησίας» υλοποιήθηκαν 241 τμήματα (64 εξ αποστάσεως) σε όλη την Ελλάδα, στα οποία συμμετείχαν 4.300 κληρικοί και 1.700 λαϊκοί.

Σήμερα το Ι.Π.Ε. υλοποιεί την Πράξη «Προγράμματα Διά Βίου Μάθησης του Ανθρώπινου Δυναμικού της Εκκλησίας – Ανάπτυξη Ανοιχτών Διαδικτυακών Μαθημάτων» με Κωδικό ΟΠΣ 5073422 στο Επιχειρησιακό Πρόγραμμα «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση 2014-2020». Η Πράξη αυτή έχει ως αντικείμενο την υλοποίηση 140 επιμορφωτικών προγραμμάτων που απευθύνονται σε κληρικούς, λαϊκά στελέχη, συνεργάτες και εθελοντές της Εκκλησίας και των φορέων της, αλλά και στο ανθρώπινο δυναμικό μη εκκλησιαστικών φορέων

και υπηρεσιών κοινωνικής πρόνοιας (3.000 συμμετοχές) σε 20 θεματικές ενότητες, οι οποίες σχεδιάστηκαν με βάση έρευνα ανίχνευσης επιμορφωτικών αναγκών κατά την οποία συγκεντρώθηκαν περισσότερα από 4.500 φύλλα αξιολόγησης προγραμμάτων (ανώνυμα ερωτηματολόγια) μέσω των οποίων αποτυπώθηκαν στατιστικά και αναδείχτηκαν πλήρως οι ποιμαντικές και επιμορφωτικές ανάγκες και οι σχετικές προτάσεις των κληρικών και των λαϊκών στελεχών της Εκκλησίας, αλλά και του ανθρώπινου δυναμικού άλλων φορέων.

Οι 20 θεματικές επιμορφωτικές ενότητες είναι:

1. Λατρεία και πολιτισμός στη σύγχρονη ζωή (Λειτουργική – Τελετουργική)
2. Συμβουλευτική σε σύγχρονα ζητήματα (Εξομολογητική)
3. Κανονικό – εκκλησιαστικό δίκαιο: προεκτάσεις και εφαρμογή στον σύγχρονο τρόπο ζωής
4. Οικουμενικές Σύνοδοι και σύγχρονη πραγματικότητα
5. Η αισθητική της λατρείας
6. Παιδαγωγική αξιοποίηση βιβλικών κειμένων
7. Σύγχρονα προβλήματα και ζητήματα αιχμής υπό την οπτική των πατέρων της Εκκλησίας
8. Οργάνωση και διοίκηση της ενορίας – προσφορά προς τον άνθρωπο
9. Επιμόρφωση νέων στελεχών και εθελοντών εκκλησίας σε ζητήματα αιχμής (Υποψηφίων- νέων κληρικών και λαϊκών στελεχών)
10. Θεωρία οργάνωσης και ανάπτυξης της εκκλησιαστικής αποστολής
11. Οι άγιοι των Αθηνών. Πρόσωπα και πολιτιστικά μνημεία της εκκλησιαστικής ιστορίας της Αθήνας και τα μηνύματα τους στη σύγχρονη κοινωνία
12. Ο άνθρωπος και το περιβάλλον στην προοπτική μιας πράσινης οικουμένης
13. Ευάλωτες κοινωνικές ομάδες και Εκκλησία
14. Η επίδραση και οι επιπτώσεις της τεχνολογίας στον σύγχρονο άνθρωπο
15. Πτυχές της ελληνικής επανάστασης του 1821
16. Ισλαμικό πανόραμα: Κόσμος, Ευρώπη, Ελλάδα από τις απαρχές έως σήμερα
17. Ολοκαυτώματα και αντισημιτισμός
18. Επιμόρφωση εμπειροτεχνών ψαλτών και παραδοσιακών μουσικών
19. Εμβάθυνση στη βυζαντινή και παραδοσιακή μουσική
20. Ελληνικός και ευρωπαϊκός μουσικός πολιτισμός με έμφαση στην εκκλησιαστική μουσική

Τα προγράμματα υλοποιούνται με τη μέθοδο της δια ζώσης και της εξ αποστάσεως εκπαίδευσης, ενώ για την υποστήριξη των εξ αποστάσεως προγραμμάτων δημιουργείται ένα σύστημα σύγχρονης και ασύγχρονης τηλεκπαίδευσης, μία ηλεκτρονική πλατφόρμα moodle, αποκλειστικά για τις ανάγκες του Ι.Π.Ε., στην οποία φιλοξενείται το σύνολο των θεματικών ενοτήτων και πλούσιο πρωτότυπο πολυμεσικό εκπαιδευτικό υλικό σε ένα προηγμένο εκπαιδευτικό περιβάλλον.

Για την επιτυχή ολοκλήρωση των προγραμμάτων ως επιμορφούμενοι θα πρέπει να επιλέξετε ένα θέμα από τα προτεινόμενα που υπάρχουν σε κάθε υποενότητα του εκπαιδευτικού υλικού και να **εκπονήσετε μία γραπτή ερευνητική εργασία**, συμβουλευόμενοι και τη σχετική βιβλιογραφία που παρατίθεται. Ως **όριο απουσιών ορίζεται το 10%** των συνολικών ωρών του προγράμματος, όσον αφορά τα διά ζώσης και τα εξ αποστάσεως με σύγχρονη μορφή εκπαίδευσης προγράμματα.

Στη λήξη του προγράμματος καλείστε να διαθέσετε λίγα λεπτά και να συμπληρώσετε ένα ερωτηματολόγιο αξιολόγησης. Οι απόψεις σας για την αποτελεσματικότητα της επιμορφωτικής διαδικασίας, οι πιθανές δυσκολίες που αντιμετωπίσατε, όπως και οι προτάσεις σας είναι πολύ σημαντικές για την ανατροφοδότηση και βελτίωση του προγράμματος, αλλά και τον μελλοντικό σχεδιασμό νέων θεματικών ενοτήτων.

Η παρούσα Θεματική Ενότητα έχει τίτλο ΕΜΒΑΘΥΝΣΗ ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ και διαρκεί 56 ώρες. Στόχος της είναι να κατανοήσουν οι επιμορφούμενοι τον χαρακτήρα της Βυζαντινής μουσικής και τον ρόλο της στον εμπλουτισμό της παραδοσιακής μουσικής. Επίσης, να μελετήσουν σημαντικές πτυχές της Ψαλτικής Τέχνης, να ερευνήσουν θέματα θεωρίας, σημειογραφίας, μορφολογίας, επιτέλεσης, ρεπερτορίου και οντολογίας της Τέχνης, επιτυγχάνοντας τη συστηματοποίηση των γνώσεών τους και την καλλιέργεια τεχνικών δεξιοτήτων, ικανών να αναβιβάσουν το καλλιτεχνικό και αισθητικό επίπεδο της ψαλτικής έκφρασης.

Αποτελείται από τις εξής επιμέρους θεματικές ενότητες:

Α/Α	Τίτλος Επιμέρους Θεματικής Ενότητας	Ώρες
1.1.	Έναρξη – περιεχόμενο και στόχοι προγράμματος – Εισαγωγή στο πρόγραμμα	1

1.2.	Βυζαντινή Μουσική (Ψαλτική Τέχνη): ο αυτόνομος ελληνικός μουσικός πολιτισμός	3
2.	Η σημειογραφία της Ψαλτικής Τέχνης - Η προέλευση, η ετυμολογία, η ενέργεια και λειτουργία των ψαλτικών σημαδιών	4
3.	Η Οκταηχία της Ψαλτικής Τέχνης (ιστορική και θεωρητική προσέγγιση)	4
4.	Η βυζαντινή και μεταβυζαντινή Μελοποιία (μορφολογική και συστηματική θεώρηση)	4
5.	Θέματα ψαλτικού ρεπερτορίου (α΄) του Στιχηραρίου – το Δοξαστάριον του Ιακώβου Πρωτοψάλτου	4
6.	Θέματα ψαλτικού ρεπερτορίου (β΄) του Καλοφωνικού Ειρμολογίου	4
7.	Θέματα ψαλτικού ρεπερτορίου (γ΄) της Καλοφωνίας – το Κρατηματάριον	4
8.	Οι παράγοντες της ψαλτικής επιτέλεσης - Συγκρότηση και λειτουργία του ψαλτικού χορού	4
9.	Υμνολογία - Εορτολογία	4
10.	Το λειτουργικό περιβάλλον της ψαλμωδίας - Το τυπικό της Μ.τ. Χ. Ε.	4
11.	Εξωτερική (παραδοσιακή και έντεχνη) Μουσική γραμμένη και γραφόμενη με βυζαντινή σημειογραφία	4
12.	Θεωρητική διδασκαλία της Εξωτερικής Μουσικής από διδασκάλους - παλαιούς τε και νέους - της Ψαλτικής και λόγος περί αντιστοιχίας των τροπικών συστημάτων	4
13.	Η Ψαλτική ως οικουμενική μουσική γλώσσα· προσαρμογή σε άλλες γλώσσες και μεταγραφή σε άλλες σημειογραφίες	4
14.1.	Αισθητική και ιεροπρέπεια του ιεροψάλτου σήμερα	2
14.2.	Αξιολόγηση εκπαιδευομένων – Παρουσίαση εργασιών – Ανατροφοδότηση στόχων	2

Για την υλοποίηση των επιμορφωτικών προγραμμάτων του Ι.Π.Ε. θα θέλαμε να εκφράσουμε θερμές ευχαριστίες προς τον Πρόεδρό του, Μακαριώτατο Αρχιεπίσκοπο Αθηνών και πάσης Ελλάδος κ. Ιερώνυμο Β΄, για την πατρική αγάπη και το άοκνο ενδιαφέρον με το οποίο περιβάλλει το έργο του Ι.Π.Ε. Εγκάρδιες ευχαριστίες αρμόζουν

και προς τα Μέλη του Δ.Σ. του Ι.Π.Ε., τους εργαζομένους και τους συνεργάτες του, τους κ. Καθηγητές και τους Εκπαιδευτές που διδάσκουν στα προγράμματά του και κυρίως προς τον κ. Γρηγόριο Αναστασίου, Δρ Μουσικολογίας, και τον κ. Γεώργιο Δεμελή, Υποψ. Δρ Μουσικολογίας, για τη σύνταξη του παρόντος πρωτότυπου εκπαιδευτικού υλικού, καθώς και προς την Ομοσπονδία Συλλόγων Ιεροψαλτών Ελλάδος και το Εκκλησιαστικό Ίδρυμα Βυζαντινής και Παραδοσιακής Μουσικής της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών, για τη συμβολή τους στην εκπόνηση του εν λόγω προγράμματος. Τέλος ευχαριστούμε πολύ και όλους εσάς για τη συμμετοχή σας στο παρόν πρόγραμμα, καθώς η παρουσία σας μας δίνει δύναμη να συνεχίσουμε τη διακονία μας.

Αρχιμ. Θεολόγος Αλεξανδράκης
Αν. Διευθυντής Ι.Π.Ε.

1.1 Έναρξη – Περιεχόμενο και στόχοι του προγράμματος – Εισαγωγή στο πρόγραμμα

Η Βυζαντινή (εκκλησιαστική) Μουσική, ονομασμένη από τους διαχρονικούς φορείς της και Ψαλτική Τέχνη, παρουσιάζεται ως ο αυτόνομος ελληνικός μουσικός πολιτισμός. Έχει βαθειές ρίζες στην πρωτοχριστιανική λατρεία αλλά και στήν αρχαία ελληνική μουσική θεωρία και πράξη. Διαμορφώνεται ως η κύρια και επίσημη μουσική έκφραση τόσο της εκκλησιαστικής λατρείας όσο και της αυτοκρατορικής εθιμοτυπίας και μάλιστα της συναλληλίας τους κατά τους βυζαντινούς αιώνες. Εξελίσσεται με αδιάκοπη ομοούσια ανάπτυξη και παράδοση κατὰ τὰ μεταβυζαντινὰ χρόνια μέχρι σήμερα, ως η λατρευτική έκφραση κυρίως τών ελλήνων αλλὰ και τών παντοιόγλωσσων άλλων ορθοδόξων λαών. Παραδίδεται γραπτή, με δικό της σημειογραφικό σύστημα, ήδη απ᾽ τὰ μέσα του 10^{ου} αιώνα. Παρουσιάζεται έντεχνη, με επώνυμες συνθέσεις -κατὰ πολλούς και διαφόρους μορφολογικούς τύπους- υπερχιλίων μελουργών απ᾽ τόν 14^{ο} αιώνα κι ύστερα. Τροφοδοτεί με μελωδικό υλικό και θέματα την παραδοσιακή δημοτική μουσική έκφραση και παράλληλα την διαφυλάττει καταγράφοντάς την.

Στο προκείμενο πρόγραμμα επιμόρφωσης με τον περιγραφικό και εύγλωττο τίτλο «Εμβάθυνση στήν Βυζαντινή και Παραδοσιακή Μουσική» επιχειρείται να μελετηθούν, -κατά περίπτωση- βαθύτερα ή με εποπτικότερη θέαση σε σχέση με τὶς οργανωμένες ωδειακές και σχολειακές σπουδές, σημαντικές πτυχές τής Ψαλτικής Τέχνης, όπως αυτές πού αναφέρονται στην προηγούμενη παράγραφο. Πρόκειται να ερευνηθούν, δηλαδή, θέματα θεωρίας, σημειογραφίας, μορφολογίας, επιτέλεσης, ρεπερτορίου και οντολογίας της Τέχνης με σκοπό την συμπλήρωση -και διά της συμπληρώσεως- την ενοποίηση και συστηματοποίηση των γνώσεων των συμμετεχόντων. Ο απώτερος σκοπός του Προγράμματος αφορά αφ᾽ ενός στήν αναβάθμιση της λειτουργικής αυτοσυνειδησίας των συμμετεχόντων ψαλτών αφ᾽ ετέρου στόν οπλισμό τους με τεχνικές δεξιότητες, ικανές να αναβιβάσουν το καλλιτεχνικό και αισθητικό επίπεδο της ψαλτικής τους έκφρασης.

Θέματα όπως:

- η ετυμολογία και ερμηνεία των ψαλτικών σημαδιών,
- η παραγωγή και αλληλοπεριχώρηση των ιδιωμάτων των Ήχων και η διασύνδεσή τους με τα τροπικά συστήματα της κοσμικής (εξωτερικής) μουσικής,

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

- η μουσική καταγραφή εξωτερικών μελών με βυζαντινή σημειογραφία ή και η μεταγραφή ψαλτικών μελών σε άλλες σημειογραφίες,
- η καταγωγή και ο χαρακτήρας του εν χρήσει εκκλησιαστικού Τυπικού της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας,
- η από χορού ή μονοφωνάρικη ψαλτική έκφραση,
- η ερμηνευτική προσέγγιση του απαιτητικού καλοφωνικού ρεπερτορίου κ.ά.

θα παρουσιαστούν με ισόρροπη στερέωση στην Θεωρία και στήν Πράξη της Ψαλτικής.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

1.2 Βυζαντινή μουσική: ο αυτόνομος ελληνικός μουσικός πολιτισμός

Λέξεις κλειδιά: Βυζαντινή Μουσική, Ψαλτική Υέχνη, μουσικός πολιτισμός, εκκλησιαστική μουσική, εξωτερική μουσική, εθνική μουσική, αυτοκρατορική μουσική, μονοφωνική - φωνητική μουσική.

Σχέδιο της ενότητας

Έναρξη – περιεχόμενο και στόχοι του Προγράμματος

Ορισμός της Βυζαντινής Μουσικής

Εκκλησιαστική Μουσική

- Αυτόνομος ελληνικός μουσικός πολιτισμός
- Μουσική = Ψαλτική = Παπαδική Τέχνη
- Ψαλτική Τέχνη

Ο χαρακτήρας της Βυζαντινής Μουσικής (Ψαλτικής Τέχνης)

- Φωνητική
- Μονοφωνική
- Στερεοτυπική (θέσεις, γραμμές, προσομοιακή ψαλτική
- Γραπτή (απ᾽ τον 10ο αι.)
- Έντεχνη & Επώνυμη (απ᾽ τον 14ο αι.)
    - Γένη της μελοποιίας (ακροθιγώς)
    - Περίοδοι της μελοποιίας και μελοποιοὶ

Η Ψαλτική ως λειτουργική τέχνη

Η Ψαλτική ως αυτοκρατορική μουσική

1. Η Ψαλτική στην υπηρεσία του αυτοκρατορικού πρωτοκόλου
2. Αποτύπωση της βυζαντινής πολιτικής ιδεολογίας στην ψαλτική μελοποιία

Η Ψαλτική ως έντεχνη προσωπική έκφραση (σκέψεις περὶ Καλοφωνίας)

Η Ψαλτική ως εθνική μουσική

– Εξωτερική, «εθνική», δημοτική, παραδοσιακή μουσική έκφραση

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

1.2.1 Ορισμός της Βυζαντινής Μουσικής

> «*Ἡ Μουσικὴ ἥτις περιλαμβάνει τὰ ἱερὰ ἄσματα τῆς ἡμετέρας Ἑλληνικῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας, τὰ ἄλλως λεγόμενα μέλη. Ἐκλήθη οὕτω διότι ἐκαλλιεργήθη καὶ ἀνεπτύχθη κατὰ τοὺς Βυζαντινοὺς χρόνους εἰς τὸ Βυζάντιον*»1.

Αυτός ο μάλλον λιτός, όχι και τόσο περιεκτικός, ορισμός βρίσκεται στην αρχή ενός από τα πλέον διαδεδομένα νεότερα θεωρητικά εγχειρίδια της λεγόμενης Βυζαντινής Μουσικής. Οι βέβαιες πληροφορίες που μεταφέρει για την ταυτότητα αυτής της μουσικής είναι πως πρόκειται για την εκκλησιαστική μουσική των ελληνόφωνων ορθόδοξων χριστιανών και αποτελεί εκδήλωση του βυζαντινού πολιτισμού.

Ο καθηγητής Γρηγόριος Στάθης, ωστόσο, με μεγαλύτερη περιγραφικότητα και σαφήνεια δίνει ευρύτερη διάσταση στην ταυτότητα αυτής της Μουσικής:

> «*Ἡ Μουσικὴ τῆς ἑλληνικῆς ὀρθόδοξης λατρείας λέγεται κοινὰ Βυζαντινὴ Μουσική. Ἡ Βυζαντινὴ Μουσική, μὲ ἄλλα λόγια, εἶναι ἡ ἑλληνόφωνη μουσικὴ ἔκφραση, ὅπως διαμορφώθηκε καὶ ἀναπτύχθηκε κατὰ τοὺς μακροὺς αἰῶνες τοῦ βυζαντινοῦ πολιτισμοῦ. Ὡς γραπτὴ καὶ ἔντεχνη παράδοση θεραπεύτηκε κυρίως στὸν χῶρο τῆς Ἀνατολικῆς Ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας καὶ ἐξελίχθηκε σὲ τέλεια τέχνη μὲ θαυμαστὰ ἐπιτεύγματα, δηλαδὴ στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη. [...] Ἡ γραπτὴ Βυζαντινὴ Μουσική, ὡς τέχνη, ἀποτελεῖ* ***αὐτόνομο ἑλληνικὸ μουσικὸ πολιτισμὸ*** *καὶ ὀργανώθηκε απ' τὰ μέσα τοῦ 10^{ου} αἰώνα, ἢ καὶ λίγο νωρίτερα, σὲ πλῆρες, αὐτοτελές, ἄρτιο καὶ ὁμοιογενὲς σύστημα σημειογραφίας, γιὰ τὴν τελειότερη δυνατὴ ἔκφραση τῆς λατρείας τῆς Ἀνατολικῆς Ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας. [...] Ἀκόμα, ἡ μουσικὴ αὐτὴ εἶναι ὁ γραπτὸς καὶ ἔντεχνος μουσικὸς πολιτισμός, γιὰ τὸν πρόσθετο λόγο ὅτι οἱ Ἕλληνες αὐτῆς τῆς χιλιετίας μέχρι τὰ μέσα τοῦ 19^{ου} αἰώνα, δὲν γνώριζαν κανέναν ἄλλο μουσικὸ πολιτισμό, παρὰ μονάχα τὸν ἀραβοπερσικό, τὸν ὁποῖο μπόρεσαν καὶ κράτησαν ὡς ἐξωτερικὴ ἢ ἐθνικὴ μουσική, ὡς μουσικὴ ἀλλοφύλων*

1 Ιωάννου Μαργαζιώτη, *Θεωρητικόν της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής, Α*θήναι χ.χρ., σ. 11.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

καὶ ἀλλόθρησκων λαῶν, χωρὶς νὰ ἐπηρεάζει τὴν δική τους ἐθνικὴ καὶ θρησκευτικὴ μουσικὴ ἔκφραση» 2.

Η Βυζαντινή Μουσική με άλλα λόγια ορίζεται ως ο αυτόνομος ελληνικός μουσικός πολιτισμός, ***γραπτός*** από τα μέσα του 10ου αιώνα και ***έντεχνος***, που ως κύριο σκοπό έχει την ***μελική ένδυση του λατρευτικού λόγου της Εκκλησίας***. Αυτή η τελευταία αποστροφή του λόγου σημαίνει ότι η Βυζαντινή Μουσική είναι μιά από τὶς λεγόμενες λειτουργικές (λατρευτικές ή εκκλησιαστικές) τέχνες, η οποία ωστόσο, όπως θά δούμε λειτουργεί και έξω από τον χώρο της λατρείας (ως αυτοκρατορική ή εξωλατρευτική μουσική έκφραση) και δεν δεσμεύεται από τις ανάγκες της λατρείας (καθιστάμενη πεδίο ελεύθερης προσωπικής καλλιτεχνικής δημιουργίας).

1.2.1.1 Οι συνώνυμοι όροι Μουσική - Ψαλτική - Παπαδική Τέχνη

Όπως είναι ευνόητο το επίθετο *βυζαντινή* αποτελεί σχετικά νεότερο προσδιορισμό μιας πολύ παλαιάς τέχνης. Εξάλλου, οι ίδιοι οι φορείς της Τέχνης αυτής και οι γραπτές πηγές της παρουσιάζουν άλλες προσδιοριστικές ονομασίες της. Στην κατά τ᾽ άλλα μάλλον σταθερή διατύπωση του συνήθους κειμένου της λεγόμενης *Προθεωρίας*3, σε κάποια χειρόγραφα διαβάζουμε «Ἀρχή σὺν Θεῷ ἁγίῳ τῶν σημαδίων τῆς Μουσικῆς Τέχνης» και σε άλλα «…τῆς Παπαδικῆς Τέχνης»4 ενώ στά περισσότερα ενδεχομένως, παρουσιάζεται ως Ψαλτική Τέχνη. Αυτοὶ οι τρείς επιθετικοὶ προσδιορισμοὶ (Μουσική - Παπαδική - Ψαλτική Τέχνη) είναι συνώνυμοι και ισοδύναμοι. Εν προκειμένῳ, όσο σπάνια και ίσως μοναδική άλλο τόσο εύγλωττη είναι η συμπαρουσία τους στό κείμενο μιας Μεθόδου στόν κώδικα5 Σινά 1448, φ. 2r [Ήχος] πλ. δ΄:

2 Παρόμοιες διατυπώσεις του προσφυούς αυτου ορισμού της «Βυζαντινής Μουσικής», ως του αυτόνομου ελληνικού μουσικού πολιτισμού, δίνει ο καθηγητής Γρηγόριος Στάθης σε πολλά κείμενά του. Τό συγκεκριμένο εκτενές παράθεμα, ωστόσο, αρυόμεθα από το τρίτο κεφάλαιο που επιγράφεται «Η Ορθοδοξία και η Μουσική», στόν συλλογικό τόμο Η *Ορθοδοξία ως Πολιτισμικό Επίτευγμα και τα Προβλήματα του Σύγχρονου Ανθρώπου,* τόμος Α΄, Πάτρα 2002, σσ. 121-122 (Πρόκειται για διδακτικό εγχειρίδιο του Ελληνικού Ανοικτου Πανεπιστημίου).

3 Η Προθεωρία της Παπαδικής (ή Μουσικής ή Ψαλτικής) Τέχνης είναι μια ευσύνοπτη μουσική θεωρία που προτάσσεται της κύριας ύλης συγκεκριμένων τύπων μουσικών χειρογράφων. Περισσότερα στην επόμενη β΄ ενότητα.

4 Βλ. π.χ. τον κώδικα Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος (στό εξής ΕΒΕ) 2725, του 15ου αι.

5 Κώδικας ονομάζεται το χειρόγραφο που έχει την συνηθισμένη μορφή βιβλίου, δηλαδή αποτελείται από συρραμένα μεταξύ τους τετράδια - διπλωμένα στά τέσσερα φύλλα γραφικής ύλης (κυρίως χαρτιού).

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

> *«Νεαγιε Ἐνταῦθα ἀρχόμεθα διδάξαι ὑμᾶς ἀκριβῶς, ὦ μαθηταί, μαθεῖν πᾶσαν ἀνάβασιν καὶ κατάβασιν πάσης τῆς τέχνης τῶν ἀνιουσῶν καὶ κατιουσῶν (φ. 2ν) φωνῶν τῆς* ***ψαλτικῆς****, ἤτις (sic) καὶ* ***μουσικῆς*** *καὶ* ***παπαδικῆς*** *λέγετα …».*

Η Μουσική Τέχνη, λοιπόν, στην υψηλή, γραπτή και έντεχνη, έκφρασή της προορίζεται για τον χώρο της θείας λατρείας, όπου υπηρετείται από τούς ταγμένους κληρικούς της Εκκλησίας, όλων των βαθμών και οφφικίων, που συνεκδοχικά ονομάζονται παπάδες, και για αυτό λέγεται και Παπαδική Τέχνη. Συχνότερα, ωστόσο, απαντά ως Ψαλτική Τέχνη.

1.2.1.3 Ο όρος Ψαλτική Τέχνη ειδικότερα

Το επίθετο *ψαλτική* προέχεται από το ρήμα *ψάλλω*. Στο Λεξικό Lidell–Scott[6], στό λήμμα «ψάλλω», διαβάζουμε τις ακόλουθες ερμηνείες:

> «αγγίζω με δύναμη, μαδώ, τραβώ, σύρω, αποσπώ, σε Αισχύλ.· *τόξου νευράν ψάλλω*, τεντώνω χορδή τόξου και την αφήνω να ηχήσει, σε Ευρ.· *βέλος εκ κέραος ψάλλω*, ρίχνω βέλος από τόξο με κλαγγή, σε Ανθ.· ομοίως, *σχοίνος μιλτοχαρής ψαλλομένη*, το κόκκινο σχοινὶ του ξυλουργού, το οποίο τεντώνεται και μετά ξαφνικά αφήνεται, έτσι που να σχηματίσει ερυθρά γραμμή πάνω σε σανίδα, στο ίδ. **ΙΙ. 1.** Χτυπώ έγχορδο όργανο με τα δάκτυλα, χωρίς πλήκτρα, σε Ηρόδ., Αριστοφ., Πλάτ. **2.** έπειτα παίζω κιθάρα, σε Κ.Δ.».

Η δεύτερη (ΙΙ) ερμηνεία προφανώς έχει σχέση με την μουσική Τέχνη, αλλά απέχει πολύ από την ακραιφνώς φωνητική και ανόργανη Ψαλτική, όπως την γνωρίζουμε. Περισσότερο φώς στην διαδρομή της έννοιας ρίχνει η επίσκεψη στό λήμμα *ψαλμός* του ίδιου Λεξικού, Liddell–Scott[7]:

> «**ψαλμός, ο, Ι.** δυνατό άγγιγμα ή τέντωμα, τράβηγμα με τα δάχτυλα· *ψαλμός*, λέγεται για τόξο, σε Ευρ. **ΙΙ. 1.** κυρίως λέγεται για

6 Βλ. στην ψηφιακή έκδοση σε βάση δεδομένων του Ε*νδιάμεσου Λεξικού της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας* (*An Intermediate Greek-English Lexicon*, 1889) των Henry George Liddell & Robert Scott, όπως κυκλοφόρησε εκσυγχρονισμένο σε νεοελληνική μετάφραση το 2007 από τὶς εκδόσεις «Πελεκάνος» με τον τίτλο Ε*πιτομή του Μεγάλου Λεξικού της Ελληνικής Γλώσσης*: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancientgreek/tools/liddell-scott/search.html?lq=ψάλλω (15-3-21).

7 Βλ. όπ.π.: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancientgreek/tools/liddell-scott/search.html?lq=ψαλμός&exact=true (15-3-21)

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

μουσικές χορδές, ήχος άρπας, σε Πίνδ., Αισχύλ. **2.** έπειτα, άσμα που τραγουδιέται με άρπα, ψαλμός, ωδή, ύμνος, άσμα, σε Κ.Δ».

Από δώ φαίνεται πώς και γιατί οι ψαλμοί, τα θρησκευτικά ποιήματα εβραϊκής προελεύσεως, που κατά την πλειονότητά τους αποδίδονται στόν προφητάνακτα Δαβίδ, εκτελούμενα με την συνοδεία του μουσικού οργάνου ψαλτηρίου, ονομάστηκαν ψαλμοί και η συλλογή/βιβλίο που τα περιέχει Ψαλτήριον.

Μια εικόνα της αρχετυπικής δαβιτικής ψαλμωδίας μάς δίνει από την χριστιανική πλέον εποχή ο άγιος Ιππόλυτος στην ακόλουθη πολύ εύγλωττη περιγραφή:

> *«...ὁ δὲ Δαυίδ, ... ἐξῆρχέ τε πάντων μέσον ἑστώς, τὸ βασιλικὸν ὄργανον, τὸ ψαλτήριον, ἐν χερσὶ κρατῶν καὶ τὴν ἐπιστήμην κινῶν· ... ἔνθους τε ἦν, καὶ τὸ μέλισμα ἀνεθέσπιζεν. Ἡσύχαζεν δὲ πᾶς ἄλλος ὑπάδων μόνον τὸ ἀλληλούια· ὃ ταὐτόν, τῷ "αἰνεῖτε τὸν ὄντα μόνον Θεὸν" ἢ τῷ "κραταιὸς Θεὸς μόνος δύναται", μετεπήδα πάλιν ἐπ᾽ ἄλλον τὸ Πνεῦμα, κἀκείνου πάλιν τὸ ᾆσμα καὶ τῶν λοιπῶν ἡ σιγή. ...»*[8].

Οι ψαλμοὶ ως ποιητικά κείμενα πέρασαν στην χριστιανική λατρεία. Από τον ίδιο τον Κύριο Ιησού Χριστό και τούς Μαθητές Του, θά ᾽λεγε κάποιος, υποθέτοντας ποιό θα μπορούσε να είναι το αντικείμενο της μετοχής «υμνήσαντες» στό τέλος της ευαγγελικής διήγησης του Μυστικού Δείπνου[9]. Ο Κύριος και οι Μαθητές Του είπαν πιθανότατα τούς ψαλμούς του μεγάλου Αλληλούια (ιδιαίτερα τον 135ο [136ο] ψαλμό) που κατά την εβραϊκή συνήθεια λέγονταν τὶς μέρες της εορτής του Πάσχα. Και δεν είναι τυχαίο ότι και κατά τον 4ο πλέον χριστιανικό αιώνα, ο Μ. Αθανάσιος και οι περί αυτόν χριστιανοὶ επιστρατεύουν την ψαλμώδηση του ίδιου ψαλμού την νύκτα της 8ης Φεβρουαρίου του 356 μ.Χ. σε στιγμή μεγάλου κινδύνου περικυκλωμένοι στον ναό από τους πεντακισχίλιους στρατιώτες του Συριανού:

> *«Ἐγὼ δὲ ἄλογον ἡγούμενος ἐν τοσαύτῃ συγχύσει καταλεῖψαι τοὺς λαούς, καὶ μὴ μᾶλλον προκινδυνεύειν αὐτῶν, καθεσθεὶς ἐπὶ τοῦ θρόνου, προέτρεπον τὸν μὲν διάκονον ἀναγινώσκειν ψαλμόν· τοὺς δὲ λαοὺς*

8 Ιππολύτου Ρώμης, Εισαγωγικά εις τούς Ψαλμούς, XII. ΒΕΠΕΣ 6,165. Πρβλ. Αθ. Βουρλή, *Δογματικοηθικαί όψεις της Ορθοδόξου Ψαλμωδίας*, Αθήναι 1994, σ. 132.

9 Ματθ. κστ΄, 30

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

> *ὑπακούειν, ὅτι εἰς τὸν αἰῶνα τὸ ἔλεος αὐτοῦ [Ἀλληλούια], καὶ πάντα οὕτως ἀναχωρεῖν, καὶ εἰς τοὺς οἴκους ἀπιέναι...»*10.

Οι εβραϊκοὶ (δαβιτικοί) ψαλμοί (στην ελληνική τους μετάφραση των Ο΄), είναι αλήθεια, από την αρχή μέχρι πολύ αργά, αποτελούσαν σχεδόν το σύνολο του ρεπερτορίου της χριστιανικής λατρείας αλλά και μέχρι σήμερα συγκροτούν την ραχοκοκκαλιά κατά κάποιο τρόπο και το σταθερό μέρος των διάφορων Ακολουθιών. Είναι εν προκειμένῳ πολύ χαρακτηριστικό το ακόλουθο (ψευδο)χρυσοστομικό χωρίο:

> *«Ἐν ἐκκλησίᾳ παννυχίδες, καὶ πρῶτος καὶ μέσος καὶ τελευταῖος ὁ Δαβίδ. ἐν ὀρθριναῖς ὑμνολογίαις καὶ πρῶτος καὶ μέσος καὶ τελευταῖος ὁ Δαβίδ. ἐν τοῖς σκηνώμασι τῶν νεκρῶν προπομπαί καὶ πρῶτος καὶ μέσος καὶ τελευταῖος ὁ Δαβίδ. ἐν ταῖς οἰκίαις τῶν παρθένων ἱστουργίαι, καὶ πρῶτος καὶ μέσος καὶ τελευταῖος ὁ Δαβίδ... Ἐν μοναστηρίοις χορὸς ἅγιος ταγμάτων ἀγγελικῶν, καὶ πρῶτος καὶ μέσος καὶ τελευταῖος ὁ Δαβίδ. Ἐν ἀσκητηρίοις παρθένων ἀγέλαι τῶν τὴν Μαριὰμ μιμουμένων, καὶ πρῶτος καὶ μέσος καὶ τελευταῖος ὁ Δαβίδ. Ἐν ἐρημίαις ἄνδρες ἐσταυρωμένοι προσομιλοῦντες Θεῷ, καὶ πρῶτος καὶ μέσος καὶ τελευταῖος ὁ Δαβίδ»*11.

Είναι ευνόητο, λοιπόν, ότι στο πλαίσιο τής αποκλειστικά φωνητικής - ανόργανης χριστιανικής ασματικής λατρείας οι ψαλμοὶ απογυμνώθηκαν από την συνοδεία του μουσικού οργάνου (ψαλτηρίου). Μάλιστα, συνεκδοχικά χαρακτηρίστηκαν ψαλμοὶ και ψάλματα όλα τα ποιητικά και υμνογραφικά είδη που χρησιμοποιήθηκαν ως λατρευτικά άσματα. Έτσι, το ρήμα ψάλλω, στο πλαίσιο της εκκλησιαστικής λατρείας, κατέληξε να σημαίνει άδω δίχως την συνοδεία μουσικών οργάνων. Συνακόλουθα, η μουσική τέχνη που είναι αφιερωμένη στην εκκλησιαστική λατρεία ονομάζεται Ψαλτική Τέχνη.

***

1.2.3 Ο χαρακτήρας της Ψαλτικής Τέχνης

Η Ψαλτική Τέχνη, χάρη στο περιβάλλον όπου αναπτύχθηκε και στις προδιαγραφές της ως εκκλησιαστική τέχνη, φέρει κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Είναι:

10 PG 25, στ. 643-680.
11 PG 64, 12-13

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

φωνητική & ανόργανη, μονοφωνική, στερεοτυπική, γραπτή, επώνυμη και *έντεχνη*.

Φωνητική (αποκλειστικά). Εξ αρχής στην χριστιανική ψαλτή λατρεία αποκλείστηκαν τα μουσικά όργανα. Ο βασικός λόγος αυτου του αυστηρού μάλιστα αποκλεισμού, στόν οποίον σταθερά επέμεναν οι μεγάλοι Πατέρες και Διδασκαλοι της Εκκλησίας, ήταν για να ξεχωρίσει εμφατικά η λατρεία της Εκκλησίας από την λατρευτική πράξη των εθνικών (ειδωλολατρών) ακόμα και των αιρετικών της χριστιανικής πίστης αλλά και των Εβραίων (στούς οποίους είχε επιτραπεί κατά θεία παραχώρηση η χρήση τους «διὰ τὴν παχύτητα τῆς διανοίας αὐτῶν καὶ τὸ ἄρτι ἀπεσπάσθαι ἀπό τῶν εἰδώλων»12). Οι χριστιανοὶ έπρεπε νά μεταχειριστούν στην λατρεία τους άλλη, πνευματικότερη και ανώτερη μουσική έκφραση, «τὴν ἀμείνω καὶ εἰς ἄμεινον φέρουσαν»13. Είναι εν προκειμένῳ χαρακτηριστική η παραίνεση του αγίου Γρηγορίου του Θεολόγου:

> *«Ἀναλάβωμεν ὕμνους ἀντὶ τυμπάνων, ψαλμῳδίαν ἀντὶ τῶν αἰσχρῶν λυγισμάτων τε καὶ ᾀσμάτων, κρότον εὐχαριστήριον ἀντὶ κρότων θεατρικῶν, καὶ χειρῶν πρᾶξιν εὔηχον, σύννοιαν ἀντὶ γέλωτος, ἀντὶ μέθης ἔμφρονα λόγον, ἀντὶ θρύψεως σεμνοπρέπειαν. […]. Πρῶτον μὲν δὴ τοῦτο καὶ μέγιστον τῆς ἐμῆς παραινέσεως»14.*

Σ᾽ αυτό το πλαίσιο παρομοιάζονται με τα μουσικά όργανα τής ιουδαϊκής λατρείας οι ίδιοι οι χριστιανοί-ψάλλοντες, ως σώμα, όλοι μαζί, και ο καθένας ξεχωριστά. Η Εκκλησία ολόκληρη κατά την εκκλησιαστική ψαλμωδία μυστικά παραλληλίζεται με την δαβιτική κιθάρα της οποίας χορδές είναι οι γλώσσες των ψαλλόντων, σύμφωνα με την εικόνα που παρουσιάζει ο ιερός Χρυσόστομος:

> *«Ἔψαλλε ποτὲ ὁ Δαυὶδ ἐν ψαλμοῖς, καὶ ἡμεῖς μετὰ τοῦ Δαυὶδ σήμερον. Ἐκεῖνος κιθάραν εἶχεν ἀπὸ νευρῶν ἀψύχων, ἡ Ἐκκλησία κιθάραν ἔχει ἀπὸ νευρῶν ἐμψύχων ἐντεταμένην. Αἱ γλῶσσαι ἡμῶν νευραὶ τῆς κιθάρας εἰσί, διάφορον μὲν ἀφιεῖσαι τὸν φθόγγον, σύμφωνον δὲ τὴν εὐσέβειαν. Καὶ γὰρ καὶ γυναῖκες καὶ ανδρες καὶ πρεσβῦται καὶ νέοι διήρηνται μὲν κατὰ τὴν ἡλικίαν, οὐ διήρηνται δὲ κατὰ τὸν τῆς ὑμνωδίας*

12 Ιωάννου Χρυσοστόμου, *Εις τον ρμθ΄ ψαλμόν*, PG 55, στ. 494.

13 Μ. Βασιλείου, *Πρός τούς νέους όπως αν εξ ελληνικών ωφελοίντο λόγων,* PG 31, στ. 581.

14 Γρηγορίου Θεολόγου, *Contra Julianum imperatorem* 2 (orat. 5), PG 35, στ. 709.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

> *λόγον· τὴν γὰρ ἑκάστου φωνὴν τὸ Πνεῦμα κεράσαν, μίαν ἐν ἅπασιν ἐργάζεται τὴν μελωδίαν»*15.

Μονοφωνική. Τό προηγούμενο χωρίο του ιερού Χρυσοστόμου πέρα από την θεολογική και συμβολική του ερμηνεία θά μπορούσε νά ερμηνευθεί και τεχνικά κατά λέξη. Δηλαδή εκείνο το «μίαν ἐν ἅπασι ἐργάζεται τὴν μελῳδίαν» δηλώνει τον μονοφωνικό χαρακτήρα της ψαλμωδίας. Στο εκκλησιαστικό μέλος επικρατεί μιά και μόνη μελωδική γραμμή και η μόνη επιτρεπτή συνήχηση είναι το *ισοκράτημα*, η διαρκής εκφορά της βάσης (του ίσου) της μελωδίας. Είναι φανερή εδώ η σύνδεση του μονοφωνικού μέλους με την ενότητα του εκκλησιαστικού σώματος.

Η Ψαλτική, εξάλλου, και για τον σκοπό της ανάδειξης του λόγου είναι αυστηρά φωνητική και μονοφωνική16. Αυτό σημαίνει ότι εκτελείται μόνο από ανθρώπινες φωνές, μάλιστα *ομογενείς*, δηλαδή μόνο από άνδρες ή μόνο από γυναίκες, και η μόνη επιτρεπτή συνήχηση είναι το ισοκράτημα. Ο καθηγητής Γρηγόριος Στάθης, μάλιστα, συνδέει τον μονοφωνικό χαρακτήρα της Ψαλτικής με την ανάπτυξη και τον ανεξάντλητο πλούτο της Υμνογραφίας δίνοντας απάντηση στο ζήτημα γιατί προτιμήθηκε η μονοφωνία (ή μελωδία) έναντι της πολυφωνίας (ἁρμονίας) μιαν ακόμα πολύ ενδιαφέρουσα διάσταση:

> *«...Ἡ μελωδία εἶναι προσωπική· ἡ ἁρμονία εἶναι ὁμαδική. Κλαῖς καὶ παρακαλεῖς, εὐχαριστεῖς καὶ δοξάζεις μόνος σου, καὶ ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ ντύνει καὶ χρωματίζει [τὴν φωνὴ τῆς δεήσεώς σου] ἀνάλογα, καὶ τὴν κατευθύνει 'ὡς θυμίαμα' ἐνώπιον τοῦ Θεοῦ. Ἕνα μέλος μιᾶς πολύφωνης χορωδίας δὲν νοιώθει ποτὲ πληρότητα καὶ ἀνεξαρτησία καὶ δὲν παίρνει εὔκολα τὴν προσευχὴ σὰν προσωπικὴ ὑπόθεση. Αὐτὸς εἶναι ὁ κύριος λόγος ποὺ ἐπικράτησε καὶ ποὺ ἐπιβάλλεται στὴν ὀρθόδοξη λατρεία ἡ βυζαντινὴ μονοφωνία»*17.

Επισημαίνεται, ωστόσο, και πάλι ότι στο πλαίσιο της λατρείας η προσωπική έκφραση είναι ταυτόχρονα και κοινή. Διόλου τυχαία ο ιερός Χρυσόστομος, σε άλλη συνάφεια, περιγράφει την μονοφωνική πράξη της εκκλησιαστικής ψαλμωδίας με τα ακόλουθα λόγια:

---

15 Ιωάννου Χρυσοστόμου, *Εις την Μ. Εβδομάδα,* PG 55, στ. 521.

16 Βλ. σχετικά, Γρηγορίου Θ. Στάθη, *Μορφολογία και έκφραση της Βυζαντινής Μουσικής*, Αθήνα 1980, σσ. 28-33.

17 Γρ. Θ. Στάθη, «Η Βυζαντινή Μουσική στή λατρεία και την επιστήμη (Εισαγωγική Τετραλογία)», *Βυζαντινά* 4 (1972), σ. 393.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

> *«… Καὶ γὰρ μίαν ἐν ἐκκλησίᾳ δεῖ εἶναι φωνήν ἀεί, καθάπερ ἑνὸς ὄντος σώματος. Διὰ τοῦτο … καὶ ὁ ψάλλων ψάλλει μόνος· κἂν πάντες ὑπηχῶσιν, ὡς ἐξ ἑνὸς στόματος ἡ φωνὴ φέρετα»*18.

Ο μονοφωνικός χαρακτήρας του ψαλτικού μέλους αυτόματα συνεπάγεται την τροπικότητά του. Μέ τον όρο τροπικότητα εννοείται η ιδιότητα των μονοφωνικών μελωδιών νά αναπτύσσονται πάνω σε ἕνα *τρόπο*. Δηλαδή, κάποιου είδους μουσική κλίμακα με συγκεκριμένη ανά περίπτωση μελωδική συμπεριφορά.

Ο όρος *τρόπος*, εξάλλου, προέχεται από την αρχαία ελληνική μουσική θεωρία και παρότι επιβίωσε στην εκκλησιαστική ορολογία στό τροπάριον στην θεωρία της Ψαλτικής μετονομάστηκε και γνωρίζεται ως *Ήχος*. Τά ψαλτικά μέλη αναπτύσσονται σε ἕνα σύστημα οκτὼ Ήχων, την *Οκταηχία*. Τά διάφορα τροπάρια μάλιστα άρχισαν νά οργανώνονται και νά ταξινομούνται στούς οκτὼ Ήχους (τέσσερεις κυρίους -α΄, β΄, γ΄, δ΄- και τέσσερεις πλαγίους -πλ. α΄, πλ. β΄, βαρύ/ πλ. γ΄, πλ. δ΄) ήδη από τον 5ο αι. ώσπου τον 8ο αι. ο Ιωαννης Δαμασκηνός παρέδωκε μιά υμνολειτουργική συλλογή και σύστημα τροπαρίων κατά τούς οκτὼ Ήχους, την *Οκτώηχο*, που έμελε νά αποτελέσει το βασικότερο λειτουργικό βιβλίο της Εκκλησίας μέχρι σήμερα.

Ο λόγος θά επανέλθει λεπτομερέστερος στό θέμα της Οκταηχίας σε επόμενη ενότητα που επιγράφεται: Η ΟΚΤΑΗΧΙΑ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ (ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ)

Στερεοτυπική. Η ως εξ ενός στόματος ψαλμωδία σήμαινε αρχικά την ενεργητική συμμετοχή του λαού ως *υπήχηση*, ή *εξήχηση* και *συνεξήχηση*, ή *συμψαλμωδία*, η οποία, όμως, σύν τῷ χρόνῳ υποχωρούσε καθὼς τόσο οι μορφές (φόρμες) όσο και το πλήθος των ψαλμάτων (ρεπερτόριο) πλήθαινε στην λατρεία και η ψαλμωδία κατέστη έργο ειδικών ψαλτών-«επιστημόνων»19. Πάντως, παρέμεινε η

18 Ιωάννου Χρυσοστόμου, *Εις την α΄ πρός Κορινθίους,* PG 61, 315ª.

19 Η Ψαλτική είναι μια μουσική τέχνη που δεν ταυτίζεται με καμμιά άλλη και έχει την ιδιοπροσωπία της. Δέν πρόκειται, δηλαδή, για προσαρμογή κάποιου από τα γνωστά μουσικά συστήματα στην εκκλησιαστική υμνογραφία και τελετουργία. Αυτό θά μπορούσε νά γίνει -ἠ και γίνεται σε ορισμένες περιπτώσεις- αλλά δεν μπορεί βέβαια νά καλύψει ούτε όλη την υμνογραφία, ούτε πλήρως την τελετουργία. Είναι γνωστό φαινόμενο ότι, συνήθως, όπου λειτουργούν πολυφωνικές χορωδίες, αυτές περιορίζονται νά εκτελούν μόνο το ρεπερτόριο της θ. Λειτουργίας, ενώ για τὶς άλλες Ακολουθίες επιστρατεύονται ψάλτες ή χοροὶ ψαλτών, που ψάλλουν μονοφωνικά.

Ἔτσι, είναι ευνόητο, ότι κάποιος που ασχολείται με την δυτική μουσική, μπορεί εύκολα νά τραγουδήσει σε μια πολυφωνική εκκλησιαστική χορωδία, όπως κι ένας που τραγουδάει ελληνικά παραδοσιακά τραγούδια, μπορεί εύκολα να μάθει και να αποδώσει τραγούδια της τουρκικής μουσικής παράδοσης ή το αντίστροφο. Αλλά για να ψάλει κάποιος και να έχει πρόσβαση στο ψαλτικό ρεπερτόριο, μπορεί να το κάνει

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

αίσθηση της ενότητος του αισθητικού κριτηρίου των μελών της εκκλησιαστικής λατρεύουσας κοινότητας. Το κοινό -διυποκειμενικό- «γούστο» δηλαδή σε σχέση με τα ψαλλόμενα μέλη. Αυτόν το σκοπό υπηρετεί ο στερεοτυπικός χαρακτήρας της Ψαλτικής. Τό φαινόμενο δεν απαντά αποκλειστικά στην Ψαλτική. Φαίνεται πως αφορά κάθε μουσική έκφραση που υπηρετεί την κοινότητα, κατ' εξοχήν δηλαδή κάθε εκκλησιαστική μουσική. Είναι πολύ χαρακτηριστικά όσα σημειώνει ο Hegel στην *Αισθητική* του:

> *«Η εκκλησιαστική μουσική, στο βαθμό που δεν έχει να κάνει με το υποκεμενικά-ενικό αίσθημα, αλλά με το ουσιώδες περιεχόμενο κάθε αισθήματος ή με το γενικό αίσθημα του εκκλησιάσματος ως συνόλου, είναι ως επὶ το πλείστον ε π ι κ ή ς υ φ ή ς »*20.

Η στερεοτυπικότητα της Ψαλτικής πρώτα και κύρια εμφαίνεται στο προσομοιακό ρεπερτόριό της, δηλαδή στα πολλά και διάφορα τροπάρια (υμνογραφήματα) που ψάλλονται σύμφωνα με κάποιο *αυτόμελο*, ή *πρόλογο* ή *ειρμό* -ένα μελωδικορυθμικό πρότυπο σε κάθε περίπτωση.

Τό προσομοιακό ρεπερτόριο καλύπτει οπωσδήποτε το μισό τουλάχιστον μέρος των εκκλησιαστικών Ακολουθιών. Ωστόσο, η στερεοτυπικότητα λειτουργεί και στα υπόλοιπα των ψαλλομένων στην λατρεία. Στά υπόλοιπα ψαλτικά μέλη, ιδιαίτερα τα σοβαρά και κλασικά, η στερεοτυπικότητα διαπιστώνεται εσωτερικά, στά επιμέρους δομικά στοιχεία τους, που χρησιμοποιούνται αρμοδίως. Αυτά τα στοιχεία η ψαλτική παράδοση τα ονομάζει «γραμμές» (βραχύτερες κυρίως καταληκτικές φράσεις) ή «θέσεις» (εκτενέστερους μελωδικούς σχηματισμούς). Ο Μανουήλ Χρυσάφης μάς πληροφορεί ότι «θέσις ἐστι ἡ τῶν σημαδίων ἕνωσις, ἥτις ἀποτελεῖ τὸ μέλος»21. Κάθε παραχάραξη του μελωδικού περιεχομένου των θέσεων και ξεστράτισμα από τὶς νόρμες τους αποτελεί κιβδήλωση του ψαλτικού μέλους22.

μετά από πολύχρονη εξειδικευμένη ενασχόληση με αυτό. Η ψαλτική ως αυτόνομη τέχνη, λοιπόν, απαιτεί και «επιστήμονες» τεχνίτες. Έτσι, ο ψάλτης θεωρείται πάντοτε ένα πρόσωπο με εξειδικευμένη γνώση και εκπαίδευση μεγάλη.

20 G. W. F. Hegel, Η *αισθητική της μουσικής*, εισαγωγή-μετάφραση Μάρκος Τσέτσος, Αθήνα 2000, σ. 105

21 Dimitri Conomos, *όπ.π.*, σ. 40.

22 Στο θέμα αναφέρεται ευμεθόδως ο καθηγητής Αχιλλέας Χαλδαιάκης στο μελέτημά του «Ο μελοποιός και ο ψάλτης στην ελληνική ψαλτική τέχνη», στόν τόμο *Βυζαντινομουσικολογικά,* (Π. Κυριακίδη) Αθήνα 2010, σσ. 227-239, όπου παρουσιάζον-

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Γραπτή. Η παραπάνω διατύπωση του Μανουήλ Χρυσάφη, προφανώς, προϋποθέτει την γραπτή μορφή των θέσεων με συγκεκριμένα σημάδια-σύμβολα. Καὶ είναι πραγματικότητα πως υπάρχει μουσική γραφή -σημειογραφία- για τα ψαλτικά μέλη ήδη από τα μέσα του 10ου αι. Η ψαλτική σημειογραφία -στην οποία αφιερώνεται η δεύτερη θεματική ενότητα- γνωρίζει τέσσερεις περιόδους εξέλιξης μέχρι σήμερα.

Η μελοποιητική παραγωγή των χιλίων τόσων χρόνων γραπτης Ψαλτικής θησαυρίζεται, μέχρι τον 19ο αι., σε περίπου 8.000 μουσικά χειρόγραφα, που σχεδόν όλα έχουν την μορφή κώδικα (δηλαδή την συνήθη μορφή του βιβλίου), καί, εκτός από λίγα περγαμηνά, στό μεγάλο τους πλήθος είναι χαρτώα. Όλος αυτός ο χειρόγραφος πλούτος είναι διεσπαρμένος ανά την υφήλιο, αλλά οι μεγαλύτερες συλλογές χειρογράφων Βυζαντινής Μουσικής βρίσκονται στὶς βιβλιοθήκες των μονών του Αγίου Όρους, των Μετεώρων, της μονής Σινά, του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων, στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος (Αθηνών) και στην βιβλιοθήκη Ψάχου, η οποία στεγάζεται τα τελευταία χρόνια στό Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών.

Ας γίνει και η απαραίτητη μνεία εδώ, ότι από το 1970 και εξής ο καθηγητής Γρηγόριος Στάθης αποδύθηκε στον τιτάνιο αγώνα της καταλογογράφησης και αναλυτικής περιγραφής των σπουδαιότατων συλλογών μουσικών χειρογράφων, του Αγίου Όρους, των Μετεώρων, των Πρωτογράφων της Νέας Μεθόδου, του Αρχείου Γρηγορίου Πρωτοψάλτου και της Βιβλιοθήκης Κωνσταντίνου Ψάχου κ. ά. κάνοντας προσιτό στους επιστήμονες μουσικολόγους το περιεχόμενο των πηγών, στερεώνοντας έτσι το ανοικοδόμημα της Βυζαντινής Μουσικολογίας. Την συνεχιζόμενη εργασία του καθηγητή Στάθη επεκτείνουν μαθητές του στά επίσης σημαντικά ψαλτικά κέντρα του Σινά, των Ιεροσολύμων, του Βατικανού, της Αγγλίας της Νησιωτικής Ελλάδος κλπ. Οι καρποί των κόπων αυτών στεγάζονται σε ογκώδεις τόμους της εκδοτικής σειράς Κατάλογοι του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας.

Καὶ είναι αλήθεια ότι πέρα από την μουσικολογική σπουδαιότητά τους, κάποια χειρόγραφα αποτελούν κειμήλια καλαισθησίας, γραμμένα με μαύρα και κόκκινα

ται εν εκτάσει οι διδασκαλίες του Χρυσάνθου για τα απαραίτητα προσόντα του ψάλτη-μελοποιού και την σχετική με το μελίζειν και ψάλλειν δεοντολογία. Είναι πολύ χαρακτηριστική και μεταφέρεται εδώ η συμβουλή του Χρυσάνθου στόν ψάλτη-ερμηνευτή-μελοποιό «νὰ μὴ θέλῃ νὰ ποιῇ νεωτερισμοὺς εἰς τὰ ξένα μέλη κατὰ τὴν προφοράν, ἢ κατὰ τὴν γραφήν, ἢ κατὰ τὴν ἔκθεσιν, καλλωπίζων ἢ συντέμνων αὐτά. Διότι πολλοὶ ὅσον ἀμαθέστεροι εἶναι κατὰ τὰ Μουσικά, τόσῳ περισσότερον αὐθαδειάζουσι νὰ διορθόνωσι τὰ ξένα» (*Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη 1832, σ. LVII).

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

μελάνια, καθὼς είναι και διακοσμημένα με πανέμορφες μινιατούρες, επίτιτλα και αρχιγράμματα.

Από το 1820 φθίνει η παράγωγη χειρόγραφων ψαλτικών κωδίκων, γιατὶ τότε εμφανίζονται τα πρώτα έντυπα βιβλία Ψαλτικής. Δυο σχεδόν παράλληλες προσπάθειες χάραξης τυπογραφικών στοιχείων με τα σημάδια της Ψαλτικής απέδωσαν καρπούς. Το 1820 στο Βουκουρέστι ο Πέτρος Εφέσιος εξέδωκε το *Νέον Αναστασιματάριον* του Πέτρου Πελοποννησίου και λίγο αργότερα το *Δοξαστάριον,* ενώ το 1821, μαζὶ με το πρώτο φώς της ελευθερίας της Ελλάδας, ήρθε στό φώς και η παρισινή έκδοση του Δοξασταρίου του Πέτρου Πελοποννησίου με την επιμέλεια του Α. Θάμυρι, μαθητή των Τριών Διδασκάλων. Ακολούθησαν πολλές και διάφορες ψαλτικές εκδόσεις, που οι περισσότερες μετά το 1824 εκπορεύονταν από την Κωνσταντινούπολη, άλλες με την επίσημη σφραγίδα του Πατριαρχικού Τυπογραφείου και άλλες «ιδίοις αναλώμασι» των ιδιωτών εκδοτών τους.

Ἔντεχνη και επώνυμη. Με την σημειογραφία, λοιπόν, καταγράφηκαν, διαδόθηκαν και παραδόθηκαν τα παντοειδή μέλη της Ψαλτικής, κάποια από τα οποία είναι ανυπέρβλητα μνημεία φωνητικής μουσικής. Καὶ πρέπει συναφώς να παρατηρηθεί ότι η ψαλτική μελοποιία παρουσιάζει ιδιαίτερα μεγάλη ποικιλία μορφών, κάποιες από τις οποίες ιδιαίτερα έντεχνες, που εκβάλουν σε ἕνα πραγματικό ωκεανό ρεπερτορίου. Ο Μανουήλ Χρυσάφης, πάλι, μάς κατατοπίζει:

> *«Μὴ τοίνυν νόμιζε ἁπλῆν τὴν τῆς Ψαλτικῆς μεταχείρησιν, ἀλλὰ ποικίλην τε καὶ πολυσχιδῆ καὶ πολύ τι διαφέρειν ἀλλήλων γίνωσκε τὰ στιχηρὰ καὶ τὰ κρατήματα καὶ τὰ κατανυκτικὰ καὶ τὰ μεγαλυνάρια καὶ οἱ οἶκοι κατὰ τὰς μεταχειρίσεις αὐτῶν καὶ τὰ λοιπά, περὶ ἃ ἡ τέχνη καταγίνεται»*23.

– *Γένη της Μελοποιίας*

Είναι γνωστό βέβαια ότι όσα ψέλνονται στή λατρεία -και μελίζονται από τούς μελοποιούς-, από την άποψη του ποιητικού κειμένου είναι:

- είτε ψ α λ μ ο ί (στίχοι του εβραϊκού Ψαλτηρίου)
- είτε μονόστροφα ι δ ι ό μ ε λ α τροπάρια (τά οποία, επειδή λέγονται μετά από ἕνα ψαλμικό στίχο, ονομάζονται και σ τ ι χ η ρ ά)
- είτε ε ι ρ μ ο ὶ και τροπάρια κανόνων όμοια προς αυτούς.

23 Dimitri Conomos, *όπ. π.*

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Ετσι, λοιπόν, διαφορετικά ποιητικά είδη απαιτούν και βρίσκουν διαφορετική μεταχείρηση στη μελοποιία. Και πράγματι πάμπολλα είδη μελοποιίας στεγάζονται σε τρία βασικά γένη της24:

* Τό Ειρμολογικό, που περιλαμβάνει όσα μέλη χρησιμεύουν ως ποιητικό και μελικό πρότυπο για άλλα, και τα τροπάρια που ψάλλονται βάσει μελικού και ποιητικού προτύπου, δηλαδή ειρμούς των κανόνων, προλόγους των προσομοίων στιχηρών και τα στιχηρά προσόμοια, τα διάφορα απολυτίκια και τα εξαποστειλάρια κ.ἄ.
* Τό Στιχηραρικό γένος μελοποιίας, που περιλαμβάνει κατά κύριο λόγο τα στιχηρά ιδιόμελα, μονόστροφα ποιήματα –προϊόντα χριστιανικής εμπνεύσεως -που αποτελούν (μαζὶ με τα ειρμολογικά) το εναλλασσόμενο τμήμα των νυχθήμερων Ακολουθιών.
* Τό Παπαδικό γένος μελοποιίας, που περιλαμβάνει κατά κύριο λόγο το σταθερό ρεπερτόριο των νυχθήμερων ακολουθιών, το οποίο στο μεγαλύτερο μέρος του προέρχεται από το Ψαλτήριο του Δαυίδ.

Όσα ψάλλονται δε στα τρία γένη μελοποιΐας παρουσιάζονται σε διαφορετικούς δρόμους ως προς την έκταση του μέλους, από την πιο σύντομη, συλλαβική, ως την πλέον μελισματική, καλοφωνική, μορφή.

Ο λόγος θα επανέλθει διεξοδικότερος στα τρία γένη μελοποιίας στην 4η θεματική ενότητα, που επιγράφεται Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΨΑΛΤΙΚΗ ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ.

1.2.3.1 Φάσεις της μελοποιίας και σημαντικοί μελοποιοί

Η ιστορία της γραπτής ψαλτικής μελουργίας θα μπορούσε να διαιρεθεί στις παρακάτω περιόδους:

Η περίοδος της ανωνυμίας (10ος-13ος αι.)

Ακόμα τότε το σημειογραφικό σύστημα είναι ατελές. Καταγράφεται μ' αυτό η προφορική παράδοση των μελών, όπως έρχονται από την προηγούμενη προσημειογραφική περίοδο. Καὶ δεν θά ήταν ίσως παράτολμο νά πούμε ότι σε αυτές

24 Τον προσδιορισμό των γενών μελοποιίας βλ. Γρηγορίου Θ. Στάθη, «Προσδιορισμός των Γενών της Βυζαντινής Ψαλτικής Μελοποιίας», στόν Τόμο *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης: Τά Γένη και τα Είδη της Βυζαντινής Ψαλτικής Μελοποιίας – Πρακτικά Β΄ Διεθνούς Συνεδρίου Μουσικολογικού και Ψαλτικού (Αθήνα, 15-19 Οκτωβρίου 2003)*, Αθήνα 2006, σσ. 55-70.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

τις καταγραφές πολύ πιθανόν απηχείται σε κάποιο βαθμό η μελοποιητική θέληση των μεγάλων υμνογράφων-μελωδών των προηγούμενων (προσημειοραφικών) αιώνων. Στα μουσικά χειρόγραφα αυτής της περιόδου συναντά κανεὶς μέλη ανεπιτήδευτα και δεν δηλώνεται σ' αυτά ο μελοποιός. Στο μεταξύ οι ιστορικές συνθήκες επηρεάζουν την ανάπτυξη ή την καθυστέρηση των τεχνών γενικότερα, και της Ψαλτικής επομένως.

Η περίοδος της μεγάλης ακμής (14ος-15ος αι.)

Στα κατοπινά χρόνια, κυρίως κατά την παλαιολόγειο περίοδο, συντελείται ένα απίστευτο θαύμα, έξαρσης του βυζαντινού πνεύματος και αναγέννησης των γραμμάτων και των τεχνών, την ίδια ώρα που η Βυζαντινή Αυτοκρατορία χάνεται λίγο-λίγο. Η Ψαλτική, μάλιστα, φτάνει στο απόγειό της, στον κολοφώνα της. Το πράγμα σημαδεύει για μάς σήμερα ἕνας πολυτιμότατος κώδικας του έτους 1336, που βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη Ελλάδος με αριθμό 2458, και πιθανότατα γράφτηκε υπό την επίβλεψη του μεγάλου βυζαντινού μαΐστορα, του μεγαλύτερου ίσως Έλληνα συνθέτη όλων των εποχών, του Ιωάννη Παπαδόπουλου Κουκουζέλη. Σ' αυτόν τον κώδικα πρωτοεμφανίζεται η *επωνυμία* στην ψαλτική δημιουργία. Ένας ύμνος, πλέον, δεν έχει μόνο μια μελωδία, την ανώνυμη παραδοσιακή, αλλά όσες και οι μελοποιοὶ που καταγίνονται με την μελοποίησή του.

Επιπλέον, εμφανίζεται ένα νέο «στύλ» μελοποιίας, η αντίστοιχη της αναγεννησιακής δυτικής, βυζαντινή ars nova· η λεγόμενη *Καλοφωνία*. Τρία είναι τα στοιχεία που ξεχωρίζουν τα καλοφωνικά μέλη:

- το εξαιρετικά *πλατύ* (εκτενές) και επιτηδευμένο *μέλος*,
- οι *αναγραμματισμοὶ* και αναποδισμοί, δηλαδή η ανακατάστρωση του ποιητικού κειμένου από τον μελοποιό προκειμένου νά εξάρει κάποια νοήματα ή νά διαμορφώσει την σύνθεση κατά την βούλησή του,
- η επιβολή ενός και περισσοτέρων *κρατημάτων*, δηλαδή μερών της σύνθεσης θεμελιωμένων σε άσημες συλλαβές (όπως τενενα, νενα, νανε, τοτοτο, τιτιτι, τερερε, τεριρεμ κλπ.), τα οποία καθορίζουν και την συνολική μορφή της συνθέσεως.

Από κείνη την περίοδο της ακμής πρέπει να ξεχωρίσουμε ακόμα λίγα ονόματα πανθαύμαστων μελοποιών: του Ιωάννου Γλυκέος, του Νικηφόρου Ηθικού, του Ξένου Κορώνη, του Ιωάννου Κλαδά, του Μανουήλ Δούκα Χρυσάφη (αυλικού -δούκα- και φίλου του τελευταίου βυζαντινού αυτοκράτορα Κωνσταντίνου Παλαιολόγου), Γρηγορίου Μπούνη του Αλυάτη κ. ά.

Η περίοδος της συντήρησης και της αποκέντρωσης (15ος-16ος αι.)

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Η περίοδος που ανοίγεται μετά την Άλωση της Πόλης, στά 1453, και φτάνει μέχρι τα τέλη του 16ου αιώνος, χαρακτηρίζεται μεν από στασιμότητα στην παραγωγή μελοποιίας, που προερχόταν από την βασιλεύουσα, αλλά ταυτόχρονα και από την ευεργετική αποκέντρωση, που συμβαίνει καθώς οι λαμπρότεροι φορείς της Τέχνης εγκαταλείπουν την Πόλη και καταφθάνουν πρόσφυγες στην Κρήτη, την Κύπρο, τον Μωρηά, την Σερβία κ.α. Η Ψαλτική στην Κρήτη, μάλιστα, παίρνοντας την σκυτάλη από την Κωνσταντινούπολη αναπτύσσεται με ιδιαίτερα και μάλλον αξιοπρόσεκτα τοπικά χαρακτηριστικά.

Η περίοδος της μεγάλης αναλαμπής (17ος-18ος αι.)

Και καθὼς περνούν τα χρόνια, η Μεγάλη του Χριστου Εκκλησία, πίσω στην Κωνσταντινούπολη, γιατρεύει τις πληγές της, έχει ήδη αναλάβει τον ρόλο της εθναρχίας και με κέντρο τον πατριαρχικό ναό στο Φανάρι προσφέρει τις συνθήκες για μια δεύτερη άνθηση της Ψαλτικής Τέχνης, εκεί, στην Πόλη, αλλά και στο Άγιον Όρος.

Τώρα λειτουργούν δυο φαινομενικά αντίθετες τάσεις στην μελοποιία, αφ' ενός ο «καινός καλλωπισμός» και το πλάτεμα των μελών, αφ' ετέρου οι συντμήσεις ή οι καταγραφές σύντομων μελωδιών «κατὰ τὸ ὕφος τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας», που όμως -και οι δυό τάσεις- είναι απόρροια των εξελίξεων στή σημειογραφία.

Όνομαστοὶ συνθέτες εκείνης της μεταβυζαντινής αναλαμπής, που γνώρισε δυο φάσεις, στον 17ο και στον 18ο αιώνα, μπορούν νά μνημονευτούν οι: Γεώργιος Ραιδεστηνός, Παναγιώτης Χρυσάφης, Γερμανός αρχιερεύς Νέων Πατρών, Μπαλάσης ιερεύς και Νομοφύλαξ, Πέτρος Μπερεκέτης, Παναγιώτης Χαλάτζογλου, Ιωάννης Τραπεζούντιος, Δανιήλ Πρωτοψάλτης, Πέτρος Πελοποννήσιος, Ιάκωβος Πρωτοψάλτης, Πέτρος Βυζάντιος κ.ἄ.

Η νεότερη και σύγχρονη περίοδος (19ος αι. – σήμερα)

Ο νεοελληνικός Διαφωτισμός με τα αιτήματά του, όσο κι αν μοιάζει παράξενο, βρήκε έδαφος να σπείρει το σπόρο του και να βλαστήσει και να καρπίσει και στον χώρο της Ψαλτικής. Η αυγή του 19ου αιώνα σημαίνει αλλαγή στο σημειογραφικό σύστημα της Ψαλτικής, συστηματική διδασκαλία της στην Πατριαρχική Σχολή σε φοιτητές από όλη την ελληνική διασπορά και διάδοσή της μέσῳ της ψαλτικής τυπογραφίας, που πρωτοεμφανίζεται στο Βουκουρέστι το 1820, κι όχι πολύ αργότερα, το 1821, στο Παρίσι.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Στην μελοποιία κατ᾽ αυτην την περίοδο παρατηρείται τάση αποδέσμευσης από τις παλαιότερες φόρμες και νέα μελοποιητικά είδη δημιουργούνται ή νέοι δρόμοι ανοίγονται. Οι νέοι μελοποιοὶ εμφανώς πλέον εγκαταλείπουν στην πλειονότητά τους την λιτότητα και κλασικότητα, δίνοντας χώρο σε νεωτερικά και εντυπωσιακά στοιχεία της τέχνης τους. Αξιομνημόνευτοι αυτής της περιόδου, οι τρείς λεγόμενοι δάσκαλοι Γρηγόριος Πρωτοψάλτης, Χουρμούζιος Χατροφύλαξ και Χρύσανθος Μαδυτινός, αλλά και άλλοι πάμπολλοι, όπως ο Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης, ο Θεόδωρος Φωκαεύς, ο Ιωάννης Πρωτοψάλτης, ο Γεώργιος Ραιδεστηνός ο Β΄ -και σταματούμε εδώ την απαριθμηση, στην ανατολή δηλαδή του εικοστου αιώνα.

Ο εικοστός αιώνας, εξάλλου, λόγῳ και των τεχνολογικών δυνατοτήτων, αναδεικνύει πλέον τούς ερμηνευτές περισσότερο από τούς μελοποιούς.

***

1.2.4 Η Ψαλτική ως λειτουργική Τέχνη ή …Ψαλτική και Λατρεία

Η Ψαλτική ως λατρευτική μουσική και λειτουργική Τέχνη παρουσιάζεται α**πλή** (ως αποτέλεσμα του μονοφωνικού χαρακτήρα της κυρίως), **σοβαρή και ιεροτελεστική** (χάρη στον αποκλειστικά φωνητικό και ανόργανο χαρακτήρα της) και αισθητικά **διυποκειμενική** (λόγῳ της στερεοτυπικότητάς της). Αυτές οι προδιαγραφές της Τέχνης -κοινές σε όλες τὶς λειτουργικές τέχνες- την καθιστούν κατάλληλη για τον σκοπό της ύπαρξής της στόν εκκλησιαστικό χώρο, ο οποίος είναι κυρίως η μυσταγωγία και παιδαγωγία των πιστών.

Η μυσταγωγία και παιδαγωγία του εκκλησιαστικού πληρώματος υπηρετείται από τον λατρευτικό λόγο, στόν οποίο περιέχονται τα ιερά δόγματα. Ο Μέγας Βασίλειος βλέπει την εγκατάμιξη της μελωδίας στα δόγματα ως έργο του Αγίου Πνεύματος εν προκειμένῳ:

«Ἐπειδὴ γὰρ εἶδε τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιον δυσάγωγον πρὸς ἀρετὴν τὸ γένος τῶν ἀνθρώπων, καὶ διὰ τὸ πρὸς ἡδονὴν ἐπιῤῥεπὲς τοῦ ὀρθοῦ βίου καταμελοῦντας ἡμᾶς· τί ποιεῖ; Τὸ ἐκ τῆς μελῳδίας τερπνὸν τοῖς δόγμασιν ἐγκατέμιξεν, ἵνα τῷ προσηνεῖ καὶ λείῳ τῆς ἀκοῆς τὸ ἐκ τῶν λόγων ὠφέλιμον λανθανόντως ὑποδεξώμεθα· κατὰ τοὺς σοφοὺς τῶν ἰατρῶν, οἳ, τῶν φαρμάκων τὰ αὐστηρότερα πίνειν διδόντες τοῖς κακοσίτοις, μέλιτι πολλάκις τὴν κύλικα περιχρίουσι».

Είναι φανερό, λοιπόν, ότι ο λόγος στη λατρεία έχοντας διδακτικό χαρακτήρα λειτουργεί ως η δραστική ουσία για την ψυχική σωτηρία των πιστών, η μουσική είναι

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

το κάλυμμα που «χρυσώνει» το χάπι. Μπορούμε με άλλη παρομοίωση νά την πούμε το ένδυμα του λόγου.

Υπάρχει, όμως, και μια άλλη διάσταση του λόγου στο πλαίσιο της λατρείας, εφόσον την λατρεία καταλαβαίνουμε ως έκφραση της υπέρτατης αγάπης μας πρός τον υπερβατικό Θεό μας. Ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος –φίλος καρδιακός και συμφοιτητής του αγίου Βασιλείου- μάς παρουσιάζει τον λατρευτικό λόγο ως μέσο της αναφοράς μας, ως το πολυτιμότερο δώρο και την αρμοδιότερη προσφορά μας προς τον Θεό.

«Ἡμεῖς δὲ λόγον εἰσοίσωμεν, ὧν ἔχομεν τὸ κάλλιστόν τε καὶ τιμιώτατον, ἄλλως τε καὶ Λόγον ὑμνοῦντες ἐπ᾽ εὐεργεσίᾳ τῆς λογικῆς φύσεως»25.

Με αυτή την θέση συμφωνεί και ο τρίτος των Τριών Ιεραρχών, άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος:

«Οὐ γὰρ δὴ μόνον ἄλωνος καὶ ληνοῦ ἀλλὰ καὶ λόγων ἀπάρχεσθαι δεῖ τῷ λόγῳ, καὶ λόγων πολλῷ μᾶλλον ἤ δραγμάτων. Καὶ γὰρ καὶ ἡμῖν οἰκειότερος οὗτος ὁ καρπός, καὶ αὐτῷ προσφιλέστερος τῷ τιμωμένῳ Θεῷ»26.

Ο λατρευτικός λόγος, λοιπόν, προσφερόμενος ως δώρο στόν Θεό, δεν μπορεί να είναι φτωχός ούτε αφρόντιστος, πρέπει να είναι ποιητικός - «ήδυσμένος», υψηλός στην διατύπωση, βαθύς στό νόημα, πλατύς κι επίσημος στην εκφορά. Τό απαραίτητο αυτό πλάτος το προσφέρει η μουσική στο λόγο. Καὶ στην περίπτωση αυτή το πλάτος πέρα από την επισημότητα της προσφοράς μας, σαν αντάξιο περιτύλιγμα, αισθητοποιεί και την «μέ όλο το είναι» αγάπη πρός τον Θεό. Ένας ακόμα μεγάλος πατήρ και διδάσκαλος της Εκκλησίας, ο άγιος Αθανάσιος, μιλάει για την σχέση της μουσικής με τον λατρευτικό λόγο:

«Διά τί δὲ μετὰ μέλους καὶ ᾠδῆς ψάλλονται οἱ τοιοῦτοι λόγοι [οἱ ψαλμοί] ἀναγκαῖον μηδὲ τοῦτο παρελθεῖν. ...., ὅτι ἔπρεπε τὴν Θείαν Γραφὴν μὴ μόνον τῇ συνεχείᾳ, ἀλλὰ καὶ τῇ κατὰ πλάτος φωνῇ τὸν Θεὸν ὑμνεῖν. .... · καὶ οὕτως γὰρ σωθήσεται τὸ ἐξ ὅλης ἰσχύος καὶ δυνάμεως ἀγαπᾶν τὸν Θεὸν τοὺς ἀνθρώπους»27.

25 Γρηγορίου Θεολόγου, *Εις το Πάσχα, PG* 136, στ. 625.

26 Ἰωάννου Χρυσοστόμου, *Ὅτε πρεσβύτερος προεχειρίσθη, PG* 48, στ. 694.

27 Μ. Αθανασίου, Επιστολή προς Μαρκελλίνον, εις την ερμηνείαν των ψαλμών 27 - 31, ΒΕΠΕΣ 32, 25-27.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Ο λόγος, λοιπόν, της λατρείας, απ' όποια άποψη κι αν τον δεί κανείς, πρέπει να εκφέρεται εμμελώς, μαζὶ με μουσική δηλαδή. Έτσι, δεν έχουμε στην Εκκλησία ούτε ά-μουση ποίηση, ούτε ά-λογη μουσική, αλλά ψαλλόμενα μέλη.

- *Ψαλτική και Λατρεία*

Η Ψαλτική είναι η αρμοδιότερη μουσική έκφραση για την λατρεία αλλά ως κορυφαία καλλιτεχνική έκφραση του βυζαντινού και μεταβυζαντινού πνεύματος, γνώρισε ποικίλη και πολυσχιδή μεταχείριση και απέκτησε διαχρονικά μελοποιητικούς θησαυρούς, που εκ των πραγμάτων δεν χώρεσαν ποτέ ή έπαψαν νά χωρούν στόν καιρό και τόπο της λατρείας. Πράγμα φυσικό αν σκεφτεί κανεὶς ότι σκοπός της λατρείας είναι η σωτηρία και η ψυχική ὠφέλεια, για τις οποίες γίνεται μέσο και η Ψαλτική, γεγονός που σε πρακτικό επίπεδο σημαίνει ότι η κατεύθυνση, το ήθος και το ποσόν του μέλους στη λατρεία πρέπει να είναι φροντίδα και των ποιμένων, αλλά το ποιόν και η φύση του μέλους έγνοια και φροντίδα των ψαλτών. Ο συνήθης χειρόγραφος τίτλος του συντόμου Αναστασιματαρίου του Πέτρου Πελοποννησίου είναι εύγλωττος

> *«Ἀναστασιματάριον σὺν Θεῷ ἁγίῳ, ὅπερ ἐτονίσθη παρὰ κὺρ Πέτρου λαμπαδαρίου τῆς τοῦ Χριστοῦ μεγάλης Ἐκκλησίας κατὰ τὸ εἱρμολογικὸν ὕφος, διὰ προσταγῆς τοῦ παναγιωτάτου καὶ σοφωτάτου πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως κυρίου Σαμουὴλ Βυζαντίου τοῦ ἀπὸ Δέρκων ἐπ' ὠφελείᾳ τῶν χριστιανῶν»*[28].

Θα μπορούσαμε, λοιπόν, σχηματικά να φανταστούμε την λατρεία σαν ένα ελλειπτικό κύκλο, όπως το σχήμα της Γής, που σημειολογικά περιλαμβάνει τις ανάγκες και τον βίο των ανθρώπων και την Ψαλτική ως ένα τετράγωνο, αποκύημα «τοῦ καλλίστου καὶ τιμιωτέρου ὧν ἔχομεν οἱ ἄνθρωποι", του λόγου και της διανόησης, και το οποίο είναι το αρμοδιότερο για την αναφορά μας στον Λόγο Θεό, κατά τις διδασκαλίες του αγίου Γρηγορίου και του ιερού Χρυσοστόμου[29]. Αυτά τα δύο σχήματα περιχωρούνται αλλά δεν ταυτίζονται, υπακούοντας το καθένα στην εντελέχειά του· η Ψαλτική στην ακατάπαυστη δημιουργικότητα του ανθρώπινου πνεύματος, η λατρεία στή ρευστότητα και τις περιστάσεις του ανθρώπινου βίου.

---

28 Ξηρ. 403, φ. 1r. Πρβλ. Μ. Χατζηγιακουμή, όπ. π.. Γρ. Θ. Στάθη, *Τά Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής - Ἅγιον Ὄρος*, τ. Α΄, Αθήναι 1975, σ. 311. - Ο Μανόλης Χατζηγιακουμής σημειώνει σχετικά πως πρόκειται για τον πατριάρχη Σαμουήλ Χαντζερή κατά την β΄ πατριαρχία του (1773 – 1774).

29 Βλ. όπ. π. Γρηγορίου Θεολόγου, Εις το Πάσχα, *PG* 136, στ. 625. Πρβλ. και Ἰ-ωάννου Χρυσοστόμου, Ότε πρεσβύτερος προεχειρίσθη, *PG* 48, στ. 694.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Συνεπώς, η πολυείδεια και ποικιλία των μελοποιητικών δρόμων δίνει στην Ψαλτική, ως ποιητική και συνάμα επιτελεστική τέχνη, απαράμιλη προσαρμοστικότητα, τέτοια που την καθιστά ικανή νά εξυπηρετεί την τέλεση μιας Ακολουθίας με την πλέον λιτή επιτέλεση -σχεδόν διαβαστά- από ένα μόνο μοναχό μέχρι την λαμπρότατη επιτέλεσή της από πλήθος ιερατείου και δυό πολυμελείς ψαλτικούς χορούς με τα ανάλογα λιτά ή υπέρλαμπρα ψάλματα κατά περίσταση.

1.2.4.1 Η Ψαλτική ως προσωπική ποιητική έκφραση - Σκέψεις για την Καλοφωνία

Έγινε σαφές από όσα προηγήθηκαν ότι κατά την λατρεία επιδιώκεται η διδασκαλία και μαζί η διά των συμβόλων αναγωγή και βιωματική προσέγγιση του θείου μυστηρίου. Αυτή η επιδίωξη διακονείται από τις λειτουργικές τέχνες, και κυρίως την Ψαλτική· όπου ως Ψαλτική νοείται η εκτέλεση του μέλους και ως μέλος η ασύγχυτη και αδιαίρετη ενότητα λόγου και μουσικής. Σε αυτην την ενότητα ο λόγος δίνει το βάθος, η δέ μουσική το απαραίτητο πλάτος. Αν δεν υπήρχε το πλάτος θα έλειπε η επισημότητα, θα απουσίαζε η οποιαδήποτε επισήμανση της σπουδαιότητος του λόγου.

Ώστόσο, οι μελοποιοί των καλοφωνικών συνθέσεων δεν είναι πάντοτε απαλλαγμένοι από προσωπικά, υποκειμενικά, ποιητικά κίνητρα. Τί άλλο παρά υποκειμενική έκφραση μέσῳ της τέχνης είναι η διαχρονική και πληθωρική μελοποιητική εντρύφηση των σπουδαιοτέρων κατά καιρούς αναφανέντων μελοποιών στὶς καλοφωνικές και τις άλλες εκτενείς συνθέσεις, που γνώριζαν εκ των προτέρων ότι θα είχαν ελάχιστη ή μηδαμινή εκκλησιαστική χρήση, ή πώς αλλιώς νά ερμηνευθεί η μελοποίηση του «υμνωδικού» Πασαπνοαρίου του Κλήμεντος Μυτιληναίου *«δι' αἰτήσεως κὺρ Κοσμᾶ τοῦ Κρητός, ὑφ' οὗ καὶ ὀνομάσθη (sic)»*[30] Καὶ πώς ερμηνεύεται ότι ο Πέτρος Πελοποννήσιος, στόν οποίο οφείλουμε την καταγραφή των περισσοτέρων

30 Βλ. κώδικα ΕΒΕ 2796, φ. 20r.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

συντόμων μελών που ψάλλουμε μέχρι σήμερα στὶς εκκλησίες μας, σε δυο στιγμές θλίψεως και δοκιμασίας στο βίο του μελοποιεί δύο Πασαπνοάρια, δηλαδή δυο καλοφωνικά μέλη; Προφανώς, έχουμε νά κάνουμε με απολύτως προσωπική, υποκειμενική, πρωτοβουλία και έκφραση· η Καλοφωνία μοιάζει ότι λιγότερο από κάθε άλλη λειτουργική τέχνη δεν προορίζεται απολύτως για την εκκλησιαστική χρήση. Εξάλλου, αυτό καταδεικνύει και η αναγραφή «εκκλησιαστικόν» στις σύντομες μελωδίες που ανθολογούνται στα μουσικά χειρόγραφα, για να διακρίνονται από τις αντίστοιχες πλατειές καλοφωνικές. Έτσι, λοιπόν, θα μπορούσε κάποιος επιπόλαια να ισχυριστεί ότι η Καλοφωνία εκπίπτει σε ναρκισσισμό, διαθέτει «υποκειμενική σκοπιμότητα» κατά την καντιανή ορολογία[31] και δίχως, ουσιαστικά, να εξυπηρετεί την εκκλησιαστική σκοπιμότητα, μπορεί να θεωρηθεί «τέχνη για την τέχνη» και όχι εκκλησιαστική-λειτουργική τέχνη. Το ζήτημα διατυπώνει από την πλευρά του ο Διονύσιος Λάτας:

> *«τὸ νεενά, καὶ τὸ τερερὲμ εἶναι ὅλως ἀνάρμοστα, ὡς ἀντικείμενα εἰς τὸ πνεῦμα τῆς χριστιανικῆς Ἐκκλησίας, καὶ διὰ τοῦτο πρέπει ἀφεύκτως νὰ λείψωσι τοῦ εἶναι πλέον ἐν χρήσει. Ἐπιβαρύνουσι τὸν λαὸν ἱστάμενον ἐπὶ ποδὸς ἐν τοῖς ναοῖς, προξενοῦσιν ἀηδίαν, ὡς μὴ διδάσκοντά τι, καὶ ὡς ἀτέχνως καὶ κακοήχως ὑπὸ πολλῶν ψαλλόμενα, καὶ πρὸ πάντων εἶναι ὅλως περιττά, ὡς ἀλλαχόθεν ἐπείσακτα, ταῖς ἱεραῖς τελεταῖς καὶ οὐδένα σκοπὸν ἐν αὐταῖς ὑπηρετοῦντα»*[32].

Παρόλα αυτά η παράδοση της Ψαλτικής Τέχνης, της Παπαδικής, απαντά στα διλήμματα «τέχνη για την τέχνη» ή «τέχνη με σκοπιμότητα», υποκειμενικό ή αντικειμενικό, ωραίο ή αγαθό, με την υπέρβασή τους. Η Καλοφωνία είναι προσωπική δημιουργία ελεύθερη, αλλά όχι απροϋπόθετη· σ' αυτήν ο μελουργός υπακούει στην παράδοση χρησιμοποιώντας τις δεδομένες μελωδίες των θέσεων και των μεγάλων υποστάσεων, δεσμεύεται από συγκεκριμένες επιταγές της τέχνης για τον ήχο και τη φόρμα. Έτσι, το προσωπικό έργο δεν είναι ατομικό και υποκειμενικό, αλλά αποκτά χαρακτήρα δι-υποκειμενικό, δηλαδή εκκλησιαστικό.

---

31 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft und naturphilosophische Schriften, Kant Werke* in Zwölf Bänden, Frankfurt am Main 1969, b. X (2), § 11, p. 300. Πρβλ. Μιχ. Κ. Μακράκη, *Τέχνη και Ηθική στο «Πορτραίτο» του Oscar Wilde,* (εκδ. «Τήνος») Αθήνα, χ.χρ., σ. 38.

32 Διονυσίου Λάτα, «Τό τερερέμ και νεενά», εφημ *Σιών*, αρ. φ. 107, 1883, σ. 4.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Εξάλλου, η Ψαλτική δεν μπορεί να θεωρηθεί μόνο ως φορέας «σκοπιμότητος». Κυρίως δεν πρέπει να θεωρείται ότι σκοπεύει νά τέρπει ακοές πιστών. Αντιθέτως, όπως όλο το εκκλησιαστικό γεγονός, είναι ευχαριστία και αναφορά. Η πεμπτουσία της αποκαλύπτεται στην κεντρική μυστηριακή φράση «τὰ σὰ ἐκ τῶν σῶν σοὶ προσφέρομεν κατὰ πάντα καὶ διὰ πάντα». Έτσι το αναφερόμενο κατά την προσομιλία του ανθρώπου με τον Θεό ταυτίζεται με ό,τι προέρχεται από την ανώτερη διανοητική και πνευματική λειτουργία του ανθρώπου, όπως κάθε τέχνη και μάλιστα η εκκλησιαστική τέχνη της Καλοφωνίας. Πρόκειται, για εκείνο που ο Paul Tillich ονόμασε οντολογικό λόγο[33], την υπαρξιακή συνάντηση δηλαδή του ανθρώπου ως ανθρώπου με το Είναι, τον Θεό.

***

1.2.5 Η Ψαλτική ως αυτοκρατορική μουσική

Η Ψαλτική Τέχνη αποτελούσε ήδη από τους βυζαντινούς χρόνους εκφραστικό μέσο πρόσφορο και για εξωλατρευτικούς σκοπούς. Πέρα από «εκκλησιαστική» - «λειτουργική», η Ψαλτική υπήρξε επίσης έκφραση προσωπική, αλλά και κοινωνικοπολιτική, γνωριζόμενη και ως τέχνη αυτοκρατορική, ταγμένη εξίσου στην πραγμάτωση της πολιτικής ιδεολογίας των Βυζαντινών. Οι ψάλτες και τα μελουργήματά τους δεν έμεναν μόνο στον ναό, αλλά οι ίδιοι, είτε από την Αγιά-Σοφιά, είτε από τους Αγίους Αποστόλους προερχόμενοι, καθήδυναν τις ακοές των συνδαιτημόνων στα παλατιανά γεύματα και δείπνα[34], προσκαλούνταν να εντυπωσιάσουν με την Τέχνη τους τις ξένες διπλωματικές αποστολές που επισκέπτονταν την Βασιλεύουσα, πρωτοστατούσαν στὶς επευφημίες και ακτολογίες των Δήμων στόν Ιππόδρομο, συνόδευαν ή υποδέχονταν τον αυτοκράτορα πολυχρονίζοντάς τον στις διάφορες λιτανευτικές τελετές στους δρόμους της Κωνσταντινούπολης και στα προαύλεια των εκκλησιών, γεγονότα που πέρα από τις

---

33 Βλ. Κων. Παπαπέτρου, *Η ορθόδοξος απολογητική εις την εποχήν μας*, Αθήναι χ.χ., σ. 13, όπου: *«Χρήσιμος φαίνεται η διάκρισις του λόγου εις τεχνικόν (technische Vernunft) και οντολογικόν (ontologische Vernunft) κατά τον Paul Tillich.. 'Τεχνικός λόγος' είναι κατά τον διανοούμενον τούτον· η στενώς νοουμένη λογική, 'οντολογικός λόγος' η υπαρξιακή συνάντησις του ανθρωπου ως ανθρώπου με το είναι, η ενότης αντικειμενικού λόγου και υποκειμενικού λόγου. Λόγος είναι η δομή της αντικειμενικής και υποκειμενικής πραγματικότητας, είναι ο συνέχων τα όντα, είναι η πραγματικότης ως αλήθεια»*. Πρβλ. του αυτού, *Είναι η θεολογία επιστήμη;*, Αθήναι χ.χ., σ. 13.

34 Είναι πολύ χαρακτηριστική εν προκειμένῳ η ένδειξη στον κώδικα ΕΒΕ 2406, φ. 17v: *«Τό παρόν ἐστὶ ποίημα Γρηγορίτζη δομεστίκου· ποιηθὲν παρ' αὐτοῦ καὶ ψαλθὲν ἐν τῷ παλατίῳ, ὁρισμῷ τοῦ βασιλέως τοῦ τότε καιροῦ ὑποκάτω στέρνης· ὅτε ἀποκρισαρίκιος ἐγένετο πρὸς τὸν βασιλέα:-»*.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

διηγήσεις των χρονικογράφων και τις σχετικές περιγραφές των βασιλικών διατάξεων, αποτυπώνονται και στις μαυροκόκκινες σελίδες των μουσικών χειρογράφων35.

Παραθέτουμε εδώ ένα αρκετά εύγλωττα αποσπάσματα από την Έκθεσιν περί της βασιλείου τάξεως του Κωνσταντίνου Πορφυρογέννητου, στα οποία περιγράφεται η Ακτολογία της εορτης των Χριστουγέννων36:

1.29 Β′ Ἄκτα τῆς ἑορτῆς τῶν Χριστουγέννων

Ἐξιόντων τῶν δεσποτῶν ἀπὸ τοῦ παλατίου εἰς τὴν προέλευσιν καὶ τῆς εἰωθυίας πάσης τάξεως ἐπακολουθούσης, γίνεται πρώτη δοχὴ εἰς τὸ Τριβουνάλιον, ἤγουν εἰς τοὺς Λύχνους, καὶ δέχεται κἀκεῖσε ὁ δημοκράτης τῶν Βενέτων, ἤγουν ὁ δομέστικος τῶν σχολῶν, μετὰ καὶ τοῦ περατικοῦ δήμου τῶν Βενέτων, καὶ μήπω τῶν δεσποτῶν φθασάντων ἐκεῖσε, λέγουσιν οἱ κράκται τὴν φωνήν, ἦχ. γ′· *"Ἀστὴρ τὸν ἥλιον προμηνύει ἐν Βηθλεὲμ Χριστὸν ἀνατείλαντα ἐκ παρθένου."*

Δοχὴ α′. Καὶ δὴ τῶν δεσποτῶν ἐρχομένων καὶ ἱσταμένων εἰς τὸν εἰωθότα τόπον τῆς αὐτῶν στάσεως, ἤγουν εἰς τὴν καμάραν, λέγουσιν οἱ κράκται· "Πολλά, πολλά, πολλά". Ὁ λαός· "Πολλὰ ἔτη, εἰς πολλά". Καὶ πάλιν οἱ κράκται· "Πολλοὶ ὑμῖν χρόνοι ἡ ἔνθεος βασιλεία." Φθογγεῖ καὶ ὁ λαὸς ἐκ τρίτου· "Πολλοὶ ὑμῖν χρόνοι." Οἱ κράκται· "Πολλοὶ ὑμῖν χρόνοι, οἱ θεράποντες τοῦ Κυρίου." Φθογγεῖ καὶ ὁ λαὸς ἐκ τρίτου· "Πολλοὶ ὑμῖν χρόνοι." Οἱ κράκται· "Πολλοὶ ὑμῖν χρόνοι, ὁ δεῖνα καὶ ὁ δεῖνα αὐτοκράτορες Ῥωμαίων." Φθογγεῖ καὶ ὁ λαὸς ἐκ τρίτου· "Πολλοὶ ὑμῖν χρόνοι." Οἱ κράκται· "Πολλοὶ ὑμῖν χρόνοι ὁ δεῖνα καὶ ὁ δεῖνα αὐγοῦσται τῶν Ῥωμαίων." Φθογγεῖ καὶ ὁ λαὸς 1.30 ἐκ τρίτου· "Πολλοὶ ὑμῖν χρόνοι." Οἱ κράκται· "Πολλοὶ ὑμῖν χρόνοι σὺν ταῖς αὐγούσταις καὶ τοῖς πορφυρογεννήτοις." Φθογγεῖ καὶ ὁ λαὸς ἅπαξ· "Πολυχρόνιον ποιήσῃ ὁ Θεὸς τὴν ἁγίαν βασιλείαν σας εἰς πολλὰ ἔτη."

…

Δοχὴ ς′, εἰς τὸ ὡρολόγιον τῆς Ἁγίας Σοφίας· δέχονται ἐκεῖσε ὁ δήμαρχος τῶν Βενέτων μετὰ τοῦ δήμου τοῦ Λευκοῦ, καὶ λέγουσιν οἱ κράκται τὴν φωνήν, ἦχ. γ′· *"Τὸν ἐν Ἐδὲμ παράδεισον ἠνέῳξεν ἐν Βηθλεὲμ ἡ Παρθένος, ἐξ ἧς ὁ Χριστὸς καὶ Θεὸς ἡμῶν εὐδόκησε τεχθῆναι· σαρκωθεὶς γὰρ ἐξ αὐτῆς φιλανθρώπως τῆς πικρᾶς ἠλευθέρωσεν ἡμᾶς γεύσεως τῆς ἁμαρτίας· τὸν γλυκασμὸν τῆς ἀφάτου αὐτοῦ μεγάλης ἐξουσίας καὶ τὴν ἐν κρυφίῳ τρυφὴν ἐξ αὐτῆς Σωτῆρα ἡμῶν εὑρηκότες, σύμφοιτοι γεγόναμεν τῆς θείας αὐτοῦ κληρονομίας."* 1.32 Καὶ δὴ τῶν δεσποτῶν ἐρχομένων καὶ ἱσταμένων εἰς τὸν εἰωθότα τόπον τῆς αὐτῶν στάσεως, ἤγουν εἰς τὸ ὡρολόγιον, λέγουσιν οἱ κράκται· *"Πολλά, πολλά, πολλά."* Ὁ λαός· *"Πολλὰ ἔτη, εἰς πολλά."* Οἱ κράκται· *"Ὁ τῶν πάντων Ποιητὴς καὶ Δεσπότης."* Φθογγεῖ καὶ ὁ λαὸς ἐκ τρίτου· *"Πολλοὶ ὑμῖν χρόνοι"*. Οἱ κράκται· *"Ὁ τεχθεὶς ἐκ Παρθένου ἁγίας."* Φθογγεῖ καὶ ὁ λαὸς ἐκ γ′. *"Πολλοὶ ὑμῖν χρόνοι."* Οἱ κράκται· *"Τοὺς χρόνους ὑμῶν πληθύνῃ σὺν ταῖς αὐγούσταις καὶ τοῖς πορφυρογεννήτοις."* Ὁ λαός· *"Πολυχρόνιον ποιήσῃ ὁ Θεὸς τὴν ἁγίαν βασιλείαν σας εἰς πολλὰ ἔτη."*

Αλλά και σ᾽ αυτην την ίδια την μελοποιία -ειδικά των δυο τελευταίων βυζαντινών αιώνων (14ου και 15ου)- αποτυπώνεται με ξεκάθαρη σφραγίδα αυτοκρατορική ιδεολογία και η πολιτική θεολογία των Βυζαντινών. Αναφέρονται εν προκειμένῳ ως παραδείγματα

35 Πρβλ. το (επιστημονικό) λογοτέχνημα του καθ. Γρ. Θ. Στάθη, Η *Γοητεία της Βυζαντινής Μουσικής Τέχνης τότε και τώρα. «Σήμερον η κτίσις φωτίζεται»,* Αθήνα 2005, όπου εκτίθενται με την μορφή διηγήματος οι ιστορικοφιλολογικές πηγές σχετικές με τον εορτασμό των Θεοφανείων στην Βασιλεύουσα κατά την μέση και ύστερη βυζαντινή περίοδο.

36 Τό κείμενο προσβάσιμο στόν ιστοτόπο: https://greekdownloads3.files.wordpress.com/2014/09/de-cerimoniis-aulae-byzantinae.pdf (15-3-21)

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

οι διάφοροι αναγραμματισμοὶ και 15σύλλαβες συνθέσεις των βυζαντινών μελοποιών όπου τονίζεται η θεία προέλευση της εξουσίας του βασιλέως, ο οποίος εμφανίζεται ως τύπος του Ουράνιου Βασιλέα. Χαρακτηριστικά τέτοια μέλη -ανάμεσα στά πολλά παρόμοια- είναι:

- ἡ ανωνύμως παραδιδόμενη σύντομη σχετικά σύνθεση με κείμενο Ο *Χριστός εγεννήθη ο στέψας σε βασιλέα* μελοποιημένη σε ήχο δ΄ αγια και επιγραφή «εις την πρόκυψιν του βασιλέως»,
- ἡ σύνθεση του Μανουήλ Χρυσάφη σε ήχο δ΄ με το ακόλουθο κείμενο:

Βασίλισσα πανύμνητε, παρθενομῆτορ *κόρη*,
τόν βασιλέα *τοῦ* παντός καί Κύριον τῆς *δόξης*
ταῖς μητρικαῖς πρεσβείαις σου διά παντός δυσώπει,
τῷ φιλοχρίστῳ βασιλεῖ, τῷ ἄνακτι ῥωμαίων,
δοῦναι ἰσχύν καί δύναμιν κατά τῶν πολεμίων,
καί ῥῶσιν σώματος αὐτῷ παρασχεῖν καί ὑγείαν.
Ἔχεις γάρ ἔχεις, ἀγαθή, μεγάλην παρρησίαν,
ἔχεις ἀεί το δύνασθαι καί βοηθεῖν ἐν τάχει..
[τιτιτι τερρε] σύ φάνηθι ὑπέρμαχος χριστιανῶν καί σκέπη[37].

οι καλοφωνικοὶ στίχοι του β΄ ψαλμού ιδιαίτερα, όπου συνειρμικά παραλληλίζεται ο κυκλωμένος από τα έθνη χριστός του Θεού βασιλεύς με τον προβαλλόμενο στόν μεσσιανικό αυτό ψαλμό «χριστόν του Κυρίου».

- Χαρακτηριστική ιδιαίτερα είναι η περίπτωση όπου ο ίδιος ο αυτοκράτορας Κωνσταντίνος Παλαιολόγος ζητάει απ᾽ τον Μανουήλ Χρυσάφη νά μελοποιήσει τον στίχο του β΄ψαλμού Ἐγὼ *σήμερον γεγένηκά σε, αἴτησαι παρ᾽ ἐμοῦ καὶ δώσω σοι ἔθνη τὴν κληρονομίαν σου*, σύμφωνά με την μαρτυρία του μελοποιού στον αυτόγραφο κώδικά του Ιβήρων 1120, του έτους 1458, φ. 139^{α} *«Στίχος ποιηθεὶς παρὰ Μανουὴλ λαμπαδαρίου τοῦ Χρυσάφη, δι᾽ ὁρισμοῦ τοῦ μακαρίτου βασιλέως καὶ αὐθέντου ἡμῶν κυροῦ Κωνσταντίνου»*[38].

***

37 Γρ. Θ. Στάθη, Η δεκαπεντασύλλαβος υμνογραφία εν τῇ βυζαντινῇ μελοποιίᾳ, και έκδοσις των κειμένων εις ἓν Corpus, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας - Μελέται 1, Αθήναι1977, σ. 184 και στόν κώδικα ΕΒΕ 2406, φφ. 449^{r}-450^{r}.

38 Η εξήγηση στην Νέα Μέθοδο απ᾽ τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα στον κώδικα ΕΒΕ – ΜΠΤ 703, φφ. 294v-303v. Κατωτέρω παρατίθενται η αρχή και το τελευταίο μέρος της σύνθεσης αυτής.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

1.2.6 Η Ψαλτική ως εθνική μουσική

Η Ψαλτική ήταν ουσιαστικά η μόνη έντεχνη Μουσική που γνώριζαν οι Ελληνες, μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα. Τις μουσικές των άλλων λαών, ακόμα και την λαϊκή μουσική έκφραση, λογάριαζαν ως Εξωτερική Μουσική, ήδη από τα χρόνια του Βυζαντίου· αντίληψη που καλά κρατούσε μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνα, όπως φαίνεται από την διατύπωση του Αποστόλου Κώνστα Χίου, διδάσκοντος περὶ της «διαφορᾶς ἐξωτέρας καὶ ἐσωτέρας καὶ νότων (sic) καὶ ἑκάστης μουσικῆς τοῦ νῦν καιροῦ». Πρέπει μάλιστα να τονιστεί ότι, παρά τον συγχρωτισμό των φορέων των δυο μουσικών παραδόσεων στο ίδιο περιβάλλον της οθωμανικής αυτοκρατορίας, οι επιδράσεις που δέχεται το ψαλτικό μέλος από την οθωμανική Μουσική είναι περιορισμένες και όταν ανιχνεύονται -από τα μέσα του 18ου αιώνα και εξής- θα πρέπει μάλλον να λογαριάζονται ως αντιδάνεια39. Αντίθετα, επιφανείς φορείς της Ψαλτικής, όπως ο αρχιερεύς Τήνου Κύριλλος Μαρμαρηνός, ο πολύς Πέτρος Πελοποννήσιος, ο περιλάλητος Ζαχαρίας χανεντές, ο Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης, ο Παναγιώτης Κηλτζανίδης και πλήθος άλλων, είχαν ευθεία και άμεση ανάμιξη στο γίγνεσθαι της οθωμανικής Μουσικής, είτε μελοποιώντας είτε γράφοντας την θεωρία της40 και κυρίως καταγράφοντας το ρεπερτόριό της, μόνοι αυτοί, χρησιμοποιώντας την ευλογημένη ψαλτική σημειογραφία σε χειρόγραφους κώδικες (άλλοτε σποραδικά ανάμεσα σε εκκλησιαστικά μέλη και άλλοτε ως αυτοτελείς μισμαγιές) μέχρι τον 19ο αι.41 και σε έντυπα βιβλία μετά το 182042.

---

39 Οι βυζαντινοὶ και μεταβυζαντινοὶ μελοποιοί, ακόμα και στα κρατήματα, που ομολογημένα αποτελούν ήδη από τα βυζαντινά χρόνια την θύρα επικοινωνίας του εκκλησιαστικού μέλους με την μουσική των αλλογλώσσων και αλλοδόξων λαών και που πολλά από αυτά χαρακτηρίζονται «εθνικά» ή με ονόματα όπως: «περσικόν», «βουλγαρικόν», «τατάρικον», «φράγκικον» κ.ἄ., όποια λίγα στοιχεία αντλούν ως δάνεια τα προσλαμβάνουν με αφομοιωτική διάθεση. Για το θέμα βλ. περισσότερα στη μελέτη (διδακτορική διατριβή) του γράφοντος *Τά Κρατήματα στην Ψαλτική Τεχνη, Ί*δρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας – Μελέται 8, Αθήνα 2005, ιδιαίτερα στην ενότητα «Οι θύραθεν επιδράσεις στο μέλος των Κρατημάτων», σσ. 445-459.

40 Στό θέμα είναι αφιερωμένη η σπουδαία -ανέκδοτη δυστυχώς ακόμα- διδακτορική διατριβή του Γεωργίου Σμάνη, *Η εξωτερική μουσική και η θεωρητική της προσέγγιση*, Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2011.

41 Ο φιλέρευνος αναγνώστης παραπέμπεται για εντρύφηση στην ειδική όσο και εξαντλητική, σπουδαία από κάθε άποψη, μελέτη του Κυριάκου Καλαϊτζίδη, *Κοσμική Μουσική στην Χειρόγραφη Παράδοση της Ψαλτικής Τέχνης (ιε΄- ιθ΄ αι.)*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας – Μελέται 19, Αθήνα 2020,

42 Σημειώνουμε εδώ τὶς βασικότερες έντυπες πηγές εξωτερικών (κοσμικών) ασμάτων:

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Εξάλλου, η διακοπή οποιασδήποτε συνομιλίας με την σχισματική Δύση, από τον 11ο αιώνα ήδη, δεν αφήνει κανένα περιθώριο συσχετισμών με το δυτικό μέλος, πολύ περισσότερο με την δυτική πολυφωνία. Μάλιστα, οι πολλές αντίστοιχες περιπτώσεις βυζαντινές και γρηγοριανές, στην ορολογία, στην Οκταηχία, στα κάποια νεύματα των πρώιμων σημειογραφιών, σε κάποιες -ελάχιστες- μελοποιητικές φόρμες ή σε παρόμοια λειτουργία και ονομασία ενηχημάτων, μαρτυρούν ίσως για μια πολύ παλιά κοινή καταγωγή, που εξελίχθηκε, όμως, σε δυο εντελώς άσχετες μεταξύ τους, παράλληλες, μουσικές παραδόσεις.

Έτσι, δεν είναι παράξενο που σε όλη αυτην την περίοδο, την βυζαντινή και μεταβυζαντινή, δεν χρειάζεται, και δεν γίνεται, καμμιά διάκριση σε κοσμική ή εκκλησιαστική Μουσική. Οι όροι Μουσική, Ψαλτική ή Παπαδική Τέχνη παρουσιάζονται ταυτόσημοι, όπως είδαμε στην αρχή) στην αρχή του συνήθους κειμένου των Προθεωριών. Μάλιστα, μόλις το 1821, στο λεγόμενο *Μικρό Θεωρητικό ή Εισαγωγή* του Χρυσάνθου Μαδυτινού[43], που -ας σημειωθεί- το επιμελήθηκε ο «διαφωτισμένος» Α. Θάμυρις, παρουσιάζεται ο όρος «εκκλησιαστική μουσική». Και

- *Βίβλος καλουμένη Ευτέρπη περιέχουσα συλλογήν εκ των νεωτέρων και ηδυτέρων εξωτερικών μελών, […]. εξηγηθέντων εις το νέον της μουσικής σύστημα παρά Θεοδώρου Φωκαέως και Σταυράκη Βυζαντίου των μουσικολογιωτάτων·* επιθεωρηθέντων δ' επιμελώς και επιδιορθωθέντων κατά γραμμήν παρά του μουσικολογιωτάτου διδασκάλου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, ενός των εφευρετών του ειρημένου συστήματος, φιλοτίμῳ δαπάνῃ των ιδίων. Εν τῇ κατά τον Γαλατάν τυπογραφίαν του Κάστορος. [Κωνσταντινούπολις] 1830 αωλ΄.
- *Η Πανδώρα ήτοι συλλογή εκ των νεωτέρων και ηδυτέρων εξωτερικών μελών εις τόμους δύο*. […] εξηγηθέντα εις την νέαν της μουσικής μέθοδον παρά Θεοδώρου παπά Παράσχου Φωκαέως […]. τ. Α΄, Εν Κωνσταντινουπόλει 1843, τ. Β΄ 1846.
- *Ἁρμονία ήτοι ελληνικά και τουρκικά ᾄσματα* ποιηθέντα και τονισθέντα υπό Σ. Ι. Βλαχοπούλου, Εν Κωνσταντινουπόλει 1848.
- *Καλλίφωνος Σειρήν, ήτοι συλλογή διαφόρων ᾀσμάτων, τουρκικών, ευρωπαϊκών και ελληνικών*, μελοποιηθέντων υπό Χ. Παναγιώτου Γεωργιάδου του Προυσαέως. Εν Κωνσταντινουπόλει 1859.
- Νικολάου Βλαχάκη, *Λεσβία Σαπφώ*, Αθήνησιν 1870.
- Ἰωάννου Ζωγράφου Κέϊβελη, *Μουσικόν Απάνθισμα (Μεδζμουάϊ Μακαμάτ),* Εν Κωνσταντινουπόλει 1872.
- *Συλλογή Εθνικών Ασμάτων, περιέχουσα τετρακόσια ᾄσματα τονισθέντα υπό του εκ Θήρας μουσικοδιδασκάλου Αντωνίου Σιγάλα* […], Εν Αθήναις 1880.
- Κωνσταντίνου Ψάχου, Α*σιάς Λύρα*, Εν Αθήναις 1908.

43 Χρυσάνθου, *Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής,* Παρίσι 1821.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

δεν είναι τυχαίο ότι -αν εξαιρέσει κανείς τις εκδόσεις που κινούνται στις παρυφές τής ψαλτικής παραδόσεως- από φορέα της Ψαλτικής χρησιμοποιείται πάλι μόλις το 1859, στον τίτλο Ε*γκυκλοπαιδεία της εκκλησιαστικής Μουσικής, ήτοι Απάνθισμα Ανθολογίας…* του Στεφάνου Α΄ Δομεστίκου της ΜΧΕ. Εν προκειμένῳ ας επιτραπεί η παρατήρηση, ότι γενικότερα στην βυζαντινή αλλά και στην μεταβυζαντινή τουρκοκρατούμενη ελληνική κοινωνία δεν γίνεται διάκριση μεταξύ ιερού και κοσμικού, Εκκλησίας και υπόλοιπης κοινωνίας -τέτοια διάκριση είναι καρπός της διανόησης στη βάση του νεοελληνικού διαφωτισμού με αποτέλεσμα σήμερα η εκκλησιαστική ζωή νά είναι υπόθεση μιας μικρής μερίδας ανθρώπων, που ως επὶ το πλείστον ανήκουν στον ανθρωπολογικό τύπο του θρησκευόμενου ανθρώπου.

1.2.6.1 Εξωτερική, θύραθεν, δημοτική-παραδοσιακή μουσική έκφραση

Σε κάθε περίπτωση, παρότι η μουσική έκφραση έξω από το χώρο της λατρείας έχει ουσιολογικές διαφορές με την εντός της εκκλησίας, έχει ωστόσο κοινούς εκφραστές (τους ψάλτες που τραγουδούν κιόλας) και αποδέκτες (το πλήρωμα των πιστών μαζὶ και πανηγυριστών). Συνεπώς, η εξωτερική μουσική, ιδιαίτερα ως λαϊκή, προφορική και παραδοσιακή, (δημοτική) έκφραση συγγενεύει με την Ψαλτική, με πρώτου βαθμού συγγένεια· καθὼς οι δυό τους αποτελούν, την δισυπόστατη μουσική έκφραση των ομογενών (ομοδόξων και ομογλώσσων) Ελλήνων: Έχουν κοινό τροπικό σύστημα, είναι κι οι δυο μονοφωνικές, ντύνουν και οι δυο μελωδικά τονική ποιητική έκφραση και μάλιστα της ίδιας γλώσσας, αλλά πάντως διαφορετικών τύπων.

Στό θέμα της σχέσης της Ψαλτικής με την ελληνική παραδοσιακή μουσική και το δημοτικό τραγούδι ή γενικότερα τις κοσμικές μουσικές εκφράσεις του Ελληνικού πνεύματος αναφέρονται οι ενότητες

- ΕΞΩΤΕΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΓΡΑΜΜΕΝΗ ΚΑΙ ΓΡΑΦΟΜΕΝΗ ΜΕ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ και
- ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΞΩΤΕΡΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΠΟ ΔΙΔΑΣΚΑΛΟΥΣ (ΠΑΛΑΙΟΥΣ ΤΕ ΚΑΙ ΝΕΟΥΣ) ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΛΟΓΟΣ ΠΕΡΙ ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΙΑΣ ΤΩΝ ΤΡΟΠΙΚΩΝ ΣΥΣΤΗΜΑΤΩΝ, στὶς οποίες παραπέμπουμε για ενδελεχέστερη μελέτη.

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αλυγιζάκη Αντωνίου, *Ο χαρακτήρας της Ορθοδόξου Ψαλτικής*, Θεσσαλονίκη 1995.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Αναστασίου Γρηγορίου, Τά Κρατήματα στην Ψαλτική Τέχνη, (ΙΒΜ – Μελέται 12) Αθήνα 2005.

Βουρλή Αθανασίου, *Δογματικοηθικαι όψεις της Ορθοδόξου Ψαλμωδίας, Α*θήναι 1994.

Μπαλαγεώργου Δημητρίου, Η *ψαλτική παράδοση των Ακολουθιών του Βυζαντινού Ασματικού Τυπικού*, (ΙΒΜ – Μελέται 6) Αθήνα 2001.

Παπαδοπούλου Γεωργίου, *Συμβολαὶ εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής και οι από των αποστολικών χρόνων άχρι των ημερών ημών ακμάσαντες επιφανέστεροι μελωδοί, υμνογράφοι, μουσικοὶ και μουσικολόγοι*, εν Αθήναις 1890 (=[Κουλτούρα] Αθήνα 1977).

–, Ι*στορική επισκόπησις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής από των αποστολικών χρόνων μέχρι των καθ' ημάς (1-1900 μ.Χ.)*, Αθήναι 1904 (=Κατερίνη 1990).

Ρωμανού Καίτης, Εθνικής Μουσικής Περιήγησις (1901 – 1912), τόμος Α΄, Αθήνα 1996.

–, Ι*στορία της έντεχνης Νεοελληνικής Μουσικής*, Αθήνα 2000.

Σμέμαν Αλεξάνδρου π., Η *Εκκλησία προσευχομένη*, μτφρ. π. Δημ. Τζέρπου, Αθήνα 1991.

Στάθη Γρ. Θ., «Η Βυζαντινή Μουσική στην Λατρεία και στην Επιστήμη», *Βυζαντινά* 4 (1972), 393-438.

–, Η *δεκαπεντασύλλαβος υμνογραφία εν τη βυζαντινῇ μελοποιίᾳ,* (ΙΒΜ – Μελέται 1) Αθήναι 1977.

–, Οι αναγραμματισμοὶ και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας, (ΙΒΜ – Μελέται 3), Αθήναι 1979 {και έκδοση 10η κατ' απόδοση στην δημοτική απ'τόν Γρηγόριο αναστασίου, Αθήνα 2018].

–, «Ψάλτες οι ασίγητοι τέττιγες της Εκκλησίας», (Ανάτυπο από τα «Δίπτυχα της Εκκλησίας της Ελλάδος 1989», σσ. ζ΄-ιγ΄), Αθήναι 1989.

–, «'Η των ήχων τερπνότης'. Η χειρόγραφη παράδοση της βυζαντινής και μεταβυζαντινής μουσικής, ήτοι της ελληνικής ψαλτικής τέχνης» στό Πρόγραμμα ΜΜΑ – περίοδος 1994 – 1995. Κύκλος Ελληνικής Μουσικής 'Βυζαντινοὶ Μελουργοί', [Αθήνα 1994] σσ. 83-91.

–, «Αλφαβητάρι βυζαντινής τελετουργίας και ψαλτικών όρων (α΄-β΄), *Ο Εφημέριος,* έτος ΜΘ΄, τχ. 10, Οκτώβριος 2000, σσ. 20-21/τχ. 11, Νοέμβριος 2000, σσ. 21-22.

–, Η Γοητεία της Βυζαντινής Μουσικής Τέχνης, Αθήνα 2005.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Τσιαμούλη Χρ. - Ερευνίδη Π., *Ρωμηοὶ συνθέτες της Πόλης (17ος – 20ος αι.)*, Αθήνα 1998.

Τσιαμούλη Χρ., «Φωνή αύρας λεπτης - Ένας σχολιασμός πάνω στὶς αλληλεπιδράσεις και αναφορές στά μουσικά έιδη της εκκλησιαστικής και κοσμικής μουσικής», στόν τόμο *Ο Γλυκασμός των Αγγέλων,* Άγιος Νόλαος 2000.

Velimirovic Milos, «Οι βυζαντινές μουσικές παραδόσεις στούς Σλάβους», στόν συλλογικό τόμο Η βυζαντινή παράδοση μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης, (ΜΙΕΤ) Αθήνα 1994.

Yannias John, «Εισαγωγή» στόν τόμο Η *βυζαντινή παράδοση μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης,* (ΜΙΕΤ) Αθήνα 1994.

