

## ΤΑ ΑΛΦΑΒΗΤΙΚΑ ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΓΡΑΦΗΣ

για τή μεταγραφή τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς  
τὴν περίοδο 1790 - 1850\*

Τὸ γεγονός τῆς μεταρρυθμίσεως τῆς σημειογραφίας τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἀπ' τοὺς τρεῖς Διδασκάλους (Χρῦσανθο, Γρηγόριο, Χουρμούζιο) κατὰ τὸ 1814 - 15 δὲν ἐξετάστηκε ἀκόμα μὲ συστηματικὴ μουσικολογικὴ ἔρευνα, οὔτε ἀπ' τοὺς Ἕλληνας οὔτε ἀπ' τοὺς ξένους, καὶ οἱ καρποὶ αὐτῆς τῆς μεταρρυθμίσεως, πολλὲς δεκάδες χειρογράφων κωδίκων, εἶναι ἄγνωστοι σχεδὸν σὲ ὅλους, κρυμμένοι κάτω ἀπὸ ἕναν ἀριθμὸ μονάχα κώδικος, στὶς βιβλιοθῆκες τῶν μοναστηριῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους καὶ ἀλλοῦ. Ὡστόσο, καὶ οἱ Ἕλληνες παραδοσιακοὶ ποὺ ὑπεραμύνονται τὴν ὀρθὴ καὶ ἀδιάκοπη παράδοση καὶ τὸν βυζαντινὸ χαρακτῆρα τῆς νῦν ἐν χρήσει μουσικῆς διὰ μέσου τῆς ἀναλυτικῆς σημειογραφίας τῆς Νέας Μεθόδου τοῦ 1814, καὶ οἱ ἄλλοι, κυρίως ἔξω ἀπ' τὴν Ἑλλάδα, ποὺ δὲν ἔδωσαν μεγάλη σημασία στὴν ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς στὰ μεταβυζαντινὰ χρόνια, φαίνεται πὼς τελευταῖα ἀναγνωρίζουν ὅτι τὰ βασικὰ προβλήματα τῆς διαμάχης -γιατι ὑπάρχουν καθαρὰ δυὸ παρατάξεις-, δηλαδὴ γιὰ τὴν "ἐξήγησι" ἢ "ἐρμηνεία" τῆς παλαιᾶς παρασημαντικῆς καὶ τὴν ἀναλυτικὴ μεταγρα-

---

\* "I Sistemi Alfabetici di scrittura musicale per scrivere la Musica Bizantina nel periodo 1790-1850", στὸ περιοδικὸ *Κληρονομία*, τόμος 4ος, τεῦχος 2, Θεσσαλονίκη 1972, σσ. 365-402. - Δηλωμένη ἀνακοίνωση, ποὺ τελικὰ δὲν πραγματοποιήθηκε, στὸ ἸΔ' Διεθνὲς Συνέδριο Βυζαντινῶν Σπουδῶν, Βουκουρέστι 6-12 Σεπτεμβρίου 1971.

Τὸ κείμενο εἶναι πρωτογραφημένο ἰταλικά· στὴ δημοσίευσή του ὑπάρχει εὐρεῖα περίληψη στὰ ἑλληνικά. Τὴν ἑλληνικὴ μετάφραση, γιὰ τὴ δημοσίευσή ἐδῶ, ἄρχισα νὰ κάνω ὁ ἴδιος· ἄλλες, ὅμως, ἐνασχολήσεις μου μ' ἐμπόδισαν νὰ τὴν τελειώσω. Πέρα, λοιπόν, τῶν πρώτων τριῶν-τεσσάρων σελίδων τὴ μετάφραση ἐκπόνησε ὁ μαθητῆς μου ὑποψήφιος διδάκτορας κ. Γρηγόριος Ἀναστασίου.

1. Οἱ ὄροι "ἐξήγησις" καὶ "ἀνάλυσις" ποὺ συχνὰ χρησιμοποιοῦνται ὅταν γίνεται λόγος γιὰ τὴν ἀναλυτικὴ βυζαντινὴ σημειογραφία τῆς Νέας Μεθόδου, σημαίνουν τὴν ἀκριβῆ μεταγραφή στὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφία τοῦ μέλους - τῆς μελωδίας ποὺ ὑποκρύπτεται στὶς "θέσεις" (τὶς κατάλληλες ἐνώσεις τῶν σημαδίων ποσότητος καὶ χειρονομίας) τῆς παλαιᾶς - στενογραφικῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας. Μὲ ἄλλα λόγια οἱ ὄροι "ἐξήγησις" καὶ "ἀνάλυσις" ἰσοδυναμοῦν μὲ τὸν ὄρο "μέλος" γιὰ τὸ ὅποιο μιλάει ὁ Χρῦσανθος (*Θεωρητικόν*, σσ. XLVI-XLVIII, §§ 70-73)



φή στή Νέα Μέθοδο, ἀπ' τοὺς μὲν, ἢ στὸ πεντάγραμμο<sup>2</sup>, χωρὶς ἐξήγηση, ἀπ' τοὺς δέ, μὲ ὅλα τὰ σχετικὰ, περὶ συνοπτικότητος, ρυθμοῦ, γενῶν, διαστημάτων, μποροῦν νὰ κατανοηθοῦν καλύτερα ὅταν ἐξετασθῇ καλὰ τὸ γεγονὸς τοῦ 1814.

Τὸ γεγονὸς αὐτὸ εἶναι ὁ καρπὸς μιᾶς προσπάθειας γιὰ ἀπλούστευση τοῦ γραφικοῦ συστήματος, ὁ κανονισμὸς δηλαδὴ Νέας Μεθόδου καὶ ἡ διάσωση τοῦ ρεπερτορίου τῶν μελουργημάτων τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἀπὸ τὸν ιγ' αἰῶνα μέχρι τότε, μὲ τὴ μεταγραφή τῶν μελῶν ἀπ' τὴν Παλαιὰ στή Νέα αὐτὴ Μέθοδο. Γιὰ νὰ καταλήξουμε ἐδῶ χρειάστηκαν οἱ προσπάθειες γιὰ ἐξήγηση καὶ ἀνάλυση τῆς σημειογραφίας ἀπὸ 35-40 ἀνθρώπους<sup>3</sup>, κατὰ τὴν διάρκεια ἑνὸς ὀλόκληρου αἰῶνος, τοῦ ιη' καὶ τῶν πρώτων δεκατεσσάρων χρόνων τοῦ ιθ' αἰῶνος. Αὐτὸ τὸ θέμα, ὅμως, ποῦ τώρα μόλις θίγεται ἐδῶ, ἀποτελεῖ ἄλλη μελέτη καὶ δὲν χωρεῖ στὶς γραμμὲς αὐτῆς τῆς ἐργασίας.

Παράλληλα ὅμως μὲ τὶς προσπάθειες γιὰ ἐξήγηση τῆς σημειογραφίας τῆς Παλαιᾶς Μεθόδου, δημιουργήθηκαν τάσεις γιὰ παντελῆ ἐγκατάλειψη τοῦ συστήματος τῶν σημάδιων καὶ καταφυγὴ στὸ πεντάγραμμο ἢ σὲ ἄλλα συστήματα ποῦ οἱ δημιουργοὶ τοὺς παρουσίαζαν καὶ ὑποστήριζαν. Αὐτὲς οἱ τάσεις δηλοῦν ἀναντίρρητα τὴ δυσκολία ἐκμάθησως τῆς παλαιᾶς παρασημαντικῆς καὶ συγχρόνως τὴν ἀνάγκη μεταρρυθμίσεως, ἀλλὰ καὶ φωτίζουν βασικὰ τὸ θέμα τῆς ἐξηγήσεως τῆς παλαιᾶς παρασημαντικῆς ἀπ' τὴ Νέα Μέθοδο καὶ ἀπαντοῦν ἀδιάσειστα στὶς ἐσφαλμένες ἐρμηνεῖες τῶν ξένων μουσικολόγων, ἐφ' ὅσον οἱ ἀναφερόμενες στὴν αὐτὴ σύνθεση ἑνὸς παλαιοῦ δασκάλου-μελουργοῦ, τοῦ ιε' αἰῶνος γιὰ παράδειγμα, καταγραμμένες ἀναλυτικὰ μὲ τὴ σημειογραφία αὐτῶν τῶν συστημάτων εἶναι ἀκριβῶς οἱ ἴδιες. Ἀναζητεῖται δηλαδὴ μιὰ

ὡς τὸ τρίτο καὶ τελειότερο στάδιο στὴν ἐκμάθηση καὶ ἐκτέλεση ἑνὸς μουσικοῦ κειμένου τῆς πρὸ τοῦ 1814 μουσικῆς σημειογραφίας. Τὰ ἄλλα δύο στάδια εἶναι ἡ “παραλλαγή” —τὸ *solfege*— καὶ ἡ “μετροφωνία” ποῦ ἀφορᾷ μόνον τὰ σημάδια ποσότητος. Στὴ Νέα Μέθοδο, λοιπόν, μεταγράφεται ἡ “ἐξήγηση”, δηλ. τὸ “μέλος” τῶν βυζαντινῶν μελουργῶν. Ἐξετάζοντες παράλληλα τὴν παλαιὰ καὶ τὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφία ἑνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ μουσικοῦ ἀποσπάσματος παρατηροῦμε ὅτι τὰ σημάδια ποσότητος εἶναι πάντοτε περισσότερα στὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφία, καὶ ἡ ταυτότητα τῆς μελωδίας μόλις καὶ ἀναγνωρίζεται· ἢ, μᾶλλον, σὲ πολλὲς περιπτώσεις ἡ ἀναλυτικὴ καταγραφή τοῦ μέλους τῶν χειρονομικῶν σημάδιων, ποῦ ὑποδεικνύουν τὴν πραγματικὴ ἐκτύλιξη τοῦ μέλους —τὸν πλατυσμὸ τοῦ μέλους (στὴν παλαιὰ σημειογραφία)—, ἐμφανίζεται ἐντελῶς διαφορετικῆ.

2. Ἡ μεταγραφή τῆς πρὸ τοῦ 1814 βυζαντινῆς σημειογραφίας στὸ πεντάγραμμο, ὅταν δὲν ἀναφέρεται στὴν ἐξήγηση —τὸ μέλος ὅπως εἶδαμε πιὸ πάνω—, ἀλλὰ μόνον στὰ σημάδια ποσότητος καταστρέφει τὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ. Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση πρόκειται γιὰ τὴ μεταγραφή τῆς “μετροφωνίας” τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας. (Βλ. προσεκτικὰ Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, σ. XLVI, § 70).

3. Τὰ ὀνόματά τῶν περισσοτέρων ἀπ' αὐτοὺς δίδονται στὴ μελέτη τοῦ συγγραφέως τοῦ παρόντος, “Ἡ σύγχυση τῶν τριῶν Πέτρων”, *Βυζαντινά*, τόμος 3ος, Θεσσαλονίκη (1971), σσ. 215-251.



ἀλλαγὴ στὴ μουσικὴ γραφὴ καὶ ὄχι βέβαια στὴ μουσικὴ αὐτὴ καθ’ αὐτή. Ἔτσι, λίγο πρὶν, τρεῖς δεκαετίες, καὶ λίγο μετὰ, ἄλλες τρεῖς δεκαετίες, τοῦ 1814 ἔχουμε τέσσερις σαφεῖς προσπάθειες γιὰ ἀλλαγὴ τοῦ μουσικοῦ γραφικοῦ συστήματος, τῶν βυζαντινῶν μελωδιῶν, καὶ τέσσερα διαφορετικὰ συστήματα ἢ μεθόδους μουσικῆς γραφῆς<sup>4</sup>.

*Τὸ ἀλφαβητικὸ σύστημα σημειογραφίας τοῦ Ἀγαπίου Παλιέρμου.*

Ἡ πρώτη προσπάθεια ἐγίνε ἀπ’ τὸν Ἀγάπιο Παλιέρμο, στὴν Κωνσταντινούπολη, τὴν περίοδο 1790-1815 ποὺ ἀναφέρει ὁ Χρῦσανθος στὸ *Θεωρητικόν*<sup>5</sup> του, σσ. LI - LII καὶ ὁ Γεώργιος Παπαδόπουλος, στὸ βιβλίο *Ἱστορικὴ ἐπισκόπησις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Ἀθῆναι 1904, σ. 124. Σύμφωνα μὲ τίς πληροφορίες αὐτές, ὁ Ἀγάπιος γεννήθηκε στὴ Χίο καὶ σπούδασε τὴν μουσικὴ τέχνη τοῦ πενταγράμμου στὴ Δύση· ὑποτίθεται ὅτι γνώριζε τὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ. Τὸ ἔτος 1797 παρουσιάστηκε στὸν Οἰκουμενικὸ Πατριάρχη Γρηγόριο τὸν Ε’ καὶ τὸν διαβεβαίωσε, κατὰ τὴν ἀκρόαση, ὅτι ἡ μουσικὴ μέθοδος ποὺ ὁ ἴδιος ἐπινόησε, ἦταν πολὺ πιὸ εὐκόλη ἀπ’ τὴν μέθοδο τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου. Ὁ Πατριάρχης πείστηκε καὶ ἔδωσε ἄδεια καὶ ἐντολὴ στὸν Ἀγάπιο νὰ διδάξει στὴ Μουσικὴ Σχολὴ χρησιμοποιοῦντας τὴ δική του μέθοδο διδασκαλίας καὶ ἐκμαθήσεως τῆς μουσικῆς. Ὁ Ἀγάπιος χρησιμοποίησε τὸ πεντάγραμμο, ὡς ἰδική του μέθοδο, γιὰ τὴν καταγραφή καὶ τὴν ἐρμηνεῖα τῶν βυζαντινῶν μελῶν. Ἐδῶ, ἀναμφίβολα παρατηρεῖται ἡ δυτικὴ ἐπίδραση στὸ μουσικὸ σύστημα τοῦ Ἀγαπίου, ὅσον ἀφορᾷ στὴ σταθερότητα τῶν φθόγγων στὶς βαθμίδες τῆς κλίμακος καὶ στὰ σημάδια ποὺ τοὺς παρασημαίνουν. Ἡ περὶπτωση αὐτὴ μᾶς ὑπενθυμίζει καὶ τὸν Ἱερώνυμο Τραγωδιστὴ τὸν Κύπριον<sup>6</sup>, τοῦ ὁποῖου τὴν μέθοδο πολὺ πιθανὸ νὰ γνώριζε ὁ Ἀγάπιος.

Ἕνας ἄνθρωπος, ὅμως, μὲ κῦρος καὶ σπουδαιότητα, ποὺ δὲν πείστηκε, ὑπῆρξε ὁ Πρωτοψάλτης τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας Ἰάκωβος, τοῦ ὁποῖου οἱ ἀντιρρήσεις καὶ οἱ χλευασμοί, ὡς πρὸς τὴν ἔκφραση, συνέβαλαν στὸ νὰ μὴ εὐδοκιμήσει ἡ διδασκαλία τοῦ Ἀγαπίου καὶ μὴ ἀποφέρει τοὺς ἀναμενόμενους

4. Οἱ καρποὶ τῶν προσπαθειῶν γιὰ τὴν ἀνάλυση τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, οἱ ἐξηγήσεις, τῶν 35 - 40 μουσικῶν καὶ κυρίως τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου τοῦ λαμπαδαρίου δὲν θεωροῦνται μέθοδοι μουσικῆς γραφῆς.

5. Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτου, *Θεωρητικὸ Μέγα τῆς Μουσικῆς...*, Τεργέστη 1832 (Π. Πελοπίδης). Αὐτὸ ἀποτελεῖ τὴ βασικὴ θεωρητικὴ συγγραφὴ τῆς μεταρρυθμίσεως τοῦ 1814.

6. Βλ. Γρ. Θ. Στάθη, “I manoscritti e la tradizione musicale Bizantino-sinaitica”, *Θεολογία ΜΓ*, τεύχη 1-2, Ἀθῆναι 1972, σσ. 271-308· ἐπίσης Oliver Strunk, “A Cypriote in Venice”, in *Natalicia Musicologica*, Knaud Jeppesen 1962 (Copenhagen).



καρπούς. Ὁ Ἀγάπιος σταμάτησε καὶ παραδέχτηκε ὅτι ἡ μέθοδός του χρειάζεται βελτίωση. Μὲ τὴν συναίσθηση καὶ τὴν ἔγνοια τῆς ἀνάγκης νὰ σωθοῦν τὰ ἀριστουργήματα τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, διαδιδόμενα μὲ ἓνα σύστημα μουσικῆς γραφῆς πιὸ εὐκολο ἀπ' τὴν βυζαντινὴ σημειογραφία, ὑποσχέθηκε νὰ μελετήσει τὴ δυνατότητα τῆς τελειοποιήσεως τῆς μεθόδου του ἢ τῆς προσπάθειας γιὰ ἐπινόηση ἑνὸς ἄλλου συστήματος. Ἐφυγε, λοιπόν, ἀπ' τὴν Κωνσταντινούπολη γιὰ λίγο καὶ πῆγε διαδοχικὰ στὴν Σμύρνη, στὴν Ἐφεσο καὶ στὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ ἀργότερα στὸ Βουκουρέστι. Αὐτὴν τὴν φορὰ ὁ Ἀγάπιος χρησιμοποίησε τὰ γράμματα τοῦ ἑλληνικοῦ ἀλφαβήτου<sup>7</sup>, ὀργανώνοντας μὲ αὐτὰ ἓνα δικό του σύστημα ὡς Μέθοδο μουσικῆς γραφῆς. Εἶχα μιὰ πληροφορία, πού δυστυχῶς δὲν θυμᾶμαι πού τὴν εἶδα γραμμμένη, πὼς στὴ μονὴ Σταυρονικήτα τοῦ Ἁγίου Ὁρους ὑπῆρχαν χειρόγραφα τετράδια μὲ αὐτὴν τὴν ἀλφαβητικὴ μέθοδο τοῦ Ἀγαπίου. Παρ' ὅλες τὶς σύντομες ἀναζητήσεις καὶ ἐρευνές μου τὸν Μάρτιο τοῦ περασμένου χρόνου, 1971, στὴ μονὴ Σταυρονικήτα, δυστυχῶς δὲν βρέθηκε τίποτε. Ἡ ἔλλειψη σχετικῶν μαρτυριῶν δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ γνωρίζουμε τίποτε τὸ συγκεκριμένο γιὰ τὸ Ἀλφαβητικὸ μουσικὸ Σύστημα τοῦ Ἀγαπίου. Τὸ ἔτος 1815 ὁ Ἀγάπιος πέθανε στὸ Βουκουρέστι, σπέρνοντας ὥστόσο τὸν σπόρο μιᾶς πρωτότυπης μεταρρυθμίσεως στὸ χῶρο τῆς μουσικῆς γραφῆς, τὴ βλάστηση τοῦ ὁποῦ παρακολουθοῦμε ἀμέσως μετὰ.

Μιὰ ἄλλη παρόμοια προσπάθεια ἀλλαγῆς τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας μὲ τὸ πεντάγραμμο ἀποτελεῖ καὶ ὁ Σιναϊτικὸς κώδικας 1477<sup>8</sup>, πού πρέπει νὰ γράφτηκε περὶ τὸ 1700, καὶ γιὰ τὸν ὁποῖο ἡ ταπεινότης μου, ἔχοντας τὴν ἀγαθὴ τύχη νὰ τὸν ἀνακαλύψω πρῶτος, μίλησα κατὰ τὴ διάρκεια τῶν ἐργασιῶν τοῦ Α' Διεθνoῦς Συνεδρίου γιὰ τὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ καὶ Ἀνατολικὴ Λειτουργικὴ, πού διεξήχθη στὴν Κρυπτοφέρρη τὸν Μάιο τοῦ 1968, καὶ ἐπιφυλάσσομαι γιὰ εἰδικότερη μελέτη καὶ ἐνδεχομένως ἔκδοσή του<sup>9</sup>.

Τὸ "Λέσβιον" σύστημα σημειογραφίας τοῦ Γεωργίου Λεσβίου.

Ἡ δραστηριότητα τοῦ Ἀγαπίου συνέβαλε μὲ τὸν τρόπο τῆς στὴν ἐπιτάχυνση τῶν προσπαθειῶν γιὰ τὴν πραγματοποίησι τῆς ἐφευρέσεως τῆς Νέας Μεθόδου καὶ τῆς μεταγραφῆς τοῦ ρεπερτορίου τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς στὴν

7. Δίχως ἄλλο ὁ Ἀγάπιος θὰ θεώρησε λαμπρὴ ἰδέα τὴ χρῆση τῶν γραμμάτων τοῦ ἀλφαβήτου ἀπ' τοὺς ἀρχαίους "Ἕλληνες γιὰ μουσικὴ γραφῆ": τὸ δικό του ἐγχείρημα γιὰ ἀλφαβητικὴ σημειογραφία εἶναι προφανῶς ἐπηρεασμένο ἀπὸ τὸ ἀλφαβητικὸ μουσικὸ σύστημα τῶν ἀρχαίων.

8. Γρ. Θ. Στάθη, "I manoscritti...", βλ. ὑποσ. 2, σ. 367, καὶ τὴν εἰδικὴ μελέτη μὲ τὴ μορφή Παραρτήματος: "Il manoscritto musicale Sina 1477", στὸ ἴδιο δημοσίευμα στὴ Θεολογία.

9. Ἐκδόθηκε ἰταλιστὶ στὴ Θεολογία, τόμος ΜΓ', Ἀθῆναι 1972, σσ. 271-308.



ἀναλυτική σημειογραφία αὐτῆς τῆς Μεθόδου ἀπ’ τὸν Γρηγόριο καὶ Χουρμούζιο καὶ τοὺς πρώτους μαθητές τους. Ὡστόσο, παρ’ ὅλη τὴν ἐδραίωση καὶ τὴ διάδοσιν τῆς Νέας Μεθόδου μὲ τὴν τυπογραφία ἀπ’ τὸ 1820<sup>10</sup> καὶ δῶθε, ἕνας ἄλλος ἐξυπνος μουσικοδιδάσκαλος, ὁ Γεώργιος Λέσβιος (1827 καὶ ἐξῆς), ἐπινόησε ἕνα ἄλλο σύστημα μουσικῆς γραφῆς, χρησιμοποιοῦντας κάποια σημάδια τῆς ἀναλυτικῆς σημειογραφίας τῆς Νέας Μεθόδου, μὲ βασικὴ ἰδέα τὴ σταθερότητα τῶν φθόγγων καὶ τὴ συγκεκριμένη ὀξύτητά τους στὴν κλίμακα· δηλαδή, ἕνα σημάδι καὶ πάντοτε τὸ ἴδιο νὰ δείχνει πάντοτε ἕναν καὶ τὸν ἴδιο φθόγγο—μία καὶ τὴν αὐτὴ ὀξύτητα— στὴν κλίμακα, κατὰ τὴν ἀνιούσα φορά· κατὰ τὴν κατάβαση αὐτὰ τὰ ἴδια σημάδια νὰ γράφονται ἀνάστροφα.

Ἡ Μέθοδος αὐτὴ γνώρισε ἀξιοπρόσεκτη ἐπιτυχία καὶ διαδόθηκε, ἀπ’ τὸ 1827 καὶ ἐξῆς, μὲ τὴν τυπογραφία<sup>11</sup> καὶ ἀπὸ πολυάριθμους μαθητές<sup>12</sup>—ὑποστηρικτές της. Ἀπ’ τὴν ἀρχή, ὅμως, ἡ ἐν λόγῳ μέθοδος βρῆκε ἀντίσταση στὶς ἀν-

10. Βλ. τὴν προμετωπίδα τοῦ πρώτου ἐντύπου μουσικοῦ βιβλίου: Νέον Ἀναστασιματάριον, μεταφρασθὲν κατὰ τὴν νεοφανῆ μέθοδον τῆς μουσικῆς [...] νῦν τὸ πρῶτον εἰς φῶς ἀχθέν διὰ τυπογραφικῶν χαρακτήρων τῆς Μουσικῆς. Ἐκδοθὲν σπουδῆ ἐπιπόνῳ τοῦ μουσικολογιωτάτου κυρίου Πέτρου τοῦ Ἐφεσίου, Βουκουρέστιον, 1820.

11. Στὸ λεγόμενον “Λέσβιον Σύστημα” καὶ μὲ τὴν εἰδικὴ τυπογραφία του τυπώθηκαν τὰ ἀκόλουθα βιβλία: Εἰσαγωγή εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς Μουσικῆς τέχνης τοῦ Λεσβίου Συστήματος [...] παρὰ Γεωργίου Λεσβίου, Ἀθῆναι 1840· τοῦ ἴδιου Θεωρητικοῦ β’ ἐκδοσὴ ὑπὸ Σταυράκη Α. Ἀναγνώστου, Ἀθῆναι 1872. Ἀναστασιματάριον Νέον ἀργοσύντομον, Πέτρου Πελοποννησίου, Ἀθῆναι 1840. Ἡ μελίφωνος Τερψινόη - Ἀνθολογία, Χουρμούζιου Χαρτοφύλακος, τόμος I, 1847 - τόμος II, 1848. Εἰρμολόγιον καταβασίων, Ἀθῆναι 1856.

12. Ἰδιαιτέρα ἀξιόλογος εἶναι ὁ Σταυράκης Α. Ἀναγνώστου, ὑπερασπιστὴς τοῦ Λεσβίου Συστήματος καὶ ἐκδότης τῆς β’ ἐκδόσεως τοῦ Θεωρητικοῦ τοῦ Γεωργίου Λεσβίου, Ἀθῆναι 1872 (βλ. προηγ. σημ.). Ὁ Σταυράκης Α. Ἀναγνώστου σὲ συνεργασία μὲ τὸν Νικόλαο Βλαχάκη ἐξέδωκε τὸ βιβλίον: Ἡ Λεσβία Σαπφῶ, ἐν Κυδωνίαις 1870. Στὶς σελίδες 288-295 περιέχεται: “Σύντομος ἐρμηνεία τῶν ἐν τῇ βίβλῳ ταύτῃ φαινομένων σημείων τῆς μουσικῆς γραφῆς”, μιά σύντομη πραγματεία μὲ τὴν ἐπιμέλεια τοῦ Σταυράκη Ἀναγνώστου, σπουδαία γιὰ τὴν ἐξηγοῦνται σ’ αὐτὴ τὰ σημάδια ποιότητας καὶ ρυθμοῦ τοῦ Λεσβίου Συστήματος σὲ ἀντιπαραβολὴ μὲ τὰ ἀντίστοιχα σημάδια τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας τῆς Νέας Μεθόδου. Κάποια σημάδια εἶναι τὰ ἴδια μὲ ὅσα θὰ συναντήσουμε στὴ συνέχεια ἐξετάζοντες τὰ δυὸ Ἀλφαβητικὰ Μουσικὰ Συστήματα ποὺ ἀκολουθοῦν. Σημαντικὸ, ἐπίσης, εἶναι τὸ γεγονός ὅτι στὴ σελίδα 296 τοῦ ἴδιου βιβλίου περιέχεται: “Παράρτημα, περιέχον αὐτοσχεδιά τινὰ ᾠσματα, ποιηθέντα καὶ τοιμισθέντα ὑπὸ Σταυράκη Α. Ἀναγνώστου τοῦ Λεσβίου, εἰς Ἀλφαβητικὴν σημειογραφίαν”. Ἡ ἀπόλυτη ἀπλότητα αὐτῆς τῆς “ἀλφαβητικῆς” σημειογραφίας, ἡ ὁποία συνίσταται ἀπ’ τὴν ἀντικατάσταση τῶν σημάδιων ποσότητας τοῦ Λεσβίου Συστήματος μὲ τὰ κεφαλαῖα πρωτογράμματα τῶν φθόγγων: Ν = Νη, Π = Πα, Β = Βου, κ.ο.κ. γιὰ τὴν ἀνοδο καὶ πλαγιαστά Ζ = Ζη... κ.λπ. γιὰ τὴν κάθοδο, δὲν ἐπιτρέπει νὰ θεωρήσουμε μιά τέτοια σημειογραφία ὡς αὐτόνομη. Ὅλα τὰ ἄλλα σημάδια ποσότητος καὶ χρόνου εἶναι τὰ ἴδια μὲ ἐκεῖνα τοῦ Λεσβίου Συστήματος. Πρόκειται δηλαδή γιὰ μιά παραλλαγὴ τῆς Λεσβίου σημειογραφίας. Σημαντικὰ μέλη τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς δὲν ἔχουν μεταγραφῆ σὲ αὐτὴ τὴ σημειογραφία. Ὡστόσο, διαφαίνεται μιά κάποια ἐπίδραση στὸν Σταυρά-



τιρρήσεις καὶ τὴν αἰχμηρὴ κριτικὴ τῶν Διδασκάλων τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ὑπερασπιστῶν τῆς Νέας Μεθόδου, οἱ ὅποιοι ἔπεισαν τὸν Οἰκουμενικὸ Πατριάρχη νὰ τὴν καταδικάσει καὶ νὰ ἀπαγορεύσει τὴ διάδοσή της. Μέγιστη σημασία κι ἐδῶ ἔχει τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ βυζαντινὲς μελωδίες τῶν παλαιῶν ποιητῶν, τῶν ιγ'-ιη' αἰώνων, ποὺ μεταγράφονται μὲ αὐτὴν τὴν μέθοδο συμφωνοῦν ἀπόλυτα πρὸς τὶς ἐξηγήσεις τῆς Νέας Μεθόδου. Ἐπιζητεῖται δηλαδὴ ἀλλαγὴ στὸ γραφικὸ σύστημα, ὄχι στὴ μουσικὴ αὐτὴν καθ' ἑαυτήν. Ἡ περίπτωση τοῦ Γεωργίου Λεσβίου εἶναι ἡ δεύτερη προσπάθεια γιὰ ἀλλαγὴ τῆς μουσικῆς γραφῆς.

*Τὰ ἀλφαβητικὰ συστήματα σημειογραφίας τοῦ Παϊσίου Ξηροποταμηνοῦ καὶ ἐνὸς ἀδήλου στὸ Βουκουρέστι.*

Τρίτη καὶ τέταρτη προσπάθειες εἶναι αὐτές, γιὰ τὶς ὁποῖες θὰ μιλήσω λεπτομερέστερα. Πρόκειται γιὰ δύο Ἀλφαβητικὰ Συστήματα μουσικῆς γραφῆς. Τὸ ἓνα, πιθανότατα τὸ πρῶιμότερο, διαδόθηκε μέσῳ ἐνὸς μικροῦ ἀριθμοῦ φυλλαδίων -7 στὸ σύνολο- ποὺ τυπώθηκαν σὲ ξυλοτυπία στὸ Βουκουρέστι γύρω στὰ 1831 - 1840. Τὸ ἄλλο ἀποτελεῖ οὐσιαστικὰ τὸ περιεχόμενον ἐνὸς χειρογράφου -ἀνεκδότου, ἐννοεῖται-, στὴ Μονὴ Ξηροποτάμου τοῦ Ἁγίου Ὀρους τοῦ κώδικος Ξηροποτάμου 359, γύρω στὰ 1842 - 1845.

Τὰ δύο αὐτὰ συστήματα ἔχουν ἓνα κοινὸ χαρακτηριστικόν: ἀμφότερα ἔχουν ὑποκαταστήσει τὰ σημάδια τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας μὲ γράμματα τοῦ ἑλληνικοῦ ἀλφαβήτου, ἀλλὰ τὸ καθένα μὲ τρόπο διαφορετικὸ καὶ ἀνεξάρτητο. Τὸ ἓνα χρησιμοποίησε τὴν ἑλληνικὴ ἀλφαβητικὴ ἀρίθμηση, ἐνῶ τὸ ἄλλο τὰ γράμματα δίχως ἀριθμητικὴ ἀξία. Κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὰ ἴδια γράμματα τοῦ ἀλφαβήτου δὲν ἀντιστοιχοῦν στὴν ἴδια βαθμίδα τῆς κλίμακας στὰ δύο Συστήματα.

Ἡ βασικὴ ἔμπνευση τῶν ἐφευρετῶν τῶν προαναφερθέντων συστημάτων συνίσταται στὴν κατάργηση τῆς παραλλαγῆς<sup>13</sup>, τοῦ *solfeggio* δηλαδὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς καὶ στὴν κατάργηση τῆς δυσκολίας (πάντοτε σύμφωνα μὲ αὐτούς) ποὺ παρουσιάζει ἡ βυζαντινὴ σημειογραφία μὲ τὴν ἐξάρτηση κάθε σημάδιου ἀπὸ τὸ προηγούμενον. Ἀναμφισβήτητα, τὰ μεγάλα σημάδια τῆς χειρονομίας καὶ οἱ μεγάλες ὑποστάσεις τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας ἀναλύονται καὶ καθίστανται ἄχρηστα καὶ γιὰ τοῦτο ἐξαλείψιμα<sup>14</sup>. Φαίνεται,

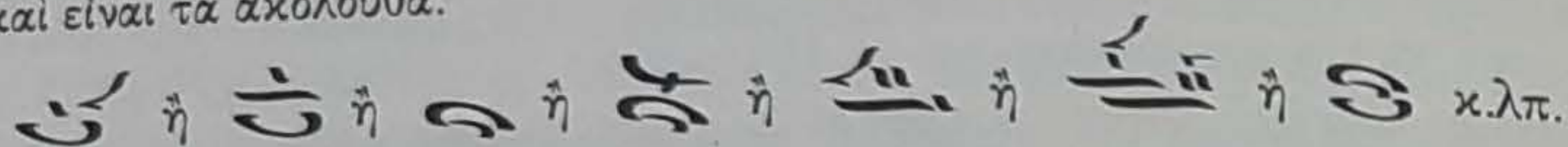
κη Ἀναγνώστου ἀπ' τὰ δύο Ἀλφαβητικὰ Συστήματα μουσικῆς γραφῆς, γιὰ τὰ ὁποῖα γίνεται λεπτομερὴς λόγος πῶς κάτω.

13. Βλ. σημ. 1 καὶ Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν...*, σ. XLVI, § 70.

14. Βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, σ. 180, § 407: "Μετεχειρίζοντο ἀκόμη καὶ ὑποστάσεις, ὅχι τόσας ὅσας ἀναφέραμεν, ἀλλὰ καὶ ἄλλας διὰ χειρονομίαν καὶ διὰ πλατυσμόν τῶν μελῶν".



ἀκόμα, ὅτι καὶ σύνθετα σημάδια πού δείχνουν κυρίως μεγάλα διαστήματα –καὶ εἶναι τὰ ἀκόλουθα:



– δὲν τοὺς ἦταν συμπαθῆ. Θέλησαν, λοιπόν, νὰ καθορίσουν ἓνα μοναδικὸ σημάδι –συγκεκριμένα γράμμα–, τὸ ὁποῖο ἔχοντας συγκεκριμένη ὀξύτητα νὰ μπορεῖ νὰ δείχνει κάθε φορά τὴν ἴδια βαθμίδα τῆς κλίμακας χωρὶς νὰ ἐξαρτᾶται ἀπὸ προηγούμενο σημάδι. Τὰ παρουσιασθέντα μέχρι ἐδῶ εἶναι κιόλας μάρτυρες τῆς ἐπιρροῆς ἢ τοῦ δανεισμοῦ ἀπὸ τὶς νότες τοῦ πενταγράμμου, τῶν ὁποίων ἡ σταθερότητα προφανῶς ἐνέπνευσε τὴν σταθερότητα τῶν σημαδιῶν τῶν ἐν λόγῳ συστημάτων.

Δεδομένου ὅτι αὐτὰ τὰ δύο συστήματα εἶναι δύο αὐτόνομες μέθοδοι μουσικῆς σημειογραφίας ἀρκετὰ σύνθετες, ἢ μιὰ περισσότερο ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἀξίζει νὰ ἀναφερθοῦν οἱ βάσεις τοῦ θέματος στὸ ὁποῖο στὴ συνέχεια θὰ χρειαστεῖ νὰ ἐντρυφήσουμε.

#### Α'. Τὸ Ἀλφαβητικὸ μουσικὸ Σύστημα τοῦ Βουκουρεστίου

Στὴν μονὴ Ξηροποτάμου ὑπάρχουν ἑπτὰ φυλλάδια, ἀριθμημένα ἀπὸ τὸ 394 ὡς τὸ 400, πού περιέχουν τὰ βυζαντινὰ μέλη, τὰ ἀπαραίτητα στὴ λατρεία, μεταγραμμένα στὴν σημειογραφία ἐνὸς Ἀλφαβητικοῦ Συστήματος καὶ τυπωμένα, ὅπως προειπώθηκε, σὲ ξυλοτυπία. Ὁ ἐπόμενος ἀριθμὸς 401 τῆς ἴδιας βιβλιοθήκης ἀφορᾶ σ' ἓνα Πίνακα - Κλεῖδα τοῦ ἐν λόγῳ Συστήματος. Ὁ συγγραφέας ἐφευρέτης ἢ οἱ ἐφευρέτες τοῦ συστήματος εἶναι ἄδηλοι. Περιέχονται, ὅμως, πολλὲς συνθέσεις τοῦ Πέτρου Ἐφεσίου<sup>15</sup>, σημαντικοῦ μουσικοδιδασκάλου στὸ Βουκουρέστι, ἐνὸς ἀπ' τοὺς πιὸ αὐθεντικούς ἐξηγητὲς τῆς παλαιᾶς μουσικῆς σημειογραφίας καὶ πρώτου ἐφευρέτου<sup>16</sup> τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς τυπογραφίας τὸ 1820 στὸ Βουκουρέστι. Πρέπει νὰ γίνῃ παραδεκτὸ ὅτι θὰ μποροῦσε κάποιος εὐκόλα νὰ τὸν ὑποπτευθῆ ὡς συνδημιουργὸ τοῦ συστήματος –ἂν ὄχι τὸν μοναδικό– λόγῳ τῆς μεγάλης μουσικῆς του δραστηριότητος. Ἡ ὑπόθεση, ἐπίσης, ὅτι τὸ σύστημα αὐτό, καθ' ὅλα ἀνεξάρτητο ἀπὸ τὴν Νέα Μέθοδο, προέρχεται ἀπ' εὐθείας ἀπὸ τὸ ἀντίστοιχο τοῦ Ἀγαπίου Παλιέρμου εἶναι πολὺ πιθανή. Ἡ χρονολόγησις, ἐξάλλου, τῶν φυλλαδίων Ξηροποτάμου 394-401 εἶναι πολὺ ἀβέβαιη, βασισμένη στὶς ἀσαφεῖς ἐνδείξεις πού προσφέρουν τὰ

15. Στὰ φυλλάδια αὐτὰ ὁ Πέτρος χαρακτηρίζεται συχνά: “Πέτρου τῆς Βλαχίας”.

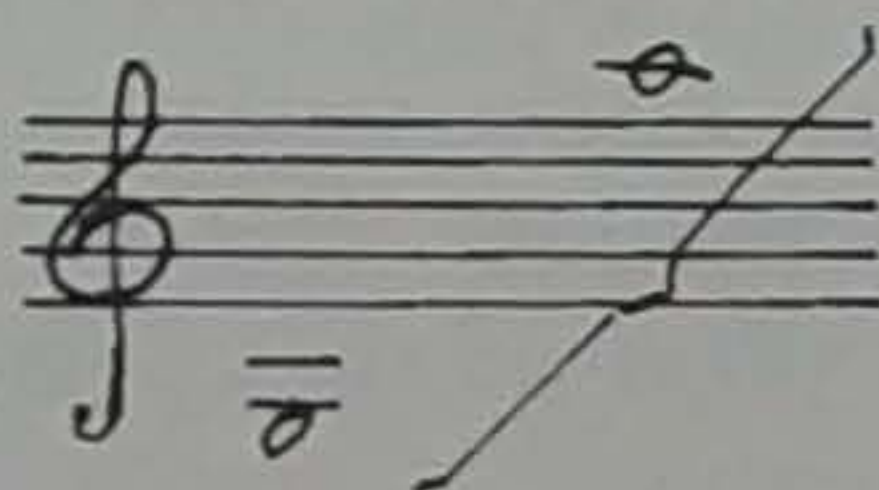
16. Βλ. σημ. 8.



ὕδατόσημα τῶν φύλλων ποὺ παρατηροῦνται ἐναλλακτικὰ στὶς προμετωπίδες: Krostandi 1831 - Bogath 1832. Ἀντέγραφα ἐπίσης τὰ γράμματα τῶν ὕδατοσήμων τῶν φύλλων. Ἰδού: N. R. - A. F. C. Εἶναι πολὺ πιθανό, θαρρῶ, τὸ ἐν λόγῳ σύστημα νὰ ἐφευρέθηκε πρὸ τοῦ 1830 καὶ νὰ τυπώθηκε στὰ πρῶτα χρόνια μετὰ τὸ 1831 - 1832.

Ἡ συνοπτικὴ θεωρία τοῦ Πίνακα - Κλείδας (Ξηροποτάμου 401) μπορεῖ νὰ ὑποδιαιρεθεῖ σὲ τρεῖς ἐνότητες: 1) Ἡ πρώτη ἀφορᾶ στὶς νότες καὶ τοὺς διάφορους τύπους τῆς κλίμακας, 2) ἡ δεύτερη στὸν χρόνο καὶ τὴ σχετικὴ μὲ τὰ ποικίλα ρυθμικὰ σχήματα διδασκαλία, 3) ἡ τρίτη στὴν ποιότητα τοῦ μέλους καὶ τὰ ἐκφραστικὰ μέσα, ἡ στοιχεῖα.

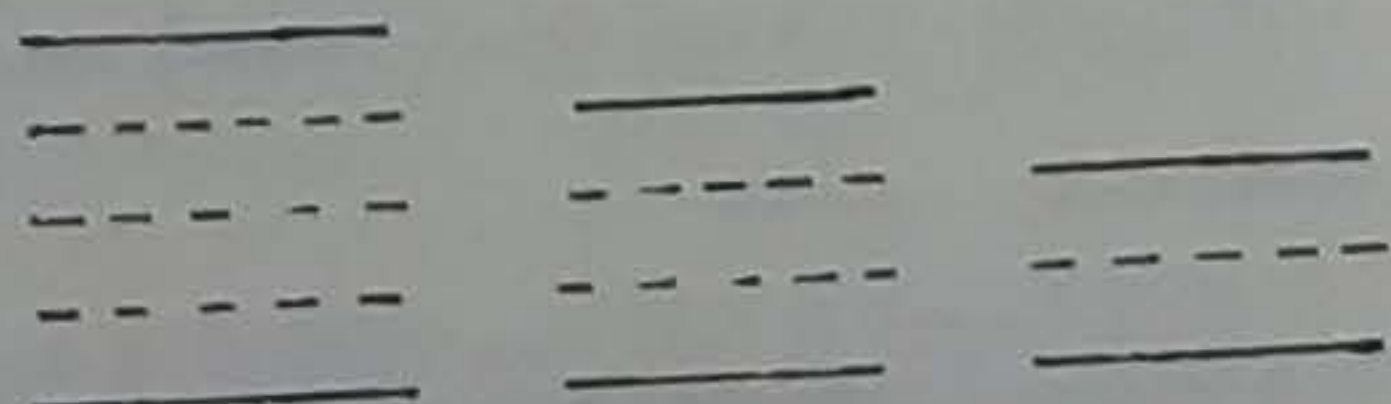
1) Τὸ μόνον ποὺ θυμίζει τὴ Νέα Μέθοδος τῆς ἀναλυτικῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας εἶναι οἱ φθόγγοι -Νη, Πα, Βου, Γα, Δι, Κε, Ζω, Νη'-, ποὺ προέρχονται ἀπ' τὰ γράμματα τοῦ ἀλφαβήτου. Ἡ κλίμακα ἐκτείνεται ἀπ' τὸ χαμηλὸ Δι ὡς τὸ ὑψηλὸ Κε, δηλαδή:



στὴν ἀκόλουθη ἀντιστοιχία:

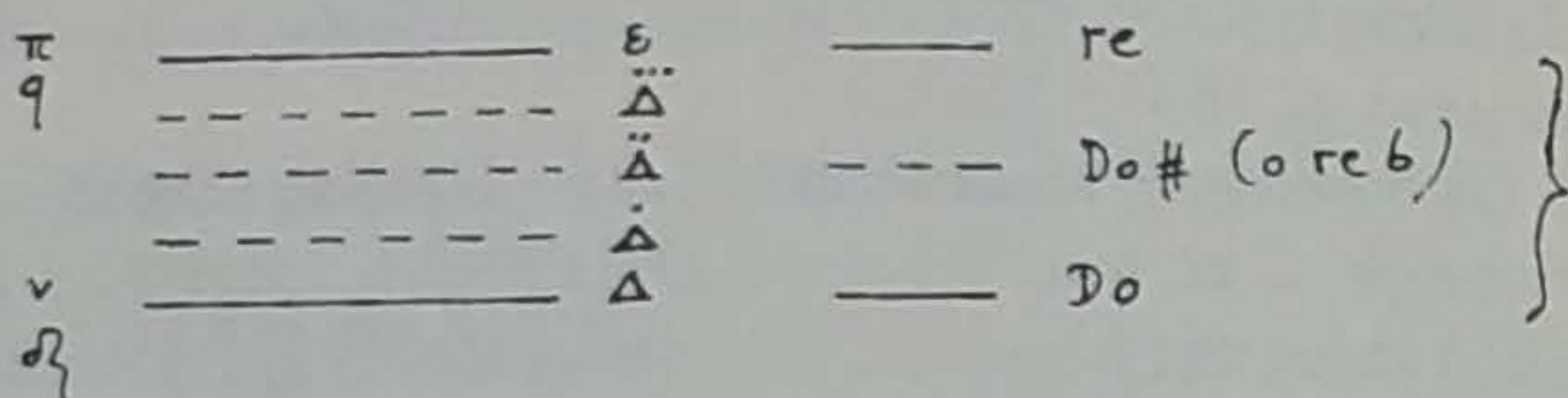
Δ	ϩ	Ζ	ν	π	β	Γ	Δ	κ	Ζ'	ν'	π'	β'	Γ'	Δ'	κ'
Δ	κ	ν	ρ	ϩ	λ	π	ρ	κ	ν	ρ	κ	π	ρ	κ	ρ
δι	κε	ζω	νη	πα	βου	γα	δι	κε	ζώ	νή	πά	βού	γά	δί	κέ
α	β	γ	δ	ε	ς	ζ	η	θ	ι	ια	ιβ	ιγ	ιδ	ιε	ις

Γιὰ τὶς σπάνιες περιπτώσεις τῶν νοτῶν κάτω ἀπὸ τὸ α χρησιμοποιοῦνται κατὰ βαθμίδα τὰ γράμματα: Ζ, ϩ, ε, Δ. Τὰ διαστήματα ὀνομάζονται τόνοι, εἶναι τρεῖς καὶ διαιροῦνται σὲ τεταρτημόρια τοῦ μείζονος τόνου:






καὶ ὀνομάζονται: τόνοι μείζονες, ἐλάσσονες καὶ ἐλάχιστοι, ὅπως στὴ Νέα Μέθοδο. Τὸ τεταρτημόριο σημειώνεται μὲ μία στιγμὴ τοποθετημένη πάνω στὴ φωνή, κατὰ τὸν ἀκόλουθο τρόπο:

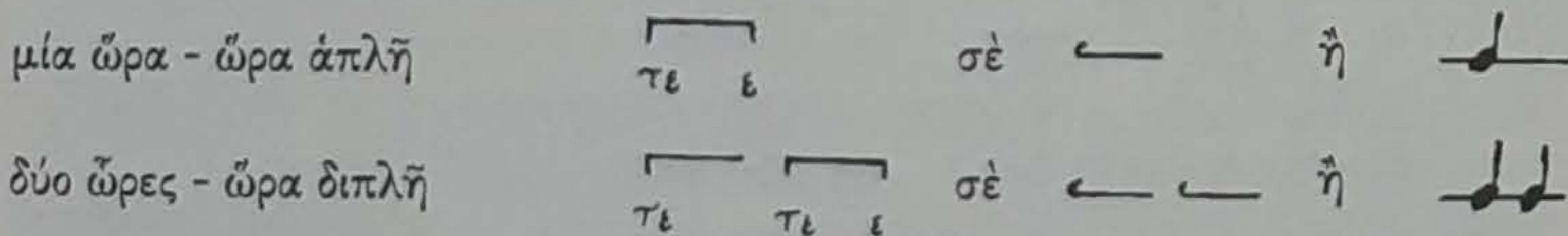


καὶ στὴ σκάλα σημειώνονται:  $\Deltå = \nu\eta\mu$ ,  $\Deltä = \nu\eta\nu$ ,  $\Deltȧ = \nu\eta\zeta$ .

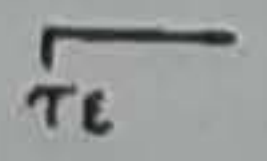
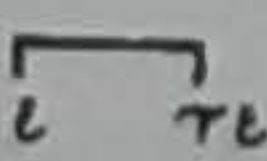
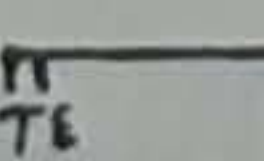
Ἀκολουθοῦν τὰ σχήματα τῶν 18 τύπων τῆς κλίμακας ὅπως ἀπαιτεῖ ἡ ποικιλία τῆς χρήσεως τῶν τετραχόρδων στὰ τρία γένη –διατονικό, χρωματικό καὶ ἑναρμόνιο–. “Τὰ δεκαοχτὼ εἶδη τῶν φωνῶν τὰ δεικνύοντα τὴν χρῆσιν τῶν φωνῶν τῆς κλίμακος καὶ τοὺς τόνους [...] ἐνὸς ἐκάστου ἡ ποιότης”. Αὐτὲς οἱ κλίμακες ἐκτείνονται ἀπὸ τὸ α ὡς τὸ Ις<sup>17</sup>.

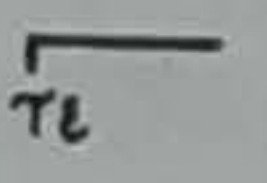

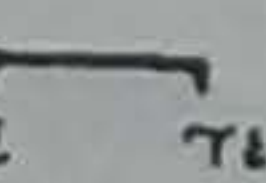
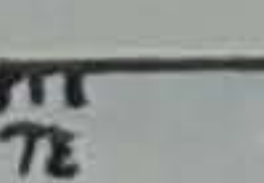
Δύο σχήματα, ἐξάλλου, περιέχουν σαφεῖς λεπτομέρειες πρὸς χάρη τῶν ἀπλῶν τόνων γιὰ τὴν πρόσθεση καὶ ἀφαίρεση τῶν ἀνιόντων καὶ κατιόντων τεταρτημορίων.

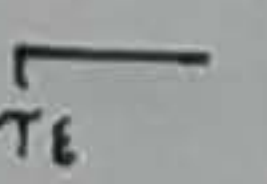

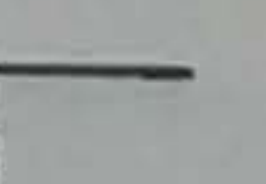

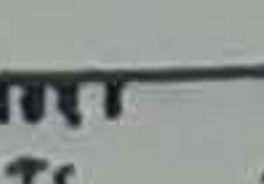
2) Σχετικὰ μὲ τὸ χρόνο καὶ τίς χρονικὲς ἀξίες τῶν νοτῶν. Αὐτὸ τὸ σημάδι (  ) ὀνομάζεται “ῶρα”. Μιὰ ῶρα ἰσοδυναμεῖ μὲ ἓνα ἀπλὸ σημάδι τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας καὶ ἓνα τέταρτο τοῦ πενταγράμμου, δηλαδή:



καὶ κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο, τρεῖς ῶρες - ῶρα τριπλῆ καὶ τέσσερις ῶρες - ῶρα τετραπλῆ. Γιὰ τὴν ἀποφυγὴ, ὅμως, κατασπατάλησης τοῦ χαρτιοῦ,

οἱ δύο ῶρες, ἀντὶ   γράφονται 

οἱ τρεῖς ῶρες, ἀντὶ    γράφονται 

οἱ τέσσερις ῶρες, ἀντὶ     γράφονται 

17. Οἱ 16 εἶναι οἱ ἴδιες ποὺ συναντᾶμε σχεδιαγραφημένες στὰ χειρόγραφα Παντελεήμονος 1250/I, II, III, καὶ Ξηροποτάμου 702, καὶ ἄλλοῦ.



Γιά τόν άκριβή καθορισμό τών φωνών ή τής όξύτητας τών φωνών γράφονται πάνω στις ώρες τά γράμματα πού δείχνουν, όπως ήδη έχουμε δεϊ, τήν άκριβή ποσότητα τών φωνών και τις συγκεκριμένες βαθμίδες τής κλίμακας:

$$\begin{aligned} \pi \text{ } \overline{\quad} &= \text{---} \text{ } , \quad \eta \text{ } \overline{\quad} &= \text{---} \text{ } , \quad \beta \text{ } \overline{\quad} &= \text{---} \\ \rho \text{ } \overline{\quad} &= \text{---} \text{ } , \quad \gamma \text{ } \overline{\quad} &= \text{---} \text{ } \text{ κ.λπ.} \end{aligned}$$

μία για τούς χαμηλούς τόνους, δηλαδή κάτω άπ' τó χαμηλό Sol  $\delta \text{ } \overline{\quad} \text{ } \delta$   
 κάτω άπ' τις διάφορες ώρες  $\text{---} \text{ } \text{---} \text{ } \text{---} \text{ } \text{---}$

Σχετικά μέ τή διαίρεση τοῦ χρόνου σέ διάφορα ρυθμικά σχήματα έχουμε:

$\overline{\text{ε ε ε}}$ τε τε τε	δίμητος	$\text{---} \text{---}$	
$\overline{\text{ε ε ε}}$ τε τε τε	τριτοτέταρτος	$\text{---} \text{---}$	
$\overline{\text{ε ε ε}}$ τε τε τε	πρωτοτέταρτος	$\text{---} \text{---}$	
$\overline{\text{ε ε ε ε}}$ τ τ τ τ	τρίμητος	$\text{---} \text{---}$	
$\overline{\text{ε ε ε ε}}$ τε τ τ τ	δευτεροτριτος.	$\text{---} \text{---}$	
$\overline{\text{ε ε ε ε}}$ τ τ τ τε	πρωτοδευτεροτ.	$\text{---} \text{---}$	
$\overline{\text{ε ε ε ε}}$ τ τ τ τ	πρωτοτριτοτέτ.	$\text{---} \text{---}$	
$\overline{\text{ε ε ε ε ε}}$ τ τ τ τ τ	τετράμητος	$\text{---} \text{---}$	

Δίδονται, έπιπλέον για όρισμένες περιπτώσεις τά ανάλογα σχήματα:



α. Οἱ ἐμπερικτικὲς ὥρες:

$\begin{array}{c} \epsilon \epsilon \epsilon \\ \pi \pi \pi \\ \tau \tau \tau \end{array}$ 
 $\begin{array}{c} \epsilon \epsilon \epsilon \epsilon \\ \pi \pi \pi \pi \\ \tau \tau \tau \tau \end{array}$ 
 $\begin{array}{c} \epsilon \epsilon \epsilon \epsilon \\ \pi \pi \pi \pi \\ \tau \tau \tau \tau \end{array}$ 
 $\begin{array}{c} \epsilon \epsilon \epsilon \epsilon \\ \pi \pi \pi \pi \\ \tau \tau \tau \tau \end{array}$ 
 $\begin{array}{c} \epsilon \epsilon \epsilon \epsilon \\ \pi \pi \pi \pi \\ \tau \tau \tau \tau \end{array}$ 
 $\begin{array}{c} \epsilon \epsilon \epsilon \epsilon \\ \pi \pi \pi \pi \\ \tau \tau \tau \tau \end{array}$ 
 $\begin{array}{c} \epsilon \epsilon \epsilon \epsilon \\ \pi \pi \pi \pi \\ \tau \tau \tau \tau \end{array}$

β. Οἱ σύνθετες ὥρες.

$\begin{array}{c} \epsilon \epsilon \\ \tau \epsilon \tau \epsilon \end{array}$ 
 $\begin{array}{c} \epsilon \epsilon \\ \tau \epsilon \tau \epsilon \end{array}$ 
 $\begin{array}{c} \epsilon \epsilon \\ \tau \epsilon \tau \epsilon \end{array}$ 
 $\begin{array}{c} \epsilon \epsilon \\ \tau \epsilon \tau \epsilon \end{array}$ 
 $\begin{array}{c} \epsilon \epsilon \\ \tau \epsilon \tau \epsilon \end{array}$ 
 $\begin{array}{c} \epsilon \epsilon \\ \tau \epsilon \tau \epsilon \end{array}$

3) Ἡ ποιότητα. Ὡς σημάδια ἐκφράσεως ὁ δημιουργὸς τοῦ παρόντος συστήματος ὀρίζει τὰ ἀκόλουθα:

- ϑ ψιλὴ
- Ϸ δασεῖα
- ϸ ὀξεῖα
- Ϲ βαρεῖα
  
- Γ γάμμα
  
- + σταυρός
- ⋈ ὄργάνισμα
- ⋊ ρινόφωνον
- μηδέν

Οἱ μετατροπὲς καὶ οἱ μεταθέσεις πραγματοποιοῦνται διὰ μέσου τῶν ἰδίων τῶν φωνῶν –τῶν γραμμάτων ποὺ δείχνουν τὶς φωνές–, μὲ ἀνάλογη χρῆση. Οἱ ἐναλλαγές, τὰ διαστήματα τῶν φθορῶν καὶ τῶν τριῶν χροῶν σημαίνονται μὲ τὶς στιγμὲς ποὺ δείχνουν τὰ τερτατημόρια τῶν τόνων. Γιὰ παράδειγμα:

$\begin{array}{c} \kappa \\ \tau \end{array}$ 
 $\begin{array}{c} \epsilon \\ \tau \end{array}$ 
 $\begin{array}{c} \epsilon \\ \tau \end{array}$ 
 $\begin{array}{c} \epsilon \\ \tau \end{array}$ 
 $\begin{array}{c} \epsilon \\ \tau \end{array}$ 
 $\begin{array}{c} \epsilon \\ \tau \end{array}$ 
 $\begin{array}{c} \epsilon \\ \tau \end{array}$ 
 $\begin{array}{c} \epsilon \\ \tau \end{array}$ 
 $\begin{array}{c} \epsilon \\ \tau \end{array}$ 
 $\begin{array}{c} \epsilon \\ \tau \end{array}$

Σχετικὰ μὲ τὴ χρονικὴ ἀγωγή τῶν βυζαντινῶν μελῶν διαβάζουμε στὴν Κλεῖδα:

1. Ὁ πρῶτος ἀριθμὸς φανερώνει τὴν ταχυτάτην κίνησιν τῆς χειρὸς τοῦ βραχυτάτου χρόνου.



2. Ὁ δεύτερος ἀριθμὸς φανερώνει τὴν ταχύτεραν κίνησιν τῆς χειρὸς τοῦ βραχυτέρου χρόνου.
  3. Ὁ τρίτος ἀριθμὸς φανερώνει τὴν ταχεῖαν κίνησιν τῆς χειρὸς τοῦ βραχέος χρόνου.
  4. Ὁ τέταρτος ἀριθμὸς φανερώνει τὴν ἀργὴν κίνησιν τῆς χειρὸς τοῦ μακροῦ χρόνου.
- Οἱ ἀριθμοὶ δεύτερος καὶ τρίτος φανερώνουν τὸν μέσον ὄρον τοῦ βραχέος καὶ βραχυτάτου χρόνου.

Δομημένο μὲ τὸν τρόπο πού ἐκτέθηκε παραπάνω τὸ Σύστημα αὐτὸ εἶναι ἱκανὸ νὰ καταγράψει τὰ βυζαντινὰ μέλη, ὅπως ὅποτε ὅμως, μὲ ἀνεπαρκῆ προσαρμοστικότητα. Τὰ σημάδια ποιότητας δὲν μποροῦν νὰ ὑποκαταστήσουν σὲ ὅμοιο βαθμὸ τὴν ποιότητα τῶν ἀντίστοιχων σημαδιῶν τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας. Παρατηρεῖται, ἐξάλλου, ἡ ἀνικανότητα τοῦ Συστήματος νὰ ἐκφράσει διαστήματα λεπτότερα τοῦ τεταρτημορίου τοῦ τόνου.

Τὸ μουσικολογικὸ ὄφελος, ὅμως, ὅσον ἀφορᾷ στὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ, πού πηγάζει ἀπ' αὐτὸ τὸ Σύστημα εἶναι ὅτι τὰ μεταγραμμένα μέλη δὲν ἀφοροῦν στὴ μετροφωνία<sup>18</sup> (μόνο τὰ σημάδια ποσότητος) τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας πρὸ τοῦ 1814, ἀλλὰ στὸ πλῆρες μέλος<sup>19</sup> (πού ὑποδεικνύουν τὰ χειρονομικὰ σημάδια καὶ οἱ θέσεις<sup>20</sup>), δηλαδὴ στὴν ἐξήγηση.

Γιὰ τὴν τεκμηρίωση αὐτῆς τῆς ἀπόψεως προσάγω ἐδῶ ἓνα μουσικὸ ἀπόσπασμα ἀπ' τὸ μάθημα<sup>21</sup> Θεοτόκε Παρθένε τοῦ Πέτρου Μπερεκέτη<sup>22</sup> (γύρω στὰ 1700-1720), στὴν πρωτότυπη σημειογραφία του καὶ παράλληλα στὶς σημειογραφίες τοῦ Ἀλφαβητικοῦ Συστήματος, τῆς Νέας Μεθόδου καὶ τοῦ πενταγράμμου<sup>23</sup> – γιὰ ὅσους δὲν εἶναι ἐξοικειωμένοι μὲ τὴ Νέα Μέθοδο τῆς ἀνα-

18. Βλ. σημ. 1 καὶ 2 καὶ Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, σ. XLVI, § 70.

19. Βλ. Γρ. Θ. Στάθη, "Τὸν ἥλιον κρύψαντα...", *Studies in Eastern Chant*, τεῦχος IV, Oxford 1979, σσ. 177-227.

20. Μανουὴλ Χρυσάφης: "Θέσις γὰρ λέγεται ἡ τῶν σημαδιῶν ἔνωσις, ἣτις ἀποτελεῖ τὸ μέλος", στὴν περίφημη πραγματεία "Περὶ τῶν ἐνθεωρουμένων τῆ ψαλτικῆ τέχνη..." (βλ. τώρα Dimitri Conomos, *The treatise of Manuel Chrysaphes the Lampadarios, Corpus Scriptorum de Re Musica II*, Wien 1989, p. 40)· καὶ Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, σ. 178, § 400: "Ἐσύνθετον δὲ καὶ θέσεις χαρακτήρων μουσικῶν, ἵνα συνοπτικῶς γράφωσι τὸ ψαλλόμενον, καὶ παραδίδωσι τοῖς μαθηταῖς εὐμεθόδως τὰ πονήματά των».

21. Μάθημα εἶναι ὁ ὄρος πού χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ χαρακτηρίσει τίς ἐκτεταμένες καὶ πολὺ ἐντεχνες συνθέσεις – καὶ αὐτὲς εἶναι, περισσότερο ἀπ' τίς ὑπόλοιπες, τὰ ἀριστουργήματα τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς – πού ἀνήκουν στὸ Παπαδικὸ γένος τῆς μελοποιίας. Ἐκτὸς αὐτοῦ ὑπάρχουν ἄλλα δύο γένη μελῶν: τὸ Στιχηραρικὸ καὶ τὸ Εἰρμολογικόν.

22. Βλ. ἀνωτ. σημ. 3.

23. Ἡ μεταγραφή στὸ πεντάγραμμο ἐδῶ, ὅπως πρὸ κάτω γιὰ τὸ ἀκόλουθο Ἀλφαβητικόν



λυτικῆς σημειογραφίας τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς.

Transcrizione  
sul pentagramma.

ΑΓ.Ξ. 398, f. 12<sup>v</sup>. *Ὁ εἰς*

ΑΓ.Ξ. 359, f. 116<sup>r</sup>. *Ὁ εἰς ἰ μ ε κ γ*

Ταμπεῖον Ἀπολογίου, *ὁ χορὰ*  
Γεντορίχ Πευτογράφησιν Πα. Φ.Ε.Ε.  
1834, Τόμος I, σελ. 51.

La notazione originale.  
Codice, ΑΓ.Λ. κ 178,  
f. 30<sup>v</sup>

Σύστημα, ἀφορᾷ μόνο τὸ ποσὸν τῆς μελωδίας, δηλαδή τὴν ἀκριβῆ ἀξία τῶν φωνῶν. Τὰ διαστήματα καὶ ἡ ἔκφραση δὲν εἶναι δυνατόν νὰ μεταγραφοῦν μὲ ἀκρίβεια. Προσωπικὰ δὲν προτιμῶ τίς προσεγγίσεις.



FEDEDC

EDCDCB



Handwritten musical score for the first system. The staff contains a sequence of notes. Below the staff, there are several lines of rhythmic notation consisting of vertical stems and horizontal lines, with some symbols like 'τ', 'κ', 'λ', 'ν', 'ζ', 'ι', 'θ', 'ε', 'σ', 'π', 'ρ', 'φ', 'χ', 'ψ', 'ω' interspersed.

$\overline{\tau \kappa \lambda \nu \zeta \iota \theta \epsilon \sigma \pi \rho \phi \chi \psi \omega}$   
 0 0 τ 0  
 C B C D

Handwritten musical score for the second system. The staff contains a sequence of notes. Below the staff, there are several lines of rhythmic notation consisting of vertical stems and horizontal lines, with some symbols like 'τ', 'κ', 'λ', 'ν', 'ζ', 'ι', 'θ', 'ε', 'σ', 'π', 'ρ', 'φ', 'χ', 'ψ', 'ω' interspersed.

$\overline{\tau \kappa \lambda \nu \zeta \iota \theta \epsilon \sigma \pi \rho \phi \chi \psi \omega}$   
 0 0 κ ε  
 F E D


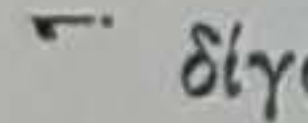
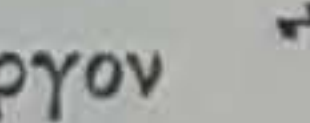
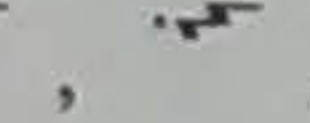
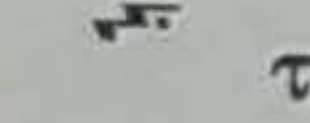
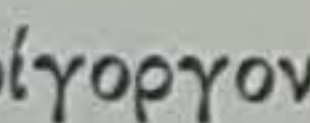
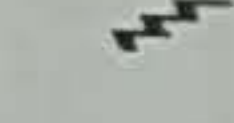










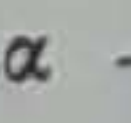
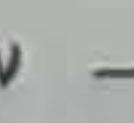

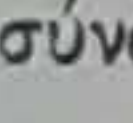

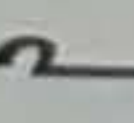



B'. Τὸ Ἀλφαβητικὸ Μουσικὸ Σύστημα τοῦ Παϊσίου Ξηροποταμηνοῦ [κώδικα Ξηροποτάμου 359]

Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἐργασίας μου, τῆς ἀναλυτικῆς περιγραφῆς τῶν μουσικῶν χειρογράφων τῶν ἀποκειμένων στὴ βιβλιοθήκη τῆς μονῆς Ξηροποτάμου τοῦ Ἁγίου Ὄρους (26 Ὀκτωβρίου - Νοέμβριος 1970) εἶχα τὴ μεγαλότατη χαρὰ νὰ ἀνακαλύψω –καὶ πάλι πρῶτος, ὅπως μὲ τον Σιναϊτικὸ κώδικα 1477– αὐτὸν τὸν μοναδικὸ καὶ πολὺ ἐνδιαφέροντα χειρόγραφο κώδικα Ἀλφαβητικῆς Μουσικῆς Σημειογραφίας<sup>24</sup>. Τὸ ἐν λόγῳ σημειογραφικὸ σύστημα εἶναι μία μίξις στοιχείων τῆς Νέας Μεθόδου καὶ προσωπικῶν προτάσεων τοῦ συγγραφέα. Στὸ χειρόγραφο τὸ ἴδιο δὲν περιέχεται καμμιά θεωρητικὴ πληροφορία, οὔτε καμμιά συνοπτικὴ πραγματεία, ὅπως στίς Παπαδικές<sup>25</sup> τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Ὁ δημιουργὸς του, παρ' ὅλη τὴν ἐπιθυμία του νὰ διαμορφώσει καὶ διαδώσει μιὰ μέθοδο μουσικῆς γραφῆς διαφορετικὴ καὶ πρωτότυπη, χρησιμοποίησε ἀφειδῶς τὰ μέσα τῆς Νέας Μεθόδου. Προϋποτίθεται, πράγματι, βαθειὰ γνώση τῆς λειτουργίας τῶν διαφόρων στοιχείων τῆς Νέας Μεθόδου τῆς ἀναλυτικῆς σημειογραφίας καὶ τῆς εὐέλικτη τεχνικῆς τους. Ἔτσι, ὅλα τὰ σημάδια τοῦ χρόνου:

γοργόν , ,  δίγοργον , ,  τρίγοργον   
 ἀργόν  ἡμιδίαργον  διάργον   
 κλάσμα  ἀπλῆ · διπλῆ .. τριπλῆ ...  
 καὶ οἱ παύσεις , κ.λπ.

τὰ σημάδια ποιότητος ἢ ἐκφράσεως:

βαρεῖα  ἀντικένωμα  ὀμαλόν  ψηφιστόν   
 σύνδεσμος  καὶ ἀκόμη, ὀξεῖα  λύγισμα  περισπωμένη  
 καὶ κυματισμός 

προέρχονται, ἐκτὸς τῶν τριῶν τελευταίων, ἀπὸ τῆς Νέας Μεθόδου.

Διατηροῦνται ἀκόμη σὲ πλήρη λειτουργία οἱ μαρτυρίες, δηλαδὴ οἱ διατονι-

24. Τὸ περιεχόμενον αὐτοῦ τοῦ κώδικος, παρμένο ἀπ' τὸν ἐτοιμαζόμενον κατάλογο τῶν χειρογράφων Βυζαντινῆς Μουσικῆς τῆς μονῆς Ξηροποτάμου, βλέπε στίς σσ. 394-396 τοῦ ἰταλικοῦ δημοσιεύματος.

25. «Παπαδική» εἶναι ὁ κώδικας τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ποὺ περιέχει, γενικῶς, μιὰ σύντομη θεωρητικὴ πραγματεία καὶ τὰ σταθερὰ καὶ ἀπαραίτητα στὴ λατρεία μέλη-ὑμνους, ποὺ ἀνήκουν στίς ἀκολουθίες τοῦ Ἑσπερινοῦ, Ὁρθροῦ καὶ θ. Λειτουργίας. Τὸ μεγαλύτερον μέρος αὐτῶν τῶν μελῶν ἀνήκει στὴν κατηγορία τῶν παπαδικῶν μελῶν.



κῆς, χρωματικῆς καὶ ἑναρμόνιες· ὅλες οἱ φθορῆς, οἱ τρεῖς χρόες καὶ τὰ σημεῖα ἀλλοιώσεως.

$\pi$  ἦ  $\pi$  ἦ  $\pi$  —  $\beta$  ἦ  $\beta$  ἦ  $\beta$  —  $\gamma$  ἦ  $\gamma$  ἦ  $\gamma$  κ.λπ.  
 $\rho$   $\xi$   $\phi$   $\alpha$  κ.λπ. ἦ  $\theta$   $\sigma$  ἦ  $\tau$   $\sigma$   $\tau$   $\sigma$   $\sigma$   
 $\eta$   $\sigma$   $\sigma$   $\sigma$  ἦ  $\rho$   $\rho$   $\rho$  κ.λπ.

Ἐκεῖνα ποῦ καταργήθηκαν, συμβάλλοντας —σύμφωνα μὲ τὸν δημιουργὸ τοῦ συστήματος— στὴν ἀπλοποίηση τῆς μουσικῆς γραφῆς, εἶναι τὰ σημάδια ποσότητος (ἀπλᾶ καὶ σύνθετα) καὶ ἡ παραλλαγή τους, ποῦ ἀντικαταστάθηκαν ἀπ' τὰ μικρὰ γράμματα τοῦ ἀλφαβήτου. Ἔτσι, ἡ κλίμακα διαμορφώνεται ὡς ἐξῆς:

$\delta$   $\rho$   $\zeta$   $\nu$   $\pi$   $\beta$   $\gamma$   $\Delta$   $\kappa$   $\zeta'$   $\nu'$   $\pi'$   $\beta'$   $\gamma'$   $\Delta'$   $\kappa'$   
 $\Delta$   $\kappa$   $\gamma$   $\eta$   $\rho$   $\lambda$   $\tau$   $\sigma$   $\eta$   $\rho$   $\lambda$   $\tau$   $\sigma$   $\eta$   $\rho$   
 $\Delta$   $\epsilon$   $\zeta$   $\eta$   $\iota$   $\kappa$   $\lambda$   $\mu$   $\nu$   $\zeta$   $\sigma$   $\rho$   $\sigma$   $\tau$   $\nu$   $\phi$   
 $\underbrace{\quad\quad\quad}_{-\rho-}$   $\underbrace{\quad\quad\quad}_{-\xi-}$   $\underbrace{\quad\quad\quad}_{-\pi-}$

Ἀξιοπερίεργη εἶναι ἡ ἀπουσία τῶν γραμμάτων θ, ξ, π, στὰ ὁποῖα θὰ ξαναγυρίσει ὁ λόγος πιὸ κάτω.

Πρέπει ἐξάλλου νὰ φαντασθοῦμε ὅτι ὁ ἐφευρέτης τοῦ συστήματος δὲν διατήρησε τίς ὀνομασίες τῶν φθόγγων τῆς Νέας Μεθόδου, δηλ. Νη, Πα, Βου, Γα, Δι, Κε, Ζω, Νη' (ποῦ ἀντιστοιχοῦν στὸ Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do) γιὰ τὴν μουσικὴ παραλλαγή - solfeggio. Ἐπομένως, ἂν κάποιος ἤθελε νὰ ἐκτελέσει μονάχα τὴ μουσικὴ, δίχως δηλαδή τὸ ποιητικὸ κείμενο, θὰ μπορούσε νὰ χρησιμοποιήσῃ μιὰ ὁποιαδήποτε συλλαβή, καὶ πάντα τὴν ἴδια, ὅπως λα λα λα, ἦ, το το το, ἦ, πιθανότερα τε τε τε — ὅπως εἶδαμε στὸ προαναφερθὲν σύστημα τῶν ὥρῶν. Ἀκόμα, θὰ μπορούσε νὰ σφυρίζει τὸ μέλος, ὅπως συμβαίνει σὲ κάποιες ὀρισμένες περιπτώσεις μὲ ὁποιοδήποτε εἶδος μουσικῆς.

Στὴν περίπτωση αὐτῆ, ὅμως, χάνεται ἡ [δυναμικὴ] μοναδικότητα τοῦ κάθε σημαδιοῦ τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, ποῦ μεταγράφεται σὲ ἓνα γράμμα, καὶ εἰδικότερα τῆς πεταστῆς, τῶν κεντημάτων τοῦ συνεχοῦς ἑλαφροῦ —τοῦ συμπλέγματος (~~~~)—, καὶ ἡ ἀπώλεια αὐτῆ ἔχει ἐπιπτώσεις στὰ διαστήματα ἀφοῦ δίχως ἄλλο θὰ λείπει ἐδῶ ὁ διαφορετικὸς τρόπος προφορᾶς τῆς κάθε φ-

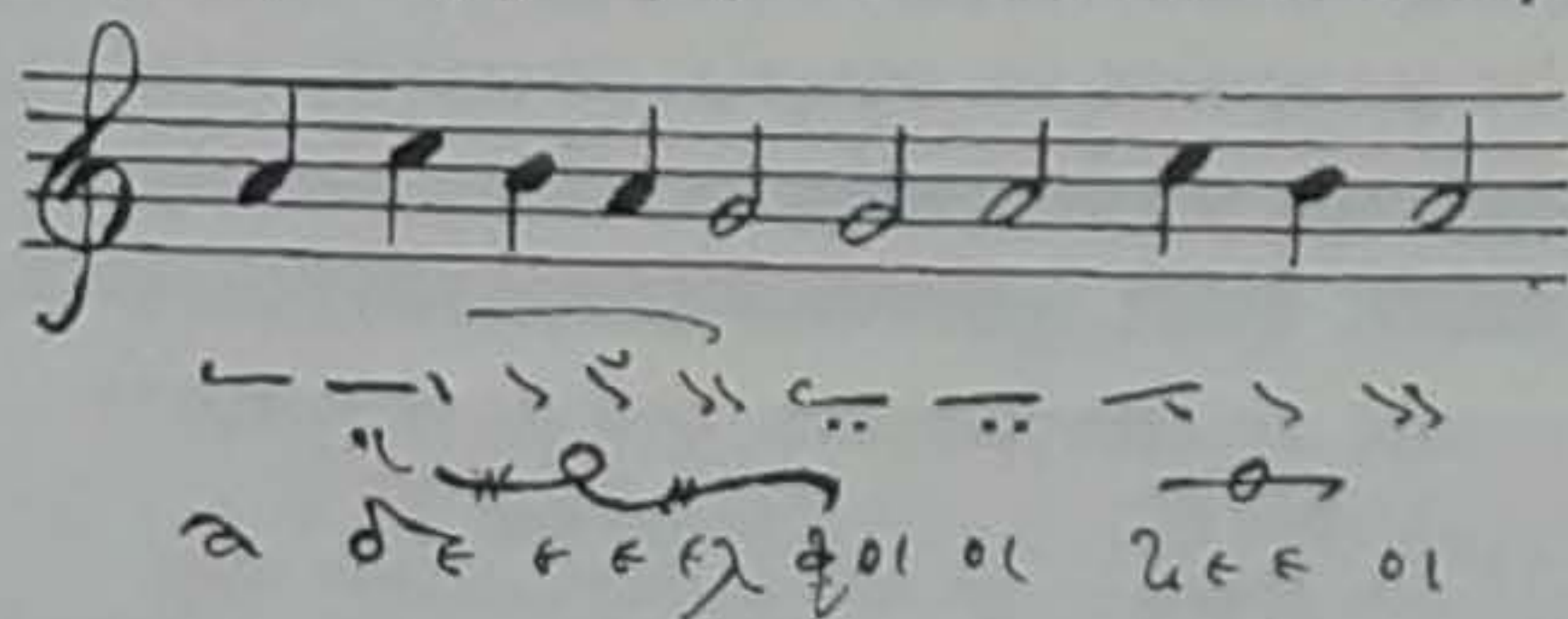


νῆς. Τὰ γράμματα δὲν μποροῦν νὰ ἀποτυπώσουν τὶς ποικίλες ἀποχρώσεις ποὺ προσφέρονται ἀπ’ τὰ διάφορα σημάδια καὶ ἀπέχουν πάρα πολὺ ἀπ’ τὴν εὐαισθησία καὶ τὴν εὐελιξία τῶν σημαδιῶν καὶ τοῦ τρόπου τῆς μουσικῆς προφορᾶς.

Θὰ μπορούσε νὰ εἰπωθῆ, ὥστόσο, ὅτι θεληματικὰ ὁ εἰσηγητῆς τοῦ Συστήματος ἀπέριψε τὴν διαφορετικὴ ἐκφορὰ τοῦ κάθε φθόγγου ἀπὸ τὸν προηγούμενο καὶ τὴν διαφορετικὴ τους ποιοτικὴ ἐνέργεια —ἀντικαθιστῶντάς την, ἕως ἓνα βαθμὸ, μὲ τὰ σημάδια ποιότητας—, ἐπιδιώκοντας νὰ δημιουργήσῃ καθαρὸς καὶ ἀκριβεῖς φθόγγους, χωρὶς τὴν κάποια “ἀοριστία”, ποὺ ἀδίκως ἀποδίδεται στοὺς φθόγγους τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Τοῦτο τὸ σημεῖο, πάλι, μαρτυράει μιὰ δυτικὴ ἐπίδραση.

Ὡς σύστημα δὲν εἶναι ὁμοιογενὲς καὶ οὔτε ἐντελῶς νέο. Ἀναγνωρίζονται εὐκόλα τὰ σπέρματα τοῦ δημιουργοῦ τοῦ προεκτεθέντος συστήματος ὅσον ἀφορᾷ στὴν ἀντικατάσταση τῶν σημαδιῶν μὲ τὰ γράμματα· καὶ ἀκριβῶς σὲ αὐτὸ συνίσταται ἡ ὁμοιότητα τῶν δυὸ συστημάτων. Ταυτοχρόνως, ὅμως, εἶναι καθοριστικῆς σημασίας τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ δημιουργὸς τοῦ ἐν λόγῳ συστήματος καταφεύγει στὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν δομικῶν στοιχείων τῆς Νέας Μεθόδου, προϋποθέτοντας, βέβαια, καὶ τὴ βαθειὰ γνώση τοῦ προηγούμενου συστήματος — ἂν ὄχι τὴν προσωπικὴ του συμβολὴ στὴ δημιουργία του. Ἡ ἀπόλυτη ἀπομάκρυνση τοῦ προηγούμενου συστήματος ἀπὸ τὴ Νέα Μέθοδο μοιάζει στὸν συγγραφέα μας ἀδικαιολόγητη καὶ, ἀπὸ μουσικῆς ἀπόψεως, ἡ ἀποκοπὴ ἀπὸ τὴ ζωντανὴ ἀμεσότητα τῆς Νέας Μεθόδου τοῦ φάνηκε ἐπικίνδυνη καὶ καταδικασμένη σὲ σύντομη διάρκεια ζωῆς. Στὴν πραγματικότητα, ὁ συγγραφέας μας θέλησε νὰ ἐπέμβῃ στὴ μεταρρύθμιση τοῦ προηγούμενου συστήματος· καὶ ἡ ἐπέμβασή του αὐτὴ ἀποσκοποῦσε στὴ στήριξη τῆς Νέας Μεθόδου τῆς ἀναλυτικῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας. Ἡ ἐπιδίωξή του, ποὺ μοιάζει νὰ ἦταν μιὰ φιλοδοξία, ἦταν νὰ πετάξῃ σὲ λήθη τὸ προηγούμενο σύστημα, λόγῳ τῆς ἐκφραστικῆς του ἀνεπάρκειας.

Ὅπως τὸ προηγούμενο, ὅμως, ἔτσι καὶ τὸ παρὸν σύστημα ἔχει τὴν ἴδια ἐξαιρετικὴ σπουδαιότητα· τὰ βυζαντινὰ μέλη ποὺ εἶναι μεταγραμμένα σ’ αὐτὸ εἶναι ὅμοια μὲ ἐκεῖνα ποὺ ἐξηγήθηκαν ἀναλυτικὰ στὴ Νέα Μέθοδο. Ἄς πάρουμε γιὰ παράδειγμα τὴ μουσικὴ φράση “ἀδελφοί” ἀπ’ τὸ στιχηρὸ Ἀναστάσεως ἡμέρα τοῦ Μανουὴλ Χρυσάφη<sup>26</sup> (γύρω στὸ 1453) σὲ πλάγιο α’ ἤχο.



26. Αὐτὸ τὸ στιχηρὸ ἰδιόμελο πρωτοτύπως μελίσθηκε ἀπὸ τὸν Μανουὴλ Χρυσάφη. Εἶναι



Καὶ τὸ παρὸν σύστημα ἀναλύει τὰ μεγάλα σημάδια χειρονομίας, ἐδῶ “οὐράνι-

γνωστότερο, ὅμως, μεταγραμμμένο στὴ Νέα Μέθοδο ὡς καλλωπισμὸς τοῦ Χρυσάφη τοῦ Νέου (γύρω στὰ 1680). Ὁ ἐν λόγῳ καλλωπισμὸς ἀφορᾷ μόνο τὴ φράση “εἶπωμεν”. Γιὰ τὴ φράση αὐτὴ ἔχουμε ἄλλες δύο περιπτώσεις καλλωπισμοῦ· μία τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν καὶ ἄλλη τοῦ Μπαλάση ἱερέως. Ἔτσι ἔχουμε:

Μανουὴλ Χρυσάφης		
Χρυσάφης ὁ Νέος		
Γερμανός-Μπαλάσης		

καὶ ἡ ἐξήγηση τῆς φράσης “εἶπωμεν”:

Μανουὴλ Χρυσάφης

ΕΙ ΕΙ ΕΙ ΠΩ ΜΕ Ε Ε Ε Ε Ε Ν

Χρυσάφης ὁ Νέος

ΕΙ Ε Ε Ε ΠΩ ΜΕ Ε

Ε Υ Ε Ε Ε Ν

Γερμανός-Μπαλάσης

ΕΙ Ε Ε Ε ΠΩ Ω

ΜΕ Ε Ε Ε Ε Ν







Handwritten musical notation on a five-line staff with a treble clef. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Below the staff, there are two lines of Greek text: "ὁ ἄγγελος σου ἔρχεται" and "ὁ ἄγγελος σου ἔρχεται". To the right of the staff, there are two lines of musical notation with Greek text: "ὁ ἄγγελος σου ἔρχεται" and "ὁ ἄγγελος σου ἔρχεται".

Handwritten musical notation on a five-line staff with a treble clef. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Below the staff, there are two lines of Greek text: "ὁ ἄγγελος σου ἔρχεται" and "ὁ ἄγγελος σου ἔρχεται". To the right of the staff, there are two lines of musical notation with Greek text: "ὁ ἄγγελος σου ἔρχεται" and "ὁ ἄγγελος σου ἔρχεται".



Γιὰ τὸν δημιουργὸ καὶ τούτου τοῦ συστήματος δὲν γνωρίζουμε τίποτε, τουλάχιστον ἀπ’ τὸ ἴδιο τὸ χειρόγραφο. Ἐνα μικρὸ σπάραγμα χαρτιοῦ τῆς ἴδιας ποιότητας μὲ τὰ φύλλα τοῦ χειρογράφου, ἐνθετο ἀνάμεσα στὰ φύλλα 119 - 120, εἶναι παλίμψηστο. Μὲ προσεκτικὴ παρατήρηση μποροῦμε νὰ διαβάσουμε τὴν πρώτη γραφή, πού σβήστηκε ἀπ’ τὸν ἴδιο τὸν συγγραφέα: “1842 μαΐου 30”. Αὐτὴ ἡ χρονολογία εἶναι τὸ τέλος μιᾶς ἐπιστολῆς. Οἱ δυὸ τελευταῖοι στίχοι τῆς ἐπιστολῆς, ὡστόσο, δὲν παρέχουν καμμιά σπουδαία πληροφορία.

Ἡ Μεγάλῃ Ἑλληνικῇ Ἐγκυκλοπαιδείᾳ<sup>28</sup>, μᾶς πληροφορεῖ ὅτι κάποιος Παῖσιος καταγόμενος ἀπ’ τὸ Προμύριον τοῦ Βόλου, ὑπῆρξε Ἐηροποταμηνὸς μοναχὸς καὶ ὅτι ἀργότερα μαζί μὲ ἄλλους δυὸ, τῶν ὁποίων τὰ ὀνόματα δὲν μνημονεύονται, ἀφιερώθηκε στὴν ἐφεύρεση καὶ διάδοση ἐνὸς Ἀλφαβητικοῦ Μουσικοῦ Συστήματος. Ὁ μοναχὸς Εὐδόκιμος Ἐηροποταμηνὸς ὁ Κρῆς στὸ ἔργο του *Ἡ ἐν ἀγίῳ ὄρει Ἁθῶ Ἱερά, Βασιλική, Πατριαρχική καὶ Σταυροπηγιακή, Σεβασμία Μονὴ τοῦ Ἐηροποτάμου, 424-1925*, Θεσσαλονίκη 1971, καὶ εἰδικότερα στὶς σελίδες 156-162, δὲν κάνει καμμιά ἀναφορὰ σὲ μοναχὸ μὲ τὸ ὄνομα Παῖσιος ἐκείνη τὴν ἐποχὴ (1800-1860) παρόλο πὺ ὁμιλεῖ ἐκτενῶς γιὰ ἄλλους σπουδαίους Ἐηροποταμηνοὺς μοναχοὺς.

Ὅπως εἶδαμε, τρία γράμματα τοῦ ἀλφαβήτου δὲν χρησιμοποιοῦνται στὸ ἐν λόγω Ἀλφαβητικὸ Σύστημα, αὐτὰ εἶναι: θ, ξ, π. Ἐδῶ εἴμαστε στὰ χνάρια ὅπου θὰ μποροῦσε σ’ αὐτὰ νὰ ὑποκρύπτεται τὸ ὄνομα τοῦ συγγραφέα: Θ = Θετταλομάγνης<sup>29</sup>, Ε = Ἐηροποταμηνός, Π = Παῖσιος. Σχετικὰ μὲ αὐτὸ τὸ πρόσωπο ὁ καλὸς μου φίλος, ἱερομόναχος Ματθαῖος Βατοπεδινὸς μοῦ ἐπέτρεψε νὰ παραθέσω ἐδῶ κάποιες σημειώσεις ἀπὸ τὴν ἀνέκδοτη μελέτη του *Ἡ μονὴ τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος στὸ Προμύριον*, τόπο καταγωγῆς, ἐπίσης, τοῦ Ματθαίου Βατοπεδινοῦ.

Ὁ Παῖσιος Δάμτσας Καραδημητρὸς ὁ Ἐηροποταμηνὸς γεννήθηκε στὸ Προμύριο γύρω στὰ 1773. Τὸ 1807 πηγαίνει στὴ Μονὴ Ἐηροποτάμου μὲ τοὺς δύο ἀδελφούς του, Ἀνθίμο καὶ Ἰωάννη. Κατὰ τὰ ἔτη 1812 - 1818 βρίσκεται στὸ Βουκουρέστι, χειροτονεῖται ἀρχιμανδρίτης καὶ κατασταίνεται Ἡγούμενος τῆς Μονῆς Πλομπουίτας. Τὸ 1818 πιθανότατα μυήθηκε ἀπὸ τὸν Σκουφᾶ στὴ Φιλικὴ Ἐταιρεία. Τὴν περίοδο ἀπ’ τὸ 1820 ὡς τὸ 1822 ξαναβρίσκεται στὸ Ἁγιον Ὄρος, ἀπὸ ὅπου ἔφυγε γιὰ τὴν πατρίδα του μετὰ τὴν ἥττα τοῦ ἀγιορειτικοῦ Λόχου κοντὰ στὰ Βασιλικά. Τὸ 1834 ἦταν παρὼν στὴν ἰδρυση τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος. Μερικὰ χρόνια ἀργότερα ἄσκησε τὸ ἐπάγγελμα τοῦ δασκάλου στὰ Σχολεῖα, ἐν Λαύκῳ. Μετὰ τὸ 1854, ἔτος κατὰ τὸ ὁποῖο ὁ Παῖσιος πρωτοστατοῦσε στὴ διάδοση τῆς ἐπαναστάσεως στὴν περιοχὴ τοῦ Πηλίου.

28. Μεγάλῃ Ἑλληνικῇ Ἐγκυκλοπαιδείᾳ, τόμος ιθ', σ. 400 γ', λῆμμα τοῦ Ν. Ἀ. Χρυσοχοῖδη.

29. Θετταλομαγνησία εἶναι ἡ περιοχὴ τοῦ Βόλου.



ου, χάνουμε τὰ ἴχνη του<sup>30</sup>. Τὴν δεκαετία, λοιπόν, 1840 - 1850, πού παραμένει στὸ σκοτάδι, εἶναι πολὺ πιθανὸ ὁ Παῖσιος νὰ τὴν πέρασε στὴ μονὴ τῆς μετανοίας του, τοῦ Ξηροποτάμου καὶ ἴσως ἀκόμα νὰ πέθανε στὴ μονὴ Ξηροποτάμου, καὶ γι' αὐτὸ τὸ χειρόγραφό του ἔμεινε ἐκεῖ στὸν ἴδιο τόπο.

Δημιουργός, ἄρα, αὐτοῦ τοῦ Ἀλφαβητικοῦ Μουσικοῦ Συστήματος τοῦ κώδικος Ξηροποτάμου 359 μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ Παῖσιος Ξηροποταμηνός. Εἶναι πολὺ πιθανό, ἐξάλλου, ὅτι ὁ συγγραφέας μας, ὅποιος κι ἂν εἶναι, ὑπῆρξε ἓνας ἀπὸ τοὺς δημιουργοὺς καὶ τοῦ ἄλλου -τοῦ πρώτου- Ἀλφαβητικοῦ Συστήματος. Μιλῶντας, ὡστόσο, μὲ ὄρους πλήρους πιθανολογίας, θὰ μπορούσε νὰ ὑποστηριχθῆ ὅτι πρόκειται γιὰ δυὸ Συστήματα ἐντελῶς ἀνεξάρτητα, τὰ ὁποῖα ξεπήγασαν ἀπ' τὶς προσπάθειες μεταρρυθμίσεως τῆς σημειογραφίας τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, καὶ τῶν ὁποίων οἱ ἀπαρχές ἀνάγονται κατ' εὐθείαν στοὺς χρόνους τοῦ Μπαλάση ἱερέως καὶ Νομοφύλακος τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας (περίπου 1660 - 1701), μὲ τὴ μορφή τῶν "ἐξηγήσεων", φαινομένου πού κυρίως ἐκδηλώθηκε κατὰ τὸ β' μισὸ τοῦ 18ου αἰῶνος. Ἡ φυσικὴ διαδικασία αὐτῶν τῶν προσπαθειῶν γιὰ ἀνάλυση καὶ ἐξήγηση τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, πού ἐκτελέστηκαν ἀπὸ περίπου σαρανταπέντε διδασκάλους τῆς μουσικῆς, ὁλοκληρώνεται τὸ 1814 μὲ τὴ μεταρρύθμιση τῆς Νέας Μεθόδου τῆς ἀναλυτικῆς σημειογραφίας τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς καὶ τὴ γενικὴ ἀποδοχὴ καὶ εὐρεῖα διάδοσή της στὴν ἐλληνικὴ Ὀρθοδοξία καὶ λίγο-λίγο στὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν ὀρθοδόξων χωρῶν τῆς Βαλκανικῆς καὶ τῆς Μέσης Ἀνατολῆς.

30. Οἱ ἄλλοι Ξηροποταμῆνοὶ μουσικοί, σύγχρονοι τοῦ Παῖσιου, μὲ κάποια σπουδαιότητα εἶναι: Ὁ ἀρχιμ. Διονύσιος Ἀγιομαμίτης, Εὐγένιος (πρῶτῃν Εὐστάθιος) Σουροβῆλος καὶ Ναθαναὴλ Θετταλομάγνης. Οἱ δύο τελευταῖοι διετέλεσαν Ἡγούμενοι τῆς μονῆς Δάγγου πλησίον τοῦ Ἰασίου τῆς Ρουμανίας κατὰ τὰ ἔτη 1846-1859 καὶ μετὰ.



## Ο ΙΩΑΣΑΦ ΡΙΛΙΩΤΗΣ ΚΑΙ ΟΙ “ΕΞΗΓΗΣΕΙΣ” ΤΟΥ ΣΕ ΚΑΠΟΙΕΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ\*

Ἀνάμεσα στὰ χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς, πού ἀπόκεινται στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Μονῆς Ξενοφώντος τοῦ Ἁγίου Ὀρους, βρίσκονται καὶ δύο χειρόγραφα γραμμένα ἀπ’ τὸν ἴδιο κωδικογράφο, πρὸς τὰ τέλη τοῦ ιη’ καὶ τὶς ἀρχές τοῦ ιθ’ αἰῶνος, τὰ ὁποῖα περιέχουν ὀρισμένες συνθέσεις κάποιου “Ἰωάσαφ προηγουμένου Ρίλας”. Τὰ χειρόγραφα αὐτὰ φέρουν τοὺς ἀριθμοὺς 132 καὶ 145<sup>1</sup>.

Ἡ περίπτωση αὐτὴ εἶναι πολὺ σημαντικὴ, διότι ὁ ἀναφερόμενος μουσικὸς Ἰωάσαφ, ἀναμφίβολα ἱερομόναχος<sup>2</sup>, πέρασε τὴ ζωὴ του, ἢ ἓνα μέρος τῆς ζωῆς του, στὴ Μονὴ Ρίλας<sup>3</sup>. Πρὸς τὸ παρόν, μᾶς εἶναι ἀδιάφορο ἂν ἦταν Ἑλληνας ἢ Βούλγαρος. Ἔχουμε δηλαδὴ μίαν ἀποδεδειγμένην περίπτωση σχέσεως<sup>4</sup>, ὅσον

---

\* “Ioasaph Riliotes et ses ‘exegeseis’ a certaines compositions byzantines” [+ I-IX tables], στὸ περιοδικὸ *Balkan Studies* 17, I, Θεσσαλονίκη 1976, σσ. 131-142. Ἀνακοίνωση στὸ Διεθνὲς Σλαβολογικὸ Συνέδριο, Βάρνα 15-20 Σεπτεμβρίου 1975.

Τὸ κείμενο πρωτογράφηκε στὰ ἑλληνικὰ καὶ σὲ καθαρὴ γλῶσσα, καὶ μεταφράστηκε στὰ γαλλικά, γιὰ τὴν παρουσιάσῃ του στὸ Συνέδριο, στὴν Βάρνα, μὲ τὴν βοήθεια τῆς συζύγου μου Πηνελόπης. Κατὰ τὴν ἐτοιμασίαν τῆς ἐκδόσεως τοῦ τόμου αὐτοῦ μετέφρασαν τὸ γαλλικὸ κείμενο στὰ ἑλληνικὰ οἱ δύο ὑποψήφιοι διδάκτορες, κυρία Φλώρα Κρητικοῦ καὶ κυρία Εὐγγελία Σπυράκου, χωριστὰ ἢ μίαν ἀπ’ τὴν ἄλλη καὶ χωρὶς νὰ γνωρίζει ἢ μίαν τὴ μεταφραστικὴ ἐνασχόληση τῆς ἄλλης, στὸ προκείμενο, καὶ χωρὶς βέβαια, νὰ γνωρίζουν καὶ οἱ δύο τοὺς τὴν ὑπαρξὴ τοῦ πρωτοτύπου ἑλληνικοῦ κειμένου μου. Χρονικὰ προηγήθηκε ἡ μετάφραση τῆς Φλώρας Κρητικοῦ, ἢ ὁποῖα καὶ προτιμήθηκε, παρ’ ὅλο ὅτι ἡ δημοσίευση τοῦ πρωτοτύπου θὰ ἦταν γοητευτικὴ. Δὲν θέλησα, ὁμως, ν’ ἀπογοητεύσω τίς καλές μου μαθήτριες γιὰ τὸν κόπο τους.

1. Γιὰ τὴν ἀναλυτικὴν περιγραφὴ τῶν δύο αὐτῶν χειρογράφων, καθὼς καὶ ὄλων τῶν ὑπολοίπων τῆς Μονῆς Ξενοφώντος, βλ. τὸν κατάλογο Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἁγιον Ὄρος [...]*, τόμος Β’, Ἀθῆναι 1976, σσ. 9-160.

2. Σύμφωνα μὲ τὴ μοναστικὴ τάξιν, ὁ Ἰωάσαφ, ὡς Προηγούμενος, πρέπει νὰ ἦταν ἀναμφίβολα ἱερομόναχος. Προτιμοῦμε τὴ χρῆσιν τῶν ἑλληνικῶν ὀνομάτων τῶν Ἑλλήνων συνθετῶν, μεταφέροντας πιστὰ τὴν ἑλληνικὴν προφορὰν.

3. Ἡ Μονὴ Ρίλας βρίσκεται σὲ μίαν ἀπὸ τίς ἀπότομες πλαγιὰς τοῦ βουνοῦ Ρίλα τῆς Βουλγαρίας καὶ ἡ τοποθεσία εἶναι γνωστὴ ὡς *porona charca*, δηλαδὴ “ἱερατικὸς σκοῦφος”. Πρβλ. *Θρησκευτικὴ καὶ Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία*, τόμος 10ος, Ἀθῆναι 1966, στ. 807.

4. Ἡ ἐπιλογὴ αὐτοῦ τοῦ θέματος ὡς συνεισφορὰ στὸ παρόν Συνέδριο, ὀφείλεται ἀκριβῶς σ’ αὐτὴν τὴν σχέσηιν.



άφορᾶ στή μουσική τῆς λατρείας, μεταξύ αὐτῆς τῆς Βουλγαρικῆς Μονῆς καί τῶν Ἑλληνικῶν Μονῶν, ἡ γενικότερα μεταξύ αὐτῆς καί τῆς έλληνικῆς ψαλτικῆς παραδόσεως.

Τρία ἄλλα στοιχεῖα προσδίδουν σημασία σ' αὐτά τὰ χειρόγραφα:

α'. Ἐνα ἀπό αὐτά τὰ χειρόγραφα, τὸ Ξενοφῶντος 145, περιέχει ἕνα ἄρκετὰ ἀξιόλογο ἀριθμὸ συνθέσεων σέ σλαβική γλῶσσα, ἴσως σέ βουλγαρική<sup>5</sup>.

β'. Πιθανότατα αὐτά τὰ χειρόγραφα γράφτηκαν ἀπὸ τὸν Ἰωάσαφ Ριλιώτη στή Ρίλα<sup>6</sup>.

γ'. Οἱ συνθέσεις τοῦ Ἰωάσαφ, οἱ ὁποῖες περιέχονται σ' αὐτά τὰ δύο χειρόγραφα, εἶναι "ἐξηγήσεις" παλαιῶν βυζαντινῶν μελῶν-συνθέσεων σέ ἀναλυτικὴ σημειογραφία.

5. Δέν γνωρίζω καθόλου σλαβικά ἢ βουλγαρικά· ὑποθέτω μόνο ὅτι αὐτὲς οἱ συνθέσεις, καθὼς προορίζονταν γιὰ τὴ λατρεία στή Ρίλα, εἶναι γραμμμένες στὰ βουλγαρικά ἢ παλαιοσλαβικά. Αὐτὲς οἱ συνθέσεις εἶναι οἱ ἀκόλουθες:

Χειρόγραφο Ξενοφῶντος 145:

φ. 39β Προκείμενον· ἦχος πλ. δ' Μὴ ἀποστρέψης

φ. 40β [Προκείμενον]· ἦχος πλ. δ' Ἐδωκας κληρονομίαν

φ. 41α [Προκείμενον]· ἦχος βαρὺς Τίς Θεὸς μέγας

φ. 41α [Προκείμενον]

φ. 42α Θεοτοκίον· ἦχος πλ. α' Θεοτόκε Παρθένε

φ. 42β Εἰς τὸν ὄρθρον τοῦ Ἀκαθίστου· ἦχος πλ. β' [δ'] Τὸ προσταχθέν

φ. 50α Εἰς τὸν ὄρθρον τῆς Ἀγίας καὶ Μεγάλης Δευτέρας· ἦχος πλ. δ' Ἴδου ὁ Νυμφίος-  
"Ὅτε οἱ ἔνδοξοι μαθηταί

φ. 58α Εὐλογητάρια τοῦ κύρ Πέτρου [Πελοποννησίου]· ἦχος πλ. α' Πα

Ἐκτὸς ἀπ' αὐτὲς τίς συνθέσεις, συνθέσεις σέ σλαβική γλῶσσα βρίσκονται ἐπίσης σέ ἄλλα τρία μουσικά χειρόγραφα τῆς ἰδίας Μονῆς Ξενοφῶντος. Τὰ ἀναφέρουμε ἐδῶ γιὰ νὰ βοηθήσουμε ἐκείνους πού ἐνδιαφέρονται εἰδικότερα γιὰ τὸ θέμα:

Χειρόγραφο Ξενοφῶντος 152:

φφ. 96-104 Τὰ Προκείμενα· Μὴ ἀποστρέψης - Ἐδωκας κληρονομίαν - Τίς Θεὸς μέγας.

Καὶ τὸ Κοντάκιον· Ψυχὴ μου, ψυχὴ μου

Χειρόγραφο Ξενοφῶντος 170:

φ. 38α ἦχος πλ. α'

φ. 50α Εὐλογητάρια ἀναστάσιμα ψαλλόμενα ἐν πάσῃ Κυριακῇ· ἦχος πλ. α' [τὰ τοῦ Πέτρου στή σλαβονική]

Χειρόγραφο Ξενοφῶντος 193 (μέσα 10' αἰῶνος)

6. Τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Ἰωάσαφ ἦταν Προηγούμενος στή Ρίλα προϋποθέτει μιὰ μακρὰ παραμονή του στὸ μοναστήρι· ἐπομένως, κατὰ τὴ μακρὰ αὐτὴ περίοδο, ὁ Ἰωάσαφ ἔγραψε τὰ ἀναφερόμενα ἀνωτέρω χειρόγραφα, καὶ γιὰτί ὄχι καὶ κάποια ἄλλα ἀκόμη. Ἄλλες μαρτυρίες ἐπ' αὐτοῦ θὰ δοθοῦν στή συνέχεια αὐτῆς τῆς μελέτης.

7. "Ἐξηγήσεις" στή βυζαντινὴ σημειογραφία εἶναι ἡ καταγραφή τῆς πραγματικῆς μελωδίας μιᾶς συνθέσεως μὲ περισσότερα "φωνητικά" σημάδια. Πιο εἰδικὰ βλ. Γρ. Θ. Στάθη, "Ἡ σύγχυση τῶν τριῶν Πέτρων (δηλαδή Μπερεκέτη, Πελοποννησίου, Βυζαντιῦ)", Βυζαντινά 3 (1971), σσ. 242-246.



Ἄπ' αὐτὰ τὰ τρία σημεῖα τὸ ἐνδιαφέρον μας κατευθύνεται εἰδικὰ στὸ τρίτο καὶ θεωροῦμε δευτερεύοντα τὰ δύο ἄλλα, πού προδίδουν τὴν προέλευση τῶν χειρογράφων.

Τὰ δύο αὐτὰ χειρόγραφα, καὶ δυὸ ἄλλα ἀκόμη, τὰ Ξενοφῶντος 142 καὶ 152, εἶναι ὅμοια ὅσον ἀφορᾷ στὴν ἐξωτερικὴ τους μορφή καὶ στὴ γραφὴ τοῦ κειμένου, πρᾶγμα πού μᾶς ὑποχρεώνει νὰ δεχθοῦμε ὅτι γράφτηκαν ἀπὸ τὸν ἴδιο κωδικογράφο. Ὅπως μαρτυροῦν οἱ συνθέσεις του σὲ σλαβικὴ γλῶσσα στὸ χειρόγραφο Ξενοφῶντος 145, ὁ κωδικογράφος αὐτὸς γνώριζε τὴ σλαβικὴ γλῶσσα καὶ ἐνδιαφερόταν γιὰ τὴ μουσικὴ τῆς λατρείας στὴ σλαβονικὴ. Περ' ἀπ' αὐτό, ἡ συγκεκριμένη μαρτυρία τοῦ ὀνόματος τοῦ συνθέτου Ἰωάσαφ μὲ τὸν χαρακτηρισμὸ “Ριλιώτης”<sup>8</sup>, ἢ “Προηγούμενος τῆς Ρίλας”<sup>9</sup>, ἐντοπίζει τὴν προέλευση τοῦ χειρογράφου σ' αὐτὸ τὸ μεγάλο καὶ πολὺ γνωστὸ Βουλγαρικὸ μοναστήρι τῆς Ρίλας. Αὐτὸ τὸ τελευταῖο σημεῖο, ἀρκετὰ πιθανό, ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ μιὰ σημείωση στὰ χειρόγραφα 142 καὶ 152, γραμμὴν ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ κτήτορά τους: “Ἐκ τῶν τοῦ Ἡσαΐου Φιλιππίδου, 1817 ἐν Ρίλλῃ”<sup>10</sup>.

Ὅλες οἱ ἀνωτέρω παρατηρήσεις συγκλίνουν στὴν ἀποδοχὴ τοῦ Ἰωάσαφ Ριλιώτη ὡς κωδικογράφου στὴν Ρίλα, τουλάχιστον τῶν μνημονευθέντων τεσσάρων χειρογράφων καὶ μάλιστα ἐντὸς τῆς Ρίλας. Σ' αὐτὸ τὸ συμπέρασμα μᾶς ὁδηγεῖ ἀκόμη τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Ἰωάσαφ δὲν ἀναφέρεται στὰ ἄλλα μουσικὰ χειρόγραφα τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Ἐπειτα, ἡ γραφὴ τῶν συνθέσεων, “ἐξηγήσεις”, τόσο αὐτῶν πού φέρουν τὸ ὄνομα τοῦ Ἰωάσαφ ὅσο καὶ τῶν ἀνωνύμων<sup>11</sup>,

Οἱ ἐξηγήσεις χαρακτηρίζουν μιὰν ὀλόκληρη ἐποχὴ τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, δηλαδὴ τὴ “μεταβατικὴ ἐξηγητικὴ σημειογραφία (1670 περίπου-1814)”. Βλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἁγιὸν Ὄρος [...]*, τόμος Α', Ἀθῆναι 1975, σσ. μγ'-με' τῆς γενικῆς εἰσαγωγῆς. Πρβλ. ἐπίσης τοῦ ἰδίου, “Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ στὴ Λατρεία καὶ στὴν Ἐπιστήμη”, *Βυζαντινά* 4 (1972), σ. 420.

8. Πρβλ. Ξενοφῶντος 132, φ. 32β.

9. Πρβλ. Ξενοφῶντος 145, φ. 7β καὶ 62α.

10. Ἡ ἐνθύμηση αὐτὴ, ἀκριβῶς ἢ ἴδια, βρίσκεται καὶ στὰ χειρόγραφα Ξενοφῶντος 142, φ. Αα καὶ Ξενοφῶντος 152, φ. 1α. Ἡ ἡμερομηνία 1817 εἶναι πολὺ κοντινὴ στὴν ἡμερομηνία γραφῆς τῶν τεσσάρων χειρογράφων (Ξενοφῶντος 132, 142, 145 καὶ 152) καὶ δὲν πρέπει νὰ ἀποκλείσουμε τὴν περίπτωση αὐτὸς ὁ Ἡσαΐας Φιλιππίδης, προσκυνητὴς στὴ Ρίλα, νὰ φρόντισε νὰ φέροι αὐτὰ τὰ χειρόγραφα, ἴσως καὶ ἄλλα ἀκόμη, ἀπ' τὴ Ρίλα στὴ Μονὴ Ξενοφῶντος τοῦ Ἁγίου Ὄρους.

Δὲν εἴμαστε πάντως βέβαιοι γιὰ τὸν ἀκριβῆ τρόπο ἀποκτήσεως αὐτῶν τῶν χειρογράφων, οὔτε γιὰ τὴν ἐναπόθεσή τους στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Μονῆς Ξενοφῶντος. Μεταξὺ τῶν ἱστορικῶν πληροφοριῶν ἀναφορικὰ μὲ τὴ Μονὴ Ξενοφῶντος, δὲν ὑπάρχει καμμιά μαρτυρία ὅτι τὸ μοναστήρι εἶχε μετόχια ἢ ἄλλες σχέσεις μὲ τὴ Βουλγαρία καὶ ἡ περίπτωση, κατὰ τὴ γνώμη μας, κατὰ τὴν ὁποία αὐτὰ τὰ χειρόγραφα κατέληξαν στὴ Μονὴ Ξενοφῶντος μέσῳ τῆς Βουλγαρικῆς Μονῆς Ζωγράφου τοῦ Ἁγίου Ὄρους βρίσκεται στὴ σφαῖρα τῶν πιθανοτήτων.

11. Οἱ περιεχόμενες ἀνώνυμες ἐξηγήσεις, κυρίως στὸ χειρόγραφο 132, δίνονται ἀναλυτικὰ κατωτέρω.



πιθανότατα πάλι ἔργο τοῦ ἰδίου Ἰωάσαφ, ἔχει ἓνα μᾶλλον προσωπικό χαρακτήρα καὶ μιὰν ἀμεσότητα.

Ἦταν Ἕλληνας ἢ Βούλγαρος ὁ Ἰωάσαφ; Δυστυχῶς, δὲν ἔχουμε καμμιά ἱκανή πληροφορία γιὰ τὴν καταγωγή τοῦ ἀνθρώπου. Ὁ Νεόφυτος Rilski μᾶς παρέχει ἄλλες ἐνδιαφέρουσες πληροφορίες σχετικά μὲ τὸν Ἰωάσαφ. Οἱ πληροφορίες αὐτὲς ἀναφέρονται σὲ μία, μᾶλλον μακρά, παραμονή τοῦ Ἰωάσαφ στὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ σὲ μιὰ σύντομη παραμονή του στὴν Κωνσταντινούπολη, τὴ χρονιά 1815-1816, κατὰ τὴν ὁποία ὁ Ἰωάσαφ γνώρισε τὸν δάσκαλο Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα, ἓνα ἀπὸ τοὺς τρεῖς Δασκάλους τῆς Νέας Μεθόδου τοῦ 1814, καὶ γιὰ ἕξι μῆνες μελέτησε τὴ Νέα Μέθοδο· αὐτὴν τὴ Μέθοδο, ὁ Ἰωάσαφ, ἐπιστρέφοντας στὴν Ρίλα, τὴν μετέδωσε στοὺς μαθητές του. Ὁ Νεόφυτος Rilski, ὅπως μποροῦμε νὰ ἐννοήσουμε ἀπὸ τὸ σχετικὸ παράθεμα, καταχωρισμένο ἐδῶ κατωτέρω, θεωροῦσε τὸν Ἰωάσαφ Βούλγαρο καὶ γνώστη τῆς αὐθεντικῆς παλαιᾶς Βουλγαρικῆς μουσικῆς. Δυστυχῶς, δὲν διαθέτω ἐκτενέστερη βιβλιογραφία σχετικὴ μὲ αὐτὸ τὸ θέμα καὶ δὲν γνωρίζω ἐὰν ὁ μνημονευθεὶς Νεόφυτος Rilski ἀποδεικνύει ἀδιαμφισβήτητα, σὲ κάποιον ἄλλο σημεῖο τοῦ βιβλίου του, τὴ βουλγαρικὴ καταγωγή τοῦ Ἰωάσαφ.

Τὰ δύο παραθέματα, πού μεταφέρω ἐδῶ, τοῦ Νεόφυτου Rilski καὶ τοῦ D. Marinov πάρθηκαν ἀπὸ τὸ βιβλίο τῶν Stoyan Petrov - Hristo Kodov, *Old Bulgarian Musical Documents*, Σόφια 1973, σ. 74:

*"The process of infiltration served to precipitate the official introduction of the modern Byzantine neumatic system. This system penetrated into Bulgaria mainly through the ecclesiastical chant school of the Rila Monastery, from where well-trained chanters spread it to all bigger centers of the country.*

Neophyt Rilski writes on this occasion: 'And when this new method was discovered by the memorable Hormuzius and his assistants it was brought first of all to the Rila monastery and from there it spread (like a seedling) all over Bulgaria, since a brother from Rila (monastery), who was a very skilled and perfect master of the old Psaltikia, which we had

*"Ἡ μέθοδος τῆς διείσδυσης χρησίμευσε γιὰ νὰ ἀποτραπῆ ἡ ἐπίσημη εἰσαγωγή τοῦ νεώτερου βυζαντινοῦ νευματικοῦ συστήματος. Αὐτὸ τὸ σύστημα εἰσχώρησε στὴ Βουλγαρία κυρίως μέσῳ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ψαλτικῆς σχολῆς τῆς Μονῆς Ρίλα, ἀπ' ὅπου καλὰ ἐκπαιδευμένοι ψάλτες τὸ διέδωσαν σ' ὅλα τὰ μεγαλύτερα κέντρα τῆς χώρας.*

Ὁ Νεόφυτος Ρίλσκι γράφει γι' αὐτὴν τὴν περίπτωση: 'Κι ὅταν αὐτὴ ἡ Νέα Μέθοδος ἀνακαλύφθηκε ἀπ' τὸν αἰμίνηστο Χουρμούζιο καὶ τοὺς βοηθούς του πρῶτα μεταφέρθηκε στὸ μοναστήρι τῆς Ρίλα, καὶ ἀπὸ ἐκεῖ διαδόθηκε (σὰν ἀπὸ φυτῶριο) σὲ ὅλη τὴ Βουλγαρία, ἀφοῦ ἓνας ἀδελφός ἀπ' τὴ (μονὴ) Ρίλα, πού ἦταν πολὺ ἐξασκη-



studied many years in Athos, and had taught enough pupils in the monastery, brought it to its very beginning. When he has in Constantinople on some errand, he met there Hormuzius himself and in the course of six months learned the complete new method from him and after buying the necessary manuscripts Psaltikia, returned to the monastery and began to teach his pupils in the new method: they, being already trained in the old Psaltikia, learned the new method with great ease, like their teacher, the deceased Ioasaph. Thus, in a short time too, spread the new method to all the bigger towns... so this newly invented craft was spread to the places farthest from Istanbul... in a word, in this monastery almost the whole ecclesiastical chant was translated into our language in the new method". [Cf. N. Rilski, *Opisanie bolgarskogo manastyrja Ril'skogo, Sostavil Neofit Rileec, Sofia, 1879, pp. 109-110*].

"The famous Master Iosaph the Bearded taught his pupils the Old Bulgarian ecclesiastical chant until the final adoption of the Eastern Chant in the practice of the Rila monastery. This intelligence has come to us through Dimiter Marinov, who in-

μένος και τέλειος δάσκαλος τῆς παλαιᾶς Ψαλτικῆς, τὴν ὁποία εἶχε μελετήσει γιὰ πολλὰ χρόνια στὸν Ἄθωνα και εἶχε διδάξει ἀρκετοὺς μαθητὲς στὸ μοναστήρι, τὴν ἔφερε ἤδη ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς. Ὄταν βρισκόταν στὴν Κωνσταντινούπολη γιὰ κάποια παραγγελία, συνάντησε ἐκεῖ τὸν ἴδιο τὸν Χουρμούζιο και σὲ διάστημα ἕξι μηνῶν ἔμαθε τὴν πλήρη Νέα Μέθοδο ἀπὸ αὐτόν, και ἀφοῦ ἀγόρασε τὰ ἀπαραίτητα χειρόγραφα Ψαλτικῆς, ἐπέστρεψε στὸ μοναστήρι και ἄρχισε νὰ διδάσκει τοὺς μαθητὲς στὴ Νέα Μέθοδο· αὐτοί, πὺ εἶχαν ἤδη ἐκπαιδευτεῖ στὴν παλαιὰ Ψαλτικὴ, ἔμαθαν τὴ Νέα Μέθοδο μὲ μεγάλη εὐκολία, ὅπως ὁ δάσκαλός τους, ὁ μακαρίτης ὁ Ἰωάσαφ. Ἔτσι, σ' ἓνα μικρὸ χρονικὸ διάστημα ἐπίσης, διαδόθηκε ἡ Νέα Μέθοδος σ' ὅλες τὶς μεγαλύτερες πόλεις... ἔτσι αὐτὴ ἡ νεοεφευρεθεῖσα τέχνη διαδόθηκε στὰ μέρη πέρα ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη... μὲ δυὸ λόγια, σ' αὐτὸ τὸ μοναστήρι σχεδὸν ὅλη ἡ ἐκκλησιαστικὴ ψαλμωδία μεταφράστηκε στὴ γλῶσσά μας μὲ τὴ Νέα Μέθοδο". [Πρβλ. N. Rilski, *Opisanie Bulgarskogo manastyrja Ril'skogo, Sostavil Neofit Rileec, Sofia 1879, σσ. 109-110*].

"Ὁ γνωστὸς Διδάσκαλος Ἰωάσαφ ὁ γενειοφόρος δίδασκε στοὺς μαθητὲς του τὴν Παλαιὰ Βουλγαρικὴ ἐκκλησιαστικὴ ψαλμωδία μέχρι τὴν τελικὴ υἱοθέτηση τῆς Ἀνατολικῆς Ψαλμωδίας στὴν πρακτικὴ τῆς μονῆς Ρίλας. Αὐτὴ ἡ πληροφορία ἔφθασε σ' ἐμᾶς



forms that he had a conversation with Neophit Rilski, who told him: 'The present ecclesiastical chant is not ours, but Greek. Ours is nicer, and formerly when Master in the monastery was Chief monk Joseph the Bearded our ecclesiastical chant was taught and chanted. I know also something of this chant', and he liked to chant a Stichera in some Mode of the Old Bulgarian ecclesiastical tunes after Vespers". [Cf. D. Marinov, «Spomeni za polusnicestvoto mi, pri otca Neofita Rilski», *Ucilisten Pregled* 9 (1906), 146; the quotation is after B. S. Angelov, *Savremennici na Paisij*, vol. II, Sofia, 1964, p. 193].

μέσω τοῦ Dimiter Marinov, πού μᾶς πληροφορεῖ ὅτι εἶχε μιὰ συνομιλία μὲ τὸν Νεόφυτο Ρίλσκι, πού τοῦ εἶπε: "Ἡ σύγχρονη ἐκκλησιαστικὴ ψαλμωδία δὲν εἶναι δική μας, ἀλλὰ ἑλληνικὴ. Ἡ δική μας εἶναι ὁμορφότερη, καὶ παλαιότερα ὅταν Διδάσκαλος στὸ μοναστήρι ἦταν ὁ Ἡγούμενος Ἰωάσαφ ὁ γενειοφόρος ἢ ἐκκλησιαστικὴ μας ψαλμωδία διδασκόταν καὶ ψαλλόταν. Ξέρω ἐπίσης κάτι ἀπὸ αὐτὴ τὴν ψαλμωδία", καὶ τοῦ ἄρεσε νὰ ψάλει ἓνα Στιχηρό σὲ κάποιο ἦχο τῶν Παλαιῶν Βουλγαρικῶν ἐκκλησιαστικῶν μελωδιῶν ἀπὸ τὸν Ἑσπερινό". [Πρβλ. D. Marinov, «Spomezi za poslusnicestvoto mi, pri otca Neofita Rilski», *Ucilisten Pregled* 9 (1906), 146: οἱ παραπομπές εἶναι ἀπὸ τὸν B. S. Angelov, *Savremennici na Paisij*, vol. II, Sofia 1946, σ. 193].

Ὡστόσο, ἐὰν ἐξετάζουμε μὲ προσοχὴ τὴ γραφὴ τοῦ κειμένου αὐτῶν τῶν χειρογράφων καὶ εἰδικὰ τὴ γραφὴ τοῦ σλαβικοῦ κειμένου τῶν συνθέσεων πού ἀναφέρθηκαν<sup>12</sup>, θὰ διακρίναμε ὅτι ὁ ἐν λόγῳ κωδικογράφος ἦταν μᾶλλον Ἕλληνας πού γνώριζε τὴ σλαβικὴ καὶ ὄχι Βούλγαρος. Αὐτὴ ἡ διαπίστωση πάλι, ἀποτελεῖ μιὰ εὐνοϊκὴ μαρτυρία, ὅσον ἀφορᾷ στὸ γεγονός ὅτι ὁ κωδικογράφος τῶν χειρογράφων πού γνώριζε τὴ σλαβικὴ γλῶσσα, ἀλλὰ καὶ τὸ ἐξηγητικὸ ἔργο τοῦ Ἰωάσαφ Ριλιώτη, δὲν εἶναι ἄλλος ἀπὸ τὸν ἴδιο, ἀσαφῶς μαρτυρούμενο ὡς "Ἰωάσαφ Προηγούμενο τῆς Ρίλας".

12. Τὰ γράμματα ε, α, καθὼς καὶ τὸ ω, εἶναι προφανῶς γραμμένα ἀπὸ ἑλληνικὸ χέρι. Βλ. Ξενοφῶντος 145, φ. 40α καὶ φφ. 41β-42α. Εἰδικὰ οἱ τίτλοι τῶν συνθέσεων τῶν σελίδων 41α καὶ 42α φανερώνουν ὅτι γράφτηκαν ἀπὸ κάποιον ὁ ὁποῖος πρόσεξε ἰδιαίτερα τὴ γραφὴ κάθε γράμματος ξεχωριστά, καὶ γι' αὐτὸ δὲν τηρήθηκε οὔτε ἡ εὐθεῖα γραμμῆ τῶν στίχων. Πολλοὶ τόνοι καὶ κάποια πνεύματα στὰ ἄρθρα εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα τῆς φυσικῆς συνήθειας τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας. Ἐξάλλου ἡ σύντμηση τῆς λέξεως Προκείμενον (φ. 41α) εἶναι ἀκριβῶς ἴδια μ' αὐτὴν τῆς ἑλληνικῆς λέξεως (φ. 39β). Οἱ μαρτυρίες τῶν ἤχων στὴν ἀρχὴ καὶ κατὰ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ μέλους μαρτυροῦν ἀναμφίβολα ἓνα ἑλληνικὸ χέρι. Ὅλα αὐτὰ δείχνουν ὅτι ὁ κωδικογράφος τῶν χειρογράφων ἦταν Ἕλληνας.



Δὲν γνωρίζουμε τίποτε ἄλλο γιὰ τὸν συνθέτη Ἰωάσαφ Ριλιώτη. Ἐγγραψε τὰ προαναφερθέντα χειρόγραφα περὶ τὰ τέλη τοῦ 17ῆς ἢ τὸς ἀρχές τοῦ 18ῆς αἰῶνος, πάντως πρὶν ἀπ’ τὸ 1814<sup>13</sup>. Συνεπῶς, ὁ Ἰωάσαφ ἔζησε στὴ Μονὴ τῆς Ρίλας κατὰ τὴν περίοδο 1790-1810, ὡς Προηγούμενος τῆς Μονῆς, ὄντας στὴν ἡλικία τῶν 40-60 ἐτῶν. Εἶναι πολὺ πιθανό, ὁ μνημονευθεὶς ἤδη Ἡσαΐας Φιλιππίδης νὰ τὸν γνώριζε.

Τὸ γεγονός ὅτι αὐτὰ τὰ χειρόγραφα γράφτηκαν στὴ Ρίλα ἀπὸ κάποιον Ἕλληνα (ἂν ἦταν Ἕλληνας) μοναχὸ αὐτοῦ τοῦ μοναστηριοῦ, ἔχει ιδιαίτερη σημασία, γιὰ μ’ αὐτὸν τὸν τρόπο μαρτυρεῖται μία πνευματικὴ ἀνθησις τοῦ μοναστηριοῦ, ἡ ὁποία προϋποθέτει ἀνάπτυξη τῶν ἐνδορθοδόξων σχέσεων, εἰδικὰ μὲ τὴν ἐλληνοφώνη Ὀρθοδοξία<sup>14</sup>, διασκορπισμένη στὰ Βαλκάνια.

Μία τέτοια κίνηση συμπίπτει μὲ τὴν ἐθνικιστικὴν τάσιν ἐναντίον τῶν Τούρκων, οἱ ὁποῖες ἐκδηλώθηκαν κατ’ αὐτὴν τὴν περίοδο στὴς βαλκανικὴς χώρες καὶ προσπαθοῦσαν νὰ ξυπνήσουν τοὺς λαοὺς τῆς κάθε χώρας διὰ μέσου τῆς ἐκπαιδεύσεως καὶ τῶν ἐκκλησιαστικῶν καὶ ἐθνικῶν παραδόσεων, καὶ νὰ τὸν ἐμψυχώσουν στὸν ἀγῶνα γιὰ τὴν ἀνεξαρτησία. Μέσα σ’ αὐτὴν τὴν προσπάθεια ἡ συμβολὴ τῶν μοναστικῶν κέντρων εἶναι γνωστότατη<sup>15</sup>.

Ἡ Μονὴ τῆς Ρίλας ἐξάλλου, γιὰ νὰ μιλήσουμε πιὸ συγκεκριμένα, ἔλαβε σημαντικὰ προνόμια μὲ φερμάνια τοῦ Σουλτάνου καὶ χάρις τοῦ θαυματουργοῦ λείψανου τοῦ ἁγίου Ἰωάννου βρισκόταν πάντοτε ὑπὸ τὴν προστασία τῶν Μωαμεθανῶν τῆς DUPNITSA<sup>16</sup>. Αὐτὰ τὰ προνόμια καὶ τὸ δεδηλωμένο ἐνδιαφέρον

13. Αὐτὴ ἡ βεβαιότητα προκύπτει σαφῶς ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ σημειογραφία.

14. Δὲν πρέπει νὰ ξεχνοῦμε ὅτι ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἡ Ἐκκλησία τῆς Βουλγαρίας ἦταν ἐνωμένη μὲ τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο. Τὸ λεγόμενο “Βουλγαρικὸ Σχίσμα” πραγματοποιήθηκε πολὺ ἀργότερα, τὸ ἔτος 1872.

15. Εἰδικότερα γιὰ τὴ Ρίλα ἔχει γραφῆ: “In the days of Turkish rule the Rila Monastery kept alive the national consciousness of the Bulgarian People and the memory of their glorious past [...] In order to meet the needs of the new times (18th second half-beginning of the 19th centuries) and in accordance with the interest of the Bulgarian bourgeoisie the Rila Monastery became a centre of the new education and culture. During the whole period of the Turkish domination there was a school here, where boys were prepared to become priests or monks”. - “Στὴς ἡμέρες τῆς Τουρκικῆς κυριαρχίας τὸ Μοναστήρι τῆς Ρίλα κράτησε ζωντανὴ τὴν ἐθνικὴ συνείδηση τοῦ Βουλγαρικοῦ Λαοῦ καὶ τὴν ἀνάμνηση τοῦ ἐνδόξου του παρελθόντος [...] Γιὰ νὰ ἀνταπεξέλθει στὴς ἀνάγκες τῶν νέων καιρῶν (β’ ἡμισυ 17ῆς-ἀρχές 18ῆς αἰῶνος) καὶ σύμφωνα μὲ τὸ ἐνδιαφέρον τῆς Βουλγαρικῆς Ἀστικῆς τάξεως τὸ μοναστήρι τῆς Ρίλα ἐγένετο κέντρο τῆς νέας παιδείας καὶ πολιτισμοῦ. Κατὰ τὴ διάρκεια ὅλης τῆς περιόδου τῆς Τουρκικῆς κυριαρχίας, ὑπῆρχε ἐδῶ σχολή, ὅπου τὰ ἀγόρια προετοιμάζονταν γιὰ νὰ γίνουν ἱερεῖς ἢ μοναχοί”. Βλ. Prof. Hristov, “Historical Notes” (σελ. 15-16) στὴν ἐκδόση *The Rila Monastery: History, Architecture, Frescoes, Wood-Carvings*, Sofia, Bulgarian Academy of Sciences, 1959. [Institute for Urbanism and Architectural Studies in Bulgaria’s Architectural Heritage, no. 6].

16. Βλ. *Θρησκευτικὴ καὶ Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία*, τόμος 10ος, Ἀθῆναι 1966, στ. 807.



τοῦ Βουλγαρικοῦ λαοῦ κυρίως, ἀλλὰ καὶ ἄλλων προσκυνητῶν, καθὼς καὶ ἡ δραστηριότητα τῶν μοναχῶν τῆς Ρίλας νὰ πηγαίνουν ἄλλοῦ καὶ νὰ κάνουν ἐράνους, δικαιολογοῦν τὴν προσέλευση ξένων μοναχῶν στὴ Ρίλα, ὅπως καὶ τοῦ Ἰωάσαφ, ἀλλὰ μαζί ἴσως καὶ τὴν ἀπομάκρυνση κάποιων χειρογράφων ἀπ' τὴ Ρίλα.

#### Οἱ ἐξηγήσεις-ἐρμηνεῖες τοῦ Ἰωάσαφ

Οἱ ἐξηγήσεις παλαιῶν βυζαντινῶν μελῶν, οἱ ὁποῖες φέρουν τὸ ὄνομα τοῦ Ἰωάσαφ στὰ ἀναφερθέντα μουσικὰ χειρόγραφα, εἶναι οἱ ἀκόλουθες:

#### Χειρόγραφο Ξενοφῶντος 132

- φ. 32β Ἐξήγησις τοῦ κὺρ Ἰωασάφου Ριλιώτου ἤχος δεύτερος Ἅγιος, ἅγιος- Ἀμήν- Σὲ ὑμνοῦμεν.  
Μέλη ψαλλόμενα στὴ θεία Λειτουργία τοῦ Μεγάλου Βασιλείου

#### Χειρόγραφο Ξενοφῶντος 145

- φ. 7α Ἀρχὴ τῶν κατ' ἤχον μεγάλων Κεκραγαρίων τοῦ ἁγίου Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ· τὸ παρὸν ἤχος α' Κύριε ἐκέκραξα  
φ. 7β Ἀρχὴ τῶν Κεκραγαρίων ἐξηγηθέντων παρὰ τοῦ κὺρ Ἰωασάφου Προηγουμένου τῆς Ρίλας· ἤχος α' Κύριε ἐκέκραξα.  
Ἡ σειρά τῶν κεκραγαρίων συμπληρώνεται στὸ φ. 35β.  
φφ. 62α-β Ἀρχὴ τοῦ νεκρωσίμου, ἐξηγηθέντος παρὰ κὺρ Ἰωάσαφ Προηγουμένου τῆς Ρίλας· ἤχος πλ. β' νενανω Ἅγιος ὁ Θεός

Σ' αὐτὰ τὰ δύο χειρόγραφα περιέχονται ἐπίσης κάποιες ἀνώνυμες ἐξηγήσεις. Πρόκειται ἀναμφιβόλως περὶ ἐξηγήσεων τοῦ ἰδίου Ἰωάσαφ Ριλιώτη, μὲ ἐξαίρεση τοῦ Ἀλληλούια (χειρόγραφο Ξενοφῶντος 132, φ. 3α), τὸ ὁποῖο ἀποτελεῖ ἐξήγηση ἀπὸ τὸν Ἰωάννη Πρωτοψάλτη (1736-1769) στὸ μέλος τοῦ μοναχοῦ Θεοδούλου (ιδ' αἰῶνος).

Αὐτὲς οἱ ἀνώνυμες ἐξηγήσεις εἶναι οἱ ἀκόλουθες:

#### Χειρόγραφο Ξενοφῶντος 132

- φ. 1α Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἁγίῳ τῆς θείας Λειτουργίας, περιεχούσης ὅλα τοῦ ἐνιαυτοῦ ἐν συνόψει, Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου. Ἡ παροῦσα ἐξήγησις· ἤχος β' Δύναμις· Ἅγιος ὁ Θεός  
φ. 1β Ἔτερον Δύναμις, ἐξηγητόν· ἤχος β' Δύναμις· Ἅγιος ὁ Θεός  
φ. 2α Ἔτερα ἐξήγησις, τοῦ Βήματος· ἤχος β' Ἅγιος ὁ Θεός



- φ. 3α [Θεοδούλου μοναχοῦ, ἐξηγήσεις Ἰωάννου Πρωτοψάλτου ἤχος πρωτόβαρυς] Ἀλληλούϊα  
 φ. 35β Ἐξηγήσεις ἤχος α' δίφωνος καὶ ἴδετε

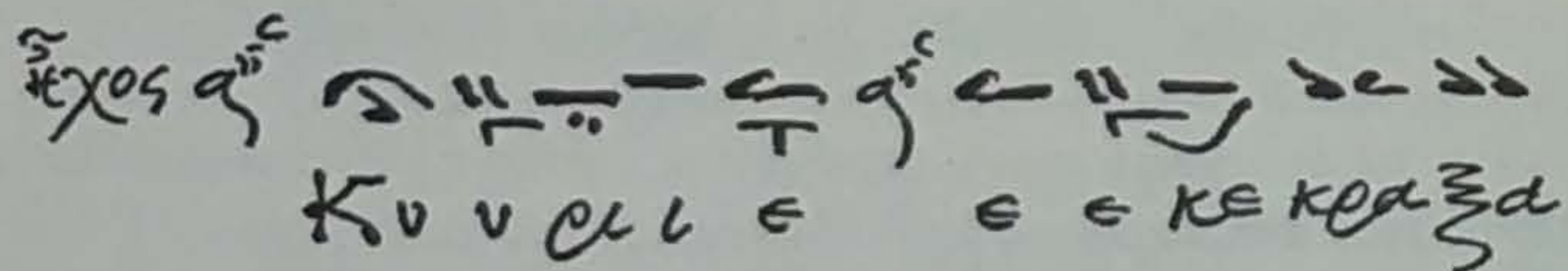
Χειρόγραφο Ξενοφῶντος 145

- φφ. 42β-49β Εἰς τὸν ὄρθρον τῆς Ἀκαθίστου [Ἀκολουθίας] ἤχος δ' Θεὸς Κύριος - Τὸ προσταχθέν (τὸ ἴδιο στὴ σλαβική) - Τῆ ὑπερμάχῳ  
 φφ. 50α-55α Εἰς τὸν ὄρθρον τῆς θείας καὶ μεγάλης Δευτέρας ἤχος πλ. δ' Ἀλληλούϊα - Ἰδοὺ ὁ Νυμφίος (τὸ ἴδιο στὴ σλαβική) - Ὅτε οἱ ἐνδοξοὶ μαθηταί (στὴ σλαβική τὸ ἴδιο καὶ στὴν ἑλληνική).

Οἱ ἐξηγήσεις τοῦ Ἰωάσαφ, δηλαδή αὐτὲς ποὺ φέρουν σαφῶς τὸ ὄνομά του στὰ χειρόγραφα, ἀφοροῦν σὲ συνθέσεις οἱ ὁποῖες ἐξηγήθηκαν καὶ πρὶν ἀπ' αὐτόν, ἀλλὰ καὶ μετὰ ἀπ' αὐτόν, ἀπὸ ἄλλους δασκάλους τῆς μουσικῆς<sup>17</sup>. Ἀπ' ὅλες αὐτὲς τὶς ἐξηγήσεις, οἱ γνωστότερες, ὡς οἱ πιὸ διαδεδομένες, εἶναι αὐτὲς τοῦ Πέτρου λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου<sup>18</sup>, τὶς ὁποῖες ὅπωςδήποτε γνώριζε ὁ Ἰωάσαφ. Ὡστόσο, ὁ Ἰωάσαφ εἶναι ἀναλυτικώτερος στὶς ἐξηγήσεις του καὶ καταγράφει πιὸ πλατιά τὸ μέλος, τὴ μελωδία τῶν θέσεων<sup>19</sup>, δηλαδή τῶν μουσικῶν φράσεων τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας.

Μία ἀντιπαραβολὴ τῶν ἐξηγήσεων τοῦ Ἰωάσαφ καὶ τῶν ἐξηγήσεων τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου καθιστᾶ πιὸ σαφὲς αὐτὸ ποὺ ὑποστηρίζεται ἐδῶ.

Ἡ ἀρχὴ τοῦ Κεκραγαρίου τοῦ α' ἤχου κατὰ τὴν παλαιὰ βυζαντινὴ σημειογραφία εἶναι ἢ ἀκόλουθη<sup>20</sup>:



17. Τὰ ὀνόματα τῶν ἐξηγητῶν τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας δίνονται σὲ ἄλλα ἄρθρα τοῦ ὑποφαινομένου. Πρβλ. Γρ. Θ. Στάθη, “Ἡ σύγχυση τῶν τριῶν Πέτρων (δηλαδή Μπερεκέτη, Πελοποννησίου, Βυζαντίου)”, ὅπ.π., σ. 244, σημείωση 90.

18. Ὁ Πέτρος Πελοποννήσιος ἦταν δεύτερος δομέστικος κατὰ τὴν περίοδο 1764-1771 καὶ στὴ συνέχεια λαμπαδάριος, τὴν περίοδο 1771-1778. Πρβλ. Χρ. Πατρινέλη, “Protopsaltae, Lampadarioi and Domesticoi of the Great Church during the Post-Byzantine Period (1453-1821)”, *Studies in Eastern Chant* 3 (1973), pp. 162, 166.

19. “Θέσις γὰρ ἐστὶ ἡ τῶν σημαδίων ἔνωσις ἣτις ἀποτελεῖ τὸ μέλος”. Πρβλ. Μανουήλ Χρυσάφη, “Περὶ τῶν ἐνθεωρουμένων τῆ ψαλτικῆ τέχνης καὶ ὧν φρονουῦσι κακῶς τινες περὶ αὐτῶν”, *Φόρμιγξ*, ἔτος Β', ἀριθμὸς 5, Ἀθῆναι, 15 Μαρτίου 1903, σ. 4.

20. Τὸ μέλος τῶν μεγάλων Κεκραγαρίων, αὐτὸ ποὺ ἐξηγήθηκε ἀπὸ διαφόρους δασκάλους τῆς μουσικῆς καὶ τελικὰ μεταγράφηκε στὴ Νέα Μέθοδο, εἶναι καλλωπισμὸς τοῦ Χρυσάφη τοῦ Νέου (β' ἡμισυ ἰη' αἰῶνος). Πρβλ. Χρ. Πατρινέλη, ὅπ.π., σσ. 150-152.




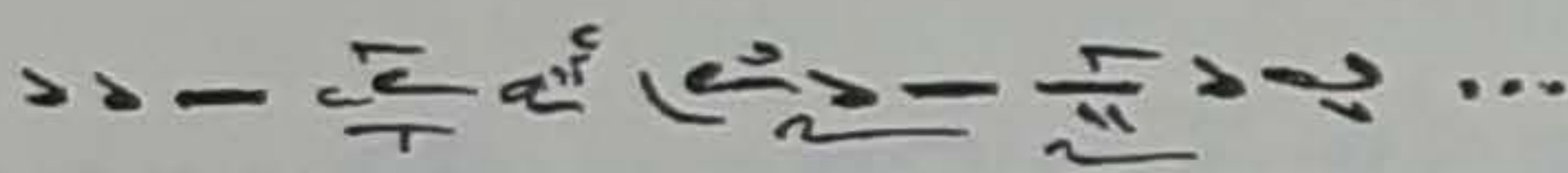




Γιὰ τὴ σύγκριση τῶν ἐξηγήσεων, καθὼς καὶ γιὰ τὴ φανέρωση τῆς θετικῆς συμβολῆς τοῦ Ἰωάσαφ στὶς ἐξηγητικὲς προσπάθειες μετὰ τὸν Πέτρο Πελοποννήσιο, θὰ παρουσιάσουμε δύο ἀκόμη μεταγενέστερες ἐξηγήσεις<sup>22</sup>, οἱ ὁποῖες ἀφοροῦν στὸ ἴδιο μέλος:

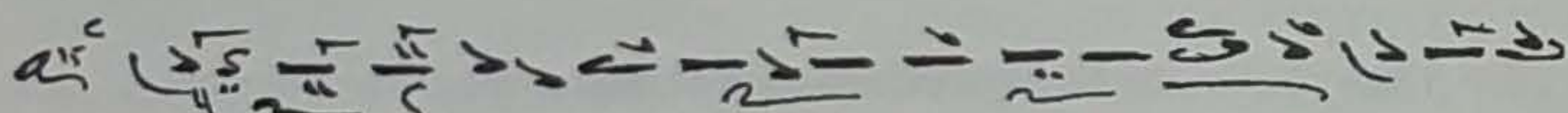
γ. Θεοφάνης ὁ μοναχός<sup>23</sup>


α<sup>ς</sup>   
 Νε κυ υ υ υ ρε ε ε ε ε ε ε ε ε

  
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

4. Ξενοφῶντος 172, φ. 50α

δ. Σάββας ὁ Κύπριος<sup>24</sup>

α<sup>ς</sup>   
 κυ υ υ υ ρε ε ε ε ε ε ε ε ε

  
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

5. Γρηγορίου 49, φ. 21α

Ἐπανερχόμενοι στὴν περίπτωση τοῦ Ἰωάσαφ, παρατηροῦμε ὅτι ὁ Ἰωάσαφ ἐξηγεῖ πιὸ ἀναλυτικὰ ἀπ' τὸν Πέτρο Πελοποννήσιο. Καὶ οἱ δύο “θέσεις” *Κύριε* καὶ *ἐκέκραξα* ἐρμηνεύονται σαφέστερα καὶ καταγράφονται μὲ περισσότερα φω-

22. Μιὰ προγενέστερη ἀπ' αὐτὴν τοῦ Ἰωάσαφ ἐξήγηση, ἐκτὸς τῶν ἐξηγήσεων τοῦ Πέτρο Πελοποννησίου, μᾶς παραδόθηκε ἀπ' τὸν Ἀναστάσιο Βαῖτα· ἡ ἐξήγησή του στὰ *Κεκραγάρια* ἀπηχεῖ τὴν παράδοση τοῦ Δανιὴλ Πρωτοψάλτου (1771-1789). Στὸ χειρόγραφο ΕΒΕ 962, φ. 1α διαβάζουμε: “*Κεκραγάρια ἀρχαῖα, ἅτινα ἐξηγήθησαν τῷ κυρίῳ Ἀναστασίῳ τῷ Μεσολογγίτῃ κατὰ τὴν παράδοσιν τοῦ μουσικολογιωτάτου Πρωτοψάλτου κὺρ Δανιὴλ, τοῦ γνησίου διδασκάλου αὐτοῦ*”.

23. Βλ. Ξενοφῶντος 172, φ. 50α: “*Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῶν μεγάλων Κεκραγαρίων, ποίημα κὺρ Ἰωάννου· ἐξηγηθέντα δὲ παρὰ κυρίου Θεοφάνους μοναχοῦ*”. Πρβλ. ἐπίσης Παντελεήμωνος 957, φ. 65α· ἡ σημειογραφία ἐδῶ εἶναι τῆς Νέας Μεθόδου.

24. Βλ. Γρηγορίου 49, φ. 21α: “*Κεκραγάρια, πάλαι μὲν συντεθέντα παρὰ κὺρ Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ, νῦν δὲ ἐξηγηθέντα παρὰ κὺρ Σάββα Κυπρίου*”.



νητικά σημάδια. Τὸ ἴδιο φαινόμενο παρατηρεῖται στήν ἀρχή τοῦ Κατευθυνθήτω.  
 Ἐκτός ἀπ' τήν πιό ἀναλυτική σημειογραφία πού χρησιμοποιεῖ, ὁ Ἰωάσαφ ἐξηγεῖ τίς θέσεις κατὰ τὸν ἴδιο πάντοτε τρόπο. Οἱ θέσεις Κύριε καὶ προσευχή μου, εἶναι ἐντελῶς ὅμοιες στήν πρωτότυπη σημειογραφία: μένουν ἀνεξήγητες ἀπ' τὸν Πέτρο Πελοποννήσιο· ἐξηγοῦνται πανομοιότυπα καὶ οἱ δυὸ ἀπ' τὸν Ἰωάσαφ Ριλιώτη. Ἡ ὅμοια ἐξήγηση τῶν ἰδίων θέσεων ὑποδηλώνει μία τακτική, ἡ ὁποία ἐχρησιμοποιεῖτο ὁμοιόμορφα στήν Ψαλτική Τέχνη, κατὰ τήν ἐκτέλεση τοῦ ἰδίου μέλους. Αὐτὴ ἡ ὁμοιομορφία θεωρεῖται σεβαστὴ καὶ ἐπαναλαμβάνεται πιστά, ἀκόμα καὶ στίς μεταγενέστερες ἐξηγήσεις, μέχρι τήν τελικὴ ἀναλυτικὴ καταγραφή ἀπ' τοὺς δασκάλους τῆς Νέας Μεθόδου ἀναλυτικῆς σημειογραφίας μετὰ τὸ 1814. Ἔτσι, ἔχουμε τὸ μέλος τοῦ παραδείγματός μας, τὴν πραγματικὴ δηλαδή μελωδία, καταγραμμένη ἀναλυτικά:

Κυ ν ν ν ν ρι ρ ρ ρ ρ ρ ρ ρ ρ

ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

κε ε ε ε ε ε κε α α α α α α α α α α

6. Ἀνθολογία Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, Κωνσταντινούπολις 1824,  
τόμος Α', σ. 71

Θὰ ἦταν εὐκόλο νὰ ἀντιπαραβάλουμε, ὅπως προηγουμένως, τίς ἐξηγήσεις τοῦ Ἰωάσαφ στὸ μέλος τοῦ Νεκρωσίμου Τρισαγίου (Ξενοφῶντος 145, φφ. 62α-β) καὶ τῆς Λειτουργίας τοῦ Μεγάλου Βασιλείου, δηλαδή Ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος Κύριος Σαβαώθ-Ἀμήν-Ἀμήν-Σέ ὑμνοῦμεν (Ξενοφῶντος 132, φ. 32α), μὲ ἐξη-



γήσεις τοῦ ἰδίου μέλους ἀπὸ τοὺς δασκάλους τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης<sup>25</sup>, ἀλλὰ περιοριζόμαστε στὸ παράδειγμα ποὺ παρουσιάσαμε ἀναλυτικὰ ἀνωτέρω.

Πιστεύουμε ὅτι ἀπὸ μόνη τὴν ἐξέταση τῆς ἐξηγήσεως τοῦ Κεκραγαρίου τοῦ πρώτου ἤχου γίνεται φανερὸ αὐτὸ ποὺ θέλαμε νὰ δείξουμε ἀπ’ τὴν ἀρχή. Πιὸ συγκεκριμένα, ἐξάγονται τὰ ἀκόλουθα συμπεράσματα:

α. Ἕνας δάσκαλος τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης καὶ κωδικογράφος, δηλαδὴ ὁ Ἰωάσαφ Προηγούμενος Ριλιώτης, ἄγνωστος μέχρι τώρα, γίνεται γνωστός.

β. Αὐτὸς ὁ συνθέτης, σύμφωνα μὲ τὸ ἐξηγητικὸ του ἔργο, ἀνήκει στὴν κατηγορία τῶν πολυαρίθμων ἐξηγητῶν τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας πρὸ τοῦ 1814.

γ. Οἱ ἐξηγήσεις τοῦ Ἰωάσαφ εἶναι πιὸ ἀναλυτικὲς ἀπ’ αὐτὲς τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου καὶ δείχνουν, κατ’ αὐτὸν τὸν τρόπο, τὴν προσπάθεια γιὰ ἀνάλυση τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας καὶ διατήρηση τοῦ βυζαντινοῦ μέλους.

δ. Εἶναι ἀδιάφορο ἂν αὐτὸς ὁ μουσικὸς εἶναι Ἕλληνας ἢ Βούλγαρος, ἀλλὰ ὀφείλουμε νὰ παρατηρήσουμε ὅτι ἔζησε στὴ Ρίλα τῆς Βουλγαρίας. Οἱ ἐξηγήσεις του, λοιπόν, φανερώνουν ὅτι τὸ γεγονὸς τῆς ἀναλύσεως τῆς μουσικῆς γραφῆς τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς δὲν ἦταν ἔργο μιᾶς μονάχα ὁμάδος δασκάλων τῆς Μουσικῆς τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ἢ καὶ ἀποκλειστικὰ τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου, ὅπως εἶναι κοινῶς ἀποδεκτό, ἀλλὰ μιὰ στέρη καὶ ὁμοιόμορφη πρακτικὴ, παντοῦ ὅπου ψαλλόταν ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ.

Αὐτὸ ποὺ εἶναι σημαντικό νὰ σημειωθῆ εἶναι ὅτι ἡ βυζαντινὴ σημειογραφία πρὶν ἀπ’ τὸ 1814 ἦταν συνοπτικὴ καὶ τὸ βυζαντινὸ μέλος, τὸ ὁποῖο ψαλλόταν ἀπὸ αὐτὴν τὴ σημειογραφία ἦταν κάτι περισσότερο ἀπ’ τὴ “μετροφωνία” τῶν φωνητικῶν σημαδίων, ὅπωςδήποτε πιὸ πλατύ- “ἀργό”- ἐκτενέστερο, γιὰ ὅλες τὶς χῶρες τῆς βυζαντινῆς ὀρθόδοξης λατρείας. Ὁ Ἰωάσαφ Ριλιώτης ἀποτελεῖ μιὰ μαρτυρία αὐτοῦ τοῦ γεγονότος, τουλάχιστον ὅσον ἀφορᾷ στὴν Βουλγαρία.

25. Ἐφ’ ὅσον σ’ αὐτὴν τὴ μελέτη δημοσιεύεται σὲ φωτογραφία ἢ ἐξήγηση τοῦ Νεκρωσίμου Τρισαγίου (Ξενοφῶντος 145, φφ. 62β-63α), θὰ προσφέρουμε ἐδῶ στοὺς ἐνδιαφερομένους τὰ ὀνόματα τῶν ἄλλων ἐξηγητῶν τοῦ ἰδίου μέλους, συνοδευόμενα ἀπὸ μία ἢ περισσότερες ἀναφορὲς σὲ μουσικὰ χειρόγραφα: Ἀθανάσιος Πατριάρχης (Χιλανδαρίου 146, φ. 651β / *Bibliothèque Nationale de France*, Suppl. Grec 1135, φφ. 152-162), Μπαλάσιος ἱερεὺς (Ἰβήρων 1250 [αὐτόγραφος κώδικας], φ. 212α), Λαυρέντιος (Κωνσταμονίτου 95, φ. 334α / Ἰβήρων 1132, φ. 226α), Νεκτάριος ἱερομόναχος Μυτιλήνης (Ξενοφῶντος 114, φ. 204α), Νικόλαος Μπούας (*Bibliothèque Nationale de France*, Suppl. Grec 1136, φφ. 167-169), Πέτρος Πελοποννήσιος (Ξηροποτάμου 330, φ. 215β / Παντελεήμονος 904, φ. 133β / Παντελεήμονος 906, φ. 22β).



Ἄριθμ<sup>η</sup> 132-

1



Θεχί στω δὲ ἀπολαύματα, ἀγαθὰ, ἀστυχία  
αὐτῶν ὅσα ἔχουσιν ἐν τῷ ὄντι, ἡμεῖς ὅσοι  
ἀπολαύματα ἔχουσιν ἐν τῷ ὄντι...

Ἐπιγραφή

Εἰς τὴν ἀπολαύματα ἀγαθὰ ἀστυχία  
αὐτῶν ὅσα ἔχουσιν ἐν τῷ ὄντι, ἡμεῖς ὅσοι  
ἀπολαύματα ἔχουσιν ἐν τῷ ὄντι...

Εἰκόνα α'. Ξενοφῶντος 132, φ. 1α



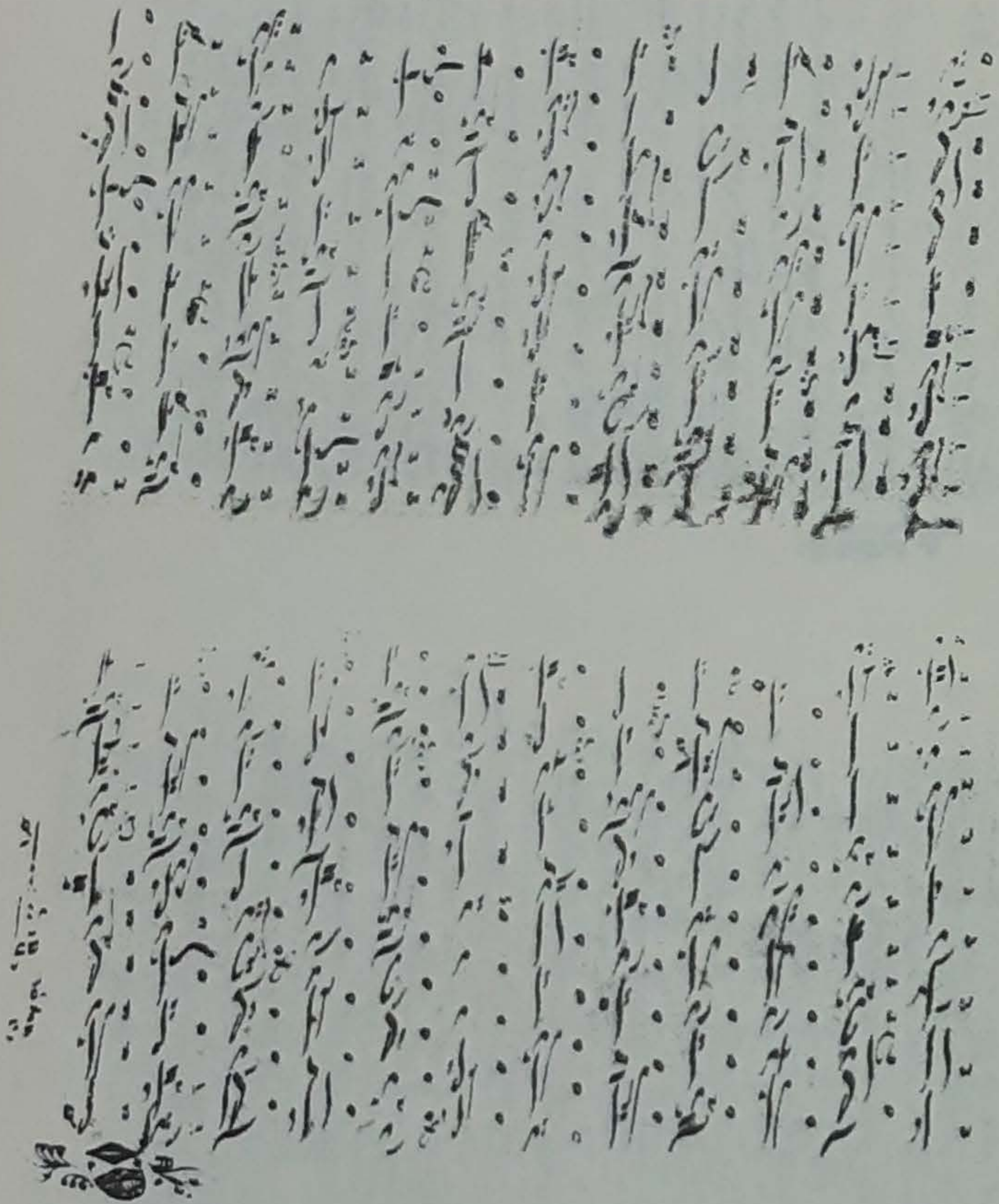








3



Εικόνα δ'. Εενοφῶντος 145, φφ. 62β-63α. Στις τελευταίες γραμμές τοῦ φ. 62α  
 “Ἀρχὴ τοῦ νεκρωσίου ἐξηγηθέντος παρὰ τοῦ κύρ Ἰωάσαφ Προηγουμένου τῆς Ρίλας”























ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΣΤΙΧΗΡΟΥ  
ΤΟΥ ΓΕΡΜΑΝΟΥ ΑΡΧΙΕΡΕΩΣ ΝΕΩΝ ΠΑΤΡΩΝ  
“Τὸν ἥλιον κρύψαντα”

[Ἡ παλαιὰ “Συνοπτικὴ” καὶ ἡ Νέα “Αναλυτικὴ” Μέθοδος  
τῆς Βυζαντινῆς Σημειογραφίας]\*

*“Οἱ μεταγραφές τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἀπ’ τὰ παλαιὰ χειρό-  
γραφα, τῆς περιόδου δωδεκάτου - δεκάτου πέμπτου αἰῶνος, στὸ πεν-  
τάγραμμο ἀπ’ τοὺς δυτικούς μουσικολόγους εἶναι ἐντελῶς λανθα-  
σμένες καὶ ἔρχονται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ σύγχρονη πρακτικὴ τῆς  
Βυζαντινῆς Μουσικῆς τῆς Ἑλληνικῆς Ὁρθόδοξου Ἐκκλησίας”.*

Αὕτὴ εἶναι μιὰ δήλωση τὴν ὁποία ἄκουσα ἀπὸ τοὺς δασκάλους μου στὸ Ὁδεῖο Ἀθηνῶν μόλις πρὶν ἀπὸ λίγα χρόνια (στὶς ἀρχές τοῦ ἐξῆντα) καὶ μὲ τὴν ὁποία αἰσθάνομαι ὅτι πρέπει ν’ ἀρχίσω αὕτὴ τὴ σπουδὴ. Εἶναι τώρα γιὰ μένα ὀλοφάνερο ὅτι οἱ δάσκαλοί μου δὲν ἦταν ἐξοικειωμένοι μὲ τὰ προβλήματα τῆς μουσικῆς σημειογραφίας ποὺ ἦταν σὲ χρῆση στὴν Ἑλληνικὴ Ὁρθόδοξη Ἐκ-

---

\* “An analysis of the sticheron *Τὸν ἥλιον κρύψαντα* by Germanos bishop of New Patras. [The Old ‘Synoptic’ and the New ‘Analytical’ Method of Byzantine Notation]”, στὸ περιοδικὸ *Studies in Eastern Chant IV*, (St. Vladimir’s Seminary Press, Crestwood, N. Y. 10707), 1979, σσ. 177-227.

Τὸ τελικὸ αὐτὸ δημοσιευμένο κείμενο, τὸ μετέφρασε σὲ ἀνύποπτο χρόνο καὶ χωρὶς νὰ τὸ γνωρίζω –χωρὶς τίς ὑποσημειώσεις–, ὁ καλὸς καὶ φιλοβυζαντινὸς κ. Φαίδων Γεωργιάδης, φίλος τοῦ μαθητοῦ μου π. Νικολάου Γαρυφάλλου, στὴν Αἴγινα, ὁ ὁποῖος καὶ μοῦ τὸ ἔστειλε, γιὰ εὐχάριστη ἐκπλήξη, πρὶν ἀπὸ δυὸ ἢ τρία χρόνια. Γιὰ τὴν ἐτοιμασίαν ἐκδόσεως τοῦ παρόντος τόμου, τὸ μετέφρασε, ὀλόκληρο αὕτὴ τὴ φορά, καὶ πάλι χωρὶς νὰ τὸ ξέρω, ἡ μαθήτριά μου ὑποψήφια διδάκτωρ κυρία Εὐαγγελία Σπυράκου. Χαίρω, πραγματικά, γιὰ τὴν καλὴ διάθεση αὐτῶν τῶν καλῶν ἀνθρώπων καὶ τοὺς εὐχαριστῶ.

Ἐπειδὴ ἀπὸ παλαιά, ἀμέσως μετὰ τὴν πρωτοδημοσίευση αὐτοῦ τοῦ κειμένου καὶ τίς πολλὲς ἀναφορὲς σ’ αὐτὸ ἀπὸ ξένους μουσικολόγους, κυρίως νέους ἀνθρώπους, ποὺ εἶδαν καὶ κατάλαβαν πολλὰ πράγματα γιὰ τὴν “ἐξήγηση” τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, ἤθελα νὰ ἐκπονήσω ὁ ἴδιος μιὰν ἑλληνικὴ μετάφραση καὶ νὰ ἐκδώσω αὕτὴ τὴν μελέτη αὐτοτελῶς –καὶ δὲν τὸ κατώρθωσα– ἀσχολήθηκα τώρα καὶ μόχθησα πάλι πολύ, ὅπως καὶ κατὰ τὴν θεώρηση τῶν ἄλλων μεταφράσεων ἐδῶ, γιὰ νὰ παραδοθῆ ἓνα καλὸ κείμενο στὸ φιλόμουσο ἑλληνικὸ κοινό.



κλησία πρὶν ἀπ' τὸ 1814<sup>1</sup>, καὶ γι' αὐτὸ δὲν μποροῦσαν νὰ κατανοήσουν τὸ δι-σταγμὸ μου ν' ἀποδεχθῶ αὐτὴ τὴ δήλωση. Ἡμουν, παρ' ὅλ' αὐτά, ἀνυπόμονος νὰ μάθω τὴν ἀλήθεια καί, μπροστὰ σ' αὐτὴν τὴν κατάστασι ἀφοσιώθηκα στὴ μελέτη τῶν πηγῶν.

Μὲ σκοπὸ ν' ἀποκαλύψω ἐὰν αὐτὴ ἡ δήλωση ἦταν σωστὴ ἢ ὄχι, πῆγα στὴν Ρώμη γιὰ νὰ σπουδάσω στὸ Ὡδεῖο τῆς Santa Cecilia καὶ ἀργότερα στὴν Κοπεγχάγη (ὅπου εἶχα διεξοδικὲς συζητήσεις μὲ τὸν Γιόργεν Ρῶστεδ (Jørgen Raasted), τὴν Νάνα Σιαίνδ (Nanna Schiodt) καὶ τὸν Κρίστιαν Τόντμπεργκ (Christian Thodberg) καὶ τελικὰ στὴν Ὁξφόρδη γιὰ νὰ συναντήσω τὸν Ἐγγον Βέλλεζ (Egon Wellesz). Κατὰ τὴ διάρκεια αὐτῆς τῆς περιόδου, μὲ τὴ σπουδὴ καὶ τὶς συζητήσεις, διαπίστωσα ὅτι τόσο ἡ θεωρητικὴ ὅσο καὶ ἡ πρακτικὴ γνώσι τῆς Νέας Μεθόδου τῆς σημειογραφίας τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἦταν ἐντελῶς ἄγνωστες στοὺς δυτικούς ἐρευνητές<sup>2</sup>. Παρ' ὅλο πὺ δυσανεστῆθηκα μ' αὐτὴ τὴ διαπίστωση σύντομα συνειδητοποίησα ὅτι ὅλοι ἀσχολούμαστε μὲ τὸ ἴδιο ἀντικείμενο-θέμα, ἀλλὰ τὸ βλέπουμε ἀπὸ δύο διαφορετικὲς ὀπτικὲς γωνίες πὺ χωρίζονται ἀπὸ ἕξ ἢ ἑπτὰ αἰῶνες.

Ἐμεῖς, πὺ διδαχθήκαμε τὴ Νέα Μέθοδο καὶ τὴν ἀκολουθοῦμε, καθὼς ἐπίσης καὶ τὴν προφορικὴ παράδοσι (δηλαδὴ οἱ “παραδοσιακοί”), προσπαθοῦμε νὰ πᾶμε πίσω, ἀναδρομικά, διὰ μέσου τῶν αἰῶνων, ξεκινῶντας ἀπ' τὸ γεγονὸς τοῦ 1814 (χρονιὰ τῆς καθιερώσεως τῆς Νέας Μεθόδου ἀναλυτικῆς σημειογραφίας). Στὴν ἀναδρομικὴ αὐτὴ ἀναζήτησι βρίσκουμε ποιά ἦταν τὰ διάφορα στάδια ἐξελίξεως τῆς σημειογραφίας καὶ φτάνουμε στὴν ἀπαρχή, στὴ γένεσι τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, περίπου στὸν 1<sup>ο</sup> αἰῶνα. Οἱ δυτικοὶ μουσικολόγοι ἀπ' τὴν ἄλλη πλευρά, ξεκινοῦν μὲ τὴ μελέτη τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς στὰ πρωιμότερα γνωστὰ στάδια τῆς καὶ παρακολουθοῦν τὴν ἐξέλιξι μὲχρι τὸν 15<sup>ο</sup> αἰῶνα. Χωρὶς νὰ ἔχουν μελετήσι τὶς μεταγενέστερες ἐξελίξεις, οἱ δυτικοὶ ἐπιστήμονες παραμένουν ἀνεξοικεῖωτοι μὲ τὰ μεταβυζαντινὰ μουσικὰ χειρόγραφα, πὺ περιέχουν, μὲχρι τὸ 1814, τὴν ἴδια σημειογραφία, ὅπως καὶ στοὺς προηγούμενους αἰῶνες. Αὐτὴ ἡ σημειογραφία, παρεπιπτόντως, συνέχισε νὰ χρησιμοποιεῖται ἀπ' τὸν Κωνσταντῖνο Πρωτοψάλτη κατὰ τὶς τρεῖς δεκαετίες μὲτὰ τὸ 1814<sup>3</sup>.

1. Αὐτὸ ἦταν τὸ ἔτος διαμορφώσεως τῆς Νέας Μεθόδου, γιὰ τὴν ὁποία περισσότερα παρακάτω.

2. Ὑπάρχουν τρεῖς βασικοὶ λόγοι γι' αὐτὴ τὴν κατάστασι τῶν πραγμάτων: α) ἡ διαφορὰ μουσικῆς προπαιδείας, β) οἱ διαφορὲς στὴ λατρεία τῶν μὴ Ἑλληνορθοδόξων ὁμολογιῶν καὶ γ) δυσκολίες πὺ προκύπτουν ἀπ' τὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα.

3. Ὁ Κωνσταντῖνος Πρωτοψάλτης κατεῖχε αὐτὴν τὴ θέσι μὲτὰ τὸν θάνατο τοῦ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου (τὸ 1821) μὲχρι τὸ 1862. Ὁ Κωνσταντῖνος ἔγραψε πολλὲς ἀπ' τὶς συνθέσεις τοῦ χρησιμοποιῶντας τὴν παλαιὰ σημειογραφία —ἤδη πολὺ ἀναλυμένη—, ὅπως γιὰ παράδειγμα τὸ



Αὐτὲς οἱ δύο διαφορετικὲς προσεγγίσεις στὴ μελέτη τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἔχουν δημιουργήσει ἓνα κενὸ μεταξὺ τῶν Ἑλλήνων “παραδοσιακῶν” ἐπιστημόνων καὶ τῶν δυτικῶν ἐπιστημόνων, ποὺ κατάντησε νὰ εἶναι μιὰ σοβαρὴ δυσκολία στὴν ἐπικοινωνία μεταξὺ τῶν δύο παρατάξεων. Σὲ διεθνῆ συνέδρια γιὰ τὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ, ὅπως γιὰ παράδειγμα τὸν Μάιο τοῦ 1968 στὴν Κρυπτοφέρρη, οἱ Ἕλληνες παραδοσιακοὶ δὲν ἀποδέχτηκαν τὰ εὐρήματα τῶν δυτικῶν ἐπιστημόνων, ἀφοῦ οἱ μέθοδοί τους καὶ τὰ πορίσματα, διαφέρουν ἀπ’ τὴν προσέγγιση τῆς σημειογραφίας ποὺ ἐπικρατεῖ στὴν Ἑλλάδα. Οἱ δυτικοὶ ἐπιστήμονες, κατὰ τὴ δική τους ἀποψη, χαρακτήρισαν τοὺς Ἕλληνες ὡς πατριῶτες ζηλωτές, καὶ μέμφονται τοὺς Ἕλληνες γιὰ τὴν ἐπιμονή τους νὰ κρατήσουν τὴν ὑπαρξὴ μιᾶς πραγματικὰ ἀδιάκοπης προφορικῆς παραδόσεως.

Ἐὰν οἱ ἑλληνικὲς συγγραφὲς ξεκινῶντας ἀπ’ τὸ Θεωρητικὸ τοῦ Χρυσάνθου καὶ ἐξῆς, εἶχαν μεταφραστῆ κι εἶχαν γίνει προσιτὲς στοὺς δυτικούς ἐρευνητὲς σὲ μιὰ δυτικοευρωπαϊκὴ γλῶσσα, ἢ, ἐὰν τὰ εἶχαν μελετήσει στὴν πρωτότυπη γλῶσσα καὶ ταυτόχρονα εἶχαν τὴν ἐμπειρία τοῦ νὰ εἶναι ψάλτες, ἢ κατάστασι θὰ ἦταν διαφορετικὴ, καὶ θὰ μπορούσαμε νὰ ἐπικοινωνοῦμε εὐκολώτερα, μιλῶντας τὴν ἴδια γλῶσσα. Καὶ μπορούμε ἀκόμα νὰ μιᾶμε τὴν ἴδια γλῶσσα, ὅταν χρησιμοποιοῦμε τὶς ἴδιες μαρτυρίες γιὰ τὸ κοινὸ ἀντικείμενο-θέμα καὶ προσπαθοῦμε νὰ τὸ διευκρινίσουμε ὁ ἓνας τὸν ἄλλο. Μόνο μ’ αὐτὸν τὸν τρόπο θὰ μπορέσουμε νὰ φτάσουμε σὲ κάποια ἀποτελέσματα ποὺ θὰ ἦταν ἀμοιβαῖα ἀποδεκτὰ καὶ θὰ ἐπιδοκιμάζονταν κι ἀπ’ τὶς δύο πλευρές. Ὁ καθηγητὴς Wellesz, στὴ συνάντησή μας στὴν Ὁξφόρδη, παρατήρησε (ἀναφερόμενος στὴ μεταβυζαντινὴ περίοδο) ὅτι “ὑπάρχει κάτι ποὺ πρέπει νὰ ἐρευνηθῆ”.

Ὅπως ἐγὼ βλέπω τὸ πρᾶγμα, γιὰ νὰ γίνουμε καλύτερα κατανοητοὶ ὀφεί-

---

Ἀναστασιματάριον του (Κωνσταντινούπολις, 1863), τὸ ὁποῖο μεταγράφηκε στὴ σημειογραφία τῆς Νέας Μεθόδου ἀπ’ τὸν Στέφανο Λαμπαδάριο.

4. Στὸ “Quelques remarques sur les rapports entre la musique ecclésiastique de la Russie et la musique Byzantine” [=“Κάποιες παρατήσεις γιὰ τὶς σχέσεις μεταξὺ τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς τῆς Ρωσσίας καὶ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς”], ποὺ δημοσιεύτηκαν στὰ *Πεπραγμένα τοῦ Θ’ Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου*, τόμος II (Ἀθῆναι, 1956), σ. 121, ὁ Carsten Höeg δήλωνε: “Καὶ οἱ Ἕλληνες μουσικολόγοι, ἀπὸ τὴν πλευρά τους, ἐπιμένουν νὰ θεωροῦν τὸ ἀμετάβλητο τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς, ἀπ’ τὴν κλασσικὴ ἐποχὴ μέχρι τὶς μέρες μας, ὡς γεγονὸς ἀποδεδειγμένο, ἢ ἀκόμα ὡς ἓνα γεγονὸς ποὺ αἰωρεῖται πάνω ἀπ’ τὸν κόσμον τῶν ἀποδείξεων καὶ τῶν ἀπορρίψεων. Ἐπίτηδες τὸ λέω αὐτὸ ἔτσι ἀπλᾶ, σχεδὸν χονδροειδῶς: γιὰτὶ εἶμαι πεπεισμένος ὅτι οἱ μελέτες μας ὑποφέρουν σήμερον ἀπὸ αὐτὸ τὸ σχίσμα ἀνάμεσα στοὺς ἐρευνητὲς τῶν Εὐρωπαίων (μὲ τὴν ἑλληνικὴ ἔννοια τοῦ ὄρου), ποὺ δὲν ἔχουν παρὰ μιὰ ἀτελεῆ γνώση τῆς μουσικῆς τῆς σύγχρονης Ἐκκλησίας, καί, ἀπ’ τὴν ἄλλη πλευρά, στὶς ὑποθέσεις τῶν Ἑλλήνων μουσικῶν, ποὺ βλέπουν μὲ κακὸ μάτι τὶς ἐργασίες τῶν ἐρευνητῶν οἱ ὁποῖοι πιστεύουν πῶς ἔχουν ἀποδείξει ὅτι ἡ τωρινὴ μουσικὴ τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας εἶναι πολὺ διαφορετικὴ ἀπὸ αὐτὴ ποὺ γνωρίζουμε μὲς ἀπ’ τὰ χειρόγραφα τῆς περιόδου μεταξὺ περίπου τοῦ 11’ καὶ 15’ αἰῶνος”.



λουμε νὰ προσπαθήσουμε νὰ ἀποσαφηνίσουμε τὴ σημασία ἑνὸς μόνου ὄρου –“μέλος”– τὸ ὁποῖο εἶναι ἡ πραγματικὴ μελωδία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ἀνεξάρτητα ἀπ’ τὴ σημειογραφία μὲ τὴν ὁποία εἶναι καταγραμμένο, εἰδικὰ ὅταν εἶναι παρασημασμένο μὲ τὴ Στρογγύλη Σημειογραφία (ἢ τὴν Μέση Βυζαντινὴ Σημειογραφία), τὴν ὁποία μελετοῦν οἱ δυτικοὶ ἐπιστήμονες. Ἡ μελέτη αὐτῆς τῆς σημειογραφίας, παρ’ ὅλ’ αὐτὰ, πρέπει νὰ ἐπεκταθῆ μέχρι τὸ τέλος τοῦ ιη’ αἰῶνος καὶ νὰ μὴ σταματᾷ μὲ τὴν ἐξέταση τῶν χειρογράφων τοῦ ιε’ αἰῶνος. Γιὰ νὰ κατανοήσουμε σαφέστερα τὴ σημασία τοῦ ὄρου “μέλος” οἱ Ἕλληνες παραδοσιακοὶ καταφεύγουν καὶ προσάγουν στὸ φαινόμενο τῶν “ἐξηγήσεων” (τοῦ ιζ’ καὶ ιη’ αἰῶνος)<sup>5</sup> καὶ στὴν Νέα Μέθοδο, καθ’ αὐτήν, ἡ ὁποία, κατὰ τὴν ἄποψή τους, περιέχει τὴν πιὸ ἀναμφισβητήτῃ διδασκαλία καὶ διαπίστωση τῆς θεωρίας τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς γενικά, καθὼς καὶ σχετικὲς διευκρινήσεις γιὰ τὴν “ἐξήγηση” καὶ τὸ “μέλος”. Πρὶν προχωρήσω πρέπει νὰ ἀναφερθῶ σὲ μερικὰ ἀπ’ τὰ κύρια στοιχεῖα<sup>6</sup> ποὺ συνιστοῦν τὴ Νέα Μέθοδο καὶ σὲ πολλοὺς ἀπ’ τοὺς κανόνες καὶ τοὺς ὁρισμοὺς τῆς, τοὺς ὁποίους θὰ χρειαστῆ νὰ χρησιμοποιοῦν στὴν πορεία αὐτοῦ τοῦ ἄρθρου, γιὰ νὰ γίνω ὅσον τὸ δυνατόν σαφέστερος.

### Μιὰ ἐρμηνεία τῆς “Νέας Μεθόδου”

Ἡ “Νέα Μέθοδος” τῆς ἀναλυτικῆς σημειογραφίας τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ἐμφανίστηκε τὸ 1814 στὴν Κωνσταντινούπολη ὡς ἀποτέλεσμα τῆς ἐργασίας τῶν Τριῶν Διδασκάλων: Γρηγορίου Λαμπαδαρίου (ἀργότερα Πρωτοψάλτου), Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, καὶ Ἀρχιμανδρίτου Χρυσανθοῦ ἐκ Μαδύτων (ὁ ὁποῖος ἀργότερα ἔγινε ἐπίσκοπος). Οἱ τρεῖς αὐτοὶ Δάσκαλοι, ἐπινόησαν καὶ κατάρτισαν ἓνα σύστημα βασικῶν κανόνων, ἀπὸ θεωρητικὴ ἄποψη, γιὰ τὴν τέλεια κατανόηση καὶ διδασκαλία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Στὴν οὐσία τῆς αὐτῆς ἡ διδασκαλία ἀποτελεῖ μιὰ μεταρρύθμιση στὸν τρόπο γραφῆς τῆς σημειογραφίας· μὲ ἄλλα λόγια, μιὰ ἀλλαγὴ τῆς σημειογραφίας. Καὶ βέβαια, δὲν ὑπῆρξε ἐδῶ καμιὰ ἀλλαγὴ στὶς μελωδίες κατ’ αὐτές, ἀναφορικὰ μὲ τὶς παλαιὲς συνθέσεις (ἀπ’ τὸν ιβ’ μέχρι τὸν ιη’ αἰῶνα) ποὺ καταγράφηκαν ἀναλυτικὰ στὴ Νέα Μέθοδο. Αὐτὴ ἡ νέα σημειογραφία ἐπιβλήθηκε μὲ ἐπιτυχία κατὰ τὴ διάρκεια τῶν ἐτῶν 1815-21, τὴν περίοδο κατὰ τὴν ὁποία οἱ Τρεῖς Διδάσκαλοι

5. Θὰ ἀφήσω κατὰ μέρος τὶς θεωρητικὲς πραγματεῖες ἀπ’ τὸν ιε’, ις’ καὶ ιη’ αἰῶνα, ποὺ δείχνουν νὰ εἶναι πιὸ γνωστὲς στὴ Δύση, παρ’ ὅλο ποὺ μοῦ φαίνεται ὅτι ἀκόμα κι αὐτὲς δὲν ἔχουν κατανοηθῆ ἐντελῶς.

6. Πρέπει νὰ τὸ κάνω αὐτό, ἀφοῦ εἶναι γεγονός ὅτι δὲν ὑπάρχει οὔτε μιὰ πλήρης μελέτη ἢ βιβλίο μὲ μιὰ λεπτομερῆ διαπραγμάτευση τῆς Χρυσανθινῆς θεωρίας τῆς μουσικῆς σὲ καμιὰ Δυτικοευρωπαϊκὴ γλῶσσα, ἀπ’ ὅσο γνωρίζω.



Αὐτὲς οἱ δύο διαφορετικὲς προσεγγίσεις στὴ μελέτη τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἔχουν δημιουργήσει ἓνα κενὸ μεταξύ τῶν Ἑλλήνων "παραδοσιακῶν" ἐπιστημόνων καὶ τῶν δυτικῶν ἐπιστημόνων, πού κατάντησε νὰ εἶναι μιὰ σοβαρὴ δυσκολία στὴν ἐπικοινωνία μεταξύ τῶν δύο παρατάξεων. Σὲ διεθνῆ συνέδρια γιὰ τὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ, ὅπως γιὰ παράδειγμα τὸν Μάιο τοῦ 1968 στὴν Κρυπτοφέρρη, οἱ Ἕλληνες παραδοσιακοὶ δὲν ἀποδέχτηκαν τὰ εὐρήματα τῶν δυτικῶν ἐπιστημόνων, ἀφοῦ οἱ μέθοδοί τους καὶ τὰ πορίσματα, διαφέρουν ἀπ' τὴν προσέγγιση τῆς σημειογραφίας πού ἐπικρατεῖ στὴν Ἑλλάδα. Οἱ δυτικοὶ ἐπιστήμονες, κατὰ τὴ δική τους ἀποψη, χαρακτήρισαν τοὺς Ἕλληνες ὡς πατριῶτες ζηλωτές, καὶ μέμφονται τοὺς Ἕλληνες γιὰ τὴν ἐπιμονή τους νὰ κρατήσουν τὴν ὑπαρξὴ μιᾶς πραγματικὰ ἀδιάκοπης προφορικῆς παραδόσεως.

Ἐὰν οἱ ἑλληνικὲς συγγραφὲς ξεκινῶντας ἀπ' τὸ Θεωρητικὸ τοῦ Χρυσάνθου καὶ ἐξῆς, εἶχαν μεταφραστῆ κι εἶχαν γίνεи προσιτὲς στοὺς δυτικούς ἐρευνητὲς σὲ μιὰ δυτικοευρωπαϊκὴ γλῶσσα, ἢ, ἐὰν τὰ εἶχαν μελετήσει στὴν πρωτότυπη γλῶσσα καὶ ταυτόχρονα εἶχαν τὴν ἐμπειρία τοῦ νὰ εἶναι ψάλτες, ἢ κατάστασις θὰ ἦταν διαφορετικὴ, καὶ θὰ μπορούσαμε νὰ ἐπικοινωνοῦμε εὐκολώτερα, μιλῶντας τὴν ἴδια γλῶσσα. Καὶ μπορούμε ἀκόμα νὰ μιλάμε τὴν ἴδια γλῶσσα, ὅταν χρησιμοποιοῦμε τίς ἴδιες μαρτυρίες γιὰ τὸ κοινὸ ἀντικείμενο-θέμα καὶ προσπαθοῦμε νὰ τὸ διευκρινίσουμε ὁ ἓνας τὸν ἄλλο. Μόνο μ' αὐτὸν τὸν τρόπο θὰ μπορέσουμε νὰ φτάσουμε σὲ κάποια ἀποτελέσματα πού θὰ ἦταν ἀμοιβαῖα ἀποδεκτὰ καὶ θὰ ἐπιδιοκιμάζονταν κι ἀπ' τίς δύο πλευρές. Ὁ καθηγητὴς Wellesz, στὴ συνάντησή μας στὴν Ὁξφόρδη, παρατήρησε (ἀναφερόμενος στὴ μεταβυζαντινὴ περίοδο) ὅτι "ὑπάρχει κάτι πού πρέπει νὰ ἐρευνηθῆ".

"Ὅπως ἐγὼ βλέπω τὸ πρᾶγμα, γιὰ νὰ γίνουμε καλύτερα κατανοητοὶ ὀφεί-

---

Ἀναστασιματάριον του (Κωνσταντινούπολις, 1863), τὸ ὁποῖο μεταγράφηκε στὴ σημειογραφία τῆς Νέας Μεθόδου ἀπ' τὸν Στέφανο Λαμπαδάριο.

4. Στὸ "Quelques remarques sur les rapports entre la musique ecclésiastique de la Russie et la musique Byzantine" [= "Κάποιες παρατήσεις γιὰ τίς σχέσεις μεταξύ τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς τῆς Ρωσσίας καὶ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς"], πού δημοσιεύτηκαν στὰ *Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου*, τόμος II (Ἀθῆναι, 1956), σ. 121, ὁ Carsten Höeg δῆλωνε: "Καὶ οἱ Ἕλληνες μουσικολόγοι, ἀπὸ τὴν πλευρά τους, ἐπιμένουν νὰ θεωροῦν τὸ ἀμετάβλητο τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς, ἀπ' τὴν κλασσικὴ ἐποχὴ μέχρι τίς μέρες μας, ὡς γεγονὸς ἀποδεδειγμένο, ἢ ἀκόμα ὡς ἓνα γεγονὸς πού αἰωρεῖται πάνω ἀπ' τὸν κόσμος τῶν ἀποδείξεων καὶ τῶν ἀπορρίψεων. Ἐπίτηδες τὸ λέω αὐτὸ ἔτσι ἀπλᾶ, σχεδὸν χονδροειδῶς: γιὰτὶ εἶμαι πεπεισμένος ὅτι οἱ μελέτες μας ὑποφέρουν σήμερα ἀπὸ αὐτὸ τὸ σχίσμα ἀνάμεσα στοὺς ἐρευνητὲς τῶν Εὐρωπαϊκῶν (μὲ τὴν ἑλληνικὴ ἔννοια τοῦ ὄρου), πού δὲν ἔχουν παρὰ μιὰ ἀτελῆ γνώση τῆς μουσικῆς τῆς σύγχρονης Ἐκκλησίας, καί, ἀπ' τὴν ἄλλη πλευρά, στίς ὑποθέσεις τῶν Ἑλλήνων μουσικῶν, πού βλέπουν μὲ κακὸ μάτι τίς ἐργασίες τῶν ἐρευνητῶν οἱ ὁποῖοι πιστεύουν πὼς ἔχουν ἀποδείξει ὅτι ἡ τωρινὴ μουσικὴ τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας εἶναι πολὺ διαφορετικὴ ἀπὸ αὐτὴ πού γνωρίζουμε μέσ' ἀπ' τὰ χειρόγραφα τῆς περιόδου μεταξύ περίπου τοῦ 1α' καὶ 1ε' αἰῶνος".



λουμε νά προσπαθήσουμε νά ἀποσαφηνίσουμε τή σημασία ἑνός μόνον ὄρου –“μέλος”– τὸ ὁποῖο εἶναι ἡ πραγματική μελωδία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ἀνεξάρτητα ἀπ’ τή σημειογραφία μὲ τὴν ὁποία εἶναι καταγραμμένο, εἰδικὰ ὅταν εἶναι παρασημασμένο μὲ τὴ Στρογγύλη Σημειογραφία (ἢ τὴν Μέση Βυζαντινὴ Σημειογραφία), τὴν ὁποία μελετοῦν οἱ δυτικοὶ ἐπιστήμονες. Ἡ μελέτη αὐτῆς τῆς σημειογραφίας, παρ’ ὅλ’ αὐτὰ, πρέπει νά ἐπεκταθῆ μέχρι τὸ τέλος τοῦ ιη’ αἰῶνος καὶ νά μὴ σταματᾷ μὲ τὴν ἐξέταση τῶν χειρογράφων τοῦ ιε’ αἰῶνος. Γιὰ νά κατανοήσουμε σαφέστερα τὴ σημασία τοῦ ὄρου “μέλος” οἱ Ἕλληνες παραδοσιακοὶ καταφεύγουν καὶ προσάγουν στὸ φαινόμενο τῶν “ἐξηγήσεων” (τοῦ ιζ’ καὶ ιη’ αἰῶνος)<sup>5</sup> καὶ στὴν Νέα Μέθοδο, καθ’ αὐτήν, ἡ ὁποία, κατὰ τὴν ἀποψή τους, περιέχει τὴν πιὸ ἀναμφισβητήτητα διδασκαλία καὶ διαπίστωση τῆς θεωρίας τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς γενικά, καθὼς καὶ σχετικὲς διευκρινήσεις γιὰ τὴν “ἐξήγηση” καὶ τὸ “μέλος”. Πρὶν προχωρήσω πρέπει νά ἀναφερθῶ σὲ μερικὰ ἀπ’ τὰ κύρια στοιχεῖα<sup>6</sup> ποὺ συνιστοῦν τὴ Νέα Μέθοδο καὶ σὲ πολλοὺς ἀπ’ τοὺς κανόνες καὶ τοὺς ὁρισμούς της, τοὺς ὁποίους θὰ χρειαστῆ νά χρησιμοποιήσω στὴν πορεία αὐτοῦ τοῦ ἄρθρου, γιὰ νά γίνω ὅσον τὸ δυνατόν σαφέστερος.

### Μιὰ ἐρμηνεία τῆς “Νέας Μεθόδου”

Ἡ “Νέα Μέθοδος” τῆς ἀναλυτικῆς σημειογραφίας τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ἐμφανίστηκε τὸ 1814 στὴν Κωνσταντινούπολη ὡς ἀποτέλεσμα τῆς ἐργασίας τῶν Τριῶν Διδασκάλων: Γρηγορίου Λαμπαδαρίου (ἀργότερα Πρωτοψάλτου), Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, καὶ Ἀρχιμανδρίτου Χρυσανθοῦ ἐκ Μαδύτων (ὁ ὁποῖος ἀργότερα ἔγινε ἐπίσκοπος). Οἱ τρεῖς αὐτοὶ Δάσκαλοι, ἐπινόησαν καὶ κατάρτισαν ἓνα σύστημα βασικῶν κανόνων, ἀπὸ θεωρητικὴ ἀποψη, γιὰ τὴν τέλεια κατανόηση καὶ διδασκαλία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Στὴν οὐσία τῆς αὐτῆς ἡ διδασκαλία ἀποτελεῖ μιὰ μεταρρύθμιση στὸν τρόπο γραφῆς τῆς σημειογραφίας· μὲ ἄλλα λόγια, μιὰ ἀλλαγὴ τῆς σημειογραφίας. Καὶ βέβαια, δὲν ὑπῆρξε ἐδῶ καμιὰ ἀλλαγὴ στὶς μελωδίες κατ’ αὐτές, ἀναφορικὰ μὲ τίς παλαιῆς συνθέσεις (ἀπ’ τὸν ιβ’ μέχρι τὸν ιη’ αἰῶνα) ποὺ καταγράφηκαν ἀναλυτικὰ στὴ Νέα Μέθοδο. Αὐτὴ ἡ νέα σημειογραφία ἐπιβλήθηκε μὲ ἐπιτυχία κατὰ τὴ διάρκεια τῶν ἐτῶν 1815-21, τὴν περίοδο κατὰ τὴν ὁποία οἱ Τρεῖς Διδάσκαλοι

5. Θὰ ἀφήσω κατὰ μέρος τίς θεωρητικὲς πραγματεῖες ἀπ’ τὸν ιε’, ις’ καὶ ιη’ αἰῶνα, ποὺ δείχνουν νά εἶναι πιὸ γνωστὲς στὴ Δύση, παρ’ ὅλο ποὺ μοῦ φαίνεται ὅτι ἀκόμα καὶ αὐτές δὲν ἔχουν κατανοηθῆ ἐντελῶς.

6. Πρέπει νά τὸ κάνω αὐτό, ἀφοῦ εἶναι γεγονός ὅτι δὲν ὑπάρχει οὔτε μία πλήρης μελέτη ἢ βιβλίον μὲ μιὰ λεπτομερῆ διαπραγμάτευση τῆς Χρυσανθινῆς θεωρίας τῆς μουσικῆς σὲ καμιὰ Δυτικοευρωπαϊκὴ γλῶσσα, ἀπ’ ὅσο γνωρίζω.



δίδαξαν τὴν Νέα Μέθοδο στὴν Πατριαρχικὴ Μουσικὴ Σχολὴ τῆς Κωνσταντινουπόλεως, καὶ πῆρε διάφορα ὀνόματα: “Νέα Μέθοδος”, “Νέο Σύστημα”, ἢ “Μέθοδος τοῦ Νέου Συστήματος”, “Νέος Τρόπος” (μουσικῆς καταγραφῆς), “Αναλυτικὴ Μέθοδος Βυζαντινῆς Μουσικῆς” καὶ τελικὰ “Χρυσανθινὴ<sup>8</sup> Θεωρία καὶ Σημειογραφία”. Κατ’ ἀντιστοιχία οἱ Ἕλληνες τὸν ὁποιοδήποτε ἄλλο τύπο σημειογραφίας πρὶν ἀπ’ τὴ μεταρρύθμιση τοῦ 1814, χαρακτήρισαν ὡς “Παλαιὰ Μέθοδο”, “Παλαιὸ Σύστημα”, “Παλαιὸ Τρόπο” ἢ “Συνοπτικὸ<sup>9</sup> τρόπο γραφῆς τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς”, χωρὶς ὑποδιαίρέσεις ἢ κλάδους. “Ὅπως βλέπω, θὰ ἦταν καλύτερα νὰ λέγεται “Παλαιὰ Μέθοδος τῆς συνοπτικῆς (δηλ. στενογραφικῆς)<sup>10</sup> σημειογραφίας” τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς.

Πέντε σημεῖα ἀποτελοῦν τὰ βασικὰ στοιχεῖα στὴ Νέα Μέθοδο καὶ τὴν ἐπιβάλλουν ὡς μιὰ σημαντικὴ μεταρρύθμιση<sup>11</sup>:

1. Ἡ ἀντικατάσταση τῆς πολυσύλλαβης “παραλλαγῆς”<sup>12</sup>, δηλ. Ανανες, Νεανες, Νανα, Αγια, κ.λπ., ἢ τῆς χρωματικῆς Νεχεανες, Νεανες, Νενανω, μὲ μονοσύλλαβες, δηλ. Πα, Βου, Γα, Δι, Κε, Ζω, Νη (ἢ ἀντίστοιχη Εὐρωπαϊκὴ εἶναι Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do).

2. Ἡ καταμέτρηση τοῦ χρόνου ποὺ περιέχεται σὲ μιὰ μελωδία, ὅσο καὶ ἡ συστηματοποίηση τῶν σημαδιῶν γιὰ τὴ διάρκειά του χρόνου, εἰδικὰ ἐκείνων γιὰ ἐπιμήκυνση τῆς βασικῆς μονάδας<sup>13</sup>, δηλ. Κλάσμα ( ~ ), Ἀπλῆ ( · ), Διπλῆ

7. “Ὅλοι αὐτοὶ οἱ ὄροι χρησιμοποιοῦνται στὸ Θεωρητικὸν Μέγα τοῦ Χρυσάνθου (Τεργέστη, 1832), καθὼς ἐπίσης καὶ σὲ χειρόγραφα, ποὺ γράφτηκαν μετὰ τὸ 1814 καὶ περιέχουν μεταγραφές στὴ Νέα Μέθοδο σημειογραφίας.

8. Ἐτσι ἀναφέρονται οἱ δυτικοὶ ἐπιστήμονες σ’ αὐτὴ τὴ σημειογραφία.

9. “Ἐσύνθετον δὲ καὶ θέσεις χαρακτήρων μουσικῶν, ἵνα συνοπτικῶς γράφωσι τὸ ψαλλόμενον, καὶ παραδίδωσι τοῖς μαθηταῖς εὐμεθόδως τὰ πονήματα των”, Χρυσάνθου, Θεωρητικόν, σ. 178, παράγραφος 400. Σὲ ἄλλες περιπτώσεις μιλά γιὰ τοὺς “παλαιοὺς ψαλμωδοὺς” ἢ τοὺς “ἀρχαίους”.

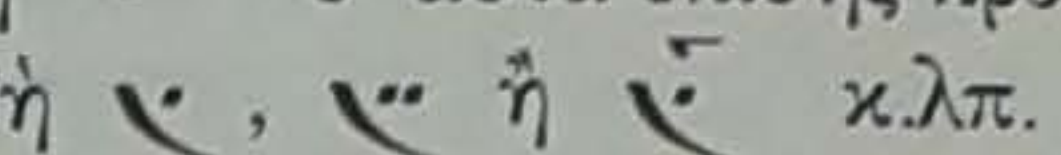
10. Ὁ Κωνσταντῖνος Ψάχος ἦταν ὁ πρῶτος ποὺ χρησιμοποίησε αὐτὸ τὸν ὄρο, ὁ ὁποῖος εἶναι ἴδιος μὲ τὴ λέξη “συνοπτικός”, στὸ βιβλίο του *Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Ἀθῆναι 1917.

11. Ἐξ ἀνάγκης. Αὐτὴ ἐδῶ εἶναι κατ’ ἀνάγκη μιὰ σύντομη περίληψη, ἀφοῦ εἶναι ἀδύνατον νὰ προσφέρουμε ἐδῶ μιὰ λεπτομερῆ ἐρμηνεῖα.

12. Ἡ “παραλλαγή” καὶ ὁ ἀπὸ παραλλαγῆς τρόπος μουσικῆς ἀναγνώσεως καθὼς ἐπίσης καὶ “μετροφωνία-μέλος” ἀναφέρονται σὲ ὅλες τὶς θεωρητικὲς πραγματεῖες. Πρβλ. π.χ. Χρυσάνθος, Θεωρητικόν, σ. 16, παράγραφος 43 καὶ ἐξῆς· σ. 28, παράγραφος 66 καὶ ἐξῆς· σ. 39, παράγραφος 87 καὶ ἐξῆς· σ. 107, παράγραφος 246 καὶ ἐξῆς, σ. XLVI, παράγραφος 70 καὶ 71. Κοίτα ἀκόμα κεφάλαιο 4, γιὰ τὰ θεωρητικὰ καὶ διδακτικὰ κείμενα, στὸ J. Raasted, *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts* (MMB, Subsidia, VII, Copenhagen, 1966), σσ. 39 καὶ ἐξῆς.

13. Χρυσάνθου, Θεωρητικόν, σ. 53, παράγραφος 116 καὶ ἐξῆς. Ὁ Χρυσάνθος δηλώνει (σ. LIV, παράγραφος 80) ὅτι πρὶν ἀπ’ τοὺς Δασκάλους ὁ Μανουὴλ Πρωτοψάλτης ἦταν ἐκεῖνος ποὺ



(..), Τριπλῆ (...). ἐπίσης τῶν σημαδιῶν ποὺ διαιροῦν τὸ μῆκος τῆς βασικῆς μονάδας, δηλ. Γοργόν (—), Δίγοργον (—) καὶ Τρίγοργον (—) καὶ τῶν σημαδιῶν ποὺ διαιροῦν τὸ μῆκος καὶ ταυτόχρονα ἐπιμηκύνουν τὴν τελευταία χρονική διάρκεια (διπλῆ ἐνέργεια), δηλ. Ἀργόν (→), Ἡμιδιάργον (→), Διάργον (→), μὲ τίς ὑποδιαίρέσεις τους γιὰ παρεστιγμένους ρυθμούς, ὅπως στὰ — ἢ — ἢ — ἢ — σ' αὐτὰ ἐπίσης προστίθενται καὶ τὰ σημάδια ἀργίας ἢ παύσεως· δηλαδή  κ.λπ.

3. Ὁ καθορισμὸς τοῦ μεγέθους τῶν διαστημάτων μεταξὺ τῶν τόνων καὶ ὁ κανονισμὸς τῆς δομῆς τῶν κλιμάκων<sup>14</sup>, καὶ στὰ τρία γένη<sup>15</sup> καὶ στοὺς ὀκτῶ ἤχους, μαζί μὲ τὸν προσδιορισμὸ τῆς ἐνέργειας τῶν “φθορῶν”<sup>16</sup> καὶ τῆς λειτουρ-

ἐρμήνευσε καθαρὰ τὴν καταμέτρηση τοῦ μουσικοῦ χρόνου. Αὐτὴ ἡ διδασκαλία, ὡστόσο, δὲν εἶναι καινούργια, ἀφοῦ ὁ Γαβριὴλ ἱερομόναχος ἔγραψε: “...τὰς δὲ ἀργίας καὶ συντομίας καὶ τὰς ἄλλας ιδέας τῶν μελῶν, ταῦτα τὰ μεγάλα σημάδια [ποιοῦσιν]” Πρβλ. “Τί ἐστὶ ψαλτικὴ...”, στὸ Παράρτημα Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας, (Κωνσταντινούπολις 1900), πανομ. 2, σ. 83.

14. Ὁ Μανουὴλ ἦταν, πάλι, ὁ πρῶτος ποὺ προσπάθησε νὰ καθορίσει τὰ διαστήματα καὶ τίς κλίμακες, πιθανῶς μαζί μὲ τοὺς μετέπειτα Τρεῖς Δασκάλους (βλ. σημ. 13).

15. Ἡ δομὴ τῶν διαφορετικῶν γενῶν ἐξαρτᾶται ἀπ' τὸ μέγεθος τῶν διαστημάτων. Ἐφόσον ἔχουμε διπλῆ παραλλαγή (διατονικὴ καὶ χρωματικὴ) γιὰ τὸ ἴδιο τετράχορδο, δηλ. ἀπὸ τὴν μιὰ πλευρά: Ανανες, Νεανες, Νανα, Αγια καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη: Νεχεανες, Νεανες, Νενανω, Νεανες, κ.λπ., καὶ περισσότερες ἀπὸ μία μαρτυρία γιὰ τὸ ἴδιο τονικὸ ὕψος (σὲ περιπτώσεις μεταθέσεως) δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία γιὰ τὴν ὑπαρξὴ διαστημάτων διαφορετικῶν μεγεθῶν. Καὶ ὑπάρχει μιὰ πληθώρα μαρτυριῶν γιὰ τὴν ὑπαρξὴ διαστημάτων διαφορετικῶν μεγεθῶν. Ὁ Γαβριὴλ ἱερομόναχος δήλωσε: “Τοῦ γὰρ ἀνέρχεσθαι ἢ κατέρχεσθαι ἡμᾶς λεληθότως, δύο αἰτίαι εἰσὶ μία μὲν ἡ παρηχία, ἑτέρα δὲ ἡ τοῦ μέλους φύσις [ὅσον ἀφορᾶ στὸ Νενανω]· τούτων δὲ πάλιν αἴτιον ὄντα, τὰ ἡμίσι τῶν φωνῶν καὶ τὰ τρίτα”, ὅπου παραπάνω, σ. 94. Στὸ χργφ. Ξηροποτάμου 317 (ἀρχές 18ου αἰ.), φ. 6α-β διαβάζουμε τὴν ἀκόλουθη σημαντικὴ μαρτυρία: “Ὅπου γὰρ οὐ ψάλλεται φωνῆς τὸ ἡμισυ ἢ τὸ τρίτον, ἢ τὸ τέταρτον οὐκ ἐνι φθορά, ἀλλ' ἐναλλαγὴ τελείας φωνῆς, τελείου ἤχου, εἰ καὶ φθορὰς ἐκάλεσε τὰς τελείας φωνὰς, ὁ πάντων ἀμαθέστατος καὶ ἀφρονέστατος. Ἀκουσον δὲ καὶ τὸν μουσικὸν τεχνίτην τί φησι περὶ φθορᾶς· λέγει ὅτι ἐν τῷ κείσθαι τὴν φθορὰν ἐπάνω τῆς ὀξείας ποτὲ μὲν ἔχει μίαν φωνήν, ποτὲ δὲ δύο· τὸ δ' ἀληθέστερον ἔχει ὅτι οὐ διὰ φωνήν κείται, ἀλλὰ διὰ λεπτῆς φωνῆς. Φθειρομένου γὰρ τοῦ ἤχου γεννᾶται καὶ καλεῖται παρὰ τοῖς μουσικοῖς ἡμιτριτής. Τὰ γὰρ λεπτὰ τῶν φωνῶν ἔχουσιν ἀριθμόν, ὃν οἱ πολλοὶ ἀγνοοῦσιν ὡς οὐκ ἀκηκοότες, οὐδὲ μεμαθηκότες, ὡς ἀμελεῖς”. Βλ. Γρ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς* - Ἄγιον Ὄρος, τ. Α', Ἀθῆναι 1975, σσ. 136-143. Ὁ Βασίλειος Στεφανίδης παρατήρησε: “... καὶ οἱ διδάσκαλοι τῆς μουσικῆς δὲν ἔχουν σημεῖον εἰς τὸ νὰ παραστήσωσι μοναχὸν ἦττον τοῦ τεταρτημορίου τοῦ τόνου μέρος”. Βλ. τὸ “Σχεδιάσμα περὶ μουσικῆς ἰδιαίτερον ἐκκλησιαστικῆς”, στὸ Παράρτημα Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας (Κωνσταντινούπολις 1902), πανομ. 5, σ. 276.

16. Ὑπάρχουν συνολικὰ 16 σημάδια, ὅλα διαφορετικά, γιὰ τίς φθορές. Βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, σ. 170, παράγραφος 379 καὶ ἐξῆς. Στὴν παλαιὰ Μέθοδο ὑπάρχουν μόνον τρεῖς σαφῶς καθορισμένες φθορές: Ἡμίφθορον, Ἡμίφωνον καὶ Νενανῶ φθορές. Ὅσο γιὰ τίς ἄλλες ἦταν οἱ φθορές τῶν ἤχων καὶ οἱ μαρτυρίες ποὺ χρησιμοποιοῦνταν γιὰ νὰ δείξουν τίς ἀλλαγές-μετατροπές. Ἀναφορὲς γιὰ τίς φθορὲς περιέχονται στὶς συγγραφές τοῦ Μανουὴλ Χρυσάφου (τοῦ Παλαι-



γίας τους ὡς σημαδιῶν “μεταβολῆς”<sup>17</sup> τόνων, τρόπων καὶ γενῶν (“μετατροπία”) καὶ μεταθέσεων<sup>18</sup> συστημάτων, μὲ ἢ χωρὶς τὸ φαινόμενο τῆς “παραχορδῆς” (δηλ. μετάθεση σὲ διαφορετικὸ τονικὸ ὕψος).

4. Ἡ μείωση τοῦ ἀριθμοῦ τῶν σημαδιῶν<sup>19</sup> καὶ ἡ διασαφήνιση τῆς σημασίας τους: ἀπὸ 15 σὲ 10 φωνητικὰ ἢ σημάδια ποσότητος, δηλ. Ἰσον, Ὀλίγον, Πεταστή, Κεντήματα, Κέντημα, Ὑψηλή, Ἀπόστροφος, Ὑπορροή, Ἐλαφρόν, Χαμηλή, καὶ σὲ 7 ἀπ’ τὰ λεγόμενα “ἄφωνα” σημάδια, 40 ἢ 45 στὴν παλαιὰ σημειογραφία, δηλαδή, Βαρεῖα, Ψηφιστόν, Ὀμαλόν, Ἀντικένωμα, Ἐτερον Παρακάλεσμα (ἐπίσης γνωστὸ ὡς Σύνδεσμος), Σταυρὸς καὶ Ἐνδόφωνον. Αὐτὰ τὰ τελευταῖα ὀνομάζονται σημάδια (ἢ χαρακτῆρες) ποιότητος ἢ ἐκφράσεως.

5. Ἡ “ἀνάλυσις” ἢ “ἐξήγησις”<sup>20</sup>, ὄλων τῶν μουσικῶν “θέσεων”<sup>21</sup> καὶ τοῦ μελικοῦ περιεχομένου ὄλων τῶν “μεγάλων ὑποστάσεων χειρονομίας” τῆς Πα-

---

οῦ), τοῦ Γαβριὴλ ἱερομονάχου, τοῦ Ἀκακίου Χαλκεοπούλου, τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα, τοῦ Κυρίλλου Μαρμαρηνοῦ, τοῦ Βασιλείου Στεφανίδου. Κοίτα, ἐπίσης, J. Raasted, *Intonation Formulas* [...], κεφ. 4. Σχετικὰ μὲ τὴν ἀναφορὰ τοῦ Raasted καὶ τὸ παράθεμα ἀπ’ τὸν Ἀκάκιο Χαλκεόπουλο (σ. 47), θὰ ἤθελα νὰ προσθέσω τὴν ἀνάλογη ἀναφορὰ στὸ Θεωρητικόν τοῦ Χρυσάνθου, σ. 173, παράγραφος 387, καὶ νὰ προσθέσω ὅτι ὑπὸ τὸ φῶς τῆς ἐρμηνείας τοῦ Χρυσάνθου αὐτὸ τὸ φαινόμενο κατανοεῖται σαφέστερα.

17. Γιά τις διάφορες “μεταβολές”, βλ. Θεωρητικόν, σ. 169, παράγραφος 377 καὶ ἐξῆς, καὶ Δ. Παναγιωτοπούλου, *Θεωρία καὶ πρᾶξις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Ἀθῆναι 1947, σσ. 111-70.

18. Πρβλ. Raasted, ὅπ.π., σ. 10. Oliver Strunk, “The Roul System of Byzantine Music”, *Musical Quarterly* 28 (1942), σσ. 190 - 204. Christian Thodberg, *Der Byzantinische Alleluiarionzyklus* (MMB, Subsidia, VII, Copenhagen 1966), σσ. 48-63.

19. Βλ. Θεωρητικόν, σ. 180, παράγραφος 406, 407 καὶ 408, γιὰ τὸν λόγο ποὺ τὰ ὑπόλοιπα σημάδια τῆς Παλαιᾶς Μεθόδου ἐξαφανίστηκαν καὶ δὲν χρησιμοποιοῦνται στὴ Νέα Μέθοδο.

20. Οἱ ὄροι “ἀνάλυση” καὶ “ἐξήγηση” (ποὺ παράγονται ἀπ’ τὰ ρήματα “ἀναλύω” καὶ ἐξηγῶ-οῦμαι) συνδέονται μὲ τὸ γεγονός ὅτι οἱ μεγάλες ὑποστάσεις καὶ οἱ “θέσεις” (βλ. ἐπόμενη σημείωση) ἔκρυβαν τὸ “μέλος” ἢ τὴν πραγματικὴ μελωδία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, στὴν Παλαιὰ Μέθοδο, ἢ ὅποια μελωδία ἔτσι ἦταν σαφῆς στὸν καθένα. Μὲ ἄλλα λόγια, ἡ Παλαιὰ Μέθοδος ἦταν συνοπτικὴ, ὅπως μαρτυρεῖ ὁ Χρυσάνθος στὸ Θεωρητικόν, σ. 178, πρῆρ. 400, σὲ πλήρη συμφωνία μὲ πολλὲς μαρτυρίες. Γι’ αὐτό, ἦταν ἀπαραίτητο νὰ “ἀναλύονται” αὐτὰ τὰ σημάδια καὶ οἱ ἐνώσεις σημαδιῶν (δηλ. οἱ μεγάλες ὑποστάσεις καὶ οἱ “θέσεις”) καὶ ἔτσι οἱ ὄροι “ἀνάλυσις” καὶ “ἐξήγησις” χαρακτηρίζουν τὴν πλήρη καταγραφή τοῦ “μέλους” –τῆς πραγματικῆς μελωδίας– μὲ χρῆση περισσότερων σημαδιῶν ποσότητος. Ἡ ἐξήγηση, στὰ πρῶτα στάδια, ἦταν πολὺ ἀπλῆ (βλ. τὴν εἰδικὴν παράγραφο, παρακάτω).

21. Ὁ Μανουὴλ Χρυσάφης, στὸ “Περὶ τῶν ἐνθεωρουμένων τῆ ψαλτικῆ τέχνη”, δηλώνει: “Θέσις γὰρ λέγεται ἡ τῶν σημαδιῶν ἐνωσις, ἣτις ἀποτελεῖ τὸ μέλος”, ποὺ παρατίθεται στὸν Στεφανίδη, ὅπ.π., πανομ. Ε', σ. 277. Πρβλ. ἐπίσης, L. Tardo, *L' Antica Melurgia Bizantina*, Grottaferata 1938, σ. 232. Κοίτα ἐπίσης τὴν ἀναφορὰ στὸν Γαβριὴλ ἱερομόναχο στὴ σημ. 13, παραπάνω, καὶ σημ. 67 παρακάτω· ἐπίσης Θεωρητικόν, σ. 178, παράγραφο 400 καὶ ἐξῆς.



λαιᾶς Σημειογραφίας καὶ ἡ πλήρης καταγραφή αὐτοῦ τοῦ μελικοῦ περιεχομένου μὲ τὰ βασικά στοιχεῖα καὶ τοὺς κανονισμοὺς τῆς Νέας Μεθόδου. Ἔτσι ὅλες οἱ ἄλλες (δηλ. αὐτὲς ποὺ ἀποκλείστηκαν) μεγάλες ὑποστάσεις, ποὺ ἦταν “ἄφωνες”, “αἱ ὁποῖαι δὲν παρίστων τρόπον ἐξαγωγῆς φθόγγων, ἀλλὰ μέλος ὀλόκληρον”<sup>22</sup> καὶ χρησιμοποιοῦνταν “διὰ χειρονομίαν, καὶ διὰ πλατυσμόν τῶν μελῶν”<sup>23</sup> γράφονται τώρα ἀναλυτικὰ μὲ ὅλο τὸ μέλος τους, μὲ τὸν ρυθμὸ τους καὶ τὴν ἔκφρασή τους<sup>24</sup> καὶ κατάντησαν ἄχρηστες γιὰ τοὺς σκοποὺς τῆς Νέας Μεθόδου.

Ἡ Νέα Μέθοδος γίνεται ἔτσι τὸ τελικὸ στάδιο, ἡ κατάληξη, ἡ “ἀνάλυση ἢ ἐξήγηση” τῆς Παλαιᾶς Συνοπτικῆς (δηλ. στενογραφικῆς) Σημειογραφίας, διότι σ’ αὐτὴν τὴν κατάληξη ἀξιοποιοῦνται ὅλοι οἱ προηγούμενοι κανόνες ποὺ ὑπαγόρευαν τὴν ἐρμηνεία τῆς Παλαιᾶς Σημειογραφίας. Αὐτὴ ἡ ἐξήγηση (ἢ μεταγραφή στὴ Νέα Μέθοδο ἀναλυτικῆς σημειογραφίας) τῶν “θέσεων” καὶ τῶν μεγάλων ὑποστάσεων ἀποτελεῖ τὸ λεγόμενο “μέλος”<sup>25</sup> στὴν Παλαιὰ Μέθοδο ποὺ ἦταν ὁ τρίτος<sup>26</sup> ἀναβαθμὸς στὴ διαδικασία ἐκμαθήσεως τῆς Ψαλτι-

22. Θεωρητικόν, σ. 59, πργρ. 136.

23. Θεωρητικόν, σ. 180, παράγραφος 407.

24. Γαβριήλ ἱερομονάχου (βλ. σημ. 13 παραπάνω): “τὰς ἀργίας καὶ συντομίας καὶ τὰς ἄλλας ιδέας τῶν μελῶν (ποιοῦσι) ταῦτα τὰ μεγάλα σημάδια”.

25. Στὰ θεωρητικὰ κείμενα συχνὰ συναντοῦμε τὶς λέξεις “παραλλαγή”, “μετροφωνία” καὶ “μέλος”. Ἔχουμε μία πολὺ σαφῆ μαρτυρία ὅτι τὸ μέλος πάντοτε ἦταν κάτι περισσότερο ἀπ’ τὴ μετροφωνία στὴν εὐχή ἐνὸς ἀνθρώπου, τὸ ἔτος 1700. Ὁ Ψάχος στὸ μνημονευθὲν βιβλίον του παραθέτει δύο ἐνθυμήσεις σὲ χειρόγραφο τοῦ ἰδ’ αἰῶνος: “1700, Δεκεμβρίου 15, εἰς Φιλιππούπολιν: Ἄρχισα τὸν ἦχον πρῶτον καὶ πλάγιον πρῶτον ἐκ τοῦ παρὸν παλαιοῦ στιχηραρίου, ἦγουν μητροφωνίαν” –καὶ– “1700, Δεκεμβρίου 19, ἡμέρα Πέμπτη, ὥρα τῆς νυκτὸς ἕκτη, ἐτελείωσα τὴν μητροφωνίαν τοῦ πρώτου καὶ πλαγίου πρώτου ἀπ’ ἀρχῆς ἕως τέλους [...] καὶ ὁ Θεὸς νὰ μὲ ἀξιῶσιν νὰ μάθω καὶ τὸ μέλος καὶ τὸ ψάλλω εἰς τὴν ποθημένην πατρίδα, Φιλιππούπολιν, ἀμήν”. Εἶναι πρόδηλο ἀπ’ αὐτὲς τὶς ἀναγραφές ὅτι ἡ μετροφωνία –δηλαδὴ τὰ σημάδια τῶν διαστημάτων μόνον μὲ συλλαβὲς τοῦ κειμένου–, δὲν ἦταν τὸ μέλος.

26. Θεωρητικόν, σ. XLVI, παράγραφοι 69-73. Θαρρῶ πὼς εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρον νὰ μεταφέρω τὸ κείμενο τῆς παραγράφου 70: “Ἦν δὲ παραλλαγή μὲν, τὸ νὰ ἐφαρμόζωσι τοὺς φθόγγους (φθόγγοι=νότες: Προσοχή: Ἡ λέξις “φθόγγος” εἶναι τὸ ὄνομα τῶν μουσικῶν νοτῶν, ὅπως, φθόγγος Ἀνανες, ἢ φθόγγος Πα ἢ φθόγγος Re, κλπ.) ἐπάνω εἰς τοὺς ἐγκεχαραγμένους χαρακτῆρας τοῦ ποσοῦ τῆς μελωδίας, ψάλλοντες αὐτοὺς συνεχῶς ἐπὶ τε τὸ ὀξύ καὶ ἐπὶ τὸ βαρὺ καὶ οὐδέποτε ἐπὶ τὸ ἴσον, ἢ ὑπερβατῶς. Μετροφωνία δὲ ἦν, τὸ νὰ ψάλλωσι τὸ μεμελισμένον τροπάριον, καθὼς ζητοῦσι μόνον οἱ χαρακτῆρες, οἵτινες γράφουσι τὸ ποσὸν τῆς μελωδίας, χωρὶς νὰ παρατηρῆται τὸ ζητούμενον ἀπὸ τὰς ὑποστάσεις καὶ θέσεις. Μέλος δὲ ἦν, τὸ νὰ ψάλλωσι τὸ μεμελισμένον τροπάριον, καθὼς ζητοῦσιν αἱ θέσεις τῶν χαρακτῆρων μετὰ τῶν ὑποστάσεων, δι’ ὧν γράφεται ὄχι μόνον τὸ ποσὸν τῆς μελωδίας, ἀλλὰ καὶ τὸ ποιόν, χωρὶς νὰ παρατρέχῃται καὶ τὸ κείμενον τῶν λέξεων”. Καὶ ἀκολουθοῦν, στὸ Θεωρητικόν, παραδείγματα.

Ἔτσι, θεωρῶ ὅτι τὰ διδακτικὰ κείμενα ποὺ ἀναφέρονται στὴν παραλλαγή καὶ τὴν μετροφω-

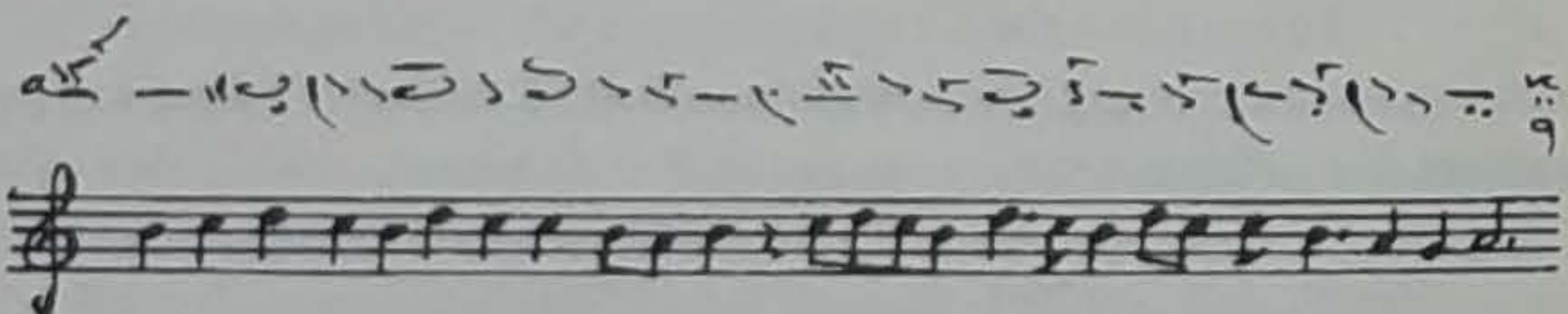


κῆς. Κι' ἐδῶ, σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο εἶναι πού βλέπω τὸ "μῆλον τῆς ἔριδος" μεταξὺ τῶν Ἑλλήνων παραδοσιακῶν καὶ τῶν δυτικῶν μουσικολόγων. Σ' αὐτὸ τὸ τρίτο στάδιο τῆς διαδικασίας ἐκμαθήσεως τῆς μουσικῆς, στὸ μέλος, βλέπουμε ἐφαρμοσμένη θαυμάσια τὴ θεωρία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ἔτσι ὅπως ἐκτίθεται στὶς θεωρητικὲς πραγματεῖες γραμμένες πρὶν ἀπ' τὸ 1814. Καταγίνεται, δηλαδὴ μὲ τὰ τρία γένη, μὲ τὰ διάφορα διαστήματα, τὶς διαφορὲς φθορὲς καὶ μαρτυρίες, τὰ συστήματα, τὸν ρυθμὸ καὶ τὸ διαφορετικὸ περιεχόμενον τῶν "θέσεων" καὶ τῶν μεγάλων ὑποστάσεων: Τῆ Βυζαντινῆ μουσικῆ σὲ ὅλο της τὸ μεγαλεῖο.

"Ὅσοι διδαχτήκαμε τὴ Νέα Μέθοδο καὶ τὴν γνωρίζουμε καλά, πιστεύουμε ὅτι ἡ παράδοση τῆς Βυζαντινῆς Ψαλτικῆς τῶν περασμένων αἰώνων (βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν, δηλ. μεταξὺ 13' αἰῶνα καὶ 1814) ἔχει διατηρηθῆ στὴ Νέα Μέθοδο. Πιστεύουμε ὅτι γνωρίζουμε τὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ στὴν ὁλότητά της κι ὅτι μποροῦμε νὰ ἀνιχνεύσουμε ἀναδρομικὰ διὰ μέσου τῶν αἰώνων μιὰ μουσικὴ φράση παρατηρῶντας τὶς παραλληλίες: μποροῦμε νὰ ἀναγνωρίσουμε τοὺς ὑπαινιγμοὺς τῆς Παλαιᾶς Μεθόδου καθὼς τὴν διαβάζουμε ἀναλυτικὰ, δηλαδὴ ἀναλύοντάς την πλήρως.

Γιὰ νὰ δώσουμε μερικὰ παραδείγματα αὐτῆς τῆς κατανοήσεως, γνωρίζουμε, γιὰ παράδειγμα, ὅτι ἡ ἀκόλουθη μελωδία, ἡ ὁποία μπορεῖ νὰ βρεθῆ πολλὲς φορὲς στὸ Βυζαντινὸ Στιχηράριο, ὅταν ἔχει βάση τοὺς τόνους Πα ἢ Κε στὸ διατονικὸ γένος,

Παράδ. 1





Ἀκόμα, γνωρίζουμε, ὅτι αὐτὸς ὁ ἴδιος Θεματισμὸς ὑπονοεῖ ἓνα ἄλλο<sup>27</sup> μέλος ὅταν συμβαίνει στὸν Δι τοῦ διατονικοῦ γένους, δηλαδή:

Παράδ. 3

καί, πάλι, ἓνα ἄλλο μέλος ἐὰν ἦταν σημειωμένος στὸν Δι, στὸ χρωματικὸ γένος:

Παράδ. 4

Ὁ δυτικὸς μουσικολόγος δὲν μπορεῖ νὰ πείσει τὸν παραδοσιακό, τουλάχιστον γιὰ τὴν ὥρα καὶ μὲ τίς μεταγραφές τους (γιὰ παράδειγμα, τίς σειρές τῶν MMB), ὅτι ἡ “μετροφωνία” (τὴν ὁποία μεταγράφουν) αὐτῆς τῆς συγκεκριμένης “θέσεως”, στὶς τρεῖς περιπτώσεις πού μόλις ἀναφέρθηκαν εἶναι τὸ “μέλος” ἢ ἡ πραγματικὴ μελωδία πού ὑπονοεῖται ἀπ’ τὸ σημάδι “Θεματισμὸς”, γιὰ τὸν ἀπλὸ λόγο, ὅτι ἐὰν ἦταν ἔτσι ὁ Θεματισμὸς παραμένει χωρὶς τὴν ἐξήγησή του (δὲν ἀναλύεται), καὶ ἐπίσης γιατί μ’ αὐτὸ τὸν τρόπο τὰ τρία γένη (διατονικό, ἐναρμόνιο καὶ χρωματικό)<sup>28</sup>, μὲ τὰ διαφορετικὰ τους διαστήματα, καταργοῦνται. Ἐπιπλέον, οἱ Δυτικοὶ μουσικολόγοι βρίσκονται σὲ πλήρη ἀντίθεση μὲ τὴν προφορικὴ παράδοση, μὲ τίς προσιτές μαρτυρίες τῶν θεωρητικῶν συγγραφεῶν, πού ἀφοροῦν στὴ χρῆση τῶν ἐρυθρῶν σημαδιῶν<sup>29</sup> καὶ μὲ τὴν πράξη, ἡ ὁποία, σὲ ἀντίστοιχα μουσικὰ δείγματα εἶναι ἐντελῶς σταθερή, σὲ ἑκατοντάδες περιπτώσεις. Τὸ ἴδιο μπορεῖ νὰ λεχθῆ καὶ γιὰ τίς ἄλλες μεγάλες ὑποστάσεις καὶ γιὰ ὅλες τίς “θέσεις” τῆς Παλαιᾶς Μεθόδου, ὅταν γίνονται συγκρίσεις μὲ παράλληλα μέρη τῆς Νέας Μεθόδου.

Ἡ Νέα Μέθοδος ἔγινε ἐπίσημα ἀποδεκτὴ ἀπ’ τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο· διδάχθηκε στὴ Μουσικὴ Σχολὴ πού ἰδρύθηκε τὸ 1815 στὴν Κωνσταντινούπολη

27. Θεωρητικόν, σ. 181, στὸ τέλος τῆς παραγράφου 408· βλέπε ἐπίσης Κυριακοῦ Φιλοξένου, Λεξικόν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Κωνσταντινούπολις 1868, τόμος I, πανομ. 1, λῆμμα “γορθμός”.

28. Στὴν τρίτη περίπτωση ἡ μελωδία ἀνήκει στὸ χρωματικὸ γένος μὲ διαφορετικὰ διαστήματα· αὐτὸ φαίνεται ἀπ’ τίς μαρτυρίες.

29. “Τῶν δὲ σημαδιῶν αὐτῶν ἡ σημασία καὶ χειρονομία γραφῆ οὐ διδάσκεται [...] οὐδὲ ἐκκλησιαστικὸς μουσικὸς λέγεται πρεπόντως ὁ μὴ μαθὼν, ὅσον τὸ δυνατόν ἐκ παραδόσεως, τὰ μέλη καὶ τοὺς σχηματισμοὺς αὐτῶν τῶν σημαδιῶν”, Στεφανίδης, δ.π.π., σ. 274.



γι' αὐτὸν τὸν σκοπὸ καὶ γρήγορα διαδόθηκε στὰ ἄλλα Πατριαρχεῖα καὶ σὲ ὅλες τὶς χῶρες ποὺ ἦταν στὴ δικαιοδοσία τοῦ Οἰκουμενικοῦ Θρόνου. Ἡ Νέα Μέθοδος τελικὰ καθιερώθηκε μὲ Θεωρητικὸν τὸ Μέγα τῆς Μουσικῆς τοῦ Χρυσάνθου. Αὐτὴ ἡ ὁμόφωνη ἀποδοχὴ τῆς Νέας Μεθόδου, σὲ τόσο σύντομο χρονικὸ διάστημα, φαίνεται νὰ πιστοποιεῖ ὅτι δὲν ὑπῆρξε ἀλλαγὴ στὶς παλαιῆς μελωδίες ποὺ μεταγράφηκαν ἀναλυτικὰ στὴ Νέα Μέθοδο, ἀλλὰ μόνο στὴ σημειογραφία της. Ὁ Γρηγόριος Πρωτοψάλτης καὶ ὁ Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας, μαζί μὲ τοὺς πρῶτους μαθητὲς τους, μετέγραψαν μὲ ἀκρίβεια στὴ Νέα Μέθοδο σημειογραφίας τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ρεπερτορίου τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς σὲ περίπου ἑκατὸ τόμους<sup>30</sup>. Λίγες ἀπὸ αὐτὲς τὶς μεταγραφές (ἢ "ἐξηγήσεις") ἐκδόθηκαν, στὴ συνέχεια, σὲ λειτουργικὰ βιβλία γιὰ χρῆση στὶς ἐκκλησίες. Ὅλες οἱ ἄλλες μεταγραφές, ἕνας ἀληθινὸς ὠκεανὸς τῆς Βυζαντινῆς Μονοφωνικῆς Μουσικῆς, ποὺ οἱ περισσότερες ἀνήκουν στὸ "Παπαδικὸν Μέλος", δηλαδή: Ἀναγραμματισμοί, Κρατήματα, Χερουβικοὶ Ὑμνοι, Πολυέλεοι, Δοξολογίες, παραμένουν ἀνέκδοτες, κι ἐλπίζω ὄχι γιὰ πολὺ ἀκόμα. Αὐτὲς οἱ "ἐξηγήσεις" φαίνεται ὅτι ἀγνοοῦνται σκόπιμα ἀπ' τοὺς Δυτικοὺς μουσικολόγους, οἱ ὁποῖοι μοιάζουν νὰ εἶναι ἱκανοποιημένοι παίζοντας στὴν ἀκτὴ μὲ τὰ ἥρεμα μόνο κύματα τοῦ συλλαβικοῦ-μετροφωνικοῦ καὶ τελείως ἀπρόσωπου Στιχηραρίου, ποὺ αὐτοὶ νομίζουν ὅτι εἶναι οἱ πραγματικὲς βυζαντινὲς μελωδίες.

