

ΑΧΙΛΛΕΥΣ Γ. ΧΑΛΔΑΙΑΚΗΣ
Κοσμήτωρ, Φιλοσοφική Σχολή
Καθηγητής, Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν

ΝΕΟΜΕΘΟΔΙΚΕΣ ΣΥΝΘΕΤΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΙΔΕΑ, ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΚΑΙ ΕΠΕΚΕΙΝΑ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ*

Θεμιτὸς δύναται νὰ θεωρηθεῖ ὁ νεολογισμὸς «νεομεθοδικός», παρ' ὅτι δὲν φαίνεται νὰ ἔχει χρησιμοποιηθεῖ εὐρύτερα. Ἄν ἀποπειρώμασταν λεξικογράφηση τοῦ ὅρου, αὐτὸς θὰ ἐρμηνευόταν, εἰκότως, ὡς «ὁ σχετικὸς μὲ τὴ νέα μέθοδο, ὁ συμβατὸς μὲ τὴ γνωριστικὴ ἰδέα τῆς καὶ συνεπῆς πρὸς τοὺς θεωρητικοὺς ὅρους καὶ τεχνικοὺς κανόνες τῆς».

Ὡς ἐκ τούτου, οἱ ἐν προκειμένῳ ἐξεταζόμενες «νεομεθοδικές συνθετικές πρακτικές» ἀναφέρονται, συνεκδοχικά, σὲ τεχνικές μελοποιίας, μελοποιίας ὅμως κατασκευασμένης καὶ κυρίως καταγεγραμμένης ἀποκλειστικὰ μέσῳ τῆς νέας μεθόδου ἀναλυτικῆς σημειογραφίας, ἄρα καὶ ἐπὶ τῇ βάσει τῆς ἐξ αὐτῆς συνεπαγομένης φιλοσοφίας.

ΙΔΕΑ

Αὐτόχρονα, ἀναδύεται ἓνα ἐρώτημα: παρόμοιες μελοποιήσεις διαφέρουν ἀπὸ τὶς προγενέστερα γνωστὲς ἀνάλογες, τὶς κατὰ τὴν ἐποχὴ χρήσης τῆς παλαιᾶς συνοπτικῆς σημειογραφίας πεποιημένες συνθέσεις; Φαίνεται ὅτι σὲ ἰκανὲς ἢ ἔστω σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις ἐπισημαίνεται ὄντως παρόμοια διαφοροποίηση, ἐνίοτε δὲ ἔντονα ἀξιοσημείωτη βέβαια, ἢ ἐν προκειμένῳ ἐπιχειρουμένη ἀπάντηση ἐπουδενὶ δύναται (καὶ οὔτε πρέπει) νὰ γενικευθεῖ· ἀνάλογη γενίκευση θὰ συνιστοῦσε ἀβασάνιστη τοποθέτηση, οὐδόλως ἀντιπροσωπευτικὴ τῶν τάσεων ποὺ ἀποτυπώνονται στὸ σύνολο τοῦ παραδεδομένου σχετικοῦ μουσικοῦ ὕλικου· ὥστόσο, ἄς σημειωθεῖ ἐξ ἀρχῆς ὅτι ἡ παραπάνω δι-

* Τὸ παρὸν κείμενο παρουσιάστηκε ὡς ἀνακοίνωση στὸ Συνέδριο *Θεωρία καὶ Πράξις τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης-3^ο Διεθνὲς Συνέδριο Μουσικολογικὸ καὶ Ψαλτικόν: Οἱ τρεῖς Διδάσκαλοι: Χρῦσανθος, Γρηγόριος, Χουρμούζιος καὶ ἡ Νέα Μέθοδος Σημειογραφίας, 200^η ἐπέτειος: 1814/15-2015* (Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν ΦΛΣ ΕΚΠΑ-Ίδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας-Ἀθήνα, 21-23 Ὀκτωβρίου 2015).

Επιστημονική Επετηρίς

αφοροποίηση μοιάζει να όφείλεται στην ίδια τη φύση της αναλυτικής σημειογραφίας, ή οποία διαμορφώνεται κατά δεδομένη ιστορική συγκυρία, έντοπιζόμενη στην Κωνσταντινούπολη και έγχρονηζόμενη από τις άρχες του 19^{ου} αιώνα και έντεϋθεν, κατά μιάν περίοδο, δηλαδή, που διέπεται γενικότερα από τάσεις νεωτερικές και ροπές διαφωτιστικές· όπωσδήποτε, αυτά τα δεδομένα έπηρέασαν και ως ένα βαθμό άναμόρφωσαν καθοριστικά τις προγενέστερες άνάλογες τεχνικές.

Έκ προοιμίου, πάντως, έμβαθύνοντας στον περι της παραπάνω μελοποιητικής τακτικής προβληματισμό, πρέπει να έπισημανθεί ότι ή νεομεθοδική συνθετική φιλοσοφία χαρακτηρίζεται, έν πολλοίς, από ένα οίονει μετασχηματισμό του ένδιαφέροντος των μελοποιών· από την έμφαση στη στιβαρή μακροδομική εξέλιξη των μουσικών γραμμών ή μέριμνα μετατίθεται στη λεπτότερη έπεξεργασία της μικροδομικής άνάπτυξης των ήχητικών σχηματισμών ή άκόμη και στην εύφάνταστη συμπλοκή των έπι μέρους πολυσχιδών τροπικών διαφοροποιήσεων.

ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ

Για μιάν ειδικότερη άναφορά στο ζήτημα θα χρησιμοποιηθεί έδω, ως παράδειγμα, σύνθεση Άναστασίου του Ύδραίου, μιá Δοξολογία μελοποιημένη σε ήχο πλάγιο του τετάρτου χρωματικό, που παραδίδεται σε σπάραγμα χειρόγραφης Άνθολογίας, άποκειμένης στα κατάλοιπα μακαριστού Αιγινήτη Ιεροφάλλη¹. πρόκειται για σύνθεση που παραδίδεται διττώς: κατά την πρωτότυπη μελοποίησή της, από τον Άναστάσιο Ύδραίο², αλλά και κατά – μεταγενέστερη προφανώς– «διορθωμένη» έκδοχή της, διαμορφωθείσα κατόπιν έπιθεώρησης του μέλους της από τον διδάσκαλο Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα³. Κατά την τελευταία αυτή έκδοχή της, ή συγκεκριμένη Δοξολογία

1. Βλ. Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης, *Η ψαλτική τέχνη στην Αίγινα. 1. Εύαγγελος Χ. Μαρίνης (1890-1977)*, Άθηναι 1995, κυρίως σσ. 47-48 (όπου συνοπτική περιγραφή του έν λόγφ κώδικα [= Συλλογής Εύαγγέλου Μαρίνη 4]).

2. Βλ. Συλλογής Εύαγγέλου Μαρίνη 4, φφ. 16^ν-21^ν [: Δοξολογία χρωματική ήχου (;) βάσιν (;) του δια τονικόν παρά Άναστασίου Ύδραίου (;) ήχος πλ. δ' με πλ. β' Δόξα σοι τῷ δείξαντι τὸ φῶς] (έφ' έξής: Υ)· πρβλ. στο ίδιο, σσ. 75-76 (όπου δημοσιεύονται πανομοιότυπα αυτής της μόνης ως τώρα γνωστής άνθολόγησης της παρούσας σύνθεσης [συγκεκριμένα, τὰ φφ. 16^ν και 18^ν του παραπάνω κώδικα]).

3. Βλ. Συλλογής Εύαγγέλου Μαρίνη 4, φφ. 26^ν-31^ν [: Δοξολογία ήχος πλ. δ' χρωματικόν (sic) μελοποιηθείσα παρ' Άναστασίου του Ύδραίου έπιθεωρηθείσα δε και έπιδιορθωθείσα παρά του μουσικολογιστάτου Χουρμούζιου Χαρτοφύλακος· Δόξα σοι τῷ δείξαντι τὸ φῶς] (έφ' έξής: Χ)· πρβλ. στο ίδιο, σσ. 77-78 (όπου και πάλι δημοσιεύονται πανομοιότυπα της άνθολόγησης αυτής της έκδοχής της παρούσας σύνθεσης [συγκεκριμένα, τὰ φφ. 26^ν και 30^ν του παραπάνω κώδικα]).

Νεομεθοδικές συνθετικές πρακτικές

δημοσιεύθηκε τὸ ἔτος 1901 στὸ πρῶτο τεύχος τοῦ μουσικοῦ παραρτήματος τῆς ἔφημερίδος *Φόρμιγξ*⁴, ἐκείθεν δὲ ἀναδημοσιεύθηκε σὲ εὐάριθμες σύγχρονες μουσικὲς ἐκδόσεις⁵. Ὁ ἀρχικὸς συνθέτης, ὁ περίφημος Ὑδραῖος πρωτοφάλης Ἀναστάσιος ὁ Ταπεινός, ποὺ πεθαίνει σὲ «βαθὺ γῆρας» τὸ ἔτος 1884⁶, γνωστὸς ὁ ἴδιος καὶ ὡς διδάσκαλος⁷, φέρεται βέβαια ὄχι μόνον ὡς μαθητῆς ἀλλὰ καὶ ὡς δεξιὸς μιμητῆς τοῦ ἐτέρου τῶν ἐφευρετῶν τῆς νέας μεθόδου, Γρηγορίου τοῦ πρωτοφάλτου, σύμφωνα μὲ ὅσα σημειώνει ὁ ἐπίσης Ὑδραῖος πρωτοφάλης Γεώργιος Χαλιορῆς, στὸν πρόλογο ἐνὸς –κατὰ τὸ ἔτος 1890 κυκλοφορηθέντος– μουσικοῦ πονήματός του: «Τὸ ὕφος ὅπερ μετεχειρίσθην ἐστὶ καθαρῶς ἐκκλησιαστικόν, μὴ στερούμενον ἅμα

4. Βλ. *Μουσικὸν παράρτημα τῆς μουσικῆς ἔφημερίδος «Φόρμιγξ»*, περιέχον ἐκλεκτὰ ἀνέκδοτα μουσικὰ μαθήματα ἐσπερινοῦ, ὄρθρου καὶ λειτουργίας, τῶν δοκιμωτέρων ἀρχαίων τε καὶ νεωτέρων μουσικοδιδασκάλων, ἔτι δὲ καὶ δημόδη ἄσματα, ἐκδίδοται ἐπιμελείᾳ τῶν κκ. Γερμανοῦ Κυριαζῆ, Ἰωάννου Θ. Τσώκλη καὶ Παναγ. Τζαννέα, ἔτος Α' ἐν Ἀθήναις 1901, σσ. 22-31 [: *Δοξολογία εἰς ἕχον πλ. δ' χρωματικόν*. Μελοποιηθεῖσα παρὰ † Ἀναστασίου τοῦ Ὑδραίου, ἐπιθεωρηθεῖσα δὲ καὶ διορθωθεῖσα παρὰ † Χα[*(sic)*=ου]μουζίου τοῦ Χαρτοφύλακος· Δόξα σοι τῷ δεῖξαντι τὸ φῶς] (ἐφ' ἐξῆς: Φ).