ΘΕΜΑΤΑ ΕΡΓΑΣΙΩΝ

1. Διατυπώστε τις δικές σας σκέψεις για τον χαρακτήρα της Ψαλτικής ως εκκλησιαστικής τέχνης.
2. Ποιά είναι τα στοιχεία που συγκροτούν την ιδιοπροσωπία ή αυτονομία της Ψαλτικής Τέχνης. Ποιά στοιχεία δηλαδή την ξεχωρίζουν από τις υπόλοιπες μουσικές εκφράσεις;
3. Συνέβαλαν κατά την γνώμη σας οι μεγάλοι Πατέρες και Διδάσκαλοι της Εκκλησίας κατά τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες (και αργότερα) στην καλλιέργεια και διαμόρφωση της Ψαλτικής Τέχνης;
4. Πώς κατά την γνώμη σας λειτουργεί στό πλαίσιο της λατρείας ο φωνητικός και μονοφωνικός χαρακτήρας της Ψαλτικής;
5. Η Ψαλτική κατά τα βυζαντινά χρόνια αναδείχθηκε εκτός από εκκλησιαστική και ως αυτοκρατορική τέχνη. Ποιοί κατά την γνώμη σας είναι οι λόγοι αυτής της λειτουργίας της; Υπάρχουν τεκμήρια για αυτήν την διάστασή της;
6. Νά μελετήσετε και να παρουσιάσετε ηχογραφημένο (επισυνάπτοντας και ένα μικρό κατατοπιστικό σημείωμα) απόσπασμα του καλοφωνικού στίχου *Ἐγὼ σήμερον γεγένηκά σε…* σε μέλος του Μανουήλ Χρυσάφη κατ᾽ αίτησιν του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου Παλαιολόγου. [Τό μουσικό κείμενο θα βρείτε στην παρουσίαση power point της ενότητας].
7. Διαπιστώνετε κάποια συνάφεια και σχέση ανάμεσα στο ψαλτικό και το κοσμικό μέλος;

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

8. Νά μελετήσετε συγκριτικά συντάσσοντας ένα συνοπτικό σημείωμα και να ηχογραφήσετε στίχους από την Δοξολογία του Πέτρου Πελοποννησίου σε ήχο λέγετο και την κοσμική του σύνθεση *Τί σκληρότης εἶναι φῶς μου* σε μακάμι σεγκιάχ. [Τα μουσικά κείμενα θα βρείτε στην παρουσίαση power point της ενότητας].

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

2. Η σημειογραφία της ψαλτικής τέχνης – προέλευση, ετυμολογία, ενέργεια και λειτουργία των ψαλτικών σημαδιών

Λέξεις κλειδιά: Σημειογραφία, Βυζαντινή Σημειογραφία, Πρώιμη, Μέση, Πλήρης, Εξηγητική, Αναλυτική, Νέα Μέθοδος, Σημάδια, Υποταγές, Συμπλοκές, Ενέργειες, Ορθογραφία

Σχέδιο της Ενότητας

Η σημειογραφία της Ψαλτικής Τέχνης

Γένεση – καταβολές και προέλευση

Περίοδοι εξέλιξης της βυζαντινής μουσικής σημειογραφίας

- Η πρώιμη βυζαντινή σημειογραφία (10ος αι. – περ. 1177)
- Η μέση πλήρης βυζαντινή σημειογραφία (περ. 1177 – περ. 1670)
- Η μεταβατική - εξηγητική σημειογραφία (περ. 1670 – 1814)
- Η αναλυτική βυζαντινή σημειογραφία ή Νέα Μέθοδος (1814 – σήμερα)

Από το παλαιό στο νέο -εν χρήσει- σημειογραφικό σύστημα της Νέας Μεθόδου

Η Νέα Μέθοδος της αναλυτικής βυζαντινής μουσικής σημειογραφίας

Σημάδια φωνητικά

- Υποταγές,
- Σώματα και πνεύματα

Σημάδια άφωνα

- Σημάδια Χρόνου
- Άχρονες υποστάσεις

Ενέργειες των σημαδιών και κινήσεις της ψαλτικής φωνής

«τονίσματα»

- «συνάγματα»
- «λυγίσματα»
- «τσακίσματα»

Μουσική ορθογραφία και ψαλτική ερμηνεία

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Η σημειογραφία της Ψαλτικής Τέχνης

Σημείωση προοιμιακή: Η μελέτη της Ψαλτικής Σημειογραφίας είναι ένα από τα κυριότερα και καιριότερα ζητήματα έρευνας της Βυζαντινής Μουσικολογίας. Είναι ευνόητο ότι η σχετική βιβλιογραφία, ελληνική και ξενόγλωσση, είναι τεράστια και εμφανίζει σε πολλές περιπτώσεις αντικρουόμενα συμπεράσματα και απόψεις. Ο καθηγητής Γρηγόριος Στάθης αφιέρωσε ίσως το μεγαλύτερο μέρος του έργου του στην μελέτη της ψαλτικής σημειογραφίας και την ορθή ερμηνεία της. Μάλιστα, στό πρόσφατα εκδοθέν μνημειώδες έργο του *Τά Πρωτόγραφα της Εξηγήσεως εις την Νέαν Μέθοδον Σημειογραφίας, Α*θήνα 2016, στόν Α΄ τόμο ΤΑ ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ, συγκεφαλαιώνει τὶς ασφαλείς γενικές γνώσεις και τα πορίσματα των δικών του ερευνών στην διεξοδική παρουσίαση της εξέλιξης της βυζαντινής μουσικής σημειογραφίας. Είναι λογικό η δική μας συνοπτική εξιστόρηση του ίδιου πράγματος νά βασίζεται στό συγκεκριμένο (και στό συνολικό συνεπακόλουθα) έργο του Γρ. Στάθη. Επομένως, κρίνεται ως μάλλον υπερβολική η τεκμηρίωση με ειδικές υποσημειώσεις όσων ως γενικές πληροφορίες παρουσιάζονται παρακάτω. Ο φιλέρευνος αναγνώστης θά βρεί την βασική βιβλιογραφία για το θέμα της γένεσης και εξέλιξης της βυζαντινής μουσικής σημειογραφίας στό τέλος αυτής της ενότητας. Παρεμπιπτόντως σημειώνεται εδώ και η συγκροτημένη και ευμέθοδη παρουσίαση του θέματος απ᾽ την καθ. Μαρία Αλεξάνδρου με την μορφή ηλεκτρονικού βιβλίου, όπου παρουσιάζεται πλούσιο εποπτικό υλικό: *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής*. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα 2017: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Διαθέσιμο στο: http://hdl.handle.net/11419/6487
Στό τέλος της ενότητας, στόν οικείο τόπο, πάντως, δίνεται ευρύτερη ενδεικτική βιβλιογραφία για τα θέματα της ψαλτικής σημειογραφίας.

2.1 Η σημειογραφία της Ψαλτικής Τέχνης

Η εμφάνιση της σημειογραφίας της Ψαλτικής Τέχνης υπήρξε καθοριστική για την εξέλιξή της και κυρίως την τελειοποίησή της και την ανάδειξή της σε λαμπρό μουσικό πολιτισμό, δημιουργώντας έτσι αδιαμφισβήτητο σταθμό στην ιστορία της, που συμπίπτει περίπου με το σύνορο μεταξύ πρώτης και δεύτερης χιλιετίας. Χωρίζεται έτσι η ιστορία της Ψαλτικής Τέχνης σε δυό περιόδους: την προσημειογραφική και την σημειογραφική.

• Στην πρώτη περίοδο, την προσημειογραφική, συντελέστηκε κυρίως *η ανάπτυξη της υμνογραφίας* και *η αποκρυστάλλωση του τρόπου τέλεσης της Λατρείας, του Τυπικού*.

• Στην δεύτερη περίοδο της ψαλτικής ιστορίας, που συμπίπτει με την *γένεση και εξέλιξη της σημειογραφίας*, παράλληλα και προφανώς ως απόρροια του γεγονότος αυτού, συντελείται η *ανάπτυξη της μελοποιίας*.

***

Η σημειογραφία της Ψαλτικής, λοιπόν, πρωτοφανερώθηκε σε χειρόγραφα των μέσων του 10ου αιώνος. Τό πρώτο, ωστόσο, χρονολογημένο μουσικό χειρόγραφο είναι ένα Στιχηράριο του 1106 θησαυρισμένο με τον αριθμό 709 στη βιβλιοθήκη της Ρωσικής Πετρούπολης.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

2.1.1 Γένεση – καταβολές

Η ψαλτική σημειογραφία σε σπερματική μορφή υπάρχει ήδη στην εκφωνητική σημειογραφία, που χρονικά παρουσιάζεται στα Ευαγγελιστάρια, Προφητολόγια και Πραξαποστόλους, ήδη από τον 8ο - 9ο αιώνα και σβήνει τον 15ο αιώνα.

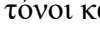
Η εκφωνητική σημειογραφία εξυπηρετούσε την εμμελή απαγγελία των εκφώνως αναγιγνωσκομένων στην λατρεία, υπαγορεύοντας κυρίως το ανέβασμα και κατέβασμα του τόνου της φωνής και τα μελίσματα των καταλήξεων. Πολλά από τα σημάδια που χρησιμοποιούσε εμφανώς προέρχονται από τα προσωδιακά σημεία της ελληνικής γλώσσας, που επινόησε και κωδικοποίησε ο γραμματικός Αριστοφάνης ο Βυζάντιος (260-180 π.Χ.) με σκοπό να εξασφαλίσει τον σωστό τρόπο προφοράς των λέξεων κατά την ανάγνωση, σε μιά εποχή που η Ελληνική γλώσσα γίνεται "κοινή", διεθνής, γλώσσα. Πολλά από τα ονόματα των εκφωνητικών σημαδιών είναι δηλωτικά τής προέλευσής τους από τα προσωδιακά σημεία (τόνους και πνεύματα) της ελληνικής γλώσσας.

2.2 Περίοδοι και στάδια εξέλιξης της σημειογραφίας

Σχεδόν όλοι οι μουσικολόγοι συμφωνούν ότι από αυτά τα σημεία προέρχεται η πρώτη ψαλτική σημειογραφία. Πρόκειται για μια μουσική σημειογραφία που λειτουργεί ως ηχητικό αλφάβητο και πολύ περισσότερο προέρχεται εν πολλοίς από το ίδιο το αλφάβητο.

[Εδώ ας γίνει μιά παρέκβαση: πολλές φορές κάνουμε την ερώτηση σε αρχάριους μαθητές ή και άλλους, με τί τούς μοιάζουν και από που νομίζουν ότι προέρχονται τα σημάδια της Ψαλτικής. Η συχνότερη απάντηση είναι· Αραβικά! Δέν μαντεύουν την προέλευση από το ελληνικό αλφάβητο].

Τα σημάδια, λοιπόν, ως προς την προέλευση και ετυμολογία τους είναι:

- είτε πνεύματα και τόνοι και πάθη φωνηέντων (όπως η οξεία  , η βαρεία , η απόστροφος κλπ.)
- είτε σχηματοποιήσεις της ενέργειας και του μέλους τους, (όπως η πεταστή , το κλάσμα ή τζάκισμα , το παρακάλεσμα , το αντικένωμα κ.ἄ.)
- είτε το αρχικό γράμμα ή συντομογραφία του ονόματός τους (όπως η χαμηλή , η [υ]ψηλή , το γοργόν , η φθορά , ο θεματισμός κλπ.).

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Διακρίνονται συνολικά τέσσερις περίοδοι -εξελικτικές φάσεις- αυτής της ίδιας σημειογραφίας καθοριζόμενες με κριτήρια όπως η εμφάνιση ή εξαφάνιση ή αλλαγή χρήσης σημαδιών και η μεταγραφή μελών από την προηγούμενη στην επόμενη:

- Α΄ περίοδος· Πρώϊμη βυζαντινή σημειογραφία (950 περ. - 1177)
- Β΄ περίοδος· Μέση πλήρης βυζαντινή σημειογραφία (1177 - 1677 περ.)
- Γ΄ περίοδος· Μεταβατική εξηγητική σημειογραφία (1677 περ.- 1814)
- Δ΄ περίοδος· Νέα αναλυτική βυζαντινή σημειογραφία ή Νέα Μέθοδος (1814 - ὡς σήμερα).

Ας δούμε αναλυτικότερα τα πράγματα:

2.2.1 Η πρώιμη βυζαντινή (ή αγκιστροειδής) σημειογραφία (μέσα 10ου αι. – περ. 1177)

Κατά την πρώτη περίοδο, της πρώϊμης βυζαντινής σημειογραφίας (950-1175), ο ψάλτης ήταν αντιμέτωπος με περίπου σαρανταεπτά σημάδια -τόσα απαριθμούνται στόν κώδικα Λαύρας Γ 67, φ. 159r-, που δεν είχαν ουτε σαφή διαστηματική αξία (μόνο λίγα είχαν διαστηματική υπόσταση), ουτε κάλυπταν όλες τις συλλαβές του κειμένου, ονομάζονταν δέ «μελωδήματα». Τούτο σημαίνει ότι υπονοούσαν κάποια μελωδικό σχηματισμό, προφανώς εκτενέστερο του ενός μουσικού φθόγγου. Τά «μελωδήματα» ονομαστικά είναι τα ακόλουθα:

> *Ολίγον, Γοργόν, Ψιλόν, Χαμηλόν, Βαθύ, Ίσον, Σαξίματα, Πάρηχον, Σταυρός από δεξιά, Οξείαι, Βαρείαι, Απόστροφος, Απόδερμα, Απόθεμα, Κλάσμα, Ρεύμα, Πίασμα, Τίναγμα, Ανατρίχισμα, Σείσμα, Σύναγμα, [Σύναγμα] μετά Σταυρού, Ουράνισμα, Θέμα, Λεμοί, Τρία, Τέσσερα, Κρατήματα, Απ' Έσω Έξω, Δύο, Φθορά, Ημιφθορά, Κατάβα Τρομικόν, Πελαστόν, Ψηφιστόν, Κόνδευμα, Χόρευμα, Ράπισμα, Παρακάλεσμα, Παρακλητική, Ηχάδιν, Νανά, Πέτασμα, Τρομικόν, Στραγγίσματα, Γρονθίσματα.*

Ξεχωρίζουν δύο κυρίως τύποι αυτής της σημειογραφίας, η λεγόμενη ***Chartres*** και η ***Coislin*** Notation. Το ότι σημειογραφίες φέρουν αυτά τα ξενικά ονόματα, οφείλεται στὶς βιβλιοθήκες που φυλάγουν αντιπροσωπευτικά χειρόγραφα γραμμένα με αυτές. Το αν θα έπρεπε να γίνεται έτσι, είναι μια άλλη ιστορία, απ' αυτές που αξίζει να γνωρίζει κανείς, αλλά η διήγησή της ξεφεύγει από τον σκοπό του παρόντος κειμένου. Πάντως, σωστότερα θά έπρεπε νά ονομάζονται Α***γιορειτική*** σημειογραφία και Α***γιοπολιτική*** (Ἱεροσολυμιτική) σημειογραφία, αντίστοιχα.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Σέ αυτή την πρώϊμη περίοδο εμφανίστηκε και ένας άλλος πολύ ενδιαφέρων ατελής τύπος σημειογραφίας, που ονομάζεται ***«Θήτα» (Theta Notation)***, γιατὶ ουσιαστικά αποτελείται από ένα και μόνο σημάδι, τον *θεματισμό* (σέ κάποιες περιπτώσεις και το *κύλισμα*). Η ύπαρξη μιας τόσο απλής και υποτυπώδους σημειογραφίας δεν θά ᾽πρεπε λογικά νά τραβήξει την προσοχή μας, αλλά βέβαια έχει μεγάλη σπουδαιότητα για την κατανόηση του «φορμουλαϊκού» - στερεοτυπικού χαρακτήρα της Βυζαντινής Μουσικής και την λειτουργία των λεγόμενων «θέσεων», που συστηματικά εμφανίζονται κατά τὶς επόμενες περιόδους της σημειογραφικής και μελοποιητικής εξέλιξης. Είναι κατατοπιστική εν προκειμένῳ, και θα την δανειστούμε, η διατύπωση του Γρ. Θ. Στάθη:

> *«Ἡ ὕπαρξη αὐτῆς τῆς ἰδιότυπης, καὶ βέβαια ἀτελέστατης, σημειογραφίας μαρτυρεῖ τρία σημαντικὰ πράγματα. Πρῶτο· ὅτι ἡ ψαλμώδηση ἦταν προφορική, στηριγμένη ὁπωσδήποτε σὲ κοινὰ μελικὰ σχήματα, μέσα στὸ ἠχητικὸ πλαίσιο καὶ τὴν γνωριστικὴ ἰδέα τοῦ κάθε ἤχου, τὰ ὁποῖα γνώριζαν οἱ ψάλτες ἀπὸ παράδοση καὶ τὰ χρησιμοποιοῦσαν ἀνάλογα μὲ τὰ νοήματα τοῦ ὕμνου. Δεύτερο· ὅτι τὸ μελώδημα Θ (ῆτα), καὶ τὸ μελώδημα Κύλισμα σὲ κάποιες περιπτώσεις, λειτουργοῦσαν ὡς μνημοτεχνικὲς ὑποδείξεις νὰ ἐπιβληθῆ σὲ συγκεκριμένες περιπτώσεις συγκεκριμένο μέλισμα ἢ μελικὸ ποίκιλμα, ὁπωσδήποτε ἐκτενέστερο ἀπ᾽ τὸ κοινὸ ἄλλο μέλος. Καὶ τρίτο· ὅτι τὸ μελώδημα Θ(ῆτα) εἶχε ἕνα γνωστὸ καὶ κοινὸ ὁπωσδήποτε μουσικὸ περιεχόμενο ὡς "Θέμα" τῆς Ἁγιορειτικῆς (Chartres) Σημειογραφίας, ἢ καὶ ὡς "Γρονθίσματα", ποὺ καὶ αὐτὸ παρασημαίνεται μὲ δύο Θῆτα, ἀλλὰ καὶ ὅτι ἀναπτύχθηκε καὶ σὲ ἄλλα μελικὰ σχήματα - 'μελωδήματα', αὐτὰ ποὺ ἐμφανίστηκαν κατὰ τὴν δεύτερη περίοδο ἐξελίξεως τῆς σημειογραφίας καὶ ἀποτελοῦν τὴν γνωστὴ οἰκογένεια τῶν "Θεματισμῶν"· δηλαδή, Θεματισμὸς Ἔσω, Θεματισμὸς Ἔξω, Θέμα Ἁπλοῦν, Θὲς καὶ Ἀπόθες»*[44].

2.2.2 Η μέση πλήρης ή στρογγύλη βυζαντινή σημειογραφία (1177 – περ. 1670)

[44] Γρ. Θ. Στάθη, *Τά Πρωτόγραφα της Εξηγήσεως εις την Νέαν Μέθοδον Σημειογραφίας, Α*θήνα 2016, σσ. 86-87.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Στην δεύτερη περίοδο, της μέσης πλήρους βυζαντινής σημειογραφίας (1177-1670 περ.), μάς εισάγουν δύο σύγχρονοι μεταξύ τους, γραμμένοι το 1177, Σιναϊτικοὶ κώδικες, οι υπ᾽ αριθμούς 754 και 1218. Ο μέν πρώτος είναι ένα Τριώδιο, γραμμένο με την πρώιμη βυζαντινή σημειογραφία, ενώ ο δεύτερος είναι ένα πλήρες Στιχηράριο, που περιέχει επίσης τα ιδιόμελα του Τριωδίου, γραμμένο με την -νέα- μέση πλήρη σημειογραφία.

Η μουσική γραφή κατ᾽ αυτην την περίοδο συμπληρώθηκε, συστηματοποιήθηκε και έγινε σαφέστερη. Τό μέλος, πλέον, σχηματοποιούσαν δεκαπέντε φωνητικά σημάδια, που γράφονταν με μαύρη μελάνη, και περίπου σαράντα άφωνα ή χειρονομικά, οι λεγόμενες *άχρονες υποστάσεις*, που γράφονταν συνήθως με κόκκινη μελάνη. Τα σημάδια απαριθμούνται και παρουσιάζονται στο κείμενο της συνήθους *Προθεωρίας* της Ψαλτικής Τέχνης. Μεταφέρουμε εδώ το σχετικό απόσπασμα απ᾽ την Προθεωρία στόν μετεωριτικό κώδικα Βαρλαάμ 208 (του 15ου-16ου αι.), που μετέγραψε «εις κοινόν όφελος» ο Δημήτριος Λάσκος[45].

> *«**φ. 8r.** Ἀρχὴ σὺν Θεῷ Ἁγίῳ τῶν σημαδίων τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης τῶν τε ἀνιόντων καὶ κατιόντων σωμάτων τε καὶ πνευμάτων καὶ πάσης χειρονομίας καὶ ἀκολουθίας συντεθειμένης εἰς αὐτήν παρὰ τῶν κατὰ καιροὺς ἀναδειχθέντων ποιητῶν, παλαιῶν τε καὶ νέων. Ἀρχή, μέση, τέλος καὶ σύστημα πάντων τῶν σημαδίων τὸ ἴσον ἐστί˙ χωρὶς γὰρ τούτου οὐ κατορθοῦται φωνὴ λέγεται δὲ ἄφωνον οὐχ ὅτι φωνὴν οὐκ ἔχει˙ φωνείται μὲν οὐ μετράται δέ. Διὰ μὲν πάσης τῆς ἰσότητος ψάλλεται τὸ ἴσον. Διὰ δὲ πάσης τῆς ἀναβάσεως τὸ ὀλίγον˙ καὶ διὰ πάσης τῆς καταβάσεως ὁ ἀπόστροφος. **φ. 8v** Ἴσον, ὀλίγον, ὀξεῖα, πετασθή, κούφισμα, πελασθόν, κέντημα, δύο κεντήματα, ὑψηλή. ἀπόστροφος, δύο ἀπόστροφοι συνδεσμοί, ἐλαφρόν, χαμηλή, ἀπορροή, κρατημοϋπόρροον. Τούτων τὰ μέν εἰσι σώματα, τὰ δὲ πνεύματα, καὶ σώματα μέν εἰσι ἕξ. Τὸ ὀλίγον, ἡ ὀξεῖα, ἡ πετασθή, τὸ πελασθόν, τὸ κούφισμα καὶ τὰ δύο κεντήματα. Δύο κατιόντα˙ Ὁ ἀπόστροφος καὶ οἱ δύο σύνδεσμοι. **φ. 9r** Εἰσὶ δὲ καὶ πνεύματα τέσσαρα ἀνιόντα, τὸ κέντημα καὶ ἡ ὑψηλή˙ κατιόντα δὲ τὸ ἐλαφρὸν καὶ ἡ χαμηλή˙ Ἡ*

45 Βλ. στον ιστοτόπο: https://analogion.com/forum/index.php?threads/Προθεωρία-της-Παπαδικής.6012/ . Την περιγραφή του κώδικα βλ. Γρ. Στάθη, *Τά χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής – Μετέωρα*, Αθήνα 2006, σελ 226-237.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ἀπορροὴ δὲ οὔτε σῶμά ἐστιν οὔτε πνεῦμα, ἀλλὰ τοῦ φάρυγγος σύντομος κίνησις. Ἔχουσι δὲ φωνάς, τὸ ὀλίγον α (σ.σ. εννοείται μία φωνή), ἡ ὀξεῖα α˙ ἡ πετασθή α˙ τὸ κούφισμα α˙ τὸ πελασθὸν α˙ τὸ κέντημα β˙ τὰ δύο κεντήματα α˙ ὑψηλὴ δ. ὁ ἀπόστροφος α˙ οἱ δύο ἀπόστροφοι α˙ τὸ ἐλαφρὸν β˙ ἡ ἀπορροὴ β˙ καὶ ἡ χαμηλὴ δ˙ τὸ κρατημοϋπόρροον β. Ἐν τούτοις τοῖς σημαδίοις ἀνέρχεται καὶ κατέρχεται πᾶσα ἡ μελῳδία τῆς ψαλτικῆς τέχνης. ***φ. 9v*** *Τὰ δὲ μεγάλα σημάδια τὰ ἄφωνα ἅτινα λέγονται μεγάλαι ὑποστάσεις εἰσὶν ταῦτα. Ἴσον, διπλῆ, παρακλητική, κράτημα, κύλισμα, ἀντικενωκύλισμα, τρομικόν, ἐκστρεπτόν, τρομικοσύναγμα, ψηφιστόν, ψηφιστοσύναγμα, γοργόν, ἀργόν, σταυρός, ἀντικένωμα, ὁμαλλόν, θεματισμὸς ἔσω, ἄλλος (σ.σ. εννοείται θεματισμός) ἔξω, ἐπέγερμα, παρακάλεσμα, ἕτερον (σ.σ. εννοείται παρακάλεσμα), ξηρὸν κλάσμα, ἀργοσύνθετον, γοργοσύνθετον,* ***φ. 10r*** *οὐράνισμα, ἀπόδομα, θὲς καὶ ἀπόθες, θέμα ἁπλοῦν, χόρευμα, σείσμα, σύναγμα, ἔναρξις, πίασμα, βαρεῖα καὶ λύγισμα. Εἰσὶ δὲ καὶ φθοραὶ τῶν ἤχων αὗται. Τοῦ α', τοῦ β', τοῦ γ', τοῦ δ', τοῦ πλ. β', τοῦ νενανῶ˙ ἡμίφωνον καὶ ἡμίφθορον˙ τοῦ πλαγίου τοῦ βαρέος, καὶ τοῦ πλαγίου τετάρτου. Εἰσὶ δὲ καὶ τρεῖς ἥμισυ ἄργειαι. Τὸ κράτημα, ἡ διπλῆ καὶ οἱ δύο ἀπόστροφοι, οἱ σύνδεσμοι. Τὸ δὲ τζάκισμα ἔχει τὴν ἥμισυν».*

Τό σημειογραφικό σύστημα αυτής της περιόδου λειτουργούσε ουσιαστικά ως ένα είδος μουσικής «στενογραφίας», στο οποίο τα φωνητικά σημάδια διέγραφαν την κατεύθυνση της κινήσεως του μέλους επὶ το οξύ ή το βαρύ και τα άφωνα προσέδιδαν το πλήρες σχήμα, την κατάλληλη έκταση και μορφή. Έτσι, το μέλος χτιζόταν με στερεότυπες και συμπαγείς μουσικές φράσεις, τὶς λεγόμενες «θέσεις», που όφειλε νά μάθει ο μαθητής για νά μπορεί νά ψάλλει.

΄Η διδακτική προσέγγιση ενός μουσικού κειμένου, λοιπόν, περιελάμβανε τρία στάδια:

α) Τήν **παραλλαγή**, κατά την οποία ο μαθητής εφάρμοζε τούς πολυσύλλαβους φθόγγους (ανανες, νεανες, νανα, αγια - ααν̄ες, νεχεανες, ανεανεσ, νεαγιε) εντοπίζοντας τὶς διαστηματικές διαφορές σε κάθε γένος, ήχο ή σύστημα.

β) Τήν **μετροφωνία** ή μητροφωνία, κατά την οποία εκτελούσε μόνο τα φωνητικά σημάδια, διαγράφοντας, απλώς, την κατεύθυνση της μελωδικής κίνησης επὶ το οξύ

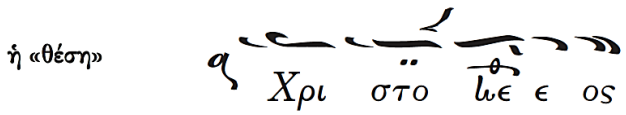
© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ή το βαρύ, «μετρώντας» τις φωνές και σχηματίζοντας, κατά κάποιο τρόπο, την μήτρα απ᾽ όπου το μέλος γεννιόταν.

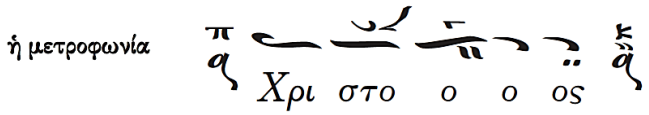
γ) Τό **μέλος**, την ψαλμώδηση, δηλαδή, σύμφωνα με τις απαιτήσεις των «θέσεων» και των αχρόνων υποστάσεων. Αυτό ήταν το τελευταίο και δυσκολότερο στάδιο, αφού μια θέση ή ένα χειρονομικό σημάδι είχε ποικίλο περιεχόμενο αναλόγως του ήχου, της τονικής βαθμίδας και του γένους της μελοποιίας που βρισκόταν. Οι θέσεις, επομένως, ήταν πολλές και διάφορες και για την παράδοσή τους δεν υπήρχε άλλος τρόπος από την προφορική διδασκαλία. Ο μαθητής μπορούσε να παραλλαγίσει ή να μετροφωνήσει συμβουλευόμενος την ύλη της Προθεωρίας μιας Παπαδικής, δεν μπορούσε, όμως, να ψάλει με επάρκεια πριν να «μάθῃ νὰ τραγωδᾷ ταίς θέσαις καθὼς ταὶς ψάλλει (ἔψαλλε) ὁ διδάσκαλός του».

Ας δούμε εν προκειμένῳ την θέση του θεματισμού πάνω στη λέξη *Χριστός*, γραμμένη με την μέση πλήρη («στενογραφική») σημειογραφία και πώς αποτυπώνονται στην σημερινή η μετροφωνία η παραλλαγή και το μέλος:

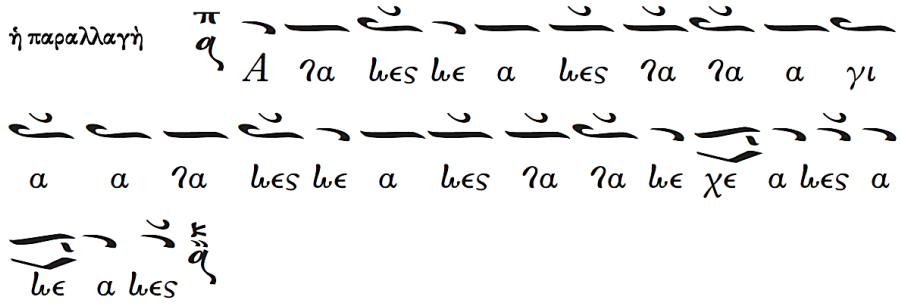
ἡ «θέση»



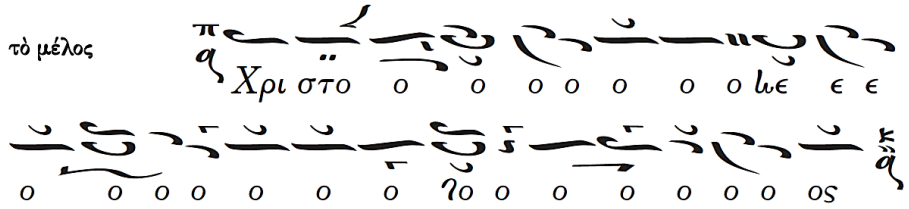
ἡ μετροφωνία



ἡ παραλλαγὴ



τὸ μέλος



Πρέπει να παραδεχτούμε ότι με την σημερινή οπτική αυτή η «στενογραφική» λειτουργία της μέσης σημειογραφίας μοιάζει ακατανόητη, και πολλοὶ θεωρούν την μεταγενέστερη καταγραφή των παλαιών μελών με αναλυτικότερο τρόπο ως επεξεργασία και πλάτυνση του μέλους κι όχι απλή μεταγραφή του. Ωστόσο, χάρη

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

στούς μουσικολογικούς «αγώνες» του κορυφαίου Έλληνα μουσικολόγου, καθηγητή Γρηγορίου Θ. Στάθη, ανακαλύφθηκαν πάμπολλα τεκμήρια της ορθότητας της παράδοσης των βυζαντινών μελών σε μάς σήμερα. Ένα από τα τεκμήρια είναι και η ανακάλυψη του κώδικα Σινά 1477, που είναι γραμμένος στὶς αρχές του 18ου αιώνα με πενταγραμμική σημειογραφία. Στο χειρόγραφο αυτό, τα διάφορα μέλη που γράφονται «συνοπτικά» στα άλλα ψαλτικά χειρόγραφα, παρουσιάζονται αναλυτικά καταγεγραμμένα στο αδιαμφισβήτητο κιεβικὸ πεντάγραμμο.

2.2.3 Η εξηγητική σημειογραφία (περ. 1670 – 1814)

Όταν, όμως, έλειψαν οι πολλοὶ ικανοὶ διδάσκαλοι για νά διαδώσουν ασφαλώς την Τέχνη ή και το ρεπερτόριο πληθύνθηκε και διαδόθηκε υπέρμετρα, συνέβη μάλλον αναγκαστικά η μετάβαση στην τρίτη περίοδο, της εξηγητικής σημειογραφίας (περ. 1670-1814). Κατ' αυτήν οι «θέσεις» γράφονταν με περισσότερα φωνητικά σημάδια και εγκαταλείφθηκαν συν τῳ χρόνῳ όλο και περισσότερες άχρονες υποστάσεις. Έτσι, ο ψάλτης είχε νά θυμάται λιγότερα και η εκμάθηση της μουσικής έγινε απλούστερη.

Κυρίαρχη και μαζὶ εισηγητική μορφή αυτής της περιόδου είναι ο Μπαλάσιος ιερεύς και Νομοφύλαξ της Μεγάλης του Χριστου Εκκλησίας. Αυτός *εξηγεί* πρώτος το Νεκρώσιμο Τρισάγιο, το καλούμενο Αθηναϊκό, στόν κώδικα Ιβήρων 1250 που έγραψε περὶ το 1675, εγκαινιάζοντας μια περίοδο εξηγήσεων και των συμπαρομαρτούντων «καινών καλλωπισμών» και συντμήσεων (ως απόρροια της αναλυτικότερης καταγραφής του μελωδικού περιεχομένου των θέσεων). Αξίζει νά παρατηρήσει κανεὶς ότι ο Μπαλάσης γράφει το Τρισάγιον στό χειρόγραφό του πρώτα με την πρωτότυπη - μέση πλήρη- σημειογραφία του (στο φ. 211v) και κατόπιν στό επόμενο φ. 212r παρουσιάζει την εξήγησή του.

Σε εξηγήσεις παλαιότερων μελών επιδόθηκαν σχεδόν όλοι οι μεγάλοι δάσκαλοι μετά τον Μπαλάση. Κυρίως, όμως, φαίνεται πως η αρχή μιας πιο συστηματικής και προοδευτικά αναλυτικότερης εξήγηματικής προσπάθειας, που ζητούσε και ανάλογη μεταχείριση της σημειογραφίας, ξεκίνησε από τον Ιωάννη Τραπεζούντιο, τον Πρωτοψάλτη της ΜΧΕ, σύμφωνα και με την μαρτυρία του Χρυσάνθου:

> *«§ 75. Ὁ δὲ διάδοχος αὐτοῦ [τοῦ Παναγιώτου Χαλάτζογλου] Ἰωάννης ὁ Πρωτοψάλτης ἔλεγε φανερῶς, ὅτι ἔπρεπε νὰ σηκωθῇ ἀπὸ τὰ ποιήματά των ἐκείνη ἡ διὰ τὸ πολυχρόνιον δυσκολία τῆς διδάξεως καὶ μεταδόσεως τῆς Ψαλμωδίας· (καθ' ὃ ἴσως ἐγένετο μιμητὴς τοῦ διδασκάλου του Παναγιώτου, ἂν ἴσως συνειθίζωσι τὰ ἤθη τῶν*

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

> *διδασκάλων νὰ μεταβαίνωσιν εἰς τοὺς μαθητάς,) καὶ νὰ συστηθῇ σύστημα χαρακτήρων ἁπλούστερον, μεθοδικώτερον, καὶ στοιχειῶδες, δι' οὗ νὰ εἶναι δυνατὸν νὰ γράφηται κάθε εἶδος μελωδίας, καὶ νὰ μεταδίδωται ἀπαρασαλεύτως. Ὅθεν, ἐν ἔτει αψν΄, ὅταν ὑπὸ τοῦ φιλομούσου Κυρίλλου, τὰ τῆς Πατριαρχείας τότε διευθύνοντος πηδάλια, προετράπη μετ' ἐπιμονῆς ὁ Ἰωάννης εἰς τὴν σύνθεσιν τῶν πασαπνοαρίων, πολυελέων, δοξολογιῶν, καὶ κοινωνικῶν, κτλ., μετεχειρίσθη τρόπον τοῦ γράφειν, ὅστις εἶναι διάφορος τοῦ παλαιοῦ, καὶ κλίνει εἰς τὸ ἐξηγηματικόν, καὶ ἐστάθη αὐτὸς ἡ ῥίζα τοῦ ἐξηγηματικοῦ τρόπου, ὃν μετεχειρίσθη ὁ μαθητὴς αὐτοῦ Πέτρος»*[46].

Εμβληματικός πρωταγωνιστής στο έργο των εξηγήσεων αναδεικνύεται, λοιπόν, αμέσως μετά ο Πέτρος Πελοποννήσιος, λαμπαδάριος της ΜΧΕ († 1778). Μάλιστα, η σύνδεση του Πέτρου με το έργο των εξηγήσεων οδήγησε τους κατοπινούς, μέχρι σήμερα, να χαρακτηρίζουν -αδόκιμα μάλλον- την εξηγηματική γραφή εκείνης της περιόδου ως «γραφή Πέτρου».

2.2.4 Η Νέα Μέθοδος της αναλυτικής βυζαντινής σημειογραφίας (1814-5 – σήμερα)

Στό τέλος αλληλοδιαδόχων εξηγήσεων βρίσκεται η αρχή της τέταρτης περιόδου της ψαλτικής σημειογραφίας. Πρόκειται για την ίδια βυζαντινή σημειογραφία που γίνεται πλέον εντελώς αναλυτική και υφίσταται νέα συστηματοποίηση. Η «εφεύρεση» τρόπον τινα του νέου αυτου συστήματος της βυζαντινής σημειογραφίας είναι έργο των λεγομένων *Τριών Διδασκάλων της Νέας Μεθόδου* (Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, Χρυσάνθου Μαδυτινού), οι οποίοι το παρουσίασαν το 1815 και οι ίδιοι το ονόμασαν Νέα Μέθοδο ή Νέο Σύστημα.

Στή Νέα Μέθοδο:

• εγκαταλείπονται οι πολυσύλλαβοι φθόγγοι της μουσικής κλίμακας (του τροχού: ανανες, νεανες, νανα, αγια, ααν̄ες, νεχεανες ανεανες, νεαγιε) και επινοούνται οι γνωστοὶ ***μονοσύλλαβοι: πΑ, Βου, Γα, Δι, κΕ, Ζω, νΗ,*** -θεμελιωμένοι στά επτά πρώτα γράμματα της αλφαβήτας-,

46 Χρυσάνθου Μαδυτινού, Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής, σσ. XLVIII – XLIX.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

• από τα δεκαπέντε φωνητικά σημάδια μένουν δέκα και απ᾽ τα περίπου σαράντα άφωνα διατηρούνται μόνο έξι, και τούτα ίσα-ίσα για να υποβοηθούν στον τονισμό του κειμένου και νά ρυθμίζουν την μουσική ορθογραφία.

• καθορίζεται η συγκεκριμένη χρονική αξία των φωνητικών σημαδιών και τα σημάδια χρόνου επίσης αποδίδουν συγκεκριμένες χρονικές αξίες στα φωνητικά σημάδια όπου τίθενται,

Τώρα πιά οι θέσεις παρασημαίνονται ολόγραφες χωρὶς νά υπάρχει ανάγκη ο μαθητής νά τὶς απομνημονεύει. Άλλωστε, κυρίως παιδαγωγικοὶ λόγοι και η ανάγκη διατήρησης της Ψαλτικής Τέχνης οδήγησαν στην εφεύρεση του νέου συστήματος, αλλά και γενικώς στην εξέλιξη της σημειογραφίας.

2.3 Από το παλαιό στο νέο σύστημα

Η Νέα Μέθοδος παρουσιάστηκε ιστορικά ως ένα μάλλον αναγκαίο γεγονός στό τέλος μίας νομοτελειακής διαδικασίας εξέλιξης της βυζαντινής σημειογραφίας από συνοπτική σε αναλυτική και συνακόλουθα από λιγότερο σε περισσότερο προσδιοριστική. Ο χαρακτηρισμός *Νέα Μέθοδος* θέλει νά δηλώσει επίσης μία πραγματικότητα και μία έγνοια των εφευρετών της· ότι ούτε το μουσικό περιεχόμενο αλλ᾽ ούτε η σημειογραφία καθ᾽ αυτην άλλαξε, παρά μόνο ο τρόπος της ανάγνωσής της. Δύο κείμενα προερχόμενα από το Οικουμενικό Πατριαρχείο που έδωσε την άδεια και φρόντισε για την διάδοση της Νέας Μεθόδου, η "Διακήρυξη" του γεγονότος και η συνοδευτική της (διαβιβαστική) Πατριαρχική "Απανταχούσα" (εγκύκλιος)[47], μαρτυρούν για αυτό και εκθέτουν τα οφέλη που προκύπτουν από την αλλαγή. Διαβάζουμε, λοιπόν:

> *«[...] Η μέθοδος αὕτη, τὴν ὁποίαν ἐφεῦρον, καὶ ἐπενόησαν οἱ διαλαμβανόμενοι τρεῖς ἀξιέπαινοι ἄνδρες, ὑπερβαίνει τὰς τῶν παλαιῶν παραδόσεων, ἢ μᾶλλον εἰπεῖν εἶναι ἡ μόνη ἀκριβής, καὶ φωτιστική, καὶ ἀρίστη ἐξηγοῦσα θεωρητικῶς ἅμα καὶ πρακτικῶς τὰ μέλη καὶ σχήματα τῶν φωνῶν, καὶ δεικνύουσα καλῶς τὰ σημεῖα τῶν χρόνων, καὶ ἐνὶ λόγω ὅσα, αἳ μέθοδοι τῶν παλαιῶν παραδόσεων δὲν ἠδύναντο νὰ κατορθώσωσιν εἰς τὸν μαθητὴν ἐπὶ δέκα καὶ εἴκοσι χρόνους, αὐτὴ ὑπόσχεται νὰ κατορθώσῃ ἐν διαστήματι χρόνου ἑνός, καὶ νὰ ἀναδείξῃ τὸν οἰκεῖον της μαθητὴν ἱκανόν, ὥστε ἕκαστον μάθημα, κατ᾽ αὐτὴν γεγραμμένον, νὰ*

47 Δημοσιεύτηκαν από τον Γρηγόριο Στάθη, *Τά Πρωτόγραφα,* όπ.π., σσ. 232-239.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

δύναται μὲ μικρὰν τινὰ καὶ ὀλίγην καθ' ἑαυτὸν μελέτην νὰ τὸ ψάλῃ ἀπαραλλάκτως μὲ τὸν ἀσματογράφον καὶ ποιητήν, χωρὶς νὰ τὸ διδαχθῇ ὑπ' αὐτοῦ πρότερον, καὶ αὐτὰ ὅλα, χωρὶς ὅλως νὰ παρεκτρέπηται ἡ μέθοδος ἀπὸ τὸ σεμνὸν ἐκεῖνο καὶ ἐναρμόνιον μέλος, τὸ πρὸς κατάνυξιν καὶ συντριβὴν καρδίας ἐντέχνως πεποιημένον, καὶ παρὰ τῶν πρώτων ἐκείνων ἱερῶν μελῳδῶν καὶ διδασκάλων παραδεδομένον καὶ χωρὶς νὰ παρεισάγῃ φωνῶν καὶ σχημάτων νεωτερίσματα.[...]».

Καὶ αλλού, πάλι η Διακήρυξη διαβεβαιώνει για τον σωστικό της παραδόσεως του μέλους χαρακτήρα της Νέας Μεθόδου:

«οὐδαμὴ οὐδαμῶς, παραχαραττούσης, ἢ λυμαινομένης, οὐδὲ πρὸς βραχὺ ἐκπιπτούσης [τοῦ ἀρχῆθεν ψαλλομένου μέλους], καὶ ἀποκλινούσης».

Αλλά και για την παράδοση σχεδόν όλου του παλαιότερου ρεπερτορίου φρόντισαν οι εφευρέτες της Νέας Μεθόδου, οι οποίοι

«περὶ μὲν τῆς παραδόσεως τοῦ συστήματος αὐτῶν ἕνα καὶ μόνον ἱκανὸν ἀπεφήναντο χρόνον, περὶ δὲ τῆς τῶν σωζομένων Μουσικῶν βιβλίων ἀναγκαιοτάτης μεταγραφῆς δέκα προσεδιωρίσαντο χρόνους, ὡς ἂν πάντα τὰ μέχρι τοῦδε ἀσματογραφηθέντα παλαιῶν τὲ καὶ νέων πονήματα, ἀπὸ τοῦ ἀσαφοῦς ἐπὶ τὸ σαφὲς μετενεχθέντα, καὶ οἷον εἰπεῖν μεταφρασθέντα, εὐανάγνωστα εἴη, καὶ εὔληπτα τοῖς τῇ νέᾳ μεθόδῳ κατηρτισμένοις».

Και τελικά πραγματοποίησαν το έργο μεταγράφοντας το μεγαλύτερο μέρος της βυζαντινής και μεταβυζαντινής μελοποιίας στούς 62 τόμους των πρωτογράφων τους της Νέας Μεθόδου.

Η μεταρρύθμιση των Τριών Διδασκάλων του 1814 χαρακτηρίστηκε ως ευεργεσία του έθνους και πραγματικά ήταν! Αλλ' ωστόσο, κατά την διαδικασία της αφέθηκαν πίσω ή λησμονήθηκαν κάποιες αρετές του παλαιού συστήματος, που σήμερα οι καλλιτέχνες ψάλτες νοσταλγούν. Από κεί απέρρεε οποιαδήποτε κριτική στή Μεταρρύθμιση έγινε ήδη τότε, όπως η ακόλουθη από τον Απόστολο Κώνστα τον Χίο:

«Αἱ δὲ γραμμαὶ μόνον καὶ μόνον οἱ ῥωμαῖοι τὰς ἔχουν. Ὅμως οἱ μεταγενέστεροι διδάσκαλοι κάμνοντας ὁ ἕνας καὶ ἄλλος ἄλλαις καὶ ἄλλαις, ἐχάθη κατὰ κράτος αὐτῶν ὁ καρπὸς καὶ ἡ τέχνη. Ὅμως ἡ χάρις αὐτῶν ἐπιθυμεῖτε (sic) εἰς κάθε μουσικόν. Διότι ἡ μὲν ἐξήγησις εἶναι διὰ νὰ μὴν ξεχαστῇ ἡ γραμμὴ λείπει ἀπὸ τὴν λεπτὴν ἐξήγησιν τὸ μέλος

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

> *τῆς γραμμῆς, ἐπειδὴ ἡ γραμμὴ ἔχει μέσα της καὶ τὰς μεγάλας φωνὰς καὶ τὰς μικρὰς καὶ τοὺς σχηματισμοὺς καὶ τὰς μισηφωνίας καὶ τὴν χειρονομίαν. Διὰ τοῦτο ὅποιος τὴν μάθῃ τὴν κάθε γραμμήν, τραβᾶ μὲν εἰς τὴν ἀρχὴν κόπον, ὅμως εἰς τὸ τέλος ψάλλει χωρίς τινα δισταγμόν, ὡσὰν νὰ τὴν ἤξευρε ἀπ' ἔξω. Ἡ δὲ ἐξήγησις εἶναι εὐκολοτέρα ἡ μάθησις αὐτῆς, ὅμως ὁ ψάλλων χάνει τὰς φύσεις καὶ ἐνεργείας τῆς γραμμῆς καὶ μετρώντας καὶ ψάλλοντας, πρέπει νὰ ἔχει προσοχὴν πολλὴν διὰ νὰ μὴν τὸν φύγῃ καμία φωνὴ καὶ χάσῃ τὸ πᾶν τοῦ μαθήματος ὁποῦ ψάλλει...»*48.

Η πιο πάνω παρατήρηση του Κώνστα στρέφει την προσοχή μας στον τρόπο της ερμηνείας των σημαδίων στην Νέα Μέθοδο, όπου το μέλος καταγράφεται μεν αναλυτικά, όμως τα σημάδια διατηρούν την ενέργειά τους στό νέο ρυθμικό τους πλαίσιο. Και σε αυτήν την περίπτωση δηλαδή, η φύση της σημειογραφίας της Ψαλτικής παραφυλάχθηκε, διατηρώντας τον δυναμικό χαρακτήρα της και τον σύνδεσμό της με τον λόγο. Πάλι, εδώ, ο διδάσκαλος είναι απαραίτητος για να μεταδώσει το γνήσιο «ύφος», νά χειραγωγήσει τον μαθητή στην ερμηνεία των σημαδιών. Σε αντίθετη περίπτωση ο μαθητής μένει ατελής, όπως θα έμενε αν εκτελούσε μόνο την μετροφωνία στις προηγούμενες σημειογραφικές περιόδους.

Ας θυμηθούμε ακόμα, ότι και ο θεωρητικός του νέου συστήματος Χρύσανθος, προσέβλεπε στην προφορική παράδοση και στην παράλληλη μελέτη ορισμένων πτυχών του παλαιού συστήματος, όπως της παραλλαγής, για την τελειοποίηση των ψαλτών στην τέχνη. Έτσι, παρουσιάζεται ως ο κοινός τόπος όλων των μεγάλων διδασκάλων, ανεξάρτητα από την διδακτική προσέγγιση που ακολουθεί ο καθένας, η νουθεσία ενός ακόμα μεγάλου διδασκάλου, του Πρωτοψάλτου Παναγιώτη Χρυσάφη· «ὁ θέλων μουσικὴν μαθεῖν καὶ θέλων ἐπαινεῖσθαι θέλει πολλὰς ὑπομονάς, θέλει πολλὰς ἡμέρας».

2.4 Τα Σημάδια της Ψαλτικής Σημειογραφίας στη Νέα Μέθοδο

2.4.1 Γενικά· Η «φύση» των ψαλτικών σημαδιών

48 Βλ. Γρ. Θ. Στάθη, Η *εξήγησις της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας, και έκδοσις ανωνύμου συγγραφής του κώδικος Ξηροποτάμου 357 ως και επιλογής της μουσικής Τέχνης του Αποστόλου Κώνστα Χίου εκ του κώδικος Δοχειαρίου 389,* Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας - Μελέται 2, Αθήναι 1978, σ. 90.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Τά σημάδια της Ψαλτικής μας τέχνης συγκροτούν ένα πάνσοφο ηχητικό αλφάβητο, το καταλληλότερο και προσφυέστερο για μιά φωνητική, μονοφωνική και λειτουργική μουσική έκφραση. Η Ψαλτική είναι ταγμένη νά ερμηνεύει «την των λεγομένων διάνοιαν». Η διατύπωση ανήκει στόν άγιο Γρηγόριο Νύσσης[49] και το πολύ ενδιαφέρον απόσπασμα που την περιέχει είναι το ακόλουθο:

> *«Ἀλλὰ καὶ τοῦτο προσήκει μὴ παραδραμεῖν ἀθεώρητον, ὅτι οὐ κατὰ τοὺς ἔξω τῆς ἡμετέρας σοφίας μελοποιοὺς, καὶ ταῦτα τὰ μέλη πεποίηται· οὐ γὰρ ἐν τῷ τῶν λέξεων τόνῳ κεῖται τὸ μέλος, ὥσπερ ἐν ἐκείνοις ἔστιν ἰδεῖν, παρ' οἷς ἐν τῇ ποιᾷ τῶν προσῳδιῶν συνθήκη, τοῦ ἐν τοῖς φθόγγοις τόνου βαρυνομένου τε καὶ ὀξυτονοῦντος καὶ βραχυνομένου τε καὶ παρατείνοντος, ὁ ῥυθμὸς ἀποτίκτεται, ἀλλὰ καὶ ἀκατάσκευόν τε καὶ ἀνεπιτήδευτον* ***τοῖς θείοις λόγοις ἐνείρας τὸ μέλος, ἑρμηνεύειν τῇ μελῳδίᾳ τὴν τῶν λεγομένων διάνοιαν βούλεται, τῇ ποιᾷ συνδιαθέσει, τοῦ κατὰ τὴν φωνὴν τόνου τὸν ἐγκείμενον τοῖς ῥήμασι νοῦν, ὡς δυνατὸν, ἐκκαλύπτων****».*

Εδώ ο ιερός πατήρ μιλάει για το πολύ ενδιαφέρον θέμα του μέτρου των ύμνων και συνεπώς του ρυθμού των εκκλησιαστικών μελών, που δεν ακολουθούν την προσωδία της (αρχαίας) γλώσσας.

Συνδέεται με το θέμα της σημειογραφίας δεδομένου ότι τα σημάδια λειτουργούν πρώτα απ᾽ όλα ως τονισμός του ποιητικού κειμένου και ύστερα ως μουσικός υπομνηματισμός του λόγου. Έτσι, κατά την ψαλτή λατρεία μας είναι απαραίτητο -ως μέσο- το σημειογραφημένο κείμενο και επομένως την φωνή του ψάλτη, ο οποίος φυσά «πνοή ζώσα» σ᾽ αυτό (τό κείμενο/ που «κείται» άπνουν) για νά το αναστήσει[50].

Αλλ᾽ επειδή ούτε το ψαλτικό κείμενο είναι μονοσήμαντο κάθε φορά, ούτε κι οι φωνές των ψαλτών απρόσωπα όμοιες, για αυτό και τα ψαλτικά σημάδια – παρότι στην εν χρήσει Νέα Μεθοδο αναλυτικής σημειογραφίας δεν υποκρύπτουν εκτενές μελικό περιεχόμενο, όπως γινόταν πρὶν το 1814- εμφανίζουν ένα περιεχόμενο ερμηνείας, εξαρτώμενο από πολλές παραμέτρους, σχετικές με τις συνθήκες και τους στόχους της μουσικής ερμηνείας. Τέτοιες παράμετροι είναι • η ποιότητα της φωνής του ψάλτη, • το τονικό ύψος του μέλους, • η χρονική αγωγή (ταχύτητα), • το ποιητικό κείμενο κ.ά. Έτσι,

49 PG 44, στ. 444

50 Βλ. Αγγέλου Μαντά, «Η φωνή του ψάλτη», περ. Ε*φημέριος*, έτος ξα΄, τεύχος 1, Ιανουάριος 2002, σ. 13.

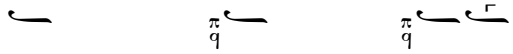
© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

τα μουσικά σημάδια λειτουργούν ως υποβολείς και κανοναρχούν την μελωδική κίνηση της ψαλτικής φωνής, αλλά σε καμμιά περίπτωση δεν την προσδιορίζουν πλήρως. Και για τούτο λέμε πως η σημειογραφία της Νέας Μεθόδου είναι μέν πλήρως αναλυτική, αλλ' όχι εντελώς -μάλλον, καθόλου- προσδιοριστική.

2.4.2 Τά ψαλτικά σημάδια σε «κοινωνία»

Τα σημάδια της Ψαλτικής χωρίζονται σε δυο μεγάλες κατηγορίες –φωνητικά και άφωνα- και άλλες περισσότερες υποκατηγορίες και συνδυαζόμενα αποδίδουν μελικό νόημα. μάλιστα, παρουσιάζουν και ένα άλλο χαρακτηριστικό, πολύ ενδιαφέρον· σε καμμιά περίπτωση κανένα από αυτά δεν λειτουργεί αυτόνομα, αλλά, για νά «σημαίνει» κάτι, πρέπει νά «διαβαστεί» μαζὶ με τα προηγούμενα ή και με τα επόμενα σε κάποιες περιπώσεις. Κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει στην πενταγραμμική σημειογραφία της δυτικής μουσικής, όπου με την πρώτη ματιά αναγνωρίζουμε το τονικό ύψος και την χρονική αξία ενός απομονωμένου φθογγόσημου.

Στην Ψαλτική, αντίθετα, ο φθόγγος δεν αποδίδεται από ένα σημάδι μοναχό του, παραδείγματος χάριν ένα ίσον, γιατὶ χρειαζόμαστε κάτι να μας μαρτυρήσει την αρχή, την αφετηρία, και μετά προσθέτουμε και αφαιρούμε «ποσά μελωδίας», διαστήματα ή «φωνές», όπως λέγονται. Καὶ πάλι δεν είμαστε βέβαιοι για την χρονική αξία του φθόγγου, γιατὶ μπορεί νά ακολουθεί άλλο σημάδι με «γοργόν» και τότε η χρονική διάρκεια του πρώτου σημαδιού γίνεται μισή· για την ακρίβεια μοιράζεται ή συνάγεται σε ένα απλό χρόνο με το επόμενο σημάδι.



Εξάλλου, τα ίδια τα σημάδια δεν είναι απλά σύμβολα αλλά πάντοτε κάτι *σημαίνουν* δεδομένου ότι ως προς την προέλευσή τους, την ετυμολογία τους δηλαδή, τα σημάδια είναι είτε • *γράμματα* της αλφαβήτου και συντομογραφίες λέξεων, είτε • *τόνοι* και πνεύματα (της γραμματικής προσωδίας), είτε • *σχηματοποιήσεις* της ενέργειάς τους. Στόν πίνακα που ακολουθεί παρουσιάζονται τα ψαλτικά σημάδια (τά εν χρήσει στην Νέα Μέθοδο) και δίπλα τους σημειώνεται η προέλευσή τους51.

51 Ο πίνακας αυτός βασίζεται στην ιδέα και το περιεχόμενο του αντίστοιχου πίνακα που έχει καταρτίσει ο καθ. Γρηγόριος Στάθης υπό τον τίτλο «Η Σημειογραφία της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Μουσικής, ήτοι της Ελληνικής Ψαλτικής Τέχνης, είναι ελληνικό μουσικό αλφάβητο – Πίνακας των σημαδίων κατά ενότητες για την φανέρωση της προελεύσεώς τους απ' το ελληνικό αλφάβητο» στόν

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Όνομα	Προέλευση*
Ἴσον	ΣΧΜ /(ΠΡΣ)
Ολίγον	ΠΡΣ
Πεταστή	ΣΧΜ
Κεντήματα (κέντημα)	ΣΧΜ
(Υ)**ψ**ηλή	ΑΛΦ
Απόστροφος	ΠΡΣ
Ελαφρόν	ΣΧΜ
Χαμηλή	ΑΛΦ
Υπορροή	ΣΧΜ
Γοργόν (δίγοργον κλπ)	ΑΛΦ
Κλάσμα	ΣΧΜ
Διπλή [οξεία] (Ἁπλή κλπ)	ΠΡΣ
Μαρτυρίες	ΑΛΦ
Φθορές	ΑΛΦ
Θεματισμοὶ (χρωμ. φθορές)	ΑΛΦ
Ἔναρξις	ΑΛΦ
Ψηφιστόν	ΠΡΣ
Ομαλόν	ΠΡΣ
Βαρεία	ΠΡΣ
Ἕτερον [Παρακάλεσμα]	ΣΧΜ
Αντικένωμα	ΣΧΜ
Σταυρός	ΠΡΣ / ΣΧΜ

* ΣΧΜ = Σχηματοποίηση ενέργειας
ΠΡΣ = Προσωδία (τονισμός)
ΑΛΦ = Αλφάβητο

Είναι προφανές ότι τα σημάδια πάντοτε κάτι σημαίνουν, κάτι λένε –στόν ερμηνευτή τους- με λόγια ή κάτι περιγράφουν με σχήματα. Έτσι, λοιπόν, ο ψάλτης οφείλει νά γνωρίζει ή νά αναγνωρίζει τί ζητούν από αυτόν τα σημάδια52 και να το εκτελεί πιστά.

αφιερωματικό τόμο ‘*Τιμή πρός τον Διδάσκαλον...’ - Έκφραση αγάπης στό πρόσωπο του καθηγητου Γρηγορίου Θ. Στάθη, Α*θήναι 2001, σσ. 252-256.

52 Οι ενέργειες των σημαδιών σε ένα βαθμό γίνονται γνωστές διά της προφορικής παράδοσης από δάσκαλο σε μαθητή. Ωστόσο, υπάρχουν και κάποιες κατατοπιστικές περιγραφές σε θεωρητικές συγγραφές από την διαχρονία της μουσικοθεωρητικής γραμματείας και κυρίως η ποικιλία των μουσικών καταγραφών μπορούν νά οδηγήσουν σε ασφαλή συμπεράσματα για τις ενέργειες των σημαδιών. Μια πολύ ενδιαφέρουσα και ευμέθοδη παρουσίαση του θέματος παραδίδει ο Βασίλειος Παπαρούνης, «Περὶ μουσικής ορθογραφίας ήτοι περὶ του ορθώς συνθέτειν και απαγγέλειν τα σημεία», γ΄ μέρος στο έργο του *Η θεία και ιερά Λειτουργία,* εν Αθήναις 1939, σσ. 213-241.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

2.4.3 Κατηγορίες σημαδιών

Οι δυο μεγάλες κατηγορίες σημαδιών για τις οποίες ήδη έγινε λόγος είναι α) των **φωνητικών σημαδιών** και β) των **αφώνων σημαδιών** ή **υποστάσεων**. Και τα μεν φωνητικά λέγονται έτσι γιατὶ προσδιορίζουν το ποσόν των «φωνών» ή της «μελωδίας», δηλαδή τα διαστήματα που ανεβοκατεβαίνει η φωνή του ψάλτη, τα δε άφωνα γιατὶ δεν έχουν «φωνή», δηλαδή δεν σημαίνουν ποσότητα, αλλά δίνουν κάποια ποιότητα ή ιδιότητα και ενέργεια στις φωνές. Τα άφωνα σημάδια λέγονται και υποστάσεις, γιατὶ δεν γράφονται στην κύρια γραμμή του μουσικού κειμένου, όπως τα φωνητικά σημάδια, αλλά συνήθως κάτω από αυτά, ή, αραιότερα, από πάνω.

- *Τά φωνητικά σημάδια*

Τα φωνητικά σημάδια χωρίζονται σε τρείς κατηγορίες, ισότητας, αναβάσεως και καταβάσεως, ανάλογες με τὶς κινήσεις που μπορεί νά κάνει η φωνή.

Οι φθόγγοι και η κλίμακα

Ας σημειωθεί παρεμπιπτόντως ότι οι κινήσεις της φωνής νοούνται στό πλαίσιο μιας μελωδικής κλίμακας-σκάλας, η οποία ορίζεται ακουστικά από την κρούση μιας χορδής και του μισού μήκους της. Σε μιά τέτοια κλίμακα χωρούν οκτὼ σκαλοπάτια, που ονομάζονται φθόγγοι και ονοματίζονται για την Ψαλτική με συλλαβές που παράγονται από τα επτά πρώτα γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου[53], ως εξής:

---

53 Ο Χρύσανθος καθιέρωσε νέο τρόπο παραλλαγής για την Νέα Μέθοδο της μουσικής σημειογραφίας και αντικατέστησε τούς πολυσύλλαβους φθόγγους της παραλλαγής του τροχού. Άν και η έννοια των μονοσύλλαβων φθόγγων της παραλλαγής δεν είναι εντελώς άγνωστη και στην βυζαντινή μουσικοθεωρητική παράδοση, καθὼς υπάρχει η ευρύτατα ανθολογημένη στις Προθεωρίες μέθοδος της παραλλαγής του Γρηγορίου Μπούνη Αλυάτου, όπου απαντούν οι συλλαβές:

Νεουτως ουν αναβαινε για την άνοδο
νεουτως και καταβαινε για την κάθοδο

επίσης είναι γνωστό στούς θεωρητικούς της Ψαλτικής πριν από την Νέα Μέθοδο το αρχαίο «σολφέζ» με τις συλλαβές *τε, τα, τη, τω,* καθὼς και η έννοια της οκτάχορδης κλίμακας, υπό τον όρο *διπλασμός* και *διπλοφωνία*, κυριαρχούσε παρόλα αυτά η θεώρηση της κλίμακας ως επαλληλίας πενταχόρδων, πράγμα που συμβαίνει γενικότερα στους ανατολικούς μουσικούς πολιτισμούς (Βλ. Μάρκου Σκούλιου, "Η θέση και σημασία της έννοιας της κλίμακας στα ανατολικά τροπικά συστήματα", *Μουσική (και) Θεωρία - τα κείμενα,* τετράδιο 5, Άρτα 2010, σσ. 117-118).

Εν προκειμένῳ, πρέπει να επισημανθεί ότι ο Χρύσανθος έφτιαξε ένα σύστημα παραλλαγής αντίστοιχο με το δυτικό και μάλιστα δεν δίστασε να το παραλληλίσει αντιστοιχίζοντας τους φθόγγους των δύο (Βλ. *Θεωρητικόν…,* σ. 9-10 και αλλού και τον συγκριτικό πίνακα στη σ. 33). Δείχνει, εξάλλου, ότι γνώριζε πολύ καλά το τότε ήδη ευρύτατα διαδεδομένο σύστημα σολφέζ του Guido d' Arezzo και τουλάχιστον την ύπαρξη και άλλων παρόμοιων, όπως φαίνεται από την ακόλουθη διατύπωσή του στην υποσημείωση α΄ της σελίδας 9 του *Θεωρητικού* του:

> *«Τὰς μὲν ἑπτὰ συλλαβὰς τῶν φθόγγων ἔλαβεν ὁ Γοῦϊ ἀπὸ τῆς ἀκροστιχίδος ἑνὸς ὕμνου, ἀναφερομένου εἰς τὸν Πρόδρομον Ἰωάννην. Μετεχειρίσθη δὲ αὐτὰς ἐν τῇ Μουσικῇ κατὰ τὸ ᾳκδ΄ ἔτος ἀπὸ Χριστοῦ· τουτέστι 268 ἔτη μετὰ τὸν Δαμασκηνὸν Ἰωάννην· μολονότι λέγουσιν, ὅτι ἡ ἑβδόμη προσετέθη ὕστερον. Ἀπεδέχθησαν δὲ αὐτὸ*

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

πΑ - Βου - Γα - Δι - κΕ - Ζω - νΗ

Γιά νά συμπληρωθεί εν προκειμένῳ η κλίμακα απαιτείται η επανάληψη του πρώτου φθόγγου της, που μπορούμε νά ονομάζουμε βάση, στην κορυφή. Και είναι ευνόητο ότι από κάθε φθόγγο μπορεί να ξεκινάει μια διαφορετική κλίμακα· πράγμα που οδηγεί σε οκτὼ διαφορετικές κλίμακες με διαφορετική βάση κάθε φορά. Έτσι, δεν είναι παράξενο ότι στην Ψαλτική μιλάμε για οκτὼ Ήχους, δηλαδή οκτὼ διαφορετικούς τρόπους ψαλμώδησης, που έχουν σχέση κυρίως με την κλίμακα που χρησιμοποιούμε. Αλλά περισσότερα για κλίμακες και Ήχους στον οικείο τόπο, στην ενότητα Η ΟΚΤΑΗΧΙΑ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗς, εδώ ας επιστρέψει ο λόγος στὶς υπο-κατηγορίες των φωνητικών σημαδιών.

Ισότητα - Ανάβαση - Κατάβαση

Για τις τρείς, λοιπόν, κινήσεις της φωνής υπάρχουν τα αντίστοιχα σημάδια, τα βασικότερα από τα οποία είναι το Ίσον, το Ολίγον και η (ο) Απόστροφος, που έχουν εξέχουσα θέση ανάμεσα στα άλλα σημάδια και το γεγονός αυτό παίζει σπουδαίο ρόλο στην μουσική ορθογραφία, όπως θά δούμε παρακάτω. Ιδού πώς περιγράφονται στις παλαιές Προθεωρίες της Παπαδικής (ή Ψαλτικής) Τέχνης τα τρία αυτά σημάδια:

> *«Ἀρχή, μέση, τέλος καὶ σύστημα πάντων τῶν σημαδίων τὸ ἴσον ἐστι· χωρὶς γὰρ τούτου οὐ κατορθοῦται φωνή. λέγεται δὲ ἄφωνον, οὐχ ὅτι φωνὴν οὐκ ἔχει· φωνεῖται μέν, οὐ μετρεῖται δέ. Καὶ διὰ πάσης ἰσότητος ψάλλεται τὸ ἴσον, διὰ πάσης ἀναβάσεως τὸ ὀλίγον, καὶ διὰ πάσης καταβάσεως ὁ ἀπόστροφος…».*

• Γιά την ισότητα, λοιπόν, υπάρχει το ίσον ⌣.

• Γιά την ανάβαση μιας φωνής υπάρχει το ολίγον —, η πεταστή ⌣ , τα [δύο] κεντήματα ⸙. Στὶς πρώτες έντυπες εκδόσεις του Βουκουρεστίου (1820) υπήρχε και η οξεία —, η οποία δεν επιβίωσε εν τέλει, παρότι θά εξυπηρετούσε τουλάχιστον την μουσική ορθογραφία. Τό κέντημα ⸙ παρασημαίνει την ανάβαση δυό φωνών και η υψηλή ανάβαση τεσσάρων φωνών.

κοινῶς ὅλοι οἱ μουσικοὶ τῶν Εὐρωπαίων, καὶ διαφόρους προσθήκας ἐπὶ τὸ κρεῖττον ποιήσαντες, τὸ μεταχειρίζονται ἕως τῆς σήμερον».

Η πιθανολόγηση ότι ο Χρύσανθος μπορεί άμεσα νά επηρεάστηκε από τα διάφορα αυτά δυτικά συστήματα σολφέζ και να υιοθέτησε ακόμα και ονόματα φθόγγων, όπως pa, bo, ga, de, που απαντούν στό σύστημα solfeggio di dodici monosillabi του Flavio Chigi Zondadari ή το αντίστοιχό του Sauveur ή του Boisgelou, ίσως δεν μοιάζει υπερβολική (βλ. σχετικά Καίτης Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στούς νεότερους χρόνους,* (Κουλτούρα) Αθήνα 2006, σσ. 41-43).

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

• Αντίστοιχα, η απόστροφος ﴿ σημαίνει κατάβαση μιας φωνής, η υπορροή ﴿ δύο φωνών συνεχώς ενώ το ελαφρόν ﴿ παρασημαίνει κατάβαση δυό φωνών (υπερβατώς) και η χαμηλή ﴿ σημαίνει κατάβαση τεσσάρων φωνών.

Σ' όσα προηγούνται παρατηρούμε κάποια παράδοξα. Υπάρχουν τέσσερα σημάδια που δηλώνουν ανάβαση μιας φωνής ενώ, αντιθέτως, δεν υπάρχουν σημάδια που νά σημαίνουν ανάβαση ή κατάβαση πέρα από δύο και τέσσερεις φωνές. Εν προκειμένῳ ανακύπτουν αυτόματα τα ερωτήματα:

• Σέ τί χρησιμεύουν τόσα διαφορετικά σημάδια για την ανάβαση μιας φωνής;

• και πώς γίνεται η ανάβαση τριών, πέντε, έξι, επτά κ.λπ. φωνών;

Η απάντηση στο πρώτο ερώτημα είναι μάλλον εύκολη. Τα διαφορετικά σημάδια ανάβασης μιας φωνής σημαίνουν διαφορετικό τρόπο ανάβασης, διαφορετική δηλαδή «προφορά», που θα την λέγαμε καλύτερα «ενέργεια» και οι παλιοὶ την έλεγαν «χειρονομία» (επειδή η ιδέα της μπορεί να σχηματιστεί εποπτικά με τις κατάλληλες κινήσεις του χεριού του χοράρχη). Έτσι, λοιπόν, τα διαφορετικά σημάδια μιας φωνής αυτομάτως υπαγορεύουν ένα είδος μουσικής ορθογραφίας, περίπου όπως συμβαίνει με τα ο-μικρον και ω-μέγα, ή τα διαφορετικά ι, η, υ, ει. Έτσι δικαιολογεί το πράγμα και ο Γαβριήλ ιερομόναχος ήδη από τον 15ο αιώνα:

> *«Τί οὖν; Ἄχρηστα ταῦτα ἐρεῖ τις εἶναι; Οὐδαμῶς, ἀλλ' ὥσπερ ἐπὶ τῶν γραμμάτων τὸ ω τὸ μέγα καὶ τὸ ο τὸ μικρὸν κατὰ μὲν τὴν προφορὰν εἰσὶ ταὐτά, διαφέρουσι μὲν τῷ τὸ μὲν εἶναι βραχὺ τὸ δὲ μακρόν. ... οὕτω γίνεται καὶ ἐπὶ τῶν σημαδίων τῶν ἐχόντων ἀνὰ μίαν φωνήν, ὅτι κατὰ τὸ μέτρον εἰσὶ ταὐτά, διαφέρουσι μέντοι κατά τινα τρόπον. Ἄλλως γὰρ χειρονομεῖται τὸ ὀλίγον καὶ ἄλλως ἡ ὀξεῖα καὶ ἄλλως ἡ πετασθὴ καὶ ἄλλως τὰ δύο κεντήματα»*54.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι υπάρχουν τρείς διαφορετικές ποιότητες/ενέργειες στην ανάβαση μιας φωνής: του ολίγου, της πεταστής και των κεντημάτων (θά προσθέταμε και της οξείας, παρότι το συγκεκριμένο σημάδι έπεσε σε αχρησία στην Νέα Μέθοδο), ενώ αντίστοιχα για την κατάβαση μιας φωνής υπάρχει μόνον η ενέργεια της

54 *Christian Hannick und Gerda Wolfram, Gabriel Hieromonachos,* Corpus Scriptorum de Re Musica I, Wien 1985, p. 48.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

αποστρόφου[55] και βέβαια κατά μια έννοια και της υπορροής. Υπάρχουν κι άλλες ποιότητες ή ποικίλματα της φωνής που προκύπτουν κατά την ερμηνεία ενός σημειογραφημένου μέλους, για τις οποίες ο λόγος θα επανέλθει στην παράγραφο που επιγράφεται *Οι ενέργειες των σημαδιών*.

Ολίγον

Το ολίγον ανεβαίνει μια φωνή απλά, δίχως πετάγματα ή άλλα ποικίλματα της φωνής. Το δίδασκαν έτσι ήδη από τον 15ο αιώνα:

> *«Τὸ ὀλίγον εἶναι ταπεινόν, ὅτι οὐδὲν κρούει τὴν φωνὴν ὑψηλά, καὶ καταβαίνει ὥσπερ τὴν ὀξεῖαν, ἀλλὰ μετὰ ταπεινώσεως ἀναβαίνει ὀλίγον ὀλίγον πολλὰς φωνάς, ὅσας θέλει, κατὰ τὸν βαθμὸν τῆς κλίμακος»*[56].

Πεταστή

Η πεταστή ανεβαίνει κι αυτή μια φωνή. Ακολουθείται πάντοτε από κατάβαση – συνήθως μία- και δίνει τονισμό στή συλλαβή, αγγίζοντας και τον παραπάνω φθόγγο. Κάπως έτσι την περιγράφουν και τα παλαιά βυζαντινά θεωρητικά κείμενα της Ψαλτικής:

> *«Ἡ πετασθὴ εὐρυτέραν φωνὴν ἔχει τοῦ ὀλίγου καὶ τῆς ὀξείας· καὶ διότι πέτεται εἰς ὕψος, οὐδέ ποτε εὑρίσκεται ἔμπροσθεν αὐτῆς ἰσασμὸς οὐτε ἀνάβασις, ἀλλὰ πάντοτε κατάβασις, κἄν τε ἔχῃ ἀργίαν ὀπίσω αὐτῆς, κἄν τε οὐκ ἔχῃ»*[57].

Το σημάδι της πεταστης είναι από κείνα που σχηματοποιούν την ενέργειά της, αποτυπώνοντας τρόπον τινα την χειρονομία του:

> *«Ἐν τῷ μέλλειν γὰρ αὐτὴν χειρονομήσθαι, ἡ χεὶρ ὥσπερ πτερὸν ἀνίεται καὶ πετᾶται ἔξωθεν καὶ ἔσωθεν»*[58].

Πάντως στό σχήμα της κάποιοι άλλοι βλέπουν την συνύπαρξη ίσου, ολίγου και οξείας:

55 Επισημαίνεται ότι αν χρειαστεί κάποια άλλη ενέργεια σε κατάβαση επιστρατεύονται υποτασσόμενα στο σημάδι της κατάβασης τα ανάλογα σημάδια ανάβασης (ἡ πεταστή και η οξεία).

56 Bjarne Schartau, *Anonymous Questions and Answers on the Interval Signs*, CSRM IV, p. 46.

57 *Όπ.π.* σ. 60.

58 Gerda und Christian Hannick, *Die Erotapokriseis des pseudo-Johannes Damaskenos zum Kirchengesang*, Vol. V, Wien 1997, p. 42.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Κεντήματα - Υπορροή

Τα κεντήματα ανεβαίνουν επίσης μια φωνή. πάντοτε όμως συνεχίζουν την προηγούμενη συλλαβή, ποτέ δεν βρίσκονται στην αρχή μιας μελωδικής φράσης και λέγονται δεμένα με το προηγούμενο σημάδι. Αντίστοιχο με τα κεντήματα σημάδι για την κατάβαση είναι η υπορροή. Η υπορροή κατεβαίνει διαδοχικά δύο φωνές συνεχίζοντας προηγούμενη συλλαβή. Στά παλαιά θεωρητικά κείμενα βρίσκουμε περιγραφές σαν την ακόλουθη:

> *«Ὁ λόγος καὶ ἡ ἑρμηνεία τῆς ὑπορροῆς ὅμοιός ἐστι τῇ τῶν δύο κεντημάτων. Ὅτε γὰρ ἐτέλεσεν ὁ τεχνίτης τὰς ἀνιούσας φωνάς, τότε ἐποίησε τὰ δύο κεντήματα. Οὕτως οὖν μετὰ τὸ τελέσαι καὶ τὰς κατιούσας φωνάς, ἐποίησε τὴν ὑπορροήν. Ἐκεῖνα μέν οὖν διὰ σάλευμα ἐγένοντο ἐν τῇ ἀναβάσει, αὕτη ἵνα ῥέῃ, ἤγουν τρέχῃ, ἐν τῇ καταβάσει. Καὶ ὥσπερ εἴπομεν, ὅτι τὰ δύο κεντήματα σημάδιόν εἰσιν, οὔτε πνεῦμα οὔτε σῶμα, ἤγουν οὔτε ὑποτάσσον, οὔτε ὑποτασσόμενον, ὡσαύτως καὶ ἡ ὑπορροή, οὔτε ὑποτάσσει, οὔτε ὑποτάσσεται, εἰμὴ μόνον ἐν τῷ σείσματι καλύπτονται αἱ δύο φωναὶ αὐτῆς τουτέστιν ἐμποδίζονται. λοιπὸν τὰ δύο κεντήματα τίθενται εἰς τὰς ἀνιούσας φωνὰς καὶ εἰς τὰς κατιούσας. ὁμοίως καὶ ἡ ὑπορροὴ εὑρίσκεται καὶ μετὰ τῶν ἀνιουσῶν καὶ κατιουσῶν. Μᾶλλον δὲ καὶ μετὰ τζακίσματος»*[59].

Και εδώ προκύπτει η ανάγκη να απαντήσουμε στο δεύτερο από τα παραπάνω ερωτήματα: Πώς θ' ανεβούμε ή θα κατεβούμε τρείς, πέντε, έξι, επτά και τις λοιπές φωνές; Πάλι η απάντηση είναι εύλογη. Με συνδυασμούς των φωνητικών σημαδιών. Παραδείγματος χάριν αν θελήσουμε να ανεβούμε τρείς φωνές (διάστημα τετάρτης) συνδυάζουμε το ολίγον που ανεβαίνει μια φωνή με το κέντημα που ανεβαίνει δυό φωνές. Και για την αντίστοιχη κατάβαση αρκεί να συνδυάσουμε το ελαφρόν που κατεβαίνει δυο φωνές με την απόστροφο που κατεβαίνει μια.

Μάλιστα, αυτή δεν είναι η μόνη μας δυνατότητα, καθὼς για την ανάβαση μπορούμε αντὶ για την ενέργεια του ολίγου να χρησιμοποιήσουμε αυτην της πεταστηςS. Και έτσι προκύπτει ότι, και για τις άλλες αναβάσεις των δυο ή των τεσσάρων φωνών για τις οποίες έχουμε φωνητικά σημάδια και δεν θα ήταν αναγκαίος ο συνδυασμός τους, μάς χρειάζεται ένα από τα διαφορετικά σημάδια της μιας φωνής για να μάς δείξει με ποιό

59 Bjarne Schartau, *όπ.π*, pp. 122, 124.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

τρόπο, με ποιά δηλαδή ποιότητα και ενέργεια θα ανεβούμε τις δύο ή τις τέσσερεις φωνές:

Σώματα και πνεύματα

Όλα τα προηγούμενα πάντως τα ερμηνεύει θαυμάσια μια κάπως λησμονημένη διδασκαλία των μουσικοδιδασκάλων πριν από την Νέα Μέθοδο του 1814. Χώριζαν τα φωνητικά σημάδια σε ***σώματα*** και ***πνεύματα*** σημάδια. Σώματα είναι εκείνα που προχωράνε μόνο μια φωνή, όπως το ανθρώπινο σώμα μπορεί να προχωράει ένα βήμα κάθε φορά· και πνεύματα εκείνα που προχωράνε πάνω από μια φωνές, όπως το πνεύμα του ανθρώπου, που μπορεί νά "ταξιδεύει" μακρύτερα από το σώμα και «όπου θέλει πνεῖ». Είναι ενδιαφέρον εν προκειμένῳ νά παρακολουθήσουμε την σχετική διδασκαλία του Γαβριήλ ιερομονάχου:

> *«Ταῦτα δὲ τὰ δεκαπέντε (ἐνν. φωνητικὰ) σημάδια ἔτεμον οἱ ἀρχαῖοι εἰς δύο, καὶ τὰ μὲν αὐτῶν ἐκάλεσαν σώματα τὰ δὲ πνεύματα. Καὶ σώματα μὲν εἶπον ἐκ τῶν ἀνιουσῶν τὸ ὀλίγον, τὴν ὀξεῖαν, τὴν πετασθήν, τὸ κούφισμα, τὸ πελασθὸν καὶ τὰ δύο κεντήματα· πνεύματα δὲ τὸ κέντημα καὶ τὴν ὑψηλήν. Ὁμοίως δὲ ἐπὶ τῶν κατιουσῶν τὸν ἀπόστροφον καὶ τοὺς δύο συνδέσμους σώματα ἐκάλεσαν, πνεύματα δὲ τὸ ἐλαφρὸν καὶ τὴν χαμηλήν. Τὴν δὲ ἀπορροὴν μήτε σῶμα μήτε πνεῦμα εἶπον ἀλλὰ τοῦ φάρυγγος σύντομον κίνησιν. Ὅτι μὲν ταῦτα εἶπον, πᾶσιν ἐστι δῆλον· τὴν δὲ αἰτίαν δι' ἣν ταῦτα οὕτω διεῖλον, οὐδεὶς ὤφθη μέχρις ἡμῶν εἰπών, ὥσπερ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ἁπάντων. Ἔγωγε λέξω τὴν αἰτίαν ἥτις ἐμοὶ δοκεῖ καὶ καλῶς ἔχειν. Συνδόξει δὲ οἶδ' ὅτι καὶ τοῖς μετρίως γοῦν ἔχουσι πεῖραν τῆς ψαλτικῆς· ἡ δὲ αἰτία ἐστὶ ἡ χειρονομία»*[60].

Η *χειρονομία* είναι συνώνυμη της ζωτικής έκφρασης. Κι έτσι το σώμα γίνεται κατά κάποιο τρόπο το όργανο έκφρασης της θελήσεως / «ενεργείας» της ψυχής. Το ίδιο πνεύμα με διαφορετικό σώμα, τη μια νεανικό, την άλλη γεροντικό, διαφορετικά ενεργεί. Άς παρακολουθήσουμε πάλι τον δάσκαλο Γαβριήλ:

> *«…ὥσπερ ἐπὶ τῶν συνθέτων ἐκ ψυχῆς καὶ σώματος ζώωνή μὲν ψυχή ἐστιν ἡ ἐνεργοῦσα διὰ τῶν οἰκείων δυνάμεων, τῷ δὲ σώματι ὅσα καὶ ὀργάνῳ χρῆται, τοῦτο γίνεται καὶ ἐπὶ τούτων, ὅτι τὰ μὲν πνεύματά εἰσι*

60 Christian Hannick und Gerda Wolfram, *Gabriel Hieromonachos*, CSRM band I, p. 52.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

*τὰ ψαλλόμενα καὶ ἐκφωνούμενα ἤγουν τὸ κέντημα καὶ ἡ ὑψηλή, τὰ δὲ ἕτερα, ἃ καὶ σώματα καλεῖν εἰώθαμεν διὰ μόνην κεῖνται χειρονομίαν, ὁπόταν συντίθενται μετὰ τῶν πνευμάτων»*61.

Ας επιτραπεί εδώ μια σύντομη στοχαστική παρέκβαση για την διδακτική τής Ψαλτικής: Ο Γαβριήλ δεν χρειάζεται νά εξηγήσει γιατὶ οι αρχαίοι ονόμασαν έτσι τις κατηγορίες των σημαδιών, ο λόγος είναι προφανής· τα σώματα χαρακτηρίζονται εκ της φύσεώς τους από την δυσκολία στην κίνηση, κάθε φορά κατά ένα βήμα μόνο μπορούν νά προχωρούν, ενώ αντίθετα τα πνεύματα χαρακτηρίζονται από την ελεύθερη και αδέσμευτη κίνησή τους. Παρατηρούμε ότι η ορολογία της Μουσικής ακολουθείται, εν προκειμένῳ, από την ευρύτερη σημειολογία των όρων. Καὶ βέβαια, η ορολογία δεν υπαγορεύει την ενέργεια των σημαδίων, αλλά με κάποιο θαυμαστό τρόπο ταιριάζει η καθημερινή χρήση των όρων να μην απέχει από την μουσική τους σημασία. Ο Γαβριήλ εξηγεί ότι *«οὐδέ γὰρ ἁπλῶς οὕτως οἱ ἐξ ἀρχῆς ταῦτα ὠνόμασαν, ἀλλ' ἀπὸ τῆς ἑκάστου ἐνεργείας ἕκαστον τὸ ὄνομα εἴληφεν».* Η διδακτική αξία του πράγματος είναι ζητούμενο για τους διδασκάλους της Ψαλτικής. Η σύνδεση της μουσικής *σημαντικής* με την καθημερινή ορολογία είναι ένας προσφυής τρόπος διδασκαλίας, όταν μάλιστα το μουσικό σύστημα γενικότερα απαιτεί την μνημονική ικανότητα των μαθητών.

Σύνθεση σημαδιών

Αλλά ένα πνεύμα, από μόνο του είναι αόρατο· για να φανερωθεί χρειάζεται ένα σώμα να το φέρει. Για τούτο, όταν θέλουμε να ανέβουμε δύο και παραπάνω φωνές, συμπλέκουμε σώματα και πνεύματα. και όταν το πνεύμα βρίσκεται μπροστά (ή πάνω δεξιά στο σώμα) χάνει το σώμα τη φωνή του, αλλά δίνει την ενεργειά του στο πνεύμα. Όταν, αντίθετα, το πνεύμα βρίσκεται πίσω από το σώμα (πάνω αριστερά ή ακριβώς από πάνω), τότε το σώμα δίνει στό πνεύμα και την φωνή του και την ενέργειά του.

π.χ. +2 φωνές, +3 φωνές.

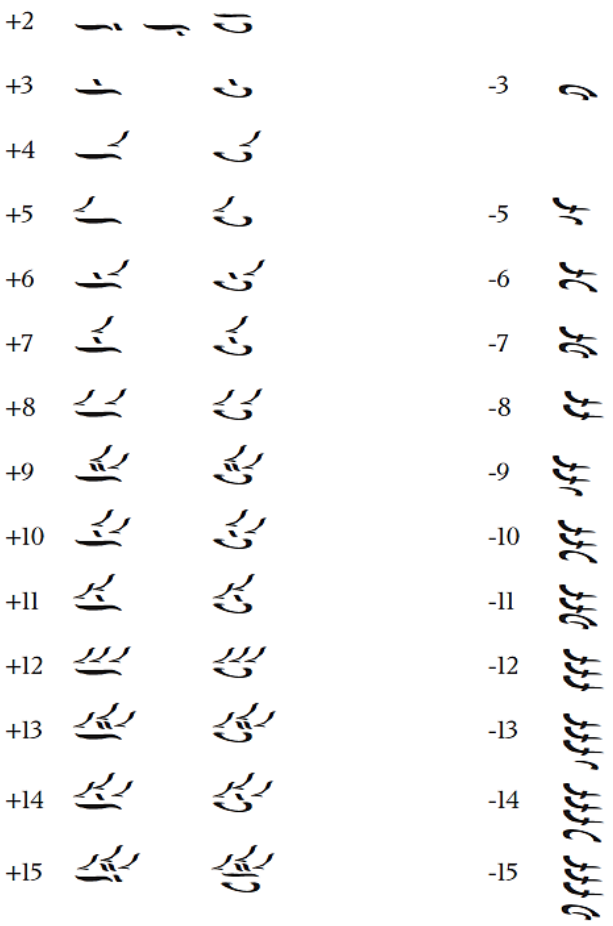
Αντιστοίχως: +4 φωνές, +5 φωνές.

Μέ την ίδια λογικά τα πνεύματα, ως τιμιώτερα των σωμάτων, γράφονται πάνω από τα σώματα. Καὶ από τα πνεύματα, όταν η συμπλοκή των σημαδίων το απαιτεί, τιμιώτερο θεωρείται το σημάδι με την μεγαλύτερη ποσοτική αξία, το οποίο γράφεται πάνω από όλα τα άλλα Ευνόητο είναι ότι ένα πνεύμα ποτέ δεν υπογράφεται

61 *Όπ. π.,* p. 54.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

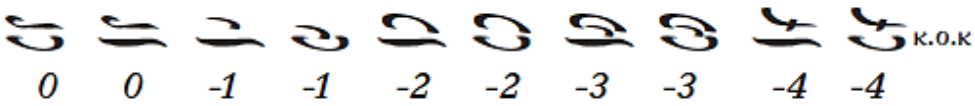
ενός σώματος. Τούτο θά ήταν πράγμα ασεβές, όσο και η υποταγή της ψυχής στό θέλημα της σαρκός. Ωστόσο, υπάρχει αυτή η γραφή , όπου το πνεύμα-κέντημα υποτάσσεται στό σώμα-ολίγο. Σ᾽ αυτή την περίπτωση πρέπει νά εννοήσουμε το ολίγον ως οξεία , οπότε και η αρχική θέση των σημαδιών αντιστοιχεί σε αυτην την συνηθισμένη γραφή με ολίγον . Έτσι, όπως δείχνει ο πίνακας που ακολουθεί γίνονται οι συμπλοκές των σημαδιών για νά παρασημανθούν τα διάφορα διαστήματα των φωνών:



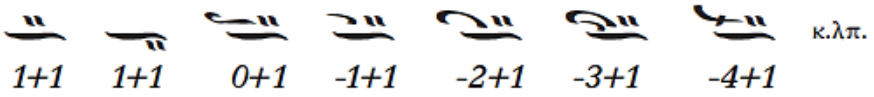
Υπάρχουν, ωστόσο, και κάποιες περιπτώσεις συμπλοκής σημαδιών που δεν αφορούν σε διαστήματα φωνών. Πρόκειται, ουσιαστικά, για υποταγές κάποιων φωνητικών σημαδιών σε κάποια άλλα. Σ᾽ αυτές, τα σημάδια που υποτάσσονται χάνουν την φωνή τους, «αφωνούνται», αλλά δίνουν την ενέργειά τους. Οι δυό βασικοὶ κανόνες είναι **(α)** πως το ίσον -πού είναι *«αρχή, μέση και τέλος (και βασιλεύς) πάντων των σημαδίων»*- υποτάσσει όλα τα άλλα σημάδια και **(β)** πως τα σημάδια καταβάσεως υποτάσσουν τα σημάδια της αναβάσεως (όπως το νερό, που έχει την ιδιότητα να ρέει, "τρέχει", προς τα κάτω- σβήνει την φωτιά, που κινείται, "φουντώνει", προς τα πάνω).

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Το ολίγον (ως ηγεμονικό σημάδι κανονικά δεν θα έπρεπε να υποτάσσεται και στην θέση του πρέπει να υπονοείται ορθογραφικά η οξεία62.



Ας σημειωθεί ότι τα κεντήματα, ως σημάδι που δεν δέχεται συλλαβή, δεν υποτάσσουν ούτε υποτάσσονται, αλλά διατηρούν την φωνή τους, ακόμη και αν συμμετέχουν στις συμπλοκές των φωνητικών σημαδιών.



- *Τά άφωνα σημάδια*

Επισκόπηση των σημαδιών χρόνου («έγχρονες υποστάσεις»)

Τα σημάδια του χρόνου -ή όπως θα μπορούσαν να λέγονται «έγχρονες υποστάσεις» σε αντιστοιχία με τις άχρονες- ρυθμίζουν τον χρόνο που πρέπει να ξοδεύουμε στα φωνητικά σημάδια. Έτσι, έχουμε σημάδια για χρονοτριβή, για συντομία και για συνδυασμό των δύο.

- τα πρώτα λέγονται αργίες («ἄργιες») και αυξάνουν τον χρόνο.
- τα δεύτερα ονομάζονται συντομίες ή συνάγματα χρονικά και διαιρούν τον χρόνο.
- και τα τελευταία θεωρούνται πάλι αργίες, αν και ταυτοχρόνως διαιρούν και αυξάνουν τον χρόνο.

Ο πίνακας που ακολουθεί περιέχει όλα τα σημάδια του χρόνου:

62 Γιά το θέμα των υποταγών και της ορθογραφίας των βασικών σημαδιών (ίσου, ολίγου, αποστρόφου και της οξείας) ο αναγνώστης παραπέμπεται στην ειδική και πλήρως εμπεριστατωμένη μελέτη του καθηγητή Γρηγορίου Στάθη («**Ὀρθογραφία Ἴσου, Ὀλίγου, Ἀποστρόφου, καὶ Ὀξείας ἀντὶ Ὀλίγου**· μερικὴ θεώρηση τῆς ὀρθογραφίας τῆς σημειογραφίας, καὶ ἰδιαίτερα τῶν σημαδίων Ὀλίγον καὶ Ὀξεῖα», K. Ch. Karagounis and G. Kouroupetrorglou (Eds.), *The Psaltic Art as an Autonomous Science*, Proceedings of the 1st Int. Interdisciplinary Musicological Conference, 9 June-3 July 2014, Volos 2015, pp. 513-522) προσβάσιμη στόν ιστοτόπο: https://speech.di.uoa.gr/IMC2014/pdffull/515-524.pdf

Συντομίες ἢ Συνάγματα χρονικὰ

Γοργὸν
Δίγοργον
Τρίγοργον

Χρονοτριβὲς ἢ Ἀργίες

Κλάσμα
Ἁπλὴ
Διπλὴ
Τριπλὴ

Ἀργίες (ποὺ διαιροῦν καὶ αὐξάνουν τὸν χρόνο)

Ἀργὸν
Τριημίαργον
Δίαργον

Παρατηρούμε ότι το γοργό, το δίγοργο και το τρίγοργο τίθενται πάντοτε στο δεύτερο φωνητικό σημάδι. Όταν γοργό (ή δίγοργο ή τρίγοργο) τίθεται σε συμπλοκή σημαδιών όπου υπάρχουν κεντήματα, τότε το γοργό αφορά στα κεντήματα. Χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις που σημειώνονται εδώ:

τε ε τε ε ε
τε τε τε τε ε

Όταν το γοργό τίθεται στην υπορροή, αφορά στην πρώτη κατιούσα φωνή (απόστροφο) της υπορροής:

τε ε τε ε ε

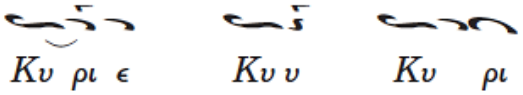
Το συνεχές ελαφρόν

Τό συνεχές ελαφρόν είναι μιά περίεργη συμπλοκή δύο φωνητικών σημαδιών στην οποία κρύβεται ένα χρονικό σύναγμα. Τούτο συμβαίνει γιατὶ όταν συντίθενται πλάϊ-πλάϊ δυο φωνητικά σημάδια το ένα «παλεύει» με το άλλο63. Έτσι, και στο συνεχές ελαφρόν, το κάθε σημάδι χάνει κάτι κατά την «πάλη» του με το άλλο· η μεν απόστροφος τον χρόνο της, το δε ελαφρόν τη μία του φωνή. Ιδού πώς:

63 Βλ. αμέσως παρακάτω στά σχετικά με το σημάδι της *διπλής*.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Τί χρειάζεται, όμως, το συνεχές ελαφρόν, απ᾽ τη στιγμή μάλιστα που έχουμε άλλους δύο τρόπους για να καταγράψουμε την ίδια μελωδία; Η απάντηση βρίσκεται στον αριθμό των συλλαβών του κειμένου που στεγάζονται κάτω από τα σημάδια· στην πρώτη περίπτωση τρείς, στη δεύτερη μία και στην τρίτη δύο:



Απλή, Διπλή, Τριπλή …

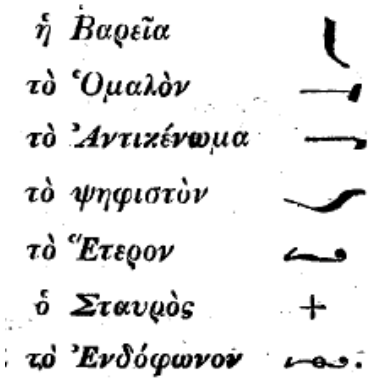
Η απλή προσθέτει ένα χρόνο στο σημάδι στο οποίο υπογράφεται. Η διπλή προσθέτει δύο χρόνους στο σημάδι όπου υπογράφεται. Η τριπλή προσθέτει τρείς χρόνους στό σημάδι στό οποίο υπογράφεται. Πρέπει, ωστόσο, νά ξέρουμε κάποια πράγματα για την προέλευση των σημαδιών αυτών πέρα από την προφανή λειτουργία τους. Καὶ πρώτο απ᾽ όλα ότι πρὶν το 1814 υπήρχε μόνο η διπλή, και απ᾽ αυτή προέρχονται τόσο η Απλή, όσο και τα πολλαπλάσια της. Αλλά, πάλι μένει μιά ασάφεια σχετικά με το όνομα “διπλή”. Πρόκειται για αριθμητικό επίθετο που κανονικά προσδιορίζει κάποιο ουσιαστικό. Τό ουσιαστικό αυτό είναι το ουσιαστικοποιημένο επίθετο «οξεία», με το οποίο εννοείται το φωνητικό σημάδι της Οξείας. Καὶ πράγματι αν παρατηρήσει κάποιος το σχήμα της διπλής θά προσέξει πως δεν πρόκειται για δυό στιγμές, “τελείες” δηλαδή, αλλά για δυό μικρές οξείες.

Πώς γίνεται ένα φωνητικό σημάδι νά μετατρέπεται σε χρονικό, το εξηγεί ο διδάσκαλος της Ακρίβειας:

> *«Ὥσπερ ει δύο άνθρωποι ἔστησαν ανδρείοι, ἵνα παλαίσωσι, συνειλήφασιν αλλήλοις, και ουκ ήν ἕτερος ισχυρότερος του ετέρου, αλλ᾽ οι δύο κατά την ισότητα αμφοτέρων εγένετο αργία, ου γάρ δύναται ο ἕτερος νικήσαι τον ἕτερον, ούτως οὖν και αι δύο οξείαι· από της βίας της πάλης αμφοτέρων εγένετο αργία και σιωπή, τουτέστιν αφωνία. Καὶ διά τούτο λέγεται η διπλή σημάδιον άφωνον αργόν, ήγουν ασάλευτον· ώσπερ εί τις στρατιώτης αφήκε την στρατιάν αυτου και ἵσταται αργός».*

- *Άχρονες Υποστάσεις*

Τά σημάδια αυτά είναι:



Οι άχρονες υποστάσεις υπάρχουν για τον τονισμό και τον καλλωπισμό της μελωδίας, με άλλα λόγια για την μουσική έκφραση. Είναι κατάλοιπα από τα περίπου σαράντα άφωνα σημάδια της μέσης πλήρους βυζαντινής σημειογραφίας, αλλά πλέον δεν έχουν εκτενές μελικό περιεχόμενο, όπως εκείνα, παρά μόνο παροδική ποικιλματική αξία. Ο Χρύσανθος κάνει την συγκεκριμένη διασάφηση με την ακόλουθη διατύπωση:

> *«Οἱ παλαιοὶ μετεχειρίζοντο καὶ ἄλλας ὑποστάσεις ἀχρόνους* (ενν. πέρα από όσες επιβίωσαν στή Νέα Μέθοδο*), αἱ ὁποῖαι δὲν παρίστων τρόπον ἐξαγωγῆς φθόγγων, ἀλλὰ μέλος ὁλόκληρον· περὶ ὧν ἐν τῷ περὶ μελοποιΐας λέγομεν»*64.

Το πώς ακριβώς εκτελούνται δεν είναι εύκολο νά το περιγράψει κάποιος με λόγια, παρά μόνο αόριστα. Τούτο συμβαίνει γιατὶ ο τρόπος της εκτέλεσής τους διαφέρει ανάλογα με τον ήχο, την ταχύτητα, το ύψος της μελωδίας. τή φωνή του ψάλτη. Γιά αυτό ο τρόπος της εκτελέσεώς τους παραδίδεται προφορικά από τον δάσκαλο στόν μαθητή. Ο μαθητής πρεπει νά προσέχει ιδιαιτέρως πώς εκτελεί αυτά τα σημάδια ο δάσκαλός και νά προσπαθεί νά τον μιμείται. Ο Χρύσανθος επιχειρεί νά περιγράψει τον τρόπο απαγγελίας των σημαδιών αυτών στὶς σσ. 57-59 του *Θεωρητικού* του. Εδώ παρακάτω επιχειρείται μιά περιληπτική αναδιατύπωση των περιγραφών αυτών:

- ἡ ***Βαρεία*** τίθεται σε τονιζόμενη συλλαβή που συνεχίζεται με κατάβαση. Θέλει νά προφέρεται με "βάρος" ο φθόγγος του σημαδιού στό οποίο τίθεται και νά ξεχωρίζει η ζωηρότητά του τόσο από τον προηγούμενο όσο και από τον επόμενο.
- το ***Ομαλόν*** προκαλεί κυματισμό της φωνής στόν λάρυγγα με κάποια οξύτητα. Θα ᾽λεγε κάποιος ότι κατ᾽ ευφημισμόν καλείται ομαλόν, καθὼς μάλλον τραχύ κυματισμό της φωνής ζητάει.

64 Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής,* Τεργέστη 1832, σ. 59.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

• το Α***ντικένωμα*** όταν μπαίνει κάτω από Ολίγον και ακολουθεί κατάβαση προφέρει με πέταγμα την φωνή. Όταν, όμως, κάτω από το Αντικένωμα τεθεί Απλή με Απόστροφο μπροστά και Γοργό, η φωνή προφέρεται σάν νά κρέμεται και αχώριστα από την επόμενη.

• το ***Ψηφιστόν*** τίθεται σε τονιζόμενη συλλαβή που την ακολουθούν τουλάχιστον δυό καταβάσεις. Τό Ψηφιστόν δίνει κάποια δύναμη και ζωηρότητα στούς φθόγγους των χαρακτήρων στούς οποίους υπογράφεται.

• το Έ***τερον*** [***Παρακάλεσμα***] ή ***Σύνδεσμος*** συνδέει σημάδια αναβάσεως με καταβάσεως, ζητώντας να προφέρονται ήπια και ενωμένα. Όταν συνδέει μεταξύ τους ισότητες προκαλεί επιπλέον ένα ήπιο κυματισμό στη φωνή.

• ο ***Σταυρός***, όπου τίθεται, ζητά "νέο πνεύμα", αναπνοή, του ψάλτη.

• το Ε***νδόφωνον*** ζητάει η φωνή νά βγαίνει από τη μύτη (με το στόμα κλειστό, δηλαδή).

***

2.5 Ενέργειες των σημαδιών και κινήσεις της ψαλτικής φωνής

Είναι ξεκάθαρο πως τα σημάδια της Ψαλτικής δείχνουν όχι μόνο ποσότητα αλλά και ποιότητα φωνών. Λειτουργούν σάν δοχεία πάνω σε ένα όχημα που περιγράφουν ή περιορίζουν ή διαμορφώνουν το σχήμα του περιεχομένου τους. Οι κινήσεις, ωστόσο, του περιεχομένου μέσα στά δοχεία εξαρτώνται από την υφή και πορεία του δρόμου, την ταχύτητα του οχήματος, αλλά και την ποιότητα του ίδιου του μεταφερόμενου υλικού. Αλλιώς συμπεριφέρεται κι "ακούγεται" το λάδι, κι αλλιώς το νερό και διαφορετικά το μέλι μέσα σε όμοιους αμφορείς. Ο δρόμος, εν προκειμένῳ είναι το μουσικό κείμενο που εκφράζει το θέλημα του μελοποιού, η ταχύτητα του οχήματος είναι η χρονική αγωγή της εκτέλεσης του μέλους, το όχημα και τα δοχεία είναι η σημειογραφία και τα σημάδια της και τέλος το υλικό περιεχόμενο των αμφορέων είναι η φωνή του ψάλτη.

Αυτή η κάπως απλοϊκή παρομοίωση του γεγονότος της ψαλτικής ερμηνείας δεν περιλαμβάνει μια παράμετρο πολύ σημαντική για την σημειογράφηση και εν τέλει και την ερμηνεία του ψαλτικού μέλους, δεδομένου ότι η ερμηνεία του μέλους στηρίζεται στην ερμηνεία των σημαδιών. Αλλά το ποιά σημάδια πρέπει κάθε φορά νά γράφονται είναι ζήτημα το οποίο κατά βάσιν κανονίζεται από το ποιητικό-υμνογραφικό κείμενο και μάλιστα τον τονισμό του. Εξάλλου, δεν είναι τυχαίο ότι το σημειογραφημένο ποιητικό κείμενο γράφεται δίχως (γραμματικούς) τόνους και πνεύματα και μάλιστα η

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

μελοποίηση συχνά λέγεται «τόνισμα», «μελοτόνισμα», «ασματοτόνισμα» κλπ. στά χειρόγραφα της Ψαλτικής[65].

Η σχέση ποιητικού κειμένου, τονισμού γενικότερα, και σημειογραφίας με τον τρόπο που αναφέρεται εδώ δημιουργεί την σωστή εντύπωση ότι η μουσική ορθογραφία στην Νέα Μέθοδο προηγείται της ακριβούς ερμηνείας των σημαδιών με την έννοια ότι τα σημάδια δεν επιλέγεται νά γραφούν ανάλογα με την ποικιλματικό τους νόημα, αλλ᾽ αντιθέτως τα όποια ποικίλματα υπαγορεύονται από τα σημάδια προκύπτουν μάλλον αυτόματα ως προϊόντα σύζευξης συγκεκριμένων μελωδικών κινήσεων και τονισμών. Υπό αυτην την έννοια προκύπτουν κάποια είδη ποικιλμάτων, κάποιες αβίαστες "κινήσεις" της ψαλτικής φωνής κατά την εκτέλεση του μέλους που, σε μιά αμφίδρομη σχέση, αφ᾽ ενός απαιτούν συγκεκριμένα σημάδια για την παρασήμανσή τους, αφ᾽ ετέρου υπαγορεύονται από τα σημάδια αυτά στόν ερμηνευτή - ψάλτη.

Θα μπορούσαμε, μάλιστα, νά προβούμε σε κάποιους περιγραφικούς χαρακτηρισμούς κατηγοριοποιώντας αυτές τὶς κινήσεις της φωνής, τις εν-έργειες δηλαδή των σημαδιών. **Δέν επιθυμούμε νά εισαγάγουμε νέους όρους, εν προκειμένῳ, για τούτο οι χαρακτηρτισμοὶ των κινήσεων της φωνής κατά την εκτέλεση των σημαδιών τίθενται σε εισαγωγικά, και χρησιμοποιούνται μόνο στην συγκεκριμένη διδακτική συνάφεια.** Έχουμε, λοιπόν:

«***Τονίσματα***». Σημάδια, δηλαδή, που ζητούν από απλό επι-τονισμό (ζωηρή προφορά) μέχρι την ψαύση υπερκειμένων φθόγγων.

- Πεταστή, Ψηφιστόν, Βαρεία, (Αντικένωμα)

«***Σαλεύματα***». Απ᾽ την άλλη, απ᾽ τα τονίσματα, όπως είναι φυσικό, προκύπτουν κάποια σημάδια που μένουν άτονα και τρόπον τινά περιδεή πλάϊ στά ισχυρά «τονίσματα», και για τούτο κινούνται κάπως γρήγορα και τρεμάμενα και θά τα λέγαμε «*σαλεύματα*».

- Κεντήματα, Υπορροή, Αντικένωμα, (Ψηφιστόν)

«***Συνάγματα***». Επίσης, υπάρχουν σημάδια που ζητούν την σύναξη άλλων (φωνητικών) σημαδιών σε σύντομη διάρκεια ή σε αδιάκοπη και αχώριστη συνεκφορά και θά τα λέγαμε «συνάγματα».

- Γοργόν, Βαρεία, Αντικένωμα, Έτερον

65 Πρβλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Τά Πρωτόγραφα…,* όπ. π., σ. 67.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

«***Τσακίσματα***». Άλλα σημάδια, πάλι, ζητούν μιά κίνηση της φωνής από πάνω πρός τα κάτω, σάν νά τσακίζουν την φωνή, ιδιαίτερα στό πλαίσιο μιας χρονοτριβής και θά τα λέγαμε «τσακίσματα».

- Κλάσμα, Έτερον, (Ομαλόν)

«***Λυγίσματα***». Όπως, αντίστοιχα, θά χαρακτηρίζαμε «λυγίσματα» όσα ζητούν την αντίθετη κίνηση της φωνής από κάτω πρός τα πάνω δηλαδή.

- Κεντήματα-Λύγισμα, Κλάσμα (σέ περιπτώσεις), Αντικένωμα [μέ Απλή], Έτερον, (Ομαλόν)

***

Παράρτημα στην Ενότητα

Η ΟΡΘΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑΣ[66]

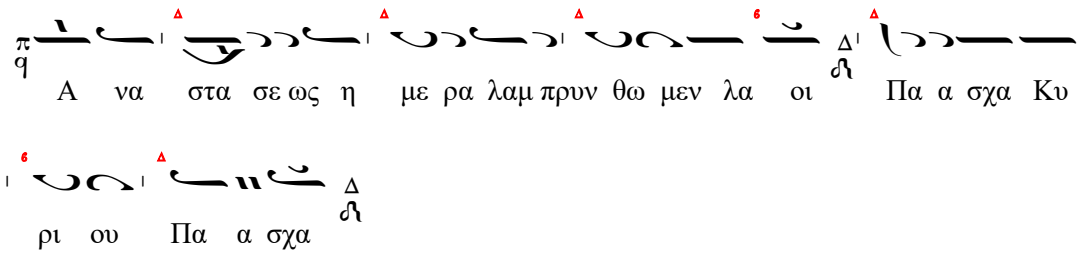
Είναι κοινός τόπος για τους θεωρητικογράφους της Ψαλτικής Τέχνης, ήδη από τον 15ο αιώνα, πως η ψαλτική σημειογραφία λειτουργεί ως ένα ηχητικό αλφάβητο. Πολύ περισσότερο αυτή η συναίσθηση επικρατεί στο νυν εν χρήσει σήμερα σημειογραφικό σύστημα, αφού προϋπόθεσή του υπήρξε η μεταβολή των σημαδιών από «σύμβολα» σε «γράμματα» κατά την διατύπωση του Χρυσάνθου Μαδυτινού. Σ' αυτό, λοιπόν, το σημειογραφικό σύστημα, τα σημάδια-«γράμματα» συντιθέμενα σχηματίζουν μουσικές λέξεις και φράσεις («γραμμές» και «θέσεις» θά 'λεγε άλλος) και παράλληλα συλλειτουργούν με το ποιητικό κείμενο των ψαλμάτων, υποκαθιστώντας τον τονισμό και την γραμματική και συντακτική στίξη του.

Σέ κάθε περίπτωση, ο τρόπος της σύνθεσης των σημαδιών-«γραμμάτων» υπακούει σε συγκεκριμένους κανόνες μουσικής ορθογραφίας, οι οποίοι υπαγορεύονται κυρίως από το ποιητικό (υμνογραφικό ή ψαλμικό) κείμενο και από τὶς αναβοκαταβάσεις και άλλες περιπέτειες του ψαλτικού μέλους.

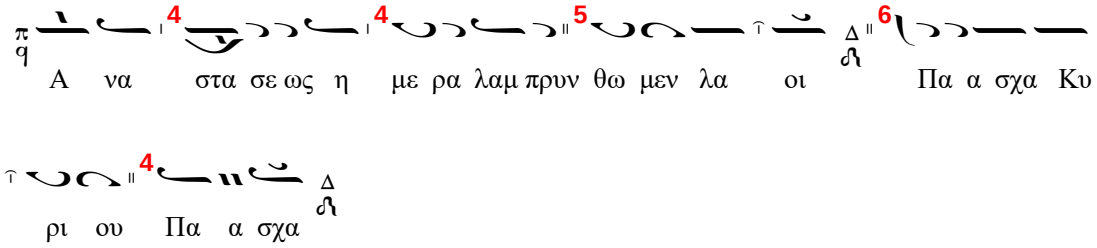
66 Τό κείμενο που ακολουθεί προϋποθέτει πληροφορίες που δόθηκαν προηγουμένως και παρουσιάζεται εδώ δίχως τον σχετικό υπομνηματισμό και ενδεχομένως με κάποια αναπόφευκτα λογικά χάσματα. Ο συντάκτης του προφανώς έλαβε επίσης υπ' όψιν τὶς σχετικές ενότητες ή κεφάλαια στά παντοία *Θεωρητικά* της Νέας Μεθόδου, αλλά και ειδικότερες μελέτες για συγκεκριμένα σημειογραφικά ζητήματα, ιδιαιτέρως του Γρηγορίου Στάθη και του Αχιλλέως Χαλδαιάκη.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

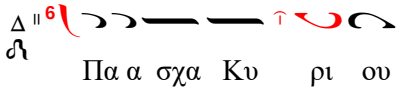
Εδώ πρέπει να γίνει και η απαραίτητη διευκρίνηση, ότι, κατά κανόνα, ο τονισμός του ποιητικού κειμένου κανονίζει την ρυθμική αγωγή του μέλους, καθὼς συμπίπτει με την τονιζόμενη έναρξη, δηλαδή το ισχυρό μέρος –θέση- του κάθε ρυθμικού ποδός. Με αυτό ως δεδομένο είναι ευνόητη η ποικιλία των ρυθμικών ποδών που παρουσιάζεται στα ψαλτικά μέλη. Π.χ.:



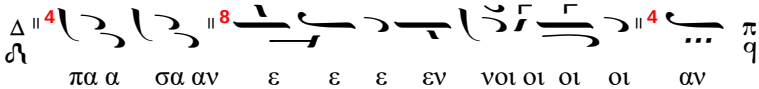
Και πρέπει βέβαια νά γνωρίζουμε ότι οι απλοὶ ρυθμικοὶ πόδες –δίσημος και τρίσημος- υπάρχουν μέν, αλλά ποτέ δεν λειτουργούν (τουλάχιστον δεν πρέπει να λειτουργούν) αυτόνομα. Πάντοτε, σύμφωνα με τις διαχρονικές επιταγές της ελληνικής ρυθμοποιίας και της στοιχειώδους μουσικής καλαισθησίας συντίθενται συγκροτώντας μεγαλύτερους, σύνθετους, ρυθμικούς πόδες (πεντάσημους, εξάσημους, επτάσημους, οκτάσημους, εννεάσημους και ακόμη μεγαλύτερους).



Ωστόσο, αυτοὶ οι απλοὶ ρυθμικοὶ πόδες, ο δίσημος κι ο τρίσημος δηλαδή, δεν παύουν νά είναι οι βασικές και ά***τομες*** ρυθμικές μονάδες του μέλους, που επίσης η ορθογραφία της ψαλτικής σημειογραφίας φροντίζει νά τὶς κάνει φανερές.

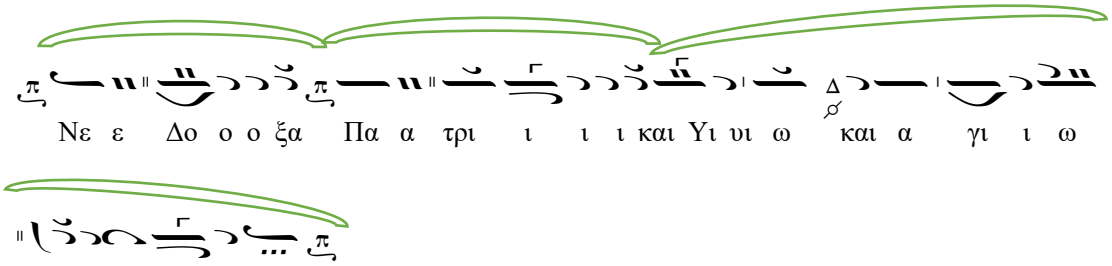


Κατ’ αυτην την έννοια και στα πλατύτερα μέλη ή ακόμα και στην πολύ πλατειά μελισματική μελοποιία, όπου οι τονισμοὶ του ποιητικού κειμένου αραιώνουν, με τον ίδιο τρόπο λειτουργούν και εμφαίνονται σημειογραφικά με τα ανάλογα σημάδια οι τονισμοὶ τόσο των απλών όσο των σύνθετων ρυθμικών ποδών:



© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Γίνεται φανερό, λοιπόν, ότι ο γραμματικός τόνος και η ρυθμικές ενδείξεις συνυφαίνονται (τὶς περισσότερες φορές ταυτίζονται) στό ψαλτικό μέλος και καθίστανται οι βασικοὶ παράγοντες που διαμορφώνουν την ορθογραφία της σημειογραφίας. Παράλληλα, όμως, ο όποιος τονισμός εμφαίνεται περισσότερο και σημειογραφικά επισημαίνεται κυρίως όταν ακολουθεί κατιούσα μελωδική πορεία. Ἂς έχουμε κατά νού ότι καθόλου τυχαία, εκ φύσεως θα λέγαμε, το ψαλτικό μέλος υφαίνεται κατά το πλείστον με συγκεκριμένα μελικά τόξα (μιά κίνηση δηλαδή από μιά βάση ως αφετηρία πρός μία κορυφή και επανάκαμψη στην αρχική βάση, στό πλαίσιο ενος τετραχόρδου ή πενταχόρδου συνήθως) και είναι επομένως ευνόητο ότι η καταλληλότερη θέση για την τονιζόμενη συλλαβή του ποιητικού κειμένου βρίσκεται στο άκρο, την κορυφή δηλαδή, ενός τέτοιου μελικού τόξου. Τούτο αυτόματα σημαίνει πώς, όχι σπάνια, τους τονισμούς του μέλους διαδέχονται καταβάσεις της μελωδίας. Στο ακόλουθο παράδειγμα το πράγμα καθίσταται καταφανές, δεδομένου ότι σχεδόν όλοι οι τονισμοὶ του κειμένου βρίσκονται σε ανάβαση, και μάλιστα στην κορυφή του τετραχόρδου ή πενταχόρδου, κατά περίπτωση, από την βάση του πλαγίου δευτέρου ήχου εν προκειμένῳ:



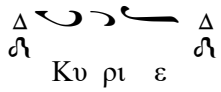
Α. Βασικοί κανόνες ορθογραφίας της ψαλτικής σημειογραφίας (μέ βάση τον τονισμό κυρίως)

Έχοντας υπ' όψιν τα παραπάνω καταλαβαίνουμε πως οι κανόνες ορθογραφίας της ψαλτικής σημειογραφίας διαμορφώνονται με βάση **α)**, κυρίως, τον τονισμό του μέλους και την διάρκειά του, **β)** την επέκταση ή αλλαγή των συλλαβών του ποιητικού κειμένου και **γ)** την πορεία του μέλους μετά τον τονισμό[67]. Έτσι, για παράδειγμα στή λέξη **Κύριε**:

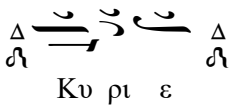
67 Όπως είναι ευνόητο οι «κανόνες» ορθογραφίας είναι πάμπολλοι. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε την εργασία συγκέντρωσής τους υπό τον εύγλωττο τίτλο «106 Κανόνες Ορθογραφίας Βυζαντινής Μουσικής» από τον π. Εφραίμ, της μονής Αγίου Αντωνίου της Αριζόνα: http://stanthonysmonastery.org /music/ByzOrthography Greek.pdf Ήδη υπαινιχθήκαμε

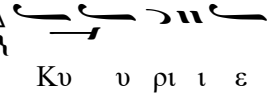
© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

1. Αν ακολουθεί μια μόνο κατάβαση, γράφουμε την τονισμένη συλλαβή με πεταστή:

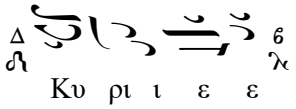


Αν, όμως, η τονισμένη συλλαβή έχει δυο χρόνους, τότε -συνήθως- επιστρατεύουμε το ομαλόν:

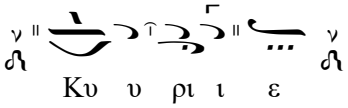


(ἢ και έτσι  αν η κατάβαση έχει μόνο ἕνα χρόνο.

