

Ἡ ἔννοια τῆς Παραλλαγῆς στὴ Θεωρία τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης

ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΚΕΙΜΕΝΟ ΑΝΑΦΕΡΕΤΑΙ ΣΤΗΝ ἔννοια τῆς Παραλλαγῆς στὴ Θεωρία τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Δὲν πρόκειται ἐδῶ νὰ ἐξαντλήσω τὸ θέμα μου· θὰ καταγράψω, ἀπλῶς, σκέψεις καὶ προβληματισμούς μου, τὸν πυρῆνα καὶ τὶς βασικὲς ἀρχὲς τῆς ἔρευνάς μου γύρω ἀπὸ τὸ γνωστὸ (πολὺ ἐνδιαφέρον, ἀλλ’ ἴσως παραγνωρισμένο) θέμα τῆς Παραλλαγῆς. Ἀσχολοῦμαι συστηματικὰ μὲ τὸ συγκεκριμένο κεφάλαιο τῆς Θεωρίας τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, καθὼς ἐτοιμάζω γιὰ κριτικὴ ἔκδοση (στὴ γνωστὴ σειρὰ τῆς Ἀκαδημίας Ἐπιστημῶν τῆς Βιέννης *Corpus Scriptorum de re Musica*) τὴ θεωρητικὴ συγγραφὴ Παχωμίου μοναχοῦ τοῦ Ρουσάνου¹, τὸ μεῖζον τμῆμα τῆς ὁποίας ἀναλώνεται, ἀκριβῶς, γύρω ἀπὸ τὸ ἐν λόγω θέμα: τὴν Παραλλαγή.

Καθὼς ἀφορμὴ γιὰ τὴ σύνταξη αὐτοῦ τοῦ κειμένου ἦταν μιὰ ἡμερίδα μὲ ἐξαρχῆς καθορισμένο γενικὸ θέμα τὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ ὡς Οἰκουμενικὴ Γλῶσσα, ἡ ἐπιλογὴ καὶ παρουσίαση κατ’ αὐτὴν ἐνὸς παρόμοιου θέματος ἴσως ξενίζει κάπως, δημιουργώντας εὐλογες ἀπορίες. Ἐπιτρέψτε μου, πάντως, νὰ «δικαιολογηθῶ» (ἐκ προοιμίου), ἐξηγώντας ὅτι προσωπικὰ ἀντιλήφθηκα τὴν οἰκουμενικὴ διάσταση καὶ προοπτικὴ αὐτοῦ τοῦ κεφαλαίου τῆς θεωρίας τῆς Ψαλτικῆς (ποὺ οἱ περισσότεροι τῶν ἀσχολούμενων μὲ τὴν Τέχνη τὸ ἀντιμετωπίζουμε μᾶλλον ἐπιφανειακὰ καὶ ἐνδεχομένως ἀπροβληματίιστα), ἀντιλήφθηκα –λέω– κάτι τέτοιο πρὶν ἀπὸ τέσσερα περίπου χρόνια, ὅταν κατὰ μιὰν ἐπίσκεψή μου (γιὰ προγραμματισμένη ὁμιλία καὶ ψαλτικὴ ἐρμηνεία) στὴ γειτονικὴ ὁμόδοξο Ρουμανία, βρέθηκα (ἀπρόοπτα) σ’ ἓνα ἐξαιρετικὰ οἰκεῖο περιβάλλον, ὅπου περίσσευε ὁ ζῆλος γιὰ τὴν Ψαλτικὴ Τέχνη

1. Βλ. σχετικὰ ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ, Ρουσάνος.

(στή ρουμανόφωνη έκδοχή της). Ἐκεῖ, παρότι εὐκόλα ἀναπτύχθηκαν φιλικότατες σχέσεις μὲ ντόπιους ὁμότεχνους ψάλτες, ἡ ἀδυναμία τῆς μεταξὺ μας ἐπικοινωνίας (καθότι οὔτε ἐκεῖνοι μιλοῦσαν ἑλληνικὰ ἢ ἀγγλικά, οὔτε ἐγὼ ρουμανικά) ξεπεράστηκε μόνον ὅταν συμφάλαμε κάποια μουσικὴ σύνθεση, παραλλαγίζοντας τὴν κατὰ τὴ συνήδη στὴ νέα μέθοδο τακτικῇ. Αὐτὸ ἀποδείχθηκε ἡ μόνη δυνατότητα νὰ ἀρδρώσουμε κοινὴ (εὐηχη, καθαρὴ καὶ δυνατὴ) φωνὴ ἐπικοινωνίας, νὰ διατυπώσουμε δηλαδὴ καὶ ἐξωτερικὰ (μέσω τῆς μουσικῆς: εἰδικότερα μέσω τῆς Παραλλαγῆς) ὅσα ψυχικὰ συναισθήματα μᾶς κατέκλυζαν ἐσωτερικά.

Ἐκτοτε, λοιπόν, ὁ προβληματισμός μου πάνω στὴ λεγόμενη Παραλλαγή φωτίστηκε ἀπὸ μιὰν ἄλλη (ἀπρόσμενα προκύψασα) ὀπτικὴ γωνία. Διότι, οἱ περισσότεροι σήμερα γνωρίζουμε, καὶ βέβαια χρησιμοποιοῦμε ἀβίαστα, τὴν Παραλλαγή, ὅπως ὀρίζει ἡ θεωρία τῆς νέας μεθόδου, ποὺ τὴν ἀποκρυσταλλώνει στὸ μεγάλο Θεωρητικὸ τοῦ Ὁ Χρῦσανθος:

«Παραλλαγή εἶναι, τὸ νὰ ἐφαρμόζωμεν τὰς συλλαβὰς τῶν φθόγγων ἐπάνω εἰς τοὺς ἐγκεχαραγμένους χαρακτῆρας, ὥστε βλέποντες τοὺς συντεθειμένους χαρακτῆρας, νὰ ψάλλωμεν τοὺς φθόγγους· ἐνθα ὅσον οἱ πολυσύλλαβοι φθόγγοι ἀπομακρύνονται τοῦ μέλους, ἄλλο τόσον οἱ μονοσύλλαβοι ἐγγίζουσιν αὐτοῦ. Διότι ὅταν μάθῃ τινὰς νὰ προσφέρῃ παραλλακτικῶς τὸ μουσικὸν πόνημα ὁρῶς, ἀρκεῖ ν' ἀλλάξῃ τὰς συλλαβὰς τῶν φθόγγων, λέγων τὰς συλλαβὰς τῶν λέξεων, καὶ ψάλλει αὐτὸ κατὰ μέλος»².