5. Βλ. *Ταμείον Ἀνθολογίας*, περιέχον ἅπασαν τὴν ἐκκλησιαστικὴν ἐνιαύσιον ἀκολουθίαν ἐσπερινοῦ, ὄρθρου, Λειτουργίας, Μεγάλης Τεσσαρακοστῆς καὶ τῆς λαμπροφόρου Ἀναστάσεως, μετὰ τινῶν καλοφωνικῶν εἰρμῶν, τόμος Β', ἀκολουθία τοῦ ὄρθρου, τεύχος Γ', συμπλήρωμα ἀνθολογηθὲν ὑπὸ Ἀγιορείτου μοναχοῦ Ἀνδρέου Θεοφιλοπούλου, καθηγητοῦ βυζαντινῆς μουσικῆς, εἰκονογράφου Ἰωάννου Βράνου, Θεσσαλονίκη 1979, σσ. 706-715 [: *Δοξολογία ὑπὸ Ἀναστασίου τοῦ Ὑδραίου*, ἐπιθεωρηθεῖσα δὲ καὶ διορθωθεῖσα ὑπὸ Χουρμουζίου τοῦ Χαρτοφύλακος· εἰς ἕχον πλ. δ' χρωματικὸν Δόξα σοι τῷ δεῖξαντι τὸ φῶς] (πρόκειται γιὰ φωτοτυπικὴ ἀνατύπωση ἀπὸ τὴν ἔκδοση Φ· ἐφ' ἐξῆς: Α)· καθὼς καὶ Χαράλαμπος Καρακατσάνης, *Ὀκτάνηχον Μουσικὸν Λειτουργικόν*, τόμος Η', ἤχος πλάγιος τοῦ τετάρτου [...], Ἀθῆναι α.α.ζγ' [1993], σσ. 333-340 [: Κων. (sic. διαβ. Ἀναστασίου) Ταπεινοῦ τοῦ Ὑδραίου ἐπιθεώρησις Χουρμ. Χαρτοφύλακος· Δόξα σοι τῷ δεῖξαντι τῷ φῶς] (ἐφ' ἐξῆς: Κ).

6. Βλ. Γεώργιος Ἰ. Παπαδόπουλος, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ οἱ ἀπὸ τῶν ἀποστολικῶν χρόνων ἄχρι τῶν ἡμερῶν ἡμῶν ἀμάσαντες ἐπιφανέστεροι μελωδοὶ, ὕμνογράφοι, μουσικοὶ καὶ μουσικολόγοι*, ἐν Ἀθήναις, Τυπογραφεῖον καὶ Βιβλιοπωλεῖον Κουσουλίνου & Αθανασιάδου παρὰ τῷ ναῶ τῶν ἁγίων Θεοδώρων, 1890 [= ἐκδόσεις Κουλτούρα, Ἀθῆνα 2017], σσ. 359 καὶ 494. Τοῦ ἰδίου, *Ἱστορικὴ ἐπισκόπησις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἀπὸ τῶν ἀποστολικῶν χρόνων μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς (1-1900 μ.Χ)*, Ἀθῆναι 1904 [= ἐκδόσεις Τέρτιος, Κατερίνη 2019], σ. 214. Τοῦ ἰδίου, *Λεξικὸν τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*, ἐκδόσεις Πανελληνίου Συνδέσμου Ἱεροφαιτῶν Ρωμανὸς ὁ Μελωδὸς καὶ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, Ἀθῆνα 1995, σσ. 223, 228 καὶ 237. Φίλιππος Ἀθ. Οἰκονόμου, *Βυζαντινὴ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ καὶ Ψαλμωδία –Ἱστοριομουσικολογικὴ Μελέτη–*, τόμος Α', Αἴγιο 1992, σ. 86. Πρβλ. Ἀχιλλεὺς Γ. Χαλδαιάκης, ὅ.π., σ. 48, ὑποσημ. 40.

7. Ἀπὸ τοὺς μαθητὲς τοῦ ἐν λόγῳ μουσικοδιδασκάλου μνημονεύονται ἐδῶ οἱ ἐκ Σύρου μουσικῶτατοι αὐτάδελφοι Νικόλαος καὶ Θεοφάνης Παπαϊωάννου, ὁ σπουδαῖος Χιώτης πρωτοφάλης Νικόλαος Πουλᾶκης, καθὼς καὶ ὁ ἐκ Σπάρτης πρωτοφάλης Ἠλίας Ζαχαράκος. Βλ. Γεώργιος Ἰ. Παπαδόπουλος, *Συμβολαὶ...*, ὅ.π., σσ. 449, 491 καὶ 496. Τοῦ ἰδίου, *Λεξικόν...*, ὅ.π., σσ. 178, 196 καὶ 89, ἀντίστοιχα.

Επιστημονική Επετηρίς

του προφορικού χαρακτήρος του αιδιόμου Μουσικοδιδασκάλου Αναστασίου Ταπεινού, του ἐξ Ὑδρας, ὅστις ἦτο ἐκ τῶν καλλίστων ποιητῶν, μαθητοῦ δὲ τοῦ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, ὃν καὶ ἐμμεῖτο ἄριστα, μετὰ τούτου δέ, τύχη ἀγαθῇ, ἐπὶ δεκαετίαν συνέψαλλον»⁸.

Τὸ ἀξιοσημεῖωτο γεγονός τῆς προεπισημανθείσας διττῆς μελικτῆς ἐκδοχῆς τῆς ἐξεταζομένης σύνθεσης, φέρει –κατὰ βάσιμη εἰκοτολογία– σὲ κάποια ἐπαφή καὶ ἐπικοινωνία τοὺς δύο ἄντρες, Ἀναστάσιο τὸν Ὑδραῖο καὶ Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα, ἐντοπίζοντας ἐνδεχομένως τὸν πρῶτο στὴν Κωνσταντινούπολη. Πάντως, ὁ συσχετισμὸς τους καὶ κυρίως ἡ ἐκ μέρους τοῦ Ἀναστασίου ἐμπιστοσύνη πρὸς τὸν Χουρμούζιο, ἂν δὲν ἀναπτύχθηκαν –εὐλόγως– μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Γρηγορίου πρωτοψάλτου († 1821), τοῦ πρώτου, μᾶλλον, διδασκάλου τοῦ Ἀναστασίου, ἀναδεικνύουν ἴσως ἔμμεσα ἐδῶ καὶ μιὰν ἐκ μέρους τοῦ Χουρμούζιου ὑπόρρητη διάθεση «μουσικοῦ σχολιασμοῦ» σχολιασμοῦ τόσο τοῦ μαθητοῦ (τοῦ Ἀναστασίου) ὅσο, μέσῳ αὐτοῦ, καὶ τοῦ διδασκάλου του (τοῦ Γρηγορίου). θὰ ἦταν, ὡς ἐκ τούτου, πιθανὸν νὰ θεωρηθεῖ ὅτι λανθάνει ἐν προκειμένῳ κάποιοι, εὐλόγα ἐνδιαφέρων, συναδελφικὸς ἢ καὶ συντεχνιακὸς «διάλογος» τῶν δύο ἐκ τῶν τριῶν διδασκάλων τῆς νέας μεθόδου.

ΕΠΕΚΕΙΝΑ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ

Τὸ προεπισημανθὲν μουσικὸ ὕλικὸ παρέχει πολλὰς προοπτικὰς περαιτέρω σχολιασμοῦ καὶ ἀνάλυσης· θὰ ἐπισημανθοῦν ἐδῶ, ἐνδεικτικὰ καὶ ὑπαινικτικὰ, δύο μόνον:

8. Βλ. Νέον ταμεῖον μουσικῆς Ἀνθολογίας, περιέχον Ἀναστασιματᾶριον ὅλου τοῦ ἐνιαυτοῦ, τὰ δοξαστικά τῶν αἰῶν καὶ μέρος ἐσπερινοῦ, ἀργουσντόμους καταβασίας τοῦ ἐνιαυτοῦ, ἄπασαν τὴν ἐκκλησιαστικὴν ἐνιαύσιον ἀκολουθίαν ἐσπερινοῦ, ὄρθρου, λειτουργίας, Μεγάλης Τεσσαρακοστῆς, Προηγασμένων, Ἐγκωμίων Ἐπιταφίου, τῆς λαμπροφῶρου Ἀναστάσεως, καλοφωνικῶν εἰρῶν, μέρος θεωρητικῶ καὶ τιῶν ἀρίστων ἀνεκδότων εἰσέτι μαθημάτων τῶν ἀειμνήστων διδασκάλων Ζαφειρίου καὶ Ταπεινοῦ, ἐπεξεργασθὲν ἤδη καὶ ἐπιδιορθωθὲν κατ' ἀναλυτικώτερον, ἐμμελέστερον καὶ κανονικώτερον τρόπον ὑπὸ Γεωργίου Μ. Χαλιορῆ, μουσικοδιδασκάλου ἐξ Ὑδρας, συνδρομῇ φιλοτίμῳ τῶν ἐξ Ὑδρας φιλομούσων Μιχαῆλ Σακελλαρίου προσκυνητοῦ καὶ Γεωρ. Βλαστοῦ, νῦν τὸ πρῶτον ἐκδίδεται εἰς τόμους τρεῖς, μετὰ πολλῶν νεωστὶ μελοποιηθέντων μαθημάτων παρὰ τοῦ ἰδίου ἐκδότου, ἐγκρίσει καὶ ἀδεία τῆς Ἱεραῆς Συνόδου τοῦ Βασιλείου τῆς Ἑλλάδος, τόμος πρῶτος, ἐν Ἀθήναις, τυπογραφεῖον καὶ βιβλιοπωλεῖον Κουσουλίνου καὶ Ἀθανασιάδου, παρὰ τῷ ναῶ τῶν ἁγίων Θεοδώρων, 1890, σ. ζ'. Πρβλ. Ἀχιλλεὺς Γ. Χαλδαϊάκης, «Ἡ ψάλτικὴ παράδοση τῆς νήσου Ὑδρας. Α'. Ὑδραῖοι κωδικογράφοι, μελουργοὶ καὶ ψάλτες», ΕΕΦΣΠΑ 32 (1999-2000), 190-193.

Νεομεθοδικές συνθετικές πρακτικές

1. Συγκριτική εξέταση τών μουσικῶν κειμένων

Ὁ ἐντοπισμὸς τοῦ πρωτοτύπου μιᾶς σύνθεσης, ποὺ τυγχάνει ἤδη πολυ-
διαδεδομένη κατὰ τὴ δευτερογενῶς ἐπεξεργασμένη μουσικὴ ἐκδοχὴ τῆς,
ἐπιτρέπει, ὅπως εἶναι προφανές, τὴ σύγκριση ἑκατέρων τῶν ἐκδοχῶν
καὶ τὴ συνακόλουθη ἐξαγωγή πολλῶν καὶ χρησίμων καὶ πολυσημάντων
συμπερασμάτων, ἀναφερομένων τόσο σὲ θέματα δομικῆς κατάστρωσης
ὅσο καὶ σὲ ζητήματα τροπικῶν ἐπιλογῶν τοῦ μέλους.

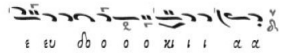
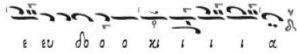
Ἐς ἐπισημανθεὶ αἴφνης, πάντοτε ὑπὸ τὴν παραπάνω ἐνδεικτικὴ καὶ
ὕπαινικτικὴ διάθεση, ὅτι στὶς μελικές καταλήξεις τῆς σύνθεσης, γιὰ πα-
ράδειγμα, ἐκεῖ ὅπου ὁ Ἀναστάσιος φέρεται νὰ «ἀναπηδᾷ ὡς σκύμνος»,
ὁ Χουρμούζιος ἐμφανίζεται νὰ «περιπατεῖ ὡς λέων»:

Στίχος

Ἀναστάσιος Ὑδραῖος

Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ

1



2



3



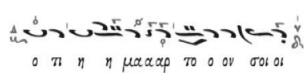
4



12



13



Ἐπιπροσθέτως, ὅμως, κυριότατα στὶς ληκτικὲς καὶ πάλι ἀπολήξεις
τοῦ μελοποιήματος, ἐκεῖ ὅπου ἡ συνθετικὴ ἰδέα τοῦ Ἀναστασίου ἀνα-
πτύσσεται ἡχητικὰ ἀμιγῆς, οἱ ἀντίστοιχες ἐπιλογές τοῦ Χουρμούζιου δι-
απνέονται ἀπὸ σύμμικτες μελωδικές ἐξελίξεις:

Επιστημονική Επετηρίς

Στίχοις

Αναστάσιος Ύδραϊος Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ

6	<p>Θε ἔ ῃ πα τρ ος α α α μη η η ν</p>	6	<p>Θε ἔ ῃ πα α α τρ ος α α μη η η ν</p>
8	<p>Φυ λα χ ῶ η η η ναι αι η η η μα α ας</p>	8	<p>Φυ λα χ ῶ η η η ναι αι η η η μα ας</p>
9	<p>εις τρ ος αι ω ω ω ω να α ας α μη η η ν</p>	9	<p>εις τρ ος αι ω ω ω ω να α ας α μη η η ν</p>
10	<p>η λ πι ι σα α με εν ε ε πι ι ι σε ε</p>	10	<p>η λ πι ι σα α με εν ε ε πι ι ι σε ε ε</p>
14	<p>συ ει ει ο ο θε ε ε ε ο ο ο ος μ δ</p>	14	<p>συ ει ει ο ο θε ε ε ε ο ο ο ο ο ο ος μ δ</p>
15	<p>ο ῳ ο με ε θα α α φ ω ω ως</p>	15	<p>ο ῳ ο ο με ε θα α α φ ω ω ως</p>

Οἱ τελευταῖες, τροπικὲς περισσότερο παρὰ δομικὲς, παρεμβάσεις τοῦ Χουρμούζιου ἐπὶ τοῦ πρωτοτύπου, ἀποπνέουν αὐτόχρομα ἕνα οἶονεῖ ἔξωτερικὸ ἄκουσμα, μᾶλλον δὲ συμβάλλουν ἀποφασιστικὰ στὴν αὐτονομημένη καὶ σαφῆ πλέον ἀποτύπωση τῆς λανθανόντως καὶ διστακτικὰ καταγεγραμμένης στὸ ἀρχικὸ μουσικὸ δοκίμιο διάθεσης: ὡς μελοποιημένη σὲ ἦχο πλ. δ' με πλ. β' περιγράφει τὴ σύνθεσή του ὁ Ἀναστάσιος, ὡς μέλος ἦχου πλ. δ' χρωματικῶ τὴν χαρακτηρίζει ὁ Χουρμούζιος.