Το ομαλόν μάς είναι χρήσιμο και στὶς καταλήξεις ανεξάρτητα από τὶς προηγούμενες συνθήκες, δηλαδή:



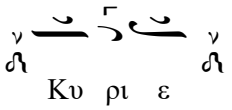
Στην περίπτωση, ωστόσο, που η μια κατάβαση έχει γοργό μετά από δίχρονη τονιζόμενη συλλαβή ή ρυθμική θέση, τότε ούτε η πεταστή ούτε το ομαλόν γράφονται, αλλά γίνεται χρήσιμη η ομαλή και συνεχής περιστροφή της φωνής που ζητά το αντικένωμα με απλή:



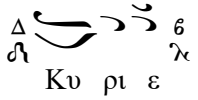
Αλλά και πάλι, τούτο ισχύει μόνο στην περίπτωση που συνεχίζεται η ίδια συλλαβή, όπως στο προηγούμενο παράδειγμα. Άν αλλάζει η συλλαβή, η φωνή δεν προφταίνει την περιστροφή και τα μεγάλα ποικίλματα κι έτσι τα φωνητικά σημάδια μένουν γυμνά από άχρονες υποστάσεις:

στην προηγούμενη υποσημείωση ότι για την ορθογραφία της ψαλτικής σημειογραφίας της Νέας Μεθόδου υπάρχουν καταγεγραμμένες πολλές θεωρητικές διδασκαλίες είτε ως ειδικά κεφάλαια σε θεωρητικά εγχειρίδια είτε -σπανιότερα- ως ειδικές μελέτες επὶ συγκεκριμένων σημειογραφικών θεμάτων.

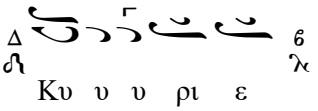
© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών



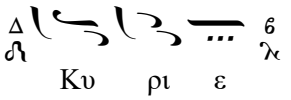
2. Αν την τονιζόμενη συλλαβή ακολουθούν περισσότερες από μια καταβάσεις σημειώνουμε το ψηφιστόν:



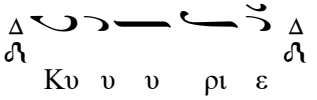
εκτός κι αν αυτές οι καταβάσεις –τουλάχιστον η πρώτη από αυτές- έχουν διαφορετική χρονική διάρκεια από την τονιζόμενη συλλαβή, οπότε το πέταγμα της φωνής είναι δυνατό και επιβάλλεται να γράφεται η πεταστή:



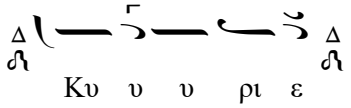
3. Αν, όμως, παρότι ακολουθεί μια κατάβαση, συνεχίζεται η ίδια συλλαβή, τότε τονίζουμε με την βαρεία:



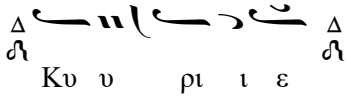
αλλά βέβαια, αν η τονιζόμενη συλλαβή βρίσκεται σε ανάβαση μάς είναι πάλι χρήσιμη η πεταστή:



με την εξαίρεση της συνύπαρξης του γοργού, το οποίο προσκαλεί ξανά την βαρεία, αφού -όπως είναι φυσικό- η πεταστή χρειάζεται ένα τουλάχιστον ακέραιο χρόνο για να ενεργήσει (και για τούτο η ίδια δεν δέχεται ποτέ γοργόν):

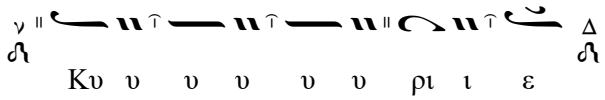


4. Θέλοντας να συνεχίσουμε μια συλλαβή στην άνοδο χρησιμοποιούμε τα κεντήματα:

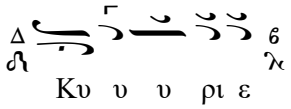


© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Πάντως, σε κάθε περίπτωση τα κεντήματα πρέπει -όχι μόνο να συνεχίζουν μια συλλαβή- αλλά να βρίσκονται σε άρση του ρυθμικού ποδός, ακόμα και του ατόμου δισήμου. Για τούτο ποτέ δεν γράφονται συνεχόμενα, αλλά εναλλάξ με το ολίγον:

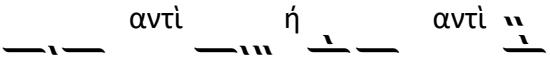


καί, για τον ίδιο λόγο, ποτέ δεν τίθενται μετά από χαρακτήρα με γοργό, αφού το γοργό σημαίνει πάντοτε την άρση:



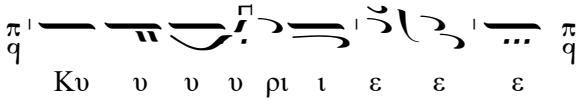
Καὶ βέβαια δεν δέχονται πάνω τους καμμιά (χρονοτριβή, κλάσμα, απλή κ.λπ.), παρά μόνο συντομίες (γοργόν, δίγοργον κ.λπ.).

Τα κεντήματα αντικαθίστανται από ολίγον σε περιπτώσεις που η σημείωσή τους προκαλεὶ οπτική σύγχυση:

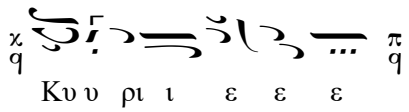


5. Αντίστοιχα με τα κεντήματα στην ανάβαση, για νά συνεχίζεται μιά συλλαβή σε κατάβαση υπάρχει η υπορροή. Κι έτσι, όπως συμβαίνει στα κεντήματα, η πρώτη κατάβαση της υπορροής νοείται σε άρση του ρυθμικού ποδός και δέχεται μόνο συντομίες (γοργόν, δίγοργον κ.λπ.) ενώ αν βρεθούν χρονοτριβές λογαριάζονται για την δεύτερή της κατάβαση.

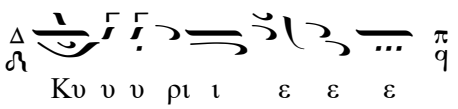
Πρέπει νά τονιστεί, εν προκειμένῳ, ότι αφ' ενός η αρχή αυτή, δηλαδή ότι η πρώτη κατάβαση της υπορροής βρίσκεται πάντοτε σε άρση, αφ' ετέρου η φωνητική πράξη, που θέλει την ισχυρότερη εκφορά της φωνής στό ψηλότερο σημείο της μελωδίας, οδηγεί στην άκριτη ορθογραφία με ψηφιστό του ολίγου που προηγείται της υπορροής με γοργό, ακόμα κι όταν από ρυθμική άποψη αυτό βρίσκεται σε άρση.



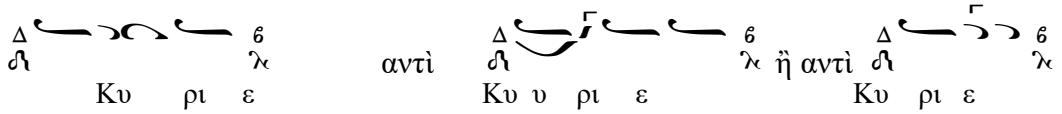
Αν, ωστόσο, προηγείται δίχρονη φωνή –καθὼς συγκροτείται αυτόματα ένας απλός ρυθμικός πούς, στην διάρκεια του οποίου η φωνή προλαβαίνει να κάνει ένα πλήρη κυματισμό- τότε σημειώνεται πεταστή:



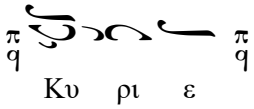
Αυτή η πεταστή όμως δεν στέκεται αν ακολουθεί κι άλλη -δεύτερη- γοργή κατάβαση με υπορροή, οπότε το ψηφιστόν εμφανίζεται στή θέση της επισημαίνοντας την τονιζόμενη συλλαβή:



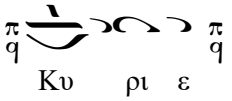
Εδώ ας θυμηθούμε πως η υπορροή με γοργό στεγάζει μια μόνο συλλαβή. Άν χρειαστεί ν' αλλάξει συλλαβή, τότε χρησιμεύει το συνεχές ελαφρόν, και γράφουμε:



Και σε τούτη την περίπτωση, πάντως, αν προηγείται τονισμένη χρονοτριβή, τότε αυτή δέχεται πεταστή εφόσον η κατάβαση του μέλους σταματά στό συνεχές ελαφρόν:



ενώ, σε διαφορετική περίπτωση, που οι καταβάσεις συνεχίζουν, τότε ψηφιστό χρειάζεται:



***

«Γραφική ακολουθία» των σημαδιών της Ψαλτικής Τέχνης

Σε ένα άλλο επίπεδο, ίσως και αρχικό, ενδιαφέρει το πώς γράφονται ή πρέπει νά γράφονται συνδυαζόμενα μεταξύ τους τα σημάδια. Αυτό που θα ονομάζαμε «γραφική ακολουθία» της ψαλτικής σημειογραφίας, κατά την εύστοχη ορολογία του καθηγητή Γρηγορίου Στάθη. Με άλλα λόγια, το ποιά σημάδια γράφονται στην κύρια –την κεντρική- γραμμή, ποιά υπογράφονται και ποιά γράφονται πάνω από αυτήν.

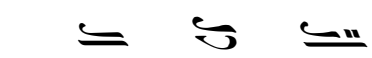
1. *Στην κεντρική γραμμή*

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Στην κεντρική γραμμή, όπως θ' ανέμενε κανείς, γράφονται τα δέκα φωνητικά σημάδια, τα οποία δείχνουν ισότητα, ανάβαση ή κατάβαση της φωνής. Αυτά, λοιπόν, τα σημάδια βρίσκονται είτε α**πλά κι ασύνθετα** είτε σε διάφορους **συνδυασμούς και συμπλοκές και συνθέσεις**, υποτάσσοντας ή υποτασσόμενα και διακρινόμενα κυρίως σε σώματα, πνεύματα και ουδέτερα σημάδια.

Κατ' αυτούς τούς συνδυασμούς τηρείται κάποια σχεδόν αυτονόητη ορθογραφία, π.χ.:

☞ Τό σημάδι του Ίσου, που είναι ο «βασιλεύς των σημαδίων», υποτάσσει και δεν υποτάσσεται:



☞ Τά σώματα γράφονται κάτω από τα πνεύματα, και τα πνεύματα γράφονται κατ' αξίαν το ένα πάνω από το άλλο:

[Παραξενεύει, βέβαια, αυτή η «ασεβής» γραφή , όπου το σώμα ολίγον υποτάσσει το πνεύμα κέντημα. Πρόκειται, όμως, για παρεξήγηση· πρὶν πάψει νά γράφεται η οξεία, αυτή είχε την θέση του ολίγου , σε μιά γραφή που θά πρεπε νά μοιάζει περισσότερο έτσι]

☞ Τά σημάδια καταβάσεως κυριεύουν και αφωνούν τα σημάδια αναβάσεως, όπως το νερό σβήνει τή φωτιά:

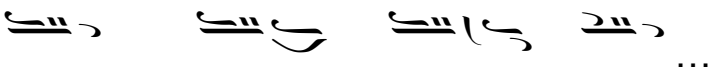
[Ας γνωρίζουμε, πάντως, ότι το ολίγον δεν μπορεί να υποτάσσεται στις καταβάσεις αλλά κανονικά η οξεία, και τούτος είναι ένας από τούς λόγους που θά 'πρεπε ίσως να εξακολουθεί ακόμα να γράφεται η οξεία στα κείμενα της Νέας Μεθόδου:

]

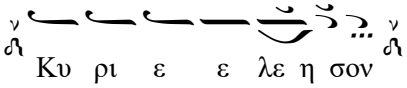
☞ Επίσης, είναι συνηθισμένο το ολίγον ή η οξεία νά συγκρατεί σε μιά σημειογραφική ενότητα το ίσον ή την απόστροφο και τις άλλες καταβάσεις με τα κεντήματα, όταν

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

πρόκειται νά στεγάσουν βεβαίως μια μόνο συλλαβή και ακολουθεί κατάβαση ή τονισμένη (ισχυρή) ισότητα, όπως στά ακόλουθα παραδείγματα:



☞ Στην κεντρική γραμμή, εκτός από τα φωνητικά σημάδια, γράφεται ο σταυρός και βέβαια οι μαρτυρίες των φθόγγων:



2. *Κάτω ή πάνω απ' την κεντρική γραμμή*

☞ Κάτω από την κεντρική γραμμή, δηλαδή κάτω από τα φωνητικά σημάδια, γράφονται κατά κανόνα εκείνα από τα άφωνα που ονομάζονται *υποστάσεις*, και μάλιστα οι λεγόμενες άχρονες υποστάσεις, δηλ. τα σημάδια «ποιότητας» (κατά την ορολογία των νεότερων διδασκάλων):

☞ Ως -έγχρονες- υποστάσεις κάτω από την κεντρική γραμμή γράφονται και οι αργίες (απλή, διπλή, τριπλή κ.λπ.):

Τα υπόλοιπα χρονικά σημάδια, δηλαδή το κλάσμα και το γοργό, γράφονται άλλοτε κάτω κι άλλοτε, **συχνότερα ίσως, πάνω από τα φωνητικά σημάδια** κατά περίπτωση.

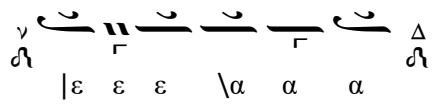
☞ Τό γοργό και τα παράγωγά του, δίγοργο, τρίγοργο κ.λπ., γράφονται πάνω από τα φωνητικά σημάδια, ιδιαίτερα αν αυτά απαντούν σε συμπλοκή ή σύνθεση:

Ας παρατηρηθεί εδώ ότι το γοργό σε συμπλοκή όπου ως σώμα επιστρατεύεται το ολίγον τὶς περισσότερες φορές χρειάζεται ἕνα υπογραφόμενο αντικένωμα –καθόσον ολίγον με γοργό είναι μάλλον οξεία-:

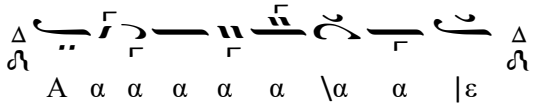
αλλά αν εμποδίζεται η σημείωσή του πάνω γράφεται μόνο του από κάτω:

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Άλλες χαρακτηριστικές περιπτώσεις, όπου προτιμάται η σημείωση του γοργού κάτω από τα φωνητικά σημάδια, είναι όταν τα κεντήματα ή το ολίγον ακολουθούνται από ισότητα ή ανάβαση –συνήθως με ίδια συλλαβή-:

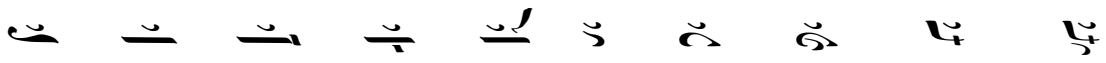


κι όταν η απόστροφος ακολουθεί υπορροή με γοργόν (όπως στην αρχή του παρακάτω παραδείγματος, όπου συναθροίζονται οι σχετικές περιπτώσεις):

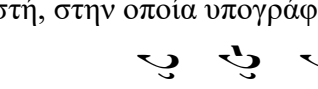


☞ Το αργό και τα παράγωγά του, εκ των πραγμάτων, γράφονται πάντοτε πάνω από την κεντρική γραμμή:

☞ Τό κλάσμα, παρομοίως, γράφεται κατά το πλείστον πάνω από τα φωνητικά σημάδια:



όχι, όμως, από την πεταστή, στην οποία υπογράφεται:



Επίσης, το κλάσμα γράφεται κάτω κι από τα άλλα φωνητικά σημάδια, αν οι συνθέσεις τους και συμπλοκές τους το εμποδίζουν νά γράφεται πάνω τους, π.χ.:

Και πάλι, όμως, μπορεί να «συγχωρηθεί» η γραφή του στην πάνω γραμμή, αν η θέση κάτω από τα φωνητικά σημάδια καταληφθεί από το ομαλόν:

Η διχρωμία της ψαλτικής σημειογραφίας

Όποιος έχει την χαρά νά φυλλομετρήσει χειρόγραφο κώδικα (βιβλίο) της ψαλτικής παραδόσεως διαπιστώνει ότι τα σημάδια δεν γράφονται μόνο με ένα χρώμα. Στα μουσικά χειρόγραφα -από πολύ παλιά- επικρατεί μια ιδιαίτερα καλαίσθητη διχρωμία των μουσικών σημαδιών, όπου άλλα μεν γράφονται με μαύρη κι άλλα με κόκκινη μελάνη, πέρα από την διακοσμητική πολυχρωμία που απαντά σε πολλές περιπτώσεις. Κατά κανόνα, λοιπόν, στο πλαίσιο αυτής της διχρωμίας, τα μέν φωνητικά σημάδια είναι μαύρα, ενώ τα περισσότερα από τα άφωνα, οι μαρτυρίες και οι φθορές γράφονται κόκκινα.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Αυτός ο κανόνας της διχρωμίας διατηρήθηκε και στα χειρόγραφα των διδασκάλων της Νέας Μεθόδου, αλλά δυστυχώς, δεν επικράτησε –προφανώς για λόγους οικονομικού κόστους- στις έντυπες μουσικές εκδόσεις. Ωστόσο, τα πρωτόγραφα των διδασκάλων στή Νέα Μέθοδο μαρτυρούν ποιά σημάδια πρέπει νά γράφονται μαύρα και ποιά κόκκινα στό εν χρήσει σήμερα σημειογραφικό σύστημα, ιδιαίτερα μάλιστα εφόσον πλέον οι σύγχρονες εκδοτικές τεχνικές καθιστούν το εγχείρημα εύκολο. Έτσι, όλα τα φωνητικά σημάδια γράφονται εξ ορισμού μαύρα, ενώ από τα άφωνα κόκκινα σημειώνονται, το έτερον παρακάλεσμα (σύνδεσμος), τα γοργά και αργά, οι μαρτυρίες κι οι φθορές. (Ας σημειωθεί, πάντως, πως ο καθηγητής Γρηγόριος Στάθης προτείνει την ερυθρογραφία των αφώνων σημαδιών, του ψηφιστού, του αντικενώματος και του ομαλού προς τοις άλλοις).

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αποστολοπούλου Θωμά Κ., *Ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος και η συμβολή του στή θεωρία της Μουσικής Τέχνης,* Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας – Μελέται 4, Αθήνα 2002

Conomos Dimitri, *The Treatise of Manuel Chrysaphes, the Lampadarios, [Περὶ των ενθεωρουμένων τῇ Ψαλτικῇ Τέχνῃ]*, Corpus Scriptorum de Re Musica vol. II, Wien 1985

Hannick Christian und Wolfram Gerda, *Gabriel Hieromonachos, [Περὶ των εν τῃ Ψαλτικῇ σημαδίων και φωνών και της τούτων ετυμολογίας]*, Corpus Scriptorum de Re Musica, vol. I, Wien 1985

Raasted Jörgen, *The Agiopolites, A Byzantine Treatise on Musical Theory*. Preliminary edition by CIMAGL (=Cahiers de l' Institut du Moyen-Age Grec et Latin), Copenague 1983

–, «A primitive Palaeobyzantine musical Notation», *Classica et Mediaevalia* 22, Copenague 1961, 167–71

Schartau Bjarne, *Anonymous Questions and Answers on the Interval Signs,* Monumenta Musicae Byzantinae – Corpus Scriptorum de Re Musica, vol. IV, Wien 1998

–, *Hieronymos Tragodistes, [Περὶ χρείας μουσικής γραικών χαρακτήρων]*, Monumenta Musicae Byzantinae Corpus Scriptorum de Re Musica, vol. III, Wien 1990

Στάθη Γρ. Θ., «"Δειναὶ Θέσεις" και εξήγησις», Θεολογία, τόμος ΜΓ΄, τεύχος 3, Αθήναι 1982, σσ. 749-782

–, «Ιστορία και παρουσίαση της εκφωνητικής σημειογραφίας», Συμβολή στη μνήμη Γεωργίου Στ. Αμαργιανάκη (1936-2003), Αθήνα 2013, σσ. 331-349

–, Η *εξήγησις της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας, και έκδοσις ανωνύμου συγγραφής του κώδικος Ξηροποτάμου 357, ως και επιλογής της Μουσικής Τέχνης του*

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Αποστόλου Κώνστα Χίου εκ του κώδικος Δοχειαρίου 389, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας – Μελεται 2, Αθήναι 1978 (και 7 επανεκδόσεις)

–, «Η Μέθοδος των Θέσεων του ’Ιωάννου Κουκουζέλη και η εφαρμογή της», *Byzantine Chant, Tradition and Reform, Monographs of the Danish Institute at Athens*, Volume 2, 1993, σσ. 189-204

–, Οι αναγραμματισμοὶ και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας, [Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας – Μελέται 3], Αθήναι 1979 (και επτά επανεκδόσεις)

–, Τά Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής – Άγιον Όρος, τόμος Α΄ , Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήναι (1975), Β΄ (1976), Γ΄ (1995), Δ΄ (2015)

– , *Τά Πρωτόγραφα της Εξηξήσεως εις την Νέαν Μέθοδον Σημειογραφίας,* τ. Α΄ - Προλεγόμενα, τ. Β΄ - Κατάλογος, Αθηνα 2015.

Strunk Oliver, Specimina notationum antiquiorum, volume VII, Pars Suppletoria [Monumenta Musicae Byzantinae], Hauniae 1965

Wolfram Gerda und Hanninck Christian, *Die Erotapokriseis des Pseudo-Johannes Damaskenos zum Kirchengesang*, Monumenta Musicae Byzantinae – Corpus Scriptorum de Re Musica vol. V, Wien 1997

Χρυσάνθου εκ Μαδύτων, Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής, Εν Τεργέστη 1832

Ψάχου Κ. Α., Η Παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής, εν Αθήναις 1917

ΘΕΜΑΤΑ ΕΡΓΑΣΙΩΝ

1. Σημειώστε τις δικές σας σκέψεις για την λειτουργικότητα της βυζαντινής σημειογραφίας ανά περίοδο σε σχέση με την ερμηνεία του μέλους. Δηλαδή, ποια πλεονεκτήματα και ποια μειονεκτήματα παρουσιάζει η σημειογραφία σε κάθε περίοδό της.

2. Πώς λειτουργούσε η παλαιά παραλλαγή των πολυσύλλαβων φθόγγων και πώς η νέα των μονοσύλλαβων; (Σύντομη περιγραφή). Σημειώστε τους φθόγγους της παραλλαγής και κατά τα δυό συστήματα στό αναστάσιμο στιχηρό ιδιόμελο του α΄ ήχου *Κυκλώσατε λαοὶ Σιών…* του Πέτρου Πελοποννησίου ή σε άλλο της επιλλογής σας.

3. Εφαρμόζοντας τούς κανόνες μουσικής ορθογραφίας, προσαρμόστε τα τροπάρια μιας τουλάχιστον ωδής ενός Κανόνα της επιλογής σας στο μέλος των αντίστοιχων ειρμών που θα βρείτε στό σύντομο Ειρμολόγιο του Πέτρου Βυζαντίου:
https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/d/d/6/metadata-145-0000053.tkl&do=147708.pdf&lang=en&pageno=1&pagestart=1&width=424&height=583&maxpage=525

4. Εφαρμόζοντας τους κανόνες μουσικής ορθογραφίας, προσαρμόστε τα προσόμοια τροπάρια της Ακολουθίας ενός νεοφανούς Αγίου ή αλλης της επιλογής σας στό μέλος των αντίστοιχων αυτομέλων (προλόγων) που θά βρείτε στό σύντομο Ειρμολόγιο του Πέτρου Βυζαντίου:
https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/d/d/6/metadata-145-0000053.tkl&do=147708.pdf&lang=en&pageno=1&pagestart=1&width=424&height=583&maxpage=525

5. Να αναδιατυπώσετε σημειογραφικά με απλούστερο τρόπο ένα από τα 11 Εωθινά Δοξαστικά σε μέλος του μακαρίτου Πρωτοψάλτου Θεσσαλονίκης Αθανασίου Καραμάνη. Σχολιάστε την μέθοδό σας, όπου το κρίνετε απαραίτητο.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

6. Να αναδιατυπώσετε σημειογραφικά με αναλυτικότερο τρόπο ένα από τα 11 Εωθινά Δοξαστικά σε μέλος Πέτρου Πελοποννησίου. Σχολιάστε την μέθοδό σας όπου το κρίνετε απαραίτητο.

7. Να ηχογραφήσετε ένα από τα Κεκραγάρια από το Νέον Αργόν Αναστασιματάριον του Ιωάννου Πρωτοψάλτου σε δυο εκδοχές κατά βραδύτερη και γοργότερη χρονική αγωγή. Σημειώστε τις παρατηρήσεις σας σχολιάζοντας συγκριτικά το άκουσμα των δύο εκδοχών.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

3. Η οκταηχία της ψαλτικής τέχνης
(ιστορική και θεωρητική προσέγγιση)

***Λέξεις Κλειδιά*:** Οκταηχία, Ήχος, Τρόπος, Συστατικά, Βάση, Διαστήματα, Δεσπόζοντες Φθόγγοι, Καταλήξεις, Ατελείς Καταλήξεις, Εντελείς Καταλήξεις, Τελικές Καταλήξεις, Μελωδικές Έλξεις, Γνωριστικά Ήχων, Μαρτυρίες, Απηχήματα

Σχέδιο Ενότητας

Γενικά

Οι Ήχοι

- Ορισμός
    - Συστατικά και Γνωριστικά των Ήχων
    - Βάση
        - Παραγωγή, κλάδοι, ιδιώματα και «ιδέες» των Ήχων
        - Από την παλαιά παραλλαγή των πολυσύλλαβων φθόγγων στην νέα παραλλαγή των μονοσύλλαβων φθόγγων
    - Κλίμακα
        - Λόγος για τα διαστηματικά της Ψαλτικής Θεωρίας
            - Τα Γένη (Διατονικό – Χρωματικό - Εναρμόνιο) στην αρχαιότητα και στόν Χρύσανθο
    - Δεσπόζοντες φθόγγοι
    - Μελωδικές Έλξεις
    - Καταλήξεις

- Μαρτυρίες των Ήχων

- Απ-χήματα

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Το ψαλτικό κείμενο, που βρίσκεται σημειογραφημένο, πολύ απέχει από το να είναι Μουσική. Για να ακουστεί χρειάζεται τον ψάλτη - ερμηνευτή του να το αναστήσει φυσώντας του πνοή ζώσα με την φωνή του. Αυτή η ψαλτική φωνή, μάλιστα, σχηματίζει την ουσιαστική της ποιότητα προσαρμοζόμενη στόν *Ήχο* του ψαλλομένου μέλους κατά τις επιταγές του συστήματος της *Οκταηχίας*. Από αυτήν την άποψη οι Ήχοι της Ψαλτικής αποτελούν την απαραίτητη ζωτική ατμόσφαιρα για την ύπαρξη του μέλους.

3.1 Ορισμός του Ήχου (Τι είναι Ήχος;)

Ο «Ήχος» στην Ψαλτική δεν είναι απλώς μια μουσική κλίμακα, όπως πολλοὶ πιστεύουν. Αντίθετα ο όρος σημαίνει κάτι σαφώς ευρύτερο, που απηχεί την ίδια την ουσία του μέλους· με άλλα λόγια, αποτελεί την «ιδέα» του ψαλλομένου μέλους. Ο Χρύσανθος αποτολμά να ορίσει την έννοια του Ήχου με διάφορες – παραπληρωματικές – διατυπώσεις:

> *«Ήχος είναι ψόφος όστις εκπίπτει από έμψυχα και από άψυχα σώματα ... . Ιδιαίτερον δέ κατά τούς Μουσικούς, ήχος είναι κλίμαξ συστηματική, δι' ἧς ωρισμένως οδεύοντες, απεργάζονται την μελωδίαν. Ήγουν ο ήχος είναι μία κλίμαξ των συστημάτων, εις την οποίαν περιπατούντες οι μουσικοὶ διορισμένως, ήγουν αρχόμενοι από ρητούς φθόγγους, φυλάττοντες και ρητά διαστήματα, και εις ρητούς φθόγγους καταλήγοντες, ποιούσι την μελωδίαν, ο δέ τούτων διορισμός εγένετο παρά των αρχαίων μουσικών. .... Ήχος είναι ιδέα μελωδίας, συνισταμένη εις την ἔξιν του γινώσκειν, τίνας μέν των φθόγγων αφετέον, τίνας δέ παραληπτέον· και από τίνος του αρκτέον, και εις ὃν καταληκτέον»*[68].

Ο Χρύσανθος ξεκινάει από ένα ορισμό με βάση την φυσική - ακουστική έννοια του όρου, πρὶν καταλήξει σε καθαρά μουσικές διατυπώσεις. Την τελευταία, πάντως, «μουσική» εξήγηση του Χρυσάνθου, αυτούσια ή παραλλαγμένη ή αποσπασματικά ακολουθούν οι μεταγενέστεροι θεωρητικοὶ της Ψαλτικής. Χαρακτηριστικά αποφαίνεται στην *Στοιχειώδη Διδασκαλία* της η Μουσική Επιτροπή του 1883:

> *«Ἦχός ἐστι πορεία μέλους ὡρισμένα ἔχοντος βάσιν, διαστήματα, δεσπόζοντας φθόγγους καὶ καταλήξεις»*[69].

---

68 Βλ. Χρυσάνθου Μαδυτινού, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη 1832, § 278, σ. 123 & §§ 281 – 283, σ. 124.

69 *Στοιχειώδης Διδασκαλία της ΕκκλησιαστικήςΜουσικής,* Κων/πολις 1888, σ. 49.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Από τους δύο αυτούς ορισμούς του ήχου και από άλλους που δεν παρουσιάζονται εδώ, προκύπτει ότι η έννοια του Ήχου συμπλέκεται με άλλες στενότερες (κατά κύριο λόγο) ή ευρύτερες έννοιες, όπως *κλίμακα*, *φθόγγοι*, *αρχή*, *κατάληξη*, *σύστημα*, *ιδέα* μέλους και *πορεία* μέλους. Καὶ πάλι όλο αυτό το πλέγμα εννοιών λειτουργεί γύρω από δυό άξονες, ένα σχετικό με την τ ρ ο π ι κ ή δ ο μ ή (τούς φθόγγους και την μεταξύ τους διάταξη και λειτουργικές σχέσεις) και έναν που σχετίζεται με την μ ε λ ι κ ή σ υ μ π ε ρ ι φ ο ρ ά (δηλ. την λειτουργική αξία των φθόγγων κατά την εκτύλιξη του μέλους)[70].

Έτσι, παρότι αρχικά φαίνονται κάπως ασαφείς οι προγραφέντες ορισμοὶ του Χρυσάνθου και της Επιτροπής, συνδυαζόμενοι μπορούν να περιγράψουν ικανοποιητικά την έννοια του Ήχου στην Ψαλτική Τέχνη: Ήχος είναι το ιδιαίτερο άκουσμα μέλους στό πλαίσιο ενός συγκεκριμένου τροπικού συστήματος φθόγγων (σειρά αλληλοδιαδόχων φθόγγων, [συνήθως οκτώ, περιεχόντων επτά διαστήματα κατά το διαπασών - κλίμακα[71]]) και συγκροτείται από συγκεκριμένα: βάση, διαστήματα, δεσπόζοντες φθόγγους, μελωδικές έλξεις και καταλήξεις. Αυτά με άλλα λόγια είναι τα **συστατικά** τού Ήχου, ο οποίος φανερώται οπτικά-σημειογραφικά με την μαρτυρία του και αναγνωρίζεται ακουστικά με το απήχημά του, δηλαδή έχει και ιδιαίτερα **γνωριστικά** στοιχεία.

ΗΧΟΣ

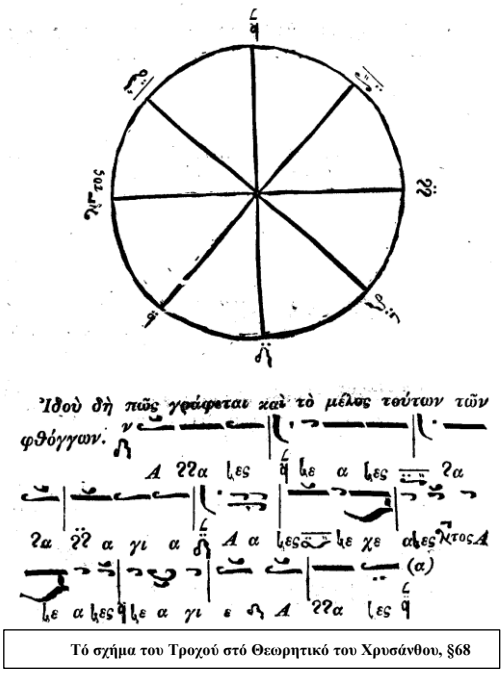
ΣΥΣΤΑΤΙΚΑ	ΓΝΩΡΙΣΤΙΚΑ
βάση	μαρτυρίες
κλίμακα	απηχήματα
δεσπόζοντες φθόγγοι	
καταλήξεις	
μελωδικές ἕλξεις	

70 Βλ. Μάριου Μαυροειδή, *Οι Μουσικοὶ Τρόποι στην Ανατολική Μέσογειο,* (Fagotto) Αθήνα 1999, σ. 89.

71 Μουσική κλίμακα ονομάζεται η από κάποιον φθόγγο -ως βάση- αλληλουχία όλων των (οκτὼ) φθόγγων και των μεταξύ αυτών (επτά) διαστημάτων, μέχρι την αντιφωνία της βάσεως αυτής επὶ το οξύ ή το βαρύ.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Μιλώντας, ωστόσο, για μουσικούς φθόγγους στην Ψαλτική, δεν πρέπει νά μάς διαφεύγει ότι τόσο η έννοια της οκτάχορδης κλίμακας, όσο και οι εν χρήσει φθόγγοι της **πΑ, Βου, Γα, Δι, κΕ, Ζω, νΗ** (σχηματισμένοι, όπως είναι προφανές από τα επτά πρώτα γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου) είναι επινοήσεις των Τριών Διδασκάλων, των εφευρετών της Νέας Μεθόδου Αναλυτικής Σημειογραφίας (1815) και αντικατέστησαν το πεντάχορδο σύστημα του Τροχού των Βυζαντινών, το οποίο εξυπηρετούσαν οι πολυσύλλαβοι φθόγγοι: ανανες, νεανες, νανα, αγια για την άνοδο και ααnες, νεχεανες, ανεανες, νεαγιε για την κάθοδο.


Τό σχήμα του Τροχού στό Θεωρητικό του Χρυσάνθου, §68

Όπως κι αν έχει, όμως, είτε στην οκτάχορδη κλίμακα είτε στόν τροχό, είναι ευνόητο ότι από κάθε φθόγγο τους μπορεί νά αρχίσει και μιά άλλη διαφορετική κλίμακα -ἢ πεντάχορδο-, και αυτή με την σειρά της μπορεί νά γίνει το ηχητικό πλαίσιο στό οποίο νά λειτουργεί ένας ήχος

3.1.1 Βάση

Β ά σ η ονομάζεται ο φθόγγος στον οποίο θεμελιώνεται η κλίμακα κάθε Ήχου και απ' αυτήν εξαρτάται η κατά σύστημα[72] πορεία του (Ήχου). Θεωρητικά, κάθε φθόγγος της κλίμακας θα μπορούσε να είναι η Βάση ενός Ήχου. Εξάλλου, οι φθόγγοι μιας οκτάχορδης κλίμακας άνετα θα εξυπηρετούσαν τους οκτὼ ήχους της Ψαλτικής, και κατ' αυτήν την έννοια ο μηχανισμός επιλογής των βάσεων θα συνέπιπτε με τον μηχανισμό παραγωγής των Ήχων· πράγμα που δεν είναι πολύ μακριά από την πραγματικότητα και μάλιστα φαίνεται πως καθορίζει ακόμα και τις ονομασίες των ήχων. Τον τρόπο ακριβώς εξηγεί το ακόλουθο απόσπασμα από ένα θεωρητικό κείμενο του 15ου αι. για την Ψαλτική, τον Αγιοπολίτη:

> *«Ἰστέον δὲ ὅτι ὁ πρῶτος καὶ δεύτερος καὶ τρίτος οὐκ εἰσὶν ὀνόματα τῶν ἤχων κύρια, ἀλλὰ διὰ κατὰ τὸ κατὰ* ***τάξιν καὶ οἶον ἐν βαθμοῖς κεῖσθαι τούτους****. Οὕτω ὁ πρῶτος λέγεται πρῶτος ὡς πρῶτος κείμενος,*

72 Σχετικά με τον όρο "σύστημα" βλ. κατωτέρω.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ὁ δεύτερος δὲ δεύτερος ὡς μετὰ τὸν πρῶτον καὶ ὁ τρίτος ὁμοίως, ὡς ἐὰν εἴποιμι ὁ υἱὸς τοῦ δεῖνα ὁ πρῶτος ἢ ὁ δεύτερος, οὐ τὸ κύριο ὄνομα δηλεῖ ἀλλὰ τὴν τάξιν τῆς αὐτοῦ γενέσεως. Τὰ μὲν οὖν ὀνόματα ... ὑποδώριος ὁ πρῶτος, ὑποφρύγιος ὁ δεύτερος, ὑπολύδιος ὁ τρίτος, δώριος ὁ τέταρτος, φρύγιος ὁ πλάγιος πρῶτος, λύδιος ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου, μιξολύδιος ὁ βαρύς, ὑπομιξολύδιος ὁ πλάγιος τέταρτος. Οἱ μὲν οὖν τέσσαρεις πρῶτοι οὐκ ἐξ ἄλλων τινῶν ἀλλὰ δι' αὐτῶν γίνονται. Οἱ δὲ τέσσαρεις δεύτεροι ἦγουν οἱ πλάγιοι, ὁ μὲν πρῶτος ἐκ τῆς ὑπορροῆς τοῦ πρώτου γέγονε, καὶ ἀπὸ τῆς ὑπορροῆς τοῦ πληρώματος τοῦ δευτέρου γέγονεν ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον δὲ καὶ τὰ πληρώματα τοῦ δευτέρου, τελιεῖ (sic) ὁ βαρὺς ὁμοίως καὶ ἀπὸ τοῦ τρίτου· καὶ γὰρ εἰς τὸ Ἄσμα ἡ ὑποβολὴ τοῦ βαρέος, τρίτος ψάλληται ἅμα τοῦ τέλους αὐτοῦ· καὶ ἀπὸ τοῦ τετάρτου γέγονεν ὁ πλάγιος τέταρτος· καὶ ἀπὸ τῶν τεσσάρων πλαγίων ἐγεννήθησαν τέσσαρεις μέσοι· καὶ ἀπ' αὐτῶν οἱ τέσσαρες φθοραί· καὶ ἀνεβιβάσθησαν ἦχοι ιϚ΄, οἵτινες ψάλλονται εἰς τὸ Ἄσμα. ....»[73].

Πρακτικά, λοιπόν, αν θεωρήσουμε ως θεμέλιο και βάση παραγωγής των ήχων τον φθόγγο αγια Δι, τότε η βάση του πρώτου ήχου ευρίσκεται μία φωνή πάνω, στόν Κε, του δευτέρου δύο φωνές πάνω, στον Ζω, του τρίτου τρείς φωνές πάνω, στον Νη΄ και του τετάρτου τέσσερεις φωνές πάνω, στόν Πα΄. Αντίστοιχα, τέσσερεις φωνές κάτω από κάθε κύριο ήχο βρίσκεται ο πλάγιός του. Το πράγμα, εξάλλου, δηλώνουν και οι μαρτυρίες των φθόγγων της διατονικής (φυσικής) κλίμακας:

(πλ.) α΄ (πλ.) β΄ (πλ.) γ΄ (πλ.) δ΄ α΄ β΄ γ΄ δ΄

λέγετος νανα λέγετος νανα

Ωστόσο, λόγῳ του φωνητικού, μονοφωνικού και εκκλησιαστικού χαρακτήρα της Ψαλτικής[74], έχει γίνει η ακόλουθη σύμβαση στον καθορισμό των βάσεων των ήχων:

73 Αντ. Αλυγιζάκη, Η Οκταηχία στην Ελληνική Λειτουργική Υμνογραφία, Θεσσαλονίκη 1985, σσ. 221 – 222.

74 Τό ακόλουθο χωρίο του αγ. Ιγνατίου του Θεοφόρου είναι εν προκειμένῳ εύγλωττο:

«Καὶ οι κατ' άνδρα δέ χορός γίνεσθε, ἵνα σύμφωνοι όντες εν ομονοίᾳ χρώμα Θεού λαβόντες εν ενότητι, άδητε εν φωνῇ μιᾷ διά

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Οι βάσεις όλων των ήχων πρέπει νά βρίσκονται στο μέσο διαπασών, τη μέση φωνητική περιοχή δηλαδή μιας φυσιολογικής ανδρικής φωνής[75]. Έτσι, επειδή πολλές φορές η θεωρητική βάση των κυρίων, κυρίως, ήχων είναι ψηλή, έξω από τα όρια της συμβάσεως που αναφέραμε, οι εκκλησιαστικοὶ μουσικοὶ μετέφεραν τὶς βάσεις είτε στην βάση των πλαγίων (δημιουργώντας έτσι τους **έσω** ή **χαμηλούς** ονομαζομένους ήχους), είτε στην αντιφωνία, δημιουργώντας α**ντιφώνους** ήχους. Στην πράξη, επομένως, έχουμε δύο βάσεις παραγωγής των ήχων· μιά ψηλή, στόν φθόγγο αγια (Δι) και μιά χαμηλή, στόν φθόγγο νεαγιε (Νη). Κατ' αυτόν τον τρόπο δημιουργείται ένα πλήθος επιλογών για να βασιστεί η εκκλησιαστική πολυηχία, ανάλογα με το γένος και το είδος της μελοποιίας ή - σπανιότερα - τις διαθέσεις του μελουργού.

Το είδος της μελοποιίας καθορίζει τον προσδιορισμό της βάσης ενός ήχου τόσο που σε ορισμένες περιπτώσεις ο ίδιος ήχος παρουσιάζεται με τέσσερεις διαφορετικές

Ιησού Χριστου τῷ Πατρί» (Επιστολή πρός Εφεσίους, κεφ. δ΄, PG 5, στ. 648).

75 Η έκταση των φωνών που χρησιμοποιούνται στην φωνητική Ψαλτική Τέχνη δεν μπορεί νά είναι απεριόριστη, κατ' ανάγκην πρέπει νά είναι συμβατή με την έκταση μιας μέσης ανδρικής φωνής, πράγμα που σημαίνει ότι δεν μπορεί νά υπερβαίνει την έκταση δυό κλιμάκων, δύο οκτάβων ή διά πασών κατά διαφορετική ορολογία. Τό γεγονός αυτό αποτυπώνει εύγλωττα ο Γαβριήλ Ιερομόναχος σημειώνοντας ότι «ή μουσική αναλογία περαιτέρω ου πρόεισι της δὶς διά πασών» (Βλ. Ch. Hannick – Gerda Wolfram, *Gabriel Hieromonachos,* CSRM band I, Wien 1985, p. 50). Άν ορίσουμε την δὶς διαπασών στό πλαίσιο τριών οκτάβων (νη-Νη-Νη΄-Νη΄΄) αυτή θα καταλαμβάνει την περιοχή από τον φθόγγο δι της βαρείας κλίμακας μέχρι τον φθόγγο Δι΄ της οξείας. Στό πλαίσιο της ορισμένης κατ' αυτόν τον τρόπο δὶς διαπασών αναγνωρίζουμε πάλι τρείς περιοχές φθόγγων:

- της *υπάτης* στην οποία περιλαμβάνονται οι βαρύτεροι φθόγγοι δι, κε, και χαρακτηρίζονται υπατοειδείς,
- της *μέσης*, όπου περιέχονται οι φθόγγοι από τον ζω της βαρείας κλίμακας μέχρι τον Κε της μέσης κλίμακας, και καλούνται μεσοειδείς,
- και της *νήτης* (νεάτης δηλ. τελευταίας-εσχάτης), όπου απαντούν οι φθόγγοι Ζω, Νη΄ της μέσης κλίμακας και Πα΄ ὣς Δι΄ της οξείας κλίμακας, και ονομάζονται νητοειδείς.

Εν προκειμένῳ παρατηρούμε μια κραυγαλέα αναντιστοιχία μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου στην πιο πάνω κατάταξη των φθόγγων, όπου οι βαρείς φθόγγοι ονομάζονται υπατοειδείς δηλαδή ως ανήκοντες στην υψηλή περιοχή. Τούτο συμβαίνει προφανώς από την θέση τους στα έγχορδα μουσικά όργανα της αρχαιότητας, όπου οι βαρείς φθόγγοι βρίσκονταν στο ψηλότερο μέρος της χορδής κατά τον τρόπο που βαστάζονταν τα όργανα και αντιστοίχως συνέβαινε και για τα άλλα είδη των φθόγγων. Ας σημειωθεί, πάλι, αν και μάλλον θεωρείται αυτονόητο, ότι η σύνδεση της αρχαιοελληνικής μουσικοθεωρητικής ορολογίας με τα συμβαίνοντα στην Ψαλτική οφείλεται στόν Χρύσανθο, *Θεωρητικόν,* όπ.π, σ. 49 & 50 (όπου σχετικός εποπτικός πίνακας των τριών περιοχών της φωνής).

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

βάσεις, σε διαφορετικά γένη και είδη μελοποιίας. Το γεγονός αυτό δεν είναι τυχαίο, αλλά προφανώς συνδέεται με τα διαφορετικά είδη ποιητικών κειμένων που φιλοξενούνται στα τρία διαφορετικά γένη μελοποιίας και την συνακόλουθη διαφορετική μελική τους μεταχείριση[76]. Έτσι, π.χ. σε μελωδίες του ειρμολογικού γένους μελοποιίας, που συχνότατα παρουσιάζονται σύντομες, συλλαβικές, ένας πλάγιος ήχος -ο οποίος εκ φύσεως θεμελιώνεται χαμηλά και έχει την τάση νά χρησιμοποιεί όλη την κλίμακά του- θα ήταν πολύ δύσκολο να πραγματώσει αυτά τα ιδιώματά του χωρὶς να αποφεύγεται το παράξενο ακόμη και ευτράπελο άκουσμα. Για τούτο σε τέτοιες περιπτώσεις μεταφέρεται η βάση του ψηλότερα στην αμέσως προσφορότερη θέση, που δεν είναι άλλη από την βάση του κυρίου (σύμφωνα με τον Τροχό) στην τετραφωνία, δηλαδή του πλαγίου ήχου, ώστε να επιτευχθεί διαφορετική, λυσιτελέστερη, συστηματική πορεία του Ήχου.

Έτσι, λοιπόν, αναλόγως της θέσεως, της βάσεώς τους, στην φυσική διατονική κλίμακα, ορίζονται ως κύριοι και πλάγιοι. Από αυτές τις δύο κατηγορίες, όμως, και για να εξυπηρετηθεί η «ποικίλη και πολυσχιδής» ψαλτική μελοποιία, με την χρήση των ανάλογων συστημάτων[77], παράγονται και κλάδοι των ήχων αυτών·

76 **Παρέκβαση Περὶ Γενών Μελοποιίας**

Το **Ειρμολογικό** γένος μελοποιίας περιλαμβάνει όσα μέλη χρησιμεύουν ως ποιητικό και μελικό πρότυπο για άλλα, και τα τροπάρια που ψάλλονται βάσει μελικού και ποιητικού προτύπου. Τέτοια μέλη είναι οι ειρμοὶ των κανόνων, οι πρόλογοι των προσομοίων στιχηρών και τα στιχηρά προσόμοια, τα διάφορα απολυτίκια και τα εξαποστειλάρια. Το ειρμολογικό γένος διακρίνεται σε αργό, σύντομο και καλοφωνικό.

Το **Στιχηραρικό** γένος μελοποιίας περιλαμβάνει κατά κύριο λόγο τα στιχηρά ιδιόμελα, μονόστροφα ποιήματα –προϊόντα χριστιανικής εμπνεύσεως– που αποτελούν (μαζὶ με τα ειρμολογικά) το εναλλασσόμενο τμήμα των νυχθήμερων ακολουθιών. Το Στιχηράριο διακρίνεται σε παλαιό (μελισματικό), νέο αργό και νέο σύντομο (συλλαβικό).

Το **Παπαδικό** γένος μελοποιίας περιλαμβάνει κατά κύριο λόγο το σταθερό ρεπερτόριο των νυχθήμερων ακολουθιών, το οποίο στο μεγαλύτερο μέρος του προέρχεται από το Ψαλτήριο του Δαυίδ. Το Παπαδικό μέλος διακρίνεται στο καθ' αυτό (ψαλμικό) μέλος, το μέλος του Κοντακαρίου, του Μαθηματαρίου και του Κρατηματαρίου. Απαντά δε από την πλέον μελισματική, καλοφωνική, μορφή, ώς την πιό σύντομη συλλαβική.

77 Ο όρος σύστημα -και αυτός- έχει αρχαιοελληνική προέλευση, και προφανώς η εισαγωγή του στην μουσική θεωρία της Ψαλτικής οφείλεται στόν Χρύσανθο. *Σύστημα*, λοιπόν, *σημαίνει τον γραμμικό συνδυασμό διαδοχικών φθόγγων και των μεταξύ τους διαστημάτων* (η διατύπωση του Μάριου Μαυροειδή, *όπ.π,* σ. 102), με άλλα λόγια την επιλογή για κίνηση της μελωδίας σε μια συγκεκριμένη περιοχή της μουσικής κλίμακας ή σε ολόκληρη. Τα εν χρήσει συστήματα, λοιπόν, στην μουσική πράξη δεν μπορεί παρά να σχετίζονται με τις συμφωνίες, για να έχουν ευάρεστο άκουσμα, και τούτο καθιστά αμέσως προφανές ποιά μπορεί να είναι τα βασικά συστήματα στην ψαλμωδία: το τετράχορδο (για την διά τεσσάρων συμφωνία), το πεντάχορδο -πού ταυτίζεται με τον Τροχό των βυζαντινών μουσικοθεωρητικών και αυτός με τον μαθηματικό Τροχό του Θέωνος Σμυρναίου κατά τον Σίμωνα Καρά (*Θεωρητικόν,* τ. Β΄, Αθήναι 1982, σ. 233)- (για την διά πέντε συμφωνία) και το οκτάχορδο ή διαπασών (για την διά οκτὼ συμφωνία).

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

– από μέν τούς κυρίους με κατάβαση

- οι μέσοι (μεταξύ κυρίων και πλαγίων) {-2 φωνές}
- οι παράμεσοι {-3 φωνές}
- [οι πλάγιοι] {-4 φωνές}
- οι παραπλάγιοι {-5 φωνές}
- οι αντίφωνοι {-7 φωνές}

– από δέ τούς πλαγίους με ανάβαση

- οι δίφωνοι {+2 φωνές}
- οι τρίφωνοι {+3 φωνές}
- οι τετράφωνοι {+4 φωνές}
- οι πεντάφωνοι {+5 φωνές}
- οι επτάφωνοι {+7 φωνές}

Αξίζει, πάντως, νά παρατηρήσουμε ότι δεν είναι άσχετη και με την κατά κανόνα μελωδική ή συστηματική πορεία των ήχων η θεμελίωσή τους. Έτσι, διαπιστώνουμε ότι: οι κύριοι ήχοι θεμελιώνονται ψηλά και συχνά καταφεύγουν στον πλάγιό τους ενώ σπανίως σχηματίζουν πλήρη κλίμακα πάνω από την βάση τους, και όταν τούτο συμβαίνει, βαίνουν κατά συνημμένα τετράχορδα (και προσλαμβανόμενο τόνο). Αντιθέτως, οι πλάγιοι συνήθως χρησιμοποιούν πλήρη κλίμακα, βαίνοντες κατά διαζευγμένα τετράχορδα, επισκεπτόμενοι συχνά τους κυρίους τους ήχους. Οι μέσοι ήχοι σχηματίζονται κατά κανόνα από ένα (διατονικό) δίτονο στο οποίο συνήθως συνάπτεται (μαλακό χρωματικό) τετράχορδο[78].

Από όλα τα προηγούμενα γίνεται φανερό ότι οι βάσεις των ήχων δεν είναι μόνο μία για τον καθένα, αλλά αντίθετα ένας ήχος μπορεί να έχει πολλές βάσεις στο πλαίσιο της μέσης περιοχής των φωνών, από τον κάτω Ζω μέχρι τον Κε. Ο πίνακας που ακολουθεί δείχνει τις θέσεις των ήχων της ψαλμωδίας στο μέσο διαπασών:

α΄ [παλ.] στιχηραρίου - α΄ δ΄φωνος παπαδικής – πλ. α΄ δ΄φωνος ειρμολογίου – πλ. β΄ δ΄φωνος του ειρμολογίου – β΄ ήχος (κατά Ρεδαιστηνό κλπ).

Τα συστήματα πρέπει συν τοις άλλοις να κατανοηθούν και ως μέσα για την επίτευξη της "μεθαρμογής", της αλλαγής δηλαδή, της βάσεως των ήχων από την φυσική τους βάση.

78 Γιά τούς όρους (διατονικός, χρωματικός, εναρμόνιος) που εμφανίζονται σε αυτην την παράγραφο βλ. κατωτέρω στην παράγραφο περὶ *Διαστημάτων και Κλίμακας*.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

δ΄ παπαδικής – β΄ στιχηραρίου & παπαδικής – πλ. β΄ δ΄φωνος ειρμολογίου.

γ΄ - βαρύς (σέ όλα τα γένη μελοποιίας) – πλ. δ΄ γ΄φωνος του ειρμολογίου.

β΄ (έσω – διατονικός) της παπαδικής – β΄ έσω και μέσος του ειρμολογίου – δ΄ μέσος λέγετος (διατονικός και χρωματικός) του ειρμολογίου.

πλ. α΄ του στιχηραρίου και της παπαδικής – α΄ (έσω) νέου στιχηραρίου, παπαδικής,
ειρμολογίου – δ΄ (αντίφωνος – παράμεσος) του στιχηραρίου – πλ. β΄ του στιχηραρίου και της παπαδικής – β΄ (έσω) του ειρμολογίου.

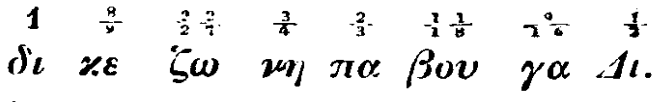
πλ. δ΄ - β΄ (έσω) του ειρμολογίου.

βαρύς της παπαδικής – α΄ μέσος (πρωτόβαρυς) της παπαδικής – β΄ αντίφωνος της παπαδικής – βαρύς (πλ. γ΄- εναρμόνιος) της παπαδικής.

3.1.2 Διαστήματα – (Κλίμακα)

Η ενασχόληση με τα διαστηματικά της Μουσικής, τα Αρμονικά, ήταν αγαπητό εντρύφημα των μουσικοθεωρητικών και μαθηματικών της αρχαιότητος και αργότερα αποκλειστικό μέλημα των αρμονικών συγγραφέων του Βυζαντίου. Αντίθετα, οι ασχολούμενοι με την Ψαλτική λίγο νοιάζονταν για το πεδίο αυτό της μουσικής Θεωρίας, όπως φαίνεται από τὶς ελάχιστες και μάλλον αόριστες αναφορές στά μουσικοθεωρητικά τους συγγράμματα για τα «ἡμίση των φωνών και τα τρίτα» και για τὶς «γεροφωνίες» και τὶς «μισηφωνίες».

Ο Χρύσανθος, λοιπόν, είναι ουσιαστικά ο πρώτος θεωρητικός της Ψαλτικής που ασχολείται με το θέμα των διαστημάτων[79] και μάλιστα, καταγίνεται να προσαρμόσει την αρχαιοελληνική αρμονική θεωρία στην διδασκαλία του για την Οκταηχία. Φυσικά, ξεκινάει από την πυθαγόρεια κατατομή του Κανόνος,



έχοντας ως οδηγό, σύμφωνα με την δική του δήλωση[80], τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό[81]:

> *«§ 220. Τοῦ μὲν τόνου τὸ διάστημα ἔχει λόγον τὸν ἐπόγδοον, ἤγουν ὧν ἔχει τὰ 9:8· τοῦ δὲ λείμματος τὸ διάστημα πρὸς τὸ τοῦ τόνου, ὃν τὰ*

79 Διάστημα ονομάζεται η απόσταση μεταξύ δύο φθόγγων της κλίμακας. Το μικρότερο διάστημα είναι αυτό μεταξύ δύο αλληλοδιαδόχων φθόγγων (διάστημα δευτέρας). Στην φυσική διατονική κλίμακα αυτό το διάστημα λέγεται τόνος.

80 *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής,* σ. 95 §220.

81 Βλ. Μάριου Μαυροειδή, *όπ.π.,* σ. 36.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

13:27. Ὅλα δὲ τὰ διαστήματα τῆς Πυθαγορικῆς ὀκταχόρδου, καθὼς ἀναφέρει ὁ Ἀριστείδης, μὲ τοὺς ἑξῆς ἀριθμοὺς ἐγνωρίζοντο..

9216, 8192, 7776, 6912, 6144, 5832, 5184, 4608.

κε, ζω, νη, πα, βου, γα, δι, Κε».

Η παραγόμενη κλίμακα (σκληρή διατονική), ωστόσο, παρουσιάζει κατά την πρόοδό της ένα μεγάλο διάστημα και δύο επόμενα μικρότερα, ίσα μεταξύ τους, πράγμα που δεν ικανοποιεί τον Χρύσανθο, ο οποίος διαπιστώνει στην πράξη μιά πρόοδο του τετραχόρδου της κλίμακας κατά την οποία το πρώτο διάστημα, ο επόγδοος τόνος, είναι μεγαλύτερο του δευτέρου και αυτό του τρίτου. Έτσι, για να δηλώσει την σχέση αυτή ορίζει ως συμβατικό μέγεθος του πρώτου αυτου τόνου τον αριθμό 12 (**γραμμές** [ή κόμματα ή τμήματα ή μόρια κατά νεότερες ονομασίες]), το επόμενο μικρότερο διάστημα ορίζει σε 9 και το ακόμα μικρότερο σε 7. Και ονοματίζει τα διαστήματα αυτά τόνους, κατά σειρά· μείζονα, ελάσσονα και ελάχιστο[82].

Το ερώτημα είναι γιατί ορίζει σε 12 μόρια το μέγεθος του μείζονος τόνου; Καὶ τούτο δεν είναι δική του επινόηση, αλλά προέρχεται από το μουσικοθεωρητικό οπλοστάσιο της αρχαιότητας· συγκεκριμένα 12 είναι ο αριθμός που έδωσε ο Κλεονίδης, κατά τον 2ο αι. μ.Χ., ως μέγεθος του τόνου και συνακόλουθα 6 το ημιτόνιο, 4 την εναρμόνια δίεση (1/3 του τόνου) και 3 την μικρή εναρμόνια δίεση (1/4 του τόνου). Και ο λόγος είναι προφανής· το 12 είναι το ελάχιστο κοινό πολλαπλάσιο του 3 και 4.

Στα 1881, ωστόσο, η Μουσική Επιτροπή, διόρθωσε κατά κάποιο τρόπο τους υπολογισμούς του Χρυσάνθου και καθόρισε για τα διαστήματα των τόνων τα ακόλουθα μεγέθη -αυτά που χρησιμοποιούν πλέον όλοι οι θεωρητικοὶ και διδάσκαλοι της Ψαλτικής:

Τόνος μείζων = 12 μόρια (6 κατ᾽ ακριβολογία)

Τόνος ελάσσων = 10 μόρια (5 6 κατ᾽ ακριβολογία)

Τόνος ελάχιστος = 8 μόρια (4 κατ᾽ ακριβολογία) και ημιτόνιο =6 μόρια.

Εκτός, όμως, από αυτά τα βασικά, «φυσικά» θα λέγαμε, μεγέθη διαστημάτων (δευτέρας) απαντούν και άλλα μικρότερα ή μεγαλύτερα. Οι τόνοι, μάλιστα, ή γενικότερα τα διαστηματα μεταξύ δύο διαδοχικών φθόγγων (διαστήματα δευτέρας) αθροιζόμενα συγκροτούν την κλίμακα, της οποίας το μέγεθος υπολογίζεται σε 72 μόρια. Πρωτύτερα, όμως, συγκροτούν άλλα θεμελιώδη υποσύνολα της κλίμακας, τα **τετράχορδα**, που υπολογίζονται σε 30 μόρια και χωράνε δύο σε κάθε κλίμακα μαζὶ με

82 Χρυσάνθου, *όπ.π.,* σ. 21, § 52-54.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ένα μείζονα τόνο, ο οποίος είτε τα χωρίζει και ονομάζεται **διαζευκτικός,** είτε προστίθεται (στή βάση ή στην κορυφή) σ' αυτά και λέγεται **προσλαμβανόμενος.**

| 12 | 10 | 8 || **12** || 12 | 10 | 8 |

| 12 | 10 | 8 | 12 | 10 | 8 || **12** ||

|| **12** || 10 | 8 | 12 | 10 | 8 | 12 |

Τα Γένη των Διαστημάτων/ Ήχων

Η ποιότητα και φύση των μουσικών διαστημάτων που συγκροτούν μια κλίμακα, χαρακτηρίζει όπως είναι φυσικό, τον Ήχο που την μεταχειρίζεται, συμβάλλει -ούτως ειπείν- στην ιδέα του μέλους του, στο ιδιαίτερο άκουσμά του. Και συναφώς κάποιοι Ήχοι χρησιμοποιούν συγγενείς κλίμακες και έχουν συγγενές άκουσμα, και αυτομάτως κατατάσσονται σε συγκεκριμένα **Γένη Ήχων** ή αντιστοίχως κλιμάκων (και τετραχόρδων), στά οποία συχνότατα διακρίνονται ιδιαίτερες αποχρώσεις, **χρόες**, που συντελούν με την σειρά τους στόν εσωτερικό ειδολογικό χωρισμό των αυτών. Έτσι83:

Διατονικό

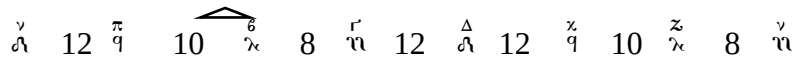
Όταν μια κλίμακα χρησιμοποιεί *τόνους* και η*μιτόνια* – βαίνει διά τόνων – τότε λέγεται ***διατονική***. Άν, μάλιστα, χρησιμοποιεί όλη την ποικιλία των τόνων (μείζονες, ελάσσονες και ελάχιστους) λέγεται ότι ανήκει στην *μαλακή* χρόα, ενώ αν χρησιμοποιεί μόνο μείζονες τόνους και διατονικά ημίτονα ανήκει στην *σκληρή* (*σύντονη*) χρόα.

Παραδείγματα διατονικών κλιμάκων:

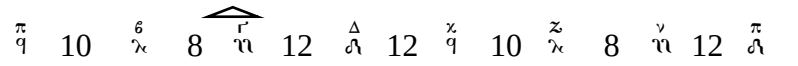
Στη μαλακή χρόα·

83 Πρέπει να σημειωθεί ότι οι προσδιορισμοὶ των Γενών, όπως γίνονται εδώ, δεν ακολουθούν κατά γράμμα τους αντίστοιχους προσδιορισμούς των αρχαίων αρμονικών συγγραφέων, αλλά για λόγους διδακτικούς έχουν "άπλουστευθεί" και προσαρμοστεί στα καθ' ημάς, σε τρόπο ώστε, αφ᾽ ενός, να μήν αποσιωπηθεί η περὶ Οκταηχίας διδασκαλία των βυζαντινών για χάρη της χρυσανθινής σύζευξης της Ψαλτικής Θεωρίας με την αντίστοιχη αρχαιοελληνική, αφ᾽ ετέρου, νά εμφανίζεται ότι έχει κάποια τουλάχιστο σχέση με την σύγχρονη πραγματικότητα της Ψαλτικής και κάποια έστω συνέπεια προς την αρχαιοελληνική θεωρία, η γενικώς κρατούσα στην σύγχρονη μουσικοθεωρητική διδασκαλία χρυσανθινή ορολογία. Σε μια συμπληρωμένη εκδοχή αυτών των σημειώσεων να περιλαμβάνεται για την κάθε περίπτωση γένους και η αντίστοιχη εκτενής ενότητα, όπου θα διαλαμβάνονται τα σχετικά με την ιστορία και ερμηνεία της σχετικής ορολογίας. Για πληρέστερη μελέτη του θέματος, ο φιλέρευνος αναγνώστης παραπέμπεται στην εργασία του Αντώνη Κωνσταντινίδη, *Θεώρηση και Προσδιορισμός των «Λεπτών» Διαστημάτων της Μιάς Φωνής,* Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας – Μελέται 17, Αθήνα 2011.

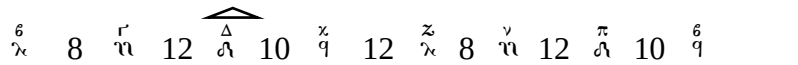
© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών



(Ήχος δ΄ & πλ. δ΄)

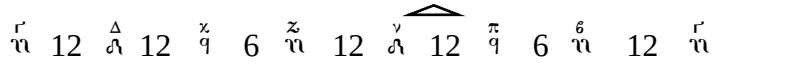


(Ήχος α΄ & πλ. α΄)



(Ήχος λέγετος & βαρύς)

Στη σκληρή χρόα·



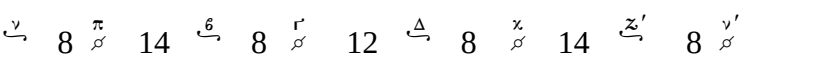
(Ήχος γ΄ & πλ. γ΄)

Χρωματικό

Στην περίπτωση, όμως, που μια κλίμακα - αφού υποστεί την σχετική (τεχνητή) αλλοίωση, «χρωματιστεί» κατά κάποιο τρόπο –περιέχει δηλαδή διαστήματα δευτέρας μεγαλύτερα από τον μείζονα τόνο ονομάζεται ***χρωματική***. Καὶ αν μεν περιέχει τριημίτονα και ημίτονα ανήκει στην σκληρή χρωματική χρόα, αν περιέχει ελάχιστους και υπερμείζονες τόνους ανήκει στην μαλακή χρωματική χρόα.

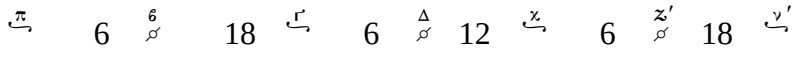
Παραδείγματα χρωματικών κλιμάκων:

Στη μαλακή χρόα·



(Ήχος β΄)

Στη σκληρή χρόα·



(Ήχος πλ. β΄)

Εναρμόνιο

Στην πολύ σπάνια περίπτωση κατά την οποία σε μια κλίμακα χρησιμοποιούνται εναρμόνιες διέσεις ή υφέσεις (3 - 4 μόρια) αυτή ονομάζεται εναρμόνια. Αξιοσημείωτο εν προκειμένῳ είναι ότι την απουσία των «ἁρμονικών» (εναρμόνιων) κλιμάκων από την μουσική πρακτική της εποχής τους επιβεβαιώνουν ήδη πολλοὶ αρχαίοι μουσικοί, παρόλο ότι ασχολούνται με αυτές σε θεωρητικό επίπεδο. Ωστόσο, ο Χρύσανθος κατατάσσει στὶς εναρμόνιες τις κλίμακες των τρίτων ήχων της Ψαλτικής, πράγμα που

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ακολουθεί και η μουσική Επιτροπή του 1881 -αν και τα διαστήματα που καθορίζει ταιριάζουν απόλυτα σε σκληρή διατονική κλίμακα. Ο Χρύσανθος και κυρίως οι επίγονοί του, προφανώς, χρησιμοποίησαν -είτε εν γνώσει είτε εν αγνοίᾳ- ένα όρο της αρχαιοελληνικής μουσικής, κενό από το παλαιό του περιεχόμενο, για να στεγάσουν έννοιες με τις οποίες οι βυζαντινοὶ δεν είχαν καθόλου ασχοληθεί σε επίπεδο ορολογίας. Έτσι, σήμερα, μπορούμε να μιλάμε για εναρμόνιους ήχους εννοώντας σκληρούς διατονικούς. Τό επόμενο σχεδιάγραμμα αποσαφηνίζει την κατάσταση:

• 4χορδο γ΄ ήχου:	12	12	6
• αρχαιοελλ. σκηρό διατ. 4χορδο:	6	12	12
• αρχαία «ἁρμονία»:	3	3	12

Εναρμόνιες κλίμακες χρησιμοποιούνται, ωστόσο, σε συγκεκριμένες περιπτώσεις στην Ψαλτική, εκτός του πλαισίου της Οκταηχίας σε μεμονωμένες μουσικές φράσεις, στούς τρίτους ήχους και τον νενανω, στά φθοριζόμενα με την χρόα του κλιτού μέλη και συχνότατα στην εκφωνητική απαγγελία των βιβλικών ή άλλων αναγνωσμάτων.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, λοιπόν, οι Ήχοι της Ψαλτικής (στις βασικές τους εκδοχές) κατατάσσονται στα μουσικά Γένη και τις Χρόες τους, όπως φαίνεται στο ακόλουθο διάγραμμα:

Ήχος	***Γένος***	***Χρόα***
α΄	Διατονικό	Μαλακή
πλ. α΄	Διατονικό	Μαλακή
β΄	Χρωματικό	Μαλακή
πλ. β΄	Χρωματικό	Σκληρή
γ΄	«Εναρμόνιο» / Διατονικό	Σκληρή
βαρύς (πλ. γ΄)	«Εναρμόνιο» / Διατονικό	Σκληρή

3.1.3 Δεσπόζοντες φθόγγοι

Είναι οι φθόγγοι όπου ενδιατρίβει το μέλος. Συνήθως, η βάση, η διφωνία, η τετραφωνία και η επταφωνία του ήχου. Είναι, εν προκειμένῳ, προφανής η συνάφεια των δεσποζόντων φθόγγων με το σύστημα στο οποίο εργάζεται ο ήχος κάθε φορα, π.χ. αν ο ήχος κινείται στο διά πασών σύστημα, τότε συνήθως οι δεσπόζοντες φθόγγοι βρίσκονται στην βάση, την διφωνία, την τετραφωνία και την επταφωνία, αν όμως ο ήχος μεταχειρίζεται την τριφωνία, αναλόγως απαντούν οι δεσπόζοντες φθόγγοι στην βάση και την τριφωνία, και αν τετραφωνεί ο ήχος οι δεσπόζοντες φθόγγοι βρίσκονται στην βάση, την διφωνία και την τετραφωνία σε τρόπο ώστε σχηματίζουν την επιτρεπτή αλλά μή ακουστή «συγχορδία» του ψαλλομένου μέλους.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Έτσι, οι δεσπόζοντες φθόγγοι ρυθμίζουν ως επακόλουθά τους σχεδόν όλα τα άλλα συστατικά τού Ήχου: την συστηματική πορεία και συναφώς τις ενδεχόμενες αλλοιώσεις της κλίμακας, τις καταλήξεις και φυσικά τις μελωδικές έλξεις.

Επίσης, στους δεσπόζοντες φθόγγους γίνεται το ισοκράτημα, όταν συμπίπτουν με την βάση της κλίμακας, τετραχόρδου ή πενταχόρδου μέσα στά οποία κινείται η μελωδία. Π.χ. στόν ήχο πλάγιο του τετάρτου όταν η μελωδία κινείται από την βάση Νη μέχρι την κορυφή της κλίμακας το ισοκράτημα γίνεται στόν φθόγγο Νη, αν ωστόσο κινηθεί η μελωδία στό οξύ τετράχορδο Δι-Νη΄ τότε μετατίθεται και το ισοκράτημα στόν φθόγγο Δι. Ο φθόγγος Βου, παρότι είναι δεσπόζων και "ακούγεται" συχνά, δεν καθίσταται από την πορεία του μέλους βάση τετραχόρδου ή πενταχόρδου και επομένως δεν γίνεται σ' αυτόν ισοκράτημα.

3.1.4 Καταλήξεις

Στην Ψαλτική μελοποιία λειτουργεί μια αντίστοιχη ή ανάλογη με το κείμενο μουσική στίξη, με κύριο μέσο τις καταλήξεις της μελωδίας στους δεσπόζοντες φθόγγους. Συγκεκριμένα οι μουσικές καταλήξεις διακρίνονται σέ:

α) α**τελείς**, που αντιστοιχούν στα κόμματα της γραμματικής στίξης και περιχαρακώνουν ένα σαφές αλλά ατελές λεκτικό και μουσικό νόημα, γίνονται δε συνήθως στους πιο απομακρυσμένους από την βάση του ήχου δεσπόζοντες φθόγγους,

β) **εντελείς**, που αντιστοιχούν σε άνω τελείες ή τελείες, και περικλείουν ένα τέλειο νόημα, μιας πρότασης ή περιόδου στο πλαίσιο ενός ευρύτερου κειμένου, γίνονται συνηθέστατα στην τετραφωνία και την βάση του ήχου,

γ) **τελικές**, που αντιστοιχούν στην γραμματική τελεία του τέλους ενός κειμένου, και κατά κανόνα γίνονται στην βάση του ήχου, και

δ) **τελικές προς παύση**, που κατακλείουν μιαν ολόκληρη ενότητα ψαλλομένων μελών, π.χ. τα στιχηρά των Εσπερίων ή των Αίνων κ.λπ., γίνονται δε κατά κανόνα στην βάση του ήχου κι όχι σπάνια στην τριφωνία του.

Πρέπει να σημειωθεί, επίσης, ότι συνήθως οι μελικές καταλήξεις επισημαίνονται σημειογραφικά με μαρτυρίες των φθόγγων στούς οποίους γίνονται, όχι πάντοτε όμως. Στο ακόλουθο αναστάσιμο απολυτίκιο του α΄ ήχου (δεσπόζοντες φθόγγοι: Πα & Δι), του οποίου παραδειγματικά παρουσιάζονται το ποιητικό και μουσικό κείμενο, φαίνεται η λειτουργία των καταλήξεων σύμφωνα με όσα προεγράφησαν.

Τοῦ λίθου σφραγισθέντος ὑπὸ τῶν Ἰουδαίων, ἀ

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

καὶ στρατιωτῶν φυλασσόντων τὸ ἄχραντόν σου σῶμα,
ἀνέστης τριήμερος Σωτήρ,
δωρούμενος τῷ κόσμῳ τὴν ζωήν.
Διὰ τοῦτο αἱ Δυνάμεις τῶν οὐρανῶν
ἐβόων σοι Ζωοδότα·
Δόξα τῇ ἀναστάσει σου Χριστέ,
δόξα τῇ Βασιλείᾳ σου,
δόξα τῇ οἰκονομίᾳ σου, μόνε Φιλάνθρωπε.

Ωστόσο, δεν είναι αμελητέο το πλήθος των αργών μελισματικών μελών της Ψαλτικής, στα οποία προφανώς δεν μπορούν να χωριστούν οι μουσικές φράσεις σύμφωνα με την γραμματική στίξη του ποιητικού τους κειμένου, δεδομένου ότι σ' αυτά μια και μόνη λέξη μπορεί να λάβει την έκταση πολλών μουσικών περιόδων, και συναφώς παμπληθή είναι τα κρατήματα, μέλη δηλαδή θεμελιωμένα, αντί σε κείμενο ποιητικό, σε άσημες συλλαβές, νενανισμούς και τερετισμούς. Πώς, λοιπόν, λειτουργούν οι μουσικές καταλήξεις σε αυτές τὶς περιπτώσεις;

Είναι γεγονός ότι στην περίπτωση της αργής, της μελισματικής, μελοποιίας ακούγεται περισσότερο η «μουσική γλώσσα» και μοιάζει ότι δεν δίνεται έμφαση στό ποιητικό κείμενο. Ωστόσο, η φύση της «μουσικής γλώσσας» της Ψαλτικής, η οποία εκφράζεται με στερεότυπα και συγκεκριμένα μελωδικά σχήματα, τις «θέσεις» 84 και σε αυτην την περίπτωση, ουσιαστικά, υπηρετεί το ποιητικό κείμενο.

---

84 Αφού «θέσις λέγεται ἡ τῶν σημαδίων ἕνωσις ἥτις ἀποτελεῖ τὸ μέλος» (D. Conomos, *όπ. π.,* σ. 40). Η ένωσις των σημαδίων νοείται ως απλή, όταν περιλαμβάνει μόνο φωνητικούς χαρακτήρες, και σύνθετη όταν συντίθεται κάποιο άφωνο, χειρονομικό, σημάδι. Ο δε τρόπος της λειτουργίας των θέσεων περιγράφεται επαρκέστατα, αν και συνοπτικά, από τον καθ. Γρ. Θ. Στάθη ως εξής:

> *«Οἱ θέσεις κινοῦνται πάντοτε μέσα σ' ἕνα τετράχορδο ἢ πεντάχορδο τῆς ὀκτωηχίας. Ὅταν βγαίνουν ἔξω ἀπ' τὸ πεντάχορδο ἐπάνω ἢ κάτω, ἀνάλογα μὲ τὴν ἔκταση καὶ τὴ δομὴ τῆς συνθέσεως, ἐπαναλαμβάνονται οἱ θέσεις εἴτε κατὰ τὸ σύστημα τοῦ τροχοῦ εἴτε μὲ τὴ μετάθεση τοῦ μέλους. Στὴ δομὴ τῆς κάθε συνθέσεως καὶ στὴν ἐναλλαγὴ τῶν θέσεων, πάρα πολλὰ ἐξαρτῶνται ἀπ' τὴ σχέση τῶν ἤχων μεταξύ τους κι ἀπ' τὴ διάκρισή τους σὲ κυρίους καὶ πλαγίους καὶ μέσους, παραπλαγίους καὶ παραμέσους, τριφώνους, τετραφώνους, πενταφώνους καὶ ἑπταφώνους. Ἔτσι, ἕνας μεγάλος ἀριθμὸς θέσεων εἶναι κοινὸς σὲ πολλοὺς ἂν ὄχι σὲ ὅλους τοὺς ἤχους»* (Γρ. Θ. Στάθη, Η *Εξήγηση*…, σ. 103).

Επιπροσθέτως πρέπει να διευκρινιστεί ότι οι θέσεις αλλάζουν μελικό περιεχόμενο αναλόγως του ήχου ή της τονικής βαθμίδας στην οποία βρίσκονται. Οι θέσεις είναι κοινές σε όλους τους ήχους αλλ' όχι σε όλα τα γένη μελοποιίας. Μάλιστα, ορισμένες θέσεις είναι κοινές ανάμεσα στο παπαδικό και το στιχηραρικό μέλος ενώ πολύ μικρή κοινότητα υπάρχει με το ειρμολογικό.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Ἰδού πώς: Οι θέσεις είναι η πρώτη ύλη της μελοποιίας, το γενικότερο σχέδιο της οποίας, όμως, εξυπηρετείται από συγκεκριμένες κινήσεις του μέλους, για τις οποίες πάλι μάς πληροφορεί ο Χρύσανθος και μάλιστα σημειώνοντας τα εξειδικευμένα μέσα για την πλάτυνση του μέλους κατά την "απεργασία" του· *παλιλλογία, επανάληψη, μίμηση πρός τα νοούμενα, μεταβολή, απόδοση*85. Από αυτά η *απόδοση* αφορά στὶς καταλήξεις, οι οποίες στην μελισματική μελοποιία εκτός από στοιχείο της συμπεριφοράς του Ήχου, είναι στοιχείο της μελοποιίας καθ' αυτήν. Γιατὶ είναι δεδομένο ότι άλλες θέσεις χρησιμεύουν ως εναρκτήριες, άλλες ως ενδιάμεσες -άλυσιδωτά, επαναληπτικά ή παλιλλογικά παρατιθέμενες- και άλλες, συγκεκριμένες, θέσεις χρησιμεύουν ως καταληκτικές (ενδιαμέσως ή εν τέλει)86. Εν προκειμένῳ γίνεται προφανές ότι το τέλος της κάθε θέσης συνιστά σχεδόν πάντοτε μιά καταληξη του μέλους, ατελή, εντελή ή τελική, ανάλογα με το είδος της θέσης. Και πρέπει νά σημειωθεί εδώ πως οι τελικές καταληκτήριες θέσεις έχουν ένα ακόμη γνώρισμα· στο τέλος τους επαναλαμβάνουν με συνοπτικότερο τρόπο την λέξη ή φράση την οποία επενδύουν μουσικά.

Ας φέρουμε ως παράδειγμα την ευχή-μέθοδο *Δι' ευχών των αγίων πατέρων87*, όπου είναι ξεκάθαρο ποιές είναι οι παρατιθέμενες ενδιάμεσες θέσεις και ποιές οι καταληκτήριες. Συγκεκριμένα, από τή φράση *Χριστέ ο Θεός* και εξής παρουσιάζονται οι θέσεις: των *στραγγισμάτων* αρχικά και ακολούθως οι θέσεις *ουράνισμα-θεατισμός*, σε παράθεση -όπως συμβαίνει συχνότατα στά παλαιά στιχηρά-, και κατακλείεται η μέθοδος με την θέση του *αναστάματος* στην τελική φράση *ἐλέησον ημάς,* θέση που κατακλείει σχεδόν όλες τις στιχηραρικές συνθέσεις του πρώτου ήχου. Μάλιστα, στην εξήγηση στη Νέα Μέθοδο, οι παρατιθέμενες θέσεις «δένονται» μεταξύ τους με την ανάβαση συνεχόμενων φωνών, ώστε να είναι σαφές ότι δεν αποτελούν καταληκτικές θέσεις, όπως συμβαίνει με τον *θεματισμό* ενδιαμέσως, ή στην περίπτωση του *αναστάματος* στο τέλος. Έτσι, φαίνεται πως με ένα αδιόρατο τρόπο αποσώζεται ακόμα και στην αργή πλατειά στιχηραρική μελοποίηση η γραμματική στίξη του κειμένου· *Χριστὲ ὁ Θεὸς ἡμῶν, ἐλέησον ἡμᾶς.*

85 Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν Μέγα*, σ. 191

86 Μια πολύ ενδιαφέρουσα συνάθροιση θέσεων κατά γένος μελοποιίας και κατ' ήχον και είδος θέσεως έχει γίνει στον ιστοτόπο:
http://www.stanthonysmonastery.org/music/Formula.html

87 Από χειρόγραφο του καθ. Γρ. Θ. Στάθη, δημοσιευμένο στο *Φάκελο Μαθήματος 'Βυζαντινή Μουσική - Ψαλτική Τέχνη'*, Αθήνα 1992, σσ. 135-137.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

3.1.5 Μελωδικές έλξεις

Οι δεσπόζοντες φθόγγοι γνωρίζονται μέσα στο τυχόν μέλος ως τέτοιοι σε αντιθετική σχέση με τους υπόλοιπους των οποίων «ἡ ποιότης ἀπρακτεῖ παντάπασιν εἰς τὸν ἦχον», οι οποίοι ονομάζονται **υπερβάσιμοι** και "εἰς τοὺς ὁποίους ὁ ἦχος δὲν θέλει νὰ ἐμφιλοχωρεῖ, ἀλλὰ ἢ διόλου τοὺς σιωπᾶ ἢ ταχέως ἀπὸ αὐτοὺς φεύγει καὶ χρονοτριβεῖ τὸ περισσότερον εἰς τοὺς δεσπόζοντας»88. Πάνω σ' αυτην την διάκριση των φθόγγων μπορεί νά γίνει η ακόλουθη παρατήρηση, σχετικά με την λειτουργία τους, όπως διατυπώνεται με σαφήνεια από την Μουσική Επιτροπή:

> *«Ἐν παντὶ μέλει οἱ φθόγγοι διαιροῦνται εἰς δεσπόζοντας καὶ ὑπερβασίμους, καὶ οἱ μὲν δεσπόζοντες εἰσὶ σταθεροὶ καὶ ἀμετακίνητοι, οἱ δὲ ὑπερβάσιμοι ὑφίστανται μεταβολὴν καλουμένην **ἔλξιν**»*89.

Κατά τα ανωτέρω, λοιπόν, μελωδικές έλξεις είναι οι διά διέσεων και υφέσεων μετακινήσεις υπερβασίμων φθόγγων πρός άλλους δεσπόζοντες και σταθερούς.

Οι έλξεις λειτουργούν στο πλαίσιο της τροπικότητας του ψαλτικού μέλους με τρόπο «φυσικό», δηλαδή είναι στοιχείο της ιδέας του Ήχου, για το οποίο ούτε οι βυζαντινοὶ μουσικοθεωρητικοί, ούτε αυτός ο Χρύσανθος αφιέρωσαν ιδιαίτερη διδασκαλία, αλλά αυτονόητα περιλαμβανόταν στην προφορική παράδοση του ψαλτικού μέλους.

Τον νόμο της έλξεως ως φυσικό αναγνωρίζει και η Μουσική Επιτροπή. Μάλιστα, την έλξη προσδιόρισε με ακρίβεια και την *«ἀνέγραψε ὡς στοιχεῖον ἀπαραίτητον τοῦ ἱεροῦ μέλους»90*. Αυτή, πάντως, η εισήγηση της Επιτροπής για ακριβέστατο προσδιορισμό και αναγραφή των έλξεων στο πλαίσιο μιας σημειογραφίας, που ανέκαθεν υπήρξε -κι όσο κι αν αναλύθηκε, παραμένει- περιγραφική, δημιουργεί ερωτήματα σε πολλούς για το αν μπορεί νά εφαρμοστεί στην πράξη, και επιφυλάξεις σε ακόμα περισσότερους μήπως οδηγεί τον ψάλτη σε "υπερβολές" κατά την απόδοσή τους. Πρέπει, βεβαίως, νά εκτιμηθούν και οι λόγοι που οδήγησαν στην αναγραφή των έλξεων, οι οποίοι συγκεφαλαιώνονται στην αντιμετώπιση της περιγραφικής σημειογραφίας ως απολύτως προσδιοριστικής από τους περισσότερους ψάλτες, ήδη από το τελευταίο τέταρτο του 19ου αι., και την συνακόλουθη αδρανοποίηση της προφορικής παράδοσης. Με την συνεκτίμηση των παραπάνω είναι δυνατόν να προκύψει η σχετική με την αναγραφή και εκτέλεση των έλξεων δεοντολογία· πράγμα, όμως, που ξεφεύγει από τα όρια της συγκεκριμένης εδώ πραγμάτευσης.

---

88 Χρυσάνθου, *όπ.π.,* § 304.
89 *Στοιχειώδης διδασκαλία,*σ. 48, § 50.
90 Όπ.π., σ. 25.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Θα ήταν, ωστόσο, σκόπιμο να καταγραφούν μερικές βασικές αρχές της λειτουργίας των έλξεων στο ψαλτικό μέλος:

- ☞ Οι μελωδικές έλξεις απαντούν κυρίως -αν όχι αποκλειστικά- στους ήχους που ανήκουν στο μαλακό διατονικό γένος[91]. Μάλιστα, συμβαίνουν με όξυνση των υποκείμενων των δεσποζόντων φθόγγων, όταν η πορεία του μέλους είναι ανοδική, και αντιστοίχως βάρυνση των υπερκείμενων των δεσποζόντων φθόγγων, όταν η φορά του μέλους είναι καθοδική. Επιπλέον, οι διέσεις αναιρούνται στην κάθοδο και οι υφέσεις στην άνοδο της μελωδίας. Σπάνια, συμβαίνει μια έλξη να διατηρείται στην άνοδο και στην κάθοδο, π.χ. η έλξη του Κε προς τον Ζω΄ στον βαρύ διατονικό επτάφωνο ήχο.
- ☞ Σε όλες τις μαλακές διατονικές κλίμακες ο Ζω΄ χαμηλώνει -και αντιστοίχως ο Βου στο βαρύ τετράχορδο- όταν η μελωδική κίνηση είναι καθοδική. Τούτο είναι ένα από τα στοιχεία που "χαρακτηρίζουν" το ψαλτικό άκουσμα και ευρύτερα θα λέγαμε διακρίνουν το "ανατολικό" (‘βυζαντινό΄) από το "δυτικό" άκουσμα.
- ☞ Οι έλξεις είναι ισχυρότερες στό οξύ τετράχορδο σε σχέση με τις αντίστοιχες του βαρέος τετραχόρδου.
- ☞ Γενικότερα, οι έλξεις δεν ερμηνεύονται ομοιοτρόπως παντού, πάντοτε και από όλους τους ερμηνευτές. Διαφέρουν κυρίως κατά την έμφαση, ανάλογα με την φωνή του ψάλτη, την από χορού ή μονοφωνάρικη ψαλμώδηση, το ίσο (τονικὸ ύψος) του ψαλλομένου μέλους, την χρονική αγωγή, την ρύθμιση των ισοκρατημάτων κ.ά.

Με το θέμα των έλξεων ενδελεχέστατα ασχολήθηκε ο Κωνσταντίνος Ψάχος, έχοντας αντιληφθεί ότι αυτές είναι υπεύθυνες, όσο κανένα άλλο από τα συστατικά ενός Ήχου, για το ιδιαίτερο άκουσμά του, την "ιδέα" του, όπως θα έλεγε ο Χρύσανθος, αν μάλιστα δεν συνιστούν αυτές οι ίδιες την ιδέα του Ήχου. Η σχετική διδασκαλία του

91 Καὶ τούτο γιατί στα τετράχορδα των χρωματικών κλιμάκων, που ήδη έχουν υποστεί τεχνητή αλλοίωση-«χρωματισμό», δύσκολα χωράει περαιτέρω αλλοίωση που νά μήν οδηγεί είτε σε εναρμόνιο είτε σε διατονικό άκουσμα, δηλαδή κατάργηση του χρωματικού τους χαρακτήρα. Στα σκληρά διατονικά τετράχορδα, πάλι, μια ενδεχόμενη έλξη θα επηρέαζε την εσωτερική τους οργάνωση, που βασίζεται στα δύο ομοια βήματα, δύο μειζόνων τόνων. Αυτό δεν σημαίνει, πάντως, ότι δεν υπάρχουν έλξεις στους τρίτους ήχους. Αντίθετα, επειδή συχνότατα εγκαταλείπουν την σκληρή χρόα, συχνότατη είναι και η εμφάνιση των έλξεων σε αυτούς τους ήχους. Κατ' αναλογίαν, πολύ μικρότερη όμως, το ίδιο ενδέχεται να συμβαίνει και στους χρωματικούς β΄ ήχους, όταν αυτοί βγαίνουν από τα τετράχορδα και πεντάχορδά τους και εργάζονται διατονικά.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

περιέχεται στην ενότητα που επιγράφεται «Περὶ ἕλξεως» στο έργο του *Τό Οκτάηχον σύστημα της Βυζαντινής Μουσικής*, Νεάπολις Κρήτης 1980[2], σσ. 77-81.

3.2 Γνωριστικά των Ήχων

3.2.1 Μαρτυρίες των Ήχων

Οι μαρτυρίες των Ήχων είναι οι σημειογραφικές ενδείξεις που σημειώνονται στην αρχή κάθε μέλους και δηλώνουν τον ήχο στόν οποίο πρέπει νά ψαλλεί το συγκεκριμένο μελος. Από μόνο του το γεγονός αυτό σημαίνει ότι οι μαρτυρίες των ήχων δεν έχουν απλώς υπομιμνηστικό χαρακτήρα, αλλά συνιστούν ουσιαστικά και μάλλον ρυθμιστικά στοιχεία της "από διφθέρας" ψαλμωδίας. Και για τούτο δεν είναι παράξενο ότι σε μια μαρτυρία Ήχου βρίσκονται πολλές περισσότερες πληροφορίες από όσες πρόδηλα θα περιείχε μια απλή ένδειξη όπως «Ήχος Α΄». Έτσι μιά μαρτυρία Ήχου κατά κανόνα περιλαμβάνει τα παρακάτω στοιχεία:

(a) Τη λέξη *Ήχος* ολογράφως. Στην περίπτωση των πλαγίων ήχων σημειώνεται και η ένδειξη πλ (πλάγιος) στην ακόλουθη γραφή· λ/π

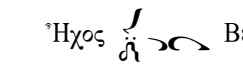
(b) Το αριθμητικό ή μουσικό όνομα του ήχου σε στενογραφία: ϥ = α, για τούς πρώτους ήχους, ⌐ =β (κατάλοιπο του παλαιογραφικού), για τους δευτέρους ήχους, ⲛ = (το απ-ήχημα) νανα, για τον τρίτο ήχο, ⲁ = δ, για τους τετάρτους ήχους, κ.λπ. Στις μαρτυρίες των κυρίων ήχων εμφανίζονται πάνω από την στενογραφική αυτή ένδειξη δύο -φαινομενικά- στιγμές, που δεν είναι παρά το σημάδι των δύο αποστρόφων ή συνδέσμων, σημειογραφικό κατάλοιπο των παλαιών ολόγραφων ηχημάτων.

(c) Σημειογραφημένη ένδειξη της θέσεως του ήχου σε σχέση με την βάση παραγωγής των ήχων, με το σημάδι της οξείας (ή της υψηλής) για τον α΄ ήχο ϥ, κεντήματα-οξεία για τον β΄ ⌐, ολίγον-κεντήματα-οξεία για τον γ΄ ήχο ⌐ και υψηλή για τον δ΄ ήχο ⲁ. Όπως είναι ευνόητο στους πλαγίους ήχους δεν υπάρχει παρόμοια τέτοια ένδειξη, δεδομένου ότι αυτοὶ παράγονται από τους κυρίους με υπορροή τεσσάρων φωνών.

(d) Τον φθόγγο της βάσεως του ήχου ολογράφως, πράγμα που βεβαίως ισχύει μόνο για την Νέα Μέθοδο.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

(e) Την ανάλογη φθορά, που δηλώνει την κατά γένος, χρόα και σύστημα πορεία διαστημάτων του ήχου. Για μερικούς κλάδους ήχων, διφώνους, τριφώνους, τετραφώνους κ.λπ. πλαγίων ή μέσους κυρίων, σημειώνεται η ανάλογη συμπλοκή σημαδίων που δείχνει την αντίστοιχη ανάβαση ή κατάβαση φωνών.



3.2.2 Απ [Εν]- Ηχήματα

Η αρχική έννοια του ηχήματος περιλαμβάνει την σύντομη και κατά κανόνα στερεότυπη μουσική φράση που χρησιμεύει ως εισαγωγή -από τον χοράρχη- στόν ήχο και το δρόμο του ψαλλομένου μέλους (δηλαδή περιέχει κατά το δυνατόν τα συστατικά του Ήχου στόν οποίον αναφέρεται). Ταυτόσημοι ή συγγενείς όροι εμφανίζονται, το ενήχημα, το επήχημα[92] καί, κατά την κρατούσα σήμερα ορολογία, το απήχημα. Η ύπαρξή τους μαρτυρείται σε ιστορικοφιλολογικές πηγές χρονολογημένες ήδη στόν 9ο αι., αρκετά πριν δηλαδή την εμφάνιση των πρώτων σημειογραφημένων χειρογράφων Ψαλτικής[93], και γίνεται λόγος για αυτά σε σημαντικές βυζαντινές μουσικοθεωρητικές πραγματείες, όπως οι *᾽Ερωταποκρίσεις της Παπαδικής Τέχνης* του Ψευδο-Δαμασκηνού, όπου αναφέρεται σχετικά[94]:

---

92 Στις ερωταποκρίσεις της Παπαδικής Τέχνης του Ψευδο-Δαμασκηνού (βλ. π.χ. στον κώδικα Λαύρας Κ 175 του έτους 1560, φφ. 13r-14v) παρατίθεται κατάλογος των ενηχημάτων με την επιγραφή· «Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἁγίῳ τῶν μικρῶν ἠχημάτων· ἤγουν τοῦ θεμελίου τῶν ὀκτὼ ἤχων». Σε τούτη την περίπτωση παρουσιάζονται τα ενηχήματα κατά σειρά των οκτώ ήχων. Συχνότατα, όμως, τα ενηχήματα δίνονται με την εναρκτήρια φράση ενός στιχηρού (π.χ. στόν κώδικα Διον. 570 του ιε΄ αι., φφ. 66r-70v). Τότε χωρούν και τα λεγόμενα επηχήματα, για τα οποία κάνει λόγο ο Αγιοπολίτης (κώδικας Paris. Cr. 360, φ. 226v)·

> *«ἐνηχήματα μέν εἰσιν αἱ τῶν ἤχων ἐπιβολαί· ἐπηχήματα δὲ ἡ προσθήκη τοῦ ἐνηχήματος, καὶ κατιοῦσα καὶ συναρμοζομένη, τῷ φθόγγῳ τοῦ μέλλοντος προσενεχθῆναι εἰς ψαλμωδίαν· ὡς ὅταν μετὰ τὸ ἐνήχημα λέγεται ναὶ λέγε, καὶ ναὶ ἅγιε νανά, καὶ ὅσα τούτοις ὅμοια».*

93 Για την ιστορία και λειτουργία των απηχημάτων στην βυζαντινή Ψαλτική υπάρχουν μερικές βασικές μουσικολογικές μελέτες, όπως:

> Jorgen Raasted, *Intonation Formulas and Modal Signatures in byzantine musical manuscripts*, Copenhagen 1966.
>
> Michel Huglo, "L' Indroduction en Occident des formules byzantines d' intonation", *SEC* III (1973), pp. 81-90.

94 Gerda Wolfram und Christian Hannick, *Die Erotapokriseis des Pseudo-Johannes Damaskenos zum Kirchengesang*, CSRM, V, Wien 1997, p. 46. Παρόμοια διατύπωση προσφέρει το κείμενο του ᾽Αγιοπολίτου (κωδ. Paris. Gr. 360, 216v)· *«Δεῖ δέ ἐν τῷ μέλλειν ἡμᾶς ψάλλειν ἢ διδάσκειν ἄρχεσθαι μετὰ ἐνηχήματος. ᾽Ενήχημα δέ ἐστιν ἡ τοῦ ἤχου ἐπιβολή»*.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

«- ἐρώτησις· ἐν τῷ μέλλειν ἀπάρξασθαί σοι στιχηρόν ἢ ἄλλου τινος, πῶς ἀπάρχῃ τούτων;

- ἀπόκρισις· μετὰ ἐνηχήματος.

- ἐρώτησις· καὶ τί ἐστιν ἐνήχημα.

- ἀπόκρισις· ἡ τοῦ ἤχου ἐπιβολή.

- ἐρώτησις· καὶ πῶς ἐνηχίζεις;

- ἀπόκρισις· ανανεανες».

Τα ενηχήματα, εξάλλου, συχνά απαρτίζουν ξεχωριστή ενότητα στην ύλη της Προθεωρίας των Παπαδικών ή απαντούν σε θεωρητικές συγγραφές, *«διὰ τὸ εὑρεῖν τὸν ζητούμενον ἦχον»*. Πρόκειται ουσιαστικά για τους πολυσύλλαβους φθόγγους της παραλλαγής του Τροχού (ποὺ ήταν σε χρήση πριν την Νέα Μέθοδο), από τους οποίους ο καθένας αντιστοιχεί στην τονική βάση ενός εκ των οκτὼ ήχων. Οι τέσσερεις πρώτοι εξ αυτών εν αναβάσει προορίζονται για απηχήματα των κυρίων ήχων, οι υπόλοιποι εν καταβάσει των πλαγίων. Μάλιστα, έχουν στερεότυπη μελική πορεία, που πριν από όλα δείχνει τον τρόπο παραγωγής του κάθε ήχου. Έτσι, στα απηχήματα των κυρίων ήχων παρατηρούμε ότι από μια υποτιθέμενη κοινή βάση παραγωγής το απήχημα του πρώτου ανεβαίνει μια φωνή, του δευτέρου δύο, του τρίτου τρείς και του τετάρτου τέσσερεις, με ανωφερή τάση της μελωδίας τους. Αντίθετα, στους πλαγίους ήχους η μελική κίνηση των απηχημάτων γίνεται από πάνω προς τα κάτω.

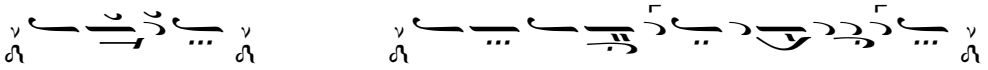
Πρέπει να σημειωθεί ότι το φραστικό περιεχόμενο των απηχημάτων δεν έχει κανένα λεκτικό νόημα, πρόκειται δηλαδή για άσημες συλλαβές άγνωστης προέλευσης, όπως άγνωστης προέλευσης είναι και τα στοιχεία με τα οποία γράφεται σ' αυτά ο φθόγγος "ν"· \ ή [95]. Βέβαια, κατά καιρούς έγιναν προσπάθειες νά «ερμηνευθούν» ή να

95 Σ᾽ αυτό τον τύπο γραφής το \ είναι γνωστό ως γορθμικό και το | ως πελαστικό. ΄Η προέλευση αυτών των εξωαλφαβητικών χαρακτήρων είναι άγνωστη και εκτός από στοιχεία των ενηχημάτων λειτουργούν και ως εμβόλιμα σύμφωνα στά διάφορα μελίσματα. Συμπλέκονται μάλιστα με τρόπο συγκεκριμένο και πάγιο, το \ με τα φωνήεντα α, ο, ι, υ, ω και τούς διφθόγγους ει, οι, ου και το | με το ε και αι. ΄Ο Hoeg υποστηρίζει ότι πρόκειται για τεχνικές επινοήσεις που γεννήθηκαν να εξυπηρετήσουν την καλοφωνία και δεν έχουν περαιτέρω σημασία (*Contacarium Ashburnhamense,* MMB IV, Copenhague 1956, p. 27). Με την προέλευση των χαρακτήρων αυτών ασχολείται, αν και δίχως να παρουσιάζει τεκμήρια, ο Κυριακός Φιλοξένης, *Λεξικόν της Ελληνικής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Εν Κωνσταντινουπόλει 1868, σσ. η΄, 39, 107.

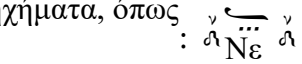
© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

συμβολοποιηθούν από διαφόρους[96], ωστόσο στην ουσία «σημαίνουν» αυτόν τον ίδιο τον Ήχο που εξυπηρετούν, δίνοντάς του πολλές φορές μια κύρια ονομασία ή επωνυμία· π.χ. «Ήχος Λέγετος» ή «Νενανω» ή «Ήχος Τέταρτος αγια».

Τα απηχήματα εκτός από τον ήχο και τα συστατικά του πρέπει να απηχούν και το είδος και τον δρόμο -σύντομο ή αργό– του μέλους στο οποίο αναφέρονται. Έτσι, υπάρχουν σε δύο εκδοχές για κάθε Ήχο, μια σύντομη και μια αργή, εκ των οποίων η πρώτη θα μπορούσε νά αποτελεί την "μετροφωνία" και η δεύτερη την "εξήγηση" του ίδιου μέλους. Για παράδειγμα από τις δύο εκδοχές του απηχήματος του πλαγίου τετάρτου ήχου, που ακολουθούν, η πρώτη προορίζεται για συλλαβικές μελωδίες και μέλη του νέου αργού στιχηραρίου και η δεύτερη αφορά σε μέλη του παλαιού Στιχηραρίου και (τα αργά) της Παπαδικής:



Νε α γι ε Νε α α α α γι |ε α α γι ι ε

Στην Νέα Μέθοδο, αφού λησμονήθηκαν οι πολυσύλλαβοι φθόγγοι της παλαιάς -προ του 1814- παραλλαγής, επικράτησαν και μονοσύλλαβα και πολλές φορές «μονό-τονα» απηχήματα, όπως : 

Ωστόσο, είναι ξεκάθαρο ότι ένα τέτοιου τύπου απήχημα είναι απλός προσδιορισμός του τονικού ύψους και σε καμμιά περίπτωση *ήχου επιβολή*. Στην αγιορειτική παράδοση πάντως σώζεται η έννοια του απηχήματος με εκτενέστερα μονοσύλλαβα μελίσματα.

Παρεμφερής με αυτην των απηχημάτων είναι η μουσική λειτουργία των προτασσομένων ψαλμικών στίχων στά στιχηρά ιδιόμελα, στα στιχηρά προσόμοια και στα τροπάρια των κανόνων. Οι στίχοι αυτοί, όπως και τα απηχήματα, προϊδεάζουν για τον ήχο και την μελική υφή του επομένου μέλους και όπως είναι ευνόητο περιττεύει η εκφώνηση απηχημάτων πριν από αυτούς.

96 Ήδη στις ερωταποκρίσεις του Ψευδο-Δαμασκηνού (Gerda Wolfram und Christian Hannick, *όπ.π.,* p.48.) προτρεπόμαστε:

> *«Ἀρχή εστιν επαινετή καὶ πάνυ ὠφέλιμος. Καὶ ἄκουσον θαυμάσας τὸν τὴν ἀρχὴν ταύτην ἐκθέμενον· τὸ ἄνανε ἄνες εὐκτικόν ἐστιν, ἤγουν ὦ ΄Αναξ, ὦ Βασιλεῦ οὐρανοῦ καὶ γῆς, ναὶ ἄνες καὶ ἄφες τὰ παραπτώματά μου τοῦ ὑμνεῖν καὶ δοξάζειν τὴν σὴν ἀγαθότητα καὶ ἀδιαίρετον βασιλείαν ὕμνον ἀξιόχρεον».*

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αγαθοκλέους Παναγιώτου, *Θεωρητικόν της εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνα 1855.

Αλυγιζάκη Αντ., Η Οκταηχία στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία, Θεσσαλονίκη 1985.

Ευθυμιάδη Αβ., *Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Θεσσαλονίκη 1988.

Καρά Σίμ. Ι., *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής-Θεωρητικόν*, τομ. Α', Αθήνα 1982, &. τομ. Β', Αθήνα 1982.

Κωνσταντινίδη Αντ., *Θεώρηση και Προσδιορισμός των «Λεπτών» Διαστημάτων της Μιας Φωνής,* Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας – Μελέται 17, Αθήνα 2011.

Κωνσταντίνου Γ. Ν., *Θεωρία και πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 1997.

Μαυροειδή Μάριου, *Οι μουσικοὶ τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο,* Αθήνα 1999.

Μαργαζιώτη Ι. Δ., *Θεωρητικόν Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 1958.

Μισαηλίδου Μισαήλ, *Νέον θεωρητικόν συντομώτατον ήτοι περί της καθ' ημας εκκλησιαστικής και αρχαίας ελληνικής μουσικής*, Αθήνα 1902.

Στεφανίδου Βασιλείου, «Σχεδίασμα περί μουσικής ιδιαίτερον εκκλησιαστικής», *ΠΕΑ* 5 (1902).

Στεφάνου Λαμπαδαρίου, *Κρηπίς ήτοι νέα στοιχειώδης διδασκαλία του Θεωρητικού και πρακτικού της ακκλησιαστικής μουσικής,* Κωνσταντινούπολη 1875.

Παναγιωτόπουλου Δ. Γ., *Θεωρία και πράξις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 1948.

Πατριαρχικής Επιτροπής, *Στοιχειώδης διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής εκπονηθεισα επί τη βάσει του ψαλτηρίου*, Κωνσταντινούπολη 1888.

Πρακτικά του Γ΄ Διεθνούς Συνεδρίου *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης - Η Οκταηχία* (Αθήνα, 17-21 Οκτωβρίου 2006), Αθήνα 2010.

Raasted Jorgen, Intonation Formulas and Modal Signatures in byzantine musical manuscripts, Copenhagen 1966.

Φιλοξένους Κυριακού, *Θεωρητικόν Στοιχειώδες της μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1859.

–, *Λεξικόν της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1868.

Φωκαέως Θεοδώρου, *Κρηπίς του θεωρητικού και πρακτικού μέρους της εκκλησιαστικής μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1842.

Χαραλάμπους Οικ, *Βυζαντινής Μουσικής Χορδή*, Πάφος 1940.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, *Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής*, Εμμ. Γιαννόπουλος (επιμ.), Θεσσαλονίκη 2002.

–, *Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής,* Τεργέστη 1832.

Wulstan D., "The origin of the modes", SEC II (1971), pp. 5-20.

ΘΕΜΑΤΑ ΕΡΓΑΣΙΩΝ

1. Καταγράψτε τα στοιχεία τεχνολόγησης του α΄ ήχου (Συστατικά [Βάση, Κλίμακα και διαστήματα, Δεσπόζοντες Φθόγγους, Καταλήξεις, Έλξεις, Μεταβολές και Φθορές] και Γνωριστικά [ἀρμόδιο Απήχημα, κατάλληλη Μαρτυρία]) στό Α΄ Εωθινό Δοξαστικό από το Νέον Αργόν Αναστασιματάριον του Ιωάννου Πρωτοψάλτου.

2. Καταγράψτε τα στοιχεία τεχνολόγησης του β΄ ήχου (Συστατικά [Βάση, Κλίμακα και διαστήματα, Δεσπόζοντες Φθόγγους, Καταλήξεις, Έλξεις, Μεταβολές και Φθορές] και Γνωριστικά [ἀρμόδιο Απήχημα, κατάλληλη Μαρτυρία]) στό Β΄ Εωθινό Δοξαστικό από το Νέον Αργόν Αναστασιματάριον του Ιωάννου Πρωτοψάλτου.

3. Καταγράψτε τα στοιχεία τεχνολόγησης του γ΄ ήχου (Συστατικά [Βάση, Κλίμακα και διαστήματα, Δεσπόζοντες Φθόγγους, Καταλήξεις, Έλξεις, Μεταβολές και Φθορές] και Γνωριστικά [ἀρμόδιο Απήχημα, κατάλληλη Μαρτυρία]) στό Γ΄ Εωθινό Δοξαστικό από το Νέον Αργόν Αναστασιματάριον του Ιωάννου Πρωτοψάλτου.

4. Καταγράψτε τα στοιχεία τεχνολόγησης του δ΄ ήχου (Συστατικά [Βάση, Κλίμακα και διαστήματα, Δεσπόζοντες Φθόγγους, Καταλήξεις, Έλξεις, Μεταβολές και Φθορές] και Γνωριστικά [ἀρμόδιο Απήχημα, κατάλληλη Μαρτυρία]) στό Δ΄ Εωθινό Δοξαστικό από το Νέον Αργόν Αναστασιματάριον του Ιωάννου Πρωτοψάλτου.

5. Καταγράψτε τα στοιχεία τεχνολόγησης του πλ. α΄ ήχου (Συστατικά [Βάση, Κλίμακα και διαστήματα, Δεσπόζοντες Φθόγγους, Καταλήξεις, Έλξεις, Μεταβολές και Φθορές] και Γνωριστικά [ἀρμόδιο Απήχημα, κατάλληλη Μαρτυρία]) στό Ε΄ Εωθινό Δοξαστικό από το Νέον Αργόν Αναστασιματάριον του Ιωάννου Πρωτοψάλτου.

6. Καταγράψτε τα στοιχεία τεχνολόγησης του πλ. β΄ ήχου (Συστατικά [Βάση, Κλίμακα και διαστήματα, Δεσπόζοντες Φθόγγους, Καταλήξεις, Έλξεις, Μεταβολές και Φθορές] και Γνωριστικά [ἀρμόδιο Απήχημα, κατάλληλη Μαρτυρία]) στό ΣΤ΄ Εωθινό Δοξαστικό από το Νέον Αργόν Αναστασιματάριον του Ιωάννου Πρωτοψάλτου.

7. Καταγράψτε τα στοιχεία τεχνολόγησης του βαρέος ήχου (Συστατικά [Βάση, Κλίμακα και διαστήματα, Δεσπόζοντες Φθόγγους, Καταλήξεις, Έλξεις, Μεταβολές και Φθορές] και Γνωριστικά [ἀρμόδιο Απήχημα, κατάλληλη Μαρτυρία]) στό Ζ΄ Εωθινό Δοξαστικό από το Νέον Αργόν Αναστασιματάριον του Ιωάννου Πρωτοψάλτου.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

8. Καταγράψτε τα στοιχεία τεχνολόγησης του πλ. δ΄ ήχου (Συστατικά [Βάση, Κλίμακα και διαστήματα, Δεσπόζοντες Φθόγγους, Καταλήξεις, Έλξεις, Μεταβολές και Φθορές] και Γνωριστικά [άρμόδιο Απήχημα, κατάλληλη Μαρτυρία]) στό Η΄ Εωθινό Δοξαστικό από το Νέον Αργόν Αναστασιματάριον του Ιωάννου Πρωτοψάλτου.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

4. Η βυζαντινή και μεταβυζαντινή μελοποιία (μορφολογική και συστηματική θεώρηση)

Λέξεις Κλειδιά: Μελοποιία, Γένος Στιχηραρικό, Γένος Ειρμολογικό, Γένος Παπαδικό, δρόμος μελοποιίας, μέλος παλαιό, μέλος νέο, μέλος αργό, μέλος σύντομο, στερεοτυπικότητα, θέσεις, γραμμές

Σχέδιο της Ενότητας

Τα Γένη και Είδη της Βυζαντινής Μελοποιίας

- Το Στιχηραρικό γένος μελοποιίας
- Το Ειρμολογικό γένος μελοποίας
- Το Παπαδικό γένος μελοποιίας

Οι «δρόμοι» της Μελοποιίας

Η «μουσική γλώσσα» της Ψαλτικής Τέχνης:

- Όροι, προϋποθέσεις και τεχνικές της ψαλτικής μελοποιίας
- Φάσεις και τάσεις της ψαλτικής μελοποιίας

•••

4.1 Τα Γένη και Είδη της Βυζαντινής Μελοποιίας

Όσα ψάλλονται στή λατρεία και μελίζονται από τους μελοποιούς, από την άποψη του ποιητικού κειμένου, είναι:

* **Πρώτον**, -και ιστορικά- ***στίχοι*** από το βιβλίο των ***Ψαλμών*** και τις Ωδές της Αγίας Γραφής, που είτε ψάλλονται σε ομάδες ολόκληρων ψαλμών και στιχολογίες, είτε μεμονωμένοι.

* **Δεύτερον**, μονόστροφα ποιήματα, με νοηματική αυτοτέλεια, δίχως όμως σταθερό μέτρο, που ως εκ τούτου το καθένα έχει την δική του μελωδία και για τούτο λέγονται ***ιδιόμελα***. Και επειδή κατά την ψαλτική πράξη σ' αυτά προτάσσεται συνήθως ένας ψαλμικός στίχος χαρακτηρίζονται πληρέστερα ως ***στιχηρά*** ιδιόμελα.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

* **Τρίτον**, πολύστροφα ποιήματα ή συστήματα ποιητικά, όπως ο κανόνας, όπου ένα τροπάριο πρότυπο, ο ειρμός, ακολουθείται από άλλα τροπάρια όμοια πρός αυτό (προσόμοια) κατά το ποιητικό μέτρο και την μελωδία.

***

Όπως είναι φυσικό, τα διαφορετικά ποιητικά είδη απαιτούν και βρίσκουν διαφορετική μεταχείρηση στη μελοποιία, γεγονός που κάνει τον Μανουήλ Χρυσάφη νά θυμίζει στόν επιπόλαιο ψάλτη: *«μὴ νόμιζε ἁπλῆν εἶναι τὴν Ψαλτικήν, ἀλλὰ ποικίλη καὶ πολυσχιδή»*. Αυτά τα είδη της ψαλμωδίας κατατάσσονται σε τέσσερα γένη μελών από τον Χρύσανθο, ο οποίος διδάσκει ότι: *«… τὰ εἴδη τῆς ψαλμῳδίας ἀνάγονται εἰς τέσσαρα γένη μελῶν· Στιχηραρικὸν παλαιόν, Στιχηραρικὸν νέον, Παπαδικόν, Εἱρμολογικόν»*.

Και εξηγεί αναλυτικά[97]:

> *§ 402. Καὶ τὸ μὲν παλαιὸν στιχηραρικὸν μέλος εἶναι τοιοῦτον, οἷον εὑρίσκεται εἰς το παλαιὸν Ἀναστασιματάριον, εἰς τὰ παλαιὰ Στιχηράρια καὶ εἰς τὸ Δοξαστικάριον Ἰακώβου. Μελίζονται λοιπὸν μὲ [παλαιὸν] στιχηραρικον μέλος δοξαστικά, στιχηρά, ἀναστάσιμα, αἶνοι, προσόμοια, ἰδιόμελα, ἑωθινά.*
>
> *§ 403. Τὸ δὲ νέον στιχηραρικὸν μέλος εἶναι τοιοῦτον, οἷον εὑρίσκεται εἰς τὸ Ἀναστασιματάριον Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου. Μελίζονται λοιπὸν μὲ τοιοῦτον μέλος δοξαστικά, στιχηρά, ἀναστάσιμα, ἐξαποστειλάρια, αἶνοι, προσόμοια, ἰδιόμελα, ἑωθινά, καθίσματα, ἀντίφωνα, εἰσοδικά.*
>
> *§ 404. Τὸ δὲ παπαδικὸν μέλος εἶναι τοιοῦτον, οἷον εὑρίσκεται εἰς τὰ κοινωνικὰ καὶ χερουβικά. Μελίζονται λοιπὸν μὲ τοιοῦτον μέλος ἀνοιξαντάρια, κεκραγάρια, δοχαί, πολυέλεοι, πασαπνοάρια, οἶκοι, μεγαλυνάρια, ᾀσματικά, μαθήματα, εἰσοδικά, τρισάγια, ἀλληλουϊάρια, χερουβικά, κρατήματα. Αἱ δὲ δοξολογίαι, οἱ στίχοι τῶν πολυελέων, τὸ Μακάριος ἀνήρ, καὶ τὰ τοιαῦτα, μετέχουσι τοῦ νέου στιχηραρικοῦ καὶ τοῦ παπαδικοῦ μέλους.*
>
> *§ 405. Τὸ δὲ εἱρμολογικὸν μέλος εἶναι τοιοῦτον, οἷον εὑρίσκεται εἰς τὸ Εἱρμολόγιον τοῦ Βυζαντίου Πέτρου. Μελίζονται λοιπὸν μὲ τοιοῦτον μέλος τροπάρια, ἀπολυτίκια, ἀναστάσιμα καὶ μάλιστα τὰ τῶν ἀπὸ*

97 Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν Μέγα…,* σσ. 179-180, §§ 402-404.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

> *στίχου, καθίσματα, ὑπακοαί, ἀντίφωνα, κανόνες, ᾠδαί, εἱρμοί, κοντάκια, μεγαλυνάρια, ἐξαποστειλάρια, αἶνοι, μακαρισμοί, στίχοι τῶν Θοῦ Κύριε, καὶ λοιποί, δοξολογίαι, τυπικά, εἰσοδικά, καὶ ἔτι αἱ καταβαρίαι αἱ ἀργότερον ψαλλόμεναι. Τὸ δὲ Καλοφωνικὸν Εἱρμολόγιον μετέχει καὶ τοῦ εἱρμολογικοῦ καὶ τοῦ παπαδικοῦ μέλους.*

Η διατύπωση του Χρυσάνθου αναφέρεται σε τέσσερα γένη μελοποιίας, αλλ' ουσιαστικά ο δάσκαλος μιλάει για τρία. Τό Στιχηραρικό (πού διακρίνει σε παλαιό και νέο), το Παπαδικό και το Ειρμολογικό. Εκτός αυτου κάποια είδη κατά την κατάταξή του μετέχουν δύο γενών και δεν ανήκουν σε ένα, όπως θά περίμενε κανεὶς βάσει του ποιητικού τους κειμένου. Είναι προφανές ότι χρειάζεται εν προκειμένῳ μιά συστηματικότερη αναδιατύπωση της διδιασκαλίας περὶ γενών μελοποιίας. Τό θέμα έχει μελετηθεί ενδελεχώς από τον καθ. Γρηγόριο Στάθη, τόσο στην θεμελιακή μελέτη *Οι αναγραμματισμοὶ και τα μαθήματα…*, όσο και στην ειδικά αφιερωμένη «Προσδιορισμός των Γενών της Βυζαντινής Ψαλτικής Μελοποιίας»[98]. Εν προκειμένῳ παρουσιάζεται ένα συνοπτικό διάγραμμα των Γενών Μελοποιίας και των υποδιαιρέσεών τους με βάση την σχετική διδασκαλία του καθηγητή Στάθη.