Ὁ ἴδιος, καὶ πάλι, στὸ μικρὸ Θεωρητικὸ του, διδάσκει ὁμοία:

«Κάθε μέλος, ὅπου δίδεται εἰς τὸν μαθητὴν διὰ νὰ τὸ διδαχθῇ, πρῶτον πρέπει νὰ μάθῃ νὰ τὸ ψάλλῃ παραλλαγῇ ἀσφαλῶς καὶ ὕστερον ἀντὶ τῶν συλλαβῶν τῶν φθόγγων δύναται νὰ λέγῃ τὰς συλλαβὰς τῶν λέξεων τοῦ μέλους»³.

2. Βλ. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, *Θεωρητικόν*, σ. 16, § 43.

3. Βλ. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, *Εἰσαγωγή*, σ. 11· τὸ ἴδιο καὶ στὸ ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, *Θεωρητικόν*, σ.

19, § 49, ὅπου προστίθενται (§ 48) καὶ τὰ ἐξῆς:

«Οἱ διδάσκαλοι γυμνάζουσι τοὺς μαθητὰς τὴν Παραλλαγήν, μὲ τὸ νὰ γράφωσιν ὑπὸ τοὺς χαρακτῆρας τὰς συλλαβὰς τῶν φθόγγων· καὶ ἐπειδὴ γίνεται τοῦτο διὰ τὴν εὐκολίαν, καὶ ὅχι διὰ τὴν τελείαν μάθησιν, πρέπει νὰ ἐξαλείψωσι τὰς συλλαβὰς τῶν φθόγγων, καὶ νὰ ἀφίνωσι μόνους τοὺς χαρακτῆρας, διὰ νὰ συν-

Λιγότεροι, επίσης, αλλά πάντως ικανοί σὲ ἀριθμό, γνωρίζουν τὴν ἀντίστοιχη ἐφαρμογὴ τῆς Παραλλαγῆς κατὰ τὴν παλαιὰ μέθοδο, ἕνα θέμα γύρω ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἔχουν καταγραφεῖ (σχεδὸν ἀπὸ τὸν 14^ο αἰῶνα καὶ ἐξῆς) ὅχι λίγες (καὶ ὅλες ἐξαιρετικὰ ἀξιοσημειώτες ὡς πρὸς τὸ περιεχόμενό τους) θεωρητικὲς συγγραφές, μὲ τὴν τελευταία σχετικὴ ἀναφορὰ νὰ καταγράφεται καὶ πάλι ἀπὸ τὸν Χρῦσανθο (στὸ μεγάλο Θεωρητικό του):

Παραλλαγή ἦταν «τὸ νὰ ἐφαρμόζωσι τοὺς πολυσυλλάβους φθόγγους ἐπάνω εἰς τοὺς ἐγκεχαραγμένους χαρακτῆρας τοῦ ποσοῦ τῆς μελωδίας, ψάλλοντες αὐτοὺς συνεχῶς ἐπὶ τε τὸ ὀξύ καὶ ἐπὶ τὸ βαρύ, καὶ οὐδέποτε ἐπὶ τὸ ἴσον, ἢ ὑπερβατῶς». **Μετροφωνία** ἦταν «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**, τέλος, ἦταν «τὸ νὰ ψάλλωσι τὸ μεμελισμένον τροπάριον, καθὼς ζητοῦσιν αἱ θέσεις τῶν χαρακτῆρων μετὰ τῶν ὑποστάσεων, δι' ὧν γράφεται ὅχι μόνον τὸ ποσὸν τῆς μελωδίας, ἀλλὰ καὶ τὸ ποιόν, χωρὶς νὰ παρατρέχῃται καὶ τὸ κείμενον τῶν λέξεων»⁴.

Ἡ Παραλλαγή, ἔτσι, ἐκλαμβάνει μιὰ «στενὴ ἔννοια», συγκεκαλυμμένης (δηλαδή –ὅπως καὶ ἡ ὀνομασία τῆς φανερώνει– παραλλαγμένης ὡς πρὸς τὸ ποιητικὸ κείμενο) ἀπόδοσης τῆς μελωδίας, εἴτε (στὴν παλαιὰ μέθοδο) ὡς ἕνα τῶν τριῶν σταδίων μουσικῆς προγύμνασης (ὅπου στὴ θέση τῶν ὑπερβατῶν διαστημάτων προϋπέθετε συνεχῇ φωνητικὴ ἀναβοκατάβαση), εἴτε (στὴ νέα μέθοδο) ὡς ἀπλὴ ἐκφορὰ τῆς ἰδίας μελωδίας μέσῳ τῶν φθόγγων (καὶ χωρὶς ἰδιαίτερη καὶ οὐσιαστικὴ μέριμνα γιὰ τὴν ποιότητα ἢ τὴν ἐκφράση τῆς ψαλτικῆς ἐρμηνείας: ὡς μετροφωνικὴ ξηροφωνία)⁵. Ὅμως, μιὰ ἔρευνα πιὸ ἀνοιχτὴ στὶς λανθάνουσες (καὶ ποικίλης ἄλλης προοπτικῆς) ἀναγνώσεις τοῦ ὅρου, μιὰ μελέτη τοῦ φαινομένου συμβατὴ μὲ τὶς ὑπάρχουσες παράλληλες ἀποχρώσεις τῆς ἔννοιας τῆς Παραλλαγῆς, θὰ βοηθοῦσε καθοριστικὰ τὸν νοῦ ὅχι κατ' ἀνάγκην νὰ ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὴν παραπάνω συμβατικὴ

ἠθίσωσιν οἱ μαθηταὶ εἰς τὸ νὰ βλέπωσι τοὺς χαρακτῆρας, καὶ νὰ προφέρωσι τοὺς φθόγγους».