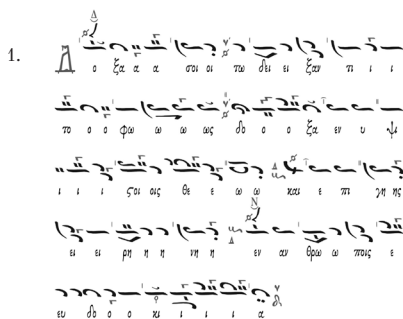
Ἀκολουθεῖ μιὰ συγκριτικὴ παράθεση ἑκατέρων τῶν ἐκδοχῶν τῆς ἐν προκειμένῳ σχολιαζομένης σύνθεσης⁹:

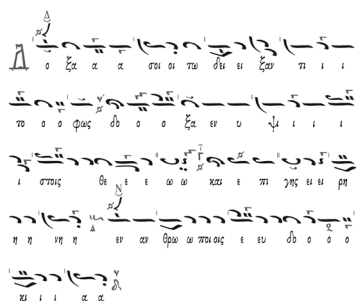
9. Στὸν πίνακα ποῦ ἀκολουθεῖ, τὸ μουσικὸ κείμενο τῆς Δοξολογίας ἀντιγράφεται πιστὰ καὶ ἀναστοιχειοθετεῖται ἠλεκτρονικὰ ἀπὸ τὴς ἡδὴ παραπάνω (βλ. ὑποσημ. 2-3) ἐπισημανθεῖσες ἀντίστοιχες πηγές: Υ (ἡ πρωτότυπη σύνθεση Ἀναστασίου τοῦ Ύδραϊου: ἀριστερὴ στήλη) καὶ Χ (ἡ ἐπιθεωρημένη καὶ ἐπιδιορθωμένη ἐκδοχὴ τῆς ἀπὸ τὸν Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα: δεξιὰ στήλη) κατὰ τὴν παράθεσή τῆς, ἡ σύνθεση χωρίζεται σὲ 23 ἐνότητες, διαμορφούμενες ἀπὸ τοὺς 16 στίχοις τῆς Μεγάλης Δοξολογίας (τοῦ στίχου *Εὐλογητὸς εἶ, Κύριε, δίδαξόν με τὰ δικαιοῦματά σου* παραδιδομένου κατὰ διττὴ μελικὴ ἐκδοχή), μὲ συμβατικὴ συνέχιση αὐτῆς τῆς ἀρίθμησης (πρὸς διευκόλυνση τῶν σχετικῶν συγκρίσεων καὶ παραπομπῶν) καὶ στὰ ἐπὶ μέρους τμήματα τόσο τοῦ ἐπιτασσομένου *Τρισαγίου* καὶ τῆς *Μικρῆς Δοξολογίας* ὅσο καὶ τοῦ ληκτικῶ *Ἀσματικῶ Τρισαγίου*. Γιὰ τὴν ἠλεκτρονικὴ ἐπεξεργασία αὐτῶν τῶν μουσικῶν κειμένων ὀφείλονται ἐγκράδιες εὐχαριστίες στοὺς συναδέλφους Παναγιώτη Κουτράκο [: Υ & Χ], Νίκο Μπούρη [: Χ] καὶ Θεόδωρο Μαρουλάκη [: Υ]. Σημειωτέον ὅτι στὸ Υ διορθώνονται σωτηρὰ εὐάριθμα μόνον σημειογραφικὰ ἀβλεπτήματα, σχετικὰ μὲ τὴς φθογγικὲς μαρτυρίες, ὡς συγχρότερο τῶν ὁποίων ἐπισημαίνεται ἡ ἀντικατάσταση τῆς ἀπαντώσας στὴν ἐν λόγω πηγῆ

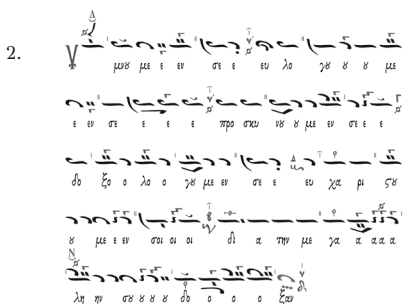
Νεομεθοδικές συνθετικές πρακτικές

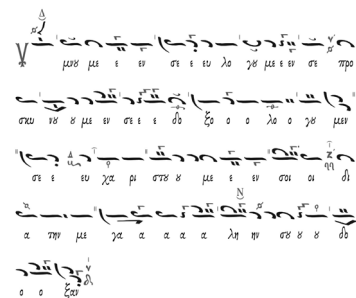
Ἀναστάσιος Ὑδραῖος



Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ

1. 

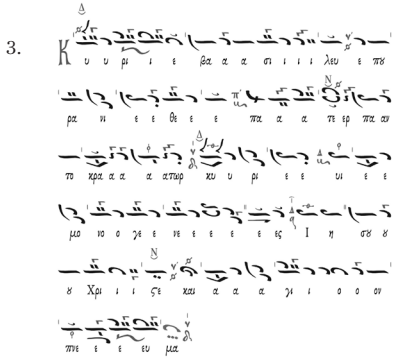


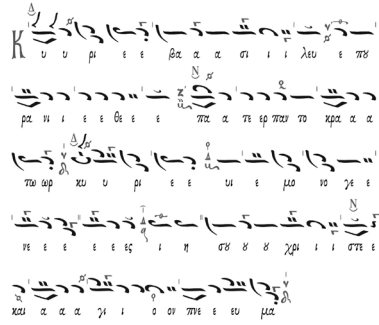
2. 

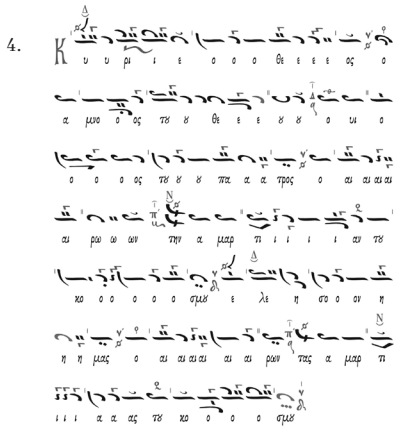


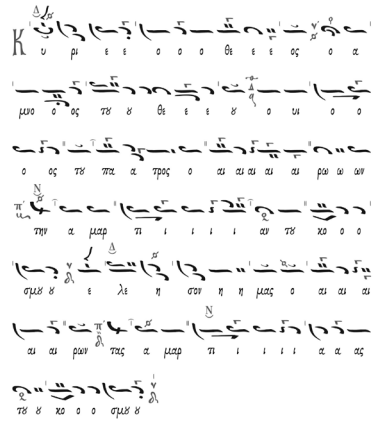
μαλακής χρωματικής μαρτυρίας των περιττών φθόγγων () με την ανάλογη του σκληρού χρωματικού γένους (). Ανάλογες, έντελως μεμονωμένες, διορθωτικές παρεμβάσεις στο X υπομνηματίζονται άρμοδιως στην κριτική μουσική Έκδοση που ακολουθεί. Στο Y, επίσης προσετέθησαν δύο μουσικά σημάδια (άπό τον 4^ο στίχο), εκ παραδρομής παραλειφθέντα στο χειρόγραφο, τα όποια επισημαίνονται με γκριζα σκίαση. Ή επί του μουσικού κειμένου άμφοτέρων των συνθέσεων προσθήκη ισοκρατημάτων και ρυθμικών ένδειξεων έγινε άπό τον γράφοντα κατά τις τελευταίες προσθήκες, ήταν άπαραίτητες πέντε, ρυθμικής ύψης, έπουσιώδεις παρεμβάσεις στα παραδεδομένα άπό τις επισημανθείσες πηγές μουσικά κείμενα (συγκεκριμένα, στους στίχους Y 2, 3, 4 & 7 και X 9), οι όποιες επισημαίνονται, όμοίως, με γκριζα σκίαση.

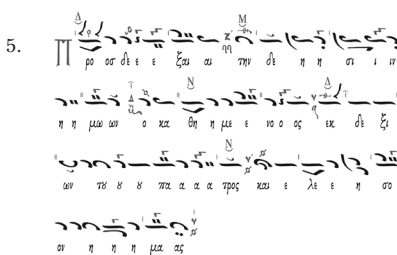
Επιστημονική Επετηρίς

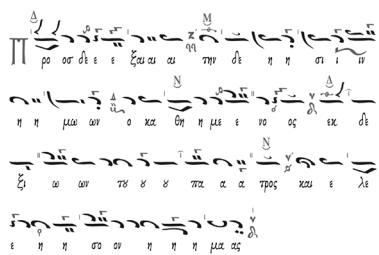
3.  Κ υ υ ρ ι ε ε βα α α σι ι ι λει ε πε
 ρα η ε ε θε ε ε πα α α τε ερ πε αυ
 το κρα α α α α τωρ κυ υ ρι ε ε υι ε ε
 μο νο ο γε ε νε ε ε ε ε ες ι η σο ο
 ο Χρι ι ι ς ε και α α α γι ι ο ο ο ο
 πτε ε ε ευ μα

 Κ υ υ ρ ι ε ε βα α α σι ι ι λει ε πε
 ρα η ι ε ε θε ε ε πα α τε ερ πε το κρα α α
 τω ωρ κυ υ ρι ε ε υι ε μο νο γε ε
 νε ε ε ε ε ες ι η σθ θ θ γρι ι ι στε ε
 και α α α γι ι ο ο ο πτε ε ευ μα

4.  Κ υ υ ρ ι ε ε ο ο ο θε ε ε ε ος ο
 α μο ο ος τθ θ θε ε ε θ θ ο υι ο
 ο ο ο ος τθ θ η πα α α προς ο αυ αυ αυ
 αυ ρω ω ων τθ η μαρ τι ι ι ι αυ τθ
 κο ο ο ο ο ο σμ ε λε η σο ο ο η
 η η μας ο αυ αυ αυ αυ αυ ρων τας α μαρ τι
 ι ι ι α ας τθ κο ο ο ο σμ ε

 Κ υ ρ ι ε ε ε ο ο ο θε ε ε ε ος ο α
 μο ο ος τθ θ θε ε ε θ θ ο υι ο ο
 ο ος τθ πα α προς ο αυ αυ αυ αυ ρω ω ων
 τθ η μαρ τι ι ι ι ι αυ τθ κο ο ο
 σμ θ ε λε η σο η η μας ο αυ αυ αυ
 αυ αυ ρων τας α μαρ τι ι ι ι ι α α ας
 τθ θ κο ο ο σμ θ

5.  Π ρ ο σ θε ε ε ξ αι αυ τθ η η σι ι ι
 η η μο ων ο κα θη η με ε νο ο ος εκ δε ξ
 ων τθ θ η πα α α προς και ε λε ε η σο
 ο η η η μα ας

 Π ρ ο σ θε ε ε ξ αι αυ τθ η η σι ι ι
 η η μο ων ο κα θη η με ε νο ο ος εκ δε
 ξι ω ων τθ θ η πα α α προς και ε λε
 ε η η η σο ο η η η μα ας

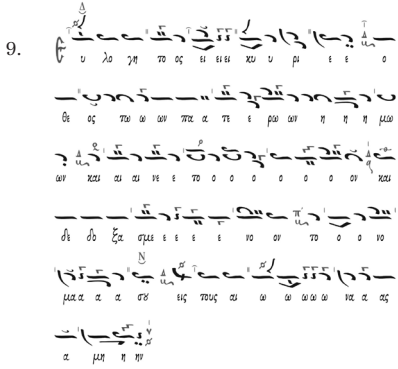
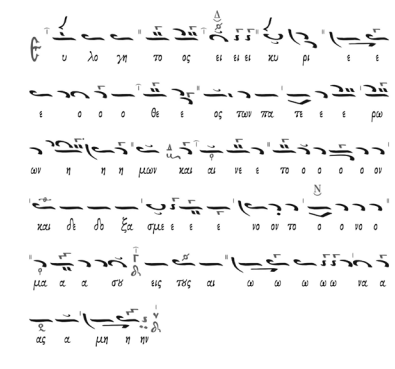
Νεομεθοδικές συνθετικές πρακτικές

6.