4.1.1 Το Στιχηραρικό Γένος Μελοποιίας

Το Στιχηραρικό γένος μελοποιίας περιλαμβάνει κατά κύριο λόγο τα στιχηρά ιδιόμελα, μονόστροφα ποιήματα –προϊόντα χριστιανικής εμπνεύσεως– που αποτελούν (μαζί με τα ειρμολογικά) το εναλλασσόμενο τμήμα των νυχθήμερων Ακολουθιών και στεγάζονται σε μιά βασική μουσική συλλογή που λέγεται Στιχηράριο.

Το **Στιχηραρικό Γένος** διακρίνεται σέ:

– ***Παλαιό Στιχηραρικό*** στο οποίο εμπίπτουν:

- τα παλαιά (βυζαντινά – ανώνυμα) Στιχηράρια ($12^{ου}$ – $16^{ου}$ αι.),
- τα Στιχηράρια «μετά τινος καινοῦ καλλωπισμοῦ» ($16^{ου}$ – $17^{ου}$ αι)
    - του Γεωργίου εξ Αθηνών,
    - Παναγιώτη Χρυσάφη του νέου,
    - Γερμανού Νέων Πατρών,
    - *Κοσμά Μακεδόνος*,

98 Στον τόμο Πρακτικών του Β΄ Διεθνούς Συνεδρίου *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης – Τά Γένη και Είδη της Βυζαντινής Ψαλτικής Μελοποιίας*, Αθήνα 2006, σσ. 55-70.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

• κάποια μεμονωμένα στιχηρά του *Πέτρου Πελοποννησίου* († 1778) (όπως το *Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις...* ή το *Κύριε, ἀναβαίνοντός σου...*),

• το *Δοξαστάριον* του Ι*ακώβου Πρωτοψάλτου* († 1800) ,

• το *Δοξαστάριον* των Α*ποστίχων Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος* († 1840)

και σέ:

– ***Νέο Στιχηραρικό***, διακρινόμενο με την σειρά του σέ:

• **(Νέο) Αργόν**· το οποίο βασίζεται στό Α*ναστασιματάριον* και *Δοξαστάριον* του *Πέτρου Πελοποννησίου*.

• **(Νέο) Σύντομο**· του οποίου θεωρείται βάση το σύντομο Αναστασιματάριον του Πέτρου Πελοποννησίου. (Όμοιο σε μεγάλο βαθμό με το σύντομο ειρμολογικό είδος του *Πέτρου Βυζαντίου* († 1808) και όσων τον ακολούθησαν).

4.1.2 Το Ειρμολογικό Γένος Μελοποιίας

Το **Ειρμολογικό Γένος Μελοποιίας** περιλαμβάνει όσα μέλη χρησιμεύουν ως μετρικό και μελωδικό πρότυπο για άλλα, και τα τροπάρια που ψάλλονται βάσει αυτών των προτύπων, δηλαδή ειρμούς των κανόνων, προλόγους των προσομοίων στιχηρών και τα στιχηρά προσόμοια, τα διάφορα απολυτίκια και τα εξαποστειλάρια κ.ἄ.

Τα πρότυπα τροπάρια (ειρμοί, αυτόμελα, πρόλογοι) μελισμένα στεγάζονται στον βασικό τύπο μουσικού βιβλίου που ονομάζεται Ειρμολόγιο και χαρακτηρίζονται ειρμολογικά.

Τό Ειρμολογικό Γένος Μελοποιίας διακρίνεται σέ:

– Α***ργό Ειρμολογικό***, το οποίο βασίζεται:

• στό *Ειρμολόγιο* του *Πέτρου Πελοποννησίου* (†1778) και αναδρομικά τών:

• *Μπαλασίου ιερέως*,

• *Κοσμά Μακεδόνος* και

• *Γερμανού Νέων Πατρών* (17^{ου} αι.).

– ***Σύντομο Ειρμολογικό***, του οποίου ως βάση θεωρείται:

• το σύντομο *Ειρμολόγιο* του *Πέτρου Βυζαντίου* και αργότερα

• του Ι*ωάννου Πρωτοψάλτου*.

– ***Καλοφωνικό Ειρμολογικό***:

• νέο είδος (απ' τον ιζ΄ αι. κι έπειτα), το οποίο βρίσκεται στην συλλογή καλοφωνικών ειρμών (*Καλοφωνικό Ειρμολόγιο*) του *Γρηγορίου Πρωτοψάλτου*.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

4.1.3 Το Παπαδικό Γένος Μελοποιίας

Τό **Παπαδικό Γένος Μελοποιίας** περιλαμβάνει κατά κύριο λόγο το σταθερό ρεπερτόριο των νυχθήμερων ακολουθιών, το οποίο, στο μεγαλύτερο μέρος του πάλι, προέρχεται από το Ψαλτήριο του Δαυίδ. Τό ρεπερτόριο αυτό στεγάζεται στό μουσικό βιβλίο που αρχικά ονομαζόταν Α*κολουθίαι*. Στό μουσικό βιβλίο των Α*κολουθιών* προτάσσεται κατά κανόνα το κείμενο της *Προθεωρίας της «Παπαδικής» Τέχνης* (της τέχνης των «παπάδων») και εξ αυτου ονομάζεται ***Παπαδική***. Επομένως, τα μέλη που στεγάζονται στο βιβλίο της Παπαδικής [Τέχνης] χαρακτηρίζονται παπαδικά.

Το Παπαδικό Γένος Μελοποιίας περιλαμβανει:

- Τό **καθ' αυτό παπαδικό μέλος** τών: • ασματικών, • αλληλουιαρίων, • χερουβικών • κοινωνικών, • ανοιξανταρίων, • κεκραγαρίων, • *Μακάριος ανήρ*, • δοχών, • πολυελέων και αντιφώνων, • Αμώμου, κ.λπ., που άπαντούν στην
    - *Παλαιά Παπαδική*, ως αργό, μελισματικό, μέλος ή στην
    - *Νέα Παπαδική*,
        - "*Αργοσύντομο*" μέλος, ή ακόμα και εντελώς
        - *Σύντομο*, συλλαβικό, μέλος.
- Το μέλος του **Κοντακαρίου ή Οικηματαρίου**.
- Το μέλος του **Μαθηματαρίου**, με τα μαθήματα, δηλαδή τους αναγραμματισμούς και αναποδισμούς στιχηρών, θεοτοκίων, κατανυκτικών. Επίσης, οι καλοφωνικοὶ στίχοι του *Μακάριος ανήρ*, των Πολυελέων και του Αμώμου, οι ασματικοὶ ειρμοί, κ. ά.
- Το μέλος του **Κρατηματαρίου**.

***

4.2 Οι «δρόμοι» της Μελοποιίας

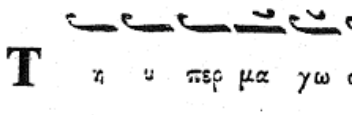
Παρατηρούμε ότι βασικό κριτήριο για την υπαγωγή ενός μέλους σε ένα συγκεκριμένο Γένος Μελοποιίας είναι το είδος του ποιητικού του κειμένου. Διαφορετικά ποιητικά είδη συνεπάγονται διαφορετικούς τρόπους μελοποιίας. Δηλαδή, άλλα μελωδικά στοιχεία συγκροτούν μια παπαδική μελωδία κι άλλα μια στιχηραρική, κι άλλα μια ειρμολογική. Στον πυρήνα της αυτή η διαφοροποίηση της μελωδικής υφής εδράζεται στο πλάτος που αποκτά το κάθε μελο-ποιητικό είδος. Πιο συγκεκριμένα: Ένας μεμονωμένος ψαλμικός στίχος λειτουργεί σαν σύνθημα, και πρέπει να λέγεται

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

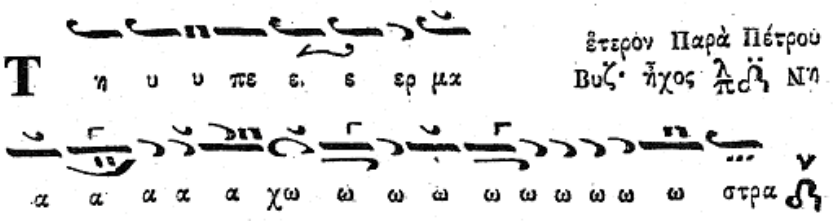
αργά, ώστε να αποκτά και ομαλό ρυθμό. Ένα στιχηρό ιδιόμελο έχει αρχή μέση και τέλος και σχεδόν πάντα κάτι διηγείται κι έτσι, πρέπει να εκφέρεται σαν διήγηση με μέτρια αγωγή χρόνου. Ο κανόνας, πάλι, έχει επαναλαμβανόμενα ποιητικά μέτρα και μεγάλη συνολική έκταση, και όπως είναι ευνόητο απαιτεί σύντομες μελωδίες.

Εκ των πραγμάτων, λοιπόν, όπως φαίνεται, κάποιες μελωδίες είναι συντομότερες και κάποιες αργότερες, ανάλογα με το ποιητικό κείμενο που ντύνουν. Ωστόσο, ενώ οι προδιαγραφές των γενών μελοποιίας είναι αυτές, η ανάπτυξη της μελοποιητικής τέχνης άνοιξε πολλούς διαφορετικούς δρόμους μελοποιίας σε κάθε γένος, από τον συντομότερο ώς τον πλέον αργό. Άν θυμηθούμε το ρήμα «εγκατέμιξε», που χρησιμοποιεί ο Μ. Βασίλειος για τούς λόγους των δογμάτων και την μουσική, μπορούμε νά παρομοιάσουμε τη μελωδία ως «διαλύτη» που αραιώνει τον υμνογραφικό λόγο κατά την βούληση του μελοποιού. Με αυτην την τεχνική τα ίδια λόγια μπορούν να έχουν μια «παχύρευστη»-πυκνή υφή, όταν η έκταση της μελωδίας είναι σύντομη, ή εξαιρετικά «αραιή», όταν η ποσότητα του διαλύτη είναι μεγαλύτερη και ταυτόχρονα αυξάνει ο όγκος του διαλύματος. Έτσι, για παράδειγμα, το γνωστό *Τῇ υπερμάχῳ…* το βρίσκουμε στό μουσικό βιβλίο *Πανδέκτη της Ιεράς Εκκλησιαστικής Υμνωδίας του όλου Ενιαυτού…* σσ. 384-406, σε τέσσερεις διαφορετικές μελοποιήσεις που κυμαίνονται σε διάρκεια επιτέλεσης από το ένα λεπτό ώς την μία ολόκληρη ώρα. Ιδού μόνο η λέξη *Τῇ υπερμάχῳ* κατά τὶς τέσσερεις εκδοχές:

Σύντομον («εκκλησιαστικόν»)

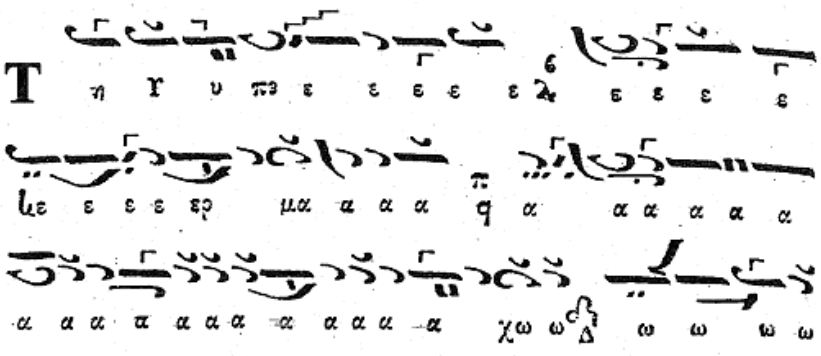


Πέτρου Βυζαντίου (= Μπερεκέτη)

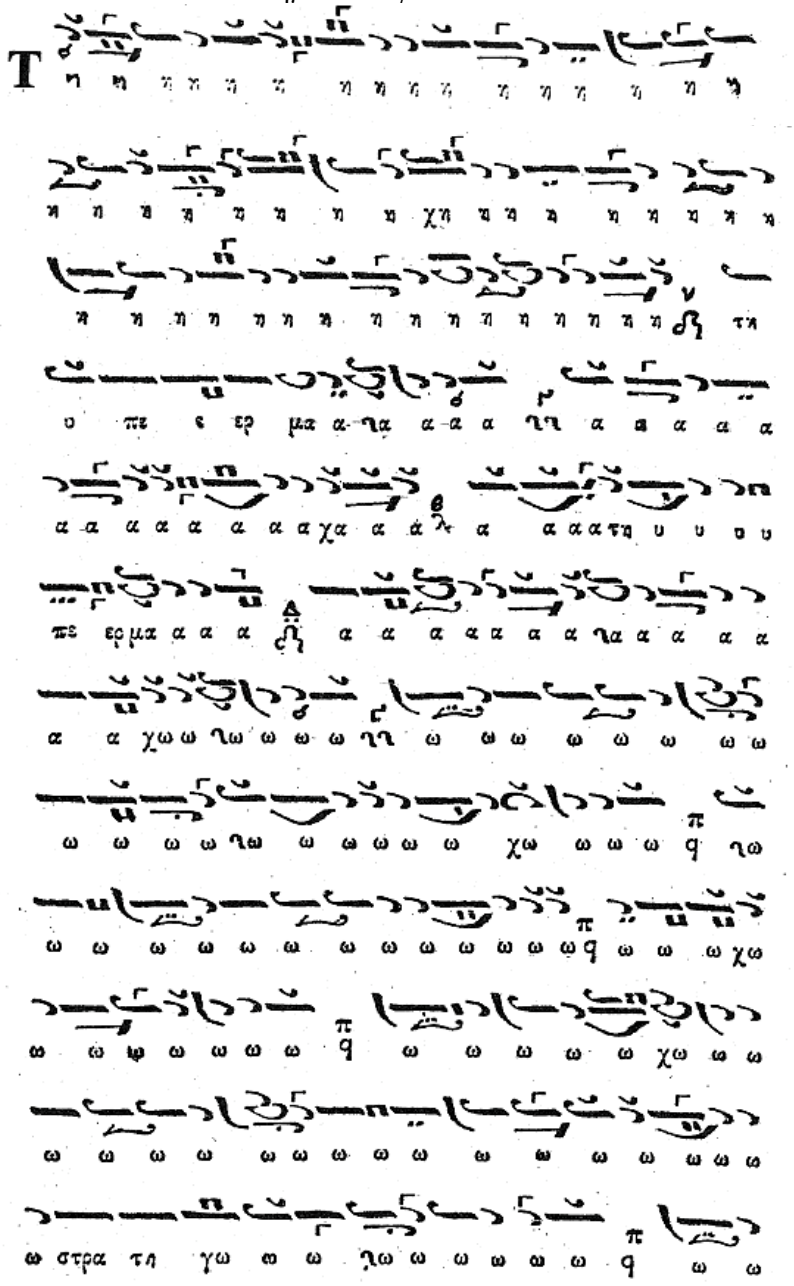


Δίχορο (το λεγόμενο «ἀρχαῖον»)

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών



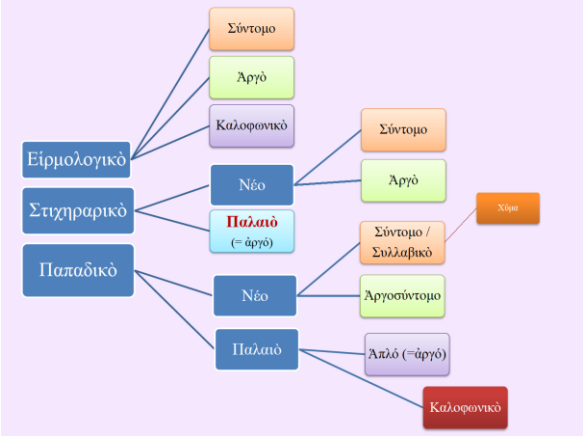
Ιωάννου Κλαδά - Μάθημα καλοφωνικό



Για την ακρίβεια του πράγματος, λοιπόν, πρέπει να διακρίνουμε σε κάθε γένος μελοποιίας τρείς-τέσσερεις δρόμους ανάπτυξης της μελωδίας: • ένα σύντομο, • ένα -

ενδιάμεσο- αργοσύντομο, • ένα αργό, • και ένα εξαιρετικά αργό - καλοφωνικό. Έτσι κατά τους διάφορους δρόμους, έχουμε·

Μέλος Ειρμολογικό:	Σύντομο - Αργό – Καλοφωνικό
Μέλος Στιχηραρικό:	Νέο Σύντομο – Νέο Αργό (αργοσύντομο) – Παλαιό (αργό) – Καλοφωνικό (μαθηματάρικο)
Μέλος Παπαδικό:	Σύντομο – Αργοσύντομο - Αργό – Καλοφωνικό



4.3 Η «μουσική γλώσσα» της Ψαλτικής Τέχνης[99]

«Αντικειμενικότητα» και «μήνυμα» στην Ψαλτική

Για να υπηρετήσει το σκοπό της ανεπιτήδευτης ένδυσης του λόγου, η μουσική οφείλει να έχει χαρακτήρα «αντικειμενικό»· να είναι τέτοια δηλαδή που να μην επιτρέπει στον δημιουργό να επιβάλλει απόλυτα το προσωπικό του «γούστο» στο μουσικό έργο. Ο «αντικειμενικός χαρακτήρας» του μουσικού έργου εύκολα κατορθώνεται στις παραδοσιακές λαϊκές μουσικές ή στις θρησκευτικές μουσικές μέχρι κάποιο χρονικό ορόσημο, θα λέγαμε ίσως τον Palestrina στη Δύση και την αυγή τής επωνυμίας κατά τις αρχές του 14ου αιώνα στην Ανατολή. Υστερα από το όριο αυτό, στο πλαίσιο της επώνυμης δημιουργίας είναι ευνόητο ότι εκφράζεται κυρίως η υποκειμενική αισθητική βούληση του δημιουργού.

99 Οι παράγραφοι που ακολουθούν βασίζονται στην εργασία του γράφοντος: «The musical ‘language’ of the Psaltic Art», *Principles of Music Composing: Sacred Music X*, Vilnius 2010, pp. 148-165.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Μιλώντας, ωστόσο, για την Ψαλτική Τέχνη θα λέγαμε ότι διατηρεί την αντικειμενικότητα, παρότι έχουν ήδη επισημανθεί πάνω από χίλιοι γνωστοὶ και αξιόλογοι μελουργοὶ στά 600 περίπου χρόνια που διέρρευσαν από τότε. Το στοιχείο που προσφέρει "αντικειμενικότητα" σε μια τέχνη η οποία πλουτίζει από την ακατάπαυστη προσωπική δημιουργικότητα είναι η *στερεοτυπικότητα* των μελικών ***θέσεων*** και των ***μελικών τόξων ή «γραμμών»*** (των δομικών δηλαδή συστατικών τής ψαλτικής μελοποιίας).

Οι ***θέσεις,*** ειδικότερα, είναι συγκεκριμένοι σημειογραφικοὶ σχηματισμοὶ που συμβολίζουν στερεότυπες μελωδικές φράσεις. Ο μελουργός είναι υποχρεωμένος να επιλέγει τὶς αρμόδιες θέσεις για το είδος της μελοποιίας στό οποίο εντρυφά και ουσιαστικά η δική του συμβολή περιορίζεται στην σύν-ταξη -την σύν-θεση- των θέσεων, και σε καμμιά περίπτωση δεν είναι επιτρεπτό (και μέχρι μια εποχή δεν ήταν και δυνατό) στον μελουργό να επέμβει στο μελωδικό περιεχόμενο αυτών των θέσεων. Συνεπώς, η μουσική, μη έχοντας ιδιαίτερη αυτονομία, λειτουργεί ως επιτονισμός του ποιητικού κειμένου.

4.3.1 Τα εκφραστικά μέσα της μελοποιίας

Η Ψαλτική Τέχνη, παρότι είναι μια τέχνη εκκλησιαστική, από την φύση της συντηρητική και δεσμευτική για τον δημιουργό (και για τον ερμηνευτή συνακόλουθα), σφιχταγγαλιασμένη με την υμνογραφία, ωστόσο, ως πηγαία και αληθινή έκφραση του ανθρωπίνου πνεύματος, δεν μπορεί παρά να φέρει το κύριο χαρακτηριστικό του πνεύματος· την ελευθερία και την ιδιαίτερη έκφραση. Εδώ, απομένει να δούμε με ποιά τεχνικά μέσα μπορεί να εκφραστεί το δημιουργικό θέλημα του μελοποιού.

Ο καθηγητής Δημήτρης Θέμελης επισημαίνει ότι «καθοριστικοὶ παράγοντες της μουσικής φόρμας ως ενότητας στην ποικιλία είναι • η Επανάληψη, • η Παραλλαγή, • η Διαφορά και • η Αντίθεση»[100]. Οι παράγοντες αυτοὶ σαφώς ισχύουν και στην ψαλτική μελοποιία, στην οποία θεωρούνται υπό το πρίσμα της μονοφωνικής οριζόντιας διαστάσεώς της ως μελωδικές κινήσεις επὶ το οξύ και το βαρύ ή τροπικές μεταβολές κατά την περιπετειώδη πορεία του μέλους[101]. Μάλιστα, ο Χρύσανθος χρησιμοποιεί

100 Δημ. Θέμελη, *Μορφολογία και Ανάλυση της Μουσικής – Εισαγωγή,* Θεσσαλονίκη 1994, σ. 13.

101 «Συστηματική χρήση απτικών όρων γίνεται στή μουσική ορολογία της Βυζαντινής Μουσικής». Κωστή Δεμερτζή, Η *Μουσικολογία ως Γλωσσολογία*, Αθήνα 1998, σσ. 27-28.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

παρόμοια ορολογία μιλώντας για τους τρόπους «απεργασίας» και μάλιστα την πλάτυνση του μέλους: • Παλιλλογία, • Επανάληψις, • Μίμησις πρός τα νοούμενα, • Μεταβολή και απόδοσις. Καὶ τα εξηγεί·

> «*Εἶναι δὲ **Παλιλλογία** μὲν τὸ νὰ ποιῶμεν τὴν ἀνάβασιν ἢ κατάβασιν τῆς μελωδίας, διὰ τῆς αὐτῆς θέσεως. .... **Ἐπανάληψις** δὲ εἶναι, τὸ νὰ μεταχειριζώμεθα ἐπὶ τῶν αὐτῶν τόνων ἐκ δευτέρου μίαν θέσιν, ἢ ὁλόκληρον περίοδον μελωδίας. .... **Μίμησις** δὲ πρὸς τὰ νοούμενα εἶναι, τὸ νὰ μελίζωμεν μὲ ὀξεῖαν μὲν μελωδίαν ἐκεῖνα, εἰς τὰ ὁποῖα νοεῖταί τι ὕψος· ὡς οὐρανός, ὄρος· μὲ βαρεῖαν δὲ μελωδίαν ἐκεῖνα, εἰς τὰ ὁποῖα νοεῖταί τι χθαμαλόν· ὡς γῆ, ἄβυσσος, ᾅδης. Καὶ μὲ τερπνὸν μὲν ἦχον ἐκεῖνα, εἰς τὰ ὁποῖα νοεῖταί τις χαρά· ὡς παράδεισος, νίκη· μὲ σκυθρωπὸν δὲ ἦχον ἐκεῖνα, εἰς τὰ ὁποῖα νοεῖταί τις λύπη· ὡς θάνατος, καταδίκη· καὶ τὰ λοιπά. **Μεταβολὴ** δὲ εἶναι, μετάθεσις ὁμοίου τινὸς εἰς ἀνόμοιον τόπον. Λέγεται δὲ μεταβολὴ τετραχῶς· κατὰ Γένος, κατὰ Ἦχον, κατὰ Σύστημα, καὶ κατὰ Μελοποιίαν. ... **Ἀπόδοσις** δὲ εἶναι, τὸ νὰ μελίζωμεν τὰ τέλη τῶν περιόδων τοῦ κειμένου μὲ μίαν καὶ τὴν αὐτὴν κατάληξιν*»[102].

Πάντως, μοιάζει ότι ο Χρύσανθος ανακατεύει σε αυτην την κωδικοποίηση το σκοπό με τα μέσα. Θα ήταν ίσως καλύτερη μια άλλη απαρίθμηση των τεχνικών της μελοποιίας, όπου η ***μίμηση πρός τα νοούμενα*** θα κατέχει την θέση του σκοπού και οι τεχνικές • της παλιλλογίας, • της επανάληψης, • της μεταβολής, • της απόδοσης μαζὶ με άλλες, όπως • της χρήσης των ηχημάτων, • της φωνητικής έκτασης, • της μελικής έκτασης (πλατυσμού), • της δυναμικής αυξομείωσης, χρησιμοποιούνται ως μέσα για να περιγράψουν, να μιμηθούν μουσικά έννοιες μη μουσικές. Και οι έννοιες αυτές είναι *απτικές* (π.χ. ύψος, βάθος) ή *οπτικές* (π.χ. σκότος, φώς) ή αφηρημένες, οι οποίες συχνά μεταφράζονται στο απτικό ή οπτικό επίπεδο (π.χ. η αμαρτία συνδέεται με την πτώση, το βάθος ή με το σκοτάδι και αντιστοίχως η αρετή με την ανάταση, το ύψος ή με το φώς) και συνήθως [οι αφηρημένες έννοιες] νοούνται σε ζεύγη αντιθετικά (π.χ. ζωή - θάνατος, ελευθερία - δουλεία, κ.λπ.).

Ιδού μερικά ενδεικτικά παραδείγματα συγκεκριμένων μελοποιητικών τεχνικών *(με προφορική ανάπτυξη)*:

- Μελική έκταση.

---

102 Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη 1832, σσ. 187-188.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

- Ἠχήματα.
- Ανακατάστρωση του ποιητικού κειμένου.
- Φωνητική έκταση (Ambitus).
- Μεταβολή / Φθορά.
- Επανάληψη.
- Παλιλλογία.
- Απόδοσις.

4.3.2 Φάσεις της Ψαλτικής Μελοποιίας

Η χρήση των παραπάνω και άλλων ακόμα εκφραστικών μέσων δεν γίνεται πάντοτε στον ίδιο βαθμό και με τις ίδιες αναλογίες από τους κατά καιρούς μελοποιούς. Τα αισθητικά ζητούμενα της κάθε εποχής, οι λατρευτικές ανάγκες, οι αλλαγές στο σημειογραφικό σύστημα, η ανάδειξη σπουδαίων προσωπικοτήτων, οι γενικότερες ιστορικές συνθήκες, αποτελούν παράγοντες διαμόρφωσης της ψαλτικής μελοποιίας. Ανάλογα με το βαθμό επιρροής και την ισχύ του ενός ή του άλλου παράγοντα μπορούμε να διακρίνουμε φάσεις στον τρόπο έκφρασης των μελοποιών.

Έτσι, λοιπόν, διακρίνουμε τρείς κύριες φάσεις στην έντεχνη επώνυμη ψαλτική δημιουργία, που θα μπορούσαν να προσδιοριστούν χρονικά ως εξής:

α. *βυζαντινή* (από τὶς αρχές του 14ου αιώνα ὣς τα μέσα περίπου του 17ου αιώνα),

β. *μεταβυζαντινή* (από τα μέσα περίπου του 17ου αιώνα ώς τα μέσα περίπου του επόμενου 18ου αιώνα),

γ. *νεώτερη* (από τα μέσα του 18ου αιώνα ώς το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα. Από τότε και ύστερα μιλάμε για την σύγχρονη πράξη που αν και έχει κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, δεν είναι βέβαιο ότι αυτά είναι ικανά νά την ξεχωρίσουν από την νεότερη φάση).

Αυτές οι τρείς φάσεις -όχι τυχαία- συμπίπτουν με αντίστοιχες περιόδους της σημειογραφίας· η πρώτη με την Μέση Πλήρη Βυζαντινή Σημειογραφία (πού είναι εντελώς στενογραφική), η δεύτερη με τις αρχές της Μεταβατικής Εξηγη(μα)τικής (πού είναι περισσότερο αναλυτική), η τρίτη με την τελευταία φάση της Εξηγητικής και την πλήρως Αναλυτική Σημειογραφία της Νέας Μεθόδου. Θα τολμούσαμε μάλιστα να αναζητήσουμε αντιστοιχίες στὶς φάσεις της Δυτικής Τέχνης (και ειδικότερα της Μουσικής) και να χαρακτηρίσουμε αναλόγως τις φάσεις της ψαλτικής μελοποιίας ως ψαλτικό κλασικισμό, ψαλτικό ρομαντισμό και ψαλτικό ιμπρεσσιονισμό.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αναστασίου Γρηγορίου, Τα Κρατήματα στην Ψαλτική Τέχνη, (ΙΒΜ – Μελέται 12) Αθήνα 2005.

–, «The musical 'language' of the Psaltic Art», *Principles of Music Composing: Sacred Music X,* Vilnius 2010, pp. 148-165.

Δεμερτζή Κωστή, Η *Μουσικολογία ως Γλωσσολογία,* Αθήνα 1998, σσ. 27-28.

Θέμελη Δημ., *Μορφολογία και Ανάλυση της Μουσικής – Εισαγωγή,* Θεσσαλονίκη 1994.

Πάσχου Π. Β., Λόγος και Μέλος – Εισαγωγή στην βυζαντινή - λειτουργική Υμνογραφία της Ορθοδόξου Εκκλησίας, τ. Α΄- Προεισαγωγικά, Αθήνα 1999.

Παΐδα Κωνσταντίνου, *Εισαγωγή στή Βυζαντική Ποίηση – Λόγια κοσμική ποίηση, θρησκευτική ποίηση και υμνογραφία,* Αθήνα 2006.

Στάθη Γρ. Θ, «Η Βυζαντινή Μουσική στην Λατρεία και στην Επιστήμη», *Βυζαντινά* 4 (1972), 393-438.

–, Η *δεκαπεντασύλλαβος υμνογραφία εν τῃ βυζαντινῇ μελοποιίᾳ,* (ΙΒΜ – Μελέται 1) Αθήναι 1977.

–, *Οι αναγραμματισμοὶ και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας,* (ΙΒΜ – Μελέται 3), Αθήναι 1979 και κατ᾽ απόδοση στην Δημοτική απ᾽ τον Γρηγόριο Αναστασίου, Αθήνα 2018.

–, «Αλφαβητάρι βυζαντινής τελετουργίας και ψαλτικών όρων (α΄-β΄), *Ο Εφημέριος,* έτος ΜΘ΄, τχ. 10, Οκτώβριος 2000, σσ. 20-21/τχ. 11, Νοέμβριος 2000, σσ. 21-22.

– (εκδ.), Πρακτικά του Β΄ Διεθνούς Συνεδρίου *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης – Τα Γένη και Είδη της Βυζαντινής Ψαλτικής Μελοποιίας (Αθήνα, 15-19 Οκτωβρίου 2003)*, Αθήνα 2006.

– *, Μορφές και μορφές της Ψαλτικής Τέχνης,* (ΙΒΜ – Λατρειολογήματα 5), Αθήνα 2011.

Τρεμπέλα Παν., Ε*κλογή Ελληνικής Ορθοδόξου Υμνογραφίας*, Αθήναι 1949.

Χρυσάνθου Μαδυτινού, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, εν Τεργέστῃ 1832.

Wellesz Egon, A History of Byzantine Music and Hymnography, Oxford 1962(2).

ΘΕΜΑΤΑ ΕΡΓΑΣΙΩΝ

1. Κατατάξτε στο οικείο γένος μελοποιίας και τον ανάλογο δρόμο, με αιτιολόγηση της επιλογής σας, τα ακόλουθα μέλη … (κατ᾽ επιλογήν του διδάσκοντος).
2. Να αναλύσετε μορφολογικά, σύμφωνα με τα όσα διδαχθήκατε στην Ενότητα αυτή, το μέλος …. (κατ᾽ επιλογήν του διδάσκοντος μια σχετικά εκτενή σύνθεση).

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

5. Θέματα Ψαλτικού Ρεπερτορίου (α΄) του Στιχηραρίου – το Δοξαστάριον του Ιακώβου Πρωτοψάλτου

Λέξεις Κλειδιά: Μελοποιία, Στιχηράριο Ιδιόμελα, Βυζαντινόανώνυμο, Χρυσάφου του Νέου, Γερμανού Ν. Πατρών, Δοξαστάριον Ιακώβου, Πέτρος Πελοποννήσιος, Πέτρος Φιλανθίδης

Σχέδιο της Ενότητας

Συνοπτική παρουσίαση της παράδοσης του στιχηραρικού μέλους

Το Δοξαστάριον του Ιακώβου Πρωτοψάλτου († 1800)

- Το εωθινό δοξαστικό *Ὢ τῶν σοφῶν σου κριμάτων, Χριστέ.*
  - Μορφολογική προσέγγιση
    - Το κείμενο
    - Οι «θέσεις» και το υπόλοιπο μελωδικό υλικό
    - Μίμηση προς τα νοούμενα
  - Ερμηνευτική προσέγγιση
    - Κανονισμός του «ίσου» (Έκταση της μελωδίας)
    - Ρυθμική σήμανση και χωρισμός φράσεων
    - Χρονική Αγωγή
    - Οι αλλαγές των ισοκρατημάτων
    - Ερμηνευτικές επισημάνσεις (μεταβολές δυναμικής, εναλλαγές «ηθών» κλπ)

Η «νέα» πρόταση της Α*θωνιάδος* του Πέτρου Φιλανθίδου († 1920)

5.1 Συνοπτική παρουσίαση της παράδοσης του στιχηραρικού μέλους

Το ***στιχηραρικό γένος μελοποιίας***, όπως φανερώθηκε στην προηγούμενη ενότητα, είναι αυτό που αναφέρεται στά ***στιχηρά ιδιόμελα***. Τα στιχηρά ιδιόμελα, πάλι, είναι μονόστροφα ποιήματα, χριστιανικά υμνογραφήματα, με ελεύθερο μέτρο (αν και δεν τους λείπει η ρυθμική, ποιητική ευαρμοστία), γεγονός που τα καθιστά ουσιαστικά μοναδικά και επομένως, αφού έχουν ίδια μετρική δομή, έχουν και ίδιον, καταδικό τους

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

το καθένα, μέλος. Στο πλαίσιο της ψαλτης λατρείας τα ιδιόμελα συνήθως συνάπτονται σε κάποιο ψαλμικό στίχο και έτσι προκύπτουν στιχηρά.

Τα στιχηρά -παρά την απλή μονόστροφη μορφή τους- παρουσιάζουν ευδιάκριτη δομή με • αρχή, • μέση και • τέλος και εσωτερική διαίρεση σε • πόδες με βάση τα νοήματα που περικλείουν. Στην αρχή και ιδιαίτερα στο τέλος των ιδιομέλων εμφανίζονται πολλές φορές κοινές και στερεότυπες φράσεις, ενώ στη μέση κυριαρχεί η διηγηματική πορεία του λόγου συνήθως, αλλά καθόλου σπάνια τα όποια νοήματα εκτίθενται παράλληλα ή αντίθετα. Και όλα αυτά έχουν το ενδιαφέρον τους και από την άποψη της μελικής μεταχείρισης, όπως θα δούμε παρακάτω.

***

5.1.1 Η χειρόγραφη παράδοση του στιχηραρίου

5.1.1.1 Η Γένεση

Τα στιχηρά ιδιόμελα στεγάζονται σ᾽ ένα τύπο βιβλίου που λέγεται Στιχηράριο. Στιχηράρια έχουμε και χωρὶς σημάδια μουσικά αλλά μετά τον 10ο αιώνα και την εμφάνιση της σημειογραφίας, και ιδιαίτερα μετά το 1050 όλο και περισσότερο πληθαίνουν κυριαρχώντας τα μουσικά Στιχηράρια κυκλοφορώντας μ᾽ αυτό το όνομα, τα οποία συνήθως είναι πολύ καλογραμμένοι, πλούσια διακοσμημένοι σε περιπτώσεις και ογκωδέστατοι κώδικες, εφ᾽ όσον παραδίδονται με το πλήρες περιεχόμενό τους. Ένα πλήρες βυζαντινό Στιχηράριο, λοιπόν, (γραμμένο ανάμεσα στόν 12ο και 15ο αιώνα) περιλαμβάνει τις παρακάτω ενότητες μελών:

Το σύνηθες (πλήρες) περιεχόμενο

1. Τα στιχηρά ιδιόμελα όλων των εορτών του Μηνολογίου, από 1ης Σεπτεμβρίου ώς και 31ης Αυγούστου.
2. Τα στιχηρά ιδιόμελα (ή και κάποια Προσόμοια) του Τριωδίου (της Μ. Τεσσαρακοστης και της Μεγάλης Εβδομάδος).
3. Τα στιχηρά ιδιόμελα του Πεντηκοσταρίου (απ᾽ την Κυριακή του Πάσχα μέχρι των αγίων Πάντων)
4. **Τα στιχηρά αναστάσιμα της Οκτωήχου.**
5. **και τα στιχηρά ‘Ανατολικά’ και τα κατ᾽ αλφάβητον του Ιωάννου Δαμασκηνού.**
6. **Τα ια΄ εωθινά του Λέοντος Δεσπότου {του Σοφού}.**
7. Άλλα θεοτοκία δογματικά.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

8. Σταυροθεοτοκία του Λέοντος του Σοφού.

9. Οι αναβαθμοί των οκτώ ήχων.

10. Άλλα ιδιόμελα τοπικών εορτών και αγίων.

Απ᾽ τον 10ο ὡς τον 15ο αι. τα πλήρη Στιχηράρια έχουν πάνω-κάτω αυτην την δομή περιεχομένου, ωστόσο, άλλα παρουσιάζουν μεγαλύτερη πληρότητα, άλλα μικρότερη, και ανάλογα με την εσωτερική διάρθρωση της ύλης τους κατατάσσονται από τους μελετητές τους σε διάφορους τύπους. Απ᾽ τον 12ο αι. και ύστερα, πάντως, στα Στιχηράρια τα τροπάρια που προέρχονται από την Οκτώηχο κατατάσσονται πλέον συνηθέστερα κατ᾽ ήχον και κατ᾽ είδος κι όχι με την αντίστροφη προτεραιότητα, όπως πριν.

5.1.1.2 Τύποι κωδίκων στιχηραρικής προέλευσης

Είναι ευνόητο, λοιπόν, ότι η ύλη ενός πλήρους Στιχηραρίου είναι τεράστια. Ένα πλήρες Στιχηράριο δύσκολα χωράει σε 300-400 φύλλα. Έτσι, συν τῳ χρόνῳ, όλο και περισσότερο αποσπώνται από την ύλη του πλήρους Στιχηραρίου ενότητες που αυτονομημένες συγκροτούν άλλους -νέους- τύπους μουσικών κωδίκων:

• το *Στιχηράριο του Μηνολογίου,*

• το *Τριώδιο – Πεντηκοστάριο,*

- απ᾽ τον 17ο αιώνα

• το Α*νθολόγιο του Στιχηραρίου* και

• η Α*νθολογία του Στιχηραρίου* (που περιέχουν στιχηρά των σπουδαιότερων εορτών)

- απ᾽ τον 18ο αι

• το *Δοξαστάριον* (που όπως φανερώνει το όνομά του περιέχει τα στιχηρά ιδιόμελα που στεφανώνουν τις ενότητες στιχηρών και στα οποία προτάσσεται αντὶ αλλου στίχου το *Δόξα Πατρί…*, τα λεγόμενα Δοξαστικά δηλαδή).

- Απ᾽ τον 16ο αιώνα κι έπειτα αποσπώνται απ᾽ την ύλη του Στιχηραρίου, όλα τα ψαλλόμενα στις κυριακάτικες αναστάσιμες Ακολουθίες και δημιουργείται πλέον ένας νέος τύπος μουσικού κώδικα·

• το Α*ναστασιματάριον*. Η συνήθης ένδειξη που απαντά στην προμετωπίδα του Αναστασιματαρίου περιγράφει εν πολλοίς και το περιεχόμενό του· «Ἀρχὴ σὺν θεῷ ἁγίῳ τῶν κατ᾽ ἦχον ἀναστασίμων [στιχηρῶν] πάντων». Τό Α*ναστασιματάριο* με άλλα λόγια είναι «σαρξ εκ της σαρκός» του Στιχηραρίου.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Ωστόσο, μολονότι οι καταβολές του Αναστασιματαρίου είναι αμιγώς στιχηραρικές, η σταδιοδρομία του ως αυτόνομου μουσικού κώδικα επέτρεψε πολύ σύντομα να προστεθούν στην ύλη του και άλλα στοιχεία, κατ' αρχάς από την Παπαδική (κυρίως τα Κεκραγάρια και Πασαπνοάρια) και αργότερα και από το Ειρμολόγιο (οι ειρμοί ή και ολόκληροι οι αναστάσιμοι κανόνες) κ.ά. που εξυπηρετούν την κυριακάτικη ψαλμωδία δίχως αναδρομές σε πολλά και διάφορα βιβλία. Συχνά μάλιστα παραδίδονται κώδικες με βραχεία ή εκτενέστερη ανθολόγηση και άλλων παπαδικών μελών που συνιστούν ένα μικτό τύπο Αναστασιματαρίου - Ανθολογίας ή Ανθολογίας-Αναστασιματαρίου. Στα περισσότερα δε Αναστασιματάρια του 17ου αιώνος προτάσσεται και το κείμενο της συνήθους, στις Παπαδικές και Ανθολογίες, Προθεωρίας της Ψαλτικής Τέχνης.

Είναι προφανές, λοιπόν, ότι το περιεχόμενό του καθιστά το Αναστασιματάριο το βασικότερο εγχειρίδιο στην διακονία της ψαλτης λατρείας και την διδασκαλία της Ψαλτικής, γεγονός που εξηγεί αφ' ενός γιατί γνώρισε ευρύτατη χειρόγραφη και έντυπη διάδοση, αφ' ετέρου γιατί εμφανίζεται ενεργά σε κάθε ιστορικό σταθμό της Ψαλτικής – πρώτο αυτό από τα μουσικά βιβλία – είτε νά προσδιορίζει, είτε νά επηρεάζεται από τις εξελίξεις.

5.1.2 Η παράδοση του μέλους του Στιχηραρίου (και του Αναστασιματαρίου)

Το μέλος του Στιχηραρίου παραδίδεται σε δύο εκδοχές, ως «παλαιόν» και «νέον». Οι όροι «παλαιόν» και «νέον» δεν νοούνται μόνον ως προσδιοριστικοὶ του χρόνου, αλλά σχετίζονται και με την ίδια την φύση του μέλους του Στιχηραρίου. Ο Χρύσανθος Μαδυτινός, εξηγεί:

> *«Καὶ τὸ μὲν παλαιὸν στιχηραρικὸν μέλος εἶναι τοιοῦτον, οἷον εὑρίσκεται εἰς τὸ παλαιὸν Ἀναστασιματάριον, εἰς τὰ παλαιὰ Στιχηράρια καὶ εἰς τὸ Δοξαστικάριον Ἰακώβου. ... Τὸ δὲ νέον στιχηραρικὸν μέλος εἶναι τοιοῦτον, οἷον εὑρίσκεται εἰς τὸ Ἀναστασιματάριον Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου» 103.*

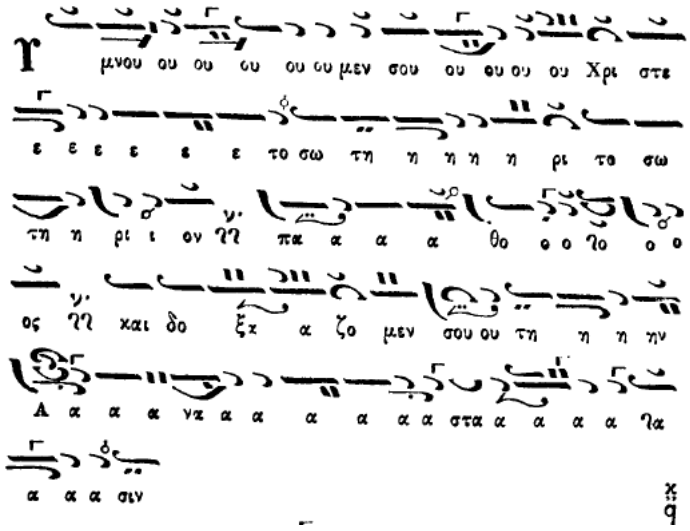
Για κάποιον που ξέρει τις μελωδίες του παλαιού Αναστασιματαρίου και αυτου του Πέτρου η διαφορά στο μέλος είναι καταφανέστατη και απόλυτη· στην εκτύλιξη της μελωδίας, στην δομική μεταχείρηση των ήχων, στην χρήση ή μη των παραδεδομένων

103 Χρυσάνθου Μαδυτινού, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη 1832, σ. 179 § 402 – 403.

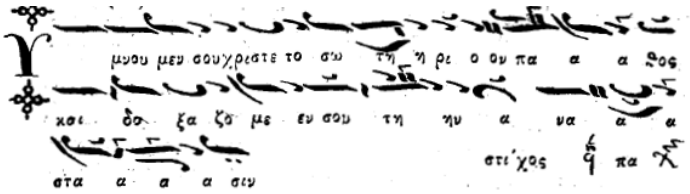
© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

θέσεων, αλλά κυρίως στην μελισματικότητα του παλαιού και την συλλαβική σχεδόν εκτύλιξη του νέου μέλους.

Παλαιό - (Βυζαντινό)



Νέο (Πέτρου Πελοποννησίου)



Αυτή η προφανής διαφορά της υφής δίνει δικαίωμα στό παλαιό νά εξακολουθεί νά ζεί και μετά την έλευση του νέου, χάρη στην ετερότητά του.

***

Το Βυζαντινό Στιχηράριο

Η αρχετυπική μορφή του Στιχηραρίου έρχεται από τούς βυζαντινούς αιώνες μέχρι τον 14ο. Παραδίδεται ανώνυμο. Στούς κώδικές του μνημονεύονται μόνο τα ονόματα των ποιητών των τροπαρίων, των πρώτων μελωδών τους, βεβαίως από τα προσημειογραφικά χρόνια. Υπάρχει η διάχυτη εντύπωση ότι πρόκειται για μιά ανώνυμη και συμπαγή παράδοση του μέλους που φτάνει μέχρι τα τέλη του 15ου αιώνα. Ωστόσο, φαίνεται -και η ενδελεχής έρευνα του Βασίλη Σαλτερή το βεβαιώνει αυτό- ότι η κωδικοποιητική συμβολή τού Ιωάννου Κουκουζέλη στὶς αρχές του 14ου αιώνα, οδήγησε σε μεγαλύτερη αν όχι απόλυτη ομοιομορφία της παράδοσης του ανώνυμου βυζαντινού στιχηραρικού μέλους. Η κουκουζέλεια εκδοχή του Στιχηραρίου βρίσκεται αποτυπωμένη στόν περίφημο αθηναϊκό κώδικα ΕΒΕ 884.

Καλλωπισμοί του 16ου αι.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Κατά τον 16ο αιώνα, τα Στιχηράρια γεμίζουν με ερυθρογραφημένες σημειογραφικες παραλλαγές στα διάστιχά τους. Είναι η εποχή των καλλωπισμών…των πρόχειρων καλλωπισμών θα λέγαμε. Η πιο ρηξικέλευθη τέτοια καλλωπιστική εργασία ανήκει αναμφίβολα στον Γεώργιο Πράσινο ιερέα εξ Αθηνών, που ακμάζει γύρω στο 1600, στο γύρισμα του 16ου προς τον 17ο αιώνα. Σώζονται οι ιδέες του στον κώδικα Ιβήρων 1108.

Στιχηράριο & Αναστασιατάριο Χρυσάφη του Νέου

Αργότερα, το 1655, ο Παναγιώτης Χρυσάφης ο Νέος, δεν αρκείται σε διασκευαστικές σημειώσεις. Προβαίνει στην μελοποίηση ολοκλήρου του Στιχηραρίου κινητών και ακινήτων εορτών (κώδικας Ιεροσολύμων, Νέα Συλλογή 4). Καὶ το 1671, με τον κώδικά του Ξηροποτάμου 128 παραδίδει ως ιδιαίτερη εργασία το Αναστασιματάριο, σε νέα δική του σύνθεση, μνημονεύοντας ωστόσο την εισήγηση του δασκάλου του Γεωργίου Ραιδεστηνού. Αξίζει να σκύψουμε πάνω από το βιβλιογραφικό του σημείωμα και νά αναγνώσουμε λίγες γραμμές:

> *«Ἐγράφη παρ’ ἐμοῦ τοῦ εὐτελοῦς ἐλαχίστου τε καὶ ἀμαθοῦς, ἁμαρτωλοῦ τε ὑπὲρ πάντας, Χρυσάφου, δῆθεν καὶ πρωτοψάλτου τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας, οὐ μένοι κατὰ τὸ κείμενον τῶν παλαιῶν ἐκτονισθεῖσα· ἀλλ’ ἐν καινῷ τινι καλλωπισμῷ, καὶ μελιρρυτοφθόγγοις νεοφανέσι θέσεσι, καθάπερ τὰ νῦν ἀσματομελῳδεῖται τοῖς μελωδούσιν ἐν Κωνσταντίνου πόλει. Τοῦτο τοίνυν, ὅσον τὸ κατ’ ἐμὲ ἐφικτὸν παρ΄ ἐμαυτοῦ γέγονεν, κατὰ τὴν ἣν παρέλαβον εἰσήγησιν παρὰ τοῦ ἐμοῦ διδασκάλου κὺρ Γεωργίου τοῦ Ραιδεστηνοῦ, καὶ πρωτοψάλτου τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας….».*

Η διάδοση των έργων του Χρυσάφη υπήρξε τεράστια, σε πλήθος αντιγράφων και σε διάρκεια ετών. Ειδικά το Αναστασιματάριο κατέστη το βασικότερο βιβλίο της ψαλτικής επιτέλεσης και διδασκαλίας. Ωστόσο, δεν θα πρέπει να αποσιωπηθεί και η οικουμενική επιβολή του έργου του. Δύο είναι τα πολύ εντυπωσιακά τεκμήριά της. Πρώτον η προσαρμογή του Αναστασιματαρίου στην σλαβονική γλώσσα και δεύτερον η μεταγραφή ενός μέρους του Τριωδίου, στόν κώδικα Σινά 1477, στην πενταγραμμική σημειογραφία του Κιέβου. Η δεύτερη περίπτωση είναι μιά από τὶς ανακαλύψεις του καθ. Γρηγορίου Στάθη με καταλυτική επίδραση στὶς διεθνείς μουσικολογικές συζητήσεις για την ερμηνεία της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας.

Στιχηράριο Κοσμά Ιβηρίτη

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Στη μελοποίηση του Στιχηραρίου έδωσε το δικό του στίγμα, ωστόσο αδύναμο στην ψαλτική παράδοση, και ο Κοσμάς Ιβηρίτης. (Αντιπροσωπευτικός είναι ο κώδικας ΕΒΕ 896, γραμμένος το 1684).

Στιχηράριο Γερμανού Νέων Πατρών

Με το Στιχηράριο καταπιάστηκε μελοποιητικά βέβαια και ο Γερμανός Νέων Πατρών. Παρέδωκε την δική του εργασία -Ανθολόγιο του Στιχηραρίου- με τον κώδικα Πάτμου 930 του έτους 1665 αρχικά και με τον κώδικα Σινά 1505 σε δεύτερη εκδοχή. Το έργο του Γερμανού, πιό τολμηρό απ᾽ του Χρυσάφη σε αλλαγές και ακροβασίες, γνώρισε εξίσου μεγάλη διάδοση ιδιαίτερα όσο περνούσαν τα χρόνια μέσα στόν 18ο αι.

***

5.2 Το Δοξαστάριον του Ιακώβου Πρωτοψάλτου († 1800)

Την βασική πληροφόρηση για τον τρόπο της μελοποιίας του *Δοξασταρίου* του Ιακώβου αλλά και για την προσωπικότητα του ίδιου του μελοποιού, αντλούμε από τον Αναστάσιο Προικονήσιο, γραφέα του παλαιότερου χειρογράφου που το περιέχει, κώδικα Γριτσάνη 17 του έτους 1795, ο οποίοε αναφέρει τα παρακάτω στις σσ. 1 και 290:

> *«Ἀνθολογία περιέχουσα δοξαστικά τῶν δεσποτικῶν καί θεομητορικῶν ἑορτῶν καί λοιπῶν ἑορταζομένων ἁγίων, καί τινα ἰδιόμελα τοῦ Τριωδίου καί Πεντηκοσταρίου·* ***συντεθέντα κατά συντομώτερον τρόπον, ἐκ θέσεων στιχηρῶν τε καί εἱρμολογικῶν,*** *παρά τοῦ μουσικολογιωτάτου ἡμετέρου διδασκάλου πρωτοψάλτου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας κυρίου Ἰακώβου δι᾽ αἰτήσεως τοῦ πανιερωτάτου μητροπολίτου ἁγίου Δημητριάδος καί Ζαγορᾶς κυρίου Ἀθανασίου, φιλομούσῳ γνώμῃ κινηθέντος πρός πλείονα καλλωπισμόν τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἀκολουθίας». – «Τὸ παρὸν ἀπάνθισμα ἐν ταῖς δεσποτικαῖς θεομητορικαῖς τε καὶ λοιπῶν ἑορταζομένων ἁγίων κατ᾽ ἔτος ψαλλομένων δοξαστικῶν ἔν τε τῷ ἑσπερινῷ καί τῇ λιτῇ καί τοῖς αἴνοις, καί τῶν ἐν τῷ Τριωδίῳ καί Πεντηκοσταρίῳ μετά τῶν Ὡρῶν τῶν παραμονῶν τῶν Χριστοῦ γεννῶν καί τῶν Θεοφανείων καί τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς, πρός δέ καί τῶν κεκραγαρίων, δογματικῶν θεοτοκίων τῶν ὀκτωήχου καί τῶν πασαπνοαρίων τῶν αἴνων καί τῶν ἕνδεκα ἑωθινῶν καί ἄλλων τινῶν, συνετέθη καὶ ἐξεπονήθη δι᾽ εὐρύθμου καί συντετμημένου τρόπου παρ᾽* ***Ἰακώβου Πρωτοψάλτου***

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

> ***καί ἐξ αὐτῶν σπαργάνων γνησίου δούλου καί ὑπηρέτου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας****, καί δι᾽ ὑπαγορεύσεως αὐτοῦ ἐγράφη ἐν πάσῃ σαφηνείᾳ τῇ χειρί Γεωργίου Κρητός καί μαθητοῦ αὐτοῦ, ἐπί τῆς πατριαρχείας τοῦ παναγιωτάτου καί σεβασμιωτάτου ἡμῶν αὐθέντου καί δεσπότου τοῦ οἰκουμενικοῦ πατριάρχου κυρίου κυρίου Γερασίμου τοῦ ἀπό Δέρκων προβιβασθέντος εἰς τήν πατριαρχικήν περιωπήν·* ***προσεφωνήθη δέ παρά τοῦ ποιητοῦ καί ἀνετέθη ὡς ἀπαρχή τις τῆς ἐν τῇ μουσικῇ τέχνῃ φιλοπονίας αὐτοῦ τῇ κοινῇ μητρί ἁγίᾳ τοῦ Χριστοῦ Μεγάλῃ Ἐκκλησίᾳ,*** *ὅπως ταῖς θεοπειθέσιν αὐτῆς πρός Θεόν εὐχαῖς καί τῇ περί αὐτόν προμηθείᾳ τε καί φιλοτίμῳ εὐεργεσίᾳ ἔτι μᾶλλον ἐπιρρωσθείς καί προθυμοποιηθείς ἱκανωθείη προσπονήσασθαι τοῖς παροῦσι καί ἄλλα χρειώδη τῶν ἐν ταῖς ἁγίαις τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίαις ἐνιαυσίως ἀδομένων, Ἀμήν. Ἐν ἔτει αψϟε΄ ὀκτωβρίου ιε. Ἀντεγράφη ἐξ αὐτοῦ τοῦ πρωτοτύπου παρ᾽ ἐμοῦ Ἀναστασίου Προικονησίου τοῦ καί δομεστίκου προχειρισθέντος...».*

Από εδώ μαθαίνουμε πως το Δοξαστάριον συνετέθη από τον Ιάκωβο «κατά συντομώτερον τρόπον εκ θέσεων στιχηρών τε και ειρμολογικών» ... «*δι᾽ ευρύθμου και συντετμημένου τρόπου ... και δι᾽ υπαγορεύσεως αυτου* [του Ιακώβου] *εγράφη εν πάσῃ σαφηνείᾳ τῃ χειρὶ Γεωργίου Κρητός και μαθητου αυτού».*

Ο συντομότερος τρόπος, προφανώς αναφέρεται σε σχέση με την προγενέστερη παράδοση του Στιχηραρίου και ιδιαίτερα του καλλωπισμένου Στιχηραρίου του Γερμανού αρχιερέως Νέων Πατρών. Αλλά η μέθοδος εκπλήσσει ...«εκ θέσεων στιχηρών τε και ειρμολογικών».

Στην πραγματικότητα, όμως, ο Ιάκωβος δεν επιχειρεί μίξη των γενών αλλά των δρόμων της μελοποιίας με την ανάλογη μεταχείριση της σημειογραφίας. Η περιγραφή του Χρυσάνθου είναι ακριβής: Ο Ιάκωβος, λοιπόν, επεχείρησε

> *«νὰ περιλάβῃ ὅλας τὰς παλαιοτέρας Θέσεις τοῦ Στιχηραρίου, χωρὶς νὰ ἀφήσῃ οὔτε τῶν νεωτέρων τὰς τετριμμένας. Ὅπου ἤθελεν, ἵνα αἱ μὲν παλαιαὶ Θέσεις προφέρωνται κατὰ τὴν παράδοσιν τῶν παλαιῶν διδασκάλων, χωρὶς νὰ μεταβάλλωνται συντεμνόμεναι, ἢ ἄλλως καλλωπιζόμεναι· καὶ ὅταν ἤθελε νὰ μεταχειρισθῇ καινοτρόπως κἀμμίαν ἀπὸ αὐτάς, ἔγραφεν αὐτὴν ἐξηγηματικῶς».*

***

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

5.3 Το ε΄ εωθινό Δοξαστικό σε μέλος του Ιακώβου Πρωτοψάλτου

- Μορφολογική προσέγγιση
  - Το κείμενο
  - Οι «θέσεις» και το υπόλοιπο μελωδικό υλικό
  - Μίμηση προς τα νοούμενα
- Ερμηνευτική προσέγγιση
  - Κανονισμός του «ίσου» (Έκταση της μελωδίας)
  - Ρυθμική σήμανση και χωρισμός φράσεων
  - Χρονική Αγωγή
  - Οι αλλαγές των ισοκρατημάτων
  - Ερμηνευτικές επισημάνσεις (μεταβολές δυναμικής, εναλλαγές «ηθών» κλπ)

- Ας δούμε πώς το υβριδικό -παλαιό και νέο- ας το πούμε στιχηραρικό μέλος του Ιακώβου συνομιλεί και με το νέο στιχηραρικό μέλος του Πέτρου στην ακόμα πιό νέα μελοποίηση του Ιωάννου Πρωτοψάλτου και πώς προκύπτει ο πλουτισμός και καλλωπισμός του νέου απ᾽ το παλαιό

(Προφορική ανάπτυξη - ανάλυση παρτιτούρας και μελέτη του μέλους Ιακώβου Πρωτοψάλτου κατά παραλληλισμό με τὶς μελοποιήσεις Πέτρου του Πελοποννησίου και Ιωάννου Πρωτοψάλτου του Νεοχωρίτου)

5.4 Η «νέα» πρόταση της Α*θωνιάδος* του Πέτρου Φιλανθίδου († 1920)

Το κύριο μελοποιητικό έργο του Πέτρου Φιλανθίδη στεγάζεται στό δίτομο έργο του Α*θωνιάς*. Πρόκειται για την μελοποίηση όλων των Δοξαστικών Ιδιομέλων των ακινητών και ακινήτων εορτών -του Ενιαυτού, του Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου-, τα Δογματικά Θεοτοκία και τα ια΄ Εωθινά Δοξαστικά.

Ο Φιλανθίδης έχει συνείδηση ότι η Αθωνιάδα είναι πρωτότυπο έργο, δίχως ανάλογο προηγούμενο καθὼς δημιουργεί ένα νέο αργοσύντομο στιχηραρικό μέλος, ανάμεσα στο αργό του Ιακώβου Πρωτοψάλτου και το σύντομο του Πέτρου Λαμπαδαρίου, συνδυάζοντας κατά τα λεγόμενά του αυτά τα δύο:

> *«Κατόπιν πολυχρονίων καὶ ἀτρύτων πόνων ἐπελαβόμην τῆς ἐκδόσεως τῆς παρούσης βίβλου, ἐν ᾗ συνδυάζεται τὸ σύντομον Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου, ἀφ᾽ οὗ δὲν ἀπομακρυνόμεθα, μετὰ τοῦ τερπνοῦ καὶ κατανυκτικοῦ καὶ ἀριστοτεχνικοῦ καὶ μεγαλοπρεποῦς Ἰακώβου τοῦ Πρωτοψάλτου, ᾧ προσεγγίζομεν, καὶ ὅπερ κατανύσσει τὴν καρδίαν καὶ*

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ἀνυψοῖ τὸν νοῦν τοῦ ἀνθρώπου εἰς ὑπερκοσμίους κόσμους, μεγαλύνει τὴν Μουσικὴν ἡμῶν, ἐξαίρει τὸν ἀκένωτον αὐτῆς πλοῦτον καὶ αἴρει πᾶσαν κατ' αὐτῆς μομφήν, τοσούτῳ μᾶλλον, ὅσῳ καὶ οἱ πλείους τῶν διακεκριμένων ἱεροψαλτῶν ἡμῶν κατὰ τὸ μᾶλλον καὶ ἧττον οὕτω σήμερον ἐνασμενίζονται νὰ ψάλλωσι».

Ο Φιλανθίδης ως μελοποιός λατρεύει την ποικιλία. Πιστεύει μάλιστα ότι η επανάληψη των ίδιων μελωδικών γραμμών είναι μειονέκτημα του μέλους. Έτσι, όχι μόνον αποφεύγει τὶς επαναλήψεις, αλλά συχνότατα καταφεύγει σε μεταθέσεις συστημάτων και παραχορδές. Του αρέσει, επίσης, η συχνή μετάβαση και εμμονή του μέλους σε υψηλές φωνητικές περιοχές και η εξεζητημένη ανάπτυξη των μελωδικών γραμμών.

Αλλά το πάθος του είναι ο ρυθμός. Πιστεύει στην αδιασάλευτη ρυθμικότητα των εκκλησιαστικών μελών, όσο βεβαίως επιτρέπει το κείμενο, γιατὶ παραδέχεται ότι

«ἐν τῇ Ἐκκλησιαστικῇ Μουσικῇ ὁ ῥυθμὸς δὲν καθιεροῖ τὸ μέλος, ἀλλὰ τἀνάπαλιν τὸ μέλος καθιεροῖ τὸν ῥυθμόν, ἐφ' ᾧ καὶ τὸ κείμενον τοῦ ὕμνου ἐπιβάλλει τὴν ποικιλίαν ἢ μὴ τοῦ ῥυθμοῦ, εἰς ἄρτιον ἢ δίσημον τετράσημον καὶ εἰς περιττόν, ἤγουν τρίσημον, ἀναλόγως τῶν μέτρων ὡς εἴρηται».

Προσπαθεί, επομένως, να υποτάξει το μέλος στο λόγο, μελοποιώντας κατ' έννοιαν, και προσέχωντας να διατηρεί αλώβητο το εκκλησιαστικό και σεμνοπρεπές ύφος. Ιδού πώς περιγράφει ο ίδιος τις επιδιώξεις του κατά την μελοποιία:

«…ἐν τῇ ἐκπονήσει τῆς βίβλου ταύτης πρώτιστον καὶ κυριώτατον μέλημά μου ὑπῆρξε: α΄) τό, ὅπως τὰ ἐν αὐτῇ ἱερὰ ἄσματα ὦσιν αὐστηρῶς ἐκκλησιαστικά, β΄) ὅπως ταῦτα ψάλλωνται κατ' ἔννοιαν καὶ γ΄) ὅπως ὦσι ποικίλα ἐν τῇ ἁπλότητι αὐτῶν, ἄνευ ἐπαναλήψεως ὡς οἷόν τε τῶν αὐτῶν πάντοτε θέσεων ἐν τῷ αὐτῷ μαθήματι».

• *Ὦ τῶν σοφῶν σου κριμάτων, Χριστέ* του Πέτρου Φιλανθίδη.

(Προφορική ανάπτυξη - ανάλυση παρτιτούρας και μελέτη του μέλους Πέτρου Φιλανθίδη κατά παραλληλισμό με τὶς μελοποιήσεις Πέτρου του Πελοποννησίου και Ιακώβου Πρωτοψάλτου).

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αναστασίου Γρηγορίου, «The musical ‘language’ of the Psaltic Art», *Principles of Music Composing: Sacred Music X*, Vilnius 2010, pp. 148-165.

Στάθη Γρ. Θ, «Η Βυζαντινή Μουσική στην Λατρεία και στην Επιστήμη», *Βυζαντινά* 4 (1972), 393-438.

–, Η *δεκαπεντασύλλαβος υμνογραφία εν τή βυζαντινῇ μελοποιίᾳ,* (ΙΒΜ – Μελέται 1) Αθήναι 1977.

–, *Οι αναγραμματισμοὶ και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας,* (ΙΒΜ – Μελέται 3), Αθήναι 1979 και κατ᾽ απόδοση στην Δημοτική απ᾽τόν Γρηγόριο Αναστασίου, Αθήνα 2018.

– (εκδ.), Πρακτικά του Β΄ Διεθνούς Συνεδρίου *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης – Τά Γένη και Είδη της Βυζαντινής Ψαλτικής Μελοποιίας (Αθήνα, 15-19 Οκτωβρίου 2003)*, Αθήνα 2006.

– , *Μορφές και μορφές της Ψαλτικής Τέχνης,* (ΙΒΜ – Λατρειολογήματα 5), Αθήνα 2011.

Χρυσάνθου Μαδυτινού, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, εν Τεργέστη 1832.

ΘΕΜΑΤΑ ΕΡΓΑΣΙΩΝ

Νά αναλύσετε μορφολογικά και νά ηχογραφήσετε ερμηνεύοντας το στιχηρό ….. (κατ᾽ επιλογήν του διδάσκοντος και διανομή)

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

6. Θέματα Ψαλτικού Ρεπερτορίου (β΄)
του Καλοφωνικού Ειρμολογίου

Λέξεις Κλειδιά: Καλοφωνία, Καλοφωνικό Ειρμολόγιο, Πέτρος Μπερεκέτης, Γρηγόριος Πρωτοψάλτης

Σχέδιο της Ενότητας

Η παράδοση του μέλους των καλοφωνικών ειρμών

- Η Καλοφωνία γενικά
- Οι Καλοφωνικοὶ Ειρμοὶ
- *Η χειρόγραφη και έντυπη παράδοση των Καλοφωνικών Ειρμών*

Τό μέλος του Καλοφωνικού Ειρμολογίου

• Ο καλοφωνικός ειρμός *Πάσαν την ελπίδα μου* του Πέτρου Μπερεκέτη
• Οι ερμηνευτικές απαιτήσεις του καλοφωνικού ειρμού

Μελέτη Καλοφωνικών Ειρμών

Πᾶσαν τὴν ἐλπίδα μου Πέτρου Μπερεκέτη, ήχος βαρύς
Ἔφριξε γῆ Παναγιώτη Χαλάτζογλου, ήχος πλ. α΄

6.1 Η Καλοφωνία (γενικά)

Πολλά από τα είδη της μελοποιίας περπατούν ήδη από τον 14ο αιώνα (καὶ) σ᾽ ένα δρόμο πολύ επιτηδευμένο, τον λεγόμενο καλοφωνικό. Χαρακτηριστικά αυτου του δρόμου είναι· • α) το πολύ πλατύ και επιτηδευμένο μέλος, • β) η ανακατάστρωση του ποιητικού κειμένου, που παίρνει την μορφή *αναγραμματισμών* και *αναποδισμών* και • γ) η επιβολή *κρατημάτων*, μουσικών κομματιών θεμελιωμένων σε άσημες συλλαβές.

Όπως είναι ευνόητο, αυτά τα μέλη, ενώ πηγάζουν από την απλή μελοποιία γίνονται κάτι άλλο, σίγουρα πολύ εκτενές και πολύ έντεχνο και δεν βρίσκουν εύκολα χώρο στον καιρό της λατρείας ούτε και ικανούς ερμηνευτές, αφού απαιτούν σκληρή προμελέτη

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

και πολλά φωνητικά προσόντα. Δέν είναι τυχαίο ότι τα καλοφωνικά στιχηρά ιδιόμελα και συνεκδοχικά και οι καλοφωνικοὶ ψαλμικοὶ στίχοι ονομάζονται *μαθήματα* και τα περιθώρια των μουσικών χφφ που περιέχουν μαθήματα βρίθουν ενδείξεων, όπως: «*πρόσχες*», «*μελέτα*», «*δύσκολον*», *«δύσκολον και φθορικόν»* κ.ά.τ.

Πρόκειται για μέλη που δεν προορίζονται προφανώς για την λατρεία, ωστόσο, διατηρούν την εκκλησιαστικότητά τους, τόσο μορφολογικά όσο και οντολογικά. Ο Γρηγόριος Στάθης εξηγεί το πράγμα σχολιάζοντας το μέλος του Μπαλάση *Ο χορτάσας λαόν εν ερήμῳ* στο σχετικό άλμπουμ, έκδοση του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας:

> *«Τὸ μέλος τοῦ Μπαλάση ἀποτελεῖ ‘καλλωπισμὸ’ σὲ προϋπάρχον ποίημα, ποὺ στὰ χειρόγραφα κάπου-κάπου χαρακτηρίζεται ὡς ἀρχαῖον καὶ σὲ μιὰ-δυὸ περιπτώσεις ἀποδίδεται στὸν Γεράσιμο ἁγιορείτη. Ὁ ‘καλλωπισμὸς’ τοῦ Μπαλάση, μελικά, διαφοροποιεῖ τὴ σύνθεση καὶ μποροῦμε νὰ μιλᾶμε ἀβίαστα γιὰ δικό του δημιούργημα. Τὸ κείμενο αὐτὸ στὰ χειρόγραφα συνοδεύεται καὶ ἀπὸ τὸν χαρακτηρισμό ‘ψαλλόμενον εἰς ἄριστον φίλου’, ἢ ‘ψάλλεται ἐπὶ τραπέζης’. Πρόκειται, δηλαδή, γιὰ ἐξωλατρευτικὸ ὑμνολόγημα, καὶ σ’ αὐτὸ ἔγκειται ἡ σπουδαιότητά του. Τὸ κείμενο, ἀπὸ ἄποψη φρασεολογίας, ἔχει ἀναφορὲς σὲ σχετικὲς εὐχὲς τοῦ Εὐχολογίου τῆς Ἐκκλησίας, καὶ κυρίως ‘ἐπὶ τρυγῆς ἀμπέλου’ καὶ ‘ἐπὶ εὐλογήσει οἴνου’. Αὐτὴ ἡ διαπίστωση ἀποτελεῖ τὴν θύρα, ἀπ’ τὴν ὁποία πέρασε μιὰ λειτουργικὴ μουσικὴ καὶ βγῆκε ἔξω ἀπ’ τὴν Ἐκκλησίακαὶ εἰσήχθη στὰ σπίτια τῶν ἀνθρώπων, ντύνοντας ἕνα μὴ λειτουργικὸ κείμενο, γιὰ μιὰ ὥρα, βέβαια, ἐπίσημη ‘εἰς εὐωχίαν ἀρίστου’. Αὐτὸ μαρτυρεῖ μὲ τὸν καλύτερο τρόπο τὴν παρακολούθηση τῆς καθημερινῆς ζωῆς τῶν ἀνθρώπων, ἀπ’ τὴν πλευρὰ τῆς Ἐκκλησίας μὲ εὐχὲς καὶ εὐλογίες».*

Η βυζαντινή συνήθεια της ψαλμωδίας στά τραπέζια κράτησε και στην μεταβυζαντινή περίοδο μέχρι τα νεώτερα χρόνια, όσο ακόμα επιβίωνε «τό Βυζάντιο μετά το Βυζάντιο». Είναι χαρακτηριστική η μαρτυρία του Άγγελου Βουδούρη:

> *«Οι πατριαρχικοί ψάλτες εκτός των εν των ναώ καθηκόντων αυτών είχον τοιαύτα και οσάκις οι πατριάρχαι έδιδον επίσημα γεύματα· τότε οι μουσικοί χοροί, αποτελούντες την πατριαρχικήν ούτως ειπείν μουσικήν ορχήστραν, παρευρισκόμενοι εν ιδιαιτέρω παρακειμένω*

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

δωματίω υπό την ηγεσίαν του πρωτοψάλτου έψαλλον διάφορα μέλη κατάλληλα τη περιστάσει, συνήθως ειλημμένα εκ των καλοφωνικών ειρμών.[104] *… Το αρχαίον τούτο έθιμον της κατά τα επίσημα γεύματα των πατριαρχών παρουσίας και ψαλμωδίας των ψαλτών της Μεγάλης Εκκλησίας έφθασε μέχρι του 1878 ότε επί της πατριαρχείας Ιωακείμ του Γ΄ έπαυσε τηρούμενον»*[105].

6.2 Οι καλοφωνικοί ειρμοί

Ας γυρίσουμε πάλι στούς καλοφωνικούς ειρμούς[106].

Είναι αλήθεια ότι το ποιητικό κείμενο των ειρμών των κανόνων έγινε εξ αρχής, ήδη από τον 14ο αιώνα, αντικείμενο καλοφωνικής μεταχείρισης, με συμπαρόντα και τα τρία χαρακτηριστικά στοιχεία του καλοφωνικού μέλους· πλατύ μέλος, αναγραμματισμούς, κρατήματα. Αυτοί οι ειρμοί ανθολογούνται μεταξύ των μαθημάτων στις Παπαδικές και τα Μαθηματάρια και συνήθως ονομάζονται «**ασματικοί ειρμοί**».

Οι **καλοφωνικοὶ ειρμοί,** ωστόσο, αποτελούν ένα νεότερο μελοποιητικό είδος, που πρωτοφανερώνεται τον 17ο αιώνα και αναπτύσσεται ώς τα τέλη του 18ου αιώνα. Σ' αυτό δεν συναντάμε ούτε το πολύ πλατύ μαθηματάρικο μέλος, ούτε τούς αναγραμματισμούς της κλασικής βυζαντινής Καλοφωνίας εκτός ίσως **μόνο από τα κρατήματα** ως πρόσθετο και κινητό - σαλευόμενο στοιχείο.

Αυτή η δυνητική ύπαρξη του κρατήματος εξηγεί γιατὶ ο Χρύσανθος αποφαίνεται ότι το είδος των καλοφωνικών ειρμών *«μετέχει και του ειρμολογικού και του παπαδικού μέλους»*.

6.3 Η χειρόγραφη και έντυπη παράδοση των καλοφωνικών ειρμών

Οι καλοφωνικοί ειρμοί αρχικά βρίσκουν στέγη στην ύλη της Νέας Παπαδικής και των Ανθολογιών μαζὶ με τα ειδικώς προορισμένα για αυτούς κρατήματα. Αργότερα, από τα τέλη του 18ου αιώνος, αποτελούν ιδιαίτερο κώδικα, το **Καλοφωνικό Ειρμολόγιο**, το οποίο ευρύτερα παραδίδεται από τὶς αρχές του 19ου αιώνος και μάλιστα

104 Άγγ. Βουδούρη, *Οι μουσικοὶ χοροὶ της Μ.τ.Χ.Ε.*, σσ. 62-63.

105 Όπ. π., σ. 63, σημ. 1.

106 Για το είδος των καλοφωνικών ειρμών έχει εκπονηθεί ειδική διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών –δυστυχώς αδημοσίευτη ακόμα- απ᾽ τον π. Ρωμανό Καράνο.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

μετά την εξήγηση του περιεχομένου του στην Νέα Μέθοδο της αναλυτικής σημειογραφίας από τον Γρηγόριο Πρωτοψάλτη (τότε λαμπαδάριο).

Το Καλοφωνικό Ειρμολόγιο διαδόθηκε χειρόγραφα μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα. Και εκδόθηκε τύποις από τον Θεόδωρο Φωκαέα στά 1835 στην Κωνσταντινούπολη. Γνωστή και αρκετά διαδεδομένη επίσης είναι η *Σύνοψις Καλοφωνικών Ειρμών*, έκδοση του Ιωάννου Βυζαντίου Λαμπαδαρίου/πρωτοψάλτου στην Κωνσταντινούπολη (;) το 1842. Η σύνοψη αυτή δείχνει μιά προτίμηση του εκδότη στα έργα του Πέτρου Μπαρεκέτη. Καλοφωνικοί Ειρμοί στεγάζονται σε πολλές άλλες εκδόσεις, κυρίως Ανθολογίες, όπου συνήθως διατάσσονται στο τέλος [της θ. Λειτουργίας κυρίως].

6.3.1 Η διάταξη της ύλης των Καλοφωνικών Ειρμολογίων

Το Καλοφωνικό Ειρμολόγιο περιέχει κατ᾽ ήχον διαταγμένους τους καλοφωνικούς ειρμούς, σε κάποιες πρώιμες περιπτώσεις μαζί με τα ειδικώς προορισμένα για αυτούς κρατήματα και κατά κανόνα, με την ανθολόγηση αυτών των κρατημάτων, επίσης κατ᾽ ήχον διαταγμένα, στο τέλος. Στους χειρόγραφους κώδικες και το έντυπο βιβλίο που περιέχουν τις εξηγήσεις του Γρηγορίου, συνήθως περιέχονται και αριθμούνται πζ΄ (87) ειρμοί και κγ΄ (23) κρατήματα.

Αξιοσημείωτη είναι εξάλλου και άλλη μέθοδος διατάξεως της ύλης του παλαιού Καλοφωνικού Ειρμολογίου κατά την οποία εκτίθενται κατ᾽ ήχον πρώτα οι ειρμοὶ του Πέτρου Μπερεκέτη και έπειτα των διαφόρων ποιητών, με τα όποια κρατήματα ένθετα σε αυτήν, την δεύτερη, ενότητα[107].

6.4 Ο καλοφωνικός ειρμός *Πᾶσαν τὴν ἐλπίδα μου* του Πέτρου Μπερεκέτη

Ο πληθωρικότερος ποιητής καλοφωνικών ειρμών πέραν πάσης αντιλογίας υπήρξε ο Πέτρος Μπερεκέτης, που κατά παράδοση οφείλει το προσωνύμιό του -Μπερεκέτης- στο πλήθος ειδικά αυτών των ποιημάτων του, από τα οποία ίσως το δημοφιλέστερο στην τάξη των ψαλτών είναι το *Πᾶσαν τὴν ἐλπίδα μου.* Το *Πᾶσαν τὴν ἐλπίδα μου*, λοιπόν, το βρίσκουμε σταθερά ανθολογημένο σε συλλογές καλοφωνικών ειρμών απ᾽ τα μέσα του 18ου αιώνα και ύστερα, όπως στον κώδικα ΕΒΕ 897, φ. 551r. Η εξήγηση

107 Σε αυτά τα χαρακτηριστικά ανταποκρίνεται ο κώδικας ΒΚΨ 108/256 των τελών του 18ου αιώνος, στον οποίο από το φ. 1r έως το φ. 42v στεγάζονται οι καλοφωνικοί ειρμοί του Πέτρου Μπερεκέτη υπό την ένδειξη· «εἰρμολόγιον καλοφωνικόν, περιέχον τοὺς εἰρμοὺς πάντων των ποιητών εξ ὧν οι παρόντες εισι κύρ Πέτρου Μπερεκέτη του μελωδού», και στά φύλλα 43r – 79v περιέχονται «ἕτεροι ειρμοὶ καλοφωνικοὶ διαφόρων ποιητών».

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου βρίσκεται στο Καλοφωνικό Ειρμολόγιο (έκδοση του 1835 του Θ. Φωκαέως), σσ. 147-150.

Το κείμενο που χρησιμοποίησε ο Μπερεκέτης είναι ένα θεοτοκίο τροπάριο του δ΄ ήχου, προσόμοιο στο *Ἔδωκας σημείωσιν*…, που απαντά στην ύλη του Θεοτοκαρίου, σε διαφορετικές θέσεις κατά τις κατά καιρούς εκδόσεις του.

Πᾶσαν τὴν ἐλπίδα μου,
ὁ δυστυχὴς καὶ πανάθλιος,
ἐπὶ σὲ ἀνατίθημι,
Πανάχραντε Δέσποινα,
ὁλοψύχῳ νεύσει,
μὴ μὲ ἀπορρίψῃς ἀπὸ προσώπου σου ἀγνή,
μηδὲ βδελύξῃ με τὸν ἀνάξιον,
μὴ σπλάγχνα σου φιλάνθρωπε κλείσῃς μοι,
μήτηρ ἀπείρανδρε [φιλάγαθε],
ὅτι ἄλλην οὐ κέκτημαι προστασίαν ὁ δοῦλος σου.

6.4.1 Οι ερμηνευτικές απαιτήσεις ενός καλοφωνικού ειρμού· το παράδειγμα του ειρμού *Πᾶσαν τὴν ἐλπίδα μου…*

Ο καλοφωνικός ειρμός *Πᾶσαν τὴν ἐλπίδα μου…*είναι αριστουργηματική σύνθεση σε ήχο βαρύ, η οποία -ως καλοφωνική- έχει πολλές και υψηλές ερμηνευτικές απαιτήσεις. Αυτή η διαπίστωση οδηγεί αυτόματα στο ερώτημα· ποιός είναι ικανός να ψάλει το συγκεκριμένο μέλος; Ο Χρύσανθος παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά του καλού ψάλτη:

> *«... διὰ νὰ εἶναι καὶ ὁ ψάλλων φίλος εἰς τοὺς ἀκροατάς, καὶ ὄχι ἀπεχθής, πρέπει νὰ εἶναι καλός· τὸ δὲ καλὸν τοῦ ψάλτου συνίσταται*
> *Α', εἰς τὴν εὐφωνίαν [...] Εὐφωνία δὲ εἶναι ὄχι μόνον ἡ γλυκύτης τῆς φωνῆς, (τὸ ὁποῖον εἶναι προτέημα εἰς ὅλους μὲν ἐπιθυμητόν, εἰς πολλὰ ὀλίγους ὅμως ἀπὸ τὴν φύσιν δεδομένον) ἀλλὰ καὶ τὸ νὰ δύναταί τινας νὰ ἐκφωνῇ τοὺς φθόγγους, κατὰ τοὺς διωρισμένους τόνους.*
> *Β', Τούτου δοθέντος, εἰς τὸ νὰ εἶναι ὁ ψάλτης διαθέσεως μιμητικῆς ἐκ φύσεως ἢ ἐκ μαθήσεως [….].*
> *Γ' Τούτων ὑπαρχόντων, εἰς τὸ νὰ εἶναι πεπαιδευμένος ἀρκετὰ κᾀν τὴν ἰδίαν του διάλεκτον, (ἐπειδὴ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ εἶναι ὅλοι οἱ Μουσικοὶ καὶ φιλόσοφοι.) διὰ νὰ ἐννοῇ τὴν ἔννοιαν τοῦ ψαλλομένου.*
> *Διότι εἶναι πρέπον, νὰ ψάλλῃ ὁ ψάλτης γηθοσύνως μὲν τὰ τερπνά,*

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ἐλεεινῶς δὲ τὰ θλιβερά· καὶ νὰ ἀναβαίνῃ μὲν εἰς ἐκεῖνα τὰ ὁποῖα ἐννοεῖται ὕψος· νὰ καταβαίνῃ δὲ εἰς ἐκεῖνα τὰ ὁποῖα ἐννοεῖται βάθος· καὶ ὅλως κατὰ τὰ νοήματα νὰ μεταχειρίζηται καὶ τὰς μελῳδίας».

Ας δούμε, εν προκειμένῳ, ποιές προκλήσεις θέτει στον καλλίφωνο ψάλτη ο καλοφωνικός ειρμός του Μπερεκέτη *Πᾶσαν τὴν ἐλπίδα μου…:*

6.4.1.2 Έκταση

Πρώτ᾽ απ᾽ όλα απαιτεί μιαν αρκετά μεγάλη έκταση φωνής· το ambitus της συνθέσεως ορίζεται από τον φθόγγο κε της υπάτης (π.χ. στὶς λέξεις *και πανάθλιος, απείρανδρε, ο δούλος σου*) και τον φθόγγο βου΄ της νήτης (π.χ. στὶς λέξεις *ολοψύχῳ, κλείσης, ου κέκτημαι*). Αυτή η έκταση των ένδεκα φωνών δεν είναι μικρή αλλά σίγουρα δεν είναι η μεγαλύτερη που συναντάμε σε καλοφωνικούς ειρμούς. Μια εξαιρετικά απαιτητική σύνθεση ως προς την φωνητική έκταση είναι ο ειρμός *Ἤν ἠρετίσω…* του Ιακώβου Πρωτοψάλτου, η οποία εκτείνεται από τον φθόγγο βου της υπάτης στην φράση *μητέρα σήν* και πετάγεται στον γα της νήτης στην επόμενη φράση *υπέρ ημών*.

6.4.1.3 Διαστήματα δύσκολα και μεγάλα

Όχι μόνο η έκταση αλλά και οι υπερβατές αναβοκαταβάσεις είναι προκλητικές για τον ερμηνευτή των καλοφωνικών ειρμών, όπως και στόν συγκεκριμένο καλοφωνικό ειρμό, όπου συναντούμε διαστήματα μεγάλα, και έκτες και έβδομες και μεγαλύτερα απ᾽ την οκτάβα, δύσκολα και διάφωνα διαστήματα πολλές φορές.

6.4.1.4 Περίπλοκη τροπική δομή

Η κατανόηση της τροπικής εξέλιξης του μέλους είναι μια από τις προκλήσεις που θέτουν στόν ερμηνευτή οι καλοφωνικοὶ ειρμοί. Εν προκειμένῳ, στον καλοφωνικό ειρμό *Πᾶσαν τὴν ἐλπίδα μο*υ του Μπερεκέτη, εμφανίζονται διαφορετικά τονικά κέντρα. Χαρακτηριστική είναι η κλιμακωτή ανάδειξη των φθόγγων πα, νη, ζω ακόμα και του κάτω κε ως τονικών κέντρων της μελωδικής πορείας σε επαναλαμβανόμενες καταλήξεις, π.χ. στις φράσεις *Μήτηρ απείρανδρε* και *προστασίαν ο δούλος σου*.

6.1.4.5 Φράσεις

Η μεγαλύτερη πρόκληση για τον ερμηνευτή του καλοφωνικού ειρμού είναι ν᾽ αναδείξει τις μελωδικές φράσεις. Τρία - τέσσερα βασικά στοιχεία του μέλους, αν τα

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

παρατηρήσουμε αναλύοντας την παρτιτούρα και προμελετώντας, οδηγούν στην πολυπόθητη ερμηνευτική ανάδειξη των μελωδικών φράσεων. Τα στοιχεία αυτά είναι:

- Ρυθμικότητα,
    - *Εναλλαγές χρονικής αγωγής*
- Στερεοτυπικότητα,
- Επαναλαμβανόμενες κινήσεις,
- Επανερχόμενες κινήσεις ή ρυθμικά σχήματα,
- Φράσεις με μουσική νοηματοδότηση.

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αναστασίου Γρηγορίου, *Τα Κρατήματα στην Ψαλτική Τέχνη, Α*θήνα 2005.

–, «The musical ‘language’ of the Psaltic Art», *Principles of Music Composing: Sacred Music X,* Vilnius 2010, pp. 148-165.

Γιαννόπουλου Εμμ., «Η εξέλιξη των Καλοφωνικών Ειρμών (14ος – 18ος αι.», *Psaltike; Neue Studien zr Byzantinischen Musik: Fetschrift fur Gerda Wolfram,* Wien 2011, pp.145–153.

Καράνου Γραμμένου, *Τό Καλοφωνικό Ειρμολόγιο, α*νέκδοτη διδακτορική διαυτιβή στό ΕΚΠΑ.

Στάθη Γρ. Θ, «Η Βυζαντινή Μουσική στην Λατρεία και στην Επιστήμη», *Βυζαντινά* 4 (1972), 393-438.

–, Η *δεκαπεντασύλλαβος υμνογραφία εν τή βυζαντινῇ μελοποιίᾳ,* (ΙΒΜ – Μελέται 1) Αθήναι 1977.

–, *Οι αναγραμματισμοὶ και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας,* (ΙΒΜ – Μελέται 3), Αθήναι 1979 και κατ᾽ απόδοση στην Δημοτική απ᾽τόν Γρηγόριο Αναστασίου, Αθήνα 2018.

– (εκδ.), Πρακτικά του Β΄ Διεθνούς Συνεδρίου *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης – Τα Γένη και Είδη της Βυζαντινής Ψαλτικής Μελοποιίας (Αθήνα, 15-19 Οκτωβρίου 2003),* Αθήνα 2006.

– *, Μορφές και μορφές της Ψαλτικής Τέχνης,* (ΙΒΜ – Λατρειολογήματα 5), Αθήνα 2011.

Χρυσάνθου Μαδυτινού, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, εν Τεργέστῃ 1832.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ΘΕΜΑΤΑ ΕΡΓΑΣΙΩΝ

Να αναλύσετε μορφολογικά και να ηχογραφήσετε ερμηνεύοντας τον καλοφωνικό ειρμό ….. (κατ᾽ επιλογήν του διδάσκοντος και διανομή)

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

7. Θεματα Ψαλτικου Ρεπερτορίου (γ΄) της Καλοφωνίας – το Κρατηματάριον[108]

Λέξεις Κλειδιά: Κράτημα, Κρατηματάριο, Μορφολογία, εθνικά κρατήματα, λατρεία, ποταμίς, Λάσκαρις, Παναγιώτης Χαλάτζογλου

Σχέδιο της Ενότητας

Γένεση και διαμόρφωση του μέλους των Κρατημάτων

Η θέση των Κρατημάτων στή λατρεία

Οι ποιητές των Κρατημάτων

Τα ονόματα των Κρατημάτων

Το μέλος των Κρατημάτων

- Το Κράτημα του Παναγιώτη Χαλάτζογλου το «πάντερπνον πάνυ» σε ήχο πλάγιο πρώτο πεντάφωνο
- Το Κράτημα του Λασκάρεως «ἡ ποταμίς» σε ήχο β΄

7.1 Γένεση και διαμόρφωση του μέλους των Κρατημάτων

Τα Κρατήματα, ως είδος της ψαλτικής μελοποιίας, είναι σύμφυτα παρακολουθήματα της Καλοφωνίας. Πρωτοφανερώνονται, επομένως, μαζί με αυτην στα τέλη του 13ου και τις αρχές του 14ου αιώνος. Προέρχονται δε από αυτό καθ' αυτό το • πλατύ καλοφωνικό μέλος και τον - προοδευτικώς ενισχυόμενο - • ρόλο του δομεστίκου ως κατάρχοντος τα ηχήματα ή ενηχήματα στα διάφορα μέλη, αρχικώς για την επιβολή του ήχου, όχι πολύ αργότερα και για λόγους επιτηδεύσεως καλλιτεχνικής και διανθίσεως των μελών.

7.2 Η θέση των Κρατημάτων στη λατρεία

Έτσι, δεν άργησαν να βρούν την θέση τους στη λατρεία, κυρίως για να παρατείνουν τον χρόνο των ψαλτών μερών της, ώστε να καλύπτονται διάφορες παράλληλες κυρίως

108 Περισσότερες και λεπτομερείς πληροφορίες για το είδος των Κρατημάτων ο φιλέρευνος αναγνώστης θα βρει στην μελέτη – διδακτορική διατριβή του γράφοντος *Τά Κρατήματα στην Ψαλτική Τέχνη, Τ*δρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας – Μελέται 12, Αθήνα 2005. Το κείμενο της παρούσης ενότητας παρουσιάζεται ουσιαστικά ως βραχεία περίληψη της εν λόγῳ διατριβής.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ιερατικές πράξεις, που σε έκτακτες - πανηγυρικές - περιπτώσεις διαρκούν περισσότερο από το συνηθισμένο. Βεβαίως, κατά καιρούς, αμφισβητήθηκε η λειτουργικότητα και θεωρήθηκαν περιττά, αν όχι εξοβελιστέα από τον χώρο της λατρείας. Πάντοτε, όμως, έβρισκαν υπερασπιστές και αποτελούν ανελλιπώς, από την εμφάνισή τους και εξής, αναπόσπαστο στοιχείο της ψαλτικής παραδόσεως.

7.3 Παράδοση του μέλους των Κρατημάτων

Τα κρατήματα επομένως, εξ αντικειμένου, αποτελούν οργανικό μέρος των καλοφωνικών συνθέσεων. Πολύ περισσότερο αποτελούν ένα από τα αφοριστικά στοιχεία και τον μοναδικό ρυθμιστικό παράγοντα της μορφής του καλοφωνικού μέλους. Κρατήματα απαντούν σε μέλη όλων σχεδόν των Ακολουθιών του νυχθήμερου λατρευτικού κύκλου:

- Στον **εσπερινό**, στους καλοφωνικούς στίχους του β΄ ψαλμού, στις καλοφωνικές δοχές και τα προκείμενα, στα τέλη των στιχηρών δογματικών θεοτοκίων κατά την Είσοδο.
- Στην καλοφωνία του **όρθρου**, ήτοι στα προκείμενα και πασαπνοάρια του εωθινού ευαγγελίου, στους καλοφωνικούς στίχους και τα Δοξαστικά των Πολυελέων, τα μεγαλυνάρια της θ΄ ὠδής.
- Σε μέλη της θ. **λειτουργίας**, όπως στο *Δύναμις* του τρισαγίου ύμνου ή κατά στον χερουβικό και κοινωνικό ύμνο.
- Στα διάφορα **μαθήματα** και καλοφωνικά στιχηρά του όλου ενιαυτου και βεβαίως στον Ακάθιστο Υμνο.

Πολύ νωρὶς ωστόσο, αρκετές συνθέσεις κρατημάτων ή των μεγάλων μελουργών και μαϊστόρων αποσπώνται από τις αρχικές συνθέσεις τους, και άλλα δημιουργούνται εξ αρχής ως αυτόνομες συνθέσεις. Ως αυτόνομες συνθέσεις, τα κρατήματα ανθολογούνται αυτοτελώς στις Παπαδικές και Ανθολογίες ή και τα Οικηματάρια, ή πολύ αργότερα στὶς αρχές του 19^{ου} αιώνος στό Καλοφωνικό Ειρμολόγιο, συγκροτώντας ιδιαίτερες ενότητες στην ύλη των βιβλίων αυτών.

Η επισώρευση συν τῳ χρόνῳ νέων συνθέσεων κρατημάτων οδήγησε, ώστε η ενότητα αυτή πλήρως να αυτονομηθεί και να αποτελέσει, από τα μέσα του 16^{ου} αιώνος περίπου, την ύλη ενός νέου τύπου κώδικα, του Κρατηματαρίου, που έκτοτε γνώρισε αρκετά ευρεία διάδοση, είτε στην απλή μορφή του, είτε στη σύνθετη μαζί με το Οικηματάριο του Κλαδά ή το Μαθηματάριο.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

7.4 Οι ποιητές των Κρατημάτων

Οι κατά καιρούς επιφανέστεροι μελουργοί καταπιάστηκαν με την σύνθεση κρατημάτων, είτε στο πλαίσιο ευρύτερων καλοφωνικών συνθέσεων, είτε αυτοτελώς. Από τα πολλά αυτά ποιήματα των παλαιών και νεοτέρων ποιητών, τα εκλεκτότερα και ευφραδέστερα ανθολογεί και διαδίδει η χειρόγραφη παράδοση ως αυτόνομα μέλη. Στο πλαίσιο της παρούσης μελέτης επισημάνθηκαν πάνω από τετρακόσιες τέτοιες συνθέσεις, ποιήματα των σπουδαιοτέρων μελοποιών κατά αιώνα:

ιδ΄: *Αβασιώτης, Ιωάννης Γλυκύς, Νικηφόρος Ηθικός, Κορνήλιος μοναχός, Χαλιβούρης, Μανουήλ Αγαλλιανός, Ιωάννης Κουκουζέλης, Ξένος Κορώνης, Τζακνόπουλος, Κων/νος Μαγουλάς, Γεώργιος Κοντοπετρής, ΔημήτριοςΔοκειανός, Γρηγόριος Δομέστικος, Παύλος Κασάς, Ιωάννης Κλαδάς, Ανδρόνικος.*

ιε΄: *Γεώργιος Άγγελος, Ιωάννης Λάσκαρις, Γεράσιμος Ξανθόπουλος, [Ἰωάννης] Φωκάς, Γεώργιος Σγουρόπουλος, Μανουήλ Αργυρόπουλος, Μάρκος Κορίνθου, Γρηγόριος Μπούνης, Γρηγόριος Πούγας, Μανουήλ Γαζής, Γεράσιμος Χαλκεόπουλος, Μανουήλ Χρυσάφης, Δαμαλάς μοναχός.*

ιϚ΄: *Μανουήλ Μέγας Ρήτωρ, Θεοφάνης Καρύκης, Γεώργιος Πράσινος, Κων/νος εξ Αγχιάλου, Βενέδικτος Επισκοπόπουλος, Ιππόλυτος Καστρίσιος.*

ιζ΄: Ι*ωάσαφ νέος Κουκουζέλης, Δημήτριος Νταμίας, Γεώργιος Ραιδεστηνός, Μελχισεδέκ Ραιδεστού, Ιγνάτιος Φριέλος, Κλήμης Μυτιληναίος, Αρσένιος μικρός, Παναγιώτης Χρυσάφης, Μαλαχίας μοναχός, Γερμανός Ν. Πατρών, Μπαλάσιος ιερεύς, Κοσμάς Ιβηρίτης, Μελέτιος Σιναΐτης, Σεραφεὶμ Λέσβιος, Αναστάσιος Τρυγώνης, Θεόδωρος Καλαμαράς, Χουρμούζιος ιερεύς, Αρσένιος Κυδωνίας.*

ιη΄: *Μιχαήλ Χίος, Πέτρος Μπερεκέτης, Παναγ. Χαλάτζογλου, Ιωάννης Πρωτοψάλτης, Μανουήλ Γούτας, Δανιήλ Πρωτοψάλτης, Κύριλλος Μαρμαρηνός, Ραφαήλ Ικονίου, Πέτρος Πελοποννήσιος, Δημήτριος Λώτος, Ιάκωβος Πρωτοψάλτης, Δαμιανός Αγιολαυρίτης, Πέτρος Βυζάντιος, Δαμιανός Βατοπαιδηνός, Συνέσιος Ιβηρίτης.*

ιθ΄: Γεώργιος Κρής, Γρηγόριος α΄ψάλτης, Χουρμ. Χαρτοφύλαξ, Θεόδωρος Φωκαεύς, Νεκτάριος Βλάχος.

7.5 Τα ονόματα των Κρατημάτων

Αρκετές από τις συνθέσεις των κρατημάτων φέρουν χαρακτηριστικές ονομασίες, που χρησιμοποιούνται για την κωδικοποίησή τους ή για να δηλώσουν κάποια στοιχεία

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

του μέλους τους. Έτσι, λοιπόν, τα ονόματα των κρατημάτων διακρίνονται στις ακόλουθες κατηγορίες:

- Ονόματα δηλωτικά μουσικής ιδιότητος: «δις διαπασών», «σεγκιάχ», «ναγμές ομού με το πεστρέφι» κλπ.
- Ονόματα μουσικών οργάνων: «κινύρα», «βιόλα», «ζαμάρα», «σουρλάς» κλπ.
- Ονόματα ιδιοφώνων μουσικών αντικειμένων: «καμπάνα», «σημαντήρι» κλπ.
- Εθνικά ονόματα: «περσικόν», «τατάρικον», «βουλγαρικόν», «ατζέμικον», «εθνικόν» κλπ.
- Χαρακτηριστικές γενικές ονομασίες: «χορός», «πολεμικόν», «παπαδοπούλα», «του βασιλέως» κλπ.

7.6 Το μέλος των Κρατημάτων

Το μέλος των κρατημάτων εμφανίζει αρκετές διαφορές προς το μέλος των άλλων ειδών του παπαδικού γένους. Τούτο οφείλεται κατά βάσιν στον «οργανικό» χαρακτήρα του, δήλαδή την μελοποιητική ελευθερία που προσφέρει η ανυπαρξία ποιητικού κειμένου. Τούτο βεβαίως δεν σημαίνει ότι δεν αποσώζεται στά κρατήματα ο στερεοτυπικός χαρακτήρας του ψαλτικού μέλους· αντιθέτως, υπάρχουν και εδώ και λειτουργούν οι θέσεις και τα μεγάλα σημάδια των χειρονομιών. Μόνο που συνήθως έχουν συντομότερη από ότι συνήθως ερμηνεία και λειτουργούν κυρίως μεμονωμένα ή επαναληπτικά, παρά σε αλληλουχία και διαδοχή. Έτσι, λοιπόν, υπάρχουν τα βασικά δομικά στοιχεία του μέλους των κρατημάτων, οι θέσεις, που συναρμόζονται για να αποδώσουν ευρύτερες μελικές κινήσεις, όπως η επανάληψη, η παλιλλογία, η μεταβολή και η απόδοση. Αυτές με την σειρά τους οδηγούν σε πλήρη σύνθεση μέλους, που μπορεί να έχει ένα, δύο ή περισσότερα μέρη καθορίζοντα τον μορφολογικό τύπο του.

Η ίδια η φύση του μέλους των κρατημάτων επιτρέπει τον επηρεασμό του από το εξωτερικό - οργανικό κυρίως – μέλος. Αυτός ο επηρεασμός στοιχειοθετείται περισσότερο στις συνθέσεις κρατημάτων της μεταβυζαντινής περιόδου, οπότε αναπτύσσεται μιά ιδιαίτερη κατηγορία αυτών των μελών, τα λεγόμενα εθνικά. Ωστόσο, όσο κι αν είναι το πλήθος των μαρτυριών για τις θύραθεν επιδράσεις στο μέλος των κρατημάτων, είναι βέβαιον ότι ποτέ δεν αλλοιώθηκε ο εκκλησιαστικός χαρακτήρας τους.

Στη Νέα Μέθοδο ο Χουρμούζιος εξηγεί σε δύο τόμους το Κρατηματάριο και ο Γρηγόριος τα κρατήματα του Πέτρου Μπερεκέτη και όσα ανθολογούνται στο Καλοφωνικό Ειρμολόγιο.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

***

Η σύγχρονη ψαλτική πράξη δεν περιλαμβάνει την ψαλμώδηση κρατημάτων – παρά μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις και κατ' εξαίρεσιν. Τούτο γιατί καταναγκάζεται από την στενότητα του «αστικού» λατρευτικού χρόνου και τις στρεβλές δήθεν θεολογικές απόψεις, που θεωρούν τους τερετισμούς και νενανισμούς βατταριστικά παραληρήματα, απάδοντα προς τον «αληθή» χαρακτήρα της χριστιανικής λατρείας. Τα κρατήματα, όμως, όταν ψάλλονται γοητεύουν ψάλτες και ακροατές, και έχουν θέση και στις σημερινές σύντομες ακολουθίες. Εξάλλου,

> *«ὁ ἀνατολικὸς χριστιανισμὸς ἀρνεῖται νὰ ἐξαντλήσει τὸ σημαινόμενο στὰ ὅρια τοῦ σημαίνοντος, ἀντιστέκεται στὸν πειρασμὸ νὰ ταυτίσει τὴν ὕπαρξη μὲ τὰ κατηγορήματα τῆς οὐσίας, μὲ τὴ γλῶσσα. Αἰσθητοποιεῖ, ὅμως, πανηγυρικὰ μὲ τὰ τερερεμ καὶ τὰ τενενα τὴ δίψα τοῦ ἀρρήτου, ὑπερβαίνοντας τὴ γλῶσσα καὶ ἑπομένως τὸν κόσμο, ἀφοῦ τὰ ὅρια τῆς γλώσσας εἶναι τὰ ὅρια τοῦ κόσμου»*109.

7.6.1 Κράτημα Παναγιώτη Χαλάτζογλου

Μελουργός· **Παναγιώτης Χαλάτζογλου** Αιών· **ΙΖ΄**

Ήχος· **πλάγιος πρώτος πεντάφωνος** Ονομασία· ***«ατζέμικον»***

Αμιγής τερετισμός όπου επικρατεί το φώνημα ε. Δέν υπάρχουν εκτενείς θέσεις και μεγάλα χειρονομικά σημάδια - η εξήγηση στη Νέα Μέθοδο απαιτεί απλώς διπλασιασμό των χρόνων. Όπως είναι φυσικό ο κλάδος του ήχου υπαγορεύει και την κίνηση του μέλους, το οποίο συχνότατα δείχνει την πενταφωνία. Κάποια φορά όμως καταφεύγει και στον αντίφωνο αγια. Ο Χαλάτζογλου βασίζει την σύνθεση του στην επανάληψη ενός πανέμορφου και κάπως εκτενούς θέματος και στην παλιλλογία μικρότερων μελικών κινήσεων προς το τέλος. Χρησιμοποιεί δε και την Απόδοση κατακλείοντας στερεότυπα το κάθε μέρος του κρατήματος. Η σύνθεση είναι καταφανώς τριμερής και ακολουθεί το εξής σχέδιο:

Α΄ (Μέρος)

α – α - τέλος

Β΄ (Μέρος)

β – γ – τέλος

109 Άγγελου Μαντά, «Εν λέξεσιν ασημάντοις – Τα Κρατήματα στη Βυζαντινή Μουσική», *Ίνδικτος* τεύχος 11 (Σεπτέμβριος 1999), σσ. 77 – 78.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Γ΄ (Μέρος)

δ – δ - ε – ε^{a} – τέλος

7.6.2 Κράτημα Λασκάρεως

Μελουργός· **Ιωάννης Λάσκαρις ο Σηρπάγανος** Αιών· **ΙΔ΄**

Ήχος· **δεύτερος (μέσος)** Ονομασία· ***«ποταμίδα»***

Πρόκειται για αμιγή τερετισμό, στον οποίο εκτός από την εισαγωγική φράση και μια - δυο εξαιρέσεις επικρατεί το φώνημα *ε*. Ο μελοποιός δεν χρησιμοποιεί εκτενείς θέσεις, ούτε μεγάλα χειρονομικά σημάδια, συχνότερα απαντά το αντικένωμα, ο συνδυασμός τρομικού - στρεπτού, το ομαλόν, το λύγισμα και μόνο πρός το τέλος μιά φορά η παρακλητική. Ωστόσο, ο Λάσκαρις, με συλλαβική μεταχείριση δημιουργεί τρία κύρια θέματα, ως βασικό δομικό μελωδικό υλικό.

Αυτά τα θέματα διαχειρίζεται επαναληπτικά και παλιλλογικά κατά περίσταση και οδηγεί το μέλος να εκτείνεται μέχρι την τετραφωνία του ήχου και αρκετές φορές να επιφωνεί, πράγμα σπάνιο για την φύση του β΄ ήχου, που συνήθως βαίνει κατά διφωνία. Τα τρία προαναφερθέντα μελωδικά θέματα διαμορφώνουν τρόπον τινα αναγκαστικά την τριμερή μορφή του κρατήματος κατά το ακόλουθο σχέδιο:

Εισαγωγή

Α΄ (Μέρος)

α – β – α

Β΄ (Μέρος)

γ – γ^{a}

Γ΄ (Μέρος)

δ – ε – ζ

Τέλος

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αναστασίου Γρηγορίου, *Τά Κρατήματα στην Ψαλτική Τέχνη, Α*θήνα 2005.

–, «The musical ‘language’ of the Psaltic Art», *Principles of Music Composing: Sacred Music X*, Vilnius 2010, pp. 148-165.

Στάθη Γρ. Θ, *Οι αναγραμματισμοὶ και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας,* (ΙΒΜ – Μελέται 3), Αθήναι 1979 και κατ᾽ απόδοση στην Δημοτική απ᾽ τον Γρηγόριο Αναστασίου, Αθήνα 2018.

– (εκδ.), Πρακτικά του Β΄ Διεθνούς Συνεδρίου *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης – Τα Γένη και Είδη της Βυζαντινής Ψαλτικής Μελοποιίας (Αθήνα, 15-19 Οκτωβρίου 2003)*, Αθήνα 2006.

– *, Μορφές και μορφές της Ψαλτικής Τέχνης,* (ΙΒΜ – Λατρειολογήματα 5), Αθήνα 2011.

Χρυσάνθου Μαδυτινού, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, εν Τεργέστη 1832.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ΘΕΜΑΤΑ ΕΡΓΑΣΙΩΝ

Να αναλύσετε μορφολογικά και να ηχογραφήσετε ερμηνεύοντας το κράτημα ….. (κατ᾽ επιλογήν του διδάσκοντος και διανομή)

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

8. Οι παράγοντες της ψαλτικής επιτέλεσης – συγκρότηση και λειτουργία του ψαλτικού χορού

Λέξεις Κλειδιά: Χορός Ψαλτών, Πρωτοψάλτης, Λαμπαδάριος Δομέστικος, Αναγνώστης, Κανονάρχος, Βαστακτής, Ισοκράτης, Μονοφωνάρης, Ισοκράτημα.

Σχέδιο της Ενότητας

Συγκρότηση του Χορού Ψαλτών

- Πρωτοψάλτης,
- Λαμπαδάριος,
- Αναγνώστης,
- Κανονάρχος,
- Βαστακτής,
- Τυπικάρης

Ο ρόλος του μονοφωνάρη (σολίστα) στην Ψαλτική

Οι βαστακτές και το ισοκράτημα

- Τί είναι το Ισοκράτημα
- Πού γίνεται το Ισοκράτημα
- Πώς γίνεται το Ισοκράτημα

8.1 Η συγκρότηση του ψαλτικού χορού

Η Ψαλτική, ως μονοφωνική και αποκλειστικά φωνητική τέχνη, επιτελείται είτε από ένα μονοφωνάρη ψάλτη είτε από Χορό Ψαλτών ψαλλόντων «ως εξ ενός στόματος» κατά την προφητική και διδακτική διατύπωση του Δανιήλ:

> *«Τότε οἱ τρεῖς ὡς ἐξ ἑνὸς στόματος ὕμνουν καὶ ἐδόξαζον καὶ ηὐλόγουν τὸν Θεὸν ἐν τῇ καμίνῳ λέγοντες· Εὐλογητὸς εἶ, Κύριε ὁ Θεὸς τῶν πατέρων ἡμῶν, καὶ αἰνετὸς καὶ ὑπερυψούμενος εἰς τοὺς αἰῶνας...»*[110].

110 Δανιήλ 3, 27-28. Η προφητική αυτή διήγηση και ο θεολογικός σχολιασμός της από τον ιερό Χρυσόστομο, (*Εις την πρός Εφεσίους*, Λόγος η΄, 9) έχει δώσει το θέμα της ομιλίας του καθηγητή Γρηγορίου Στάθη «Εσώθησαν ότι ύμνουν», που εκφωνήθηκε στὶς 31 Ιουλίου κατά την τελετή αναγόρευσής του σε επίτιμο διδάκτορα

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Αλλ' ας ξεκαθαρίσουμε πρώτα πως μιλάμε για ***Χορό*** κι όχι για Χορωδία. *Χορωδία* λέμε το φωνητικό σύνολο που εκτελεί πολυφωνική μουσική και μπορεί να έχει και συνοδεία μουσικών οργάνων. Κι έχει βέβαια έναν *Διευθυντή* που δεν είναι ουσιαστικό μέλος της, αλλά στέκεται απ-εναντί της. Αντίθετα, ο Χορός Ψαλτών εκτελεί αποκλειστικά φωνητική και μονοφωνική μουσική, και ο επικεφαλής του, ο *Χοράρχης*, βρίσκεται μέσα σ' αυτόν, εξίσου ψάλλοντας ο ίδιος και διευθύνοντας τους άλλους ψάλτες. Και χωροταξικά διαφέρουν η Χορωδία με τον Χορό· τα μέλη της Χορωδίας συνήθως στέκονται σε ευθεία γραμμή, ενῶ ο Χορός Ψαλτών σχηματίζει ημικύκλιο.

Ο Χορός των Ψαλτών συγκροτείται αποκλειστικά ως αμιγής, από ομογενείς δηλαδή φωνές, ανδρικές ή γυναικείες. Επομένως, δεν πρέπει νά γίνονται αποδεκτοὶ οι μικτοὶ ψαλτικοὶ χοροί (μέ άνδρες και γυναίκες μαζί). Όχι μόνο για λόγους παραδόσεως, αλλά κυρίως για τεχνικούς λόγους που εδράζονται στόν μονοφωνικό και συνάμα έντεχνο χαρακτήρα της Ψαλτικής, η οποία απαιτεί φωνητική έκταση δύο οκτάβων από τους ερμηνευτές της και είναι φύσει αδύνατον νά συνυπάρξουν σε ολόκληρη αυτην την έκταση ανδρικές με γυναικείες φωνές.

της μουσικής Ακαδημίας "Gheorghe Dima" της Cluj-Napoca της Ρουμανίας. Η ομιλία αυτή που είναι δημοσιευμένη στον τόμο Εξαπτέρυγος Λόγος - *Έξι Ομιλίες σε εύσημες περιστάσεις, Α*θήνα 2020, σσ. 241-270 (προσιτή και στόν ιστοτόπο http://www.ibyzmusic.gr/images/keimena/ESOTHISAN_OTI_YMNOYN.pdf) και άλλα κείμενα του καθηγητή Στάθη προσφέρουν βασικές έννοιες ακόμα και αυτούσιες διατυπώσεις στό παρόν κείμενο.

Βασικά έργα, επίσης, που μιλούν για την ιστορία, συγκρότηση και λειτουργία των ψαλτικών Χορών είναι τα άκόλουθα:

- Γρηγορίου Θ. Στάθη, *Οι Αναγραμματισμοὶ και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας*, [ΙΒΜ-Μελέται 3] Αθήναι 1979.
- Ευαγγελίας Σπυράκου, *Οι χοροὶ ψαλτών κατά την βυζαντινή παράδοση*, [ΙΒΜ – Μελέται 11] Αθήνα 2008.

Σέ αυτά τα έργα μπορεί ο ενδιαφερόμενος νά αναζητήσει επιπλέον σχετική -και μάλλον πλούσια- βιβλιογραφία. Ενδεικτικά αναφέρουμε τὶς εικότερες μελέτες:

- Ευαγγελίας Σπυράκου., «Τά Οφφίκια του Πρωτοψάλτου και του Δομεστίκου μέσα από τούς χειρόγραφους κώδικες του Παπαδικού γένους», *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης: Τά Γένη και Είδη της Βυζαντινής Ψαλτικής Μελοποιίας, Πρακτικά Β΄ Διεθνούς Συνεδρίου, Μουσικολογικού και Ψαλτικού, Αθήνα, 15-19 Οκτωβρίου 2003, Α*θήνα 2006, σσ. 195-210.
- Της ίδιας, «Η ηχοχρωματική ποικιλία στην βυζαντινή χορωδιακή πράξη», ηλεκτρονική δημοσίευση [προσιτή στην ακόλουθη διαδικτυακή διεύθυνση: http://www.asbmh.pitt.edu/page12/Spyrakou.pdf] στό *Proceedings of the 1st International Conference of the American Society of Byzantine Music and Hymnology,* pp. 144-156.
- Αγγέλου Βουδούρη, *Οι μουσικοὶ χοροὶ της Μεγάλης του Χριστου Εκκλησίας κατά τούς κάτω χρόνους,* μέρος πρώτον & δεύτερον, εν Κωνσταντινουπόλει 1937.
- Πατρινέλη Χρ. Γ., «Συμβολαὶ εις την ιστορίαν του Οικουμενικού Πατριαρχείου. Α΄ Πρωτοψάλται, λαμπαδάριοι και δομέστικοι της Μεγάλης Εκκλησίας (1453-1821)», *Μνημοσύνη* 2 (1969), σσ. 64-93.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Η μόνη επιτρεπτή συνήχηση στην μονοφωνική Ψαλτική είναι το Ι*σοκράτημα*. Το Ισοκράτημα είναι το κράτημα ενός φθόγγου, του βασικού· αυτου που είναι κατά κάποιο τρόπο το θεμέλιο της μελωδίας κάθε φορά, και ονομάζεται Ί*σο* ή *Βάση*. Το κράτημα του Ίσου, λοιπόν, είναι έργο σημαντικό για το ψαλτικό αποτέλεσμα αλλά και για την απόδοση του Χορού και ανατίθεται σε εξειδικευμένα μέλη του Χορού, που «κρατούν» ή «βαστούν» το Ί*σο* και λέγονται Ι*σοκράτες ή Βαστακτές*. Μάλιστα, όταν υπάρχει δυνατότητα κάποιοι εξ αυτών προσδίδουν μια επιπλέον ηχοχρωματική διάσταση στο άκουσμα, ισοκρατώντας «από εκ βάθους» -κατά την διατύπωση των βυζαντινών χειρογράφων-, δηλαδή από την αντιφωνία της χαμηλότερης οκτάβας. [Σε ιδιαίτερη ενότητα παρακάτω γίνεται ειδικός λόγος για το ισοκράτημα].

Το Ίσο κανονίζει, βέβαια, ο *Χοράρχης*, ο αρχηγός τρόπον τινα του Χορού, ο οποίος το εξαγγέλει με το Α*πήχημα* ή Ε*νήχημα*. Το Απήχημα ή Ενήχημα, είναι μια στερεότυπη κατά περίπτωση μουσική φράση, κατάλληλη να εισαγάγει τα μέλη του Χορού στον τόνο, στον ήχο (κλίμακα-τρόπο), στο δρόμο και στην ταχύτητα (χρονική αγωγή) του μέλους που πρόκειται να ψάλουν.

Ο Χοράρχης, αφού εξαγγείλλει το Εν-ήχημα, στην συνέχεια ζωγραφίζει τρόπον τινα με τα χέρια του την δημιουργική σκέψη του συνθέτη και δείχνει στα μέλη του Χορού τον τρόπο της εκτέλεσής της με την κατάλληλη *Χειρονομία*. Η *Χειρονομία* στα βυζαντινά χρόνια ήταν μια πολύπλοκη και απαιτητική τέχνη, που ερμήνευε και συμπλήρωνε ή υποκαθιστούσε την τότε μουσική γραφή. Χωρὶς αυτην ήταν σχεδόν αδύνατο νά ψάλει ο Χορός.

Σήμερα, που η γραφή της Ψαλτικής έγινε αναλυτική κι ο κάθε ψάλτης έχει μπροστά του πλήρες το μουσικό κείμενο, λίγα πράγματα αφήνονται στά χέρια του Χοράρχη· κυρίως η ρυθμική παρότρυνση και ορισμένες εκφραστικές λεπτομέρειες. Λέγοντας «εκφραστικές λεπτομέρειες» εδώ, δεν εννοούμε σε καμμιά περίπτωση την χειρονόμηση της ενέργειας του καθενός σημαδιού, που καταντά βέβαια αστεία παντομίμα, αλλά περισσότερο από κάθε τι άλλο νά «ζωγραφίζει» αδρά την σκέψη του μελοποιού[111].

Ο Χοράρχης στα βυζαντινά χρόνια αναγνωριζόταν συνήθως με το οφφίκιο (αξίωμα ή τίτλο) του *Δομεστίκου*. Στην αγια Σοφιά και στους αγίους Αποστόλους της

111 Η πολύ όμορφη έκφραση «η χειρονομία η ζωγραφούσα την σκέψιν» ανήκει στόν Ιωάννη Σακελλαρίδη (*Υμνοι και Ὠδαί, Α*θήναι 1909, σ. στ΄).