Μὲ βάση τὶς μεταγραφές τῶν Τριῶν Διδασκάλων γίνεται φανερό ὅτι πρωτίστως ἐνδιαφέρθηκαν γιὰ συνθέσεις καὶ συνθέτες τῶν δύο προηγούμενων αἰώνων, δηλαδή τοῦ ιζ' καὶ ιη' αἰῶνος. Μετέγραψαν, βέβαια, καὶ μερικὰ ἔργα ἀπ' τὸν ιγ' μέχρι τὸν ιε' αἰῶνα, ὅπως τὸ Στιχηράριο, τὸ Ἀναστασιματάριο, τὸ Οἰκηματάριον, τὸ Κρατηματάριον κι ἕνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὴν Παπαδικὴ καὶ τὸ Μαθηματάριον. Ὡστόσο, ὅταν μιλοῦσαν γιὰ τὸ "Παλαιὸ Στιχηράριο" συνήθως ἐννοοῦσαν μελοποιήματα τοῦ Χρυσάφη τοῦ Νέου<sup>31</sup> ἢ τοῦ Γερμανοῦ Ἐπισκόπου Νέων Πατρῶν, ἢ τοῦ Μπαλάση ἱερέως καὶ Νομοφύλακος, οἱ ὁποῖοι ζοῦσαν τὸν ιζ' αἰῶνα ἢ τοῦ Δανιὴλ, Ἰακώβου, Πέτρου Μπερεκέτη καὶ Πέτρου Πελοποννησίου, ποὺ ἤκμαζαν κατὰ τὸν ιη' αἰῶνα. Ἀναφέρονται καὶ στὸν Κουκουζέλη, εὐκαιριακά, ὅσο καὶ σὲ ἄλλους προγενέστερους μελουργούς, ὅμως οἱ Τρεῖς Δάσκαλοι γνώριζαν τὸ ἔργο τους ἀπὸ μεταγενέστερα ἀντίγραφα καὶ μὲ τὴ σημειογραφία τοῦ ιζ' καὶ ιη' αἰῶνος.

Τὸ γεγονὸς ὅτι αὐτὲς οἱ συνθέσεις ἀντιγράφονταν ἀκόμα μέχρι καὶ τὸν ιζ' καὶ ιη' αἰῶνα, μαρτυρεῖ τὴ σταθερότητα καὶ ὁμοιομορφία τῆς γραπτῆς παραδό-

30. Βλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς* - Ἁγιον Ὄρος, τόμ. Β' (1976), Εἰσαγωγὴ Β', σσ. ια'-ιε'.

31. Θεωρητικόν, σ. XLVII, παράγραφος 70. Αὐτὴ εἶναι καὶ ἡ στάση τῶν παραδοσιακῶν, πρὸς τὸ παρόν.



σεως τῶν χειρογράφων. Ὁ ἰζ' αἰῶνας εἶναι ἐπίσης ἡ περίοδος τῆς “καλοφωνίας”<sup>32</sup>-καλλωπισμοῦ στὸ Στιχηράριο καὶ τὸ Εἰρμολόγιο, ποὺ ἔγιναν ἀπ' τὸν Χρυσάφη, τὸν Γερμανὸ καὶ τὸν Μπαλάση, ὅπως καὶ ἀπὸ πολλοὺς ἄλλους. Αὐτοὶ οἱ καλλωπισμοὶ στὸ Στιχηράριο καὶ στὸ Εἰρμολόγιο συνετέλεσαν στὴ μετάδοση τοῦ καλοφωνικοῦ ὕφους καὶ σὲ μεταγενέστερους, γνωστοὺς ἐπίσης ψάλτες καὶ διδασκάλους τοῦ καλοφωνικοῦ μέλους. Ἀπ' τὴ στερρὴ καὶ ὁμοιόμορφη παράδοση τῶν μουσικῶν χειρογράφων δικαιούμαστε νὰ ὑποθέτουμε μιὰν ὁμοιομορφία, ἢ τουλάχιστον μία πιθανότητα ὁμοιόμορφης ἐκτελέσεως τῆς ψαλμωδίας, στὸ πλαίσιο τῆς προφορικῆς παραδόσεως τῆς ἑλληνόφωνης ἀκόμα καὶ τῆς σερβόφωνης<sup>33</sup> Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας, γιὰ τοὺς προηγούμενους αἰῶνες, πρὶν ἀπ' τὸν ἰζ' αἰῶνα.

*Τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς μεταβατικῆς περιόδου τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, δηλαδὴ β' ἡμισυ τοῦ ἰζ' αἰῶνος μέχρι 1814*

Τρία βασικὰ στοιχεῖα<sup>34</sup> χαρακτηρίζουν τὸν ἰζ' καὶ ιη' αἰῶνα, σχετικὰ μὲ τὴ χειρόγραφη παράδοση τῆς μουσικῆς σημειογραφίας:

1. Ἡ ὑπαρξὴ τοῦ φαινομένου τοῦ “καλλωπισμοῦ” τῶν μουσικῶν συνθέσεων ποὺ γράφτηκαν ἀπ' τὸν ἰζ' αἰῶνα ἀκόμα καὶ ἔργων μεγάλων διδασκάλων<sup>35</sup>, ὅπως τοῦ Ξένου Κορώνη, τοῦ Χρυσάφη, τοῦ Παλαιοῦ, τοῦ Κουκουζέλη, τοῦ Κλαδᾶ, καὶ ἄλλων. Παραλείπω ἐδῶ τὴν ἐξέταση τοῦ “Νέου Στιχηραρίου” - “μετὰ τινος καινοφανοῦς καλλωπισμοῦ” τοῦ Χρυσάφη τοῦ Νέου καὶ τοῦ Γερμανοῦ, ἢ αὐτὴν τοῦ Εἰρμολογίου τοῦ Μπαλάσιου, ποὺ συνεπάγεται παραπέρα ἔρευνα.

2. Ἡ ὑπαρξὴ τοῦ φαινομένου τῆς “συντμήσεως” τῶν παλαιῶν συνθέσεων, γεγονός ποὺ ἀποδεικνύει ὅτι ἐκεῖνα τὰ ἔργα ἦταν ἐκτενῆ -δηλαδὴ τὸ μέλος τους- κι ὅτι ὑπῆρχε ἀνάγκη νὰ τὰ συντομεύσουν<sup>36</sup>. Ἀπ' τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἰωάν-

32. Βλ. σημ. 34.

33. Πρβλ. Ἁγιον Ὅρος, Βατοπεδίου. 1355 - Δοξαστάριον Σλαβωνικόν (1784 μ.Χ.). Βλ. ἐπίσης: Σ. Εὐστρατιάδου - Ἀρκαδίου διακόνου, *Κατάλογος τῶν ἐν τῇ Ἱερᾷ Μονῇ Βατοεδίου ἀποκειμένων κωδίκων*, Παρίσι 1924, σ. 219. M. Velimirović and D. Stefanović, “Peter Lampadariος and Metropolita Serafim of Bosnia”, στὸ *Studies in Eastern Chant*, I (1966), σσ. 67-88, ὅπου, πάλι, ἡ ἀναφορὰ τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου σὲ ἓνα “παλαιὸ” Στιχηράριο εἶναι στὸ Στιχηράριο τοῦ Χρυσάφου τοῦ Νέου.

34. Αὐτὰ τὰ τρία θέματα ἔχουν μελετηθῆ ἀπ' τὸν συγγραφέα τοῦ παρόντος σὲ ξεχωριστὲς μελέτες, ἢ καθεμιὰ ἀπ' τίς ὁποῖες ἀποτελεῖ ἰδιαίτερο κεφάλαιο ἐνὸς μεγάλου ἔργου, ποὺ βρίσκεται σὲ ἐξέλιξη.

35. Πρβλ., π.χ. Copenhagen, Kongelige Bibliotek, Ny. Kgl. Saml. 4466, φφ. 114β, 171β, 183β, 187β.

36. Πρβλ., π.χ. Σινᾶ, 1480, (ἔτους 1625), φ. 88α: “τερετιζόντων ἠχημάτων, σμικρυθέντων παρὰ τοῦ νεοφανοῦς Κουκουζέλη κὺρ Ἰωάσαφ”· ἐπίσης Paris, Suppl. gr. 1135, φ. 139α: “ἔσμικρύνθη παρὰ τοῦ πρωτοψάλτου τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας κὺρ Παναγιώτου Χαλάτζογλου”.



γι' αὐτὸν τὸν σκοπὸ καὶ γρήγορα διαδόθηκε στὰ ἄλλα Πατριαρχεῖα καὶ σὲ ὅλες τὶς χῶρες πού ἦταν στὴ δικαιοδοσία τοῦ Οἰκουμενικοῦ Θρόνου. Ἡ Νέα Μέθοδος τελικὰ καθιερώθηκε μὲ Θεωρητικὸν τὸ Μέγα τῆς Μουσικῆς τοῦ Χρυσάνθου. Αὐτὴ ἡ ὁμόφωνη ἀποδοχὴ τῆς Νέας Μεθόδου, σὲ τόσο σύντομο χρονικὸ διάστημα, φαίνεται νὰ πιστοποιεῖ ὅτι δὲν ὑπῆρξε ἀλλαγὴ στὶς παλαιῆς μελωδίες πού μεταγράφηκαν ἀναλυτικὰ στὴ Νέα Μέθοδο, ἀλλὰ μόνο στὴ σημειογραφία τῆς. Ὁ Γρηγόριος Πρωτοψάλτης καὶ ὁ Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας, μαζὶ μὲ τοὺς πρώτους μαθητές τους, μετέγραψαν μὲ ἀκρίβεια στὴ Νέα Μέθοδο σημειογραφίας τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ρεπερτορίου τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς σὲ περίπου ἑκατὸ τόμους<sup>30</sup>. Λίγες ἀπὸ αὐτὲς τὶς μεταγραφές (ἢ “ἐξηγήσεις”) ἐκδόθηκαν, στὴ συνέχεια, σὲ λειτουργικὰ βιβλία γιὰ χρῆση στὶς ἐκκλησίες. Ὅλες οἱ ἄλλες μεταγραφές, ἕνας ἀληθινὸς ὠκεανὸς τῆς Βυζαντινῆς Μονοφωνικῆς Μουσικῆς, πού οἱ περισσότερες ἀνήκουν στὸ “Παπαδικὸν Μέλος”, δηλαδή: Ἀναγραμματισμοί, Κρατήματα, Χερουβικοὶ Ὕμνοι, Πολυέλεοι, Δοξολογίες, παραμένουν ἀνέκδοτες, κι ἐλπίζω ὄχι γιὰ πολὺ ἀκόμα. Αὐτὲς οἱ “ἐξηγήσεις” φαίνεται ὅτι ἀγνοοῦνται σκόπιμα ἀπ' τοὺς Δυτικούς μουσικολόγους, οἱ ὅποιοι μοιάζουν νὰ εἶναι ἱκανοποιημένοι παίζοντας στὴν ἀκτὴ μὲ τὰ ἥρεμα μόνο κύματα τοῦ συλλαβικοῦ-μετροφωνικοῦ καὶ τελείως ἀπρόσωπου Στιχηραρίου, πού αὐτοὶ νομίζουν ὅτι εἶναι οἱ πραγματικὲς βυζαντινὲς μελωδίες.

Μὲ βάση τὶς μεταγραφές τῶν Τριῶν Διδασκάλων γίνεται φανερό ὅτι πρωτίστως ἐνδιαφέρθηκαν γιὰ συνθέσεις καὶ συνθέτες τῶν δύο προηγούμενων αἰώνων, δηλαδή τοῦ ιζ' καὶ ιη' αἰῶνος. Μετέγραψαν, βέβαια, καὶ μερικὰ ἔργα ἀπ' τὸν ιγ' μέχρι τὸν ιε' αἰῶνα, ὅπως τὸ Στιχηράριο, τὸ Ἀναστασιματάριο, τὸ Οἰκηματάριον, τὸ Κρατηματάριον κι ἕνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὴν Παπαδικὴ καὶ τὸ Μαθηματάριον. Ὡστόσο, ὅταν μιλοῦσαν γιὰ τὸ “Παλαιὸ Στιχηράριο” συνήθως ἐννοοῦσαν μελοποιήματα τοῦ Χρυσάφη τοῦ Νέου<sup>31</sup> ἢ τοῦ Γερμανοῦ Ἐπισκόπου Νέων Πατρῶν, ἢ τοῦ Μπαλάση ἱερέως καὶ Νομοφύλακος, οἱ ὅποιοι ζοῦσαν τὸν ιζ' αἰῶνα ἢ τοῦ Δανιὴλ, Ἰακώβου, Πέτρου Μπερεκέτη καὶ Πέτρου Πελοποννησίου, πού ἤκμαζαν κατὰ τὸν ιη' αἰῶνα. Ἀναφέρονται καὶ στὸν Κουκουζέλη, εὐκαιριακά, ὅσο καὶ σὲ ἄλλους προγενέστερους μελουργούς, ὅμως οἱ Τρεῖς Δάσκαλοι γνώριζαν τὸ ἔργο τους ἀπὸ μεταγενέστερα ἀντίγραφα καὶ μὲ τὴ σημειογραφία τοῦ ιζ' καὶ ιη' αἰῶνος.

Τὸ γεγονὸς ὅτι αὐτὲς οἱ συνθέσεις ἀντιγράφονταν ἀκόμα μέχρι καὶ τὸν ιζ' καὶ ιη' αἰῶνα, μαρτυρεῖ τὴ σταθερότητα καὶ ὁμοιομορφία τῆς γραπτῆς παραδό-

30. Βλ. Γρ. Θ. Σπάθη, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς* - Ἁγιον Ὄρος, τόμ. Β' (1976), Εἰσαγωγὴ Β', σσ. ια'-ιε'.

31. Θεωρητικόν, σ. XLVII, παράγραφος 70. Αὐτὴ εἶναι καὶ ἡ στάση τῶν παραδοσιακῶν, πρὸς τὸ παρόν.



σεως τῶν χειρογράφων. Ὁ ἰζ' αἰῶνας εἶναι ἐπίσης ἡ περίοδος τῆς “καλοφωνίας”<sup>32</sup>-καλλωπισμοῦ στὸ Στιχηράριο καὶ τὸ Εἰρμολόγιο, ποὺ ἔγιναν ἀπ' τὸν Χρυσάφη, τὸν Γερμανὸ καὶ τὸν Μπαλάση, ὅπως καὶ ἀπὸ πολλοὺς ἄλλους. Αὐτοὶ οἱ καλλωπισμοὶ στὸ Στιχηράριο καὶ στὸ Εἰρμολόγιο συνετέλεσαν στὴ μετάδοση τοῦ καλοφωνικοῦ ὕφους καὶ σὲ μεταγενέστερους, γνωστοὺς ἐπίσης ψάλτες καὶ διδασκάλους τοῦ καλοφωνικοῦ μέλους. Ἀπ' τὴ στερρὴ καὶ ὁμοιομορφὴ παράδοση τῶν μουσικῶν χειρογράφων δικαιούμαστε νὰ ὑποθέτουμε μιὰν ὁμοιομορφία, ἢ τουλάχιστον μία πιθανότητα ὁμοιομορφῆς ἐκτελέσεως τῆς ψαλμωδίας, στὸ πλαίσιο τῆς προφορικῆς παραδόσεως τῆς ἑλληνόφωνης ἀκόμα καὶ τῆς σερβόφωνης<sup>33</sup> Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας, γιὰ τοὺς προηγούμενους αἰῶνες, πρὶν ἀπ' τὸν ἰζ' αἰῶνα.

*Τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς μεταβατικῆς περιόδου τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, δηλαδὴ β' ἡμισυ τοῦ ἰζ' αἰῶνος μέχρι 1814*

Τρία βασικὰ στοιχεῖα<sup>34</sup> χαρακτηρίζουν τὸν ἰζ' καὶ ιη' αἰῶνα, σχετικὰ μὲ τὴ χειρόγραφη παράδοση τῆς μουσικῆς σημειογραφίας:

1. Ἡ ὑπαρξὴ τοῦ φαινομένου τοῦ “καλλωπισμοῦ” τῶν μουσικῶν συνθέσεων ποὺ γράφτηκαν ἀπ' τὸν ἰζ' αἰῶνα ἀκόμα καὶ ἔργων μεγάλων διδασκάλων<sup>35</sup>, ὅπως τοῦ Ξένου Κορώνη, τοῦ Χρυσάφη, τοῦ Παλαιοῦ, τοῦ Κουκουζέλη, τοῦ Κλαδᾶ, καὶ ἄλλων. Παραλείπω ἐδῶ τὴν ἐξέταση τοῦ “Νέου Στιχηραρίου” - “μετὰ τινος καινοφανοῦς καλλωπισμοῦ” τοῦ Χρυσάφη τοῦ Νέου καὶ τοῦ Γερμανοῦ, ἢ αὐτὴν τοῦ Εἰρμολογίου τοῦ Μπαλάσιου, ποὺ συνεπάγεται παραπέρα ἔρευνα.

2. Ἡ ὑπαρξὴ τοῦ φαινομένου τῆς “συντομῆσεως” τῶν παλαιῶν συνθέσεων, γεγονὸς ποὺ ἀποδεικνύει ὅτι ἐκεῖνα τὰ ἔργα ἦταν ἐκτενῆ -δηλαδὴ τὸ μέλος τους- κι ὅτι ὑπῆρχε ἀνάγκη νὰ τὰ συντομεύσουν<sup>36</sup>. Ἀπ' τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἰωάν-

32. Βλ. σημ. 34.

33. Πρβλ. Ἅγιον Ὅρος, Βατοπεδίου. 1355 - Δοξαστάριον Σλαβωνικόν (1784 μ.Χ.). Βλ. ἐπίσης: Σ. Εὐστρατιάδου - Ἀρκαδίου διακόνου, *Κατάλογος τῶν ἐν τῇ Ἱερᾷ Μονῇ Βατοεδίου ἀποκειμένων κωδίκων*, Παρίσι 1924, σ. 219. M. Velimirović and D. Stefanović, “Peter Lampadarios and Metropolita Serafim of Bosnia”, στὸ *Studies in Eastern Chant*, I (1966), σσ. 67-88, ὅπου, πάλι, ἡ ἀναφορὰ τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου σὲ ἓνα “παλαιὸ” Στιχηράριο εἶναι στὸ Στιχηράριο τοῦ Χρυσάφου τοῦ Νέου.

34. Αὐτὰ τὰ τρία θέματα ἔχουν μελετηθῆ ἀπ' τὸν συγγραφέα τοῦ παρόντος σὲ ξεχωριστὲς μελέτες, ἢ καθεμιὰ ἀπ' τὶς ὁποῖες ἀποτελεῖ ἰδιαιτέρο κεφάλαιο ἐνὸς μεγάλου ἔργου, ποὺ βρίσκειται σὲ ἐξέλιξη.

35. Πρβλ., π.χ. Copenhagen, Kongelige Bibliotek, Ny. Kgl. Saml. 4466, φφ. 114β, 171β, 183β, 187β.

36. Πρβλ., π.χ. Σινᾶ, 1480, (ἔτους 1625), φ. 88α: “τερετιζόντων ἠχημάτων, σμικρυθέντων παρὰ τοῦ νεοφανοῦς Κουκουζέλη κὺρ Ἰωάσαφ”. ἐπίσης Paris, Suppl. gr. 1135, φ. 139α: “ἔσμικρύνθη παρὰ τοῦ πρωτοψάλτου τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας κὺρ Παναγιώτου Χαλάτζογλου”.



νου Τραπεζουντίου<sup>37</sup> καὶ ἐξῆς οἱ συντμήσεις μᾶς παρουσιάζονται μὲ τὴν ἀκόλουθη παράδοξη ὄψη, πού εἶναι ἀποφασιστικῆς σημασίας: τὰ σημάδια πού χρησιμοποιοῦνταν γιὰ τὴν καταγραφή τῆς συντμήσεως εἶναι περισσότερα, μερικὲς φορές σχεδὸν διπλάσια σὲ ἀριθμὸ<sup>38</sup> συγκρινόμενα μὲ τὸν ἀριθμὸ τῶν σημαδιῶν τῆς παλαιᾶς συνθέσεως, ἢ ὅποια συντεμνόταν. Αὐτὸ τὸ γεγονός λειτουργεῖ ὡς ἀδιαμφισβήτητη ἀπόδειξη γιὰ τὴ συνοπτικὴ τῆς παλαιᾶς μουσικῆς σημειογραφίας.

3. Ἡ ἐμφάνιση τοῦ φαινομένου τῆς “ἐξηγήσεως” ἢ “ἀναλύσεως” τῶν παλαιῶν μουσικῶν κειμένων, μὲ τὴ χρήση μεγάλου ἀριθμοῦ φωνητικῶν σημαδιῶν, ποσότητος (δηλ. μαύρων σημαδιῶν) ἀναγκαίων γιὰ τὴ μεταγραφή τῶν ἀφώνων χειρονομικῶν σημαδιῶν, ἢ τῶν χαρακτηριστικῶν “θέσεων”, ἢ τῶν ἀρκτικῶν καὶ τελικῶν καὶ ἄλλων μελικῶν φράσεων. Ἐδῶ πρέπει ν’ ἀναφερθῆ ἀκόμα καὶ ἡ μαρτυρημένη ὑπαρξὴ περισσοτέρων ἀπὸ τριάντα προσώπων, γνωστῶν ὡς “ἐξηγητῶν”<sup>39</sup> πρὶν ἀπ’ τὸ 1814.

Σὲ συνάρτηση μὲ αὐτὸ τὸ τελευταῖο σημεῖο θὰ ἤθελα νὰ προσθέσω μερικὰ σχόλια σχετικὰ μὲ τὸ φαινόμενο τῆς “ἐξηγήσεως”, τὸ ὅποιο, τὸν καιρὸ τοῦ Γερμανοῦ κυρίως, ἦταν γνωστὸ ὡς “μέλος”, καὶ τὸ ὅποιο ἔτσι μᾶς φέρνει στὴ Νέα Μέθοδο. Αἰσθάνομαι ὅτι εἶναι ἀναγκαῖο νὰ ἀποσαφηνισθῆ ἡ ἔννοια τῆς “ἐξηγήσεως”, καὶ γιὰ νὰ μὴν παρεξηγηθῆ τὸ περιεχόμενό της, καὶ γιὰ νὰ μὴν τῆς ἀποδοθοῦν ιδιότητες πού δὲν ἔχει<sup>40</sup>. Οἱ “καλλωπισμοί”, οἱ “συντμήσεις”

37. Χρήστου Πατρινέλη, “Πρωτοψάλται, Λαμπαδάριοι καὶ Δομέστικοι τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας (1453-1821)”, *Μνημοσύνη* 2 (1969), σσ. 76-8· τῶρα καὶ στὰ ἀγγλικά στὸ *Studies in Eastern Chant* III (1973), σσ. 141-70.

38. Κοίτα τὰ μεγάλα κεκραγάρια καὶ τὰ ἔνδεκα “ἑωθινὰ” –“συνετμήθησαν μετὰ καλλωπισμοῦ παρὰ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου”–, στὸν Paris, Suppl. gr. 1046, φφ. 84α-91α· ἐπίσης “Γεύσασθε” τοῦ Ἰωάννου Κλαδά, συντμηθὲν παρὰ Ἰωάννου Πρωτοψάλτου στὸ χργφ. 411 τῆς βιβλιοθήκης τῆς μονῆς Δοχειαρίου τοῦ Ἁγίου Ὄρους.

39. Τὰ ὀνόματά τους μὲ ἀλφαβητικὴ σειρά: Ἀθανάσιος Πατριάρχης, Ἀναστάσιος Βαΐας, Ἀνδρέας ἱερεὺς Χῖος, Ἀντώνιος Λαμπαδάριος, Ἀπόστολος Κώνστας Χῖος, Μπαλάσης ἱερεὺς καὶ νομοφύλαξ, Μπαλάσης Ὠλενίτης, Γεώργιος ὁ Κρῆς, Δανιὴλ Πρωτοψάλτης, Διονύσιος Πελοποννήσιος, Θεόδουλος Μοναχός, Θεοφάνης Μοναχός, Ἰωακείμ ἐπίσκοπος Βιζύης, Ἰωάννης Ἀνδρέττος Πελοποννήσιος, Ἰωάννης Τραπεζούντιος, Ἰωάσαφ Ριλιώτης, Κύριλλος Μαρμαρηνός, Κωνσταντῖνος Δομέστικος, Μελέτιος μοναχός (ὁ μετέπειτα Ματθαῖος Βατοπεδινός), Μιχαὴλ ἱερεὺς, Νάνος Καστοριανός, Νεκτᾶριος ἐκ Μυτιλήνης, Νικόλαος Μπούας, Νικηφόρος Καντουιάρης ὁ Χῖος, Γεώργιος Οὐγουρλού, Παρθένιος Καρακαλλινός, Πέτρος Βυζάντιος, Πέτρος Πελοποννήσιος, Σάββας μοναχός, Τριαντάφυλλος Θεσσαλονικεὺς καὶ οἱ Τρεῖς Διδάσκαλοι. Ἐνας μεγάλος ἀριθμὸς ἀπὸ αὐτοὺς ζοῦσαν καὶ δροῦσαν μεταξὺ 1780 καὶ 1820. Αὐτὸ τὸν καιρὸ ἐτοιμάζω μιὰ μεγάλη μελέτη μὲ τίτλο: “Οἱ Ἐξηγητὲς καὶ οἱ Ἐξηγήσεις” τους κατὰ τὴ μεταβατικὴ περίοδο 1670 περίπου - 1814”.

40. Ἦρθα πολλές φορές ἀντιμέτωπος μὲ δυτικούς μουσικολόγους πού μὲ ρωτοῦσαν, χειρονομώντας καὶ μὲ τὰ δύο χέρια τους, ρωτῶντας –μὲ δόση εἰρωνείας– πόσο “πλατεῖα” εἶναι ἡ “ἐξήγηση”, καθὼς προσπαθοῦσα νὰ τοὺς τὸ διευκρινίσω.



καὶ ἡ “ἐξήγησις”, πού ἀναφέρθηκαν παραπάνω ὡς χαρακτηριστικὰ τῶν δυὸ αἰώνων πού προηγήθηκαν τῆς περιόδου τῶν Τριῶν Δασκάλων, ἀναντίρρητα καταδεικνύουν ὅτι οἱ διδάσκαλοι τῶν προηγουμένων αἰώνων ἀσχολοῦνταν συστηματικὰ καὶ προσεκτικὰ μὲ τὴν ὀρθὴ καὶ πλατεῖα ἐξήγηση τῶν μελῶν, τὴν ὁποία καὶ δίδασκαν ταυτόχρονα. Πράττοντας ἔτσι, ἀκολουθοῦσαν ὄχι μόνο τὶς ἐνδείξεις τῶν κόκκινων χειρονομικῶν σημαδιῶν, ἀλλ’ ἐπίσης καὶ τὶς ποικίλες “θέσεις” τῶν σημαδιῶν ποσότητος. Φυσικά, περνώντας μέσα ἀπ’ τὶς θεωρητικὲς συγγραφές, ἀσχολήθηκαν<sup>41</sup> καὶ μὲ τὸ ρυθμό, τὶς μαρτυρίες καὶ φθορές, τὶς μεταβολές καὶ τὰ διαστήματα στὰ διάφορα γένη. Αὐτὴ ἡ συστηματικὴ μάθησις τοῦ “μέλους” γινόταν προφορικὰ κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς περιόδου μαθητείας κοντὰ σ’ ἓνα δάσκαλο καὶ σύμφωνα μὲ μιὰ σταθερὴ παράδοση.

Μόνον ὅταν φθάνουμε στὸν Μπαλάση, τὸν ἱερέα καὶ νομοφύλακα, ὅπως ἀναφέρει ὁ Ψάχος στὸ βιβλίον του *Ἡ παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς* (Ἀθῆναι 1917) καὶ ὅπως καὶ ἐγὼ ὁ ἴδιος εἶδα σὲ ἀρκετὰ χειρόγραφα στὸ Ἅγιον Ὅρος (πρβλ. Ἰβήρων 1250, φ. 212 α+β, αὐτόγραφο τοῦ Μπαλασίου, καὶ ἄλλα)<sup>42</sup>, ἔχουμε πιά τὴν πρώτη προσπάθεια καταγραφῆς, γιὰ βοήθεια τῶν μαθητῶν, τοῦ νεκρωσίμου τρισαγίου Ἅγιος ὁ Θεός, μὲ περισσότερα φωνητικὰ σημάδια ἀπὸ ὅσα ἡ ἴδια σύνθεσις εἶχε πρὶν. Τὸ ἴδιο πρᾶγμα συνέβη λίγο ἀργότερα μὲ τὸν Ἀθανάσιο Πατριάρχη<sup>43</sup>, μὲ τὸν Ἰωάννη Τραπεζούντιο, ὁ ὁποῖος ἦταν ἀκόμα λαμπαδάριος ἐκεῖνο τὸν καιρό, ὅταν συναντοῦμε τὴν πρώτη “ἐξήγηση” τοῦ Ἀλληλούια τοῦ Ὁρθρου σὲ χειρόγραφο πού τώρα βρίσκεται στὴ βιβλιοθήκη τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, ἀριθμὸς 164 τοῦ ἔτους 1749<sup>44</sup>. Ἐτσι φτάνουμε στὸ ἔτος 1756, κατὰ τὸ ὁποῖο ὑπῆρξε μιὰ ἐπίσημη προτροπὴ ἀπ’ τὸν

41. Γιὰ ὅλα τὰ ἀκόλουθα στοιχεῖα βλέπε τὶς σημειώσεις 24 καὶ 27.

42. Αὐτὸ τὸ χειρόγραφο, ὅπου βρίσκουμε τὴν πρώτη μαρτυρία τῆς “ἐξηγήσεως”, γράφτηκε περὶ τὸ 1670 ἀπ’ τὸν ἴδιο τὸν Μπαλάση. Μεταγράφω ἐδῶ τὴ σπουδαία ἐπιγραφή, τὴν ὁποία ἀνακάλυψα πρόσφατα, καθὼς καταλογογραφοῦσα τὰ μουσικὰ χειρόγραφα τῆς βιβλιοθήκης τῆς Μονῆς Ἰβήρων: φ. 212β: — Τρισαγίον νεκρώσιμον καλούμενον ἀθηναϊκον, ψαλλόμενον ἀργόν ἤχος  $\pi \tilde{\alpha} \tilde{\alpha}$ . — φ. 213α-β: Τὸ αὐτὸ, ἐξηγήθη παρ’ ἐμοῦ (δηλ. Μπαλασίου ἱερέως) ἤχος  $\pi \tilde{\alpha} \tilde{\alpha}$ . Ὁ Μπαλάσης πέθανε μετὰ τὸ 1698. Τὸ 1700 (πρβλ. χργφ. Λαύρας I 172, γραμμμένο ἀπ’ τὸν Ἀρσένιο ἐπίσκοπο Κυδωνίας, φ. 212β) ὁ Μπαλάσης ἀναφέρεται ὡς “μακαρίτης”.

Ἐτσι, περὶ τὸ ἔτος 1670, εἶναι ἡ ἀρχὴ τῆς “μεταβατικῆς ἐξηγητικῆς περιόδου” τῆς Βυζαντινῆς σημειογραφίας, ὅπως ἤδη ἔχω προτείνει στὴ μελέτη μου “Ἡ χιλιετηρίδα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς γραφῆς”, *Βυζαντινά* 4, Θεσσαλονίκη 1972, σ. 420, καὶ στὴ Γενικὴ Εἰσαγωγή τοῦ καταλόγου μου, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς* - Ἅγιον Ὅρος, τόμ. Α', Ἀθῆναι 1975, σ. με'.

43. Ὁ Πατριάρχης Ἀθανάσιος Ε' πέθανε λίγο μετὰ τὸ 1718· βλ. τὸ ἄρθρο τοῦ Τ. Γριτσπούλου στὴ *Θρησκευτικὴ καὶ Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία*, τόμ. Α', Ἀθῆναι, 1962, σ. 520-1.

44. Σπ. Λάμπρου, *Κατάλογος τῶν ἐν ταῖς Βιβλιοθήκῃς τοῦ Ἁγίου Ὁρους ἑλληνικῶν κωδίκων*, τόμος Β', Cambridge 1895, σ. 90.



Πατριάρχη Κύριλλο<sup>45</sup> πρὸς τὸν Πρωτοψάλτη Ἰωάννη Τραπεζούντιο νὰ χρησιμοποιήσει ἀναλυτικότερη σημειογραφία στὶς συνθέσεις καὶ νὰ καταγράψει τὸ μέλος πὺ ἦταν κρυμμένο στὶς “θέσεις” καὶ στὰ μεγάλα κόκκινα σημάδια<sup>46</sup>. Το φυσικὸ ἐπακόλουθο μέχρι τὸ ἔτος 1814 ἦταν ἡ ἐνασχόληση μὲ τὴν ἀνάλυση καὶ ἐξήγηση τῆς παλαιᾶς σημειογραφίας καὶ μὲ τὴν καταγραφή τοῦ παλαιοῦ ρεπερτορίου μὲ περισσότερα σημάδια ποσότητος<sup>47</sup>. Τὰ κόκκινα σημάδια ξετυλίγουν τὸ μέλος τους σὲ μιὰ ἢ περισσότερες μουσικὲς γραμμὲς, μὲ ρυθμὸ καὶ μέτρο, καὶ αὐτὰ τὰ ἴδια χάνουν τὴν ἀξία τους ὡς σύμβολα, καὶ σύντομα, μετὰ ἀπὸ αὐτό, ἐξαφανίζονται ἐντελῶς<sup>48</sup>.

“Ὅσοι δὲν γνωρίζουν αὐτὰ τὰ γεγονότα θεωροῦν αὐτὴ τὴ σημειογραφία τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 19οῦ αἰῶνος, ἡ ὁποία εἶναι καρπὸς τῆς προσπάθειας γιὰ ἀνάλυση καὶ ἐξήγηση, ὡς μιὰ “πολὺ μελισματικὴ σημειογραφία” (ἔτσι ἀναφέρεται στοὺς περισσότερους καταλόγους χειρογράφων), ἐνῶ στὴν πραγματικότητα εἶναι θέμα διαφορετικῆς σημειογραφικῆς παραστάσεως τῶν ἰδίων ἀκριβῶς μελωδιῶν, τῶν ὁποίων τὸ πλαίσιο –τὴ “μετροφωνία” τους– ἀναγνωρίζουν ὅτι ὑπάρχει σὲ προηγούμενους αἰῶνες. Γιατί αὐτὴ ἡ “πολὺ μελισματικὴ” σημειογραφία, ὅπου ὅταν φυσικὰ πρόκειται γιὰ “ἐξήγηση” καὶ ὄχι γιὰ πρωτότυπη σύνθεση αὐτῆς τῆς περιόδου, δὲν συνδέεται μὲ τὸ γεγονὸς τῆς ἐξαφανίσεως τοῦ μεγαλύτερου μέρους τῶν κόκκινων σημαδιῶν; Μόνον μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο, τὸν συνδυασμὸ δηλαδὴ τῶν δύο αὐτῶν παρατηρήσεων, μπορεῖ νὰ γίνῃ κατανοητὴ ἡ λειτουργία καὶ ἡ ἐνέργεια αὐτῶν τῶν σημαδιῶν.

Σύμφωνα μὲ ὅλ’ αὐτὰ λοιπόν, ἡ ἐξήγηση πὺ παραδόθηκε στοὺς μεταγενέστερους ἀπ’ τοὺς Τρεῖς Διδασκάλους, ἦταν ἤδη γεγονὸς ὑπαρκτὸ κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ 19οῦ αἰῶνος. Αὐτὴ ἡ ἀλήθεια μπορεῖ νὰ τεκμηριωθῇ μὲ μακρὺ κατάλο-

45. Θεωρητικόν, σ. XLIX παράγραφος 75 καὶ σ. XXXVII, σημ. γ’.

46. Πρβλ. σημ. 29.

47. Πρβλ. σημ. 20 καὶ 39.

48. Ὁ Β. Στεφανίδης, ὅπ.π., σ. 276, διαμαρτύρεται γιὰ τὴν ἐξαφάνιση τῶν μεγάλων σημαδιῶν χειρονομίας τὰ ὁποῖα ἦταν ἐνδεικτικὰ ὀλοκλήρου μέλους: “Τοῦτο δὲ βλέπω, ὅτι ὁ σχηματισμὸς τῶν μεγάλων ἐκείνων ὑποστάσεων ἀπὸ ἡμέρας εἰς ἡμέραν διαφθείρεται, ἐπειδὴ οἱ μαθηταὶ δὲν μανθάνουσι διὰ ζώσης φωνῆς τοὺς σχηματισμοὺς αὐτῶν τῶν ὑποστάσεων, ἀλλὰ πάσχουσι μὲ ἐξήγησίν τινα νὰ τὰς μανθάνωσιν, αἱ ὁποῖαι ἐξηγήσεις, ὁποῖαι καὶ ἂν ὦσιν, ἔπρεπε νὰ χρησιμεύουν εἰς τὸ νὰ ἀνακαλῆ εἰς τὴν μνήμην τοῦ ὁ μαθητῆς τὰς ὑποστάσεις αὐτάς, ἀφοῦ τὰς μάθη διὰ ζώσης φωνῆς καὶ τὰς γνωρίζει· ὄχι δὲ αἱ ἐξηγήσεις νὰ προξενήσωσιν εἰς τὸν μαθητὴν τελείαν τῶν παλαιῶν μουσικῶν βιβλίων ἀκαταληψίαν”. Ὁ Στεφανίδης, ἐπομένως, παραδέχεται ὅτι τότε (τὸ 1819) αὐτὰ τὰ σημάδια σήμαιναν ὀλοκλήρο μέλος, τὸ ὁποῖο οἱ μαθητὲς προσπαθοῦσαν νὰ μάθουν “μὲ ἓνα εἶδος ἐξηγήσεως”. Ἡ, ἂν ἦταν ἀλλοιῶς, αὐτὰ τὰ σημάδια δὲν θὰ εἶχαν καταντήσῃ “ἀκατάληπτα”. Ὁ Χρῦσανθος, στὸ Θεωρητικόν, σ. 185, παράγραφος 416, γράφει ἐπίσης: “συμβουλευόμεν [τὸν μελοποιόν] νὰ βάλῃ πολλὴν προσοχὴν εἰς αὐτά, καὶ διὰ τοῦ παραλληλισμοῦ νὰ ἐμβαθύνῃ εἰς τὸ νὰ ἐννοήσῃ, πῶς ἦταν ἐν χρήσει παρὰ τοῖς πατράσιν ἡμῶν”.



γο<sup>49</sup> μουσικῶν φράσεων, κατ' ἀντιστοιχία ἕνα πρὸς ἕνα ἀνάμεσα στὰ συνοπτικά καὶ ἀναλυτικά σημειογραφικά σχήματα, γιὰ τὰ ὁποῖα ὑπάρχει πληθώρα μαρτυριῶν. Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο ὁ ιζ' αἰῶνας παρουσιάζεται ὡς γέφυρα πὺ ὁδηγεῖ πίσω στὸν ις' καὶ ιε' αἰῶνα, ἀκόμα καὶ στὸν ιδ' καὶ ιγ'. Μᾶς πηγαίνει πίσω στὸν μέγα Μαῖστορα Ἰωάννη Κουκουζέλη, ὅταν τὰ μεγάλα χειρονομικά σημάδια, τὰ ἠχήματα - μαρτυρίες καὶ ἡ καλοφωνική σημειογραφία ἦταν σέ χρήση, ὅλα δηλαδὴ τὰ στοιχεῖα πὺ χρησιμοποιοῦνταν καὶ κατὰ τὸν ιζ' καὶ τοὺς ἐπόμενους αἰῶνες, τελειώνοντας μὲ τὸν Κωνσταντῖνο Πρωτοψάλτη, στὰ μέσα τοῦ ιθ' αἰῶνος.

Ὁ Μανουὴλ Χρυσάφης, ὁ "παλαιός"<sup>50</sup>, εἶναι μάρτυρας γιὰ τὴν αὐστηρότητα τῆς παραδόσεως πρὶν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ του, ἔτσι ὅπως εἶχε διατηρηθῆ ἀπ' τοὺς δασκάλους σέ ὅλα τὰ διαφορετικά μουσικά εἶδη. Ὁ Γαβριὴλ ἱερομόναχος προσφέρει ἐπίσης μιὰ ταυτόσημη μαρτυρία ὅταν δηλώνει ὅτι στηρίχτηκε στὴν παράδοση τῶν προηγούμενων Διδασκάλων<sup>51</sup>. Ἡ ἐνίσχυση μιᾶς τέτοιας μαρτυρίας μᾶς ὁδηγεῖ κοντὰ στὸν ιζ' αἰῶνα, τὸν καιρὸ τοῦ Γερμανοῦ ἐπισκόπου Νέων Πατρῶν. Καὶ θαρρῶ ὅτι ἡ παράδοση αὐτοῦ τοῦ ἐπισκόπου<sup>52</sup> δὲν θὰ μπορούσε νὰ ἔχει ἀλλάξει κατ' οὐσίαν στὰ ἐπόμενα ὀγδόντα χρόνια, μέχρι τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἰωάννου Τραπεζουντίου, ὅπου συναντοῦμε τὴν ἐπίσημη ἀλλαγὴ στὴ βυζαντινὴ μουσικὴ σημειογραφία μόνον καὶ ὄχι στὸ μέλος καθ' αὐτό. Εἶναι ἀλήθεια θαυμαστό, ὅτι στὴ Νέα Μέθοδο ἀνακαλύπτουμε αὐτὴ τὴν παράδοση τῆς γνήσιας θεωρίας διατυπωμένης μὲ μέγιστη σαφήνεια. Αὐτὴ ἡ συνεχὴς θεωρητικὴ συμφωνία κανοναρχεῖ ἀναμφίβολα ὅτι ὑπάρχει μιὰ συμφωνία - μιὰ "ὁμοφωνία" - στὶς παραδοσιακὲς πρακτικὲς διὰ μέσου τῶν αἰῶνων.

Ἄν μπορούσαν νὰ συναντηθοῦν ἐπάνω σ' αὐτὴ τὴ γέφυρα - τὸν ιζ' αἰῶνα - οἱ δυτικοὶ μουσικολόγοι καὶ οἱ Ἕλληνες παραδοσιακοὶ μουσικολόγοι - ψάλτες, θὰ μπορούσαν νὰ μιλήσουν ἀκριβῶς τὴν ἴδια γλῶσσα καὶ θὰ μπορούσαν εὐκο-

49. Μιὰ προσπάθεια νὰ δοθῆ μιὰ ἰδέα ἑνὸς ἀντιπαραβολικοῦ πίνακα παρουσιάζεται στὴν ἀνάλυση τοῦ στιχηροῦ, *Τὸν ἥλιον κρύψαντα*, στὸ τέλος.

50. Βλ. τὴν παράθεση τοῦ χωρίου στὸν Στεφανίδη, ὅπ.π., σσ. 277-279. Ἐπίσης, *Θεωρητικόν*, σ. XLVI.

51. Γαβριὴλ ἱερομόναχος, ὅπ.π., σ. 90. "Ταῦτα οὖν εὗρομεν ὄντα τοῖς ὀκτῶ ἠχοῖς τὰ παρακολουθήματα, ἀπὸ τῶν παλαιότερων μαθημάτων".

52. Θὰ ἤθελα νὰ δώσω ἔμφαση στὸ ὅτι κατὰ τὴν περίοδο τῆς Τουρκικῆς κυριαρχίας στὴν Ἑλλάδα οἱ Ἕλληνες, καὶ εἰδικὰ οἱ ἱερεῖς καὶ οἱ ἐπίσκοποι, ἔγιναν ὄλο καὶ πιὸ συντηρητικοί. Ἡ παράδοση σέ ἐποχὲς ἀνάγκης εἶναι τὸ στήριγμα, πάνω στὸ ὁποῖο ἀκουμπᾶ ὁ λαός. Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ παρατεθῆ ἐδῶ ἡ δῆλωση τοῦ Μ. Velimirović στὸ *Balkan Studies* 5 (1964), σ. 65: "Οἱ Ἕλληνες δὲν ἄλλαξαν τὴ θρησκευτικὴ τους πίστη καὶ διατήρησαν τίς χριστιανικὲς παραδόσεις τους καθ' ὅλη τὴν περίοδο τῆς Τουρκικῆς κατοχῆς καὶ συνεχίζουν νὰ ἐκτελοῦν οὐσιαστικὰ ἀναλλοίωτες τίς θρησκευτικὲς ἀκολουθίες μέχρι σήμερα".



λώτερα νὰ συζητήσουν τὰ ἱστορικά γεγονότα τῆς “ἐξηγήσεως”, τοῦ “μέλους” καὶ τῆς ἴδιας τῆς Νέας Μεθόδου. Ἔτσι, ὅπως μοῦ φαίνεται, θὰ ἦταν χρήσιμο νὰ διεξαχθῆ μιὰ ἀναλυτικὴ σπουδὴ μιᾶς συνθέσεως, ἑνὸς στιχηροῦ, ἀπὸ τὸν ἰζ’ αἰῶνα, ἐξετάζοντας δίπλα δίπλα τὶς δύο μεθόδους σημειογραφίας, δηλαδὴ τὴν “παλαιὰ” στενογραφικὴ σημειογραφία τοῦ ἰζ’ καὶ ιη’ αἰῶνος καὶ τὴ “νέα” ἀναλυτικὴ σημειογραφία τῶν Τριῶν Διδασκάλων, ποὺ εἶναι σὲ χρῆση ἀπ’ τὸ 1814. Σκοπὸς μιᾶς τέτοιας σπουδῆς θὰ ἦταν νὰ παρατηρηθοῦν τὰ κύρια μουσικὰ ὑλικά ποὺ χρησιμοποιήθηκαν ἀπ’ τοὺς συνθέτες τῆς περιόδου τοῦ ἰζ’ αἰῶνος καὶ νὰ ἀποδειχθῆ ἡ σχέση τους μὲ τὸ Παλαιὸ Στιχηράριο τοῦ ιβ’-ιε’ αἰῶνος, ὅσο καὶ νὰ συγκριθοῦν τὰ ἀποτελέσματα μὲ τὶς μεταγενέστερες μεθόδους συνθέσεως τῶν στιχηρῶν κατὰ τὸν ιη’ καὶ ιθ’ αἰῶνα.

Ἐχω ἐπιλέξει τὸ στιχηρὸν *Τὸν ἥλιον κρύψαντα τὰς ἰδίας ἀκτῖνας* σὲ ἦχο πλάγιο πρῶτο, μελισθὲν ἀπ’ τὸν Γερμανὸ ἐπίσκοπο Νέων Πατρῶν<sup>53</sup>, ποὺ χρονολογεῖται περίπου στὰ 1665. Οἱ λόγοι γι’ αὐτὴ τὴν ἐπιλογή εἶναι:

1. Ἡ ποιητικὴ ἀξία τοῦ κειμένου αὐτοῦ τοῦ στιχηροῦ μὲ τὴ μοναδικὴ του σύλληψη καὶ σύνθεση σὲ περιγραφικὸ, εὐθύ, πλάγιο καὶ ἀφηγηματικὸ λόγο

53. Μερικὲς πληροφορίες γιὰ τὸν Γερμανὸ μποροῦν νὰ βρεθοῦν στὸ *Θεωρητικόν*, σ. XXXIV, σημ. δ’, καὶ Γ. Παπαδοπούλου, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ’ ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Ἀθῆναι, 1890, σ. 330. Αὐτὲς οἱ δύο ἀναφορὲς εἶναι μᾶλλον φτωχῆς, ὡστόσο οἱ πληροφορίες ἔχουν ἐπαναληφθῆ καὶ ἀντιγραφῆ σὲ ὅλα τὰ μεταγενέστερα λεξικά. Ἀπὸ τὰ χειρόγραφα μαθαίνουμε, βέβαια, ὅτι ὁ Γερμανὸς ζοῦσε καὶ ἤκμαζε μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1660 καὶ 1690· ἦταν μαθητῆς τοῦ Χρυσάφου Πρωτοψάλτου, τοῦ ὁποῦ το ἰσχυρὸ καλλιπιδισμὸ τῶν “παλαιότερων μελῶν” (δηλ. συνθέσεων) συνέχισε ὁ Γερμανὸς. Μὲ βάση μιὰ ἐπιγραφὴ στὸ χργφ. Ἰβήρων 1096/696 (τῶν ἀρχῶν τοῦ ιη’ αἰῶνος) μαθαίνουμε ὅτι ὁ Γερμανὸς καταγόταν ἀπ’ τὸν Τύρναβο, μιὰ μικρὴ πόλη τῆς Θεσσαλίας. Ἡ ἐπιγραφὴ λέει, στὸ φ. 120β: “Γεωργίου Ραιδεστηνοῦ, ἐκαλλιπιδισθὲν δὲ παρὰ τοῦ Νέων Πατρῶν κυροῦ Γερμανοῦ, τοῦ ἐκ τῆς ἀριζήλου πολιτείας Τυρνάβου”.

Ὁ Ἀ. Κομίνης ἔχει δημοσιεύσει πρόσφατα (στὸ *Πίνακες χρονολογημένων Πατριαρχικῶν κωδίκων*, Ἀθῆναι 1968, σσ. 49-50) ἕνα ἐνδιαφέρον βιβλιογραφικὸ σημείωμα ποὺ βρέθηκε στὸ χργφ. Πάτμου 930, φφ. 425β-426α, τὸ ὁποῖο λέει: “...κάγω ὁ ἐν ἀρχιερεῦσι ταπεινὸς Νέων Πατρῶν Γερμανός, ἐνεγκαμένη (sic) τὸ καθ’ Ἑλλάδα Τύρναβον. Ἐνια καὶ παρ’ ἑμαυτοῦ ἔστιν ἃ προσθεῖς καλλονῆς ἐνεκα, οἷα ποὺ πρὸς τῶν ἐμοῦ καθηγητῶν, προκρίτως δὲ πρὸς τοῦ λογιωτάτου καὶ μουσικωτάτου κυρίου Χρυσάφου πρωτοψάλτου τῆς μεγάλης Ἐκκλησίας ἐδιδάχθην [...] χρόνος [...], ἀπὸ δὲ τῆς τοῦ Θεοῦ λόγου ἐνανθρωπήσεως, ἀχξε’ [1655] μηνὶ Αὐγούστῳ...”.

Μὲ βάση μιὰ ἐπιγραφὴ στὸ χργφ. Σινᾶ 1459, μαθαίνουμε ὅτι ἦταν δάσκαλος τοῦ Κοσμᾶ Ἰβηρίτη, καθὼς καὶ τοῦ Μπαλάση ἱερέως (πρβλ. χργφ. Παντελεήμονος 1008, φ. 133α). Πολλὰ ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Γερμανοῦ περιέχονται σὲ πολυάριθμα χειρόγραφα. Καλλιπιδισε τὸ παλαιὸν Στιχηράριον, ἔγραψε πολλοὺς καλοφωνικοὺς εἰρμούς, “μαθήματα”, “ἀναγραμματισμούς”, χερουβικοὺς ὕμνους, κοινωνικοὺς ὕμνους καὶ ἄλλα. Τὸ συνολικὸ του ἔργο –τὰ “Ἀπαντα”– μεταγράφηκε στὴ Νέα Μέθοδο ἀπ’ τὸν Χουρμούζιο. Οἱ καλοφωνικοὶ εἰρμοὶ τοῦ Γερμανοῦ μαζί μὲ τὸ Στιχηράριον του μεταγράφηκαν ἀπὸ τὸν Γρηγόριο καὶ τὸν Νικόλαο Δοχειαρίτη. Βλ. τὰ χργφ. Βατοπεδίου 1364, καὶ Δοχειαρίου 327.



καὶ ἡ δραματικὴ χρῆσις τῆς λέξεως “ξένος”.

2. Ἡ περίπτωση μιᾶς πρωτότυπης μουσικῆς συνθέσεως πάνω σὲ ἓνα καθιερωμένο καὶ προϋπάρχον<sup>54</sup> κείμενο, σὲ νέο ἦχο μὲ ἐντελῶς διαφορετικὰ στοιχεῖα, ἔτσι ὥστε νὰ μπορούμε νὰ παρατηρήσουμε πῶς ἡ μουσικὴ κοσμεῖ, τονίζει καὶ ἀναδεικνύει τὸ ποιητικὸ κείμενο.

3. Τὸ γεγονὸς ὅτι αὐτὸ τὸ μελοποίημα ψάλλεται μόνον μιὰ φορὰ μέσα στὸ ἐκκλησιαστικὸ ἔτος, κατὰ τὴ διάρκεια τῆς λιτανείας τοῦ Ἐπιταφίου (τὴν Μεγάλῃ Παρασκευῇ), ἀντὶ τοῦ νεκρωσίμου τρισαγίου “Ἅγιος ὁ Θεός. Αὐτὸ τὸ γεγονὸς ὑποδηλώνει μιὰ μακρὰ προετοιμασία γιὰ τὴ συγκεκριμένη ἐκτέλεσις καὶ ἐγγυᾶται τὴ σταθερότητα τῆς παραδόσεως.

4. Τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ μελουργὸς εἶναι ἓνας ἐπίσκοπος ποὺ ἔχει τὴν πλατεία γνώσις τῆς προηγούμενης<sup>55</sup> ψαλτικῆς παραδόσεως, κανοναρχεῖ μιὰ αὐστηρὴ

54. Τὸ ἴδιο στιχηρὸ ἀπαντᾶ σὲ προγενέστερα χειρόγραφα, ἀλλὰ σὲ πλ. β' –Νενανῶ– ἦχο, μὲ τὰ μουσικὰ κῶλα χωρισμένα ἴσως γιὰ δύο ψάλτες ἢ δύο χορούς ποὺ ψάλλουν ἐναλλάξ, καθὼς καὶ μὲ μικρὲς παραλλαγές στὸ κείμενο. Ἐγὼ προσωπικὰ τὸ ἐντόπισα στὸ χργφ. Σινᾶ 1230, φ. 236β (μὲ τὴν ἐπιγραφὴ “λογοθέτου”), Σινᾶ 1472, φ. 203β (μὲ τὴν ἐπιγραφὴ Νικηφόρου ἱερομονάχου) καὶ Ἀθηνῶν χργφ. 15, φ. 397β. Ὁ καθηγητὴς Oliver Strunk εἶχε τὴν εὐγενῆ καλωσύνη νὰ μοῦ παράσχει παραπομπές καὶ σὲ ἄλλα πρώιμα χειρόγραφα, γνωστὰ σ' αὐτόν, ποὺ περιέχουν αὐτὸ τὸ στιχηρὸ:

Ἀθήνα, Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη	χφ. 883	φ. 353 β
»	χφ. 884	φ. 5 β
»	χφ. 974	φ. 133
Ἄγ. Ὄρος, Βατοπέδι	χφ. 1486	φ. 216
»	χφ. 1491	φ. 192 α
»	χφ. 1493	φ. 339 β
Ἄγ. Ὄρος, Λαύρα	χφ. Δ. 30	φ. 261 β
»	χφ. Δ 15	φ. 291 β
»	χφ. Ε. 156	φ. 138
Ἄγ. Ὄρος, Ἐσφιγμένου	χφ. 52	φ. 255
Μιλάνο, Ἀμβροσιανὴ Βιβλιοθήκη	χφ. 733	φ. 406

Τὰ χργφ. Ἀθηνῶν 884 καὶ Βατοπεδίου 1491 ἀποδίδουν τὸ στιχηρὸ στὸν “Ἀκροπολίτου κύρ Γεωργίου σοφωτάτου καὶ μεγάλου λογοθέτου”. Ὁ Augustus Heisenberg δημοσίευσε τὸ κείμενο αὐτοῦ τοῦ στιχηροῦ στὴ σειρά *Georgii Acropolitae Opera, volumen alterum, contioneus Scripta Minora* (Leipzig, 1903), σ. 9· μερικὲς σχετικὲς πληροφορίες ἀπαντοῦν στὰ “Prolegomena”, σ. XVII. Ὁ Giorgio La Piana στὸ *Le rappresentazioni sacre della letteratura bizantina*, Grottafergata 1912, σ. 191, στρέφει τὴν προσοχὴ στὸ γεγονὸς ὅτι μιὰ πηγὴ αὐτοῦ τοῦ στιχηροῦ βρίσκεται σὲ Ὁμιλία γιὰ τὸ Μέγα Σάββατο, ἀποδιδόμενη στὸν ἅγιο Ἐπιφάνιο (P.G. XLIII, 445-8). Σὲ παλαιοβυζαντινὰ χειρόγραφα βρίσκουμε, ἐπίσης συχνά, τὸ σχετικὸ μὲ αὐτὸ στιχηρὸ “Δεῦτε μακαρίσωμεν ἅπαντες”. Ὁ σκοπὸς, ὅμως, αὐτῆς τῆς μελέτης εἶναι περισσότερο μουσικολογικὸς παρά φιλολογικὸς.

55. Ὁ Wellesz ἔχει ἤδη τονίσει ὅτι ἔργο τοῦ Ἑλληνα συνθέτη ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἦταν πάντοτε “ὄχι νὰ ἐφεύρει ὅσον τὸ δυνατόν περισσότερες πρωτότυπες μελωδίαι, ἀλλὰ νὰ



τήρηση τῆς γραπτῆς παραδόσεως ἀπ’ τοὺς μεταγενεστέρους, μὲ ἀποκλεισμό ὁποιασδήποτε ἀλλοιώσεως. Σ’ αὐτὴν τὴν περίπτωση καθε σκέψη γιὰ τουρκικὲς ἐπιδράσεις στὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ πρέπει νὰ ἀποκλεισθῇ.

5. Ἡ ἀπλότητα τῆς μουσικῆς δομῆς καὶ τῶν καταλήξεων καὶ ἡ ἀπουσία τῶν χαρακτηριστικῶν στοιχείων τοῦ “καλλωπισμένου” Στιχηραρίου, ἔτσι ὅπως τὸ γνωρίζουμε στὰ ἔργα τοῦ Χρυσάφου τοῦ Νέου καὶ τοῦ ἰδίου τοῦ Γερμανοῦ, τοποθετοῦν αὐτὸ τὸ συγκεκριμένο στιχηρὸ πιὸ κοντὰ στὸ Παλαιὸ Στιχηράριο μὲ τὶς σταθερὲς “θέσεις” του.

6. Ἡ παρουσία τῆς συλλαβῆς “λε” ἢ ὁποία δὲν ὑπάρχει στὸ πρωτότυπο ποιητικὸ κείμενο, βρίσκεται στὴ “θέση” Θεματισμὸς αὐτοῦ τοῦ στιχηροῦ στὴ γραμμὴ 14 (Δὸς μοι - λε -οι), ὑποδηλώνει ὅτι ἡ σημειογραφία λειτουργεῖ ὡς βάση γιὰ τὴν ἐντεχνη πλατεῖα ἐξήγηση, πού ἦταν χαρακτηριστικὴ αὐτὴν τὴν περίοδο.

Πρὶν προχωρήσω στὴν ἀνάλυση, θεωρῶ σημαντικὸ νὰ διασαφηνίσω μερικὸς ὅρους, μὲ τὴ μορφή ὀρισμῶν τῶν ἐννοιῶν καὶ τῆς ὀρολογίας τῆς Νέας Μεθόδου (ἢ Χρυσανθινῆς Θεωρίας), τοὺς ὁποίους θὰ χρειασθῶ στὴν ἀνάλυση πού ἀκολουθεῖ.

α. Τὰ διαστήματα καὶ ἡ παρουσία σημαδίων γιὰ “ὑφεση” καὶ “δίεση” χρησιμοποιοῦνται σύμφωνα μὲ τὴν ἀναθεώρηση τῆς Χρυσανθινῆς θεωρίας, πού ἐγίνε ἀπὸ τὴν Πατριαρχικὴ Μουσικὴ Ἐπιτροπὴ τὸ 1881 στὴν Κωνσταντινούπολη.

β. Ὁ ὅρος “παρασημαντικὴ” (παρὰ + σημαίνω) ἀπαντᾷ στὸν Ἀριστόξενο καὶ σημαίνει τὴ “μουσικὴ σημειογραφία”. Αὐτὴ εἶναι μιὰ πολὺ συνηθισμένη λέξη, ὅπως εἶναι καὶ ἡ “σημειογραφία” (σημεῖον + γράφω) στὶς σχολές Βυζαντινῆς Μουσικῆς.

γ. Ὁ ὅρος “σύστημα” σημαίνει μιὰ σειρά διαστημάτων ἢ ὁποία ἐπαναλαμβάνεται σὲ μιὰ πανομοιότυπη διαδοχὴ (βλ. Χρυσανθος, Θεωρητικόν, σ. 25, κεφ. 8, παραγράφους 59-65). Ὑπάρχουν τρία βασικὰ συστήματα: τὸ “ὀκτάχορδον” (πού ἐπίσης καλεῖται “Διαπασῶν” ἢ “ἐπταφωνία”), τὸ “πεντάχορδον” (ἢ “τροχός”, ἢ “τετραφωνία”), καὶ τὸ “τετράχορδον” ἢ “τριφωνία”. Πληροφορίες γιὰ τὸν “τροχὸ” μᾶς παρέχονται γιὰ πρώτη φορά ἀπ’ τὸν Ἰωάννη Κουκουζέλη ὅσον ἀφορᾷ στὸ “τετράχορδο” ἢ “τριφωνία”, αὐτὸ περιγράφηκε ἀπ’ τὸν Ἰωάννη Πλουσιαδηνό.

δ. Ἡ “μετάθεσις” εἶναι ὅρος πού σημαίνει τὴ μεταφορά (transposition). Ὑπάρχουν τέσσερις τύποι μεταθέσεων, οἱ ὁποῖοι ὑποδηλώνονται στὴ σημειογραφία μὲ τὴ χρῆση τῶν φθορῶν:

‘συνθέσει’ μιὰ νέα μελωδία ἀπὸ παλαιούς γνωστούς τύπους (formulae) καὶ καταλήξεις, ἢ νὰ γράψει μιὰ παραλλαγή πάνω σὲ δεδομένη μελωδία”. Βλ. “An Introduction to Byzantine Music”, Blackfriars 23 (1942), σ. 377.



1. Ἀπὸ τὸν ἓνα τόνο σὲ ἄλλο.
2. Ἀπὸ ἓναν ἦχο σὲ ἄλλον· αὐτὸς ὁ τύπος συνήθως ὀνομάζεται “μετατροπία”.
3. Ἀπὸ ἓνα γένος σὲ ἄλλο· στὴν περίπτωση ποὺ αὐτὴ ἡ μετάθεση δὲν βασίζεται στὸ τονικὸ ὕψος, στὸ ὁποῖο ἀνήκει ἡ φθορά, λέγεται “παραχορδὴ”.
4. Ἀπὸ ἦθος σὲ ἦθος.

ε. Ἡ “μεταβολὴ” εἶναι ἓνας ὅρος ποὺ δείχνει τὴν ἀλλαγὴ συστημάτων. Ὅταν αὐτὴ ἡ ἀλλαγὴ συστημάτων γίνεται συνεχῶς, μπορούμε νὰ μιᾶμε γιὰ ἀνταλλαγὴ τῶν συστημάτων. Σ’ αὐτὸ τὸ εἶδος ἀλλαγῆς παρατηροῦμε μιὰ διαφορὰ στὸ μέγεθος τῶν διαστημάτων καὶ στὶς μαρτυρίες (βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, σ. 169, παράγραφος 377 καὶ τὶς ἐπόμενες).

#### Ἡ ἀνάλυση τῶν στιχηρῶν

Ἡ ἀνάλυση ὁποιουδήποτε στιχηροῦ σὲ ὁποιαδήποτε σημειογραφία (εἴτε παλαιὰ εἴτε νέα) ἐπιτρέπει τὸν προσδιορισμὸ τῶν γενικῶν στοιχείων, ποὺ ἀποτελοῦν ἓνα στιχηρό:

1. Τελικὲς φράσεις
2. Μεγάλα σημάδια χειρονομίας ἐνδεικτικὰ μέλους.
3. Χρῆση τῶν φθορῶν, συνήθως γιὰ τὴν ἀλλαγὴ γενῶν, μὲ ἢ χωρὶς μετάθεση (transposition).
4. Μετάθεση-μεταφορὰ (transposition), ἡ ἀλλαγὴ ἀπὸ ὁποιοδήποτε σύστημα σὲ ἄλλο.

Αὐτὸ τὸ τελευταῖο σημεῖο, ἡ μετάθεση ποὺ ἔχει μεγάλη σημασία γιὰ τὸ μέγεθος τῶν διαστημάτων<sup>56</sup>, δὲν εἶναι πάντα εὐκόλο νὰ ἀναγνωρισθῆ σὲ μουσικὸ κείμενο γραμμμένο πρὶν ἀπ’ τὸ 1814, καὶ μάλιστα σὲ χειρόγραφα γραμμμένα πρὶν ἀπ’ τὸν 15<sup>ο</sup> αἰ.<sup>57</sup> Οἱ τελικὲς φράσεις ταξινομοῦνται εὐκόλα, σὲ ὅλους τοὺς ἦχους. Πολλὲς ἀπὸ αὐτὲς ἀπαντοῦν σὲ περισσότερους ἀπὸ ἓναν ἦχο. Σὲ ὅλες τὶς περιπτώσεις ὅπου μιὰ τελικὴ φράση τελειώνει στὴν ἴδια βαθμίδα τῆς κλί-

56. Σχετικὰ μὲ τὶς “λανθασμένες μαρτυρίες” βλ. Christian Thodberg, “The Tonal System of the Kontakarium”, *Hist. Filos. Medd. Dan. Vid. Selsk.* 37, no. 7 (1960). Βλ. ἐπίσης τοῦ ἰδίου *Der byzantinische Alleluiarionzyklus*, Kap. VI, section 5: “Die falschen Medialsignaturen”. Ὁ Raasted στὸ *Intonation Formulas* δίνει παραδείγματα σὲ συγκεκριμένα μέρη, σσ. 10-11, 20-6, 44-8.

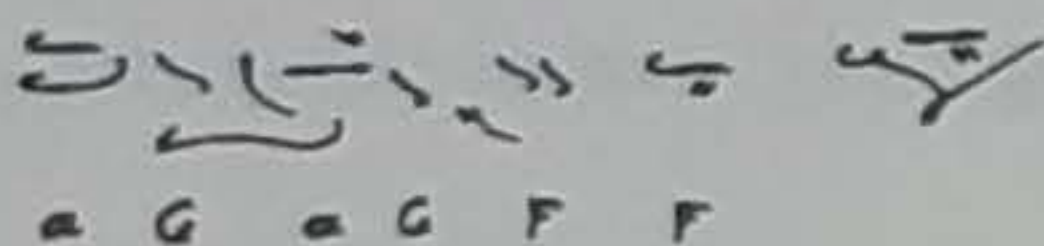
57. “...εἰ καὶ οὐ τίθεται πολλάκις φθορὰ τετάρτου, ἀλλ’ ἀπὸ μέλους γινομένου οὕτως, φθορὰ καλεῖται” ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸν Μανουὴλ Χρυσάφη, ὁπ.π., στὸ L. Tardo, *L’ Antica Melurgia Bizantina*, (1938), σ. 241. Ἐτσι ἡ παράδοση παίζει πράγματι μεγάλο ρόλο στὴ διδασκαλία σὲ σχέση μὲ τὸ ποῦ θὰ ἀλλάξει τὸ μέλος ἀκόμα καὶ χωρὶς νὰ δῆ κανεὶς φθορὰ στὸ χειρόγραφο. Βλ. ἐπίσης Raasted, ὁπ.π., σσ. 44-8.



μακας, τὸ μέλος εἶναι πάντοτε τὸ ἴδιο. Ὅταν, ὅμως, μιὰ τελικὴ φράση λήγει σὲ διαφορετικὴ βαθμίδα τὸ μέλος διαφέρει<sup>58</sup>. Φυσικά, αὐτὸ συμβαίνει σὲ ἤχους θεμελιωμένους στὸν ἴδιο φθόγγο. Ὅπου ὑπάρχει μετάθεση, τότε ἀπαντᾶ σὲ ὁποιοδήποτε τονικὸ ὕψος.

Τὰ μεγάλα σημάδια χειρονομίας ἀπαντοῦν ἐπίσης σὲ ὄλους τοὺς ἤχους καὶ ὑποδηλώνουν τὸ ἴδιο μέλος, ὅποτεδήποτε τεθοῦν πάνω στὸν ἴδιο φθόγγο σὲ ἤχους τοῦ ἰδίου γένους. Καὶ τὰ δύο αὐτὰ συμπεράσματα προκύπτουν ἀπ’ τὴ δομὴ τῆς ὀκτώηχου καὶ ἀπ’ τὴν παραλλαγή, κι ἀκόμα περισσότερο ἀπ’ τὴ σχέση τῶν κυρίων, πλαγίων καὶ μέσων ἤχων<sup>59</sup> μεταξύ τους. Ἐτσι, γιὰ παράδειγμα, μιὰ τελικὴ φράση σὲ Fa, δηλαδή  $\nu$  ἢ  $\eta$ , ὅπως βρίσκεται στὴ γραμμὴ 18:

Παράδ. 5



ἀπαντᾶ βέβαια καὶ στοὺς ἤχους πρῶτο, πλάγιο, πρῶτο, τρίτο, βαρὺ καὶ πλάγιο τέταρτο.

Οἱ χρωματισμοὶ -ποὺ ἐπιτυγχάνονται μὲ τὶς φθορὲς- ἐξαρτῶνται, σὲ μεγάλο βαθμὸ, ἀπ’ τὸ ποιητικὸ κείμενο καὶ τὸ “ἦθος”<sup>60</sup> τοῦ μέλους. Ἀπαντοῦν συνήθως σὲ στιχηρά, στὰ ὁποῖα ὁ δραματικὸς λόγος εἶναι πολὺ ἔντονος καὶ ὁ μελουργός, ἔχοντας ἐξαντλήσει τὰ μελικὰ στοιχεῖα ἐνὸς γένους (δηλαδή τὴν ποικιλία τῶν καταλήξεων, τὶς μεταθέσεις κ.ἄ.), καταφεύγει σὲ ἓνα ἄλλο γένος καὶ στὰ στοιχεῖά του, τὰ ὁποῖα μπορεῖ νὰ εἶναι ἀρμοδιώτερα γιὰ νὰ ἐκφράσει καλύτερα τὸ ποιητικὸ κείμενο.

Ἡ χρῆση, καθὼς καὶ ἡ ἀλλαγὴ τῶν συστημάτων, ἀποτελεῖ ἓνα βασικὸ στοιχεῖο τοῦ μέλους. Σ’ αὐτὴ τὴν περίπτωσι, ὑπάρχουν, πάλι, δυσκολίες, ὅταν ἀσχολεῖται κανεὶς μὲ τὴν παλαιὰ σημειογραφία, παρόμοιες μὲ ἐκεῖνες ποὺ ἔχουν ἤδη ἀναφερθῆ στὴν περίπτωσι τῶν φθορῶν καὶ μετατροπῶν. Δὲν ὑπάρχουν πάντοτε ἀκλόνητα κριτήρια γιὰ τὴν πιστοποίηση τῆς ἀλλαγῆς. Μερικὲς φορὲς μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε μιὰ μετάθεσι μὲ βάση τὶς μαρτυρίες, ἀλλ’ αὐτὸ δὲν λύνει ἀπαραίτητα τὸ πρόβλημα. Στὶς περιπτώσεις αὐτὲς εἶναι ἡ Νέα

58. Βλ. σημ. 27.

59. Γαβριήλ, ὅπ.π., σσ. 87-8: “Ἐκαστος δὲ τούτων οὐκ ἔστι μονοειδῆς τις, ἀλλὰ ποικίλος καὶ ἐν ἐκάστῳ διάφορα ἰδιώματα θεωρεῖται. Εὐθύς γὰρ ὁ πρῶτος καὶ τετράφωνος λέγεται καὶ νάος καὶ μέσος, καὶ ποιεῖ ἕκαστον τούτων καὶ ἴδιον καὶ προσῆκον τῷ ὀνόματι μέλος”. Γιὰ τὸν ὄρο “νάος” ὑπάρχει ἡ ἀκόλουθη ἐξήγησι: “Νάος δὲ ὅτι μετὰ τὴν τετραφωνίαν καταλέγει καὶ δύο ἔξω, αἷς ἔπεται τὴν τελευταίαν φωνὴν εἶναι τρίτον [ἤχον], τοῦ δὲ τρίτου τὸ ἤχημα λέγεται νανά, διὰ γὰρ οὖν τὴν αἰτίαν αὐτὴν λέγεται ‘νάος’”.

60. Θεωρητικόν, σ. 84, παράγραφος 189, καὶ σ. 176, παράγραφος 396 καὶ ἐξῆς.



Μέθοδος<sup>61</sup>, πάλι, πού ἔρχεται ἄρωγός, γιατί ἐκεῖνοι πού μετέγραψαν τὴν παλαιὰ μελωδία στὴ Νέα Μέθοδο εἶχαν καὶ βαθειὰ γνώση τῆς Παλαιᾶς Σημειογραφίας. Εἶναι αὐτοὶ πού μᾶς καθοδηγοῦν γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ ρυθμοῦ καὶ τῆς χρονικῆς ἀξίας, ἢ, γενικώτερα, τῆς ἐνέργειας<sup>62</sup>, τοῦ καθενὸς σημαδιοῦ τῆς Παλαιᾶς Σημειογραφίας.

Σὲ μιὰ ἀνάλυση ἐνὸς στιχηροῦ μποροῦμε ἀκόμα νὰ παρατηρήσουμε τὶς καθορισμένες ἀρκτικές θέσεις<sup>63</sup>, ἢ χαρακτηριστικὲς ἐνώσεις σημαδιῶν, ἢ συνεχεῖς σειρὲς ἀπὸ δύο ἢ τρεῖς ἢ καὶ ἀκόμα περισσότερες μελικὲς φράσεις. Αὐτὸ πού δὲν μποροῦμε νὰ κάνουμε, παρ' ὄλ' αὐτά, ἐδῶ πού συζητοῦμε γιὰ τὰ λεγόμενα “στιχηρὰ ἰδιόμελα”, εἶναι νὰ καταρτίσουμε πίνακες συνθέσεως τῶν στοιχείων ἐνὸς στιχηροῦ. Ἡ Μουσικὴ εἶναι μιὰ ζωντανὴ τέχνη καὶ τὰ νοήματα τοῦ κάθε στιχηροῦ εἶναι διαφορετικὰ, θὰ ἔπρεπε καλύτερα νὰ πῶ τὰ προσωπικὰ αἰσθήματα τοῦ κάθε μελουργοῦ εἶναι διαφορετικὰ. Στὰ στιχηρὰ τοῦ ἴδιου τύπου — ὕμνητικά, περιγραφικά κ.λπ. — μποροῦμε νὰ συναντήσουμε παράλληλες ποιητικὲς καὶ μουσικὲς φράσεις, ὥστόσο αὐτὸ τὸ αὐτονόητο γεγονός δὲν μᾶς προσφέρει ἕναν βασικὸ κανόνα.

### Ἀνάλυσις τοῦ στιχηροῦ Τὸν ἥλιον κρύψαντα

Κατὰ τὴν ἀνάλυση τῶν βασικῶν, γενικῶν στοιχείων τοῦ ἰδιομέλου Τὸν ἥλιον κρύψαντα, σὲ ἦχο πλάγιο α', θὰ ἐξετάσουμε μερικὰ ἀπὸ αὐτὰ τὰ στοιχεῖα μὲ περισσότερες λεπτομέρειες:

(I) Σύμφωνα μὲ τὸν Χρῦσανθο οἱ τελικὲς μελικὲς φράσεις ἐνὸς μέλους μπο-

61. Γιὰ μιὰ σύντομη ἐκθεση περὶ τῆς θεωρίας τῆς Νέας Μεθόδου βυζαντινῆς μουσικῆς σημειογραφίας, βλ. Raasted, ὅπ.π., σσ. 4, 10-11.

62. “Ταῦτα δὲ (δηλ. ἄφωνα σημάδια) ἐὰν ὦσι μαῦρα ἔχουσι στερεὰν τὴν ἴδιαν αὐτῶν φύσιν· εἰ δὲ κόκκινα, τότε ἔχει ἕκαστον τὴν μισὴν ἐνέργειαν αὐτοῦ” παρατίθεται ἀπ' τὸ ἀνέκδοτο Θεωρητικὸ τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα, πού βρῖσκεται στὸ χργφ. 450 τῆς Βιβλιοθήκης Κουτλουμουσίου καὶ στὸ χργφ. Δοχειαρίου 389 τοῦ Ἀγ. Ὁρους. Γι' αὐτὸν τὸν λόγο ὁ Ψάχος, στὸ βιβλίον του, ὑποστηρίζει τὴν ἀποψη ὅτι οἱ φθορὲς δὲν σημειώνονται στὰ παλαιὰ χειρόγραφα, ἀλλὰ ὅπως δὲ ποτε ὑπονοοῦνταν μέσα στὰ μαῦρα ἢ κόκκινα “ἄφωνα” σημάδια. Ἀκόμα, μιᾶ ὁ Ψάχος γιὰ τὸν ρυθμὸ, τὸν χρόνον καὶ τὶς “θέσεις” ὅταν ἀσχολεῖται μὲ τὶς μεγάλες ὑποστάσεις. Αὐτὸ συμφωνεῖ μὲ τὴ δῆλωσιν τοῦ Μανουὴλ Χρυσάφου ὅτι ἡ φθορὰ τοῦ τετάρτου ἦχου δὲν γράφεται (βλ. σημ. 57), καὶ ἐπίσης μὲ τὸν πρωτοψάλτη Γ. Βιολάκη πού ὑποπτεῖ ὅτι ὑπῆρχε, ἴσως, σὲ κάποιον χρόνον — ἄγνωστο σὲ ἐμᾶς —, μιὰ μυστηριώδης ἐνδειξὴ τῆς ἀλλαγῆς τοῦ μέλους πού περιεχόταν στὰ σημάδια χωρὶς καμία φθορὰ. (πρβλ. Παράρτημα Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας, Κωνσταντινούπολις 1900, πανομ. I, σ. 47).

63. Βλ. Thodberg, *Der byzantinische Aleluiariongyklus*, κεφάλαιον XVI.









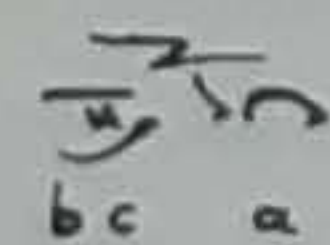
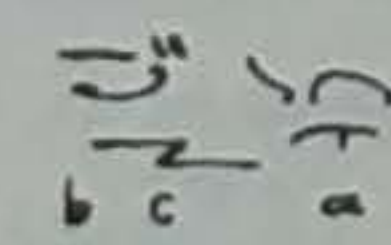


α. Θεματισμός	+	στὸν Κε - a
β. Θές και Ἀπόθες	<del>+</del>	στὸν νη - c
γ. Παρακλητική	~	στὸν Κε - a ἢ στὸν νη - c
δ. Ἐπέγεσμα	~	στὸν Γα - F ἢ στὸν Δι - G
ε. Κύλισμα	~	στὸν Κε - a
ς. Λύγισμα	~	στὸν Ζω - b
ζ. Τρομικόν	~	στὸν Γα - F ἢ στὸν νη - c , ἢ στὸν πα - d.

Κατὰ τὴν ταξινόμηση αὐτῶν τῶν καταλήξεων καὶ τῶν φράσεων (ἢ “θέσεων”) αὐτῶν τῶν μεγάλων σημαδίων χειρονομίας, μπορεῖ κανεὶς νὰ παρατηρήσει μιὰ φυσικὴ ποικιλία, πού ὀφείλεται εἴτε στὴ διαφορὰ προελεύσεως τοῦ σημαδίου, εἴτε στὰ διαφορετικὰ ἄλλα σημάδια ποσότητος. Ὡστόσο, ἡ ἴδια ποικιλομορφία εἶναι ἐξίσου χαρακτηριστικὴ καὶ στὴ Νέα Μέθοδος. Ὅσον ἀφορᾷ στὴν ποικιλία τοῦ μέλους, πού προκύπτει ἀπ’ τὴ χρῆση διαφορετικῶν σημαδίων ποσότητος, εἶναι καλὸ καὶ χρήσιμο νὰ διαβάσουμε στὴν πραγματεία τοῦ Γαβριήλ τὸ ἀκόλουθο ἀπόσπασμα πού ἀσχολεῖται μὲ τὰ ἕξι διαφορετικὰ σημάδια γιὰ τὴν ἀνάβαση μιᾶς φωνῆς: “...ὅτι κατὰ τὸ μέτρον (δηλ. μετροφωνικά) εἰσὶ ταῦτά· διαφέρουσιν δὲ κατὰ τινὰ τρόπον. Ἄλλως γάρ χειρονομεῖται τὸ Ὀλίγον καὶ ἄλλως ἢ Ὁξεῖα καὶ ἄλλως ἢ Πεταστὴ καὶ ἄλλως τὸ Κούφισμα καὶ ἄλλως τὸ Πεταστὸν καὶ ἄλλως τὰ δύο Κεντήματα· οὐ μόνον δέ, ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς θέσεσι, ἄλλο μέλος ποιήσει τὸ Διπλοπέταστον καὶ ἄλλο τὸ ὅπερ φησὶν ὁ Κουκουζέλης Ἡχάδιν”<sup>67</sup>. (Παρεμπιπτόντως, καὶ ὁ Κουκουζέλης ἀναφέρεται σ’ αὐτὴ τὴν τελευταία περίπτωση).

Ἄς ἐξετάσουμε τώρα καὶ τὶς παρεμφερεῖς “θέσεις”, στὸ φθόγγο Κε - a:

Παράδ. 9

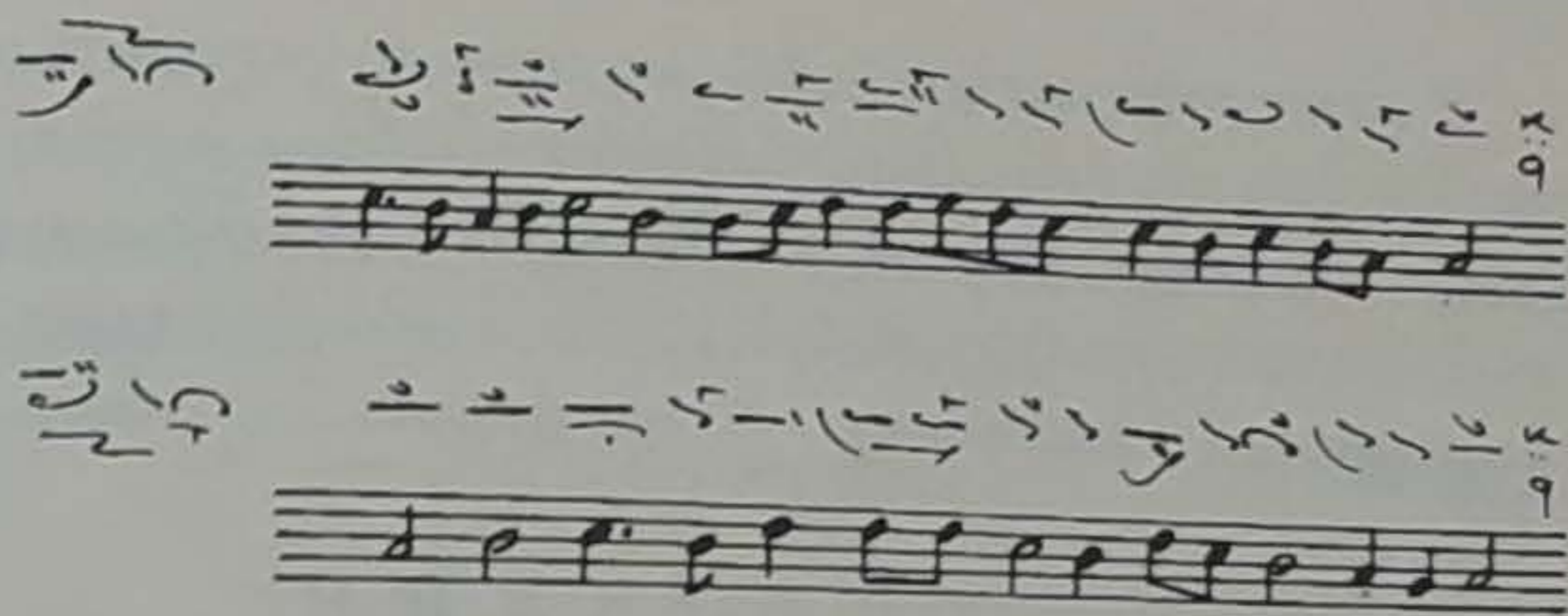
Γραμμὴ 10		Γραμμὴ 17	
-----------	--	-----------	---

Ἐχουν ἀκριβῶς τὴν ἴδια “μετροφωνία” - bca, (ἢ Si, Do La) ἀλλ’ ἔχουν καὶ τέσσερις διαφορὲς μεταξύ τους: ἡ πρώτη ἀπὸ αὐτὲς (γραμμὴ 10) ἔχει Ὀλίγον καὶ τὸ Ψῆφιστὸν ἀπὸ κάτω, ἐνῶ ἡ δεύτερη θέση (γραμμὴ 17) ἔχει Πεταστὴ ἀπὸ κάτω καὶ Ἀπόδερμα (Ἀπόδομα). Οἱ μελωδίες τους, γιὰ τὸν λόγο αὐτό, εἶναι διαφορετικὲς, καὶ πρέπει νὰ μεταγραφοῦν διαφορετικὰ στὴ σύγχρονη σημειογραφία:

67. Γαβριήλ, ὁπ.π., σ. 79.

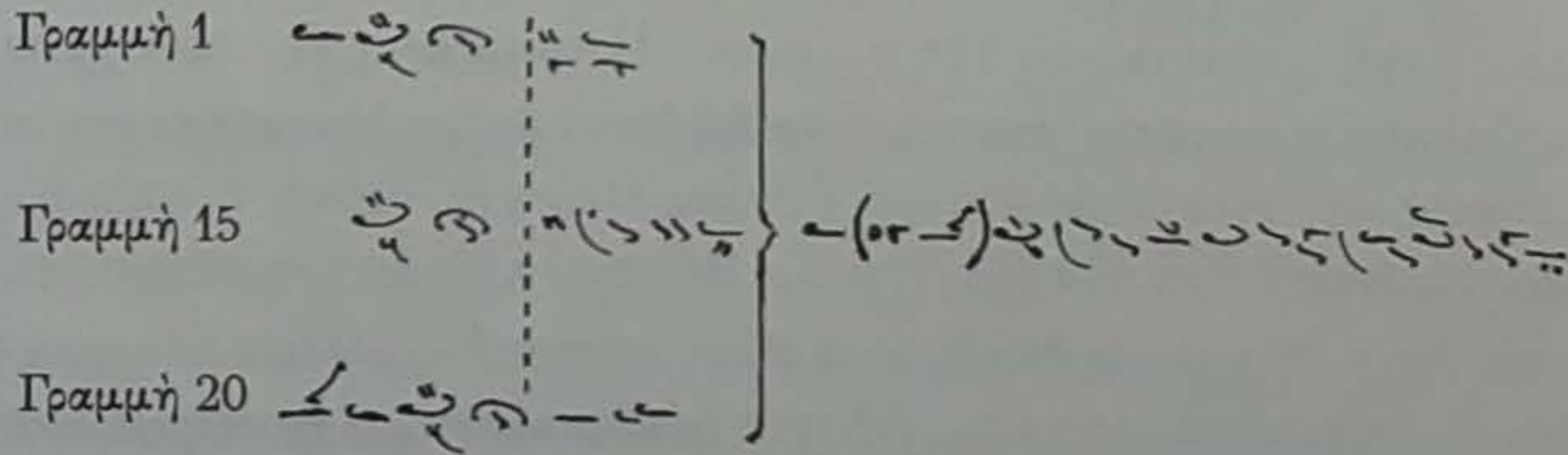


Παράδ. 10



Τὸ δεύτερο παράδειγμα, στὸ ὁποῖο τὸ Ἄπόδεσμα ἀσκει τὴν ἐνέργειά του, μπορεῖ πιὸ εὐκόλα νὰ ὀρισθῆ ὡς “ἐντελής κατάληξη”, ἐνῶ τὸ πρῶτο παράδειγμα ἀφήνει τὴν αἴσθησι ἐνὸς μετεωρισμοῦ καὶ μιᾶς προσωρινῆς (διαβατικῆς) καταλήξεως. Τὸ ἴδιο φαινόμενο παρατηρεῖται στὶς θέσεις - γραμμὲς 1, 15, 20, ὅπως παρουσιάζονται στὸ ἀκόλουθο σχεδιάγραμμα:

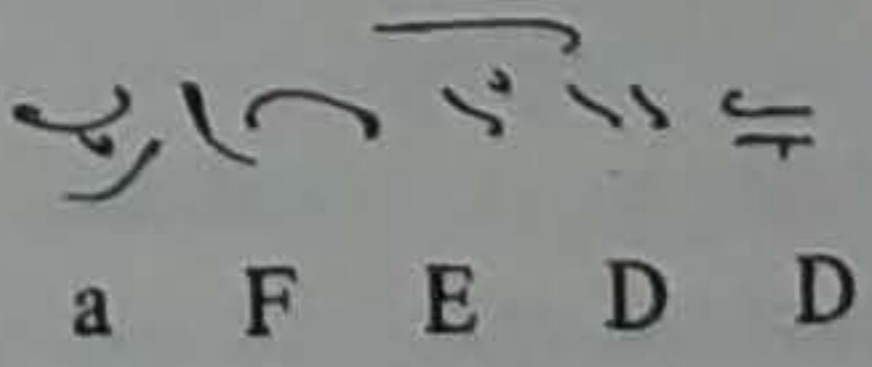
Παράδ. 11



Τὸ πρῶτο μισὸ αὐτῶν τῶν γραμμῶν, ὄντας μετροφωνικὰ ἀκριβῶς τὸ ἴδιο ἔχει ἀκριβῶς τὴν ἴδια μελωδία· ἐνῶ τὸ δεύτερο μισὸ, πού ἔχει παρασημανθῆ διαφορετικὰ, ἔχει τρεῖς διαφορετικὲς μελωδίες.

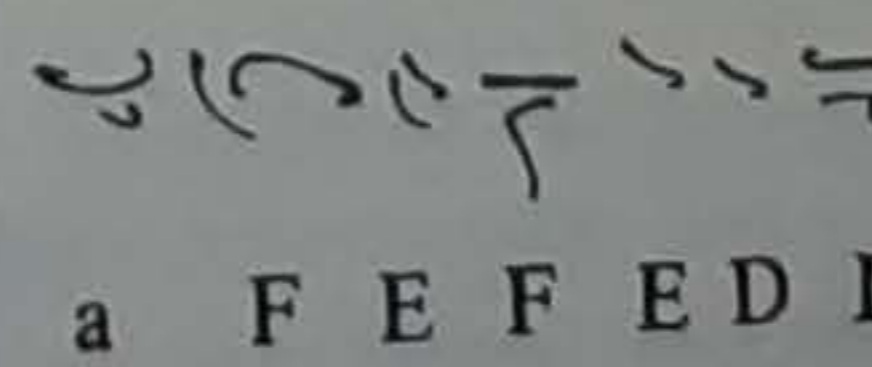
Στὴν περίπτωση τοῦ στιχηροῦ πού ἐξετάζεται, κατὰ τὴ μεταγραφή (ἐξήγηση) πού ἔγινε ἀπὸ τὸν Γρηγόριο Πρωτοψάλτη, ὑπάρχει διαφορὰ σὲ μιὰ τελικὴ φράση ἢ ὁποῖα, στὴν μεταγραφή της, ἔχει δύο διαφορετικὲς μορφές. Ἡ μία εἶναι “ἐκτενής” καὶ ἡ ἄλλη εἶναι μιὰ σύντμηση αὐτῆς τῆς ἐκτενοῦς μορφῆς. Πρόκειται γιὰ τὴν ἀκόλουθη μουσικὴ φράση:

Παράδ. 12



ἢ ὁποῖα καταλήγει στὸν Πα - Re καὶ στὸν Ke - a μὲ τὸν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο. Ὅσον ἀφορᾷ στὴ δεύτερη - συντομότερη - μεταγραφή, στὶς λέξεις τῶ φθόνω, τῶ τάφω, μεγαλύνω (γραμμὲς 27, 30, 41), φαίνεται ὅτι ὁ Γρηγόριος ἀκολούθησε μιὰ ἄλλη σημειογραφικὴ παράδοσι, πού θὰ μπορούσε νὰ εἶχε τὴ σημειογραφία:

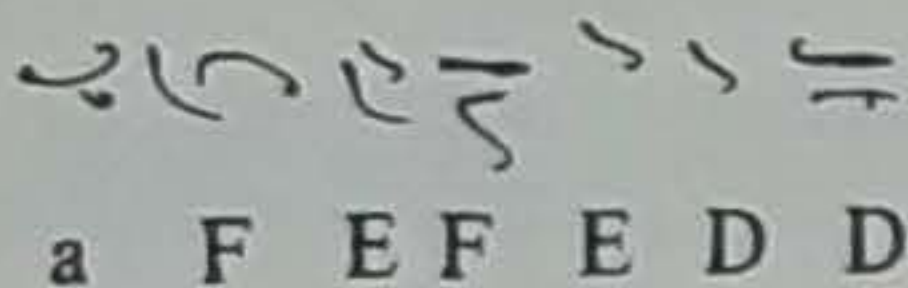
Παράδ. 13





Ἡ μεταγραφή αὐτῆς τῆς θέσεως, ὅπως στὴν περίπτωση τοῦ στιχηροῦ μας, μᾶς παρέχει τὴ συντομότερη μελωδία. Τὸ θέμα αὐτὸ τὸ διαφωτίζει λίγο τὸ χρῆσ. Paris, Suppl. gr 1332, φ. 389α (1783), στὸ ὁποῖο μιὰ ἀπὸ αὐτὲς τὶς 3 λέξεις τοῦ κειμένου καταγράφεται μὲ τὴν ἀκόλουθη σημειογραφία:

Παράδ. 14



Καὶ κάποια ἄλλα χειρόγραφα, π.χ. Ἄγ. Ὅρους Δοχειαρίου 317, καὶ Oxford, Liturg. e. 5, φφ. 106β-108α, συμφωνοῦν μὲ τὸ Paris, Suppl. gr. 1332.

(III) Στὸ στιχηρὸ πού ἐξετάζουμε, στὴ γραμμὴ 36 μὲ τὸ κείμενο Ὡ Γιέ καὶ Θεέ μου ἐμφανίζεται ἡ φθορὰ *ϣ* τοῦ Νενανῶ μέλους, πού ὑποδηλώνει τὴν εἰσαγωγή χρωματισμοῦ στὴ μελωδία. Ἡ ἐμφάνισή της ἐδῶ χρησιμεύει γιὰ ν' ἀπλώσει λίγο χρῶμα στὸν θρῆνο τῆς Θεοτόκου, πού στέκεται μπροστὰ στὸν Σταυρὸ καὶ στὸν Σταυρωμένο Γιὸ καὶ Θεό της. Αὐτὴ ἡ σκηνὴ περιγράφεται ἀφηγηματικὰ ἀπὸ τὸν Εὐσχήμονα Ἰωσήφ, πού ἀπευθύνεται στὸν Πιλᾶτο μὲ εὐθὺ λόγῳ, σὲ μιὰ προσπάθεια νὰ συγκινήσει τὸν Πιλᾶτο. Ὁ χρωματισμὸς αὐτὸς ἐκτείνεται σὲ ὅλο τὸ μοιρολόγι τῆς Θεοτόκου μέχρι τὴν ἐμφάνιση τῶν λέξεων στὴ γραμμὴ 40: ἀλλὰ τῆ σῆ ἀναστάσει θαρροῦσα. Παρατηροῦμε τὴ χρῆση τοῦ χρωματικοῦ τετραχόρδου τοῦ πλ. β' ἤχου, πού βασίζεται στὸν Κε-α (Νενανῶ μέλος στὸν ἄνω πα'-d). Στὴ γραμμὴ 40 ἐπιστρέφει τὸ διατονικὸ γένος μὲ τὰ διαστήματά του. Αὐτὴ ἡ ἀλλαγὴ γένους (μεταβολή) προετοιμάζεται μὲ ἀριστοτεχνικὸ τρόπο, μέσ' ἀπ' τὶς δύο προηγούμενες καταλήξεις στὸν Κε-α μὲ τὴν ἐναρμόνιο φθορὰ στὸν Ζω-β (γραμμὲς 33 καὶ 35), σὰν μιὰ περαστικὴ σκιά πού μᾶς προιδιάζει γιὰ σύννεφα στὸν ὀρίζοντα, σύννεφα πού μπορεῖ νὰ μᾶς κρύψουν γιὰ λίγο τὴ λαμπράδα τοῦ ἡλίου<sup>68</sup>.

Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση, πάλι, μποροῦμε νὰ ἐξετάσουμε δύο θέσεις, πού εἶναι ἀκριβῶς οἱ ἴδιες φαινομενικὰ στὴ συνοπτικὴ σημειογραφία, βασίζονται στὸ ἴδιο τονικὸ ὕψος, καὶ μποροῦμε ἀκόμα νὰ διαπιστώσουμε μιὰ καταπληκτικὴ ἀντιστοιχία στὶς μεταγραφές τους στὴ Νέα Μέθοδο. Πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι αὐτὲς οἱ δύο θέσεις –παρ' ὅλο πού παρασημαίνονται ἀκριβῶς μὲ τὸν ἴδιο τρόπο–, ἀνήκουν σὲ δύο διαφορετικὰ γένη: ἡ πρώτη εἶναι στὸ διατονικὸ γένος, ἡ δευτέρη στὸ χρωματικὸ γένος. Ἔτσι, οἱ δύο φράσεις (“θέσεις”), πού εἶναι ἀκριβῶς οἱ ἴδιες μετροφωνικά, καὶ στὴν παλαιὰ –στενογραφικὴ– σημειογρα-

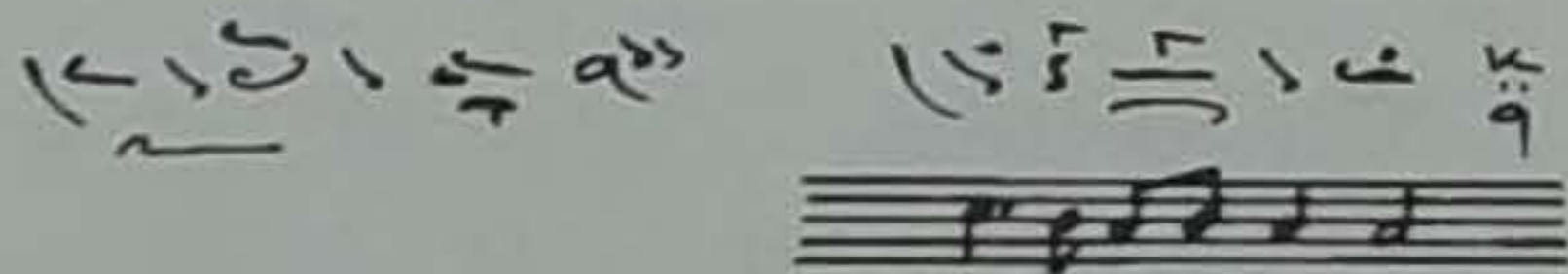
68. Μποροῦμε νὰ παρατηρήσουμε καθαρὰ τὰ διαστήματα τοῦ τετραχόρδου τοῦ πλ. β' ἤχου, μὲ τὸν Κε ὡς βάση, καὶ τὶς διαφορετικὲς χρωματικὲς μαρτυρίες. Πρβλ. σημ. 15, 16, 78. Βλέπε, ἐπίσης γραμμὲς 36-9 καὶ τὸν πίνακα διαστημάτων, στὸ τέλος.



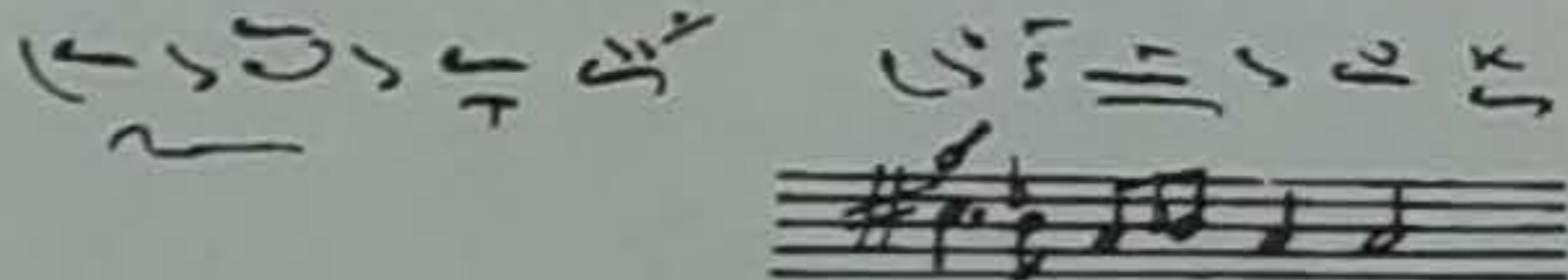
φία καὶ στή νέα –ἀναλυτικὴ– σημειογραφία, διαφέρουν μεταξύ τους κατὰ τὰ διαστήματα. Αὐτὴ ἡ διαφορὰ σημειώνεται στὴ στενογραφικὴ σημειογραφία μὲ τὴν παρουσία τῆς Νενανῶ φθορᾶς  $\alpha$  (γραμματὴ 35) καὶ τῶν μαρτυριῶν:  $\tilde{\alpha}$  διατονικῆς καὶ  $\tilde{\alpha}_\flat$  χρωματικῆς· στὴ Νέα Μέθοδο οἱ ἐνδείξεις ἀντιστοιχοῦν: φθορὰ  $\alpha$  καὶ οἱ μαρτυρίες  $\tilde{\alpha}$  διατονικὴ καὶ  $\tilde{\alpha}_\flat$  χρωματικὴ. Οἱ μεταγραφές τους εἶναι:

Παράδ. 15

Γραμμὴ 28



Γραμμὴ 36

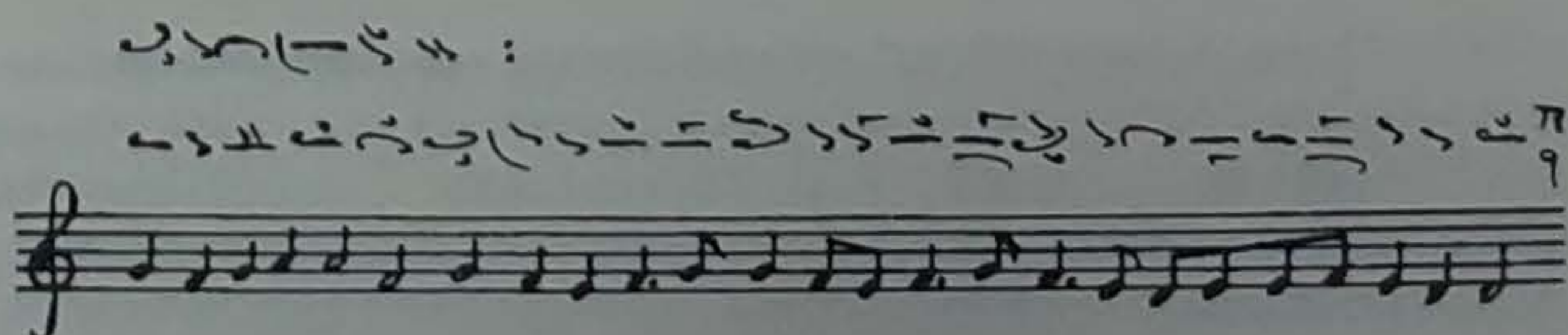


(Βλέπε τὴ διαφορὰ στὰ μεγέθη τῶν διαστημάτων στὸν πίνακα τῶν διαστημάτων στὸ τέλος).

(VI) Ἡ χρῆση τῶν συστημάτων καὶ τῶν μεταθέσεων τους σ' αὐτὸ τὸ στιχηρὸ ἀποκαλύπτουν τὸν Γερμανὸ ὡς δεξιότεχνη μελουργὸ καὶ καθιστοῦν αὐτὸ τὸ μελούργημα ἀριστοτεχνικό. Βασικὸ σύστημα εἶναι τὸ ὀκτάχορδο ἢ διαπασῶν, ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο διαζευγμένα ὅμοια τετράχορδα Πα-Δι (Re-Sol) καὶ Κε-πα' (a-d) ἢ μία σύνθεση ἀπὸ ἓνα πεντάχορδο (τροχὸ) Πα-Κε (D-a) καὶ ἓνα τετράχορδο Κε-πα' (a-d). Ἡ μελωδία τοῦ στιχηροῦ ἀναπτύσσεται σὲ ὅλη τὴν ἔκταση τοῦ τετραχόρδου, κι ἀκόμα πέρ' ἀπ' αὐτό, καὶ στὰ δύο ἄκρα, κατὰ ἓνα ἢ δύο “τόνους” (“φωνές”) μὲ διάστημα δευτέρας ἢ τρίτης. Τὸ φαινόμενο, πάλι, τῆς μεταθέσεως ἐκτρέπει τὴ μελωδία στὴν πορεία τοῦ τροχοῦ –ἐδῶ δύο συνημμένα πεντάχορδα– μὲ ἀντίχτυπο στὸ μέγεθος τῶν διαστημάτων καὶ στίς μαρτυρίες τῶν “φθόγγων”. Ἡ ἐμφάνιση ἐνὸς τροχοῦ συνήθως μεταφέρει τίς ἴδιες μελωδίες σ' ἓνα ψηλὸ πεντάχορδο (σὲ μερικές ἄλλες περιπτώσεις σὲ ἓνα χαμηλότερο), καὶ τὸ ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς μεταθέσεως ἡχεῖ στὸ αὐτὸ μὲ εὐχάριστο τρόπο. Γιὰ παράδειγμα, βλέπε τίς γραμμὲς 8 καὶ 9, ὅπου ἡ μελωδία τῆς γραμμῆς 8 ἐπαναλαμβάνεται εὐθύς ἀμέσως στὸ ψηλὸ πεντάχορδο, δηλαδή:

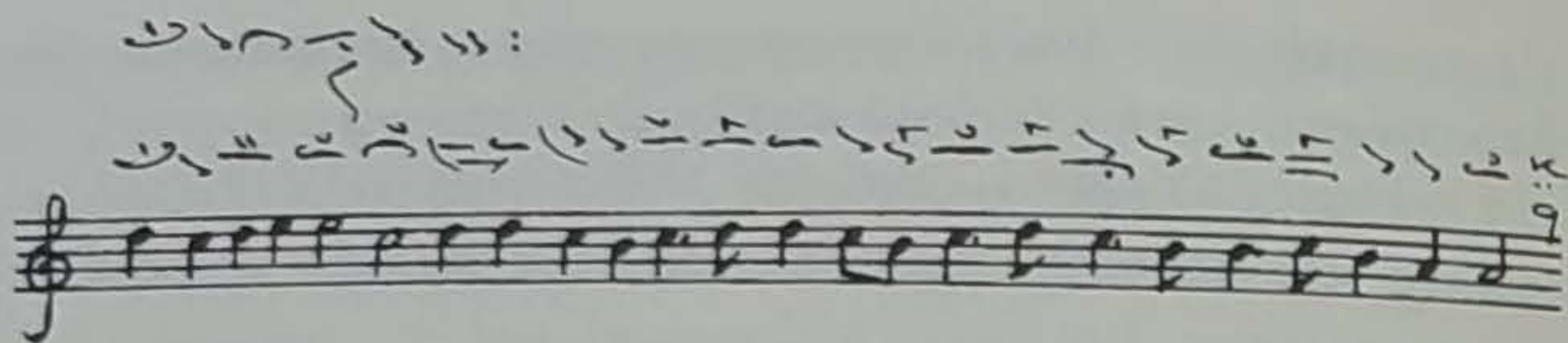
Παράδ. 16

Γραμμὴ 8





Γραμμή 9



Τὸ ἴδιο συμβαίνει στὶς γραμμὲς 24 καὶ 25, ἀλλὰ καὶ μὲ μιὰ ἀλλαγὴ τῶν θέσεων. Ἡ ἀλλαγὴ διαστημάτων καὶ μαρτυριῶν, πού ἀπαντοῦν σ' αὐτὴ τὴ μετάθεση συστημάτων καταγράφεται σὲ πίνακα στὸ τέλος τοῦ ἄρθρου.

Ἡ κατάληξη, ἐπίσης, στὸν μέσο ἦχο, καὶ σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση στὸν τρίτο ἦχο, μὲ τὴν φθορὰ ♯ πάνω στὸν Ζω-β προσδιορίζει τὴ δομὴ τοῦ ἑναρμονίου τετραχόρδου Γα-Ζω (Fa-b) μὲ τὴν ἐμφάνιση τοῦ στοιχείου τῆς συναφῆς –Μι# = Βου σ. Ἐτσι, ἡ ἕκταση τῆς μελωδίας ἀριστοτεχνικὰ κατανέμεται σὲ τρία συστήματα διαστημάτων –τὸ ὀκτάχορδο, τὸ πεντάχορδο καὶ τὸ τετράχορδο– καὶ ἐπίσης σὲ τρία γένη: τὸ διατονικό, τὸ ἑναρμόνιο καὶ τὸ χρωματικό, μὲ χρῆση μετατροπιῶν (μεταβολῶν), πού δηλώνονται μὲ τὶς φθορὰς ♯ ἐπὶ τοῦ Ζω-β καὶ ♯ ἐπὶ τοῦ πα'- d. Ἡ ποικιλία τῶν καταληκτικῶν θέσεων καὶ τῶν διαβατικῶν, διαλύει ὀλότελα τὴν πιθανὴ μονοτονία.

Γιὰ τὰ περισσότερα μελικὰ στοιχεῖα πού ἀπαντοῦν στὸ στιχηρὸ τοῦ Γερμανοῦ *Τὸν ἥλιον κρύψαντα* (δηλ. τελικὲς φράσεις, μεγάλα σημάδια χειρονομίας, φθορὰς γιὰ μετατροπίες, ἀντιμεταθέσεως συστημάτων καὶ μεταβολὲς τὶς ὁποῖες μερικοὶ δυτικοὶ ἐπιστήμονες ἔχουν τιτλοφορήσει ὡς “λανθασμένες μαρτυρίες”), μπορεῖ κανεὶς νὰ βρεῖ παράλληλα στὸ Παλαιὸ Στιχηράριο ἀπ' τὸν 13<sup>ο</sup> αἰῶνα καὶ δῶθε καὶ σὲ ὁποιοδήποτε εἶδος σημειογραφίας, δηλαδὴ “Στρογγύλη”, “Coislin”, “Chartres”, ἀκόμα καὶ στὴν ἀποκαλούμενη “Θῆτα” σημειογραφία<sup>69</sup>. Καὶ δὲν μοιάζει ἀπαραίτητο νὰ δοθοῦν παραπομπὲς σὲ συγκεκριμένες περιπτώσεις. Ὡστόσο, μποροῦν νὰ προσφέρουν κάποια δείγματα πού βρίσκονται σὲ χειρόγραφα γραμμένα πρὶν ἀπ' τὸν 13<sup>ο</sup> αἰῶνα, πού ἔχω ἐξετάσει προσωπικά, δηλαδὴ τὰ χειρόγραφα Σινᾶ 1230, 1231, 1234 καὶ τὸ χειρόγραφο Ἀθηνῶν ΕΒΕ 15. Ἀπ' τὴν ἐμπειρία μου μπορῶ νὰ δηλώσω ὅτι ἡ ἐπιλογή δειγμάτων μπορεῖ νὰ γίνῃ εἰδικὰ στὰ στιχηρά (σὲ ὁποιοδήποτε χειρόγραφο αὐτῆς τῆς περιόδου) σὲ τρίτο ἦχο, βαρὺ πλ. δ' καὶ ἐν μέρει στὸν δ' “Κύριο” ἦχο (ἐκτός, φυσικά, ἀπὸ τὸν α' καὶ τὸν πλ. α' ἦχο). Στὰ ἐκτενῆ στιχηρά μπορεῖ κανεὶς νὰ βρεῖ ὅλες σχεδὸν τὶς τελικὲς φράσεις, καθὼς καὶ ὅλα τὰ κύρια σημάδια

69. Ἡ σημειογραφία “Θῆτα” στὴν ἀπλούστερή της μορφή, ἀποτελεῖται ἀπὸ τίποτε ἄλλο παρὰ τὸ γράμμα “θ” γιὰ νὰ ἐπισημάνῃ τὰ μελισματικά ποικίλματα (Θεματισμός, Κύλισμα, κ.λπ.). Αὐτὸ τὸ θῆτα, προφανῶς, δὲν εἶναι μιὰ συντομογραφία τῆς λέξεως “θεματισμός”, ἀλλὰ μᾶλλον τῆς λέξεως “θέμα” (θέσις). Βλ. τὸ ἄρθρο τοῦ J. Raasted στὸ *Classica et Medievalia*, 23 (1962), σσ. 302-10.



χειρονομίας, ὅπως εἶναι ὁ Θεματισμός, ἡ Παρακλητικὴ, καὶ τὸ Οὐράνισμα, καὶ λιγότερο συχνὰ τὰ σημάδια Θεός καὶ Ἀπόθες, Κύλισμα, Τρομικόν, κ.λπ. Θὰ ἤθελα ἐδῶ νὰ τονίσω ὅτι εἶναι πράγματι δύσκολο νὰ διαπιστώσουμε τὴν ἀνάγκη, καὶ τὴν πραγματικότητα τῆς ἀλλαγῆς γένους ἢ συστημάτων, ὅταν οἱ φθορὲς δὲν ἀναγράφονται στὰ χειρόγραφα.

Κατὰ τὴ διαδικασία ταξινομήσεως τῶν καταλήξεων καὶ τῶν θέσεων, ἤμουν, στ' ἀλήθεια περίεργος νὰ μάθω, ἂν ὁ ἠλεκτρονικὸς ὑπολογιστὴς μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθῆ γι' αὐτὸν τὸ σκοπὸ. Μαζί μὲ τὴν Nanna Schiodt, στὴν Κοπεγχάγη, προσπαθήσαμε νὰ ἐντοπίσουμε μερικὲς ἀπ' αὐτὲς τὶς θέσεις στὸ ρεπερτόριο τῶν 35 "στιχηρῶν δογματικῶν" στὸ χρῆφ. Coislin 42, φφ. 356α-368β. Οἱ ἀπαντήσεις ποὺ δόθηκαν ἦταν ὅλες ὀρθές ἀπὸ ἀποψη διαφορᾶς τῶν διαστημάτων, ἀλλὰ δὲν ἀναφέρονταν στὴ συγκεκριμένη ἐρώτηση γιὰ τὸν ἰδιαιτέρο βαθμὸ πληρότητος τοῦ νοήματος, ἢ πιθανῆς μεταβολῆς σὲ ὅλους τοὺς ἤχους. Ἀλλ' αὐτὴ ἡ περίπτωση ἀπαιτεῖ ξεχωριστὴ μεταχείριση καὶ δὲν εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ τὴν παροῦσα μελέτη.

"Ὅλα τὰ στοιχεῖα ποὺ βρίσκονται στὸ Στιχηράριο τοῦ Γερμανοῦ<sup>70</sup> ἀπαντοῦν ἐπίσης σὲ ἔργα τοῦ Χρυσάφη τοῦ Νέου, τοῦ Μπαλασίου, τοῦ Κοσμᾶ Ἰβηρίτου, στὰ "ιδιόμελα" τῆς Τεσσαρακοστῆς τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου καὶ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου, σὲ ὄλο τὸ "Δοξαστάριον" τοῦ Ἰακώβου, στὰ ἔνδεκα "ἑωθινὰ" τοῦ Ἰωάννου Πρωτοψάλτου καὶ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου<sup>71</sup>, καὶ σὲ ἄλλα στιχηρὰ μελισμένα ἀπὸ συνθέτες αὐτῆς τῆς περιόδου, δηλαδὴ ἀπ' τὸν 13' αἰῶνα μέχρι τὸ 1814, ποὺ χρησιμοποιοῦσαν τὴν παλαιὰ στενογραφικὴ σημειογραφία. Περισσότερο σημαντικό, βέβαια εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι, κατὰ τὴ διάρκεια τῶν τριῶν τελευταίων δεκαετιῶν τοῦ 18' αἰῶνα, πολυάριθμοι ἀντιγραφεῖς ἔκαναν μεταγραφὲς καὶ κατέγραψαν αὐτὲς τὶς θέσεις σὲ μιὰ ἀναλυτικὴ σημειογραφία, χωρὶς τὴν διαμαρτυρία τῶν ἰδίων τῶν συνθετῶν<sup>72</sup>, πράγμα ποὺ σημαίνει ὅτι δὲν

70. Μέσα σ' ἓνα Στιχηράριο περιλαμβάνονται τὸ Ἀναστασιματάριον, τὸ Τριῶδιο καὶ τὸ Πεντηκοστάριον, παρ' ὄλο ποὺ συχνὰ τὸ καθένα ἀπὸ αὐτὰ μπορεῖ νὰ ἀποτελέσει ἓνα ξεχωριστὸ χειρόγραφο. Ἐπίσης, χάρις στὴ σημασία του, τὸ Ἀναστασιματάριον μπορεῖ ἀκόμα νὰ περιλαμβάνεται σὲ διάφορες Ἀνθολογίες ἢ Παπαδικές. Πρβλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἁγιον Ὄρος*, τόμος Α' (1975), Γενικὴ Εἰσαγωγή, σσ. λα'-λγ'.

71. Τὰ ἔνδεκα "ἑωθινὰ" τοῦ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου καθὼς καὶ ὁλόκληρο τὸ Δοξαστάριό του φέρουν τὴν ἀκόλουθη ἐπιγραφή: "συντετμημένα παρὰ τοῖς παλαιοῖς μετὰ τινος καλλωπισμοῦ". Βλ. ἐπίσης σημ. 36.

72. Αὐτὸ ἀναφέρεται ἰδιαιτέρα στὸν Ἰάκωβο Πρωτοψάλτη, ὁ ὁποῖος πέθανε στίς 23 Ἀπριλίου 1800 (πρβλ. Patrinelis, *ὁπ.π.*, σ. 79). Σύγχρονοί του, ποὺ ἔγραψαν τὶς ἐξηγήσεις τῆς παλαιᾶς σημειογραφίας, εἶναι ἐκεῖνοι ποὺ ἀναφέρθηκαν στὴ σημείωση 39. Οἱ ἀκόλουθες ἐπιγραφές, συγκεκριμένα, δηλώνουν αὐτὰ τὰ δεδομένα: "Ἐωθινὰ σὺν Θεῷ ἀγίῳ, σύνθεσις κυρ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου, ἐξηγήθησαν δὲ παρὰ τοῦ λογιωτάτου Ἀποστόλου Κώνστα Χίου"· παρατίθεται στὸ







Ἡ ἐμφάνιση τοῦ ἐναρμονίου τετραχόρδου στὴ λέξη *θεασάμενοι* (γραμμὴ 7), μᾶς προετοιμάζει γιὰ τὴν ἀνύψωση τῆς μελωδίας καὶ γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ μουσικοῦ διαλόγου. Ἡ εἰσαγωγή ἐνός “Θεματισμοῦ” τονίζει τὴ δραματικὴ φύση τοῦ θέματος καὶ κεντρίζει τὸ ἐνδιαφέρον τῶν ἀκροατῶν. Ὁ διαβατικὸς χρωματισμὸς ἐπὶ τοῦ Ζω-β ποὺ ὑποδεικνύεται μὲ τὴ φθορὰ <sup>♯</sup> προετοιμάζει τὴ διαδοχὴ τοῦ ἐναρμονίου τετραχόρδου, μὲ ἓνα αὐξανόμενο αἶσθημα ἐντάσεως τοῦ δράματος, ποὺ προκαλεῖται ἀπ’ τὸν τονισμὸ ποὺ δίνεται στὰ ἐπιχειρήματα, —δηλαδὴ τὰ λόγια τῆς Θεοτόκου— μὲ σκοπὸ νὰ πείσει ἓναν ἄνθρωπο, δηλαδὴ τὸν Πιλᾶτο, γιὰ νὰ ἐκδώσει τὴν ἄδεια γιὰ τὴν ταφὴ τοῦ Θεοῦ. Ἡ μελωδία γίνεται γαλήνια, ἐπιστρέφοντας στὸ διατονικὸ τετράχοδο, καὶ μὲ κυματισμοὺς πρὸς τὰ ἐπάνω, στὸν Κε-α, καὶ πρὸς τὰ κάτω στὸ Πα-Re, εὐχαριστημένη ἀπ’ τὴν ἐπιτυχία τῆς παρακλήσεως κάνει μιὰ κυκλικὴ κίνηση, μὲ τὰ δύο σημάδια τῆς Παρακλητικῆς πάνω στὶς λέξεις “*παρέχοντα πᾶσι*” (γραμμὴ 51) καὶ καταλήγει μὲ τὸ Ἐπέγεσμα στὸν Δι- G, μιὰ συχνὴ κατάληξη<sup>76</sup> τοῦ πλ. α’ ἤχου.

Συνημμένος σ’ αὐτὴ τὴ μελέτη εἶναι ἓνας πίνακας συστημάτων, μὲ σύγκριση πρὸς τὴ συγκερασμένη κλίμακα ποὺ χρησιμοποιεῖται στὴ Δυτικοευρωπαϊκὴ Μουσικὴ. Ἐπίσης, τὸ ἐκτενὲς παράρτημα (σελίδες 16) μὲ τὴ μουσικὴ αὐτοῦ τοῦ στιχηροῦ, καὶ στὶς δυὸ σημειογραφίες. Γιὰ τὴν ἀπόδοση τῆς μετροφωνίας (δηλ. τῶν σημαδιῶν ποσότητας) τῆς παλαιᾶς σημειογραφίας, ἔχω ἀκολουθήσει τὸ σύστημα ποὺ ἀναπτύχθηκε στὶς σπουδὲς τοῦ Raasted γιὰ τὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ. Γιὰ τὴ νέα σημειογραφία —τὴν “ἐξήγηση” αὐτῆς τῆς συνθέσεως— προσφέρω καὶ τὸ πεντάγραμμο<sup>77</sup>, μὲ μιὰ μεταγραφὴ ποὺ πρέπει νὰ θεωρηθῆ ὡς μιὰ προσέγγιση μόνον, ἀφοῦ τὰ μουσικὰ διαστήματα, ποὺ εἶναι σὲ χρῆση στὴν Ἑλληνικὴ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ (βλ. πίνακα συστημάτων), δὲν ἀντιστοιχοῦν ἀκριβῶς σ’ ἐκεῖνα ποὺ χρησιμοποιοῦνται στὴ Δύση. Θὰ ἤθελα ἐπίσης νὰ προσθέσω ἐδῶ, ὅτι κατὰ τὴ γνώμη μου, ὅλα τὰ σημάδια ποὺ χρησιμοποιοῦνται στὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ ἔχουν μιὰ προσωπικότητα καὶ ὅτι ὁ τρόπος ἐκφράσεώς τους δὲν μπορεῖ νὰ μεταφερθῆ στὸ πεντάγραμμο. Γι’ αὐτὸν τὸν λόγο, καὶ γιὰ νὰ μὴν ὑπερφορτώσουμε τὸ παράδειγμα μὲ λεπτομέρειες —οἱ ὁποῖες μὲ τὴ σειρά τους θὰ ἦταν πάλι μόνον προσεγγίσεις— ἔχω δώσει προσοχὴ μόνον στὴν χρονικὴ ἀξία τοῦ κάθε σημαδιοῦ.

76. Στὸ χφ. Oxford Liturg. E. 5, φφ. 106β-108α, ὡστόσο, αὐτὸ τὸ στιχηρὸ τελειώνει στὸν Πα-Re.

77. Ὁ Μητροπολίτης Κοζάνης Διονύσιος Λ. Ψαριανός, ἔχει ἐκδώσει τρεῖς χαρακτηριστικὲς θέσεις αὐτοῦ τοῦ στιχηροῦ, ποὺ μὲ τὴ σειρά τους διασκευάστηκαν γιὰ μάλιστα ἀπ’ τοὺς μουσικοὺς δασκάλους τοῦ στρατοῦ Μαργαρίτη Καστέλλη καὶ Χριστόφορο Χριστοφορίδη, γιὰ νὰ ἐκτελεστοῦν κατὰ τὴ διάρκεια τῆς λιτανείας τοῦ Ἐπιταφίου (τὴν Μεγάλῃ Παρασκευῇ), ἀντὶ γιὰ ὁποιοδήποτε ἄλλο πένθιμο ἐμβατήριον. Βλ. Ἐπισκόπου Διονυσίου Λ. Ψαριανοῦ, Μητροπολίτου Σερβίων καὶ Κοζάνης, Ἐκκλησιαστικὰ Βυζαντινὰ Ἐμβατήρια (Τὸν ἥλιον κρύψαντα), Ἀθῆναι 1966.



Γιὰ παραδείγματα στὴν “Παλαιὰ” σημειογραφία ἔχω χρησιμοποιήσει τὰ ἀκόλουθα χειρόγραφα: Σινᾶ 1580, τοῦ ἔτους 1720, φ. 213β – Paris, Bibl. Nat., Suppl. gr. 1332, τοῦ ἔτους 1783, φφ. 388β-389β – Ἀγ. Ὅρους Δοχειαρίου, 317, ἔτους 1747 καὶ Oxford, Liturg. e. 5, φφ. 106β-108α.

Γιὰ τὴν ἀντιγραφή τῆς σημειογραφίας τῆς Νέας Μεθόδου χρησιμοποίησα τὸ Ταμεῖον Ἀνθολογίας τοῦ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, τόμο Α΄ (Κωνσταντινούπολις, 1834), σσ. 130-36. Ἡ μετρικὴ διαίρεση τῶν ρυθμικῶν ποδῶν, ἡ ρύθμιση τοῦ “ἰσοκρατήματος”<sup>78</sup> καὶ ἡ μεταγραφή στὸ πεντάγραμμο, εἶναι ὅλα δικά μου. Ἐχω διαιρέσει ὅλη τὴ σύνθεση σὲ πλήρεις μουσικὲς θέσεις - φράσεις καὶ ἔχω ἀριθμήσει τίς γραμμές, γιὰ νὰ διευκολυνθοῦν οἱ παραπομπές μέσα ἀπ’ τὸ κείμενο. Σὲ μερικές περιπτώσεις, ὅταν πρόκειται γιὰ ἐπανάληψη τῆς ἴδιας μουσικῆς φράσεως στὴν παλαιὰ –στενογραφικὴ– σημειογραφία, μπορεῖ κανεὶς νὰ παρατηρήσει λίγες ἀσήμαντες διαφορὲς στὴν ἐξήγηση (βλ. π.χ., γραμμές 6, 8, 12, 13, 19, κλπ.). Αὐτὲς οἱ διαφορὲς εἶναι μέσα στὰ ὅρια τῆς δυναμικῆς τῆς σημειογραφίας, τῆς Νέας Μεθόδου, στὴν ἴδια τὴν ἀνάλυση καὶ καταγραφή τῆς ἐκφράσεως τῆς φωνῆς.

Μιὰ ἀναλυτικὴ μορφή αὐτοῦ τοῦ στιχηροῦ, μεταγραμμμένη στὸ πεντάγραμμο, ἀπαντᾷ στὸ χργφ. Σινᾶ 1477, φφ. 130α-131β· αὐτὴ ἡ ἀνάλυση, καθὼς καὶ ὅλο τὸ περιεχόμενο αὐτοῦ τοῦ ιδιότυπου χειρογράφου, κανοναρχεῖ μιὰ περαιτέρω ἔρευνα, μὲ τὴν ὁποία ἀσχολοῦμαι σὲ μιὰ ξεχωριστὴ μελέτη<sup>79</sup>. Ἐπειδὴ τὸ παρὸν ἄρθρο γράφτηκε τὸ 1970, δηλαδὴ πρὶν ἀπ’ τὴν δημοσίευση τῆς μελέτης μου γιὰ τὸ χργφ. Σινᾶ 1477, δὲν χρησιμοποίησα τὰ πολλὰ θετικὰ στοιχεῖα ποὺ ἀφοροῦν στὴν “ἐξήγηση-μεταγραφή” ἢ στὸ “μέλος” τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας καὶ ποὺ προσφέρονται ἀπ’ αὐτὸ τὸ χειρόγραφο, ἀφοῦ γράφτηκε περὶ τὸ 1720 (πρβλ. ὅπου παραπάνω, σσ. 286-288). Παρ’ ὅλ’ αὐτὰ, τὸ θεωρῶ πολὺ χρήσιμο νὰ δημοσιεύσω κι ἐδῶ τίς φωτογραφίες αὐτῆς τῆς μεταγραφῆς (χργφ.

78. Τὸ “ἰσοκράτημα” (ποὺ προέρχεται ἀπ’ τίς λέξεις ἴσον + κρατῶ) εἶναι ἓνα βασικὸ στοιχεῖο κατὰ τὴν ἐκτέλεση - ἐρμηνεῖα ἑνὸς μέλους. Εἶναι τὸ ἤχημα τοῦ τόνου τῆς βάσεως τοῦ κάθε τετραχόρδου ἢ πενταχόρδου καὶ ἀκολουθεῖ τὴ μελωδία, προφέροντας ταυτόχρονα τὴν κάθε συλλαβὴ τοῦ κειμένου. Ὅταν τὰ τετράχορδα ἢ πεντάχορδα ἀλλάζουν, τὸ ἴσον ἀλλάζει προφανῶς καὶ αὐτό, μεταβαίνοντας στὴ βάση τοῦ νέου τετραχόρδου ἢ πενταχόρδου. Στὶς καταλήξεις, γιὰ νὰ ἀποφευχθῇ ἡ διαφωνία τοῦ διαστήματος δευτέρας, τὸ ἴσον κατέρχεται σὲ διάστημα τρίτης ἢ πέμπτης καὶ ἐπιστρέφει στὴν ὁμοφωνία. Βρίσκουμε ἀρκετὲς παραπομπές/ἀναφορὲς στὸ ἴσον σὲ χειρόγραφα, ὅπως: “ὁ δομέστικος μετὰ τῶν βαστακτῶν αὐτοῦ” – “ψαλλόμενον ὅλον ἀργὸν καὶ μετὰ βαστακτῶν” – “ὁ λαὸς ἔξω τὸ ἴσον”, κλπ.

79. Πρβλ. Gr. Th. Stathis, “I manoscritti e la tradizione musicale Bizantino - Sinaïtica. Appendice. Il manoscritto musicale Sinai 1477”, στὴν *Θεολογία*, τόμ. ΜΓ΄ (1972), σσ. 271-308. Στὶς σσ. 304-306, δημοσιεύεται γιὰ πρώτη φορὰ αὐτὸ τὸ στιχηρό, ποὺ ἔχει μεταγραφή στὸ πεντάγραμμο σ’ αὐτὸ τὸ σημαντικώτατο χειρόγραφο (φφ. 103α-131β).







Τὸν ἥλιον κρύψαντα τὰς ἰδίας ἀκτῖνας  
Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς λιτανείας τοῦ Ἐπιταφίου

Σύνθεση: ὑπὸ Γερμανοῦ, ἐπισκόπου Νέων Πατρῶν (περὶ τὰ 1670)  
Πηγή: Κώδιξ Σινᾶ 1580 (χρονολογημένο τὸ 1720), φ. 213β  
Μεταγραφή στὴ Νέα Μέθοδο: ὑπὸ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου (†1821).  
Ρύθμιση ρυθμοῦ καὶ ἰσοκρατημάτων καὶ μεταγραφή στὸ πεντάγραμμο:  
ὑπὸ Γρηγορίου Στάθη (Ὁξφόρδη, 30 Ἰανουαρίου 1970).

ἦχος Πάσ

D E F C D D

1

ον η λι ι ον

τον η η η η η η η η η η η λι ι τον η λι ι ο ο ο ο ο ο

F F G a G F G

2

κου ψα αν τα

λο ο ο ο ο ον

κου υ υ υ υ ψα α α α α α α αν τα

G G G a FG a Γ E D D

3

τας ι δι ι ι ι ι ι ι ι ο α α α α α α α α α κτι ι

τας ι δι ι ι ι ι ι ι ι ο α α α α α α α α α κτι ι

...τιμή πρὸς τὸν διδάσκαλον..."







DD F F ab a

7 ο Ι ω ση θε

α α τω  
ο Ι ι ω ω ω ω ση η η η η η η θε ε α α α α

b G a G F F

α α σα με νος

α α σα α α α α α α με ε θε α σα με ε νο ο ο ο ος

F a G G E F E D

8 προσηθε τω Πι λα α τω

προ οσ η η η η λ θε ε τω ω ω ω Πι ι ι λα α α α α α

a G a d b d c b a

9 καθικε τευ ει λε ε γων

α λ α α α α α τω  
κα α α α θι ι ι ι ι ι κε τε ε



























27 G G F E F G a F E D D  
ου ο ι ε β ρ αι ο ι τ ω φ θ ο υ ω

28 c b G a b b c c b d a a  
α τ ε ε ε υ ω σ α ν κ ο ο η ω

29 c a  
Δ ο ο η ο ι

c a b G b a  
τ ο υ τ ο υ τ ο υ ε ε υ ο υ



30 G F E FG a F E D D  
 ι να κ ρ υ ψ ω εν τα φω

κ ρ υ υ ψ ω ω ω ε ε εν τα α α α φω

31 a G a bc b c  
 ο ν ω ς ε ε ε νο ς

ο ο ο ν ω ς ε ε ε ε ε νο ο ς ο υ κ ε χ ε λ ε ι

32 c dcbaGc b G abc c bba a  
 ο υ κ ε χ ε ι τ η ν κ ε φ α λ η ν η κ λ ι ν α ι

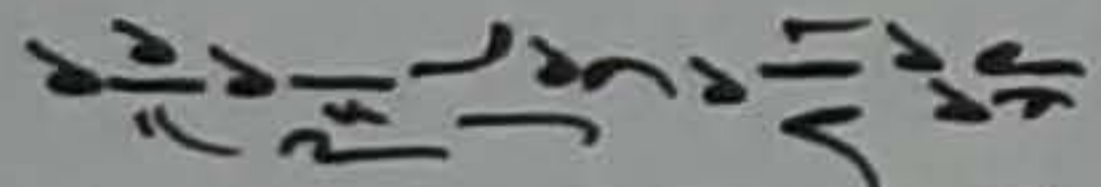
τ η η ν κ ε ε ε ε φ α α α λ η η ν π ο υ κ λ ι ι ι ν α ι Δ ο ο ς μ ο ι

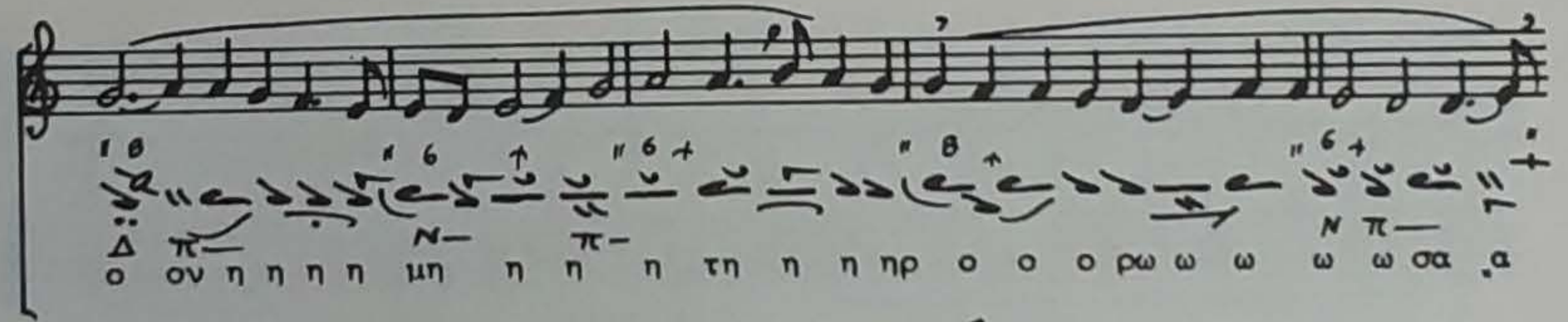
33 d c a bc a b G b a  
 Δ ο ς μ ο ι τ ο υ τ ο ν τ ο ν ε ε ν ο ν

ο ι ο ι τ ο υ ο υ ο υ τ ο ο ο ο ο ο ν τ ο ο ο ν ε ε ε ε ε ε ν ο ο ν

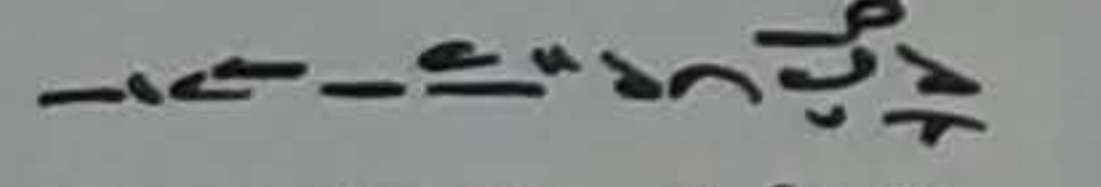
... τμήτὴ πρὸς τὸν διδάσκαλον...

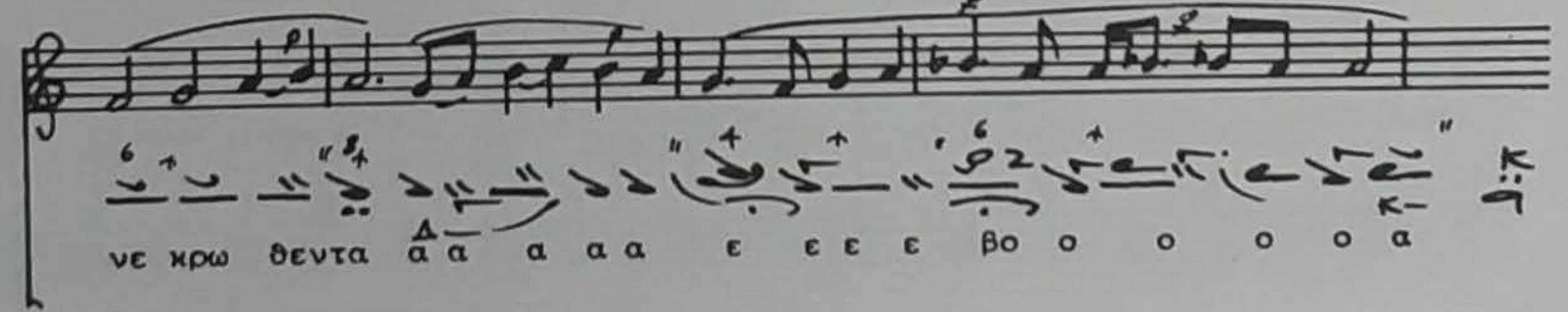


G F E FG a F E F EDD  
 34   
 ον η μη τηρ ο ρω ω σα

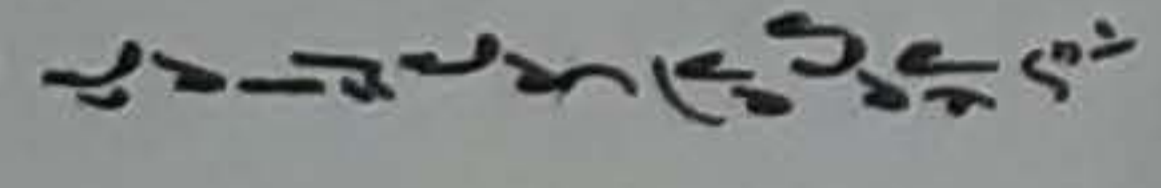


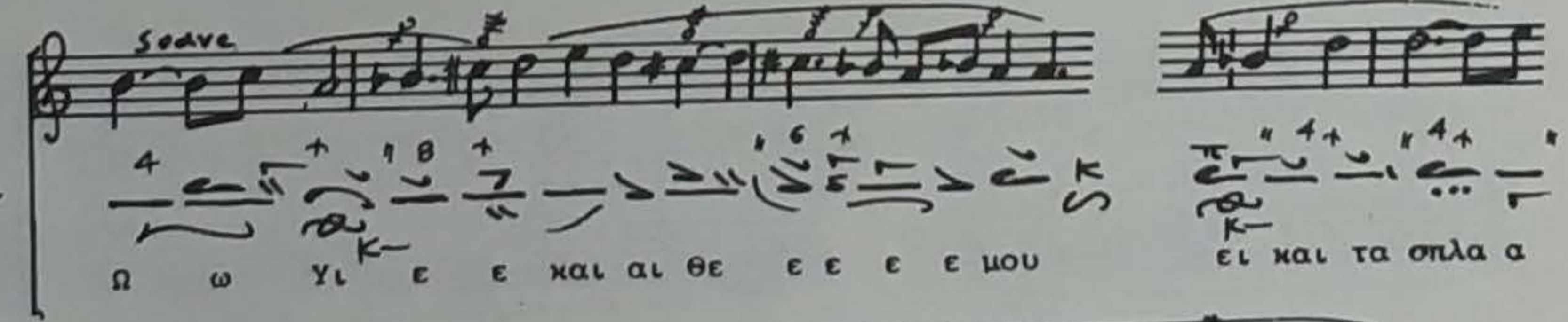
ο ον η η η η μη η η η τη η η ηρ ο ο ο ρω ω ω ε σα

F G a ab G b a  
 35   
 νε κρω θεντα ε βο α

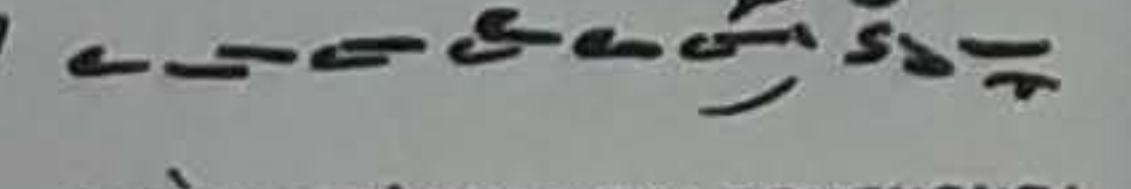


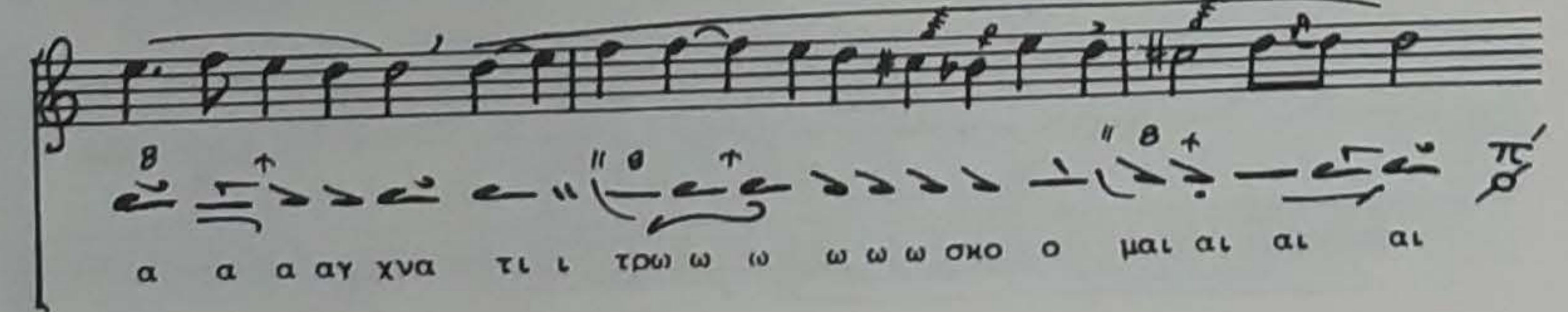
νε κρω θεντα α α α α ε ε ε ε βο ο ο ο ο α

b a bcd e c cb baa  
 36   
 Ω Υι ε ε καιθε ε ε μου



Ω ω Υι ε ε και αι θε ε ε ε ε μου ει και τα σπλα α

a bc d d d f edcd  
 37   
 ει ἡ τα σπλα γχνα τι ι τρω ω ω ω ω σκο ο μαι αι αι αι



αι αι αι αι γχνα τι ι τρω ω ω ω ω σκο ο μαι αι αι αι



... τμήτὴ πρὸς τὸν διδάσκαλον...

a a b cd d d f edc d

38 και καρδι αν σπα ρα ττο μαι

και καρδι ι ι ι ι ι ι αν σπα ρα α α α α ττο ο ο μαι αι αι

d cb c d e c cb ba a

39 νε κρονσε καθο ρω ω σα

νε ε ε κρονσε κα α θο ρω ω ω σα α α α α λ λα α α α α

a G a bc d b c b a

40 αλ λα τηση α να στα σει

τη ση η η α α α α να α στα α α α α α α λ α α α σει

d e dc b cd d e c ba a

41 θα α ρω και με γαλυ νω

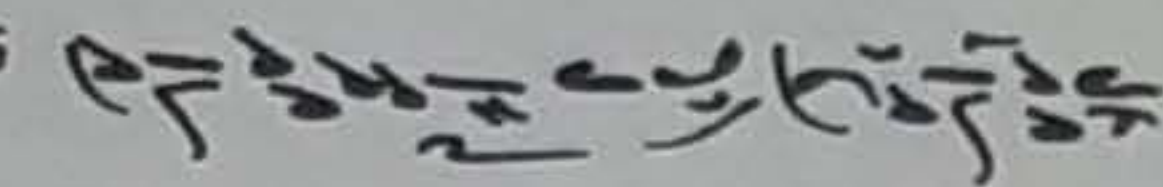
θα α α α α αρ ρου ου ου σα ιε ε ε ε γα α α λυ υ υ υ υ νω

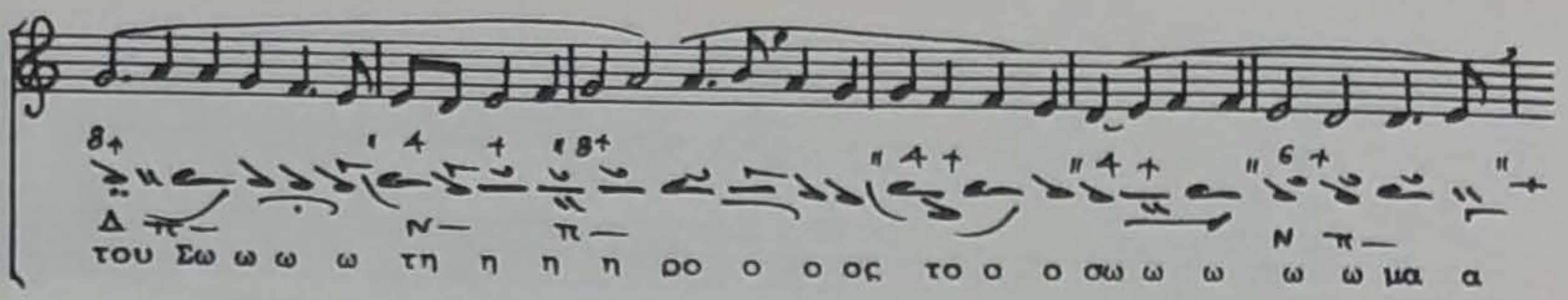







Ga GFE FG G a F EFEDD

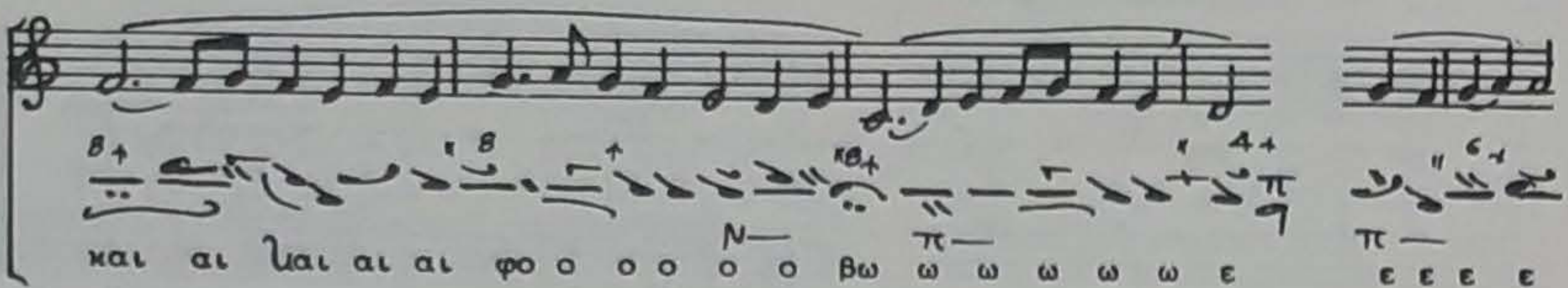
46   
 το σω μα του σωτη ρος



του σω ω ω ω τη η η η ο ο ο ος το ο ο σω ω ω ω μα α

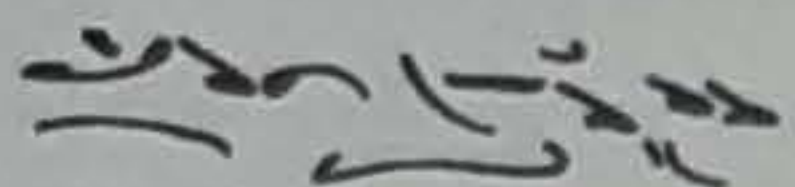
F G FEDCD

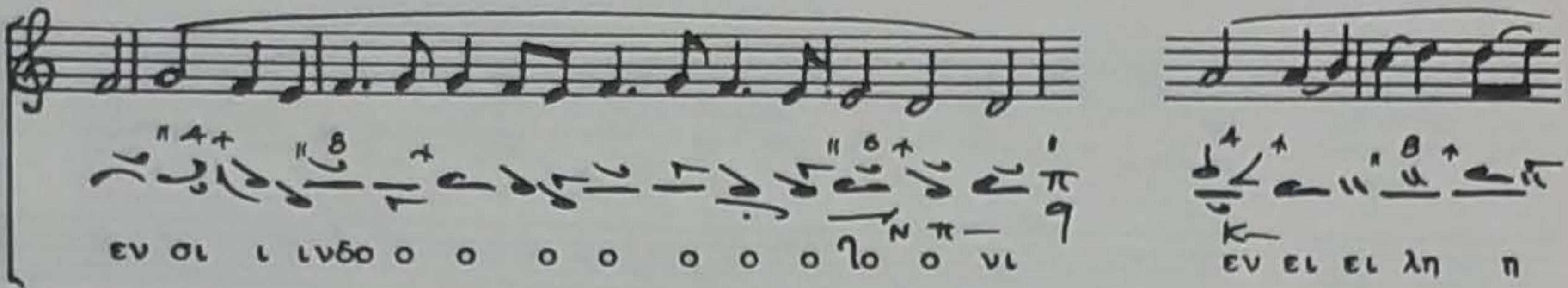
47   
 και εν φο βω



και αι ηαι αι αι φο ο ο ο ο βω ω ω ω ω ε ε ε ε ε

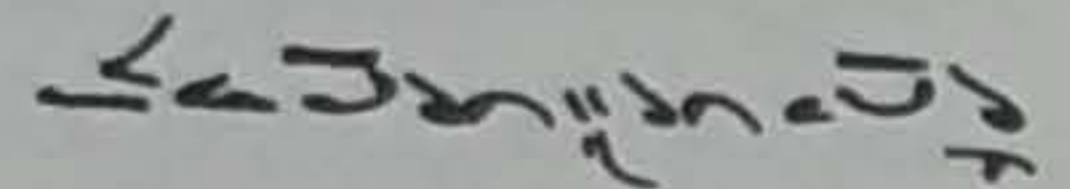
G E FED

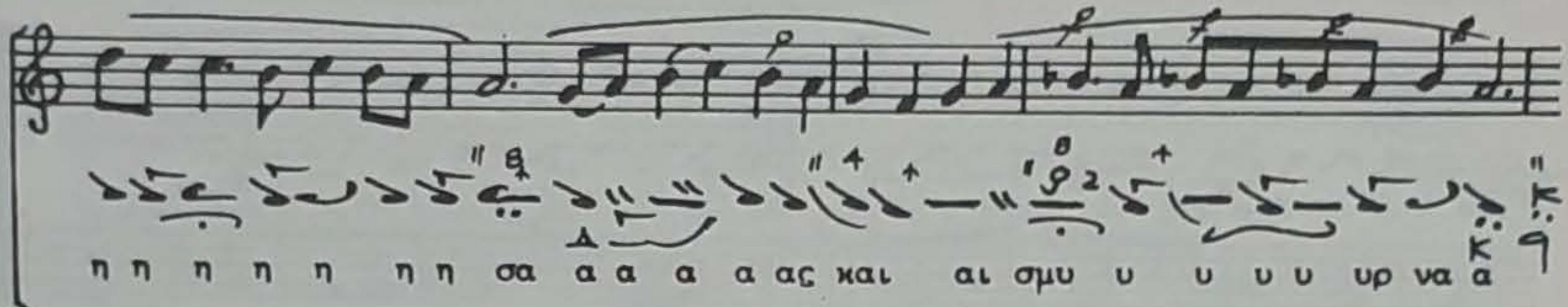
48   
 εν σιν δο νι



εν σι ι ινδο ο ο ο ο ο ο ο ο νι εν ει ει λη η

a a c a b G b a

49   
 εν ειλη σας και σημερη



η η η η η η σα α α α ας και αι σημ υ υ υ υ υρ να α

“... τμή πρὸς τὸν διδάσκαλον...”







κυριακή ἡσάποκρου

νε ο νε ο ξο λο του  
 νου λας σε νε ρον μο νορ α να  
 αμα μας τας η ν ρων  
 ακα τον λιθονηλη εν κη ζαν  
 να νλα λαση δι ας α κη  
 ν τας υλο κατα πε νε λα σμαδουναου  
 δι α βα να τον ρο ρου  
 ο ρος φα να να ρυ ο ημ σις  
 ν θε α θε α σα μεθρασμενος νο προ  
 ον θε ρο πι λα να ρυ κα θε'



ἄεθ' ἀδύδεια ὀναγγέλια ὀποῖε θγάνου ροῖς ζῆν

κε ρε φου λτ νε τον δισ το  
 με του ε τον του τον ζε νε τον  
 τον νε ζῆ φου ος ζε νε τον ζενο φου  
 ρα το το το σμο δισ με η νε  
 η νε του τον ο τον ζε  
 νε τον ον το το το με ρι  
 ο με φιλι με σουν ρε θανατου σιν  
 τον ος ζε νε τον το ρος με ρου  
 τον τον ζε νε τον τον ζε νε ζο  
 με ρε πιν νε του φα να του νε τον







Ἰσρα ἡσέκα οὐαγγία ἀπολε θρανόν θον εἶμιν  
 Ἰρο ἡ ἡσομομι γ καρδι αν αραραααααλι μι νι  
 κρονσεκα θο Ἰο σα ἰ μα ἡ σι α  
 να εα να σθα Ἰο χ Ἰα Ἰα Ἰι  
 νο χ Ἰου Ἰησ τι ἰαν Ἰηλο Ἰησι δι σο πο  
 Ἰον πι λα Ἰον ο ουσχιμον λαμβανι Ἰου σο  
 ἡ Ἰος Ἰο σο μα χ κ εφο βο εν  
 σν Ἰο νο νι ε νι Ἰι σης Ἰσμηνι κα  
 Ἰε θε Ἰο Ἰο Ἰα Ἰρον πα ρε νε χον Ἰα  
 πα σι Ἰολω ε ο νι ε ο νι ο ν χ Ἰο  
 με ε Ἰο μελα ε Ἰε νο Ἰο ε Ἰος



## ΟΙ “ΣΥΝΤΜΗΣΕΙΣ” ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΣΥΝΘΕΣΕΩΝ\*

Ἡ πρόσκληση νὰ συνεισφέρω στὴν παροῦσα ἔκδοση τῶν Cahiers μὲ ἄρθρο γιὰ ἓνα μουσικολογικὸ θέμα –κατὰ προτίμηση ἓνα ποὺ κατὰ κάποιον τρόπο νὰ ἔχει σχέση μὲ τὶς σπουδὲς μου στὴν Κοπεγχάγη τὸ 1968-69–, μοῦ ἔδωσε τὴν καλὴ εὐκαιρία νὰ ὀλοκληρώσω μιὰ μελέτη ποὺ εἶχα ἀρχίσει κιόλας νὰ γράφω κατὰ τὴ διάρκεια τῆς παραμονῆς μου στὸ Ἰνστιτούτο γιὰ τὴν Μεσαιωνικὴ Ἑλληνικὴ καὶ Λατινικὴ Φιλολογία. Ἀκόμα, αὐτὴ εἶναι γιὰ μένα μιὰ εὐκαιρία νὰ ξαναθυμηθῶ ἐκείνη τὴ θαυμάσια ἐποχὴ καὶ τὶς καρποφόρες συζητήσεις ποὺ συνηθίζαμε νὰ ἔχουμε στὰ σεμινάρια τοῦ Dr. Jørgen Raasted, πρὶν 14-15 χρόνια.

Ἐγὼ ὁ ἴδιος ἀπεκόμισα μεγάλο κέρδος ἀπ’ αὐτὲς τὶς συζητήσεις καὶ ἀπὸ τότε ἔχω ἀφιερῶσει μεγάλο μέρος τοῦ ἔργου μου γιὰ νὰ λύσω τὸ πρόβλημα τῆς μεταγραφῆς τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας – τὴν “ἐξήγησή” της, ὅπως προτιμῶ νὰ τὴν ἀποκαλῶ. Κι ὁ Ρῶστεδ ἀπ’ τὴ μεριά του ἔχει παρακολουθήσει μὲ ὄχι λιγότερο ἐνδιαφέρον τὴν ἐξέλιξη τῆς Ψαλτικῆς κατὰ τὴ μεταβυζαντινὴ περίοδο. Ἀρκεῖ, σχετικὰ μ’ αὐτό, ν’ ἀναφέρω τὴν ἄτυπη “συνάντηση” στὸ Ἰνστιτούτο κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ΙΑ’ Συνεδρίου τῆς Διεθνoῦς Μουσικολογικῆς Ἑταιρείας τὸν Αὐγούστο τοῦ 1972<sup>1</sup> ἢ τὸ συμπόσιο γιὰ τὴν Βυζαντινὴ Μουσικὴ τὸ ὁποῖο αὐτὸς ὠργάνωσε γιὰ τὸ ΙΣ’ Διεθνὲς Συνέδριο Βυζαντινῶν Σπουδῶν στὴν Βιέννη, τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1981<sup>2</sup>.

---

\* “The ‘abridgments’ of Byzantine and Postbyzantine compositions”, στὸ περιοδικὸ Cahiers de l’Institut du Moyen-Âge Grec et Latin (τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Κοπεγχάγης), 44 (1983), σσ. 16-38. Στὴν ἀπαντητικὴ ἐπιστολὴ του ὁ Jørgen Raasted (October 4, 1983), ὅταν ἔλαβε τὸ ἄρθρο μου αὐτό, μοῦ γράφει ἀρχὴ – ἀρχή: “Dear friend, This is in reply to your letter of September 16. It arrived safely, with the article enclosed. It was a very great pleasure for me to read this product of Yours. In my opinion, these “abbreviations” are a very strong argument in favour of “Your” exegeseis...”. Τὸ κείμενο εἶναι πρωτογραφημένο ἀγγλικά. Τὴ μετάφραση ἐκπόνησε ἡ μαθήτριά μου ὑποψήφια διδάκτωρ κ. Εὐαγγελία Σπυράκου.

1. Βλ. Γρ. Θ. Στάθη, “Τὰ περὶ τὴν βυζαντινὴν μουσικὴν πεπραγμένα κατὰ τὸ 11ον Διεθνὲς Συνέδριον Μουσικολογίας”, Θεολογία ΜΓ’ (1972), σσ. 892-894. – Ὁ Raasted πρότεινε τότε νὰ συζητήσουμε “Μιὰ ἐπιλογὴ θεμάτων πρὸς συζήτηση πάνω στὰ προβλήματα ποὺ συνδέονται μὲ τὴν ἐξήγηση καὶ ἀνάλυση”.

2. Τὸ θέμα τοῦ Συμποσίου ἦταν: “Byzantinische Musik 1453-1832 als Quelle musikalischer



Στὰ τέλη ἤδη, τῆς δεκαετίας τοῦ 1960 ἐπέδειξα ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ φαινόμενο τῶν “συντμήσεων” στὶς βυζαντινὲς καὶ μεταβυζαντινὲς συνθέσεις, ἀνακαλύπτοντας σ’ αὐτὲς τὶς συντμήσεις μιὰ ἀδιαμφισβήτητη ἀπόδειξη ὅτι ἡ βυζαντινὴ σημειογραφία –καὶ βέβαια κι ἡ μεταβυζαντινὴ σημειογραφία–, ἦταν “συνοπτικὴ” καὶ ἔπρεπε νὰ ἀναλυθεῖ ἂν κάποιος ἤθελε νὰ ψάλει τὸ “μέλος” ποὺ κρυβόταν κάτω ἀπ’ τὰ σημειογραφικὰ σημάδια.

Στὰ ἀρχεῖά μου ὑπάρχει ἓνα φύλλο χαρτί, μὲ χρονολογία “Κοπεγχάγη, 31 Μαρτίου 1969”, στὸ ὁποῖο ἀπαριθμῶ ἐννέα σημεῖα ποὺ ἀφοροῦν στὸ θέμα τῶν “συντμήσεων”. Ἐκεῖνα τὰ σημεῖα ἦταν ὅλα ὅσα μπόρεσα νὰ βρῶ στὰ μικροφίλμς τῶν Μνημείων Βυζαντινῆς Μουσικῆς [Monumenta Musicae Byzantine], σὲ Καταλόγους χειρογράφων, στὰ μουσικὰ χειρόγραφα τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Παρισίων, ποὺ εἶχα ἐρευνήσει τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1969, στὴν Βασιλικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Κοπεγχάγης, καὶ στὴν προσωπικὴ βιβλιοθήκη τοῦ Ρῶστεδ, στὰ τυπωμένα βιβλία Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Μουσικῆς, καὶ στὶς σημειώσεις μου ἀπ’ τὰ χειρόγραφα τοῦ Σινᾶ, τὰ ὁποῖα γνῶριζα ἀπ’ τὴν παραμονή μου ἐκεῖ τὸ 1967. Πῆρα αὐτὸ τὸ φύλλο χαρτί μαζί μου στὸ Ἅγιο Ὄρος, ὅπου παρέμεινα γιὰ περισσότερο ἀπὸ τρία χρόνια καταλογογραφῶντας τὰ χειρόγραφα Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Μουσικῆς, καὶ πρόσθεσα περισσότερα στοιχεῖα ἀπαραίτητα γιὰ τὴ διερεύνηση τῶν συντμήσεων. Αὐτὴ ἡ συσσώρευση τῶν παρατηρήσεων, θαρρῶ ὅτι ἐξηγεῖ τὸ γιατί ἡ ἐργασία μου πάνω σ’ αὐτὸ τὸ θέμα δὲν ἔφτασε σ’ ἓνα τέλος. Σὲ μερικὰ ἀπ’ τὰ γραπτὰ μου χρησιμοποίησα ἤδη τὸ φαινόμενο τῶν συντμήσεων, γιὰ νὰ ἐξηγήσω τὴν ἐξέλιξη τῆς σημειογραφίας καὶ τῆς μελοποιίας<sup>3</sup>: δὲν βρῆκα ὅμως ἀκόμα τὸν χρόνο γιὰ μιὰ πλήρη διαπραγμάτευση τοῦ θέματος μὲ αὐτὸ τὸ πηγαῖο ὕλικό.

Στὴν Κοπεγχάγη εἶχα γράψει μόνον ἕξι σελίδες. Τὶς πρῶτες δύο τις ἔχω ἤδη χρησιμοποίησει σὲ ἄλλα ἄρθρα μου. Ἐδῶ θὰ χρησιμοποίησω τὶς ὑπόλοιπες ἀπ’ αὐτὲς, μετὰ ἀπὸ ἐλαφρὰ τροποποίηση. Γιὰ τὸ παρὸν ἄρθρο εἶχα ἐπίσης ἔτοιμο (σὲ φωτογραφίες καὶ μεταγραφές) τὸ ὕλικό γιὰ τὰ Κεκραγάρια τοῦ Ἰακώβου Πρωτοψάλτη, τοῦ Χρυσάφη τοῦ Νέου καὶ τοῦ Μπαλάση ἱερέως, καθὼς καὶ ἓναν στατιστικὸ πίνακα μὲ τὸν ἀριθμὸ τῶν φωνητικῶν σημαδιῶν, ποὺ ἀπαντοῦν στὰ μεγάλα Κεκραγάρια, τὰ γνωστὰ ὡς “παλαιὰ” (στὴν πραγματικότητά, καλλωπισμένα ἀπ’ τὸν Χρυσάφη τὸν Νέο) καὶ στὰ “συντετμημένα” ἀπ’ τὸν Ἰάκωβο Πρωτοψάλτη.

*Praxis und Theorie vor 1453* [= “Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ τῆς περιόδου 1453-1832 ὡς πηγὴ τῆς μουσικῆς πράξεως καὶ θεωρίας πρὸ τοῦ 1453”]. Πρβλ. Γρ. Θ. Στάθη, “Συμπόσιον περὶ Βυζαντινῆς Μουσικῆς”, *Θεολογία ΝΓ* (1982), σσ. 749-763.

3. Gr. Stathis, “An analysis of the sticheron *Τὸν ἥλιον κρύψαντα*, by Germanos bishop of New Patras [The Old synoptic and the New analytical method of Byzantine Notation]”, *Studies in Eastern Chant* 4 (1979), p. 187.



Τώρα πού γράφω αὐτές τις γραμμές τοῦ προοιμίου, ξαναζῶ μὲ εὐχαρίστηση τις ἡμέρες σπουδῆς στὴν Κοπεγχάγη μὲ τὸν Jørgen Raasted, καὶ ἀναγνωρίζω τὴ στερρὴ κατάρτιση πού πῆρα στὰ Μνημεῖα Βυζαντινῆς Μουσικῆς καὶ στὸ Ἰνστιτούτο.

#### A. Γενικὲς Παρατηρήσεις

α. Ἀπ’ τὸν ἰδ’ αἰῶνα καὶ ἐξῆς συναντοῦμε συχνά, στὴν πλούσια παράδοση τῶν μουσικῶν χειρογράφων, τοὺς ἀκόλουθους ὄρους: “ἕτερον σύντομον”, “συνοπτικόν”, “συντετμημένον”, “σμικρυνθέντα”, “ἐλαττωνηθέντα”, “συντομηθέντα”, “ὡς ἐν βραχεῖ”. Μὲ μιὰ πρώτη ματιά, οἱ μελωδίες πού χαρακτηρίζονται ἔτσι, μοιάζουν μικρότερες σὲ ἔκταση σὲ σύγκριση μὲ προηγούμενες παρεμφερεῖς συνθέσεις στὰ χειρόγραφα. Μὲ τοὺς ὄρους πού ἀναφέρθηκαν παραπάνω πρέπει νὰ συνδυαστῇ καὶ ἡ ἔνδειξη “ἐκκλησιαστικόν” ἢ “καλογερικόν” ἢ “μέλος τῶν καλογέρων” ἢ, κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ἰη’ αἰῶνος, “νέον ὕφος τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας” –γιατὶ ἓνα “μέλος ἐκκλησιαστικόν” ἢ “καλογερικόν” εἶναι πάντοτε συντομότερο ἀπ’ τὸ προηγούμενο μέλος–, τὸ “πολίτικον” ἢ “θεσσαλονικαῖον” ἢ ὅπως ἄλλιῶς αὐτὸ λέγεται.

β. Αὐτὸ τὸ γεγονὸς μαρτυρεῖ πολὺ καλὰ ὅτι στὴν πράξη τῆς ψαλμωδῆσεως μερικὲς συνθέσεις εἶναι πλατειῆς ἐνῶ ἄλλες εἶναι σύντομες ἢ συντομώτερες· κι ἀκόμα, ὅτι ἡ Ψαλτικὴ Τέχνη καταγίνεται ὄχι μόνον μὲ τις ἔντεχνες μορφές τῆς μουσικῆς, ἀλλὰ καὶ μὲ τις πιὸ ἀπλές καὶ σύντομες μορφές μελῶν σύμφωνα μὲ τις ἀνάγκες τῆς Ἐκκλησίας. Κι αὐτό, γιατί ἡ ἐξέλιξη τῆς Ψαλτικῆς –ὡς ζωντανῆς τέχνης– ἀκολουθεῖ τὴν λειτουργικὴν πράξη τῆς Ἐκκλησίας καὶ τὴν διακονεῖ σὲ ὅλες τις ἀπαιτήσεις της.

Γιὰ νὰ γίνῃ καλύτερα κατανοητὸ τὸ παραπάνω, πρέπει νὰ γνωρίζουμε τις διαφορὲς καὶ πολυάριθμες μορφές τῆς ὀρθόδοξης λατρείας, ἀπ’ τὴν ἀπλούστερη καὶ συντομώτερη ἀκολουθία μέχρι τὴν καλλωπισμένη, γιὰ παράδειγμα μιὰ παννυχίδα ἢ ἀγρυπνία (μιὰ “ὀλονύκτια τελετουργία”, πού διαρκεῖ δώδεκα ὡς δεκαπέντε ὥρες, ἢ καὶ περισσότερο). Καὶ εἶναι σημαντικό νὰ μὴν ξεχνᾶμε τὴν ἀδιάκοπη “ἄσματικὴ” πράξη στὰ μοναστήρια κατὰ τὴ διάρκεια τῆς Μεταβυζαντινῆς περιόδου ἢ ὅποια διατήρησε τὴν πλούσια παράδοση τοῦ μὴ μοναστικοῦ τυπικοῦ ψαλμωδῆσεως τοῦ κοσμικοῦ κλήρου<sup>4</sup>. Στὴν ἐξέλιξη τῆς Ψαλτικῆς

4. Ὁ Oliver Strunk ἱστορεῖ γι’ αὐτὸ τὸ θέμα: “Κατὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ Συμεῶν [Συμεῶν Ἀρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης, πέθανε τὸ 1429] ὑπῆρχε μιὰ καθιερωμένη ὁρολογία γιὰ τὴν Ἀκολουθία τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας· ὀνομαζόταν Ἀκολουθία Ἀσματικὴ”. Ἀπ’ αὐτὸ μπορούμε μὲ



μποροῦμε νὰ δοῦμε καθαρὰ ὅτι κάποια περίοδος ἔχει τὴν τάση νὰ ἐκφράζει τὰ πάντα ἐκτεταμένα, μεγάλα, πλατειά, “ἀργά”, ἐνῶ κάποια ἄλλη περίοδος προτιμᾷ νὰ σμικρύνει καὶ νὰ συντομεύει τὶς συνθέσεις καὶ συγχρόνως δημιουργεῖ νέες σύντομες μελωδίες γιὰ νὰ ταιριάζουν στὰ χρονικὰ ὅρια τῆς λατρείας. Ἀναμφίβολα, μαζί μὲ αὐτὸν τὸν πλατυσμὸ καὶ τὴ σύντμηση στὴν ἀσματικὴ ἐξέλιξη, ἐκτενεῖς καὶ σύντομες μελωδίες ἔχουν συνυπάρξει σὲ κάθε περίοδο καὶ σχεδὸν γιὰ ὅλες τὶς ἀκολουθίες τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ νυχθημέρου.

γ. Οἱ ὅροι ποὺ ἀναφέρθηκαν παραπάνω καὶ ποὺ βοήθησαν νὰ ἐξηγηθεῖ ἡ ποικιλία τῆς λειτουργικῆς πρακτικῆς, δὲν σημαίνουν ὅλοι τους τὸ ἴδιο πρᾶγμα. Συνθέσεις ποὺ μαρτυροῦνται ὡς “σύντομον” ἢ “συνοπτικὸν” ἢ “καλογερικὸν” ἢ “ἐκκλησιαστικὸν” εἶναι αὐτόνομες δημιουργίες, διαφορετικὲς ἀπὸ πρότερες μελωδίες· εἶναι νέες μελωδίες. Ἀντίθετα, ἐνδείξεις ὅπως “συντετμημένον”, “σμικρυνθέν”, “συντομηθέν”, “ἐλαττωνηθέν” συσχετίζονται καθαρὰ μὲ προηγούμενες συνθέσεις: “αὕτῃ εἶναι σύνθεση τοῦ τάδε συντμηθεῖσα ἀπ’ τὸν τάδε”.

Πρέπει, ἄρα, νὰ διασαφηνίσουμε καὶ ὀρίσουμε τὴ σημασία αὐτῶν τῶν ὄρων, καὶ εἰδικὰ τῶν δύο πιὸ ἀντιπροσωπευτικῶν ὄρων: “σύντομον” καὶ “συντετμημένον”.

Ὁ ὅρος “σύντομον” χαρακτηρίζει ἓνα μέλος ὡς διαφορετικὸ ἀπὸ ἓνα ἄλλο μέλος ποὺ δὲν εἶναι “σύντομον”. Χρησιμοποιεῖται, γιὰ παράδειγμα, γιὰ ἓνα στιχηρὸ ἰδιόμελο ποὺ ψάλλεται κατὰ τὸ νέο στιχηραρικὸ μέλος, γιὰ νὰ τὸ διακρίνει ἀπ’ τὸ ἴδιο στιχηρὸ ποὺ ψάλλεται κατὰ τὸ παλαιὸ στιχηραρικὸ μέλος. Παρεπιπτόντως, τὸ ἴδιο στιχηρὸ μπορεῖ νὰ ψάλλεται καὶ μὲ μιὰ ἀκόμη πιὸ σύντομη μελωδία –κατὰ τὸ “εἰρμολογικὸ” ὕφος– καθὼς ὅλα αὐτὰ τὰ εἶδη εἶναι καθορισμένα καὶ χρησιμοποιοῦνται στὴν ἀσματικὴ πράξη μέχρι σήμερα. Πρέπει ἐπίσης νὰ τονισθῇ ὅτι ἓνα στιχηρὸ μπορεῖ νὰ ψαλῆ μὲ ἀργὴ χρονικὴ ἀγωγή ἢ ταχύτερη, ἀλλὰ μέσα στὸ πλαίσιο τοῦ εἴδους μελοποιίας, ἀνάλογα μὲ τὰ χρονικὰ παρακολουθήματα τῆς ἀκολουθίας. “Ὅσον ἀφορᾷ σ’ ἐμᾶς, εἶναι σημαντικὸ νὰ λεχθεῖ ὅτι ὁ χρόνος ποὺ δαπανᾶται γιὰ τὴν ἐκτέλεση μιᾶς “συντόμου” μελωδίας εἶναι πάντοτε λιγότερος ἀπ’ τὸν χρόνο ποὺ ἀπαιτεῖται γιὰ τὴν ἐκτέλεση μιᾶς ἐκτεταμένης συνθέσεως. Μὲ αὕτῃ τὴν ἀναφορὰ στὸν χρόνο, ὁ ὅρος “σύντομον” μπορεῖ συχνὰ ν’ ἀπαντᾷ σὲ Χερουβικά καὶ Κοινωνικά. Γιὰ

βεβαιότητα νὰ συμπεράνουμε ὅτι προβλεπόταν περισσότερη ψαλμωδία ἀπ’ ὅσο συνηθίζοταν στὰ μοναστήρια. Καὶ λέγοντας αὐτό, σμικρύνεται ἡ διάκριση, ἀκόμα καὶ στὶς λεπτομέρειες, μεταξύ τῶν δύο λειτουργικῶν τυπικῶν. Ἀκριβῶς αὕτῃ ἡ ἀπλοποίηση γίνεται ἀπὸ τὸν Ἀρχιεπίσκοπο Συμεών, ὅταν ἀντιπαραβάλλει τοὺς δύο τύπους λατρείας” βλ., “The Byzantine Office at Hagia Sophia”, *Essays on Music in the Byzantine World*, 1977, pp. 114-115. - Τὸν Αὐγούστο τοῦ 1980, στὴν Θεσσαλονίκη, παρουσίασα σὲ μιὰ σύναξη κείμενο μὲ τὸ θέμα: “Ἡ ἀργὴ καὶ ἡ σύντομη παράδοση τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς λειτουργικῆς πράξεως”.



παράδειγμα, στὸν α' ἦχο (καὶ σὲ ὄλους τοὺς ἄλλους ἦχους ἐπίσης), ὁ Χρυσάφης ἢ ὁ Γερμανὸς ἢ ὁ Μπερεκέτης (καὶ σχεδὸν ὄλοι οἱ ἄλλοι σπουδαῖοι μελωργοί) ἔχουν δυὸ Χερουβικά· τὸ δεύτερο ἔχει συνήθως τὴν ἔνδειξη “ἕτερον σύντομον” – καὶ εἶναι πράγματι πιὸ σύντομη ἀπ' τὸ πρῶτο.

Ὁ ὄρος “συντετμημένον”, πού γραμματικά εἶναι μετοχή τοῦ παρακειμένου χρόνου τοῦ ρήματος “συντέμνω”, σημαίνει ὅτι μιὰ συγκεκριμένη σύνθεση ἔχει γίνῃ μικρότερη ὕστερ' ἀπ' τὴν περικοπή καὶ ἀπομάκρυνση περιττῶν στοιχείων της, χωρὶς νὰ παραμορφωθεῖ ἢ ἀρχική της δομή. Τὴν ἴδια ἔννοια ἔχουν πάλι καὶ οἱ ὄροι “σμικρυνθέντα, ἐλαττωνθέντα, συντομηθέντα”. ὄλοι τοὺς ὑποδηλώνουν ὅτι μιὰ σύνθεση ἔγινε συντομώτερη χωρὶς νὰ χάσει τὴν ἀρχική της μορφή. Τὰ στοιχεῖα πού ἀφαιροῦνται εἶναι συνήθως ἐκεῖνα πού ἐπαναλαμβάνονται, ἢ εἶναι πλατυσμός στὶς καταλήξεις. Ἀκόμα, μπορεῖ νὰ γίνῃ ἀποκοπή ἐνὸς μέρους τοῦ μελικοῦ καλλωπισμοῦ μιᾶς λέξεως. Μὲ τὴν “σύντμηση” κερδίζουμε χρόνο. Ἡ διάρκεια τῆς ψαλμωδῆσεως γιὰ μιὰ συντετμημένη σύνθεση εἶναι συντομώτερη, ἀπ' ὅ,τι γιὰ τὴν ἴδια σύνθεση στὴν ἀρχική –μὴ συντετμημένη– μορφή της.

## B. Τεκμηρίωση

α. Ὅλα ὅσα ἔχω ἀναφέρει ἐδῶ, χωρὶς ἀναφορὲς σὲ κείμενα, μποροῦν νὰ τεκμηριωθοῦν πλήρως μὲ παραθέματα ἀπὸ μουσικά χειρόγραφα· καὶ μόνο οἱ ἀναφορὲς θὰ γέμιζαν ἀρκετὲς σελίδες. Θὰ περιοριστῶ νὰ ἀναφέρω τίς πιὸ σημαντικὲς ἀναγραφές, σὲ μιὰ ἱστορικὴ ἐπισκόπηση τοῦ φαινομένου.

Στὸν κώδικα Ἀθηνῶν ΕΒΕ 2458 τοῦ ἔτους 1336, φφ. 134α-β, περιέχονται οἱ στίχοι τοῦ Ἀμώμου (Ψαλμὸς 118) μελισμένοι ἀπ' τὸν Φαρδιβούκη: Ἄρχοντες κατεδίωξάν με - Ἡ καρδία μου, ἄρχοντες - Ἡγάπησα, ἀδικίαν ἐμίσησα, σὲ καλοφωνικὸ μέλος. Λίγο πιὸ κάτω, φ.135β: “Οὕτως ψάλλονται ἐν Κωνσταντινουπόλει εἰς τοὺς μοναχοὺς”, δηλαδή, οἱ ἴδιοι στίχοι ἀλλὰ σὲ σύντομο μέλος. Καὶ πιὸ κάτω, φ. 136β: “Ἐτερος Ἀμωμος καλογερισκός”· αὐτὴ τὴν φορὰ καταγράφεται μόνον ἡ ἀρχὴ τῶν τριῶν στάσεων σὲ πολὺ σύντομο μέλος. Γιὰ τὸ συνοπτικὸ “καλογερισκὸν μέλος” ὁ Συμεὼν Θεσσαλονίκης μαρτυρεῖ: “ὅτι δὴ καὶ παρὰ μόνου τινος δυνατὸν ἐστὶ ταύτην γίνεσθαι, ἐπειδὴ καὶ παρὰ μοναχῶν ἐξετέθη καὶ χωρὶς ἀσμάτων πολλάκις ἐν κοινοβίοις ἐκτελεῖται (δηλαδή, ἡ ἀκολουθία)”<sup>5</sup>.

Ὁ γραφέας τοῦ κώδικος Ἀθηνῶν ΕΒΕ 2406 (ἔτος 1453) γράφει στὸ φ. 278α: “τὰ αὐτὰ ἐσυνετμήθησαν καὶ παρ' ἐμοῦ οὕτως ἐκκλησιαστικότερον”. Ὁ

5. Συμεὼν Θεσσαλονίκης, “Περὶ Θείας Προνοίας”, P. G. 155, 556.



Γρηγόριος Μπούνης στὸ Κρατηματάριό του, κώδικα Σινᾶ τοῦ ἔτους 1437, δηλώνει στὸ φ. 1α: "...ἐποιήθησαν μὲν παρὰ τοῦ δομεστίκου ἐκείνου κὺρ Μιχαήλ τοῦ Ἀνεώτου· ἐκαλλωπίσθη δὲ παρὰ τοῦ πρωτοψάλτου κὺρ Ἰωάννου τοῦ Γλυκέος· ὕστερον δὲ ἐγράφησαν καὶ παρὰ τοῦ μαῖστορος κὺρ Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη συντετμημένα καὶ σαφέστατα, καὶ οὐ γὰρ πολλὰς εἶχον μακρολογίας". Καὶ στὸ αὐτόγραφο τοῦ Μανουὴλ Χρυσάφου, τὸν κώδικα Ἰβήρων 1120 τοῦ ἔτους 1458, κάποιοι ἀπὸ τοὺς στίχους τοῦ Ἀμώμου (φφ. 453α - 459α) διακρίνονται ὡς "συνοπτικοί"<sup>6</sup>· καὶ πράγματι εἶναι συντομώτεροι ἀπ' τοὺς ἄλλους.

Πολὺ εὐγλωττη εἶναι ἡ μαρτυρία ποὺ δίνεται ἀπ' τὸν Βενέδικτο Ἐπισκοπόπουλο (β' ἡμισυ 15' αἰῶνος) στὸν κώδικα Κουτλουμουσίου 448, φ.2α: "Οἱ εἰκοσιτέσσαρες οἴκοι τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου, ποιηθέντες παρὰ τινων παλαιῶν διδασκάλων ἐντέχνως καὶ μεθοδικῶς, πλήν δὲ εἰς πλάτος, καὶ διὰ τοῦτο οἱ νῦν οὐ ψάλλουσιν τούτους· λέγω δὲ διὰ ραθυμίαν, ἕτεροι δὲ πάλιν δι' ἀπραξίαν (τοσοῦτον παρὰ πάντων ἀργῶσιν). Ἐδοξε γοῦν καμοί, ἵνα μὴ ἀνενέργητοι μείνωσιν εἰς τὸ ἐξῆς παρὰ τινων εὐλαβῶν εἰς δόξαν αὐτῆς τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου, ἀλλὰ μᾶλλον ψάλλεσθαι, Βενεδίκτω πρεσβυτέρῳ τῷ Ἐπισκοποπούλῳ συνθέναι καὶ γράψαι ὡς ἐν βραχεῖ, ἐπακολουθῶν τὰς ἐκείνων μεθόδους"<sup>7</sup>.

Ἀπ' τὰ τέλη τοῦ 13' αἰῶνος καὶ μετὰ, ὅταν ὁ πλατυσμός τοῦ μέλους στὴν ἀσματικὴ πράξις εἶχε ἤδη ἐνεργηθεῖ μὲ τοὺς "καλλωπισμούς" τοῦ Στιχηραρίου καὶ τοῦ Εἰρμολογίου, ἄρχισε νὰ ἐμφανίζεται μιὰ τάση γιὰ σύντομα μέλη. Ἐτσι, ὁ Πολυέλεος σὲ ἤχο α' (Δοῦλοι, Κύριον) τοῦ Πέτρου Μπερεκέτη φέρει τὴν ἐνδειξη "συνοπτικός" καὶ "ἐκκλησιαστικός"<sup>8</sup>. Ἡ δίχορη μελοποίηση τοῦ Μπερεκέτη γιὰ τὸ "Τῆ ὑπερμάχῳ" ὀνομάζεται "σύντομον" στὰ χειρόγραφα (π.χ. στὸ Ξηροποτάμου 323, φ. 242β), σὲ ἀντιδιαστολὴ μὲ τὸ ἀργὸ καὶ πλατὺ "ἀργόν" μέλος. Στὸ ἴδιο χειρόγραφο, ὁ Πολυέλεος τοῦ Χρυσάφου τοῦ Νέου (Δοῦλοι, Κύριον) χαρακτηρίζεται ὡς "συνοπτισθὲν καὶ καλλωπισθὲν" (φ. 42β), καὶ στὸ φ. 381α ἀπαντᾷ ὁ Ἀμώμος "καθὼς ἐν Κωνσταντινουπόλει ψάλλεται, σμικρυνθεὶς παρὰ κὺρ Χρυσάφου τοῦ νέου καὶ πρωτοψάλτου".

Λίγο νωρίτερα, τὸ ἔτος 1625, στὸν κώδικα Σινᾶ 1480, φ.88α, βρίσκουμε τὴν ἐρυθρόγραφη ἐνδειξη "Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ καὶ τῶν κατ' ἤχον τερετιζόντων ἡχημάτων, σμικρυνθέντων καὶ παραλλαγέντων παρὰ τοῦ νεοφανοῦς Κουκουζέλη κὺρ Ἰωάσαφ. Τὸ μὲν παρὰ τοῦ Χρυσάφου".

Γιὰ τὴν ἐπόμενη περίοδο θὰ ἀναφέρω μόνον τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ δείγμα-

6. Γρ. Θ. Στάθη, *Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας*, Ἀθήναι 1979, σ. 108.

7. Ἐνθ. ἀνωτ., σ. 124.

8. Ξηροποτάμου 323, τοῦ 1708, φ. 52β. - Ξηροποτάμου 328, φ. 13β: Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἁγιον Ὄρος, Α'* (1975), σσ. 163, 180.



τα τῶν μαρτυριῶν μου. Περὶ τὰ 1720, ὁ Ἀντώνιος ἱερεὺς καὶ Οἰκονόμος συντέμνει τὰ Χερουβικά καὶ τὰ Κοινωνικά τοῦ Χρυσάφη τοῦ Νέου – καὶ μὲ αὐτὴ τὴ συντετμημένη μορφή εἶναι εὐρέως διαδεδομένες αὐτὲς οἱ σειρὲς συνθέσεων. “Χερουβικά ψαλλόμενα καθ’ ἡμέραν κατ’ ἤχον, ἐλαττωνηθέντα ἐκ τῶν τοῦ κῦρ Χρυσάφη παρὰ Ἀντωνίου ἱερέως καὶ οἰκονόμου”, γιὰ νὰ μνημονεύσω ἐδῶ τὸν κώδικα Παντελεήμονος 1012, φ. 224β<sup>9</sup>. “Τὸ παρὸν ψάλλεται καθὼς καὶ εἰς τὴν μεγάλην Ἐκκλησίαν ἐσμικρύνθη παρὰ τοῦ πρωτοψάλτου τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας κῦρ Παναγιώτου Χαλάτζογλου ἤχος πλ. β’ Κατευθυνθήτω”, ἀναφέρει ὁ γραφέας τοῦ κώδικος Paris. Suppl. Gr.113, f.139r. Λίγο ἀργότερα, στὰ μέσα τοῦ 17 αἰῶνος, ἕνας Ἀθωνίτης μοναχὸς καὶ διδάσκαλος τῆς μουσικῆς, ὁ Θεόδουλος Αἰνίτης, συντέμνει συστηματικὰ τὰ Χερουβικά καὶ Κοινωνικά τοῦ Πέτρου Μπερεκέτη, τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν, τοῦ Μπαλάση ἱερέως καὶ τοῦ Νεκταρίου Γριμάνη ἀπ’ τὴν Μυτιλήνη. Οἱ ἀναγραφὲς βεβαιώνουν τὸ γεγονὸς μὲ ἀκρίβεια: “κῦρ Πέτρου, καὶ ἐσυντομήθη ὑπὸ κῦρ Θεοδούλου” ἢ “κῦρ Νεκταρίου, συντομηθὲν ὑπὸ κῦρ Θεοδούλου”. Στὰ χργφ. Δοχειαρίου 363, Ξενοφῶντος 137, Παντελεήμονος 972, Λαύρας Κ 173 καὶ κυρίως στὸ χργφ. Δοχειαρίου 376, ὑπάρχουν πολλὲς καὶ ἐνδιαφέρουσες συντμήσεις ἀπ’ τὸν Θεόδουλο μοναχό<sup>10</sup>.

Ὅλες αὐτὲς οἱ συντμήσεις (σμικρύνσεις, συντομεύσεις, ἐλαττώσεις) συγκεκριμένων συνθέσεων, καὶ πολὺ περισσότερες ἄλλες στὶς ὁποῖες δὲν ἔχω ἀναφερθῆ, ἀποδεικνύουν δύο ἀναμφισβήτητα πράγματα: πρῶτον, ὅτι αὐτὲς οἱ συνθέσεις –καὶ ὅλες οἱ παρόμοιες– εἶναι ἐκτενεῖς καὶ ἀπαιτοῦν πολὺ χρόνο γιὰ ψαλμώδηση· καί, δεύτερον, ὅτι εἶναι θαυμάσιες συνθέσεις καὶ εἶναι κρῖμα νὰ μὴν ψάλλονται. Συνεπῶς, μποροῦν καὶ πρέπει νὰ διατηρηθοῦν στὴν ψαλτικὴ παράδοση, τουλάχιστον μὲ μιὰ συντετμημένη μορφή. Ἔτσι, ἀναγνωρίζεται ἡ ἀναγκαιότητα νὰ διατηρηθοῦν σημαντικὲς συνθέσεις προγενεστέρων συνθετῶν.

β. Μαζὶ μὲ αὐτὴ τὴν ἐπιτήδευση, ἀπ’ τὴν ἀρχὴ τοῦ 18 αἰῶνος, ἀρχίζει νὰ διαμορφώνεται τὸ νέο στιχηραρικὸ “μέλος” (ῥυθμός). Σὲ σύγκριση μὲ τὸ παλαιὸ βυζαντινὸ μέλος τοῦ Στιχηραρίου (18-19 αἰῶνος) ἢ μὲ τὴν “καλλωπισμένη” παράδοση τοῦ Στιχηραριοῦ μέλους ἀπὸ τὸν Χρυσάφη τὸ Νέο καὶ τὸν Γερμανὸν ἐπίσκοπο Νέων Πατρῶν (β’ μισὸ τοῦ 18 αἰῶνος), αὐτὸ τὸ νέο μέλος εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὸ καὶ ἀναμφίβολα πολὺ σύντομο. Μιὰ καλὴ τύχη διατήρησε καὶ μᾶς παρέδωσε ἕνα χειρόγραφο, τὸ ὁποῖο ἀρχή-ἀρχή γράφει: “Ἀναστασιμάταριον μετὰ τῶν κεκραγαρίων, σὺν Θεῷ ἀγίῳ, πολλὰ ὠφέλιμον εἰς ψάλτην, ὅπου ἀγαπᾷ νὰ ψάλλῃ εὐμορφον χῦμα, τόσον τὰ ἀναστάσιμα ὡσάν καὶ τὸ Στι-

9. Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα [...]*, Β' (1976), σ. 435.

10. Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα [...]*, Α' (1975), σσ. 520 - 521.



χηράριον· ψάλλεται δὲ χῦμα· νέα σύνθεσις ἐμοῦ ταπεινοῦ Κυριάκου Κουλιδᾶ τοῦ Ναυπλιώτη<sup>11</sup>. Ἡ σαφὴς ἔνδειξις “εὐμορφον χῦμα” – “ὄμορφο καὶ μὲ ρέουσα, γρήγορη ἔκφραση” – ὑποδηλώνει μιὰ πολὺ σύντομη μελωδία, μὲ μιὰ μελικὴ δομὴ διαφορετικὴ ἀπ’ τὴν “παλαιά”, τὴν προηγούμενη. Σχεδὸν τὸ ἴδιο δηλώνεται ἀπ’ τὸν Δανιὴλ Πρωτοψάλτη στὸ Ἀναστασιματάριό του: “Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῶν εἰρμολογικῶν ἀναστασίμων<sup>12</sup>”. Τὸ ἴδιο χειρόγραφο (Ξηροποτάμου 374) περιέχει στὸ φ. 148α τὰ “εὐλογητάρια, σύντομα, εἰρμολογικά, καθὼς ψάλλονται ἐν Κωνσταντινουπόλει”. Καὶ ὁ ἴδιος ὁ Ἰωάννης Πρωτοψάλτης χαρακτηρίζει τὸν Πολυέλεό του σὲ ἦχο δ’ ὡς “σύντομον<sup>13</sup>” καὶ παραδίδει ἓνα δεῖγμα τοῦ νέου ὕφους στὸ σύντομο στιχηραρικὸ μέλος Θεαρχίῳ νεύματι, γιὰ τὸ ὁποῖο ὁ Δημήτριος Λῶτος λέει “συνοπτικόν<sup>14</sup>”. Μιὰ ἀλλαγὴ συντελεῖται στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη καὶ ὅλα γίνονται σύντομα.

### Γ. Ἐξηγητικὴ σημειογραφία

α. Σ’ αὐτὸ τὸ σημεῖο συμβαίνει κάτι πολὺ σημαντικό. Γιὰ τὴν καταγραφή τῶν συντόμων μελῶν, ἡ σημειογραφία ἀλλάζει τὴ δομὴ της καὶ ἀποκτᾶ μιὰν ἄλλη λειτουργία: ἀπλοποιεῖται καὶ γίνεται πιὸ εὐέλικτη καὶ ἀναλυτικὴ, γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ καταγράψει καὶ ἀποδίδει τὴν σύντομη καὶ γρήγορη μελικὴ κίνηση πάνω στὶς συλλαβὲς τοῦ ποιητικοῦ κειμένου. Αὐτὴ ἡ ἀλλαγὴ μπορεῖ εὐκόλα νὰ διαπιστωθεῖ μὲ μιὰ πρώτη ματιά: Τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ “ἄφωνα μεγάλα σημάδια χειρονομίας, ἅτινα λέγονται μεγάλοι ὑποστάσεις”, ὅπως ὁ Θεματισμός, τὸ Οὐράνισμα, τὸ Χόρευμα, τὸ Κύλισμα, τὸ Ψῆφιστόν Παρακάλεσμα καὶ κάποια ἄλλα, δὲν ὑπάρχουν σ’ αὐτὲς τὶς σύντομες συνθέσεις ἐπειδὴ τὸ μέλος ποὺ προσδιορίζουν – καὶ ποὺ ὅπωςδήποτε εἶναι “πλατὺ - ἐκτενές” – δὲν εἶναι παραδεκτὸ στὸ νέο “σύντομον ὕφος”· καὶ δὲν συναντᾶμε ἐδῶ τὶς γνωστὲς καὶ καθιε-

11. Παντελεήμονος 942, φ. 1α. Πρβλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα [...]*, Β’ (1976), σσ. 251-253· ἐκεῖ ἔχει τυπωθῆ μιὰ φωτογραφία τοῦ φ. 1α.

12. Ξηροποτάμου 374· βλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα [...]*, Α’ (1975), σ. 266. Ὁ ὅρος “εἰρμολογικόν” ἐδῶ σημαίνει “σύντομον”, τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ψάλλονταν οἱ “εἰρμοὶ” καὶ τὰ τροπάρια ἐκείνη τὴν ἐποχὴ. Σὲ ἄλλες ἀναγραφές, τὰ Κεκραγάρια τοῦ Δανιὴλ χαρακτηρίζονται ὡς “συνοπτικά”· βλ., γιὰ παράδειγμα, κώδικα Ξηροποτάμου 330, τοῦ ἔτους 1782, φ. 55β: “Ἐτέρα σύνθεσις κεκραγαρίων, συνοπτικὴ μετὰ δογματικῶν, καθὼς τὰ νῦν ψάλλονται ἐν Κωνσταντινουπόλει· τονισθέντα παρὰ κυρίου Δανιὴλ πρωτοψάλτου τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας”.

13. Διονυσίου 575, τοῦ ἔτους 1764, φ. 111α· βλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα [...]*, Α’ (1975), σ. 204.

14. Paris. Suppl. Gr. 1332, τοῦ ἔτους 1783, φ. 389β - 391α, καὶ Ξηροποτάμου 330, τοῦ ἔτους 1781-82, φφ. 440β-441β. Γιὰ τὸ δεύτερο, βλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα [...]*, Α’ (1975), σ. 204.



ρωμένες “θέσεις” με τὸ συγκεκριμένο μελικό τους περιεχόμενο.

Ἡ ἀλλαγὴ στὴ σημειογραφία εἶχε ἤδη ἀρχίσει ὡς “ἐξήγησις” με τὸν Μπαλάση ἱερέα (περὶ τὸ 1670)<sup>15</sup> ἢ ἀκόμα με τὸν Ἀκάκιο Χαλκεόπουλο (περὶ τὸ 1500), ὁ ὁποῖος μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ ἕνας πρῶτος διδάσκαλος τῆς ἐξηγήσεως ἢ τουλάχιστον ἕνα εἶδος “προδρόμου”, ὅπως ἦταν<sup>16</sup>. Ἀλλὰ αὐτὴ ἡ εὐνοϊκὴ ἀλλαγὴ λαμβάνει ἐπίσημο χαρακτῆρα με τὴν πατριαρχικὴ παρότρυνση τοῦ 1756: “Πασαπνοάρια ἡδύτατα συντεθέντα παρὰ κῦρ Ἰωάννου Πρωτοψάλτου, προτροπῆ Κυρίλλου Πατριάρχου κατὰ τὸ 1756” (κωδ. Paris. 1046, φ. 69α). Καὶ ὁ Χρυσάνθος σχολιάζει: “[Ὁ Ἰωάννης] μετεχειρίσθη τρόπον τοῦ γράφειν, ὅς τις εἶναι διάφορος τοῦ παλαιοῦ, καὶ κλίνει εἰς τὸ ἐξηγηματικόν, καὶ ἐστάθη αὐτὸς ἡ ρίζα τοῦ ἐξηγηματικοῦ τρόπου, ὃν μετεχειρίσθη ὁ μαθητῆς αὐτοῦ Πέτρος”<sup>17</sup>.

Αὐτὴ ἡ ἀναλυτικὴ - ἐξηγητικὴ σημειογραφία ἄρχισε νὰ διαδίδεται καὶ γιὰ τὴ γραφὴ τῶν νέων, τῶν πρωτοτύπων συνθέσεων τῶν μελουργῶν ἐκείνης τῆς ἐποχῆς, ὄχι μονάχα στὴ μελοποίησι τῶν ἰδιομέλων κατὰ τὸ νέο στιχηραρικὸ ὕφος, ἀλλὰ καὶ τὶς συνθέσεις τῆς Παπαδικῆς, ὅπως Δοξολογίες, Πολυελέους, ἀκόμα καὶ Χερουβικά καὶ Κοινωνικά, παρ’ ὅλο πὺ γιὰ τὰ τελευταῖα οἱ Διδάσκαλοι χρησιμοποιοῦσαν τὶς καθιερωμένες “θέσεις” τῆς παλαιᾶς σημειογραφίας. Ὅποτε ἤθελαν, γιὰ νὰ κερδίσουν χῶρο καὶ χρόνον στὴ γραφὴ καὶ ἀντιγραφὴ ἢ ἀκόμα γιὰ τὴν ὀπτικὴ ἀπομνημόνευσι τῶν συνθέσεων –καὶ οἱ δύο αὐτὲς ἀρετὲς τῆς παλαιᾶς σημειογραφίας εἶναι κοινὰ ἀναγνωρισμέναι–, χρησιμοποιοῦσαν καὶ τὴ συνοπτικὴν σημειογραφίαν. Σ’ αὐτὴν τὴ νέα ἀναλυτικὴν σημειογραφίαν οἱ διδάσκαλοι ἀνέλυσαν σχεδὸν ὅλα τὰ μέλη τῶν παλαιῶν μελουργῶν, πὺ τὰ εἶχαν ἀνάγκη στὴν ἀσματικὴν πράξιν. Ὁ Πέτρος Πελοποννήσιος ὑπῆρξε ὁ πρῶτος πὺ ἀσχολήθηκε συστηματικὰ με τὴν ἐξήγησιν τῶν παλαιότερων μελῶν. Ὁ ψάλτης πὺ ἤθελε νὰ ψάλει μιὰ παλαιὰ σύνθεσιν, [ἀνεξάρτητα με τὸ ἐὰν ἦταν ἀναλυτικὰ γραμμένη ἢ ὄχι], ἔπρεπε πρῶτα νὰ τὴν ἀναλύσει στὸ μυαλό του, νὰ ἀπομνημονεύσει τοὺς “σχηματισμοὺς” τῶν διαφόρων θέσεων καὶ τὸ μέλος πὺ ὑπαγόρευαν τὰ μεγάλα σημάδια χειρονομίας. Κάνοντας αὐτό, τὸ ἄκουσμα –δηλαδὴ ἡ μελικὴ ἐνέργεια κατὰ τὴν ψαλμῶδησιν– ἦταν πάντοτε μιὰ πλατεῖα μελωδία. Ἐὰν ἤθελε νὰ καταγράψει αὐτὸ τὸ ἄκουσμα, τὴν πραγματικὴν μελωδία, ὅπως ἔχει γίνεσθαι σὲ ὀριστικὴν μορφήν με τὰ μέσα τῆς Νέας ἀναλυτικῆς Μεθόδου σημειογραφίας, θὰ ἔπρεπε νὰ χρησιμοποιοῖ ἕνα πολὺ μεγάλο ἀριθμὸ φωνητικῶν σημαδιῶν.

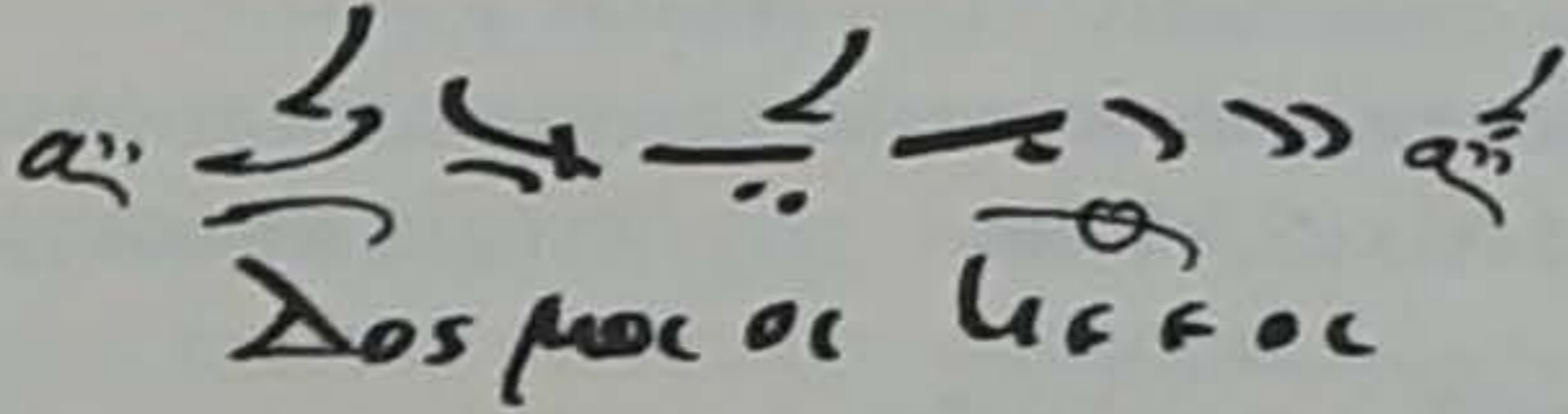
15. Γρ. Θ. Στάθης, *Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας*, Ἀθῆναι, 1978, σ. 52-54.

16. Βλ. τὸν αὐτόγραφο κώδικά του ΕΒΕ 917, φ. 12β-13α καὶ 15α. Βλ. ἐπίσης, Γρ. Θ. Στάθης, “Δεινὰ θέσεις καὶ ἐξήγησις”, *Θεολογία ΝΓ* (1982), σσ. 768-769.

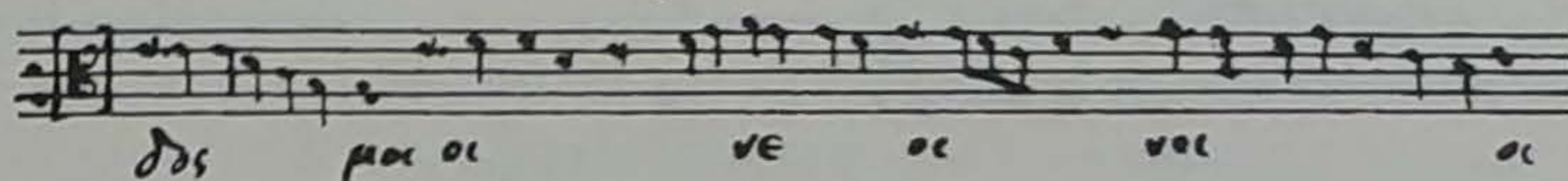
17. Χρυσάνθου, *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, Τεργέστη 1832, σ. XLIX, §75.



Τὸ πλήρες περιεχόμενο τοῦ κώδικος Σινᾶ 1477 (περὶ τὰ 1700-1720) δίνει μιὰν ἀτράνταχτη ἀπόδειξη γι' αὐτὴν τὴ δήλωση, μὲ τὶς μεταγραφὲς βυζαντινῶν μελῶν στὸ πεντάγραμμο τῆς σημειογραφίας τοῦ Κιέβου<sup>18</sup>. Παραθέτω ἐδῶ μιὰ "θέση", ἡ ὁποία περιλαμβάνεται σὲ μιὰ ἀπ' τὶς ἐκδεδομένες μελέτες μου<sup>19</sup>. Ὁ κάθε ψάλτης βλέποντας αὐτὴ τὴ στιχηραρικὴ "θέση":



Θὰ ἔψαλε ἔτσι:



Μονάχα μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο, δηλ. ἂν γνωρίζουμε τὴν πραγματικὴ μελωδία ποὺ παρασημαίνεται μὲ τὴ σημειογραφία, μπορούμε νὰ καταλάβουμε γιατί μιὰ μελωδία εἶναι "σύντομη", σὲ σύγκριση μὲ μιὰ προηγούμενη. Ὁ Πέτρος Πελοποννήσιος μελοποίησε τὸ δοξαστικὸν "Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις" κατὰ τὸ ὕφος το παλαιοῦ Στιχηραρίου, μὲ τὶς γνωστὲς "θέσεις" καὶ τὰ μεγάλα σημάδια χειρονομίας. Καὶ μᾶς παρέδωσε καὶ μιὰ σύντομη μελωδία γιὰ τὸ ἴδιο δοξαστικό, ἀλλ' αὐτὴ τὴ φορά κατὰ τὸ νέο στιχηραρικὸ ὕφος. Σὲ δύο χειρόγραφα, αὐτὸ τὸ δεύτερο μέλος χαρακτηρίζεται καθαρὰ ὡς "ἕτερον σύντομον, τοῦ αὐτοῦ"<sup>20</sup>. Ἐχω μετρήσει τὰ φωνητικὰ σημάδια τὰ ὁποῖα χρησιμοποίησε ὁ Πέτρος κατὰ τὴν μελοποίησιν τοῦ "ἀργοῦ" στιχηρατικοῦ μέλους στὴν παλαιὰ σημειογραφία: εἶναι 403. Μέτρησα, ὕστερα, καὶ τὰ σημάδια τοῦ "συντόμου" μέλους: εἶναι 394.

Τὸ ἀναπόφευκτο συμπέρασμα εἶναι ὅτι ὁ ὅρος "σύντομον" ἔχει νόημα μόνον ὅταν ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ δύο μελωδίες ἀξιοσημείωτα διαφορετικοῦ μήκους – τὸ νέο στιχηραρικὸ μέλος ποὺ καταγράφεται μὲ ἀναλυτικὴ σημειογραφία καὶ δὲν ἀπαιτεῖ καμία ἀνάλυση ἢ ἐξήγηση, ἐνῶ ἡ παλαιὰ στιχηραρικὴ σύνθε-

18. Gr. Stathis, "I manoscritti e la tradizione musicale bizantinosinaitica. Appendice: Il manoscritto musicale Sina 1477", *Θεολογία ΜΓ'* (1972), πανομ. 1-2, σσ. 279-308.


19. "An analysis of the Sticheron Τὸν ἥλιον κρύψαντα...", *SEC 4* (1979), στίς σελίδες 212 καὶ 225 (κώδικας Σινᾶ 1477, φ. 130β).

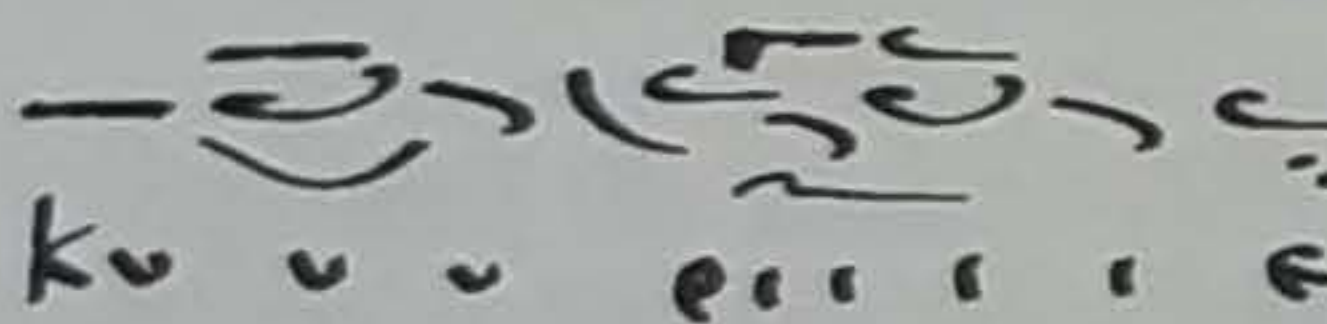
20. Ἰβήρων 997, φ. 143α, - Δοχειαρίου 367, φ. 258α. Βλ., γιὰ τὸ δεύτερο: Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα [...], Α'* (1975), σ. 495. Καὶ ἀκριβέστερα: στὸν κώδικα Ἰβήρων 997 τὸ ἀργὸ μέλος εἶναι πρῶτο καὶ μετὰ ἀκολουθεῖ τὸ "σύντομον": φ. 143α: "τῇ ἁγία καὶ μεγάλῃ Τετράδι, εἰς τὰ ἀπόστιχα τοῦ Ὁρθρου, Πέτρου λαμπαδαρίου, πλ. δ'." - φ. 143α: "ἕτερον, σύντομον, τοῦ αὐτοῦ, πλ. δ'". Ὁ κώδικας Δοχειαρίου εἶναι ἓνα Δοξαστάριον κατὰ τὸ νέο στιχηραρικὸ ὕφος, "σύντομον" γιὰ τὸν λόγον αὐτὸν γράφεται τὸ σύντομον πρῶτο, καὶ μετὰ ἀκολουθεῖ, φ. 258α: "ἕτερον ἀργόν".



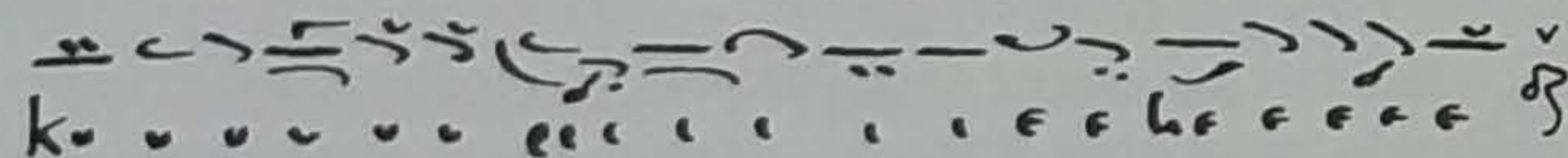
ση ἦταν καταγεγραμμένη μὲ τὴν “συνοπτικὴ” σημειογραφία καὶ χρειαζόταν ἐξήγηση τῶν θέσεων καὶ τῶν μεγάλων σημάδιων χειρονομίας. Ἐπιγραμματικά, οἱ ὄροι “σύντομον” καὶ “ἀργόν” ἀναφέρονται στὴν πραγματικὴ ἔκταση τοῦ μέλους, καὶ ὄχι στὸν ἀριθμὸ τῶν σημειογραφικῶν σημάδιων του.

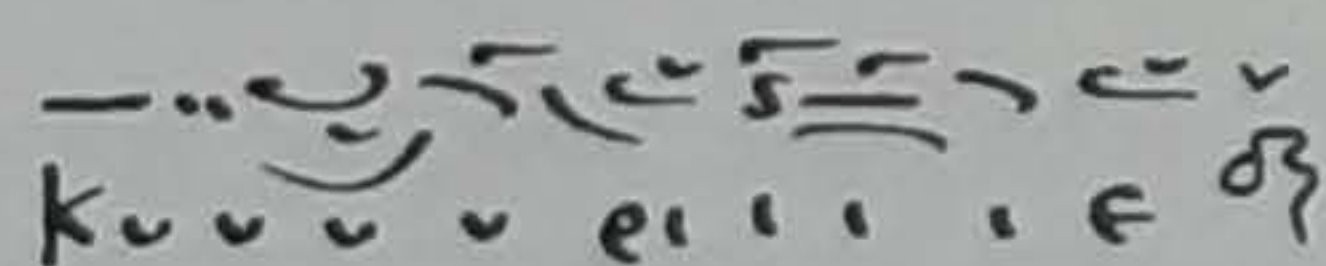
Γιὰ νὰ γίνει ἀκόμα σαφέστερο, ἄς πάρουμε τὴν πρώτη “θέση” – τὴ λέξη Κύριε– καὶ στὶς δύο μελωδίες, κι ἄς ρίξουμε μιὰ ματιὰ σὲ αὐτὲς τὶς δύο μελοποιήσεις: πρῶτα στὴν πρωτότυπη σημειογραφία καὶ ἔπειτα στὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφία τῆς Νέας Μεθόδου (τὴ χρυσαυθινὴ σημειογραφία):

α. “τὸ ἀργόν”  (Ἰβήρων 977, φ. 143α)  
 κυ ρι ι ε

β. “τὸ σύντομον”  (Ἰβήρων 977, φ. 144α)  
 κυ υ υ ρι ι ι ε

Ἡ β' μελωδία, ἡ ὁποία φαινομενικὰ εἶναι πιὸ πλατειά (περιλαμβάνει 8 φωνητικὰ σημάδια), χαρακτηρίζεται ὡς “σύντομον” (μέλος) συγκρινόμενη μὲ τὴν α' μελωδία, ἡ ὁποία ἔχει μόνον 4 σημάδια. Καὶ εἶναι, πράγματι, σύντομη ἡ β' μελωδία – συντομότερη ἀπ' τὸ μέλος ποὺ πρέπει νὰ ψαλῆ ἀπ' τὴν συνοπτικὴ σημειογραφία τῆς α' μελωδίας:

α.  $\pi\delta\zeta N_4$    
 κυ υ υ υ ρι ι ι ι ι ε ε ε ε ε ε ε δζ

β.  $\pi\delta\zeta N_4$    
 κυ υ υ υ ρι ι ι ι ε δζ

Ἀκριβῶς τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὸ “ὀκτώηχον” στιχηρὸ Δοξαστικὸ “Θε-αρχίω νεύματι” τοῦ Ἰωάννου Πρωτοψάλτου, ποὺ ἀναφέρθηκε παραπάνω. Ἐχει τὴν ἐνδειξὴ “συνοπτικὸν” καὶ ἀριθμεῖ 439 φωνητικὰ σημάδια, ἐνῶ τὸ ἀργὸ μέλος τοῦ Χρυσάφη τοῦ Νέου ἀριθμεῖ 524 σημάδια. Ἀλλὰ ἐδῶ πάλι, ἡ πραγματικὴ σύγκριση εἶναι ἀνάμεσα στὸ “συνοπτικὸν” καὶ τὸ ἀργό, τὸ ἐκτενὲς μέλος, τὸ ὁποῖο εἶναι κρυμμένο κάτω ἀπ' τὴν συνοπτικὴ σημειογραφία τοῦ Παλαιοῦ Στιχηραρίου.

Τὸ συμπέρασμα εἶναι εὐκόλο καὶ πέρ' ἀπὸ κάθε ἀμφιβολία: ἡ σημειογραφία τοῦ παλαιοῦ “ἀργοῦ” στιχηραριοῦ καὶ παπαδικοῦ μέλους εἶναι “συνοπτικὴ”, περιεκτικὴ: μέσα στὴ συνύφανση τῶν θέσεων καὶ κάτω ἀπ' τὰ μεγάλα σημάδια χειρονομίας περιέχεται μιὰ ἐκτενὲς μελωδία, ἡ ὁποία χρειάζεται ἕναν πολὺ μεγαλύτερο ἀριθμὸ φωνητικῶν σημάδιων προκειμένου νὰ καταγραφῆ πλήρως.



β. Οἱ νέες πρωτότυπες συνθέσεις τῶν διδασκάλων τῆς μουσικῆς, γραμμένες μὲ ἀναλυτικὴ σημειογραφία αὐτὴν τὴν περίοδο, ἦταν ὅπωςδήποτε εὐκολότερες καὶ προτιμώτερες στὴν ψαλτικὴ πράξη. Ἀλλὰ ὅλες ἐκεῖνες οἱ ἐξαίσιες συνθέσεις τῶν παλαιότερων μελουργῶν δὲν ἀφέθησαν νὰ περιπέσουν σὲ ἀχρησία καὶ σὲ λήθη, ἀπλᾶ καὶ μόνο ἐπειδὴ ἦταν δύσκολες ἢ καλύτερα ἦταν δύσκολη ἢ συνοπτικὴ σημειογραφία τους γιὰ τὸ ἐκτενὲς μέλος. Μπροστὰ στὸν κίνδυνο νὰ πέσουν σὲ λήθη οἱ πάντερπνες παλαιές συνθέσεις, οἱ διδάσκαλοι προνόησαν νὰ κάνουν δυὸ πράγματα: νὰ τις ἐξηγήσουν, δηλαδὴ νὰ τις μεταγράψουν σὲ ἀναλυτικὴ σημειογραφία κι ἔτσι νὰ κάνουν εὐκολότερη τὴν ψαλμώδησή τους, καὶ νὰ συντμήσουν ἐκεῖνες τῶν ὁποίων ἀναγνώριζαν τὴν παραμόνιμη καλλιτεχνικὴ ἀξία, νὰ ἀφαιρέσουν, δηλαδὴ, μερικὰ πλεονάζοντα στοιχεῖα καὶ νὰ τις καταστήσουν ἔτσι λιγότερο “ἀργές” ἀπὸ πρὶν, μιᾶς καὶ ἡ σύντομη πρακτικὴ στὴ λατρεία ἦταν τώρα γεγονός. Σ’ αὐτὴ τὴ μελέτη δὲν ἐπιθυμῶ ν’ ἀναφερθῶ στὸν μεγάλο ἀριθμὸ τῶν “ἐξηγητῶν” καὶ στὶς ἐξηγήσεις τους· καὶ ἀκόμα, ἀπ’ τὴν πληθὺ τῶν συντμήσεων, θ’ ἀσχοληθῶ μόνον μὲ τις γνωστὲς περιπτώσεις.

Ὁ Ἰωάννης Πρωτοψάλτης (μέσα τοῦ ἰη’ αἰῶνος), συνέταξε, μὲ ἀναλυτικὴ σημειογραφία, τοὺς ὕμνους τῆς Λειτουργίας τοῦ Μ. Βασιλείου, μελισμένους ἀπ’ τὸν Ἰωάννη τὸν Γλυκὺ, δηλαδὴ “Ἄγιος, ἅγιος, ἅγιος - Ἀμήν - Ἀμήν - Σὲ ὑμνοῦμεν· καὶ συνέταξε καὶ τὰ *Nūn αἰ δυνάμεις καὶ Γεύσασθε* τῆς Λειτουργίας τῶν Προηγιασμένων, πού εἶναι μελοποιήματα τοῦ Ἰωάννου τοῦ Κλαδᾶ<sup>21</sup>.

Ὁ Ἀναστάσιος Ραφανιώτης (γ’ τέταρτο τοῦ ἰη’ αἰῶνος) στὸ Ἀθηναϊκὸ χειρόγραφο ΕΒΕ 969 μᾶς παρέδωσε μιὰ σειρά “κεκραγάρια συντομηθέντα”.

Ὁ Κύριλλος Μαρμαρινός (γ’ τέταρτο τοῦ ἰη’ αἰῶνος) συντέμνει τὰ ἀρμόδια ψάλματα τῆς Λειτουργίας τῶν Προηγιασμένων - “σύντομα καὶ ξήγισεις”<sup>22</sup>.

Ὁ Στέφανος Ξηροποταμηνός συντέμνει, σὲ ἀναλυτικὴ σημειογραφία, τὸ πολὺ γνωστὸ καὶ συχνόψαλτο θεοτοκίο τοῦ Ἰωάννου Κουκουζέλη, “Ἀνωθεν οἱ προφῆται”<sup>23</sup>.

Ἀργότερα, μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τῆς Νέας Μεθόδου ἀναλυτικῆς σημειογραφίας, πολλὲς συνθέσεις τῶν παλαιῶν διδασκάλων καὶ μελουργῶν συντμήθηκαν καὶ διαδόθηκαν μὲ τὰ τυπωμένα μουσικὰ βιβλία καὶ ψάλλονται ἀκόμα σήμερᾶ<sup>24</sup>.

21. Ξηροποτάμου 330, φ. 263α: “συνοπτισθεῖσα παρὰ κυρ Ἰωάννου πρωτοψάλτου...”, καὶ Δοχειαρίου 411, φ. 108α, 110α. Αὐτὲς οἱ ἀναλυτικὰ σημειογραφημένες συνθέσεις ἔχουν διατηρηθῆ μέσα σὲ ὅλες σχεδὸν τίς ἔντυπες Ἀνθολογίες.

22. Δοχειαρίου 359, φ. 223α· βλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα [...]*, Α’ (1975), σ. 475, ὅπου μπορεῖτε νὰ δεῖτε καὶ τὸ πανομοιότυπο τῆς σελίδας.

23. Ἀγίου Παύλου 26, σ. 184 καὶ ἐξῆς.

24. Οἱ κυριώτερες συντμήσεις οἱ ὁποῖες περιέχονται στὰ τυπωμένα μουσικὰ βιβλία εἶναι οἱ ἀκόλουθες: α. Τὸ ἀσματικὸν “Ἄγιος ὁ Θεός γιὰ τίς ἐορτές τοῦ Τιμίου Σταυροῦ, μιὰ σύνθεση τοῦ Μανουὴλ Χρυσάφου συντετμημένη ἀπ’ τὸν Γεώργιο τὸν Κρῆτα· β. Ἀνωθεν οἱ προφῆται τοῦ



#### Δ. Τὰ “συντετμημένα κεκραγάρια” τοῦ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου

α. Μεταξὺ τῶν ψαλτῶν καὶ διδασκάλων τῆς μουσικῆς ποὺ ἀσχολήθηκαν μετὰ τὴν συντηρήσει, ὁ Ἰάκωβος Πρωτοψάλτης († 1800, 23 Ἀπριλίου)<sup>25</sup> βρίσκεται στὴν πρώτη θέση. Ὁ Ἰάκωβος πῆρε τὰ δοξαστικά ἰδιόμελα ἀπ’ τὰ Στιχηράρια τοῦ Χρυσάφη τοῦ Νέου καὶ τοῦ Γερμανοῦ Ἀρχιερέως Νέων Πατρῶν, τὰ συνέταμε “μετὰ καλλωπισμῶν”<sup>26</sup> –καὶ σ’ αὐτοὺς τοὺς καλλωπισμούς, ἀκριβῶς, ἀναγνωρίζουμε τὴν καλλιτεχνικὴ του δεξιότητα–, καὶ τὰ περιέλαβε στὸ Δοξαστάριό του, τὸ ὁποῖο διαδόθηκε εὐρέως τόσο σὲ χειρόγραφα ὅσο καὶ σὲ ἔντυπα βιβλία. “Δοξαστικά [...] συντεθέντα κατὰ συντομότερον τρόπον”, ἢ “ἐκ θέσεων στιχηραρικῶν τε καὶ εἰρμολογικῶν”, εἶναι οἱ συνήθεις ἐπιγραφές στὰ χειρόγραφα<sup>27</sup>. Καὶ οἱ ἄλλες του συνθέσεις εἶναι ἐπίσης ὅλες τους “συντηρήσεις ἐκ τῶν παλαιῶν”· δηλαδή, τὰ τροπάρια τῶν Μεγάλων Ὁρῶν, τὰ ὀκτῶ δογματικά τῆς Ὀκτωήχου, τὰ Πασαπνοάρια τῶν αἰνῶν καὶ τὰ ἰα’ Ἑωθινά. Ὁ Ἰάκωβος, διὰ χειρὸς τοῦ μαθητοῦ του Γεωργίου τοῦ Κρητός, χρησιμοποίησε τὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφία. Παρ’ ὅλ’ αὐτά, πολλὲς θέσεις διατηρήθηκαν ἀκέραιες (ἢ λίγο παραλλαγμένες) μετὰ τὴν συνοπτικὴν σημειογραφία, ἐπειδὴ αὐτὲς κυρίως θεωρήθηκαν δύσκολες, “δεινές”· ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ἀπ’ τὴν Χίο κατάγινε μετὰ τὴν “ἐξήγησιν” καὶ τὴν ἀνάλυσή τους<sup>28</sup>.

β. Ἀφήνοντας στὴν ἄκρη ὅλες τὶς ἄλλες “συντετμημένες” συνθέσεις τοῦ Ἰακώβου, θὰ στραφῶ τώρα στὴ σειρά τῶν Κεκραγαρίων του. Στὴν Ἀνθολογία (ἀρχὲς 19<sup>ου</sup> αἰῶνος) τοῦ Γιόργεν Ρῶστεδ, ποὺ εἶδα καὶ χρησιμοποίησα στὴν Κοπεγχάγη, μιὰ ἐπικεφαλίδα στὸ φ. 28α λέει: “Κεκραγάρια συντετμημένα ἐκ

---

Κουκουζέλη ἀπ’ τὸν Κωνσταντῖνο πρωτοψάλτη· γ. Τὸ Θεοτόκε Παρθένε ἀπ’ τὸν Χουρμούζιο, δ. Μακάριος ἀνὴρ τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου, ἀπ’ τὸν Μανουὴλ πρωτοψάλτη· ε. τὰ παλαιὰ καὶ μεγάλα Ἀνοιξαντάρια, ἀπ’ τὸν Χουρμούζιο.

25. Χρῆστος Πατρινέλης, “Prostopsaltae, Lambadarii, and Domestikoi of the Great Church during the Postbyzantine period (1453-1821)”, *SEC* 3 (1973), pp. 155-156, 163, 165-166.

26. Ὁ “καλλωπισμὸς” εἶναι μιὰ πρακτικὴ ποὺ ἀποβλέπει στὸν καλύτερο καταμερισμὸ τῶν καταλήξεων, στὴ σαφήνεια τῶν θέσεων καὶ τὴν ἐπιλογή τους προκειμένου νὰ τονισθῇ καλύτερα τὸ ποιητικὸ κείμενο, στὴ μετάθεση τῶν τετραχόρδων – πενταχόρδων καὶ στὴν ἐναλλαγὴ τῶν τριῶν γενῶν, ἢ ὅποια τώρα δηλώνεται μετὰ ἀκρίβεια μετὰ τὶς φθορές. Πρβλ. ἐπίσης, Γρ. Θ. Στάθη, “Ἡ χιλιετηρίδα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς γραφῆς”, *Βυζαντινά* 4 (1972), σσ. 418-419.

27. Βλ. Δοχειαρίου 361, εἰδικὰ στὸν κολοφῶνα, καὶ Ξηροποτάμου 367. Βλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα [...]*, Α’ (1975), σσ. 480, 243.

28. Γρ. Θ. Στάθη, “Δεινὰ θέσεις καὶ ἐξήγησις”, *Θεολογία ΝΓ’* 3 (1982), σσ. 772, 781-782, ὅπου ἀναπαράγονται τὰ φφ. 197α καὶ 230α τοῦ κώδικος Σινᾶ 1075: φ. 197α, “Ἀρχὴ σὺν Θεῷ τῆς ἐξηγήσεως πάντων τῶν δεινῶν θέσεων τοῦ Δοξαστικαρίου τοῦ κυρ Ἰακώβου πρωτοψάλτου ἐκ στόματος κυρ Γεωργίου τοῦ Κρητός”.





τῶν παλαιῶν παρὰ τοῦ μουσικολογιωτάτου κυρ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας". Μὲ τὴν λέξη "παλαιά", ὁ Ἰάκωβος ἐννοοῦσε τὶς σειρὲς τῶν "καλλωπισμένων" Κεκραγαρίων τοῦ Χρυσάφη τοῦ Νέου<sup>29</sup>. Στὸν κώδικα Σινᾶ 1580 (ἔτος 1720) αὐτὴ ἡ σειρά βρίσκεται στὰ φύλλα 1β-3α. Μὲ τὴν ἐγνοια νὰ διευκολύνω τὴ σύγκριση, πῆρα ἀκόμα τὴν ἀντίστοιχη σειρά Κεκραγαρίων τοῦ Μπαλασίου ἱερέως ἀπὸ ἓνα χειρόγραφο τῆς Βασιλικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Κοπεγχάγης (NKS, 4466, 4p, φ. 253α).

Ὁ ἀκόλουθος πίνακας φανερώνει μὲ σαφήνεια τὸ "παράδοξο" φαινόμενο νὰ φαίνονται ὀπτικὰ οἱ συντμήσεις πιὸ ἐκτενεῖς ἀπ' τὶς ἀντίστοιχες ἀσύντμητες συνθέσεις. Κατάγιναι ἐδῶ καὶ μέτρησα τὰ φωνητικὰ σημάδια τῆς πρωτότυπης σημειογραφίας τῶν Κεκραγαρίων καὶ τῶν "συντετμημένων" Κεκραγαρίων τοῦ Ἰακώβου καὶ τῶν "παλαιῶν" -τῶν ἀσύντμητων πρωτοτύπων- τοῦ Χρυσάφη τοῦ Νέου:

		Ἰακώβου "Συντετμημένα"	Χρυσάφη "παλαιά"
ἦχος α'	Κύριε ἐκέκραξα	235	152
	Κατευθυνθήτω	156	75
ἦχος β'	Κύριε ἐκέκραξα	211	134
	Κατευθυνθήτω	122	8
ἦχος γ'	Κύριε ἐκέκραξα	244	164
	Κατευθυνθήτω	160	107
ἦχος δ'	Κύριε ἐκέκραξα	179	161
	Κατευθυνθήτω	95	105
ἦχος πλ.α'	Κύριε ἐκέκραξα	219	147
	Κατευθυνθήτω	135	103
ἦχος πλ.β'	Κύριε ἐκέκραξα	245	156
	Κατευθυνθήτω	148	101
ἦχος βαρὺς	Κύριε ἐκέκραξα	203	117
	Κατευθυνθήτω	87	70
ἦχος πλ.δ'	Κύριε ἐκέκραξα	258	146
	Κατευθυνθήτω	98	85

29. Αὐτὸ τὸ διευκρίνησα στὸ ἄρθρο μου γιὰ "Τὸν ἥλιον κρύψαντα" στὸ SEC 4 (1979), p. 185-186. Ὁ Ἰάκωβος γνῶριζε ὅπωςδὴποτε ὅλες τὶς προηγούμενες σειρὲς Κεκραγαρίων, μερικὲς ἀπ' τὶς ὁποῖες ἦταν εἴτε "συντμήσεις", εἴτε "συνοπτικές", ἢ ἀκόμα καὶ "σύντομες". ἀλλὰ ὁ Ἰάκωβος ἀναφερόταν στὰ "παλαιά" Κεκραγάρια, τὰ ἀναγνωρισμένα "μεγάλα" Κεκραγάρια, ὅπως ἔφτασαν ἀπ' τὴν βυζαντινὴ ἐποχὴ μέσῳ τῶν "καλλωπισμῶν" τοῦ Χρυσάφου τοῦ Νέου. Ὅλες αὐτὲς οἱ σειρὲς τῶν Κεκραγαρίων μποροῦν νὰ βρεθοῦν ἐδῶ κι ἐκεῖ· ἀλλὰ τὶς πιὸ ἐνδιαφέρουσες ἀπὸ αὐτὲς τὶς ἔχει συλλέξει ὁ Δημήτριος Λῶτος στὸν αὐτόγραφο κώδικα τοῦ ἔτους 1774, Ἀγίου Παύλου 132: "ἕτερα συνοπτικά, Ναυπλιώτικα" - σ. 53 "ἕτερα ἀγιορείτικα" - σ. 57 "ἕτερα κεκραγάρια κυρ Ἀντωνίου ἱερέως" - σ. 61 "ἕτερα κεκραγάρια συνοπτικά, τοῦ Θεοδοσίου ἱεροδιακόνου Χίου καὶ ἡμετέρου διδασκάλου".



Πρέπει νὰ διευκρινισθεῖ ὅτι τὸ ἀποκαλούμενο “μικρὸ ἴσο” (σὲ συνδυασμοὺς ὅπως  κτλ.) δὲν ἔχει μετρηθῆ. Οἱ γραφές  μετρήθηκαν ὡς ἓνα φωνητικὸ σημάδι, καθὼς ἐπίσης καὶ τὰ σύνθετα σημάδια πὺ δείχνουν ἓνα μεγάλο διάστημα. Τὰ χειρονομικὰ σημάδια, τὰ ἄφωνα, φυσικὰ δὲν συναριθμήθηκαν.

γ. Γιὰ νὰ καταδείξω μὲ παράδειγμα ὅλα τὰ παραπάνω, παραθέτω τὴν ἀρχὴ τοῦ Κεκραγαρίου σὲ β' ἤχο σὲ τρεῖς πρωτότυπες γραφές μαζί μὲ τὶς ἀντίστοιχες ἐξηγήσεις τους στὴ Νέα Μέθοδος:

1. τὴν σύντμηση τοῦ Ἰακώβου.
2. τὴν πρωτότυπη γραφὴ τοῦ Χρυσάφη τοῦ Νέου, αὐτὸ δηλαδὴ τὸ μέλος πὺ συνέταμε ὁ Ἰάκωβος.
3. τὸ Κεκραγάριο τοῦ Μπαλάση ἱερέως. Γιὰ τὴν καταγραφὴ αὐτοῦ τοῦ μέλους, ὁ Μπαλάσης χρησιμοποίησε μᾶλλον μιὰ ἀναλυτικὴ σημειογραφία. Στὴν πραγματικότητα, ἡ σύνθεση τοῦ Μπαλάση εἶναι μιὰ σύντμηση μὲ μικρὲς παραλλαγές τῆς σύνθεσης τοῦ συγχρόνου τοῦ Χρυσάφη τοῦ Νέου<sup>30</sup> – παρ' ὅλο πὺ δὲν χαρακτηρίζεται ὡς τέτοια.

Ἐχω διαλέξει τὸν β' ἤχο “γιὰ συναισθηματικοὺς λόγους”: αὐτὸς ὁ ἤχος, ἀνήκοντας στὸ χρωματικὸ γένος, χρησιμοποιεῖ χρωματικὰ διαστήματα – ἄλλο ἓνα θέμα γιὰ πολλὲς ζωνρὲς συζητήσεις κατὰ τὴ διάρκεια τῆς παραμονῆς μου στὴν Κοπεγχάγη.

Ἡ ἀριθμητικὴ ἀντιστοιχία τῶν φωνητικῶν σημαδιῶν στὸ “Κύριε ἐκέκραξα” καὶ τὸ “Κατευθυνθήτω” σὲ β' ἤχο τῶν Μπαλάση καὶ Χρυσάφη εἶναι:

Μπαλάσης: 162 καὶ 93      Χρυσάφης: 134 καὶ 88

Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ συγκρίνουμε στὸ *Κύριε ἐκέκραξα* καὶ *Κατευθυνθήτω* τοῦ β' ἤχου, ὅπως βρίσκεται στὸν κώδικα Σινᾶ 1480 (1625 μ.Χ., φφ. 52β - 53α), δηλαδὴ μιὰ μορφή πρῶιμότερη ἀπ' τὸν “καλλωπισμὸ” τοῦ Χρυσάφη τοῦ Νέου. Ἡ σύγκριση δείχνει ποιά στοιχεῖα στὴν ψαλτικὴ πρακτικὴ τῆς λατρείας εἶναι σύντομα, πότε καὶ πῶς γίνονται ἐκτενῆ, καὶ συντέμνονται πάλι, καὶ πῶς τὰ σταθερά τους στοιχεῖα παραμένουν ἀπαράλλακτα μέσα στοὺς αἰῶνες. Οἱ ἀριθμοὶ τοῦ Σινᾶ 1480 εἶναι: *Κύριε ἐκέκραξα* 122 καὶ *Κατευθυνθήτω* 73 φωνητικὰ σημάδια.

30. Στὸ δεύτερο “εἰσάκουσόν μου”, τὸ μέλος τοῦ Μπαλασίου φαίνεται νὰ εἶναι ἐκτενέστερο ἀπ' τὴν ἀντίστοιχη θέση στὸ μέλος τοῦ Χρυσάφη. Στὴν πραγματικὴ ψαλμῶδηση, ὡστόσο, συμβαίνει τὸ ἀντίθετο – πρβλ. τὶς θέσεις ὅπως ἀποδίδονται στὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφία τῆς Νέας Μεθόδου. Στὴν λέξη “εἰσάκουσό-λε-ον”, ἡ συλλαβὴ *λε* ὅπωςδὴποτε ὑπονοεῖ ὅτι ἡ νευματικὴ παρασῆμανση τοῦ Κυλίσματος τὸν μόνο σκοπὸ ὑπάρξεως ἔχει νὰ ὑποδηλώσει μιὰ σμικρῶμένη ἐξήγηση. - Πρβλ. τὸν Θεματισμὸ στὸ “δός-μοι-λε-οι” ἀπ' “Τὸν ἥλιον κρύψαντα” πὺ ἀναφέρθηκε παραπάνω.



Στὰ μουσικὰ κείμενα στὴ δεύτερη τριάδα, τὸ “παράδοξο” εἶναι ὀλοφάνερο: στὴν πρωτότυπη σημειογραφία ἢ “συντετμημένη” μορφή ἀπ’ τὸν Ἰάκωβο, καθὼς κι ἐκείνη ἀπ’ τὸν Μπαλάση, φαίνεται νὰ εἶναι πολὺ πιὸ ἐκτενὴς ἀπ’ τὴν “παλαιὰ” τοῦ Χρυσάφη. Αὐτὸ συμβαίνει ἐπειδὴ ἡ σημειογραφία γιὰ τὸ σύντομο μέλος τοῦ Ἰακώβου εἶναι ἀναλυτικὴ καὶ χρησιμοποιεῖ περισσότερα φωνητικὰ σημάδια, ἐνῶ ἡ σημειογραφία τῆς καταγραφῆς τοῦ πρωτοτύπου μέλους τοῦ Χρυσάφη εἶναι περιεκτικὴ. Ὡστόσο, ἡ ἴδια τριάδα στὴ νέα ἀναλυτικὴ σημειογραφία, δείχνει καθαρὰ ὅτι τὸ “συντετμημένο” μέλος εἶναι συντομότερο ἀπ’ τὸ “παλαιό”. ὁ ἀριθμὸς τῶν σημαδιῶν εἶναι μικρότερος καὶ συνεπῶς ὁ χρόνος ψαλμωδῆσεως εἶναι συντομότερος.

Μιὰ τελικὴ παρατήρηση ποὺ ἀφορᾶ στὶς συντμήσεις τῶν Κεκραγαρίων ἀπ’ τὸν Ἰάκωβο· τὴν περίοδο ποὺ ὁ Ἰάκωβος διακονοῦσε ὡς Λαμπαδάριος καὶ Πρωτοψάλτης (1784-1790-1800)<sup>31</sup> καὶ ἐμέλισε –μὲ συντμήσεις καὶ καλλωπισμούς– τὸ Δοξαστάριό του καὶ ἔκανε τὶς συντμήσεις τῶν “παλαιῶν” Κεκραγαρίων, ἦταν πάγκοινα γνωστὴ καὶ πλατεῖα διαδομένη ἢ “ἐξήγησις” τῶν ἰδίων κεκραγαρίων ἀπ’ τὸν Πέτρο Πελοποννήσιο<sup>32</sup>.

Ἐδῶ τώρα, ἡ ἐξηγητικὴ - ἀναλυτικὴ σημειογραφία ποὺ χρησιμοποίησε ὁ Πέτρος, χρειάστηκε πάρα πολλὰ φωνητικὰ σημάδια γιὰ νὰ καταγράψει στὴν ὀλότητά του τὸ “ἀργὸν μέλος” – πράγματι, πολὺ περισσότερα σημάδια ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ χρησιμοποιήθηκαν ἀπ’ τὸν Ἰάκωβο, ὅταν κατέγραψε τὴν “συντετμημένη” μορφή τῶν ἰδίων “παλαιῶν” Κεκραγαρίων. Μήπως τελικά, τότε, οἱ συντμήσεις τοῦ Ἰακώβου δὲν ἀναφέρονταν ὀλότελα στὰ “παλαιὰ” Κεκραγάρια, ἀλλὰ σὲ μιὰ ἀναλυτικὴ σημειογραφία τῆς ἐποχῆς του; Ἄν ἦταν ἔτσι, οἱ συντμήσεις αὐτὲς δὲν θὰ εἶχαν μεγάλη ἀξία ὡς τεκμήρια γιὰ τὴ βραχυγραφία τῆς προηγούμενης, “παλαιᾶς” σημειογραφίας, θὰ μπορούσε νὰ σκεφεῖ κάποιος. Ἀκόμα, δὲν θὰ μπορούσαν οἱ συντμήσεις νὰ εἶναι μιὰ παραλλαγή τοῦ μέλους τῶν παλαιῶν Κεκραγαρίων, ἢ καὶ πιὸ πέρα, μιὰ κακοποιημένη μορφή αὐτῆς τῆς παραλλαγῆς; Αὐτὸ εἶναι ἓνα πολὺ ἀδύναμο ἐπιχείρημα, ποὺ δὲν θὰ ἔπρεπε κἂν νὰ τὸ μνημονεύσω. Ὁ μόνος λόγος ποὺ μ’ ἔκανε νὰ τὸ πῶ εἶναι γιὰτὶ θέλω νὰ προλάβω κάθε ἀντίρρηση, πρὸς ὄφελος “μερικῶν δύσκολων συζητητῶν”<sup>33</sup>.

Ἐδῶ πρέπει νὰ μνημονευθῆ ὅτι ὁ Ἰάκωβος καὶ ὁ Πέτρος, συντοπίτες (ἀπ’ τὴν Πελοπόννησο) καὶ συνομήλικοι, ἦταν καὶ οἱ δύο Δομέστικοι (πρῶτος καὶ δεύτερος, ἀντίστοιχα) στὸν πατριαρχικὸ ναὸ στὴν Κωνσταντινούπολη, τουλάχιστον

31. Christos Patrinelis, “Protopsaltae...”, *SEC* 3 (1973), pp. 155, 163.

32. Σχεδὸν ὅλες οἱ Ἀνθολογίες τῶν δύο τελευταίων δεκαετιῶν τοῦ 17<sup>ου</sup> αἰ. περιέχουν αὐτὲς τὶς ἐξηγήσεις. Βλ., γιὰ παράδειγμα, τὸν κώδικα Ξηροποτάμου 330, φ. 45α.

33. Οἱ “δεινοὶ συζητηταὶ” τοῦ Ἀκαθίστου (οἶκος Ρήτορας πολυφθόγγους).



χιστον ἀπ' τὸ 1764<sup>34</sup> καὶ ὅτι ἔψαλλαν τὸ ἀργό - ἐκτενές μέλος τῶν “παλαιῶν” Κεκραγαρίων ἐναλλάξ<sup>35</sup>, ἀπ' τὴν πρωτότυπη σημειογραφία, γιατί ὁ Πέτρος δὲν τὰ εἶχε καταγράψει ἀκόμα μὲ τὸν ἀναλυτικὸ-ἐξηγητικὸ τρόπο. Καὶ ἔψαλλαν τὸ ἐκτενές - ἀργό μέλος βλέποντας τὴ συνοπτικὴ σημειογραφία, ἀφοῦ δὲν ὑπῆρχε ἄλλη, μὲ πλήρη συναίσθηση καὶ σεβασμὸ τοῦ γεγονότος ὅτι αὐτὸ τὸ μέλος ἦταν “παλαιό”, μὲ τὴν τελικὴ καθιέρωση τοῦ καλλωπισμένο ἀπ' τὸν Χρυσάφη τὸν Νέο. Ποτὲ δὲν εἶπαν ὅτι ἦταν δικό τους· ἴσα-ἴσα, ὅταν ἔγραφαν προσεκτικὰ τίς “ἐξηγήσεις” τους ἢ τίς “συντμήσεις” τους, τὸ δῆλωναν σαφῶς: αὐτὸ εἶναι τὸ μέλος ἢ τὸ ποίημα τοῦ τάδε καὶ “ἐξηγήθη” ἢ “συνετμήθη” ἀπ' τὸν τάδε. Δὲν ὑπάρχει οὔτε σφετερισμὸς οὔτε παραποίηση στὴν παράδοση, ἀλλὰ ὁμαλὴ διαδοχὴ καὶ ἐξέλιξη.

Ἡ ἐξήγηση τῆς σημειογραφίας ὑπῆρξε μιὰ ἀδιαμφισβήτητη πραγματικότητα στὴν πρακτικὴ τῆς ψαλμωδῆσεως ὅσο καὶ στὴν παράδοση τῶν χειρογράφων. Νομίζω ὅτι τὸ πρᾶγμα ἐγινε φανερό ἀπ' ὅσα διαπραγματεύτηκα στὴν παροῦσα ἔρευνά μου, καὶ δὲν θὰ παρουσιάσω ἄλλες λεπτομέρειες. Ἐπιπλέον, ἐλπίζω νὰ ὀλοκληρώσω σύντομα ἓνα διασαφητικὸ ἔργο τιτλοφορούμενο “Ἡ ἐξήγηση, οἱ ἐξηγητὲς καὶ οἱ ἐξηγήσεις τους”. Ὅσο γιὰ τὴν ἴδια τὴν περίπτωση τῶν “παλαιῶν-μεγάλων” Κεκραγαρίων, ν' ἀναφέρω ὅτι ἔχουν μεταγραφῆ ἀναλυτικὰ στὸ πεντάγραμμο (σημειογραφία Κιέβου) στὸ χρῆφ. Σινᾶ 1477, φφ. 9α-21β<sup>36</sup>. αὐτὸ τὸ χειρόγραφο ὅπωςδήποτε γράφτηκε πολὺ νωρίτερα ἀπ' τὴν ἐποχὴ τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Ἰακώβου, περίπου στὰ 1700-1720. Βέβαια, αὐτοὶ οἱ δυὸ καὶ ἄλλοι διδάσκαλοι τῆς μουσικῆς, στὴν Κωνσταντινούπολη δὲν θὰ γνώριζαν τὴν ὑπαρξὴ αὐτοῦ τοῦ παράξενου χειρογράφου, οὔτε ἄλλων παρόμοιου εἶδους· ὅπωςδήποτε ὅμως γνώριζαν αὐτὸ τὸ ἴδιο μέλος, τὴν ἴδια ἀνάλυση καὶ ἐξήγηση τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς σημειογραφίας, καὶ τὸ ἔψαλλαν ὡς τεχνίτες καὶ ἐξάιρετοι ψάλτες ποὺ ἦταν, τὸ συντηροῦσαν καὶ τὸ δίδασκαν<sup>37</sup>

34. Χρῆστος Πατρινέλης, *ὁπ.π.*, σσ. 165-166.

35. Ὁ πρῶτος Δομέστικος (Ἰακώβος) ὑπὸ τὸν Πρωτοψάλτη Ἰωάννη στὸν δεξιὸ πατριαρχικὸ χορὸ καὶ ὁ δεύτερος Δομέστικος (Πέτρος) ὑπὸ τὸν Λαμπαδάριο Δανιήλ στὸν ἀριστερὸ χορὸ τοῦ πατριαρχικοῦ ναοῦ στὸ Φανάρι.

36. Τὰ φφ. 9α-9β-10α, ποὺ ἀφοροῦν στὸ *Κύριε ἐκέκραξα - Κατευθυνθήτω* τοῦ α' ἤχου ἔχουν ἀναπαραχθῆ σὲ πανομοιότυπα στὸ ἄρθρο μου, “I manoscritti e la tradizione musicale bizantino-sinaitica”, *Θεολογία ΜΓ'* (1972), σσ. 296-297. Τὰ φφ. 9α-10β ἔχουν ἀναπαραχθῆ παρακάτω.

37. Μαζὶ μὲ τὴ Σχολὴ γιὰ τὴ διάδοση τῆς Νέας Μεθόδου, ἡ ὁποία συστήθηκε στὰ 1814-15, γνωρίζουμε ὅτι μέχρι τότε εἶχαν λειτουργήσει τέσσερις Πατριαρχικὲς Σχολὲς Ψαλτικῆς, στίς ὁποῖες οἱ Πρωτοψάλτες καὶ οἱ Λαμπαδάριοι ἐκείνης τῆς ἐποχῆς εἶχαν προσληφθῆ νὰ παραδίδουν μαθήματα τῆς Παπαδικῆς, τὸ “Μέγα” Στιχηράριον (ὅπως χαρακτηρίζεται στὴν Πατριαρχικὴ ἐπιστολὴ κατὰ τὴ σύσταση τῆς πρώτης Σχολῆς στὰ 1727) καὶ τὸ Ἀναστασιματάριον. Βλέπε στὸ φυλλάδιο τοῦ ἄλμπουμ πέντε δίσκων ἀπ' τὸν Πατριαρχικὸ Ναὸ “Τὰ Πάθη τὰ Σεπτὰ”



στοὺς μαθητές τους καὶ ἀξιόους συνεχιστές τῆς τέχνης καὶ τῆς παραδόσεως.

Τὸ φαινόμενο τῶν “συντμήσεων” τῶν βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν μελῶν ἀποτελεῖ μιὰ ἀδιαμφισβήτητη ἀπόδειξη ἀποφασιστικῆς σημασίας, ὅτι ἡ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ σημειογραφία εἶναι “συνοπτικὴ”. Τὸ μέλος εἶναι πάντοτε κάτι περισσότερο ἀπὸ μιὰ ἀπλῆ διαδοχὴ φωνητικῶν σημαδιῶν, τὴν λεγόμενη “μετροφωνία”. Ἄν θέλουμε νὰ ψάλλουμε καὶ νὰ καταγράψουμε ἀναλυτικὰ αὐτὸ τὸ “μέλος”, δὲν μπορούμε ν’ ἀκολουθήσουμε ἄλλη ἀτραπὸ παρὰ ν’ ἀναλύσουμε καὶ νὰ ἐξηγήσουμε τὸ μελικὸ περιεχόμενο τῆς σημειογραφίας, μὲ τὸν ρυθμὸ του καὶ τὸ ἀκριβὲς μέγεθος τῶν διαστημάτων, φροντίζοντες νὰ κατανοήσουμε πῶς ἡ Ψαλτικὴ Τέχνη παρασημαίνει τὶς διαφορὲς “θέσεις” καὶ μεταχειρίζεται τὰ ἄφωνα σημάδια χειρονομίας, καὶ ἀκόμα, πῶς ἡ ἀδιάκοπη παράδοση διατήρησε καὶ διέδωσε αὐτὴν τὴν τέχνη μέχρι σήμερα.

---

(1982), τὴν παράγραφο “Πατριαρχικὲς Μουσικὲς Σχολές”, σσ. 13-14 καὶ 38 (στὰ ἀγγλικά), γραμμένο ἀπ’ τὴν ταπεινότητά μου.







α. α α α α α προς σε ε

β. κευ'α ζα προς σε

γ. α α                      προς σε

α. α α α α α α προς ος σε ε

β. κρα α α α α α ξα α                      προς σε ε ε ε κε ε ε ε

γ. α α                      α                      προς ο ο ο ο ο ο ος σε



α.

β. η σα αα η

γ. η η σα α

α

β. ελ ελ ελ ελ ελ σα αα α α α α α α α α α α α α ελ

γ. ελ ελ ελ ελ ελ σα α α α α α α α α α α



α.   
 Η Η ΣΑ Α Α Α ΛΑ Η ΣΑ Α ΚΣ Σ Ο Ο Ο

β.   
 ΓΑ ΚΣ Σ Ο Ο

γ.   
 ΚΣ Σ Σ Ο Ο

α.   
 ΕΛ ΕΛ ΟΑ Α Α Α ΛΑ ΕΛ ΟΑ Α ΚΟΥ ΟΥ ΣΟ Ο Ο Ο Ο Ο Ο Ο Ο Ο

β.   
 ΕΛ ΕΛ ΟΑ Α Α Α Α ΛΑ ΕΛ ΟΑ Α ΚΟΥ ΟΥ ΣΟ Ο Ο Ο Ο Ο Ο Ο Ο Ο

γ.   
 ΚΟΥ ΟΥ ΟΥ ΟΥ ΛΟΥ ΟΥ ΟΥ ΟΥ ΟΥ ΣΟ Ο Ο Ο Ο Ο Ο Ο Ο Ο



α.   
 ΛΕ Ε Ε Ο Ο Ο Ο Ο Ο Ο ΛΟ Ο Ο Ο Ο ΟΝ ΜΟΥ

β.   
 ΟΝ ΜΟΥ

γ.   
 ΛΕ ΟΝ ΜΟΥ

α.   
 ΛΕ Ε Ε Ο Ο Ο Ο Ο Ο Ο ΛΟ Ο Ο Ο Ο ΟΝ ΜΟΥ

β.   
 ΛΕ Ε Ε Ο Ο Ο Ο Ο Ο Ο ΛΟ Ο Ο Ο Ο ΟΝ ΜΟΥ

γ.   
 ΛΕ Ε Ε Ο Ο Ο Ο Ο Ο Ο ΛΟ Ο Ο Ο Ο ΟΝ ΜΟΥ















κεχαίαια η̇χο... ε

ε παρσι νι ρον λη ρουχηρι

νον μου θη σι α' ε γε

σε ε ρι νι η

σα γα η σα κουσον μου νου εω

νι ρι ε ω ρι ε γε

---

κεχαίαια η̇χο... ο

η̇ ανε **Κ** υ ρι η ε ε κς

ε ε γε

ζε προ σε νε η η

σε α η ο ρε

The image shows a page of handwritten musical notation from a manuscript. It consists of two systems of staves. Each system has five staves. The first system contains the lyrics: "κεχαίαια η̇χο... ε", "ε παρσι νι ρον λη ρουχηρι", "νον μου θη σι α' ε γε", "σε ε ρι νι η", and "σα γα η σα κουσον μου νου εω". The second system contains the lyrics: "κεχαίαια η̇χο... ο", "η̇ ανε Κ υ ρι η ε ε κς", "ε ε γε", "ζε προ σε νε η η", and "σε α η ο ρε". A large, bold initial letter 'Κ' is written at the beginning of the second system. The notation is a form of neumes on a four-line staff.



ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ  
ΑΡΑΒΙΚΑ, ΤΣΙΓΓΑΝΙΚΑ ΚΑΙ ΑΛΛΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ  
ΑΠ' ΤΟΝ ΝΙΚΗΦΟΡΟ ΚΑΝΤΟΥΝΙΑΡΗ\*

Δώδεκα χρόνια έχουν περάσει, απ' τόν 'Οκτώβριο του 1970, όταν άρχισα συστηματικά τὸ ἔργο τῆς καταλογογραφῆσεως τῶν χειρογράφων Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Μουσικῆς στὶς βιβλιοθηκὲς τῶν μοναστηριῶν στὸ Ἅγιον Ὅρος. Στὴν πορεία αὐτῆς τῆς σκληρῆς ἐργασίας, ἔνωσα μιὰ πλησμονὴ ἀπὸ μεγάλη ἱκανοποίηση καὶ βέβαια καὶ κάποιες ἀπογοητεύσεις. Τελείωσα τὴν ἀναλυτικὴ περιγραφή περίπου δύο χιλιάδων χειρογράφων<sup>1</sup> καὶ ἔχω δεῖ περισσότερα ἀπὸ τρεῖς χιλιάδες χειρόγραφα στὸ Ἅγιον Ὅρος, στὴν Ἀθήνα<sup>2</sup>, στὸ Σινᾶ καὶ ἄλλοῦ. Ἡ ἀναλυτικὴ περιγραφή τῶν μουσικῶν χειρογράφων μᾶς προσφέρει μιὰ νέα θέαση τοῦ μουσικοῦ πολιτισμοῦ τῶν λαῶν τῶν βαλκανικῶν χωρῶν καὶ τῆς Ἑγγύς Ἀνατολῆς, ὅπου ὄχι μόνο ἡ ὀρθόδοξη λατρεία ἀλλὰ καὶ ἡ ἑλληνικὴ γλῶσσα χρησιμοποιήθηκε κατὰ τὴν ὑμνολογία στὶς ἐκκλησίες. Τώρα μπορούμε νὰ θεωρήσουμε καλὰ τὴν ἀδιάκοπη μουσικὴ παράδοση: ἀπὸ ποῦ προέρχεται, ποιές ἐπιδράσεις ἔχει ἀσκήσει ἢ δεχτεῖ καὶ ποῦ ὀδηγεῖ ὅλο αὐτό. Καὶ ἀκόμα, μπορούμε νὰ δοῦμε τὴν ἀλυσίδα τῶν μεγάλων διδασκάλων τῆς μουσικῆς καὶ τῶν περιφήμων ψαλτῶν, ποιός ὑπῆρξε καὶ τίνος δάσκαλος ἢ μαθητῆς καὶ σὲ ποιούς τόπους ἐξαπλώθηκε ἡ ἐπίδρασή τους μέσ' ἀπ' τὴν ἀνθολόγη-

---

\* "Neumated Arabic, Gypsy's, and other songs by Nikeforos Kantouniaries (A.D. 1818)", ὡς ἀνεξάρτητο τευχίδιο *Folia Musica*, vol. I, No 2, Bydgoszcz (Πολωνίας) 1983, τοῦ συλλογικοῦ τόμου τῶν Πρακτικῶν τοῦ Διεθνοῦς Συνεδρίου "Musica Antiqua Europae Orientalis" (Σεπτέμβριος 1982) *Acta Scientifica*. Ἀνακοίνωση στὸ Συνέδριο.

Τὸ κείμενο εἶναι πρωτογραφημένο ἀγγλικά. Τὴ μετάφραση ἐκπόνησε ἡ μαθήτριά μου ὑποψήφια διδάκτωρ κ. Εὐαγγελία Σπυράκου.

1. Οἱ Α' καὶ Β' τόμοι τοῦ καταλόγου μου, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὅρος*, πού ἐκδόθηκαν στὴν Ἀθήνα (1975 καὶ 1976 ἀντίστοιχα), περιέχουν τὴν ἀναλυτικὴ περιγραφή 732 χειρογράφων. Οἱ τόμοι Γ', Δ' καὶ Ε' πού ἀκολουθοῦν (ἀπ' τὸν ἐπτάτομο προγραμματισμένο κατάλογο) εἶναι ἔτοιμοι πρὸς ἐκδοσὴ, περιέχοντες ἕναν μεγαλύτερο ἀριθμὸ χειρογράφων.

2. Στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη Ἀθηνῶν, γιὰ παράδειγμα, τελείωσα τὴν ἀναλυτικὴ περιγραφή τῶν αὐτογράφων τῶν Διδασκάλων Γρηγορίου καὶ Χουρμουζίου, πού ἀφοροῦν στὸ πλῆρες σῶμα τῶν ἐξηγήσεων στὴ Νέα Μέθοδο ἀναλυτικῆς σημειογραφίας.



ση τῶν συνθέσεών τους σὲ αὐτὸ ἢ σὲ ἐκεῖνο τὸ χειρόγραφο, ἐδῶ ἢ σὲ ἄλλο τόπο.

Πέρ' ἀπ' ὅλα αὐτά, τὸ πιὸ σημαντικό πρᾶγμα, ποὺ ἐπιβάλλεται ἀπὸ μόνο του, εἶναι ἡ οἰκουμενικότητα τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας στὴ μουσική, ἐκκλησιαστική καὶ κοσμική, σὲ χῶρες ὅπου ἡ βυζαντινὴ αὐτοκρατορία εἶχε ἀπλώσει τὴν κυριαρχία της καὶ ὅπου ἡ Ὀρθοδοξία εἶναι ἀποδεκτὴ ὡς ἐπίσημη πίστη. Αὐτὸ τὸ γεγονός εἶναι μεγάλης σημασίας γιὰ τὴν ἱστορία καὶ τὴ μορφολογία τῆς μουσικῆς αὐτῶν τῶν λαῶν. Ἡ μονοφωνία ἢ τὸ μελωδικὸ ξεδίπλωμα, ποὺ εἶναι ἡ ἔκφραση τῶν προσωπικῶν αἰσθημάτων στὸ τραγούδι καὶ ποὺ χαρακτηρίζει τοὺς ἀνατολικοὺς λαοὺς, βρῆκε στὴ βυζαντινὴ σημειογραφία τὸ πιὸ ἱκανὸ σύστημα μουσικῆς γραφῆς γιὰ νὰ καταγραφῆ πλήρως. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο ἔχουμε τὸν πλοῦτο τῶν μουσικῶν διαστημάτων· ὑπάρχουν κι ἐφαρμοζονται στὴν πράξη τὰ διαφορετικὰ διατονικά, χρωματικά καὶ ἑναρμόνια διαστήματα στοὺς ὀκτῶ ἤχους καὶ τὶς ποικίλες κλίμακες τους. Χάρη σ' αὐτὸν τὸν πλοῦτο τῶν διαστημάτων καὶ γενικὰ τῆς φωνητικῆς ἐκφράσεως, ἔχουμε, ἀπὸ τὴν μιὰ μεριά, αὐτὸν τὸν ὠκεανὸ τῶν ὑμνολογικῶν κειμένων γιὰ τὴν ὀρθόδοξη λατρεία καί, ἀπ' τὴν ἄλλη, αὐτὸν τὸν χεῖμαρο τῶν λαϊκῶν τραγουδιῶν<sup>3</sup> σὲ ὅλες τὶς ἀνατολικὲς χριστιανικὲς, καθὼς καὶ μουσουλμανικὲς χῶρες. Τὸ τελευταῖο δὲν ἔχει τραβήξει τὴν προσοχὴ τῶν ἐρευνητῶν σὲ ἀξιόλογο βαθμὸ ἔρευνας.

Προσωπικά, ἔχω ἀνοίξει ἓνα ἀρχεῖο, ἀπ' τὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου μου τῆς καταλογογραφίσεως τῶν χειρογράφων Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Μουσικῆς, στὸ ὁποῖο συλλέγω ὅλο τὸ ὑπάρχον ὑλικὸ γιὰ ἓνα βιβλίο μὲ τὸν προσωρινὸ τίτλο: “Ἡ οἰκουμενικότητα (ἢ Ἡ εὐεργεσία) τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας στὴ μουσική τῶν λαῶν τῶν βαλκανικῶν χωρῶν καὶ τῆς Ἑγγύς Ἀνατολῆς”. Ὡστόσο, ἐδῶ δὲν εἶναι ὁ κατάλληλος χῶρος γιὰ νὰ ἐκτεθοῦν τὰ τρία κύρια μέρη, τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦν αὐτὸ τὸ βιβλίο, ὅπως: Ἡ βυζαντινὴ σημειογραφία στὴν μετάφραση τῶν ὕμνων, Ἡ βυζαντινὴ σημειογραφία γιὰ τοπικὴ (ἐθνικὴ) ἐκκλησιαστικὴ μουσική, Ἡ βυζαντινὴ σημειογραφία γιὰ καταγραφὴ ἐξω-ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, τὰ τραγούδια<sup>4</sup>.

3. Ἐδῶ ἐννοῶ κυρίως τοὺς στίχους τῶν λαϊκῶν τραγουδιῶν. Ἡ μελοποίηση μερικῶν ἀπὸ αὐτὰ τὰ τραγούδια εἶναι ἔργο τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνος καὶ τοῦ αἰῶνος μας. Γιὰ τοὺς προηγούμενους αἰῶνες δὲν ἔχουμε πολλὰ σημειογραφημένα λαϊκὰ τραγούδια. Βλ. ἐπίσης τὴν ἀκόλουθη ὑποσημείωση.

4. Ἡ παλαιότερη γνωστὴ περίπτωση εἶναι δύο τραγούδια, ἓνα Ἑλληνικὸ καὶ ἓνα Περσικὸ, τοῦ ἔτους 1562 στὸ χργφ. Ἰβήρων 1189, γραμμένα ἀπ' τὸν Λεόντιο Κουκουζέλη. Βλ. τὴν ἐπιστημονικὴ ἀνακοίνωσή μου στὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν: Γρ. Θ. Στάθη, “Τὸ ἀρχαιότερο, χρονολογημένο τὸ ἔτος 1562, δημοτικὸ τραγούδι, μελισμένο μὲ τὴ βυζαντινὴ σημειογραφία”, στὰ Πρακτικὰ Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, τόμος 51 (1976), σσ. 184-223. - Εἶναι ἐπίσης γνωστὰ τὰ 13 ἑλληνικὰ τραγούδια ἀπ' τὸ χργφ. Ἰβήρων 1203 (βλ. Σπ. Λάμπρου, “Δεκατρία δημῶδη ἄσματα μετὰ



Θεωρῶ εὐκαιρο ἐδῶ ν' ἀσχοληθῶ μὲ ἓνα εἰδικὸ θέμα, τὸ ὁποῖο ἐπέλεξα ἀπ' τὸ προαναφερθὲν τρίτο μέρος τοῦ μεγάλου ἔργου μου. Τὸ θέμα ἀναφέρεται στὸ πολὺ σημαντικὸ χειρόγραφο Βατοπεδίου 1428<sup>5</sup> τοῦ ἔτους 1818, ποὺ γράφτηκε στὸ Ἰάσιο τῆς Ρουμανίας ἀπ' τὸν Νικηφόρο Καντουιάρη, ἀπ' τὴν Χίο, ἀρχιδιάκονο τοῦ Πατριαρχείου Ἀντιοχείας. Ἡ πολὺ εἰδικὴ σημασία τοῦ θέματος ὀφείλεται στὸ γεγονὸς ὅτι ὁ ἀναφερθεὶς Νικηφόρος ἦταν Ἕλληνας καὶ ἦταν ἓνας πολὺ μορφωμένος δάσκαλος τῆς μουσικῆς, καὶ ἔζησε στὴν Δαμασκὸ, ὡς ἀρχιδιάκονος, στὴν Κωνσταντινούπολη, καὶ στὸ Ἰάσιο ἔτσι, θὰ ἔπρεπε νὰ γνωρίζει, πέρα ἀπ' τὴν ἑλληνικὴ καὶ τὴν τουρκικὴ γλῶσσα, τὴν ἀραβικὴ<sup>6</sup> καὶ ἴσως τὴν ρουμανικὴ. Τὸ ἐὰν γνώριζε γαλλικὰ ἢ ἰταλικὰ δὲν εἶναι τόσο σημαντικό γιὰ τοὺς σκοποὺς τῆς παρούσας μελέτης. Ἀλλὰ ἄς ἀσχοληθοῦμε μὲ ἓνα θέμα κάθε φορά.

Τὸ χργφ. Βατοπεδίου 1428 ἀποτελεῖ τὴ μεγαλύτερη συλλογὴ, ἀπὸ ὅσο γνωρίζω, διαφόρων τραγουδιῶν, κυρίως ἑλληνικῶν, ἀλλὰ καὶ τουρκικῶν τραγουδιῶν, ἀραβικῶν, γαλλικῶν, ἀκόμα καὶ ἰταλικῶν, “βλαχικῶν”, τσιγγάνικων καὶ ἄλλων<sup>7</sup>. Ὁ Νικηφόρος τιτλοφόρησε αὐτὴ τὴ συλλογὴ “Μελλπομένη”<sup>8</sup>. Ἡ πλήρης ἐπιγραφὴ ποὺ ἔδωσε εἶναι ἢ ἀκόλουθη: “Μελλπομένη ἦτοι βίβλος πε-

μουσικῶν σημείων ἐν ἀγιορειτικῶ κώδικι τῆς μονῆς Ἰβήρων”, *Νέος Ἑλληνομνήμων* ΙΑ' (1914), σσ. 423-432. Bertrand Bouvier, *Δημοτικὰ τραγούδια ἀπὸ χειρόγραφο τῆς μονῆς Ἰβήρων*, Ἀθήνα 1960. Δέσποινα Μαζαράκη, *Μουσικὴ ἐρμηνεία τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν τῆς μονῆς Ἰβήρων*, Ἀθήνα 1967. Dimitri E. Conomos, “The Iviron Folk-songs. A Re-examination”, *Studies in Eastern Chant* 4 (1979), pp. 28-53.

5. Στὸν Α' τόμο τοῦ καταλόγου, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἁγιον Ὄρος* (1975), σ. 11 καὶ πίνακες Α' καὶ Β', δημοσίευσα φωτογραφίες τῶν τριῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν τοῦ χργφ. Ξηροποτάμου 262 τῶν ἀρχῶν τοῦ 19' αἰῶνος.

6. Στὰ χργφ. τοῦ 19' αἰῶνος βρῆκα ἓναν ἀξιοσημεῖωτο ἀριθμὸ ἑλληνικῶν, τουρκικῶν καὶ περσικῶν τραγουδιῶν. Ἀπ' τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 19' αἰῶνος βρισκόμε ὁλόκληρα χειρόγραφα ποὺ περιέχουν λαϊκὰ τραγούδια, καὶ κατὰ τὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 19' αἰῶνος ἡ περίπτωση εἶναι πιὸ συχνή. Ἀπ' τὸ ἔτος 1830, μὲ τὴν ἔκδοση τῆς *Εὐτέρπης* στὴν Κωνσταντινούπολη, ποὺ περιέχει ἑλληνικὰ καὶ τουρκικὰ τραγούδια, κατέχουμε ἓναν πραγματικὸ θησαυρὸ λαϊκῶν τραγουδιῶν σὲ περισσότερα ἀπὸ δέκα ἔντυπα βιβλία.

7. Βλ. πρὸς τὸ παρόν, Σωφρόνιος Εὐστρατιάδης, *Κατάλογος τῶν Ἑλληνικῶν χειρογράφων τῆς ἐν Ἁγίῳ Ὄρει τῆς μονῆς Βατοπεδίου*, Cambridge 1924, σσ. 226-228. Μιὰ καλὴ μαρτυρία γιὰ αὐτὸ τὸ ἐπιχείρημα εἶναι ἡ ἐπιγραφὴ στὸ βατοπεδινὸ χειρόγραφο μας 1428, σ. 213: “...ἐτονίσθη δὲ παρὰ Νικηφόρου ἐν Δαμασκῶ...”. Ἡ μαρτυρία ἐπίσης ὅτι ὁ Νικηφόρος μελοποίησε “δι' ἀκοῆς”, (βλ. φ. 85, 86) εἶναι ἓνας καλὸς λόγος γιὰ νὰ δεχθοῦμε ὅτι γνώριζε ἀραβικὰ. Βρισκόμε ἐπίσης “μέλος ζακύνθιον” (φ. 304), “μέλος ἐνός μουσικάντε” (φ. 293, 302), “ἡ φωνὴ τοῦ ντελάλη”, καὶ μερικὲς ἐνδιαφέρουσες περιπτώσεις γιὰ “βακχικὰ” τραγούδια (φ. 180, 251, 266, κλπ.).

8. Εἶναι τὸ ὄνομα τῆς μούσας Μελλπομένης, τῆς μούσας τῆς ποιήσεως στὴν Ἑλληνικὴ Μυθολογία.



ριέχουσα σεμαγιά, σαρκιά, καὶ πεστέδες<sup>9</sup>, ἅτινα τῆδε κάκειϊσε διασκορπισμένα εἶτα συνηθροίσθησαν παρὰ Νικηφόρου Καντουιάρη τοῦ Χίου, ἀρχιδιακόνου τοῦ πατριαρχικοῦ θρόνου τῆς Ἀντιοχείας καὶ διδασκάλου τῆς ἐν Ἰασίῳ κοινῆς μουσικῆς σχολῆς. Ἰάσιον, ἐν τῇ ἱερᾷ, σεβασμιά καὶ περιφήμῳ, ἔνεκα τῆς ἱερᾶς εἰκόνας τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου, τῆς πάνυ θαυματουργοῦ, μονῆ τῆς Γκόλιας ἐπιλεγομένης ἐπὶ ἡγουμενίας τοῦ πανιερωτάτου ἁγίου Εἰρηνοπόλεως κυρίου Γρηγορίου τοῦ Ἐφεσίου. αὐγιῆ-1818, κατὰ μῆνα Νοέμβριον. Ἀρχιδι[άκονος] τῆς Ἀντιο[χείας] Νικηφόρος”.

Ἐπειδὴ δὲν ὑπάρχει μιὰ ἀναλυτικὴ περιγραφή τῶν περιεχομένων αὐτοῦ τοῦ χειρογράφου, καὶ ὁ πέμπτος καὶ ἕκτος τόμος τοῦ καταλόγου μου [Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὅρος, Ἀθῆναι, τόμος Α' (1975), τόμος Β' (1976)], πού ἀφορᾷ στὰ χειρόγραφα τοῦ Βατοπεδίου, φοβᾶμαι πῶς θὰ καθυστερήσει μερικὰ χρόνια ἀκόμα, θὰ ἤθελα νὰ ἀναφέρω ἐδῶ μερικὲς γενικὲς ὅσο καὶ ἐνδιαφέρουσες πληροφορίες γιὰ τὴν κατάστασή του καὶ τὸ περιεχόμενό του.

Τὸ χειρόγραφο εἶναι ὁμορφο καὶ σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση. ἔχει συνολικὰ 414 φύλλα, ἀπ' τὰ ὁποῖα τὰ 1-393<sup>10</sup> περιέχουν τὰ τραγούδια ταξινομημένα στοὺς ὀκτῶ ἤχους τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς<sup>11</sup>. Τὸ μέγεθος τῶν φύλλων εἶναι 16x20 ἐκ. Στὴν ἀρχὴ τοῦ κάθε ἤχου, τὸ ἄνω μέρος τῆς σελίδας εἶναι ὁμορφα ὠραισμένο μὲ λουλούδια. Ἐπίσης, ὅλα τὰ πρωτογράμματα σὲ κάθε τραγούδι εἶναι στολισμένα κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο. Στὸ τέλος<sup>12</sup> ὁ κωδικογράφος μας ἔχει καταρτίσει ἓνα ἀναλυτικὸ Εὐρετήριο ὄλων τῶν τραγουδιῶν κατ' ἀλφαβητικὴ σειρά.

Δύο πράγματα ἔχουν εἰδικὸ ἐνδιαφέρον. Στὶς ἐπιγραφές τῶν τραγουδιῶν ὑπάρχουν τὰ ὀνόματα καὶ τοῦ ποιητοῦ καὶ τοῦ συνθέτου, καὶ μετὰ ὁ ἤχος σὲ δύο τρόπους, στὰ τουρκικὰ καὶ στὰ ἑλληνικὰ, ὅπως: μακάμ χουσεϊνί: ἤχος ᾄ, καὶ ὁ ρυθμὸς στὰ τουρκικὰ καὶ σὲ σύμβολα πού χρησιμοποιοῦνταν ἀπ' τοὺς Ἑλληνας διδασκάλους<sup>13</sup>, ὅπως: οὐσουλ σοφιάν, ἢ οὐσουλ ΟΙ. Σὲ κάποιες περι-

9. Αὐτὲς οἱ τρεῖς λέξεις εἶναι οἱ πιὸ κοινὲς γιὰ νὰ ὀρίσουν τὴν ἐντεχνη μουσικὴ. Τὰ βασικὰ ἐντυπα βιβλία διδασκαλίας γιὰ τὰ μακάμια τῆς τουρκικῆς μουσικῆς εἶναι τὰ δύο ἀκόλουθα: Ἐρμηνεία τῆς ἐξωτερικῆς μουσικῆς καὶ ἐφαρμογὴ αὐτῆς εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς μουσικὴν, παρὰ Στεφάνου Α' Δομεστίκου, Κωνσταντινούπολις 1843. - Μεθοδικὴ Διδασκαλία θεωρητικῆ τε καὶ πρακτικῆ πρὸς ἐκμάθησιν καὶ διάδοσιν τοῦ γνησίου ἐξωτερικοῦ μέλους τῆς καθ' ἡμᾶς ἑλληνικῆς μουσικῆς κατ' ἀντιπαράθεσιν πρὸς τὴν Ἀραβοπερσικὴν, συναρμολογηθεῖσα ὑπὸ τοῦ μουσ. Π. Γ. Κηλτζανίδου Προυσσαέως, Κωνσταντινούπολις 1881.

10. Στὸ τέλος τοῦ κάθε ἤχου ἔχουν ἀφεθῆ ἀπ' τὸν Νικηφόρο μερικὰ ἄγραφα φύλλα. Ἴσως νοιαζόταν νὰ συλλέξει καὶ ἄλλα τραγούδια.

11. Ἐδῶ ὀφείλουμε νὰ παρατηρήσουμε ὅτι σὲ κάθε ἤχο τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἀντιστοιχεῖ ἓνας ἀριθμὸς διαφόρων μακαμιῶν, τῶν ὁποίων οἱ κλίμακες εἶναι πολὺ πλησιανὲς μεταξύ τους.

12. Μετὰ τὴ σελίδα 393, ὁ πίνακας περιεχομένων καλύπτει 13 σελίδες.

13. Ὁ Χρῦσανθος, στὸ Θεωρητικὸ του (Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς, Τεργέστη 1832),



πτώσεις ὅπου ὁ ρυθμὸς εἶναι παράξενος<sup>14</sup> ὁ Νικηφόρος ὑποδεικνύει τὸν ρυθμὸ, μὲ τὶς συλλαβὲς ντούμ-τεκ-τέκε, τὶς γνωστὲς<sup>15</sup> συλλαβὲς γιὰ τὴν καταμέτρησιν τῶν κτύπων τοῦ ρυθμοῦ στὴν τουρκικὴ μουσικὴ. Τὸ δεύτερο σημαντικό πρᾶγμα εἶναι τὸ ἀκόλουθο: σὲ κάθε τραγούδι, μετὰ τὴ μελοποίηση τῆς πρώτης στροφῆς, οἱ ἐναπομείναντες στίχοι ἀκολουθοῦν σὲ ὅλη τους τὴν πληρότητα. Ἔτσι, ἔχουμε ἕναν πραγματικὸ θησαυρὸ τῆς ἀποκαλούμενης “φαναριώτικης ποίησης”, γραμμένης κυρίως σὲ τροχαϊκά, ὅσο καὶ σὲ ἰαμβικὰ μέτρα.

Χάρη στὶς σαφεῖς καὶ ἀναμφίβολες ἐπιγραφές εἴμαστε τώρα σὲ θέση νὰ ἀπαριθμήσουμε τὶς ἀκόλουθες ἀποδόσεις<sup>16</sup>: στὸν Πέτρο Πελοποννήσιο, 103 τραγούδια· στὸν Πέτρο Βυζάντιο, 12 τραγούδια· στὸν Ἰάκωβο Πρωτοψάλτη, 11 τραγούδια· στὸν Γρηγόριο Πρωτοψάλτη, 6 τραγούδια· στὸν Νικηφόρο, τὸν ἴδιο, 90 τραγούδια, καὶ οὕτω καθεξῆς. Καὶ πάλι, βρίσκουμε πολλὰ ποιήματα τοῦ Ἀθανασίου Χριστοπούλου “ἐκ τῶν Λυρικῶν” (19), μερικοὶ ἐνδιαφέροντες στίχοι τοῦ ἐπισκόπου Παλαιῶν Πατρῶν Γερμανοῦ (3) μερικὰ ποιήματα τοῦ Γρηγορίου Σούτζου (4), τοῦ Ἀλεξάνδρου Σοφιανοῦ (1), τοῦ Γιωβάσκου Ρίζου (1), τοῦ Δημητράκη Μουρούζη (2), καὶ ἄλλων.

Στὶς ἐπιγραφές μπορεῖ κανεὶς νὰ παρατηρήσει καὶ πολλὲς ἄλλες λεπτομέρειες, τὶς ὁποῖες θὰ δώσω σὲ μιὰ ξεχωριστὴ μελέτη πού προετοιμάζω καὶ ἀφορᾷ στὴ μουσικὴ καὶ στὴν ποίηση<sup>17</sup> τοῦ χειρογράφου.

\* \* \*

σσ. 65-80, διδάσκει γιὰ τὸ ρυθμὸ α) στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ ποίηση, καὶ β) στὴν τουρκικὴ μουσικὴ. Αὐτὸ τὸ θεωρητικὸ ἔχει γραφεῖ πρὶν ἀπ' τὸ ἔτος 1818 καὶ σίγουρα ἔχει διδαχθῆ στὴν Κοινὴ τοῦ Γένους Σχολὴ ἀπ' τὸν ἴδιο τὸν Χρῦσανθο στοὺς μαθητὲς τῆς Νέας Μεθόδου στὴν Κωνσταντινούπολη. Ὁ Νικηφόρος ἦταν μαθητὴς σ' αὐτὴ τὴ Σχολή.

14. Βλ. γιὰ παράδειγμα, παρακάτω σ. 289, τὶς περιπτώσεις τῶν οὔσουλ φρεγκιφέρ καὶ οὔσουλ χαφίφ.

15. Μιὰ καλὴ καὶ συστηματικὴ διδασκαλία γιὰ τὰ διάφορα “οὔσουλια”, παραδόθηκε ἀπ' τὸν Παναγιώτη Χαλάτζογλου στὴν ἐνδιαφέρουσα πραγματεία του: “Σύγκρισις τῆς Ἀραβοπερσικῆς μουσικῆς πρὸς τὴν ἡμετέραν ἐκκλησιαστικὴν”, στὸ Παράρτημα Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας 2 (1900), σσ. 68-75. Οἱ χτύποι τοῦ ρυθμοῦ, μὲ τὴ χρῆση τῶν λέξεων ντούμ καὶ τέκ, στὰ 28 κύρια οὔσουλια, σημειώνονται στὸ χρῆφ. Ἰβήρων 968, ἕνα αὐτόγραφο τοῦ Ἀντωνίου ἱερέως τῶν ἐτῶν 1724-1726, καὶ στὶς σελίδες 737-739.

16. Αὐτὲς οἱ ἀποδόσεις ἀφοροῦν μόνον σ' αὐτὸ τὸ συγκεκριμένον χειρόγραφο. Σὲ ἄλλες συλλογὲς βρίσκουμε καὶ ἄλλα ἀκόμα τραγούδια μελισμένα ἀπὸ αὐτοῦς. Ὅλοι τους ἔζησαν στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 17<sup>ου</sup> καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰῶνος.

17. Ὁ Λεάνδρος Βρανούσης, Διευθυντὴς τοῦ Κέντρου Μεσαιωνικοῦ καὶ Νέου Ἑλληνισμοῦ τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, ἔδωσε πολλὰ διαλέξεις στὴν Ἀθήνα γιὰ τὴν φαναριώτικη ποίηση καὶ τὰ πατριωτικὰ τραγούδια τῆς προεπαναστατικῆς περιόδου. Ἀπὸ ὅσο γνωρίζω, ὁ Βρανούσης συγκεντρώνει ὅλες τὶς περιπτώσεις φαναριώτικης ποίησης σὲ σημειογραφημένους συλλογὲς, ὡς ὑλικὸ γιὰ μιὰ εἰδικὴ μελέτη πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα.



Γιὰ τὸν Νικηφόρο Καντουιάρη, τὸν γραφέα τοῦ χειρογράφου, πληροφοροῦμαστε ἀπ’ τὸν ἴδιο σὲ ἓνα ἄλλο χειρόγραφο, τὸ Ξηροποτάμου 318, αὐτόγραφό του, ὅπου δίνει ἓναν κατάλογο τῶν μελοποιῶν, τὰ ἀκόλουθα: “Νικηφόρος ὁ Χίος, καὶ ἀρχιδιάκονος τοῦ Πατριαρχικοῦ Θρόνου τῆς Ἀντιοχείας, ὁ φιλόλογος μαθητῆς Ἰακώβου Πρωτοψάλτου· οὗτος εὐδοκίμησε παρὰ πᾶσιν ἐν τῇ πληθει τῶν μαθητῶν, διὰ τὸ εὐπροσήγορον, εὐθυνον (sic) καὶ φιλόπονον αὐτοῦ”<sup>18</sup>.

Πέρ’ ἀπ’ αὐτό, στὸν κολοφῶνα τοῦ χειρογράφου μας Βατοπεδίου 1428, αὐτομαρτυρεῖται ὅτι ἦταν δάσκαλος στὴν κοινὴ μουσικὴ Σχολὴ στὸ Ἰάσιο, τὸ ἔτος 1820, ὅπως ἀναφέρει στὸ ἴδιο χργφ., σελίδα 349<sup>19</sup>, καὶ ἔζησε στὸ μοναστήρι τῆς Γκόλια, στὴν ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποία ἡγούμενος ἦταν ὁ ἐπίσκοπος Εἰρηνοπόλεως Γρηγόριος ἀπ’ τὴν Ἔφεσο. Τρία ἄλλα χειρόγραφα ποὺ γράφτηκαν ἀπ’ τὸν ἴδιο βρίσκονται τῶρα στὴ βιβλιοθήκη τοῦ Βατοπεδίου: ἀριθμοὶ 1426, 1427, 1429. Ἀκόμα, στὴ βιβλιοθήκη τῆς Ξηροποτάμου ἄλλα τρία δικά του χειρόγραφα ἔχουν ἤδη καταλογογραφηθῆ στὸν Α’ τόμο τοῦ καταλόγου μου (Ἀθήνα 1975): εἶναι τὰ χειρόγραφα Ξηροποτάμου 295, 299, 318<sup>20</sup>.

Στις ἐπιγραφές κάποιων συνθέσεών του βρίσκουμε μερικὲς ἐνδιαφέρουσες πληροφορίες, ποὺ ἀφοροῦν στὴ δραστηριότητά του. Εἶχε πολλοὺς μαθητὲς στὴ μουσικὴ, μεταξὺ τῶν ὁποίων ἓναν κάποιον Σωφρόνιο “πολυπόθητο μαθητῆ” καὶ ἓναν Εὐστάθιο (χργφ. Βατοπεδίου 1428, σ. 119, 256, 265· βλέπε, ἐπίσης, χργφ. Ξηροποτάμου 299, σ. 213)· ἦταν φίλος τοῦ ἐπισκόπου Μολδαβίας Βενιαμίν, καὶ μετὰ ἀπὸ αἴτησή του, συνέθεσε μερικὸς ὕμνους (χργφ. Ξηροποτάμου 299, σ. 220, καὶ Ξηροποτάμου 318, φ. 46α)<sup>21</sup>. ἔχει φιλοπονήσει μιὰν “ἐξήγησιν” στοὺς στίχους τῶν Ἀνοιξανταρίων (ψαλμὸς 103), συνθέσεις παλαιῶν ποιητῶν, ψαλλόμενες ἀπ’ τὸν δεύτερο ἀπ’ τοὺς δύο χορούς, τοὺς ὁποίους ὁ Πέ-

18. Μερικὲς πενιχρὲς πληροφορίες γιὰ τὸ Νικηφόρο βρίσκουμε στὸ ἔργο τοῦ Γ. Παπαδοπούλου, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ’ ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Ἀθήναι 1890, σ. 327.

19. Ἡ ἐπιγραφή ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ εἶναι ἡ ἀκόλουθη: “Στίχοι Γοβδελαῖ τοῦ Φιλοσόφου, πρὸς τὸν ὑψηλότατον αὐθέντην Μιχαὴλ Γρηγορίου Σούτζου, τονισθέντες παρὰ τοῦ ἤδη πρωτοψάλτου Κωνσταντινουπόλεως Γρηγορίου, καὶ σταλέντες εἰς Ἰάσι διττῶς 1820· μακάμ ἀραμπᾶν μπεγιατί, οὐσοῦλ δουαγιέκ, ἦχος ᾗ νεοσυστηματικῶς· Ἡλιος λαμπρὸς νῦν φαίνει”. Αὐτὴ ἡ ἡμερομηνία, ἐπίσης, πιστοποιεῖ ὅτι τὸ χειρόγραφό μας γράφτηκε κατὰ τὴ διάρκεια δύο ἢ τριῶν ἐτῶν, 1818 μέχρι τουλάχιστον τὸ 1820.

20. Βλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἁγιον Ὄρος*, τόμος Α’ (1975), σ. 69-70, 73-81, 143-151.

21. Ξηροποτάμου 299, σ. 213, “Ἔτερος πολυέλεος τοῦ αὐτοῦ /Νικηφόρου/ κατ’ ἀρέσκειαν τοῦ πανιερωτάτου μητροπολίτου Μολδαβίας Βενιαμίν· ἦχος πλ. δ’ Δοῦλοι Κύριον”. Ξηροποτάμου 318, φ. 46α, “Ἔτερα ἀνοιξαντάρια εἰρμολογικά, τονισθέντα παρὰ Νικηφόρου ἀρχιδιακόνου τοῦ Χίου, κατ’ ἐπιταγὴν τοῦ πανιερωτάτου μητροπολίτου τῆς Μολδοβλαχίας Βενιαμίν· ἦχος πλ. δ’ Ἀνοιξαντός σου τὴν χεῖρα”.



τρος Πελοποννήσιος εἶχε ἀφήσει “ἀξήγητα”, χωρὶς ἐξηγήσεις (χργφ. Ξηροποτάμου 318, φ. 14α)<sup>22</sup>.

Τὸ τελευταῖο σημεῖο κι ἴσως τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον τῆς ἀνακοινώσεώς μου, στὸ ὁποῖο θὰ ἤθελα νὰ στρέψω τὴν προσοχή σας, εἶναι ἡ χειροπιαστὴ περίπτωση μὴ ἑλληνικῶν τραγουδιῶν, καταγραμμένων<sup>23</sup> μὲ βυζαντινὴ σημειογραφία<sup>24</sup> ἀπ’ τὸν Νικηφόρο σ’ αὐτὸ τὸ χειρόγραφο. Ἡ προσωπικὴ μου προσοχὴ στρέφεται κυρίως στὰ ἀραβικὰ καὶ στὰ τσιγγάνικα τραγούδια (στὰ τουρκικὰ), παρὰ στὰ γαλλικὰ ἢ τὰ ἰταλικά, καὶ αὐτὸ ἐπειδὴ αὐτὴ εἶναι μιὰ σπάνια περίπτωση σὲ τέτοιες συλλογές τραγουδιῶν. Δυστυχῶς δὲν γνωρίζω οὔτε ἀραβικὰ οὔτε τουρκικά, καὶ ὁ χρόνος δὲν ἐπέτρεψε νὰ ἀναζητήσω τὴ βοήθεια ἐνὸς ἄλλου ἐρευνητή. Ἔτσι, δὲν μπορῶ νὰ ἀνοίξω τὴ μελέτη μου σὲ φιλολογικὲς ἀναζητήσεις πρὸς τὸ παρόν. Ἀλλὰ νομίζω ὅτι ἀκόμα καὶ αὐτὴ ἡ ἀπλὴ γνωριμία εἶναι μιὰ ἀρχὴ καὶ εἶναι ἀρκετὴ γιὰ τὴν κατανόηση τῆς εὐεργεσίας τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας στὴ μουσικὴ τῶν τουρκικῶν καὶ ἀραβικῶν λαῶν, σὲ μιὰ περίοδο πού τὰ τραγούδια τους μεταδίδονταν προφορικὰ καὶ διδάσκονταν μὲ τὴ βοήθεια μόνον τοῦ ρυθμοῦ, τὰ οὐσούλια<sup>25</sup>.

Θὰ δείξω ἐπίσης φωτογραφίες μερικῶν ἀπὸ αὐτὲς τὶς μελωδίες, παρόλο πού δὲν εἶναι ἰδιαίτερα καθαρές.

\* \* \*

Τὰ ὑπὸ ἐξέταση τραγούδια εἶναι τὰ ἀκόλουθα (χργφ. Βατοπεδίου 1428 τοῦ ἔτους 1818, γραμμένο ἀπ’ τὸν Νικηφόρο Καντουιάρη στὸ Ἰάσιο):

22. Ξηροποτάμου 318, φ. 14α, “Δευτέρα τάξις τοῦ μεγάλου ἑσπερινοῦ, καὶ εὐληπτοτέρα, ἧς ἐξηγητὴς Πέτρος Πελοποννήσιος· οἱ δὲ δεῦτεροι στίχοι, ὡς ὅμοιοι τῶν πρώτων μείναντες ἀξήγητοι ἀπ’ αὐτοῦ, ἐξηγήθησαν παρὰ κύρ Νικηφόρου τοῦ Χίου καὶ ἀρχidiaκόνου τοῦ τῆς Ἀντιοχείας θρόνου”. βλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα [...]*, τόμος Α’ (1975), σ. 144.

23. Ὅλες αὐτὲς οἱ περιπτώσεις δὲν ἀποτελοῦν προσωπικὲς μελοποιήσεις τοῦ Νικηφόρου, ἀλλὰ μουσικὲς καταγραφές, “τόνισμα” ἀπ’ αὐτὸν μὲ Βυζαντινὴ σημειογραφία. Τὸ πρᾶγμα θὰ ἦταν πολὺ ἐνδιαφέρον γιὰ μερικὲς ἀπὸ αὐτὲς τὶς περιπτώσεις –γιὰ τὶς γαλλικὲς γιὰ παράδειγμα–, ἐὰν μπορούσαμε νὰ βροῦμε τὶς ἀντίστοιχες καὶ πρωτότυπες μελοποιήσεις στὸ πεντάγραμμο, γιὰ νὰ δοῦμε πῶς ὁ Νικηφόρος ἔχει γράψει τὴν ἴδια μελωδία σὲ βυζαντινὴ σημειογραφία.

24. Ἐδῶ εἶναι ἀναγκαῖο νὰ παρατηρηθῇ ὅτι ὅλα αὐτὰ τὰ μὴ ἑλληνικὰ τραγούδια εἶναι γραμμένα μὲ τὰ γράμματα τοῦ ἑλληνικοῦ ἀλφαβήτου, στὴν ἀποκαλούμενη “καραμανλίδικη” γραφὴ. Τὸ ἴδιο ἔχει συμβῆ σὲ ὅλες τὶς ἐντυπες συλλογές τουρκικῶν τραγουδιῶν. Ἡ ὀρθογραφία σὲ αὐτὴ τὴ γραφὴ χρησιμοποιοεῖ μερικὲς ἰδιοτυπίες πού δὲν ἀναφέρω ἐδῶ.

25. Ὁ Χρῦσανθος, καὶ μετὰ ἀπὸ αὐτὸν ἄλλοι δάσκαλοι ἐπίσης, μαρτυρεῖ: “Οὐσούλ λέγεται τουρκιστὶ ὁ ρυθμός, καὶ αὐτὸς πρὸ πάντων διδάσκεται εἰς τοὺς ἀρχαρίους [...]. Ἐπειδὴ οἱ Ὀθωμανοὶ μὴ μεταχειριζόμενοι χαρακτῆρας εἰς τὸ νὰ γράφωσι τὰ μέλη, κρατοῦσιν αὐτὰ εἰς τὴν μνήμην διὰ τῶν ρυθμῶν” (Θεωρητικόν, σ. 72).



1. σ. 38. Σαρκί· γράμματα καὶ μέλος τοῦ περιφήμου χανοπαζιατέ βασιλικοῦ δερβίς Ἰσμαῖλακιοῦ, τοῦ καὶ μουσαίπη· ἐτονίσθη δὲ παρὰ Νικηφόρου ἀρχιδιακόνου· μακάμ οὐσάκ  $\dot{\alpha}$  οὐσοῦλ σοφιὰν Χιντριάλε χαλίμ
2. σ. 49. Σεμαῖ ταουσάνικον, ἐτονίσθη δὲ παρὰ Νικηφόρου ἀρχιδιακόνου· μακάμ μουχαγιέρ  $\dot{\alpha}$  οὐσοῦλ σοφιὰν Μπίρ τζεσμί πισουρμεσιάχ
3. σ. 85. Ἀραβικόν· τόνισμα Νικηφόρου ἀρχιδιακόνου, δι' ἀκοῆς· μακάμ τζιαργκιάχ· ἦχος  $\text{♩}$  οὐσοῦλ Οἱ Μπέιδα μπισάρ ἐλταουίλ
4. σ. 86. Ἀραβικόν· τόνισμα Νικηφόρου ἀρχιδιακόνου, δι' ἀκοῆς· μακάμ τζιαργκιάχ· ἦχος  $\text{♩}$  Γιαδέμ άϊνι σίλι
5. σ. 89. Γαλλικόν· τόνισμα Νικηφόρου ἀρχιδιακόνου· μακάμ τζιαργγιάχ· ἦχος  $\text{♩}$  Σι λε ρουά μ' αβέ ντονέ
6. σ. 117. Σεμαῖ· Γράμματα καὶ μέλος δερβίς Ἰσμαῖλ βασιλικοῦ χανεντέ καὶ μουσαίπη· ἐτονίσθη δὲ μετὰ τοὺς ἐπομένους στίχους παρὰ Νικηφόρου ἀρχιδιακόνου· μακάμ ἀραμπάν μπεγιατί  $\dot{\delta}$  οὐσοῦλ σοφιὰν Σοῖλὲ γκιουζέλ ροχθί
7. σ. 119. Σεμαῖ ταουσάνικον, ὅπερ ἐτονίσθη παρὰ Νικηφόρου ἀρχιδιακόνου, πρὸς χάριν τοῦ μικροῦ ἀναγνώστου Εὐσταθίου, εἰς Ἀρναούτκιογι· μακάμ ἀραμπάν μπεγιατί  $\dot{\delta}$  οὐσοῦλ σοφιὰν Μπίρ ὀροῦμ διλμπερά
8. σ. 120. Σεμαῖ ἐξ ἀθιγγάνων, πάνυ ὠραῖον, ὅπερ γέγονε καὶ κοινότατον πρὸς ὄλους· ἐτονίσθη δὲ παρὰ Νικηφόρου, χάριν εὐθυμῆσεως. Μακάμ ἀραμπάν μπεγιατί  $\dot{\delta}$  οὐσοῦλ σοφιὰν Ἴκί δὲ τουρνά γκελίρ
9. σ. 187. Γαλλικόν· τόνισμα Νικηφόρου· μακάμ σαμπάς  $\text{♩}$   $\dot{\alpha}$  οὐσοῦλ φραγκί<sup>26</sup> Κε νε σουϊ-ζε λα φουζερέ

26. Οὐσοῦλ “freghi”, δηλ. γαλλικός ρυθμός· καὶ ὅπου ὑπάρχει ἡ περίπτωση τοῦ οὐσοῦλ freghi, ἀφορᾷ πάντοτε στὸν ρυθμὸ τῶν 3/4, τὸ βάλλς. Αὐτὸ φανερώνει καὶ τὸ βαθμὸ ἐπιδράσεως τῆς Δυτικοευρωπαϊκῆς Μουσικῆς στὰ τραγούδια τῶν λαῶν τῆς Νοτιοανατολικῆς Εὐρώπης.



10. σ. 209. Ἐξ ἀθιγγάνων σεμαί· τόνισμα Νικηφόρου, μακάμ χιτζάζ  $\text{ⲕ} \text{ⲩ}$  οὔσουλ ΟΙ Ἀσικάμπιρ δέλ ρουμπαγιε
11. σ. 211. Ἀραβικόν· τόνισμα Νικηφόρου, μακάμ χιτζάζ·  $\text{ⲕ} \text{ⲩ}$  Φι μπάπ τζιβέλα
12. σ. 212. Ἀραβικόν· τόνισμα Νικηφόρου· μακάμ χιτζάζ,  $\text{ⲕ} \text{ⲩ}$  Οὐτζινικτίνι ἄχ για σάμρα
13. σ. 212. Ἔτερον (ἀραβικόν)·  $\text{ⲕ} \text{ⲩ}$   $\text{ⲗ}$  Ἀγιά ταβά, ἀγιά ταβά
14. σ. 213. Ἐκ φωνῆς ἑνὸς δερβίση Δαμασκηνοῦ· ἐτονίσθη δὲ παρὰ Νικηφόρου ἐν Δαμασκῶ, ἔνεκα τοῦ σχηματισμοῦ<sup>27</sup>. Μακάμ χιτζάζ  $\text{ⲕ} \text{ⲩ}$  Ἀλλὰ χου Ἴκμπάρ ἀλλὰ χου Ἴκμπέρ
15. σ. 224. Σεμαί ταουσάνικον· τόνισμα Νικηφόρου ἀρχidiaκόνου· μακάμ πὸτ ἀραμπάν, φθορικόν,  $\text{ⲕ} \text{ⲩ}$  οὔσουλ σοφιάν Γκιοϊνούλ βερδίμ
16. σ. 269. Νικηφόρου, ναγμές ἀραβικός· μακάμ ἔβιτζ  $\text{ⲕ}$  Τζιμάλακ τζιμάλακ
17. σ. 284. Ἀραβικός ὕμνος· τόνισμα Νικηφόρου ἀρχιδι(ακόνου)· μακάμ ράστ  $\text{ⲕ} \text{ⲩ}$  οὔσουλ ΟΙ Γιαχαδάλετ ροβάχελι
18. σ. 286. Ἀραβικόν· τόνισμα Νικηφόρου ἀρχidiaκόνου· μακάμ ράστ,  $\text{ⲕ} \text{ⲩ}$  οὔσουλ ΟΙ Ἀγιασοῦ ἀδάνα οὐαχδάνα
19. σ. 289. Μπεστές, πάνυ ὠραῖος· τόνισμα Νικηφόρου ἀρχιδι(ακόνου)· οὔσουλ φρεγκιφέρ, ἦτοι δούμ δουμ δουμ δουμ δουμ τεκ δουμ δουμ τεεκ τεκέ τεκέ. Μακάμ ράστ  $\text{ⲕ} \text{ⲩ}$  Ἀρζι μετιγίμ
20. σ. 289. Τοῦ αὐτοῦ μπεστέ οὔσουλ ἄλλο· ἦτοι, χαφίφ· δούμ τέκ τεέκ δούμ τέκ τεέκ δούμ τεκέ δούμ τεέκ τεκ δούμ τεκέ δούμ δούμ τεκ τεκσε δούμ τεκ τεκέ τεκέ·  $\text{ⲕ} \text{ⲩ}$

27. Αὕτη εἶναι μιὰ θαυμάσια μαρτυρία γιὰ τὶς μεγάλες δυνατότητες, τὶς ὁποῖες ἔχει ἡ βυζαντινὴ σημειογραφία γιὰ καταγραφή κάθε μελωδίας, ἀκόμη καὶ τῆς πιὸ δύσκολης ἀπ' τὴν ἀποψη τοῦ μεγέθους τῶν χρωματικῶν διαστημάτων, ὅπως αὐτὸ σὲ ἦχο πλάγιο δεύτερο (μακάμ χιτζάζ), ποὺ τραγουδιόταν ἀπ' τὸν δερβίση τῆς Δαμασχοῦ.



21. σ. 295. Γαλλικόν· τόνισμα Νικηφόρου· μακάμ ράστ, ♯ δὲ οὐσοῦλ φρεγκί Ζε ρεβιέν ντε λα γκιέρ
22. σ. 296. Σαρκί ώραϊον, πόνημα Ἰσμαίλακιου ἑφέντη, βασιλικουῦ χανεντέ καὶ μουσαίπη· ἔτονίσθη δὲ παρὰ Νικηφόρου ἀρχιδιακόνου Ἀντιοχείας· μακάμ ράστ. ♯ δὲ οὐσοῦλ σοφιά Μπού χου-σουνλέ
23. σ. 303. Ἰταλικόν· τόνισμα Νικηφόρου· μακάμ ράστ, ♯ δὲ οὐσοῦλ φρεγκί Ε αλ φιν ιο σον βενατα
24. σ. 304. Γαλλικόν· ἀστεϊον, λεγόμενον τοῦ μύλου· τόνισμα Νικ(ηφόρου)· μακάμ ράστ ♯ δὲ οὐσοῦλ φρεγκί Ούνε ζενέ μενιέρ
25. σ. 315. Βλάχικον μέλος· τόνισμα Νικηφόρου· μακάμ μαχούρ, ♯ δὲ οὐσοῦλ ΟΙ Τάχα φάνηκε ἀπ' αἰῶνος
26. σ. 337. Σαρκί τοῦ χανεντέ Ἀχμέτ ἀγά Σαραϊλῆ· ἔτονίσθη δὲ παρὰ λαμπαδαρίου Γρηγορίου νεοσυστηματικῶς<sup>28</sup>· μακάμ νιγρίζ, ♯ δὲ οὐσοῦλ ΟΙ Ἄχ τζιχάν μπαγίν
27. σ. 342. Σαρκί τοῦ αὐτοῦ ἀρχοντος ποστελνίκου κυροῦ Γεωργίου (Σούτζου)· οὐσοῦλ σοφιάν μικρόν, ἦτοι δούμ τεκέ δούμ τέκ μακάμ νικαμπουρέκ, ♯ δὲ Γκιονουλέρ σαϊδινί
28. σ. 342. Ναγμές ἀραβικὸς τούτου· ♯ δὲ Ἄχ ἄχ καλμπίμ μαχζούν

\* \* \*

28. “Νεοσυστηματικῶς” σημαίνει χρησιμοποιῶντας τὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφία τοῦ Νέου Συστήματος ἢ τῆς Νέας Μεθόδου. Αὐτὴ εἶναι μιὰ εἰδικὰ καλόδεκτη μαρτυρία σ’ αὐτὸ τὸ χεῖρόγραφο, τὸ ὁποῖο, παρ’ ὄλο πού γράφτηκε τρία χρόνια (1818) μετὰ τὴ Νέα Μέθοδο (1814-15), ἔχει μιὰ “συνοπτικὴ” σημειογραφία. Καὶ ἔτσι, αὐτὸ τὸ “νεοσυστηματικῶς” μᾶς λέει πολλὰ γιὰ τὴν “ἐξήγηση” τῆς σημειογραφίας, ἀκόμα καὶ στὴ μελοποίησι τραγουδιῶν, ἀκόμα καὶ τριάντεσσερα χρόνια μετὰ τὴ Νέα Μέθοδο.



Οἱ λίγες λέξεις τῆς τουρκικῆς γλώσσας, ποὺ χρησιμοποιήθηκαν ὡς τεχνικοὶ ὄροι ἀπ' τὸν Νικηφόρο, εἶναι οἱ ἀκόλουθες μὲ τὴν ἐρμηνεία στὰ ἑλληνικά:

sarki-σαρκί:	ἓνα ἔντεχνον τραγούδι.
semai-σεμαϊ:	τὸ εἶδος τοῦ τραγουδιοῦ μὲ δύο ἢ τέσσερα μέρη.
bestes-μπεστές :	σύνθεση
nagmes-ναγμές :	μιὰ μελωδία.
ταουσάνικον :	μιὰ χορευτικὴ μελωδία.
χανεντές :	τραγουδιστῆς - συνθέτης.
μουσαίπης :	αὐλικὸς τραγουδιστῆς.
χανοπαζιατές :	πρίγκιπας
dervish-δερβίσης:	ὁ μουσουλμᾶνος μοναχός.







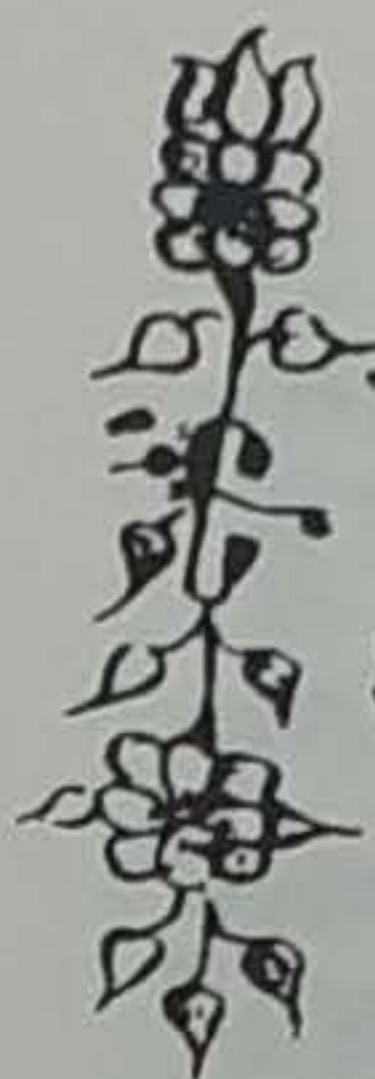








13025



Ἰταλικού • πούισμα νικηφόρα  
 μακαρί ἐσὶς τῆσιν ἰσότη φρεσίν  
 ἀφ' οὗ τὸ σὸ αὐτῶν καὶ ἐστὶ φρεσὶ μακάρι  
 οὐδὲ δὲ πρὸς τὸν οὐρανὸν ἰσότη τὸ  
 σὸ εὐδοκίαν ἄβου ἰσότη εὐδὸν ἰσότη  
 οὐδὲ δὲ πρὸς τὸν οὐρανὸν ἰσότη τὸ  
 πατριάρχου διὰ τὴν οὐρανὸν εὐδοκίαν ἰσότη :

ἰσότη πρὸς τὸν οὐρανὸν ἰσότη τὸ  
 εὐδοκίαν ἰσότη τὸ  
 εὐδοκίαν ἰσότη τὸ  
 εὐδοκίαν ἰσότη τὸ  
 εὐδοκίαν ἰσότη τὸ  
 εὐδοκίαν ἰσότη τὸ







δ'ε'ε



Γραμματικὸν μέρος . Ἰσομετρικὰ ὑποφάρμα .  
 μακρὰ μακρὰ πρὸς ἑστὰ ὅτι  
 ἡ φωνὴ ἢ ἡ παύση ἢ ἡ ἀπόφραξις ἢ ἡ ἀπόφραξις  
 ἢ ἡ ἀπόφραξις ἢ ἡ ἀπόφραξις ἢ ἡ ἀπόφραξις  
 ἢ ἡ ἀπόφραξις ἢ ἡ ἀπόφραξις ἢ ἡ ἀπόφραξις  
 ἢ ἡ ἀπόφραξις ἢ ἡ ἀπόφραξις ἢ ἡ ἀπόφραξις  
 ἢ ἡ ἀπόφραξις ἢ ἡ ἀπόφραξις ἢ ἡ ἀπόφραξις

ἀλλὰ καὶ οὐκ ἔστιν ἡ ἀπόφραξις ἢ ἡ ἀπόφραξις  
 καὶ οὐκ ἔστιν ἡ ἀπόφραξις ἢ ἡ ἀπόφραξις  
 ἢ ἡ ἀπόφραξις ἢ ἡ ἀπόφραξις ἢ ἡ ἀπόφραξις  
 ἢ ἡ ἀπόφραξις ἢ ἡ ἀπόφραξις ἢ ἡ ἀπόφραξις  
 ἢ ἡ ἀπόφραξις ἢ ἡ ἀπόφραξις ἢ ἡ ἀπόφραξις  
 ἢ ἡ ἀπόφραξις ἢ ἡ ἀπόφραξις ἢ ἡ ἀπόφραξις  
 ἢ ἡ ἀπόφραξις ἢ ἡ ἀπόφραξις ἢ ἡ ἀπόφραξις  
 ἢ ἡ ἀπόφραξις ἢ ἡ ἀπόφραξις ἢ ἡ ἀπόφραξις  
 ἢ ἡ ἀπόφραξις ἢ ἡ ἀπόφραξις ἢ ἡ ἀπόφραξις



“ΚΑΙ ΗΚΟΥΣΑ ΩΣ ΦΩΝΗΝ ΥΔΑΤΩΝ ΠΟΛΛΩΝ”  
(‘Αποκάλ. 19, 6)

Οι ποικίλοι συμβολισμοί του νερού στην ‘Ορθόδοξη ‘Υμνογραφία\*

“*Ἐν ἀρχῇ... πνεῦμα Θεοῦ ἐπέφερετο ἐπάνω τοῦ ὕδατος*” (Γεν. 1, 1-2). Ἐξ ἀρχῆς τὸ νερό, ὡς τὸ ζωτικώτατο φυσικὸ στοιχεῖο, πού κατὰ τὸν Πλούταρχο (Ἠθικά, Βιβλ. Α' 3) ἐκλαμβάνεται ὡς “*ἀρχὴ τῶν ὄντων*”, εἶναι συνδεδεμένο μὲ τὸ πνεῦμα τοῦ Θεοῦ καὶ ἀρδεύει καὶ περιρρέει τὴν Ἐκκλησία, ὅπως καὶ τὶς ἄλλες θρησκείες, κατὰ πολλαπλοὺς τρόπους. Στὴ λειτουργικὴ πράξη τῆς Ὁρθόδοξης Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας, ἀλλὰ καὶ στὴν πλουσιώτατη ἐλληνοβυζαντινὴ καὶ νεοελληνικὴ ὑμνογραφία, τὸ νερό μὲ τὶς ποικίλες τοῦ ιδιότητες, ἀποτελεῖ κεντρικὸ στοιχεῖο, μὲ τὸ ὁποῖο ζυμώνεται ἡ ζωὴ, καὶ κεντρικό, πάλι, ὑμνητικὸ θέμα, μὲ διάφορες συμβολικὲς διαστάσεις. Κι ὅπως συμβαίνει καὶ μὲ ἄλλα ἀντίστοιχα πράγματα καὶ φαινόμενα, μετὰ τὴν ἐνανθρώπηση τοῦ Θεοῦ - Λόγου γιὰ τὴ σωτηρία τοῦ ἀνθρωπίνου γένους, τὴ ζωὴ τοῦ Χριστοῦ, τὴ βάπτισις, τὸ πάθος καὶ τὴν ἐκ νεκρῶν ἀνάστασή του, οἱ πατέρες καὶ διδάσκαλοι τῆς Ἐκκλησίας εἶδαν καὶ ἐρμήνευσαν τὶς σχετικὲς διηγήσεις καὶ προφητεῖες τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης γιὰ τὸ νερό, ὡς “*προτυπώσεις*” καὶ “*ἀπεικονίσματα*” τῆς ἀποκαλυφθείσης θείας οἰκονομίας.

---

\* “*E udi come la voce di abbondanti acque (Apocalisse 19, 6)*”, στὸ τεῦχος - Πρόγραμμα *Canto degli Spiriti sopra le acque - Concerto di musiche spirituali delle religioni abramiche*, Basilica di San Marco (di Venezia), Lunedì 4 e Martedì 5 novembre 1966, σσ. 23 - 25.

Τὸ κείμενο εἶναι πρωτογραφημένο ἐλληνικά. Τὴ μετάφρασή του στὴν ἰταλικὴ γλῶσσα, στὴν ὁποία καὶ δημοσιεύτηκε, ἐκπόνησε ἡ ἰταλίδα μαθήτριά μου ὑποψήφια διδάκτωρ Gabriella Spano. Τὸ κείμενο γράφτηκε κατ' αἴτηση τῆς ὀργανωτικῆς ἐπιτροπῆς γιὰ τὴν τριακονταετῆ ἀνάμνηση τῆς φοβερῆς πλημμύρας τῆς Βενετίας, τῆς 4ης Νοεμβρίου 1966, κατὰ τὴν πολύτεχνη ἐκδήλωση ἐντὸς τῆς βασιλικῆς τοῦ Ἁγίου Μάρκου τῆς Βενετίας, τὴν 4η καὶ 5η Νοεμβρίου 1996. Συμμετέσχε καὶ ὁ Χορὸς Ψαλτῶν “*Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης*” ὑπὸ τὴ χοραρχία μου καὶ ἔψαλε ἀρμόδια γιὰ τὴν περίσταση ψάλματα. Γιὰ τὴν ἴδια περίπτωση εἶχα παρακληθῆ νὰ μεταφράσω τὸ ποίημα τοῦ Γκαίτε, σὲ ἓνα πρῶτο σχεδιασμὸ νὰ ἀπαγγελθῆ καὶ στὰ ἐλληνικά, ὅπως καὶ σὲ ἄλλες γλῶσσες, πρᾶγμα ὅμως πού τελικὰ δέν συμπεριλήφθηκε στὸ πρόγραμμα. Γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ πράγματος μεταφέρω αὐτὴν τὴν μετάφρασή μου καὶ τὴν δημοσιεύω στὸ τέλος αὐτοῦ τοῦ γραπτοῦ μου, μετὰ τοὺς τόσους βυζαντινοὺς - ὑμνογραφικοὺς στίχους γιὰ τὸ νερό.



Σύμφωνα μὲ τις κοσμολογικὲς ἀντιλήψεις τῆς ἀρχαίας ἐποχῆς, ποὺ δὲν ἀπέχουν πολὺ ἀπ' τὶς σημερινές, καὶ μὲ ἀναφορὰ στὸν θρησκευτικὸ συμβολισμό καὶ τὴν καθημερινὴ χρῆση τοῦ νεροῦ, διαπιστώνουμε ὅτι τὸ νερὸ προβάλλει κυρίως ὡς: α) σύμβολο τοῦ καθαρμοῦ καὶ τοῦ ἁγιασμοῦ, β) σύμβολο τῆς ζωῆς καὶ τῆς γονιμότητος, καὶ γ) σύμβολο τοῦ θανάτου καὶ τῆς καταστροφῆς.

Οἱ συμβολισμοὶ αὐτοὶ καὶ παραπλήσιοι ἄλλοι, μεμονωμένοι ἢ πολλοὶ μαζὶ ἀπαντοῦν στὰ ἀκόλουθα ὑμνογραφικὰ θέματα:

α. *Στὴ βάπτισι καὶ στὸν ἁγιασμό τῶν ὑδάτων*. Ἡ ρῆσι τοῦ Ἡσαΐα “λούσασθε καὶ καθαροὶ γίνεσθε” (Ἡσ. 1, 16) ἔχει σαφῶς μεταφυσικὴ διάστασι, γιὰ τὴν κάθαρσι τῆς ψυχῆς, πέρα ἀπ' τὴν φυσικὴ δυνατότητα τοῦ νεροῦ νὰ καθαρίζει καὶ νὰ εἶναι “ρύπου καθάρσιον”. Ἡ προφητικὴ προτροπὴ τοῦ Ἡσαΐα ἀλλὰ καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι κατὰ τὸν κατακλυσμὸ στὴν κιβωτὸ τοῦ Νῶε “ὀκτὼ ψυχαὶ διεσώθησαν δι' ὕδατος” (Α' Πέτρου 3, 20-21) εἶναι προτυπώσεις τοῦ βαπτίσματος τοῦ Χριστοῦ, ἀλλὰ καὶ τῆς πνευματικῆς ἀναγεννήσεως τῶν πιστῶν μέσω τοῦ βαπτίσματος, μὲ τὴ χάρι τοῦ ἁγίου Πνεύματος ποὺ ἁγιάζει τὰ ὕδατα. Πολλὰ τροπάρια μεγάλων ὑμνογράφων κατὰ τὴν ἐορτὴ τῶν Θεοφανείων ὑμνοῦν μὲ θαυμάσιο τρόπο τὸν ἁγιασμό τῶν ὑδάτων. Ἐνα ἔξοχο δεῖγμα εἶναι τὸ ἰδιόμελον τῶν αἰνῶν τῆς ἐορτῆς τῶν Θεοφανείων, ποίημα Γερμανοῦ πατριάρχου (ἡ' αἰ.), σὲ ἦχο α' Ἀνανες.

Τὸ ἀληθινὸν φῶς ἐπεφάνη καὶ πᾶσι τὸν φωτισμὸν δωρεῖται;  
βαπτίζεται Χριστὸς μεθ' ἡμῶν ὁ πάσης ἐπέκεινα καθαρότητος.  
ἐνίησι τὸν ἁγιασμὸν τῷ ὕδατι  
καὶ ψυχῶν τοῦτο καθάρσιον γίνεται.  
ἐπίγειον τὸ φαινόμενον καὶ ὑπὲρ τοὺς οὐρανοὺς τὸ νοούμενον.  
διὰ λουτροῦ σωτηρία, δι' ὕδατος τὸ Πνεῦμα,  
διὰ καταδύσεως ἢ πρὸς Θεὸν ἡμῶν ἄνοδος γίνεται.  
Θαυμάσια τὰ ἔργα σου, Κύριε, δόξα σοι.

β. *Στὸν Κανόνα, α' καὶ ς' ὠδῆ*. Στὸ περίφημο αὐτὸ βυζαντινὸ - ὑμνογραφικὸ πολυστροφικὸ εἶδος ἡ α' ὠδῆ ἀναφέρεται στὴν διάβασι τῆς Ἐρυθρᾶς Θαλάσσης ἀπ' τοὺς Ἰσραηλίτες καὶ ἡ ς' ὠδῆ στὸ γεγονὸς τῆς σωτηρίας τοῦ προφήτου Ἰωνᾶ ἐκ τῆς κοιλίας τοῦ θαλασσίου κήτους. Στὴν α' κυρίως ὠδῆ πλέκεται θαυμάσια ἢ θαυματουργικὴ ἐπενέργεια τοῦ Θεοῦ γιὰ ὑπακοὴ τῆς θαλάσσης καὶ τῶν ὑδάτων στὸ πρόσταγμά του μὲ τὴ διάβασι καὶ τὴ σωτηρία τῶν πιστῶν “διὰ μέσου τοῦ ὕδατος”. Ὁ Ἰωάννης Δαμασκηνὸς στὴν πρώτη ὠδῆ τοῦ Κανόνος τοῦ Πάσχα ὑμνωδεῖ:



Ἀναστάσεως ἡμέρα λαμπρυνθῶμεν λαοί, Πάσχα Κυρίου Πάσχα·  
ἐκ γὰρ θανάτου πρὸς ζωὴν καὶ ἐκ γῆς πρὸς οὐρανὸν  
Χριστὸς ὁ Θεὸς ἡμᾶς διεβίβασεν, ἐπινίκιον ἄδοντας.

γ. Συμβολισμὸς τῆς ἐνανθρωπήσεως. Ὁ ἴδιος ὑψιπέτης ὑμνογράφος ἅγιος Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς στὸ γεγονός τῆς διαβάσεως τῆς Ἐρυθρᾶς Θαλάσσης βλέπει ἓνα προεικόνισμα τῆς ἐνανθρωπήσεως τοῦ Θεοῦ ἀπ’ τὴν Παρθένο Μαρία. Εἶναι τὸ θαυμάσιο δογματικὸ ἰδιόμελο τοῦ πλ. α’ ἤχου, τὸ ὁποῖο θὰ ψάλουν “Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης” καὶ δημοσιεύεται στὸ Πρόγραμμα.

Ἐν τῇ Ἐρυθρᾷ Θαλάσσει  
τῆς ἀπειρογάμου νύμφης εἰκὼν διεγράφη ποτέ·  
ἐκεῖ Μωϋσῆς διαιρέτης τοῦ ὕδατος,  
ἐνθάδε Γαβριὴλ ὑπηρέτης τοῦ θαύματος·  
τότε τὸν βυθὸν ἐπέζευσεν ἀβρόχως Ἰσραὴλ,  
νῦν δὲ τὸν Χριστὸν ἐγέννησεν ἀσπόρως ἡ παρθένος.  
Ἡ θάλασσα μετὰ τὴν πάροδον τοῦ Ἰσραὴλ ἔμεινεν ἄβατος·  
ἡ ἄμεμπτος μετὰ τὴν γέννησιν τοῦ Ἐμμανουὴλ ἔμεινεν ἄφθορος.  
Ὁ ὢν καὶ προὖν καὶ φανεὶς ὡς ἄνθρωπος Θεός, ἐλέησον ἡμᾶς.

δ. Συμβολικά: τὰ πάθη καὶ οἱ ἁμαρτίες. Ἡ ταραγμένη θάλασσα μὲ τὰ κύματα καὶ τὰ κλυδώνια τῆς χρησιμεύει συχνὰ στοὺς ὑμνογράφους ὡς ζωηρὴ εἰκόνα καὶ παραλληλισμὸς τῶν παθῶν τῆς ψυχῆς καὶ τῶν πολλῶν ἁμαρτιῶν τοῦ ἀνθρώπου.

“Ὅτι τὸ πέλαγος πολὺ τῶν παραπτωμάτων μου, Σωτήρ,  
καὶ δεινῶς βεβύθισμαι ταῖς πλημμελείαις μου·  
δός μοι χεῖρα σῶσόν με, ὡς τῷ Πέτρῳ ὁ Θεός, καὶ ἐλέησόν με.

ἢ καὶ τὸ προσόμοιο στιχηρὸ τοῦ πλ. δ’ ἤχου·

Ἀμαρτιῶν μου τὰ κύματα,  
ὡς ἐν πελάγει δεινῶ ὑπεράνω ὑψούμενα,  
κεφαλῆς ποντίζειν με κατεπείγουσι Δέσποινα...

ε. Ἡ Θεοτόκος ὡς “εὐδὶος λιμὴν”. Μία ἀπ’ τὶς ἀγαπητότατες εἰκόνες τῆς Θεοτόκου, ποὺ χρησιμοποιοῦν οἱ ὑμνογράφοι, εἶναι ἡ παρομοίωσή της μὲ τὸν γαλήνιο καὶ εὐδίο λιμένα γιὰ τοὺς χειμαζομένους στὰ κύματα τοῦ βίου ἀνθρώπου·

... σύ με κυβέρνησον πρὸς τὸν λιμένα σου, τῶν ἀγαθῶν ἡ αἰτία...



ἢ στὸν χαιρετισμὸ πού τῆς ἀπευθύνει ὁ ἀνώνυμος ποιητὴς τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου·

χαίρε, ὅτι λειμῶνα τῆς τρυφῆς ἀναθάλλεις·  
χαίρε, ὅτι λιμένα τῶν ψυχῶν ἐτοιμάζεις.

Ὁ ὕμνογράφος αὐτοκράτορας Θεόδωρος Λάσκαρης στὸν Παρακλητικὸ Κανόνα του ἀποδίδει στὴ Θεοτόκο ὅλες τὶς ζωοποιῆς καὶ τὶς ἀγαθοδότριες ιδιότητες τοῦ νεροῦ στὴ Θεοτόκο·

Οὐ κρύπτω σοι τὸν βυθὸν τοῦ ἐλέους,  
καὶ τὴν βρύσιν τῶν ἀπείρων θαυμάτων,  
καὶ τὴν πηγὴν τὴν ἀέναον ὄντως,  
τῆς πρὸς ἐμὲ συμπαθείας σου, Δέσποινα·  
ἀλλ' ἅπασιν ὁμολογῶ καὶ βοῶ καὶ κηρύττω καὶ φθέγγομαι.

ς. Τὸ ἅγιο Πνεῦμα “ἀναβλύζει τὰ τῆς χάριτος ρεῖθρα”. Μιὰ ἄλλη συμβολικὴ εἰκόνα τοῦ νεροῦ ἀναφέρεται στὴν ἀνάβλυσή του ἀπ' τὴ γῆ καὶ στὶς πολύμορφες χάρες καὶ δωρεές τοῦ ἁγίου Πνεύματος, πού καταρδεύουν καὶ ζωογονοῦν ὅλη τὴν κτίση, ὅπως ὕμνολογεῖ σ' ἓναν ἀναβαθμὸ του (τοῦ δ' ἤχου) ὁ Θεόδωρος Στουδίτης·

Ἄγιω Πνεύματι ἀναβλύζει τὰ τῆς χάριτος ρεῖθρα,  
ἀρδεύοντα ἅπασαν τὴν κτίσιν πρὸς ζωογονίαν.

ζ. Τὸ “ἀγίασμα” ὡς θαῦμα, ὑπὸ ἀγγέλων, τῆς Θεοτόκου, τῶν ἁγίων. Καὶ ὑπάρχει, τέλος, στὴν Ἐκκλησία τὸ θαῦμα πού ἐνεργεῖται ἀπ' τοὺς ἀγγέλους ἢ τὴν Θεοτόκο ἢ τοὺς ἁγίους, μὲ σκοπὸ τὴν ἐκπήγαση ἢ ἀνάβλυση νεροῦ σὲ μέρη κυρίως ἐρημικὰ καὶ αὐχμηρά, σὲ “γῆ ἀνυδρον”, γιὰ νὰ θεραπευθῆ καὶ κατασβεσθῆ ἡ φυσικὴ δίψα τῶν ἀνθρώπων, καὶ παράλληλα ἡ πνευματικὴ δίψα· “ὄν τρόπον ἐπιποθεῖ ἡ ἔλαφος ἐπὶ τὰς πηγὰς τῶν ὑδάτων...” (ψάλμος 41, 1). Γεμάτη εἶναι ἡ ὑπαιθρος χώρα στὴν Ὀρθόδοξη Ἀνατολικὴ Ἐκκλησία ἀπὸ τέτοια θαυμαστὰ ἀγιάσματα, καὶ πολλὰ μοναστήρια ἔχουν τὸ “ἀγίασμα” τους, πού ὁ ἅγιος κτήτορας τοῦ μοναστηριοῦ μὲ θαυματουργικὸ τρόπο προκάλεσε.

Τὸ νερὸ ὡς “ἀρχὴ τῶν ὄντων”, ὡς πηγὴ τῆς ζωῆς, ὡς καθάρσιον τῶν ῥύπων ψυχῶν καὶ σωμάτων, ὡς ὄχημα τοῦ ἁγίου Πνεύματος μὲ τὸ βάπτισμα, ὡς σύμβολο τῆς πολυτάραχης ζωῆς μας, ὡς “ἀγίασμα”, ὡς θάλασσα καὶ λίμνη καὶ ποταμὸς καὶ νιφετὸς καὶ χάλαζα καὶ χιῶν, ἀλλὰ καὶ ὡς ὑετὸς καὶ ὄμβρος καὶ σταλαγμὸς ἀπαλός, εἶναι τὸ συστατικὸ στοιχεῖο πού μᾶς συνέχει ὅλους. Κι εἴμαστε ὅλοι, κατὰ τὸ δῶρημα πού μᾶς δίνεται “ἀνωθεν”, πνευματοφόροι, ἀφοῦ “ἐν ἀρχῇ, καὶ νῦν καὶ αἰεὶ, πνεῦμα Θεοῦ ἐπιφέρεται ἐπάνω τοῦ ὕδατος”.



ᾠδὴ τῶν πνευμάτων ἐπὶ τῶν ὑδάτων  
τοῦ Γιόχαν Βόλφγκανγκ Γκαίτε

μετάφραση ἀπ' τὰ ἰταλικά· Γρηγορίου Στάθη

Ἡ ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου  
μοιάζει μὲ τὸ νερό·  
ἔρχεται ἀπ' τὸν οὐρανὸ  
καὶ στὸν οὐρανὸ ἀνεβαίνει,  
καὶ πάλι κάτω χαμηλὰ  
στὴ γῆ ξαναγυρνᾷ  
σ' ἐναλλαγὴ ἀέναη.

Ἀπ' τὸν ψηλὸ ἀναβλύζει  
ἀπότομο γκρεμὸ  
ἢ βρυσομάνα ἢ διάφανη,  
κι ὁμορφα σκόνη χύνεται  
στῶν νεφελῶν τὰ κύματα  
στὴν πέτρα τὴν ἀστραφτερή.

Καί, μαζεμένη μαλακὰ  
μὲ πέπλα σκεπασμένη, περνοδιαβαίνει  
ἀνάλαφρα θροίζοντας  
κάτω στὰ τρίςβαθα.

Βράχοι ξεπροβάλλουν  
στὸν καταρράχτη ἐνάντια·  
ἀφρίζει αὐτὸ ῥγισμένο  
κι ἀναβαθμὸ ἀναβαθμὸ  
πάει πρὸς τὴν ἄβυσσο.

Στὴν ἡσυχὴ τὴν κοίτη [τὸ ποτάμι]  
ρέει ἀργὰ στὴ χλοερὴ κοιλάδα  
καὶ στὴν στιλπνὴ τὴ λίμνη  
τὸ πρόσωπο ἀποχαίρονται  
ὅλα τ' ἀστέρια.



Ὁ ἄνεμος τοῦ κύματος  
εἶν' ἀγαπητικός·  
ὁ ἄνεμος ἀπ' τὸν βυθὸ  
τὰ κύματα τ' ἀφρᾶτ' ἀνακατώνει [συγυρίζει].

Ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου,  
μὲ τὸ νερὸ πῶς μοιάζεις καὶ ταιριάζεις!  
Μοῖρα τοῦ ἀνθρώπου  
μὲ τὸν ἀέρα πῶς ταιριάζεις!

Ἀθήνα, 5 Ὀκτωβρίου 1996







Δ  
Ε  
Υ  
Τ  
Ε  
Ρ  
Ο  
  
Μ  
Ε  
Ρ  
Ο  
Σ

Γρηγόριος Θ. Στάθης

Ἀνέκδοτες ἀνακοινώσεις

Θ'  
Ο  
Δ  
Ι  
Α  
Λ  
Ε  
Κ  
Τ  
Ι  
Κ  
Ο  
Σ



Τὰ κείμενα πού ἀπαρτίζουν αὐτὴν τὴν ἐνότητα, εἶναι ὅλα ἀνέκδοτες ἀνακοινώσεις, μὲ τὴν καθιερωμένη σημασία τοῦ ὄρου, σὲ διεθνῆ συνέδρια καὶ ὅλα σὲ ἐλληνικὴ γλῶσσα. Δυὸ κείμενα, ὡστόσο, τὸ πρῶτο “*Ἡ Ψαλτικὴ καὶ ἡ Δημοτικὴ Μουσικὴ*”, καὶ τὸ προτελευταῖο “*Παρηγοριὰ καὶ ἀπαντοχὴ τοῦ τραγουδιοῦ φτεροῦγες*”, πού καὶ τὰ δυὸ ἀναφέρονται στὸ Δημοτικὸ Τραγούδι, δὲν εἶναι ἀκριβῶς ἀνακοινώσεις, ἀλλὰ πάντως κείμενα πού παρουσιάστηκαν δημόσια· τὸ πρῶτο ὡς τὸ ὑποχρεωτικὸ μάθημα κατὰ τὴν τελευταία φάση κρίσεως τῆς ὑποψηφιότητός μου ὡς Ὑφηγητοῦ, καὶ τὸ ἄλλο ὡς διάλεξη σὲ σύναξη Ἑπειρωτῶν, κατὰ συγκεκριμένη ἐκδήλωση. Μόνο τὸ κείμενο “*Ρωσικὴ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ*” μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ δημοσιευμένο· γράφτηκε εἰδικὰ καὶ μὲ παράλειψη δύο παραγράφων του δημοσιεύτηκε σὲ εἰδικὸ τευχίδιο ἀπ’ τὸ Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν καὶ διατέθηκε ὡς Πρόγραμμα κατὰ τὶς παραστάσεις τῆς Ρωσικῆς Χορωδίας τοῦ Ζαγκόρσκ, τὴν 25ῃ καὶ 26ῃ Δεκεμβρίου 1992. Ἐμείναν ἔξω ἀπ’ αὐτὴν τὴ συλλογὴ καὶ ἄλλα σχετικὰ κείμενά μου ἀνέκδοτα, ἀνακοινώσεις καὶ διαλέξεις, μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ δημοσιευθοῦν σὲ οἰκειότερο χῶρο καὶ σὲ εὐθετο χρόνο.



## Η ΨΑΛΤΙΚΗ ΚΑΙ Η ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ Η ΣΧΕΣΗ ΑΝΑΜΕΣΑ ΤΟΥΣ\*

Κύριε κοσμητορ,  
κύριοι καθηγητές,  
άγαπητοί φοιτητές και φοιτήτριες.

Σύμφωνα με την τάξη που κανονίζει τη διαδικασία κρίσεως της ύφηγεσίας μου προτάθηκαν απ' τον σύλλογο των καθηγητών για το δημόσιο αυτό μάθημα, που αποτελεί και την τρίτη φάση της κρίσεως, τρία θέματα για να διαλέξω ένα και το διαπραγματευτώ ενώπιόν σας. Τα τρία αυτά θέματα, με τη σειρά τους, είναι:

1. Προβληματική και κανόνες έρμηνείας (ανάλυσεως) της παλαιάς γραφής του βυζαντινού μέλους.
2. Σχέση Βυζαντινής (έκκλησιαστικής) και Δημοτικής Μουσικής.
3. Πέτρος ο Πελοποννήσιος, ως έκκλησιαστικός μουσικοσυνθέτης.

Για το πρώτο απ' αυτά τα θέματα τυχαίνει να έχω αφιερώσει ένα ολόκληρο βιβλίο, με τίτλο *Η εξήγηση της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας* (Αθήναι 1978), όπου με άφορμή την ανακάλυψη και έκδοση δυο σπουδαίων θεωρητικών κειμένων από άγιορειτικούς κώδικες, σχετικών με το θέμα της εξήγησης της βυζαντινής σημειογραφίας, διαπραγματεύτηκα πλατιά το θέμα. Και μια έπιστημονική ανακοίνωσή μου στο ΙΑ' Συνέδριο της Διεθνούς Μουσικολογικής Έταιρείας, στην Κοπεγχάγη το 1972, ήταν σχετική με την προβληματική του θέματος, καθώς και μια μελέτη μου που γράφτηκε τότε στην Κοπεγχάγη, το 1969, αλλά δημοσιεύτηκε το 1979, θέτει το πρόβλημα και υποδεικνύει τη λύση, με βάση τη χειρόγραφη παράδοση. Πρέπει ίσως να πω πως ή

---

\* Καταγράφεται εδώ, κατά μεγάλη προσέγγιση, το προφορικό μάθημα επί ύφηγεσία, που έκανα — με βάση ένα αναπτυγμένο σε λεπτομέρειες σχεδιάγραμμα, με κάποιους στίχους και παραπομπές, πέντ' έξι σελίδες —, στις 17 Ιανουαρίου 1983 στο μεγάλο άμφιθέατρο της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, στα άνω Ίλίσσια, ενώπιον των καθηγητών της Σχολής, πλὴν του κ. Β. Δεντάκη, πολλών φοιτητών και όλίγων φίλων μου. (Αθήνα, 19 Ιανουαρίου 1983).



ἐξήγηση τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας εἶναι στὸ κέντρο τῶν ἐνδιαφερόντων μου καὶ μὲ λαμπαδιάζει πάντοτε νὰ ἐπανέρχομαι, σχεδὸν σὲ κάθε μου ἐργασία, σ’ αὐτό. Παρ’ ὅλο πὺ πολὺ θὰ τὸ ἤθελα σ’ αὐτὴν τὴν εὐσημη περίστασι, ν’ ἀσχοληθῶ πάλι μὲ αὐτὸ τὸ θέμα ἐνώπιόν σας, ὡστόσο τὸ ἀποκλείω, γιὰ νὰ μὴ νομισθῆ κυρίως πῶς διαλέγω ἓνα εὐκόλο γιὰ μένα θέμα.

Τὸ τρίτο θέμα, πάλι, μὲ ἀπασχόλησε εἰδικὰ σὲ μιὰ μουσικολογικὴ σπουδῆ, πὺ ἐγινε στὴ Λυρικὴ Σκημὴ μὲ συμμετοχὴ Χοροῦ Ἱεροψαλτῶν καὶ χοράρχη τὸν Ἄρχοντα Πρωτοψάλτη κὺρ Θρασύβουλο Στανίτσα, πὺ στὴ συνέχεια ἤχογραφήθηκε εἰδικὰ καὶ ἀποτελεῖ τὸ ἄλμπουμ μὲ ἀριθμὸ 4, στὴν ἐκδοσι τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας μὲ τίτλο “Βυζαντινοὶ καὶ Μεταβυζαντινοὶ Μελουργοί”. Στὸ ἄλμπουμ αὐτὸ περιέχεται εὐρεῖα περίληψη τῆς διαλέξεως ἐκείνης. Ἀπέκλεισα κι αὐτὸ τὸ θέμα μὲ τὸ ἴδιο σκεπτικὸ ὅτι, δηλαδὴ, ἦταν ἔτοιμο θέμα.

Δὲν ἀπέμεινε παρὰ νὰ προτιμήσω τὸ δεῦτερο θέμα, δηλαδὴ “Σχέσι Βυζαντινῆς (ἐκκλησιαστικῆς) καὶ Δημοτικῆς Μουσικῆς”, πὺ ἴσως εἶναι πιὸ ἐνδιαφέρον γιὰ σᾶς ὅλους, παρ’ ὅλο πὺ εἶναι πιὸ δύσκολο γιὰ μένα. Τὸ προτίμησα μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ προκύψει κάποιο κέρδος γιὰ σᾶς, ὕστερ’ ἀπ’ τὴν πολὺωρη καὶ ἐπίπονη προσπάθειά μου νὰ βάλω σὲ κάποια σειρὰ τὰ ὅσα, λίγο - πολὺ, σὲ ὅλους πλανιοῦνται σχετικὰ μὲ αὐτὸ τὸ θέμα. Τὸ μάθημα αὐτὸ εἶναι, δηλαδὴ, μιὰ προσπάθεια νὰ προσεγγίσουμε τὸ θέμα καὶ νὰ τὸ δαμάσουμε σ’ ἓνα πλαίσιο, γιὰ νὰ ἔχουμε μιὰ σφαιρικὴ θεώρησι.

*προσέγγισι.* Γιὰ νὰ ἔχουμε ἐξ ἀρχῆς μιὰ πρόσβασι - προσέγγισι τοῦ θέματος, εἶναι καλὸ καὶ χρήσιμο νὰ μεταφέρω ἐδῶ ἓνα περιστατικὸ, πὺ φανερώνει μιὰν ὄψη τοῦ πράγματος. “Ὀταν γιὰ πρώτη φορὰ ἐπισκέφθηκα τὸ Ἅγιον Ὅρος πρωτοβγῆκα στὸ Βατοπέδι, τὸν Ἰούλιο τοῦ 1969, ὕστερ’ ἀπ’ τὶς μουσικολογικὲς ἀναζητήσεις μου στὴν Ἑσπερία. Ζοῦσε ἀκόμα τότε, ὑπέργηρος πιά, ὁ φημισμένος ψάλτης, Γέροντας Ρωμανὸς Βατοπεδινός. Τὸν ἐπισκέφθηκα στὸ κελλί του καὶ τὸν μαγνητοφώνησα νὰ ψέλνει, κατὰ παράκλησή μου, τὰ Λειτουργικὰ σὲ ἤχο α’, πὺ εἶναι γνωστὰ ὡς “κατάλληλα γιὰ τὴν περίοδο τοῦ Πεντηκοσταρίου”. Ὀταν τὰ ἔκουσε ἀπ’ τὸ μαγνητόφωνο, δάκρυσε κι ἀναστέναξε καὶ μοῦ εἶπε: “Ἄ, ὅταν ἔψελνα ἐγὼ τὰ Πασαπνοάρια στὸν Ὀρθρο, τὰ καλογέρια χόρευαν στὸ νάρθηκα!”. Ὀταν τὸν ρώτησα, ἐπειδὴ τὰ συγκεκριμένα αὐτὰ Λειτουργικὰ κάτι μοῦ θύμιζαν, πῶς μελοποίησε, πάνω σὲ ποιὸ μέλος, μοῦ ἀποκρίθηκε πῶς τὰ συνταίριασε “πάνω σ’ ἓνα τραγούδι πὺ τραγουδοῦσαν στὸ χωριὸ μου, στὸ Γομάτι τῆς Χαλκιδικῆς, τὰ κορίτσια, ὅταν δέχονταν τὸ γαμπρὸ στὸ σπίτι τῆς νύφης: ‘Καλῶς τὸ ρούσιο τὸ παιδί, τὸ ρούσιο παλληκάρι’”.

Θὰ μᾶς εἶναι χρήσιμη καὶ μιὰ ἀποτίμησι τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν τοῦ κώδικα Ἰβήρων 1203, πὺ ἀνακάλυψε ὁ Σπυρίδων Λάμπρος, ἀπ’ τὸν γνωστὸ



μουσικολόγο γιὰ τὰ δημοτικά μας τραγούδια καὶ τὸν πολιτικὸ στίχο, τὸν Ἑλβετὸ Samuel Baud-Bovy. “Ἀντίθετα μὲ τὸν Wellesz ποὺ γράφει, ‘τὰ τραγούδια μοιάζουν καταπληκτικὰ μὲ τὶς μελωδίες τῆς λειτουργίας ποὺ γνωρίζουμε’, ἐμεῖς θὰ λέγαμε· ‘κι ἂς τὰ κατέγραψε καλόγερος, γνώστης τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, τὰ τραγούδια αὐτὰ δὲν παρουσιάζουν μεγαλύτερη ὁμοιότητα μὲ ἐκκλησιαστικὰ τροπάρια ἀπὸ ὁποιαδήποτε ἄλλη δημοτικὴ μελωδία”.

Καὶ τὰ δυὸ αὐτὰ παραθέματα μᾶς μιλοῦν γιὰ σχέση τῆς ἐκκλησιαστικῆς καὶ τῆς δημοτικῆς μουσικῆς, τῆς μιᾶς καὶ ἀδιαίρετης ἑλληνικῆς μουσικῆς, καὶ μᾶς καλοῦν σὲ μιὰ προσέγγιση ἀπὸ δυὸ διαφορετικὲς πλευρὲς. Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὁ καρπὸς τῆς ἔρευνας ποὺ πρέπει νὰ κάνουμε, ποὺ ἀπ’ τὰ πράγματα διαρθρώνεται ὡς ἑξῆς:

- Α' Γενικὲς διαπιστώσεις ταυτότητας
- Β' Δυσκολίες γιὰ συγκεκριμένη σύγκριση
- Γ' Βασικὲς ὁμοιότητες
- Δ' Βασικὲς διαφορὲς
- Ε' Ἀλληλοεπιδράσεις
  - α. τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὴ δημοτικὴ
    - 1. ὡς πρὸς τὸ μέλος
    - 2. ὡς πρὸς τὸν λόγο
  - β. τῆς δημοτικῆς ἐπὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς
- Ζ' Μελισμένα δημοτικὰ τραγούδια
- Ἐπίλογος.

#### Α' Γενικὲς διαπιστώσεις ταυτότητας

α. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, ποὺ σωστότερο εἶναι νὰ ὀρίζεται ὡς Ψαλτικὴ Τέχνη, βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ, καὶ ἡ Δημοτικὴ Μουσικὴ εἶναι δυὸ ὁμοούσιοι κλάδοι, ποὺ συναπαρτίζουν τὴν ἐθνικὴ μας μουσικὴ καὶ ἀποτελοῦν, μαζὶ μὲ τὴ γλῶσσά μας καὶ τὴν πίστη μας, τὰ κυριώτερα ἐκδηλώματα τῆς ζωῆς μας. Ἡ μουσικὴ, ὡς φανέρωμα τοῦ πνεύματος, σὰν τέχνη καὶ σὰν λαϊκὸς πολιτισμὸς, εἶναι ἡ ζωντανότερη ἔκφραση τῆς ταυτότητός μας. Σχύβοντας πάνω σ' αὐτὸ τὸ κληροδότημα ποὺ μᾶς ἄφησαν οἱ γενεὲς τῶν πατέρων μας, βρίσκουμε τὶς ρίζες μας καὶ διαπιστώνουμε τὴ συνοχὴ τοῦ γένους μας. Κι αὐτὸ γιὰτί, νὰ σπεύσω πρέπει νὰ κάνω μιὰ πρωταρχικὴ καὶ ἀπαραίτητη δήλωση· οἱ δυὸ αὐτοὶ κλάδοι τῆς ἐθνικῆς μας μουσικῆς ἀφοροῦν στὸ ἴδιο ἄτομο καὶ θεραπεύουν παραπληρωματικὰ τὶς ἄλλες ἀνάγκες τῆς ψυχῆς τοῦ ἀνθρώπου. Ὁ ἴδιος ἄνθρωπος ποὺ ψέλνει ἢ ψελλίζει τὰ τροπάρια μέσα στὴν ἐκκλησιά, εἶναι ὁ ἴδιος πάλι ποὺ ἔξω στὸν αὐλόγυρο τῆς ἐκκλησιᾶς ἢ τοῦ ἐρημοκκλησιοῦ σὲ κά-



ποια ράχη χορεύει καὶ τραγουδάει ὑπακούοντας στὰ σκιρτήματα τῆς καρδιάς του γιὰ τὶς χαρὲς τῆς ζωῆς.

β. Καὶ οἱ δύο αὐτοὶ κλάδοι τῆς ἐθνικῆς μας μουσικῆς ἔχουν κοινὴ λειτουργικότητα· ἀποβλέπουν στοὺς ἴδιους στόχους. Καὶ στόχος, στὸ προκείμενο, εἶναι ἡ ἔκφραση τῶν συναισθημάτων ποὺ πλημμυρίζουν τὴν καρδιά τοῦ ἀνθρώπου στὶς χαρὲς καὶ στὶς λύπες τῆς ζωῆς, στοὺς καημοὺς τῆς ἀγάπης καὶ τοῦ θανάτου. Καὶ ἀκριβῶς γι’ αὐτὸ καὶ οἱ δύο μουσικὲς πλαισιώνουν μιὰ πράξη ποὺ τελεῖται· στὴν ἐκκλησιὰ τὴ λατρεία καὶ τὰ μυστήρια, στὸν κόσμον περιστάσεις καὶ γεγονότα, ὅπως τὸν γάμον καὶ τὸν θάνατον, τὸν τρύγον ἢ τὸ ψάρεμα. Κι ὅταν πετυχαίνεται ἓνα τέτοιο πλησίασμα καὶ μιὰ πάγκοινη ἔκφραση, πρόκειται γιὰ τέχνη καὶ στὴ μιὰ καὶ στὴν ἄλλη περίπτωση. Καὶ στὴν τέχνη προϋποτίθεται ὁ καλλιτέχνης καὶ ὁ δέκτης, ἐδῶ ὁ ἀκροατῆς. Καὶ συμβαίνει ἀκριβῶς αὐτό· στὴν Ψαλτικῇ καὶ στὴ Δημοτικῇ Μουσικῇ ὑπάρχει ὁ καλλιτέχνης κι ὑπάρχουν οἱ ἀκροατῆς, ἀκόμα κι οἱ χορευτῆς στὴ Δημοτικῇ Μουσικῇ, γιὰ νὰ ἔχουμε τὰ τρία συστατικὰ τῆς μουσικῆς, δηλαδή, τὸν λόγον, τὸ μέλος, καὶ τὴν κίνηση· τὴν ἁγία τριάδα τῆς μουσικῆς.

γ. Τὴ συμπόρευση τῶν δύο αὐτῶν κλάδων τῆς μουσικῆς τὴν δηλοποιοῦν οἱ παραστάσεις ὀργάνων καὶ χορῶν σὲ ναοὺς, κυρίως στοὺς νάρθηκες, καὶ σὲ χειρόγραφα, ποὺ κι αὐτὰ, ἂν δὲν φιλοτεχνήθηκαν κιόλας ἐκεῖ, τουλάχιστον φυλάγονται σὲ μοναστήρια. Οἱ ἁγιογράφοι σ’ αὐτὲς τὶς περιπτώσεις καταγράφουν μιὰ πραγματικότητα. Τοὺς ἦταν γνώριμες αὐτὲς οἱ σκηνὲς τῆς διασκεδάσεως καὶ τὶς μετέφεραν στοὺς ναοὺς γιὰ νὰ δημιουργήσουν γνώριμο περιβάλλον καὶ γιὰ τοὺς πιστοὺς, δίπλα ἀπ’ τὶς σοβαρὲς μορφὲς τῶν ἁγίων, ἢ τὶς τρομερὲς σκηνὲς τῆς φοβερᾶς Δευτέρας Παρουσίας, μὲ τὸ φοβερὸ θηρίον καὶ τὸ πύρινον ποτάμι. Ἄς μὴ ξεχνᾶμε πῶς στὸν περίβολο τῆς ἐκκλησιᾶς, ἀνάγυρτοι στὰ πεζούλια καὶ κάτω ἀπ’ τὸν ἥσκιον κάποιου δέντρου, ποὺ στὰ κλαριά του πολλὲς φορὲς εἶναι κρεμασμένη ἡ καμπάνα, οἱ ἴδιοι ἄνθρωποι ποὺ λειτουργήθηκαν λίγο πρὶν σιωπηλοὶ συνάζονται σὲ μιὰ σωστὴ κοινωνία μεταξύ τους, καὶ μὲ τραγούδια καὶ χαρὲς ὑφαίνουν τὴν παράδοση. Σὲ δύσκολα χρόνια, ποὺ πέρασε τὸ γένος μας τέτοια χρόνια, μόνο στὸν αὐλόγυρον τῶν ἐκκλησιῶν σωζόταν ἡ παράδοση. Ὑπάρχει καὶ μιὰ μαρτυρία πολὺ ἐνδιαφέρουσα· “Τοῦτος [ὁ Ἀγάπιος Ἰθακήσιος, περὶ τὸ 1700] ἔτυχε ποτὲ νὰ εὑρεθῆ εἰς Κωνσταντινούπολιν, τὸν καιρὸν τῶν βασιλέων, ὅπου ἔδιδαν ἄδειαν, οἱ Ρωμαῖοι τρεῖς ἡμέρας νὰ φοροῦν ὅ,τι θέλουν καὶ νὰ χορεύουν εἰς τὸ Φανάρι, καὶ εἰς τοὺς πλησίον ἐκεῖ τόπους παρρησίᾳ, εἰς τὰ σοκάκια μέσα, ἐν ταῖς στραταῖς, καὶ νὰ φωνάζουν καὶ νὰ τραγουδοῦν μὲ βγιολιά καὶ μὲ ἄλλα μουσικὰ ὄργανα καὶ μὲ κανάταις κρασιά”.

δ. Προχωρῶντας σὲ λεπτομέρειες ταυτότητας βλέπουμε νὰ ὑπάρχει μιὰ παραλληλία· ὁ ὀργανοπαίχτης ἔχει πάντα τὸν βοηθὸν του μ’ ἓνα συνοδευτικὸ ὄργανο, κι ὁ ψάλτης ἔχει τὸν ἰσοκράτη του. Ἀλλὰ κι ὁ τραγουδιστῆς, σχεδὸν



πάντοτε, καλεῖ κάποιον νὰ τοῦ κρατήσῃ τὸν “ἄχό”. Κι οἱ γυναῖκες πού τραγουδοῦν πιάνονται μαζί κι ἢ μιὰ κρατάει τὴν ἀνάσα τῆς ἄλλης, γιὰ ν’ ἀποσώ- νεται σωστά ὁ ρυθμός. Μιὰν ἄλλη περίπτωση κοινότητας, ἢ μιᾶς ἀπήχησης τῆς κοσμικῆς μουσικῆς, ἔχουμε στὰ μοναστήρια, ἢ τὰ κωδωνάκια στὰ κατζίια καὶ στὰ ἀρχιερατικὰ ἄμφια.

ε. Πρέπει ἀκόμα ἐδῶ ν’ ἀναφερθῆ σὰν ἓνα στοιχεῖο ταυτότητας ἢ ποικιλία πού παρατηρεῖται στὰ ἐπὶ μέρους. Στὴν Ψαλτικὴ ἔχουμε μέλος “θεσσαλικόν”, μέλος “πολίτικον”, “θεσσαλονικαῖον”, “ἀγιορείτικον”, “λατρηνόν”. Στὴ Δημοτικὴ τὸ ἴδιο, ἔχουμε τὰ “ἠπειρώτικα”, τὰ “θρακιώτικα”, τὰ “μωραΐτικα” καὶ “ρουμελιώτικα”, τὰ “κρητικά” καὶ τὰ “νησιώτικα”. Ὑπάρχει, βέβαια, μιὰ διαφορὰ· στὴν Ψαλτικὴ, μὲ τὴ γραπτὴ διάδοσιν, σχεδὸν ἐνοποιήθηκαν, καὶ τὰ ἐπὶ μέρους ἔγιναν κοινὰ. Στὴ Δημοτικὴ μουσικὴ ὑπάρχει καθαρὴ αὐτὴ ἢ διαφορὰ καὶ ἡ τοπικιστικὴ, ἅς τὴν ποῦμε, προτίμηση.

### Β' Δυσκολίες γιὰ συγκεκριμένη σύγκριση

Πέρ’ ἀπ’ αὐτὲς τὶς διαπιστώσεις ταυτότητας καὶ συνομοουσιότητος, ὅταν θέλουμε νὰ σκύψουμε νὰ κάνουμε συγκεκριμένη σύγκριση, βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ δυὸ βασικὰ ἀξεπέραστες δυσκολίες, πού εἶναι οἱ ἴδιες πού ἀπέτρεψαν καὶ τοὺς μέχρι τώρα μελετητὲς νὰ ἐπιχειρήσουν συγκεκριμένη σύγκριση.

α. Γνωρίζουμε σχεδὸν ἀποκλειστικὰ τὴν Ψαλτικὴν κι ἀγνοοῦμε στὶς λεπτομέρειες τὴν Δημοτικὴν Μουσικὴν. Τὸ μουσικολογικὸ ἐνδιαφέρον, καὶ τῶν Ἑλλήνων καὶ τῶν ξένων, στράφηκε στὴ διακρίβωσιν ἱστορικῶν λεπτομερειῶν, κωδικολογικῶν θεμάτων, μορφολογικῶν ζητημάτων τῆς ἐκκλησιαστικῆς, κυρίως Βυζαντινῆς, Μουσικῆς. Οἱ Ἕλληνες, σὲ ὅλον τὸν 19<sup>ο</sup> αἰῶνα καὶ τὸν δικὸν μας 20<sup>ο</sup> αἰῶνα, ἐνδιαφέρθηκαν σχεδὸν μὲ πάθος γιὰ τεχνολογικὰ θέματα τῆς δομῆς τῶν ἤχων καὶ τῶν μεταλλαγῶν τους, καθὼς καὶ στὴ θεραπεία τῆς πρακτικῆς ψαλτικῆς καὶ τῆς μελοποιίας. Γιὰ τὴν Δημοτικὴν Μουσικὴν τὸ ἐνδιαφέρον ἐκδηλώθηκε πιὸ πολὺ ὡς φιλολογικὸ καὶ λαογραφικόν. Οἱ πρῶτες καὶ κύριες συλλογὲς καὶ ἐκδόσεις δημοτικῶν τραγουδιῶν, τοῦ Haxthausen, τοῦ Fauriel, τοῦ Passow, τοῦ Πολίτη ἀφιερώθηκαν στὸ ν’ ἀποκαλύψουν ἓνα θαυμαστὸ λαϊκὸ πολιτισμὸν, μιὰ λογοτεχνία γάργαρα σὲ ὅλο τὸ πρωτόκοπο κάλλος τῆς, στὸν λόγον τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν. Τὸ μουσικὸν ἐνδύμα αὐτοῦ τοῦ λόγου τοὺς ἔμεινε ἀσύλληπτον καὶ γιὰ αὐτοὺς ἦταν ἱστορικοὶ καὶ φιλόλογοι κι ὄχι καὶ μουσικοί, καὶ γιὰ αὐτὴν μουσικὴν αὐτὴ ξεχειλίζε μὲ τὴν πολυποικίλην μορφήν της καὶ τὰ λεπτὰ ἠχοχρώματά της ἀπ’ τὰ δυτικὰ καλούπια τῶν κλιμάκων *maggiore* καὶ *minore*, μὲ τίς ὁποῖες καὶ μόνο μπορούσαν νὰ καταλαβαίνουν καὶ νὰ φθέγγονται μουσικά.

β. Στὸ τελευταῖον αὐτό, στὴν ἔλλειψιν δηλαδὴ τοῦ μουσικοῦ ἐνδύματος τῶν



δημοτικῶν τραγουδιῶν ἀπ’ τοὺς συλλογεῖς τους, συνέβαλε καὶ τὸ ὅτι ἡ Δημοτική Μουσική εἶναι ἄγραφη ἀπ’ τὸν δημιουργό της. Καταγράφεται ἀπὸ μουσικό, συνήθως ψάλτη, καὶ πάντοτε σὲ μεταγενέστερο χρόνο ἀπ’ τὴ δημιουργία της· γι’ αὐτὸ κι ἔχουμε καταγραφές κυρίως μετὰ τὸ 1814. Πετᾶω ἐδῶ αὐτὴν τὴν χρονολογία, ἐπειδὴ εἶναι σημαδιακὴ γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς ἐθνικῆς μας μουσικῆς, Ψαλτικῆς καὶ Δημοτικῆς. Κανονίστηκε τότε σὲ Νέα Μέθοδο ἢ ἀναλυτικὴ σημειογραφία, ἱκανὴ νὰ καταγράψει καὶ τὶς μικρολεπτομέρειες τῆς ἐθνικῆς μας μουσικῆς· καὶ σώθηκε κιόλας τότε καὶ διαφυλάχθηκε ἀπὸ ἐπίβουλες προσβολές τὸ σοφὸ σύστημα τῆς σημειογραφίας τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς. Κι ἄρχισαν ἀπὸ τότε νὰ καταρτίζονται οἱ μουσικὲς συλλογές, πρῶτα καὶ κυρίως γιὰ τὰ “ψαλτοτράγουδα” καὶ τὰ ἀστικά τραγούδια, ἀλλὰ καὶ γιὰ μερικὰ δημοτικά, ἀνάμεσα σ’ αὐτά. Στὸ β’ μισὸ τοῦ 19οῦ αἰῶνα ἔχουμε συστηματικὲς καταγραφές τῶν ἐθνικῶν ἀσμάτων, καὶ μὲ τὴν ἀρχὴ τοῦ 20οῦ αἰῶνα πληθαίνουν οἱ κατὰ τόπους συλλογές δημοτικῶν τραγουδιῶν.

Ἡ ἐμφάνιση τοῦ γραμμοφώνου καὶ ἀργότερα τοῦ μαγνητοφώνου προσέφεραν τὶς πρῶτες ἀδιάψευστες ἠχογραφήσεις δημοτικῆς μουσικῆς· καὶ βέβαια καὶ τὶς πρῶτες ἠχοληψίες τῆς ψαλτικῆς δεινότητος κάποιων φημισμένων ψαλτῶν. Τὰ διάφορα κέντρα ἐρεύνης, ὅπως τὸ Κέντρο Μικρασιατικῶν Ἐρευνῶν, ὁ Σύλλογος πρὸς διάδοσιν τῆς Ἑθνικῆς Μουσικῆς, τὸ Κέντρο Λαογραφίας τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, ἔταξαν ἐξ ἀρχῆς στὶς ἐπιδιώξεις τους τὴ μαγνητοφωνικὴ διάσωση τῆς μουσικῆς ἔκφρασης τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ. Ἄν αὐτὸ τὸ ὑλικό, ποὺ ὅπωςδήποτε εἶναι ἀρίφνητος θησαυρός –μόνο στὸ Κέντρο Λαογραφίας τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν ἔχουν συγκεντρωθῆ κάπου τριάντα χιλιάδες τραγούδια–, ταξινομηθῆ καὶ ἀξιοποιηθῆ, ὡς καταγραφές – μνημεῖα τῆς ἐθνικῆς μας μουσικῆς, θὰ μπορέσουμε νὰ προχωρήσουμε σὲ σύγκριση συστηματικὴ καὶ σὲ συναγωγὴ στοιχείων τῆς ἐθνικῆς μας μουσικῆς ταυτότητος. Κι ἂν, παρ’ ὅλο ποὺ τὸ τεράστιο κι ἀπέραντο ὑλικὸ τῆς Δημοτικῆς Μουσικῆς μᾶς εἶναι ἄγνωστο, προχωρᾶμε στὸ θέμα τῆς σχέσεως τῆς Βυζαντινῆς καὶ τῆς Δημοτικῆς Μουσικῆς, γίνεται ἐπειδὴ ὑπάρχει μιὰ ἐγγένεια τῶν μουσικῶν αὐτῶν μὲ βαθιεῖς καταβολές, κι ἀκόμα ἐπειδὴ μοῦ ἔλαχε ν’ ἀνακαλύψω μελισμένα τραγούδια σὲ χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς καὶ μὲ τὴ σχετικὴ ἔρευνα νὰ πλατύνω τὴ γνώση μου γιὰ τὸ θέμα αὐτό. Καὶ δὲν πρέπει, θαρρῶ, ἢ ἔλλειψη ἐπαρκῶν μουσικῶν καὶ μουσικολογικῶν στοιχείων γιὰ τὴ Δημοτικὴ μας Μουσικὴ νὰ γίνεται τὸ “ἄλλοθί” μας γιὰ τὴν γοητευτικὴ, ἔτσι κι ἀλλοιῶς, αὐτὴ ἐνασχόλησή μας.

Πρὶν προχωρήσω σὲ πιὸ στενὸ πλησίασμα τοῦ θέματος πρέπει νὰ πῶ πῶς δὲν μπορεῖ νὰ γίνει, αὐτὴν τὴν ὥρα τώρα, ἐξέταση γιὰ τὶς ἀπαρχές τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, τὴ διαμόρφωσή του καὶ τὰ εἶδη του, δηλαδὴ ἀκριτικά, κλέφτικα, ἱστορικά, κ.ἄ., οὔτε γιὰ τὶς ἱστορικὲς συνθῆκες ἀναπτύξεώς του γύρω στὸν



ἰ' αἰῶνα, μὲ τὴν συμπόρευση τῆς δημοτικῆς γλώσσας καὶ τὸν χωρισμὸ τοῦ βυζαντινοῦ - ἀνατολικοῦ κόσμου ἀπ' τὸν δυτικόν. Τὰ θεωρῶ δεδομένα ὅλ' αὐτὰ καὶ παίρνω τὸ δημοτικὸ τραγούδι στὸ σύνολό του σὰν μιὰ διαχρονικὴ πραγματικότητα, ποὺ ἔφτασε ὡς ἐμᾶς καὶ λειτουργεῖ ἀκόμα στὴ ζωὴ μας.

### Γ' Βασικὲς ὁμοιότητες

Θεωρῶντας τὶς δύο μουσικὲς στὴν ὀργανικὴ τους δομὴ, ἀπ' τὴν ὁποία ὕστερα ξετυλίγεται τὸ ἄκουσμα, μποροῦμε νὰ ξεχωρίσουμε καθαρὰ τὶς ἀκόλουθες βασικὲς ὁμοιότητες.

α. Καὶ οἱ δύο κλάδοι τῆς ἐθνικῆς μας μουσικῆς στηρίζονται στὴ μελοποιία· αὐτὸ σημαίνει πὼς ὁ ἴδιος ὁ ποιητὴς συνθέτει καὶ τὸν λόγο καὶ τὸ μέλος. Στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη ἔχουμε τοὺς ὕμνολόγους μέχρι τὸν ἰ' αἰῶνα, ποὺ συμπλήρωσαν τὴν ἀσματολογία τῶν νυχθήμερων ἀκολουθιῶν. Στὴ συνέχεια, βέβαια, οἱ δάσκαλοι τῆς μουσικῆς καὶ μαῖστορες, χρησιμοποίησαν προϋπάρχοντα ὕμνο-γραφικὰ κείμενα γιὰ νὰ δημιουργήσουν ἔντεχνες μορφές μουσικῆς ἐπιτηδεύσεως· τὸ ἴδιο, καὶ στὶς ἐξελίξεις τῶν διαφόρων ὕμνολογικῶν ἢ ψαλτικῶν εἰδῶν, χρησιμοποιήθηκαν τὰ γνωστὰ τροπάρια. Ὡστόσο, ἢ καθ' αὐτὴ δημιουργία στηρίχτηκε στὴ συνύφανση λόγου καὶ μέλους. Γνωρίζουμε πὼς πολλοί, οἱ περιφημότεροι μελουργοί, συνέθεσαν 15σύλλαβα μαθήματα ἢ καινούργια στιχηρὰ ἰδιόμελα σὲ ἀκολουθίες σύγχρονες τους.

Στὴ Δημοτικὴ Μουσικὴ, σχεδὸν πάντα, ὁ τραγουδιστὴς εἶναι καὶ ὁ ποιητὴς· ὅπως καὶ ὁ ἀρχαιοελληνικὸς ραψωδός. Κι ὅταν μεταπλάθεται τὸ τραγούδι ἀπὸ μεταγενέστερο, αὐτὸς ἐδῶ ὁ ἄλλος ταιριάζει κάποια λόγια καινούργια, δικά του, στὸ τραγούδι, ποὺ τὸν ὀδηγοῦν καὶ στὴ μουσικὴ μετάπλαση.

β. Κι οἱ δύο κλάδοι ἀναπτύσσονται μέσα σὲ πολυηχία. Γνωρίζουμε ὅλοι ἀπ' τὰ ψαλτικὰ τὴν Ὀκτώηχο, ἄρα τοὺς ὀκτῶ ἤχους ἢ τὴν ὀκτωηχία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Πρέπει νὰ ξέρουμε ὅμως καὶ λίγο παραπέρα, πὼς οἱ ἤχοι γνωρίζονται σὲ κυρίους καὶ πλαγίους· καὶ πὼς ἀκόμα διακρίνονται σὲ ἤχους διφώνους, τριφώνους, τετραφώνους, πενταφώνους, ἑπταφώνους, ποὺ ὁ καθένας ἔχει ἓνα δικό του ἰδεασμὸ μέλους.

γ. Καὶ οἱ δύο μουσικὲς εἶναι μονοφωνικὲς· ἡ μελωδία δηλαδὴ ἐκτυλίσσεται ὀριζόντια. Ἡ μονοφωνία εἶναι ἡ πληρέστερη ἔκφραση τῶν συναισθημάτων τῆς ψυχῆς τοῦ ἀνθρώπου. Κλαῖς καὶ παρακαλεῖς, δοξολογεῖς καὶ μεγαλύνεις μόνος σου στὴ λατρεία, παρ' ὅλο ποὺ κι ὁ ἀδερφός σου δίπλα σου κάνει τὸ ἴδιο κι ὑπάρχει μιὰ πάγκοινη ἔκφραση συναισθημάτων. Ὡστόσο, ὁ καθένας νοιώθει προσωπικὴ πληρότητα. Τραγουδᾷς τὰ πάθια καὶ τοὺς καημοὺς τῆς ζωῆς, ἢ μοιρολογᾷς στὸ θάνατο, πάλι μόνος σου· ἡ ἔκφραση εἶναι προσωπικὴ, καὶ δὲν



ἔχεις ἀνάγκη νὰ προσκαλέσεις καὶ κάποιον ἄλλο νὰ σὲ βοηθήσει. Κι ἂν αὐτὸ γίνεται, καὶ στὴν Ψαλτικὴ καὶ στὴ Δημοτικὴ Μουσικὴ, ὑπάρχει ἀνταπόκριση τῶν ἰδίων χορδῶν, μιᾶς καὶ τὸ ἴδιο συναίσθημα τίς δονεῖ νὰ ἤχοῦν.

δ. Καὶ οἱ δύο εἶναι τροπικὲς μουσικὲς· στηρίζονται σὲ τετράχορδα καὶ πεντάχορδα, δηλαδή, μὲ φυσικὰ διαστήματα τοῦ μαλακοῦ καὶ σκληροῦ διατόνου καὶ κατ' ἀπορροή τοῦ μαλακοῦ καὶ τοῦ σκληροῦ χρώματος. Πάνω στὴ πραγματικότητα αὐτὴ θεμελιώνεται καὶ ἡ ἴδια μελικὴ δομὴ, ποὺ παρατηρεῖται στὶς δύο μουσικὲς: μετάβαση τῆς μελωδίας σὲ ψηλότερη ἢ χαμηλότερη ἡχητικὴ περιοχὴ μὲ ἐναλλαγὴ τῶν τετραχόρδων ἢ πενταχόρδων· γύρισμα τῆς μελωδίας στοὺς δεσπόζοντες φθόγγους τοῦ κάθε ἤχου· κατάληξη τῆς μελωδίας σὲ κοινούς τόπους καὶ τύπους. Ἀκόμα παρατηροῦμε καὶ διπλῆ μελικὴ ἀνάπτυξη σὲ παραλληλία· ὅπως, π.χ. στὶς καταβασίεις ποὺ ψάλλονται σύντομα ἀλλὰ καὶ ἀργά, καὶ σὲ μερικὰ τραγούδια ποὺ τραγουδιοῦνται σύντομα - δρομικά, ἀλλὰ καὶ ἀργά - καθιστικά. Ἐνα τέτοιο τραγούδι, ποὺ μοῦ ἔρχεται τώρα στὸ νοῦ, ἐπειδὴ μοῦ ἀρέσει πολὺ, εἶναι τό·

Θέλουν ν' ἀνθίσουν τὰ κλαριὰ κι οἱ πάχνες δὲν τ' ἀφήνουν·

θέλω κι ἐγὼ νὰ σ' ἀρνηθῶ κι ὁ πόνος δὲν μ' ἀφήνει ...

#### Δ' Βασικὲς διαφορὲς

Στὶς βασικὲς ὁμοιότητες παραπάνω εἶδαμε ποιά κοινότητα ὑπάρχει σ' αὐτὴ ἢ τὴν ἄλλη περίπτωση. Στὶς βασικὲς διαφορὲς ἐδῶ πρέπει ν' ἀναζητήσουμε ποιὲς ἰδιαιτερότητες ἔχει καὶ ἐπιδεικνύει ἡ κάθε μουσικὴ στὸ χῶρό της. Τέτοια στοιχεῖα ἀφοριστικὰ τῆς διαφορᾶς εἶναι τὰ ἀκόλουθα.

α. Ἡ κάθε μιὰ μουσικὴ ἔχει εἰδικὸ ὕφος καὶ ἦθος. Ἡ Ψαλτικὴ στοχεύει στὴ δημιουργία τῆς κατάλληλης ἀτμόσφαιρας γιὰ νὰ μποροῦν οἱ πιστοὶ ν' ἀνεβαίνουν στὸν ἀναβαθμὸ τῆς κατανύξεως γιὰ ἀμεσώτερη προσομιλία μὲ τὸν Θεό. Ἐδῶ ἔχει σημασία τὸ σκύψιμο καὶ κοίταγμα τῆς ψυχῆς μας. Ἡ Δημοτικὴ Μουσικὴ μιλάει μὲ τὸ ξεχειλίσμα τῆς ψυχῆς μας ἀπὸ χαρὰ ἢ λύπη· κι ἔχουμε ἔτσι τὰ εὐθυμα - χορευτικὰ τραγούδια ἀπ' τὴ μιὰ μεριά καὶ τὰ λυπητερά - λυρικά, ἀπ' τὴν ἄλλη, ὅπου πρόκειται γιὰ κλάμα, κι ἄς εἶναι τραγούδι.

Μὰ γὰρ κι ἂν ἐτραγούδησα σὰν μοιρολόγι τό 'πα ...

β. Ἡ μιὰ, ἡ Ψαλτικὴ, εἶναι γραπτὴ, κι ἡ ἄλλη, ἡ Δημοτικὴ, εἶναι ἄγραφη. Μὲ τὴν πρώτη ἔχουμε ἓνα χειροπιαστὸ μνημεῖο τέχνης, ποὺ δὲν χρειάζεται παρά τὴν πνοὴ τοῦ ἐρμηνευτοῦ γιὰ νὰ γίνεи ἄκουσμα. Ἡ δεύτερη, ἡ Δημοτικὴ, εἶναι ἄπιαστη καὶ διαμορφώνεται, ταιριάζεται, μὲ τὸν χρόνο.

γ. Ἡ Ψαλτικὴ εἶναι ἀνόργανη ἢ Δημοτικὴ χρησιμοποιοεῖ ὄργανα. Δὲν εἶναι







ς. Ἡ Ψαλτικὴ ἔχει λόγια γλῶσσα· τὰ τραγούδια εἶναι στὴ δημοτικὴ γλῶσσα. Στὴν ὕμνογραφία, καὶ γιὰ ἄλλους λόγους, ἀλλὰ καὶ ἐπειδὴ πολὺ συχνὰ στὰ τροπάρια πλέκονται στίχοι ἀπ’ τὸ Ψαλτήρι ἢ τὴν Καινὴ Διαθήκη, καὶ ἐπειδὴ, ἀκριβῶς, ἓνα μεγάλο τμῆμα στὶς ἑσπερινὲς καὶ ὀρθρινὲς ὕμνολογίες ἀποτελοῦν οἱ ψαλμοὶ καὶ τὰ βιβλικὰ ἀναγνώσματα, ποὺ εἶναι στὴν κοινὴ γλῶσσα τῆς ἐποχῆς τοῦ Χριστοῦ, ἐπικράτησε ἡ καθαρὴ, λόγια γλῶσσα. Ἀκόμα καὶ ὅταν ἔχουμε ποίηση νέων ἀκολουθιῶν, ἐπειδὴ καὶ αὐτὲς εἶναι προσόμοιες πρὸς τὶς παλαιότερες, ἢ στὴν περίπτωσιν τῶν 15 συλλάβων ὕμνογραφικῶν κειμένων κατὰ τὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ, ἡ γλῶσσα εἶναι λόγια, καθαρὴ.

Ἡ δημοτικὴ ποίηση καὶ μουσικὴ, σὰν ἔκφραση ἄμεση τοῦ πνεύματος τοῦ λαοῦ δὲν μποροῦσε παρὰ νὰ χρησιμοποιοῦσιν τὴν ἀπλῆ γλῶσσα, ποὺ μόνον αὐτὴ, ἄλλωστε, ἦταν ἱκανὴ νὰ πλέξει τὰ θαυμάσια ἐκφραστικὰ σχήματα, τὶς ὑπέροχες εἰκόνες, καὶ τὰ ἀπλοϊκὰ νοήματα. Ἡ Δημοτικὴ Μουσικὴ πλάστηκε νὰ κρένει μὲ τὴ δημοτικὴ γλῶσσα!

### Ε' Ἀλληλοεπιδράσεις

#### α. τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὴ δημοτικὴ

Φτάνοντας ἐδῶ, μὲ τὸ μαχαίρι στὸ χέρι πιά, νὰ ξεχωρίσουμε τὶς ἐπιδράσεις ποὺ ἄσκησε ἡ Ψαλτικὴ στὴ Δημοτικὴ, ἢ τὶς αὐτούσιες μελωδίαις ποὺ πέρασαν σ’ αὐτὴ –γιατὶ πρέπει νὰ μιλήσουμε παρακάτω καὶ γιὰ τὸ ἀντίστροφο–, βλέπω πὼς εἶναι πιὸ μεθοδικὸ ἂν πάρουμε χωριστὰ τὸ μέλος καὶ χωριστὰ τὸ λόγο.

#### 1. ὡς πρὸς τὸ μέλος

α. θρησκευτικὰ τραγούδια. Ὑπάρχει μιὰ ὁμάδα τραγουδιῶν, ποὺ εὐκόλως ξεχωρίζουν καὶ χαρακτηρίζονται ὡς θρησκευτικὰ ποιήματα, κυρίως προσόμοια. Σὲ πολλὰ ἀπ’ αὐτὰ ὑπάρχει πλήρης ταυτότητα μέλους, ἂν εἶναι προσόμοια πρὸς κάποιο τροπάρει τῆς Ψαλτικῆς, καὶ στ’ ἄλλα ὁ δανεισμός καὶ ἡ προσαρμογὴ ἐκκλησιαστικῶν μελωδιῶν εἶναι ὀλοφάνερη. Τὰ τραγούδια αὐτὰ, πιὸ διαδεδομένα στὴν Κύπρο καὶ στὴ νησιώτικὴ Ἑλλάδα, ποιήθηκαν γιὰ τὶς διάφορες περιστάσεις τῆς κοινωνικῆς ζωῆς, ὅπως εἶναι ἡ γέννηση, ἡ βάφτιση, ὁ γάμος, ἓνα τραπέζι γιὰ τὸν γιορτασμὸ κάποιου γεγονότος.

Στὴν ὁμάδα αὐτῶν τῶν τραγουδιῶν ἀνήκουν καὶ μερικὲς χαρακτηριστικὲς “ἀλφάβητοι”, εἴτε καθαρὰ ἐρωτικὲς, εἴτε κυρίως παιδικὲς, καὶ ἀποσκοποῦν στὴ διδασκαλίαν μερικῶν ἀληθειῶν τῆς θρησκείας μας. Δυό - τρία παραδείγματα·



Ἔνας εἶν' ὁ Κύριος·  
 ὑμνοῦμεν καὶ δοξάζομεν αὐτὸν εἰς τοὺς αἰῶνας.  
 Δεύτερον ἢ Παναγία·  
 Τρίτον, εἶν' ὁ Πρόδρομος·  
 Τέσσαρες οἱ Εὐαγγελισταί...  
 Ὁκτὼ εἶναι οἱ ἤχοί μας,  
 μὲ τοὺς ὁποίους ὑμνοῦμεν τὸν Κύριον...

Ἄλφα μου, μικρὴ μεγάλη,  
 σὰν καὶ σένα δὲν εἶν' ἄλλη.  
 Βῆτα, βέβαια σοῦ λέω,  
 μὴ μὲ τυραγνᾶς καὶ κλαίω...

Μιὰ ἀλφάβητος, ἀγιορειτικῆς προελεύσεως, ὄχι μόνο ἔχει τὸ μέλος δανεισμένο ἀπ' τὴν Ψαλτικὴ, ἀλλὰ καὶ τὴ μορφὴ, μιᾶς καὶ μεταφέρει ἢ ἀναπτύσσει μικρὰ κρατήματα σὲ ὁμορφο καὶ τερπνὸ μέλος·

Ἄναρχος Θεὸς καταβέβηκε  
 καὶ ἐν τῇ παρθένῳ κατώκησεν·  
 τεμ του περιρέρ  
 τεμ καὶ ἀνανές, χαῖρε Δέσποινα,  
 τεμ καὶ ἀνανές, χαῖρε Δέσποινα,  
 τεμ του περιρέμ.

Βασιλεὺς τῶν ὄλων καὶ Κύριος,  
 ἦλθε τὸν Ἀδὰμ ἀναπλάσασθαι·  
 τεμ του περιρέμ ...

Μιὰ συνήθεια ποὺ πέρασε ἀπ' τὶς εὐφημίες καὶ τοὺς πολυχρονισμοὺς τῶν βασιλέων καὶ τῶν ἀρχιερέων, ὅπως τοὺς συναντᾶμε στοὺς κώδικες Βυζαντινῆς Μουσικῆς, βρῆκε πρόσφορο ἔδαφος ὄχι μόνο στ' ἀρχοντικὰ ἐπιφανῶν οἰκογενειῶν, ἀλλὰ καὶ σὲ ἀπλῆ συντροφιά καὶ συνεστίαση φίλων. Τὰ περισσότερα ἀπ' αὐτὰ εἶναι ποιήματα σὲ 15συλλάβους στίχους κι ἔχουν ἀναφορὲς στὴν εὐλόγησι τοῦ οἴνου στὸν γάμο τῆς Κανᾶ. Ἡ ἐπίκληση συνήθως ἀναφέρεται στὴν Ἁγία Τριάδα. Ἡ στενὴ, στενότατη σχέση τῶν τραγουδιῶν – ἄς τὰ ποῦμε ἔτσι – αὐτῶν μὲ τὰ ὁμώνυμα τριαδικὰ ὑμνογραφήματα τῶν Παπαδικῶν, φτάνει μέχρι τὴν πλήρη ἀντιγραφὴ τοῦ μορφολογικοῦ τύπου· πλατὺ μέλος καὶ παρεμβολὴ κρατήματος. Ἐνα τέτοιο τριαδικὸ εἶναι καὶ τὸ παρακάτω τοῦ Μπαλάση ἱερέως, λόγοι καὶ μέλος·

Ἵψιστε, πάντων δέσποτα, Υἱὲ τοῦ ἀγεννήτου,  
 ὁ πάλαι πλήθος τοῦ λαοῦ χορτάσας ἐν ἐρήμῳ ...



Ἐνα ἄλλο “ἐπιτραπέζιο” θρησκευτικὸ μέλος, πολὺ διαδεδομένο στὴ χειρόγραφη παράδοση εἶναι αὐτό·

Ὁ χορτάσας λαὸν ἐν τῇ ἐρήμῳ ...

Κατ’ ἐπίδραση αὐτῶν τῶν μελῶν, ποὺ ἀβίαστα πολιτογραφήθηκαν στὶς Παπαδικές, ποιήθηκαν ἀρκετὰ θρησκευτικὰ τραγούδια, ἀλλὰ μὲ μέλος σύντομο. Ἄς μὴ ξεχάσουμε καὶ τὰ κάλαντα καὶ τὰ τραγούδια τοῦ Λαζάρου, ποὺ ἡ μελωδία τους ἀπηχεῖ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ.

β. σκωπτικὰ προσόμοια τραγούδια. Εἶναι γνωστὰ, ἰδίως στὶς ψαλτοπαρέες, ἀλλὰ καὶ στὰ μοναστήρια, μιὰ ομάδα ἀπὸ προσόμοια τραγούδια, ποὺ στόχο ἔχουν τὸ πείραγμα ἢ τὸ σκῶμμα, καὶ ποὺ προκαλοῦν τὸ δίχως ἄλλο εὐθυμία·

Στὸν τάφο τοῦ μπεκρῆ ἀναβλύζει κρασάκι ...

πάνω στὰ μέτρα καὶ τὸ μέλος τοῦ *Τὸν τάφον σου, σωτήρ, στρατιῶται τηροῦντες*, εἶναι ἀπ’ τὰ πιὸ γνωστὰ περιπαιχτικὰ τραγούδια αὐτοῦ τοῦ εἴδους. Πρέπει νὰ ὑποψιαστοῦμε πῶς ὑπάρχουν πολλὰ, καὶ ἀκολουθίες ὀλόκληρες μὲ “εὐαγγελικὸ καὶ ἀποστολικὸ ἀνάγνωσμα” –κατὰ τὸν τύπο τῶν βιβλικῶν ἀναγνωσμάτων περιεχόμενο σκωπτικόν–, καὶ πῶς κάποιοι συγγραφεῖς μας, ἢ ποιητές –μέσα σ’ αὐτοὺς καὶ ἡ ἀφεντιά μου– ταίριασαν τέτοια ποιήματα γιὰ φίλους τους ἢ γιὰ ἐχθρούς τους. Αὐτὰ τὰ τραγούδια μποροῦμε, ἴσως, νὰ τὰ χαρακτηρίσουμε ὡς παρα-υμνογραφικὰ κείμενα.

γ. καθαρὰ τραγούδια. Ἡ ἐπίδραση τῆς ἐκκλησιαστικῆς - ψαλτικῆς μουσικῆς πάνω σὲ δημοτικὰ τραγούδια, μὴ θρησκευτικὰ, σὲ καθαρὰ τραγούδια, ὅπως γενικὰ τὰ νοοῦμε, συναντιέται σὲ πολὺ λίγες περιπτώσεις. Μιὰ χαρακτηριστικὴ τέτοια περίπτωση εἶναι τὸ κασιώτικο τραγούδι τὸ λεγόμενο “Πάθος”, ποὺ ὅταν κάποιος τ’ ἀκούσει δὲν δυσκολεύεται ν’ ἀνακαλέσει στὴ μνήμη του τὸ μέλος τῶν εὐλογηταρίων τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου.

Ἐνα ἄλλο δεῖγμα, ἀπ’ τὰ λίγα, εἶναι καὶ τό

Ἔλα, Παναγιά μου, σῶσε,

στὰ παινέματα τῆς νύφης, ἢ τὸ ἄλλο·

Αὐτὰ τὰ μαῦρα δέντρα

ποὺ κάνουν τὶς ἐλιές ...

## 2. ὡς πρὸς τὸν λόγο

α. ἡ Παρισταμένη. Μιὰ περίπτωση ἐπιδράσεως τῆς Ψαλτικῆς στὴ Δημοτικὴ Μουσικὴ, ὡς πρὸς τὸν λόγο αὐτῆ τῆ φορά, εἶναι ὅπωςδῆποτε τὸ γνωστὸ σὲ πολλὰ μέρη τῆς χώρας μας στιχοῦργημα, ἡ Παρισταμένη·

Παρισταμένη τῷ σταυρῷ ἢ πάναγνος Μαρία,

ἢ Θεοτόκος Δέσποινα, τῶν πάντων ἢ Κυρία ...



Μιὰ ἀπ' τὶς πολλές, ἀλλ' ἀρκετὰ διαδεδομένη μελωδία εἶναι προσόμοια πρὸς τὸ μέλος τοῦ ἑξαποστειλαρίου "Τοῖς μαθηταῖς συνέλθωμεν ἐν ὄρει Γαλιλαίας". Σ' αὐτὴν τὴ σχέση παρατηροῦμε πὼς ἡ μελικὴ προσαρμογὴ ἦταν εὐκόλη· καὶ γιὰ τὸ μέλος τοῦ ἑξαποστειλαρίου εἶναι πολὺ γνωστὸ καὶ ἀγαπητὸ, ἀλλὰ κυρίως γιὰ τὸ ἐξαποστειλᾶριο εἶναι δεκαπεντασύλλαβο ποίημα καὶ ἡ προσαρμογὴ ἔτσι εἶναι τέλεια. Τὰ ὑμνογραφικὰ κείμενα ποὺ χρησίμευσαν ὡς πρότυπο, ἢ ποὺ χρησιμοποιήθηκαν ἐδῶ καὶ ἐκεῖ, εἶναι τὰ σταυροθεοτοκία τροπάρια.

β. τὰ μοιρολόγια. Τὸ θέμα τῶν μοιρολογιῶν εἶναι ἡ χαρακτηριστικώτερη περίπτωση, ὅπου ἡ σχέση λόγου καὶ μέλους ἀνάμεσα στὴν Ψαλτικὴ καὶ τὴν Δημοτικὴ Μουσικὴ εἶναι ἄμεση. Σὰν γεγονὸς ποὺ λειτουργεῖ πλαισιώνοντας μιὰ πράξη εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρον καὶ φανερῶνει τὴν παραπλήρωση ποὺ συμβαίνει. Μέσα στὴν ἐκκλησιὰ ψέλνεται ἡ νεκρώσιμη ἀκολουθία, καὶ ἡ Ἐκκλησιὰ μὲ τὴν ὑμνογραφία της δίνει τὴ σωστὴ διάσταση στὴ σκληρὴ πραγματικότητά τοῦ θανάτου· ἔξω ἀπ' τὴν ἐκκλησιὰ οἱ μοιρολογίστρες συμπληρῶνουν τὴν πράξη, πιὸ ἀνθρώπινα, ἴσως καὶ πιὸ ἄμεσα. Καὶ ἡ Ἐκκλησιὰ τ' ἀφήνει καὶ τὰ ἐπιτρέπει· ἔχουν καὶ αὐτὰ ἓνα λυτρωτικὸ χαρακτῆρα.

Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ ἐπεκταθῆ λίγο ὁ λόγος ἐδῶ, καὶ νὰ καταγραφοῦν μερικὲς παρατηρήσεις. Πρῶτα, πὼς τὰ μοιρολόγια τὰ λένε μόνο γυναῖκες, ποὺ σὲ πολλές περιπτώσεις ἀμείβονται γι' αὐτό. Τὸ γιὰ τὴν μοιρολογοῦν γυναῖκες ἴσως ἔχει σχέση μὲ τὴν πατριαρχία ποὺ ὑπῆρχε στὴν ἑλληνικὴ ὑπαιθρο. Ὁ ἄντρας, ὁ σύζυγος ἢ ὁ γιός, ἦταν τὸ στήριγμα τῶν γυναικῶν· ὁ χαμὸς τους ἦταν βαρὺ πλήγμα γιὰ τὶς γυναῖκες ποὺ θὰ ἔμεναν ἀπροστάτευτες. Τὸ γεγονὸς, πάλι, ποὺ οἱ γυναῖκες εἶναι ἀποκλεισμένες ἀπ' τὴν ψαλτικὴν στὴ λατρεία, ἴσως θέλει νὰ ἐξηγήσει καλύτερα, γιὰ τὴν ἐδῶ οἱ γυναῖκες, σὲ ἀντίβαρο τοῦ ἐκείνου ἀποκλεισμοῦ τους, ἔχουν τὴν πρωτοβουλία. Οἱ γυναῖκες, ὡστόσο, ἀπ' τὴ φύση τους εἶναι πιὸ κοντὰ στὴν ἔκφραση τῆς ὀδύνης. Ἄν θυμηθοῦμε τὴν ὀδύνη —καὶ τὸν ὀδυρμὸ ποὺ μὲ πολλὴν ἀνθρωποπάθεια τῆς προσέδωκε ἡ παράδοση— τῆς Παναγίας κάτω ἀπ' τὸν Σταυρὸ καὶ τὸν σταυρωμένο γιό της, τὰ ἐξηγοῦμε ὅλα καλύτερα. Ἄφοῦ ἡ Παναγία, ἡ μάνα τοῦ Θεοῦ, ὀδύρεται, ὅλες οἱ μάνες εἶναι φυσικὸ καὶ πολὺ ἀνθρώπινο νὰ κάνουν τὸ ἴδιο. Ὁ Μακρυγιάννης, μετὰ τὸν χαμὸ τοῦ Γκούρα, ἀναφέρει πὼς τὸν "μοιρολόγησε σὰ γυναῖκα!".

Ἰστέρα, στὰ μοιρολόγια ὑπάρχει, ἐκτυλίσσεται σχεδὸν πάντα ἓνας διάλογος, ποὺ ὀδηγεῖ στὴν ὄξυνση τῆς ὀδύνης καὶ τελικὰ στὴ λύτρωση. Ὅλα πρέπει νὰ γίνουν καὶ νὰ τελεσθοῦν ἐκεῖ, πάνω στὸν τάφο, καὶ ἡ ζωὴ νὰ ξανατραβῆξει τὸ δρόμο της. Στὰ μοιρολόγια ἢ ἴδια ἢ μοιρολογίστρα ρωτᾶει τὴ μαύρη γῆ, τὸν κάτω κόσμον, καὶ ἡ ἴδια ἀπαντᾶει καὶ ὀδηγᾶει τὴν ὀδύνη στὸ ξέσπασμά της καὶ στὸ ἰλάρωμα.

Ἄκόμα, γίνεται στὰ μοιρολόγια ὁ διαχωρισμὸς τοῦ πάνω καὶ τοῦ κάτω κόσμου. Ζωγραφίζεται μὲ μαῦρα χρώματα καὶ μὲ ὅλες τὶς στερήσεις ὁ κάτω κόσ-



σμος, καὶ ἐπαινεῖται ὁ πάνω κόσμος. Ὅλα ἐδῶ εἶναι καλά· ἡ ζωὴ, καὶ μὲ ὅλες τῆς τὶς πίκρες, εἶναι καλὴ καὶ πρέπει νὰ τὴν χαροῦμε, νὰ χαροῦμε αὐτὸν τὸν κόσμο σὰν ἀγαθό. Τὰ μοιρολόγια στέκονται στὴ ζωὴ καὶ θέλουν νὰ κρατήσουν τὸ νεκρὸ στὴ ζωὴ, νὰ μὴ τὸν ἀποχωρισθοῦν ἔτσι εὐκόλα. Ἡ Ἐκκλησία, βέβαια, ἔχει τὴν τελολογία τῆς καὶ θεωρεῖ αὐτὸν τὸν κόσμο πρόσκαιρο καὶ μάταιο.

Τέλος, προσέχοντας καλὰ πολλὰ μοιρολόγια ἀνακαλύπτουμε καταπληκτικούς ἐπικήδειους λόγους σ' αὐτά· κι ἂν συνδυάσουμε αὐτὴν τὴν περίπτωση μὲ τὸ γεγονός πού στὰ χωριὰ ποτέ δὲν ἐκφωνοῦνται ἐπικήδειοι, τὰ μοιρολόγια παίρνουν τὴ θέση τους καὶ συμβάλλουν σ' ἓνα μόνιμο μνημόσυνο τοῦ νεκροῦ, ἀφοῦ παινεύονται οἱ καλωσύνες τῆς ψυχῆς του καὶ οἱ χάρες τῆς θωριάς του καὶ τοῦ κορμιοῦ του.

Τὰ μοιρολόγια μᾶς πᾶνε κατ' εὐθειᾶν στὸν Ἐπιτάφιο θρῆνο τῆς Ἐκκλησίας μας καὶ στὰ σταυροθεοτοκία τροπάρια. Σὰν ποιήματα σὲ 15σύλλαβους ἰαμβικούς στίχους, τὰ περισσότερα, ἔχουν, πάλι, μεγάλη συνάφεια μὲ τὴ δεκαπεντασύλλαβη ὑμνογραφία. Θεματολογικά, βρίσκουμε συγγένεια καὶ μὲ τὴν ἄλλη ομάδα, δηλαδὴ τῶν νεκρωσίμων καὶ κατανυκτικῶν ὑμνογραφικῶν κειμένων, καὶ μάλιστα μ' ἐκεῖνα πού εἶναι γραμμένα σὲ 15σύλλαβους στίχους.

Ἐνα ἀπ' τὰ πολὺ ὁμορφα μοιρολόγια, πού μοῦ ἔρχεται στὸ νοῦ, εἶναι τὸ ἐξῆς:

Ποτέ μου δὲν ὀρέχτηκα τὴν πλάκα νὰ παινέσω·  
 τώρα γιὰ τὸ χατῆρί σου θὰ τὴν μυριοπαινέσω!  
 Πλάκ' ἀργυρῆ, πλάκα χρυσῆ, πλάκα μαλαματένια,  
 μὴ φᾶς ἀχείλι κόκκινο, μὴ φᾶς καὶ μαῦρα μάτια,  
 μὴ φᾶς καὶ τὴ γλωσσίτσα του τὴν ἀηδονολαλοῦσαν,  
 ὅπου τὴν εἶχαν τὰ πουλιὰ σκοπὸ καὶ κελαηδοῦσαν.

α' ἀποστροφή:

Εἶχες τὰ μάτια ὀλόμαυρα, τὰ χεῖλια σὰν ἀβδέλλες·  
 ἐσύ 'σουνα ὁ σεβνταλῆς ἐπάνω στὶς κοπέλλες.

β' ἀποστροφή:

Ἀκόμα ὁ γάμος σου βαστᾶ, καὶ τὸ τραπέζι στέκει,  
 ἀκόμα τὰ στεφάνια σου τοῦ λιβανιοῦ μυρίζουν.

Κάποιοι ἄλλοι στίχοι, πού τώρα ξεπηδοῦν μπροστὰ στὸ μέτωπό μου —μιά μάνα ἢ μιὰ ἀγαπητικιά, εἶναι ἀνεξακρίβωτο τί εἶναι ἀκριβῶς στὸ μοιρολόι—, παραγγέλνει στὴ μαύρη γῆ, στ' ἀραχνιασμένο χῶμα:

Αὐτὸν τὸν νιὸ πού σου 'στεῖλα, αὐτὸ τὸ παλληκάρι  
 καλὰ νὰ τὸ τηράξετε, καλὰ νὰ τὸ φυλάτε·  
 συχνά - συχνά τὸ γιόμα του, συχνά τὸ δειλινό του,  
 συχνά νὰ τὸν ἀλλάξετε στὶς τέσσερεις, στὶς πέντε ...



Γιὰ τὴν παραβολὴ εἶναι χρήσιμο ν' ἀντιπαραθέσουμε δυὸ ὕμνογραφικὰ κείμενα· ἓνα σταυροθεοτοκίο κι ἓνα νεκρώσιμο·

Μήτηρ Παρθένος σταυρικὸν βλέπουσα πάθος Λόγου  
πάσχει τὰ σπλάγχνα μητρικῶς, συνέχεται τῇ λύπῃ,  
δακρυρροεῖ, λιποθυμεῖ, τιτρώσκειται καρδίαν·  
τέκνον, βοῶσα, παντουργόν, τέκνον ἐμῆς ὀδύνης,  
στένει ἢ κτίσις ἐν σταυρῷ γινώσκουσα τὸ κράτος.

Ἐγὼ δὲ πῶς τὸ πάθος σου μὴ κλαίουσα βαστάσω;  
πῶς φέρω σου τὴν στέρησιν; πῶς ἄτεκνος φανοῦμαι;

ἀποστροφή·

Ράγητε σπλάγχνα, ράγητε, ρῆτε κρουνοὶ δακρύων.

Στῆθι καὶ βλέψον, ἄνθρωπε, τὸ τῆς ζωῆς σου τέλος·  
καὶ σκέψιν λάβε κατὰ νοῦν καὶ μάθε σου τὴν φύσιν.  
Θρήνησον βλέπων με νεκρὸν τὸν πρὸ μικροῦ σοι φίλον·  
ἔπαυσαν ὄργανα φωνῆς, λαμπρότητες ὀμμάτων·  
ὡς ἄνθος τοῦ προσώπου μου τὸ κάλλος ἐμαράνθη,  
καὶ πρὸς τὴν γῆν ὁ γηγενῆς καὶ πάλιν ἐπιστρέφω  
καὶ τάφος ξένη φυλακὴ χωρίζει με τῶν φίλων.

ἀποστροφή·

ὦ, παραδόξου συμφορᾶς, ὦ, μυστηρίου ξένου!

Ἐνας λεπτομερῆς σχολιασμὸς θὰ φανέρωνε κι ἄλλα πράγματα, ἀλλὰ δὲν εἶναι αὐτῆς τῆς ὥρας, ποὺ περνάει τόσο γρήγορα.

Ἀπὸ πλευρᾶς μέλους τὰ μοιρολόγια εἶναι ἀργόσυρτα, ὅπως καὶ τὰ μαθήματα, νεκρώσιμα ἢ κατανουκτικά, τῆς ψαλτικῆς μελοποιίας. Ὑπάρχει καὶ ἰσοκράτημα ποὺ τὸ κρατοῦν κάποιες ἄλλες γυναῖκες· ἢ, ἂν πρόκειται γιὰ συνοδευτικὰ ὄργανα, τὸ λαγοῦτο συνήθως παίζει τὴ βάση τοῦ τετραχόρδου ποὺ τραγουδιέται τὸ μοιρολόι.

γ. τραγούδια γάμου καὶ χωρισμοῦ. Εἶχα κάποια σημειώματα καὶ γιὰ τὴν κατηγορία αὐτῆ τῶν τραγουδιῶν, καὶ κάποιους ὁμορφους στίχους· βλέπω ὅμως πῶς δὲν χωρεῖ πολλὴ ἀκόμα ἀδολεσχία πάνω σ' αὐτὰ, καὶ πρέπει, καὶ τὸ προτιμῶ –μὴ κατηγορηθῶ γιὰ μονομέρεια–, ν' ἀναφερθῶ, ἔστω μὲ κάποια γρηγοράδα τώρα, καὶ στὸ ἄλλο σκέλος τῶν ἐπιδράσεων.

β. Ἐπιδράσεις τῆς δημοτικῆς στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ

Ἡ ἀντίστροφη αὐτῆ περίπτωση συμβαίνει σὲ πολὺ περιορισμένη κλίμακα.

Ἐγχώρια μέλη. Στὰ χειρόγραφα τῆς Ψαλτικῆς συναντᾶμε καταγραφές ἐγχώριων μελῶν· ὅπως “περσικόν”, “φράγκικον”, “βουλγαρικόν”, “θεσσαλο-



νικαῖον“, “θετταλικόν“, “πολίτικον“, “ἀγιορείτικον“. Μὲ τὴ Νέα Μέθοδο ἀναλυτικῆς σημειογραφίας στὸν ιθ' καὶ κ' αἰῶνα μπορούμε κάπου κάπου νὰ διακρίνουμε ἐπιρροές τῆς Δημοτικῆς Μουσικῆς, ἢ καὶ προσαρμογές δημοτικῶν μελῶν σὲ λειτουργικὰ κείμενα, γιὰ νὰ θυμηθοῦμε καὶ τὸν λόγο τοῦ Ρωμανοῦ Βατοπεδινοῦ, πὺ τὸν μνημόνευσα ἀρχή - ἀρχή.

“νάια” ἐθνικά. Μιὰ ξεχωριστὴ θέση στὰ χειρόγραφα τῆς Ψαλτικῆς ἔχει μιὰ ἐνότητα κρατημάτων, μελῶν δηλαδὴ μὲ τὶς ἄσημες συλλαβές Τιτιτι ἢ Τοτοτο ἢ Τενενα ἢ πιὸ κοινὰ Τεριρέμ, πὺ χαρακτηρίζονται “ἐθνικὰ νάια” καὶ ἔχουν ὀνομασίες δηλωτικῆς τοῦ εἶδους τους, ὅπως ναγμές, πεσρέφι, μισχάλι, κ.ἄ. Ἐδῶ πρόκειται καθαρὰ γιὰ καταγραφή ἐξωτερικῆς μουσικῆς, δηλαδὴ ὄχι μόνο ἐξωλατρευτικῆς ἀλλὰ καὶ ἐξελληνικῆς, μουσικῆς ἀλλοφύλων καὶ ἀλλοθρήσκων γειτονικῶν λαῶν, πὺ ὡστόσο δὲν φαίνεται νὰ ἐπηρέασε τὴν ψαλτικὴ καθ' αὐτὴ τῆς λατρείας μας. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὶς ἐνδείξεις πὺ συναντοῦμε, ὡς “ὀργανικόν” μέλος. Ἀπηχεῖται τὸ μέλος κάποιου τραγουδιοῦ ἢ σκοποῦ πὺ παιζόταν μὲ κάποιο ὄργανο, συνήθως τὸν ταμπουρά, καὶ ὄχι βέβαια ὅτι πρέπει νὰ παίζεται μὲ ὄργανο, καὶ μάλιστα μέσα στοὺς ναούς.

### ς' Μελισμένα δημοτικὰ τραγούδια

Εἶχα σχεδιάσει ἀκόμα, ἐπειδὴ θαρρῶ πῶς ἔτσι ὀλοκληρώνεται ἡ εἰκόνα τῆς σχέσεως τῆς “Βυζαντινῆς (ἐκκλησιαστικῆς) καὶ τῆς Δημοτικῆς Μουσικῆς”, τοῦ θέματος δηλαδὴ πὺ ἐπέλεξα καὶ πὺ σοφὰ ὀρίσατε, κύριοι καθηγητές, καὶ μοῦ δώσατε τὴν τιμητικὴ εὐκαιρία γι' αὐτὸ τὸ ὑψηλὸ μάθημα ἐνώπιόν σας, καὶ τὴν παράγραφο αὐτὴν ἐδῶ, γιὰ νὰ μιλήσω γιὰ τὰ συγκεκριμένα μελισμένα μὲ τὴ βυζαντινὴ σημειογραφία τραγούδια, γιὰ νὰ φανῆ ἀκριβῶς τὸ μέγεθος τῆς εὐεργεσίας τῆς ἐλληνικῆς σημειογραφίας μας γιὰ τὴν ἐθνικὴ μας μουσική. Καὶ θὰ ἔλεγα γιὰ τὸ ἀρχαιότερο, χρονολογημένο τὸ ἔτος 1562, μελισμένο τραγούδι “Χαίρεσθε κάμποι χαίρεσθε, χαίρεσθε τὸν καλόν μου” (Ἰβήρων 1189), καὶ γιὰ τὰ τρία τραγούδια τοῦ χειρογράφου τῆς μονῆς Ξηροποτάμου 262 τῶν ἀρχῶν τοῦ ιζ' αἰῶνα, καὶ βέβαια καὶ γιὰ τὰ δεκατρία τραγούδια σὲ ἰβηρικὸ κώδικα πὺ ἀνακάλυψε ὁ Σπ. Λάμπρος. Ἀκόμα, θὰ μουσικολογοῦσα λίγο γιὰ τὸ τραγούδι “Μιὰ προσταγὴ μεγάλη” στὸ μέλος τοῦ ὀποίου ὁ Ρήγας συνταίριασε τὸν Θούριό του. Ἡ περίπτωση τῶν πολλῶν Ἀνθολογιῶν ἢ Συλλογῶν τραγουδιῶν, χειρογράφων καὶ τυπωμένων, ὄλον τὸν ιθ' καὶ τὸν κ' αἰῶνα καὶ ἡ ξεχωριστὴ κατηγορία τῶν “ψαλτοτράγουδων”, ὅπως τὰ ὀνόμασα, θὰ ἦταν μιὰ γοητευτικὴ ἐντρύφηση.

Βλέπω, ὄμως, πῶς καὶ ἡ τελευταία σταλαγματιὰ τῆς κλεψύδρας στάλαξε καὶ ἀποστραγγίζει ἔτσι τὴ λαλιά μου.



## Ἐπίλογος

Ὁ ἑλληνικὸς λαὸς εἶναι, εἴμαστε, ποιητικὸς λαός. Ὁ λόγος καὶ τὸ μέλος εἶναι στὴ γλῶσσά μας· γεννιούμαστε μαζί μ' αὐτά. Τὰ ὠραῖα λόγια εἶναι τραγουδιστά. Τὸ λέει πάλι ἓνα δημοτικὸ τραγούδι:

*Ἦθελα νά 'μουν ὄμορφος, νά 'μουν καὶ παλληκάρι,  
νά 'μουνα καὶ τραγουδιστής· δὲν ἤθελ' ἄλλη χάρη!*

Κι ἔτσι καταλαβαίνουμε γιατί ὁ ἓνας Ἑλληνας συνοδὸς τοῦ Ἀγγλοῦ περιηγητοῦ Dodwell τὸν ἐγκατέλειψε ἀπ' τὴν ἀρχή, ὅταν ὁ ἄγγλος δηλώνοντας τὴν ἀπέχθειά του γιὰ τὸ ἑλληνικὸ τραγούδι, τοὺς ζήτησε —στοὺς ἀγωγιάτες ποὺ θὰ πλήρωνε— νὰ μὴ τραγουδήσουν καθόλου στὸ ταξίδι, γιατί ἦταν βέβαιος πὼς δὲν θὰ μπορούσε νὰ τηρήσει μιὰ τέτοια ὑπόσχεση.

Ἄν ἐπεκτείνουμε τὴν ἔννοια τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ καὶ στὴ μορφή τῆς νεώτερης λαϊκῆς μουσικῆς, καὶ σ' ἓνα φανταχτερὸ καὶ ἠχηρὸ παράδειγμα, τὸ “Ἀξιὸν ἐστί” τοῦ Ἐλύτη —μὲ τὴν ἐξόφθαλμη σχέση του μὲ τὴν ἐκκλησιαστικὴ ὑμνογραφία καὶ μὲ τὴν ἐξίσου πρόδηλη καὶ ὁμόχυμη μουσικὴ σχέση του, ἀπ' τὴν πλευρὰ τοῦ Θεοδωράκη—, μπορῶ νὰ πῶ, μὲ γνώση καὶ μ' ἐπίγνωση, ὅτι ἡ ἐθνικὴ μας μουσικὴ παράδοση, Ψαλτικὴ καὶ Δημοτικὴ, εἶναι ἓνα καταστάφυλλο ἀμπέλι, καὶ μακάριοι ὅσοι ἐργάζονται σ' αὐτό, καὶ τρισμακάριοι ὅσοι ξέρουν καὶ μποροῦν νὰ τρυγοῦν καὶ νὰ μεθοῦν ἀπ' “τὰ γεννήματα τῆς ἀμπέλου ταύτης”. Σᾶς εὐχαριστῶ.



“ΔΙΠΛΟΥΝ ΜΕΛΟΣ”  
ΜΙΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΩΝ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΩΝ  
“ΛΑΤΙΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ”  
ΣΤΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ\*

Τὸ ἀπόγευμα τῆς 10ης Δεκεμβρίου 1970, στὸ κελλί μου τῆς μονῆς Δοχειαρίου τοῦ Ἁγίου Ὁρους, ἔζησα μιὰ μεγάλη συγκίνηση τῆς ζωῆς μου. Στὸ ἀνοιγμα τῶν φύλλων 66β-67α τοῦ κώδικα 315<sup>1</sup> ἀνακάλυψα τότε κατὰ τὴν ἀναλυτικὴ περιγραφή του, τὸ “διπλοῦν μέλος κατὰ τὴν τῶν ἐλατίνων ψαλτικὴν”. Στὰ μάτια μου ἄστραψε ἓνα παράξενο φῶς, τὸ φῶς τῆς χαρᾶς γιὰ τὴν ἀνακάλυψη μιᾶς σπουδαίας καὶ πολυσήμαντης, ἀπὸ πολλὰς ἀπόψεις μαρτυρίας. Σχεδὸν ἀμέσως, ὅμως τὸ πνεῦμα ταραχτήκε ἀπ’ τὸ βίαιο ξεφύτρωμα στὸ νοῦ μου τοῦ προβλήματος ποὺ ἔθετε αὐτὴ ἡ ἀνακάλυψη τοῦ προβλήματος τῆς ἐξηγήσεως ἢ ἀναλύσεως τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, ποὺ μὲ ἀπασχο-

---

\* Ἀνακοίνωση στὸ Διεθνὲς Συμπόσιο “Ἀρχαία, Βυζαντινὴ, Νεώτερη Παραδοσιακὴ Ἑλληνικὴ Μουσικὴ”, ποὺ πραγματοποιήθηκε στὸ Εὐρωπαϊκὸ Πολιτιστικὸ Κέντρο τῶν Δελφῶν, στίς 4-7 Σεπτεμβρίου 1986. Τὸ κείμενο στοιχειοθετήθηκε καὶ διωρθώθηκε μέχρι τὴν τελευταία φάση ἐτοιμασίας του, στὸ ‘τυπωθῆτω’, γιὰ νὰ ἐκδοθῆ στὸν τόμο τῶν Πρακτικῶν τοῦ Συμποσίου. Δυστυχῶς ἡ ἐκδοσις αὐτὴ δὲν πραγματοποιήθηκε ποτὲ ἀπὸ τότε.

1. Τὴν περιγραφή τοῦ κώδικα Δοχειαρίου 315 καὶ τίς σχετικὲς φωτογραφίες τῆς περιπτώσεως βλ. στὸν Κατάλογο Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς* – Ἁγιον Ὁρος, τόμος Α', Ἀθήναι 1975, σσ. 348 - 355. Ὁ πίνακας ΙΔ' στὸ τέλος τοῦ τόμου ἀφορᾷ σὲ καλὴ ἐγχρωμὴ φωτογραφία τῶν φφ. 66β - 67α. Στὴ σελίδα 352 τοῦ Καταλόγου μου σημειῶνω τὰ ἀκόλουθα λίγα ἀπ’ τὰ πολλὰ ποὺ ἔγραψα σὲ σχετικὸ παρασημείωμα τότε. “Κοινωνικὸν Κυριακῆς. Ἡ περίπτωσις εἶναι ἐξόχως ἐνδιαφέρουσα. Μεταξὺ τῶν μαύρων σηματοδρόμων, ψαλλομένων ἀπὸ τῆς μαρτυρίας τοῦ πλ. δ' ἤχου, καὶ τοῦ κειμένου ὑπάρχουν κόκκινα σηματοδρόμωνα ἀντιστοιχοῦντα ἀκριβῶς πρὸς τὰ μαῦρα καὶ ἀρχόμενα ἀπὸ τῆς αὐτῆς μαρτυρίας, ἀλλὰ μιαν τέταρτη κάτω. Ἐξάγεται οὕτως, ἐν ταυτοχρόνῳ ψαλμωδῆσει, δίφωνον ἄκουσμα. Ἡ δίφωνία αὐτὴ βαίνει κυρίως κατὰ πέμπτας παραλλήλους· ἐνιαχοῦ ὅμως τὸ μέλος τῶν κοκκίνων σηματοδρόμων διασταυροῦται καὶ βαίνει ἄνωθεν τοῦ μέλους τῶν μαύρων σηματοδρόμων. Ἡ σύνθεσις εἶναι ἀνώνυμος· ἢ πρόκειται περὶ πρωτοτύπου συνθέσεως, ἢ περὶ μεταγραφῆς δυτικῆς μελωδίας διὰ τῶν βυζαντινῶν σημαδίων. Εἰς τὴν ἐπομένην σελίδα, φ. 67α, ὑπάρχει τὸ ὄνομα τοῦ Ἰωάννου ἱερέως τοῦ Πλουσιαδηνοῦ. Δὲν ἀποκλείεται καὶ ἡ παροῦσα σύνθεσις νὰ εἶναι ἔργον τοῦ Ἰωάννου Πλουσιαδηνοῦ καὶ νὰ πρόκειται οὕτω περὶ τῶν νεωτερισμῶν – λατινισμῶν αὐτοῦ”.



λοῦσε ἀπὸ τότε ὀλοκληρωτικά.

Ἴσως τώρα ἐδῶ, σ' αὐτὸν τὸν πρόλογο τῆς παρουσιάσεως τοῦ θέματός μου, δὲν μπορῶ νὰ πῶ περισσότερα σχετικά μὲ αὐτὸ τὸ θέμα. Ὁμολογῶ, ὡστόσο, ὅτι περισσότερο μελαγχόλησα παρά χάρηκα ἐκεῖνο τὸ ἀπόγευμα! Φρόντισα τὴν ἄλλη μέρα νὰ φωτογραφήσω αὐτὲς τὶς σελίδες σὲ ἀσπρόμαυρο καὶ σὲ ἔγχρωμο φιλμ· κι ἂν θυμᾶμαι καλά, λίγο ἀργότερα ἐκεῖνον τὸν χειμῶνα ἔγραψα στὸν Γιόργκεν Ρῶστεδ γιὰ τὴν ἀνακάλυψή μου αὐτή. Ἄνοιξα, βέβαια, τὸ ἴδιο ἐκεῖνο βράδι, ἓνα φάκελο κι ἔγραψα ὡς τίτλο: “Διπλοῦν Μέλος κατὰ τὴν τῶν Λατίνων Ψάλτικὴν”. Σ' ἓνα φύλλο σημείωσα κάποια σημεία γιὰ τὴ διαπραγμάτευση τοῦ θέματος, καὶ περίμενα μὲ βάσιμες ἐλπίδες νὰ βρῶ κι ἄλλες παρόμοιες περιπτώσεις “διπλοῦ μέλους” κατὰ τὴν καταλογογράφηση τῶν χειρογράφων Βυζαντινῆς Μουσικῆς τοῦ Ἁγίου Ὄρους –κι ἤμουν ἀκόμη στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου μου–, γιὰ νὰ ἐμπλουτίσω αὐτὸν τὸν φάκελο.

Ὅταν τὸν Αὐγούστο τοῦ 1972 στὴν Κοπεγχάγη, ὁ Μιχαὴλ Ἀδάμης παρουσίασε δυὸ παρόμοιες περιπτώσεις “διπλοῦ μέλους” ἀπ' τὸν ἀθηναϊκὸ κώδικα ΕΒΕ 2401, πρωτοφανέρωσα κι ἐγὼ τὶς φωτογραφίες τῶν δύο κοινωνικῶν τοῦ κώδικα Δοχειαρίου 315 καὶ ἀνέφερα καὶ ἄλλους ἀγιορειτικούς κώδικες ποὺ περιέχουν “διπλᾶ μέλη”<sup>2</sup>.

Οἱ τέσσερις συνθέσεις “διπλοῦ μέλους”, ποὺ ἀνακαλύφθηκαν περίπου τὸν ἴδιο καιρὸ, οἱ δύο τοῦ Μιχαὴλ Ἀδάμη, δημοσιευμένες στὰ Πρακτικὰ τοῦ Α' Διεθνoῦς Συνεδρίου τῆς Μουσικολογικῆς Ἑταιρείας (Κοπεγχάγη 1972)<sup>3</sup>, καὶ οἱ δυὸ δικές μου, δημοσιευμένες στὸν Α' τόμο τοῦ Καταλόγου μου (Ἀθῆναι 1975)<sup>4</sup>, ἀπετέλεσαν τὸ θέμα εἰδικῆς σπουδῆς τοῦ Dimitri Conomos τὸ 1982<sup>5</sup>. Λίγο νωρίτερα, τὸ 1978, ὁ Μᾶρκος Δραγούμης, μὲ ἀφορμὴ τὴν ἀνακάλυψη ἑνὸς ἱεροσολυμιτικοῦ κώδικα, τοῦ 578 τῆς Πατριαρχικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Ἱεροσολύμων (ἀρχές ΙΗ' αἰ.) ἀπ' τὸν Μανόλη Χατζηγιακουμῆ, ποὺ περιέχει 19 πολυφωνικὲς συνθέσεις, δημοσίευσε μιὰ μελέτη γιὰ τὴ “δυτικίζουσα ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ μας στὴν Κρήτη καὶ στὰ Ἐπτάνησα”<sup>6</sup>. Καὶ ὁ Δραγούμης

2. Βλ. στὰ “Resumé of the Discussions”, σ. 797, τοῦ δευτέρου τόμου τῶν *Report of the Eleventh Congress, Copenhagen*, τῆς International Musicological Society.

3. M. Adamis. “An Example of Polyphony in Byzantine Music of the Late Middle Ages”, στὰ *Report “of the Eleventh Congress of the International Musicological Society”*, Copenhagen 1972, volume II, σσ. 737 - 747.

4. Βλ. ἀνωτέρω, ὑπόσημ. 1.

5. Dimitri Conomos, “Experimental Polyphony, “according to the... Latins’ in late Byzantine Psalmody”, στὴν *Early Music History*, II, Cambridge 1982, σσ. 1 - 16.

6. Βλ. *Λαογραφία* [Δελτίον τῆς Ἑλληνικῆς Λαογραφικῆς Ἑταιρείας], τόμος ΛΑ' (31), Ἀθῆναι 1978, σσ. 272 - 293.



ἀναφέρεται στὰ “πρῶτα – ὡς ἀρχαιότερα πολυφωνικὰ δείγματα” τῶν κωδίκων ΕΒΕ 2401 καὶ Δοχειαρίου 315<sup>7</sup>.

Αὐτὴ εἶναι ἡ μέχρι τώρα –πενιχρὴ πράγματι– φιλολογία γύρω ἀπ’ τὶς περιπτώσεις “διπλοῦ μέλους κατὰ τὴν τῶν λατίνων ψαλτικὴν”<sup>8</sup>.

Ἡ ἐνασχόλησή μου μὲ τὴν καταλογογράφηση τῶν χειρογράφων Βυζαντινῆς Μουσικῆς τοῦ Ἁγίου Ὄρους καὶ ἡ γενικότερη ἔρευνά μου γιὰ διάφορα μουσικολογικὰ θέματα καὶ σὲ ἄλλες βιβλιοθήκες, καὶ κυρίως τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης Ἀθηνῶν, μὲ ἰκάνωσαν νὰ ἔχω μιὰ σφαιρικὴ ἀντίληψη καὶ θεώρηση τοῦ φαινομένου τῆς διφωνίας “κατὰ τὴν τῶν λατίνων ψαλτικὴν”, στὰ χειρόγραφα τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς.

Τὸ θέμα εἶναι πολὺ πιὸ μεγάλο ἀπ’ ὅ,τι μέχρι τώρα νομίζει κανεὶς, κι εἶναι βέβαια σύνθετο, κι ὅπωςδήποτε εἶναι πολὺ σημαντικό κι ἐνδιαφέρον. Ἀσχολοῦμαι μ’ αὐτὸ ἀπὸ καιρὸ κι ἐλπίζω νὰ βγῆ ἓνα ὀλόκληρο βιβλίο, ὅπου γίνεται λόγος γιὰ τὴν παράδοση τῶν κωδίκων, ποὺ περιέχουν αὐτὲς τὶς περιπτώσεις “διπλοῦ μέλους”, γιὰ τοὺς συνθέτες, γιὰ τὴ σημειογραφία, γιὰ τὸν ἦχο αὐτῶν τῶν συνθέσεων, γιὰ τὴ λειτουργικότητά τους στὴν ὀρθόδοξη λατρεία, γιὰ τὴν φιλολατινικὴ στάση ἢ τὴ φιλοπερίεργη παρακολούθηση τῆς δυτικῆς μουσικῆς ἐκ μέρους τῶν βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν μουσικῶν, καὶ γιὰ ἄλλα ἐνδιαφέροντα σχετικὰ παρακολουθήματα<sup>9</sup>.

7. Ἐδῶ πρέπει νὰ δοθοῦν δυὸ σχετικὲς πληροφορίες. Ἡ μία ἀφορμὴ στὴν περίπτωση μιᾶς τρίφωνης συνθέσεως στὸ κείμενο τοῦ τροπαρίου “Ὡ πάσχα τὸ μέγα” τοῦ Ἱερωνύμου Τραγουδιστοῦ τοῦ Κυπρίου στὸν κώδικα Σινᾶ 1764, μὲ τὴν ἰδιότυπη σημειογραφία τοῦ Ἱερωνύμου, τῆς ὁποίας κύριο γνώρισμα εἶναι ἡ σταθερότητα τῆς ὀξύτητας μερικῶν σημαδίων νὰ παρασημαίνουν πάντα τὴν ἴδια βαθμίδα τῆς κλίμακας. Ἡ θεωρητικὴ συγγραφή τοῦ Ἱερωνύμου ἔχει τίτλο “Περὶ χρείας μουσικῆς γραι(κι)κῶν χαρακτήρων”. Βλ. Oliver Strunk, “A Cypriote in Venice”, στὰ *Natalicia Musicologica Knud Jeppesen* Ἀπο ΜCMLXII Collegis oblata, σσ. 101 - 113, καὶ Gr. Th. Stathis, “I manoscritti e la tradizione musicale bizantinosinaitica”, στὴ *Θεολογία ΜΓ*, Ἀθῆναι 1972, τεύχη 2, σσ. 273 - 274.

8. Ἡ δευτέρη εἶδηση στοιχειοθετήθηκε μὲ τὴ σπουδαία ἀνακάλυψη ἀπ’ τὸν Νικόλαο Παναγιωτάκη τῆς ἐπιβλητικῆς συνθετικῆς παρουσίας στὴ Βενετία τοῦ Φραγκίσκου Λεονταρίτη, ἀπ’ τὴν Κρήτη, τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ μὲ τὸν Ἱερώνυμο Τραγουδιστὴ τὸν Κύπριο. Βλ. Νικολάου Παναγιωτάκη, “Φραγκίσκος Λεονταρίτης, Κρητικὸς μουσουργὸς τοῦ 16ου αἰῶνα”, στὰ *Πρακτικά τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν*, ἔτος 1983, τόμος 58ος, σσ. 514 - 519. Ἡ δευτέρη αὐτὴ περίπτωση δὲν ἔχει ἄμεση σχέση μὲ τὸ θέμα “διπλοῦν μέλος κατὰ τὴν τῶν λατίνων ψαλτικὴν”, στὸν συγκεκριμένο ψαλτικὸ χῶρο, ἀλλ’ ἀποτελεῖ ἀναμφισβήτητα ἓνα ἐξοχο δείγμα τῆς γνωριμίας καὶ τῆς δημιουργίας στὸ χῶρο τῆς δυτικῆς πολυφωνίας ἀπὸ ἓνα Ἕλληνα μελουργό. Σημασία, ἐπίσης, ἔχει τὸ γεγονός ὅτι καὶ οἱ δύο αὐτοὶ μουσικοὶ κατάγονται ἀπὸ βενετοκρατούμενες περιοχάς, τὴν Κύπρο καὶ τὴν Κρήτη.

9. Τὸ κυριώτερο παρακολούθημα εἶναι ἡ ἐξήγηση τῆς σημειογραφίας, δηλαδὴ ἡ ἐρμηνεία



Ἐδῶ ἀρκοῦμαι νὰ παρουσιάσω ὅλες τὶς περιπτώσεις “διπλοῦ μέλους” ποὺ μέχρι τώρα ἐντόπισα στὴν παράδοση τῶν χειρογράφων Βυζαντινῆς Μουσικῆς, νὰ τὶς κατατάξω σὲ ομάδες ἢ κατηγορίες, καὶ νὰ ἐκφέρω κάποιες, χρήσιμες πιστεύω, ἀπόψεις μου πάνω σ’ αὐτές.

A. Κώδικας EBE 2401 (ιε' αἰ.).

Ὁ κώδικας αὐτὸς περιέχει τὶς περισσότερες συγκεντρωμένες περιπτώσεις “διπλοῦ μέλους”· κι εἶναι περίεργο πῶς ὁ Μιχαὴλ Ἀδάμης σταμάτησε μόνο σὲ δυὸ περιπτώσεις. Βέβαια, τὸ κόκκινο μελάνι εἶναι πολὺ ἐξίτηλο, κι ἴσως αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος ποὺ δὲν προσέχτηκαν μέχρι τώρα ὅλες οἱ περιπτώσεις<sup>10</sup>. Ἡ παράδοση καὶ σημασία αὐτοῦ τοῦ κώδικα εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρουσα, ἀλλὰ δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ τώρα ἐδῶ εὐρὺς λόγος<sup>11</sup>.

Περιέχονται, λοιπόν, οἱ ἐξῆς σαφεῖς περιπτώσεις “διπλοῦ μέλους”·

1. φ. 30β                      Τῆ ἁγία καὶ μεγάλη Μῆ εἰς τὸ μέγα Ἀπόδειπνον ἤχος δ'·  
ποιήμα κυρ Μανουὴλ Γαζῆ τοῦ λαμπαδαρίου· Ἡ ἀσώμα-  
τος φύσις τὰ χερουβίμ
2. —                            Εἶτα ψάλλονται τὰ ἐπίλοιπα γράμματα εἰς τὸ αὐτὸ μέ-  
λος, ἕτερος δὲ τὸ τέλος τοῦτο· ἤχος δ' - πλ. δ'· Ἄγιε, ἄγιε,  
ἄγιε, τρισάγιε

καὶ ἡ ἀναλυτικὴ ἀπόδοση —ἢ καταγραφή— τῆς ἐκφραστικῆς ἐνέργειας τοῦ κάθε σημαδιοῦ, καὶ μάλιστα τῶν χειρονομικῶν, καὶ τῶν συγκεκριμένων “θέσεων ποὺ τὰ σημάδια σχηματίζουν κά-  
θε φορά. Στὴν περίπτωση τοῦ “διπλοῦ μέλους” δύο ὑποθέσεις χωροῦν, κατ' ἀρχὴν· ἢ ὅτι τὰ ση-  
μάδια δὲν ἔχουν κανένα ἄλλο μελικὸ περιεχόμενο, παρὰ μονάχα τὴ χρονικὴ τους ἀξία κι ἔτσι  
ὑπάρχει ἀντιστοιχία στὴν παράλληλη παρασήμεανση τῆς διφωνίας, ἢ ὅτι τὰ σημάδια καὶ μάλι-  
στα ἐκεῖ ὅπου πρόκειται γιὰ καθορισμένες θέσεις μὲ συγκεκριμένο μελικὸ περιεχόμενο, προῦπο-  
θέτουν μιὰν ἀνάπτυξη τοῦ μέλους, σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση ἀπὸ τὴν ἀσματικὴ πράξη, τὴν  
ὁποία ἀναγκαστικὰ πρέπει ν' ἀκολουθεῖ καὶ ἡ δευτέρη φωνή. Οἱ δυὸ αὐτὲς ὑποθέσεις εἶναι δυνα-  
τὸν ἀκόμα νὰ συνυπάρχουν· στὴ μονόφωνη ψαλμώδηση νὰ ἐνεργεῖται ἡ ἐξήγηση ἢ ἐρμηνεία τῆς  
σημειογραφίας, ἐνῶ στὴ δίφωνη νὰ ἀρκεῖ ἡ ξηρὴ φωνητικὴ καὶ χρονικὴ ἀξία τοῦ κάθε σημαδιοῦ.  
Ἡ φύση καὶ ἡ ποικιλία τῶν μελῶν αὐτῶν καὶ ἡ ἀνάπτυξη τοῦ μέλους τους κατὰ σαφῆ δυτικὴ  
ἐπίδραση, σὲ πολλὲς περιπτώσεις, ἀφήνουν τὸ θέμα ἀνοιχτὸ γιὰ βαθύτερη σπουδὴ καὶ ἔρευνα,  
πού, προσωπικά, μὲ ἀπασχολεῖ σοβαρά.

10. Οἱ ἀσχολούμενοι μὲ τὰ χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς εἶναι ἐξοικειωμένοι μὲ τὶς ἐρυ-  
θρὲς παραλλαγὲς ποὺ ὑπάρχουν σὲ πολλὲς περιπτώσεις στὰ διάκενα τῶν στίχων, σημειωμένες  
ἀπὸ ἓνα σύγχρονο ἢ μεταγενέστερο χέρι. Ἄν δὲν ὑπάρχει συγκεκριμένος στόχος ἀναζήτησης, τὸ  
μάτι τοῦ ἐρευνητοῦ τὶς παρέρχεται εὐκόλα. Στὸν κώδικά μας ἐδῶ, βέβαια, παρα-εἶναι πολλὲς·  
ἀλλὰ, ὅπως εἶπα, εἶναι πολὺ ξεθωριασμένες.

11. Στὸν ἴδιο αὐτὸν κώδικα περιέχεται καὶ ἓνα “περσικόν” μέλος σὲ ἤχο δ', γιὰ τὸ ὁποῖο  
ἔγραψε ὁ Milos Velimirovic, “Persian Music in Byzantium?”, στὸ περιοδικὸ *Studies in Eastern  
Chant III* (Oxford University Press), 1973, σσ. 179 - 182.



3. φ. 216β. Τοῦ αὐτοῦ [Μανουὴλ Γαζῆ] ἦχος δ'· τὸ κόκκινον εἰς τὸ πλάγη τοῦ τετάρτου· Αἰνεῖτε<sup>12</sup>
4. φ. 310β. Λαμπαδαρίου τοῦ Γαζῆ· ἦχος δ' -πλ. δ'· Ἦδη βάπτεται κάλαμος
5. φ. 328α-β. Τὸ τοιοῦτον κοινωνικὸν ψάλλουν το δύο, ὁ εἰς τὰ μαῦρα εἰς ἦχον, δ', ὁ ἄλλος τὰ κόκκινα εἰς ἦχον πλ. δ'· ποίημα κὺρ Μανουὴλ Γαζῆ τοῦ λαμπαδαρίου· Αἰνεῖτε<sup>13</sup>
6. φ. 329α. Τῆ ἁγία καὶ μεγάλη Παρασκευῆ, τοῦ αὐτοῦ [Νικολάου καὶ πρωτοψάλτου] ἦχος δ'· Ἦδη βάπτεται κάλαμος  
— Τὸ ἴσον, ἦχος πλ. δ'· Ἦδη βάπτεται κάλαμος

Στὸν ἴδιο αὐτὸν κώδικα (ΕΒΕ 2401) ὑπάρχουν σαφεῖς δίφωνες παραλλαγές σὲ τρεῖς συγκεκριμένες συνθέσεις τοῦ Μανουὴλ Χρυσάφη:

7. φφ. 273β-274α. Στιχηρὸν εἰς τὴν σταυροπροσκύνησιν, τοῦ αὐτοῦ [Μανουὴλ Χρυσάφη]· Θνήσκεις ἐν ξύλῳ σταυρικῶ
8. φ. 310α. Ὅργανικὸν στιχηρὸν τῆ ἁγία καὶ μεγάλη Παρασκευῆ· Μανουὴλ λαμπαδαρίου τοῦ Χρυσάφη· ἦχος πλ. δ' (ἦχος δ')· Ἦδη βάπτεται κάλαμος
9. φ. 313α-β. Ἀπριλίου κγ' τοῦ ἁγίου καὶ ἐνδόξου μεγαλομάρτυρος Γεωργίου· στίχοι εἰς τὸν αὐτὸν ἅγιον ποιηθέντες τε καὶ μελισθέντες παρὰ κὺρ Μανουὴλ λαμπαδαρίου τοῦ Χρυσάφη· ἦχος πλ. δ'· Θνήσκεις τῷ ξίφει καρτερῶς

Ἀκόμα ὑπάρχουν περίεργες ἐρυθρές παραλλαγές στὰ φφ. 76α, 90α, 186α, 202α, 280β, 314α καὶ 322α, σὲ συνθέσεις πάντοτε τοῦ Μανουὴλ Γαζῆ καὶ τοῦ Μανουὴλ Χρυσάφη.

Στὸ φ. 208β ὑπάρχει, μονόφωνο μὲν, ἀλλὰ σαφῶς δυτικὸ μέλος, σὲ ἦχο α'· Κύριε ἐλέησον, Χριστέ ἐλέησον, Κύριε ἐλέησον<sup>14</sup>.

Χρήσιμη, ἀκόμα, σ' αὐτὸν τὸν κώδικα εἶναι ἡ μαρτυρία στὸ φ. 23β, “Ποίημα τοῦ Χαβηάρη ἀπὸ τὴν δύσιν· Ἐλέησον με, εἶπεν ὁ Δαβίδ”.

12. Αὐτὸ τὸ κοινωνικὸν εἶναι ἡ μία περίπτωση διπλοῦ μέλους ποὺ παρουσίασε ὁ Μ. Ἀδάμης στὴν Κοπεγχάγη.

13. Αὐτὴν τὴ σύνθεση, ποὺ εἶναι ἡ δεύτερη περίπτωση ποὺ παρουσίασε ὁ Μ. Ἀδάμης, βλ. καὶ σὲ μεταγραφὴ ἀπ' τὸν ἴδιο στὰ *Report of the Eleventh Congress, Copenhagen 1972*, σσ. 743 - 745.

14. Πρβλ. καὶ Μ. Adamis, ὅπου καὶ παραπάνω, σ. 746.



*Β. Κώδικας EBE 904*

φφ. 241-242α. Τὰ κόκκινα λέγονται ἤχος πλ. δ', τὰ δὲ μαῦρα λέγονται ἤχος δ'. Αἰνεῖτε<sup>15</sup>

*Γ. Κώδικας ἀγιορειτικός Δοχειαρίου 315*

10. φ. 66β. Διπλοῦν μέλος κατὰ τὴν τῶν ἐλατίνων ψαλτικὴν ἤχος πλ. δ'. Αἰνεῖτε
11. φ. 67α. Κύρ Ἰωάννου ἱερέως τοῦ Πλουσιαδηνοῦ τὸ κείμενον ἤχος πλ. δ'. Ὁ ἑωρακῶς ἐμέ – τὸ τενώρει ἤχος δ'. Ὁ ἑωρακῶς ἐμέ. Ὁ αὐτὸς στίχος ψάλλεται ὑπὸ δύο δομειστικῶν ὁμοῦ, καὶ λέγει ὁ εἷς τὸ κείμενον καὶ ὁ ἄλλος τὸ τενώρει<sup>16</sup>.

*Δ. Κώδικας ἀγιορειτικός Ἰβήρων 975 (μέσα ιε' αἰ.)*

12. φ. 270α. Ἔτερον στιχηρὸν εἰς τὴν αὐτὴν ἑορτὴν (κδ' Ἰουλίου) Μανουὴλ τοῦ Χρυσάφου, γλυκύτατον ἤχος δ'. Λύει τοῦ Ζαχαρίου τὴν σιωπὴν

Εἰς τὴν ὦαν τοῦ φ. 270β ὑπάρχει ἡ ἐρυθρὰ ἐνδειξη “τενώρ(ει) τὰ κόκκινα”, ποὺ ἀναφέρεται σὲ μιὰ ἐρυθρὰ παραλλαγή στὴ φράση “... καὶ γὰρ οὐκ ἔπρεπε τὸν πατέρα σιωπᾶν”.

*Ε. Κώδικας ἀγιορειτικός Ἰβήρων 1109 (μέσα ιζ' αἰ.)*

13. φ. 167α. Ἔτερον μέλος ὀργανικὸν ἰδιόμελον, καὶ εἰ ἔχεις καιρὸν ψάλλον ἤχος πλ. δ'. Ἦδη βάπτεται κάλαμος

Ἡ περίπτωση αὐτὴ ἐδῶ εἶναι ξεχωριστὰ ἐνδιαφέρουσα, γιατί διατηρεῖται τὸ κοινὸ βυζαντινὸ μέλος τοῦ Στιχηραρίου καὶ παραλλάσσονται μονάχα λίγες θέσεις κατὰ τρόπο σαφῶς δυτικὸ καὶ “ὀργανικό”.

15. Πρόκειται γιὰ τὴν ἴδια ἀκριβῶς σύνθεση μὲ τὴν EBE 2410, φ. 328α: τὴν ταύτιση ἔκανε κιόλας ὁ Ἀδάμης στὴν ἀνακοίνωσή του “An Example of Polyphony”, ὅπου καὶ παραπάνω, σ. 738. Ἡ καταγραφή τῆς συνθέσεως σ' αὐτὸν τὸν κώδικα, ἀπὸ μεταγενέστερο χέρι σὲ δύο σελίδες ποὺ εἶχαν μείνει ἄγραφες, εἶναι πολὺ πρόχειρη καὶ τὰ μελάνια, μάλιστα τὸ κόκκινο, σχεδὸν ἐξίτηλα πιά.

16. Βλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς* – “Ἅγιον Ὄρος, τόμος Α', Ἀθῆναι 1975, σ. 350 - 351. Πρβλ. καὶ ὑποσημ. 1, ἐδῶ στὴν ἀρχή.



ς. Κώδικας ἀγιορειτικός Ξηροποτάμου 279 (α' ἡμισυ ιζ' αἰ.)

φ. 58α. Ἦχος πλ. δ'. Ἦδη βάπτεται κάλαμος  
 εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἴδιο μὲ τὸ παραπάνω μέλος· ἐδῶ ὅμως εἶναι καταγραμμέ-  
 νη μονάχα ἢ σημειογραφία τῶν μαύρων σημαδίων.

Ἀνάμεσα στὰ χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς τῆς μεταβυζαντινῆς πε-  
 ριόδου εὐρίσκονται καὶ λίγα χειρόγραφα μὲ περίπου τὸ ἴδιο περιεχόμενο· εἶναι  
 Ἀνθολογίες συνθέσεων μιᾶς πλειάδας Κρητῶν μελοποιῶν τοῦ ιζ' αἰῶνα. Σ' αὐ-  
 τὰ τὰ χειρόγραφα ἔχει ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον μιὰ ἐνότητα συνθέσεων ποὺ ψάλ-  
 λονται εἰς τὸ “μετὰ φόβου Θεοῦ”, δηλαδή κατὰ τὴ μετάληψη τῶν πιστῶν. Οἱ  
 συνθέσεις αὐτὲς δὲν εἶναι παρασημασμένες δίφωνες, ἀλλὰ τὸ μέλος τους εἶναι  
 σαφῶς δυτικότροπο, δυνάμενο νὰ ψαλῆ εὐκόλα κατὰ δίφωνία καὶ ὅπωςδήποτε  
 καὶ ὀργανικά.

Ζ. Κώδικας ἀγιορειτικός Ἰβήρων 1225 (α' ἡμισυ ιζ' αἰ.)

- φ. 190β. Τὰ παρόντα ψάλλονται εἰς τὸ Μετὰ φόβου Θεοῦ, καθὼς  
 ψάλλονται παρὰ κύρ Ἰγνατίου τοῦ Φριέλου· ἦχος πλ. α'.  
 Ἐγὼ εἶμι ὁ ἄρτος
- φ. 191α. Τοῦ αὐτοῦ, ἦχος πλ. δ'. Ἡ σὰρξ μου ἀληθῆς ἐστὶ βρωσις  
 — Τοῦ αὐτοῦ, ἦχος πλ. δ'. Οὗτός ἐστιν ὁ ἄρτος
- φ. 191β. Τοῦ αὐτοῦ, ἦχος πλ. δ'. Ὁ ἄρτος ὃν ἐγὼ δάσω
- φ. 192α. Ποίημα κύρ Δημητρίου τοῦ Νταμιά· ἦχος πλ. α'. Ἡ σὰρξ  
 μου ἀληθῆς  
 — Τῇ ἀγία καὶ μεγάλῃ Ε', τοῦ αὐτοῦ· ἦχος πλ. β'. Πιστεύω  
 Κύριε καὶ ὁμολογῶ
- φ. 192β. Τοῦ Ἀσώτου, τοῦ αὐτοῦ· ἦχος πλ. β'. Ἀναστάς πορεύσο-  
 μαι
- φ. 193α. Τῇ Εη τῆς Ἀναλήψεως· (ἦχος α'). Ἄνδρες Γαλιλαῖοι  
 — Τὸ παρόν ἐστὶ ποίημα κύρ Ἰγνατίου μοναχοῦ τοῦ Φριέλου·  
 (ἦχος α'). Πληρωθήτω τὸ στόμα μου
- φ. 194α. Τοῦ αὐτοῦ κύρ Ἰγνατίου μοναχοῦ τοῦ Φριέλου· ἦχος πλ.  
 δ'. Ὡς ἐμνήσθης Χριστέ
- φ. 194β. Κύρ Δημητρίου· ἦχος πλ. δ'. Ὡς ἐμνήσθης Χριστέ  
 — [Ἀωνύμως]· ἦχος δ'. Ὁ τρώγων μου τὴν σάρκα
- φ. 195α. [Ἀωνύμως]· ἦχος δ'. Εἶη τὸ ὄνομα Κυρίου  
 — Κύρ Βενεδίκτου [Ἐπισκοπούλου]· ἦχος πλ. β'. Εἶη τὸ ὄνο-  
 μα Κυρίου



- φ. 195β. Κύρ Ἀντωνίου [Ἐπισκοπούλου] ἤχος πλ. β' - νενανω·  
Εἶη τὸ ὄνομα Κυρίου.

Η. Κώδικας EBE 963 (ιζ' αἰ.)<sup>17</sup>

- φ. 293α. Κύρ Δημητρίου τοῦ Νταμία καὶ πρωτοψάλτου ἤχος πλ. δ'· Ὁ ἔωρακῶς ἐμέ  
φ. 293β. Τοῦ αὐτοῦ, ἤχος πλ. δ'· Ὡς ἐμνήσθης Χριστέ  
— Τοῦ αὐτοῦ, ἤχος πλ. δ'· Ὁ τρώγων μου τὴν σάρκα  
— Κύρ Βενεδίκτου [Ἐπισκοπούλου] ἤχος πλ. δ'· Ὡς ἐμνή-  
σθης Χριστέ  
φ. 294α. Τοῦ αὐτοῦ, ἤχος δ'· Ὁ τρώγων μου τὴν σάρκα  
— Κύρ Δημητρίου τοῦ Νταμία, τῆ Κυριακῆ τοῦ Ἀσώτου·  
ἤχος α'· Ἀναστάς πορεύσομαι  
φ. 294β. Τῆ Ε' τῆς Ἀναλήψεως, τοῦ κύρ Βενεδίκτου, ἤχος πλ. δ'·  
Ἄνδρες Γαλιλαῖοι  
φ. 295α. Τοῦ αὐτοῦ, ἤχος πλ. δ'· Ὡς ὁ ληστής ὁμολογῶ σοι  
— Τοῦ αὐτοῦ κύρ Δημητρίου ἤχος πλ. α'· Ὁ ἔωρακῶς ἐμέ  
φ. 295β. Τοῦ αὐτοῦ, ἤχος πλ. α'· Κύριε σὺν τῷ ληστῇ  
— Τοῦ αὐτοῦ, ἤχος πλ. δ'· Τὴν φωνὴν σοι προσάγομεν  
φ. 296α. Τοῦ αὐτοῦ κύρ Δημητρίου ἤχος α'· Κύριε σὺν τῷ ληστῇ  
— Τοῦ αὐτοῦ κύρ Δημητρίου ἤχος πλ. δ'· Πιστεύω Κύριε  
καὶ ὁμολογῶ  
φ. 296β. Κύρ Δημητρίου, τῆ Λαμπρᾶ Κυριακῆ ἤχος α'· Χριστὸς  
ἀνέστη  
— Κύρ Ἀνδρέου ἱερέως τοῦ Μοροτζανέτου ἤχος α'· Ἐὰν μὴ  
φάγητε  
φ. 297α. Τοῦ αὐτοῦ ποιητοῦ ἤχος δ'· Ὡς ὁ ληστής ὁμολογῶ σοι  
— Κύρ Δημητρίου τοῦ Νταμία ἤχος πλ. α'· Ἡ σὰρξ μου  
ἀληθὴς ἐστὶ βρωῖσις

17. Ὁ Μᾶρκος Δραγούμης στὴ μνημονευθεῖσα μελέτη του [βλ. Λαογραφία ΛΑ' (31), Ἀθήνα 1978, σσ. 272 - 293] καὶ στὴ σ. 272 προσφέρει τὴ χρονία 1617 γι' αὐτὸν τὸν κώδικα. Προσωπικὰ δὲν μπόρεσα νὰ βρῶ στὸν κώδικα καμμιά χρονολογικὴ μνεῖα. Ἡ ἐνδειξη στὸ φ. 188α, "ἕτερον τρισάγιον ὃ λέγουσιν οἱ ἱερεῖς τοῦ Βήματος, καθὼς ψάλλεται παρὰ κύρ Δημητρίου τοῦ Νταμία καὶ πρωτοψάλτου Χάνδακος Κρήτης. Ψάλλεται παρὰ πάντων τῶν ἱερέων ἰσοφώνως", ποὺ ἐπισημαίνει ὁ Μ. Δραγούμης [πρβλ. ὅπου καὶ παραπάνω, σ. 274], εἶναι πράγματι σημαντικὴ. Ἐκεῖνο τὸ "ἰσοφώνως" μπορεῖ νὰ σημαίνει "ὄχι πολυφωνικά", βέβαια, ἀλλὰ καὶ "χωρὶς ἰσοκράτημα", ἢ "ὑπὸ πάντων ὁμοῦ", ὅπως εἶναι οἱ ἀνάλογες περιπτώσεις στὰ βυζαντινὰ χειρόγραφα.



φ. 297β. Εἰς τὴν μετάδοσιν τοῦ ἀντιδώρου, τοῦ κὺρ Δημητρίου Νταμίου ἤχος α' - τρίφωνος δ'. Εἶη τὸ ὄνομα Κυρίου εὐλογημένον.

Ὁ κώδικας αὐτὸς περιέχει καὶ τὴν ἀκόλουθη ἐνδιαφέρουσα μαρτυρία.  
φ. 355α. Ἔτερον τοῦ αὐτοῦ (;) εἰς τρόπον τῆς μελωδίας δυτικόν.  
Σὺ ἐπλασάς με Κύριε.

Θ. Κώδικας ἀγιορειτικὸς Φιλοθέου 137 (ἀρχές 13' αἰ.)

φ. 126β. [Ἀνωνύμως] ἤχος πλ. δ'. Ὡς ἐμνήσθης Χριστέ  
φ. 127α. Τὸ παρὸν ἐστὶ ποίημα τοῦ Γαζῆ, ὀργανικὸν καὶ ὠραῖον,  
ψάλλεται εἰς ἤχον πλ. δ'. Ὁ ἔωρακὼς ἐμέ

Στὸν ἴδιο αὐτὸν ἐδῶ κώδικα παρουσιάζουν ἐνδιαφέρον δυὸ ἀκόλουθες συνθέσεις, πού ἔχουν πολλές κοινές παράλληλες φράσεις, διαφορετικὲς κατὰ μιὰ πέμπτη.

φ. 117β. Μεγαλυνάριον, ποίημα τοῦ αὐτοῦ [Ἰω. Πλουσιαδηνοῦ].  
ἤχος δ'. Μεγαλύνει ἡ ψυχὴ μου τὸν Κύριον

φ. 119α. Τοῦ Γαζῆ, ἤχος πλ. δ'. Μεγαλύνει ἡ ψυχὴ μου τὸν Κύριον

Ι. Κώδικας ἀγιορειτικὸς Ἰβήρων 976 (α' ἡμισὺ 13' αἰ.)

φ. 378β. Ἀγγέλου Γρηγορίου ἤχος δ'. Ὡς ἐμνήσθης Χριστέ  
— Τοῦ Γαζῆ [Μανουήλ] ἤχος πλ. δ'. Ὁ ἔωρακὼς ἐμέ

Ἴσως πρόκειται γιὰ τὶς ἴδιες συνθέσεις μὲ τὶς Φιλοθέου 37, φφ. 126β - 127α. δυστυχῶς δὲν ἔχω φωτογραφίες κι ἀπ' τοὺς δύο αὐτοὺς κώδικες γιὰ νὰ κάνω τώρα σύγκριση.

Στὴν προσπάθειά μου νὰ παρουσιάσω τὶς μέχρι τώρα γνωστὲς περιπτώσεις “διπλοῦ μέλους” πρέπει νὰ μεταφέρω ἐδῶ καὶ τὶς 19 περιπτώσεις τοῦ ἱεροσολυμιτικοῦ κώδικα 578, πού ἀνακάλυψε ὁ Μανόλης Χατζηγιακουμῆς καὶ παρουσίασε<sup>18</sup> ὁ Μᾶρκος Δραγούμης, ὅπως προανέφερα. Κατὰ τὴ μαρτυρία τοῦ Μάρκου Δραγούμη, οἱ 7 ἀπ' αὐτὲς τὶς συνθέσεις εἶναι τετράφωνες καὶ μόνον οἱ δύο εἶναι δίφωνες.

ΙΑ. Κώδικας ἱεροσολυμιτικὸς 578 (ἀρχές 14' αἰ.)

φ. 237α. Τῆς βασιλείας σου ἀξίωσον ἡμᾶς Κύριε (δίφωνο)

18. Βλ. ἀνωτέρω, ὑποσημ. 6.



- φ. 237α. Σὺν τοῖς ἀγγέλοις καὶ ἡμεῖς τὸν ὕμνον σοι προσφέρομεν καὶ αὐτὸ δίφωνο, ἐνῶ ὅλα τὰ ὑπόλοιπα εἶναι τετράφωνα.
- φ. 237β-238α. Ἐν τῷ ναῷ ἐστῶτες τῆς δόξης σου
- φ. 237β-238α. Ἀγαπήσω σε, Κύριε, ἡ ἰσχύς μου
- φ. 238α-239β. Φρίττω δεχόμενος τὸ πῦρ, μὴ φλεχθῶ
- φ. 238α-239β. Χαῖρε τοῦ Θεοῦ εὐρύχωρον χωρίον
- φ. 238β-240α. Εἰς μίαν ἁγίαν καθολικὴν καὶ ἀποστολικὴν ἐκκλησίαν
- φ. 240β-241α. Καὶ μετὰ τοῦ πνεύματός σου
- φ. 240β-241α. Ἐχομεν πρὸς τὸν Κύριον
- φ. 240β-241α. Ἄξιον καὶ δίκαιόν ἐστι
- φ. 241β-242α. Σὲ ὑμνοῦμεν, σὲ εὐλογοῦμεν, σοὶ εὐχαριστοῦμεν
- φ. 243β-244α. Εἰς ἅγιος, εἰς Κύριος, Ἰησοῦς Χριστός
- φ. 243β-244α. Ὡς ἐμνήσθης Χριστέ τοῦ πιστοῦ ληστοῦ
- φ. 244β-245α. Παντάνασσα, πανύμνητε, παρθενομήτορ κόρη
- φ. 244β-245α. Κύριε ἐλέησον (1)
- φ. 245β-246α. Τὸ ὄμμα τῆς καρδίας μου ἐκτείνω πρὸς σὲ Δέσποινα
- φ. 245β-246α. Κύριε ἐλέησον (2)
- φ. 246β-247α. Ἐν ταῖς λαμπρότησι τῶν ἁγίων σου.

#### IV. Κώδικας EBE 917 (περὶ τὸ 1500)

Ἄφησα τελευταῖον αὐτὸν τὸν κώδικα τοῦ Ἀκακίου Χαλκεοπούλου, στὸν ὁποῖον περιέχονται ἐπίσης δύο συνθέσεις τοῦ “Ὁ ἔωρακῶς ἐμέ” καὶ “Ὡς ἐμνήσθης Χριστέ” (φφ. 149β καὶ 153β μὲ τις ἐνδείξεις “ὄργανικὸν συνοπτικόν”), γιὰ νὰ μεταφέρω τὴν ἀκόλουθη πολὺ χρήσιμη πληροφορία<sup>19</sup>.

φ. 148β. “Τὸ αὐτὸ κοινωνικὸν ἢ βουλγάρα<sup>20</sup>, μετονομασθεῖσα φράγ-

19. Ὁ γράφων ἐτοιμάζει τὴν ἔκδοση τῆς θεωρητικῆς συγγραφῆς τοῦ Ἀκακίου Χαλκεοπούλου, μὲ εἰσαγωγή, σχόλια καὶ μετάφραση, στὴ σειρά “Corpus Scriptorum de Re Musica” τῆς Βιέννης.

20. Μπόρεσα καὶ ταύτισα τὴ σύνθεση αὐτὴ τοῦ κοινωνικοῦ Αἰνεῖτε μὲ τὴ φερομένη ὡς σύνθεση τοῦ Ἰωάννου Γλυκέος, τὶς περισσότερες φορές, κι ὄχι τοῦ Ἰωάννου Κουκουζέλη. “Καὶ τὸ μνημόσυνόν σου εἰς γενεάν καὶ γενεάν”, ἀπ’ τὸν Πολυέλεο. Κοίτα, γιὰ μιὰ πρόχειρη σύγκριση, στὸν κώδικα Δοχειαρίου 332 τοῦ ἔτους 1760, φ. 69β, στὸν Κατάλογο Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα [...]*, τόμος Α’ (1975), σ. 384. Ὁ ἴδιος ὁ Ἀκάκιος Χαλκεόπουλος στὸ προηγούμενο φύλλο τοῦ κώδικά του (EBE 917, φ. 147β) περιέχει τὴ σύνθεση στὸ πρωτότυπο μὲ τὴν ἐπιγραφή “κοινωνικὸν ἐκ τοῦ πολυελέου, λεγόμενον βουλγάρα”. Γιὰ τὶς περιπτώσεις τῶν “βουλγαρικῶν μελῶν” βλ. Stancev K. - Tonceva Elena, “Bulgarskite Pesnopenia báb Byzantiiskite Akolytii”, στὰ *Musikosnanie* 2, Sofia 1978, σσ. 39 - 70.



γικον παρὰ τοῦ ποιῶντος τὰ σχήματα. Ἔστιν δὲ καὶ ὀργανικόν, καὶ ἔχον τὸ μέλος ἴδιον ἠνωμένον μὲ τὸ τενόρε, νὰ τὸ ψάλῃ ὁ πρῶτος καὶ μέγας τεχνίτης μόνος του δίχως συντροφιά, καὶ μόνος του νὰ κάμῃ καὶ τὸ τενώρε εἰς τὸν τόπον ὅπου τὸ ζητᾶ, ἤγουν ν' ἀφήνῃ τὸ κείμενον καὶ νὰ κάμῃ τὸ τενόρος, καὶ πάλι ν' ἀφήνῃ τὸ τενώρε νὰ ἴσχηται στὸ κείμενον· ἀληθῶς ἔχει πάνυ τὴν ἀκρίβειαν, ὅστις βρεθῆ τεχνίτης νὰ μπορέσῃ νὰ τὸ ψάλῃ δίχως σφάλμα”. // φ. 149α ἤχος α'. Αἰνεῖτε. Εἰς τὴν κάτω ῥα τοῦ φ. 149α, μὲ δυσκολία ἀναγιγνωσκόμενα) “καὶ δίδο του διορίαν ἡμέρας τρεῖς νὰ τὸ μανθάνῃ”.

Ἔχοντας τώρα μπροστὰ στὰ μάτια μας αὐτὲς τὶς περιπτώσεις –καὶ κρατῶντας κάποια ἐπιφύλαξη νὰ ἀνακαλυφθοῦν καὶ ἄλλες ἀκόμα παρόμοιες συνθέσεις<sup>21</sup>– μποροῦμε νὰ τὶς ταξινομήσουμε σὲ τρεῖς βασικὲς κατηγορίες:

α. Στὶς συνθέσεις ποὺ ἐξ ἀρχῆς γράφτηκαν νὰ ψάλλονται μὲ διπλὸ μέλος, “κατὰ τὴν τῶν λατίνων ψαλτικὴν”. Στὴν κατηγορία αὕτῃ ἀνήκει καὶ ἡ περίπτωση μονοφώνων ἀλλὰ καθαρῶς δυτικῶν μελῶν.

β. Στὶς προσπάθειες ἐπιβολῆς διπλοῦ μέλους σὲ ὑπάρχουσες βυζαντινὲς συνθέσεις. Στὴν κατηγορία αὕτῃ ἀνήκουν καὶ οἱ περιπτώσεις παραλλαγῆς ἢ διαφοροποιήσεως κάποιων θέσεων τῶν βυζαντινῶν συνθέσεων.

γ. Στὶς συνθέσεις, κυρίως κρητικῆς δημιουργίας, ποὺ ἡ ὅλη δομὴ τους καὶ ἡ ἀνάπτυξη τοῦ μέλους εἶναι σαφῶς δυτικότροπη, καὶ ἀπηχεῖται: σ' αὐτὲς ἡ χρῆση ὄργανου. Σ' αὐτὲς τὶς συνθέσεις ἡ βυζαντινὴ σημειογραφία προσλαμβάνει κάποιες νεοφανεῖς διαστάσεις.

Εἶπα παραπάνω πὼς τὸ φαινόμενο εἶναι ἐκτεταμένο καὶ ὅπωςδήποτε σημαντικόν. Καὶ στὶς τρεῖς κατηγορίες πρόκειται γιὰ καταγραφή “λατινικῆς” μουσικῆς ἐπιδράσεως στὴ βυζαντινὴ ψαλτικὴ τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας. Γιὰ νὰ δειχθοῦν οἱ πραγματικὲς διαστάσεις αὐτῆς τῆς ἐπιδράσεως πρέπει νὰ ἐρευνηθῆ ἡ προέλευση τῶν κωδίκων ποὺ τὶς περιέχουν, ἡ ὅλη δράση τῶν μελουργῶν ποὺ ἔγραψαν αὐτὲς τὶς συνθέσεις, καὶ τὸ μέρος, ἡ τοπικὴ δηλαδὴ ἐκκλησία, ὅπου βρῆκαν πρόσφορο ἔδαφος αὐτὲς οἱ ξενοφωνίες.

Τὰ χειρόγραφα ποὺ περιέχουν αὐτὲς τὶς συνθέσεις προέρχονται εἴτε ἀπὸ τὴν

21. Θὰ πρέπει νὰ ἐξετασθοῦν ἀκόμα κι ὅλες οἱ περιπτώσεις ποὺ κάποια μέλη ὀνομάζονται “περσικόν”, “δυτικόν”, “φράγγικον”, “βουλγαρικόν”, “βλάχικον”, “σερβικόν” κ.λπ., κατὰ πόσο ἀπηχοῦν μιὰν ἐπίδραση τοπικὴ ἢ ἀποτελοῦν καταγραφή τοπικῆς ἢ ἐθνικῆς μουσικῆς, ἢ ἀπλᾶ πρόκειται γιὰ ἐπιγραφές, χωρὶς ἄλλο εἰδικὸ βάρος ποὺ μπορεῖ νὰ τοὺς ἀποδώσει κανεὶς.



Κρήτη<sup>22</sup>, εἴτε ἀπὸ τὴν Πελοπόννησο<sup>23</sup>. περιέχουν συνθέσεις καὶ ἐνδείξεις μελοποιῶν μὲ ἐπιχώρια ἀναγνώριση στὴν Κρήτη, Κύπρο, Παλαιές Πάτρεις, Μαῦρα<sup>24</sup> (Λευκάδα). γράφτηκαν ἀπὸ ἀνθρώπους ποὺ ἔζησαν σ' αὐτὰ τὰ μέρη καὶ γνώριζαν τὴ δῖφωνη ἢ πολυφωνικὴ μουσικὴ τῆς Δυτικῆς Ἐκκλησίας, ποὺ ἀσχοῦσε ἔντονη λειτουργικὴ δικαιοδοσία<sup>25</sup>. Ἔτσι δὲν πρόκειται γιὰ μιὰ ὁμαλὴ μουσικὴ σχέση τῆς δυτικῆς ἢ "λατινικῆς" δῖφωνης – πολύφωνης Ψαλτικῆς μὲ τὴ μονόφωνη βυζαντινὴ Ψαλτικὴ γενικά, ἀλλὰ πρόκειται γιὰ ἀναγκαστικὴ ἐπίδραση, μᾶλλον, τῆς μουσικῆς τῆς Δυτικῆς Ἐκκλησίας στὴν Ψαλτικὴ τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας, στὰ μέρη ὅπου ἡ Δυτικὴ Ἐκκλησία εἶχε ἔντονη παρουσία.

Οἱ καταγραφές αὐτῶν τῶν συνθέσεων μὲ βυζαντινὴ σημειογραφία δὲν εἶναι ἀπλᾶ δείγματα περιέργειας γιὰ μιὰ ξένη μουσικὴ, ἀλλὰ συνειδητὴ προσπάθεια γνωριμίας ἐνὸς ἄλλου μουσικοῦ ἀκούσματος, στοὺς βυζαντινοὺς ψάλτες ποὺ δὲν γνώριζαν τὴ σημειογραφία τοῦ πενταγράμμου. Οἱ συνθέτες ἢ οἱ κωδικογράφοι αὐτῶν τῶν περιπτώσεων εἶχαν μιὰ δυτικὴ μουσικὴ, ἂν ὄχι παιδεία,

22. Ὅπως δὴποτε οἱ κώδικες Ἰβήρων 1125, EBE 963, Φιλοθέου 137 καὶ EBE 917, καὶ πολὺ πιθανὸν οἱ κώδικες Δοχειαρίου 315 καὶ Ἰβήρων 976.

23. Δυὸ ἐνδείξεις στὰ φφ. 95α καὶ 100α τοῦ κώδικα EBE 2401 μοῦ ὑπαγορεύουν τὴν ὑπόψια ὅτι ὁ κώδικας αὐτὸς γράφτηκε στὴν Παλαιές Πάτρεις. Οἱ ἐνδείξεις εἶναι φ. 95α "Πολυέλεος ἀσματικὸς ψαλλόμενος εἰς ἐπιστήμους ἑορτάς· ποιηθεὶς παρὰ κυροῦ Ἀνδρέου Στελλῶν τοῦ Κυπρίου, ἐν τῇ πόλει Παλαιῶν Πατρῶν καὶ πρωτοψάλτου, ἦχος α'· Δοῦλοι, Κύριον" καὶ φ. 100α "Στιχηρὸν εἰς τὸν ἅγιον ἀπόστολον Ἀνδρέα, ποίημα τοῦ αὐτοῦ [Ἀνδρέου Στελλῶν τοῦ Κυπρίου], ἦχος α'· Ὁ πρωτόκλητος μαθητής". Τὸ δεύτερο αὐτὸ ποίημα τὸ ἀνθολογεῖ καὶ ὁ Μανουὴλ Χρυσάφης στὸ ἰδιόγραφο, κατὰ πᾶσα πιθανότητα Μαθηματάριό του, κώδικα Ἰβήρων 976, στὸ φ. 86α μὲ τὴν ἐνδειξὴ "ἕτερον ποιηθὲν παρὰ κυρ Ἀνδρέου τοῦ Στελλοῦ καὶ δομεστίκου τῶν Πατρῶν· ἐγράφη παρὰ τοῦ Χρυσάφου σαφέστατα, ἦχος α'· Ὁ πρωτόκλητος μαθητής". Ἐδῶ φανερώνεται καὶ μιὰ σχέση μεταξὺ τῶν δύο μελουργῶν, ποὺ ἐνισχύεται καὶ ἀπ' τὴν εἶδηση ὅτι ὁ Μανουὴλ Χρυσάφης μετὰ τὴν ἄλωση ἔζησε στὴν Πελοπόννησο, Κρήτη καὶ Σερβία. Πρβλ. Christos Patrinelis, "Protopsaltae, Lampadarii and Domestikoi of the Great Church during the post-byzantine Period (1453 - 1821)" στὸ *Studies in Eastern Chant III*, 1973, σ. 158, καὶ Μανόλη Χατζηγιακουμῆ, *Μουσικὰ Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας*, τόμος Α', Ἀθῆναι 1975, σ. 392.

Μιὰ ἔμμομη ὑπόψια μοῦ κανοναρχεῖ ὅτι αὐτὸς ὁ Ἀνδρέας Στελλῶν ὁ Κύπριος, ἂν δὲν εἶναι ὁ κωδικογράφος τοῦ κώδικα EBE 2401, πρέπει νὰ εἶναι ὁ ἄνθρωπος ποὺ σημείωσε τίς πολλὲς ἐρυθρὲς παραλλαγές, καὶ κάπου-κάπου δῖφωνες, σὲ μέλη τοῦ Μανουὴλ Χρυσάφης.

24. Ἡ ἐνδειξὴ προέρχεται ἀπ' τὸν κώδικα Λειμῶνος 244 τοῦ 15' αἰῶνα, ὅπως καταγράφηκε ἀπ' τὸν Ἀ. Παπαδόπουλο-Κεραμέα στὴ *Μαυροχορδάτειο Βιβλιοθήκη* (1886), σ. 117. Πρβλ. καὶ Dimitri Conomos, "An experimental Polyphony...", ὅπου καὶ παραπάνω, σ. 9. Ἀφορᾶ σὲ παραγγελία συνθέσεως τοῦ Μανουὴλ Γαζῆ ἀπ' τὸν "αὐθέντη τῆς Ἁγίας Μαύρας κυρ Λεονάρδο [Tocco]".

25. Οἱ περισσότερες περιπτώσεις ἐρυθρῶν παραλλαγῶν γιὰ δημιουργία διπλοῦ μέλους ἀπαντοῦν σὲ μέλη τοῦ Μανουὴλ Χρυσάφης· οἱ σαφέστερες περιπτώσεις διπλοῦ μέλους προέρχονται ἀπ'



τουλάχιστον, προτίμηση<sup>26</sup>. Ἀποτελοῦν μιὰν ἐξαίρεση μπροστὰ στὸν ὠκεανὸ τῆς βυζαντινῆς μονοφωνικῆς μελουργίας, γιὰ νὰ δηλώνουν τὴν ποικιλομορφία τῆς μουσικῆς ἐκφράσεως στὴν κάθε ἐποχὴ.

Οἱ πολλὲς ἄλλες λεπτολόγες παρατηρήσεις<sup>27</sup> γιὰ τὸ φαινόμενο αὐτὸ τοῦ “διπλοῦ μέλους κατὰ τὴν τῶν λατίνων ψαλτικὴν” ἐπιφυλάσσονται γιὰ τὴν συγγραφὴ ἑνὸς εἰδικοῦ βιβλίου πού, ὅπως εἶπα, ἐτοιμάζω σχετικὰ.

---

τὸν Μανουὴλ Γαζῆ καὶ τὸν Ἰωάννη Πλουσιαδηνό, πού ὁ τελευταῖος αὐτός, ὄχι μονάχα ἦταν φιλολατῖνος ἀλλὰ ἔγινε καὶ ἐπίσκοπος Μεθώνης τῶν καθολικῶν μὲ τὸ ὄνομα Ἰωσήφ.

26. Ἐδῶ πρέπει νὰ σχολιασθῆ ὅτι ἡ ἐνεργούμενη πράξη τοῦ ἰσοκρατήματος δὲν ἀρκοῦσε στ’ αὐτιά αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων. Ἡ συνειδητὴ καταφυγὴ στὴ διφωνία ἦταν θέμα καθαρὰ μιᾶς ἄλλης αἰσθητικῆς ἀντιλήψεως. Ὁ Dimitri Conomos ἀρχίζει καὶ τελειώνει τὴ μνημονευθεῖσα μελέτη του μὲ τὴ θέση ὅτι τὸ “ἴσον” δὲν πιστοποιεῖται πρὶν ἀπ’ τὸν 15’ αἰῶνα, κι ὅτι ἀπὸ τότε πού εἰσήχθη “σημείωσε μιὰ θεμελιακὴ ἀλλαγὴ στὴν ἀπὸ τόσους αἰῶνες μονοφωνικὴ παράδοση” (σ. 16 τῆς μνημονευθείσης μελέτης του). Καὶ τὰ λέει αὐτὰ γιὰ νὰ τονίσει τὴ μεγάλη σημασία πού εἶχε γιὰ τοὺς βυζαντινοὺς ἡ “πειραματικὴ” προσπάθεια ἐπιβολῆς δεύτερης φωνῆς. Ἡ ὕπαρξη ὁμῶς τοῦ ἰσοκρατήματος μαρτυρεῖται ἀπ’ τίς ἀρχές τοῦ 15’ αἰῶνα, κι ὅπωςδήποτε ἐκεῖ ἀπηχεῖται παλαιότερη παράδοση. Στὸν κώδικα Ἰβήρων 973 (ἀρχές 15’ αἰ.) καὶ στὸ φ. 16α. ὑπάρχει ἡ ἐξῆς διασαφητικὴ μαρτυρία: “ὁ δομέστικος ἀπὸ χοροῦ, μετὰ τῶν βαστακῶν αὐτοῦ, οἶον ἀναγνωστῶν καὶ λοιποῦ λαοῦ αὐτοῦ, ἤχος πλ. α’. Ἰδοὺ δὴ εὐλογεῖτε”. Καὶ στὸν κώδικα τοῦ Μανουὴλ Χρυσάφη Ἰβήρων 1120 τοῦ ἔτους 1457, τὰ κρατήματα στὸ τέλος τοῦ πολυελέου (φ. 304) ψάλλονται “μετὰ βαστακῶν”, ὅπως καὶ συγκεκριμένους συνθέσεις τοῦ πολυελέου σὲ μέλος τοῦ Χριστοφόρου Μυστάκωνος. Βλ. ἀκόμη τὴν ἐνδειξη “πρόλογος μετὰ Ἰσου, τοῦ Χρυσάφη, ἤχος δ’. Εφερρε” στὸν κώδικα Κουτλουμουσίου 455 (15’ αἰ.). Πρβλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς Βυζαντινῆς μελοποιίας*. Ἀθῆναι 1979, σσ. 36-37.

27. Οἱ ἐρωτήσεις πού μοῦ ἀπηύθησαν ἢ οἱ παρατηρήσεις πού ἔκαναν ἀμέσως μετὰ τὴν ἀνάγνωση αὐτοῦ τοῦ κείμενου μου στὸ Συνέδριο (Δελφοί, 5. 9. 1986) οἱ φίλοι σύεδροι κατὰ σειρά: Μᾶρκος Δραγούμης, Μιχαὴλ Ἀδάμης, Milos Velimirovic, Δημήτριος Θέμελης, Γεώργιος Ἀμαργιανάκης, Σίμων Καρᾶς, Igor Reznikoff, Δέσποινα Μαζαράκη, Ἀντώνιος Ἀλυγιζάκης, Χριστόδουλος Χάλαρης μὲ βοήθειαν στὴν πληρέστερη θεώρηση τοῦ θέματος, γιὰτὶ μοῦ προσέφεραν καὶ τὸ δικό τους πρῖσμα σκοπιᾶς. Τοὺς εὐχαριστῶ ὅλους.



Σημείωση τῆς τωρινῆς ἐκδόσεως

Ἐφησα τὸ κείμενο αὐτὸ στὴ μορφή μετὰ τὴν ὁποία εἶναι ἕτοιμο νὰ ἐκδοθῆ στὰ Πρακτικὰ τοῦ Συμποσίου, ἄμποτε, ὅπως προανέφερα. Θέλω, ὡστόσο, ἐδῶ νὰ μεταφέρω καὶ δυὸ ἀκόμη περιπτώσεις, πολὺ ἐνδιαφέρουσες, σὲ δυὸ ἄλλους κώδικες:

α'. Κώδικας EBE 2405 (Κοντακάριον, τέλη ἰδ' αἰ.), φ. 113β. "Γίνωσκε ὅτι τὸ α' σημεῖον δηλοῖ τοῦτο ὅτι, ἐὰν εἴπῃς τὸ μαῦρον, θέλεις εἰπεῖν καὶ τοῦ β' σημείου τὸ μαῦρον· εἰ δὲ εἴπῃς τὸ κόκκινον, ἤγουν διπλοτονίαν, θέλεις εἰπεῖν καὶ τὴν κάτω διπλοτονίαν". Ἡ μαρτυρία εἶναι σημαντικὴ γιὰ τὸν τρόπο ψαλμωδῆσεως· ἐδῶ δὲν πρόκειται γιὰ ταυτόχρονη συμψαλμώδηση, καὶ ἄρα διφωνία, ἀλλὰ γιὰ μετάβαση ἀπὸ μιὰ φωνητικὴ περιοχὴ σὲ ἄλλη ἀπ' τὸν ἴδιο ψάλτη, κατὰ προτίμησίν του. Ἡ συμψαλμώδηση ὅμως παράγει διπλοτονία. Βλ. Λίνου Πολίτη, *Κατάλογος Χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος ἀρ. 1857-2500*, Ἀθῆναι 1991, σ. 398. Τὴν ἐπισήμανση τὴν ὀφείλω στὸν μαθητὴ μου διδάκτορα κ. Ἐμμανουὴλ Γιαννόπουλο, τὸν ὁποῖο εὐχαριστῶ.

β'. Κώδικας ἀγιορειτικὸς Ἰβήρων 1374 (Μαθηματάριον [Ἀνθολόγιον], α' ἡμισυ ἰη' αἰ.), φφ. 42α-46β καὶ 89α. Οἱ περιπτώσεις ἐδῶ ἀφοροῦν σὲ σαφῆ καταστρωμένη τετραφωνία, σὲ τέσσερις κατὰ παραλληλία γραμμές, μετὰ βυζαντινὴ βέβαια σημειογραφία καὶ μετὰ τίς ἐνδείξεις "μπᾶσω" - "τενώρε" - "σοβράνο" - "ἄλτω". Ἡ περιγραφή τοῦ κώδικος καὶ περισσότερα σχετικὰ στοιχεῖα στὸν ὑπὸ ἐκδοσὴ Δ' τόμο τοῦ Καταλόγου μου, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἁγίου Ὄρους. Μονὴ Ἰβήρων (β' μέρος)*.



















...  
 ου θουα τω φιλανθρωπιδε οξασι:-  
 δε σαπτεται καλα αμοσα πο  
 φασως παρα κριτω αδι κων  
 και ιη σιδρα ξεε ται κα τα  
 κριε τα κερω, και τα ασχη κτισις  
 ει σαυ ρω κα θρω σα ται κυ υ α α  
 αλλο φυ σι σωματος δι ε με ε ε  
 πασων αγαιε κνε ε δε οξασι:-  
 ιπρι μελος οργανου ιη κη οξασι και ρησας  
 δε σαπτεται καλα αμοσα  
 φασως παρα κριτω α α α α  
 και α α α ι η σου σιδ κα ε ται  
 και κα τα κριε ται ρα σωρω ω ε α α  
 πασχει ει ει η κρι  
 ει ρα σωρω θω ωρου ου α α α



## ΡΩΣΙΚΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ\*

### Συνοπτική θεώρηση

#### α'. Προοίμιον

Οι άπαρχές τῆς ρωσικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς φτερούγισαν, μαζί με τὴν ἔκσταση καὶ τὴν ἔκπληξη τῶν Ρώσων ἀπεσταλμένων τοῦ πρίγκηπος Βλαδιμήρου, στοὺς θόλους τῆς ἁγίας Σοφίας στὴν Κωνσταντινούπολη κατὰ τὴν τέλεση τῆς θείας Εὐχαριστίας με κάθε εὐταξία καὶ λαμπρότητα.

“Ἐνομίσαμεν ὅτι μετεκομίσθημεν εἰς τοὺς οὐρανοὺς· χορὸς ἀγγέλων καταβαίνων ἐξ οὐρανῶν ἔψαλε ὑπὸ τοὺς θόλους τῆς ἁγίας Σοφίας μετὰ τῶν Ἑλλήνων ψαλτῶν”. Ἡ, κατὰ τὴν λατινικὴ ἔκφραση καὶ διάδοση αὐτοῦ τοῦ θαυμασμοῦ ποὺ ἀπαντᾷ καὶ σὲ ὅλα τὰ παλαιὰ ρωσικὰ χρονικὰ καὶ σὲ μερικὰ βυζαντινά: “*Luminaque cernentes, ac cantoricorum melodiam audentes, stupebant attoniti. Quod autem nunc vidimus humanam naturam exsuperati: juvenes quippe quosdam conspeximus alatos, specioso nec assueto amictu, qui pavimentum minime contigebant, sed per aera ferebantur psallentes Sanctus, Sanctus, Sanctus*”.

Αὐτὴ ὑπῆρξε καὶ ἡ ἀποφασιστικὴ ἀναφορὰ τῶν ἀπεσταλμένων, ποὺ συνέβαλε, μαζί με τις ἱστορικὲς συγκυρίες τότε νὰ προτιμηθῇ ἡ ἑλληνικὴ Ὁρθοδοξία, ἀπ’ τὸν λατινικὸ Καθολικισμό, τὸν Ἰουδαϊσμό, καὶ τὸν Μωαμεθανισμό, ὡς ἡ ἐπίσημη θρησκεία τοῦ ρωσικοῦ λαοῦ.

Τὸ σωτήριο ἐτος 988 μετὰ τὴν βάπτισιν τοῦ Βλαδιμήρου καὶ τῆς ἀκολουθίας του στὴ βυζαντινὴ κτήση Χερσῶνα τῆς Κριμαίας καὶ τὸν γάμο του μετὰ τὴν πορφυρογέννητη ἀδελφὴ τῶν αὐτοκρατόρων Βασιλείου Β' καὶ Κωνσταντίνου Η', Ἄννα, εἶναι τὸ γενέθλιον ἐτος τοῦ ἐκχριστιανισμοῦ τῶν ρώσων.

#### β'. Ἐξέλιξη τῆς σημειογραφίας

Ἡ ἱστορία καὶ ἐξέλιξη τῆς ρωσικῆς ἐκκλησιαστικῆς – ἀλλὰ καὶ γενικότερα

---

\* Ἐκδεδομένο, με παράλειψη δύο παραγράφων, στὸ Πρόγραμμα “Ἐκκλησιαστικὴ Χορωδία τοῦ Ζαγκόρσκ”, Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν - Περίοδος ἐξορμήσεως 1992-1993, σσ. 2-3.



ἐθνικῆς—μουσικῆς συμπορεύεται ἀδιαμφισβήτητα μὲ τὴν ἱστορία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ρωσίας. Διακρίνονται σαφῶς τρεῖς περίοδοι: Α', ἀπ' τὰ τέλη τοῦ ι' - ἀρχῆς ια' αἰῶνος μέχρι τὸ 1462. Β', ἀπ' τὸ 1462 μέχρι τὰ μέσα τοῦ ιζ' αἰῶνος, καὶ Γ', ἀπ' τὰ μέσα τοῦ ιζ' αἰῶνος μέχρι σήμερα.

Κατὰ τὴν πρώτη περίοδο καὶ κυρίως μέχρι τὸ 1237, ἔτος τῆς ἀρχῆς τῆς μογγολικῆς κατοχῆς, ἡ μουσικὴ τῆς ὀρθόδοξης λατρείας τῆς Ρωσίας ἦταν ἡ ἴδια ἑλληνικὴ μουσικὴ τοῦ Βυζαντίου, ἡ ὁποία κληροδοτήθηκε στοὺς Ρώσους μαζί μὲ τὰ βασικά λειτουργικά βιβλία σὲ παλαιοσλαβικὴ μετάφραση. Ἡ σημειογραφία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ὅπως ὑπῆρχε τότε στὴν πρώτη φάση τῆς, πέρασε αὐτούσια στὰ λειτουργικά βιβλία τῶν Ρώσων. Τὰ σημάδια στὴν πλειονότητά τους διατήρησαν τὸ σχῆμά τους καὶ τὸ ὄνομά τους, ἐνῶ παράλληλα, σὺν τῷ χρόνῳ, ἐπινοήθηκαν νέα σημάδια καὶ τοὺς ἀποδόθηκαν χαρακτηριστικὲς περιγραφικὲς ὀνομασίες. Τὴν ἴδια αὐτὴ πρώτη περίοδο καὶ μέχρι τὴν ἀρχῆς τοῦ ιζ' αἰῶνος ὑπάρχει παράλληλα στὴν ἀσματικὴ πράξη τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ρωσίας καὶ ἡ ἐκφωνητικὴ σημειογραφία, ὅπως καὶ στὸ Βυζάντιο, γιὰ τὴν πανηγυρικὴ ἀπαγγελία τῶν βιβλικῶν περικοπῶν στὶς ἀκολουθίες, δηλαδὴ τῶν εὐαγγελίων, τῶν ἀποστολικῶν ἐπιστολῶν καὶ τῶν προφητειῶν. Κι ὑπάρχει ἀκόμα ἡ λεγόμενη Θῆτα σημειογραφία, ὅπως σὲ λίγα βυζαντινὰ καὶ παλαιοσλαβικά ἢ βουλγαρικά χειρόγραφα, ἡ ὁποία συνίσταται στὴν ἀναγραφὴ τοῦ ἑλληνικοῦ γράμματος Θ (= θῆτα), σὲ καίρια σημεία ἐνὸς τροπαρίου, νὰ δηλώνει τὴν ἐπιβολὴ μιᾶς ἐκ τῶν τεσσάρων κυριωτέρων μελισματικῶν φράσεων ποὺ τὸ γράμμα αὐτὸ ὑποδηλώνει (θεματισμὸς ἔσω, θεματισμὸς ἔξω, θέμα ἀπλοῦν καὶ θές καὶ ἀπόθες).

Τὴν δεύτερη περίοδο τὴν χαρακτηρίζει ἡ ἐπινοήση καὶ ἄλλων σημαδίων, ἀλλὰ κυρίως ἡ ἐπίπτωση ποὺ εἶχε στὴ μουσικὴ ἢ μετάπλαση τῆς ρωσικῆς γλώσσας, ὅσον ἀφορᾷ στὴν ἀπάλειψη τῶν “ἀφώνων” μικρῶν φωνηέντων καὶ στὴν ὀριστικοποίηση ἢ τὸν σχηματισμὸ μονοσυλλάβων λέξεων, ἀπ' τὴν ἀντίστοιχες δισύλλαβες ἢ τρισύλλαβες. Ἀπ' τὴν ἀρχῆς τοῦ ιζ' αἰῶνος, καταγράφεται στὰ ρωσικά μουσικά χειρόγραφα καὶ ἓνα γεγονός ποὺ μαρτυρεῖ τὴν ἀπομάκρυνση τοῦ συστήματος τῶν σημαδίων ἀπ' τὴν παραδεδομένη λειτουργία τους καὶ προδικάζει μαζί τὴν ἀναπόφευκτη ἐξέλιξη τῆς πλήρους ἐγκαταλείψεως τῆς σημειογραφίας. Πρόκειται γιὰ τὴν ἀναγραφὴ μὲ κόκκινη μελάνη τῶν κυριλλικῶν στοιχείων τοῦ σλαβικοῦ ἀλφαβήτου, ἀριστερὰ ἢ κάτω ἀπ' τὰ μουσικά σημάδια, νὰ ὑποδεικνύουν τὴν ὀξύτητα ἢ βαρύτητα, δηλαδὴ πόσες φωνές σὲ ἀνάβαση ἢ κατάβαση παρασημαίνει τὸ κάθε σημάδι, καθὼς καὶ τὸν τρόπο, σὲ κάποιες περιπτώσεις, τῆς μουσικῆς ἐκφράσεως. Τὸ χρῶμα ποὺ χρησιμοποιήθηκε, τὸ κόκκινο, ἀποτελεῖ ἴσως ἐπίδραση τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς σημειογραφίας· τὸ γεγονός ὅμως καθ'αυτὸ φανερώνει ἡμιμάθεια σὲ μεγάλο βαθμὸ ἢ καὶ ἄγνοια τῆς ἐνεργείας τῶν σημαδίων, ἐκείνη τὴν ἐποχὴ.



Ὁ ζήλος καὶ ἡ φροντίδα τοῦ πατριάρχου Νίκωνος, ὁ ὁποῖος συγκάλεσε Σύνοδο τὸ 1654 γιὰ τὴ διόρθωση τῶν λειτουργικῶν βιβλίων ἀπ' τὶς πλάνες καὶ κακοδοξίες ποὺ εἶχαν παρεισφρήσει, δὲν ἦταν ἀρκετὰ γιὰ μιὰν ἀναγέννηση τῆς μουσικῆς τῆς λατρείας, μὲ ἱκανοποιητικὴ ἐκμάθηση τοῦ συστήματος τῆς σημειογραφίας ἀπὸ Ἑλληνας ψάλτες καὶ δασκάλους τῆς μουσικῆς. Ἡ δεκαετία ποὺ ἀκολούθησε, μέχρι τὸ 1666 - 1667, ἦταν καταλυτικὴ γιὰ δύο παράλληλες ἐξελίξεις: Ἀποσχίσθησαν ἀπ' τὴν Ἐκκλησία τῆς Ρωσίας οἱ Ρασκόλνικοι (σχισματικοί) γνωστοὶ καὶ ὡς Σταροβέροι (παλαιόπιστοι) ἢ Σταροπριάζοι - Παλαιορθόδοξοι (ὄπαδοὶ τῆς παλαιᾶς ἐκκλησιαστικῆς τάξεως), οἱ ὁποῖοι διετήρησαν τὴν παραδεδομένη μονοφωνικὴ μουσικὴ μὲ τὴ σημειογραφία τῆς, καὶ συνῆλθε ἡ λεγόμενη Ἐπιτροπὴ Μέζενετς, γιὰ νὰ διορθώσει τὰ μουσικὰ βιβλία καὶ νὰ τὰ προσαρμόσει στὴ μεταπλασμένη ἤδη ρωσικὴ γλῶσσα. Ὁ Ἀλέξανδρος Μέζενετς ἔγραψε τὸ 1668, καὶ τὸ "Ἀλφάβητο τοῦ Σημειογραφικοῦ Μέλους". Καὶ εἶναι ἡ ἴδια ἐποχὴ τῆς βασιλείας τοῦ τσάρου Ἀλεξίου Μιχαήλοβιτς (1645 - 1676), κατὰ τὴν ὁποία, ἐνῶ γίνονται οἱ προαναφερθεῖσες ἱστορικὲς, πράγματι, ζυμώσεις στὴν πίστη, στὴ γλῶσσα καὶ στὴ μουσικὴ τῆς ρωσικῆς Ἐκκλησίας, βρίσκει πρόσφορο ἔδαφος καὶ διαδίδεται γρήγορα ἀπ' τὴν Πολωνία ἡ πολυφωνικὴ μουσικὴ τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης. Στὴν ἀρχὴ καὶ γιὰ κάποιο διάστημα ἡ τρίφωνη ἢ τετράφωνη μουσικὴ καταγράφεται μὲ τὰ σημάδια τῆς μονοφωνικῆς μουσικῆς· δὲν ἄργησε ὅμως νὰ ἐπιβληθῇ τὸ πεντάγραμμο γιὰ τὴ νέα αὐτὴ μουσικὴ κατάσταση.

Ἡ τρίτη αὐτὴ περίοδος διέγραψε ἓνα δικό της τόξο ἐξελίξεως. Τὸ πολυφωνικὸ νέο μέλος ἦταν ὅπωςδήποτε "φτωχότερο" ἀπὸ ἄποψη μελωδίας σὲ σχέση μὲ τὸ μονοφωνικὸ μέλος, ἀλλ' ἦταν "εὐκολότερο" καὶ "ὁμορφότερο". Τὰ συγκριτικὰ αὐτὰ ἐπίθετα χρησιμοποιήθηκαν ἀπ' τοὺς ὑποστηρικτὲς αὐτῆς τῆς μουσικῆς, μέσα στὰ πλαίσια τοῦ γενικότερου πνεύματος τῶν νέων ιδεῶν καὶ τῆς δυτικοφιλίας καὶ τοῦ ἐξευρωπαϊσμοῦ, καὶ μάλιστα κατὰ τὴ βασιλεία τοῦ μεγάλου Πέτρου (πέθανε αὐτὸς τὸ 1725) καὶ τῶν διαδόχων του.

Κατὰ τὸν 17 αἰῶνα καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ 18, ὅλοι οἱ Ἴταλοὶ συνθέτες ποὺ πῆγαν στὴ Ρωσία γιὰ μιὰ περίοδο τῆς μουσικῆς τους σταδιοδρομίας, ἀλλὰ καὶ οἱ αὐτόχθονες σημαντικοὶ Ρῶσοι συνθέτες, ἀσχολήθηκαν καὶ μὲ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ μὲ φανταχτερὰ μάλιστα ἀποτελέσματα. Τότε, τὸ 1772, ἀναλήφθηκε ἀπ' τὸν Μπορτνιάνσκι ἡ σημαντικὴ προσπάθεια μεταγραφῆς στὸ πεντάγραμμο ἑνὸς ἀριθμοῦ μονοφωνικῶν μελῶν, μελισμένων μὲ τὴ σημειογραφία (znamenny), καὶ ἀναγγέλθηκε ἡ ἔκδοσις τοῦ παλαιοῦ μέλους μὲ τὴν πρωτότυπη σημειογραφία, ποὺ ὠστόσο παρέμεινε μονάχα ἓνα φιλόδοξο σχέδιο.

Τὸν 18 αἰῶνα ἡ γερμανικὴ ἐπίδρασις ἦταν ἰσχυρότερη ἀπ' τὴν ἰταλική, στὰ ρωσικὰ μουσικὰ πράγματα. Ἡ δεκαετία τοῦ 1860 εἶναι ἴσως ἡ περίοδος τῆς χαμηλότερης παρακμῆς τῆς μουσικῆς, ὅταν τὰ μουσικὰ πράγματα βρέθηκαν



στά χέρια τοῦ Μπακμέτεφ, διευθυντοῦ τοῦ αὐτοκρατορικοῦ παρεκκλησίου. Εὐτυχῶς, μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Μπακμέτεφ, στὰ 1883, ὁ Μπαλακίρεφ καὶ Ρίμσκι - Κόρσακωφ ἀνέλαβαν νὰ ἀνορθώσουν τὴ μουσική, ἐφαρμόζοντας τὶς ἀρχές τῆς ἐναρμονίσεως τῆς δημοτικῆς μουσικῆς καὶ στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική. Μὲ τὸν Καστάλσκι, τὴν δεκαετία τοῦ 1890, καταγράφεται καὶ μιὰ νοσταλγικὴ ἐπιστροφή στὶς μονοφωνικὲς μελωδίες μὲ μιὰ μεγαλειώδη καὶ φιλελεύθερη ἀρμονικὴ μεταχείριση. Μὲ τὸν Καστάλσκι τελειώνει ἡ πρώτη φάση τῆς δυτικῆς πολυφωνικῆς μουσικῆς στὴ Ρωσία (1666 - 1890) καὶ ἀρχίζει ἡ τελευταία φάση ποὺ φτάνει μέχρι τὶς μέρες μας, ὅπου μεγάλοι Ρῶσοι συνθέτες, ὅπως ὁ Ραχμάνινωφ πρὶν ἀπ’ τὴν ἐπανάσταση τοῦ 1917 καὶ οἱ Τσεσνέκωφ, Σβέντωφ, Γλιασένκο, Γκρετσιάνινωφ καὶ λιγότερο ὁ Στραβίνσκι ἀσχολήθηκαν καὶ μὲ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική. Καὶ δὲν θὰ περίμενε κανεὶς περισσότερα κατὰ τὴν ἐβδομηκονταετία (1917-1990) τοῦ διωγμοῦ τῆς Ἐκκλησίας καὶ τῆς ἀπαγορεύσεως τῆς ἐλευθερίας ἐκφράσεως στὴ Ρωσία.

### γ'. Μουσικολογικὴ ἔρευνα

Ἡ ἱστορικὴ μουσικολογικὴ ἔρευνα γιὰ τὴ ρωσικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῆς Α΄ περιόδου εἶναι πολὺ φτωχὴ καὶ ἡ γνώση μας, κατὰ συνέπεια, πολὺ περιορισμένη. Δύο μεγάλα ἐμπόδια κράτησαν μακριὰ τοὺς δυτικούς μουσικολόγους· τὸ ἓνα εἶναι ἡ γλῶσσα, στὴν ὁποία εἶναι γραμμένα τὰ λειτουργικὰ κείμενα, καὶ τὸ ἄλλο εἶναι ἡ σημειογραφία μὲ τὴν ὁποία εἶναι μελισμένα αὐτὰ τὰ κείμενα. Μὲ τὸ δεύτερο ἐμπόδιο, τὴ σημειογραφία, συνυφαίνεται κι ἡ μουσικολογικὴ ἔρευνα γιὰ τὴ βυζαντινὴ σημειογραφία, ἡ ὁποία ἀναπτύχθηκε διεθνῶς, σχετικὰ πρόσφατα —τὴν τελευταία πεντηκονταετία—, κι ἔμεινε ἄγνωστη, ἢ ἀπρόσιτη, στοὺς Ρώσους ἱστορικούς, ποὺ πρῶτοι, ἐδῶ καὶ περισσότερο ἀπὸ ἐνάμισυ αἰῶνα ἀσχολήθηκαν μὲ τὰ προβλήματα προελεύσεως, ἐξελίξεως καὶ ἐρμηνείας τῆς ρωσικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ὑπάρχουν βέβαια τὰ ρωσικὰ μουσικὰ χειρόγραφα, τουλάχιστον καμιὰ σαρανταριὰ γνωστὰ τῆς προμογγολικῆς περιόδου (ἀρχές ια΄ - μέσα ιγ΄ αἰῶνος)· ἀλλ’ αὐτὰ αὐτῆς τῆς ἐποχῆς καὶ τ’ ἄλλα μέχρι τὰ μέσα τοῦ ιε΄ αἰῶνος, δὲν περιέχουν καμιὰ Προθεωρία ποὺ θὰ φώτιζε λίγο τὴν ὑπόθεση. Μόνο σὲ χειρόγραφα τοῦ ις΄ καὶ ιζ΄ αἰῶνος περιέχονται οἱ λεγόμενες Προθεωρίες καὶ γνωρίζουμε τὰ ὀνόματα τῶν σημαδιῶν καὶ τ’ ἄλλα παρακολουθήματα τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης στὴ Ρωσία.

Οἱ κυριώτεροι Ρῶσοι ἱστορικοὶ τοῦ περασμένου αἰῶνος ποὺ ἀσχολήθηκαν μὲ τὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς τῆς Ρωσίας εἶναι οἱ Σαχάρωφ (1807 - 1863), Ραζουμόφσκι (1818-1889), Σμολένσκι (1848-1909) καὶ Μετάλλωφ (1862-1926), ὁ ὁποῖος ἀπέριπτε τὴν ἄποψη ὅτι ἡ καταγωγὴ τῆς ρωσικῆς σημειο-



γραφίας καὶ μουσικῆς ἦταν βυζαντινὴ, ἀλλὰ “ἑλληνο-συριακὴ”! Ὁ τελευταῖος Ρῶσος τῆς γενιᾶς αὐτῆς τῶν μεγάλων ἱστορικῶν ὑπῆρξε ὁ Πρεομπραζένσκι (1870-1929), ὁ ὁποῖος ταξίδεψε μαζί με τὸν Σμολένσκι στὸ Ἅγιον Ὄρος, τὸ 1906, καὶ συγκέντρωσε ὕλικὸ γιὰ μιὰ συστηματικὴ συγκριτικὴ μελέτη τῶν ρωσικῶν καὶ τῶν βυζαντινῶν χειρογράφων. Ἡ σημαντικὴ ἀνακάλυψή του, στηριγμένη στὴ σύγκριση, ἦταν πῶς σὲ πολλὲς περιπτώσεις τὰ ἀντίστοιχα ἑλληνικὰ καὶ σλαβικὰ κείμενα ἔχουν παρόμοια ἢ ἀκόμα καὶ τὴν ἴδια μουσικὴ σημειογραφία! Ὁ Α΄ παγκόσμιος πόλεμος καὶ ἡ μπολσεβικὴ ἐπανάσταση σκέπασαν μὲ μιὰν ἀχνὴ λήθη τὴν ἀνακάλυψη τοῦ Πρεομπραζένσκι. Τὰ μετεπαναστατικὰ μουσικὰ ἐγχειρίδια ἀφιερώνουν μονάχα ἓνα μικρὸ κεφάλαιο γιὰ τὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς τῶν δύο πρώτων περιόδων, περιγραφικοῦ, πιὸ πολὺ χαρακτηριστοῦ. Στὰ ἐγχειρίδια αὐτὰ δὲν ἀποκρύπτεται ὁ σωβινισμὸς· κατακρίνονται οἱ ἀπόψεις τοῦ Ραζουμόφσκι καὶ ἰδίως τοῦ Πρεομπραζένσκι ὅτι τὸ ρωσικὸ μέλος προέρχεται καὶ ἐξαρτᾶται ἀπὸ βυζαντινὰ πρότυπα καὶ χαιρετίζεται ἡ ἀβασάνιστη ἀποψη τοῦ Μετάλλωφ Σμολένσκι ὅτι ἡ Ρωσία εἶχε μιὰ δική της προηγούμενη σημειογραφία, τὴν ὁποία “ἐξήγαγε” στὸ Βυζάντιο!

Ἡ διεθνὴς ὅμως μουσικολογικὴ ἔρευνα, χάρις στὴν ὀλοένα καὶ εὐρύτερη γνώση ποὺ ἀποκτᾶ ἀπ’ τὶς σπουδὲς τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς παλαιογραφίας, διακηρύσσει ὅτι ὄχι μονάχα ἡ καταγωγὴ ἢ ὁμοιότητα ἀλλὰ καὶ ἡ ταυτότητα τῆς ρωσικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς τῶν δύο πρώτων περιόδων εἶναι βυζαντινὴ, μὲ πρόσμιξη βέβαια, καὶ στοιχείων τῆς αὐτόχθονης μουσικῆς ἐκφράσεως. Ἀπ’ τοὺς παλαιότερους ἐκεῖνοι ποὺ σηματοδότησαν αὐτὴν τὴ στροφὴ εἶναι ὁ H. Tillyard καὶ ὁ C. Höeg, καὶ ἀπ’ τοὺς νεώτερους μὲ τὶς διδακτορικὲς διατριβὲς τοὺς ἢ M. Pallikarova-Verdeil καὶ ὁ Milos Velimirović.

δ'. *Ἐπίμετρον (Εὐνοϊκοὶ παράγοντες ἀναπτύξεως τοῦ ρωσικοῦ μέλους καὶ μορφολογία του)*

Ἵστερ’ ἀπ’ τὴν συνοπτικὴ αὐτὴ θεώρηση τῆς ἱστορίας τῆς ρωσικῆς μουσικῆς καὶ τῆς μουσικολογικῆς ἔρευνας γι’ αὐτὴν, πρέπει νὰ ἐπισημανθοῦν – γιὰ τὸν συγκεκριμένον σκοπὸ αὐτοῦ ἐδῶ τοῦ κειμένου μου νὰ συμπεριληφθῇ σὲ πρόγραμμα ἐρμηνείας ρωσικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς – καὶ τὰ ἀκόλουθα, ὡς εἰδικὸ ἐπίμετρο.

α'. Ἡ ἀνάπτυξη τῆς ρωσικῆς μουσικῆς τῆς λατρείας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ρωσίας κατὰ τὴν προμογγολικὴν περίοδο (ἀρχὲς 11<sup>ου</sup> αἰῶνος - 1237), κατὰ τὴν ὁποία οἱ μητροπολίτες τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ρωσίας ἦταν Ἕλληνες – ἐκτὸς δύο περιπτώσεων – καὶ ἐκλέγονταν πάντοτε ἀπ’ τὸ Πατριαρχεῖο Κωνσταντινουπόλεως, ἀκολούθησε κατὰ πάντα τὰ βυζαντινὰ πρότυπα. Τὰ λειτουργικὰ βιβλία



ἦταν μεταφράσεις τῶν ἑλληνικῶν κειμένων μὲ περισσὴ φροντίδα νὰ σώζεται ἡ ἰσοσυλλαβία καὶ ὁμοτονία γιὰ νὰ συμπίπτει ἀπόλυτα ὁ μουσικὸς τονισμὸς τῶν σημαδίων. Καὶ σὲ πρωτότυπη ρωσικὴ ὑμνογραφία, ὅπως τὰ ἰδιόμελα τροπάρια γιὰ τοὺς Ρώσους ἁγίους Μπόρις καὶ Γκλέμπ, παρατηρεῖται ἀκριβῶς ἡ ἴδια βυζαντινὴ μελικὴ μεταχείριση. Σ' αὐτὸ συνέβαλε πολὺ ἡ ρωσικὴ εὐλάβεια καὶ προσκόλλησις στὴν παράδοσι τῶν μεγάλων μοναστικῶν κέντρων τοῦ Ἁγίου Ὄρους, τῶν Ἁγίων Τόπων τῆς Παλαιστίνης, τοῦ Σινᾶ, καὶ βέβαια τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Τῆ σύνδεσι μὲ αὐτὴ τὴν παράδοσι τὴν καλλιεργοῦσαν ἐπιμονα μὲ τίς ἐμπορικὲς συναλλαγὰς καὶ μὲ τὴν προμήθεια βιβλίων καὶ τὴν πληθωρικὴ παραγωγὴ μεταφράσεων τῶν ἑλληνικῶν βιβλίων. Κατὰ τὴν μογγολικὴν περίοδο, ἀλλὰ καὶ ἀργότερα ἡ μουσικὴ κλείστηκε σὲ συντηρητικότητα, γι' αὐτὸ κι ἡ σημειογραφία παρέμεινε ἡ ἴδια παλαιοβυζαντινὴ.

β'. Σπουδαῖο ρόλο στὴν καλλιέργεια τῆς μουσικῆς ἔπαιξε ὁ μοναχισμὸς πού νωρὶς τὸν 15' αἰῶνα ἀναπτύχθηκε στὴν περιοχὴ τοῦ Κιέβου, κατὰ τὰ πρότυπα τοῦ μοναχισμοῦ τῆς Ἀνατολικῆς Ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας, ἀπὸ δυὸ μοναχοὺς, τὸν Ἀντώνιο καὶ τὸν Θεοδόσιο. Ὁ Ἀντώνιος ἔγινε μοναχὸς στὸ Ἅγιον Ὄρος. Ἀργότερα, παρατηρήθηκε ἀναγέννησις τοῦ μοναχισμοῦ στὴν περιοχὴ τῆς Μόσχας, χάρις στὴ δραστηριότητα τοῦ μοναχοῦ Σεργίου Ραντονέζ, πού ἱδρυσε τὴ μονὴ τῆς ἁγίας Τριάδος κοντὰ στὴ Μόσχα, τὴ γνωστὴ μονὴ τοῦ Ζαγκόρσκ. Κι ἄλλα πολλὰ μοναστήρια ἰδρύθηκαν τότε καὶ πλῆθος μοναχοὶ ἀσκοῦνταν σ' αὐτά.

γ'. Ἡ ἀποκρυστάλλωσις τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς μὲ καθαρὰ ρωσικὸ ὕφος, διακρινόμενο ἀπ' τὸν πλοῦτο τῆς μελωδικῆς ἐκτυλίξεως καὶ τὴν μεγαλοπρέπεια καὶ σοβαρότητα τῶν μουσικῶν νοημάτων, ὀφείλεται στὴν περίφημη σχολὴ καὶ παράδοσι τῆς ψαλτικῆς τοῦ Νόβγκοροντ, κατὰ τὸν 15' αἰῶνα. Ἀπ' τὴν ἐποχὴ αὐτὴ εἶναι γνωστὰ καὶ τὰ ὀνόματα τῶν παλαιότερων μεγάλων ρώσων ψαλτῶν, πού μᾶς τὰ διασώζει ἓνας κώδικας – Στιχηράριο – τῆς ἐποχῆς.

δ'. Τὰ κυριώτερα μουσικὰ βιβλία πού περιέχουν τὴν μονοφωνικὴ ρωσικὴ μουσικὴ, παρασημασμένη μὲ τὰ σημάδια τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας – κι ὅπως αὐτὴ ἀργότερα ἐξελίχθηκε προσλαμβάνοντας ρωσικὸ χαρακτῆρα – εἶναι τρία, ὅπως ἀκριβῶς καὶ τ' ἀντίστοιχα βυζαντινά: τὸ Εἰρμολόγιον, πού περιέχει μελισμένα τοὺς εἰρμούς καὶ τὰ τροπάρια τῶν Κανόνων (ποιητικοῦ εἴδους τῆς βυζαντινῆς ὑμνογραφίας ἀπ' τὰ ἐξοχώτερα), τὸ Στιχηράριον, πού περιέχει τὰ ἰδιόμελα τροπάρια τῶν Ἀκολουθιῶν τῶν διαφόρων ἑορτῶν πού ψάλλονται μὲ προφαλλόμενο κάποιον στίχο ἀπ' τὸ Ψαλτήρι τοῦ Δαβίδ, καὶ ἡ Παπαδικὴ ἢ Ἀνθολογία, πού περιέχει τὰ μέλη τοῦ σταθεροῦ ρεπερτορίου (κυρίως ψαλμούς) τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ νυχθημέρου.

ε'. Ἡ δομὴ τῆς μονοφωνικῆς ρωσικῆς μουσικῆς εἶναι κατὰ πάντα ὅμοια μὲ τὴν ἀντίστοιχη βυζαντινὴ. Βασικὰ ὑπάρχει ἡ Ὀκτωηχία, ὁ συνεκτικώτερος δεσμὸς τῆς ὁμοιογένειας τῶν δύο μουσικῶν, ἡ ἴδια μήτρα πού κυοφόρησε, με-



τὰ τὴ Βυζαντινὴ, καὶ τὴ Ρωσικὴ Μουσικὴ. Οἱ ὀκτὼ ἤχοι, ποὺ στὴ Ρωσικὴ Μουσικὴ μετροῦνται ἀπ' τὸν πρῶτο μέχρι τὸν ὄγδοο, χωρὶς νὰ διακρίνονται σὲ τέσσερις κυρίους καὶ τέσσερις πλαγίους ὅπως στὴ βυζαντινὴ μουσικὴ, δὲν εἶναι κυρίως συστήματα κλιμάκων, ἀλλὰ τρόποι ἰδιαίτερης ἀναπτύξεως τοῦ μέλους μέσα σὲ ἓνα τετράχορδο ἢ πεντάχορδο μὲ χαρακτηριστικὲς “Θέσεις” – ἐνώσεις σημαδιῶν, ποὺ ἡ κάθε μιὰ ἔχει δικό της ἦθος καὶ δική της ἐκτύλιξη. Ἡ ἀλυσιδωτὴ διαδοχὴ αὐτῶν τῶν “Θέσεων”, κατὰ τὴ μία ἢ τὴν ἄλλη ἀπ' τὶς πολλὰ δυνατὰ σειρὰς διαδοχῆς, ἀποτελεῖ τὴ μελωδικὴ ἔκφραση τῆς μονοφωνικῆς μουσικῆς. Κι ἐδῶ ἀκριβῶς μπορεῖ μιὰ μουσικὴ νὰ εἶναι ὅμοια ἢ ἀκριβῶς ἢ ἴδια μὲ μιὰν ἄλλη, ἢ νὰ προσλαμβάνει ἄλλον χαρακτήρα, ἄλλο ἦθος καὶ ἄλλο ὕφος. Μὲ αὐτὸ τὸ στοιχεῖο, τὶς “Θέσεις”, μπορούμε νὰ ποῦμε πόσο καὶ μέχρι ποιά χρονικὴ περίοδο ἡ ρωσικὴ μουσικὴ εἶναι βυζαντινὴ καὶ πόσο –καὶ πότε– καταντᾷ ρωσικὴ καθαυτὴ. Καὶ μπορούμε, βέβαια, ἀβίαστα νὰ ποῦμε, χωρὶς νὰ πρέπει καὶ ν' ἀναπτυχθῆ ἐδῶ σὲ λεπτομέρειες, ὅτι ἡ σύγχρονη πολυφωνικὴ ρωσικὴ μουσικὴ δὲν ἔχει καμιὰ σχέση οὔτε μὲ τὴν παλαιὰ Ρωσικὴ οὔτε μὲ τὴν Βυζαντινὴ Μουσικὴ.

Οἱ ὑπερβολὲς σὲ σχηματισμὸ “Θέσεων” καὶ σὲ ἐπιβολὴ μελισματικῶν ἐπιτηδεύσεων στὸ σημάδι Θ (= Θεματισμοὶ διάφοροι) κατὰ τὸν 19 αἰῶνα ὠδήγησαν στὴν ἡμιμάθεια καὶ στὴν ἄγνοια τῆς μουσικῆς σημειογραφίας, ὅπως ἀναφέρθηκε κάπου παραπάνω. Οἱ “Θέσεις” εἶναι ἐνώσεις τῶν φωνητικῶν σημαδιῶν – ποὺ φανερώνουν μέγεθος διαστήματος σὲ ἀνάβαση ἢ κατάβαση, καὶ τῶν ἀφώνων σημαδιῶν ἢ ὑποστάσεων χειρονομίας – ποὺ εἶναι ὑπερδιπλάσια σὲ ἀριθμὸ ἀπ' τὰ φωνητικὰ καὶ ὑπονοοῦν ἓνα πλήρες μέλος ποὺ οἱ ψάλτες γνωρίζουν ἐκ παραδόσεως, καὶ παρασημαίνουν ἓνα συγκεκριμένο μέλος ἀρμόδιο πάντοτε μὲ τὸ νόημα τῆς λέξεως ποὺ μελίζουν. Ἡ σημειογραφία (Notation - Znamenny), καὶ στὴ Βυζαντινὴ καὶ στὴ Ρωσικὴ Μουσικὴ, εἶναι τὸ σοφώτερο καὶ τελειότερο σύστημα μουσικῆς γραφῆς, γιὰ τὴν καλύτερη δυνατὴ ἔκφραση τοῦ πλούτου τοῦ μονοφωνικοῦ μέλους.

### Βιβλιογραφία

Βλασίου Ἰω. Φειδᾶ, Ἐπίτομος Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία τῆς Ρωσίας, ἀπ' ἀρχῆς μέχρι σήμερον, Ἀθῆναι 1967. – Grove's Dictionary of Music and Musicians, vol. 7, R-So ("Russian Church Music"). – M Palikarova-Verdeil, *La Musique Byzantine chez les Bulgares et les Russes*, Copenhagen (Monumenta Musicae Byzantinae - Subsidia vol. III) 1953. – Milos M, Velimirović, *Byzantine Elements in Early Slavic Chant*, (Main Volume), Copenhagen (MMB - Subsidia vol. IV) 1960.



## ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ: ΥΠΑΡΧΕΙ ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ;\*

Ένας ένδοιασμός μου —τριπλᾶ δικαιολογημένος, θαρρῶ—, πῶς ἢ συμμετοχή μου στὸ πνευματικὸ αὐτὸ Συμπόσιο θὰ ἦταν ἀδύνατη, εἶναι ἡ αἰτία πού δὲν ἔρχομαι μὲ τελικὴ γραπτὴ εἰσήγηση ἐνώπιόν σας, κυρίες καὶ κύριοι, ἀγαπητοὶ φοιτητὲς καὶ φοιτήτριες, φιλόμουση γενικὰ ὁμήγυρη.

Ὁ πρῶτος λόγος, πού δικαιολογεῖ τὸν ένδοιασμό μου, εἶναι τὸ προγραμματισμένο ἀνὰ κάθε Πέμπτη μάθημα στὸ Πανεπιστήμιο κι ἡ ἔγνοια μου νὰ μὴ χαθῆ τὸ μάθημα, ἐπειδὴ κάποιες Πέμπτες δὲν ἔγιναν καὶ δὲν θὰ γίνουν μαθήματα. Μπόρεσα ὅμως σήμερα νὰ μεταθέσω τὸ μάθημα γιὰ τὶς μεσημβρινές ὥρες μετὰ τὴ μία, γιὰ νὰ παραβρεθῶ σ' αὐτὴν τὴν ἐνδιαφέρουσα Ἡμερίδα ἐδῶ στὸ λαμπρὸ αὐτὸ τέμενος τῆς μουσικῆς, ὅπου μὲ μεγάλη μου χαρὰ χαιρετίζω τὸ γεγονὸς ὅτι ἀνοίγει τὶς πόρτες τοῦ στῆ μουσικῆ ἔκφραση τοῦ τόπου μας. Ὁ δεύτερος καὶ κύριος λόγος εἶναι ὅτι ἡ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μουσικὴ εἶναι αὐτόνομος μουσικὸς πολιτισμός· δὲν εἶναι “παραδοσιακὴ” μουσικὴ, μὲ τὴν ἔννοια πού χρησιμοποιεῖται ὁ ὅρος σήμερα ἐδῶ, ἢ, εἶναι τόσο παραδοσιακὴ ὅσο καὶ ὁ δυτικὸς μουσικὸς πολιτισμός, ἢ λεγόμενὴ κλασσικὴ μουσικὴ. Ὡς μουσικὸς πολιτισμός, βέβαια, δημιουργεῖ παράδοση καὶ μάλιστα στέρη παραδόση, ἀφοῦ ἡ παράδοση εἶναι δύναμη καὶ ἀφετηρία γιὰ καινούργια πάντοτε δημιουργία. Ἄρα, ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ δὲν χωρεῖ σ' αὐτὸ τὸ θέμα. Κι' ἓνας ἄλλος ἀκόμα λόγος τοῦ ένδοιασμοῦ μου ἀπορρέει ἀπ' αὐτὸν ἐδῶ· προσωπικὰ δὲν θεωρῶ ὅτι μπορούμε νὰ μιλάμε γιὰ “αὐτοσχεδιασμό” στῆ Βυζαντινὴ Μουσικὴ, μὲ τὴν ἔννοια πού ὁ ὅρος αὐτοσχεδιασμός προσλαμβάνει, εἴτε ὡς ἐπεξεργασία μιᾶς δεδομένης συνθέσεως, εἴτε ὡς στιγμιαία ἔμπνευση μιᾶς ἄγραφης μουσικῆς δημιουργίας. Ὡστόσο, κάποιες σκέψεις μου μπορούν νὰ φανοῦν διευκρινιστικὲς καὶ νὰ χρησιμεύσουν ὡς ἀφορμὲς γιὰ πρόκληση διαλόγου καὶ ἀνταλλαγὴ ἀπόψεων.

---

\* Παρέμβαση στὴν Ἡμερίδα τοῦ Μεγάλου Μουσικῆς, γιὰ τὸν Αὐτοσχεδιασμό, τὴν 31η Μαρτίου 1994. Τὸ κείμενο παραδόθηκε γιὰ ἔκδοση σὲ συλλογικὸ τομίδιο, ἄγνωστο ὁμως ἂν ποτὲ ἐκδοθῆ ἐκεῖ.



α'. Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ, ὅπως κοινὰ ἐπικράτησε νὰ λέγεται ἡ μελοποιία τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς, εἶναι γραπτὴ φωνητικὴ μουσικὴ. Ὡς γραπτὴ μουσικὴ ἐρμηνεύεται ἢ ἐκτελεῖται ἀπ' τοὺς ψάλτες "ἀπὸ χοροῦ" ἢ "μονοφωνάρικα". Τὸ ἄκουσμα, πού εἶναι τὸ τελικὸ ζητούμενο, μποροῦμε νὰ τὸ χαρακτηρίσουμε ὡς καλὴ ἢ κακὴ ἀπόδοση μιᾶς συγκεκριμένης μουσικῆς σημειογραφίας.

β'. Αὐτὴ ἡ ἀπόδοση παραδίδεται στὰ χειρόγραφα κι' ἔχουμε διάφορες ἀναγραφές· ὁ ὅρος "αὐτοσχεδιασμός" δὲν ὑπάρχει. Ὑπάρχουν ἄλλοι ὅροι, πολλοὶ καὶ ποικίλοι, πού, πάντως, δὲν ὑποδηλώνουν τὸν αὐτοσχεδιασμό. Ὁ βασικὸς ὅρος εἶναι "ποίημα"· μέλος "ποίημα τοῦ τάδε", ἢ "ἐποιήθη παρὰ τοῦ τάδε". Ἀργότερα ἔρχονται οἱ ὅροι "συνετέθη - σαν", ἢ "ἐμελίσθη - σαν", καὶ πολλὲς παραλλαγές σὲ σύνθετα ῥήματα: "ἐμελοποιήθη", "ἐμελοτονίσθη", "ἄσματοτονισθέν", "ἄσματουργηθέν"... κ.λπ. Πρόκειται γιὰ προσωπικὴ δημιουργία· οὔτε ὑποψία αὐτοσχεδιασμοῦ.

γ'. Μιὰ ἄλλη κατηγορία ὄρων εἶναι πιὸ ἐνδιαφέρουσα στὴν ψαλτικὴ παράδοση· ὁ ὅρος "καλλωπισμός" καὶ "καλλωπισθέν - τα", ὁ ὅρος "σύντμησις" καὶ "σύντμηθέν - τα", ἢ φράση "ὡς ψάλλεται ἐν Ἀγίῳ Ὄρει" ἢ "κατὰ τὸ ὕφος τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας", ἀκόμα καὶ πολὺ τελευταῖα ὁ ὅρος "διόρθωσις" - "ἐπιδιωρθώθησαν ἐπὶ τὸ κρεῖττον". Ὁ ὅρος "διασκευὴ" εἶναι ἐντελῶς πρόσφατος. Καὶ μὲ τοὺς ὅρους αὐτοὺς δὲν ὑποδηλώνεται αὐτοσχεδιασμός ἀλλὰ καταγράφεται μιὰ ψαλτικὴ πραγματικότητα πού ἐξυπηρετεῖ κάποιους σκοποὺς πρακτικούς. Πρόκειται πάλι, πάντως, περὶ γραπτῆς τοιαύτης ἢ τοιαύτης μεταχειρίσεως μιᾶς προϋπάρχουσας συνθέσεως, πού ἔκτοτε παραδίδεται καὶ ὑπὸ αὐτὴν τὴν μορφή παράλληλα μὲ τὴν πρωτότυπὴ τῆς μορφή ἢ καὶ αὐτόνομα.

δ'. Ἀκόμα πιὸ ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ ἐννοια "ἐξήγηση" τῆς σημειογραφίας. Ἐδῶ θίγεται τὴν τὸ καίριο θέμα τῆς ὀρθῆς ἐρμηνείας τῆς σημειογραφίας, ὕστερα ἀπὸ σύνολη θεώρηση τῶν στοιχείων πού τὴν ἀπαρτίζουν· δηλαδή, φωνητικὰ σημάδια, ἄφωνα σημάδια ἢ ὑποστάσεις χειρονομίας, φθोरικὰ σημάδια γιὰ τὶς μεταθέσεις τῶν γενῶν τῶν μελῶν καὶ ἄρα τὶς ἀλλοιώσεις τῶν διαστημάτων, καὶ οἱ "θέσεις" τῶν σημαδιῶν, οἱ συγκεκριμένους ἐνώσεις τῶν στοιχείων αὐτῶν πρὸς ὀπτικὴ δῆλωση συγκεκριμένου μέλους, κατὰ πῶς λέει ὁ Μανουὴλ Χρυσάφης (τὸ ἔτος 1458): "θέσις ἐστὶν ἡ τῶν σημαδιῶν ἐνώσις, ἣτις ἀποτελεῖ τὸ μέλος". Δὲν πρόκειται καθόλου γιὰ αὐτοσχεδιασμό στὴν προκειμένη περίπτωση. Προσωπικὰ θὰ τὴν θεωροῦσα "ὑβριν" μιὰ τέτοια, ἔστω, ὑποψία.

Καὶ λέει, βέβαια, ὁ Ἀπόστολος Κώνστας Χῖος στὴ "Μουσικὴ Τέχνη καὶ



Ἐπιστήμη” στὰ 1800, πὺ εἶναι καὶ τὸ πρῶτο πλήρες Θεωρητικὸ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ὅτι “εἷς διδάσκαλος τῆς αὐτῆς τέχνης τὴν λέγει ἀλλέως καὶ ἕτερος ἀλλέως...”, πὺ θὰ μποροῦσε νὰ ὀδηγήσει σὲ παρεξήγηση ἂν δὲν ἀναφέρουμε τὸ ὅτι λέει πῶς “εἷς μίαν γραμμὴν ψάλλονται ἀλλέως –τὰ ἄφωνα σημάδια–, καὶ εἷς ἄλλην ἀλλέως· καὶ εἷς ἓνα ἦχον ψάλλονται ἀλλέως καὶ εἷς ἕτερον ἀλλέως”, ἀλλὰ πρόκειται γιὰ δήλωση μιᾶς πραγματικότητας κι ὄχι γιὰ ἀκανόνιστη ἢ αὐθαίρετη καὶ κατὰ βούληση μεταχείριση τῆς σημειογραφίας. Ἐδῶ ὁ Ἀπόστολος, γιὰ νὰ κάνω ἓνα ὀφειλόμενο σχόλιο, κάνει πραγματικὸ καὶ ἱστορικὸ λάθος καὶ θέλει μᾶλλον νὰ δημιουργήσει ἐντυπώσεις καὶ προσοχὴ στὴν ἀπ’ τὸν ἴδιο προτεινόμενη ἐξήγηση τῆς σημειογραφίας, πὺ πάλι εἶναι σύμμορφη μὲ τὴν παραδεδομένη. Τὸ σημεῖο αὐτὸ εἶναι ἀπ’ τὰ πιὸ ἀδύνατα στὸ Θεωρητικὸ του. Τὸν Ἀπόστολο ἀκολουθεῖ καὶ ὁ ἀνώνυμος Ξηροποταμηνὸς συντάκτης ἑνὸς ἐξηγητικοῦ κειμένου, ὅταν λέγει πῶς οἱ παλαιοὶ ψαλμῶδοι ἔψαλλαν “κατὰ γνώμην καὶ ἀρέσκειάν των, δίδοντες αὐτοὶ δι’ αὐτοῦς γενικὸν κανόνα τὸ ἔτζι τὸ ἔλεγεν ὁ διδάσκαλός μου...”.

ε’. Ἐνας ἄλλος ὅρος πὺ χρησιμοποιεῖται παράλληλα μὲ τὸν ὅρο “ἐξήγηση” ἢ ἀντ’ ἐκείνου εἶναι ὁ ὅρος “ἀνάλυση” – ἐννοεῖται ἀνάλυση τῆς συνοπτικῆς σημειογραφίας καὶ τελικὴ καὶ τέλεια ἐκφώνηση τοῦ μελικοῦ περιεχομένου τῆς “συνοπτικῆς”, πρὸ τοῦ 1814, σημειογραφίας. Τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ σημειογραφία πὺ κανονίστηκε μὲ τὴν ἐπιβολὴ τῆς Νέας Μεθόδου τῶν τριῶν λεγομένων διδασκάλων (Χρυσάνθου-Γρηγορίου-Χουρμουζίου) τὸ 1814-15 στὴν Κωνσταντινούπολη λέγεται “ἀναλυτικὴ σημειογραφία” μᾶς κανοναρχεῖ τὴν ὀρθὴ κατανόηση τοῦ ὅρου “ἀνάλυση”· τὴν ὀρθή, δηλαδή, ἐξήγηση καὶ πλήρη ἀναλυτικὴ καταγραφή –μὲ φωνητικὰ μονάχα σημάδια–, τοῦ μελικοῦ περιεχομένου τῶν “θέσεων” καὶ τῶν ὑποστάσεων χειρονομίας, τῶν ἀφῶνων σημαδιῶν.

Ἐδῶ ἐμφωλεύει ὁ πειρασμὸς, οἱ σύγχρονοι ψάλτες, μὲ ἀβαθῆ γνώση τοῦ πράγματος, νὰ βιάζον τὴν σημειογραφία καὶ νὰ κάνουν ἀνεπίτρεπτες φωνητικὲς ἐκτροπὲς “ἐν ὀνόματι” τῆς ἀναλύσεως τῆς σημειογραφίας. Κι ὁ πειρασμὸς πειράζει πολλοὺς στίς μέρες μας. “Στῶμεν καλῶς, στῶμεν μετὰ φόβου, προσχωμεν τὴν ψαλτικὴν ἀναφορὰν ἐν ὀρθῇ ἐρμηνείᾳ τῆς σημειογραφίας προσφέρειν”, φίλοι ψάλτες τῶν ἀγίων τοῦ Θεοῦ ἐκκλησιῶν.

ς’. Τὸ ὕφος, πάλι, πὺ μᾶς ὀδηγεῖ στὴν πράξη, στὴν ἐνάσκηση τῆς ψαλτικῆς, ἄρα καὶ στὴν προφορικὴ παράδοση, δὲν ἔχει καμιὰ σχέση μὲ τὸν αὐτοσχεδιασμό. Καὶ θὰ πρέπει ἐδῶ νὰ λεχθῆ ὅτι οἱ ψάλτες –καὶ οἱ καλόγεροι στὰ μοναστήρια–, οἱ γνῶστες τῆς σημειογραφίας ἀλλὰ καὶ οἱ πρακτικοὶ ψάλτες, ψάλλουν περισσότερο ἀπὸ πενήντα τοῖς ἑκατό –σὲ κάποιες ἀκολουθίες τὸ ἐνενήντα τοῖς ἑκατό–, κατὰ “προσομοιακὸ” μέλος· ἄρα, κατὰ τὸν ψαλτικὸ ἄγρα-



φο κανόνα, ψάλλουν ἀναλλοίωτο μέλος. Ὅλοι οἱ κανόνες τοῦ Εἰρμολογίου καὶ ὅλα τὰ προσόμοια τροπάρια (ἀπολυτίκια, στιχηρά, καθίσματα, κοντάκια, ἔξαποστειλάρια, κ.ἄ.) τῆς ὀκτωηχίας ἀνήκουν σ' αὐτὴν τὴν κατηγορία.

ζ'. Τὰ ἄλλα μέλη, τὰ ἰδιόμελα καὶ τὰ παπαδικά —καὶ στὸν ὄρο “παπαδικά” ἀνήκουν κατ' ἐξοχὴν οἱ παντοῖες ψαλμωδῆσεις, ἀργές - σύντομες - καλοφωνικές κ.λπ., τῶν στίχων τῶν ψαλμῶν, ὡς τὸ σταθερὸ ρεπερτόριο τῶν ἀκολουθιῶν τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ νυχθημέρου—, εἶναι γραμμένα κατὰ πολλές μελοποιήσεις, ἀπὸ μελουργοὺς παλαιότερους καὶ νεωτέρους. Ὁ ψάλτης, ἂν ξέρει σημειογραφία καὶ θέλει, ψάλλει κάποιες ἀπ' αὐτὲς κατὰ ἐπιλογὴ του, πρᾶγμα ἐλεύθερο στὸν χῶρο τῆς τέχνης. Ἄν κάποια φράση τὴν ἀλλάζει καὶ ψάλλει κάποιο ἄλλο μέλος, καὶ πάλι δὲν πρόκειται γιὰ αὐτοσχεδιασμό, ἀλλὰ γιὰ “ἐπιβολή”, ὅπως λέγεται καὶ στὰ χειρόγραφα, μιᾶς ἄλλης μουσικῆς περιόδου, ποὺ κατὰ ἐνενηνταεννιά τοῖς ἑκατὸ δὲν ἀποτελεῖ ἔμπνευση τῆς στιγμῆς, οὔτε κἂν προσωπική του παρέμβαση. Ἄπλᾳ πρόκειται γιὰ προτίμηση αὐτῆς τῆς “θέσεως”, ὅπως λέγεται στὴν ψαλτική, ποὺ εἶναι κοινὸ στοιχεῖο τῆς μελοποιίας, στὴ συγκεκριμένη κάθε φορά περίπτωση. Ἄν δὲν ξέρει σημειογραφία ἢ ἂν ἀγνοεῖ ὅτι εἶναι μελοποιημένος κατὰ τὸν ἓνα ἢ ἄλλο τρόπο ἓνας ψαλμὸς ποὺ θέλει νὰ ψάλει —γιὰ νὰ καλύψει κάποια χρονικὴ διάρκεια, κυρίως—, καὶ πάλι ψάλλει, δηλαδὴ μελοποιεῖ καὶ μελωδεῖ καὶ ψαλμωδεῖ ἐκείνη τὴ στιγμὴ τὸ συγκεκριμένο κείμενο, ἐρμηνεύει ἢ ντύνει μουσικὰ τὸν λόγο, σύμφωνα μὲ τὶς ἐπιταγές τῆς τέχνης καὶ τὴ δική του μέτρια ἢ ἀρτιώτερη γνώση τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Ἄν δὲν ψάλλει καλὰ δὲν εἶναι καλὸς ψάλτης. Ὁ ἀκροατῆς, ἄλλωστε, δὲν μπορεῖ νὰ ξέρει ἂν ὁ ψάλτης ἐκείνη τὴν ὥρα ψάλλει “ἀπὸ διφθέρας”, δηλαδὴ ἀπὸ γραπτὸ, μὲ σημειογραφία, μουσικὸ κείμενο, ἢ κατὰ τὴν ἔμπνευση ἐκείνης τῆς στιγμῆς. Καὶ σὲ τί, ἀκόμα, θὰ διέφερε τάχα τὸ ἀκουσμα ὡς ἀποτέλεσμα τοῦ ἑνὸς ἢ τοῦ ἄλλου τρόπου;

η'. Ἀκόμα καὶ στὴν περίπτωση ἑνὸς χερουβικοῦ ἢ κοινωνικοῦ ὅποιος ψάλλει διαφορετικὰ ἓνα χερουβικό, σὲ σχέση μὲ τὶς πολλές καὶ ποικίλες προϋπάρχουσες συνθέσεις, ὅλες πάντοτε ἐπώνυμες —κι ὑπάρχουν περίπου χίλιες καὶ παραπάνω συνθέσεις τοῦ χερουβικοῦ ὕμνου—, δὲν αὐτοσχεδιάζει, ἀλλὰ συνθέτει ἓνα νέο μέλος, τὸ ὁποῖο μπορεῖ νὰ εἶναι ἀπὸ ὀλότελα ἄτεχνο καὶ ἀπαράδεκτο μέχρι ὑποφερτὸ καὶ καλὸ ἢ καὶ πολὺ καλὸ, γιὰ τὴ συγκεκριμένη πρακτικὴ ἀνάγκη. Τὸ ὅ,τιδήποτε νέο, σύμφωνα πάντοτε μὲ τὸν χαρακτῆρα καὶ “τὰς ἄλλαν ἀνάγκη” τοῦ κάθε ἤχου, ὅπως λέει ὁ θεωρητικὸς τοῦ 19 αἰῶνος Γαβριὴλ ἱερομόναχος, εἶναι νέα μελοποίηση κι ὄχι αὐτοσχεδιασμός.

θ'. Δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε ὅτι ἡ μουσικὴ “ἐρμηνεύει τὴν τῶν λεγομένων



διάνοιαν”, καθώς διδάσκει ὁ Γρηγόριος Νύσσης· εἶναι τὸ ἔνδυμα τοῦ λόγου, δὲν εἶναι αὐτόνομη ἢ μουσικὴ στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη. Ὁ λόγος εἶναι δεσμευτικός. Ἡ ἔκφραση τοῦ λόγου προσδιορίζει καὶ τὴν ἀνάλογη σημειογραφία· κι ἡ σημειογραφία δὲν ἐπιτρέπει κακοποίηση τοῦ λόγου. Ἴσα - ἴσα ἢ σημειογραφία ἀποτελεῖ τὸν καλύτερο δυνατὸ τονισμό τοῦ νοήματος τοῦ λόγου.

ι'. Δὲν ὑπάρχει αὐτοσχεδιασμός στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη, ἀλλὰ μελοποιία στὴν κάθε περίπτωση. Ἡ μελοποιία εἶναι ἕξη ποιητικὴ κι ἀναβλύζει ἀπ' τὸν λόγο, τὴν μουσικώτατη ἑλληνικὴ γλῶσσα. Εἴμαστε προικισμένοι ἐκ γενετῆς μ' αὐτὸ τὸ ὑπέρτατο ἀγαθὸ τῆς ποιήσεως· ὅλοι μπορούμε νὰ ψάλουμε, ἢ καλύτερα νὰ μελίσουμε ἢ μελοποιήσουμε τὸν ὅποιονδήποτε λόγο, κατὰ πῶς ἢ ἔμφυτη ἑλληνικὴ μουσικὴ –καὶ μάλιστα συγκροτημένη στὸ τέλειο σύστημα τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης–, ὑπαγορεύει.

Καὶ θὰ 'θελα νὰ σᾶς ἀναφέρω τώρα ἐδῶ ἓνα περιστατικό, τὸ ὁποῖο ὕστερα ἀπὸ πρόκληση δευτερώθηκε, δηλαδὴ ἐπαναλήφθηκε ἄλλη μιὰ φορά.

Κάποια μέρα τοῦ Μαρτίου τοῦ 1969 στὴν Κοπεγχάγη, στὰ Monumenta Musicae Byzantinae, ὅπου σπούδαζα, ὁ ἐπιφανὴς βυζαντινομουσικολόγος Jørgen Raasted κι ἐγὼ ἀναλύσαμε ἓνα Ἐγκώμιον εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν τοῦ Γερμανοῦ Α' πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως (715-730). Ἐκεῖ ὑπάρχει μιὰ σειρά ποιητικῶν στροφῶν, σὲ διαλογικὴ μορφή μεταξὺ τοῦ ἀγγέλου Γαβριήλ, τῆς Θεοτόκου, τοῦ Ἰωσήφ. Πρόκειται σαφῶς γιὰ ποίημα, πού ὡστόσο δὲν ἔχει τὴ μορφή ὕμνογραφήματος, ἢ τουλάχιστον δὲν ἐπιβλήθηκε ὡς ὕμνογράφημα. Μοῦ λέει ὁ Ρῶστεδ· “κρῖμα, πού δὲν ἔχει σημειογραφία νὰ τὸ ψάλουμε”. Τοῦ λέω, “ἂν θέλουμε μπορούμε νὰ τὸ ψάλουμε”. – “Πῶς, μπορεῖς νὰ τὸ ψάλεις χωρὶς παρασημασμένη τὴ μουσική;” – “Βέβαια. Σὲ ποιὸν ἦχο θέλεις νὰ τὸ ψάλω;” – “Σὲ ὅποιον θέλεις ἐσύ. Θὰ ἔχει πολὺ ἐνδιαφέρον”. Ἐγὼ, γνωρίζοντας ὅτι ἡ ψαλτικὴ παράδοση γιὰ τὴν ἑορτὴ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ ἐπέβαλε κυρίως τὸν δ' ἦχο Λέγετο, – σ' αὐτὸν ψάλλεται ὁ Κανόνας “Ἀνοίξω τὸ στόμα μου”–, “ἐνήχισα”, δηλαδὴ μελώδησα τὸ φωνητικὸ πλαίσιο τοῦ ἦχου μὲ τὸ ἐνήχημα ἢ ἀπήχημα τοῦ ἦχου “λέγετος” κι' ἄρχισα νὰ ψάλω ἀβίαστα τὴν πρώτη καὶ τὴ δευτέρη στροφή. Ὁ Ρῶστεδ ἔτρεμε κι ἔλαμπε ἀπὸ χαρὰ κι' ἐκπληξῆ μαζί. “Μπορεῖς νὰ τὸ ψάλλεις σὲ ἄλλον ἦχο;” – “Βέβαια, σὲ ὅλους τοὺς ἦχους” – “Σὲ πρῶτο ἦχο;” – “Ναί, ἄκου”. Ἐνήχισα τὸν πρῶτο ἦχο “ανανες” κι ἔψαλα. Χωρὶς νὰ περιμένω ἄλλη ὑπόδειξη ἔψαλα καὶ στὸν β' ἦχο. Ὁ Ρῶστεδ δὲν μπορούσε νὰ τὸ ἐννοήσει. Τοῦ ἦταν ἀδιανόητο πού ἔψαλα χωρὶς σημειογραφία.

Ἀργότερα, τὸ 1984 κατὰ τὴν περίοδο τοῦ Πεντηκοσταρίου, βρεθήκαμε στὴν Βαρσοβία μιὰ εἰκοσάδα μουσικολόγοι ἀπ' τὴ Δυτικὴ καὶ τὴν Ἀνατολικὴ Εὐρώπη, γιὰ τὴν ἰδρυτικὴ πράξη τοῦ Ὄργανισμοῦ “Monumenta Musicae An-



tiquae Europae Orientalis”. Ὁ Ρῶστέδ ανέφερε τὸ περιστατικό, πὺ τὸν ἐντυπωσίασε τόσο, σὲ μιὰ ἀναφορά του γιὰ τὴν προφορικὴ ψαλτικὴ παράδοση. Σὲ ὄλους φάνηκε παράξενο. Ὁ φίλος Dimitri Stefanonίς, μὲ τὴν ἐμπειρία πὺ ἔχει ἀπ’ τὶς συχνὲς προσκυνηματικὲς ἐπισκέψεις του στ’ Ἀγιονόρος, εἶπε πῶς καὶ οἱ καλόγεροι κάπως ἔτσι ψέλνουν. “Ἄν εἶχαμε κάποιο κείμενο ἐδῶ...” εἶπε. Καὶ τότε ἐγὼ πῆρα μιὰ πολωνικὴ ἐφημερίδα πὺ ἦταν στὸ τραπέζι καὶ τοὺς λέω: “Θέλετε νὰ σᾶς ψάλω τὴν ἐφημερίδα; Μονάχα πὺ θὰ τὴν διαβάσω λατινικά, γιὰτὶ δὲν ξέρω τὴν προφορὰ τῆς πολωνικῆς γλώσσας – κι ὑπάρχουν 3-4 σύμφωνα διαφορετικὰ ἀπ’ τὰ λατινικά”. “Ναί, ναί”, εἶπαν ὄλοι. Ἀπλώθηκε μὲ μιᾶς σιωπῆ. Ἐγὼ ἐνήχισα τὸν πρῶτο ἦχο κι ἄρχισα νὰ ψάλω. Ὑστερα καὶ τὸν πλάγιο α’ καὶ μετὰ τὸν πλάγιο β’. Χειροκρότησαν ὄλοι θερμά. Ἦταν ἓνας θρίαμβος τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης καὶ τῆς θαυμαστῆς ἑλληνικῆς μελοποιίας.

Κι αὐτὸ τὸ ψάλμα δὲν ἦταν αὐτοσχεδιασμός· ἦταν μελοποίηση τῆς στιγμῆς, σύμφωνα μὲ τοὺς κανόνες τῆς τέχνης καὶ τὰ ιδιώματα τῶν ἦχων. Φαίνεται, ἴσως, ἀντιφατικό· ἀλλ’ ἄς μὴ συγχέουμε τὰ πράγματα. Δὲν εἶναι αὐτοσχεδιασμός ὅταν ψάλλουμε κάτι γιὰ πρώτη φορὰ καὶ ξαφνικά καὶ χωρὶς νὰ τὸ βλέπουμε γραμμένο σὲ σημειογραφία. Ἄν εἶναι καλὸ ἢ κακό, πρόχειρο ἢ σοβαρὸ εἶναι ἄλλο θέμα. Στὴ μουσικὴ ἐπιτελεῖται πάντοτε ἓνα θαῦμα· κι ὅταν πρόκειται γιὰ σημειογραφία καὶ ὅταν ὄχι. Ἡ σημειογραφία τῆς μουσικῆς καὶ τὰ γράμματα τῆς ἀλφαβῆτου εἶναι νεκρά· κι ἀνασταίνονται κάθε φορὰ πὺ ἐμεῖς, καὶ μάλιστα ὁ καλλιτέχνης, ὁ ψάλτης, τοὺς φουσᾶμε “πνοὴν ζῶσαν”.



## ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΕΤΑΓΡΑΜΜΕΝΗ ΣΤΗΝ ΠΕΝΤΑΓΡΑΜΜΙΚΗ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΚΙΕΒΟΥ\*

### Α'.

#### α. Ἡ ἀνακάλυψη τοῦ σιναΐτικοῦ κώδικος 1477.

Τὴν ἀνοιξη τοῦ 1967 εἶχα τὴν εὐτυχία νὰ πιάσω στὰ χέρια μου, νὰ ὀσφρανθῶ καὶ νὰ φυλλομετρήσω τὸν κώδικα 1477 στὴν βιβλιοθήκη τῆς ἱερᾶς μονῆς τοῦ θεοβαδίστου ὄρους Σινᾶ. Ἡ μεγάλη ἐκπληξη γρήγορα μεταστράφηκε σὲ μεγάλη, σὲ ἀνείπωτη χαρά, γιὰ τὴ μέγιστη σπουδαιότητα ποὺ ἔχει ὁ κώδικας αὐτός, ἀφοῦ ἀποτελεῖ ἀναμφισβήτητη καὶ ὀφθαλμοφανῆ τεκμηρίωση τῆς συνοπτικότητος τῆς σημειογραφίας τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Ὁ κώδικας αὐτός περιέχει στὰ 253 φύλλα τοῦ βυζαντινῆ καὶ μεταβυζαντινῆ μουσικῆ μεταγραμμένη στὴν πενταγραμμικὴ σημειογραφία τοῦ Κιέβου. Μιὰ πρώτη σχετικὴ μελέτη μου δημοσιεύτηκε τὸ 1972 καὶ προκάλεσε τὸ ἐνδιαφέρον τῶν μουσικολόγων.

Ἡ ὑπόψια μου ὅτι αὐτός ὁ κώδικας μὲ τὴν καθαρὴ, ἀπὸ κωδικογραφικὴ ἀποψη, μορφή καὶ τὴν συνεπῆ, κατὰ τὴ μεταγραφὴ, ἀντιμετώπιση τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι μοναδικὸς ἦταν ἓνα μόνιμο κανονάρχημα στὴν ἐρευνητικὴ διάθεση καὶ στὶς ἀναζητήσεις μου γιὰ τὸ καίριο θέμα τῆς ἐρμηνείας καὶ ἐξηγήσεως τῆς σημειογραφίας τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιίας.

---

\* Ἀνακοίνωση στὸ Διεθνὲς Συνέδριο "Κρήτη, Ἀνατολικὴ Μεσόγειος καὶ Ρωσία κατὰ τὸν 19<sup>ο</sup> αἰῶνα", Μόσχα 2-6 Ὀκτωβρίου 1995. Ἐγινε εὐρεῖα προφορικὴ περίληψη στὰ ἀγγλικά. Τὸ κείμενο πρόκειται νὰ ἐκδοθῆ στὸν τόμο τῶν Πρακτικῶν τοῦ Συνεδρίου. Ἡ ἀγγλικὴ περίληψη, γραπτὴ αὐτὴ τὴ φορά, παρουσιάστηκε καὶ στὸ Ἑλληνο - Οὐκρανικὸ Συνέδριο, ποὺ ἔγινε τὸν ἴδιο μῆνα Ὀκτώβριο, στὸν Πειραιᾶ.



β. Ἡ εὕρεση καὶ δύο ἄλλων ὁμοίων κωδίκων.

Μὲ τὴν ὑπόδειξη τῆς φίλης συναδέλφου κυρίας "Ἐλενας Τόντσειβα, ποὺ γινώριζε ἀπὸ αὐτοψία τοὺς μουσικοὺς κώδικες τῶν βιβλιοθηκῶν τοῦ Λένινγκραντ καὶ τοῦ Κιέβου, ἐντοπίστηκαν δύο ἀκόμη μουσικοὶ κώδικες μὲ πενταγραμμικὴ σημειογραφία, ὁ 584 (περὶ τὸ 1700) στὸ Λένινγκραντ καὶ ἓνας ἄλλος (τοῦ ἔτους 1769) στὸ Κίεβο. Χρειάστηκε ἀκόμη καὶ ἡ πρόθυμη βοήθεια τοῦ φίλου Εὐγενίου Γκέρτσμαν γιὰ νὰ προμηθευτῶ, τὴ μιὰ φορὰ μάλιστα μέσ' ἀπὸ ἀπίστευτη διαδρομὴ, ἀντίγραφα μικροφίλμς τῶν δύο αὐτῶν κωδίκων, πρὶν ἀκριβῶς ἀπὸ μιὰ δεκαετία, τότε ποὺ ἡ πρόσβαση στὶς βιβλιοθηκῆς αὐτὲς γιὰ ἓνα μὴ σοβιετικὸ ἐπιστήμονα ἦταν δύσκολη, ἂν ὄχι ἀνέφικτη. Ἐκφράζω καὶ δημοσίως τὴν εὐγνωμοσύνη μου πρὸς τοὺς ἀγαπητοὺς ὁμοτέχνους μου, τὴν κυρία "Ἐλενα Τόντσειβα καὶ τὸν κύριο Εὐγένιο Γκέρτσμαν.

γ. Ἡ δημοσίευση τριῶν παρομοίων "βουλγαρικῶν" κωδίκων.

Τὸ 1981, στὰ πλαίσια τῶν ἐορτασμῶν γιὰ τὴν 1300ῆ ἐπέτειο τῆς ἰδρύσεως τοῦ Βουλγαρικοῦ Κράτους (681-1981), ἡ "Ἐλενα Τόντσειβα δημοσίευσε σ' ἓνα πρῶτο τόμο μιὰν ἐκτενῆ ἱστορικο-κωδικογραφικὴ μελέτη γιὰ τρεῖς χρονολογημένους κώδικες μὲ πενταγραμμικὴ σημειογραφία τοῦ Κιέβου, ὑπὸ τὸν τίτλο "The Velikij Skit (Skit Mare) Monastery - A School of 'Bolgarskij Rospev' 'Bolgarski' Heirmologia of the 17th-18th centuries from the Skit Monastery", καὶ σ' ἓνα δεῦτερο τόμο τὰ ἴδια τὰ χειρόγραφα σὲ φωτογραφικὴ ἀναπαραγωγή. Τὰ σημαντικὰ αὐτὰ χειρόγραφα ἀπόκεινται στὸ Μουσικὸ Τμῆμα τῆς Κρατικῆς Βιβλιοθήκης καὶ στὴν Βιβλιοθήκη τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας τῶν Ἐπιστημῶν στὸ Βουκουρέστι καὶ γινώριζονται μὲ τοὺς ἀριθμοὺς 10846 (τοῦ ἔτους 1676), 10845 (τοῦ ἔτους 1684) καὶ 525 (τῶν ἐτῶν 1731/3). Στὸν Α' τόμο καὶ στὶς σελίδες 49-102 ἡ "Ἐλενα Τόντσειβα προσφέρει μιὰ συνδυαστικὴ ἀναλυτικὴ περιγραφὴ τοῦ περιεχομένου τῶν τριῶν αὐτῶν χειρογράφων, ἀπ' τὴν ὁποία ἐξάγεται καὶ ὅτι τὰ χειρόγραφα αὐτὰ δὲν εἶναι Εἰρμολόγια, ὅπως περιέργως ἀναφέρει ἡ συγγραφεύς, ἀλλὰ Ἀνθολογίες, μὲ κάπως ἰδιότυπη σύνθεση.

Γινώριζουμε, λοιπόν, τώρα ἕξι μουσικὰ χειρόγραφα γραμμένα μὲ τὴν πενταγραμμικὴ σημειογραφία τοῦ Κιέβου, ποὺ καλύπτουν τὴν χρονικὴ περίοδο ἑνὸς αἰῶνος, ἀπ' τὸ 1676 ἕως τὸ 1769 (ὁ κώδικας τοῦ Κιέβου), μιὰ περίοδο ἄκρως ἐνδιαφέρουσα γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς σημειογραφίας τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ἀλλὰ καὶ τῆς μουσικῆς αὐτῆς καθ' ἑαυτὴν στὴν ἑλληνόφωνη καὶ σλαβόφωνη ἢ καὶ δίγλωσση ὀρθόδοξη λατρεία καὶ τὴν ἐπίδραση καὶ διάδοση τῆς ἑλληνικῆς ψαλτικῆς στὸν εὐρύτερο βαλκανικὸ χῶρο.



## B’.

## α. Μιὰ πρώτη γνωριμία τῶν κωδίκων αὐτῶν.

Οἱ ἀναφερθέντες ἕξ κώδικες διακρίνονται σὲ τρεῖς κατηγορίες. Δύο εἶναι ἀμιγεῖς ἑλληνικοὶ μουσικοὶ κώδικες· ὁ σιναϊτικὸς 1477 καὶ ὁ Λένινγκραντ 586. Ἔνας εἶναι δίγλωσσος, σλαβοελληνικὸς, ὅπου οἱ περιεχόμενοι ἑλληνικοὶ ὕμνοι εἶναι γραμμένοι μὲ τὰ γράμματα τοῦ ἑλληνικοῦ ἀλφαβήτου· ὁ κώδικας τοῦ Κιέβου. Οἱ ἄλλοι τρεῖς εἶναι ἐπίσης δίγλωσσοι, ὅπου ὅμως οἱ περιεχόμενοι ἑλληνικοὶ ὕμνοι εἶναι μεταγραμματισμένοι μὲ κυριλλικὰ στοιχεῖα· οἱ τρεῖς ρουμανικοὶ κώδικες.

Πρέπει ἀκόμη νὰ γίνουν δύο-τρεῖς διευκρινιστικὲς παρατηρήσεις. Πρώτη· οἱ τέσσερις δίγλωσσοι κώδικες εἶναι χρονολογημένοι – οἱ τρεῖς ρουμανικοὶ τὰ ἔτη 1676, 1684 καὶ 1731/3, καὶ ὁ τοῦ Κιέβου τὸ ἔτος 1769, ἐνῶ οἱ δύο ἀμιγεῖς ἑλληνικοὶ κώδικες εἶναι ἀχρόνιστοι· γράφτηκαν πάντως περὶ τὸ 1700, ἕως, τὸ πολὺ, 1720. Δεύτερη· τὰ περιεχόμενα στοὺς τέσσερις χρονολογημένους κώδικες εἶναι ὅλα ἀνώνυμα, ἐνῶ στοὺς δύο ἑλληνικοὺς κώδικες ἀναφέρονται δύο περίφημοι μελουργοὶ τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ ἱζ’ αἰῶνος, ὁ Χρυσάφης ὁ νέος καὶ ἀΨάλτης τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας καὶ ὁ Μπαλάσης ἱερεὺς καὶ νομοφύλαξ τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας. Σ’ αὐτοὺς τοὺς δύο κώδικες εὐκόλα ταυτίζονται καὶ τὰ ἀνώνυμα περιεχόμενα ὡς συνθέσεις Ἑλλήνων μελουργῶν, βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν, πράγμα πού ἐπεχείρησα καὶ κατώρθωσα κατὰ τὴ δημοσίευση τῆς ἀναλυτικῆς περιγραφῆς τοῦ κώδικος Σινᾶ 1477. Τρίτη διευκρίνηση· τὸ περιεχόμενο τῶν δύο ἑλληνικῶν κωδίκων ἀναμφιβόλως εἶναι μεταγραφή καὶ μεταφορὰ ἀπ’ τὴ βυζαντινὴ σημειογραφία στὴν πενταγραμμικὴ σημειογραφία τοῦ Κιέβου. Μεταγραφή ἐπίσης ἀποτελοῦν καὶ οἱ μὲ ἑλληνικὰ στοιχεῖα ὕμνοι στὸν δίγλωσσο κώδικα τοῦ Κιέβου.

Ἐδῶ πρέπει νὰ τονιστῇ ἰδιαίτερα ὅτι ἡ μεταγραφή αὐτὴ ἀφορᾶ στὴν οὐσία τῆς μουσικῆς, στὸ μελικὸ περιεχόμενο πού παρασημαίνεται συνοπτικὰ μὲ τὰ σημάδια τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, τὰ 15 φωνητικὰ καὶ τὰ πολλὰ, συνολικὰ σαράντα, ἄφωνα, ἢ λεγόμενα ὑποστάσεις χειρονομίας. Στὴ μεταγραφή δὲν ὑπάρχει ἀντιστοίχιση σημάδι πρὸς σημάδι, δηλαδὴ ἓνα βυζαντινὸ φωνητικὸ σημάδι πού δείχνει ἓνα συγκεκριμένο φωνητικὸ διάστημα, καὶ ὡς ἄκουσμα μιὰ συγκεκριμένη ὀξύτητα, πρὸς ἓνα σημάδι πού κι αὐτὸ δείχνει μιὰ συγκεκριμένη ὀξύτητα, τοῦ πενταγράμμου. Κατὰ τὴ μεταγραφή χρησιμοποιοῦνται πολλὰ σημάδια –νότες– γιὰ νὰ καταγράψουν τὸ μέλος πού ὑποκρύπτεται κάτω ἀπὸ τὰ πολὺ λιγότερα βυζαντινὰ φωνητικὰ σημάδια, σὲ συγκεκριμένες ἐνώσεις μεταξύ τους, μαζί καὶ μὲ τὰ ἄλλα, τὰ ἄφωνα σημάδια, τὶς λεγόμενες



“Θέσεις”. Αὐτὴ ἢ διευκρίνηση ὀδηγεῖ στὴν κατανόηση ὅτι καὶ στοὺς ἄλλους κώδικες οἱ ἑλληνικοὶ ὕμνοι, εἴτε μὲ ἑλληνικὰ εἴτε μὲ κυριλλικὰ στοιχεῖα, εἶναι μεταγραμμένοι ἀπὸ ἀντίστοιχους ἑλληνικοὺς κώδικες, ὅπως ψάλλονταν ἀπ’ τὴν βυζαντινὴ σημειογραφία. Καὶ ὑπάρχει, ὀπτικά, μιὰ ἀντίφαση· τὸ μέλος ὅταν εἶναι μεταγραμμένο ἢ καταγραμμένο στὴν πενταγραμμικὴ σημειογραφία, ἢ καὶ σὲ “ἐξηγητικὴ” βυζαντινὴ σημειογραφία, φαίνεται πολὺ ἐκτενέστερο καὶ πλουσιώτερο. Τὸ γεγονός αὐτὸ ὀδηγεῖ τοὺς μουσικολόγους, ποὺ δὲν ἀσχολήθηκαν ἢ δὲν κατανόησαν τὸ θέμα τῆς ὀρθῆς ἐξηγήσεως τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, νὰ κάνουν λανθασμένες ἀποτιμήσεις, ὅτι δηλαδὴ πρόκειται γιὰ παραφθορὰ τοῦ μέλους καὶ γιὰ “καταθλιπτικὴ ἀνατολικὴ ἐπίδραση”. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὸν ὀρισμὸ τῆς “Ἑλενας Τόντσειβα, ὅτι ὑπάρχει, στὶς περιπτώσεις αὐτές, καὶ μάλιστα στὸν κύκλο τῶν ὕμνων τῆς θ. Λειτουργίας –τρισαγία, ἀλληλουιάρια, χερουβικά καὶ κοινωνικά–, ποὺ εἶναι γραμμένα ἑλληνιστὶ μὲ κυριλλικὰ στοιχεῖα στοὺς ρουμανικοὺς κώδικες, “τάση πρὸς Slavization” τῆς ἑλληνικῆς ψαλτικῆς παραδόσεως τῆς παλαιολόγειας ἐποχῆς, ἢ καὶ αὐτῆς ποὺ διαμορφώθηκε μὲ ἐπίκεντρο τὴν μονὴ Πούτνας κατὰ τὸν 15 αἰῶνα.

Καὶ τὸ πλεῖστο μέρος τῶν ἄλλων ὕμνων, ποὺ παραδίδονται σὲ σλαβικὴ γλῶσσα, δὲν εἶναι πρωτογενές, ἀλλ’ εἶναι μεταγραφές ἀπὸ βυζαντινὴ σημειογραφία. Ἀπομένει τὸ δυσχερές πρᾶγματι ἔργο τῆς ταυτίσεως αὐτῶν τῶν ὕμνων καὶ τῆς ἀποδόσεώς τους στοὺς δημιουργοὺς τους.

#### β. Συνοπτικὴ παρουσίαση τοῦ περιεχομένου τῶν κωδίκων αὐτῶν.

Ὅπως προαναφέρθηκε, εἶναι γνωστὸ τὸ περιεχόμενο τῶν τεσσάρων ἀπ’ τοὺς ἕξι αὐτοὺς κώδικες, χάρις στὶς δημοσιευμένες ἀναλυτικὲς περιγραφές, πρῶτα, τὸ 1972, τοῦ σιναϊτικοῦ κώδικος 1477 ἀπ’ τὸν ὑποφαινόμενο, καὶ μιὰ δεκαετία ἀργότερα, τὸ 1981, τῶν τριῶν ρουμανικῶν κωδίκων ἀπ’ τὴν “Ἑλενα Τόντσειβα”. Ἀγνωστο ἐντελῶς εἶναι τὸ περιεχόμενο τῶν δύο ἄλλων κωδίκων. Ἀπ’ αὐτοὺς ὁ κώδικας Λένινγκραντ 586 εἶναι ἀδελφός κώδικας τοῦ σιναϊτικοῦ 1477, φιλοτεχνημένος ἀπ’ τὸν ἴδιο, δυστυχῶς ἄδηλο, κωδικογράφο, μὲ πολὺ μικρὲς διαφορές, παραλείψεις ἢ προσθήκες κάποιων μελῶν σὲ σχέση μὲ τὸ περιεχόμενο τοῦ σιναϊτικοῦ κώδικος. Καὶ εἶναι μικρότερος σὲ ἀριθμὸ φύλλων κατὰ 50 φύλλα· ἀριθμοῦνται δηλαδὴ 297 φύλλα. Ὁ ἄλλος κώδικας τοῦ Κιέβου (φφ. 103), στὰ φύλλα του 2β - 3β περιέχει ἕναν ἀναλυτικὸ πίνακα τῶν περιεχομένων του, ἀλλὰ μὲ ἀνακριβεῖς παραπομπές στὸν ἀριθμὸ τῆς τελικῆς φυλλαριθμήσεως. Κι αὐτὸς ὁ κώδικας εἶναι μιὰ ἰδιότυπη Ἀνθολογία.

Καὶ οἱ ἕξι αὐτοὶ κώδικες ἀνήκουν στὸν τύπο τῶν κωδίκων μὲ ἀνομοιογενές περιεχόμενο, ποὺ συνήθως, καὶ κυρίως κατὰ τὴ μεταβυζαντινὴ περίοδο, τοὺς ἀποδίδεται τὸ ὄνομα Ἀνθολογία. Καὶ πάλι, ἢ Ἀνθολογία στὴ βυζαντινὴ καὶ



μεταβυζαντινὴ ψαλτικὴ παράδοση ἔχει σχεδὸν ἓνα συγκεκριμένο περιεχόμενο, κατὰ μεγάλες ἐνότητες, πού ἀφορᾷ στὰ σταθερὰ μέλη τῶν ἀκολουθιῶν τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ νυχθημέρου· τέτοια σταθερὰ μέλη εἶναι ὅλα ἐκεῖνα πού ὡς κείμενο χρησιμοποιοῦν τοὺς ψαλμικοὺς στίχους. Τὰ μέλη αὐτὰ ἀνήκουν στὸ Παπαδικὸ γένος μελοποιίας. Οἱ κώδικές μας στέγασαν τὶς κυριώτερες ἐνότητες τοῦ Παπαδικοῦ γένους τῶν ἀκολουθιῶν Ἑσπερινοῦ, Ὁρθρου καὶ θείας Λειτουργίας, δηλαδὴ κεκραγάρια, προκείμενα, πολυελέους, δοξολογίες, τρισάγια, ἀλληλουιάρια, χερουβικά καὶ κοινωνικά, ἀλλὰ καὶ μιὰ σειρά κατ' ἦχον εἰρμῶν, τῶν ἀναστασίμων καὶ τῶν μεγάλων ἐορτῶν, ἀπ' τὸ Εἰρμολογικὸ γένος, καθὼς καὶ τὰ δοξαστικά, κυρίως τῆς περιόδου τοῦ Τριωδίου καὶ τῆς Μεγάλης Ἑβδομάδος, ἀπ' τὸ Στιχηραρικὸ γένος. Ἡ σταχυολόγηση τῶν κυριωτέρων καλοφωνικῶν εἰρμῶν καὶ μερικῶν μαθημάτων ἀπ' τὸ Μαθηματάριο, ὀλοκληρώνουν τοὺς κώδικες καὶ τοὺς καθιστοῦν αὐτόνομους καὶ ἐπαρκεῖς γιὰ τὶς ψαλτικὲς ἀνάγκες ὅλου τοῦ χρόνου καὶ γιὰ ὅλα τὰ εἶδη τῆς μελοποιίας.

γ. Προσέγγιση τῆς γενεσιουργοῦ ἀνάγκης αὐτῶν τῶν μεταγραφῶν.

Οἱ χρονολογίες, κατὰ τὶς ὁποῖες γράφτηκαν αὐτοὶ οἱ κώδικες, δηλαδὴ ἡ περίοδος ἀπ' τὸ 1776 ἕως τὸ 1700, τὸ ἔτος 1731/ 3 καὶ τὸ ἔτος 1769, καὶ τὸ γεγονός ὅτι χρησιμοποιήθηκε ἡ πενταγραμμικὴ σημειογραφία τοῦ Κιέβου, πού τότε, τὸ β' ἡμισυ τοῦ ἰζ' αἰῶνος, ἐμφανίστηκε κάτω ἀπὸ συγκεκριμένες συνθήκες καὶ γιὰ συγκεκριμένες ἀνάγκες τῆς λατρείας τῆς Ὁρθόδοξης Ρωσικῆς Ἐκκλησίας, ἐπιβάλλουν νὰ παραθέσουμε, πολὺ συνοπτικὰ βέβαια, κάποια ἱστορικὰ στοιχεῖα γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς σημειογραφίας τῆς Ρωσικῆς Μουσικῆς κατὰ τὴν παράλληλη αὐτὴ περίοδο. Θὰ πρέπει μονάχα νὰ ὑπενθυμίσω ἐδῶ ὅτι ἡ ἐξέλιξη τῆς σημειογραφίας τῆς Ρωσικῆς Μουσικῆς διακρίνεται σὲ τρεῖς περιόδους: α) ἀπ' τὰ τέλη τοῦ ι' - ἀρχές τοῦ ια' αἰῶνος, μετὰ τὴν ἀποδοχὴ τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, ἕως τὸ 1462, β) ἀπ' τὸ 1462 ἕως τὰ μέσα τοῦ ἰζ' αἰῶνος, καὶ γ) ἀπ' τὰ μέσα τοῦ ἰζ' αἰῶνος, πού κλονίζεται καὶ τελικὰ ἐγκαταλείπεται ἡ βυζαντινὴ σημειογραφία καὶ μαζί της ἡ μονόφωνη ψαλτικὴ καὶ ἀντικαθίσταται μετὰ τὸ πεντάγραμμο, ὡς τὰ σήμερα.

Τὴ δεύτερη περίοδο τὴν χαρακτηρίζει ἡ ἐπινόηση καὶ ἄλλων σημαδίων, ἀλλὰ κυρίως ἡ ἐπίπτωση πού εἶχε στὴ μουσικὴ ἢ μετάπλαση τῆς ρωσικῆς γλώσσας, ὅσον ἀφορᾷ στὴν ἀπάλειψη τῶν “ἀφώνων” μικρῶν φωνηέντων καὶ στὴν ὀριστικοποίηση ἢ τὸν σχηματισμὸ μονοσυλλάβων λέξεων, ἀπ' τὶς ἀντίστοιχες δισύλλαβες ἢ τρισύλλαβες. Ἀπ' τὶς ἀρχές τοῦ ἰζ' αἰῶνος, καταγράφεται στὰ ρωσικὰ μουσικὰ χειρόγραφα καὶ ἓνα γεγονός πού μαρτυρεῖ τὴν ἀπομάκρυνση τοῦ συστήματος τῶν σημαδίων ἀπ' τὴν παραδεδομένη λειτουργία τους καὶ



προδικάζει μαζί τὴν ἀναπόφευκτη ἐξέλιξη τῆς πλήρους ἐγκαταλείψεως τῆς σημειογραφίας. Πρόκειται γιὰ τὴν ἀναγραφὴ μὲ κόκκινη μελάνη τῶν κυριλλικῶν στοιχείων τοῦ σλαβικοῦ ἀλφαβήτου, ἀριστερὰ ἢ κάτω ἀπ' τὰ μουσικὰ σημάδια, νὰ ὑποδεικνύουν τὴν ὀξύτητα ἢ βαρύτητα, δηλαδὴ πόσες φωνές σὲ ἀνάβαση ἢ κατάβαση παρασημαίνει τὸ κάθε σημάδι, καθὼς καὶ τὸν τρόπο, σὲ κάποιες περιπτώσεις, τῆς μουσικῆς ἐκφράσεως. Τὸ χρῶμα ποὺ χρησιμοποιήθηκε, τὸ κόκκινο, ἀποτελεῖ ἴσως ἐπίδραση τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς σημειογραφίας· τὸ γεγονός ὅμως καθαυτὸ φανερώνει ἡμιμάθεια σὲ μεγάλο βαθμὸ ἢ καὶ ἄγνοια τῆς ἐνεργείας τῶν σημαδιῶν, ἐκείνη τὴν ἐποχὴ.

Ὁ ζῆλος καὶ ἡ φροντίδα τοῦ πατριάρχου Νίκωνος, ὁ ὁποῖος συγκάλεσε Σύνοδο τὸ 1654 γιὰ τὴ διόρθωση τῶν λειτουργικῶν βιβλίων ἀπ' τὶς πλάνες καὶ κακοδοξίες ποὺ εἶχαν παρεισφρήσει, δὲν ἦταν ἀρκετὰ γιὰ μιὰν ἀναγέννηση τῆς μουσικῆς τῆς λατρείας, μὲ ἱκανοποιητικὴ ἐκμάθηση τοῦ συστήματος τῆς σημειογραφίας ἀπὸ Ἑλληνας ψάλτες καὶ δασκάλους τῆς μουσικῆς. Ἡ δεκαετία ποὺ ἀκολούθησε, μέχρι τὸ 1666-1667, ἦταν καταλυτικὴ γιὰ δυὸ παράλληλες ἐξελίξεις: Ἀποσχίσθηκαν ἀπ' τὴν Ἐκκλησίαν τῆς Ρωσίας οἱ Ρασκόλνικοι (σχισματικοί) γνωστοὶ καὶ ὡς Σταροβέροι (παλαιόπιστοι) ἢ Σταροπριάζοι - Παλαιορθόδοξοι (ὄπαδοὶ τῆς παλαιᾶς ἐκκλησιαστικῆς τάξεως), οἱ ὁποῖοι διετήρησαν τὴν παραδεδομένη μονοφωνικὴ μουσικὴ μὲ τὴ σημειογραφία της, καὶ συνῆλθε ἡ λεγόμενη Ἐπιτροπὴ Μέζενετς, γιὰ νὰ διορθώσει τὰ μουσικὰ βιβλία καὶ νὰ τὰ προσαρμόσει στὴ μεταπλασμένη ἤδη ρωσικὴ γλῶσσα. Ὁ Ἀλέξανδρος Μέζενετς ἔγραψε τὸ 1668, καὶ τὸ “Ἀλφάβητο τοῦ Σημειογραφικοῦ Μέλους”. Καὶ εἶναι ἡ ἴδια ἐποχὴ τῆς βασιλείας τοῦ τσάρου Ἀλεξίου Μιχαήλοβιτς (1645-1676), κατὰ τὴν ὁποία, ἐνῶ γίνονται οἱ προαναφερθεῖσες ἱστορικὲς, πράγματι, ζυμώσεις στὴν πίστη, στὴ γλῶσσα καὶ στὴ μουσικὴ τῆς Ρωσικῆς Ἐκκλησίας, βρίσκει πρόσφορο ἔδαφος καὶ διαδίδεται γρήγορα ἀπ' τὴν Πολωνία ἢ πολυφωνικὴ μουσικὴ τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης. Στὴν ἀρχὴ καὶ γιὰ κάποιο διάστημα ἡ τρίφωνη ἢ τετράφωνη μουσικὴ καταγράφεται μὲ τὰ σημάδια τῆς μονοφωνικῆς μουσικῆς· δὲν ἄργησε ὅμως νὰ ἐπιβληθῇ τὸ πεντάγραμμο γιὰ τὴ νέα αὐτὴ μουσικὴ κατάσταση.

Ἡ τρίτη αὐτὴ περίοδος διέγραψε ἓνα δικό της τόξο ἐξελίξεως. Τὸ πολυφωνικὸ νέο μέλος ἦταν ὅπωςδήποτε “φτωχότερο” ἀπὸ ἄποψη μελωδίας σὲ σχέση μὲ τὸ μονοφωνικὸ μέλος, ἀλλ' ἦταν “εὐκολότερο” καὶ “ὁμορφότερο”. Τὰ συγκριτικὰ αὐτὰ ἐπίθετα χρησιμοποιήθηκαν ἀπ' τοὺς ὑποστηρικτὲς αὐτῆς τῆς μουσικῆς, μέσα στὰ πλαίσια τοῦ γενικότερου πνεύματος τῶν νέων ιδεῶν καὶ τῆς δυτικοφιλίας καὶ τοῦ ἐξευρωπαϊσμοῦ, καὶ μάλιστα κατὰ τὴ βασιλείαν τοῦ μεγάλου Πέτρου (πέθανε αὐτὸς τὸ 1725) καὶ τῶν διαδόχων του.

Κατὰ τὸν 17ῆ αἰῶνα καὶ τὶς ἀρχές τοῦ 18ῆ, ὅλοι οἱ ἰταλοὶ συνθέτες ποὺ πῆγαν στὴ Ρωσία γιὰ μιὰ περίοδο τῆς μουσικῆς τους σταδιοδρομίας, ἀλλὰ καὶ οἱ αὐ-



τόχθονες σημαντικοὶ ρῶσοι συνθέτες, ἀσχολήθηκαν καὶ μὲ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ μὲ φανταχτερὰ μάλιστα ἀποτελέσματα. Τότε, τὸ 1772, ἀναλήφθηκε ἀπ’ τὸν Μπορτνιάνσκι ἡ σημαντικὴ προσπάθεια μεταγραφῆς στὸ πεντάγραμμο ἑνὸς ἀριθμοῦ μονοφωνικῶν μελῶν, μελισμένων μὲ τὴ σημειογραφία (znamenny), καὶ ἀναγγέλθηκε ἡ ἔκδοση τοῦ παλαιοῦ μέλους μὲ τὴν πρωτότυπη σημειογραφία, πού ὡστόσο παρέμεινε μονάχα ἓνα φιλόδοξο σχέδιο.

Ἡ μεταγραφή τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς σ’ αὐτοὺς τοὺς ἕξι κώδικες φαίνεται ὅτι ἀποτελεῖ προσπάθεια ἀναγωγῆς στὶς ρίζες τῆς μουσικῆς τῆς Ὁρθοδοξίας, πού εἶναι ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ, ἀλλὰ σὲ μεταγραφή της στὸ πεντάγραμμο. Καὶ δὲν εἶναι ἀμελητέα ἡ περίπτωση πού αὐτοὶ οἱ κώδικες προέρχονται ἀπὸ μεγάλα καὶ σεβάσμια μοναστικά κέντρα τῆς Ὁρθοδοξίας, ὅπως εἶναι ἡ μονὴ Σινᾶ, ἀπ’ τὴν ὁποία προέρχεται καὶ ὁ κώδικας τοῦ Λένινγκραντ, ὅπως αὐτομαρτυρεῖται ἀπ’ τὸ γεγονός ὅτι ἀνήκει στὴ συλλογὴ τοῦ Πορφυρίου Οὐσπένσκι, καὶ ἡ Skit Mare στὴ Μολδαβία, μὲ στερρὴ ἑλληνικὴ παράδοση μὲσω τῆς μονῆς Πούτνας. Ἡ συντηρητικὴ ρωσικὴ ψαλτικὴ παράδοση στὴν πλημμυρίδα τῆς εὐρωπαϊκῆς πολυφωνίας καὶ τοῦ ἀνέμου τοῦ ἔξευρωπαϊσμοῦ ὤρθωσε καὶ ἀντέταξε τὴ βυζαντινὴ μονοφωνία, γιὰ νὰ προσφέρει στὴν ἐπιστήμη τῆς Μουσικολογίας αὐτοὺς τοὺς σημαντικώτατους κώδικες μὲ μεταγραφές τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς στὴν πενταγραμμικὴ σημειογραφία τοῦ Κιέβου, καὶ τὴ δυνατότητα μαζὶ ὀφθαλμοφανοῦς καὶ ἀδιαμφισβήτητης ἀποδείξεως περὶ τῆς συνοπτικότητος τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας.

### Γ’.

#### α. Ἡ ἐξήγηση καὶ ἡ μεταγραφή τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας.

Γιὰ νὰ κατανοηθῆ πλήρως τί εἶναι ἐξήγηση τῆς σημειογραφίας, πού εἶναι ἔννοια ταυτόσημη μὲ τὴν ὀρθὴ ψαλμώδηση τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἀπ’ τὴν σημειογραφία αὐτή, καὶ τί εἶναι μεταγραφή της σὲ ἓνα ἄλλο ὁποιοδήποτε σημειογραφικὸ σύστημα, καὶ μαζὶ ποιά εἶναι ἡ τεράστια καὶ ἀδιαμφισβήτητη συμβολὴ στὸ θέμα αὐτὸ τῶν ἕξι αὐτῶν κωδίκων, πρέπει νὰ γνωρίζουμε δυὸ πράγματα. Πρῶτο, ὅτι στὴ σημειογραφία, ὑπάρχουν δυὸ ὁμάδες σημαδιῶν· τὰ 15 φωνητικά, γιὰ τὴν ἀνάβαση καὶ κατάβαση τῆς φωνῆς, καὶ τὰ 40 - 45 ἄφωνα σημάδια, ἢ ὑποστάσεις χειρονομίας, γραμμένα μὲ κόκκινο μελάνι. Τὰ ἄφωνα σημάδια ἔδειχναν ὅτι ἔπρεπε ὁ ψάλτης νὰ ψάλει ἓνα συγκεκριμένο ὄλοκληρο μέλος, κάθε φορὰ πού θὰ τὰ συναντοῦσε· τὸ μέλος τους ὅμως ἦταν διαφορετικὸ στὶς διάφορες βαθμίδες τῶν τετραχόρδων καὶ στοὺς διάφορους ἤχους· κι ἀπὸ ἐδῶ ξεκινοῦσε μιὰ βασικὴ δυσκολία. Δεύτερο, ὅτι βασικὸ στοιχεῖο τῆς



μελοποιίας εἶναι οἱ “θέσεις” τῶν σημαδιῶν, κάποιες συγκεκριμένες “ἐνώσεις” τῶν σημαδιῶν, φωνητικῶν καὶ ἀφώνων, χαρακτηριστικὲς γιὰ τὸν κάθε ἦχο. Κι οἱ θέσεις εἶχαν κι αὐτὲς ἓνα συγκεκριμένο μελικὸ περιεχόμενο, ἓναν “σηματισμὸ” μέλους, πού πάλι ἔπρεπε ὁ ψάλτης νὰ ξέρει ἐκ παραδόσεως· ἡ Ψαλτικὴ εἶναι κατ’ ἐξοχὴν παραδοσιακὴ τέχνη. Ἡ πληθώρα ὅμως καὶ ἡ ποικιλία τῶν θέσεων καθιστοῦσαν δύσκολη ὑπόθεση τὴν Ψαλτικὴν. Ἐπρεπε, δηλαδή, οἱ ψάλτες νὰ βλέπουν ὀπτικά “ἐν συνόψει” τὸ μέλος κάτω ἀπ’ τὰ κόκκινα χειρονομικά - ἀφωνα σημάδια καὶ μέσα στὶς θέσεις, καὶ νὰ τὰ ψάλουν “πλήρως”, ἀναλυτικά. Ἄν ἤθελαν νὰ καταγράψουν μόνο μὲ φωνητικὰ σημάδια τὶς φωνές - τοὺς φθόγγους πού ἔψελναν-, ὁ ἀριθμὸς τῶν σημαδιῶν καὶ τὸ μῆκος τῆς ἀναλυτικῆς καταγραφῆς “ὀπτικά” θὰ ἦταν διπλάσιο ἢ καὶ τριπλάσιο ἀπ’ τὴ “θέση” στὴν πρωτότυπη καταγραφή. Αὐτὸ εἶναι ἡ ἐξήγηση· ἡ ὀρθὴ ψαλμώδηση τῆς σημειογραφίας καὶ ἡ ἀναλυτικὴ καταγραφή της.

Καὶ πρέπει νὰ τονισθῆ ἰδιαίτερα ἡ ἀκόλουθη παρατήρηση, πρὸς ἀποφυγὴ τῆς εὐκόλης παρεξηγήσεως πού ἐμφωλεύει· ἡ ἐξήγηση τῆς σημειογραφίας δὲν σημαίνει ἀλλαγὴ τῆς μουσικῆς· ἀπ’ ἐναντίας, ἡ ἐξήγηση ἀποτελεῖ τὴν μουσική, καὶ τίποτε ἄλλο. Ἐνα μέλος καταγραμμένο ἀναλυτικά, δηλαδή ἐξηγημένο, δὲν εἶναι διαφορετικὸ ἀπ’ τὸ μέλος πού πρέπει νὰ ψάλουμε κάτω ἀπ’ τὴν πρωτότυπη σημειογραφία του· εἶναι τὸ ἴδιο τὸ μέλος. Ἀλλαγὴ στὴ μουσικὴ ὑπάρχει ὅταν καὶ ὅπου πρόκειται γιὰ πρωτότυπη δημιουργία στὴν κάθε ἐποχῇ. Ἡ ἐξήγηση καὶ στὴν περίπτωσι αὐτὴ εἶναι ἡ μόνη ὀρθὴ ψαλμώδηση.

Τώρα, θαρρῶ, μπορούμε νὰ παρακολουθήσουμε τὴ μεταγραφή τῶν βυζαντινῶν ἢ μεταβυζαντινῶν μελῶν στὴν πενταγραμμικὴ σημειογραφία τοῦ Κιέβου, σ’ αὐτὲς τίς, ἀνυπολόγιστης ἀξίας, διαστάσεις της.



## ΤΑ ΠΡΩΤΟΓΡΑΦΑ ΤΗΣ ΕΞΗΓΗΣΕΩΣ ΣΤΗ ΝΕΑ ΜΕΘΟΔΟ\*

### Τὸ γεγονός

α. “Κατ’ αὐτάς ...” τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1815.

“Κατ’ αὐτάς ἠνοιχθη ἓν κοινὸν σχολεῖον εἰς τὸ Σιναῖτικὸν Μετόχιον καὶ παραδίδει νέαν μέθοδον ἐπιστημονικῆς μουσικῆς, μὲ κανόνας καὶ γραμματικὴν. Σχολαρχοῦντες εἰς αὐτὴν εἶναι ἓνας καλόγερος Χρῦσανθος καὶ ὁ λαμπάδαριος τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας, καὶ συντρέχουσιν εἰς αὐτὴν καθ’ ἐκάστην ὑπὲρ τοὺς διακοσίους μαθητάς, ἐξ ὧν εἶναι καὶ ἀρχιερεῖς καὶ πρωτοσύγκελλοι καὶ διάκονοι τῶν ἀρχιερέων καὶ κοσμικοὶ παμπληθεῖς. 1815 Ἰανουαρίου 21”.

Μὲ αὐτὴ τὴν ἀνταπόκριση τοῦ Διονυσίου Βατοπαιδηνοῦ ἀπ’ τὴν Κωνσταντινούπολη πρὸς τὸ Ἅγιον Ὄρος, εὐκόλα κεντρίζεται ἡ φαντασία νὰ συλλάβει τὴν εἰκόνα τῶν ἀνθρώπων ποὺ συνέτρεχαν καθημερινὰ στοὺς δρόμους καὶ στὰ στενὰ καλντερίμια τῆς περιοχῆς τοῦ Φαναρίου καὶ τοῦ Βαλατᾶ στὴν ἄκρη τοῦ Κερατίου κόλπου τῆς Κωνσταντινουπόλεως μὲ κάποια τετράδια χειρόγραφα μουσικῆς στὰ χέρια τους καὶ στὰ χεῖλη τους τοὺς νεοφανεῖς φθόγγους τῆς μουσικῆς, κι ὅπωςδὴποτε κάποια τροπάρια. Καὶ δίπλα σ’ αὐτὴ τὴν κίνηση εὐκόλα πάλι, θαρρῶ, μπορεῖ ἡ φαντασία ν’ ἀναπαραστήσει τὸ ζωηρὸ ἐνδιαφέρον γιὰ μάθηση, ἐκεῖ ὅπου στεγάστηκε τὸ κοινὸ Σχολεῖο στὸν Βαλατᾶ, καὶ τίς πυκνὲς συζητήσεις στὸν πατριαρχικὸ περίβολο στὸ Φανάρι.

Ἡ Νέα Μέθοδος τῆς μουσικῆς, τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιίας, καὶ τὸ ἀνοιγμα τοῦ κοινοῦ Σχολείου εἶναι τὸ γεγο-

---

\* Ἀνακοίνωση - Παρουσίαση τοῦ ὑπὸ ἐκδοσὴ ὑλικοῦ καὶ ὁμότιτλου ἔργου μου στὸ Συμπόσιο “Le Chant Byzantine: état des recherches”- Abbaye de Royaumont du 12 au 15 décembre 1996, κοντὰ στὸ Παρίσι. Τὸ κείμενο τὸ μετέφρασε στὴ γαλλικὴ γλῶσσα ἡ σπουδάζουσα τότε μὲ ὑποτροφία στὸ Παρίσι ὑποψήφια διδάκτωρ δεσποινίδα Φλώρα Κρητικῶ.

Κατὰ τὸ Συνέδριο προτίμησα, ὡστόσο, νὰ μιλήσω ἑλληνικά, καὶ εἶπα πὼς δὲν πρέπει νὰ μιλάμε ἄλλες γλῶσσες ὅταν πρόκειται γιὰ μιὰ καίρια πτυχή τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ, ὅπως εἶναι καὶ ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ, δηλαδὴ ἡ Ἑλληνικὴ Ψαλτικὴ Τέχνη καὶ ἡ θαυμαστὴ σημειογραφία τῆς.



νός πού σημαδεύει μιάν ἐποχὴ καὶ ὀριοθετεῖ μιὰ περίοδο στὴν ἐξέλιξη τῶν ψαλτικῶν πραγμάτων τῆς ἑλληνικῆς Ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας. Κι εἶναι ἀκόμα, τὸ γεγονός πού φανερώνει τὴν ἀνύσταχτη ἔγνοια τῶν ἀνθρώπων πού διακονοῦν τὴν Ἐκκλησία, ὡς κληρικοὶ καὶ ὡς ψάλτες καὶ διδάκαλοι τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, νὰ ἀναπληρῶνουν τὰ ἐλλείποντα καὶ νὰ ὀμαλοποιοῦν τὰ δύσκολα, τηρῶντας καὶ κρατῶντας τὶς παραδόσεις.

*β. Πατριαρχικὴ Διακήρυξις καὶ Ἀπανταχοῦσα· Ἀπρίλιος ἢ Μάϊος τοῦ 1815.*

Περὶ τῆς ἐφευρέσεως καὶ τῆς παραδοχῆς τῆς Νέας Μεθόδου τῆς Μουσικῆς Τέχνης καὶ περὶ συστάσεως τοῦ κοινοῦ Σχολείου Μουσικῆς, κατὰ τὸ 1815, κυκλοφορήθηκε μιὰ Πατριαρχικὴ Διακήρυξις, ὡς μονόφυλλο, συνοδευμένη ἀπὸ Πατριαρχικὴ Ἀπανταχοῦσα τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριάρχου Κυρίλλου τοῦ ς', κατὰ μῆνα Ἀπρίλιο ἢ Μάϊο τοῦ 1815. Καὶ τὰ δυὸ αὐτὰ ἱστορικὰ κείμενα εἶναι τυπωμένα στὸ Πατριαρχικὸ Τυπογραφεῖο.

Ἡ “Διακήρυξις”, εἰδικότερα, μαρτυρεῖ ἀδιάψευστα, μετὰ ἀπ' τὸ σχετικὸ προοίμιο, γιὰ τὰ ἀκόλουθα θέματα: α) τὴν δυσκολία ἐκμαθήσεως, ἄρα καὶ δυσκολία ὀρθῆς διαδόσεως ἢ παραδόσεως, τοῦ παλαιοῦ, δηλαδὴ πρὸ τοῦ 1814 - 15, σημειογραφικοῦ συστήματος τῆς ἱερᾶς μουσικῆς, ἥτοι τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης· β) τὴ “θεία φιλανθρωπία καὶ χάριτι” ἐπινόηση ἢ ἐφεύρεση τῆς Νέας Μεθόδου ἀπ' τοὺς τρεῖς διδασκάλους, τὸν Χρῦσανθο, τὸν Γρηγόριο καὶ τὸν Χουρμούτζιο, “οὐδαμῆ οὐδαμῶς, παραχαραττούσης, ἢ λυμαιομένης, οὐδὲ πρὸς βραχὺ ἐκπιπτούσης (τοῦ ἀρχῆθεν ψαλλομένου μέλους), καὶ ἀποκλινούσης”· γ) τὴ σύγκληση ἐπὶ τοῦτο “ἅπαξ καὶ δις” Γενικῆς Συνοδικῆς Συνελεύσεως καὶ τὴν ἀποδοχὴ καὶ καθιέρωση τῆς Νέας Μεθόδου ὡς “εἰς τε ὠφέλειαν τῶν Ἱερῶν Ἐκκλησιῶν τὰ μέγιστα συμβαλλομένης καὶ μεγίστης εὐκλείας τῷ Γένει περιποιητικῆς”· δ) τὴ σύσταση καὶ συγκρότηση κοινοῦ, Πατριαρχικοῦ, Σχολείου τῆς Μουσικῆς· ε) τὴ διδασκαλία καὶ τὴν “εὐμέθοδον παρά τῶν ἐφευρετῶν τριῶν διδασκάλων παράδοσιν”· ς) τὴ φροντίδα γιὰ τὴν ἐξεύρεση “τῶν προσφῶρων μισθῶν, ἐπὶ τῇ μεταγραφῇ τῶν βιβλίων”, δηλαδὴ γιὰ τὴν ἀναγκαιότατη μεταγραφὴ στὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφία τῆς Νέας Μεθόδου “πάντων τῶν μέχρι τοῦδε ἀσματογραφηθέντων παλαιῶν τε καὶ νέων πονημάτων”· ζ) τὸν διορισμὸ Ἐφορευτικῆς Ἐπιτροπῆς “ἐκ τῆς ἐνδημούσης Ἱεραρχικῆς ὀμηγύρεως καὶ ἐκ τοῦ Ἀρχοντικοῦ καταλόγου”· η) τὴ χορηγία καὶ συνδρομὴ “πάντων τῶν ἐν Βασιλευούσῃ φιλομούσων καὶ φιλοκάλων”, καὶ τέλος θ) τὴν ἐκκλήση τῶν ἐν Βασιλευούσῃ φιλογενῆ καὶ φιλόμουσα αἰσθήματα “τῶν ἐκασταχόσε διατελούντων λοιπὰ ὁμογενῶν”, μέσῳ τῶν κατὰ τόπους Ἀρχιερέων τοῦ Οἰκουμενικοῦ θρόνου, γιὰ “κοινήν συνδρομὴν καὶ δαψιλῆ χορηγίαν”.

Πρόκειται, ἀναμφιβόλως, γιὰ ἓνα ἱστορικὸ κείμενο πού τεκμηριώνει τὴν ὀρ-



θότητα τῆς μεταρρυθμίσεως στὸ γραφικὸ σύστημα τῆς μουσικῆς καὶ τὴν ἐπισημη ἐπικύρωσή της καὶ ἀποδοχὴ καὶ καθιέρωση ἀπ’ τὴν Ἐκκλησία.

Ἱστορικὸ κείμενο εἶναι καὶ ἡ Πατριαρχικὴ Ἀπανταχοῦσα ποὺ ἐξαπολύθηκε τότε νὰ συνοδεύσει τὴ Διακήρυξη· καὶ εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρουσα ἡ ἀκόλουθη περικοπή·

“... Ἡ μέθοδος αὐτή, τὴν ὁποίαν ἐφεῦρον, καὶ ἐπενόησαν οἱ διαλαμβανόμενοι τρεῖς ἀξιέπαινοι ἄνδρες, ὑπερβαίνει τὰς τῶν παλαιῶν παραδόσεων, ἢ μᾶλλον εἰπεῖν εἶναι ἡ μόνη ἀκριβής, καὶ φωτιστικὴ, καὶ ἀρίστη ἐξηγοῦσα θεωρητικῶς ἅμα καὶ πρακτικῶς τὰ μέλη καὶ σχήματα τῶν φωνῶν, καὶ δεικνύουσα καλῶς τὰ σημεῖα τῶν χρόνων, καὶ ἐνὶ λόγῳ ὅσα, αἱ 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 οἰκεῖόν της μαθητὴν ἰκανόν, ὥστε ἕκαστον μάθημα, κατ’ αὐτὴν γεγραμμένον, νὰ δύναται μὲ μικρὰν τινα καὶ ὀλίγην καθ’ ἑαυτὸν μελέτην νὰ τὸ ψάλλῃ ἀπαραλλάκτως μὲ τὸν ἀσματογράφον καὶ ποιητὴν, χωρὶς νὰ τὸ διδασχθῇ ὑπ’ αὐτοῦ πρότερον, καὶ αὐτὰ ὅλα, χωρὶς ὅλως νὰ παρεκτρέπηται ἡ μέθοδος ἀπὸ τὸ σεμνὸν ἐκεῖνο καὶ ἑναρμόνιον μέλος, τὸ πρὸς κατάνυξιν καὶ συντριβὴν καρδίας ἐντέχνως πεποιημένον, καὶ παρὰ τῶν πρώτων ἐκείνων ἱερῶν μελωδῶν καὶ διδασκάλων παραδεδομένον καὶ χωρὶς νὰ παρειαγάγῃ φωνῶν καὶ σχημάτων νεωτερίσματα...”

γ. Γράμμα τοῦ Πατριάρχου Γρηγορίου Ε' πρὸς τὸν Οὐγγροβλαχίας Διονύσιον Ἰούλιος τοῦ 1819.

Μαζὶ μὲ τὴ σύσταση τοῦ κοινοῦ Σχολείου ἢ φροντίδα τῶν Ἐπιτρόπων προέβη καὶ στὴν ὑλοποίησιν τοῦ δευτέρου στόχου τῶν τριῶν ἐφευρετῶν διδασκάλων τὴν οἰκονομική, δηλαδή, ὑποστήριξη γιὰ τὴ μεταγραφὴ τῶν μελοποιημάτων ἀπ’ τὴν πρωτότυπη σημειογραφία τους στὴν ἀναλυτικὴ τῆς Νέας Μεθόδου. Οἱ ἐξηγητὲς διδάσκαλοι “περὶ μὲν τῆς παραδόσεως τοῦ συστήματος αὐτῶν ἕνα καὶ μόνον ἰκανὸν ἀπεφάνησαν χρόνον, περὶ δὲ τῆς τῶν σωζομένων Μουσικῶν βιβλίων ἀναγκαιοτάτης μεταγραφῆς δέκα προσεδιωρίσαντο χρόνους, ὡς ἂν πάντα τὰ μέχρι τοῦδε ἀσματογραφηθέντα παλαιῶν τε καὶ νέων πονήματα, ἀπὸ τοῦ ἀσαφοῦς ἐπὶ τὸ σαφὲς μετενεχθέντα, καὶ οἷον εἰπεῖν μεταφρασθέντα, εὐανάγνωστα εἶη, καὶ εὐληπτα τοῖς τῇ νέα μεθόδῳ κατηρτισμένοις” (Διακήρυξις). Γιὰ τὴν πραγματοποίησιν αὐτοῦ τοῦ σκοποῦ καὶ τὴ φροντίδα γιὰ τὴ σύσταση μουσικοῦ τυπογραφείου ὑπάρχει ἕνα Γράμμα τοῦ Πατριάρχου Γρηγορίου τοῦ Ε' πρὸς τὸν μητροπολίτη Οὐγγροβλαχίας Διονύσιον, ποὺ ἐπιμαρτυρεῖ τὴ σπουδαιότητα τοῦ μεγάλου καὶ ἱστορικοῦ αὐτοῦ γεγονότος·



“...Οἱ τὴν παροῦσαν πατριαρχικὴν ἡμῶν ἐπιστολὴν συνεπιφερόμενοι, ἐλθόντες ἐνταῦθα πρό τινων ἡμερῶν, καὶ δηλώσαντες τὴν σύστασιν τῆς αὐτόθι μουσικῆς τυπογραφίας, ἐζήτησαν τῶν μουσικῶν βιβλίων τὸ σύστημα ἐκτυπώσεως χάριν. [...] Ἄλλ’ ἐπειδὴ περὶ τῆς συγκροτήσεως τῶν εἰς τὴν νέαν μέθοδον μετενεχθέντων βιβλίων, κατεδαπάνησεν ἡ σχολὴ ὑπὲρ τὰ πενήκοντα πουγγεῖα τῶν ἄσπρων, καὶ περὶ τῆς μεταγραφῆς αὐτῶν, διὰ τὰ στέλλωνται ἀκολούθως ἐντεῦθεν χρεῖα ἐξόδων γρόσια χιλιάδες ὑπὲρ τὰς δέκα [...] αὐθ’ Ἰουλίου κς’ : -”.

Τὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς τυπογραφίας – ἀπ’ τὸ 1820 στὸ Βουκουρέστι καὶ 1821 στὸ Παρίσι καὶ μετὰ –, ὑποθέτω ὅτι τὴν γνωρίζουμε καὶ γνωρίζουμε ὅτι ἐκδόθησαν μελοποιήματα τῶν βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν μελοποιῶν, ἐξηγημένα στὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφία τῆς Νέας Μεθόδου, σὲ ποσοστὸ περίπου δέκα τοῖς ἑκατὸ ἀπ’ τὸ σύνολο τοῦ ἐξηγητικοῦ ἔργου τῶν τριῶν διδασκάλων. Ὅλο τὸ ἄλλο ἐξηγητικὸ ἔργο τους παραμένει ἀνέκδοτο.

### Τὰ Πρωτόγραφα

Ποιό εἶναι αὐτὸ τὸ ἐξηγητικὸ ἔργο, καὶ ποιά εἶναι τὰ συγκεκριμένα “πρωτόγραφα” τῆς “ἐξηγήσεως” καὶ ποῦ ἀπόκεινται εἶναι τὸ μέλημα τῶν ἐρευνῶν μου, κυρίως ἀπ’ τὸ 1977 καὶ δῶθε. Τὴν τριετία 1979 - 1981 περάτωσα τὴν καταλογογράφηση τῶν μέχρι τότε προσιτῶν “πρωτογράφων”. Ἡ φροντίδα μου ἦταν νὰ μπορέσω νὰ καταλογογραφήσω καὶ τὰ ὑπόλοιπα πρωτόγραφα ποῦ ἀπόκεινται στὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Κ. Α. Ψάχου. Αὐτὸ ἦταν ἀδύνατο μέχρι πρὶν ἀπὸ τρία χρόνια.

#### α. Τὸ σχέδιο τοῦ ἔργου.

Μὲ τὴν ἐλπίδα ὅτι θὰ κατορθώσω νὰ περιλάβω σὲ μιὰ ἔκδοση καὶ αὐτὰ τὰ χειρόγραφα προχώρησα, τὸ 1988, στὸν σχεδιασμὸ ἐκδόσεως αὐτοῦ τοῦ Καταλόγου, μὲ τὸ σύστημα τῆς προεγγραφῆς συνδρομητῶν. Ὁ τίτλος τοῦ βιβλίου εἶναι:

#### ΤΑ ΠΡΩΤΟΓΡΑΦΑ ΤΗΣ ΕΞΗΓΗΣΕΩΣ ΕΙΣ ΤΗΝ ΝΕΑΝ ΜΕΘΟΔΟΝ

Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν ἰδιοχείρων πρωτογράφων κωδίκων Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Μουσικῆς  
τῶν ἐξηγητῶν τριῶν Διδασκάλων Χρυσάνθου ἐκ Μαδύτων, Γρηγορίου Πρωτοψάλτου καὶ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος  
εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον ἀναλυτικῆς σημειογραφίας (1814 - 1815).



Στὸ μεταξὺ κατέστη δυνατὴ ἡ καταλογογράφηση καὶ τῶν χειρογράφων στὴ Βιβλιοθήκη Ψάχου, τὴν ὁποία πέρυσι ἀπέκτησε τὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, καὶ ἐγκατέστησε στὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν. Τὸ βιβλίο θὰ εἶναι δίτομο· ὁ Α' τόμος εἶναι σελιδοποιημένος, καὶ μόλις τελειώσω τὴ συγγραφὴ τῆς μεγάλης Εἰσαγωγῆς, θὰ ἐκδοθῆ. Ἐλπίζω νὰ εἶναι πολὺ σύντομα.

Μπορῶ τώρα ἐδῶ νὰ σᾶς παρουσιάσω τὸ σχέδιο τοῦ ἔργου·

### ΠΡΩΤΟΣ ΤΟΜΟΣ

(Ἀναλυτικότερη περιγραφή)

Πρόλογος - Περιεχόμενα - Συντομογραφίες - Πίναξ τῶν μαρτυριῶν τῶν ἤχων.

#### Πρῶτο Μέρος

Εἰσαγωγή· Ἡ Νέα Μέθοδος ἀναλυτικῆς σημειογραφίας (Α' - Ζ' κεφ.)

#### Δεύτερο Μέρος

Ὁ Κατάλογος τῶν Πρωτογράφων τῆς ἐξηγήσεως.

Ἡ περιγραφή τῶν Πρωτογράφων:

Α. Παπαδική - Β. Κρατηματάριον - Γ. Ἄπαντα Μπερεκέτη - Δ. Μαθηματάριον - Ε. Οἰκηματάριον - ΣΤ. Ἀναστασιματάριον - Ζ. Στιχηράριον - Η. Δοξαστάριον - Θ. Εἰρμολόγιον - Ι. Πρωτοεξηγήσεις - ΙΑ. Θεωρητικά.

Κατάλογος Συνδρομητῶν

### ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΤΟΜΟΣ

(Ἐπεξεργασία τοῦ ὑλικοῦ σὲ Πίνακες)

Περιεχόμενα - Συντομογραφίες - Πίναξ μαρτυριῶν

#### Τρίτο Μέρος

Introduction: The New Method of the analytical notation. The Catalogue of the 'Protographs'

#### Τέταρτο Μέρος

Πίνακες τῶν μελῶν καὶ μελοποιῶν

Α. Ἀρκτικά κατ' ἀλφάβητον - Β. Ἀρκτικά κατὰ μελοποιούς - Γ. Ἐκδομένα μελοποιήματα - Δ. 15σύλλαβα “μαθήματα”: κατὰ μελοποιούς - κατὰ ἀλφάβητον - Ε. Εἰκόνες - Φωτογραφίες - ΣΤ. Συνοπτικὴ Προσωπογραφία Μελοποιῶν - Ζ' Ἀντιστοιχία Μελοποιίας: Δύση - Βυζάντιο - Ἀνατολή.

Κατάλογος Συνδρομητῶν (Συμπλήρωμα).



## β. Οἱ ἐξηγήσεις - ἐξηγητές (Χρυσάνθος - Γρηγόριος - Χουρμούζιος)

Τὰ “πρωτόγραφα” τῶν τριῶν διδασκάλων εἶναι 62 κώδικες. Ὁ Χρυσάνθος παρέδωκε δύο κώδικες σὲ ἐξήγηση: ἓνα Εἰρμολόγιο τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου καὶ ἓνα Δοξαστάριο, πάλι τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου, στὸ ὁποῖο περιέλαβε καὶ τῶν κυριωτέρων ἐορτῶν τὰ δοξαστικά τοῦ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου. Καὶ οἱ δύο κώδικες εἶναι σημαντικώτατοι γιὰ τὴν ἱστορία τῆς ἐξηγήσεως καὶ κυρίως τὸ Εἰρμολόγιο. Ὁ Γρηγόριος λαμπαδάριος καὶ Πρωτοψάλτης μᾶς παρέδωκε εἰκοσιένα κώδικες σὲ ἐξήγηση, ἀπ’ τοὺς ὁποίους οἱ δύο εἶναι σπουδαιότατες πρωτοεξηγήσεις, δηλαδή λίγο πρὶν ἀπ’ τὴν τελικὴ ρύθμιση τῆς Νέας Μεθόδου. Καὶ μᾶς κληρονόμησε αὐτὸ τὸ ἔργο σὲ διάστημα ἑπτὰ ἐτῶν ὁ Γρηγόριος, ὅπως γνωρίζουμε πέθανε τὰ Χριστούγεννα τοῦ 1821. Οἱ ἐξηγήσεις τοῦ Γρηγορίου ἀφοροῦν κυρίως σὲ μελοποιήματα τῶν ποιητῶν τοῦ ἰη’ αἰῶνος, ποὺ ἦταν καὶ σὲ μεγάλη χρῆση τότε, ὅπως καὶ τώρα, στὴ λατρεία. Ὁ Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ φιλοπόνησε τριάντα πέντε κώδικες, γιὰτι εὐτύχησε νὰ ζήσει μέχρι τὸ 1840. Ὁ Χουρμούζιος ἐξήγησε σχεδὸν τὰ ἅπαντα τῶν μελουργῶν τοῦ ἰζ’ αἰῶνος, καθὼς καὶ τὰ μέλη τῆς Παπαδικῆς, τοῦ Κρατηματαρίου, τοῦ Οἰκηματαρίου καὶ τοῦ Μαθηματαρίου τῶν βυζαντινῶν μελουργῶν. Ἐξήγησε ἐπίσης τὸ βυζαντινὸ Ἀναστασιματάριο καὶ τὸ βυζαντινὸ Στιχηράριο.

Τὸ ἐξηγητικὸ αὐτὸ ἔργο ἀντιπροσωπεύει περίπου τὸ ἑβδομήντα - ἑβδομήντα πέντε τοῖς ἑκατὸ τῆς σύνολης παραγωγῆς τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιίας.

Τέσσερεις ἄλλοι κώδικες “πρωτογράφων” εἶναι θεωρητικὲς συγγραφές: δύο τοῦ Χρυσάνθου, δηλαδή ἡ πρωτοεκδομένη Εἰσαγωγή εἰς τὸ πρακτικὸν καὶ θεωρητικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς (Παρίσι 1821) καὶ τὸ Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς (Τεργέστη 1832), μιὰ ἀκόμη Εἰσαγωγή τοῦ Χρυσάνθου σὲ ἀπλούστερη γλῶσσα καὶ μὲ λίγες βελτιώσεις ἀπ’ τὸν Χουρμούζιο καὶ Οἱ Κλίμακες : Ἦχοι - Μακάμια τοῦ Γρηγορίου.

Ὅλα τὰ “πρωτόγραφα” βρίσκονται στὴν Ἑλλάδα: τὰ περισσότερα - ὅλοι οἱ κώδικες τοῦ Χουρμούζιου - στὴν ΕΒΕ καὶ τὴ Βιβλιοθήκη Κ. Α. Ψάχου - οἱ κώδικες τοῦ Χρυσάνθου καὶ οἱ μισοί, περίπου, κώδικες τοῦ Γρηγορίου.

Γιὰ τὴν καλύτερη γνωριμία αὐτῶν τῶν πρωτογράφων, καὶ γιὰ τὴν τέλεια ψαλμώδηση τῶν μελοποιημάτων ἀπ’ τὴν τέλεια μεταγραφή τους στὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφία τῆς Νέας Μεθόδου πρέπει νὰ περιμένουμε λίγο ἀκόμα τὴν ἔκδοση αὐτοῦ τοῦ βιβλίου μου. Ἡ ἐξήγηση τῆς σημειογραφίας σὲ τελικὴ μορφή, μὲ τὴν ἐπίσημη ἀποδοχὴ τῆς -ἐπειδὴ φυλάττει ἀπαράλλακτο τὸ ἴδιο μέλος, τὸ ὁποῖο καὶ μὲ τὴν πρωτότυπη σημειογραφία ἀκουγόταν-, ἢ σύσταση τοῦ κοινοῦ Σχολείου τῆς Μουσικῆς τότε γιὰ τὴν διάδοση αὐτῆς τῆς εὐκολῆς



ἐκμάθησης καὶ ἡ χάραξη τυπογραφικῶν μουσικῶν στοιχείων καὶ ἡ ἐκτύπωση τῶν μουσικῶν βιβλίων, χαιρετίστηκαν ὡς “εὐεργεσία τοῦ ἔθνους” καὶ οἱ τρεῖς Διδάσκαλοι χαρακτηρίστηκαν “εὐεργέτες”. Ἄς εἴμαστε εὐγνώμονες γι’ αὐτὴν τὴν εὐεργεσία, ἄς τὴν γνωρίσουμε καλά, χωρὶς νὰ τὴν παρεξηγοῦμε, καὶ ἄς ψάλλουμε μὲ αὐτὴν τὴν πατροπαράδοτη καὶ ἀδιάκοπη – ἄρα καὶ ἀπαράλλακτη – παράδοση καὶ κληρονομιά, “νῦν καὶ αἰεί”.

Ἀθήνα, 30 Νοεμβρίου 1996



ΤΑ ΠΡΩΤΟΓΡΑΦΑ ΤΗΣ ΕΞΗΓΗΣΕΩΣ  
ΕΙΣ ΤΗΝ ΝΕΑΝ ΜΕΘΟΔΟΝ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ

Α' ΠΑΠΑΔΙΚΗ

ΕΒΕ-ΜΠΤ	Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης Ἑλλάδος-Μετοχίου Παναγίου Τά- φου
ΒΚΨ	Βιβλιοθήκης Κωνσταντίνου Ψάχου
ΒΚΧ	Βιβλιοθήκης Κοραῆ, Χίου

1.	ΕΒΕ-ΜΠΤ	703	Παλαιὰ Παπαδική	χργφ., ἐξήγηση	Χουρμουζίου
2.		704	» »	» »	»
3.		705	» »	» »	»
4.		706	» »	» »	»
5.		722	» »	» »	»
6.	ΒΚΨ	Γ'	Νέα Παπαδική	χργφ., ἐξήγηση	Γρηγορίου
7.		Δ'	» »	» »	»
8.		Ε'	» »	» »	»
9.		Ζ'	» »	» »	»
10.	ΒΚΧ	175	Ἀνθολογία	» »	»

Β' ΚΡΑΤΗΜΑΤΑΡΙΟΝ

ΕΒΕ-ΜΠΤ	Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης Ἑλλάδος - Μετοχίου Παναγίου Τάφου
---------	--

11.	ΕΒΕ- ΜΠΤ	711	χργφ., ἐξήγηση	Χουρμουζίου
12.		712	» »	»



## Γ' ΑΠΑΝΤΑ ΠΕΤΡΟΥ ΜΠΕΡΕΚΕΤΗ

ΕΒΕ-ΜΠΤ Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης Ἑλλάδος - Μετοχίου Παναγίου  
Τάφου

- |     |              |                |             |
|-----|--------------|----------------|-------------|
| 13. | ΕΒΕ- ΜΠΤ 744 | χργφ., ἐξήγηση | Χουρμουζίου |
| 14. | 754          | »              | »           |
| 15. | 712          | »              | Γρηγορίου   |

## Δ' ΜΑΘΗΜΑΤΑΡΙΟΝ

ΕΒΕ-ΜΠΤ Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης Ἑλλάδος - Μετοχίου Παναγίου  
Τάφου

- |     |              |                                 |             |
|-----|--------------|---------------------------------|-------------|
| 16. | ΕΒΕ- ΜΠΤ 727 | Μαθηματάριον, Α' χργφ., ἐξήγηση | Χουρμουζίου |
| 17. | 728          | » Β'                            | »           |
| 18. | 729          | » Γ'                            | »           |
| 19. | 730          | » Δ'                            | »           |
| 20. | 731          | » Ε'                            | »           |
| 21. | 732          | » ς'                            | »           |
| 22. | 733          | » Ζ' Τριώδιον                   | »           |
| 23. | 734          | » Η' Πεντηκ.                    | »           |

## Ε' ΟΙΚΗΜΑΤΑΡΙΟΝ

ΕΒΕ - ΜΠΤ Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης Ἑλλάδος - Μετοχίου Παναγίου  
Τάφου

- |     |              |                                    |             |
|-----|--------------|------------------------------------|-------------|
| 24. | ΕΒΕ- ΜΠΤ 713 | Ἀκάθ. Ἰω. Κλαδᾶ, Α' χργφ., ἐξήγηση | Χουρμουζίου |
| 25. | 714          | » Β'                               | »           |

## ς' ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑΤΑΡΙΟΝ

ΕΒΕ - ΜΠΤ Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης Ἑλλάδος - Μετοχίου Παναγίου  
Τάφου

ΕΑΠΠ-Γρ. Ἐντ. Ἀναστασιματάριον Πέτρου Πελοποννησίου, κατ' ἐξήγ.  
Γρηγορίου

ΕΑΠΠ-Χ. Ἐντ. Ἀναστασιματάριον Πέτρου Πελοπ., κατ' ἐξήγ. Χουρ-  
μουζίου



ΕΑΠΒ - Γρ. Ἐντ. Ἀναστασ. (Σύντομον) Πέτρ. Βυζαντ., κατ' ἐξήγ.  
Γρηγορίου

α. Παλαιὸν Στιχηραρικὸν Μέλος

26. ΕΒΕ- ΜΠΤ 702 Ἀναστασιματάριον παλαιὸν χργφ., ἐξήγ. Χουρμουζίου  
27. 758 Ἀναστασ. Χρυσάφου τοῦ νέου » »  
28. 751 Ἐκλογή Στιχηραρ. μέλους χργφ., ἐξήγ. Γρηγορίου

β. Νέον Στιχηραρικὸν Μέλος

29. ΕΒΕ- ΜΠΤ 716 Ἀναστασιματάριον Πέτρου Πελοποννησίου χργφ. Θεο-  
κλήτου ἱεροδ. χργφ., ἐξήγηση Γρηγορίου  
30. ΕΑΠΠ - Γρ. Ἀναστασιματάριον Πέτρου Πελοποννησίου, κατ' ἐξήγη-  
ση Γρηγορίου, ἔκδοση Βουκουρεστίου 1820  
31. ΕΑΠΠ - Χ. Ἀναστασιματάριον Πέτρου Πελοποννησίου, κατ' ἐξήγη-  
ση Χουρμουζίου, ἔκδοση Κωνσταντινουπόλεως 1832  
32. ΕΑΠΒ - Γρ. Ἀναστασιματ. (Σύντομον) Πέτρου Βυζαντίου, κατ' ἐξή-  
γηση Γρηγορίου, ἔκδοση Κωνσταντινουπόλεως 1820

Ζ' ΣΤΙΧΗΡΑΡΙΟΝ

- ΕΒΕ - ΜΠΤ Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης Ἑλλάδος - Μετοχίου Παναγίου  
Τάφου  
ΔΠΠ Δοξαστάριον Ἰακώβου Πρωτοψάλτου  
ΕΔΠΠ- Α' / Β' Ἐντυπον Δοξαστάριον Ἰακώβου Πρωτοψ., Α' τόμος/  
Β' τόμος  
ΒΚΨ Βιβλιοθήκης Κωνσταντίνου Ψάχου  
ΕΔΠΠΒ Ἐντυπον Δοξαστάριον Πέτρου Πελοποννησίου, ἔκδοση  
Βουκουρεστίου, κατ' ἐξήγηση Γρηγορίου  
ΕΔΠΠΠ-Α' / Β' Ἐντυπον Δοξαστάριον Πέτρου Πελοποννησίου, ἔκδοση  
Παρισίων, κατ' ἐξήγηση Γρηγορίου  
ΕΣΙΜ - Χ. Ἐντυπη Συλλογὴ ἰδιομέλων Μανουήλ (Πρωτοψάλτου)  
κατ' ἐξήγηση Χουρμουζίου

α. Παλαιὸν Στιχηραρικὸν Μέλος

33. ΕΒΕ- ΜΠΤ 707 Στιχηράριον Βυζαντινὸν χργφ., ἐξήγ. Χουρμουζίου  
34. 708 » » » »



- |                 |              |  |   |   |
|-----------------|--------------|--|---|---|
| 35.             | 709          | Στιχηράριον Βυζαντινὸν χργφ. ἐξήγ. Χουρμουζίου                 |   |   |
| 36.             | 715          | Στιχηράριον Χρυσάφου τοῦ νέου »                                | » | » |
| 37.             | 761          | » »  | » | » |
| 38.             | 762          | » »  | » | » |
| 39.             | 763          | » »  | » | » |
| 40.             | 764          | » »  | » | » |
| 41.             | 765          | » »  | » | » |
| 42.             | 747          | Στιχηράριον Γερμανοῦ Ν. Πατρῶν                                 | » | » |
| 43.             | 748          | » »  | » | » |
| 44.             | 749          | » »  | » | » |
| 45.             | 750          | » »  | » | » |
| 46.             | 746          | Στιχηράριον Γερμανοῦ Ν. Πατρῶν χργφ., ἐξήγηση<br>Γρηγορίου     |   |   |
| 47.             | 755          | » »  | » | » |
| 48.             | 745          | » »  | » | » |
| 48α.            | 751          | Ἐκλογή Στιχηραρικοῦ Μέλους                                     | » | » |
| 49. Α' ΔΙΠ - Χ. | Ἰβήρων 447   | Δοξαστάριον Ἰακώβου Πρωτοψάλτου, κατ' ἐξή-<br>γηση Χουρμουζίου |   |   |
|                 | Β' ΕΔΙΠ - Χ. | Δοξαστάριον Ἰακώβου Πρωτοψάλτου, κατ' ἐξή-<br>γηση Χουρμουζίου |   |   |

## β. Νέον Στιχηραρικὸν Μέλος

- |                    |     |   |
|--------------------|-----|---|
| 50. ΒΚΨ            | 230 | Δοξαστάριον Πέτρου Πελοπον. χργφ., ἐξήγ. Χρυσάν-<br>θου                 |
| 51. Α. ΕΔΠΠΒ - Γρ. |     | Δοξαστάριον Πέτρου Πελοπον. ἔκδοση Βουκουρεστίου<br>ἐξήγηση Γρηγορίου   |
| 51. Β. ΕΔΠΠΠ       |     | Δοξαστάριον Πέτρου Πελοπον. ἔκδοση Βουκουρεστίου<br>ἐξήγηση Χουρμουζίου |
| 52. ΕΣΙΜ - Χ.      |     | Συλλογή Ἰδιομέλων Μανουήλ (Πρωτοψάλτου) ἐξήγη-<br>ση Χουρμουζίου        |

## Η' ΕΙΡΜΟΛΟΓΙΟΝ

- |            |   |
|------------|---|
| ΒΚΨ        | Βιβλιοθήκης Κωνσταντίνου Ψ'άχου .                                     |
| ΕΕΠΒ - ΓΡ. | Ἐντυπον Εἰρμολόγιον Πέτρου Βυζαντίου σύντομον, ἐξ-<br>ήγηση Γρηγορίου |



53. ΒΚΨ Α' [Φάκελος] Εἰρμολόγιον Πέτρου Πελοποννησίου, χργφ., ἐξήγηση Γρηγορίου
54. ΕΕΠΒ - ΓΡ. Ἐντυπον Εἰρμολόγιον [σύντομον] Πέτρου Βυζαντίου ἐξήγηση Γρηγορίου, ἔκδοσις Κωνσταντινουπόλεως 1825
55. ΒΚΨ Β' [Φάκελος] Καλοφωνικὸν Εἰρμολόγιον, χργφ., ἐξήγηση Γρηγορίου

Θ' ΠΡΩΤΟΕΞΗΓΗΣΕΙΣ

- ΒΚΨ Βιβλιοθήκης Κωνσταντίνου Ψάχου
56. ΒΚΨ Οἰκηματάριον - Ἀκάθιστος Ἰωάννου Κλαδά, χργφ. ἐξήγηση Γρηγορίου
57. ΒΚΨ Μέγας Ἐσπερινός, χργφ., ἐξήγηση Γρηγορίου
58. ΒΚΨ Εἰρμολόγιον Πέτρου Πελοποννησίου, χργφ., ρυθμικὸς κανονισμὸς Χρυσάνθου, κατὰ τὸ ἔτος αἰα'

Ι' ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ

- ΘΜΜ - Χρ. Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς, Χρυσάνθου
- ΒΣΔ Βιβλιοθήκη Σχολῆς Δημητσάνης
- ΕΕΘΠΕΜ - Χρ. Ἐντυπη Εἰσαγωγή εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, Χρυσάνθου
- ΕΒΕ Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης Ἑλλάδος
- ΒΚΨ Βιβλιοθήκης Κωνσταντίνου Ψάχου
- 59 Α. ΘΜΜ - Χρ. Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς, Χρυσάνθου, ἔντυπον Τεργέστη 1832
- 59 Β. ΒΣΔ Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς, χργφ. Χρυσάνθου
60. ΕΕΘΠΕΜ - Χρ. Ἐντυπη Εἰσαγωγή, Παρίσι 1821
61. ΕΒΕ 1916 Εἰσαγωγή, χργφ. Χουρμουζίου
62. ΒΚΨ - Ἀρχεῖο Γρηγ. Κλίμακες: Ἦχοι - Μακάμια, χργφ. Γρηγορίου



## ΟΙ ΜΕΘΟΔΟΙ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ\*

*Μιά εισαγωγή στην προκείμενη υπόθεση*

Ὁ θέλων μουσικὴν μαθεῖν καὶ θέλων ἐπαινείσθαι  
θέλει πολλὰς ὑπομονάς, θέλει πολλὰς ἡμέρας,  
θέλει καλὸν σωφρονισμὸν καὶ φόβον τοῦ Κυρίου,  
τιμὴν πρὸς τὸν διδάσκαλον δουκᾶτα εἰς τὰς χεῖρας·  
τότε νὰ μάθει ὁ μαθητὴς καὶ τέλειος νὰ γένηι.

Τὸ πεντάστιχο αὐτὸ δεκαπεντασύλλαβο κείμενο εἶναι μία “μέθοδος” γιὰ ἐκμάθηση τῶν βασικῶν “θέσεων”, δηλαδή τῶν μουσικῶν φράσεων ἢ μελικῶν τόξων ποὺ ἀπαντοῦν συχνότατα στὸ Στιχηραρικὸ μέλος. Ἀπαντᾷ ἀπ’ τὸν 11<sup>ο</sup> αἰῶνα, μὲ κάποιες παραλλαγές, καὶ εἶναι γνωστότατη ὡς μελοποίηση, σὲ ἦχο α’, ἀπ’ τὸν Παναγιώτη Χρυσάφη τὸν νέο καὶ πρωτοψάλτη τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας τὸ β’ ἡμισυ τοῦ 13<sup>ο</sup> αἰῶνος. Καὶ μᾶς τὰ λέει ὅλα ὅσα θὰ θέλαμε νὰ γνωρίζουμε γιὰ τὴ διδασκαλία καὶ ἐκμάθηση τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης: χρειάζοταν πολλὲς ὑπομονές καὶ πολλὲς ἡμέρες, καὶ σωφρονισμὸς καὶ φόβος Κυρίου, καὶ κυρίως διδάσκαλος καὶ πληρωμὴ σ’ αὐτόν. Ἄν ὑπῆρχαν ὅλες αὐτὲς οἱ προϋποθέσεις, τότε ὁ μαθητὴς θὰ μπορούσε νὰ γίνεи τέλειος. Ὅλοι αὐτοὶ οἱ ὅροι, δηλαδή διδάσκαλος - μαθητὴς - πολυχρόνια μαθητεία - τέλειος στὴν τέχνη, ἀπαντοῦν σχεδὸν σὲ ὅλα τὰ σχετικὰ θεωρητικὰ κείμενα, στὶς διάφορες παραλλαγές τῆς Προθεωρίας τῆς Παπαδικῆς, ἀλλὰ καὶ σὲ ἐνθυμήσεις στὶς ᾠδες τῶν χειρογράφων, ποὺ ἀποτελοῦν μιὰ πολυτιμότερη πηγὴ πληροφοριῶν γιὰ τὴν παράδοση ἀπὸ δάσκαλο σὲ μαθητὴ τῆς καλῆς αὐτῆς τέχνης, τῆς μουσικῆς ἢ εἰδικότερα τῆς Ψαλτικῆς.

Σ’ ἓνα θεωρητικὸ κείμενο, σὲ κώδικα τοῦ 13<sup>ο</sup> πάλι αἰῶνος, ἀλλὰ ποὺ ἀπηχεῖ παλαιότερη παράδοση, λέγονται τὰ ἐξῆς ἀξιοπρόσεκτα: “(φ. 177α) Διότι ὁ ἀρχαῖος ποιητὴς ἐθαρροῦσε πὼς ὁ διδάσκαλός σου νὰ σὲ τὰ διδάξῃ ἐξ ἀρχῆς ὡς τεχνίτης ὅπου ὀνομάζεται· καὶ δι’ αὐτὸ σὲ τὰ λέγει μὲ συντομίαν. Ὅτι ἀδύνα-

\* Ἀνακοίνωση στὴ “Β’ Συνάντηση Βυζαντινολόγων Ἑλλάδος καὶ Κύπρου”, ποὺ πραγματοποιήθηκε στὴν Ἀθήνα, 24-26 Σεπτεμβρίου 1999.



τον εἶναι νὰ μάθῃ τινὰς τέχνην χωρὶς φωνῆς ζώσης, καὶ μόνο διὰ γράμματος. (φ. 177β) Σὺ δὲ ὅπου ἀγαπᾷς νὰ μάθῃς μουσικὴν, ἐρεύνα κάθε μάθημα μὲ πόσα μέτρα δουλεύεται, καὶ ἐξέταζε πᾶσα συλλαβὴ εἰς τί μέτρον εἶναι, κάτω ἢ ἐπάνω ἀπὸ τὸ κύριον ἴσον. Καὶ ὡσάν τὸ περιλάβῃ ὁ νοῦς σου αὐτό, τότε λέγεσαι πῶς ἐκατάλαβες τὰ μέτρα τῆς μουσικῆς. Κι ὕστερα ἔχεις τὴν ἐννοιάν σου τὸ πῶς νὰ μάθῃς νὰ τραγωδᾷς ταῖς θέσεις, καθὼς σὲ ταῖς ψάλλει ὁ διδάσκαλός σου” ἢ, “καὶ αὐτὸ ἔχει ἐννοιαν, καὶ ρώτα τὸν διδάσκαλόν σου νὰ τὸ μάθῃς· καὶ ἂν τὸ εἰξεύρῃ εἶναι καλὸς τεχνίτης καὶ φύλαγέ τον· εἰδεμὴ, φεύγα ὀγλίγωρα ἀπ’ αὐτὸν καὶ μὴ χάνῃς τὸν καιρὸν σου” (ΕΒΕ 968, ιζ’ αἰ.). Σ’ αὐτὸ τὸ παράθεμα γίνεται λόγος γιὰ τὴν καίρια ὑπόθεση τῆς Ψαλτικῆς· δηλαδή, τὴν παράδοση ἀπ’ τὸν δάσκαλο - ψάλτη καὶ τὴν ὀρθὴ ψαλμώδηση τοῦ “μαθήματος” - κάθε τροπαρίου ἢ ὁποιουδήποτε ψάλματος-, μὲ ἐρμηνεία τῆς συγκεκριμένης σημειογραφικῆς του παρασήμανσης. Ὑποδηλώνονται ἐδῶ ἡ μετροφωνία, δηλαδή τὸ ἀνεβοκατέβασμα ποὺ δείχνουν τὰ φωνητικὰ σημάδια, καὶ τὸ μέλος, δηλαδή τὸ ἄκουσμα ποὺ προκύπτει ἀπ’ τὴν σημειογραφία στὴν τέλεια συλλειτουργία τῶν στοιχείων ποὺ τὴν ἀπαρτίζουν: φωνητικὰ - ἄφωνα ἢ χειρονομικὰ - φθोरικὰ σημάδια καὶ ἡ “ἰδέα” τοῦ κάθε ἤχου.

Αὐτὴν τὴν ἀπλῆ πραγματικότητα μαρτυρεῖ καὶ ἓνας μαθητὴς τοῦ 1700: “1700 Δεκεμβρίου 15 εἰς Φιλιππούπολιν: ἄρχισα τὸν ἤχον πρῶτον καὶ πλάγιον πρῶτον ἐκ τοῦ παρὸν παλαιοῦ Στιχηραρίου, ἤγουν μητροφωνίαν. - 1700 Δεκεμβρίου 19 ἡμέρα Πέμπτη ὥρα τῆς νυκτὸς ἕκτη, ἐτελείωσα τὴν μητροφωνίαν τοῦ πρώτου καὶ πλαγίου πρώτου ἀπ’ ἀρχῆς ἕως τέλους [...] καὶ ὁ Θεὸς νὰ μὲ ἀξιῶσῃ νὰ μάθω καὶ τὸ μέλος καὶ τὸ ψάλω εἰς τὴν ποθημένην πατρίδα· ἀμήν” (βλ. Κ. Ψάχου, *Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Ἀθήναι 1917, σ. 63, ὑποσ. 64).

Μιὰ διαβάθμιση τῆς μαθητείας μᾶς φανερώνει ὁ Ἀκάκιος Χαλκεόπουλος, λίγο μετὰ τὸ 1500, στὸν Χάνδακα τῆς Κρήτης, στὸν ἰδιόγραφο κώδικά του ΕΒΕ 917, στὴν ἀρχὴ τοῦ ὁποίου ὑπάρχει ἡ ἰδιότυπη θεωρητικὴ συγγραφὴ του: “Τὸ φθόρισμα κάμνει ἐδικό του μέλος καὶ ἐδική του μετροφωνίαν. Καὶ ὅστις οὐ δύναται φθορίζειν λέγεται πρωτόσκολος καὶ οὐχὶ τεχνίτης”. Ὁ “πρωτόσκολος” μποροῦσε νὰ ξέρει τοὺς διατονικοὺς ἤχους, ἀλλ’ ὄχι καὶ τοὺς χρωματικούς, ποὺ ἔχουν ἀλλοιώσεις στὰ διαστήματα σημασμένες μὲ τὰ σημάδια τῶν φθορῶν. Γι’ αὐτὸ σὲ λίγες περιπτώσεις φθορικῶν μελῶν συνιστᾶται μὲ ἀναγραφὴ στίς ὤες “πρόσχες”, ἢ “φθορικὸν καὶ πρόσχες μαθητά”.

Ἡ παραίνεση “καὶ πρόσχες μαθητά”, ἀπαντᾷ μελισμένη καὶ στὴ γνωστότατη “Μέθοδο τῶν Σημαδίων καὶ τῶν Θέσεων” τοῦ Ἰωάννου Παπαδοπούλου τοῦ Κουκουζέλη καὶ Μαῖστορος (1270 περίπου - 1340 περίπου). “ὦ παῖδες, τοῦ Κουκουζέλη καὶ Μαῖστορος (1270 περίπου - 1340 περίπου). “ὦ παῖδες, ἐμοὶ ποθεινότατοι”, εἶναι ἡ προσφώνηση στὸ πολὺ διαδεδομένο κείμενο τοῦ Ψευδοδαμασκηνοῦ, ἀπ’ τὰ τέλη τοῦ ἰδ’ αἰῶνος καὶ ἐξῆς, καὶ “ἐνταῦθα ἀρχόμε-



θα διδάξει ὑμᾶς, ὧ μαθηταί” εἶναι ἡ ἀρχὴ μιᾶς μεθόδου τοῦ Ἰωάννου Πλουσιαδηνοῦ, πρὸς τὰ τέλη τοῦ 1<sup>ου</sup> αἰῶνος.

Τὸ ὅτι δὲν ἦταν, καὶ δὲν εἶναι, “ἀπλῆ ἢ τῆς Ψαλτικῆς μεταχειρίσις” καὶ ἀπαιτοῦσε διδάσκαλο, τὸ κανοναρχεῖ καὶ ὁ μέγας βυζαντινὸς μελουργὸς καὶ θεωρητικὸς τῆς Ψαλτικῆς Μανουὴλ λαμπαδάριος ὁ Χρυσάφης, ποὺ ἔγραψε, τὸ 1458, τὴ σημαντικὴ θεωρητικὴ πραγματεία γιὰ τὶς θέσεις καὶ τὶς φθορὲς κατὰ παράκληση τοῦ ἐκ τῶν μαθητῶν του Γερασίμου Χαλκεοπούλου καὶ πολλῶν ἄλλων, “τῆς αὐτῆς αὐτῷ προαιρέσεως ὄντων καὶ τὰ αὐτὰ αὐτῷ σπουδαζόντων”. Στὸ κείμενο τοῦ Χρυσάφη μαρτυρεῖται ὅτι ὁ Γεράσιμος ἔβλεπε “πολὺ τὸ ἐπικρατοῦν ἄτεχνον καὶ τὴν ἐνίων ἀμάθειαν κινδυνεύουσιν τῆς ἄλλων ἐπιστήμης δόξαι προτιμοτέραν”. Ἡ ἀτεχνία καὶ ἡ ἀμάθεια περὶ τὴν Ψαλτικὴν στοὺς ὄψιμους χρόνους τοῦ Βυζαντίου εἶναι μιὰ δυσάρεστη διαπίστωση. Καὶ ἐγείρεται ὁ προβληματισμὸς· πῶς διδασκόταν ἡ Μουσικὴ; Οἱ μέχρι τώρα μνημονευθεῖσες μαρτυρίες, καὶ πολλὲς ἄλλες παρεμφερεῖς ποὺ μποροῦν νὰ προσαχθοῦν, ἀφοροῦν κυρίως σὲ ἰδιωτικὴ μαθητεία, μὲ ἐκλογή καλοῦ τεχνίτου - διδασκάλου καὶ μὲ πληρωμὴ. Ὑπῆρχε ὠργανωμένο διδασκαλεῖο Ψαλτικῆς, ἐκτὸς ἀπ’ τὴν περίπτωση τῶν μοναχῶν στὰ μοναστήρια, καὶ ἐκτὸς ἴσως ἀπ’ τὴν ἀσκηση τοῦ Χοροῦ τῶν Ψαλτῶν στὸν περίβολο τῶν ναῶν μὲ τὴ φροντίδα τῶν δομεστίκων;

Οἱ σχετικὲς μαρτυρίες εἶναι πενιχρὲς καὶ ἀφοροῦν κυρίως στὴν περίπτωση συστάσεως καὶ λειτουργίας Ὀρφανοτροφείου στὸν περίβολο τοῦ ναοῦ τοῦ ἀγίου Παύλου στὴν Κωνσταντινούπολη, ὅπου τὰ ὄρφανὰ παιδιὰ μάθαιναν συστηματικὰ καὶ Ψαλτικά. Καὶ εἶναι γνωστὸς ἓνας βυζαντινὸς μελουργὸς μὲ τὸ ὄφφικιο τοῦ Ὀρφανοτρόφου, ὁ Μανουὴλ Ὀρφανοτρόφος. Καὶ οἱ πληροφορίες γιὰ τὸ θεσμὸ τῶν εὐνούχων ψαλτῶν, καὶ μάλιστα καὶ ἀπ’ τὸν Βαλσαμῶνα τὸν 13<sup>ο</sup> αἰῶνα, στοιχειοθετοῦν τὴν ἀποψη περὶ συστηματικῆς σπουδῆς τῆς Ψαλτικῆς. Καὶ εἶναι εὐεξήγητο ἔτσι γιατί οἱ περισσότεροι ψάλτες στὶς εἰκονογραφικὲς παραστάσεις εἶναι ἀγένειοι. Ὑπάρχει καὶ ἡ πλέον ἀπτὴ μαρτυρία τοῦ Παχυμέρη στὴ βιογραφία τοῦ Μιχαὴλ Παλαιολόγου, κατὰ τὴν ὁποία ὁ αὐτοκράτορας παραχωροῦσε στὴν Ἐκκλησία ἰδιοκτησία “εἰς τὴν τῶν ὑμνοπῶλων οἰκονομίαν”. Καὶ πρέπει νὰ γίνῃ ἡ διάκριση γιὰ τὴ μελέτη καὶ σπουδὴ τῆς Ψαλτικῆς καὶ τῆς μουσικῆς τῶν ἐλληνιστικῶν χρόνων. Γιὰ τὴν Ἀρχαία Ἑλληνικὴ Μουσικὴ εἶναι γνωστὸ καὶ βέβαιο ὅτι ὑπῆρχε μέριμνα, ἀφοῦ συμπεριλαμβανόταν στὴν τετρακτύδα τῶν ἐπιστημῶν, καὶ ἀφοῦ τὰ συγγράμματα περὶ μουσικῆς μᾶς παραδόθηκαν σὲ πολλὰ βυζαντινὰ ἀντίγραφα καὶ ἀφοῦ καὶ νέα συγγράμματα ἐκπονήθηκαν ἀπ’ τὸν Μιχαὴλ Ψελλὸ καὶ τὸν Μανουὴλ Βρυένιο.

Ὁ Ἰωάννης Καμενιάτης (1<sup>ος</sup> αἰ.), στὴ Θρηνωδία ἐπὶ τῇ ἀλώσει τῆς Θεσσαλονίκης ὑπὸ τῶν Ἀράβων, ἀναφέρεται στὴν περίπτωση τῆς σπουδῆς τῆς ὑμνω-







τὸν τρόπο διδασκαλίας τῆς μουσικῆς· δηλαδή Δαρμός, Δαρτά, Κολαφισμός, Ἀνατρίχισμα, Ἀντικούτισμα, Ἀπόδερμα, Τρομικόν. Τὸ πρᾶγμα δὲν μοιάζει νὰ ἀπηχεῖ βασανιστικὴ ἀτμόσφαιρα διδασκαλίας τῆς Ψαλτικῆς.

Τὸ βέβαιο εἶναι ὅτι ἡ Ψαλτικὴ ἦταν Παπαδικὴ Τέχνη, ἦταν τέχνη τῶν παπάδων, δηλαδή τῶν κληρικῶν καὶ τῶν μουσικῶν-ψαλτῶν ποὺ ἀνῆκαν στὸν κατώτερο κλῆρο. Ἡ διδασκαλία ἦταν ἔργο κυρίως ἐκκλησιαστικό. Καὶ ἡ μουσικὴ ἢ ψαλτικὴ ἀπ’ τὴ φύση τῆς εἶναι παραδοσιακὴ τέχνη· χρειάζεται δάσκαλο καὶ μαθητὴ σὲ διαπροσωπικὴ καὶ ἄμεση σχέση. Τὰ ἐντελῶς ἀπαραίτητα στοιχεῖα γιὰ τὴν σηματογραφία καταστάλλαξαν σὲ ἓνα λίγο-πολύ κοινὸ κείμενο, τὴν λεγόμενη Προθεωρία τῆς Μουσικῆς ἢ Ψαλτικῆς ἢ Παπαδικῆς Τέχνης, ἀπ’ τὸν ἰδ’ αἰῶνα καὶ δῶθε. Τὸ κείμενο αὐτὸ ὑπάρχει στὰ πρῶτα 8 ἕως 12 τὸ πολὺ 16 φύλλα τῶν βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν κωδίκων, ποὺ ἀρχικὰ λέγονταν “Ἀκολουθίαι”, ὡς περιλαμβάνουσες τὸ σταθερὸ μέρος τῶν ἀκολουθιῶν τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ νυχθημέρου –καὶ σταθερὸ μέρος εἶναι κυρίως οἱ πολλὲς καὶ ποικίλες καὶ ἀπὸ πολλοὺς μελουργοὺς μελοποιήσεις τῶν στίχων τῶν ἐπιλεγμένων γιὰ τὴ λατρεία ψαλμῶν–, καὶ στὴ συνέχεια διαδόθηκε μὲ τὸ ὄνομα Παπαδική, ἐπειδὴ ἀκριβῶς περιέχει τὴν Παπαδικὴ Τέχνη. “Ὅ,τι δὲν καταλάβαινε ὁ μαθητὴς ἢ ὁ ἀτελής ψάλτης ἔπρεπε νὰ “ρωτᾷ τὸν διδάσκαλόν του”. Στὸ τέλος τῆς προθεωρίας τῆς Παπαδικῆς ὑπάρχουν οἱ διάφορες “μέθοδοι” γιὰ ἐκμάθηση τῆς Ψαλτικῆς. Οἱ περισσότερες ἀπ’ αὐτὲς τίς μεθόδους ὡς κείμενο ἔχουν μιὰ διακαῆ εὐχή· “νὰ μάθουν τὰ ψαλτικά, ἢ τὰ ἱερὰ γράμματα, ἢ τὸ Στιχηράριον”.

Ἡ ὀργανωμένη διδασκαλία τῆς Ψαλτικῆς μὲ πατριαρχικὴ φροντίδα εἶναι πολὺ μεταβυζαντινὸ γεγονός· μόλις τὸ 1727, στὴν Κωνσταντινούπολη.

### Σχετικὰ παραθέματα καὶ παραπομπές

“Καὶ σὺν τῇ ἐπινεύσει καὶ εὐλογίᾳ τοῦ ἁγιωτάτου ἡμῶν πατριάρχου ἀπάρχεσθαι αὐτοὺς τὴν τιμίαν καὶ θεάρεστον αἴνεσιν, τὴν ἐξ οἰκείων χειλέων τοῦ σοφωτάτου καὶ θεοπροβλήτου ἡμῶν βασιλέως Λέοντος ἐξυφανθεῖσαν καὶ ἅμα τῇ αὐτῆς ἐκφωνήσει καὶ πολυτέχνῳ τῆς χειρονομίας κινήσει ὁμοθυμαδὸν ἅπαντας τοὺς ἀνακειμένους ἄδειν καὶ συμφάλλειν τὸ ρηθὲν ἄσμα, τὸ ἐκ μελισταγῶν χειλέων σταλλάξαν τοῖς πιστοῖς ὑπηκόοις” (Κωνσταντῖνος Πορφυρογέννητος, *Ἐκθεσις τῆς Βασιλείου Τάξεως*, Β', σ. 433).

Δοσίθεος Ἱεροσολύμων, σὲ ἐπιστολὴ του, Αὐγούστος 1705 (Ὁγκώδης κώδικας Ἐπιστολῶν εἰς τὸ Πατριαρχεῖον Ἱεροσολύμων) σὲ Γιάννη Καρᾶ, *Οἱ θετικές - φυσικές ἐπιστῆμες στὸν ἑλληνικὸ 18ο αἰῶνα*, Ἀθήνα 1977, σ. 16: “Ἄν τὰ παιδιά ὁποῦ ἀνατρέφετε γυρεύουν νὰ μάθουν ψαλτικά, νὰ μὴ μαθαίνουν· μόνον γράμματα κοινὰ καλὰ νὰ



μαθαίνουν, καὶ ὅταν μαυρίσῃ τὸ σιαγόνι τους καὶ ἔλθουν εἰς τὸ Πατριαρχεῖον, τότε ἄς μαθαίνουν καὶ ψαλτικά”.

Ὁ Νεόφυτος Χρηστόπουλος ὁ ἐξ Ἰωαννίνων ἱεροκήρυξ ἐν ἐγκωμίῳ εἰς τὸν Παρθένιον, λέγει: “Ὁποῦ θεοσόφως καὶ πνευματοκινήτως εἰς τὰς θεοφρουρήτους ἡμέρας τῆς ἀρχιερωσύνης σου ἐσύστησε σχολεῖον ἐλληνικῶν μαθημάτων εἰς μὲν τὴν περίφημον πολιτείαν Τυρνάβου πρὸ χρόνων ἱκανῶν· νῦν δὲ καὶ εἰς τὴν θαυμαστὴν καὶ περιλάλητον πολιτείαν καὶ μητρόπολιν Τρικάλων ἐσύστησεν ὄχι μόνον ἐλληνικῶν μαθημάτων, ἀλλὰ καὶ μουσικῶν ἀσμάτων καὶ τερετισμάτων, μὲ συνδιάσκεψιν καὶ συνθέλησιν τῶν ἐντιμοτάτων κληρικῶν καὶ ἀρχόντων” (βλ. Μ. Γεδεών, Ἱστορία τῶν τοῦ Χριστοῦ πενήτων, σσ. 190 - 1).

Γεώργιος μουσικοδιδάσκαλος [ἐν Τρίκκῃ]. “1678, Ἰανουαρίου 19, Εὐγένιος Γιαννούλης ὁ Αἰτωλὸς πρὸς Εὐστάθιον Χρυσοχόον εἰς Τρίκκην [...] συνιστᾷ νὰ προσλάβωσι [τὸν Γεώργιον μουσικοδιδάσκαλον] “ὅπως κοσμῇ τὴν ἐκκλησίαν καὶ διδάσκη τὰ παιδιά τὰ θέλοντα νὰ μάθωσι τὴν ἱεράν μουσικὴν” (βλ. Μ. Γεδεών, Πατριαρχικαὶ Ἐφημερίδες, σσ. 124, 125· πρβλ. Ἐπιστολάς, εἰς σσ. 189, 190 - 193).

Ἀργίνης Γ. Φραγκούλη, Ἡ Σιναία Σχολὴ τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης στὸν Χάνδακα, Ἀθήνα 1981. σ. 26: “Σκοπὸς τοῦ Σχολείου ἦταν νὰ σπουδάζουν Οὐνῖται, ἐξ ὧν νὰ λαμβάνωνται οἱ πρωτοπαπάδες καὶ πρωτοψάλται” [σημ. 20. Ν. Τωμαδάκη, “Οἱ ὀρθόδοξοι παπάδες ἐπὶ Ἐνετοκρατίας καὶ ἡ χειροτονία αὐτῶν” (ἀνάτυπον) Ἡράκλειον 1959, σ. 49, σημ. 15].



## ΠΑΡΗΓΟΡΙΑ ΚΙ ΑΠΑΝΤΟΧΗ ΤΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΦΤΕΡΟΥΓΕΣ\*

### Προοίμιο

Φιλόμουση όμήγυρη·

“Τότε έκατζε ό Γκούρας και οι άλλοι και φάγαμαν ψωμί· τραγουδήσαμεν κ' έγλεντήσαμεν. Με περικάλεσε ό Γκούρας κι ό Παπακώστας να τραγουδήσω· ότ' είχαμεν τόσον καιρόν όπου δέν είχαμεν τραγουδήση - τόσον καιρόν, όπου μάς έβαλαν οι 'διοτελείς και γγιχτήκαμεν δια να κάνουν τους κακούς τους σκοπούς. Τραγουδοῦσα καλά. Τότε λέγω ένα τραγούδι·

Ό ήλιος έβασίλειψε,  
έλληνά μου, βασίλειψε,  
και τὸ φεγγάρι έχάθη  
κι ό καθαρὸς Αὐγερινὸς πὸν πάει κοντὰ στὴν Πούλια,  
τὰ τέσσερα κουβέντιαζαν και κρυφοκουβεντιάζουν.  
Γυρίζει ό ήλιος και τους λέει, γυρίζει και τους κρένει·  
'Εψές όπου βασίλειψα πίσου από μιὰ ραχούλα,  
ἀκ'σα γυναίκεια κλάματα κι ἀντρῶν τὰ μυργιολόγια  
γι' αὐτὰ τὰ 'ρωικὰ κορμιὰ 'σ τὸν κάμπο ξαπλωμένα,  
και μέσ' τὸ αἷμα τὸ πολὺ εἶν' ὄλα βουτηγμένα.  
Γιὰ τὴν πατρίδα πήγανε 'σ τὸν Ἄδη, τὰ καϊμένα.

Ό μαῦρος ό Γκούρας ἀναστέναξε και μου λέγει· “Αδελφὲ Μακρυγιάννη, σέ καλὸ νὰ τὸ κάμη ό Θεός· ἄλλη φορὰ δέν τραγούδησες τόσο παραπονεμένα. Αὐτὸ τὸ τραγούδι σέ καλὸ νὰ μάς βγῆ”. – ‘Εἶχα κέφι, τοῦ εἶπα, όπου δέν τραγουδήσαμεν τόσον καιρόν’, ὅτι εἰς τ' ἀρδιὰ πάντοτες γλεντούσαμεν.” (Μακρυγιάννη, Ἐπομνημονεύματα, ἔκδοσις Μπάυρον, σσ. 263-264). Κι ἴσως γνωρίζετε ὅτι δέν βγῆκε σέ καλὸ αὐτὸ τὸ τραγούδι· ό Γκούρας λαβώθηκε βαριὰ τὸ ἴδιο βράδι και πέθανε.

\* Διάλεξη, γιὰ τὴν “ἠπειρωτικὴ μουσικὴ παράδοσις”, 14 Ἰουνίου 2000 τὸ ἑσπέρας, στὴν ἱστορικὴ και ὁμορφὴ Αἴθουσα τῆς Παλαιᾶς Βουλῆς, στὴν Ἀθήνα.



Αὐτὸ τὸ περιστατικὸ πού μᾶς τὸ παρέδωκε ὁ Μακρυγιάννης, ὁ ἴδιος ἐδῶ ποιητῆς καὶ τραγουδοπλέχτης, στ' Ἀπομνημονεύματά του, ἀποτελεῖ μιὰν ἀπ' τὶς γνήσιες πλάστρες ὥρες τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ μας. Καὶ τί δὲν φανερῶνεται ἐδῶ: – Πρῶτο, ὅτι ἔφαγαν ψωμί, τραγούδησαν καὶ γλέντησαν· μιὰ ἱερὴ ὥρα, αὐτὴ πού τρώει κανεὶς τὸ τίμιον ψωμί του, καὶ νοιώθει τὴν ἀνάγκη νὰ τραγουδήσει, νὰ εὐχαριστήσῃ καὶ νὰ εὐχαριστηθῇ, ὡσὰν τὰ πετεινὰ τοῦ οὐρανοῦ ὅταν κουρνιάζουν τὸ ἀποδειλινὸ μετὰ τὸν τρύγο τῆς φροντίδας τοῦ Θεοῦ, ὅλη τὴ μέρα, τὴν ὥρα πού διπλώνουν τὰ ἀπόσκια τῆς μέρας. – Δεύτερο, ὅτι τραγούδησε ὕστερα ἀπὸ πολὺν καιρὸ, τόσον καιρὸ πού ἦταν 'γγιγμένοι' μεταξύ τους· πολὺς καιρὸς, πόσο πολὺς ἀδιάφορο, πού δὲν τὸν ἀντέχεις ἄλλο χωρὶς τραγούδι· καὶ μάλιστα ἂν αὐτὸν τὸν καιρὸ εἶσαι γγιγμένος καὶ θέλεις νὰ λυτρωθῆς ἀπ' αὐτὴν τὴν κατάστασιν. – Τρίτο, ὅτι ὁ Μακρυγιάννης, ὅπως αὐτοπαινεύεται, τραγουδοῦσε καλὰ· πέρα ἀπ' τ' ἄλλα χαρίσματα εἶχε καὶ τὸ ἓνα ἀπ' τὰ τρία καλὰ πού θέλει ὁ κάθε ἄνθρωπος, ὅπως πάλι τὸ δημοτικὸ τραγούδι καλὰ τὸ λέει:

ἤθελα νὰ 'μουν ὄμορφος, νὰ 'μουν καὶ παλληκάρι,  
νὰ 'μουνα καὶ τραγουδιστής· δὲν ἤθελα ἄλλη χάρη!

– Τέταρτο, ὅτι τὸ τραγούδι ἦταν παραπονεμένο, καὶ σὰν λόγος καὶ σὰν τρόπος τραγουδίσματος· ὁ λόγος ἔχει αὐτὴν τὴν ἀπέραντη ὄμορφιὰ κλεισμένη στὸν δεκαπεντασύλλαβο δημοτικὸ στίχο, τὴν τελειότερη ποιητικὴ ἔκφραση τῶν συναισθημάτων τῆς ψυχῆς τῶν Ἑλλήνων, καὶ ὁ τρόπος τοῦ τραγουδίσματος φανερῶνει ὅτι ὁ τραγουδιστὴς ἀνεβάζει τὴν καρδιά του στὰ χεῖλια νὰ τραγουδήσῃ αὐτὴ, γιατί αὐτὴ ξέρεῖ ν' ἀγγίξει καὶ τίς ἄλλες καρδιές· καὶ οἱ καρδιές ἀγγίζονται εὐκολώτερα ἂν τίς χαϊδέψῃς μὲ τὸν ἦχο καὶ τίς μιλήσῃς μὲ τὰ οἰκουμενικὰ στοιχεῖα τῆς φύσης, τὸν ἥλιο καὶ τ' ἀστέρια, καὶ τίς βάλεις μπροστὰ στὸν πάνω καὶ τὸν κάτω κόσμον, καὶ στὸν σκοπὸ τῆς ζωῆς – καὶ ἓνας σκοπὸς εἶναι ἡ ἀγάπη γιὰ τὴν πατρίδα, γιὰ τὴν ὁποία δίνεις καὶ τὴ ζωὴ σου·

Γιὰ τὴν πατρίδα πήγανε 'σ τὸν Ἄδην, τὰ καϊμένα.

– Πέμπτο, ὅτι μιὰ τέτοια ἄκρα συγκίνηση, μὲ τὴ λυτρωτικὴ τῆς δύναμη βέβαια πού τὴ μεταποιεῖ σὲ ὕψιστη αἰσθητικὴ ἀπόλαυση καὶ εὐτυχία, εἶναι 'πολλή', εἶναι μεγάλη καὶ δὲν χωράει νὰ μείνει παραμόνιμη. Ὁ Θεὸς νὰ τὸ βγάλῃ σὲ καλὸ· εὐχεται ἡ λαϊκὴ ἀπλὴ πίστις πού ξέρεῖ τὰ μέτρα τῆς εὐτυχίας τοῦ ἀνθρώπου καὶ φοβᾶται τὸ λίγο παραπάνω, ἢ ἂν αὐτὸ δοθῇ, ξέρεῖ ὅτι εἶναι δῶρημα ἄνωθεν, καὶ τὸ ἀναγνωρίζει καὶ τὸ κουβεντιάζει μὲ τὸν Θεό του· ὁ Θεὸς νὰ τὸ κάμῃ νὰ βγῇ σὲ καλὸ. – Ἑκτο, ὅτι 'πάντοτες γλεντοῦσαν εἰς τ' ἀρδιά'· καὶ τὸ γλέντι ἢ ὁ ἐγλεντζῆς δὲν νοεῖται χωρὶς τραγούδι καὶ μουσικὴ, ὅταν



μάλιστα κάποιος ἔχει κέφι, ἐπειδὴ ἔχει καιρὸ νὰ τραγουδήσει, ὅπως δικαιολογήθηκε κι ὁ Μακρυγιάννης, ἀποδίδοντας τὸ καλὸ τραγούδι στὸ κέφι ποῦ ἡ στέρηση τόσο καιρὸ τοῦ ἀναψε μέσα του.

Θέλησα νὰ παρουσιάσω αὐτὸ τὸ περιστατικὸ καὶ τὸ τραγούδι μὲ μιὰ τέτοια καλοεξέταστη προσέγγιση, γιὰ νὰ εὐκολυνθῶ κι ἐγὼ νὰ πῶ δυὸ λόγια ἀκόμα γιὰ τὸ δημοτικὸ τραγούδι, καὶ μάλιστα τὸ ἠπειρωτικὸ τραγούδι, καὶ νὰ εὐκολύνω τὴν κατανόηση ἀπὸ μέρους σας τῶν βασικῶν ἀρχῶν καὶ θεμάτων ποῦ διέπουν τὸ ἠπειρωτικὸ τραγούδι καὶ τὸ κάνουν νὰ ἴναι ἡ τελειότερη ἔκφραση καὶ ὁ συνδετικὸς κρίκος τῆς ἀγάπης καὶ τῆς συμπάθειας τῶν ἀπανταχοῦ γῆς ἠπειρωτῶν. Ἴσως δὲν πρόκειται νὰ πῶ πολὺ σπουδαῖα πράγματα, ἀγκαλὰ καὶ γιὰ κάτι τέτοιο μὲ τίμησαν καὶ μὲ προσκάλεσαν σ' αὐτὸ τὸ τερπνὸ συμπόσιο ἀπόψε οἱ ὀργανωτῆς του, τοὺς ὁποίους εὐχαριστῶ ἀπ' τὴν καρδιά μου. Βρίσκομαι σήμερα ἐνώπιόν σας ἐπειδὴ ἔκρινα πῶς δὲν ἔπρεπε νὰ λείψω, ὡς Ἡπειρώτης καὶ μάλιστα Γιαννιώτης, ἀπ' τὴν πράξη ἀπόδοσης τιμῆς στοὺς ἀνθρώπους, τοὺς καλλιτέχνες ἐκείνους ποῦ τοὺς σφράγισε ὁ Θεὸς μ' ἓνα χάρισμα, τὸ χάρισμα τοῦ τραγουδιοῦ ἢ τῆς ὀργανοπαιξίας τοῦ κλαρίνου ἢ τοῦ χοροῦ καὶ μᾶς τοὺς ἔδωσε ἀνάμεσά μας νὰ μᾶς γλυκαίνουν καὶ ὁμορφαίνουν τὴ ζωὴ μας.

α. Τὸ δημοτικὸ τραγούδι γενικά, καὶ τὸ ἠπειρωτικὸ, τὸ ἀπαρτίζει ἡ δομικὴ τριάδα: λόγος - ἦχος μουσικὸς - ρυθμὸς, ὅπως τὴν πρωτοκανονάρχησε ὁ Πλάτων· “ἐκ τριῶν συγκείμενον τὸ μέλος· λόγου τε καὶ ἀρμονίας καὶ ρυθμοῦ”. Ὁ λόγος νοεῖται πάντοτε ὁ ποιητικὸς μὲ τὰ ποικίλα μέτρα· ὁ ἦχος εἶναι ὁ ἠχητικὸς τονισμὸς καὶ ἡ ἔκφραση τῶν νοημάτων σύμφωνα μὲ τοὺς κανόνες τῆς μελοποιίας· κι ὁ ρυθμὸς εἶναι ἡ εὐτακτὴ ἀκολουθία συγκεκριμένων ρυθμικῶν ποδῶν, ποῦ στὴν καλύτερη φανέρωσή του δείχνεται μὲ τὴν ὄρχηση, μὲ τὸν χορό. Ἡ ἴδια δομικὴ τριάδα ὑφαίνει καὶ τὴν ποικίλη καὶ πολυειδῆ καὶ πολυώνυμη ἀσματολογία τῆς ἑλληνικῆς ὀρθόδοξης λατρείας, γιὰ νὰ ἔχουμε ἓνα σημεῖο ἀναφορᾶς καὶ σύγκρισης.

β. Τὸ ἦθος καὶ ὁ χαρακτήρας τῶν ἀνθρώπων τῆς κοινωνίας τῶν ἠπειρωτῶν, γιὰ νὰ ὁμιλῶ πιὸ καίρια, μὲ δοσμένη τὴν πολυμορφία τοῦ περιβάλλοντος χώρου, διαπλάθεται καὶ διαμορφώνεται μὲ τὸν λόγο τοῦ τραγουδιοῦ καλύτερα ἀπὸ κάθε ἄλλη παιδαγωγία, ἀφοῦ παλαιότερα καὶ μέχρι τῆς μέρας μας πολλοὶ Ἡπειρώτες καὶ πιὸ πολὺ οἱ γυναῖκες, αὐτοὶ ποῦ δὲν ἔφευγαν ἀπ' τὴν Ἡπειρο, δὲν τέλειωναν καλὰ καλὰ τὸ Δημοτικὸ Σχολεῖο. Ὁλος ὁ κόσμος ποῦ ἤξεραν ἔβγαινε μέσα ἀπ' τὰ τραγούδια, στὰ περισσότερα ἀπ' τὰ ὁποῖα ὁ μῦθος εἶναι τὸ στημόνι τῆς ὑποθέσεως. Καὶ ξέρουμε καλὰ ὅτι ὁ μῦθος ἔχει κοσμολογικὰ στοιχεῖα τὰ ὁποῖα συνυφαίνονται μὲ τὰ ἱστορικὰ γεγονότα, καθὼς βέβαια καὶ



μέ ὅλα τὰ ἀνθρωπομορφικά στοιχεῖα, καὶ προσδιορίζουν ἓνα κώδικα συμπεριφορᾶς. Τὸ “ἀπτέον μουσικῆς, εἰς κατακόσμησιν ἤθους καὶ καταστολῆν” ποὺ ὀρίζει ὁ Κλήμης ὁ Ἀλεξανδρεὺς, στοὺς Ἑπειρῶτες εἶναι ἕξη φυσική· δὲν εἶναι κανόνας ἢ μουσική ποὺ πρέπει νὰ τηρήσουν, ἀλλὰ γεννιοῦνται μέ τῆ μουσική οἱ Ἑπειρῶτες. Καὶ ξέρουμε ἀκόμα ὅτι ὁ λόγος ὁ ποιητικὸς δομεῖται μέ συγκεκριμένα μέτρα· κι εἶναι αὐτὰ τὰ μέτρα ποὺ μετροῦν καὶ καθορίζουν τὴ ζωὴ τῶν Ἑπειρωτῶν καὶ τῆς προσδίδουν μιὰ θαυμαστὴ πολυμορφία, ἐπειδὴ θαυμαστὴ εἶναι καὶ ἡ πολυρρυθμία τῶν ἡπειρωτικῶν τραγουδιῶν καὶ χορῶν.

γ. Ἡ φύση καὶ τὰ στοιχεῖά της εἶναι ὁ οἰκουμενικὸς ὀρίζοντας στὰ ἡπειρωτικὰ τραγούδια. Οἱ ἄνθρωποι σὲ μιὰ κλειστὴ κοινωνία νοιώθουν πολὺ οἰκειὰ καὶ τὰ θεωροῦν δικὰ τους, ὀλοδικὰ τους, ὅλα τὰ καλὰ ποὺ ἔχει ἡ φύση γύρω τους, καὶ τ’ ἀγαποῦν μέ τὴν καρδιά τους, λές κι ἡ καρδιά τους εἶναι ἓνα βλαστάρι πεῦκο ἢ ἔλατο, ἢ θυμάρι ἢ ρήγανη τῶν ψηλῶν ἡπειρωτικῶν βουνῶν. Γι’ αὐτὸ καὶ τὰ παινεύουν, “τὰ ψηλὰ βουνὰ καὶ τίς κοντὲς ραχοῦλες”, “τίς βρύσες μέ τὸ κρῦο νερὸ” καὶ “τὰ ποτάμια μέ τίς θολὲς κατεβασιές τους”. “Ὅλα τὰ δέντρα τὰ καλόκαρπα τὰ κάνουν παρομοιώσεις γιὰ τὰ μάτια ἢ τὰ φρύδια ἢ τὰ μαλλιά τῆς γυναίκα, ἢ καὶ τοῦ ἄντρα ἀντίστοιχα, ποὺ εἶναι, ἀκόμα, ἀετὸς καὶ περιστέρα καὶ πέρδικα καὶ τρυγὸνα. Οἱ Ἑπειρῶτες γνωρίζουν μέ τ’ ὄνομά τους καὶ τὰ τραγουδοῦν στὰ τραγούδια τους ὅλα τ’ ἀστέρια τ’ οὐρανοῦ, τὴν Πούλια καὶ τὸν Αὐγερινὸ καὶ τὸν Ἀποσπερίτη. Τὰ χιόνια, πάλι, καὶ οἱ πάχνες ποὺ δὲν ἀφήνουν ν’ ἀνθίσουν νωρὶς τὰ κλαριά τὴν ἀνοιξὴ καὶ παρατείνουν τὴν ἀπαντοχὴ τῆς ἀντάμωσης τῶν ἀγαπημένων, ζεσταίνουν μέσα στὴν κρυάδα τους αὐτὸν τὸν πόνο τὸν γλυκὸ ποὺ σὲ κάνει νὰ ζεῖς καὶ ν’ ἀπαντέχεις.

δ. Ἡ ζωὴ καὶ ὁ θάνατος στὴν ἡπειρωτικὴ μουσική, εἶναι τὸ ὑφάδι σχεδὸν τοῦ κάθε τραγουδιοῦ. Τὴ ζωὴ μέ ὅλα τὰ καλὰ της κι ὅλα τὰ βάσανά της τὴν ἀποδέχονται οἱ Ἑπειρῶτες, ἐπειδὴ ἀκριβῶς εἶναι ἐξοικειωμένοι μέ τὸ περιβάλλον τους. Καὶ τὰ δέντρα τὰ δέρνουν οἱ βοριάδες, ἀλλὰ αὐτὰ μέ τὸν καιρὸ θεριεύουν καὶ καρπίζουν. Κι ὅταν ἔρθει ἡ μαύρη ὥρα καὶ σβήνουν καὶ πεθαίνουν, τὰ μυργιολόγια, ποὺ λέει καὶ τὸ τραγούδι τοῦ Μακρυγιάννη, δὲν λέγονται τόσο γιὰ τοὺς ἀποθαμένους ἀλλὰ γιὰ τοὺς ζωντανούς. Τὰ μοιρολόγια εἶναι λυτρωτικὴ μουσική ποὺ ἐκτονώνει τὴ συγκίνηση καὶ σὰν ἐπιτάφια ἐγκώμια καὶ λαϊκοὶ ἐπικήδειοι λόγοι, ἐξυμνοῦν τίς χάρες καὶ τίς καλωσύνες τοῦ πεθαμένου γιὰ νὰ ἰσχυροποιοῦν τὴν κοινωνία τῶν ζωντανῶν μέ τοὺς νεκρούς, μέ μέσο τὴν καλὴν ἀνάμνηση.

ε. Ὁ ξενητεμὸς καὶ ἡ ξενητεία, μέ ὅλα τὰ κακὰ ποὺ συνεπάγεται, καὶ γιὰ τοὺς ἄντρες ποὺ ξενητεύονται, ἀλλὰ κυρίως γιὰ τίς γυναῖκες ποὺ μένουν στὰ χω-



ριά, εἶναι αὐτὸ τὸ μοναδικὸ καὶ ιδιόχροο χρῶμα τῶν ἠπειρωτικῶν τραγουδιῶν.

Τὴν ξενητεία, τὴ γυμνωσιά, τὴν πίκρα καὶ τὸ χάρο  
τὰ τέσσερα τὰ ζύγιασαν, βαρύτερα εἶν' τὰ ξένα! ...  
Ὁ ζωντανὸς ξεχωρισμὸς παρηγοριὰ δὲν ἔχει!

Ἴσως περισσότερο ἀπὸ ἄλλες ἐπιχώριες μουσικὲς παραδόσεις τὰ τραγούδια τῆς ξενητείας στὴν Ἠπειρο εἶναι οἱ φτεροῦγες μὲ τίς ὁποῖες μετασταίνεται ὁ νοῦς σὲ μέρη ἀλαργινά, ν' ἀκούσουν τ' αὐτιά καὶ νὰ πιάσουν τὰ χέρια καὶ νὰ δοῦν τὰ μάτια τῆς ψυχῆς πῶς ζοῦν οἱ ἀγαπημένοι, πῶς στρώνουν καὶ πῶς πλαγιάζουν καὶ τί ψωμί τρῶνε καὶ τί νερὸ πίνουν, καὶ πιὸ πολὺ τίς μέρες πού 'ναι ἄρρωστοι κι οὔτε μάνα οὔτε ἀδερφή εἶναι κοντά τους. Κι ἂν ἔρθει ἡ ὥρα ἢ κακιά καὶ πεθάνουν στὴν ξενητεία, ὁ καημὸς δὲν ἔχει λυτρωμό, γιατί λείπει ἡ τελευταία ἐπιτάφια φροντίδα καὶ τὸ προσωπικὸ ἄμεσο κατευόδιο γιὰ τὸν ἄλλο κόσμο.

Κι ὁ φόβος τοῦ πλανέματος καὶ τῆς λησμονιάς, πού πάντα τὸ τυλίγει, ἀναδέεται κι εὐκόλα διακρίνεται στὰ τραγούδια τῆς ξενητείας. Τὰ κυδῶνια πού μαραγκιάζουν ὥσπου νὰ φτάσουν στὰ μακρινὰ μέρη καὶ τὸ μαντήλι τοῦ Γιάννη -Γιαννάκη πού ὅσα ποτάμια κι ἂν τὸ πλένουν δὲν ξελερώνεται εἶναι ἀπ' τίς χαρακτηριστικώτερες εἰκόνες τῆς ξενητείας καὶ τοῦ καημοῦ πού καίει τὰ φυλλοκάρδια αὐτῶν πού τὰ τραγουδοῦν κι αὐτῶν πού τὰ ἀκοῦνε.

ς. Ἡ προσωπικὴ σχέση τοῦ τραγουδιστοῦ μὲ αὐτὸ πού τραγουδάει εἶναι ἄμεση καὶ τόσο φυσικὴ καὶ αὐθόρμητη πού καταντᾶ νὰ εἶναι πάγκοινη ἔκφραση τῶν συναισθημάτων κι ὅλων τῶν ἄλλων πού ἀκοῦνε τὸ τραγούδι. Στὰ τραγούδια τὸ πρῶτο πρόσωπο κι ὁ μονόλογος εἶναι τὸ κυρίαρχο· ὕστερα ἔρχεται τὸ δεύτερο πρόσωπο, γιὰ τὴν ἀνάγκη τοῦ διαλόγου, τῆς ἐπικοινωνίας, ἔστω καὶ τῆς μυστικῆς ἢ νοερῆς.

Χαριτωμένη συντροφιά μου λέει νὰ τραγουδήσω,  
κι ἐγὼ τοὺς λέω δὲν μπορῶ, τοὺς λέω δὲν τὸ ξέρω·  
κι αὐτοὶ μου λέν' ὅσο μπορεῖς, μου λέν' ὅσο τὸ ξέρεις ...

Εἶναι μιὰ ραψωδικὴ περιγραφή κι ἓνα στήσιμο ἑνὸς ἀλλοιώτικου σκηنيκοῦ γιὰ νὰ πιεῖ παλαιὸ κρασί καὶ νὰ μεθύσει ὁ τραγουδοπλέχτης “νὰ πεῖ τραγούδια θλιβερά καὶ παραπονεμένα” καὶ νὰ πεῖ καὶ τὸ ἀπαράμιλλο δίστιχο γιὰ τὸν χωρισμό:

Στὸν τόπο πού χωρίζονται χορτάρια δὲ φυτρώνει·  
κι ἂν θὰ φυτρώσει ἓνα κλωνί, τὸ λέν' λησμονοχόρτι!



Καὶ τὸ παράπονο,

*Ν' ἀναστενάξω δὲν μ' ἀκούς, νὰ κλάψω δὲν μὲ βλέπεις ...  
κλαῖψε με μάνα μ' κλαῖψε με μὲ ἥλιο, μὲ φεγγάρι....,*

τὸ ἔγραψε ἓνας ἀλλὰ τὸ τραγουδάει ὁ καθένας.

*Τί νὰ τῆς κάνω τῆς καρδιᾶς τῆς παραπονεμένης,*

τὸ λέω ἐγώ, ἀλλὰ κι ἐσεῖς κουβεντιάζετε μὲ τὴν καρδιά σας μὲ τὰ ἴδια λόγια.

*Πέρδικα πού 'σαι στὴ φτέρη  
ποιόν νὰ στείλω νὰ σὲ φέρει,*

τραγουδάει ὁ ἀγαπητικός ἀλλὰ καὶ ὁ καθένας μας μαζί μ' αὐτὸν κι ὅλοι μαζί τὸ τραγουδάμε καὶ τὸ χορεύουμε, γιατί ὅλοι χαιρόμαστε αὐτὴν τὴν τόσο γνώριμη ἠπειρωτικὴ εἰκόνα κι ὅλοι μας θέλουμε νὰ τραγουδήσουμε στὴν καλὴ μας, τὴ ζηλευτὴ καὶ ὁμορφὴ σάν πέρδικα κρυμμένη.

ζ. Τὰ ἠπειρωτικὰ τραγούδια καὶ οἱ χοροὶ ἔχουν μιὰ θαυμαστὴ συνάφεια μὲ τὸν ἐορτολογικὸ κύκλο τῆς ὀρθόδοξης λατρείας. Οἱ μεγάλες γιορτὲς γίνονται στὴ μνήμη τοῦ ἁγίου, στὸ ὄνομα τοῦ ὁποίου τιμᾶται ὁ κεντρικὸς ναὸς τοῦ χωριοῦ ἢ κάποια ἐξωκκλήσια. Τὸ γλέντι πάντα στήνεται στὰ πεζούλια τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ περιβόλου μετὰ τὴν ἀκολουθία καὶ τὴ Λειτουργία, ὅπου μπαίνουν καὶ λειτουργοῦνται ὅλοι οἱ χωριανοί, καὶ οἱ ὀργανοπαῖχτες, πού ἂν δὲν εἶναι κιόλας οἱ ἐπίσημοι ψάλτες, πλησιάζουν στὸ ψαλτικὸ ἀναλόγιο καὶ κρατοῦν τὸν ἀχὸ στὸν ψάλτη. Οἱ ἴδιοι ἄνθρωποι, ἴσως καμιὰ φορὰ καὶ μὲ τὸν παπᾶ μπροστά, ἀρχίζουν τὸ τραγούδι καὶ τὸν χορό, ὅπως κυρίως τὴν Πασχαλιὰ μὲ τὸ Χριστὸς ἀνέστη. Οἱ κύκλοι τῶν τραγουδιῶν γιὰ τὸν ἅγιο Γεώργη ἢ τὸν ἅγιο Δημήτρη ἢ τὸν ἅγιο Κωνσταντῖνο ἢ τὸν ἅγιο Γιάννη εἶναι χαρακτηριστικοί.

*Μιὰ Κυριακὴ καὶ μιὰ λαμπρὴν ἡμέρα  
ἦρθε μιὰ περιστέρα,  
μιὰ γαϊτανοφρυδάτη,*

λέει ἓνα ὁμορφὸ γιαννιώτικο τραγούδι. Κι ἂν ἀναφέρω ἐδῶ καὶ τὸ αὐτονόητο, ὅτι δηλαδὴ σὲ τέτοιες περιστάσεις καὶ σὲ χρονιάρες μέρες γίνονταν καὶ τὰ πρῶτα κρυφοκοιτάγματα καὶ τὰ προξενιά, καταλαβαίνουμε ποιὲς διαστάσεις συναισθηματικὲς καὶ παραμόνιμες προσλαμβάνουν τὰ ἠπειρωτικὰ τραγούδια.



Ἐδῶ εἶναι πολὺ χρήσιμη καὶ ἡ ἀκόλουθη παρατήρηση· στὰ δημοτικὰ τραγούδια καὶ στὴν ὕμνογραφία τῆς Ἐκκλησίας χρησιμοποιοῦνται παράλληλοι ἐκφραστικοὶ τύποι. Οἱ στήμονες τῆς ὕμνογραφίας εἶναι ἡ τετρακτύδα τῶν οὐσιαστικῶν Γῆ, Ὑδωρ, Ἀήρ, Φῶς (καὶ Πῦρ), σὲ ὅλες τους τὶς ἐκφάνσεις καὶ λεκτικὲς παραλλαγές. Οἱ ἅγιοι ὕμνοῦνται καὶ ἐγκωμιάζονται μὲ πλημμύρα ἀπὸ οὐσιαστικὰ ἢ παράγωγα ἐπίθετα αὐτῶν τῶν λέξεων. Τὸ ἴδιο καὶ στὸ δημοτικὸ τραγούδι· τὰ οὐσιαστικὰ ποὺ προσδιορίζουν τὴ γῆ καὶ τὸ χῶμα καὶ τὰ βουνὰ κι ὅ,τι φυτρώνει στὴ γῆ, ἢ τὰ ἄλλα ποὺ μιλοῦν γιὰ τὸ νερὸ καὶ τὰ ποτάμια καὶ τὴ βροχὴ, ἢ γιὰ τὰ κελαϊδίσματα τῶν πουλιῶν ποὺ διαχέονται στὸν ἀέρα, ἢ ἐκεῖνα ποὺ ἐξυμνοῦν τὴ λαμπράδα καὶ τὸ φέγγος καὶ τὴν καθαρότητα, εἶναι τὰ βασικὰ ἐξυμνητικὰ οὐσιαστικὰ τῶν θεμάτων καὶ τῶν παρομοιώσεων καὶ τῶν ἀντιθέσεων, μὲ τὰ ὁποῖα διαρθρώνεται ὁ δημοτικὸς ποιητικὸς λόγος. Ἡ συνάφεια αὐτῆ, ὅπως καταλαβαίνετε, ἔχει ἀποφασιστικὴ καὶ ἀπροσμέτρητη σημασία γιὰ τὴν οἰκουμενικότητα ποὺ ἀποκτᾶει τὸ τραγούδι καὶ τὴν ἐπιβολὴ καὶ ὑποβολὴ μαζί ποὺ πετυχαίνει.

ἡ. Τὸ τραγούδι εἶναι ὑπερβατικὸ· ἀπὸ προσωπικὸ γίνεται κοινό, ἐκφράζει τὴν κοινότητα· κι ὁ χαρακτήρας αὐτὸς τοῦ ἐξασφαλίζει πάγκοινη ἀποδοχὴ καὶ ἀναλλοίωτη διαχρονικότητα. Αὐτὴ ἡ κοινὴ ἐκφραση τοῦ ἠπειρωτικοῦ τραγουδιοῦ καὶ ἡ ζηλευτὴ ἀντοχὴ του τὸ καθιστᾷ ἰσχυρὸν παράγοντα καὶ παραμόνιμο σύνδεσμο προσέγγισης τῶν Ἡπειρωτῶν μεταξύ τους καὶ ἀνάπτυξης τῆς συναλληλίας, τῆς συμπάθειας καὶ τῆς ἀγάπης πρὸς τοὺς συνηπειρῶτες πρῶτα, ὅπου κι ἂν βρίσκονται –ἀπανταχοῦ τῆς γῆς– καὶ πρὸς τὸν τόπο ποὺ τοὺς γέννησε ὕστερα. Ὅπως δὲν ἀλλάζει τὸ ἠπειρωτικὸ πολύμορφο καὶ πανέμορφο τοπίο μὲ τὰ βουνὰ καὶ τὰ λαγκάδια, τοὺς κάμπους καὶ τὰ ποτάμια, κι ὅλα τὰ παντοειδῆ δέντρα καὶ ξύλα τοῦ λόγγου καὶ τὰ λογγῆς λογγῆς φτερωτὰ καὶ ἔρπετά, ποὺ ὅλα μπαίνουν ἐδῶ κι ἐκεῖ στοὺς στίχους κάποιου τραγουδιοῦ, ἔτσι δὲν ἀλλάζουν καὶ τὰ ἐκφραστικὰ μέσα τῶν τραγουδιῶν κι ἔτσι μιλοῦν ἀβίαστα καὶ ἄμεσα στὶς καρδιὲς τῶν Ἡπειρωτῶν.

Κι ἐπειδὴ “δὲν ἔχουν τελειωμὸ τὰ βάσανα κι οἱ καημοὶ τοῦ κόσμου”, κι ἐπειδὴ “ἐκ τοῦ ὁμοιοπαθοῦς τὸ συμπαθὲς” γεννιέται, ὅπως μᾶς λένε δυὸ παλαιότεροι σοφοί, ὁ Παπαδιαμάντης καὶ ὁ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος ἀντίστοιχα, τὸ ἠπειρωτικὸ τραγούδι, εἰδικώτερα, αὐτοὺς τοὺς καημοὺς τραγουδάει καὶ αὐτὴν τὴν συμπάθεια διαλαλεῖ. Στὰ βάσανα καὶ τοὺς καημοὺς παρηγοριὰ καὶ βάλσαμο, ἢ βάλσαμο παρηγοριᾶς σταλάζει τὸ τραγούδι· κι ἡ ἀγάπη κι ἡ συμπάθεια, αὐτοὶ οἱ ἀλλοιώτικοι καημοί, θρέφονται καὶ συντηροῦνται μὲ τὴν ἀπαντοχὴ. Παρηγοριὰ κι ἀπαντοχὴ, δυὸ κεντρικὲς ἔννοιες ποὺ ἐνοποιοῦν τοὺς Ἡπειρῶτες. Τώρα ἴσως καταλαβαίνετε γιατί τιτλοφόρησα τὸν λόγο μου αὐτὸν “παρηγοριὰ κι ἀπαντοχὴ τοῦ τραγουδιοῦ φτεροῦγες”.



θ. Κι ἡ παράμετρος τῆς μουσικῆς μοναδικότητος τοῦ ἠπειρωτικοῦ τραγουδιοῦ, πού δὲν βολεῖ ἐδῶ τώρα ν' ἀναπτυχθῆ —κι ἄλλωστε δὲν χωράει κἂν σὲ ὀλόκληρο βιβλίον—, τὸ ὅτι δηλαδὴ τὸ ἀνεβοκατέβασμα τῆς φωνῆς γλιστράει ἀένα σὲ ἀνημίτονα διαστήματα μιᾶς πεντατονικῆς κλίμακας, πού εὐκόλα ἐπεκτείνεται καὶ πάνω καὶ κάτω, χωρὶς νὰ χαλάει ἡ ὑφή, κι ἴσα ἴσα ὅπου ἀρέσκονται νὰ κάνουν φωνητικούς ἀκροβατισμούς οἱ τραγουδιστές, προσδίδει στὸ ἠπειρωτικὸ τραγούδι βάρους ἀσήκωτο μιᾶς προαιώνιας κληρονομιάς, πρωτοελληνικῆς μουσικῆς, συγκεκριμένα τοῦ δωρικοῦ τρόπου, πού ἦταν ἡ χαρακτηριστικώτερη “ἑλληνικὴ ἁρμονία”. Πόσο αὐτὴ ἡ μουσικὴ ἐπηρέασε τὴ μουσικὴ ἔκφραση τῶν ὁμόρων λαῶν στὰ Βαλκάνια καὶ τὴν Κάτω Ἰταλία, καὶ πόσο εἶναι ἀδερφή ἢ ξαδέρφη παρόμοιας μουσικῆς φανέρωσης σὲ χῶρες μακρυνές τῆς Ἄπω Ἀνατολῆς καὶ τῆς Ἰνδίας δὲν εἶναι μικρὸ πρᾶγμα καὶ μόνο νὰ τὸ συλλογιόμαστε. Κι ἂν ὑπάρχει αὐτὴ ἡ συγγένεια ὑπάρχει καὶ ἡ γενεσιουργὸς ὁμοιοπάθεια πού κεντάει τοὺς καημοὺς καὶ τὰ πάθια, τὶς χαρὲς καὶ τὶς ἀπαντοχὲς αὐτοῦ τοῦ κόσμου τοῦ τραγουδιοῦ, τοῦ μεγάλου.

Καὶ δίπλα σ' αὐτὴν τὴ μουσικὴ μοναδικότητα, τῆς ἀνημίτονης πεντατονίας, εἶναι ἄξιο καὶ δίκαιο νὰ παινέσουμε καὶ τὴν ἄλλη μοναδικότητα τὴν ιδιότυπη πολυφωνικὴ ὑφή ἐνὸς κύκλου Πωγωνίσκιων ἠπειρωτικῶν καὶ βορειοηπειρωτικῶν τραγουδιῶν, μὲ τὸν “πάρτη” πρωτοτραγουδιστὴ καὶ τὸν δεύτερο τὸν “γυριστὴ” καὶ τὸν τρίτο τὸν “κλώστη”, πού στρίβει καὶ γυρίζει καὶ ἀνεβοκατεβάζει μὲ γυρίσματα καὶ μελίσματα καὶ συρσίματα τὴ φωνὴ καὶ μελίζει τὸ τραγούδι, καὶ μὲ τοὺς “ἰσοκράτες” ἢ “βασταχτές”, πού “βαστοῦν τὸν ἀχό”, καὶ πού τὸν κόβουν μιὰ φωνὴ κάτω ἀπ' τὴ βάση, καμιά φορά. Αὐτοὶ οἱ βασταχτές εἶναι ὅπωςδήποτε βγαλμένοι μὲς' ἀπὸ χειρόγραφα βυζαντινὰ μὲ σημάδια μουσικά, πού κι ἐκεῖνα ὅπως καὶ τοῦτοι “κρατοῦν” τὴ διαχρονικότητα τῆς μουσικῆς μας παραδόσεως.

Αὐτὰ τὰ δυὸ ξεχωριστὰ ἠχητικὰ ιδιώματα, δηλαδὴ ἡ ἀνημίτονη πεντατονία καὶ ἡ ἀπέριττη πολυφωνία, εἶναι τὰ φυλλοκάρδια τῆς καρδιάς τοῦ ἠπειρωτικοῦ τραγουδιοῦ, μὲ τὰ ὁποῖα γεννιοῦνται ὅλοι οἱ ἠπειρωτῆς καὶ ζοῦν καὶ τραγουδοῦν καὶ νοιώθουν τοὺς ἴδιους μυστικούς ἤχους καὶ ὑπέρηχους τῆς ἀλλοιώτικης εὐαισθησίας τους, πού σὰν μαγνάδι ἀπλώνεται σ' ὅλον τὸν γύρω κόσμον!

### Ἐπίλογος

Κυρίες καὶ κύριοι

Παρακαλῶ νὰ μοῦ ἐπιτρέψετε νὰ ἀπαγγείλω ἓνα ποίημα, ἀντὶ γιὰ ἐπίλογο, στὸ ὁποῖο ξεδιπλώνονται πολλὰ ἀπ' τὰ στοιχεῖα πού ἀνέλυσα παραπάνω. Τὸ λέει μὲ ἀπαντοχὴ μιὰ μάνα ἠπειρώτισσα.



Ἔλα Δεκαπενταύγουστο!  
ἢ,  
Πρόσκληση ἀπ' τῆ μάνα μου

Δὲν ἦρθες τὰ Χριστούγεννα, τὴν Πασχαλιὰ δὲν ἦρθες,  
ἔλα Δεκαπενταύγουστο πού 'χουμε πανηγύρι.  
Ἔλα, πουρνὸ στὴν ἐκκλησιὰ νὰ ψάλεις τὰ τροπάρια  
κι ὁ κόσμος νὰ φχαριστηθῆ κι ἐγὼ ν' ἀναγαλλιᾶσω!  
Κι ὅταν σὲ δῶ τ' ἀπόγιομα μὲ χάρη νὰ χορεύεις  
θὰ ρίξω καλοξέταστες ματιές στὶς λυγεράτες·  
κι ὅποια κρυφολυγώνεται θὰ τὴ σταυροφιλήσω  
καὶ νύφη στὸ μεσόχωρο θὰ τὴν ὀνοματίσω

Τάμα θὰ τάξω, γιόκα μου, ἐδῶ νὰ σὲ ριζώσω  
ὡσὰν τὸ κλῆμα τὸ τρανὸ στοῦ κήπου τὸ πλατάνι,  
ποὺ φέτος σὰ νὰ νοιώθεται καὶ βιάστη νὰ καρπίσει,  
νὰ 'ρθῆς νὰ φᾶς καὶ νὰ 'φρανθῆς, νὰ ζήψεις νὰ μεθύσεις!  
Περνοῦν τὰ μεγαλόγιορτα κι ἐγὼ στὸ σκαλοπάτι  
ἀπογυρμένη καρτερῶ, δὲν πάω στὸ χοροστάσι·  
χωρὶς ἐσένα τοῦ χοροῦ δὲ μὲ τραβοῦν οἱ γῦροι!  
Ἔλα Δεκαπενταύγουστο, πού 'χουμε πανηγύρι!

Ἐφέτος, ἡ μάνα μου Μαρία δὲν θὰ μὲ καρτερεῖ αὐτὸν τὸν Δεκαπενταύγουστο. Πέρυσι, στὶς 17 Ἰουλίου 1999, τὴ μέρα τῶν 83των γενεθλίων της, κοιμήθηκε κι ἀναπαύθηκε. Γιὰ τὸ ἐτήσιο μνημόσυνό της ἀπάγγειλα γιὰ πρώτη φορὰ δημόσια αὐτὸ τὸ ποίημα ποὺ ἔγραψα στὴ Ρώμη τὸ 1964, κάποια μέρα –ἦταν 3 Μάη–, δύσκολη ὅπωςδήποτε, ποὺ ἡ σκέψη μου φτερούγισε νὰ ξεκουραστῆ στὴ θύμηση τῆς μάνας μου. Αἰωνία ἡ μνήμη της!

Σᾶς εὐχαριστῶ ὅλους ποὺ εἶχατε τὴν καλωσύνη νὰ μὲ ἀνεχθῆτε αὐτὴν τὴν ὥρα σ' αὐτὸ τὸ τιμημένο βῆμα νὰ πῶ ὅλα τ' ἄλλα, νὰ πῶ καὶ τὸν καημό μου.

Ἀθήνα, 13 Ἰουνίου 2000



## ΣΥΝΔΥΟ, ΣΥΝΤΡΕΙΣ, ΣΥΝΤΕΣΣΕΡΕΙΣ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΟΙ ΚΙ ΕΞΙ ΕΡΩΤΑΠΟΚΡΙΣΕΙΣ\*

### Α΄.

Στὸ Μουσικολογικὸ Μνημονάρι μου καὶ στὸ ἀρχεῖο “Κοπεγχάγης Σπουδάσματα”, κάπου πρέπει νάχω σημειωμένα τὰ σχετικά μὲ τὴν επίσκεψή μου στὸ σπίτι τοῦ Γιόργεν Ρῶστεδ, κατὰ πρόσκλησή του, καὶ μιὰ διανυκτέρευσή μου ἐκεῖ, τὸν Ἰούνιο τοῦ 1969, προτοῦ ἀναχωρήσω γιὰ τὴν Ἀθήνα, μέσω Παρισιοῦ, γιὰ τοὺς καλοκαιρινούς μῆνες. Νὰ σημειώσω πρέπει ὅτι ἐπέστρεψα στὴν Κοπεγχάγη τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1969 καὶ ἔδωσα τὶς πτυχιακὲς ἐξετάσεις μου στὸ Τμῆμα Βυζαντινολογίας τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Κοπεγχάγης, καὶ ὑπῆρξα ὁ πρῶτος φοιτητὴς τοῦ Τμήματος πού πῆρε πτυχίο. Ἀπὸ ἐκεῖ τὸν Ὀκτώβριο, μέσω Παρισιοῦ, πῆγα στὴν Ὁξφόρδη, ὅπου ἔμεινα μέχρι τὸν Ἰούλιο τοῦ 1970.

Τότε, λοιπόν, τὸν Ἰούνιο τοῦ 1969, μὲ τὸν Φλιντέλιους, τὴ Νανὰ καὶ τὸν Σιάρταου, ἔψαλα γιὰ μαγνητοφώνηση μιὰ σειρά ἀπὸ τροπάρια πού ἔχει στὴ διατριβή του ὁ Ρῶστεδ, μετροφωνικὰ μὲν, ἀλλὰ μὲ τὴν ἑλληνικὴ προφορὰ καὶ ἐκφορὰ τῶν φωνῶν τῶν φωνητικῶν σημαδιῶν, ἀπὸ ἕναν “Ἕλληνα ψάλτη, ἐμένα. Καὶ καταρτίσαμε ἕνα ἐρωτηματολόγιο ἀποριῶν τοῦ Ρῶστεδ, γιὰ νὰ τὸ στείλουμε στὸν Καρᾶ νὰ τοῦ πῆ τὴν ἀποψή του. Μὲ τὸν Καρᾶ χαιρετιόταν ὡς “συμπέθεροι”, λόγῳ τοῦ γάμου τοῦ βασιλέως Κωνσταντίνου μὲ τὴν πριγκήπισσα Ἄννα Μαρία. Ἀντίγραφο αὐτῆς τῆς ταινίας ξέρω ὅτι ἔχω. Σημειώματα δὲν βρῆκα στὰ χαρτιά μου. Βρῆκα ὅμως στὴν ἀλληλογραφία μου τὴν “ἀπάντηση” πού ἔκανε ὁ Καρᾶς σ’ ἐκεῖνο τὸ ἐρωτηματολόγιο τοῦ Ρῶστεδ, κατὰ δική μου σύνταξη. Αὐτὸ τὸ γραπτὸ τὸ ἔχω σὲ τρεῖς μορφές: α) σὲ χειρόγραφό μου μὲ ἰδιόγραφη τοῦ Καρᾶ ἀπάντηση στὰ κενὰ πού ἐπίτηδες εἶχα ἀφήσει· β) σὲ δακτυλόγραφο ἀπ’ τὴν Πηνελόπη καὶ γ) σὲ ἀγγλικὴ μετάφραση πάλι ἀπ’ τὴν Πηνελόπη, ὅπου καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις τὰ παραδείγματα - ἀπάντηση

---

\* Ἀνακοίνωση στὴ Μουσικολογικὴ Σύναξη “εἰς μνήμην Σπυρίδωνος Δ. Περιστερῆ”, 10-12 Νοεμβρίου 2000, μὲ θέμα “Βυζαντινὴ Μουσικὴ - Δημοτικὸ Τραγούδι. Οἱ δύο ὄψεις τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς κληρονομιάς”, πού πραγματοποιήθηκε στὸ Μέγαρον Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, στὴν Ἀθήνα. Τὸ κείμενο παραδόθηκε νὰ συμπεριληφθῆ στὰ ὑπὸ ἔκδοση Πρακτικὰ τῆς Μουσικολογικῆς αὐτῆς Συνάξεως.



εἶναι μὲ τὸ χέρι μου. Κι εἶναι 5 σελίδες.

Τὸ κείμενο αὐτὸ τὸ πρωτοσυνέταξα στὸ Ἅγιον Ὄρος τὸ φθινόπωρο τοῦ 1970. Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1970 εἶχα συνάντηση μὲ τὸν μακαριστὸ μητροπολίτη Κοζάνης κυρὸ Διονύσιο, ὁ ὁποῖος εἶχε ἤδη, τὸν Ἰούνιο, εἰσηγηθῆ στὴν Ἱερὰ Σύνοδο τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος τὴν ἱδρυση τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας καὶ εἶχαμε σχεδιάσει τὴ συνεργασία μας. Ὁ μακαριστὸς δεσπότης μου συνέστησε νὰ πάω νὰ βρῶ τὸν μακαριστὸ πάλι Πρωτοψάλτη Σπύρο Περιστέρη, πού ἐργαζόταν ὡς συντάκτης στὸ Κέντρο Λαογραφίας τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, μὲ τὴν προτροπὴ νὰ τοῦ μεταφέρω ὅλες τὶς πληροφορίες πού ἀπεκόμισα ἀπ’ τὶς σπουδές μου στὴν ἐσπερία, σχετικὰ μὲ τὴν ἐρμηνεία τῆς σημειογραφίας τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ἐπειδὴ τὸν εἶχε περιλάβει στὸν κατάλογο τῶν μελῶν τοῦ Δ. Σ. τοῦ ὑπὸ σύσταση Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας. Ὁ μακαρίτης Περιστέρης ἔδειξε μεγάλο ἐνδιαφέρον νὰ μάθει γιὰ τὰ πορίσματα τῆς διεθνoῦς μουσικολογικῆς ἐρεύνης, μὲ ἐπιμύθιο, καὶ στὴν πρώτη μας συζήτηση καὶ σχεδὸν σὲ ὅλες ὅσες εὐδόκησε ὁ Θεὸς νὰ ἔχουμε, μιὰ ἀρμάθα ἐρωτήματα, πού ἤχοῦν ἀκόμα στ’ αὐτιά μου· καὶ τὰ ἐρωτήματα θαρρεῖς κι ἦταν τρόπος ζωῆς· δὲν ρωτοῦσε γιὰ νὰ πάρει ἀπάντηση, οὔτε γιὰ νὰ δηλώσει τὴν ἀγνοιά του, ἀλλὰ γιὰ νὰ σοῦ μεταδώσει τὴν ἀνύσταχτη ἔγνοια του γιὰ τὰ καίρια αὐτὰ θέματα τῆς μουσικῆς μας παραδόσεως:

“Πότε θὰ λύσουμε αὐτὸ τὸ πρόβλημα τῆς ὀρθῆς ψαλμωδίας; πῶς μπορούμε ν’ ἀποδείξουμε ὅτι ψάλλουμε σωστὰ ἔτσι ὅπως ψάλλουμε; Ἦταν πάντοτε ἡ ἴδια μουσικὴ καὶ στὸ Βυζάντιο καὶ στὸ μεταβυζάντιο; Τί λένε οἱ ξένοι μουσικολόγοι, ἐσεῖς πού τοὺς ξέρετε; Πρέπει νὰ καθίσουμε κάποτε μιὰ ἐπιτροπὴ νὰ τὰ ξεκαθαρίσουμε αὐτὰ τὰ πράγματα· ἴσως στὸ Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας”.

Καὶ ὅπως ἦταν φυσικὸ μιλήσαμε διεξοδικὰ καὶ γιὰ τὸ θέμα τοῦ ἐρωτηματολογίου τοῦ Ρῶστεδ καὶ γιὰ τὴ σχεδιαζόμενη ἀπάντηση σὲ συνεργασία μὲ τὸν μακαρίτη πάλι Σίμωνα Καρᾶ. Πρέπει, παρενθετικά, νὰ σᾶς πῶ ἀκόμα ὅτι τὸ ἐαρινὸ ἐξάμηνο τοῦ 1969 στὴν Κοπεγχάγη παρουσίασα, στὸν κύκλο τῶν μουσικολόγων ἐκεῖ, σὲ τέσσερα σεμιναριακὰ μαθήματα τὶς θέσεις καὶ ἀπόψεις τοῦ Καρᾶ γιὰ τὴν ἐξήγηση τῆς σημειογραφίας, μὲ βάση τὴν ἀνακοίνωσή του στὸ Θ’ Βυζαντινολογικὸ Συνέδριο τῆς Θεσσαλονίκης τοῦ 1953, “Ἡ ὀρθὴ ἐρμηνεία καὶ μεταγραφὴ τῶν βυζαντινῶν μουσικῶν χειρογράφων”, σὲ μιὰ προσπάθεια καλύτερης ἀλληλοκατανοήσεως.

Στὴν Ἀθήνα, τότε τὸ καλοκαίρι τοῦ 1970, εἶχα κάποια συνεργασία μὲ τὸν Σίμωνα Καρᾶ. Καὶ στὴν ἀλληλογραφία μου μὲ τὸν Ρῶστεδ ὑπάρχουν πληροφορίες, καὶ σὲ δικά μου καὶ σὲ δικά του γράμματα, γιὰ τὸ κείμενο αὐτὸ τῶν ἐρωταποκρίσεων. Δηλαδή, σὲ γράμμα του ὁ Ρῶστεδ, μου γράφει (δυστυχῶς μόνο γράμματα τοῦ Ρῶστεδ ἔχω φυλαγμένα ἀπὸ ἐκείνη τὴν περίοδο πού ἐργαζόμουν στὸ Ἅγιον Ὄρος, καὶ σπάνια κάποια ἀντίγραφα δικῶν μου γραμμάτων σ’ αὐτόν):



Sept. 11, 1970,

“I turn now to your postcard from July (14, from Athens). You can imagine my delight when hearing that you and Karas have been working on that old tape of ours (or, at least, have been listening to it) - and I really would appreciate some kind of comments from Karas, probably via you. This, I take it, was your idea, when you wrote (in the postcard) »we shall answer to you in the month of September«. Please, do not forget it!”

Σὲ ἄλλο γράμμα του, στὸ ὁποῖο μοῦ περιγράφει —σὰν νὰ θέλει κάποιος δικός του ἄνθρωπος νὰ τὰ ξέρει ἀπὸ πρῶτο χέρι καὶ νὰ τὰ δημοσιεύσει κάποτε— τὴν περιπέτεια τῆς ὑγείας του ἀπ’ τὴν πρώτη καρδιακὴ προσβολὴ πού ἔπαθε, “λίγο πρὶν ἀπ’ τὰ Χριστούγεννα τοῦ 1970”, μοῦ γράφει ὅτι ἔλαβε τὸ μακρὺ γράμμα πού τοῦ ἔστειλα ἀπ’ τὴν Ἀθήνα στίς 23 Ἰανουαρίου 1971, ὅπως δὴ ποτε στὴν πρώτη μορφή, στὰ ἑλληνικά.

Febr. 1, 1971

“Thank you for your long and interesting letter of January 23 - and for those that you sent to me last year. Here in February I shall at last find time to work through your messages and transcriptions as carefully as I ought to...

...Unfortunately, however, my many activities proved to be just too many - with the deplorable result that I fell ill shortly before Christmas, and that I have had to spend part of January at the hospital with a heart disease. I am now looking forward to 1-2 months of practically doing nothing,

Σεπτεμβρίου 11, 1970.

“... Γυρίζω τώρα στὸ καρτποστάλ τοῦ Ἰουλίου (14, ἀπ’ τὴν Ἀθήνα). Μπορεῖς νὰ φανταστεῖς τὴ χαρὰ μου στὴν εἶδηση ὅτι ἐσύ καὶ ὁ Καρᾶς ἀσχοληθήκατε μὲ ἐκείνη τὴν παλαιὰ ταινία μας (ἢ, τουλάχιστον, τὴν ἀκούσατε), καὶ πραγματικὰ θὰ ἐκτιμῶσα κάποια σχόλια τοῦ Καρᾶ, πιθανῶς μέσω σου. Αὐτό, ὅπως τὸ καταλαβαίνω, ἦταν δική σου ἰδέα, ὅταν μοῦ ἔγραψες (στὸ καρτποστάλ) ἴθι σου ἀπαντήσουμε τὸν μῆνα Σεπτέμβριο. Παρακαλῶ, μὴ τὸ ξεχάσεις!”

Φεβρουαρίου 1, 1971

“Σ’ εὐχαριστῶ γιὰ τὴν ἐκτενῆ καὶ ἐνδιαφέρουσα ἐπιστολή σου τῆς 23ης Ἰανουαρίου, καὶ γιὰ ἐκεῖνα πού μοῦ ἔστειλες τὸν περασμένο χρόνο. Ἐδῶ τὸν Φεβρουάριο θὰ βρῶ ἐπιτέλους χρόνο νὰ ἐργασθῶ μέσω τῶν πληροφοριῶν καὶ τῶν μεταγραφῶν σου ὅσο προσεκτικὰ πρέπει νὰ κάνω...

...Δυστυχῶς, ὅμως, οἱ πολλές μου δραστηριότητες ἀποδείχτηκαν ὅτι παρα-ἦταν πολλές —μὲ τὸ θλιβερὸ ἀποτέλεσμα νὰ πέσω ἄρρωστος, λίγο πρὶν ἀπ’ τὰ Χριστούγεννα, καὶ νὰ ἔχω περάσει ἓνα μέρος τοῦ Ἰανουαρίου στὸ νοσοκομεῖο μὲ καρδιακὴ προσ-



except training my heart to be satisfied with less oxygen than hearts normally are. The training program comprises walking a distance which is to be made longer every day. Today I covered 200 meters before that chest pain was felt which warns me that I am at the end of my abilities. Later on I am supposed to take up a similar program of bicycle riding. Also, I have been instructed to slow down my tempo of talking (shorter sentences, longer pauses, slower tempo). You may wonder what is to become of my former dynamic style of teaching. Well, the most important thing, of course, is that I am alive, and that I was stopped before a genuine coronary thrombosis took place [...] Would you mind writing a couple of lines to Mr. Karas, telling him why he has not heard from me. ... ”

βολή. Τώρα προσβλέπω σὲ ἕνα-δυὸ μῆνες χωρίς νὰ κάνω οὐσιαστικά τίποτε ἄλλο, ἐκτὸς ἀπ' τὸ νὰ ἀσκῶ τὴν καρδιά μου νὰ εἶναι εὐχαριστημένη μὲ λιγότερο ὀξυγόνο ἀπὸ ὅσο οἱ καρδιές φυσιολογικά χρειάζονται. Ἡ θεραπευτικὴ ἀγωγή περιλαμβάνει περπάτημα κάποιας ἀποστάσεως πού μέρα μὲ τὴ μέρα πρέπει νὰ εἶναι μακρύτερη. Σήμερα κάλυψα 200 μέτρα προτοῦ ὁ πόνος στὸ στήθος μου γίνεαι αἰσθητὸς καὶ μὲ εἰδοποιήσει ὅτι εἶμαι στὸ τέλος τῶν ἱκανοτήτων μου. Ἀργότερα, ὑποθέτω ὅτι θὰ ἀκολουθήσω ἕνα παρόμοιο πρόγραμμα μὲ ποδηλασία. Ἐπίσης, ἔχω ἀσκηθῆ νὰ χαμηλώνω τὸν ρυθμὸ τῆς ὀμιλίας (μικρότερες προτάσεις, μεγαλύτερες παύσεις, ἀργότερος ρυθμὸς). Θὰ ἀπορεῖς πῶς θὰ καταντήσει ὁ προηγούμενος δυναμικὸς τρόπος τῆς διδασκαλίας μου. Τέλος πάντων, τὸ πιὸ σημαντικό πρᾶγμα εἶναι ὅτι εἶμαι ζωντανός, καὶ ὅτι πρόλαβα προτοῦ νὰ ἐκδηλωθῆ μιὰ πραγματικὴ ἀπόφραξη τῆς στεφανιαίας. [...] Δὲν θὰ σὲ πείραζε νὰ γράψεις δυὸ ἀράδες στὸν κ. Καρᾶ, λέγοντάς του γιατί δὲν πῆρε ἀπάντηση ἀπὸ μένα τόσον καιρό...”

Καὶ στὸ ἀμέσως ἐπόμενο γράμμα του, τῆς 27ης Φεβρουαρίου 1971, μοῦ γράφει ὅτι ἔλαβε καὶ τὴν ἀγγλικὴ μετάφραση τοῦ γράμματός αὐτοῦ, πού ἔκανε γιὰ λογαριασμό μου ἢ ἀγαπημένη μου τότε φίλη καὶ σύντροφος - σύζυγος τῆς ζωῆς μου Πηνελόπη, πού ὁ ξαφνικὸς θάνατος τῆς μητέρας της, τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1970 στὸ Μάλμοε τῆς Σουηδίας, τὴν ἀνάγκασε νὰ πάει πίσω, μέχρι τὸ Πάσχα τοῦ 1971, στὸν πατέρα της καὶ τὴ μικρότερη ἀδελφὴ της. Εἶχε ῥθῆ στὴν Ἀθήνα τὸ καλοκαίρι τοῦ 1970, πού εἶχε τελειώσει τίς σπουδές της στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Λούντ.

Κι ἦταν τότε πού εἶχα γυρίσει κι ἐγὼ στὴν Ἀθήνα. Κι ἦταν τότε πού



“ἔγινε ὁ κόσμος ὅλος ἓνας δρόμος  
κι ἀνατολή τὸ παραθύρι μὲ τὰ μάτια της!”.

“Febr. 27, 1971

Dear friend:

It was good to hear from you again. Thank you for your letter of February 16, and for your praying for me. This time I can report really good progress, as far as my health is concerned. ...

Miss Papadopulo (note: my wife now Penelope) brought her translation of your letter to the Institute on February 10, but of course did not find me there. Susse Engberg gave it to me, and I am sure that it will be helpfull to me. I have written to miss Papadopulo to-day, thanking her for her kind and ready help. I am still not fit to do real work, and it may take some time before I have digested the Karas-Stathis message in a proper way. It is on my desk, however, and since I am frightfully interested in understanding your comments, I shall return to it at my earliest convenience. ... ”

“Φεβρουάριος 27, 1971

Ἀγαπητέ φίλε·

Ἦταν καλὸ νὰ μάθω νέα σου πάλι. Σ’ εὐχαριστῶ γιὰ τὸ γράμμα σου τῆς 16ης Φεβρουαρίου, καὶ γιὰ τὶς προσευχές σου γιὰ μένα. Αὐτὸ τὸν καιρὸ μπορῶ πράγματι καὶ σημειῶνω καλὴ πρόοδο, ὅσον ἀφορᾷ στὴν ὑγεία μου...

Ἡ δεσποινὶς Παπαδοπούλου (σημ. δηλαδή ἡ σύζυγός μου Πηνελόπη) ἔφερε τὴ μετάφρασή της τῆς ἐπιστολῆς σου στὸ Ἰνστιτούτο, τὴν 10η Φεβρουαρίου, ἀλλὰ βέβαια δὲν μὲ βρῆκε ἐκεῖ. Μοῦ τὴν ἔφερε ἡ Σούσου Ἐγκμπεργκ καὶ εἶμαι βέβαιος ὅτι θὰ μοῦ εἶναι πολὺ βοηθητικὴ. Ἐγραψα σήμερα στὴν δεσποινίδα Παπαδοπούλου, εὐχαριστῶντάς την γιὰ τὴν εὐγενικὴ καὶ βέβαιη βοήθεια. Δὲν ἀνέλαβα ἀκόμα καλὰ γιὰ νὰ κάνω πραγματικὴ ἐργασία, καὶ ἴσως μοῦ πάρει κάποιον χρονικὸ διάστημα μέχρι νὰ ἀπολαύσω τὶς ἀπαντήσεις Στάθη - Καρᾶ στὴν πραγματικὴ τους διάσταση. Εἶναι πάνω στὸ γραφεῖό μου, συνέχεια, καὶ ἐπειδὴ εἶμαι τρομακτικὰ ἐνδιαφερόμενος νὰ καταλάβω τὰ σχόλιά σας, θὰ ἐπιστρέψω σ’ αὐτὸ στὴν δυνατὴ συντομότερη εὐκαιρία”.

Τώρα ἴσως καταλαβαίνετε τὸν τίτλο τῆς ἀνακοινώσεώς μου αὐτῆς: “συνδύο, συντρεῖς, συντέσσερεις, μουσικολόγοι”, ποὺ εἶναι ὅλοι μακαρίτες τώρα, κι ἓνας ἐγώ, ὁ περιλειπόμενος μὲ τὴ χάρη τοῦ Θεοῦ, ποὺ τὰ ἱστορῶ αὐτὰ καὶ κάνω αὐτὸ τὸ μνημόσυνο· αἰωνία τους ἢ μνήμη!



## B'.

Τὸ χειρόγραφο κείμενο τῶν ἑξι ἐρωταποκρίσεων ἔχει ἡμερομηνία 4 Ἰανουαρίου 1971. Κάπου τότε στὰ διάκενα πού ἄφησα, σημείωσε ἰδιοχείρως ὁ Καρᾶς τίς ἐξηγήσεις του καὶ τίς μεταγραφές στὸ πεντάγραμμο τῶν παραδειγμάτων πού σχολιάζουμε. Τὸ δακτυλογραφημένο κείμενο ἔχει καὶ τὴν ἡμερομηνία "Ἰερὰ Μονὴ Δοχειαρίου, 23 Ἰανουαρίου 1971". Εἶναι ἡ ἡμερομηνία πού τὸ ἔστειλα στὸν Ρῶστεδ, χωρὶς νὰ ξέρω τὴν περιπέτεια τῆς ὑγείας του. Τὴν ἴδια ἡμερομηνία ἔχει καὶ ἡ ἀγγλικὴ μετάφραση, παρ' ὅλο ὅτι πρέπει νὰ ἔγινε λίγο ἀργότερα, τίς πρῶτες μέρες τοῦ Φεβρουαρίου. Τὸ βέβαιο εἶναι ὅτι στὶς 10 Φεβρουαρίου τὸ κείμενο καὶ σ' αὐτὴ τὴ μορφή, ἔφτασε στὸν Ρῶστεδ.

Τὸ ἑλληνικὸ κείμενο εἶναι γραμμένο ἐπίτηδες σὲ καθαρὴ - καθαρεύουσα γλῶσσα, μὲ κάποιους νεοελληνισμούς, τὴν ὁποία μποροῦσε νὰ παρακολουθεῖ καλύτερα ὁ Ρῶστεδ, ὡς φιλόλογος τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς καὶ λατινικῆς γλώσσας, ἀλλὰ καὶ τὴν ὁποία λίγο - πολὺ ὑπαγόρευε ἡ συνεργασία μου, στὴν προκείμενη περίπτωση, μὲ τὸν Καρᾶ.

"Ἀγαπητέ κ. Ρῶστεδ,

ὅπως σᾶς εἶχα πληροφορήσει καὶ σχεδὸν ὑποσχεθῆ, γνώμη τοῦ κ. Καρᾶ καὶ δική μου ἐπιθυμία ἦταν νὰ σᾶς στείλω μιὰν ἀπαντητικὴν ἐπιστολήν, πού θὰ ἀφοροῦσε καὶ εἰς τὴν ἐπὶ τῇ λήξει τῶν συζητήσεών μας ἐν Κοπεγχάγη ἐκθεσὶν σας καὶ τὴν μαγνητοφωνημένην ταινίαν, τὴν ὁποίαν ἐκόμισα ἐκ μέρους σας εἰς τὸν κ. Καρᾶν. Δύο φορές ἀκούσαμε μαζί μὲ τὸν κ. Καρᾶ τὴν μαγνητοφωνημένην ταινίαν καὶ ἐξήγησα τὸ περιεχόμενον τῆς ἐκθέσεώς σας εἰς τὰ γερμανικά. Ἀσχολίαι ὅμως πολλαὶ καὶ τοῦ κ. Καρᾶ καὶ δικαί μου, συνέβαλαν στὴν καθυστέρηση τῆς συντάξεως καὶ ἀποστολῆς τῆς ἀπαντητικῆς αὐτῆς ἐκθέσεως.

Πρόσφατα στὴν Ἀθήνα πῆγα στὴν οἰκία τοῦ ἀγαπητοῦ κ. Καρᾶ καὶ κατόπιν συζητήσεως συνέταξα, σχεδὸν τῇ ὑπαγορεύσει του, τὰς ἀκολουθούσους πέντε - ἕξ παραγράφους ἀναφερομένας εἰς τὴν μαγνητοφωνημένην ταινίαν καὶ τὴν ἐκθεσὶν σας.

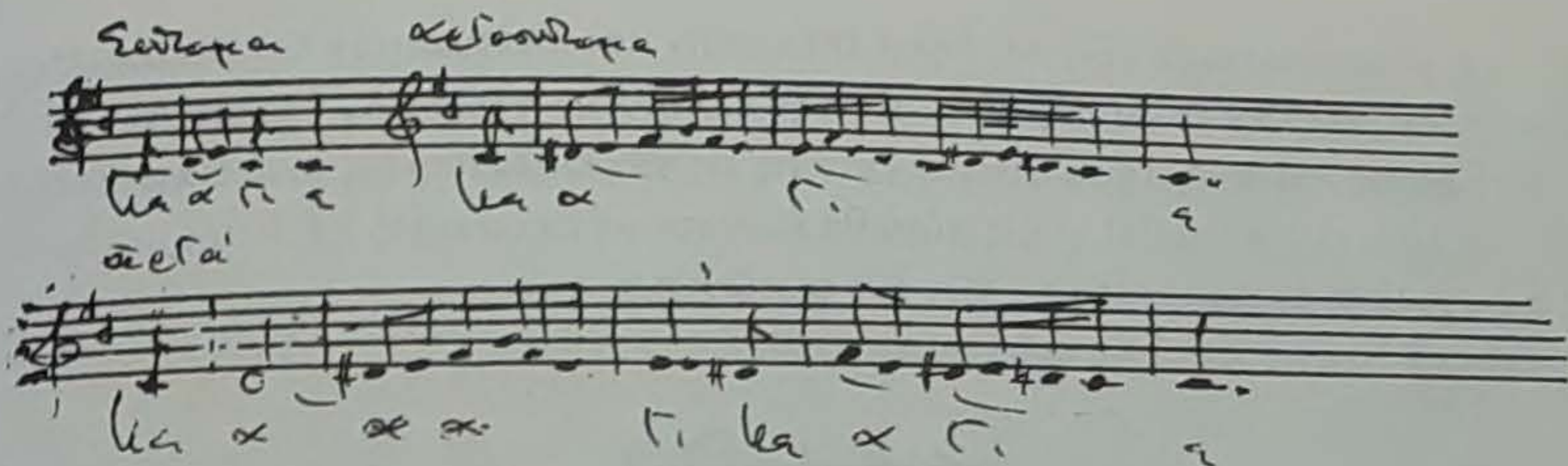
α. Σχετικὰ μὲ τὸ ἀπήχημα. Τοῦτο ἐδίδετο ὡς εἰσαγωγή τόσον εἰς τὸ ἄκουσμα (τονικότητα) τοῦ ἤχου, ὅσον καὶ εἰς τὸ εἶδος τῆς μελοποιίας (σύντομον, ἀργοσύντομον, ἀργόν)· π.χ. διὰ τὸν πλ. δ' ἤχον:

διὰ τὰ σύντομα:

διὰ τὰ στιχερά:

διὰ τὰ ἀργὰ παπαδικά:





εἰς τὴν ἀρχὴν, καὶ δὲν ἐπανελαμβάνετο ἐνδιάμεσα, οὔτε τὸ ἴδιο, οὔτε τῆς ἐκάστοτε ἀκολουθοῦσης μαρτυρίας, διὰ νὰ μὴ γίνεταί διακοπὴ τοῦ νοήματος τοῦ ποιητικοῦ κειμένου τῆς μελωδίας ἀφ' ἑνός (πρᾶγμα ἀσυνήθιστο εἰς ἐμᾶς μέχρι τώρα) καὶ σύγχυσις κυρίως μὲ τὸ κανονάρχημα τῶν ἀναγνωστῶν ἀφ' ἑτέρου.

β. Σχετικὰ μὲ τὸ τροπάριον "Γλῶσσαί ποτε". Οἱ ἤχοι, θεμελιωμένοι εἰς δύο συνημμένα πεντάχορδα ( $\delta - \delta^{\flat} - \alpha$  ἢ Do - Sol - Re) ἐξαρτῶνται ὡς πρὸς τὸ εἶδος καὶ τὴν διαδοχὴν τῶν διαστημάτων τους ἐκ τῆς σχέσεως ποὺ ἔχουν πρὸς τὴν βάσιν παραγωγῆς των. Ἐτσι, ὁ πλ. δ' ἐδῶ βασιζέται εἰς τὸν Νη καὶ ὄχι εἰς τὸν Δι. Αὐτὸ ἔχει σημασίαν διὰ τὴν ἐβδόμην βαθμίδα τοῦ ἤχου: Γα φυσικόν, ἢ Γα δίεσι, ἐφ' ὅσον τὸν ἤχον τὸν θέλετε ἀπὸ τοῦ Δι. Εἰς τὴν περίπτωσιν αὐτὴν ὁ ἤχος δὲν εἶναι πλάγιος, ἀλλὰ κύριος, βαίνων κατὰ τετράχορδα συνημμένα Δι - Νη - Γα - Δι ἢ Sol - Do - Fa - Sol, ἐνῶ ὁ πλ. δ' ὡς πλάγιος, βαίνει κατὰ τετράχορδα διεζευγμένα μὲ βάσιν τὸν Νη· δηλαδή, Νη - Γα Δι - Νη, ἢ Do - Fa Sol - Do, μὲ ἐβδόμην φυσικὴν ἢ μείζονα καὶ ὄχι ἡλαττωμένην: Ζω φυσικόν ἢ Si φυσικόν ἢ Γα δίεσις - Fa #, ἂν τὸν ἤχον τὸν πάρωμε ἀπὸ τὸν Δι. Μὴ σᾶς παραξενεύει ὅτι τὸν ἀπὸ τοῦ Δι ἤχον θεωροῦμεν τέταρτον, καὶ μὴ τὸν συγχέετε μὲ τὸν τέταρτον ἀπὸ τοῦ Πα, διότι αὐτὸς μὲν εἶναι τέταρτος τοῦ Στιχηραρίου καὶ Εἰρμολογίου, ὁ δὲ ἄλλος, ὁ ἀπὸ τοῦ Δι, τῆς Παπαδικῆς, τῆς ἐλευθέρως δηλαδή μελοποιίας (χειρουργικά, κοινωνικά, δοξολογίες, μαθήματα). Ἄν ὁ τέταρτος ἤχος ἦταν μόνον ἀπὸ τὸν Πα καὶ ὄχι καὶ ἀπὸ τὸν Δι, τότε πῶς ὁ Λέγετος, εὐρισκόμενος μίαν φωνὴν ἄνωθεν αὐτοῦ καὶ οὐχὶ δύο φωνὰς κάτω, θὰ ἦταν μέσος αὐτοῦ;

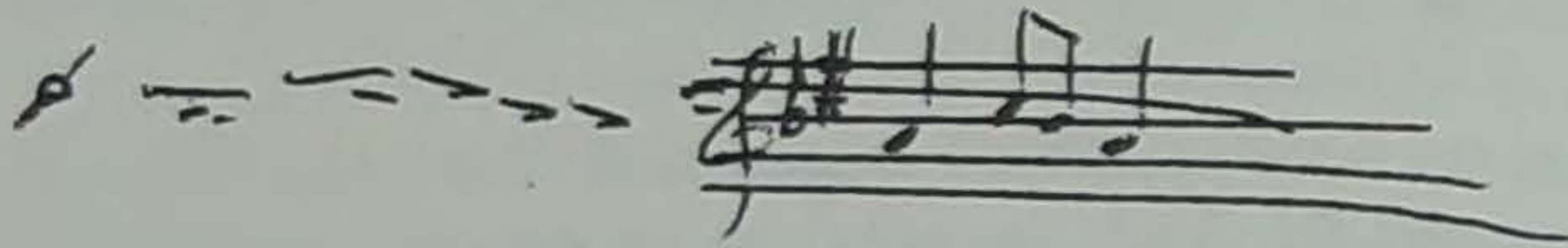
γ. Σχετικὰ μὲ τὸ τροπάριον "Βασιλεῦ οὐράνιε". Ἡ κλίμακα εἶναι τοῦ πλ. β' χρωματικοῦ, δηλαδή Mi - Fa - Sol # - La - Si - Do - Re # - Mi, ἐνῶ σεις κάνετε τὰ διαστήματα τοῦ Λεγέτου, - ἂν καὶ ὄχι ἐντελῶς σωστά. Καὶ ὁ Λέγετος εἶναι βέβαια ἤχος πλ. β', ἀλλὰ διατονικός, καὶ ἔξω τῆς ὀκτωηχίας, εἰς τὴν ὁποίαν παρίσταται ὡς κλάδος (μέσος) τοῦ ἀπὸ τοῦ Δι τετάρτου ἤχου, ἄσχετος πρὸς τὸν ἐν τῇ ὀκτωηχίᾳ πλ. β' χρωματικόν. Τὸ δὲ στιχηρὸν "Βασιλεῦ οὐράνιε", δὲν ἀνήκει εἰς τὸν Λέγετον, ἀλλὰ εἰς τὸν πλ. β' ἤχον.

δ. Σχετικὰ μὲ τὴν ἐπὶ τοῦ πενταγράμμου σχηματικὴν παράστασιν, τὴν ὁποίαν ὁ κ. Καρᾶς κάνει διὰ μερικὰ χειρονομικὰ σημάδια καὶ διὰ τὴν ὁποίαν ἐσεῖς ἐρωτήσατε "διατί δὲν κάνει τὸ ἴδιο μὲ ὅλας τὰς μεγάλας ὑποστάσεις". Σᾶς εἶχα πῆ σχετικὰ, ἀλλὰ τὸ ἐπαναλαμβάνει καὶ ὁ κ. Καρᾶς. Ἡ Ἐναρξίς π.χ., εἶναι φθορὰ καὶ δὲν δέχεται χειρονομίαν. Τὸ ἴδιο καὶ τὰ σημεῖα ὑποδιαίρεσεως τοῦ τόνου Ἡμίφωνον (μψ) καὶ Ἡμίφθορον (μψ). Ὁ δὲ Θεματισμὸς εἶναι στενογραφία τοῦ ὄρου, γραφόμενος ἄλλοτε οὕτως

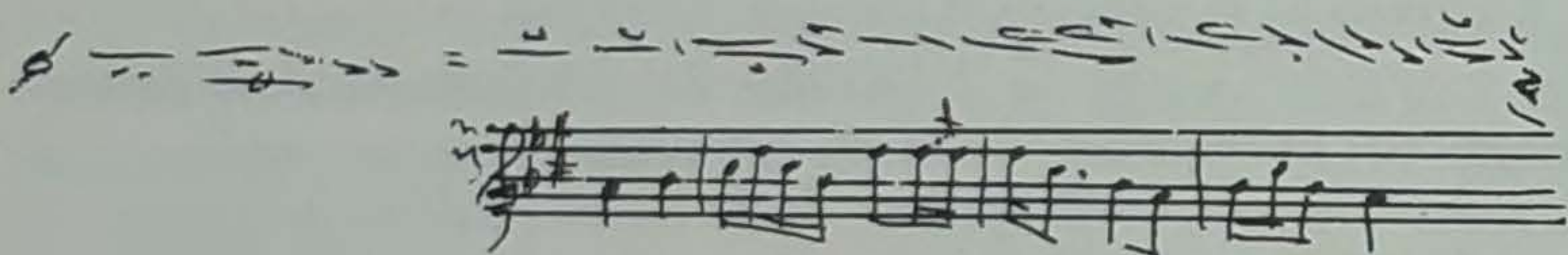


καὶ μεταγενέστερα  $\rightarrow$ , καὶ δηλοῖ επέκτασιν καὶ πλατυασμὸν τοῦ μέλους. Θεματίζω δὲ καὶ ὑπερθεματίζω σημαίνει, εἰς τὴν ἑλληνικὴν γλῶσσαν, ἐπεκτείνω. Ἄν δὲν ὑπῆρχε λόγος καὶ ἀνάγκη νὰ γίνῃ επέκτασις εἰς τὸν Θεματισμὸν, τότε διατί θὰ ἐτίθετο τὸ σημάδι του, ἀφοῦ καὶ χωρὶς αὐτὸ θὰ ἐδύνατο νὰ ἐκτελεσθῇ ἢ διὰ τῆς μετροφωνίας παρεχομένη ἀναβοκατάβασις τῶν δύο φωνῶν· π.χ.

ἐπὶ τοῦ Νεανες καὶ ἄνευ τοῦ Θεματισμοῦ:



μετὰ τοῦ Θεματισμοῦ:



ε. Γενικὰ περὶ ἐξηγήσεως. Ἡ Νέα Μέθοδος δὲν κατέγραψεν ἀπλῶς τὴν παράδοσιν τῶν χρόνων τῶν Τριῶν Διδασκάλων, ἀλλὰ τὴν ἐκτελουμένην πρᾶξιν τῆς ἀναλύσεως τῆς στενογραφίας καὶ ὑπὸ ὄλων τῶν ἄλλων διδασκάλων τῆς ἐποχῆς των καὶ τῶν προηγούμενων ἐποχῶν, πρᾶγμα ποῦ ἰσχύει καὶ διὰ τὰ κείμενα τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ ἐκείνων τῶν ἐποχῶν.

ς. Σχετικὰ μὲ τὴν “σύντομον” ἐξήγησιν τοῦ κ. Καρᾶ. Μὲ ἐρωτήσατε “ποίαν παράδοσιν ἀκολουθεῖ”. Βασιζόμεθα εἰς τὸ εἶδος τῆς μελοποιίας εἰς τὸ ὁποῖον ἀνήκει τὸ καθένα τροπᾶριον καὶ εἰς τὴν ἀσματικὴν παράδοσιν τοῦ εἶδους αὐτοῦ. Τηρεῖται δὲ ὡς κανὼν, π.χ. διὰ τὸ σύντομον Στιχηράριον καὶ τὴν ἀργὴν μορφήν τοῦ Εἰρμολογίου, τὸ ὅτι ἐκάστη συλλαβὴ ἀντιστοιχεῖ εἰς δύο ἢ ἀπαιτεῖ δύο χρόνους. Καὶ τῶν δύο βάσις εἶναι μέτρον Σπονδειακὸν (— — 2/4), ἐκκλησιαστικὸν ὅπως θὰ ἐλέγαμεν εἰς τὴν γλῶσσαν τὴν σημερινήν. Βάσει, λοιπόν, τῆς ἀρχῆς αὐτῆς ὡς πρὸς τὸν ρυθμὸν καὶ τῆς ὀρθῆς ἐκτελέσεως τῶν διαστημάτων τῆς κλίμακος ἐκάστου ἤχου, ὡς καὶ τῆς ἀναλυτικῆς ἀποδόσεως τοῦ κατὰ κάποιον τρόπον στενογραφικοῦ περιεχομένου τῶν φωνητικῶν σημαδίων, τῶν ὁποίων ἢ ἐνέργεια καὶ ἢ κίνησις σημειοῦται ὑπὸ τῆς χειρονομίας, τὸ μουσικὸν περιεχόμενον τῶν παλαιῶν π.χ. θέσεων καὶ καταλήξεων τοῦ παλαιοῦ Στιχηραρίου, — ἐκτὸς ἐξαιρέσεων ὀφειλομένων εἰς τὴν ἐξέλιξιν τῆς Τέχνης ἐπὶ τόσας ἑκατονταετί-  
ας (ἴδε πίνακα ὑπ’ ἀριθμὸν 1 τῆς ἀνακοινώσεως τοῦ κ. Καρᾶ εἰς τὸ Ζ’ Βυζαντινολογικὸν Συνέδριον τῆς Θεσσαλονίκης τοῦ 1953), ἀνταποκρίνεται ἀπόλυτα εἰς τὸ περιεχόμενον καὶ τὰς μορφὰς τῆς μελοποιίας τοῦ Στιχηραρίου, τὰ ὁποῖα φέρει καὶ σήμερα ἢ μουσικὴ πρᾶξις τῆς Ἐκκλησίας μας καὶ εἰς τὰς νεωτέρας γραφὰς καὶ συνθέσεις τῶν μεταβυζαντινῶν καὶ συγχρόνων μελοποιῶν τῆς Ἱερᾶς Μουσικῆς. (Ἰδε μικρὸν παράδειγμα εἰς τὸν ὑπ’ ἀριθμὸν 9 πίνακα τῆς αὐτῆς ἀνακοινώσεως, εἰς καταληκτικὴν θέσιν ἤχου πλ. β.)”.



Δ  
Ε  
Υ  
Τ  
Ε  
Ρ  
Ο  
  
Μ  
Ε  
Ρ  
Ο  
Σ

Γρηγόριος Θ. Στάθης

*Ὑπομνήματα καὶ Εἰσηγήσεις*

Γ  
Ο  
  
Ο  
Ρ  
Α  
Μ  
Α  
Τ  
Ι  
Σ  
Τ  
Η  
Σ







## “INSTRUMENTA STUDIORUM”

Γιὰ τὴν Ψαλτικὴ Τέχνη,  
βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ, στὴν Ἑλλάδα\*

### Α΄.

1. Ἡ Ψαλτικὴ Τέχνη, βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ, στὴ λατρεία τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας στὴν Ἑλλάδα, εἶναι μιὰ ζωντανὴ παράδοση. Αὐτὸ σημαίνει πὼς ἔφτασε ὡς ἐμᾶς ὕστερ' ἀπὸ μιὰ συνεχῆ καὶ ἀδιάκοπη διαδρομὴ, σὰν ποτάμι πὺ κυλάει πάντοτε τὰ νερά του μπροστὰ καὶ χύνεται στὸ μέγα πέλαγο. Ἡ παράδοση ἀκολουθεῖ τὴ ζωὴ τῶν ἀνθρώπων καὶ εἶναι ἡ πέτρα ὅπου στεκόμαστε γιὰ νὰ ψάξουμε τίς ρίζες μας. Ἡ κάθε στιγμὴ γίνεται παράδοση, πὺ ἀποτελεῖ μαζί δύναμη γιὰ καινούργια ἀφετηρία.

Ἡ Ψαλτικὴ Τέχνη, βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ, ὅπως ἔφτασε ὡς ἐμᾶς ἐξειλιγμένη ἀπὸ μιὰ σειρά μεγάλων διδασκάλων, μελουργῶν καὶ ψαλτῶν, εἶναι κυρίως ἱερατικὴ τέχνη, πὺ ὑπηρετεῖ τὴ λατρεία καὶ ἀποτελεῖ ἓνα ἀπ' τὰ βασικὰ ἐκδηλώματα τῆς ζωῆς τῶν Ἑλλήνων, μαζί με τὴ γλῶσσα καὶ τὴν πίστη μας.

2. Ἡ ἐνασχόληση με τὴν Ψαλτικὴ, τὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μουσικὴ δηλαδή, εἶναι φυσιολογικὸ καὶ ὀργανικὸ παρακολούθημα τῆς λογικῆς λατρείας στὴν Ὁρθόδοξη Ἐκκλησία. Σὲ ὅλους τοὺς ναοὺς οἱ Χοροὶ τῶν Ψαλτῶν, ἢ οἱ μεμονωμένοι ψάλτες, κατὰ τὸ χάρισμα τῆς ἡδυσφωνίας, ἐρμηνεύουν τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ γίνονται μαζί οἱ φορεῖς μιᾶς θαυμαστῆς διαχρονικότητας. Ψάλλουν μέλη, πὺ ἡ παράδοση τὰ καθιέρωσε, ἀλλὰ πὺ τὰ συνέθεσαν μελουργοὶ κατὰ διάφορες ἐποχές. Στὶς ἴδιες ἀκολουθίες, ἰδίως τίς ἀσματικές, ἀκούονται στοὺς ναοὺς συνθέσεις τῶν μελουργῶν τοῦ ἰδ' - ἰε' αἰῶνος πλάι

---

\* Τὸ κείμενο αὐτὸ ζητήθηκε ἀπ' τὴ συντακτικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ Bulletin Byzantin γιὰ ἑλληνικὴ συμμετοχὴ καὶ παρουσίαση στὴ θεματικὴ “Mises a jour, elaborations et publications de monuments de la culture musicale” στὸ 15' Διεθνὲς Συνέδριο Βυζαντινῶν Σπουδῶν στὴ Βιέννη (1981). Τελικὰ, ὕστερα ἀπὸ προφορικὴ συνεννόηση, στάλθηκε σὲ γαλλικὴ μετάφραση μόνο τὸ Δ' τμῆμα, πὺ ἀφορᾷ στὸ “Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.



σὲ συνθέσεις μελουργῶν τοῦ ιζ'-ιη' καὶ ιθ' αἰῶνος. Κι αὐτὸ γιὰτὶ ἡ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ, εἶναι μία κι εἶναι ἡ ἴδια, σὰν τὰ νερά τοῦ ποταμοῦ ποὺ πηγάζουν ἀπ' τὶς ἴδιες πηγές, καταρδεύουν τὶς ἴδιες ἐκτάσεις καὶ χύνονται στὸν ἴδιο ὠκεανό. Ἐμεῖς οἱ ἴδιοι ἄνθρωποι ἔχουμε τὶς ἴδιες ἀμαρτίες κι ἔχουμε τὸν ἴδιο πόθο νὰ μιλήσουμε μὲ τὸν Θεὸ καὶ νὰ βροῦμε καταφυγή. Κι ἔτσι χρησιμοποιοῦμε τὰ ἴδια λόγια καὶ τὴν ἴδια μουσικὴ, ὅπως καὶ τόσες γενεές πρὶν ἀπὸ ἐμᾶς.

3. Αὐτὴ ἡ μουσικὴ πραγματικότητα στὴν Ἑλλάδα, εἶναι ἀλήθεια ὅτι, κράτησε σὲ νωχέλεια τὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα γιὰ διακρίβωση τῆς γνησιότητος αὐτῆς τῆς παραδόσεως, καὶ παράλληλα στάθηκε αἰτία νὰ ὑποστῇ αὐτὴ ἡ παράδοση ἀνεύθυνα μεταχείριση. Κατὰ καιροὺς πολλοὶ μουσικοδιδάσκαλοι προσπάθησαν νὰ κρατήσουν τὰ μουσικὰ πράγματα στὸ σωστὸ δρόμο μὲ μελέτες, διαλέξεις καὶ ἐκδόσεις μουσικῶν κειμένων. Ὅλα αὐτὰ ἀπέβλεπαν, κι ἀκόμα σήμερα, ὅπου παρατηροῦνται ἀποβλέπουν, στὸ πρακτικὸ μέρος τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς· στὴν ἀνάγκη δηλαδὴ τῆς ὀρθῆς ψαλμωδῆσεως στοὺς ναοὺς.

Στὸ ἴδιο στόχευαν –καὶ τὸ κατώρθωσαν σὲ μεγάλο βαθμό–, καὶ οἱ διάφοροι χοροὶ ψαλτῶν, ποὺ κατάρτισαν διάφοροι Σύλλογοι ἢ φιλότιμοι πρωτοψάλτες καὶ μουσικοδιδάσκαλοι. Τὸν τελευταῖο πάντως καιρὸ μὲ τὴν δυσκογραφικὴ παραγωγή ἐκκλησιαστικῶν μελῶν ἀπὸ γνωστοὺς Πρωτοψάλτες καὶ Χοροὺς Ψαλτῶν, δημιουργήθηκε ἡ ἀμιλλα καὶ γιὰ μιὰ πλατύτερη φιλολογικὴ γνώση τῶν δημιουργημάτων τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μουσικῆς παραγωγῆς. Αὐτὸ τὸ γεγονὸς εἶχε εὐεργετικὴ ἐπίδραση καὶ ἀνακίνησε τὸ ἐνδιαφέρον καὶ τῶν ψαλτῶν καὶ ὄλων τῶν πιστῶν καὶ ἄλλων φιλομούσων, ποὺ εὐχάριστα δέχονται μιὰ ὀργανωμένη “συμφωνία” –μὲ τὴν κυριολεκτικὴ σημασία τοῦ ὄρου– βυζαντινῆς μουσικῆς ἔξω ἀπ' τὶς ὥρες λατρείας σὲ δημόσιες συνάξεις.

## Β'.

1. Πρώτη ἀξιόλογη προσπάθεια ἐπιστημονικῆς προσεγγίσεως τῶν θεμάτων τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, καὶ κυρίως τῆς παρασημαντικῆς ἢ σημειογραφίας της, ἔγινε ἀπ' τὸν Κωνσταντῖνο Ψάχο, ὁ ὁποῖος στὸ βιβλίον του *Ἡ παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς* (Ἀθῆναι 1917), περιέκλεισε συστηματικὰ ὅλα τὰ πορίσματα τῶν ἐρευνῶν του σὲ χειρόγραφα, ποὺ ἔκανε τὰ προηγούμενα χρόνια στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ στὴν Ἀθήνα. Πρέπει νὰ σημειωθῇ πὼς ὁ Ψάχος ἀναδύθηκε μέσ' ἀπὸ μιὰ μεγάλη ομάδα μουσικοδιδασκάλων στὴν Κωνσταντινούπολη, ποὺ ἐργάστηκαν πολὺ καὶ μὲ συνέπεια ἐπιστημονικὴ γιὰ τὰ θέματα τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς σὲ ὅλο τὸ β' μισὸ τοῦ ιθ' αἰῶνος.

Τὸν Κ. Ψάχο ἀκολούθησε ὁ Σίμων Καρᾶς, τοῦ ὁποῖου ἡ παρουσία καὶ ἡ γνώση τῶν πραγμάτων συμπίπτει μὲ τὴν ἴδρυση τῶν “Μνημείων Βυζαντινῆς



Μουσικῆς” (Monumenta Musicae Byzantinae), τὸ 1931 στὴν Κοπεγχάγη, καὶ τὴν ἔκδοση τοῦ βιβλίου τοῦ Lorenzo Tardo, *L' Antica Melurgia Bizantina* (Grottaferrata 1938), καὶ ἀποτελεῖ τὸ ἀντίβαρο καὶ τὸν ἀντίλογο στὶς ἀπόψεις τῶν δυτικῶν μουσικολόγων.

2. Ἀκριβῶς, τὰ Μνημεῖα Βυζαντινῆς Μουσικῆς καὶ οἱ ἐκδόσεις τους, καὶ μάλιστα οἱ “Μεταγραφές”-Transcripta –πὺ γιὰ μᾶς τοὺς Ἕλληνας ποὺ ἔχουμε τὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ σὰν ζωντανὴ παράδοση στὴ λατρεία μὲ ἀδιάκοπη συνέχεια, εἶναι μιὰ αἴρεση καὶ μιὰ παραμόρφωση τῆς μουσικῆς μας—, μᾶς ἔκαναν νὰ θελήσουμε νὰ ἀντιταχτοῦμε στὴν ξένη ἔρευνα καὶ ν’ ἀποδείξουμε τὴν ὀρθότητα τῆς ἐρμηνείας τῆς μουσικῆς τῆς λατρείας μας.

3. Ἐτσι προέκυψε σὰν ἐπιτακτικὴ ἀνάγκη ἡ γνώση τοῦ ἀντικειμένου τῆς ἐπιστήμης, δηλαδὴ τὰ χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Καὶ εἶναι εὐτύχημα ποὺ σχεδὸν παράλληλα καὶ ἀνεξάρτητα ἡ προσπάθεια καταλογογραφίσεως τῶν χειρογράφων ἀναλήφθηκε ἀπὸ μένα, στὸ πλαίσιο δραστηριότητος τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, καὶ ἀπ’ τὸν Μανόλη Χατζηγιακουμῆ. Ἡ ἀναλυτικὴ περιγραφή τῶν χειρογράφων Βυζαντινῆς Μουσικῆς, καὶ κυρίως στοὺς Καταλόγους *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἁγιον Ὄρος* ἀπὸ μένα, μᾶς ἔδωσε στὰ χέρια μιὰ πληθώρα ἀποδεικτικῶν στοιχείων, τῆς μεταβυζαντινῆς περιόδου, ποὺ μέχρι τώρα οἱ ξένοι δὲν θέλησαν νὰ μελετήσουν συστηματικὰ, γιὰ τὸ μέγα καὶ βασικὸ θέμα τῆς ἐξελίξεως τῆς σημειογραφίας μὲ ὅλα τὰ παρακολουθήματά της· δηλαδὴ, τὴν ἀνάλυση ἢ τὴν ἐξήγηση, τὰ μικροδιαστήματα ἢ “λεπτὰ” καὶ χρωματικὰ διαστήματα, τὴ σχέση καὶ τὴν ἐναλλαγή τῶν ἤχων, κ.ἄ.

Ἡ δεκαετία τοῦ ἐβδομηντα στὴν Ἑλλάδα ἰσοζυγιάζει καὶ σιγά-σιγά γέρνει πρὸς τὸ μέρος της τὰ πορίσματα τῆς ἔρευνας γιὰ τὴν διακρίβωση τῶν θεμάτων τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς.

### Γ’.

Ἀναλυτικότερα, αὐτὸ ποὺ σημείωσα παραπάνω, φαίνεται καλύτερα ἂν θεωρήσουμε τοὺς εὐνοϊκοὺς παράγοντες γιὰ τὴ στροφή αὐτὴ, ἕναν - ἕναν.

α. Οἱ ἐκδόσεις μουσικῶν κειμένων. Πρέπει νὰ σημειωθῇ μ’ εὐχαρίστηση ὅτι διάφοροι ἐκδοτικοὶ οἴκοι (Κουλτούρα, Ρηγόπουλος, Σπανός, Πολυχρονάκης) ἀνέλαβαν νὰ ἀνατυπώσουν τὰ πρῶτα ἔντυπα μουσικὰ βιβλία, ποὺ κατάντησαν σπάνια. Παράλληλα, οἱ μεγάλοι Πρωτοψάλτες (Κωνσταντῖνος Πρίγγος, Θρασύβουλος Στανίτσας, Βασίλειος Νικολαΐδης, Ἀθανάσιος Καραμάνης, Χρῦσανθος Θεοδοσόπουλος, Χαρίλαος Ταλιαδῶρος, Ἀβραάμ Εὐθυμιάδης, Κωνσταν-



τῖνος Πανᾶς, κ.ἄ.) συνεχίζουν τὴν παράδοση νὰ ἐκδίδουν μουσικὰ βιβλία.

β. Ἡ δισκογραφικὴ παραγωγή. Μιὰ μεγάλη ὄθηση γιὰ γνωριμία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἔδωσε ἡ δισκογραφικὴ παραγωγή, πού ἔκαναν διάφοροι Σύλλογοι ἢ μεμονωμένοι Πρωτοψάλτες. Ἡ Ἀδελφότητα Θεολόγων “Ἡ Ζωή” ἄρχισε πρώτη τὴ συστηματικὴ δισκογραφία, πρῶτα μὲ τὸν χορὸ τοῦ Πανελληνίου Συνδέσμου Ἱεροψαλτῶν “Ῥωμανὸς ὁ Μελωδὸς καὶ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός”, μὲ διευθυντὴ τὸν Ἀντώνιο Μπελούση, κι ὕστερα καὶ μὲ ἄλλους χοροὺς καὶ διευθυντές, ὅπως τὸν χορὸ τῆς Μητροπόλεως Ἀθηνῶν τοῦ Σπύρου Περιστερή, τοῦ Θεοδώρου Βασιλικοῦ, τοῦ Μανώλη Χατζημάρκου, τοῦ Γεωργίου Κακουλίδη, κ.ἄ. Ἡ “Ἀποστολικὴ Διακονία” ἀκολούθησε, ἀλλὰ σὲ μικρότερη κλίμακα, τὸ ἴδιο ἔργο. Ὁ “Σύλλογος πρὸς διάδοσιν τῆς Ἐθνικῆς Μουσικῆς” τοῦ Σίμωνος Καρᾶ περιέλαβε στὴ σειρά τῆς ἐθνικῆς μουσικῆς καὶ ἕξι (6) δίσκους μὲ Βυζαντινὴ Μουσικὴ. Καὶ ἄλλοι Πρωτοψάλτες ἠχογράφησαν σὲ δίσκους διάφορα μελωδήματα. Ἐδῶ παρατηρεῖται ἓνας κίνδυνος· νὰ εἰσχωρεῖ δηλαδὴ στὶς ἠχογραφήσεις αὐτὲς πολλὴ προσωπικὴ, ὑποκειμενικὴ ἑρμηνεία στοὺς ὕμνους πού ψάλλουν ἢ νὰ φωνογραφοῦνται ἐντελῶς προσωπικὲς συνθέσεις μὲ ἀμφίβολη τὴν καλλιτεχνικὴ ἀξία, τόσο πού νὰ καταντᾷ νοθεΐα τῆς παραδεδομένης ψαλτικῆς.

γ. Οἱ ὀργανωμένοι Χοροὶ Ψαλτῶν ἢ Χορωδίες. Πίσω ἀπὸ ὅλη αὐτὴ τὴ δισκογραφικὴ παραγωγή —πάνω ἀπὸ ἑκατὸ δίσκοι— πρέπει νὰ νοοῦμε πῶς ὑπάρχουν πολλὲς ὀργανωμένες Χορωδίες, ὅπως σχεδὸν ὅλες λέγονται, ἀντὶ τοῦ ὀρθοτέρου “Χοροὶ Ψαλτῶν”. Οἱ ἀξιολογώτερες εἶναι αὐτὲς πού καταρτίζουν φημισμένοι Πρωτοψάλτες, ὅπως ὁ Ἄρχων Πρωτοψάλτης Θρασύβουλος Στανίτσας καὶ οἱ Πρωτοψάλτες Καραμάνης, Ταλιαδῶρος, Θεοδοσόπουλος, Βασιλικός, Κακουλίδης, Σύρκας. Ἀπὸ ὅλες τὶς Χορωδίες δυὸ εἶναι μονιμώτερες· ἡ χρηματοδοτούμενη Χορωδία τοῦ Ὑπουργείου Οἰκονομικῶν μὲ διευθυντὴ τὸν Θεόδωρο Βασιλικό, καὶ ἡ πρόσφατη Ἑλληνικὴ Βυζαντινὴ Χορωδία μὲ διευθυντὴ τὸν Λυκοῦργο Ἀγγελόπουλο. Αὐτὲς οἱ δυὸ Χορωδίες περιώδευσαν συχνὰ χῶρες τῆς Εὐρώπης καὶ δισκογράφησαν σὲ ξένες Ἐταιρεῖες. Οἱ δίσκοι αὐτοὶ ἔχουν καὶ κάποια σχόλια, ἐνῶ οἱ ἄλλοι οἱ ἐκδιδόμενοι στὴν Ἑλλάδα, ἐκτὸς ἀπ’ τοὺς δίσκους στὴ σειρά “Βυζαντινοὶ καὶ Μεταβυζαντινοὶ Μελουργοὶ” τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, δὲν ἔχουν, δυστυχῶς, κάποια διαφωτιστικὰ κείμενα.

#### Δ’.

Τὸ Κέντρο ὅμως πού ἀνέλαβε ἐπίσημα καὶ ὑπεύθυνα τὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα γιὰ τὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ καὶ προσπαθεῖ μὲ σειρὲς ἐκδόσεων νὰ καλύ-



ψει ὄλο τὸ πλάτος τοῦ θέματος, θεωρητικὸ καὶ πρακτικὸ, εἶναι τὸ Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, στὸ ὁποῖο ὁ ὑπογραφόμενος ἐξαντλεῖ ὅλη τὴ δραστηριότητά του καὶ τὴν ἰκμάδα τῆς νεότητός του.

Τὸ Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας ἰδρύθηκε ἀπ' τὴν Ἱερὰ Σύνοδο τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος τὸ 1970 καὶ λειτουργεῖ ὡς ἐκκλησιαστικὴ ὑπηρεσία ἀπ' τὸν Μάιο τοῦ 1972. Στεγάζεται στὴν Ἱερὰ Μονὴ Πεντέλης Ἀττικῆς. Διευθυντὴς εἶναι ὁ μητροπολίτης Κοζάνης Διονύσιος καὶ ἐπιστημονικὸς συνεργάτης ὁ Γρ. Θ. Στάθης, δρ. Θ. - μουσικολόγος. Τὸ IBM εἶναι κυρίως Κέντρο Ἐρεύνης καὶ ἀποσκοπεῖ στὴ θεμελίωση τῆς ἐπιστήμης τῆς Βυζαντινῆς (ἐθνικῆς - ἑλληνικῆς) Μουσικολογίας. Γιὰ τὸν λόγον αὐτὸν ἀπ' τοὺς πολλοὺς στόχους καὶ τίς ἄλλες ἐπιδιώξεις δόθηκε προτεραιότητα στὸ ἔργο τῆς καταλογογραφίσεως τῶν μουσικῶν χειρογράφων, ἀρχίζοντας ἀπ' τὸ Ἅγιον Ὄρος, καὶ στὴ σπουδὴ τοῦ ἔργου τῶν κυριωτέρων βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν μελουργῶν μὲ προοπτικὴ τὴν ἔκδοση τῶν Ἀπάντων ἔργων τους.

α. Τὸ ἔργο τῆς καταλογογραφίσεως τῶν μουσικῶν κωδίκων, "τῶν ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὄρους ἀποκειμένων", ἀνέλαβε ὁ Γρ. Θ. Στάθης, ὁ ὁποῖος ἐργάστηκε τρία χρόνια στὸ Ἅγιον Ὄρος. Τὸ ἔργο ὑπολογίστηκε νὰ ὀλοκληρωθῆ σὲ ἑπτὰ (7) ὀγκώδεις τόμους, 850 - 1000 σελίδων. Ὁ Α' τόμος ἐκδόθηκε τὸ 1975 (σελ. α'-π' + 728 + Α'-ΛΒ' ἔγχρωμοι πίνακες + α\*-η\* συμπληρωματικὲς σελίδες), ὁ Β' τόμος τὸ 1976 (σελ. α'-κδ' + 928 + Α'-ΛΒ' ἔγχρωμοι πίνακες). Εἶναι ἔτοιμοι πρὸς ἔκδοση ὁ Γ', ὁ Δ' καὶ συμπληρώνεται ὁ Ε' τόμος. Οἱ τόμοι περιλαμβάνουν μὲ ἀναλυτικὴ περιγραφή καὶ φωτογραφικά (ἀπλᾶ καὶ ἔγχρωμα) δείγματα τοὺς μουσικοὺς κώδικες τῶν μονῶν καὶ σκητῶν ὡς ἐξῆς:

- Τόμος Α' Γενικὴ Εἰσαγωγή, Ξηροποτάμου, Δοχειαρίου, Κωνσταμονίτου· Πίνακες.
- Τόμος Β' Ξενοφῶντος, Παντελεήμονος, Σίμωνος Πέτρας, Γρηγορίου, Διονυσίου· Πίνακες
- Τόμος Γ' Ἁγίου Παύλου, Κουτλουμουσίου, Καρακάλλου, Φιλοθέου, Σταυρονικήτα, Ἰβήρων (α' μέρος)· Πίνακες.
- Τόμος Δ' Ἰβήρων (β' μέρος)· Πίνακες.
- Τόμος Ε' Βατοπεδίου (α' μέρος)· Πίνακες.
- Τόμος Σ' Βατοπεδίου (β' μέρος), Παντοκράτορος, Ἐσφιγμένου, Χιλανδαρίου, Ζωγράφου· Πίνακες.
- Τόμος Ζ' Μεγίστης Λαύρας, Σκητῶν· Γενικὰ Εὐρετήρια.

β. Ἡ σπουδὴ τοῦ ἔργου τῶν κυριωτέρων μελουργῶν, βυζαντινῶν καὶ μετα-



βυζαντινῶν, ἀποσκοπεῖ στὴν υπεύθυνα γνώση τῆς ζωῆς καὶ τοῦ ἔργου τῶν μεγάλων μελουργῶν μὲ διεξοδική ἔρευνα στὴ χειρόγραφη κυρίως παράδοση. Γιὰ τὴ γνωριμία τῶν στοιχείων αὐτῶν σὲ εὐρύτερο κοινὸ καθιερώθηκε νὰ γίνεται μιὰ δημόσια ἐκδήλωση μὲ διάλεξη, παρουσίαση τῶν Ἀπάντων τοῦ παρουσιαζομένου μελουργοῦ καὶ ἐρμηνεία ἐπιλεγμένων μελῶν ἀπὸ Χορὸ Ψάλτῶν. Στὴ συνέχεια γίνεται δισκογραφικὴ παραγωγή σὲ ἄλμπουμ δύο δίσκων βινυλίου σὲ φυλλάδιο δίγλωσσο, ὅπου περιέχεται εὐρεῖα περίληψη τῆς σχετικῆς διαλέξεως, ἢ καὶ ὀλόκληρη, καὶ μορφολογικὰ σχόλια.

Ἔτσι θεμελιώθηκε ἡ σειρά κλασσικῆς βυζαντινῆς δισκοθήκης μὲ τίτλο “Βυζαντινοὶ καὶ Μεταβυζαντινοὶ Μελουργοί” - παραγωγή τοῦ IBM. Μέχρι τώρα ἐκδόθηκαν τὰ ὑπ’ ἀριθμὸν 1 “Πέτρος Μπερεκέτης ὁ μελωδός· (α’ τέταρτο ἡ αἰῶνος)”, 2 “Γρηγόριος Πρωτοψάλτης ὁ Βυζάντιος (1778 - 1821)”, 4 “Πέτρος Λαμπαδάριος ὁ Πελοποννήσιος († 1778)”. Καθυστερεῖ γιὰ οικονομικοὺς λόγους ἡ παραγωγή τοῦ ἄλμπουμ 3 “Μπαλάσης ἱερεὺς καὶ νομοφύλαξ· (β’ μισὸ ἰζ’ αἰῶνος)” καὶ ἐτοιμάζονται τὰ ὑπ’ ἀριθμὸν 5 “Ἰάκωβος Πρωτοψάλτης († 1800)”, 6 “Γερμανὸς Νέων Πατρῶν· (β’ ἡμισυ ἰζ’ αἰῶνος)”, 7 “Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ († 1840)”, 8 “Ἰωάννης Κουκουζέλης· (α’ ἡμισυ ἰδ’ αἰῶνος)”, 9 “Ἐένος Κορώνης· (α’ ἡμισυ ἰδ’ αἰῶνος)”, 10 “Μανουὴλ Χρυσάφης· (μέσα ἰε’ αἰῶνος)”, 11 “Ἰωάννης Κλαδάς· (τέλη ἰδ’ αἰῶνος)”, 12 “Χρυσάφης ὁ νέος· (β’ ἡμισυ ἰζ’ αἰῶνος)”. Ἡ γενικὴ ἐπιμέλεια καὶ ἐκδοση τῆς σειρᾶς αὐτῆς εἶναι ἔργο τοῦ Γρ. Θ. Στάθη. Ἔχει προγραμματισθῆ νὰ ἐκδοθοῦν δίγλωσσες οἱ μονογραφίες -τὰ κείμενα- τῶν μουσικολογικῶν αὐτῶν σπουδῶν.

γ. Ἀπ’ τίς ἄλλες δραστηριότητες τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας πρέπει ν’ ἀναφερθῆ ἡ σειρά “Μελέται”, ὅπου στεγάζονται συγγραφές ὑμνολογικῆς καὶ μουσικολογικῆς ἔρευνας μὲ ἐκδόσεις ἀνεκδότων κειμένων, χρησίμων πηγῶν στὴ σπουδὴ καὶ ἀνάπτυξη τῆς ἐπιστημονικῆς ἔρευνας.

Ἐκδόθηκαν τρία βιβλία, ἔργα καὶ τὰ τρία τοῦ Γρ. Θ. Στάθη: 1) Ἡ δεκαπεντασύλλαβος ὑμνογραφία ἐν τῇ βυζαντινῇ μελοποιίᾳ, σσ. 328, Ἀθῆναι 1977. 2) Ἡ ἐξήγηση τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας, σσ. 128, Ἀθήνα 1978. 3) Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας, σσ. 288, Ἀθῆναι 1979.

Ὡς Instrumenta Studiorum πρέπει ν’ ἀναφερθῆ καὶ ὁ καταρτισμὸς Ταινιοθήκης μὲ παλαιές ἤχογραφήσεις - ὑπάρχει μιὰ συλλογὴ μαγνητοταινιῶν μὲ τὴν ἀσματικὴ παράδοση τοῦ πατριαρχικοῦ ναοῦ στὴν Κωνσταντινούπολη τῆς δεκαετίας τοῦ 1940-50, καθὼς καὶ σύγχρονες ἤχογραφήσεις γιὰ τὴ διάσωση τῆς σημερινῆς ἀσματικῆς παραδόσεως.

Καὶ σπουδαία συλλογὴ μικροφίλμς, κατήρτισα προσωπικὰ γιὰ τίς συγγρα-



φές μου, ὅπου φωτογράφησα ὅσες περιπτώσεις βρῆκα ν' ἀναφέρονται στὸ μέγα κεφάλαιο "ἐξήγηση" τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας. Μιὰ μεγάλη συγγραφή μὲ τίτλο *Οἱ ἐξηγητὲς καὶ οἱ ἐξηγήσεις τους κατὰ τὴν Γ' μεταβατικὴ περίοδο τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας (1670 - 1814)*, βασισμένη στὸ συγκεντρωμένο αὐτὸ ὑλικό, εἶναι προγραμματισμένη στὴ σειρά "Μελέται" τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας. Δώη Κύριος νὰ ἐτοιμασθῆ καὶ εὐοδωθῆ ἡ ἔκδοσις.

23. 10. 1980

Καὶ τὴν 27η Αὐγούστου 1982, σημείωσα στὸ χειρόγραφό μου:

Ἐδῶ πρέπει νὰ μνημονευθῆ τὸ ἄλμπουμ τῶν πέντε (5) δίσκων —καὶ ὅλου τοῦ ὑπολοίπου ἠχογραφημένου ὑλικοῦ—, κι ἐνὸς διγλώσσου φυλλαδίου 56 σελίδων (30x30 ἐκ.) μὲ τίτλο "Τὰ Πάθη τὰ Σεπτὰ", ποὺ περιέχει τὴν ψαλτικὴ παράδοσις τῆς Μεγάλης Ἑβδομάδος καὶ τοῦ Πάσχα στὸν πάνσεπτο πατριαρχικὸ ναὸ τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας, τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, στὴν Κωνσταντινούπολη. Εἶναι ἐπιλογὲς ἀπὸ ζωντανὴ ἠχογράφηση τὴν Μεγάλῃ Ἑβδομάδα τοῦ 1981. Τὰ κείμενα καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ ἐπιμέλεια εἶναι τοῦ Γρ. Θ. Στάθη σὲ παραγωγὴ τοῦ Ἑλληνικοῦ Πολιτιστικοῦ Κέντρου τοῦ Λονδίνου.

Ἡ συμβολὴ τοῦ Μανόλη Χατζηγιακουμῆ στὴν ἔρευνα γιὰ τὴν Ψαλτικὴ τῆς περιόδου τῆς Τουρκοκρατίας εἶναι τὰ δυὸ σημαντικὰ ἔργα του —κατάλογοι: *Μουσικὰ Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453 - 1821)*, Ἀθήνα 1975, καὶ *Χειρόγραφα Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς 1453 - 1820*, ποὺ τὸ ἐξέδωκε τὸ Μορφωτικὸ Ἰδρυμα τῆς Ἐθνικῆς Τραπεζῆς τῆς Ἑλλάδος τὸ 1980.



ΕΚΔΟΣΗ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΘΕΩΡΗΤΙΚΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΩΝ  
ΓΙΑ ΤΗΝ ΨΑΛΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ,  
ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ

Ἀθήναι, 3 Σεπτεμβρίου 1981

Ἐλλογιμώτατον Κύριον  
Κωνσταντῖνον Τρυπάνην,  
Γενικὸν Γραμματέα  
τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν

Κύριε Γενικὲ Γραμματεῦ·

Μὲ τὸ παρὸν προάγομαι νὰ σᾶς πληροφορήσω γιὰ ἓνα πολὺ ἐνδιαφέρον θέμα, ἐθνικῆς σημασίας γιὰ μᾶς τοὺς Ἕλληνας, καὶ νὰ σᾶς παρακαλέσω νὰ φανῆτε θερμὸς ἀντιλήπτορας γιὰ τὴν πραγμάτωσή του. Καὶ κατ' ἀρχὴν σπεύδω νὰ σᾶς πῶ ὅτι εἶμαι ἐξουσιοδοτημένος γιὰ τὴν ἀναφορά μου αὐτὴ πρὸς τὴν Ἀκαδημίαν Ἀθηνῶν ἀπ' τὸν καθηγητὴ Herbert Hunger, Πρόεδρο τῆς Ἀκαδημίας τῆς Βιέννης, τοῦ ὁποίου σᾶς διαβιβάζω, κάπως καθυστερημένα, τοὺς χαιρετισμούς.

Τὸ τριήμερο 13-15 Ἀπριλίου 1981 πραγματοποιήθηκε, ὕστερα ἀπὸ πολλὰ προσυνηνοήσεις, ἡ πρώτη κύρια συνάντηση μὲ ἀποφασιστικὴ σημασία τῶν μελῶν τῆς Ἐκδοτικῆς Ἐπιτροπῆς γιὰ τὴν ἔκδοση τῶν θεωρητικῶν συγγραμμάτων περὶ Βυζαντινῆς Μουσικῆς μὲ τίτλο "Corpus Scriptorum de Re Musica". Ἡ ἰδέα γιὰ τὴν ἔκδοση τῆς σειρᾶς αὐτῆς εἶναι παλαιά, τοῦ Δανοῦ ἑλληνοστοῦ Carsten Höeg, τοῦ Ὁργανισμοῦ Monumenta Musicae Byzantinae. Πρὶν ἀπὸ ἓνα χρόνον ἀποφασίστηκε νὰ πραγματοποιηθῇ ἡ ἔκδοση αὐτὴ μὲ τὴ συνεργασία τῶν Monumenta Musicae Byzantinae καὶ τῆς Ἀκαδημίας τῆς Κοπεγχάγης, ἀπ' τὴ μιὰ μεριά, καὶ τῆς Ἀκαδημίας τῆς Βιέννης, ἀπ' τὴν ἄλλη. Ἡ Ἀκαδημία τῆς Βιέννης ἀνέλαβε τὴν κάλυψη τῶν δαπανῶν ἐκδόσεως τῆς σειρᾶς.

Ἡ Ἐκδοτικὴ Ἐπιτροπὴ στὴν τελικὴ της μορφῆ εἶναι καταρτισμένη ὡς ἑξῆς· Η. Hunger, Πρόεδρος τῆς Ἀκαδημίας τῆς Βιέννης, - Η. Glahn, Διευθυντῆς τῶν MMB καὶ μέλος τῆς Ἀκαδημίας τῆς Κοπεγχάγης, - J. Raasted, ὑφη-



γητῆς τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Κοπεγχάγης καὶ Γραμματεὺς τῶν MMB, - C. Hannick, ὑφηγητῆς καὶ ἐπιστημονικὸς συνεργάτης τοῦ Κέντρου Βυζαντινῶν Σπουδῶν τῆς Βιέννης, - καὶ ὁ ὑπογραφόμενος Γρ. Θ. Στάθης, δ. Θ. καὶ ἐπιστημονικὸς συνεργάτης τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος.

Κατὰ τὴν πρώτη αὐτῆ κύρια συνάντηση συζητήσαμε γιὰ τὸ ποιῆς θεωρητικὲς συγγραφές καὶ μέχρι ποιαῖς ἐποχῆς θὰ περιληφθοῦν στὴ σειρά. Ὁ κ. Χουῦγκερ εἶπε ὅτι πρέπει νὰ ἐκδοθοῦν τὰ θεωρητικὰ τῆς καθ' αὐτὴν βυζαντινῆς ἐποχῆς. Πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα ἡ δική μου παρέμβαση ἦταν ὅτι, ἐπειδὴ τὰ κυριώτερα ἀπὸ αὐτὰ ἀνήκουν στὸν 16ο αἰῶνα καὶ ἀκόμη ἐπειδὴ τὰ ὅρια τῆς περιόδου τῆς Μέσης Βυζαντινῆς Σημειογραφίας ἐκτείνονται πολὺ πέρα ἀπ' τὴν ἄλωση τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ὅπως ἤδη ὕστερ' ἀπ' τὶς σχετικὲς μελέτες μου γίνεται παραδεκτό, θὰ πρέπει νὰ περιληφθοῦν καὶ τὰ θεωρητικὰ κείμενα αὐτῆς τῆς πρώιμης μεταβυζαντινῆς ἐποχῆς, μέχρι τὸ 1670 περίπου. Ὅταν προσέθεσα καὶ τὴν παρατήρηση, ὅτι τὰ μεταβυζαντινὰ θεωρητικὰ κείμενα γιὰ τὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ -μέχρι τὸ 1814-, καὶ πολλὰ ἄλλα καὶ ἀξιολογώτατα εἶναι καὶ διὰ μέσου αὐτῶν κατανοοῦμε καλύτερα τὶς θεωρητικὲς συγγραφές τοῦ 16ο αἰῶνα, ἔφερα σὲ μεγάλο προβληματισμὸ τὰ μέλη τῆς Ἐκδοτικῆς Ἐπιτροπῆς. Ὡστόσο, ὁ Χουῦγκερ, μὲ ἐπιφύλαξη βέβαια, ἐπέμεινε καὶ πρότεινε νὰ περιορισθοῦμε στὴν καθ' αὐτὴν βυζαντινὴ ἐποχὴ.

Τότε ἔκαμα τὴν ἐρώτηση - πρόταση μαζί: Ἴσως εἶναι καλὸ ν' ἀπευθυνθοῦμε στὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν ν' ἀναλάβει, σὲ συνεργασία μὲ τὸ Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, τὴν παράλληλη ἐκδοση τῶν θεωρητικῶν συγγραφεῶν τῆς περιόδου 1500 - 1814, γιὰ νὰ ἔχουμε τὴν πλήρη σειρά θεωρητικῶν γιὰ τὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ. Βέβαια, αὐτὸ μπορεῖ νὰ γίνει, διευκρίνησα, ἂν πρῶτα ἡ Ἀκαδημία τῆς Βιέννης καὶ τὰ Μνημεῖα Βυζαντινῆς Μουσικῆς τῆς Κοπεγχάγης δὲν ἐνδιαφέρονται νὰ ἐκδώσουν τὰ μεταβυζαντινὰ θεωρητικὰ κείμενα καὶ ἂν, ὕστερα, ἐξευρεθοῦν οἱ ἀναγκαῖες δαπάνες, κυρίως ἀπ' τὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, γιὰ τὸ Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας δὲν ἔχει δική του οἰκονομικὴ στήριξη.

Ὅλα τὰ μέλη τῆς Ἐπιτροπῆς ἐπεκρότησαν τὴν πρότασή μου αὐτὴ μὲ χαρὰ καὶ τόνισαν καὶ αὐτοὶ ὅτι γιὰ τὰ πολλαπλᾶ προβλήματα ποὺ παρουσιάζουν οἱ θεωρητικὲς συγγραφές τῆς μεταβυζαντινῆς περιόδου, ἀρμοδιώτεροι νὰ τὶς ἐκδώσουν εἶναι οἱ Ἕλληνες ἐπιστήμονες. Παράλληλα μὲ ἐξουσιοδότησαν νὰ διαβιβάσω στὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν τὴν εἰσήγησή μου αὐτὴ μαζί μὲ τὴν δική τους ἐπιθυμία καὶ εὐχὴ γιὰ τὴν πραγματοποίησή τῆς ἐκδόσεως αὐτῆς.

Πληροφορικὰ ἀκόμη σᾶς ἀναφέρω, κύριε Γενικέ, ὅτι τὰ ἐκδοτέα κείμενα



στή σειρά αὐτὴ τῆς ἐκδόσεως Βιέννης - Κοπεγχάγης εἶναι τὰ ἀκόλουθα: 1) Ἀγιοπολίτης (ιδ' αἰ.)· τὴν ἐκδοσὴ ἀνέλαβε ὁ Γιόργεν Ρῶστεδ. 2) ἡ συγγραφὴ τοῦ Γαβριὴλ ἱερομονάχου (ιε' αἰ.)· τὴν ἐκδοσὴ ἀνέλαβε ὁ Κρίστιαν Χάννικ. 3) ἡ συγγραφὴ τοῦ Μανουὴλ Χρυσάφη (μέσα ιε' αἰ.)· τὴν ἐκδοσὴ ἀνέλαβε ὁ Δημήτριος Κονόμος. 4) ἡ συγγραφὴ τοῦ Ἀκακίου Χαλκεοπούλου (τέλη ιε' - ἀρχές ις' αἰ.)· τὴν ἐκδοσὴ ἀνέλαβε ὁ Γρ. Θ. Στάθης. 5) Ἐπίσης ἀνεγράφη ὡς ἐκδοτέα ἡ συγγραφὴ τοῦ Ψευδο-Δαμασκηνοῦ “Ἐρωταποκρίσεις”, καθὼς ἐπίσης, 6) καὶ οἱ διάφορες Μέθοδοι τῶν σημαδίων.

Οἱ μεταβυζαντινὲς θεωρητικὲς συγγραφές, ὅπως ἀνέφερα, εἶναι οἱ ἑξῆς: 1) Θεωρία τοῦ Ἰωάννου Πλουσιαδηνοῦ, 2) τοῦ Παχωμίου Ρουσάνου, 3) τοῦ Δημήτρη Καντεμίρη, 4) τοῦ κώδικος Ξηροποτάμου 317, 5) τοῦ Παναγιώτου Χαλάτζογλου, 6) τοῦ Κυρίλλου πρώην Τήνου τοῦ Μαρμαρηνοῦ, καὶ μερικὰ ἄλλα μικρότερα, ἀλλὰ καὶ 7) ἡ Προθεωρία τῶν Παπαδικῶν, ποὺ κυρίως εἶναι διαδεδομένη στὰ μεταβυζαντινὰ χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς.

Γιὰ τὴν ἐκδοσὴ τῶν κειμένων αὐτῶν χρειάζεται, σὲ πρῶτο στάδιο, μιὰ δαπάνη γιὰ τὴ μικροφιλμάτωσή τους ἀπὸ ὅλους τοὺς γνωστοὺς κώδικες καὶ στὴ συνέχεια συγκρότησι μιᾶς Ἐκδοτικῆς Ἐπιτροπῆς ὑπὸ τὴν αἰγίδα τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, σὲ συνεργασία μὲ τὸ Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

Ὅπως ἀντιλαμβάνεσθε, κύριε Γενικέ, τὸ θέμα ἔχει πράγματι ἐθνικὴ σημασία· πρόκειται γιὰ ἐπιστημονικὴ ἐξακρίβωσι καὶ κατοχύρωσι τῆς παραδόσεως τῆς Ψάλτικῆς Τέχνης, ποὺ εἶναι ἓνα κληροδότημα μιᾶς ἀνεπανάληπτης θαυμαστῆς δημιουργίας τοῦ βυζαντινοῦ καὶ νεοελληνικοῦ πολιτισμοῦ, γιὰτὶ διακράτησε τὴ ζωὴ τοῦ ἔθνους μαζί μὲ τὴ γλῶσσα καὶ τὴν πίστη, μέχρι σήμερα. Οἱ δαπάνες, ὅπωςδήποτε, δὲν εἶναι μεγάλες καὶ μποροῦν νὰ καλυφθοῦν μὲ μιὰ κλιμακωτὴ ἐγγραφὴ τους στοὺς προϋπολογισμοὺς 4-5 χρόνων, σύμφωνα μὲ τὴν πρόοδο τῆς ἐτοιμασίας γιὰ τὴν ἐκδοσὴ.

Συνημμένα σᾶς ὑποβάλλω, γιὰ πληρέστερη ἐνημέρωσι, τὴν ἐκθεσι δραστηριότητός μου ποὺ ὑποβλήθηκε στὴν Ἱερὰ Σύνοδο καὶ προκαταρκτικὰ ἔγγραφα γιὰ τὴν ἐκδοσὴ τῆς Βιέννης - Κοπεγχάγης. Συνημμένα, ἐπίσης, ἓνα ἀντίτυπο τοῦ Ἰπομνήματός μου “περὶ Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς καὶ ἐθνικῆς μουσικῆς παιδείας γενικώτερα”.

Γιὰ ὅποιαδήποτε συμπληρωματικὴ πληροφορία εἶμαι πάντοτε πρόθυμος στὴ διάθεσή σας. Διεύθυνσι οἰκίας· Θήρωνος 12, Παγκράτι (507), τηλ. 72 46 566.

Μὲ τιμὴ καὶ σεβασμὸ  
Γρ. Θ. Στάθης



ΥΠΟΜΝΗΜΑ ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΓΕΝΙΚΑ  
ΚΑΙ ΙΔΙΑΙΤΕΡΑ ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ  
ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ  
ΠΕΡΙ ΤΩΝ ΦΥΣΙΚΩΝ ΦΟΡΕΩΝ, ΨΑΛΤΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΩΝ\*

α. Ἡ ἐθνική μας μουσική εἶναι μιὰ κληρονομιά σέ μᾶς τοὺς νεοέλληνες ὅπως ἔφτασε φυλαγμένη κι ἐξειλιγμένη μέσ' ἀπ' τοὺς δρόμους τῆς Ἐκκλησίας καὶ τοῦ λαοῦ, μέ μιὰ συνεχῆ κι ἀδιάκοπη παράδοση. Ἡ παράδοση αὐτή, ἡ μου-

---

\* Τὸ κείμενο ποὺ ἀκολουθεῖ ἔχει μιὰ μικρὴ ἱστορία. Οἱ βασικές του ἀρχές ἔχουν ὑποβληθῆ πρὶν ἀπὸ τέσσερα πέντε χρόνια στὴν Ἑλληνικὴ Ραδιοφωνία - Τηλεόραση (ἀρ. πρωτ. ΕΡΤ/ 377/ 14.1.1982), μέ τὴν ἐλπίδα νὰ συμβάλουν σ' ἓναν καλύτερο προγραμματισμὸ τῶν σχετικῶν ἐκπομπῶν. Οἱ ἀρμόδιοι δὲν μέ ἀξίωσαν οὔτε μέ μιὰν ἀπάντηση.

Πρόσφατα, τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1985, μέ τὴν εὐκαιρία τῆς ἐπισκέψεως, ὕστερα ἀπὸ πρόσκληση τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, τοῦ Διευθυντοῦ τῆς Filharmonia Pomorska κ. Andrzej Swalbe, Πολωνοῦ καὶ φίλου μου, ἦρθα σέ ἐπαφή μέ τὴ Διεύθυνση Μορφωτικῶν Σχέσεων τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν καὶ μοῦ ζητήθηκε ἀπ' τὸν Διευθυντὴ κ. Σπ. Ρέπουλη ἓνα Ὑπόμνημα γιὰ τὴν ἐθνικὴ μουσικὴ καὶ τοὺς ἀνθρώπους ποὺ ἀσχολοῦνται μέ αὐτή. Ἡ ζήτηση αὐτὴ μοῦ ἔγινε ὕστερα ἀπὸ συζήτηση καὶ διαπίστωση ὀδυνηρὴ ὅτι ὑπάρχει ἄγνοια γιὰ τὴν εὐρύτητα τῶν δραστηριοτήτων στὴ χώρα μας ἀπὸ ὑπεύθυνες θέσεις γιὰ τὰ μουσικὰ πράγματα, καὶ μαζί διάθεση -εἰλικρινῆ ἢ ὄχι, ἀδιάφορο- τῆς Διευθύνσεως νὰ ἔχει μιὰ σφαιρικὴ γνώση τῆς καταστάσεως.

Στὸ Ὑπόμνημα δόθηκε μεγαλύτερο πλάτος γιὰ νὰ θιγοῦν μερικὰ θέματα ποὺ δὲν εἶναι σωστά, ἀλλὰ κυρίως γιὰ νὰ προβληθῆ σοβαρὰ ἢ σοβαρὴ πραγματικὴ ἐθνικὴ ὑπόθεση ποὺ λέγεται Μουσική, ἐθνικὴ Δημοτικὴ Μουσικὴ καὶ Ψαλτικὴ Τέχνη, βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ. Καὶ λέγοντας καὶ νοῶντας "ἐθνικὴ μουσικὴ κληρονομιά" θέλω νὰ τονίσω πὼς πρόκειται γιὰ κοινὸ κτῆμα μέ ὑπερχρόνια ἀξία, ποὺ ἀπαιτεῖ σεβασμὸ καὶ προσεκτικὴ μεταχείριση. Ἡ μουσικὴ, σὰν μιὰ βασικώτατη ἔκφραση τοῦ λαοῦ, πρέπει ν' ἀπευθύνεται πρωτίστως στὸν λαό, σέ ὅλους μας· καὶ πρέπει, ἄρα, νὰ μὴ ἀποκλείονται καὶ παραθεωροῦνται ἢ παρεξηγοῦνται ἀπ' τὴν Ἑλληνικὴ Ραδιοφωνία - Τηλεόραση καὶ τοὺς ἄλλους ἀρμόδιους κρατικούς φορεῖς οἱ διάφορες μορφές τῆς μουσικῆς ἐκφράσεως, ὅταν μάλιστα πρόκειται γιὰ τὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ Ψαλτικὴ, ποὺ ἐκφράζει τὴ συντριπτικὴ πλειοψηφία τῶν βαφτισμένων ὀρθοδόξων ἐλλήνων χριστιανῶν. Κι εἶναι αὐτοὶ οἱ χριστιανοί, ὅλοι ἐμεῖς οἱ Ἕλληνες, ποὺ πληρώνουμε τὴν ΕΡΤ καὶ στηρίζουμε τὸ κράτος, κι εἶναι ἀξιο καὶ δίκαιο νὰ μᾶς ἀναγνωρίζεται ἡ καταβολὴ μας καὶ νὰ προβάλλεται ἡ μουσικὴ μας ἔκφραση.

Ἀθήνα, 19. 2. 1986



σική, σὰν ἓνα ἀπ’ τὰ κυριώτερα ἐκδηλώματα τῆς ζωῆς μας, ὅπως ἡ πίστη μας καὶ ἡ γλῶσσά μας, εἶναι ἓνας ἀκίβδηλος μάρτυρας γιὰ τὴ συνοχή καὶ τὴν ἐξέλιξη τοῦ ἔθνους. Μέσα σ’ αὐτὸ τὸ φανέρωμα τοῦ πνεύματος ὁ σύγχρονος ἑλληνισμὸς βρίσκει τὶς ρίζες του καὶ ἀνακαλύπτει τὴν πραγματικὴ του ταυτότητα. Σὰν ἐκδήλωμα τῆς ζωῆς μας ἡ μουσική μας εἶναι ζωντανὴ παράδοση· καὶ σὰν τέτοια εἶναι πάντοτε δύναμη καὶ ἀφετηρία γιὰ καινούργια δημιουργία· ἄρα ἀπαραίτητη προϋπόθεση γιὰ ὁποιαδήποτε ὁμόχυμη δημιουργία καὶ ὁμαλὴ ἐξέλιξη. Τὸ χρέος μας ἀπέναντι σ’ αὐτὴν τὴν κληρονομιά, μὲ τὸ ὁποῖο μᾶς χρέωσαν οἱ γενεές τῶν πατέρων μας, εἶναι βαρὺ. Τὸ λιγότερο ποὺ πρέπει πρῶτα - πρῶτα νὰ φροντίσουμε εἶναι ὁ θησαυρὸς αὐτὸς νὰ μείνει ἀλώβητος καὶ πρὸ παντὸς νὰ εἶναι σεβαστός. Ὑστερα, ἔρχεται τὸ ἄλλο καίριο μέλημά μας· νὰ μελετήσουμε μὲ σοβαρότητα ἱστορικά, μορφολογικὰ κι ἐρμηνευτικὰ τὴν ἐθνικὴ μουσικὴ παράδοσή μας καὶ νὰ τὴν προβάλλουμε μὲ τὸν σωστὸ τρόπο γιὰ νὰ λειτουργεῖ ὀργανικὰ στὴ ζωὴ μας.

β. Λέγοντας ἐθνικὴ μουσικὴ κληρονομιά πρέπει νὰ νοοῦμε πάντοτε τοὺς δυὸ κλάδους τῆς, μὲ τοὺς ὁποίους ἔφτασε μέχρι σὲ μᾶς. Πρῶτο, τὴν Ψαλτικὴ, δηλαδή τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, ὅπως αὐτὴ ζυμώθηκε μαζί μὲ τὸν ὕμνογραφικὸ λόγο ἀπ’ τοὺς πρωτοβυζαντινοὺς αἰῶνες, τοὺς ψαλμοὺς καὶ τὰ τροπάρια, κι ἀξεχώριστα ἀπὸ τότε ἀποτελεῖ τὴν ἀσματολογία τῆς ὀρθόδοξης λατρείας μας μέσα στοὺς ναοὺς· καὶ δεύτερο, τὴ Δημοτικὴ, δηλαδή τὸ τραγούδι μὲ τὴν ὀργανοχρησία καὶ τὸν χορὸ, ποὺ ἀποτελεῖ τὴν ἔκφραση τῶν καθημερινῶν βιωμάτων τοῦ λαοῦ καὶ θεραπεύει παραπληρωματικὰ, ἔξω ἀπ’ τοὺς ναοὺς, στὸν περίβολο τῆς ἐκκλησιᾶς καὶ σ’ ἄλλα χοροστάσια καὶ κέντρα, τὶς ἄλλες, ἐκτὸς ἀπ’ τὶς θρησκευτικὲς ἀνάγκες τῆς ψυχῆς τοῦ ἀνθρώπου. Ἐπειδὴ ὅμως σὲ τέλεια τέχνη μὲ μουσικὴ γραφὴ ἀναπτύχθηκε τὸ ἐκκλησιαστικὸ μέλος, εὐκόλα διαπιστώνεται ἡ εὐεργετικὴ ἐπίδραση τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης στὴ Δημοτικὴ Μουσικὴ, στὴν ὁποία δάνεισε τοὺς τρόπους καὶ τὰ διαστήματα κι ὅλα τὰ παρεπόμενα τῆς μελικῆς δομῆς. Ἄλλωστε, μὲ τὴ βυζαντινὴ σημειογραφία εἶναι γραμμένα ὅσα δημοτικὰ τραγούδια μᾶς ἔσωσαν οἱ μουσικοὶ κώδικες κι ὅσα οἱ κατὰ καιροὺς μουσικοδιδάσκαλοι κατέγραψαν καὶ δημοσίευσαν τὸν ιθ’ καὶ τὸν κ’ αἰῶνα.

γ. Ἡ Ψαλτικὴ, ἡ ἐκκλησιαστικὴ βυζαντινὴ καὶ νεώτερη ἑλληνικὴ μουσική, παρουσιάζεται μὲ δυὸ διαστάσεις· ὡς μέσο στὴ λατρεία καὶ ὡς καλλιτεχνία καθ’ αὐτή. Ὡς μέσο στὴ λατρεία εἶναι κυρίως ὑπόθεση τῆς Ἐκκλησίας, ποὺ γιὰ τὴν προβολὴ τῆς ὅμως μπορεῖ καὶ πρέπει νὰ βοηθάει καὶ ἡ Πολιτεία, μὲ ἐνίσχυση τῶν φορέων ποὺ τὴν θεραπεύουν καὶ σωστὴ προβολὴ ἀπ’ τὸ Ραδιοτηλεοπτικὸ δίκτυο. Ὡς καλλιτεχνία καθ’ αὐτή εἶναι ἐπιστημονικὴ ὑπόθεση



καὶ καλλιτεχνική υπόθεση. Πρέπει νὰ τὴν θεραπεύουν πανεπιστημιακὲς ἑδρες, μουσικολογικὰ κέντρα καὶ ἐκπολιτιστικοὶ σύλλογοι. Ἡ ἀλληλοπεριχώρηση τῶν δυὸ αὐτῶν ὄψεων τῆς Ψάλτικῆς, καὶ ἡ ἔκφρασή τους ἀπ' τὰ ἴδια πρόσωπα, λάτρεις καὶ ἐπιστήμονες καὶ καλλιτέχνες μαζί, εἶναι ὅπωςδήποτε εὐλογία καὶ ἐπιδαψίλευση χαρισμάτων ἀνωθεν. Κάτι ἀνάλογο ἔπρεπε νὰ συμβαίνει γιὰ τὴ Δημοτικὴ Μουσικὴ. Νὰ ὑπάρχει δηλαδὴ Ἀκαδημία Ἐθνικῆς Μουσικῆς, μὲ ἔρευνες γιὰ ἱστορικὰ καὶ μορφολογικὰ θέματα, καὶ ὅπωςδήποτε μὲ διδασκαλίαν τῶν δημοτικῶν μουσικῶν ὀργάνων ποὺ ἀποδίδουν πιστὰ τὴ μουσικὴ αὐτή. Δυστυχῶς δὲν ὑπάρχει κρατικὴ στέγη γιὰ μιὰ τέτοια καλλιέργεια καὶ τὸ πρᾶγμα ἀφέθηκε στὸν ζῆλο καὶ τὶς ἄοκνες προσπάθειες μερικῶν φιλοτίμων ἐργατῶν τοῦ πνεύματος, ποὺ μόνοι τους ἢ στεγασμένοι σὲ κάποιον Σύλλογον ἐπιτελοῦν ἐθνικὸ ἔργο.

δ. Τὸ ὅποιοδήποτε, ὅμως, σωστὸ ἔργο ποὺ γίνεται στὰ Κέντρα ἐρεύνης, ἢ σὲ Συλλόγους, ἢ ἀπὸ ζηλωτὲς ἐρευνητὲς μένει ἄγνωστο στὸ εὐρὺ κοινό, ἂν δὲν κατορθωθῆ νὰ φτάσει μέχρι τὴν Ἐθνικὴν Ραδιοφωνίαν καὶ Τηλεόραση, εἴτε μὲ φροντίδα καὶ πρωτοβουλία τοῦ Ὄργανισμοῦ αὐτοῦ, εἴτε μὲ προσωπικὲς ἐπιδιώξεις τῶν ἐρευνητῶν, ποὺ κατὰ κανόνα ὅμως προσκρούουν σὲ δημιουργημένους στεγανὲς καταστάσεις. Ἡ Ἑλληνικὴ Ραδιοφωνία καὶ Τηλεόραση, σὰν ἐπίσημος Ὄργανισμὸς ποὺ στηρίζεται ἀπ' ὅλους πρέπει καὶ ν' ἀπευθύνεται σὲ ὅλους τοὺς πολίτες, μπορεῖ καὶ πρέπει νὰ ἐπιτελέσει ἐθνικὸ ἔργο στὸ θέμα τῆς ἐθνικῆς μουσικῆς κληρονομιάς μας, τὴν Ψάλτικὴν τῆς Ἐκκλησίας μας, βυζαντινὴν καὶ μεταβυζαντινὴν, καὶ τὴν Δημοτικὴν Μουσικὴν ποὺ ὑπάρχει σὲ παράλληλη συμπόρευση, ξεκινῶντας ἀπ' τὴν συνειδητοποίηση ὅτι ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ ἓνα ἐθνικὸ κεφάλαιο καὶ ὄχι μὲ προσωπικὴν τοῦ καθένα ἱεροψάλτη, ἢ ἱερέα, ἢ τὸ χειρότερον τῶν ἐπιτρόπων τῶν ναῶν, ἢ τῶν ἀρμοδίων μόνο τῆς Ραδιοφωνίας καὶ Τηλεόρασης υπόθεση. Ὅταν μιᾶμε καὶ ὅταν θέλουμε γνήσια παραδοσιακὴ Ψάλτικὴ, καθὼς ἐπίσης γνήσια Δημοτικὴ Μουσικὴ, πρέπει νὰ σκύβουμε καὶ νὰ ἐξετάζουμε βαθιὰ τὸ προκείμενον· ἀλλοιῶς κινδυνεύουμε νὰ παίρνουμε γιὰ γνήσιο τὸ παραφθαρμένον ἀπὸ πολλὰς κακοποιήσεις προσωπειῶς της. Ἄς μὴ συγχέουμε τόσο τὰ πράγματα, καὶ ἄς μὴ θέλουμε νὰ βλάπτουμε τόσο μιὰν ἐθνικὴν υπόθεση.

ε. Οἱ φορεῖς ποὺ καλλιεργοῦν τὴν ἐθνικὴν μουσικὴν κληρονομιά εἶναι οἱ παρακάτω, ποὺ δὲν πρέπει τὰ ἀρμόδια Ὑπουργεῖα, ὁ ΕΟΤ καὶ ἡ ΕΡΤ νὰ μὴ τοὺς ἔχουν ὑπ' ὄψην τους, ἂν θέλουν νὰ κάνουν σωστὰ τὴν δουλειὰ τους στὸν τομέα αὐτόν.

Α 1. Ἡ πληθωρικὴ παρουσία τοῦ Σίμωνος Καρᾶ, ποὺ μὲ τὸν “Σύλλογον



πρὸς διάδοσιν τῆς Ἐθνικῆς Μουσικῆς” ἐπιτελεῖ ἓνα ἔργο μεγάλο καὶ σοβαρό. Οἱ ὅποιεςδήποτε παραλείψεις ἢ ἐλλείψεις γιὰ τὴ σωστὴ ἔρευνα καὶ παρουσίαση τῆς ὑποθέσεως εἶναι ἀπόρροια τοῦ μὴ συστηματικοῦ καταρτισμοῦ καὶ τῶν προσωπικῶν προτιμήσεων, πού σὲ τέτοιες συγκεντρωτικὲς περιπτώσεις ἐκδηλώνονται.

Α 2. Τὸ Κέντρο Λαογραφίας τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν γιὰ τὸν κλάδο τῆς Ἐθνικῆς Μουσικῆς. Σιωπηλὰ ἔγινε μιὰ σωστὴ καὶ σοβαρὴ δουλειὰ ἀπ’ τὸν Πρωτοψάλτη Ἀθηνῶν Σπύρο Περιστέρη καὶ τὸν Ἀναπληρωτὴ Καθηγητὴ Γεώργιο Ἀμαργιανάκη, καὶ ὅπωςδήποτε συνεχίζεται.

Α 3. Πολλοὶ Σύλλογοι ἢ Ἰδρύματα ἔχουν ἀναπτύξει δραστηριότητα γιὰ τὴ διαφύλαξη καὶ προβολὴ τῆς ἐθνικῆς μουσικῆς, εἴτε τῆς ἐκκλησιαστικῆς εἴτε τῆς δημοτικῆς. Τὸ Κέντρο Μικρασιατικῶν Ἐρευνῶν καὶ τὸ Πελοποννησιακὸ Λαογραφικὸ Ἰδρυμα, γιὰ παράδειγμα, κάνουν καὶ προσφέρουν μιὰ σωστὴ δουλειά.

Α 4. Πρέπει ἐδῶ ν’ ἀναφερθοῦν οἱ περιπτώσεις ζηλωτῶν τραγουδιστῶν ἢ ὀργανοπαιχτῶν τῆς παραδοσιακῆς μουσικῆς, πού μερικοὶ ἔμαθαν συστηματικὰ τὸ Δημοτικὸ Τραγούδι στὴ Σχολὴ τοῦ Σίμωνα Καρᾶ, ὅπως ὁ Βασίλης καὶ ἡ Ἄννα Νόνη, ἡ Δόμνα Σαμίου, καὶ ἄλλοι ἐδῶ στὴν Ἀθήνα, ἀλλὰ καὶ ἄλλοι ἄλλου, ὅπως ὁ Χρόνης Ἀηδονίδης ἢ ὁ Παντελῆς Καβακόπουλος στὴ Θράκη, καὶ ἄλλοι, καὶ πού φρόντισαν νὰ καταρτίσουν συγκροτήματα μὲ λαϊκὰ ὄργανα καὶ νὰ δημιουργήσουν χορωδίες γιὰ τὴ σωστὴ διάδοση τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ.

Α 5. Καὶ δὲν πρέπει νὰ παραλείψω νὰ σημειώσω πὼς οἱ συνεργάτες, μουσικολογοῦντες καὶ μουσικοδιφοῦντες, σὲ σχετικὲς ἐκπομπὲς πού ἔχουν στὴν ΕΡΤ –καὶ μάλιστα καὶ δυστυχῶς σὲ διαρκῆ βάση–, ἂν καὶ καταβάλλουν κάποτε φιλότιμες προσπάθειες, φροντίζουν καὶ διαβάζουν καὶ ἐρευνοῦν μερικὰ πράγματα, ἄλλοτε ἐπιφανειακά – ἄλλοτε πιὸ οὐσιαστικά, πάντα, ὡστόσο, μένουν στὸ ἐπίπεδο τῆς ραδιοτηλεοπτικῆς δημοσιογραφίας. Μπορεῖ νὰ χρησιμεύει ἢ θετικὴ τους συμβολή, ἀλλὰ χρειάζεται προσοχὴ καὶ εὐαισθησία, γιατί κινοῦνται μὲ μικροῦπαλληλικὴ νοοτροπία ἐδραιώσεως τῆς θέσεώς τους καὶ δὲν εἶναι ἀντικειμενικοί, σὲ μεγάλο βαθμό, στὴν ἔρευνά τους καὶ στὶς ἀναφορὲς τους στοὺς ἄλλους ἐρευνητὲς καὶ ἐπιστήμονες πού τυχαίνει νὰ εἶναι ἔξω ἀπ’ τὰ κυκλώματα αὐτά.

Γιὰ τὴν Ψαλτικὴ τῆς Ἐκκλησίας, βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ ἢ νεώτερη ἑλληνικὴ μουσικὴ, εἰδικότερα ὑπάρχουν οἱ ἀκόλουθοι ἐπίσημοι φορεῖς.

Β 1. Τὸ Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, πού ἀπ’ τὸ 1972 καὶ δῶθε παρουσίασε ἓνα πολὺ μεγάλο ἔργο γιὰ τὴ Βυζαντινὴ



Μουσική, με εκδόσεις καταλόγων τῶν Χειρογράφων Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ἄλλων συστηματικῶν διατριβῶν, καὶ με̄ δισκογραφικὴ παραγωγή, καὶ συνέβαλε στὴν ἀνύψωση τῶν ἐκδηλώσεων με̄ βυζαντινὰ μέλη.

B 2. Ὁ Τομέας Χριστιανικῆς Λατρείας τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, ὅπου ὑπάρχουν καὶ διδάσκονται τὰ μαθήματα Ὑμνολογίας καὶ Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

B 3. Ὁ Τομέας Χριστιανικῆς Λατρείας τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, ὅπου ἐπίσης διδάσκεται ἡ Ὑμνολογία καὶ ἡ Βυζαντινὴ Μουσικολογία.

B 4. Ἡ Φιλοσοφικὴ Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου Κρήτης, στὸ Ρέθυμνο, ὅπου ὑπάρχει τὸ μάθημα τῆς Ἐθνομουσικολογίας.

B 5. Τὸ νεοϊδρυθὲν Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

B 6. Ἡ Συνοδικὴ Ἐπιτροπὴ Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης καὶ Μουσικῆς, ποῦ κύριο ἔργο ἔχει τὴν παρακολούθηση καὶ τὸν συντονισμό τῶν δραστηριοτήτων στὸν τομέα αὐτόν, καθὼς καὶ ἡ ἀντίστοιχη Συνοδικὴ Ἐπιτροπὴ Θείας Λατρείας. Ἡ Ψαλτικὴ, βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ, εἶναι πρῶτα ἐκκλησιαστικὸ κεφάλαιο καὶ ὕστερα ἐθνικὸ κληρονόμημα\*.

\* Τὸ κείμενο μέχρι τὸ σημεῖο αὐτὸ καὶ κάποιες ἀκροτελεύτιες ἀπόψεις, ἀποτελοῦσε τὸ Ὑπόμνημα πρὸς τὴν ΕΡΤ. Ἡ κατακλειδὰ τοῦ Ὑπομνήματος ἦταν εἰδικὴ γιὰ τὴν ΕΡΤ καὶ ἦταν ἡ ἀκόλουθη.

“Προσωπικά, ἂν ἐρωτηθῶ, ἔχω σχέδια γιὰ δυὸ ἐκπομπές στὴν Τηλεόραση, ποῦ ἀπὸ καιρὸ με̄ ἀπασχολοῦν καὶ θεωρῶ μέλημά μου νὰ τίς ἐπιμεληθῶ καὶ τίς προσφέρω σὰν συμβολὴ στὴν ὑπεύθυνη μεταχείριση ἑνὸς μνημείου τέχνης, ὅπως εἶναι καὶ ἡ ἐθνικὴ μουσικὴ. Γιὰ μιὰ ἀπ’ αὐτὲς κάνω λόγο στὸ Ὑπόμνημά μου (βλ. σ. 22), καὶ γιὰ τὴν ἄλλη εἶχα κάνει σχετικὴ πρόταση στὴ ραδιοφωνία πρὶν ἀπὸ ἕνα χρόνο (12 Ὀκτωβρίου 1980), χωρὶς δυστυχῶς νὰ ἔχω οὔτε τηλεφωνικὴ ἀπάντηση. Συγκεκριμένα:

A. Πρέπει νὰ στηθῆ μιὰ τηλεοπτικὴ ἐκπομπή, τουλάχιστον μισῆς ὥρας (τὸ ἰδανικὸ θὰ ἦταν 40’ - 45’ λεπτά) ἀνὰ δεκαπενθήμερο, γιὰ τὴ σωστὴ ἐτοιμασία με̄ θέμα τὸ ἱστορικὸ πλαίσιο καὶ τὴν ἐξέλιξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, σὲ πρῶτο στάδιο, καὶ ὕστερα τὴ μορφολογικὴ ἀνάλυση τῶν εἰδῶν τῆς Ψαλτικῆς καὶ τὴ λειτουργία τους στὴ λατρεία. Μαζί, βέβαια, καὶ προσωπογραφία με̄ ἐργογραφικὸ κατάλογο τῶν κυριωτέρων μελουργῶν, βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν. “Ὅ,τι ψάλλεται στὴν ἐκκλησιὰ δὲν εἶναι ἀνώνυμο, ἀλλὰ προσωπικὴ ἐπώνυμη δημιουργία καὶ ἀνήκει σὲ κάποιον εἶδος μελοποιίας, με̄ τὴ δική του τεχνικὴ καὶ τοὺς δικούς του στόχους. Ἐχουμε καὶ ἐμεῖς τοὺς ἐθνικούς μας μελουργούς, καὶ ἄς ἀγνοοῦμε οἱ πῶ πολλοὶ καὶ τὰ ὀνόματά τους.

B. Θεωρῶ ἐπίσης ἀπαραίτητο νὰ στηθῆ μιὰ ἐκπομπὴ γιὰ τὴν παράλληλη συμπόρευση τῆς Ψαλτικῆς καὶ τῆς Δημοτικῆς Μουσικῆς, ἀφοῦ εἶναι τὰ κυριώτερα ἐκδηλώματα τῆς ζωῆς καὶ τῆς ἴδιας ψυχῆς τοῦ λαοῦ. Θὰ πρέπει νὰ ὑπάρχει ἡ θεωρητικὴ σπουδὴ καὶ ἔρευνα γιὰ τὴ συμπόρευση τῶν δυὸ αὐτῶν κλάδων τῆς ἐθνικῆς μουσικῆς, καὶ ὕστερα ἡ προβολὴ τῶν κατὰ τόπους ἐκδηλώσεων καὶ πανηγυριῶν, ποῦ ἔχουν ἐκδηλῆ τὴ συνομοουσιότητα τῶν θρησκευτικῶν καὶ ἐθνικῶν στοιχείων στὶς παραδόσεις τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ.



Στὸ σημεῖο αὐτό, καὶ θέλοντας νὰ πλατύνουμε λίγο τοὺς ὀρίζοντές μας, πρέπει ν' ἀναφερθῆ ὅτι τώρα ὑπάρχουν σαρανταπέντε Σύλλογοι Ἱεροψαλτῶν στὴ χώρα μας, κατὰ διάφορες Μητροπόλεις, ἀπ' τοὺς ὁποίους ὁ παλαιότερος ἐδρεύει στὴν Ἀθήνα μὲ τὴν ἐπωνυμία “Πανελλήνιος Σύνδεσμος Ἱεροψαλτῶν Ρωμανὸς ὁ Μελωδὸς καὶ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός”, καὶ ὑπάρχει καὶ “Ὁμοσπονδία Συλλόγων Ἱεροψαλτῶν Ἑλλάδος Οἱ Ἅγιοι Πάντες”, πάλι ἐδῶ στὴν Ἀθήνα. Καὶ δὲν πρέπει νὰ παραλειφθῆ ὁ Σύλλογος Ἱεροψαλτῶν Θεσσαλονίκης “Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός”, πού μὲ τὴ συμμετοχὴ του κάθε χρόνο στὰ “Δημήτρια” δημιούργησε μιὰ παράδοση ἑξοχῆς ἐρμηνείας τῆς Βυζαντινῆς Ψαλτικῆς. Στὰ Διοικητικὰ Συμβούλια τῶν Συλλόγων αὐτῶν καὶ τῆς Ὁμοσπονδίας Συλλόγων Ἱεροψαλτῶν μοχθοῦν καὶ προσπαθοῦν γιὰ τὴν προβολὴ τῆς Μουσικῆς οἱ κατὰ γενικὴ παραδοχὴ περιφημότεροι Πρωτοψάλτες τοῦ καιροῦ μας. Λεῖπει, σχεδὸν σὲ ὅλους τους, ἡ πλατεῖα γνῶση –ιστορική, θεωρητική, ἐπιστημονική–, ἀλλὰ δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε πὼς ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ καλλιτεχνία, ὅπου οἱ καλλιτέχνες, σχεδὸν πάντοτε, δὲν φημίζονται γιὰ τοὺς ἐπιστημονικοὺς τίτλους τους. Οἱ καλλιτέχνες ὅμως ἔχουν τὸ δῶρημα τῆς τέχνης πού τοὺς κάνει νὰ τοὺς ζηλεύουν πολλοὶ ἄλλοι μὲ πτυχία καὶ διπλώματα, ἂν τυχαίνει νὰ μὴν ἔχουν τὸ θεῖο αὐτὸ δῶρημα.

Γ 1. Ὑπάρχει, ἀκόμα, καὶ ἡ περίπτωση τῶν Συλλόγων “Οἱ Φίλοι τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς”, ἀπ' τοὺς ὁποίους ὁ σπουδαιότερος εἶναι ἐδῶ στὴν Ἀθήνα μὲ ἐμψυχωτὴ τὸν μουσικοδῖφη Πρωτοψάλτη Γεώργιο Τσατσαρώνη, καὶ μὲ πλούσια δραστηριότητα, ὡς καὶ Σχολή - Φροντιστήριον Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ἐντελῶς δωρεάν.

Γ 2. Οἱ Σχολές Βυζαντινῆς Μουσικῆς τῶν Ὁδείων μας –κι εἶναι πάμπολλες–, καὶ οἱ διάφορες Σχολές τῶν Μητροπόλεων πρέπει νὰ μνημονευθοῦν σὰν περιπτώσεις γιὰ τὴ θεραπεία μιᾶς ἀνάγκης, τῆς ἐκμαθήσεως τῆς Ψαλτικῆς, καὶ ὄχι σὰν κέντρα σπουδῆς καὶ ἐρεῦνης τῆς μουσικῆς, γιὰτὶ ἡ ἐργασία εἶναι πλημμελής - πλημμελέστατη, σχεδὸν παντοῦ, καὶ ἡ διδασκαλία τῆς ἐθνικῆς μας μουσικῆς, ἐκκλησιαστικῆς καὶ δημοτικῆς, εἶναι ἀπαράδεκτη, ἀκόμα καὶ βλαπτική, ὅταν γίνεται μὲ συνοδεία πιάνου. Στὶς Σχολές αὐτές διδάσκουν γνωστοὶ ψάλτες καὶ θεωρητικοὶ τῆς Μουσικῆς, ἀλλὰ σὲ ἐπίπεδο τῆς ἀνάγκης τῆς σημερινῆς πρακτικῆς.

Γ 3. Καὶ ὑπάρχουν ἀκόμα, πολλές Χορωδίες Ψαλτῶν, ἀξιόλογες, εἴτε τῶν

Γιὰ περισσότερα στοιχεῖα σὲ μορφή συγκεκριμένης προτάσεως, μὲ ἀναφορὰ σὲ οἰκονομικὰ καὶ τεχνικὰ θέματα καὶ σὲ ιδέες σκηνοθετικῆς γιὰ τὴν τηλεοπτικὴ μεταχείριση τοῦ θέματος εἶμαι πρόθυμος στὴ διάθεση τῆς Ἑλληνικῆς Τηλεοράσεως... ”.



Συλλόγων Ἱεροψαλτῶν, εἴτε εἶναι δημιουργήματα συγκεκριμένων προσώπων, πού σχεδὸν ὅλες τους εἶναι νομικὰ πρόσωπα. Σὲ παλαιότερο θεσμὸ “Διαγωνισμοῦ Χορωδιῶν” τῆς Ἐμπορικῆς Τραπεζῆς καὶ στὸν ὑπὸ ἐξέλιξη θεσμὸ “Συνάντηση Βυζαντινῆς Μουσικῆς” στὴν Θεσσαλονίκη, φανερώθηκε μιὰ τεράστια δύναμη καὶ μιὰ ἐλπιδοφόρα προοπτικὴ γιὰ τὰ ψαλτικὰ πράγματα τοῦ τόπου μας.

Γ 4. Καὶ βέβαια, ὑπάρχουν οἱ, ὀνομαστικά, δεκατρεῖς χιλιάδες (13.000) ψάλτες σὲ ὅλη τὴν Ἑλλάδα, ἢ, οὐσιαστικά, οἱ τρεῖς χιλιάδες (3.000) τουλάχιστον ψάλτες μὲ γνώση τῆς Μουσικῆς. Ἀπὸ αὐτοὺς οἱ ἑκατό, ἢ ἔστω μὲ αὐστηρὰ κριτήρια, οἱ πενήντα, εἶναι οἱ βασικώτεροι ἐκπρόσωποι τοῦ ψαλτικοῦ δυναμικοῦ, τῆς παραδόσεως τῆς ψαλτικῆς μας, καὶ τὰ σημεῖα ἀναφορᾶς, ὅταν θέλουμε νὰ μιλάμε γιὰ Βυζαντινὴ Μουσικὴ, καὶ μαζί μὲ αὐτοὺς καὶ κάποιοι περίφημοι ψάλτες μοναχοὶ στὰ μοναστήρια τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Οἱ κυριώτεροι ἀπ’ αὐτοὺς πρωταγωνιστοῦν στὴν κατάρτιση τῶν Χορωδιῶν καὶ στὴ διάδοση τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης.

Δυσκολεύομαι ἐδῶ ν’ ἀναφέρω ὀνόματα, γιὰτὶ ἀναγκαστικὰ θὰ γίνουν παραλείψεις, ἢ θὰ κατηγορηθῶ γιὰ ὑποκειμενικὴ προτίμηση. Ἀψηφῶντας καὶ γιὰ τὰ δύο, πρέπει νὰ ἀναφέρω τοὺς ἐξῆς μουσικώτατους ψάλτες.

Θρασύβουλος Στανίτσας, Ἄρχων Πρωτοψάλτης τῆς Μ.Χ.Ε.

Σπῦρος Περιστέρης, Πρωτοψάλτης Ἀθηνῶν

Ἀθανάσιος Καραμάνης, Πρωτοψάλτης Μητροπολιτικοῦ Ναοῦ Θεσσαλονίκης

Χαρίλαος Ταλιαδῶρος, Πρωτοψάλτης ἰ.ν. ἁγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης

Χρῦσανθος Θεοδοσόπουλος, Πρωτοψάλτης ἰ.ν. ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης

Μανώλης Χατζημάρκος, Πρωτοψάλτης Μητροπολιτικοῦ Ναοῦ Βόλου

Ματθαῖος Τζαμκιράνης, Πρωτοψάλτης στὴν Καβάλα

Θεόδωρος Βασιλικός, Πρωτοψάλτης ἰ.ν. ἁγίου Θωμᾶ Γουδί

Ἀθανάσιος Πέττας, Πρωτοψάλτης ἰ.ν. ἁγίου Σπυρίδωνος Πειραιῶς

Δημήτριος Νεραντζῆς, Πρωτοψάλτης ἰ.ν. Εὐαγγελιστρίας Τήνου

Γεώργιος Λαμπρόπουλος, Πρωτοψάλτης ἰ.ν. Ἐσταυρωμένου Αἰγάλεω

Γεώργιος Σύρκας, Πρωτοψάλτης

Θεόδωρος Βασιλείου, Πρωτοψάλτης ἰ.ν. ἁγίου Νικολάου Καλλιθέας

Παναγιώτης Σουσούνης, Πρωτοψάλτης, ἰ.ν. ἁγίου Νικολάου Καισαριανῆς

Φώτιος Κετσετζῆς, Πρωτοψάλτης ἰ.ν. ἁγίας Τριάδος Ἀμπελοκήπων

καὶ ἄλλοι, καὶ ἄλλοι.

Καὶ δὲν ἀναφέρω μιὰ ἑκατοστὴ νέους σὲ ἡλικία ψάλτες μὲ καταπληκτικὰ φωνητικὰ προσόντα καὶ ζηλευτὴ ἐπίδοση στὴ φιλολογία τῆς Ψαλτικῆς μας Μουσικῆς καὶ τὸ πλουσιώτατο ρεπερτόριό της.

Ἐχοντας μπροστὰ στὰ μάτια μας τὴ σφαιρικὴ, λίγο - πολύ, αὐτὴ θεώρηση



τῶν ψαλτικῶν πραγμάτων τοῦ τόπου μας, καὶ θέλοντας νὰ ξεχωρίσουμε ἀξιολογικὰ τὰ βασικὰ πρόσωπα ποὺ μοχθοῦν γιὰ τὴν ὑπόθεση αὐτή, καὶ εἶναι καταξιωμένοι μὲ τὸ μέχρι τώρα σοβαρὸ ἔργο τους στὸν τόπο μας καὶ σὲ διεθνῆ Συνέδρια –καὶ πρέπει κάποτε τὰ ἀρμόδια Ὑπουργεῖα νὰ φροντίσουν νὰ συγκεντρώσουν ὑπομνήματα γιὰ τὶς σπουδές, τὶς δραστηριότητες καὶ τὸ συγγραφικὸ ἔργο ὄλων αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων–, μποροῦμε χωρὶς προσωποληψία καμιά, νὰ δοῦμε τὴν ἐξῆς χορεία:

Διονύσιος Ψαριανός, Μητροπολίτης Σερβίων καὶ Κοζάνης  
 Γρηγόριος Στάθης, Ἀναπληρωτὴς Καθηγητὴς τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς Ἀθηνῶν, ἐπιστημονικὸς συνεργάτης τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος  
 Γεώργιος Ἀμαργιανάκης, Ἀναπληρωτὴς Καθηγητὴς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Κρήτης, στὸ Ρέθυμνο  
 Μανόλης Χατζηγιακουμῆς, Διδάκτορας Φιλοσοφίας· ἰδιωτεύει στὴν Ἀθήνα  
 Ἀντώνιος Ἀλυγιζάκης, Διδάκτορας Θεολογικῆς Σχολῆς Θεσσαλονίκης  
 Σίμων Καρᾶς, Ἐθνομουσικολόγος  
 Σπύρος Περιστέρης, Πρωτοψάλτης Ἀθηνῶν, Ἐθνομουσικολόγος  
 Μιχάλης Ἀδάμης, Μουσικολόγος, Συνθέτης  
 Μᾶρκος Δραγούμης, Μουσικολόγος

Κυρίως αὐτοὶ καὶ μὲ τὴ σειρά ποὺ ἀναγράφηκαν τὰ ὀνόματά τους ἔδωσαν σημαντικὸ ἔργο, συγγραφικὸ καὶ ἐρευνητικὸ, γιὰ τὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ. Δὲν ἀναφέρονται ἐδῶ καὶ κάποιοι ἄλλοι ποὺ δημοσιογραφοῦν, χωρὶς σὲ βάθος ἐρευνα, κυρίως γιὰ τὰ ψαλτικὰ πράγματα τοῦ αἰῶνά μας, ὅπως ὁ Ἀπόστολος Βαλληνδρᾶς, ὁ Μανώλης Χατζημᾶρκος, ὁ Γεώργιος Τσατσαρώνης· οὔτε ἐκεῖνοι ποὺ δημοσίευσαν θεωρητικὰ βιβλία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ὅπως ὁ Ἀβραὰμ Εὐθυμιάδης κυρίως, καὶ οὔτε ὅσοι λόγῳ θέσεως στὴν ΕΡΤ βρίσκονται στὴν ἐπικαιρότητα κι ἐπιτελοῦν ἔργο ὅπωςδῆποτε σημαντικὸ, ἀλλὰ καὶ ἐλεγχόμενο ὡς μονόπλευρο, ὅπως ὁ Λυκοῦργος Ἀγγελόπουλος, Πρωτοψάλτης ἰ.ν. ἁγίας Εἰρήνης Ἀθηνῶν, καὶ ὁ Παναγιώτης Μυλωνᾶς γιὰ τὸ δημοτικὸ, κυρίως, τραγούδι καὶ τοὺς ἐθνικοὺς χορούς.

Ἄν θέλουμε νὰ σταθοῦμε καὶ στοὺς κυριώτερους Χορούς Ψαλτῶν, ποὺ σημαδεύουν καλλιτεχνικὰ τὴν ὑπόθεση τῆς Ψαλτικῆς μας, πρέπει νὰ ἀναφερθοῦν οἱ ἐξῆς, ἀλλὰ μὲ τὴν ἐξῆς προοιμιακὴ παρατήρηση.

Ἡ Ψαλτικὴ εἶναι τέχνη, μία ἀπ’ τὶς Καλὲς Τέχνες· σὰν τέχνη εἶναι ἐλεύθερη. Ἡ ἔκφραση στὴν ἐρμηνεία εἶναι ὑποκειμενικὴ ὑπόθεση. Τὸ τάλαντο τοῦ κάθε χοράρχη, ἡ παράδοση ποὺ κουβαλάει μέσα του, ὁ ζῆλός του καὶ ἡ ἐπίδοσή του στὴ γνώση γιὰ τὴν προσέγγιση τῆς σωστῆς ἀποδόσεως, εἶναι παρά-



γοντες πού διαφοροποιοῦν τὴν ἔκφραση ἢ τὸ ὕφος τοῦ κάθε Χοροῦ Ψαλτῶν. Δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ ποῦμε ποιό εἶναι τὸ σωστό· ὅλα μέχρι σ' ἓνα βαθμὸ εἶναι σωστά. Δεῖπει ἡ θεωρητικὴ προπαιδεῖα καὶ ἡ πειθαρχία στὰ πορίσματα τῆς ἔρευνας γιὰ νὰ κρίνουμε, νὰ κατακρίνουμε καὶ διορθώσουμε. Εἶναι φυσικὸ ὅτι ἐκεῖ ὅπου ὑπάρχει περισσότερη θεωρητικὴ κατάρτιση, ἱστορικὴ γνώση καὶ εὐρύτητα ἀντιλήψεως, ὑπάρχει καὶ μεγάλο ἐχέγγυο σωστῆς ἐρμηνείας. Πάντως τώρα, ὅλοι οἱ Χοροὶ Ψαλτῶν εἶναι παραδεκτοί, σὰν ποικίλη ἔκφραση τῆς μιᾶς καὶ ἀδιαίρετης Ψαλτικῆς, βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς. Ἡ προτίμηση ἢ προβολὴ ἀπ' τοὺς ἀρμόδιους φορεῖς τοῦ Κράτους, ἢ ἀπ' τὴν Ραδιοφωνία - Τηλεόραση, ἐνὸς μόνου Χοροῦ καὶ πάντοτε τοῦ ἴδιου, εἶναι, τὸ λιγότερο, ἄδικη μεταχείριση. Οἱ παράγοντες αὐτοὶ εἶναι οἱ τελευταῖοι πού μποροῦν νὰ κρίνουν γιὰ τὸ προκείμενο θέμα.

Χορὸς Ψαλτῶν “Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης”, τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας· Χοράρχης Γρηγόριος Στάθης

Χορωδία Ἱεροψαλτῶν Θεσσαλονίκης, τοῦ Συλλόγου “Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός”· Χοράρχης οἱ Χρῦσανθος Θεοδοσόπουλος, Ἀθανάσιος Καραμάνης, Χαρίλαος Ταλιαδῶρος

Χορωδία Ἱεροψαλτῶν Ἀθηνῶν, τοῦ “Πανελληνίου Συνδέσμου Ἱεροψαλτῶν Ρωμανὸς ὁ Μελωδὸς καὶ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός”· Χοράρχης ὁ ἐκάστοτε Πρόεδρος τοῦ Συνδέσμου, ἢ ἄλλο πρόσωπο

Χορωδία τοῦ Συνδέσμου “Οἱ Φίλοι τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς”· Χοράρχης ὁ Γεώργιος Τσατσαρώνης

“Ἑλληνικὴ Βυζαντινὴ Χορωδία”· Χοράρχης ὁ Λυκοῦργος Ἀγγελόπουλος

“Συγκρότημα Βυζαντινῆς Μουσικῆς Θεόδωρος Βασιλικός”· Χοράρχης ὁ Θεόδωρος Βασιλικός

Χορωδία Ἱεροψαλτῶν, μὲ Χοράρχη τὸν Ἀθανάσιο Πέττα

Χορωδία Ἱεροψαλτῶν, μὲ Χοράρχη τὸν Γεώργιο Κακουλίδη

Χορωδία Ἱεροψαλτῶν, μὲ Χοράρχη τὸν Γεώργιο Σύρκα

Χορωδία Ἱεροψαλτῶν, μὲ Χοράρχη τὸν Εὐάγγελο Τζελαῖ

Χορωδία Ἱεροψαλτῶν, μὲ Χοράρχη τὸν Ἀπόστολο Βαλληνδρᾶ

Χορωδία τοῦ Συλλόγου Μουσικοφίλων Κωνσταντινουπόλεως, μὲ Χοράρχη τὸν Γεώργιο Τσαούση

“Βυζαντινὴ καὶ Πατριαρχικὴ Χορωδία Θρασύβουλος Στανίτσας”, μὲ Χοράρχη τὸν Παῦλο Φορτωμᾶ.

Χορωδίες Ἱεροψαλτῶν, μὲ περιωρισμένη δραστηριότητα, ἔχουν συγκροτήσει καὶ ἄλλοι, ὅπως ὁ Γεώργιος Λαμπρόπουλος, ὁ Κωνσταντῖνος Κατσούλης, ὁ Γρηγόριος Νταραβάνογλου, καὶ ἄλλοι.

“Ὅλοι αὐτοὶ πού ἐργάζονται στοὺς παραπάνω ἐπιστημονικοὺς φορεῖς ἢ καὶ



ἄλλοι μεμονωμένοι μελετητές ἔξω ἀπ’ τῆ χορεία τῶν Ἱεροψαλτῶν, εἶναι οἱ ἀρμοδιώτεροι νὰ ἔχουν γνώμη γιὰ θέματα τῆς ἐθνικῆς μας Μουσικῆς. Καὶ ὅσον ἀφορᾷ ἡ ὑπόθεση αὐτὴ στὴν Ἑλληνικὴ Ραδιοφωνία καὶ Τηλεόραση, οἱ ἐκπομπές γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, ἀκόμα κι οἱ μεταδόσεις ἀπ’ τοὺς ἱεροὺς ναοὺς, δὲν εἶναι σωστὸ νὰ γίνονται ἐρήμην τῆς Ἐκκλησίας, πού μὲ τίς ἀρμόδιες Συνοδικές Ἐπιτροπές ἔχει τὸν κύριο λόγο γιὰ τὴ μουσικὴ τῆς λατρείας μας. Τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τίς ἐκπομπές τῆς Δημοτικῆς Μουσικῆς· δὲν μπορεῖ νὰ γίνονται χωρὶς νὰ λαμβάνεται ὑπ’ ὄψη ἡ ἔρευνα πού συντελεῖται στοὺς ἀρμόδιους φορεῖς κι οἱ προσπάθειες διατηρήσεως τῆς παραδόσεως ἀπὸ ἐπιχώριους Συλλόγους, πού ζοῦν τὴ ζωντανὴ παράδοση.

Δὲν ἐπιθυμῶ νὰ ἀναφερθῶ σὲ συγκεκριμένες περιπτώσεις, κατὰ τίς ὁποῖες συνεργάτες ἢ παραγωγοὶ τῶν σχετικῶν ἐκπομπῶν, ἐνῶ γνωρίζουν πολὺ καλὰ τὴν ὑπαρξὴ τῶν Ἰδρυμάτων τούτων καὶ τῶν ἐπιστημόνων πού ἐργάζονται σ’ αὐτά, ἀποφεύγουν συστηματικὰ καὶ τὴν ἀπλῆ μνεῖα τοῦ ὀνόματός τους. Καὶ συμβαίνει σὲ εἰδικές ἐκπομπές νὰ ἀκούγονται συνεντεύξεις ἀπὸ ἄσχετους ἀνθρώπους γιὰ σοβαρὰ θέματα, ἢ νὰ μεταφέρονται μαρτυρίες ἀπὸ βιβλία πού ἢ σύγχρονη ἔρευνα, αὐτὴ πού γίνεται στὰ κέντρα πού ἀνάφερα, καὶ δημοσιεύονται σὲ βιβλία, τίς θεωροῦν πιά ὄχι μόνο ξεπερασμένες ἀλλὰ καὶ βλαπτικὲς στὰ θέματα τῆς ἐθνικῆς μας μουσικῆς, καὶ κυρίως τῆς ἐκκλησιαστικῆς, βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς. Ἄς ἀφήσω καὶ τίς περιπτώσεις πού ὅταν χρησιμοποιοῦνται σοβαρὰ πορίσματα τῆς ἔρευνας τῶν ἀνθρώπων αὐτῶν, δὲν ἀναφέρονται τὰ ὀνόματά τους.

Ἵστερ’ ἀπὸ ὅλα αὐτά, σὰν τὴν πιὸ σωστὴ κι ὑπεύθυνη ἀντιμετώπιση τοῦ θέματος τῆς ἐθνικῆς μας μουσικῆς θεωρῶ τὴν συγκρότηση Ἐπιτροπῆς Εἰδημόνων, σὲ συνεργασία τῆς Ἑλληνικῆς Ραδιοφωνίας καὶ Τηλεόρασης καὶ τῶν ἐρευνητῶν τῶν Ἰδρυμάτων ἢ Ἐπιτροπῶν ἢ Κέντρων, πού θὰ ἔχει τὴν εὐθύνη καὶ τὴν ἐπιστάσια στὰ προγράμματα πού θὰ παρουσιάζονται καὶ θὰ μοιράζει τίς ἐλεγμένες παρτιτούρες στὶς διάφορες Χορωδίες ἐκ περιτροπῆς, γιὰ τὴν καλύτερη δυνατὴ προσέγγιση τῆς ἱστορικῆς ὀρθότητος τῆς μουσικῆς μας. Αὐτὸ εἶναι ἐπιτακτικὸ νὰ γίνῃ γιὰ τίς ἐκπομπές τῆς ἐκκλησιαστικῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ἐπειδὴ τίς τελευταῖες δεκαετίες ἐπικράτησαν διάφορα ὕψη διαφόρων Πρωτοψαλτῶν, πού ὡστόσο κανένα δὲν ἀποτελεῖ τὴ γνήσια καὶ αὐθεντικὴ παράδοση, κι εἶναι βλαβερὸ νὰ μονιμοποιεῖται γιὰ πολὺ καιρὸ ἡ προβολὴ μιᾶς ἀμφίβολα σωστῆς μουσικῆς ἐρμηνείας. Ἡ παρέμβαση τῆς Ραδιοφωνίας - Τηλεόρασης μὲ μονοβαρῆ προτίμηση εἶναι τὸ λιγότερο ἀπαράδεκτη.

Ὅσον δὲ ἀφορᾷ ἡ ὑπόθεση αὐτὴ στοὺς κρατικοὺς ἀρμόδιους φορεῖς, δηλαδὴ Ἰπουργεῖο Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, καὶ ἰδιαίτερα τὰ Τμήματα Μορφω-



τικῶν Σχέσεων καὶ Μουσικῆς, Ὑπουργεῖο Ἐξωτερικῶν - Διεύθυνση Ἐκκλησιαστικῶν Ὑποθέσεων, Ὑπουργεῖο Ἐθνικῆς Παιδείας καὶ Θρησκευμάτων, ἀκόμη καὶ τὸν Ἐθνικὸ Ὄργανισμὸ Τουρισμοῦ (γιὰ τὶς φεστιβαλικὲς ἐκδηλώσεις), εἶναι, νομίζω, σαφὲς ὅτι πρέπει νὰ ἐνημερώνουν τοὺς κυριώτερους αὐτοὺς φορεῖς γιὰ τὴν ἐθνικὴ μας μουσικὴ, γιὰ τὶς προγραμματισμένες ἐγχώριες ἢ διεθνεῖς ἐκδηλώσεις. Αὐτὸ εἶναι ἰδιαίτερα ἐπιτακτικὸ καὶ γιὰ τὸν δίκαιο λόγο τῆς προβολῆς τῆς ποικίλης ἐκφράσεως στὸν τομέα τῆς μουσικῆς. Γνωρίζω τὶς δυσκολίες πὺ παραρσιάζει ἡ ὑπόθεση· ὡστόσο, τὸ ξαναλέω, ἀφοῦ δὲν πειθαρχοῦμε σὲ ἐπιστημονικὰ πορίσματα γιὰ τὴν ἐρμηνεία τῆς Ψαλτικῆς, ἢ ἀφοῦ δὲν φροντίζουμε πρῶτα γιὰ τὴν ἐπιστημονικὴ κατοχύρωση, εἶναι ἐπικίνδυνο καὶ σκανδαλώδες, ἀπὸ πολλὰς ἀπόψεις, νὰ προτιμᾶται ἡ εὐκόλη λύση τῆς ἀναθέσεως τῆς ἐκπροσωπήσεως τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης σὲ ἓνα καὶ πάντοτε τὸν ἴδιο φορέα, ὅσο καλὸς κι ὅποιος κι ἂν εἶναι αὐτός.

Νομίζω πῶς δὲν θ' ἀρνηθῆ κανένας ἀπ' τοὺς εἰδήμονες, ἂν κληθῆ, νὰ συμμετάσχει σὲ ἓνα συλλογικὸ συμβουλευτικὸ ὄργανο γιὰ τὸν συντονισμὸ τῶν δραστηριοτήτων στὸν τομέα τῆς Ψαλτικῆς, οὔτε μπορεῖ κι οὔτε πρέπει νὰ ἐκληφθῆ αὐτὸ ὑποτιμητικὸ γιὰ τοὺς κρατικούς ὑπαλλήλους τῶν ἀρμοδίων Τμημάτων. Εἶναι φυσικὸ οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ τῶν Ὑπουργείων νὰ μὴν εἶναι εἰδικοί ἐπιστήμονες γι' αὐτὸ τὸ θέμα· κι εἶναι ἐξίσου φυσικὸ καὶ παραδεκτὸ νὰ τοὺς ἀναγνωρίζεται ἡ ὁποιαδήποτε ἄλλη ἀξία καὶ ἐπίδοση. Οἱ εἰδήμονες, ἴσα ἴσα, θὰ τοὺς εὐκολύνουν τὸ ἔργο τους καὶ θὰ συμβάλουν στὴ σωστότερη λειτουργία τῆς ὑπηρεσίας τους, πάντοτε στὸ εἰδικὸ θέμα, καὶ στὴ σωστότερη ὑπηρετήση τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ καὶ τῶν ἐθνικῶν του παραδόσεων.

Ἄλλη λύση πὺ θὰ πλησιάζει τὴν μουσικὴ ἔκφραση αὐτοῦ τοῦ τόπου σὲ ὅλες τῆς τὶς μορφές καὶ ποικιλίες, μὲ κριτικὴ βέβαια διάθεση καὶ ἐπιλογή, δὲν ὑπάρχει, ἐξὸν ἀπ' τὴ σύσταση ἑνὸς πολυμελοῦς —5μελοῦς ἢ 7μελοῦς— Συλλογικοῦ Συντονιστικοῦ Ὀργάνου ἀπὸ ἐπιστήμονες καὶ καταξιωμένους Πρωτοψάλτες, μαζὶ μὲ τοὺς παράγοντες τῆς Ἐκκλησίας καὶ τῆς Πολιτείας, πὺ θὰ ἔχει τὴν ἐποπτεία στὶς διάφορες ἐκδηλώσεις, ὅπου θὰ ζητεῖται ἢ θὰ ἐπιδιώκεται συμμετοχὴ ἑνὸς Χοροῦ Ψαλτῶν, καὶ θὰ ἀπευθύνεται στὸν καταλληλότερο κάθε φορὰ φορέα, μὲ συμβουλευτικὴ ὑπόδειξη στὸν καταρτισμὸ τοῦ προγράμματος. Τὸ ὄργανο αὐτό, δὲν ξέρω πῶς μπορεῖ καὶ πρέπει νὰ ὀνομασθῆ, εἶναι λυσιτελέστερο νὰ συσταθῆ στὸ Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν.

Ὅλα τὰ παραπάνω τὰ σημειῶνω μὲ καὶ ἀπὸ πολλὴ ἀγάπη γιὰ τὴν ἐθνικὴ μουσικὴ, ἐξοφλῶντας, ἔστω καὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτόν, λίγο χρέος ἀπέναντί της, καὶ τὰ ὑποβάλλω μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ βοηθήσουν τοὺς ἀρμόδιους φορεῖς —τὴν Ἑλληνικὴ Ραδιοφωνία καὶ Τηλεόραση, Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ, ΕΟΤ, κ.ἄ.—,



νὰ καταρτίσουν ἓνα σωστὸ πρόγραμμα συμμετοχῆς στὶς διάφορες ἐκδηλώσεις γιὰ τὴν Ἑθνικὴ μας Μουσικὴ. Ἄν ὑποψιαστοῦμε, ὅλοι μας, τὸν πλοῦτο ποὺ ἔχει τὸ θέμα αὐτὸ καὶ τὴν ἀπήχηση, δοσμένο σωστά, ποὺ θὰ ἔχει στὸν κόσμο –γιατὶ ἡ ἔθνικὴ μουσικὴ εἶναι κάτι δικό του καὶ τὸ δέχεται εὐχάριστα, τὸ ἐπιζητᾷ μάλιστα–, θὰ βροῦμε τοὺς τρόπους νὰ τὸ διατηρήσουμε καὶ νὰ τὸ προβάλουμε σωστά καὶ ὑπεύθυνα.

Ἀθήνα, Ἰανουάριος 1986  
Γρ. Θ. Στάθης, Ἀναπληρωτὴς Καθηγητὴς



## Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ\*

Ἀθήναι, 30 Ἰανουαρίου 1987

Πρὸς τὸν Κύριον  
Κωνσταντῖνον Κυριαζῆν,  
Πρόεδρον τοῦ ΕΟΤ,  
Ἀμερικῆς 2B, 105 64 Ἀθήνα

Ἀξιότιμε Κύριε Πρόεδρε·

Πληροφορήθηκα κι ἐγώ, ὅπως κι οἱ ἄλλοι Ἕλληνες, ἀπ' τὴν Τηλεόραση καὶ τὸν Τύπο (Παρασκευὴ - Σάββατο, 16-17 Ἰανουαρίου 1987), ὅτι ἀπὸ ἐφέτος ὁ θεσμὸς τοῦ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν ἀναβαθμίζεται καὶ κάθε χρόνο θὰ ἀφιερώνεται σ' ἓνα μεγάλο καλλιτεχνικὸ γεγονός τῆς χώρας μας, καὶ ὅτι, ἐφέτος συγκεκριμένα, ἀφιερώνεται στὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ. Στὸ Πρόγραμμα δέ, ποὺ ἀνακοινώθηκε, ἀναφέρονται ξένα χορωδιακὰ συγκροτήματα τῶν Ὁρθοδόξων Ἐκκλησιῶν καὶ τρία ὀνόματα Ἑλλήνων Πρωτοψαλτῶν, ποὺ θὰ ἐκπροσωπήσουν τὴ χώρα μας. Εὐγενικὴ ἢ σκέψη καὶ ἐπαινετὴ ἢ ἀπόφαση αὐτὴ τὴν ἀναμέναμε ἀπὸ χρόνια, νὰ στραφῆ δηλαδὴ ὁ θεσμὸς τοῦ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν καὶ πρὸς τὶς παραδοσιακὰς ἀξίες, ὅπως εἶναι καὶ ἡ λεγόμενη Βυζαντινὴ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ.

Ἐπιτρέψατέ μου, ὅμως, παρακαλῶ νὰ διατυπώσω καὶ νὰ σᾶς ἀπευθύνω κάποιες σκέψεις μου καὶ ἀπορίες ἐν προκειμένῳ, καὶ ὡς ἀπλὸς Ἕλληνας πολί-

---

\* Τὴν ἐπιστολὴ αὐτὴ - ὑπόμνημα, μὲ διαφορετικὴ σχετικὴ διατύπωση σὲ δυὸ σημεία της, τὴν ἐτοίμασα νὰ τὴν ὑπογράψει ὁ μακαριστὸς Διευθυντὴς τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, μητροπολίτης Σερβίων καὶ Κοζάνης κυρὸς Διονύσιος, ὕστερα ἀπὸ σχετικὴ συζήτησή μας. Τελικὰ, ὅπως σημειῶνω στὸ χειρόγραφο μου, "ὁ ἅγιος Κοζάνης, μὲ τὸν τρόπο τοῦ ἀπέφυγε νὰ ὑπογράψει αὐτὸ τὸ ἔγγραφο. Μὲ κάποιες ἀπαραίτητες ἀλλαγές, τὸ δακτυλογράφησα, τὸ ὑπέγραψα ἐγώ καὶ τὸ πῆγα μόνος μου στὸν ΕΟΤ, ζητῶντας καὶ ἀριθμὸ πρωτοκόλλου, στὸ βιβλίον τῶν ἐμπιστευτικῶν ἐγγράφων τοῦ Προέδρου τοῦ ΕΟΤ: 189/Πρ./3.2.1987".

Ὁ ΕΟΤ μὲ ἀξίωσε, "κατ' ἐντολὴν τοῦ Προέδρου", μιὰν ἀπαντητικὴ ἐπιστολὴ μὲ ἀριθμὸ πρωτοκόλλου 316/23 Φεβρουαρίου 1987, στὴν ὁποία μοῦ δικαιολογοῦν, μὲ τὸν τρόπο τους, τὰ πράγματα.



της καὶ ἐπιστήμονας, πὺ ἀνάλωσα τὴ μέχρι τώρα ζωὴ μου στὴν ὑπόθεση τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς μὲ ἔρευνα στὴ χειρόγραφη παράδοση καὶ μὲ κάθε ὑπευθυνότητα καὶ τόλμη στὴ δημοσίευση τῶν ἀπόψεών μου καὶ τοῦ ἐπιστημονικοῦ μου ἔργου, ἀλλὰ καὶ ὡς ἐπιστημονικὸς συνεργάτης τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας καὶ χοράρχης τοῦ Χοροῦ Ψαλτῶν “Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης”, ἀκόμα καὶ ὡς γραμματέας τῆς Μικτῆς Εἰδικῆς Συνοδικῆς Ἐπιτροπῆς (Μ.Ε.Σ.Ε.) γιὰ τὴ μελέτη θεμάτων τῶν Ἱεροψαλτῶν τῆς Ἑλλάδος. Τὰ ὅσα ἀκολουθοῦν ἐκφράζουν, βέβαια, μόνο τὴν προσωπικὴ μου τοποθέτηση ἀπέναντι στὸ πρόβλημα πὺ προέκυψε.

Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ δὲν εἶναι “ἐλεύθερη” τέχνη, οὔτε, βέβαια, μουσειακὸ εἶδος, ἀλλὰ ζωντανὸ ἐπιτήδευμα στὴν ὀρθόδοξη λατρεία, καὶ μόνον ἐκεῖ, μὲ συγκεκριμένο στόχο· τὴ μυσταγωγία τῶν πιστῶν. Κύριος φορέας αὐτῆς τῆς λειτουργικῆς τέχνης εἶναι ἡ Ἐκκλησία τῆς Ἑλλάδος, ἡ ὁποία τὴν θεωρεῖ μέσο στὴ λατρεία καὶ ἔνδυμα τῆς ὑψηλῆς ὑμνογραφικῆς ποιήσεως. Μὲ τὴν καλὴ χρῆση τῆς μουσικῆς αὐτῆς ἐπιτυγχάνονται οἱ σκοποὶ τῆς Ἐκκλησίας καὶ ὠφελοῦνται οἱ πιστοί· ἐνῶ, ἀντίθετα, ἀπ’ τὴν κακὴ χρῆση της ματαιώνονται οἱ σκοποὶ αὐτοὶ καὶ ζημιώνονται οἱ πιστοί.

Ἡ μουσικὴ αὐτὴ, βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ, βλάστησε στὸν περίβολο τῆς Ἐκκλησίας, καὶ στὴ χορεία τῶν μεγάλων μελουργῶν, τῶν ἐθνικῶν μας δηλαδὴ συνθετῶν, συγκαταλέγονται πατριάρχες, ἱεράρχες, καὶ πάμπολλοι ἄλλοι ἱερομόναχοι καὶ μοναχοί. Ἡ διαδοχὴ αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων μέχρι σήμερα συγκροτεῖ τὸν ἑλληνικὸ μουσικὸ πολιτισμὸ μας μὲ ἐκπροσώπους τοὺς Πρωτοψάλτες καὶ Λαμπαδαρίους, κάπου δώδεκα χιλιάδες στὴν Ἑλλάδα, καὶ τὰ Συλλογικά τους ὄργανα, σαρανταπέντε τὸν ἀριθμὸ, καὶ τὴν Ὀμοσπονδία αὐτῶν τῶν Συλλόγων “Οἱ Ἅγιοι Πάντες”.

Γιὰ τὴ σωστὴ λειτουργία αὐτῆς τῆς τέχνης στὴ λατρεία ἡ Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος ἔχει τὴ Συνοδικὴ Ἐπιτροπὴ Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης καὶ Μουσικῆς, καὶ ἀπὸ τὸ 1970 συνέστησε τὸ Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, ὡς Κέντρο ἐπιστημονικῆς ἐρεύνης αὐτῆς τῆς ὑποθέσεως. Δὲν εἶναι τοῦ παρόντος νὰ σᾶς ἀναφέρω τοὺς καρποὺς αὐτοῦ τοῦ Κέντρου. Τὰ Πανεπιστήμιά μας, ἐπίσης, ἔχουν Τομεῖς Χριστιανικῆς Λατρείας καὶ Μουσικολογίας, ὅπου διδάσκουν τὸ μάθημα τῆς Μουσικολογίας καὶ τῆς Ὑμνολογίας καταξιωμένοι ἐπιστήμονες καθηγητές, ἕνας ἀπ’ τοὺς ὁποίους καὶ ὁ ἐλάχιστος ἐγώ.

Κατόπιν αὐτῶν τῶν ἀπλῶν σκέψεων, πὺ ἀποδίδουν πάντως τὴν πραγματικότητα, πῶς ὁ Ἐθνικὸς Ὄργανισμὸς Τουρισμοῦ, σὲ συνεργασία μὲ τὸ Ἰπουργεῖο Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, ὅπως πιστεύω, προέβη σὲ προγραμματισμὸ



ἐντὸς τοῦ Φεστιβάλ τεσσάρων ἐκδηλώσεων μὲ θέμα τὴ Βυζαντινὴ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ, ἐρήμην τοῦ κυρίου φορέως τῆς, τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος; Μήπως ἐκλαμβάνετε τοὺς δημιουργοὺς αὐτοῦ τοῦ μουσικοῦ πολιτισμοῦ μόνον ὡς Ἕλληνες, βυζαντινοὺς ἢ μεταβυζαντινοὺς, καὶ ὄχι καὶ ὡς λειτουργοὺς, συγχρόνως, τῆς Ἐκκλησίας; Καί, ἂν δὲν θεωρεῖτε ὅτι εἶναι ἐκκλησιαστικὸς αὐτὸς ὁ μουσικὸς πολιτισμὸς, τὸν ὁποῖο ὡς Κρατικὸς Ὄργανισμὸς θέλετε —καὶ καλῶς ἐπιθυμεῖτε—, νὰ προβάλετε, ἔτσι πού νὰ μὴν ἔχουν λόγο ἡ Ἐκκλησία καὶ οἱ ἄλλοι ἀρμόδιοι φορεῖς, ὑποδείξατέ μας, μέχρι καὶ τὰ πρῶτα μετεπαναστατικὰ χρόνια, κάποιον ἄλλον ἐλληνικὸ μουσικὸ πολιτισμὸ, ἢ κάποιες ἄλλες εὐκαιρίες, ἔξω ἀπ' τὴς ἐορτολογικῆς τῆς Ἐκκλησίας, κατὰ τὴς ὁποῖες μποροῦσαν οἱ Ἕλληνες νὰ ἐκφραστοῦν μουσικά.

Τὰ ὅσα λέγω ἐδῶ θέλουν νὰ τονίσουν ὅτι δὲν φαίνεται νὰ ἀντιμετωπίστηκε μὲ εὐαισθησία καὶ πρέπουσα σοβαρότητα καὶ ὑπευθυνότητα τὸ προκείμενο θέμα, ὅπως θὰ συνέβαινε ἂν εἶχατε ζητήσῃ ἀπ' τὴν Ἱερὰ Σύνοδο τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος νὰ θέσει ὑπὸ τὴν αἰγίδα τῆς καὶ τὴν εὐλογία τῆς τὸ θέμα αὐτό, ἀφοῦ μάλιστα θὰ συμμετάσχουν χορωδιακὰ συγκροτήματα τῶν ὁμοδόξων Ἐκκλησιῶν, καὶ ἂν εἶχε συσταθῇ διευρυμένη Ἐπιτροπὴ, μὲ τὴ συμμετοχὴ καὶ τῶν ἐπιστημόνων μουσικολόγων καὶ ἄλλων εἰδημόνων.

Δὲν ἀμφιβάλλω ὅτι εἶχατε τοὺς εἰδικοὺς συμβούλους σας καὶ συγκροτήσατε κάποιαν Ἐπιτροπὴ· ἀλλὰ χωρεῖ, πάντως, ἐκ τῶν πραγμάτων ἀμφιβολία ὡς πρὸς τὴν εὐρύτητα τῆς ἐμβέλειάς τους γιὰ τὰ ψαλτικὰ πράγματα τοῦ τόπου μας. Καὶ δὲν θέλω νὰ σχολιάσω τὰ κριτήρια τῆς Ἐπιτροπῆς αὐτῆς, ἢ νὰ κρίνω τοὺς ἐπιλεγέντας Πρωτοψάλτες, ὡς τοὺς μόνους ἐκπροσώπους, ἐν προκειμένῳ, τῆς τέχνης αὐτῆς· ἀλλὰ ἐπιθυμῶ, ἔχω χρέος ἐκ τῆς θέσεώς μου, νὰ ἀναφέρω ὅτι ὑπάρχει μιὰ χορεία ἱκανοτάτων ἐρμηνευτῶν τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, καὶ ὅτι ἀξιολογώτατη ὑπηρεσία προσφέρουν πολλοὶ Χοροὶ Ψαλτῶν, ὅπως καὶ ὁ Χορὸς Ψαλτῶν τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας “Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης”, πού θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχουν ἴσες, τουλάχιστον εὐκαιρίες συνεισφορᾶς στὴ μουσικὴ ἔκφραση τοῦ τόπου μας. Καὶ θὰ ἔπρεπε νὰ ἀναζητηθοῦν γιὰ ἐκπροσώπηση σ' ἓνα τέτοιο θεσμὸ καὶ προσφορὰ ἀκροάματος μὲ καλλιτεχνικὲς ἀξιώσεις στὸν ἐλληνικὸ λαό, πρωτίστως, ἀλλὰ καὶ τὸν ἄλλο κόσμον, ἐκεῖνα τὰ χορωδιακὰ σχήματα, ἢ ἐν ἐλλείψει νὰ δημιουργηθοῦν τὰ κατάλληλα, πού θὰ συνδυάζουν ἐπιστημονικὴ τεκμηριωμένη γνώση, σεβασμὸ στὴν παράδοση καὶ τέλεια φωνητικὰ προσόντα τῶν ψαλτῶν - χορωδῶν.

Κάτι τέτοιο δὲν ἔγινε, καὶ θεώρησα τὸν ἑαυτό μου ὑποχρεωμένο νὰ σημειώσω αὐτὲς τὴς γραμμές, μὲ τὸν κίνδυνον νὰ μὴ σᾶς φανῶ εὐχάριστος.

Παρακαλῶ πολὺ νὰ πιστέψετε στὴν ἀγαθὴ προαίρεσή μου καὶ νὰ θεωρήσε-



τε τὴν ἐνέργειά μου αὐτὴ ὡς ἐξόφληση προσωπικοῦ χρέους μου ἀπέναντι στὴν  
ὑπόθεση καὶ τὴν ἐπιστήμη πού θεραπεύω. Ἴσως αὐτὲς οἱ σκέψεις μου σᾶς  
χρησιμεύσουν στὸ μέλλον γιὰ ἀποφυγὴ παρομοίων ἀτοπημάτων.

Μὲ τὴν ἐλπίδα αὐτὴ καὶ μὲ φιλικὰ αἰσθήματα, διατελῶ ὑμέτερος,

Γρ. Θ. Στάθης

Μουσικολόγος, ἀναπληρωτὴς καθηγητῆς  
Θεολογικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν



## ΑΝΑΒΑΣΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Πρὸς τὸ  
Γνωμοδοτικὸ Συμβούλιο  
τοῦ Ὁργανισμοῦ τοῦ Μεγάλου Μουσικῆς Ἀθηνῶν,  
Ἐ ν τ α ὕ θ α

Ἐλλογιμώτατοι Κύριοι,

Μὲ τὸ παρὸν προάγομαι εὐχαρίστως νὰ σᾶς ὑποβάλω μιὰ ὀλοκληρωμένη Εἰσήγηση - Πρόταση γιὰ τὴν ἐρμηνεῖα συγκεκριμένων καὶ ἐπωνύμων “ποιημάτων” - συνθέσεων τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιίας, δηλαδὴ τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, στὸ Μέγαρο Μουσικῆς. Καὶ ὑποβάλλω μαζί κι ἓνα συνοπτικὸ σχεδιάσμα γιὰ τὴ χειρόγραφη παράδοση τῆς Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Μουσικῆς, τὸ ὁποῖο θαρρῶ πὼς θὰ σᾶς βοηθήσει νὰ σχηματίσετε μιὰ σαφῆ εἰκόνα γι’ αὐτὸ τὸ ἐθνικὸ μας κεφάλαιο, δηλαδὴ τὴν ἐλληνικὴ μουσικὴ τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς περιόδου τῆς ἱστορίας μας.

Τὰ κείμενα αὐτὰ γράφτηκαν πρὶν ἀπὸ ἓνα περίπου χρόνο. Ἀπὸ τότε μὲ ἀπασχολεῖ σοβαρὰ ἡ Εἰσήγηση - Πρόταση πού σᾶς ἀπευθύνω, ὡς ἐξόφληση τοῦλάχιστον προσωπικοῦ χρέους πρὸς τὴ θαυμαστὴ Ψαλτικὴ Τέχνη τῆς ἐλληνικῆς ὀρθόδοξης λατρείας, μὲ τὰ ἀπαράμιλλα μνημεῖα τῆς φωνητικῆς καὶ μονοφωνικῆς μουσικῆς πού ἔστησε καὶ παρέδωκε κατὰ περιόδους.

Ἀπὸ δύο-τρεῖς συζητήσεις καὶ ἀπὸ ἀνταλλαγὴ ἀπόψεων πού εἶχα τὰ περασμένα Χριστούγεννα μὲ τὸν μαέστρο Θόδωρο Ἀντωνίου, καὶ βλέποντας τὴ δική του ἐνθερμὴ ὑποστήριξη τῆς προτάσεώς μου, μοῦ ἰσχυροποιήθηκε ἡ ἀπόφαση νὰ σᾶς ὑποβάλω ἀρμοδίως αὐτὴν τὴν Εἰσήγηση - Πρόταση, μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ σᾶς δώσει ἀφορμὴ καὶ νὰ δῆτε τὴν προκείμενη ὑπόθεση ἴσως μὲ πλατύτερη, ἀκόμη κι ἀπὸ μένα, ἀντίληψη.

Σᾶς εὐχαριστῶ ἐκ τῶν προτέρων πού θὰ διαθέσετε λίγο ἀπ’ τὸν χρόνο σας ν’ ἀναγνώσετε τὰ κείμενά μου αὐτά, καὶ διατελῶ φιλικά.



## Εἰσ ἡ γ η σ η

Ἀξιότιμοι καὶ Μουσικώτατοι Κύριοι·

Μὲ τὸ παρὸν ἐπιθυμῶ νὰ ἐκφράσω τὰ θερμὰ συγχαρητήριά μου γιὰ τὸ ἔργο τῆς μουσικῆς παιδαγωγίας ποὺ ἐπιτελεῖτε στὸ Μέγαρο Μουσικῆς, παράλληλα μὲ τοὺς καλλιτεχνικοὺς στόχους ποὺ τάξατε νὰ ἐπιτύχετε.

Ὡς καθηγητῆς τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας καὶ Ψαλτικῆς Τέχνης τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν καὶ τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, ὡς ἐπιστημονικὸς συνεργάτης τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος καὶ ἀκόμη ὡς Διδάσκαλος καὶ Χοράρχης τοῦ Χοροῦ Ψαλτῶν “Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης” –γιὰ ὅσα μπόρεσε ἡ ταπεινότητά μου νὰ προσφέρει ἀπ’ τὶς θέσεις αὐτὲς εἶναι ἔργο ἄλλου ἢ ἄλλων κριτῶν–, αἰσθάνομαι τὴν ὑποχρέωση νὰ ὑποβάλω, ταπεινῶς καὶ εὐσεβάστως, ἀλλὰ καὶ μετὰ παρρησίας, τὴν ἀκόλουθη εἰσηγητικὴ πρόταση:

*Νὰ εὐαρεστηθῆτε καὶ φροντίσετε ν’ ἀκούγεται στὸν χῶρο τοῦ Μεγάρου τῆς Μουσικῆς, μὲ ἴση τουλάχιστον ἂν ὄχι μὲ αὐξημένη εὐαισθησία, καὶ ἡ μουσικὴ ἔκφραση καὶ παράδοση τοῦ βυζαντινοῦ καὶ μεταβυζαντινοῦ ἑλληνισμοῦ, αὐτὴ ποὺ γνωρίζεται ὡς Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ Μουσικὴ καὶ ἀποτελεῖ τὴν Ψαλτικὴ Τέχνη τῆς ἑλληνικῆς ὀρθόδοξης λατρείας.*

Ἡ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ Ψαλτικὴ Τέχνη εἶναι ὁ ἑλληνικὸς μουσικὸς πολιτισμὸς μὲ κορυφαῖα καὶ ἀνεπανάληπτα ἐπιτεύγματα μονοφωνικῆς μουσικῆς, ποὺ δημιούργησε ὁμως καὶ προσέφερε, συνετήρησε καὶ συντηρεῖ καὶ προσφέρει ἡ Ἑλληνικὴ Ὀρθόδοξη Ἐκκλησία. Κι εἶναι καιρὸς νὰ σταθῆ δίπλα, ἰσότιμα ἂν ὄχι ὑπερεχόντως, στὸν ἄλλο μεγάλο μουσικὸ πολιτισμὸ, τὸν εὐρωπαϊκὸ, ποὺ δημιουργήθηκε στοὺς κόλπους τῆς Καθολικῆς καὶ τῆς Προτεσταντικῆς Ἐκκλησίας. Ἡ Βυζαντινὴ - Ἑλληνικὴ Μουσικὴ πρέπει νὰ πάρει τὴ θέση της στὸ Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν καὶ ἐξισορροπήσει τὴν μονόπλευρὴ ἐπιβολὴ τῆς Δυτικῆς Μουσικῆς.

Πρόκειται, ὅπως ἴσως καλὰ θὰ γνωρίζετε, γιὰ τὸν ἀκραιφνῆ ἑλληνικὸ μουσικὸ πολιτισμὸ μιᾶς χιλιετίας καὶ πρόκειται γιὰ τὸν μεγάλο ἀγνοημένο πατροπαράδοτο μουσικὸ θησαυρὸ. Καὶ τὸν χαρακτηρίζω ὡς ἀγνοημένο, ἄρα καὶ παραμελημένο, ἐπειδὴ ἡ σημερινὴ ψαλτικὴ πράξη στοὺς ἱεροὺς ναοὺς δὲν ἀναφέρεται οὔτε κατὰ τὸ ἓνα δέκατο στὴν παράδοση αὐτὴ, τὴν πρὸ τοῦ 1814-21. Καὶ πρέπει νὰ σημειώσω ἐδῶ ἀκόμη, ὅτι στὸν ἑλληνικὸ χῶρο μέχρι τὴν ἑλληνικὴ ἐπανάσταση τοῦ 1821, ἦταν παντελῶς ἀγνωστὴ ἡ ἔντεχνη μουσικὴ τῆς Εὐρώ-



πης καὶ ἀνύπαρκτα καὶ ὡς ὄνομα ἀκόμη τὰ ὄργανα τῆς ἀντίστοιχης ὀρχήστρας. Δὲν πρέπει, πιστεύω, νὰ συνεχίσουμε ἀκόμα νὰ ἀμελοῦμε νὰ μάθουμε τὴν ἐθνική μας μουσική ταυτότητα καὶ νὰ ἀπεμπολοῦμε τὴ δική μας μουσική ἔκφραση, μὲ κορυφαῖες μάλιστα ἐπιτεύξεις. Ὁ ὅρος πολυφωνία εἶναι ἐλληνική λέξη μὲ δημοκρατικότατη - πλατειὰ ἔννοια: Χρειάζεται συμμετοχὴ καὶ συνεργασία πολλῶν φωνῶν, καὶ στὴν προκείμενη περίπτωση, πρέπει ν' ἀκουσθῆ καὶ ἡ ἄλλη φωνὴ τῆς μουσικῆς, δηλαδή ὁ φωνητικὸς καὶ μονοφωνικὸς ἐλληνικὸς μουσικὸς πολιτισμὸς. Ἡ μουσικὴ ὡς ἔννοια καὶ οὐσία εἶναι μία, ἀλλὰ οἱ ἐκφράσεις της εἶναι πολλές καὶ ποικίλες. Καὶ δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ συγκρίνονται μεταξύ τους - ἴσως κάτι τέτοιο εἶναι πολλές φορές καταστροφικό - οὔτε, πολὺ περισσότερο, νὰ κατακρίνεται αὐτὴ ἢ ἡ ἄλλη ἔκφραση καὶ ν' ἀποκλείεται. Στὸν χῶρο τῆς Τέχνης τὸ πνεῦμα εἶναι ἐλεύθερο, καὶ "τὸ πνεῦμα ὅπου θέλει πνεῖ". Ἀρκεῖ νὰ σκύψουμε μὲ πάθος καὶ γνώση ν' ἀνακαλύψουμε, ν' ἀποκαθάρουμε καὶ ν' ἀποδώσουμε τὸ πρωτόκοπο κάλλος καὶ τὴν αἴγλη κάποιων μορφῶν τῆς τέχνης, ν' ἀναγνωρίσουμε τὸ πραγματικὸ της πρόσωπο καὶ νὰ μὴν ἐκλαμβάνουμε ὡς γνήσιο καὶ αὐθεντικὸ τὸ παραποιημένο ἀπὸ πολλές κακοποιήσεις προσωπεῖό της.

Γιὰ νὰ βοηθηθῆ λυσιτελῶς ἡ ὑπόθεση αὐτὴ σᾶς ὑποβάλλω ἓνα κείμενό μου πού ἐτοίμασα πρὶν ἀπὸ ἓνα χρόνο γιὰ τὸν σκοπὸν αὐτό, ὅπου παρουσιάζεται, μὲ συνοπτικότητα ἀλλὰ καὶ σαφήνεια, τὸ βασικὸ περίγραμμα τοῦ γραπτοῦ καὶ ἐντέχνου ἐλληνικοῦ μουσικοῦ πολιτισμοῦ μιᾶς χιλιετίας (1'-κ' αἰῶνες) στὸ χῶρο τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, τῆς ἐκκλησιαστικῆς δηλαδή μελοποιίας. Καὶ λέω "γραπτοῦ καὶ ἐντέχνου ἐλληνικοῦ μουσικοῦ πολιτισμοῦ", γιατί οἱ "Ἕλληνες αὐτῆς τῆς χιλιετίας -μέχρι τὰ μέσα τοῦ 19' αἰῶνα-, δὲν γνώριζαν κανέναν ἄλλον μουσικὸν πολιτισμό, παρὰ μονάχα τὸν ἀραβοπερσικό, τὸν ὁποῖο μπόρεσαν καὶ κράτησαν ὡς "ἐξωτερικὴ ἢ ἐθνικὴ μουσική", ὡς μουσικὴ ἀλλοφύλλων καὶ ἀλλοθρήσκων λαῶν, χωρὶς νὰ ἐπηρεάζει τὴ δική τους "ἐθνικὴ καὶ θρησκευτικὴ μουσικὴ ἔκφραση". Ἔτσι ἔφτασε ὡς ἐμᾶς ἡ μουσικὴ αὐτὴ καὶ ἀποτελεῖ πατρογονικὸ κληρονόμημα καὶ μνημεῖο τέχνης, ὅπως κι ὅλα τ' ἄλλα. Καὶ χρειάζεται ἀπὸ μᾶς προσεκτικὴ καὶ εὐλαβικὴ προσέγγιση, γιατί ἀνήκει σὲ ὅλους μας.

Προσωπικὰ βλέπω τὴν προσέγγιση καὶ τὴν ἀνάδειξη αὐτῆς τῆς τέχνης μέσ' ἀπὸ τρεῖς - τέσσερεις δρόμους, ἀπ' τοὺς ὁποίους ὁ ἓνας πρέπει νὰ εἶναι ὁ ἱστορικὸς - ἐπιστημονικὸς δρόμος. Δηλαδή, κάποια τεκμηριωμένα κείμενα: ἱστορίας - σημειογραφίας - μορφολογίας - προσωπογραφίας - κ.λπ., πού μποροῦν, χωρὶς νὰ εἶναι ἀπαραίτητο, ν' ἀποτελέσουν ἀνακοινώσεις - διαλέξεις σὲ ἀρμόδιο χῶρο καὶ τόπο. Καὶ βέβαια τὰ κείμενα αὐτὰ ἢ παρόμοια θὰ δημοσιεύ-



ονται στὰ προγράμματα τῶν σχετικῶν ἐκδηλώσεων γιὰ ἐντυπώτερη καὶ μονιμώτερη θεωρητικὴ μουσικὴ παιδαγωγία. Σ' αὐτὴν τὴ γενικὴ προσέγγιση χωρεῖ καὶ μιὰ ἐκθεση διαφανειῶν καὶ φωτογραφιῶν, ποὺ θὰ ξεναγεῖ στὸν λησμονημένο θησαυρὸ τῶν 7.000 καὶ πλέον μουσικῶν χειρογράφων καὶ παράλληλα ἐκθεση τῶν κυριωτέρων μουσικῶν ἐκδόσεων, ἀπ' τὸ 1820 καὶ δῶθε, τουλάχιστον τριακόσιες βασικὲς καὶ καλαίσθητες ἐκδόσεις.

Οἱ ἄλλες τρεῖς προσεγγίσεις ἀφοροῦν στὴν πραγματοποίηση ἐρμηνείας ἀντιπροσωπευτικῶν “ποιημάτων”, δηλαδὴ συνθέσεων τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης ἀπὸ Χορὸ Ψαλτῶν, μὲ σοβαρότητα, εὐαισθησία καὶ καλλιτεχνικὲς ἀξιώσεις. Ἡ συγκρότηση τοῦ Χοροῦ νὰ εἶναι κατὰ τὰ βυζαντινὰ πρότυπα, ὅπως προδιαγράφεται στὴν Γ' Νεαρὰ τοῦ Ἰουστινιανοῦ καὶ ἐπαναλαμβάνεται σὲ ὅλα τὰ τυπικὰ μέχρι τὸν 15' αἰῶνα: δηλαδὴ, ὁ πρωτοψάλτης, ὁ λαμπαδάριος, οἱ δυὸ δομέστικοι, ὁ μονοφωνάρης καὶ καλοφωνάρης, οἱ βαστακτὲς ἢ ἰσοκράτες, οἱ κανονάρχοι καὶ οἱ ἀναγνῶστες.

Ἡ προσέγγιση καὶ προσπέλαση αὐτοῦ τοῦ ὠκεανοῦ τῆς μονοφωνικῆς μουσικῆς, σὲ πρώτη σπουδὴ καὶ γνωριμία, πρέπει νὰ γίνῃ σὲ τρεῖς σειρές:

Α'. Προσωπογραφικὴ προσέγγιση τῶν μελουργῶν - βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν.

Β'. Μορφολογικὴ προσέγγιση, κατὰ τὰ κυριώτερα εἶδη μελοποιίας.

Γ'. Ἐορτολογικὴ προσέγγιση, κατὰ θέματα καὶ κατὰ μελουργὸ ἢ μελουργούς.

Ἡ κάθε προσέγγιση, σὲ ἐτήσια βάση, δηλαδὴ μίᾳ σειρᾷ κάθε χρόνο, μπορεῖ νὰ ἐκτείνεται ἀπὸ τρεῖς τουλάχιστον ἕως περισσότερες ἐκδηλώσεις.

Α'. Στὴν πρώτη σειρᾷ πρέπει νὰ παρουσιασθοῦν οἱ κυριώτεροι μελουργοὶ ποὺ ὀριοθέτησαν τὴν τέχνη κατὰ μεγάλους σταθμούς:

ιδ' αἰῶνας. Ἰωάννης Κουκουζέλης ὁ μαῖστωρ, Ἰωάννης Γλυκὺς ὁ Πρωτοψάλτης, Νικηφόρος Ἡθικός ὁ δομέστικος, Ἐένος Κορώνης ὁ Πρωτοψάλτης, Γεώργιος Κοντοπετρῆς, Γεώργιος Πανάρετος, Δημήτριος Δοκειανός.

ιε' αἰῶνας. Ἰωάννης Κλαδάς ὁ λαμπαδάριος, Μανουὴλ Γαζῆς, Μανουὴλ Βλατηρὸς Ἀγιοσοφίτης, Μᾶρκος ἐπίσκοπος Κορίνθου, Γρηγόριος Μπούνης ὁ Πρωτοψάλτης, Μανουὴλ Χρυσάφης ὁ λαμπαδάριος, Γεράσιμος Χαλκεόπουλος.

ιζ' αἰῶνας. Γεώργιος Ραιδεστηνός ὁ Πρωτοψάλτης, Παναγιώτης Χρυσάφης ὁ νέος καὶ Πρωτοψάλτης, Γερμανός ἐπίσκοπος Νέων Πατρῶν, Μπαλάσης ἱερεὺς καὶ Νομοφύλαξ, Πέτρος Μπερεκέτης ὁ μελωδός, Δαμιανός ἱερομόναχος Βατοπεδηνός, Κοσμάς ἱερομόναχος καὶ δομέστικος ὁ Ἰβηρίτης.

ιη' αἰῶνας. Παναγιώτης Χαλάτζογλου ὁ Πρωτοψάλτης, Ἰωάννης Τραπε-



ζούντιος ὁ Πρωτοψάλτης, Δανιήλ ὁ Πρωτοψάλτης, Πέτρος Πελοποννήσιος ὁ λαμπαδάριος, Ἰάκωβος ὁ Πρωτοψάλτης, Πέτρος Βυζάντιος ὁ Πρωτοψάλτης, Ἀναστάσιος Ραφανιώτης Πρωτοψάλτης Λαρίσης.

ιθ' αἰώνας. Μανουήλ ὁ Πρωτοψάλτης, Γρηγόριος ὁ Πρωτοψάλτης, Χουρμούζιος ὁ Χαρτοφύλαξ, Κωνσταντῖνος ὁ Πρωτοψάλτης, Θεόδωρος Φωκαεύς.

Β'. Στὴ δεύτερη σειρά πρέπει νὰ ἐξετασθοῦν οἱ κυριώτερες μορφές τῆς μελοποιίας:

Πολυέλεος - Χερουβικόν - Στιχηρὸν Ἰδιόμελον - Ἀναγραμματισμός - Εἰρμός (καὶ καλοφωνικὸς εἰρμός) - Κοντάκιον, κ.λπ.

Γ'. Στὴν τρίτη σειρά μπορεῖ νὰ ἐξετασθῇ ἡ βυζαντινὴ ὑμνογραφία μὲ ἐορτολογικὸ περιεχόμενον - δεσποτικόν, θεομητορικόν, ἀγιολογικόν-, ἢ κατὰ συγκεκριμένα μεγάλα ἐορτολογικὰ θέματα: Χριστούγεννα - Μ. Ἑβδομάδα - Πάσχα - Εὐαγγελισμὸς ἢ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου - Ὑψωση τοῦ Σταυροῦ κ.λπ.

Ἡ ἐτοιμασία κάθε ἐκδηλώσεως τῆς κάθε σειράς ἀπαιτεῖ πολὺ μόχθο, ἔρευνα καὶ προπαρασκευὴ καὶ ἐτοιμασία τῆς παρτιτούρας, καὶ ἄσκησις τοῦ 24μελοῦς Χοροῦ Ψαλτῶν (κατὰ τὴν Γ' Νεαρά τοῦ Ἰουστινιανοῦ) τουλάχιστον σὲ 10 - 12 τακτὲς δῶρες ἢ καὶ τρίωρες συναντήσεις. Ἡ σοβαρότητα τῆς ὑποθέσεως ἀπαιτεῖ θυσίες καὶ προσδιορίζει κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο καὶ τὸ κόστος. Οἱ ἐργαζόμενοι πρέπει νὰ ἀμείβονται καὶ οἱ καλλιτέχνες, ἐκεῖνοι μάλιστα ποὺ φροντίζουν μὲ πάθος νὰ σώσουν καὶ διαδώσουν τὶς ἐθνικὲς παραδόσεις, πρέπει νὰ περιβάλλονται μὲ τὴν ἀνάλογη στοργή. Ὁ κάθε ψάλτης - χορωδὸς πρέπει νὰ ἀμειφθῇ μὲ τουλάχιστον 5.000 δρχ. γιὰ κάθε πρόβα καὶ 15.000 δρχ. γιὰ τὴν παράστασι, δηλαδὴ 75.000 δρχ. Ὁ Διδάσκαλος καὶ Χοράρχης, ποὺ θὰ κοπιᾷ σὲ περισσότερο καὶ θὰ ἔχει τὴν εὐθύνη τῆς ἔρευνας καὶ τῆς παρτιτούρας, πρέπει νὰ ἀμειφθῇ μὲ τριπλάσια τουλάχιστον ἀμοιβή.

Ὁ Χορὸς Ψαλτῶν τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας "Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης", τὸν ὁποῖο ἴδρυσε ἡ ταπεινότητά μου πρὶν ἀπὸ δέκα χρόνια, καὶ τὸν ὁποῖο διδάσκω καὶ ἔχω τὴν τιμὴ νὰ διευθύνω ὡς Χοράρχης, εἶναι ὁ ἀρμοδιώτερος νὰ ἀναλάβει ἓνα τέτοιο ἐγχείρημα μὲ συνέπεια. Ἡ μέχρι τώρα δραστηριότητά του καὶ ἡ δισκογραφικὴ του παραγωγὴ μπορεῖ νὰ σᾶς φανῇ χρήσιμη.

Ἐπάρχουν καὶ ἄλλοι Χοροὶ Ψαλτῶν στὴν Ἀθήνα καὶ σὲ ἄλλες πόλεις τῆς Ἑλλάδος, οἱ ὁποῖοι σύμφωνα μὲ τὴν λογισμὴ καὶ μουσικολογικὴ κατάρτιση -δὲν φτάνει μόνον ἡ πρακτικὴ μουσικὴ ἐνασχόλησις-, τοῦ Χοράρχου τοὺς παρυσιάζουν ἐτούτη ἢ ἐκείνη τὴν ἔκφρασι τῆς Ψαλτικῆς, καὶ ὅλοι, μὲ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, μένουσιν στὴν ἐρμηνεία τῆς Ψαλτικῆς μὲ προσωπικὰ κριτήρια



καὶ ὅπως ἐπιβλήθηκε, τὶς πλεῖστες φορές, ἀπὸ συγχρόνους ὀνομαστοῦς Πρωτοψάλτες. Τὸ ρεπερτόριο αὐτῶν τῶν Χορωδιῶν, ὅπως αὐτοαποκαλοῦνται, ἀναφέρεται κυρίως σὲ συνθέσεις συγχρόνων ζώντων διδασκάλων τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἢ καὶ σὲ συνθέσεις διδασκάλων - μελουργῶν τοῦ ἰθ' αἰῶνος, μὲ ἐρμηνεῖα ὅμως σύγχρονη, μὲ σύγχρονη ἀντίληψη γιὰ τὸ πῶς πρέπει νὰ ἀποδοθῇ ἡ Ψαλτικὴ, ποὺ καταντάει διασκευὴ καὶ ἰσοπέδωση καὶ πολλὰς φορές κακοποίησι τοῦ ἐπωνύμως πάντοτε παραδεδομένου μέλους. Κάποιοι ἄλλοι Χοράρχες πλησίασαν εὐκαιριακὰ τὴν βυζαντινὴ μουσικὴ παραγωγὴ.

Προσωπικὰ βλέπω πῶς ὁ κάθε Χοράρχης ἔχει τὴν προσωπικὴ του ἄποψη γιὰ τὴν Ψαλτικὴ Τέχνη, ποὺ μεταφράζεται σὲ ἰδιότυπο ὕφος κατὰ τὴν ἐρμηνεῖα. Καὶ ὅπου λείπει ἡ ἱστορικὴ τεκμηρίωση καὶ ἡ ἐπιστημονικὴ θεώρησι γιὰ τὴν ἐρμηνεῖα τῆς σημειογραφίας, λείπουν καὶ τὰ ἐχέγγυα μιᾶς πιστῆς καὶ καλῆς καὶ καλλιτεχνικῆς ἐρμηνείας τῶν ποιημάτων τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης.

Μουσικώτατοι καὶ ἐλλογιμώτατοι Κύριοι,

Ἡ εἰσήγησή μου αὐτή, παρ' ὅλο ποὺ πῆρε κάποιο πλάτος γιὰ νὰ εἶναι ὅσο τὸ δυνατὸ πληρέστερη, πάλι ἀτελής εἶναι. Γιὰ ὅποιαδήποτε διευκρίνησι εἶμαι στὴ διάθεσή σας. Πιστεύω ὅτι θὰ φανῆτε θερμοὶ ἀντιλήπτορες καὶ ὅτι θὰ βοηθήσετε, μὲ τὰ μέσα ποὺ διαθέτετε, νὰ ἀκουσθῇ ἡ ἐλληνικὴ μουσικὴ ἔκφρασι, ὡς Ψαλτικὴ Τέχνη, στὸ Μέγαρο Μουσικῆς, παρ' ὅλο ὅτι δὲν δημιουργήθηκε νὰ λειτουργήσῃ σὲ τέτοιους χώρους, ἀλλὰ σὲ ναοὺς, μικροὺς βυζαντινοὺς ἢ μεγαλοπρεπεῖς μεγάλους κατὰ τὶς δημόσιες λατρευτικὰς συνάξεις. Καὶ τὸ Μέγαρο Μουσικῆς προσφέρεται, καὶ πολὺ ἀνετώτερα μάλιστα, γιὰ δημόσιες μουσικὰς συνάξεις, ὡς ἄλλος ναὸς τῆς τέχνης. Ἄν προσεχθῇ ὁ τρόπος προσεγγίσεως καὶ παρουσιάσεως αὐτῆς τῆς μουσικῆς, χωρὶς νὰ προδοθῇ ὁ χαρακτήρας τῆς, μπορεῖ νὰ λειτουργήσῃ θετικὰ καὶ ἀναγωγικὰ στὸ ἀκροατήριον. Τὸ κέρδος τῆς μουσικῆς ἀγωγῆς στὸν τομέα αὐτὸν θὰ εἶναι ἀδιαμφισβήτητο καὶ ὅσοι θὰ τὸ προσφέρουν “εἰς κοινὸν ὄφελος”, ὅπως ἀναγράφεται συχνὰ ἀπ' τοὺς κωδικογράφους στοὺς κολοφῶνες τῶν μουσικῶν χειρογράφων, θὰ ἐπιτελέσουν ἐθνικὴ εὐεργεσία.

Μὲ τιμὴ καὶ χαιρετισμοὺς  
Γρ. Θ. Στάθης



## ΠΡΟΚΗΡΥΞΗ ΥΠΟΤΡΟΦΙΩΝ ΓΙΑ ΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

1.

Γρηγόριος Θ. Στάθης,  
Ίδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας  
Ἰωάννου Γενναδίου 14, Ἀθήνα  
ἀρ. πρωτ. 238

Ἀθήνα, 17 Νοεμβρίου 1986

Πρὸς τὸ  
Ίδρυμα Κρατικῶν Ὑποτροφιῶν  
Λυσικράτους 14,  
105 58 Ἀθήνα

Ἀξιότιμοι Κύριοι,

Ὑστερ' ἀπ' τὴν πληροφόρησή μου, ὅτι αὐτὲς τὶς μέρες τὸ ΙΚΥ καταρτίζει τὸ ἐτήσιο Πρόγραμμα Ὑποτροφιῶν ἐσωτερικοῦ καὶ ἐξωτερικοῦ, θὰ ἤθελα νὰ σᾶς ὑποβάλω μιὰν ὑπόδειξή μου γιὰ τὸν τομέα τῶν μουσικῶν καὶ μουσικολογικῶν σπουδῶν στὴν Ἑλλάδα. Καὶ ἀναλογίζομαι αὐτὴν τὴν στιγμή τὶς προσπάθειες ποὺ κατέβαλα καὶ ὁ ἴδιος νὰ ἐξασφαλίσω κάποια ὑποτροφία γιὰ νὰ σπουδάσω Μουσικολογία, στὸ ἐξωτερικό, γιὰ θέμα καθαρῶς ἐλληνικό, ὅπως εἶναι ἡ Βυζαντινὴ Μουσικολογία, καὶ νὰ γυρίσω πίσω νὰ συμβάλω στὴν θεμελίωση καὶ ἀνάπτυξη τῶν σπουδῶν αὐτῶν στὸν τόπο μας. Αὐτὸ σημαίνει, μαζί μὲ πολλὰ ἄλλα, ὅτι ἐδῶ στὴν Ἑλλάδα ἡ μουσικολογικὴ ἔρευνα βρίσκεται σὲ νηπιακὴ κατάσταση —μόλις τὰ τέσσερα-πέντε τελευταῖα χρόνια δημιουργήθηκαν θέσεις στὰ Πανεπιστήμιά μας—, κι ὅτι, ἀκριβῶς γι' αὐτό, ὑπάρχει μεγάλη ἀνάγκη νὰ βοηθηθοῦν νέοι ἐρευνητὲς καὶ ν' ἀποδυθοῦν στὸ ἐθνικὸ πράγματι ἔργο σπουδῆς καὶ ἔρευνας τοῦ ἐλληνικοῦ μουσικοῦ πολιτισμοῦ μας.

Μὲ αὐτὲς τὶς σκέψεις εἰσηγοῦμαι τὴν προκήρυξη τριῶν θέσεων γιὰ μουσικὲς σπουδὲς στὸ ἐσωτερικό, ὡς ἐξῆς: Βυζαντινὴ Μουσικὴ, Βυζαντινὴ Μουσικολογία, Ἐθνομουσικολογία. Ὑποψήφιοι πρέπει νὰ εἶναι φοιτητὲς ἢ πτυχιούχοι Θεολογικῆς καὶ Φιλοσοφικῆς Σχολῆς, καὶ γιὰ τὸ ἐνδεχόμενον ἐκπονήσεως διδακτορικῆς διατριβῆς, ἢ στὴν περίπτωση τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς ὡς Ψαλ-



τικῆς μόνο, ὁποιοιδήποτε ἐνδιαφερόμενοι (πτυχιούχοι Λυκείων) μὲ τὸ χάρισμα τῆς καλλιφωνίας (καὶ σχετικούς τίτλους σπουδῶν σὲ Ὠδεῖα).

Ἀρμόδιοι κριτὲς Καθηγητὲς μποροῦν νὰ ὑποδειχθοῦν οἱ κύριοι Γ. Ἀμαργιανάκης (Ἀναπληρωτὴς Καθηγητῆς - Φιλοσοφικῆς Ρεθύμνου), Δ. Θέμελης (Ἀναπληρωτὴς Καθηγητῆς - Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν ΑΠΘ), καὶ ὁ ὑποφαινόμενος Γρ. Θ. Στάθης (Ἀναπληρωτὴς Καθηγητῆς - Θεολογικὴ Σχολὴ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν).

Μὲ τὴν ἐλπίδα ὅτι σᾶς προσφέρω κάποια βοήθεια στὸν καταρτισμὸ τοῦ Προγράμματος Ὑποτροφιῶν τοῦ ΙΚΥ, καὶ μὲ φιλικούς χαιρετισμούς, διατελῶ.

Γρ. Θ. Στάθης

ἐπιστημονικὸς συνεργάτης τοῦ IBM

2.

Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν

Θεολογικὴ Σχολή.

Πανεπιστημιόπολη, Ἄνω Ἰλίσια

Ἀναπληρωτὴς Καθηγητῆς: Γρ. Θ. Στάθης,

Πρὸς τὸ

Ἰδρυμα Κρατικῶν Ὑποτροφιῶν

Λυσικράτους 14,

105 58 Ἀθήνα

Ἀθήνα, 5 Ὀκτωβρίου 1987

Θέμα: “καθορισμὸς ἐξεταστῆς ὕλης γιὰ τὴν εἰδίκευση στὴ ‘Βυζαντινὴ Μουσικολογία’, ὑποτροφία ἐσωτερικοῦ”.

Ἀξιότιμοι Κύριοι,

Εὐχαρίστως προάγομαι, ὕστερα ἀπὸ προφορικὴ συνεννόηση μαζί σας, νὰ καθορίσω, ὡς ἀρμόδιος ἐρευνητῆς - καθηγητῆς, τὴν ἐξεταστῆ ὕλη στὰ τρία μαθήματα γιὰ τὴν ὑποτροφία ἐσωτερικοῦ τῆς εἰδίκευσης “Βυζαντινὴ Μουσικολογία” καὶ νὰ σᾶς ὑποδείξω τοὺς ἀρμόδιους καθ’ ὕλη ἐξεταστῆς.

A. Ἐξεταστῆ μαθήματα καὶ ὕλη:

1. “Ἱστορία καὶ μορφολογία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς”.

Περίοδοι ἐξέλιξης τῆς σημειογραφίας - Τὰ γένη καὶ εἶδη μελῶν τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιίας - Οἱ κυριώτεροι μελουργοὶ τοῦ ἰδ’ καὶ ἰε’ αἰῶνα.

2. “Ἡ Νέα Μέθοδος ἀναλυτικῆς σημειογραφίας”.

Προπαρασκευαστικὴ περίοδος τῆς ἐξήγησης τῆς σημειογραφίας καὶ βασικοὶ ἐξηγητῆς - Ἡ περίπτωση τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα Χίου ἀπ’ τὸ



1800 καὶ μετὰ - Βασικά σημεῖα τῆς μεταρρύθμισης τῶν τριῶν λεγομένων Διδασκάλων τὸ 1814-15.

3. “Καταγραφή καθ’ ὑπαγόρευση ἑνὸς βυζαντινοῦ μέλους” (α) καὶ “Τεχνολογικὴ ἀνάλυση καὶ ἀπόδοση ἑνὸς στιχηροῦ ἰδιομέλου” (β).

B. Ἀρμόδιοι ἐξεταστές:

1. Χρ. Πατρινέλης, ἡ Ἀντ. Ἀλυγιζάκης (Θεσσαλονίκη)
2. Γρ. Θ. Στάθης (Ἀθήνα)
3. Γ. Ἀμαργιανάκης (Κρήτη), ἡ Σπ. Περιστερῆς (Ἀθήνα).

Μὲ φιλικούς χαιρετισμούς καὶ μὲ τὴν εὐχὴ νὰ προτείνονται πάντοτε στὰ Προγράμματα Ὑποτροφιῶν οἱ εἰδικεύσεις “Βυζαντινὴ Μουσικολογία” καὶ “Ἐθνομουσικολογία”, μένω ὑμέτερος

Γρ. Θ. Στάθης  
Ἀναπληρωτῆς Καθηγητῆς

3.

Πρὸς τὸ  
Ἰδρυμα Κρατικῶν Ὑποτροφιῶν  
Λυσικράτους 14,  
105 58 Ἀθήνα  
Ἀρμοδία κυρία Α. Καλογεροπούλου

Ἀθήνα, 7 Ὀκτωβρίου 1996

Ἀγαπητὴ μου κυρία Καλογεροπούλου,

Μὲ τὸ παρὸν προάγομαι εὐχαρίστως νὰ ἐπικοινωνήσω καὶ πάλι μαζί σας, καὶ ν’ ἀπαντήσω στὴν μὲ αὐξ. ἀρ. 11032 / 8. 7. 96 ἐπιστολή σας, σχετικὰ μὲ τὸν ἀνακαθορισμὸ τῶν ἐξεταζομένων μαθημάτων γιὰ κάθε ἐπιστημονικὸ κλάδο γιὰ πιθανὴ συνεξέταση σὲ κοινὰ βασικά μαθήματα.

Τὸ θέμα τὸ θίξαμε γιὰ λίγο στὴ Γενικὴ Συνέλευση τοῦ Τμήματός μας τὸν περασμένο μῆνα. Δὲν εἶχαμε ὅμως τὸν χρόνο γιὰ εἰδικὴ συζήτηση καὶ συνολικὴ ἀντιμετώπισή του. Διαφάνηκε, ὡστόσο, ἡ διαπίστωση ὅτι δὲν εἶναι εὐκόλη ὑπόθεση ἢ συμφωνία ἢ ἡ πλατεῖα ἀποδοχὴ κάποιου γενικοῦ σχήματος εἰδικῶν κλάδων καὶ βασικῶν κοινῶν μαθημάτων. Ὑστερ’ ἀπ’ αὐτὴν τὴ διαπίστωση προχωρῶ σὲ προσωπικὴ ἐκτίμηση καὶ ὑποβολὴ τῶν ἀπόψεών μου, ποὺ ἴσως σᾶς φανοῦν χρήσιμες.

Θεωρῶ ὅτι ὁ νέος σχεδιασμὸς ἐξετάσεων μὲ κοινὰ μαθήματα γιὰ τὶς ὑποτροφίες τοῦ ΙΚΥ κινεῖται σὲ ὀρθὴ κατεύθυνση κι ἔχει πολλὰ θετικὰ στοιχεῖα. Στὸ εὐρὺ γνωστικὸ ἀντικείμενο τῆς Μουσικῆς Τέχνης καὶ Ἐπιστήμης, μὲ τὶς πολλές ἰδιαιτερότητες καὶ τὰ εἰδικὰ γνωστικὰ ἀντικείμενα, θὰ πρέπει νὰ καθορίζονται στὴν προκήρυξη οἱ εἰδικοὶ γνωστικοὶ κλάδοι, γιὰτὶ εἰδικές εἶναι καὶ οἱ σχετικὲς



ανάγκες στὰ νέα Τμήματα Μουσικῶν Σπουδῶν τῶν ΑΕΙ τῆς χώρας μας. Ἡ δυνατότητα ἐξετάσεως σὲ κοινὰ μαθήματα μοῦ φαίνεται εὐκόλη ὑπόθεση.

Κατ’ αὐτὸν τὸν τρόπο εἰσηγοῦμαι τὴν προκήρυξη ὑποτροφιῶν γιὰ τὰ ἐξῆς γνωστικὰ ἀντικείμενα:

Ἀρχαία Ἑλληνικὴ Μουσικὴ  
 Βυζαντινὴ Μουσικολογία  
 Ἑλληνικὴ Δημοτικὴ Μουσικὴ  
 Ἐθνομουσικολογία  
 (Ἱστορικὴ καὶ Συστηματικὴ) Μουσικολογία  
 Μουσικοπαιδαγωγικὴ  
 Μουσικὴ καὶ Η/Υ

Ὡς κοινὰ βασικὰ μαθήματα ἐξετάσεων θὰ μπορούσαν νὰ εἶναι:

Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς  
 Ἱστορία τῆς Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς  
 Γενικὴ Μουσικὴ Παλαιογραφία (Ἀρχαία Ἑλληνικὴ - Βυζαντινὴ - Εὐρωπαϊκὴ)

Μέλη ΔΕΠ ποὺ θητεύουν σ’ αὐτὰ τὰ γνωστικὰ ἀντικείμενα εἶναι οἱ ἀκόλουθοι:

Γρ. Στάθης, Γ. Ἀμαργιανάκης, Ἀντ. Ἀλυγιζάκης  
 γιὰ τὴν Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς

Δ. Γιάννου, Ἀπ. Κώστιος, Ἰων Ζῶτος  
 γιὰ τὴν Ἱστορία τῆς Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς, καὶ

Γρ. Στάθης, Ὀλ. Ψυχοπαίδη, Χ. Ξανθουδάκης  
 γιὰ τὴ Γενικὴ Μουσικὴ Παλαιογραφία.

Πρὸς τὸ παρὸν δὲν μπορῶ νὰ προβῶ σὲ ἀναλυτικότερη παρουσίαση τῶν ἀπόψεών μου ἢ στὸν προσδιορισμὸ τοῦ περιεχομένου τῶν ἐξεταζομένων μαθημάτων. Θὰ ἦταν ἴσως χρήσιμο ἢ προκήρυξη στοὺς εἰδικοὺς κλάδους νὰ γίνεται ὕστερα ἀπὸ κάποια πληροφόρηση ἐκ μέρους σας γιὰ τὸ ποιά δυνατότητα ὑπάρχει κάθε φορά καὶ ποιὸν ἀριθμὸ ὑποτροφιῶν γιὰ μουσικολογικὲς σπουδὲς προτίθεσθε νὰ προκηρύξετε. Κι ἴσως εἶναι σκόπιμο μιὰ χρονιά νὰ προκηρῦσσονται ὑποτροφίες ἐσωτερικοῦ καὶ τὴν ἐπόμενη ὑποτροφίες ἐξωτερικοῦ.

Καὶ θὰ ἤθελα νὰ παρακαλέσω γιὰ τὰ ἐπόμενα τρία χρόνια νὰ δώσετε προτεραιότητα στὴ Βυζαντινὴ Μουσικολογία μὲ 2 ὑποτροφίες ἐσωτερικοῦ κάθε χρόνο.

Μὲ πολλοὺς φιλικοὺς χαιρετισμοὺς κι εὐχὲς γιὰ τὴν εὐόδωση τῶν ἀγαθῶν ἔργων σας,

Καθηγητῆς Γρ. Θ. Στάθης



## 4.

Ἀθήνα, 17 Ἰουλίου 1997

Πρὸς τὸ  
 Ἰδρυμα Κρατικῶν Ὑποτροφιῶν  
 Λυσικράτους 14,  
 105 58 Ἀθήνα  
 Ἀρμοδία κυρία Α. Καλογεροπούλου

Ἀγαπητὴ κυρία Καλογεροπούλου, καλημέρα.

Πολλές, δυστυχῶς, ἀπανωτὲς ἀπασχολήσεις καθ' ὅλον τὸν μῆνα Ἰούλιο, δὲν μοῦ ἐπέτρεψαν νὰ σᾶς ἀπαντήσω στὸ τελευταῖο ἐγκύκλιο γράμμα σας γιὰ τὸ ἐπόμενο Πρόγραμμα Ὑποτροφιῶν, καὶ κυρίως τὶς ἀπόψεις μου γιὰ τὴ συγκρότηση τριμελῶν ἐξεταστικῶν ἐπιτροπῶν καὶ μαθημάτων. Ὑστερα καὶ ἀπ' τὴν ἀλγεινὴ ἐμπειρία τῆς ἐξετάσεως στὰ μουσικὰ μαθήματα τῆς περασμένης χρονιάς, καθίσταται ἐπιτακτικὴ ἢ ἀνάγκη καθορισμοῦ τῶν τριμελῶν ἀνὰ μάθημα ἐξεταστικῶν ἐπιτροπῶν καὶ ὅπωςδήποτε ὁ προσδιορισμὸς τῆς ἐξεταστέας ἀνὰ μάθημα ὕλης. Καὶ πάλι, πρέπει νὰ ὁμολογήσω ὅτι ἡ δική μας, προσωπικὴ τοῦ καθενός, πρωτοβουλία γιὰ συνεννόηση καὶ σχεδιασμὸ ἀποδεκτὸ τῶν αἰτουμένων ἀπὸ μέρους σας λύσεων, δὲν εὐοδώνεται εὐκόλα, γιὰτὶ καὶ ἡ ἀνάληψη συντονισμοῦ ἀπὸ κάποιον ἀπὸ μᾶς δὲν ἀναγνωρίζεται ἀμοιβαίως, καὶ ἡ διαφορετικὴ ἐκ προοιμίου ἔκφραση ἀπόψεων γιὰ τὴ φιλοσοφία τοῦ σχεδιασμοῦ τῶν ἐξετάσεων ἀπὸ μέρους τοῦ ΙΚΥ, καθιστᾷ δυσκολοεύρετη μιὰ κοινὰ ἀποδεκτὴ λύση. Κι ὅλοι εὐχονται στὸ μέλλον· “νὰ δοῦμε”.

Προσωπικὰ θέλω νὰ βοηθήσω ὅσο γίνεται, γιὰτὶ συμφωνῶ μὲ τὸν σχεδιασμὸ τῶν ἐξετάσεων, καὶ γιὰτὶ πρέπει νὰ προσβλέπει κανεὶς στοὺς νέους ποὺ θὰ εὐεργετηθοῦν καὶ μὲ τὴ δική μας ἐλάχιστη συμβολή. Γι' αὐτὸ καὶ σᾶς ἀπευθύνω πάλι αὐτὸ τὸ γράμμα μου γιὰ νὰ μείνω σὲ τρία σημεία:

Πρῶτο· εἰσηγοῦμαι τὴν προκήρυξη ὑποτροφιῶν γιὰ τὰ ἐξῆς γνωστικὰ ἀντικείμενα:

Ἀρχαία Ἑλληνικὴ Μουσικὴ  
 Βυζαντινὴ Μουσικολογία  
 Ἑλληνικὴ Δημοτικὴ Μουσικὴ  
 Ἐθνομουσικολογία  
 (Ἱστορικὴ καὶ Συστηματικὴ) Μουσικολογία  
 Παλαιογραφία Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς  
 Μουσικοπαιδαγωγικὴ (ἢ Διδακτικὴ τῆς Μουσικῆς)  
 Μουσικὴ καὶ Η/Υ

Δεύτερο· ὡς κοινὰ βασικὰ μαθήματα ἐξετάσεων θὰ μπορούσαν νὰ εἶναι:



Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς

Ἱστορία τῆς Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς

Γενικὴ Μουσικὴ Παλαιογραφία (Ἀρχαία Ἑλληνικὴ - Βυζαντινὴ - Εὐρωπαϊκὴ)

(καὶ κατὰ περίπτωσιν, ὅταν προκηρύσσεται θέσις “Μουσικὴ καὶ Η/Υ”

ἀντὶ τοῦ μαθήματος “Γενικὴ Μουσικὴ Παλαιογραφία” νὰ ὑπάρχει μάθημα σχετικὸ μὲ τοὺς Η/Υ)

Θὰ μπορούσε νὰ ὑπάρξει ἓνας συντελεστὴς βαρύτητας γιὰ τὸ κάθε μάθημα, κατὰ μία ἢ κατὰ μισὴ μονάδα, γιὰ τὶς εἰδικότητες ποὺ ὀδηγοῦν πρὸς τὸ ἓνα ἢ τὸ ἄλλο εὐρύτερο γνωστικὸ ἀντικείμενο, στὸ ὁποῖο εἰσάγει εἰδικότερα τὸ καθένα ἀπ’ τὰ ἐξεταστέα μαθήματα. Δηλαδή· γιὰ τὶς εἰδικότητες “Ἀρχαία Ἑλληνικὴ Μουσικὴ - Βυζαντινὴ Μουσικολογία - Ἑλληνικὴ Δημοτικὴ Μουσικὴ” τὸ μάθημα “Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς” μπορεῖ νὰ πάρει μεγαλύτερο συντελεστὴ βαρύτητας. Τὸ ἴδιο, γιὰ τὶς εἰδικότητες “(Ἱστορικὴ καὶ Συστηματικὴ) Μουσικολογία - Παλαιογραφία Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς” τὸ μάθημα “Ἱστορία τῆς Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς”, κ.λπ. Νομίζω ὅτι εἶναι μιὰ καλὴ σκέψις ποὺ μπορεῖ νὰ βοηθήσει στὴν καλύτερη λειτουργία τῶν ἐξετάσεων καὶ τὴν δικαιότερη ἐπιλογὴ τῶν προετοιμασμένων γιὰ τὴν μία ἢ τὴν ἄλλη κλίση καὶ εἰδικότητα τῶν ὑποψηφίων ὑποτρόφων.

Περιγραφή τῆς ἐξεταστέας ὕλης·

τοῦ μαθήματος “Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς”.

“Οἱ περίοδοι τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας παράλληλα μὲ τὴν ἐξέλιξιν τῆς σημειογραφίας - Ἡ καλοφωνία κατὰ τὸν ἰδ’ αἰῶνα - Οἱ μεγάλοι μελουργοὶ τοῦ ἰδ’ αἰῶνα - Ἡ ἐξέλιξιν τῆς Ψαλτικῆς στὸ Μεταβυζάντιο - Οἱ περίφημοι μελουργοὶ τοῦ ἰζ’ αἰῶνα. - Οἱ ἐξηγητὲς διδάσκαλοι Πέτρος Πελοποννήσιος καὶ Γρηγόριος Πρωτοψάλτης”.

τοῦ μαθήματος “Γενικὴ Μουσικὴ Παλαιογραφία”.

α. Ἀρχαία Ἑλληνικὴ Θεωρία καὶ Σημειογραφία - Μουσικὴ γραφὴ καὶ ρυθμικὰ σύμβολα.

β. Βυζαντινὴ: Προθεωρία τῆς Παπαδικῆς Τέχνης - Τὸ γεγονὸς τῆς μεταρρυθμίσεως στὴ σημειογραφία ἀπ’ τοὺς τρεῖς Διδασκάλους κατὰ τὸ 1814 - 1815.

γ. Εὐρωπαϊκὴ: Οἱ διάφοροι τύποι σημειογραφίας τοῦ ἰδ’ - ἰε’ αἰῶνος.

τοῦ μαθήματος “Ἱστορία τῆς Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς”.

Ὁ προσδιορισμὸς τῆς ὕλης σ’ αὐτὸ τὸ μάθημα γίνεται μὲ κάθε ἐπιφύλαξιν. Ἀρμοδιώτεροι ἀπὸ μένα συνάδελφοι πρέπει νὰ σᾶς ὑποδείξουν τὴν ὕλην πιὸ λεπτομερῶς.

“Τρία θέματα: α) Μεσαίωνα, β) ἰζ’ - ιη’ αἰ. γ) ιθ’ - κ’ αἰ.”.



Τρίτο· μέλη ΔΕΠ - ἐξεταστές γιὰ τὰ γνωστικά αὐτὰ ἀντικείμενα μποροῦν νὰ εἶναι οἱ ἀκόλουθοι:

Γρ. Στάθης, Γ. Ἀμαργιανάκης, Ἀντ. Ἀλυγιζάκης

γιὰ τὴν Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς·

Δ. Γιάννου, Ἀπ. Κώστιος, Ἰων Ζῶτος

γιὰ τὴν Ἱστορία τῆς Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς, καὶ

Γρ. Στάθης, Ὀλ. Ψυχοπαίδη (ἡ Ἰ. Παπαθανασίου), Στ. Ψαρουδάκης

γιὰ τὴ Γενικὴ Μουσικὴ Παλαιογραφία.

Χαρ. Σπυρίδης

γιὰ τοὺς Η/Υ.

Καὶ θὰ ἤθελα νὰ παρακαλέσω, πάλι, γιὰ τὰ ἐπόμενα τρία χρόνια νὰ δώσετε προτεραιότητα στὴ Βυζαντινὴ Μουσικολογία μὲ 2 ὑποτροφίες ἐσωτερικοῦ κάθε χρόνο.

Μὲ πολλοὺς φιλικοὺς χαιρετισμοὺς κι εὐχὲς γιὰ τὴν εὐόδωση τῶν ἀγαθῶν ἔργων σας.

Καθηγητῆς Γρ. Θ. Στάθης

Σημείωση: Ἀντίστοιχη εἰσήγηση ἔγινε καὶ γιὰ προκήρυξη ὑποτροφιῶν στὸ γνωστικὸ ἀντικείμενο "Λειτουργικὴ - Χριστιανικὴ Λατρεία".

Κάθε χρόνο, σχεδόν, προκηρύχθηκαν ἀπὸ τότε θέσεις ὑποτροφιῶν σ' αὐτὲς τὶς εἰδικεύσεις, καὶ κυρίως τὴ "Λειτουργικὴ" καὶ τὴ "Βυζαντινὴ Μουσικολογία".

Εὐτύχησαν νὰ ἐπιτύχουν στὶς ἐξετάσεις καὶ νὰ γίνουν ὑπότροφοι τοῦ ΙΚΥ ἐσωτερικοῦ, ἀλλὰ καὶ ἐξωτερικοῦ, οἱ ἀκόλουθοι πτυχιούχοι, δεκτοὶ καὶ ὡς ὑποψήφιοι διδάκτορες, μὲ ἐπιβλέποντα καθηγητὴ στὶς σπουδὲς τους, καὶ ὑπεύθυνο ἀπέναντι τοῦ ΙΚΥ, τὴν ταπεινότητά μου.

"Λειτουργικὴ": π. Σπυρίδων Ἀντωνίου, Δημήτριος Μπαλαγεῶργος.

"Βυζαντινὴ Μουσικολογία": Κωνσταντῖνος Καραγκούνης, Γρηγόριος Ἀναστασίου, Γεώργιος Ζήσιμος, Γεώργιος Σμάνης, Βασίλειος Βασιλείου, Ἀντώνιος Κωνσταντινίδης.

"Βυζαντινὴ Μουσικολογία", ἐξωτερικοῦ: Φλώρα Κρητικοῦ

Μὲ ἀντίστοιχη εἰσήγηση - σύσταση, πρὸς τὸ Κοινωφελὲς Ἰδρυμα "Ἀλέξανδρος Ὁνάσης" πῆραν ὑποτροφία οἱ Ἴταλοὶ ὑποψήφιοι διδάκτορες στὴ "Βυζαντινὴ Μουσικολογία", κ. Gabriella Spano καὶ κ. Luca Conti.



## ΑΓΟΡΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ Κ.Α. ΨΑΧΟΥ\*

Α. Ο Κ. Α. Ψάχος και η Βιβλιοθήκη του.

Ο Κωνσταντῖνος Α. Ψάχος γεννήθηκε στὸ Μέγα Ρεῦμα τοῦ Βοσπόρου τὸ 1869 καὶ ἀπεβίωσε στὴν Ἀθήνα τὸ 1949. Ὑπῆρξε ὁ περιφανέστερος Ἕλληνας ἐπιστήμονας μουσικολόγος καὶ οὐσιαστικὰ ὁ θεμελιωτὴς τῆς Μουσικολογίας, μὲ καταπληκτικὴ δραστηριότητα στὴν Κωνσταντινούπολη, καὶ ἀπ' τὸ 1904 στὴν Ἀθήνα, στὸν ἐρευνητικὸ, διδακτικὸ καὶ ἐκδοτικὸ τομέα γιὰ τὴν Βυζαντινὴ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ καὶ τὸ Δημοτικὸ Τραγούδι. Εἶναι ὁ πρῶτος Καθηγητὴς Βυζαντινῆς Μουσικῆς στὸ Ὡδεῖο Ἀθηνῶν καὶ ὁ πρῶτος Ἕλληνας μουσικολόγος ποὺ ὑποστήριξε, μὲ ἀποδεικτικὰ στοιχεῖα ἀπ' τὰ χειρόγραφα, τὴν ὀρθότητα τῶν ἐξηγήσεων τῆς σημειογραφίας, ὅπως τὴν μεταρρύθμισαν τὸ 1814 οἱ τρεῖς λεγόμενοι Διδάσκαλοι (Χρῦσανθος, Γρηγόριος, Χουρμούζιος) καὶ τὴν παρέδωκαν ὡς τὴ μόνη ἔγκυρη σημειογραφία, μὲ τὴν ὁποία μέχρι σήμερα ψάλλεται καὶ ἀδεύεται ἡ ἐκκλησιαστικὴ καὶ δημοτικὴ μουσικὴ μας παράδοση.

---

\* Τὸ κείμενο αὐτὸ μὲ σχετικὸ προοίμιο καὶ τὴν ἀναγραφὴ τῶν ὀνομάτων καὶ τῆς ιδιότητος τοῦ καθενὸς ἀπ' τοὺς πέντε συνυπογράψαντες στὸ τέλος, μετὰ, πάλι, τὸν σχετικὸ ἐπίλογο - πρόταση ἢ εἰσήγηση γιὰ τὴν ἀγορὰ καὶ τὸ ὕψος τοῦ τιμήματος τῆς Βιβλιοθήκης Κ. Α. Ψάχου ἐκ μέρους τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, συντάχθηκε ἀπ' τὸν ὑποφαινόμενο Γρ. Θ. Στάθη, ὡς Ἐκθεση - Γνωμοδότηση πρὸς τὴ Σύγκλητο τοῦ Πανεπιστημίου καὶ ἀναγνώσθηκε, καὶ ὑποστηρίχθηκε καὶ προφορικὰ ἀπ' τὴν ταπεινότητά μου, ποὺ προσκλήθηκα ἐπὶ τοῦτο νὰ παραστῶ ὡς καθ' ὕλην εἰδικὸς καὶ ἀρμόδιος, στὴ συνεδρία τῆς Συγκλήτου τὴν 16ῃ Μαΐου 1991.

Οἱ ἀγαπητοὶ συνάδελφοι οἱ ὁποῖοι συνυπέγραψαν μαζί μὲ μένα τὴν Ἐκθεση - Γνωμοδότηση, εἶναι, κατὰ τὸ Προοίμιο, οἱ ἀκόλουθοι: "Οἱ ὑπογραφόμενοι Γρηγόριος Στάθης, Ἀναπληρωτὴς Καθηγητὴς Θεολογικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν - Βυζαντινομουσικολόγος, Γεώργιος Ἀμαργιανάκης, Καθηγητὴς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Κρήτης - Ἐθνομουσικολόγος, Παναγιώτης Νικολόπουλος, Ἀναπληρωτὴς Καθηγητὴς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν - Διευθυντὴς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης Ἑλλάδος, Λάμπρος Λιάβας, ἐντεταλμένος Ἐπίκουρος Καθηγητὴς Πανεπιστημίου Αἰγαίου - Ἐθνομουσικολόγος, καὶ Παναγιώτης Χριστόπουλος, δ. Φ. Φιλολόγος - Ἱστορικὸς καὶ Διευθυντὴς τῆς Βιβλιοθήκης τῆς Βουλῆς, λειτουργοῦντες ὡς πραγματογνώμονες λόγῳ τῆς ἐνασχολήσεώς τους μὲ τὴ σύνταξη καὶ ἐκδόση Καταλόγων Χειρογράφων Βυζαντινῆς Μουσικῆς τοῦ Ἁγίου Ὄρους (Γρ. Θ. Στάθης), τοῦ Ἀρχείου



Ἡ συλλογή τῆς Βιβλιοθήκης Ψάχου ὀφείλεται στὸν φλογερὸ ζῆλο, τὸ ἐθνικὸ ἐνδιαφέρον, ἀλλὰ καὶ τὴν ἐπιστημονικὴ γνώση τοῦ Κ. Ψάχου νὰ περισώσει ὅσα περισσότερα, μουσικὰ κυρίως, χειρόγραφα, ἀλλὰ καὶ ἔντυπα βιβλία συναντοῦσε, καὶ μάλιστα ἐκεῖνα ποὺ εἶναι τεκμήρια τῆς ὁμαλῆς ἐξελίξεως τῆς σημειογραφίας καὶ τῆς τέχνης τῆς μελοποιίας, καὶ προσφέρονται στὸν μελετητὴ γιὰ τὴν ἐξακρίβωση ἱστορικῶν, παλαιογραφικῶν, μορφολογικῶν, λαογραφικῶν, γλωσσικῶν καὶ ἄλλων στοιχείων. Ἐνα μεγάλο μέρος προέρχεται ἀπὸ δωρεὰ τῶν κληρονόμων τοῦ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου (ἐνὸς τῶν τριῶν Διδασκάλων), ἄλλα χειρόγραφα ἀπὸ μεμονωμένες δωρεές, καὶ πολλὰ χειρόγραφα ἀπὸ ἀγορὰ “ἐκ τῶν ἰδίων πόρων” τοῦ Κ. Ψάχου. Ἡ συλλογή τῶν μουσικῶν ἐντύπων, καὶ τῶν ἄλλων μουσικολογικῆς, μουσικῆς, ἱστορικῆς, φιλολογικῆς κ.λπ. ὕλης, δημιουργήθηκε μὲ τὸν φυσιολογικὸ τρόπο ποὺ ὅλοι οἱ λόγιοι δημιουργοῦν τὶς Βιβλιοθηκὲς τους.

Ἡ Βιβλιοθήκη Ψάχου ἀπαρτίζεται ἀπ’ τὶς ἀκόλουθες ἐνότητες:

#### Α. Χειρόγραφα.

α) Σπαράγματα μεμβρανίνων μουσικῶν κωδίκων, φύλλα 43 (ι’-ιε’ αἰώνων), περιωρισμένης ἀξίας.

β) Τὸ Ἀρχεῖο τοῦ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, ποὺ περιλαμβάνει δέκα (10) αὐτοτελεῖς κώδικες, πρωτόγραφα ἐξηγήσεως στὴ Νέα Μέθοδο ἀναλυτικῆς σημειογραφίας (τὸ 1814 καὶ ἐξῆς), στὰ ὁποῖα στηρίχτηκαν οἱ πρῶτες μουσικὲς ἐκδόσεις ἀπ’ τὸ 1820 καὶ μετὰ, καὶ ἕξι (6) Φακέλους μὲ 225 Τετράδια ἐξηγήσεων, ἢ σπαράγματα κωδίκων, ἢ αὐτοτελεῖς ἀστάχτους μουσικοὺς κώδικες,

---

Samuel Baud-Bovy (Λ. Λιάβας) καὶ μὲ ἐρευνητικὰ προγράμματα καταγραφῆς τῆς μουσικῆς τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν (Γ. Ἀμαργιανάκης), καὶ λόγῳ τῆς ιδιότητός τους ὡς Διευθυντῶν τῶν μεγάλων Βιβλιοθηκῶν τῶν Ἀθηνῶν (Π. Νικολόπουλος καὶ Π. Χριστόπουλος)...

Στὸ τέλος τῆς Ἐκθέσεως - Γνωμοδοτήσεως καὶ πρὶν ἀπ’ τὴν ἀκροτελεύτια παράγραφο περὶ τῆς ἐκτιμῆσεως τῆς ἀξίας τῆς Βιβλιοθήκης, οἱ συνυπογράψαντες ἐξέφραζαν τὴν εὐχή:

“Ἡ Βιβλιοθήκη αὐτὴ δὲν πρέπει μὲ κανένα τρόπο νὰ κατατμηθῆ ἢ μερισθῆ, ἀλλὰ νὰ διαφυλαχθῆ ἀκέρατη καὶ διατηρηθῆ σ’ αὐτὴν τὴν πολλαπλότητά της, γιὰ πολλαπλὸ ὄφελος τῆς ἐπιστημονικῆς ἔρευνας. Αὐτὸ ἄλλωστε ἀποτελεῖ καὶ ἐπιθυμία τῶν κληρονόμων τῆς οἰκογενείας Ψάχου καὶ πραγματοποίησης τοῦ ὁράματος τοῦ ἀειμνήστου Κ. Ψάχου νὰ χρησιμεύσει ἡ Βιβλιοθήκη αὐτὴ ὡς κέντρο ἔρευνας τῆς Ἐθνικῆς Μουσικῆς Παραδόσεως.

Θεωρούμενη ἡ σύνολη Μουσικὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Κωνσταντίνου Ψάχου ὡς πνευματικὴ περιουσία αὐτοῦ τοῦ μεγέθους καὶ αὐτῶν τῶν ἐπὶ μέρους ἀπροσμετρήτων διαστάσεων γιὰ τὴν ἔρευνα τῆς Βυζαντινῆς ἀλλὰ καὶ γενικώτερα τῆς ἐθνικῆς μουσικῆς, εἶναι κεφάλαιο ἀνεκτίμητο. Ἐκφράζουμε ἐκθύμως τὴν εὐχή νὰ ἀποκτηθῆ ἡ Βιβλιοθήκη αὐτὴ ἀπ’ τὸ πρῶτο πνευματικὸ Ἰδρυμα τῆς χώρας μας, τὸ Ἐθνικὸ καὶ Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, ὡς προικοδότηση τοῦ ἀρτισυστάτου Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν, ἐπειδὴ αὐτὸς εἶναι ἀρμοδιώτερος χώρος γιὰ τὴν ἀξιοποίηση τῆς Βιβλιοθήκης αὐτῆς, καὶ ἐντρυφήση σ’ αὐτὴ τῶν νέων φοιτητῶν, τῶν αὐριανῶν ἐπιστημόνων μουσικολόγων τοῦ τόπου μας”.



ἀνυπολόγιστης ἀξίας, ἐπειδὴ καὶ μοναδικὰ εἶναι καὶ προέρχονται ἀπ’ τὸν ἕνα ἀπ’ τοὺς τρεῖς Διδασκάλους, μεταρρυθμιστὲς τοῦ ἑλληνικοῦ - βυζαντινοῦ μουσικοῦ γραφικοῦ συστήματος. Στὸ Ἀρχεῖο αὐτὸ φυλάσσονται καὶ σημαντικώτατα χειρόγραφα τῶν μουσικοδιδασκάλων (τοῦ ιη’ καὶ ἀρχῶν τοῦ ιθ’ αἰ.) Πέτρου Πελοποννησίου, Πέτρου Βυζαντίου, Ἀποστόλου Κώνστα Χίου, Ἀντωνίου Λαμπαδαρίου καὶ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος.

γ) Αὐτοτελεῖς βιβλιοδετημένοι μουσικοὶ κώδικες, κυρίως τῆς μεταβυζαντινῆς περιόδου, συνολικὰ 250, μεταξύ τῶν ὁποίων καὶ σπουδαιότατες θεωρητικὲς συγγραφές καὶ συλλογές δημοτικῶν καὶ ἀστικῶν τραγουδιῶν, μερικὲς ἀπ’ τίς ὁποῖες εἶναι μοναδικές. Στὴν ἐνότητα αὐτή, ποὺ ἀποτελεῖ τὸν κύριο κορμὸ τῆς Βιβλιοθήκης Χειρογράφων, περιλαμβάνονται δύο ἀπ’ τοὺς τέσσερις γνωστὸς κώδικες τοῦ Χρυσάνθου ἐκ Μαδύτων, τοῦ θεωρητικοῦ Διδασκάλου τῆς Νέας Μεθόδου, μοναδικοὶ καὶ ἀνυπολόγιστης ἀξίας, καθὼς καὶ σπουδαιότατοι κώδικες, περὶ τοὺς 50, τοῦ Ἰωάννου Πρωτοψάλτου, Πέτρου Βυζαντίου, Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, Ἀποστόλου Χίου καὶ ἄλλων μεγάλων διδασκάλων καὶ κωδικογράφων, σὲ ἄριστη κατάσταση. Πολλοὶ ἀπ’ αὐτοὺς τοὺς κώδικες εἶναι καλαισθητότατοι, ποικιλμένοι μὲ ἐπίτιτλα καὶ στολίδια καὶ ὠραιότατα πρωτογράμματα.

δ) Ἀρχεῖο μουσικῶν καταγραφῶν τραγουδιῶν, περίπου 2.000, ἀπ’ τὸν ἴδιο τὸν Κ. Ψάχο, καὶ τὰ κατάλοιπα τῶν ἔργων του.

Β. Ἐντυπα:

α) Ἐντυποὶ μουσικοὶ κώδικες, θεωρητικὰ καὶ μουσικὰ κείμενα, πολλοὶ ἀπ’ τοὺς ὁποῖους εἶναι πρῶτες ἐκδόσεις καὶ δυσεύρετοι.

β) Βιβλιοθήκη ποικίλης ὕλης, περὶ τὰ 1.000 σώματα, μεταξύ τῶν ὁποίων καὶ σπανιώτατα ἀνάτυπα μουσικολογικῶν μελετῶν.

*Β. Σημασία καὶ ἀξία τῆς Βιβλιοθήκης Κ. Ψάχου.*

Ἡ σημασία καὶ σπουδαιότητα τῆς Βιβλιοθήκης Κ. Ψάχου ἔγκειται στὴν πληρότητά της, ὡς μουσικῆς καὶ μουσικολογικῆς Βιβλιοθήκης, γιὰ τὴ σπουδὴ καὶ ἔρευνα τῆς ἐξελίξεως τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς σημειογραφίας καὶ παράλληλα μελοποιίας, σὲ ὅλες τίς περιόδους, ἀπ’ τὸν 1’ αἰῶνα μέχρι σήμερα. Ἀναμφίβολα ἀποτελεῖ μιὰν αὐτοτελεῖ Βιβλιοθήκη καὶ ἕναν πνευματικὸ θησαυρὸ ἐθνικῆς σημασίας. Τὸ Ἀρχεῖο τοῦ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, εἰδικά, καὶ οἱ αὐτόγραφοι κώδικες τοῦ Χρυσάνθου, τοῦ Γρηγορίου, τοῦ Χουρμουζίου καὶ τῶν Πέτρου Βυζαντίου, Ἀποστόλου Χίου, Ἰωάννου Πρωτοψάλτου καὶ τῶν ἄλλων μεγάλων δασκάλων τῆς μουσικῆς, προσδίδουν στὴ Βιβλιοθήκη ἀπροσμέτρητη ἀξία καὶ τὴν καθιστοῦν πνευματικὸ μέγεθος πρωταρχικῆς σημασίας καὶ μνημεῖο ἐπιβλητικὸ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσικοῦ Πολιτισμοῦ μας.



Γ. Ἀγορὰ τῆς Βιβλιοθήκης Ψάχου ἀπ' τὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν.

Ἡ Βιβλιοθήκη Κ. Ἀ. Ψάχου ἔβγαине σὲ δημοπρασία τὴν 17η Μαΐου 1991, στὴν Ἀθήνα, μέσῳ τοῦ γνωστοῦ παλαιοπώλου Κ. Σπανοῦ, μὲ ὠρισμένη κατώτερη τιμὴ ἐκκίνησης 310.000.000 δραχμές. Ἡ ἀναγγελία τῆς δημοπρασίας τῆς Βιβλιοθήκης κίνησε τὸ ζωηρὸ ἐνδιαφέρον κρατικῶν καὶ ιδιωτικῶν φορέων καὶ πνευματικῶν Ἰδρυμάτων γιὰ τὴν ἀπόκτησή της. Τὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, ὡς τὸ πρῶτο πνευματικὸ Ἰδρυμα τῆς χώρας μας, τόλμησε καὶ κινήθηκε ἀπὸ φιλόμουσα αἰσθήματα ἀποφασιστικὰ γιὰ τὴν ἀγορὰ αὐτῆς τῆς Βιβλιοθήκης μὲ τίμημα τὴν ἐξεύρεση καὶ καταβολὴ τῶν 310.000.000 δρχ., ὡς προικοδότηση τοῦ ἀρτισυστάτου τότε Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν καὶ ὡς ἐνέργεια διαφύλαξης ἀκεραίου αὐτοῦ τοῦ πνευματικοῦ ἐθνικοῦ θησαυροῦ, ἐπειδὴ ἦταν ὁρατὸς ὁ κίνδυνος κατάτμησης τῆς Βιβλιοθήκης.

Υπογράφηκε σχετικὴ “Σύμβαση Ἀγοραπωλησίας” τὴν 16η Μαΐου 1991, τὸ πρῶν. Τὸ ἀπόγευμα τῆς ἴδιας ἡμέρας τὸ Πατριαρχεῖο Ἱεροσολύμων, μέσῳ τῆς Ἐξαρχίας τοῦ Παναγίου Τάφου στὴν Ἀθήνα, προσέφυγε σὲ προσωρινὰ μέτρα κατὰ τῆς δημοπρασίας τῆς Βιβλιοθήκης, ἰσχυριζόμενο ὅτι, ἴσως, ἓνα τμῆμά της ἀνῆκε κάποτε στὸ Μετόχι τοῦ Παναγίου Τάφου στὴν Κωνσταντινούπολη. Ἡ προσφυγὴ αὐτὴ ἔθιγε τὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν ποὺ εἶχε ἤδη ἀγοράσει, μὲ τὴν ὑπογραφή τῆς Σύμβασης, τὴ Βιβλιοθήκη. Ἡ προσφυγὴ στηρίχτηκε σ' ἓνα παραπλανητικὸ, ὅπως ἀποδείχθηκε, ἔγγραφο, ποὺ δὲν ἀναφέρεται σὲ κανένα ἀπ' τὰ χειρόγραφα τῆς Βιβλιοθήκης Ψάχου, ἀλλὰ σὲ 7 χειρόγραφα τῆς Συλλογῆς Χειρογράφων τοῦ Μετοχίου τοῦ Παναγίου Τάφου Κωνσταντινουπόλεως, ἡ ὁποία μεταφέρθηκε καὶ φυλάσσεται στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη Ἑλλάδος, στὴν Ἀθήνα, ὅπου βρίσκονται καὶ τὰ 7 αὐτὰ ἀναφερόμενα στὸ ἔγγραφο τοῦ ἀρχείου τοῦ Πατριαρχείου Ἱεροσολύμων μουσικὰ χειρόγραφα. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, ἡ ὑπόθεση πῆρε τὴν δικαστικὴν ὁδὸν, ὅπου καὶ παρασχέθηκαν ὅλα τὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα διελεύκαναν τὴν ὑπόθεση.

Ἡ ἀπόφαση τοῦ Δικαστηρίου ἦταν ἀπαλλακτικὴ γιὰ τὴ Βιβλιοθήκη καὶ τοὺς νομίμους κληρονόμους Κ. Ἀ. Ψάχου. Τὸ Πανεπιστήμιο, κατὰ τὴ Νομικὴ Ὑπηρεσία του, ἔπρεπε νὰ ἐξαντλήσει ὅλα τὰ ἔνδिका μέσα —γιὰ τὴν ἐξασφάλιση τῆς πλήρους κυριότητος ἐφ' ὅλης τῆς Βιβλιοθήκης ἐκ μέρους τῶν κληρονόμων τοῦ Κ. Ψάχου—, καὶ μετὰ νὰ προχωρήσει στὴν ὑλοποίησιν τοῦ ὅρου τῆς Συμβάσεως, τῆς ἀποπληρωμῆς δηλαδὴ τῆς συμφωνηθείσης τιμῆς τῆς Βιβλιοθήκης. Ὑπέβαλε, λοιπόν, αἴτηση ἀναίρεσης στὸ Ἐφετεῖο Ἀθηνῶν. Ἡ ἀπόφαση ἦταν καὶ πάλι ὑπὲρ τῶν κληρονόμων Ψάχου. Προσέφυγε ἔπειτα στὸν Ἄρειο Πάγον· ἀλλὰ καὶ ἡ ἀπόφαση τοῦ Ἀνωτάτου αὐτοῦ Δικαστηρίου ὑπῆρξε ἀπαλλακτικὴ γιὰ τοὺς νομίμους κληρονόμους τοῦ ἀειμνήστου Κ. Ψάχου, πρόσφατα, τὸν Δεκέμβριον 1994.



“Ὅλο αὐτὸ τὸ διάστημα τῆς δικαστικῆς ἐκκρεμότητος τὸ Πανεπιστήμιο, ἀναγνωρίζοντας ἀντικειμενικὰ καὶ πραγματικὰ τὸ δίκαιο τῶν κληρονόμων Ψάχου καθὼς καὶ τὶς συμβατικὲς τοῦ ὑποχρεώσεως, προσπάθησε νὰ ἐξεύρει τὰ χρήματα (310.000.000 δρχ.) γιὰ τὴν ἀποπληρωμὴ καὶ μεταφορὰ τῆς Βιβλιοθήκης σὲ ἀρμόδιους χώρους τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν, ἀλλὰ οἱ ἐνέργειές του δὲν ἀπέφεραν ἀποτέλεσμα, λόγῳ κυρίως τῆς γενικότερης δυσμενοῦς οἰκονομικῆς κατάστασης ποὺ ἀντιμετωπίζουν τὰ ΑΕΙ τῆς χώρας μας. Παρόμοιες, ἐπίσης, προσπάθειες τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν, μὲ παραστάσεις σὲ κρατικοὺς καὶ ἰδιωτικοὺς φορεῖς, γιὰ γενναϊόδωρη χορηγία, ἔμειναν ἀλυσιτελεῖς καὶ ἄκαρπες μέχρι τώρα.

#### Δ. Τελικὴ ρύθμιση τῆς ἀγοραπωλησίας τῆς Βιβλιοθήκης Κ. Ἀ. Ψάχου.

Πρόσφατα, τὴν Πέμπτη 6 Ἀπριλίου 1995, σὲ συνάντηση στὸ γραφεῖο τοῦ Ἀντιπρύτανη ἐπὶ τῶν οἰκονομικῶν κ. Ἰ. Δρακοπούλου τῶν ἀρμοδίων πανεπιστημιακῶν παραγόντων καὶ τῆς κληρονόμου τῆς Βιβλιοθήκης Ψάχου κ. Ἐλένης Ντάλλα, συμφωνήθηκε, πρὸς ἄρση αὐτῆς τῆς μεγάλης ἐκκρεμότητος, τὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, ἀφ’ ἐνός, νὰ ἐξεύρει ἐν τέλει τὸ τίμημα καὶ νὰ καταβάλει καὶ τὰ σχετικὰ τέλη χαρτοσήμου, δηλαδὴ τὸ συνολικὸ ποσὸ τῶν 330.000.000 δραχμῶν καὶ ἡ κ. Ἐλένη Ντάλλα, ἀφ’ ἑτέρου, νὰ παραιτηθῆ ἀπ’ τὴν ἀπαίτηση τῶν τόκων ὑπερήμερίας, ἀνερχομένων εἰς περίπου 60.000.000 δρχ. Ἡ κ. Ντάλλα ἔκαμε καὶ τὴν τελευταία αὐτῆς γενναία παραχώρηση - προσφορὰ στὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, γιὰ νὰ εὐκολύνει τὸ Πανεπιστήμιο καὶ νὰ μείνει ἡ Βιβλιοθήκη Ψάχου πνευματικὸ κεφάλαιο σ’ αὐτό. Ὁρίσθηκε δὲ τρίμηνη διάρκεια, μέχρι τὸν προσεχῆ Ἰούλιο, γιὰ τὴν ἐξεύρεση καὶ ἀποπληρωμὴ τῆς δαπάνης καὶ τὴ μεταφορὰ τῆς Βιβλιοθήκης σὲ ἀσφαλῆ χωρὸ - βιβλιοθήκη, ἔτοιμο ἤδη πρὸς τοῦτο, τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν στὸ νεόδμητο καὶ περικαλλές κτήριο τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς, στὴν Πανεπιστημιόπολη, στὰ Ἄνω Ἰλίσια.

“Ὅταν ὅλα εὐοδώθηκαν, ὕστερ’ ἀπὸ πολλὰς ἐργώδεις προσπάθειες, τὴν 21η Φεβρουαρίου 1996 ἡ Βιβλιοθήκη συσκευάστηκε κατάλληλα, μὲ τὴν παρουσία τῶν ἀρμοδίων ἀνωτέρων ὑπαλλήλων τῆς οἰκονομικῆς ὑπηρεσίας τοῦ Πανεπιστημίου καὶ τῶν καθηγητῶν τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν Γ. Ἀμαργιανάκη, καὶ Γρ. Στάθη, καὶ τοῦ ὑποψηφίου διδάκτορος Ἀχ. Χαλδαιάκη, οἱ ὅποιοι ὡς ὠρισμένα ἀπ’ τὴν Πρυτανεῖα μέλη τριμελοῦς ἐπιτροπῆς ὑπέγραψαν τὸ Πρακτικὸ Παραλαβῆς, καὶ μεταφέρθηκε στὸ κτήριο τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς στὴν Πανεπιστημιόπολη.



Σε ἐπιστολές-ὑπομνήματα, πού συνέταξε ἡ ταπεινότητά μου, ὕστερ' ἀπὸ συνεννόηση μὲ τὸν μακαρίτη τώρα Ἀντιπρύτανη Ἰωάννη Δρακόπουλο, στὴν ἀγωνιώδη προσπάθειά μας νὰ βροῦμε κάποια χορηγία, καὶ ἀπηύθυνε ὁ Δρακόπουλος πρὸς τὸ Ὑπουργεῖο Ἐθνικῆς Παιδείας καὶ Θρησκευμάτων, 2ο Κ.Π.Σ. - ἐπιχειρησιακὸ πρόγραμμα "ἐκπαίδευση καὶ ἀρχικὴ ἐπαγγελματικὴ κατάρτιση" (9 Μαρτίου 1995), πρὸς τὴν κ. Μαριάννα Λάτση (10 Ἀπριλίου 1995), καὶ πρὸς τὸν κ. Λάκη Λαζόπουλο, ὡς "καταφυγὴ σὲ φιλόμουσα αἰσθήματα γιὰ τὴν ἀγορὰ τῆς Μουσικῆς Βιβλιοθήκης Κ. Α. Ψάχου", ὑπῆρχε καὶ ἡ παράγραφος:

"Στὴν τελικὴ αὐτὴ προσπάθεια, τὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, μὲ δεδομένη τὴ γενικὴ οἰκονομικὴ δυσπραγία καὶ δεδομένη τὴ δύσκολη καὶ πολὺ δυσκίνητη διαδικασία γιὰ τὴν ἐκποίηση μέρους τῆς ἀκίνητης περιουσίας του, τοῦ μόνου μέσου πού ἔχει βέβαιο στὰ χέρια του, προσφεύγει καὶ στὰ φιλόμουσα Ὑμέτερα αἰσθήματα, μὲ τὴν αἴτηση καὶ παράκληση νὰ φανῆτε, καὶ στὴν περίπτωση αὐτῆ, θερμοὶ ἀντιλήπτορες καὶ γενναιόδωροὶ χορηγοί. Ἡ χορηγία σας, οἰουδήποτε ὕψους, θὰ προστεθῆ στοὺς ἰδίους πόρους τοῦ Πανεπιστημίου καὶ θὰ συμβάλει στὴν ἀγορὰ ὀλόκληρης καὶ ἀδιάσπαστης αὐτῆς τῆς μοναδικῆς Μουσικῆς Βιβλιοθήκης καὶ στὴν παραμονή της στὴν Ἑλλάδα, πρὸς πλουτισμὸ τῶν γνώσεων ὄλων ὅσοι θὰ ἐντρυφήσουν σ' αὐτῆ, καὶ κατὰ πρῶτο λόγο οἱ φοιτητὲς καὶ φοιτήτριες τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν, πού ἀναμένουν τρία χρόνια τώρα τὴν προικοδότηση αὐτῆ. Ἡ εὐγνωμοσύνη ὄλων μας ἀπέναντί σας θὰ εἶναι παντοτινὴ.

Γιὰ ὅποιεσδήποτε περισσότερες πληροφορίες εἶναι στὴν διάθεσή σας, ὁ κ. Γρηγόριος Θ. Στάθης, Καθηγητῆς τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν, πού καταλογογράφησε ἕνα τμῆμα τῆς Βιβλιοθήκης αὐτῆς καὶ συνέταξε καὶ τὸ παρόν..."

Παρ' ὄλο πού ὄλα τὰ διαβήματά μας αὐτὰ ἀπέβησαν ἄκαρπα, τὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν βρῆκε ἐν τέλει τὸν τρόπο καὶ ἀποπλήρωσε τὴν ὀφειλὴ καὶ ἀπέκτησε τὴ Μουσικὴ Βιβλιοθήκη Κ. Α. Ψάχου. Τὴν ἴδια μέρα τῆς παραλαβῆς τῆς Βιβλιοθήκης, τὴν 21 Φεβρουαρίου 1996, συνέταξα ἕνα σχέδιο εὐχαριστηρίου γράμματος, τὸ ἀκόλουθο:

Πρὸς τὴν  
Σύγκλητο  
τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ  
Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν,  
Ἐνταῦθα

Ἀθήνα, 21 Φεβρουαρίου 1996

Τὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν χαίρει καὶ ἀγάλλεται σήμερα, τὴν πάντερπνη μέρα Τετάρτη 21 Φεβρουαρίου 1996, κατὰ τὴν ὁποία ὑποδέχτηκε καὶ κατέχει κτῆμα ἀνεκτίμητο καὶ θησαυρὸ παμπληθῆ γιὰ πνευματικὴ εὐωχία, τὴ μουσικὴ Βιβλιοθήκη Κ. Α. Ψάχου, καὶ σπεύδει νὰ ἐκφράσει τὶς θερμότερες



εὐχαριστίες καὶ τὴν ἀνυπόκριτη εὐγνωμοσύνη τῶν καθηγητῶν καὶ τῶν φοιτητῶν πρὸς ὅλους ὅσοι συνέβαλαν στὴν εὐτυχῆ κατάληξη τῆς ἀγορᾶς τῆς Βιβλιοθήκης Κ. Ἀ. Ψάχου ἀπ’ τὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν.

Οἱ εὐχαριστίες ἀπευθύνονται ἀξιοχρέως στὴ Σύγκλητο καὶ τὶς Πρυτανικὲς ἀρχές τοῦ Πανεπιστημίου μας, καὶ ἰδιαίτερος στὸν πρῶην πρύτανη κ. Μ. Σταθόπουλο, γιὰ τὴ γενναία πράξη τῆς ἀποφάσεως πρὸς ἀγορὰ τῆς περίφημης αὐτῆς Βιβλιοθήκης, κατὰ τὴ συνεδρίαση τῆς 16ης Μαΐου 1991, μὲ τὴν ἐπίγνωση ὅτι ἐπετέλεσε ἓνα χρέος ἐθνικῆς σημασίας, τῆς διαφυλάξεως δηλαδὴ ἀκεραίας αὐτῆς τῆς Βιβλιοθήκης καὶ τῆς παραμονῆς της “ἔσαι” στὴν Ἑλλάδα, γιὰ ν’ ἀποτελεῖ, ὡς ἐνιαία συλλογὴ σπανιώτατων χειρογράφων καὶ ἐντύπων βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μουσικῆς καὶ διαφόρων ἄλλων παλαιτύπων βιβλίων, ἓνα πνευματικὸ θησαυρὸ ἀνεκτίμητης ἀξίας καὶ τὴν πρώτη Μουσικὴ Βιβλιοθήκη, προῖκα τοῦ ἀρτισυστάτου, τότε, Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν.

Εὐχαριστίες ἐκ βαθέων ἐκφράζονται ἰδιαίτερος πρὸς ἐκείνους, οἱ ὅποιοι πολὺ μόχθησαν γιὰ τὴν εὐτυχῆ ἔκβαση τῆς ἀγορᾶς τῆς Βιβλιοθήκης, ὕστερα ἀπ’ τὴν χρονοβόρα περιπέτεια πού ἀνέκυψε μὲ τὴν ἔγερση σχετικῆς δικαστικῆς ἀγωγῆς· καὶ πρῶτα στὸ Δικαστικὸ Τμῆμα τοῦ Πανεπιστημίου, ὕστερα στὸν πρύτανη κ. Π. Γέμτο καὶ τὸν πρῶην ἀντιπρύτανη κ. Γ. Φιλοκύπρου, καὶ στὴ συνέχεια τὸν ἀντιπρύτανη κ. Ἰ. Δρακόπουλο, στὴν εὐγενῆ καὶ εὐέλικτη στάση τοῦ ὁποίου ὀφείλεται ἡ τελικὴ ρύθμιση τῆς ἀποπληρωμῆς καὶ μεταφορᾶς τῆς Βιβλιοθήκης Ψάχου στὸ κτήριο τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς στὴν Πανεπιστημιόπολη. Εὐχαριστίες ἀπευθύνονται καὶ στοὺς συνεργάτες τοῦ κ. Ἰ. Δρακοπούλου, κ. Κ. Ντούση, προϊστάμενο τοῦ Δικαστικοῦ Τμήματος, κ. Ἀλ. Ψαρρῆ, διευθυντὴ τῶν Οἰκονομικῶν Ὑπηρεσιῶν, καὶ κ. Π. Φωτόπουλο, διευθυντὴ τῶν Εἰδικῶν Κονδυλίων Ἐρευνας.

Τὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν εὐχαριστεῖ τὴν εὐγενῆ κ. Ἀμαλία, χήρα Κ. Ψάχου καὶ τὴν κ. Ἑλένη Δουρογιάννη - σύζυγο Στ. Ντάλλα, οἱ ὁποῖες κατένευσαν νὰ πουλήσουν τὴ Βιβλιοθήκη Κ. Ἀ. Ψάχου στὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, ὡς τὸν μόνον ἀρμοδιώτερο φορέα γιὰ διαφύλαξη καὶ ἀξιοποίηση αὐτοῦ τοῦ πνευματικοῦ κεφαλαίου, καὶ δὲν ἀποσιωπᾷ τὴν ἐνεργὸ ἀνάμειξη τοῦ καθηγητοῦ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας καὶ Ψαλτικῆς Τέχνης κ. Γρ. Θ. Στάθη, χάρις στὴν ἔμπνευση καὶ τὶς παντοιότροπες ἐνέργειες τοῦ ὁποίου τὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν παρενέβη στὴ δημοπρασία, ἀγόρασε τὴ Βιβλιοθήκη καὶ τώρα καυχᾶται γιὰ τὴν κατάκτηση καὶ κατοχὴ αὐτοῦ τοῦ ἐθνικοῦ πνευματικοῦ θησαυροῦ.

Ἡ εὐγνωμοσύνη τῶν φοιτητῶν, ἀπὸ γενεὰ σὲ γενεὰ, καὶ ὅλων ὅσοι θὰ ἐντρυφήσουν στὸ πηγαῖο ὕλικὸ τῶν χειρογράφων καὶ θὰ βοηθηθοῦν ἀπ’ τὰ παντοῖα βιβλία, κυρίως τὰ σχετικὰ μὲ τὸν ἑλληνικὸ μουσικὸ πολιτισμὸ, τῆς Βιβλιοθήκης Κ. Ἀ. Ψάχου θὰ εἶναι παντοτινὴ καὶ θὰ εἶναι ἡ διηνεκῆς ἀποπληρωμὴ πρὸς τὸ Ἐθνικὸ καὶ Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν.



Δ  
Ε  
Υ  
Τ  
Ε  
Ρ  
Ο  
  
Μ  
Ε  
Ρ  
Ο  
Σ

Γρηγόριος Θ. Στάθης

*Καταστατικά*

ΙΑ'  
  
Ο  
  
Θ  
Ε  
Μ  
Ε  
Λ  
Ι  
Ω  
Τ  
Η  
Σ



Τρία μεγάλα μελήματα είχα τάξει απ' την αρχή της αποδύσεώς μου στον στίβο των επιστημονικών και καλλιτεχνικών αγωνισμάτων μου, ως άπαρχή, ακριβώς, των καλών σπουδασμάτων που προσδοκούσα να συντελεσθούν, με τή χάρη του Θεού. Τò πρώτο ήταν ή σύσταση του *Ίδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας*, τò όποιο, κατ' αγαθή συγκυρία, ήταν και στόχος του μακαριστού μητροπολίτου Σερβίων και Κοζάνης κυρού Διονυσίου Ψαριανού. Ο Θεός ευδόκησε και τò Ίδρυμα αυτό συστήθηκε με Συνοδική Πράξη ως κέντρο επιστημονικής έρευνας στην *Ίερά Σύνοδο της Έκκλησίας της Ελλάδος*. Σε μένα έλαχε ή φροντίδα της συντάξεως της Ίδρυτικής Πράξεως, ή όποια, πρώτα ως Βασιλικό Διάταγμα και ύστερα, μετά την κατάργηση της βασιλείας, ως Προεδρικό Διάταγμα και στη συνέχεια ως Κανονιστική Πράξη της Ίερας Συνόδου, και αφού μεταπλάσθηκε σε δημοτική γλώσσα απ' την αρχική του καθαρεύουσα, δημοσιεύτηκε ως Κανονισμός 17 της Ίερας Συνόδου, τò 1981, και σε φύλλο της ΦΕΚ και στο επίσημο Δελτίο Έκκλησία.

Τά άλλα δύο μελήματα είναι ή ίδρυση του Χορού Ψαλτών "*Οί Μαΐστορες της Ψαλτικής Τέχνης*" και ή Αστική Έταιρεία "*Ανατολής τò Περιήχημα*" και τò όμότιτλο επιστημονικό μουσικολογικό περιοδικό. Και τò μόν Καταστατικό του Χορού Ψαλτών δέν προωθήθηκε για τή σχετική έγκριση, τò δέ Καταστατικό της Αστικής Έταιρείας έγκρίθηκε κανονικά απ' τò Πρωτοδικείο Αθηνών και έλαβε τόν αριθμό 554/15 Ιανουαρίου 1999. Τά δύο αυτά Καταστατικά, ως άδημοσίευτα, βρίσκουν έδω την αρμόδια στέγασή τους.



# ΧΟΡΟΣ ΨΑΛΤΩΝ “ΟΙ ΜΑΪΣΤΟΡΕΣ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ”

## Ίδρυτική Πράξη

### Προοίμιο

Ἡ Ψαλτική Τέχνη, βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ, εἶναι, ἀναμφισβήτητα, ἡ ἔθνικὴ μας μουσικὴ ἔκφραση, στὴν τελειότερὴ τῆς μορφῆ. Καὶ ἐπειδὴ ὑπηρετεῖ τὶς θρησκευτικὲς ἐκδηλώσεις τῶν Ἑλλήνων σὲ δημόσιες συνάξεις ἀποτελεῖ πάγκοινο κληρονόμημα. Δὲν εἶναι ὑπόθεση μονάχα τῶν ψαλτῶν καὶ τῶν κληρικῶν, ποὺ βέβαια εἶναι οἱ φυσικοὶ φορεῖς, ἀλλὰ τοῦ καθένα πιστοῦ, ποὺ βλέπει μέσα σ' αὐτὴν τὴ μορφὴ τέχνης τὶς καταβολές του. Αὐτὸ σημαίνει πὼς ἡ Ψαλτικὴ Τέχνη δὲν πρέπει νὰ κακοποιεῖται, ἀλλ' ἴσα-ἴσα νὰ εἶναι σεβαστὴ, σὰν μνημεῖο τέχνης καὶ σὰν ἔθνικὴ παράδοση.

Ἀπὸ δῶ ξεκινάει ὁ ζῆλος καὶ τὸ χρέος γιὰ ἔρευνα αὐτῆς τῆς τέχνης καὶ αὐτῆς τῆς παράδοσης, νὰ φανερωθῇ σὲ ὄλο τῆς τὸ πρωτόκοπο κάλλος, νὰ ἀνασυσταθῶν οἱ ἀπολησμονημένοι ἔθνικοί μας μελουργοὶ καὶ νὰ ξανακουστοῦν τὰ διπλωμένα σὲ χειρόγραφα μελουργήματά τους. Τὸ ἔργο αὐτὸ εἶναι ἐπιστημονικὸ κι ἔχει ἀναληφθῆ ἀπ' τὸ Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, ἀπὸ Πανεπιστημιακὲς ἔδρες, καὶ ἀπὸ φιλότιμες προσωπικὲς πρωτοβουλίες. Ἡ προσωπικὴ μου συμβολὴ στὸ ἔργο αὐτὸ μὲ ἀνύσταχτη ἀγρύπνια, καὶ μάλιστα σὲ διεθνὲς ἐπίπεδο, γιὰ τὴν ἀποκατάσταση καὶ διόρθωση τῶν πορισμάτων τῆς ξένης μουσικολογικῆς ἔρευνας στὸ καίριο θέμα τῆς ἐξηγήσεως καὶ μεταγραφῆς τῆς παλαιᾶς σημειογραφίας καὶ τὰ ὅσα καλὰ ἤρθαν σὲ φῶς, δὲν εἶναι θέμα ποὺ πρέπει νὰ τὸ προβάλλω ἐδῶ, ἀποτελεῖ, ὅμως, μιὰν ἐγγύηση καὶ χρησιμεύει ὡς ὑπόβαθρο καὶ θεμέλιο νὰ μνημειωθῇ ἡ Ψαλτικὴ Τέχνη, γενικὰ, καὶ νὰ στηθῇ τὸ συγκεκριμένο ἔργο τοῦ Χοροῦ Ψαλτῶν, ποὺ εἶναι τὸ προκείμενο θέμα.

Ὡστόσο, πρέπει νὰ λεχθῇ πὼς τὴν τελευταία εἰκοσαετία, ὑπάρχει μιὰ ζύμωση γύρω ἀπὸ τὰ ψαλτικὰ πράγματα τοῦ τόπου μας. Σύλλογοι ψαλτῶν —καὶ γιὰ λόγους συνδικαλιστικῶν ἐπιδιώξεων—, ἔχουν ἰδρυθῆ περὶ τοὺς πενήντα, καὶ πολλὲς Χορωδίες ἔχουν συγκροτηθῆ, οἱ ὁποῖες, κατὰ τὸν καταρτισμὸ τοῦ προγράμματος, ἀμιλλῶνται νὰ συμπεριλάβουν παλαιὰς βυζαντινὲς συνθέσεις καὶ νὰ



τις ἐρμηνεύσουν μὲ σοβαρότητα. Παράλληλα, ἡ δισκογραφικὴ παραγωγή καὶ ἡ διάδοση τῆς κασετοεγγραφῆς —μὲ ὅλες τὶς ἀρνητικὲς ἐπιπτώσεις—, κατέστησαν τὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ πιὸ προσιτὴ σὲ εὐρύτερο κοινό, καὶ διέδωσαν κάποια ὀνόματα τῶν ἐθνικῶν μας μελουργῶν. Τὸ Ραδιόφωνο καὶ ἡ Τηλεόραση, παρόλο πὺ στὸν τομέα αὐτὸν δὲν λειτουργοῦν καθόλου σωστά —ἀντεθνικὰ θάλεγα—, συμβάλλουν σὲ μιὰ κάποια διάδοση τῆς σημερινῆς ψαλτικῆς κατάστασης.

Ἄν σκύψουμε λίγο στὶς διαπιστώσεις αὐτές, πέρ’ ἀπ’ τὰ θετικὰ τους σημεία, θὰ δοῦμε πολλὲς ἀρνητικὲς καὶ μάλιστα ἐπιζήμιες πλευρές. Ὑπάρχει μιὰ εὐκολία —χωρὶς ἱστορικὴ γνώση— νὰ λέει ὁ καθένας ψάλτης ὅτι εἶναι ὁ γνήσιος ἐρμηνευτὴς τῆς Ψαλτικῆς, κι ὑπάρχει, στὴν περίπτωσι τῶν κασετῶν, μιὰ εὐχέρεια κερδοσκοπικῆς ἐπιχείρησης, πὺ ἀλλοιώνουν τὸ πρόσωπο τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης καὶ κακοποιοῦν βάνουσα τὴν παράδοσι, ἐρήμην μάλιστα ὄλων τῶν ἄλλων πιστῶν, στοὺς ὁποίους ἐξίσου ἀνήκει αὐτὸ τὸ ἐθνικὸ κληρονόμημα. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι μὲ τὸν ἓνα ἢ μὲ τὸν ἄλλο τρόπο ἔτσι νοθεύεται ἡ παράδοσι καὶ ἀλλοιώνεται ἡ μουσικὴ ἔκφρασι τῆς ὀρθόδοξης λατρείας. Οἱ ψάλτες μας εἶναι ἐκπρόσωποι τοῦ λαοῦ στὴ δημόσια λατεία καὶ δὲν ἐπιτρέπεται, δὲν ἔχουν τὸ δικαίωμα, νὰ κάνουν ὅ,τι θέλουν τὶς προσευχὲς τῶν πιστῶν.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ πρέπει νὰ λεχθῆ ὅτι χρειάζεται κάποιο χαλινάρι ἀπὸ ψηλά. Εἶναι ἀδιανόητο ἡ Τηλεόρασι καὶ τὸ Ραδιόφωνο, ὁ ΕΟΤ καὶ τὸ Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ, νὰ ἀσχολοῦνται —ὅταν ἀσχολοῦνται— μὲ τὴν ἐθνικὴ μας παραδοσιακὴ μουσικὴ καὶ νὰ μὴ ρωτοῦν τὴν εἰδικὴ Συνοδικὴ Ἐπιτροπὴ Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης καὶ Μουσικῆς, τὸ Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, τὴν Ὁμοσπονδία Συλλόγων Ἱεροψαλτῶν, τοὺς ἀρμόδιους Τομεῖς Χριστιανικῆς Λατρείας τῶν Θεολογικῶν Σχολῶν, ἄλλους Συλλόγους τῆς ἐθνικῆς μουσικῆς καὶ ἀνθρώπους πὺ ἀναλώνουν τὴ ζωὴ τους γι’ αὐτὸ τὸ ἐθνικὸ θέμα. Ἄλλ’ ἐπειδὴ εἶναι θέμα τέχνης καὶ γιὰ νὰ μὴ νομισθῆ ὅτι ἐμποδίζεται ἡ ἐλευθερία τοῦ καλλιτέχνη —καὶ στὴν περίπτωσή μας τῶν ψαλτῶν, παρόλο πὺ ἐδῶ εἶναι δοσμένος ἓνας συντηρητισμός—, προσωπικὰ βλέπω τὴ δημιουργία ἓνός μέτρου κρίσεως σὲ ὄλη αὐτὴ τὴ ζύμωσι, πὺ ξεκινάει, κάποιες φορές, ἀπὸ ἀγαθὲς προθέσεις, ἀλλὰ δὲν φτάνει στὸ στόχο καὶ ξεστρατίζει μὲ ἐπικίνδυνες ἐπιπτώσεις.

Αὐτὸ τὸ μέτρο κρίσεως ἢ τὸ σημεῖο ἀναφορᾶς εἶναι ἡ δημιουργία ἓνός Χοροῦ Ψαλτῶν, πὺ θὰ ἀναλάβει νὰ φανερώσει τὰ ἐπιστημονικὰ πορίσματα γύρω ἀπ’ τὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ, καὶ μὲ σοβαρότητα κι ὑπευθυνότητα θὰ ἐρμηνεύσει τὸν μουσικὸ πλοῦτο τῆς λατρείας μας, πὺ μᾶς κληρονόμησαν οἱ γενεὲς τῶν πατέρων μας. Καὶ χρειάζεται ζῆλος καὶ σοβαρότητα, γνώσι καὶ παρρησία, πὺ ὑπαγορεύονται ἀπ’ τὴν ἐπιστημονικὴ κατάρτισι καὶ τὴν ἐθνικὴ εὐθύνη, γιὰ νὰ ἐπιτευχθοῦν οἱ στόχοι αὐτοῦ τοῦ ἐγχειρήματος, πὺ εἶναι ἡ ὀρθὴ μουσικὴ μας παράδοσι καὶ ἡ προβολὴ τῆς γιὰ νὰ λειτουργεῖ ὀργανικὰ στὴ ζωὴ τῶν νεοελλήνων.



Ὁ Χορὸς τῶν Ψαλτῶν θὰ εἶναι τὸ ὄργανο. Στόχος εἶναι ἡ μουσική - λατρευτική παιδαγωγία τῶν νεοελλήνων, γιὰ μιὰ ἀπ' τὶς κυριώτερες ἐκφράσεις πού τοὺς ἀφοροῦν· ἡ μουσική ἐκφραση στὴν προσομιλία τους μὲ τὸν Θεὸ καὶ τοὺς ἁγίους του. Καὶ λέγοντας παιδαγωγία, ἐννοῶ νὰ προσπαθήσουμε νὰ μάθει ὁ νεοέλληνας, τί λέγεται δοξολογία, τί αἶνος, τί χερουβικό, τί δοξαστικό, τί μεγαλυνάρι, τί τροπάριο, τέλος πάντων· καί, πῶς εἶναι ἡ μουσική μορφή τοῦ ἑνός καὶ πῶς τοῦ ἄλλου· καὶ ποιὸς ἔγραψε αὐτὴν τὴν σύνθεση καὶ ποιὸς τὴν ἄλλη· καὶ πότε ἐτοῦτο καὶ πότε ἐκεῖνο· καὶ ποιά εἶναι ἡ θαυμαστὴ ἐκφραση καὶ ἀξεπέραστη ἀξία τῆς βυζαντινῆς Ὀκτωήχου καὶ ποιὸς ὁ πλοῦτος κι ὁ ἀπέραντος ὠκεανὸς τῆς πολυηχίας τῆς μουσικῆς μας παράδοσης. Νὰ μάθει ὁ νεοέλληνας, ὅταν λατρεύει, νὰ συμμετέχει στὴ λειτουργία, γιὰ πολλαπλό του ὄφελος.

Μὲ τὶς προοιμιακὲς αὐτὲς σκέψεις καὶ μὲ πολλὴ περίσκεψη καὶ μὲ τὴν ἐξαρχῆς ὁμολογία καὶ δήλωση ὅτι προσωπικὰ δὲν ἔχω φιλοδοξίες, ἀλλ' ἔχω συγκεκριμένους ἐπιδιώξεις, προχωρῶ στὴν ἴδρυση ἑνός χοροῦ Ψαλτῶν, μὲ τὴν ἐπωνυμία

### *Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης*

πού ἀποτελεῖ τὴν ἰδρυτικὴ - καταστατικὴ ὑποχρέωση τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας. Ὁ σκοπὸς καὶ οἱ συγκεκριμένους ἐπιδιώξεις αὐτοῦ τοῦ Χοροῦ Ψαλτῶν, ὁ προγραμματισμὸς τῶν μουσικολογικῶν σπουδῶν καὶ ἡ ἀνάπτυξη τῆς δραστηριότητος στὸν ἐλληνικὸ χῶρο καὶ στὸ ἐξωτερικό, ἡ διεύθυνση καὶ διδασκαλία τοῦ Χοροῦ, ἡ ἐπιλογή τῶν ψαλτῶν καὶ οἱ ὑποχρεώσεις τους, ἡ δισκογραφικὴ παραγωγή καὶ οἱ ἀπολαβές, ἡ Γραμματεία καὶ τὸ Ταμεῖο τοῦ Χοροῦ, καὶ ἄλλες λεπτομέρειες λειτουργίας αὐτοῦ τοῦ ὄργανου, εἶναι θέματα πού ρυθμίζονται ἀπ' τὰ ἀκόλουθα ἄρθρα.

#### *Ἄρθρο πρῶτο*

#### *Ἡ ἴδρυση τοῦ χοροῦ καὶ οἱ θεμελιακὲς προϋποθέσεις*

α. Ἰδρύεται, στὸ Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Χορὸς Ψαλτῶν μὲ τὴν ἐπωνυμία "Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης".

β. Ἡ φροντίδα καὶ ἡ ὀργάνωση αὐτοῦ τοῦ Χοροῦ Ψαλτῶν εἶναι ἔργο τοῦ Γρηγορίου Θ. Στάθη, ἀμίσθου ἐπικούρου καθηγητοῦ - μουσικολόγου, ὁ ὁποῖος εἶναι καὶ ὑπεύθυνος ἀμφίπλευρα· καὶ πρὸς τὸ Ἰδρυμα καὶ πρὸς τοὺς ψάλτες.

γ. Ἡ θεληματικὴ συμμετοχὴ τῶν ψαλτῶν, ἡ ὑπευθυνότητα καὶ σοβαρότητα στὸ προκείμενο ἔργο, εἶναι θεμελιακὲς προϋποθέσεις γιὰ τὴν εὐδόκιμη καρποφόρηση καὶ γιὰ τὶς ὅποιες σχέσεις τοῦ Χοροῦ πρὸς τρίτους, διοικητικὲς - καλλιτεχνικὲς - οἰκονομικὲς.



Ἄρθρο δεύτερο

Ὁ σκοπὸς καὶ οἱ συγκεκριμένες ἐπιδιώξεις

α. Σκοπὸς τοῦ Χοροῦ Ψαλτῶν “Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης” εἶναι ἡ φανέρωση σὲ δημόσιες συνάξεις καὶ ἡ φωνογράφηση τῆς ψαλτικῆς παράδοσης ὅπως ἔφτασε ἐξελιγμένη ὡς ἐμᾶς μὲ μιὰν ἀδιάκοπη διαδοχὴ τῶν πρωτοψαλτῶν, λαμπαδαρίων, δομεστικῶν καὶ λογιωτάτων κληρικῶν (μοναχῶν, ἱερομονάχων, ἀρχιερέων, πατριαρχῶν). Ἔργο, δηλαδή, τοῦ Χοροῦ εἶναι ἡ ἐνασχόληση μὲ τὸ σύνολο ἔργο τῆς μίας καὶ ἀδιαίρετης βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιίας τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Τὸ ἔργο αὐτὸ θὰ στηρίζεται καὶ θὰ σκοπεύει πάντοτε στὴν ἐπιστημονικὴ τεκμηρίωση, τὴν ἱστορικὴ ἐξακρίβωση καὶ τὴν ὀρθὴ ἔκφραση τῆς Ψαλτικῆς τῆς ὀρθόδοξης λατρείας.

β. Ἡ μουσικὴ παιδαγωγία τοῦ τόπου μας ἐπικεντρώνει τὶς ἐπιδιώξεις τοῦ Χοροῦ μὲ δύο συγκεκριμένα ἀφετηριακὰ σημεῖα· πρῶτο, τὴ φανέρωση τοῦ ἔργου τῶν σπουδαιότερων βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν μελουργῶν, καὶ δεύτερο, τὴ σπουδὴ τῆς μορφολογίας τῆς μελοποιίας. Παράλληλα, καὶ ἐπειδὴ πρόκειται γιὰ ζωντανὴ λατρευτικὴ μουσικὴ παράδοση, ἡ ἀναζήτηση καὶ προβολὴ ὄλων τῶν τύπων καὶ τῶν μορφῶν τῆς λατρείας, τώρα καὶ παλαιότερα, ἀποτελεῖ ἓνα μέλημα πρωταρχικό.

γ. Ἡ σπουδὴ αὐτὴ τῆς μορφολογίας τῆς μουσικῆς ἔκφρασης τῆς λατρείας, θὰ γίνεταί σὲ σειρά ἀνοιχτῶν μαθημάτων, κατὰ τακτὴς ἡμερομηνίες καὶ γιὰ συγκεκριμένη πάντοτε μορφή μελοποιίας, ὅπου ὁ Χορὸς Ψαλτῶν θὰ μαθητεύει καὶ θὰ ψέλνει συγκεκριμένα δείγματα, ποὺ θὰ ἔχουν καὶ ὅλοι ὅσοι ἐπιθυμοῦν νὰ συμμετέχουν κατὰ τὸ μάθημα καὶ μόνο. Οἱ σπουδὲς αὐτὲς θὰ ἠχογραφοῦνται, γιὰ νὰ καταρτισθῇ μὲ τὸν καιρὸ ἡ ἠχητικὴ ἱστορία τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Ἡ σειρά τῶν ἀνοιχτῶν μαθημάτων θὰ προγραμματίζεται σὲ ἐτήσιο κύκλο, ἀπὸ Φθινόπωρο μὲ Ἀνοιξή, θὰ δημοσιεύεται στὸν ἡμερήσιο τύπο καὶ θὰ πραγματοποιεῖται στὴν αἴθουσα τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, στὸν ἐκκλησιαστικὸ δηλαδή περίβολο, γιὰ νὰ ἀναγνωρίζεται ἡ προσφορὰ τῆς Ἐκκλησίας στὶς σωστὲς τῆς διαστάσεις.

Ἄρθρο τρίτο

Ὁ προγραμματισμὸς τῶν μουσικολογικῶν σπουδῶν  
καὶ ἡ ἀνάπτυξη τῆς δραστηριότητος

α. Οἱ μουσικολογικὲς σπουδὲς, μὲ σχετικὴ ἐπιστημονικὴ ὁμιλία - ἀνακοίνωση καὶ ἐρμηνεία βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν μελῶν, ἀφοροῦν σὲ τρία βασικὰ θέματα· πρῶτο, τὸ ἔργο τῶν κυριωτέρων “βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν μελουργῶν”, ποὺ κάθε φορά, μετὰ τὴν πραγματοποίησιν τῆς σπουδῆς σὲ



δημόσια σύναξη, θὰ ἠχογραφεῖται γιὰ τὴν ὁμώνυμη σειρά τῆς δισκογραφικῆς παραγωγῆς τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας· δεύτερο, τὴ μορφολογικὴ ἀνάλυση τῶν εἰδῶν τῆς μελοποιίας, πού κι αὐτὴ θὰ ἠχογραφεῖται κατὰ τὴν τελευταία δημόσια φανέρωση· καὶ τρίτο, τὴν παρουσίαση ὁλοκλήρων ἀκολουθιῶν, ἢ τὴν τέλεσή τους σὲ τακτοὺς καιροὺς λατρείας. Ἡ ἠχογράφηση στὴν τρίτη περίπτωση, θὰ εἶναι δυνατικὴ.

Σὰν χρόνος πραγματοποίησης τῶν μουσικολογικῶν σπουδῶν ὀρίζεται τὸ Φθινόπωρο (Ὀκτώβριος-Νοέμβριος) γιὰ τοὺς “βυζαντινοὺς καὶ μεταβυζαντινοὺς μελουργοὺς”, καὶ ἡ Ἀνοιξη (Μάιος) γιὰ τὴ μορφολογία τῆς μελοποιίας.

β. Πέρα ἀπ’ τὶς δύο αὐτές, παραπάνω, ἰδρυτικὰ προγραμματισμένες ἐκδηλώσεις, θὰ καταβληθῆ σύντομη προσπάθεια γιὰ συμμετοχὴ σὲ ἐγγύριους φεστιβαλικοὺς θεσμοὺς καὶ γιὰ παιδαγωγία ἀπ’ τὸ Ραδιόφωνο καὶ τὴν Τηλεόραση. “Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης” θὰ ἐπιδιώκουν συγκεκριμένη συμμετοχὴ καὶ θὰ ἀνταποκρίνονται σὲ προσκλήσεις μὲ κριτικὴ ἐπιλογή. Ὁ χρόνος τῆς σωστῆς ἐτοιμασίας δὲν θὰ πιέζεται καὶ δὲν θὰ βαρύνονται τὰ μέλη τοῦ Χοροῦ μὲ πιεστικὲς ἑκτακτὲς ὑποχρεώσεις. Μία πάντως ὑποχρέωση νὰ ψάλει ὁ Χορὸς σὲ συγκεκριμένο ἐκκλησιαστικὸ ἑκτακτὸ γεγονὸς –ἐπίσκεψη ἀρχηγῶν ὁμοδόξων ἢ ἑτεροδόξων ἐκκλησιῶν – σύνοδος διεκκλησιαστικῶν παραγόντων ἐξαιρετικῆς σημασίας–, πρέπει νὰ ὁμολογηθῆ ἐξ ἀρχῆς ἐδῶ.

γ. Ἐνεργοποίηση πρὸς τὸ ἐξωτερικὸ γιὰ μιὰ ἢ καὶ δύο, ὄχι περισσότερες συμμετοχές, τὸ χρόνο, μὲ ὁλόκληρο τὸν Χορὸ ἢ τὸ βασικὸ τμήμα, ὅπου πάντως δὲν πρέπει νὰ εἶναι λιγώτερα ἀπὸ 15-18 μέλη, εἶναι δοσμένη καὶ αὐτονόητη ὑπόθεση. Ὅταν θὰ τίθεται θέμα συγκεκριμένου ἀριθμοῦ μελῶν στὶς περιπτώσεις ἐκδηλώσεων στὸ ἐξωτερικὸ, ὁ ἀποκλεισμὸς κάποιων μελῶν θὰ γίνεται μὲ κριτήριον τὴν ἀπρόσκοπτη λειτουργία καὶ ἀμετάπτωτη ἀπόδοση τοῦ Χοροῦ. Πάντως θὰ λαμβάνεται μέριμνα νὰ ἐναλλάσσονται τὰ μέλη κατὰ τὶς μεταβάσεις στὸ ἐξωτερικὸ.

Ἡ ἐνεργοποίηση πρὸς τὸ ἐξωτερικὸ νοεῖται μὲ τὴν ἀνάπτυξη διαπανεπιστημιακῶν, διεκκλησιαστικῶν καὶ διαχωρωδιακῶν σχέσεων, πού θὰ καλλιεργηθοῦν μὲ σχετικὴ ἀλληλογραφία, καὶ ἐκτύπωση ἐνημερωτικοῦ φυλλαδίου, καὶ μὲ τὴν ὑποστήριξη καὶ προβολὴ τῶν ἀρμοδίων ἐλληνικῶν φορέων, κυρίως Ἰπουργείου Πολιτισμοῦ, στὸ ὁποῖο ἢ ὑπαρξῆ, ἀλλὰ κυρίως ἢ σωστὴ δουλειὰ τοῦ Χοροῦ, πρέπει νὰ γίνῃ κατάλληλα αἰσθητὴ.

#### Ἄρθρο τέταρτο

#### Ἡ διεύθυνση καὶ ἡ διδασκαλία τοῦ χοροῦ

α. Ἡ διεύθυνση –ἐπιστημονικὴ, καλλιτεχνικὴ, χοραρχικὴ– τοῦ Χοροῦ Ψαλτῶν “Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης” εἶναι ἔργο καὶ τιμὴ, πού ἀνή-



κει αὐτοδίκαια στὸν ἰδρυτὴ τοῦ Χοροῦ, κὺρ Γρηγόριο Θ. Στάθη, καθηγητὴ τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, μουσικολόγο καὶ ἐπιστημονικὸ συνεργάτη τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

β. Ἡ διδασκαλία τοῦ Χοροῦ κατὰ τὶς τακτὲς ἡμερομηνίες, μὲ ἐπιστημονικὲς ἀναφορὲς σὲ θέματα ἱστορικά, μορφολογικά, ἐξηγητικά τῆς σημειογραφίας, ρυθμικά, καὶ ὅ,τι ἄλλο, εἶναι ἀποκλειστικὸ ἔργο τοῦ Διευθυντοῦ τοῦ Χοροῦ, τοῦ ὁποίου τὸ κῦρος καὶ ἡ αὐθεντία εἶναι σεβαστὰ καὶ τὸν χρεώνουν μὲ τὴν ἀπόλυτη εὐθύνη γιὰ τὴν ἐρμηνεία τῶν μελῶν, ἀλλ’ ὄχι βέβαια καὶ γιὰ τὶς ἀδυναμίες ἢ τὶς ἐλλείψεις τῶν χορωδῶν ποὺ μειώνουν τὴν ἐπιθυμητὴ ἀπόδοση τοῦ Χοροῦ ὡς συνόλου. Μὲ αὐτὴν τὴν ἔννοια ἐδῶ τῆς αὐθεντίας, δὲν ἀποκλείεται ὁ διάλογος, ἀλλ’ ἴσα-ἴσα ἐπιδιώκεται ἀνταλλαγὴ ἀπόψεων γιὰ θέματα καλλιτεχνικῆς ἐκφρασης· ὡστόσο, ἡ παραδοχὴ τῶν ἀπόψεων τοῦ Διευθυντοῦ σὲ θέματα παρτιτούρας πρέπει νὰ εἶναι ἀπολυπραγμόνητη.

γ. Τὸν Διευθυντὴ - Χοράρχη, σὲ ἔκτακτες περιπτώσεις καὶ γιὰ τὴν διεύθυνση τοῦ Χοροῦ καὶ γιὰ τὴ διδασκαλία, τὸν ἀναπληρώνει ὁ βοηθὸς χοράρχης, ἓνα μέλος τοῦ Χοροῦ, ποὺ ὀρίζει ὁ Χοράρχης. Ὁ βοηθός, πρόσωπο δεκτικὸ σὲ συνεργασία, μὲ ἦθος καὶ θέληση γιὰ μεγαλύτερη γνώση, μπορεῖ νὰ βοηθεῖ καὶ νὰ ἀναπληρῶναι τὸν Χοράρχη στὸ μάθημα - πρόβες, ἀλλὰ πάνω σὲ κείμενα ποὺ πρωτοδίδαξε ὁ Χοράρχης καὶ ὁ βοηθὸς ἔμαθε στὴν ἐντέλεια, ὅπως τὰ δίδαξε ὁ Χοράρχης. Τὸ ἔργο τοῦ βοηθοῦ δὲν ὑπόκειται σὲ ἀμφισβήτηση ἀπ’ τὰ ἄλλα μέλη, καὶ πάντως πάντα κρίνει ὁ Χοράρχης, ἂν προκύπτει θέμα διαφορετικῆς ἀντίληψης σὲ συγκεκριμένη περίπτωση.

#### Ἄρθρο πέμπτο

#### Ἡ ἐπιλογὴ τῶν ψαλτῶν καὶ οἱ ὑποχρεώσεις τους

α. Ὁ Χορὸς Ψαλτῶν “Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης” ξεκινάει καὶ θέλει πάντα νὰ εἶναι πρῶτα μιὰ συντροφιά φίλων ψαλτῶν - καλλιτεχνῶν, ποὺ πάνω ἀπ’ ὅλα τοὺς συνδέει καὶ τοὺς φλογίζει ὁ ζῆλος καὶ τὸ μεράκι γιὰ γνώση καὶ διάδοση τῆς ψαλτικῆς παράδοσης τῆς Ὁρθοδοξίας. Ἡ ἐπιλογὴ, λοιπόν, τῶν ψαλτῶν γίνεται μὲ κριτήριον τὴ φιλία, τὸ ἦθος καὶ τὴν ὄρεξη γιὰ μάθηση ἀλλὰ καὶ διάδοση τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, ἀφοῦ ἄλλωστε ὁ Χορὸς στὴν οὐσία θὰ εἶναι ἓνα ἐργαστήρι καὶ σχολεῖο τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης.

β. Σχεδὸν πάντα συμβαίνει κατὰ τὴ θήτευση γιὰ ἐκμάθηση μιᾶς παραδοσιακῆς τέχνης νὰ προσφέρουμε τὸ τάλαντο γιὰ νὰ κερδίσουμε ἀκριβῶς τὴν “τέχνη”. Κι ὅταν ἡ τέχνη μᾶς ἀποκαλύπτεται ἢ τὴν ἀνακαλύπτουμε, τότε μᾶς περιβάλλει σὰν φωτοστέφανο τὸ ἦθος καὶ τὸ ὕφος ποὺ προσδιορίζουν τὴν καλλιτεχνική μας συμπεριφορὰ καὶ μᾶς ὀπλίζουν μὲ αὐτογνωσία. Αὐτὰ ποὺ λέγονται ἐδῶ θέλουν νὰ δηλώσουν πῶς ἡ ἀποδοχὴ τῆς ἐπιλογῆς ἀπ’ τοὺς ψάλ-



τες είναι έντελῶς προσωπική και ἐθελούσια, ἀλλὰ δεσμευτική συγχρόνως γιὰ τοὺς ἴδιους νὰ ἐπιδείξουν εἰλικρίνεια και συνέπεια.

γ. Οἱ ὑποχρεώσεις τῶν ψαλτῶν ἔχουν ὡς βάση τὴν προκοπὴ τοῦ Χοροῦ. Πρέπει ν' ἀνταποκρίνονται τακτικὰ στὰ μαθήματα - πρόβες μὲ ἐνεργὸ συμμετοχὴ και νὰ παίρνουν ἀπαραιτήτως μέρος στὶς δημόσιες μουσικολογικὲς σπουδὲς και στὶς ἠχογραφήσεις. Ράθυμη ἀνταπόκριση στὶς ὑποχρεώσεις αὐτὲς ἢ συστηματικὴ ἀποχὴ ἐπιφέρουν τὴ διαγραφή τοῦ μέλους.

Κι ἐπειδὴ, ὅπως δηλώθηκε παραπάνω, εἴμαστε μιὰ συντροφιά φίλων, ὅπου ἡ ἐλευθερία εἶναι πρωταρχικὸ ἀγαθὸ, δὲν ἀπαγορεύεται ἡ συμμετοχὴ τῶν μελῶν και σὲ ἄλλους Χοροὺς Ψαλτῶν· ἀρκεῖ τὰ μέλη αὐτὰ νὰ εἶναι συνεπῆ στὶς ὑποχρεώσεις τους. Ὡστόσο, βέβαια, ἀπαγορεύεται ἡ κοινοποίησι τῆς παρτιτούρας σὲ ἄλλους χοροὺς, πρὶν ἀπ' τὴν πραγματοποιήσι τῆς συγκεκριμένης μουσικολογικῆς σπουδῆς, και συνιστᾶται ἐγκράτεια στὴν ἔκφραση ἀπόψεων ἢ κρίσεων συγκριτικὰ μὲ τὸ ἔργο τοῦ δικοῦ μας Χοροῦ. Ἐμεῖς εἴμαστε "Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης" και οἱ ἄλλοι εἶναι ὅ,τιδήποτε ἄλλο. Ἐμεῖς κάνουμε τὴ δουλειά μας, ἔχουμε ὑποχρέωσι γι' αὐτὸ τὸ ἔργο μας, πὺ θὰ ἐπιτελεῖται μὲ σοβαρότητα και ἐθνικὴ εὐθύνη θὰ εἶναι τὸ μέτρο κρίσεως.

#### Ἄρθρο ἕκτο

#### Ἡ δισκογραφικὴ παραγωγή και οἱ ἀπολαβές

α. "Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης" ξεκινοῦν χωρὶς καμιὰν οικονομικὴν βάση. Ὑπάρχουν ἐλπίδες γιὰ ἐπιδοτήσεις, ἀλλὰ τίποτε δὲν εἶναι ὁρατὸ και βέβαιο ἀπὸ τώρα. Και ναὶ μὲν ὁ ζῆλος και ἡ ὄρεξι εἶναι τὰ συνεχτικὰ στοιχεῖα, εἶναι ὅμως θεμιτὸ και κάποιο οικονομικὸ ἀντίκρυσμα. Τὸ κάποιο ὄφελος δὲν διαφαίνεται ἔξω ἀπ' τὴν δραστηριότητα γιὰ δισκογραφικὴ παραγωγή. Ἡ δισκογραφικὴ παραγωγή, πὺ εἶναι πρωταρχικὸς στόχος και ἀνειλημμένη ἰδρυτικὰ ὑποχρέωσι, ἔχει πρῶτ' ἀπ' ὅλα τὴν ἐννοια τῆς μνημείωσις τῆς παράδοσις, τῆς προβολῆς τοῦ μέτρου τῆς ὀρθῆς ἐρμηνείας, και τῆς προσφορᾶς στὸν τόπο μας και στὸν κόσμον ὅλο τῶν θαυμαστῶν μελουργημάτων τῶν βυζαντινῶν και μεταβυζαντινῶν μελουργῶν. Τὸ ἔργο τῆς δισκογραφίας εἶναι σοβαρότατο, ὑπεύθυνο ἀλλὰ και πολύμοχθο: εἶναι τὸ ἔργο τῆς ζωῆς μας. Ἀξιόχρητη εἶναι ἡ ἀναγραφὴ τῶν ὀνομάτων μας σ' αὐτὸ τὸ ἔργο, νὰ μένουν σὲ γενεὰ και γενεά.

β. Τὸ "Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας μὲ τὴν μέχρι τώρα δισκογραφικὴ παραγωγή και τὴν πολιτεία του, ἔχει ἐξασφαλισμένο ἓνα κεφάλαιο γιὰ τὴν παραγωγή ἐνὸς ἄλμπουμ μὲ τὸν Χορὸ Ψαλτῶν "Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης". Αὐτὸ εἶναι ἓνα ἀφετηριακὸ σημεῖο γιὰ τὶς προσδοκώμενες ἀπολαβές. Ὄταν δημιουργηθῆ μεγαλύτερο κεφάλαιο, θὰ ὑπάρχει ἡ δυνατότητα οικονο-



μικῆς ἀπολαβῆς γιὰ τὶς πρόβες, τὶς ἐκδηλώσεις καὶ τὶς ἠχογραφήσεις στὸ ὕψος τῆς ἡμερήσιας ἀποζημίωσης.

γ. Οἱ συγκεκριμένες ἀπολαβές ἀπ’ τὴν δισκογραφικὴ δραστηριότητα, οἱ μόνες ὁρατές καὶ ἐφικτές, ὀρίζονται στὸ παρακάτω σχῆμα, μὲ τὴν ἐξ ἀρχῆς αὐτονόητη ὑποχρέωση, ὅτι θὰ μερίζονται τὰ κέρδη μετὰ τὴν ἀπόσβεση τοῦ κεφαλαίου, πού τὸ Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας διαθέτει γιὰ τὴν παραγωγή τῶν δίσκων. Μὲ τὸ ἴδιο σκεπτικὸ, τὸ Ἰδρυμα δηλαδή νὰ διαθέτει πάντα τὸ κεφάλαιο γιὰ τὴν παραγωγή τῶν ἐπομένων ἔργων, ἀλλὰ καὶ ν’ αὐξάνει τὸ κεφάλαιο γιὰ τὴν ἀντιμετώπιση τοῦ πληθωρισμοῦ καὶ ἄλλων ἀπαραίτητων ἐξόδων, τὸ Ἰδρυμα μετέχει ἐξ ἡμισείας στὸν μερισμὸ τῶν κερδῶν.

Τὸ σχῆμα παραγωγῆς ἐνὸς ἄλμπουμ, ἀπὸ οἰκονομικὴ ἄποψη, ἔχει τρία βασικά σημεῖα, κι ἓνα τέταρτο ἐπιθυμητὸ στοιχεῖο.

Α’ Δαπάνη παραγωγῆς. Β’ Ἀπόσβεση κεφαλαίου. Γ’ Κέρδος καὶ μερισμὸς του. Τὸ Δ’ ἐπιθυμητὸ καὶ ἐπιδιωκτέο στοιχεῖο εἶναι ἡ πέρα τῶν 1500 ἄλμπουμς παραγωγή.

Ἀναλυτικὴ παρουσίαση τῆς παραγωγῆς ἐνὸς ἄλμπουμ:

Α’. Δαπάνη: α) παρτιτούρες – πρόγραμμα τῆς μουσικολογικῆς σπουδῆς – ἐνοίκιο αἴθουσας – ἀμοιβὴ ψαλτῶν γιὰ τὴν ἐκδήλωση - ἠχογράφηση. β) ἠχογράφηση – μοντᾶζ σὲ στούντιο. γ) Μητρες - ἐτικέτες (δίχρωμες ἢ τρίχρωμες) – Παραγωγή 750 (x2) δίσκων. δ) Ἐξώφυλλο (μακέτα, ἐκτύπωση, χαρτί, βιβλιοδεσία, γιὰ 1500 κομμάτια). ε) Φυλλάδιο (στοιχειοθεσία, ἐκτύπωση, βιβλιοδεσία, χαρτί γιὰ 1500 κομμάτια). ς) Φωτογραφίες, μεταφορικά. ζ) Ἐφάπαξ ἀμοιβὴ παραγωγῆς.

Β’. Ἀπόσβεση: α) Δωρεὰν προσφορὰ 50 ἄλμπουμς. β) 700 ἄλμπουμς πρὸς πώληση. Ἀπ’ τὴν τιμὴ πώλησης ἀφαιρεῖται ποσοστὸ (30% + 3,6%) προμήθειας τῶν καταστημάτων. Οἱ εἰσπράξεις ἀπ’ τὰ 700 ἄλμπουμς ἢ καλύπτουν ἢ ὑπολείπονται κατὰ λίγο, συνήθως, τοῦ κεφαλαίου παραγωγῆς.

Γ’. Κέρδος: α) Δεύτερη παραγγελία 750 δίσκων. β) Προβλεπόμενη εἰσπραξία (μεῖον 33,6%). γ) Ἀφαίρεση τῆς δαπάνης παραγωγῆς τῆς β’ παραγγελίας πού διατίθεται ἀπ’ τὸ Ἰδρυμα. δ) Μερισμὸς τοῦ ὑπολοίπου στὰ 2 κατὰ 50%+50%. Τὸ ἓνα 50% ἀνήκει στὸ Ἰδρυμα. Τὸ ἄλλο 50% μερίζεται κατὰ 10% στὸν Χορὰρχη καὶ 40% στοὺς ψάλτες. Ὁ ἀριθμὸς τῶν ψαλτῶν προσδιορίζει τὸ ὕψος τοῦ ποσοστοῦ ἀπολαβῆς. Οἱ εἴκοσι ψάλτες, πού εἶναι καὶ ὁ ἐπιθυμητὸς ἀριθμὸς τοῦ Χοροῦ, ἔχουν ποσοστὸ ἀπολαβῆς 5% ὁ καθένας.

Ἀνάλογος μερισμὸς γίνεται καὶ γιὰ τὰ πέρα τῶν 1500 ἄλμπουμς ἢ καὶ γιὰ τὴν παραγωγή κασετῶν.

δ. Οἱ πληρωμές θὰ γίνονται κατὰ ἐξαμηνιαῖες ἢ ἐτήσιες ἐκκαθαρίσεις. Ὅταν ἀποκτηθῇ ἡ δυνατότητα οἰκονομικῆς ἐπάρκειας, οἱ ἀπολαβές εἶναι δυνατόν



νά πληρώνονται κατά τὸν ὑπολογισμό τους μὲ τὴν β' παραγγελία, προκαταβολικά δηλαδή.

ε. Πέρ' ἀπ' τὴν ὁρατὴ αὐτὴ καὶ ἐπιδιωκτέα οἰκονομικὴ αὐτοδυναμία, ὁ Χορὸς Ψαλτῶν μπορεῖ νὰ ἐνισχυθεῖ οἰκονομικά μὲ δωρεές, ἐπιχορηγήσεις καὶ κληροδοτήματα. Ἡ οἰκονομικὴ ἀρωγὴ ἀπὸ μιὰ ἢ περισσότερες ἀπ' αὐτὲς τὶς πηγές εἶναι περιουσία τοῦ Χοροῦ καὶ χρησιμοποιεῖται γιὰ τὴν καλύτερη καὶ ἀπρόσκοπτη ἐτοιμασία, τὴν ὁμοιόμορφη ἀμφίεση, τὴν παραγωγὴ τῶν παρτιτουρῶν καὶ τὴν ἀνετώτερη μετακίνηση κατὰ τὶς προγραμματισμένες ἢ ἔκτακτες ἐμφανίσεις.

#### Ἄρθρο ἕβδομο

#### Ἡ Γραμματεία καὶ τὸ Ταμεῖο τοῦ χοροῦ

α. Ἡ Γραμματεία τοῦ Χοροῦ Ψαλτῶν “Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης” εἶναι καίρια ὑπόθεση, πού ἐπιτελεῖται ἢ ἐποπτεύεται ἄμεσα ἀπ' τὸν Διευθυντὴ τοῦ Χοροῦ. Ἔργο τῆς Γραμματείας εἶναι ἡ διακίνηση τῆς ἀλληλογραφίας πρὸς ὁποιοσδήποτε τρίτους, καὶ ἡ ἄμεση ἐπικοινωνία μὲ τὸ “Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας καὶ τὴν Ἱερὰ Σύνοδο τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος.

β. Ἡ σύσταση Ἐπιτελείου καὶ Ἀρχείου γιὰ τὶς παρτιτουῖρες εἶναι ἀπαραίτητη βοηθητικὴ Ὑπηρεσία πού ἀνατίθεται σὲ δύο ἢ τρεῖς ψάλτες - μέλη. Ἐπιλέγονται καὶ φωτοτυποῦνται ἢ ἀντιγράφονται τὰ μέλη, διορθώνονται κατὰ τὴ σημειογραφία, τοὺς ρυθμικοὺς πόδες καὶ τὰ ἰσοκρατήματα ἀπ' τὸν Διευθυντὴ καὶ καθαρογράφονται γιὰ τὴν τελικὴ ἐκτύπωση. Γιὰ τὸ ἐπίμοχθο τοῦ ἔργου στὴ δαπάνη παραγωγῆς τῶν ἄλμπουμς προβλέπεται κάποια ἀμοιβὴ σχετικὰ.

γ. Τὸ Ταμεῖο τοῦ Χοροῦ, μὲ βιβλία Ἐσόδων - Ἐξόδων τηρεῖται ἀπὸ κάποιο μέλος - λογιστὴ ἢ τριμελῆ Ἐπιτροπὴ. Τὸ λογιστικὸ αὐτὸ ἔργο, κυρίως γιὰ τὸν ὑπολογισμό τῶν ἀπολαβῶν, εἶναι βοηθητικὸ τοῦ Ταμῆ τοῦ Δ.Σ. τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, ὁ ὁποῖος τηρεῖ τὸ Ταμεῖο καὶ εἰσηγεῖται γιὰ τὰ ἔσοδα καὶ ἔξοδα τοῦ Ἰδρύματος. Τυχόν ἀμοιβές γιὰ συμμετοχὴ σὲ φεστιβάλ ἢ στὸ ἐξωτερικό, πού ἀφοροῦν ἀποκλειστικὰ τὸν Χορὸ Ψαλτῶν μερίζονται ἀπ' τὴν τριμελῆ Λογιστικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ Χοροῦ, μὲ τὴν ὑποχρέωση τῆς ἐνημέρωσης τοῦ Ἰδρύματος.

#### Ἄρθρο ὄγδοο

#### Ἡ ἐμφάνιση καὶ ἡ εὐπρέπεια τοῦ χοροῦ

α. Ὁ Χορὸς Ψαλτῶν “Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης” ἐμφανίζονται μὲ ψαλτικὸ ράσο ἢ πολιτικὴ περιβολή, κατὰ περίσταση.

β. Ὁ Χορὸς Ψαλτῶν “Οἱ Μαῖστορες” εἶναι 20μελὴς μέχρι 24μελὴς. Εἶναι



δυνατό, κατὰ περίστασι, νὰ χωρίζεται σὲ δύο ἡμιχόρια, γιὰ νὰ ἀποδίδει τὸ σχῆμα τοῦ α' καὶ β' χοροῦ τῶν ναῶν μας, μὲ τὸν Χορὰρχη στὸ μέσο, ὡς τὸν παλαιὸ βυζαντινὸ Δομέστικο. Στὰ ἡμιχόρια καὶ γιὰ τὴν κατ' ἀντιφωνία ψαλμώδησι θὰ προΐσταται ἓνας ψάλτης.

γ. Ἡ ἐμφάνισι τοῦ Χοροῦ θὰ ἔχει ἡμικυκλικὸ σχῆμα σὲ δύο στοίχους μὲ τοὺς ἰσοκράτες ἐκατέρωθεν καὶ μὲ τὰ δύο ἡμιχόρια νὰ διακρίνονται ἐλαφρῶς.

δ. Ἡ τοποθέτησι τῶν ψαλτῶν καὶ τὸ σχῆμα τῆς παράστασής τους κατὰ τίς δημόσιες μουσικολογικὰς σπουδὰς γίνεται κατὰ τὴ γνώμη τοῦ Διευθυντοῦ. Ἡ μετάθεσι ἀπὸ ψάλτη σὲ ἰσοκράτη ἢ τὸ ἀντίθετο κατὰ τὴ γνώμη τοῦ Διευθυντοῦ καὶ γιὰ συγκεκριμένη ἀνάγκη, πρέπει νὰ γίνεται ἀποδεκτὴ χωρὶς ἀντιρρήσεις.

ε. Ἡ ἐπιλογή τῶν ψαλτῶν γιὰ τίς μονοφωνάρικες περιπτώσεις γίνεται ἀπ' τὸν Διευθυντὴ μὲ συνεκτίμησι τῶν ἀπόψεων τῶν ἰδίων τῶν ψαλτῶν.

ς. Τὰ μαθήματα τοῦ Χοροῦ ὀρίζονται κάθε Τετάρτη ἀπόγευμα στὴν αἴθουσα τῆς Ἱερᾶς Συνόδου, ἀπὸ Ὀκτώβριο μὲχρι τὸν Μάιο κανονικά, καὶ ἔκτακτα καὶ τοὺς λοιποὺς μῆνες γιὰ ἀνταπόκρισι σὲ συγκεκριμένη ἀνάγκη. Τὶς παραμονὲς τῶν μουσικολογικῶν σπουδῶν μποροῦν ν' ἀπαιτηθοῦν καὶ ἔκτακτες πρόβες, ὕστερα ἀπὸ κοινὴ συνεννόησι. Μιὰ φορὰ, ὕστερα ἀπὸ τέσσερις-πέντε πρόβες, θὰ γίνεται συζήτησι καὶ ἀνταλλαγὴ ἀπόψεων μεταξὺ ὄλων τῶν ψαλτῶν.

ζ. Γιὰ τὴ στενότερη παρακολούθησι τῶν καλλιτεχνικῶν γεγονότων, ποὺ ἀφοροῦν τὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μουσική, καὶ τὴν εἰσηγητικὴ ἀνταλλαγὴ ἀπόψεων γιὰ τοὺς ἐπιδιωκτέους στόχους καὶ τὴν τηρητέα στάσι τοῦ Χοροῦ μέσα στὴν καλλιτεχνικὴ κίνησι τοῦ τόπου μας, συγκροτεῖται αἰρετὴ πενταμελὴς Καλλιτεχνικὴ Ἐπιτροπὴ, μὲ τὸν Διευθυντὴ μαζί, ποὺ ἐξουσιοδοτεῖται γιὰ συγκεκριμένους ἐνέργειες καὶ προσβάσεις.

η. Ἡ ἔκπτωσι ἑνὸς ψάλτου ἀπὸ μέλους προκαλεῖται ἀπὸ ἀναρμόδια συμπεριφορὰ, σύμφωνα μὲ τὸ ἄρθρο πέμπτο, ποὺ κρίνει ἢ ὀλομέλεια τοῦ Χοροῦ ἢ ἀποχώρησι εἶναι προσωπικὴ, ὅταν πραγματικοὶ λόγοι ἀναγκάζουν σὲ διακοπὴ τῆς συνεργασίας. Στὴν περίπτωσι τῆς ἔκπτωσις σταματοῦν οἱ ὅποιες ἀπολαβὲς· στὴν περίπτωσι τῆς ἀποχώρησις οἱ ἀπολαβὲς χορηγοῦνται γιὰ τὴ συγκεκριμένη συμμετοχὴ τοῦ ψάλτου σὲ ἠχογράφησι.

θ. Ἐπιλογή καὶ πρόσληψι νέου μέλους γίνεται μὲ εἰσήγησι ὀποιοῦδήποτε ψάλτου - μέλους, ἀλλὰ μὲ τὴν ἔγκρισι τῆς αἰρετῆς πενταμελοῦς Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς (παράγραφος ζ' ἐδῶ).

#### Ἄρθρο ἓνατο

#### Τὸ πρόσωπο καὶ ἡ παρρησία τοῦ χοροῦ

α. Ὁ Χορὸς Ψαλτῶν “Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης” θὰ ἔχει δική



του σφραγίδα, τῆς ὁποίας ὁ τύπος μελετᾶται. Ὡστόσο μπορεῖ νὰ χρησιμοποιεῖται καὶ ἡ σφραγίδα τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας. Μόνον ὁ Διευθυντῆς τοῦ Χοροῦ χρησιμοποιεῖ τὴ σφραγίδα τοῦ Χοροῦ καὶ ὑπογράφει.

β. “Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης” ἀναφέρονται ἱεραρχικὰ διὰ τοῦ Διευθυντοῦ στὸ Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

γ. Ἐκπροσώπηση τοῦ Χοροῦ Ψαλτῶν, πρὸς ὁποιοσδήποτε τρίτους, ἐκτὸς τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας καὶ τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, γίνεται καὶ ἀπὸ ἓνα - δύο ἢ τρεῖς ψάλτες τῆς πενταμελοῦς Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς, ὕστερα ἀπὸ ἀνάθεση τῆς Ἐπιτροπῆς ἢ τῆς ὁλομέλειας τοῦ Χοροῦ.

δ. Ὁ Χορὸς Ψαλτῶν “Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης”, ὡς ὄργανο τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας γιὰ τὴ φανέρωση, συντήρηση καὶ διάδοση μιᾶς παραδοσιακῆς τέχνης, ὅπως εἶναι ἡ Ψαλτικὴ Τέχνη, γιὰ κοινὸ ὄφελος, δὲν ἔχει κερδοσκοπικὸ χαρακτῆρα.

ε. Σὲ περίπτωση διάλυσης τοῦ Χοροῦ Ψαλτῶν “Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης”, ἡ ὁποιαδήποτε ἀποκτηθεῖσα περιουσία περιέρχεται στὸ Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

#### Ἄρθρο δέκατο

#### “Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης”

Ὑστερα ἀπὸ ἐπιλογή καὶ πρόταση τοῦ ἰδρυτοῦ καὶ Διευθυντοῦ τοῦ Χοροῦ “Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης” κ. Γρ. Θ. Στάθη καὶ γνώμη τῶν φίλων καὶ στενότερων μέχρι τώρα συνεργατῶν του, πρόθυμα καὶ ἐθελούσια ἀνταποκρινόμεσθε στὴν τιμητικὴ αὐτὴ πρόσκληση, συνομολογοῦμε μὲ εἰλικρίνεια καὶ ἀποδεχόμεσθε μὲ συνέπεια τὸ περιεχόμενον τῶν ἐννιά, παραπάνω, ἄρθρων, συνυπογράφουμε τὶς προοιμιακὰς σκέψεις τοῦ κ. Γρ. Στάθη καὶ ἰδρυτικὰ ὑπογράφουμε τὴ συγκρότηση τοῦ Χοροῦ Ψαλτῶν “Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης” ἐμεῖς οἱ ψάλτες:

1. Θεόδωρος Βασιλείου
2. Παναγιώτης Σουσοῦνης
3. Ἀθανάσιος Βουρλῆς
4. Συμεὼν Μαραγγίδης
5. Σπύρος Ἀποστόλου
6. Ἀθανάσιος Παῖβανᾶς
7. Γεώργιος Γιαννακόπουλος
8. Ἰωάννης Σπετσιώτης
9. Χρῆστος Κοντακηνός



10. Ἀθανάσιος Βουγιουκλῆς
11. Ἐλευθέριος Χαραλαμπίδης
12. Εὐάγγελος Σαββάκης
13. Νίκος Κωνσταντινόπουλος
14. Παναγιώτης Μάθος
15. Ἰωάννης Ἰσταμπούλογλου
16. Μιχαήλ Κατινιώτης
17. Ἀθανάσιος Γλάρος
18. Εὐάγγελος Γλάρος
19. Δημήτριος Χατζηαποστόλου
20. Ἀθανάσιος Ντζάνης
21. Παναγιώτης Τζανάκος
22. Παναγιώτης Δερμούσης
23. Ἀθανάσιος Παπαγεωργίου

#### Ἀκροτελεύτιος ὄρος

Γιὰ νὰ λειτουργήσῃ σὰν θεσμὸς ρυθμιστικὸς στὰ ψαλτικά πράγματα καὶ γιὰ νὰ ἐπιβληθῇ σὰν γεγονὸς καλλιτεχνικὸ στὸν τόπο μας ὁ Χορὸς αὐτὸς “Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης”, χρειάζεται νὰ τηρήσουν οἱ ψάλτες τὸν λόγο τους, νὰ τιμήσουν τὴν ὑπογραφή τους καὶ νὰ φανοῦν ὅσο γίνεται μακρόχρονα συνεπεῖς. Ἔτσι θὰ ἀποκτηθῇ ὁμοθυμία, σύμπνοια, ὁμοιογένεια στὴν ἔκφραση καὶ εὐχέρεια στὴν πραγματοποίηση τῶν σκοπῶν τῆς ἴδρυσης αὐτοῦ τοῦ Χοροῦ καὶ σὲ μιὰ σωστὴ καὶ ἐθνικὰ καρποφόρα εὐδοκίμηση. Θεάρεστο ἔργο ὀρεγόμαστε καὶ ἀναλαμβάνουμε νὰ ἐπιτελέσουμε. Μὲ τὴ χάρη τοῦ Θεοῦ θὰ πετύχουμε πολλὰ πράγματα.

Οἱ σκιές τῶν ἀπολησμονημένων χιλίων τόσων βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν μελουργῶν, ποὺ τραβοῦμε ἀπὸ πάνω τους τὴν ἀχλὺ τῆς λησμονιάς, συγκροτοῦν χορεία - νέφος ὀλόκληρο καὶ σταλάζουν ἀπὸ πάνω μας γλυκασμὸ νὰ μᾶς ἐνισχύουν.

Ἡ ἐνασχόλησή μας μὲ τὸ ἔργο τους εἶναι γι’ αὐτοὺς μνημόσυνο αἰώνιο, γιὰ τοὺς σύγχρονους πιστοὺς Ἑλληνες ἐξόφληση χρέους καὶ παράδοση ζωντανῆς ἔκφρασης, καὶ γιὰ μᾶς τοὺς ἴδιους πολλαπλὸ ὄφελος καὶ “ψυχικὸ μνημόσυνο”. Δίπλα στὰ ὀνόματα τῶν μεγάλων μελουργῶν μας θὰ μείνουν γραμμένα καὶ τὰ ὀνόματά μας.

Ἀθήνα 1 μὲ 8 Νοεμβρίου 1985

ΓΡ. Θ. ΣΤΑΘΗΣ

Μουσικολόγος



ΑΣΤΙΚΗ ΜΗ ΚΕΡΔΟΣΚΟΠΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ  
ΜΕ ΤΗΝ ΕΠΩΝΥΜΙΑ “ΑΝΑΤΟΛΗΣ ΤΟ ΠΕΡΙΗΧΗΜΑ”

Καταστατικό

Ἐδῶ στὴν Ἀθήνα, σήμερα, μέρα Κυριακή, 8 Νοεμβρίου 1998, συμφωνήθηκε ἡ σύσταση Ἀστικῆς μὴ κερδοσκοπικῆς Ἐταιρείας, μεταξύ τῶν: Γρηγορίου τοῦ Θεοδώρου Στάθη, Ἀχιλλέως τοῦ Γεωργίου Χαλδαιάκη, Δημητρίου τοῦ Κωνσταντίνου Μπαλαγεώργου, Γρηγορίου τοῦ Γεωργίου Ἀναστασίου, Γεωργίου τοῦ Δημητρίου Ζησίμου, π. Δημητρίου τοῦ Βασιλείου Τζέρπου, Φλώρας τοῦ Νικολάου Κρητικοῦ, κατοίκων Ἀθηνῶν, Κωνσταντίνου τοῦ Χαριλάου Καραγκούνη, κατοίκου Βόλου, π. Σπυρίδωνος τοῦ Σταύρου Ἀντωνίου, κατοίκου Βρυξελλῶν, Εὐαγγελίας τοῦ Χαραλάμπους Σπυράκου, κατοίκου Εἰάνθης, Θωμᾶ τοῦ Κωνσταντίνου Ἀποστολοπούλου, κατοίκου Ἐδέσσης, Ἐμμανουὴλ τοῦ Στεφάνου Γιαννοπούλου, κατοίκου Θεσσαλονίκης, Ἰωάννου τοῦ Νικολάου Ἡλιούδη, κατοίκου Λαρίσης, καὶ ἀποφασίστηκε ἡ σύνταξη τοῦ σχετικοῦ Ἰδρυτικοῦ Καταστατικοῦ.

Ἡ Ἐταιρεία θὰ διέπεται ἀπ’ τὶς διατάξεις τῶν ἄρθρων 741 ἕως 784 τοῦ Ἀστικοῦ Κώδικος καὶ ἀπὸ τοὺς ὅρους τοῦ παρόντος Καταστατικοῦ, τὸ ὁποῖο εἶναι τὸ ἀκόλουθο:

Ἄρθρο 1. Ἐπωνυμία - Ἔδρα - Σφραγίδα.

α. Ἡ ἐπωνυμία τῆς Ἐταιρείας εἶναι “Ἀνατολῆς τὸ Περιήχημα” καὶ σὲ διεθνὲς πεδίο θ’ ἀποδίδεται μεταγραμματισμένη “Anatoles to Periechema”.

β. Ἔδρα τῆς Ἐταιρείας εἶναι ἡ Ἀθήνα, ὁδὸς Κρυστάλλη 95, Τ.Κ. 162 31 Βύρωνας.

γ. Ἡ Ἐταιρεία ἔχει δικὴ τῆς σφραγίδα μὲ τὴν ἐπιγραφή ΑΝΑΤΟΛΗΣ ΤΟ ΠΕΡΙΗΧΗΜΑ. Μὲ τὴ σφραγίδα τῆς Ἐταιρείας σφραγίζονται ἀπ’ τὸν Διαχειριστὴ τῆς Ἐταιρείας καὶ μόνον τὰ παντοῖα ἔγγραφα καὶ ἡ ἀλληλογραφία.



Ἄρθρο 2. Διάρκεια.

Ἡ διάρκεια τῆς Ἑταιρείας ὀρίζεται ἀόριστος, Θεοῦ εὐδοκοῦντος· ἀρχίζει δὲ μὲ τὴ νόμιμη δημοσίευση τοῦ παρόντος Καταστατικοῦ τῆς.

Ἄρθρο 3. Σκοπὸς καὶ ἐπιδιώξεις.

α. Σκοπὸς τῆς Ἑταιρείας “Ἀνατολῆς τὸ Περιήχημα” εἶναι ἡ προώθηση τῶν ἐρευνῶν καὶ ἡ ἀνάπτυξή τους σὲ διεθνὲς ἐπίπεδο καὶ ἡ διάδοση, μὲ κάθε πρόσφορο τρόπο, τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, ὡς Ἐπιστήμης καὶ Τέχνης, στὴ διαχρονικὴ τῆς ἔκφανση καὶ τὴν ὀργανικὴ τῆς συνύφανση μὲ τὶς διάφορες πτυχὲς τῆς ἡχητικῆς ἐκφράσεως, δηλαδὴ Ἀρχαία Ἑλληνικὴ, Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ – Ἐκκλησιαστικὴ καὶ Κοσμικὴ, Δημοτικὴ καὶ Ἀστικὴ (τὸ ‘πολίτικο’, ἢ τὸ ‘σμουρνέϊκο’, καὶ τὸ ‘ρεμπέτικο’ τραγούδι)–, καὶ στὴν ἱστορικὴ περιγεωγραφικὴ τῆς ἔκταση, ὅπου ὁ ἑλληνικὸς μουσικὸς πολιτισμὸς κατὰ καιροὺς ἀπετέλεσε τὴν κυρίαρχη μουσικὴ ἔκφραση, μὲ πλῆρες σύστημα σημειογραφίας καὶ ἐπηρεάσε εὐεργετικὰ τοὺς πλησιόχωρους λαοὺς τῆς Ἀνατολῆς. Τὸ Περιήχημα τῆς Ἀνατολῆς εἶναι ὁ κύριος Ἑλληνικὸς Μουσικὸς Πολιτισμὸς καὶ ἡ παντοία ἡχητικὴ ἔκφραση τῆς προσωπικῆς καὶ κοινωνικῆς ζωῆς καὶ τῆς λατρείας, πού ὡς ἄνεμος περιπνέει καὶ θάλασσα περιβρέχει τὸν ἴδιο ἀρχαιοελληνικὸ χῶρο, ὁ ὁποῖος ἀπ’ τὴν ἔνσαρκη τοῦ Θεοῦ οἰκονομία καὶ δῶθε ἀποτελεῖ τὸν φυσικὸ χῶρο τῆς ἑλληνόφωνης καὶ παντοιόγλωσσης Ἀνατολικῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας.

β. Οἱ βασικὲς ἐπιδιώξεις τῆς Ἑταιρείας ἐπικεντρώνονται στὴν παρακολούθηση τῶν δραστηριοτήτων τῆς ἐπιστημονικῆς ἔρευνας, τόσο στὴ χώρα μας ὅσο καὶ διεθνῶς, καὶ στὴ συστηματικὴ μουσικολογικὴ σπουδὴ σὲ ἀνώτερο ἐπιστημονικὸ ἐπίπεδο ὅλων τῶν προβλημάτων καὶ θεμάτων τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς στὴ διαχρονικότητά τῆς, καὶ μάλιστα τῆς μελοποιίας τῆς Ἑλληνικῆς Ψάλτικῆς Τέχνης, βυζαντινῆς καὶ νεώτερης ἑλληνικῆς ἕως καὶ σύγχρονης, καὶ τῆς ὑπερχιλιόχρονης σημειογραφίας τῆς.

γ. Γιὰ τὴν ἐπίτευξη τοῦ σκοποῦ καὶ τῶν ἐπιδιώξεών τῆς ἡ Ἑταιρεία μπορεῖ, ἐνδεικτικὰ ἀλλ’ ὄχι ἀποκλειστικὰ:

1. νὰ ἐκδίδει, ἀνεξαρτήτως μέσου, καὶ νὰ διαθέτει στὸ κοινό, εἴτε ἔναντι ἀντιτίμου εἴτε ὄχι, ὁμότιτλο μὲ τὴν Ἑταιρεία ἐπιστημονικὸ περιοδικό, δηλαδὴ Ἀνατολῆς τὸ Περιήχημα, ἄλλα προϊόντα ἐπιστημονικῆς ἔρευνας, ὡς αὐτοτελῆ δημοσιεύματα, τὰ ὁποῖα ἀπ’ τὴ φύση τους καὶ τὴν ἔκτασή τους δὲν μποροῦν νὰ συμπεριληφθοῦν στὸ περιοδικό, καθὼς καὶ πάσης φύσεως πληροφορίες πού συνδέονται μὲ τὴν Ἑλληνικὴ Μουσικὴ καὶ τὸ Περιήχημα τῆς Ἀνατολῆς.

2. νὰ συγκροτεῖ Χορὸ Ψαλτῶν, Χορωδία, Ὁρχήστρα, πού νὰ λειτουργοῦν



ὡς τὰ καλλιτεχνικά σχήματα γιὰ τὴ φανέρωση τῶν ὅσα ἐρευνοῦνται ἐπιστημονικὰ στὴν Ἑταιρεία γιὰ τὴν Ἑλληνικὴ Μουσικὴ καὶ τὸ Περιήχημα τῆς Ἀνατολῆς.

3. νὰ καταρτίσει καὶ λειτουργεῖ εἰδικὴ βιβλιοθήκη μὲ τὶς παλαιότερες, ἀλλὰ καὶ σύγχρονες μουσικὲς καὶ μουσικολογικὲς ἐκδόσεις καὶ νὰ διοργανῶναι ἐκθέσεις χειρογράφων, παλαιτύπων καὶ σχετικῶν μὲ τὸ ἀντικείμενό της εἰκονογραφιῶν· ἀρχεῖο μὲ φιλμογραφήσεις χειρογράφων ἢ ἠλεκτρονικὲς καταγραφές (CD Roms), καὶ μὲ μαγνητοφωνήσεις γιὰ τὴν ἠχητικὴ ἔκφραση· καὶ δισκοθήκη μὲ πάσης φύσεως χαράξεις, ποὺ ἀφοροῦν στὴν Ἑλληνικὴ Μουσικὴ καὶ τὸ Περιήχημα τῆς Ἀνατολῆς.

4. νὰ χρηματοδοτεῖ καὶ νὰ ἐνισχύει καὶ ὑποστηρίζει πάσης φύσεως δραστηριότητες ποὺ συνδέονται μὲ τὴ μελέτη, τὴν ἐπιστημονικὴ φανέρωση καὶ τὴν ἐρμηνεία τῆς Μουσικῆς τῆς Ἀνατολῆς, ὅπως ὁ χῶρος αὐτὸς περιγράφηκε ἀνωτέρω στὴν παράγραφο α' αὐτοῦ τοῦ ἄρθρου.

5. νὰ διοργανῶναι ἢ νὰ συμμετέχει σὲ πάσης φύσεως ἐπιστημονικὲς ἐκδηλώσεις καὶ ἐκδρομὲς - ἀποστολὲς γιὰ ἐπιτόπια ἔρευνα, συνέδρια, συναντήσεις, διαλέξεις, ἢ ἐρευνητικὰ προγράμματα σὲ συνεργασία μὲ ἡμεδαποὺς ἢ ἀλλοδαποὺς ἐπιστήμονες κ.ἄ., ποὺ προάγουν τὴ γνωριμία καὶ τὴ γνώση τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς καὶ τοῦ Περιήχηματος τῆς Ἀνατολῆς.

6. νὰ θεσπίζει βραβεῖα, ὑποτροφίες, ἐπιχορηγήσεις καὶ πάσης φύσεως ἐκδηλώσεις ποὺ συμβάλλουν στὴν προαγωγὴ τῆς γνώσεως τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς καὶ τοῦ Περιήχηματος τῆς Ἀνατολῆς.

7. νὰ διοργανῶναι μαθήματα, μουσικὰ ἐργαστήρια καὶ ἐκδηλώσεις, εἴτε ὀργανικὲς συναυλίες εἴτε χορικὲς ἐκτελέσεις εἴτε καὶ ἀνάμικτες - ὀργανικὲς καὶ χορικὲς -, μὲ συνεισφορὰ ἀντιτίμου ἢ ὄχι, γιὰ μάθηση καὶ προβολὴ τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς καὶ τοῦ Περιήχηματος τῆς Ἀνατολῆς.

8. νὰ λειτουργεῖ σχετικὴ Μουσικὴ Σχολὴ ἢ ἄλλης μορφῆς ἐκπαιδευτικὸ ὄργανισμὸ μὲ ἐτήσιο ἐκπαιδευτικὸ μουσικὸ πρόγραμμα.

9. νὰ συμμετέχει σὲ πάσης φύσεως ἄλλα νομικὰ πρόσωπα, ἐνώσεις προσώπων, ὀργανισμοὺς, κ.ἄ., ποὺ ἔχουν ὡς ἀντικείμενο, ἀμέσως ἢ ἐμμέσως, τὴν Ἑλληνικὴ Μουσικὴ καὶ τὸ Περιήχημα τῆς Ἀνατολῆς.

10. νὰ κάνει κάθε ἄλλη ἐνέργεια ποὺ ἀμέσως ἢ ἐμμέσως προωθεῖ τὸν σκοπὸ της· ἐνδεικτικὰ, νὰ μισθώνει ἐγκαταστάσεις, νὰ προσλαμβάνει προσωπικὸ καὶ συμβούλους, νὰ ἀποκτᾶ τὸν χρήσιμο καὶ κατάλληλο ἐξοπλισμὸ, κ.ἄ.

Οἱ παραπάνω ἐνδεικτικὲς δραστηριότητες ἐνδέχεται νὰ παράγουν καὶ ν' ἀποφέρουν οἰκονομικὰ ὀφέλη στὴν Ἑταιρεία, καὶ κατὰ τὸν βαθμὸ αὐτὸ ἡ Ἑταιρεία ἀποβλέπει σὲ σκοποὺς οἰκονομικοῦ περιεχομένου γιὰ ἀπρόσκοπτη διεξαγωγὴ τοῦ ἔργου της, ἀπαγορεύεται ὅμως ρητῶς ἡ ἄσκηση κερδοσκοπικῆς ἐπιχειρήσεως μὲ τὶς δραστηριότητες ποὺ προανφέρθηκαν.



Ἄρθρο 4. Περιουσία καὶ Πόροι.

α. Τὸ ἰδρυτικὸ κεφάλαιο τῆς Ἑταιρείας συνίσταται ἀπ’ τὴν εἰσφορὰς τῶν ἰδρυτῶν ἐταίρων, διακρινόμενον σὲ ἐταιρικὰ μερίδια μὲ μονάδα τὸ ποσὸν τῶν 50.000 δραχμῶν. Οἱ εἰσφορὰς αὐτὲς ἀνέρχονται σὲ ἀξία συνολικὰ στὸ ποσὸ τῶν ἑπτακοσίων πενήντα χιλιάδων (750.000) δραχμῶν καὶ καταβλήθησαν ὡς ἑξῆς: Γρηγόριος Στάθης ἑκατὸν πενήντα χιλιάδες (150.000) δραχμὲς ποὺ ἀντιστοιχοῦν σὲ τρία (3) ἐταιρικὰ μερίδια· ὅλα τὰ ἄλλα μέλη καθὼς καὶ ὅσα θὰ εἰσέλθουν στὴν Ἑταιρεία στὸ μέλλον θὰ ἔχουν ὑποχρέωση καὶ συμμετοχὴ μὲ ἓνα μόνον μερίδιο· Ἀχιλλέας Χαλδαιάκης πενήντα χιλιάδες (50.000) δραχμὲς, ποὺ ἀντιστοιχοῦν σὲ ἓνα (1) ἐταιρικὸ μερίδιο· Δημήτριος Μπαλαγεῶργος πενήντα χιλιάδες (50.000) δραχμὲς, ποὺ ἀντιστοιχοῦν σὲ ἓνα (1) ἐταιρικὸ μερίδιο· Γρηγόριος Ἀναστασίου πενήντα χιλιάδες (50.000) δραχμὲς, ποὺ ἀντιστοιχοῦν σὲ ἓνα (1) ἐταιρικὸ μερίδιο· Γεώργιος Ζήσιμος πενήντα χιλιάδες (50.000) δραχμὲς, ποὺ ἀντιστοιχοῦν σὲ ἓνα (1) ἐταιρικὸ μερίδιο· π. Δημήτριος Τζέρπος πενήντα χιλιάδες (50.000) δραχμὲς, ποὺ ἀντιστοιχοῦν σὲ ἓνα (1) ἐταιρικὸ μερίδιο· Φλώρα Κρητικοῦ πενήντα χιλιάδες (50.000) δραχμὲς, ποὺ ἀντιστοιχοῦν σὲ ἓνα (1) ἐταιρικὸ μερίδιο· Κωνσταντῖνος Καραγκούνης πενήντα χιλιάδες (50.000) δραχμὲς, ποὺ ἀντιστοιχοῦν σὲ ἓνα (1) ἐταιρικὸ μερίδιο· π. Σπυρίδων Ἀντωνίου πενήντα χιλιάδες (50.000) δραχμὲς, ποὺ ἀντιστοιχοῦν σὲ ἓνα (1) ἐταιρικὸ μερίδιο· Εὐαγγελία Σπυράκου, πενήντα χιλιάδες (50.000) δραχμὲς, ποὺ ἀντιστοιχοῦν σὲ ἓνα (1) ἐταιρικὸ μερίδιο· Θωμᾶς Ἀποστολόπουλος πενήντα χιλιάδες (50.000) δραχμὲς, ποὺ ἀντιστοιχοῦν σὲ ἓνα (1) ἐταιρικὸ μερίδιο· Ἐμμανουὴλ Γιαννόπουλος πενήντα χιλιάδες (50.000) δραχμὲς, ποὺ ἀντιστοιχοῦν σὲ ἓνα (1) ἐταιρικὸ μερίδιο· Ἰωάννης Ἡλιούδης πενήντα χιλιάδες (50.000) δραχμὲς, ποὺ ἀντιστοιχοῦν σὲ ἓνα (1) ἐταιρικὸ μερίδιο. Τὰ ποσὰ αὐτὰ καταβάλλονται κατὰ τὴν ὑπογραφή τοῦ Καταστατικοῦ ἀπ’ τοὺς ἰδρυτὲς τῆς Ἑταιρείας.

β. Ἡ ιδιότητα τοῦ ἐταίρου ἀποκτᾶται μὲ τὴν καταβολὴ τῆς εἰσφορᾶς γιὰ τὴν ἀπόκτηση τοῦ ἐταιρικοῦ μεριδίου, τὸ ὁποῖο ἀνέρχεται στὸ ποσὸ τῶν πενήντα χιλιάδων (50.000) δραχμῶν, ἀναπροσαρμοζόμενο τιμαριθμικὰ ἀνὰ τριετία, καὶ καταβάλλεται ταυτόχρονα μὲ τὴν ἐγγραφή του στὴν Ἑταιρεία.

γ. Δωρεὲς σὲ μετρητὰ ἢ ἐτήσιες χορηγίαι ἀπ’ ὁποῦδήποτε κι ἂν προέρχονται ἢ ἄλλα περιουσιακὰ στοιχεῖα ἢ πόροι περιουσιακῶν στοιχείων κάθε λογῆς ποὺ μεταβιβάζονται στὴν Ἑταιρεία μὲ πράξη τοῦ δωρητοῦ ὅταν αὐτὸς ζεῖ ἢ μετὰ τὸν θάνατό του, ἂν ἔτσι τὸ ὀρίζει, γίνονται δεκτὰ καὶ ἀποτελοῦν περιουσία τῆς Ἑταιρείας. Ἄλλους πόρους τῆς Ἑταιρείας ἀποτελοῦν οἱ εἰσφορὰς καὶ ἐνισχύσεις ἀπὸ ἐταίρους ἢ τρίτους, ἀπὸ φυσικὰ ἢ νομικὰ πρόσωπα δημοσίου ἢ ἰδιωτικοῦ Δικαίου (Ἰπουργεῖα, Ε.Ε., Ὄργανισμοὺς, Τράπεζες, Ἱερὲς Μητρο-



πόλεις, Μοναστήρια), απ' τὰ δικαιώματα απ' τις εκδόσεις της και τις άλλες δραστηριότητές της, καθώς και οι πρόσοδοι απ' τὴν περιουσία της.

#### Ἄρθρο 5. Συνέλευση τῶν ἐταίρων.

α. Κυρίαρχο ὄργανο τῆς Ἑταιρείας εἶναι ἡ Συνέλευση τῶν ἐταίρων, τὴν ὁποία συγκαλεῖ ὁ Ἐφορος - Εἰσηγητῆς τῆς Ἑταιρείας. Ἐταῖροι μποροῦν νὰ εἶναι μόνο φυσικὰ πρόσωπα. Ὁ Ἐφορος, μὲ ἐποπτικὸ καὶ εἰσηγητικὸ ρόλο, ὀρίζεται ἐξ ἀρχῆς απ' τοὺς ἰδρυτὲς ἐταίρους καὶ εἶναι ὁ καθηγητῆς Γρηγόριος Θ. Στάθης μὲ διαρκῆ θητεία, ἐκτὸς ἂν ὁ ἴδιος ζητήσῃ τὴν ἀπαλλαγὴ του, ὅποτε οἱ ἐταῖροι σὲ συνέλευσή τους ὀρίζουν, μὲ πλειοψηφία τῶν δύο τρίτων (2/3) τῶν ἐταίρων - προσώπων (καὶ ὄχι τῶν ἐταιρικῶν μεριδίων), ἕναν ἄλλο Ἐφορο απ' αὐτοὺς τοὺς ἴδιους.

β. Ἡ Συνέλευση τῶν ἐταίρων ἐκλέγει τὴν τριμελῆ Ἐπιτροπὴ τῶν ἐταίρων μὲ ἀρμοδιότητες Διαρκοῦς Ἐκτελεστικῆς Συνελεύσεως, καὶ ὀρίζει απ' αὐτοὺς τοὺς τρεῖς τὸν Διαχειριστὴ - Ἐκπρόσωπό της, καθορίζει τὸ Πρόγραμμα δράσεως τῆς Ἑταιρείας, προδιαγράφει τὸν προγραμματισμό, τὴν ὀργάνωση καὶ τὴν οἰκονομικὴ πορεία τῆς Ἑταιρείας, προσδιορίζει τὴ φύση τῶν οἰκονομικῶν δραστηριοτήτων, ὅπως αὐτὲς περιγράφονται στὸ ἄρθρο 6 (παράγραφο α' καὶ στὰ στοιχεῖα 4 ἕως 6) καὶ τὸ οἰκονομικὸ ὕψος μέχρι τὸ ὁποῖο πρέπει νὰ κινεῖται ὁ Διαχειριστῆς, ἐπικυρώνει τὴν εἰσδοχὴ νέων ἐταίρων, ἐγκρίνει τὸν ἐτήσιο ἰσολογισμό, ἐπικυρώνει τοὺς λογαριασμοὺς καὶ τὸν ἀπολογισμό, παύει, ὅταν συντρέχουν λόγοι, τὸν Διαχειριστὴ καὶ τροποποιεῖ τὸ Καταστατικὸ τῆς Ἑταιρείας.

γ. Ἡ Συνέλευση τῶν ἐταίρων συνεδριάζει μίᾳ φορὰ τὸ ἔτος σὲ τακτικὴν συνεδρίαση, ἐντὸς δύο μηνῶν απ' τὴ λήξη τῆς ἐταιρικῆς χρήσεως, καὶ σὲ ἐκτακτὴ συνεδρίαση ὁποτεδήποτε ζητηθῆ ἢ σύγκλησῆ της απ' τὸν Διαχειριστὴ ἢ απ' τὸ ἐν τρίτο (1/3) τοῦ συνόλου τῶν μεριδίων τῆς Ἑταιρείας.

δ. Ἡ Συνέλευση βρίσκεται σὲ ἀπαρτία ἐφ' ὅσον ἐκπροσωποῦνται σ' αὐτὴν τὰ πενήντα σὺν ἕνα τοῖς ἑκατὸ (51%) τῶν μεριδίων τῆς Ἑταιρείας· ἂν πρόκειται γιὰ ἐπαναληπτικὴ Συνέλευση, τότε ἐφ' ὅσον ἐκπροσωποῦνται σ' αὐτὴν τὸ τριανταπέντε τοῖς ἑκατὸ (35%) τῶν μεριδίων τῆς Ἑταιρείας, καὶ ἀποφασίζει μὲ ἀπλὴ πλειοψηφία τῶν ἐταιρικῶν μεριδίων, ἐκτὸς ἐὰν ὀρίζεται διαφορετικὰ στὸ παρὸν Καταστατικὸ.

#### Ἄρθρο 6. Διαχειριστῆς - Ἐκπρόσωπηση.

α. Τὴν Ἑταιρεία ἐκπροσωπεῖ τριμελὴς Ἐπιτροπὴ ἐταίρων, ὡς Διαρκῆς Ἐκτελεστικὴ Συνέλευση. Ὁ ἕνας απ' τοὺς τρεῖς ὀρίζεται απ' τὴ Συνέλευση τῶν ἐταίρων Διαχειριστῆς καὶ ἐνεργεῖ ἐν ὀνόματι τῶν τριῶν καὶ γιὰ λογαρια-



σμὸ συνόλης τῆς Ἐταιρείας. Ὁ Διαχειριστὴς κατὰ κύριο λόγο, ἀλλὰ καὶ οἱ τρεῖς ὡς τριμελῆς ἐκτελεστικὴ ἐπιτροπὴ, εἶναι ὑπεύθυνοι καὶ ὑπόλογοι ἀπέναντι στὴ Συνέλευση τῶν ἐταίρων. Ὡς τριμελῆς ἐπιτροπὴ οἱ τρεῖς ἐκλεγμένοι ἐταῖροι συσκέπτονται καὶ ἐπιμερίζουν τίς δραστηριότητες καὶ τίς ἄλλες ὑποχρεώσεις πού ἀπορρέουν ἀπ’ αὐτές, ἀνὰ τρίμηνο ἢ καὶ ἐκτάκτως, ὅταν παρίσταται ἀνάγκη, γιὰ συντονισμό τῶν ἐνεργειῶν τους, πάντοτε πρὸς ὄφελος τῆς Ἐταιρείας.

Ὁ Διαχειριστὴς - Ἐκπρόσωπος, ἐνδεικτικὰ, ἐκπροσωπεῖ τὴν Ἐταιρεία ἐξώδικα καὶ δικαστικά, ἐκτελεῖ ὅλες τίς διοικητικὲς καὶ διαχειριστικὲς πράξεις, καταρτίζει, - ὕστερα ἀπὸ σύσκεψη μὲ τὸν Ἐφορο, καὶ εἰσηγεῖται τὴν ἡμερήσια διάταξη στὴ Συνέλευση. Εἰδικότερα: α’, προσλαμβάνει ἢ ἀπολύει προσωπικὸ καὶ περιστασιακοὺς συνεργάτες τῆς Ἐταιρείας· β’, ἐκπροσωπεῖ τὴν Ἐταιρεία ἀπέναντι σὲ κάθε Ἀρχή, φυσικὸ ἢ νομικὸ πρόσωπο δημοσίου ἢ ἰδιωτικοῦ Δικαίου, καὶ σὲ ὁποιοδήποτε εἶδους Δικαστήριον· γ’, συμμετέχει ἐν ὀνόματι καὶ γιὰ λογαριασμό τῆς Ἐταιρείας σὲ Γενικὲς Συνελεύσεις ἐταιρειῶν, στίς ὁποῖες συμμετέχει ἡ Ἐταιρεία· δ’, συνάπτει δάνεια καὶ πάσης φύσεως πιστώσεις· ε’, μεταβιβάζει περιουσιακὰ στοιχεῖα τῆς Ἐταιρείας, ὑποθηκεύει, ἐνεχυριάζει ἢ ἐπιβαρύνει μὲ ὁποιοδήποτε τρόπο περιουσιακὰ στοιχεῖα τῆς Ἐταιρείας, ἐπενδύει τὴν περιουσία τῆς Ἐταιρείας σὲ πάσης φύσεως κινητὲς καὶ ἀκίνητες ἀξίες· ς’, ἔχει τὴν ταμειακὴ διαχείριση τῆς Ἐταιρείας, διενεργεῖ εἰσπράξεις, πληρωμὲς, ἀναλήψεις ἢ καταθέσεις χρημάτων σὲ ὁποιαδήποτε Τράπεζα, ἐκδίδει, ὀπισθογραφεῖ καὶ ἀποδέχεται ἐπιταγὲς ἢ ἄλλα ἀξιόγραφα καὶ τίτλους - ὅλα αὐτὰ στὸ πλαίσιο τῶν περιορισμῶν τοῦ ἀρθροῦ 5 παραγράφου β’, καὶ ὀρίζει τὰ δύο ἄλλα μέλη εἰδικοὺς ἢ γενικοὺς πληρεξουσίου γιὰ ὁποιοσδήποτε ἀπ’ τίς παραπάνω πράξεις, κατὰ τὴν κρίση του καὶ τὴ σύμφωνη γνώμη τους, καὶ δεσμεύει τὴν Ἐταιρεία μὲ ἀπόφασή του, ἢ ὁποία ἀποτυπώνεται σὲ ἔγγραφο ἀπόσπασμα Πρακτικοῦ.

Ὁ Διαχειριστὴς, κατὰ κύριο λόγο, ἀλλὰ καὶ τὰ δύο ἄλλα μέλη τῆς τριμελοῦς Ἐπιτροπῆς, ἔχουν τὴν εὐθύνη τῆς ὁμαλῆς λειτουργίας τῆς Ἐταιρείας, μὲ προοπτικὴ καὶ προσδοκία ἀγαθῶν ἐπιτεύξεων. Ὁ Διαχειριστὴς, καὶ ἐξ ὀνόματος τῆς τριμελοῦς Ἐπιτροπῆς, λογοδοτεῖ πρὸς τὴ Συνέλευση τῶν ἐταίρων.

β. Ἡ θητεία τοῦ Διαχειριστοῦ ὀρίζεται νὰ εἶναι τριετὴς καὶ ἀνανεώσιμη ἕως καὶ δύο ἀκόμη συναπτὲς θητεῖες. Γιὰ τὴν ἀρχικὴ περίοδο τῶν τριάντα ἕξ (36) μηνῶν ἀπὸ τὴ σύσταση τῆς Ἐταιρείας Διαχειριστὴς καὶ ἐκπρόσωπος τῆς Ἐταιρείας ὀρίζεται ὁ Ἀχιλλέας Γ. Χαλδαιάκης. Τὰ ἄλλα δύο μέλη τῆς τριμελοῦς Ἐπιτροπῆς, ὡς διαρκοὺς Ἐκτελεστικῆς Συνελεύσεως, ὀρίζονται νὰ εἶναι ὁ Δημήτριος Κ. Μπαλαγεωργος καὶ ὁ Γρηγόριος Ἀναστασίου.

γ. Ἡ ἐκλογή, ἢ ἀνάκληση καὶ ἢ ἀντικατάσταση τοῦ Διαχειριστοῦ μπορεῖ νὰ γίνῃ μόνο μὲ ἀπόφαση τῆς Συνελεύσεως τῶν ἐταίρων καὶ μὲ πλειοψηφία



τῶν δύο τρίτων (2/3) τοῦ συνόλου τῶν ἐταιρικῶν μεριδίων. Ἡ ἀνάκληση καὶ ἀντικατάσταση τοῦ Διαχειριστοῦ δὲν συμπαρασύρει, ἀπαραιτήτως, σὲ ἀντικατάσταση καὶ τὰ δύο ἄλλα μέλη - ἐταίρους τῆς τριμελοῦς ἐκτελεστικῆς ἐπιτροπῆς.

#### Ἄρθρο 7.

Χαρακτήρας καὶ Περιουσία τῆς Ἐταιρείας - Εὐθύνη τῶν ἐταίρων.

α. Ἡ Ἐταιρεία “Ἀνατολῆς τὸ Περιήγημα” εἶναι μὴ κερδοσκοπικὸ Νομικὸ Πρόσωπο, κατὰ τὴν ἔννοια τοῦ ἄρθρου 784 τοῦ Α.Κ. Ἡ εὐθύνη τῶν ἐταίρων γιὰ τὰ χρέη καὶ τίς ἄλλες ὑποχρεώσεις τῆς Ἐταιρείας περιορίζεται στὸ ποσὸ τῆς εἰσφορᾶς τοῦ ὅρου τοῦ ἄρθρου 4 παραγράφου α'. Δὲν ἐπιτρέπεται διανομὴ κερδῶν στοὺς ἐταίρους, οὔτε κατὰ τὴ διάρκεια οὔτε καὶ κατὰ τὴν πιθανὴ διάλυση τῆς Ἐταιρείας. Σὲ περίπτωση διαλύσεως τῆς Ἐταιρείας οἱ ἐταῖροι δικαιοῦνται ν' ἀναλάβουν μόνον τὴν εἰσφορὰ τους ἄτοκα· ἄτοκα ἐπίσης δικαιοῦνται ν' ἀναλάβουν τὴν εἰσφορὰ τους καὶ σὲ περίπτωση διαγραφῆς τους ἀπ' τὴν Ἐταιρεία, σύμφωνα μὲ τὸν ὅρο τοῦ ἄρθρου 8 παραγράφου γ'. Σὲ κάθε ἄλλη περίπτωση οἱ ἐταῖροι παραιτοῦνται ἀπ' τὸ δικαίωμα ἀναλήψεως τῆς εἰσφορᾶς τους, παρεκτός, ἐνδεικτικὰ ἄλλ' ὄχι ἀποκλειστικὰ, τῆς περιπτώσεως τῆς οἰκειοθελοῦς ἀποχωρήσεώς τους.

β. Σὲ περίπτωση διαλύσεως τῆς Ἐταιρείας ἢ τύχη τῆς ἐταιρικῆς περιουσίας, καθορίζεται μὲ ἀπόφαση τῆς Συνελεύσεως τῶν ἐταίρων καὶ μὲ ἀπλὴ πλειοψηφία τῶν μεριδίων (51%), ἐντὸς τῶν πλαισίων πάντοτε τοῦ ἐταιρικοῦ σκοποῦ. Σὲ κάθε περίπτωση πάντως, πέρα τῆς ἀναλήψεως τῶν ἐταιρικῶν εἰσφορῶν, ἀπαγορεύεται ἡ διανομὴ τῆς ἐταιρικῆς περιουσίας στὰ μέλη της.

γ. Ἡ ἐταιρικὴ χρῆση διαρκεῖ ἓνα ἔτος καὶ λήγει τὴν 31η Δεκεμβρίου κάθε ἔτους.

#### Ἄρθρο 8. Εἴσοδος - Ἐξοδος μελῶν - Ὑποχρεώσεις τους.

α. Ἡ εἴσοδος καὶ ἐγγραφή νέων μελῶν γίνεται ὕστερα ἀπὸ εἰσήγηση τριῶν τουλάχιστον ἰδρυτικῶν μελῶν καὶ αἴτηση τῶν ἐνδιαφερομένων, ὑπὸ τὴν αἴρεση τῆς ἐπικυρώσεως τῆς εἰσόδου τους ἀπ' τὴν Συνέλευση τῶν ἐταίρων, σύμφωνα μὲ τὰ ὀριζόμενα στὸ ἄρθρο 5. Οἱ νέοι ἐταῖροι, οἱ ὁποῖοι πρέπει νὰ προέρχονται ἀπ' τὸν χῶρο τῶν ἐνασχολουμένων μὲ τὰ γνωστικὰ ἀντικείμενα καὶ τοὺς σκοποὺς τῆς Ἐταιρείας καὶ νὰ εἶναι κάτοχοι σχετικῶν τίτλων ἀνωτάτων σπουδῶν τῆς Ἑλλάδος ἢ τῆς ἀλλοδαπῆς, εἰσέρχονται στὴν Ἐταιρεία μὲ τοὺς ἴδιους ὅρους, ὑποχρεώσεις, δικαιώματα καὶ καθήκοντα, τὰ ὁποῖα ἰσχύουν καὶ γιὰ τὰ ἰδρυτικὰ μέλη καὶ συνεισφέρουν τὸ ἴδιο μὲ αὐτὰ χρηματικὸ ποσὸ, ἴσο δηλαδὴ



μέ τὸ ποσὸ τοῦ ἑταιρικοῦ μεριδίου.

β. Ἡ ιδιότητα τοῦ μέλους τῆς Ἑταιρείας δὲν μεταβιβάζεται οὔτε κληρονομεῖται. Οἰκειοθελῆς ἀποχώρηση κάποιου ἑταίρου γίνεται ὕστερα ἀπὸ ὑποβολὴ σχετικῆς αἰτήσεώς του.

γ. Διαγραφὴ ἑταίρου, γιὰ παράβαση τῶν ὄρων τοῦ Καταστατικοῦ τῆς ἢ γιὰ βλαπτικὲς σὲ βάρος τῆς Ἑταιρείας ἐνέργειές του, γίνεται μὲ ἀπόφαση τῆς Συνελεύσεως τῶν ἑταίρων, ἢ ὁποῖα λαμβάνεται μὲ ἀπλῆ πλειοψηφία τῶν μεριδίων, ἐφ’ ὅσον βρίσκεται σὲ ἀπαρτία, καὶ ἀφοῦ προηγουμένως κληθῆ ὁ ἑταῖρος αὐτὸς νὰ παράσχει ἐξηγήσεις στὴ Συνέλευση τῶν ἑταίρων. Σὲ περίπτωσι διαγραφῆς, ὁ ἀποχωρῶν ἑταῖρος δικαιούται ν’ ἀναλάβει τὴν εἰσφορά του ἄτοκα.

δ. Οἱ ἑταῖροι - μέλη τῆς Ἑταιρείας δικαιούνται ἀλλὰ καὶ ὑποχρεοῦνται νὰ παρέχουν τὶς ὑπηρεσίες τους στὴν Ἑταιρεία, ἐντὸς τῶν πλαισίων τῶν δυνατοτήτων τους, χωρὶς καμία ἀμοιβή, ἐκτὸς ἂν ὑπάρξει σχετικὴ ἀπόφαση τῆς Συνελεύσεως τῶν ἑταίρων, πού θα λαμβάνεται μὲ πλειοψηφία τῶν δύο τρίτων (2/3) τοῦ συνόλου τῶν μεριδίων.

#### Ἄρθρο 9. Λύσις τῆς Ἑταιρείας.

α. Ἡ Ἑταιρεία λύεται καὶ διαλύεται μὲ ἀπόφαση τῶν δύο τρίτων (2/3) τοῦ συνόλου τῶν μεριδίων τῆς Ἑταιρείας, σὲ τακτικὴ ἢ ἔκτακτη Συνέλευση τῶν ἑταίρων τῆς.

β. Γιὰ τὴν ἐκκαθάριση τῆς περιουσίας τῆς Ἑταιρείας ὀρίζεται ἐκκαθαριστὴς μὲ ἀπόφαση τῆς Συνελεύσεως τῶν ἑταίρων λαμβανόμενῃ μὲ ἀπλῆ πλειοψηφία, κατὰ περίπτωσι, ὁ Διαχειριστὴς ἢ ἄλλος ἑταῖρος ἢ ἐπιτροπὴ ἀπὸ τρεῖς ἑταίρους. Ὁ θάνατος, ἢ ἀποχώρηση ἢ ἡ διαγραφὴ, κατὰ περίπτωσι, ἐνὸς ἢ περισσοτέρων ἀπ’ τοὺς ἑταίρους δὲν συνεπάγονται τὴ λύσις τῆς Ἑταιρείας. Σ’ αὐτὴν τὴν περίπτωσι ἢ Ἑταιρεία ἐξακολουθεῖ νὰ λειτουργεῖ καὶ ν’ ἀποφασίζει κατὰ τὰ ποσοστὰ τῶν ἑταιρικῶν μεριδίων, τὰ ὁποῖα κατέχουν οἱ ἀπομένοντες ἑταῖροι στὸ ἑταιρικὸ κεφάλαιο, ἐκτὸς ἐάν ἀποφασίσῃ διαφορετικὰ ἢ Συνέλευση τῶν ἑταίρων σὲ τακτικὴ ἢ ἔκτακτη σύγκλησὴ τῆς.

#### Ἄρθρο 10. Τροποποίηση τοῦ Καταστατικοῦ.

Ἡ τροποποίηση τοῦ Καταστατικοῦ τῆς Ἑταιρείας εἶναι δυνατὴ μόνον μὲ ἀπόφαση τῆς Συνελεύσεως τῶν ἑταίρων, ἢ ὁποῖα λαμβάνεται μὲ πλειοψηφία τῶν δύο τρίτων (2/3) τοῦ συνόλου τῶν μεριδίων τῆς Ἑταιρείας.



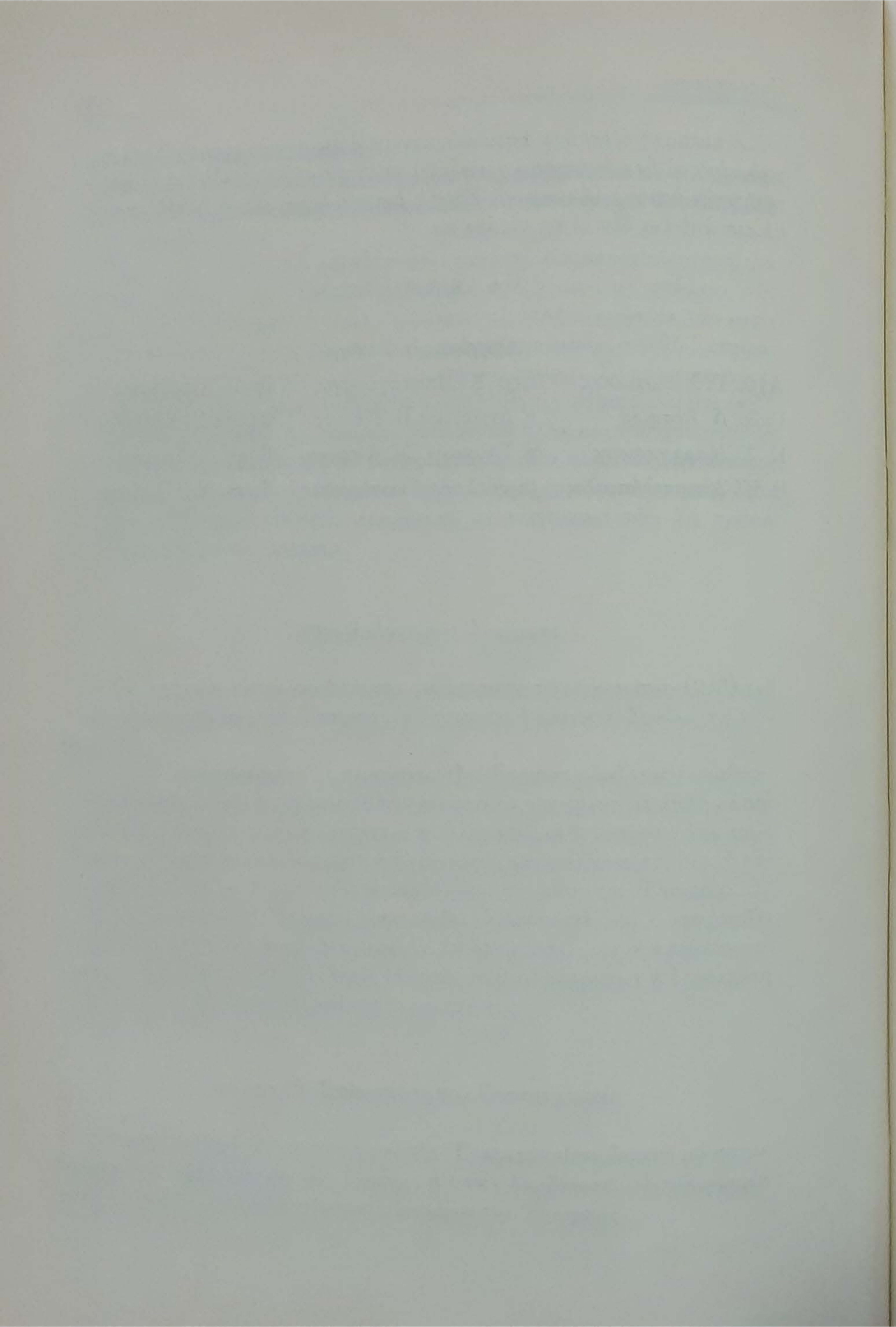
Σε πίστωση ὅλων ὅσα διατυπώθηκαν ἀνωτέρω συντάχθηκε τὸ Καταστατικὸ αὐτὸ σὲ ὅσα ἀντίγραφα χρειάζεται νὰ ἐξαρκέσουν· δηλαδὴ ἓνα νὰ κατατεθῆ στὴν ἀρμόδια Οἰκονομικὴ Ἐφορία, ἓνα στὸ Πρωτοδικεῖο Ἀθηνῶν καὶ νὰ πάρουν ἀπὸ ἓνα ὅλοι οἱ ἰδρυτὲς ἑταῖροι.

## Οἱ ἑταῖροι

Γρηγόριος Θ. Στάθης

Ἀχιλ. Γ. Χαλδαιάκης	Δημ. Κ. Μπαλαγεῶργος	Γρ. Γ. Ἀναστασίου
Γεώρ. Δ. Ζήσιμος	π. Δημήτριος Β. Τζέρπος	Φλώρα Ν. Κρητικοῦ
Κ. Χ. Καραγκούνης	π. Σπυρίδων Στ. Ἀντωνίου	Εὐαγ. Χ. Σπυράκου
Θ. Κ. Ἀποστολόπουλος	Ἐμμ. Στεφ. Γιαννόπουλος	Ἰωάν. Ν. Ἡλιούδης







Δ  
Ε  
Υ  
Τ  
Ε  
Ρ  
Ο  
  
Μ  
Ε  
Ρ  
Ο  
Σ

Γρηγόριος Θ. Στάθης

Λόγοι κατά τήν προεδρία  
στο Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν

ΙΒ'  
  
Ο  
  
Δ  
Ι  
Ο  
Ι  
Κ  
Η  
Τ  
Ι  
Κ  
Ο  
Σ



Κατὰ τὸ διάστημα τῆς προεδρίας τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν, εἶχα τὴν εὐκαιρία νὰ ἐκφωνήσω ἀρμοδίως καὶ ἐπισήμως ἀρκετοὺς λόγους. Ἐδῶ συλλέχθησαν οἱ κυριώτεροι καὶ ἔμειναν ἔξω οἱ δύο ἄλλοι λόγοι κατὰ τὶς ἐνάρξεις τῶν ἀκαδημαϊκῶν ἐτῶν, ποὺ ἀναγνώσθησαν στὶς συνεδριάσεις τῆς Γ. Σ. τοῦ Τμήματος, ὁ “Ἐναρκτήριος” (24 Σεπτεμβρίου 1998) καὶ ὁ “Περιβατήριος” (16 Σεπτεμβρίου 1999), καὶ βέβαια καὶ ὁ Πανηγυρικός Λόγος, κατ’ ἀνάθεση ὑπὸ τῆς Πρυτανείας τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, ἐκφωνηθεὶς στὴ Μεγάλῃ Αἴθουσα Τελετῶν τοῦ Πανεπιστημίου, κατὰ τὸν ἐπίσημο ἐορτασμὸ τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν καὶ τῆς Ἑλληνικῆς Παιδείας, τὸ Σάββατο 30 Ἰανουαρίου 1999, καὶ ὥρα 11.30. Ὁ τελευταῖος αὐτὸς Λόγος δημοσιεύθηκε στὴν Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίδα τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, τόμος ΛΓ’ - (Τιμητικὸ Ἀφιέρωμα εἰς Γεώργιον Σ. Γρατσέαν, Ἰωάννην Θ. Παναγόπουλον, Παναγιώτην Χ. Ἀνδριόπουλον), Ἀθῆναι, σσ. 245-269.



## ΣΥΝΤΑΚΤΗΡΙΟΣ ΛΟΓΟΣ ΠΡΟΕΔΡΙΑΣ ΣΤΟ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ\*

Δόξα και τιμή πρέπει πάντοτε, νῦν και αεί, στο όνομα του Πατρός και του Υιού και του Αγίου Πνεύματος, του Θεού ἡμῶν, κι ἐγώ, προσωπικά, κατὰ χρέος και μετ' ἀγαλλιᾶσεως ἀναπέμπω αὐτὴν τὴν ὥρα δόξα και τιμή μαζί με τὴν ἔκφραση τῶν εὐχαριστιῶν μου. Εὐχαριστῶ τὸν Θεὸ πού με ἐπιδαψίλευσε ποικιλοτρόπως με τὴ χάρη του μέχρι τώρα και με ἰκάνωσε νὰ παρίσταμαι ἐνώπιόν σας σήμερα στὴ διακονία τοῦ ὑψηλοῦ λειτουργήματος τῆς προεδρίας τοῦ Τμήματός μας.

Ἡ ἀσκηση τῶν καθηκόντων τοῦ Προέδρου τοῦ Τμήματος εἶναι μία ὑποχρέωση γιατὸ κάθε ἐκλόγιμο μέλος τοῦ Διδακτικοῦ και Ἐρευνητικοῦ Προσωπικοῦ, ὑπὸ τὴν ἔννοια ν' ἀναπτύξει ὑπεύθυνα τις διοικητικές του ἰκανότητες και τις ἀρετές του, γιατὸ ὠρισμένο χρονικὸ διάστημα τῆς προεδρίας, παρ' ὅλες ἴσως τις κάποιες ἀδυναμίες πού ἐμφωλεύουν στὸν καθένα μας. Συγχρόνως, ὅμως, ἡ ἀνάδειξη στὸ ἀξίωμα τοῦ Προέδρου με τὴν ὀρθὴ κρίση και διάκριση τῶν μελῶν τῆς Γενικῆς Συνελεύσεως τοῦ Τμήματος –ἐπὶ προσδοκία μᾶλλον ἀναπτύξεως περαιτέρω πρωτοβουλιῶν και ἀγαθῶν δραστηριοτήτων–, περιποιεῖ τιμὴ ἀλλὰ και χρεώνει τὸν νέο Πρόεδρο ἀπέναντι στὴν Γ. Σ. γιατὸ χρηστὴ και διαφανῆ και λυσιτελεῖ διοίκηση. Και πάλι, θέλω νὰ εὐχαριστήσω, ὅλους σας και τὸν καθένα χωριστά, πού με τὴν ψῆφο σας με ἀναδείξατε Πρόεδρο τοῦ Τμήματος, και θέλω νὰ σᾶς διαβεβαιώσω ὅτι θὰ πράξω τὸ ἀνθρωπίνως δυνατόν νὰ μὴ διαψεύσω τις προσδοκίες σας.

Ὁ σημερινὸς ἐγκαινισμὸς μιᾶς νέας περιόδου στὴ διοίκηση και λειτουργία τοῦ Τμήματός μας, τῆς θητείας τῆς προεδρίας μου –με ἀναπλήρωση σὲ ἔκτακτες περιπτώσεις ἀπ' τὴν ἀναπληρώτρια Πρόεδρου, τὴν ἀγαπητὴ συνάδελφο κ. Ὀλυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, πού ἐμεῖς ὅλοι ἐκλέξαμε–, ἔρχεται ὁμαλὰ και ἀναφύεται μέσ' ἀπ' τις δημοκρατικές διαδικασίες πού διέπουν τὴ λειτουργία τῶν πανεπιστημιακῶν ὀργάνων· ὀφείλεται ὅμως και στὴν εὐδόκιμη ἐνάσκηση τῶν προεδρικῶν καθηκόντων τῆς τετραετοῦς θητείας τοῦ ἀγαπητοῦ συναδέλ-

---

\* Ἀναγνώσθηκε και διανεμήθηκε τὸ δαχτυλόγραφο, κατὰ τὴν α' συνεδρίαση ὑπὸ τὴν προεδρία τοῦ Γρ. Θ. Στάθη τῆς Γ. Σ. τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τῆς 15ης Ἰανουαρίου 1998.



φου καὶ φίλου κ. Γ. Ἀμαργιανάκη καὶ τοῦ ἀναπληρωτοῦ Προέδρου κ. Χ. Σπυρίδη. Ἡ παρελθοῦσα τετραετία ὑπῆρξε ἡ οὐσιαστικὴ μακρὰ παρασκευαστικὴ περίοδος, γιὰ τὴ φυσιογνωμία καὶ τὸν αὐτοπροσδιορισμὸ τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν, τὸν ὀρισμὸ τῶν γνωστικῶν ἀντικειμένων του καὶ τὴν κατάστρωση τοῦ προγράμματος σπουδῶν, τὴν προοπτικὴ ἀναπτύξεως καὶ τὴ στελέχωση μὲ νεώτερους συναδέλφους· ἦταν περίοδος τῆς αὐτοδύναμης ἐνδομηματικῆς λειτουργίας καὶ προσπάθειας ὀργανώσεως καὶ θεμελιώσεως τῶν βασικῶν προϋποθέσεων γιὰ περαιτέρω ἀνάπτυξη. Κι ἦταν χρήσιμη, ἴσως καὶ ἀποφασιστικὴ, ἡ διοικητικὴ ἐμπειρία καὶ σύνεση κατὰ τοὺς χειρισμοὺς τοῦ Προέδρου κ. Ἀμαργιανάκη, γιὰ νὰ διαρρεύσει αὐτὴ ἡ τετραετία χωρὶς κραδασμούς, ἀλλ’ ἴσα - ἴσα μὲ ἐξομάλυνση τῶν δυσκολιῶν ποὺ προέκυπταν. Ἦταν μιὰ τετραετία κατὰ τὴν ὁποία ὄλοι μοχθήσαμε, ὑπὸ τὴν προεδρία τοῦ κ. Ἀμαργιανάκη, νὰ ποιήσουμε “εὐθείας τὰς τρίβους”.

Τὰ ὅσα καλὰ ἐπιτεύχθησαν κατὰ τὴν προηγούμενη τετραετία τὰ ἀνέφερε, μὲ λεπτομερῆ ἀναφορά, ὁ κ. Ἀμαργιανάκης κατὰ τὴν παράδοση τῆς προεδρίας του, τὴν 8η Δεκεμβρίου 1997. Ἐγὼ βλέπω, ὡς νέος Πρόεδρος, ὅτι εἶμαι στὴν ἀρχὴ μιᾶς “εὐθείας τρίβου” καὶ ἀτενίζω μὲ αἰσιοδοξία τὴ διαδρομὴ. Μπορῶ νὰ τανυσθῶ καλύτερα, καὶ μαζὶ μὲ μένα ὄλοι σας, γιὰ μεγάλα ἄλματα. Ἐπιθυμῶ, ὅμως, δημόσια τώρα νὰ ἐκφράσω τὴν εὐαρέσκεια γιὰ τὴν πολύμοχθη διάνυση τῆς προηγούμενης, ὄχι πάντοτε εὐθείας, διαδρομῆς. Ἀναγνωρίζω, καὶ ἐκφράζω θαρρῶ τὰ συναισθήματα ὅλης τῆς οἰκογένειας τοῦ Τμήματός μας καὶ μάλιστα τῆς Γ. Σ., τοὺς κόπους καὶ τὴν ἔγνοια καὶ τὶς φιλότιμες προσπάθειες ποὺ κατέβαλε ὁ κ. Ἀμαργιανάκης, καὶ στὸ μέτρο ποὺ τοῦ ἀναλογεῖ, σύμφωνα μὲ τὴν ἐκχώρηση σχετικῆς ἀναπλήρωσης, ὁ κ. Σπυρίδης, καὶ βέβαια ἡ συμπάσχουσα πάντοτε στὴν ἐνάσκηση τῶν διοικητικῶν ὑποθέσεων Γραμματεὺς κ. Μαρία Τσακουμάκη, καὶ ὁμολογῶ καὶ καλῶ ὄλους ν’ ἀποδώσουμε τὴν πρέπουσα τιμὴ στὸ πρόσωπο τοῦ προηγούμενου Προέδρου, κ. Ἀμαργιανάκη· πρῶτα μὲ ἓνα χειροκρότημα, γιὰ ἐπικρότηση, ἀκριβῶς, τῶν ἐνεργειῶν του ὡς ὀρθῶς τετελεσμένων, κι ὕστερα μὲ τὴν ἐπίδοση ἑνὸς συμβολικοῦ δώρου, ἐκ μέρους τῆς Γ. Σ., μὲ τὴν ἀναγραφή: “*Τῷ Καθηγητῇ Γεωργίῳ Ἀμαργιανάκη ἐπὶ λήξει εὐδοκίμου Προεδρίας του, 8. 12. 1997, τὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν*”. Πρόκειται γιὰ ἓνα ἀργυρὸ ἐπιτραπέζιο σκεῦος, λιτὸ καὶ ἀπέριττο, ἴσα-ἴσα νὰ τοῦ ὑπενθυμίζει τὴν ἀγάπη τοῦ Τμήματος. Εἶναι μιὰ χειρονομία ποὺ μπορεῖ ν’ ἀποτελέσει ἄγραφο θεσμὸ. Οἱ θεσμοί, καὶ μάλιστα οἱ ἄγραφοι, δένουν μὲ μιὰν ἀόρατη κλωστή τὰ συναισθήματα τῶν ἀνθρώπων καὶ τὰ κάνουν νὰ ἐκπέμπουν στὸ ἴδιο μῆκος κύματος, στὴ συχνότητα τῆς ἀνυπόκριτης ἀγάπης. Μὲ ἀγάπη, κ. Πρόεδρε, σᾶς προσφέρουμε αὐτὸ τὸ δῶρο καὶ παρακαλῶ νὰ τὸ δεχθῆτε.

Κοινωνία - διαφάνεια. Πρώτιστο μέλημα, πρωταρχικὸ ἄλλωστε τῆς κοινωνίας καὶ τοῦ πολιτισμοῦ τῶν ἀνθρώπων, θεωρῶ ὅτι πρέπει νὰ προτάξω, ὡς τὴν



ἀρχὴ τῶν ἐπιδιώξεών μου ὡς Προέδρου, τὴν κοινωνία - ἐπικοινωνία μεταξύ μας· μεταξύ τῶν συναδέλφων μελῶν ΔΕΠ καὶ εἰδικῶν ἐπιστημόνων, τῶν φοιτητῶν καὶ τῶν ὑποψηφίων διδασκτόρων, τῶν ὑπαλλήλων τῆς Γραμματείας καὶ τῆς Βιβλιοθήκης καὶ τῶν ἀποσπασμένων στὸ Τμήμά μας ἀπ' τὸ ΥΠΕΠΘ. "Ὅλοι μας ὀρκιστήκαμε κατὰ τὴν ἀνάληψη τῶν καθηκόντων μας, καὶ οἱ φοιτητὲς κατὰ τὴν ὀρκωμοσίᾳ τους, νὰ ὑπηρετήσουμε χρηστὰ καὶ πάντοτε σύμφωνα μὲ τοὺς Νόμους, "ἕκαστος ἐφ' ᾧ ἐτάγη", καὶ νὰ συμβάλουμε στὴν προαγωγὴ τῆς ἐπιστήμης καὶ στὴν καλλιέργεια τοῦ ἥθους, γιὰ τὴν προσωπικὴ μας εὐτυχία καὶ γιὰ τὴν καλὴ αὐξηση τοῦ Τμήματος, στὸ ὁποῖο ταχτήκαμε νὰ ὑπηρετήσουμε. Ἄς μὴ ξεχνᾶμε ὅτι γιὰ τὴν ὑπηρεσία μας αὐτὴ μισθοδοτούμεθα καὶ ζοῦμε "καὶ κινούμεθα καὶ ἐσμέν". "Ὅσοι συνυπηρετοῦμε ἐδῶ εἴμαστε ἕνας ὀργανισμὸς· κι ἂν ἀσθενεῖ ἕνας ἀπὸ μᾶς ὅλος ὁ ὀργανισμὸς πάσχει. Σὲ μιὰ τέτοια περίπτωση πρέπει ὅλοι νὰ βοηθοῦν νὰ ἀναπληρώνονται τὰ ἐλλείποντα, καὶ πρέπει ὁ καθένας νὰ ἀποβλέπει μήπως μὲ παραλείψεις του ἢ μὲ ὑπερβάσεις παραβλάπτει τὸν συνάδελφο ἢ τὸ σύνολο τῆς οἰκογένειάς μας.

Μιὰ καλὴ ἐπικοινωνία θὰ ἐπιδιωχθῆ νὰ ὑπάρχει μέσα ἀπὸ ποικίλους τρόπους, κοινωνικῆς καὶ ἐπιστημονικῆς ὑφῆς, κι εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἐργασθοῦμε ὅλοι νὰ ἐπιδεικνύουμε τίς καλὲς ποιότητες τῆς ψυχῆς μας κατὰ τὴ συναναστροφή μας ἐδῶ στὶς διαπροσωπικὲς σχέσεις μας καὶ στὰ πλαίσια τῆς λειτουργίας τῶν Γ. Σ. καὶ στὴν ἐνάσκηση τῶν διδασκτικῶν καὶ ἐρευνητικῶν μας ὑποχρεώσεων. Εἶναι βέβαιο ὅτι ὠφέλεια μόνο θὰ ἀποκομίζουμε ὁ ἕνας ἀπ' τὸν ἄλλον, μὲ τὴ γνωριμία τοῦ πλούτου τῆς γνώσεως καὶ τῶν συναισθημάτων τοῦ καθενός, πού τίς περισσότερες φορές μᾶς εἶναι ἄγνωστα καὶ μὲ τὴν ἄγνοιά τους ὀδηγοῦν σὲ ἀνεπίτρεπτες παρεξηγήσεις. Ἄλλωστε ὁ καρπὸς μιᾶς καλῆς ἐπικοινωνίας εἶναι ἡ διαφάνεια τῶν ἐνεργειῶν καὶ τῶν πράξεών μας, τὸ δεύτερο ζητούμενο στὴ σειρά τῶν ἐπιδιώξεών μου ὡς Προέδρου. "Ὅ,τι πράττει ὁ καθένας εἶναι δικό του, γιὰτὶ ὁ καθένας εἶναι ὑπεύθυνος, κι ὅ,τι ἀπ' αὐτὰ ἀφορᾶ στὸ σύνολο εἶναι κοινὸ καὶ δημόσιο, γιὰτὶ ὁ καθένας μας, πάλι, εἶναι ὑπεύθυνο δημόσιο πρόσωπο. Ὁ Πρόεδρος ἔχει ἐξ ὀρισμοῦ δημόσια διαχείριση καὶ ἄσκηση τῆς ἐξουσίας του. "Ὅ,τι θὰ πράττει πρέπει, καὶ θὰ φροντίζει μὲ πάθος γι' αὐτό, νὰ εἶναι φανερό, νὰ ἐκπορεύεται ἀπὸ κοινὴ συναίνεση καὶ νὰ εἶναι ὅσο γίνεται "καλῶς" - κάλλιστα γιγνόμενο, καὶ γιὰ τὸν πρόσθετο λόγο ὅτι θὰ ὑπόκειται στὸν ἔλεγχο τοῦ φωτὸς τῆς διαφάνειας, τοῦ δικοῦ σας ἐλέγχου, ἀφοῦ θὰ τὸ γνωρίζετε, καὶ τῆς δικῆς μου, ὡς Προέδρου, αὐτοκριτικῆς μήπως καὶ σᾶς ἀπογοητεύσω.

Γιὰ νὰ καταστῆ πιὸ φανερὴ ἡ διαφάνεια, πρέπει νὰ γνωρίζουμε ὅλοι τὸ πλαίσιο ἢ τὴ διάρθρωση τῆς προεδρικῆς ἐποπτείας. Ποιὰ, δηλαδή, εἶναι τὰ θέματα τὰ ὁποῖα πρέπει νὰ ἐποπτεύει καὶ νὰ ἐπιδιώκει τὴν καλύτερη λύση τους ὁ Πρόεδρος, καὶ πρέπει καὶ σεῖς ὅλοι σας νὰ γνωρίζετε γιὰ νὰ συμβάλετε ὁ κα-



θένας σας ανάλογα. Ἐμόχθησα, πράγματι νὰ καταγράψω μὲ λεπτομέρειες καὶ κατὰ μεγάλες ἐνότητες, τὰ πολλὰ καὶ ποικίλα θέματα ποὺ ἓνα Πανεπιστημιακὸ Τμῆμα ἀντιμετωπίζει. Πολλὰ ἀπ’ αὐτά, τὰ περισσότερα, ἀποτελοῦν ἀδήριτη ἀνάγκη· τὰ ἄλλα εἶναι εὐτυχεῖς, θαρρῶ, ἐμπνεύσεις καὶ ὀραματισμοί, γιὰ θεραπεία καὶ προβολὴ τῆς καλῆς μαρτυρίας καὶ προσδοκία αὐξήσεως καὶ πολλαπλασιασμοῦ τῶν ταλάντων μας, νὰ ἀποδώσουν ἑκατονταπλάσιους καρπούς στὴν ἐπιστήμη καὶ τὴν τέχνη μας, στὸ Τμῆμά μας καὶ στὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, στὸ ἔθνος μας γενικότερα.

Σὰς προσφέρω αὐτὴν τὴν ἀναγραφὴ τῆς προεδρικῆς ἐποπτείας, γιὰ τὴν θεωρῶ κοινὸ χρησιμώτατο ἐργαλεῖο διεξαγωγῆς τοῦ ἔργου μας. Θὰ συνειδητοποιήσετε ὅλοι τὸ μέγεθος καὶ τὴν πολλαπλότητα τῶν θεμάτων ποὺ ἀναμένουν τὸν Πρόεδρο νὰ τὰ διευθετήσῃ — ἢ νὰ τὸν κατασπαράξουν —, καὶ ἐπιζητοῦν καὶ τὴ δική σας σύμπραξη καὶ βοήθεια. Σὲ πολλὰ ἀπ’ τὰ θέματα ἔχει σημειωθῆ καὶ ὁ τρόπος ἀντιμετωπίσεώς τους, σύμφωνα μὲ τὴ μέχρι τώρα ἐμπειρία καὶ λειτουργία τοῦ Τμήματος, ἢ τὸ πλαίσιο μέσα στὸ ὁποῖο πρέπει νὰ κινηθῆ ὁ σχεδιασμὸς γιὰ τὴν πραγματοποίησή τους.

#### Διάρθρωση προεδρικῆς ἐποπτείας

##### Διοικητικά·

- α. Ἀνάδειξη Προέδρου, ἀναπληρωτοῦ Προέδρου καὶ Διευθυντῶν Τομέων (ἐν καιρῷ)
- β. Ἐκπροσώπηση σὲ ὄργανα διοικήσεως, δηλαδή, Σύγκλητο, ἐπιτροπὴ ἐρευνῶν, ἐπιτροπὴ μεταπτυχιακῶν προγραμμάτων, ΔΙΚΑΤΣΑ, κ.λπ.
- γ. Ἀρμοδιότητες ἐντὸς τοῦ Τμήματος· δηλαδή, διάφορες ἐπιτροπές καὶ ὑπευθυνότητα ὑπογραφῆς τοῦ Κτηματολογίου τοῦ Τμήματος.
- δ. Ἡμερομηνίες τακτικῶν Γενικῶν Συνελεύσεων. Ἐπικύρωση τῶν Πρακτικῶν πρῶτο θέμα τῶν Γ. Σ.
- ε. Ἀτυπες Συνάξεις ὅλου τοῦ Διδακτικοῦ Προσωπικοῦ στὶς ἀρχές τῶν ἑξαμηνῶν γιὰ συντονισμό τοῦ διδακτικοῦ - ἐρευνητικοῦ ἔργου.
- ς. Μέριμνα γιὰ τὴν ἐγκριση διδακτικῶν, βοηθητικῶν βιβλίων καὶ σημειώσεων πανεπιστημιακῶν παραδόσεων.
- ζ. Κυκλοφόρηση παντοίων ἐγγράφων, ἢ περίληψή τους, στὰ μέλη ΔΕΠ καὶ ΕΔΤΠ, καὶ ἐκροσώπους τῶν φοιτητῶν γιὰ ἐνημέρωση.
- η. Λειτουργία Γραμματείας.
- θ. Κανονισμοὶ καὶ λειτουργία τῶν τριῶν ἐργαστηρίων καὶ τοῦ στούντιο.
- ι. Ὁδηγὸς Σπουδῶν. Τακτικὴ ἐκδοσὴ ἀνὰ ἔτος ἢ δεύτερο ἔτος.
- ια. (Τύπος τῶν τίτλων σπουδῶν καὶ) ὀρκωμοσία πτυχιούχων.
- ιβ. Ὁργάνωση Μεταπτυχιακῶν Σπουδῶν.
- ιγ. Ἐκλεκτορικὰ σώματα καὶ ὀρκωμοσία διδακτόρων.



- ιδ. Μέριμνα γιὰ ἴδρυση νέων θέσεων μελῶν ΔΕΠ καὶ ΕΔΤΠ, πρὸς κάλυψη τῶν ἀναγκῶν ὅλου τοῦ εὐρέος φάσματος σπουδῶν τοῦ Τμήματος, καὶ κυρίως ἐκείνων τῶν τομέων τῶν γνωστικῶν ἀντικειμένων, ὅπου παρατηρεῖται μεγαλύτερη ἀνάγκη.
- ιε. Διακριτικὸς τρόπος παρακολούθησης τοῦ διδακτικοῦ ἔργου τῶν διδασκόντων, γιὰ διαμόρφωση ἀντικειμενικῆς γνώμης, ἢ ὅποια πάντοτε χρειάζεται κατὰ τὶς ἐξελίξεις τῶν συναδέλφων καὶ τὶς ἀνανεώσεις τῶν συμβάσεων τῶν εἰδικῶν ἐπιστημόνων.
- ισ. Μέριμνα γιὰ τὴ διαδικασία ἐξέλιξης τῶν μελῶν ΔΕΠ, καὶ φροντίδα γιὰ τὴν καλὴ καὶ ἀρμόδια ἐτοιμασία τους.

#### Οἰκονομικά·

- α. Σύνταξη Προϋπολογισμοῦ.
- β. Κατανομὴ πιστώσεων·
  - τοῦ τακτικοῦ Προϋπολογισμοῦ
  - τῶν Δημοσίων Ἐπενδύσεων
- γ. Ἐμπλουτισμὸς Βιβλιοθήκης.
- δ. Ἐξοπλισμὸς τοῦ Στούντιο.
- ε. Ἐξοπλισμὸς τῶν Ἐργαστηρίων.
- ς. Μέριμνα γιὰ τὴ Γραμματεία.
- ζ. Ἀγορὰ νέων μουσικῶν ὀργάνων.
- η. Μέριμνα γιὰ τὴ συντήρηση τῶν παντοίων ὀργάνων.
- θ. Μέριμνα γιὰ φωτοτυπίες λειτουργικῶν ἀναγκῶν (μελάνη - τόνερ - χαρτί, κ.λπ).

#### Φοιτητικά·

- α. Ἐγγραφές τῶν πρωτοετῶν φοιτητῶν.
- β. Μετεγγραφές.
- γ. Ὀργάνωση κατατακτικῶν ἐξετάσεων.
- δ. Ἐγγραφή τυφλῶν φοιτητῶν.
- ε. Ἀναγνώριση ἔτους σπουδῶν (γιὰ ὅσους ἐπέτυχαν στὶς πανελλαδικές ἐξετάσεις, ἀφοῦ εἶχαν προεπιτύχει καὶ παρακολουθήσει τὸ ἕνα ἔτος σὲ ὁμοειδὲς Τμήμα).
- ς. Ἀναγνώριση μαθημάτων - Ἀντιστοίχιση.
- ζ. Ἐνδεικτικὸ Πρόγραμμα Σπουδῶν ἔγκαιρη κοινοποίησή του, μαζί μὲ τὴν ἐγγραφή τουλάχιστον - ἂν δὲν ἔχει κυκλοφορηθῆ ὁ Ὁδηγὸς Σπουδῶν-, καὶ ἔγκαιρη ἐπίσης ἐκπόνηση τοῦ Ὁρολογίου Ἐβδομαδιαίου Προγράμματος, μὲ πρόβλεψη αἰθουσῶν διδασκαλίας, πού εἶναι καὶ τὸ ἀμεσώτερο πρόβλημα γιὰ τὴν εὐτακτὴ λειτουργία τοῦ Προγράμματος.



- η. Ἐνημέρωση γιὰ θέματα εὐτακτης λειτουργίας τοῦ Προγράμματος σὲ ὅλη τὴν οἰκογένεια τοῦ Τμήματος, καὶ κυρίως στοὺς πρωτοετείς φοιτητές/τριες, ἐντὸς τῶν δύο πρώτων ἐβδομάδων τοῦ χειμερινοῦ ἔξαμήνου.
- θ. Ὑποδοχὴ τῶν πρωτοετῶν φοιτητῶν/τριῶν καὶ δεξίωση ὅλων τῶν φοιτητῶν, μὲ ποικίλο μουσικὸ πρόγραμμα, καὶ ἀναψυκτικὰ καὶ πρόχειρα ἐδέσματα, σὲ τακτὴ ἡμερομηνία μιᾶς Πέμπτης τοῦ Ὀκτωβρίου, κατὰ τὸ “Φίλιον” ἢ “Forum” (11.00 - 13.00 τὸ μεσημέρι).
- ι. Δηλώσεις μαθημάτων γιὰ τὸν καταρτισμὸ τοῦ προσωπικοῦ, γιὰ τὸν κάθε φοιτητὴ/τρια, Προγράμματος: 1) ὑποχρεωτικῶν καὶ 2) ἐλεύθερων ἐπιλεγόμενων (μὲ δυνατότητα ἐπιλογῆς μέχρι καὶ τέσσερα μαθήματα ἀπ’ τὰ ἄλλα Τμήματα τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς, σὲ συναφῆ γνωστικὰ ἀντικείμενα). Προθεσμία καταληκτικὴ: οἱ δύο πρώτες ἐβδομάδες κάθε ἔξαμήνου.
- ια. Δηλώσεις τῶν Σεμιναρίων. Καὶ πάλι στὴν ἴδια καταληκτικὴ προθεσμία τῶν δύο πρώτων ἐβδομάδων κάθε ἔξαμήνου.
- ιβ. Ἐγκαιρὴ διανομὴ συγγραμμάτων καὶ σημειώσεων· μετὰ ἓνα μῆνα διδασκαλίας.
- ιγ. Βαθμολόγηση κατὰ τὶς ἐξετάσεις. Κοινοποίηση τῶν ἀποτελεσμάτων ἐντὸς μιᾶς ἐβδομάδος μετὰ τὴ λήξη τῆς ἐξεταστικῆς περιόδου, γιὰ νὰ μὴ παρακωλύεται ἡ ἐγγραφὴ καὶ δήλωση μαθημάτων τοῦ ἄλλου ἔξαμήνου καὶ προκαλεῖται ἀθέμιτη καθυστέρηση. Τὴν κοινοποίηση κάνουν οἱ καθηγητὲς καὶ οἱ ἄλλοι διδάσκαλοι μὲ ἐνυπόγραφη τὴ σχετικὴ μηχανογραφημένη κατάσταση βαθμολογίας στὴν ἀρμόδια ὑπάλληλο τῆς Γραμματείας. Ἡ Γραμματεία δὲν μπορεῖ νὰ καταχωρήσει μεμονωμένο βαθμὸ φοιτητοῦ ἢ φοιτήτριας. Σὲ περίπτωσι λάθους ἢ παραλείψεως ἀπαιτεῖται γραπτὴ αἰτιολόγηση ἀπ’ τὸν βαθμολογητὴ καὶ ἔγκριση ἀπ’ τὴ Γ. Σ. Ἀποκλείεται ἡ ἀναβαθμολόγηση, γιὰ βελτίωση, σὲ περιπτώσεις θετικῆς (5-10) βαθμολογίας. Ἀποκλείεται καὶ ἡ περίπτωσι ὄρων, ἀπ’ τοὺς φοιτητὲς, ὡς “ἂν τὸ γραπτὸ μου δὲν βαθμολογηθῆ μὲ 8 καὶ ἄνω, παρακαλῶ νὰ βάλετε ἀπορριπτικὸ βαθμὸ”.
- ιδ. Γενικὴ φοιτητικὴ μέριμνα, καὶ σὲ διαπροσωπικὴ σχέση. Ὅρισμός, ἐνδεχομένως, ἐνὸς ἢ δύο μελῶν ΔΕΠ, γιὰ τὴ διαπροσωπικὴ αὐτὴ σχέση.
- ιε. Μέριμνα γιὰ τοὺς ἀποφοίτους - πτυχιούχους τοῦ Τμήματος ἐκδηλούμενη μὲ ἀποστολὴ ἐγγράφων ἢ καὶ προσωπικὴ συμμετοχὴ σὲ ἐπιτροπὲς γιὰ διεκδίκηση τῶν δικαιωμάτων τους πρὸς ἀρμόδιους φορεῖς (Ἰπουργεῖα Ἐθνικῆς Παιδείας καὶ Θρησκευμάτων καὶ Πολιτισμοῦ, καὶ ἄλλου). Ἡ φροντίδα μπορεῖ νὰ ἐκδηλωθῆ καὶ μὲ περιοδικὴ σύγκλησι ἡμερίδας γιὰ δεξίωση καὶ ἀμοιβαία ἐνημέρωση καὶ ἀπὸ κοινῶν σχεδιασμὸ σχετικῶν ἐνεργειῶν.



*Πολιτισμικά:*

- α. Ἡμερίδα γιά τὸ Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν, κατά μῆνα Μάιο καὶ κατ' ἔτος. Συνδυασμὸς μὲ τήν καταληκτῆρια καλλιτεχνική ἐκδήλωση τῶν καλλιτεχνικῶν σχημάτων τοῦ Τμήματος καὶ κυρίως τῶν τελειοφοίτων φοιτητῶν.
- β. Διήμερα ἢ τριήμερα διαφοιτητικὰ συνέδρια, μὲ συνεργασία εἴτε τοῦ Μεγάρου Μουσικῆς, εἴτε τῆς ΕΡΤ, εἴτε ἄλλου ἐρευνητικοῦ συγγενοῦς φορέως, μὲ θεματολογία κάθε φορά μιὰ συγκεκριμένη περίοδο ἢ ἓνα συγκεκριμένο γεγονός ἢ φαινόμενο.  
Τὰ συνέδρια αὐτὰ μποροῦν νὰ συνδυάζονται καὶ μὲ ἐκπαιδευτικὴ ἐκδρομὴ σὲ διάφορες πόλεις καὶ συνεργασία μὲ τοὺς τοπικοὺς σχετικούς φορεῖς.
- γ. καλλιτεχνικὰ σχήματα:
  - Α' α) Χορωδία μικτὴ γιά πολυφωνικὴ μουσική,
  - β) Ὀρχήστρα γιά τὴ Δυτικὴ Μουσική.
  - Β' α) Χορωδία μικτὴ (καὶ κατά περίπτωση ἀμιγῆς) γιά τήν ἑλληνική - μονοφωνικὴ μουσική,
  - β) Ὀρχήστρα παραδοσιακῶν ὀργάνων, εἰδικὴ κατά περίπτωση.
- δ. Ὀργάνωση καὶ θεσμοθέτηση δύο καλλιτεχνικῶν ἐκδηλώσεων στὴ Φιλοσοφικὴ Σχολή, ἴσως καὶ σὲ συνεργασία μὲ τὸ Τμήμα Θεατρικῶν Σπουδῶν: μιᾶς τήν παραμονὴ τῶν Χριστουγέννων, καὶ ἄλλης μιᾶς κατά τίς Ἀπόκριες.
- ε. Ἐνεργοποίηση τοῦ κύκλου "Λόγου καὶ Μέλους" μὲ πρόσκληση διαφόρων προσωπικοτήτων. Νὰ καταρτίζεται ὁ κατάλογος τῶν ὁμιλητῶν (5, τὸ πολὺ 6 ἀνὰ ἔτος), νὰ καθορίζονται οἱ ἡμερομηνίες καὶ νὰ κυκλοφορεῖται καὶ ἀναρτᾶται συγκεντρωτικὴ ἀφίσα γιά τίς διαλέξεις αὐτές, οἱ ὁποῖες μπορεῖ νὰ κινουῦνται μέσα σὲ μιὰ θεματικὴ ἢ νὰ εἶναι ἀνεξάρτητες, καὶ μπορεῖ νὰ συνοδεύονται καὶ ἀπὸ Χορωδία ἢ Ὀρχήστρα, ἀνάλογα.

*Διατμηματικά:*

- α. Ἡμερίδα - Διήμερίδα. Τὸ Τμήμα μας, μετὰ τήν ἀδιαφορία, ποὺ μπορεῖ νὰ ἐρμηνευθῆ ὡς ἄρνηση, νὰ πραγματοποιηθῆ ἢ πρώτη Ἡμερίδα στὴν Θεσσαλονίκη, πρέπει νὰ προχωρήσει χωρὶς καθυστέρηση στὴν ὀργάνωση ἐδῶ στὴν Ἀθήνα τῆς πρώτης Διατμηματικῆς Ἡμερίδας - Διημερίδας. Ἡ ἡμερήσια διάταξη νὰ καθορισθῆ σὲ συνεργασία. Πρέπει νὰ προσκληθοῦν τὰ μέσα γενικῆς ἐνημέρωσης καὶ νὰ δοθῆ στο τέλος σχετικὸ Ἀνακοινωθέν.
- β. Διατμηματικὰ Συμπόσια.
- γ. Ἀνταλλαγὴ καλλιτεχνικῶν σχημάτων.
- δ. Πραγματοποίηση διαλέξεων ἢ καὶ μαθημάτων μελῶν ΔΕΠ στὰ ἀντί-



στοιχα Τμήματα.

- ε. Ἐξέταση ὀργανώσεως Διατμηματικῶν Μεταπτυχιακῶν Προγραμμάτων.
- ς. Ἐξέταση συνεκδόσεως ἐπιστημονικοῦ Περιοδικοῦ. Σὲ μιὰ θετική ἀπόφαση πρέπει νὰ συγχωνευθοῦν σ’ αὐτὸ οἱ σχεδιαζόμενες Ἐπιστημονικὲς Ἐπετηρίδες τῶν Τμημάτων.
- ζ. Σύναψη σχέσεων καὶ συνεργασίας μὲ ὁμόλογα Τμήματα τοῦ Ἐξωτερικοῦ.

Σύσταση Ἐπιτροπῶν

Γιὰ τὴ λυσιτελέστερη διεξαγωγή αὐτοῦ τοῦ πολυειδοῦς, καὶ κυρίως τοῦ διοικητικοῦ, ἔργου τοῦ Τμήματος καὶ τὴν ἀποτελεσματικώτερη ἐποπτεία τοῦ Προέδρου στὸν συντελεσμὸ αὐτοῦ τοῦ ἔργου, ὀρίζονται ἀρμόδιες Ἐπιτροπές, γιὰ νὰ μερίζονται σ’ αὐτὲς τὰ χαρίσματα τῶν συναδέλφων, ἢ μὲ ἄλλη φραστική διατύπωση, νὰ συνεισφέρουν οἱ συνάδελφοι σ’ αὐτὲς κατὰ τὰ χαρίσματά τους, μὲ δεδομένη τὴν προθυμία τους. Δὲν πολυτομεῖται καὶ δὲν μερίζεται τὸ διοικητικὸ ἔργο, οὔτε ὑπάρχει πρόθεση τοῦ Προέδρου νὰ ὑπεκφύγει ἀπ’ τὶς εὐθύνες του· ἀλλ’ ἴσα-ἴσα τὸ διοικητικὸ ἔργο ἔτσι καθίσταται ἀνάγλυφο, ὡς “πόλις ἐπάνω ὄρους κειμένη” — ὅλοι σας μπορεῖτε νὰ γνωρίζετε τί δέον γενέσθαι καὶ πότε καὶ ἀπὸ ποιόν ἢ ποιούς—, κι ἢ συμβολὴ τοῦ καθενὸς εἶναι προσδιορισμένη.

Μὲ τὴ σύσταση τῶν ἐπιτροπῶν, ἀκόμη, ἐπιδιώκεται μιὰ οὐσιαστική ἐλάφρυνση τῶν ἐργασιῶν τῶν Γ. Σ. τοῦ Τμήματος. Δὲν θὰ ἀπασχολοῦν πλέον τὶς Γ. Σ. κάθε φορά θέματα ὠρισμένης διοικητικῆς ἀντιμετωπίσεως, σὰν αὐτὰ ποὺ ὀρίζονται ἐξ ἀρχῆς νὰ λύνουν οἱ Ἐπιτροπές. Οἱ συνεδριάσεις τῶν Γ. Σ. θὰ ἀναλίσκονται σὲ θέματα τρέχουσας διοικητικῆς, καὶ παντοίας ἄλλης, ἐπικαιρότητας, καὶ σὲ ἐπικύρωση, ὕστερα ἀπὸ συζήτηση, ὅταν εἶναι ἀναγκαῖο, τῶν θεμάτων ποὺ θὰ εἰσηγοῦνται οἱ Ἐπιτροπές. Δηλαδή, μὲ τὴ λειτουργία αὐτοῦ τοῦ συστήματος, εἴμαστε ὅλοι ἀλληλέγγυοι, γιὰτί ὅλοι ἔχουμε δικαιώματα καὶ καθήκοντα κι ὅλοι εἴμαστε προικισμένοι μὲ ἀρετὲς καὶ ἰκανότητες· καὶ σεῖς, ὅλοι σας - ὅλοι μας, θὰ γνωρίζετε τί οἱ ἴδιοι πράττετε στὸ Τμήμα καὶ τί οἱ ἄλλοι, καὶ ὁ Πρόεδρος θὰ ἐποπτεύει εὐκολώτερα καὶ θὰ συντονίζει τὸν συντελεσμὸ τοῦ διοικητικοῦ ἔργου καὶ ἡ Γ. Σ. θὰ ἐλαφρύνεται καὶ θὰ ἐπικροτεῖ τὰ τελούμενα. Θαρρῶ ὅτι αὐτὴ ἡ διαφάνεια θὰ εἶναι ἀποτελεσματικὴ σὲ μεγάλο βαθμό.

Οἱ Ἐπιτροπές διακρίνονται σὲ Μόνιμες, σὲ Περιστασιακὲς καὶ σὲ Συντονιστικὲς Ἐπιτροπές. Οἱ Μόνιμες ἔχουν ὡς ἀντικείμενο ἐνασχολήσεως μονιμώτερα ἢ διαρκέστερα θέματα καὶ ὑπηρετοῦνται, συνήθως, ἀπὸ ὑψηλοβάθμιους συναδέλφους. Οἱ Περιστασιακὲς ἀσχολοῦνται σὲ τακτὸ χρονικὸ διάστημα καὶ μὲ ἐντελῶς συγκεκριμένο θέμα καὶ διακονοῦνται ἀπ’ τοὺς ἀρμόδιους καθ’ ὕλην συναδέλφους, ἀκόμη καὶ μικροτέρων βαθμίδων. Οἱ Συντονιστικὲς Ἐπιτροπές ὀρίζονται γιὰ τὴ μελέτη σημαντικῶν θεμάτων ποὺ ἀφοροῦν γενικὰ τὸ



Τμῆμα, μὲ μακροπρόθεσμη προοπτική, καὶ εἶναι φυσικὸ νὰ στελεχώνονται ἀπ' τοὺς πρεσβύτερους στὴν ἱεραρχία καὶ μὲ μεγαλύτερη, ἀπὸ ἄλλους, πανεπιστημιακὴ πείρα συναδέλφους.

Οἱ Ἐπιτροπὲς αὐτὲς εἶναι οἱ ἀκόλουθες:

*Μόνιμες:*

*Ἐπιτροπὴ Προγράμματος Σπουδῶν:* Στάθης - Ἀμαργιανάκης - Ψυχοπαίδης. Ἀρμόδιος ὁ Γρ. Στάθης, καὶ σύμβουλος τῶν φοιτητῶν γιὰ θέματα ποὺ ἀφοροῦν στὶς σπουδὲς τους. Ἡ Ἐπιτροπὴ λειτουργεῖ κατὰ Ἀπρίλιο-Μάιο καὶ εἰσηγεῖται στὴν Γ. Σ. Καθ' ὅλη δὲ τὴν διάρκεια τοῦ ἔτους καταγράφει διαφαινόμενες τάσεις καὶ εἶναι ἀρμόδια γιὰ ἀνακύπτοντα θέματα ἐπὶ τοῦ προγράμματος σπουδῶν καὶ τῶν ἐξετάσεων.

*Ἐπιτροπὴ ἐκδόσεως Ὁδηγοῦ Σπουδῶν:* Στάθης - Κάβουρας - δύο φοιτητές/τριες ὡς βοηθοί. Ἀρμόδιος ὁ Γρ. Στάθης. Ἡ Ἐπιτροπὴ λειτουργεῖ ὅσο χρειάζεται γιὰ τὴν ἐτοιμασία καὶ ἐκδοσὴ τοῦ Ὁδηγοῦ, τὸ ἀργότερο ἐντὸς τοῦ Σεπτεμβρίου ἐκάστου ἔτους τῆς προγραμματισμένης ἐκδόσεως.

*Ἐπιτροπὴ Διεκπεραιώσεως οἰκονομικῶν ὑποθέσεων:* Σπυρίδης - Στάθης - Κάβουρας. Ἀρμόδιος ὁ Χ. Σπυρίδης. Ἡ Ἐπιτροπὴ λειτουργεῖ καθ' ὅλο τὸ ἔτος γιὰ τὴν ἐτοιμασία τῶν προσφορῶν καὶ τὴν ἔγκαιρη ἀγορὰ καὶ συγκέντρωση τῶν τιμολογίων.

*Ἐπιτροπὴ Βιβλιοθήκης - Δισκοθήκης:* Κώστιος - Λιάβας - Κάβουρας. Ἀρμόδιος γιὰ τὴ Βιβλιοθήκη ὁ Ἀ. Κώστιος, γιὰ τὴν δισκοθήκη ὁ Λ. Λιάβας καὶ γιὰ τὴν τρέχουσα βιβλιογραφία ὁ Π. Κάβουρας. Ἡ Ἐπιτροπὴ λειτουργεῖ διερευνητικὰ καθ' ὅλο τὸ ἔτος· ὑποβάλλει δὲ ἐμπροθέσμως τὶς προτάσεις μὲ τὸν προϋπολογισμό τους, πρὸ τοῦ τέλους Ὀκτωβρίου. Μεριμνᾷ ἀκόμη, πάντοτε ἐμπρόθεσμα, γιὰ τὴν συγκέντρωση καὶ ὑποβολὴ στὴ Γραμματεία τῶν Τιμολογίων.

*Ἐπιτροπὴ παραλαβῆς προμηθειῶν:* Στάθης - Σπυρίδης - Κώστιος. Ἀρμόδιος ὁ Ἀ. Κώστιος. Ἡ Ἐπιτροπὴ λειτουργεῖ καθ' ὅλο τὸ ἔτος, καὶ μεριμνᾷ γιὰ τὴν ἔγκαιρη ὑπογραφή τῶν πρωτοκόλλων παραλαβῆς.

*Περιστασιακές:*

*Ἐπιτροπὴ Διεξαγωγῆς κατατακτηρίων ἐξετάσεων:* Ζῶτος - Ρωμανοῦ - Μαλιάρας. Ἀρμόδιος ὁ Ἰ. Ζῶτος. Ἡ Ἐπιτροπὴ λειτουργεῖ κατὰ μῆνα Δεκέμβριο.

*Ἐπιτροπὴ ἐγκρίσεως μετεγγραφῶν καὶ ἀναγνωρίσεως μαθημάτων (τῶν*



ἐκ μετεγγραφῆς φοιτητῶν): Ψυχοπαίδη - Κώστιος - Σπυρίδης. Ἀρμοδία ἢ Ὀλ. Ψυχοπαίδη. Ἡ Ἐπιτροπὴ λειτουργεῖ ἀρχικὰ κατὰ μῆνα Δεκέμβριο, καὶ μετὰ τὴν ἐπιστροφή τῶν ἀποτελεσμάτων τῆς δευτεροβάθμιας ὑγειονομικῆς ἐπιτροπῆς, συνήθως κατὰ Μάρτιο μῆνα.

Ἐπιτροπὴ ἐξετάσεως ξένης γλώσσας (γιὰ τοὺς ὑποψηφίους διδάκτορες): Ζῶτος - Ρωμανοῦ καὶ κατὰ περίπτωση ἄλλος γιὰ γλῶσσα ποὺ γνωρίζει. Ἀρμόδιος ὁ Ἰ. Ζῶτος. Οἱ ἐξετάσεις ὀρίζονται κατὰ τὶς ἐξεταστικὲς περιόδους Φεβρουαρίου καὶ Ἰουνίου· διεξάγονται δηλαδὴ ἐντὸς τριμήνου, ἀπαραιτήτως, ἀπ' τὴν ἀποδοχὴ τῆς αἰτήσεως τῶν ὑποψηφίων διδασκτόρων.

Ἐπιτροπὴ καταρτισμοῦ προγράμματος ἐξεταστικῶν περιόδων: ὑπάλληλος τῆς Γραμματείας καὶ δύο φοιτητὲς ὀριζόμενοι ἀπ' τὸν Σύλλογό τους. Τὰ προγράμματα ἐξετάσεων καταρτίζονται τουλάχιστον δύο ἐβδομάδες πρὶν ἀπ' τὴν διεξαγωγὴ τῶν ἀντίστοιχων ἐξετάσεων.

Συντονιστικές:

Συντονιστικὴ Ἐπιτροπὴ Πολιτιστικῶν ἐκδηλώσεων: Στάθης - Σπυρίδης - Ζῶτος - Λιάβας. Ἀρμόδιος ὁ Γρ. Στάθης. Συνέρχεται κατὰ Μάιο - Ἰούνιο καὶ προγραμματίζει τὶς ἐκδηλώσεις τοῦ ἐπομένου ἔτους καὶ ἔχει τὴν ἐποπτεία γιὰ τὴν πραγματοποίησίν τους.

Συντονιστικὴ Ἐπιτροπὴ Ὀργανώσεως Μεταπτυχιακῶν Προγραμμάτων: Στάθης - Ἀμαργιανάκης - Σπυρίδης - Ζῶτος.

Συντονιστικὴ Ἐπιτροπὴ ἐκπονήσεως Κανονισμῶν τῶν Ἐργαστηρίων καὶ τοῦ Στούντιο καὶ ἐπίβλεψης λειτουργίας τους: Στάθης - Ἀμαργιανάκης - Κώστιος - Σπυρίδης.

Συντονιστικὴ Ἐπιτροπὴ Διατμηματικῆς (καὶ διεθνοῦς) συνεργασίας: Στάθης - Ἀμαργιανάκης - Κάβουρας.

Ὀρίζονται ἀκόμη:

Ἐφοροὶ Βιβλιοθήκης Κ. Ψάχου: Στάθης - Ἀμαργιανάκης - Ρωμανοῦ. Ἀρμόδιος ὁ Γρ. Στάθης.

Καὶ ὀρίζονται ἀρμόδιοι:

οἱ, Ψυχοπαίδη - Ζῶτος - Ρωμανοῦ γιὰ τὸν εὐπρεπισμὸ τῶν χώρων τοῦ Τμήματος

ὁ Σπυρίδης, βοηθούμενος ἀπ' τοὺς ἀποσπασμένους ἐκπαιδευτικούς, γιὰ τὴν



ἀσφάλεια καὶ συντήρηση τῶν ἐποπτικῶν ὀργάνων,

ὁ Ζῶτος γιὰ τὴν ξενόγλωσση ἀλληλογραφία καὶ τὴ σχετικὴ ἐνημέρωση,

ὁ Κάβουρας γιὰ τὴν παρακολούθηση τῶν ἐρευνητικῶν καὶ ἄλλων προγραμμάτων καὶ τὴν ἀντίστοιχη ἐνημέρωση.

Ὁ Πρόεδρος, κατὰ καθῆκον καὶ δικαίωμα ποὺ ἔχει, θὰ ὑπενθυμίζει τὴν ἔγκαιρη ἀσκηση τῶν ὑποχρεώσεων τῶν Ἐπιτροπῶν, στὸν ἀρμόδιο συνάδελφο κάθε Ἐπιτροπῆς. Θὰ προτιμᾷ ὅμως νὰ ἐπιχαίρει γιὰ τὴν εὐτακτὴ διεξαγωγή τῶν ἐργασιῶν τους, μὲ τὴν ἀναφορὰ στὴ Γ. Σ. καὶ νὰ ἀποδίδει τὰ εὖσημα. Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸν προσδιορίστηκε ἀνωτέρω καὶ ἡ χρονικὴ περίοδος λειτουργίας τῆς κάθε Ἐπιτροπῆς.

Ἀπομένει νὰ ἀποφασισθῇ ἀπ' τὴν Γ. Σ. τώρα ὁ ὀρισμὸς τοῦ συναδέλφου, ὁ ὁποῖος θὰ ἀναλάβει τὴν εὐθύνη τῆς ὑπογραφῆς τοῦ Κτηματολογίου τοῦ Τμήματος. Ἀπαιτεῖται διοικητικὴ πράξη καὶ ἔγκριση ἀπ' τὸ Πρυτανικὸ Συμβούλιο. Μέχρι τώρα, ἀπ' τὴν ἔναρξη τῆς λειτουργίας τοῦ Τμήματος, ἤμουν ἐγὼ ὑπεύθυνος γιὰ τὸ Κτηματολόγιο. Τώρα εὐχαρίστως παραχωρῶ τὴ θέση αὐτὴ σὲ ἄλλον συνάδελφο.

Ὑπευθυνότητα ὑπογραφῆς Κτηματολογίου τοῦ Τμήματος: ἡ κ. Ὀλυμπία Φράγκου - Ψυχοπαίδη.

Κυρίαρχο ὄργανο ἡ Γ. Σ.. Περιττεύει νὰ τονίσω ὅτι κυρίαρχο ὄργανο διοικήσεως τοῦ Τμήματός μας εἶναι πάντοτε ἡ Γ. Σ. Τμήματος. Ὁ Πρόεδρος, κατὰ τὰ δικαιώματα καὶ καθήκοντα ποὺ περιγράφονται στὸ Νόμο - Πλαίσιο, ἀσκεῖ τὴν ἐξουσία μὲ τὶς ἀκόλουθες ἀρμοδιότητες:

“Ὁ Πρόεδρος τοῦ Τμήματος: α) Συγκαλεῖ τὴ Γ. Σ. καὶ τὸ Δ. Σ., καταρτίζει τὴν ἡμερησία διάταξή τους καὶ προεδρεύει τῶν ἐργασιῶν τους, β) εἰσηγεῖται στὴν Γ. Σ. γιὰ τὰ θέματα τῆς ἀρμοδιότητάς της, γ) τηρεῖ μητρῶα ἐπιστημονικῆς δραστηριότητας κάθε μέλους τοῦ Διδακτικοῦ Ἐρευνητικοῦ Προσωπικοῦ, δ) μεριμνᾷ γιὰ τὴν ἐφαρμογὴ τῶν ἀποφάσεων τῆς Γ. Σ. καὶ τοῦ Δ. Σ., ε) συγκροτεῖ ἐπιτροπὲς γιὰ τὴ μελέτη ἢ διεκπεραίωση συγκεκριμένων θεμάτων καὶ προΐσταται τῶν ὑπηρεσιῶν τοῦ Τμήματος.” (Νόμος - Πλαίσιο 1268/1982, κεφ. Δ', ἄρθρο 8, § 4ε).

Οἱ ἀρμοδιότητες τοῦ Δ. Σ., τὶς ὁποῖες ἀσκεῖ ἡ Γ. Σ. —μὲ τὴν εἰσήγηση τοῦ Προέδρου—, ἐὰν τὸ Τμήμα δὲν περιλαμβάνει τρεῖς τομεῖς, γιὰ τὴ δημιουργία τῶν ὁποίων ἀπαιτεῖται ἀριθμὸς μελῶν ΔΕΠ μεγαλύτερος τοῦ 21 (ἄρθρο 8, § 3α), καθορίζονται στὴν ὑποπαράγραφο 3γ τοῦ ἄρθρου 8 τοῦ νόμου Πλαισίου καὶ εἶναι οἱ ἀκόλουθες:

“Τὸ Δ. Σ. Τμήματος: α) εἰσηγεῖται πρὸς τὴν Γ. Σ. τὴν κατανομὴ τῶν κονδυλίων στὶς διάφορες διδακτικὲς καὶ ἐρευνητικὲς δραστηριότητες τοῦ Τμήματος, β) ἀποφασίζει ὕστερα ἀπὸ πρόταση τῶν τομέων γιὰ τὴν τοποθέτηση καὶ



ὕπηρεσιακὴ κατάστασις τοῦ εἰδικοῦ διοικητικοῦ - τεχνικοῦ προσωπικοῦ, γ) ἀποφασίζει ὕστερα ἀπὸ πρότασιν τῶν τομέων τὴν τοποθέτησιν καὶ τὰ καθήκοντα τῶν ΕΜΥ, δ) ἀποφασίζει γιὰ ὅλες τὰς ἀτομικὰς διοικητικὰς ὑποθέσεις τῶν φοιτητῶν, ε) ὕστερα ἀπὸ γνώμην τῶν τομέων ὑποβάλλει προτάσεις στὸ Πρυτανικὸ Συμβούλιον γιὰ δημιουργίαν νέων θέσεων ΔΕΠ καὶ ΕΔΤΠ, ς) κατανέμει τὰς κενὰς θέσεις ΔΕΠ κατὰ τομέα σύμφωνα μὲ τὰς ἀνάγκας τοῦ καὶ κατὰ βαθμίδα κατὰ τρόπον πού νὰ ἐξασφαλισθῆ σύμμετρον κατανομὴν στὶς τέσσαρες βαθμίδες. Γιὰ ἀπόκλισιν ἀπὸ τὸν κανόνα τῆς σύμμετρον κατανομῆς καθὼς καὶ μετατροπὴ ὕστερα ἀπὸ τὴν ἀρχικὴν κατανομὴν μιᾶς θέσεως ἀπὸ μίαν βαθμίδα σὲ ἄλλη τὸ Δ. Σ. Τμήματος ζητᾷ τὴν ἔγκρισιν τῆς Γ. Σ. τοῦ Τμήματος, ζ) ἀσκεῖ ὅσες ἀρμοδιότητες τοῦ ἀναθέτει ἡ Γ. Σ. μὲ εἰδικὴ ἀπόφασίν της”.

Τὰ διαδικαστικὰ θέματα τῶν Γενικῶν Συνελεύσεων εἶναι γνωστὰ καὶ δὲν ἐπιδέχονται ἀμφισβητήσεις, οὔτε χρειάζεται τώρα ἐδῶ νὰ σκιαγραφηθῆ ἡ δεοντολογία λειτουργίας τοῦ καθενὸς μας στὶς συνεδριάσεις τῶν Γ. Σ. Ἐκεῖνο πού θέλω νὰ τονίσω εἶναι ὅτι δὲν εἶναι καλὸ νὰ ἀναλίσκεται χρόνος πολὺς σὲ συζητήσεις, οἱ ὁποῖες εὐκόλως παίρνουν τὴν μορφήν διαλογικῆς ἀντιπαραθέσεως καὶ καταστρατηγεῖται ἔτσι ἐκ τῶν πραγμάτων ἡ δημοκρατικὴ ἀσκηση τῆς ἐκφράσεως τῶν ἀπόψεων ὅλων τῶν μελῶν τῆς Γ. Σ. Οἱ συζητήσεις πρέπει νὰ διεξάγονται, ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Προέδρου, μὲ σειράν προτεραιότητος· ἐκφράζονται εὐσύννοπα καὶ σαφῶς οἱ ἀπόψεις τοῦ καθενὸς ἐπὶ τοῦ συγκεκριμένου θέματος καὶ ἡ συζήτησις χωρεῖ περαιτέρω, στὸν ἐπόμενον συνάδελφο, μέχρι νὰ περατωθῆ ὁ κύκλος τῶν ὁμιλητῶν. Ἄν χρειασθῆ κάποιος νὰ δευτερολογήσῃ τὸ κάνει ἀφοῦ τὸ ἐπιτρέψει ὁ Πρόεδρος. Κι ἂν μὲν διαπιστώνεται ὁμοφωνία τὸ θέμα θεωρεῖται λήξαν· ἂν ὑπάρχει διχογνωμία, δὲν καταβάλλεται πεισματικὴ προσπάθεια πειθοῦς καὶ ἐπιβολῆς κάποιας προσωπικῆς ἀπόψεως, ἀλλὰ τὸ θέμα φέρεται σὲ ψηφοφορίαν, κατὰ τὸ ἔψιστον ἀγαθὸ τῆς δημοκρατίας, καὶ λύνεται μὲ τὴν σεβαστὴν σὲ ὅλους πλειοψηφίαν. Ἐπιθυμῶ ὅμως ἐδῶ νὰ εἰσηγηθῶ καὶ τὴν δικήν μου εὐχή, ὅπως εἶχε πράξει, καὶ πολὺ ὀρθά, καὶ ὁ προηγούμενος Πρόεδρος συνάδελφος κ. Ἀμαργιανάκης, οἱ ἀποφάσεις τῆς Γ. Σ. καὶ μάλιστα σὲ μείζονα θέματα, νὰ λαμβάνονται ὁμοφώνως.

Ἐπὶ τὸ θέμα τῆς καταγραφῆς τῶν Πρακτικῶν τῶν Γ. Σ. Δὲν ἔχουμε τὴν πολυτέλειαν νὰ ἔχουμε Πρακτικογράφον ὑπάλληλον. Ἡ Γραμματεὺς τοῦ Τμήματος, κ. Μαρία Τσακουμάκη, μὲ περισσὴν ὄντως φιλοτιμίαν, σημειώνει τὰ λεγόμενα. Δὲν εἶναι ὅμως δυνατὸ νὰ εἶναι ἀκριβῆς πάντοτε καὶ μάλιστα μετὰ παρέλευσιν ἀρκετῆς ὥρας τῶν ἐργασιῶν τῆς συνεδριάσεως. Θὰ συνεχισθῆ ἢ τακτικὴ νὰ καταγράφονται μόνον τὰ ἐντελῶς ἀπαραίτητα, καὶ ὅπωςδῆποτε οἱ ἀποφάσεις, γιὰ κάθε θέμα τῆς Ἡμερησίας Διατάξεως. Ἄν κάποτε καὶ γιὰ τὴν συζήτησιν συγκεκριμένου θέματος ἀπαιτεῖται, ἢ κάποιον μέλος θέλει νὰ γραφοῦν οἱ ἀπόψεις τοῦ ἐπὶ τὰ Πρακτικά, θὰ γίνεταί εἰδικὴ ὑπενθύμιση νὰ εἶναι



σαφῆς καὶ σύντομος. Τὰ Πρακτικά θὰ καθαρογραφοῦνται ἀμέσως μετὰ τὴ συνεδρίαση καὶ στὸ μεσοδιάστημα μέχρι τὴ σύγκληση τῆς ἐπόμενης συνεδρίασης, ὅποτε καὶ θὰ φέρονται, ὡς πρῶτο θέμα γιὰ τὴν ἐπικύρωσή τους. Καμιὰ ἐκ τῶν ὑστέρων ἀλλαγὴ δὲν νοεῖται στὰ Πρακτικά.

Καθορισμὸς συνεδριάσεων Γ. Σ. Εἶναι καλὸ νὰ γνωρίζουμε ἀπὸ νωρίς, ἀπὸ τώρα, τὴ σύγκληση τῶν ἐπομένων Γ. Σ., οὕτως ὥστε νὰ ρυθμίζουμε τὶς ὑποχρεώσεις μας καὶ νὰ προγραμματίζουμε τὴ δραστηριότητά μας. Ὁ Νόμος ὀρίζει 4 τακτικὲς συνεδριάσεις τῶν Γ. Σ. Θεωρῶ τὴ σημερινὴ ὡς τὴ δεύτερη τακτικὴ συνεδρίαση Γ. Σ. τοῦ τρέχοντος ἀκαδημαϊκοῦ ἔτους. Ἀπομένουν ἄλλες δύο τακτικὲς Γ. Σ. Βλέπω, ἀκόμα, ὅτι εἶναι ἀπαραίτητες δύο ἑκτακτες συγχλήσεις τῆς Γ. Σ. γιὰ ὄρατὰ θέματα, καὶ εἶναι πολὺ πιθανὸ νὰ ἀνακύψει ἢ ἀνάγκη καὶ γιὰ ἄλλη ἢ ἄλλες ἑκτακτες συνεδριάσεις ὅταν τὸ ἀπαιτοῦν οἱ ἀνάγκες τοῦ Τμήματος. Οἱ τέσσερις, τουλάχιστον αὐτὲς συνεδριάσεις, δύο τακτικὲς καὶ δύο ἑκτακτες, καθορίζονται νὰ διεξαχθοῦν κατὰ τὶς ἀκόλουθες ἡμερομηνίες:

1. Πέμπτη, 29 Ἰανουαρίου 1998. Ἑκτακτη.

(ἐκλεκτ. σῶμα - ἐξετ. ἐπιτρ. - προγρ. ΕΕ (Πρ. Δ. 407) - φοιτητικά)

2. Πέμπτη, 19 Μαρτίου 1998. Τακτικὴ

3. Πέμπτη, 9 Ἀπριλίου 1998. Ἑκτακτη. (ὑποψ. διδ. - θεώρ. προγράμ.)

4. Πέμπτη, 18 Ἰουνίου 1998. Τακτικὴ

Παρεμφερῶς, καὶ σὲ ὑλοποίηση κάποιων ὑπεσχημένων, καθορίζονται οἱ ἀκόλουθες ἐκδηλώσεις:

1. Πέμπτη 26 Φεβρουαρίου, "Φίλιον"· ὁ Γρ. Στάθης παρουσιάζει τὴ σημειογραφία τοῦ Κιέβου

2. Πέμπτη 19 Μαρτίου· "Φίλιον"

3. Δευτέρα - Τρίτη 18-19 Μαΐου· καταληκτῆρια ἐκδήλωση τελειοφοίτων (ἢ Διατμηματικὴ Διημερίδα)

Ὅπως βλέπετε, ἡ Πέμπτη 19 Μαρτίου εἶναι ἀνοικτὴ γιὰ ὅποιον συνάδελφο θελήσει νὰ μᾶς δεξιωθῆ ἀνακοινώνοντάς μας κάποια δραστηριότητά του. Καὶ πρέπει νὰ σκεφθοῦμε γιὰ τὴν καταληκτῆρια ἐκδήλωση τῶν τελειοφοίτων σὲ συνάρτηση ἢ ὄχι μὲ τὴ Διατμηματικὴ Ἡμερίδα/Διημερίδα. Τὰ θέματα αὐτὰ ὁμῶς θὰ τὰ μελετήσῃ ἢ ἀρμόδια Ἐπιτροπὴ καὶ θὰ εἰσηγηθῆ στὴν προσεχῆ τακτικὴ συνεδρίαση τῆς Γ. Σ., γιὰ νὰ ἀρχίσουμε ἀπὸ σήμερα τὸ δημιουργικὸ μας ἔργο.

Ἀγαπητοὶ Συνάδελφοι, φίλοι φοιτητὲς καὶ φοιτήτριες, καὶ ἀγαπητὲς κυρίες τῆς Γραμματείας καὶ τῆς Βιβλιοθήκης·

θεωρῶ ὅτι σήμερα ἐπιδείξατε τόση καλωσύνη ἀπέναντί μου μὲ τὴν ἀνοχή σας νὰ μὲ ἀκούσετε τόση ὥρα, πὺ αἰσθάνομαι ὑπόχρεως καὶ θέλω νὰ σᾶς εὐχαριστήσω εἰλικρινά. Ἐπρεπε, ὁμῶς, νὰ βρῶ τρόπους νὰ ἐκθέσω ὅλα αὐτὰ



ποὺ συνιστοῦν τὸ πλέγμα τῆς διοικητικῆς ἐνασχολήσεώς μου, ἀπὸ δῶ καὶ ἔμπρός, ἀπ’ τὴν ὑπεύθυνα θέση τοῦ Προέδρου τοῦ Τμήματος, κι ἔπρεπε νὰ βρῶ λόγους κατάλληλους γιὰ τὸ κάθε θέμα καὶ κυρίως γιὰ ἐκεῖνα τὰ θέματα ποὺ ἄπτονται τῶν προσώπων σας καὶ τῶν σχέσεών μας. Κι ὅλα αὐτὰ –δηλαδή, ἄχαρα θέματα καὶ πιεστικά, ρόδινοι ὄραματισμοὶ καὶ θεμιτὲς ἐπιδιώξεις, αἰσθήματα φιλικὰ καὶ συναδελφικά, νεανικὰ χαμόγελα φρεσκάδας καὶ αἰσιόδοξες προσδοκίες τῶν φοιτητῶν–, μὲ τὸν ἀπώτερο σκοπὸ νὰ αὐξάνει ἡ πρόοδος καὶ ἡ προκοπὴ τοῦ Τμήματος καὶ τοῦ Πανεπιστημίου μας, καὶ ὅλων ἡμῶν ποὺ σ’ αὐτὸν τὸν χῶρο “καὶ ζῶμεν καὶ κινούμεθα καὶ ἐσμέν”. Σᾶς εὐχαριστῶ.

Ἀθήνα, 13-14 Ἰανουαρίου 1998



## ΚΑΤΑΛΗΚΤΗΡΙΟΣ ΛΟΓΟΣ ΠΡΟΕΔΡΙΑΣ ΣΤΟ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ\*

Ἀγαπητοί μου, κυρίες καὶ κύριοι συνάδελφοι, φοιτητὲς καὶ φοιτήτριες·

### Ἡ ἐξομολόγηση·

Σήμερα συμπληρώνεται καὶ κλείνει αἰσίως ὁ διετὴς κύκλος τῆς θητείας μου ὡς Προέδρου τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν. Τὰ αἰσθήματα ἐμπιστοσύνης καὶ ἀγάπης, ἐκφρασμένα μὲ τὴν ψῆφός σας, μοῦ περιποίησαν τὴ μεγάλη αὐτὴ τιμὴ καὶ μὲ ἐνέδυσαν τὸ ἀξίωμα τοῦ Προέδρου καὶ τὴν εὐθύνη τῆς ἐκπροσωπήσεώς σας καὶ πρὸς τὶς ἔνδον τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν ἀρχές καὶ ὑπηρεσίες, καὶ πρὸς τοὺς ἔξω παντοίους ἄλλους φορεῖς, διοικητικούς καὶ πολιτιστικούς καὶ καλλιτεχνικούς. Πιστεύω ὅτι διαφύλαξα ἀδιάφθορο τὸ πρόσωπό μου, χωρὶς ποτὲ νὰ τὸ κρύψω μὲ κανενὸς εἶδους προσωπεῖο, καὶ ἐτήρησα ἀλώβητο καὶ τὸ δικό σας πρόσωπο κατὰ τὴν ἐκπροσώπησή σας. Γιὰ τὸν λόγον αὐτὸ μὲ παρρησία τώρα ἴσταμαι ἐνώπιόν σας καὶ μὲ χαρὰ, καὶ μπορῶ νὰ σᾶς βλέπω στὰ μάτια ὄλους σας, ἕναν-ἕνα, καὶ νὰ ἀγάλλομαι, γιατί ἔχω τὴ συναίσθηση ὅτι μαζὶ συμπορευτήκαμε αὐτὴν τὴ διετία μὲ ἀκεραιότητα ἠθους καὶ ἐκφραση δικαιοκρισίας καὶ λαμπρύναμε τὰ πρόσωπά μας καὶ λάμψαμε καὶ φωτίσαμε τὸν περίγυρό μας.

Ἡ ἐξομολόγησή μου αὐτὴν τὴν ὥρα εἶναι ὅτι πάντοτε ρίχνω τὴν καρδιά μου μπροστὰ καὶ τρέχω νὰ τὴ φτάσω, καὶ στὶς διαπροσωπικὲς σχέσεις, καὶ στὶς διοικητικὲς φροντίδες, καὶ στὴν ἀνύσταχτη ἐγνοια γιὰ στερέωση καὶ καλὴ αὐξηση τοῦ Τμήματός μας. Κι ἂν κάπου δὲν φτάνεις τὴν καρδιά σου, δὲν φταῖς μονάχα ἐσὺ· τὸν δρόμο γιὰ τὴν προσέγγιση καὶ τὴ συνάντηση τὸν διανύουν πάντοτε δύο· ὁ ἕνας ἀπ' τὴν μιὰ μεριά καὶ ὁ ἄλλος ἀπ' τὴν ἄλλη. Χρειάστηκε πολλές φορές νὰ ὁδοιπορήσω περισσότερο ἐγώ· τὸ ἔκανα μὲ εὐχαρίστηση καὶ σὲ παράβλαψη ἄλλων προτεραιοτήτων μου. Αὐτὸ ἄλλωστε εἶναι τὸ τίμημα τῆς φαντασίας, τοῦ ὀνείρου, τῶν ὀραματισμῶν. Ἀλλὰ πάντως θεωρῶ τὸν ἑαυτό

---

\* Ἀναγνώσθηκε καὶ διανεμήθηκε τὸ δαχτυλόγραφο, κατὰ τὴν κε' ὑπὸ τὴν προεδρία τοῦ Γρ. Θ. Στάθη ἑκτακτῆ συνεδρίαση τῆς Γ. Σ. τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τῆς 7ης Δεκεμβρίου 1999.



μου εὐτυχῆ, γιατί πάντοτε σέ ὄλες τις κινήσεις μου ὡς Πρόεδρος εἶδα τή δική σας πρόθυμη ἢ καί ὁμόθυμη κεντρομόλο κίνησή σας, γιά ἐπίτευξη τοῦ ἐφετοῦ κάθε φορά. Τήν ἴδια ροπή καί κλίση ὁμολογῶ ὅτι διαπίστωσα καί στίς διαπροσωπικές μας σχέσεις. Κι αὐτή ἡ πραγματικότητα εἶναι μεγάλη καί ἀνείπωτη εὐτυχία. Εἶναι τὸ φίλον δῶρημα πού εὐλογεῖται πάντοτε ἄνωθεν γιά νά κατανατᾶ τέλειον. Σᾶς ἀπευθύνω ἀπ’ τήν καρδιά μου, κυρίως γι’ αὐτό, γι’ αὐτήν τήν εὐτυχία αὐτῆς τῆς διεντίας, ἕνα μεγάλο Εὐχαριστῶ ! Ὁ Θεός νά σᾶς ἔχει καλά πάντοτε καί νά εὐλογεῖ τίς ἀγαθές προθέσεις σας καί εὐδοκεῖ στήν πραγμάτωση τῶν ἐπιδιώξεών σας!

Ἡ δική μου ἡ χαρά θά εἶναι ‘πεπληρωμένη’ ἂν καί σεῖς αἰσθάνεσθε ὅτι δέν παρέβλαψα μέ ἐνέργειες ἢ πράξεις μου, ἢ καί παραλείψεις μου, τήν προσωπικότητά σας· κι ἀκόμα, ἂν ὡς ἄνθρωπος, στήν ἐνάσκηση τῆς διοικήσεως καί μόνο καί χωρίς νά προσωποληπτῶ, μέ κάποιο λόγο ἔθιξα κάποιες εὐαισθησίες σας, παρακαλῶ νά δεχθῆτε τή συγγνώμη μου.

Εἶχα δηλώσει κατὰ τή σύντομη προσφώνησή μου, ὅταν πρὶν ἀπό δυὸ χρόνια ἀκριβῶς ἔθετα τὸν ἑαυτό μου στήν αἰρετὴ ἐκλογή ἀπὸ μέρος σας γιά τὸ ἀξίωμα τοῦ Προέδρου, ὅτι “ἡ ἄσκηση τῶν καθηκόντων τοῦ Προέδρου τοῦ Τμήματος εἶναι μία ὑποχρέωση γιά τὸ κάθε ἐκλόγιμο μέλος τοῦ Διδακτικοῦ καί Ἐρευνητικοῦ Προσωπικοῦ, ὑπὸ τήν ἐννοια ν’ ἀναπτύξει ὑπεύθυνα τίς διοικητικές του ἱκανότητες καί τίς ἀρετές του, γιά τὸ ὠρισμένο χρονικὸ διάστημα τῆς προεδρίας, παρ’ ὄλες ἴσως τίς κάποιες ἀδυναμίες πού ἐμφωλεύουν στὸν καθένα μας. Ἡ συναίσθηση ἀκριβῶς αὐτῶν τῶν ἀδυναμιῶν —ὅταν λειτουργεῖ—, εἶναι ἡ διακριτικὴ ἀρετὴ πού δέν ἐπιτρέπει μόνιμη ἐγκατάσταση στοὺς διοικητικούς θώκους, ἀλλ’ ἴσα-ἴσα ὁμαλοποιεῖ τὰ πράγματα γιά ἀλληλοδιαδοχικὴ ἐνάσκηση τῶν διοικητικῶν καθηκόντων, κατὰ τήν ὑποχρέωση πού ἔχουν ὅλα τὰ ἐκλόγιμα μέλη”. Τήν ὑποχρέωση αὐτὴ τήν ἐξεπλήρωσα· καί παρ’ ὄλο ὅτι προβλέπεται ἡ δυνατότητα συναπτῆς ἀνανεώσεως γιά μιὰν ἄλλη ἀκόμα διεντία, ὕστερα ἀπὸ αἰρετὴ πάλι ἀνάδειξη στὸ ἀξίωμα τοῦ Προέδρου, “κυρίως γιά τήν ἀποσυντέλεση ἀρξαμένων δραστηριοτήτων”, δέν προτίθεμαι νά εἶμαι ὑποψήφιος ἐκλόγιμος Πρόεδρος γιά τήν ἐπόμενη διεντία. Παραμερίζω καί ἀφήνω τὸ στάδιο αὐτὸ ἀνοικτὸ γιά τοὺς βουλομένους νά ἀθλήσουν.

Ἐπιθυμῶ ὅμως νά σᾶς ἀναφέρω ὅτι καί πρὶν ἀπ’ τήν ἐνάσκηση τῶν καθηκόντων μου ὡς Πρόεδρου, καθ’ ὅλη τή διάρκεια ἀπ’ τήν ἐναρξη τῆς λειτουργίας τοῦ Τμήματός μας —καί μάλιστα καί ἕνα χρόνο πρὶν ἀπ’ τήν λειτουργία του—, εἶχα ἐνεργὸ ἀνάμειξη στὰ ὀργανωτικὰ καί κανονιστικὰ θέματα γιά τήν εὐτακτη λειτουργία τοῦ Τμήματός μας, ὑπερπερισσῶς ἀπὸ ὅ,τι εἶχα ὑποχρέωση, καί θέλω νά σᾶς διαβεβαιώσω μαζί ὅτι καί στή συνέχεια τῆς πανεπιστημιακῆς μου διακονίας θά ἔχω πάντοτε ἀγαθὴ πρόθεση καί διάθεση νά βοηθήσω, κατὰ δύναμιν, στήν καλὴ αὐξηση τοῦ Τμήματός μας.



Καὶ τολμῶ νὰ κάνω μιὰν εἰσήγηση, ἐτούτη· ὁ κάθε ἀπερχόμενος Πρόεδρος νὰ ἔχει, γιὰ ἓνα τουλάχιστον ἐξάμηνο, ἄτυπα μιὰ θέση δίπλα στὸν ἐκλεγμένο νέο Πρόεδρο, ὡς σύμβουλος στὴ μεθόδευση καὶ διεκπεραίωση τῶν διοικητικῶν θεμάτων. Ἀκόμα θὰ μπορούσε νὰ εἶναι καὶ ἀναπληρωτὴς Προέδρου, μὲ αἰρετὴ ἐκλογή, ἂν δὲν θεωρεῖ ὅτι ἡ θέση αὐτὴ παραμειώνει τὴν προτεραιὰ ἀξία του, ἢ ἂν ἄλλοι λόγοι καὶ χρονικοὶ περιορισμοὶ δὲν τὸ ἀποκλείουν.

### Ἡ ἀπολογία·

Θὰ περιμένετε ἴσως τώρα νὰ προβῶ σὲ ἓναν ἀπολογισμό “τῶν καλῶν ὧν ἔπραξα”. Σπεύδω νὰ σᾶς ἀπογοητεύσω, γιατί θέλω νὰ προφυλάξω καὶ σᾶς καὶ τὸν ἑαυτό μου ἀπὸ ἓνα κίνδυνο ποὺ ἐμφωλεύει ἐδῶ· τὸν κίνδυνο τῆς ἀκριτῆς καύχησης ἀπὸ μέρους μου καὶ τὸν κίνδυνο τῆς εὐκολῆς μομφῆς ἀπὸ μέρους σας, ἀκριβῶς γιὰ τὴν καύχηση αὐτή. Καὶ γιὰ νὰ ἐξηγήσω τὰ πράγματα λέγω ὅτι τὰ ὅσα καλὰ ἐπιτυγχάνονται κατὰ τὴ διάρκεια τῆς προεδρίας ἐνὸς προσώπου εἶναι κατακτήσεις ποὺ κατορθώνονται ἀπὸ κοινού. Ὁ Πρόεδρος εἶναι συντονιστὴς τῶν ἐνεργειῶν τῆς Γ. Σ. καὶ διεκπεραιώνει τὶς ἀποφάσεις της πάντοτε κατὰ ἐξουσιοδότησή της. Μπορεῖτε, λοιπόν, νὰ τὰ δῆτε ὅλα ὡς γενόμενα “καλὰ λίαν”, ἢ μὲ μιὰ κάποια κριτικὴ διάθεση νὰ ἀπαριθμήσετε ὅσα καλὰ βρῆτε ἢ ὅσα θέλετε καὶ θεωρεῖτε καλὰ, καὶ ἀποδόστε τα στοὺς ἑαυτοὺς σας. Ἐσεῖς τὰ κατορθώσατε καὶ μαζί μὲ σᾶς καὶ ἐγώ. Στὸν ἑαυτό μου ἐγὼ προσγράφω τὰ ὅσα δὲν κατώρθωσα, ἢ, ἂν εἴστε λίγο ἐπιεικεῖς μαζί μου, τὰ ὅσα δὲν κατωρθώσαμε. Ἴσως θὰ ἔπρεπε νὰ ἐπιμείνω περισσότερο, ἢ νὰ ἐπιδείξω μεγαλύτερη πειθῶ, ἢ νὰ μεταχειριστῶ τρόπους ἄλλους. Αὐτοὶ οἱ ἄλλοι τρόποι ὅμως εἶναι ἀλλότριοι πρὸς τὸν χαρακτῆρά μου, ὅταν μάλιστα διαφαίνεται μιὰ ἔλλειψη δεκτικότητος γιὰ τὴν πραγμάτωση κάποιων πραγμάτων. Πάντως, κάποια πράγματα δὲν ἔγιναν.

Ἴδου ἡ ἀπολογία μου· αὐτὴ ἦταν. Ἀπολογήθηκα καὶ γιὰ σᾶς καὶ γιὰ μένα. Ἀπομένει, ὡστόσο, ὁ ἀριθμητικὸς ἀπολογισμὸς, γιὰ τὸν καλοπροαίρετο ζητητὴ τῆς ἀλήθειας, τώρα καὶ στὸ μέλλον. Μὲ τὶς πράξεις μας καὶ τὶς παραλείψεις μας γράφουμε τὴν ἱστορία· κι ἡ ἱστορία μᾶς κρίνει καὶ φανερώνει ὄχι μόνο τὰ κατορθώματα ἀλλὰ καὶ τὰ ἐλλείμματά μας.

### Ἐμπνεύσεις καὶ Πράξεις

#### Τὰ ἀτέλεστα·

Κι ἐγὼ θέλω ἐδῶ νὰ ικανοποιήσω τὴν περιέργειά σας —κι ὄχι τὴν ἐμπαθῆ, ὅπως θέλω νὰ πιστεύω, ζήτησή σας—, μὲ τὴ δημοσίευσή τῶν ὅσα δὲν κατάφερα νὰ κατορθωθῶν. Σᾶς παρουσιάζω αὐτὰ “τὰ ἀτέλεστα”. Ὅλα αὐτὰ εἶχαν



ἀναγραφῆ ὡς θέματα κάποιας ἢ καὶ πολλῶν συνεδριάσεων τῆς Γ. Σ., γι' αὐτὸ καὶ ἡ διατύπωσή τους εἶναι ἀνάλογη, μὲ κάποια διασαφητικὴ τωρινὴ προσθήκη ἐδῶ κι ἐκεῖ. Τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν κατωρθώθηκαν ἢ δὲν τελέστηκαν εἶναι ζητητέον. Πάντως τὸ ὅτι ἀναγράφηκαν δηλώνει ἐμπνευση καὶ φαντασία καὶ τόλμη. Καὶ μόνο αὐτὸ ἀπομένει σὲ μένα γιὰ παρηγοριά.

- α. Προετοιμασία καὶ σύνταξη τοῦ Κανονισμοῦ τοῦ Μεταπτυχιακοῦ Προγράμματος Σπουδῶν.
- β. Προετοιμασία καὶ σύνταξη τοῦ Κανονισμοῦ τῶν τριῶν (ἢ τεσσάρων;) Ἐργαστηρίων καὶ τοῦ Στούντιο τοῦ Τμήματος.
- γ. Δημιουργία ἰστοσελίδας στὸ Διαδίκτυο (Ἴντερνέτ), τώρα μὲ τὴν ἐκδοσὴ τοῦ Ὁδηγοῦ Σπουδῶν.
- δ. Προγραμματισμὸς Συνεδρίων.
- ε. Ἐκδοσὴ Ἐπιστημονικῆς Ἐπετηρίδας· τὸ θέμα πρέπει νὰ μᾶς ἀπασχολήσει.
- ς. Παρουσιάσεις προόδου διδακτορικῶν διατριβῶν.
- ζ. Παρουσιάσεις καλῶν σεμιναριακῶν ἐργασιῶν.
- η. Πρόταση περὶ ἰδρύσεως νέας Σχολῆς στὸ Πανεπιστήμιο γιὰ νὰ στεγάσει τὰ νέα ὁμοειδῆ Τμήματα καὶ ὅσα θὰ πρέπει νὰ δημιουργηθοῦν, δηλαδὴ Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Θεατρικῶν Σπουδῶν, Χοροῦ, Εἰκαστικῶν Τεχνῶν, κ.ἄ. Σὲ μιὰ τέτοια συνάρτηση καὶ ἡ πρόταση περὶ ἰδρύσεως Μουσικοῦ Σχολείου στὴν Πανεπιστημιόπολη, γιὰ τὴν ὁποία ἔκαμε σχετικὴ εἰσήγηση ὁ κ. Μαλιάρας.
- θ. Προετοιμασία καὶ σύνταξη Κανονισμοῦ εὐτακτικῆς λειτουργίας τῶν Καλλιτεχνικῶν Σχημάτων.
  - Α' α) Χορωδία μικτὴ γιὰ πολυφωνικὴ μουσικὴ
  - β) Ὁρχήστρα γιὰ τὴ Δυτικὴ Μουσικὴ
  - Β' α) Χορωδία μικτὴ (καὶ κατὰ περίπτωσιν ἀμιγῆς) γιὰ τὴν ἑλληνικὴ - μονοφωνικὴ μουσικὴ,
  - β) Ὁρχήστρα παραδοσιακῶν ὀργάνων, εἰδικὴ κατὰ περίπτωσιν.
- ι. Βιβλιοθήκη Κ. Ψάχου. Ἐτοιμασία Καταλόγου - Καρτελοθήκης λειτουργίας της.
- ια. Ἐνεργοποίηση τοῦ κύκλου “Λόγου καὶ Μέλους” γιὰ τὸ προσεχὲς ἀκαδημαϊκὸ ἔτος (4-6 μηνιαῖες ἐκδηλώσεις).

Θὰ ἀναγνωρίζετε, ὅπωςδὴποτε, ὅτι γιὰ τὰ περισσότερα ἀπὸ αὐτὰ τὰ θέματα ἔγινε ἡ σχετικὴ προεργασία. Δὲν ἐπιθυμῶ ἐδῶ νὰ τὰ μεταφέρω ὡς χρέος στὸν νέο Πρόεδρο, ποὺ ὅπωςδὴποτε θὰ ἔχει τὶς δικές του ἐμπνεύσεις· ἀλλὰ πάντως πρέπει νὰ συμφωνήσετε μαζί μου ὅτι κάποια ἀπὸ αὐτὰ μπῆκαν σ' ἓνα



μονόδρομο καί πορεύονται πρὸς τή λύση τους. Προσωπικά θά ἤμουν εὐτυχῆς ἂν μπορούσα νά βοηθήσω στήν πραγματοποίησή τους καί μάλιστα ὅσο συντομώτερα γίνεται.

#### *Τὰ τετελεσμένα·*

Τή λύση καί τήν πραγμάτωσή τους βρῆκαν πολλά ἄλλα θέματα, τὰ ὁποῖα δέν ἐπιθυμῶ νά ἀναφέρω ἐδῶ. Προσφέρω ὅμως ἓνα κατάλογό τους στό τέλος αὐτοῦ τοῦ Καταληκτηρίου Λόγου μου, ὡς Προσάρτημα, σέ μιᾶ πρώτη προσπάθεια καταγραφῆς τῆς ἱστορίας τοῦ Τμήματός μας αὐτήν τήν διετία. Ἡ ἀπαρίθμησή τους γίνεται κατά τίς ἐνότητες, σύμφωνα μέ τίς ὁποῖες διαστρωμάτωσα τὰ καθήκοντα τῆς προεδρικῆς ἐποπτείας στόν Συντακτήριο Λόγο μου· δηλαδή, Διοικητικά, Φοιτητικά, Οἰκονομικά, Πολιτισμικά, Διατμηματικά.

#### *Ἀναβαθμοὶ τῆς προεδρικῆς μου ἐποπτείας*

Ἐδῶ τώρα θά ἀρκεσθῶ στό τόνισμα κάποιων ἀναβαθμῶν τῆς Προεδρικῆς μου ἐποπτείας, πού συνέβαλε, θαρρῶ, σ' ἓνα ἀποφασιστικό νοικοκύρεμα τῶν διοικητικῶν ὑποθέσεων τοῦ Τμήματος καί σ' ἓνα ἄνοιγμα –μικρὸ ἢ μεγάλο θά κριθῆ στή συνέχεια–, πρὸς καλλιτεχνικές καί πολιτιστικές ἐπιρρέπειες, γιά νά φανερώσουμε καί τή διττή μας φυσιογνωμία, τῶν ἐπιστημόνων καί τῶν καλλιτεχνῶν.

#### *Πρῶτος ἀναβαθμός·*

Πρώτιστο μέλημα στήν ἐνάσκηση τῶν δημοσίων ὑποθέσεων εἶναι ἡ διαφάνεια· γι' αὐτὸ καί προέταξα τήν κοινωνία - ἐπικοινωνία μεταξύ μας καί τή διαφάνεια τῶν ἐνεργειῶν μας στόν Συντακτήριο Λόγο κατά τήν πρώτη συνεδρίαση τῆς προεδρίας μου, τήν 15ῃ Ἰανουαρίου 1998. Γιά νά κρίνονται ὅλα ὑπὸ τὸ φῶς πρέπει νά τὰ γνωρίζουμε ὅλοι ὅλα· τί ἀναλογεῖ στόν καθένα νά πράξει καί ποιά ἐποπτεία μπορεῖ νά ἀσκεῖ ὁ Πρόεδρος γιά τήν εὐτακτη λειτουργία τοῦ Τμήματός μας, ὅσον ἀφορᾷ στὰ διοικητικά καθήκοντα καί τίς ὑποχρεώσεις μας καί τήν μετοχή μας στό γίγνεσθαι τοῦ Τμήματος. Ἐξυπακούεται ὅτι οἱ ἄλλες ὑποχρεώσεις καί τὰ δικαιώματά μας, ἐπιστημονικά - ἐρευνητικά - συγγραφικά - διδακτικά - πολιτισμικά - καλλιτεχνικά εἶναι πέρα καί ἔξω ἀπ' τήν δικαιοδοσία τῆς διοικητικῆς ἐποπτείας τοῦ Προέδρου.

Μέ στόχο “νά καταστῆ πιὸ φανερὴ ἡ διαφάνεια ἐμόχθησα, πράγματι, νά καταγράψω μέ λεπτομέρειες καί κατά μεγάλες ἐνότητες, τὰ πολλὰ καί ποικίλα θέματα πού ἓνα Πανεπιστημιακὸ Τμήμα ἀντιμετωπίζει” καί τὰ προσέφερα στό Συντακτήριο Λόγο μου. Θά συνιστοῦσα νά ἀνατρέξετε στό κείμενο ἐκεῖνο.



Κι ἐγὼ τώρα, γιὰ νὰ μετρήσω τὸν ἄθλο καὶ καταγράψω τὰ ἑλλείμματα καταφεύγω στὸν λόγο μου ἐκεῖνο νὰ δῶ πόση λυσιτέλεια ἐπέδειξα καὶ πόση ὀλιγωρία. Τὸ ἔργο μου αὐτὸ τώρα ὑποβοηθεῖται ἀπ’ τὰ ἔντυπα τῶν Ἡμερησίων Διατάξεων τῶν εἰκοσιτεσσάρων συνεδριῶν τῆς Γ. Σ., τὰ ὁποῖα πάντοτε γραπτῶς καὶ ἐγκαίρως, μιὰ ἐβδομάδα πρὶν ἀπ’ τὴν πραγματοποίηση τῆς κάθε συνεδρίασεως, σᾶς ἀνακοίνωνα μέσω τῆς Γραμματείας μὲ τὴν πρόσκληση γιὰ τὴ σύγκληση τῆς Γ. Σ.. Καὶ ἀκόμα, ἡ ἐξιστόρηση αὐτὴ τώρα δὲν εἶναι παρὰ ἓνα εὐκολο περιδιάβασμα στὶς σελίδες τῶν Πρακτικῶν τῶν Γ. Σ., πού ἐξ ἀρχῆς ἔταξα κύριο μέλημά μου νὰ καθαρογραφοῦνται καὶ νὰ ἐπικυρώνονται. Ἐτσι μπορεῖτε ὅλοι σας, ἀκόμα κι ἂν δὲν τὸ πράξω ἐγώ, ἐπειδὴ ἀκριβῶς περιττεύει, νὰ ἐξαγάγετε τὰ ὅσα κάναμε καὶ ἐκεῖνα πού δὲν κάναμε καὶ νὰ διερευνήσετε καὶ τοὺς λόγους γιὰ τὶς ἀναβολές ἢ τὶς παραλείψεις ἢ τὶς ἀδυναμίες μας.

Μὲ ὅσα κιόλας εἶπα γίνονται φανερὰ δύο - τρία πράγματα. Ὅτι κυρίαρχο ὄργανο στὸ Τμῆμα μας εἶναι ἡ Γ. Σ., ὅτι βασικὸ ἐργαλεῖο τῆς διοικήσεως εἶναι ἡ Γραμματειακὴ ὀργάνωση, καὶ ὅτι ἡ διεξαγωγή τῶν συνεδριάσεων μὲ ἐλευθερία ἐκφράσεως καὶ ἡ καταγραφή καὶ ἐπικύρωση τῶν Πρακτικῶν τῶν συνεδριάσεων εἶναι κορυφαία δημοκρατικὴ κατάκτηση καὶ εἶναι σεβαστὸς καὶ ἀπαραβάτος θεσμός. Οἱ συνεδριάσεις τῆς Γ. Σ., τέσσερις τακτὲς καὶ ἕξι - ἑπτὰ ἔκτακτες κάθε ἀκαδημαϊκὸ ἔτος, καθορίστηκαν καὶ γνωστοποιήθηκαν κατὰ τὴν πρώτη συνεδρίαση τοῦ κάθε ἀκαδημαϊκοῦ ἔτους. Τὸ τρίπτυχο αὐτὸ ὑπῆρξε τὸ πλαίσιο μέσα στὸ ὁποῖο λειτούργησα ὡς Πρόεδρος καὶ αὐτὸ παραδίδω μὲ ἱκανοποίηση, ὁμολογῶ, ὡς ἱερὴ παρακαταθήκη γιὰ τὸ μέλλον.

#### Δεύτερος ἀναβαθμὸς·

Οἱ ἐνέργειες πού ἐνασκήθηκαν καὶ μορφοποιήθηκαν σὲ δραστηριότητες καὶ ἀποφάσεις κινήθηκαν σὲ δύο ἄξονες· πρῶτα, στὴ διεκπεραίωση τρεχόντων θεμάτων, πού ἀποτελοῦν ἄλλωστε καὶ τὴν ἀδήριτη ἀνάγκη καὶ πρέπει νὰ ἐπιλύονται καὶ προωθοῦνται σὲ συγκεκριμένο χρόνο, καὶ ὕστερα, στὴ φανέρωση πρὸς τὰ ἔξω, πρὸς τοὺς ἐγγύς καὶ τοὺς μακρὰν, τῶν ὅσα καλὰ ἐμπνεόμαστε καὶ ὀραματιζόμαστε καὶ ἐπιποθοῦμε νὰ προσφέρουμε στὸν τόπο μας καὶ πέρα ἀπὸ αὐτόν, στὸν τομέα τῆς μουσικολογικῆς ἐρευνας, τῆς ἐπιστημονικῆς θεᾶς καὶ συνθέσεως, τῆς μουσικῆς παιδαγωγίας καὶ καλλιτεχνίας εὐρύτερα. Τὸ ἔργο αὐτὸ γίνεται λυσιτελέστερο μὲ τὴ σύσταση Ἐπιτροπῶν καὶ ἄρα μὲ τὴ συνέργεια ὄλων μας. Οἱ Ἐπιτροπὲς ἔκρινα ὅτι πρέπει νὰ διακρίνονται σὲ Μόνιμες, σὲ Περιστασιακὲς καὶ σὲ Συντονιστικὲς. Ὅσα καλὰ, πάλι, ἐπιτεύχθηκαν ὀφείλονται σὲ σᾶς, τὰ μέλη τῶν Ἐπιτροπῶν.

Ἐδῶ θέλω νὰ ἐπισημάνω τὸ ἐνδιαφέρον μου γιὰ τὴ διατύπωση καὶ τὴν ἐπικύρωση ἀπ’ τὴ Γ. Σ. τῶν Κανονιστικῶν Ρυθμίσεων, πού κανονίζουν τὰ ποικίλα θέματα τὰ ἀφορῶντα σὲ ἐγγραφές, μετεγγραφές, ἐξετάσεις, δηλώσεις μα-



θημάτων, ἀντιστοιχίσεις καὶ ἀναγνωρίσεις μαθημάτων, βαθμολογήσεις καὶ διορθώσεις, καὶ ἄλλα καθὼς καὶ τὰ σχετικὰ θέματα γιὰ τὴν ἀποδοχὴ νέων ὑποψηφίων διδασκτόρων καὶ τὴν παρακολούθησιν τῆς ἐκπονήσεως τῆς διατριβῆς τους. Πιστεύω ὅτι ἡ Γραμματεία μας ἔχει πλέον μιὰ ἀνοιχτὴ λεωφόρον, στὴν ὁποία μπορεῖ νὰ κινεῖται ἄνετα καὶ ἀπρόσκοπτα. Δίπλα στὶς Κανονιστικὰς Ρυθμίσεις ὑπάρχει καὶ ἡ Ἀντιστοιχίσις καὶ Ἀναγνώρισις μαθημάτων γιὰ τοὺς ἐκ μετεγγραφῆς ἢ κατατακτικῶν ἐξετάσεων φοιτητὲς καὶ φοιτήτριες· ἕνα χρησιμώτατον ἐργαλεῖον γιὰ μηχανικὴ σχεδὸν ἀπόδοσιν τῶν ἀναγνωρίσεων. Κι ὑπάρχει ἀκόμα ὁ Κατάλογος τῶν ὑποψηφίων διδασκτόρων, τῶν 115 νέων ἐν δυνάμει ὁμοτέχνων καὶ ὁμοζήλων ἐρευνητῶν, καὶ τῶν ἀναγορευμένων ἤδη διδασκτόρων μας, ἀπ' τοὺς ὁποίους οἱ δύο, ἡ κ. Ρωμανοῦ καὶ ὁ κ. Χαλδαιάκης παρακάθονται ἐδῶ ὡς συνάδελφοί μας, καὶ ἀκόμα τῶν ἑπτὰ ἐπιτίμων διδασκτόρων μας, ἀπ' τοὺς ὁποίους οἱ δύο εἶναι μακαριῖτες, οἱ διδάσκαλοι τῆς Ἐθνικῆς μας Μουσικῆς Σπύρος Περιστέρης καὶ Σίμων Καρᾶς.

Τὰ κείμενα αὐτὰ θὰ περιληφθοῦν ὡς ἀναπόσπαστον τμήμα στὸν Ὁδηγὸν Σπουδῶν καὶ θὰ ἀποτελέσουν μιὰν ἀκόμα ἀδιάψευστη φανέρωσιν πρὸς τὰ ἔξω τῆς πανεπιστημιακῆς μας ἐργασίας, πού ἐπιτελοῦμε ἀθόρυβα καὶ μὲ κάθε σοβαρότητα καὶ ὑπευθυνότητα.

### Τρίτος ἀναβαθμὸς·

Μὲ ἱκανοποίησιν, πάλιν, ἐπιθυμῶ νὰ ἀναφερθῶ στὸ Πρόγραμμα Σπουδῶν τοῦ Τμήματός μας καὶ στὴν Προθεωρία τοῦ Προγράμματος, πού εἶναι καὶ αὐτὸ ἔργο τῶν χειρῶν μου ἀπὸ παλαιότερα. Ἡ ἐνσωμάτωσις τῶν ἐν τῷ μεταξὺ ρυθμίσεων πού ἀποφασίστηκαν καὶ κυρίως ὁ καθορισμὸς τῶν Ὑποχρεωτικῶν Ἐπιλεγόμενων μαθημάτων, τῶν Ἐλευθέρων Ἐπιλεγόμενων μαθημάτων καὶ τῶν Σεμιναρίων καὶ σχετικῶν συγγραφῶν ἀνὰ ἐξάμηνον καὶ σὲ ἐτήσια βάση, ἀπ' τὴν τελευταία ἤδη συνεδρίασιν τῆς Γ. Σ. τοῦ Ἰουλίου γιὰ τὸ ἐπόμενον ἀκαδημαϊκὸ ἔτος, καθιστοῦν τὸ Ἐνδεικτικὸ αὐτὸ Πρόγραμμα ὡς τὸν ἀποφασιστικότερον παράγοντα καλῆς καὶ ὁμαλῆς διεξαγωγῆς τοῦ διδακτικοῦ ἔργου μας στὸ Τμήμα. Ἡ ἀναγραφὴ ἀνὰ πανεπιστημιακὸν διδάσκαλον τῶν μαθημάτων πού κατὰ ἐξάμηνον διδάσκει, διευκολύνει σὲ μέγιστον βαθμὸν τὴν κατάρτισιν τοῦ Ὁρολογίου Ἑβδομαδιαίου Προγράμματος ἀπ' τὴν Γραμματεία. Καὶ τὸ Ἐνδεικτικὸ Πρόγραμμα μὲ τὴν Προθεωρία του, ὅπως ἀντιλαμβάνεσθε, θὰ ἀποτελέσει τὸν βασικὸν κορμὸν τοῦ Ὁδηγοῦ Σπουδῶν.

Οἱ ἀνακοινώσεις στὶς ἀρχὰς τῶν ἐξαμήνων, στὶς ἀρχὰς τῶν ἐξεταστικῶν περιόδων ἢ καὶ σὲ ἄλλες περιπτώσεις, οἱ ὁποῖες ἀναρτῶνται ἀλλὰ καὶ ἐπιδίδονται σὲ ὅλους, πληροφοροῦν ἔγκαιρα καὶ ὑπεύθυνα γιὰ αὐτὴν ἢ τὴν ἄλλην ἀντιμετώπισιν τῶν ζητημάτων πού ἀναφύονται. Μὲ ἀνακοινώσεις ἐπίσης πληροφοροῦνται ὅλοι τὴν προγραμματισμένην διάλεξιν στὸ “Φίλιον” ἀπὸ τοῦτον ἢ ἐκεῖ-



νον τὸν συνάδελφο ἢ ἀπὸ ἄλλον ἐρευνητή. Καὶ ἐννοῶ ἐδῶ τὶς ἀνακοινώσεις πού ἐκπορεύονται μὲ τὴν εὐθύνη τοῦ Προέδρου.

#### Τέταρτος ἀναβαθμὸς

Μιὰ πτυχή ἀκόμα θέλω νὰ ξεδιπλώσω τὴ φανέρωση τοῦ Τμήματός μας γενικὰ στὸν πολιτισμικὸ τομέα. Ἡ ἐτοιμασία, ὀργάνωση καὶ πραγματοποίηση τῆς Ἡμερίδας τοῦ Τμήματός μας (15 Ἰανουαρίου 1999), εἶναι ἓνα ἱστορικὸ γεγονός, γιὰ τὴν ἐπέτειο τῶν δέκα χρόνων ἀπ’ τὴν ἴδρυση τοῦ Τμήματος, πού θὰ παραμείνει τέτοιο μὲ τὴ δημοσίευση τῶν Πρακτικῶν, γιὰ τὰ ὁποῖα μερίμνησα νὰ ἐξασφαλισθῇ ἡ δαπάνη ἐκδόσεως. Ἡ ὀργάνωση, πάλι, καὶ πραγματοποίηση τοῦ Συμποσίου “Νίκος Σκαλκώτας” (12 Νοεμβρίου 1999) γιὰ τὴν ἐπέτειο τῶν πενήντα χρόνων ἀπ’ τὸν θάνατό του καὶ ἡ συναυλία τῶν φοιτητῶν μας μὲ ἔργα τοῦ Σκαλκώτα, εἶναι ἓνα ἱστορικὸ γεγονός ἀπὸ μόνο του, ἀφοῦ συνδέεται μὲ τὴν πεντηκοστὴ ἐπέτειο τοῦ θανάτου τοῦ Σκαλκώτα καὶ θὰ παραμείνει ἱστορικὸ μὲ τὴν ἐκδοση τῶν Πρακτικῶν, γιὰ τὰ ὁποῖα πάλι ὑπῆρξε μέριμνα ἐξασφαλίσεως τῆς δαπάνης ἐκδόσεως. Καὶ ἡ συμμετοχὴ τοῦ Τμήματος στὴν συνδιοργάνωση μὲ τὸν Δῆμο Νικαίας τοῦ Συνεδρίου γιὰ τὸ Ρεμπέτικο Τραγούδι (5-7 Ἰουλίου 1998) καὶ ἡ σύμπραξη τῆς Ρεμπέτικης κομπανίας ἀπὸ φοιτητὲς τοῦ Τμήματός μας, θέλει νὰ μαρτυρήσει ὅτι γνωρίζουμε πολὺ καλὰ καὶ πολὺ ὀρθὰ τὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς μας παραδόσεως, καὶ μόνο ὅσοι δὲν θέλουν νὰ μᾶς ξέρουν καλὰ ἐκφράζονται μὲ ἀλογήματα καὶ φλιναφήματα γιὰ τὴν ἐνασχόλησή μας αὐτὴ, καὶ γιὰ ἄλλα θέματα πού οἱ ἴδιοι δὲν μποροῦν νὰ παρακολουθήσουν.

Τὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν ἔχει καὶ μιὰ παν-Πανεπιστημιακὴ διάσταση· προσφέρει ἐπὶ ἑπτὰ τώρα χρόνια γιὰ τὴν πανεπιστημιακὴ κοινότητα καὶ τοὺς φιλόμους καὶ φιλακόλουθους Ἀθηναίους τὴν τέλεση τῆς Ἀσματικῆς Ἀκολουθίας Παννυχίς, σὲ σύμπραξη μὲ τὴν Ἱερὰ Ἀρχιεπισκοπὴ Ἀθηνῶν, τὶς παραμονὲς τοῦ Πάσχα, “ὡς μιὰ εὐκαιρία προσευχῆς καὶ περισυλλογῆς ἐν ὄψει τῆς Μεγάλης Ἑβδομάδος τῶν σωτηριωδῶν Παθῶν καὶ τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Κυρίου καὶ Θεοῦ ἡμῶν”, ὅπως στερεότυπα διατυπώνει στὴν πρόσκληση πού ἀπευθύνει ὁ Πρύτανης τοῦ Πανεπιστημίου μας. Ἀπὸ ἐφέτος ἡ προσφορὰ αὐτὴ διπλάζεται, μὲ τὴν τέλεση τῆς Ἀκολουθίας Τριθέκτη καὶ τὸ Κοντάκιον τῶν Χριστουγέννων τοῦ Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ, τὶς παραμονὲς τῆς ἐορτῆς, ἐφέτος 17 Δεκεμβρίου, καὶ γιὰ ἐορτασμὸ τῆς 2000στῆς γενεθλίου ἐπετείου τοῦ Χριστοῦ καὶ Θεοῦ ἡμῶν.

Ἐλαχε κατὰ τὴν Προεδρία μου, καὶ σὲ περιποίηση τιμῆς στὸ πρόσωπό μου γιὰ τὶς ὑπηρεσίες μου στὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, νὰ μοῦ ἀνατεθῇ ἀπ’ τὴν Πρυτανεῖα ἡ ρητόρευση κατὰ τὸν ἐπίσημο ἐορτασμὸ τῆς Παιδείας καὶ τῶν Γραμμάτων στὴ μνήμη τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν, τῶν προστατῶν τῆς Ἑλληνικῆς



Παιδείας καὶ τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, τὴν 30ῆ Ἰανουαρίου 1999, στὴ Μεγάλη Αἴθουσα Τελετῶν τοῦ Πανεπιστημίου. Ἡ ἐκφώνηση τοῦ Πανηγυρικοῦ Λόγου κατὰ τὴν ἡμέρα αὐτὴ στὸ Πανεπιστήμιο ἀποτελεῖ τὴν κορυφαία τιμὴ γιὰ ἓνα πανεπιστημιακὸ διδάσκαλο. Ἡ τιμὴ αὐτὴ ἀπ' τὸ πρόσωπο τοῦ ρήτορος ἀντανακλᾶ στὸ Τμῆμα στὸ ὁποῖο λειτουργεῖ. Εὐχομαι πολλοὶ ἀπὸ σᾶς στὸ μέλλον νὰ βρεθῆτε στὴν ἐξαιρετικὰ τιμητικὴ αὐτὴ θέση γιὰ νὰ αἰσθανθῆτε τὸ μέγεθος τῆς τιμῆς.

Ἡ πρὸς τὰ ἔξω πολιτισμικὴ φανέρωση καὶ συμβολὴ μαζί τοῦ Τμήματός μας στοιχειοθετεῖται καὶ μὲ τὶς ἐκδηλώσεις τῶν Καλλιτεχνικῶν Σχημάτων τῶν φοιτητῶν μας, καὶ σὲ πρώτη φάση τῆς Μικτῆς Χορωδίας ὑπὸ τὴν διεύθυνση τοῦ κ. Μαλιάρα. Περιττεύει νὰ πῶ ὅτι ἀπομένει ἀκόμα, ὕστερα ἀπὸ πολλές συσκέψεις ποὺ ἔγιναν, ἡ ἐκπόνηση Κανονισμοῦ γιὰ τὴ λειτουργία τῶν Καλλιτεχνικῶν αὐτῶν Σχημάτων· ἓνα χρέος ποὺ δὲν πρέπει νὰ περιμένει πολὺ.

Καὶ οἱ ἀναγορεύσεις τῶν ἐπιτίμων διδασκτόρων μὲ τὴ συμμετοχὴ καλλιτεχνικῶν σχημάτων, κατὰ περίσταση, καὶ μὲ τὴ δημοσίευση στὸ περιοδικὸ Ἀθηνᾶ τῶν σχετικῶν χρονικῶν, ἀλλὰ καὶ ἄλλα δημοσιεύματα στὸ ἴδιο αὐτὸ ἐπίσημο περιοδικὸ τοῦ Πανεπιστημίου μας Ἀθηνᾶ, προβάλλουν τὸ Τμῆμά μας καὶ τὸ καθιστοῦν καταλυτικὸ παράγοντα γιὰ τὰ μουσικὰ πράγματα τοῦ τόπου μας.

#### Πέμπτος ἀναβαθμὸς·

Οἱ ἐπιστήμονες –καὶ οἱ καλλιτέχνες– εἴμαστε μιὰ ιδιότυπη ὁμάδα ἐργαζομένων. Δὲν ἔχουμε συνεχὲς ὥραριο ἐργασίας, ἀλλὰ ἐργαζόμαστε ἡμέρας καὶ νυκτὸς καὶ ἔως ἄρτι· δηλαδὴ ὅλες τὶς ὥρες τοῦ νυχθημέρου. Καὶ ἐργαζόμαστε παντοῦ· στὸ γραφεῖο, στὴν αἴθουσα ἢ τὸ ἀμφιθέατρο διδασκαλίας, στὴ βιβλιοθήκη ἢ τὸ στούντιο, σὲ ἀρχεῖα καὶ σὲ μοναστήρια, καὶ βέβαια καὶ στὸ σπίτι μας. Καμιὰ φορὰ οἱ ἐπιστημονικὲς προτεραιότητες συγκρούονται μὲ τὶς βιοτικὲς ἀνάγκες. Ἄλλες φορές ἡ ἐργασία καταντᾶ σὲ παραμέλημα τῆς γονικῆς φροντίδας ἢ τῆς συζυγικῆς καὶ φιλικῆς χαρᾶς καὶ συνομιλίας. Ἡ ἐπιστημονικὴ ἐντρύφηση, σὰν θηλυκὴ ποὺ εἶναι, διεκδικεῖ τὴν ἀποκλειστικότητα. Καὶ γιὰ νὰ μὴν προχωρήσω τὴ σκέψη μου πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα καὶ πολυλογῶ, λέγω ὅτι σ' αὐτὸ τὸ πλέγμα, ποὺ τὸ ζοῦμε καθημερινά, χάνουμε πολλές φορές τὰ πρόσωπά μας· καὶ τὸ δικό μας καὶ τὰ ἄλλα, τῶν ἀγαπημένων γύρω μας καὶ τῶν συνανθρώπων καὶ ὁμοτέχνων μας, στὸν χῶρο τῆς ἐργασίας μας.

Θέλησα ἀρκετὲς φορές νὰ βρεθῆ τρόπος, καὶ τὸν βρήκαμε, νὰ ἔχουμε τὴν εὐκαιρία νὰ κοιταχτοῦμε στὰ μάτια, τρώγοντας καὶ πίνοντας λίγο κρασί, ὅλοι μαζί, μὲ τοὺς ἢ τὶς συζύγους μας καὶ τοὺς φίλους ἢ τὶς φίλες. Πιστεύω ὅτι ἄλλοιῶς μιλᾶς μὲ ἓναν μὲ τὸν ὁποῖο τσουγκρίζεις τὸ ποτήρι σου κι ἔχεις τὴ χαρὰ νὰ τὸν βλέπεις κατὰ πρόσωπο, καὶ εὐκολώτερα μπορεῖς νὰ δῆς τὶς ἀρετὲς του καὶ τὰ αἰσθήματά του. Εἶναι μιὰ ἐμπειρία θαυμάσια, ὑμνημένη κι ἀπ' τὸν



“Ὁμηρο, γιατί ἔτσι μπορούμε νὰ γνωρίζουμε “τῶν ἀνθρώπων τὸν νόον”.

Τὴν ἴδια διάσταση θέλησα νὰ δώσω καὶ στὶς σχέσεις μας ἡμῶν τῶν διδασκάλων μὲ τοὺς ὑποψηφίους διδάκτορες ἀλλὰ καὶ στὶς σχέσεις μεταξύ τους, ἀφοῦ μὲ τὴν ἀποδοχή τους στὸ Τμῆμά μας γίνονται παραδελφοὶ μεταξύ τους, καὶ πρέπει νὰ γνωρίζονται καὶ νὰ ἀλληλοβοηθοῦνται, καὶ νὰ χαίρουν καὶ ἐπιχαίρουν μὲ τίς ἐπιτυχίες τους ἀλληλοδιαδόχως. Συνέταξα καὶ τοὺς ἀπηύθυνα τρία ἐγκύκλια γράμματα, πού τὰ κοινοποίησα καὶ στοὺς ἐπιβλέποντες καθηγητὲς συναδέλφους, καὶ εἶχαμε τὴ χαρὰ σὲ μιὰ κοινὴ συνεστίαση νὰ δοῦμε τὸν κόσμον μὲ πολλὰ, παραπολλά, ζευγάρια μάτια, ὅπως τοὺς ἔγραψα· καὶ τὸν εἶδαμε ὁμορφότερο. Εὐχομαὶ νὰ συνεχίσουμε νὰ βλέπουμε αὐτὴν τὴν ὁμορφιὰ στὴ ζωὴ μας.

#### Ἐκτος ἀναβαθμὸς

Γιὰ τὰ οἰκονομικὰ θέματα δὲν ἔχω νὰ πῶ πολλὰ πράγματα, γιατί τὸ Τμῆμά μας εὐτυχεῖ νὰ ἔχει τὸν φίλον συνάδελφον κ. Σπυρίδην, ὁ ὁποῖος μὲ περισσὴ ἀκρίβεια ἐκπονεῖ τὴν κατανομὴ τῶν ποσῶν τοῦ Τακτικοῦ Προϋπολογισμοῦ καὶ τῶν Δημοσίων Ἐπενδύσεων καὶ μὲ περισσότερη μέριμνα ἐπιστατεῖ στὴν ὑλοποίηση τῶν προγραμματισμένων ἀπ’ τὴ Γ. Σ. προμηθειῶν.

Τὸ ἴδιο ἐπιθυμῶ νὰ πῶ καὶ γιὰ τὸν φίλον συνάδελφον κ. Κώστιο, γιὰ τὴν εὐτυχία δηλαδὴ νὰ ἔχουμε τίς φροντίδες του νὰ ἐμπλουτίσει τὴ Βιβλιοθήκη μὲ νέα βιβλία καὶ περιοδικά, καθὼς καὶ γιὰ τὸν ἀγαπητὸ συνάδελφον κ. Λιάβα γιὰ τὴν ἔγνοια του νὰ προμηθεύομαστε δίσκους βινυλίου καὶ δίσκους ἀκτίνας καὶ κασέτες γιὰ τὴ Βιβλιοθήκη μας.

Κι οἱ ἄλλοι συνάδελφοι ὅλοι, γιὰ τὴ μετοχὴ τους σὲ πραγματοποιήσεις τῶν ἔργων πού τοὺς ἀνατέθηκαν, δηλαδὴ ἡ ἀναπληρώτρια Προέδρου κ. Ψυχοπαίδη, ὁ κ. Ἀμαργιανάκης, ὁ κ. Ζῶτος, ὁ κ. Κάβουρας καὶ οἱ Λέκτορες κ. Ρωμανοῦ καὶ κκ. Μαλιάρας, Ζερβός, Ψαρουδάκης, Παπαθανασίου καὶ τελευταῖα ὁ κ. Χαλδαιάκης, παρακαλῶ νὰ νοιώσουν τὴν ἱκανοποίησιν τῆς ἀναγνωρίσεως, τουλάχιστον ἀπὸ μένα.

Καὶ οἱ διδάσκαλοι εἰδικοὶ ἐπιστήμονες, κκ. Καραφύλλης, Μπαλαγεῶργος, Φιτσιώρης, καὶ Τσέτσος, καὶ ἡ βιβλιοθηκονόμος κ. Μαρία Βασιάνου καὶ οἱ ἀποσπασμένοι ἐκπαιδευτικοὶ πέρυσι καὶ ἐφέτος, παρακαλῶ νὰ δεχθοῦν τὴν ἔκφραση τῆς εὐαρέσκειάς μου γιὰ τὸ ἔργο πού ἐπιτελοῦν καὶ συνεπικουροῦν στὴ λειτουργία τοῦ προγράμματος τοῦ Τμήματός μας.

Οἱ ἀγαπητὲς κυρίες τῆς Γραμματείας μας, ἡ Γραμματέας μας Μαρία Τσακουμάκη, καὶ Ἑλσα Μηλιώνη καὶ Μάγδα Τάμπαρα συμπαραστάθηκαν πρόθυμα στὸ ἔργο τοῦ Προέδρου καὶ ἐργάσθηκαν φιλότιμα γιὰ τὴ διεκπεραίωση τοῦ διοικητικοῦ φόρτου, σχεδὸν καθημερινά. Τίς εὐχαριστῶ καὶ εὐχομαὶ νὰ ἔχουν ὑγεία καὶ δύναμη πάντοτε.



Οἱ ἐκπρόσωποι τῶν φοιτητῶν, ἀγαπητοὶ φοιτητές καὶ φοιτήτριες, ὑπῆρξαν συγκινητικὰ καλοὶ καὶ συνεργάσιμοι, εὐγενεῖς, ὀραματιστὲς καὶ ρεαλιστὲς μακάποιες φορές ἀποφάσεις, στὶς ὁποῖες συναίνεσαν, πρὸς μεγάλη τιμὴ τους. Αὐτοὶ εἶναι ἡ χαρά μας, οἱ φοιτητές μας ὅλοι τους, καὶ σ' αὐτοὺς ἐπενδύουμε καὶ νὰ μᾶς ξεπεράσουν, γιὰ νὰ ἐλπίζουμε σὲ πρόοδο καὶ ἀνάπτυξη τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς τέχνης μας.

### Ἐπίλογος

Ἀγαπητοί μου,

Ἦθελα κυρίως νὰ πῶ τὰ ὅσα εἶπα στὴν ἀρχή, μέχρι ἐκεῖ πού ἀναφέρω τὰ ὅσα δὲν ἔκαμα, καὶ τὰ ὅσα εἶπα ἐδῶ εὐθὺς παραπάνω, ὅπου ὁ λόγος μὲ ὠδήγησε νὰ ἀναφερθῶ στὰ τίμια ὀνόματά σας καὶ στὴν καλὴ κι εὐγενικὴ διάθεση ἀπέναντι στὸ πρόσωπό μου. Ὅλα τὰ ἄλλα πού σημείωσα, ἀποτελοῦν τελικὰ ἀδολεσχία, καὶ δὲν ξέρω πόσο μπόρεσα νὰ κρατήσω τὸν ἑαυτό μου ἀπ' ἔξω ἀπ' τὶς πράξεις καὶ τὰ γεγονότα στὰ ὁποῖα ἀναφέρθηκα καὶ εἶχα πρόθεση, πιστέψτε με, νὰ τὰ προσγράψω ἀποκλειστικὰ σὲ σᾶς, ὡς ἐπιτεύγματα δικά σας, ὑπὸ τὴ χοραρχία τῆ δική μου.

Ὅπως καὶ νὰ ἔχει τὸ πρᾶγμα, ἓνα εἶναι βέβαιο· ὅλοι μαζί θελήσαμε καὶ βουλευθήκαμε καὶ μπορέσαμε νὰ σηκώσουμε τὸ Τμῆμά μας, τὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, ἀκόμα πιὸ ψηλά, σὲ ἀναβαθμὸ περίοπτο, κατ' αὐτὴν τὴν διετία τῆς Προεδρίας τοῦ ἀναξίου καὶ ταπεινοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ κύρ Γρηγορίου Θ. Στάθη. Σᾶς εὐχαριστῶ.

Ἀθήνα, 3 Δεκεμβρίου 1999



“Ὁμηρο, γιατί ἔτσι μπορούμε νὰ γνωρίζουμε “τῶν ἀνθρώπων τὸν νόον”.

Τὴν ἴδια διάσταση θέλησα νὰ δώσω καὶ στὶς σχέσεις μας ἡμῶν τῶν διδασκάλων μὲ τοὺς ὑποψηφίους διδάκτορες ἀλλὰ καὶ στὶς σχέσεις μεταξύ τους, ἀφοῦ μὲ τὴν ἀποδοχή τους στὸ Τμήμά μας γίνονται παραδελφοὶ μεταξύ τους, καὶ πρέπει νὰ γνωρίζονται καὶ νὰ ἀλληλοβοηθοῦνται, καὶ νὰ χαίρουν καὶ ἐπιχαίρουν μὲ τὶς ἐπιτυχίες τους ἀλληλοδιαδόχως. Συνέταξα καὶ τοὺς ἀπηύθυνα τρία ἐγκύκλια γράμματα, πού τὰ κοινοποίησα καὶ στοὺς ἐπιβλέποντες καθηγητὲς συναδέλφους, καὶ εἶχαμε τὴ χαρὰ σὲ μιὰ κοινὴ συνεστίαση νὰ δοῦμε τὸν κόσμον μὲ πολλὰ, παραπολλά, ζευγάρια μάτια, ὅπως τοὺς ἔγραψα καὶ τὸν εἶδαμε ὁμορφότερο. Εὐχομαι νὰ συνεχίσουμε νὰ βλέπουμε αὐτὴν τὴν ὁμορφιὰ στὴ ζωὴ μας.

#### “Ἐκτος ἀναβαθμὸς”

Γιὰ τὰ οἰκονομικὰ θέματα δὲν ἔχω νὰ πῶ πολλὰ πράγματα, γιατί τὸ Τμήμά μας εὐτυχεῖ νὰ ἔχει τὸν φίλον συνάδελφο κ. Σπυρίδη, ὁ ὁποῖος μὲ περισσὴ ἀκρίβεια ἐκπονεῖ τὴν κατανομὴ τῶν ποσῶν τοῦ Τακτικοῦ Προϋπολογισμοῦ καὶ τῶν Δημοσίων Ἐπενδύσεων καὶ μὲ περισσότερη μέριμνα ἐπιστατεῖ στὴν ὑλοποίηση τῶν προγραμματισμένων ἀπ’ τὴ Γ. Σ. προμηθειῶν.

Τὸ ἴδιο ἐπιθυμῶ νὰ πῶ καὶ γιὰ τὸν φίλον συνάδελφο κ. Κώστιο, γιὰ τὴν εὐτυχία δηλαδὴ νὰ ἔχουμε τὶς φροντίδες του νὰ ἐμπλουτίσει τὴ Βιβλιοθήκη μὲ νέα βιβλία καὶ περιοδικά, καθὼς καὶ γιὰ τὸν ἀγαπητὸ συνάδελφο κ. Διάβα γιὰ τὴν ἔγνοια του νὰ προμηθεύμαστε δίσκους βινυλίου καὶ δίσκους ἀκτίνας καὶ κασέτες γιὰ τὴ Βιβλιοθήκη μας.

Κι οἱ ἄλλοι συνάδελφοι ὅλοι, γιὰ τὴ μετοχὴ τους σὲ πραγματοποιήσεις τῶν ἔργων πού τοὺς ἀνατέθηκαν, δηλαδὴ ἡ ἀναπληρώτρια Προέδρου κ. Ψυχοπαίδη, ὁ κ. Ἀμαργιανάκης, ὁ κ. Ζῶτος, ὁ κ. Κάβουρας καὶ οἱ Λέκτορες κ. Ρωμανοῦ καὶ κκ. Μαλιάρας, Ζερβός, Ψαρουδάκης, Παπαθανασίου καὶ τελευταῖα ὁ κ. Χαλδαιάκης, παρακαλῶ νὰ νοιώσουν τὴν ἱκανοποίηση τῆς ἀναγνωρίσεως, τουλάχιστον ἀπὸ μένα.

Καὶ οἱ διδάσκαλοι εἰδικοί ἐπιστήμονες, κκ. Καραφύλλης, Μπαλαγεῶργος, Φιτσιώρης, καὶ Τσέτσος, καὶ ἡ βιβλιοθηκονόμος κ. Μαρία Βασιάνου καὶ οἱ ἀποσπασμένοι ἐκπαιδευτικοὶ πέρυσι καὶ ἐφέτος, παρακαλῶ νὰ δεχθοῦν τὴν ἔκφραση τῆς εὐαρέσκειάς μου γιὰ τὸ ἔργο πού ἐπιτελοῦν καὶ συνεπικουροῦν στὴ λειτουργία τοῦ προγράμματος τοῦ Τμήματός μας.

Οἱ ἀγαπητὲς κυρίες τῆς Γραμματείας μας, ἡ Γραμματέας μας Μαρία Τσακουμάκη, καὶ Ἑλσα Μηλιώνη καὶ Μάγδα Τάμπαρη συμπαραστάθηκαν πρόθυμα στὸ ἔργο τοῦ Προέδρου καὶ ἐργάσθηκαν φιλότιμα γιὰ τὴ διεκπεραίωση τοῦ διοικητικοῦ φόρτου, σχεδὸν καθημερινά. Τὶς εὐχαριστῶ καὶ εὐχομαι νὰ ἔχουν ὑγεία καὶ δύναμη πάντοτε.



Οἱ ἐκπρόσωποι τῶν φοιτητῶν, ἀγαπητοὶ φοιτητὲς καὶ φοιτήτριες, ὑπῆρξαν συγκινητικὰ καλοὶ καὶ συνεργάσιμοι, εὐγενεῖς, ὀραματιστὲς καὶ ρεαλιστὲς μαζί, καὶ μάλιστα σὲ δύσκολες γι' αὐτοὺς περιστάσεις καὶ σὲ ὀδυνηρὲς γι' αὐτοὺς κάποιες φορές ἀποφάσεις, στὶς ὁποῖες συναίνεσαν, πρὸς μεγάλη τιμὴ τους. Αὐτοὶ εἶναι ἡ χαρὰ μας, οἱ φοιτητὲς μας ὅλοι τους, καὶ σ' αὐτοὺς ἐπενδύουμε τοὺς κόπους μας καὶ τοὺς ὀραματισμούς μας· νὰ προκόψουν, νὰ μᾶς φτάσουν καὶ νὰ μᾶς ξεπεράσουν, γιὰ νὰ ἐλπίζουμε σὲ πρόοδο καὶ ἀνάπτυξη τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς τέχνης μας.

### Ἐπίλογος

Ἀγαπητοί μου,

Ἦθελα κυρίως νὰ πῶ τὰ ὅσα εἶπα στὴν ἀρχή, μέχρι ἐκεῖ πού ἀναφέρω τὰ ὅσα δὲν ἔκαμα, καὶ τὰ ὅσα εἶπα ἐδῶ εὐθύς παραπάνω, ὅπου ὁ λόγος μὲ ὠδήγησε νὰ ἀναφερθῶ στὰ τίμια ὀνόματά σας καὶ στὴν καλὴ κι εὐγενικὴ διάθεση ἀπέναντι στὸ πρόσωπό μου. Ὅλα τὰ ἄλλα πού σημείωσα, ἀποτελοῦν τελικὰ ἀδολεσχία, καὶ δὲν ξέρω πόσο μπόρεσα νὰ κρατήσω τὸν ἑαυτό μου ἀπ' ἔξω ἀπ' τὶς πράξεις καὶ τὰ γεγονότα στὰ ὁποῖα ἀναφέρθηκα καὶ εἶχα πρόθεση, πιστέψτε με, νὰ τὰ προσγράψω ἀποκλειστικὰ σὲ σᾶς, ὡς ἐπιτεύγματα δικά σας, ὑπὸ τὴ χοραρχία τῆ δική μου.

Ὅπως καὶ νὰ ἔχει τὸ πρᾶγμα, ἓνα εἶναι βέβαιο· ὅλοι μαζί θελήσαμε καὶ βουλευθήκαμε καὶ μπορέσαμε νὰ σηκώσουμε τὸ Τμῆμά μας, τὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, ἀκόμα πιὸ ψηλά, σὲ ἀναβαθμὸ περίοπτο, κατ' αὐτὴν τὴ διετία τῆς Προεδρίας τοῦ ἀναξίου καὶ ταπεινοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ κυρ Γρηγορίου Θ. Στάθη. Σᾶς εὐχαριστῶ.

Ἀθήνα, 3 Δεκεμβρίου 1999



## Προσάρτημα

Τὰ ὅσα συντελέστηκαν κατὰ τὴν Προεδρική μου θητεία  
(8 Δεκεμβρίου 1997 - 7 Δεκεμβρίου 1999)

### Διοικητικά

α. Καθορισμός τακτῶν ἡμερομηνιῶν συγκλήσεως τῆς Γ. Σ. τοῦ Τμήματος γιὰ ὄλο τὸ ἀκαδημαϊκὸ ἔτος, μὲ ἐλάχιστες ἀποκλίσεις ἀπ’ τὸν προγραμματισμό. Πραγματοποιήθηκαν μὲ τὴν παροῦσα, 25 συνεδριάσεις τῆς Γ. Σ., δηλαδή μία ἀνὰ ἓνα μῆνα τῆς θητείας μου ὡς Προέδρου.

Ἐκτυπες Συνάξεις ὄλου τοῦ Διδακτικοῦ Προσωπικοῦ στὶς ἀρχές τῶν ἑξαμήνων γιὰ συντονισμό τοῦ διδακτικοῦ - ἐρευνητικοῦ ἔργου.

β. Διοικητικὴ παρακολούθηση καὶ ἔγκαιρη καὶ ἔγκυρη ἐνημέρωση τοῦ σώματος τῆς Γ. Σ. γιὰ πλήρη καὶ οὐσιαστικὴ διαφάνεια.

Κυκλοφόρηση παντοίων ἐγγράφων, ἢ περίληψή τους, ἢ ὅπωςδήποτε ἀναγραφῆς τους σὲ κατάλογο, στὰ μέλη ΔΕΠ καὶ ΕΔΤΠ, καὶ ἐκροσώπους τῶν φοιτητῶν γιὰ ἐνημέρωση.

γ. Ἐξελίξεις μελῶν ΔΕΠ. Φροντίδα γιὰ τὴ συγκρότηση τῶν ἐκλεκτορικῶν σωμάτων καὶ τήρηση κατὰ τὸ δυνατόν τῶν χρονικῶν ὁρίων γιὰ τὴ σύνταξη τῶν εἰσηγητικῶν ἐκθέσεων καὶ τὴ σύγκληση τοῦ σώματος γιὰ τὴν κρίση.

δ. Προγραμματισμὸς νέων θέσεων μελῶν ΔΕΠ.

ε. Ἐγκαιρὴ ἀντιμετώπιση μὲ τίς Περιστασιακές Ἐπιτροπές, τῶν περιπτώσεων τῶν μετεγγραφῶν, τῶν κατατακτηρίων ἐξετάσεων, τῶν ἐξετάσεων τῶν ὑποψηφίων διδακτόρων γιὰ γλωσσομάθεια, κ.λπ.

ς. Προγραμματισμὸς διδασκαλίας τῶν εἰδικῶν ἐρευνητῶν καὶ διδασκάλων μὲ τὸ Π. Δ. 407/1980.

ζ. Ἀποσπάσεις ἐκπαιδευτικῶν. Προκήρυξη τῶν θέσεων μὲ τὴ σχετικὴ προδιαγραφή γιὰ ἐκδήλωση ἐνδιαφέροντος καὶ ἀπόφαση περὶ ἀνταποκρίσεως τῶν ἐνδιαφερομένων στὰ προσόντα αὐτά.

η. Ἐκπόνηση καταλόγου ὑποψηφίων διδακτόρων σὲ διπλῆ μορφή: μία κατὰ χρονικὴ σειρά τῶν Γ. Σ. κατὰ τίς ὁποῖες ἔγιναν δεκτοί, μαζί μὲ τὴν ἀναγραφὴ τοῦ θέματος, καὶ ἄλλη κατὰ γνωστικὰ ἀντικείμενα, μὲ τὴν ἀναγραφὴ τῶν τριμελῶν ἐπιτροπῶν καὶ τοῦ θέματος τῆς διατριβῆς.

θ. Κρίσεις καὶ ἀναγορεύσεις διδακτόρων (τοῦ κ. Χαλδαιάκη καὶ τοῦ κ. Τσέτσου).

ι. Ἀναγορεύσεις ἐπιτίμων διδακτόρων [Γιάννη Παπαϊωάννου (16 Δεκεμβρίου 1998), Κωνσταντίνου Φλώρου (2 Φεβρουαρίου 1999), Γεωργίου Σισιλιάνου (1 Μαρτίου 1999)].



ια. Φροντίδα γιὰ τὴν ἔγκαιρη ὑποβολὴ τῶν ἐντύπων γιὰ τὴν ἔγκριση τῆς δωρεὰν διανομῆς τῶν βιβλίων, τῶν σημειώσεων καὶ τῶν φακέλων, καὶ γιὰ τὴν ἔγκαιρη διανομὴ τους.

ιβ. Συσκέψεις γιὰ τὸν καθορισμὸ καὶ τὴ σαφῆ διατύπωση τοῦ τίτλου τῶν μαθημάτων τῆς θεωρίας τῆς Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς μὲ τοὺς ἀρμοδίους συναδέλφους καὶ διδασκάλους τῶν γνωστικῶν αὐτῶν ἀντικειμένων.

ιγ. Ἀνταλλαγὴ ἀπόψεων γιὰ τὰ ΠΣΕ, καὶ λήψη ἀποφάσεως γιὰ τὴν μὴ λειτουργία τους.

ιδ. Φροντίδα γιὰ τὸν διορισμὸ τῶν πτυχιούχων μας, μὲ γράμματα πρὸς τὸ Ὑπουργεῖο Παιδείας.

ιε. Καθιέρωση τοῦ Συμβόλου τοῦ Τμήματος.

ισ. Ἐναρξὴ συζητήσεως καὶ ἀνταλλαγῆς ἀπόψεων γιὰ τὴ φυσιογνωμία τοῦ Τμήματός μας (Γ.Σ. 26. 1. 1999).

ιζ. Φροντίδα καὶ ἐπανεπιλημμένες προσωπικὲς παραστάσεις στὶς Πρυτανικὲς Ἀρχὲς καὶ παρακολούθηση τῆς διαδικασίας ἀναδείξεως ἀναδόχου γιὰ τὴν κατασκευὴ τοῦ Στούντιο τοῦ Τμήματος. Στὴ φάση τῆς ἐτοιμασίας τῶν προσφορῶν ἐνεργὸς συμμετοχὴ τοῦ κ. Σπυρίδη γιὰ τὶς σχετικὲς ἀπαιτητὲς προδιαγραφές.

ιη. Φροντίδα γιὰ τὴν ἀποδοχὴ τῆς δωρεᾶς καὶ τελικὴ παραλαβὴ τοῦ Ἀρχείου τῆς Ἰφιγένειας Εὐθυμιάτου, ἐκ μέρους τῆς ἀδελφῆς τῆς κ. Ἀναστασίας Εὐθυμιάτου - Ἀλισανδράτου.

ιθ. Φροντίδα γιὰ τὴν ἀγορὰ τοῦ Ἀρχείου Σκαλκώτα, κατὰ τὶς συνεδριάσεις τῆς Γ. Σ. τοῦ Ὀκτωβρίου 1999.

κ. Σύνταξη καὶ ἔκδοση τοῦ Ὁδηγοῦ Σπουδῶν. Τμήμα στὴν Ἀγγλικὴ γλῶσσα (ὑπὸ ἄμεση ἔκδοση).

κα. Πρόβλεψη καὶ ἔγκριση κονδυλίου γιὰ τὴν ἔκδοση τῶν Πρακτικῶν τῆς Ἡμερίδας.

κβ. Πρόβλεψη καὶ ἔγκριση κονδυλίου γιὰ τὴν ἔκδοση τῶν Πρακτικῶν τοῦ Συμποσίου "Νίκος Σκαλκώτας".

#### Φοιτητικά·

κγ. Κωδικοποίησις τῶν Κανονιστικῶν Ρυθμίσεων γιὰ πλήρη κάλυψη ὅλων τῶν θεμάτων ποὺ συνιστοῦν τὸ πλέγμα τῆς εὐτακτῆς λειτουργίας τοῦ Τμήματος, ὡς αὐτόνομης Πανεπιστημιακῆς διοικητικῆς μονάδας, γιὰ τὴν ἀντιμετώπιση τῶν θεμάτων ποὺ ἀφοροῦν στοὺς φοιτητὲς, στὸ προπτυχιακὸ πρόγραμμα σπουδῶν καὶ στὴν ἐτοιμασία τῶν νέων διδασκτόρων-ἐπιστημόνων ἀποδοχῆ τους, παρακολούθηση τῆς ἐκπόνησης τῆς διατριβῆς, κρίση καὶ ἀναγόρευσὴ τους.

κδ. Ἐνημέρωση γιὰ θέματα εὐτακτῆς λειτουργίας τοῦ Προγράμματος σὲ ὅλη τὴν οἰκογένεια τοῦ Τμήματος, καὶ κυρίως στοὺς πρωτοετεῖς φοιτητὲς-φοι-



τήτριες, ἐντὸς τῶν δύο πρώτων ἐβδομάδων τοῦ χειμερινοῦ ἑξαμήνου.

κε. Ὑποδοχή τῶν πρωτοετῶν φοιτητῶν/τριῶν καὶ δεξίωση ὅλων τῶν φοιτητῶν, μὲ ποικίλο μουσικὸ πρόγραμμα, καὶ ἀναψυκτικὰ καὶ πρόχειρα ἐδέσματα, σὲ τακτὴ ἡμερομηνία μιᾶς Πέμπτης τοῦ Ὀκτωβρίου, κατὰ τὸ “Φίλιον” ἢ “Forum” (11.00 - 13.00 τὸ μεσημέρι).

κς. Μὲ ἀγαστὴ σύμπραξη τῆς Γραμματείας, εὐτακτὴ λειτουργία τοῦ Προγράμματος σπουδῶν, μὲ ἀνακοίνωση τῶν ΥΕ, τῶν ΕΕ μαθημάτων καὶ τῶν Σεμιναρίων ἀνὰ ἑξάμηνο σὲ ἐτήσια βάση, κατὰ τὴν ἔναρξη τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ ἔτους, καὶ διευκόλυνση τῆς καταρτίσεως τοῦ Ἐνδεικτικοῦ ἀλλὰ καὶ τοῦ Ὁρολογίου ἐβδομαδιαίου προγράμματος.

κζ. Κατάλογος ἀντιστοίχισης τῶν μαθημάτων τῶν προγραμμάτων σπουδῶν τῶν ἄλλων Τμημάτων Μουσικῶν Σπουδῶν πρὸς τὰ μαθήματα τοῦ προγράμματος Σπουδῶν τοῦ Τμήματός μας καὶ μηχανισμὸς ἀναγνωρίσεως τῶν ἀντιστοιχῶν μαθημάτων, ἀλλὰ καὶ τεσσάρων μὴ ἀντιστοιχῶν ὡς μαθημάτων ΕΕ.

κη. Καθορισμὸς καὶ ἐπίβλεψη πραγματοποιήσεως τῶν ἐγγραφῶν καὶ τῶν δηλώσεων τῶν μαθημάτων τοῦ προσωπικοῦ προγράμματος τῶν φοιτητῶν κατὰ τίς 3-4 πρώτες διδακτικὲς ἐβδομάδες κάθε ἑξαμήνου, μὲ πρόβλεψη μιᾶς συμπληρωματικῆς ἐβδομάδας.

κθ. Μέριμνα γιὰ τὸν ὑπολογισμὸ τοῦ βαθμοῦ τοῦ πτυχίου καὶ ὀρκωμοσία τῶν πτυχιούχων μας.

#### Οἰκονομικά·

λ. Σύνταξη Προϋπολογισμοῦ. Κατανομὴ πιστώσεων - τοῦ Τακτικοῦ Προϋπολογισμοῦ - τῶν Δημοσίων Ἐπενδύσεων.

λα. Ἐμπλουτισμὸς Βιβλιοθήκης.

λβ. Ἐξοπλισμὸς τοῦ Στούντιο. Ἐξοπλισμὸς τῶν Ἐργαστηρίων.

λγ. Ἀγορὰ νέων μουσικῶν ὀργάνων καὶ μέριμνα γιὰ τὴ συντήρηση τῶν παντοίων ὀργάνων.

λδ. Μέριμνα γιὰ τὴ Γραμματεία. Μέριμνα γιὰ φωτοτυπίες λειτουργικῶν ἀναγκῶν (μελάνη - τόνερ - χαρτί, κ.λπ).

#### Πολιτισμικά·

λε. Ὁργάνωση καὶ πραγματοποίηση τῆς Ἡμερίδας τοῦ Τμήματος (14. 1. 1999).

λς. Ὁργάνωση καὶ σύγκληση τοῦ Συμποσίου γιὰ τὸν Νίκο Σκαλκώτα (12. 11. 1999).

λζ. Συνδιοργάνωση μὲ τὸν Δῆμο Νικαίας τοῦ Συνεδρίου γιὰ τὸ Ρεμπέτικο Τραγούδι (5-7 Ἰουλίου 1998).

λη. Συσκέψεις γιὰ τὴν ὀργάνωση τῶν Καλλιτεχνικῶν σχημάτων. Ἀπο-



γραφικὸ δελτίο γιὰ τὶς καλλιτεχνικὲς δυνατότητες τῶν φοιτητῶν μας. Σχηματισμὸς τῆς Μικτῆς Χορωδίας γιὰ πολυφωνικὴ Μουσικὴ. Σχηματισμὸς Μικτῆς Χορωδίας γιὰ Μονοφωνικὴ Μουσικὴ. Ὀρχήστρα. Ρεμπέτικη κομπανία.

λθ. Προσφορὰ στὴν Πανεπιστημιακὴ Κοινότητα κατ' ἔτος μὲ τὴν τέλεση τῆς Παννυχίδος πρὸ τοῦ Πάσχα καὶ ἀπὸ ἐφέτος μὲ τὴν τέλεση τῆς Τριθέκτης καὶ τοῦ Κοντακίου τῶν Χριστουγέννων, παραμονὲς τῆς ἐορτῆς.

μ. Συνεργασία μὲ τὸ Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν. Ἐπίσκεψη στὴ βιβλιοθήκη μετὰ ἀπὸ συνεννόηση καὶ πρόσκληση τοῦ Διευθυντοῦ τῆς κ. Στρούξ. Πραγματοποίηση διαλέξεων γιὰ τὴ σημειογραφία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς πέρυσι καὶ γιὰ τὸ Στιχηραρικὸ μέλος ἐφέτος, ἀπ' τὴν ταπεινότητά μου.

μα. Ἐνεργοποίηση τῆς προσφορᾶς διαλέξεων ἢ ἀνακοινώσεων στὸ "Φίλιον".

μβ. Ὁ κύκλος "Λόγος καὶ Μέλος" (ὑπὸ πραγματοποιήση στὸ ἐαρινὸ ἐξάμηνο).

μγ. Συνεστιάσεις μελῶν ΔΕΠ.

μδ. Ἀποστολὴ ἐγκυκλίων γραμμάτων πρὸς τοὺς ὑποψήφιους διδάκτορες τοῦ Τμήματος καὶ συνεστίαση τῶν ὑποψηφίων διδασκόντων (15 Ὀκτωβρίου 1998).

#### Διατμηματικά

Εἶναι μᾶλλον ἀδύνατη πρὸς τὸ παρὸν ἡ ὅποια διατμηματικὴ συνεργασία σὲ οὐσιαστικὸ ἐπίπεδο, πέραν τῆς συμμετοχῆς σὲ ἐκλεκτορικὰ σώματα, μὲ τὰ ὁμόλογα Τμήματα τῶν ΑΕΙ τῆς Ἑλλάδος. Εἶναι παρήγορο ὅτι ἀρχίσαμε νὰ ἀπλωνόμαστε πρὸς τὴν Εὐρώπη.

με. Σύναψη σχέσεων καὶ συνεργασίας μὲ ὁμόλογα Τμήματα τοῦ Ἐξωτερικοῦ.

Ὅλα αὐτὰ τὰ θέματα, ὡς ἐπιτεύγματα, εἶναι μεγάλα καὶ σημαντικὰ τόσο πού καὶ τὴν ἐνδοτμηματικὴ καλὴ λειτουργία ἐξασφαλίζουν καὶ ἐξυπηρετοῦν καὶ τὴ φανέρωση τῶν ποικίλων καλλιτεχνικῶν - μουσικῶν πάντοτε ἐκφράσεων τῶν καθηγητῶν, καὶ κυρίως τῶν φοιτητῶν, πρὸς τὰ ἔξω προβάλλουν καὶ διαφημίζουν.



ΤΟ ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΥ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ\*

Ἀναγκαιότητα καὶ πραγματικότητα

Προοίμιο

Ἐλλογιμώτατε Κύριε Πρύτανη,  
Ἐλλογιμώτατοι κύριοι συνάδελφοι, εκπρόσωποι τῶν ὁμοταγῶν Τμημάτων  
Μουσικῶν Σπουδῶν ἄλλων Πανεπιστημίων τῆς Ἑλλάδος,  
Ἐλλογιμώτατοι κύριοι  
Ἀγαπητοὶ συνάδελφοι,  
Φίλοι δημοσιογράφοι,  
Ἀγαπητοὶ φοιτητές καὶ φοιτήτριες, πτυχιούχοι καὶ ὑποψήφιοι διδάκτορες  
τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν,  
Κυρίες καὶ Κύριοι·

Τὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπι-  
στημίου Ἀθηνῶν ἐπιτελεῖ σήμερα –στὰ μέσα περίπου τῆς ὄγδοης χρονιᾶς τῆς  
κανονικῆς καὶ εὐτακτῆς λειτουργίας του–, τὴν πανηγυρὴ του, ἢ τὴν πανηγυρι-  
κὴ ἐπέτειο τῆς πρώτης δωδεκαετίας (παρὰ ἓνα μῆνα) ἀπ’ τὴν ἴδρυσή του· μιὰ  
πανηγυρὴ σὲ δημόσια σύναξη καὶ γιὰ δημόσια φανέρωση τῶν δραστηριοτήτων  
καὶ ἐπιτεύξεών του, ἀλλὰ καὶ τῶν στόχων καὶ ὀραματισμῶν, τῶν ἐπιδιώξεων  
καὶ προσδοκιῶν τῶν ἀνθρώπων ποὺ θητεύουν σ’ αὐτὸ ὡς μέλη τοῦ Διδακτικοῦ  
Ἐρευνητικοῦ Προσωπικοῦ καὶ ὡς εἰδικοί ἐπιστήμονες καὶ ἀφιερώνουν σ’ αὐτὸ  
τὴν ἰκμάδα τῆς ἐπιστημοσύνης τους ἀλλὰ καὶ τῆς ὠριμότητος ἢ τῆς νεότητος

---

\* Λόγος ἐκφωνηθεὶς κατὰ τὴν ἐναρξὴ τῶν ἐργασιῶν τῆς Ἡμερίδας “Τμῆμα Μουσικῶν  
Σπουδῶν: Φυσιογνωμία καὶ Προοπτικές”, ποὺ διοργανώθηκε καὶ πραγματοποιήθηκε τὴν Πέμ-  
πτη 14 Ἰανουαρίου 1999 (ὥρα 10.00 καὶ ἐξῆς), στὴ Μεγάλῃ Αἴθουσα Τελετῶν καὶ τὸ Ἀμφιθέ-  
ατρο Ἰατρικῆς Σχολῆς (κεντρικὸ κτήριο, Πανεπιστημίου 30).



τῆς ἡλικίας τους. Κι εἶναι, πράγματι, αἰτία γιὰ χαρὰ καὶ ἀγαλλίαση αὐτὴ ἡ σύναξη, γιατίι μπορεῖ, ἔτσι ἢ ἄλλοιῶς, ν' ἀποτιμηθῇ τὸ μέχρι τώρα ἔργο μας καὶ ν' ἀποδοθοῦν οἱ ὀφειλόμενες χάριτες, ἀλλὰ καὶ νὰ προβληθοῦν τὰ πρωτοκάρπια τῆς καλλιέργειας, οἱ τόσοι κιόλας πτυχιούχοι μας καὶ οἱ πολλοὶ ὑποψήφιοι διδάκτορες καὶ οἱ πρῶτοι ὁμότεχνοι ἀναγορευθέντες διδάκτορες μας.

Ὡς Πρόεδρος τοῦ Τμήματος ἔχω τὴν τιμὴ νὰ σᾶς καλωσορίσω σ' αὐτὴν τὴν πανήγυρη, ἢ τὴν Ἡμερίδα, ὅπως κοινὰ τώρα τὴ λέμε, καὶ νὰ σᾶς εὐχαριστήσω μαζί γιὰ τὴν ταχινὴ ἐκδήλωση τοῦ ἐνδιαφέροντός σας νὰ προσδράμετε σήμερα ἐδῶ.

### *Εὐχαριστίες*

Καὶ ἐπιθυμῶ ν' ἀπευθύνω κι ἀπ' τὸ ἐπίσημο αὐτὸ βῆμα τὴν ἔκφραση τῶν εὐχαριστιῶν τοῦ Τμήματος πρὸς τὴν Πρυτανεία τοῦ Πανεπιστημίου μας, καὶ προσωπικὰ πρὸς τὸν Πρύτανη, καθηγητὴ κ. Κ. Δημόπουλο, καὶ πρὸς τὸ Γραφεῖο Ἐθιμοτυπίας, γιατίι ἔστερξαν πρόθυμα νὰ παραχωρήσουν τὶς δυὸ ἱστορικές αἴθουσες τοῦ κεντρικοῦ κτηρίου, δηλαδὴ τὴν Αἴθουσα Τελετῶν καὶ τὸ Παλαιὸ Ἀμφιθέατρο τῆς Ἰατρικῆς Σχολῆς γιὰ τὴν ἀπρόσκοπτη ἀλλὰ καὶ λαμπρότερη πραγματοποίηση τῆς Ἡμερίδας, καὶ νὰ διευθετήσουν σχετικὲς λεπτομέρειες κατὰ τὴν ἐτοιμασία της.

Εὐχαριστίες θερμὲς ἀπευθύνω ἀξιοχρέως καὶ πρὸς τοὺς ἀγαπητοὺς ὁμοτέχνους ἐπιστήμονες καὶ ὁμοζήλους συναδέλφους τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημίου μας, οἱ ὅποιοι μὲ τὶς ιδέες τους καὶ τὶς ἐμπνεύσεις τους κατὰ τὴν περίοδο τῆς ἐτοιμασίας τῆς Ἡμερίδας βοήθησαν στὴν τελικὴ διαμόρφωση τῆς παρουσιάσεώς της, δηλαδὴ ὡς πρὸς τὸ τί μπορεῖ καὶ πῶς πρέπει νὰ λεχθῇ ἐτοῦτο ἢ ἐκεῖνο ἀπὸ αὐτὰ ποὺ σήμερα θὰ ἀκουσθοῦν ἐδῶ. Μερίδιοις εὐχαριστίες ἔχουν καὶ οἱ φοιτητὲς καὶ φοιτήτριες, καὶ μάλιστα οἱ ἐκπρόσωποι τῶν φοιτητῶν στὴν Γ. Σ. τοῦ Τμήματος, καθὼς καὶ οἱ ὑποψήφιοι διδάκτορες ποὺ παρακολουθοῦν ἀπὸ κοντὰ τὴ ζωὴ καὶ τὴν αὔξηση τοῦ Τμήματος. Γιὰ τὴν ἐτοιμασία ἐκτυπώσεως τῆς ἀφίσας βοήθησε ὁ ὑποψήφιος διδάκτωρ Τάσος Κολυδάς, καὶ γιὰ τὴ μεταφορὰ στὸ διαδίκτυο, τὸ Internet, τῆς σχετικῆς σελίδας μὲ τὴν πληροφορία τῆς πραγματοποιήσεως καὶ τὸ Πρόγραμμα τῆς Ἡμερίδας προθυμοποιήθηκε νὰ διαθέσει τὶς εἰδικὲς γνώσεις του ὁ ὑποψήφιος διδάκτωρ Γιάννης Βαλιάντζας. Τοὺς εὐχαριστῶ θερμὰ.

Αὐτὴν τὴν εὐσημεῖα ὥρα ποὺ τὸ Τμήμά μας ἀξιῶνεται νὰ παρουσιάσει δημόσια, μὲ σεμνὴ παρρησία, τὸ πρόσωπό του, ἀναλογιζόμεστε τοὺς ἀξιοτίμους κυρίους καθηγητὲς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, οἱ ὅποιοι μαζί μὲ τὸν Πρύτανη Μιχάλη Σταθόπουλο καὶ τοὺς ἀντιπρυτάνεις Ἀντώνιο Δανασσῆ - Ἀφεντάκη καὶ Γεώργιο Φιλοκύπρου εἶχαν συγκροτήσει τὴν Προσωρινὴ Γενικὴ Συνέλευση τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν καὶ συνέβα-



λαν στὴν οὐσιαστικὴ σύσταση καὶ ὀργανωτικὴ σταυροφορία γιὰ τὴν εὐτακτὴ λειτουργία τοῦ Τμήματος μέχρι τῆς αὐτονομήσεώς του μετὰ τὴν ἐκλογή καὶ τὸν διορισμὸ καὶ τοῦ ἐβδόμου μέλους ΔΕΠ. Ἀναφέρω τὰ ὀνόματα μετὰ τὴν ἀγαθὴ δόση τῆς εὐγνωμοσύνης μας· ἐκτὸς ἀπ’ τοὺς Πρυτάνεις ποὺ προανέφερα στὴ συγκρότηση τῆς Προσωρινῆς Γενικῆς Συνελεύσεως συμμετεῖχαν οἱ Ἰωάννης Παρασκευόπουλος, Εὐάγγελος Μουτσόπουλος, Καριοφίλης Μητσάκης, Μιχάλης Μερακλῆς, Θεοδόσιος Πελεgrίνης, Ἀντώνιος Ρήγας, καὶ ὡς ἀρμόδιοι καθ’ ὕλην ἢ Ὀλυμπία Ψυχοπαῖδη - Φράγκου καὶ ἡ ταπεινότητά μου.

Μετὰ εὐγνωμοσύνη καὶ συγκίνηση μαζί στρέφουμε τὴ σκέψη μας καὶ στοὺς ἀγαπητοὺς διδασκάλους τῆς Μουσικῆς, οἱ ὁποῖοι ὡς εἰδικοί ἐπιστήμονες ἀνέλαβαν μαζί μετὰ ἡμᾶς τὸ σοβαρὸ καὶ ὑπεύθυνο διδακτικὸ ἔργο κατὰ τὴν πρώτη κυρίως τριετία τῆς λειτουργίας τοῦ Τμήματος σὲ εὐαίσθητους τομεῖς γνωστικῶν ἀντικειμένων. Καὶ λέω μετὰ συγκίνηση, γιὰ αὐτοὺς εἶναι ἐκεῖνοι ποὺ ἀπεχώρησαν ἀπ’ τὴν οἰκογένειά μας, σύμφωνα μετὰ τὶς κείμενες διατάξεις ποὺ ὀρίζουν τὴ συνεργασία αὐτοῦ τοῦ εἴδους. Ἀναφέρομαι συγκεκριμένα στὰ πρόσωπα τῶν Ἰωάννου Παπαϊωάννου, Στεφάνου Βασιλειάδη, Γιάννη Ἰωαννίδη, Δημητρίου Ἀγραφιῶτη, Βύρωνος Φιδετζῆ, Θεοδώρου Ἀντωνίου, Κωνσταντίνου Κλάββα, Παναγιώτη Ἀδάμ, Δημητρίου Συκιᾶ, Ρένας Λουτζάκη, καὶ Δέσποινας Μιχαήλ.

Εἰδικὴ ἀναφορὰ μετὰ ἔκφραση εὐχαριστιῶν πρέπει νὰ γίνῃ καὶ στοὺς φίλους συναδέλφους τοῦ Τμήματος Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικῆς καὶ Ψυχολογίας, ποὺ ἀνταποκρίνονται στὴν πρόταση ἀνάθεσης διδασκαλίας καὶ παρέχουν τὶς πολὺτιμες ὑπηρεσίες τους στὸ Τμήμά μας, δηλαδὴ στοὺς Ἀντώνιο Δανασσῆ - Ἀφεντάκη, Ἰωάννη Παρασκευόπουλο, Ἀντώνιο Ρήγα, Γεώργιο Σπανό, Ἰωάννη Μαρμαρινό.

Ἄν καταγίνομαι μετὰ τὴν ἀναφορὰ σὲ πρόσωπα καὶ ὀνόματα —καὶ θὰ ἀναφέρω παρακάτω καὶ τὰ ὀνόματα τῶν μελῶν ΔΕΠ καὶ τῶν εἰδικῶν ἐπιστημόνων ποὺ θητεύουμε τώρα στὸ Τμήμα—, εἶναι γιὰ ἐπιθυμῶ ἐγὼ προσωπικὰ νὰ μαρτυρήσω τὴν ἀφελότητα τῆς καρδιάς μου, ἢ, ὅπως θαρρῶ, τὴν ἀνοιχτοκαρδία ὄλων μας νὰ ἀποδώσουμε τὴν ὀφειλόμενη τιμὴ καὶ μαζί εἶναι σὰν νὰ ἐπιζητᾶμε, μετὰ τὴν ἀναφορὰ αὐτὴ στὸ ἐκλεκτὸ αὐτὸ ἔμψυχο δυναμικὸ, νὰ παίρνομε ‘φωτιᾶ’ καὶ νὰ συνεχίζουμε μετὰ μεγαλύτερη δύναμη καὶ ἀνανεωμένον ἐνθουσιασμὸ τὸ ἔργο μας στὸ Πανεπιστήμιό μας.

### Παρουσίαση

Τὸ πρόγραμμα τῆς Ἡμερίδας μας στὴν τελικὴ του διαμόρφωση διακρίνεται σὲ δύο μέρη καὶ θὰ πραγματοποιηθῇ σὲ δύο διαφορετικούς χώρους. Τὸ πρῶτο μέρος θὰ διεξαχθῇ στὴ Μεγάλῃ αὐτὴν ἐδῶ Αἴθουσα Τελετῶν, καὶ τὸ δεύτερο μέρος θὰ συνεχίσει στὸ Παλαιὸ Ἀμφιθέατρο τῆς Ἰατρικῆς Σχολῆς, στὴν πίσω



δεξιὰ πτέρυγα τοῦ κεντρικοῦ αὐτοῦ κτηρίου τοῦ Πανεπιστημίου. Κατὰ τὸ πρῶτο μέρος, μετὰ τοὺς ἀρμόδιους χαιρετισμούς, θὰ ἐκφωνηθοῦν δύο κεντρικὲς εἰσηγήσεις, οἱ ὁποῖες ἐλπίζεται νὰ διαζωγραφίσουν τὴ φυσιογνωμία τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν καὶ τὶς προοπτικὲς, μέσα ἀπ' τὴν πραγματικότητα ἀλλὰ καὶ τὶς ἐγγενεῖς δυσκολίες. Ὁμιλητὲς θὰ εἶναι αὐτὸς ποὺ ἔχει τὴν τιμὴ νὰ σᾶς ὁμιλεῖ καὶ αὐτὴν τὴν ὥρα, ὡς Πρόεδρος τοῦ Τμήματος, καὶ ὁ συνάδελφος κ. Γεώργιος Ἀμαργιανάκης. Θὰ ἀκολουθήσει ἓνα ὀλιγόλεπτο μουσικὸ πρόγραμμα ἀπὸ φοιτητὲς καὶ φοιτήτριες τοῦ Τμήματος καὶ μιὰ μικρὴ δεξίωση, ἴσα-ἴσα νὰ κάνουμε ἓνα διάλειμμα καὶ νὰ ἀναλάβουμε τὶς δυνάμεις μας, (ἕστερα ἀπ' τὴν καταπόνηση ποὺ θὰ ὑποστῆτε ἴσως ἀπὸ μένα), γιὰ νὰ συνεχίσουμε τὸ δεύτερο μέρος. Κατὰ τὸ δεύτερο μέρος θα ὁμιλήσουν οἱ συνάδελφοι (Ὀλυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, Ἀπόστολος Κώστιος καὶ Χαράλαμπος Σπυρίδης) μὲ εἰσηγήσεις, ποὺ θὰ ἀφοροῦν γενικότερα τὸ Τμήμά μας, καθὼς καὶ οἱ ἄλλοι συνάδελφοι γιὰ τὰ εἰδικότερα θέματα τῶν γνωστικῶν ἀντικειμένων, δηλαδὴ τὴ διεξαγωγὴ τοῦ διδακτικοῦ - ἐρευνητικοῦ ἔργου, τὶς προοπτικὲς ἀναπτύξεως τῶν σπουδῶν καὶ τὴν προβολὴ σκέψεων καὶ ἐμπνεύσεων γιὰ τὴ λυσιτελέστερη ἐπιτέλεση τῶν μουσικῶν καὶ μουσικολογικῶν σπουδῶν στὸ Τμήμά μας. Οἱ φοιτητὲς, οἱ ἀπόφοιτοι καὶ οἱ ὑποψήφιοι διδάκτορες τοῦ Τμήματος θὰ ἔχουν λόγο, καὶ τὸν ἀναμένουμε μὲ ζωηρὸ ἐνδιαφέρον, γιὰ νὰ συνεισφέρουν καὶ αὐτοὶ στὴ δημοσιοποίησι τῶν ὅσα ἔμαθαν καὶ ἐκείνων ποὺ θεωροῦν ὅτι μποροῦν νὰ μάθουν καλύτερα οἱ μετὰ ἀπὸ αὐτοὺς στὸ Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν. Ὑστερα, ἐλπίζεται νὰ ἀναπτυχθῇ ἓνας γόνιμος διάλογος, μὲ ὀλιγόλεπτες παρεμβάσεις, ἐρωτήσεις καὶ διευκρινίσεις, οὕτως ὥστε νὰ φωτισθῇ ἀπὸ ὅλες τὶς πλευρὲς ἡ εἰκόνα καὶ ἡ φυσιογνωμία τοῦ Τμήματος καὶ προβληθοῦν οἱ προοπτικὲς του, καὶ ὡς πανεπιστημιακοῦ φορέως σπουδῆς καὶ ἐρευνας τῆς Μουσικῆς ὡς ἐπιστήμης καὶ ὡς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, καὶ ὡς καταλυτικοῦ παράγοντος τοῦ γίγνεσθαι τῶν μουσικῶν, γενικά, πραγμάτων στὸν τόπο μας.

Μετὰ ἀπ' τὰ προοιμιακὰ αὐτά, ποὺ δὲν θὰ μπορούσαν νὰ παραλειφθοῦν οὔτε νὰ εἶναι λιγότερα, παρακαλῶ τὸν Πρύτανη τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, καθηγητὴ κ. Κωσταντῖνο Δημόπουλο νὰ ἀνεβῆ στὸ βῆμα.



Κύριε Πρύτανη,  
Ἀξιότιμοι Κυρίες καὶ Κύριοι

Α'

α. ἐξήγηση τοῦ τίτλου τῆς Εἰσηγήσεως.

Ἡ διατύπωση τοῦ θέματος τῆς εἰσηγήσεώς μου, δηλαδή “Τὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν: Ἀναγκαιότητα καὶ πραγματικότητα”, θέλει, ἀπ’ τῆ μιὰ μεριά καὶ ἀρχή-ἀρχή, νὰ τονίσει τὴν ἱστορικὴ σπουδαιότητα τῆς ἀποφάσεως τῆς Συγκλήτου τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν γιὰ τὴν ἵδρυση τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν, ὡς ἐξόφληση ἐνὸς χρέους στὸν ἐλληνικὸ μουσικὸ πολιτισμὸ γενικὰ, ἀλλὰ καὶ ὡς ἀνάγκη διευρύνσεως τοῦ ἰδίου τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, καὶ ἀνάγκη παραμόνιμη καλλιέργειας αὐτοῦ τοῦ γνωστικοῦ ἀντικειμένου, κι’ ἀπ’ τὴν ἄλλη μεριά ἀποσκοπεῖ στὴν ἀντικειμενικὴ καταγραφή τῆς τωρινῆς πραγματικότητος καὶ τῆ δηλοποίησι τῶν ὅσα κατωρθώσαμε ἤδη μέχρι τώρα νὰ ἐπιτελέσουμε καὶ ἐπιτύχουμε καὶ ὅσα ἀκόμα ἔχουμε καταγράψει ὡς ἐμπνεύσεις καὶ προσπαθοῦμε νὰ τὰ ὑλοποιήσουμε.

β. τὰ τῆς ἱδρύσεως τοῦ Τμήματος.

Ἡ ἵδρυση τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν ἀποφασίστηκε κατὰ τὴ συνεδρίαση τῆς 12ης Φεβρουαρίου 1987 τῆς Συγκλήτου τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, ὕστερα ἀπὸ εἰσήγηση τοῦ Πρύτανη καθηγητοῦ Μιχαὴλ Σταθοπούλου. Στὴν εἰσήγηση ἀναφέρεται ὅτι “ἡ ἵδρυση ἀποτελεῖ ἐπιτακτικὴ ἀνάγκη γιὰ τὴ χώρα μας, τὴν ὁποία δικαιολογοῦν ἀφ’ ἐνὸς οἱ σύγχρονες ἀπαιτήσεις τῆς ἐλληνικῆς κοινωνίας καὶ ἀφ’ ἑτέρου τὸ ὀλοένα καὶ περισσότερο κενό, τὸ ὁποῖο χαρακτηρίζει τὴν ὀργάνωση καὶ λειτουργία τῆς Ἀνώτατης Ἐκπαίδευσης στοὺς συγκεκριμένους αὐτοὺς τομεῖς (δηλαδή τῆς Μουσικῆς καὶ τοῦ Θεάτρου)”. Ἡ ἰδρυτικὴ ἀπόφαση τῆς Συγκλήτου καταχωρίστηκε στὰ Πρακτικὰ τῆς συνεδρίας τῆς 12ης Φεβρουαρίου 1987 ὡς Θέμα 2ο. Τὸ κύριο μέρος τῆς εἶναι τὸ ἀκόλουθο:

“Ἡ Σύγκλητος μὲ τὴν εὐκαιρία τῶν 150 χρόνων ἀπὸ τὴν ἵδρυση τοῦ πρώτου ΑΕΙ τῆς χώρας καὶ ὕστερα ἀπὸ εἰσήγηση τοῦ Πρύτανη, ἀποφασίζει ὁμόφωνα νὰ προτείνει στὸ Ὑπουργεῖο Παιδείας καὶ στὸ ΣΑΠ τὴν ἵδρυση στὸ



Πανεπιστήμιο Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν καὶ Τμήματος Θεατρικῶν Σπουδῶν [...] Ἡ Ἀθήνα εἶναι ἴσως ἡ μόνη πρωτεύουσα προηγμένης χώρας ποὺ δὲν καλλιεργεῖ σὲ πανεπιστημιακὸ ἐπίπεδο τοὺς κλάδους αὐτοὺς καὶ τὸ Πανεπιστήμιο ποὺ ἦταν ἀπὸ τὴν ἰδρυσὴ του ταγμένο νὰ καλλιεργεῖ τίς Ἐπιστήμες καὶ τὰ Γράμματα προσφέρεται νὰ ἐπεκτείνει τίς δραστηριότητές του καὶ στὰ νέα αὐτὰ πεδία τῆς Μουσικῆς καὶ τοῦ Θεάτρου. Ἐπίσης ἡ Σύγκλητος ἀποφασίζει νὰ εἰσηγηθεῖ καὶ τὴ μετατροπὴ τῆς κατεύθυνσης Ἐπικοινωνίας καὶ Μέσων Μαζικῆς Πληροφόρησης (Δημοσιογραφίας κ.λπ.) τοῦ Τμήματος Πολιτικῶν Ἐπιστημῶν καὶ Δημόσιας Διοίκησης, σὲ αὐτοτελὲς Τμήμα. Τὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν θεωρεῖ, ὅτι μὲ τὴν ἰδρυση τῶν Τμημάτων αὐτῶν ὀλοκληρῶνται πρὸς τὸ παρὸν ἀπὸ τὴν πλευρὰ εὗρους τῶν καλλιεργούμενων ἐπιστημονικῶν κλάδων τὴν ἐπιστημονικὴ καὶ πολιτιστικὴ προσφορὰ του στὴ χώρα μας”.

[Τὸ Προεδρικὸ Διάταγμα 527, ποὺ ἀφορᾷ στὴν συνίδρυση τῶν τριῶν αὐτῶν Τμημάτων –Μουσικῶν Σπουδῶν, Θεατρικῶν Σπουδῶν καὶ Ἐπικοινωνίας καὶ Μέσων Μαζικῆς Ἐνημέρωσης–, δημοσιεύτηκε στὸ Φ.Ε.Κ. 6/10/1989, τεύχος Α', ἀρ. 223].

Ἡ ἔναρξη τῆς λειτουργίας τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν ὀρίστηκε ἀπ’ τὸ Ὑπουργεῖο Ἐθνικῆς Παιδείας καὶ Θρησκευμάτων γιὰ τὸ ἀκαδημαϊκὸ ἔτος 1991 - 92, μὲ τὴν εἰσαγωγὴ 40 φοιτητῶν/τριῶν.

Τὸ ἄρθρο 2 τοῦ ἰδρυτικοῦ Προεδρικοῦ Διατάγματος χαράζει καὶ τὸ πλαίσιο τῆς ἀποστολῆς τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν. Ἄν ἐξειδικεύσουμε ἐδῶ σὲ ἐνικὸ ἀριθμὸ τὴ σχετικὴ διατύπωση, προκύπτει: “Στὰ πλαίσια τῆς ἀποστολῆς τῶν Ἀνωτάτων Ἐκπαιδευτικῶν Ἰδρυμάτων τὸ Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν, ὡς ξεχωριστὸς ἀκαδημαϊκὸς κλάδος, ἔχει σκοπὸ: α) νὰ προάγει τὴν ἐπιστήμη τῆς Μουσικῆς, β) νὰ καλλιεργεῖ τὴν τέχνη στὸν τόπο μας μὲ τὴν ταυτόχρονη διατήρηση, ἐκμετάλλευση, προώθηση καὶ προβολὴ τῆς πλούσιας κληρονομιάς μας, γ) νὰ μεταδίδει τὴ γνώση μὲ τὴ συστηματικὴ μελέτη καὶ ἔρευνα στὸ πεδίο τῆς Μουσικῆς, δ) νὰ παρέχει στοὺς πτυχιούχους του τὰ ἀπαραίτητα ἐφόδια ποὺ ἐξασφαλίζουν τὴν ἄρτια κατάρτισή τους γιὰ τὴν ἐπιστημονικὴ καὶ ἐπαγγελματικὴ τους σταδιοδρομία, ε) νὰ καταρτίζει κατάλληλα ἐκπαιδευμένο διδακτικὸ προσωπικὸ γιὰ τὴν κάλυψη τῶν αὐξανόμενων ἀναγκῶν τῆς ἐκπαίδευσης καὶ ἄλλων τομέων τῆς κοινωνικῆς καὶ πολιτιστικῆς ζωῆς”.

Θεώρησα χρήσιμο νὰ ὑπομνήσω αὐτὸ τὸ ἄρθρο, γιὰ νὰ καταφανῆ, ἀπ’ τὴ μιὰ μεριά, ὅτι οἱ ἐπιδιώξεις μας γιὰ ἐπίτευξη τῆς ἀποστολῆς τῆς ἰδρύσεως τοῦ Τμήματος ἦταν σταθερὲς καὶ ἀμετακίνητες, κι ἀπ’ τὴν ἄλλη μεριά ὅτι, ἂν κάποιος στόχος ἔχει παραμεληθῆ, ὄχι βέβαια θεληματικά, πρέπει νὰ διορθώσουμε τὰ πράγματα καὶ ἀποπληρώσουμε τὸ ἔλλειμμα, μὲ σκέψη μάλιστα καὶ διάθεση βελτιωτικὴ.



γ. τὰ τῆς ἐγκαταστάσεως.

Τὰ πρῶτα χρόνια τῆς λειτουργίας του τὸ Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν στὸ κτήριο τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς ἀποδύθηκε σὲ προσπάθειες ὀρθῆς καὶ στέρεης ὀργάνωσης, ὅσον ἀφορᾷ στὴ στελέχωσή του, στὸ πρόγραμμα σπουδῶν, στὴν σύσταση ἐργαστηρίων, στὸν καταρτισμὸ εἰδικῆς βιβλιοθήκης, καὶ βασικὰ στὴν στέγασή του καὶ τὴν ἐξεύρεση τῶν κατάλληλων χώρων γιὰ τὴν ἀνάπτυξή του.

Στεγάστηκε, φιλοξενούμενο “ἄχρι καιροῦ”, στὸν ἕνατο ὄροφο τοῦ κτηρίου τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς, στὴν ὁποία μὲ ἀπόφαση τῆς Προσωρινῆς Γενικῆς Συνελεύσεως (τῆς 12. 3. 1991) ζήτησε τὴν ὀργανικὴ ἔνταξή του. Ἡ σχετικὴ διαδικασία, περατωμένη, ὅσον ἀφορᾷ στὶς σχετικὲς θετικὲς ἀποφάσεις τῶν ἄλλων Τμημάτων τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς, ἐκκρεμεῖ ἀκόμη στὸ Ὑπουργεῖο Ἐθνικῆς Παιδείας καὶ Θρησκευμάτων. Ἡ Φιλοσοφικὴ Σχολὴ δημιούργησε, μὲ μετατροπὴ κάποιων χώρων, γραφεῖα γιὰ τὰ πρῶτα μέλη ΔΕΠ, καὶ στὴ συνέχεια καὶ γιὰ ἄλλους τέσσερις νεοεκλεγμένους συναδέλφους καὶ φροντίζει καὶ γιὰ τοὺς ὑπόλοιπους, παραχώρησε δύο αἴθουσες διδασκαλίας, καὶ τώρα τελευταῖα κι ἄλλη μία, καθὼς καὶ ἓνα χῶρο γιὰ τὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Τμήματος. Ἡ Γραμματεία τοῦ Τμήματος (Γραμματεὺς, διοικητικὴ ὑπάλληλος καὶ δακτυλογράφος) στεγάζεται στὸν τρίτο ὄροφο σὲ εἰδικὰ διαμορφωμένο χῶρο.

δ. φυσιγνωμία τοῦ Τμήματος.

Ἐνα ἀπ’ τὰ πρῶτα μελήματα τῆς Προσωρινῆς Γενικῆς Συνελεύσεως, καὶ ιδιαίτερα τοῦ Προέδρου καὶ Πρύτανη Μιχαὴλ Σταθοπούλου, τοῦ ὀμιλοῦντος αὐτὴν τὴν ὥρα, ὁ ὁποῖος εἶχε ἀναλάβει καὶ τὴ σύνταξη τοῦ πρώτου Ὁδηγοῦ Σπουδῶν, τῶν δύο ἄλλων μελῶν τῆς τριμελοῦς, μαζί μὲ τὴν ταπεινότητά μου, ἐπιτροπῆς καταρτισμοῦ τοῦ Προγράμματος, δηλαδὴ τοῦ καθηγητοῦ Εὐαγγέλου Μουτσοπούλου καὶ τῆς συναδέλφου Ὀλυμπίας Ψυχοπαίδη - Φράγκου, καὶ τοῦ συναδέλφου Γεωργίου Ἀμαργιανάκη, πού ὑπηρετοῦσε τότε στὸ Πανεπιστήμιο Κρήτης ἀλλ’ εἶχε ἀποδεχθῆ τὴν πρόταση γιὰ μετάκλησή του στὸ νεοῖδρυθὲν Τμήμα, ἦταν ὁ προσδιορισμὸς τῆς φυσιγνωμίας καὶ τοῦ εὗρους τοῦ γνωστικοῦ ἀντικεμένου τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν. Βρεθήκαμε γιὰ πρώτη φορὰ ἀντιμέτωποι μὲ τὸ καίριο αὐτὸ θέμα τοῦ αὐτοπροσδιορισμοῦ μας, ἀπ’ τὸν ὁποῖο ἐξαρτῶνται τόσο οἱ στόχοι καὶ οἱ δραστηριότητες, ὅπως θὰ ὑλοποιοῦνται μέσα ἀπὸ αὐτὴ ἢ τὴν ἄλλη διάρθρωση τοῦ προγράμματος, ὅσο καὶ οἱ ἐπαγγελματικὲς δυνατότητες καὶ προοπτικὲς τῶν πτυχιούχων τοῦ Τμήματός μας. Ὅπως ἦταν φυσικό, οἱ ἀπόψεις δὲν συνέπιπταν ἀπόλυτα. Χρειάστηκαν δύο - τρεῖς συσκέψεις καὶ συζήτηση ἐπὶ συγκεκριμένων γραπτῶν διατυπώσεων γιὰ νὰ προκύψει ἓνα κοινὰ ἀποδεκτὸ κείμενο.

Στὸν Ὁδηγὸ Σπουδῶν (α’ καὶ β’ ἔκδοση) καὶ στὸ κεφάλαιο “Φυσιγνωμία καὶ Λειτουργία” λέγονται τὰ ἀκόλουθα: “Τὸ ἐπιστημονικὸ ἀντικείμενο τοῦ



Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν εἶναι πολύπτυχο ὅπως πολύπτυχη εἶναι καὶ ἡ μουσικὴ ἔκφραση στὸν τόπο μας καὶ σὲ ὅλον τὸν κόσμο. Ὑπάρχουν αὐτόνομοι μουσικοὶ πολιτισμοὶ μὲ ἀκτινοβολία καὶ ἐπίδραση σὲ παγκόσμια κλίμακα, πού εἶναι αὐτονόητο ὅτι ἀποτελοῦν ἀντικείμενο ἐπιστημονικῆς ἔρευνας καὶ συστηματικῆς μουσικολογικῆς σπουδῆς· καὶ ὑπάρχουν καὶ ἄλλα αὐτοτελῆ κατὰ τόπους μουσικά μεγέθη, πού δὲν μποροῦν ν' ἀγνοηθοῦν ἀπ' τὴν ἐπιστήμη τῆς Μουσικολογίας, καὶ μάλιστα ὅταν αὐτὰ παρέχουν εὐκόλη καὶ ἀδιάφραστη πρόσβαση γιὰ τὴν ἐθνικὴ αὐτοσυνειδησία καὶ τὴν ἀναγνώριση τῆς ταυτότητος τῶν λαῶν. Κι αὐτὸ συμβαίνει πάντοτε μὲ τὴν αὐτόχθονη δημοτικὴ μουσικὴ ἔκφραση τοῦ κάθε λαοῦ σὲ ὅλη τὴν οἰκουμένη. Γιατὶ δὲν ὑπῆρξε ποτέ, οὔτε καὶ σήμερα ὑπάρχει, λαὸς πού νὰ μὴ χρησιμοποιοῖ τὴ μουσικὴ πρὸς ἐξυπηρέτηση ζωτικῶν ἀναγκῶν στὸν ὕλικό, τὸν κοινωνικό καὶ τὸν πνευματικό του βίον.

Κι ἐπειδὴ ἡ Μουσικὴ συμπορεύεται μὲ τὸν λόγο καὶ τὴν κίνηση μέσα στὴν ἱστορία, ἔχει στενοὺς δεσμοὺς μὲ τὴν Ποίηση, μὲ τὸ Θέατρο, μὲ τὸν Χορό. Ἡ Μουσικὴ εἶναι ἡ ἠχητικὴ ἔκφραση τῆς αἴγλης τῶν διαφόρων Πολιτισμῶν· κι ἀποτελεῖ, ἐπομένως, ὡς καθολικό καὶ διαχρονικό φαινόμενο, ἓνα ἀπ' τὰ σημαντικότερα στοιχεῖα τοῦ ἰδιαίτερου χαρακτῆρα τοῦ κάθε πολιτισμοῦ. Ὁ ἀρχαῖος ἐλληνικός καὶ ὁ βυζαντινὸς μουσικὸς πολιτισμὸς τυχαίνει νὰ εἶναι ἓνας ἀπ' τοὺς μακροβιώτερους πολιτισμοὺς στὴν ἱστορία τῆς οἰκουμένης [...]. Τὸ γεγονός, πάλι, ὅτι ἡ Ἑλλάδα, ὡς γεωγραφικός καὶ πολιτισμικός χώρος, ἰδιαίτερα στὸν τομέα τῆς Μουσικῆς, ὑπῆρξε πάντοτε τὸ σταυροδρόμι Ἀνατολῆς - Δύσης, προσδιορίζει σαφέστερα τὸ γεωγραφικὸ εὖρος καὶ τὶς κατευθύνσεις ἢ τὶς τάσεις πού τὸ νεοσύστατο Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν καλεῖται νὰ καλύψει καὶ καλλιεργήσει. Δηλαδή, τὸν Ἑλληνικὸ Μουσικὸ Πολιτισμὸ (ἀρχαῖο - βυζαντινό - μεταβυζαντινό - νεοελληνικό), τὸν Εὐρωπαϊκὸ καὶ Δυτικὸ Μουσικὸ Πολιτισμὸ, καὶ τὸν Ἀνατολικὸ Μουσικὸ Πολιτισμὸ (ἀπαραιτήτως Βαλκάνια - Ἑγγὺς Ἀνατολή - Ἀραβοπερσία - Ἰνδία) καὶ ὅ,τι ἐξετάζει ὁ ἰδιαίτερος κλάδος τῆς Ἐθνομουσικολογίας. Τὸ ἐλληνικὸ δημοτικὸ τραγούδι εἶναι αὐτονόητο ὅτι συμπαρακολουθεῖ τὸν ἐλληνικὸ μουσικὸ πολιτισμὸ στὴ διαχρονικότητά του...

Πρέπει ἴσως νὰ σημειωθῆ μὲ ἔμφαση ὅτι ἡ χώρα μας συνεχίζει νὰ συντηρεῖ μιὰ πλούσια μουσικὴ παράδοση, τῆς ὁποίας οἱ ρίζες, περνῶντας μέσα ἀπ' τὸ Βυζάντιο ἐκτείνονται χρονικά ὡς τὴν κλασσικὴ καὶ προκλασσικὴ ἐλληνικὴ ἀρχαιότητα καὶ τοπικά πρὸς ὅλες τὶς γειτονικὲς Μεσογειακὲς χώρες, ὅπου παλαιότερα ὑπῆρξαν, καὶ ἐπιβιώνουν ἀκόμη καὶ μέχρι σήμερα, μικρὲς ἢ μεγάλες ἐστίες τοῦ ἐλληνισμοῦ. Ἡ πλούσια καὶ ποικίλη αὐτὴ μουσικὴ παράδοση, ἡ ὁποία, λόγῳ τῆς γενικώτερης μεταβολῆς τοῦ τρόπου ζωῆς καὶ ὑπὸ τὴν πίεση τῶν σύγχρονων ρευμάτων διαρκῶς ἀλλοιώνεται καὶ ὑποχωρεῖ, δὲν ἔχει ἀκόμη, δυστυχῶς, ἐρευνηθῆ καὶ μελετηθῆ ὅσο θὰ τῆς ἄξιζε. Καὶ πρέπει ἀκόμη νὰ προστεθῆ ἐδῶ ἀξιοχρέως ὅτι τὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν ἰδρύθηκε στὸ Ἐ-



θνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν νὰ καλύψει, ἀκριβῶς, αὐτὸ κενὸ στὶς ἀνθρωπιστικὲς σπουδὲς καὶ στὶς τέχνες. Καὶ εἶναι χρέος του, παράλληλα μὲ τὴν αὐτονόητη ἔρευνα καὶ σπουδὴ τῆς Δυτικῆς Μουσικῆς, νὰ στρέψει μὲ ἰδιαίτερη ἔμφαση τὸ ἐνδιαφέρον του στὴν ἔρευνα καὶ σπουδὴ, στὴ διάσωση καὶ διάδοση τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς –ἀρχαίας, βυζαντινῆς, νεοελληνικῆς–, ἀπ’ τὴ μελέτη τῆς ὁποίας θὰ φωτισθοῦν πολλὰ ζητήματα, πού ἔχουν σχέση τόσο μὲ τὴν ἴδια τὴν Ἑλληνικὴ ὅσο καὶ μὲ τὴν Δυτικὴ Μουσικὴ.”

ε. τὰ τῆς διαρθρώσεως τοῦ προγράμματος.

Ἄμεση ἀπόρροια τοῦ προσδιορισμοῦ τῆς φυσιογνωμίας τοῦ Τμήματος, ἀλλὰ καὶ ἐπιτακτικὴ ἀνάγκη γιὰ τὴ λειτουργία του ὑπῆρξε ἡ ἐκπόνηση πλήρους προγράμματος σπουδῶν, μὲ τὴ φροντίδα αὐτὸ νὰ καλύπτει τὸ εὖρος τῶν πολλῶν καὶ ποικίλων γνωστικῶν ἀντικειμένων τοῦ πολύπτυχου πράγματι φάσματος τῆς μουσικῆς ἔκφρασης. Κατὰ τίς πολλὲς συσκέψεις εἶχε καταστῆ ὀλοφάνερο πὼς δὲν ἐξαρκεῖ μί α Ἱστορία τῆς Μουσικῆς, ἀλλὰ Ἱστορία αὐτῆς ἢ ἐκείνης ἢ τῆς ἄλλης Μουσικῆς, οὔτε ἔ ν α μάθημα Μορφολογίας τῆς Μουσικῆς, ἀλλὰ Μορφολογία τῆς Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς, Μορφολογία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, Μορφολογία τῆς Δημοτικῆς Μουσικῆς, Μορφολογία τῆς Ἰνδικῆς Μουσικῆς, κ.λπ. Πρέπει δηλαδὴ νὰ λέμε τὰ πράγματα μὲ τὸ ὄνομά τους. Ἄλλωστε, ἀρχὴ σοφίας ἢ τῶν ὀνομάτων ἐπίσκεψις, ὅπως κανοναρχεῖ ὁ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος.

Τὸ ἰσχυρὸν πρόγραμμα εἶναι τὸ τρίτο κατὰ σειρά διαρθρωμένο πρόγραμμα –ὕστερα ἀπὸ ἀλλεπάλληλες συσκέψεις μας–, πού ἐκτείνεται σὲ 48 μαθήματα, κατὰ τὰ πέντε ἔτη σπουδῶν τοῦ Τμήματος. Λόγω τῆς φύσης τῶν μαθημάτων τὰ ὑποχρεωτικὰ μαθήματα διακρίνονται σὲ καθαυτὸ ὑποχρεωτικὰ (14), σὲ ὑποχρεωτικὰ πρακτικὰ (7), σὲ ὑποχρεωτικὰ ἐπιλεγόμενα (12) καὶ σὲ μαθήματα συγγραφικῆς ἀσκήσεως (3 σεμινάρια). Τὰ ἄλλα 12 μαθήματα εἶναι ἐλεύθερης ἐπιλογῆς ἀπὸ ἓνα κατάλογο τουλάχιστον 30 προσφερομένων μαθημάτων. Κατὰ τὴν ἐπεξεργασία τοῦ προγράμματος καταβλήθηκε προσπάθεια τὰ βασικὰ μαθήματα νὰ συμπίπτουν ἢ νὰ εἶναι παρεμφερῆ μὲ ἀντίστοιχα προσφερόμενα ἀπ’ τὰ ἄλλα Τμήματα Μουσικῶν Σπουδῶν (τοῦ ΑΠΘ καὶ τοῦ Ἰονίου Πανεπιστημίου), γιὰ νὰ εὐκολύνεται καὶ ἡ ἀντιστοίχιση καὶ ἀναγνώριση μαθημάτων στὶς περιπτώσεις μετεγγραφομένων φοιτητῶν ἀπ’ αὐτὰ τὰ Τμήματα.

ς. τὰ γνωστικὰ ἀντικείμενα.

Ἡ διάρθρωση τοῦ προγράμματος σπουδῶν διαφαινόμενοι τομεῖς ἢ κατευθύνσεις παρουσιάζει μιὰ ζηλευτὴ πολυμέρεια καὶ ἀναφέρεται σὲ εὐρὺ φάσμα σπουδῶν. Μιὰ ὁμαδοποίησις τῶν γνωστικῶν ἀντικειμένων προσφέρει τὴν ἐξῆς εἰκόνα: Ἱστορικὴ καὶ Συστηματικὴ Μουσικολογία, πού ἀφορᾷ στὸν Εὐρω-



παϊκὸ καὶ εὐρύτερα τὸν Δυτικὸ Μουσικὸ Πολιτισμὸ, μὲ ὅλα τὰ ἐπὶ μέρους γνωστικὰ ἀντικείμενα - Ἀρχαία Ἑλληνικὴ Μουσικὴ - Βυζαντινὴ Μουσικολογία καὶ Ψαλτικὴ Τέχνη - Ἑλληνικὴ Δημοτικὴ Μουσικὴ - Ἐθνομουσικολογία - Μουσικὴ Παιδαγωγία - Πληροφορικὴ καὶ Μουσικὴ. Εἶναι πρόδηλο ὅτι ἡ ἀνάπτυξη τοῦ Τμήματος σὲ τομεῖς εἶναι τὸ ζητούμενο γιὰ τὴν καλύτερη διεξαγωγή τοῦ ἐρευνητικοῦ ἔργου καὶ τὴ μελέτη σὲ βάθος εἰδικῶν κλάδων τῆς Μουσικῆς.

Στὸ ἰσχύον πρόγραμμα ποῦ σᾶς προσφέρεται σὲ δακτυλογραφημένη μορφή, ὑπάρχει ἡ Προθεωρία τοῦ προγράμματος μὲ τὴν ἀναγραφὴ ὅλων τῶν τίτλων τῶν μαθημάτων κατὰ μεγάλες ἐνότητες ποῦ ἀπαρτίζουν εὐρύτερα γνωστικὰ ἀντικείμενα, καὶ ἡ σχηματικὴ πρόοδος τῶν σπουδῶν, καθὼς καὶ τὸ ἐνδεικτικὸ πρόγραμμα μὲ τὴν ἀναγραφὴ ὅλων τῶν μαθημάτων κατὰ τὴν εὐτακτὴ λειτουργία του.

## Β'

α. τὰ μέλη ΔΕΠ καὶ τὸ λοιπὸ διδακτικὸ προσωπικόν.

Τὸ διδακτικὸ προσωπικὸ ἔφτασε σήμερα νὰ ἀποτελεῖται ἀπὸ 13 μέλη τοῦ Διδακτικοῦ καὶ Ἐρευνητικοῦ Προσωπικοῦ: πέντε καθηγητές, δηλαδὴ τὴν ἀφεντιά μου στὸ γνωστικὸ ἀντικείμενο τῆς “Βυζαντινῆς Μουσικολογίας” καὶ τοὺς συναδέλφους Γεώργιο Ἀμαργιανάκη στὸ γνωστικὸ ἀντικείμενο τῆς “Ἐθνομουσικολογίας”, Ὀλυμπία Ψυχοπαίδη - Φράγκου στὸ γνωστικὸ ἀντικείμενο τῆς “Μουσικολογίας μὲ ἔμφαση στὴν Αἰσθητικὴ καὶ Κοινωνιολογία τῆς Μουσικῆς”, Χαράλαμπο Σπυρίδη, στὸ γνωστικὸ ἀντικείμενο τῆς “Μουσικῆς Ἀκουστικῆς - Πληροφορικῆς” καὶ Ἀπόστολο Κώστιο στὸ γνωστικὸ ἀντικείμενο τῆς “Ἱστορίας τῆς Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς”. δύο ἀναπληρωτὲς καθηγητὲς, τοὺς Ἰωάννα Ζῶτο γιὰ τὴν “Ἱστορία τῆς Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς” καὶ Λάμπρο Λιάβα γιὰ τὴν “Ἐθνομουσικολογία”. ἓναν ἐπίκουρο καθηγητὴ, τὸν Παῦλο Κάβουρα γιὰ τὴν “Πολιτισμικὴ Ἀνθρωπολογία (Ἐθνογραφία τῆς Παραδοσιακῆς Μουσικῆς)” καὶ πέντε λέκτορες, τοὺς συναδέλφους Καίτη Ρωμανοῦ στὸ γνωστικὸ ἀντικείμενο τῆς “Ἱστορικῆς Μουσικολογίας (Ἱστορίας τῆς Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς τῶν νεωτέρων χρόνων)”, Νικόλαο Μαλιάρρα τῆς “Ἱστορικῆς Μουσικολογίας (Ἱστορίας τῶν Μουσικῶν Ὀργάνων)”, Γεώργιο Ζερβὸ τῆς “Μορφολογίας τῆς Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς (Μουσικῆς τοῦ 20οῦ αἰῶνος)”, Στέλιο Ψαρουδάκη τῆς “Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς” καὶ Ἰωάννη Παπαθανασίου τῆς “Παλαιογραφίας τῆς Μουσικῆς” καὶ βρίσκεται σὲ ἐξέλιξη ἡ διαδικασία γιὰ τὴν κρίση ἄλλου ἑνὸς λέκτορος γιὰ τὸ γνωστικὸ ἀντικείμενο τῆς “Βυζαντινῆς Μουσικολογίας”.

Τὸ διδακτικὸ - ἐρευνητικὸ ἔργο, καὶ κυρίως στὸν πρακτικὸ μουσικὸ τομέα,



συνεπικουρεῖται ἀπ’ τὶς ὑπηρεσίες εἰδικῶν ἐρευνητῶν (μουσικολόγων - μουσικῶν), πὺ κατὰ καιροὺς ὁ ἀριθμὸς τους ἐποίκιλλε, σύμφωνα μὲ τὶς χορηγούμενες πιστώσεις. Τὸ τρέχον ἔτος προσφέρουν τὶς ὑπηρεσίες τους πέντε εἰδικοί ἐρευνητές, οἱ ἀκόλουθοι: Ἀχιλλέας Χαλδαιάκης γιὰ τὴ “Βυζαντινὴ Μουσικολογία” καὶ τὴ “Μουσικὴ Καταγραφή σὲ Ἀναλυτικὴ Βυζαντινὴ Σημειογραφία”, Γεώργιος Καραφύλλης γιὰ τὴ “Στοιχειώδη Ὀργανοχρησία - Ταμπουρά”, Δημήτριος Μπαλαγεώργος γιὰ τὴ “Βυζαντινὴ Λειτουργικὴ - Τελετουργικὴ” καὶ “Ἀναλυτικὴ Βυζαντινὴ Σημειογραφία”, Μάρκος Τσέτσος γιὰ τὴ “Φιλοσοφία τῆς Μουσικῆς” καὶ “Ἐνορχήστρωση” καὶ Γεώργιος Φιτσιώρης γιὰ τὴν “Ἀρμονία” καὶ τὴ “Μουσικὴ Καταγραφή (Dictée)”.

Οἱ συνάδελφοι Ἀντώνιος Δανασσῆς - Ἀφεντάκης καθηγητῆς, Γεώργιος Σπανός καὶ Ἰωάννης Μαρμαρινός ἐπίκουροι καθηγητῆς, τοῦ Τομέως τῆς Παιδαγωγικῆς τοῦ Τμήματος ΦΠΨ προσφέρουν τὶς πολύτιμες ὑπηρεσίες τους διδάσκοντας κατ’ ἀνάθεση τὰ σχετικὰ μαθήματα τοῦ Παιδαγωγικοῦ Κλάδου.

Οἱ ἀποσπασμένοι ἐκπαιδευτικοί, δύο ἀπ’ τὴν β’ βάρθμια καὶ δύο ἀπ’ τὴν α’ βάρθμια ἐκπαίδευση, οἱ Σταῦρος Χουλιάρας, Ἀμαλία Ζαχαριάδου, Θωμᾶς Μαρόπουλος καὶ Κατερίνα Ἀποστολίδου συμπληρώνουν τὸν κατάλογο τῶν ἐργαζομένων στὸ διδακτικὸ καὶ ἐρευνητικὸ ἔργο τοῦ Τμήματος. Στὴ Βιβλιοθήκη ἐργάζεται ἡ Μαρία Βασιάνου. Τὴ Γραμματεία ἀπαρτίζουν ἡ Γραμματεὺς Μαρία Τσακουμάκη, ἡ διοικητικὴ ὑπάλληλος Ἑλσα Μηλιώνη καὶ, προσωρινά, ἡ δακτυλογράφος Μάγδα Τάμπαρη.

*β. φροντίδες ὑποδομῆς: Βιβλιοθήκη.*

Μὲ τὴν ἴδρυση τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν στὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν γίνεται ὀδυνηρὰ αἰσθητὴ ἡ ἔλλειψη καὶ καθίσταται ἐπιτακτικὰ ἀπαραίτητη ἡ ὀργάνωση μὲ γενναῖες ἐπιδοτήσεις μιᾶς εἰδικῆς Μουσικῆς Βιβλιοθήκης. Στὸ Τμῆμα, ὅλα αὐτὰ τὰ χρόνια, καταβάλλονται φιλότιμες προσπάθειες καὶ δίδεται προτεραιότητα στὸ μερίδιο ‘Βιβλιοθήκη’ τῶν Δημοσίων Ἐπενδύσεων γιὰ τὴν ἀγορὰ καὶ προμήθεια τῶν βασικῶν ἔργων – μονογραφικῶν, συλλογικῶν τόμων, λεξικῶν, ἐγκυκλοπαιδειῶν, καθὼς καὶ μουσικῶν κειμένων, δηλαδὴ παρτιτουρῶν, καὶ δίσκων CD, CD Rom, καὶ κασετῶν.

Ὁ σωστὸς σχεδιασμὸς τοῦ ἐμπλουτισμοῦ τῆς Βιβλιοθήκης καὶ ἡ παρακολούθηση τῶν προμηθειῶν κάθε χρόνο ὀφείλεται στὴ φροντίδα τοῦ συναδέλφου καθηγητοῦ Ἀπόστολου Κώστιου. Τώρα ἡ Βιβλιοθήκη μας ἀριθμεῖ περὶ τὶς 3.000 τόμους, μιὰ χιλιάδα CD καὶ πολλὲς κασέτες καὶ δίσκους βινυλίου. Στὴ Βιβλιοθήκη λειτουργοῦν τρεῖς –καὶ ἀγοράσθηκαν ἐφέτος ἄλλες δύο– μονάδες ἀκροάσεως μὲ προσωπικὰ ἀκουστικά. Στὴ Βιβλιοθήκη θὰ μεταφερθῇ αὐτὲς τὶς μέρες καὶ τὸ Ἀρχεῖο τῆς Ἰφιγένειας Εὐθυμιάτου, τὸ ὁποῖο δώρησε στὸ Τμῆμα ἡ οἰκογένεια Τασίας (ἀδελφῆς τῆς Ἰφιγένειας) καὶ Γεωργίου Ἀλισαν-



δράτου. Τὸ Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν ἐκφράζει τὶς εὐχαριστίες του καὶ δημόσια τώρα γιὰ τὴ δωρεὰ αὐτή.

*Βιβλιοθήκη Ψάχου.*

Τὸ μέγα ἐπίτευγμα καὶ ἡ μεγάλη ἰδρυτικὴ προῖκα τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν εἶναι ἡ ἀγορὰ καὶ ἐγκατάσταση τῆς περίφημης Μουσικῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Κωνσταντίνου Ψάχου, γιὰ τὴν ὁποία ὑπάρχει στὴν περιοδικὴ ἔκδοση τοῦ Πανεπιστημίου μας Ἀθηνᾶ (τεῦχος 4) σχετικὸ δημοσίευμα. Γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ πράγματος μεταφέρω κι ἐδῶ τὶς ἀκόλουθες ὑπεύθυνες πληροφορίες.

Ἡ Βιβλιοθήκη Κ. Ἀ. Ψάχου ἔβγαινε σὲ δημοπρασία τὴν 17η Μαΐου 1991, στὴν Ἀθήνα, μέσω τοῦ γνωστοῦ παλαιοπώλου Κ. Σπανοῦ, μὲ ὠρισμένη κατώτερη τιμὴ ἐκκίνησης 310.000.000 δραχμές. Ἡ ἀναγγελία τῆς δημοπρασίας τῆς Βιβλιοθήκης κίνησε τὸ ζωντὸ ἐνδιαφέρον κρατικῶν καὶ ἰδιωτικῶν φορέων καὶ πνευματικῶν Ἰδρυμάτων γιὰ τὴν ἀπόκτησή της. Τὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, ὡς τὸ πρῶτο πνευματικὸ Ἰδρυμα τῆς χώρας μας, τόλμησε καὶ κινήθηκε ἀπὸ φιλόμουσα αἰσθήματα ἀποφασιστικὰ γιὰ τὴν ἀγορὰ αὐτῆς τῆς Βιβλιοθήκης μὲ τίμημα τὴν ἐξεύρεση καὶ καταβολὴ τῶν 310.000.000 δρχ., ὡς προικοδότηση τοῦ ἀρτισυστάτου τότε Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν καὶ ὡς ἐνέργεια διαφύλαξης ἀκεραίου αὐτοῦ τοῦ πνευματικοῦ ἐθνικοῦ θησαυροῦ, ἐπειδὴ ἦταν ὀρατὸς ὁ κίνδυνος κατάτμησης τῆς Βιβλιοθήκης. Ὑπογράφηκε σχετικὴ “Σύμβαση Ἀγοραπωλησίας” τὴν 16η Μαΐου 1991, τὸ πρωί. Ἡ ἀποπληρωμὴ, ὅπως προαναφέρθηκε, κατέστη πρόσφατα, μὲ σχετικὴ διευθέτηση καταβολῆς τοῦ τιμήματος κατὰ ἰσόποσες δόσεις.

Τὴν 21η Φεβρουαρίου 1996 ἡ Βιβλιοθήκη συσκευάστηκε κατάλληλα, μὲ τὴν παρουσία τῶν ἀρμοδίων ἀνωτέρων ὑπαλλήλων τῆς οἰκονομικῆς ὑπηρεσίας τοῦ Πανεπιστημίου καὶ τῶν καθηγητῶν τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν Γ. Ἀμαργιανάκη καὶ Γρ. Στάθη καὶ τοῦ ὑποψηφίου διδάκτορος Ἀχ. Χαλδαιάκη, οἱ ὁποῖοι ὡς ὠρισμένα ἀπ’ τὴν Πρυτανεῖα μέλη τριμελοῦς ἐπιτροπῆς ὑπέγραψαν τὸ Πρακτικὸ Παραλαβῆς καὶ μεταφέρθηκε στὸ κτήριο τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς στὴν Πανεπιστημιόπολη.

Μὲ ἐνέργειες τῆς Πρυτανείας, τῆς ΤΥΠΑ καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν καὶ τοῦ ἐπιστάτου τοῦ κτηρίου τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς λέκτορος κ. Π. Κοντοῦ, διευθετήθηκε ἀρμόδιος χῶρος στὴν αἴθουσα τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν, μὲ τὴν κατασκευὴ ἀσφαλοῦς διαχωρίσματος καὶ τὴν ἐτοιμασία καινούργιας βιβλιοθήκης, ἀπὸ ξύλο καρυδιάς, καὶ σχετικῶν ἐπὶ τοῦτο σχεδιασμένων προθηκῶν καὶ τραπεζιῶν καὶ καθισμάτων σπουδαστηρίου. Πραγματοποιήθηκε ἡ ἐνδεδειγμένη ἀπεντόμωση τῶν πολυτίμων χειρογράφων καὶ βιβλίων, προκειμένου νὰ τοποθετηθῆ καὶ ἀ-



ποδοθῆ στή χρήση τῶν φοιτητῶν καὶ τῶν ἄλλων ἐρευνητῶν, ὕστερα βέβαια ἀπὸ μιὰ πρώτη τακτοποίηση καὶ χρηστικὴ καταλογογράφηση. Ἡ χρηστικὴ καταλογογράφηση δὲν περατώθηκε ἀκόμη, καὶ ἡ βιβλιοθήκη παραμένει γιὰ λίγο ἀκόμα κλειστὴ.

Ἡ Βιβλιοθήκη Ψάχου ἀπαρτίζεται ἀπ’ τὶς ἀκόλουθες ἐνότητες:

A. Χειρόγραφα.

α) Σπαράγματα μεμβρανίνων μουσικῶν κωδίκων, φύλλα 43 (ι’- ιε’ αἰ.), περιωρισμένης ἀξίας.

β) Τὸ Ἀρχεῖο τοῦ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, πὺ περιλαμβάνει δέκα (10) αὐτοτελεῖς κώδικες, πρωτόγραφα ἐξηγήσεως στή Νέα Μέθοδο ἀναλυτικῆς σημειογραφίας (τὸ 1814 καὶ ἐξῆς), στὰ ὁποῖα στηρίχτηκαν οἱ πρῶτες μουσικὲς ἐκδόσεις ἀπ’ τὸ 1820 καὶ μετὰ, καὶ ἕξι (6) Φακέλους μὲ 225 Τετράδια ἐξηγήσεων, ἢ σπαράγματα κωδίκων, ἢ αὐτοτελεῖς ἀστάχτους μουσικοὺς κώδικες, ἀνυπολόγιστης ἀξίας, ἐπειδὴ καὶ μοναδικὰ εἶναι καὶ προέρχονται ἀπ’ τὸν ἕνα ἀπ’ τοὺς τρεῖς Διδασκάλους, μεταρρυθμιστὲς τοῦ ἑλληνικοῦ - βυζαντινοῦ μουσικοῦ γραφικοῦ συστήματος. Στὸ Ἀρχεῖο αὐτὸ φυλάσσονται καὶ σημαντικώτατα χειρόγραφα τῶν μουσικοδιδασκάλων (τοῦ ιη’ καὶ ἀρχῶν τοῦ ιθ’ αἰ.) Πέτρου Πελοποννησίου, Πέτρου Βυζαντίου, Ἀποστόλου Κώνστα Χίου, Ἀντωνίου Λαμπαδαρίου καὶ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος.

γ) Αὐτοτελεῖς βιβλιοδετημένοι μουσικοὶ κώδικες, κυρίως τῆς μεταβυζαντινῆς περιόδου, συνολικὰ 250, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ σπουδαιότατες θεωρητικὲς συγγραφές καὶ συλλογές δημοτικῶν καὶ ἀστικῶν τραγουδιῶν, μερικὲς ἀπ’ τὶς ὁποῖες εἶναι μοναδικές. Στὴν ἐνότητα αὕτη, πὺ ἀποτελεῖ τὸν κύριο κορμὸ τῆς Βιβλιοθήκης Χειρογράφων, περιλαμβάνονται δύο ἀπ’ τοὺς τέσσερεις γνωστοὺς κώδικες τοῦ Χρυσάνθου ἐκ Μαδύτων, τοῦ θεωρητικοῦ Διδασκάλου τῆς Νέας Μεθόδου, μοναδικοὶ καὶ ἀνυπολόγιστης ἀξίας, καθὼς καὶ σπουδαιότατοι κώδικες, περὶ τοὺς 50, τοῦ Ἰωάννου Πρωτοψάλτου, Πέτρου Βυζαντίου, Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, Ἀποστόλου Χίου καὶ ἄλλων μεγάλων διδασκάλων καὶ κωδικογράφων, σὲ ἄριστη κατάσταση. Πολλοὶ ἀπ’ αὐτοὺς τοὺς κώδικες εἶναι καλαισθητότατοι, ποικιλμένοι μὲ ἐπίτιπλα καὶ στολίδια καὶ ὠραιότατα πρωτογράμματα.

δ) Ἀρχεῖο μουσικῶν καταγραφῶν τραγουδιῶν, περίπου 2.000, ἀπ’ τὸν ἴδιο τὸν Κ. Ψάχο, καὶ τὰ κατάλοιπα τῶν ἔργων του.

B. Ἐντυπα:

α) Ἐντυποὶ μουσικοὶ κώδικες, θεωρητικὰ καὶ μουσικὰ κείμενα, πολλοὶ ἀπ’ τοὺς ὁποῖους εἶναι πρῶτες ἐκδόσεις καὶ δυσεύρετοι.

β) Βιβλιοθήκη ποικίλης ὕλης, περὶ τὰ 1.000 σώματα, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ σπανιώτατα ἀνάτυπα μουσικολογικῶν μελετῶν.



*Σημασία καὶ ἀξία τῆς Βιβλιοθήκης Κ. Ψάχου.*

Ἡ σημασία καὶ σπουδαιότητα τῆς Βιβλιοθήκης Κ. Ψάχου ἔγκειται στὴν πληρότητά της, ὡς μουσικῆς καὶ μουσικολογικῆς Βιβλιοθήκης, γιὰ τὴ σπουδὴ καὶ ἔρευνα τῆς ἐξελίξεως τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς σημειογραφίας καὶ παράλληλα μελοποιίας, σὲ ὅλες τὶς περιόδους, ἀπ' τὸν 1<sup>ο</sup> αἰῶνα μέχρι σήμε-  
ρα. Ἀναμφίβολα ἀποτελεῖ μιὰν αὐτοτελῆ Βιβλιοθήκη καὶ ἕναν πνευματικὸ θη-  
σαυρὸ ἐθνικῆς σημασίας. Τὸ Ἀρχεῖο τοῦ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, εἰδικά, καὶ οἱ αὐτόγραφοι κώδικες τοῦ Χρυσάνθου, τοῦ Γρηγορίου, τοῦ Χουρμουζίου καὶ τῶν Πέτρου Βυζαντίου, Ἀποστόλου Χίου, Ἰωάννου Πρωτοψάλτου καὶ τῶν ἄλ-  
λων μεγάλων δασκάλων τῆς μουσικῆς, προσδίδουν στὴ Βιβλιοθήκη ἀπροσμέ-  
τρητὴ ἀξία καὶ τὴν καθιστοῦν πνευματικὸ μέγεθος πρωταρχικῆς σημασίας καὶ μνημεῖο ἐπιβλητικὸ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσικοῦ Πολιτισμοῦ μας.

Ἡ εὐγνωμοσύνη τῶν φοιτητῶν, ἀπὸ γενεὰ σὲ γενεὰ, καὶ ὄλων ὅσοι θὰ ἐν-  
τρυφήσουν στὸ πηγαῖο ὕλικὸ τῶν χειρογράφων καὶ θὰ βοηθηθοῦν ἀπ' τὰ παν-  
τοῖα βιβλία, κυρίως τὰ σχετικὰ μὲ τὸν ἑλληνικὸ μουσικὸ πολιτισμὸ, τῆς Βι-  
βλιοθήκης Κ. Ἀ. Ψάχου θὰ εἶναι παντοτινὴ καὶ θὰ εἶναι ἡ διηνεκῆς ἀποπλη-  
ρωμὴ πρὸς τὸ Ἐθνικὸ καὶ Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν.

*Ἐργαστήρια.*

Γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς μουσικῆς - μουσικολογικῆς ἔρευνας ἀποφασίστηκε, κατὰ τὴ συνεδρίαση τῆς Γενικῆς Συνελεύσεως τῆς 19/11/1992, ἡ ἴδρυση τριῶν ἐργαστηρίων· α) Ἐργαστήριον Δυτικῆς (κλασσικῆς) Μουσικῆς, β) Ἐργαστήριον Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, καὶ γ) Ἐργαστήριον Ἀνατολικῶν Μουσικῶν. Μὲ τὴν ἀνάπτυξη τῶν μαθημάτων τῆς Πληροφορικῆς στὴ Μουσικὴ, προέκυψε ἡ ἀ-  
νάγκη ἰδρύσεως καὶ ἐνὸς τετάρτου Ἐργαστηρίου. Ἡ στενότητα, ὅμως, χώρου καὶ ἄλλες προτεραιότητες δὲν ἐπέτρεψαν μέχρι τώρα νὰ προωθηθοῦν οἱ Κανο-  
νισμοί, καὶ ἀντίστοιχα ὁ ἐξοπλισμὸς καὶ ἡ στελέχωση τῶν Ἐργαστηρίων, πρά-  
γμα ποὺ ἐπιδιώκεται συντόμως τώρα.

*Στούντιο.*

Παράλληλα μὲ τὶς ἰδρυτικὲς γιὰ τὰ Ἐργαστήρια προσπάθειες, καὶ μὲ ἐντο-  
νότερη ἐπιμονὴ ἐπιδιώχθηκε ἡ ἴδρυση Στούντιο ἠχοληψίας γιὰ τὶς ἀνάγκες τοῦ  
Τμήματος. Ἡ Σύγκλητος προικοδότησε γενναιόδωρα τὴν ἐπιθυμία αὐτή. Ἡ  
χρονοβόρα διαδικασία τῆς προκηρύξεως μειοδοτικοῦ διαγωνισμοῦ γιὰ τὴν ἐκ-  
πόνηση μελετῶν, ἡ ἐκπόνηση προδιαγραφῶν καὶ ἡ ἐξέταση καὶ ὁ ἔλεγχος τῶν  
ὑποβληθεισῶν μελετῶν, μὲ τὴν ἀγρυπνὴ φροντίδα τοῦ συναδέλφου Χαράλαμ-  
που Σπυρίδη, καὶ ἡ κατακύρωση τοῦ διαγωνισμοῦ μὲ τὴν ἀνάδειξη τοῦ ἀναδό-  
χου τοῦ ἔργου ἔχουν ἤδη ὀλοκληρωθῆ. “Δεῖ χρημάτων” τώρα καὶ ἡ ὑπόθεση  
κατασκευῆς καὶ δημιουργίας τοῦ Στούντιο σὲ αἶθριο χῶρο τοῦ τρίτου ὀρόφου







σὲ ἐπιστημονικὲς εἰδικεύσεις. Ἄν ἀριθμήσουμε τὰ προσφερθέντα καὶ προσφερόμενα αὐτὰ ἐρευνητικὰ - συγγραφικὰ μαθήματα σὲ ὀλιγομελεῖς ὁμάδες φοιτητῶν (περὶ τοὺς 15) στὸν κατάλογο τῶν μαθημάτων ποὺ προσφέρει τὸ διδακτικὸ προσωπικὸ τοῦ Τμήματος, θὰ ἔχουμε ἓνα ἐντυπωσιακὰ μεγάλο ἀριθμὸ μαθημάτων. Ἐντυπωσιακότερη ἀκόμη εἶναι ἡ θεματολογία αὐτῶν τῶν σεμιναριακῶν μαθημάτων γιὰ ἐπὶ μέρους πτυχῆς τῆς μουσικολογικῆς ἔρευνας καὶ τῆς μουσικῆς πράξεως. Διευκρινίζω ἐδῶ ὅτι ἐρευνητικὰ - συγγραφικὰ μαθήματα εἶναι ἐκεῖνα ποὺ ἔχουν σκοπὸ νὰ εἰσαγάγουν τοὺς φοιτητὲς στὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα, νὰ τοὺς ἐξοικειώσουν μὲ τὰ θέματα τῆς εὐρύτερης βιβλιογραφίας στὰ ἐπὶ μέρους γνωστικὰ ἀντικείμενα καὶ τοὺς ἐθίσουν στὴ συγγραφικὴ ἀσκήση καὶ πρακτικὴ. Ὁρίστηκαν νὰ εἶναι τρία καὶ ὠνομάστηκαν μὲ τὸν λατινικὸ ὄρο 'Σεμινάρια'. Ὁ πλησιέστερος ἀντίστοιχος ἑλληνικὸς ὄρος εἶναι 'Φροντιστήρια'. Παρέχονται στὰ Γ'-Ι' ἐξάμηνα καὶ οἱ φοιτητὲς ὑποχρεώνονται νὰ παρακολουθήσουν καὶ παραδώσουν ἀντίστοιχη γραπτὴ συγγραφή, μίᾱ στὰ Γ' - Δ', μίᾱ στὰ Ε' - Η' καὶ μίᾱ στὰ Θ' - Ι' ἐξάμηνα.

Γιὰ ὅλα τὰ μαθήματα τοῦ προγράμματος σπουδῶν ἐγκρίνονται ἀπ' τὴν Γ. Σ. τοῦ Τμήματος καὶ παρέχονται δωρεάν, βιβλία καὶ σημειώσεις καὶ φάκελοι, κατὰ συγγραφή τῶν μελῶν ΔΕΠ, ἢ καὶ ἄλλα βιβλία ἀπ' τὸ ἐλεύθερο ἐμπόριο, συγγράμματα καταξιωμένων ἐρευνητῶν, ἐλλήνων καὶ ξένων.

#### ε. ὀργάνωση Μεταπτυχιακοῦ Προγράμματος Σπουδῶν.

Ἡ σύσταση Μεταπτυχιακοῦ Προγράμματος Σπουδῶν (ΜΠΣ) βράδυνε σχετικὰ στὸ Τμήμα, ἐπειδὴ κυρίως τὰ ὑπηρετοῦντα μέλη ΔΕΠ δὲν ἐξαρκοῦσαν, μέχρι τώρα, γιὰ τὴν κάλυψη τῶν ἀναγκῶν τοῦ ΜΠΣ, ἀλλὰ καὶ ἐπειδὴ ἔπρεπε νὰ ὀλοκληρωθοῦν πέντε ἔτη λειτουργίας τοῦ Τμήματος καὶ νὰ λάβουν τὸ Πτυχίον τους οἱ πρῶτοι ἀπόφοιτοι, οἱ ὁποῖοι θὰ ἐκδήλωναν τὸ σχετικὸ ἐνδιαφέρον. Τώρα οἱ συνθῆκες εἶναι κατάλληλες καὶ ἡ σύσταση ΜΠΣ εἶναι ζήτημα χρόνου.

#### ς. ἀποδοχὴ ὑποψηφίων διδασκτόρων.

Ἡ ἴδρυση τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν στὸ Πανεπιστήμιον Ἀθηνῶν σηματοδότησε καὶ τὴν ἀμεση ἐκδήλωση ἐνδιαφέροντος πολλῶν ἐρευνητῶν, πτυχιούχων ἄλλων Τμημάτων, γιὰ ἐκπόνηση διδακτορικῆς διατριβῆς καὶ ἀποκτῆση τοῦ τίτλου τοῦ διδάκτορος Μουσικολογίας. Ὁ κατάλογος τῶν ὑποψηφίων διδασκτόρων ἀριθμεῖ 92 ὀνόματα! Ἐξὶ ἀπὸ αὐτοὺς ἀναγορεύτηκαν ἤδη διδάκτορες. Τὸ Τμήμα καυχᾶται τὴν καλὴν καύχηση γιὰ τὴν παρασκευὴ τῶν ὑποψηφίων διδασκτόρων μουσικολόγων, ἀπ' τοὺς ὁποίους τὸ ἓνα τρίτο, μέχρι τώρα, προέρχεται ἀπ' τοὺς πτυχιούχους τοῦ Τμήματός μας. Εἶναι προφανὲς ὅτι ἓνας ἀπ' τοὺς κύριους στόχους ἰδρύσεως τοῦ Τμήματος, δηλαδὴ ἡ ἔρευνα πολ-



λῶν ἐπὶ μέρους θεμάτων, κυρίως μὲ ἀνάδειξη τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς θεματογραφίας, καὶ ἡ σχετικὴ συνεισφορά στὴν ἐπιστήμη, βρίσκει εὐτυχῆ ἔκβαση, καὶ στὸν ὑψηλὸ μάλιστα ἀναβαθμὸ τῶν διδακτορικῶν διατριβῶν.

Σὲ ἓνα χαιρετισμὸ, μὲ τὴν εὐκαιρία δεξιώσεως τῶν ὑποψηφίων διδακτόρων, πρόσφατα, εἶχα διατυπώσει τὶς ἀκόλουθες αἰσιόδοξες ἀπόψεις: “... Ἡ μουσικὴ συμπορεύεται μὲ τὸν ἄνθρωπο ἐκ γενετῆς. Σὲ μᾶς ἐναπομένει νὰ γεμίσουμε τὴ ζωὴ μὲ μουσικὴ, ‘μουσικὴν τὴν ἀμείνω καὶ εἰς ἄμεινον φέρουσιν’, γιὰ νὰ μὴ μείνει κάποιον κενὸ γιὰ ἀμουσία ἢ, τὸ χειρότερο, γιὰ μουσικοκτόνες καταστάσεις καὶ ἐποχές. Θὰ εἴμαστε ἀναπολόγητοι στὶς μελλούμενες γενεές.

Προσωπικὰ πιστεύω πῶς ὕστερα ἀπὸ τρία ἢ πέντε χρόνια, ὅποτε ὅλοι ἐσεῖς, καὶ οἱ μετὰ ἀπὸ σᾶς, θὰ ἔχετε ὀλοκληρώσει τὴν ἔρευνα καὶ τὴ συγγραφὴ τῆς διατριβῆς σας, τὰ μουσικὰ πράγματα στὸν τόπο μας θ’ ἀλλάξουν, καὶ θ’ ἀλλάξουν μὲ καταπληκτικὴ βελτίωση, πού θὰ ὀφείλεται σὲ σᾶς. Θὰ ἀνορθωθῆ ἡ εἰκόνα τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, τῆς ὁμοούσιας αὐτῆς ὑπερχρόνιας καὶ παραμόνιμης ἡχητικῆς ἔκφρασης τῶν Ἑλλήνων, πού δὲν ἀλλοτριώνει ἀλλὰ ταυτοποιεῖ. Θὰ γίνῃ ἐντελέστερη ἡ γνώση τοῦ Δυτικοῦ Μουσικοῦ Πολιτισμοῦ μὲ τὶς διαχρονικὲς μουσικὲς ἀξίες του. Θὰ γεννηθῆ καὶ ἡ θέληση νὰ κλίνουμε τὸ οὖς μας καὶ πρὸς τὴν ἀνατολή, καὶ βορρᾶ καὶ νότο, ν’ ἀναγνωρίσουμε ἡχήματα δικὰ μας, ξένα, ἄγνωστα, ... ! ὅ,τι κι ἂν εἶναι, ἔχει μιὰ γοητεία. Ὅλοι μαζί μπορούμε καὶ περιοδικὰ ν’ ἀνοίξουμε καινούργια, καὶ ἰδρύματα μουσικὰ νὰ συστήσουμε, καὶ μορφές καὶ ἦθη καὶ ἔθιμα ν’ ἀνορθώσουμε, καὶ νὰ δώσουμε λόγον ‘παντὶ τῷ αἰτοῦντι’ σὲ συνέδρια καὶ συνάξεις, ὅπουδῆποτε καὶ ὅποτεδῆποτε, καὶ ἀπ’ τὶς ἐφημερίδες καὶ τὴν ραδιοτηλεόραση νὰ παρουσιάσουμε καὶ νὰ κρίνουμε καὶ νὰ προβάλλουμε τὴ μουσικὴ. Νὰ μαθητεύσουμε δηλαδὴ τὸν κόσμον, τῆς ὅποιας ἐμβέλειάς μας, κηρύττοντας τὴν καλὴ μουσικὴ, νῦν καὶ αἰεὶ!”

ζ. ἀναγόρευση ἐπιτίμων διδακτόρων.

Τὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν, ἀπ’ τὰ πρῶτα ἔτη τῆς λειτουργίας του, θέλησε νὰ τιμήσει δεόντως καὶ ἐξέχοντες Ἕλληνες μουσικολόγους καὶ μουσικούς. Ἀποφάσισε ὁμόφωνα νὰ ἀναγορεύσει ὡς ἐπίτιμους διδάκτορες πέντε, κατ’ ἀρχὴν, σπουδαῖες προσωπικότητες στὸν χῶρον τῆς Μουσικῆς (Μενέλαο Παλλάντιο, Μίχη Θεοδωράκη, Σίμωνα Καρᾶ, Σπύρον Περιστέρη καὶ Ἰάνη Ξενάκη), καὶ πρόσφατα ἄλλους τρεῖς (Γιάννη Παπαϊωάννου, Κωνσταντῖνο Φλῶρο καὶ Γεώργιο Σισιλιάνο), γιὰ τοὺς δύο ἀπ’ τοὺς ὁποίους δὲν ὀλοκληρώθηκε ἀκόμη ἡ διαδικασία ἀναγορεύσεως.

η. προσφορά στὴν Πανεπιστημιακὴ Κοινότητα.

Τὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν προσφέρει κατ’ ἔτος, ἀπ’ τὴν ἴδρυσή του, στὴν πανεπιστημιακὴ κοινότητα τὴν τέλεση τῆς Βυζαντινῆς Ἀκολουθίας



Παννυχίδος στὸν μητροπολιτικὸ ναὸ τῶν Ἀθηνῶν, “ὡς μία εὐκαιρία περισυλλογῆς καὶ προσευχῆς ἐν ὄψει τῆς Μεγάλης Ἑβδομάδος τῶν σωτηριωδῶν παθῶν καὶ τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Κυρίου καὶ Θεοῦ ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ”, μὲ τὸν Χορὸ Ψαλτῶν “Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης”, τὴν Δευτέρα πρὸ τῆς Κυριακῆς τῶν Βαΐων.

*θ. ἄλλες δραστηριότητες τοῦ Τμήματος.*

Ἄπ’ τὶς ἄλλες δραστηριότητες τοῦ Τμήματος πρέπει νὰ μνημονευθοῦν: ἡ συνεργασία μὲ τὸ ὁμόλογο Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ ΑΠΘ (διαλέξεις καθηγητῶν - μουσικὴ δημοτικὴ παράσταση τοῦ καλλιτεχνικοῦ σχήματος τῶν φοιτητῶν τῆς Θεσσαλονίκης στὴν Ἀθήνα), ἡ συνεργασία μὲ τὸ Μουσεῖο Λαϊκῶν Μουσικῶν Ὀργάνων καὶ μὲ τὸ Ἰνστιτοῦτο Μεσογειακῶν Σπουδῶν, ἡ διεξαγωγὴ ἐρευνητικῶν προγραμμάτων ἀπὸ μέλη ΔΕΠ, ἡ συνδιοργάνωση τοπικῶν συνεδρίων (μὲ τὸ Πανεπιστήμιο Κρήτης τὸ 1996 καὶ τὸν Δῆμο Νικαίας τὸ 1998), ἡ ἐτοιμασία καὶ πραγματοποίηση στὸν χῶρο τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς ἐορτίων ἐπίκαιρων ἐκδηλώσεων μὲ συμμετοχὴ χορωδίας καὶ ὀρχήστρας ἀπὸ φοιτητές, ἡ συμμετοχὴ καλλιτεχνικῶν συνόλων τῶν φοιτητῶν κατὰ τὶς τελετὲς ἀναγόρευσης τῶν ἐπιτίμων διδασκτόρων, ἡ οὐσιαστικὴ δραστηριοποίηση ἀρκετῶν μελῶν ΔΕΠ, ἀλλὰ καὶ φοιτητῶν, γιὰ συνεργασία μὲ τὸ Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν (ἐργασία στὴ Μουσικὴ Βιβλιοθήκη “Λίλιαν Βουδούρη”, ἐτοιμασία προγραμμάτων, συμμετοχὴ Χορῶν Ψαλτῶν, κ.ἄ.), καθὼς καὶ μὲ τὴν ὀρχήστρα τῆς ΕΡΤ. Γιὰ τὴν προσεχῆ χρονιά ἐτοιμάζεται ἐτήσιος κύκλος “Λόγου καὶ Μέλους”, ποὺ θὰ ἀφορᾷ σὲ 5 - 6 διαλέξεις καὶ σχετικὲς συναυλίες ἀπ’ τὰ καλλιτεχνικὰ σχήματα τῶν φοιτητῶν τοῦ Τμήματος, τὰ ὁποῖα τώρα ὀργανώνονται σὲ σωστὲς καὶ στέρεις βάσεις.

Τὸ Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν ἔχει, κατὰ τὰ πέντε ἔτη σπουδῶν, περὶ τοὺς 430 φοιτητές. Ἀπεφοίτησαν μέχρι τώρα 119 καὶ δέκα (10), ποὺ κατὰ τὸ παρελθὸν ἔτος ἀρίστευσαν, βραβεύτηκαν ἀπ’ τὴν Πρυτανεία τοῦ Πανεπιστημίου μας πρόσφατα σὲ εἰδικὴ τελετῇ. Ὀμάδα ἀπ’ τοὺς πρωτοεισαχθέντες φοιτητές εἶχε τὴν πρωτοβουλία, ποὺ τὴν στήριξαν ἀμέριστα ὅλοι οἱ διδάσκαλοί τους, γιὰ τὴν ἴδρυση “Συλλόγου τῶν Φίλων τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν” καὶ τὴν ἐκδοσὴ τοῦ περιοδικοῦ ὀργάνου ἔκφρασής τους “ΜΟΥ.Σ.Α.”.

*ἐπίλογος*

Κύριε Πρύτασι,

Προσπάθησα, ὕστερα ἀπὸ μιὰ πολύμοχθη ἐτοιμασία καὶ μὲ ἀντικειμενικὴ κρίση καὶ διάθεση, νὰ παρουσιάσω τὸ Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημίου μας, καὶ στὶς δυὸ βασικὲς διαστάσεις του· τὴν ἀναγκαιότητα ἰδρύσεώς



του καὶ τὴν φροντίδα μαζί τῶν Πανεπιστημιακῶν Ἀρχῶν καὶ τῆς Πολιτείας, μέσα ἀπ’ τὶς κείμενες διατάξεις καὶ δημοκρατικές διαδικασίες αἰτήσεων καὶ χορηγήσεων, γιὰ ὀλοένα μεγαλύτερη αὔξηση καὶ εὐδοκίμησή του, καὶ τὴν τωρινὴ πραγματικότητα, ὕστερα ἀπὸ εὐδόκιμη, ὅσο καὶ ἀθόρυβη λειτουργία του ὀκτῶ ἀκαδημαϊκῶν χρόνων. Καὶ τὸ ἔπραξα μὲ τὴ συναίσθηση ὅτι ἐδῶ πρόκειται γιὰ ἓνα πολύηχο ὄργανο ποὺ δημιούργησε τὸ Πανεπιστήμιο καὶ ποὺ κρούει ἢ εὐαισθησία τῆς καρδιάς μας καὶ τῆς ἐπιστημοσύνης μας, ἡμῶν ὅλων ποὺ ταχτήκαμε στὸ Πανεπιστήμιο, νὰ ἤχεϊ εὐχη καὶ νὰ εὐλαλεῖ παντοῦ γύρω μας, στοὺς ἐγγύς καὶ στοὺς μακρὰν, “ὡς φωνὴ αὔρας λεπτῆς”.

Κυρίες καὶ Κύριοι·

Ἡ μουσικὴ ὁμορφαίνει καὶ γλυκαίνει τὴ ζωὴ μας. Ἡ Ἑλλάδα μας γι’ αὐτὸ εἶναι ὁμορφὴ καὶ γλυκειά: γιὰτὶ εἶναι βουτηγμένη στὰ νάματα τῆς μουσικῆς καὶ εἶναι πλημμυρισμένη ἀπ’ τοὺς ἤχους καὶ τοὺς ὑπερήχους τόσων μουσικῶν αἰώνων. Μακάριοι οἱ ἀσχολούμενοι μὲ τὴ μουσική! Εἶναι ἀλλοιῶς ὡραῖοι καὶ εἶναι ἀλλοιῶς ἡδεῖς. Καὶ θέλουν καὶ μποροῦν νὰ κάνουν τὸν κόσμον ὁμορφότερον καὶ γλυκύτερον. Ὁ συγκριτικὸς βαθμὸς ἐδῶ ἀνήκει ἀπόλυτα στὴ Μουσική. Σᾶς εὐχαριστῶ.

Ἀθήνα, Σάββατο - Κυριακή, 2-3 Ἰανουαρίου 1999



## ΓΝΩΣΤΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ: ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ\*

Κυρίες καὶ Κύριοι  
φίλοι ὁμότεχνοι

Ἔχω τὴν τιμὴ αὐτὴν τὴν ὥρα νὰ ὁμιλήσω ὡς ἀρμόδιος καθ' ὕλην πανεπιστημιακὸς διδάσκαλος γιὰ τὸ εὐρύ - εὐρύτατο γνωστικὸ ἀντικείμενο, ποὺ συνιστᾶ ἡ "Βυζαντινὴ Μουσικολογία". Καὶ βέβαια δὲν θὰ ἀπασχολήσω πολὺ τὴν ὑπομονή σας, μολονότι πρόκειται γιὰ μέγιστης σημασίας, γιὰ μᾶς τοὺς Ἕλληνας καὶ ὀρθόδοξους χριστιανούς, αὐτόνομο μουσικὸ πολιτισμὸ. Καὶ ἄλλοι δύο συνάδελφοι, μέλη ΔΕΠ τοῦ Τμήματος, ὁ καθηγητὴς κ. Γεώργιος Ἀμαργιανάκης καὶ ὁ λέκτωρ κ. Ἰωάννης Παπαθανασίου, ἔκαναν βασικὲς μεταπτυχιακὲς σπουδὲς στὴ Βυζαντινὴ Μουσικολογία καὶ ἐπὶ βυζαντινῶν μουσικῶν θεμάτων ἐκπόνησαν τὶς διδακτορικὲς τοὺς διατριβές. Τώρα θητεύουν σὲ ἄλλο ὁ καθένας τοὺς γνωστικὸ ἀντικείμενο· οἱ ὅποιεσδήποτε, ὅμως, ἀπόψεις τοὺς καὶ ἐμπνεύσεις γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ κλάδου τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας εἶναι πάντοτε, καὶ σήμερα ἐδῶ, ἰδιαίτερα εὐπρόσδεκτες.

### Προσδιορισμὸς τοῦ γνωστικοῦ ἀντικειμένου

Ἡ γενικὴ διατύπωση "Βυζαντινὴ Μουσικολογία" σημαίνει τὴν ἐπιστημονικὴ - ἐρευνητικὴ ἐνασχόληση μὲ ὅλες τὶς πτυχὲς τῆς Μουσικῆς ὡς "ἐπιστήμης" καὶ ὡς "τέχνης", ὡς ψαλτικῆς - γραπτῆς καὶ ἄγραφης παραδόσεως καὶ ὡς κοσμικῆς - δημοτικῆς καὶ ἀστικῆς μουσικῆς πράξεως, κατὰ τοὺς μακροὺς αἰῶνες τοῦ Βυζαντίου, ὡς αὐτοκρατορίας καὶ τοῦ Μεταβυζαντίου, ὡς περιόδου συντηρήσεως καὶ ἀνανεώσεως τῶν γνωριστικῶν καὶ συνεκτικῶν τοῦ γένους τῶν Ἑλλήνων στοιχείων, ἄρα καὶ τῆς μουσικῆς. Ἡ μακρὰ περίοδος τῆς μουσικῆς αὐτῆς ἀναπτύξεως συμπίπτει μὲ τὴν ἐξάπλωση τοῦ Χριστιανισμοῦ κυρίως στὸ χῶρο τῆς Ἀνατολῆς, καὶ εἰδικότερα τῆς Ὀρθόδοξης Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας, καὶ ἐκτείνεται χρονικὰ ἀπ' τὸν καιρὸ τῆς ἀναδείξεως τῆς Κων-

---

\* Ἀνακοίνωση κατὰ τὴν Ἡμερίδα "Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν: Φυσιογνωμία καὶ Προοπτικὲς", ποὺ διοργανώθηκε καὶ πραγματοποιήθηκε τὴν Πέμπτη 14 Ἰανουαρίου 1999 τὸ ἀπόγευμα, στὸ Ἀμφιθέατρο Ἰατρικῆς Σχολῆς (κεντρικὸ κτήριο, Πανεπιστημίου 30).



σταντινουπόλεως σὲ πρωτεύουσα τοῦ Ἀνατολικοῦ Ρωμαϊκοῦ Κράτους (324 μ.Χ. ἰδρυση καὶ 330 ἀνάδειξη σὲ ἔδρα) μέχρι καὶ σήμερα. Ἡ περίοδος ἕως τὰ μέσα τοῦ ἰ' αἰῶνος, ὁπότε ἐμφανίζεται ἡ σημειογραφία τῆς Μουσικῆς, ὡς “προπαρασημαντικὴ” περίοδος ἐξετάζεται ἀπὸ φιλολογικὲς κυρίως πηγές. Ἡ μετὰ τὴν ἄλωση τῆς Κωνσταντινουπόλεως περίοδος μέχρι σήμερα θεωρεῖται οἰκεία περίοδος τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, λόγω ὁμοειδείας καὶ ὁμοουσιότητος τῶν στοιχείων τῆς μουσικῆς τέχνης.

Προκύπτει, θαρρῶ, ἀβίαστα ἀπ' αὐτὸν τὸν ἀδρὸ τοπικὸ καὶ χρονικὸ προσδιορισμὸ τῆς ἔννοιας “Βυζαντινὴ Μουσικολογία” ὅτι πρόκειται γιὰ τὴν “θαυμαστή”, τροπικὴ καὶ μονοφωνικὴ Ἑλληνικὴ Μουσικὴ στὴν ποικίλη τῆς ἔκφραση —ἐκκλησιαστικὴ, δημοτικὴ, ἀστικὴ—, αὐτῆς τῆς δισχιλιετίας, παραδεδομένης σχεδὸν ὀλοκληρωτικὰ μὲ τὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα, ὡς ἑλληνόφωνη μουσικὴ ἔκφραση καὶ κληρονομιά. Οἱ παντοῖόγλωσσες ἄλλες μουσικὲς παραδόσεις στὸν χῶρο τῆς Ὁρθόδοξης Ἀνατολῆς εἶναι χρονικὰ μεταγενέστερες τῆς βυζαντινῆς καὶ εἶναι σαφῶς ἀπότοκες τῆς βυζαντινῆς ἐπιδράσεως, ὅταν δὲν πρόκειται γιὰ αὐτούσια μεταφορὰ καὶ προσαρμογὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς παραδόσεως σὲ μιὰν ἄλλη γλῶσσα.

### Πηγαῖο ὕλικό

Ὁμιλοῦντες, ἰδιαίτερα καὶ ἀπὸ ἑλληνικὴ σκοπιά, γιὰ τὴ Βυζαντινὴ Μουσικολογία, πρέπει νὰ ἀναφέρουμε καὶ τὸ ἐξεταστέο πηγαῖο ὕλικό. Θὰ ὑπερβαίνουν τὸν ἀριθμὸ ἑπτὰ χιλιάδες (7.000) οἱ ἑλληνικοὶ μουσικοὶ κώδικες, ἀπ' τὸν ἰ' αἰῶνα καὶ δῶθε, στὶς μοναστηριακὲς καὶ κρατικὲς Βιβλιοθηκὲς τοῦ κόσμου, ποὺ παραδίδουν τὸν γραπτὸ καὶ ἔντεχνο μουσικὸ πολιτισμὸ τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιίας· ἡ ὀλότητα αὐτοῦ τοῦ ἀρίφνητου μουσικοῦ πλούτου ἀφορᾷ στὰ “ποιήματα” ἢ “μέλη”, δηλαδὴ μουσικὰ δημιουργήματα ἢ συνθέσεις τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Μέσα σ' αὐτὰ τὰ χειρόγραφα αὐτῆς τῆς ὑπερχιλιετίας χίλιοι (1.000) περίπου μελουργοί, μείζονες καὶ ἐλάσσονες μᾶς γίνονται γνωστοί, μὲ σύνολο σχεδὸν τὸ μελοποιητικὸ τους ἔργο. Ἀπ' αὐτοὺς οἱ ἑκατὸ τοῦλάχιστο εἶναι μεγάλοι - μεγαλοφυεῖς καὶ πολυγραφώτατοι “Ἕλληνες μελουργοί. Πολλοί, πάλι, ἀπὸ αὐτοὺς εἶναι ἔξοχοι κωδικογράφοι αὐτοῦ τοῦ μουσικοῦ πλούτου. Μέσα σ' αὐτοὺς τοὺς κώδικες περιέχονται ὅλα τὰ εἶδη καὶ γένη τῆς μελοποιίας σὲ ποικίλες καὶ πολλαπλὲς ἀπὸ πολλοὺς καὶ κατὰ διάφορες περιόδους μελοποιήσεις. Ὁ βυζαντινὸς ὕμνογραφικὸς λόγος, ὁ ἀρίφνητος αὐτὸς ἑλληνικὸς ποιητικὸς πλοῦτος, ντύθηκε τὸ ἔνδυμα τοῦ μέλους, γιὰ τὴν καλύτερη καὶ ἀρμοδιώτερη ἀναφορὰ του στὸν Θεὸ καὶ τοὺς ἁγίους του.

Ἀπ' τὸ 1820 καὶ δῶθε, μὲ τὴ χάραξη τῶν τυπογραφικῶν σημαδίων τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας καὶ τὴν ἔκδοση τῶν μουσικῶν βιβλίων, στὸ πηγαῖο ὕλικό τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας προστίθεται καὶ ἡ σειρὰ τῶν περίπου



ἐπτακοσίων ἐκδόσεων καὶ ἐπανεκδόσεων τῶν μουσικῶν βιβλίων γιὰ τὴν Ψαλτικὴ Τέχνη καὶ τῶν τραγουδιῶν.

Παράλληλα ἡ παρακολούθηση τῶν ἐρευνῶν καὶ τῶν πορισμάτων καὶ τῶν ἐκδόσεων τῆς διεθνοῦς Μουσικολογίας γιὰ τὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ, ἀποτελεῖ μέλημα πρωταρχικὸ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

#### Διδασκόμενα μαθήματα

Τὸ γνωστικὸ αὐτὸ ἀντικείμενο, κατὰ τὸ ἰσχυρὸν πρόγραμμα σπουδῶν, ἐξετάζεται μὲ δύο ὑποχρεωτικὰ μαθήματα —τὴν Εἰσαγωγὴν στὴ Βυζαντινὴ Μουσικολογία καὶ τὴν Ἱστορίαν τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς Ψαλτικῆς Τέχνης—, δύο ὑποχρεωτικὰ ἐπιλεγόμενα μαθήματα —τὴ Βυζαντινὴ Σημειογραφία καὶ Παλαιογραφία καὶ τὴ Μελοποιία - Μορφολογία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς—, δύο ὑποχρεωτικὰ πρακτικὰ μαθήματα —τὴν Ἀναλυτικὴν Βυζαντινὴν Σημειογραφία καὶ τὴ Μουσικὴν Καταγραφήν στὴ Βυζαντινὴ Σημειογραφία—, καὶ τρία - τέσσερα ἐλεύθερα ἐπιλεγόμενα μαθήματα, ὅπως τὴν Ἀναλυτικὴν Βυζαντινὴν Σημειογραφία (ὡς ἐκμάθηση τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης), τὴ Βυζαντινὴ Λειτουργικὴ - Τελετουργικὴ καὶ τὴ Βυζαντινὴ Ποίηση καὶ Ὑμνογραφία, ὡς μαθήματος γενικοτέρου ἐνδιαφέροντος. Ἐπὶ μέρους πτυχῆς καὶ θέματα εἰδικοῦ ἐνδιαφέροντος ἐρευνῶνται στὸ πλαίσιο τῶν σεμιναριακῶν ἐργασιῶν. Κατὰ τὰ προηγούμενα χρόνια φοιτητὲς παρουσίασαν μέχρι τώρα σημαντικὰ ἐργασίαι ἐπὶ τὰ θέματα: Τὸ Ψαλτήρι τοῦ Δαβὶδ στὴ Βυζαντινὴ μελοποιία, Προσωπογραφία μελουργῶν κατὰ τόπους, Τὰ γένη τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας.

Τὸ κύριον διδακτικὸ καὶ ἐρευνητικὸ ἔργο διεξάγεται ἀπ' τὴν ταπεινότητά μου μὲ βασικοὺς βοηθοὺς τὸν διδάκτορα ἤδη τοῦ Τμήματός μας κ. Ἀχιλλέα Χαλδαιάκη καὶ τὸν ὑποψήφιο διδάκτορα κ. Δημήτριον Μπαλαγεῶργο, οἱ ὅποιοι προσφέρουν τὶς ὑπηρεσίαι τους βάσει τοῦ Π. Δ. 407/'80.

#### Ἐπιθυμητὴ ἀνάπτυξη

Εἶναι, ἴσως, γνωστὸ ὅτι οἱ συστηματικὲς σπουδὲς γιὰ τὴ Βυζαντινὴ Μουσικολογία ἐβράδυναν πολὺ, καὶ διεθνῶς, ἀλλὰ καὶ στὴ χώρα μας νὰ ἀναπτυχθοῦν σὲ ικανοποιητικὸ βαθμὸ. Πολλὰ θέματα καὶ ζητήματα ἀναμένουν τὴν διερεύνησίν τους. Κι εἶναι καλόδεχτη ἀπὸ ὁποιονδήποτε καὶ σὲ ὁποιοδήποτε ἐπίπεδο σπουδῆ καὶ ἐρευνα αὐτῆς ἢ τῆς ἄλλης πτυχῆς τῆς Βυζαντινῆς καὶ Νεώτερης Ἑλληνικῆς Μουσικῆς. Στὸ Πανεπιστήμιον ὅμως κι ἰδιαίτερα σὲ Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν, ὅπως καὶ τὸ δικό μας, ἐναπομένει ὁ καλὸς καὶ μακροπρόθεσμος σχεδιασμὸς, καὶ παράλληλα ἡ στέρη ὀργάνωση γιὰ διεξαγωγὴ τῆς συστηματικῆς σπουδῆς τῆς μουσικῆς αὐτῆς. Καὶ ναὶ μὲν τὰ μαθήματα —αὐτὰ ποὺ προανάφερα καὶ ποὺ ὑπάρχουν στὸ πρόγραμμα σπουδῶν, ἢ καὶ κάποια ἄλλα ποὺ ἡ ἔμπνευσή μας θὰ θεωρήσει ἀπαραίτητα—, θὰ γίνονται, γιὰ τὴ βασικὴ



γνώση καὶ μόρφωση τῶν φοιτητῶν μας, τῶν αὐριανῶν ὀλοκληρωμένων διδασκάλων τῆς Μουσικῆς· ἀλλὰ ἡ ἔρευνα θὰ κανοναρχεῖ πάντοτε νέες διερευνήσεις, κυρίως στὸν τομέα τῆς τεκμηριώσεως τῆς ὀρθῆς ἐρμηνείας τῆς σημειογραφίας καὶ διαδόσεώς της μὲ τὴν ἴδια τὴ σημειογραφία, στὴν ἀναλυτικὴ της μορφή, τῆς ὁποίας ἡ ἐκμάθηση πρέπει νὰ γενικευθῆ καὶ ν’ ἀποτελεῖ ἐναλλακτικὸ κριτήριον γιὰ τὴν ἐπιλογή καὶ εἰσαγωγή τῶν φοιτητῶν στὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν μελλοντικά – γιὰτὶ πρόκειται γιὰ τὴ σοφὴ ἐλληνικὴ ἐπινόηση μουσικῆς γραφῆς καὶ δὲν πρέπει νὰ τὴν ἀπεμπολήσουμε.

Ἄλλος τομέας ποὺ χρειάζεται ἀνάπτυξη εἶναι ἡ πλήρης καταλογογράφηση τῶν δημιουργημάτων τῆς μελοποιίας, δηλαδὴ ὄλων τῶν χειρογράφων τῆς Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Μουσικῆς καὶ ὁ καταρτισμὸς ὕστερα ἐργογραφικῶν καταλόγων ἑνὸς ἐκάστου τῶν μελουργῶν. Θὰ μπορούμε νὰ ἀναφερόμαστε κι ἐμεῖς ἐδῶ σὲ κωδικοὺς ἐργογραφικοὺς ἀριθμοὺς· δηλαδὴ, Ἄνωθεν οἱ προφῆται, Ἄναγραμματισμὸς, ἤχος βαρὺς, ποίημα Ἰωάννου Παπαδοπούλου τοῦ μαῖστορος καὶ Κουκουζέλη (α’ ἡμισυ ἰδ’ αἰ.), ἐργογραφικὸς κατάλογος τάδε, ἔργο τάδε – γιὰ παράδειγμα 48.

Καὶ τὸ τρίτο ζητούμενο, ποὺ μπορεῖ καὶ πρέπει ν’ ἀναπτυχθῆ καὶ στὸ Τμῆμά μας εἶναι ἡ ἐρμηνεία τοῦ βυζαντινοῦ μέλους, κατὰ πῶς ἡ ἐπιστημονικὴ ἔρευνα καὶ ὁ ἀπολυπραγμόνητος σεβασμὸς στὴν προφορικὴ ψαλτικὴ παράδοση ὑπαγορεύει, ἀπὸ χορὸ φοιτητῶν – ψαλτῶν, σὲ δημόσιες συνάξεις καὶ ἐπὶ τοῦτο ὀργανωμένους φεστιβαλικοὺς θεσμοὺς. Τὰ μέλη ἢ οἱ συνθέσεις τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς νεώτερης ἐλληνικῆς μελοποιίας, ὡς ὁ ἀκραιφνέστερος ἐλληνικὸς μονοφωνικὸς μουσικὸς πλοῦτος καὶ πολιτισμὸς, δὲν πρέπει νὰ λείπει ἀπὸ καμιὰ πολιτισμικὴ ἐκδήλωση τῆς μουσικῆς μας κληρονομιάς, ἀλλ’ ἴσα-ἴσα πρέπει νὰ προβάλλεται, ἂν ὄχι καθ’ ὑπεροχὴ, τουλάχιστον σὲ ἰσότιμη μοῖρα μὲ τὸν εἰσαγόμενον – καὶ μὴ ἐξαιρετέον, ἀσφαλῶς – εὐρωπαϊκὸ μουσικὸ πολιτισμό.

Ἡ ἀνάπτυξη τμήματος χειρογράφων καὶ ἐντύπων μουσικῶν βιβλίων στὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Τμήματος, μὲ πυρῆνα τὴ Βιβλιοθήκη Ψάχου, καὶ ἡ δημιουργία φιλομνησίου καὶ παντοίου ἡχογραφικοῦ ὕλικου εἶναι στίς προθέσεις μας καὶ προωθείται στὰ ὅρια τοῦ ἐφικτοῦ.

#### Ἐρευνα - ἐκπόνηση διατριβῶν

Αὐτὰ τὰ πρῶτα χρόνια τῆς λειτουργίας τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν καὶ ἡ προηγούμενη θητεία μου ὡς ἀναπληρωτοῦ καθηγητοῦ στὸ Τμῆμα Κοινωνικῆς Θεολογίας τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου μας, ἀπ’ τὸ 1983, ἦταν ἀρκετὰ νὰ προκαλέσω τὸ ἐνδιαφέρον καὶ νὰ ἐνθαρρύνω φοιτητές μου ἢ ἄλλους ζηλωτές, πτυχιούχους πάντως, ἢ ἐκεῖνοι νὰ μὲ πλησιάσουν νὰ τοὺς δεχθῶ ὡς ὑποψήφιους διδάκτορες γιὰ τὴν ἐκπόνηση διδακτορικῶν διατριβῶν ἐπὶ θεμάτων τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, ἢ καὶ τῆς Βυζαντινῆς



Λειτουργικῆς. Φτάνουν αἰσίως τὸν ἀριθμὸ εἴκοσι ὀκτῶ οἱ μαθητές μου ὑποψήφιοι διδάκτορες! Τέσσερες ἀπὸ αὐτοὺς ὑποστήριξαν ἤδη τὴ διατριβή τους καὶ ἀναγορεύτηκαν διδάκτορες τοῦ Πανεπιστημίου μας. Ἀναφέρω αὐτὸ τὸ γεγονός, ὄχι γιὰ φιλαρέσκεια, πρὸς Θεοῦ!, ἀλλὰ γιὰ νὰ φανερώσω ὅτι τὸ ἐρευνητικὸ ἔργο ἐπὶ μεγάλων καὶ καιρίων θεμάτων τὸ ἀνέλαβε μιὰ νέα γενιὰ ὁμοτέχνων ἐρευνητῶν, οἱ ὁποῖοι μὲ τίς ἐμπνεύσεις τους καὶ τὰ ὄράματά τους, ἀλλὰ καὶ τὴ φιλεργία τους καὶ τὴν ἀδαπάνητη ἀγάπη τους γιὰ τὴν Ἑλληνικὴ Μουσικὴ Τέχνη γενικά, θὰ προωθήσουν τίς σπουδές καὶ θὰ μεγαλύνουν τὴ ζωντανὴ μουσικὴ μας παράδοση. Αὐτοὶ θὰ κληθοῦν καὶ σὲ πανεπιστημιακὲς θέσεις καὶ σὲ κέντρα ἐρευνῶν, νὰ διδάξουν καὶ συγγράψουν καὶ ἐκδώσουν βιβλία καὶ μονογραφίες καὶ ἄρθρα καὶ περιοδικά, ἢ ὅ,τι καὶ ὅσα εὐδοκήσει ὁ Θεός. Τὰ θέματα, ἐπὶ τῶν ὁποίων ἐκπονοῦν τὴ διατριβή τους, εἶναι μεγάλα καὶ καιρία θέματα τῆς μελοποιίας, καὶ εἶναι τέτοια πού τοὺς καθιστοῦν ὀλοκληρωμένους ἐπιστήμονες βυζαντινοὺς μουσικολόγους. Γιὰ παράδειγμα, ἀναφέρω μερικοὺς τίτλους: Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας Χῖος καὶ ἡ συμβολὴ του στὴ θεωρία τῆς Μουσικῆς, Ὁ Πολυέλεος στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μελοποιία, Ἡ ψαλτικὴ παράδοση τῶν Ἀκολουθιῶν τοῦ Βυζαντινοῦ Κοσμικοῦ Τυπικοῦ, Ἡ παράδοση καὶ ἐξήγηση τοῦ μέλους τοῦ χερουβικοῦ, Τὸ Εἰρμολόγιον καὶ ἡ παράδοση τοῦ μέλους του, Ὁ Ἀκάθιστος Ὑμνος στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μελοποιία, Ἡ Ψαλτικὴ Τέχνη στὴν Κρήτη τὴν περίοδο 1566 - 1669, Κοσμᾶς ὁ Μακεδὼν καὶ δομέστικος Ἰβήρων, Τὰ κρατήματα στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη, Δομικὲς σχέσεις τῶν ἤχων καὶ τῶν μακαμίων κ.ἄ.

Θέλω νὰ ἐλπίζω καὶ τὸ εὐχομαι καὶ φροντίζω γι' αὐτό, ὅποτε τὸ θεωρῶ καλὸ καὶ λυσιτελὲς καὶ μὲ ὅποιον τρόπο —καὶ μὲ τὴν ἔγνοια προτάσεως γιὰ σχετικὲς ὑποτροφίες ἀπ' τὸ ΙΚΥ ἢ ἀπὸ ἄλλου—, ὅτι κάθε χρόνο καὶ κάποιος ἢ κάποιοι ἀπ' τοὺς φοιτητές ἢ φοιτήτριές μας θὰ ζηλῶνουν τὴ δόξα τῶν προγενεστέρων τους, ἢ θὰ ἐκδηλώνουν τὴν ἀνάλογη κλίση καὶ κλήση τους καὶ θὰ ἀποδύονται στὸν ἀγῶνα τὸν καλὸ καὶ στὴ γοητεία μαζί τῆς ἐπιστημονικῆς ἐρευνας ἐπὶ θεμάτων τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

Χαίρω καὶ μακαρίζω τίς ἐρχόμενες γενεές, ὅτι τὰ ἔκγονά μου, ὡς νεόφυτα ἐλαιῶν, τώρα, ἢ νεόφυτα κλήματα, θὰ ἀποδώσουν, προφητεύω — ἀλλὰ, τί λέω; εἶμαι βέβαιος, ἑκατονταπλασσίονας ἀπὸ μένα καρπούς. Κι αὐτὴ εἶναι, πράγματι, ἡ ἀντιπληρωμὴ καὶ ἡ μεγαλύτερη τιμὴ τοῦ διδασκάλου. Σᾶς εὐχαριστῶ.

Ἀθήνα, 10 Ἰανουαρίου 1999



## ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΕΠ. ΦΛΩΡΟΣ\*

Ἐλλογιμώτατε Κύριε Ἀντιπρύταμι,  
Ἐλλογιμώτατε Κύριε Κοσμητορ,  
Ἐλλογιμώτατοι Κύριοι Καθηγητές, κύριοι συνάδελφοι,  
Μουσικώτατοι Κυρίες καί Κύριοι,  
Ἀγαπητοί φοιτητές καί φοιτήτριες

Ἐχω τήν ἐξαιρετική τιμή σήμερα, ὡς Πρόεδρος τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν, νά ἀπασχολήσω γιά λίγο τή φιλόμουση διάθεσή σας γιά νά σᾶς παρουσιάσω τὸ πρόσωπο καί τὸ ἔργο τοῦ διαπρεποῦς καθηγητοῦ στοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Ἀμβούργου, κυρίου Κωνσταντίνου Ἐπαμεινώνδα Φλώρου. Ὁ κ. Κ. Φλώρος διέπρεψε στήν Ἑσπερία, ὡς σπουδαστής, ὡς διδάσκαλος, ὡς ἐρευνητής καί συγγραφεὺς μεγάλου καί σημαντικοῦ ἔργου, ἀλλὰ καί ὡς βασικός συντελεστής στοῦ γίγνεσθαι, γενικῶς, τῶν μουσικῶν πραγμάτων στήν Εὐρώπη. Ἀκραιφνῆς Ἕλληνας ἐτίμησε τὸ ὄνομα τῆς Ἑλλάδος, ὄχι μόνο μέ τήν ἐν γένει ἐπιτυχῆ πορεία του καί βιοτή, ἀλλὰ καί μέ τήν ἀνάδειξη τῆς ἐλληνικῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας ἢ Νευματικῆς Ἐπιστήμης, ὡς μήτρας γενεσιουργοῦ τῶν συστημάτων μουσικῆς γραφῆς τῆς Λατινικῆς καί τῆς Σλαβικῆς παραδόσεως. Ἡ ὁμόθυμη ἀπόφαση τῆς Γενικῆς Συνελεύσεως τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἐθνικοῦ καί Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν νά τὸν ἀναγορεύσει ἐπίτιμο διδάκτορά του, ὑπαγορεύτηκε ὡς ὀφειλόμενη τιμή καί χρέος ἐλληνικὸ ἀπέναντι στήν σημαντικὴ προσφορά του στήν ἐπιστήμη τῆς διεθνοῦς Μουσικολογίας. Χαίρω δὲ πού ἔλαχε σέ μένα, τὸν ἀρμόδιο Καθηγητὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας καί Ψαλτικῆς Τέχνης, νά διεκπεραιώσω τήν ἀπόφαση τοῦ Τμήματος μέ τήν ὀργάνωση αὐτῆς τῆς σεμνῆς τελετῆς καί τήν ἀνάγνωση τῶν σχετικῶν Ψηφισμάτων.

Γιὰ τὸ πρόσωπο καί τὸ ἔργο τοῦ κ. Κ. Φλώρου θὰ μιλήσουμε, ὕστερα ἀπὸ σχετικὴ ἀπόφαση, ἢ συνάδελφος κ. Ὀλυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου, γιά τὸ συγγραφικὸ ἔργο πού ἀφορᾷ στήν Εὐρωπαϊκὴ Μουσικὴ, καί ἡ ταπεινότης μου,

\* Λόγος κατὰ τήν ἀναγόρευσίν του σὲ ἐπίτιμο διδάκτορα τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν (Τρίτη, 2 Φεβρουαρίου 1999).



γιὰ τὸ ἔργο του τὸ σχετικὸ μὲ τὴ Νευματικὴ Ἐπιστήμη. Ἐπειδὴ ὅμως ἐγὼ θὰ ἀναφερθῶ καὶ στὰ βιογραφικὰ τοῦ τιμωμένου ἀπόψε, λαμβάνω πρῶτος τὸν λόγο.

Πρωτοεῖδα τὸν κ. Κ. Φλῶρο ἓνα δειλινὸ τοῦ Δεκεμβρίου τοῦ 1966, στὴν αἴθουσα τοῦ Φιλο-λογικοῦ Συλλόγου “Ὁ Παρνασσός” ὅπου ἔδινε μιὰ διάλεξη γιὰ τὴ σύγχρονη μουσικὴ, μουσικὴ τοῦ κ' αἰῶνα, πού εἶχε ὀργανώσει τὸ Ἰνστιτοῦτο Γκαίτε στὴν Ἀθήνα. Ὑπηρετοῦσα τότε τὴ στρατιωτικὴ μου θητεία κατὰ τὴν ἐτοιμασία τῆς ἀποστολῆς μου στὸ Θειονόρος Σινᾶ, καὶ εἶχα κάποια χρονικὰ περιθώρια νὰ ψάχνω καὶ νὰ ξεχνιέμαι σὲ πράγματα καὶ θέματα πού ἀγαποῦσα περισσότερο.

Καὶ φυλάω στὰ χαρτιά μου καὶ μιὰ πρόσκληση γιὰ μιὰ παλαιότερη διάλεξή του, στὴν ὁποία δὲν μπόρεσα νὰ πάω, τὴν 13ῃ Ἀπριλίου 1962. Αὐτὴ ἡ πρόσκληση μοῦ δόθηκε στὶς 9. 4. 1962, στὸν “Παρνασσό” ὅπου παρακολούθησα μιὰ ἐκδήλωση γιὰ τὸν Κωστῆ Παλαμᾶ. Στὴν πίσω πλευρὰ τῆς πρόσκλησης ἔγραψα τὸ ποίημα *Κοντὰ σου*. Ἡ Πρόσκλησις, μὲ κεφαλαία, ἔγραφε τὰ ἑξῆς: “Ἡ Στέγη Τεχνῶν καὶ Γραμμάτων σᾶς προσκαλεῖ ὅπως παραστήτε εἰς τὴν διάλεξιν τοῦ Δρ. κ. Κώστα Φλῶρου, ὑφηγητοῦ τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Ἀμβούργου “Ἡ παράδοσις τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς” ἣτις θὰ δοθῆ εἰς τὰς αἰθούσας αὐτῆς (ὁδὸς Μητροπόλεως 38) τὴν 13ην Ἀπριλίου 1962 ἡμέραν Πέμπτην καὶ ὥραν 7.30 μ.μ.”

Ὑστερα ξαναεῖδα τὸν καθηγητὴ κ. Φλῶρο στὸ σπίτι του καὶ στὸ Πανεπιστήμιο, κάνοντας ἐπὶ τοῦτο ἓνα σταθμὸ στὸ Ἀμβούργο, ὅταν ἐπέστρεφα ἀπ' τὸ Παρίσι στὴν Κοπεγχάγη τὸν χειμῶνα τοῦ 1969. Τελευταῖα – πρὶν ἀπὸ ἕξι χρόνια, εἶχαμε τὴν τιμὴ, μὲ τὸν συνάδελφο κ. Γ. Ἀμαργιανᾶκη νὰ δεξιωθοῦμε τὸν κ. Φλῶρο καὶ νὰ συζητήσουμε τρόπο συνεργασίας του μὲ τὸ ἀρτισύστατο τότε Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν. Σήμερα, εἶναι ἡ μέρα πού ὁ λύχνος “τίθεται ἐπὶ τὴν λυχνίαν”, καὶ γιὰ νὰ λάμψει γύρω του καὶ γιὰ νὰ τὸν δοῦμε καὶ τὸν γνωρίσουμε ὅλοι.

Ὁ Κωνσταντῖνος Φλῶρος, λοιπόν, γεννήθηκε στὶς 4 Ἰανουαρίου 1930, στὴ Θεσσαλονίκη. Ὁ πατέρας του ἦταν γνωστὸς διευθυντὴς ὀρχήστρας. Μετὰ τὴν ἀποφοίτησή του ἀπὸ τὸ γυμνάσιο σπούδασε νομικὰ στὸ Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης καὶ μουσικὴ στὸ Κρατικὸ Ὁδεῖο Θεσσαλονίκης. Ἀπὸ τὸ Φθινόπωρο τοῦ 1951 μέχρι τὸ Καλοκαίρι τοῦ 1955 ἔμεινε στὴν Βιέννη. Ἐκεῖ σπούδασε μουσικολογία, ἱστορία τέχνης, φιλοσοφία καὶ ψυχολογία στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Βιέννης καὶ παράλληλα Σύνθεση στὴ Μουσικὴ Ἀκαδημία μὲ τὸν Alfred Uhl, καὶ Διεύθυνση Ὁρχήστρας μὲ τοὺς Hans Swarowsky καὶ Gottfried Kassowitz, παίρνοντας σχετικὰ Διπλώματα, ὕστερα ἀπὸ ἐξετάσεις. Τὸ 1955 ἀναγορεύθηκε διδάκτωρ Φιλοσοφίας, μὲ τὴν παρουσίαση μιᾶς διατριβῆς πού ἀναφέρεται στὴν ἰταλικὴ μουσικὴ τοῦ 19' αἰῶνα.

Ἀπὸ τὸ Φθινόπωρο τοῦ 1955 ἕως τὸ Καλοκαίρι τοῦ 1957 ὑπηρέτησε τὴ στρατιωτικὴ του θητεία στὴν Ἑλλάδα. Ἀπ' τὸ Φθινόπωρο τοῦ 1957 μέχρι τὸ Καλοκαίρι τοῦ 1961 συνέχισε τὶς μουσικολογικὲς του ἔρευνες στὸ Ἀμβούργο, κοντὰ στὸν καθηγητὴ Heinrich Husmann, μὲ θέμα τὴ Μεσαιωνικὴ Μουσικὴ (Βυζαντινὴ Μουσικὴ καὶ Γρηγοριανὸ Μέλος). Τὸν Ἰούλιο τοῦ 1961 ἀναγορεύθηκε ὑφηγητὴς τῆς Μουσικολογίας στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Ἀμβούργου, βάσει τρίτομης ἐργασίας πάνω στὰ κοντάκια. Τὸ 1967 ἔγινε ἑκτακτος καὶ τὸ 1972



τακτικὸς καθηγητὴς τῆς Μουσικολογίας στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Ἀμβούργου, ἀπὸ ὅπου καὶ ἀφυπηρέτησε.

Τὸ 1970 ἐξέδωκε τὸ τρίτομο σύγγραμμά του *Universale Neumenkunde*, ἤτοι Παγκόσμια Νευματικὴ Ἐπιστήμη. Τὰ συγγράμματά του (μέχρι σήμερα 20 τόμοι) ἀναφέρονται στὴν μεσαιωνικὴ μουσικὴ καὶ ἐπίσης στὴ μουσικὴ τοῦ ιθ', ιθ' καὶ τοῦ κ' αἰῶνα. Ὁ Κ. Φλώρος θεωρεῖται διεθνῶς ἕνας ἀπ' τοὺς εἰδικούς μελετητὲς τοῦ ἔργου τοῦ *Gustav Mahler*. Εἶναι μέλος τῆς Ἀκαδημίας τῶν Ἐπιστημῶν τῆς *Erfurt*, μέλος πολυάριθμων Σωματείων καὶ πρόεδρος τῆς *Gustav Mahler Vereinigung Hamburg*.

Κατὰ τὸ μακρὸ διάστημα τῆς καθηγητικῆς του σταδιοδρομίας εὐτύχησε νὰ ἔχει πολλοὺς καὶ σπουδαίους μαθητὲς, ἀπ' τοὺς ὁποίους, κατὰ τὴν ἐκτίμηση τοῦ ἴδιου, μερικοὶ παρουσίασαν ἐντυπωσιακὰ ἐπιστημονικὰ ἀποτελέσματα. Καὶ πρέπει νὰ μνημονευθοῦν ἰδιαίτερα ὁ *Reinhard Flender* – γιὰ τὰ ἐκφωνητικὰ σημάδια, ὁ *Neil Moran* – γιὰ τὴ σημασία τῆς χειρονομίας, ἡ *Susana Zapke* – γιὰ τὰ σημάδια τῆς μοζαραβικῆς σημειογραφίας, ὁ *Finn Egeland Hansen* – γιὰ τὴν ἐρμηνεία τοῦ κατιόντος Κυλίσματος, ὁ *Charles Atkinson* – γιὰ τοὺς λεγόμενους “μέσους” ἤχους καὶ ὁ Ἰωάννης Ζάννος γιὰ τὴ σχέση στὴ δομὴ τῶν βυζαντινῶν ἤχων καὶ τῶν τουρκικῶν μακαμιῶν.

Τὸ ἐπιστημονικὸ συγγραφικὸ ἔργο τοῦ Κωνσταντίνου Φλώρου εἶναι εὐρὺ καὶ καλύπτει ὅλο τὸ φάσμα τῶν ἀπαιτήσεων καὶ τῶν διδακτικῶν του ὑποχρεώσεων στὴν ἔδρα Μουσικολογίας τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Ἀμβούργου καὶ ἀναφέρονται στὸν ρομαντισμὸ καὶ τὸν μεταρομαντισμὸ. Μνημειώδης εἶναι ἡ τρίτομη ἐργασία του γιὰ τὸν *Gustav Mahler*, ποὺ μεταφράστηκε στὰ ἀγγλικά καὶ γνωρίζει ἤδη τρεῖς ἐκδόσεις στὴν Ἀμερικὴ ἀπ' τὸ 1993. Ἐγραψε ἐπίσης γιὰ τὸν *Mozart* καὶ τὸν *Beethoven*, καθὼς καὶ γιὰ τὴ νέα Σχολὴ τῆς Βιέννης. Ἀποκαλυπτικὴ εἶναι ἡ πρόσφατη μονογραφία γιὰ τὸν *Alban Berg*, καὶ ἡ ἀντίστοιχη ἐρμηνευτικὴ καὶ ἀναλυτικὴ μονογραφία γιὰ τὸν πρωτοποριακὸ συνθέτη *György Ligeti*. Στὸ βιβλίο του *Ἡ μουσικὴ ὡς μήνυμα ἀναλύει* μὲ διεισδυτικότητα τὶς κρυφὲς πτυχὲς τῶν ἔργων τοῦ *Wagner*, ἀλλὰ καὶ τῶν *Luigi Nono* καὶ *Hans Werner Henze*. Μιὰ ἄλλη σημαντικὴ συνεισφορὰ τοῦ Κ. Φλώρου εἶναι ὁ εὐστοχος καὶ πάντοτε σοβαρὸς σχολιασμὸς σὲ τουλάχιστον διακόσιες μουσικὲς παραγωγὲς τῆς ἐταιρείας *Deutsche Grammophon*. Τοῦ Φλώρου εἶναι τὰ σχόλια καὶ τῆς σειρᾶς τῶν Συμφωνιῶν τοῦ *Mahler* μὲ μαέστρους τὸν *Claudio Abbado* καὶ τὸν *Raphael Kubelik*, καθὼς καὶ τῆς ἄλλης σειρᾶς τῶν Συμφωνιῶν τοῦ *Bruckner* μὲ μαέστρο τὸν *Eugen Jochum*.

Τρία εἶναι τὰ βασικὰ καὶ μνημειώδη ἔργα του γιὰ τὴ βυζαντινὴ σημειογραφία καὶ τὶς παράλληλες λατινικὴ καὶ παλαιοσλαβικὴ.



- Floros, Constantin: *Das mittelbyzantinische Kontakienrepertoire. Untersuchungen und kritische Edition*, 3 Bde, Habilitationsschrift (MSKR), Hamburg 1961 [= *Τὸ Μεσοβυζαντινὸ Κοντακαριανὸ Ρεπερτόριο. Ἐρευνα καὶ κριτική ἔκδοση*, Ἀμβουῦργο 1961].
- , *Die Entzifferung der Kontakarien-Notation*, Musik des Ostens III (1965), σσ. 7-71. IV (1967), σσ. 12-44 [= “Ἡ ἀποκρυπτογράφηση τῆς Κοντακαριανῆς σημειογραφίας” στὸ περιοδικὸ *Μουσική τῆς Ἀνατολῆς*, τόμος 3 (1965), σσ. 7-71, καὶ τόμος 4 (1967), σσ. 12-44].
- , *Universale Neumenkunde*, 3 Bde. Bärenreiter, Kassel 1970 [= *Ἡ Παγκόσμια Νευματική Ἐπιστήμη*, τόμοι Α' - Γ', Κάσσελ 1970].

Ἐδῶ εἶναι ἀρμοδιώτερος νὰ μᾶς εἰσαγάγει στὸ θέμα καὶ νὰ μᾶς τὸ ἐξηγήσει, μὲ τὴν ἀκριβολογία πού τὸν διακρίνει, ὁ ἴδιος ὁ συγγραφεύς:

“Δὲν πρέπει νὰ ξεχνοῦμε ὅτι τὰ λατινικά, τὰ βυζαντινά, τὰ σλαβικά καὶ τὰ ἀρμενικά νεύματα ὑπηρετοῦν ὅλα τὴ σημείωση (δηλαδὴ τὸν τρόπο καταγραφῆς) τῆς χριστιανικῆς φωνητικῆς μουσικῆς· ὅλα ἀνάγονται σὲ ἓνα κοινὸ ἀποθεματικὸ θεμελιωδῶν νευμάτων, τὰ ὁποῖα ἔχουν ἴδιες ἢ ἀνάλογες λειτουργίες. Σχεδὸν ὅλες οἱ νευματικές γραφές διαθέτουν σημεῖα μὲ τὰ ὁποῖα καθορίζονται τὰ τονικά ὕψη, οἱ ρυθμικὲς ἀξίες, τὰ ποικίλματα καὶ ὁ τρόπος ἔκφρασης. Ἀναρίθμητες παρατηρήσεις μᾶς ὀδηγοῦν στὸ συμπέρασμα ὅτι ὑφίσταται σίγουρα στενότερη σχέση μεταξὺ τῶν βυζαντινῶν καὶ τῶν λατινικῶν νευμάτων. Ἐτσι, πολλὰ λατινικά νεύματα διαθέτουν ἑλληνικά ὀνόματα καὶ ἀπεικονίζουν τὰ ἴδια σχήματα μὲ τὰ παλαιοβυζαντινά σημεῖα, καθὼς ἐπίσης πολλὰ λατινικά καὶ παλαιοβυζαντινά νεύματα ἔχουν τὴν ἴδια ἢ τουλάχιστον μία ἀνάλογη σημασία.

Προκύπτει λοιπὸν τὸ ἐξῆς ἐρώτημα: δὲν θὰ μπορούσαν τὰ πορίσματα τῶν ἐρευνῶν γιὰ τὰ παλαιοβυζαντινά σημεῖα νὰ συνεισφέρουν στὸ ἔργο μιᾶς ἐκτενέστερης διαλεύκανσης συγκεκριμένων καὶ πολύπλοκων ζητημάτων πού προκύπτουν, ὅταν μελετοῦμε τὰ λατινικά νεύματα;

Ἄς μοῦ ἐπιτραπεῖ νὰ ἀναφέρω ὅτι αὐτὲς καὶ ἄλλες ἀνάλογες σκέψεις καθόρισαν τὴν πορεία τῆς ἐρευνᾶς μου. Ὅταν ἄρχισα τὸ 1957 τὶς μελέτες μου στὰ νεύματα, τὰ παλαιοβυζαντινά καὶ τὰ παλαιοσλαβικά σημειογραφικά συστήματα ἴσχυαν ἀκόμα ὡς ἀναποκρυπτογράφητα, δηλαδὴ κλειδωμένα. Στὶς ἀρχὲς τοῦ 1960 κατόρθωσα, μὲ τὴ βοήθεια μιᾶς συνδυαστικῆς μεθόδου, τὴν ἀποσφράγιση τῆς παλαιοσλαβικῆς κοντακάριας σημειογραφίας καὶ ἐπίσης εὐτύχησα νὰ πραγματοποιήσω τὴν ἀποκρυπτογράφηση τῆς znamennaja notacija (γνωστῆς ὡς σηματικῆς γραφῆς) καθὼς καὶ τῶν δύο παλαιοβυζαντινῶν σημειογραφικῶν συστημάτων Chartres καὶ Coislin.

Τὸ 1964 ἄρχισα νὰ κάνω τοὺς πρώτους συσχετισμοὺς μὲ τὰ λατινικά νεύ-



ματα. Λεπτομερεῖς συγκριτικὲς μελέτες μὲ ὁδήγησαν στὸ συμπέρασμα ὅτι οἱ σχέσεις μεταξὺ τῶν λατινικῶν καὶ τῶν παλαιοβυζαντινῶν νευμάτων εἶναι πολὺ πιὸ στενές ἀπ’ ὅ,τι μέχρι τότε εἰκαζόταν, δηλαδή μέχρι ἐκεῖνο τὸ χρονικὸ σημεῖο πού ἄρχισα τίς ἔρευνές μου. Οἱ ἔρευνές μου αὐτὲς βασίζονται στὴ συγκριτικὴ μελέτη Γρηγοριανῶν καὶ Βυζαντινῶν μελωδιῶν, φράσεων, πτώσεων, τύπων καὶ χαρακτήρων καθὼς καὶ ἀπολύτως ἀκριβῶν συγκρίσεων τῶν ὀνομάτων, τῶν μορφῶν καὶ τῆς σημασίας τῶν μεταξὺ τους συσχετιζομένων λατινικῶν καὶ παλαιοβυζαντινῶν νευμάτων. Οἱ ἔρευνες εἶναι, συνεπῶς, ὀνοματολογικὲς, παλαιογραφικὲς καὶ σημασιολογικὲς...”.

Αὐτὸ τὸ ἐκτενὲς παράθεμα ἀπ’ τὸ βιβλίο του πού κυκλοφορεῖ ἀπὸ πέρυσι στὴν Ἑλλάδα, μεταφρασμένο ἀπ’ τὸν μαθητὴ του Κώστα Κακαβελάκη, μὲ τίτλο Ἡ ἑλληνικὴ παράδοση στὶς μουσικὲς γραφές τοῦ μεσαίωνα. Εἰσαγωγὴ στὴ Νευματικὴ Ἐπιστήμη (ἐκδόσεις Ζήτη, Θεσσαλονίκη, 1998), τὰ λέει ὅλα· δηλαδή τὸ μέγεθος τοῦ ἐρευνωμένου θέματος, τὸ πολυχρόνιο καὶ κοπιῶδες τῆς ἐνασχολήσεως, τὴν τηρηθεῖσα μέθοδο τῆς συγκριτικῆς καὶ συνδυαστικῆς παρατηρήσεως, καὶ τὰ ἀγλαὰ ἀποτελέσματα. Αὐτὰ συνοψίζονται στὴν ἀπόδειξη ὅτι ἡ παλαιοβυζαντινὴ σημειογραφία, πού εἶναι ἀπότοκη τῶν ἑλληνικῶν προσωδιακῶν σημαδιῶν τῶν ἀλεξανδρινῶν φιλολόγων ἀλλὰ καὶ τοῦ ἑλληνικοῦ ἀλφαβήτου, καὶ ὡς ἐπινόηση καὶ ὡς ἱστορικὴ - χρονικὴ φανέρωση προηγήθηκε καὶ τῆς λατινικῆς νευματογραφῆς καὶ τῶν παλαιοσλαβικῶν σημειογραφιῶν, τίς ὁποῖες εὐεργέτησε καὶ στὶς ὁποῖες δάνεισε τὰ πλεῖστα ὀνόματα τῶν νευμάτων, τὸ σχῆμά τους καὶ τὴν ἀντίστοιχη λειτουργία τους.

Ὁ ἴδιος ὁ ἐρευνητὴς βρῆκε τρόπο, στὸ “Σημείωμα τοῦ Συγγραφέα γιὰ τὴν ἑλληνικὴ ἔκδοση” τοῦ βιβλίου πού προανέφερα, νὰ δηλοποιήσῃ τὴν ἱκανοποίησή του·

“Πέρασαν εἰκοσιεπτὰ χρόνια ἀπὸ τότε πού πρωτοεκδόθηκε ἡ Παγκόσμια Νευματικὴ Ἐπιστήμη. Στὸ μεσοδιάστημα αὐτὸ μπόρεσε ἡ διεθνὴς ἔρευνα στὸν τομέα τῆς μεσαιωνολογίας νὰ προοδεύσῃ σημαντικά. Μὲ χαροποιεῖ τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ τρίτομο αὐτὸ ἔργο μου ἐνεργοποίησε δημιουργικὰ ἀρκετοὺς συναδέλφους σὲ πολλές εὐρωπαϊκὲς χῶρες. Μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο μπόρεσε νὰ τονιστεῖ ἡ ἰδιαίτερη σημασία πού κατέχουν οἱ παλαιοβυζαντινὲς σημειογραφίες σχετικὰ μὲ τίς ἔρευνες στὴ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσική. Σὲ ἓνα συνέδριο πού πραγματοποιήθηκε στὸ Hernen τῆς Ὀλλανδίας τὸ 1992, ἡ ταξινομήση τὴν ὁποία εἶχα παρουσιάσει γιὰ τὰ στάδια τῶν παλαιοβυζαντινῶν σημειογραφιῶν ἀναγνωρίστηκε πλέον ὡς standart. Ἐπίσης βρῆκε εὐρεῖα ἀνταπόκριση ἡ ἄποψη ὅτι οἱ μεγάλες ὑποστάσεις εἶναι σημάδια τὰ ὁποῖα ἀνήκουν στὴν παλαιοβυζαντινὴ σημειογραφία καὶ μποροῦν νὰ καθορίζουν ταυτόχρονα μὲ



στενογραφικὸ τρόπο ὀλόκληρες τονοφιγούρες. Δὲ θὰ ἔπρεπε νὰ παραλείψω νὰ πῶ ὅτι ἡ ἐπισταμένη σπουδὴ μου πάνω σ' αὐτὰ τὰ σημάδια μὲ ὀδήγησε στὴν ἀποκρυπτογράφηση τῆς παλαιοσλαβικῆς κοντακάριας σημειογραφίας [...] Χαίρομαι πολὺ, [ἀκόμα] γιατί οἱ νέες ἀπόψεις πού παρουσιάστηκαν στὴν Παγκόσμια Νευματικὴ Ἐπιστήμη κερδίζουν συνέχεια ἔδαφος. "Ὅλο καὶ περισσότερο ἐξαπλώνεται ἡ ἰδέα ὅτι οἱ σχέσεις μεταξύ τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ τῆς μουσικῆς τῆς Ἐκκλησίας τῆς Δύσης εἶναι πολὺ πιὸ βαθιὰ διαπλεγμένες ἀπ' ὅ,τι εἰκαζόταν μέχρι τὸ 1970...". [Κ. Φλῶρος στὸ "Σημείωμα τοῦ Συγγραφέα γιὰ τὴν ἑλληνικὴ ἔκδοση" τοῦ βιβλίου τοῦ Ἡ ἐλληνικὴ παράδοση στὶς μουσικὲς γραφές τοῦ μεσαίωνα. Εἰσαγωγή στὴ Νευματικὴ Ἐπιστήμη, ἐκδόσεις Ζήτη, Θεσσαλονίκη, 1998].

Οἱ ἀπόψεις τοῦ Κωνσταντίνου Φλῶρου πού ἀναφέρθηκαν ἐδῶ φωτίζουν τὴ γένεση καὶ ἐμφάνιση τῶν σημειογραφιῶν καὶ τὴν στενὴ σχέση μεταξύ τους μὲ ἐξάρτηση τῶν λατινικῶν καὶ παλαιοσλαβικῶν σημειογραφιῶν ἀπ' τὴ βυζαντινὴ σημειογραφία. Ἡ λεγόμενη ἀποκρυπτογράφηση τῶν διαφόρων τύπων σημειογραφίας, μὲ συγκριτικὴ καὶ παραβολικὴ μέθοδο, δὲν σημαίνει καὶ τελικὴ ἐρμηνεῖα τῆς σημειογραφίας, γιατί στὸν χῶρο τῶν νευμάτων πάντοτε μένει περιθώριο γιὰ δυναμικὴ ἔκφραση, ἀφοῦ τὰ παντοῖα σημάδια πάντοτε ὑποβοηθοῦν τὴν προφορικὴ παράδοση καὶ χρησιμεύουν ὡς ὀπτικομνημονικὰ μορφώματα τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Μὲ τέτοιο τρόπο, ἀναμφίβολα, λειτουργοῦσαν κατὰ τὴν πρωτοφανέρωσή τους, ὡς "μελωδήματα", ὅταν δὲν κάλυπταν ὅλες τὶς συλλαβὲς τοῦ ποιητικοῦ κειμένου καὶ δὲν εἶχαν –τὰ φωνητικὰ σημάδια– σταθερὴ διαστηματικὴ ἐνέργεια· καὶ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο καὶ μετὰ, μέχρι καὶ σήμερα, ὅταν πολλὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ σημάδια –οἱ λεγόμενες μεγάλες ὑποστάσεις χειρονομίας, καὶ οἱ συγκεκριμένες ἐνώσεις τῶν σημαδιῶν, οἱ λεγόμενες "θέσεις"– χρησίμευσαν ὡς "τονοφιγούρες", ὅπως τὰ ὀνομάζει καὶ ὁ καθηγητὴς Φλῶρος, καὶ παρασημαίνουν ἓνα μέλος ὀλόκληρο. Σ' αὐτὴν ἄλλωστε τὴ λεπτομέρεια ἔγκειται καὶ ἡ διαφορὰ μεταξύ τῶν ὀποιοῦνδήποτε ἐπιστημονικῶν "ἀποκρυπτογραφήσεων" καὶ "μεταγραφῶν" καὶ τῆς ζωντανῆς ψαλτικῆς παραδόσεως καὶ πράξεως καὶ τῶν ὀργανικῶν καὶ φυσιολογικῶν "ἐξηγήσεων" τῶν σημαδιῶν καὶ τῆς σημειογραφίας ἀπ' τοὺς δασκάλους τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, πού κατὰ τὸ ἀναμφισβήτητο ἱστορικὸ γεγονὸς τῆς ἐξηγήσεως ἢ ἀναλύσεως τῆς σημειογραφίας τὸ 1814 - 1815 στὸν περίβολο τοῦ Πατριαρχείου στὴν Κωνσταντινούπολη, μᾶς παρέδωκαν εὐκολόψαλτη τὴ σημειογραφία.

Τὸ σχόλιο αὐτὸ ὄφειλα νὰ τὸ κάνω, ὡς ὀμόζηλος ἐρευνητὴς, γιὰ νὰ καταδείξω τὴ συνέχεια τῆς ἐρευνας γιὰ τὴν ὀρθὴ ἐρμηνεῖα τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, μετὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ μαῖστορος Ἰωάννου Κουκουζέλη, ἀ' ἡμισυ τοῦ



ιδ' αἰῶνος, ἐποχὴ μέχρι τὴν ὁποία οὐσιαστικὰ ἐξικνεῖται ἡ ἔρευνα καὶ ἡ σημαντικώτατη συμβολὴ τοῦ καθηγητοῦ Κωνσταντίνου Φλώρου.

Σεβαστὲ κύριε Καθηγητά, ἀγαπητὲ καὶ ὁμότεχνε κ. Φλώρε·

Τὸ Ἐθνικὸ καὶ Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, σεμνύνεται ὅτι ἀπὸ σήμερα συγκαταλέγει στὴ χορεία τῶν ἐπιτίμων διδασκτόρων του καὶ τὴν ἐλλογιμότητά σας. Τὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν ιδιαίτερα θεωρεῖ ὅτι ἐγείρει ἀκόμα ἓναν ἀνδριάντα στὴ λεωφόρο ποὺ ἀνοίγει μπροστὰ του γιὰ τοὺς νέους μουσικολόγους, τοὺς φοιτητὲς του καὶ τοὺς μελλοντικούς διδασκάλους τῆς μουσικῆς καὶ διδάκτορες ἐρευνητὲς, γιὰ νὰ μποροῦν νὰ ἀτενίζουν στὸ παράδειγμα τῆς θελήσεως, τῆς ὑπομονῆς καὶ ἐπιμονῆς, στὸ ἦθος γιὰ ἀπόκτηση τῆς γνώσεως καὶ τῆς εὐρύτερης παιδείας, καὶ στὸν τρόπο τῆς μετὰ παρρησίας διαδόσεώς της, καὶ νὰ σοφίζονται καὶ οἱ ἴδιοι καὶ νὰ μυοῦνται καὶ νὰ σᾶς μιμοῦνται. Εὐχόμαι νὰ μακροημερεύετε, μὲ ὑγεία καὶ χαρὰ καὶ εἰρήνη πάντοτε, καὶ νὰ χαίρεσθε πάντοτε τὴν εὐόδωση κάθε ἀγαθοῦ σας ἔργου.

Ἀθήνα, 31 Ἰανουαρίου 1999



Γρηγόριος Θ. Στάθης

Ἐπιστολογραφία

Δ  
Ε  
Υ  
Τ  
Ε  
Ρ  
Ο  
  
Μ  
Ε  
Ρ  
Ο  
Σ

ΙΓ'  
  
Ο  
  
Π  
Α  
Ρ  
Α  
Ι  
Ν  
Ε  
Τ  
Ι  
Κ  
Ο  
Σ



Ἐκ τῆς πληθώρας τῶν ἐπιστολῶν καὶ τῶν ἐπιστολιμαίων διατριβῶν πρὸς φίλους ὁμοτέχνους μουσικολόγους —καὶ εἶναι σημαντικώτατο κεφάλαιο οἱ ἐπιστολές πρὸς καὶ ἀπὸ τοῦς Γιώργεν Ρῶστεδ, Μίλος Βελιμίροβιτς, Σίμωνα Καρᾶ, κ.ἄ.— ἐπιλέχθησαν ἐνδεικτικὰ λίγες ποὺ ἀπευθύνθησαν τὸν τελευταῖο καιρὸ πρὸς τοῦς φίλους ψάλτες, τοῦς Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, καὶ τοῦς ὑποψηφίους διδάκτορες· οἱ δυὸ αὐτοὶ φορεῖς, ψάλτες καὶ ὑποψήφιοι διδάκτορες, ἀποτελοῦν ἄλλωστε τὴν καθημερινὴ ἔγνοια καὶ φροντίδα γιὰ τὴν καλὴ αὔξησιν. Ἡ ἐπιστολὴ πρὸς τὸν Σύλλογον Μουσικοφίλων Κωνσταντινουπόλεως θέλει νὰ δηλοποιήσῃ μιὰν ἄγνωστη πτυχὴ τῆς δραστηριότητος, μὲ εὐγενῆ σκέψιν, τοῦ Συλλόγου αὐτοῦ.



## ΕΠΙΣΤΟΛΕΣ ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ “ΜΑΪΣΤΟΡΕΣ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ”

1.

Γρηγόριος Θ. Στάθης  
καθηγητής και χοράρχης

Ἀθήνα, 10 Ὀκτωβρίου 1994

πρὸς τοὺς φίλους ψάλτες τοὺς συγκροτοῦντες τὸν Χορὸ  
“Οἱ Μαΐστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης”

Ἀγαπητοὶ φίλοι ψάλτες, χαίρετε καὶ ἀγαλλιᾶσθε.

Ὁ Θεὸς εὐδόκησε καί, ὕστερα ἀπὸ μιὰ ἐμπεριστατωμένη εἰσήγησή μου, τὸ Γνωμοδοτικὸ Συμβούλιο τοῦ Μεγάρου Μουσικῆς τῶν Ἀθηνῶν ἔστερξε, τὸν περασμένο Φεβρουάριο, καί, μᾶλλον εὐχαρίστως, ἀνοίξε τις πύλες του στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη, τὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μελοποιία, δηλαδή, τῆς ὀρθόδοξης ἑλληνικῆς λατρείας.

Ἡ πρώτη ἐπίσημη ἐόρτια ἐκδήλωση –γιὰ τὰ “θυρανοίξια” τοῦ Μεγάρου Μουσικῆς στὰ θαυμαστὰ μελουργήματα τοῦ ἑλληνικοῦ μουσικοῦ πολιτισμοῦ κατὰ τὴ βυζαντινὴ του ἔκφανση–, ἀνατέθηκε στὸν Χορὸ Ψαλτῶν “Οἱ Μαΐστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης” καὶ τὸν ὑποφαινόμενο Χοράρχη του, καὶ ὠρίστηκε νὰ πραγματοποιηθῆ κατὰ τὴν ἐορτὴ τῶν Χριστουγέννων, τὴν Κυριακὴ 25 Δεκεμβρίου 1994, ὥρα 8.30’ ἑσπερινή, στὴ μεγάλη αἴθουσα τῶν Φίλων τῆς Μουσικῆς τοῦ Μεγάρου. Παράλληλα, ἔγινε δεκτὴ ἡ πρότασή μου ν’ ἀνοίξει ἓνας κύκλος μὲ τὴν ἐπωνυμία “Βυζαντινοὶ Μελουργοὶ” καὶ νὰ ἐκτείνεται τουλάχιστον σὲ τρεῖς ἐκδηλώσεις, μία ἀνὰ μῆνα, γιὰ τὴ φανέρωση τοῦ ἔργου σπουδαίων μελουργῶν. Οἱ ἐκδηλώσεις τοῦ κύκλου αὐτοῦ προγραμματίστηκαν γιὰ τὶς 19 Φεβρουαρίου, 19 Μαρτίου καὶ 9 Ἀπριλίου 1995. Καὶ τὸν κύκλο αὐτὸν κλήθηκε ν’ ἀνοίξει ἡ ταπεινότητά μου καὶ ὁ Χορὸς Ψαλτῶν “Οἱ Μαΐστορες”, μὲ μελουργήματα τοῦ Μανουὴλ Λαμπαδαρίου τοῦ Χρυσάφη (γύρω στὸ 1453).

Αἰσθάνομαι πὼς ζῶ, καὶ θέλω νὰ τὸ νοιώσετε κι ἐσεῖς ἔτσι, σ’ ἓναν ἀλλοιώτικο κι εὐλογημένο “καιρό”, ποὺ ὁ καλὸς Θεὸς μᾶς σημαδεύει καὶ μᾶς καταυγάζει μὲ τὸ φῶς του νὰ ἱκανωθοῦμε νὰ ψάλουμε τὴν ὑπέρλαμπρη δόξα του



καὶ στὸ τέμενος τῶν μουσῶν, τὸ Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν, πρῶτοι ἐμεῖς μύστες κι ἐρμηνευτὲς τῆς τέχνης καὶ τῶν μελῶν τῶν βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν Μαϊστόρων τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης.

Μὲ χαρὰ ἀλλὰ καὶ μὲ συναίσθηση τοῦ μεγέθους τῆς εὐθύνης ποὺ ἐπωμίζομαι, ὡς πανεπιστημιακὸς καθηγητῆς, ἐρευνητῆς καὶ συγγραφεύς, τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας καὶ ὡς Χοράρχης τῶν “Μαϊστόρων τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης”, ἀπευθύνομαι στὸν καθένα σας προσωπικὰ καὶ σᾶς καλῶ νὰ ἐπιδείξετε προθυμία καὶ ζῆλο κατὰ τὴν ἐτοιμασία τῶν ψαλτέων, πρῶτα γιὰ τὴν ἐκδήλωση τῶν Χριστουγέννων. Τὸ βυζαντινὸ μέλος εἶναι χορικό μέλος κι ὁ Χορὸς εἶναι ὁμαδικὴ καὶ συλλογικὴ ὑπόθεση καὶ εὐθύνη. Θέλω, ἐσεῖς οἱ καλοί μου φίλοι καὶ συνεργάτες, νὰ εἴστε ὅπου εἶμαι κι ἐγώ. Τὸ ‘δῶρημα’ τῆς καλλιφωνίας ποὺ λάβατε ἄνωθεν καὶ ἡ ἐντέλεια τῆς τέχνης ποὺ ἡ ταπεινότης μου –κατὰ τὸ χάρισμα ποὺ πάλι “ἄνωθὲν ἐστὶ καταβαῖνον”– μοχθεῖ ν’ ἀποκτήσετε, ἅς εἶναι οἱ δυὸ φτεροῦγες ν’ ἀνεβάζουν ὅσο ψηλότερα γίνεται, μαζὶ μὲ τὰ ψάλματά μας, καὶ τίς ψυχὲς τῶν ὅσοι μᾶς ἀκοῦνε τώρα καὶ πάντοτε καὶ “ἐν παντὶ τόπῳ τῆς δεσποτείας” τοῦ Κυρίου καὶ Θεοῦ ἡμῶν.

Μὲ ἐγκάρδια χαιρετίσματα.

## 2.

Γρηγόριος Θ. Στάθης  
καθηγητῆς καὶ χοράρχης

Ἀθήνα, 21 Σεπτεμβρίου 1999

πρὸς τοὺς φίλους ψάλτες τοὺς συγκροτοῦντες τὸν Χορὸ  
“Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης”

Ἀγαπητοὶ φίλοι ψάλτες, χαίρετε καὶ ἀγαλλιᾶσθε.

Τὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνος, κατὰ τὴν εὐδοκία τοῦ Θεοῦ καὶ τὴν ὄση ἀγαθὴ κρίση ἐπιδαφιλεύει στὴν ταπεινότητά μου, εἶναι μιὰ περίοδος ποὺ θὰ μείνει ἱστορικὴ γιὰ τὰ ψαλτικὰ πράγματα τοῦ τόπου μας. Ἀγάθουε ὁ Θεὸς τὴν Ἑλλάδα καὶ μάλιστα τὸ κλεινὸν ἄστυ τῶν Ἀθηνῶν καὶ φύτρωσαν καὶ βλάστησαν καὶ ὡς κέδροι τοῦ Λιβάνου ὑψώθηκαν, “τόμοι ἐξ ὄρους κατασκίου δασέος”, οἱ πολλὲς καὶ καλὲς ἐκδόσεις γιὰ τὰ χειρόγραφα καὶ τὴν παράδοση τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιίας, τῆς πανθαύμαστης Ἑλληνικῆς Ψαλτικῆς Τέχνης πρὸς πλουτισμὸ καὶ στολισμὸ τῆς ὀρθόδοξης λατρείας. Καὶ ὀρθώθηκε καὶ τὸ δένδρον τὸ ἀγλαόκαρπον “ἐξ οὗ τρέφονται πολλοί”, τῆς καθ’ ἡμᾶς Ἀνατολῆς τὸ λάλημα καὶ ἄκουσμα, τοῦ νέφους τῶν βυζαντινῶν ποιητῶν καὶ μελουργῶν ὁ δροσερὸς σταλαγμὸς καὶ πάντων τὸ περιήχημα, ὁ



Χορὸς Ψαλτῶν “Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης”. Ὁμολογῶ τὴν χάρη καὶ δὲν ἀποκρύβω τὸ καύχημα, γιατί ἐξ ἀρχῆς ἔταξα τὸ ἔργο αὐτὸ γιὰ καύχησιν τῆς δόξας τοῦ Θεοῦ, κατὰ τὸ μέτρο τῆς ἀνθρώπινης ἀδυναμίας. Τὸ περισσὸ εἶναι ἰκάνωση “ἄνωθεν” δοσμένη.

Καὶ εἶστε καὶ σεῖς αὐτοὶ “οὐς δέδωκέ μοι” ὁ Θεὸς νὰ ἐπιτελέσουμε αὐτὸ τὸ ἔργο, δηλαδὴ τὴν μὲ ἐπιστημονικὴ γνώση καὶ ἱστορικὴ ἀκρίβεια “διὰ παντὸς αἰνεσιν αὐτοῦ”. Στὸ τέλος τώρα τοῦ αἰῶνος μποροῦμε νὰ μετρήσουμε τὸν ἄθλο: τίς πολλές ἐκδηλώσεις στὴν Ἑλλάδα καὶ τὸ ἐξωτερικόν, τὴ συμμετοχὴ μας σὲ μεγάλα ἐπετειακὰ γεγονότα, τὴν τέλεση ὀλοκλήρων ἀκολουθιῶν σὲ μνημειακοὺς βυζαντινοὺς ναοὺς, τὴν ἠχογράφηση σημαντικῶν μελοποιημάτων· καὶ μὲ ὅλα αὐτὰ τὴν ἐπιβολὴ ἡθους καὶ ὕφους ψαλτικοῦ, ποὺ ἀποτελεῖ σέμνωμα τῆς ὀρθόδοξης λατρείας.

Ὡς πανεπιστημιακὸς καθηγητῆς, ἐρευνητῆς καὶ συγγραφεὺς τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας καὶ ὡς Χοράρχης τῶν “Μαῖστόρων τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης”, γνωρίζω καλὰ τὸ χρέος ποὺ μοῦ ἔλαχε καὶ τὰ μερίσματα τῆς δωρεᾶς τοῦ ἁγίου Πνεύματος ποὺ μοῦ ἐμπιστεύθηκε ὁ Θεός, δηλαδὴ ὅλους ἐσᾶς, καὶ ἀπευθύνομαι στὸν καθένα σας προσωπικὰ καὶ σᾶς εὐχαριστῶ γιὰ τὸν μόχθο ποὺ καταβάλετε, τὸν ζῆλο ποὺ ἐπιδεικνύετε γιὰ τὴν ἐκμάθηση τῶν ψαλτέων κάθε φορά, καὶ τὴ φροντίδα νὰ τελειωθῆτε στὴν τέχνη, κατὰ τὴν διακαῆ εὐχὴ τοῦ μαθητοῦ - ψάλτου τοῦ 1700, ποὺ σημείωσε στὴν ᾠδὴ ἐνός χειρογράφου “καὶ ὁ Θεὸς νὰ μὲ ἀξιῶσιν νὰ μάθω καὶ τὸ μέλος καὶ τὸ ψάλω εἰς τὴν ποθουμένην πατρίδα· ἀμήν”.

Σὲ μιὰν ἄλλη εὐκαιρία, γιὰ τὰ “θυρανοίξια” τοῦ Μεγάρου Μουσικῆς στὴ θαυμαστὴ Ψαλτικὴ Τέχνη, εἶχα ἀπευθυνθῆ στοὺς φίλους - ψάλτες ποὺ τότε συγκροτοῦσαν τοὺς “Μαῖστορες” μὲ τὸν ἀκόλουθο ἀκροτελεύτιο λόγο: “Τὸ βυζαντινὸ μέλος εἶναι χορικὸ μέλος καὶ ὁ Χορὸς εἶναι ὀμαδικὴ καὶ συλλογικὴ ὑπόθεση καὶ εὐθύνη. Θέλω, ἐσεῖς οἱ καλοὶ μου φίλοι καὶ συνεργάτες, νὰ εἶστε ὅπου εἶμαι καὶ ἐγώ. Τὸ ‘δώρημα’ τῆς καλλιφωνίας ποὺ λάβατε ‘ἄνωθεν’ καὶ ἡ ἐντέλεια τῆς τέχνης ποὺ ἡ ταπεινότης μου –κατὰ τὸ χάρισμα ποὺ πάλι ‘ἄνωθεν’ ἐστὶ καταβαῖνον’ – μοχθεῖ ν’ ἀποκτήσετε, ἅς εἶναι οἱ δυὸ φτεροῦγες ν’ ἀνεβάζουν ὅσο ψηλότερα γίνεται, μαζὶ μὲ τὰ ψάλματά μας, καὶ τίς ψυχές τῶν ὅσοι μᾶς ἀκοῦνε τώρα καὶ πάντοτε καὶ ‘ἐν παντὶ τόπῳ τῆς δεσποτείας’ τοῦ Κυρίου καὶ Θεοῦ ἡμῶν”.

Κατὰ τὸν νέον ἐνιαυτὸν τῆς χρηστότητος τοῦ Κυρίου, ἀπ’ τὴν α’ Σεπτεμβρίου 1999 καὶ ἐξῆς, ὑπάρχει προκαθορισμένο ἔργο νὰ ἐπιτελέσουμε καὶ εἶναι βέβαιο ὅτι θὰ κληθοῦμε νὰ συνεισφέρουμε καὶ σὲ ἄλλα σημαντικὰ γεγονότα κατὰ τοὺς παντοίους ἐορτασμοὺς τῆς δισχιλιετοῦς ἐπετείου τῆς γεννήσεως τοῦ Κυρίου Χριστοῦ, τοῦ “Ἐμμανουὴλ κατὰ τὸ γεγραμμένον”. Γιὰ τὴν ἐπίτευξη



τῶν καλῶν αὐτῶν καὶ ἀγαθῶν ἐπιδιώξεων θὰ ἐπιχειρηθῆ μιὰ διοργάνωση τοῦ Χοροῦ τῶν Μαϊστόρων γιὰ τὴν εὐτακτη λειτουργία του, κατὰ τὰ σχετικὰ ἄρθρα τῆς Ἰδρυτικῆς Πράξεως. Παρακαλῶ νὰ ἀποδεχθῆτε τοὺς ὅρους ποὺ ἀναγράφονται ἐκεῖ καὶ κανονίζουν τὴν ἐπιθυμητὴ λειτουργία. Καὶ εἶναι φυσικὸ μερικοὶ ἀπὸ σᾶς ποὺ προσήλθατε στὴ χορεία μας τὸν τελευταῖο καιρὸ, νὰ κρατηθῆτε σὲ ἀναμονὴ ἀκόμα γιὰ τὴν πλήρη ἀποδοχὴ σας, σύμφωνα καὶ μὲ τὴν προθυμία σας ἀλλὰ καὶ τὴ φωνητικὴ σας καὶ τεχνικὴ σας ἀνταπόκριση στὶς καλλιτεχνικὲς ἀξιώσεις τοῦ Χοροῦ, ποὺ ἀποσκοποῦν σὲ κατάκτηση ὑψηλῶν κορυφῶν τῆς τέχνης τῶν ἤχων. Καὶ εἶναι στὴ διακριτικὴ εὐχέρεια πρωτίστως τοῦ Χοράρχου καὶ διδασκάλου ἀλλὰ καὶ τῆς καλλιτεχνικῆς ἐπιτροπῆς, νὰ ἐκφρασθῆ ἡ ἀπεριόριστη ἐκτίμηση, μὲ ὅλη τὴν ἀφελότητα ἢ ἀγαθότητα τῆς καρδιάς, σὲ μερικοὺς ἀπὸ σᾶς καὶ νὰ σᾶς ζητηθῆ νὰ ἀποχωρήσετε ἀπ’ τὴν ἐνεργὸ συμμετοχὴ σας στὴ διδασκαλία καὶ ἄσκηση τοῦ Χοροῦ καὶ στὶς παντοῖες τοῦ λοιποῦ ἐκδηλώσεις του. Ὁ Χορὸς Ψαλτῶν, ὅπως κάθε συλλογικὸ ὄργανο, εἶναι ἓνα ζωντανὸ κύτταρο μὲ παλαιούμενη καὶ ἀνανεούμενη πάντοτε ἐνέργεια. Παρακαλῶ νὰ γίνει κατανοητὴ αὐτὴ ἡ ἀπλὴ πραγματικότητα.

Δὲν ἔχει προβλεφθῆ μέχρι τώρα, ἀλλ’ εἶναι ἄξιο καὶ δίκαιο νὰ ἀπονέμεται εὐφημὴ μνεῖα στοὺς ἐνευδοκιμήσαντες στὸν Χορὸ καὶ ἀποχωροῦντες καὶ νὰ δημιουργεῖται σὺν τῷ χρόνῳ ἡ χορεία τῶν ἐπιτίμων φίλων - ψαλτῶν. Στὴ χορεία αὐτὴ δὲν θὰ ἀνήκουν ὅσοι μὲ δικές τους παραλείψεις ἢ ἀπρόθυμη ἀνταπόκριση καὶ συμπεριφορὰ ποὺ ἀπάδει παραβλάπτουν τὴν εὐτακτη λειτουργία τοῦ Χοροῦ καὶ θέτουν τὸν ἑαυτὸ τους ἔξω τοῦ Χοροῦ τῶν Μαϊστόρων.

Μὲ θερμὲς εὐχὲς γιὰ ὑγεία καὶ χαρὰ καὶ εἰρήνη καὶ εὐόδωση κάθε ἀγαθοῦ σας ἔργου καὶ μὲ ἐγκάρδια χαιρετίσματα.

### 3.

#### Δεκάλογος τῶν Μαϊστόρων κατὰ τὶς ἐκδηλώσεις καὶ ἠχογραφήσεις καὶ “ἐν παντὶ καιρῷ”

Γρηγόριος Στάθης, Καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, εἰς τὸ κλεινὸν ἄστυ τῶν Ἀθηνῶν, τὴν 23ῃ Ἰουλίου 1997 κατ’ ἀρχὴν καὶ ὕστερα τὴν 21ῃ Φεβρουαρίου 1998, ἐμπνεύστηκε καὶ ἔγραψε καὶ ἀπηύθυνε, μαζί μὲ τὸν ἐγκάρδιο χαιρετισμὸ “χαίρετε πάντοτε καὶ ἀγαλλιᾶσθε”, στοὺς φίλους ψάλτες καὶ συνεργούς, ὁμοζήλους καὶ ὁμοτέχνους μαθητὲς του ποὺ συγκροτοῦν τὸν περίφημο καὶ περιφανῆ Χορὸ Ψαλτῶν “Οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης”, τάδε:



- Φίλοι μου ψάλτες, πρέπει πάντοτε νὰ σᾶς διακατέχει, ὅτι:
- α'. εἶστε ψάλτες τῶν τοῦ Θεοῦ ἐκκλησιῶν καὶ ψάλλετε γιὰ τὸν Θεὸ καὶ τοὺς ἁγίους του, γιὰ τοὺς πιστοὺς ἀδελφοὺς καὶ ὅλους τοὺς ἀνθρώπους καλῆς θελήσεως, καὶ τελευταῖα γιὰ σᾶς τοὺς ἴδιους.
- β'. εἶστε μύστες καὶ διάκονοι τῆς θαυμαστῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς καὶ μπορεῖτε καὶ πρέπει νὰ εἶστε καλλιτέχνες· ἡ κορυφαία ψαλτικὰ δημιουργία τῶν μεγάλων μελουργῶν ὑπαγορεύει σεβασμὸ καὶ ἀπαιτεῖ ὑψηλές ἀξιώσεις.
- γ'. πρέπει νὰ προφέρετε τὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα καθαρὰ - ὀρθοφωνικὰ καὶ με εὐκρίνεια· ἡ Ψαλτικὴ Τέχνη, ὡς φυλακτήριο, σώζει ἀλώβητη τὴν ἑλληνικὴ γλῶσσά μας.
- δ'. πρέπει νὰ προφέρετε ὅλα τὰ τελικὰ σύμφωνα καὶ κυρίως τὰ 'μ' καὶ 'ν' τῶν κρατημάτων· προσοχὴ στὸ τελικὸ 'ς'.
- ε'. πρέπει νὰ ἐκφράζετε ὅλα τὰ χειρονομικὰ σημάδια, κατὰ πῶς ἡ τέχνη καὶ ἡ γνώση ὑπαγορεύει· καὶ νὰ θυμᾶστε τὰ κρυφὰ Λυγίσματα καὶ τὸ Τσάκισμα (ἢ Ἀντικένωμα με ἀπλῆ) με ἐπόμενο Γοργό.
- ς'. πρέπει νὰ κάνετε ὅλες τὶς ἔλξεις, κατὰ τὴ δομὴ τοῦ μέλους τοῦ κάθε ἤχου· καὶ μὴ ξεχνᾶτε τὴ δέση στίς καταλήξεις τοῦ Ἀγία.
- ζ'. πρέπει νὰ ἀποπληρώνετε ὅλον τὸν χρόνο τοῦ Κλάσματος, ἢ τῆς Διπλῆς καὶ Τριπλῆς, στίς καταλήξεις.
- η'. πρέπει νὰ μάθετε καὶ διακρίνετε τὴν πολυποικιλία τῶν ρυθμικῶν γενῶν· καὶ πρέπει νὰ κρατᾶτε καὶ τηρεῖτε τὴν ἴδια ἀγωγή, ὥστε νὰ φυλάσσεται ἡ ἔμφαση τοῦ ρυθμοῦ καὶ νὰ διακρίνονται, ὡς συνακόλουθο, οἱ ρυθμικοὶ πόδες.
- θ'. πρέπει νὰ σᾶς συνεπαίρνει ἡ φορὰ τοῦ μέλους· νὰ αἰσθάνεστε τὶς ἀναβάσεις καὶ καταβάσεις, ποὺ σοφὰ παρασημαίνουν τὰ σημάδια, με μιὰ φυσιολογικὴ δυναμικὴ, γιὰ νὰ τὴν μεταφέρετε ὡς συγκίνηση καὶ ἄγγιγμα στοὺς ἀκροατές.
- ι'. εἶστε "οἱ Μαῖστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης" με Μαῖστορα (διδάσκαλο καὶ χοράρχη) τὸν Γρηγόριο Στάθη!



## ΕΠΙΣΤΟΛΕΣ ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ ΥΠΟΨΗΦΙΟΥΣ ΔΙΔΑΚΤΟΡΕΣ

1.

Ἀθήνα, 1 Ἰουνίου 1998

Πρὸς τοὺς  
κ. κ. ὑποψηφίους διδάκτορες  
τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν  
τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ  
Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν.

Ἀγαπητοὶ ὁμόζηλοι ἐρευνητές, ὑποψήφιοι διδάκτορες·

Μὲ ιδιαίτερη χαρὰ προάγομαι νὰ σᾶς ἀπευθύνω αὐτὸ τὸ γράμμα μου, ὑπὸ τὴν ιδιότητά μου τοῦ Προέδρου τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, καὶ νὰ σᾶς εὐχηθῶ, ἐν πρώτοις, ὑγεία καὶ χαρὰ καὶ εἰρήνη πάντοτε καὶ εὐόδωση κάθε ἀγαθοῦ σας ἔργου.

Καλοῦ ἔργου ὀρέγεσθε, κατὰ τὸ λεγόμενο· καὶ γι' αὐτὸ τὸ καλὸ σας ἐπιτήδευμα, κατὰ τὰ κάλλιστα, μάλιστα, ἔτη τῆς νεότητός σας, ἐμεῖς οἱ πανεπιστημιακοὶ διδάσκαλοί σας καὶ θέλουμε καὶ εὐχόμεσθε καὶ ἐπιθυμοῦμε νὰ σᾶς βλέπουμε νὰ καταρτίζεσθε ἐν σοφίᾳ καὶ μαθήσει, καὶ φροντίζουμε, ὅσο μᾶς εἶναι μπορετό, νὰ εὐκολύνουμε τὶς τρίβους σας. Ἄμποτε νὰ πληρωθῆ ἡ χαρὰ μας καὶ νὰ σᾶς δοῦμε ὅλους σας, ἐσᾶς τώρα καὶ τοὺς μετὰ ἀπὸ σᾶς, νὰ ἀναδεικνύεσθε καὶ νὰ εὐδοκιμεῖτε στὸν καταστάφυλλο ἀμπελῶνα τῆς μουσικῆς μας παραδόσεως καὶ τῶν προσωπικῶν σας μουσικῶν ἐμπνεύσεων. Καὶ προσδοκοῦμε νὰ βροῦμε στὰ πρόσωπα μερικῶν ἀπὸ σᾶς τοὺς συναντιλήπτορες, τοὺς συνεργάτες, τοὺς συναδελφούς, “ὅτι ὁ τρύγος πολὺς”.

Ἡ ιδιότητα τοῦ ὑποψηφίου διδάκτορος, εἶναι μίᾳ εὐλογημένη βραχεῖα περίοδος τῆς ζωῆς τοῦ καθενὸς ἐπιστήμονος· περίοδος τῆς σπουδῆς τοῦ μαθητοῦ δίπλα στὸν διδάσκαλό του. Ἀναπτύσσεται μίᾳ σχέση μετὰ πολλὰ στοιχεῖα ἱερότητος· κι ἀπ' αὐτὴν ἐκπορεύονται ὁ σεβασμὸς, ἡ κατανόηση, ἡ ἀλληλοεκτίμηση, ἡ προσδοκία, καὶ ψηλότερα ἀπὸ ὅλα ἡ εὐγένεια τοῦ χαρακτῆρος, τὴν ὁποία σμιλεύει σιγὰ σιγὰ καὶ ἀνεπαίσθητα ἡ ἐπιστημονικὴ τριβὴ καὶ τὸ σκύψιμο στὰ γραπτὰ τόσων ἄλλων ἐρευνητῶν καὶ ἐπιστημόνων. Εἶναι μίᾳ εἰσέλευση στὸν γοητευτικὸ κόσμον τῆς γνώσεως, γιὰ τὸν ὁποῖο δὲν δίνεις εὐκόλα κανένα ἀν-



τάλλαγμα. “Γνώσεσθε τὴν ἀλήθειαν καὶ ἡ ἀλήθεια ἐλευθερώσει ὑμᾶς”.

Ὅπως πρέπει νὰ γνωρίζετε, ὀφείλετε ὅλοι οἱ ὑποψήφιοι διδάκτορες νὰ κοινολογεῖτε τὰ εὐρήματά σας καὶ συζητεῖτε τὰ τυχόν προβλήματα ποὺ ἀνακύπτουν κατὰ τίς διάφορες φάσεις τῆς ἔρευνάς σας, μὲ τὸν ἐπόπτη καθηγητὴ σας, κυρίως, ἀλλὰ καὶ μὲ τοὺς δύο ἄλλους συμβούλους καθηγητές, γιὰ νὰ ἔχουν μιὰν εἰκόνα περὶ τῆς προόδου τῆς ἐργασίας σας καὶ νὰ μποροῦν νὰ σᾶς δανείσουν τὰ φῶτά τους καὶ τὴν ἄλλη, τὴν ὠριμη ὀπτική γωνιὰ γιὰ τὸ ζητούμενο. Καὶ ὀφείλετε, περὶ τὸ τέλος κάθε ἀκαδημαϊκοῦ ἔτους νὰ συντάξετε ἓνα συνοπτικὸ ὑπόμνημα γιὰ τὴν ἔρευνά σας σὲ πηγαῖο ὑλικό, ἢ γιὰ τὴν ἐξαντλητικὴ ἀναζήτηση καὶ συγκέντρωση τῆς σχετικῆς βιβλιογραφίας, ἢ γιὰ τὴν ἐκπόνηση τοῦ σχεδίου διαρθρώσεως τῆς διατριβῆς, ἢ γιὰ τὸν βαθμὸ στὸν ὁποῖο ἤδη βρίσκειται ἡ συγγραφή τῆς διατριβῆς σας. Τὴν ἐκθεση αὐτὴ θὰ ὑποβάλλει στὸ Τμῆμα ὁ ἀρμόδιος ἐπιβλέπων καθηγητὴς, προκειμένου νὰ ἐνημερωθῇ ἡ Γενικὴ Συνέλευση γιὰ τοὺς καρποὺς τῶν κόπων σας καὶ γιὰ τὴν προσδοκία τῆς ἀπολαβῆς.

Παρακαλῶ, λοιπόν, νὰ μεριμνήσετε νὰ τακτοποιήσετε αὐτὴν τὴν ἐκκρεμότητά σας ἔναντι τοῦ τροφοῦ Τμήματός σας, μέχρι τὴν 29ῆ Ἰουνίου, γιὰ νὰ καταστῇ ἐφικτὴ ἡ ἐπικύρωση τῆς προόδου σας σὲ προσεχῆ ἑκτακτὴ Γενικὴ Συνέλευση, ποὺ θὰ συγκληθῇ ὅπωςδὴποτε μέχρι τῆς 15ῆς Ἰουλίου 1998. Καὶ παρακαλῶ ἐκείνους ἀπὸ σᾶς, ποὺ δὲν ἀνταποκρίθηκαν σὲ σχετικὴ ζήτηση τῆς Γραμματέως νὰ ὑποβάλουν τὰ ὅποια ἔγγραφα λείπουν ἀπ’ τὸν φάκελό τους, νὰ σπεύσουν νὰ τὰ συνυποβάλουν τώρα μὲ τὴν ἐκθεση προόδου τῆς ἐργασίας τους. Θὰ εἶναι λυπηρὸ νὰ χρειασθῇ νὰ ἐπανέλθει ἡ Γραμματεία γι’ αὐτὸ τὸ θέμα.

Ἐπιθυμῶ, ἀκόμη, νὰ σᾶς πληροφορήσω ὅτι ὁ κατάλογος τῶν ὑποψηφίων διδασκτόρων τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν ἀριθμεῖ 76 ὑμέτερες ἐλλογιμότητες! Εἶναι βέβαιο, καὶ ἄξιο καὶ δίκαιο, ὅτι σύντομα θὰ τὰ ἑκατοστήσουμε! καὶ θὰ ὑπερβοῦμε τὸν ἀριθμὸ ἑκατό! Ἐξι συνάδελφοί σας ἀναγορεύτηκαν ἤδη διδάκτορες. Τὸ Τμῆμα καυχᾶται τὴν καλὴ καύχηση καὶ εὐχεται γιὰ τὴ δική σας γρήγορη ἀναγόρευση. Στὴν νέα ἐκδοση τοῦ Ὁδηγοῦ Σπουδῶν ὁ κατάλογος τῶν ὑποψηφίων διδασκτόρων μὲ τὴν ἀναγραφή καὶ τοῦ θέματος, γιὰ τὸ ὁποῖο ἐκπνεῖ ὁ καθένας σας τὴ διατριβή, θὰ καταλάβει τὴν πρέπουσα θέση του γιὰ κοινὴ καὶ δίκαιη πληροφόρηση.

Φίλοι ὑποψήφιοι διδάκτορες,

ὄχι χωρὶς κάποιον δισταγμὸ, ὅσον ἀφορᾶ στὸ περιεχόμενον αὐτοῦ τοῦ γράμματος, κάθισα νὰ σᾶς γράψω. Μὲ τὸ ποὺ ἄρχισα ὅμως νὰ καταστρώνω τίς σκέψεις μου, ἔτσι ὅπως ἀναδύονταν στὸν νοῦ μου, σ’ ἓνα ὄραμα μακαρισμοῦ τῶν ἐπερχομένων γενεῶν ποὺ θὰ ἔχουν τόσοι μουσικολόγους νὰ τοὺς κάνουν εὐφωνη καὶ σύγχορδη καὶ σύθροη τὴ ζωὴ τους, δὲν μὲ ἔμελλε τί καὶ πῶς καὶ



πόσο θὰ γράψω. “Ὅ,τι ἔγραψα, ἔγραψα· δὲν ἀναποδίζω συνήθως καὶ δὲν ξεγράφω. “Ὅ,τι ἔγραψα ἦταν θρόισμα αὔρας λεπτῆς ποῦ ἔρχεται ἀπ’ τὸ μέλλον· πιστέψτε με.

Εὐελπιστῶ σὲ εὐθετο καιρό, πρὸς τὸ Φθινόπωρο, νὰ ἔχω τὴ χαρὰ νὰ σᾶς προσκαλέσω ὅλους σὲ μιὰ σύναξη, καὶ μαζί, ἐσεῖς –νὰ γνωρισθῆτε ἄλλωστε κάποιοι μεταξύ σας–, καὶ οἱ διδάσκαλοί σας νὰ πιῶμε ἓνα ποτήρι κρασί, καὶ νὰ κοιτάξουμε μαζί τὸν κόσμο τῆς μουσικῆς, ὅλον τὸν κόσμο, μὲ πολλὰ ζευγάρια μάτια· θὰ ’ναι ωραιότερος!

Μὲ εὐχὲς καὶ ἐγκάρδιους χαιρετισμούς,

Γρ. Θ. Στάθης  
Καθηγητῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας  
καὶ Ψαλτικῆς Τέχνης

κοινοποίηση  
πρὸς ὅλα τὰ μέλη ΔΕΠ  
τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν

2.

Πρὸς τοὺς  
κ. κ. ὑποψηφίους διδάκτορες  
τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν  
τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ  
Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν.

Ἀθήνα, 28 Σεπτεμβρίου 1998

Ἀγαπητοὶ ὁμόζηλοι ἐρευνητές, ὑποψήφιοι διδάκτορες·

“Ὁ εὐθετος καιρός, πρὸς τὸ Φθινόπωρο”, ποῦ σᾶς ἔγραφα στὴν πρώτη μου ἐπιστολή (τῆς 1ης Ἰουνίου 1998) ἔφτασε καὶ μὲ ιδιαίτερη χαρὰ σᾶς προσκαλῶ ὅλους σὲ μιὰ σύναξη - δεῖπνο τὴν Πέμπτη 15 Ὀκτωβρίου 1998 στὴν ταβέρνα “Οἱ Τριανταφυλλιές” (Λεωφόρος Καρέα 73, στὸν Καρέα, τηλ. 76 63 607. “Ὡρα συγκεντρώσεως 20.30 - 21.00). Μὲ ὅλη μου τὴν εὐχαρίστηση θὰ σᾶς κεράσω τὸ κρασί, μαζί μὲ τὶς ὀλόκαρδες εὐχὲς μου· νὰ μᾶς ἔχει ὁ Θεὸς καλὰ, μὲ υἱεῖα καὶ εἰρήνη καὶ τὰ ἄνωθεν δωρήματα· γιὰ νὰ ἐπιτελέσουμε τὸ ὑψηλὸ πνευματικὸ ἔργο μας. Προσκαλοῦνται, ἐπίσης, καὶ οἱ διδάσκαλοί σας, ὅπως ἤδη τοὺς τὸ προανήγγειλα στὴν πρόσφατη συνεδρίαση τῆς Γενικῆς Συνελεύσεως τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν (24 Σεπτεμβρίου 1998).

Ἐκεῖνος ὁ θαυμάσιος λόγος τοῦ Μ. Βασιλείου, ποῦ ἀναφέρεται στὴν ἀπὸ κοινοῦ ἀναπεμπόμενη ψαλμωδία, δηλαδὴ “τίς γὰρ ἔτι ἐχθρὸν ἠγεῖσθαι δύναται, μεθ’ οὗ μίαν ἀφῆκε πρὸς Θεὸν τὴν φωνήν; ὥστε καὶ τὸ μέγιστον τῶν



ἀγαθῶν, τὴν ἀγάπην, ἢ ψαλμωδία παρέχεται!” (“Ὁμιλία εἰς τὸν α΄ ψαλμόν”, 1-2, PG 29, 212-213), ἐμένα μου κανοναρχεῖ τὴν ἔγνοια νὰ βρίσκω τρόπους νὰ συνάζονται οἱ ὁμότεχνοι καὶ νὰ ἐγείρουν, μαζί μὲ ‘μίαν φωνήν’ –εὐχή ἢ ψάλμα ἢ τραγούδι, ἀδιάφορο– κι ἓνα ποτήρι κρασί· γιατί θαρρῶ πῶς δὲν μπορεῖς νὰ πι-κραθῆς εὐκολα ἀπ’ τὸν φίλο μὲ τὸν ὁποῖο πίνεις μαζί λίγο κρασί καὶ χαιρεσαι καὶ συνευθυμεῖς. Εἶναι ἢ εὐλογία τοῦ κοινοῦ ποτηρίου γιὰ τὴν κοινωνία τῶν ἀνθρώπων.

Μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτὴ θὰ ἤθελα νὰ σᾶς πληροφορήσω ὅτι τὴν ἴδια Πέμπτη (15 Ὀκτωβρίου) τὸ μεσημέρι 11.00 - 13.00, ὥρα πού ἐξ ἀρχῆς προβλέφθηκε στὸ πρόγραμμα σπουδῶν τοῦ Τμήματός μας “ὡς ‘Φίλιον’ ἢ ‘Forum’ γιὰ συνά-ξεις πολιτιστικοῦ - ἐπιστημονικοῦ - κοινωνικοῦ ἐνδιαφέροντος τῶν μελῶν ΔΕΠ καὶ τῶν εἰδικῶν ἐπιστημόνων, καθὼς καὶ τῶν ὑποψηφίων διδασκτόρων, τῶν φοιτητῶν/τριῶν καὶ ἄλλων ὁμοτέχνων συναδέλφων, καθηγητῶν ἢ μὴ”, ἢ ταπεινότητά μου θὰ παρουσιάσω τὸ θέμα “Ἡ Βυζαντινὴ Σημειογραφία καὶ ἡ διεθνῆς κωδικοποίησή της”, ἐγκαινιάζοντας τὴ σειρά τῆς ἐφετινῆς ἀκαδημαϊ-κῆς χρονιάς. Ἡ χαρά μας θὰ εἶναι μεγάλη ἂν δοῦμε κάποιους ἀπὸ σᾶς νὰ προσδράμουν στὸ “Φίλιον”, στὴν ἀνατολικὴ αἴθουσα τοῦ 9ου ὀρόφου, μὲ τὴν εὐκαιρία πού θὰ εἴστε στὴν Ἀθήνα, ὅσοι θὰ ῥθῆτε ἀπὸ μακριά, γιὰ τὴ σύναξη - δεῖπνο.

Κατὰ τὴ συνάντησή μας θὰ λάβετε ὅλοι καὶ ἓνα δακτυλογραφημένο ἀντί-τυπο τοῦ καταλόγου τῶν ὑποψηφίων διδασκτόρων τοῦ Τμήματός μας, μὲ τὰ ἀ-παραίτητα σχετικὰ στοιχεῖα, καὶ κυρίως τὴν ἀναγραφὴ τοῦ θέματος, ἐπὶ τοῦ ὁποῖου ὁ καθένας σας ἐκπονεῖ τὴ διατριβή του, καθὼς καὶ μιὰ σχηματικὴ δι-άρθρωση τῶν φάσεων τῆς ἐρεύνης καὶ συγγραφῆς μιᾶς διδακτορικῆς διατριβῆς, ὅπως ἀπ’ τὴν πειρά μου θεωρῶ ὡς μέση καὶ εὐθεῖα ὁδός.

Ἀπομένει, φίλοι ὁμόζηλοι, νὰ μοῦ ἀπαντήσετε γιὰ τὴ θετικὴ ἀναταπόκρισή σας στὸ κάλεσμά μου αὐτό, μέχρι τὴν Τετάρτη 14 Ὀκτωβρίου –γιὰ νὰ ἐτοι-μασθοῦν στὴν ταβέρνα οἱ σχετικὲς προμήθειες καὶ ὁ χῶρος–, στὸ τηλέφωνο/ fax τοῦ σπιτιοῦ μου 01/76 40 303 ἢ στὸ τηλέφωνο τῆς Γραμματείας (κ. Μα-ρία Τσακουμάκη 72 77 301-2).

Ἀπ’ τὴν πλευρά μου σᾶς περιμένω ὅλους, γιὰ νὰ ἴναι κι ἡ χαρά μου ὀλάκε-ρη, γιατί καὶ “ὁ οἶνος, ὁ εὐφραίνων καρδίας ἀνθρώπων, πολὺς· δεῦτε, καὶ τρυ-φήσατε πάντες”.

Μὲ εὐχές καὶ ἐγκάρδιους χαιρετισμούς,

Γρ. Θ. Στάθης  
Πρόεδρος, Καθηγητῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας  
καὶ Ψαλτικῆς Τέχνης



## 3.

Ἀθήνα, 15 Ὀκτωβρίου 1998

Πρὸς τοὺς  
κ. κ. ὑποψηφίους διδάκτορες  
τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν  
τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ  
Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν.

Ἀγαπητοὶ φίλοι καὶ ὁμότεχνοι διδάκτορες·

Καλῶς ἀνταμωθήκαμε! Καὶ ὅσοι ἀπὸ μακρὰ προσδράματε, χαρῆτε, καὶ ὅσοι παροικεῖτε στὸ ἄστὺ τὸ κλεινὸν τῶν Ἀθηνῶν κι ἔρχεσθε πρὸς ὑπάντηση τῶν ἄλλων, εὐθυμεῖτε! Κι ἐκεῖνοι χαίρουν καὶ οἱ ἄλλοι ἀγάλλονται· καὶ ἐπιχαίρουν καὶ οἱ διδάσκαλοί σας! “Ἴδου δὴ τί καλὸν ἢ τί τερπνόν, ἀλλ’ ἢ τὸ συνεῖναι ἐπὶ τὸ αὐτὸ παραδελφούς ὁμοζήλους ἐν τῇ τέχνῃ ἅμα!”, γιὰ ν’ ἀκολουθήσω μιὰ ψαλμικὴ ρητορεία.

Σᾶς εὐχαριστῶ ὅλους πού εἶχατε τὴν προθυμία καὶ τὴν καλωσύνη νὰ μᾶς προξενήσετε αὐτὴν τὴ μεγάλη χαρὰ· μεγάλη ὡς πρὸς τὸ πλῆθος, μεγαλύτερη ὡς πρὸς τὸ πάθος, μέγιστη ὡς πρὸς τὸ μάθος, καὶ ἀπροσμέτρητη ὡς πρὸς τὴ δόση καὶ τὴν ἀντίδοση τὴν ἀγαθὴ τοῦ ἐνὸς πρὸς τὸν ἄλλο καὶ ὅλων μαζὶ πρὸς ὅλους, καὶ στὴ γενεὰ καὶ γενεὰ τῶν Ἑλλήνων! Ἀναλογισθῆτε μονάχα πόσοι εἴμαστε ἀπόψε ἐδῶ μαζὶ· περὶ τοὺς πενήντα! Πενήντα διδάκτορες· πενήντα νέοι ἐπιστήμονες, πενήντα ζευγάρια μάτια πού βλέπουν τὸν κόσμον μαζὶ, ὅπως τὸν ὀραματίζονται καὶ τὸν λούζουν μὲ τὴν αἴγλη τῶν γνώσεών τους –στὴν ἐπιστήμη καὶ τὴν τέχνη τῆς μουσικῆς– νὰ φαίνεται ὠραιότερος· νὰ τὸν θέλουν ὠραιότερο καὶ νὰ τὸ μποροῦν νὰ τὸ κατορθώσουν αὐτὸ τὸ μέγα κατόρθωμα, δηλαδή τὴν ἀλλαγὴ τῆς μουσικῆς παιδαγωγίας στὸν τόπο μας. Ἡ μουσικὴ συμπορεύεται μὲ τὸν ἄνθρωπον ἐκ γενετῆς. Σὲ μᾶς ἐναπομένει νὰ γεμίσουμε τὴ ζωὴ μὲ μουσικὴ, “μουσικὴν τὴν ἀμείνω καὶ πρὸς ἄμεινον φέρουσαν”, γιὰ νὰ μὴ μείνει κάποιον κενὸ γιὰ ἀμουσία ἢ, τὸ χειρότερο, γιὰ μουσικοκτόνες καταστάσεις καὶ ἐποχές. Θὰ εἴμαστε ἀναπολόγητοι στὶς μελλούμενες γενεές.

Προσωπικὰ πιστεύω πὼς ὕστερα ἀπὸ τρία ἢ πέντε χρόνια, ὅποτε ὅλοι ἐσεῖς, καὶ οἱ μετὰ ἀπὸ σᾶς, θὰ ἔχετε ὀλοκληρώσει τὴν ἔρευνα καὶ τὴ συγγραφὴ τῆς διατριβῆς σας, τὰ μουσικὰ πράγματα στὸν τόπο μας θ’ ἀλλάξουν, καὶ θ’ ἀλλάξουν μὲ καταπληκτικὴ βελτίωση, πού θὰ ὀφείλεται σὲ σᾶς. Θὰ ἀνορθωθῇ ἡ εἰκόνα τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς, τῆς ὁμοούσιας αὐτῆς ὑπερχρόνιας καὶ παραμόνιμης ἠχητικῆς ἔκφρασης τῶν Ἑλλήνων, πού δὲν ἀλλοτριώνει ἀλλὰ ταυτοποιεῖ. Θὰ γίνῃ ἐντελέστερη ἡ γνώση τοῦ δυτικοῦ μουσικοῦ πολιτισμοῦ μὲ τὶς διαχρονικὲς μουσικὲς ἀξίες του. Θὰ γεννηθῇ καὶ ἡ θέληση νὰ κλίνουμε τὸ οὖς μας καὶ πρὸς τὴν ἀνατολή, καὶ βορρᾶ καὶ νότο, ν’ ἀναγνωρίσουμε ἠχήματα δι-



κά μας, ξένα, ἄγνωστα, ὅ,τι κι ἂν εἶναι, ἔχει μιὰ γοητεία. Ὅλοι μαζί μποροῦμε καὶ περιοδικὰ ν' ἀνοίξουμε καινούργια, καὶ ἰδρύματα μουσικὰ νὰ συστήσουμε, καὶ μορφές καὶ ἤθη καὶ ἔθιμα ν' ἀνορθώσουμε, καὶ νὰ δώσουμε λόγον “παντί τῷ αἰτοῦντι” σὲ συνέδρια καὶ συνάξεις, ὅπουδῆποτε καὶ ὅποτεδῆποτε, καὶ ἀπ' τὶς ἐφημερίδες καὶ τὴ ραδιοτηλεόραση νὰ παρουσιάσουμε καὶ νὰ κρίνουμε καὶ νὰ προβάλλουμε τὴ μουσική. Νὰ μαθητεύσουμε δηλαδὴ τὸν κόσμον, τῆς ὁποίας ἐμβέλειάς μας, κηρύττοντας τὴν καλὴ μουσική, νῦν καὶ αἰεὶ!

Ἐγείρω ἓνα ποτήρι κρασί καὶ εὐχομαι σὲ ὅλους σας ὑγεία καὶ χαρὰ καὶ εἰρήνη πάντοτε πρὸς εὐόδωση κάθε ἀγαθοῦ σας ἔργου. Καλὰ τελειώματα στὴν ἐκπόνηση τῆς διατριβῆς σας. Οἱ εὐχὲς οἱ ἐγκάρδιες τῶν πανεπιστημιακῶν διδασκάλων σας καί, προσωποποιῶντας τὸ πνευματικὸ μέγεθος, τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, θὰ σᾶς συνοδεύουν καὶ θὰ σᾶς συμπαρίστανται πάντοτε. Πορεύθητε τὸν ἀγῶνα τὸν καλόν!

Μὲ ἐγκάρδιους χαιρετισμούς,

Γρ. Θ. Στάθης

Πρόεδρος, Καθηγητὴς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας  
καὶ Ψαλτικῆς Τέχνης

κοινοποίηση:

στοὺς ἐπιβλέποντες καθηγητὲς μέλη ΔΕΠ  
γιὰ τὴν ἐκπόνηση διδακτορικῶν διατριβῶν  
τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν.

4.

Πρὸς τοὺς κ. κ.  
νέους ὑποψηφίους διδάκτορες  
τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν

Ἀθήνα, 30 Νοεμβρίου 1998

Ἀγαπητοί μου, κυρίες καὶ κύριοι:

Ἡ Γ. Σ. τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν, κατὰ τὴ συνεδρίαση τῆς 19ης Νοεμβρίου 1998, ἐξέτασε τὶς ὑποβληθεῖσες αἰτήσεις γιὰ ἀποδοχὴ νέων ὑποψηφίων διδασκτόρων στὰ γνωστικὰ ἀντικείμενα ποὺ θεραπεύονται στὸ Τμῆμά μας ἀπὸ καταξιωμένους πανεπιστημιακοὺς διδασκάλους, καὶ ἐνέκρινε τὴν ἀποδοχὴ τῆς αἰτήσεως τῆς ἐλλογιμότητός σας. Ἡ ἀποδοχὴ τῆς αἰτήσεώς σας ὡς ὑποψηφίων διδασκτόρων εἶναι ἓνας σταθμὸς στὴ ζωὴ σας: “καλοῦ ἔργου ὀρέγεσθε!”. Συγχαρητήρια καὶ εὐχὲς μαζί γιὰ τὸν ἀγῶνα στὸ νέο στάδιο τῶν ἐρευνῶν καὶ γιὰ τὴν ἐκπόνηση τῆς διατριβῆς σας.

Ἐπιθυμῶ νὰ σᾶς ἐνημερώσω σχετικὰ μὲ τὴ διευθέτηση κάποιων ἄμεσων



θεμάτων πού σας ἀφοροῦν καὶ ἀπορρέουν ἀπ’ τὶς σχετικὲς κείμενες διατάξεις καὶ τὸν σύμφωνο μὲ αὐτὲς ἐσωτερικὸ μεταβατικὸ Κανονισμὸ τοῦ Τμήματός μας. Ἡ ἀποδοχὴ τῶν αἰτήσεών σας γιὰ τὴν ἐγγραφή σας στὸν κατάλογο τῶν ὑποψηφίων διδασκτόρων ἐγκρίνεται ‘κατ’ ἀρχήν’. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἡ τελικὴ ἐγκριση γίνεται μὲ τὴν ἐκπλήρωση ὅλων τῶν σχετικῶν προϋποθέσεων - ὑποχρεώσεών σας. Λοιπόν:

α. Ἔχετε ὅλοι ὑποχρέωση, ἐκτὸς ἀπὸ ἐκείνους οἱ ὁποῖοι ἔχετε σπουδάσει στὸ ἐξωτερικὸ καὶ ἔχετε κάποιον τίτλο σπουδῶν ἀπὸ Πανεπιστήμιο τῆς ἀλλοδαπῆς, νὰ ἐξετασθῆτε ἐνώπιον ἐπιτροπῆς ἀπὸ μέλη ΔΕΠ τοῦ Τμήματος, γραπτὰ καὶ προφορικὰ, γιὰ τὴν πιστοποίηση τῆς γλωσσομάθειάς σας σὲ μία τουλάχιστον γλῶσσα (γαλλικὴ, ἀγγλικὴ, γερμανικὴ, ἰταλικὴ, ρωσικὴ, κ.ἄ.). Οἱ ἐξετάσεις θὰ γίνουν κατὰ τὴν ἐξεταστικὴ περίοδο τοῦ Ἰανουαρίου (19 Ἰανουαρίου - 5 Φεβρουαρίου 1999) σύμφωνα μὲ πρόγραμμα πού θὰ φροντίσετε νὰ μάθετε ἀπ’ τὴ Γραμματεία.

β. Ὅσοι ἀπὸ σας δὲν εἶστε ἀπόφοιτοι Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τῆς Ἑλλάδος, ἔχετε ὑποχρέωση νὰ δώσετε ἐξετάσεις σὲ 2 ἢ 3 μαθήματα, κατὰ τὴν κρίση τοῦ ἐπιβλέποντος καθηγητοῦ σας, τοῦ προπτυχιακοῦ προγράμματος σπουδῶν τοῦ γνωστικοῦ ἀντικειμένου, μέσα στὸ ὁποῖο θὰ κινεῖται ἡ διατριβή σας. Οἱ ἐξετάσεις αὐτὲς πρέπει νὰ περατωθοῦν ἐπιτυχῶς ἐντὸς τῶν δύο προσεχῶν ἐξεταστικῶν περιόδων, τοῦ χειμερινοῦ ἑξαμήνου (19 Ἰανουαρίου - 5 Φεβρουαρίου 1999) καὶ τοῦ ἐαρινοῦ ἑξαμήνου (1-20 Ἰουνίου 1999).

Ἡ ἐκπλήρωση αὐτῶν τῶν δύο ὑποχρεώσεών σας θεωρεῖται καὶ ὡς ἐκπλήρωση τῶν σχετικῶν προϋποθέσεων γιὰ τὴν τελικὴ ἀποδοχὴ σας ὡς ὑποψηφίων διδασκτόρων καὶ ὡς ἔναρξη τῆς περιόδου τῶν τριῶν ἐτῶν, ἐντὸς τῆς ὁποίας, ὡς ἐλαχίστου χρονικοῦ διαστήματος, πρέπει νὰ ἐκπονήσετε τὴ διατριβή σας.

γ. Ἐντὸς τριμήνου, ἀπὸ τὴν ἡμερομηνία τῆς συνεδριάσεως τῆς Γ. Σ., δηλαδή τῆς 19ης Νοεμβρίου 1998, πρέπει νὰ συνεργασθῆτε μὲ τὸν ἐπιβλέποντα καθηγητὴ σας, κατὰ κύριο λόγο, ἀλλὰ καὶ μὲ τὰ ἄλλα δύο μέλη τῆς συμβουλευτικῆς ἐπιτροπῆς πού συγκροτήθηκε γιὰ τὴν ἐπίβλεψη τῆς ἐκπονήσεως τῆς διατριβῆς σας, γιὰ τὸν καθορισμὸ τοῦ θέματος τῆς διατριβῆς σας. Ὁ ἐπιβλέπων καθηγητὴς θὰ πρέπει νὰ φέρει σὲ προσεχῆ Γ. Σ. τὸν τίτλο τῆς ὑπὸ ἐκπόνηση διατριβῆς σας πρὸς ἐπικύρωση. Τὴν ὑποχρέωση αὐτὴ ἔχουν ἐκεῖνοι οἱ ὁποῖοι δὲν ἔχουν ἀκόμα καταλήξει σὲ συγκεκριμένο θέμα καὶ ὁ ἐπιβλέπων καθηγητὴς κατὰ τὴν εἰσήγηση γιὰ τὴν ἀποδοχὴ τῶν αἰτήσεών τους δὲν κατέθεσε καὶ θέμα τῆς διατριβῆς.

δ. Ὅλοι πρέπει στὸ τέλος κάθε ἀκαδημαϊκοῦ ἔτους, περὶ τὸν Μάιο, νὰ συντάσσετε ἔκθεση προόδου τῆς ἐρεῦνης σας ἢ τοῦ σταδίου συγγραφῆς τῆς διατριβῆς, τὴν ὁποία θὰ ὑπογράφουν καὶ τὰ τρία μέλη τῆς συμβουλευτικῆς ἐπιτροπῆς. Αὐτὸ σημαίνει, καὶ σας ἐφιστῶ τὴν προσοχή, ὅτι θὰ πρέπει νὰ προσ-



τρέχετε στὶς συμβουλές καὶ τῶν τριῶν συμβούλων καθηγητῶν· ἄλλωστε, νὰ εἴστε βέβαιοι, ὅτι θὰ εἶναι εὐεργετική πάντοτε ἡ ἔκφραση γνώμης ἐκ μέρους τους καὶ ὁ δανεισμὸς τῶν φώτων τους γιὰ τὴ δική σας ἔρευνα. Οἱ καθηγητὲς δὲν πρέπει, καὶ δὲν τὸ κάνουν, νὰ ὑπογράφουν τὴν ἔκθεση προόδου χωρὶς νὰ ἔχουν γνώση τῆς ἐργασίας σας. Τὸ χειρότερο ἀκόμα, εἶναι ὅταν δὲν συντάσσεται καμιὰ ἔκθεση καὶ φθάνει ὁ ὑποψήφιος διδάκτωρ νὰ κριθεῖ, κι ἴσως τότε βρεθεῖ μπροστὰ σὲ ἀλγεινὲς περιπέτειες. Κατὰ τὴν τελευταία συνεδρίαση ἐκφράσθηκε ἡ ἀποψη νὰ θελήσουν νὰ ἀποποιηθοῦν τὴν ιδιότητα τοῦ συμβούλου καθηγητοῦ οἱ καθηγητὲς ἐκεῖνοι οἱ ὁποῖοι θὰ θεωροῦν ὅτι σκόπιμα παραθεωροῦνται ἀπ' τοὺς κ.κ. ὑποψηφίους διδάκτορες. Ἀμέλεια ἢ παραμέληση αὐτῆς τῆς ὑποχρεώσεώς σας μπορεῖ νὰ ἐπιφέρει τὴ διακοπὴ τῆς ἐκπονήσεως τῆς διατριβῆς σας.

Εἶμαι βέβαιος ὅτι θὰ θελήσετε νὰ ἀνταποκριθῆτε πρόθυμα καὶ θετικά σὲ ὅσα σᾶς σημείωσα ἐδῶ παραπάνω μὲ τὴν ἔγνοια νὰ ὀμαλοποιήσω τίς τρίβους γιὰ τὸν νέο δρόμο ποὺ ἔχετε νὰ διανύσετε. Βοηθῆστε καὶ σεῖς, παρακαλῶ, μὲ τὴν καλή σας διάθεση καὶ τὰ χαρίσματα τῆς ψυχῆς σας νὰ διεξαχθοῦν ὅλα ἀπρόσκοπτα. Ζητῆστε ἐσεῖς ἀπ' τὴ Γραμματεία, μὲ μιὰν ἐπίσκεψή σας, κι ὄχι μὲ τηλεφωνήματα, τοὺς τρόπους διευθετήσεως τῶν ζητημάτων σας.

Μὲ εὐχὲς γιὰ ὑγεία καὶ χαρὰ πάντοτε καὶ εὐόδωση κάθε καλοῦ σας ἔργου,

Ὁ Πρόεδρος  
Καθηγητῆς Γρ. Θ. Στάθης

5.

Πρὸς τοὺς  
κυρίους καὶ δεσποινίδες/κυρίες  
μαθητὲς μου καὶ ὑποψηφίους διδάκτορες  
στὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν  
γιὰ τὴ 'Βυζαντινὴ Μουσικολογία',  
τοὺς ἀπανταχοῦ.

Ἀθήνα, 26 Αὐγούστου 2000

Ἀγαπητοί μου·

“Γνώσεσθε τὴν ἀλήθειαν καὶ ἡ ἀλήθεια ἐλευθερώσει ὑμᾶς”. Θεῖον τὸ λόγιον ποὺ ὑπαγορεύει ἀπολυπραγμόνητο σεβασμὸ, καὶ μαζὶ περισσὴ ἔγνοια, ‘τὶ τὸ λόγιον ἐννοεῖ’. Γιὰ τὴν ὑψιστὴ ἀλήθεια ἃς πραγματευθοῦν ἄλλοι, πέρα τῆς γνώσεως ὅτι αὐτὴ εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Θεός, ἀφοῦ καὶ ὁ Χριστός, ἡ ὄντως ἀλήθεια, ἐρωτώμενος ἀπ' τὸν Πιλάτο δὲν ἀπάντησε, δηλώνοντας τὸ αὐτονόητο, ὅτι αὐτὸς εἶναι ἡ ἀλήθεια.



Ἡ ἐλευθέρωση, τὴν ὁποία ἐπαγγέλλεται ἡ γνώση τῆς ἀλήθειας, γιὰ μᾶς τοὺς θνητοὺς σημαίνει κυρίως αὐτογνωσία. Καὶ ὅταν θυμηθοῦμε καὶ τὸν σοφὸ προπάππο μας Σωκράτη μὲ τὸ “ἐν οἶδα ὅτι οὐδὲν οἶδα”, τότε ἡ αὐτογνωσία μας γίνεται ἦθος καὶ ὕφος καὶ τρόπος βιοτῆς καὶ συμπεριφορᾶς.

Στὸ ἐπιστημονικὸ πεδίο, ἡ ἀναζήτηση τῆς ἀλήθειας μέσ’ ἀπ’ τὶς ἀτραποὺς τῆς ἀμφισβητήσεως καὶ τοῦ συνεχοῦς ἐλέγχου κατὰ τὶς διασταυρώσεις τῶν μαρτυριῶν, στοχεύει στὴ διακρίβωση τῶν πραγμάτων καὶ στὴν ἀκριβολογία τῆς διατυπώσεως.

Γνώση τῆς ἀλήθειας - αὐτογνωσία - ἐλευθέρωση ἀπὸ ἀμφιβολίες καὶ ἀμφισβητήσεις - ἦθος καὶ ὕφος καὶ τρόπος βιοτῆς καὶ συμπεριφορᾶς, τὰ κάλλιστα ἔκγονα - βάσανος καὶ ἔλεγχος τῶν μαρτυριῶν - ἀκριβολογία καί, τελικά, πορεία καὶ γεύση τῆς ἐπιστημοσύνης. Καθ’ ὁδὸν ἰκάνωση νὰ δίδουμε “λόγον παντί τῷ αἰτοῦντι”.

Αὐτὸς ὁ ἀνάντης δρόμος καὶ τρόπος γιὰ γνώση τῆς ἀλήθειας φτερώνεται ὡς ἄλλος ἔρωτας καὶ μᾶς συναρπάζει καὶ μᾶς ἀνυψώνει νὰ μὴ μεριμνᾶμε γιὰ ἄλλο, πάρεξ τῆς ἀλήθειας, καὶ νὰ μὴ πράττουμε εἰ μὴ “πρὸς κοινὸν ὄφελος” καὶ ἐν ταπεινότητι “πρὸς ἴδιον ψυχικὸν ἡμῶν μνημόσυνον”.

“Ὅλα τὰ παραπάνω τὰ σημείωσα τὸ πρῶτὶ τῆς 25ης Ἰουλίου 2000, ποὺ ἡ σκέψη μου θέλησε νὰ σᾶς χαιρετίσει ὅλους καὶ νὰ σᾶς εὐχηθῆ “καλὸ καλοκαίρι μὲ καλὴ συντροφιά τῶν ποιητῶν καὶ μελουργῶν καὶ κωδικογράφων τῆς πανθαύμαστης Ψαλτικῆς Τέχνης”.

Τώρα ποὺ τὰ ξαναβλέπω τὰ θεωρῶ, γιὰ τὴν ἐρευνητικὴ σας βιοτή, μιὰ καλὴ ὑπόθεσις, ποὺ ὡς δάσκαλός σας τὴν ἐκφέρω καὶ σᾶς τὴν προσφέρω. Εἶναι, ὅπως καλὰ τὸ ἐννοεῖτε, ἓνα διδασκαλικὸ κανονάρχημα, πάνω στὸ ὁποῖο πρέπει νὰ μελίσετε τὸ δικό σας ποικίλο καὶ πολυώνυμο μέλος. Καὶ τοῦτο ἄς μὴ σᾶς διαφεύγει, κατὰ τὸ μελίζειν: “ὕμνους ὑφαίνειν συντόνως τεθηγμένους ἐργῶδές ἐστιν”.

Ἀγαπητοί μου, πρέπει νὰ μαρτυρήσω μιὰν ἀνησυχία μου, ποὺ κάποτε εἶναι πίκρα· πίκρα γιὰτὶ πολλοὶ ἀπὸ σᾶς δὲν μοῦ δώσατε καμιὰν εἶδηση, καὶ γιὰ τὴν ὑγεία σας καὶ γιὰ τὴν ἐπιστημονικὴ σας ἐνασχόληση, ἐδῶ καὶ ἓνα χρόνον, καὶ ἀνησυχία μήπως κάποιοι ἀπὸ σᾶς πολὺ ἀποστάσατε στὸν ‘ἀνάντη δρόμο’ καὶ ἀποκάματε καὶ ἴσως τὰ παρατᾶτε. Θαρρῶ πῶς δὲν ἔφταιξα ἐγώ· καὶ δὲν ξέρω ἂν πρέπει ἐσεῖς νὰ παρέχετε στὸ δάσκαλό σας ἀφορμὲς γιὰ τέτοιες σκέψεις καὶ στενοχώριες. Ἐσεῖς ἀποτελεῖτε τὸν χορὸ τῶν ἀποστόλων μου στὴν ὑπόθεσις τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας· εἶστε παραδελφοὶ μεταξὺ σας ποὺ σᾶς συνδέει ἡ κοινὴ ἀναφορά, δηλαδὴ ἡ κατάκτηση τῆς γνώσεως καὶ τῆς ἀλήθειας, μὲ τὴν εὐχὴ καὶ τὶς κατευθυντήριες ιδέες τοῦ δασκάλου σας. Ἄν δὲν συλλογιστήκατε καλὰ αὐτὴν τὴν ιδιότητά σας, καὶ σεῖς σφάλλατε καὶ τὶς προσδοκίες τοῦ δα-



σκάλου σας διαψεύδετε. Πῶς κολακεύεσθε νὰ λέγεσθε μαθητές μου; Μαθητεία χωρίς παράδοση, δηλαδή χωρίς προφορική συχνή ἐπικοινωνία, δὲν γίνεται. Κι ὅσο καλόκαρδος κι ἂν εἶναι καὶ μακρόθυμος ὁ δάσκαλός σας, δὲν μπορεῖ νὰ ἀδικεῖ καὶ τοὺς 'νέους' ποὺ ζητοῦν "παρ' αὐτῶ" γνώση. Θὰ στρέφεται πρὸς αὐτοὺς ἀφήνοντας τοὺς 'παλαιούς', κατὰ τὸ ρητὸ "ἕασον αὐτοὺς χαίρειν".

Κι εἶναι καὶ οἱ κανονισμοὶ τοῦ Πανεπιστημίου ποὺ πρέπει νὰ τηροῦνται. Πολλοὶ ἀπὸ σᾶς δὲν συντάξατε καὶ δὲν ἀποστείλατε —δὲν μπορούσατε νὰ τὸ κάνετε, ἀφοῦ δὲν μὲ εἶδατε καθόλου—, τὴν ἐτήσια ἔκθεση περὶ προόδου τῶν ἐρευνῶν σας. Γιὰ νὰ μὴ σᾶς πικράνω ἄλλο σᾶς ἀναγγέλλω ὅτι κατὰ τὶς ἀρχές Ὀκτωβρίου θὰ σᾶς καλέσω ὄλους, ὅπως καὶ πέρυσι, σὲ συνάντηση στὸ Πανεπιστήμιο. Καὶ θὰ ἀποτιμήσουμε μαζὶ τὴν κατάσταση. Βλέπω πῶς κάποιοι ἀπὸ σᾶς πρέπει νὰ διαγραφῆτε ἀπ' τὸν κατάλογο τῶν ὑποψηφίων διδασκτόρων. Καὶ θὰ ἐκτιμήσω πόσοι μπορεῖτε νὰ προχωρήσετε καὶ ἀποδώσετε τὸν καρπὸ τῶν κόπων σας στὸν καιρὸ του.

Παρακαλῶ, ἀναλάβετε τὰ σύνεργα καὶ "ἐπὶ τὸ ἔργον". Ὁ κόπος πολὺς, ἀλλὰ καὶ ὁ τρύγος πλεῖστος. Ἀπὸ σᾶς περιμένει ἡ παράδοσή μας, ἡ ἐπιστήμη, ὁ δάσκαλός σας. Κυρίως ὁ δάσκαλός σας νὰ τὸν μιμηθῆτε, νὰ τὸν φτάσετε καὶ νὰ τὸν ξεπεράσετε.

Μὲ εὐχὲς γιὰ ὑγεία καὶ χαρὰ πάντοτε καὶ εὐόδωση κάθε ἀγαθοῦ σας ἔργου, καὶ καλὴ περάτωση τῆς διδακτορικῆς διατριβῆς σας, διατελῶ,

Ὁ Καθηγητὴς Γρ. Θ. Στάθης



## ΕΠΙΣΤΟΛΕΣ ΠΡΟΣ ΤΟ ΠΡΥΤΑΝΙΚΟ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ

1.

Ἀθήνα, 8 Μαρτίου 1999

Πρὸς τὸ  
Πρυτανικὸ Συμβούλιο  
τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ  
Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν,  
Ἐντεῦθα

*“Οἱ ὑποψήφιοι διδάκτορες νὰ χαίρουν τῶν προνομίων  
τῶν μεταπτυχιακῶν”*

Κύριε Πρύτασι,

Προάγομαι μὲ τὸ παρὸν νὰ σᾶς πληροφορήσω ἀρμοδίως ὅτι τὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν ἀπ’ τὴν ἀρχὴ τῆς λειτουργίας του σηματοδότησε καὶ τὴν ἀμεση ἐκδήλωση ἐνδιαφέροντος πολλῶν ἐρευνητῶν, πτυχιούχων ἄλλων Τμημάτων –μὴ Μουσικῶν Σπουδῶν– τῆς ἡμεδαπῆς ἢ τῆς ἀλλοδαπῆς, ἢ καὶ Μουσικῶν Σπουδῶν τῆς ἀλλοδαπῆς, γιὰ ἐκπόνηση διδακτορικῆς διατριβῆς καὶ ἀπόκτηση τοῦ τίτλου τοῦ διδάκτορος τοῦ Τμήματός μας. Ἐπειδὴ, μέχρι ὀλοκληρώσεως τοῦ πρώτου κύκλου πενταετοῦς λειτουργίας καὶ τῆς ἀπονομῆς πτυχίου στοὺς πρώτους ἀποφοίτους μας, δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ λειτουργήσουν ὀργανωμένα Μεταπτυχιακὰ Προγράμματα Σπουδῶν, ἐκπονήσαμε ἓνα μεταβατικὸ ἐσωτερικὸ Κανονισμὸ ὑποδοχῆς ὑποψηφίων διδακτόρων, βάσει τῶν ὅρων τοῦ ὁποίου, κατὰ περίπτωσιν, ἔγιναν δεκτὲς πολλὲς αἰτήσεις ἐνδιαφερομένων γιὰ ἐκπόνηση διδακτορικῆς διατριβῆς.

Μὲ τὴν ἀποφοίτηση τῶν φοιτητῶν/τριῶν τοῦ Τμήματός μας (1996 καὶ ἐντεῦθεν) οἱ αἰτήσεις ὑποψηφίων διδακτόρων πολλαπλασιάστηκαν. Καὶ σήμερα τὸ Τμῆμα καυχᾶται τὴν καλὴ καύχηση ὅτι ἀριθμεῖ ἤδη ἐνενηνταπέντε (95) ὑποψηφίους διδάκτορες, ἐκ τῶν ὁποίων ἕξ (6) ἀναγορεύτηκαν διδάκτορες.

Ἡ Γ. Σ. τοῦ Τμήματος θεωρεῖ ὅτι οἱ ὑποψήφιοι αὐτοὶ διδάκτορες, ποὺ ἔγιναν δεκτοὶ ἔξω ἀπὸ Μεταπτυχιακὰ Προγράμματα, καὶ μέχρι νὰ ὀργανώσουμε Μεταπτυχιακὰ Προγράμματα, πρᾶγμα ποὺ ἐπιδιώκουμε συντόμως, πρέπει νὰ λο-



γίζονται ὡς μεταπτυχιακοὶ φοιτητὲς καὶ νὰ ἔχουν τὰ προνόμια μαζί μὲ τὶς ἀντίστοιχες ὑποχρεώσεις ποὺ ἔχουν οἱ μεταπτυχιακοὶ φοιτητὲς τῶν Μεταπτυχιακῶν Προγραμμάτων Σπουδῶν, ποὺ εἶναι παράλληλα μὲ ἐκεῖνα τῶν προπτυχιακῶν φοιτητῶν· δηλαδή, κάρτα σίτισης, κάρτα ἀπεριορίστων διαδρομῶν καὶ ἰατροφαρμακευτικὴ περίθαλψη, (ἢ νοσοκομειακὴ περίθαλψη ἴσως εἶναι συζητήσιμη ἢ καὶ ἀδύνατη). Καὶ τὸ θέμα τοῦ δικαιώματος συμμετοχῆς τῶν ὑποψηφίων διδασκτόρων στὶς συνεδριάσεις τῆς Γ. Σ. εἰδικῆς σύνθεσης, εἶναι συζητήσιμο· εἶναι ἴσως νομικὸ θέμα, καὶ ἐν πάσῃ περιπτώσει δὲν εἶναι ἄμεσα ἐπιδιωκτέο.

Ὑποβάλλεται παράκληση νὰ ἐξετασθῆ τὸ αἴτημα αὐτὸ καὶ ἐξευρεθῆ τρόπος εὐεργετικῆς ρύθμισης γιὰ τὸν τόσο μεγάλο ἀριθμὸ τῶν ὑποψηφίων διδασκτόρων μας.

Μὲ τιμὴ καὶ φιλικοὺς χαιρετισμούς,

Ὁ Πρόεδρος τοῦ Τμήματος  
Καθηγητῆς Γρ. Θ. Στάθης

2.

Πρὸς τὸ  
Πρυτανικὸ Συμβούλιο  
τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ  
Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν,  
Ἐ ν τ α ὺ θ α

Ἀθήνα, 8 Μαρτίου 1999

“Ἐπιχορήγηση γιὰ δημοσίευση διδακτορικῶν διατριβῶν”

Κύριε Πρύτασι,

Παρεμφερῶς μὲ ἄλλο σχετικὸ γράμμα μου ὑπὸ τὴν ἴδια ἡμερομηνία, ποὺ ἀφοροῦσε τὴ ρύθμιση θεμάτων τῶν πολλῶν ὑποψηφίων διδασκτόρων τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν, προάγομαι μὲ τὸ παρὸν νὰ σᾶς ἀναφέρω ἓνα ἄλλο θέμα, σχετικὸ μὲ τὴ δημοσίευση τῶν διδακτορικῶν διατριβῶν, ποὺ ἐκπονοῦνται στὸ Τμῆμά μας ἀπὸ ἀξιολογώτατους νέους ἐπιστήμονες μουσικολόγους.

Στὴ χώρα μας, καὶ ἐδῶ στὴν Ἀθήνα, δὲν ὑπάρχει μιὰ ὀργανωμένη μουσικὴ βιβλιοθήκη καὶ δὲν ὑπάρχουν οἱ ἀνάλογες ὑποδομὲς γιὰ δημοσίευση μουσικολογικῶν διατριβῶν. Οἱ μουσικολογικὲς διατριβὲς εἶναι συνήθως ἐκτενέστερες ἄλλων διατριβῶν, λόγῳ τῶν παρεμβαλλομένων μουσικῶν παραδειγμάτων. Τὸ κόστος ἐκδόσεως τέτοιων βιβλίων εἶναι δυσβάστακτο γιὰ τοὺς συγγραφεῖς τους - διδάκτορες.

Ἡ ἀνάγκη δημοσιεύσεως εἶναι ἀπαραίτητη προϋπόθεση προαγωγῆς τῆς



ἔρευνας ἐπὶ μουσικῶν θεμάτων στὸν τόπο μας. Τὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν ἀναγόρευσε ἤδη ἕξ (6) διδάκτορες, ἐκ τῶν ὁποίων μόνο δύο βρῆκαν τρόπο μέσῳ ἐκδοτικῶν οἰκῶν νὰ δημοσιεύσουν τὴ διατριβή τους. Σὲ δέκα χρόνια εἶναι βέβαιο ὅτι θὰ περατώσουν τὴν ἐκπόνηση καὶ θὰ ἀναγορευθοῦν διδάκτορες περισσότεροι ἀπὸ ἑβδομήντα ἢ καὶ ὅλοι, οἱ 95, ὑποψήφιοι τώρα διδάκτορες καὶ ἄλλοι ἀκόμη πού στὸ μεταξύ θὰ γίνουν δεκτοί. Ἡ συγκρότηση Μουσικολογικῆς Βιβλιοθήκης στὴν Ἀθήνα, μὲ διδακτορικὲς διατριβὲς καὶ μόνο, θὰ εἶναι τὸ μέγα γεγονός καὶ τὸ μέγα καύχημα τοῦ Πανεπιστημίου μας γενικὰ μέσα σὲ μιὰ δεκαετία· ἡ δὲ συνεισφορὰ στὴν ἐπιστήμη τῆς Μουσικολογίας διεθνῶς αὐτῶν τῶν ἐπιστημονικῶν μουσικολογικῶν βιβλίων, ὅπως εἶναι οἱ διδακτορικὲς διατριβὲς, θὰ εἶναι ἀνυπολόγιστης ἀξίας. Τὸ ἴδιο ἀνυπολόγιστη θὰ εἶναι ἡ βιβλιογραφικὴ βάση γιὰ τὶς μέλλουσες γενιὲς τῶν νέων Ἑλλήνων καὶ ξένων μουσικολόγων.

Κύριε Πρύτασι,

ὕστερα ἀπ’ τὴν περιγραφή τοῦ θέματος καὶ τὸ προσδοκώμενο ὄφελος σὲ ἐθνικὸ ἐπίπεδο, ὑποβάλλω παράκληση νὰ μελετηθῆ ἀρμοδίως στὸ Πρυτανικὸ Συμβούλιο τὸ θέμα καὶ ἐξευρεθῆ τρόπος ἐγκαινίασης μιᾶς χρηματοδοτούμενης σειρᾶς μουσικολογικῶν διατριβῶν στὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν. Θὰ πρόκειται καὶ περὶ ὑποθέσεως καὶ πολιτιστικῆς προσφορᾶς τοῦ Πανεπιστημίου μας γενικότερα. Δὲν μπορῶ νὰ γνωρίζω τὶς πιθανὲς λύσεις. Ὑποπτεύω πὼς κάποιο κληροδότημα ἢ κάποια κονδύλια ἀπ’ τὸν προϋπολογισμό ἔρευνας ἢ βιβλιοθήκης θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ λύσουν τὸ πρόβλημά μας. Ἡ σύσταση εἰδικῆς ἐπιτροπῆς ἀπὸ μέλη ΔΕΠ τοῦ Τμήματος μπορεῖ νὰ διαχειρισθῆ τὸ ἀρχικῶς χορηγούμενο κεφάλαιο καὶ τὶς κατ’ ἔτος ἐπιδοτήσεις γιὰ τὸν σκοπὸ τῆς ἐκδόσεως τῶν διδακτορικῶν διατριβῶν.

Καὶ εἶναι βέβαιο ὅτι ἡ εὐγνωμοσύνη τῶν νέων ἐρευνητῶν - διδακτόρων ἀπέναντι στὴν καλὴ βούληση καὶ θέληση τῶν Πρυτανικῶν Ἀρχῶν καὶ τοῦ Πανεπιστημίου μας γενικότερα, θὰ εἶναι παντοτεινὴ. Εἶναι αὐτονόητο ὅτι ἡ σειρά θὰ ἔχει τὸ ἔμβλημα τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου μας Ἀθηνῶν.

Μὲ τιμὴ καὶ φιλικοὺς χαιρετισμούς,

Ὁ Πρόεδρος τοῦ Τμήματος  
Καθηγητῆς Γρ. Θ. Στάθης



ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΠΡΟΣ ΤΟΝ  
“ΣΥΛΛΟΓΟ ΜΟΥΣΙΚΟΦΙΛΩΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ”\*

Ἀθήνα, 20 Δεκεμβρίου 1986

Γρηγόριος Θ. Στάθης,  
Κρυστάλλη 95, 162 31 Βύρωνας - Ἀθήνα

Πρὸς τὸν  
“Σύλλογον Μουσικοφίλων Κωνσταντινουπόλεως”  
Σοφοκλέους 114, 176 72 Καλλιθέα.

Ἀξιότιμοι Κύριοι

Ἀρχή - ἀρχή, θερμές εὐχές γιὰ τὶς γιορτὲς τοῦ Ἁγίου Δωδεκαημέρου, χρό-  
νια πολλά.

Γιὰ τὴν καθυστέρηση, μὲ τὴν ὁποία σᾶς ἀπαντῶ στὸ γράμμα σας τῆς 12ης Ὀκτωβρίου 1986, ζητῶ συγγνώμη. Πιστέψτε, παρακαλῶ, στὴν εἰλικρίνειά μου, ὅτι ὅλον αὐτὸν τὸν καιρὸ, καὶ ιδιαίτερα τοὺς τρεῖς μῆνες Ὀκτώβριο - Δεκέμβριο, οἱ ἐνασχολήσεις μου ἦταν πολλές καὶ πιεστικές, πού δὲν μοῦ ἄφησαν πολλὰ περιθώρια νὰ σκύψω στὸ γραφεῖό μου γιὰ θέματα κοινωνικῶν ὑποχρεώσεων. Στὴν προκείμενη περίπτωση ὁμολογῶ πὼς ξαφνιάστηκα κιόλας μὲ τὴν τιμητικὴ ἀναφορά σας στὴν ταπεινότητά μου νὰ μὲ συμπεριλάβετε μεταξὺ ἐκείνων πού προτίθεσθε νὰ τιμήσετε κατὰ τὴν τέλεση Ἰωβηλαίου, στὶς 19 Ἰανουαρίου 1987. Ἡ τιμὴ αὐτὴ δυσκόλευε τὴν ἀπάντησή μου, πράγμα πού τὸ δήλωσα τηλεφωνικῶς στὸν μουσικώτατο χορὰρχη κ. Γ. Τσαούση, πού εἶχε τὴν καλωσύνη νὰ μοῦ τηλεφωνήσει.

Ἐπειδὴ γνωρίζω τὴν προσφορά μου στὸ “νὰ διατηρηθῇ ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ ἀλώβητος ὡς πρὸς τὸ ὕφος καὶ τὴν ἐκτέλεσίν της”, ὅπως καὶ σεῖς ἀναφέ-

---

\* Ὁ “Σύλλογος Μουσικοφίλων Κωνσταντινουπόλεως” μοῦ ἔστειλε τὸ φιλοφρονητικὸ γράμμα μὲ τὴν τιμητικὴ πρόσρηση “Σεβαστὲ Διδάσκαλε” καὶ τὴν ἀνακοίνωση ὅτι “ἐπειδὴ, ὡς εἶναι ἐπόμενον, συγκαταλέγεσθε μεταξὺ τῶν τιμωμένων Διδασκάλων, παρακαλοῦμεν θερμῶς, ὅπως μᾶς ἀποστείλετε μέχρι 30. 11. 1986, μίαν φωτογραφίαν σας μετὰ συντόμου βιογραφικοῦ σημειώματος”, τὴν 12η Ὀκτωβρίου 1986 μὲ ἀριθμὸ πρωτοκόλλου 241/1986. Τὸ γράμμα ὑπέγραψαν, ὁ Πρόεδρος Ἰ. Σκούτας καὶ ὁ Γεν. Γραμματεὺς Μ. Σαμαρᾶς.



ρετε, στὶς πραγματικὲς τῆς διαστάσεις, καὶ τὴν θεωρῶ ἐλάχιστη, ἢ ἐν πάσῃ περιπτώσει ὀλίγη γιὰ νὰ ἐπιβραβευθῆ, καὶ τὴν κρίνω ὡς ἐξόφληση τοῦ προσωπικοῦ μου χρέους ἀπέναντι σ' αὐτὴν τὴν πατροπαράδοτη κληρονομιά, δυσκολεύομαι πολὺ νὰ δεχτῶ μιὰ τιμητικὴ διάκριση, τὸν τελευταῖο μάλιστα καιρὸ πὺ οἱ ἄνθρωποι ἐφησυχάζουν στοὺς τίτλους καὶ τὰ ὀφφίκια, πὺ μὲ μεγάλη εὐκολία καὶ ἀφειδώλευτα τοὺς ἀπονέμονται.

Ὅ,τι μέχρι τώρα ἐπέτυχα εἶναι “Θεοῦ δῶρον” καὶ μόνο “κόπος” δικός μου. Εὐχαριστῶ πολὺ γιὰ τὴν εὐγενῆ σας διάθεση καὶ τὴ φιλόμουση πρόθεση νὰ μὲ τιμήσετε, ἀλλὰ σᾶς παρακαλῶ νὰ δεχθῆτε τὴν ἄρνησή μου, πὺ ὑπαγορεύεται ἀπὸ προσωπικὰ κριτήρια. Εἶμαι αὐστηρὸς κριτὴς τοῦ ἑαυτοῦ μου.

Εὐχομαι ὀλόθερμα πλήρη ἐπιτυχία τοῦ Ἰωβηλαίου σας, στὸ ὁποῖο θὰ προσπαθῆσω νὰ παρευρεθῶ, καὶ ὑγεία καὶ χαρὰ πάντοτε γιὰ τὸ καλὸ τοῦ Συλλόγου σας.

Μὲ ἐκτίμηση,

Γρ. Θ. Στάθης,  
Ἀναπληρωτὴς Καθηγητὴς - Μουσικολόγος



Γρηγόριος Θ. Στάθης

*Νεκρολογίες και έπιμνημόσυνοι λόγοι*

Δ  
Ε  
Υ  
Τ  
Ε  
Ρ  
Ο  
Μ  
Ε  
Ρ  
Ο  
Σ

ΙΔ  
Ο  
Τ  
Ι  
Μ  
Η  
Τ  
Η  
Σ







## ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ Κ. ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ\*

Ἄρχων Πρωτοψάλτης τῆς Μ. Χ. Ἐκκλησίας  
(8-11-1915 – † 4-1-1985)

Ἐφέτος, τὴν προπαραμονὴ τῶν Θεοφανείων (4 Ἰανουαρίου 1985) ἐπλήρωσε τὸ κοινὸν χρέος ὁ Ἄρχων Πρωτοψάλτης τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας κύρ Βασίλειος Νικολαΐδης. Κηδεύτηκε τὴν 7ῃ Ἰανουαρίου μὲ πάνδημη συμμετοχὴ τῶν ὄσων ἔμειναν στὴν Πόλη καὶ μὲ διάχυτη ὀδύνη.

Δὲν ἦταν τυχαῖος ἄνθρωπος ὁ μακαρίτης Ἄρχων Πρωτοψάλτης, ἀλλὰ ἓνας ἀπ' τοὺς στύλους τῆς Πατριαρχικῆς μουσικῆς παράδοσης τοὺς τελευταίους δύσκολους καιροὺς. Ἡ ζωὴ του ὅλη, ὅπως καὶ ἡ ζωὴ ὄλων ἐκείνων τῶν ἀνθρώπων ποὺ σημαδεύει ὁ Θεὸς νὰ ἐπιτελοῦν τὸ ἔργο του, ἰδιαίτερα ὅταν ὑπερπερισεύει ἡ ἀνθρώπινη ἀπορία, ἦταν ἓνα ἔμφυχο ψαλτήρι ποὺ ὑμνοῦσε τὸν Θεὸ καὶ ἀνυμνολογοῦσε “ἐν ἐσπέρα καὶ πρωὶ καὶ μεσημβρία καὶ ἐν παντί καιρῷ”.

Πρωτοανέβηκε στὰ πατριαρχικὰ ἀναλόγια σὲ ἡλικία 8 ἐτῶν, ὡς κανοναρχάκι, καὶ πέρασε ὅλες τὶς βαθμίδες, καταλήγοντας σὲ α' κανονάρχο ἐπὶ πρωτοψαλτίας τοῦ Ἰακώβου Ναυπλιώτη. Καὶ ἀναπαύθηκε, πάλι στὰ πατριαρχεῖα, ὡς Ἄρχων Πρωτοψάλτης. Μιὰ θητεία ζηλευτή.

Εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρουσα ἡ ψαλτικὴ του δραστηριότητα, ποὺ τὴν ἀναφέρω ἐδῶ συνοπτικά.

Μετὰ ἀπὸ ἐξαετῆ θητεία ὡς κανονάρχης στὸ Φανάρι, διορίστηκε δεξιὸς ἱεροψάλτης στὸ Πικρίδιο (Χάσκιοϊ) Κωνσταντινουπόλεως, ὅπου καὶ γεννήθηκε στὶς 8 Νοεμβρίου 1915. Ὁ ἀείμνηστος Κωνσταντῖνος Πρίγγος τὸν πῆρε ἀπὸ ἐκεῖ γιὰ δεξιὸ δομέστικο στὸν ἱερὸ ναὸ Ἁγίου Κωνσταντίνου καὶ Ἐλένης. Κάποιες ἱεροψαλτικὲς του μετακινήσεις ἦταν συνδυασμένες μὲ ἐκεῖνες τοῦ μεγάλου δασκάλου, τοῦ Κωνσταντίνου Πρίγγου· δηλαδή, μετὰ ἀπὸ διετῆ ὑπηρεσία ὡς ἀριστερὸς ψάλτης τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὸ Ἐδιρνέκαπου, προσλήφθηκε ἀριστερὸς ψάλτης στὸν Ἅγιο Ἰωάννη τῶν Χίων στὸ Γαλατᾶ, συμπάλλοντας μὲ τὸν Κ. Πρίγγο γιὰ τρία χρόνια. Ὑστερα, μαζὶ οἱ δύο τους πάλι, συνέψαλαν

\* Ἐπιμνημόσυνο σημείωμα, δημοσιευμένο στὸν Ἱεροψαλτικὸ Κόσμο, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1984, σσ. 3-4 καὶ τὴν Ἐκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια, ἔτος 9ο, ἀρ. φύλλου 201, 16 Φεβρουαρίου 1985, σ. 2.



στὸν Ἅγιο Δημήτριο στὰ Ταταῦλα μέχρι τὸ 1938. Ἡ μετάβαση τοῦ Πρίγγου στὴ Μεγάλη τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησία γιὰ τὴ θέση τοῦ Λαμπαδαρίου ἦταν καὶ προβίβαση τοῦ Νικολαΐδη σὲ Πρωτοψάλτη τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στὰ Ταταῦλα, ὅπου ἔψαλε συνολικὰ 28 χρόνια. Σ' αὐτὸ τὸ μεταξύ, ἀπ' τὸ 1949 καὶ ὕστερα σπούδασε Τουρκικὴ Μουσικὴ στὸ Ὡδεῖο Κωνσταντινουπόλεως, διεξέρχοντας τὰ μαθήματα τῆς πενταετοῦς φοιτήσεως σὲ τρία χρόνια, λόγω τῆς ἐξαιρετικῆς μουσικῆς του ἀντιλήψεως. Σὲ τρία χρόνια ἐπίσης, διένυσε διαδοχικὰ τὸ τμῆμα Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς καὶ τὸ τμῆμα Ἀρμονίας. Τὸν Μάρτιο τοῦ 1965 κλήθηκε ὡς ὁ καταλληλότερος, στὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο, ν' ἀναλάβει τὴν Πρωτοψαλτία καὶ ν' ἀναπληρώσει ἔτσι τὸ κενὸ ποὺ δημιουργήθηκε τότε λόγω τῆς ἀπελάσεως τοῦ Ἀρχοντος Πρωτοψάλτου κύρ Θρασυβούλου Στανίτσα καὶ τοῦ θανάτου τοῦ Ἀρχοντος Λαμπαδαρίου κύρ Ν. Δανιηλίδη. Ὅπωςδὴποτε σὰν κριτήρια χρησίμευσαν ἡ θητεία του ὡς κανονάρχης στὸν Ἰάκωβο Ναυπλιώτη καὶ ὡς Λαμπαδάριος τοῦ Κωνσταντίνου Πρίγγου. Ἀλλὰ καὶ ἡ εὐρεῖα μουσικὴ του κατάρτιση, ἡ ταχεῖα μουσικὴ του ἀντίληψη καὶ δύναμη προσαρμογῆς, μαζί μὲ τὴ σωστὴ καὶ δυνατὴ ψαλτικὴ φωνὴ του ἦταν προσόντα ἐξαιρετὰ γιὰ ν' ἀνταποκριθῆ στὸ ἔργο τῆς συνεχίσεως τῆς ψαλτικῆς παραδόσεως στὸν πάνσεπτο Πατριαρχικὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο, στὸ Φανάρι Κωνσταντινουπόλεως.

Καὶ ἡ διδακτικὴ του δραστηριότητα στὴν Πόλη δὲν εἶναι καθόλου εὐκαταφρόνητη. Δίδαξε 26 χρόνια Εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ στὴ Μεγάλη τοῦ Γένους Σχολῆ, ὅπου καὶ ὁ ἴδιος σπούδασε, καθὼς ἐπίσης στὸ Ζωγράφειο καὶ στὸ Λύκειο τῆς Χάλκης. Ἀπ' τὸ 1957 ὡς τὸ 1976 δίδαξε Βυζαντινὴ Μουσικὴ στὸ Θεολογικὸ Τμῆμα τῆς Ἱερᾶς Θεολογικῆς Σχολῆς τῆς Χάλκης.

Ἡ συμβολὴ του στὴ μελοποιία καὶ τὴ θεωρητικὴ συγγραφὴ εἶναι πλούσια καὶ σπουδαία καὶ εἶναι ὁμόχυμη δημιουργία μὲ ὅσα καὶ αὐτὸς διδάχτηκε ἀπ' τοὺς δασκάλους του Ἰάκωβο Ναυπλιώτη καὶ Κωνσταντῖνο Πρίγγο, καὶ τοὺς Θεοδόσιο Γεωργιάδη, Μιχαὴλ Χατζηαθανασίου, καὶ ἄλλους μουσικοδίφες τῆς ἐποχῆς του στὴν Πόλη.

Δημοσίευσε μέχρι τώρα, εἴτε ἔντυπα εἴτε πολυγραφημένα, τὰ ἀκόλουθα ἔργα:

1. Λειτουργικά (1961), 2) Ἀναστασιματάριον Ὁρθρου, ἐπίτομον (1966), 3) Τὰ ἔνδεκα ἑωθινὰ (1966), 4) Ἀνθολογία Λειτουργικῶν (1967), 5) Τὸ Μέγα Ἀπόδειπνο - Λειτουργία Προηγιασμένων - Ἀκάθιστος Ὑμνος (1968), 6) Κατανυκτικὸς Ἑσπερινός (1968), 7) Καταβασίαι σύντομοι (1968), 8) Κοινωνικά (1973), 9) Χερουβικά - Α' (1975), 10) Χερουβικά - Β' (1975), 11) Ὁ Ἑσπερινός (1980), 12) Φυλλάδιον Ἑσπερινοῦ (1971).

Εἶχε ἐτοιμάσει γιὰ δημοσίευση μιὰν Ἀνθολογία Λειτουργικῶν καὶ κυρίως μιὰ Τριλογία Θεωρητικῶν συγγραφῶν: α) Συγκριτικὴ μελέτη Βυζαντινῆς καὶ



Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς, β) Τουρκικὴ Μουσικὴ καὶ γ) Συγκριτικὴ μελέτη Τουρκικῆς καὶ Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Τὸ τρίτο αὐτὸ τμήμα σχεδιάζαμε νὰ τὸ δημοσιεύσουμε πρὶν ἀπ' τ' ἄλλα, κι εἶχαμε συζητήσεις καὶ ἀνταλλαγὴ ἀπόψεων μὲ τὸν μακαρίτη διδάσκαλο. Ἐλπίζω σύντομα νὰ ἔχω τὸ χειρόγραφό του καὶ νὰ τὸ προωθήσω γιὰ ἔκδοση, γιὰ “ψυχικὸν αὐτοῦ μνημόσυνον καὶ γιὰ κοινὸν ὄφελος”.

Πρὶν ἀπὸ ἓναν ἀκριβῶς χρόνον, στὶς 2 Ἰανουαρίου 1984, μοῦ ἔστειλε μιὰν ἐπιστολὴ συγκινητικὴ καὶ μοῦ ἔγραφε: “... Μὴ μὲ παρεξηγήσετε πού ἄργησα νὰ σᾶς γράψω. Ἦθελα νὰ πάρω τὴν συγκατάθεσιν τῶν θεραπόντων ἰατρῶν διὰ νὰ δυνηθῶ καὶ πάλιν νὰ ψάλω. Μὲ τὴν βοήθειαν τοῦ Παναγάρχου Θεοῦ (ποτὲ δὲν ἔλειψε ἡ πίστις μου πρὸς τὴν Παντοδυναμίαν Του ὅτι θὰ μὲ ἀξιώσει καὶ πάλιν νὰ ὑμνήσω τὸ πανάγιόν Του ὄνομα) ἔψαλα τὰ Χριστούγεννα μερικὰ τροπάρια ἐντὸς τοῦ Ἱεροῦ Βήματος, ὡς καὶ τὸ “Ὅσοι εἰς Χριστὸν” τοῦ Βήματος, καὶ εἰς τὸ τέλος μερικὰς καταβασίας καὶ τὸν Πολυχρονισμόν τοῦ Πατριάρχου. Τὴν δὲ 1ην Ἰανουαρίου 1984, ἡμέραν τῆς Περιτομῆς τοῦ Κυρίου καὶ τῆς ἑορτῆς τοῦ Ἁγίου καὶ Μεγάλου Βασιλείου ἔψαλα ἀπὸ τὸ Ἀναλόγιόν μου Αἶνους - Δοξαστικὸ - Χερουβικὸ καὶ Λειτουργίαν Μεγάλου Βασιλείου. Δόξα τῷ Θεῷ αἰσθάνομαι ἀρκετὰ καλὰ...”. Αὐτὸ τὸ “ἀρκετὰ καλὰ” κράτησε ἓνα χρόνον, κι ἐφέτος ἀναπαύτηκε ὁ διδάσκαλος. Τὰ φετεινὰ Χριστούγεννα καὶ τὴν ἑορτὴ τῆς Περιτομῆς καὶ τοῦ Ἁγίου Βασιλείου δὲν ἔψαλε ὁ Ἄρχων Πρωτοψάλτης στὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο, κι οὔτε θὰ ξαναψάλει στὴ γῆ, ἀλλὰ στοὺς οὐρανοὺς μὲ τοὺς ἀγγέλους καὶ μὲ τὴ χορεία τῶν προαπελθόντων Πρωτοψαλτῶν, Λαμπαδαρίων καὶ Δομεστίκων. Γιατὶ ὅλοι αὐτοὶ εἶναι καλλιτέχνες κι εἶναι θνητοὶ ἐνόσω ζοῦν, καὶ γίνονται ἀθάνατοι ὅταν πεθαίνουν.

Ἡ φωνὴ τοῦ μακαρίου Ἄρχοντος Πρωτοψάλτου κὺρ Βασιλείου Νικολαΐδη χαράχτηκε σὲ 12 δίσκους, πού περιέχουν ἐπιλογὲς ἀπ' τὴν ψαλτικὴν παράδοσιν τοῦ πανσέπτου Πατριαρχικοῦ ναοῦ στὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο Κωνσταντινουπόλεως, σὲ μιὰ μνημειώδη τριλογία ζωντανῶν ἠχογραφήσεων πού ἔκανα καὶ πού τὸ “Ἑλληνικὸ Πολιτιστικὸ Κέντρο Λονδίνου” ἐξέδωκε μὲ τοὺς τίτλους “Τὰ Πάθη τὰ Σεπτὰ” (5 δίσκοι), “Ὁ Ἀκάθιστος Ὑμνος καὶ ἡ Σταυροπροσκύνησις” (2 δίσκοι) καὶ “Χριστούγεννα - Θεοφάνεια” (5 δίσκοι). Κατὰ τὶς ἠχογραφήσεις αὐτὲς εἶχα τὴν εὐκαιρίαν νὰ τὸν ἀπαθανάτισω καὶ σὲ μιὰ σειρά ἀπὸ χαρακτηριστικὰς φωτογραφίας στὸ Πρωτοψαλτικὸ τοῦ Ἀναλόγιου. Ἡ ἀνεξίτηλη ὅμως φωτογραφία εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ Διδασκάλου, πού “ἔψαλε τῷ Θεῷ του” μέχρι τὸν θάνατό του. Αἰωνία του ἡ μνήμη.



## ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΤΣΟΥΛΗΣ\*

(1930 - † 4 Μαρτίου 1987)

Ὁ θάνατος, πρὶν ἀπὸ δέκα χρόνια, στὶς 4 Μαρτίου 1987, ἀφήρπασε ἀπ' αὐτὴν ἐδῶ τὴ ζωὴ τὸν πρωτοψάλτη καὶ μουσικοδιδάσκαλο Κωνσταντῖνο Κατσούλη. Τὸν ἀφήρπασε, γιὰτὶ ἦταν νέος, στὰ πενήνταεπτὰ του χρόνια, τὰ χρόνια τῆς ὄριμης προσφορᾶς του καὶ τῆς μεστῆς δραστηριότητάς του. Κι ἐκεῖνος, “κρίμασιν οἷς οἶδε Κύριος”, μετέστη καὶ ἀνεπαύθη, “ἐνθα οἱ δίκαιοι ἀναπαύονται”. Οἱ ἄλλοι ὅμως, οἱ περιλειπόμενοι, καὶ πρῶτα οἱ οἰκεῖοί του, ἡ γυναῖκά του, ἡ καλὴ ὁμόζυγος Ἑλένη, καὶ τὰ πέντε παιδιὰ του, κι ἐμεῖς οἱ ἄλλοι ποὺ γνωρίσαμε τὸν μακαρίτη καὶ χαρήκαμε τὴν προσήγορη λαλιά του, τὴν καλόκαρδη διάθεσή του καὶ τὴν καλὴ ψαλμωδιά του καὶ τὴ διδασκαλία του, αἰσθανόμεσθε τὴν ἔλλειψή του, καὶ τὸ μόνο ποὺ μποροῦμε νὰ κάνουμε, μέσα στὴν κοινωνία τῶν πιστῶν, ἡμῶν τῶν ζώντων μὲ τοὺς τεθνεῶτες, εἶναι νὰ ὁμολογοῦμε τὴν ἀγαθὴ ἀνάμνηση καὶ νὰ ἐπιτελοῦμε ἐπιμνημόσυνες συνάξεις. Ἔτσι πλησιάζουμε εὐκολότερα ὅλοι μεταξύ μας κι ὅλοι μαζί τὸν ἀείμνηστο, ἡ μνήμη τοῦ ὁποίου μᾶς συγκαλεῖ σήμερα.

Ἄλλοι ἄλλα μποροῦν νὰ ποῦν, κι ὁ καθένας ἀλλοιώτικη ἀπ' τοὺς ἄλλους προσέγγιση μπορεῖ νὰ κατορθώσει, ἀνάλογα μὲ τὸ πόσο τὸν ἄγγιξε ἡ εὐεργετικὴ ἀκτινοβολία τοῦ προσώπου καὶ τοῦ ἔργου τοῦ Κώστα Κατσούλη. Ἐγὼ δὲν μπορῶ ν' ἀποκρύψω τὰ αἰσθήματα φιλίας ποὺ ἀμοιβαῖα τρέφαμε ὁ ἓνας γιὰ τὸν ἄλλο καὶ τὴν κοινὴ ἔγνοια γιὰ τὰ ψαλτικὰ πράγματα τοῦ τόπου μας, ποὺ ὁ καθένας, πάλι, μὲ τὸν τρόπο του διακονοῦσε καὶ διακονοῦμε ἀκόμα, καὶ κάποιες φορές τὰ συζητούσαμε. Κι αὐτὴ ἡ κοινότητα ἀντιλήψεως κανονάρχησε τὴν προτίμηση γιὰ συμμετοχὴ τοῦ μακαρίτη Κώστα Κατσούλη στὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος γιὰ μιὰ τριετῆ θητεία, τὴν ὁποία δὲν ἄφησε ὁ θάνατος νὰ ὀλοκληρωθῇ.

Γιὰ μιὰ μικρὴ γεύση τῆς σεμνῆς παρουσίας, ὅσο καὶ γόνιμης συμβολῆς, τοῦ Κώστα Κατσούλη, ὅπου ἐκαλεῖτο νὰ συμμετάσχει καὶ συνεισφέρει, μεταφέρω

---

\* Ἐπιμνημόσυνο σημείωμα, δημοσιευμένο στὸ τευχίδιο τῆς ἐπιμνημόσυνης ἐκδήλωσης στὸν ἱ.ν. ἀγίας Σοφίας Ν. Ψυχικοῦ, τὴν 21η Δεκεμβρίου 1997.



ἔδω δυὸ μικρὰ παραθέματα ἀπ' τὸν πρόλογο στοῦ βιβλίου του *Θεία Λειτουργία*, γραμμένον τὴν 20. 10. 1963. Θαρρῶ πὼς ἔτσι εἶναι πρέπον νὰ τὸν τοποθετήσουμε “ἐν τῷ μέσῳ ἡμῶν” νὰ μᾶς ὁμιλεῖ, κι ἐμεῖς νὰ πάρουμε ἀφορμὴ νὰ ποῦμε τὰ δικά μας, “δευτεροῦντες” τὸν λόγο του.

“Πρὸς ἄρσιν δὲ καὶ πρόληψιν πάσης παρεξηγήσεως τοῦ σκοποῦ δι' ὃν προέβην εἰς ταύτην τὴν ἔκδοσιν βιβλίου μουσικοῦ διαλαμβάνοντος μέλη τῆς θείας Λατρείας, καίτοι τοσαῦτα καὶ μάλιστα ἔντυπα βιβλία ὑπάρχουσι τοῦ αὐτοῦ περιεχομένου, φαίνεται εἰς ἐμέ ἀναγκαῖον νὰ δηλώσω ἐξ ἀρχῆς ὅτι δὲν ἔπραξα τοῦτο χάριν κέρδους ἢ δι' ἐμπορικὴν τοῦ βιβλίου ἐκμετάλλευσιν, ἀλλὰ διότι ἐσχημάτισα τὴν πεποίθησιν ὅτι μία εὐρυτέρας ἐκτάσεως καὶ ἄρα πλουσιωτέρα συλλογὴ λειτουργικῶν μελῶν, οὐ μόνον εἰς ἐμέ θὰ ἦτο ἐν τῇ πράξει πολύτιμος καὶ ἀναγκαῖα, ὡς ἀπὸ ἐτῶν ὑπηρετοῦντος ὡς δεξιουῦ ἱεροψάλτου ἐν τῷ ἱερῷ ναῷ τοῦ ἁγίου Δημητρίου Ἀμπελοκήπων, ἀλλὰ καὶ εἰς πάντα ἄλλον συνάδελφον ἱεροψάλτην ἢ ἔστω καὶ ἀπλοῦν μουσικὸν ἐρασιτέχνην”.

“Ὁ τρόπος ἐκτελέσεως αὐτῶν ἐξαρτᾶται ἐκ τῆς τε καλῆς καὶ εὐκρινουῦς προφορᾶς ὅπως ἢ εὐάρεστος καὶ σεμνός, ἀλλὰ καὶ ἐκ τῆς πιστῆς ἐκτελέσεως τῶν χαρακτήρων ποιότητος, δι' ὧν τὸ ὕφος κυρίως διαζωγραφεῖται. Ἡ ἐπίτευξις δὲ τῆς κατανύξεως συνίσταται κυρίως εἰς τὴν ἐν συναισθήσει τῆς ἐννοίας τοῦ ψαλτομένου ἐκτέλεσιν, οὐ μετὰ κραυγῶν, ἀλλ' ἐν συντριβῇ καὶ ταπεινώσει μετὰ πάσης εὐλαβείας καὶ ἀναλόγου ἐπομένως (μετρίας δέ) ἐντάσεως φωνῆς, ὡς καὶ εἰς τὴν ἀποφυγὴν πάσης ἀναρμόστου κινήσεως χειρονομίας ἢ μορφασμοῦ”...

Μὲ τὰ λεγόμενα αὐτὰ ἔδω τοῦ μακαρίτου μουσικοδιδασκάλου φανερόνται ὅλες οἱ καλὲς ποιότητες καὶ ἀρετὲς τῆς ψυχῆς του, μὲ τίς ὁποῖες ἦταν κοσμημένος, καὶ ἡ ὀρθὴ καὶ συνεπὴς πρὸς τὴν ἐκκλησιαστικὴν παράδοση ἀντίληψη περὶ τοῦ ὕφους καὶ ἡθους τῆς Ψαλτικῆς στὴν ὀρθόδοξη λατρεία. Μὲ τὴν πλούσια συναγωγὴ καὶ ἔκδοσιν τῶν μελοποιημάτων, κυρίως τῶν συγχρόνων μουσικοδιδασκάλων καὶ πρωτοψαλτῶν, δὲν ἀποσκοποῦσε σὲ κέρδος ἢ προσωπικὸν εὐφημισμὸ, ἀλλὰ πρωτίστως στὴ θεραπεία ἀνάγκης, ἀπὸ ἔλλειψη ἀκριβῶς παντοειδῶν συνθέσεων γιὰ τὴν ἐξυπηρέτηση τοῦ σκοποῦ τῆς δημόσιας λατρείας μὲ οἰκεῖα καὶ ἀρμόδια πάντοτε, ὡς πρὸς τὸ μελουργικὸν κάλλος καὶ τὴν χρονικὴ διάρκεια, ἐκκλησιαστικὰ ψάλματα. Στὶς πολυσέλιδες συλλογὲς *Θεία Λειτουργία* καὶ *Ἑσπερινός* τοῦ Κώστα Κατσούλη, ἀνιχνεύεται εὐκόλα καὶ ἡ ἐκλεκτικότητά κατὰ τὴν ἀνθολόγησιν. Ἐτρύγησε καὶ συνέλεξε τὰ καλύτερα, καὶ λίγο - πολύ, τὰ ἤδη καθιερωμένα στοὺς ψαλτικούς κύκλους μελοποιήματα τῶν συγχρόνων μελοποιῶν. Ἡ προτίμησις αὕτη εἶναι μιὰ μαρτυρία γιὰ τὰ ψαλτικὰ πράγματα στὰ μέσα τοῦ παρόντος αἰῶνος, ὅπως τὰ ἔβλεπαν καὶ τὰ ἐπέβαλαν οἱ Πρωτοψάλτες, δυστυχῶς ἔξω ἀπὸ σοβαρὴ θέλησις γιὰ ἐμμονὴ καὶ στροφὴ καὶ ἀναγωγὴ πρὸς “τὸ ἀρχαῖον κάλλος” τῆς ψαλτικῆς παραδόσεως τῶν παλαιότερων μελουργῶν.



Τὰ περὶ τοῦ τρόπου τῆς ὀρθῆς ἐκτελέσως εἶναι μιὰ ἀπήχηση καὶ τήρηση τοῦ οὐδ' ἑκείνου τῆς Πενθέκτης Συνόδου: “Τοὺς ἐπὶ τὸ ψάλλειν ἐν ταῖς ἐκκλησιαστικαῖς παραγινομένους βουλόμεθα μήτε βοαῖς ἀτάκτοις κεχρηθῆσθαι καὶ τὴν φύσιν πρὸς κραυγὴν ἐκβιάζεσθαι, μήτε τι ἐπιλέγειν τῶν μὴ τῇ Ἐκκλησίᾳ ἀρμοδίων τε καὶ οἰκείων· ἀλλὰ μετὰ πολλῆς προσοχῆς καὶ κατανύξεως τὰς ψαλμωδίας προσάγειν τῷ τῶν κρυπτῶν ἐφόρῳ Θεῷ· εὐλαβεῖς γὰρ ἔσεσθαι τοὺς υἱοὺς Ἰσραὴλ τὸ ἱερόν ἐδίδαξε λόγιον”. Καὶ ἐτήρησε τὸν κανόνα αὐτὸν ὁ μακαρίτης, ἐπαυξημένο μάλιστα καὶ μὲ ὅσα ὁ ἴδιος ἐπιλέγει. Προικισμένος ἄνωθεν μὲ τὸ χάρισμα τῆς καλλιφωνίας καὶ τελειωμένος τεχνίτης ψάλτης μὲ καλὰ σπουδὰς κοντὰ σὲ καλοὺς δασκάλους, τὴν εὐκρίνεια καὶ τὴν εὐρυθμία καὶ τὴν ἀπόδοσιν τῶν νοημάτων τῶν ὑμνογραφημάτων ἐπεδίωκε καὶ προέβαλλε καὶ ἐπετύγγανε, ἀρτυμένες μὲ τὴν ἐπιτρεπτὴ ψαλτικὴ ἐπιτήδευση, γιὰ νὰ ᾖ “ὁ τρόπος τῆς ἐκτελέσως εὐάρεστος καὶ σεμνός”.

Ἡ φροντίδα τοῦ γιὰ τὴν “πιστὴ ἐκτέλεση τῶν χαρακτήρων ποιότητος, δι’ ἧν τὸ ὕφος κυρίως διαζωγραφεῖται” καὶ γιὰ τὴν “καλὴ καὶ εὐκρινῆ προφορά”, ὅπως λέγει, μὲ σκοπὸ τὴν ὁμοιόμορφη διάδοσιν τῆς ἐκκλησιαστικῆς ψαλμωδίας, τοῦ ὑπαγόρευσε τὴν κατάστρωση σὲ μιὰ σειρά ἀπὸ πολλὰς μαγνητοφωνικὰς κασέτες, τῆς πρακτικῆς διδασκαλίας τῆς Μουσικῆς, κατὰ παραλλαγή καὶ μέλος, ὅπως ἦταν τότε καθιερωμένη, κυρίως ἀπὸ ὠδειακὰ διδασκαλεῖα καὶ ἀντίστοιχες μεθόδους, καὶ κατ’ ἐπέκτασιν τῶν κυριωτέρων καὶ συχνοτέρων μελῶν στὴ θεία λατρεία, ὅπως εἶναι τὰ τροπάρια τοῦ Ἀναστασιματαρίου καὶ τοῦ Εἰρημολογίου, ἡ Δοξολογία καὶ τὰ Χερουβικά. Στὸν τομέα αὐτὸν πρωτοπόρησε ὁ μακαρίτης Κατσούλης, καὶ εὐεργέτησε, στὸ βαθμὸ πού τὸ πέτυχε, πολυπληθεῖς μαθητὲς καὶ “ἀπλοῦς ἐρασιτέχνες” τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς.

Μὲ τὴν καλὴ καὶ εὐκρινῆ ψαλτικὴ του δεινότητα, ὁ Κώστας Κατσούλης, καὶ μὲ τὴν ἐκδοτικὴ ἐνασχόλησιν, τὴ διδακτικὴ ἀποτελεσματικότητα, τὴν ψαλτικὴ δραστηριότητα, καὶ κυρίως μὲ τὸ ἦθος, τὴν εὐγένεια, τὴν εὐλάβεια, τὴ συνέπεια καὶ τὴν προθυμία, καὶ νὰ προσθέσω γιὰ νὰ μὴ λείπει κι αὐτὴ ἡ μαρμαρυγὴ ἀπ’ τὴν ἐπιμνημόσυνη εἰκόνα τοῦ πού στήνουμε τώρα ἐδῶ, τὴν φιλοσυζυγία του καὶ τὴν φιλοστοργία του, ὑψοῦται ὡς ὑπόδειγμα καλοῦ κάγαθοῦ ψάλτου, διδασκάλου, ἐκδότου, συνομοτέχνου, συζύγου, πατρός, ἐκκλησιαστικοῦ ἀνδρός. Αἰωνία του ἡ μνήμη.

Ἀθήνα, 17 Νοεμβρίου 1997



## ΘΡΑΣΥΒΟΥΛΟΣ ΣΤΑΝΙΤΣΑΣ\*

Ἄρχων Πρωτοψάλτης τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας  
(† 18 Αὐγούστου 1987)

Ὁ θάνατος, σεβασμιώτατοι, τίμιον ἱερατεῖον, χορεία τῶν ψαλτῶν –πρωτοψαλτῶν - λαμπαδαρίων - δομεστίκων–, θλιμμένη ὀμήγυρη, εἶναι ἡ ἀδυσώπητη ἀλήθεια. Μπροστά σ' αὐτὸν ὁ μὲν νεκρός, μὲ λόγια ἐνὸς μελουργοῦ, μᾶς λέει:

“... ἔπαυσαν ὄργανα φωνῆς, λαμπρότητες ὀμμάτων  
ὡς ἄνθος τοῦ προσώπου μου τὸ κάλλος ἐμαράνθη,  
καὶ πρὸς τὴν γῆν ὁ γηγενῆς καὶ πάλιν ἐπιστρέφω!...”,

ἐμεῖς δὲ οἱ ζῶντες, οἱ περιλειπόμενοι, σκύβουμε τὸ κεφάλι νὰ δοῦμε τὴν ψυχὴ μας καὶ νὰ ἐλπίζουμε στὸ μέγα ἔλεος, γιὰ τὴ δική μας ψυχὴ καὶ γιὰ τὴν ψυχὴ τοῦ ἀγαπημένου μας ποῦ ἔφυγε.

Δὲν τὸν γελαῖς τὸν θάνατο καὶ μπροστά στὸν νεκρὸ δὲν χωροῦν ἀμετροέπειες, παρὰ μονάχα λόγια ζυγισμένα, ὅπως τὰ κανοναρχεῖ ὁ φόβος τῆς κρίσεως. Ἡ ἀλήθεια τοῦ θανάτου μᾶς κάνει ὅλους νὰ βλέπουμε καλύτερα καὶ νὰ προσεγγίζουμε τὸ σκῆνωμα τοῦ νεκροῦ μὲ σεβασμό, αὐτὸν ἴσως ποῦ χρωστᾶμε ἀπ' τὸν καιρὸ ποῦ ζοῦσε ἀνάμεσά μας ὁ νεκρός.

Μᾶς συνήγειρε καὶ μᾶς συνήθροισε σήμερα ἐδῶ γιὰ τοὺς ἐξόδιους ὕμνους, ἀλλὰ καὶ τὰ ἐξόδια δάκρυα, ὁ θάνατος ἐνὸς μεγάλου, ἴσως ἀνεπανάληπτου, στὸν χώρο τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης τῆς ὀρθόδοξης λατρείας, τοῦ Ἄρχοντος Πρωτοψάλτου τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας, τοῦ μακαρίτου πιά Θρασύβουλου Στανίτσα.

Ὅλοι ὅσοι τὸν γνωρίσαμε καὶ σταθήκαμε κοντά του, κι οἱ ἄλλοι ποῦ τοποθετήθηκαν κάπως μακριά του, κι ἐκεῖνοι ποῦ ἔμειναν ἀντίπερα, κι ὅλοι ὅσοι, ἔστω καὶ γιὰ μιὰ φορά, ἔστω καὶ μὲ τὰ ἐρτζιανὰ κύματα, τοὺς ἄγγιξε καὶ τοὺς καθήδυνε τὴν ἀκοὴ ἢ ἀνάλαφρη χαρακτηριστικὴ φωνὴ του, ἔχουμε τώρα, αὐτὲς τίς μέρες ποῦ θρηνοῦμε τὸν θάνατό του, ὅλον τὸν καιρὸ ν' ἀναλογιστοῦμε καὶ ν' ἀναμετρηθοῦμε, ποιοὶ εἴμαστε ἐμεῖς καὶ ποιὸς αὐτὸς ποῦ ἔφυγε· κι ἀνά-

\* Ἐπικήδειος λόγος, ἐκφωνηθεὶς κατὰ τὴν κηδεῖα τοῦ ἀειμνήστου Ἄρχοντος Πρωτοψάλτου κυρ Θρασυβούλου, τὴν 18ῃ Αὐγούστου 1987, στὸν ἱερό ναὸ ἀγίου Δημητρίου Ἀμπελοκήπων, στὴν Ἀθήνα.



λογα ὁ καθένας ν' ἀναπέμψει τὴ δέησή του καὶ νὰ θρηγήσει τὸ μεγάλο κενὸ πὺ ἀφήνει αὐτὸς ὁ θάνατος ἑνὸς μεγάλου στὸν χῶρο τῆς τέχνης του. Αὐτὸ τὸ ξεκαθάρισμα τοῦ λογαριασμοῦ εἶναι σὰ νὰ θέλησε μὲ τὴν τελευταία ἐπιθυμία του ὁ μακαρίτης· νὰ γίνῃ γνωστὸς ὁ θάνατός του καὶ ν' ἀργήσῃ ἡ κηδεία του, γιὰ νὰ μὴ παραπονεθῇ κανεὶς πῶς δὲν πρόφτασε. Εἶναι ἡ ἀντιπληρωμὴ τοῦ Δασκάλου.

Ὁ Ἄρχων Πρωτοψάλτης κὺρ Θρασύβουλος Στανίτσας ἦταν μιὰ ἐξέχουσα μουσικὴ ἰδιοφυΐα· κι ἦταν ἄρχοντας στὴν Ψαλτικὴ του, στὴν κομψότητά του, στοὺς τρόπους του, στὴ ζωὴ του. Καὶ ἡ Ψαλτικὴ τώρα φτωχαίνει καὶ χάνεται μαζί μιὰ ἀλλοτινὴ ἀρχοντικὴ μορφή, καὶ οἱ συγγενεῖς του πὺ τὸν λάτρεψαν καὶ τὸν θεράπεψαν μέχρι τὴν τελευταία στιγμή του, καὶ οἱ φίλοι του πὺ τὸν θαύμαζαν, αἰσθάνονται ἀπὸ προχτές –ἔξι μέρες τώρα– ἀβάσταχτη τὴν ἔλλειψή του. Ὁ Θεὸς νὰ τοὺς παρηγορεῖ ὅλους καὶ νὰ φροντίσει γιὰ τὴν ἀναπλήρωση τοῦ κενοῦ πὺ ἀφησε, καὶ ν' ἀναδείξει θεραπευτὲς καὶ μύστες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης ἐφάμιλλους τοῦ μακαρίτη, νὰ ψέλνουν τὰ θαυμάσιά του, καὶ στὴ Μεγάλῃ τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίᾳ καὶ στίς κατὰ τόπους ἁγίες τοῦ Θεοῦ Ἐκκλησίες.

Ὁ ἐρχομὸς καὶ ἡ παρουσία τοῦ Ἄρχοντος Πρωτοψάλτου κὺρ Θρασύβουλου Στανίτσα στὴν Ἑλλάδα, καὶ μάλιστα στὴν Ἀθήνα, ἀπ' τὸ 1964, εἶναι καὶ πρέπει νὰ θεωρηθῇ σὰν μιὰ ἰδιαίτερη εὐεργεσία. Μὲ τὴν ἀπαράμιλλη ἠδύτητα τῆς φωνῆς του, ἀλλὰ καὶ τὴν τεχνικὴ δεξιότητα, τὴν καταπληκτικὴ ἀκρίβεια στὴν ἀπόδοση τῶν διαστημάτων καὶ τῶν λεπτῶν ἠχοχρωμάτων τῆς ψαλτικῆς μας –ἴσως καὶ λόγῳ τῶν συγγενῶν ἀκουσμάτων τῆς ἐξωτερικῆς μουσικῆς στὴν Κωνσταντινούπολη–, τὸν ἀπολυπραγμόνητο σεβασμὸ στὴν πατριαρχικὴ παράδοση, ὅσον ἀφορᾷ στὸ Τυπικὸ καὶ στὰ καθιερωμένα ψαλτέα στὴ λατρεία τῶν παλαιῶν μεγάλων διδασκάλων, ἔφερε ἕναν ἄλλον ἀέρα πὺ φύσηξε καὶ ἀναζωογόνησε τὰ ψαλτικὰ πράγματα ἐδῶ στὴν πολύμορφη ἀπὸ ἀποψη ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς Ἀττικὴ. Κοντὰ του συσπειρώθηκαν οἱ Κωνσταντινοπολίτες ψάλτες καὶ παράλληλα ἀναπτύχθηκε μιὰ αὐτόχθονη καὶ πολυάριθμη χορεία μαθητῶν, πὺ κοσμοῦν σήμερα πολλὰ ἀναλόγια, χωρὶς νὰ παρασιωπήσω κι ὅλους τοὺς ἄλλους φανατικοὺς ἀκουστὲς τοῦ ἀπὸ μαγνητοταινίες.

Σὰν δημιουργὸς μελουργός, χάρη στὴ μεγάλη καὶ τέλεια γνώση τῆς Ψαλτικῆς καὶ στὰ καταπληκτικὰ φωνητικὰ του προσόντα, ἔβαλε κι αὐτὸς τὴν προσωπικὴ σφραγίδα τῆς Ἑρμηνείας στὴν παράδοση, καὶ κάπου-κάπου “καλλωπισμοῦ ἔνεκα” διώρθωσε ἢ παράλλαξε κάποια μέλη, καὶ μελοποίησε ἐξ ἀρχῆς ἕνα πλούσιο ψαλτικὸ ἔργο. Καὶ γιὰ τὸ ἕνα καὶ γιὰ τὸ ἄλλο ἡ ἱστορία θὰ πῆ τὸ λόγο τῆς καὶ ἡ ἐπιστήμη τῆς Μουσικολογίας θὰ ἀναλύει, θὰ κρίνει καὶ θὰ συγκρίνει καὶ θὰ βγάζει τὰ συμπεράσματά της. Ἐνα ἔργο πὺ πρέπει νὰ



γίνει υπεύθυνα, ὡς ὀφειλόμενο χρέος πρὸς τοὺς φορεῖς τῆς γνησιότερης μουσικῆς ἐκφράσεως στὸν τόπο μας, τοὺς μεγάλους ψάλτες μας. Ἔτσι, σὲ ὥρες πιὸ νηφάλιες θὰ λεχθοῦν τὰ δέοντα γιὰ τὸ ἔργο καὶ τὴ δραστηριότητα τοῦ μεγάλου Ἀρχοντος Πρωτοψάλτου μας.

Τώρα ἡ ὥρα τῆς ἐξόδου δὲν εἶναι ὥρα ἐπιστημονικῆς ἀδολεσχίας, ἀλλ' ὥρα θλίψεως καὶ προσευχῆς καὶ δακρύων!

Μεγάλε φίλε, σεβαστὲ Διδάσκαλε· μιὰ ἄγνωστη βουλή τοῦ καλοῦ Θεοῦ μᾶς ἔφερε κοντὰ τὸν ἓνα στὸν ἄλλο, τὴν τελευταία δεκαετία τῆς πρωτοψαλτίας σου, γιὰ μιὰ γόνιμη καὶ καρποφόρα συνεργασία στὴν ἐπιστημονικὴ φανέρωση τοῦ ἔργου τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος. Αὐτὴ ἦταν ἡ πρώτη καὶ ἡ ἐπισημότερη ἀναγνώριση τοῦ ταλέντου σου καὶ τῆς ψαλτικῆς σου δεινότητος ἐδῶ στὸν ἐλλαδικὸ χῶρο.

Ἀπ' τὰ πολλὰ πού λέγαμε θέλω τώρα νὰ πῶ καὶ σὲ ὄλους ἐδῶ τὸ περιστατικὸ τοῦ ξεκινήματός σου, ὅπως μοῦ τὸ διηγήθηκες.

“Μὲ σύσταση τοῦ θείου μου —εἶχα τὴν κάρτα του—, πῆγα στὸν δεξιὸ Χορὸ τοῦ ἀγίου Νικολάου Γαλατᾶ, ὅπου ψάλτης ἦταν ὁ Δημήτριος Βουτσινᾶς. Θὰ ἦμουν τότε 8-10 χρόνων. Ὁ Βουτσινᾶς μὲ ρώτησε τί ξέρω· ἀποκρίθηκα πὼς ξέρω μονωδιακὰ τὸ “Ἅγιος ἀθάνατος τοῦ Δύναμις τοῦ Κρητός, τὰ ὕμνον προσάδοντες” σὲ ὄλα τὰ χερουβικά, τὸν Ἀπόστολο, καὶ κάτι ἄλλα. Ἦταν Κυριακὴ τῆς Ὁρθοδοξίας καὶ στὸν ἱερὸ ναὸ τοῦ ἀγίου Νικολάου Γαλατᾶ ἐκεῖνη τὴν ἡμέρα ἦταν ὁ Νεοκαισαρείας Ἀμβρόσιος. Ὁ Βουτσινᾶς μοῦ ἔδωσε νὰ πῶ τὸν Ἀπόστολο καὶ μοῦ εἶπε· κοίταξε μὴ κάνεις λάθος· ὁ Δεσπότης εἶναι ἀνάποδος. Εἶπα τὸν Ἀπόστολο στὸ β' σκαλοπάτι τοῦ Δεσποτικοῦ. Στὸ τέλος πῆγα νὰ ἀσπαστῶ τὸ χέρι τοῦ Δεσπότη. Ἐκεῖνος σταμάτησε καὶ κοιτάζοντάς με καλά —ἦμουν καὶ ὁμορφος—, μοῦ εἶπε· Πῶς λέγεσαι; — Θρασύβουλος. — Τί Θρασύβουλος; — Θρασύβουλος Στανίτσας. — Ἀπὸ ποῦ εἶσαι; — Ἀπ' τὰ Ψομαθιά! — Γειά σου Θρασύβουλε Ψομαθιανέ!” μοῦ εἶπε καὶ μοῦ ἔδωσε ἓνα σκαμπίλι. Ἐγὼ τάχασα· πῆγα στὸ Ἱερὸ κι ἔβαλα τὰ κλάματα. Ὁ Βουτσινᾶς μὲ εἶδε, ἦρθε στὸ Ἱερὸ καὶ μοῦ λέει· Γιατί κλαῖς; Ἀπὸ χαρὰ σὲ χτύπησε ὁ Δεσπότης· τὸν εὐχαρίστησες. Ἐλα στὸ στασίδι τώρα. Καὶ πῆγα πάλι στὸ Ἀναλόγιο καὶ ἔψαλα καὶ τὸ ὕμνον προσάδοντες” τοῦ χερουβικοῦ σὲ α' ἤχο.”

Παιδί μικρὸ καὶ στὰ πρωτοαηδονίσματά σου ἔκλαψες γιὰ νὰ μυρώσεις τὸ πέρασμά σου καὶ νὰ γίνεις μέγας! Τώρα κλαῖμε ὄλοι ἐμεῖς, τώρα πού φεύγεις, κι ἐδῶ σ' αὐτὸν τὸν ἱερὸ ναὸ ὅπου ἔψαλες, κάτω ἀπ' τὰ εὐσυμπάθητα βλέμματα τῶν ἀγίων πού τοὺς ζωγράφισαν κερὶ-κερὶ οἱ πιστοί, οἱ εὐλαβεῖς ἐνορῖτες, πλῆθος οἱ θαυμαστές σου πού κατέκλυζαν τὴν ἐκκλησία γιὰ νὰ σὲ ἀκούσουν καὶ ν' ἀφήσουν στὸ λαρύγγι σου καὶ στὰ χεῖλη σου τίς προσευχές τους, νὰ τίς ψάλεις ἐσύ.



Καὶ δὲν μπορῶ τώρα ἐδῶ νὰ μὴ συνδυάσω τὸν χρόνο τῆς θανῆς σου μὲ αὐτὸ πού μου εἶπες δυό-τρεις φορές· “Ἐγὼ εἶμαι ἁμαρτωλός, ἀλλὰ δὲ φοβᾶμαι. Ἔχω μεγάλη εὐλάβεια στὴν Παναγία καὶ πιστεύω ὅτι θὰ μὲ σώσει. Κάθε φορά πού ἀνεβαίνω στὸ Ἀναλόγιο κοιτάζω τὴν εἰκόνα τῆς καὶ λέγω· Παναγία μου, ἐγὼ γιὰ σένα ψάλλω πιὸ πολὺ· τόσες φορές σὲ ψάλλω, δὲν θὰ μὲ σώσεις;” Καὶ κάθε φορά πού αἰσθάνομαι κούραση καὶ πνίγεται ἡ φωνή μου, τὴν κοιτάζω καὶ λέγω· Παναγία μου, βοήθησέ με’. Κι ἀνοίγει ἡ φωνή μου, ἀλήθεια σὲ λέγω, καὶ δὲν πιάνομαι. Στὸν θάνατό μου δὲν θὰ μὲ σώσει;”. Κι ἔκανες τὸ σταυρό σου καὶ δάκρυζες κιόλας ὅταν τὰ ἔλεγες.

Δάσκαλε, εἶμαι κι ἐγὼ, ὅπως καὶ κάθε πιστὸς θαρρῶ, ἀφημένος στὸ πέλαγος τῆς εὐσπλαγχνίας τῆς Θεοτόκου, καὶ δὲν ξέρω τὴν ἀπόκριση. Μονάχα δέομαι καὶ θ’ ἀνάβω ἓνα κερί γι’ αὐτό. Βλέπω ὅμως νὰ συμβαίνει μὲ σένα ἐτοῦτο· στὰ δικά σου σημαδόφωνα, μὲ τὰ ὁποῖα ἔπλεκες τοὺς περίτεχνους ὕμνους στὴν Παναγία, ἐκείνη ἔδειξε τὸ δικό της σημάδι. Τρεῖς μέρες μετὰ τὴ μνήμη τῆς Κοιμήσεώς της θέλησε νὰ κοιμηθῆς κι ἐσὺ γιὰ νὰ ψάλεις μεθέορτα τὴν “Πεποικιλμένη” στοὺς οὐρανοὺς μὲ τοὺς ἀγγέλους.

Ἀγαπητοί μου, συγγενεῖς καὶ φίλοι· ὁ Ἄρχων Πρωτοψάλτης τῆς Μεγάλῆς τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας κὺρ Θρασύβουλος Στανίτσας εἶναι ἀπ’ τοὺς ἀνθρώπους ἐκείνους τοὺς σφραγισμένους μὲ τὸ χάρισμα τῆς τέχνης καὶ μὲ “δῶρημα τέλειον ἄνωθεν”, πού ἐνόσφω ζοῦν εἶναι θνητοὶ κι ὅταν πεθαίνουν εἶναι ἀθάνατοι!

Κι ὁ μακαρίτης Πρωτοψάλτης μας κὺρ Θρασύβουλος εἶναι ἀθάνατος!

Ἀθήνα, 24 Αὐγούστου 1987



## ΔΙΑΚΟ ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΦΙΡΦΙΡΗΣ

Ὁ Πρωτοψάλτης τοῦ Πρωτάτου τοῦ Ἀγίου Ὁρους  
Ἐπιμνημόσυνο σημεῖωμα

Σήμερα, 24 Μαρτίου 1990, στὶς 3 τὸ μεσημέρι, μοῦ ἔκανε ἓνα τηλεφώνημα ὁ παπᾶ Χρυσόστομος, τὸ καλογέρι τοῦ Γέροντα Διάκου Διονύση Φιρφιρῆ, ἀπ' τὸ Νοσοκομεῖο “Ἱατρικὸ Κέντρο Ἀθηνῶν” καὶ μοῦ εἶπε πὼς ὁ Γέροντας εἶναι στὸ νοσοκομεῖο, ἔκανε πάλι ἐγχείριση στὸ παχὺ ἔντερο ἀπὸ καρκῖνο –εἶχε κάνει καὶ τὸ 1978, ἂν δὲν κάνω λάθος–, καὶ πὼς ζήτησε νὰ μὲ δῆ. Τὸν ρώτησα ‘πὼς εἶναι ὁ Γέροντας, ἄσχημα;’ καὶ μοῦ εἶπε ‘ἔ, δὲν εἶναι καὶ καλά, γι’ αὐτὸ θέλει νὰ σὲ δῆ’. – ‘Θὰ ρθῶ τὸ ἀπόγευμα, τοῦ εἶπα, κατὰ τὶς ἕξι ἢ ὡρα’.

Πῆγα, καὶ πῆγα στὸ δωμάτιό του, τὸ 801. Δὲν ἦταν ἐκεῖ. Τὸν ἀναζήτησα ἀπ' τὴν ἀδελφὴ προϊσταμένη, καὶ μοῦ εἶπε ‘ἔχουμε ἓναν καλόγερο, ἀλλὰ λέγεται Κοῦκος κι ὄχι Φιρφιρῆς’. Εἶχα ξεχάσει τὸ πραγματικὸ του ἐπώνυμο. Ἦταν καθισμένος στὸ σαλόνι τοῦ διαδρόμου. Τοῦ ἀσπάστηκα τὸ χέρι καὶ κάθισα δίπλα του· ἀπέναντί μας κάθισε ὁ Χρυσόστομος. Ζήτησα, διακριτικά, νὰ μάθω πὼς εἶναι. Μοῦ εἶπε ὅτι εἶναι καλύτερα, ἀλλὰ πὼς τὶς προηγούμενες μέρες πονοῦσε πάρα πολύ. Ὁ γιατρός, ὁ Κέκης, πού τὸν χειροῦργησε τοῦ εἶπε πὼς τὸν Σεπτέμβριο θ' ἀναλάβει καλά. Ἐγὼ τοῦ εἶπα πὼς πιὸ γρήγορα θὰ 'ναι πάλι παλληκάρι καὶ πὼς ὅταν ξαναπάω στὸ Ἀγιονόρος θὰ φάω κεράσια καὶ λίγες φράουλες ἀπ' τὸν κῆπό του, νὰ μοῦ φυλάξει, ὅπως καὶ παλαιότερα.

Εἶπαμε διάφορα, ἀναμνήσεις ἀπ' τ' Ἀγιονόρος, ὅπου μὲ πρωτογνώρισε “παιδί” (τὸ 1969) καὶ “τώρα ἄσπριδες κι ἐσύ”, ὅπως μοῦ εἶπε. Μοῦ ἐξέφρασε τὴν εὐχαρίστησή του πού εἶμαι καλὰ παντρεμένος, κι ἐννοοῦσε μὲ καλὴ γυναῖκα, πού ἔχω παιδιὰ καὶ πού κατώρθωσα ν' ἀποχτήσω καὶ καλὸ σπίτι, στὸ ὁποῖο μ' ἐπεσκέφτηκε μιὰ ἄλλη φορὰ καὶ μοῦ 'φερε ἀγιορείτικο θυμίαμα. Τὸν ρώτησα ‘πόσων χρονῶν εἶναι’ καὶ μοῦ εἶπε ‘ὄγδονταῆξ’. ‘Ὁ Κοσμᾶς, ρώτησα, εἶναι καλά; εἶναι μικρότερος ἀπὸ σένα;’ – “Ὁ Κοσμᾶς τὰ φέρνει γύρα· εἶναι δυὸ χρόνια μεγαλύτερος ἀπὸ μένα”. – “Πότε γεννήθηκες, ἀκριβῶς;”, ἐπέμεινα λίγο. – “Ἦταν καιρὸς πού θέριζαν· ἡ μάνα μου μὲ γέννησε στὸ χωράφι καὶ μ' ἔβαλε σ' ἓνα δεμάτι σιτάρι καὶ μὲ πῆγε σπίτι. Ἀλωνάρης θὰ ἦταν”. Ὁ Γέροντας γεννήθηκε στὸ χωριὸ Μεγάλη Παναγιὰ τῆς Χαλκιδικῆς, τὸ 1904.

Ἦταν ὡρα νὰ πάει στὸ δωμάτιο – κελλί του. Πιάστηκε ἀπ' τὸ χέρι μου



καὶ πήγαμε μέχρι τὸ κρεβάτι του. Κουβέντιασα λίγο μὲ τὸν Χρυσόστομο καὶ μοῦ εἶπε πὼς ἡ κατάσταση τοῦ Γέροντα εἶναι ἀπελπιστική. “Εἶναι γεμάτος καρκίνο· καὶ στὸ παχὺ ἔντερο καὶ στὸ συκώτι καὶ στὴν κοιλιά. Δὲν ἔχει ζωὴ γιὰ πολὺ· ἀλλὰ καλὸ εἶναι νὰ κοιμηθῆ σύντομα. Ἄν πᾶμε στὸ Ὅρος κι ἔχει κρίσεις ἀναπνευστικές, ὅπως χθὲς βράδι, τί θὰ γίνεῖ; Ὁ ἴδιος δὲν ξέρεῖ τίποτε. Νομίζει πὼς μὲ τὴν ἐγχείριση τακτοποιήθηκε τὸ ἔντερό του καὶ θ’ ἀναρρώσει”. Μοῦ διηγήθηκε κι ἓνα ἀτύχημα ποὺ εἶχε πρὶν ἀπὸ λίγους μῆνες στὴν Καβάλα μὲ ἓναν φίλο του. Νταλαμπάρισε τὸ ἀμάξι του κι ἔκανε τρεῖς τοῦμπες· ἔγινε ἓνας σωρὸς σίδερα τ’ ἀμάξι κι αὐτός, ὅπως καὶ ὁ ὁδηγός, δὲν ἔπαθαν τίποτε. “Ἦταν θαῦμα! Μ’ ἔσωσε ἡ Παναγιά”, μοῦ εἶπε.

Μὰ τώρα φαίνεται πὼς θὰ σβήσῃ ὁ ἀσματικὸς τέττιγας τοῦ Ἁγίου Ὅρους, ὁ Διάκονος Διονύσιος Φιρφιρῆς.

\* \* \*

Καὶ κοιμήθηκε ὁ Γέροντας, στὸν τόπο ποὺ ἀπὸ μικρὸ παιδί, 14-15 χρονῶν, πῆγε καὶ βρῆκε μονὴ κι ἀνάπαυση, τὸ Ἅγιον Ὅρος, στὶς 6 Ἀπριλίου 1990. Τὸ ἔμαθα μόλις πρὶν ἀπὸ μιὰ ἐβδομάδα, καὶ σήμερα κάθομαι, μαζί μ’ ἓνα καντήλι ποὺ ἀναψα γιὰ τὴ μεγάλη γιορτὴ καὶ γιὰ τὶς ψυχὲς χτές, καὶ μοσχοθυμίαμα ἀγιορείτικο ποὺ ἔχω ἀπ’ τὸν ἴδιο φυλαγμένο, νὰ συνοδεύουν τὶς εὐχὲς μου γιὰ συγχώριο, καὶ σημειῶνω λίγες ἀράδες ἐδῶ καὶ γράφω κι ἓνα γράμμα συλλυπητήριο στοὺς Γέροντες Κοσμᾶ καὶ Χρυσόστομο, στὸ σπίτι Προφήτης Ἡλίας, στὶς Καρυές, στὸ Ἅγιονόρος. Συλλογιέμαι τώρα τὰ ὅσα συζητούσαμε πολλές φορές στὸ σπίτι του, ποὺ εἶχε τὴν καλωσύνη νὰ μὲ φιλοξενεῖ, ἀκόμα καὶ νὰ μοῦ μηνάει νὰ περάσω καὶ νὰ μείνω κανένα βράδι ἐκεῖ, νὰ φάω κάτι ἄλλο ἀπ’ ὅ,τι ἔτρωγα στὰ μοναστήρια ὅπου ἐργαζόμουν δώδεκα δεκαπέντε ὥρες τὴν ἡμέρα καταλογογραφῶντας κι ἐρευνῶντας τὰ χειρόγραφα. Καὶ λέγαμε πολλὰ καὶ ψέλναμε πολλὰ. Τὸν πρωτομαγνητοφώνησα κιόλας, σὲ σύντομα μέλη ἐκλογῶν, ὕστερα ἀπὸ κάποιους στίχους τῶν Πολυελέων καὶ σὲ δυὸ τρία Κοινωνικά τοῦ Νικολάου Σμύρνης. Ρωτοῦσα καὶ μοῦ ἔλεγε γιὰ τὶς πανηγύρεις ποὺ ἔψελναν μαζί μὲ τὸν θεῖό του ψάλτη στ’ Ἅγιονόρος, τὸν Γέροντα Χαράλαμπο Φιρφιρῆ. Ἦξεραν οἱ δυὸ τῆς τὴν Ἀθωνιάδα, τὸ Δοξαστᾶριο δηλαδή τοῦ Πέτρου Φιλανθίδη, ἀπ’ ἔξω, καὶ κάθε φορὰ ποὺ θὰ πήγαιναν σὲ πανήγυρη, ἔψελναν μιὰ δυὸ μέρες πρὶν τὰ ὅσα θὰ ἔψελναν, σχεδὸν ἀπ’ ἔξω, στὴν ἀγρυπνία. Θὰ τοὺς κανοναρχοῦσαν καὶ θὰ ἔψελναν.

Καὶ μοῦ εἶχε πῆ κάποτε, ἀκριβῶς γιὰ τὸ κανονάρχημα, πὼς ἓνας Γέροντας, γέρος καὶ στὴν ἡλικία, καμωνόταν πὼς ἦταν καὶ σπουδαῖος ψάλτης, καὶ ἐκαστὴ ἀγρυπνία πήγαινε καὶ σχεδὸν ἀξίωνε νὰ ψάλῃ αὐτός τὸ δοξαστικὸ τοῦ Ἰσπερινοῦ! Οἱ Γέροντες τοῦ μοναστηριοῦ δὲν ἤθελαν νὰ ψέλνῃ αὐτός, ἀλλὰ δὲν



εἶχαν καὶ τὸν τρόπο νὰ τὸν ἀποφύγουν. Τὸ ἴδιο κι οἱ ἐπίσημοι καλεσμένοι ψάλ-  
τες ποὺ ἔψελναν τὴν πανήγυρη. Ἦταν σεβάσμιος Γέροντας καὶ δὲν ἤθελαν νὰ  
τὸν στενοχωροῦν, παρ' ὅλο ποὺ δυσφοροῦσαν, γιατί δὲν ἔψελνε καὶ καλά. Ἐ-  
κριμένο γεγονός, μὰ ἐγὼ δὲν θυμᾶμαι τώρα καλά—, ἀνέλαβε μιὰ φορά νὰ τὸν  
ὅταν ὁ κανονάρχος ἀνήγγειλε τὸν ἦχο, δηλαδή “Δόξα, ἦχος πλάγιος τοῦ β’”  
καὶ ψαλόταν ἀκόμα τὸ ἀργὸ προσόμοιο ἀπ' τὸν δεύτερο χορὸ, ὁ τυπικάρης  
πῆγε καὶ προσφέρθηκε τάχα νὰ τοῦ καθαρίσει τὰ γιαλιά, ἀλλὰ μ' ἐπιτηδειότη-  
τα τὰ λάδωσε μὲ τὸ δάχτυλό του ποὺ εἶχε βουτήξει λίγο πρὶν σὲ μιὰ καντήλα.  
Πῆρε τὰ γιαλιά ὁ Γέροντας, τὰ ἔβαλε στὰ μάτια του καὶ φυσικὰ δὲν ἔβλεπε·  
ἦταν θαμπὰ ἀπ' τὸ λάδι. Τὰ ἔβγαλε καὶ προσπάθησε μὲ τὸ ράσο του νὰ τὰ  
σφουγγίσει· τὸ προσόμοιο εἶχε τελειώσει· ἔπρεπε ν' ἀρχίσει τὸ δοξαστικὸ. Πῆρε  
ἓνα ἴσο, κι ἀκόμα σφούγγιζε τὰ γιαλιά του, κι ἀρχισε νὰ ψέλνει ὅπως ἤξερε τὸ  
Δόξα Πατρί. Ὁ Τυπικάρης εἶπε στὸν κανονάρχο νὰ τοῦ κανοναρχίσει δυὸ τρεῖς  
φράσεις στὴν ἀρχὴ ἀπ' τὸ δοξαστικὸ ἰδιόμελο καὶ στὴ συνέχεια νὰ τοῦ κανο-  
ναρχεῖ τὸ κείμενο τῆς προφητείας τῆς ἑορτῆς. Ὁ Γέροντας πάσχιζε νὰ καθαρί-  
σει τὰ γιαλιά του· τὰ φοροῦσε καὶ τὰ ἔβγαζε γιὰ καλύτερο σφούγγισμα· κι  
ἔψελνε ἀπ' ἔξω, ὅ,τι τοῦ κανοναρχοῦσε ὁ κανονάρχος. Ἐψελνε, ἔψελνε, πάνω,  
κάτω, ἐξάντλησε ὅλη του τὴν ψαλτική, τὴν κακοψαλτικὴ του βέβαια, καὶ τὸ  
δοξαστικὸ δὲν ἔλεγε νὰ τελειώσει. Θὰ πέρασε κάμποση ὥρα· ὅλοι κατάλαβαν,  
γιατί ἄκουγαν τὸ κανονάρχημα ποὺ ἦταν ἡ προφητεία, καὶ τυλίχτηκαν σὲ μιὰ  
θυμηδία μέσα στὴν ἐκκλησιά, μαζί μὲ τὸν καπνὸ τοῦ θυμιατοῦ ποὺ ἀπὸ πολλή  
ὥρα ἐτοιμάζονταν γιὰ τὴν εἴσοδο τοῦ Ἑσπερινοῦ. Κατακουρασμένος, βραχνια-  
σμένος, νευριασμένος ὁ Γέροντας φώναξε· “ἐπιτέλους, αὐτὸ τὸ δοξαστικὸ δὲν  
ἔχει μέγα ἔλεος;”.

Ὁ Διάκο Διονύσης εὐτύχησε νὰ γίνῃ ἀκουστὴς πολλῶν μεγάλων ἀγιο-  
ρειτῶν ψαλτῶν τῆς προηγούμενης ἀπ' αὐτὸν γενιᾶς. Πιο πολὺ ἄκουσε, ἢ καὶ  
μαθήτευσε κάπως κοντά του, τὸν Γέροντα Χρυσόστομο Πρωτοψάλτη τοῦ  
Πρωτάτου, ποὺ ἐξέδωκε καὶ τὸ Ἀπάνθισμα τῶν προσομοιακῶν μελῶν τῶν  
ἑορτῶν τοῦ ἐνιαυτοῦ κατὰ προσαρμογὴ στὸ ἀργὸ εἰρμολογικὸ μέλος τοῦ Πέ-  
τρου Πελοποννησίου. Ἄλλους καλοὺς ψάλτες ποὺ ἄκουσε καὶ προσπαθοῦσε νὰ  
κρατήσῃ τὸ καλύτερο ἀπ' τὸν καθένα, σὰν καλὸς μιμητὴς καὶ εὐήκοος τεχνί-  
της ψάλτης ποὺ ἦταν, ἦταν ὁ Δανιὴλ ὁ Κατουνακιώτης, ὁ Γέροντας Συνέσιος  
Σταυρονικητιανός, ὁ Γέροντας Μακάριος Βουζίκας καὶ ὁ παπᾶ Κοσμᾶς ἀπ' τὸ  
κελλί τοῦ Φλασκᾶ. Κι ἄλλους ψάλτες ἄκουσε, καὶ κοσμικοὺς ἀκόμα.

Ὁ ἴδιος, προικισμένος μὲ μιὰν ἀρχοντικὴ καὶ βροντώδη ὅσο κι εὐστροφη  
ιδιότυπα ψαλτικὴ φωνή, ἀνέπτυξε ἓνα δικό του ὕφος, σοβαρὸ, πιστὸ στὰ ποικί-  
λα ἀκούσματα, κι ἴσως γι' αὐτὸ δύσκολο γιὰ παραπέρα ἀπομίμηση, ἂν δὲν ἔ-



χεις καὶ τὸ δικό του θεῖο χάρισμα τῆς φωνῆς. Ἡ πιστὴ τήρηση τοῦ Τυπικοῦ, ἡ αἴσθησις τοῦ ρυθμοῦ, τὸ ἡγεμονικὸ κι ἀρχοντικὸ πλάτεμα τῆς μελικτῆς γραμμῆς, καὶ πάνω ἀπ’ ὅλα ἡ εὐλάβεια μαζί με τὴ σεβασμιότητα τῆς μορφῆς του, εἶναι οἱ ἀκριβὲς ἀναμνήσεις πού ἔχει ὁποῖος εἶχε τὴν εὐλογία τοῦ Θεοῦ νὰ εἶναι δίπλα του καὶ νὰ τὸν ἀκούει νὰ ψέλνει μέσα στὸ Πρωτᾶτο, καὶ νὰ θαρρεῖ πῶς κι οἱ ζωγραφιῆς τοῦ Πανσελήνου ζωντανεύουν καὶ σκιρτοῦν δίπλα του, γιὰ ν’ ἀποσυρθοῦν πάλι στοὺς τοίχους τους μόλις τελέψει τὴν ψαλμωδιὰ ὁ Διάκονος Διονύσιος Φιρφιρῆς. Αἰωνία του ἡ μνήμη!

Πεντηκοστή, 3 Ἰουνίου 1990



## ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΜΑΖΑΡΑΚΗ\*

“Η β’ βελτιωμένη έκδοση του βιβλίου της Δέσποινας Μαζαράκη,  
Μουσική έρμηνεία δημοτικῶν τραγουδιῶν  
ἀπὸ ἀγιορειτικὰ χειρόγραφα, Ἀθήνα 1992”

Ἡ σύναξή μας ἀπόψε εἶναι ἓνα μνημόσυνο, μνημόσυνο πέντε κιόλας χρόνια ἀπ’ τὴ γιορτὴ τῶν Φώτων τοῦ 1989, μέρα κατὰ τὴν ὁποία ἡ κυρὰ Δέσποινα Μαζαράκη “μετήλλαξε τὸν βίο” κι ἔφυγε ἀπ’ αὐτὸν τὸν κόσμο. Καὶ τὸ τελευταῖο βιβλίο τῆς Δέσποινας Μαζαράκη, γιὰ τὸ ὁποῖο προτίθεμαι νὰ σᾶς μιλήσω εἰδικότερα, ἀποτελεῖ μιὰν ἐπιμνημόσυνη έκδοση, καὶ μάλιστα διπλῆ τῆς Δέσποινας Μαζαράκη καὶ τοῦ Samuel Baud-Bovy. Θὰ διευκρινήσω αὐτὴν τὴν ἀναφορά μου σὲ μιὰν ἐπόμενη στροφή τοῦ λόγου μου.

Ἡ δική μου παρουσία καὶ συνεισφορὰ στὸ μουσικολογικὸ αὐτὸ μνημόσυνο εἶναι μιὰ ὀφειλή, ἀφοῦ κι ἡ ἀνάμειξή μου στὴν έκδοση τοῦ βιβλίου ἦταν σχεδὸν ἀναγκαστικὴ κι ἦρθε τὸν καιρὸ τῆς μέγιστης μᾶλλον δικῆς μου πολυαπασχόλησης, κι ὁμολογῶ ὅτι μὲ κούρασε· ἀλλά, χαλάλι!

Ἡ συγγραφή καὶ ἡ ἔτοιμασία αὐτῆς τῆς έκδοσης εἶχε πραγματοποιηθῆ κι εἶχε παραδοθῆ στὸ τυπογραφεῖο ἀπ’ τὴν ἴδια τὴν μακαρίτισσα κυρὰ Δέσποινα λίγο πρὶν ἀπ’ τὸν θάνατό της. Ἡ ἄργητα τῆς έκδοσης, ὅπως ἀναφέρω στὴν “προσημείωση”, ἦταν ἀναγκαία γιὰ νὰ ὀλοκληρωθῆ ἡ τυπογραφικὴ ἐπιμέλεια καὶ προληφθοῦν ἀρκετὰ ἀβλεπτήματα καὶ θεωρηθοῦν ἀκόμα ἡ ὀρθότητα τῶν μουσικῶν κειμένων καὶ οἱ συμπτώσεις τῶν ἐρυθρογραφιῶν στὰ κείμενα τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας. Κι ἦταν κυρίως αὐτὸς ὁ λόγος, ποῦ τὸ μάτι μου καὶ τὸ χέρι μου, γιὰ νὰ ἐκφραστῶ τυπογραφολογικά, κρίθηκαν ἀπαραίτητα, ἀπ’ τοὺς φιλόπονους καὶ φιλότιμους βασικούς ἐπιμελητὲς τῆς έκδόσεως, τὴν Φοίβη Καραμέρου καὶ τὸν καθηγητὴ Bertrand Bouvier, ἐγκαρδιακοὺς οἰκογενειακοὺς φίλους τῆς Δέσποινας καὶ τοῦ Βάστα Μαζαράκη. Κι ἦταν κι ἡ παράκληση, ἀκριβῶς, τοῦ κ. Βάστα νὰ βοηθήσω νὰ βγῆ τὸ βιβλίο ὅσο τὸ δυνατὸ συντομότερα.

---

\* Ἐπιμνημόσυνη ἀναφορά, κατὰ τὴν παρουσίαση τοῦ βιβλίου της στὴν αἴθουσα τοῦ Μουσείου Λαϊκῶν Ὀργάνων, στὴν Πλάκα.



Ἡ δική μου παρέμβαση εἶχε νὰ παίξει καὶ τὸν ρόλο τοῦ συντονιστοῦ μεταξύ τοῦ ἐκδοτικοῦ οἴκου “Φίλιππος Νάκας” ἀπ’ τὴ μιὰ μεριά, καὶ ἀπ’ τὴν ἄλλη τοῦ Βάστα Μαζαράκη, τῆς Φοίβης Καραμέρου, τοῦ Bertrand Bouvier καὶ τοῦ τυπογράφου Κ. Λέπουρα, στὴν πρώτη φάση τῆς τυπογραφικῆς ἐτοιμασίας· δηλαδή, τὴν φωτοστοιχειοθεσία μὲ τις διορθώσεις –ὅσες χρειάστηκαν–, τὴν σελιδοποίηση καὶ τὴν ὀρθοθέτηση τῶν σελίδων, δηλαδή τὸ “μοντάζ”, ὅπως λένε στὰ καταστήματα Γραφικῶν Τεχνῶν. Οἱ λεπτομέρειες δὲν θὰ ἐνδιαφέρουν κανέναν πιά. Ἡ συνδρομὴ καὶ ἡ ἔγνοια ὄλων, ὅσους ἀνέφερα, τελεσφόρησαν, καὶ τὸ βιβλίο ἐκδόθηκε “εἰς ὠφέλειαν τῶν φιλομούσων ἀναγνωστῶν, εἰς παραμυθίαν τοῦ Βάστα Μαζαράκη, καὶ εἰς μνημόσυνον τῆς συγγραφέως Δέσποινας Μαζαράκη”.

Ἐπιτρέψτε μου, παρακαλῶ, καὶ μιὰν ἀκόμη προοιμιακὴ ἀναφορά. Δὲν εἶχα ιδιαίτερες ἐπιστημονικὲς – μουσικολογικὲς σχέσεις μὲ τὴν μακαρίτισσα· οὔτε, βέβαια, κι ἐκείνη μὲ μένα, πέρα ἀπ’ τὴν ἔκδηλη εὐγένειά της, ὅπως φαίνεται καὶ στὰ λόγια της μὲ τὰ ὁποῖα μ’ εὐχαριστεῖ, ὅτι “μὲ προθυμία κι ἀπλοχεριὰ τῆς ἔδωσα ὅσα στοιχεῖα καὶ πληροφορίες χρειάστηκε” (σ. 34). Ποτὲ δὲν μοῦ ζήτησε νὰ συζητήσουμε τὰ θέματα ἐρμηνείας τῆς σημειογραφίας. Κι ὅταν κάποτε, κάποτε πού θριαμβευτικὰ μοῦ εἶπε ὅτι “τέλειωσε τὸ θέμα τῆς ἐρμηνείας, τὸ ἔλυσα, τὸ λένε οἱ Παπαδικές”, τῆς συνέστησα προσοχὴ καὶ πῶς πρέπει νὰ κοιτάξει καὶ πέρ’ ἀπ’ τὰ σημάδια, στὶς λεγόμενες “θέσεις” τῆς μελοποιίας, φαίνεται πῶς αὐτὸ τῆς ἦταν ἀρκετὸ νὰ κλειστῆ στὴ σιωπῆ, τουλάχιστον ἀπέναντί μου, καὶ στὸ κύριο μέλημά της, τὸ τέλειωμα τοῦ β’ μέρους αὐτοῦ τοῦ βιβλίου. Κι ἡ σιωπῆ τῆς μακαρίτισσας ἦταν ἀδυσώπητη. Ἐφυγε σιωπηλά, τόσο πού πέντε μῆνες ἀργότερα ἀπ’ τὸν θάνατό της τῆς ἔστειλα πρόσκληση γιὰ μιὰ μουσικολογικὴ μου σπουδὴ στὴν Αἴθουσα Τελετῶν τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν (στὶς 25 Μαΐου 1989). Ἦρθε στὴν ἐκδήλωση ὁ καλὸς καὶ μειλίχιος κ. Βάστας Μαζαράκης πού στὸ τέλος μοῦ εἶπε πολὺ ἀπλᾶ· “ἡ πρόσκληση ἦταν στὸ ὄνομα τῆς Δέσποινας. Ἡ Δέσποινα πέθανε!”. – “Πέθανε;! πότε;” – “Στὶς ἔξι Ἰανουαρίου”. – “Θεὸς συγχωρέσοι την!”.

Τὸ βιβλίο, γιὰ τὸ ὁποῖο γίνεται ὁ λόγος, ἀποτελεῖ β’ ἐκδοση, βελτιωμένη, τοῦ βιβλίου της πού πρωτοκυκλοφορήθηκε τὸ 1967 μὲ τίτλο· *Μουσικὴ ἐρμηνεία τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν τῆς μονῆς τῶν Ἰβήρων*. Τώρα, στὴν β’ αὐτὴν ἐδῶ ἐκδοση, κι ὁ τίτλος εἶναι παραλλαγμένος, δηλαδή *Μουσικὴ ἐρμηνεία δημοτικῶν τραγουδιῶν ἀπὸ ἀγιορειτικὰ χειρόγραφα* –γιὰ ν’ ἀγκαλιάσει τὴν παράδοση τριῶν τραγουδιῶν κι ἀπὸ δυὸ ἄλλα μουσικὰ χειρόγραφα, καθὼς κι ἓνα νεοανακαλυμμένο τραγούδι–, κι ἡ διάρθρωση τῆς ὕλης εἶναι διαφορετικὴ καὶ, βέβαια, διπλάσια σὲ ὄγκο. Τώρα προτάσσονται στὸ Α’ Μέρος τὰ τραγούδια, μὲ μιὰ εἰσαγωγικὴ παράγραφο γιὰ τὴν προέλευσή τους καὶ τὴν ἱστορία τους, κι



ἀκολουθεῖ, στὸ Β' Μέρος, ἡ "συμβολὴ στὴν ἔρευνα γιὰ τὴ χειρονομία", ἐκτεινόμενη σὲ μιὰ εἰσαγωγὴ καὶ τρία κεφάλαια. Στὴν α' ἐκδόσει τὰ πράγματα ἦταν βαλμένα ἀντίστροφα. Ἦταν προταγμένα ἡ εἰσαγωγὴ καὶ τὰ τρία κεφάλαια — πού δὲν ἀντιστοιχοῦν ἀκριβῶς —, καὶ στὸ τέταρτο κεφάλαιο προσφέρων τὰ τραγούδια σὲ δυὸ ἐνότητες: ἡ μουσικὴ καὶ τὸ κείμενο. Ἐλείπαι ἐντελῶς πανομοιότυπα φωτογραφικὰ τῶν τραγουδιῶν.

Ἴσως εἶναι χρήσιμο νὰ μεταφερθῆ ἐδῶ ἡ διάρθρωση τῆς ὕλης τῆς β' αὐτῆς ἐκδόσεως, γιὰ νὰ φανῆ καὶ τὸ ποῦ ἐπικεντρώθηκε τὸ ἐνδιαφέρον τῆς Δέσποινας Μαζαράκη σὰν συμβολὴ στὴν ἔρευνα γιὰ τὴ χειρονομία.

Στὴν ἀρχὴ προτάχθησαν

- Préface par Samuel Baud-Bovy
- Ἀπ' τὸν πρόλογο τῆς α' ἐκδόσεως
- Μετάφραση τοῦ προλόγου.

Ἀκολουθεῖ ἡ παράθεση τῆς βιβλιογραφίας σὲ δυὸ ἐνότητες: Α' Χειρόγραφα, Β' Ἐντυπα. Τὸ Α' Μέρος τιτλοφορεῖται "Τὰ Τραγούδια" καὶ σ' αὐτὸ περιέχονται:

- Ἡ προέλευση καὶ ἡ ἱστορία τῶν τραγουδιῶν
- Ἡ μεταγραφή τους
- Τὰ μουσικὰ κείμενα
- Τὰ πανομοιότυπα (ἀσπρόμαυρες καὶ ἐγχρωμες φωτογραφίες).

Τὸ Β' Μέρος ἔχει θεματικὴ "Ἡ ρυθμικὴ τῶν τραγουδιῶν" καὶ ὑπότιτλο "Συμβολὴ στὴν ἔρευνα γιὰ τὴ χειρονομία". Στὴν Εἰσαγωγὴ καὶ μὲ ἐπιγραφὴ "Θεωρητικὰ μουσικὰ χειρόγραφα" γίνεται λόγος γιὰ, Α' τίς Παπαδικές, καὶ Β' τίς χειρονομικές πραγματεῖες, καὶ παρουσιάζονται οἱ ἀκόλουθοι α'-ς': Ἀγιοπολίτης - Γαβριὴλ ἱερομόναχος - Ἐρωταποκρίσεις τῆς Παπαδικῆς Τέχνης - Ἀκρίβεια κατ' ἐρώτησιν καὶ ἀπόκρισιν τῶν τόνων τῆς Παπαδικῆς Τέχνης - Εἰσαγωγὴ Μουσικῆς - Ἀποστόλου Κώνστα, Τεχνολογία. Ἀκολουθοῦν:

— Κεφάλαιο Α'. Γενικὲς ἀρχές τῆς Παπαδικῆς

Α' Ἡ ὀριζόντια διάσταση τῶν μουσικῶν φθόγγων. Χρονικὲς μονάδες τῆς Παπαδικῆς.

Β' Ἡ κάθετη διάσταση τῶν μουσικῶν φθόγγων. Ὁξύτητες - Βαρύτητες

— Κεφάλαιο Β'. Ὁρθογραφία.

Χειρονομικὲς ιδιότητες τῶν σημάδιων.

Τὰ ἀνιόντα σημάδια

Τὰ κατιόντα σημάδια

— Κεφάλαιο Γ' .

Ἄφωνα - τὰ διὰ μόνην χειρονομίαν κείμενα

Ἡμίφωνα - τὰ φέροντα ἀλλάγματα εἰς τὴν χειρονομίαν

Ἄλλα ἄφωνα

Μελίσματα.



Ἡ δική μου παρέμβαση εἶχε νὰ παίξει καὶ τὸν ρόλο τοῦ συντονιστοῦ μεταξὺ τοῦ ἐκδοτικοῦ οἴκου "Φίλιππος Νάκας" ἀπ' τὴ μιὰ μεριά, καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη τοῦ Βάστα Μαζαράκη, τῆς Φοίβης Καραμέρου, τοῦ Bertrand Bouvier καὶ τοῦ τυπογράφου Κ. Λέπουρα, στὴν πρώτη φάση τῆς τυπογραφικῆς ἐτοιμασίας· δηλαδή, τὴν φωτοστοιχειοθεσία μὲ τίς διορθώσεις –ὅσες χρειάστηκαν–, τὴν σελιδοποίηση καὶ τὴν ὀρθοθέτηση τῶν σελίδων, δηλαδή τὸ "μοντάζ", ὅπως λένε στὰ καταστήματα Γραφικῶν Τεχνῶν. Οἱ λεπτομέρειες δὲν θὰ ἐνδιαφέρουν κανέναν πιά. Ἡ συνδρομὴ καὶ ἡ ἔγνοια ὄλων, ὅσους ἀνέφερα, τελεσφόρησαν, καὶ τὸ βιβλίο ἐκδόθηκε "εἰς ὠφέλειαν τῶν φιλομούσων ἀναγνωστῶν, εἰς παραμυθίαν τοῦ Βάστα Μαζαράκη, καὶ εἰς μνημόσυνον τῆς συγγραφέως Δέσποινας Μαζαράκη".

Ἐπιτρέψτε μου, παρακαλῶ, καὶ μιὰν ἀκόμη προοιμιακὴ ἀναφορά. Δὲν εἶχα ἰδιαίτερες ἐπιστημονικὲς – μουσικολογικὲς σχέσεις μὲ τὴν μακαρίτισσα· οὔτε, βέβαια, κι ἐκείνη μὲ μένα, πέρα ἀπ' τὴν ἐκδηλῆ εὐγένειά της, ὅπως φαίνεται καὶ στὰ λόγια της μὲ τὰ ὁποῖα μ' εὐχαριστεῖ, ὅτι "μὲ προθυμία κι ἀπλοχεριά τῆς ἔδωσα ὅσα στοιχεῖα καὶ πληροφορίες χρειάστηκε" (σ. 34). Ποτὲ δὲν μοῦ ζήτησε νὰ συζητήσουμε τὰ θέματα ἐρμηνείας τῆς σημειογραφίας. Κι ὅταν κάποτε, κάποτε πού θριαμβευτικὰ μοῦ εἶπε ὅτι "τέλειωσε τὸ θέμα τῆς ἐρμηνείας, τὸ ἔλυσα, τὸ λένε οἱ Παπαδικές", τῆς συνέστησα προσοχὴ καὶ πῶς πρέπει νὰ κοιτάξει καὶ πέρ' ἀπ' τὰ σημάδια, στίς λεγόμενες "θέσεις" τῆς μελοποιίας, φαίνεται πῶς αὐτὸ τῆς ἦταν ἀρκετὸ νὰ κλειστῆ στὴ σιωπῆ, τουλάχιστον ἀπέναντί μου, καὶ στὸ κύριο μέλημά της, τὸ τέλειωμα τοῦ β' μέρους αὐτοῦ τοῦ βιβλίου. Κι ἡ σιωπῆ τῆς μακαρίτισσας ἦταν ἀδυσώπητη. Ἐφυγε σιωπηλά, τόσο πού πέντε μῆνες ἀργότερα ἀπ' τὸν θάνατό της τῆς ἔστειλα πρόσκληση γιὰ μιὰ μουσικολογικὴ μου σπουδὴ στὴν Αἴθουσα Τελετῶν τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν (στίς 25 Μαΐου 1989). Ἦρθε στὴν ἐκδήλωση ὁ καλὸς καὶ μειλίχιος κ. Βάστας Μαζαράκης πού στὸ τέλος μοῦ εἶπε πολὺ ἀπλᾶ· "ἡ πρόσκληση ἦταν στὸ ὄνομα τῆς Δέσποινας. Ἡ Δέσποινα πέθανε!". – "Πέθανε;! πότε;" – "Στίς ἔξι Ἰανουαρίου". – "Θεὸς συγχωρέσοι την!".

Τὸ βιβλίο, γιὰ τὸ ὁποῖο γίνεται ὁ λόγος, ἀποτελεῖ β' ἐκδοση, βελτιωμένη, τοῦ βιβλίου της πού πρωτοκυκλοφορήθηκε τὸ 1967 μὲ τίτλο· *Μουσικὴ ἐρμηνεία τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν τῆς μονῆς τῶν Ἰβήρων*. Τώρα, στὴν β' αὐτὴν ἐδῶ ἐκδοση, κι ὁ τίτλος εἶναι παραλλαγμένος, δηλαδή *Μουσικὴ-ἐρμηνεία δημοτικῶν τραγουδιῶν ἀπὸ ἀγιορειτικὰ χειρόγραφα* –γιὰ ν' ἀγκαλιάσει τὴν παράδοση τριῶν τραγουδιῶν κι ἀπὸ δυὸ ἄλλα μουσικὰ χειρόγραφα, καθὼς κι ἓνα νεοανακαλυμμένο τραγούδι–, κι ἡ διάρθρωση τῆς ὕλης εἶναι διαφορετικὴ καὶ, βέβαια, διπλάσια σὲ ὄγκο. Τώρα προτάσσονται στὸ Α' Μέρος τὰ τραγούδια, μὲ μιὰ εἰσαγωγικὴ παράγραφο γιὰ τὴν προέλευσή τους καὶ τὴν ἱστορία τους, κι



ἀκολουθεῖ, στὸ Β' Μέρος, ἡ “συμβολὴ στὴν ἔρευνα γιὰ τὴ χειρονομία”, ἐκτεινόμενη σὲ μιὰ εἰσαγωγὴ καὶ τρία κεφάλαια. Στὴν α' ἐκδόσει τὰ πράγματα ἦταν βαλμένα ἀντίστροφα. Ἦταν προταγμένα ἡ εἰσαγωγὴ καὶ τὰ τρία κεφάλαια – ποὺ δὲν ἀντιστοιχοῦν ἀκριβῶς–, καὶ στὸ τέταρτο κεφάλαιο προσφέρονταν τὰ τραγούδια σὲ δυὸ ἐνότητες· ἡ μουσικὴ καὶ τὸ κείμενο. Ἐλείπαν ἐντελῶς πανομοιότυπα φωτογραφικὰ τῶν τραγουδιῶν.

Ἴσως εἶναι χρήσιμο νὰ μεταφερθῆ ἐδῶ ἡ διάρθρωση τῆς ὕλης τῆς β' αὐτῆς ἐκδόσεως, γιὰ νὰ φανῆ καὶ τὸ ποῦ ἐπικεντρώθηκε τὸ ἐνδιαφέρον τῆς Δέσποινας Μαζαράκη σὰν συμβολὴ στὴν ἔρευνα γιὰ τὴ χειρονομία.

Στὴν ἀρχὴ προτάχθηκαν·

- Préface par Samuel Baud-Bovy
- Ἀπ' τὸν πρόλογο τῆς α' ἐκδόσεως
- Μετάφραση τοῦ προλόγου.

Ἀκολουθεῖ ἡ παράθεση τῆς βιβλιογραφίας σὲ δυὸ ἐνότητες· Α' Χειρόγραφα, Β' Ἐντυπα. Τὸ Α' Μέρος τιτλοφορεῖται “Τὰ Τραγούδια” καὶ σ' αὐτὸ περιέχονται·

- Ἡ προέλευση καὶ ἡ ἱστορία τῶν τραγουδιῶν
- Ἡ μεταγραφή τους
- Τὰ μουσικὰ κείμενα
- Τὰ πανομοιότυπα (ἀσπρόμαυρες καὶ ἐγχρωμες φωτογραφίες).

Τὸ Β' Μέρος ἔχει θεματικὴ “Ἡ ρυθμικὴ τῶν τραγουδιῶν” καὶ ὑπότιτλο “Συμβολὴ στὴν ἔρευνα γιὰ τὴ χειρονομία”. Στὴν Εἰσαγωγὴ καὶ μὲ ἐπιγραφὴ “Θεωρητικὰ μουσικὰ χειρόγραφα” γίνεται λόγος γιὰ, Α' τίς Παπαδικές, καὶ Β' τίς χειρονομικὲς πραγματεῖες, καὶ παρουσιάζονται οἱ ἀκόλουθοι α'-ς' : Ἀγιοπολίτης - Γαβριὴλ ἱερομόναχος - Ἐρωταποκρίσεις τῆς Παπαδικῆς Τέχνης - Ἀκρίβεια κατ' ἐρώτησιν καὶ ἀπόκρισιν τῶν τόνων τῆς Παπαδικῆς Τέχνης - Εἰσαγωγὴ Μουσικῆς - Ἀποστόλου Κώνστα, Τεχνολογία. Ἀκολουθοῦν·

- Κεφάλαιο Α'. Γενικὲς ἀρχές τῆς Παπαδικῆς·

Α' Ἡ ὀριζόντια διάσταση τῶν μουσικῶν φθόγγων. Χρονικὲς μονάδες τῆς Παπαδικῆς.

Β' Ἡ κάθετη διάσταση τῶν μουσικῶν φθόγγων. Ὁξύτητες - Βαρύτητες

- Κεφάλαιο Β'. Ὁρθογραφία.

Χειρονομικὲς ιδιότητες τῶν σημάδιων.

Τὰ ἀνιόντα σημάδια

Τὰ κατιόντα σημάδια

- Κεφάλαιο Γ' .

Ἄφωνα - τὰ διὰ μόνην χειρονομίαν κείμενα

Ἡμίφωνα - τὰ φέροντα ἀλλάγματα εἰς τὴν χειρονομίαν

Ἄλλα ἄφωνα

Μελίσματα.



Ἡ δική μου παρέμβαση εἶχε νὰ παίξει καὶ τὸν ρόλο τοῦ συντονιστοῦ μεταξὺ τοῦ ἐκδοτικοῦ οἴκου "Φίλιππος Νάκας" ἀπ' τὴ μιὰ μεριά, καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη τοῦ Βάστα Μαζαράκη, τῆς Φοίβης Καραμέρου, τοῦ Bertrand Bouvier καὶ τοῦ τυπογράφου Κ. Λέπουρα, στὴν πρώτη φάση τῆς τυπογραφικῆς ἐτοιμασίας· δηλαδή, τὴν φωτοστοιχειοθεσία μὲ τὶς διορθώσεις –ὅσες χρειάστηκαν–, τὴν σελιδοποίηση καὶ τὴν ὀρθοθέτηση τῶν σελίδων, δηλαδή τὸ "μοντάζ", ὅπως λένε στὰ καταστήματα Γραφικῶν Τεχνῶν. Οἱ λεπτομέρειες δὲν θὰ ἐνδιαφέρουν κανέναν πιά. Ἡ συνδρομὴ καὶ ἡ ἐγνοια ὄλων, ὅσους ἀνέφερα, τελεσφόρησαν, καὶ τὸ βιβλίο ἐκδόθηκε "εἰς ὠφέλειαν τῶν φιλομούσων ἀναγνωστῶν, εἰς παραμυθίαν τοῦ Βάστα Μαζαράκη, καὶ εἰς μνημόσυνον τῆς συγγραφέως Δέσποινας Μαζαράκη".

Ἐπιτρέψτε μου, παρακαλῶ, καὶ μιὰν ἀκόμη προοιμιακὴ ἀναφορά. Δὲν εἶχα ἰδιαίτερες ἐπιστημονικὲς – μουσικολογικὲς σχέσεις μὲ τὴν μακαρίτισσα· οὔτε, βέβαια, κι ἐκείνη μὲ μένα, πέρα ἀπ' τὴν ἐκδηλῆ εὐγένειά της, ὅπως φαίνεται καὶ στὰ λόγια της μὲ τὰ ὁποῖα μ' εὐχαριστεῖ, ὅτι "μὲ προθυμία κι ἀπλοχεριὰ τῆς ἔδωσα ὅσα στοιχεῖα καὶ πληροφορίες χρειάστηκε" (σ. 34). Ποτὲ δὲν μοῦ ζήτησε νὰ συζητήσουμε τὰ θέματα ἐρμηνείας τῆς σημειογραφίας. Κι ὅταν κάποτε, κάποτε πού θριαμβευτικὰ μοῦ εἶπε ὅτι "τέλειωσε τὸ θέμα τῆς ἐρμηνείας, τὸ ἔλυσα, τὸ λένε οἱ Παπαδικές", τῆς συνέστησα προσοχὴ καὶ πὼς πρέπει νὰ κοιτάξει καὶ πέρ' ἀπ' τὰ σημάδια, στίς λεγόμενες "θέσεις" τῆς μελοποιίας, φαίνεται πὼς αὐτὸ τῆς ἦταν ἀρκετὸ νὰ κλειστῆ στὴ σιωπῆ, τουλάχιστον ἀπέναντί μου, καὶ στὸ κύριο μέλημά της, τὸ τέλειωμα τοῦ β' μέρους αὐτοῦ τοῦ βιβλίου. Κι ἡ σιωπῆ τῆς μακαρίτισσας ἦταν ἀδυσώπητη. Ἐφυγε σιωπηλὰ, τόσο πού πέντε μῆνες ἀργότερα ἀπ' τὸν θάνατό της τῆς ἔστειλα πρόσκληση γιὰ μιὰ μουσικολογικὴ μου σπουδὴ στὴν Αἴθουσα Τελετῶν τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν (στίς 25 Μαΐου 1989). Ἦρθε στὴν ἐκδήλωση ὁ καλὸς καὶ μειλίχιος κ. Βάστας Μαζαράκης πού στὸ τέλος μοῦ εἶπε πολὺ ἀπλᾶ· "ἡ πρόσκληση ἦταν στὸ ὄνομα τῆς Δέσποινας. Ἡ Δέσποινα πέθανε!". – "Πέθανε;! πότε;" – "Στίς ἕξι Ἰανουαρίου". – "Θεὸς συγχωρέσοι την!".

Τὸ βιβλίο, γιὰ τὸ ὁποῖο γίνεται ὁ λόγος, ἀποτελεῖ β' ἐκδοση, βελτιωμένη, τοῦ βιβλίου της πού πρωτοκυκλοφορήθηκε τὸ 1967 μὲ τίτλο· *Μουσικὴ ἐρμηνεία τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν τῆς μονῆς τῶν Ἰβήρων*. Τώρα, στὴν β' αὐτὴν ἐδῶ ἐκδοση, κι ὁ τίτλος εἶναι παραλλαγμένος, δηλαδή *Μουσικὴ ἐρμηνεία δημοτικῶν τραγουδιῶν ἀπὸ ἀγιορειτικὰ χειρόγραφα* –γιὰ ν' ἀγκαλιάσει τὴν παράδοση τριῶν τραγουδιῶν κι ἀπὸ δυὸ ἄλλα μουσικὰ χειρόγραφα, καθὼς κι ἓνα νεοανακαλυμμένο τραγούδι–, κι ἡ διάρθρωση τῆς ὕλης εἶναι διαφορετικὴ καὶ, βέβαια, διπλάσια σὲ ὄγκο. Τώρα προτάσσονται στὸ Α' Μέρος τὰ τραγούδια, μὲ μιὰ εἰσαγωγικὴ παράγραφο γιὰ τὴν προέλευσή τους καὶ τὴν ἱστορία τους, κι



ἀκολουθεῖ, στὸ Β' Μέρος, ἡ "συμβολὴ στὴν ἔρευνα γιὰ τὴ χειρονομία", ἐκτεινόμενη σὲ μιὰ εἰσαγωγὴ καὶ τρία κεφάλαια. Στὴν α' ἐκδόσει τὰ πράγματα ἦταν βαλμένα ἀντίστροφα. Ἦταν προταγμένα ἡ εἰσαγωγὴ καὶ τὰ τρία κεφάλαια — πού δὲν ἀντιστοιχοῦν ἀκριβῶς —, καὶ στὸ τέταρτο κεφάλαιο προσφέρων τὰ τραγούδια σὲ δυὸ ἐνότητες: ἡ μουσικὴ καὶ τὸ κείμενο. Ἐλείπουν ἐντελῶς πανομοιότυπα φωτογραφικὰ τῶν τραγουδιῶν.

Ἴσως εἶναι χρήσιμο νὰ μεταφερθῆ ἐδῶ ἡ διάρθρωση τῆς ὅλης τῆς β' αὐτῆς ἐκδόσεως, γιὰ νὰ φανῆ καὶ τὸ πού ἐπικεντρώθηκε τὸ ἐνδιαφέρον τῆς Δέσποινας Μαζαράκη σὰν συμβολὴ στὴν ἔρευνα γιὰ τὴ χειρονομία.

Στὴν ἀρχὴ προτάχθηκαν:

— Préface par Samuel Baud-Bovy

— Ἀπ' τὸν πρόλογο τῆς α' ἐκδόσεως

— Μετάφραση τοῦ προλόγου.

Ἀκολουθεῖ ἡ παράθεση τῆς βιβλιογραφίας σὲ δυὸ ἐνότητες: Α' Χειρόγραφα,

Β' Ἐντυπα. Τὸ Α' Μέρος τιτλοφορεῖται "Τὰ Τραγούδια" καὶ σ' αὐτὸ περιέχονται:

— Ἡ προέλευση καὶ ἡ ἱστορία τῶν τραγουδιῶν

— Ἡ μεταγραφή τους

— Τὰ μουσικὰ κείμενα

— Τὰ πανομοιότυπα (ἀσπρόμαυρες καὶ ἐγχρωμες φωτογραφίες).

Τὸ Β' Μέρος ἔχει θεματικὴ "Ἡ ρυθμικὴ τῶν τραγουδιῶν" καὶ ὑπότιτλο "Συμβολὴ στὴν ἔρευνα γιὰ τὴ χειρονομία". Στὴν Εἰσαγωγὴ καὶ μὲ ἐπιγραφὴ "Θεωρητικὰ μουσικὰ χειρόγραφα" γίνεται λόγος γιὰ, Α' τίς Παπαδικές, καὶ Β' τίς χειρονομικὲς πραγματεῖες, καὶ παρουσιάζονται οἱ ἀκόλουθοι α'-ς: Ἀγιοπολίτης - Γαβριὴλ ἱερομόναχος - Ἐρωταποκρίσεις τῆς Παπαδικῆς Τέχνης - Ἀκρίβεια κατ' ἐρώτησιν καὶ ἀπόκρισιν τῶν τόνων τῆς Παπαδικῆς Τέχνης - Εἰσαγωγὴ Μουσικῆς - Ἀποστόλου Κώνστα, Τεχνολογία. Ἀκολουθοῦν:

— Κεφάλαιο Α'. Γενικὲς ἀρχές τῆς Παπαδικῆς

Α' Ἡ ὀριζόντια διάσταση τῶν μουσικῶν φθόγγων. Χρονικὲς μονάδες τῆς Παπαδικῆς.

Β' Ἡ κάθετη διάσταση τῶν μουσικῶν φθόγγων. Ὁξύτητες - Βαρύτητες

— Κεφάλαιο Β'. Ὁρθογραφία.

Χειρονομικὲς ιδιότητες τῶν σημάδιων.

Τὰ ἀνιόντα σημάδια

Τὰ κατιόντα σημάδια

— Κεφάλαιο Γ'.

Ἄφωνα - τὰ διὰ μόνην χειρονομίαν κείμενα

Ἡμίφωνα - τὰ φέροντα ἀλλάγματα εἰς τὴν χειρονομίαν

Ἄλλα ἄφωνα

Μελίσματα.



Τὸ βιβλίο κατακλείουν ὁ Ἐπίλογος, δυὸ Εὐρετήρια, Α' Γενικό - Β' Εὐρετήριο τραγουδιῶν, κι ὁ Κολοφώνας. Τὸ βιβλίο ἐκτείνεται τώρα σὲ 204 σελίδες.

Ὁ τίτλος αὐτῆς τῆς β' ἐκδόσεως εἶναι γενικότερος σὲ σχέση μὲ τὸν τίτλο τῆς α' ἐκδόσεως. Κι αὐτό, γιατί ἡ μακαρίτισσα, δὲν ξέρω πῶς, λογάριαζε τὰ τραγούδια καὶ τὰ ἔβγαζε δεκαεπτὰ (17). Λέει (σ. 36)· “Αὐτὰ εἶναι τὰ 17 τραγούδια πού ἔχουν μεταγραφῆ ἔδῳ καὶ πού στὰ μουσικά κείμενά τους βασίστηκε κατὰ κύριο λόγο ἡ ὅλη ἔρευνα”. Δὲν πρόκειται ὅμως γιὰ 17 τραγούδια, ἀλλὰ γιὰ τὰ ἴδια 13 τοῦ ἰβηριτικοῦ χφ., γιὰ τὰ ὁποῖα ἔγινε ἡ πρώτη ἐκδοση, σὺν ἓνα ἄγνωστο κατὰ τὴν πρώτη ἐκδοση. Τὰ τραγούδια: *Τ' ἀηδόνια τῆς ἀνατολῆς - Ἄγριον πουλί μερώθου μου - Εἰς πρασινάδα λειβαδιοῦ*, παραδίδονται κι ἀπὸ ἄλλους δυὸ κώδικες, ἐξὸν τὸν ἰβηριτικό 1203. Ὁ ἓνας ἀπ' αὐτούς, ὁ Ξηροποτάμου 262, εἶναι ἀρχαιότερος τοῦ Ἰβηριτικοῦ κατὰ μισὸν τουλάχιστον αἰῶνα, κι ἔχει ἄρτια κατὰ πάντα σημειογραφία, καὶ κυρίως ὅσον ἀφορᾷ στὴν ἐρυθρογραφία. Αὐτὸς ὁ κώδικας προσφέρει καὶ τὸ δέκατο τέταρτο τραγούδι, τὸ *Εἰς σὲ ψηλά βουνά*.

Τὸ μνημόσυνο πού ἀφορᾷ στὸν μακαρίτη φιλέλληνα μουσικολόγο Samuel Baud-Bovy, ὅπως ἀνέφερα στὴν ἀρχὴ τοῦ λόγου μου, στοιχειοθετεῖται ἀπ' τὸ ὅτι σ' αὐτὴν ἔδῳ τὴν β' ἐκδοση τοῦ βιβλίου τῆς Δέσποινας Μαζαράκη ὑπάρχει ἓνας νέος πρόλογος – ἄλλος δηλαδὴ ἀπὸ ἐκεῖνον τῆς α' ἐκδόσεως –, γραμμένος στὰ γαλλικά καὶ μεταφρασμένος στὰ ἑλληνικά ἀπ' τὴ συγγραφέα μας, μιᾶς κι ὁ ἴδιος δὲν πρόλαβε νὰ τὸ κάνει. Κι ὑπάρχει, ἀκόμα, ἔδῳ τὸ τμήμα ἐκεῖνο ἀπ' τὸν πρόλογο τῆς α' ἐκδόσεως τοῦ 1967 – “γραμμένον ἑλληνικά ἀπ' τὸν ἴδιο τὸν Baud-Bovy, ὅπου γίνεται σύγκριση ἀνάμεσα στὰ στροφικά συστήματα τῶν ἀγιορειτικῶν καὶ τῶν κρητικῶν τραγουδιῶν τῆς Ρίζας”.

Ἀπ' τὸν Πρόλογο τοῦ Baud-Bovy, ἐπιθυμῶ νὰ μεταφέρω ἔδῳ τὴν ἀκόλουθη περικοπή – σὲ πλήρη τονισμό ἀπό μένα (σ. 21):

“Ἡ ἐργασία πού μὲ ἔντονο ζῆλο πραγματοποίησε ἡ κυρία Μαζαράκη στὸ διάστημα πού ἀκολούθησε τὴν πρώτη ἐκδοση τῶν μεταγραφῶν της, ἦταν ἀκριβῶς ἡ προσπάθεια νὰ βασίσει σὲ μαρτυρίες θεωρητικῶν τῆς μεταβυζαντινῆς ἐποχῆς τὴν ἐρμηνεία της γιὰ τὴ ρυθμικὴ τῶν σημαδιῶν τῆς παλαιᾶς παρασημαντικῆς.

Ἄν κανεὶς θελήσει νὰ κρίνει τὴ σωστὴ θεμελίωση τῶν συμπερασμάτων της, θὰ πρέπει νὰ μελετήσῃ μὲ τὴν ἴδια ὑπομονὴ καὶ τὸ ἴδιο πείσμα τὰ κείμενα ἐπάνω στὰ ὁποῖα τὰ ἐβάσισε καὶ πού ἐφρόντισε νὰ τὰ ἀναφέρει στὸ σύνολό τους καὶ νὰ τὰ σχολιάσῃ. Ὡστόσο θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ἀναρωτηθεῖ: ἀφοῦ ἡ ἴδια δέχεται τὴ διάκριση πού θέλει ὁ Θρ. Γεωργιάδης, ἀνάμεσα σὲ μιὰν ἑλληνικὴ μουσικὴ πού τάχα εἶναι ‘ποσοτικὴ’ καὶ σὲ μιὰ δυτικὴ μουσικὴ πού εἶναι



βασισμένη στὴ 'ρυθμικὴ τῆς βαρύτητας καὶ τοῦ τονισμοῦ' (Schwergewichts- bzw. Betonungsrhythmik), δὲν εἶναι ἀντιφατικὴ ἢ χρῆση τῶν σημάδιων τῆς δυναμικῆς μουςικῆς γιὰ τὴ μεταγραφὴ σ' αὐτὴν μελωδικῶν γραμμῶν διαμορφωμένων σὲ μιὰ 'ποσοτικὴ ρυθμικὴ'.

Ὅποιες ὅμως ἀντιρρήσεις κι ἂν προκαλέσει ἡ μέθοδος ποὺ ἐφαρμόζει ἡ κ. Μαζαράκη καὶ κυρίως ἡ θεωρητικὴ τῆς δικαίωση, πρέπει κανεὶς νὰ ὁμολογήσει ὅτι τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἀπόλυτα πειστικόν. Χάρη στὴν ἐργασία τῆς τα τραγούδια ἀπέκτησαν τὴν ἀπαιτούμενη ὄψη καὶ αὐθεντικότητά ποὺ ἐπιτρέπουν τὴν ἐνταξή τους μέσα στὰ ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια καὶ στὴν ἱστορία τους.

Ἡ ἱστορία αὐτὴ ἔχει πολὺ προοδέψει στὰ τελευταῖα χρόνια, χάρις στὴν ἐξαντλητικὴ μελέτη τῶν μουσικῶν χειρογράφων στὶς βιβλιοθήκες τοῦ Ἁγίου Ὁρους ποὺ ἔκανε ὁ κ. Γρ. Στάθης...".

Τὴν πρόοδο τῶν ἐρευνῶν γιὰ τὴ γραπτὴ παράδοση τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν καὶ τὴν ἐρμηνεία τῆς σημειογραφίας τους τὴν εἶχε προφητέψει ἡ μακαρίτισσα Μαζαράκη, ἡ τουλάχιστον τὴν εὐχόταν, ὅπως κάνει ὁ κάθε σοβαρὸς ζητητῆς τῆς ἀλήθειας. Στὸ τέλος, στὴν σ. 69, τῆς ἐκθέσεως τῶν ἐρμηνευτικῶν τῆς ἀπόψεων, στὴν α' ἐκδόση, ἔγραφε: "Τὸ σχετικὰ λίγο σὲ ποσότητα μουσικὸ ὑλικὸ ποὺ παρουσιάζουν τὰ τραγούδια τῶν Ἰβήρων μόνο του δὲν μπορεῖ νὰ χρησιμέψει σὰ βάση μιᾶς ὀριστικῆς καὶ ὀλοκληρωμένης λύσης γιὰ τὸν τρόπο τῆς ρυθμικῆς ἀνάγνωσης τῶν παλιῶν βυζαντινῶν μελῶν. Χρειάζεται ἀκόμα πολλὴ δουλειὰ πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση. Δὲν ἀποκλείεται, μετὰ τὴ μελέτη πιὸ ἐκτεταμένου μουσικοῦ ὑλικοῦ, νὰ χρειαστεῖ ἴσως κάποια ἀναθεώρηση στὶς λεπτομέρειες, γιὰ ὀρισμένα τουλάχιστον ἀπὸ τὰ ἐδῶ λεγόμενα".

Αὐτὴν τὴν ἀναθεώρηση, καὶ ἄρα βελτίωση, ἐπεχείρησε μὲ πείσμα, καί, στηριγμένη σὲ πιὸ ἐκτεταμένο μουσικὸ – ἀλλὰ μόνο, δυστυχῶς, θεωρητικὸ ὑλικό, ἐτοίμασε καὶ παρέδωκε αὐτὴν τὴν β' ἐκδόση. Τώρα, στὸ τέλος αὐτῆς τῆς ἐκδόσης, γράφει, (σ. 185): "Τὰ 22 ἄφωνα σημάδια ποὺ ἐρμηνεύτηκαν ἐδῶ εἶναι τὰ μισὰ περίπου, ἀπὸ τὰ 37, κατὰ τὸν ἱερομόναχο Γαβριήλ, 'τὰ πλείω τῶν τεσσαράκοντα' κατὰ Κύριλλο τὸν Μαρμαρινό, 'τῶν διὰ μόνην χειρονομίαν κειμένων' ". Καὶ στὴν σ. 184: "Ἔτσι, τὸ μέλισμα μένει ἐλεύθερο ὄχι μόνο νὰ ἀλλοιώσει ἀλλὰ καὶ νὰ διαβρώσει τὸν ρυθμὸ καὶ τὴν ἀρχικὴ μορφή τοῦ μέλους. Γι' αὐτὸ στὶς ἐδῶ ἐξηγήσεις τῶν χειρογράφων τονίστηκε κατὰ κύριο λόγο ἡ χρονικὴ διάρκεια τῶν ἀφῶνων καὶ γίνηκε προσπάθεια νὰ ἀναδειχθεῖ ὁ ρυθμικὸς σκελετὸς τοῦ μέλους, ποὺ, καθὼς πιστεύουμε, ἔχει πολὺ παραμεληθεῖ καὶ διαβρωθεῖ".

Ἄπ' τὸν συνδυασμὸ αὐτῶν τῶν παραθεμάτων φανερώνεται καὶ ἡ συμβολὴ



τῆς μακαρίτισσας Δέσποινας Μαζαράκη στὸ μέγα θέμα ποὺ λέγεται ἐρμηνεία τῆς σημειογραφίας. "Γίνηκε μιὰ προσπάθεια νὰ ἀναδειχθεῖ ὁ ρυθμικὸς σκελετὸς τοῦ μέλους", ὅπως ἡ ἴδια ἀξιολογεῖ τὸ τέλος τοῦ μόχθου τῆς.

Στὴ συνέχεια, ἔγραψα ἄλλες τέσσερις σελίδες κι ὠλοκλήρωσα τὴν ἐπιμνημόσυνη ἀναφορά μου στὴν Δέσποινα Μαζαράκη καὶ τὸ ἔργο τῆς, μὲ τὴν ἀπόφαση νὰ μὴ τὰ ἀναγνώσω κατὰ τὴν παρουσίαση τοῦ βιβλίου τῆς· γι' αὐτὸ, στὸ τέλος τῆς 18 σελίδας τοῦ χειρογράφου μου, μὲ κόκκινο μολύβι ἔγραψα τὴν ἀκόλουθη σημείωση:

Σημ. Αὐτὰ ποὺ γράφω ἐδῶ στὶς σελίδες 15-18, δὲν πρόκειται νὰ δημοσιευθοῦν εὐκολα, κι οὔτε, βέβαια, νὰ λεχθοῦν τώρα. Τώρα ἀρκεῖ μονάχα ἡ παρουσίαση τοῦ βιβλίου, ὅπου, ἄλλωστε, ἀφήνονται ἀνοιχτὰ τὰ παράθυρα γιὰ κάτι τέτοια, κατὰ τὸ "ὁ νοῶν νοεῖτω".

Αὐτὴν τὴν ὥρα τοῦ μνημοσύνου τῆς Δέσποινας Μαζαράκη, ἀπόψε ἐδῶ, δὲν ἐπιτρέπονται κρίσεις, καὶ παρακαλῶ μὴ μὲ ρωτήσετε νὰ ἐκφέρω τὴν ἀποψή μου —μὲ κριτικὴ διάθεση, ὅπως θὰ ταίριαζε σὲ ἄλλο καιρὸ καὶ τόπο—, γιὰ τὴν προσπάθεια ἐρμηνείας τῆς σημειογραφίας ἀπ' τὴν Δέσποινα Μαζαράκη καὶ μὲ βάση μονάχα τὴν σημειογραφία τῶν 14 αὐτῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν.

Ἡ προσπάθεια εἶναι ἀπλῶς μιὰ ἐλαφρὰ καὶ ἀφελῆς ἀνάγνωση τῶν ἐλαφρῶν, πάλι, καὶ λαϊκῶν γιὰ τὴν ἐποχὴ τους καὶ πολὺ ἀποσπασματικῶν καὶ ἀσαφῶν θεωρητικῶν συγγραφῶν, χωρὶς καμιὰ κριτικὴ ἔγνοια καὶ ἀπόπειρα διασταυρώσεως τῶν πληροφοριῶν αὐτῶν. Ἀποδέχεται ὅλες τὶς ἀπόψεις καὶ τὶς παραθέτει κατὰ συρραφή. Δεῖπει ὅλη ἡ ἱστορικὴ τεκμηρίωση ἀπ' τὴν ἴδια τὴν ἀσματικὴ πράξη καθ' ὅλη τὴ μεταβυζαντινὴ περίοδο μὲ σωρεῖα παραδειγμάτων κατὰ ἑκατοντάδες. Κι αὐτὸ γιὰτὶ λείπει ἡ θεώρηση τῶν "θέσεων, τῆς ἐνώσεως, δηλαδή, τῶν σημαδιῶν, ποὺ ἀποτελεῖ τὸ μέλος", κατὰ πῶς λέει ὁ Μανουὴλ Χρυσάφης. Καὶ δὲν γινώριζε ἴσως ὅτι τὰ σημάδια στὴν πρωτοφανέρωσή τους τὸν 1' αἰῶνα λέγονται "μελωδήματα", εἶναι δηλαδή ἐνδεικτικὰ ἐνὸς ὀλοκλήρου, μικροῦ ἢ μεγαλυτέρου, μελικοῦ περιεχομένου. Γι' αὐτὸ, ἄλλωστε, δὲν ἀσχολήθηκε μὲ αὐτὰ, ἀφοῦ οἱ θεωρητικὲς συγγραφές, ὅλες, οἱ ἀνώνυμες καὶ οἱ ἐπώνυμες, στὶς ὁποῖες βασίστηκε, δὲν ἀναφέρουν πολλὰ πράγματα γιὰ τὸ πῶς γίνεται ὁ σχηματισμὸς τοῦ μέλους μὲ τὰ ἄφωνα σημάδια καὶ μὲ τὶς θέσεις καὶ παραπέμπουν στὴν πράξη. Τὴν πράξη δὲν τὴν ἤξερε ἡ Δέσποινα Μαζαράκη καὶ δὲν εἶχε τὶς προϋποθέσεις νὰ τὴν ἐρευνήσῃ, παρ' ὅλο ὅτι "πολὺ προώδευσε ἡ ἔρευνα" τὰ τελευταῖα χρόνια, χάρις στὶς ἐργασίες τοῦ ... καὶ τοῦ ... κλπ. Κι αὐτὸ εἶναι ἐπιστημονικὰ, ἄδικο, καὶ, ἐρευνητικὰ, μονομερές. Ὁ καρπὸς μιᾶς τέτοιας ἐνασχόλησης δὲν ἔχει τὰ ἐχέγγυα τῆς σοβαρῆς συμβολῆς καὶ δὲν ἀντέχει σὲ λεπτολόγες παρατηρήσεις.

Σ' ἕναν ἀπ' τοὺς κώδικες, στοὺς ὁποίους στηρίχτηκε, τὸν ΕΒΕ 968, ποὺ περιέχει τὸ θεωρητικὸ κείμενο "Ἀκρίβεια...", ἀναγράφεται: "...κι ὕστερα, ἔχεις τὴν ἔγνοιάν σου τὸ πῶς νὰ μάθεις νὰ τραγωδᾷς ταῖς θέσεις, καθὼς σέ



ταίς ψάλλει ο διδάσκαλός σου...". Τέτοια έγνοια δεν υπήρξε στην Δέσποινα Μαζαράκη και δεν ρώτησε "κανέναν δάσκαλο", αν δεν τους χλευάζει κιόλας στα γραφόμενά της, επειδή δεν τους κατανοεί πάντοτε. Και τώρα, ίσως, γίνεται αντιληπτό γιατί κλείστηκε σε σιωπή απέναντί μου, όταν τῆς συνέστησα 'προσοχή στην προσπάθειά της και σκύψιμο στις θέσεις τῆς μελοποιίας'.

Ἀθήνα, 10.1.1994



ΣΠΥΡΟΣ ΠΕΡΙΣΤΕΡΗΣ\*  
Ὁ Πρωτοψάλτης Ἀθηνῶν  
(Μάιος 1913 - † 14 Σεπτεμβρίου 1998)

Ἐσίγησεν ὁ ἀσματικός τέττιξ τῆς Ἐκκλησίας! Μακαριώτατε καὶ ὄλη ἡ πενθηφοροῦσα ὁμήγυρη. Ἄνθρωπος ὡσεὶ τέττιξ ὄντως αἱ ἡμέραι αὐτοῦ, καὶ ἐβραγχίασεν ὁ λάρυγξ του ἐν τῷ ψάλλειν τὰ θαυμάσια τοῦ Κυρίου καὶ τὴν σταυρώνυμη ἡμέρα τῆς ὑψώσεως καὶ προσκυνήσεως τοῦ Σταυροῦ τοῦ Χριστοῦ, τῆς ὠραιότητος αὐτῆς τῆς Ἐκκλησίας, ἀφῆκε τὴν τελευταία του πνοή, ὡς ἐκεῖνο τὸ “Σήμερον κρεμάται ἐπὶ ξύλου” τῆς Μ. Πέμπτης βράδι καὶ Μ. Παρασκευῆς πρωί, πού κάθε χρόνο ἔμελπε μὲ τὸ ξεχωριστὸ ὕφος καὶ ἦθος τῆς καρδιάς του καὶ τῆς ψαλτικῆς του τέχνης, ὁ ὄντως Διδάσκαλος καὶ Πρωτοψάλτης Ἀθηνῶν κύρ Σπῦρος Περιστέρης.

Σήμερον ὁράται ἐπὶ κλίνης νεκρικῆς, ὁ ὠραῖος τὸ εἶδος καὶ τὸ ἦθος παρὰ πάντας ψάλτας τοὺς ὑπ’ οὐρανόν. Σήμερον ἄπνους, ἄλαλος, κεῖται ἐνώπιόν μας, ὁ τὴν πνοὴν του πάντοτε εἰς λόλον ψαλτικὸν μεταποιῶν! Σήμερον τοῦ ναοῦ τὸ περιχώρημα, οἱ ἅγιοι στὶς ζωγραφιές τους καὶ ἐμεῖς οἱ ζῶντες, οἱ περιλειπόμενοι, χορεία σιγηλῆ καὶ πένθιμη, καὶ ἰστάμεθα καὶ ἐξιστάμεθα, θεώμενοι ὑπτιον νεκρὸν τὸν πάντοτε ὀρθὸν καὶ εὐθυτενῆ καὶ τῆς ὀρθότητος δεῖγμα εὐθές! Σήμερον ὡς σταλαγμὸς θλίψεως καὶ πάθος φωνοφθόρο ἐστάλλαξε στοὺς λάρυγγες τῶν ψαλτῶν, καὶ ἐκείνων πού ἔδραμαν ἐδῶ καὶ ὄλων τῶν ἄλλων, τῶν ἀπανταχοῦ, τὸ ἄγγελμα τοῦ θανάτου τοῦ Πρωτοψάλτου· καὶ δὲν βολεῖ νὰ ψάλλουμε ἄλλοιῶς, εἰ μὴ “συνετῶς καὶ εὐρύθμως”, ὅπως παρακελεύεται ἡ παράδοση καὶ ὅπως καὶ ὁ μακαρίτης διδάσκαλος καὶ ἔλεγε καὶ ἐδίδασκε καὶ ἐπραξε, ὄλον τὸν χρόνον τῆς ζωῆς του, γνωρίζοντας ὅτι ἔτσι θὰ ἦταν “ὡς νεοσσὸς ἀετοῦ ἐν ὕψει αἰρόμενος”.

Αὐτὸ τὸ “ὕψος” καὶ ἡ φορὰ πρὸς τὰ οὐράνια καὶ τὰ ὑπερουράνια γοήτευε

---

\* Ἐπικήδειος ἐκφωνηθεὶς μετὰ τὴν ἐξόδιο ἀκολουθία, στὴν ὁποία προέστη ὁ Μακαριώτατος Ἀρχιεπίσκοπος Ἀθηνῶν καὶ πάσης Ἑλλάδος κ. Χριστόδουλος καὶ ἔψαλαν χοροὶ ψαλτῶν ἐκ τῶν μαθητῶν τοῦ μακαρίτου διδασκάλου καὶ Πρωτοψάλτου κύρ Σπύρου Περιστέρη, στὸν ἱερὸ μητροπολιτικὸ ναὸ τῶν Ἀθηνῶν, τὴν 15 Σεπτεμβρίου 1998. Δημοσιεύθηκε στὸ περιοδικὸ Ἐκκλησία ΟΕ' (1998), σσ. 746-748.



καὶ συνέπαιρνε τὸν Πρωτοψάλτη μας καὶ τὸν ἔκανε ν' ἀναλαμβάνει τὶς πτέρυγές του, δηλαδὴ τὸ σπάνιο φωνητικὸ τάλαντο, τὸ "ἄνωθεν" δοσμένο, καὶ τὴν κράσπεδα τῆς μεγαλωσύνης τοῦ Θεοῦ καὶ νὰ ἀφουγκρασθῆ τοὺς ὕμνους τοὺς ἀγγελικούς, τῶν χερουβείμ καὶ σεραφείμ, γιὰ νὰ συντονισθῆ μαζί τους καὶ νὰ τοὺς ψέλνει ἐδῶ στὴ γῆ, γιὰ τοὺς ἀνθρώπους, ποὺ εἰκονίζουν "μυστικῶς τὰ χερουβείμ". Πῶς τὸ κατώρθωνε αὐτὸ καὶ πῶς ἐπέβαλε μιὰν ἰδιάζουσα, σαφῶς προσωπική, ψαλτικὴ ἔκφραση δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ἀναλυθῆ τώρα ἐδῶ. Ἡ ἐπιμας θὰ καταγίνει σὲ εὐθετο καιρὸ μὲ αὐτὰ τὰ θέματα. Τώρα ἀρκεῖ νὰ λεχθῆ μόνο ὅτι ἔγνοια βασικὴ τοῦ μακαρίτου Πρωτοψάλτου ἦταν ἡ ὀρθότητα καὶ ἀκρίβεια τῆς μουσικῆς ἀντιλήψεως, κατὰ τὴν ὅση θεωρητικὴ διακρίβωση εἶχε διδαχθῆ καὶ εἶχε φτάσει ὁ ἴδιος, ἡ εὐκρίνεια τῶν ψαλλομένων καὶ ἡ εὐταξία καὶ εὐρυθμία στὴν τέλεση τῶν ἀκολουθιῶν τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ νυχθημέρου. Ἀρετὲς ποὺ τὶς χαρακτηρίζει τὸ "εὖ" καὶ ὅπωςδῆποτε ζηλευτὲς καὶ μιμητὲς.

Ποιοὶ ἦταν οἱ ἀναβαθμοὶ τῆς πορείας τοῦ μουσικωτάτου Πρωτοψάλτου; Τώρα ποὺ κεῖται νεκρὸς ἐνώπιόν μας καὶ ποὺ μπορούμε ἀτενίζοντάς τον νὰ συλλογισθοῦμε καὶ νὰ δοῦμε τὸν θάνατο κατὰ πρόσωπο, εἶναι μιὰ πρόκληση νὰ θέλουμε ν' ἀντιμετρηθοῦμε μὲ τὸν θάνατο καὶ ν' ἀναφέρουμε λιτὰ καὶ μὲ πᾶσαν ἀκρίβειαν —γιατὶ τὸν θάνατο δὲν τὸν ξεγελάς—, τὰ ὅσα ὁ Σπῦρος Περιστερῆς ἔζησε καὶ μόχθησε καὶ θέλησε καὶ μπόρεσε νὰ μάθει καὶ νὰ μᾶς τὰ ἀφήσει ὡς πάγκοινη εὐεργεσία, τῆς λήθης ἀντίδοτα. Καὶ πρέπει νὰ τὸ κάνουμε αὐτό, νὰ συνθέσουμε δηλαδὴ τὸ συναξάρι καὶ καταδείξουμε τὸ χειρόγραφο τῶν ἀγαθῶν ὧν ἔπραξε, γιὰ νὰ φωνάξουμε τῇ λυτρωτικῇ φωνῇ: " 'ποῦ σου, θάνατε, τὸ νίκος;'. 'Ο προκείμενος νεκρὸς δὲν ἦταν τυχαῖος, οὔτε θνητός· ἀλλ' ἦταν ἐκλεκτός καὶ τώρα εἶναι ἀθάνατος!".

Ὁ μακαρίτης Σπυρίδων Περιστερῆς γεννήθηκε τὸν Μάιο τοῦ 1913 στὴν Ροδοδάφνη Αἰγιαλείας, ὅπου πέρασε τὰ παιδικὰ του χρόνια μαζί μὲ τὰ ἄλλα ὀκτῶ μεγαλύτερα ἀδελφία του, καὶ ὅπου ἔμαθε τὰ πρῶτα μουσικὰ ἀπ' τὸν πατέρα του, τὸν ἐπιφανῆ Ἑπειρώτη γιατρὸ καὶ μουσικολόγο Δημήτριο Περιστερῆ. Αὐτὸς καὶ τ' ἀδελφία του, στὸ σπίτι τους, ποὺ εἶχε καταστειῖ ἐργαστήρι τῆς ἐθνικῆς μουσικῆς καὶ τόπος συναντήσεως τῶν λογίων καὶ τῶν καλλιτεχνῶν τοῦ τότε καιροῦ, τραγουδοῦσαν καὶ ἔπαιζαν διάφορα μουσικὰ ὄργανα, ὅπως βιολί, ἀρμόνιο, κιθάρα, μαντολίνο, πανδούρα καὶ αὐλό.

Ἐκτὸς ἀπ' τὸν πατέρα του εὐτύχησε νὰ ἔχει δασκάλους στὴ μουσικὴ τὸν Θεόδωρο Βλάχο, πρωτοψάλτη τῆς μητροπόλεως Αἰγίου καὶ τὸν μουσικολόγο Κωνσταντῖνο Ψάχο, ἐπιστήθιο φίλο τοῦ πατέρα του, καθηγητὴ καὶ ἰδρυτὴ τῆς Σχολῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν, ὅπου καὶ ὁ ἴδιος σπούδασε



τὸ 1930-34 καὶ πῆρε Πτυχίον Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς μὲ βαθμὸν "ἄριστα παμψηφεί". Παράλληλα σπούδασε φωνητικὴ μουσικὴ - τραγούδι, καὶ βιολί στὸ Ὡδεῖο Ἀθηνῶν μὲ ὑποτροφία. Ἐπιδόθηκε ιδιαίτερα στὸ Δημοτικὸ Τραγούδι καὶ ὑπῆρξε ἀπ' τοὺς πρώτους ἑρμηνευτὲς στὰ προγράμματα δημοτικῶν τραγουδιῶν μὲ συνοδεία λαϊκῶν ὀργάνων, πού μεταδίδονταν ἀπ' τὴν ἀρχὴ τῆς ἰδρύσεως τοῦ Ραδιοφωνικοῦ Σταθμοῦ Ἀθηνῶν (περίοδος 1930-35).

Μετὰ τὶς ἐγκύκλιες σπουδές του, καὶ παράλληλα μὲ τὶς μουσικὲς του ἐνασχολήσεις στὸ Ὡδεῖο, γράφτηκε καὶ φοίτησε δύο χρόνια στὴ Νομικὴ Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, ἀπ' τὴν ὁποία ἀπεχώρησε, κατὰ προτροπὴ τοῦ πατέρα του, γιὰ νὰ ἀφοσιωθῆ ὀλοκληρωτικὰ στὴ μουσικὴ λαογραφία καὶ μουσικολογία. Παρακολούθησε δύο χρόνια μαθήματα Λαογραφίας κοντὰ στὸν καθηγητὴ καὶ ἀκαδημαϊκὸ Γεώργιο Μέγα, μὲ τὸν ὁποῖο συνεργάστηκε στὸ Λαογραφικὸ Ἀρχεῖο τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν γιὰ πολλὰ χρόνια.

Δίδαξε τρία χρόνια Βυζαντινὴ Μουσικὴ καὶ Ψαλτικὴ Τέχνη στὸ Οἰκοτροφεῖο τῆς Ἀποστολικῆς Διακονίας καὶ ἀπ' τὸ ἔτος 1937 μέχρι προχθές, ὡς καθηγητῆς στὴ Σχολὴ Βυζαντινῆς Μουσικῆς τοῦ Ὡδεῖου Ἀθηνῶν. Δίδαξε, ἀκόμα, ὡς διορισμένος καθηγητῆς Μουσικῆς στὴ Μέση Ἐκπαίδευση τὸ 1936, καὶ μέχρι τὸ 1951, σὲ διάφορα Γυμνάσια. Γιὰ τρία χρόνια δίδαξε Μουσικὴ Παιδαγωγία στὴ Μαράσλειο Παιδαγωγικὴ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, καθὼς καὶ στὸ Διδασκαλεῖο μετεκπαιδεύσεως τῶν δημοδιδασκάλων.

Χρημάτισε, κατὰ τὰ χρόνια τῆς νεότητός του, Πρωτοψάλτης στοὺς ἱεροὺς ναοὺς ἀγίου Ἀνδρέου Αἰγίου, ἀγίου Νικολάου Γηροκομείου Ἀθηνῶν καὶ ἀγίας Βαρβάρας Ψυχικοῦ, ἀπὸ ὅπου μετακλήθηκε ὡς Πρωτοψάλτης καὶ Διευθυντῆς τοῦ Βυζαντινοῦ Χοροῦ τῆς Μητροπόλεως τῶν Ἀθηνῶν τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1951, ἀπ' τὸν τότε βοηθὸ ἐπίσκοπο Ρωγῶν, τὸν κλεινὸ καὶ μακαριστὸ μητροπολίτη Κοζάνης κυρὸ Διονύσιο Ψαριανό. Ἀπὸ τότε μέχρι σήμερα εἶναι σαρανταεπτὰ - σαρανταοκτὼ συναπτὰ ἔτη πρωτοψαλτίας! Πρόκειται γιὰ τὸ μακρότερο χρονικὸ διάστημα πρωτοψαλτίας στὰ ψαλτικὰ χρονικά.

Ἡ συγγραφικὴ καὶ ἐκδοτικὴ δραστηριότητά του ἀναφέρεται κυρίως στὴν Ἑλληνικὴ Μουσικὴ Λαογραφία καὶ συμπίπτει μὲ τὸ χρονικὸ διάστημα τῆς ὑπηρεσίας του στὸ "Κέντρο Ἐρεῦνης τῆς Ἑλληνικῆς Λαογραφίας" τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, 1954 - 1970. Ἄρθρα γιὰ τοὺς ρυθμοὺς τῶν ἑλληνικῶν χορῶν καὶ γιὰ μορφολογικὴ προσέγγιση τῶν ἠπειρωτικῶν τραγουδιῶν καὶ δίσκοι φωνογραφικοὶ μὲ διάφορα ἐκκλησιαστικὰ μέλη, μονωδιακὰ καὶ χορωδιακὰ, καταγραφές στὸ πεντάγραμμο περισσοτέρων ἀπὸ χιλιαπεντακόσια δημοτικὰ τραγούδια, πού ὁ ἴδιος εἶχε ἠχογραφήσει περιδιαβάζοντας τὴν εὐλογημένη ἑλληνικὴ ὑπαιθρο, καὶ τὸ μνημειῶδες βιβλίο μὲ Ἑλληνικὰ Δημοτικὰ Τραγούδια, ἀπ' ὅλη τὴν Ἑλλάδα, καταγραμμένα στὸ πεντάγραμμο μὲ ζηλευτὴν ἀκρίβεια,



σὲ συνεργασία μὲ τὸν καθηγητὴ Γ. Σπυριδάκη, καθὼς καὶ τὸ Λεύκωμα τῶν τριῶν δίσκων, γιὰ τοὺς ἐορτασμοὺς τῶν 150 χρόνων τῆς Ἐθνικῆς Παλιγγενεῖας, εἶναι τὸ μέγα κληροδότημα ποὺ μᾶς ἀφῆκε ὁ ἔθνικός αὐτὸς ἄνδρας. Ἄν εὐσκιόφυλλη δρῦ, θὰ ἤρχοῦν ὡς σύμφωνο θρόισμα καὶ πάντερπνο ἤχημα νὰ μᾶς ἀπαλύνουν τὴ ζωὴ μας σὲ χαλεποὺς καιροὺς ἀμουσίας!

Στὸν Σπῦρο Περιστέρη ἀπονεμήθηκαν οἱ ἑξῆς τιμητικὲς διακρίσεις: 1. Τὸ "Χρυσοῦν Μετάλλιον τῆς Μητρὸς τῶν Ἐκκλησιῶν" στὰ Ἱεροσόλυμα τὸ 1961, ἀπ' τὸν ἀείμνηστο Πατριάρχην Ἱεροσολύμων κ. Βενέδικτο. - 2. Ὁ Ἄργυρ. ἀπ' τὸν ἀείμνηστο Οἰκουμενικὸ Πατριάρχην κ. Ἀθηναγόρα. - 3. Ὁ Τίμιος Σταυρὸς τοῦ Ἀποστόλου καὶ Εὐαγγελιστοῦ Μάρκου, στὴν Ἀθήνα τὸ 1974, ἀπ' τὸν ἀείμνηστο Πατριάρχην Ἀλεξανδρείας κ. Νικόλαο τὸν Ε'. - 4. Εὐαρέσκεια τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος καὶ τὸ ἀναμνηστικὸ μετάλλιο τοῦ Ἀποστόλου Παύλου "ἐπὶ τῷ ἐορτασμῷ τῆς 1900ῆς ἐπετείου τῆς ἐλεύσεώς του εἰς τὴν Ἑλλάδα", τὸ 1951. - 5. Ἐπαινος καὶ εὐαρέσκεια τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος γιὰ τὴν 30ετῆ ψαλτικὴ σταδιοδρομίαν του στὸν μητροπολιτικὸ ναὸ τῶν Ἀθηνῶν. - 6. Δίπλωμα τιμῆς ἐκ μέρους τοῦ Πανελληνίου Συλλόγου Ἱεροψαλτῶν "Ῥωμανὸς ὁ Μελωδὸς καὶ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός", στὴν Ἀθήνα. - 7. Δίπλωμα τιμῆς ἐκ μέρους τοῦ Συλλόγου τῶν Κωνσταντινοπολιτῶν καὶ εἰδικὴ τελετὴ γιὰ τὴν ψαλτικὴν του προσφοράν. - 8. Εὐαρέσκεια τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν γιὰ τὸ ἔργο του στὸ Κέντρο Ἐρεῦνης τῆς Ἑλληνικῆς Λαογραφίας". - καί, 9. Δίπλωμα "ἐν μεμβράνῃ" τοῦ ἐπιτίμου Διδάκτορος τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, κατὰ τὴν εἰδικὴν τελετὴν ἀναγορεύσεώς του τὴν 4ῃ Ἰουνίου 1996, τὸ ὁποῖο ἀποτελεῖ καὶ τὴν ἀνώτατην διάκρισιν καὶ μαζί τὴν εἰσέλευσίν του στὴν ἀκαδημαϊκὴ οἰκογένειαν.

Τὸ σχετικὸ Ψήφισμα τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τῆς τῶν Φιλοσόφων Σχολῆς, διαζωγραφίζει τὸν ἄνδρα μὲ τὴν ἀκόλουθον διατύπωσιν:

"... Ἐδοξεν ὁμοθύμως τῷ Τμήματι· ἐπειδὴπερ Σπυρίδων Δ. Περιστέρης, ἀνὴρ εὐέκτης, θεωρητικῆς μουσικῆς παιδείας εὐμοιρήσας, φιλόκαλος ὢν καὶ σεμνὸς τοῖς τρόποις, καλῶν ἀκουσμάτων ἔμπλεως, πολλὰ τῶν τοῦ δήμου ἄσμάτων ἐκ πάσης τῆς Ἑλλάδος, ἐρευνητῆς γενόμενος ἐν τῇ τῶν Ἀθηνῶν Ἀκαδημίᾳ συνελέξατο καὶ μουσικοῖς σημείοις κατέγραψεν, οὐ παύεται δὲ μελετῶν καὶ ἐκδιδοὺς ἔργα εὐκαρπα, τῆς δὲ μουσικῆς ἀρετῆς, ἧς ἢ κτῆσις ἀκιβδήλως μάλιστα αὐξανομένη πλούτου πολλοῦ κρείττων ἐστὶ, ἄριστος κάτοχος ἐγένετο, ὡς πρῶτος δὲ ψάλτης ἐν τῷ Ἀθήνησι Μητροπολιτικῷ Ναῷ ἐν ἔτεσι πεντήκοντα ἄσμασι καὶ ὠδαῖς πνευματικαῖς τὰς τῶν Χριστιανῶν ψυχὰς παραθήγει εὐφώνως καὶ ἐμμελῶς ᾄδων, ἐπαινέσαι τε αὐτὸν καὶ τῆς Τέχνης τῆς



*Μουσικῆς διδάκτορα ἐπίτιμον ἀναδείξει, τὸ δὲ ψήφισμα τόδε ἐν μεμβράνῃ ἀναγράφαι καὶ τὸν τοῦ Τμήματος Πρόεδρον ἐν τῇ αἰθούσῃ τῇ Μεγάλῃ ἀναγνόντα καὶ τὰς τιμὰς ἀνειπόντα ἐπιδοῦναι αὐτῷ, ἥ ἂν ἡμέρα ἡ ἀναγόρευσις γένηται, καθ' ἃ νενόμισται”.*

Τώρα, σεβαστέ καὶ μειλίχιε Διδάσκαλε, Πρωτοψάλτα, φίλε, μακαρίτα Σπύρο Περιστέρη, μὲ τὴν εἰσέλευσὴ σου στὸν ἄλλο κόσμον τῶν πνευμάτων καὶ στοὺς ὑπερουράνιους χώρους, μᾶς τὰ ἀφήνεις ὅλα αὐτὰ ἐδῶ, ὅσα ἐσὺ ἀπλόχερα μᾶς χάρισες καὶ ὅσα, λίγα, ἐμεῖς, ἡ πνευματικὴ ἡγεσία, σοῦ προσφέραμε, καὶ παίρνεις μαζί σου τὴν ψυχὴ σου καὶ τὴν ἀρχοντικὴ πρωτοψαλτικὴ παρρησία σου νὰ ψέλνεις καὶ νὰ συμφέλνεις μὲ τοὺς ἀγγέλους ἀσίγητα, καὶ εἰδικὰ μὲ τὰ χερουβείμ, “τῇ ζωοποιῷ Τριάδι τὸν τρισάγιον ὕμνον”! Γιὰ πολὺ καιρὸ θὰ στρέψουμε τὰ ὦτά μας νὰ ἐνωτιζόμαστε τῇ φωνῇ σου ἀπ’ τὸ ὑπερέραν. Αἰωνία ἡ μνήμη σου!

Ἀθήνα, 14 Σεπτεμβρίου 1998



ΣΠΥΡΟΣ ΠΕΡΙΣΤΕΡΗΣ\*  
Ὁ Πρωτοψάλτης Ἀθηνῶν  
(Μάιος 1913 - † 14 Σεπτεμβρίου 1998)

Μακαριώτατε,  
Σεβασμιώτατοι,  
Σοφολογιώτατε κ. Ἀκαδημαϊκέ,  
Μουσικολογιώτατε κ. Διευθυντά,  
Μουσικώτατοι ψάλτες,  
Φιλοπονώτατοι κύριοι διδάσκαλοι, καὶ σπουδαστὲς καὶ σπουδάστριες  
τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν,  
Φιλόμουση ὁμήγυρη

Ἡ σημερινὴ σύναξη εἶναι ἐπιμνημόσυνη, καὶ μνημόσυνο ἦλθαμε ἐδῶ νὰ ἐπιτελέσουμε καὶ μνήμες ν' ἀνακαλέσουμε καὶ δημοσιεύσουμε, ἢ καὶ δημοσιευμένα νὰ τὰ προβάλλουμε πάλι μπροστά μας, σὲ μιὰ καλὴν ὥρα κοινωνίας μετὸν "ἄφωνον, τὸν πρό μικροῦ λαλοῦντα // καὶ ζῶντα τοῦτον σὺν ἡμῖν", τὸν μακαρίτην Πρωτοψάλτη καὶ διδάσκαλο Σπῦρο Περιστέρη. Ἀγκαλὰ κι εἶναι νωπὴ ἢ ἀλγεινὴ μνήμη τοῦ θανάτου καὶ τοῦ χωρισμοῦ, καὶ κάποιο δάκρυ ἀκόμα μπορεῖ ν' ἀπόμεινε στὰ μάτια μας καὶ νὰ καρτεροῦσε ἐτοῦτο τ' ἀνασκάλισμα γιὰ ν' ἀναβλύσει καὶ νὰ στάξει, σήμερα δὲν ταιριάζουν θρήνοι καὶ ὄδυρμοί· δὲν θὰ τὸ ἤθελε καὶ ὁ δάσκαλος! Σήμερα εἶναι ὥρα, ἐδῶ, στὸ Ὁδεῖο Ἀθηνῶν, ὅπου τόσα χρόνια μόχθησε καὶ δίδαξε καὶ ἔψαλε, μετὴν εὐγένεια τῆς ψυχῆς του καὶ τὸ μειλίχιο ὕφος του ὁ Σπῦρος Περιστέρης, νὰ γίνουμε ὅλοι μαθητὲς καὶ δάσκαλος ἐκεῖνος, καὶ ν' ἀκούσουμε τί λέει ὁ ἴδιος γιὰ τὸν ἑαυτό του καὶ γιὰ τ' ἀγαθὰ του ἔργα. Καὶ θὰ 'ναι μιὰ ἀντιπληρωμὴ σὲ ὅσα ἐμεῖς λέμε, πού θὰ ἤθελε καὶ ὁ ἴδιος, γιὰ νὰ 'ναι μέτρο κρίσεως καὶ ἀλήθειας καὶ δόση διδαχῆς καὶ παρακαταθήκης.

“Πρῶτος δάσκαλός μου ἀπὸ τὰ παιδικὰ μου χρόνια ἦταν ὁ πατέρας μου

---

\* Ἐπιμνημόσυνος λόγος, ἐκφωνηθεὶς στὸ Ὁδεῖο Ἀθηνῶν τὴν Τετάρτη 17η Φεβρουαρίου 1999.



Δημήτριος Περιστερής, ἰατρός, μουσικολογράφος καὶ βαθὺς γνώστης τῆς ψαλτικῆς τέχνης. Ἐπίσης ὁ Θεόδωρος Βλάχος, πρωτοψάλτης μητροπόλεως Αἰγίου, καὶ ὁ Κωνσταντῖνος Ψάχος, καθηγητῆς καὶ ἰδρυτῆς τῆς Βυζαντινῆς Σχολῆς τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν”.

“Ἀπὸ τὰ παιδικά μου χρόνια ἔζησα σὲ ψαλτικὸ καὶ γενικὰ μουσικὸ περιβάλλον. Ἀρμόνιο, βιολί, κιθάρα, μαντολίνο, πανδούρα ἦταν τὰ ὄργανα ποὺ παίζαμε ὅλοι στὴν οἰκογένειά μου (9 ἀδελφία) μὲ τὴ φροντίδα τοῦ πατέρα μου. Πολλές φορές ψέλναμε σὲ ἐκδηλώσεις ἐκκλησιαστικὰ μέλη καὶ τραγουδοῦσαμε διάφορα δημοτικὰ τραγούδια ἀπὸ τὴν πλούσια συλλογὴ δημοτικῶν τραγουδιῶν τοῦ πατέρα μου, συνοδεύοντάς τα μὲ τὰ ὄργανα. Φιλοξενούσαμε πολλοὺς ἐκλεκτοὺς ἱεροψάλτες καὶ συχνότατα τὸν ἐπιστήθιο φίλο τοῦ πατέρα Κωνσταντῖνο Ψάχο. Τὴ μουσικὴ βιβλιοθήκη ποὺ εἶχε καταρτίσει ὁ πατέρας μου τὴν πλούτιστα μὲ ὅλες τίς σύγχρονες ἐκδόσεις ποὺ ἀφοροῦν τὴν ἐκκλησιαστικὴ καὶ δημοτικὴ μας μουσική”.

“Ἡ συγγραφικὴ καὶ ἐκδοτικὴ δραστηριότητά μου ἀναφέρεται κυρίως στὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ λαογραφία καθ’ ὅλο τὸ διάστημα τῆς ὑπηρεσίας μου στὸ “Κέντρο Ἐρεύνης τῆς Ἑλληνικῆς Λαογραφίας” τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, τὸ διάστημα 1954 - 1970. Σχετικὰ μὲ τὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ ἐξέδωκα ἀπ’ τὸ 1951 καὶ δῶθε δίσκους μὲ διάφορα ἐκκλησιαστικὰ μέλη, μονωδιακὰ καὶ χορωδιακὰ, μὲ συνεργασία τῆς Ἐταιρείας ‘Φίλιπς’ καὶ τῆς Ἀδελφότητος Θεολόγων ‘Ζωή’.

Ἔχω ἔτοιμη γιὰ ἐκδόση τὴ Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς γιὰ τὴ διδασκαλία της, καθὼς καὶ μιὰ ἐκλογή ἀπὸ ὅλα τὰ εἶδη τῶν ἐκκλησιαστικῶν μελῶν μεταγραμμένα καὶ στὴν εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ γραφὴ, στὰ ὁποῖα ἐφαρμόζω τὴ θεωρία μου τῶν συνθέτων μέτρων καὶ μὲ τὰ ὁποῖα πιστεύω ὅτι ἀποδίδεται κατὰ τὸν καλῦτερο τρόπο ὁ τονικὸς ρυθμὸς, στὸν ὁποῖο βασίζονται τὰ ἐκκλησιαστικὰ μας μέλη. Ὡς πρὸς τὴ συνοδεία τῶν ἐκκλησιαστικῶν μελῶν ἐφαρμόζω τὰ διπλᾶ ἰσοκρατήματα, μὲ κάποια ἐλευθεριώτερη ἁρμονικὴ κίνηση”.

Αὐτὰ τὰ ἔγραψε ὁ Σπύρος Περιστερής τὸ Φθινόπωρο τοῦ 1983, καὶ δημοσιεύτηκαν στὸ Βιοεργογραφικὸ Σημείωμά του, ποὺ τὸ σύνταξε μὲ τὴν ὑπόδειξή μου καὶ τίς προδιαγραφές ποὺ εἶχα θέσει γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς Ἐπετηρίδος τῶν Ἱεροψαλτῶν τῆς Ἑλλάδος, καὶ εἶχε τὴν καλωσύνη νὰ στέρξει γιὰ τὴν δημοσίευσή του, γιὰ νὰ χρησιμεύσει ὡς ὑπόδειγμα σὲ ὅλους τοὺς ψάλτες τῆς Ἑλλάδος. [Βλ. Γρ. Θ. Στάθη, “Ἐπετηρίδα Ἱεροψαλτῶν Ἑλλάδος, Προοιμιακὸ Γράμμα”, Ἐκκλησία ἘΑ’ (1984), σσ. 31-35].

Γιὰ νὰ ἔχουμε μιὰ ὀλοκληρωμένη εἰκόνα τῆς βιοεργογραφίας τοῦ Σπύρου Περιστερῆ πρέπει νὰ σημειώσουμε καὶ τὰ ἀκόλουθα:



Ὁ μακαρίτης Σπυρίδων Περιστέρης γεννήθηκε τὸν Μάιο τοῦ 1913 στὴν Ροδοδάφνη Αἰγιαλείας, ὅπου πέρασε τὰ παιδικὰ του χρόνια μαζί με τὰ ἄλλα τέρα του, τὸν ἐπιφανῆ Ἑπειρώτη γιαντὸ καὶ μουσικολόγο Δημήτριο Περιστέρη.

Σπούδασε στὸ Ὁδεῖο Ἀθηνῶν τὸ 1930-34 καὶ πῆρε Πτυχίον Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς με βαθμὸν "ἄριστα παμψηφεί". Παράλληλα σπούδασε φωνητικὴ μουσικὴ - τραγούδι καὶ βιολί στὸ Ὁδεῖο Ἀθηνῶν με ὑποτροφία. Ἐπιδόθηκε ἰδιαίτερα στὸ Δημοτικὸ Τραγούδι καὶ ὑπῆρξε ἀπ' τοὺς πρώτους ἐρμηνευτὲς στὰ προγράμματα δημοτικῶν τραγουδιῶν με συνοδεία λαϊκῶν ὀργάνων, πὺ μεταδίδονταν ἀπ' τὴν ἀρχὴ τῆς ἰδρύσεως τοῦ Ραδιοφωνικοῦ Σταθμοῦ Ἀθηνῶν (περίοδος 1930-35).

Μετὰ τὶς ἐγκύκλιες σπουδές του, καὶ παράλληλα με τὶς μουσικὲς του ἐνασχολήσεις στὸ Ὁδεῖο, γράφτηκε καὶ φοίτησε δύο χρόνια στὴ Νομικὴ Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, ἀπ' τὴν ὁποία ἀπεχώρησε, κατὰ προτροπὴ τοῦ πατέρα του, γιὰ νὰ ἀφοσιωθῆ ὀλοκληρωτικὰ στὴ μουσικὴ λαογραφία καὶ μουσικολογία. Παρακολούθησε δύο χρόνια μαθήματα Λαογραφίας κοντὰ στὸν καθηγητὴ καὶ ἀκαδημαϊκὸ Γεώργιο Μέγα, με τὸν ὁποῖο συνεργάστηκε στὸ Λαογραφικὸ Ἀρχεῖο τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν γιὰ πολλὰ χρόνια.

Δίδαξε τρία χρόνια Βυζαντινὴ Μουσικὴ καὶ Ψαλτικὴ Τέχνη στὸ Οἰκοτροφεῖο τῆς Ἀποστολικῆς Διακονίας καὶ ἀπ' τὸ ἔτος 1937 μέχρι προχθὲς, ὡς καθηγητῆς στὴ Σχολὴ Βυζαντινῆς Μουσικῆς τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν. Δίδαξε, ἀκόμα, ὡς διορισμένος καθηγητῆς Μουσικῆς στὴ Μέση Ἐκπαίδευση τὸ 1936, καὶ μέχρι τὸ 1951, σὲ διάφορα Γυμνάσια. Γιὰ τρία χρόνια δίδαξε Μουσικὴ Παιδαγωγία στὴ Μαράσλειο Παιδαγωγικὴ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, καθὼς καὶ στὸ Διδασκαλεῖο μετεκπαιδεύσεως τῶν δημοδιδασκάλων.

Χρημάτισε, κατὰ τὰ χρόνια τῆς νεότητός του, Πρωτοψάλτης στοὺς ἱεροὺς ναοὺς ἀγίου Ἀνδρέου Αἰγίου, ἀγίου Νικολάου Γηροκομείου Ἀθηνῶν καὶ ἀγίας Βαρβάρας Ψυχικοῦ, ἀπὸ ὅπου μετακλήθηκε ὡς Πρωτοψάλτης καὶ Διευθυντῆς τοῦ Βυζαντινοῦ Χοροῦ τῆς Μητροπόλεως τῶν Ἀθηνῶν τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1951, ἀπ' τὸν τότε βοηθὸ ἐπίσκοπο Ρωγῶν, τὸν κλεινὸ καὶ μακαριστὸ μητροπολίτη Κοζάνης κυρὸ Διονύσιο Ψαριανό. Ἀπὸ τότε μέχρι σήμερα εἶναι σαρανταεπτὰ - σαρανταοκτὼ συναπτὰ ἔτη πρωτοψαλτίας! Πρόκειται γιὰ τὸ μακρότερο χρονικὸ διάστημα πρωτοψαλτίας στὰ ψαλτικὰ χρονικά.

Τὴν ἀξία καὶ τὴν προσφορὰ στὰ ψαλτικὰ καὶ μουσικολογικὰ πράγματα τῆς Ἑλλάδος τοῦ Σπύρου Περιστέρη ἀναγνώρισαν, καὶ τὸν τίμησαν με μετάλια καὶ ἐπαίνους, ὑψηλὲς προσωπικότητες καὶ καθιδρύματα, Πατριαρχεῖα, ἡ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν καὶ τὸ Πανεπιστήμιον Ἀθηνῶν, τὸ ὁποῖο τοῦ ἀπένειμε Δίπλωμα "ἐν μεμβράνῃ" τοῦ ἐπιτίμου Διδάκτορος τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, κατὰ τὴν εἰδικὴ τελετὴ ἀναγορεύσεώς του τὴν



4η Ἰουνίου 1996. Τὸ Δίπλωμα αὐτὸ ἀποτελεῖ καὶ τὴν ἀνώτατη διάκριση καὶ μαζί τὴν εἰσέλευση τοῦ Σπύρου Περιστέρη στὴν ἀκαδημαϊκὴ οἰκογένεια.

Τὸ σχετικὸ Ψήφισμα τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τῆς τῶν Φιλοσόφων Σχολῆς, διαζωγραφίζει τὸν ἄνδρα μὲ τὴν ἀκόλουθη διατύπωση:

“... Ἐδοξεν ὁμοθύμως τῷ Τμήματι ἐπειδὴπερ Σπυρίδων Δ. Περιστέρης, ἀνὴρ εὐέκτης, θεωρητικῆς μουσικῆς παιδείας εὐμοιρήσας, φιλόκαλος ὢν καὶ σεμνὸς τοῖς τρόποις, καλῶν ἀκουσμάτων ἔμπλεως, πολλὰ τῶν τοῦ δήμου ἄσμάτων ἐκ πάσης τῆς Ἑλλάδος, ἐρευνητῆς γενόμενος ἐν τῇ τῶν Ἀθηνῶν Ἀκαδημίᾳ συνελέξατο καὶ μουσικοῖς σημείοις κατέγραψεν, οὐ παύεται δὲ μελετῶν καὶ ἐκδοιδούς ἔργα εὐκαρπα, τῆς δὲ μουσικῆς ἀρετῆς, ἧς ἡ κτῆσις ἀκιβδήλως μάλιστα αὐξανομένη πλούτου πολλοῦ κρείττων ἐστί, ἄριστος κάτοχος ἐγένετο, ὡς πρῶτος δὲ ψάλτης ἐν τῷ Ἀθήνησι Μητροπολιτικῷ Ναῷ ἐν ἔτεσι πεντήκοντα ἄσμασι καὶ ὠδαῖς πνευματικαῖς τὰς τῶν Χριστιανῶν ψυχὰς παραθήγει εὐφώνως καὶ ἐμμελῶς ἄδων, ἐπαινέσαι τε αὐτὸν καὶ τῆς Τέχνης τῆς Μουσικῆς διδάκτορα ἐπίτιμον ἀναδειῖξαι, τὸ δὲ ψήφισμα τόδε ἐν μεμβράνῃ ἀναγράψαι καὶ τὸν τοῦ Τμήματος Πρόεδρον ἐν τῇ αἴθουσῃ τῇ Μεγάλῃ ἀναγνόντα καὶ τὰς τιμὰς ἀνειπόντα ἐπιδουῖναι αὐτῷ, ἧ ἂν ἡμέρα ἡ ἀναγόρευσις γένηται, καθ’ ἃ νενόμισται”.

Τὸ συγγραφικὸ ἔργο τοῦ Σπ. Περιστέρη, θαρρῶ πὼς δὲν εἶναι γνωστὸ σὲ πολλούς. Ἀναφέρεται ὁμως σὲ σημαντικὰ θέματα τῆς δημοτικῆς μουσικῆς καὶ ἰδίως τῆς ρυθμοποιίας, ὅπου παρατηρεῖται καὶ μεγάλο θεωρητικὸ κενό. Κι ἐδῶ ἀκριβῶς ἡ συμβολὴ του ὑπῆρξε καίρια.

*Ἑλληνικὰ Δημοτικὰ Τραγούδια*. τόμ. Γ' (Μουσικὴ Ἐκλογή [164 τραγούδια]), ὑπὸ Γεωργ. Κ. Σπυριδάκη καὶ Σπυρ. Δ. Περιστέρη, ἔκδοσις Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, ἐν Ἀθήναις 1968. Τὸ δεύτερο μέρος τῆς Εἰσαγωγῆς, μὲ τίτλο: Μουσικὴ Καταγραφή, (σσ. ιε'-ν') καὶ ἐπὶ μέρους παραγράφους, σελίδες 35, εἶναι σημαντικὴ μελέτη τοῦ Σπ. Περιστέρη.

Σπ. Περιστέρη, “Ἀκρίτας ὄντας ἔλαμνε”, *ΕΛΑ* 7 (1952) σσ. 148-158.

—, “Δημοτικὰ Τραγούδια Δεροπόλεως Βορείου Ἡπείρου”, *ΕΛΑ* 9/10 (1955/57), σσ. 105-133. Καὶ σὲ *Journal of the International Folk Music Council*, vol. XVI, 1964, σσ. 51-53.

—, “Ὁ ἐξάσημος ρυθμὸς εἰς τὰ ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια”, *ΕΛΑ* 15/16 (1962/63), σσ. 201-229.

—, *Δημοτικὰ Τραγούδια Ἡπείρου καὶ Μωρηᾶ*, Ἀθῆναι 1950, σσ. 12 + 135.

—, “Ὁ Ἀσκαυλος (τσαμπούνα) εἰς τὴν νησιωτικὴν Ἑλλάδα”, *ΕΛΑ* 13/14 (1960/61), σσ. 52-72.

—, “Ὁ ἐπτάσημος ρυθμὸς εἰς τὰ ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια”, *Ἐπετηρίς*



Κέντρου Ἐρεύνης Ἑλληνικῆς Λαογραφίας ΚΓ' (1973/74), σσ. 17-49.  
 —, “Ὁ πεντάσημος ρυθμὸς εἰς τὰ ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια”, Ἐπετηρὶς  
 Κέντρου Ἐρεύνης Ἑλληνικῆς Λαογραφίας ΚΕ' (1977/80), σσ. 121-135.

Θὰ ἤθελα νὰ μεταφέρω ἐδῶ τὸν ἐπίλογο τῆς μελέτης γιὰ τὸν ἐπτάσημο  
 ρυθμὸ, μὲ τὰ ἀπάνωτὰ ἐρωτήματα ποὺ διατυπώνονται ἐκεῖ:

“Ἐκ τῶν ὀλίγων παρατεθέντων παραδειγμάτων καταδεικνύεται ἐν γενι-  
 καῖς γραμμαῖς ὁ τρόπος τῆς ἀλληλοπροσαρμογῆς τῶν τριῶν μουσικῶν στοι-  
 χείων, ρυθμοῦ, μελωδίας καὶ κειμένου τῶν ἀσμάτων, τὰ ὅποια ἀνήκουν εἰς τὸν  
 ἐπτάσημον ρυθμόν...”

Κατόπιν τῶν ἀνωτέρω προκύπτουν διάφορα ἐρωτήματα. Ποῖον ἐκ τῶν ὡς  
 ἄνω στοιχείων διαδραματίζει τὸν πρωτεύοντα ρόλον κατὰ τὴν στιγμὴν τῆς  
 συνθέσεως τῆς καλλιτεχνικῆς ταύτης λαϊκῆς δημιουργίας; Ποία τεχνικὴ διέ-  
 πει τὴν ἀλληλοπροσαρμογὴν των; Ποία ἡ ἀρχικὴ προέλευσίς των; Ποῖαι αἱ  
 σχέσεις των πρὸς παλαιότερας μορφὰς τόσο τῆς βυζαντινῆς περιόδου ὅσον καὶ  
 τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς; Ποῖαι ἐν συνεχείᾳ αἱ σχέσεις των πρὸς τὰ ἀντίστοιχα  
 τῶν γειτονικῶν μας λαῶν ἢ καὶ ἄλλων λαῶν καὶ ποῖαι αἱ πιθαναὶ ἀλληλεπι-  
 δράσεις κατὰ τὴν διαδρομὴν τοῦ χρόνου;”

Ὁ τρόπος αὐτῶν τῶν ἐρωτημάτων τοῦ μακαρίτου διδασκάλου, θαρρεῖς κι  
 ἦταν τρόπος ζωῆς· δὲν ρωτοῦσε γιὰ νὰ πάρει ἀπάντηση, οὔτε γιὰ νὰ δηλώσει  
 τὴν ἄγνοιά του, ἀλλὰ γιὰ νὰ σοῦ μεταδώσει τὴν ἀνύσταχτη ἔγνοια του γιὰ τὰ  
 καίρια αὐτὰ θέματα τῆς μουσικῆς μας παραδόσεως. Ἀκόμα ἤχοῦν στ' αὐτιά  
 μου τὰ παρόμοια ἐρωτήματα ποὺ μοῦ ἔκανε κάθε φορὰ ποὺ συναντιόμαστε.  
 Πότε θὰ λύσουμε αὐτὸ τὸ πρόβλημα τῆς ὀρθῆς ψαλμωδίας; πῶς μπορούμε ν'  
 ἀποδείξουμε ὅτι ψάλλουμε σωστὰ ἔτσι ὅπως ψάλλουμε; Ἦταν πάντοτε ἡ ἴδια  
 μουσικὴ καὶ στὸ Βυζάντιο καὶ στὸ μεταβυζάντιο; Τί λένε οἱ ξένοι μουσικολόγοι,  
 ἐσεῖς ποὺ τοὺς ξέρετε; Πρέπει νὰ καθίσουμε κάποτε μιὰ ἐπιτροπὴ νὰ τὰ ξεκα-  
 θαρίσουμε αὐτὰ τὰ πράγματα· ἴσως στὸ Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

Ἐνα ἄλλο θέμα ποὺ τὰ τελευταῖα κυρίως χρόνια συζητούσαμε ἦταν ἡ συν-  
 ἄθροιση τῶν δημοσιευμάτων καὶ κάποιων ἀνεκδότων καταλοίπων τοῦ πατέρα  
 του Δημητρίου Περιστέρη καὶ ἡ ἔκδοσή τους σὲ ἓνα τόμο. Ἦταν μιὰ δική μου  
 ἰδέα ποὺ τοῦ ἄρεσε πολὺ κι ἤθελε νὰ καταπιαστῆ μὲ αὐτὴν τὴν ἔκδοση. Τώρα  
 πρέπει νὰ ἐπαυξήσω τὴν πρόταση: νὰ βρεθῆ τρόπος νὰ συγκεντρωθοῦν ὅλα τὰ  
 γραπτὰ τοῦ Σπύρου Περιστέρη κι ἐκεῖνα τοῦ πατέρα του Δημητρίου Περιστέρη  
 καὶ ἐκδοθοῦν σὲ ἓνα, σὲ δυὸ τόμους, ὡς Μουσικολογικὰ Ἀνάλεκτα. Θὰ ἔχουμε  
 ἔτσι μονιμώτερα κοντὰ μας τὸν διδάσκαλο, κι ἐμεῖς καὶ οἱ μέλλουσες γενεές.

Κι εἶμαι βέβαιος πῶς ἂν ὅλα αὐτὰ ποὺ ἡ δική μου ἀδυναμία μπόρεσε καὶ  
 ἀνέφερε κι ὅλα τ' ἄλλα ποὺ ὅλοι ξέρουμε ὅτι ἔπραξε καὶ ἔγραψε καὶ εἶπε καὶ



ἐλάλησε ὁ μακαρίτης Πρωτοψάλτης καὶ διδάσκαλος κύρ Σπῦρος Περιστερῆς,  
ἂν ὅλα αὐτά, λέω, τὰ κρεμάσουμε σὰν εὔηχα ὄργανα σὲ μιὰν νοητὴ ὑψίκορμη  
καὶ εὐσκιόφυλλη ἰτιά, θὰ ἤχοῦν ὡς σύμφωνο θρόισμα καὶ πάντερπνο ἤχημα νὰ  
μας ἀπαλύνουν τὴ ζωὴ μας σὲ χαλεποὺς καιροὺς ἀμουσίας!

Σᾶς εὐχαριστῶ.

Ἀθήνα, 14 Φεβρουαρίου 1999



## ΣΙΜΩΝ Ι. ΚΑΡΑΣ\*

Διδάσκαλος τῆς Ἐθνικῆς Μουσικῆς  
(1903 - † 26 Ἰανουαρίου 1999)

Ἐγειρε καὶ κοιμήθηκε – ἦταν κι ἀποσταμένος – ὁ Σίμων Καρᾶς· ὁ χριστιανός, ὁ Ἕλληνας, ὁ ἓνας, ὁ μεγάλος! Κι ἦταν βουνό, ἦταν πέλαγο, ἦταν στοιχειό, τῶν ἀκραιφνῶν τοῦ γένους παραδόσεων· δὲν ἦταν σὰν κι ἐμᾶς. Τώρα μπορούμε μοναχὰ ἐμεῖς κοντά του νὰ σταθοῦμε καὶ μύρα καὶ λουλούδια καὶ τραγούδια νὰ πλέξουμε ἐξόδια, τὸ σκῆνωμα καλὰ νὰ εὐπρεπίσουμε καὶ μόλογο νὰ τόχουμε: “εἴμαστε στὴν κηδεῖα τοῦ Σίμωνα Καρᾶ, κι ἀπ’ τὴν τιμὴ του γίναμε πολῦτιμοι κι ἐμεῖς!”

Ἀπέθανε ὁ διδάσκαλος· μὰ πένθος δὲν ταιριάζει γιὰ ὅσες χαρὲς κι ὅσες γιορτὲς καὶ πανηγύρια ἔστησε καὶ τὰ ἔφησε κληρονομιά μας. Καὶ ὄργανο πολύηχο ἦταν, καὶ γλῶσσα ἀεικίνητη καὶ νοῦς λαφρὸς μὲ ἀδίπλωτες τὶς δυὸ φτεροῦγες, γιὰ νὰ φυσάει ὁ ἄνεμος τῆς εὐλογημένης ἑλληνικῆς γῆς καὶ νὰ ἤχει τὸ ὄργανο καὶ νὰ μιλάει ἡ γλῶσσα καὶ νὰ κηρύττει ὁ νοῦς του ὁ διδασκαλικός.

Καὶ τὸ στοιχειό κοιμήθηκε στὰ κορμορρίζια ἀκουμπισμένο τοῦ θεόρατου δέντρου τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς παραδόσεως· μὰ φόβος δὲν ὑπάρχει πιά μὴ φτάσουν καὶ μὴ κλέψουν ἐπίβουλοι καὶ ἀδαεῖς τὰ μῆλα τ’ ἀγλαὰ καὶ τὰ γλυκά, γιὰτὶ εἶναι ψηλὰ καὶ δὲν τὰ φτάνουν οἱ κοντοί, καὶ γιὰτὶ γύρω - γύρω εἶναι τὰ μύρια δρακόπουλα καὶ στοιχειόπουλα, καὶ δυὸ καὶ τρεῖς γενιὲς τοῦ Σίμωνα Καρᾶ, κι ὅλοι ἐμεῖς, πού τὴν γνωρίζουμε καλὰ, τὴν ἀγαπᾶμε καὶ τὴν φυλάμε τὴ μουσική μας παράδοση.

Πρὶν ἀπὸ δύομισυ χρόνια, Σεβασμιώτατε, εἶχα τὴν ἐξαιρετικὴ τιμὴ, ὡς καθηγητῆς τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας καὶ Ψαλτικῆς Τέχνης τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, νὰ ἐκφωνήσω λόγο ἐγκωμιαστικὸ καὶ νὰ μεγαλύνω κατ’ ἀξία τὸν διδάσκαλο, κατὰ τὴν τελετὴ τῆς ἀ-

---

\* Ἐπικήδειος ἐκφωνηθεὶς μετὰ τὴν ἐξόδιο ἀκολουθία, στὴν ὁποία προέστη ὁ μητροπολίτης Τράλλεων κ. Ἰσίδωρος καὶ ἔψαλαν χοροὶ ψαλτῶν ἐκ τῶν μαθητῶν τοῦ μακαρίτου διδασκάλου Σίμωνος Καρᾶ, στὸν ἱερό μητροπολιτικὸ ναὸ τῶν Ἀθηνῶν, τὴν 28 Ἰανουαρίου 1999. Δημοσιεύθηκε στὸ περιοδικὸ Ἐφημέριος, ἔτος ΜΗ', τεῦχος 2, Φεβρουάριος 1999, σσ. 10-11.



ναγορεύσεώς του σὲ ἐπίτιμο διδάκτορα. Σήμερα, ἔχω τὸ θλιβερὸ χρέος, ὡς Πρόεδρος τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν, νὰ χαιρετίσω τὸν νεκρὸ μὲ λόγιο ἐξοδιαστικό. Δὲν τὸ μπορῶ, τὸ ὁμολογῶ· γιατί, τί ἀλλάζει ἀπ’ τὸ λαμπρὸ, κι ἀπ’ τὸ καλὸ κι ἀπ’ τὸ ἀγαθὸ μὲ τὸν καιρὸ, καὶ μὲ τὸ μάτι ἀκόμα τῆς ἀλήθειας τοῦ θανάτου, ἀπ’ τὸ νὰ φαίνεται λαμπρότερο, καλύτερο, μακαριώτερο; Καὶ τί ν’ ἀλλάξω ἄλλο ἀπὸ ὅσα τότε εἶπα, ἐκτὸς ἀπ’ τὴν χρονικὴ διάθεση, τὸν ἐνεστῶτα χρόνο σὲ ἀόριστο, καὶ ἄρα διηνεκῆ;

Δὲν θὰ μπορέσουμε, λοιπὸν στὸ ἐξῆς, νὰ πορευτοῦμε, μὲ συνοδίτη τὸν ἴδιο τὸν Καρᾶ, στὰ συνέδρια, ὅπου κι αὐτὸς μὲ τὸν δικό του τρόπο, πάλαιψε ‘στὰ μαρμαρένια ἀλώνια’ μὲ τοὺς ξένους μουσικολόγους γιὰ τὸ καίριο θέμα τῆς ὀρθῆς ἐρμηνείας τῆς σημειογραφίας· ἢ νὰ καθίσουμε σὲ μιὰ ἀπ’ τὶς τάξεις τῆς Σχολῆς του, τῆς Σχολῆς τῆς Ἐθνικῆς Μουσικῆς, νὰ ἀκούσουμε γιὰ τὰ ἦθη καὶ ἔθιμα, γιὰ τὸ τυπικὸ καὶ τὴν ὑμνολογία τῆς ὀρθόδοξης λατρείας, γιὰ τὴν παράδοση τῆς ψαλτικῆς καὶ τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, γιὰ τὸν μέγα κίνδυνο τῆς ἀλλοιώσεως καὶ τῆς ἀλλοτριώσεώς μας· ἢ ν’ ἀπλώσουμε τὰ χέρια καὶ νὰ πάρουμε καὶ νὰ ὀσφρανθοῦμε καὶ κοιτάξουμε κάποιον ἀπ’ τὰ ἑκατὸ τόσα χειρόγραφα τῆς σπουδαιότατης βιβλιοθήκης του· ἢ κάποια λύρα ἢ λαγούτο ἢ φλογέρα ἢ ἀκόμα κάποια παλαιοκαιρίτικη φορεσιά, ἀπ’ αὐτὸν ἢ τὸν ἄλλο τόπο τῆς πατρίδος μας, ποὺ μὲ φροντίδα καὶ στοργὴ συγκέντρωσε στὸ μουσεῖο του· ἢ νὰ τὸν παρακαλέσουμε νὰ ξεδιπλώσει κάποιον μελοποίημα δικό του, ἀπ’ τὰ πολλά, τόμους ὀλόκληρους, καὶ τὸν δοῦμε μὲ τίς χαρακτηριστικὲς χειρονομίες νὰ ψάλλει καὶ νὰ συμψάλλουμε μαζί του, ὅσο τὸ μποροῦμε...

Καὶ μποροῦμε, σὰν νὰ τὸν ντύνουμε καὶ τὸν στολίζουμε τώρα ἐπιτάφια, νὰ μνημονεύσουμε τὸν πλούσιο ἀμητὸ τῶν ἠχογραφήσεων ἐλληνικῶν τραγουδιῶν, ποὺ ἀπόκειται στὸ ἀρχεῖο του καὶ ἀπαρτίζεται ἀπὸ περίπου 20.000 τραγούδια. Ἐπιλογὲς ἀπ’ αὐτὲς τίς ἠχογραφήσεις, μαζί μὲ ἀναπλάσεις μὲ τὴν χορωδία του, ἀποτελοῦν τὴν σειρὰ “Ἑλληνικοὶ Ἀντίλαλοι”, 263 ἀκριβῶς μαγνητοταινίες. Κι εἶναι καταγραμμένα μὲ τὴν ἐλληνικὴ σημειογραφία μας σὲ 19 τόμους τῶν 400 σελίδων, ἔτοιμα πρὸς ἐκδόση δημοτικὰ τραγούδια ἀπὸ διάφορες περιοχὲς τῆς Ἑλλάδος.

Καὶ πῶς νὰ μὴ βάλουμε δίπλα του, ἐδῶ τώρα, τὴν πολύτομη Μέθοδο τῆς διδασκαλίας τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, ποὺ γνώρισε τὴν ἀναγωγή της στὸ πρωτότυπο καὶ στὶς σωστὲς της διαστάσεις; Πράγματι, ἐπιτεύχθηκε μιὰ τομὴ καὶ θεώρηση τῶν μουσικῶν πραγμάτων ἀπὸ αὐθεντικὴ ἐλληνικὴ ἀποψη, ὅπως ὑπαγορεύουν οἱ θεωρητικὲς συγγραφές τῶν ἐλλήνων, στὸν μακροβιώτερο μουσικὸ πολιτισμὸ τῆς οἰκουμένης, τὸν ἐλληνικό: ἀρχαῖο, βυζαντινὸ, μεταβυζαντινὸ, νεώτερο. Ἡ πολυμέθοδος ἀποτελεῖται ἀπὸ 8 ἐκεδεδομένους ἤδη τόμους καὶ ἄλλους 8 ἀνέκδοτους.



Καί τ' ἄλλο ἐκεῖνο πάλαισμα τοῦ Σίμωνος Καρᾶ, ἡ πεισματώδης δηλαδή ἀντιφωνία του μέ τούς ξένους μουσικολόγους στό θέμα τῆς ὀρθῆς ψαλμωδήσεως ἄρα καί μεταγραφῆς τῶν μελῶν τῶν βυζαντινῶν καί μεταβυζαντινῶν μελουργῶν, ἄς εἶναι σήμερα ἐδῶ τὸ συνεχές ἰσοκράτημα, κι ὁ ἦχος καί ὁ ἀπόηχος πού θά μᾶς διαπερνᾶει γιά πολὺ καιρό. Τὸ θέμα αὐτὸ εἶναι πολὺ μεγάλο, καί δέν μπορεῖ καν νὰ θιγῆ ἐδῶ τώρα. Ὁ Σίμων Καρᾶς εἶναι μέγας, εἶναι ἓνας αἰώνας· εἶναι ὁ αἰώνας μας. Κι ἔζησε ὅλα αὐτὰ τὰ ἑκατόχρονα ὡς σκύμνος λέοντος, πού διάλεξε καί φύλαξε τὴν μονή του κι εὐκόλα, κι ἴσως κατὰ χρέος, βρυχήθηκε καί ἔψεξε καί εἰρωνεύτηκε καί ἀνακάλεσε καί νουθέτησε καί προφήτευσε·

“Τὴν ὥραν καθ’ ἣν ἐπιστήμονες ἐκ διαφόρων μερῶν τοῦ κόσμου ἀσχολοῦνται μέ τούς κώδικας καί τὴν παράδοσιν τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς –τῆς ἐθνικῆς μας μουσικῆς εἰς τὸ πεδῖον τὸ θρησκευτικόν– ἐρήμην ἡμῶν, ἡμεῖς ἀσχολούμεθα μέ μινωράκια καί πριμοσεγοντάκια· μέ μουσικούς ἐξευρωπαϊσμούς κι ἐκσυγχρονισμούς· μέ φαιδρότητας καί κοσμικότητας ἐν τῇ θείᾳ λατρείᾳ. Καί εἰς αὐτὴν τὴν περίοδον τῶν μουσικῶν ἐκλεβαντινισμῶν, μακάριοι ὅσοι κρατήσουν τὴν ἀρχαιοελληνικὴν καί βυζαντινὴν μουσικὴν παράδοσιν ἀνόθευτον καί ἀμόλυντον, διὰ νὰ τὴν παραδώσουν ἀδιάφθορον εἰς τὰς ἐπερχομένας ἑλληνικὰς γενεάς. Μίαν ἡμέραν ἡ ὀρθόδοξος πίστις, ἡ πατρίς, ἡ τέχνη καί ἡ ἐπιστήμη θά τοῖς χρεωστῶσι μεγάλην χάριν”.

Τοῦ χρεωστοῦμε “μεγάλην χάριν”. Καί σὲ ἀναγνώριση, ἀκριβῶς, τῆς προσφορᾶς τοῦ Σίμωνος Καρᾶ τὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν τὸν ἀναγόρευσε ἐπίτιμο διδάκτορα, “ἐπειδὴπερ... πολλὰ τῶν τοῦ δήμου ἄσμάτων συνελέξατο καί μουσικοῖς σημείοις κατέγραψε, καί οὐκ ἐπαύσατο προάγων καί διαδιδούς συγχρόνοις τεχνήμασι, καί ἐν Εἰδικῇ Σχολῇ Ἐθνικῆς Μουσικῆς διαπονῶν, ἐν ἧ καί πληθὺν μαθητῶν ἐπαίδευσεν...”.

Ὁ Σίμων Καρᾶς, πενθηφοροῦσα ὀμήγουρη, εἶναι ἓνας ἀπ’ αὐτοὺς τούς μακάριους, πού θέλησε καί μόχθησε καί ἔσκυψε καί ἔμαθε καί μπόρεσε νὰ ἐνωτισθῆ καλὰ τούς μουσικούς ἦχους καί τούς ὑπερήχους τῆς ἑλληνικῆς γῆς, καί ὅσων τὴν πάτησαν καί τὴν πατοῦν τούτη τῇ γῇ, ἀπὸ γενεὰ σὲ γενεὰ.

Ὁ μακαρισμὸς τῆς Ἐκκλησίας “μακαρίσωμεν τούς γονεῖς ἡμῶν καί διδασκάλους” εἶν’ ἄξιο καί δίκαιο νὰ εἶναι ἡ διηνεκῆς ἀναφορὰ κι εὐχὴ μαζί· ὁ Θεὸς νὰ ἀναπαύσει τὴν ψυχὴ του ἐν χώρα ζώντων, καί ἐν σκηναῖς μακάρων. Ἀλλὰ γιὰ τὸν διδάσκαλο Σίμωνα Καρᾶ, τὴν ὥρα αὐτὴν τὴν ἐξόδιο, ὁ μακαρισμὸς γίνεται εὐκόλα ψαλμός·



Μακάριος ἀνὴρ, ὃς ἐπορεύθη ἐν γῆ ἐρήμῳ καὶ ἀβάτῳ καὶ ἀνύδρῳ,  
ἀλλὰ καὶ τόποις χλοεροῖς καὶ ἐν πάσαις ταῖς νήσοις ταῖς ἐλληνικαῖς.  
Αἱ ὑψώσεις τοῦ Θεοῦ ἐν τῷ λάρυγγι αὐτοῦ,  
καὶ αὐτὸς ἐμελέτησε θεῖά τε καὶ ἐλληνικὰ ἡμέρας καὶ νυκτός.  
Μακάριος ἀνὴρ, ὁ τῶν πατρώων παραδόσεων ζηλωτῆς  
καὶ ἐν διδασκάλοις μουσικοῖς ὁ τερπνὸς διδάσκαλος.  
Ἀναβάσεις ἐν τῇ καρδίᾳ αὐτοῦ διέθετο,  
καὶ τὸ μέλημα αὐτοῦ ἦ τῶν ἐλλήνων μουσική, νῦν καὶ αἰεί.  
Μακάριος ἀνὴρ, ὁ Σίμων Ἰωάννου Καρᾶς!

Αἰωνία του ἡ μνήμη!

Ἀθήνα, 27 Ἰανουαρίου 1999



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

του̐ επισυναπτομένου ψηφιακού δίσκου

### "Αρατε πύλας

οἱ ὀκτὼ ψαλμοὶ τῶν Ἑγκαινίων, κατὰ μέλος Γρηγορίου Στάθη

1. Ἄρατε πύλας (ψαλμὸς 23), εἰς τὰ θυρανοίξια· ἤχος τρίτος Νανα ..... 2' 42  
Ἄρατε πύλας - Τίς ἐστὶν οὗτος - Κύριος τῶν δυνάμεων
2. Ψαλμὸς α', ἤχος α' Νάος· μέλος σύντομο σὲ τροχαϊκὴ διποδία ..... 8' 45  
ψαλμὸς 144, Ὑψώσω σε ὁ Θεὸς μου - ὑπόψαλμα Ἀλληλούια
3. Ψαλμὸς β', ἤχος πλ. α' Ανεανες, τετραφωνῶν· μέλος ἄργό ..... 4' 48  
ψαλμὸς 22, Κύριος ποιμαίνει με - ὑπόψαλμα Ἐλέησόν με, Κύριε
4. Ψαλμὸς γ', ἤχος β' Νεανες· μέλος σύντομο σὲ τροχαϊκὴ διποδία ..... 7' 00  
ψαλμὸς 83, Ὡς ἀγαπητὰ τὰ σκηνώματά σου - ὑπόψαλμα Εἰσακούσόν μου, Κύριε
5. Ψαλμὸς δ', ἤχος πλ. β' διατονικός, ἡ δ' Λεγετος· μέλος σύντομο καὶ ἄργό .. 3' 14  
ψαλμὸς 50, Ραντιεῖς με ὑσσώπῳ - Ἀκουτιεῖς μοι ἀγαλλίασιν  
Ἐπισυνάπτεται τὸ τριπλὸ Ἀλληλούια, σὲ ἤχο τρίτο Νανα
6. Ψαλμὸς ε', ἤχος τρίτος Νανα· μέλος ἄργό ..... 3' 05  
ψαλμὸς 132, Ἴδου δὴ τί καλόν - ὑπόψαλμα Μνήσθητί μου, Κύριε
7. Ψαλμὸς ς', ἤχος βαρὺς Αανες· μέλος καθ' ὑπακοήν ..... 5' 38  
ψαλμὸς 131, Μνήσθητι, Κύριε, τοῦ Δαβίδ - ὑπόψαλμα Μνήσθητί μου, Κύριε
8. Ψαλμὸς ζ', ἤχος δ' Αγια· μέλος ἄργό ..... 5' 46  
ψαλμὸς 92, Ὁ Κύριος ἐβασίλευσεν - ὑπόψαλμα Ἀλληλούια
9. Ψαλμὸς η', ἤχος πλ. δ' Νεαγιε· μέλος ἄργό, προκειμενικό ..... 10' 08  
ψαλμὸς 25, Νίψομαι ἐν ἀθήοις τὰς χεῖράς μου  
οἱ στίχοι τοῦ ψαλμοῦ Κρίνόν με, Κύριε
10. Προκειμένον καὶ Ἀπόστολος, ἤχος δ' Αγια ..... 4' 24  
ψαλμὸς 92, Τῷ οἴκῳ σου πρέπει ἁγίασμα, Κύριε - ὁ Ἀπόστολος,  
πρὸς Ἑβραίους, κεφ. Γ' 1-4, Ἀδελφοὶ ἅγιοι, κλήσεως ἐπουρανίου μέτοχοι
11. Ἀλληλουιάριον τοῦ Εὐαγγελίου, ἤχος α' Αανες ..... 3' 20  
Ἀλληλούια, Ἀλληλούια, Ἀλληλούια - οἱ στίχοι (ψαλμὸς 144) Ὑψώσω σε  
ὁ Θεὸς μου - Καθ' ἐκάστην ἡμέραν - Μέγας Κύριος καὶ αἰνετὸς σφόδρα



Ψάλλει ὁ Χορὸς Ψαλτῶν  
"Οἱ Μαίστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης"

Διδάσκαλος καὶ Χοράρχης: Γρηγόριος Θ. Στάθης

Τὸν Χορὸ ἀπαρτίζουν οἱ ἀκόλουθοι μαθητές (μέλη ΔΕΠ, διδάκτορες, ὑποψήφιοι διδάκτορες, φοιτητές, ψάλτες) τοῦ καθηγητοῦ Γρηγορίου Θ. Στάθης

α' ψάλτες

Ἀχιλλέας Χαλδαιάκης \* Δημήτριος Μπαλαγεωῶργος \* Θωμᾶς Ἀποστολόπου-  
λος \* π. Σπυρίδων Ἀντωνίου \* Κωνσταντῖνος Καραγκούνης \* Γεώργιος Ζή-  
σιμος \* Γρηγόριος Ἀναστασίου \* Ἐμμανουὴλ Γιαννόπουλος \* Γεώργιος Σμά-  
νης \* Δημήτριος Μανούσης \* Φώτιος Τσίτσης \* Βασίλειος Βασιλείου \* Ἰω-  
άννης Λιάκος \* Ἀθανάσιος Παπαγεωργίου \* Γεώργιος Καραφύλλης \* Ἰωάν-  
νης Δημητρούλης \* Κωνσταντῖνος Νιφόρος \* Μιχαὴλ Εὐριπίδης \* Νικόλαος  
Χαλδαιάκης \* Παναγιώτης Δερμούσης \* Χρῆστος Πανάγου \* Χρῆστος Πα-  
παχρήστου

β' ἰσοκράτες

Ἀθανάσιος Δασκαλοθανάσης \* Ἀθανάσιος Ντζάνης \* Ἀνδρέας Ἀποστολίδης  
\* Ἀντώνιος Μποτονάκης \* Λ. Βετσόπουλος \* Βασίλειος Γιώτης \* Δημήτριος  
Φακῖνος \* Εὐάγγελος Σαββάκης \* Ἰωάννης Τσουνής \* Κωνσταντῖνος Ριζιώ-  
της \* Μάνος Γρυσμπολάκης \* Μιχαὴλ Δημητριάδης

Μονοφωνάρηδες

Τῶν στίχων τῶν ψαλμῶν σὲ ἦχο βαρὺ καὶ πλ. δ': ὁ Ἀχιλλέας Χαλδαιάκης καὶ ὁ  
Ἰωάννης Λιάκος \* τῆς ἐκφωνήσεως τοῦ Προκειμένου τοῦ Ἀποστόλου: ὁ Πανα-  
γιώτης Δερμούσης \* τῶν στίχων τοῦ Προκειμένου καὶ τοῦ Ἀλληλουϊαρίου: ὁ  
Ἀχιλλέας Χαλδαιάκης \* τὸν Ἀπόστολο ἀπαγγέλλει: ὁ Ἀχιλλέας Χαλδαιάκης

\* \* \*

Τὸ ἔργο Ἄρατε πύλας· οἱ ὀκτὼ ψαλμοὶ τῶν Ἐγκαινίων ἀποτελεῖ μελοποίηση τοῦ  
καθηγητοῦ τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν κ. Γρηγο-  
ρίου Θ. Στάθης \* Ἡ ἤχογράφηση ἔγινε στὸ Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν κατὰ τὴν 2α  
καὶ 3η Ἰουλίου 1999 \* Ἡχολήπτης Νικόλαος Ἐσπιαλίδης, διευθυντὴς ἠχογραφικοῦ  
κέντρου τοῦ Μεγάρου Μουσικῆς, καὶ Μπάμπης Μπλαζουδάκης \* Ἐτοιμασία Χρῆ-  
στος Χατζηστάμου \* Κατασκευὴ δίσκων ἀκτίνας Fabel Sound \* Παραγωγή Ἀστική  
μὴ κερδοσκοπικὴ Ἐταιρεία Ἀνατολῆς τὸ Περιτύχημα \* Copyright Γρηγόριος Στάθης,  
Ἀθήνα 2001 \* Εὐχαριστοῦμε τὸν Ὄργανισμὸ Μεγάρου Μουσικῆς Ἀθηνῶν γιὰ τὴ  
δωρεὰν παραχώρηση τῆς Αἴθουσας Φίλων τῆς Μουσικῆς πρὸς ἠχογράφηση τοῦ ἔργου.



Ο ΠΑΡΩΝ ΤΟΜΟΣ -ΕΚΦΡΑΣΗ ΑΓΑ  
ΠΗΣ ΣΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ ΤΟΥ ΚΑΘΗΓΗ  
ΤΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ Θ. ΣΤΑΘΗ- ΥΠΟ ΤΟ  
Ν ΤΙΤΛΟ *ΤΙΜΗ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΔΙΔΑΣΚ*  
*ΑΛΟΝ* ΕΤΟΙΜΑΣΤΗΚΕ ΩΣ ΑΦΙΕΡΩ  
ΜΑ ΣΤΑ ΕΞΗΝΤΑΧΡΟΝΑ ΤΗΣ ΗΛΙ  
ΚΙΑΣ ΚΑΙ ΣΤΑ ΤΡΙΑΝΤΑΧΡΟΝΑ ΤΗ  
Σ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕ  
ΧΝΙΚΗΣ ΠΡΟΣΦΟΡΑΣ ΤΟΥ ΣΤΗ «Φ  
ΟΙΝΙΚΗ» (ΤΕΡΨΙΧΟΡΗΣ 9 141 21 Ν.  
ΗΡΑΚΛΕΙΟ) ΥΠΟ ΤΗΝ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ  
ΑΧΙΛΛΕΩΣ Γ. ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ ΚΑΙ ΤΥ  
ΠΩΘΗΚΕ ΣΕ ΧΙΛΙΑ ΑΝΤΙΤΥΠΑ ΜΕ  
ΕΥΘΥΝΗ ΤΗΣ «S & P ADVERTISING»  
(ΑΣΚΛΗΠΙΟΥ 154 114 71 ΑΘΗΝΑΙ) Κ  
ΑΤΑ ΤΟΝ ΜΗΝΑ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΝ ΤΟΥ  
ΣΩΤΗΡΙΟΥ ΕΤΟΥΣ 2001







© 2001 Γρηγόριος Σταθης, Αθήνα • ολική διάρκεια: 74'

“Οί Μαϊστορες  
τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης”

# “Αρατε Πύλας

Οί ὀκτώ ψαλμοί  
τῶν ἐγκαινίων  
κατὰ μέλος

Γρηγορίου Σταθῆ

Λογιστῆς ἢ κερδοσκοπικῆς Ἐταιρείας