7.


8.

Επιστημονική Επετηρίς

9.  

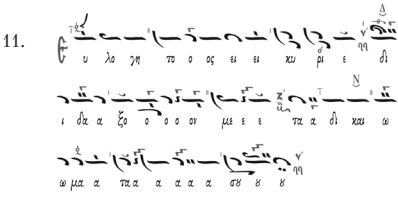
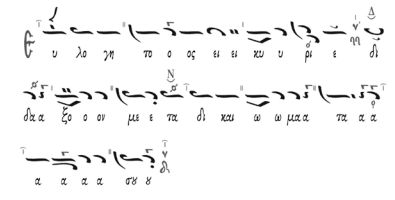
υ λο γη το ος ει ει κυ ρι ε ε ο
 θε ος τω ω αν πα α τε ε ρω αν η η η μω
 αν και αι αι νε ε το ο ο ο ο ο ο ο ο και
 θε θε ζα σμε ε ε ε ε νο ον το ο ο νο
 μα α α α σθ εις τω αι ω ω ω ω τα α ας
 α μη η η

υ λο γη το ος ει ει κυ ρι ε ε
 ε ο ο ο θε ε ος τω αν πα τε ε ρω
 αν η η η μω και αι νε ε το ο ο ο ο ο
 και θε θε ζα σμε ε ε ε ε νο το ο ο νο ο
 μα α α α σθ εις τω αι ω ω ω ω τα α
 ας α μη η η

10.  

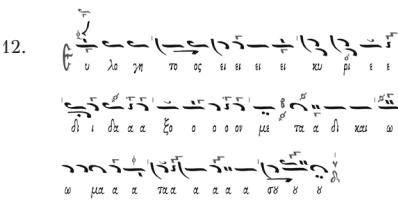
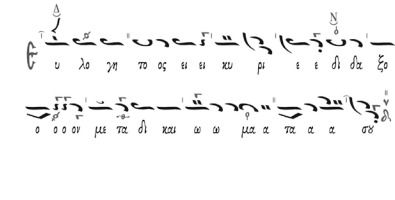
ε ει νοι ο το ο ο ο κυ ρι ε ε το ε
 ε λε ε ε ε ο ο ος σθ θ ε ε ε φη η μα ας
 κα θε α α α α πι ε ρ ηλ πι ι σα
 α με εν ε ε πι ι ι σι ε

ε ει νοι το ο ο κυ ρι ε ε το ε λε ε
 ος σθ ε ε φη η μα ας κα θε α α πα ε ε
 ρ ηλ πι ι σα α με εν ε ε πι ι ι
 σι ε ε

11.  

υ λο γη το ο ος ει ει κυ ρι ε ε θι
 ι θε α ζο ο ο ο ον με ε ε τα α θι και ω
 ω μα α τα α α α α σθ θ θ

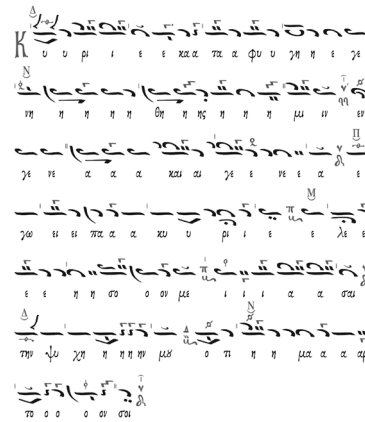
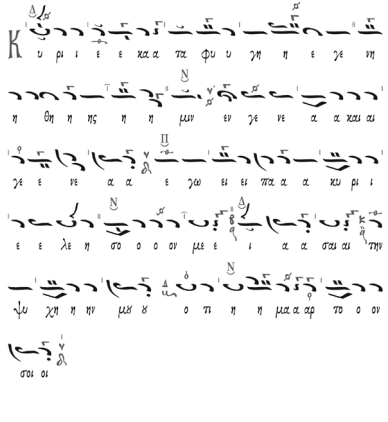
υ λο γη το ο ος ει ει κυ ρι ε ε θι
 θε α ζο ο ο ον με ε τα θι και ω ω μα α τα α α
 α α α α σθ θ θ

12.  

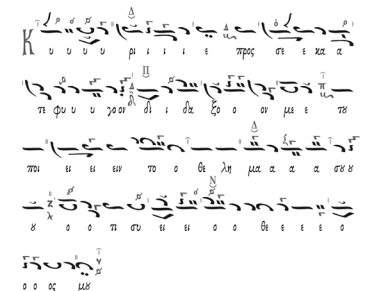
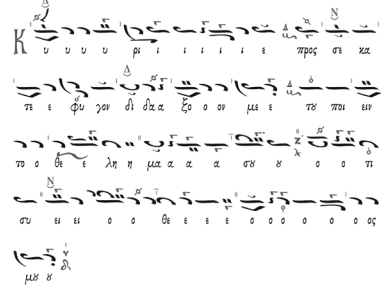
υ λο γη το ος ει ει κυ ρι ε ε
 θι ι θε α α ζο ο ο ο ον με τα α θι και ω
 ω μα α α τα α α α α σθ θ θ

υ λο γη το ος ει ει κυ ρι ε ε θι θε α ζο
 ο ο ο ον με τα θι και ω ω μα α τα α α α σθ
 θ θ

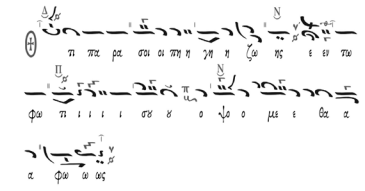
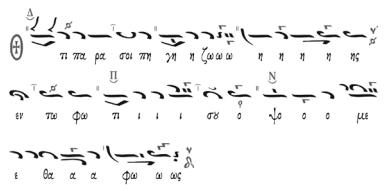
Νεομεθοδικές συνθετικές πρακτικές

13.  

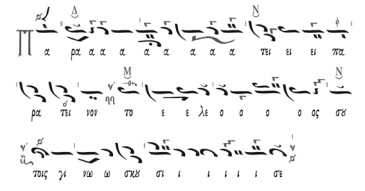

Κ υ υ ρ ι ι ε ε κα α τα α φυ υ γη η ε γέ
 η θη η ης η η μιν εν γέ νε α α και αι
 γέ νε α α α και αι γέ ε νε ε α ε
 γω ει ει πα α α και υ ρ ι ε ε λ ε ε
 ε ε η η στο ο ον με ι ι α α σαι
 την ψυ χη η η η ην με ο τι η η μα α α αρ
 το ο ο ο ον σου
 σου αι

14.  

Κ υ υ υ υ ρ ι ι ι ι ε προς σε ε κα α
 τε ε φυ γον δι δα α ε ο ον με ε τω
 ποι ει ει εν το ο θε ε λη μα α α α σσ ε
 ε ο ο ο τι συ ει ο ο ο θε ε ε ε ο
 ο ο ος με
 με ε

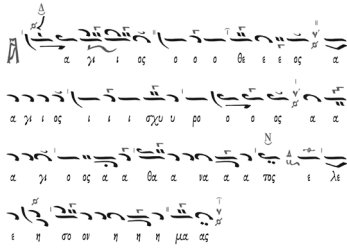
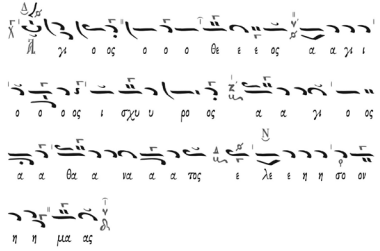
15.  

τι πα ρα σου οι πη η γη η ζω ης ε ει τω
 φω τι ι ι ι σσ ε ο ο ο με ε θα α
 α φω ω ος
 τι πα ρα σου πη η ζω ω η η η ης
 εν τω φω τι ι ι ι σσ ο ο ο ο ο ο με
 ε θα α α α φω ω ος

16.  

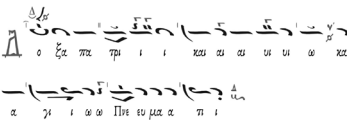
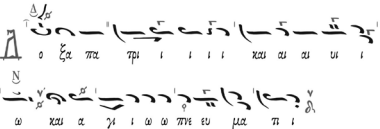
α ρα α α α α α α α τει η η πα
 ρα τει η η το ε ε λ ε ο ο ο ο ος σσ
 τω γ η η ω α σκα ε σι ι ι ι σι
 α ρα α α α α α α α τει πα ρα α τει
 ει ει νον το ε ε λ ε ο ο ο ο ο ος σσ
 τω γ η η ω α σκα ε σι ι ι σι ε

Επιστημονική Επετηρίς

17.  

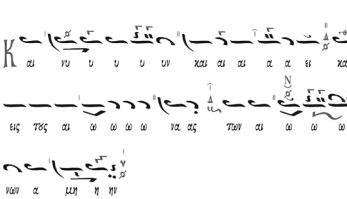
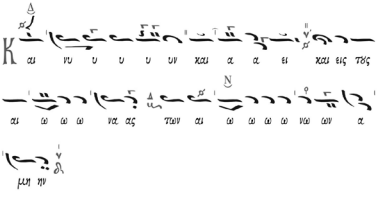
α γι ι ος ο ο ο θε ε ε ος α
α γι ος ι ι ι σγυ υ ρο ο ο ος α α
α γι ο ος α α θα α να α α τος ε λε
ε η σο ον η η η μα ας

γι ο ος ο ο ο θε ε ε ος α α γι ι
ο ο ο ος ι σγυ υ ρο ος α α γι ο ος
α α θα α να α α τος ε λε ε η η σο ον
η η μα ας

18.  



ο ζα πα τρι ι ι και αι αι υι υι ω και
α γι ι ω ω Πτε ευ μα α τι ι

ο ζα πα τρι ι ι ι και αι αι υι ι
ω και α γι ι ω ω πτε ευ μα τι ι

19.  

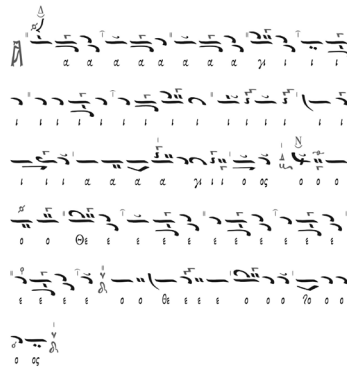
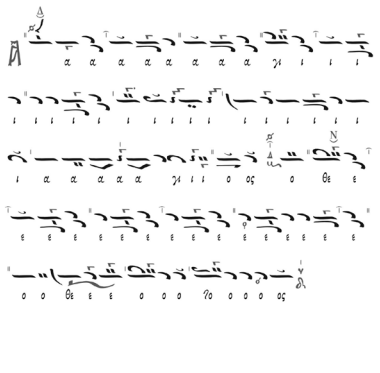
αι υυ υ υ υ υ υ και αι αι α α ει και
εις τος αι ω ω ω να ας τωω αι ω ω ω

αι υυ υ υ υ υ υ και αι αι ει και εις τος
αι ω ω ω να ας τωω αι ω ω ω υω ων α
ων α μη η ην
μη ην

20.  

α γι ο ος α α θα α να α α τος
ε λε ε η σο ον η η η μα ας

α γι ο ο ο ος α α θα α να το ος
ε λε ε η η σο ον η η μα ας

21.  

α α α α α α α α γι ι ι ι ι
ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι
ι ι ι α α α α γι ι ι ο ος ο ο ο
ο ο θε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
ο ο θε ε ε ε ο ο ο ρο ο ο ο ος
ο ος

α α α α α α α α γι ι ι ι ι
ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι
ι α α α α α γι ι ι ο ος ο θε ε
ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
ο ο θε ε ε ε ο ο ο ρο ο ο ο ος
ο ος

Επιστημονική Επετηρίς

νά καταλήξουμε στην ακόλουθη «κριτική μουσική έκδοση» τῆς ἐν προκειμένῳ ἐξεταζομένης σύνθεσης, κατὰ τὴν ἐκδοχὴ τῆς ἐπιθεώρησης καὶ ἐπιδιόρθωσής της ἀπὸ τὸν Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα¹⁰:

Δοξολογία χρωματική


Μελοποιηθεῖσα παρ' Ἀναστασίου τοῦ Ἰδραίου


ἐπιθεωρηθεῖσα δὲ καὶ ἐπιδιορθωθεῖσα

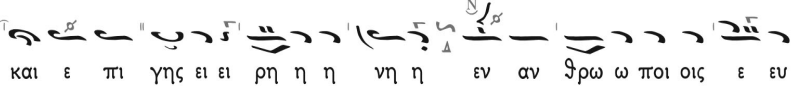
παρὰ τοῦ μουσικολογιστάτου


Χουρμούζιου Χαρτοφύλακος

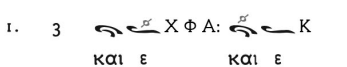
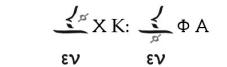
³Ηχος $\lambda \pi \delta \lambda \text{ Nη}$

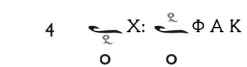
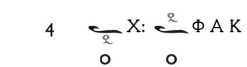
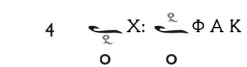
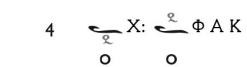
I. 
ο ζα α α σοι ο ι τω δει ει ζαν τι ι ι το ο ο φως


δο ο ο ζα εν υ ψι ι ι ι ι στοις θε ε ε ω ω


και ε πι γης ει ει ρη η η νη η εν αν θρω ω ποι ο ις ε ευ

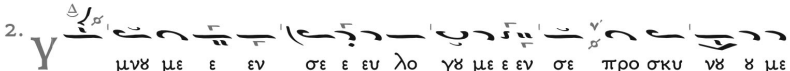

δο ο ο ο ο κι ι ι α α

I. 3  X Φ A:  K
και ε και ε

 X K:  Φ A 4  X:  Φ A K
εν εν ο ο

10. Κατὰ τὴν ἀκολουθοῦσα «κριτικὴ μουσικὴ ἐκδοση» ἡ σύνθεσις χωρίζεται, ὁμοίως, στὶς προεπισημανθεῖσες (βλ. ὑποσημ. 9) 23 ἐνότῃτες· σὲ κάθε ἐνότῃτα νοεῖται αὐτοτελὴς στιχαρίθμησις, ἡ ὁποία καὶ χρησιμοποιεῖται κατὰ τὸν ὑπομνηματισμὸ τοῦ μουσικοῦ κειμένου. Τὸ ὑποσημειούμενο «κριτικὸ μουσικὸ ὑπόμνημα» στοιχειοθετεῖται συναφῶς πρὸς τὸ ὁμόλογο φιλολογικὸ *apparatus criticus*, τῶν λέξεων ἀντικαθιστωμένων ἐν προκειμένῳ ἀπὸ μουσικὰς φράσεις· χρησιμοποιοῦνται, ὁμοίως, ἐδῶ τόσο οἱ παραπάνω (βλ. ὑποσημ. 3-5) ἐπισημανθεῖσες τέσσερις, πρὸς τὸ παρὸν γνωστές, σχετικὰς πηγές [· X, Φ = A, K], ὅσο καὶ τὰ συνήθη, φιλολογικῶς καθιερωμένα καὶ λατινιστὶ διατυπωμένα, *sigla* [εἰδικότερα, ἐν προκειμένῳ, μόνον τὰ ἀκόλουθα δύο: *ex corr.* (*ex correctionem* [ἀπὸ διόρθωσις]) καὶ *om.* (*omittit/omisit* [παρὰλείπει/παρέλειψε])]. Τὴν κοπιώδη διαδικασίαν τῆς ἠλεκτρονικῆς στοιχειοθεσίας αὐτοῦ τοῦ πρωτοτύπου ἐγχειρήματος μιᾶς «κριτικῆς μουσικῆς ἐκδοσης» ἀνέλαβε, προθύμως καὶ εὐγενῶς, ὁ συνάδελφος Νίκος Μπούρης, πρὸς τὸν ὅποιον ἀπευθύνεται καὶ ἐντεῦθεν ἡ εὐγνωμοσύνη τοῦ γράφοντος.



Νεομεθοδικές συνθετικές πρακτικές

2. **Υ** 
 μνθ με ε εν σε ε ευ λο γθ με ε εν σε προ σκυ νθ ς με

 εν σε ε ε δο ζο ο ο λο ο γθ μεν σε ε ευ χα ρι στθ

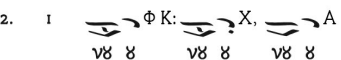
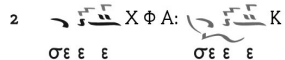
 ς με ε εν σοι οι δι α την με γα α α α α λη

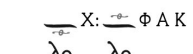
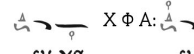
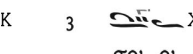
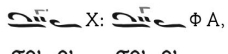
 ην σθ ς ς δο ο ο ζαν


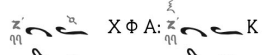
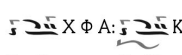
3. **Κ** 
 υ υ ρι ε ε βα α α σι ι ι λευ ε πθ ρα νι ι ε ε

 θε ε ε πα α τε ρ παν το κρα α α τω ω ρ κυ υ ρι ε ε

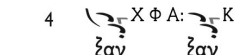
 υι ε μο νο γε ε νε ε ε ε ε ες ι η σθ ς ς χρι


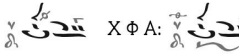

 ι ι στε ε και α α α γι ι ο ο ν πνε ε ευ μα


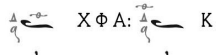
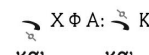
2. 1 
 νθ ς νθ ς νθ ς
 2 
 σε ε ε σε ε ε

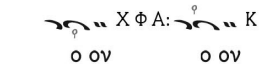
 X: φ Α Κ  X φ Α: φ Κ  3  X: X φ Α,
 λο λο ευ χα ευ χα σοι οι σοι οι

 Κ  X φ Α: X φ Α: Κ  X φ Α: X φ Α: Κ
 σοι οι δι α δι α α α α α

4  X φ Α: X φ Α: Κ
 ζαν ζαν

3. 2  X Κ: φ Α  X φ Α: X φ Α: Κ 3  X φ Α:
 παν παν κυ υ κυ υ ε ε

 Κ  X φ Α: X φ Α: Κ 4  X φ Α: X φ Α: Κ
 ε ε ι ι και και

 X φ Α: X φ Α: Κ
 ο ο ν ο ο ν

Επιστημονική Επετηρίς


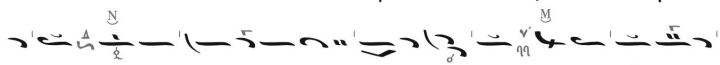
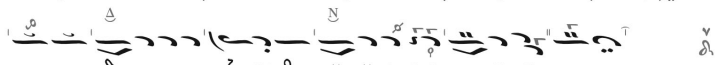
4. **Κ** υ ρι ε ε ο ο ο θε ε ε ος ο α μνο ο ος τχ
 χ θε ε ε γ ο υι ο ο ο ος τχ πα α τρος ο αι
 αι αι αι ρω ω ν την α μαρ τι ι ι ι ι αν τχ κο ο ο
 σμχ ε λε η σον η η μας ο αι αι αι αι αι ρων τας
 α μαρ τι ι ι ι ι α α ας τχ γ κο ο ο σμχ

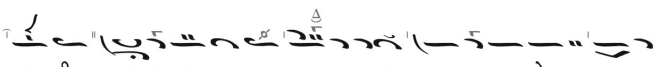
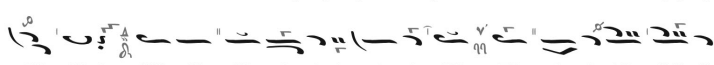

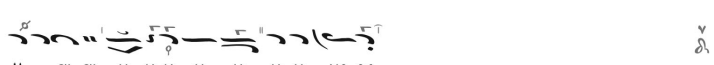
5. **Π** ρο οσ δε ε ε ζαι αι αι την δε η η σι ι ιν η η μω ω ν
 ο κα θη η με ε νο ος εκ δε ζι ω ω ν τχ γ γ πα
 α α τρος και ε λε ε η η σο ον η η η μα ας

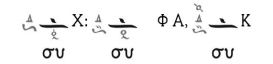
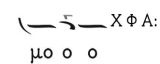
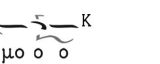


4. 3 4-5 5
 ο ο ων την ων την ων την η η η
 ι ι αν ι ι αν τας α τας α τας α
 τας α τχ τχ

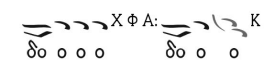
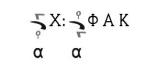
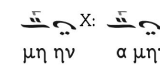


5. 1 2 3 4
 δε ε δε ε την την την η η η
 νο ο ος εκ νο ο ος εν δε ζι ω ω ν δε ζι
 α α και και λε λε η η
 μα ας μα ας


Νεομεθοδικές συνθετικές πρακτικές


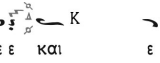
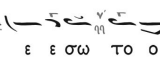

6. **Ο** 
 τι ι ι συ υ ει ει μο ο νο ο ος α α γι ι

 ι ος συ ει μο ο ο νο ος κυ υ ρι ος ι η σς χρι ι

 στος εις δο ο ο ο ξαν θε υ υ πα α α τρος α α μη ην

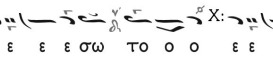
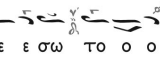


7. **Κ** 
 α θε κα α α στην η με ε ραν ε ε ευ λο ο γη η

 σω σε ε και αι νε ε ε ε ε ε σω το ο ο νο μα α

 α α σς εις τον αι ω ω ω ω να και εις τον αι ω να τθ

 υ αι αι ω ω ω ω ω νο ος

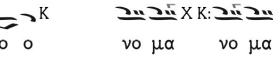
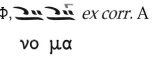
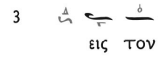


6. 2  X:  Φ Α,  Κ  X Φ Α:  Κ
 συ συ συ μο ο ο μο ο ο

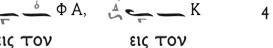
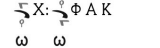


3  X Φ Α:  Κ  X:  Φ Α Κ  X: Φ Α,
 δο ο ο ο δο ο ο α α μη ην α μην

 Κ
 α μην

7. 2  X Φ Α:  Κ  X:  Φ Α,
 σω σε ε και σω σε ε και ε ε ε ε σω το ο ο

 X:  Φ Α,  X:  Φ Α,
 ε ε ε ε σω το ο ο ε ε ε ε σω το ο ο ε ε ε σω το

 Κ  X Κ:  Φ,  ex corr. Α 3  X:
 ο ο νο μα νο μα νο μα εις τον

 Φ Α,  Κ 4  X:  Φ Α Κ
 εις τον εις τον ω ω

Επιστημονική Επετηοίς

8. **Κ** α τα ξι ι ω ω ω σο ον κυ ρι ε ε εν τη η με
 ε ρα τα α α α αυ τη α να μαρ τη η η η η η τος
 φυ λα χθη η η η ναι αι αι η η η μα ας

9. **Ε** υ λο γη το ος ει ει ει κυ ρι ε ε ε ο ο ο θε
 ε ος των πα τε ε ε ρων η η η μων και αι νε ε το
 ο ο ο ον και δε δο ξα σμε ε ε ε νο ον το ο ο νο ο μα α
 α σα εις τος αι ω ω ω ω να α ας α μη η η ν

8. 2 $\text{A} \text{ X} \Phi \text{ A} : \text{A} \text{ K}$ ($\text{A} \text{ X} : \text{A} \text{ X} \Phi \text{ A}$)
 α να α να τη η η η η η τη η η η η η η
 $\text{A} \text{ K} : \text{A} \text{ X}$ 3 $\text{A} \text{ X} \Phi \text{ A} : \text{A} \text{ K}$
 τη η η η η η η τος τος ναι ναι


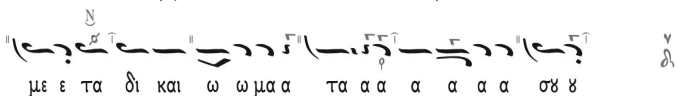
9. 1 $\text{A} \text{ X} : \text{A} \text{ X} \Phi \text{ A} : \text{A} \text{ K}$ 2 $\text{A} \text{ X} \Phi \text{ A} : \text{A} \text{ K}$
 το ος ει το ος ει το ος ει ος ος
 $\text{A} \text{ X} \Phi \text{ A} : \text{A} \text{ K}$ $\text{A} \text{ X} \Phi \text{ A} : \text{A} \text{ K}$ 3 $\text{A} \text{ X} \Phi \text{ A} : \text{A} \text{ K}$
 η η και αι και αι μα μα
 4 $\text{A} \text{ K} : \text{A} \text{ X} \Phi \text{ A}$ $\text{A} \text{ X} : \text{A} \text{ X} \Phi \text{ A}$ $\text{A} \text{ X} \Phi \text{ A} : \text{A} \text{ K}$ $\text{A} \text{ X} \Phi \text{ A} : \text{A} \text{ K}$
 εις τος εις τος εις τος ας ας
 $\text{A} \text{ K} : \text{A} \text{ X} \Phi \text{ A}$
 μη η η ν μη η η ν

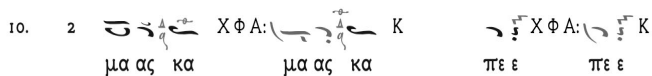
Νεομεθοδικές συνθετικές πρακτικές

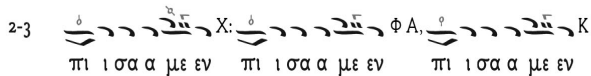
ΙΟ. 
 Γ ε νοι το ο ο κυ ρι ε ε το ε λε ε ος σα

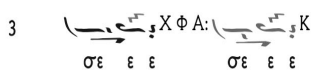
 ε ε φη η μας κα θα α α πεε ε ε ρηλ πι ι σα α με

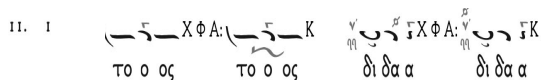
 εν ε ε πι ι ι σε ε ε

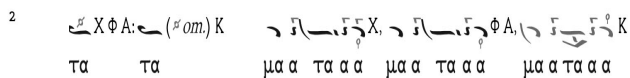
ΙΙ. 
 Ε υ λο γη το ο ος ει ει κυ υ ρι ε δι δα α ζο ο ον

 με ε τα δι και ω ω μα α τα α α α α α σα β

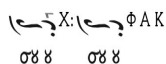
10. 2 
 μα ας κα μα ας κα πε ε πε ε

2-3 
 πι ι σα α με εν πι ι σα α με εν πι ι σα α με εν

3 
 σε ε ε σε ε ε

11. 1 
 το ο ος το ο ος δι δα α δι δα α

2 
 τα τα μα α τα α μα α τα α μα α τα α


 σα β σα β

Επιστημονική Επετηρίς

12.
 Ευ λο γη το ος ει ει κυ ρι ε ε δι δα ζο ο ο ο ν

 με τα δι και ω ω μα α τα α α σα

13.
 Κυ ρι ι ε ε καα τα φυ υ γη η ε γε νη η θη η ης

 η η μιν εν γε νε α ακαι αι γε ε νε α α ε γω ει

 ει παα α κυ ρι ι ε ε λε η σο ο ο ο ν με ε ι α α σαι αι

 την ψυ χη η η ν μϋ ο τι η η μαα αρ το ο ο ν σοι οι

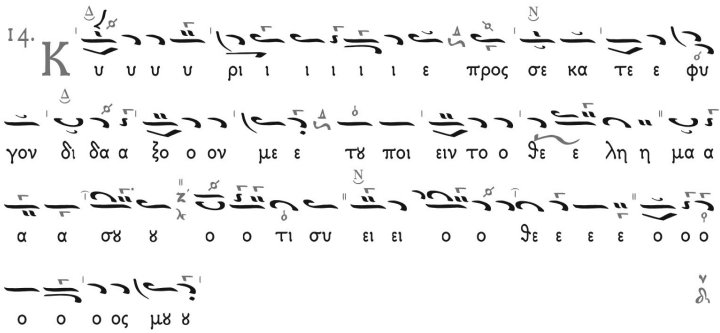
12. 1
 ευ λο ευ λο
 το ος ει ει το ος ει ει

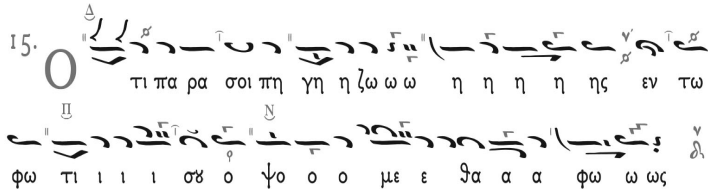
 δι δι
 2 τα δι τα δι μα μα
 13. 1
 καα καα γη η ε γη η ε γε

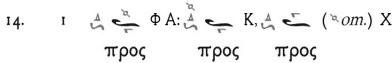
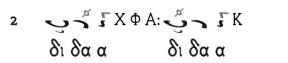
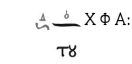
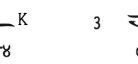
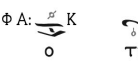
 γε
 3 σο ο ο ο ν σο ο ο ο ν 1 1
 4
 την την ο ο η η η η

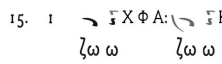
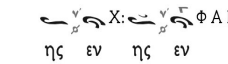
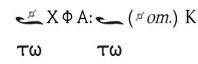
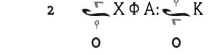
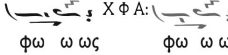
 αρ αρ

Νεομεθοδικές συνθετικές πρακτικές

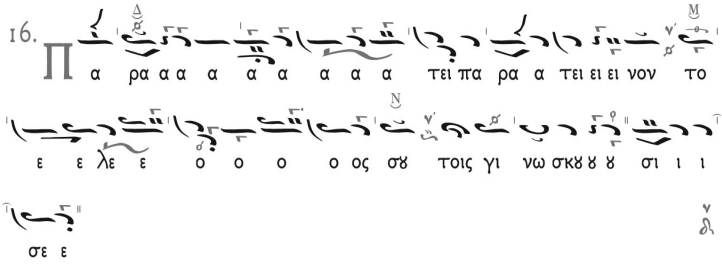
14. 
 Κ υ υ υ υ ρι ι ι ι ι ε προς σε κα τε ε φυ
 γον δι δα α ξο ο ον με ε τχ ποι ει ν το ο θε ε λη η μα α
 α α σα ς ο ο τι συ ει ει ο ο θε ε ε ε ο ο ο
 ο ο ο ος μϺ Ϻ

15. 
 Ο τι πα ρα σοι πη γη η ζω ω ω η η η η ης εν τω
 φω τι ι ι ι ο σ ψ ο ο με ε θα α α φω ω ως

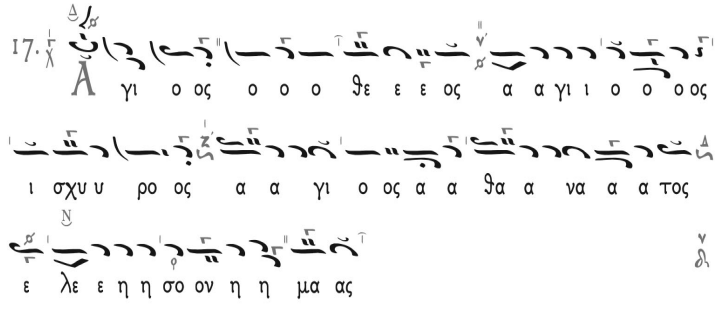
14. 1  φ Α: K, (om.) X 2  X φ Α: K
 προς προς προς δι δα α δι δα α
 3  X φ Α: K  X φ Α: K  X: φ Α K
 τχ τχ ο ο τι τι ο ο

15. 1  X φ Α: K  X: φ Α K  X φ Α: (om.) K
 ζω ω ζω ης εν ης εν τω τω
 2  X φ Α: K  X φ Α: K
 ο ο φω ω ως φω ω ως

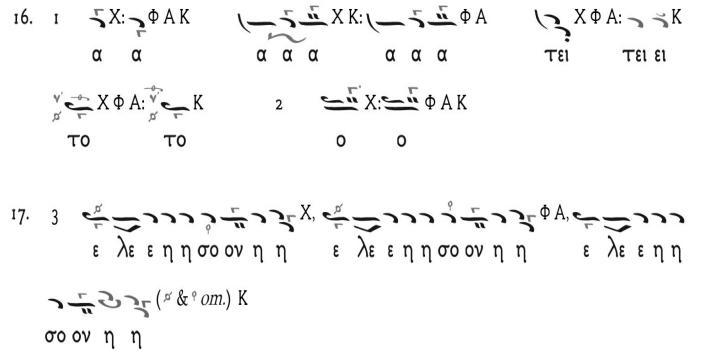
Επιστημονική Επετηρίς

16. 

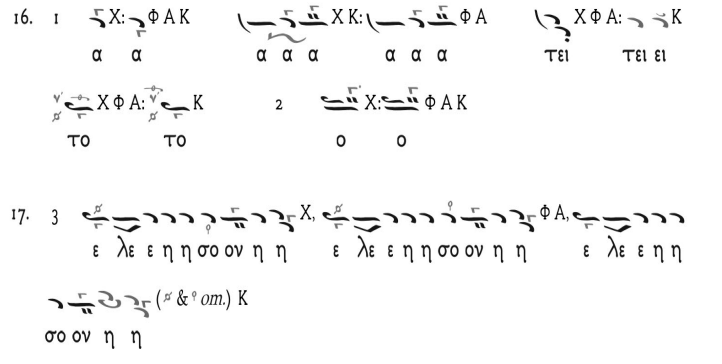
 α ρα α α α α α α τει πα ρα α τει ει νον το
 ε ε λε ε ο ο ο ο ος σθ τοις γι νω σκλ λ σι ι ι
 σε ε

17. 