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Κωνσταντινούπολης, όμως, και σε λίγες ακόμα εξαιρετικές περιπτώσεις, όπου η λατρεία ενέπλεκε τον Αυτοκρατορα και τον Πατριάρχη, οι χοράρχες λάμβαναν κατά περίπτωση και τον τίτλο του *Πρωτοψάλτη* ή του *Λαμπαδαρίου*. Αργότερα, στά χρόνια μετά την Άλωση οι τίτλοι αυτοί γενικεύθηκαν, και έκτοτε ονομάζονται Πρωτοψάλτες οι χοράρχες του δεξιών Χορών των εκκλησιών και Λαμπαδάριοι αυτοί των αριστερών, κατά μίμηση των συμβαινόντων στον πατριαρχικό ναό του Αγίου Γεωργίου στο Φανάρι της Κωνσταντινούπολης. Δίπλα τους, αυτοί οι χοράρχες, ο δεξιός-Πρωτοψάλτης κι ο αριστερός-Λαμπαδάριος, έχουν από ένα ή δυο βοηθούς, που πλέον αυτοί ονομάζονται *Δομέστικοι*. Καὶ ακολουθούν οι υπόλοιποι ψάλτες.

Στον ψαλτικό Χορό ανήκουν και οι Α*ναγνώστες*, που λέγονται και διαβαστές, και είναι επιφορτισμένοι κυρίως με την εμμελή ανάγνωση των Προφητικών και Αποστολικών αναγνωσμάτων ή με τις άλλες «χύμα» -απλές δηλαδή- αναγνώσεις. Οι Αναγνώστες, πάντως, είναι εκπαιδευμένοι ή εκπαιδευόμενοι ψάλτες και συμμετέχουν εξίσου και στην ψαλμωδία ως μέλη του Χορού Ψαλτών, και επι αιώνες η θέση τους ήταν στα ψαλτικά αναλόγια, όπου μαζί με τους άλλους ψάλτες και τους υποδιακόνους συγκροτούσαν τον *Λαό* (όπως λεγόταν) του Πρωτοψάλτη.

Κάπου εκεί ανάμεσα στους άλλους ψάλτες βρίσκεται κι ο *Κανονάρχος*. Βέβαια, αυτός βγαίνει από τον Χορό και έχει ως καθήκον να προεξαγγέλλει τον ήχο και το μέλος που θα ψάλει ο Χορός, π.χ. *Κέλευσον, ήχος α΄* ή *Δόξα-Καὶ νύν ήχος πλ. του β΄*. Ορισμένα είδη τροπαρίων, μάλιστα, τα εκφωνεί κατά στίχο ή ημιστίχιο υποβάλοντας στους ψάλτες το κείμενο που ψάλλουν.

Στις μέρες μας, τουλάχιστον στις ενορίες, το έργο του Κανονάρχου, το *Κανονάρχημα* ή *Καλον-άρχημα* συνήθως ανατίθεται σε παιδιά. Ωστόσο, κάποτε ο Κανονάρχος ήταν πολύ σημαντικός για τον Χορό, γιατί συχνά συγκέντρωνε και τις αρμοδιότητες του *Τυπικάρη*. Ο Τυπικάρης φροντίζει για το τί θα πρέπει να ψάλει ο Χορός με βάση το *Τυπικό*, ένα πολύπλοκο σύστημα κανόνων που ρυθμίζει την εκκλησιαστική τελετουργία. Έχει ἕτοιμα και ανοικτά τα διάφορα βιβλία και γενικά φροντίζει για την ευταξία και ευρυθμία της ψαλτης λατρείας.

Η ιδανική επιτέλεση της ψαλμωδίας, αναντίρρητα, γίνεται από Χορού. Στα βυζαντινά μουσικά χειρόγραφα υπάρχουν ενδείξεις όπως «τούτο ψάλλεται αργά και ίσα» ή «ἴσῃ φωνῇ» κ.τλ. Εδώ η ίση φωνή σημαίνει ότι όλοι οι ψάλτες ψέλνουν με την ίδια ένταση, «ως εξ ενός στόματος», όπως οι Τρείς Παίδες που μνημονεύσαμε στην αρχή.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Είναι πολύ κατατοπιστική η περιγραφή των Χορών Ψαλτών της Μεγάλης Εκκλησίας απ᾽τόν Άγγελο Βουδούρη στην περίφημη εργασία του *Οι μουσικοὶ χοροὶ της Μεγάλης του Χριστου Εκκλησίας κατά τους κάτω χρόνους,* μέρος πρώτον & δεύτερον, εν Κωνσταντινουπόλει 1937, όπου παραπέμπεται ο φιλέρευνος αναγνώστης για πληροφόρηση σχετιά με τον ρόλο του κάθε ψαλτικού οφφικίου.

8.2 Ο ρόλος του Μονοφωνάρη (σολίστα) στην Ψαλτική[112]

Αλλά βέβαια, υπάρχουν και τα μέρη της ψαλμωδίας που εκτελούνται από ένα μόνο ψάλτη, ένα σολίστα δηλαδή, ο οποίος στην ψαλτική ορολογία ονομάζεται *Μονοφωνάρης*. Η εικόνα του σολίστα στις μέρες μας παρουσιάζει έναν καλλιτέχνη με ιδιαίτερα προσόντα, ξεχωρισμένο από το υπόλοιπο σύνολο, ο οποίος έχει αναλογικά μεγαλύτερη συμβολή από τους υπόλοιπους παράγοντες της μουσικής παράστασης στην ερμηνεία του μουσικού έργου και, φυσικά, ανάλογο μερίδιο στους επαίνους και την κριτική. Τα βυζαντινά μουσικά χειρόγραφα, όμως, παρουσιάζουν μια εικόνα του σολίστα διαφορετική. Παρότι οπωσδήποτε πρόκειται για έναν προσοντούχο καλλιτέχνη, ο βυζαντινός σολίστας δεν είναι κάποιος ξεχωρισμένος από τον υπόλοιπο χορό, αλλά μέλος του. Μάλιστα, δεν είναι ούτε καν ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, αλλά ένας ρόλος που αναλαμβάνει κάθε φορά ένα μέλος του χορού. Έτσι, δείχνουν τουλάχιστον ενδείξεις όπως οι ακόλουθες στα μουσικά χειρόγραφα:

- «Ὁ ἀναγνώστης μονοφωνάρης· ἦχος πλ. β΄ *Εὐλογήσατε, κηρύττω δόξα*»[113] και λίγο παρακάτω στο ίδιο χειρόγραφο
- «Ἕτερος ἀναγνώστης μονοφωνάρης· [ήχος] πλ. β΄ *Ψαλμὸς τῷ Δαβίδ*»[114] σε αντιδιαστολή με τον πρώτο αναγνώστη-μονοφωνάρη. Αλλού εμφανίζεται
- «Ὁ δομέστικος μονοφωνάρης, τοῦ Κορώνη· *Δύναμις*»[115] και
- «*Καὶ τὸ πολυχρόνιον, τοῦ πρωτοψάλτου μονοφωνοῦντος*[116] ή

112 Τό κείμενο αυτής της υποενότητας βασίζεται σε παλαιότερη ανακοίνωση του γράφοντος με τίτλο: «The Soloist's role in Byzantine Music» που παρουσιάστηκε στό The second Axion Estin Symposium on Byzantine Music Education. January 14-16, 2008, CUNY Graduate Center 465 Fifth Avenue, New York.

113 Κώδικας Σινά 1294, των αρχών του 14ου αι., φ. 65r.

114 Οπ.π., φ. 86r.

115 Κώδικας Βατοπαιδίου 1281 (του 15ου αι.), φ. 227v.

116 ΕΒΕ 2047 τοῦ α΄ τετ. ΙΕ΄ αἰ.), φ. 104v [

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

- «Ὁ πρῶτος ψάλτης μονοφωνάρης· δ΄ *Πολυχρόνιον ποιῆσαι ὁ Θεὸς τὴν ἁγίαν βασιλείαν σας, εἰς πολλὰ ἔτη*»[117], ακόμα και πρόσωπα που δεν γίνονται γνωστά από το ψαλτικό τους οφφίκιο, αλλά από ένα περιστασιακό λατρευτικό διακόνημά τους, όπως συμβαίνει στην ακόλουθη περίπτωση:
- «Εἶτα ἀνέρχεται εἰς τὸν ἄμβωνα ὁ τὸν σταυρὸν κρατῶν· καὶ λέγει μονοφωνάρικον· β΄[1](ἔσω) *Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεε.... ουωγγῶ* - εἶτα ὁ δομέστικος μετὰ τῶν ἄλλων· ἀπὸ χοροῦ· ἦχος β΄[1](ἔσω) *Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη, αννανε* [118].

Επομένως, είναι προφανές ότι οποιοσδήποτε παράγοντας του χορού, από τον πρωτοψάλτη ή τον δομέστικο (χοράρχη) μέχρι έναν από τους αναγνώστες, μπορεί να είναι μονοφωνάρης. Επί πλέον, περισσότερα από ένα πρόσωπα μπορούν να αναλάβουν το ρόλο του μονοφωνάρη σε ένα χορό. Χαρακτηριστική είναι η ακόλουθη ένδειξη από τον κώδικα Κουτλ. 457, φ. 69v:

- «Ὁ αὐτὸς μονοφωνάρης· πλ. β΄ *Πᾶσα πνοὴ* - στίχος, ἦχος δ΄ *Αἰνεῖτε τὸν Θεόν* - ὁ αὐτὸς μονοφωνάρης· πλ. β΄ *Πᾶσα πνοὴ* - ὁ αὐτὸς μονοφωνάρης· πλ. β΄ *Πᾶσα πνοὴ* - ὁ λαὸς ἀπὸ χοροῦ· πλ. β΄ *Αἰνεσάτω τὸν Κύριον.* Εἰθ' οὕτως ἄρχεται ὁ μονοφωνάρης ἐπὶ ἄμβωνος· ποίημα τοῦ μαΐστορος Ἰωάννου Κουκουζέλη· πλ. δ΄ *Πᾶσα πνοὴ* [ἐκτενὲς καλοφωνικό μέλος][119].

Η ίδια η λέξη μονοφωνάρης αποκαλύπτει και την φύση του πράγματος· είναι σύνθετη από τις λέξεις *μόνος* και *φωνή* με την χαρακτηριστική κατάληξη *–αρης* (που δηλώνει το πρόσωπο που ενεργεί) και σημαίνει αυτόν που ψάλλει μόνος του, μόνο με την δική του φωνή, δίχως την συνοδεία άλλων. Το πράγμα θα μπορούσε να ιδωθεί και από την αντίθετη άποψη. Ο σολίστας είναι το πρόσωπο, όχι κάποιο συγκεκριμένο πάντα, που ψάλλει τα μονοφωνάρικα μέρη της ψαλμωδίας. Έτσι, δεν είναι τυχαίο ότι πολλές φορές σε μουσικά χειρόγραφα ορίζονται ποιά μέρη μιας συνθέσεως είναι σολιστικά και δεν γίνεται αναφορά σε συγκεκριμένο πρόσωπο που τα ψάλλει. Χαρακτηριστική είναι η παρακάτω ένδειξη:

- «Χερουβικὸν ψάλλόμενον ἀπὸ χοροῦ ἀσματικὸν μέχρι *καὶ τὴν ζωοποιόν*· τὸ δὲ ἕτερον ψάλλεται μονοφωνάρικον»[120] ή

117 Κώδικας Λαύρας Ε 148 (τοῦ α΄ ἡμ. ΙΕ΄ αἰ.), φ. 173v
118 ΕΒΕ 2406 (του 1453), φ. 156v
119 Κώδικας Κουτλουμουσίου 457 (του β΄ ημ. ΙΔ΄ αι.), φφ. 69v
120 ΕΒΕ 2401 (τοῦ ΙΕ΄ αἰ.), φ. 203r.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

- «Προκείμενα, ἅπερ ψάλλονται μονοφωναρικῶς, ὅταν μέλλῃ εἰπεῖν τὸ ἅγιον Εὐαγγέλιον εἰς τὰς ἑορτάς»[121].

Τα μέλη πάντως του χορού που εμπλέκονται στην σολιστική ψαλτική είναι κατά κύριο λόγο τα εμπειρότερα και ικανότερα. Έτσι, δεν είναι τυχαίο ότι ο δομέστικος, δηλαδή ο χοράρχης εμφανίζεται ως μονοφωνάρης να ηχίζει ή να καλοφωνίζει ή να εξαγγέλει τους αρμόδιους ψαλμικούς στίχους προ των ιδιομέλων τροπαρίων και των τροπαρίων των κανόνων.

Υπό αυτήν την έννοια ο ρόλος του σολίστα-δομεστίκου υπαγορεύεται από την ίδια την οργάνωση της ψαλτικής επιτέλεσης, όπως αυτή είχε διαμορφωθεί ήδη από τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες. Γιατί, ανέκαθεν οι κύριοι τύποι της ήταν ο αντιφωνικός και ο καθ' υπακοήν (responsorial) και μάλιστα σε συνδυασμό. Απαιτούνται, λοιπόν, ένας ή δύο χοροί ψαλτών και ένας μονοφωνάρης για μια ολοκληρωμένη ψαλτική επιτέλεση.

Εύκολα, λοιπόν, μπορούμε να καταρτίσουμε έναν κατάλογο των σολιστικών μερών που ψάλει ο δομέστικος στις Ακολουθίες της νυχθήμερης λατρείας:

• **Εκφωνεί** τους στίχους των αντιφώνων στις ασματικές ακολουθίες και όσων επιβίωσαν στις μοναστικές ακολουθίες. Στις μέρες μας τέτοιες περιπτώσεις αποτελούν τα Αντίφωνα της θ. Λειτουργίας, τα αντίφωνα τροπαρίων των προφητειών στους Εσπερινούς των μεγάλων δεσποτικών εορτών, η εναρκτήρια ακολουθία του Πάσχα, το αντίφωνο του 140ου ψαλμού στην Προηγιασμένη θ. Λειτουργία, τα Προκείμενα και Αλληλουιάρια των αναγνωσμάτων στην απλή τους μορφή.

• **Εκφωνεί** τους στίχους που προηγούνται των στιχηρών ιδιομέλων και στιχηρών προσομοίων στις αντίστοιχες ομάδες τροπαρίων των μοναστικών ακολουθιών του Εσπερινού και του Όρθρου. Κατά τον ίδιο τρόπο εκφωνεί και τους στίχους των εννέα βιβλικών ωδών στους οποίους συνάπτονται τα τροπάρια των διαφόρων κανόνων.

• **Ψάλλει ή εκφωνεί** τους οίκους των Κοντακίων και έπειτα ο χορός επαναλαμβάνει το εφύμνιο. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αποτελεί ο Ακάθιστος Ύμνος, ακόμα και στην σημερινή εκδοχή της επιτέλεσής του.

• Ως χοράρχης, ο μονοφωνάρης ψάλλει τα ενηχήματα.

***

8.3 Οι βαστακτές και το ισοκράτημα[122]

121 Κώδικας Φιλοθέου 122 (α΄ ημ. ΙΕ΄ αι.), φφ. 138r – v.

122 Το κείμενο που ακολουθεί βασίζεται σε επιθεωρημένη εκδοχή των σημειώσεων από σχετικό μάθημα στό masterclass όπου δίδαξε ο γράφων και διοργανώθηκε στην Cluj-Napoca της Ρουμανίας το

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

8.3.1 Τί είναι το Ισοκράτημα

Τό Ισοκράτημα είναι η μόνη επιτρεπτή συνήχηση στην μονοφωνική Ψαλτική. Τό όνομά του σημαίνει το κράτημα (παράλληλα με την κύρια μελωδική πορεία) του φθόγγου του ίσου, δηλαδή της βάσεως του Ήχου. Αλλιώς λέγεται και βάστα(γ)μα και τα μέλη του χορού που επιδίδονται σε αυτό λέγονται ισοκράτες ή βαστακτές. Το ισοκράτημα φαίνεται πως είναι πολύ παλαιά υπόθεση στην επιτέλεση της Ψαλτικής, και παρότι δεν έχουμε ενδείξεις της παρα-σημάνσεώς του στα ίδια τα μουσικά κείμενα πριν τα μέσα περίπου του 19ου αιώνα, ωστόσο, έμμεσα, μαρτυρίες που κάνουν λόγο για βαστακτές, δηλαδή για εξειδικευμένους ψάλτες που βαστούν ή κρατούν το ίσο εντοπίζονται ήδη στην βυζαντινή εποχή[123].

Ο Λυκούργος Αγγελόπουλος [124] εντοπίζει την πρώτη τέτοια περίπτωση παρασήμανσης του ισοκρατήματος σε έκδοση του Γεωργίου Λεσβίου που περιέχει ψαλτικά σημειογραφημένα πάντως με το δικής του επινοήσεως λέσβιο σημειογραφικό σύστημα. γράφει πολύ χαρακτηριστικά ο Γεώργιος Λέσβιος στην *Εισαγωγή*[125]:

> *«εἰς τοῦ δευτέρου τόμου τὰ ἐπισημότερα ἄσματα προετέθησαν καὶ τὰ σημεῖα τῶν μεταβολῶν τῶν βάσεων, ἢ τὰ ἴσα, τὰ ὁποῖα θέλουσιν ὑπάδειν ὑπηχοῦντες (ἰσοκρατῶσι), καθ' ἥν ὥρα τὸ ἄσμα ψάλλεται, οἱ ἰσοκράται, ὡς γίνεται ἀπὸ τοὺς εἰς τὰς ἐν Κωνσταντινουπόλει Ἐκκλησίας ἰσοκρατοῦντας, καὶ μάλιστα εἰς αὐτὴν τὴν Μεγάλην*

διάστημα 4-10 Σεπτεμβρίου 2013. Τό Χρονικό του εν λόγῳ masterclass έχει αναρτηθεί στόν διαδικτυακό τόπο: http://analogion.com/forum/showthread.php?t=29201&highlight=cluj

123 Βλ. στην εισαγωγή της αξεπέραστης και θεμελιώδους μελέτης του καθηγητου Γρηγορίου Στάθη, *Οι Αναγραμματισμοὶ και τα Μαθήματα της Βυζαντινής Μελοποιίας*, (ΙΒΜ – Μελέται 3), Αθήναι 1979. Επίσης, στην ειδικότερη διατριβή της Ευαγγελίας Σπυράκου, *Οι Χοροὶ Ψαλτών κατά την Βυζαντινή Παράδοση,* (ΙΒΜ – Μελέται 14), Αθήνα 2008, ιδιαίτερα στὶς σελίδες 484-502 και αλλού.

Μια αξιοπρόσεκτη καταγραφή της νεότερης ισοκρατηματικής πρακτικής επιχειρεί ο Σωτήριος Δεσπότης, «Η ισοκρατηματική πρακτική της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής· ιστορική και μορφολογική προσέγγιση», *Γρηγόριος Παλαμάς* 816, Μάρτιος - Απρίλιος 2007, σσ. 143-175. Παρόμοια εργασία έχει εκπονηθεί από τον Χριστόδουλο Βασιλειάδη, Ι*σοκράτημα – Μελοποίηση Υμνων*, (Άγία Ταϊσία) Λευκωσία 2010(3). Εν προκειμένῳ πρέπει να μημονευθούν και οι κάπως εκτενείς αναφορές για το ισοκράτημα σε νεότερα Θεωρητικά, από τὶς οποίες σταχυολογούμε ενδεικτικά: ✿ οικονόμου Χαραλάμπους, *Βυζαντινής Μουσικής Χορδή - Θεωρητικόν*, Πάφος 1840, σσ. 149-151 ✿ Δ. Παναγιωτοπούλου, *Θεωρία της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής,* Αθήναι 1982(3) ✿ Σίμωνος Καρά, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής – Θεωρητικόν*, τόμος Β΄, Αθήναι 1982, σσ. 199-218 ✿ Αβραάμ Ευθυμιάδη, Μαθήματα Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής, Θεσσαλονίκη 1997(4).

124 Στην ανέκδοτη ανακοίνωσή του με τίτλο «Η τεχνική του ισοκρατήματος στην νεώτερη μουσική πράξη», κατά την μουσικολογική σύναξη "Βυζαντινή μουσική – Δημοτικό τραγούδι: οι δύο όψεις της ελληνικής μουσικής κληρονομιάς", που οργάνωσε το Κέντρο Έρευνας της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, από 10 ἕως 12 Νοεμβρίου 2000. Η εν λόγῳ εργασία είναι προσβάσιμη στό διαδίκτυο: http://users.sch.gr//sekyritsis/isokratima.htm

125 Γεωργίου Λεσβίου, Η *Μελίφωνος Τερψινόη…*, Αθήναι 1847, σ. θ΄.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Ἐκκλησίαν. Οἵτινες ὅμως διὰ τοῦτο νὰ εἶναι ὁπωσοῦν Μουσικοί, ἄλλως δύνανται νὰ σφάλλωσι».

Ἰσοκράτημα σε έντυπο βιβλίο με τή σημειογραφία της Νέας Μεθόδου απαντάται για πρώτη φορά στά 1902, αλλά πάντως όχι σε καθαρά ψαλτικό βιβλίο. Στο *Νέον Θεωρητικόν* του Μισαήλ Μισαηλίδη και τα ανθολογούμενα εκεί Χερουβικά σημειώνεται ένα κεφαλαίο Ι, όπου απαιτείται αλλαγή του ισοκρατήματος. Αργότερα απαντάται σημειογραφημένο ισοκράτημα σε εκδόσεις του Κυπρίου Στυλιανού Χουρμουζίου (1924) και του μοναχού Νεκταρίου (1930)126.

Πρέπει, εδώ νά αναφερθούν και οι εισηγήσεις του Κωνσταντίνου Ψάχου και του Σίμωνος Καρά για την ύπαρξη και καταγραφή διπλής συνηχητικής γραμμής, που βασίζεται μέν στην αρχαιότατη πρακτική του ισοκρατήματος, αλλ' ουσιαστικά αποτελούν απάντηση στά εξωπαραδοσιακά αιτήματα του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ου αιώνα για εναρμόνιση του μονοφωνικού ψαλτικού μέλους - όπως βέβαια και η ψαλτική τριφωνία (παραφωνία) του Ιωάννου Σακελλαρίδου127.

Οι εκδόσεις με σημειωμένα ισοκρατήματα πληθαίνουν μετά το 1950. Είναι, εξάλλου, η εποχή που αρχίζει νά αναθάλλει η από χορού ψαλμωδία, γεγονός που δίνει το σχετικό κίνητρο στούς μεγάλους μουσικοδιδασκάλους και εκδότες μουσικών βιβλίων να σημειώνουν τα ισοκρατήματα, ο καθένας κατά την δική του θεωρητική αντίληψη και αισθητική.

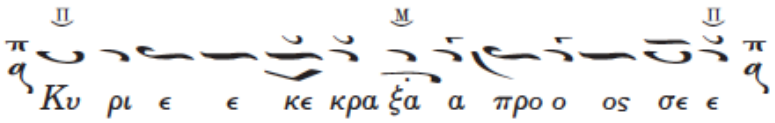
Και πλέον, είναι αλήθεια, πως δεν γίνεται σχεδόν καμμιά έκδοση μουσικού βιβλίου στις μέρες μας δίχως την επισήμανση των αλλαγών των ισοκρατημάτων. Μάλιστα, έχουν καθιερωθεί και παγιωθεί πλέον τα ειδικά σύμβολα, που είναι το αρχικό γράμμα ή η ολόγραφη σημείωση του φθόγγου του ισοκρατήματος -εντός παρενθέσεως ή με διαχωριστική υπογράμμιση- πάνω από την βασική γραμμή της σημειογραφίας. Στην περίπτωση που οι ισοκράτες ακολουθούν την βασική μελωδία το πράγμα συνήθως συμβολίζεται με το γράμμα (Μ), που σημαίνει Μέλος ή Μαζί128.

126 Βλ. τα σχετικά στην μνημονευθείσα εργασία του Σωτηρίου Δεσπότη, όπου και ενδεικτικά πανομοιότυπα.

127 Το θέμα απασχόλησε τον γράφοντα σε παλαιότερη μελέτη του: Γρηγορίου Γ. Αναστασίου, «Η 'τρισύνθετος γλυκυφωνία' κατά τριπλή εκδοχή των τριών μουσικοδιδασκάλων: Ι. Θ. Σακελλαρίδου, Κων. Α. Ψάχου, Σίμωνος Καρά» στον συλλογικό τόμο *Κωνσταντίνος Ψάχος: Ο μουσικός, ο λόγιος, Πρακτικά ημερίδας, Ανατολική αίθουσα του Μεγάρου Ακαδημίας Αθηνών, 30 Νοεμβρίου 2007*, (Ακαδημία Αθηνών) Αθήνα 2013.

128 Άς μνημονευθεί εδώ η πρακτική κάποιων να καταγράφουν το Ισοκράτημα ως δεύτερη γραμμή του μουσικού κειμένου βρίθουσα βεβαίως Ίσων, που πάντως δεν επικράτησε ως ατελέσφορη και

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών



8.3.2 Πού γίνεται το Ισοκράτημα

Το Ισοκράτημα γίνεται στη βάση του Ήχου που ψάλλουμε. Αλλά, βεβαίως, ακούγοντας ένα μέλος διαπιστώνουμε ότι συμβαίνουν αλλαγές στον φθόγγο του Ισοκρατήματος. Τούτο συμβαίνει επειδή σε ένα μέλος «περνούν» και άλλοι Ήχοι, πέρα από αυτόν στον οποίο προσγράφεται το συγκεκριμένο μέλος. Ο Γαβριήλ ιερομόναχος ήδη στον 15ο αιώνα σημειώνει σχετικά:

> *«... πάντες οἱ ἦχοι ἐν πᾶσιν εἰσὶ τοῖς ἤχοις. Ἐν γὰρ τῷ πρώτῳ εὑρήσεις καὶ τοὺς κυρίους καὶ τοὺς πλαγίους, ὁμοίως δὲ καὶ ἐν τῷ πλαγίῳ τοῦ τετάρτου. Εἶπον γάρ σοι τοὺς δύο ἄκρους φεύγων τὴν περιττολογίαν, ὅτι κἂν τοῖς ἄλλοις τὸ αὐτὸ συμβαίνει καὶ ὅσας ἂν φωνὰς ἐξέλθῃς ἀφ' οἱουδήτινος ἤχου, τόσους ἤχους ἐνήλλαξας. Ὁμοίως καὶ ὅσας ἂν καταβῇς, τὸ αὐτό σοι γενήσεται. Τοῦτο μέντοι δεῖ σὲ γινώσκειν, ὅτι ἐν ταῖς νιούσαις εἰσὶν οἱ κύριοι καὶ ἐν ταῖς κατιούσαις οἱ πλάγιοι. Πλὴν δὲ εἰ καὶ ἀναμεμιγμένοι εἰσὶ πάντες, ἀλλ' ἔπονται τῇ φύσει καὶ τῇ ἰδέᾳ τοῦ μέλους ἐν ᾧ εἰσιν. Ἰδοὺ γάρ, ὡς εἴπομεν, ἐν τῷ πρώτῳ εὑρίσκονται ὄντες οἱ ἦχοι πάντες· ἀλλ' οὐ ποιεῖ ἕκαστος τὸ ἴδιον αὐτοῦ μέλος, ἀλλὰ μεταβάλλονται πρὸς τὴν τοῦ πρώτου φύσιν, καὶ φαίνεται μόνη ἡ τούτου ἰδέα»*[129].

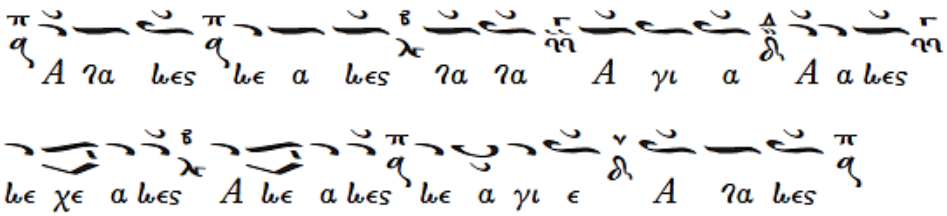
Ακριβέστερα, παρατηρούμε ότι οι Ήχοι αναπτύσσονται σε ένα τετράχορδο ή πεντάχορδο και αν βγούν έξω απ' αυτό οι μεν πλάγιοι συναντούν τον κύριό τους με ανάβαση, οι δε κύριοι καταφεύγουν στον πλάγιό τους με κατάβαση, δεδομένου ότι αυτή είναι η σχέση και η διαφορά κυρίων και πλαγίων· η κατά ένα πεντάχορδο απόσταση της θεμελίωσής τους. Το γεγονός αυτό φανέρωνε με ενάργεια η παλαιά παραλλαγή των πολυσύλλαβων φθόγγων (που παραστατικά σημειώνονταν στο σχήμα του τροχού), οι οποίοι αντικαταστάθηκαν το 1814 από τους μονοσύλλαβους γνωστούς μας πΑ, Βου, Γα, Δι, κΕ, Ζω, νΗ[130]:

ευδοκίμησε μόνο σε θεωρητικογραφήματα ή νεωτερικές απόπειρες, όπως τα μνημονευθέντα συνηχητικά συστήματα των Κωνσταντίνου Ψάχου και Σίμωνος Καρά.

129 Christian Hannick und Gerda Wolfram, *Gabriel Hieromonachos*, Abhandlung über den Kirchengesang, Corpus Scriptorum de Re Musica, band 1, Wien 1985, p. 86.

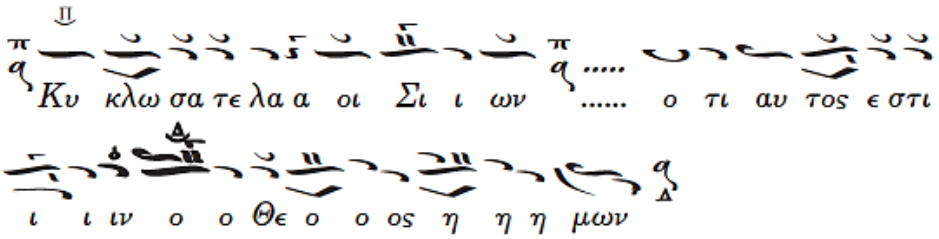
130 Το θέμα της μετάβασης από την παλαιά στην νέα παραλλαγή μάς απασχόλησε

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

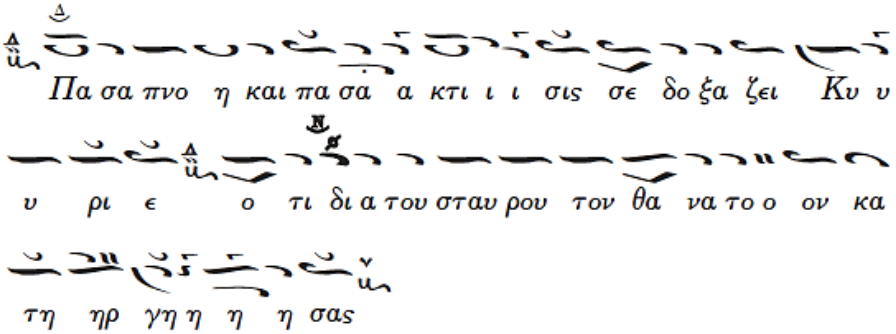


Στην διδασκαλία της Νέας Μεθόδου η εναλλαγή του κυρίου και πλαγίου ήχου σε ένα μέλος παρουσιάζεται ως το «σύστημα» του Τροχού και επισημαίνεται με τις ανάλογες, καταχρηστικές, φθορές:

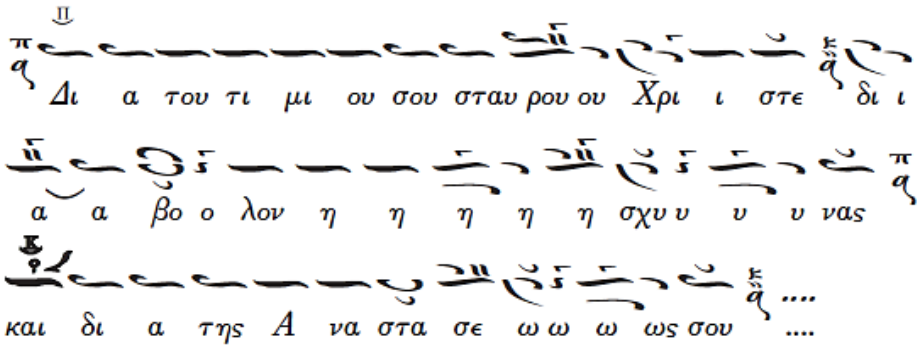
Π.χ. στόν πρώτο ήχο:



ἤ στόν δεύτερο:



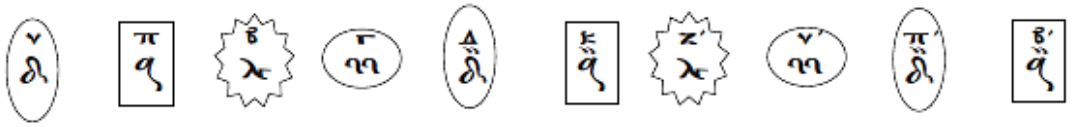
ἤ στον πλάγιο του πρώτου:



σε ανακοίνωσή μας με τίτλο "…From the 'trochos' parallage' (the byzantine solmization) to the contemporary psaltic solfege" στό International Music Theory and Analysis Conference που διοργάνωσε η Music Faculty, Univercity of Arts, στό Βελιγράδι της Σερβίας, 13-15 Μαΐου 2011. Η μελέτη αυτή, δυστυχώς, παραμένει αδημοσίευτη.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Αλλ' εμφαίνεται, επίσης, στα μαρτυρικά σημεία των φθόγγων, τα οποία εναλλάσσονται πανομοιότυπα ανά τέσσερεις φωνές ανεξάρτητα από τον φθόγγο της οκτάχορδης κλίμακας στόν οποίο βρίσκονται:



Έτσι, λοιπόν, το ισοκράτημα σε κάθε τέτοια περίπτωση μεταβαίνει στη βάση του «άλλου» Ήχου–πενταχόρδου, όπως φαίνεται στα προηγούμενα παραδείγματα, στον κύριο ήχο εν αναβάσει και αντίστοιχα στον πλάγιο ήχο εν καταβάσει, φροντίζοντας να χαρακτηρίζει ολόκληρη την μουσική φράση που τον περιγράφει.

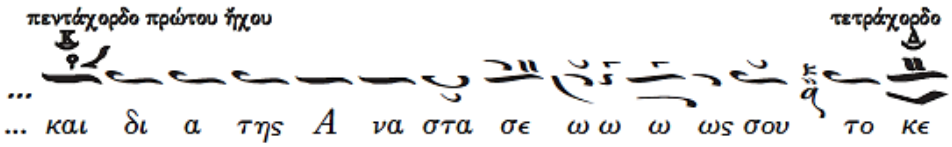
Υπάρχουν, βέβαια, και περιπτώσεις που η εναλλαγή Ήχων ξεφεύγει από το δίπολο κυρίου – πλαγίου. Το πράγμα επισημαίνει πάλι ο βυζαντινός θεωρητικογράφος Γαβριήλ:

> *«Ἐνίοτε δὲ ἡ φιλοτιμία τοῦ ποιητοῦ ἢ ὡραιότητος ἕνεκα ἢ καὶ δι' ἀνάγκην ἐμπίπτει ἄλλος ἦχος ἐν ἄλλῳ καὶ ποιεῖ τὸ γνωριστικὸν αὐτοῦ μέλος»*131.

Και την διδασκαλία του συμπληρώνει ο Γαβριήλ, εξηγώντας πως αυτή η εναλλαγή των ήχων γίνεται είτε με την ανάδειξη διαφορετικών τονικών κέντρων -δεσποζόντων φθόγγων- κατά την μελική εκτύλιξη είτε με την μεταβολή των διαστημάτων με την χρήση φθοράς:

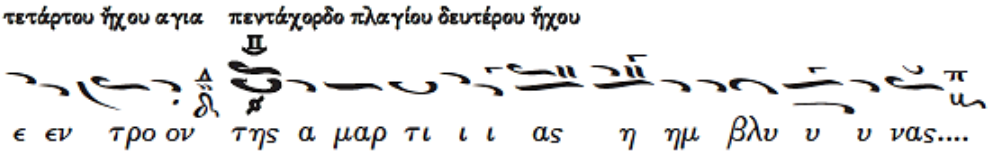
> *«...τοῦτο γίνεται ἢ ἀπὸ παραλλαγῆς ἢ ἀπὸ μέλους. Καὶ εἰ μὲν ἀπὸ παραλλαγῆς, τίθεται ὁ ἦχος ἐκεῖνος οὗτινός ἐστι τὸ μέλος· εἰ δ' ἀπὸ μέλους, οὐχ ὁ ἦχος ἀλλ' ἡ φθορά»*132.

Στην συνέχεια του αναστάσιμου στιχηρού του πλαγίου πρώτου ήχου *Διὰ τοῦ τιμίου σου σταυροῦ*, που είδαμε παραπάνω, συμβαίνουν και οι δύο περιπτώσεις, προκαλώντας τις αρμόδιες αλλαγές στο ισοκράτημα:



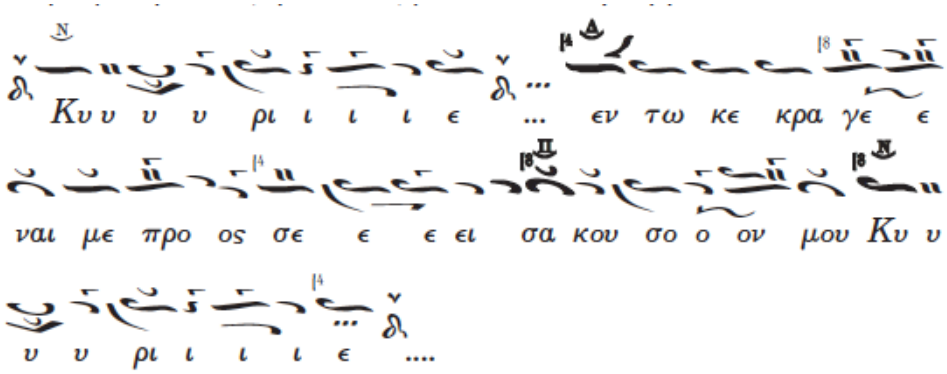
131 Ch. Hannick und Gerda Wolfram, *όπ.π.*, σ. 88, στ. 565–567.
132 *Όπ.π.*

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

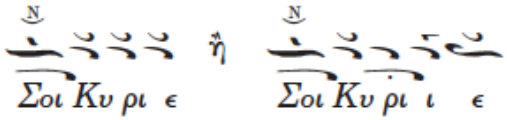


☞ Καλύτερα, λοιπόν, θα ήταν να πούμε, γενικεύοντας, πως το Ισοκράτημα γίνεται στην βάση του τετραχόρδου ή πενταχόρδου, όπου κινείται η μελωδία κάθε φορά.

☞ Οι εναλλαγές των ισοκρατημάτων σε ένα μέλος φροντίζουμε νά γίνονται σε «θέση», ισχυρό δηλαδή μέρος του μέτρου και σε σημεία που βοηθούν στην διάκριση μουσικών και ποιητικών φράσεων. Όπως για παράδειγμα στό τέλος του *Κύριε, εκέκραξα* του πλαγίου τετάρτου ήχου, όπου η φράση *εν τῳ κεκραγέναι με πρός σε* ανήκει στην περιοχή του κυρίου ήχου αγια και έχει ισοκράτημα στον φθόγγο Δι, η φράση *εισάκουσόν μου* καταφεύγει στον πλάγιο του πρώτου ήχο -αλλά βέβαια η αλλαγή του ισοκρατήματος γίνεται στην τονιζόμενη συλλαβή και θέση του ρυθμικού ποδός *σα-* ενώ, τέλος, ολόκληρη η λέξη *Κύριε* δέχεται ισοκράτημα στον φθόγγο Νη, παρά την παροδική διαφωνία που προξενείται στην πρώτη συλλαβή *Κυ* που βρίσκεται στον φθόγγο Πα:



☞ Δεν πρέπει να αποκλείουμε τις περαστικές διαφωνίες. Εξάλλου, τις περισσότερες φορές, είναι φαινομενικές:

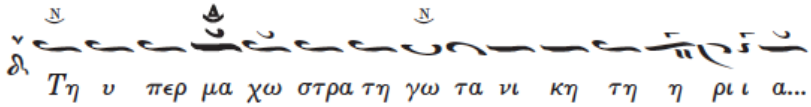


Στις παραπάνω περιπτώσεις δεν χρειάζεται καμμιά αλλαγή ισοκρατήματος εξαιτίας της εικαζόμενης διαφωνίας στην συλλαβή *ρι,* αν βέβαια ο ψάλτης -ως οφείλει-

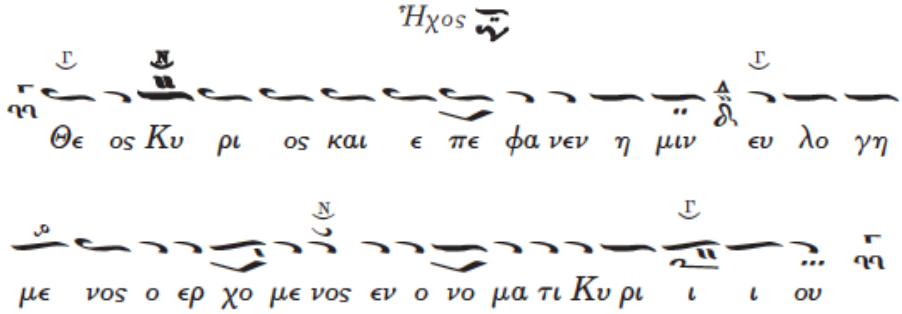
© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

κυματίσει την φωνή στην χρονοτριβή του κλάσματος[133] ή την προφέρει «κρεμαμένη», κατά κάποιο τρόπο, εκεί που συναντά το αντικένωμα με απλή[134].

☞ Άν ωστόσο η μελωδία επιμένει πολύ σε ένα φθόγγο πάνω από την βάση, δηλ. επιφωνεί, και είμαστε αναγκασμένοι να μετακινήσουμε το ισοκράτημα, τότε συνήθως επιλέγουμε να ισοκρατήσουμε τέσσερεις φωνές χαμηλότερα, στην αντιφωνία του κυρίου ήχου:



Το πράγμα έχει και άλλες θεωρητικές προεκτάσεις, καθὼς η επιφωνία των -πλαγίων, κυρίως- ήχων έχει τονική αναφορά στον αντίφωνο του κυρίου, όπου βέβαια γίνεται, όπως είναι φυσικό, το ισοκράτημα. Δηλαδή, πραγματώνεται και δι᾽ άλλης οδού η εναλλαγή κυρίου και πλαγίου ήχου σε ένα μέλος. Τούτο συμβαίνει κατ᾽ εξοχήν στον βαρύ -ως πλάγιο τρίτο- ήχο, στον οποίο η επιφωνία είναι το κυρίαρχο στοιχείο της γνωριστικής του ιδέας και μάλιστα δηλώνεται με την σχετική σημειογραφική παράσταση του ολίγου με διπλή στην μαρτυρία του.



☞ Πρέπει να αποφεύγεται, ωστόσο, η μετάβαση του ισοκρατήματος στη διφωνία των πλαγίων ήχων ή στη μεσότητα των κυρίων, γιατί συνήθως οι δίφωνοι και μέσοι ήχοι έχουν διπλή γνωριστική ιδέα, κατά πως διδάσκει και ο Γαβριήλ: «Ἕκαστος δέ τούτων των μέσων ποιεί και μέλος ίδιον και δηλωτικόν της μεσότητος αυτού»[135].
Ἔτσι, αν μετακινηθεί το ισοκράτημα στην διφωνία/μεσότητα προβάλλεται το «ίδιον» μέλος της και ξεθωριάζει η γνωριστική ιδέα του ήχου στόν οποίο ανήκει το μέλος, δεδομένου πώς, παρότι σε ἕνα ήχο

133 Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη 1832, σ. 54, § 120: *«Ὁ φθόγγος τοῦ χαρακτῆρος, ὅς τις ἔχει τὸ κλάσμα, ἐξοδεύει δύο χρόνους, καὶ ἐν τῇ χρονοτριβῇ κυματίζεται τρόπον τινα ἡ φωνή»*.

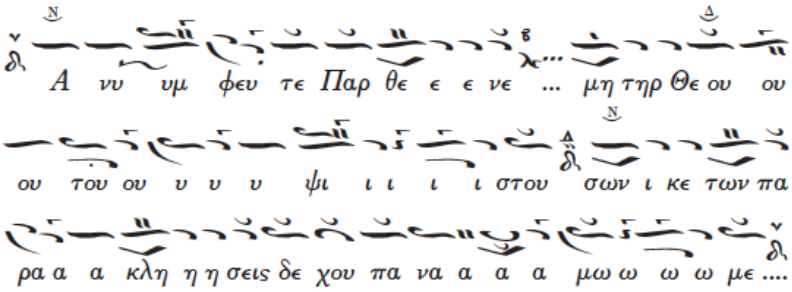
134 Χρυσάνθου, *όπ.π.*, σ. 58, § 132: *«...[ἡ φωνὴ] προφέρεται κρεμαμένη τρόπον τινα καὶ ἀχωρίστως»*.

135 Ch. Hannick und Gerda Wolfram, *όπ.π.*, σ. 78, στ. 459-461.

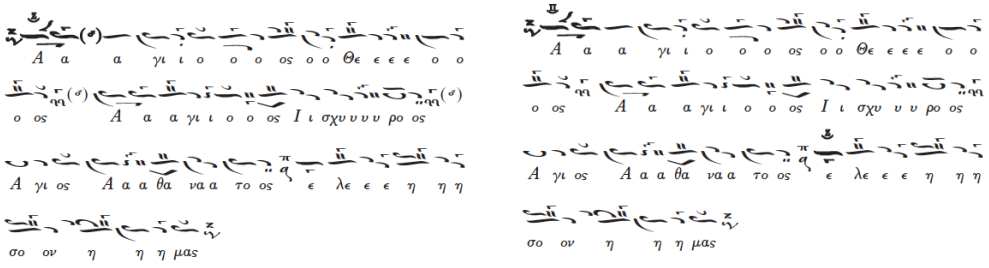
© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

«ὡς εἴπομεν, εὑρίσκονται ὄντες οἱ ἦχοι πάντες, ἀλλ᾽ οὐ ποιεῖ ἕκαστος τὸ ἴδιον αὐτοῦ μέλος, ἀλλὰ μεταβάλλονται πρὸς τὴν τοῦ πρώτου φύσιν, καὶ φαίνεται μόνη ἡ τούτου ἰδέα»136.

Είναι προφανές, λοιπόν, πως σε ένα μέλος του πλαγίου τετάρτου, όπου πολλές φορές ακούγεται η διφωνία του (φθόγγος Βου), και μάλιστα γίνονται ατελείς καταλήξεις σ᾽ αυτήν, το ισοκράτημα δεν επιτρέπεται νά μετακινηθεί σ᾽ αυτήν, γιατί θα αναδείξει -όπως δεν πρέπει- την γνωριστική ιδέα του δευτέρου (διατονικού-λεγέτου) ήχου.



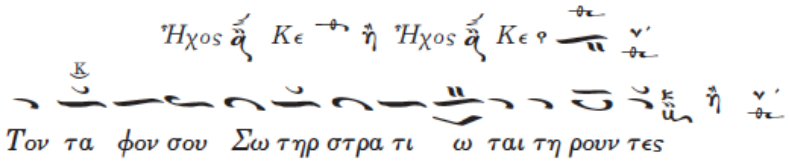
☞ Είναι ευνόητο, λοιπόν, πως και αντίστροφα το ισοκράτημα λειτουργεί χαρακτηρίζοντας τον ήχο -για την ακρίβεια, τον κλάδο του ήχου- στον οποίο ψάλλεται ένα μέλος. Και κατά κάποιο τρόπο το ισοκράτημα κανονίζει τα διαστήματα των τόνων που μεταχειρίζεται ο ψάλτης. Σε μέλη του βαρέος διατονικού ήχου εκ του ζω, ανάλογα με το ισοκράτημα προβάλλεται άλλοτε η ιδέα του λεγέτου -με τον φθόγγο Γα υψηλό- και άλλοτε πρωτόβαρυ -με τον φθόγγο γα στην θέση του-, όπως παραδείγματος χάριν στο Τρισάγιον του Νικολάου πρωτοψάλτου Σμύρνης:



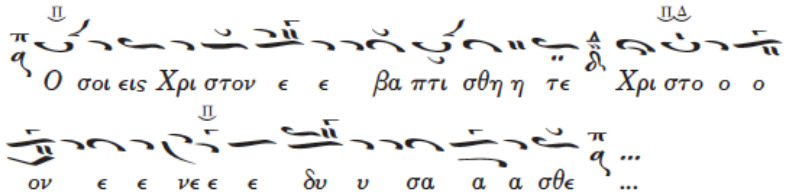
Για παράδειγμα, επίσης, είναι γνωστή η διαφορετική θεωρητική προσέγγιση από πολλούς σχετικά με τον ήχο του καθίσματος *Των τάφον σου Σωτήρ*. Η διαφορετική θεωρητική εκτίμηση συμβαδίζει ουσιαστικά με αντίστοιχα διαφορετικό ισοκράτημα:

136 *Όπ.π.*, σ. 86, στ. 560-565.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών



☞ Κάποιες φορές μπορούμε να σημειώσουμε διπλό ισοκράτημα, αν για λίγο η μελωδία κινείται σε ένα άλλο τετράχορδο, αλλά πάντως δεν χάνει την αναφορά της στην βάση του Ήχου.



Η εκτέλεση της δεύτερης -της παροδικής- φωνής του διπλού ισοκρατήματος πρέπει να γίνεται από ένα ή το πολύ δυο μέλη του Χορού στην φωνητική περιοχή, όπου κινείται το μέλος.

8.3.3 Πώς γίνεται το Ισοκράτημα

☞ Το ισοκράτημα γίνεται από ειδικευμένα, τις περισσότερες φορές, μέλη του Χορού, τους Ισοκράτες ή Βαστακτές. Οι ισοκράτες αποτελούν περίπου το ένα τρίτο των μελών ενός Χορού και πάντως, όλα τα μέλη του Χορού πρέπει να ασκούνται και να έχουν την ικανότητα να ισοκρατήσουν.

☞ Άς σημειωθεί, εξάλλου, πως στο Ισοκράτημα -κατά παράδοσιν- απαντάται μεγάλη ηχοχρωματική ποικιλία· *βαθυφώνων*, που βαστούν «από εκ βάθους» (σύμφωνα με την διατύπωση των βυζαντινών μουσικών χειρογράφων), *βαρυτόνων*, που κινούνται στην ίδια με τους ψάλτες φωνητική-συχνοτική περιοχή, ακόμα και *παιδιών*, που είτε κανοναρχούν είτε ισοκρατούν διακριτικά, αντιφωνώντας κατά την έννοιαν που περιγράφει ο αρχαιοελληνικός μουσικός όρος και ο παρόμοιός του *μαγαδίζειν*[137].

☞ Από τα προηγούμενα διαφαίνεται πως μπορεί να θεωρηθεί ως μια μορφή ισοκρατήματος και η πανάρχαια πρακτική του κανοναρχήματος, δηλαδή της προεξαγγελίας από τον κανονάρχο του ποιητικού κειμένου του ψαλλομένου μέλους, κατά φράση και στην βάση του ήχου.

137 Βλ. τα σχετικά λήμματα στό Σόλωνα Μιχαηλίδη, *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, ΜΙΕΤ - Αθήνα 1989. Εν προκειμένω, ας σημειωθεί πως μια τέτοιου είδους ηχοχρωματική συμβολή παιδικών φωνών στόν ψαλτικό χορό δεν μπορεί νά συγχέεται ούτε να παραλληλίζεται με την ανεπίτρεπτη από αισθητική και τεχνική πλευρά συμμετοχή γυναικών σε Χορούς Ψαλτών.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

☞ Το ισοκράτημα πρέπει νά είναι συνεχές και η έντασή του να παρακολουθεί τις δυναμικές της έντασης του ψαλλομένου μέλους. Άς σημειωθεί εν προκειμένῳ ότι οι ελάχιστες βυζαντινές μαρτυρίες για το ισοκράτημα δεν μάς πληροφορούν για τον τρόπο που εκφερόταν. Αλλ᾽ αφ᾽ ενός οι δυτικές πρακτικές του συνεχούς βάσιμου σε πρώϊμα πολυφωνικά στύλ, που διόλου απίθανο έχουν βυζαντινή καταβολή, αφ᾽ ετέρου -και κυρίως- ηχογραφήσεις των αρχών του 20ου αιώνα από τον πατριαρχικό ναό, αντικείμενο πρόσφατων αναδιφήσεων[138], μάς πείθουν πως ανέκαθεν το ισοκράτημα ήταν συνεχές.

☞ Παράλληλα, οι ισοκράτες προφέρουν τα φωνήεντα των συλλαβών στα αργά μέλη. Ενώ στα συλλαβικά μέλη αποφεύγουν να προφέρουν τὶς λέξεις του κειμένου, εκφωνώντας ένα ουδέτερο φώνημα, που ηχεί σάν «βόμβος». Ο όρος βόμβος ή βόμβος μελισσών χρησιμοποιείται ήδη από τον Κυριακό Φιλοξένη ως περιγραφικός του *«ρινώδους και σοβαρού ισοκρατήματος του Προσωδού [Ἰσοκράτη]»*[139]. Σέ κάθε περίπτωση όμως ο βόμβος του ισοκρατήματος δεν μπορεί νά είναι ο άψυχος βόμβος του μηχανικού ή ηλεκτρονικού ισοκράτη.

138 Έχουμε κατά νού κυρίως την αδημοσίευτη ακόμα ανακοίνωση του Κωστή Δρυγιανάκη, «Ἰσοκράτημα και εκτελεστικές πρακτικές στην ψαλτική δισκογραφία», που παρουσιάστηκε στό Ε΄ Διεθνές Συνέδριο *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης· Ερωταποκρίσεις και Ακρίβεια της Ψαλτικής Τέχνης*, που διοργάνωσε το Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας στην Αθήνα, 13–15 Δεκεμβρίου 2012.

139 Κυριακού Φιλοξένους, *Λεξικόν της Ελληνικής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, εν Κωνσταντινουπόλει 1869, σ. 136. Ο ήχος του «βόμβου μελισσών» ως παρόμοιος του ισοκρατήματος αναφέρεται και σε άλλα Θεωρητικά που ασχολούνται με το θέμα και ήδη μνημονεύθηκαν πιό πάνω.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Γρηγορίου Θ. Στάθη, *Οι Αναγραμματισμοὶ και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας*, [ΙΒΜ-Μελέται 3] Αθήναι 1979.

Ευαγγελίας Σπυράκου, *Οι χοροὶ ψαλτών κατά την βυζαντινή παράδοση*, [ΙΒΜ – Μελέται 11] Αθήνα 2008.

–, «Τά Οφφίκια του Πρωτοψάλτου και του Δομεστίκου μέσα από τούς χειρόγραφους κώδικες του Παπαδικού γένους», *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης: Τά Γένη και Είδη της Βυζαντινής Ψαλτικής Μελοποιίας, Πρακτικά Β΄ Διεθνούς Συνεδρίου, Μουσικολογικού και Ψαλτικού, Αθήνα, 15-19 Οκτωβρίου 2003, Α*θήνα 2006, σσ. 195-210.

–, «Η ηχοχρωματική ποικιλία στην βυζαντινή χορωδιακή πράξη», ηλεκτρονική δημοσίευση [προσιτή στην ακόλουθη διαδικτυακή διεύθυνση: http://www.asbmh.pitt.edu/page12/Spyrakou.pdf] στό *Proceedings of the 1st International Conference of the American Society of Byzantine Music and Hymnology*, pp. 144-156.

Αγγέλου Βουδούρη, *Οι μουσικοὶ χοροὶ της Μεγάλης του Χριστου Εκκλησίας κατά τούς κάτω χρόνους,* μέρος πρώτον & δεύτερον, εν Κωνσταντινουπόλει 1937.

Πατρινέλη Χρ. Γ., «Συμβολαὶ εις την ιστορίαν του Οικουμενικού Πατριαρχείου. Α΄ Πρωτοψάλται, λαμπαδάριοι και δομέστικοι της Μεγάλης Εκκλησίας (1453-1821)», *Μνημοσύνη* 2 (1969), σσ. 64-93.

ΘΕΜΑΤΑ ΕΡΓΑΣΙΩΝ

Να ετοιμάσετε την παρτιτούρα του μέλους ….. (κατ᾽ επιλογήν και διανομή του διδάσκοντος) επισημαίνοντας τα μέρη της συνθέσεως, χαρακτηρίζοντας τα μονοφωνάρικα μέρη, σημειώνοντας τούς ρυθμικούς πόδες και τα ισοκρατήματα. Γράψτε σε μιά συνοπτική έκθεση τυχόν σχόλια για νά αιτιολογήσετε τις επιλογες σας.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

9. Υμνολογία – Εορτολογία

Η επιστήμη της Αγιολογίας

Ως επιστήμη, η Αγιολογία εξετάζει οτιδήποτε σχετίζεται με τους αγίους της Εκκλησίας και την τιμή τους· πρωτίστως τα αγιολογικά (Μαρτύρια, Βίους Αγίων, Εγκώμια και πανηγυρικούς Λόγους, Συναξάρια, Αποφθέγματα Πατέρων, ψυχωφελείς διηγήσεις και διηγήσεις θαυμάτων, αλλά και αποκαλύψεις και οράσεις εντασσόμενες στην απόκρυφη γραμματεία) και δευτερευόντως τα υμνογραφικά κείμενα, τα οποία χρησιμοποιούν ως πηγή τους τα αγιολογικά κείμενα. Συνεκτιμά δε και τις σχετικές ιστορικές μαρτυρίες, τα αρχαιολογικά τεκμήρια (μαρτύρια, ναοί, εικόνες, αντικείμενα μικροτεχνίας κ.ά.), την εξέλιξη της λαϊκής «λατρείας» των Αγίων κατά την πάροδο των αιώνων, τη διαδικασία αναδείξεως νέων Αγίων στην Ορθόδοξη Εκκλησία και τις άλλες Εκκλησίες, καθώς και τη σύσταση και καθιέρωση των εορτών των Αγίων στο εκκλησιαστικό εορτολόγιο. Επιπλέον, συνιστά έναν επιστημονικό χώρο, του οποίου η έρευνα εκτείνεται χρονικά από την εποχή της Παλαιάς Διαθήκης, αφού έχει ως αφετηρία της τους Δικαίους και Προφήτες, και φθάνει ως την εποχή μας, με την ανάδειξη νέων Αγίων από το Οικουμενικό Πατριαρχείο ή τις άλλες αυτοκέφαλες Ορθόδοξες Εκκλησίες. [140]

Η Αγιολογία εμφανίζει άμεση συνάφεια με άλλους τομείς της Θεολογίας αλλά και άλλων ανθρωπιστικών επιστημών, όπως η Φιλολογία, κυρίως η βυζαντινή και νεοελληνική, η Ιστορία, η Αρχαιολογία, η Λαογραφία και οι κοινωνικές επιστήμες. Πρωτίστως επισημαίνεται η σχέση της με την Πατρολογία και την εν γένει εκκλησιαστική γραμματολογία, αφού ο μεγαλύτερος αριθμός συγγραφέων αγιολογικών κειμένων ταυτίζεται με πρόσωπα που ανήκουν στον χώρο της πατερικής ή ευρύτερα της βυζαντινής και μεταβυζαντινής εκκλησιαστικής γραμματείας. Σχετίζεται επίσης άμεσα με την Υμνογραφία και τη Λειτουργική, δεδομένου ότι τα αγιολογικά κείμενα αποτέλεσαν την κυριότερη πηγή για τη σύνθεση των υμνογραφικών κειμένων από τους βυζαντινούς υμνογράφους και μελωδούς ήδη από την πρωτοβυζαντινή περίοδο (Ρωμανός Μελωδός), ενώ ένα είδος τους, τα Συναξάρια, ενσωματώθηκε στη νυχθήμερη λατρεία της Εκκλησίας και αναγιγνωσκόταν κατά την ακολουθία του Όρθρου.

[140] Ι.Σ. Ράμφος (1987), *Αγιολογικά Μελετήματα*.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Επιπλέον, η Αγιολογία συνδέεται άμεσα με την εκκλησιαστική και την εν γένει ιστορία του Βυζαντίου, αφού τα αγιολογικά κείμενα αναγνωρίζονται πλέον ως πολύτιμες πηγές που παρέχουν στους ιστορικούς υλικό, το οποίο συχνά δεν ανευρίσκεται στα αμιγώς ιστορικά έργα, στα θεωρούμενα ως αξιόπιστα κάτοπτρα της πνευματικής ιστορίας της ύστερης αρχαιότητας και του μεσαιωνικού κόσμου.

Η Αγιολογία, όμως, δεν πρέπει να περιορίζεται μόνο στο ιστορικοφιλολογικό σκέλος της, αλλά οφείλει να επεκτείνεται και στο θεολογικό περιεχόμενο των πηγών της, αφού μέσα από την αγιολογική κειμενική παράδοση σχηματίζεται με ενάργεια η εικόνα της αγιότητας και των διαφόρων εκφάνσεών της, καθώς και συναφών θεολογικών θεμάτων, όπως το θεολογικό πλαίσιο τιμής των Αγίων και των ιερών λειψάνων στην Εκκλησία ή η θεολογική θεώρηση των θαυμάτων των Αγίων και της παρρησίας τους ενώπιον του Θεού. Λαμβάνοντας υπόψη ότι τα αγιολογικά κείμενα γνώρισαν ιδιαίτερη διάδοση κατά τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο, τόσο στην Ανατολή όσο και στη Δύση, έχουν χαρακτηριστεί προσφυώς ως τα "best-sellers" του βυζαντινού κόσμου και διαχύθηκαν ακόμη και σε Εκκλησίες με διαφορετικές γλωσσικές παραδόσεις μέσω των μεταφράσεών τους, μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα τη λειτουργία τους ως φορέων μιας εκλαϊκευμένης θεολογίας στο αναγνωστικό τους κοινό, σε περιόδους συχνά εξαιρετικά κρίσιμες για τη διατύπωση του δόγματος, όπως υπήρξαν οι περίοδοι των μεγάλων θεολογικών ερίδων, οι οποίες οδήγησαν στη σύγκληση τοπικών ή οικουμενικών συνόδων.

Δεν είναι τυχαίο ότι στα συνοδικά Πρακτικά παρελαύνουν συχνά αποσπάσματα από αγιολογικά κείμενα ή, αντιστρόφως, ότι στα αγιολογικά κείμενα κάθε εποχής αποτυπώνεται η ορθή θεολογική διδασκαλία της Εκκλησίας, όπως συμβαίνει χαρακτηριστικά στους Βίους της εικονομαχικής περιόδου, όπου απαντούν εκτενή θεολογικά τμήματα, γνωστά ως «αντιρρήσεις», στα οποία καταγράφονται οι θεολογικές συζητήσεις των βιογραφούμενων αγίων με εικονομάχους εκκλησιαστικούς ή κρατικούς αξιωματούχους. Εξαιρετικά σημαντική για την ανάπτυξη των αγιολογικών σπουδών διεθνώς υπήρξε η συμβολή της εταιρείας των Βολλανδιστών (Société des Bollandistes) που εδρεύει στο Βέλγιο, με ερευνητική και εκδοτική ιστορία, οι απαρχές της οποίας ανάγονται στα μέσα του 17ου αι.

Το ερευνητικό και εκδοτικό έργο των Βολλανδιστών, σε συνάρτηση με την έκδοση της αγιολογικής κλείδας Bibliotheca Hagiographica Graeca, του ειδικού αγιολογικού περιοδικού Analecta Bollandiana και ειδικών καταλόγων των αγιολογικών χειρογράφων, έθεσε τις βάσεις για την προβολή και καλλιέργεια της

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Αγιολογίας σε πανεπιστήμια και ερευνητικά κέντρα της Δύσης, αλλά και του ελλαδικού χώρου. Στην Ελλάδα, η Αγιολογία καλλιεργήθηκε ως επιστημονικός κλάδος με κάποια σχετική καθυστέρηση, αρχικώς στις Θεολογικές Σχολές και εν συνεχεία και στις Φιλοσοφικές Σχολές, όπου διδάσκεται ως αυτοτελές μάθημα. Στην πρόοδο των ελληνικών αγιολογικών σπουδών σημαντικό ρόλο διαδραμάτισαν με το επιστημονικό και εκδοτικό έργο τους παλαιότεροι επιστήμονες, όπως ο Αθ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, ο Μ. Γεδεών και ο Σωφρόνιος Ευστρατιάδης, αλλά και νεότεροι, όπως οι καθηγητές των Θεολογικών Σχολών Αθηνών και Θεσσαλονίκης, Π. Β. Πάσχος και Δ. Τσάμης και οι καθηγητές φιλολογικών τμημάτων Δ. Σοφιανός και Θ. Δετοράκης, ο οποίος προετοιμάζει με συνεργάτες του και τη δημοσίευση μιας αγιολογικής κλείδας για τα αγιολογικά κείμενα της μεταβυζαντινής και νεότερης περιόδου (Bibliotheca Hagiographica Neograeca).

Η Αγιολογία είναι ο κλάδος της χριστιανικής θεολογίας, που μελετά τους βίους των Αγίων. Η μελέτη της Αγιολογίας εκτός του ότι αποτελεί ένα είδος κατήχησης των Χριστιανών, προσφέρεται παράλληλα και για έρευνα θεμάτων που σχετίζονται με τη θεολογία, ιστορία, πολιτική αλλά και την κοινωνία και τον πολιτισμό της εποχής που ζήσανε οι υπό μελέτη Άγιοι.[141]

Τα αγιολογικά κείμενα υπήρξαν ένα από τα σπουδαιότερα και δημοφιλέστερα είδη της βυζαντινής γραμματείας, καθώς βρισκόταν στην πρώτη σειρά των προτιμήσεων του κοινού όλων των τάξεων και των κοινωνικών στρωμάτων. Τα σπουδαιότερα συγγράφονται τον 4ο-5ο και 14ο αιώνα, ενώ αξιόλογη ακμή αγιολογικών κειμένων παρατηρείται και από τον 9ο μέχρι τον 11ο αιώνα.

Η σπουδαιότητα της Αγιολογίας ως επιστήμης έγκειται στο ότι προσφέρει ανεξάντλητο πλούτο ιστορικών πληροφοριών για το δημόσιο και ιδιωτικό βίο της εποχής τους. Ως προς τους θεολογικούς κλάδους, η Αγιολογία σχετίζεται με την Πατρολογία, την Εκκλησιαστική ιστορία, την Υμνογραφία, τη Λειτουργική και τη Χριστιανική και Βυζαντινή Φιλολογία. Οι αμοιβαίες σχέσεις με τους κλάδους αυτούς επιτρέπουν στην Αγιολογία να δέχεται τη βοήθειά τους και να τούς προσφέρει τους καρπούς των ερευνών της.

Πηγές και συλλογές της αγιολογικής επιστήμης

Στις πηγές της αγιολογικής επιστήμης κατατάσσονται τα «Μαρτύρια», τα διάφορα «Απόκρυφα» βιβλία για Μάρτυρες και Οσίους, τα «Acta proconsularia» (ένα

[141] Β. Μουστάκης, «Τιμή Αγίων», Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαιδεία, 1, 274-275.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

είδος επίσημων πρακτικών ή αντιγράφων πρακτικών της δίκης των Μαρτύρων), οι «Βίοι» και τα μεταγενέστερα «Συναξάρια», οι «Λόγοι» και τα «Εγκώμια» των εκκλησιαστικών συγγραφέων στους Αγίους, τα πορίσματα της εικονογραφίας, ορισμένα «Λειτουργικά» και «Υμνογραφικά κείμενα» της Ορθοδόξου Εκκλησίας, καθώς και τα «Ασκητικά κείμενα» (Αποφθέγματα Γερόντων και Ψυχωφελείς διηγήσεις). Στη χειρόγραφη παράδοση γνωρίζουμε ότι από τα χρόνια του ιστορικού Ευσέβιου Καισαρείας (έως και τα βυζαντινά χρόνια) υπάρχουν πολλά κείμενα, τα οποία περιέχουν μαρτύρια ή Βίους Αγίων ή άλλα λογοτεχνήματα σχετικά με τους Αγίους.

Οι εκδηλώσεις τιμής προς τους Αγίους

Η Εκκλησία, έχοντας υπόψη ορισμένες υπερβολές και παρεξηγήσεις, διευκρίνισε (στην Ζ΄ Οικουμενική Σύνοδο) ότι προς τους Αγίους αρμόζει η «τιμή», ενώ προς τον Τριαδικό Θεό η «Λατρεία». Η «τιμή» αρμόζει και προς τη Θεοτόκο, ενώ οι Άγιοι «τιμώνται» με την προσκύνηση τόσο των εικόνων τους, όσο και των λειψάνων τους. Οι εκδηλώσεις τιμής προς τους Αγίους άρχισαν μετά το θάνατό τους (μαρτυρικό ή όχι). Ήταν αναμενόμενο να προηγηθεί η τιμή προς τα αρχαιότερα πρόσωπα της χριστιανικής Εκκλησίας (Θεοτόκο και Αποστόλους), για να ακολουθήσει η τιμή προς τους Αγίους κατά την ιστορική εξέλιξη της Εκκλησίας. Πρέπει να σημειωθεί ότι στους κλασικούς συγγραφείς δεν συναντάμε τη λέξη «άγιος», παρά μόνο για ιερά πράγματα των τόπων λατρείας. Στην Παλαιά Διαθήκη ως «άγιοι» και «άγια» χαρακτηρίζονται τα πρόσωπα και τα πράγματα της λατρείας του Θεού, ενώ στην Καινή Διαθήκη ως «άγιος» χαρακτηρίζεται ο Τριαδικός Θεός και η Εκκλησία. Με την πάροδο του χρόνου ως «άγιος» χαρακτηρίζεται ολόκληρος ο λαός του Θεού, ενώ παράλληλα εμφανίζονται και άλλοι όροι σχετικά με τους Αγίους (μακάριοι, όσιοι κ.λπ.). Μετά το τέλος των διωγμών, η τιμή προς του Αγίους λαμβάνει εξαιρετικές διαστάσεις και οι γιορτές των Αγίων διαδίδονται σε ολόκληρη τη χριστιανική οικουμένη.

Οι «Χοροί» των Αγίων

Υπάρχουν ποικίλες γνώμες και διάφορες εκδοχές για την τάξη των ομάδων, δηλαδή των «χορών» των Αγίων. Ορισμένοι ερευνητές, στηριζόμενοι στο γνωστό εκκλησιαστικό τροπάριο, μιλούν για έξι τάγματα Αγίων: «Απόστολοι, μάρτυρες, προφήται, ιεράρχες, όσιοι και δίκαιοι». Άλλοι, αξιολογώντας τη θέση των Αγίων στη λατρεία και στη ζωή της Εκκλησίας, ακολουθούν άλλη διαίρεση: «Θεοτόκος, Άγγελοι, Προφήται, Απόστολοι και ισαπόστολοι, Ιεράρχες, Μάρτυρες». Στην πράξη, όμως, της Εκκλησίας και κυρίως μέσα από την αγιολογική παράδοση που δημιουργήθηκε κατά

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

τη βυζαντινή εποχή, οι «χοροί» των Αγίων διαμορφώθηκαν ως ακολούθως: Μάρτυρες, Όσιοι, Ιεράρχες, Ιερές προσωπικότητες της Αγίας Γραφής και Νεομάρτυρες. Φυσικά, κυρίαρχη μορφή είναι αυτή της Θεοτόκου.

Σύμφωνα με τους υμνογράφους και τους εκκλησιαστικούς συγγραφείς, η Υπεραγία Θεοτόκος βρίσκεται υπεράνω των Αγγέλων και όλων των Αγίων. Η τιμή προς τη Θεοτόκο λαμβάνει διαστάσεις κυρίως μετά την Γ΄(431 μ.Χ.) και την Δ΄(451 μ.Χ.) Οικουμενική Σύνοδο. Παράλληλα, η εξάπλωση του μοναχισμού επέφερε την αύξηση της τιμής προς τη Θεοτόκο. Η τιμή προς τη Θεοτόκο ενισχύθηκε μέσα από τη θεολογία περί των προτυπώσεων της Θεοτόκου στην Παλαιά Διαθήκη, όταν δηλαδή η Θεοτόκος χαρακτηρίστηκε ως η «νέα Εύα». Από τα πρώτα χρόνια εμφάνισης της τιμής προς τη Θεοτόκο προβλήθηκε η έννοια της «πρεσβείας» και της «μεσιτείας» της προς τον Θεό υπέρ των Χριστιανών. Η θεομητορική θεολογία εγνώρισε μεγάλη ανάπτυξη (κυρίως με τον Άγιο Ιωάννη Δαμασκηνό) και μαζί με την εμφάνιση εγκωμιαστικών Λόγων διαφόρων εκκλησιαστικών συγγραφέων, συνέβαλε στην ανάπτυξη και διάδοση της τιμής της Θεοτόκου και της προβολής της ως «εκείνης που συνοψίζει ολόκληρη την αγιότητα» («Παναγία»).

Αναλυτικότερα σύμφωνα με την Εκκλησιαστική τάξη μετά τον Κύριο τη θέση κατέχει η Θεοτόκος.

- Μετά την Παναγία έπονται οι Άγιοι Άγγελοι.
- Μετά τους Αγγέλους έχει θέση ο Πρόδρομος. Αναγνωρίζεται ως ο μεγαλύτερος των Προφητών (κάθε Τρίτη είναι υμνολογικά αφιερωμένη, στη μνήμη του και τιμάται έξι φορές το χρόνο.
- Ακολούθως είναι η τάξη των Αποστόλων. Εξελέγησαν από τον Κύριο και τον υπηρέτησαν μέχρι θανάτου. Έγιναν φορείς της εν Χριστώ αποκαλύψεως και αποτελούν τα θεμέλια της Εκκλησίας. Εκτός από τους δώδεκα, ο Χριστός διάλεξε και άλλους εβδομήκοντα, οι οποίοι συμπλήρωναν το έργο των δώδεκα.
- Έπειτα έχουμε την τάξη των Ισαποστόλων οι οποίοι αφιέρωσαν τη ζωή τους στη διάδοση του Χριστιανισμού. Τέτοιοι είναι: η Αγία Φωτεινή η Σαμαρείτιδα, η Αγία Θέκλα, οι Άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη, ο Άγιος Κοσμάς ο Αιτωλός και άλλοι.
- Έπονται οι Άγιοι Ιεράρχες και γενικά οι κληρικοί όλων των βαθμίδων οι οποίοι διακρίνονται για την αφοσίωση τους στην Εκκλησία, για την αγιότητα του βίου τους και για τη διδασκαλία τους.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

- Μετά τους Ιεράρχες έχουν θέση οι Μάρτυρες. Είναι οι Χριστιανοί που διώχτηκαν και βασανίστηκαν για την πίστη τους στον Χριστό και τελικά μαρτύρησαν. Το μαρτύριο είναι αποτέλεσμα ομολογίας της πίστεως στον Χριστό. Είναι εθελούσια μίμηση του πάθους του Κυρίου. Ως πρώτος Μάρτυρας κατατάσσεται ο αρχιδιάκονος Στέφανος.
- Ακολουθούν οι Ομολογητές· είναι αυτοί οι οποίοι ομολόγησαν τον Χριστό αλλά δεν μαρτύρησαν, είτε γιατί οι διώκτες τους δεν τους βασάνισαν, ώστε να πεθάνουν, είτε γιατί σταμάτησε η δίωξή τους και πέθαναν τελικά με φυσικό θάνατο.
- Έπονται οι Απολογητές. Ονομάζονται έτσι όσοι υπερασπίστηκαν τον Χριστιανισμό και την αλήθεια μπροστά σε Αυτοκράτορες και γενικότερα μπροστά στην πολιτική ρωμαϊκή εξουσία. Απολογητές έχουμε και κατά την περίοδο του Μωαμεθανισμού.
- Έπειτα είναι οι Όσιοι. Σε αυτήν την τάξη ανήκουν οι μοναχοί, οι ασκητές και οι αναχωρητές.
- Τέλος τοποθετούνται οι Δίκαιοι και είναι όλοι όσοι έζησαν προ Χριστού σύμφωνα με τον θείο νόμο και με την ελπίδα, της ελεύσεως του Μεσσία: προπάτορες, θεοπάτορες, προφήτες, πατριάρχες, βασιλείς.

Τα κριτήρια αγιότητας στην Ορθόδοξη Εκκλησία

- Δεν ορίστηκαν συγκεκριμένοι αυστηροί κανόνες σχετικά με το ζήτημα της αναγνώρισης των αγίων.
- Η αγιότητα γίνεται αντιληπτή από τη συνείδηση του σώματος της Εκκλησίας Η ένταξη του ανθρώπου στους κόλπους της Εκκλησίας γίνεται αφενός με το μυστήριο του αγίου Βαπτίσματος είτε με το «βάπτισμα αίματος». (Το μαρτυρικό τέλος ενός προσώπου αποτελούσε την απόδειξη της αγιότητάς του) Επίσης το ορθόδοξο φρόνημα, συνιστά αποτέλεσμα της ορθής πίστης.
- Η τέλεση θαυμάτων - η παρρησία που αποκτά ο άγιος προς τον Θεό
- Η αναγνώριση όλων των αρετών, δηλαδή η ευσεβής ζωή αποτελεί βασική προϋπόθεση
- Οι υπηρεσίες προς τον Χριστιανισμό, που προσέφεραν ορισμένοι άγιοι, όπως ο Μ. Κωνσταντίνος, η Αυτοκράτειρα Θεοδώρα

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

- Το άφθαρτο των σκηνωμάτων και η ευωδία των λειψάνων προϋπόθεση της κατατάξεως ενός Αγίου στα δίπτυχα της Εκκλησίας καθώς και η παρέλευση κάποιων ετών από την κοίμηση του Αγίου, ώστε να εκλείψουν από τη ζωή οι στενοί συγγενείς ή τα πνευματικά παιδιά του υποψηφίου, για πιο αντικειμενική αξιολόγηση του ενάρετου βίου του.

Η Εκκλησία την τιμή αυτή προς στους Αγίους την εκδηλώνει:

• Με την ανέγερση Ναών στο όνομα τους.

• Με την προσκύνηση των ιερών εικόνων και λειψάνων τους (προσκυνούμε τις εικόνες των Αγίων τιμητικά, η προσκύνηση διαβαίνει στο πρωτότυπο και όχι στο υλικό της εικόνας κατά τον Δαμασκηνό, και του Χριστού λατρευτικά , τιμητική - λατρευτική προσκύνηση).

• Με τη θέσπιση εορτών προς τιμή τους

• Με τη συγγραφή ασματικών ακολουθιών, εγκωμίων

• Με την επίκληση των πρεσβειών τους και την πίστη στην μεσιτεία τους προς το Θεό. [142]

Μάρτυρες του Χριστού και Άγιοι δεν είναι μόνο εκείνοι που έχυσαν το αίμα τους για την πίστη του Χριστού. «Μάρτυρες» είναι όλοι όσοι τηρούν τις εντολές, ζουν εν Χριστώ με ακρίβεια, δικαιοσύνη και συνέπεια. Είναι εκείνοι που συμμετέχουν στα Μυστήρια της Εκκλησίας, ιδιαίτερα στο Μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας και ακολουθούν την παράδοσή της. Είναι «μαρτύριο πνεύματος» η καθημερινή βίωση του λόγου του Σταυρού, η Σταύρωση των παθών και της κακίας μας, η ανακαίνιση της ψυχής μας και η μετάνοια. Ο Χριστός στην αρχιερατική προσευχή Του, που διασώζεται στο Κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο και την ακούμε στο πρώτο από τα «δώδεκα Ευαγγέλια» της Μ. Πέμπτης, λέγει τη βαρυσήμαντη φράση προς τον Πατέρα «υπέρ αυτών (των μαθητών και των ανθρώπων, κατ' επέκταση) εγώ αγιάζω εμαυτόν, ίνα και αυτοί ώσιν ηγιασμένοι εν αληθεία». Με τη συμμετοχή μας στη Θεία Ευχαριστία αγιαζόμεθα, δηλαδή γινόμαστε άγιοι κοινωνώντας με τον έναν και μόνον Άγιο, τον Χριστό. Ίσως δεν υπάρχει πιο αποκαλυπτικό σημείο της ζωής του χριστιανού του προς την αγιότητα, από την εκφώνηση του ιερέως, όταν υψώνει το Τίμιο Σώμα λίγο πριν από τη Θεία

[142] Τσάμης Δ. Γ., Αγιολογία της Ορθόδοξης Εκκλησίας, εκδ. Π. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη 2004

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Ευχαριστία «τα άγια τοις αγίοις», δηλαδή το Σώμα του Χριστού και το Αίμα Του είναι άγια και προσφέρονται στους «άγιους», τα μέλη της Εκκλησίας προς κοινωνίαν.

Οι ακολουθίες του νυχθημέρου

Οι ακολουθίες του νυχθημέρου είναι το σύνολο των προσευχών που αναγινώσκονται και ψάλλονται σε καθορισμένες ώρες της μέρας και της νύχτας ή σε ορισμένες περιστάσεις και αποτελούνται από ψαλμούς, δεήσεις, αναγνώσματα, ωδές και ύμνους. Ο όρος ακολουθία σημαίνει την ορισμένη συνέχεια των λειτουργικών στοιχείων που απαρτίζουν μια τελετουργική προσευχή και συνεκδοχικά το σύνολο των ύμνων του ημερονυκτίου, ιδιαίτερα του εσπερινού και του όρθρου μιας συγκεκριμένης μέρας (π.χ. ακολουθία του Σαββάτου, της Τρίτης, του αγίου Νικολάου) ή μιας περιόδου του εκκλησιαστικού έτους (π.χ. ακολουθία Παρακλητικής, Τριωδίου, Πεντηκοσταρίου). Οι ακολουθίες διακρίνονται σε τακτικές και έκτακτες. Οι τακτικές (ή κοινές) τελούνται καθημερινά στο ναό με τη συμμετοχή κλήρου και λαού ή και μόνο από τους πιστούς παραλλάσσοντας ή και παραλείποντας τα σημεία που αφορούν τον ιερέα. Ωστόσο οι ακολουθίες του νυχθημέρου διαφοροποιούνται σαφώς από την ατομική ελεύθερη αυτοσχέδια προσευχή, που δεν υπάγεται σε καμιά τυπική ως προς τη διάρθρωσή της απαίτηση. Οι έκτακτες τελούνται μόνο από ιερέα ή επίσκοπο και σε ορισμένες περιστάσεις. Οι τακτικές είναι: ο εσπερινός, το απόδειπνο, το μεσονυκτικό, ο όρθρος, οι ώρες, τα μεσώρια, και η ακολουθία της τράπεζας. Έκτακτες είναι: η Θ. Λειτουργία, τα άλλα μυστήρια, ο μικρός και μέγας αγιασμός, τα εγκαίνια ναού, οι παρακλήσεις, η ακολουθία του μνημοσύνου, το νεκρώσιμο τρισάγιο.

Οι χριστιανικές εορτές και το σχέδιο της θείας οικονομίας

Οι γιορτές είναι εβδομαδιαίες και ετήσιες. Από τις εβδομαδιαίες η σπουδαιότερη είναι η Κυριακή, η ημέρα του Κυρίου, της Ανάστασής Του. Είναι η σταθερή ημέρα τέλεσης της Θείας Ευχαριστίας. Είναι ακόμη η πρώτη ημέρα της εβδομάδας, ημέρα σωτηρίας και αναδημιουργίας. «Όπως η πρώτη δημιουργία άρχισε την ημέρα της Κυριακής, έτσι και η δεύτερη δημιουργία άρχισε πάλι από την Κυριακή» (Γρηγορίου Θεολόγου, Λόγος 44, 5, ΕΠΕ 5,226). Εκτός από την Κυριακή, και οι άλλες ημέρες της εβδομάδας είναι για την Εκκλησία μας γιορτινές. Έτσι μαζί με τους καθιερωμένους αγίους τιμούμε: τη Δευτέρα τους αγγέλους, την Τρίτη τον Ιωάννη τον Πρόδρομο, την Τετάρτη το Σταυρό του Κυρίου, την Πέμπτη τους αποστόλους και τον Άγιο Νικόλαο, την Παρασκευή τα Πάθη του Κυρίου και το Σάββατο τους μάρτυρες. Το Σάββατο είναι ακόμη ημέρα μνήμης των νεκρών. Οι ετήσιες γιορτές διαιρούνται

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

σε: Δεσποτικές (προς τιμήν του Δεσπότη Χριστού), Θεομητορικές (προς τιμή της Μητέρας του Θεού) και σε εορτές των αγίων. Οι Δεσποτικές γιορτές χωρίζονται σε κινητές και ακίνητες. Το Πάσχα δε γιορτάζεται κάθε χρόνο την ίδια ημερομηνία, είναι δηλαδή γιορτή κινητή. Στον κύκλο του κινούνται και άλλες κινητές γιορτές. Είναι οι Κυριακές του Τριωδίου πριν από το Πάσχα (Μαρία Αιγύπτια, Ιωάννης Κλίμακος κ.ά.) και του Πεντηκοσταρίου μετά το Πάσχα (Ζωοδόχος Πηγή, Ανάληψη, Πεντηκοστή, εορτή του Αγ. Πνεύματος κ.ά.). Η γιορτή του Αγ. Γεωργίου (23 Απριλίου), μετακινείται στη δεύτερη μέρα του Πάσχα, όταν η 23η Απριλίου πέφτει μέσα στη Μεγάλη Σαρακοστή. Τα Χριστούγεννα, γιορτάζονται πάντοτε στις 25 Δεκεμβρίου και είναι ακίνητη γιορτή. Με κέντρο τα Χριστούγεννα, έχουμε γιορτές των οποίων η ημερομηνία δεν αλλάζει (Περιτομή, Υπαπαντή, Ευαγγελισμός)

Οι εορτές στην Ορθόδοξη Εκκλησία

Παίρνοντας ως χρονολογική αφετηρία την αρχή της ινδίκτου, δηλαδή την 1η Σεπτεμβρίου, που ήταν πρωτοχρονιά κατά τους αιώνες της διαμορφώσεως του εορτολογίου μας, διακρίνουμε κάποια προσπάθεια διατηρήσεως της ιστορικής συνέχειας στις βασικές τουλάχιστον εορτές, όπου τούτο ήταν δυνατό. Έτσι η σύλληψη του Προδρόμου, το πρώτο γεγονός της ευαγγελικής ιστορίας, τοποθετείται στις 23 Σεπτεμβρίου, στην παλαιά πρώτη του έτους, και η γέννηση της Θεοτόκου στις 8 Σεπτεμβρίου πιθανόν μετά τη μετάθεση της πρωτοχρονιάς στην 1η του μηνός αυτού. Έπονται τα εισόδια της Θεοτόκου και η εορτή των Χριστουγέννων, με τις μνήμες των προφητών που ελκύσθηκαν στην προεόρτιο περίοδό της, η περιτομή, η υπαπαντή, τα γεγονότα του πάθους και της αναστάσεως και η Πεντηκοστή και το έτος κατακλείεται τον Αύγουστο με την κοίμηση της Θεοτόκου και το θάνατο του Βαπτιστού. Πάντοτε υπήρχε η έννοια της συμβατικότητας του εορτολογικού σχήματος. Εκτός από τις μνήμες των προφητών και των δικαίων της Παλαιάς Διαθήκης, των κατά σάρκα προπατόρων του Χριστού, που κατέλαβαν [...] την προ των Χριστουγέννων περίοδο, οι μνήμες των αγίων καθορίζονταν κυρίως την ημέρα του θανάτου τους, την γενέθλιο εν Θεώ ημέρα τους. [...][143]

[143] Φουντούλης, Ι. (1993). Λειτουργική Α΄. Εισαγωγή στη Θεία Λατρεία. Θεσσαλονίκη, σ. 117-120.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Δεσποτικές εορτές

Από τις εορτές της Εκκλησίας ονομάζομε Δεσποτικές, εκείνες που συνδέονται με τα λυτρωτικά γεγονότα της ζωής του Ιησού Χριστού και μας θυμίζουν «τους ποταμούς των χαρίτων και ευεργεσιών, τους οποίους εξέχεεν εις τον κόσμον ο Μονογενής Υιός του Θεού δια της ενσάρκου Του οικονομίας» (Άγιος Νικόδημος Αγιορείτης). Οι Δεσποτικές εορτές αποτελούν τον κεντρικό άξονα της λατρευτικής ζωής μας. Η Εκκλησία τελώντας τις εορτές αυτές ξαναζεί τα λυτρωτικά γεγονότα σαν ένα αιώνιο παρόν. Οι ψυχές των πιστών γεμίζουν ευγνωμοσύνη, κατάνυξη και ελπίδα των ουρανίων.

Η Περιτομή του Ιησού Χριστού.

Τα Θεοφάνεια.

Η Υπαπαντή του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού.

Η μετά βαΐων και κλάδων υποδοχή του Κυρίου εις Ιεροσόλυμα.

Τα Άγια Πάθη του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού.

Η Ανάστασις του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού.

Η Ανάληψις του Κυρίου.

Η Πεντηκοστή.

Του Αγίου Πνεύματος.

Η Μεταμόρφωσις του Σωτήρος.

Η Ύψωσις του Τιμίου Σταυρού.

Η Γέννησις του Σωτήρος Χριστού

Θεομητορικές εορτές

Κατά τις εορτές αυτές φέρνουμε στο νου μας τη σεπτή μορφή της Υπεραγίας Θεοτόκου και εμπνεόμαστε από το υπέροχο παράδειγμα αρετής εκείνης που την μακαρίζουν όλες οι γενεές και την τιμούν οι άγγελοι και οι Αρχάγγελοι σαν «τιμιωτέραν των Χερουβείμ και ενδοξοτέραν των Σεραφείμ».

Ακόμη την παρακαλούμε να μεταφέρει τα αιτήματά μας στον Υιό και Θεό της, όπως τότε στο γάμο της Κανά που γεμάτη κατανόηση για το πρόβλημα των νεονύμφων είπε στον Κύριο: «Οίνον ουκ έχουσι». Και γνωρίζουμε ότι η Παναγία θα μας ακούσει, γιατί είναι μητέρα μας, από τότε που ο σταυρωμένος Υιός της την έδειξε με το βλέμμα στον Ιωάννη -και άρα σε κάθε μαθητή Του κάθε εποχής- και είπε: «Ιδού η μήτηρ σου». Επίσης κατά τις Θεομητορικές εορτές δεχόμαστε μέσα από τα μηνύματα των εορτών αυτών και την προτροπή της Παναγίας, να υπακούμε στον Κύριο. «Ό,τι αν λέγη υμίν

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ποιήσατε», είπε κάποτε στους υπηρέτες η Θεοτόκος. Το ίδιο λέει και σε μας. Έτσι τιμώντες με τις εορτές της την Θεομήτορα οδηγούμαστε προς τη λατρεία του Σωτήρος μας, πράγμα στο οποίο αποβλέπουν οι Θεομητορικές εορτές.

Ο Ευαγγελισμός (25 Μαρτίου).

Της Ζωοδόχου Πηγής (Παρασκευή της Διακ/σίμου).

Η Κατάθεσις της Τιμίας Εσθήτος της Υπεραγίας Θεοτόκου (2 Ιουλίου).

Η Κοίμησις της Θεοτόκου (15 Αυγούστου).

Η Κατάθεσις της Τιμίας Ζώνης της Υπεραγίας Θεοτόκου (31 Αυγούστου).

Το Γενέσιον της Θεοτόκου (8 Σεπτεμβρίου).

Η Αγία Σκέπη της Θεοτόκου (28 Οκτωβρίου).

Τα Εισόδια της Θεοτόκου (21 Νοεμβρίου).

Η Σύναξις της Υπερ. Θεοτόκου (26 Δεκεμβρίου).[144]

Οι χριστιανικές εορτές έχουν ιδιαίτερο χαρακτήρα διότι συνδέονται άμεσα με τη λατρεία, έχουν εκκλησιαστικό βάθος και διατηρούν την ιστορική συνέχεια καθώς συνδέονται με συγκεκριμένα πρόσωπα. Σε πολλές περιπτώσεις σχετίζονται με κάποιο συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός της ζωής του Χριστού ή της Θεοτόκου. Επίσης κάθε εορτή είναι ένα εσχατολογικό γεγονός και κάθε ημέρα είναι ημέρα εορτής για την Εκκλησία, καθώς εορτάζεται συνοπτικά ολόκληρο το μυστήριο της θείας οικονομίας και ο λειτουργικός χρόνος βιώνεται ως ένα διαρκές παρόν, προβαλλόμενο συνεχώς στο μέλλον. Η σημασία των χριστιανικών γιορτών για το σύγχρονο άνθρωπο είναι μείζονος σημασίας καθώς λαμβάνει ευλογία των ανθρώπινων έργων του από τον Θεό μέσα από την διατήρηση της πίστης και του προσανατολισμού του προς τη πραγματική χαρά. Παράλληλα γνωρίζει τις αρετές των Αγίων και προσπαθεί να τους μιμηθεί και τέλος μέσω των εορτών επιτυγχάνεται η σύνδεση της ζωής με τη θρησκεία (π.χ. πανηγύρια) και η διατήρηση της ελληνοχριστιανικής παράδοσης.

Υμνογραφία

Ο επιστημονικός κλάδος που ερευνά τους ύμνους λέγεται Υμνολογία. Υμνογραφία είναι η ποίηση και η μελωδία που γράφονται για να δημιουργηθεί ένας ύμνος. Κατά τον 5ο μ. Χ . αιώνα επικρατεί το είδος των ύμνων που ονομάζεται Κοντάκιο στη λειτουργική ζωή της Εκκλησίας. Λέγεται ότι ο Ρωμανός ο Μελωδός, ο

144 Γ.Ν. Φίλια, Οι Θεομητορικές εορτές στη Λατρεία της Ορθοδόξου Εκκλησίας, Αθήνα, Γρηγόρης, 2002.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

δημιουργός του είδους, συνέθεσε περί τους χίλιους ύμνους. Τα είδη ύμνων είναι τα εξής:

Το κοντάκιο ονομάστηκε έτσι, επειδή τύλιγαν το υλικό στο οποίο ήταν γραμμένος ο ύμνος σε ένα μικρό κοντάρι. Αποτελείται από το προοίμιο, δηλαδή ένα αρχικό τροπάριο που παρουσιάζει το περιεχόμενο του Κοντακίου και ακολουθούν οι Οίκοι, δηλαδή οι στροφές του Κοντακίου που συνήθως ήταν από 18 μέχρι 24. Όλοι οι Οίκοι τελειώνουν με την ίδια φράση που λέγεται εφύμνιο. Στο γνωστό Κοντάκιο του Ακάθιστου Ύμνου το προοίμιο είναι το « Τῇ Ὑπερμάχῳ » και το εφύμνιο τα « Χαῖρε νύμφη ανύμφευτε» και «’Αλληλούϊα».

Κατά τους 6ο και 7ο μ. Χ. αιώνες εμφανίζεται ένα άλλο είδος εκκλησιαστικής ποίησης, ο Κανόνας. Ονομάζεται έτσι, επειδή ο μελωδός χρησιμοποιούσε ως κανόνα-χάρακα κάποια συγκεκριμένα γεγονότα από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη, όπως το θαύμα της σωτηρίας του Ιωνά μέσα στην κοιλιά του θαλάσσιου κήτους, τον ύμνο της Θεοτόκου προς το Θεό κ.ά. Ο Κανόνας περιέχει δογματικές αλήθειες και διδάσκει βαθύτερες έννοιες. Οι πιο φημισμένοι ποιητές Κανόνων είναι ο Ανδρέας, επίσκοπος Κρήτης, ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός, ο Κοσμάς, επίσκοπος Μαϊουμά (7ο-8ο αι.)κ. ά

Οι ύμνοι λέγονται και τροπάρια, επειδή ο καθένας έχει δικό του τρόπο για να ψάλει.

Η τριαδικότητα του Θεού, το Πάθος και η Ανάσταση του Κυρίου ήταν θέματα που τους ώθησαν στη σύνθεση ποιημάτων και μελωδιών με ιδιαίτερο περιεχόμενο και ηχητικό χρώμα. Η δημιουργία ύμνων με γνήσιες ελληνικές εκφράσεις ήταν αναγκαία, αφού η πολιτιστική παράδοση που εκείνη την εποχή επικρατούσε ήταν η ελληνική. Τα θέματα της εκκλησιαστικής υμνογραφίας προέρχονταν:

α) από την Αγία Γραφή.

β) από τα απόκρυφα Ευαγγέλια «ποιητικ↔ □δεί□» (αφού το περιεχόμενό τους από θεολογική άποψη δεν είναι αποδεκτό από την Εκκλησία).

γ) από τα Μαρτυρολόγια και τα Συναξάρια των Αγίων.

δ) από τα συγγράμματα των Πατέρων της Εκκλησίας και από σύγχρονα γεγονότα διαφόρων εποχών (σεισμούς, επιδημίες, πολιορκίες κτλ.). Σε εποχές κατά τις οποίες αιρετικοί χρησιμοποίησαν ύμνους για να διαδώσουν τις διδασκαλίες τους, παρουσιάζεται αύξηση της παραγωγής ύμνων και από μέρους της Εκκλησίας, στην προσπάθειά της να αντισταθεί με τα ίδια μέσα στη διάδοση των αιρετικών αντιλήψεων.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Τα τροπάρια ψέλνονται με ήχους που προέρχονται από την αρχαία ελληνική μουσική. Ιεράρχες της Δύσης όπως ο Αμβρόσιος Μεδιολάνων τον 4ο μετά Χριστό αιώνα, μετέφεραν από την Ανατολή τη μουσική που πλαισίωνε λατρευτικές εκδηλώσεις. Μέσα στην εκκλησία σταδιακά διαμορφώθηκαν και παρέμειναν μέχρι σήμερα συνολικά 8 ήχοι, τέσσερις "κύριοι" (α΄ ,β΄ ,γ΄ ,δ΄) και τέσσερις "πλάγιοι" (πλ. του α΄, πλ. του β΄, βαρύς , και πλ του δ΄). Πρώτος συστηματοποίησε αυτούς τους ήχους ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός τον 8ο μ.Χ . αιώνα. Η βυζαντινή μουσική συνοδεύει και υπογραμμίζει τη δύναμη του λόγου. Εκτελείται με την ανθρώπινη φωνή, χωρίς τη συνοδεία οργάνων (σύμφωνα με ρητές αποστολικές διατάξεις) και είναι μονοφωνική. Η κύρια αιτία για την οποία η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική παραμένει μέχρι και σήμερα πιστή στη μονοφωνική ψαλμωδία είναι το γεγονός ότι η πολυφωνία δεν υπήρχε στη μουσική πραγματικότητα μέχρι το σχίσμα των εκκλησιών. Δημιουργήθηκε στη δυτική Ευρώπη και άρχισε να διαδίδεται και να αρέσει στον κόσμο πολύ αργότερα (14ος αιώνας). Συνεπώς, η ορθόδοξη εκκλησία κράτησε την αρχαιότερη παράδοση της βυζαντινής μουσικής, που είχε άλλωστε φτάσει σε μεγάλη τελειότητα, ενώ η Ρωμαιοκαθολική εκκλησία χρησιμοποίησε άλλα μουσικά είδη. Η αντιστοιχία ανάμεσα στις ευρωπαϊκές νότες και στις βυζαντινές νότες είναι:

ΠΑ, ΒΟΥ, ΓΑ, ΔΙ, ΚΕ , ΖΩ, ΝΗ

RE, MI, FA, SOL, LA, SI, DO

Κριτήρια συγγραφής ακολουθιών

- Απαιτείται σεβασμός προς τους παλαιότερους υμνογράφους και αξιοποίηση της πνευματικής κληρονομιάς.
- Σημαντική είναι η προηγηθείσα έρευνα της θεολογικής ποιότητας των παλαιών ακολουθιών και ύμνων, οι οποίοι και θα πρέπει να έχουν την έγκριση της Ιεράς Συνόδου δια της Συνοδικής Επιτροπής Θείας Λατρείας και Ποιμαντικού Έργου όπως επίσης και για κάθε νέο ύμνο που συγγράφεται ή για τη συμπλήρωση Ιεράς Ακολουθίας που δεν έχει υμνολογική πληρότητα.
- Εάν πρόκειται για νέο Άγιο του εορτολογίου απαιτείται πολύ καλή γνώση του Συναξαρίου και εμβάθυνση στα γεγονότα της ζωής του Αγίου, που η παρουσίαση τους θα ωφελήσει πνευματικά τους πιστούς.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

- Κύριος παράγοντας ωστόσο είναι η Χάρις και η Φώτισις του Θεού, η οποία επέρχεται μέσω της προσευχής και του πνευματικού αγώνα στον υμνογράφο.

- Ἡ Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος κάνει :

«Οἰκονομία τις εἰς τὸ ὅλον θέμα τῆς Ἐγκρίσεως νέων Ἱερῶν Ἀκολουθιῶν, δύναται νὰ ὑπάρχῃ εἰς τὰς περιπτώσεις τοπικῶν ἢ νεοφανῶν Ἁγίων καὶ ἀσφαλῶς μόνον διὰ τοπικὴν χρῆσιν, ἵνα μὴ τελικῶς καταλιμπάνηται ἡ Παρακλητική, τὸ σπουδαιότατον καὶ θεολογικώτατον τοῦτο λειτουργικὸν βιβλίον, λόγῳ τῆς καθημερινῆς χρήσεως Ἀσματικῶν Ἀκολουθιῶν τῶν Ἁγίων τῆς ἡμέρας» (Ἐγκύκλιος Ἱερᾶς Συνόδου 2864/Ἀριθμ. Πρωτ. 1217/11-4-2008).

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Ενδεικτική βιβλιογραφία:

Μουστάκης, *«Τιμή Αγίων»,* Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαιδεία, 1, 274-275

Ράμφος (1987), *Αγιολογικά Μελετήματα*.

Τσάμης Δ. Γ., *Αγιολογία της Ορθόδοξης Εκκλησίας*, εκδ. Π. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη 2004

Φίλιας Γ., *Οι Θεομητορικές εορτές στη Λατρεία της Ορθοδόξου Εκκλησίας*, Αθήνα, Γρηγόρης, 2002.

Φουντούλης, Ι. (1993). *Λειτουργική Α΄. Εισαγωγή στη Θεία Λατρεία*. Θεσσαλονίκη, σ. 117-120.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Θέματα εργασιών

1. Με ποιον τρόπο συμβάλλει η γνώση της Αγιολογίας στη διεύρυνση του γνωστικού ορίζοντα σε ένα πρόγραμμα «Βυζαντινής μουσικής - ψαλτικής τέχνης»;
2. Ποια είναι τα στοιχεία που συνεκτιμά η αγιολογική επιστήμη;
3. Ποια στοιχεία αντλούμε από το Συναξάρι και τον Κανόνα ενός Αγίου; Αναφέρετε συγκεκριμένα στοιχεία από κάποιον Άγιο.
4. Ποια είναι τα είδη των πηγών της αγιολογικής επιστήμης; Αξιολογήστε τη σημασία κάποιου είδους για τους εκφραστές της βυζαντινής μουσικής -ψαλτικής τέχνης.
5. Ποιο είναι το βαθύτερο νόημα των Δεσποτικών - Θεομητορικών εορτών σε σχέση με την κατά μίμηση ζωή των Αγίων;
6. Πώς συγγράφεται μια ακολουθία και ποια κριτήρια πρέπει να πληροί ένας υμνογράφος;

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

10. Το λειτουργικό περιβάλλον της ψαλμωδίας – Το τυπικό της Μ.τ.Χ.Ε.

Λέξεις Κλειδιά
Τυπικόν, Μοναστικό Τυπικό, Κοσμικό Τυπικό, Στουδιτικό Τυπικό, Σαββαϊτικό Τυπικό, Τυπικό της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης, Γεώργιος Βιολάκης

Σχέδιο της Ενότητας
Η προϊστορία
Η ανάγκη για την έκδοση ενός Τυπικού της ΜΧΕ
Το αίτημα για «ομοιομορφία» στη Λατρεία
Η σφραγίδα της εγκυρότητας - «κατά το ύφος της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας»
Οι φορείς της Λατρείας που διαμορφώνουν την Τάξη
Ο Πρωτοψάλτης αρμόδιο πρόσωπο για την σύνταξη του Τυπικού της ΜΧΕ
Το Τυπικό της ΜΧΕ ως ενοριακό Τυπικό
Το Τυπικό και το όλον της Τάξεως

Η προϊστορία

Τα διάφορα βιβλικά αναγνώσματα, τα παντοία ποιήματα-υμνογραφήματα, οι ευχές και το κήρυγμα (ως διδασκαλία, ερμηνεία ή και προφητεία) αποτελούν από την αρχή τα βασικά συστατικά της χριστιανικής λατρείας. Βασικό μέλημα, επομένως, των εκκλησιαστικών λατρευτικών κοινοτήτων ήταν να καθορίζουν τον τρόπο σύνθεσης των συστατικών της λατρείας, καταγράφοντας από πολύ νωρίς οδηγίες για την τάξη (τον τρόπο και τον χρόνο), δηλαδή τον τύπο, της λατρείας. Συν τῳ χρόνῳ τέτοιου τύπου οδηγίες τάξης έλαβαν γραπτή και ολοκληρωμένη μορφή κειμένων, ποὺ σήμερα ονομάζονται Τυπικά. Ας μην παραθεωρηθεί ότι Τυπικά ξεκίνησαν να είναι ουσιαστικά τα καταστατικά κείμενα που συνέτασσαν οι κτήτορες των μοναστηριών, στα οποία προβλέπονταν ρυθμιστικοί κανόνες για όλες τις πτυχές της ζωής και της δράσης των εγκαταβιούντων μοναχών. Όπως είναι φυσικό, τα θέματα λατρείας κάλυπταν τη μεγαλύτερη έκταση αυτών των κειμένων.

Στην βυζαντινή Ανατολή ανπτύχθηκαν μέχρι τον 10ο αἰ. κατά βάσιν δύο Τυπικά· ένα για τα μοναστήρια -το Μοναστικό- κι ένα για τις ενορίες, τις εκκλησίες του κόσμου -το Κοσμικό. Το μοναστικό ή μοναστηριακό προέρχεται απὸ τη μονή Αγίου Σάββα στα

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Ιεροσόλυμα. Το κοσμικό ή ενοριακό ή ασματικό -όπως το ονόμασε ὁ Συμεὼν Θεσσαλονίκης († 1429), γιατί προέβλεπε σχεδόν τα πάντα ψαλτά μέσα στη λατρεία- γεννήθηκε στην Αντιόχεια και από κει μεταφυτεύτηκε στην Κωνσταντινούπολη μεταφερμένο με τις πνευματικές αποσκευές σπουδαίων ιεραρχῶν, όπως ο άγιος Ἰωάννης ο Χρυσόστομος (†407), που κλήθηκαν να κοσμήσουν την καθέδρα της επισκοπής της Κωνσταντινούπολης, που είχε ήδη αναδειχθεί η νέα πρωτεύουσα της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Κι ἔτσι, διαμορφώθηκε συν τῳ χρόνῳ ως τὸ Τυπικό του κατ' εξοχήν καθεδρικού ναού, της Μεγάλης Εκκλησίας Αγίας Σοφίας, καὶ δὲν άργησε να αλληλοεπιδράσει με το παλατιανό-αυτοκρατορικό πρωτόκολλο.

Οι βασικές διαφορές των δυο τυπικών εδράζονται στον διαφορετικό τρόπο επιτέλεσης. Το μοναστικό προβλέπει ακολουθίες που θα μπορούσαν να τελεστούν και από ένα μόνο μοναχό, ενώ αντίθετα το κοσμικό προϋποθέτει πολυπληθείς χορούς ψαλτών και ιερατείο. Το πράγμα αντανακλάται και στην διαφορετική χρήση του Ψαλτηρίου. Στο μοναστικό τυπικό οι 150 ψαλμοί του Ψαλτηρίου διαιρούνται σε εξήντα στάσεις και οι στάσεις λαμβανόμενες ανά τρεις σε είκοσι καθίσματα και οι στίχοι των ψαλμών διαβάζονται ή ψάλλονται στη σειρά ως ενιαίο κείμενο (στιχολογία). Στο κοσμικό τυπικό, αντίθετα, το Ψαλτήριο διαιρείται σε (εβδομήντα έξι) *Αντίφωνα*, όπου μετά από κάθε στίχο ψάλλεται ένα εφύμνιο (το Ἀλληλούια για τα μονά αντίφωνα ή άλλα -όπως *εἰσάκουσόν μου, Κύριε* ή *Σῶσον ἡμᾶς, Κύριε* ή *Ἐπάκουσόν μου, Κύριε*- για τα ζυγά.

Μοιραία το Κοσμικό Τυπικό, καθώς είχε συνδεθεί και με την αυτοκρατορική τελετουργία, μετά την εικονομαχική περίοδο έπαψε να θέλγει τον λαό, ο οποίος στο μεταξύ είχε βρει πνευματική καταφυγή στα εικονόφιλα μοναστήρια της Πόλης, όπως η περίφημη μονή Στουδίου, κι άρχισε να συνηθίζει και να αγαπάει το δικό τους Τυπικό. Το Τυπικό της μονής Στουδίου, συγκεκριμένα, είχε ἐνσωματώσει και πολλά στοιχεία τοῦ Κοσμικού Τυπικού, ποὺ υποχωρούσε τότε και τελικά έσβησε κατά την Άλωση τῆς Πόλης από τους Φράγκους το 1204. Το Στουδιτικό Τυπικό πέρα από την Κωνσταντινούπολη βρήκε πεδίο εξάπλωσης στην περιοχή της Κάτω Ιταλίας, όσο κρατούσε την ορθοδοξία της, και στο Άγιο Όρος μέχρι τον 12ο αιώνα τουλάχιστον.

Από τον 12ο αιώνα καὶ μετά, αρχίζει στο Άγιον Όρος να εφαρμόζεται όλο και περισσότερο το λαυρεωτικό σύστημα, όπως γινόταν παλιά στην Παλαιστίνη. Οι περισσότεροι μοναχοί σκόρπιζαν να βρουν «ησυχία» σε κελλιά και σπηλιές έξω από τα μοναστήρια για όλη την εβδομάδα και επέστρεφαν σ' αυτά για κοινή λατρεία το

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Σάββατο. Τότε τελούσαν αγρυπνία μέχρι το πρωί της Κυριακής. Η αγρυπνία, έτσι, έγινε το κέντρο της λατρευτικής ζωής των αγιορειτών μοναχών και το πράγμα αυτόματα οδήγησε στην αναβίωση και ανασύνταξη του λησμονημένου Ιεροσολυμιτικού μοναστικού τυπικού του Αγίου Σάββα.

Το μοναστικό Σαββαϊτικό τυπικό ενδεδυμένο τον αγιορειτικό του μανδύα επικρατεί σχεδόν παντού, ακτινοβολώντας στην αρχή μέσα από την αθωνική χερσόνησο. Μάλιστα, μετά την κατάπαυση των ησυχαστικών ερίδων στα μέσα του 14ου αιώνα και ιδιαίτερα την ανάρρηση στον πατριαρχικό θρόνο της Κωνσταντινουπόλεως του αγίου Φιλοθέου Κόκκινου το μοναστικό σαββαϊτικό τυπικό έγινε πλέον το τυπικό της ΜΧΕ αλλά και όλου του ορθόδοξου κόσμου, καθώς επικράτησε και στον σλαβόφωνο ορθόδοξο κόσμο. Δεν είναι τυχαίο εξάλλου ότι πριν γίνει πατριάρχης ο άγιος Φιλόθεος Κόκκινος υπήρξε ηγούμενο της μονής Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους και καταπιάστηκε ο ίδιο με την σύνταξη λειτουργικών οδηγιών που παρέδωκε με τα έργα του *Διάταξις τῆς ἱεροδιακονίας* και *Διάταξις τῆς θείας Λειτουργίας.*

Το Τυπικό του Αγίου Σάββα, ως τυπικό πλέον όλης της ορθόδοξης Εκκλησίας, γνώρισε τεράστια διάδοση, χειρόγραφη και βέβαια έντυπη. Η πρώτη έντυπη έκδοση έγινε στη Βενετία το 1545 και έκτοτε έγιναν πολλές ακόμα[145]. Η επιγραφή του πρώτου έντυπου Τυπικού είναι χαρακτηριστική:

> *«Τυπικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἀκολουθείας τῆς ἐν Ἱεροσολύμοις ἁγίας λαύρας τοῦ ὁσίου καὶ θεοφόρου πατρὸς ἡμῶν Σάββα. Αὕτη δὲ ἡ ἀκολουθεία γίνεται καὶ ἐν ταῖς λοιπαῖς τῶν ἐν Ἱεροσολύμοις μονῶν (sic) ἔτι δὲ καὶ ἐν ταῖς κατὰ τόπον ἁγίαις Ἐκκλησίαις».*

Παρότι το Τυπικό του Αγίου Σάββα είναι το Τυπικό με το οποίο πορεύτηκε η Εκκλησία κατά τους αιώνες της μεταβυζαντινής περιόδου μέχρι τα μέσα περίπου του 19ου αιώνα, ωστόσο, δεν είναι αυτό που χρησιμοποιείται σήμερα. Το εν χρήσει σήμερα -τουλάχιστον στην ελληνόφωνη Ορθοδοξία- Τυπικόν προέρχεται από τον πατριαρχικό ναό του Αγίου Γεωργίου στο Φανάρι της Κωνσταντινούπολης και έχει επικρατήσει να λέγεται «Τυπικόν της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας» ή «Τυπικό Βιολάκη».

Η ανάγκη για την έκδοση ενός Τυπικού της ΜΧΕ

145 Γνωστές παλαίτυπες εκδόσεις του *Τυπικού του αγίου Σάββα:* Βενετία 1545, 1577, 1603, 1605, 1615, 1643, 1685 (παρά Ανδρέα τω Ιουλιανώ), 1685 (παρά Νικολάω τω Σαρώ), 1691, 1738, 1771.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Το Τυπικό της ΜΧΕ στην πρώτη του εκδοχή αποτελεί έργο του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου της ΜΧΕ, που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1838. Το ίδιο Τυπικό αναθεωρήθηκε, αποκρυσταλλώθηκε και συμπληρώθηκε από τον Πρωτοψάλτη της ΜΧΕ Γεώργιο Βιολάκη, το 1888. Το Τυπικό του Κωνσταντίνου, κι ύστερα του Βιολάκη, διαμόρφωσαν ένα λίγο-πολύ ομοιόμορφο λατρευτικό τοπίο από το πρώτο μισό του 19ου αιώνα ώς σήμερα. Και πιθανότατα, το αίτημα για ομοιόμορφη λατρευτική πράξη των κατά τόπους αγίων του Θεού εκκλησιών οδήγησε στην σύνταξή του.

Ας μεταφερθούμε εν προκειμένῳ στην Κωνσταντινούπολη του 1821 για να συναντήσουμε τον διδάσκαλο της Ψαλτικής Απόστολο Κώνστα, που με ζωντανό τρόπο περιγράφει την κατάσταση που επικρατούσε τότε στην λατρεία, κάνοντας λόγο «περί πολλών διαφορών της ακολουθίας των εκκλησιών» στην δική του Προθεωρία Τυπικού[146].

> «*Διὰ τοῦτο δὲν ὁμοφωνοῦν πᾶσαι αἱ ἐκκλησίαι τῆς Κωνσταντίνου πόλεως εἰς μίαν τάξιν, διὰ τὴν πολύτροπον καὶ ὑπερήφανον γνώμην τῶν προεστῶν τῶν ἐκκλησιῶν, διὰ νὰ δείχνουν ἐκ τῆς κρυφῆς ὑπερηφανείας καὶ κενοδοξίας αὐτῶν εἰς τὸν λαὸν τὸ ὅτι εἶναι διδάσκαλοι προκομμένοι καὶ ἄξιοι καὶ πρακτικώτατοι τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἀκολουθίας. Ὅμως, σοφία καὶ μάθησις εἶναι νὰ φυλάγεται ἡ τάξις τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἀκολουθίας ἀπείρακτος καὶ ἀπαρασάλευτος, ὡς καθὼς τὴν ἐσύνθεσαν ἐκεῖνοι οἱ τοῦ Θεοῦ φανεροὶ ὑπηρέται, οἱ μὲ ἔργον ἅγιοι οὐχὶ μὲ λόγον μόνον. Ἐκτὸς τούτου πάλιν, αὕτη ἡ πολύτροπος ἀκολουθία ποιεῖ τοὺς χριστιανοὺς ὁ καρπὸς αὐτῆς νὰ μένουν ἀπαίδευτοι εἰς τὴν τάξιν τῆς ἀκολουθίας καὶ νὰ ἐρημοῦνται αἱ ἐκκλησίαι ἀπὸ στολισμὸν τῶν ἐκκλησιαστικῶν ἀνθρώπων. […]. Διὰ τοῦτο πρέπει νὰ γένῃ ἕνα νέον τυπικὸν ἀπὸ τὴν Μεγάλην Ἐκκλησίαν καὶ νὰ τὸ βάνουν εἰς τύπον καὶ νὰ τὸ ἔχῃ ὁ καθ’ εἷς ἐκκλησιαστικὸς εἰς κάθε χώραν καὶ τόπον καὶ ἐκκλησίαν, νὰ ἠξεύρῃ τὸ πῶς ἔχει νὰ γένῃ ἡ κάθε ἀκολουθία, ὡς τὸ ἔκαμεν ὁ ἀληθινὸς ἅγιος προεστὼς Σάββας,*

146 Βλ. κώδικα ΕΒΕ 1869, χφ. Ἀποστόλου Κώνστα τοῦ Χίου. Χρυσοστόμου Νάσση, «Προθεωρία τοῦ τυπικοῦ τῶν ἐνοριῶν τῆς Κωνσταντινουπόλεως στὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰώνα. Οἱ τυπικὲς διατάξεις τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα τοῦ Χίου», στὸ *Εἰς μαρτύριον τοῖς ἔθνεσι. Τόμος χαριστήριος εἰκοσαετηρικὸς εἰς τὸν οἰκουμενικὸν πατριάρχην κ.κ. Βαρθολομαῖον*, ἐπιμ. Ἄννα Κόλτσιου, Χρυσοστόμου Νάσση, Συμεὼν Πασχαλίδη, Παναγιώτου Σκαλτσῆ, Αἰκατερίνας Τσαλαμπούνη, Θεσσαλονίκη 2011, σ. 575-606.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ὁποῦ ὁ ἴδιος παντοκράτωρ Θεὸς τὸν ἐτίμησε καὶ τὸν ἐδόξασε καὶ ἐν τῷ οὐρανῷ καὶ ἐν τῇ γῇ, καὶ οὕτω νὰ διορθωθῇ καὶ νὰ εὐκολύνῃ ἡ τάξις τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἀκολουθίας»147.

Ο Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης, δεν είναι το ίδιο επικριτικός με τον Απόστολο· δεν εντοπίζει την αιτία της λατρευτικής πολυμορφίας στην έπαρση των προεστώτων, αλλά στην σπανιότητα των «πρὸ πολλῶν ἐτῶν ἐκδοθέντων Τυπικῶν», η οποία οδήγησε τους εκδότες των άλλων λειτουργικών βιβλίων να περιλάβουν αποσπασματικές και μάλλον ασύμφωνες μεταξύ τους τυπικές διατάξεις σ᾽ αυτά. Ωστόσο, κι ο ίδιος ο Κωνσταντίνος, αναγνωρίζει ως αρνητικό φαινόμενο την ποικιλομορφία που επικρατούσε στην εκκλησιαστική τάξη και ομολογεί ότι παρακινήθηκε να συντάξει το Τυπικό του «διὰ νὰ παύσῃ ἐξολοκλήρου τὸ τοιοῦτον ἄτοπον ἀπὸ τὰς ὀρθοδόξους ἐκκλησίας»148.