4. Βλ. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ, Θεωρητικόν, σσ. XLVI-XLVIII, §§ 69-73.

5. Πρβλ. καὶ ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ, Διδασκαλία, σσ. 15-18.

και συνήδη προσέγγιση, αλλά τουλάχιστον να αναδείξει και τις περαιτέρω διαστάσεις του θέματος.

Τοποθετώντας δίπλα στις έπισημανθείσες θεωρητικές συγγραφές τις αντίστοιχες παρατηρήσεις της συνήθους Προθεωρίας (με τις σχετικές ασκήσεις προγύμνασης, τις μεθόδους εκμάθησης των θέσεων, αλλά και τα πολύ ενδιαφέροντα εποπτικά σχήματα διδασκαλίας της Τέχνης), μη παραθεωρώντας δέ και αυτή καθαυτή τη μουσική πράξη (τόσο στην έκδοχή της παρασημασμένης μελωδίας, όσο και σ' εκείνην της φωνητικής έρμηνείας), και συνεκτιμώντας όλα αυτά τα δεδομένα, κάτω από την παραπάνω υποδειχθείσα διάθεση έρευνας, διαπιστώνω ότι στο σύνολό τους συναντώνται σε ένα εξαιρετικής σημασίας «τρίπτυχο» (οι έπιμέρους πτυχές του οποίου δέν φαίνεται να έχουν συσχετισθεί στη μέχρι σήμερα καταγεγραμμένη σχετική βιβλιογραφία). Αυτό, συγκεκριμένα, περιλαμβάνει: **τόν λόγο** (τή θεωρητική περιγραφή ενός μουσικού φαινομένου: μουσικολογία), **τò σχήμα** (ένα σύμβολο, που περιγράφει –γραφιστικά– τò ίδιο αυτό μουσικό φαινόμενο) και βέβαια **τὴ μουσική** (κυρίως στον τύπο παρασημασμένων ασκήσεων, με τὴ φωνητική έρμηνεία των οποίων έπιτυγχάνεται όχι μόνον ἡ κατάλληλη προετοιμασία, ἀλλ' ἀκόμη και ἡ ειδικότερη ἀνάλυση του ὁποιου μουσικού φαινομένου).

Γιὰ νὰ κατανοηθοῦν ὅσα ἐπισημαίνω, θὰ χρησιμοποιοῦσῶ ἐδῶ ὡς παράδειγμα τὴ χαρακτηριστικὴ γιὰ τὸ θέμα μου θεωρητικὴ συγγραφὴ Ἰωάννου ιερέως τοῦ Πλουσιαδηνοῦ (15^{ος} αἰ.), ποὺ ἐπιγράφεται *Έρμηνεία τῆς Παραλλαγῆς*⁶. Σ' αὐτὴν περιλαμβάνεται, κατὰ προοιμιακὴ δήλωση τοῦ συντάκτη της, ἓνα μικρὸ κανόνιο, γιὰ τὴ δύναμη καὶ τὴν ἐνέργεια τῶν πλαγίων ἤχων. Τὸ κείμενο ἀρχίζει με κάποιες μετροφωνηκοῦ τύπου ασκήσεις, πάνω στοὺς δίφωνους καὶ τρίφωνους κλάδους τῶν πλαγίων ἤχων:

❖ «καὶ ὁ μὲν **πλάγιος τοῦ πρώτου** δίφωνον ἔχει τὸν τρίτον, ὁ δὲ **πλάγιος τοῦ δευτέρου** δίφωνον ἔχει τὸν τέταρτον, ὁ μὲν **πλάγιος τοῦ τρίτου**, ἤγουν ὁ βαρὺς, δίφωνον ἔχει τὸν πρώτον, ὁ δὲ **πλάγιος τοῦ τετάρτου** δίφωνον ἔχει τὸν δεύτερον»⁷.

6. Βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, *Η ὀκταχμία*, σσ. 235-239. Έκτενὴ βιβλιογραφία γιὰ τὸν Πλουσιαδηνὸ ἔχω ἤδη (ταξινομημένα) καταγράψει στὸ ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ, *Έξωψάλμικα ποιητικά κείμενα*, σσ. 82-83· σ' αὐτὴ, νὰ προστεθοῦν τώρα καὶ οἱ ἀκόλουθες δύο μελέτες: SCHARTAU, Plousiadenos. ΜΠΑΛΑΓΕΩΡΓΟΥ, Πλουσιαδηνός.

7. Βλ. ΑΛΥΓΙΖΑΚΗ, ὁ.π., σ. 235⁶⁻⁹.

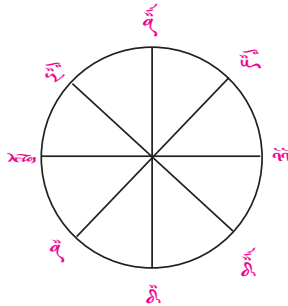
❖ «καὶ ὁ μὲν πλάγιος τοῦ τετάρτου τρίφωννον ἔχει τὸν τρίτον, ὁ δὲ βαρὺς τρίφωννον ἔχει τὸν δεύτερον, καὶ ὁ μὲν πλάγιος τοῦ δευτέρου τρίφωννον ἔχει τὸν πρῶτον, ὃς φθοριζόμενος ἀποτελεῖ τὸν νενανῶ, ὁ δὲ πλάγιος τοῦ πρώτου τρίφωννον ἔχει τὸν τέταρτον»⁸.

Εἶναι προφανὲς ὅτι αὐτὲς οἱ «ἀσκήσεις» ἀναπτύσσονται (καὶ βέβαια κατανοοῦνται) πάνω στὸ γνωστὸ σχῆμα τοῦ τροχοῦ⁹. Κι ὅπως εὐκόλα περιγράφονται λεκτικὰ ἀπὸ τὸν συντάκτη τῆς πραγματείας, καὶ παράλληλα ὀπτικοποιοῦνται, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ τροχοῦ, ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη (σὲ μιὰν ἀπτὴ σχηματοποίηση αὐτοῦ ποὺ περιγράφει ὁ λόγος), τὸ ἴδιο ἀβίαστα θὰ μπορούσαν καὶ νὰ παρασημανθοῦν, μὲ χρῆση τῆς παραδεδομένης σημειογραφίας.

Ἀποσπῶ ἐδῶ, γιὰ παράδειγμα, τὴν πρώτη ἀπὸ τὶς δύο παραπάνω περικοπές, τὴ σχετική μὲ τοὺς δίφωννους κλάδους τῶν πλαγίων ἤχων:

«καὶ ὁ μὲν πλάγιος τοῦ πρώτου δίφωννον ἔχει τὸν τρίτον, ὁ δὲ πλάγιος τοῦ δευτέρου δίφωννον ἔχει τὸν τέταρτον, ὁ μὲν πλάγιος τοῦ τρίτου, ἤγουν ὁ βαρὺς, δίφωννον ἔχει τὸν πρῶτον, ὁ δὲ πλάγιος τοῦ τετάρτου δίφωννον ἔχει τὸν δεύτερον».

Ἡ περικοπὴ αὕτὴ κατανοεῖται ἅμεσα, ἂν διαβαστεῖ μὲ παράλληλη χρῆση τοῦ παρακάτω σχήματος τοῦ τροχοῦ, μέσῳ τοῦ ὁποῖου ὀπτικοποιοῦνται παραστατικὰ τὰ γραφόμενα:



Ἡ ἴδια περικοπὴ θὰ μπορούσε –κάλλιστα– καὶ νὰ παρασημανθῇ, ὡς μουσικὴ ἄσκηση, κάτω ἀπὸ τὴν ἀκόλουθη –αἶφνης– μορφή (δική μου σημειογραφημένη πρόταση):



8. Αὐτόθι, σ. 235⁹⁻¹³.

9. Πρβλ. καὶ ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ, Τροχός.

Ίδού, λοιπόν, τὸ «τρίπτυχο», γιὰ τὸ ὁποῖο ἔκανα λόγο προηγουμένως πρόκειται γιὰ μιὰν ἀκολουθία ἀλληλοσυμπληρούμενων δεδομένων, πού (παρότι ὄχι μόνον δὲν παρέχεται πάντοτε, ἀλλὰ –στις περισσότερες περιπτώσεις– οὔτε καὶ ὑπονοεῖται) συντρέχει –πάντως– σὲ κάθε ἀνάλογη περίπτωση. Γιὰ παράδειγμα· στὴ συνέχεια τοῦ κειμένου τοῦ Πλουσιαδηνοῦ παρατίθεται ὁ πολὺ γνωστὸς θεωρητικὸς ἀφορισμὸς «πᾶσα τριφώνια τὸν αὐτὸν ἦχον ποιεῖ». Ἡ συγκεκριμένη θεωρητικὴ διδασχὴ ἀπαντᾷ σ' ὅλα τὰ σχετικὰ ἐγχειρίδια τῶν Κρητῶν θεωρητικογράφων¹⁰, στὴν ἀντίστοιχη θεωρητικὴ συγγραφὴ Παχωμίου τοῦ Ρουσάνου¹¹, ἀλλὰ καὶ (πρωτογενῶς) σὲ κάποιο κείμενο ἐνὸς ἄδηλου θεωρητικογράφου τοῦ 15^{ου} αἰῶνα, πού τιτλοφορεῖται *Ἑρμηνεία τῶν φωνῶν καὶ ἡχῶν*¹². Ὁ Πλουσιαδηνὸς ἐδῶ διευρύνει (λεκτικὰ) τὴν ἐρμηνεία τοῦ ἐν λόγω κανόνα:

«Ἐνταῦθα βεβαιοῦται καὶ ὁ παλαιὸς ἐκεῖνος κανὼν, ὁ λέγων, πᾶσα τριφώνια τὸν αὐτὸν ἦχον ποιεῖ. ἐν τε ἀναβάσει καὶ αὐθις ἐν καταβάσει. οὐχ ὁμοίως δὲ ἐπὶ πᾶσι καὶ κατὰ πάντων, ἀλλὰ ποτὲ μὲν ἀπὸ μέλους, ποτὲ δὲ ἀπὸ παραλλαγῆς, καὶ ποτὲ μὲν οὕτως ποτὲ δὲ ἄλλως. καὶ ποτὲ μὲν ἀπὸ μέλους μόνον ποτὲ δ' ἀπὸ παραλλαγῆς

10. Ὁ Ἰωάννης Λάσκαρης, αἰφνης, τὴν παραθέτει στὸ τέλος τῆς συγγραφῆς τοῦ ὑπὸ μορφῇ νουδεσίας [βλ. ALYGIZAKH, ὁ.π., σ. 240⁶¹⁻⁶³]:

«Γίνωσκε, ὦ ἀκροατά, ὅτι πᾶσα τριφώνια τὸν αὐτὸν ἦχον ποιεῖ, ἡγουν ἀπὸ τὸν καθ' ἑν ἦχον εὐγα φωνὰς τρεῖς, πάλιν ὁ αὐτὸς ἡχὸς ἐστὶ. αὕτη ἐστὶ ἡ τριφώνια».

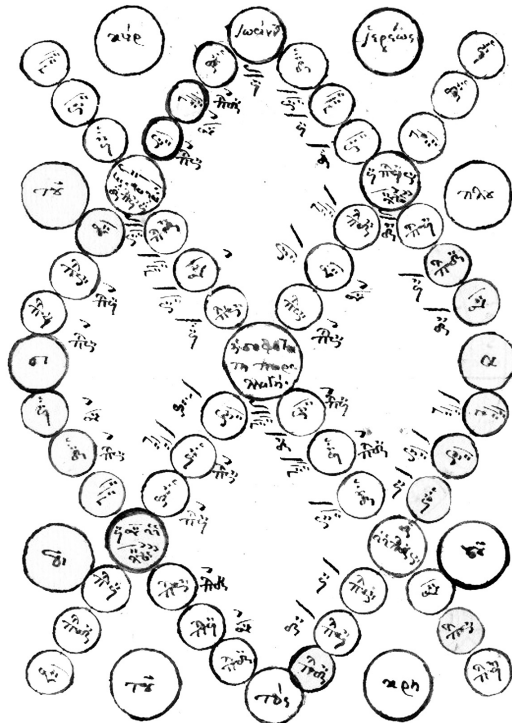
11. Ὁ Ρουσάνος τὴν χρησιμοποιεῖ στὴ συνάφεια τοῦ περὶ φθдорῶν λόγου τοῦ καὶ ἐμφανίζεται περιφραστικότερος, προχωρώντας σὲ πλέον ἅπτα παραδείγματα ἐφαρμογῆς τῆς συγκεκριμένης διδασκαλίας [ἡ ἀκόλουθη περικοπὴ ἀπὸ τὸν κώδικα EBE 2771, φ.φ. 235^v-236^r]:

«Εἰσὶ γὰρ καὶ φθοραὶ περὶ τὰ μέλη, αἵτινές εἰσιν ἀλλοιώσεις καὶ τροπὴ τοῦ κειμένου ἡχου εἰς ἕτερον, ἄνευ παραλλαγῆς φωνῶν. Τοῦτο δὲ πολλάκις ἡ τοιάδε ἢ τοιάδε θέσις ποιεῖ. Ἐπεὶ οὐχ ὥσπερ τὸν πρῶτον ἦχον μελίζομεν οὕτω καὶ τὸν δεύτερον, οὐδ' ὥσπερ τὸν δεύτερον, οὕτω καὶ τὸν τρίτον καὶ τοὺς λοιπούς. Τοῦτο συμβαίνει διὰ χθαμαλότητα καὶ ἐν τριφώνια γίνεσθαι κατιόντες γὰρ ἀπὸ τοῦ πλαγίου τετάρτου τρεῖς φωνὰς, εὐρίσκομεν τὸν αὐτὸν ἦχον ἀπὸ μέλους μὲν οὖν, οὐ κατὰ τὸν τρόπον τῆς ῥηθείσης παραλλαγῆς ἀπὸ γὰρ παραλλαγῆς πλάγιος πρῶτου ἐστίν. Ὡσαύτως γίνεται καὶ ἐν τῷ πλαγίῳ τοῦ πρῶτου καὶ ἐν τοῖς λοιποῖς καὶ αὐθις ἀνιόντες ἀπὸ τοῦ πλαγίου πρῶτου τρεῖς φωνὰς, εὐρίσκομεν τῇ ποιότητι τὸν αὐτὸν ἦχον καὶ ἀπὸ τοῦ δευτέρου τσαύτα, ὡσαύτως δεύτερον, ἢ νενανώ καὶ ἀπὸ τοῦ τρίτου, τρίτον καὶ ἀπὸ τοῦ τετάρτου, τέταρτον».

12. βλ. ALYGIZAKH, ὁ.π., σσ. 230-234. ALYGIZAKIS, Interpretation of tones and modes, pp. 143-157.

καὶ μέλους ὁμοῦ, ποτὲ δὲ καὶ ἀπὸ παραλλαγῆς μόνης. Εὐρήσεις γὰρ ἐν τῷ οἴκῳ τοῦ πλάγιου τετάρτου, τὸν αὐτὸν καὶ τρίτον καὶ μέσον δεύτερον· ὥστε ἀπὸ μὲν τοῦ τρίτου τριφώνιαν ποιήσας, εὐρήσεις δεύτερον· ἀπὸ δὲ τοῦ μέσου δευτέρου, ἤγουν τοῦ νέανες, εὐρήσεις τρίτον τρεῖς φωνὰς ἀριθμήσας»¹³.

Ἡ συγκεκριμένη –μακροσκελῆς– θεωρητικὴ διατύπωση (ἢ λεκτικὴ περιγραφή τοῦ φαινομένου) ἀπεικονίζεται, ἐπιπροσθέτως (καὶ μάλιστα διευρυμένη ὥστε νὰ βρῖσκει ἐφαρμογὴ σ' ὅλους τοὺς ἤχους), σὲ σχετικὸ –ἐπινοημένο ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Πλουσιαδηνό– σχῆμα (ποὺ συνήθως συμπεριλαμβάνεται στὴν πραγματεία του), δηλαδὴ στὴ γνωστὴ «σοφωτάτη παραλλαγὴ», ὅπου ὁ παραπάνω κανόνας σκιαγραφεῖται κάτω ἀπὸ τὴν ἀκόλουθον μορφή¹⁴:



13. Βλ. ΑΛΙΓΙΖΑΚΗ, *Ἡ ὀκταχγία*, σ. 235¹³⁻²¹. Γιὰ ὅλα τὰ παραπάνω πρβλ. καὶ ΧΑΛΔΑΙΑΚΗ, Ρουσάνος, σσ. 454-455.

14. Τὸ σχῆμα ποὺ ἀκόλουθεῖ λαμβάνεται (ἐνδεικτικὰ) ἀπὸ τὸν κώδικα ΒΚΨ 16/170, φ. 112^ο.

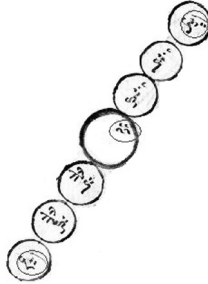
Καί, βέβαια, δὲν πρόκειται ἐδῶ γιὰ τίποτε περισσότερο, παρὰ γιὰ μετροφωνικοῦ τύπου ἀσκήσεις (πάνω σ' ἓνα τετράχορδο), ποὺ συναρτῶνται ἐπιφανειακὰ μὲν μὲ τοὺς ἐστῶτες φθόγγους τοῦ συγκεκριμένου συστήματος, οὐσιαστικὰ δὲ μὲ τοὺς ἤχους ποὺ ἐδράζονται στὴν ἀρχὴ καὶ στὸ τέλος κάθε σκέλους αὐτῆς τῆς φωνητικῆς ἀσκησης. Μία (κατὰ δική μου, καὶ πάλι, πρόταση) σημειογραφημένη ἐκδοχὴ αὐτοῦ του κανόνα, θὰ εἶχε τὴν ἀκόλουθη μορφή:



Ἀποσπῶ ἐδῶ καὶ πάλι, χάριν παραδείγματος, τὴν καταληκτικὴ ἀναφορὰ τῆς παραπάνω περικοπῆς:

«ὥστε ἀπὸ μὲν τοῦ τρίτου τριφωνίαν ποιήσας, εὐρήσεις δεύτερον· ἀπὸ δὲ τοῦ μέσου δευτέρου, ἤγουν τοῦ νέανες, εὐρήσεις τρίτον τρεῖς φωνὰς ἀριθμήσας».

Ἡ συγκεκριμένη θεωρητικὴ διατύπωση σχεδιάζεται, στὸ ἐπισημανθὲν σχῆμα τῆς σοφωτάτης παραλλαγῆς τοῦ Πλουσιαδηνοῦ, ὡς ἑξῆς (λεπτομέρεια ἀπὸ τὸ παραπάνω παρατεθὲν σχετικὸ σχῆμα):



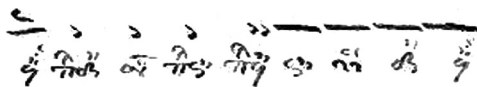
Ἡ ἴδια θεωρητικὴ διατύπωση θὰ μπορούσε καὶ πάλι νὰ παρασημανθεῖ, ὡς μουσικὴ ἄσκηση, κάτω ἀπὸ τὴν ἀκόλουθη –συγκεκριμένα– μορφή (δική μου σημειογραφημένη πρόταση):



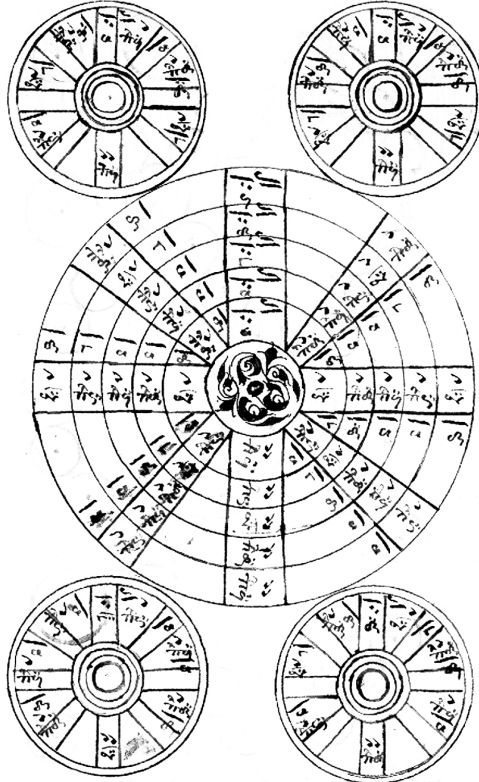
Αὐτὴν τὴν –πάνω στὴν τριφωνία– ἄσκηση, ὁ Πλουσιαδηνός, μάλιστα, τὴν παραβάλλει μὲ ἀντίστοιχη τοῦ Ἰωάννου Κουκουζέλη (ποὺ ἀναπτύσσεται πάνω στὴν τετραφωνία), προτείνοντας τὴν ὡς διεύρυνση τῆς ἴδιας μουσικῆς σκέψης. Στὴν πραγματεία του ὁ Πλουσιαδηνός περιγράφει ἀναλυτικὰ (μέσω τοῦ θεωρητικοῦ λόγου) τὴν πρόταση τοῦ Κουκουζέλη¹⁵, μιὰ πρόταση ποὺ μέχρι ἐκείνη τὴν ἐποχὴ δὲν εἶχε

15. Βλ. ΑΛΛΙΓΙΖΑΚΗ, ὅ.π., σσ. 235-236²¹⁻⁴⁵ (ἡ προσθήκη τοῦ μουσικοῦ παραδείγματος –πανομοιότυπα ἀπὸ τὸν κώδικα ΒΚΨ 16/170, φ. 108^r– δική μου):

«Ὁ γοῦν θεμέλιος καὶ πάντων ἡμῶν τῶν καλῶν ἡγεμὼν καὶ οἶον φωστὴρ τῆς καθ' ἡμᾶς ἐπιστήμης, ὁ μακαρίτης μαῖστωρ κύρις Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης ὀνομαζόμενος, πάντ' ἀρίστως ἐκθεῖς καὶ κανονίσας, τοὺς τέσσαρας καὶ μόνους ἡχους ἐνέφηγεν ὡς εἰσίν, κυρίους καὶ θεμελίους αὐτοὺς σχηματίσας καὶ παραστήσας παρῶκεν, ἐξηγουμένους αὐτῶν, ἀρίστως τὴν φύσιν τε καὶ τὴν γένεσιν, τῶν πλαγίων δὲ κανόνα οὐδένα ἐξέθετο, ἀλλὰ μόνον ἓνα καὶ γενικὸν εὗρεν ἄριστα, ὃν καὶ παρέδωκεν. ἐν γὰρ ταῖς τέσσαρσι φωναῖς ταῖς ἀνιούσαις φημί τὰς ἀδομένας οὕτως:



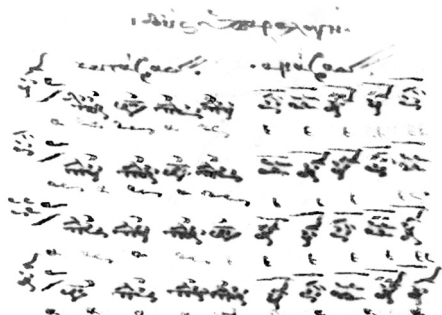
περιγραφεί λεκτικά, αλλά ἦταν ιδιαίτερα γνωστή μέσω τοῦ παρακάτω σχετικοῦ –καὶ πολὺ διαδεδομένου– σχήματος τοῦ λεγόμενου «σύνδετου τροχοῦ»¹⁶:



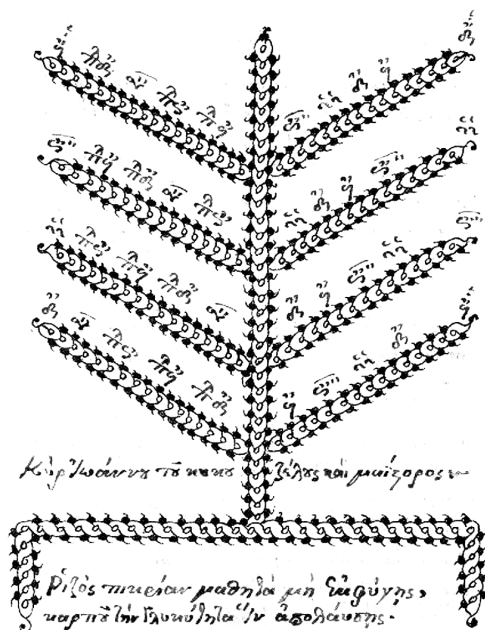
Διὰ τῶν τεσσάρων ὀλίγων, τοὺς πλαγίους δ', κυρίους ἀπέδειξεν, ἐν δὲ ταῖς τέσσαρσι κατιούσαις, τουτέστιν διὰ τῶν τεσσάρων ἀποστροφῶν, τοὺς κυρίους ἤχους τὸ ἀνάπαλιν πλαγίους ἀνέφηγε· τοὺς γὰρ κυρίους ἐκέισε πλαγίους, καὶ τοὺς πλαγίους κυρίους παρέδωκεν καὶ οὕτω γενικῶς ἀπέδειξε. τοὺς γὰρ βαθμοὺς τῶν πλαγίων ἤχων ἀναβαίνων ὁ μουσικός, κυρίους ἤχους ἀποτελεῖ. καὶ οὕτως ὁ μὲν πλάγιος τοῦ τετάρτου τέταρτος γίνεται· καὶ ὁ βαρὺς τρίτος· καὶ ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου δεύτερος· ὁ δὲ πλάγιος τοῦ πρώτου πρῶτος· καταβαίνων δ' αὐτοὺς ἐκείνους οὗς ἀναβαίνων αὐτὸς κυρίους ὑπολαμβάνει, πλαγίους εὕρισκε ἀναμφιβόλως. Τούτοις οὖν ὡς ἔοικε μόνοις ἀρκεσθεῖς ὁ μακάριος ἐκεῖνος ἀνὴρ, οὐδὲν ἄλλο ἴδιον περὶ τῶν πλαγίων ἤχων παρέδωκεν μὴ ἀκριβολογησάμενος παραδοῦναι περαιτέρω ἰδίας ὑποστάσεις ὡς εἴρηται τῶν πλαγίων ἤχων, ἀλλ' ἐμπεριέχεσθαι αὐτοὺς μεσὸν τῶν κυρίων, καὶ ἀναμιῖξ αὐτοὺς εἶναι· καὶ καταλέγεσθαι ἀμφοτέρους, τοὺς πλαγίους ἐν τοῖς κυρίοις, καὶ τοὺς κυρίους ἐν τοῖς πλαγίοις αὐτῶν. καὶ οἱ μὲν κύριοι κατέρχονται μέχρι τῶν πλαγίων· καὶ οἱ πλάγιοι ἀνέρχονται μέχρι τῶν κυρίων, καὶ οὕτω τελειοῦνται ὑπ' ἀλλήλων».

16. Τὸ σχῆμα ποὺ ἀκολουθεῖ λαμβάνεται (ἐνδεικτικὰ) ἀπὸ τὸν κώδικα BKΨ 16/170, φ. 112^ν.

Μία παρασημασμένη έκδοχή αὐτῆς τῆς ἄσκησης, θὰ διαμορφωνόταν –καὶ πάλι– ὡς ἀκολούθως¹⁷:



Αὐτὴ ἡ ἴδια, ἄλλωστε, ἄσκηση ἀπαντᾷ πολὺ συχνὰ στὰ σχετικὰ μουσικὰ χειρόγραφα μέσα ἀπὸ τὸ ἀκόλουθο χαρακτηριστικὸ σχῆμα τοῦ λεγόμενου «δέντρου τῆς Παραλλαγῆς»¹⁸:



17. Τὸ μουσικὸ παράδειγμα ποὺ ἀκολουθεῖ λαμβάνεται ἀπὸ τὸν κώδικα ΒΚΨ 35/188α, φ. 15^ν.

18. Τὸ σχῆμα ποὺ ἀκολουθεῖ [μάλιστα δὲ μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ ἀναγραφὴ στὴ βάση του: «Ρίζος πικρίαν, μαθητὰ, μὴ ἐκφύγῃς / καρποὺ τὴν γλυκύτητα ἐν' ἀπολαύσει»] λαμβάνεται (ἐνδεικτικὰ) ἀπὸ τὸν κώδικα ΒΚΨ 16/170, φ. 111^ν.

Για μιάν ακόμη φορά αποσπῶ ἐδῶ, ὡς εἰδικότερο παράδειγμα, τὴν ἀκόλουθη περικοπὴ τῆς παραπάνω θεωρητικῆς διδασκαλίας τοῦ Πλουσιαδηνοῦ:

«καὶ οὕτως, ὁ μὲν πλάγιος τοῦ τετάρτου γίνεται τέταρτος».

Ἡ συγκεκριμένη περικοπὴ σχεδιάζεται, στὸ ἐπισημανθὲν σχῆμα τοῦ σύνθετου τροχοῦ τοῦ Κουκουζέλη, ὡς ἑξῆς (λεπτομέρεια ἀπὸ τὸ παραπάνω παρατεθὲν σχετικὸ σχῆμα)¹⁹:



Μιὰ σημειογραφημένη ἐκδοχὴ τῆς ἴδιας περικοπῆς, στὸ τύπο μουσικῆς ἄσκησης, διὰ διαμορφωνόταν εὐκόλα ὡς ἀκολούθως (δική μου σημειογραφημένη πρόταση):



Τὸ γεγονὸς εἶναι, πιστεύω, πολὺ ἐνδιαφέρον. Διότι τὸ προβαλλόμενο «τρίπτυχο» παρέχει τὴν εὐχέρεια κατανόησης (καὶ –ὡς ἐκ τούτου–

19. Ὁρθότερη (καὶ ἐμφανέστερη) ἀπεικόνιση τῆς συγκεκριμένης θεωρητικῆς περικοπῆς παραθέτω παράλληλα ἐδῶ καὶ ἀπὸ λεπτομέρεια ἄλλης ἐκδοχῆς τοῦ ἰδίου σχήματος τοῦ σύνθετου τροχοῦ τοῦ Κουκουζέλη (ποὺ τὴν δημοσιεύει ὁ ΑΛΓΙΖΑΚΗΣ, ὅ.π., σ. 265, ἀπὸ τὸν κώδικα Ξενοφώντος 103, φ. 4^η):



έποπτικῆς καὶ ἐπαγωγικῆς διδασκαλίας) ἐνὸς ὀγκώδους θεωρητικοῦ ὑλικοῦ, ποὺ –στὶς περισσότερες περιπτώσεις– κεῖται δύσληπτο ἔως ἀκατανόητο στὰ σχετικὰ χειρόγραφα καὶ τὶς εἰδικὲς ἐκδόσεις κατανόησης μέσω διαφορετικῶν –κάθε φορά– τρόπων, διδασκαλίας κάτω καὶ ἀπὸ ἄλλο –σὲ κάθε περίπτωση– πρῖσμα. Μὲ βάση αὐτὴν τὴν παρατήρηση, δὲ μπορούσαμε (αἰφνης) νὰ «θεωρητικοποιήσουμε» (νὰ περιγράψουμε, δηλαδή, λεκτικὰ) τὰ ἐποπτικὰ σχήματα ἢ τὶς μετροφωνικὲς ἀσκήσεις ποὺ ἀφθονοῦν στὸ σχετικὸ πηγαῖο ὑλικό, ἢ –ἀντίστοιχα– νὰ «σχηματοποιήσουμε» (ἐπινοώντας ἰδιαίτερα γραφήματα) τὶς διάφορες –κατὰ καιροὺς παραδεδομένες– θεωρητικὲς συγγραφές, ἢ –τέλος– νὰ παρασημάνουμε σημειογραφικὰ τὸ ἴδιο ὑλικό, ἀναδεικνύοντας μιὰν (ἀπρόσμενη, ἀλλὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὴ καὶ ἐπικαιροποιημένη) πρακτικὴ-ψαλτικὴ διάστασή του. Ἐπιπλέον δέ (καὶ ἐπανέρχομαι –ἐν κατακλείδι– στὴν ἀρχικὴ σκέψη μου), μὲ ἀφορμὴ ὅσα ἐπισημάνθηκαν (σχετικὰ μὲ τὴν εὐρύτερη ἔννοια ποὺ εἶναι δυνατὸν νὰ ἐκλάβει ἡ Παραλλαγή), ἀποδεικνύεται ὅτι: ἐκεῖ ὅπου ὁ νοῦς ἀδυνατεῖ καὶ ἡ γλῶσσα σιωπᾷ (ἀπὸ οὐσιαστικὴ ἢ πρακτικὴ ἀδυναμία), μιὰ εἰκόνα, ἓνα σχῆμα, ἓνα σύμβολο ὑπερβαίνει (ὅπως ἀκριβῶς συμβαίνει στὴ νοηματικὴ διάλεκτο) τὸν λόγο, ἐνῶ –τέλος– ὁ ἥχος, ἓνας ἄλλος ἐμμελὴς λόγος ποὺ ἀναπτύσσεται πάνω σὲ ἀποδεσμευμένες ἀπὸ λογικὴ ἔννοια συλλαβές (: ἡ Παραλλαγή), βοηθᾷ καθοριστικὰ μιὰν ἀδήριτη ἀνάγκη (ψαλτικῆς καὶ ὅχι μόνον) ἐκφράσης, συμβάλλει στὴν ἀλληλοκατανόηση, ἀναδεικνύεται –δηλαδή– σ’ ἓναν –οἰκουμενικὴς διάστασης– διάυλο μουσικῆς ἐπικοινωνίας, σὲ μιὰν ἄλλη οἰκουμενικὴ γλῶσσα...