 Α γι ο ος ο ο ο θε ε ε ος α α γι ι ο ο ο ος
 ι σχυ υ ρο ος α α γι ο ος α α θα α να α α τος
 ε λε ε η η σο ον η η μα ας

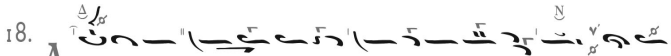

16. 1 

 α α α α α α τει τει ει
 το το ο ο



17. 3 

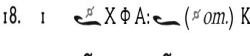
 ε λε ε η η σο ον η η ε λε ε η η σο ον η η ε λε ε η η
 σο ον η η

Νεομεθοδικές συνθετικές πρακτικές


18.  Δ ο ξ α πα τρι ι ι ι ι και αι αι υι ι ω και α
 γι ι ω ω πνε ευ μα τι ι

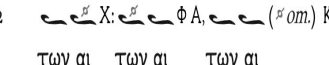
19.  Κ αι νυ υ υ υ υν και α α ει και εις τας αι ω ω
 ω να ας των αι ω ω ω ω των α μη ην

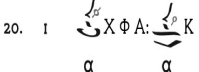
20.  Α α γι ο ο ος α α θ α α να το ος ε λε ε η η
 σο ον η η μα ας

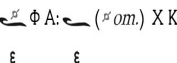
18. 1  α α

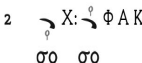
2  πνε πνε

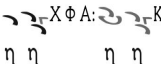
19. 1  και και

2  των αι των αι των αι

20. 1  α α

 ε ε

2  σο σο

 η η η η

Επιστημονική Επετηρίς

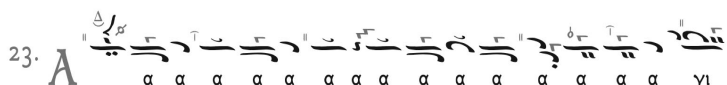
21. **A** α α α α α α α α γι ι ι ι ι ι ι ι
 ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι α α α α α γι ι ι
 ο ος ο θε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
 ε ο ο θε ε ε ο ο ο ηο ο ο ο ος v
δλ

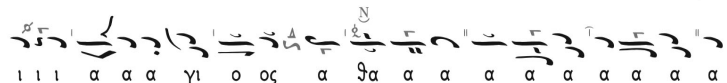
22. **A** α α α α α α α α γι ι ι ι ι ι ι ι
 ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι α α α α α γι ι ι
 ο ος ι σχυ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ
 υ ι ι σχυ υ υ ρο ο ο ηο ο ο ο ος v
δλ


21. 1 X: Φ A K 2 X: Φ A K X Φ A: K
 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
 X K: Φ, *ex corr.* A X Φ A: K
 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
 3 X Φ A: (om.) K 4 X: Φ A K X: Φ A K
 ε ε ο ο ο
 X: Φ A: K
 ηο ο ο ο λιο ο ο ο ηο ο ο

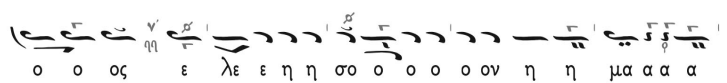
22. 1 X Φ A: K 2 X Φ A: K X Φ A: K
 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
 X Φ A: K 3 X Φ A: (om.) K 4 X: Φ A K
 1 1 1 υ υ
 X Φ A: K X: Φ A: K
 1 1 1 ηο ο ο ο λιο ο ο ο ηο ο ο


Νεομεθοδικές συνθετικές πρακτικές

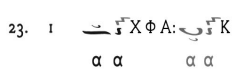
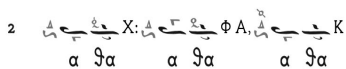
23.  α α α α α α α α α α α α α α γι

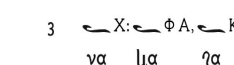
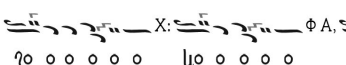
 ι ι ι α α α γι ο ος α θ α α α α α α α α α α

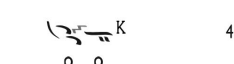


 α α να α α α θ α να α το ο ο ηο ο ο ο ο ο

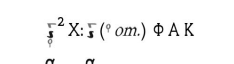
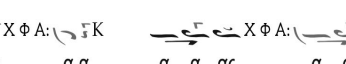
 ο ο ος ε λε ε η η σο ο ο ο ο ον η η μα α α α

 α α α α α α α α α α α α α α ας

23. 1  α α α α 2  α θ α α θ α α θ α

3  να ια ια 4  ηο ο ο ο ο ο ιιο ο ο ο ο ηο ο

 ο ο 4  ε ε σο σο  φ Α Κ

 α α 5  α α α α α α ας α α ας

ΠΑΡΕΚΒΑΣΗ: ΜΟΥΣΙΚΗ ΟΡΘΟΓΡΑΦΙΑ

Κατὰ διαδικασία ἀνάλογη τῆς παραπάνω, διαδικασία ἐπεξεργασίας καὶ κριτικῆς ἀποκάθαρσης τῶν ἀπὸ πολλὰς πηγὰς παραδιδομένων μουσικῶν κειμένων, ἀναδεικνύεται ἐμφανῶς καὶ τὸ ἐνδιαφέρον παράπλευρο ζήτημα τῆς μουσικῆς ὀρθογραφίας· φαίνεται πῶς (κατὰ μίμηση καὶ πάλι τῆς ἀνάλογης φιλολογικῆς πρακτικῆς) εἶναι πλέον ἀπαραίτητο νὰ θεσπιστεῖ θεωρητικά, ὥστε ἐμπράκτως νὰ ἐφαρμόζεται μεθοδολογικά καὶ νὰ συνεκτιμᾶται μουσικολογικά, μιὰ «ἱστορικὴ μουσικὴ ὀρθογραφία», μουσικολογικὴ ἔννοια τὴν ὁποία καὶ εἰσηγεῖται ἐν προκειμένῳ ὁ γράφων. Σύμφωνα μὲ μιὰν παρόμοια πρακτικὴ (δυναμει, δηλαδή, μιᾶς «ἱστορικῆς μουσικῆς ὀρθογραφίας»), θὰ ἦταν

Επιστημονική Επετηρίς

εύκταιο να αξιολογείται το χρονικό πλαίσιο της καταγραφής τυχούσας μελοποιητικής παραγωγής και συνεκδοχικά ή ανάλογη ιστορική εξέλιξη της σημειογραφίας, ώστε να αποτρέπονταν αβασάνιστες, οίονει διορθωτικές, έτεροχρονισμένες παρεμβάσεις· έτσι, για παράδειγμα, θα έπελύετο άμεσα, ως δευτερεύον και ύπερβάσιμο, το ζήτημα της αντικατάστασης πρωτολείων (και ως εκ τούτου άδέξιων ίσως ή και άτεχνων) θεωρητικών και σημειογραφικών έπιλογών από μεταγενέστερες (δοκιμότερες, ή και άδιαμφισβήτητες, ως συνθηέστερες σήμερα) ανάλογες¹¹.

3. Το «φαίνεσθαι» και το «είναι» τών μουσικών κειμένων

Άν οί παραπάνω παρατηρήσεις άφοροϋν όλες στο έπιφαινόμενο της έξεταζομένης σύνθεσης (στον τρόπο, δηλαδή, κατά τον όποιο αυτή μάς γνωστοποιείται μέσω τών ποικίλων μελικών έκδοχών και σημειογραφικών καταγραφών της) στον πυρήνα της έρευνητικής μας αναζήτησης πρέπει να εύρεθει το φαινόμενο καθ' έαυτό, ή ίδια δηλαδή ή μουσική ανάπτυξη του μελοποιήματος, ως δομική κατάσταση και τροπική διαχείριση· ως ιδέα συνθετική και έμπνευση καλλιτεχνική. Η μετάβαση από το φαίνεσθαι στο είναι άποτελεί άδήριτη ανάγκη, άλλη όντολογική έπιταγή, στοιχείο που οϋδόλως πρέπει να λημονείται ή να παραθεωρείται από τον μελετητή, καθώς άγγίζει (ως άλλο νοερό ψυχογράφημα) τους έσωτάτους διαϋλους της πορείας της σκέψης του μελοποιού, «χαρτογραφεί» την άυλη διάσταση της έμπνευσης του καλλιτέχνη, αλλά και άποτιμά τις καταβολές και διαθέσεις, την όλη φύση και ύπόσταση του ιστορικού προσώπου.

Έν προκειμένω, για παράδειγμα, άμφότεροι οί έμπλεκόμενοι στη σύνθεση μελοποιοί φαίνεται να αίωροϋνται σε ένα άπροσδιόριστο μεσοδιάστημα, μετεωριζόμενοι μεταξύ μιás συντηρητικής παράδοσης και ένός άκρατου νεωτερισμού· μοιάζει να άποπειρώνται (λιγότερο ό Άναστάσιος και περισσότερο ό Χουρμούζιος) κάποια (δοκιμαστική έστω) έξοδο από τον φυσικό τους (έκκλησιαστικό) χώρο, έξοδο που ταυτόχρονα όμως έπιχειρείται με μιá δειλή και μάλλον άδόκιμη διάθεση προ-

11. Περιπτώσεις ειδικών σημειογραφικών διατυπώσεων μουσικών φράσεων ή γραμμών που έπίπτουν στη φιλοσοφία τών παραπάνω περιγραφομένων ζητημάτων μουσικής όρθογραφίας, έπισημαίνονται με γκρίζα σκίαση στο «κριτικό μουσικό ύπόμνημα» της προπαρατεθείσας «κριτικής μουσικής έκδοσης» της έν προκειμένω έξεταζομένης σύνθεσης.

Νεομεθοδικές συνθετικές πρακτικές

σέγγισης τῶν «ἄλλων», τῶν ἔξωθεν, τῶν τῆς γύρωθέν τους διαχεομένης ἀνατολικῆς μουσικῆς παράδοσης ἐκπροσώπων ἢ ἀπόπειρά τους, ἔτσι, ἀποτιμᾶται ἀμφίρροπα: εἴτε ὡς ἀναποφασιστικὴ καὶ μάταιη προσπάθεια φυγῆς ἀπὸ τὰ καθιερωμένα καὶ συνήθη, εἴτε ὡς διπλωματικὰ ὑπαινικτικὴ (ἴσως καὶ μὲ ἔντονη παιγνιώδη διάθεση) παράπλευρη πρόταση πιθανῆς ἀνανέωσης καὶ ἀλλαγῆς.

Ἐρειδόμενοι ἀκριβῶς στὴν τελευταία ἐξωγενῆ μορφολογικὴ διαφοροποίηση, τὴν οἶονεὶ ἐξωτερικὴ τροπικὴ κατάσταση, καὶ μὲ ἀφορμὴ αὐτὸν τὸν εὖλογα, δόκιμα καὶ ἐποικοδομητικὰ, ἀναπτυσσόμενο διάλογο καὶ ἀναστοχασμὸ πάνω σὲ παρόμοια ὠσμωση, μὲ τὸ προβαλλόμενο δίπολο νὰ ἀναδεικνύει ἐθνικὲς καὶ πολιτισμικὲς, ἰδίως δὲ συστηματικο-μουσικολογικὲς διαστάσεις, ἐπιχειροῦμε ἐν κατακλείδι, δίκην σπουδῆς καὶ μαθητείας καὶ ἄσκησης καὶ δοκιμῆς, μιὰ σημειογραφικὴ ἀναδιατύπωση τῆς σύνθεσης κατὰ τοὺς κανόνες τῆς εὐρύτερης ἀνατολικῆς μουσικῆς παράδοσης¹²:

12. Στὴ μεταγραφὴ ποὺ ἀκολουθεῖ ἀναδιατυπώνεται στὴ σημειογραφία τοῦ πενταγράμμου ἢ παραπάνω, κριτικὰ ἀποκαθαρμένη, ἐκδοχὴ τῆς Δοξολογίας κατὰ τὴν ἐπιθεώρηση καὶ ἐπιδιόρθωσή της ἀπὸ τὸν Χουρμούζιο Χαροφύλακα. Ἡ μεταγραφὴ διατυπώθηκε σύμφωνα μὲ τοὺς τροπικοὺς κανόνες τῆς τουρκικῆς μουσικῆς, ὄχι μόνον γιὰ τὴν πιστότερη διαστηματικὴ ἀπόδοση τῆς μελωδίας, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν κατάδειξη τῶν παραπάνω ὑπαινιχθεισῶν ἐθνικῶν καὶ πολιτισμικῶν ὠσμίσεων ποὺ συνδηλωτικὰ ἀναδύονται. Καθοριστικὴ γιὰ τὴν ἐν λόγω μεταγραφὴ ἦταν ἡ συμβολὴ τῶν συναδέλφων Παναγιώτη Κουτράκου, Ἀχιλλέα Τίγκα, Χάρη Τρασάνη καὶ Γερασίμου Παπαδοπούλου, τοὺς ὁποίους ὁ γράφων εὐχαριστεῖ ἀπὸ καρδιάς.

Επιστημονική Επετηρίς

Δοξολογία χρωματική
Μελοποιηθείσα παρ' Αναστασίου τού Ύδραίου
ἐπιθεωρηθείσα δὲ καὶ ἐπιδιορθωθείσα
παρὰ τοῦ μουσικολογιατάτου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος

makam Neveser

1. 

1. Δο ξι σοι το δει ξιν τι το
5 φως δο ξα εν υ νη στους θε
9 ο και ε πι γης ει ρη νη εν αν
13 θρω ποις ευ δο κι α

2. 

17 Υ μνου μεν σε ευ λο γου μεν σε προσ κυ
22 νου μεν σε δο ξο λο γου μεν
26 σε ευ χι ρι στου μεν σοι δι α την με
29 γα λην σου δο ξιν

Νεομεθοδικές συνθετικές πρακτικές

3.



Κυ ρι ε βασι λευ ε που ρα νι
ε θε ε πα που παν το κρα τωρ
κυ ρι ε υι ε μο νο γε
νες ι η σου χρι στε και
α γι ον πνευ μα

4.



Κυ ρι ε ο θε ος ο α μνος
του θε ου ο υι ος του πα τρος ο
αι ρον την α μαρ τι αν του
κο σμου ε λε η σον η μας ο
αι ρον τας α μαρ τι ας του

Επιστημονική Επετηρίς

71


 κο ————— σμου —

5. 72


 Προσ — δε — ξαι — την δε — η — σιν — η —

76


 μον — ο — και — θη — με — νος — εκ — δε — ξι —

79


 ον — του — πα — τρος — και — ε — λε — η —

82


 σον — η — μας —

6. 84


 Ο — τι — συ — ει — μο — νος — α — γι —

89


 ος — συ — ει — μο — νος — κυ — ρι — ος — ι — η — σους — χρι —

93


 στος — εις — δο — ξαν — θε — ου — πα — τρος — α —

98


 μιν —

7. 99


 Καθ — ε — και — στην η — με — ραν — εω — λο —

Νεομεθοδικές συνθετικές πρακτικές

103
 γη — σω — σε — και αι — νε — σω — το — ο — νο —

107
 μα — σου — εις τον αι — ω — να — και εις τον αι —

111
 ω — να — του — αι — ω — νος —

8. 115
 Κα — τα — ξι — ω — σον — κυ — ρι —

118
 ε — εν τη η — με — ρα — τού — τη α να μάρ

122
 τη — τους φυ λα χθη — ναι — η —

126
 μας —

9. 127
 Ευ λο γη τος — ει — κυ ρι —

130
 ε — ο — θε — ος των πα τε —

133
 ρον — η — μων και αι νε — τον —

Επιστημονική Επετηρίς

136
καὶ δε̣ δο̣ ξα̣ σμε̣ νον̣ το̣ ο̣ νο̣

140
μα̣ σου̣ εἰς τοὺς αἰ̣ ὠ̣ να̣ς α̣

143
μην̣

10. 144
Γε̣ νοι̣ το̣ κυ̣ ρι̣ ε̣ το̣ ε̣ λε̣

148
ὡς σου̣ εφ̣ η̣ μας̣ και̣ θα̣

152
περ̣ ηλ̣ πι̣ σα̣ μεν̣ ε̣ πι̣

156
σε̣

11. 157
Εὐ̣ λο̣ γη̣ τος̣ εἰ̣ κυ̣ ρι̣ ε̣ δι̣ δα̣

161
ζον̣ με̣ τα̣ δι̣ και̣ ὦ̣ μα̣

164
τα̣ σου̣



The image shows a musical score for the hymn 'Επιστημονική Επετηρίς'. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The lyrics are in Greek. The first system (measures 136-143) includes the lyrics 'καὶ δε̣ δο̣ ξα̣ σμε̣ νον̣ το̣ ο̣ νο̣' and 'μα̣ σου̣ εἰς τοὺς αἰ̣ ὠ̣ να̣ς α̣'. The second system (measures 144-156) includes 'Γε̣ νοι̣ το̣ κυ̣ ρι̣ ε̣ το̣ ε̣ λε̣', 'ὡς σου̣ εφ̣ η̣ μας̣ και̣ θα̣', and 'περ̣ ηλ̣ πι̣ σα̣ μεν̣ ε̣ πι̣'. The third system (measures 157-164) includes 'Εὐ̣ λο̣ γη̣ τος̣ εἰ̣ κυ̣ ρι̣ ε̣ δι̣ δα̣', 'ζον̣ με̣ τα̣ δι̣ και̣ ὦ̣ μα̣', and 'τα̣ σου̣'. There are triplets and various rests throughout the score.

Νεομεθοδικές συνθετικές πρακτικές

12. 

166
Εὐ λο γη τος εἰ κω ρι ε δι δα
170
ξον με τα δι και ω μα
173
τα σου

13. 

174
Κυ ρι ε κα τα φω γη ε γων
178
νη θης η μιν εν γε νε α και
181
γε νε α ε γω ει πα κω ρι ε ε λε η
186
σον με ι α σαι την ψυ
189
χην μου ο τι η μαρ τον σοι
193
Κυ ρι ε προς σε κα
196
τε φω γον δι δα ξον με του ποι

Επιστημονική Επετηρίς

200
ειν — το — θε — λη — μα — σου —

203
ο — τι — συ — ει — ο — θε — ος —

206
μου —

15. 207
Ο — τι — πα — ρα — σοι — πη — γη — ζο — ης — εν — το — φο

210
τι — σου — ο — ψο — με — θα — φος —

16. 213
Πα — ρα — τει — πα

217
ρα — τει — νον — το — ε — λε — ος —

220
σου — τοις — γι — νω — σκου — σι — σε —

17. 223
Α — γι — ος — ο — θε — ος — α — γι — ος —

227
ι — σχο — ρος — α — γι — ος — α — θα — να — τος — ε

Νεομεθοδικές συνθετικές πρακτικές

231
λε — η — σον — η — μας —

18. 234
Δο — ξά — πα — τρι — και — υι — ω — και — α

238
γι — ω — πνευ — μα — τι —

19. 241
Και — νον — και — α — ει — και — εις — τους — αι

245
ω — νας — των — αι — ω — νον — α — μην —

20. 250
Α — γι — ος — α — θα — να — τος — ε — λε — η —

255
σον — η — μας —

21. 257
Α — γι —

260
α — γι — ος — ο —

263
α — γι — ος — ο —

Επιστημονική Επετηρίς

266
 269
 272
 275
 278
 281
 284
 287
 290
 294

θε
 ο θε ο νος
 Α γι
 α γι ος ι
 σγυ
 ι σγυ ρο νος
 Α
 γι α γι ος α θα
 να α

The image shows a musical score for the hymn 'Επιστημονική Επετηρίς'. It consists of two systems of music, numbered 22 and 23. Each system contains several staves of music with Greek lyrics underneath. The music is written in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The time signature changes throughout the piece, including 7/4, 6/4, 5/4, and 4/4. There are various musical notations such as slurs, ties, and triplets. The lyrics are: 'θε ο θε ο νος Α γι α γι ος ι σγυ ι σγυ ρο νος Α γι α γι ος α θα να α'.

Νεομεθοδικές συνθετικές πρακτικές

297 θα να το νος ε λε η

302 σον η μας

306

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στὸ παρὸν ἄρθρο ἐξετάζονται «νεομεθοδικές συνθετικές πρακτικές», δηλαδή τακτικές μελοποιίας κατασκευασμένης καὶ κυρίως καταγεγραμμένης ἀποκλειστικὰ μέσω τῆς νέας μεθόδου ἀναλυτικῆς σημειογραφίας. Διερευνᾶται τὸ ἐρώτημα κατὰ πόσο παρόμοια μελοποιήματα διαφέρουν ἀπὸ τὰ πεποιημένα κατὰ τὴν ἐποχὴ χρήσης τῆς παλαιᾶς συνοπτικῆς σημειογραφίας καὶ καταγράφεται ἡ διαπίστωση ὅτι τῆ νεομεθοδικῆ συνθετικῆ φιλοσοφία χαρακτηρίζει ἐν πολλοῖς ἡ μετάθεση ἀπὸ τὴν ἔμφαση στὴ μακροδομικὴ ἐξέλιξη τῶν μουσικῶν γραμμῶν στὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ μικροδομικὴ ἀνάπτυξη τῶν ἠχητικῶν σχηματισμῶν ἢ ἀκόμη καὶ στὴ μέριμνα γιὰ τὴν εὐφάνταστη συμπλοκὴ τῶν ἐπὶ μέρους πολυσχιδῶν τροπικῶν διαφοροποιήσεων. Πρὸς ἐπιβεβαίωση τῆς παραπάνω διαπίστωσης χρησιμοποιεῖται, ὡς πρακτικὸ παράδειγμα, ἡ σύνθεση μιᾶς Δοξολογίας Ἀναστασίου Ταπεινοῦ τοῦ Ὑδραίου, ποὺ ἐκτὸς ἀπὸ τὴν πρωτότυπη ἐκδοχὴ τῆς παραδίδεται ἐπίσης ἐπιθεωρημένη καὶ ἐπιδιορθωμένη ἀπὸ τὸν Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα. Τὸ ἐν λόγω μουσικὸ ὕλικὸ ὑποβάλλεται ἐν προκειμένῳ σὲ συγκριτικὴ προσέγγιση καὶ θεώρηση, ἐνῶ ἐπὶ τῆ βάσει αὐτοῦ προτείνεται καὶ μιὰ πρωτότυπη τεχνικὴ κριτικῆς ἔκδοσης μουσικῶν κειμένων, σύστοιχη καὶ ἀνάλογη τῆς φιλολογικῆς κριτικῆς ἔκδοσης κειμένων. Ἐν κατακλείδι, ἀναδεικνύεται ἡ μεταξὺ τοῦ «φαίνεσθαι» καὶ τοῦ «εἶναι» διαφοροποίηση τυχόντων μελοποιημάτων. Ἐν τὸ ἐπιφαινόμενο ἀφορᾷ στὸν τρόπο κατὰ τὸν ὁποῖο ὁποιοδήποτε μελοποιήμα γνωστοποιεῖται μέσω τῶν ποικίλων σημειογραφικῶν καταγραφῶν καὶ ἐκδοχῶν του, ὁ πυρήνας τῆς ἐρευνητικῆς ἀναζήτησης πρέπει νὰ ἐντοπίζεται στὸ φαινόμενο καθ' ἑαυτό, στὴν ἴδια δηλαδή τὴ συνθετικὴ ἰδέα καὶ καλλιτεχνικὴ ἔμπνευση.

ABSTRACT

New Method Compositional Practice

Shaping and developing an idea and critically exploring further perspectives

Byzantine Music compositional practice is undoubtedly a matter of great importance and merits further analysis, especially after AD 1814, a period of time during which the so-called New Method of analytical Byzantine Notation is implemented. The present paper is dealing with such a practice, focusing on a specific musical example: a Great Doxology com-

Νεομεθοδικές συνθετικές πρακτικές

posed in 4th Plagal chromatic Mode by Anastasios from Hydra island, a composition that was later revised and amended by the highly acclaimed Chourmouziou Chartofylax. Based on the aforementioned musical material, a comparative study of both versions of this composition is attempted; additionally, the present paper introduces a groundbreaking proposal, one that forms a technique of “critical musical edition”, a proposal that follows the well-known and established technique of philological critical editions. Finally, emphasis is placed on the distinction between the “appearing” and the “being” in random compositions; if the *epiphenomenon* refers to the way in which any melody is communicated through its various notational records and versions, the core of the research study should be detected in the *phenomenon* itself, i.e., in the compositional idea and artistic inspiration itself.