Ωστόσο, κι άλλη μια αιτία, πολύ ουσιαστική, πρέπει να αναγνωριστεί πίσω από την ανάγκη της σύνταξης και διάδοσης ενός νέου Τυπικού της ΜΧΕ. Το τυπικό του Αγίου Σάββα, όπως γνωρίζουμε, είναι το κατ᾽ εξοχήν μοναστικό τυπικό. Επιστρατεύτηκε για να καλύψει τις ανάγκες των ενοριών, ωστόσο, εκ των πραγμάτων χρειαζόταν κάποιες προσαρμογές για το ενοριακό περιβάλλον, οι οποίες είναι βέβαιο ότι γίνονταν στην πράξη συνήθως ως αυτοσχεδιασμοὶ ή προσωπικὲς πρωτοβουλίες των παραγόντων της λατρείας αλλά δεν υπάκουαν σε ένα σχέδιο και δεν είχαν καθολική ισχύ. Ο μακαριστός π. Κωνσταντίνος Τερζόπουλος κάνει την ακόλουθη πολύ εὔστοχη παρατήρηση:

«Μελετώντας τὴν δομὴ τῆς πατριαρχικῆς τάξεως ἐν συγκρίσει μὲ τὰ παλαιότερα σαββαϊτικὰ Τυπικὰ τῆς δεύτερης συνθέσεως ἡ ριζικὴ διαφορά, κατὰ τὴ γνώμη μου, εἶναι ἡ ἔλλειψη ἀγρυπνίας -τὸ κατ᾽ ἐξοχὴν χαρακτηριστικὸ τῶν ἀρχαίων σαββαϊτικῶν Τυπικῶν. […] Ἡ ἔλλειψη τῆς ἀγρυπνίας ἐξηγεῖ πολλὲς μικροδιαφορὲς τῆς τάξεως τῆς ἱερᾶς ἀκολουθίας. Ἄλλες διαφορὲς φαίνονται νὰ ἀνήκουν σὲ μιὰ τάση ἁπλοποιήσεως ἢ οἰκονομίας, λόγῳ τοῦ ὅτι τὸ Πατριαρχεῖο καὶ οἱ ἐνορίες δὲν ἦταν μοναστήρια καὶ δὲν ἦταν ἐφικτὸ νὰ ἀφιερώσουν τόσο χρόνο στὴ θεία λατρεία ὅπως εἶναι φυσικό».

Το αίτημα για «ομοιομορφία» στη Λατρεία

147 Χρυσοστόμου Νάσση, όπ.π., σ. 595.

148 Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, Τυπικόν εκκλησιαστικόν κατά το ύφος της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, εν Κωνσταντινουπόλει 1838, σ. (ε΄).

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Ο Κωνσταντίνος έχει ένα δίκιο σχετικά με την σπανιότητα των εκδόσεων του τυπικού του αγίου Σάββα που χρησιμοποιείται μέχρι την εποχή του στην ορθόδοξη λατρεία. Την προηγούμενη πριν το 1838 έκδοση Τυπικού βρίσκουμε το μακρινό 1771, πριν από 67 ολόκληρα χρόνια δηλαδή. Μέχρι τότε δεν περνούσαν περισσότερα από τριάντα με σαράντα χρόνια για να έρθει στο φως κάποια νέα έκδοση του «αρχαίου» τυπικού στα βενετσιάνικα τυπογραφεία. Δεν πειθόμαστε, όμως, εύκολα ότι η αργοπορία στην επανέκδοση του «Αρχαίου Τυπικού» είναι η κύρια υπεύθυνη για την ποικιλομορφία στην λατρεία κατά την εποχή του Κωνσταντίνου. Ούτε μπορούμε να πιστέψουμε ότι η ερμηνεία του Αποστόλου Κώνστα που εμπλέκει τους υπερφίαλους προϊσταμένους αποτελεί την πραγματική αιτία του πράγματος.

Πρέπει ίσως να αναρωτηθούμε αν το αίτημα της ομοιομορφίας στη λατρεία ήταν πάντα ζητούμενο και συναφώς πως εξυπηρετήθηκε στα μεταβυζαντινά χρόνια πριν από τον 19ο αιώνα. Μιλάμε για μια εποχή που ακόμα επιβιώνει το χειρόγραφο και οι ιδιωτικές-εμπορικές εκδόσεις λειτουργικών βιβλίων είναι δυσεξαρίθμητες. Αν συνεκτιμήσουμε μάλιστα, ότι η εμπορική επιτυχία εκείνων των βιβλίων στηριζόταν, εν πολλοίς, στην διαφοροποίηση και την περίληψη πρωτότυπων περιεχομένων, καταλαβαίνουμε ότι η ποικιλία σε όλο της το μεγαλείο χαρακτήριζε τότε την λατρευτική πράξη. Και όπως φαίνεται, η πραγματικότητα αυτή, μέχρι τον 19ο αιώνα, είτε δεν την απασχολούσε είτε δεν ήταν δυνατόν ν᾽ αντιμετωπιστεί απ᾽ την Μεγάλη Εκκλησία.

Η περίπτωση, παραδείγματος χάριν, των υμνογραφημάτων του Νικολάου Μαλαξού είναι χαρακτηριστική[149]. Τα περισσότερα Μηναία που εκδόθηκαν στα τέλη του 16ου αι., ενόςῳ ζούσε ακόμα ο Μαλαξός και λίγο αργότερα, περιλαμβάνουν πάμπολλα υμνογραφήματα του Πρωτοπαπά Ναυπλίου, περίπου τα 2/3 της όχι ευαταφρόνητης ποιητικής παραγωγής του. Στις επόμενες εκδόσεις όμως, τα έργα του αραιώνουν ή φέρονται ανωνύμως και τελικά κάποια λίγα φτάνουν στεγασμένα στα Μηναία του 19ου αι. Ο Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης, λοιπόν, αναλαμβάνει στο Τυπικό του να αντικαταστήσει κι αυτά τα λιγοστά εναπομείναντα υμνογραφήματα του Μαλαξού, επικαλούμενος (άγνωστη) απόφαση της Ιεράς Συνόδου. Γράφει σε σχετική υποσημείωση στο Τυπικό του, την οποία αυτούσια επαναλαμβάνει ο Βιολάκης στο δικό του Τυπικό αργότερα:

149 Δημοσθένη Στρατηγόπουλου, *Ὁ Νικόλαος Μαλαξὸς ὡς ὑμνογράφος,* προσβάσιμο στον ιστοτόπο: http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/14520#page/278/mode/2up

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

«Νικόλαος Μαλαξός, πρεσβύτερος, Πελοποννήσιος καὶ πρωτοϊερεὺς Ναυπλίου .... εὐλαβείᾳ, ᾗ μᾶλλον φιλαυτίᾳ νικώμενος, ἠβουλήθη γενέσθαι καὶ μελουργός. Ἐφ' ᾧ αὐτὸς μὲν παρὰ τῆς τηνικαῦτα ἐν Κωνσταντινουπόλει ἱερᾶς Συνόδου διεκηρύχθη ὡς καινοτόμος, τὰ δὲ φθάσαντα τύποις προκύψαι μέλη αὐτοῦ καθωρίσθη ἔκτοτε, ἵνα μὴ ἐν τῇ Μεγάλῃ Ἐκκλησίᾳ ψάλλωνται».

Η σφραγίδα της εγκυρότητας - «κατά το ύφος της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας»

Η επίκληση μιας κάποιας αόριστης απόφασης της Συνόδου από τον Κωνσταντίνο προσάγει το απαραίτητο τεκμήριο εγκυρότητας σε μια διάταξη με προοπτική καθολικής επιβολής. Ολόκληρο το Τυπικό, εξάλλου, πρέπει να φέρει σφραγίδα εγκυρότητας αφού φιλοδοξεί να διαδοθεί «πρὸς ὠφέλειαν καὶ ὁμοφωνίαν τῶν ἁπανταχοῦ Ὀρθοδόξων Ἐκκλησιῶν, μάλιστα δὲ τῶν κατὰ πόλεις καὶ κώμας εὑρισκομένων». Η σφραγίδα αυτή δεν είναι μόνον η γραφειοκρατική του Πατριαρχικού Τυπογραφείου αλλά κυρίως η ουσιαστική, που υπονοείται στην διατύπωση «κατὰ τὸ ὕφος τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλήσιας».

Το ύφος της ΜΧΕ είναι το αξιομίμητο και έγκυρο, είναι ο γνώμονας για τις άλλες εκκλησίες. Αυτή η διάσταση του ύφους της ΜΧΕ δεν απορρέει τόσο από το δέον, αλλά διαμορφώνεται από την φυσιολογία του οικουμενικού ορθοδόξου -ρωμαΐϊκου- σώματος, όπως ήδη έχει διαμορφωθεί από τα βυζαντινά χρόνια, όπου η Κωνσταντινούπολη είχε αναπτύξει ενός τύπου αρτηριακή λειτουργία σε σχέση με την περιφέρεια κατά την προσφυή διατύπωση του καθηγητή Φειδά· δηλαδή «δεχόταν κάθε καινούρια τάση, την αναμόρφωνε με τα κριτήρια της δικής της παραδόσεως και την διέχεε με τους δικούς της μηχανισμούς προς την περιφέρεια»... με άλλα λόγια η αυτοκρατορία λειτουργούσε ως ένας ζωντανός οργανισμός, «στον οποίο η πρωτεύουσα είχε τη θέση κεφαλής και συντόνιζε την κίνηση όλων των μελών προς τους συγκεκριμένους στόχους»[150]. Ας σημειωθεί παρεμφερώς ότι την πραγματικότητα αυτή διαπιστώνει κανείς και στην παράδοση και διάδοση της καλλιτεχνικής, και δη της ψαλτικής παραγωγής. Είναι εύγλωττη η ένδειξη που συνήθως συνοδεύει τον Λατρινό

150 Βλ. Φειδᾶ, *Βυζάντιο*, Αθήναι 1991, σ. 37.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Πολυέλεο η του Κουκουμά κατά περίπτωση, στα διάφορα μουσικά χειρόγραφα· «Πολυέλεος ψαλλόμενος ἐν Κωνσταντινουπόλει καὶ ἐν ὅλῳ τῷ κόσμῳ»[151].

Οι φορείς της Λατρείας που διαμορφώνουν την Τάξη

Ας ξαναγυρίσουμε, όμως, στο ύφος της ΜΧΕ και στο Τυπικό. Είναι ευνόητο ότι δεν πρόκειται για κάτι αχειροποίητο και ουρανόσταλτο. Το ύφος της ΜΧΕ είναι το ύφος των ανθρώπων της. Για αυτό ο Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης στην προμετωπίδα του τυπικού του την φράση «κατὰ τὸ ὕφος τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας» συμπληρώνει «ἐκ μακρᾶς τῆς πείρας καὶ πολλῶν σημειώσεων τῶν κατὰ καιροὺς χρηματισάντων Πρωτοψαλτῶν συλλεγέν», δίνοντας περισσότερο χαρακτήρα συλλογικού έργου σε ένα πάντως προσωπικό του πόνημα. Στον πρόλογο μάλιστα αναλυτικότερα παρουσιάζει τις πηγές του· τις γνώμες των κατά καιρούς πατριαρχών, τις σημειώσεις των προκατόχων του Πρωτοψαλτών και την δική του μεγάλη πείρα. Και βέβαια σημειώνει ότι το προϊόν της φιλότιμης συλλογής του έτυχε της εγκρίσεως όχι μόνο του Πατριάρχη Γρηγορίου ΣΤ΄ αλλά και Επιτροπής αρμοδίως συσταθείσης.

Ο Κωνσταντίνος ήδη από τότε που ήταν δομέστικος καταγράφει τακτικά, αν κι όχι απόλυτα συστηματικά, τα λειτουργικά συμβάντα της μακρόχρονης πείρας του, από το 1806 ώς το 1828, σε ένα χειρόγραφο *Σημειωματάριο*, που έχει και χαρακτήρα προσωπικού ημερολογίου και το οποίο σώζεται στην Βιβλιοθήκη Ψάχου (ἀρ. 178)[152]. Στο *Σημειωματάριό* του, αλλά ακόμη περισσότερο στο εκδεδομένο Τυπικό του[153], σημειώνει τίνος γνώμη ή πρακτική ή διορισμός ή ποιο περιστατικό απηχείται σε συγκεκριμένες τυπικές διατάξεις. Σταχυολογούμε μερικές χαρακτηριστικές εκφράσεις: «ἐδιόρισε ὁ διδάσκαλος [Μανουὴλ Πρωτοψάλτης]», ή «ἐστοχάσθη ὁ διδάσκαλος…» ή «διώρισεν ὁ Ἀοίδιμος [Πατριάρχης Κύριλλος] τὴν τάξιν» ή «γνώμῃ τοῦ Παναγιωτάτου Οἰκουμενικοῦ Πατριάρχου κ.κ. Ἀνθίμου τοῦ Βυζαντίου 1849», ή «ἐὰν βούληται ὁ ἐκκλησιάρχης συμψάλλεται καὶ ἡ ἀκολουθία…» κλπ.

Ποιοί, λοιπόν, είναι οι υπεύθυνοι για την διαμόρφωση του Τυπικού; Οι φορείς της ψαλτής λατρείας, ψάλτες και παπάδες και στον ανώτατο αναβαθμό Πρωτοψάλτες και

151 Βλ. κώδικα ΕΒΕ 2406, φ. 99r.

152 Βλ. την περιγραφή του στο Κων. Τερζοπούλου, *Ο Πρωτοψάλτης της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Κωνσταντίνος Βυζάντιος,* ΙΒΜ – Μελέται 9, Αθήνα 2004, σσ. 256-270 .

153 Στο έντυπο Τυπικό μεταφέρει 18 γνῶμες Πατριαρχῶν, στὸ σημειωματάριο καταγράφει 5-6 από αυτές. Βλ. Κων. Τερζοπούλου, όπ.π., σ. 271.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Πατριάρχες. Το κύριο επιτήδευμα αμφοτέρων των εντός του βήματος και των εκτός του βήματος είναι η ψαλτή λατρεία. Αυτήν την ιδέα απηχεί και η εξήγηση του όρου ωδή, που μεταξύ άλλων επιχειρεί ο Κωνσταντίνος στο τέλος του Τυπικού του: «Ἐννέα εἶναι αἱ Ὠδαί. Δηλοῦσι δὲ τὰ ἐννέα τάγματα τῶν Ἀγγέλων, τὰ ἐν τῇ Οὐρανίῳ Ἱεραρχίᾳ· καὶ κάθε τάγμα, ὕμνον ἀναφέρει εἰς τὸν Θεόν· οὕτω καὶ ἐν τῇ κάτω Ἱεραρχίᾳ, ἐννέα τάγματα εἶναι, Ἀρχιερεῖς, Ἱερεῖς, Διάκονοι, Ὑποδιάκονοι, Ἀναγνῶσται, Ψάλται, Κληρικοί, Μοναχοὶ καὶ Λαϊκοί· καὶ κάθε τάγμα ὑμνεῖ τὸν Θεόν, ὡς εἶναι γεγραμμένον. ΄Ἐν τῷ Ναῷ αὐτοῦ πᾶς τις λέγει Δόξα΄»[154].

Ας επιτραπεί εδώ και μια μικρή στοχαστική παρέκβαση. Είναι προφανές ότι πάντοτε στην παράδοση μας το ψαλτικό αναλόγιο ήταν η πύλη για το ιερό Βήμα και αντίστροφα του Βήματος προέκταση υπήρχε πάντοτε το αναλόγιο, ώστε ιερό βήμα και αναλόγιο να λογίζονται συγκοινωνούντα δοχεία. Έτσι, δεν είναι τυχαίο ότι κάποτε ο Πρωτοψάλτης της ΜΧΕ έφτανε να γίνεται Πατριάρχης (λ.χ. ο Θεοφάνης Καρύκης) και κάθε Πατριάρχης χοροστατούσε διαθέτοντας την μουσική επάρκεια του Πρωτοψάλτη.

Ο Πρωτοψάλτης αρμόδιο πρόσωπο για την σύνταξη του Τυπικού της ΜΧΕ

Ο Κωνσταντίνος καταλαβαίνουμε ότι ως Πρωτοψάλτης είναι αρμόδιος να καταγράψει, να ερμηνεύσει, να διατυπώσει και διαδώσει τα λατρευτικά έθιμα της ΜΧΕ. Για αυτό και του ανατέθηκε αρμοδίως η σύνταξη του Τυπικού. Κάθε Πρωτοψάλτης του Πατριαρχείου έχει το δικαίωμα και την δυνατότητα αυτή. Η απάντηση είναι ναι, εφ᾽ όσον η ομαλή εξέλιξη από τα μικρότερα ψαλτικά οφίκκια τον ικανώνει. Πόσω μάλλον έναν άνθρωπο σαν τον Κωνσταντίνο, ο οποίος όταν πρωτοτύπωσε το Τυπικό του είχε συμπληρώσει θητεία 38 ετών στα πατριαρχικά αναλόγια[155]. Μάλιστα καθ᾽ όλο αυτό το διάστημα ετοιμαζόταν, όπως μαρτυρά το χειρόγραφο *Σημειωματάριό* του, το οποίο ενημερώνει από το 1808. Σ᾽ αυτό το Σημειωματάριο φαίνεται ότι η λατρεία στον πατριαρχικό ναό είναι αξεχώριστο κομμάτι της ζωής του, αφού εκεί καταγράφει τις ενθυμήσεις των σημαντικών στιγμών του βίου του, τους αρραβώνες του και τον γάμο με την Φρόσω του (όπως την λέει), τις γεννήσεις και βαπτίσεις των παιδιών του αλλά και κάμποσα γιατροσόφια. Τα εννιά του

154 Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, όπ.π., σ. 215.

155 * 1800-1805 β΄δομέστικος α΄δομ. Γρηγόριος λαμπ. Μανουήλ=> πρωτ. Πέτρος Βυζάντιος * 1805-1819 α΄δομέστικος => λαμπ Γρηγόριος => πρωτ. Μανουήλ * 1819-1821 λαμπαδάριος => πρωτ. Γρηγόριος * 1821-1855 πρωτοψάλτης κρατάει το οφφίκιό του ως τον θάνατό του (30 Ιουνίου 1862)

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

παιδιά ο Κωνσταντίνος εμφανίζει ονομαστικά και στο συνδρομητάριο της α΄έκδοσης του Τυπικού του.

Ο Γεώργιος Βιολάκης, από άλλη άποψη, διέθετε όχι μόνο κύρος που αντλούσε από την θέση του ως Πρωτοψάλτης (1875-1905) αλλά και λογιοσύνη, ώστε να του ανατεθεί από το Πατριαρχείο η προεδρία ειδικής επιτροπής που συστάθηκε ήδη από το 1880 με σκοπό την αναθεώρηση και συμπλήρωση του ισχύοντος τότε Τυπικού της ΜΧΕ και την καταγραφή συγκεκριμένων ζητημάτων και αποριών που θά πρεπε να ερευνηθούν.

Η διάδοση, επιβολή και εξέλιξη του Τυπικού της ΜΧΕ

Ο Κωνσταντίνος προέβη και σε δεύτερη έκδοση του Τυπικού, το 1851, με κάποιες διαφοροποιήσεις σε σχέση με την πρώτη και ετοίμασε και μια τρίτη που δεν πρόφτασε να τυπώσει. Οι δυό βασικές εκδόσεις, ωστόσο, γνώρισαν πολλές επανεκδόσεις (περίπου 17), που συνεχίστηκαν ακόμα και [τέσσερα χρόνια] μετά την πρώτη έκδοση του Τυπικού του Βιολάκη (το 1888)[156]. Το Τυπικό του Κωνσταντίνου μεταφράστηκε και στα Σλαβονικά από τον Νεόφυτο Ριλλιώτη και διαδόθηκε στις εκκλησίες της Βουλγαρίας και Ρουμανίας. Και δεν θα είναι υπερβολή να πούμε ότι όχι μόνο συνέβαλε στην ομοιομορφία της λατρείας ανάμεσα στις ορθόδοξες ενορίες, που υπάγονταν στο οικουμενικό πατριαρχείο, αλλά σε μερικές περιπτώσεις επηρέασε ακόμα και τα μοναστήρια.

Το Τυπικό του Βιολάκη, πάλι, πρωτοδημοσιεύτηκε το 1888. Στην προμετωπίδα του βιβλίου βλέπουμε ακριβώς την διάθεση του συντάκτη του απέναντι στην προηγούμενη εργασία του Κωνσταντίνου και μαθαίνουμε όλα τα απαραίτητα για την ταυτότητα του έργου:

> *Τυπικὸν / τῆς τοῦ Χριστοῦ / Μεγάλης Ἐκκλησίας / ὅμοιον καθ' ὅλα / πρὸς τὴν ἐν Κωνσταντινουπόλει ἐγκεκριμένην ἔκδοσιν / ἥτις δὶς ἐξεδόθη ὑπὸ Κωνσταντίνου πρωτοψάλτου / μὲ πολλὰς προσθήκας καὶ ἐπιδιορθώσεις / ὑπὸ τοῦ πρωτοψάλτου / Γεωργίου Βιολάκη / ἐργασθέντος μετὰ δύο ἀλλεπαλλήλων ἐπιτροπῶν, ἐπὶ τούτῳ / Πατριαρχικῇ διαταγῇ ὁρισθεισῶν.*

156 Οἱ ἐκδόσεις τοῦ Τυπικοῦ τοῦ Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου· 1838, 1842, 1851, 1855, 1860, 1862, 1864, 1867, 1868 (εκ του τυπογραφείου Κ. Αντωνιάδου), 1868 (εκ του τυπογραφείου Α. Κορομηλά), 1869 (εκ του ελληνικού τυπογραφείου του Φοίνικος), 1869 (εκ του Τυπογραφείου Κ. Αντωνιάδου), 1870, 1874 (εκ του τυπογραφείου Κ. Αντωνιάδου), 1874 (υπό Γ. Σεϊτανίδου), 1880, 1884, 1885 και 1892.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Μετά την α΄ έκδοση του 1888 ακολούθησαν πάρα πολλές επανεκδόσεις. Μάλιστα, οι περισσότερες από αυτές γίνονταν δίχως ένδειξη χρόνου, πράγμα που καθιστά μάλλον αδύνατη την ακριβή καταμέτρηση των δεκάδων οπωσδήποτε επανεκδόσεων. Το Τυπικό του Βιολάκη αποτελεί μια οπωσδήποτε συστηματική και μάλλον εξαντλητική καταγραφή των τυπικών διατάξεων που διέπουν κάθε εκκλησιαστική ακολουθία. Του λόγου το ασφαλές επιβεβαιώνει η απλή επισκόπηση των περιεχομένων του:

ΠΙΝΑΞ ΤΩΝ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΚΘΕΣΙΣ τῆς Ἐπιτροπῆς
ΠΙΤΤΑΚΙΟΝ τῆς Α. Θ. Παναγιότητος
ΚΑΝΩΝ ΟΕ΄ τῆς ἐν Τρούλλῳ Οἰκουμενικῆς Συνόδου και ἑρμηνεῖαι αὐτοῦ. Παραινετικὰ ἀποσπάσματα ἐκ τῶν Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου καὶ Θεοδώρου τοῦ Στουδίτου

ΠΡΟΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΤΥΠΙΚΟΥ

Η Θ΄ΩΡΑ
Ο ΕΣΠΕΡΙΝΟΣ
- Περὶ τοῦ Εὐλογητός ὁ Θεός
- Περὶ τοῦ Προοιμιακοῦ Ψαλμοῦ
- Περὶ τοῦ Α΄ Καθίσματος τοῦ Ψαλτηρίου
- Περὶ τῆς Α΄ Στάσεως τοῦ Ψαλτηρίου
- Περὶ τοῦ ΡΜ΄ ψαλμοῦ Κύριε ἐκέκραξα
- Περὶ τῶν πρώτων ἑσπερίων Στιχηρῶν
- Περὶ τοῦ Α΄ ἑσπερίου Δοξαστικοῦ
- Περὶ τοῦ ἐν τῶ Ἑσπερινῶ Προκειμένου
- Περὶ τῶν ἐν τῷ Ἑσπερινῷ Ἀναγνωσμάτων
- Περὶ Ἀρτοκλασίας
- Περὶ τῶν ἑσπερίων Ἀποστίχων
- Περὶ τοῦ Δοξαστικοῦ τῶν Αποστίχων
- Περὶ τῶν Νῦν ἀπολύεις καὶ τοῦ Τρισαγίου
- Περὶ τῶν Ἀπολυττικίων
- Περὶ τῆς Ἀπολύσεως ἐν γένει

Ο ΟΡΘΡΟΣ
- Περὶ τοῦ Μεσονυκτικοῦ
- Περὶ τοῦ Ἑξαψάλμου
- Περὶ τοῦ Θεὸς Κύριος
- Περὶ τοῦ Ψαλτηρίου
- Περὶ τῶν Καθισμάτων
- Περὶ τῶν Εὐλογηταρίων, τῆς Ὑπακοῆς, τῶν Ἀναβαθμῶν, καί τοῦ Προκειμένου
- Περὶ τῶν Κανόνων
- Περὶ τῶν Στίχων τῶν ψαλλομένων πρὸ τῶν Τροπαρίων τῶν Κανόνων
- Περὶ τοῦ ἐν τῇ Γ΄ Ὠδῇ Καθίσματος
- Περὶ Κοντακίου τοῦ Οἴκου
- Περὶ τῶν Καταβασιῶν
- Περὶ τοῦ ἐν τῷ Ὄρθρῳ τῆς Κυριακῆς Ἑωθινοῦ Εὐαγγελίου
- Περὶ τῆς ἐν τῇ Θ΄ Ὠδῇ Στιχολογίας τοῦ Μεγαλύνει ἡ ψυχή μου
- Περὶ τῶν Ἐξαποστειλαρίων
- Περὶ τῶν Στιχηρῶν τῶν Αἴνων
- Περὶ τοῦ Δοξαστικοῦ τῶν Αἴνων
- Περὶ τοῦ Θεοτοκίου τοῦ μετὰ τὸ Δοξαστικὸν τῶν Αἴνων
- Περὶ τῆς Δοξολογίας

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Περὶ τοῦ Ἀπολυτικίου τοῦ Ὄρθρου τῆς Κυριακῆς Σήμερον σωτηρία

Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ
Περὶ τῶν Τυπικῶν καὶ τῶν Μακαρισμῶν
Περὶ τῶν Ἀντιφώνων
Περὶ τῶν ἐν τῇ Λειτουργείᾳ Εἰσοδικῶν
Περὶ τῶν μετὰ τὴν Εἴσοδον Ἀπολυτικίων
Περὶ τῶν ἐν τῇ Λειτουργίᾳ ψαλλομένων Κοντακίων
Περὶ τοῦ Τρισαγίου Ὕμνου
Περὶ Ἀποστόλου καὶ Εὐαγγελίου
Περὶ τοῦ Ἀλληλούια τοῦ Ἀποστόλου
Περὶ τοῦ Χερουβικοῦ Ὕμνου
Περὶ τοῦ Ἄξιόν ἐστιν
Περὶ τοῦ Κοινωνικοῦ
Περὶ τοῦ Εἴδομεν τὸ φῶς
Περὶ τοῦ Εἴη τὸ ὄνομα Κυρίου
Περὶ τοῦ Εὐλογία Κυρίου
Περὶ τοῦ Δι᾽ εὐχῶν

***

ΤΟ ΤΥΠΙΚΟΝ

ΤΥΠΙΚΗ ΔΙΑΤΑΞΙΣ ΤΗΣ ΚΑΘ᾽ ΗΜΕΡΑΝ ΑΚΟΛΟΥΘΙΑΣ τοῦ Ἑσπερινοῦ, τοῦ Ὄρθρου καὶ Λειτουργίας
ΤΥΠΙΚΗ ΔΙΑΤΑΞΙΣ ΤΗΣ ΕΝ ΗΜΕΡᾼ ΚΥΡΙΑΚΗ ΑΚΟΛΟΥΘΙΑΣ τοῦ Ἑσπερινοῦ, τοῦ Ὄρθρου καὶ τῆς Λειτουργίας
Μεσονυκτικὸν τῆς Κυριακῆς
Ὁ Ὄρθρος
Ἡ Λειτουργία
ΤΥΠΙΚΗ ΔΙΑΤΑΞΙΣ ΤΗΣ ΑΚΟΛΟΥΘΙΑΣ τοῦ Ἑσπερινοῦ, τοῦ Ὄρθρου καὶ τῆς Λειτουργίας τῶν κατὰ μῆνα Δεσποτικῶν καὶ Θεομητορικῶν ἑορτῶν καὶ τῶν ἑορταζομένων Ἁγίων
Μὴν Σεπτέμβριος
Μὴν Ὀκτώβριος
Μὴν Νοέμβριος
Μὴν Δεκέμβριος
Μὴν Ἰανουάριος
Μὴν Φεβρουάριος
Μὴν Μάρτιος
Μὴν Ἀπρίλιος
Μὴν Μάϊος
Μὴν Ἰούνιος
Μὴν Ἰούλιος
Μὴν Αὔγουστος

ΤΥΠΙΚΗ ΔΙΑΤΑΞΙΣ ΤΩΝ ΑΚΟΛΟΥΘΙΩΝ
ΤΟΥ ΤΡΙΩΔΙΟΥ
Κυριακὴ τοῦ Τελώνου καὶ τοῦ Φαρισαίου
Κυριακὴ τοῦ Ἀσώτου
Σάββατον πρὸ τῆς Ἀπόκρεω
Κυριακὴ τῆς Ἀπόκρεω
Κυριακὴ τῆς Τυρινῆς
Δευτέρα τῆς Α΄ Ἑβδομάδος
ὁ Ὄρθρος
ὁ Ἑσπερινὸς μετὰ τῆς Λειτουργίας τῶν Προηγιασμένων
Τὸ Μέγα Ἀπόδειπνον
Τετάρτη τῆς Α΄ Ἑβδομάδος
Παρασκευὴ τῆς Α΄ Ἑβδομάδος
Σάββατον τῆς Α΄ Ἑβδομάδος
Κυριακὴ τῆς Ὀρθοδοξίας
Κυριακὴ Β΄ τῶν Νηστειῶν
Κυριακὴ Γ΄ τῶν Νηστειῶν τῆς Σταυροπροσκυνήσεως
Κυριακὴ Δ΄ τῶν Νηστειῶν

© Ἵδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Τετάρτη τῆς Ε΄ Ἑβδομάδος
Ὁ Μέγας Κανὼν μετὰ Ἀποδείπνου
Ὁ Μέγας Κανὼν μετὰ Ὄρθρου
Παρασκευὴ τῆς Ε΄ Ἑβδομάδος
Ὁ Ἀκάθιστος Ὕμνος μετὰ Ἀποδείπνου
Ὁ Ἀκάθιστος Ὕμνος μετὰ ἐν τῷ Ὄρθρῳ
Κυριακὴ Ε΄ τῶν Νηστειῶν
Παρασκευὴ τῶν Βαΐων
Σάββατον τοῦ Λαζάρου
Κυριακὴ τῶν Βαΐων
Μεγάλη Δευτέρα εἰς τὸν Ὄρθρον
Μεγάλη Τρίτη
Μεγάλη Τετάρτη
Μεγάλη Πέμπτη εἰς τὸν Ὄρθρον
Ἀκολουθία τῶν Ἁγίων Παθῶν
Μεγάλη Παρασκευὴ
Αἱ Ὧραι
Ὁ Ἑσπερινὸς
Μέγα Σάββατον
Ὁ Ὄρθρος
Ὁ Ἑσπερινὸς μετὰ τῆς Λειτουργίας

ΤΥΠΙΚΗ ΔΙΑΤΑΞΙΣ ΤΩΝ ΑΚΟΛΟΥΘΙΩΝ
ΤΟΥ ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΑΡΙΟΥ

Τῇ Κυριακῇ τοῦ Πάσχα
Ὁ Ὄρθρος
Ἡ Λειτουργία
Ὁ Ἑσπερινὸς
Τῇ Δευτέρᾳ τῆς Διακαινησίμου
Τῇ Παρασκευῇ τῆς Διακαινησίμου
Τῇ Κυριακῇ τοῦ Ἀντίπασχα
Τῷ Σαββάτῳ ἡ Ἀπόδοσις τῆς ἑορτῆς τοῦ Θωμᾶ
Τῇ Γ΄ Κυριακῇ ἀπὸ τοῦ Πάσχα
Τῇ Δ΄ Κυριακῇ ἀπὸ τοῦ Πάσχα
Τῇ Τετάρτῃ τῆς Μεσοπεντηκοστῆς
Τῇ Ε΄ Κυριακῇ ἀπὸ τοῦ Πάσχα
Τῇ ΣΤ΄ Κυριακῇ τοῦ Πάσχα
Τῇ Τετάρτῃ τῆς ΣΤ΄ Ἑβδομάδος. Ἡ Ἀπόδοσις τῆς ἑορτῆς τοῦ Πάσχα
Τῇ Πέμπτῃ τῆς Ἀναλήψεως
Τῇ Ζ΄ Κυριακῇ τῶν ἁγίων Πατέρων τῆς ἐν Νικαίᾳ Α΄ Συνόδου
Τῷ Σαββάτῳ τῆς αὐτῆς ἑβδομάδος (Μνήμη τῶν Κεκοιμημένων)
Τῇ Κυριακῇ τῆς Πεντηκοστῆς
Τῇ Κυριακῇ τῶν Ἁγίων Πάντων

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΤΟΥ ΤΥΠΙΚΟΥ

Η ΕΝ ΤΩ ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΩ ΝΑΩ τάξις τῆς Ἀκολουθίας τοῦ Ἀκαθίστου Ὕμνου
Η ΕΝ ΤΩ ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΩ ΝΑΩ τάξις τῆς Ἀκολουθίας τῶν Ἁγίων Παθῶν
ΔΙΑΤΑΞΙΣ ΤΗΣ ΑΚΟΛΟΥΘΙΑΣ Ἐγκαινίων Ναοῦ
ΤΕΛΕΤΗ ΕΙΣ ΑΝΑΡΡΗΣΙΝ ΠΑΤΡΙΑΡΧΟΥ ἐπὶ τὸν Οἰκουμενικὸν Θρόνον
ΤΕΛΕΤΗ ΕΙΣ ΕΠΑΝΟΔΟΝ ΠΑΤΡΙΑΡΧΟΥ ἐπὶ τὸν Οἰκουμενικὸν Θρόνον
Η ΕΝ ΤΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑ τελετὴ τῆς ΙΝΔΙΚΤΟΥ τῇ Α΄ Σεπτεμβρίου
ΩΡΟΛΟΓΙΟΝ τῆς ἐν τῇ Μ. Ἐκκλησίᾳ ΕΝΑΡΞΕΩΣ καὶ ΑΠΟΛΥΣΕΩΣ τῶν Ἀκολουθιῶν τῶν Μ. Ἑορτῶν
ΣΗΜΕΙΩΣΙΣ ΤΩΝ ΕΟΡΤΩΝ καθ᾽ ἃς χοροστατεῖ ὁ Πατριάρχης ἐν τῷ Πατριαρχικῷ Ναῷ
Περὶ ΧΕΙΡΟΤΟΝΙΑΣ
Περὶ ΣΥΛΛΕΙΤΟΥΡΓΟΥ
ΑΚΟΛΟΥΘΙΑ ΝΕΚΡΩΣΙΜΟΣ εἰς Κοιμηθέντας
Περὶ Μνημοσύνων

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ΠΙΝΑΞ ΤΟΥ ΕΟΡΤΟΔΡΟΜΙΟΥ ἤτοι τῶν ἀπὸ τῆς ΙΑ΄ Ἰανουαρίου μέχρι τῆς ΚΕ΄ Μαΐου περιλαμβανομένων ΙΗ΄ ἀκινήτων Ἑορτῶν τῶν ἁπαντωςῶν ἐντὸς τοῦ Τριῳδίου καὶ τοῦ Πεντηκοσταρίου

Ὁ Ἑορτοδρόμιος Πίναξ

Το Τυπικό της ΜΧΕ ως ενοριακό Τυπικό

Ο Κωνσταντίνος πάντως έχει συνείδηση ότι συνέταξε ένα -ας το πούμε έτσι- ενοριακό τυπικό. Βασισμένο μεν σε μεγάλο βαθμό στο Αρχαίο η Παλαιό, το κατ᾽ εξοχήν μοναστικό Τυπικό του Αγίου Σάββα, αφού την δομή του περιεχομένου εκείνου ουσιαστικά μιμείται· (μόνο που στην θέση της σαββαϊτικής διατάξεως της Αγρυπνίας βρίσκεται η πατριαρχική τάξη της Κυριακής και ακολουθούν και στις δυό περιπτώσεις οι διατάξεις του μηνολογίου, τριωδίου, πεντηκοσταρίου και διάφορα εν τέλει απορούμενα), αλλά προορισμένο να καλύψει τις ανάγκες των εκκλησιών σε πόλεις και κώμες. «Τὰ γὰρ ἱερὰ μοναστήρια φυλάττοντα κατὰ χρέος ἀπαραίτητον τὰ ἀρχαῖα Τυπικὰ ἢ καὶ αὐτὰ τὰ κτητορικὰ ἕκαστον, ἀκολουθοῦσι ἀπαραβάτως τὰς ἰδίας τάξεις, ὡς ἐξ ἀρχῆς ὥρισται διὰ τοὺς ἐν αὐτοῖς μοναστάς, οἵτινες καὶ τὸ πλεῖστον τοῦ ἡμερονυκτίου ἐν προσευχαῖς μακραῖς, κατανυκτικαῖς τε δεήσεσι, καὶ ὁλονυκτίοις ἀγρυπνίαις διανύουσιν, ὑψηλότερον τοῦ κοσμικοῦ βίον διάγοντες»[157].

Πιθανότατα η συνείδηση αυτή, ότι συντάσσει ενοριακό τυπικό, οδήγησε τον Πρωτοψάλτη να ορίσει αντίφωνα (στην α΄έκδοση μόνο) και για ορισμένες εορτές αγίων και τις θεομητορικές, πέρα από τις μεγάλες δεσποτικές εορτές αλλιώς είναι δυσερμήνευτη αυτή η πρωτοβουλία του. Εξάλλου, πέρα από την όποια γνώση είχε της ιστορίας της λατρείας για τον Πρωτοψάλτη η βασική διαφορά ανάμεσα στο κοσμικό και το μοναστικό τυπικό έγκειται στον διαθέσιμο χρόνο για τη λατρεία. [Και οι σημερινοί ψάλτες και ιερείς, αν ερωτηθούν σχετικά με το ενοριακό και το μοναστικό τυπικό, σε μεγάλο ποσοστό δεν θα επισημάνουν δομικές και ουσιαστικές διαφορές αλλά διαφορά στην διάρκεια των ακολουθιών]. Είναι χαρακτηριστικό εν προκειμένω ότι ο Πρωτοψάλτης θεωρεί σημαντική παράμετρο για τον καταρτισμό του χριστεπωνύμου πληρώματος την διάρκεια των ακολουθιών, αναγνωρίζοντας το δικαίωμα στον προεστώτα να αποφασίζει για την παράταση ή συντόμευση. Στο πλαίσιο αυτό σημειώνει προς το τέλος της β΄ εκδόσεως «τὸ πότε πρέπει νὰ σημαίνῃ τὸ Σήμαντρον εἰς τὰς δεσποτικὰς ἑορτάς». Το ενδιαφέρον εδώ είναι η πρόβλεψη της ώρας απολύσεως. Παρόμοιο ωρολόγιο πίνακα παραδίδει και ο Γεώργιος Βιολάκης στο δικό

157 Τοῖς ἐντευξομένοις

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

του Τυπικό. Ο π. Κωνσταντίνος Τερζόπουλος στην διατριβή του παρουσιάζει ένα πίνακα όπου συγκρίνει το ωράριο των ακολουθιών και την διάρκειά τους στο Τυπικό Κωνσταντίνου και στο Τυπικό Βιολάκη[158]. Από την επισκόπηση του πίνακα αυτού, πολλά χρήσιμα συμπεράσματα βγαίνουν, αλλά κυρίως διαπιστώνεται ότι «ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ἑορτὲς στὶς κε΄Δεκεμβρίου, α΄ Ἰανουαρίου καὶ τὴ Μ. Παρασκευή, σημειώνεται μιὰ μείωση στὴ διάρκεια τῶν μεγάλων αὐτῶν ἀκολουθιῶν μέχρι τὴν ἐποχὴ τοῦ Πρωτοψάλτου Γεωργίου Βιολάκη». Ας υπολογίσουμε εν προκειμένω ότι μιλάμε για μια χρονική απόσταση μόλις 37 χρόνων και ας θυμηθούμε τον Απόστολο Κώνστα, ο οποίος στις δικές του τυπικολογικές σημειώσεις το 1820-21 αναφέρεται σε περικοπές στοιχείων των ακολουθιών που συνέβησαν μόλις το 1800 «τάχα διὰ συντομίαν» και τότε μπορούμε να έχουμε μια εικόνα για τον βαθμό της συρρίκνωσης του λατρευτικού χρόνου στην νεώτερη εποχή, η οποία συνεχίζεται μέχρι σήμερα.

Το Τυπικό και το όλον της Τάξεως

Στις τυπικές διατάξεις που καταγράφουν τόσο ο Κωνσταντίνος στο *Σημειωματάριό* του και στο εκδεδομένο Τυπικό του όσο κι ο Βιολάκης, ενσωματώνονται πολλές φορές οδηγίες για την έκταση/διάρκεια των μελών, δηλαδή· ποιά πρέπει να ψαλούν αργά και ποιά σύντομα και ποιά αργοσύντομα (μέτρια), αλλά και από ποια συγκεκριμένα πρόσωπα κατά περίπτωση. Γεννάται το ερώτημα αν η φροντίδα για την συγκεκριμένη διάρκεια των ακολουθιών οδηγεί σ᾽ αυτήν την πρακτική. Δεν μπορεί να αποκλειστεί αυτό το ενδεχόμενο. Ωστόσο, πέραν πάσης αμφιβολίας το κίνητρο των Πρωτοψαλτών – Τυπικολόγων είναι να διαμορφωθεί το γενικότερο πλαίσιο των Ακολουθιών με την κατάλληλη ατμόσφαιρα και τα ήθη που πηγάζουν από τους διάφορους δρόμους της μελοποιίας, ώστε πάνω απ᾽ όλα να εξασφαλίζεται η αισθητική ισορροπία και ευρυθμία. Ας δούμε εν προκειμένω το *Περί του Ακαθίστου Ύμνου* απόσπασμα από το έντυπο Τυπικό του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου:

> «Τῇ αὐτῇ Παρασκευῇ ἑσπέρας κατὰ τὴν η΄ ὥραν ψάλλεται ὁ Ἀκάθιστος Ὕμνος οὕτως: Ἀπόδειπνον μικρόν. Μετά τό, *Ἄξιόν ἐστιν*, ψάλλομεν **ἀργῶς**, *Τὸ προσταχθὲν μυστικῶς*, ἐκ β΄, τὸ γ΄ **σύντομον** καὶ ἀναγινώσκει ὁ ***Πατριάρχης*** τὴς α΄ Στάσιν τῶν Οἴκων. Μετὰ το, *Εἰς πολλὰ ἔτη* ψάλλεται ὁ Κανὼν τῆς Θεοτόκου, *Ἀνοίξω τὸ στόμα μου* εἰς στ΄. Μετὰ τὴν γ΄ Ὠδήν, ἄρχεται πάλιν ὁ δεξιὸς χορὸς ψάλλειν, *Τῇ*

158 Όπ.π. σ. 286.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ὑπερμάχῳ, **ἀργῶς**, καὶ ἀναγινώσκεται ἡ β΄Στάσις παρὰ τοῦ Ἁγίου ***Καισαρείας***. Ἄρχεται δὲ εὐθὺς ὁ Ἀριστερὸς Χορὸς τὴν δ΄ Ὠδὴν μέχρι τῆς στ΄. Μετὰ δὲ τὸ τέλος αὐτῆς ἄρχεται ὁ ἀριστερὸς Χορὸς ψάλλειν, *Τῇ ὑπερμάχῳ,* **ἀργοσύντομον**, καὶ ἀναγινώσκεται ἡ γ΄ Στάσις παρὰ τοῦ Ἁγίου ***Ἐφέσου***. Εἶτα ἄρχεται ὁ δεξιὸς Χορὸς τὴν ζ΄μέχρι τῆς θ΄. Ἔπειτα πάλιν ὁ δεξιὸς Χορὸς ψάλλει, *Τῇ ὑπερμάχῳ,* **ἀργοσύντομον** παρὰ τοῦ Ἁγίου ***Ἡρακλείας***. Εἶτ᾽εὐθύς, *Εἰς πολλὰ ἔτη*, Τρισάγιον, Τῇ ὑπερμάχῳ **χῦμα**, το, *Κύριε ἐλέησον* μ΄. Ὁ ἐν παντὶ καιρῷ. *Ἄσπιλε ἀμόλυντε. Καὶ δὸς ἡμῖν Δέσποτα. ὑπερένδοξε. Ἡ ἐλπίς μου. Τὴν πᾶσαν ἐλπίδα μου. Δόξα σοι ὁ Θεός, Εὐξώμεθα,* καὶ Ἀπόλυσις».

Στις αντίστοιχες δυό διατάξεις του *Σημειωματαρίου* υπάρχουν κάποιες ενδιαφέρουσες διαφορές: α) Δεν γίνεται αναφορά σε συγκεκριμένους αρχιερείς (παρά μόνο στον «δεσπότη») αλλά υπάρχουν συγκεκριμένα μέλη που ορίζεται να ψάλλονται από τους δομεστίκους και β) παρουσιάζονται οι όροι «μεσαία» και «περιοδικόν» για τον τρόπο ψαλμώδησης του *Τη υπερμάχω*. Υπάρχει εκεί και κάτι άλλο που δείχνει την ευθύνη και αρμοδιότητα του πρωτοψάλτη ως υπευθύνου για την τάξη. Στην σελ. 66 πάνω από την ένδειξη *Το προσταχθέν* υπάρχει διαγεγραμμένη η ένδειξη *Τη υπερμάχω*. Στο κάτω περιθώριο της σελίδας σημειώνει· «Γνώμη της παναγιότητός του αντίς Το προσταχθέν, Τη υπερμάχω να ψάλλωμεν». Πάνω από αυτή την σημείωση γράφει «άπαγε ο διδάσκαλος» και από κάτω στα καραμανλίδικα «Νελέρ κελτή, νελέρ κετζή, κυρ Χρύσανθε», που ο Ψάχος μεταφράζει «σαν τι ήλθαν, σαν τι πέρασαν, κυρ Χρύσανθε».

Ο Τυπικάρης Πρωτοψάλτης, λοιπόν, ως θεματοφύλακας της Τάξης αγανακτεί ακόμα και προς τον Πατριάρχη όταν η τάξη διασαλεύεται. Η τάξη δεν νοείται στενά, μόνον σε σχέση με το ποιά και πόσα ψάλλονται από τα γράμματα, αλλά και πως (αργά η σύντομα) και από ποιούς (δηλαδή με ποιές αναλογίες φωνών) και με ποιό ήθος ήχου. Η έννοια της τάξης περιλαμβάνει ακόμα και τον φωτισμό του ναού, για αυτό και καθόλου τυχαία υπάρχουν σχετικές οδηγίες για τον κανδηλάπτη στις σημειώσεις του Πρωτοψάλτου.

***

Εν κατακλείδι, αν θεωρήσουμε λυμένο το ζήτημα της εφαρμογής του Τυπικού της ΜΧΕ στην λατρευτική πράξη, χάρη στο ετήσιο Κανονάριον των Διπτύχων της Εκκλησίας της Ελλάδος, αξίζει να απασχολήσει την σκέψη μας η σημερινή

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

πραγματικότητα και να αναρωτηθούμε πόσο φροντίζουμε για το σύνολο της Τάξης και για την αισθητική της, οι ασχολούμενοι με την λατρεία.

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βουρλή Αθανασίου, «Το Τυπικό της Κωνσταντινουπόλεως (19ος αἰ.) και η περαιτέρω πορεία του», *Ἐκκλησία* 4 (Ἀπρίλιος 2013), σσ. 287 – 297.

Γεωργίου Βιολάκη, *Τυπικόν της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας*, Κωνσταντινούπολις 1888.

Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, *Τυπικόν εκκλησιαστικόν κατά το ύφος της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας*, εν Κωνσταντινουπόλει 1838.

Μπαλαγεώργου Δημητρίου Κ., *Η ψαλτικήἠ παράδοση των Ακολουθιών του Βυζαντινού Κοσμικού Τυπικού,* Αθήνα 2001.

Χρυσοστόμου Νάσση αρχιμ., «Προθεωρία του τυπικού των ενοριών της Κωνσταντινουπόλεως στις αρχές του 19ου αιώνα. Οι τυπικές διατάξεις του Αποστόλου Κώνστα του Χίου», στο *Εις μαρτύριον τοις έθνεσι. Τόμος χαριστήριος εικοσαετηρικός εις τον οικουμενικόν πατριάρχην κ.κ. Βαρθολομαίον*, επιμ. Άννα Κόλτσιου, Χρυσοστόμου Νάσση, Συμεών Πασχαλίδη, Παναγιώτου Σκαλτσή, Αικατερίνας Τσαλαμπούνη, Θεσσαλονίκη 2011, σ. 575-606.

Στρατηγόπουλου Δημοσθένη, *Ο Νικόλαος Μαλαξὸς ως υμνογράφος,* προσβάσιμο στον ιστοτόπο: http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/14520#page/278/mode/2up

Τερζοπούλου Κων. π., *Ο Πρωτοψάλτης της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Κωνσταντίνος Βυζάντιος,* ΙΒΜ – Μελέται 9, Αθήνα 2004.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ΘΕΜΑΤΑ ΕΡΓΑΣΙΩΝ

1. Ποιά είναι τα τρία Τυπικά που διαμορφώθηκαν μέχρι τον 12ο αι. και ποια χαρακτηριστικά έχει το καθένα;
2. Τί είναι το Τυπικό της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας; Τί ἀντικατέστησε και πώς διαμορφώθηκε;
3-8. Με βάση τις διατάξεις του Τυπικού του Βιολάκη, να διαμορφώσετε την Ακολουθία του Όρθρου μιας εορτής σε τυχαία μελλοντική ημερομηνία (κατ᾽ ἐπιλογή και διανομή του διδάσκοντος).

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

11. Εξωτερική (παραδοσιακή και έντεχνη) Μουσική γραμμένη και γραφόμενη με βυζαντινή σημειογραφία

Λέξεις κλειδιά: εξωτερική μουσική, καλοφωνικοί ειρμοί, κρατήματα, φαναριώτες

1. Ο όρος «εξωτερική» μουσική

Η εκτός εκκλησίας και ιερών ακολουθιών μουσική, οργανική και φωνητική, ονομάζεται «εξωτερική» ή «κοσμική» ή «θύραθεν» και είναι μουσική μη αρμόζουσα και δόκιμη για την λατρεία της Ορθοδόξου Ανατολικής Εκκλησίας.159 Ο Γρ. Θ. Στάθης στο βιβλίο του «*Οι αναγραμματισμοί*» σ. 25-26 αναφέρει χαρακτηριστικά: «*Το εξωτερικόν μέλος χαρακτηρίζεται συνήθως ως «εθνικόν μέλος», εν τη Βυζαντινή δε Μουσική εθνικόν μέλος είναι το μέλος των ανατολικών αλλοθρήσκων λαών. Ως εξωτερικόν μέλος κατά την πρώτη περίοδο της Βυζαντινής Υμνογραφίας (μέχρι της εικονομαχίας) πρέπει να νοήσωμεν το μέλος της αιρετικής υμνολογίας, διά της οποίας επιζητείτο η διάδοσις των αιρετικών δοξασιών. Ο χωρισμός μεταξύ εκκλησιαστικού και εξωτερικού μέλους καθίσταται τελικός κατά τον 8ο αιώνα, ότε με τον Ιωάννην Δαμασκηνόν καθιερούται η οκτωηχία εις την εκκλησιαστικήν - Βυζαντινήν μελοποιίαν».*

2. Περίοδοι εμφάνισης της «εξωτερικής» μουσικής

Μέσα από την έρευνα των ιστορικών κειμένων της εκκλησιαστικής μουσικής πράξης, μας δίνεται η δυνατότητα να σκιαγραφήσουμε τις διαφορετικές περιόδους προσδιορισμού του όρου «εξωτερική» μουσική.

Η πρώτη περίοδος συμπίπτει χρονολογικά με την γένεση της εκκλησιαστικής υμνογραφίας, από την ίδρυση της πρώτης χριστιανικής εκκλησίας, έως τις αρχές του τετάρτου αιώνα. Κατά την περίοδο αυτή, θα πρέπει να νοήσουμε ως «εξωτερική» μουσική, την μουσική της αιρετικής υμνολογίας, μέσω της οποίας επιχειρούνταν η διάδοση των αιρετικών δοξασιών.

159 Καλαϊτζίδης , Κυριάκος Λ. *Κοσμική μουσική σε χειρόγραφους κώδικες εκκλησιαστικής μουσικής, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.* Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 2020 σ. 61

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Η δεύτερη περίοδος ξεκινά από τους χρόνους του Μ. Κωνσταντίνου και την ανακήρυξη της χριστιανικής θρησκείας ως επικρατούσας θρησκείας του Ρωμαϊκού κράτους (313 μ. Χ.) και φθάνει στον 8ο αι μ. Χ., την εποχή του Ιωάννη του Δαμασκηνού και την καθιέρωση της οκταηχίας στην ορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική πράξη. Σε αυτήν την περιόδο πραγματοποιούνται προσπάθειες τεχνικής διοργάνωσης της εκκλησιαστικής μουσικής, ούτως ώστε να οριστούν τα διακριτά της γνωρίσματα από αυτά της εξωεκκλησιαστικής μουσικής. Γνωρίσματα τα οποία διέκριναν την εκκλησιαστική μουσική από την εθνική, θυμελική (θεατρική), αιρετική μουσική, κλπ. Έτσι η έννοια του «εξωτερικού» μέλους απέκτησε σαφέστερη σημασία.

Η τρίτη περίοδος ορίζεται μεταξύ του πρώτου ημίσεως του 8ου αιώνα, με την καθιέρωση της οκτωηχίας από τον Ιωάννη τον Δαμασκηνό και του έτους 1453, με την άλωση της Κωνσταντινούπολης, από τους οθωμανούς. Η καθιέρωση του συστήματος της οκτωηχίας στην ορθόδοξη λατρεία από τον Ιωάννη τον Δαμασκηνό αποτελεί ιστορικής σημασίας βήμα για την μετέπειτα εξέλιξη της εκκλησιαστικής μουσικής αλλά και για τον διαχωρισμό της, από την εξωεκκλησιαστική μουσική. Κατ' αυτό τον τρόπο, επετεύχθη η τεχνική διοργάνωση της λατρευτικής μουσικής καθώς καλλιεργούνταν από την προηγούμενη περίοδο και αποκλείστηκαν πολλά μέλη, ως «εξωτερικά», εφόσον απαγορεύονταν να ψάλλονται στην Εκκλησία.

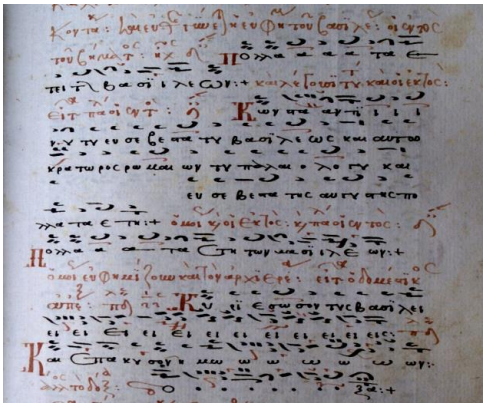
Η τέταρτη και τελευταία περίοδος έχει ως αφετηρία την άλωση της Κωνσταντινούπολης και την εδραίωση της οθωμανικής αυτοκρατορίας, φτάνει δε έως σήμερα. Κυρίαρχη μουσική τέχνη ήταν αυτή των ανατολικών λαών, η οποία μεταφέρθηκε ως αναπόσπαστο πολιτιστικό στοιχείο των μουσουλμανικών λαών που μετακινήθηκαν από το εσωτερικό της ασιατικής ηπείρου. Η μουσική αυτή παράδοση που σταδιακά αποτέλεσε την έντεχνη οθωμανική μουσική για να καταλήξει στον τελευταίο αιώνα να προσδιορίζει την κλασσική οθωμανική μουσική, καλλιεργήθηκε ως συνέχεια της κοσμικής μουσικής του Βυζαντίου. Με κοινή παράδοση στον ίδιο γεωγραφικό χώρο και κυρίως με ιστορική συνέχεια στην χρήση των τεχνικών στοιχείων, όπως τα μουσικά όργανα και το τροπικό θεωρητικό σύστημα η μουσική αυτή, αποτέλεσε αναπόφευκτα πόλο έλξης για τους μύστες της εκκλησιαστικής μουσικής, οι οποίοι την καλλιέργησαν ως εξωεκκλησιαστική τέχνη. Κατ' αυτό τον τρόπο ο όρος «εξωτερική» μουσική, την περίοδο αυτή, χρησιμοποιήθηκε στους μεταγενέστερους μεταβυζαντινούς χρόνους προσδιορίζοντας την έντεχνη μουσική

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

δημιουργία που άκμαζε στην Οθωμανική Αυλή αλλά και την θρησκευτική μουσική που χρησιμοποιούσαν στις τελετές των δερβίσικων μοναστικών ταγμάτων.160

3. Οι «εξωτερικές» επιρροές στην εκκλησιαστική μουσική

Ο όρος «*εξωτερική» μουσική* χρησιμοποιείτε για να διαφοροποιηθεί από την θρησκευτική ή εκκλησιαστική ή υμνωδική μουσική που εξυπηρετεί λατρευτικές ανάγκες του Τυπικού της Ορθοδόξου Ανατολικής Εκκλησίας. Για την συγκεκριμένη μουσική, στους βυζαντινούς χρόνους, δεν έχουμε παρά ελάχιστες πληροφορίες οι οποίες μας επιτρέπουν να θεωρήσουμε, ότι η μουσική αυτή, πρωταγωνιστούσε σε επίσημες τελετές με τελετουργικές πράξεις και επευφημίες που αφορούσαν εθιμοτυπίες της αυτοκρατορικής αυλής. Από το έργο «*Έκθεσις περί της βασιλείου τάξεως*» γραμμένο από τον τέταρτο Αυτοκράτορα της δυναστείας των Μακεδόνων της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, Κωνσταντίνο Ζ΄ τον Πορφυρογέννητο (905–959), πληροφορούμαστε ότι, «*μυστικόν ή μουσικόν όργανον εν των Παλατίω ηχούν κατά τας τελετάς*». Επίσης, μας γνωστοποιείται, ότι οι ψάλτες της Αγίας Σοφίας (Αγιοσοφίτες) και των Αγίων Αποστόλων (Αγιαποστολίτες), έψαλλαν στις επίσημες «*εστιάσεις*» του Παλατίου, υπό συνοδεία χρυσών και αργυρών οργάνων ενώ στον ιππόδρομο πολλές φορές συνέψαλλαν μετά των Δήμων, εκκλησιαστικές ωδές και προκείμενα, τις λεγόμενες Δοχαίς («*τις Θεός μέγας*» «*ο Θεός ημών εν τω ουρανώ και εν τη γή*»). Στην «εξωτερική» μουσική η χρήση μουσικών οργάνων είναι αδιαμφισβήτητη και εξυπηρετεί τις ανάγκες τυπικού που σχετίζεται με κοσμικές εθιμοτυπίες, αυτοκρατορικές χειροτονίες και τελετές μετάβασης όπως στέψεις, γάμοι, γεννήσεις, εξόδιες ακολουθίες ή θριάμβους μετά από πολέμους, οι οποίοι εορτάζονταν στον ιππόδρομο. Ο Εμμανουήλ Βαμβουδάκης στο βιβλίο του «Τα εν τη Βυζαντινή Μουσική ‘κρατήματα’» λέει χαρακτηριστικά: «*Οὕτω βλέπομεν κανονικοὺς καὶ ἐπισήμους ψάλτας καὶ ὕμνους συγχρωτιζομένους στενώτατα μὲ ὄργανα καὶ μάλιστα ἐπὶ*



Εικόνα 1
Πεφημία Κωνσταντίνου ΙΑ΄ Παλαιολόγου
ΕΒΕ 2406, 218r (1453)

160 Σμάνης, Γεώργιος Η. Η εξωτερική μουσική και η θεωρητική της προσέγγιση. Αθήνα, 2011 σ. 28-30

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ἐκκλησιαστικῶν μελῳδιῶν.[…]Ἄλλως τε μεταξὺ τῶν δύο μουσικῶν, ὑμνῳδικῆς καὶ ὀργανικῆς ἐν τῇ περιπτώσει ταύτῃ, δὲν ὑπῆρχε τὸ αὐστηρὸν ἐκεῖνο ὁροθέσιον, τὸ ὁποῖον θὰ ἠμπόδιζε τον συγκερασμὸν καὶ τὴν σύμμιξιν τῶν δύο εἰδῶν καὶ τὴν ἀμοιβαίαν ἐν πολλοῖς ὑποκατάστασιν τεχνοτροπιῶν καὶ γραμμῶν κατὰ τρόπον λεληθότα.» Ερευνώντας, λοιπόν, την σχέση της θύραθεν μουσικής με την εκκλησιαστική, εντοπίζουμε τις απαρχές, στις σχέσεις και αλληλεπιδράσεις της ψαλτικής παράδοσης με την αρχαία ελληνική μουσική ως προς την οργάνωση του θεωρητικού συστήματος, τη σημειογραφία και τη μετρική, ενώ στην πορεία οι Πατέρες της εκκλησίας υιοθετούν αυτούσια «θύραθεν» μελικά στοιχεία για την αντιμετώπιση των αιρέσεων και μάλιστα από τις θυμελικές σκηνές και τον Ιππόδρομο.161 Στο βιβλίο «Η βυζαντινή μουσική παλαιογραφική έρευνα εν Ελλάδι» του 1976, ο Σ. Καρράς αναφέρει, «*Χαρακτηριστική μορφή δανείου από τη θύραθεν μουσική είναι τα μεγαλυνάρια της εορτής της Υπαπαντής από τις βασιλικές επευφημίες*.» Μέσα από την έρευνα της χειρόγραφης παράδοσης μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η επιρροές υπήρξαν αμφίδρομες και η Ψαλτική Τέχνη μπορεί να θεωρηθεί ως ο υπαίτιος επιρροής στο εξωτερικό μέλος. Στο σώμα της εκκλησίας, στο πέρασμα των αιώνων, συναντάται μεγάλος αριθμός μελών (π.χ. καλοφωνικοί ειρμοί, κρατήματα, ενηχήματα κ.α.) όπου ο μελικός τους χαρακτήρας σε συνδυασμό με τα εξωεκκλησιαστικά τους ονόματα (Πέρσικον, Ατζέμικον, Ισμαηλίτικον, κ.α.), δίνουν εύλογες αφορμές για εικασίες: Πρόκειται για αμιγώς κοσμική μουσική ή για μέλη εκκλησιαστικής μουσικής με επιρροές από την «εξωτερική» μουσική; Ο κώδικας Γρηγ. 4, φ. 241, περιέχει ένδειξη, που υπαινίσσεται οργανικὴ προέλευση των κρατημάτων· «*Τάρεν ὄργανον μουσικόν· τερέτισμα καὶ ἀσματερετίζει τοῖς μουσικοῖς κρουμάτιόν τι κατίθισται τὸ λεγόμενον τάρεν, ἀφοῦ τερετίζειν λέγεται τὸ ἄδειν κατὰ ἀλλοίωσιν τοῦ ἄλφα εἰς ἒψιλον· καὶ τερετίσματα ὠδαὶ ἀπατηλὰ ἢ ἄσματα ἔχλυτα ἀπὸ τῆς μεταφορᾶς τοῦ τέτιγγος ἡ τῆς χελιδῶνου*». Η επιβολή των συγκεκριμένων μελών (εξωτερικών) στο εκκλησιαστικό ρεπερτόριο, μπορεί να θεωρηθεί από μία άποψη, ως προϊόν εξελικτικής πορείας της Ψαλτικής τέχνης στο πέρασμα των αιώνων. «Μιὰ τέτοια μαρτυρία καὶ τόσο πρόσφατη (ιη αἰ.) δὲν προσφέρεται, σὲ καμμία περίπτωση, γιὰ νὰ θεμελιωθοῦν ἀσφαλῆ συμπεράσματα,

161 Καλαϊτζίδης , Κυριάκος Λ. *Κοσμική μουσική σε χειρόγραφους κώδικες εκκλησιαστικής μουσικής, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.* Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 2020, σελ. 56-57

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

πέραν τοῦ ὅτι οἱ ποιητὲς κρατημάτων, ἐν πολλοῖς, ἐπηρεάστηκαν καὶ ἐμπνεύστηκαν ἀπὸ ὀργανικὲς μελωδίες ἢ τὸν ἦχο μουσικῶν ὀργάνων». 162

4. Καλοφωνικοί ειρμοί

Καλοφωνικός ειρμός είναι είδος της μεταβυζαντινής μουσικής μελοποιίας που καλλιεργήθηκε από τον ΙΖ΄ ως τον ΙΘ΄ κυρίως αιώνα. Τα δύο κύρια χαρακτηριστικά του είναι ο καλλωπισμός των καθιερωμένων αργών ειρμολογικών θέσεων και η επιβολή κρατήματος στο τέλος της σύνθεσης. Οι καλοφωνικοί ειρμοί λαμβάνουν πεπλατυσμένη και οπωσδήποτε επιτηδευμένη μελική μεταχείριση, αρκετά αποδεσμευμένη από τους κανόνες μελοποιίας του ειρμολογικού είδους. Το ποιητικό κείμενο προέρχεται συνήθως από τον ειρμό ή κάποιο τροπάριο κανόνος. Δε λείπουν όμως και οι περιπτώσεις καλοφωνικής ειρμολογικής μελοποίησης του κειμένου ενός καθίσματος, προσομοίου, στιχηρού, μεγαλυναρίου ή ελεύθερου υμνογραφήματος, ενίοτε δεκαπεντασύλλαβου. Η εκτέλεση του κρατήματος, αν και απαραίτητη για τη μορφολογική πληρότητα ενός καλοφωνικού ειρμού, στην πράξη είναι προαιρετική. 163

Μετά την επιβολή των καλοφωνικών ειρμών στην ψαλτική παράδοση εκτός από τον Γερμανό Αρχιερέα Νέων Πατρών (β΄ήμισυ 17ου αιώνος), ένας άλλος σπουδαίος μελουργός, ο Μπαλάσιος Ιερεύς και Νομοφύλαξ, με το συνθετικό του έργο κατόρθωσε να πετύχει την ανανέωση του παραδοσιακού μέλους, μέσω του μείζονος πλατισμού και του καλλωπισμού αυτού. Με μελωδικές ιδέες δανεισμένες από τον πλούτο της «εξωτερικής» μουσικής, συνυφασμένες άριστα με τις από αιώνων παραδεδομένες γραμμές (προφορική παράδοση), ανέδειξε την επιτήδευση σε υψηλή καλλιτεχνική δημιουργία. Παράλληλα, μέσα από το έργο του, εγκαινίασε την μακρά περίοδο των εξηγήσεων, φανερώνοντας το ενδιαφέρον του για την αναλυτική απλοποίηση της μουσικής σημειογραφίας η οποία έμελλε να διαδραματίσει βασικό ρόλο στην σύνδεση της Εκκλησιαστικής με την «εξωτερική» μουσική.164

Πηγαίνοντας λίγα χρόνια πίσω, στο τρίτο μισό του 16ου αιώνα, πολλοί συνθέτες στην Κωνσταντινούπολη και στην Κρήτη, κυρίως ο Πρωτοψάλτης και αργότερα Οικουμενικός Πατριάρχης Θεοφάνης Καρύκης (μέσα 16ου–26 Μαρτίου του 1597) και

162 Αναστασίου, Γ. Γ. (2005). *Τα Κρατήματα στην ψαλτική τέχνη.* Αθήνα: Γρ. Θ. Στάθης για το Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, σελ. 81
163 Γραμμένος, Κ. (2011). *Τὸ Καλοφωνικὸν Εἱρμολόγιον.* Αθήνα, σελ. 89
164 Σμάνης, Γεώργιος Η. Η εξωτερική μουσική και η θεωρητική της προσέγγιση. Αθήνα, 2011 σ. 160

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Βενέδικτος Επισκοπόπουλος Πρωτοπρεσβύτερος Ρεθύμνου (β΄ήμ. του 16ου αι. – αρχές του 17ου αι.), ακολουθώντας την παράδοση των μελισματικών θέσεων των λειτουργικών κειμένων, που ξεκίνησαν στα τέλη του 13ου αιώνα, συνέθεσαν νέα περίτεχνα μέλη στο τέλος των ειρμών των κανόνων σε ελεύθερο στυλ και με μελωδικά περάσματα, χωρίς λογικό νόημα, τα γνωστά κρατήματα, με σκοπό να παραταθεί η διάρκεια του μέλους, ενισχύοντας παράλληλα την αισθητική στις συνθέσεις τους. Αυτό οδήγησε στη γέννηση ενός νέου μουσικού είδους, τον καλοφωνικό ειρμό.

Η ενασχόληση του Θεοφάνη Καρύκη με την «εξωτερική» μουσική είναι γνωστή στην χειρόγραφη παράδοση. Π.χ. στον κώδικα Σινά 1327, φ. 190r, ανθολογείται περσικό τραγούδι με την εξής επιγραφή: «Έτερον ατζέμικον, ο λέγεται πέρσικον, ποίημα κυρ Θεοφάνους πατριάρχου του Καρύκη· εις ήχον πλ. α΄ *Γενεπυρσιοχχιτζιχανου.*». 165 Παρά τη μελική επιτήδευσή τους δεν πρέπει να θεωρήσουμε τους καλοφωνικούς ειρμούς ξένους ή παράσιτους οργανισμούς στο σώμα της Ψαλτικής Τέχνης. Έτσι λοιπόν, στα όρια της «κοσμικής» μουσικής κινείται και το είδος των καλοφωνικών ειρμών, ιδίως αυτών που συνετέθεσαν εξ αρχής για εξωλειτουργική χρήση. Το είδος των καλοφωνικών ειρμών ήταν ανοιχτό σε επιρροές από την «εξωτερική» μουσική από την αρχή της. Άλλωστε, πολλοί μεταβυζαντινοί συνθέτες φαίνεται να έχουν γοητευτεί από τη μη εκκλησιαστική μουσική. Για παράδειγμα, ο Θεοφάνης Καρύκης, που αναφέραμε, συνέθεσε ένα κοσμικό τραγούδι στην περσική γλώσσα και φαίνεται να είναι ο ανώνυμος συνθέτης, γνωστός απλώς ως «Papaz» (Ιερέας), ενός οργανικού κομματιού που συμπεριλήφθηκε στην ανθολογία οθωμανικής μουσικής, Mecmûa-i Sâz ü Söz, που γράφτηκε από τον Ali Ufkî Bey (1610-1675) α΄ ήμιση του 17ου αιώνα. 166 Ο Κυριάκος Λ. Καλαϊτζίδης αναφέρει σχετικά για την περίπτωση αυτή, τα εξής: «*Κατ' αρχάς, ο Καρύκης δεν ήταν απλώς ένας «παπάς». Διετέλεσε Οικουμενικός Πατριάρχης και εάν συνθέσεις του είχαν ενσωματωθεί στό ρεπερτόριο της αυλής, θα τις συνόδευε σχετική μνεία. Απὸ την άλλη, ο Καρύκης δεν δείχνει εξοικειωμένος με τις φόρμες της αυλικής μουσικής*». 167 Παρ' όλα αυτά η

165 Καλαϊτζίδης , Κυριάκος Λ. *Κοσμική μουσική σε χειρόγραφους κώδικες εκκλησιαστικής μουσικής, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.* Αθήνα: Γρ. Θ. Στάθης, 2020, σελ. 142

166 Βλ. Τσιαμούλη Χρίστου και Ερευνίδη Παύλου, *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης (17ος – 20ός αι.),* Αθήνα 1998, σ. 17.

167 Καλαϊτζίδης , Κυριάκος Λ. *Κοσμική μουσική σε χειρόγραφους κώδικες εκκλησιαστικής μουσικής, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.* Αθήνα: Γρ. Θ. Στάθης, 2020, σελ. 233

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ενασχόληση του Θεοφάνους με την «εξωτερική» μουσική οπωσδήποτε συνέβαλε στην επιβολή διαφόρων καινοτομιών στην εκκλησιαστική μελοποιία, πάνω από όλα όμως, ο Θεοφάνης μας ενδιαφέρει ως ένας από τους βασικούς εισηγητές του είδους των καλοφωνικών ειρμών, αφού συνήθιζε να επισυνάπτει κρατήματα στους ειρμούς που καλλώπιζε. Στη μελοποίηση κρατημάτων –πρώτος ίσως αυτός— υιοθετεί σχεδόν αυτούσιες εξωτερικές μελωδίες, τόσο που σε ορισμένες περιπτώσεις τους παραδεδομένους τερετισμούς αντικαθιστούν λέξεις τουρκικές ή συλλαβές που μοιάζουν τέτοιες και χρησιμοποιούνται ακόμα και στα τερενούμ της «εξωτερικής» μουσικής.168

Ήδη όμως ο Μπαλάσιος ο Ιερέας (ακμή περ. 1660-1700), ιερεύς και νομοφύλαξ, ένας από τους βασικούς εισηγητές του είδους των καλοφωνικών ειρμών, μελοποίησε ολόκληρο το Ειρμολόγιο μάλλον κατά το γ΄ τέταρτο του 17ου αιώνος. Μαθήτευσε κοντά στον βασικό εισηγητή του είδους Γερμανό Νέων Πατρών και μάλιστα φαίνεται ότι επεξεργάστηκε και ανέπτυξε συνθέσεις του. Η οθωμανική συλλογή των καλοφωνικών ειρμών δημοσιεύθηκε στη μεταγραφή του Γρηγόριου του Πρωτοψάλτη (ακμή περ. 1777-1821) από τον Θεόδωρο Φωκαέα (ακμή περ. 1790-1851).

Εικόνα 2
Προσωπογραφία του Μπαλασίου Ιερέως από Αγιορείτικο χειρόγραφο του 1815

Η καθιέρωση του καλοφωνικού μέλους από τον Μπαλάσιο, ενός είδους περισσότερο ανοικτού προς τις εξωτερικές επιδράσεις, μέσα από το οποίο εκφράστηκε η διάθεση για αποδέσμευση από τις καθιερωμένες φόρμες της παράδοσης συνδέει άμεσα τον εμπνευστή του με το πεδίο της «εξωτερικής» μουσικής. Αν και το έργο του αποτελεί την κατεξοχήν έκφραση του παραδοσιακού πατριαρχικού ύφους του 17ου αι. σε ορισμένες περιπτώσεις έχουν υπεισέλθει έντονα στοιχεία της αραβοπερσικής παράδοσης. Μεταξύ των συνθέσεων του, χαρακτηριστική είναι η μελοποίηση ενός κρατήματος υπό τον τίτλο "ερωτικόν" ή "ατζέμικον" στο οποίο αντί της εφαρμογής των συνήθων άσημων συλλαβών όπως τεριρεμ, τερερε, τιτιτι, τατοτο χρησιμοποιεί περσικό κείμενο με εναρκτήρια φράση "*Ησακκί αζαντε*

168 Αναστασίου, Γ. Γ. (2005). *Τα Κρατήματα στην ψαλτική τέχνη.* Αθήνα: Γρ. Θ. Στάθης για το Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, σελ. 329

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

τολτουργκ τζελουμ μπατέ". Τα κράτημα αυτό, μελισμένο σε ήχο πλάγιο του τετάρτου, απαντάται στην χειρόγραφη παράδοση του 18ου και 19ου αι.169

Ένα ερώτημα που μέχρι σήμερα απασχολεί την ψαλτική κοινότητα είναι αν και κατά πόσο το μέλος των καλοφωνικών ειρμών έχει επηρεαστεί από την «εξωτερική» μουσική και μάλιστα άλλων ανατολικών εθνών (Τούρκων, Αράβων, Περσών κ.α.). Δημιουργούνται εύλογα ερωτήματα όπως: Δανείζονται οι συνθέτες τους στοιχεία από τη μη λατρευτική μουσική και ποιά είναι αυτά; Συγγενεύουν οι καλοφωνικοί ειρμοί περισσότερο με τα καθιστικά δημοτικά τραγούδια ή με τους απλούς ειρμούς; Σε τελική ανάλυση, είναι εκκλησιαστικά ή εξωεκκλησιαστικά μέλη; Και ακόμη πόσο ευσταθούν οι απόψεις του Ιωάννη Δ. Τζέτζη στο βιβλίο του «Τα μουσικά χειρόγραφα της εν Άνδρω Μονής Ζωοδόχου Πηγής ή Αγίας», σ. 144, ότι οι συνθέσεις του Πέτρου Μπερεκέτη «*απομακρύνονται του κανονικού και ορθού εκκλησιαστικού ύφους μετά τουρκισμών και περσισμών μεμιγμέναι*». Μπορούμε να δεχθούμε λοιπόν, ότι όσα στοιχεία εμβολιάστηκαν από την «εξωτερική» μουσική, αφομοιώθηκαν στο σώμα των καλοφωνικών ειρμών, με αποτέλεσμα να μη διακρίνονται ως ξένα, αλλά να συνυπάρχουν αρμονικά με τα δομικά, μορφολογικά, ακόμη και αισθητικά χαρακτηριστικά του εκκλησιαστικού μέλους. 170

Στις αρχές του 17ου αιώνα, τα πράγματα αρχίζουν να αλλάζουν κυρίως λόγω του έργου του Πέτρου Μπερεκέτη (γ΄ τέταρτο 17ος – α΄ τέταρτο 18ου), ο οποίος είναι γνωστός ως ο «Πατέρας των καλοφονικών ειρμών», λόγω της παραγωγικότητας και της εφευρετικότητάς του. Ο Πέτρος ήρθε σε επαφή με αυτό το είδος κατά τη διάρκεια των σπουδών του με τον Δαμιανό (ακμή. περ. 1670-1700) στο Μοναστήρι του Βατοπεδίου. Το σύνολο των μελουργημάτων του Πέτρου στεγάστηκε σε αυτόνομο κώδικα που παραδόθηκε με τον τίτλο «Άπαντα Πέτρου Μπερεκέτου». Το επώνυμο «Μπερεκέτης», που προέρχεται από την τουρκική λέξη «bereket» που σημαίνει («αφθονία»), εξαιτίας του μεγάλου αριθμού των καλοφωνικών ειρμών που συνέθεσε.

Εικόνα 3
Ο Πέτρος Μπερεκέτης ζωγραφισμένος σε χειρόγραφο του 1790, κρατώντας ένα βιβλίο με την αρχή της σύνθεσής του «Θεοτόκε παρθένε».

169 Αναστασίου, Γ. Γ. (2005). *Τα Κρατήματα στην ψαλτική τέχνη.* Αθήνα: Γρ. Θ. Στάθης για το Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, σελ. 358
170 Γραμμένος, Κ. (2011). *Τὸ Καλοφωνικὸν Εἱρμολόγιον.* Αθήνα, σελ. 507

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Ορόσημο στην σύνδεση αυτή της εκκλησιαστικής μουσικής με την εξωεκκλησιαστική, υπήρξε ο Πέτρος Μπερεκέτης ο οποίος σύμφωνα με τον Ιεροδιάκονο Αντιοχείας Νικηφόρο Καντουνιάρη «[….] *πρώτος εφεύρεν την μέθοδον του συντάτειν σύμμικτα*». Το παράδειγμα του Μπερεκέτη ακολούθησε ένας άλλος αξιόλογος μελουργός, ο Δανιήλ Πρωτοψάλτης (α΄τέταρτο του 18ου αι. – 1789), ο οποίος κατηγορήθηκε, όπως αναφέρει ο Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων στο Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής, Παρίσι 1832, ότι «[...] *ἐπεχείρισι να εἰσαγη εἰς τὰ ἐκκλησιαστικά μέλη και εξωτερικά, δηλαδή μέλη τα οποία ἐσυνειθίζοντα εἰς τὸν καιρὸν τοῦ παρὰ τοῖς ὀργανικοῖς μουσικοίς* [...]» αλλά και θαυμάστηκε για «[...] *τῇ ἐμβριθές και πλούσιοι της εὑρέσεως*» ως προς την συνθετική του δεινότητα. 171

5. Τα κρατήματα

Τα κρατήματα είναι εύρυθμα μελίσματα, δίχως να υπάρχει ποιητικός λόγος που να τα συνοδεύει. Οι ψάλτες αποδίδουν τη μελωδική γραμμή εκφέροντας «*άσημες συλλαβές*» όπως, Ανανε, Ανενα, Τοτοτο, Τορορον, Τιτιτι, Τιριρι, Ερρερε, Τερρερε, Τετετε, Τεριρεμ κ.α. Οι άσημες αυτές συλλαβές ανάγκασαν τους μελοποιούς να δώσουν όλη τους την προσοχή και την φροντίδα στο μέλος για να κρατήσουν το ενδιαφέρον των ακροατών, προσφέροντας τους ικανοποίηση και ευχαρίστηση. Έχει παρατηρηθεί ότι η χρήση ασήμων συλλαβών στα τραγούδια, ιδιαιτέρως στον ελληνόφωνο χώρο, είναι αρχαιότατη και ίσως σχετίζεται με την προσπάθεια απομίμησης των οργάνων. Λέει ο Σ. Καρράς στο βιβλίο «Για ν' αγαπήσωμε την ελληνική μουσική», σ. 63 «*όταν κάποτε έλλειπαν τα όργανα, και το συνεχές τραγούδι εγίνετο βαρετό, κατέφευγαν οι παλαιοί σε απομίμησι των οργάνων φωνητική*». Κύριο χαρακτηριστικό των κρατημάτων εν γένει είναι ο «οργανικός» τους χαρακτήρας, δηλαδὴ η εκτύλιξη του μέλους δίχως τις δεσμεύσεις του ποιητικού κειμένου. Οι συνθέτες κρατημάτων εμπνέονται συχνά και ποικιλότροπα από τον ήχο μουσικών οργάνων ή και από μέλη και είδη της «κοσμικής» μουσικής.172 Τα κρατήματα τα συναντάμε είτε μόνα τους είτε εντεταγμένα σε άλλες μουσικές συνθέσεις. Ο όρος «κράτημα» είναι συμβατικός και φανερώνει ότι οι συνθέσεις αυτές «κρατούν» το μέλος επιμηκύνοντας την διάρκεια των ακολουθιών. Κατά τον Γρ. Θ. Στάθη, τα κρατήματα

171 Σμάνης, Γεώργιος Η. Η εξωτερική μουσική και η θεωρητική της προσέγγιση. Αθήνα, 2011 σ. 166

172 Καλαϊτζίδης , Κυριάκος Λ. *Κοσμική μουσική σε χειρόγραφους κώδικες εκκλησιαστικής μουσικής, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.* Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 2020, σελ. 128

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

«*εἶναι ὁ συνδετικὸς κρίκος μεταξὺ τῆς ἐκκλησιαστικῆς καὶ τῆς ἐξωτερικῆς μουσικῆς [....] Καὶ εἶναι ἀκριβῶς τὸ εἶδος τῶν κρατημάτων ἡ ἀνοικτή, ἀποδεδειγμένως, θύρα τῶν ἐπιδράσεων τῆς ἐξωτερικῆς-ἀνατολικῆς μουσικῆς ἐπὶ τοῦ βυζαντινοῦ μέλους*». Πολλά από αυτά αποτελούν το μέλος ενός άσματος κοσμικού ή ενός άσματος που εκτελείται δια ενός οργάνου, κυρίως του ταμπουρά. Ο Γρ. Γ. Αναστασίου στη διδακτορική του διατριβή με θέμα: «*Τα Κρατήματα στην ψαλτική τέχνη» σελ. 97* συνοψίζοντας στα περί γενέσεως και προελεύσεως των κρατημάτων, παρουσιάζει μια διαφορετική οπτική της έρευνας επισημαίνοντας ότι τα Κρατήματα στην Ψαλτική τέχνη: «*εἶναι ὁμοούσια βλαστήματά της καὶ μάλιστα τῆς Καλοφωνίας, ποὺ ἤδη ἀρχίζει νὰ διαμορφώνεται στὰ τέλη τοῦ ιβ' αἰ. καὶ ὁλοκληρώνεται τὸν ιδ' αἰ.. Τὰ κρατήματα, ὡς παρακολουθήματα καὶ ἀφοριστικά –ἐκ τῶν ὧν οὐκ ἄνευ– στοιχεῖα τῆς Καλοφωνίας, ἀπέρρευσαν ἀπ' αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ πλατὺ καλοφωνικὸ μέλος. Φαίνεται, μάλιστα, ὅτι ἡ κύρια καὶ βασιλικὴ ὁδὸς τῆς προελεύσεώς τους εἶναι τὰ ἠχήματα ἢ ἐνηχήματα τοῦ δομεστίκου*».

Εικόνα 4
Ε΄ τόμος της Παπαδικής
Μαθηματάριον Κρατήματα
Ιδιόχειρη μεταγραφή Χ. Χαρτοφύλακος
Ε. Β. Ε. - Μ. Π. Τ. 722 (1819)

6. Οι Φαναριώτες και η σχέση τους με την «εξωτερική» μουσική

Ιδιαίτερη ομάδα συγκροτούν οι Φαναριώτες που ζούσαν στη συνοικία Φανάρι της Πόλης, ή κατάγονταν από αυτήν. Η φαναριώτικη κοινωνία, η ελληνική ανώτερη τάξη της Πόλης, του Ιάσιου και του Βουκουρεστίου, συνδέεται με την ανάπτυξη του είδους των Φαναριώτικων τραγουδιών. Τα τραγούδια αυτά απηχούν το πνεύμα αυτής της ιδιότυπης κοινωνίας, τα αισθητικά της κριτήρια, τους έρωτες, τα πάθη, αλλά και την ιδιάζουσα ελευθεριότητα που φαίνεται πως τη χαρακτήριζαν ως τυπική μεγαλοαστική κοινωνία.173

Ήδη από το 1602 το ορθόδοξο πατριαρχείο είχε εγκατασταθεί στην σημερινή του θέση, στην περιοχή Fener, που βρίσκεται στις όχθες του Κεράτιου κόλπου. Γύρω του συγκέντρωσε τον ελληνικό πληθυσμό και ιδιαίτερα την ελληνική αριστοκρατία. Τα παιδιά των οικογενειών αυτών αποκτούσαν υψηλή μόρφωση. Μέρος της παιδείας

173 Καλαϊτζίδης , Κυριάκος Λ. *Κοσμική μουσική σε χειρόγραφους κώδικες εκκλησιαστικής μουσικής, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.* Αθήνα: Γρ. Θ. Στάθης, 2020, σελ. 271

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

τους ήταν η εκμάθηση της οθωμανικής, αραβικής, περσικής, αλλά και των δυτικών γλωσσών, ενώ οι σπουδές τους αφορούσαν στις πολιτικές επιστήμες, την φιλοσοφία και την ιατρική. Για τον λόγο αυτό, η οθωμανική αυτοκρατορία από τον 17ο αι. και μετά, χρησιμοποιούσε κατεξοχήν τους Φαναριώτες στην εξυπηρέτηση των διπλωματικών της σχέσεων με τους ξένους. Η πολιτική τους σταδιοδρομία που ξεκινούσε από το αξίωμα του Δραγουμάνου (μεταφραστής) της Υψηλής Πύλης, κατέληγε έως και την διοίκηση των ηγεμονιών της αυτοκρατορίας. Από τις τάξεις των Φαναριωτών προέρχεται και ένα πλήθος εκπροσώπων των τεχνών και των γραμμάτων, που διαμόρφωσαν το καλλιτεχνικό ρεύμα της Φαναριώτικης ποίησης και μουσικής.174

Η πολυπολιτισμική Κωνσταντινούπολη του 17ου μέχρι και του 20ου αιώνα, έδωσε την έμπνευση σε μια πλειάδα Ρωμιών της Πόλης και των μεγάλων αστικών κέντρων που είχαν επαφές μαζί της (Θεσσαλονίκη, Αλεξάνδρεια, Παραδουνάβιες πόλεις), ώστε να αναδειχθούν σε κορυφαίους συνθέτες, εκτελεστές και κατασκευαστές οργάνων μεταξύ πολλών αλλοεθνών ομοτέχνων τους γι' αυτή τη μουσική. Μεταξύ τους πολλοί σπουδαίοι Πρωτοψάλτες και Λαμπαδάριοι του Πατριαρχικού Ναού, όπως ο Πέτρος ο Πελοποννήσιος, ο Ιάκωβος Πρωτοψάλτης και ο Γρηγόριος Πρωτοψάλτης, ευγενείς και μορφωμένοι Φαναριώτες, ακόμα και ιερωμένοι των πιο υψηλών βαθμίδων. Στην ιστορία της Βυζαντινής Μουσικής αυτής της εποχής, είναι γνωστοί πάνω από τριάντα μεγάλοι ψάλτες ή μουσικοδιδάσκαλοι, οι οποίοι ταυτοχρόνως είναι χειριστές μουσικών οργάνων και κάτοχοι της «εξωτερικής» μουσικής. Στον περιβάλλοντα χώρο, οι Δερβίσηδες Μεβλεβί (μουσουλμανικό μοναστικό τάγμα με νεοπλατωνικές επιρροές), χρησιμοποιούν αυτή τη μουσική στις τελετές τους, στην οποία επιδίδονται και Ρωμιοί, Αρμένιοι, Εβραίοι και φυσικά Μουσουλμάνοι, με πρωταγωνιστικό τον ρόλο της αραβοπερσικής παράδοσης.175 Οι επώνυμοι συνθέτες της «εξωτερικής» μουσικής, ανήκουν κατά κύριο λόγο στο μουσικό κλίμα της Κωνσταντινούπολης: στη χορεία των μεταβυζαντινών μελουργών που ασχολούνται με την κοσμική μουσική, είτε στους κύκλους των συνθετών της οθωμανικής αυλής όπου

174 Σμάνης, Γεώργιος Η. Η εξωτερική μουσική και η θεωρητική της προσέγγιση. Αθήνα, 2011 σ. 234

175 Αποστολόπουλος, Θ. Αναπληρωτής, Καθηγητής Τμήματος Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ (2021, 21 Ιουλίου). *https://www.pemptousia.gr/*. Ανάκτηση Ιούλιος Τετάρτη, 2021, από https://www.pemptousia.gr/2021/07/kosmiki-mousiki-apo-agioritikous-kodikes-vizantinis-mousikis/?fbclid=IwAR151vpRwP63NDxp9p644X8Wr_I9sqUU6zqay6oR4bX8YJV5wkIEu0Ysw-Q

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

συναντώνται ανώτατοι αξιωματούχοι, ουλεμάδες, λόγιοι, Μεβλεβί δερβίσηδες και απλοί μουσικοί. Παρ' ότι τα στοιχεία που αντλούνται από τα κτητορικά σημειώματα είναι λίγα, ωστόσο μπορεί να υποτεθεί ότι ιδιοκτήτες και χρήστες των μουσικών χειρογράφων ήταν μουσικοί και φιλόμουσοι, μέλη της ιεροψαλτικής κοινότητας με ενδιαφέρον για την κοσμική μουσική. Μέτοχοι και κοινωνοί ήταν δυνητικά μόνον όσοι γνώριζαν ανάγνωση της βυζαντινής παρασημαντικής.176 Οι πιο βάσιμες πηγές που μας διαφωτίζουν για την δράση των φαναριωτών συνθετών, είναι οι μισμαγιές, συλλογές που περιέχουν επώνυμες φωνητικές και οργανικές συνθέσεις γραμμένες σε βυζαντινή παρασημαντική.

7. Καταγραφή και παρασήμανση

Η καθιέρωση της νέας μεθόδου αναλυτικής σημειογραφίας περί το 1814, λειτούργησε καταλυτικά στην προσέγγιση της εξωεκκλησιαστικής μουσικής, αφού πλέον ήταν εφικτή η ακριβής καταγραφή παντός μη εκκλησιαστικού μέλους. Αντιπροσωπευτική είναι η καταγραφή διακοσίων εβδομήντα κοσμικών συνθέσεων από τον Ιεροδιάκονο Αντιοχείας Νικηφόρο Καντουνιάρη, σε χειρόγραφη ανθολογία, που φέρει τον τίτλο "Μελπομένη" και ολοκληρώθηκε στο Ιάσιο το έτος 1818. Η συλλογή αυτή, όπως και άλλες πολλές, όπως ήταν φυσικό, τροφοδότησαν το ενδιαφέρον για την «εξωτερική» μουσική που πλέον είχε αρχίσει να μελετάται ως ιδιαίτερος κλάδος της εκκλησιαστικής μουσικής. Έτσι λοιπόν, η ανάδειξη της «εξωτερικής» μουσικής σε αυτόνομο κλάδο και το αυξημένο ενδιαφέρον για την εκμάθησή της μέσα από τις σχετικές ανθολογίες, κατέστησε τις συλλογές αυτές, εκτός από διδακτικά εγχειρίδια της εξωεκκλησιαστικής μουσικής και μέσο προσέγγισης της εκκλησιαστικής μουσικής.177

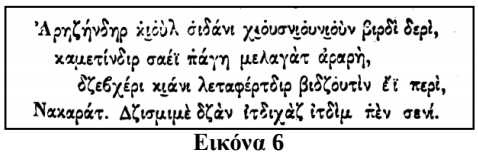
Οι έντυπες εκδόσεις ανθολογίας «εξωτερικής» μουσικής χρονολογούνται από το έτος 1830 μέχρι και σήμερα. Το περιεχόμενο των ανθολογιών αυτών περιλαμβάνει συνθέσεις, οθωμανικών, ρωμαίικων και ευρωπαϊκών ασμάτων. Η μουσική καταγραφή των συνθέσεων αυτών γίνεται σε βυζαντινή σημειογραφία, με την χρήση της Νέας Μεθόδου Αναλυτικής Σημειογραφίας. Η μέθοδος είναι εντελώς αναλυτική, δεν αφήνει περιθώρια στον ερμηνευτή να αποδώσει τα σημάδια κατά το δοκούν. Όταν

176 Καλαϊτζίδης , Κυριάκος Λ. *Κοσμική μουσική σε χειρόγραφους κώδικες εκκλησιαστικής μουσικής, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.* Αθήνα: Γρ. Θ. Στάθης, 2020, σελ. 272

177 Σμάνης, Γεώργιος Η. Η εξωτερική μουσική και η θεωρητική της προσέγγιση. Αθήνα, 2011 σ. 183

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Εικόνα 5
Αναλυτική βυζαντινή σημειογραφία με Καραμανλήδεια γραφή



Εικόνα 6
Καραμανλήδεια γραφή

χρησιμοποιείται η τουρκική γλώσσα γράφεται με το ελληνικό αλφάβητο (Καραμανλίδικα), όπου η απόδοση των φθόγγων της τουρκικής αλφαβήτου πραγματοποιείται με τους χαρακτήρες της ελληνικής αλφαβήτου. Η χρήση της καραμανλίδικης γραφής στην έντυπη βιβλιοπαραγωγή δεν αποτέλεσε πρωτοτυπία των μουσικών εκδόσεων εξωτερικών ασμάτων. Το καραμανλίδικο έντυπο εμφανίζεται το 1718 και συνεχίζει την παρουσία του ως το 1929 που είναι ο τελευταίος μαρτυρημένος χρόνος καραμανλίδικης έκδοσης. Η απόδοση των στίχων, των φωνητικών συνθέσεων οθωμανικής μουσικής που περιλαμβάνονται στις ανθολογίες εξωτερικών μελών του 19ου και του 20ου αι. με την χρήση της καραμανλίδικης γραφής, ήρθε ως φυσική επιλογή αφού επρόκειτο για μια ζώσα γραφή, η οποία εξυπηρετούσε στο έπακρο την ανάγκη καταγραφής των περσο-τουρκικών λέξεων του ποιητικού κειμένου. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της καραμανλίδικης γραφής, όπως αποτυπώνεται στις μουσικές εκδόσεις, βρίσκονται στην απόδοση των φθόγγων της τουρκικής αλφαβήτου με τους χαρακτήρες της ελληνικής αλφαβήτου.178

8. Έντυπες συλλογές εξωτερικών μελών με βυζαντινή σημειογραφία κατά τον 19ο αιώνα

Από τον 19ο αιώνα συναντάμε, σε έντυπες εκδόσεις, τους όρους: «εξωτερική» μουσική, «κοσμική» μουσική, «θύραθεν» μουσική που σημαίνουν ακριβώς το μη εκκλησιαστικό μέλος ή αλλιώς, την εκτός εκκλησίας μουσική. Η έννοιες που χαρακτηρίζουν την «εξωτερική» μουσική ενίοτε, υποδηλώνουν και «*το μέλος ανατολικών αλλοθρήσκων λαών*», για αυτό σήμερα, εκλαμβάνονται ως αντίθετες της εσωτερικής ή εκκλησιαστικής ή θρησκευτικής μας μουσικής. Τα βασικά τεχνικά στοιχεία που διαχωρίζουν τα μη εκκλησιαστικά από τα εκκλησιαστικά είναι σε γενικές γραμμές τα εξής:

- οι μελικοί σχηματισμοί

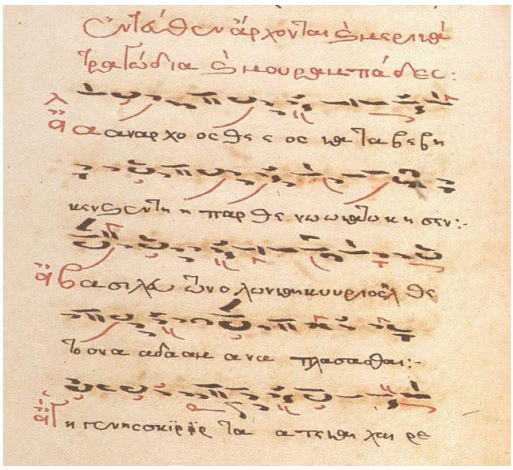
178 Σμάνης, Γεώργιος Η. Η εξωτερική μουσική και η θεωρητική της προσέγγιση. Αθήνα, 2011 σ. 235

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

- η ποικιλία των ρυθμικών σχημάτων
- οι χρονικές υποδιαιρέσεις
- η χρήση κλιμάκων με ιδιαίτερη μορφή και ανάπτυξη
- η μεγάλη ελευθερία στη φόρμα της σύνθεσης
- ορισμένα ιδιώματα -έλξεις κλπ.-που συναντιούνται στη μία μουσική και όχι στην άλλη
- τα καταληκτικά σχήματα
- και γενικά η διαφορά στην όλη εκφορά και απόδοση του μέλους.

Η διαφορετική μεταχείριση των παραπάνω στοιχείων δημιουργεί το διαχωρισμό «εκκλησιαστικής» και «εξωτερικής» μουσικής, παρά το ότι πρόκειται στην ουσία για μία και μόνο μουσική που της δίνεται η δυνατότητα να παρουσιάζεται με αλλιώτικο πρόσωπο που στο σύνολό της αποτελεί τη δική μας μουσική κληρονομιά. Η διάκριση αυτή παρά τις όποιες ομοιότητες, πρέπει να είναι εντελώς σαφής, όπως άλλωστε σαφείς και διακριτοί είναι οι ρόλοι της κάθε μιας. Η εκκλησιαστική και η κοσμική, μπορεί να πει κάποιος πως είναι η ίδια γλώσσα, με διαφορετική προφορά.

Πίνακας 1. Έντυπες εκδόσεις «εξωτερικών μελών» του 19ου αιώνος



Εικόνα 7

Άναρχος Θεός [κάλαντα δωδεκαημέρου]
Ζακυνθινός κώδικας της συλλογής Γριτσάνη αρ. 8 τού 1698 δημοσιευμένο στα Χειρόγραφα Εκκλησιαστικής Μουσικής 1453-1820 του Μ. Κ. Χατζηγιακουμή

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Αρ.	Εκδότης	Τίτλος & υπότιτλος	Περιοχή έκδοσης	Χρονολογία έκδοσης
1	Φωκαέας Θεόδωρος & Σταυρακάκης Βυζάντιος	Βίβλος καλουμένη **Ευτέρπη** : Περιέχουσα συλλογήν εκ των νεωτέρων και ηδυτέρων εξωτερικών μελών, με προσθήκην εν τω τέλει και τινών ρωμαϊκών τραγωδίων εις μέλος οθωμανικόν και ευρωπαϊκόν / *εξηγηθέντων εις το νέον της μουσικής σύστημα παρά Θεοδώρου Φωκαέως, και Σταυράκη Βυζαντίου των μουσικολογιωτάτων. Επιθεωρηθέντων δ' επιμελώς και επιδιορθωθέντων κατά γραμμήν παρά του μουσικολογιωτάτου διδασκάλου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος*	Εν τη κατά τον Γαλατάν [Κων/πολη] Τυπογραφία του Κάστορος	1830
2	Φωκαέας Θεόδωρος	Η **Πανδώρα** ήτοι συλλογή εκ των νεωτέρων και ηδυτέρων εξωτερικών μελών εις τόμους δύο. *Περιέχουσα γραικικά τραγώδια εξήκοντα και δύο και έτερα είκοσι εις μέλος ευρωπαϊκόν, με προσθήκη εν τω τέλει ενός μαθήματος γραικικού εις μακάμια (ήτοι ήχους) εβδομήκοντα και πέντε, εξηγηθέντα εις την νέαν της μουσικής μέθοδον, παρά Θεοδώρου παπα Παράσχου Φωκαέως και εκδοθέντα φιλοτίμω δαπάνη του ιδίου και των φιλομούσων συνδρομητών,* **Τόμος Α'**	Εν Κων/πόλει κατά το Πατριαρχικόν του Γένους Τυπογραφείον	1843

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

3	Φωκαέας Θεόδωρος	Η **Πανδώρα** ήτοι συλλογή εκ των νεωτέρων και ηδυτέρων εξωτερικών μελών εις τόμους δύο. *Περιέχουσα γραικικά τραγώδια εξήκοντα και δύο και έτερα είκοσι εις μέλος ευρωπαϊκόν, με προσθήκη εν τω τέλει ενός μαθήματος γραικικού εις μακάμια (ήτοι ήχους) εβδομήκοντα και πέντε, εξηγηθέντα εις την νέαν της μουσικής μέθοδον, παρά Θεοδώρου παπα Παράσχου Φωκαέως και εκδοθέντα φιλοτίμω δαπάνη του ιδίου και των φιλομούσων συνδρομητών*, **Τόμος Β'**	Εν Κων/πόλει κατά το Πατριαρχικόν του Γένους Τυπογραφείον	1846

4	Σ. Ι. Βλαχοπούλου	**Αρμονία** : ήτοι ελληνικά και τουρκικά άσματα / ποιηθέντα και τονισθέντα υπό Σ. Ι. Βλαχοπούλου	Κων/υπόλει : Τυπό Λιθογραφείον Ε. Καγιόλ	1848
5	Ι. Γ. Ζωγράφου Νικαέως	**Απάνθισμα ή Μεδζμουαϊ μακαματ** : περιέχον μεν διάφορα τουρκικά άσματα τονισθέντα / Υπό Ιωάννου Γ. Ζωγράφου Νικαέως, και εκδοθέντα υπ αυτού, προσέτι την οδηγίαν των ρυθμών της Ασιατικής Μουσικής, Επιθεωρηθέν δε, Υπό του Μουσικολογιωτάτου Κυρίου Σπυρίδωνος Αναστασίου του εκ Πεισιδίας.	Εν Κων/πόλει : Εκ της Τυπογραφίας Θαδδαίου Τιβιδεσιάν	1856
6	Χ. Γεωργιάδου Παναγιώτου	**Καλλίφωνος σειρήν**, ήτοι, Συλλογή διαφόρων ασμάτων, τουρκικών, ευρωπαϊκών και ελληνικών / μελοποιηθέντων υπό Χ. Παναγιώτου Γεωργιάδου του Προυσσαέως	Εν Κων/πόλει: τυπ. Σ. Ιγνατιάδης	1859

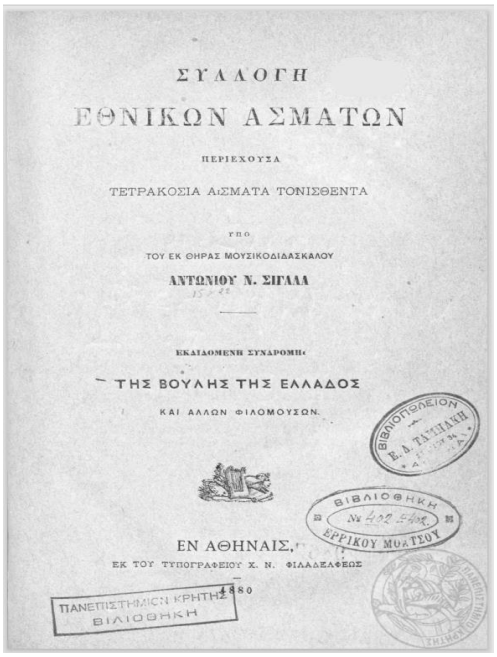
© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

7	Δ. Κανόνη Βούλγαρη	**Η Ηδύφθογγος Αηδών** ήτοι Συλλογή νέων ασμάτων μελοποιηθέντων και τονισθέντων υπό του διδασκάλου της εξωτερικής μουσικής Δ. Κανόνη Βούλγαρη. Και κατ᾽ επαγγελίαν του ποιητού επιδιορθοθέντων παρά του μουσικοδιδασκάλου Π. Γ. Κηλτζανίδου.	Εν Κωνσταντινουπόλει: Τύποις Π. Κηλτζανίδου	1870
8	Νικόλαος Δ. Βλαχάκης	**Η Λεσβία Σαπφώ** : ήτοι ασματολόγιον περιέχον εξωτερικά άσματα, εις ύφος Ελληνικόν, Ευρωπαϊκόν και Τουρκικόν. / Μετενεχθέντα μεν εκ της Κωνσταντινουπολίτιδος εις την Λεσβιακήν γραφήν υπό Νικολάου Δ. Βλαχάκη Αθηναίου, εκδοθέντα δε δαπάνη και συνεργεία του κυρίου Σταυράκη Α. Αναγνώστου.	Αθήνησιν : Εκ του Τυπογραφείου της Θέμιδος Ιω. Σκλέπα	1870
9	Ι. Γ. Ζωγράφου Κέϊβελη	**Μουσικόν Απάνθισμα** διαφόρων ασμάτων μελοποιηθέντων παρά διαφόρων μελοποιών, (Μεδζμουάϊ Μακαμάτ) / τονισθέντων μεν παρά Ιωάννου Γ. Ζωγράφου Κέϊβελη και παρ' άλλων μουσικοδιδασκάλων. Εκδοθέντων δε υπ' αυτού, περιέχον προσέτι την οδηγίαν των ρυθμών της Ασιατικής Μουσικής. **Μέρος Α΄**	Εν Κων/πόλει : Εκ του Τυπογραφείου "Η Ανατολή" Ευαγγελινού Μισαηλίδου	1872
10	Ι. Γ. Ζωγράφου Κέϊβελη	**Μουσικόν Απάνθισμα** (Μεδζμουάϊ Μακαμάτ) διαφόρων ασμάτων μελοποιηθέντων παρά διαφόρων ποιητών, εκδοθέντα δε παρά Ιωάννου Γ. Ζωγράφου Κέϊβελη και παρ' άλλων μουσικοδιδασκάλων, εκδοθέντων δε υπ' αυτού, περιέχον προσέτι την οδηγίαν των ρυθμών της Ασιατικής Μουσικής. **Μέρος Β΄**	Εν Κων/πόλει : Εκ του Τυπογραφείου "Η Ανατολή" Ευαγγελινού Μισαηλίδου	1873
11	Παναγιώτη Γ. Κηλτζανίδη Προυσσαέως	**Καλλίφωνος Σειρήν** ήτοι συλλογή διαφόρων ασμάτων τουρκικών, ευρωπαϊκών και ελληνικών	Εν Κων/πόλει : Τύποις Νεολόγου	1888

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

12	Κων/νος Α. Ψάχος	**Ασιάς Λύρα** ήτοι συλλογή διαφόρων μελών της ασιατικής μουσικής	Εν Αθήναις εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων Σπυρίδωνος Κουσουλίνου Πλατεία Αγίων Θεοδώρων	1908

9. Νεώτερες καταγραφές (δημοτικών τραγουδιών κυρίως) σε βυζαντινή σημειογραφία


ΣΥΛΛΟΓΗ
ΕΘΝΙΚΩΝ ΑΣΜΑΤΩΝ
ΠΕΡΙΕΧΟΥΣΑ
ΤΕΤΡΑΚΟΣΙΑ ΑΙΣΜΑΤΑ ΤΟΝΙΣΘΕΝΤΑ
ΥΠΟ
ΤΟΥ ΕΚ ΘΗΡΑΣ ΜΟΥΣΙΚΟΔΙΔΑΣΚΑΛΟΥ
ΑΝΤΩΝΙΟΥ Ν. ΣΙΓΑΛΑ
ΕΚΔΙΔΟΜΕΝΗ ΣΥΝΔΡΟΜΗ
ΤΗΣ ΒΟΥΛΗΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΚΑΙ ΑΛΛΩΝ ΦΙΛΟΜΟΥΣΩΝ.
ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ,
ΕΚ ΤΟΥ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΥ Χ. Ν. ΦΙΛΑΔΕΛΦΕΩΣ
1880
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΚΡΗΤΗΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΕΡΡΙΚΟΥ ΜΟΥΣΤΟΥ

Εικόνα 8
Η πρώτη ελληνική έκδοση δημοτικής μουσικής με αποκλειστική χρήση της βυζαντινής σημειογραφίας προέρχεται από το Θηραίο μουσικό, Αντώνιο Σιγάλα (Αθήνα 1880)

Στο νεώτερο ελληνισμό, τα σημαντικότερα μέσα καλλιτεχνικής έκφρασης, μπορούν να θεωρηθούν, η βυζαντινή και η δημοτική μας μουσική που στο σύνολό τους διαμορφώνουν τον χαρακτήρα της ελληνικής μουσικής μας παράδοσης. Ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα και αρχές του 20ου, παρατηρείτε έντονο το φαινόμενο καταγραφής ποικίλλων τοπικών μουσικών παραδόσεων σε συστήματα δυτικής (πεντάγραμμο) και βυζαντινής σημειογραφίας. Ενώ οι απόψεις των ειδικών επιστημόνων διίστανται ως προς την χρήση καταλληλότερης μουσικής σημειογραφίας για την καταγραφή αυτών των τραγουδιών. Η χρήση της βυζαντινής παρασημαντικής φαίνεται να βοηθά τόσο στην βέλτιστη απεικόνιση των διαφόρων μελισμάτων ή ποικιλμάτων όσο και στην καταγραφή των τονικών υποδιαιρέσεων. Παρ' όλα αυτά, πρέπει να αναγνωρίσουμε το γεγονός ότι το σύστημα της βυζαντινής παρασημαντικής δεν είναι ευρύτερα διαδεδομένο και αναγνωρίσιμο, ιδιαιτέρως στους μουσικούς που βρίσκονται εκτός Ελλάδος.

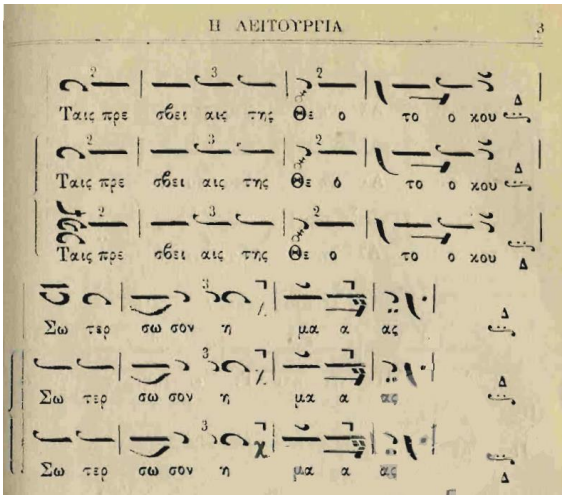
© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

9.1. Κωνσταντίνος Α. Ψάχος (1869 – 1949)

Ο Κ. Α. Ψάχος Γεννήθηκε στο χωριό Μέγα Ρεύμα κοντά στην Κωνσταντινούπολη το 1869. Γιος της Ειρήνης-Εριφύλλη και του Αλέξανδρου Ψάχου με καταγωγή από την Κεφαλονιά. Λίγα χρόνια αργότερα εισήλθε στην Κεντρική Ιερατική Σχολή της Κωνσταντινούπολης ως υπεράριθμος (είχε ήδη συμπληρωθεί ο αριθμός των μαθητών). Στην Σχολή, ο Ψάχος ολοκλήρωσε την βασική του εκπαίδευση και διδάχθηκε την εκκλησιαστική μουσική από τον υπεύθυνο δάσκαλο και οικονόμο της Σχολής, Αρχιμανδρίτη Θεόδωρο Ματζουρανή.

Τον Μάιο του 1887, προσλαμβάνεται στην Εκκλησία της Μεταμορφώσεως στο Γαλατά Κων/πολεως ως Α΄ Δομέστικος, του φημισμένου για την ηδυφωνία του, Γεώργιου Σαρανταεκκλησιώτου (1841–1890) υπηρετώντας εκεί μέχρι το 1891. Από το 1891 μέχρι το 1892 διορίζεται στην Παναγία των Εισοδίων στο Πέραν, ως Α΄ Δομέστικος του Ευστράτιου Παπαδόπουλου (1842–1908). Το 1892 αναλαμβάνει Πρωτοψάλτης στο Ι. Ν. του Αγίου Χαράλαμπους στο Ελληνικό Νοσοκομείο της Σμύρνης αλλά το 1894 επιστρέφει στην Κων/πολη και επαναπροσλαμβάνεται ως Δομέστικος του Ευστράτιου Παπαδόπουλου. Το 1895 διορίζεται ως Πρωτοψάλτης στο Μετόχιον του Αγίου Τάφου, όπου του δόθηκε η ευκαιρία να ταξινομήσει και να μελετήσει σε βάθος πολλά χειρόγραφα της βιβλιοθήκης του Μετοχίου ενώ το 1896 μέχρι το 1902 διορίζεται ως δάσκαλος της ελληνικής γλώσσας και των θρησκευτικών στο Παρθεναγωγείο του Μετοχίου. Το 1897 αποκτά τα ανεκτίμητης αξίας χειρόγραφα, με τις ιδιόχειρες εξηγήσεις του Πρωτοψάλτου Γρηγορίου του Λευίτου, επί των οποίων θα στηρίξει μετέπειτα το οικοδόμημα των θεωριών του περί του αρχαίου γραφικού συστήματος της Βυζαντινής Μουσικής. Το 1898 βοηθά στην ίδρυση του «Πατριαρχικού Μουσικού Συλλόγου της Κωνσταντινούπολης», του οποίου εξελέγη γενικός γραμματέας όπου υπηρέτησε ενεργά μέχρι το 1902. Το 1903 αναλαμβάνει Πρωτοψάλτης στον Ι. Ν. Αγ. Νικολάου Γαλατά και παραμένει στη θέση αυτή μέχρι την ημέρα που αναχωρεί για την Αθήνα (1904).

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών



Εικόνα 9
Α΄ Αντίφωνο *Ταις πρεσβείαις της Θεοτόκου*. Εναρμονισμένο μέλος με το σύστημα των τριών συνηχητικών γραμμών. Κ. Α. Ψάχου. 1909

Στην Αθήνα, ο Κωνσταντίνος Ψάχος μελέτησε σε βάθος την σημειογραφία της βυζαντινής και αρχαίας ελληνικής μουσικής. Εφεύρε μουσικό όργανο, το «Εύειον Παναρμόνιον», αφιερωμένο στη φίλη και μαθήτριά του, Εύα Πάλμερ-Σικελιανού. Το όργανο αυτό είχε σκοπό να τοποθετηθεί στον Μητροπολιτικό Ναό των Αθηνών. Δυστυχώς, λόγω της δυσκολίας του να μεταφερθεί από την Γερμανία στην Ελλάδα, το όργανο, τελικά, δεν έφθασε ποτέ! Ο Κων/νος Ψάχος έγραψε, επίσης, μουσική για αρχαίες τραγωδίες (*Προμηθέας Δεσμώτης, Ικέτιδες του Αισχύλου, Ύμνος στον Απόλλωνα, Φοίνισσες του Ευριπίδη*) και πρότεινε την εναρμόνιση της βυζαντινής μουσικής με τη χρήση δύο ή τριών συνηχητικών γραμμών αντί μόνο μίας (ισοκράτημα).

Πίνακας 2. Εκδόσεις λαογραφικών καταγραφών δημοτικών τραγουδιών Κων/νου Α. Ψάχου

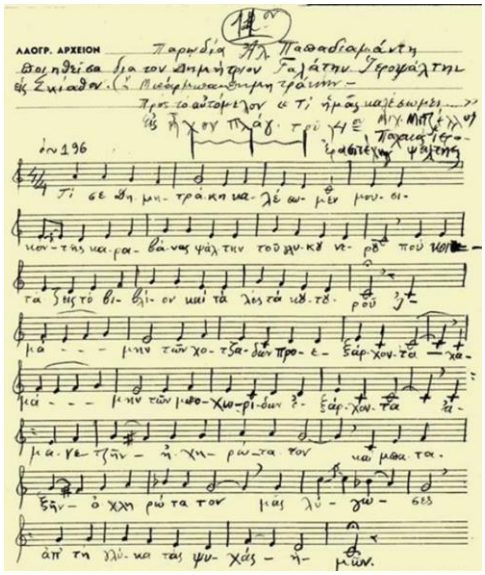
Αρ.	Εκδότης	Τίτλος & υπότιτλος	Περιοχή έκδοσης	Χρονολογία έκδοσης
1	Κ. Α. Ψάχος	**Δημώδη Άσματα Σκύρου** : τρία Θεσσαλικά, εν της Σαλαμίνος και εν των Ψαρών : Εις βυζαντινήν και ευρωπαϊκήν παρασημαντικήν	Εκ του Τυπογραφείου των Καταστημάτων Σπυρίδωνος Κουσουλίνου	1910
2	Κ. Α. Ψάχος	**Δημώδη Άσματα Γορτυνίας** εις βυζαντινήν & και ευρωπαϊκήν παρασημαντικήν εκδιδόμενα δαπάνη του	Εν Αθήναις Τύποις Περιοδικού "Σφαίρας"	1923

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

		εν Πειραιεί Γορτυνιακού Συνδέσμου		
3	Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων [επιμέλεια: Κ. Α. Ψάχος]	**50 δημώδη άσματα Πελοποννήσου και Κρήτης** Συλλογή Ωδείου Αθηνών	Κεντρική πώλησις Βιβλιοπωλείον Ι. Ν. Σιδέρη	1930

9.2. Σπυρίδων Δ. Περιστέρης (1913-1998)

Ο Σπύρος Περιστέρης γεννήθηκε τον Μάϊο του 1913 στη Ροδοδάφνη, ένα μικρό χωριό της Αιγιάλειας. Ο Σπύρος ήταν το μικρότερο παιδί από τα εννέα αδέλφια του. Από πολύ μικρός μυείτε στην βυζαντινή και παραδοσιακή μουσική από τον πατέρα του Δημήτριο. Δάσκαλοι στην μουσική του εξέλιξη υπήρξαν οι: Θεόδωρος Βλάχος, πρωτοψάλτης Μητροπόλεως Αιγίου και στην συνέχεια ο περίφημος διαπρεπής μουσικολόγος Κωνσταντίνος Ψάχος. Μετά την αποφοίτησή του από το Γυμνάσιο του Αιγίου, γράφεται στην Νομική σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Όμως, μετά από δύο χρόνια αποχωρεί για να αφοσιωθεί ολοκληρωτικά στην μουσική και την λαογραφία. Λαμβάνει Πτυχίο Βυζαντινής Μουσικής με «άριστα παμψηφεί» και συνεχίζει τις σπουδές του σε θεωρητικά μαθήματα, αρμονία, φωνητική, πιάνο και βιολί στο Ωδείο Αθηνών, ως υπότροφος.



Εικόνα 10
Η εκκλησιαστική παρωδία Α. Παπαδιαμάντη «Τι σε, Δημητράκη, καλέσωμεν;» σε μεταγραφή του Σπ. Περιστέρη στο πεντάγραμμο (μουσικό αρχείο ΚΕΕΛ).

Λόγω του μεγάλου ενδιαφέροντος του για την ελληνική παραδοσιακή μουσική, παρακολουθεί, για δύο χρόνια, μαθήματα Λαογραφίας με τον καθηγητή Γεώργιο Α. Μέγα. Το 1936 διορίζεται καθηγητής μουσικής στην μέση εκπαίδευση και αργότερα στη Μαράσλειο Παιδαγωγική Ακαδημία απ' όπου, το 1951, μετατάχθηκε στο Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών ως συντάκτης–μουσικής. Κατέγραψε στο πεντάγραμμο, με ακρόαση από μαγνητόφωνο, και μετέφερε επίσης στο πεντάγραμμο από την βυζαντινή σημειογραφία, πλήθος δημοτικών μελωδιών, έργο δύσκολο και κοπιαστικό. Συνέγραψε και δημοσίευσε αρκετές μελέτες, που αποτελούν σημαντικής συμβολή στην έρευνα της ελληνικής μουσικής, ιδίως σε θέματα ρυθμού.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Ως καθηγητής της βυζαντινής μουσικής, ο Σπύρος Περιστέρης, δίδαξε, για τρία χρόνια, στο Θεολογικό Οικοτροφείο της Αποστολικής Διακονίας. Από το 1939 ήταν υπεύθυνος του παιδικού βυζαντινού χορού του Ωδείου Αθηνών, ενώ το 1952 διορίστηκε καθηγητής του ίδιου ωδείου αναδεικνύοντας μεγάλο πλήθος μαθητών–αρίστων ιεροψαλτών.

Το 1951 ορίστηκε Πρωτοψάλτης στον Μητροπολιτικό Ναό Αθηνών. Στη Θέση αυτή παρέμεινε μέχρι τον θάνατό του, το 1998. Το ψαλτικό του ύφος (ύφος Περιστέρη) αποτέλεσε ιδιαίτερη «σχολή», ακολουθώντας το παράδειγμα των μεγάλων πρωτοψαλτών που ανέδειξε η Ορθόδοξη Εκκλησία μας. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του ύφους του είναι ότι βασίζεται στο μέτρο. Αποφεύγει τις ακρότητες, τις υπερβολές και τους επιδεικτικούς φωνητικούς ακροβατισμούς.

Πίνακας 3. Εκδόσεις λαογραφικών καταγραφών δημοτικών τραγουδιών Σπυρίδωνος Δ. Περιστέρη

Αρ.	Εκδότης	Τίτλος & υπότιτλος	Περιοχή έκδοσης	Χρονολογία έκδοσης
1	Σπυρίδων Δ. Περιστέρης	**Δημοτικά τραγούδια Ηπείρου και Μωρηά** σε βυζαντινή και ευρωπαϊκή παρασημαντική	Έκδοση Χ. Συνοδινού, Αθήνα	1950

9.3. Σίμωνας Ι. Καράς (1905-1999)

Ο Σίμωνας Καράς υπήρξε Έλληνας μουσικολόγος και ερευνητής της ελληνικής μουσικής παράδοσης και της ψαλτικής τέχνης. Μελέτησε παλαιογραφία της βυζαντινής μουσικής σημειογραφίας και ήταν συλλέκτης και συντηρητής αρχαίων μουσικών χειρογράφων. Συγκέντρωσε πολλά ελληνικά παραδοσιακά τραγούδια και βυζαντινά μέλη από διάφορες περιοχές της Ελλάδας, όπου στις περισσότερες περιπτώσεις κατέγραφε αυτά σε βυζαντινή σημειογραφία.

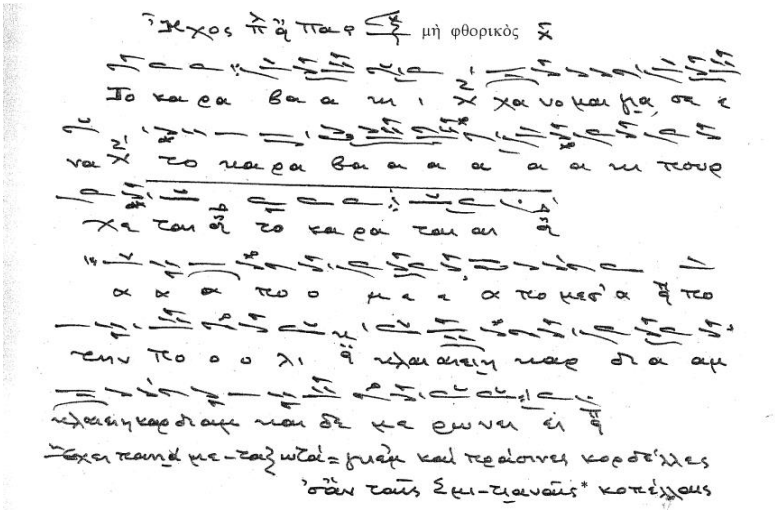
Ο Σίμωνας Καράς, γεννήθηκε το 1903 στο χωριό Λέπρεον (Στροβίτσι η παλαιότερη ονομασία) του νομού Ηλείας. Από πολύ νεαρή ηλικία ξεκίνησε η μύηση του στη μουσική, από τον πατέρα του που έπαιζε ταμπουρά και τον ιερέα του χωριού παπα-Στάθη Λαμπρινόπουλο που του έμαθε και τα πρώτα γράμματα και τον ενθάρρυνε να συνεχίσει τις μουσικές σπουδές του. Ο Σίμωνας Καράς ήρθε στην Αθήνα το 1921 έχοντας εισαχθεί στη Νομική Σχολή, την οποία τελείωσε χωρίς να πάρει το πτυχίο. Ο ίδιος ξεκίνησε τις προσωπικές του μουσικές σπουδές και έρευνες εκτός του χώρου των οργανωμένων ωδείων, μελετώντας θεωρητικά έργα των Αρχαίων Ελλήνων, των Βυζαντινών και μεταβυζαντινών συγγραφέων. Αναζήτησε, αποκρυπτογράφησε και

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ερμήνευσε παλιά μουσικά χειρόγραφα από βιβλιοθήκες, όπως του Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως, του Αγίου Όρους, της Εθνικής Βιβλιοθήκης κ.α.

Από το 1931 μέχρι το 1934, ο Καράς ψάλλει στο εκκλησάκι του Προφήτη Ελισσαίου στο Μοναστηράκι της Αθήνας. Το 1929 ιδρύει το Σύλλογο προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής με σημαντική δραστηριότητα στην ψαλτική τέχνη και στο δημοτικό τραγούδι–σχολή έξι ετών και εντελώς δωρεάν φοίτηση–την Εκκλησιαστική Χορωδία, τη Μεικτή Χορωδία Εθνικών Τραγουδιών, και τέλος χορευτική ομάδα. Οι χορωδίες του συλλόγου είχαν πολλές εμφανίσεις στην εκπομπή Ελληνικοί Αντίλαλοι, την οποία παρουσίαζε ο ίδιος ο Σίμων Καράς με θέμα πάντα την παραδοσιακή μουσική από όλη την Ελλάδα, από τη χρονιά ίδρυσης του Ε.Ι.Ρ. (Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας) το 1937 μέχρι το 1972. Έχει εκδώσει μεγάλο αριθμό βιβλίων και δίσκων κυρίως από το 1972 και εξής. Έχει πραγματοποιήσει σε όλη την Ελλάδα καταγραφή των δημοτικών τραγουδιών με κασσετόφωνο τα οποία κυκλοφόρησαν σε δίσκους καθώς επίσης όλες τις Ακολουθίες και τους Ύμνους της Εκκλησίας. Πέθανε το 1999 σε ηλικία 96 ετών.

Το έργο και το αρχείο του Σίμωνα Καρά διαχειρίζεται σήμερα Το «Κέντρο Έρευνας και Προβολής της Εθνικής Μουσικής (Μουσικό, Λαογραφικό και Φιλολογικό Αρχείο Σίμωνος και Αγγελικής Καρά) το οποίο ιδρύθηκε από την σύζυγο του Σίμωνα Καρά, Αγγελική το 2009 με σκοπό την διάσωση και διάδοση της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής (εκκλησιαστικής και κοσμικής), του ελληνικού χορού, των οργάνων, των ηθών και εθίμων του ελληνικού παραδοσιακού πολιτισμού, την διαφύλαξη, συντήρηση και προβολή στο ευρύ κοινό με επιστημονική αξιοπιστία του συγκεκριμένου έργου και αρχείου, και την συντήρηση και ανάδειξη του κτηριακού χώρου όπου στεγάζεται η σχολή



Εικόνα 11
Το καραβάκι
Τραγούδι με προέλευση από το Μαρμαρά Προποντίδας.
Ο ρυθμός του κομματιού είναι 8/8 (3-3-2).
Ιδιόχειρη καταγραφή Σίμωνος Καρά (Θεωρητικό 1982)

αλλά και η οικία του Σίμωνα Καρά, προκειμένου αυτός να ανταποκρίνεται στα σύγχρονα δεδομένα διδασκαλίας και έρευνας.

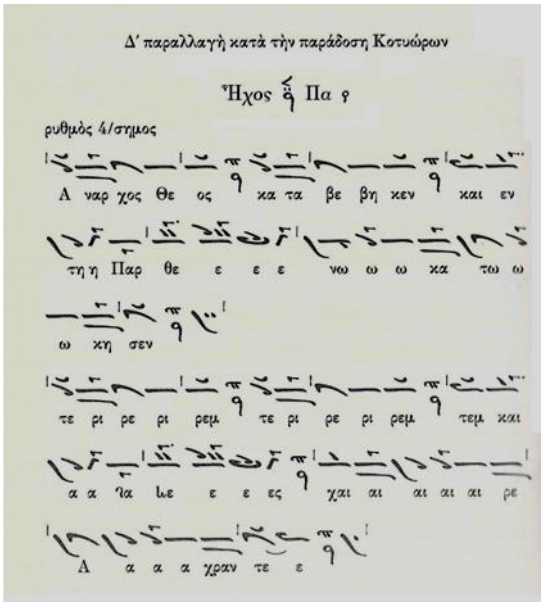
Η προσωπικότητα του Σίμωνα Καρά είναι εξαιρετικά αμφιλεγόμενη και χωρίζει έντονα τους βυζαντινούς μουσικούς μελετητές και ερμηνευτές σε δύο στρατόπεδα: ένα που τον υποστηρίζει και ένα που αντιτίθεται στη φιλοσοφία και τα έργα του. Το κύριο επιχείρημα της διαμάχης αυτής είναι ότι ορισμένα έργα και μουσικά πειράματα του Σίμωνα Καρά, είναι μη παραδοσιακά, χαρακτηρίζοντάς τον αιρετικό.

Πίνακας 3. Εκδόσεις λαογραφικών καταγραφών δημοτικών τραγουδιών Σίμωνος Ι. Καρά

Αρ.	Εκδότης	Τίτλος & υπότιτλος	Περιοχή έκδοσης	Χρονολογία έκδοσης
1	Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής.	**Δημοτικά τραγούδια Πελοποννήσου** : σε βυζαντινή μουσική σημειογραφία / Σίμωνος Καρά	Αθήναι : Σύλλογος πρός Διάδοσιν της Εθνικής μουσικής	1999

9.4. Κωνσταντίνος Ι. Μάρκος (1938 -)

Ο Κωνσταντίνος Ι. Μάρκος γεννήθηκε το 1938 στο χωριό Κονιάκος Δωρίδος του Νομού Φωκίδος. Εθνομουσικολόγος, μουσικοπαιδαγωγός, πρωτοψάλτης και συγγραφέας. Σπούδασε Παιδαγωγική, Φιλολογία και Θεολογία (Μαράσλειος Παιδαγωγική Ακαδημία Αθηνών, Πανεπιστήμιο Αθηνών) και δίδαξε στην πρωτοβάθμια και μέση εκπαίδευση. Είναι πτυχιούχος της Βυζαντινής Μουσικής. Παραλλήλως ασχολήθηκε επισταμένως με την εθνική μουσική (Βυζαντινή και Δημοτική).



Εικόνα 12
Άναρχος Θεός, κάλαντα Πόντου
[Κατυώρων ή Βυζαντινά]
Δ΄ παραλλαγή. Καταγραφή Κων/νου Ι. Μάρκου

Εκτός των ωδειακών του σπουδών είχε διδασκάλους εγκρίτους μουσικούς όπως οι : Νικόλαος Βλαχόπουλος, Στυλιανός Μπονάνος, Θεόδωρος Χατζηθεοδώρου, Ιωάννης Θεοδωρίδης και Νικόλαος

Κακουλίδης. Κυρίως όμως μαθήτευσε πλησίον τού διαπρεπούς εθνομουσικολόγου Σίμωνος Καρά, όπου εδιδάχθη καί την παλαιογραφία της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής. Στην σχολή τού "Συλλόγου πρός Διάδοσιν τής Εθνικής Μουσικής" τού Σίμωνος Καρά διετέλεσε επί 17 έτη μουσικοδιδάσκαλος και συνεργάτης.

Έχει συντάξει πολλές ανέκδοτες εργασίες αναφερόμενες στην Βυζαντινή Εκκλησιαστική μουσική, στα δημοτικά μας τραγούδια και την Βυζαντινή μουσική παλαιογραφία. Έχει καταγράψει περισσότερα από 3.000 δημοτικά τραγούδια από όλο τον ελληνικό χώρο. Έχει συμμετάσχει σε πολλές ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές και σε μουσικολογικά συνέδρια ως εισηγητής.

Πίνακας 4. Εκδόσεις λαογραφικών καταγραφών δημοτικών τραγουδιών Κων/νου Ι. Μάρκου

Αρ.	Εκδότης	Τίτλος & υπότιτλος	Περιοχή έκδοσης	Χρονολογία έκδοσης
1	Κων/νος Ι. Μάρκος	**Δημοτικά τραγούδια Πελοποννήσου Κονιάκου Δωρίδος** Συμβολή εις της μουσικήν λαογραφίαν	Αθήνα	1978
2	Κων/νος Ι. Μάρκος	**Ακριτικά δημοτικά τραγούδια** (Α & Β τόμος)	Αθήνα	1995, 1996
3	Κων/νος Ι. Μάρκος	**Ιστορικά δημοτικά τραγούδια της Αλώσεως** με ιστορική και μουσικολογική εισαγωγή	Αθήνα	1998
4	Κων/νος Ι. Μάρκος	**Επετειακά δημοτικά τραγούδια** (1453-1828) (Σε βυζαντινή και ευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία) Τόμος Α΄	Δήμος Παιανίας	2001
5	Κων/νος Ι. Μάρκος	**Επετειακά δημοτικά τραγούδια** νεώτερων αγώνων του έθνους μας (1830-1944) (Σε βυζαντινή και ευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία) Τόμος Β΄	Δήμος Παιανίας	2007

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

6	Κων/νος Ι. Μάρκος	**Ελληνικά Κάλαντα** (Εκλογή)	Δήμος Παιανίας	2010

10. Καταγραφή μελωδίας σε βυζαντινή σημειογραφία

Επειδή η βυζαντινή σημειογραφία χρησιμοποιείτε και για την μελοποίηση εκκλησιαστικών μελών, καλό είναι, να αναφέρουμε τον τρόπο που συνέθεταν τις ψαλμωδίες οι παλιοί δάσκαλοι, όπως ακριβώς γράφει ο Χρύσανθος στο Μέγα Θεωρητικό της Μουσικής (1832). «*Οι δε Εκκλησιαστικοί μουσικοί κατά τα διάφορα είδη της ψαλμωδίας έψαλλον και έγραφον, ποιούντες και ρυθμούς, καθ' ους εχειρονόμουν, και εφευρίσκοντες και μέλη, αρμόζοντα τοις σκοπουμένοις. Εσύνθετον δε και θέσεις χαρακτήρων μουσικών, ίνα* ***συνοπτικώς*** *γράφωσι το ψαλλόμενον, και παραδίδωσι τοις μαθηταίς ευμεθόδως τα πονήματά των. Ότε δε και οι μαθηταί τούτων εμελοποίουν, εμιμούντο τον τρόπον των διδασκάλων*.»

Η συνοπτική γραφή μελών των παλαιοτέρων δασκάλων δεν εμφανίζεται σε εμάς, ως μια ολοκληρωμένη εικόνα καταγραφής μιας μελωδίας που διέπετε από κανόνες και νόμους, αλλά κατανοείτε καλύτερα μέσα από την ερμηνεία του μέλους, αποδεχόμενοι την προφορική παράδοση της εκκλησιαστικής μας μουσικής. Έτσι λοιπόν, για να βαδίσουμε σε μονοπάτια πιο επιστημονικά, βασιζόμενοι στην ανάγκη καταγραφής του μέλους για την καλύτερη κατανόηση, εξαίρετοι προαναφερθέντες δάσκαλοι της νεότερης Ελλάδας, επινόησαν τρόπους και κανόνες για μια πιο ξεκάθαρη καταγραφή, μιας οποιασδήποτε μελωδίας, σε βυζαντινή σημειογραφία.

Η καταγραφή αυτή, προϋποθέτει μια συγκεκριμένη σειρά βημάτων που πρέπει να ακολουθήσουμε, για να έχουμε το καλύτερο οπτικό και ερμηνευτικό αποτέλεσμα. Πριν, όμως, αναφερθούμε στα βήματα αυτά, πρέπει να ορίσουμε τί είναι μελωδία. Μελωδία, λοιπόν, είναι μια γραμμική διαδοχή μουσικών φθόγγων, που ενοποιημένοι μας δίνουν ένα ηχητικό αποτέλεσμα. Οι μελωδίες αποτελούνται συχνά από μία ή περισσότερες μουσικές φράσεις ή μοτίβα και συνήθως επαναλαμβάνονται σε όλη τη σύνθεση σε διάφορες μορφές. Μια μελωδία μπορεί να παραχθεί είτε με ανθρώπινη φωνή είτε με τη χρήση μουσικού οργάνου. Και στις δύο περιπτώσεις η καταγραφή μελωδίας γίνεται με τον ίδιο τρόπο. Η διαφορά προκύπτει όταν η μελωδία έχει βάση

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

το ποιητικό κείμενο. Αυτό συνεπάγεται καλή γνώση των ρυθμικών ποδών την οποία, συνήθως, μας αποκαλύπτει το ίδιο το ποιητικό κείμενο.

10.1. Ρυθμός (προσωδιακός και τονικός)

Το πρώτο σημαντικό βήμα που πρέπει να γνωρίζει ο καταγραφέας, είναι η έννοια του ρυθμού. Οι μελωδίες δεν έχουν τον ίδιο ρυθμό και δεν αποκλείεται διάφορα τμήματα της ίδιας μελωδίας να έχουν διαφορετικούς ρυθμούς. Αυτό συμβαίνει γιατί η διάρκεια των φθόγγων της μελωδίας είναι διαφορετική. Παρ' όλα αυτά, η ορισμένη τάξη με την οποία κινούνται οι φθόγγοι και γίνονται αντιληπτοί από το αυτί μας, ορίζουν την έννοια του ρυθμού.

Στην αρχαία Ελλάδα ο ρυθμός ήταν συνδεδεμένος με την προσωδία της γλώσσας. Κατ' επέκταση, η «εσωτερική» και η «εξωτερική» μουσική, έχουν τις ρίζες τους στην αρχαία μετρική και στην αρχαία στιχουργική, ιδιαιτέρως τα δημοτικά μας τραγούδια. Ο ρυθμός βασίζεται στην προσωδιακή ρυθμοποιία, δηλαδή στην διάρκεια των φωνηέντων και όχι στον τονισμό των λέξεων, όπως συμβαίνει στην νεοελληνική στιχουργική. Η προσωδία, που δεν γνωρίζουμε ακριβώς πώς λειτουργούσε, έδειχνε την διαφορά μεταξύ των μακρών και βραχέων συλλαβών. Με την πάροδο του χρόνου, η προσωδία χάθηκε απ' την ελληνική γλώσσα και το κέντρο βάρος του ρυθμού, μετατοπίσθηκε απ' τις μακρές και βραχείες συλλαβές της προσωδίας, στον δυναμικό τόνο των συλλαβών, δηλαδή στις τονισμένες και άτονες συλλαβές. Έτσι, λοιπόν, επικράτησε η Τονική ρυθμοποιία. Πολλά δημοτικά τραγούδια, όπως συμβαίνει και στη βυζαντινή μουσική, βασίζονται στον τονικό ρυθμό, όπου μέσα στο μουσικό κείμενο, αναλόγως με τη θέση των τονιζομένων συλλαβών, σχηματίζονται πλοκές δισήμων και τρισήμων ποδών.

10.2. Χρόνος (βραχύς και μακρός)

Η κατανόηση του χρόνου θα μας βοηθήσει στην μέτρηση του ρυθμού. Ο ελάχιστος χρόνος, ήδη από την αρχαία Ελλάδα, ονομάζεται βραχύς [◡], ενώ ο διπλάσιος του ελαχίστου, μακρός [—]. Οι δύο αυτοί χρόνοι μετρούνται δια της θέσεως (ισχυρό μέρος) και δια της άρσεως (ασθενές μέρος). Όταν ο ελάχιστος είναι στη θέση, συμβολίζεται με το [**0**], ενώ στην άρση με το [**I**]. Βραχεία και μακρά συλλαβή στη νεοελληνική μετρική, θεωρείται η άτονη και τονισμένη συλλαβή αντίστοιχα. Για την καταμέτρηση του χρόνου αυτού, χτυπάμε το χέρι μας μία φορά το γόνατο μας και μία στον αέρα. Η κίνηση αυτή μιμείται τον σημερινό μετρονόμο. Όταν θέλουμε να διπλασιάσουμε, χρονικά, τον ελάχιστο χρόνο, είτε το[**0**] είτε το [**I**], τα συμβολίζουμε

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

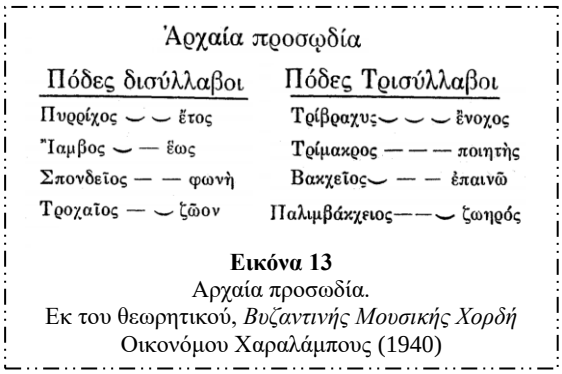
τοποθετώντας πάνω τους, μία απλή [**Ȯ**], [**İ**]. Με τον ίδιο τρόπο συνεχίζουμε, αν θέλουμε να τον τριπλασιάσουμε ή να τον τετραπλασιάσουμε.

10.3. Μετρικός πόδας

Επόμενο βήμα, εξ' ίσου σημαντικό για τον καταγραφέα, είναι η γνώση της μετρικής. Μετρική λέγεται η επιστήμη που εξετάζει και ερευνά τους νόμους και τους κανόνες που διέπουν τη στιχουργική τέχνη. Ο στίχος αποτελείτε από ένα ορισμένο αριθμός συλλαβών σε ρυθμικό τρόπο βαλμένος. Επειδή τα μέτρα διαιρούνται σε δισύλλαβα και τρισύλλαβα, δεν μπορεί να δημιουργηθεί στίχος με λιγότερες από δύο συλλαβές.

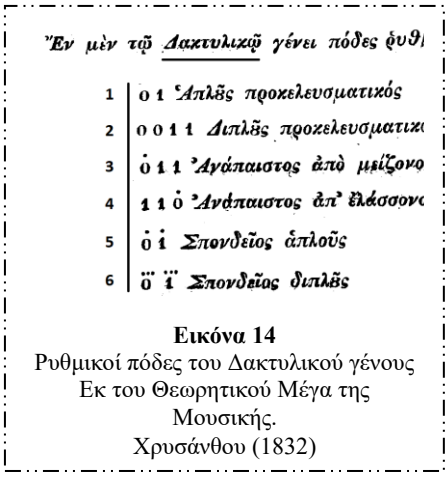
Ένα μέτρο που περιέχει μία θέση και μία άρση είναι γνωστός σε εμάς ως δίσημος [**0I**], ονομάζεται *Προκελευσματικός ή Πυρρίχιος* ενώ *Ηγεμών*, ονομάζεται ο αντίθετος αυτού [**I0**]και ανήκουν στο Δακτυλικό γένος (βλ. εικ. 20). Αν ένα μέτρο περιέχει μία θέση και δύο άρσεις είναι τρίσημος [**0II**] ή [**0İ**], ονομάζεται *Ίαμβος* και δηλώνεται με ένα χτύπημα στο γόνατο μας και δύο στον αέρα και ανήκει στο Ιαμβικό γένος. Ο Ίαμβος είναι δισύλλαβη ποιητική μετρική μονάδα (μετρικός πόδας) με άτονη την πρώτη συλλαβή και τονισμένη τη δεύτερη όπως οι λέξεις "βουνό" ή "λαλώ" και ο ιαμβικός στίχος ορίζεται ως δισύλλαβη ποιητική μετρική μονάδα με βραχύχρονη την πρώτη συλλαβή και μακρόχρονη τη δεύτερη. Το μέτρο που περικλείει ανάλογους χρόνους και χαρακτήρες μιας μελωδίας, πρέπει να χωρίζεται με κάθετες γραμμές για την καλύτερη οργάνωση της καταγραφής. Ο συνδυασμός των χρόνων δημιουργεί συγκεκριμένα ρυθμικά σχήματα που ονομάζονται πόδες ή μέτρα (τα μέτρα αποτελούνται από έναν ή περισσότερους πόδες). Έτσι λοιπόν, συμπεραίνουμε, ότι η συμπλοκές που δημιουργούν οι θέσεις και οι άρσεις μεταξύ τους, γεννούν νέα μέτρα, είτε δισύλλαβα (π.χ. Ίαμβος, Τροχαίος κ.α.) είτε τρισύλλαβα (Ανάπαιστος, Δακτυλικός κ.α.) με πολλές υποδιαιρέσεις (βλ. εικ. 19). Ας φέρουμε ένα παράδειγμα: Ο ανάπαιστος είναι μετρικός πόδας και αποτελείται από δυο βραχείες και μία μακρά συλλαβή στην αρχαία ελληνική ποίηση, ενώ στη νεότερη από δυο άτονες και μια τονισμένη συλλαβή [**ᴗᴗ—**] ή [**IIȮ**]. Έτσι ο ανάπαιστος τονίζεται σε κάθε τρίτη συλλαβή, δηλαδή στην 3η, 6η, 9η, κλπ. Για παράδειγμα: *Στων/ Ψα/**ρών**/ την/ ο/**λό**/μαυ/ρη/ **ρά**/χη ή Και/ στην/ **κό**/μη/ στε/**φά**/νι/ φο/**ρεί.***

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών


Ἀρχαία προσῳδία

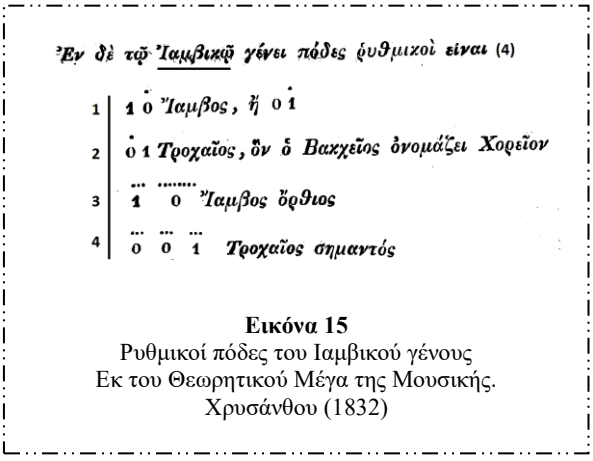
Πόδες δισύλλαβοι	Πόδες Τρισύλλαβοι
Πυρρίχος ⏑ ⏑ ἔτος	Τρίβραχυς ⏑ ⏑ ⏑ ἔνοχος
Ἴαμβος ⏑ — ἕως	Τρίμακρος — — — ποιητὴς
Σπονδεῖος — — φωνὴ	Βακχεῖος ⏑ — — ἐπαινῶ
Τροχαῖος — ⏑ ζῶον	Παλιμβάκχειος — — ⏑ ζωηρός

Εικόνα 13
Αρχαία προσωδία.
Εκ του θεωρητικού, *Βυζαντινής Μουσικής Χορδή*
Οικονόμου Χαραλάμπους (1940)


Ἐν μὲν τῷ Δακτυλικῷ γένει πόδες ῥυθ

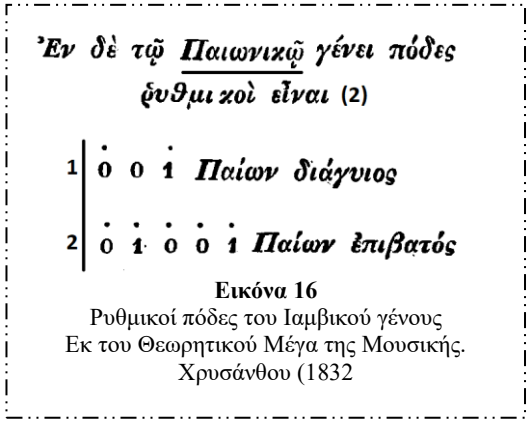
1	0 1	Ἁπλᾶς προκελευσματικός
2	0 0 1 1	Διπλᾶς προκελευσματικ
3	0̇ 1 1	Ἀνάπαιστος ἀπὸ μείζονο
4	1 1 0̇	Ἀνάπαιστος ἀπ' ἐλάσσονο
5	0̇ 1̇	Σπονδεῖος ἁπλοῦς
6	0̈ 1̈	Σπονδεῖος διπλᾶς

Εικόνα 14
Ρυθμικοί πόδες του Δακτυλικού γένους
Εκ του Θεωρητικού Μέγα της Μουσικής.
Χρυσάνθου (1832)


Ἐν δὲ τῷ Ἰαμβικῷ γένει πόδες ῥυθμικοὶ εἶναι (4)

1	1 0̇	Ἴαμβος, ἢ 0 1̇
2	0̇ 1	Τροχαῖος, ὃν ὁ Βακχεῖος ὀνομάζει Χορεῖον
3	1 0	Ἴαμβος ὄρθιος
4	0 0 1	Τροχαῖος σημαντός

Εικόνα 15
Ρυθμικοί πόδες του Ιαμβικού γένους
Εκ του Θεωρητικού Μέγα της Μουσικής.
Χρυσάνθου (1832)


Ἐν δὲ τῷ Παιωνικῷ γένει πόδες ῥυθμικοὶ εἶναι (2)

1	0̇ 0 1̇	Παίων διάγυιος
2	0̇ 1̇ 0̇ 0̇ 1̇	Παίων ἐπιβατός

Εικόνα 16
Ρυθμικοί πόδες του Ιαμβικού γένους
Εκ του Θεωρητικού Μέγα της Μουσικής.
Χρυσάνθου (1832

10.4. Μουσική ορθογραφία της βυζαντινής σημειογραφίας

Η βυζαντινή σημειογραφία ακολουθεί ορισμένους κανόνες ορθογραφίας. Αυτοί οι κανόνες υπαγορεύονται κυρίως από το ποιητικό κείμενο, αν υπάρχει. Συνήθως, ο τρόπος καταγραφής μιας μελωδίας σε βυζαντινή σημειογραφία, χωρίς κείμενο, είναι πιο ελεύθερος. Η ορθή μουσική γραφή συντελεί στην ακριβή παράσταση της μελωδίας, αναδεικνύοντας τους ποιοτικούς και ποσοτικούς της χαρακτήρες και με αυτό τον τρόπο, καθοδηγείτε ο ψάλτης ή ο τραγουδιστής, να αποδώσει πιστά το μέλος. Πρέπει λοιπόν, να θεωρηθεί απαραίτητος η γνώση της μουσικής ορθογραφίας και ο καλύτερος τρόπος για την εκμάθησή της είναι η συνεχής μελέτη των βυζαντινών μουσικών

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

κειμένων και των θεωρητικών βιβλίων που περιέχουν εκτεταμένες αναφορές όπως, του Π. Γ Κηλτζανίδου στο θεωρητικό του (1881), στο Η΄ κεφάλαιο και του Κων/νου Ι. Πάνα, στο βιβλίο του, *Θεωρία, Μέθοδος και Ορθογραφία της βυζαντινής μουσικής* του 1970. Τα περισσότερα, επίσης θεωρητικά του 19ου, 20ου και 21ου αιώνα, περιέχουν κεφάλαια, με αναφορές στον ορθό τρόπο μουσικής ορθογραφίας της βυζαντινής σημειογραφίας.

10.5. Χρονική αγωγή

Στην βυζαντινή μουσική, χρονική αγωγή, ονομάζουμε τον τρόπο με τον οποίο ελέγχουμε την ταχύτητα του χρόνου κατά την εκτέλεση του μέλους. Κάθε χαρακτήρας ποσότητας ξοδεύει κανονικά ένα χρόνο. Η διάρκεια όμως του ενός χρόνου δεν είναι σταθερά και ούτε απολύτως ορισμένη. Και αυτό, γιατί μπορούμε να δώσουμε σε κάθε χρόνο, μικρότερη ή μεγαλύτερη διάρκεια, με αποτέλεσμα να ψάλουμε το μέλος σε χρόνο γρηγορότερο ή βραδύτερο. Τα είδη χρονικής αγωγής, όπως αυτά καθορίστηκαν από την Πατριαρχική μουσική επιτροπή του 1881, είναι τα εξής πέντε:

α) η βραδεία□□□□□, η οποία περιέχει 56-80 κρούσεις στο 1΄ της ώρας

β) η μέση□ 80-100 κρούσεις

γ) η μετρία□ από 100-168 κρούσεις

δ) η ταχεία□ από 168-208 κρούσεις και

ε) το χύμα□ που περιέχει 208 μέχρι και το διπλάσιο της ταχείας.

Ο Σίμωνας Καράς, στο θεωρητικό του, επεξηγεί ότι ο συμβολισμός των χρονικών αγωγών παριστάτε από το γράμμα **χ** (στενογραφία της λέξεως χρόνος) και των χαρακτήρων που αυξάνουν και διαιρούν τον χρόνο, δηλαδή, το **Αργό**, το **Ημιόλιο** ή **Τριημίαργο** και το **Δίαργο**. Επίσης, συμπληρώνει, ότι η **βραδεία** αρμόζει σε αργά

Ἐπὶ τοῦ πίνακος τοῦ «μετρονόμου» σημειοῦνται καθέτως ἐκ τῶν ἄνω πρὸς τὰ κάτω, τὰ ἀκόλουθα —διεθνῶς παραδεδεγμένα— εἴδη χρονικῆς ἀγωγῆς, μετὰ τῶν ἀντιστοίχων εἰς ἕκαστον κινήσεων εἰς 1΄

α) Largo	Largetto	Adagio	
40-60	60-66	66-76	
β) Andante	Moderato		
76-108	108-120		
γ) Allegro	Presto		
120-168	168-208		

Ἐντεῦθεν ὁρμωμένη καὶ ἡ Πατριαρχικὴ Μουσικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ 1881-83 εἰς πέντε καθώρισε τὰ εἴδη τῆς χρονικῆς ἀγωγῆς, ἀρχομένη ἀπὸ τῆς βραδείας μέχρι καὶ τῆς ταχυτάτης εἰς κλάσματα 1΄ λεπτοῦ δι' ἕκαστον «πρῶτον» χρόνον :

α) Βραδεῖαν μὲ 56-80 κινήσεις εἰς 1΄

β) Μέσην » 80-100 » » »

γ) Μετρίαν » 100-168 » » »

δ) Ταχεῖαν » 168-208 » » » καὶ

ε) Χῦμα » 208-400(;) » » »

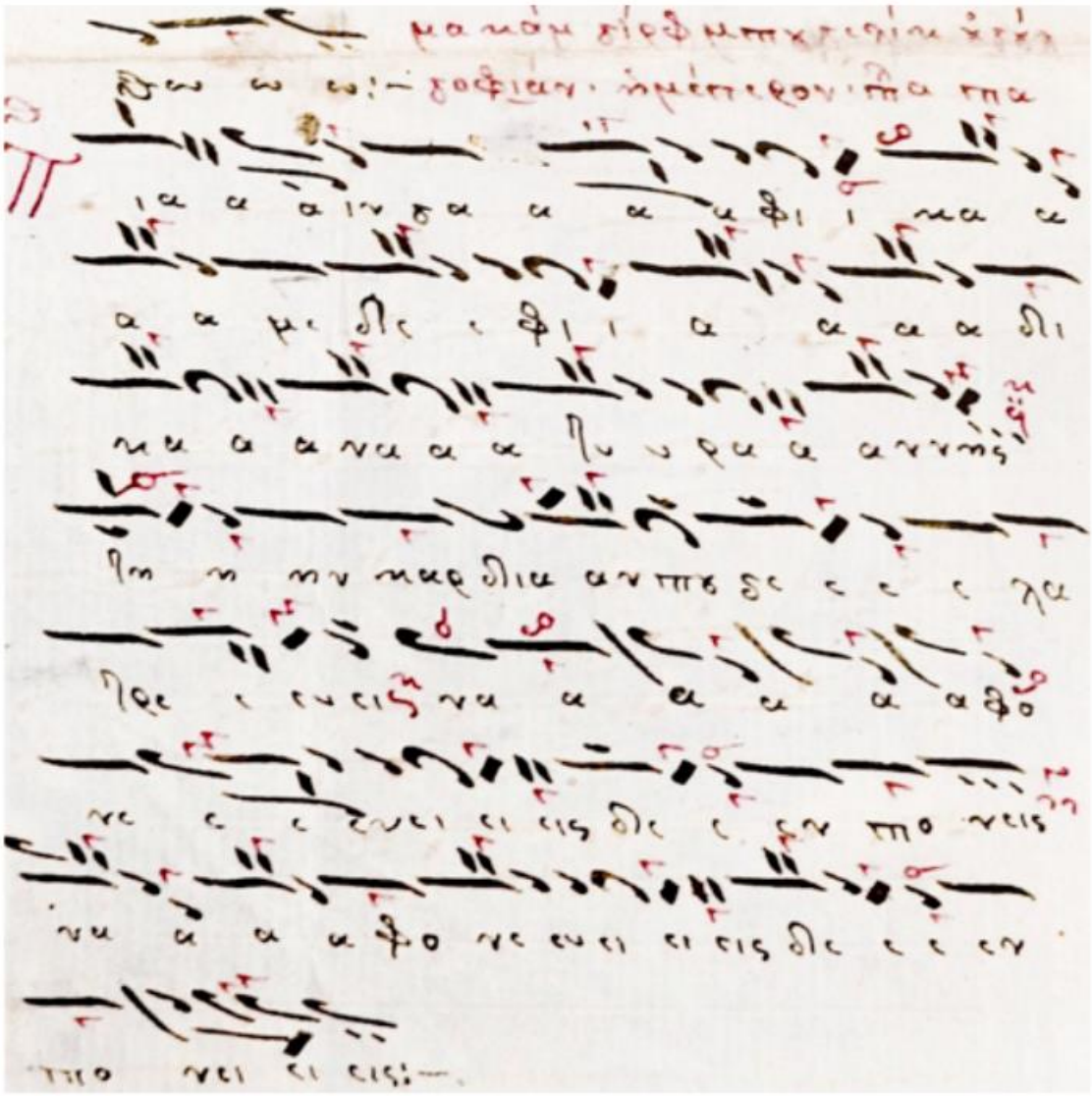
Εικόνα 17
Οι χρονικές αγωγές
όπως παρουσιάζονται στο Θεωρητικό του Σίμωνος Ι. Καρά
Τόμος Α΄ (1982)

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

εκκλησιαστικά μέλη της παπαδικής και σε αργούς καθιστικούς σκοπούς της τάβλας. Η **μέση** ή **μετρία**, αρμόζει σε στιχηρά, ιδιόμελα, καταβασίες και αργοσύντομα μέλη της παπαδικής, καθώς και σε πατινάδες της λαϊκής μελοποιίας. Η **ταχεία**, αρμόζει σε σύντομα ειρμολογικά μέλη και σε σύντομες συνθέσεις της παπαδικής, καθώς και σε χορευτικά τραγούδια και σύντομα γυρίσματα, μετά από αργούς καθιστικούς σκοπούς. Τέλος, η **λίαν σύντομη χρονική αγωγή** ή **χύμα**, αρμόζει σε απαγγελίες που προτάσσονται πριν των στιχηρών, προκείμενων, αλληλουϊάριων κ.τ.λ. ψαλμικών στίχων, καθώς και η εξαγγελία άλλων λίαν σύντομων εκκλησιαστικών μελών, όπως τα α΄ και β΄ αντίφωνα της Θ. Λειτουργίας, ο Ν΄ ψαλμός κ.α.

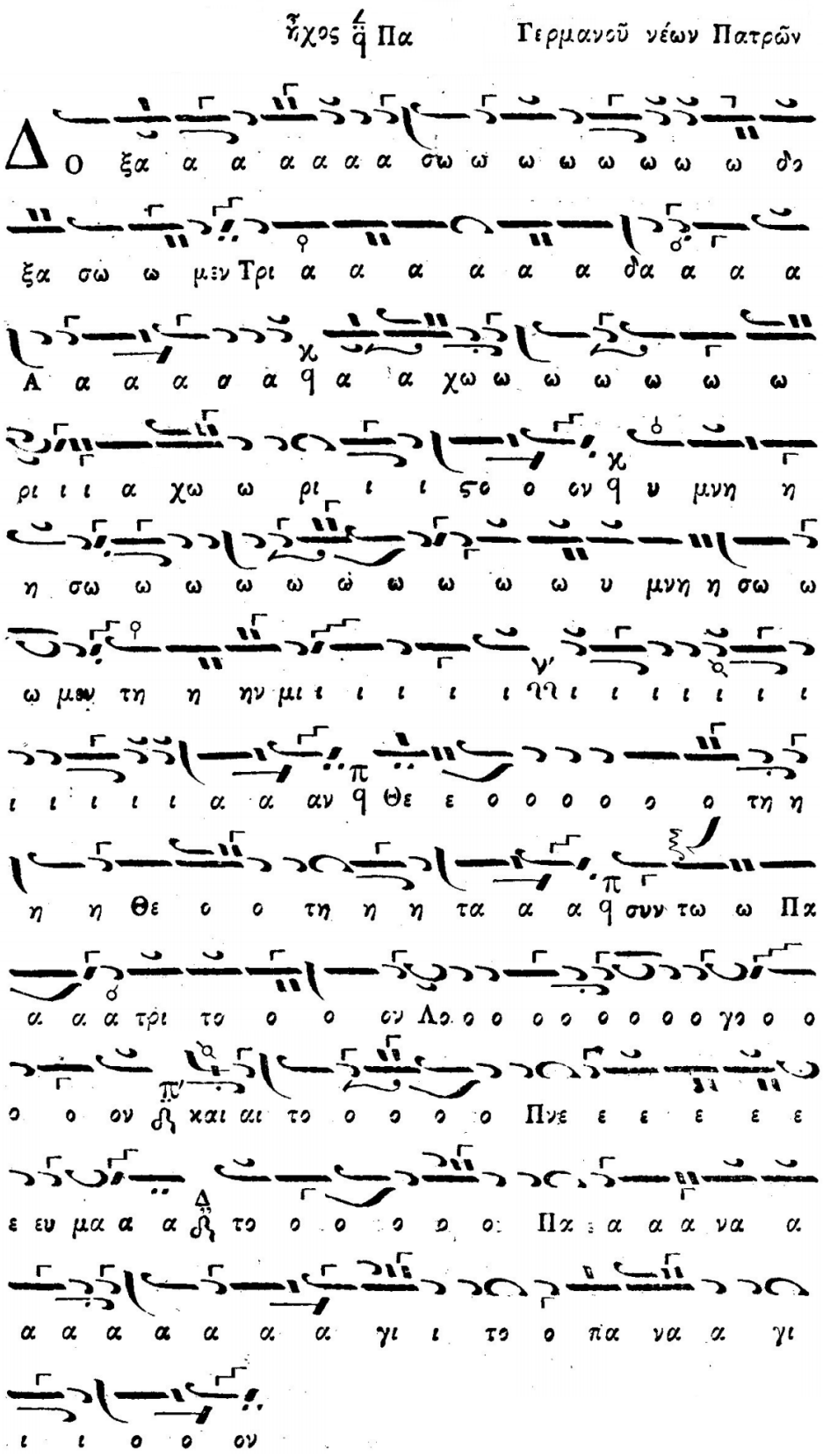
© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

11. Μουσικό παράρτημα



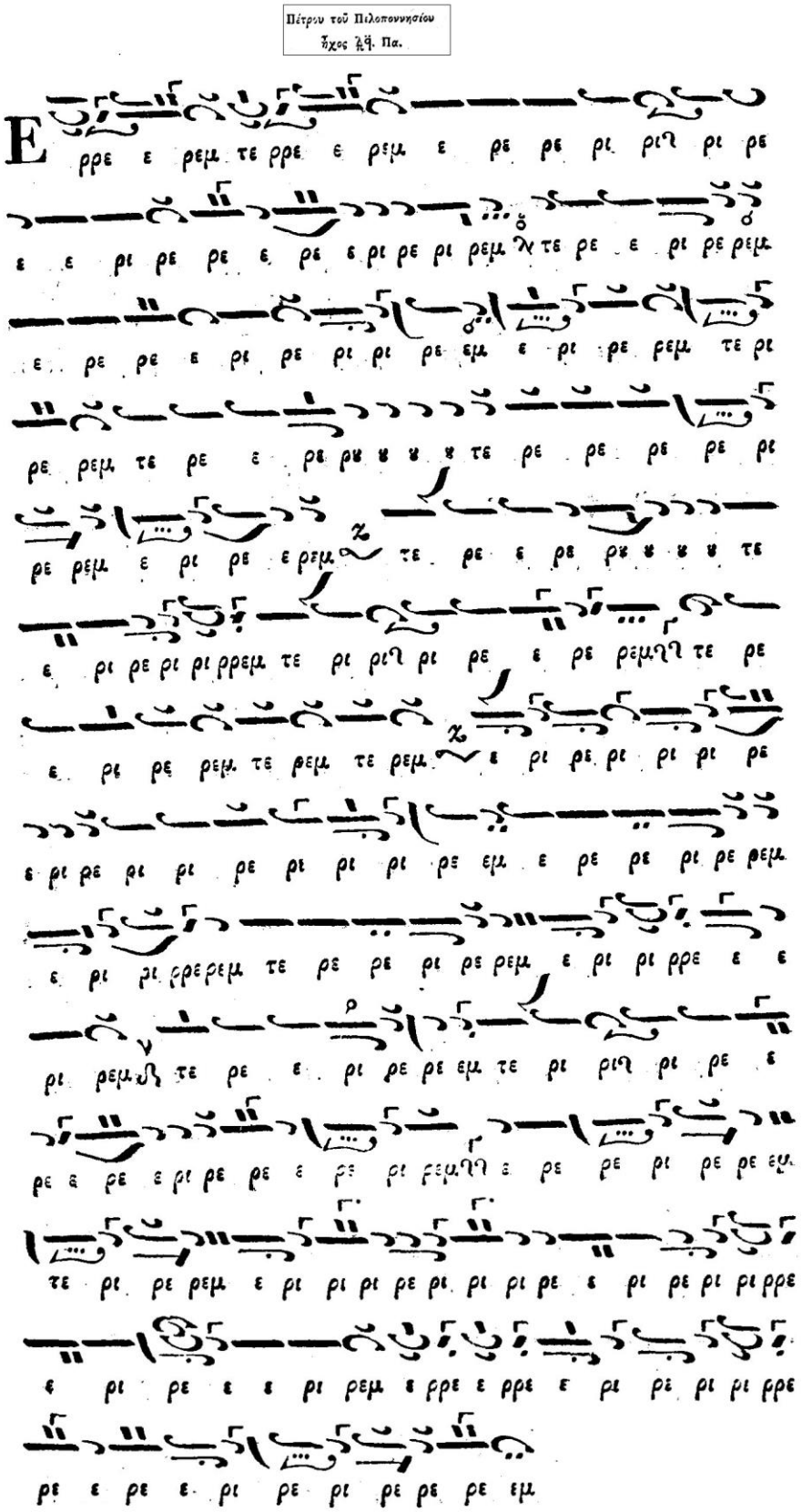
Εικόνα 18
Πια ινσάφι κάνε δέφι
Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, ήχος πλ. α΄, σίρφ μπουσελίκ, σοφιάν

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών



Μουσικό κείμενο 1
Δοξάσωμεν Τριάδα αχώριστον
Καλοφωνικός ειρμός Γερμανού Νέου Πατρών, σε ήχο α΄
Εκ του βιβλίου, Ειρμολόγιον Καλοφωνικόν Γρηγορίου Πρωτοψάλτου (1835)

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών



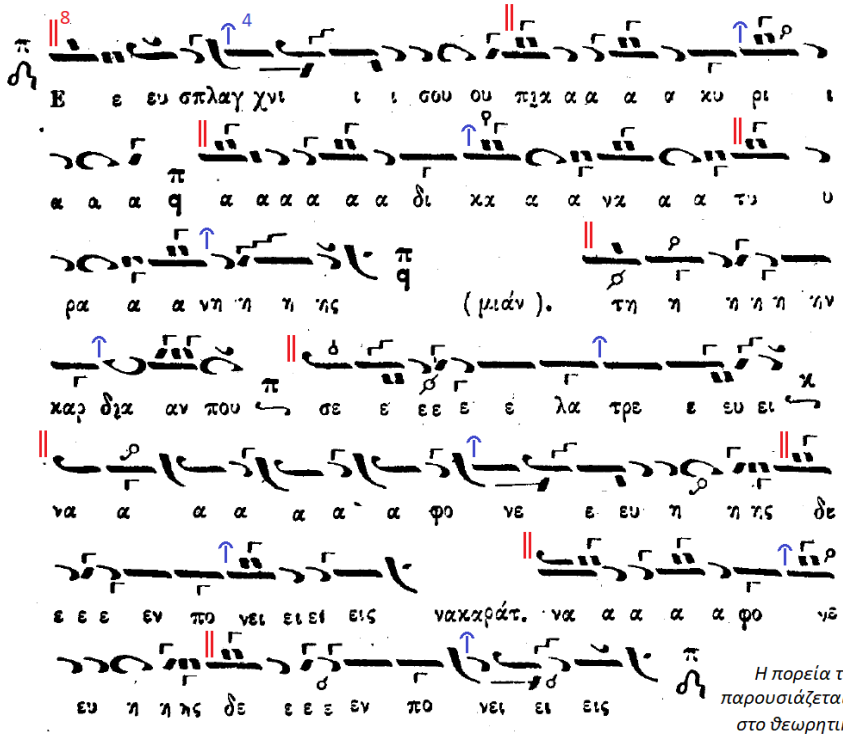
Μουσικό κείμενο 2
Κράτημα
Πέτρου Πελοποννησίου, σε ήχο πλ. του α΄
Εκ του βιβλίου, Ειρμολόγιον Καλοφωνικόν Γρηγορίου Πρωτοψάλτου (1835)

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

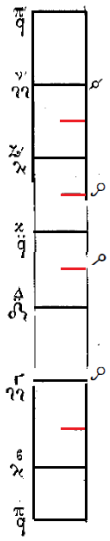
Μακὰμ σὶρφ μπουσελὶκ
οὐσοὺλ σοφιὰν χ
ἐκ τοῦ πα εἰς χρον. 8

8σημος σε ρυθμό συνεπτυγμένο
4σημος σε ρυθμό απλό

Επιμέλεια μουσικού κειμένου Γ. Δεμελής



Η πορεία του μακαμιού, όπως παρουσιάζεται από τον Π. Κηλτζανίδη στο θεωρητικό του (1881) σελ. 88



1) Εἶν' μεγάλη ἁμαρτία κι ἀσπλαγχνία τρομερή,
τὸ νὰ εἶσ' ἰσχυρογνώμων κ' εἰς τὸ πεῖσμα φοβερή.
2) Εἶσαι ρόδον, πλὴν κεντρόνει, εὔοσμον ὅμως σκληρόν,
εἶσ' εὐώδες, πλὴν πληγόνει, γλυκὺ εἶσε καὶ πικρόν.
3) Λφοῦ ἔχεις τόσον πάθος, γιατί τόσην καλλονήν;
κι ἀφοῦ ἔχεις τόσον κάλλος, γιατί τόσην πεισμονήν;
4) Στὸ ὡραῖον πρόσωπόν σου, κατὰ λόγον φυσικὸν
ἔπρεπε νὰ παριστᾶται εὐσπλαγχνίας ἡ εἰκών.
5) Τὴν καρδιάν μου ἀφοῦ θέλεις, τί μ' ἐγγίζεις τὴν ζωήν;
τί σὲ πταίω καὶ νὰ θέλεις φόνον μου κι ὄχι ζωήν;
6) Εἰς τὸ κάλλος τὸ γλυκύ σου θεὰ εἶσε εὐμενής.
ἀλλὰ εἰς τὸν ἐραστήν σου γιατί γίνεσ' ἐριννύς;
7) Ὑποφέρω τόσους πόνους, ἔρωτός σου τὴν ποινήν,
καὶ προσμένω τόσους χρόνους μήπως λύσῃς πεισμονήν.
8) Ἡ σκληρότης σου μὲ κάμνει ἄκαμπτον νὰ σὲ καλῶ,
καὶ μὲ τὸ σὶρφ μπουσελίκι ἔλεος παρακαλῶ.

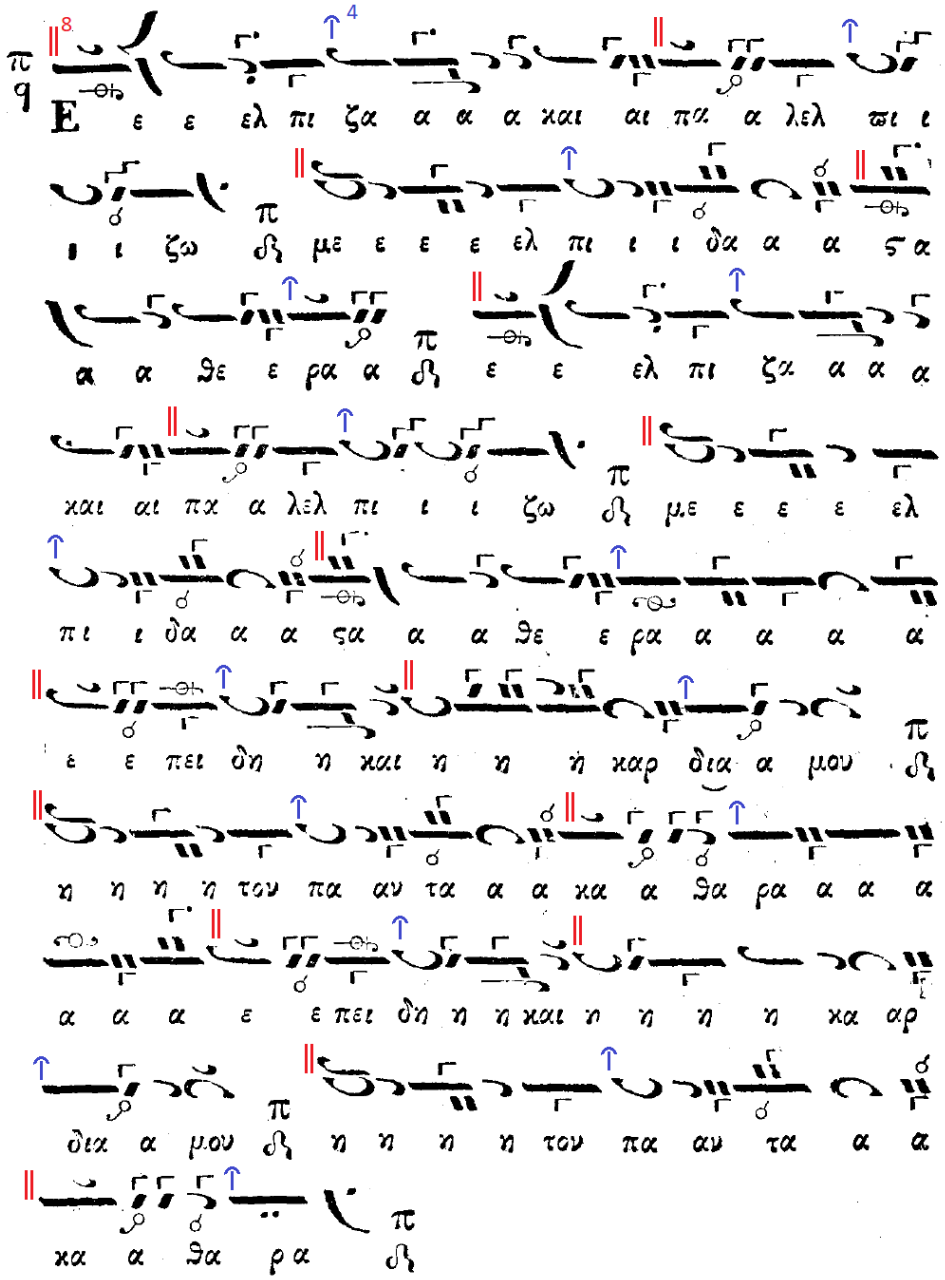
Μουσικό κείμενο 3
Ευσπλαγχίσου πια κυρία
Ήχος πλ. α΄, σαρκί μακάμ σιρφ μπουσελίκ,
Ουσούλ σοφιάν. Γρηγορίου Πρωτοψάλτου
Εκ του βιβλίου, *Πανδώρα*, τόμος α΄(1843)

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Τραγῴδια Ῥωμαϊκὰ, εἰς ἐξωτερικὸν μέλος
μακὰμ χῐσὰρ πουσελίκ Οὐσοὺλ σοφιάν
ἐκ τοῦ πα εἰς χρον. 8

8σημος σε ρυθμό συνεπτυγμένο
4σημος σε ρυθμό απλό

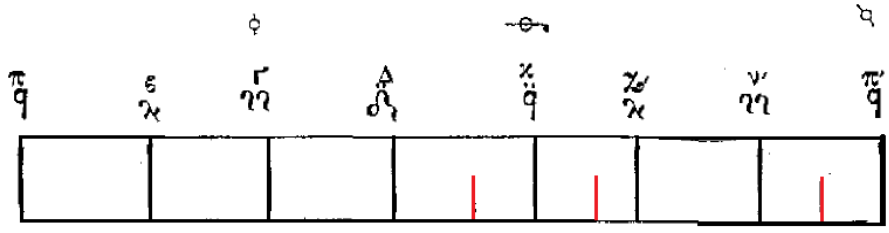
Επιμέλεια μουσικού κειμένου Γ. Δεμελής



Μουσικό κείμενο 4
Έλπιζα και πάλι ελπίζω
Ήχος πλ. α΄ σπάθιος, Χησάρ μπουσελίκ
Ουσούλ σοφιάν, Γρηγορίου Πρωτοψάλτου
Εκ του βιβλίου, *Ευτέρπη* (1830)

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

1) Ὑποθέττω ὡς ὁ κόσμος, ἔτζι εἶναι παντὰχοῦ,
κρεῖττον θάνατον προσμένω, νὰ ἀπελπισθῶ πλὴν οὔ.
2) Φόνευσαί με νὰ γλυτώσω, παρὰ νὰ ἀπελπισθῶ,
ἀπτὸν ἔρωτά σου φῶς μου, κι ἀπτὸν κόσμον ἂς χαθῶ,
3) Ῥήτωρ ἔπρεπε νὰ ἤμουν, διὰ νὰ διηγηθῶ,
εἰς καιρὸν ἀπελπισίας, τὸ πῶς ἔχω νὰ χαθῶ.
4) Ὅλον εἰς φθορὰν θὲ νἂμαι, καὶ ποτὲ δὲν θὰ γελῶ,
κ' εἰς τὸν ὕπνον μου ἀκόμι, τὸ ὄνομά σου θὰ λαλῶ.
5) Συμφωνίαν δὲν θὲ νἄ̀χω, μ' ἄλλην νέαν πλιὰ νὰ ζῶ,
μήτε νὰ τὸ ἰδῶ πλιὰ φῶς μου, μήτε να τ' ἀγιωσω.
6) Ὑποφέρω μέχρι τέλους, κάθε εἶδος ταραχῆς,
γιατ' ἐλπίζω νὰ συζήσω, μὲ ἐσένα εὐτυχής.
7) Νὰ προσμένῃς πρέπει τέλος, κι ὄχι νὰ ἀπελπισθῇς,
καύχημα διὰ νὰ σ' ἔχω, τῆς δικῆς μου τῆς ζωῆς.
8) Ἠκλωθὼ θὲ νὰ μᾶς κλώσῃ, τὴν κλωστὴν τῆς ἡδονῆς,
μέχρι τέλους ἄχ κιαρά μου, μὴν εἶσαι ἀπροσινής.



Η πορεία του μακαμιού, όπως παρουσιάζεται από τον Π. Κηλτζανίδη στο θεωρητικό του (1881) σελ. 88

Πίνακας 19
Ἐλπίζα και πάλι ελπίζω [στίχοι]
Ήχος πλ. α΄ σπάθιος, Χησάρ μπουσελίκ
Ουσούλ σοφιάν, Γρηγορίου Πρωτοψάλτου
Εκ του βιβλίου, *Ευτέρπη* (1830)

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ΕΠΙΤΡΑΠΕΖΙΑ

«Ο ΧΡΥΣΟΠΡΑΣΙΝΟΣ ΑΗΤΟΣ»

(Κατ' ἀπαγγελίαν τοῦ κ. Γεωργίου Παπαεμμανουὴλ)

Ρυθμὸς τετράσημος Σπονδεῖος Ὁ, Ἰ

Χρόνος μέτριος ἀργὸς.—Ἦχος λ π ϙ Πα

(Οἱ δύο χρόνοι ὡς εἷς)

Ω ω ω χρυ υ υ υ σο ο ο πρα

σι ι ι νε κα λε εμ α α αη τε ε

ε τι ε χει εις και αι αι μα

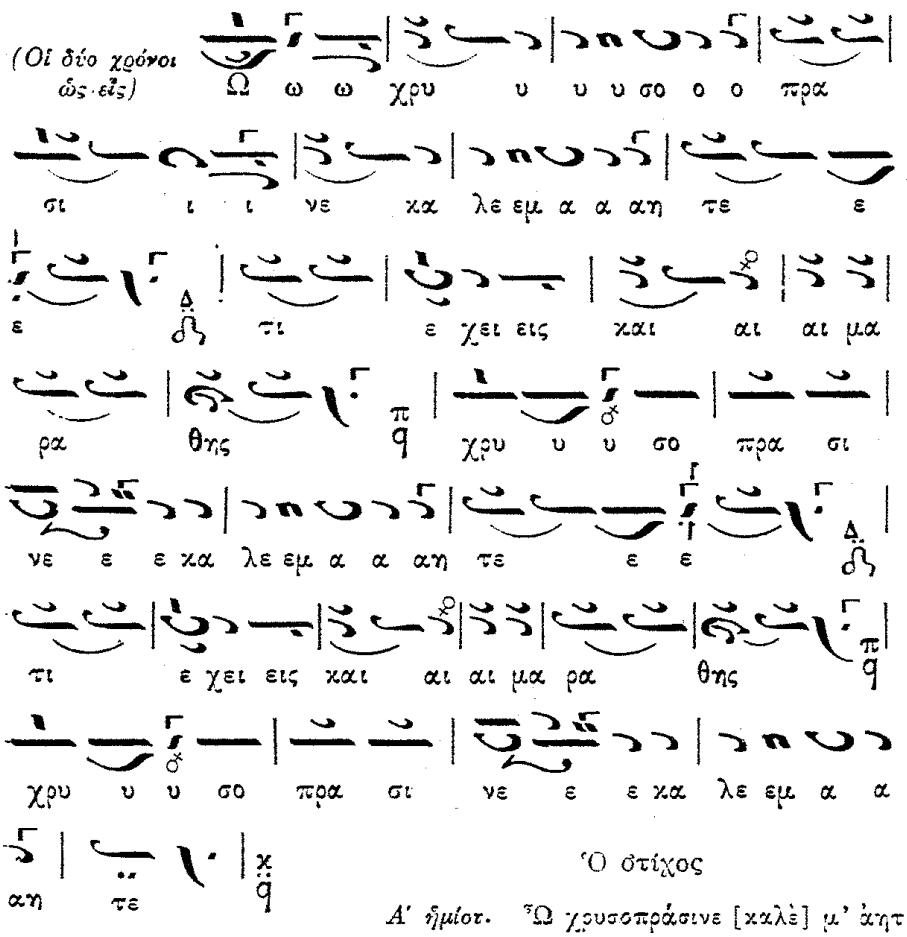
ρα θης π ϙ χρυ υ υ σο πρα σι

νε ε ε κα λε εμ α α αη τε ε ε

τι ε χει εις και αι αι μα ρα θης π ϙ

χρυ υ υ σο πρα σι νε ε ε κα λε εμ α α

αη τε χ ϙ



Ὁ στίχος

Α' ἡμίστ. Ὦ χρυσοπράσινε [καλὲ] μ' ἀητέ,
τί ἔχεις καὶ 'μαράθης,

Β' ἡμίστ. Καὶ χαμηλοφτερούγιασες
καὶ δὲν μπορ' ἀ πετάξῃς;

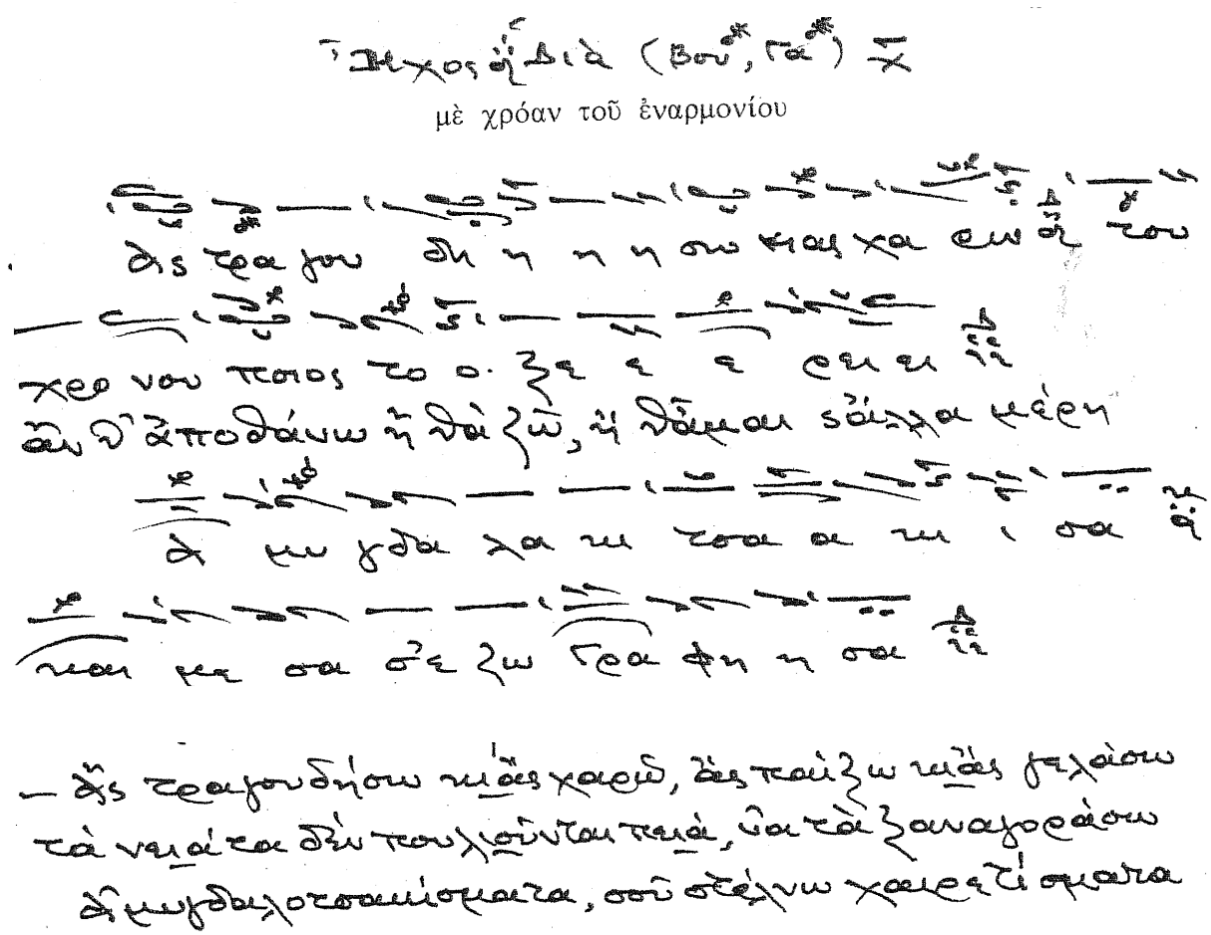
Ἕτεροι στίχοι

Ὦ χρυσοπράσινε μ' ἀητὲ, γερακοφορεμένε,
πάλι σ' ἀγάπη μ' ἔβαλες ἀναθεματισμένε.

—Ὦ χρυσοπράσινε μ' ἀητὲ, τίναξε τὰ φτερά σου,
νὰ σὲ 'γροικήσ' ἡ πέρδικα νἄρθῃ στὴν ἀγκαλιά σου

Μουσικό κείμενο 5
Ο Χρυσοπράσινος αητός
Επιτραπέζιο δημώδες άσμα της Σκύρου
Καταγραφή Κ. Α. Ψάχος (1910)

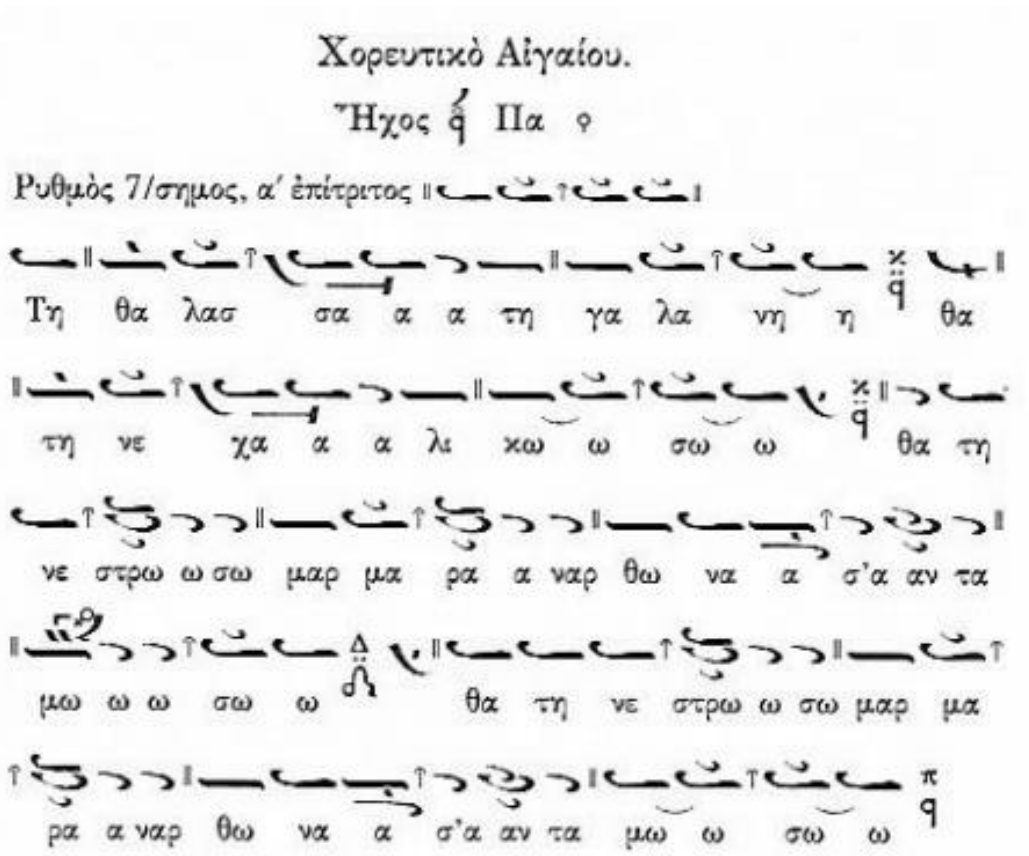
© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών



Χίλια καλώς ορίσατε, φίλοι μου αγαπημένοι
Παρέα μου χαρούμενη και καλοκαρδισμένη.

Μουσικό κείμενο 6
Αμυγδαλάκι τσάκισα
Παραδοσιακό, συρτός 4σημος από τη Σάμο
Χειρόγραφη καταγραφή, Σίμωνας Ι. Καράς

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών



Τὴ θάλασσα τὴ γαλανὴ θά τηνε χαλικώσω,
θά τηνε στρώσω μάρμαρα νὰ 'ρθῶ νὰ σ' ἀνταμώσω. (δίς)
Βαρέθηκα τὴν ξενητειά, θὲ νὰ γυρίσω πίσω. .
Γύρνα, παιδάκι μου γλυκό, εἶναι καημὸς τὰ ξένα. (δίς)

Φύσα, μαϊστραλάκι μου καὶ πάρε τὴ φωνή μου,
νὰ πᾶς τὰ χαιρετίσματα ποὺ στέλνω στὸ παιδί μου. (δίς)

Χελιδονάκια καὶ πουλιὰ ποὺ χαμηλοπετᾶτε,
ἂν δεῖτε τὸ παιδάκι μου νὰ μοῦ τὸ χαιρετᾶτε. (δίς)

Μουσικό κείμενο 7
Τραγούδι ερωτικού περιεχομένου με προέλευση από τη Λέρο Δωδεκανήσων.
Ο ρυθμός του κομματιού είναι 7/8 (3-4) και χορεύεται ως «ΣΥΡΤΟΣ παραλλαγή ΔΩΔΕΚΑΝΗΣΩΝ»
Καταγραφή, Κων/νου Μάρκος (2010)

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Παπαδόπουλος, Γεώργιος Ι. *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής : Και οι από των αποστολικών χρόνων άχρι των ημερών ημών ακμάσαντες επιφανέστεροι μελωδοί, υμνογράφοι, μουσικοί και μουσικολόγοι.* Εν Αθήναις: Τυπογραφείον και Βιβλιοπωλείον Κουσουλίνου & Αθανασιάδου, 1890.

Αλυγιζάκης, Αντώνιος Ε. *Η Οκταηχία στην Ελληνική λειτουργική Υμνογραφία // Διδακτορική διατριβή.* Θεσσαλονίκη: Π. Πουρνάρα, 1986.

Καλαϊτζίδης , Κυριάκος Λ. *Κοσμική μουσική σε χειρόγραφους κώδικες εκκλησιαστικής μουσικής, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.* Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 2020.

Καραγκούνης, Γεώργιος. *Ψαλτοτράγουδα: μια γέφυρα από το Αναλόγιο στο Εξωτερικό Μέλος.* Αθήνα: Τμήμα Μουσικών Σπουδών, ΕΚΠΑ, 2017.

Καρακατσάνης, Χαράλαμπος. *Βυζαντινή Ποταμηίς [ζ΄ Τόμος] - Κρατηματάριον [α΄ μέρος].* Αθήνα , 2000.

Καρπάθιος, Μανώλης. *Ρωμηοί συνθέτες – Κλασική μουσικής τηςΚωνσταντινούπολης.* Αθήνα: Μουσικός Οίκος Ζαρανίκας | Τέττιξ, 2014.

Κυριακός, Φιλοξένης ο Εφεσιομάγνης. *Λεξικόν της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής.* Εν Κωνσταντινουπόλει: τύποις Ευαγγελινού Μισαηλίδου, 1868.

Μάρκου, Κωνσατντίνου Ι. . *Επετειακά δημοτικά τραγούδια νεώτερων αγώνων του έθνους μας σε βυζαντινή και ευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία.* Παιανία: Δήμος Παιανίας, 2007.

Μάρκου, Κωνσταντίνος Ι. *Θεωρία και πράξη τη ελληνικής παραδοσιακής μουσικής.* Παιανία: Δήμος Παιανίας, 2010.

Νανάκος, Ευάγγελος Αθ. *Παραδοσιακά τραγούδια της πατρίδας μας καταγεγραμμένα σε βυζαντινή παρασημαντική.* Θεσσαλονίκη, 2007.

Παπαδόπουλος, Γεώργιος Ι. *Ιστορική επισκόπησις της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, από των αποστολικών χρόνων μέχρι των καθ' ημάς (1-1900 μ.Χ.).* Εν ΑΘήναις: Τύποις Πραξιτέλους, 1904.

Πάρης, Νεκτάριος . *Μετρική και ρυθμική της βυζαντινής υμνολογίας και μουσικής.* Λευκωσία: Αγία Ταϊσία, 2017.

Σιγάλα, Αντωνίου Ν. *Συλλογή εθνικών ασμάτων, περιέχουσα τετρακόσια άσματα, τονισθέντα υπό του εκ Θήρας Μουσικοδιδασκάλου.* Εν Αθήναις: Εκ του τυπογραφείου Χ. Ν. Φιλαδελφέως, 1880.

Σοφιανός, Δημήτρης Ζ. *Συλλογή φαναριώτικων στιχουργημάτων σε κώδικα των μέσων του ΙΗ΄ αιώνα. Ο ερανιστής,* 1997: 43-71.

Στάθης, Γρηγόριος Θ. *Η Δεκαπεντασύλλαβος Υμνογραφία εν τη Βυζαντινή Μελοποιία.* Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 1977.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Τολίκα, Ολυμπία. Επίτομο Εγκυκλοπεδικό Λεξικό της Βυζαντινής Μουσικής. Αθήνα: Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Δεκέμβριος 1993.

Τσιαμούλης, Χρήστος. *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης (17ος - 20ος ΑΙΩΝΑΣ).* Αθήνα: Δόμος, Φεβρουάριος 1998.

Χαλδαιάκη, Ευαγγελία Α. *Ο Κ. Α. Ψάχος και η συμβουλή του στην καταγραφή και μελέτη ελληνικών δημοτικών τραγουδιών.* Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών Φιλοσοφική Σχολή – Τμήμα Φιλολογίας – Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών - Ειδίκευση: Λαογραφικές Σπουδές και Λαϊκός Πολιτισμός, 2017.

Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων. *Θεωρητικόν μέγα της μουσικής / συνταχθέν μεν παρά Χρυσάνθου αρχιεπισκόπου Διρραχίου του εκ Μαδύτων εκδοθέν δε υπό Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου διά φιλοτίμου συνδρομής των ομογενών.* Τεργέστη: Εκ της Τυπογραφίας Μιχαήλ Βάις (Michele Weis), 1832.

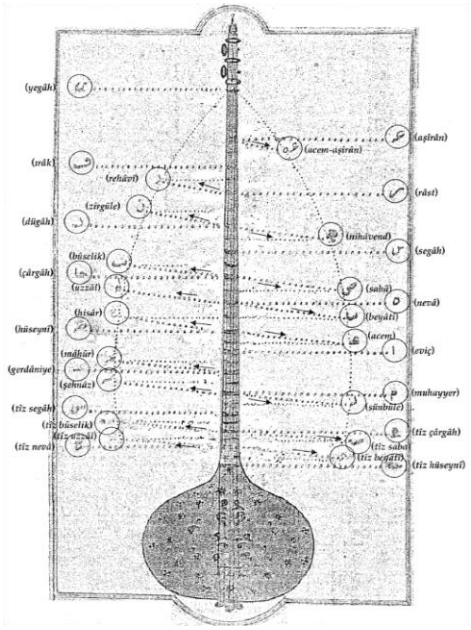
Ψάχος , Κωνσταντίνος Αλέξανδρος. *Η παρασημαντική της βυζαντινής μουσικής. Ήτοι ιστορική και τεχνική επισκόπησις της σημειογραφίας της βυζαντινής μουσικής από των πρώτων χριστιανικών χρόνων μέχρι των καθ' ημών.* Αθήνα: Διόνυσος, 1978.

ΘΕΜΑΤΑ ΕΡΓΑΣΙΩΝ

1. Δώσατε έναν ορισμό για το τί είναι τα κρατήματα;
2. Τί σημαίνει "μακρός" και "βραχύς" χρόνος;
3. Ποιά γλώσσα γραφής χρησιμοποιούν, στα μουσικά κείμενα, οι έντυπες εκδόσεις ανθολογίας εξωτερικής μουσικής που χρονολογούνται από το έτος 1830 μέχρι και το 1908;
4. Πόσες χρονικές αγωγές έχουμε στην βυζαντινή μελοποιΐα;
5. Δώσατε έναν ορισμό για το τί είναι οι Καλοφωνικοί Ειρμοί;
6. Επιλέξτε ένα Φαναριώτικο τραγούδι και αποδώσατε αυτό φωνητικά κατά προσέγγιση
7. Τραγουδίστε το "Τη θάλασσα τη γαλανή" υποδεικνύοντας με την κίνηση των χεριών σας τον επτάσημο ρυθμό
8. Προσπαθείστε να αναλύσετε μορφολογικά το επιτραπέζιο τραγούδι "Ο χρυσοπράσινος αητός"

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

12. Θεωρητική διδασκαλία της Εξωτερικής μουσικής από διδασκάλους – παλαιούς τε και νέους – της Ψαλτικής και λόγος περί αντιστοιχίας των τροπικών συστημάτων

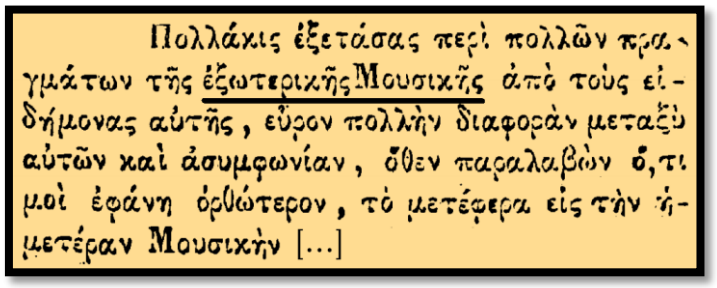


*Θεωρητική διδασκαλία της «**εξωτερικής**» μουσικής από διδασκάλους, παλαιούς τε και νέους, της ψαλτικής και λόγος περί αντιστοιχίας των τροπικών συστημάτων*

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

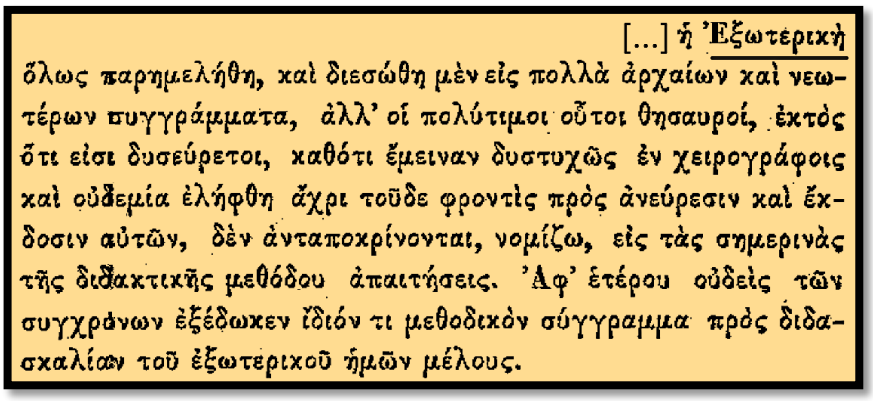
1. Εισαγωγή

Στο παρών εκπαιδευτικό εγχειρίδιο θα παρουσιαστούν, πειραματικά, κάποιοι παραλληλισμοί, μεταξύ των ήχων της βυζαντινής μουσικής και των μακάμ. Οι κύριες πηγές που θα χρησιμοποιηθούν βρίσκονται στα εξής βιβλία: Ερμηνεία της εξωτερικής μουσικής και εφαρμογή αυτής εις την καθ' ημάς μουσικήν ερανισθείσα και συνταχθείσα παρά Στφ. Α. Δομέστικου επιθεωρείσα δε παρά Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου της του Χ. Μ. Εκκλησίας. Νύν πρώτον τύποις εκδίδεται παρά των Διευθυντών του Πατριαρχικού Τυπογραφείου, Εν Κωνσταντινουπόλει Εκ της του Γένους Πατριαρχικής Τυπογραφίας, 1843 και Μεθοδική διδασκαλία θεωρητική τε και πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνησίου εξωτερικού μέλους της καθ' ημάς Ελληνικής Μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την Αραβοπερσικήν συναρμολογηθείσα υπό του Μουσ. Παναγιώτου. Γ. Κηλτζανίδου Προυσσαέως. Εν Κωνσταντινουπόλει Εκ του Τυπογραφείου Α. Κορομηλά και Υιού, 1881.



Πολλάκις ἐξετάσας περὶ πολλῶν πραγμάτων τῆς ἐξωτερικῆς Μουσικῆς ἀπὸ τοὺς εἰδήμονας αὐτῆς, εὗρον πολλὴν διαφορὰν μεταξὺ αὐτῶν καὶ ἀσυμφωνίαν, ὅθεν παραλαβὼν ὅ,τι μοὶ ἐφάνη ὀρθώτερον, τὸ μετέφερα εἰς τὴν ἡμετέραν Μουσικὴν [...]

Απόσπασμα 1
Ερμηνεία της εξωτερικής μουσικής. Σελ. 1
Στεφάνου Δομέστιχου & Κων/νου Πρωτοψάλτου (1843)



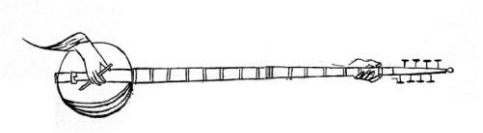
[...] ἡ Ἐξωτερικὴ ὅλως παρημελήθη, καὶ διεσώθη μὲν εἰς πολλὰ ἀρχαίων καὶ νεωτέρων συγγράμματα, ἀλλ' οἱ πολύτιμοι οὗτοι θησαυροί, ἐκτὸς ὅτι εἰσὶ δυσεύρετοι, καθότι ἔμειναν δυστυχῶς ἐν χειρογράφοις καὶ οὐδεμία ἐλήφθη ἄχρι τοῦδε φροντὶς πρὸς ἀνεύρεσιν καὶ ἔκδοσιν αὐτῶν, δὲν ἀνταποκρίνονται, νομίζω, εἰς τὰς σημερινὰς τῆς διδακτικῆς μεθόδου ἀπαιτήσεις. Ἀφ' ἑτέρου οὐδεὶς τῶν συγχρόνων ἐξέδωκεν ἰδιόν τι μεθοδικὸν σύγγραμμα πρὸς διδασκαλίαν τοῦ ἐξωτερικοῦ ἡμῶν μέλους.

Απόσπασμα 2
Θεωρητικό, Προλεγόμενα. Σελ. ε΄
Π. Κηλτζανίδη (1881)

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

2. Ήχος – Μακάμ

2.1 Εξωτερική, κοσμική ή θύραθεν μουσική



Εικόνα 1
Πανδουρίδα ή Πανδούρα ή Ταμπούρ ή Ταμπουράς

Οι όροι αυτοί αναφέρονται στο σύνολο των μουσικών ειδών τα οποία δεν περνούν τις θύρες της εκκλησίας, δηλαδή την μουσική που δεν είναι εκκλησιαστική, την «εξωεκκλησιαστική μουσική». Η εξωτερική μουσική έχει πολλούς τρόπους διδασκαλίας, αλλά ο καλύτερος βασίζεται στην χρήση του ταμπούρ ο οποίος τρόπος, υπερέχει σε σαφήνεια απ' ότι ο εκκλησιαστικός που είναι καθαρά φωνητικός.

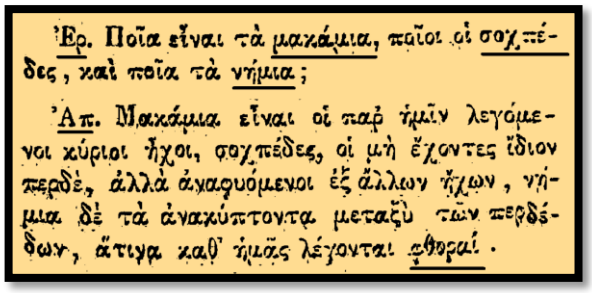
2.2. Μακάμ

Ο όρος μακάμ όπως και ο όρος ήχος αντίστοιχα, έχουν διττή σημασία. Κατά την απλή και βασική σημασία τους σημαίνουν τον φθόγγο, ενώ κατ' επέκτασιν, υποδηλώνουν και τρόπο κίνησης του μέλους—μελωδική πορεία, κινούμενοι εξ' αρχής από τον φθόγγο που καθορίζει την αρχή του ήχου ή του μακαμιού, βασιζόμενοι και οι δύο όροι σε κάτι κοινό που τα ονομάζουμε, χαρακτηριστικά των ήχων ή διακριτικά γνωρίσματα, τα οποία είναι: το απήχημα (ταξίμι), οι δεσπόζοντες φθόγγοι, οι καταλήξεις (εντελείς, ατελείς, τελικές) και η κλίμακα (γένος και διαστήματα), βάση της οποίας δομείται το μέλος. Το μακάμ είναι ένα σύστημα διαφόρων τύπων μελωδίας που χρησιμοποιείται στις Ανατολικές χώρες (Αραβία, Τουρκία, Ιράν, Ιράκ κ.α.) και αποτελείτε από ένα πολύπλοκο σύνολο κανόνων για σύνθεση—μελοποίηση και απόδοση–ερμηνεία. Κάθε μακάμ προσδιορίζει μία μοναδική διαστημική δομή (γένος) και μελωδική ανάπτυξη (seyir). Μια οποιαδήποτε καθορισμένη συνθετική μορφή (beste, şarkı, peşrev, κ.λπ.) ή μια αυθόρμητη σύνθεση (gazel, taksim, κ.λπ.), ακολουθούν τον μελωδικό αυτό τύπο που ορίζει το μακάμ.

2.3. Κατηγοριοποίηση των μακάμ

Η αραβοπερσική μουσική έχει δώδεκα (12) κυρίους ήχους που καλούνται, κύρια μακάμια (Κύριοι ήχοι). Σε αυτά τα κύρια μακάμια, μπορούν να προστεθούν και άλλα πολλά, τα οποία ονομάζονται, μη κύρια μακάμια ή Σιουπέδες. Οι Σιουπέδες διαιρούνται σε Κύριους—νύμια ή ημιτόνια, δεκατρείς (13) στο σύνολο και Καταχρηστικούς οι οποίοι έχουν ιδιαίτερο μέλος—φθοριζόμενες χρόες ή θέσεις ή σχηματισμοί, πάνω από ενενήντα (90) στο σύνολο. Τα Νύμια είναι οι εναρμόνιες και χρωματικές φθορές (Χιτζάζ, Χησάρ, Ατζέμ, Μουστεάρ, Χουζάμ και Νισαμπούρ).

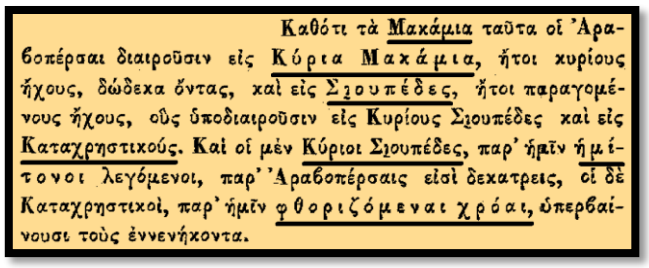
© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών



Ἐρ. Ποῖα εἶναι τὰ μακάμια, παῖοι οἱ σοχπέδες, καὶ ποῖα τὰ νήμια;

Ἀπ. Μακάμια εἶναι οἱ παρ' ἡμῖν λεγόμενοι κύριοι ἦχοι, σοχπέδες, οἱ μὴ ἔχοντες ἴδιον περδέ, ἀλλὰ ἀναφυόμενοι ἐξ ἄλλων ἤχων, νήμια δὲ τὰ ἀνακύπτοντα μεταξὺ τῶν περδέδων, ἅτινα καθ' ἡμᾶς λέγονται φθοραί.

Απόσπασμα 3
Ερμηνεία της εξωτερικής μουσικής. Σελ. 3
Στεφάνου Δομέστιχου & Κων/νου Πρωτοψάλτου (1843)



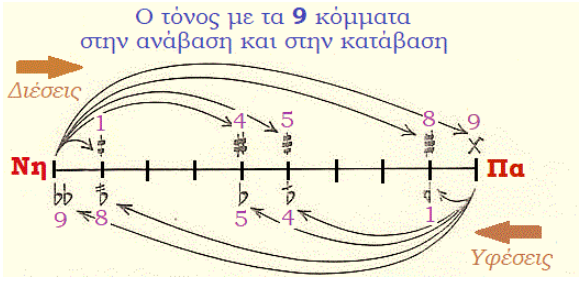
Καθότι τὰ Μακάμια ταῦτα οἱ Ἀραβοπέρσαι διαιροῦσιν εἰς Κύρια Μακάμια, ἤτοι κυρίους ἤχους, δώδεκα ὄντας, καὶ εἰς Σιουπέδες, ἤτοι παραγομένους ἤχους, οὓς ὑποδιαιροῦσιν εἰς Κυρίους Σιουπέδες καὶ εἰς Καταχρηστικούς. Καὶ οἱ μὲν Κύριοι Σιουπέδες, παρ' ἡμῖν ἡμίτονοι λεγόμενοι, παρ' Ἀραβοπέρσαις εἰσὶ δεκατρεις, οἱ δὲ Καταχρηστικοὶ, παρ' ἡμῖν φθοριζόμεναι χρόαι, ὑπερβαίνουσι τοὺς ἐννενήκοντα.

Απόσπασμα 4
Θεωρητικό, Προλεγόμενα. Σελ. η΄
Π. Κηλτζανίδη (1881)

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

2.4. Τόνος - Ημιτόνιο

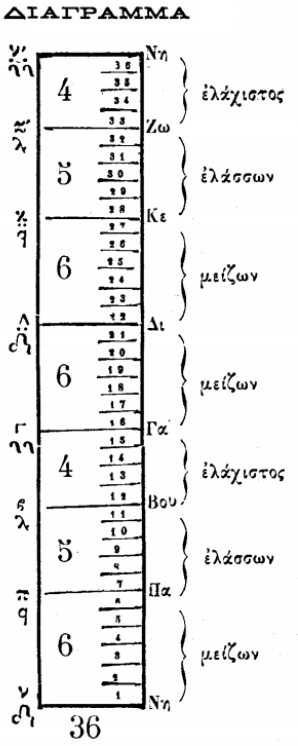
Στην τουρκική μουσική θεωρία η οκτάβα χωρίζεται σε 53 ίσα διαστήματα γνωστά ως κόμματα. Το κάθε τετράχορδο περιλαμβάνει είκοσι δύο (22) κόμματα και το κάθε πεντάχορδο τριάντα ένα (31) κόμματα. Κάθε τόνος χωρίζεται σε εννέα (9) ίσα μέρη και το ημιτόνιο σε περίπου τέσσερα (4,5). Κάθε ένα από αυτά τα εννέα μέρη ονομάζεται κόμμα και αποτελεί τη μικρότερη διαστηματική μονάδα του οθωμανικού μουσικού συστήματος. [Βλ. εικόνες 1, 3 & 4].



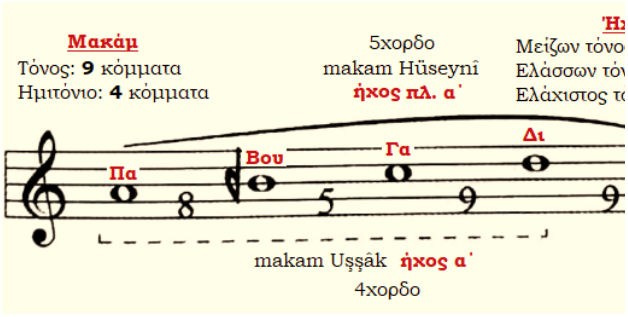
Εικόνα 1
Απεικόνιση του τόνου σε εννέα (9) κόμματα και οι αξίες των μικροδιαστημάτων του τόνου (υφέσεις & διέσεις)

2.5. Μείζων – Ελάσσων – Ελάχιστος

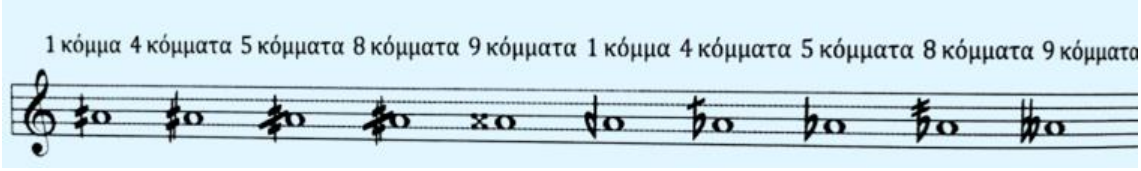
Η Πατριαρχική επιτροπή του 1883, καθόρισε εκ νέου τα διαστήματα της βυζαντινής μουσικής. Η κλίμακα διαιρείτε σε τριάντα έξη (36) τμήματα (72 μόρια). Το μεταξύ δύο παρακείμενων φθόγγων διάστημα καλείται, τόνος. Οι τρείς (3) κυρίως τόνοι είναι ο Μείζων (6 τμ.—12 μόρια), ο Ελάσσων (5 τμ.—10 μόρια) και ο Ελάχιστος (4 τμ.—8 μόρια) [βλ. εικόνα 2].



Εικόνα 2
Απεικόνιση της κλίμακας του πλαγίου του Τετάρτου ήχου και η διαίρεση της κλίμακας σε τριάντα έξη (36) τμήματα. *Πατριαρχική Επιτροπή*. 1883. Κεφ. Α΄. Μέρος Α΄. σελ. 33



Εικόνα 3
Διαστηματικός παραλληλισμός μακάμ και ήχου κατά την ολ 4χόρδου & 5χόρδου



Εικόνα 4
Οι αξίες των μικροδιαστημάτων του τουρκικού μουσικού τόνου

2.6. Οι κλάδοι των βυζαντινών ήχων

Είναι απαραίτητο, πριν αναφερθούμε πιο αναλυτικά στους μελωδικούς τύπους των κυρίων μακαμιών, να περιγράψουμε την πορεία των ήχων της βυζαντινής μουσικής, όπως αυτή περιγράφεται μέσα από τα θεωρητικά βιβλία των παλαιοτέρων δασκάλων και εμφανίζεται στην προφορική παράδοση. Έτσι λοιπόν, σε ανιούσα μελωδική πορεία μπορούμε να διακρίνουμε τους εξής κλάδους ήχων:

- ΕΠΙΦΩΝΩΝ: όταν το μέλος καταλήγει με διάστημα 2ας πάνω από τη βάση.
- ΔΙΦΩΝΟΣ: όταν το μέλος καταλήγει με διάστημα 3ης πάνω από τη βάση.
- ΤΡΙΦΩΝΟΣ: όταν το μέλος καταλήγει με διάστημα 4ης πάνω από τη βάση.
- ΤΕΤΡΑΦΩΝΟΣ: όταν το μέλος καταλήγει με διάστημα 5ης πάνω από τη βάση.
- ΠΕΝΤΑΦΩΝΟΣ: όταν το μέλος καταλήγει με διάστημα 6ης πάνω από τη βάση.
- ΕΠΤΑΦΩΝΟΣ: όταν το μέλος καταλήγει με διάστημα 8ης πάνω από τη βάση.

Ενώ, σε κατιούσα μελωδική πορεία διακρίνονται οι εξής κλάδοι ήχων:

- ΥΠΟΦΩΝΩΝ: όταν το μέλος καταλήγει με διάστημα 2ας κάτω από την βάση.
- ΜΕΣΟΣ: όταν το μέλος καταλήγει με διάστημα 3ης κάτω από την βάση.
- ΠΑΡΑΜΕΣΟΣ: όταν το μέλος καταλήγει με διάστημα 4ης κάτω από την βάση.
- ΠΛΑΓΙΟΣ: όταν το μέλος καταλήγει με διάστημα 5ης κάτω από την βάση.
- ΠΑΡΑΠΛΑΓΙΟΣ: όταν το μέλος καταλήγει με διάστημα 6ης κάτω από την βάση.
- ΑΝΤΙΦΩΝΟΣ: όταν το μέλος καταλήγει με διάστημα 8ης κάτω από την βάση.

2.7. Μελωδικές έλξεις των ήχων

Στα πρακτικά της η Πατριαρχική Επιτροπή του 1881-83 στο κεφ. ιγ΄ στην παρ. 50, επισημάνει ότι: «*Εν παντί μέλει οι φθόγγοι διαιρούνται εις δεσπόζοντας και υπερβασίμους, και οι μεν δεσπόζοντες εισί σταθεροί και αμετακίνητοι, οι δε υπερβάσιμοι υφίστανται μεταβολήν καλουμένην έλξιν*». Θέλοντας λοιπόν, να δώσουμε ένα ορισμό στο τί είναι μελωδική έλξη, θα λέγαμε ότι, μελωδική έλξη ονομάζουμε την μετακίνηση των υπερβάσιμων φθόγγων (ασταθείς)

	ΔΙΕΣΕΙΣ	μόρια		ΥΦΕΣΕΙΣ	μόρια
♂	απλή	= 2	♀	απλή	= 2
♂	μονόγραμμη	= 4	♀	μονόγραμμη	= 4
♂	δίγραμμη	= 6	♀	δίγραμμη	= 6
♂	τρίγραμμη	= 8	♀	τρίγραμμη	= 8

Εικόνα 5
Πίνακας με τα σημεία αλλοίωσης των φθόγγων (διέσεις και υφέσεις)
που χρησιμοποιούνται στην Νέο Βυζαντινή μουσική μετά την Επιτροπή του 1883

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

προς τους δεσπόζοντας φθόγγους (σταθεροί). Η κίνηση αυτή δηλώνεται με υφεσοδιέσεις, προσδίδοντας στο μέλος γλυκύτητα και ζωντάνια.

Είναι ορθό να επισημάνουνε ότι, η έλξη στην βυζαντινή μουσική, δεν είναι στατικός φθόγγος και επομένως δεν είναι θέμα του πόσο—πολύ ή λίγο θα την κάνουμε. Το θέμα είναι να έλξουμε τον υπερβάσιμο φθόγγο προς τον δεσπόζοντα. Όταν έλκουμε πρέπει να σκεφτόμαστε ότι σέρνουμε κάτι, από ένα μέρος σε ένα άλλο. Το ίδιο συμβαίνει και στην ανατολική μουσική. Στην εφαρμογή τους τα κόμματα σε ανιούσα πορεία της μελωδίας, παίζονται ενίοτε λίγο ψηλότερα από ό,τι γράφονται, ενώ σε κατιούσα κίνηση της μελωδίας ενίοτε χαμηλότερα. Αυτό το φαινόμενο ονομάζεται ανιούσα – κατιούσα έλξη και στην παρτιτούρα σημειώνεται κάθε φορά που συμβαίνει.

Ύφεση	Δίεση	Ενέργεια	Αντιστοιχία με Β.Μ.	
𝄳		Φθόγγος λίγο χαμηλότερος	(τμ. 2)	
	𝄲	Φθόγγος λίγο ψηλότερος		(τμ. 2)
𝄬		Μαλακή ύφεση	(τμ. 4)	
	♯	Μαλακή δίεση		(τμ. 4)
♭		Σκληρή ύφεση	(τμ. 6)	
	𝄪	Σκληρή δίεση		(τμ. 6)

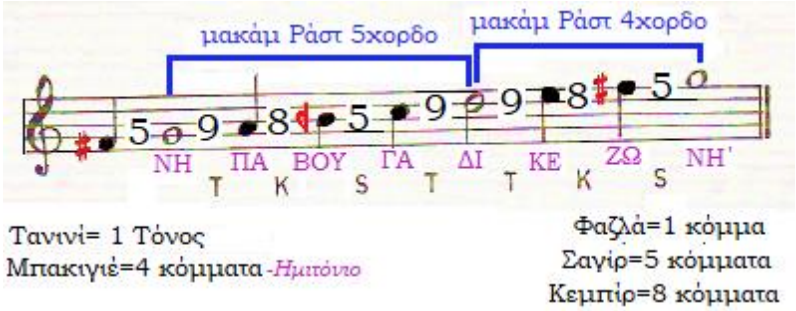
Εικόνα 6
Πίνακας με υφεσοδιέσεις της τουρκικής μουσικής σε παραλληλισμό με της βυζαντινής μουσικής.
Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική μεσόγειο.
Σελ 45. Μ. Δ. Μαυροειδής. 1999

Ύφεση	Δίεση	Κόμματα	Τμήματα
𝄳	𝄲	1	1,33
𝄬	♯	4	5,32
♭	𝄪	5	6,65
𝄫	♯	8	10,64

Εικόνα 7
Πίνακας που παρουσιάζει την αντιστοιχία κομμάτων σε τμήματα.
Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική μεσόγειο.
Σελ 49. Μ. Δ. Μαυροειδής. 1999

2.8. Τετράχορδα και πενταχορδα

Την έννοια του τετραχόρδου—η αλλιώς



Εικόνα 8
Η κλίμακα του μακάμ Ράστ

τριχορδία/τριφωνία— την ορίζει ο Χρύσανθος στο θεωρητικό, ως ένα σύστημα που περιέχει τρία (3) διαστήματα—τόνοι στο σύνολό τους—τα οποία περικλείονται από τέσσερεις (4) φθόγγους (Νη-Πα-Βου-Νη). Το σύστημα του πενταχόρδου περιέχει τέσσερα (4) διαστήματα—τόνοι στο σύνολό τους—τα οποία περικλείονται από πέντε

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

(5) φθόγγους (Πα-Βου-Γα-Δι-Πα). Με την ίδια τεχνική, ένα μακάμ στην τουρκική μουσική, χτίζεται βασιζόμενο σε ένα τετράχορδο ή σε ένα πεντάχορδο (υπάρχουν και τρίχορδα αλλά χρησιμοποιούνται λιγότερο).

3. Οκτώηχος και Μακάμ

3.1. Τα 12 κύρια μακάμια

Πριν αναφερθούμε στα κύρια μακάμια, ας θυμηθούμε την ερωτοαπάντηση που καταγράφετε στο βιβλίο η «*Ερμηνεία της εξωτερικής μουσικής*» του 1843, στην σελίδα 1-2: **Ερώτηση**: «*Η εξωτερική Μουσική εις τι έχει σαφεστέραν την απόδειξιν;*» **Απάντηση**: «*Εις το παρ' αυτή λεγόμενον Ταμπούρι.*» Συνεχίζοντας πιο κάτω, στην σελίδα 11, γράφει: «*Από τα μελωδικά όργανα η πανδουρίς έρχεται ευκολωτέρα εις δίδαξιν και σαφεστέρως γνωρίζονται επάνω εις αυτήν οι τόνοι, τα ημιτόνια, και απλώς κάθε διάστημα*». Τα αναφέρουμε αυτά γιατί, οι δώδεκα (12) βάσεις, πάνω στις οποίες σχηματίζονται τα δώδεκα (12) κύρια μακάμια, αντιστοιχούν σε δώδεκα (12) χωρίσματα (δεσμούς ή μπερντέδες) πάνω στο μπράτσο του ταμπουρά, τα οποία σε ανοδική διαδοχική πορεία είναι τα εξής:

1. Γεγκιάχ (Yegâh)
2. Ασιράν (Aşîrân)
3. Ιράκ (Irak)
4. Ράστ (Rast)
5. Ντουγκιάχ (Dügâh)
6. Σεγκιάχ (Segâh)
7. Τσαργκιάχ (Çârgâh)
8. Νεβά (Nevâ)
9. Χουσεϊνί (Hüseyni)
10. Εβίτς (Eviç)
11. Γκερντανιέ (Gerdâniye)
12. Μουχαγιέρ (Muhayyer)

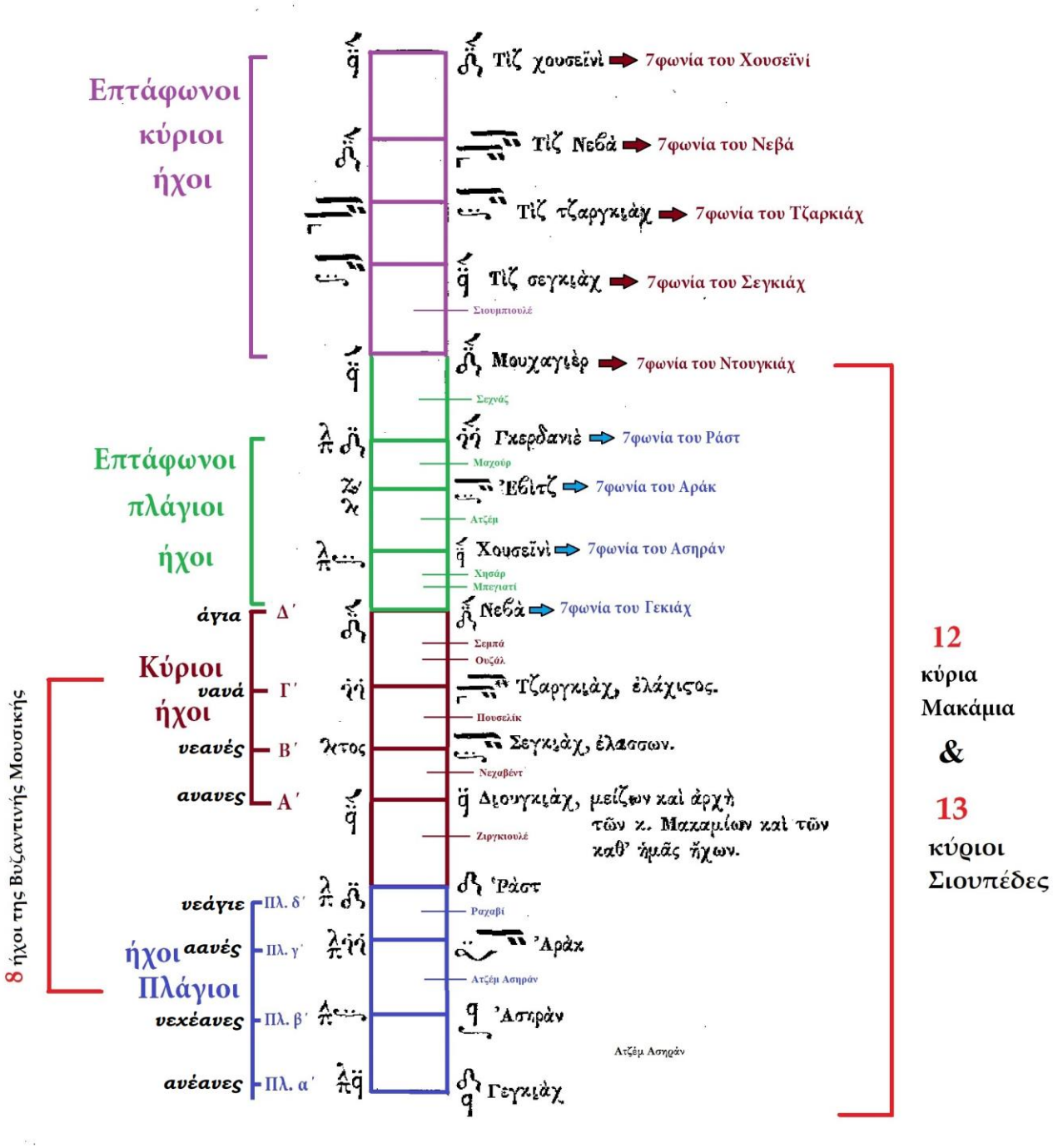
Στη συνέχεια του ίδιου βιβλίου (ό. π.) στην σελίδα 23 διαβάζουμε τα εξής: «*Επειδή ο σοφώτατος Δ. Καντεμήρις παραλληλίζει επιτυχέστατα τους εκκλησιαστικούς ήχους μετά των εξωτερικών Μακαμιών, ημείς προς εντελεστέραν απόδειξιν τούτων υποβάλλομεν το ακόλουθον τρίτον διάγραμμα, μετά των μαρτυριών της αρχαίας και νέας*

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

μεθόδου, εν ω φαίνονται ευκρινέστατα τα κύρια Μακάμια των Αραβοπερσών και οι οκτώ ήχοι, δηλαδή οι κύριοι και οι πλάγιοι της καθ' ημάς εκκλησιαστικής Μουσικής.»

Στο διάγραμμα που ακολουθεί, οι αγκύλες δεικνύουν τις αντιστοιχίες μεταξύ μακαμιών και ήχων. Συγκεκριμένα, διακρίνονται τα δώδεκα κύρια μακάμια μετά των δεκατριών Σιουπέδων, οι οκτώ ήχοι της βυζαντινής μουσικής—τέσσερεις κύριοι και τέσσερεις πλάγιοι—μετά των παλαιών απηχημάτων και μαρτυριών, οι επτάφωνοι των δώδεκα κυρίων μακαμιών (Τιζ) και αντίστοιχα, οι επτάφωνοι των πλαγίων και κύριων ήχων της βυζαντινής μουσικής.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών



Εικόνα 5
Διάγραμμα παραβολής των μακαμιών προς τους ήχους της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, συμπληρωμένο με επιπλέον πληροφορίες.
Θεωρητικό (1881), Π. Κηλτζανίδη, σελ. 24

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

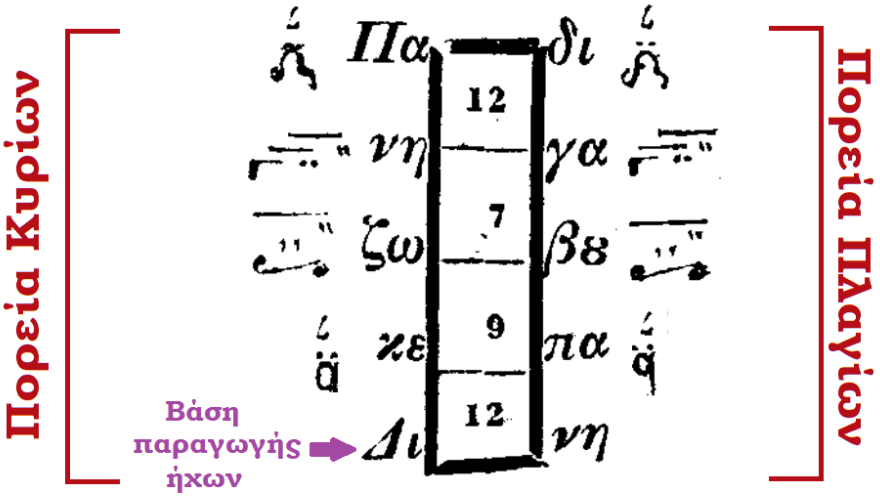
4. Παραβολή των 8 ήγων με τα τα 8

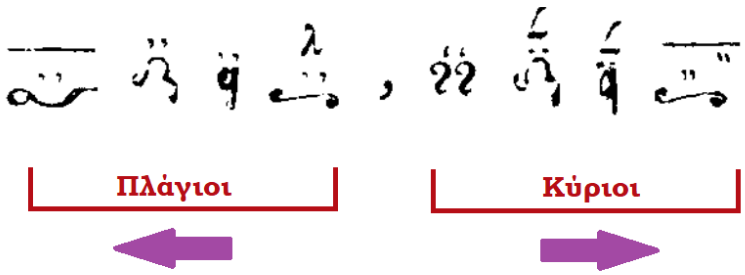
ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΒΑΣΗ ΚΥΡΙΩΝ ΗΧΩΝ

ἀνάβαση 1 φωνῆς ἀπό Δι = Κε : ἦχος Πρῶτος ➡ Διγγιάχ
ἀνάβαση 2 φωνῶν ἀπό Δι = Ζω′ : ἦχος Δεύτερος ➡ Σεγκιάχ
ἀνάβαση 3 φωνῶν ἀπό Δι = Νη′ : ἦχος Τρίτος ➡ Τζαργκιάχ
ἀνάβαση 4 φωνῶν ἀπό Δι = Πα′ : ἦχος Τέταρτος ➡ Νεβά

ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΒΑΣΗ ΠΛΑΓΙΩΝ ΗΧΩΝ

κατάβαση 4 φωνῶν ἀπό Κε (Α′ ἦχος) = Πα : ἦχος Πλάγιος τοῦ Α′ ➡ Γεγιάχ
κατάβαση 4 φωνῶν ἀπό Ζω′ (Β′ ἦχος) = Βου : ἦχος Πλάγιος τοῦ Β′ ➡ Ἀσηράν
κατάβαση 4 φωνῶν ἀπό Νη′ (Γ′ ἦχος) = Γα : ἦχος Πλάγιος τοῦ Γ′ ➡ Ἀράχ
κατάβαση 4 φωνῶν ἀπό Πα′ (Δ′ ἦχος) = Δι : ἦχος Πλάγιος τοῦ Δ′ ➡ Ῥάστ

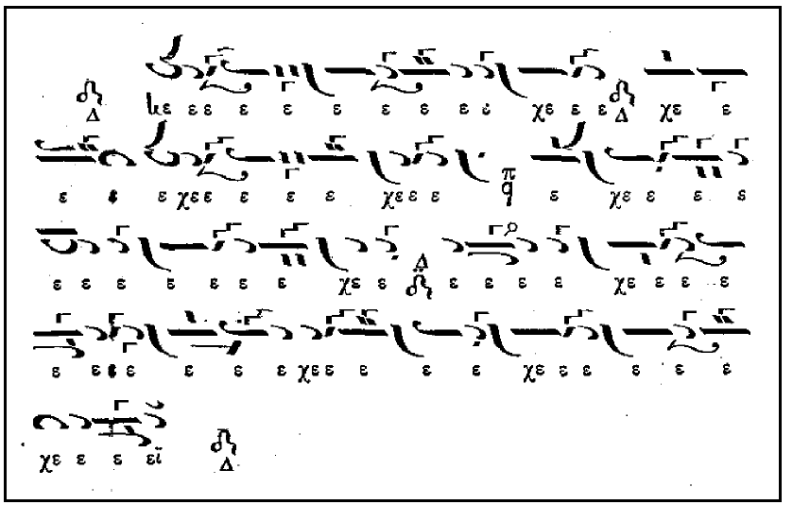




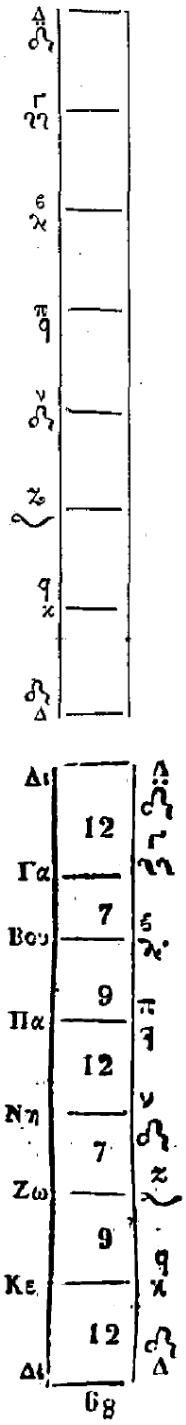
4.1. Γεγκιάχ

Γεγκιάχ

Κηλτζ. Τὸ Γιεγκιὰχ εἶναι ἀντιφωνία τοῦ Νεβὰ καὶ ἦχος δ΄. ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Νεβὰ, καὶ στρεφόμενον περὶ τοὺς κυρίους τόνους καταλήγει πάλιν εἰς τὸ Γιεγκιάχ.



Στέφ. Γεγκιὰχ, ἄρχεται ἐκ τοῦ νεβὰ, καὶ καταβαῖνον μέχρι τοῦ ἀράκ, ἔπειτα ἀναλαβὸν ἐκ τοῦ ντουγκιάχ καὶ κατεγόμενον περδὲ περδὲ, λήγει εἰς τὸ γεγκιάχ.

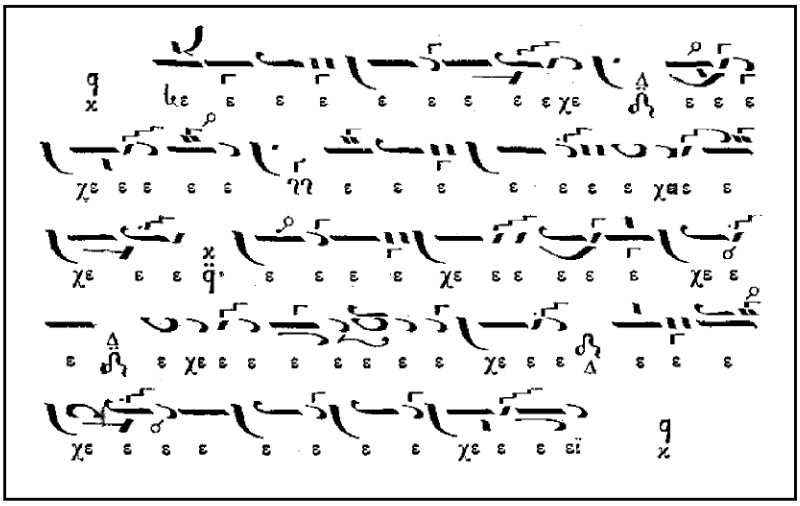


© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

4.2. Ασιράν

Ασιράν

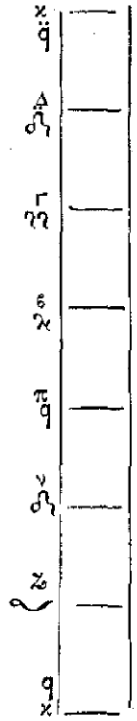
Κηλτζ. Τὸ Χουσεϊνὶ Ἀσηράν, (βαρύτονος τοῦ Χουσεϊνί), παράγεται ἀπὸ τοῦ Χουσεϊνί· εἶναι ἦχος λ ϟ, ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Νεβά, καὶ ἀνιὸν εἰς τὸ Γκερδανιέ, καταβαίνει πάλιν εἰς τὸ Νεβά· πατῶν τὸ Νὺμ Ἀτζέμ, στρέφεται εἰς τὸ Τζαργκιάχ, καὶ ἀνιὸν μέχρι τοῦ Μουχαγέρ, καταβαίνει εἰς τὸ Χουσεϊνί· πατῶν τὸ Νὺμ Ἀτζέμ, ἀναβαίνει πάλιν εἰς τὸ Μουχαγέρ, καὶ ἐπιστρέφει εἰς τὸ Νεβά· πατῶν τὸ Χουσεϊνί, καταβαίνει εἰς τὸ Διουγκιάχ, καὶ ἐντεῦθεν μέχρι τοῦ Γεγκιάχ· πηδᾷ εἰς τὸ Ῥάστ, καὶ ἀνιὸν μέχρι τοῦ Νὺμ Κιουρδί, καταβαίνει καὶ καταλήγει εἰς τὸ Ἀσηράν.

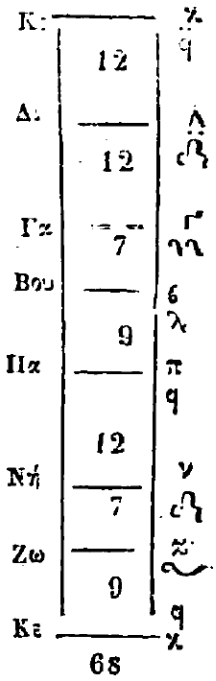


Στέφ. Χουσεϊνὶ ἀσιράν, ἄρχεται ἀπὸ τοῦ χουσεϊνὶ, καὶ ἀναλαβὸν τὸ μουχαγιὲρ κατέρχεται περδὲ περδὲ ἕως τοῦ τζαρεγκιάχ· ἀναβαῖνον ἔπειτα νεβὰ, χουσεϊνὶ ἐπιστρέφει εἰς τὸ τζαρεγκιὰχ καὶ ἵσταται εἰς τὸ ντουγκὰχ· ἐξ αὐτοῦ δὲ ἀναβαῖνον σεγκιὰχ, τζαρεγκιὰχ, καὶ καταβαῖνον αὖθις σεγκιὰχ, ντουγκιὰχ, ῥάς, ἀράκ, τελευτᾷ εἰς τὸ ἀσιράν.

Τὸ χουσεϊνὶ εἶναι ἦχος Λ, πετράφωνος ὅστις ἀρχόμενος ἐκ τοῦ Κε, καταλήγει εἰς τὸν Πα.

Τὸ χουσεϊνὶ ἀσιράν γινόμενον ἐκ τοῦ Α'. ἄρχεται ἐκ τοῦ Κε, τελειούμενον εἰς τὸν κάτω Κε.

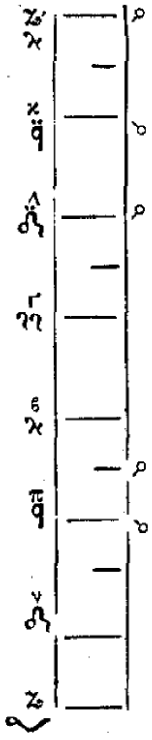




© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

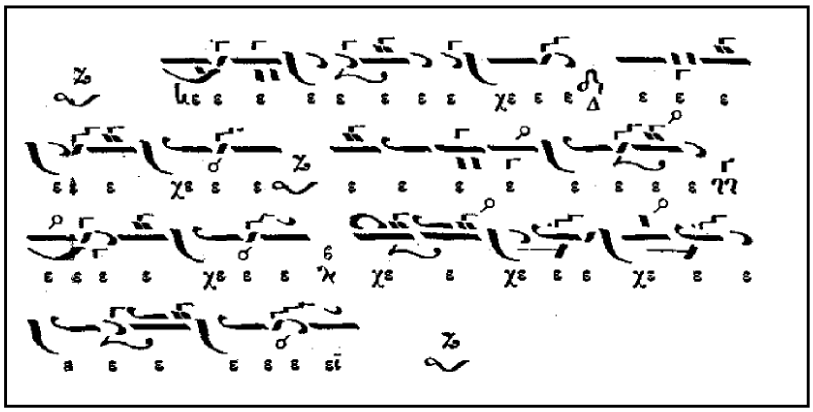
4.3. Αράκ

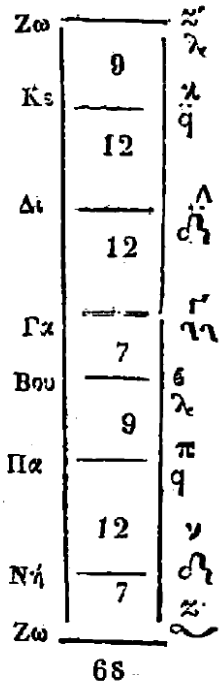
Αράκ



Κηλτζ. Το Ἀρὰκ εἶναι ἦχος βαρὺς, ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Διγουγκιὰχ, περιστρέφεται εἰς τὰς ἀνιούσας καὶ κατιούσας φωνάς, καὶ δεικνῦον τὸ Νὺμ Νεχαβὲντ καταλήγει εἰς τὸ Ἀράκ (α).

(α) Ἀράκ, λέξις περσική, σημαίνει μ ε σ α τ ο ν· ὅθεν ὁ μέσος ἦχος τοῦ Διγουγκιὰχ εἶναι τὸ Ἀράκ· καὶ καθ' ἡμᾶς ὁ μέσος τοῦ ά. ἤχου εἶναι ὁ βαρύς.



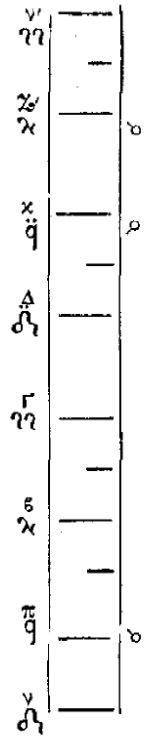


Στέφ. Ἀράκ, ἄρχεται ἀπὸ τοῦ νεβὰ καὶ καταβαῖνον ἕως τὸ ῥὰς, ἀναβαῖνον ἔπειτα εἰς τὸ νεβὰ, καὶ καταβαῖνον πάλιν ἕως τὸ ἀράκ, καταλήγει.

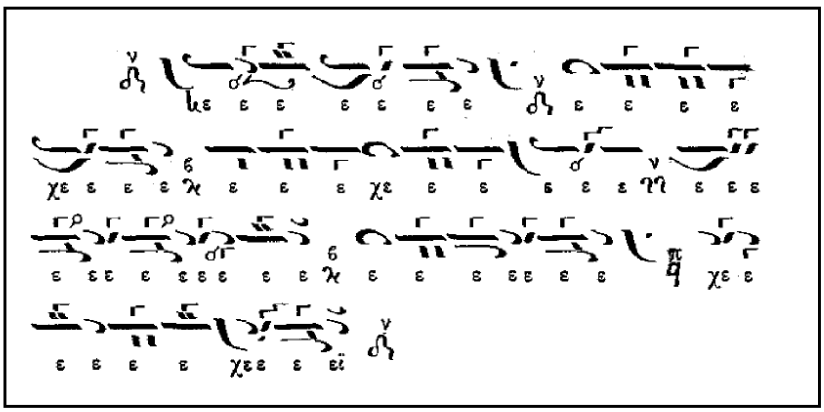
© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

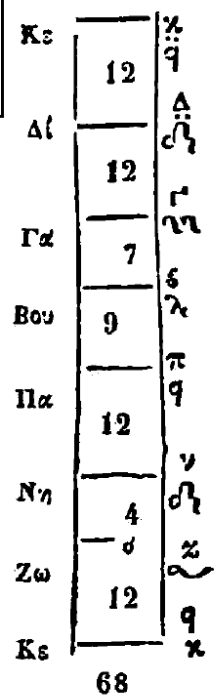
4.4. Ράστ

Ράστ



Κηλτζ. Τὸ Ῥὰστ εἶναι ἦχος λ π ϟ, ἄρχεται ἀπὸ τοῦ αὐτοῦ Ῥάστ, καὶ διὰ τοῦ Νὺμ Γκεβὲστ πίπτει εἰς τὸ Ἀσηράν· ἐκ τούτου ἀνιὸν εἰς τὸ Νὺμ Ῥαχαβή, Ῥάστ, Δι̯ουγκι̯άχ, καὶ Σεγκι̯άχ, ἐπιστρέφει εἰς τὸ Δι̯ουγκι̯ὰχ καὶ Ῥάστ· αὖθις δ' ἀνιὸν εἰς τὸ Δι̯ούγκι̯άχ, Σεγκι̯ὰχ καὶ Τζαργκι̯άχ, καὶ εἰς τὰς ὑψηλοτέρας στρεφόμενον φωνάς, καταβαίνει μέχρι τοῦ Σεγκι̯ὰχ καὶ Δι̯ουγκι̯ὰχ καὶ καταλήγει εἰς τὸ Ῥάστ.



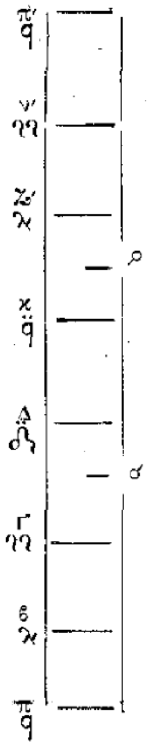


Στέφ. Ῥάς εἶναι ἦχος λ π ϟ. τὸ ὁποῖον ἄρχεται ἐκ τοῦ ἰδίου περδὲ, καὶ διὰ τοῦ γκεβὲς περδεσὶ ἐμπίπτει εἰς τὸ ἀσιρὰν, ἔπειτα δὲ ἀναβαῖνον περιέρχεται τὸ ῥαχαβὶ ῥὰς, ντουγκιὰχ, σεγκιὰχ, ἐπιστρέφον δὲ ἐκ τοῦ ντουγκιὰχ εἰς τὸ ῥὰς, μετὰ ταῦτα ἀναβαῖνον πάλιν ντουγκιὰχ, σεγκιὰχ, τζαρεγκιὰχ, καὶ κατερχόμενον εἰς τὸ σεγκιὰχ ντουγκιὰχ, καταλήγει εἰς τὸ ῥάς.

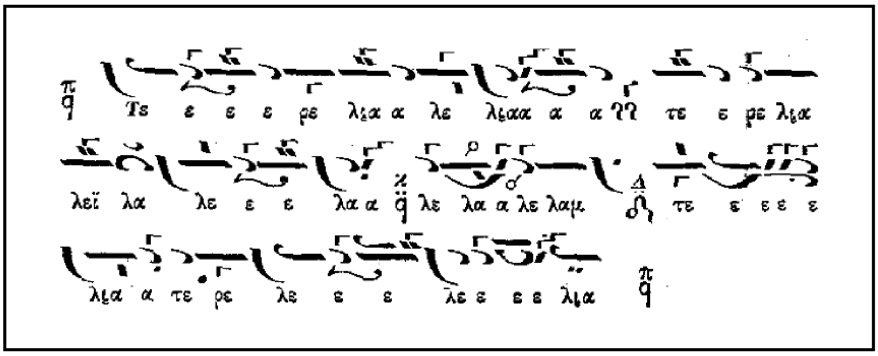
© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

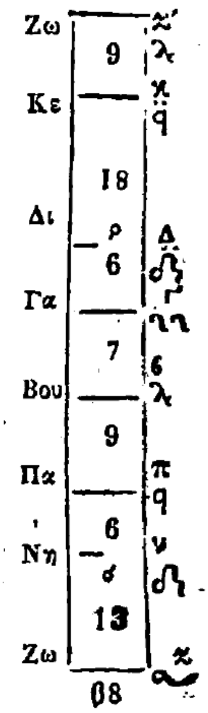
4.5. Ντουγκιάχ

Ντουγκιάχ



Κηλτζ. Τὰ Διουγκιὰχ εἶναι ἦχος ... ἄρχεται ἀπὸ τοῦ ἰδίου τόνου ἀνιὸν εἰς τὸ Χουσεϊνί· καὶ βαῖνον δι' ἀνιόντων καὶ κατιόντων φθόγγων, καταλήγει ἐντελῶς εἰς τὸ Διουγκιάχ.



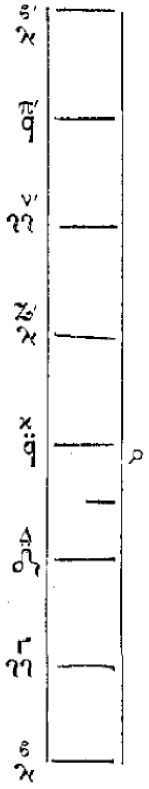


Στέφ. Ντουγκιὰχ, εἶναι ἦχος πρῶτος, ἄρχεται ἐκ τοῦ χουμαγιοῦν περδεσὶ καὶ ἀναβαῖνον ντουγκιὰχ, σεγκιὰχ, τζαρεγκιὰχ, σεμπὰ, ἔπειτα δὲ καταβαῖνον μέχρι τοῦ ἀρὰκ, καὶ ἀναβαῖνον ζιργκιουλὲ λήγει εἰς τὸ ντουγκιάχ.

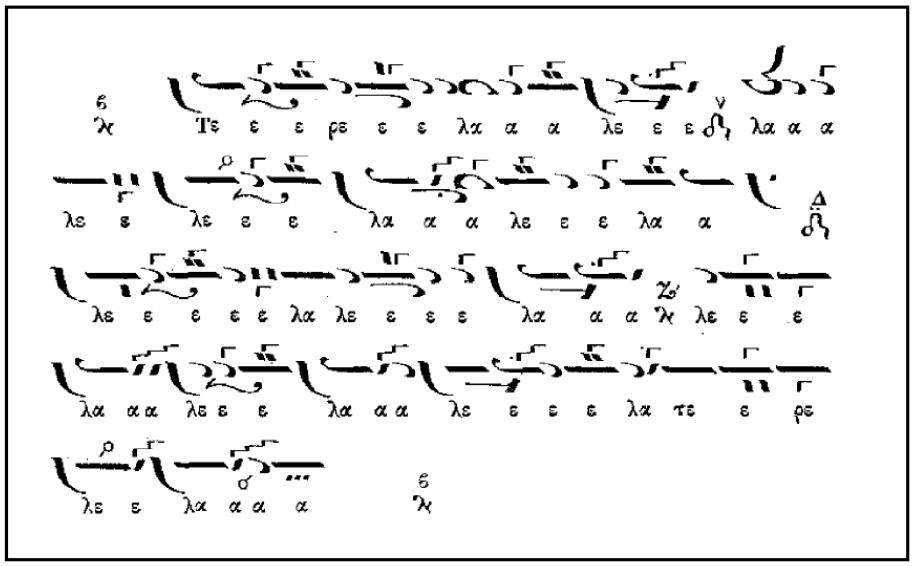
© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

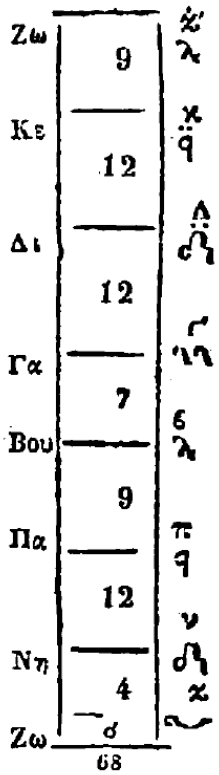
4.6. Σεγκιάχ

Σεγκιάχ



Κηλτζ. Τὸ Σεγκιὰχ εἶναι ἦχος Λέγετος, ἤτοι διατονικὸς δεύτερος, ϛ, καὶ ἄρχεται ἀπὸ τὸ αὐτὸ Σεγκιάχ, ἀλλὰ δύναται νὰ ἄρχεται καὶ ἀπὸ τὸ Ἐβίτζ· ἀνιὸν μετὰ τῶν κυρίων περδέδων μέχρι τοῦ Τὶζ Τζαργκιάχ, κἄποτε δεικνύει καὶ τὸ Νὺμ Χιουζάμ, καὶ ἐπιστρέφον καταβαίνει δεικνύον καὶ τὸ Ῥὰστ περδεσὶ καὶ καταλήγει πάλιν εἰς τὸ Σεγκιάχ.

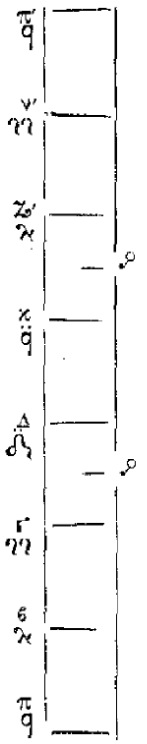




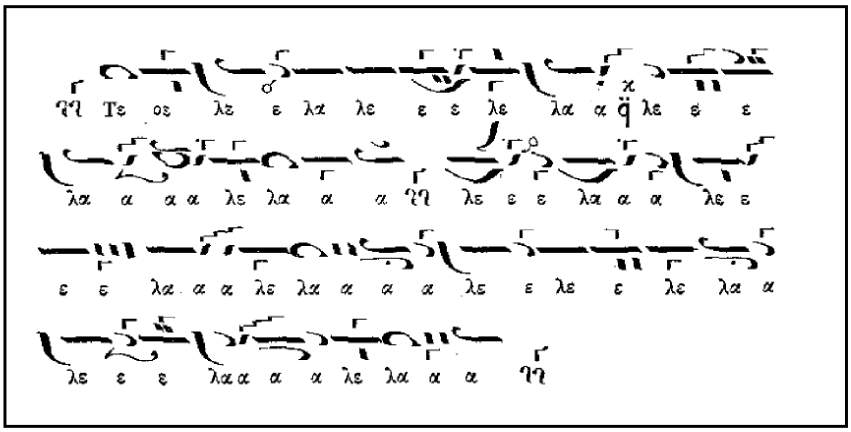
Στέφ. Σεγκιὰχ εἶναι ὁ λέγετος ἦχος, ἄρχεται ἐκ τοῦ ἰδίου ἴσου πατεῖ εἰς τὸ τζαρεγκιὰχ, καὶ καταβαῖνον περδὲ περδὲ μέχρι τοῦ γκεβὲς, ἔπειτα διὰ τοῦ ῥὰς ἀναβαῖνον εἰς τὸ τζαρεγκιὰχ μέχρι τοῦ ἔβιτζ, καὶ ἐπιστρέφον καταλήγει εἰς τὸν ἴδιόν του περδέ.

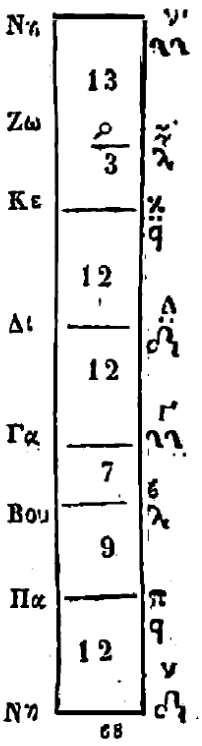
© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιερας Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Τσαργκιάχ



Κηλτζ. Τὸ Τζαργκιὰχ λοιπὸν εἶναι ἦχος καὶ ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Δἰουγκιάχ· ὁδεῦον διὰ τῶν ἀνισουσῶν καὶ κατισουσῶν φωνῶν μετὰ τοῦ Νὺμ Ἀτζέμ, καταβαίνει καὶ καταλήγει εἰς τὸ Γζαργκιάχ.





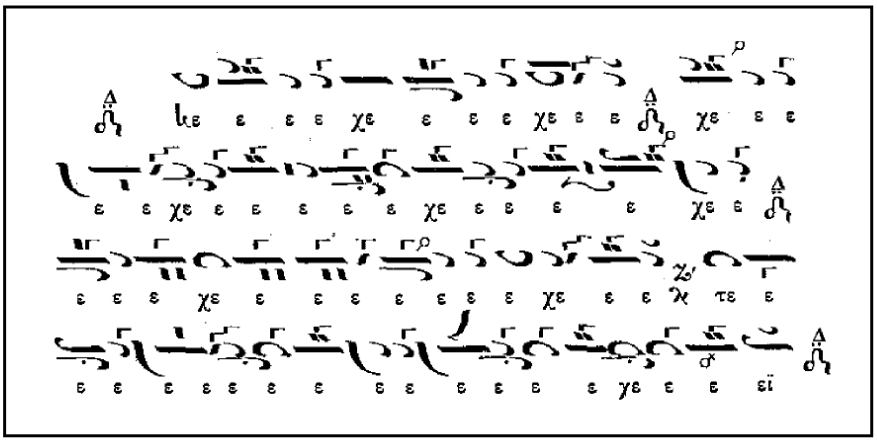
Στέφ. Τζαρεγκιὰχ, ἀρχόμενον ἐκ τοῦ ἀδίου περδὲ καὶ παπῶν τὸ γκερδανιὲ, κατέρχεται ἀτζέμ, χουσεϊνὶ, νεβὰ, τζαρεγκιὰχ καὶ ἵσταται. Ἔπειτα κάτωθεν πατεῖ τὸ ράς, καὶ ἀναβαῖνον περδὲ περδὲ μένει εἰς τὸ τζαρεγκιάχ

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

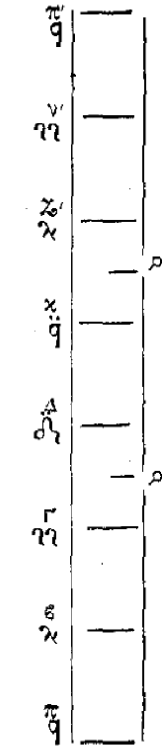
4.8. Νεβά

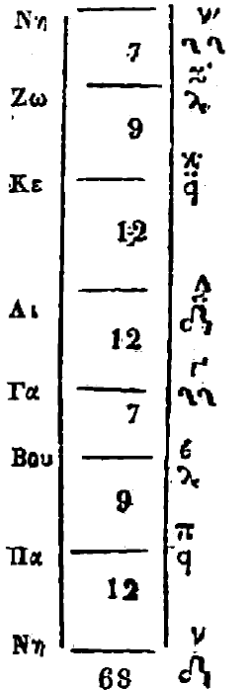
Νεβά

Κηλτζ. Τὸ Νεβὰ εἶναι ἦχός. ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Νεβά, ἢ καὶ ἀπὸ τοῦ Μουχαγέρ, ὁδεῦον τὰς ἀνιούσας καὶ κατιούσας φωνάς, μέχρι Διουγκιάχ· καὶ ἀνιὸν καταλήγει εἰς τὸ Νεβά.



Στέφ. Νεβὰ, ἄρχεται ἐκ τοῦ ἰδίου του πέρδὲ, καὶ ἐπιπηδήσαν εἰς τὸ γκερδανιὲ περδεσὶ καταβαίνει πάλιν περδὲ περδὲ εἰς τὸ ἴδιόν του ἴσον καὶ ἐμπίπτει εἰς τὸ σεγκιάχ καὶ ντουγκιάχ. ἔπειτα ἀναλαβὸν τὸ ράς, ἀναβαῖνον δὲ καὶ δεικνύον νεβὰ, σεγκιάχ, ἵσταται εἰς τὸ τζαργκιάχ, μετὰ ταῦτα ἐπιπηδήσαν εἰς τὸ γκερδανιὲ κατέρχεται περδὲ περδὲ, καὶ καταλήγει εἰς τὸ νεβά





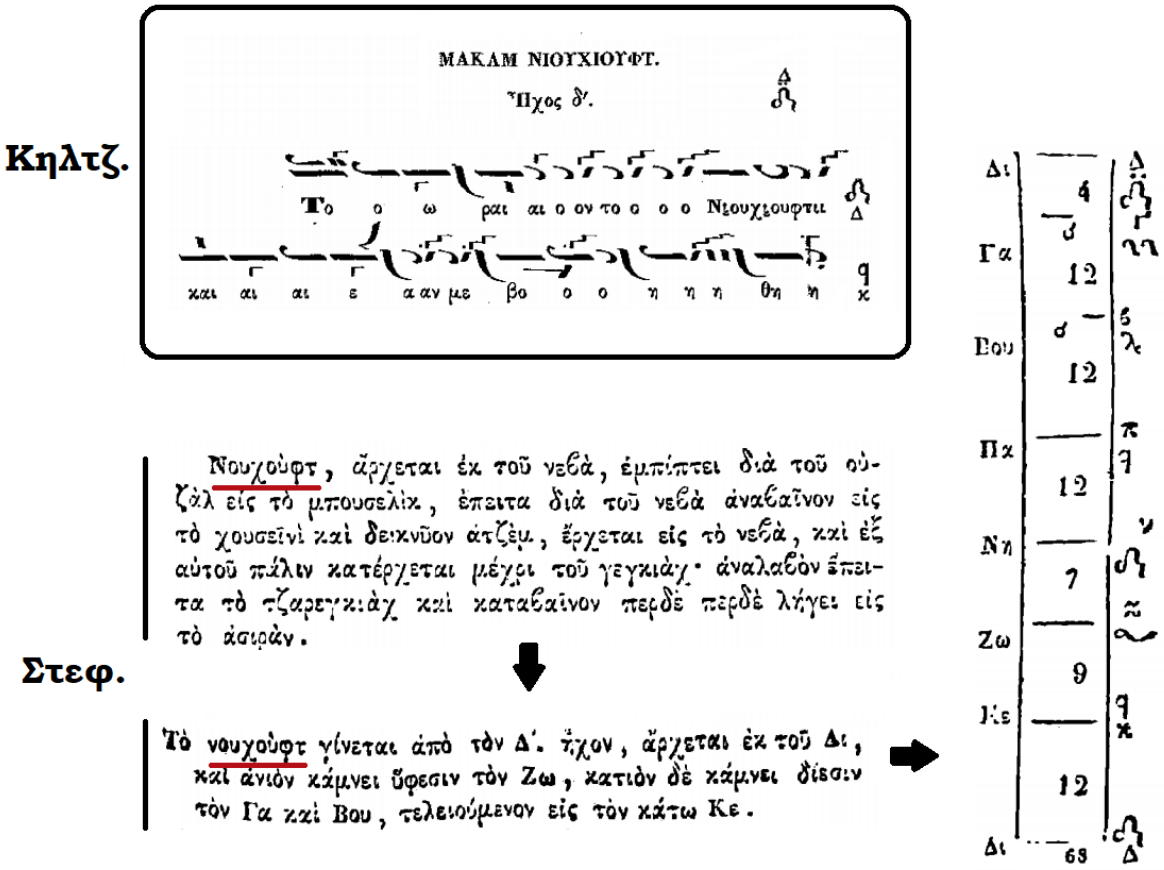
© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

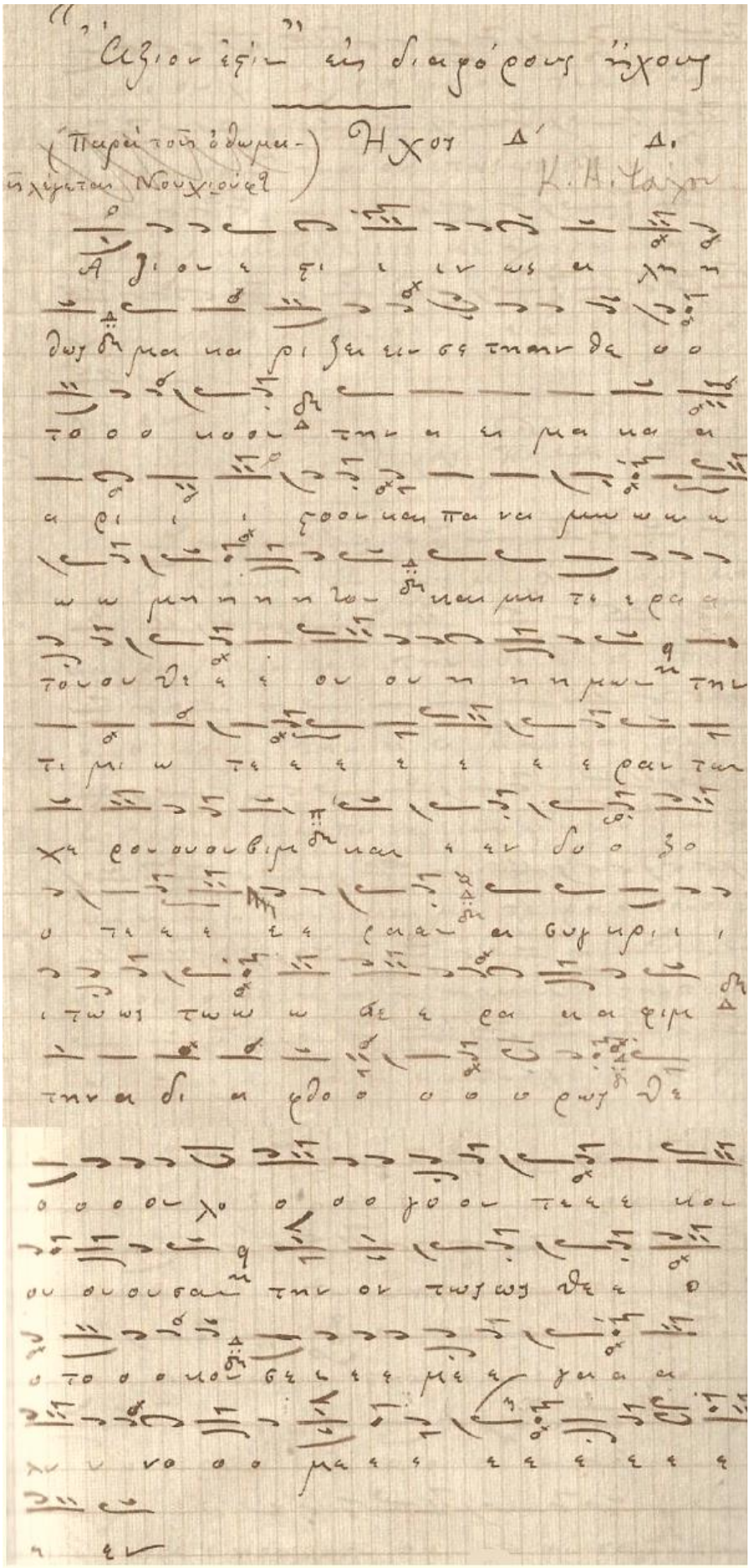
5. Χρήση μεικτών κλιμάκων (μακαμιών) στην εκκλησιαστική μελοποιία

Από τον 17ο έως τον 19ο αιώνα, σημαντικοί μελοποιοί της ψαλτικής τέχνης, χρησιμοποίησαν μελωδικά στοιχεία από την κοσμική μουσική της ευρύτερης Ανατολής. Τις περισσότερες φορές, αυτά τα στοιχεία, τα συναντάμε σε μέλη όπως, χερουβικά, κοινωνικά, αργές δοξολογίες, ασματικά, λειτουργικά, πολυελέους, κρατήματα, κ.α. Στις μελοποιήσεις των: Πέτρου Μπερεκέτη (1680-1715), Παναγιώτη Χαλάτζογλου (1708-1748), Δανιήλ Πρωτοψάλτου (1740-1789), Πέτρου Πελοποννήσιου (1760-1777), Χουρμούζιου Χαρτοφύλακος (1770-1840), Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου (1777-1862), Θεόδωρου Φωκαέα (1790-1851), Νηλέα Καμαράδου (1847-1922), Κωνσταντίνου Ψάχου (1869-1949), Ιωάννη Παλάσση (1891-1942), Κωνσταντίνου Πρίγγου (1892-1964), Θρασύβουλου Στανίτσα (1910-1987) κ. α. οι μουσικολόγοι εντοπίζουν ξεκάθαρες θέσεις, επηρεασμένες από τα μακάμια των Οθωμανών/Τούρκων και Αράβων. Στις περισσότερες έντυπες εκδόσεις του 20ου αιώνα, σε μελοποιήσεις εκκλησιαστικών μελών χρησιμοποιήθηκαν όροι που δηλώνουν μακάμ και όχι ήχο.

6. Μουσικά παραδείγματα

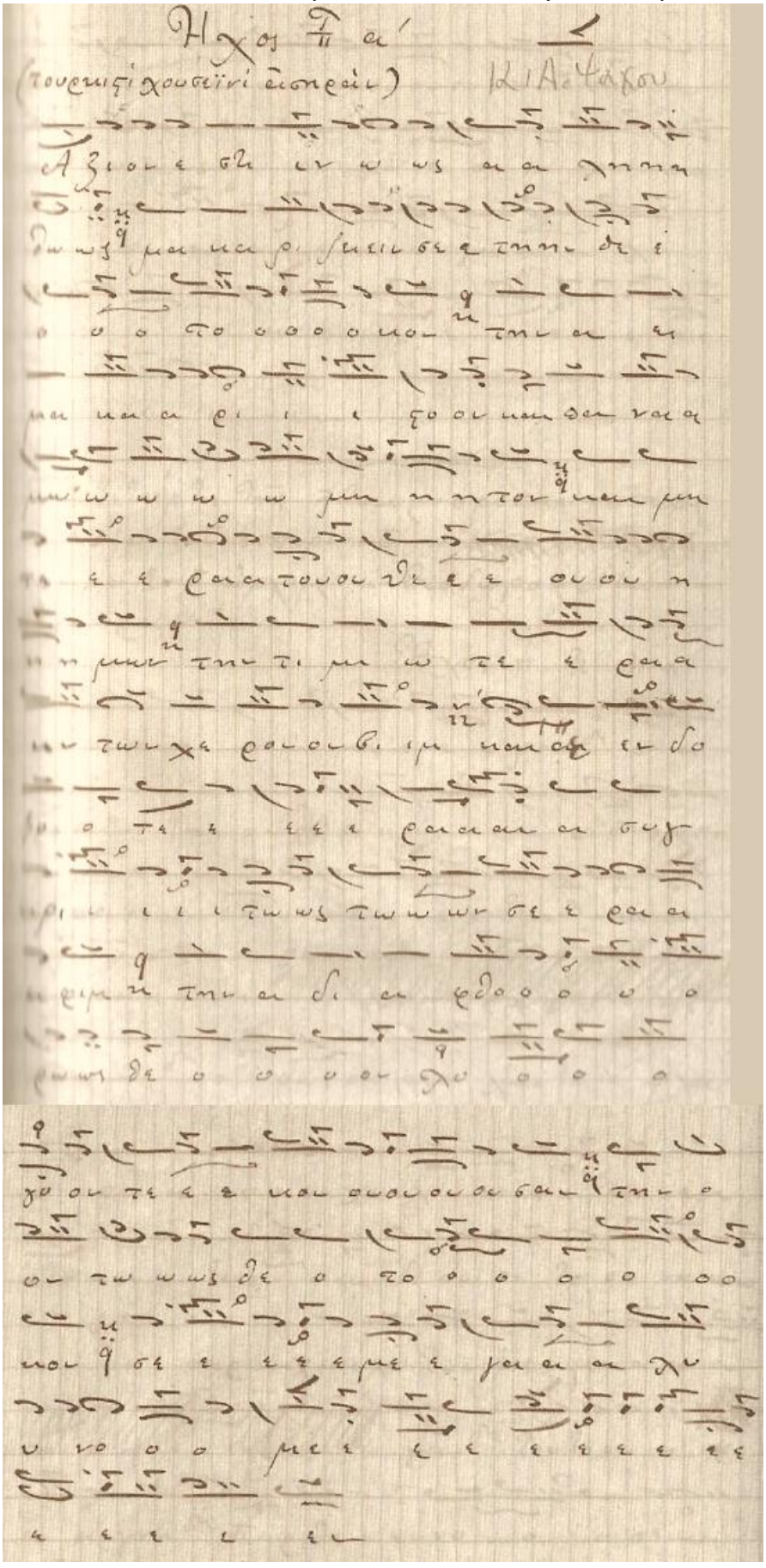
Ἄξιον ἐστίν - Μακάμ Νουχούφτ





Άξιον εστίν
Μακάμ Νουνιούφτ - ήχος Δ΄
Χειρόγραφη σύνθεση
Κων/νου Ψάχου

Ἄξιον ἐστίν - Μακάμ Χουσεϊνή Ασιράν

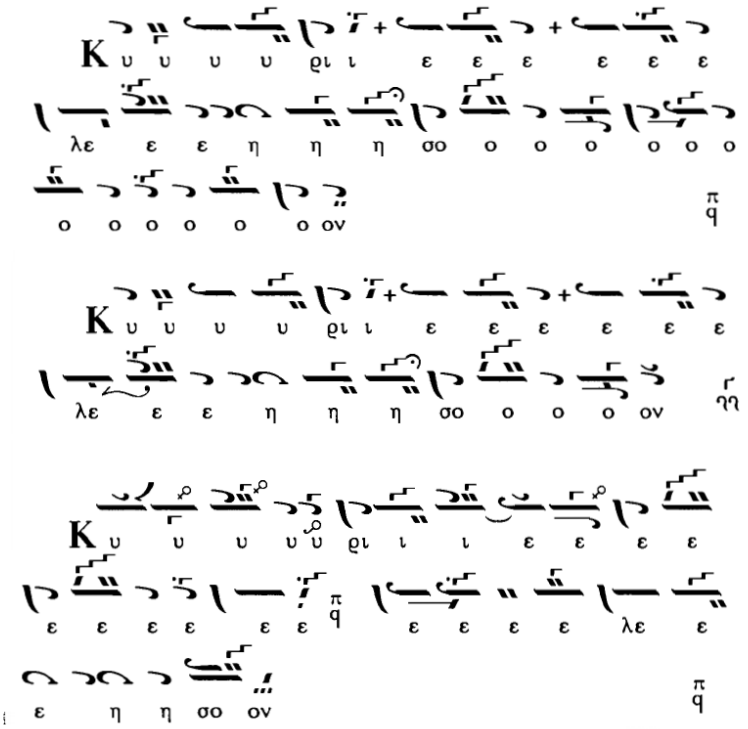


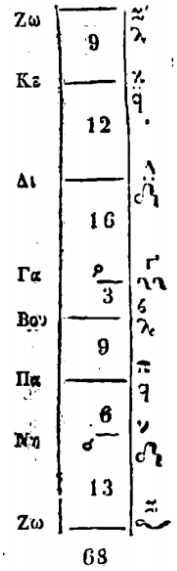
Ἄξιον ἐστίν
Μακάμ Χουσεϊνή Ασιράν - ήχος πλ. α΄
Χειρόγραφη σύνθεση Κων/νου Ψάχου

Κύριε ελέησον – Μακάμ Σαμπάχ

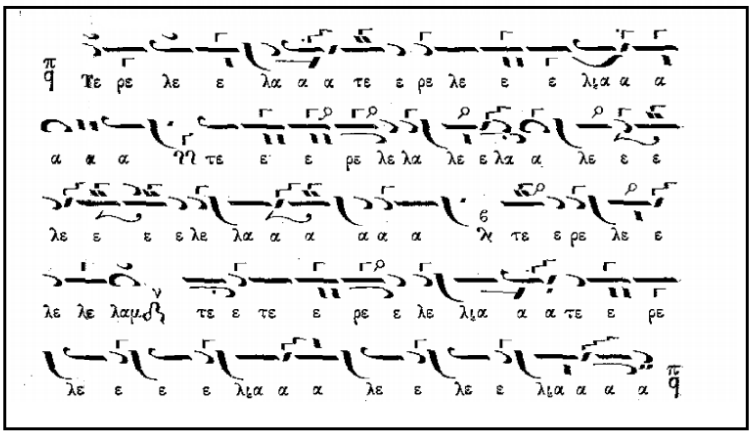
«Κύριε ἐλέησον» *Κωνσταντίνου Πρίγγου*

Ἦχος α΄ Πα (Δι - Ζω) **Σαμπάχ**





Κηλτζ. Τὸ Σεμπὰ (ἑλληνιστὶ Ὑπνωτικόν), παράγεται ἀπὸ τοῦ Δι_ουγκι_άχ καὶ ἄρχεται ἄλλοτε μὲν ἀπὸ τοῦ Νὺμ Σεμπά, ἄλλοτε δὲ ἀπὸ τοῦ Δι_ουγκι_άχ, καὶ ἐνίοτε ἀπὸ τοῦ Ῥάστ· ἀνιὸν μετὰ τοῦ Νὺμ Σεμπὰ καὶ Νὺμ Ἀτζὲμ μέχρι Μουχαγι_έρ, ἐπιστρέφει πάλιν μετὰ τοῦ Νὺμ Ἀτζέμ, κατιὸν δὲ καὶ μετὰ τοῦ Νὺμ Σεμπὰ καταλήγει πάλιν εἰς τὸ Δι_ουγκι_άχ.



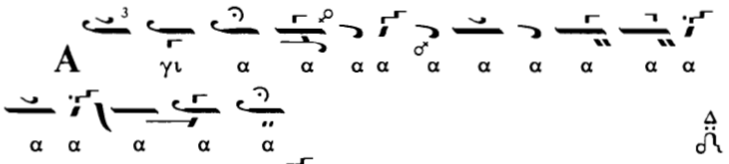
Στεφ. Τὸ σεμπὰ γίνεται ἀπὸ τοῦ $\frac{\lambda}{\pi}$ Α΄. ἄρχεται δὲ ἐκ τοῦ Πα, καὶ ἀνερχόμενον κάμνει ὕφεσιν τὸν Δι, ἔπειτα κατιὸν περατοῦται εἰς τὸν Πα.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

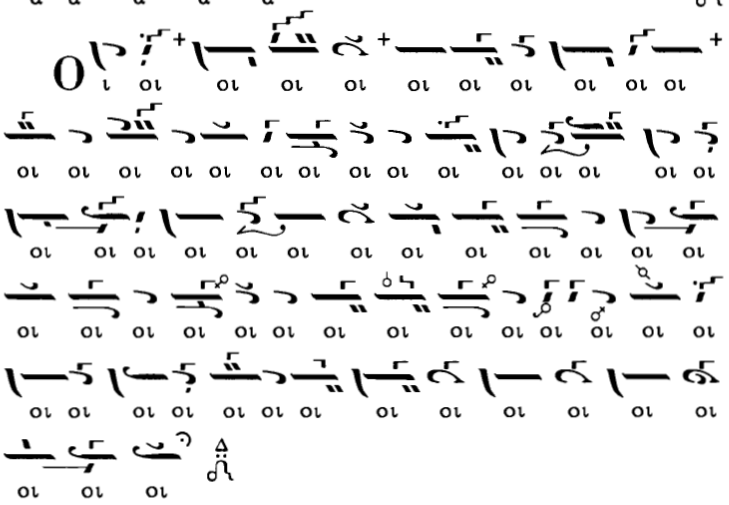
Χερουβικό (εισαγωγή) – Μακάμ Μπεγιατί

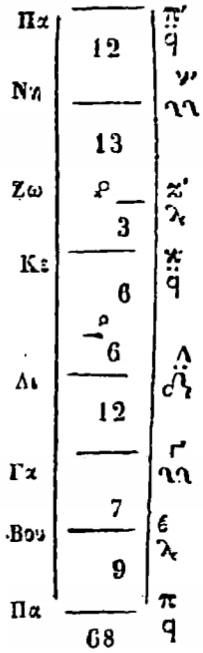
Ἦχος Δι (Μπεγιατί)

Ενήχημα

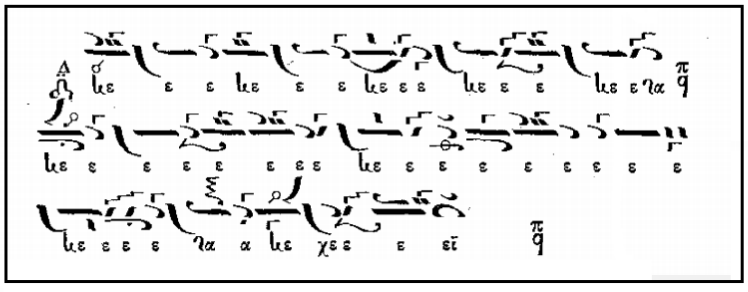


Εισαγωγή

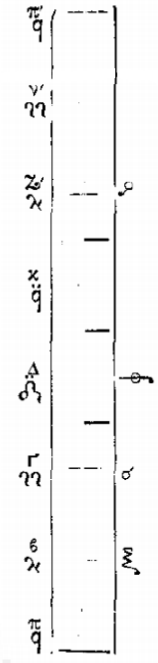




Κηλτζ. Τὸ Μπεγιατὶ παράγεται ἀπὸ τοῦ Νεβὰ καὶ εἶναι ἦχος . ἄρχεται ποτὲ μὲν ἀπὸ τοῦ Νεβὰ, ποτὲ δὲ ἀπὸ τοῦ Τζαργκιὰχ καὶ ἐνίοτε ἀπὸ τοῦ Διουγκιάχ· πηδῶν εἰς τὸ Χουσεϊνί, πατῶν δὲ τὸ Ἀτζὲμ ὁδεύει περισσότερον εἰς τὸ Νεβὰ καὶ Νὺμ Μπεγιατί, καὶ πατῶν τὸ Νὺμ Ἀτζὲμ καταβαίνει μετὰ τοῦ Νὺμ Μπεγιατὶ καὶ καταλήγει εἰς τὸ Διουγκιάχ.

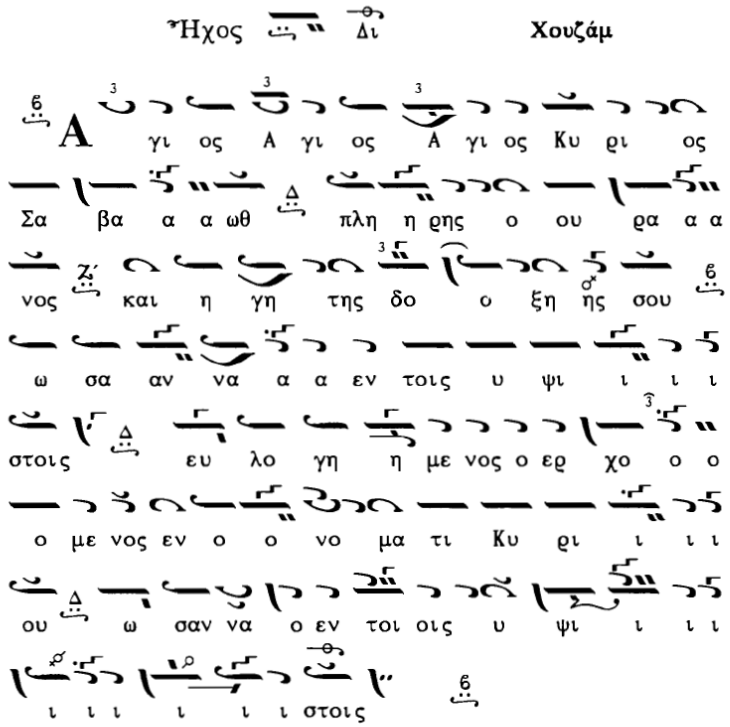


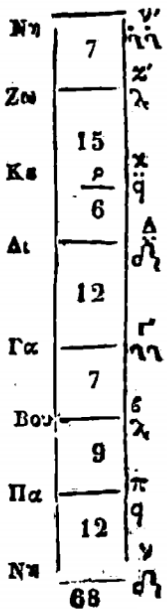
Στεφ. Τὸ μπεγιατὶ εἶναι ἦχος λ τοῦ Α΄. ὅστις ἀρχόμενος ἐκ τοῦ Πα ἀναβαίνων κάμνει ὕφεσιν τὸν Ζω, καὶ κατιὼν κάμνει ὕφεσιν τὸν Κε, καταλήγων εἰς τὸν Πα.



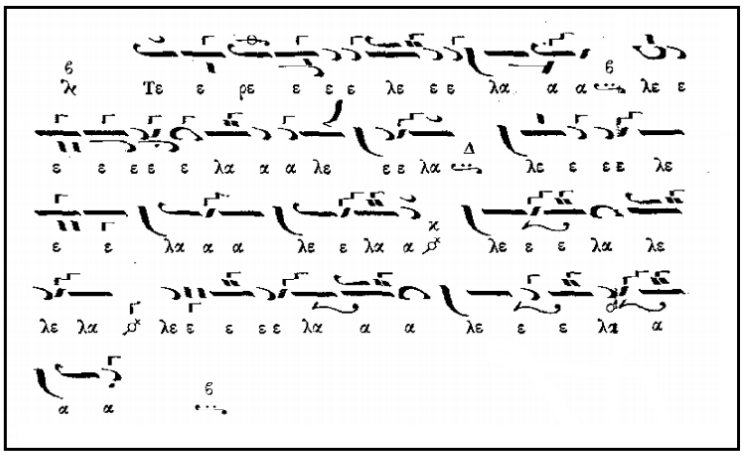
© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

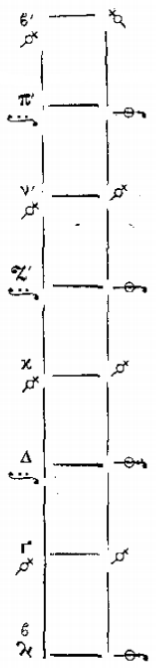
Επινίκιος ύμνος – Μακάμ Χουζάμ





Κηλτζ. Τὸ Χουζὰμ εἶναι ἦχος · ἡ βάσις αὐτοῦ εἶναι πάλιν ἀπὸ τοῦ Σεγκιάχ· ἀνιὸν εἰς τὸ Νεβὰ καὶ Νὺμ Χησὰρ μέχρι Μουχαγέρ, ἐπιστρέφει κατιὸν πάλιν εἰς τὸ Νεβά· ἐντεῦθεν καταβαίνει καὶ καταλήγει πάλιν εἰς τὸ Σεγκιάχ.

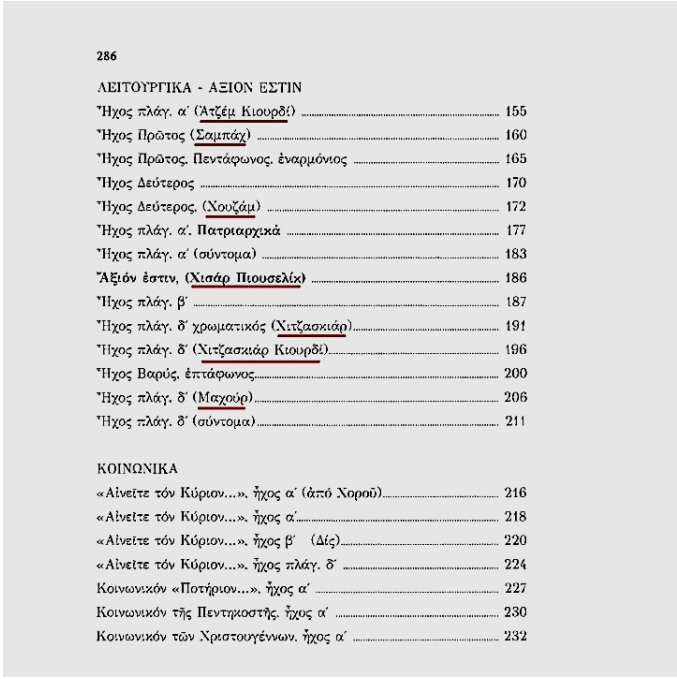




Τὸ χουζὰμ ἐκ τοῦ Δ'. ἤχου γινόμενον ἄρχεται ἀπὸ τοῦ Δι, ἀναβαῖνον κάμνει ὕφεσιν τὸν Κε, καταβαῖνον δὲ λήγει εἰς τὸν Δι.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

7. Επίλογος


286

ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑ - ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙΝ

Ἦχος πλάγ. α΄ (Ἀτζέμ Κιουρδί) 155
Ἦχος Πρῶτος (Σαμπάχ) 160
Ἦχος Πρῶτος. Πεντάφωνος. ἐναρμόνιος 165
Ἦχος Δεύτερος 170
Ἦχος Δεύτερος. (Χουζάμ) 172
Ἦχος πλάγ. α΄. Πατριαρχικά 177
Ἦχος πλάγ. α΄ (σύντομα) 183
Ἄξιόν ἐστιν, (Χισάρ Πιουσελίκ) 186
Ἦχος πλάγ. β΄ 187
Ἦχος πλάγ. δ΄ χρωματικός (Χιτζασκιάρ) 191
Ἦχος πλάγ. δ΄ (Χιτζασκιάρ Κιουρδί) 196
Ἦχος Βαρύς, ἑπτάφωνος 200
Ἦχος πλάγ. δ΄ (Μαχούρ) 206
Ἦχος πλάγ. δ΄ (σύντομα) 211

ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ

«Αἰνεῖτε τόν Κύριον...». ἦχος α΄ (ἀπό Χοροῦ) 216
«Αἰνεῖτε τόν Κύριον...». ἦχος α΄ 218
«Αἰνεῖτε τόν Κύριον...». ἦχος β΄ (Δίς) 220
«Αἰνεῖτε τόν Κύριον...». ἦχος πλάγ. δ΄ 224
Κοινωνικόν «Ποτήριον...». ἦχος α΄ 227
Κοινωνικόν τῆς Πεντηκοστῆς. ἦχος α΄ 230
Κοινωνικόν τῶν Χριστουγέννων. ἦχος α΄ 232

χρήση του ονόματος ενός μακάμ πάνω στην παρτιτούρα, προσδιορίζει τον τρόπο ανάπτυξης του μέλους πιο ξεκάθαρα απ' ότι η χρήση του ονόματος ενός κύριου ή πλάγιου ήχου. Αυτή η άποψη ερμηνεύεται με πολλούς τρόπους και θέλει ιδιαίτερη προσοχή κατά την τεκμηρίωσή της. Καλό είναι να μελετάτε με διάκριση και φρόνηση η ιστορία της εκκλησιαστικής μουσικής μας, προ, κατά την διάρκεια και μετά της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, γιατί η μουσική μας εξελίσσεται μαζί με τους αγώνες της Ορθοδοξίας και έχει μεγάλη σημασία αυτή η επισήμανση.

ΑΣΤΕΡΙΟΥ Κ. ΔΕΒΡΕΛΗ

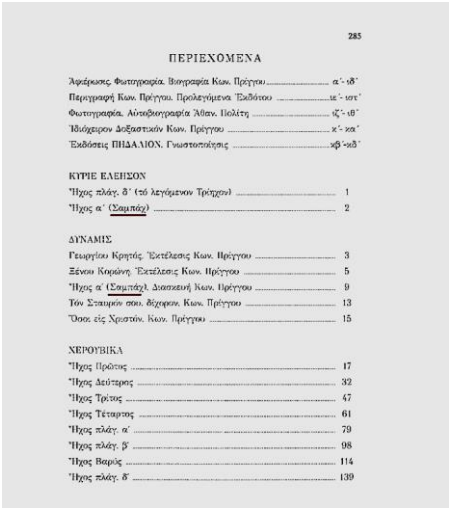
Πηδάλιον

Βυζαντινῆς Μουσικῆς

ΠΟΛΥΤΙΜΑ ΑΝΕΚΔΟΤΑ ΜΑΘΗΜΑΤΑ
ΘΕΙΑΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΠΡΙΓΓΟΥ
Ἄρχοντος Πρωτοψάλτου
τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας.

Ἐκ τῆς χειρογράφου Συλλογῆς
ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΗΛΙΑ ΠΟΛΙΤΗ
ἱεροψάλτου

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
12/12/2012


285

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ἀφιέρωσις. Φωτογραφία. Βιογραφία Κων. Πρίγγου ..... α΄-ιδ΄
Περιγραφή Κων. Πρίγγου. Προλεγόμενα. Ἐκδότου ..... ιε΄-ιστ΄
Φωτογραφία. Αὐτοβιογραφία Ἀθαν. Πολίτη ..... ιζ΄-ιθ΄
Ἰδιόχειρον Δοξαστικόν Κων. Πρίγγου ..... κ΄-κα΄
Ἐκδόσεις ΠΗΔΑΛΙΟΝ. Γνωστοποίησις ..... κβ΄-κδ΄

ΚΥΡΙΕ ΕΛΕΗΣΟΝ

Ἦχος πλάγ. δ΄ (τό λεγόμενον Τρίχρονο) 1
Ἦχος α΄ (Σαμπάχ) 2

ΔΥΝΑΜΙΣ

Γεωργίου Κρητός. Ἐκτέλεσις Κων. Πρίγγου 3
Ξένου Κορώνη. Ἐκτέλεσις Κων. Πρίγγου 5
Ἦχος α΄ (Σαμπάχ). Διασκευή Κων. Πρίγγου 9
Τόν Σταυρόν σου, δέχφον. Κων. Πρίγγου 13
Ὅσοι εἰς Χριστόν. Κων. Πρίγγου 15

ΧΕΡΟΥΒΙΚΑ

Ἦχος Πρῶτος 17
Ἦχος Δεύτερος 32
Ἦχος Τρίτος 47
Ἦχος Τέταρτος 61
Ἦχος πλάγ. α΄ 79
Ἦχος πλάγ. β΄ 98
Ἦχος Βαρύς 114
Ἦχος πλάγ. δ΄ 139

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Murat, A. (2012). *Το τουρκικό μακάμ.* (Κ. Σ. (μετάφραση), Μεταφρ.) Αθήνα: Μουσικές εκδόσεις Fagotto.

Καλαϊτζίδης , Κ. Λ. (2020). *Κοσμική μουσική σε χειρόγραφους κώδικες εκκλησιαστικής μουσικής, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.* Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

Καραγκούνης, Γ. (2017). *Ψαλτοτράγουδα: μια γέφυρα από το Αναλόγιο στο Εξωτερικό Μέλος.* Αθήνα: Τμήμα Μουσικών Σπουδών, ΕΚΠΑ.

ΚΑΡΠΑΘΙΟΣ, Μ. (2014). *ΡΩΜΗΟΙ ΣΥΝΘΕΤΕΣ ΚΛΑΣΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗΣ.* Αθήνα: Μουσικός Οίκος Ζαρανίκας | Τέττιξ.

Κηλτζανίδης, Π. (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 συναρμολογηθείσα υπό του Μουσ. Π. Γ. Κηλτζανίδου Προυσσαέως.* Εν Κωνσταντινουπόλει: Εκ του Τυπογραφείου Α. Κορομηλά και Υιού.

Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης – Στέφανος Δομέστικος. (1843). *Ερμηνεία της εξωτερικής μουσικής και εφαρμογή αυτής εις την καθ' ημάς μουσικήν.* Κωνσταντινούπολη: Πατριαρχικό Τυπογραφείο.

Τσιαμούλης, Χ. (Φεβρουάριος 1998). *ΡΩΜΗΟΙ ΣΥΝΘΕΤΕΣ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ (17ος - 20ος ΑΙΩΝΑΣ).* Αθήνα: ΔΟΜΟΣ.

Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων. (1832). *Θεωρητικόν μέγα της μουσικής / συνταχθέν μεν παρά Χρυσάνθου αρχιεπισκόπου Διρραχίου του εκ Μαδύτων εκδοθέν δε υπό Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου διά φιλοτίμου συνδρομής των ομογενών.* Τεργέστη: Εκ της Τυπογραφίας Μιχαήλ Βάις (Michele Weis).

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ΘΕΜΑΤΑ ΕΡΓΑΣΙΩΝ

1. Πού αναφέρονται η όροι "Εξωτερική", "κοσμική" ή "θύραθεν" μουσική;
2. Τί δηλώνει ο όρος μακάμ;
3. Πώς ονομάζονται οι τρείς κύριοι τόνοι της διατονικής κλίμακας στην βυζαντινή μουσική;
4. Ονοματίσατε τους κλάδους των βυζαντινών ήχων σε ανιούσα και κατιούσα πορεία.
5. Τί είναι η μελωδική έλξη;
6. Αποδώσατε φωνητικά την κλίμακα του μακάμ Ραστ και συγκρίνατέ την με τον πλάγιο του τετάρτου ήχο.
7. Συγκρίνετε το Άξιον εστίν του Κ. Ψάχου σε ήχο Τέταρτο με το μακάμ Νιουχούφτ.
8. Επισημάνατε τις φθογγικές αλλοιώσεις που προκύπτουν από το μακάμ Σαμπάχ στα "Κύριε ελέησον" του Κ. Πρίγγου

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

13. Η ψαλτική ως οικουμενική μουσική γλώσσα· προσαρμογή σε άλλες γλώσσες και μεταγραφή σε άλλες σημειογραφίες

Λέξεις Κλειδιά: Προσαρμογή, Γλώσσα, Μεταγραφή, Αλφαβητική Σημειογραφία, Πενταγραμμική Σημειογραφία, Μέθοδος Μεταγραφής

Σχέδιο της Ενότητας

Προσαρμογές ψαλτικών μελών σε άλλες γλώσσες

- Η προσαρμοστικότητα του ψαλτικού μέλους
- Προσαρμογή ψαλτικών μελών σε άλλες γλώσσες
    - Ιστορικά παραδείγματα
    - Σύγχρονα παραδείγματα
        - Οι κατάλογοι «θέσεων» του Saint Anthony Monastery της Αριζόνα.
        - Προσαρμογές στα:
            - Αγγλικά,
            - Ρουμανικά,
            - Αλβανικά,
            - Σλαβονικά
            - τό Αναστασιματάριον

Μεταγραφές ψαλτικών μελών σε άλλες σημειογραφίες

- Μεταγραφή ψαλτικών μελών σε άλλα σημειογραφικά συστήματα
    - Τα χφφ κιεβικής πενταγραμμικής σημειογραφίας
    - Διεθνείς μυσικολογικές εκδόσεις
    - Χρηστικές μουσικές εκδόσεις
- Μέθοδος μεταγραφής της Βυζαντινής σημειογραφίας στό πεντάγραμμο

•••

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

13.1 Η προσαρμοστικότητα του ψαλτικού μέλους

13.1.1 Η προτεραιότητα του λόγου[179]

Για τον λόγο της ανάδειξης του υμνογραφικού λόγου, η ψαλτική ξεδιπλώνει τις μελωδικές της κινήσεις οριζόντια στο πλαίσιο τετραχόρδων και πενταχόρδων. Επιπλέον, δεν εγκλωβίζεται στην κανονικότητα της επανάληψης ενός συγκεκριμένου ρυθμικού ποδός, αλλά επιτρέπει την εναλλαγή των ρυθμικών ποδών ανάλογα με τον τονισμό του ποιητικού-υμνογραφικού κειμένου. Έτσι, πολλές φορές το ρήμα «τονίζω» χρησιμοποιείται αντί του *μελοποιώ* ή *συνθέτω*[180]. Εξάλλου και η σημειογραφία της Ψαλτικής είναι ένα παράλληλο πρός το γλωσσικό, μουσικό αλφάβητο, του οποίου η ορθογραφία αποφασιστικά καθορίζεται από την ορθογραφία και τον τονισμό των λέξεων του ποιητικού κειμένου, όπως είδαμε.

13.1.2 Η στερεοτυπικότητα του ψαλτικού μέλους – «Θέσεις» και μουσικές γραμμές

Ωστόσο, ίδια και μεγαλύτερη σημασία έχει η στερεοτυπικότητα του ψαλτικού μέλους. Η επανάληψη κοινών και γνωστών μελωδιών η οποία εξυπηρετεί αφ᾽ ενός την εύκολη συμμετοχή στην λατρευτική επιτέλεση αφ᾽ ετέρου την καλλιέργεια του κοινού «γούστου» του εκκλησιαστικού πληρώματος και καθιστούν το λατρευτικό άκουσμα οικείο. Δέν είναι τυχαίο, λοιπόν, ότι το μεγαλύτερο ποσοστό της ψαλτής λατρείας βασίζεται στις προσαρμογές των υμνολογικών κειμένων σε συγκεκριμένες ήδη γνωστές μελωδίες. Πρόκειται για τα διάφορα «προσόμοια» τροπάρια, που ποιητικά ισοσυλλαβούν και ομοτονούν με κάποιο ρυθμοτονικό και μελικό πρότυπο, το οποίο λέγεται «πρόλογος» ή «αυτόμελο» ή, στην περίπτωση του ποιητικού είδους του κανόνα, «ειρμός». Το ένα από τα τρία γένη της ψαλτικής μελοποιίας, ως γνωστόν, έχει ως αντικείμενο αυτά τα μελικά πρότυπα και λέγεται «Ειρμολογικό».

Παράλληλα, όμως, υπάρχουν τα λεγόμενα στιχηρά ιδιόμελα αλλά και οι διάφοροι ψαλμικοὶ (και άλλοι) στίχοι, όπου η προσαρμοστικότητα του μέλους δεν είναι το βασικό ζητούμενο. Παρόλα αυτά χρησιμοποιούνται κι εδώ κάποιες συγκεκριμένες μελωδικές φράσεις, οι λεγόμενες «θέσεις», στις οποίες προσαρμόζονται οι διάφορες

179 Τό θέμα έχει απασχολήσει τον γράφοντα στην μελέτη του «The musical language of the Psaltic Art», *Principles of Music Composing: Sacred Music,* Vilnius 2010, pp. 148-165.

180 Βλ. γενικότερα για τον χαρακτήρα του ψαλτικού μέλους και βέβαια την προσαρμογή του σε διάφορες γλώσσες στό εξαιρετικό προλογικό κείμενο του καθηγητή Γρηγορίου Στάθη στην έντυπη και ηλεκτρονική έκδοση *The Divine Liturgies,* του St. Anthony's Greek Orthodox Monastery. Ο «Πρόλογος» είναι προσβάσιμος στό διαδίκτυο στά ελληνικά: http://www.stanthonysmonastery. org/music/ PrologueGreek.pdf και στά αγγλικά: http://www.stanthonysmonastery.org/music/Prologue. pdf

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

λέξεις. Και εδώ πάλι ο αριθμός των συλλαβών των λέξεων και ο τονισμός τους είναι καθοριστικά κριτήρια για την επιλογή της μιας ή της άλλης θέσης.

Έτσι, καμμιά σύνθεση, στην σοβαρή και κλασική εκδοχή της ψαλτικής μελοποιίας, δεν είναι απροϋπόθετη δημιουργία του μελοποιού. Ο μελοποιός στην Ψαλτική πρέπει να γνωρίζει το μελωδικό υλικό των παραδεδομένων και καθιερωμένων «θέσεων» και αυτό να χρησιμοποιεί στό κτίσιμο της δικής του νέας σύνθεσης.

Μοιάζει, λοιπόν, ότι η σύνθεση είναι σύμφυτη με την προσαρμογή, και αντιστρόφως, πρέπει να γίνει παραδεκτό ότι κάθε προσπάθεια προσαρμογής άλλου ποιητικού κειμένου σε προϋπάρχουσα μελωδία θα έπρεπε εν πολλοίς να λογαριάζεται ως νέα σύνθεση. Επομένως, η προσαρμογή είναι μια διαδικασία φυσική και εσωτερική στην Ψαλτική Τέχνη, και συμβαίνει ήδη στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης, της πρωτότυπης, θα λέγαμε, γλώσσας.

***

13.2 Προσαρμογές σε άλλες γλώσσες

13.2.1 Ο τρόπος της προσαρμογής

Τί γίνεται, όμως, όταν πρέπει νά προσαρμοστεί άλλη γλώσσα στο ήδη υπάρχον ψαλτικό μέλος; Πάλι επιστρατεύονται, ουσιαστικά, οι δυο τρόποι που περιγράφονται πιο πάνω: Άν μεν το κείμενο της νέας γλώσσας ισοσυλλαβεί και ομοτονεί προς το αρχικό, τότε η προσαρμογή του μέλους γίνεται αυτόματη. Άν δεν συμβαίνει αυτό, είτε διότι η μετάφραση δεν μπορεί νά θυσιάσει τα νοήματα χάριν της μετρικής ταύτισης είτε γιατί πρόκειται για ποιητική αναδιατύπωση που αγγίζει τα όρια της νέας ποιητικής δημιουργίας, τότε και η προσαρμογή τείνει να γίνεται νέα μελοποιία, στην οποία βεβαίως χρησιμοποιούνται οι καθιερωμένες «θέσεις» ή «μουσικές γραμμές» του ψαλτικού μέλους. Σε κάθε περίπτωση πρέπει να φροντίζει ο μελοποιός-προσαρμογέας ώστε να αρθρώνεται σωστά ο ποιητικός λόγος. Δεν πρέπει να παραβιάζεται ο σωστός τονισμός και η άρτια γλωσσική έκφραση για να διατηρηθεί απαράλλακτο το πρωτότυπο μέλος, το οποίο, όμως, φτιάχτηκε ως ένδυμα άλλου γλωσσικού σώματος και ως κύριο χαρακτηριστικό έχει την προσαρμοστικότητα[181].

Και πρέπει περισσότερο νά τονιστεί πως αυτή η προσαρμοστικότητα του ψαλτικού μέλους επιτρέπει και ευνοεί την νέα απροϋπόθετη ποίηση-υμνογραφία σε όλες τις γλώσσες των ορθοδόξων και αντίστοιχα επιδέχεται την δημιουργία «καινοφανών»

181 Για τον τρόπο των προσαρμογών βλ. το πολύ ενδιαφέρον δημοσίευμα "Concerning Adaptation", προσβάσιμο στόν ιστοτόπο:
http://music.stanthonysmonastery.org/AdaptationM.htm

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

«ασματομελίρρυτων» «θέσεων» ή μελωδικών γραμμών, αν έτσι επιτάσσει η έμπνευση των νέων μελοποιών, που πατά, όμως, στην γνώση της παράδοσης των παλαιών.

13.2.2 Η ιστορία των προσαρμογών

Η ιστορία των προσαρμογών του ψαλτικού μέλους από τα ελληνικά σε άλλες γλώσσες είναι πολύ παλαιά. Βεβαίως, δεν θα μπορούσε ο λόγος να είναι εξαντλητικός εδώ, αλλ' ενδεικτικά μπορούμε να αναφέρουμε κάποιες περιπτώσεις προσαρμογής του μέλους του Αναστασιματαρίου, που ήδη εμφανίζονται τον 18ο αιώνα. Οπωσδήποτε αξιομνημόνευτη είναι η πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση της προσαρμογής στην σλαβονική του μέλους του παλαιού Αναστασιματαρίου -κατά βάσιν του Χρυσάφη του Νέου- από τον Πέτρο Πελοποννήσιο, όπως μαρτυρά η υπαρξη ενός σπαράγματος μουσικού χειρογράφου που φυλάσσεται στην βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Yale και επιγράφεται (φ. 1r):

> *«Ἀναστασιματάριον σὺν Θεῷ ἁγίῳ ὅπερ ἐτονίσθη εἰς τὴν σλοβανικὴν διάλεκτον παρὰ τοῦ μουσικολογιωτάτου κὺρ Πέτρου λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου κατὰ τὸ τοῦ παλαιοῦ ἀναστασιματαρίου ὕφος δι' αἰτήσεως τοῦ πανιερωτάτου Μητροπολίτου ἁγίου Μπόσνας κυροῦ Σεραφεὶμ ἐπ' ὠφελείᾳ τῶν σλοβάνων διὰ ψυχικὸν αὐτοῦ μνημόσυνον»*[182].

Παρόμοια αξιομνημόνευτες είναι οι προσαρμογές του Αναστασιματαρίου του Πέτρου Πελοποννησίου στην ρουμανική γλώσσα, που έγιναν ήδη κατά τον 18ο αι. στην πρωτότυπη σημειογραφία της εποχής από τον μαθητή του Πέτρου, Μιχαλάκη Μολδοβλάχο (χφ. Μεγίστης Λαύρας Ζ 26), και αργότερα, γύρω στό 1820, στην Νέα Μέθοδο σημειογραφίας, από τον ιερομόναχο Μακάριο[183].

Το Αναστασιματάριο, ως το βασικότερο ψαλτικό βιβλίο, και μάλιστα στην μελοποιητική εκδοχή του Πέτρου Πελοποννησίου και του Ιωάννου Πρωτοψάλτου, είναι το πρώτο του οποίου η προσαρμογή -ολοκληρωτική ή αποσπασματική- ζητείται σε όποιες γλώσσες, ιδιαίτερα κατά τον 20ο αιώνα και στις μέρες μας, το πανάγιο Πνεύμα

182 Με το θέμα ειδικώς έχουν ασχοληθεί οι μουσικολόγοι Dimitrije Stefanovič και Milos Velimirovič Βλ. Dimitrije Stefanovič and Milos Velimirovič, "Peter Lampadarios and Metropolitan Serafim of Bosnia", *Studies in Eastern Chant* I (1966), pp. 67-88.

183 Ο Costin Moisil μελετά με εμβρίθεια το θέμα. Costin Moisil, "The Romanian Versions of Petros Lampadarios' Anastasimatarion. Observations Regarding the Principles of Music Adaptation", *Papers read at the 12th meeting of the IMS study group Cantus Planus LillafuredjHungary, 2004. Aug. 23 – 28,* Budapest 2006, pp. 151-171.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ευδοκεί νά ορθοτομείται ο λόγος της Αληθείας και να λατρεύεται ορθόδοξα ο τριαδικός Θεός: π.χ. στα Αλβανικά, Αγγλικά, Γαλλικά, Ιταλικά, Κορεατικά κ.ά.

13.3 Μέθοδοι και παραδείγματα προσαρμογής του ψαλτικού μέλους σε άλλες γλώσσες

Υπάρχει πλήθος εκδόσεων με προσαρμογές ψαλτικών μελών σε διάφορες γλώσσες. ακόμα περισσότερες είναι οι πρόχειρες φυλλάδες που συντάσσονται για την κάλυψη συγκεκριμένων λειτουργικών και καλλιτεχνικών αναγκών. Δεν χωρά εν προκειμένῳ στό παρόν η παρουσίασή τους. Ωστόσο, στρέφουμε την προσοχή των αναγνωστών στην μεθοδολογική προετοιμασία των προσαρμογών που έχει γίνει από την μονή Αγίου Αντωνίου της Αριζόνα με την σύνταξη ενός σχεδόν εξαντλητικού καταλόγου θέσεων. Ο κατάλογος θέσεων μπορεί να χρησιμοποιηθεί από τον επίδοξο προσαρμογέα του ψαλτικού μέλους καθὼς μπορεί να επιλέξει την αρμόδια θέση για κάθε λέξη της γλώσσας στην οποία θέλει να προσαρμόσει σε ψαλτικό μέλος. Ο Κατάλογος είναι αναρτημένος στό διαδίκτυο και προσβάσιμος στόν ιστοτόπο: http://music.stanthonysmonastery.org/FormulaG.html

Στις συνοδευτικές διαφάνειες του παρόντος ο ενδιαφερόμενος μπορεί νά βρεί παραδείγματα προσαρμογών ψαλτικών μελών στά: • Αγγλικά, • Αλβανικά, • Σλαβονικά, • Αραβικά, • Ρουμανικά κ.ά.

***

13.4 Μεταγραφές σε άλλες σημειογραφίες

Κατά διαφόρους καιρούς και ακόμη σήμερα απαντώνται μεταγραφές του βυζαντινού μέλους σε άλλες σημειογραφίες. Εδώ δεν εννοούμε την διαδικασία των εξηγήσεων, που είναι μιας μορφής μεταγραφή, αλλά πάντοτε στο πλαίσιο της ίδιας της βυζαντινής σημειογραφίας κατά διαφορετικό τρόπο, σύστημα ή μέθοδο.

Είναι προφανές ότι κατά την μεταγραφή σε άλλη σημειογραφία το ψαλτικό μέλος καταγράφεται με τρόπο που δεν διασώζει πλήρως την φυσιογνωμία του. Κυρίως εγκαταλείπεται ο περιγραφικός χαρακτήρας της βυζαντινής σημειογραφίας και μοιραία το ψαλτικό μέλος παραδίδεται μονοσήμαντα προσδιορισμένο ως πρός την ερμηνεία του. Σε κάθε περίπτωση, οι μεταγραφές κάλυψαν ιστορικά ή καλύπτουν ανάγκες διάδοσης και διδασκαλίας, σύγκρισης και επιστημονικής μελέτης και πάντως μουσικής επικοινωνίας.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Ο καθηγητής Γρηγόριος Στάθης 184 χρησιμοποιεί τον όρο "παραβυζαντινές σημειογραφίες" με τον οποίο *«νοούνται οι οποιοιδήποτε άλλοι τύποι σημειογραφίας, ή συστήματα μουσικής γραφής, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν για την μεταγραφή της βυζαντινής σημειογραφίας»*. Καὶ διακρίνει τὶς σημειογραφίες αυτές σε τρείς κατηγορίες:

• τὶς ενδογενείς,

• τὶς αλφαβητικές,

• και την πενταγραμμική σημειογραφία.

13.4.1 Σημειογραφίες ενδογενείς

Ενδογενείς λέγονται γιατί χρησιμοποιούν τα ίδια τα σημάδια της ψαλτικής σημειογραφίας αλλά βέβαια με ένα τρόπο εντελώς ξένο και ανοίκειο.

1. Η σημειογραφία του Ιερωνύμου Τραγωδιστου του Κυπρίου

Τό σύστημα του Ιερωνύμου Τραγωδιστου του Κυπρίου, παραδίδεται στόν αυτόγραφο κώδικά του Σινά 1764, των μέσων του 16^{ου} αι., με την θεωρητική συγγραφή του «Περὶ χρείας μουσικής Γραικών χαρακτήρων». Πρόκειται για «εξευρωπαϊσμό» στοιχείων της βυζαντινής σημειογραφίας, από την οποία παραλαμβάνει φωνητικά σημάδια και τους προσδίδει συγκεκριμένες διαστηματικές αξίες και άλλα άφωνα σημάδια, που χρησιμοποιεί για προσδιορισμό χρονικών αξιών.

2. Η σημειογραφία του Γεωργίου Λεσβίου, ή «Λέσβιον Σύστημα»

Χρησιμοποιεί επτά σημάδια της βυζαντινής σημειογραφίας για συγκεκριμένη πάντοτε βαθμίδα της κλίμακος σε ανάβαση (ἢν ανεστραμμένα σε κατάβαση). Τό Λέσβιον Σύστημα γνώρισε μεγάλη διάδοση καθὼς διδάχθηκε επισήμως από το 1827 και μετά και για αρκετό διάστημα στην Αίγινα με Διάταγμα του Ιωάννου Καποδίστρια, και εκδόθηκαν με αυτό αρκετά μουσικά βιβλία.

3. Η σημειογραφία του Ι. Παναγιωτοπούλου - Κούρου, ή 'Αρκαδικόν Σύστημα'

Χρησιμοποιεί σημάδια της βυζαντινής σημειογραφίας για ορισμένους φθόγγους (π.χ. το Ίσον -Πα, 'Ολίγον -Βου, Κύλισμα -Γα κλπ) και στιγμές και κόμματα για τον προσδιορισμό της χρονικής διάρκειας τους αλλά και τριανταδύο (!) επιπλέον σημάδια ποιότητας.

184 Γρ. Θ. Στάθη, *Τα Πρωτόγραφα της Εξηγήσεως εις την Νέαν Μέθοδον*, τ. Α΄- Προλεγόμενα, Αθήνα 2016.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

13.4.2 Σημειογραφίες Αλφαβητικές

Στις αλφαβητικές σημειογραφίες τα γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου κατά βάσιν αντιστοιχίζονται σε συγκεκριμένους μουσικούς φθόγγους[185]:

1. Η Αλφαβητική Σημειογραφία του Αγαπίου Παλιέρμου (τό 1813)

2. Η Αλφαβητική Σημειογραφία του 'Βουκουρεστίου' (μετά το 1834)

3. Η Αλφαβητική Σημειογραφία του Παϊσίου Ξηροποταμηνού (γύρω στό 1842)

4. Η Αλφαβητική Σημειογραφία του Σταυράκη Αναγνώστου (1870)

13.4.3 Πενταγραμική Σημειογραφία

1. Η πενταγραμική σημειογραφία του Κιέβου[186] (γύρω στό 1700)

2. Τό σύγχρονο πεντάγραμο

• Μεταγραφές για την κάλυψη λειτουργικών αναγκών

- Ἰωάννης Σακελλαρίδης
- Σύγχρονες μεταγραφές
- Διπλές μεταγραφές
    - Ρουμανικών εκδόσεων
    - Διονυσίου Ψαριανού

• Μεταγραφές για επιστημονική επικοινωνία

- Οι μεταγραφές των Monumenta Musicae Bzyantinae
- Η «τετραπλή» σημειογραφία του Γρηγορίου Στάθη

«Η τετραπλή σημειογραφία, ως διάταξη και μία εικόνα - παράσταση, συνίσταται, βασικά, απ' την πρωτότυπη βυζαντινή σημειογραφία και πλάϊ της δεξιά την αναλυτική σημειογραφία της Νέας Μεθόδου, και βοηθητικά, απ' την "γραμματική" με τα λατινικά γράμματα μεταγραφή της μετροφωνίας της πρωτότυπης βυζαντινής σημειογραφίας, από πάνω, και πάλι από πάνω, αντίστοιχα, την μεταγραφή της αναλυτικής

185 Για τις Αλφαβητικές Σημειογραφίες βλ. την ειδική μελέτη: Gregorio Stathis, «I sistemi alfabetici di scrittura musicale per scrivere la musica bizantina nel periodo 1790 - 1850», *Κληρονομία*, τόμος 4ος, τεύχος Β΄, Θεσσαλονίκη 1972, σσ. 365-402. – Μεταφρασμένο και στα ελληνικά από τον γράφοντα (Γρηγόριο Αναστασίου) «Τα αλφαβητικά συστήματα μουσικής γραφής για την μεταγραφή της Βυζαντινής Μουσικής την περίοδο 1790-1850»], στον τόμο *Τιμή προς τον Διδάσκαλον - Έκφραση αγάπης στο πρόσωπο του καθηγητου Γρηγορίου Θ. Στάθη*, Αθήναι 2001, σσ. 488-511.

186 Gregorio Stathis, «I manoscritti e la tradizione musicale Bizantino-Sinaitica. Appendice: Il manoscritto musicale Sina 1477», *Θεολογία* τόμος ΜΓ΄, τεύχη 1-2, Αθήναι 1972, σσ. 271-308. Μεταφρασμένο και στά ελληνικά από τον γράφοντα (Γρηγόριο Αναστασίου) «Τά χειρόγραφα και η Βυζαντινο–Σιναϊτική μουσική παράδοση. Παράρτημα: Το μουσικό χειρόγραφο Σινά 1477», τόμο *Τιμή προς τον Διδασκαλον*, σσ. 461–487.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

σημειογραφίας στην πενταγραμμική σημειογραφία, το ευρωπαϊκό πεντάγραμμο. Αυτή η μορφή παρτιτούρας προβάλλει "μετά παρρησίας" και την μεταγραφή της μετροφωνίας και την μεταγραφή του μέλους. Η μεταγραφή της μετροφωνίας ικανοποιεί τον ερευνητή για μιά πρώτη προσέγγιση και ενδεχόμενο έλεγχο της ορθότητας της παραδόσεως, στην πρωτότυπη μορφή, και ενηδύνει νοερά τον μακάριο γνώστη είτε της αναλυτικής σημειογραφίας είτε του πενταγράμμου, με το μέλος που εκχέεται απ' αυτην την γραφική παράσταση. Η αναλυτική σημειογραφία πρέπει απαραίτητα νά είναι ρυθμισμένη με την σήμανση των ποικίλων ρυθμικών ποδών και μικρών ή μεγάλων, απλών ή συνθέτων, ρυθμών, καθὼς και με την σήμανση του συνοδευτικού ισοκρατήματος κατά τὶς επιτρεπτές συμφωνίες της ροής του μέλους στά τετράχορδα και πεντάχορδα. Το πεντάγραμμο, πάλι, πρέπει απαραίτητα να έχει σημασμένους, αντίστοιχα, τους ρυθμούς, ή, οικειότερα για τους δυτικούς, τα μέτρα (...)».

Κατά την μεταγραφή στό πεντάγραμμο χάνεται όπως είναι φυσικό το «απόθετον κάλλος» της βυζαντινής σημειογραφίας, δηλαδή η ιδιαίτερη ενέργεια των φωνητικών σωμάτων και των αχρόνων υποστασεων. Ωστόσο, θα μπορούσε να αποτυπωθεί και στο πεντάγραμμο -αν και αναπόφευκτα μονοσήμαντη- η ποικιλματική τους αξία. Δανειζόμαστε εν προκειμένῳ τον πίνακα μεταγραφής των ποικιλμάτων που υπαγορεύονται από τα ψαλτικά σημάδια, τον οποίο έχει καταρτίσει η μονή Αγίου Αντωνίου της Αριζόνα: http://music.stanthonysmonastery.org/Embellish.pdf

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αναστασίου Γρηγορίου, «The musical language of the Psaltic Art», *Principles of Music Composing: Sacred Music,* Vilnius 2010, pp. 148-165.

–, «Hyrje» (Εισαγωγή), στο Theodhor Peci, *Anastasimatari,* Tirane 2015

Moisil Costin, "The Romanian Versions of Petros Lampadarios' Anastasimatarion. Observations Regarding the Principles of Music Adaptation" , *Papers read at the 12th meeting of the IMS study group Cantus Planus LillafuredjHungary, 2004. Aug. 23 – 28,* Budapest 2006, pp. 151-171.

Saint Anthony's Monastery, "Concerning Adaptation", προσβάσιμο στόν ιστοτόπο: http://music.stanthonysmonastery.org/AdaptationM.htm

Στάθη Γρηγορίου, *Τα Πρωτόγραφα της Εξηγήσεως εις την Νέαν Μέθοδον Σημειογραφίας*, τ. Α΄- Προλεγόμενα, Αθήνα 2016.

–, «I sistemi alfabetici di scrittura musicale per scrivere la musica bizantina nel periodo 1790 - 1850», *Κληρονομία*, τόμος 4ος, τεύχος Β΄, Θεσσαλονίκη 1972, σσ. 365-402. – Μεταφρασμένο και στά ελληνικά από τον γράφοντα (Γρηγόριο Αναστασίου) «Τα αλφαβητικά συστήματα μουσικής γραφής για την μεταγραφή της Βυζαντινής Μουσικής την περίοδο 1790-1850»], στον τόμο *Τιμή προς τον Διδάσκαλον - Έκφραση αγάπης στο πρόσωπο του καθηγητού Γρηγορίου Θ. Στάθη*, Αθήναι 2001, σσ. 488-511.

–, «I manoscritti e la tradizione musicale Bizantino-Sinaitica. Appendice: Il manoscritto musicale Sina 1477», *Θεολογία* τόμος ΜΓ΄, τεύχη 1-2, Αθήναι 1972, σσ. 271-308. Μεταφρασμένο και στά ελληνικά από τον γράφοντα (Γρηγόριο Αναστασίου) «Τα χειρόγραφα και η Βυζαντινο–Σιναϊτική μουσική παράδοση. Παράρτημα: Τό μουσικό χειρόγραφο Σινά 1477», τόμο *Τιμή πρός τον Διδασκαλον*, σσ. 461–487.

–, «Πρόλογος» στην έντυπη και ηλεκτρονική έκδοση *The Divine Liturgies,* του St. Anthony's Greek Orthodox Monastery, προσβάσιμος στο διαδίκτυο στα ελληνικά: http://www.stanthonysmonastery.org/music/PrologueGreek.pdf
και στα αγγλικά: http://www.stanthonysmonastery.org/music/Prologue.pdf

Stefanovič Dimitrije and Velimirovič Milos, "Peter Lampadarios and Metropolitan Serafim of Bosnia", *Studies in Eastern Chant* I (1966), pp. 67-88.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Ψαριανού Διονυσίου, *183 Εκκλησιαστικοὶ Υμνοι εις Βυζαντινήν και Ευρωπαϊκήν Παρασημαντικήν,* Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2004

ΘΕΜΑΤΑ ΕΡΓΑΣΙΩΝ

1-8. Να μεταγράψετε στο πεντάγραμμο, συντάσσοντας παράλληλα και μια συνοπτική έκθεση σχετικά με την εργασία σας, το μέλος …. (κατ᾽ επιλογήν και διανομή του διδάσκοντος).

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

14. Αισθητική και ιεροπρέπεια του ιεροψάλτου σήμερα

Λέξεις κλειδιά: Ιεροψάλτης, ιεροπρέπεια, ράσο, βυζαντινή μουσική

Εισαγωγή

Η Ορθόδοξη Ανατολική Εκκλησία έχει ορίσει τον Ιεροψάλτη ως «στενό και πολύτιμο συνεργάτη του κλήρου», καθ' ότι θεωρεί και τον ίδιο ως «κληρικό». Κατά καιρούς, η εκάστοτε Μητρόπολη εκδίδει εγκυκλίους, με τις οποίες επιλύει κάποια ζητήματα σχετικά με την παρουσία του Ιεροψάλτου μέσα στον Ιερό Ναό. Στο παρόν μάθημα θα επιχειρήσουμε μια σύντομη καταγραφή των βασικότερων στοιχείων ως προς την αισθητική και την Ιεροπρέπεια που πρέπει να έχει ο Ιεροψάλτης κατά την διάρκεια των Ιερών Ακολουθιών της Εκκλησίας. Όπως υποδηλώνει και το πρώτο συνθετικό της λέξης, ο Ιεροψάλτης έχει «Ιερή» αποστολή κατά την επιτέλεση της λατρείας, η οποία δεν περιορίζεται απλά στην τέχνη της ψαλτικής, ώστε να θεωρείται ένας απλός καλλιτέχνης.

Με την ψαλμωδία και τους ύμνους οι πιστοί διδάσκονται το δόγμα και το ήθος της Εκκλησίας, για αυτό και οι διάκονοί της, Κληρικοί και Ιεροψάλτες, οφείλουν με πολλή προσοχή και σεβασμό να επιτελούν το έργο τους. Κατά τους πρώτους αιώνες στην ιστορία της Εκκλησίας ο λαός συμμετείχε ενεργώς στα Μυστήρια της Εκκλησίας, αφού οι πιστοί έψελναν όλοι μαζί τους ύμνους. Στη συνέχεια, επειδή ακριβώς αναπτύχθηκε η Βυζαντινή Μουσική, με τη μελοποιΐα της, στάθηκε δύσκολο ο λαός να αποδίδει μουσικά τους ύμνους, δεδομένης και της έλλειψης κατάλληλης παιδείας. Έτσι, αναδείχθηκε ο θεσμός του Ιεροψάλτη, ο οποίος (Ιεροψάλτης) ασκεί ένα εκκλησιαστικό λειτούργημα, έχοντας λάβει νωρίτερα την ευχή του τοπικού Επισκόπου. Η Εκκλησία έχει ανάγκη από καλλιτέχνες αυτού του είδους. Άλλωστε δεν πρέπει να παραθεωρηθεί το γεγονός ότι, οι ικανότητες και τα χαρίσματα αυτά, προέρχονται από την Θεία Πρόνοια. Επομένως, είναι λυπηρό το γεγονός να μην αξιοποιούνται ή να παραγκωνίζονται οι άνθρωποι που έλαβαν το αντίστοιχο τάλαντο. Ένας σωστός Ιεροψάλτης αποτελεί παράδειγμα προς μίμηση για τους άλλους και έναν από τους λόγους για τους οποίους ο Χριστιανός θα προσέλθει στην Θεία Λειτουργία. Ο σωστός

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

τρόπος ψαλσίματος είναι βασικό στοιχείο, ένεκα του οποίου παρατηρείται κοσμοσυρροή στον Ιερό Ναό εκείνο, όπου Ιερέας και Ιεροψάλτης συνθέτουν μία «πανδαισία ήχων», ενώ το όλο μυστήριο έχει ως συνέπεια «να αποθέσουμε κάθε βιοτική μέριμνα κατά τη συγκεκριμένη στιγμή» και συνεπώς «το μυστήριο έχει ως συνέπεια… την πνευματική ανάταση του πιστού». Ο λόγος που εισέρχεται ο Χριστιανός στο Ιερό Ναό είναι, είτε για να παρακαλέσει τον Θεό, είτε για να Τον δοξολογήσει. Ο ρόλος του Ιεροψάλτου κρίνεται ως αναγκαίος και σημαντικός, καθ' ότι είναι εκείνος ο οποίος επωμίζεται την ευθύνη της μουσικής απόδοσης των Ύμνων κατά την λειτουργική ζωή της Εκκλησίας και γι' αυτό θεωρείται εν δυνάμει κληρικός. Ο Μητροπολίτης Αχελώου Ευθύμιος γράφει για αυτό το θέμα: «Ο ψάλτης είναι κατώτερος κληρικός της Ορθοδόξου Εκκλησίας. Όταν αναλαμβάνει υπηρεσία στο ναό, ο Αρχιερέας, στην ειδική Τάξη ‘‘επί χειροτονία αναγνώστου ή ψάλτου’’ εύχεται: ‘‘Ἔκλεξαι τον δοῦλον σου τοῦτον καὶ ἁγίασον αὐτὸν καὶ δὸς αὐτῷ, μετὰ πάσης σοφίας καὶ συνέσεως, τῶν θείων σου λογίων τὴν μελέτην καὶ ἀνάγνωσιν ποιεῖσθαι, διαφυλάττων αὐτὸν ἐν ἀμέμπτῳ πολιτείᾳ’’ (Μέγα Εὐχολόγιον). Αὐτό σημαίνει ὅτι ἡ ἔμμισθη ἤ ἄμισθη ὑπηρεσία, την ὁποία ἀναλαμβάνει ὁ ψάλτης στην Ἐκκλησία τοῦ Χριστοῦ εἶναι ‘‘διακονία’’ με τη χριστιανική ἔννοια τοῦ ὅρου (βλ. Πράξ. στ΄1). Δεν εἶναι δηλαδή μια ὁποιαδήποτε ἐπαγγελματική ἀπασχόληση, ἀλλά διακονία ἱερή, γι᾽αὐτό μάλιστα και στη γλώσσα τῆς Ἐκκλησίας ὀνομάζεται ἱεροψάλτης, ὅπως προείπαμε». [187] Ακόμη όπως δηλώνει η ονομασία της ψαλτικής τέχνης ως «Παπαδικής ως Παπαδικές ονομάζονται και οι μουσικές ανθολογίες αργών μελών) στα βυζαντινά χρόνια, οι ψάλτες άνηκαν στον κλήρο, τα μέλη του οποίου ονομάζονταν παπάδες. Το αντικείμενο της διακονίας του Ιεροψάλτου, όπως αναφέρει ο Σεβασμιώτατος Μητροπολίτης Αργολίδος κ. Νεκτάριος στο βιβλίο του: «Ψαλῶ τῷ Θεῷ μου ἡ τῷ ἑαυτῷ μου;», είναι η «μετά σοφίας και συνέσεως» ανάγνωση και μελωδική απαγγελία των ύμνων και των προσευχών που ολόκληρο το πλήρωμα της εκκλησίας απευθύνει δια του στόματός του, οπότε δεν μπορεί να αγνοεί ή να περιφρονεί τον προσευχόμενο λαό, αλλά, πολύ περισσότερο, καλείται να τον εκφράζει και να τον ικανοποιεί απόλυτα. Η εκκλησιαστική διακονία του Ιεροψάλτη είναι φωνητική, δηλαδή διακονεί την εκκλησιαστική κοινότητα δια της φωνητικής λειτουργίας, ενώ ο λαός του Θεού που

[187] *Ποιμαντικές διαστάσεις της ιεροψαλτικής διακονίας*, Αθήνα 2005

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

παρίσταται και προσεύχεται, αναθέτει την έκφραση των ομαδικών ύμνων και προσευχών στον Ιεροψάλτη». [188]

Οι Ιεροψάλτες πρέπει να διακρίνονται για την ευσέβεια, την πραότητα και την αγαθή προαίρεσή τους, ενώ, ξεχωρίζουν διότι είναι «Άδοντες και ψάλλοντες εν τη καρδία τω Κυρίω» (Κολασ. Γ΄,16), ευτυχώς μάλιστα, μεγάλο ποσοστό αυτών ψάλλουν δίχως παράπονο και αυτό ίσως εξηγείται από το γεγονός ότι απολαμβάνουν ένα διαφορετικό είδος μισθού, τον πνευματικό. Το μεράκι τους είναι ιδιαίτερο και ευφραίνονται να διαθέτουν μεγάλο μέρος του χρόνου τους στη Λατρεία της Εκκλησίας. Είθε να συνεχιστεί η συνήθεια αυτή για όλο τους το βίο, ενώ προτρέπονται και οι πιστοί να προσεύχονται στο Θεό προς ενίσχυση των Ιεροψαλτών, ούτως ώστε οι ωδές αυτές να εισακουστούν από τον Τριαδικό Θεό, στο ουράνιο Θυσιαστήριο, εκεί όπου ηχεί απαύστως ήχος καθαρός, εορταζόντων αγγέλων βοώντων το Κύριε δόξα Σοι. Πιο αναλυτικά, το έργο του Ιεροψάλτη είναι να υμνεί τον Θεό, εκπροσωπώντας το λαό με ευσέβεια και με ειλικρίνεια. Είναι Ιερό έργο, διότι ο Ιεροψάλτης είναι ένα πρόσωπο χαρισματούχο και άξιο προς μίμηση. Ανήκει στις κατώτερες βαθμίδες του ιερατικού αξιώματος κι γι᾽ αυτό χαίρει περίοπτης θέσης από τους πιστούς. Σύμφωνα με την Παράδοση, προκειμένου να καθίσταται κάποιος Ιεροψάλτης θα πρέπει να λαμβάνει την ευλογία από τον επίσκοπο με ειδική «χειροθεσία», αν και η συνήθεια αυτή έχει περιπέσει σε αχρηστία.

1. Αισθητική Ιεροψάλτου

1.1 Στα πλαίσια της αισθητικής του Ιεροψάλτου πρώτα απ᾽ όλα πρέπει να αναφερθούμε στην αισθητική του μέλους, δηλαδή στην απόδοση της Εκκλησιαστικής μουσικής μέσω της ψαλτικής τέχνης, η οποία όπως αναφέρει ο καθηγητής Γρ. Στάθης, «Η ψαλτική τέχνη ως τέχνη που υπηρετεί τη λατρεία είναι καθαρά εκκλησιαστική τέχνη και ο χαρακτήρας της είναι μυσταγωγικός – αναγωγικός. Πρέπει να χρησιμοποιείται από τις πηγές οι οποίες παραδόθηκαν σε εμάς από τους μεγάλους διδασκάλους μέσω της προφορικής παράδοσης. Απαραίτητη προϋπόθεση είναι να ψάλλονται τα επονομαζόμενα κλασσικά μέλη, του Πέτρου Πελοποννησίου, του Ιωάννη Πρωτοψάλτη, του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα, του Στεφάνου Λαμπαδαρίου

[188] Μητροπολίτου Αργολίδος κ.κ. Ν. Αντωνόπουλου, *Ψαλῶ τῷ Θεῷ μου" ἤ τῷ ἑαυτῷ μου;,* Εκδόσεις Επιστροφή, Δεκέμβριος 2015

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

κ.ά. Δεν νοείται αισθητική του μέλους χωρίς τις κλασικές μελωδικές γραμμές οι οποίες προσδίδουν σοβαρότητα και ευπρέπεια.»[189]

Σκοπός της εκκλησιαστικής μουσικής γράφει ο Σεβασμιώτατος Μητροπολίτης Ναυπάκτου κ. Ιερόθεος, είναι να μεταδώσει στους εκκλησιαζόμενους την ατμόσφαιρα της ουράνιας Εκκλησίας και να τους κάνει να την αγαπήσουν, να την νοσταλγήσουν, να την επιποθήσουν, αλλά και να την ζήσουν όσο είναι δυνατόν. [190]

1.2 Η «ελευθερία της έκφρασης», η οποία τα τελευταία χρόνια έχει εισέλθει και στους Ιερούς Ναούς, έρχεται να επιβαρύνει την αισθητική του μέλους με την χρήση του μηχανικού ή του ψηφιακού ισοκράτη. Είναι γεγονός ότι τα τελευταία χρόνια έχει παρατηρηθεί το φαινόμενο της ερήμωσης των Ιερών Αναλογίων. Δυστυχώς η αποχή των νέων από την Ψαλτική Τέχνη, έφερε στο προσκήνιο την ανάγκη του ισοκρατήματος από τεχνητά μέσα, τα οποία πολλές φορές δυσχεραίνουν το άκουσμα και το γενικότερο ηχητικό αποτέλεσμα, το οποίο αντί να βοηθάει στην προσευχή του Πιστού, κλονίζει και αναστατώνει.

Η Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος με Εγκύκλιο σημείωμα της με Θέμα: «Περί τῆς χρήσεως ἠλεκτρονικῶν μέσων ἐν τῷ ἱερῷ αναλογίῳ κατά την Θείαν Λατρείαν» τη 14η Φεβρουαρίου 2019, αναφέρεται σε παλαιότερο Εγκύκλιο σημείωμα της, της 11ης Σεπτεμβρίου 1992 όπου καταδίκαζε την χρήση μηχανικού Ισοκράτη, η οποία δεν συνάδει με την ζώσα λατρεία του Θεού και την εκκλησιαστική παράδοση και τάξη. Είναι πολύ σημαντική η αισθητική του κάθε Ιεροψάλτη να λειτουργεί ως γνώμονας ισορροπίας για την σωστή χρήση του μηχανικού ή του ψηφιακού ισοκράτη, εάν και εφόσον είναι τόσο μεγάλη ανάγκη και να περιορίζεται η ένταση του στα πλαίσια του Ιερού Αναλογίου και σίγουρα η ένταση αυτή να μην αναπαράγεται από τα ηχεία του Ναού. Το προτιμότερο δε, θα ήταν να υπάρξει η κινητοποίηση από τον Ιεροψάλτη, ώστε να διδάξει την ψαλτική τέχνη και την τέχνη του ισοκρατήματος, και κατ' επέκταση να συστήσει χορό, όπου δεν θα χρειαζόταν η χρήση του μηχανικού ή του ψηφιακού Ισοκράτη.

1.3 Στο ίδιο Εγκύκλιο σημείωμα της με Θέμα: «Περί τῆς χρήσεως ἠλεκτρονικῶν μέσων ἐν τῷ ἱερῷ αναλογίῳ κατά την Θείαν Λατρείαν» τη 14ηΦεβρουαρίου 2019, γίνεται αναφορά στην χρήση των ηλεκτρονικών υπολογιστών και δη σε μορφή των φορητών (κυρίως smartphones και tablets) των οποίων η χρήση, όπως αναφέρει το

[189] *Καλονάρχημα*, σ. 9, Αθήνα 1981
[190] *Σύνοδος ουρανού και γής*, εκδ. Ι.Μ. Πελαγίας, Φεβ. 2003

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

Εγκύκλιο Σημείωμα θα πρέπει να γίνεται κατ' οικονομίαν και μετά φειδούς, χωρίς να επεκτείνεται σε άλλες ηλεκτρονικές υπηρεσίες (όπως για παράδειγμα αναζήτηση στο διαδίκτυο, προβολή βίντεο-φωτογραφιών κ.ά.). Η σωστή διαχείριση των δύο αυτών αναγκών εντάσσεται στην αισθητική του Ιεροψάλτη.

2. Ιεροπρέπεια Ιεροψάλτου

Ἰάκωβος Ναυπλιώτης Ἄρχων Πρωτοψάλτης τῆς Μ.τ.Χ.Ἐ. (1864-1942)

Η Πενθέκτη Οικουμενικὴ Σύνοδος εν Τρούλλω ασχολήθηκε με το θέμα της ψαλμωδίας. Ο 75ος Κανόνας της Συνόδου συμβουλεύει τους ψάλλοντες να μη χρησιμοποιούν άτακτες φωνές και να μην εκβιάζουν την φωνή τους να ψάλλει πέρα από τα φυσικά της όρια και απαγορεύει την χρήση μελών και ύμνων «μὴ τῇ ἐκκλησίᾳ ἁρμοδίων τε καὶ οἰκείων». Προσθέτει ο Κανόνας οτι η ψαλμωδία πρέπει να γίνεται με προσοχή και κατάνυξη, διότι προσφέρεται στον Θεό που ειναι «ἔφορος τῶν κρυπτῶν».

Ερωτήθηκε ο Γέροντας Παΐσιος: «Γέροντα, τι βοηθάει, να ψάλλει κανείς κατανυκτικά;». «Να έχει το νου του στα θεία νοήματα και να έχει ευλάβεια... Άλλο η ευλάβεια και άλλο η τέχνη, η επιστήμη της ψαλτικής. Η τέχνη χωρίς ευλάβεια είναι... μπογιές. Όταν ο ψάλτης ψάλλει με ευλάβεια, ξεχειλίζει από την καρδιά του η ψαλμωδία, και ψάλλει κατανυκτικά. Όταν εσωτερικά είναι σε καλή πνευματική κατάσταση ο άνθρωπος, όλα πάνε καλά...». «Αν έχει αριστερούς λογισμούς, τι ψαλτική θα κάνει;» «Ό,τι κάνετε να το κάνετε με την καρδιά σας, για το Χριστό...».[191]

Η στάση και η συμπεριφορά τόσο του Ιεροψάλτου, όσο και του χορού, εφόσον υπάρχει, δεν πρέπει να διαφέρουν από αυτά του κληρικού. Καθ' όσο διάστημα, δηλαδή, επιτελούν το λειτούργημά τους, πρέπει να διακατέχονται από ταπείνωση, υπακοή, ευλάβεια, ενώ απαραίτητη είναι η συμμετοχή στα Ιερά Μυστήρια της Εκκλησίας. Δεν αρμόζει σε Ιεροψάλτες, να διακατέχονται από επιδειξιομανία και έπαρση, ούτε να συζητούν ή να φλυαρούν ασκόπως επί του αναλογίου, για θέματα πέραν των ακολουθιών, διότι έτσι δεν εκπροσωπούν ορθώς τον λαό και δεν συγκεντρώνονται στην τέχνη τους και στην Ιερότητα της στιγμής. Ο Χριστός διδάσκει την ταπείνωση, όπως αναφέρει και στο κατά Ματθαίον Ευαγγέλιον: «ὅστις οὖν ταπεινώσει ἑαυτὸν ὡς

[191] Γέροντος Παϊσίου Αγιορείτου, *Λόγοι Β΄,* Πνευματικοί

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

τὸ παιδίον τοῦτο, οὗτός ἐστιν ὁ μείζων ἐν τῇ βασιλείᾳ τῶν οὐρανῶν (Ματθ. 18:4)», γι' αυτό περιπτώσεις, κατά τις οποίες παρατηρείται έπαρσης των Ιεροψαλτών, είναι αντίθετες με όσα δίδαξε ο Χριστός αλλά και με όσα κηρύττει ο Απόστολος των Εθνών προς τους Κορινθίους: «τί δὲ ἔχεις ὃ οὐκ ἔλαβες; εἰδὲ καὶ ἔλαβες, τί καυχᾶσαι ὡς μὴ λαβών (Προς Κορίνθιους Α', Δ'[4] 5-8)». Έκφραση της ιερότητος του έργου του Ιεροψάλτου είναι, εκτός των ανωτέρω εκδηλώσεων, και η αναζήτηση της ευχής από τον λειτουργό ιερέα προ της ενάρξεως κάθε Ιερής Ακολουθίας και η ένδυση του ράσου. Με την ευλογία του εκάστοτε ιερέως, εκφράζεται η συνολική ιερότητα και σπουδαιότητα του λειτουργήματος που τελούν οι Ιεροψάλτες. Τίθεται, δηλαδή, το ζήτημα της ουσιαστικής ευλάβειας και ευσέβειάς του. Με άλλα λόγια, οι άνθρωποι, που ενώ εγκωμιάζουν τον Θεό και συγκαταλέγονται στους Ιεροψάλτες, εντούτοις οι ίδιοι δεν θρησκεύουν, ούτε ζουν με το θέλημα του Θεού, δεν έχουν θέση στο ιερό αυτό αξίωμα, αφού δεν είναι γνήσιοι εκπρόσωποι του Λαού. Τα αποτελέσματα αυτής της ασυνέπειας είναι εμφανή, διότι μειώνεται η προσέλευση των πιστών στους Ιερούς Ναούς και κλονίζεται το πλήρωμα της Εκκλησίας. Ταυτοχρόνως, υπάρχει ο προβληματισμός γύρω απ' το εκκλησιαστικό φρόνημα αυτών και συγκρίνοντας κανείς τους Ιεροψάλτες με κάποιον άλλο κοσμικό υπάλληλο ανεξαρτήτως οργανισμού ή ιδρύματος, αντιλαμβάνεται αμέσως την λεπτή θέση του Ιεροψάλτη. Έργο του Ιεροψάλτη είναι να δοξολογεί τον Θεό και δεν υφίσταται καμία σύγκριση με τους απλούς εργάτες της καθημερινής ζωής. Άλλωστε δεν πρέπει να ψάλλουν για να ζήσουν, αλλά να ζουν για να ψάλλουν.

«Επικατάρατος πας ο ποιών τα έργα Κυρίου αμελώς». Ορμώμενος κανείς από την Παλαιά Διαθήκη και συγκεκριμένα από τον Ιερεμία, γίνεται αντιληπτή η σοβαρότητα της ασέβειας από μερίδα Ιεροψαλτών κατά την επιτέλεση του ιερού έργου τους. Σαφέστερα, κάποιοι Ιεροψάλτες δεν προετοιμάζονται και δεν μελετούν τους ύμνους ή τα αναγνώσματα που πρόκειται να ψάλλουν ή να διαβάσουν, με αποτέλεσμα να συλλαβίζουν ή να ψάλλουν λανθασμένα τους ύμνους. Είναι απορίας άξιο λοιπόν, ποιοί είναι οι λόγοι που δεν γίνεται η ανάλογη προετοιμασία; Επίσης, υπάρχει προβληματισμός διότι, ενώ μερικοί καταλαβαίνουν ότι δεν είναι ακόμη άριστοι γνώστες της τέχνης τους, δεν μεριμνούν ώστε να τελειοποιηθούν στο κατά δύναμιν. Όπως γίνεται αντιληπτό, μερικοί εκ των Ιεροψαλτών χρειάζονται περαιτέρω καλλιέργεια και μουσική παιδεία. Είναι αναγκαίο να αποβληθεί το πνεύμα του ατομισμού, διότι υποδηλώνει υπερηφάνεια και εγωϊσμό και να συμπεριφέρονται οι Ιεροψάλτες με πνεύμα ταπεινοφροσύνης. Παρατηρούνται συμπεριφορές ανάρμοστες

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

για μέλη της Εκκλησίας. Με πιο απλά λόγια, κάποιοι Ιεροψάλτες απαξιούν την ιεροτελεστία και αγγαρεύουν τρίτους να επιτελέσουν τα καθήκοντά τους. Τέτοιες συμπεριφορές, εκτός του ότι δεν έχουν θέση στην Εκκλησία, φανερώνουν ότι οι άνθρωποι αυτοί έχουν εγωισμό, είναι ναρκισσιστές και έχουν υπέρμετρο αυτοθαυμασμό. Εν κατακλείδι είναι απαραίτητη η απόκτηση του γνησίου εκκλησιαστικού φρονήματος, αυτό που κάθε φορά θα υπαγορεύει στους Ιεροψάλτες πώς πρέπει να συμπεριφέρονται μέσα κι έξω από τον ναό. Η ορθή συμπεριφορά δεν βρίσκεται σε κανένα βιβλίο, γι' αυτό και μεταλαμπαδεύεται δύσκολα, οπότε οι δάσκαλοι που έχουν μαθητές θα πρέπει να είναι παράδειγμα προς μίμηση και όχι απλά δάσκαλοι μιας Τέχνης για βιοπορισμό και αυτοπροβολή.

3. Το ράσο

Το ράσο είναι απαραίτητο στους Ιεροψάλτες, ως δηλωτικό της ιδιότητός τους μέσα στον χώρο του Ναού. Κατά την έναρξη των Μυστηρίων και των Ακολουθιών, οι Ιεροψάλτες πρέπει να επικαλύπτουν όλο το σώμα τους, χωρίς κανείς να διακρίνει την εσωτερική, καθημερινή, ένδυση. Το ράσο πρέπει να είναι μαύρο και να μην έχει ούτε χρυσά ούτε κόκκινα υφάσματα στο γιακά και στα μανίκια, τα οποία δεν αρμόζουν στην απλότητα και στην ταπείνωση που πρέπει να διακατέχουν τον κάθε Ιεροψάλτη και να μην τραβούν τα βλέμματα και την προσοχή των πιστών χωρίς λόγω πέραν της ψαλτικής τέχνης.

Ψάλτες στο Βυζάντιο με τα καπέλα τους (σκιάδια). 11ος αιώνας

Ο Οικουμενικός Πατριάρχης κ.κ. Βαρθολομαίος έχει αναφε στο ράσο σε ομιλία του για τον Βασίλειο Νικολαΐδη λέγοντ

ἀοιδοί ἀλλά κληρικοί, συλλειτουργοῦντες μετά τοῦ ἀνωτέρου Κλήρου τό Εὐαγγέλιον καί συμπληροῦντες τό ἔργον τοῦ Ἱεροκήρυκος καί τοῦ Πνευματικοῦ. Δέν εἶναι "βεντέται" -συγχωρήσατε τόν νεολογισμόν- ἀλλά ἱεροφάνται μυστηρίων Θεοῦ, ἐπιτελοῦντες ἔργον θεῖον καί εἰς τούς ἁγίους Ἀγγέλους μᾶλλον οἰκεῖον καί ἁρμόζον. Διά τοῦτο καί περιβάλλονται τόν σεμνόν μέλανα ἐπενδύτην, τό ταπεινόν ράσον τοῦ Ὀρθοδόξου κληρικοῦ, ὁ δέ Ἄρχων Πρωτοψάλτης καί καλύπτραν τῆς κεφαλῆς μοναχικήν,

Ο Άρχων Πρωτοψάλτης της Μ.Χ.Ε. κ. Λεωνίδας Αστέρης. (1985-2016)

δηλωτικήν τῆς ἐν αὐτῷ σωφροσύνης καί ἀρετῆς καί θείας Χάριτος. Βλέπομεν, ἀτυχῶς, μετ᾽ εὐλόγου ἀνησυχίας καί πικρίας, τινάς τῶν ψαλλόντων νά περιβάλλωνται ἀνοικείους ἐσθῆτας μέ πορφυρά ἤ ἰόχροα περιλαίμια καί χειρίδας, ἐνίοτε δέ καί μέ χρυσοποίκιλτα ἐπιρράμματα, τά ὁποῖα προδίδουν τύφον κοσμικόν καί κενότητα ψυχικήν καί μεταβάλλουν τόν Ψάλτην τοῦ Θεοῦ εἰς θέαμα ἀξιοθρήνητον. Ἄλλους πάλιν ἐκτρεπομένους εἰς ἀτάκτους βοάς καί περιπαθῆ μουσικά λυγίσματα, ξένα πρός τήν Παράδοσιν τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας, ἐκθηλύνοντα τάς ἀκοάς, ἀλλά καί τάς ψυχάς τῶν ἐκκλησιαζομένων. Τά ἀναλόγια τοῦ Πανσέπτου Πατριαρχικοῦ ἡμῶν Ναοῦ καί οἱ ἐν αὐτοῖς διακονήσαντες καί διακονοῦντες μύσται τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἦσαν καί εἶναι πάντοτε ὑπόδειγμα καί κατά τοῦτο διά πάντα νοῦν ἔχοντα Χριστοῦ καί φρόνημα ἐκκλησιαστικόν». Πρώτο μέλημα των Ιεροψαλτών, αφού εισέλθουν στον Ναό, ανάψουν το κερί, ασπαστούν με ευλάβεια τις Ιερές εικόνες, είναι όπως αναφέραμε και παραπάνω, η λήψη ευλογίας από τον εφημέριο. Τούτο πρέπει να γίνεται προτού λάβουν τις θέσεις τους στο Αναλόγιο ή ενδυθούν το ράσο. Είναι δε, απαραίτητο, διότι αποτελεί συνέχεια μιας Παράδοσης και μ᾽ αυτόν τον τρόπο δηλώνεται και η θέση των Ιερέων, που μέσω αυτών εκπέμπεται η Θεία Χάρις. Παράλληλα, το ράσο φανερώνει και το γεγονός ότι κατέχουν θέση κατώτερου Κλήρου.

4. Επίλογος

Συνοψίζοντας οι Ιεροψάλτες στελεχώνουν την κατώτερη βαθμίδα του ιερατικού αξιώματος, αφού οι Πατέρες τους εμπιστεύθηκαν την τέχνη, και ταυτόχρονα, την επιστήμη της Βυζαντινής Μουσικής. Γίνεται αντιληπτό ότι η όλη διακονία χαρακτηρίζεται από μια ιδιαίτερη ιερότητα, γι᾽ αυτό και οι Ιεροψάλτες πρέπει να διακατέχονται από ανάλογες αρετές. Είναι απαραίτητο, δηλαδή, να έχουν σεμνότητα, αυταπάρνηση και αγάπη. Μετά τον Ιερέα – εφημέριο, οι Ιεροψάλτες είναι υπεύθυνοι για τις Ιεροτελεστίες. Είναι καθήκον των πιστών να αναγνωρίζουν το έργο τους. Επομένως, προκειμένου να έχει αξία αυτό, είναι αναγκαίο να έχουμε και σωστούς Ιεροψάλτες. Το έργο τους αυτό προεκτείνεται και στην αιώνια ζωή, κοντά στο Θεό. Οι Χριστιανοί από τη μεριά τους, χρέος τους έχουν να τιμούν, να σέβονται και να αναγνωρίζουν τους Ιεροψάλτες. Δεν είναι λίγες οι φορές άλλωστε, που Ιεροψάλτες έχουν διακριθεί για την πίστη τους μέσα από την αληθινή και ειλικρινή δοξολογία προς το Θεό.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών

ΘΕΜΑΤΑ ΕΡΓΑΣΙΩΝ

1. Αναφέρατε τον ορισμό της ψαλτικής τέχνης, κατά τον καθηγητή Γρ. Στάθη και πως πρέπει να χρησιμοποιείται.
2. Αναφέρατε τον σκοπό της εκκλησιαστικής μουσικής κατά τον Σεβασμιώτατο Μητροπολίτη Ναυπάκτου κ. Ιερόθεο.
3. Σε ποιο Εγκύκλιο σημείωμα της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος αναφέρεται ως Θέμα: «Περί τῆς χρήσεως ἠλεκτρονικῶν μέσων ἐν τῷ ἱερῷ αναλογίῳ κατά την Θείαν Λατρείαν» και τι αναφέρει σχετικά με το παραπάνω θέμα.
4. Αναφέρατε πως ορίζει το Εγκύκλιο σημείωμα της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος την χρήση των ηλεκτρονικών υπολογιστών και δη σε μορφή των φορητών (κυρίως smartphones και tablets).
5. Αναφέρατε την στάση και την συμπεριφορά του Ιεροψάλτου κατά την διάρκεια των Ιερών ακολουθιών αλλά και την γενικότερη συμπεριφορά των ως «κατώτεροι» κληρικοί.
6. Ποια Οικουμενικὴ Σύνοδος ασχολήθηκε με το θέμα της ψαλμωδίας και ποιος κανόνας της Συνόδου συμβουλεύει τους ψάλλοντες.
7. Τι αναφέρει ο Άγιος Παΐσιος για την ψαλμωδία;
8. Τι αναφέρει ο Οικουμενικός Πατριάρχης για το Ράσο.

© Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών