Μνήμη
Δημητρίου Κων. Μπαλαγεώργου
(† 2 Ιουνίου 2023)

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΟΥ «ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ»
ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΤΟΥ ΕΚΠΑ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΑΧΙΛΛΕΥΣ Γ. ΧΑΛΔΑΙΑΚΗΣ

ΣΕΙΡΑ: ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΩΝ

ISBN: 978-960-466-360-6

© «ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ» ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΤΟΥ ΕΚΠΑ

*Τους λογότυπους του εξωφύλλου σχεδίασε η **Ελεάννα Μαρτίνου**· την ευχαριστούμε θερμά*



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Μνήμη Δημητρίου Κων. Μπαλαγεώργου († 2 Ιουνίου 2023)

Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Βυζαντινομουσικολογικού Συνεδρίου

Αθηνα, 1-4 Ιουλιου 2024
Αμφιθεατρο Βιβλιοθηκης Φιλοσοφικης Σχολης ΕΚΠΑ

Επιμέλεια έκδοσης: ΑΧΙΛΛΕΥΣ Γ. ΧΑΛΔΑΙΑΚΗΣ

ΑΘΗΝΑ 2025

εκδόσεις
Εθνικού και Καποδιστριακού
Πανεπιστημίου Αθηνών

Σελιδοποίηση: Σταυρούλα Ζαχαρόγιαννη, Εκτύπωση: Τμήμα Τυπογραφείου ΕΚΠΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Διεθνές Επιστημονικό Βυζαντινομουσικολογικό Συνέδριο, στη μνήμη

Δημητρίου Κων. Μπαλαγεώργου

(† 2 Ιουνίου 2023)



ΑΘΗΝΑ, 1-4 ΙΟΥΛΙΟΥ 2024

Αμφιθεατρο
Βιβλιοθηκης Φιλοσοφικης Σχολης
ΕΚΠΑ

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Η πανεπιστημιακή κοινότητα του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών βίωσε κατώδυνος την αδόκητη απώλεια του αγαπητού φίλου και εκλεκτού συναδέλφου, Αναπληρωτή Καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής Δημητρίου Κων. Μπαλαγεώργου († 2 Ιουνίου 2023).

Το Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών αποχαιρέτισε ένα σημαντικό ερευνητή, έναν ικανό διδάσκαλο, έναν άριστο συνάδελφο μα πάνω από όλα ένα σπουδαίο άνθρωπο με πηγαία καλοσύνη. Άσβεστο θα μείνει, βαθιά χαραγμένο στη μνήμη όλων μας, το χαμόγελό του και το γλυκό, τρυφερό του βλέμμα που αγκάλιαζε συναδέλφους, συνεργάτες και φοιτητές. Η Διοίκηση του Ιδρύματος, με συγκινητική ανάρτηση στην επίσημη ιστοσελίδα του Πανεπιστημίου μας, διετράνωσε τη βεβαιότητα ότι πλέον θα άδει από ψηλά, «εν σκηναίς δικαίων, εν κόλποις Αβραάμ, Ισαάκ και Ιακώβ», εκεί όπου ανήκει η άδολη ψυχή του.

Επί τω θλιβερώ αγγέλματι, η Κοσμητεία της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, μιας Σχολής της οποίας διακεκριμένο μέλος υπήρξε ο πολύκλαυστος φίλος και συνάδελφος, εξέδωσε Ψήφισμα για την εκδημία του, αναφερόμενη στον «εξαίρετο πανεπιστημιακό δάσκαλο, τον ερευνητή και καλλιτέχνη, τον διακρινόμενο για την ευγένεια και την ευπροσηγορία του, τον ιδιαίτερα αγαπητό σε όλους τους συναδέλφους και τους φοιτητές του, τον καθηγητή που προσέφερε ουσιαστικό έργο στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών και στη Φιλοσοφική Σχολή».

Το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών κατελήφθη από θλίψη βαθυτάτη. Ο Δημήτρης υπηρετούσε στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών από το έτος 1996, έχοντας ανέλθει στη βαθμίδα του Αναπληρωτή Καθηγητή από το έτος 2015. Δίδασκε με ιδιαίτερη ζέση πολλά μαθήματα του πεδίου της Βυζαντινής Μουσικολογίας και της Ψαλτικής Τέχνης, όπου αφιέρωσε και την έρευνά του, ενώ συνέβαλε καθοριστικά και στην οργανωτική και διοικητική ευταξία του Τμήματος, διατελώντας μάλιστα κατά τη διετία 2020-2022 αναπληρωτής Πρόεδρος.

Το διακεκριμένο ερευνητικό του έργο σχετικά με το Τυπικό, την Ιστορία, τη Μορφολογία και ιδιαίτερα η έρευνά του πάνω στα μουσικά χειρόγραφα της Ψαλτικής Τέχνης, στην καταλογογράφηση των οποίων τα μάλα συνέβαλε, συμβάδιζε αδιάλειπτα με τη δραστηριότητά του ως

Πρωτοψάλτη, μέλους χορών ψαλτών και χοράρχη, μιας δραστηριότητας μέσω της οποίας αναδείκνυε μεθοδικά – σε μιαν αγαστή σύμπραξη της θεωρητικής γνώσης με την καλλιτεχνική πράξη – το έργο πολυάριθμων βυζαντινών και μεταβυζαντινών μελουργών.

Ο Δημήτρης κατέλιπε σπουδαία κληρονομιά για το επιστημονικό πεδίο της Βυζαντινής Μουσικολογίας, έχοντας δημοσιεύσει έργα αναφοράς για τους σύγχρονους αλλά και για τους μελλοντικούς μελετητές. Υπηρέτησε στην πρώτη γραμμή την Τέχνη και την Επιστήμη σε ένα θεμελιακό τομέα της σύστασης και λειτουργίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών, αυτόν της καθ' ημάς ιερής Τέχνης της εκκλησιαστικής Μουσικής. Όλοι οι συνάδελφοι, οι στενότεροι συνεργάτες του, το σύνολο της ψαλτικής κοινότητας, από τους απλούς ψάλτες και όλους όσοι διετέλεσαν μαθητές, φοιτητές και μέλη των χορωδιών του, οι ακαδημαϊκοί συνοδοιπόροι του στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, όλοι αναμιμνησκόμεθα τον δικό μας Δημήτρη.

Σε όλους εμάς, που είχαμε την χαρά και την τιμή να τον γνωρίσουμε προσωπικά και να συνεργασθούμε μαζί του, ο Δημήτρης επιδαψιλεύει τη γλυκιά ανάμνηση ενός ανθρώπου απλού, προσιτού, χαμογελαστού και καλοσυνάτου σε κάθε του συναναστροφή, ενός ανθρώπου υποδειγματικού που με οδύνη αποχωριστήκαμε τόσο πρόωρα.

Το Τμήμα Μουσικών Σπουδών και ειδικότερα ο Τομέας και η Κατεύθυνση όπου ο Δημήτρης εθήτευε, προκηρύσσει ήδη κατ' έτος υποτροφία στο όνομά του για φοιτήτρια ή φοιτητή στα δύο οικεία προγράμματα μεταπτυχιακών σπουδών, Βυζαντινής Μουσικολογίας και Ψαλτικής Τέχνης, που ο ίδιος διηύθυνε και τα οποία διατελούν ήδη απορφανισμένα της μέριμνάς του.

❁

Το Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών οργάνωσε Διεθνές Επιστημονικό Βυζαντινομουσικολογικό Συνέδριο, στη μνήμη του αλησμόνητου συναδέλφου Δημητρίου Κων. Μπαλαγεώργου.

Το συνέδριο διεξήχθη υπό την επιστημονική μέριμνα και την οργανωτική ευθύνη της Κατεύθυνσης Βυζαντινής Μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (μέλη: Αχιλλέας Χαλδαιάκης, Φλώρα Κρητικού, Θωμάς Αποστολόπουλος, Θοδωρής Καραθόδωρος),

στο Αμφιθέατρο της Βιβλιοθήκης της Φιλοσοφικής Σχολής στην Πανεπιστημιούπολη του Ζωγράφου, από την 1η έως την 4η Ιουλίου 2024.

Στο συνέδριο παρουσιάστηκαν σαράντα τέσσερις (44) επιστημονικές ανακοινώσεις από βυζαντινομουσικολόγους της Ελλάδας και του Εξωτερικού (Κύπρο, Σερβία), με ειδική αναφορά στη σημαντικότατη συνεισφορά του Δημητρίου Κων. Μπαλαγεώργου στην Τέχνη και Επιστήμη της Βυζαντινής Μουσικολογίας και Ψαλτικής Τέχνης.

Επίσης, πραγματοποιήθηκαν τρεις (3) συναυλίες, στον ίδιο χώρο της Βιβλιοθήκης της Φιλοσοφικής Σχολής στην Πανεπιστημιούπολη του Ζωγράφου, ως εξής: την 1η Ιουλίου → «Ηχομνημοσύνη»: Σύγχρονη Έντεχνη Ελληνική Μουσική Δημιουργία, υπό την επιμέλεια του Θοδωρή Καραδόδωρου | την 2α Ιουλίου → Σύνολο Σύγχρονου και Έντεχνου Ελληνικού Τραγουδιού του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της ΦΛΣ του ΕΚΠΑ, υπό την επιμέλεια και διεύθυνση του Γιάννη Μαλαφή | την 3η Ιουλίου → Ο χορός ψαλτών «Ιλισιώτες Ψάλτες», υπό τη χοραρχία του Γρηγορίου Αναστασίου, ερμήνευσε το μάθημα-δρήνο για την Άλωση της Κωνσταντινουπόλεως «Ὁ Θεὸς ἦλθοσαν ἔθνη», του Μανουήλ Χρυσάφη.

Ειδικότερα, το Πρόγραμμα του συνεδρίου διαμορφώθηκε ως ακολούθως:

ΔΕΥΤΕΡΑ 1 ΙΟΥΛΙΟΥ 2024

09:30-11:30
Πρόεδρος: Αχιλλέας Χαλδαιάκης

Αναστασία Γεωργάκη, Η ψαλτική φωνή στη σύγχρονη Βυζαντινή Μουσική: επιστημονικές προσεγγίσεις για το φωνητικό ιδίωμα μέσω ακουστικής ανάλυσης

Αρετή Ανδρεοπούλου, Μελέτη και προσομοίωση των ακουστικών χαρακτηριστικών της Ιεράς Μονής Παναγίας Καπνικαρέας

Χριστίνα Αναγνωστοπούλου-Πολύκαρπος Πολυκαρπίδης, Υπολογιστική μουσικολογία για την ανάλυση της Βυζαντινής Μουσικής

Ιωάννης Φούλιας, Θεωρητικά συγγράμματα για την ευρωπαϊκή μουσική στο Αρχείο Ψάχου: μια πρώτη παρουσίαση

12:00-14:00
Πρόεδρος: Φλώρα Κρητικού

Ιάκωβος Στάϊνχάουερ, Η αισθητική της απουσίας στη Μουσική

Διονύσιος Ανατολικιώτης, Στοιχεία του Ασματικού Τυπικού στη σημερινή λατρεία της Ορθοδόξου Εκκλησίας

Ιωάννης Β. Αρβανίτης, Τα "Ἀσματικά" μέλη στις Ανθολογίες της Παπαδικής

Γεωργία Μήτραινα, Το "ρεπερτόριο του Άσματος"· μία πρώτη προσέγγιση

18:30-20:30

Πρόεδρος: Αναστασία Γεωργάκη

Αχιλλέας Χαλδαιάκης, Αμφίδρομες παρατηρήσεις προ και μετά την εξήγηση της βυζαντινής σημειογραφίας

Φλώρα Κρητικού, Καλοφωνικές συνθέσεις του Ακαθίστου Ύμνου στα χειρόγραφα κρητικής προέλευσης

Θωμάς Αποστολόπουλος, «*Παρισταμένη τῷ Σταυρῷ: στίχοι θρηνητικοί…*». Εξήγηση σε ένα αργοσύντομο μέλος του 16ου αι.

Θοδωρής Καραδόδωρος, *Εὐφραίνου, Θεσσαλονίκη* (1986) για πεντάφωνη μεικτή χορωδία του Μιχάλη Αδάμη: μετουσιώνοντας τη βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή μουσική παράδοση στη σύγχρονη μουσική σκέψη

21:00: ΣΥΝΑΥΛΙΑ

*«**Ηχομνημοσύνη**»*

Σύγχρονη Έντεχνη Ελληνική Μουσική Δημιουργία,
υπό την επιμέλεια του Θοδωρή Καραδόδωρου

ΤΡΙΤΗ 2 ΙΟΥΛΙΟΥ 2024

09:30-11:30

Πρόεδρος: Θωμάς Αποστολόπουλος

Αθανάσιος Γλάρος, Ένα μάθημα ζωής σε διδακτικά «απόστιχα». Σχόλιο στην ΚΘ΄ ομιλία του ιερού Χρυσοστόμου

Ευαγγελία Χαλδαιάκη, Τεκμήρια για τη Σχολή Βυζαντινής και Εκκλησιαστικής Μουσικής στο Αρχείο του Ωδείου Αθηνών

Χαράλαμπος Διαφωνίδης, Η διδακτική του Δημητρίου Μπαλαγεώργου στην «Διδακτική της Ψαλτικής Τέχνης»

Δημήτρης Λάσκος, «*Μὲ ὁδηγὸ τὴν ἀγάπη γιὰ τὴν Τέχνη καὶ μὲ προίκα τὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα καὶ σπουδή*»· ο υπό Δημητρίου Κων. Μπαλαγεώργου ιδρυθείς Χορός Ψαλτών «*Τρίκκης Μελῳδοί*» και τα εικοσάχρονα της καλλιτεχνικής του διαδρομής (2004-2024)

12:00-14:00

Πρόεδρος: Θοδωρής Καραδόδωρος

Βαγγέλης Θεοδώρου, Η σιναϊτική μουσική παράδοση μέσα από τα χειρόγραφα των συλλογών της Μονής

Σάββας Πραστίτης, Η σχέση της Κύπρου με τη Μονή Σινά μέσα από τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής

Εμμανουήλ Ξυνάδας, Πτυχές της ψαλτικής παράδοσης των Ιεροσολύμων. Μελοποιοί, εξηγητές, πρωτοψάλτες και μουσικοδιδάσκαλοι της Σιωνίτιδος Εκκλησίας

18:30-20:30

Πρόεδρος: Γρηγόριος Αναστασίου

Κυριάκος Καλαϊτζίδης, Ο λογαοιδικός ή εκφωνητικός τρόπος και η εμμελής απαγγελία ως ιδιωματική αυτοσχεδιαστική πρακτική στην Ψαλτική Τέχνη

Άγγελος Σέφκας, Η σημασία της καταλογογράφησης των εκφωνητικών χειρογράφων, όπως καταδεικνύεται από τα μετεωρητικά σπαράγματα

Μιχαήλ Στρουμπάκης, Η μουσική βιβλιοθήκη της Ι. Σκήτης των Αγίων Πατέρων της Χίου. Μουσικά χειρόγραφα και έντυπα

Κωνσταντίνος Κατσίκης, Χειρόγραφοι μουσικοί κώδικες της Μονής Ζάβορδας Γρεβενών

21:00: ΣΥΝΑΥΛΙΑ

Σύνολο Σύγχρονου και Έντεχνου Ελληνικού Τραγουδιού
του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της ΦΛΣ του ΕΚΠΑ,
υπό την επιμέλεια και διεύθυνση του Γιάννη Μαλαφή



ΤΕΤΑΡΤΗ 3 ΙΟΥΛΙΟΥ 2024

09:30-11:30

Πρόεδρος: Μαρία Αλεξάνδρου

Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, Οι «εξ Αγχιάλου» διαλάμψαντες στην Ψαλτική Τέχνη και το έργο τους

Παναγιώτης Μανουσάκης, Η ψαλτική παράδοση της Ρόδου κατά τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο

Άννα Μεσολωρά, Όψεις της τελετουργικής και ψαλτικής πράξης της Κεφαλονιάς

Νίκος Ανδρίκος, Σύγκλιση και ετερότητα στην ψαλτική πράξη του Πατριαρχείου στον 20ό αιώνα. Η περίπτωση του Α΄ Εωθινού

12:00-14:00

Πρόεδρος: Εμμανουήλ Γιαννόπουλος

Πολύκαρπος Τύμπας, Οι δοξολογίες του Πέτρου Μπερεκέτη και τα ασματικά τους: το πριν και το μετά της παράδοσης του είδους

Εμμανουήλ Σουργιαδάκης, Προϋποθέσεις και παράγοντες της εκκλησιαστικής μελουργίας· το παράδειγμα των μελουργών του 18ου αιώνα

Χρυσοβαλάντης Ιωαννίδης, Η κωδικοποίηση του μέλους του Νέου Στιχηραρίου και του Ειρμολογίου από τον Πέτρο Λαμπαδάριο και η καταγραφή του προφορικού αποτυπώματός του κατά το α΄ μισό του ΙΘ΄ αιώνα σύμφωνα με την παράδοση της Μ.Χ.Ε.

Χαρίλαος Καραγκούνης, Σεραφείμ Μυτιληναίος, Προηγούμενος της Μεγίστης Λαύρας. Βίος και Έργο

18:30-20:30

Πρόεδρος: Κωνσταντίνος Καραγκούνης

Μαρία Αλεξάνδρου, Παρατηρήσεις για το προφίλ του τετάρτου ήχου σε στιχηρά της Οσίας Κασσίας για την Αγία Μεγαλομάρτυρα Χριστίνα

Ιωάννης Λιάκος, Νικηφόρος Ηθικός, ο τρίτος της πρώτης τετρανδρίας· μια πρόδρομη ανακοίνωση

Βασίλειος Σαλτερής, «*…ὄντος κἀκείνου τοῦ πάλαι Κουκουζέλη*»: απόπειρα ανιχνεύσεως της συμβολής του μαΐστορος Ιωάννου Κουκουζέλη στην μελοποιητική παράδοση του Στιχηραρίου

Γρηγόριος Αναστασίου-Κωνσταντίνος Νικολακόπουλος, *«Ὁ Θεὸς ἤλθοσαν ἔθνη»*: η εξήγηση του μαθήματος–θρήνου για την Άλωση της Κωνσταντινουπόλεως του Μανουήλ Χρυσάφη

21:00: ΣΥΝΑΥΛΙΑ

Ο χορός ψαλτών «Ιλισιώτες Ψάλτες»,
υπό τη χοραρχία του Γρηγορίου Αναστασίου,
ερμηνεύει το μάθημα-θρήνο για την Άλωση της Κωνσταντινουπόλεως
«Ὁ Θεὸς ἤλθοσαν ἔθνη», του Μανουήλ Χρυσάφη

❁

ΠΕΜΠΤΗ 4 ΙΟΥΛΙΟΥ 2024

09:30-11:30

Πρόεδρος: Μιχαήλ Στρουμπάκης

Δημήτριος Ε. Λέκκας-Γεώργιος Σάββας, Διαχρονικά ενδημικά σφάλματα στην αρχαία, βυζαντινή και ανατολική θεωρία της μουσικής: διαγνώσεις και ανατακτικές θεραπείες προς μία νέα οριστική Μεταρρύθμιση

Κωνσταντίνος Χαριλ. Καραγκούνης, Παρατηρήσεις τινες και προβληματισμοί περί των Γενών και των Δρόμων Μελοποιίας της Ψαλτικής Τέχνης

12:00-14:00

Πρόεδρος: Ιωάννης Λιάκος

Αθανάσιος Δέλιος, Η μνήμη του αγίου Μεγαλομάρτυρος Δημητρίου στο Μαθηματάριον του Χουρμουζίου, Χαρτοφύλακος της ΜΤΧΕ, με ιδιαίτερη εστίαση στο καλοφωνικό στιχηρό *Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ*

Αντωνία Παπαϊωάννου, Το φαινόμενο των συντμήσεων στα χερουβικά του Αντωνίου ιερέως και Οικονόμου [*δεν παρουσιάστηκε τελικά*]

Μαρία Καπκίδη, Η σύντμηση των χερουβικών του Γρηγορίου Πρωτοψάλτη κατά τη *Νεωτέρα Μέθοδο Μουσικής Γραφής* του Αναστασίου Δ. Καλλιέρου: μια άγνωστη πηγή εκκλησιαστικής μουσικής του 19ου αιώνα

18:30-20:30

Πρόεδρος: Αθανάσιος Γλάρος

Βίκτωρ Τσόγιας, Τσικνόπουλος Ανδρέας: ο διδάσκαλος του π. Φιλοθέου Ζερβάκου στην μουσική

Πέτρος Παπαεμμανουήλ, Χαρίλαος Ταλιαδώρος: ένας απαράμιλλος σύγχρονος καλοφωνάρης και η συμβολή του στη μονοφωνάρικη και από χορού ερμηνεία της Ψαλτικής Τέχνης

Κωνσταντίνος Τσιμπίδας, Η Ψαλτική Τέχνη με άλλο βλέμμα· το βυζαντινό μέλος μέσα από τη σημειογραφία Braille. Μουσικολογική-βιωματική προσέγγιση

Gordana Blagojević, Το παρόν και το μέλλον της Σχολής Ψαλτικής Τέχνης *«Ο Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός»*, στο Νόβι Σαντ, Σερβία

Τα ανά χείρας Πρακτικά του συνεδρίου δημοσιεύονται ως αιώνιο πνευματικό μνημόσυνο του αειμνήστου συναδέλφου μας. Δημοσιεύονται όσες συμβολές κατετέθησαν εγκαίρως στον υποφαινόμενο επιμελητή του παρόντος τόμου, συγκεκριμένα τριάντα πέντε (35) ανακοινώσεις. Στα δημοσιευόμενα κείμενα διατηρήθηκαν οι μεθοδολογικές και φιλολογικές επιλογές των συντακτών τους. Η παρούσα έκδοση εντάσσεται στο εκδοτικό πρόγραμμα του «Εργαστηρίου Βυζαντινής Μουσικολογίας» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

ΑΧΙΛΛΕΥΣ Γ. ΧΑΛΔΑΙΑΚΗΣ

ΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ
ΤΩΝ ΕΙΣΗΓΗΣΕΩΝ

Αρετή Ανδρεοπούλου

Γιώργος Γουβιανάκης,
Ασπασία Κόκκαλη,
Πηνελόπη-Μαρία Πιερρουτσάκου

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΩΝ ΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΩΝ ΤΟΥ Ι.Ν. ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΚΑΠΝΙΚΑΡΕΑΣ ΒΑΣΙΣΜΕΝΗ ΣΕ ΜΟΝΤΕΛΟ ΠΡΟΣΟΜΟΙΩΣΗΣ

Η μελέτη χώρων με ιδιαίτερα ακουστικά χαρακτηριστικά και ιδίως χώρων όπου οι άρτιες ακουστικές συνθήκες αποτελούν προτεραιότητα (θέατρα, συναυλιακοί χώροι, αίθουσες διαλέξεων, χώροι λατρείας κλπ.) και παρατηρείται μεγάλη συγκέντρωση κόσμου είναι μείζονος σημασίας. Συνήθως, αυτού του είδους οι μελέτες στοχεύουν είτε στην κατανόηση του αντίκτυπου των αρχιτεκτονικών και λοιπών επιλογών στην ακουστική του εκάστοτε χώρου είτε στην υλοποίηση στοχευμένων παρεμβάσεων για επίτευξη της βέλτιστης ακουστικής εμπειρίας των ακροατών.

Σημαντικό αποτέλεσμα τέτοιων έργων αποτελεί η απόκτηση και η διατήρηση του ψηφιακού ακουστικού αποτυπώματος χώρων ενδιαφέροντος, η οποία επιτρέπει την πλήρη ανακατασκευή των ακουστικών χαρακτηριστικών τους σε μία δεδομένη χρονική στιγμή, και πιο συγκεκριμένα στη χρονική στιγμή κατά την οποία έλαβαν χώρα οι ηχητικές μετρήσεις που οδήγησαν στην καταγραφή του. Η δυνατότητα αυτή καθιστά εφικτή τη μελέτη και την αναπαράσταση των ακουστικών χαρακτηριστικών των χώρων ενδιαφέροντος σε διαφορετικές χρονικές στιγμές σε παρελθόν, παρόν και μέλλον. Τέτοιου είδους έρευνες είναι δυνατόν να πραγματοποιηθούν είτε με τη μέθοδο των ακουστικών μετρήσεων και αναλύσεων[1], είτε σε συνδυασμό με ακου-

[1] Lidia Álvarez-Morales, Sara Giron, Miguel Galindo, & Teófilo Zamarreno, "Acoustic environment of Andalusian cathedrals", *Building and Environment* 103 (Απρίλιος 2016), 182-192.

στικές προσομοιώσεις[2,3,4].

Παρά το γεγονός ότι η μελέτη και η ανάλυση των ακουστικών χαρακτηριστικών χώρων λατρείας έχει αποτελέσει αντικείμενο έρευνας αρκετών επιστημόνων, οι έρευνες που εστιάζουν συγκεκριμένα στα ακουστικά χαρακτηριστικά ελληνορθόδοξων και βυζαντινών ναών είναι αρκετά περιορισμένες. Μια από τις πιο πρόσφατες μελέτες που αφορούν σε Βυζαντινούς Ναούς είναι εκείνη των Gerstel et al[5]. Για τις ανάγκες της έρευνας μετρήθηκαν τα ακουστικά χαρακτηριστικά οκτώ βυζαντινών εκκλησιών της Θεσσαλονίκης με στόχο τη διερεύνηση του ρόλου που διαδραματίζει ο ήχος στην αντίληψη του χώρου από τον άνθρωπο καθώς και η ηχητική διέγερση των ιερών σε εκκλησίες που χτίστηκαν σε διαφορετικές χρονικές περιόδους.

Συχνές είναι, επίσης, οι μελέτες οι οποίες βασίζονται σε υπολογιστικές ακουστικές προσομοιώσεις[6]. Το κύριο εργαλείο που χρησιμοποιείται στις συγκεκριμένες έρευνες είναι τα βαθμονομημένα ακουστικά μοντέλα, τα οποία αναπαριστούν με υψηλή ακρίβεια και αποτυπώνουν στο μέγιστο δυνατό βαθμό τα ακουστικά χαρακτηριστικά και τις ιδιαιτερότητες των υπό εξέταση χώρων. Μέσω αυτών των μοντέλων αναδεικνύεται η επίδραση των ιδιαίτερων αρχιτεκτονι-

---

[2] Alicia Alonso, Juan J. Sendra, Rafael Suárez & Teófilo Zamarreño, "Acoustic evaluation of the cathedral of Seville as a concert hall and proposals for improving the acoustic quality perceived by listeners", Alicia Alonso (ed.), *Journal of Building Performance Simulation* 7/5 (Σεπτέμβριος 2014), 360-378.

[3] Lidia Álvarez-Morales, Teófilo Zamarreño, Sara Girón, & Miguel Galindo, "A methodology for the study of the acoustic environment of Catholic cathedrals: Application to the Cathedral of Malaga", *Building and Environment* 72 (Φεβρουάριος 2014), 102-115.

[4] Alicia Alonso, Rafael Suárez & Juan J. Sendra, "Virtual reconstruction of indoor acoustics in cathedrals: The case of the Cathedral of Granada", Alicia Alonso (ed.), *Building Simulation* 10/4 (Δεκέμβριος 2016), 431-446.

[5] Sharon Gerstel, Chris Kyriakakis, Konstantinos Raptis, Spyridon Antonopoulos, James Donahue, "Soundscapes of Byzantium: The Acheiropoietos basilica and the cathedral of Hagia Sophia in Thessaloniki", *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 87/1 (Ιανουάριος 2018), 177-213.

[6] Barteld N.J. Postma, & Brian F.G. Katz, "Creation and calibration method of acoustical models for historic virtual reality auralizations", *Virtual Reality* 19 (9 Σεπτεμβρίου 2015), 161-180.

κών στοιχείων και των αρχιτεκτονικών τροποποιήσεων στην ακουστική ενός χώρου, γεγονός που επιτρέπει την αντικειμενική και υποκειμενική αξιολόγηση των χαρακτηριστικών του, με στόχο τη διασφάλιση της βέλτιστης ακουστικής εμπειρίας των ακροατών[7]. Τα εργαλεία ακουστικών προσομοιώσεων προσφέρουν επιπροσθέτως τη δυνατότητα εικονικής αναπαράστασης των ακουστικών χαρακτηριστικών χώρων ενδιαφέροντος, διατηρώντας με αυτόν τον τρόπο αμετάβλητο το ακουστικό τους αποτύπωμα και ταυτόχρονα παρέχοντας τη δυνατότητα πρόβλεψης της επίδρασης διαφόρων μεταβολών στα ακουστικά χαρακτηριστικά τους[8]. Ένα από τα πιο ευρέως γνωστά παραδείγματα τέτοιας έρευνας αποτελεί η μελέτη και ανάλυση των ακουστικών χαρακτηριστικών του I.N. της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη, σε διαφορετικές χρονικές περιόδους και για διάφορες χρήσεις του Ναού ανά τους αιώνες[9].

Στο ίδιο ερευνητικό πνεύμα, η παρούσα εργασία επικεντρώνεται στη μελέτη και την ανάδειξη των ακουστικών χαρακτηριστικών του Ιερού Ναού της Παναγίας Καπνικαρέας καθώς και στην καταγραφή και τη διατήρηση του ψηφιακού του ακουστικού αποτυπώματος. Η μελέτη αυτή συνδυάζει την αρχιτεκτονική ανάλυση με την ακουστική επιστήμη, συμβάλλοντας ουσιαστικά στη διατήρηση της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς που συνιστά η ακουστική ταυτότητα του Ιερού Ναού. Η ακουστική μελέτη και ανάλυση πραγματοποιήθηκε με τη χρήση του λογισμικού CATT-Acoustic, εφαρμόζοντας τη μεθοδολογία που περιγράφεται στη σχετική βιβλιογραφία[10], και βασιζόμενη σε επιτόπιες μετρήσεις ακουστικών και φυσικών χαρακτηριστικών του χώρου[11]. Η ανάπτυξη πλήρως βαθμονομημένου ψηφιακού

[7] Alicia Alonso, Juan J. Sendra, Rafael Suárez & Teófilo Zamarreño, "Acoustic evaluation of the cathedral of Seville as a concert hall and proposals for improving the acoustic quality perceived by listeners", *ibid.*

[8] Alicia Alonso, Rafael Suárez & Juan J. Sendra, "Virtual reconstruction of indoor acoustics in cathedrals: The case of the Cathedral of Granada", *ibid.*

[9] Christoffer Andreas Weitze, Jens Holger Rindel, Claus Lynge Christensen, & Anders Christian Gade, "The acoustical history of Hagia Sophia revived through computer simulation", *Forum Acusticum* (Σεπτέμβριος 2002).

[10] Barteld N.J. Postma, & Brian F.G. Katz, *ibid.*

[11] Γιώργος Γουβιανάκης, Ασπασία Κόκκαλη, Πηνελόπη-Μαρία Πιερρουτσάκου, & Αρετή Ανδρεοπούλου, «Διερεύνηση των ακουστικών χαρακτηριστικών του Ιερού

μοντέλου επιτρέπει όχι μόνο την ακριβή τεκμηρίωση των υφιστάμενων συνθηκών, αλλά και την πρόβλεψη της επίδρασης μελλοντικών παρεμβάσεων. Με τον τρόπο αυτό, η έρευνα προσφέρει ένα χρήσιμο εργαλείο για τη μελέτη, προστασία και ανάδειξη της ακουστικής φυσιογνωμίας ιστορικών μνημείων.

Ο Ιερός Ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου, ευρύτερα γνωστός ως Ιερός Ναός Παναγίας Καπνικαρέας, βρίσκεται επί της οδού Ερμού στο κέντρο της Αθήνας. Πρόκειται για έναν από τους καλύτερα διατηρημένους βυζαντινούς ναούς, ο οποίος από το 1934 τελεί υπό την κυριότητα του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Η αρχιτεκτονική του αποτελεί σύνθεση τριών κτιριακών δομών, οι οποίες κατασκευάστηκαν σε διαφορετικές χρονικές περιόδους. Η οικοδόμηση του αρχικού ναού χρονολογείται περίπου στο 1050 και ακολουθεί τον αρχιτεκτονικό τύπο του τετρακιόνιου σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού με τρούλο, χαρακτηριστικού του Αθηναϊκού ύφους. Στο κτίριο είναι ενσωματωμένα αρχαία στοιχεία, όπως κίονες και γλυπτά, τόσο αρχαιοελληνικά όσο και παλαιοχριστιανικά, καθώς είναι κτισμένο στα θεμέλια ενός αρχαίου ελληνικού ναού[12]. Το Ιερό Βήμα έχει τριμερή διάρθρωση, πλαισιωμένο από δύο παραβήματα.

Την κατασκευή του κυρίως ναού ακολούθησε η προσθήκη του Παρεκκλησίου της Αγίας Βαρβάρας στη βόρεια πλευρά του. Η αρχικά ανοιχτή στοά που συνέδεε τους δύο ναούς στη δυτική πλευρά κλείστηκε και μετατράπηκε σε εξωνάρθηκα κατά τη μεταβίβαση της κυριότητας του Ναού στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Οι ανεξάρτητες λειτουργικώς κτιριακές ενότητες ενοποιήθηκαν σταδιακά μέσα στα χρόνια, δημιουργώντας έναν ενιαίο χώρο με ιδιαίτερα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά, που προσδίδουν στο κτίριο μοναδική ακουστική.

Ναού Παναγίας Καπνικαρέας», *12ο Πανελλήνιο Συνέδριο Ακουστική* (17-19 Οκτωβρίου 2024), 356-364.

[12] Ελλείψει δημοσιευμένων επιστημονικών μελετών για τον Ι.Ν. των Εισοδίων της Θεοτόκου, οι περισσότερες σχετικές πληροφορίες στα λιγοστά ακαδημαϊκά κείμενα αντλούνται από την επίσημη ιστοσελίδα του Υπουργείου Πολιτισμού: http://odysseus.culture.gr/h/2/gh251.jsp?obj_id=833



Εικόνα 1 Είσοδος του Ι.Ν. Εισοδίων της Θεοτόκου, οδός Ερμού, Αθήνα

Η εσωτερική δομή του Ναού περιλαμβάνει περίπλοκα αρχιτεκτονικά στοιχεία, όπως τρούλους, ημικυκλικές κόγχες στους τοίχους του Ιερού Βήματος, καμάρες και αψίδες. Ο κεντρικός τρούλος και οι αψίδες του στηρίζονται σε τέσσερις αρχαίους κίονες με παλαιοχριστιανικά κιονόκρανα. Το μαρμάρινο τέμπλο του είναι πιθανώς εμπνευσμένο από το αντίστοιχο που κοσμούσε τον Ναό στα βυζαντινά χρόνια, ενώ το τέμπλο του Παρεκκλησίου είναι ξύλινης κατασκευής. Όλα τα παραπάνω ενισχύουν την εικόνα ενός περίτεχνου αρχιτεκτονικού κτίσματος και συμβάλλουν στην αισθητική και λειτουργική αρτιότητα του χώρου, διαμορφώνοντας τα ιδιαίτερα ακουστικά χαρακτηριστικά του.

Το σύνολο του Ναού καλύπτεται από τοιχογραφίες, οι οποίες κατά κύριο λόγο αποδίδονται στη βυζαντινή αγιογραφική παράδοση. Σημαντική είναι η συνεισφορά του Φώτη Κόντογλου[13], ο οποίος το 1942 φιλοτέχνησε την παράσταση της Πλατυτέρας στο Ιερό Βήμα, ολοκληρώνοντας τις τοιχογραφίες του Ναού το 1955 μαζί με τους συνεργάτες του. Οι τοιχογραφίες του εξωνάρθηκα, αντίθετα, χρονολογούνται στις αρχές του 20ού αιώνα και αποδίδονται σε άγνωστο καλ-

[13] Φώτης Κόντογλου, *Έκφρασις της Ορθοδόξου εικονογραφίας*, τόμ. Α΄-Β΄, εκδοτικός οίκος "Αστήρ", 1960.

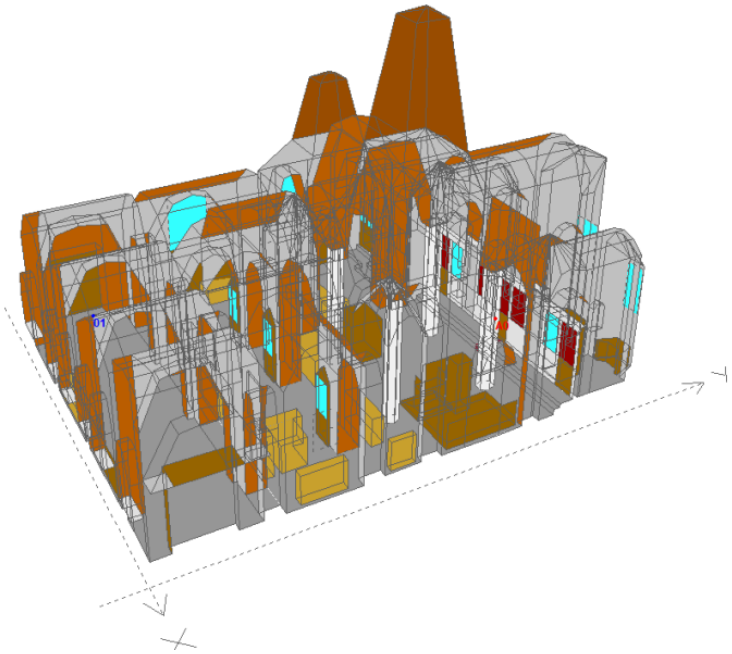
λιτέχνη, παρουσιάζοντας δυτικότροπες επιρροές. Επιπλέον, στο προστώο του εξωνάρθηκα δεσπόζει το ψηφιδωτό της Βρεφοκρατούσας Παναγίας, έργο της Έλλης Βοϊλά, το οποίο φιλοτεχνήθηκε το 1936.

Τα προαναφερθέντα αρχιτεκτονικά και διακοσμητικά στοιχεία, πέρα από τον αντίκτυπο που έχουν στη λατρευτική διαδικασία, επηρεάζουν και καθορίζουν τις ακουστικές συνθήκες που επικρατούν εντός του Ναού. Πιο συγκεκριμένα, η αρχιτεκτονική πολυπλοκότητα του εν λόγω χώρου δημιουργεί ακουστικά φαινόμενα τα οποία παρατηρούνται συνήθως σε χώρους πολύ μεγαλύτερων διαστάσεων, όπως Μητροπολιτικοί ναοί, ενώ είναι σπανιότερα σε μικρότερους χώρους λατρείας. Προκειμένου να μπορέσουν να μελετηθούν οι ακουστικές συνθήκες που επικρατούν εντός του Ναού, να αναλυθούν τα ακουστικά χαρακτηριστικά του και να προκύψουν συμπεράσματα σχετικά με την ακουστική εμπειρία ακροατών εντός του χώρου, προκρίθηκε ως καταλληλότερη η μεθοδολογική προσέγγιση της ακουστικής ανάλυσης μέσω βαθμονομημένων υπολογιστικών μοντέλων.

Για τη δημιουργία του υπολογιστικού μοντέλου γεωμετρικής ακουστικής (Geometrical Acoustics Model - GA), ο χώρος του Ι.Ν Παναγίας Καπνικαρέας χωρίστηκε σε τέσσερις ζώνες (Εξωνάρθηκας, Παρεκκλήσι Αγίας Βαρβάρας, Κεντρικός Ναός και Ιερά). Λόγω της έλλειψης λεπτομερών σχεδίων κάτοψης και τομών, η μοντελοποίηση στο λογισμικό CATT-Acoustic βασίστηκε σε επιτόπιες μετρήσεις του χώρου, φωτογραφίες και προϋπάρχοντα σχέδια διαθέσιμα από το πανεπιστημιακό αρχείο. Κάθε προαναφερθείσα ζώνη προγραμματίστηκε ξεχωριστά και έπειτα ενώθηκαν σε ένα ενιαίο μοντέλο, δημιουργώντας, εν τέλει, το σύνολο του κτίσματος με μέγεθος περίπου 2660 $μ^3$ και μέγιστες διαστάσεις Μήκος: 16,56 μ., Πλάτος: 13,8 μ. και Ύψος: 11,64 μ. Ακολουθώντας διαδικασίες μοντελοποίησης που περιγράφονται στη βιβλιογραφία[14], οι κύριες αρχιτεκτονικές δομές του χώρου διατηρήθηκαν στο μοντέλο, αποφεύγοντας, ωστόσο, τη δημιουργία μιας υπερβολικά λεπτομερούς γεωμετρίας, και στοχεύοντας στην επιθυμητή ισορροπία ανάμεσα στην αρχιτεκτονική ακρίβεια και στον ακουστικό ρεαλισμό του Ναού. Ως εκ τούτου, το τελικό γεωμετρικό μοντέλο (Εικόνα 2) απαρτίζεται από 990 επίπεδα (planes), ε-

[14] Barteld N.J. Postma, & Brian F.G. Katz, *ibid*.

πικαλυπτόμενα από έντεκα διαφορετικά υλικά, τα οποία είναι τα συνηθέστερα χρησιμοποιούμενα σε λατρευτικούς χώρους[15], και αναγνωρίστηκαν από την ερευνητική ομάδα κατά τη διάρκεια των επιτόπιων μετρήσεων του χώρου.



Εικόνα 2 Απλοποιημένο γεωμετρικό μοντέλο Ι.Ν Παναγίας Καπνικαρέας, όπως δημιουργήθηκε στο λογισμικό CATT-Acoustic για τις ανάγκες ακουστικής μοντελοποίησης του χώρου

Επιπροσθέτως, πραγματοποιήθηκαν ακουστικές μετρήσεις κρουστικών αποκρίσεων εντός του Ναού, χρησιμοποιώντας το πολυεδρικό ηχείο Bruel & Kjaer 4296 και ένα μετρητικό μικρόφωνο MM1 της T-Bone. Ως σήμα διέγερσης χρησιμοποιήθηκε σήμα ημιτονικής σάρωσης με λογαριθμική μεταβολή συχνότητας (logarithmic sine-sweep) διάρκειας 5 δευτερολέπτων και συχνοτικού εύρους από 200 Hz έως 5000 Hz. Οι κρουστικές αποκρίσεις καταγράφηκαν στο προγραμματιστικό περιβάλλον MATLAB με χρήση του εργαλείου

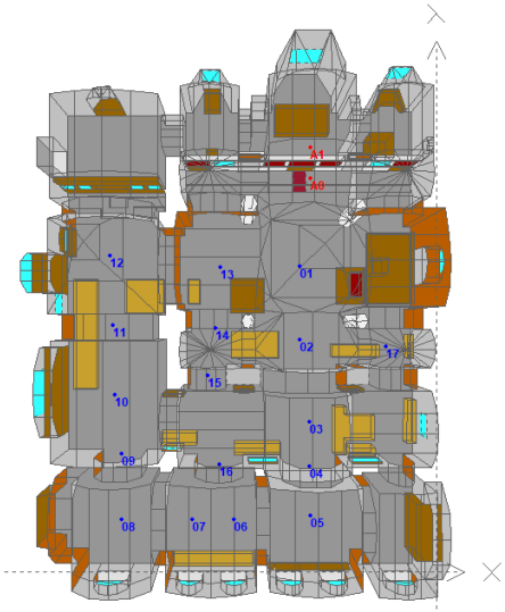
[15] Zühre Sü Gül, "Acoustical impact of architectonics and material features in the lifespan of two monumental sacred structures", *Acoustics* 1/3 (Ιούλιος 2019), 493-516.

ScanIR[16]. Οι θέσεις εκπομπής της ηχητικής πηγής που επιλέχθηκαν ήταν δύο, μπροστά και πίσω από την Ωραία Πύλη του κυρίως ναού, αντιπροσωπεύοντας τις κύριες θέσεις του Ιερέα κατά τη διάρκεια της Θείας Λειτουργίας, όπως φαίνεται και στην Εικόνα 3. Ως ενδεικτικές θέσεις δεκτών επιλέχθηκαν δεκαεπτά σημεία κατανεμημένα ομοιόμορφα στον χώρο με γνώμονα τις ρεαλιστικές θέσεις ακρόασης εντός του Ναού (βλ. Εικόνα 4).



Εικόνα 3
Πραγματοποίηση ακουστικών μετρήσεων εντός του Ι.Ν Παναγίας Καπνικαρέας με τη χρήση πολυεδρικού ηχείου και μετρητικού μικροφώνου

[16] Braxton Boren & Agnieszka Roginska, "Multichannel impulse response measurement in matlab", *Audio Engineering Society Convention* 131 (Οκτώβριος 2011).



Εικόνα 4 Αποτύπωση των 17 θέσεων συλλογής των κρουστικών αποκρίσεων για κάθε μία από τις 2 θέσεις της ηχητικής πηγής (A0 και A1), εικονιζόμενες στην κάτοψη του γεωμετρικού μοντέλου του Ναού

Οι εν λόγω μετρήσεις αναλύθηκαν προκειμένου να αντληθούν πληροφορίες για τα ακουστικά χαρακτηριστικά του Ναού, οι οποίες στη συνέχεια αξιοποιήθηκαν για τη βαθμονόμηση του τρισδιάστατου υπολογιστικού μοντέλου που περιγράφηκε παραπάνω. Στόχο της βαθμονόμησης αποτελούσε η ελαχιστοποίηση των διαφορών ανάμεσα στα ακουστικά αποτελέσματα της προσομοίωσης και των επιτόπιων μετρήσεων, προκειμένου η προσομοίωση να μπορέσει να οδηγήσει σε ρεαλιστικά αποτελέσματα και παρατηρήσεις. Η διαδικασία που ακολουθήθηκε περιλάμβανε, σύμφωνα με τη βιβλιογραφία[17,18], τη σταδιακή προσαρμογή των συντελεστών απορρόφησης των υλικών που

[17] Krzysztof Kosała, "Calculation models for acoustic analysis of St. Elizabeth of Hungary Church in Jaworzno Szczakowa", *Archives of Acoustics* 41/3 (Ιανουάριος 2016), 485-498.

[18] Zühre Sü Gül, Mehmet Çalişkan, Ayse Tavukçuoğlu & Ning Xiang, "Assessment of acoustical indicators in multi-domed historic structures by non-exponential energy decay analysis", *Acoustics Australia* 46/3 (Ιούνιος 2018), 181-192.

κάλυπταν τα 990 επίπεδα του μοντελοποιημένου χώρου, έως ότου η αποκλίσεις ανάμεσα στα προσομοιωμένα και τα μετρούμενα αποτελέσματα βασικών ακουστικών παραμέτρων να βρίσκονται εντός των ορίων ελάχιστης αντιληπτής διαφοράς (Just Noticeable Difference – JND).

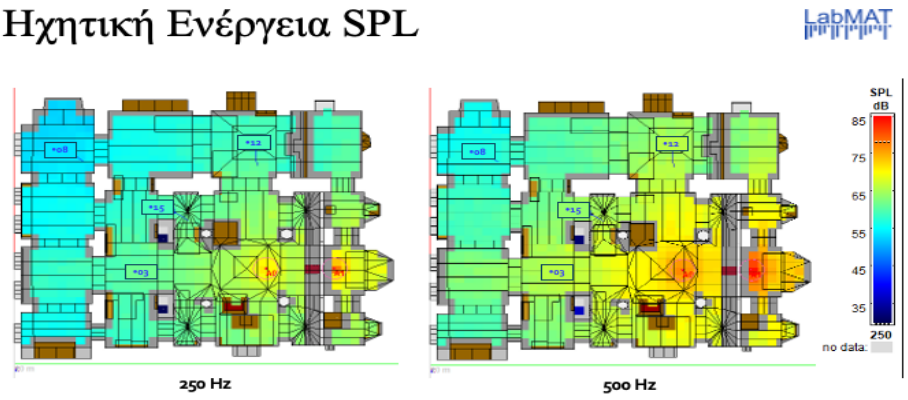
Η μελέτη των ακουστικών χαρακτηριστικών του Ιερού Ναού Παναγίας Καπνικαρέας πραγματοποιήθηκε σε δύο καταστάσεις πληρότητας του ακουστικά βαθμονομημένου μοντέλου, 0% (άδειο) και 100% (πλήρως γεμάτο), σύμφωνα με τη σχετική βιβλιογραφία[19]. Η παρούσα ανάλυση θα εστιάσει σε δύο θέσεις διέγερσης (A0 και A1) μπροστά και πίσω από την Ωραία Πύλη του κυρίως Ναού και τέσσερις θέσεις ακρόασης (03, 08, 12, και 15), οι οποίες επιλέχθηκαν αφενός ως αντιπροσωπευτικά σημεία ακρόασης με ετερόκλιτα ακουστικά χαρακτηριστικά, λόγω της θέσης τους σε συνάρτηση με το μονοπάτι του απευθείας ήχου από την πηγή, και αφετέρου λόγω της αντιστοιχίας τους με τις θέσεις ακουστικών μετρήσεων που παρουσιάστηκαν παραπάνω (Εικόνα 4).

Στην Εικόνα 5 αποτυπώνεται η κατανομή της ηχητικής ενέργειας (dB SPL) στο εσωτερικό του Ναού σε δύο οκταβικές συχνοτικές ζώνες ενδιαφέροντος, τα 250 Hz και τα 500 Hz, για τις δύο προαναφερθείσες θέσεις διέγερσης και τις τέσσερις θέσεις ακρόασης. Στην ορθόδοξη θρησκευτική παράδοση η ομιλούσα και η άδουσα φωνή συνιστούν τις βασικές ηχητικές πηγές διέγερσης, γεγονός που καθιστά τις εν λόγω συχνοτικές ζώνες τις πιο αντιπροσωπευτικές για την απεικόνιση του ακουστικού χαρακτήρα του Ναού καθώς αντιστοιχούν στο συχνοτικό εύρος των θεμελιωδών συχνοτήτων και των πρώτων αρμονικών της ανθρώπινης φωνής.

Εστιάζοντας στην πηγή A0 (μπροστά από την Ωραία Πύλη), παρατηρείται ότι οι θέσεις ακρόασης που δεν βρίσκονται στο μονοπάτι του απευθείας ήχου, βρίσκονται δηλαδή σε «ηχητική σκιά» (08 και 15), έχουν απώλεια ηχητικής ενέργειας έως και 20dB SPL, η οποία αλλοιώνει την ποιότητα της προσλαμβανόμενης ακουστικής πληροφορίας, ενώ αντίθετα εκείνες που βρίσκονται στην άμεση διαδρομή του ήχου (03 και 12), λαμβάνουν ικανοποιητική ποσότητα ηχητικής

[19] Michael Vorländer, *Auralization*, Springer International Publishing Berlin/Heidelberg, Germany 2020.

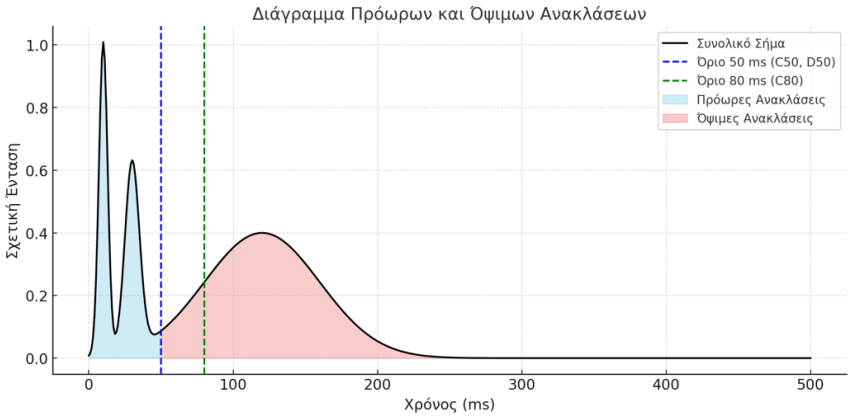
ενέργειας. Επιπλέον, παρατηρείται ότι η πηγή A1, η οποία βρίσκεται εντός του Ιερού, δεν δύναται να διεγείρει επαρκώς τον Ναό, με εξαίρεση το Ιερό αυτό καθ' αυτό, με αποτέλεσμα η μετάδοση της ηχητικής πληροφορίας να είναι πολύ περιορισμένη. Η παρατήρηση αυτή παραπέμπει στην οικεία «φτωχή» ακουστική εμπειρία που βιώνουν ακροατές εντός ορθόδοξων ναών, όταν η μετάδοση της λεκτικής πληροφορίας γίνεται από το Ιερό και ο ήχος δεν ενισχύεται ηλεκτρικά μέσω μικροφώνων και ηχείων.



Εικόνα 5 Κατανομή ηχητικής ενέργειας εντός του Ναού στις οκταβικές συχνοτικές ζώνες των 250 Hz και 500 Hz., οι οποίες αντιστοιχούν στις ζώνες των θεμελιωδών συχνοτήτων και των πρώτων αρμονικών για την ομιλούσα και άδουσα φωνή

Στους Πίνακες 1 και 2 παρουσιάζονται συγκεντρωτικά οι κύριες ακουστικές παράμετροι που μετρήθηκαν στον υπό μελέτη Ναό, οι οποίες περιλαμβάνουν τον Χρόνο Αντήχησης (T20, T30 και EDT), την Ευκρίνεια (C50 και C80) και τη Διακριτότητα (D50). Ο Χρόνος Αντήχησης ορίζεται ως το χρονικό διάστημα που απαιτείται ώστε η στάθμη του ήχου να μειωθεί κατά 60 dB μετά τη διακοπή της πηγής και αποτελεί βασικό δείκτη της αντηχητικότητας ενός χώρου, επηρεάζοντας τόσο την αίσθηση ευρυχωρίας όσο και την ευκρίνεια του λόγου. Η Ευκρίνεια εκφράζει τον λόγο της ηχητικής ενέργειας που φτάνει στον ακροατή εντός μικρού χρονικού διαστήματος από την άφιξη του απευθείας ήχου (50 ms για ομιλία και 80 ms για μουσική) προς την ενέργεια που φτάνει αργότερα, με υψηλότερες τιμές να συνδέονται με αυξημένη καταληπτότητα λόγου και καθαρότητα μουσικής

εκτέλεσης. Η Διακριτότητα, τέλος, δηλώνει το ποσοστό της ηχητικής ενέργειας που καταφθάνει εντός των πρώτων 50 ms σε σχέση με τη συνολική ενέργεια, με υψηλές τιμές να υποδεικνύουν καλύτερη κατανόηση της ομιλίας λόγω της ενίσχυσης του σήματος από τις πρώιμες ανακλάσεις.



Εικόνα 6

Επεξηγηματικό διάγραμμα πρώιμων και όψιμων ανακλάσεων σε ηχητικό σήμα

Οι μετρήσεις πραγματοποιήθηκαν για πέντε οκταβικές ζώνες συχνοτήτων, από 250 Hz έως 4000 Hz, σε δύο διαφορετικές συνθήκες πληρότητας (0% και 100%) και για δύο θέσεις διέγερσης, A0 και A1. Η ανάλυση των αποτελεσμάτων δείχνει ότι οι χρόνοι αντήχησης μεταβάλλονται αισθητά μεταξύ των δύο καταστάσεων πληρότητας, με τιμές που κυμαίνονται από 1 δευτερόλεπτο έως και 2,5 δευτερόλεπτα, αναλόγως της συχνοτικής ζώνης, ενώ οι μεγαλύτερες διαφορές εμφανίζονται στις υψηλές συχνότητες, δηλαδή από τα 1000 Hz και άνω. Ανάλογες τιμές T20 και T30 έχουν αναφερθεί και σε άλλους ελληνορθόδοξους ναούς παρόμοιων διαστάσεων και όγκου[20,21,22]. Οι

[20] Pavol Brezina, "Measurement of intelligibility and clarity of the speech in romanesque churches", *Journal of Cultural Heritage* 16/3 (Μάιος-Ιούνιος 2015), 386-390.

[21] Pawel Malecki, Jerzy Wiciak, & Damian Nowak, "Acoustics of the Orthodox Churches in Poland", *Archives of acoustics* 42/4 (Δεκέμβριος 2017), 579-590.

[22] Krzysztof Kosała & Pawel Małecki, "Index assessment of the acoustics of Orthodox churches in Poland", *Applied Acoustics* 130 (15 Ιανουαρίου 2018), 140-148.

τιμές των μετρήσεων είναι βέλτιστες στην περίπτωση πληρότητας 100%, γεγονός που αποδεικνύει κάτι επίσης οικείο βιωματικά, ότι οι ακουστικές συνθήκες εντός ναών παρουσία ακροατών/πιστών είναι καλύτερες, υπό την αυτονόητη προϋπόθεση ότι η παρουσία κόσμου δεν ενισχύει υπερβολικά τα επίπεδα θορύβου εντός του χώρου.

Empty/ Full	**250 Hz**	**500 Hz**	**1000 Hz**	**2000 Hz**	**4000 Hz**
T20	2,55 / 1,56 s	2,78 / 1,19 s	3,36 / 1,04 s	2,85 / 1,01 s	2,30 / 0,88 s
T30	2,46 / 1,53 s	2,90 / 1,20 s	3,30 / 1,08 s	2, 87 / 1,04 s	2, 28 / 0,92 s
EDT	2,69 / 2,13 s	3,15 / 0,93 s	3,36 / 1,09 s	2,99 / 0,95 s	2,29 / 0,88 s
C50	-7,35 / -6,07 dB	-3,91 / 2,37 dB	-5,96 / 2,07 dB	-4,33 / 2,54 dB	-3,31 / 3,08 dB
C80	-3,55 / -3,32 dB	-2,34 / 5,24 dB	-3,63 / 4,27 dB	-2,87 / 5,07 dB	-1,20 / 6,01 dB
D50	15,56 / 19,84 %	28,92 / 63,30 %	20,24 / 61,72 %	26,94 / 64,22 %	31,80 / 67,01 %

Πίνακας 1 Ακουστικές Παράμετροι Ναού για καταστάσεις πληρότητας 0% (Empty) και 100% (Full) από τη θέση διέγερσης Α0

Empty/ Full	**250 Hz**	**500 Hz**	**1000 Hz**	**2000 Hz**	**4000 Hz**
T20	2,46 / 1,57 s	3,03 / 1,24 s	3,46 / 1,15 s	2,82 / 1,00 s	2,32 / 0,90 s
T30	2,44 / 1,53 s	3,02 / 1,24 s	3,41 / 1,14 s	2,88 / 1,02 s	2,31 / 0,91 s
EDT	3,00 / 2,11 s	2,96 / 1,40 s	3,51 / 1,28 s	3,25 / 1,18 s	2,43 / 1,08 s
C50	-10,11 / -9,53 dB	-10,15 / -5,01 dB	-11,48 / -6,74 dB	-10,77 / -3,72 dB	-9,62 / -4,35 dB
C80	-4,73 / -6,24 dB	-6,65 / -1,53 dB	-7,89 / -2,02 dB	-6,54 / 0,51 dB	-5,68 / 0,23 dB
D50	8,89 / 10,03 %	8,81 / 23,99 %	6,64 / 17,48 %	7,73 / 29,79 %	9,83 / 26,84 %

Πίνακας 2 Ακουστικές Παράμετροι Ναού για καταστάσεις πληρότητας 0% (Empty) και 100% (Full) από τη θέση διέγερσης Α1

Αξιοσημείωτο είναι ότι, παρόλο που οι Χρόνοι Αντήχησης παραμένουν ουσιαστικά συγκρίσιμοι μεταξύ των δύο θέσεων διέγερσης, οι παράμετροι Ευκρίνειας και Διακριτότητας παρουσιάζουν σημαντικές διαφοροποιήσεις, ιδίως μεταξύ των δύο καταστάσεων πληρότητας. Στον Ιερό Ναό Παναγίας Καπνικαρέας, ο οποίος αποτελεί λατρευτικό χώρο μικρών διαστάσεων, οι τιμές C50, C80 και D50 διατηρούνται εντός των διεθνώς αποδεκτών ορίων από τα 500 Hz και πάνω σε συνθήκες πληρότητας 100%, όταν η πηγή διέγερσης βρίσκεται μπροστά από την Ωραία Πύλη (A0), στον ίδιο δηλαδή χώρο με τις θέσεις ακρόασης. Αντιθέτως, όταν η πηγή διέγερσης τοποθετείται εντός του χώρου του Ιερού (βλ. Πίνακα 2), οι τιμές των παραμέτρων Ευκρίνειας και Διακριτότητας υποχωρούν κάτω από τα ευρέως αποδεκτά όρια (δηλαδή κάτω των 2 dB για C50, των 0 dB για C80 και του 50% για D50), γεγονός που υποδηλώνει μειωμένη καταληπτότητα του μεταδιδόμενου ακουστικού σήματος λόγω της γεωμετρικής διάταξης και της ακουστικής απομόνωσης του Ιερού από τον κυρίως ναό. Οι τιμές των τριών αυτών παραμέτρων είναι εκτός των διεθνώς αποδεκτών ορίων και για συνθήκη πληρότητας 0%, δηλαδή όταν ο ναός είναι εντελώς άδειος.

Συνοψίζοντας, η παρούσα μελέτη ανέδειξε με σαφήνεια τη σημασία της συστηματικής ανάλυσης και διατήρησης των ακουστικών χαρακτηριστικών του Ιερού Ναού Παναγίας Καπνικαρέας. Μέσω συνδυασμού επιτόπιων ακουστικών μετρήσεων και της ανάπτυξης ενός πλήρως βαθμονομημένου ακουστικού μοντέλου με χρήση του λογισμικού CATT-Acoustic, καταγράφηκε και αναλύθηκε ένα σύνολο δεδομένων, τα οποία επιτρέπουν την εις βάθος κατανόηση του τρόπου με τον οποίο οι αρχιτεκτονικές ιδιαιτερότητες και οι γεωμετρικές ιδιομορφίες του Ναού διαμορφώνουν το ακουστικό του αποτύπωμα.

Η πραγματοποιθείσα ανάλυση επέτρεψε τη διασταύρωση και επιβεβαίωση της αξιοπιστίας των αποτελεσμάτων, τα οποία ευθυγραμμίζονται με ευρήματα που έχουν αναφερθεί στη διεθνή βιβλιογραφία για ναούς αντίστοιχων χαρακτηριστικών. Επιπλέον, η δημιουργία του βαθμονομημένου εικονικού ακουστικού μοντέλου προσφέρει ένα ιδιαίτερα σημαντικό εργαλείο, καθώς επιτρέπει αφενός την εικονική «αναδρομή» σε παλαιότερες ακουστικές καταστάσεις

του Ναού πριν από επεμβάσεις ή αρχιτεκτονικές μεταβολές και αφετέρου την προσομοίωση της επίδρασης μελλοντικών αλλαγών, όπως πιθανές ανακαινίσεις, με σκοπό τη διατήρηση και προστασία των ιδιαίτερων ακουστικών χαρακτηριστικών του. Περαιτέρω, η εφαρμογή του μοντέλου παρέχει τη δυνατότητα δημιουργίας ακουστικά πιστών εικονικών περιηγήσεων, οι οποίες μπορούν να προσαρμόζονται δυναμικά σε διαφορετικά ηχητικά περιβάλλοντα, προσφέροντας νέες δυνατότητες τόσο για την επιστημονική έρευνα όσο και για την πολιτιστική ανάδειξη του χώρου.

Στο πλαίσιο των μελλοντικών ερευνητικών βημάτων, προγραμματίζεται η περαιτέρω διεύρυνση και ο εμπλουτισμός των επιτόπιων μετρήσεων για ακόμη ακριβέστερη βαθμονόμηση του μοντέλου, καθώς και η ενσωμάτωση πρόσθετων παραμέτρων, όπως ο περιβαλλοντικός θόρυβος και οι μεταβολές στις συνθήκες χρήσης του χώρου, οι οποίες δύνανται να επηρεάσουν σημαντικά την ακουστική του συμπεριφορά. Η υλοποίηση των παραπάνω επεκτάσεων αναμένεται να συμβάλει όχι μόνο στη βαθύτερη κατανόηση της ακουστικής λειτουργίας του Ιερού Ναού Παναγίας Καπνικαρέας, αλλά και στην ενίσχυση της γενικότερης επιστημονικής γνώσης για τη μελέτη, προστασία και ανάδειξη της ακουστικής ταυτότητας πολιτιστικών μνημείων.

Οι συγγραφείς θα ήθελαν να ευχαριστήσουν το Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών καθώς και το προσωπικό του Ι.Ν. Παναγίας Καπνικαρέας που κατέστησαν εφικτή και διευκόλυναν την πρόσβαση στον χώρο του Ναού. Επίσης, ευχαριστούν θερμά τους συναδέλφους φοιτητές του μαθήματος «Μελέτη και προσομοίωση ακουστικών χαρακτηριστικών χώρων λατρείας» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ, η αρωγή των οποίων ήταν καθοριστική για τη διεξαγωγή των επιτόπιων ακουστικών μετρήσεων του χώρου και τη γεωμετρική μοντελοποίησή του.

Areti Andreopoulou
Giorgos Gouvianakis, Aspasia Kokkali, Pinelopi-Maria Pierroutsakou

Detailed Analysis of the Acoustic Properties of the Church of Panagia Kapnikarea Using a Simulation Model

This study focuses on the documentation, analysis, and preservation of the acoustic signature of the Holy Church of Panagia Kapnikarea in Athens. By combining in-situ acoustic measurements with computational modeling in the CATT-Acoustic software, a fully calibrated three-dimensional acoustic model was developed, accurately representing the acoustic behavior of the space. The analysis was conducted for two source positions and different occupancy conditions, capturing variations in key parameters such as Reverberation Time, Clarity, and Definition. The results indicate that occupancy significantly affects speech intelligibility and the overall quality of the auditory experience, while source placement within the sanctuary limits the transmission of acoustic information. The calibrated model enables the simulation of past and future acoustic conditions of the church, contributing to the study, preservation, and promotion of the monument's acoustic identity. This research highlights the importance of an interdisciplinary approach in the documentation and management of intangible cultural heritage, while establishing a foundation for further studies that will integrate additional parameters, such as environmental noise and variations in space usage.

Ιωάννης Φούλιας

ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΨΑΧΟΥ: ΜΙΑ ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ

Η Μουσική Βιβλιοθήκη Κωνσταντίνου Αλεξάνδρου Ψάχου έχει περιέλθει εδώ και σχεδόν τρεις δεκαετίες στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, συνιστώντας μία ειδική και σπάνια συλλογή χειρογράφων και εντύπων ιδιαιτέρως μεγάλης αξίας[1]. Όπως είναι εύλογο, το τμήμα χειρογράφων και σημαντικό μέρος της έντυπης συλλογής της βιβλιοθήκης του Ψάχου αναφέρονται στην ψαλτική τέχνη και την ελληνική παραδοσιακή μουσική, που υπήρξαν οι κύριοι τομείς των ερευνητικών του ενδιαφερόντων[2]. Ωστόσο, ως άνθρωπος εξαιρετικά πολυπράγμων και ερευνητής που έζησε και έδρασε στην Κωνσταντινούπολη μέχρι την ηλικία

[1] Βλ. αναλυτικότερα: Γρηγόριος Θ. Στάθης, «Ἀγορὰ τῆς Μουσικῆς Βιβλιοθήκης Κ. Ἀ. Ψάχου», στο: Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης (επιμ.), *"…τιμὴ πρὸς τὸν διδάσκαλον…".Ἔκφραση ἀγάπης στὸ πρόσωπο τοῦ καθηγητοῦ Γρηγορίου Θ. Στάθη (Ἀφιέρωμα στὰ ἑξηντάχρονα τῆς ἡλικίας καὶ στὰ τριαντάχρονα τῆς ἐπιστημονικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς προσφορᾶς του)*, Ἀνατολῆς τὸ Περιήχημα, Αθήνα 2001, σσ. 772-778· επιπροσθέτως: Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης, «Μιὰ περιήγηση στὴ Βιβλιοθήκη Κ. Α. Ψάχου…», κείμενο ομιλίας στην ομότιτλη εκδήλωση, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Φιλοσοφική Σχολή – Πανεπιστημιούπολη Ζωγράφου, Πέμπτη, 30 Μαΐου 2013, αναρτημένο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: https://www.achilleaschaldaeakes.gr/wp-content/uploads/2013/01/ΗΜΕΡΙΔΑ-ΨΑΧΟΥ_ομιλία.pdf (τελευταία πρόσβαση: 8 Ιουνίου 2024).

[2] Πρβλ. σχετικά: Αικατερίνη Πολυμέρου-Καμηλάκη και Ευάγγελος Καραμανές (επιμ.), *Κωνσταντίνος Ψάχος: ο μουσικός, ο λόγιος* (πρακτικά ημερίδας, Ανατολική Αίθουσα του Μεγάρου της Ακαδημίας Αθηνών, 30 Νοεμβρίου 2007), Ακαδημία Αθηνών (Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας: 29), Αθήνα 2013· Ευαγγελία Α. Χαλδαιάκη, *Ο Κ. Α. Ψάχος και η συμβολή του στην καταγραφή και μελέτη ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*, Edition Orpheus – Εκδόσεις του Ωδείου Αθηνών (Σειρά Ι: Μελέτες), Αθήνα 2018· Achilleas Chaldæakes, Evangelia Chaldæaki & Socrates Loupas, «Historico-musicological Aspects of K.

των 35 ετών και στην Αθήνα τις επόμενες τεσσεράμισι δεκαετίες του βίου του, πραγματοποιώντας συνάμα και ορισμένα ταξίδια στο εξωτερικό[3], ο Ψάχος συγκέντρωσε σταδιακά πληθώρα βιβλίων, περιοδικών και άλλων τεκμηρίων που σχετίζονται με πλείστα όσα άλλα πεδία, όπως την αρχαία ελληνική, την ευρωπαϊκή αλλά και την μουσική της Ανατολής, την φιλολογία, την ποίηση και την λογοτεχνία (αρχαία και νέα), την ιστορία (ελληνική και παγκόσμια, γενική αλλά και επί ποικίλων ειδικότερων τομέων), την θεολογία και την λειτουργική, την λαογραφία αλλά και την φιλοσοφία ή την νομισματική, μεταξύ άλλων[4]. Για τις ανάγκες της παρούσας ερευνητικής συμβολής έχει επιλεγεί προς παρουσίαση και συνοπτική εξέταση ένα ελάχιστο μονάχα τμήμα της πλούσιας αυτής συλλογής, το οποίο σχετίζεται με την ευρωπαϊκή μουσική και ειδικότερα με θεωρητικά συγγράμματα περί αυτής αλλά και μελέτες ιστορικής και συστηματικής φύσεως· αντίθετα, δεν θα μας απασχολήσουν εδώ πολυάριθμα άλλα συναφή τεκμήρια, στα οποία περιλαμβάνονται ανθολογίες παιδαγωγικών / σχολικών και χορωδιακών τραγουδιών, αμιγώς πρακτικές μέθοδοι φωνητικής και σολφέζ, πολλές παρτιτούρες έργων φωνητικής και ενόργανης μουσικής, κάποια λιμπρέττα οπερών (του Richard Wagner και του Μανώλη Καλομοίρη), κατάλογοι μουσικών εκδόσεων και οίκων κατασκευαστών μουσικών οργάνων, ολόκληρες σειρές ή μεμονωμένα τεύχη ελληνικών και ξένων μουσικών περιοδικών από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνος κ.ά.

Στην πλειονότητά τους, τα θεωρητικά συγγράμματα για την ευρωπαϊκή μουσική που απόκεινται στην Βιβλιοθήκη Ψάχου είναι εγχειρίδια στοιχειώδους θεωρίας που προορίζονται για σχολική ή ωδειακή και ευρύτερα παιδαγωγική χρήση, καθώς αποβλέπουν πρωτίστως στην εκμάθηση της φωνητικής μουσικής και κατά κανόνα εμπεριέχουν ή παραπέμπουν σε φωνητικές ασκήσεις και παιδαγωγικά

A. Psachos's Archive», *Musicologist* 5/2 (December 2021), σσ. 187-239.

[3] Ο Σωκράτης Λούπας αναφέρεται συγκεκριμένα σε αλλεπάλληλα ταξίδια του Ψάχου στην Γερμανία κατά τα έτη 1922-1924 και 1926· βλ. Chaldæakes, Chaldæaki & Loupas, *ό.π.*, σσ. 204, 205, 206 και 209.

[4] Πρβλ. ενδελεχέστερα: Φλώρα Κρητικού, «Η πνευματική φυσιογνωμία του Κ. Α. Ψάχου μέσα από την συλλογή των εντύπων βιβλίων του», στο: Πολυμέρου-Καμηλάκη και Καραμανές (επιμ.), *Κωνσταντίνος Ψάχος: ο μουσικός, ο λόγιος*, ό.π., σσ. 57-67.

τραγούδια. Οι ελληνικοί τίτλοι εκτείνονται χρονικά από το 1875 έως το 1914, ενώ οι αντίστοιχες εκδόσεις που εντοπίσθηκαν σε άλλες γλώσσες (γερμανικά, γαλλικά και αγγλικά) ανήκουν αποκλειστικά στον 19ο αιώνα· αναλυτικά:

Ιούλιος Έννιγγ [Julius Henning], *Ἐγχειρίδιον φωνητικῆς μουσικῆς, ἤτοι Διδασκαλία ᾠδικῆς κατὰ τὴν μέθοδον τοῦ γερμανοῦ διδασκάλου Γ. Κυμπλέρου*, Τύποις Χ. Ν. Φιλαδελφέως, Αθήνα 1875 (111 σελίδες) [δύο αντίτυπα, με αριθμούς καταλογογράφησης Θ18 και Θ19].

Ιωάσαφ ιεροψάλτης, *Ὁδηγὸς τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, συνταχθεὶς ἐπὶ τῇ βάσει τῶν εὐρωπαίων μουσικοδιδασκάλων*, Τύποις Αραμιάν, Κωνσταντινούπολη 1875 (48 σελίδες) [αρ. κατ. Θ20].

Α. Βιτζεντίνης [Antonio Vigentini], *Ἐπίτομος θεωρία τῆς μουσικῆς*, [χ. εκδ.], [Κωνσταντινούπολη] 1880 (17 σελίδες) [αρ. κατ. Θ27][5].

Γεώργιος Στεφ. Δούκας, *Στοιχειώδης θεωρία τῆς μουσικῆς καὶ τὰ πρῶτα τῆς ἁρμονικῆς μαθήματα*, τεύχος πρώτον και δεύτερον, Τυπογραφείον των Καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, Αθήνα 1894 (η΄+112 σελίδες) [αρ. κατ. Θ38].

Θεμιστοκλής Πολυκράτης, *Θεωρητικὸν τῆς νεωτέρας μουσικῆς, μετὰ παραρτήματος περὶ τῆς ἀρχαίας μουσικῆς*, Τυπογραφείον των Καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, Αθήνα 1894 (ιδ΄+79 σελίδες) [αρ. κατ. Θ39].

Γεώργιος Δ. Παχτίκος, *Ἀπόλλων ὁ Μουσηγέτης, περιέχων Στοιχειώδεις ᾠδικὰς γνώσεις μετὰ μονοφώνων, διφώνων, τριφώνων καὶ τετραφώνων χορικῶν ᾀσμάτων πρὸς χρῆσιν τῶν ἑλλ. ἐκπαιδευτηρίων ἀμφοτέρων τῶν φύλων*, τεύχος Α΄, Τυπογραφείον Καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, Αθήνα 1895 (ις΄+128 σελίδες) [αρ. κατ. Μ115].

Γεώργιος Στεφ. Δούκας, *Στοιχειώδης θεωρία τῆς μουσικῆς καὶ τὰ πρῶτα τῆς ἁρμονικῆς μαθήματα. Ἔκδοσις δευτέρα, ἐπὶ τὸ μεθοδικώτερον καὶ πρακτικώτερον διαρρυθμισθεῖσα. Πρὸς χρῆσιν τῶν ἐν τῷ Ὠδείῳ καὶ Ἀρσακείῳ Παρθεναγωγείῳ διδασκομένων*, Τυπογραφείον των

[5] Η έκδοση αυτή διανεμόταν από το «βιβλιοπωλεῖον τῶν ἀδελφῶν Δεπάστα, ἐν Γαλατᾷ ὑπ' ἀριθ. 17», όπως σημειώνεται στο εξώφυλλο, και έχει τυπωθεί μαζί με ένα *Πρακτικὸν ἐγχειρίδιον πρὸς ἐκμάθησιν τοῦ στοιχειώδους ᾄσματος, πρὸς χρῆσιν τῶν ἑλληνικῶν σχολείων* του ιδίου συγγραφέως, εκτάσεως μόλις 12 σελίδων.

Καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, Αθήνα 1898 (98 [126][6] σελίδες) [αρ. κατ. Θ87][7].

Π. Παλλαδινός [P. Palladino], *Γραμματικὴ θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ τῆς μουσικῆς ἄνευ διδασκάλου*, Τυπογραφείον των Καταστημάτων Σπυρίδωνος Κουσουλίνου, Αθήνα 1903 (45 σελίδες) [αρ. κατ. Θ103].

Διονύσιος Σ. Λαυράγκας, *Στοιχεῖα θεωρητικῆς καὶ πρακτικῆς ἀναγνώσεως καὶ διαιρέσεως τῆς μουσικῆς*, Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Δ. Φέξη, Αθήνα 1904 (36 σελίδες) [αρ. κατ. Θ54].

Αθ. [Αθανάσιος] Γ. Αργυρόπουλος, *Ἡ μουσικὴ τῶν παιδαγωγικῶν σχολείων, ἤτοι Ὁδηγὸς τῆς διδασκαλίας τῆς ᾠδικῆς ἐν τοῖς διδασκαλείοις δημοτικοῖς καὶ ἀστικοῖς σχολείοις καὶ γυμνασίοις*, Τύποις Αθανασίου Δεληγιάννη, Αθήνα 1914 (271 σελίδες) [αρ. κατ. Μ165].

Franz Xaver Löhle, *Allgemeine Anleitung zu einer Elementar-Musikschule, vorzüglich berechnet für den Gesang; nach Pestalozzischen Grundsätzen verfaßt*, Erster Theil, Königlicher Central-Schulbücher-Verlag, München 1831 (xxx+305 σελίδες) [αρ. κατ. Δ21].

Franz Wüllner, *Chorübungen der münchener Musikschule – Zweite Stufe*, zweite durchgesehene Auflage, Theodor Ackermann, München 1883 (139 σελίδες) [δεν εντοπίσθηκε αριθμός καταλογογράφησης].

Claude Augé, *Le livre de musique*, 2e édition, Librairie Larousse, Paris [189-][8] (176 σελίδες) [αρ. κατ. Θ116].

---

[6] Στην έκδοση ενυπάρχουν επιπλέον 14 ένθετα φύλλα με μουσικά παραδείγματα, οι σελίδες των οποίων φέρουν κατά κανόνα την ίδια αρίθμηση με τις αντικριστές τους: έτσι, η αριστερή σελίδα 40 ακολουθείται και από δεύτερη σελίδα «40» στα δεξιά της, ενώ της δεξιάς σελίδος 41 προηγείται σελίδα με την ίδια αρίθμηση στα αριστερά της· ομοίως, οι σελίδες 42-43, 46-51, 54-55, 66-67, 70-75, 78-81 εμφανίζονται από δύο φορές στην έκδοση, ενώ ανάμεσα στις σσ. 76 και 77 εμφιλοχωρούν επιπροσθέτως δύο φύλλα με αρίθμηση 76β-76γ και 76δ-76ε!

[7] Το συγκεκριμένο αντίτυπο της Βιβλιοθήκης Ψάχου είναι ελαφρώς κολοβό, καθώς λείπουν όλες οι αρχικές σελίδες της έκδοσης, πριν από την πρώτη αριθμημένη σελίδα! Ωστόσο, τα στοιχεία του παρόντος τεκμηρίου μπόρεσαν να διασταυρωθούν και να επιβεβαιωθούν χάρη σε δύο άλλα αντίτυπα που φυλάσσονται σε πλήρη μορφή στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος (με ταξιθετικούς αριθμούς ΚΑΛΛ-223-U και ΚΑΛΛ-988-TCN).

[8] Η πρώτη έκδοση αυτού του βιβλίου πραγματοποιήθηκε το 1889, ενώ μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνος είχαν κυκλοφορήσει περισσότερες από εκατό επανεκδόσεις του!

Frank Damrosch, *Popular method of sight-singing*, G. Schirmer, New York 1894 (164 σελίδες) [αρ. κατ. Θ124, σε φάκελο υπό τον τίτλο «Νέα συστήματα τῆς Εὐρωπαϊκῆς γραμμῆς»].

Γνωρίζουμε ότι ο Ψάχος είχε διδαχθεί στοιχεία της ευρωπαϊκής μουσικής και μάλιστα είχε κληθεί να διδάξει όχι μόνο βυζαντινή αλλά παράλληλα και ευρωπαϊκή μουσική σε σχολές της Κωνσταντινούπολης από το 1897[9]· ίσως με αυτήν την δραστηριότητα να συνδέονται οι σημειώσεις μελέτης του στο αντίτυπο του εγχειριδίου του Δούκα του 1894, όπου ιδίως οι ουκ ολίγες διαγραφές με μολύβι μοιάζουν να υποδηλώνουν την προσπάθεια του αναγνώστη Ψάχου να κρατήσει όσο γίνεται λιγότερα, τα άκρως απαραίτητα στοιχεία της θεωρίας της ευρωπαϊκής μουσικής, προκειμένου να μπορεί να τα αξιοποιήσει για τις ανάγκες της διδασκαλίας του μαθήματος της ωδικής. Σποραδικές σημειώσεις και υπογραμμίσεις του Ψάχου εντοπίζονται επίσης στο αντίτυπο της δεύτερης έκδοσης του ιδίου αυτού πονήματος του Δούκα (του 1898), ενώ τα υπόλοιπα συγγράμματα της κατηγορίας αυτής που ο ίδιος διέθετε δεν φέρουν ανάλογα ίχνη μελέτης. Σε κάθε περίπτωση, τα εγχειρίδια αυτά πρέπει να αποκτήθηκαν κατά μείζονα λόγο όσο ο Ψάχος βρισκόταν ακόμη στην Κωνσταντινούπολη: ιδίως αυτά του Ιωάσαφ και του Vigentini είναι τελείως απίθανο να κυκλοφορούσαν στην Αθήνα κάπου τρεις δεκαετίες μετά την έκδοσή τους στην γενέτειρα του Ψάχου, αλλά ακόμη και εκείνα του Henning (1875) και του Δούκα (1894 και 1898) είχαν ήδη αντικατασταθεί ολότελα – ή έστω εν μέρει – από νεώτερα στην διδακτική πράξη κατά την εποχή που ο Ψάχος μετοίκησε στην Αθήνα, τον Σεπτέμβριο του 1904, για να ασχοληθεί πια αποκλειστικά με την διδασκαλία της βυζαντινής και εκκλησιαστικής μουσικής στο Ωδείο Αθηνών[10]. Τούτο, εξ

[9] Οι σχετικές πληροφορίες παρέχονται από την Χαλδαιάκη, *ό.π.*, σσ. 41 και 43.

[10] Για τον ερχομό του Ψάχου στην Αθήνα, βλ. *στο ίδιο*, σσ. 45 και 58. Η Χαλδαιάκη (*ό.π.*, σ. 59) αφήνει επίσης να διαφανεί πως τα μαθήματα ευρωπαϊκής μουσικής που συμπεριλαμβάνονταν στο πρόγραμμα σπουδών της Σχολής Βυζαντινής και Εκκλησιαστικής Μουσικής του Ωδείου Αθηνών υπό τον Ψάχο (1904-1919) παρέχονταν από άλλους διδάσκοντες του ωδείου και όχι από τον ίδιο· πράγματι, αυτό τεκμηριώνεται πλήρως από φύλλα της μουσικής εφημερίδος *Φόρμιγξ*, στα οποία η Χαλδαιάκη παραπέμπει στην μελέτη της: βλ. ανυπόγραφο, «Σημειώσεις τινὲς περὶ τῆς Μουσικῆς Σχολῆς καὶ τῶν μαθητῶν αὐτῆς», *Φόρμιγξ*, περίοδος Β΄, έτος Α΄, αρ. 7-8 (Αθήνα, 15-30 Ιουνίου 1905), σσ. 6-7: 7 (*«Τὴν θεωρίαν τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς ἐδίδαξεν ὁ κ. Μανωλάτος τακτικὸς καθηγητὴς τοῦ μαθήματος τούτου ἐν τῷ*

άλλου, αντανακλάται εμφανώς και στην απουσία οιουδήποτε ανάλογου συγγράμματος εκδόσεως πέραν του 1904 στην βιβλιοθήκη του, με μόνη εξαίρεση την ανθολογία μετά συντόμου θεωρίας του Αργυρόπουλου από το έτος 1914, η οποία όμως και πάλι δεν φαίνεται να περιήλθε στην κατοχή του Ψάχου από δική του πρωτοβουλία αλλά ως δώρο *«εἰς ἔνδειξιν εὐγνωμοσύνης»* προς αυτόν από τον συγγραφέα της.[11]

Κάποιοι από τους προαναφερόμενους τόμους της συλλογής του Ψάχου έχουν τεράστια ιστορική αξία σήμερα. Η ίδια η ύπαρξη του *Ὁδηγοῦ τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς* του ιεροψάλτη Ιωάσαφ μάς είναι γνωστή αποκλειστικά και μόνον χάρη στο αντίτυπο αυτής της σπανιότατης έκδοσης που ο Αθανάσιος Τρικούπης εντόπισε στην Βιβλιοθήκη Ψάχου πριν από μία περίπου δεκαετία[12]. Αλλά και τα αντίτυπα δύο άλλων εκ των παραπάνω θεωρητικών εγχειριδίων της συλλογής αυτής είναι πιθανόν τα μοναδικά σωζόμενα πλέον και αποκαλύπτουν άγνωστες και ενδιαφέρουσες εκδοτικές πτυχές. Η πρώτη έκδοση της *Στοιχειώδους θεωρίας τῆς μουσικῆς* του Γεωργίου Δούκα πραγματοποιήθηκε το 1892 και περιείχε τα δύο πρώτα "μέρη" αυτού του εγχειριδίου σε 88 σελίδες[13]. Δεν ήταν ωστόσο πλήρης· άλλα τρία μικρότερα "μέρη", συνολικής εκτάσεως 24 σελίδων (μαζί με ένα γενικό ευρετήριο μουσικών όρων), προορίζονταν για ένα δεύτερο τεύχος, το οποίο τελικά κυκλοφόρησε για πρώτη φορά μαζί με το πρώτο

Ὠδείῳ. Μονῳδίαν […] ἐδίδαξεν ὁ διευθυντὴς τοῦ Ὠδείου κ. Νάζος»)· ανυπόγραφο, «Τὸ πρόγραμμα τῆς διδασκαλίας τῶν καθηγητῶν τῆς ἐν τῷ Ὠδείῳ Βυζαν. Μουσ. Σχολῆς», *Φόρμιγξ*, περίοδος Β΄, έτος Β΄, αρ. 1-2 (Αθήνα, 1-15 Απριλίου 1906), σ. 7 (*«Ἡ μονῳδία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς διδάσκεται ὑπὸ τοῦ Διευθυντοῦ τοῦ Ὠδείου κ. Γ. Νάξου […]. Ἡ θεωρία τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς διδάσκεται ὑπὸ τοῦ καθηγητοῦ κ. Β. Μανωλάτου […]. Τὸ κλειδοκύμβαλον διδάσκεται ὑπὸ τοῦ καθηγητοῦ κ. Ed. Sacerdote […]. Ἡ χορῳδία τῆς Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς διδάσκεται ὑπὸ τοῦ καθηγητοῦ κ. Ed. Sacerdote […]»*).

[11] Σύμφωνα με χειρόγραφη αφιέρωση στην σελίδα τίτλου του εν λόγω αντιτύπου: *«Τῷ Ἀξιοτίμῳ Κυρίῳ / Κωνσταντίνῳ Ψάχῳ / Καθηγητῇ τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν / εἰς ἔνδειξιν εὐγνωμοσύνης / Ἀργυρόπουλος* [υπογραφή] */ Ἀθήνησι. Ὀκτώβριος 1914»*.

[12] Βλ. Athanasios Trikoupis, *Western Music in Hellenic Communities. Musicians and Institutions*, National and Kapodistrian University of Athens / School of Philosophy / Faculty of Music Studies, Athens 2015, σσ. 149, 153 και 202.

[13] Αντίτυπο αυτής της έκδοσης φυλάσσεται σήμερα στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, με ταξιδετικό αριθμό ΚΑΛΛ-223-ΡΚ.

το 1894[14], ενώ τα περιεχόμενά του μεταφέρθηκαν αργότερα στο σύνολό τους και στην αναθεωρημένη δεύτερη έκδοση του εγχειριδίου αυτού που πραγματοποιήθηκε το 1898. Από την άλλη πλευρά, όλες οι μέχρι τούδε βιβλιογραφικές αναφορές στα *Στοιχεῖα θεωρητικῆς καὶ πρακτικῆς ἀναγνώσεως καὶ διαιρέσεως τῆς μουσικῆς* του Διονυσίου Λαυράγκα τοποθετούσαν την πρώτη έκδοση αυτού του βιβλίου στα 1912 ή παρέπεμπαν ασαφώς σε μία «*Θεωρία τῆς μουσικῆς*» του 1905[15]· όπως όμως ήλθε να αποκαλύψει η έρευνα στην Βιβλιοθήκη Ψάχου, το εγχειρίδιο αυτό τέθηκε για πρώτη φορά σε κυκλοφορία μάλλον το 1904 (προτού γνωρίσει πολλές επανεκδόσεις στην συνέχεια) και υπήρξε πιθανότατα ένα από τα πρώτα βιβλία που απέκτησε ο Ψάχος κατά την έλευσή του στην Αθήνα.

Το έτος 1875 κυκλοφόρησαν στην Αθήνα και την Κωνσταντινούπολη τα δύο πρώτα εγχειρίδια αυτού του είδους στα ελληνικά, έπειτα από την χρονικά απομακρυσμένη κατά μισό αιώνα περίπου και από πολλού λησμονημένη πια *Συνοπτικὴ γραμματικὴ εἴτε Στοιχειώδεις ἀρχαὶ τῆς μουσικῆς* του Νικολάου Φλογαΐτη από το 1830[16]. Τόσο

[14] Τούτο διευκρινίζεται και στο οπισθόφυλλο της έκδοσης: *«Τὸ πρῶτον τεῦχος δὲν πωλεῖται ἄνευ τοῦ δευτέρου»*.

[15] Για την τοποθέτηση της πρώτης έκδοσης του εγχειριδίου αυτού στα 1912, βλ. George Leotsakos, «Lavrangas, Dionysios», στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, New York, 3 Σεπτεμβρίου 2014, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16144· Χάρης Ξανθουδάκης, «Θεωρητικά εγχειρίδια και μουσικοί νεολογισμοί», στο: Χάρης Ξανθουδάκης, Πάνος Βλαγκόπουλος, Κώστας Καρδάμης και Στέλλα Κουρμπανά (επιμ.), *Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα – Τόμος Β΄: Από την βασιλεία του Γεωργίου έως το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου*, Εκδόσεις Ωδείου Αθηνών, Αθήνα 2023, σσ. 283-354: 326 και 328. Για την «*Θεωρία τῆς μουσικῆς*» του 1905, βλ. ανυπόγραφο, λήμμα «Λαυράγκας (Διονύσιος)», στο: *Ἐγκυκλοπαιδικὸν Λεξικὸν Ἐλευθερουδάκη*, τ. 8, Ελευθερουδάκης, Αθήνα 1930, σ. 540· Σπύρος Γ. Μοτσενίγος, *Νεοελληνικὴ μουσική: συμβολὴ εἰς τὴν ἱστορίαν της*, [χ. εκδ.], Αθήνα 1958, σ. 259· ανυπόγραφο, λήμμα «Λαυράγκας, Διονύσιος», στο: *Πάπυρος – Λαρούς, Γενικὴ Παγκόσμιος Ἐγκυκλοπαίδεια, μετὰ πλήρους λεξικοῦ τῆς ἑλληνικῆς γλώσσης*, τ. 9, Πάπυρος, Αθήνα 1964, σσ. 290-291: 291. Για την ταύτιση των δύο παραπάνω βιβλιογραφικών αναφορών και ενδελεχέστερη τεκμηρίωση, πρβλ. Ιωάννης Φούλιας, «Το θεωρητικό έργο του Διονυσίου Λαυράγκα: επισκόπηση, πηγές, αποτίμηση», δοκίμιο υπό δημοσίευση στα πρακτικά της επιστημονικής διημερίδας *Διονύσιος Λαυράγκας, ένας πολυπράγμων μουσικός* (Ωδείο Αθηνών, 23-24 Μαΐου 2024).

[16] Νικόλαος Φλογαΐτης, *Συνοπτικὴ γραμματικὴ εἴτε Στοιχειώδεις ἀρχαὶ τῆς μουσικῆς, μετὰ προσαρμογῆς εἰς τὴν κιθάραν*, Εθνική Τυπογραφία, Αίγινα 1830. Για τον

ο Julius Henning όσο και ο ιεροψάλτης Ιωάσαφ δέτουν ως κύριο στόχο τους την πιστή μεταφορά της δεδομένης γνώσης από ευρωπαϊκές πηγές και επιχειρούν την απόδοση της τεχνικής ορολογίας στα ελληνικά από σχεδόν μηδενική βάση. Το *Ἐγχειρίδιον φωνητικῆς μουσικῆς* του Henning, διδασκάλου της ωδικής και επιμελητή του Ωδείου Αθηνών κατά τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του, αποτελεί στην πραγματικότητα μία περιληπτική απόδοση στα ελληνικά (με ελάχιστες αναπροσαρμογές και προσθήκες) του *Anleitung zum Gesang-Unterrichte in Schulen* του Gottlob Friedrich Kübler, το οποίο είχε κυκλοφορήσει αρχικά το 1823 και σε δεύτερη έκδοση το 1826[17]. Αυτό το προ πεντηκονταετίας πόνημα επελέγη από τον Henning και τα υπόλοιπα μέλη της επιτροπής επί της παιδαγωγικής μουσικής του Ωδείου Αθηνών το καλοκαίρι του 1872 ως βάση για την διδασκαλία της ωδικής, ενόσω η μετάφραση ενός αντίστοιχου ιταλικού εγχειριδίου – της *Grammatica musicale ovvero Principii teorico-semeiografici della musica, metodicamente esposti* του Luigi-Davide de Macchi (Stabilimento musicale Giudici e Strada, Torino 1863) – που είχε από το προηγούμενο ήδη έτος ανατεθεί στον Δημήτριο Σεμιτέλο, καθηγητή της Ελληνικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και διοικητικό στέλεχος του Ωδείου Αθηνών, δεν ετοιμάσθηκε εγκαίρως

συγγραφέα και την έκδοση αυτή, βλ. Χάρης Ξανθουδάκης, «Εξ Εσπερίας ο ήχος», στο: Χάρης Ξανθουδάκης, Πάνος Βλαγκόπουλος, Κώστας Καρδάμης και Στέλλα Κουρμπανά (επιμ.), *Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα – Τόμος Α΄: Από την άλωση της Πόλης έως την έξωση του Όθωνα*, Εκδόσεις Ωδείου Αθηνών, Αθήνα 2022, σσ. 299-353: 345-353.

[17] Βλ. G. F. Kübler, *Anleitung zum Gesang-Unterrichte in Schulen, nebst einem Anhange von 55 zwei- und dreistimmigen Gesängen*, Zweite, durchgesehene Auflage, Metzler'sche Buchhandlung, Stuttgart 1826. Η Αικατερίνη-Μυρτώ Φατούρου, *Το διδακτικό έργο του Ιουλίου Έννιγγ σε ιδρυματικούς χώρους στην Ελλάδα (1850-1895)*, πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Άρτα 2019, δεν φαίνεται να έχει αντιληφθεί πλήρως την πραγματική φύση του πονήματος του Henning, καθώς εν πρώτοις το ανάγει στην συγκροτημένη σκέψη του ιδίου (*στο ίδιο*, σ. 41), ως εάν επρόκειτο για πρωτότυπη συγγραφή, προτού τελικά επισημάνει αδρομερώς την συνάφειά του – σε επίπεδο δομής περισσότερο, παρά περιεχομένου – προς εκείνο του Kübler και αναφερθεί γενικότερα στην τότε διαδεδομένη πρακτική της μετάφρασης τόσο αυτού του συγκεκριμένου εγχειριδίου όσο και ανάλογων τέτοιων εκδόσεων σε άλλες γλώσσες (*στο ίδιο*, σ. 42).

και εν τέλει ματαιώθηκε[18]. Για πρακτικούς λόγους και καθώς τα μαθήματα της ωδικής είχαν εν τω μεταξύ ξεκινήσει, τα μελωδικά γυμνάσματα του Kübler αποσπάσθηκαν από το εγχειρίδιό του και άρχισαν από το 1873 να τυπώνονται σε σειρά "ωδικών πινάκων"[19], στους οποίους το *Ἐγχειρίδιον φωνητικῆς μουσικῆς* του 1875 παραπέμπει πλέον συστηματικά αντί να αναπαραγάγει στις σελίδες του τα σχετικά μουσικά παραδείγματα· οι πίνακες αυτοί δεν έχουν εντοπισθεί μέχρι σήμερα[20], όμως το μεγαλύτερο μέρος τους θα μπορούσε κάλλιστα να ανασυσταθεί από το εγχειρίδιο του Kübler που υπήρξε αδιαμφισβήτητα η κυριότερη – αν όχι η μοναδική – πηγή τους![21] Γίνεται βέβαια

[18] Βλ. αναλυτικά: Μαρία Παχνιστή, *Ωδείον Αθηνών (1871-1873): τα περί της ιδρύσεώς του μέσα από τις αρχειακές πηγές του*, διπλωματική εργασία, Ιόνιο Πανεπιστήμιο / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα 2016, σσ. 24-25, 36-37, 47-48, 49 και 105.

[19] Για σχετικές μαρτυρίες, βλ. Παχνιστή, *ό.π.*, σσ. 37, 50 και 125. Απεναντίας, όλα τα ρυθμικά παραδείγματα και γυμνάσματα που εμπεριέχονται στις σσ. 8-40 του εγχειριδίου του Kübler μεταφέρονται ενσωματωμένα στις αντίστοιχες σσ. 13-41 της ελληνικής έκδοσης του Henning, ενώ το ίδιο διαπιστώνεται και με ορισμένα άλλα παραδείγματα παρακάτω, τα οποία επίσης δεν πρέπει να εμπεριέχονταν στους "ωδικούς πίνακες" και γι' αυτό όφειλαν αναγκαστικά να ενσωματωθούν στην ελληνική έκδοση του 1875 (πρβλ. ενδεικτικά τις σσ. 79-87 και 91-95 του εγχειριδίου του Henning με τις σσ. 85-95 εκείνου του Kübler, οι οποίες είναι απολύτως αντίστοιχες μεταξύ τους τόσο ως προς τα μουσικά παραδείγματα όσο και ως προς το γενικότερο περιεχόμενό τους).

[20] Πρβλ. Φατούρου, *ό.π.*, σσ. 41, 42 και ιδίως 54-57, όπου μεταφέρονται συγκεντρωτικά οι παραπομπές του εγχειριδίου του Henning στους τυπωμένους "ωδικούς πίνακες".

[21] Ας γίνει εδώ μία πρώτη απόπειρα (μερικής) αποκατάστασης των περιεχομένων αυτών των "ωδικών πινάκων": το υπ' αρ. 1 γύμνασμα προέρχεται από την σ. 80 του εγχειριδίου του Kübler (πρόκειται για το πρώτο του 12ου κεφαλαίου)· τα υπ' αρ. 3-9 γυμνάσματα από τις σσ. 50-51, τα υπ' αρ. 10-14 από την σ. 53 και τα υπ' αρ. 15-24 από τις σσ. 54-55· τα υπ' αρ. 27-29, 30, 33 και 35 γυμνάσματα πρέπει να ταυτίζονται με όσα εμφανίζονται στις σσ. 56-58· τα υπ' αρ. 43-51 εντοπίζονται στις σσ. 59-60, τα υπ' αρ. 52-59 στις σσ. 60-61, ενώ τα υπ' αρ. 60-64 στις σσ. 62-63 (όπου υπάρχουν δύο ακόμη, ένα εκ των οποίων ενδέχεται να είναι το γύμνασμα υπ' αρ. 67)· τα υπ' αρ. 65-66 & 68-74 μάλλον ταυτίζονται με όσα εμφανίζονται στις σσ. 64-66· τα υπ' αρ. 79-83 προέρχονται από την σ. 69 (όπου εμπεριέχονται δύο γυμνάσματα παραπάνω), τα υπ' αρ. 84-86 από την σ. 70 (όπου εμπεριέχεται ένα γύμνασμα παραπάνω), τα υπ' αρ. 87-91 από τις σσ. 70-71 (όπου εμπεριέχονται δύο γυμνάσματα παραπάνω), ενώ τα υπ' αρ. 92-98 και 99-100 («*πλειόφωνα ᾄσματα*») εντοπίζονται στις σσ. 71-72 και 72-74· τα υπ' αρ. 102-116 εμφανίζονται

αντιληπτό ότι η εκδοτική αυτή πρακτική ουσιαστικά υπονόμευε την ευρύτερη χρηστικότητα της έκδοσης του Henning, που ευθύς εξ αρχής ήταν αποκλειστικώς προορισμένη για την κάλυψη των άμεσων και επειγουσών διδακτικών αναγκών στο πλαίσιο του Ωδείου Αθηνών και όσων παιδαγωγικών ιδρυμάτων συνεργάζονταν με αυτό. Επίσης, ουκ ολίγες από τις ελληνικές αποδόσεις των γερμανικών όρων που εισηγήθηκε ο Henning άρχισαν γρήγορα να τίθενται στο περιθώριο κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνος[22], όπως διαφαίνεται π.χ.

στις σσ. 78-80, τα υπ' αρ. 117 και 118-123 στις σσ. 80 (πρόκειται για το δεύτερο του 12ου κεφαλαίου) και 81-82, ενώ τα υπ' αρ. 125-135 στις σσ. 99-100 (πλην του τελευταίου, κατά πάσαν πιθανότητα)· τα υπ' αρ. 136-143 βρίσκονται στις σσ. 103-104, τα υπ' αρ. 144-150 στις σσ. 105-106, τα υπ' αρ. 151-157 και 158-161 στις σσ. 107-108 και 108· ομοίως, τα υπ' αρ. 162-168 στις σσ. 109-111, τα υπ' αρ. 169-173 στις σσ. 111-112, τα υπ' αρ. 174-177 και 178-181 στις σσ. 112-113 και 113, ενώ τα υπ' αρ. 182-185 πρέπει να ήταν αντίστοιχα των γυμνασμάτων υπ' αρ. 158-161 (σε μεταφορά)· τα υπ' αρ. 186-189 προέρχονται από τις σσ. 115-116 (στο πρώτο μάλιστα από αυτά αναφέρεται διεξοδικά ο Henning στις σσ. 73-74 του εγχειριδίου του, συνοψίζοντας τις κατ' ερωταπόκρισιν σχετικές παρατηρήσεις της σ. 116 του εγχειριδίου του Kübler, ενώ από το τέλος της ίδιας σελίδος μεταφέρονται και οι επισημάνσεις για το υπ' αρ. 189 γύμνασμα που εμφανίζονται στην σ. 74 του εγχειριδίου του Henning)· τα υπ' αρ. 190-196 γυμνάσματα παρουσιάζονται στην σ. 117 (ειδικά το τελευταίο εξ αυτών προέρχεται από το μέσον της συγκεκριμένης σελίδος, όπου παρατίθεται σε δύο ελαφρώς διαφοροποιημένες εκδοχές)· τα υπ' αρ. 197-206 βρίσκονται στην σ. 118 (όπου παρουσιάζονται δύο, αλλά το πρώτο από αυτά δεν είναι παρά μία ημιτελής εκδοχή του επόμενου) και στην σ. 119· από τα υπ' αρ. 207-256 γυμνάσματα είκοσι δύο βρίσκονται στις σσ. 120-121 (τα υπόλοιπα δεν αποκλείεται να προέρχονταν από τα 47 τραγούδια σε μείζονες τονικότητες του παραρτήματος της δεύτερης έκδοσης του εγχειριδίου του Kübler)· τα υπ' αρ. 257-260 και 261-263 γυμνάσματα προέρχονται εν μέρει από τις σσ. 123 και 124 (όπου εμπεριέχονται δύο και ένα, αντίστοιχα, γυμνάσματα παραπάνω), ενώ τα υπ' αρ. 264-268 δεν αποκλείεται να προέρχονταν από τα οκτώ τραγούδια σε ελάσσονες τονικότητες του παραρτήματος της δεύτερης έκδοσης του εγχειριδίου του Kübler)· τα υπ' αρ. 269-272 γυμνάσματα βρίσκονται στην σ. 151, τα υπ' αρ. 273-277 στις σσ. 152-153 (όπου εμπεριέχονται δύο γυμνάσματα παραπάνω), τα υπ' αρ. 278-290 στις σσ. 153-155 και τα υπ' αρ. 291-294 στις σσ. 155-156· τέλος, από τα υπ' αρ. 295-309 κάποια (επτά γυμνάσματα) βρίσκονται στις σσ. 156-157 του εγχειριδίου του Kübler.

[22] Ενδεικτικά, δίνονται εδώ ορισμένοι όροι του Henning που δεν άντεξαν στον χρόνο και γρήγορα αντικαταστάθηκαν στα θεωρητικά εγχειρίδια που ακολούθησαν: *παράφωνοι* [διάφωνοι] φθόγγοι (Έννιγγ [Henning], *ό.π.*, σ. 50)· *ὑπέρμετρον* [αυξημένο] διάστημα (*στο ίδιο*, σ. 80)· *σκληρὰ ἡ ἀρσενικὴ* [μείζων], *μαλακὴ ἡ θηλυκὴ* [ελάσσων] και *ὑφειμένη συμφωνία* [ελαττωμένη συγχορδία] (*στο ίδιο*, σ. 83)· *κυρία* [τονική], *ἡγουμένη* [δεσπόζουσα], *ὑφηγουμένη* [υποδεσπόζουσα] και *παράλληλος*

από την ορολογία που χρησιμοποιούν πλέον στα δικά τους εγχειρίδια λίγο αργότερα ο Δούκας και ο Πολυκράτης, δύο από τους μαθητές του Αλεξάνδρου Κατακουζηνού, συναδέλφου του Henning στην διδασκαλία της ωδικής και μετέπειτα πρώτου καθηγητή της αρμονίας στο Ωδείο Αθηνών.

Ο ιεροψάλτης Ιωάσαφ, από την άλλη πλευρά, δεν δρούσε σε ανάλογο θεσμικό πλαίσιο, παρά την άδεια που έλαβε για την έκδοση του δικού του εγχειριδίου από το οθωμανικό *«ἐπὶ τῆς ἐκπαιδεύσεως»* υπουργείο (όπως αναγράφεται στο εξώφυλλο της έκδοσης)· προβάλλοντας την αξία της παράλληλης γνώσης τόσο της ελληνικής εκκλησιαστικής όσο και της ευρωπαϊκής μουσικής ως απαραίτητης προϋπόθεσης για όποιον θα ήθελε να αποκαλείται *τέλειος μουσικός*[23] – ιδεώδης εκπρόσωπος του οποίου, ειρήσθω εν παρόδω, φαίνεται πως υπήρξε και ο Κωνσταντινουπολίτης Δημήτριος Παπαδόπουλος, θείος και μέντορας του νεαρού Ψάχου[24] – και βασιζόμενος πρωτίστως σε γαλλόφωνες πηγές, όπως μαρτυρούν πολλοί όροι από αυτούς που χρησιμοποιεί[25], συνοψίζει εν προκειμένω με απλό τρόπο τα απολύτως απαραίτητα στοιχεία για την ευχερή ανάγνωση μιας φωνητικής παρτιτούρας[26]. Οι επιλογές του όσον αφορά την μετάφραση της ορολογίας στα ελληνικά είναι ενίοτε ιδιαίτερες, καθώς προκύπτουν ως δάνεια από οικείες στον συγγραφέα έννοιες της ψαλτικής τέχνης: π.χ. *κλεὶς ἡ μαρτυρία* (για το κλειδί), *φθορικὰ σημεῖα* (για τις αλλοιώσεις), διαστήματα *ἐλάχιστα ἡ ἠλαττωμένα*, *ἐλάσσονα* (μικρά), *μείζονα* (μεγάλα), *ἐπιτεταμένα ἡ ηὐξημένα* και *ἀκέραια* (καθαρά), προσέτι δε ο

μαλακὴ συμφωνία [σχετική ελάσσων συγχορδία] (*στο ίδιο*, σσ. 86-87)· *ἐναρμονικοὶ* [πραγματικοί] και *ἐπίτακτοι ἡ πρότακτοι* [ασθενείς ή ισχυροί] διαβατικοί φθόγγοι (*στο ίδιο*, σσ. 91-92)· *ἀκολουθία φωνῆς* [καθυστέρηση] (*στο ίδιο*, σ. 94)· *ἐξωθούμενος* [τονισμένος] φθόγγος (*στο ίδιο*, σ. 103)· κ.ά. Στην αρχαιοπρεπή απόδοση του γερμανικού όρου *Tonart* [τονικότητα] ως *διατονικὸς τρόπος* θα επανέλθουμε στην συνέχεια του παρόντος κειμένου.

[23] Βλ. Ιωάσαφ, «Πρόλογος», *ό.π.*, σ. γ΄ [5].

[24] Για τον Δημήτριο Παπαδόπουλο και την θετική του επίδραση στον Ψάχο, βλ. Ε. Χαλδαιάκη, *ό.π.*, σσ. 39-40.

[25] Βλ. χαρακτηριστικά την παρουσίαση των ρυθμικών αξιών (ή «δυνάμεων») στα γαλλικά και τα ελληνικά ως *ronde* (*κύκλος*), *blanche* (*λευκός*), *noire* (*μέλας*), *croche* (*ἀγγύλη*), *double croche* (*διπλάγγυλον*) κ.ο.κ. (Ιωάσαφ, *ό.π.*, σ. 13).

[26] Ειδικά οι τελευταίες σελίδες του εγχειριδίου του Ιωάσαφ (*ό.π.*, σσ. 43-46) αφιερώνονται σε συμβουλές για την σταδιακή εκμάθηση και την ορθή απόδοση μιας φωνητικής μελωδίας.

χαρακτηρισμός των ενδείξεων και συμβόλων δυναμικής και εκφοράς του ήχου ως «ποιοτήτων» αλλά και των *μικρῶν χαρακτήρων* (*petites notes* / καλλωπισμών) ως «σημείων λαρυγγισμοῦ»[27]. Σε κάθε περίπτωση, πρόκειται για ένα εξόχως χρηστικό εγχειρίδιο που απευθύνεται σε ερασιτέχνες και μόνον έμμεσα θα μπορούσε ίσως να συνδέεται με την διδακτική της φωνητικής μουσικής[28].

Παρόμοιες εκδόσεις πραγματοποιήθηκαν και τα επόμενα χρόνια από μουσικούς ιταλικής καταγωγής ή παιδείας: ο δραστηριοποιούμενος επίσης στην Κωνσταντινούπολη ιταλός μουσικοδιδάσκαλος Vigentini κυκλοφόρησε την εξαιρετικά ευσύνοπτη *Ἐπίτομον θεωρίαν τῆς μουσικῆς* του το 1880 επειδή, όπως ο ίδιος εξηγεί στο σύντομο προλογικό του σημείωμα που απευθύνει *«τοῖς Ἀναγνώσταις»*, έκρινε ακατάλληλο για την διδασκαλία του στην ελληνική γλώσσα το κατά τα άλλα *«ἐξαίρετον»* εγχειρίδιο του Henning, ως *«λίαν ἐκτεταμένον διὰ πολὺ νέους μαθητάς»*[29]· το 1903 είδε το φως η – ομοίως στοιχειώδης – *Γραμματικὴ θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ τῆς μουσικῆς ἄνευ διδασκάλου* του Palladino, ενός άλλου Ιταλού που είχε μαθητεύσει στην Νάπολη υπό τον Paolo Serrao[30], και δραστηριοποιείτο στις αρχές του 20ού αιώνος στον χώρο της ανατολικής Μεσογείου[31], ενώ τον επόμενο χρόνο ήλθε να προστεθεί και η ανάλογη έκδοση ενός ακόμη μαθητή του Serrao, του Κεφαλλονίτη Διονυσίου Λαυράγκα, ο οποίος εκείνη

---

[27] Βλ. Ιωάσαφ, *ό.π.*, σσ. 9, 28-29, 32-35, 39 και 41.

[28] Ο Ιωάσαφ σκόπευε να εκδώσει και ένα θεωρητικό της αρμονίας, όπως σημειώνει στο τέλος του προλόγου του (*ό.π.*, σ. γ΄ [5]), αλλά δεν γνωρίζουμε αν υλοποίησε ποτέ αυτήν την πρόθεσή του.

[29] Βιτζεντίνης [Vigentini], *ό.π.*, σ. 2.

[30] Σε αυτόν αφιερώνεται και η παρούσα έκδοση από «τον πρώην μαθητή του» («l'ex alunno dedica»). Τα ελληνικά του Palladino δεν είναι πάντοτε ακριβή: ο ίδιος αυτοπροσδιορίζεται στο εξώφυλλο και την σελίδα τίτλου ως «τελειόφοιτο[ς] Νεαπόλεως» εννοώντας πιθανότατα «αριστούχος απόφοιτος» του Ωδείου San Pietro a Majella, ενώ προσδιορίζει και τον Serrao ως «καθηγητὴν τῆς μουσικῆς φιλοσοφίας» (!) στα ελληνικά επιχειρώντας δι' αυτού να αποδώσει την ιδιότητά του από τα ιταλικά ως «professore di alta composizione» (καθηγητή της υψηλής συνθέσεως, ήτοι της αντιστίξεως και της ελεύθερης συνθέσεως)· βλ. Παλλαδινός [Palladino], *ό.π.*, σ. [3].

[31] Ο Τρικούπης (Trikoupis, *ό.π.*, σ. 134) τον εντοπίζει περί το 1904 στην – τότε υπό οθωμανική κυριαρχία – Σάμο, ως αρχιμουσικό της μπάντας της Φιλαρμονικής του Λιμένος Βαθέος για δύο χρόνια και εκδότη του δίγλωσσου μουσικού περιοδικού *Αἱ Μοῦσαι*.

ακριβώς την περίοδο δίδασκε και το μάθημα της χορωδίας στο Ωδείο Αθηνών[32]. Για όλους αυτούς τους συγγραφείς, ένα εγχειρίδιο θεωρίας της μουσικής οφείλει να είναι ιδιαίτερα συνοπτικό και να παρουσιάζει πολύ περιεκτικά όσα είναι αναγκαία για την ρυθμικομελωδική ανάγνωση και την κατανόηση τεμαχίων φωνητικής – κατά κύριον λόγο – μουσικής[33]. Παράλληλα, ανάλογη θεωρητική ύλη παραδίδεται ενίοτε και στο πλαίσιο ευρύτερων εκδόσεων που εμπεριέχουν κυρίως ανθολογίες τραγουδιών· στην συλλογή του Ψάχου αυτή η κατηγορία θεωρητικών και πρακτικών παιδαγωγικών εγχειριδίων αντιπροσωπεύεται από δύο ξενόγλωσσες εκδόσεις – το εκπληκτικά επιμελημένο και υπέροχα διακοσμημένο *Livre de musique* του Claude Augé και την αρκετά αντισυμβατική *Popular method of sight-singing* του Frank Damrosch[34], από τα τέλη του 19ου αιώνος – και δύο ελληνόφωνες: τον *Ἀπόλλωνα τὸν Μουσηγέτη* του Γεωργίου Παχτίκου (1895), ο οποίος στις πρώτες 21 σελίδες του πονήματός του παρέχει στους μαθητές τις στοιχειώδεις ωδικές γνώσεις που χρειάζονται για να αποδώσουν το ακόλουθο ρεπερτόριο, και την *Μουσικὴ τῶν παιδαγωγικῶν σχολείων* του Αθανασίου Αργυρόπουλου (1914), ο οποίος εν πρώτοις συνοψίζει

[32] Βλ. αναλυτικότερα Φούλιας, *ό.π.*

[33] Ο Παλλαδινός [Palladino], *ό.π.*, σ. 29, έχοντας δώσει έναν περιορισμένο αριθμό παραδειγμάτων σολφέζ, υπόσχεται ότι *«εἰς τὸ ὑπὸ τὸν τίτλον* Μουσικὴ Διαίρεσις *δεύτερον τεῦχος τῆς Γραμματικῆς, ὁ μαθητὴς δὰ εὕρῃ πλουσίαν καὶ πολυποίκιλον θεωρητικὴν ὕλην πρὸς εὐρυτέραν ἐξάσκησιν εἰς τὰ τοιούτου εἴδους γυμνάσματα»* (δεν γνωρίζουμε ωστόσο αν η έκδοση αυτή πραγματοποιήθηκε ποτέ). Ομοίως, ο τίτλος του εγχειριδίου του Λαυράγκα αναφέρεται ρητώς στην θεωρία και την πράξη της μελωδικής και ρυθμικής (βλ. «διαιρέσεως») μουσικής ανάγνωσης.

[34] Μέσα στο αντίτυπο του Ψάχου υπάρχουν διπλωμένα τέσσερα μικρά φύλλα χαρτιού: στα τρία πρώτα από αυτά δίνονται σε μετάφραση στα ελληνικά μικρά ενδεικτικά αποσπάσματα από την εισαγωγή του βιβλίου, ενώ στο τελευταίο παρέχονται ορισμένες πρόσθετες πληροφορίες για την επιτυχία που γνώρισαν τόσο η μέθοδος αυτή στην Αμερική όσο και οι συναυλίες της χορωδίας ερασιτεχνών που ο Damrosch είχε συγκροτήσει και διηύθυνε. Δεν υπάρχει υπογραφή ούτε ημερομηνία σε αυτά τα σημειώματα· ωστόσο, εντοπίζονται σε αυτά αρκετά "φτηνά" ορθογραφικά και άλλα λάθη είτε ατυχείς αποδόσεις όρων από τα αγγλικά (ενδεικτικά: «οἱ φθόγγες», «μιά χορδί», «τό κλειδί τοῦ μι^{b}», «φτοχούς», «φονές», «στή Νέο Ἰόρκη δείνει δυο συναυλίες» κ.λπ.), που με κάνουν να υποψιάζομαι πως το πρόσωπο πίσω από αυτά τα σημειώματα – και συνάμα αυτό το οποίο ενδέχεται να προσκόμισε το εν λόγω βιβλίο στον Ψάχο – πρέπει να ήταν η αμερικανίδα μαθήτριά του Eva Palmer-Σικελιανού.

την θεωρία (στις σελίδες 7-44 του τόμου), απευθυνόμενος όμως πρωτίστως στους δασκάλους (όπως ο ίδιος επισημαίνει στον πρόλογό του), τους οποίους κατόπιν εφοδιάζει με φωνητικές ασκήσεις (στις σελίδες 45-80), συλλογή τραγουδιών ενδεδειγμένων για παιδαγωγική χρήση και εν τέλει με ένα εμπεριστατωμένο δοκίμιο για την διδακτική του τραγουδιού (στις σελίδες 223-257) αλλά και αναλυτικά προγράμματα για το μάθημα της ωδικής σε κάθε τάξη και τύπο σχολείου όπου αυτό διδασκόταν (στις σελίδες 258-271)! Ιδιαιτέρως αξιοπαρατήρητη είναι η εντονότατη διαφοροποίηση της ορολογίας που χρησιμοποιούν οι δύο αυτοί πτυχιούχοι του Ωδείου Αθηνών, η οποία πρωτίστως αντανακλά τις σημαντικές εξελίξεις που είχαν συντελεσθεί σε αυτόν τον χώρο από τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνος μέχρι το ξέσπασμα του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου: ο γηραιότερος Παχτίκος αναζητά τους κατάλληλους όρους σε αρχαία ελληνικά μουσικοθεωρητικά συγγράμματα, στην *Ἑλληνικὴν μετρικὴν* του Σεμιτέλου και στο *Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς* του Χρυσάνθου[35], ακολουθώντας το πνεύμα – μάλλον, παρά το γράμμα – του αρχαιολάτρη Henning και των συγχρόνων του, ενώ ο νεώτερος Αργυρόπουλος αποδέχεται την πλέον εκσυγχρονισμένη ορολογία που διδασκόταν πια στο Ωδείο Αθηνών και παραπέμπει στα μόλις προ διετίας εκδομένα θεωρητικά εγχειρίδια του Φιλοκτήτη Οικονομίδη και της Αριάδνης Τσακαλώτου[36].

Από την άλλη πλευρά, στην Βιβλιοθήκη Ψάχου βρίσκουμε και πραγματείες ανάλογης φύσεως εκείνης του Kübler που προσάρμοσε στα ελληνικά ο Henning, όπου η θεωρία συμβαδίζει με την πρακτική της φωνητικής εκγύμνασης. Από την τρίτομη *Allgemeine Anleitung zu einer Elementar-Musikschule, vorzüglich berechnet für den Gesang* του Franz Xaver Löhle, η οποία ακολουθεί τις παιδαγωγικές αρχές του Pestalozzi και είναι πολύ παρεμφερής με την μέθοδο του Kübler, εντοπίσθηκε ο πρώτος τόμος (1831) που αφιερώνεται αποκλειστικά στην μελέτη του ρυθμού (την "ρυθμική"), ενώ από τους

[35] Βλ. Παχτίκος, *ό.π.*, σσ. ιβ΄-ιγ΄.

[36] Βλ. Αργυρόπουλος, *ό.π.*, σσ. [5] και 44. Τα εγχειρίδια στα οποία παραπέμπει δεν εντοπίσθηκαν στην συλλογή του Ψάχου· τα πλήρη εκδοτικά τους στοιχεία έχουν ως εξής: Φιλοκτήτης Κ. Οικονομίδης, *Θεωρία τῆς μουσικῆς*, Μυστακίδης, Ευσταθιάδης και Μακρής, Αθήνα 1912· Αριάδνη Ε. Τσακαλώτου, *Στοιχειώδης θεωρία τῆς μουσικῆς*, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου (Μουσικός Οίκος Μ. Καζάζη), Αθήνα 1912.

τρεις τόμους των *Chorübungen der münchener Musikschule* του Franz Wüllner βρέθηκε μονάχα αντίτυπο του δεύτερου τόμου (στην δεύτερη έκδοσή του, του 1883), με τα πιο προχωρημένα στοιχεία της θεωρίας και πληθώρα δίφωνων και τρίφωνων φωνητικών ασκήσεων και κομματιών. Ο πρώτος τόμος αυτής της ιδιαίτερα διαδεδομένης μεθόδου για το μάθημα της χορωδίας αποτέλεσε το κυριότερο βοήθημα για την συγκρότηση της πρώτης έκδοσης της *Στοιχειώδους θεωρίας τῆς μουσικῆς* του Γεωργίου Δούκα (1892 και 1894) μαζί με ορισμένα ακόμη γερμανικά και γαλλικά συγγράμματα αλλά και την συνδρομή του καθηγητή του, Αλεξάνδρου Κατακουζηνού, σε ό,τι αφορούσε την ελληνική μουσική ορολογία[37]. Μια αντιπαραβολή του εγχειριδίου του Δούκα προς την μέθοδο του Wüllner φανερώνει αμέσως την διατήρηση της διάρθρωσης της ύλης, ιδίως στο πρώτο μέρος, το οποίο προχωρά εκ παραλλήλου προς την φωνητική κατάκτηση των διαστημάτων από τα μικρότερα προς τα μεγαλύτερα, των ρυθμικών αξιών από τις μεγαλύτερες προς τις μικρότερες και των μέτρων από τα απλούστερα προς τα συνθετότερα· αντίθετα, το δεύτερο μέρος καταγίνεται εν πολλοίς με τις τρίφωνες συγχορδίες, τις μείζονες κλίμακες και μετατροπίες κατά πέμπτες, τις πτώσεις, τις ελάσσονες κλίμακες και μετατροπίες μεταξύ σχετικών κλιμάκων, τις τετράφωνες συγχορδίες, την χρωματική κλίμακα, κάποιες αλλοιωμένες συγχορδίες και ορισμένους ξένους φθόγγους και αλλοιωμένα διαστήματα, ακολουθώντας πολύ πιο αδρομερώς την μέθοδο του Wüllner και τείνοντας προς μία ολοένα και πιο θεωρητική πραγμάτευση των στοιχείων της θεωρίας και της αρμονίας, καίτοι συχνά εμφιλοχωρούν εδώ και παραπομπές σε ένα ξεχωριστό φυλλάδιο *«Ἐρωτήσεων καὶ Ἀσκήσεων»* που συνόδευε το εγχειρίδιο του Δούκα (και το οποίο δεν έχει εντοπισθεί στην Βιβλιοθήκη Ψάχου ούτε αλλού). Τα τρία άλλα μέρη που

[37] Ο Δούκας αναφέρει συγκεκριμένα στον πρόλογό του (*Στοιχειώδης θεωρία τῆς μουσικῆς*, ό.π., σσ. ς΄-η΄) την ανέκδοτη πραγματεία του Κατακουζηνού για την αρμονία (*Ἁρμονική*), η οποία σήμερα θεωρείται πια χαμένη, την μέθοδο του Wüllner (πρώτη έκδοση: Theodor Ackermann, München 1876, 1877 και 1881), την οποίαν είχε προσφάτως τότε εισαγάγει στο Ωδείο Αθηνών ο διευθυντής Γεώργιος Νάζος και μάλιστα φέρεται να την είχε μεταφράσει στα ελληνικά (πόνημα το οποίο επίσης λανθάνει στις μέρες μας), καθώς και δύο ακόμη εγχειρίδια αναφοράς την εποχή εκείνη, την *Théorie de la musique* του Adolphe Danhauser (πρώτη έκδοση: Henry Lemoine, Paris 1872) και το *Lehrbuch der Harmonie* του Ernst Friedrich Richter (πρώτη έκδοση: Breitkopf und Härtel, Leipzig 1853).

προστέθηκαν το 1894 στην πρώτη έκδοση του ιδίου αυτού εγχειριδίου παρουσιάζουν τις φωνές και τα όργανα, τα λιγότερο συνηθισμένα κλειδιά και μεθόδους μεταφοράς σε άλλες τονικότητες (το τρίτο μέρος), ενδείξεις «ῥυθμικῆς [χρονικής] ἀγωγῆς», «προσῳδίας» [άρθρωσης] και «ἐντάσεως» [δυναμικής] (το τέταρτο μέρος), καθώς και διάφορες φιγούρες καλλωπισμού (το πέμπτο μέρος), συμπληρώνοντας ουσιαστικά όσα στοιχεία έλειπαν ιδίως προς την κατεύθυνση της μουσικής ερμηνείας. Τέλος, στην δεύτερη έκδοση του εγχειριδίου του Δούκα, που ακολούθησε το 1898, διαπιστώνονται κάμποσες αλλαγές στην οργάνωση της ύλης καθώς και ορισμένες προσθήκες: η εξέταση των ρυθμικών υποδιαιρέσεων, των μέτρων και των διαστημάτων συγκεντρώνεται σε περιεκτικότερες παραγράφους και δεν γίνεται πια σταδιακά και εκ περιτροπής όπως στην αρχική έκδοση, ενώ στο πρώτο μέρος εντάσσονται τώρα και τα απλούστερα στοιχεία περί κλιμάκων, προτού όλα τα υπόλοιπα αναπτυχθούν σε ένα μικρότερο δεύτερο μέρος του βιβλίου· το τρίτο μέρος, στην συνέχεια, αφιερώνεται αποκλειστικά στα *«πρῶτα τῆς ἁρμονικῆς μαθήματα»* και η ύλη του έχει εμπλουτισθεί σημαντικά σε σχέση με την προηγούμενη έκδοση[38], ενώ τα δύο τελευταία μέρη αντιστοιχούν επακριβώς στα περιεχόμενα του τρίτου και του τέταρτου μέρους της πρώτης έκδοσης, με το πέμπτο και τελευταίο εκείνης να εμφανίζεται εδώ εν είδει παραρτήματος, ως «συμπλήρωμα».

Αν τα συγγράμματα του Δούκα τείνουν προοδευτικά να μεταθέσουν το βάρος τους από την (φωνητική) πράξη στην θεωρία, η οποία αναπτύσσεται λεπτομερέστερα απ᾽ ό,τι σε κάθε άλλο ανάλογο προγενέστερο πόνημα στην ελληνική γλώσσα αλλά και αυτονομείται εν μέρει ως διδακτικό αντικείμενο, στο οποίο οι μαθητές καλούνται πια να εξετασθούν απαντώντας σε συγκεκριμένα ερωτήματα εφ᾽ όλης της ύλης, με το δημοσιευμένο την ίδια εποχή (1894) *Θεωρητικὸν τῆς νεωτέρας μουσικῆς* του ο Θεμιστοκλής Πολυκράτης πραγματοποιεί το πιο αποφασιστικό βήμα προς την κατεύθυνση της συγκρότησης μιας αμιγώς θεωρητικής πραγματείας και δη με επιστημονικές

[38] Η επιπρόσθετη αυτή ύλη αντλήθηκε από ένα άλλο εγχειρίδιο του Δούκα για το μάθημα της αρμονίας που είχε κυκλοφορήσει στο μεσοδιάστημα: Γεώργιος Στεφ. Δούκας, *Περίληψις τῆς ἁρμονίας, ἐπὶ τῇ βάσει τῆς Ἁρμονικῆς τοῦ γερμανοῦ διδασκάλου Richter*, [χ. εκδ.], Αθήνα 1894.

αξιώσεις, στον βαθμό που αξιοποιεί συνδυαστικά πολλές βιβλιογραφικές πηγές, κάνοντας μάλιστα και αρκετές παραπομπές στην πορεία του κειμένου του σε συγκεκριμένα χωρία αυτών. Τα στοιχεία της μουσικής θεωρίας παρουσιάζονται συστηματικά και αναπτύσσονται με ιδιαίτερα περιεκτικό τρόπο, ενώ οι επιλογές του Πολυκράτη σε επίπεδο ορολογίας φανερώνουν μία συχνά εξεζητημένη τάση αρχαιοπρέπειας, ομόλογη αλλά ουδόλως ταυτόσημη και ως προς το περιεχόμενό της με τις προτάσεις του Henning παλαιότερα αλλά και του Παχτίκου έναν χρόνο αργότερα· κι αν ο Henning έκρινε πριν από μία εικοσαετία σκόπιμο να συμπεριλάβει στο εγχειρίδιό του ένα σύντομο κεφάλαιο *«περὶ τῶν διατόνων γενῶν τῶν Ἀρχαίων»* στο κλείσιμο της "μελωδικής" του[39], ο Πολυκράτης ανοίγει πλέον το πόνημά του με ένα ιστορικό σχεδίασμα και το ολοκληρώνει με ένα σχετικά εκτεταμένο παράρτημα περί της αρχαίας ελληνικής μουσικής[40] – ενός αντικειμένου που ενέπιπτε στα όλως ιδιαίτερα ερευνητικά του ενδιαφέροντα, όπως μαρτυρεί και το ευρύτερο συγγραφικό του έργο![41]

Το ζήτημα της ορολογίας είναι τεράστιο και δεν μπορεί να εξετασθεί εδώ ικανοποιητικά. Πάντως, το γενικό συμπέρασμα που προκύπτει από την εξέταση όλων των προαναφερθέντων εγχειριδίων είναι ότι ο κάθε συντάκτης επιχειρούσε μεμονωμένα να αποδώσει στα ελληνικά την ευρωπαϊκή μουσική ορολογία, έχοντας διαφορετικές προσλαμβάνουσες αλλά και προθέσεις (εξαρτώμενες ιδίως από την σχέση του με την αρχαία ελληνική και την βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική παράδοση)· ως αποτέλεσμα αυτού, για έναν και μόνον όρο μπορούσαν να επινοούνται διαρκώς καινούργιες αποδόσεις στα ελληνικά, αγνοώντας συνήθως τις προηγούμενες και δημιουργώντας έτσι ένα "μωσαϊκό" χαρακτηριστικής ασυνέχειας: π.χ. η ιταλική *appoggiatura* απαντά ως *«αππογγιατουρ»* [sic!] (Ιωάσαφ), *«ἀποτζα-*

[39] Έννιγγ [Henning], *ό.π.*, σσ. 97-98.

[40] Πολυκράτης, *ό.π.*, σσ. ζ΄-θ΄ και 70-79.

[41] Πρβλ. ενδεικτικά: Θεμιστοκλής Πολυκράτης, *Ἡ παρὰ τοῖς ἀρχαίοις Ἕλλησι μουσικὴ καὶ ὁ εἰς Ἀπόλλωνα ἐν Δελφοῖς ἀνευρεθεὶς Ὕμνος*, Τυπογραφείον των Καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, Αθήνα 1898. Άλλες συναφείς μελέτες του («Ἡ μάγαδις καὶ τὸ βιολίον», *Ἡ μουσικὴ παρ' Ὁμήρῳ*) αναφέρονται επίσης σε ανυπόγραφο βιογραφικό του σημείωμα: «Ἀπὸ τοὺς συνεργάτας τῆς "Φόρμιγγος"», *Φόρμιγξ*, περίοδος Β΄, έτος Ε΄ (Ζ΄), αρ. 9-10 (Αθήνα, 15-31 Αυγούστου 1909), σσ. 1-2: 2.

τούρα» / *«ἀποτζατοῦρα»* (Vigentini, Palladino), *«πρόληψις»*, *«ἐπακούμβημα»* ἡ *«κομπισμὸς»* (Πολυκράτης) και εν τέλει *«ἐπέρεισις»* (Δούκας / Κατακουζηνός, Λαυράγκας, Αργυρόπουλος)[42]. Ας μου επιτραπεί να σταθώ και σε μία άλλη, άκρως ενδιαφέρουσα περίπτωση: γιατί, άραγε, μέχρι σήμερα η μετάβαση από μία *τονικότητα* σε άλλη καλείται *μετατροπία*; Ο Henning μεταφράζει τον όρο *Tonart* ως *διατονικὸ τρόπο* και αποδίδει τις *"Ausweichungen in die verwandten Tonarten"* (αποκλίσεις σε συγγενικές τονικότητες) του γερμανικού πρωτοτύπου ως *«μεταβάσεις διατονικῶν τρόπων εἰς ἄλλους συγγενεῖς»*[43]. Άλλοι συγγραφείς επιλέγουν ακολούθως για την *τονικότητα* τους μονολεκτικούς όρους *τόνος* (Vigentini, Λαυράγκας)[44], και *τονισμὸς* (Palladino)[45], ή την αποδίδουν περιφραστικώς ως «*δύναμι*[*ν*] *τῆς κλίμακος* ἢ τοῦ *τρόπου*» (Πολυκράτης)[46], όμως ο Κατακουζηνός και ο μαθητής του Δούκας εμμένουν ακόμη στον *τρόπο* και ορίζουν ευλόγως την αλλαγή από τον έναν στον άλλον πότε ως *μετατροπίαν* (*«ὅταν γίνεται διὰ φθόγγου τινὸς τοῦ νέου τρόπου, μὴ περιεχομένου ἐν τῷ πρώτῳ τρόπῳ καὶ προκαλοῦντος ὡς ἐκ τούτου τὴν ἀλλαγὴν τοῦ τρόπου […]· ὁ φθόγγος, ὁ προκαλῶν τὴν μετατροπίαν, καλεῖται χαρακτηριστικὸς αὐτῆς φθόγγος»*) και πότε ως *μετάβασιν* (*«ὅταν γίνεται ἄνευ χαρακτηριστικοῦ φθόγγου»*)[47]. Η ορολογία του Κατακουζηνού παρέ-

[42] Ιωάσαφ, *ό.π.*, σσ. 41-42 (εδώ εκ του γαλλικού *appoggiature* που χρησιμοποιείται παράλληλα με την εξελληνισμένη του εκδοχή)· Βιτζεντίνης [Vigentini], *ό.π.*, σ. 13· Παλλαδινός [Palladino], *ό.π.*, σσ. 40-41· Πολυκράτης, *Θεωρητικὸν τῆς νεωτέρας μουσικῆς*, ό.π., σσ. 66-67· Δούκας, *Στοιχειώδης θεωρία τῆς μουσικῆς*, ό.π., σσ. 83 και 105-106· Δούκας, *Στοιχειώδης θεωρία τῆς μουσικῆς –Ἔκδοσις δευτέρα*, ό.π., σσ. 78 και 95-96· Λαυράγκας, *ό.π.*, σσ. 29-30· Αργυρόπουλος, *ό.π.*, σσ. 43-44.

[43] Βλ. Έννιγγ [Henning], *ό.π.*, *σσ.* 65 κ.εξ. και 72 (πρβλ. επίσης Kübler, *ό.π.*, σ. 114). Ο περιφραστικός όρος *διατονικὸς τρόπος* διατηρείται αργότερα και στον Παχτίκο, *ό.π.*, σσ. 15-16.

[44] Βλ. Βιτζεντίνης [Vigentini], *ό.π.*, σσ. 12-13 (πρβλ. προσέτι την ακόλουθη παρατήρηση στην σ. 13: *«Ἡ ἀλλαγὴ ἀπὸ τοῦ ἑνὸς Τόνου εἰς ἄλλον λέγεται Μετάβασις (Cadence)»* [sic!])· Λαυράγκας, *ό.π.*, σσ. 19-23 (όπου ήδη όμως προτείνεται εναλλακτικά και ο σύγχρονος όρος: «*τόνος* ἢ *τονικότης*»· *στο ίδιο*, σ. 19, υποσημείωση).

[45] Παλλαδινός [Palladino], *ό.π.*, σ. 35 (όπου σε υποσημείωση ο ίδιος όρος εμφανίζεται εν παρόδω και ως *τόνος*) και 37.

[46] Πολυκράτης, *Θεωρητικὸν τῆς νεωτέρας μουσικῆς*, ό.π., σ. 57.

[47] Δούκας, *Στοιχειώδης θεωρία τῆς μουσικῆς*, ό.π., σσ. 43 και 58-59, απ' όπου και

μεινε σε χρήση και σύντομα καθιερώθηκε στο Ωδείο Αθηνών, διαμέσου του οποίου διαδόθηκε εν τέλει ευρύτερα και διατηρείται ουσιαστικά μέχρι τις μέρες μας έχοντας υποστεί μικρές μονάχα μεταβολές (καθώς και την αναπόφευκτη υφολογική προσαρμογή από την καθαρεύουσα στην δημοτική)[48]. Μία από αυτές συντελέσθηκε ήδη στις αρχές του 20ού αιώνος, όταν η λέξη *τονικότητα* εισήχθη στην ελληνική ορολογία για να προσδιορίσει ακριβέστερα τις υλοποιήσεις ενός *τρόπου* σε μεταφορά από κάθε δυνατή τονική *βάση*· την ίδια στιγμή, ωστόσο, ο όρος *μετατροπία* παρέμεινε σε χρήση αμετάβλητος και αφομοιώνοντας προσέτι την *μετάβασιν* (η οποία εξαλείφθηκε από το ακραιφνώς τεχνικό λεξιλόγιο), με αποτέλεσμα να συνυπάρχουν εφ' εξής ένας νεώτερος (η *τονικότητα*) και ένας παλαιότερος όρος (η *μετατροπία*) που απορρέει εννοιολογικά από τον άλλον χωρίς όμως και να συνδέεται πλέον ετυμολογικά με εκείνον, όπως συνέβαινε αρχικά κατά το παρελθόν![49]

Σε έναν φάκελο της Βιβλιοθήκης του που ο ίδιος τιτλοφορεί *«Νέα συστήματα τῆς Εὐρωπαϊκῆς γραμμῆς»* [αρ. κατ. Θ124], ο Ψάχος τοποθέτησε, μεταξύ άλλων τεκμηρίων, τρία σπανιότατα έντυπα που εισηγούνται και παρουσιάζουν – στις αρχές του 20ού αιώνος – νέους εναλλακτικούς τρόπους σημειογραφίας και διδασκαλίας της ευρωπαϊκής μουσικής:

> [Ángel Menchaca], *Système musical Menchaca: ses bases et ses avantages; bref – clair – scientifique; représentation parfaite du son; identique pour toutes les voix et tous les instruments*, Pierre Lafitte & Cie., Paris [χ.χ.] (87 σελίδες)[50].

τα παραδέματα. Πρβλ. επίσης Δούκας, *Στοιχειώδης θεωρία τῆς μουσικῆς –Ἔκδοσις δευτέρα*, ό.π., σσ. 63-65 και 80-81.

[48] Πρβλ. εν προκειμένω και Ξανθουδάκης, «Θεωρητικά εγχειρίδια και μουσικοί νεολογισμοί», *ό.π.*, σσ. 336-338.

[49] Ήδη το 1903, ο Λαυράγκας έρχεται να επισημάνει προβληματισμένος αυτό το παράδοξο: *«Μετατροπίαν μεταφράζει τὴν modulation ὁ ἐξελληνίσας τοὺς ὅρους τῆς ἁρμονίας ὁμογενὴς μουσουργὸς Ἀλ. Κατακουζηνὸς καὶ οὓς παρεδέχθημεν ἐν τῇ διδασκαλίᾳ ἡμῶν. Μολαταῦτα ἐπὶ τῆς προκειμένης περιπτώσεως, δὲν φαίνεται ἡμῖν ἡ λέξις ἀποδίδουσα ἀκριβῶς τὴν ἔννοιαν τῆς modulation, ἀφοῦ συχνὰ ἐγκαταλείπεται ὁ κύριος τόνος χωρὶς ὅμως νὰ μεταβληθῇ ὁ τρόπος»* (Διονύσιος Λαυράγκας, *Ἐγχειρίδιον ἁρμονίας*, Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Δ. Φέξη, Αθήνα 1903, σ. 42, υποσημείωση).

[50] Περιέχει περιγραφή του συστήματος και της ιδιαίτερης σημειογραφίας του

D. Emilio Boch, *Il sistema interzato della musica*, Casa Editrice "Musica", Roma 1911 (35 σελίδες)[51].

[(;) Maubourg], *Barême Maubourg: Nouvelle méthode musicale, enseignant en huit leçons*, Propriété de l'auteur, [χ. εκδ.], [χ.τ.], [χ.χ.] (37 σελίδες)[52].

Όλες αυτές οι προτάσεις ελάχιστα απασχόλησαν το ευρύ κοινό στην εποχή τους και γρήγορα περιέπεσαν σε λήθη· φαίνεται όμως πως πρόλαβαν να κεντρίσουν κάπως το ενδιαφέρον ή – έστω – την περιέργεια του Ψάχου, ενός ανθρώπου που δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι αφιέρωσε μεγάλο μέρος της έρευνάς του στην μελέτη και την εξήγηση της – προ της "μεταρρυθμίσεως των τριών διδασκάλων" – παλαιάς βυζαντινής μουσικής σημειογραφίας. Είναι άραγε τυχαίο το ότι στον ίδιο φάκελο τοποθέτησε και αντίτυπο της πρώτης έκδοσης του *Κουαρτέττου εγχόρδων αρ. 2*, opus 7 (1920), του Alois Hába, ενός από τα πρώτα έργα στα οποία γίνεται συστηματική χρήση τετάρτων του τόνου διαμέσου ειδικών σημειογραφικών συμβόλων;

Στον αντίποδα, μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για την έλλειψη ενδιαφέροντος από μέρους του Ψάχου όσον αφορά την μελέτη της αρμονίας της μουσικής. Το αντικείμενο αυτό σίγουρα δεν του ήταν οικείο, όπως συνάγεται και από τα ευρήματα στην Βιβλιοθήκη του, όπου σε αντίθεση με την πλούσια συλλογή εγχειριδίων για την στοιχειώδη θεωρία της μουσικής, δύο μόλις τίτλοι σχετικοί με την αρμονία ανιχνεύονται:

(στις σσ. 5-26), αλλά πρωτίστως ένα απάνθισμα επιστολών και σχετικών αναφορών στον τύπο και ποικίλες άλλες πηγές της εποχής (στις σσ. 27-87), οι οποίες εκτείνονται χρονικά από τις 20 Μαρτίου 1903 έως τις 5 Δεκεμβρίου 1910. Στο αντίτυπο του Ψάχου εσωκλείονται επίσης τρία φύλλα με χειρόγραφη μετάφραση στα ελληνικά επιλεγμένων αποσπασμάτων από την έκδοση αυτή.

[51] Εσωκλείονται δύο φύλλα με περιληπτική μετάφραση της εισαγωγής της έκδοσης αυτής στα ελληνικά. Το χειρόγραφο αυτό τεκμήριο φέρει τα ίδια ακριβώς χαρακτηριστικά γνωρίσματα με εκείνο που εντοπίσθηκε και στο αντίτυπο της μεθόδου του Damrosch στον ίδιο φάκελο της Βιβλιοθήκης Ψάχου – βλ. παραπάνω, στην υποσημ. 34.

[52] Μοναδική ένδειξη χρονολόγησης της έκδοσης αυτής αποτελεί η παράθεση επιστολής του Édouard Bauwens, καθηγητή του Βασιλικού Ωδείου των Βρυξελλών, με ημερομηνία 8 Νοεμβρίου 1902, προς τον – αταύτιστο προς ώρας – επινοητή της εν λόγω μεθόδου φωνητικής (στην σ. 4).

Θεμιστοκλής Πολυκράτης, *Ἁρμονική, ἐπὶ τῇ βάσει τῶν δοκιμωτέρων τῆς νεωτέρας μουσικῆς συγγραφέων*, Τυπογραφείον Σπ. Κουσουλίνου, Αθήνα 1909-1910 (σελίδες α΄-ις΄ και 225-308) [αρ. κατ. Μ155].

Ερνέστος Φ. Ρίχτερ, *Ἐγχειρίδιον ἁρμονίας, κατὰ μετάφρασιν Φιλοκτήτου Κ. Οἰκονομίδου*, τεύχος Α΄ και τεύχος Β΄, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1910 (σελίδες 1-210 και 211-328) [αρ. κατ. Θ107 και Θ108].

Πρόκειται για δύο πολύ παρεμφερή έργα σημαντικής εκτάσεως, τα οποία ήλθαν την ίδια εποχή να συνεισφέρουν αποφασιστικά στον εμπλουτισμό της ιδιαίτερα φτωχής μέχρι τότε ελληνόφωνης βιβλιογραφίας για την αρμονία[53], με αναφορά σε δύο εγχειρίδια που είχαν καθιερωθεί στην γαλλική και την γερμανική ωδειακή εκπαίδευση του ύστερου 19ου αιώνος. Το ένα από αυτά ήταν το *Traité d'Harmonie* του Henri Reber, το οποίο απετέλεσε τον βασικό κορμό του κατ' ουσίαν μεταφραστικού (εν περιλήψει) πονήματος του Πολυκράτη[54], με ελάχιστες και επουσιώδεις προσθήκες από ανάλογα εγχειρίδια του Luigi Cherubini, του Salomon Jadassohn και βεβαίως του Ernst Friedrich Richter[55], το οποίο από την πλευρά του μετέφρασε εξ ο-

[53] Είχε προηγηθεί η *Περὶ Ἁρμονίας θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ πραγματεία* του Διονυσίου Ροδοθεάτου (Τυπογραφείον «Ο Κοραής» Ι. Ν. Ναχαμούλη, Κέρκυρα 1885), εγχειρίδιο δυσεύρετο πια αλλά και με ελληνική ορολογία σχεδόν ακατάληπτη για το προσωπικό και τους σπουδαστές του Ωδείου Αθηνών των δύο δεκαετιών ένθεν και ένθεν του 1900, οι οποίοι διδάσκονταν την αρμονία με βάση το εγχειρίδιο του Richter και δύο ευσύνοπτες προσαρμογές / διασκευές του στα ελληνικά που είχαν κυκλοφορήσει ο Δούκας (*Περίληψις τῆς ἁρμονίας*, ό.π.) το 1894 και ο Λαυράγκας (*Ἐγχειρίδιον ἁρμονίας*, ό.π.) το 1903. Βλ. αναλυτικότερα Ξανθουδάκης, «Θεωρητικά εγχειρίδια και μουσικοί νεολογισμοί», *ό.π.*, σσ. 333-340, και Φούλιας, *ό.π.*

[54] Ο Πολυκράτης αποδίδει περιληπτικά το πρωτότυπο γαλλικό κείμενο του Reber, κατά τρόπον εξαιρετικά παρεμφερή με ό,τι είχε κάνει προ δεκαπενταετίας και ο Δούκας προκειμένου να μεταφέρει από τα γερμανικά στα ελληνικά την ύλη και το περιεχόμενο του εγχειριδίου του Richter (βλ. Δούκας, *Περίληψις τῆς ἁρμονίας*, ό.π.).

[55] Τα πλήρη στοιχεία των εδώ αναφερόμενων εγχειριδίων έχουν ως εξής: Henri Reber, *Traité d'Harmonie*, Colombier, Paris 1862· Luigi Cherubini, *Marches d'harmonie pratiquées dans la composition, produisant des suites régulières de consonnances et de dissonnances*, Troupenas et Cie, Paris 1847 (μεταθανάτια έκδοση μιας μεθόδου που εντάσσεται στην παράδοση των partimenti)· Salomon Jadassohn, *Lehrbuch der Harmonie*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1883· Ernst Friedrich Richter, *Lehrbuch der Harmonie*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1853.

λοκλήρου στα ελληνικά ο τελειόφοιτος τότε του Ωδείου Αθηνών Φιλοκτήτης Οικονομίδης[56]. Η ορολογία που μεταχειρίζεται ο Οικονομίδης ακολουθεί πιστά εκείνη του Κατακουζηνού, του Δούκα και του Λαυράγκα, δηλαδή την ήδη εδραιωμένη παράδοση που είχε διαμορφωθεί στο Ωδείο Αθηνών μετά την ανάληψη της διευθύνσεώς του από τον Νάζο το 1891· αντίθετα, οι αποδόσεις των μουσικών όρων εκ μέρους του Πολυκράτη διαφοροποιούνται σε έναν – σχετικά περιορισμένο – βαθμό, δεδομένου του ότι ο ίδιος, δρώντας εκτός του περιβάλλοντος του Ωδείου Αθηνών, θεωρούσε σκόπιμο να λάβει εν προκειμένω υπ᾽ όψιν του, πέραν του παλαιού του δασκάλου Αλεξάνδρου Κατακουζηνού, και την συμβολή του άλλοτε καθηγητή του στο Πανεπιστήμιο Αθηνών Δημητρίου Σεμιτέλου, σε συνδυασμό και με περαιτέρω μελέτες περιώνυμων ξένων ιστορικών της (αρχαίας ελληνικής) μουσικής[57]. Τα αντίτυπα των εκδόσεων αυτών στην Βιβλιοθήκη Ψάχου είναι άθικτα, αλλά εκείνο της *Ἁρμονικῆς* του Πολυκράτη – που υπό αδιευκρίνιστες συνθήκες φαίνεται πως κατέληξε στην συλλογή του Ψάχου[58] – παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον, επειδή τεκμηριώνει τα περιεχόμενα του τελευταίου μέρους μίας έκδοσης που

[56] Η τότε τρέχουσα ιδιότητα του νεαρού μεταφραστή δηλώνεται στα εξώφυλλα των δύο τευχών και στην σελίδα τίτλου της έκδοσης. Για περισσότερες πληροφορίες περί του ιδίου αμέσως μετά την αποφοίτησή του και δη για τον επικείμενο διορισμό του στο Ωδείο Αθηνών ως *«διδασκάλου τῆς ἁρμονίας»*, θέση *«ἣν καὶ ἀνεπισήμως κατεῖχεν ὡς μαθητής»*, βλ. Κωνσταντίνος Παπαδημητρίου, «Ἀπὸ τὸν μουσικόν μας κόσμον: Ὁ πρῶτος μαέστρος τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὠδείου», *Φόρμιγξ*, περίοδος Β΄, έτος Στ΄ (Η΄), αρ. 3-4 (Αθήνα, 15-31 Αυγούστου 1910), σ. 4.

[57] Συγκεκριμένα, ο Πολυκράτης (*Ἁρμονική*, ό.π., σ. ια΄) αναφέρεται στους François-Auguste Gevaert (και ειδικότερα στην δίτομη πραγματεία του *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Typographie C. Annoot-Braeckman, Gand 1875 και 1881), August Böckh, Johann Friedrich Bellermann, François-Joseph Fétis και Rudolf Westphal.

[58] Ένα χειρόγραφο σημείωμα στο επάνω δεξιό άκρο του εξωφύλλου απευθύνεται στον *«Κύριον Μανωλᾶτον / καθηγητὴν Ὠδείου. / ὀδὸς Μυλ[λ]έρου»*, ο οποίος δίδασκε επί σειρά ετών στην Σχολή Βυζαντινής και Εκκλησιαστικής Μουσικής του Ωδείου Αθηνών το υποχρεωτικό μάθημα της Στοιχειώδους Θεωρίας της Ευρωπαϊκής Μουσικής, ουδέποτε όμως εκείνο της Αρμονίας· βλ. προς σχετική τεκμηρίωση τα άρθρα της *Φόρμιγγος* που έχουν ήδη επισημανθεί παραπάνω, στην υποσημ. 10, και επιπλέον, ενδεικτικά, τα ακόλουθα: Ι. Θ. Τ. [Ιωάννης Θ. Τσώκλης], «Ἡ ἐν τῷ Ὠδείῳ Σχολὴ τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς», *Φόρμιγξ*, περίοδος Β΄, έτος Δ΄ (Στ΄), αρ. 4-5-6 (Αθήνα, 31 Μαΐου & 15-30 Ιουνίου 1908), σσ. 7-10: 9· ανυπόγραφο, «Ἡ Μουσικὴ Σχολὴ τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν: Αἱ ἐξετάσεις καὶ ἡ μεγάλη

υπήρξε ιδιαίτερα περιπετειώδης. Αν και αρχικά είχαν προαναγγελθεί οκτώ μεγάλα τεύχη και εν συνεχεία δεκαέξι φυλλάδια, από τον Φεβρουάριο ή Μάρτιο μέχρι το τέλος του 1909 είχαν τεθεί σε κυκλοφορία έξι τεύχη (εκτάσεως 32, 32, 40, 32, 40 και 48 σελίδων το καθένα), σε μάλλον όχι και τόσο τακτά χρονικά διαστήματα και έχοντας καλύψει τα δύο τρίτα περίπου της συνολικής εκτάσεως του βιβλίου[59]. Κάποια στιγμή στις αρχές του 1910, εντούτοις, όπως συνάγεται από το εξώφυλλο αλλά και τις συστατικές επιστολές από τα τέλη του περασμένου έτους που τυπώθηκαν στις αρχικές σελίδες της έκδοσης[60], όλο

μουσικὴ συναυλία ταύτης», *Φόρμιγξ*, περίοδος Β΄, έτος Στ΄ (Η΄), αρ. 1-2 (Αθήνα, 15-31 Ιουλίου 1910), σσ. 6-7: 6.

[59] Για την πορεία υλοποίησης της έκδοσης εντός του έτους 1909, βλ. ανυπόγραφο, «Νέαι ἐκδόσεις: Ἁρμονική», *Φόρμιγξ*, περίοδος Β΄, έτος Δ΄ (Στ΄), αρ. 21-22 (Αθήνα, 15-28 Φεβρουαρίου 1909), σ. 8: *«Ἐξεδόθη τὸ α΄ τεῦχος […]. Ὀκτὼ μεγάλα τεύχη θὰ ἀποτελέσωσι τὸ ὅλον ἔργον, εἰς τὸ τέλος τοῦ ὁποίου θὰ ὑπάρχῃ ἴδιον τεῦχος περιέχον τὰς λύσεις τῶν ἀσκήσεων πρὸς βοήθειαν τῶν ἄνευ διδασκάλου ἀσχολουμένων εἰς τὴν ἁρμονικήν. Ἕκαστον τεῦχος τιμᾶται δραχμῆς […]»*· ανυπόγραφο, «Ἐφημερίς: Ἐκδόσεις», *Ἐθνικὴ Μοῦσα* 1 (Αθήνα, Μάρτιος 1909), σ. 16: *«Ὑπὸ τοῦ κ. Θ. Πολυκράτους, φιλολόγου μουσικοῦ, ἀγγέλλεται πρὸς ἔκδοσιν ἡ "Ἁρμονική", […]. Ἕκαστον τῶν 16 φυλλαδίων θὰ τιμᾶται πρὸς μίαν δραχμήν»*· ανυπόγραφο, «Ἐφημερίς: Ἐκδόσεις», *Ἐθνικὴ Μοῦσα* 2 (Αθήνα, Απρίλιος 1909), σ. 32: *«[…] τεῦχος α΄ καὶ β΄. Τὰ ἐκδοθέντα ταῦτα μέχρι τοῦδε τεύχη […]»*· ανυπόγραφο, «Νέαι ἐκδόσεις», *Φόρμιγξ*, περίοδος Β΄, έτος Ε΄ (Ζ΄), αρ. 1-2 (Αθήνα, 15-30 Απριλίου 1909), σ. 8: *«Ἐξεδόθησαν τὸ 2ον καὶ 3ον τεῦχος»*· ανυπόγραφο, «Ἐφημερίς: Ἐκδόσεις», *Ἐθνικὴ Μοῦσα* 3-4 (Αθήνα, Μάιος – Ιούνιος 1909), σ. 56: *«Ἐξεδόθη καὶ τὸ γ΄ καὶ δ΄ τεῦχος. […]»*· ανυπόγραφο, «Νέαι ἐκδόσεις», *Φόρμιγξ*, περίοδος Β΄, έτος Ε΄ (Ζ΄), αρ. 7-8 (Αθήνα, 15-31 Ιουλίου 1909), σ. 8: *«Ἐξεδόθη τὸ Δ΄ τεῦχος – καὶ κατ' αὐτὰς ἐκδίδεται καὶ τὸ Ε΄ τεῦχος […]»*· ανυπόγραφο, «Ἐφημερίς: Ἐκδόσεις», *Ἐθνικὴ Μοῦσα* 5-6 (Αθήνα, Ιούλιος – Αύγουστος 1909), σ. 80: *«[…] τεῦχος ε΄ […]»*. Δυστυχώς, στα επόμενα φύλλα των δύο αυτών περιοδικών δεν ανιχνεύεται άλλη σχετική καταχώριση, πλην μίας διαφήμισης, «"Ἁρμονικὴ Θεμιστοκλέους Πολυκράτους"», *Φόρμιγξ*, περίοδος Β΄, έτος Ε΄ (Ζ΄), αρ. 17-18 (Αθήνα, 15-31 Δεκεμβρίου 1909), σ. 4 (*«Τιμὴ τῆς "Ἁρμονικῆς" δραχ. 5.50 […]»*), από την οποία δεν μπορεί καν να συναχθεί με βεβαιότητα αν η έκδοση είχε προφθάσει να αποπερατωθεί στα τέλη του 1909 ή αυτό αναμενόταν να γίνει κατά το προσεχές διάστημα.

[60] Οι τρεις συστατικές επιστολές που περιλαμβάνονται στις αρχικές σελίδες της έκδοσης (Πολυκράτης, *Ἁρμονική*, ό.π., σσ. [ζ΄]-[η΄]) είναι του Νικολάου Λάβδα από τις 15 Οκτωβρίου 1909, του Γεωργίου Ν. Νάζου από τις 5 Νοεμβρίου 1909 και του Ιωσήφ Καίσαρη από τις 6 Νοεμβρίου 1909. Τα «Προλεγόμενα» του συγγραφέως (*στο ίδιο*, σσ. [θ΄]-ιβ΄) δεν φέρουν κάποιαν ημερομηνία. Η έκδοση περιλαμβάνεται (μαζί με το συμπλήρωμά της: *Λύσεις τῶν ἐν τῇ Ἁρμονικῇ περιεχομένων ἀσκήσεων*, Τυπογραφείον Σπυρίδωνος Κουσουλίνου, Αθήνα 1910) σε διαφημιστικό

το εναπομείναν υλικό κυκλοφόρησε σε λυτά τυπογραφικά φύλλα[61], μέσα σε ένα κάλυμμα – το εξώφυλλο και το οπισθόφυλλο της συνολικής έκδοσης – του οποίου η ράχη είχε σημαντικά μεγαλύτερο πάχος προκειμένου πιθανόν να μπορούν να τοποθετηθούν αναδρομικά μέσα σε αυτό και όλα τα προηγούμενα τεύχη[62]. Αυτή η εσπευσμένη αποπεράτωση της έκδοσης αλλά και η συμπερίληψη *τριών* (!) συστατικών επιστολών σε αυτήν μαρτυρούν, κατά την γνώμη μου, ιδιαίτερη αγωνία· μήπως ο Πολυκράτης είχε πληροφορηθεί ότι ο Οικονομίδης ετοίμαζε εν τω μεταξύ την δική του, άκρως ανταγωνιστική έκδοση εγχειριδίου αρμονίας και δη στο εξαιρετικά ευνοϊκό για μία τέτοια έκδοση περιβάλλον του Ωδείου Αθηνών;

Απολύτως σύγχρονη με τα δύο παραπάνω εγχειρίδια υπήρξε και η σημαντική πρωτοβουλία ενός εκπροσώπου της ελληνικής διασποράς, του Ιωάννη Πρωΐου, να καταστήσει για πρώτη φορά διαθέσιμο στην ελληνική γλώσσα ένα μουσικό λεξικό. Ο ίδιος είχε υπηρετήσει ως δάσκαλος σε πόλεις της – τότε οθωμανικής – Μακεδονίας,

---

κατάλογο μουσικών εκδόσεων που ήσαν διαθέσιμες προς πώληση το φθινόπωρο του 1910 από τα Βιβλιοτυπογραφικά Καταστήματα Σπυρίδωνος Κουσουλίνου – βλ. *Φόρμιγξ*, περίοδος Β΄, έτος Στ΄ (Η΄), αρ. 7-8, Αθήνα, 15-31 Οκτωβρίου 1910, σ. 8.

[61] Οι αρχικές σελίδες (στις οποίες εμπεριέχονται η σελίδα τίτλου, φωτογραφία του Πολυκράτη, αφιέρωση του συγγραφέως στην κυρία Λίνα Κυρ. Μαυρομιχάλη, οι τρεις προαναφερθείσες συστατικές επιστολές, τα προλεγόμενα και τα περιεχόμενα του βιβλίου) έχουν τυπωθεί σε ένα ενιαίο δεκαεξασέλιδο, οι σσ. 225-304 σε δέκα τυπογραφικά οκτασέλιδα (με αρίθμηση από τα 15 και 15* έως τα 19 και 19*, η οποία παραπέμπει στα συνήθη δεκαεξασέλιδα) και οι τέσσερεις τελευταίες σελίδες (305-308) σε ένα μικρό συμπληρωματικό τετρασέλιδο (που φέρει τον αριθμό 20).

[62] Τα τεύχη αυτά δεν υπάρχουν στην Βιβλιοθήκη Ψάχου, αλλά μπορεί κανείς να τα βρει στο Ιστορικό Αρχείο του Ωδείου Αθηνών (φέρουν μάλιστα στο σύνολό τους χειρόγραφες αφιερώσεις του συγγραφέως στον διευθυντή του Ωδείου, Γεώργιο Νάζο), απ' όπου – από την άλλη πλευρά – λείπουν οι σσ. 305-308 (επιπλέον, το κάλυμμα αυτού του αντιτύπου έχει φθαρεί σε τόσο μεγάλο βαθμό, ώστε το εξώφυλλο και το οπισθόφυλλο να είναι τελείως αποσυνδεδεμένα). Η έκδοση της *Ἁρμονικῆς* του Πολυκράτη είναι εξαιρετικά σπάνια και το μόνο σωζόμενο πλήρες αντίτυπό της, εξ όσων γνωρίζω, βρίσκεται σήμερα σε φωτοτυπία (!) στο Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, προερχόμενο μάλλον από ιδιωτική συλλογή και δίχως να υπάρχει πληροφόρηση για την τύχη του πρωτοτύπου, το οποίο κάποτε ανήκε στον Χαράλαμπο Δ. Χαλικιά (καθώς φέρει σφραγίδα του αλλά και χειρόγραφη χρονοσήμανση: «2/9/1938»)· τις πληροφορίες αυτές μου μετέφερε πρόθυμα ο καλός φίλος και συνάδελφος Κώστας Καρδάμης, τον οποίον και ευχαριστώ από καρδιάς στο σημείο αυτό.

στην Κωνσταντινούπολη και έπειτα στην Οδησσό, όπου σπούδασε και μουσική[63]· το έργο λοιπόν που επέλεξε να προσαρμόσει στα ελληνικά ήταν ένα μικρό μουσικό λεξικό που είχε γνωρίσει αξιόλογη διάδοση στην Ρωσία κατά το δεύτερο ήμισυ του 19ου και μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνος:

A. Garras, *Ἐγκόλπιον μουσικὸν λεξικόν, διασκευασθὲν ἐκ τῆς ρωσσικῆς μεταφράσεως ὑπὸ Ι. Πρωΐου*, Breitkopf & Härtel, Λειψία 1910 (vi+194 σελίδες) [αρ. κατ. Θ64].

Ο Αντόλφ Γκαρράς δεν ήταν επαγγελματίας μουσικός και το πόνημά του απευθυνόταν πρωτίστως σε ερασιτέχνες, στην χορεία των οποίων ανήκε πιθανότατα και ο ίδιος[64]. Από την πλευρά του, ο Πρώιος προέβη σε πολλές προσθήκες και επεξηγήσεις κατά την μετάφραση του λεξικού αυτού στα ελληνικά, αποβλέποντας στην κατά το

[63] Για περισσότερα βιογραφικά του στοιχεία, βλ. Ι. Θ. Τ. [Ιωάννης Θ. Τσώκλης], «Ἀπὸ τοὺς νέους συνεργάτας μας: Ἰωάννης Πρώϊος», *Φόρμιγξ*, περίοδος Β΄, έτος Ζ΄ (Θ΄), αρ. 13-14-15 (Αθήνα, 15-31 Ιανουαρίου & 15 Φεβρουαρίου 1912), σσ. 1-2.

[64] Τα στοιχεία της πρωτότυπης έκδοσης έχουν ως εξής: А. [Адольф Иванович] Гаррас, *Ручной музыкальный словарь, с прибавлением биографий известных композиторов, артистов и дилетантов, с портретами* [*Εγκόλπιον μουσικό λεξικό, με προσθήκη βιογραφιών ονομαστών συνθετών, καλλιτεχνών και ερασιτεχνών, με προσωπογραφίες*], Типография Александра Семена, Москва 1850. Ωστόσο, η εργασία του Πρωΐου σίγουρα βασίσθηκε σε κάποια από τις πολλές επανεκδόσεις του λεξικού αυτού που έγιναν κατά τα κατοπινά χρόνια (και μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνος) σε επιμέλεια του Βλαντίμιρ Φιόντοροβιτς Οντοϊέβσκυ: *Карманный музыкальный словарь (по терминологии Гарраса)* [*Μουσικό λεξικό τσέπης (κατά την ορολογία του Γκαρράς)*], επιμ. Владимир Фёдорович Одоевский, Издание П. Юргенсона, Москва 1866. – Ο Ξανθουδάκης («Θεωρητικά εγχειρίδια και μουσικοί νεολογισμοί», *ό.π.*, σ. 310) σημειώνει ότι ο Πρώιος *«μετέφερε στα ελληνικά τη ρωσική μετάφραση ενός γερμανικού λεξικού μουσικών όρων»*· αν και δεν παρέχει κάποια σχετική τεκμηρίωση (η συγκεχυμένη διατύπωση του υπότιτλου, *«διασκευασθὲν ἐκ τῆς ρωσσικῆς μεταφράσεως»*, δεν θα μπορούσε τουλάχιστον να λογισθεί ως τέτοια, αφού ουσιαστικά αναιρείται στον πρόλογο του Πρωΐου, όπου γίνεται απερίφραστα λόγος για *«μετάφρασι[ν] τοῦ λεξικοῦ τοῦ κ. Garras»*· βλ. *ό.π.*, σ. [v]), η παρατήρησή του αυτή δεν αποκλείεται να ανταποκρίνεται εν τέλει στην πραγματικότητα, δεδομένης και της κύριας επαγγελματικής ιδιότητος του Γκαρράς που ήταν αυτή του καθηγητή γερμανικών στην Πρακτική Εμπορική Ακαδημία της Μόσχας (η πληροφορία αυτή αντλείται από την ακόλουθη διαδικτυακή πηγή: http://biografii.niv.ru/doc/encyclopedia/biography/fc/slovar-195-13.htm· τελευταία πρόσβαση: 15 Ιουνίου 2024).

δυνατόν μεγαλύτερη χρηστικότητά του για τους έλληνες αναγνώστες· ατυχώς όμως, η ορολογία που χρησιμοποιεί συγγενεύει περισσότερο με εκείνη του Henning και του Παχτίκου, και άρα ήταν ήδη αρκετά παρωχημένη πια στην εποχή της, μιας και ο ίδιος δεν είχε την δυνατότητα να παρακολουθήσει τις σημαντικές εξελίξεις που είχαν σημειωθεί σε αυτόν τον τομέα στην Αθήνα κατά το πρόσφατο παρελθόν. Δεδομένης της όψιμης συνεργασίας του Πρωΐου με το περιοδικό *Φόρμιγξ*, του οποίου ο Ψάχος υπήρξε ο κυριότερος επιστημονικός συνεργάτης επί σειρά ετών[65], έκπληξη θα αποτελούσε μόνον η απουσία του λεξικού αυτού από την συλλογή του τελευταίου! Πάντως, το αντίτυπο της Βιβλιοθήκης Ψάχου δεν φέρει εμφανή ίχνη μελέτης.

Οι μελέτες για την ιστορία της μουσικής που απόκεινται στην ίδια Βιβλιοθήκη φανερώνουν ότι ο Ψάχος φρόντιζε να διατηρεί ενημερωμένη την συλλογή του με κάθε νέα ελληνική έκδοση μέχρι την δεκαετία του 1920[66]:

Henri Lavoix fils, *Ἱστορία τῆς μουσικῆς*, μετάφρασις Αθηνάς Ν. Σερεμέτη, Τύποις Αλεξάνδρου Παπαγεωργίου, Αθήνα 1888 (ις΄+390 σελίδες) [αρ. κατ. Θ34].

Heinrich Adolf Köstlin, *Ἱστορία τῆς μουσικῆς ἐν περιλήψει, ἐξελληνισθεῖσα ἐκ τῆς Ε΄ ἐκδόσεως ὑπὸ Ἀναστασίου Ν. Μάλτου*, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου (Βιβλιοθήκη Μαρασλή), Αθήνα 1908 (λη΄+823 σελίδες) [αρ. κατ. Θ59].

Θεόδωρος Ν. Συναδινός, *Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς μουσικῆς, 1824-1919*, τεύχος πρώτον, Τύποις «Τύπου», Αθήναι 1919 (λστ΄+336 σελίδες) [αρ. κατ. Θ67].

Αύρα Σ. Θεοδωροπούλου, *Ἱστορία τῆς μουσικῆς*, τόμος Α΄, Ελληνικόν Ωδείον, Αθήνα [1924] (239 σελίδες) [αρ. κατ. Θ70].

Hugo Riemann, *Ἐπίτομος ἱστορία τῆς μουσικῆς, μετάφρασις μετὰ προσθηκῶν καὶ συμπληρώματος ὑπὸ Γεωργίου Κ. Σκλάβου*, Μουσικά Χρονικά, Αθήνα 1933 (ιβ΄+480 σελίδες) [αρ. κατ. Θ83].

---

[65] Βλ. Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής περιήγησις, 1901-1912: Ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της ιστορίας της νεοελληνικής μουσικής*, Κουλτούρα, Αθήνα 1996, μέρος Ι, σ. 19. Στο σημείο αυτό, οφείλω να επισημάνω ότι η αξιοποίηση του περιοδικού τύπου της εποχής στην παρούσα εργασία δεν θα ήταν δυνατή δίχως την πολύτιμη ευρετηρίασή του στο δεύτερο μέρος της εν λόγω έκδοσης!

[66] Για μια γενικότερη εποπτεία, βλ. Ξανθουδάκης, «Θεωρητικά εγχειρίδια και μουσικοί νεολογισμοί», *ό.π.*, σσ. 341-354.

Εξαίρεση αποτελεί ο τελευταίος από τους παραπάνω τόμους, ο οποίος προσφέρθηκε από τον Σκλάβο στον Ψάχο με χειρόγραφη αφιέρωση («*Εἰς τὸν ἀγαπητὸν φίλον καὶ συνεργάτην / κ. Κ. Ψάχον, / Μὲ ἐκτίμησιν / Γ. Σκλάβος* [υπογραφή]»[67], και ημερομηνία «*1/I/33*», σημειωμένη στα αριστερά) ως αντίδωρο για διευκρινίσεις που εκείνος του παρείχε σε ζητήματα που άπτονταν της ειδικότητός του[68]. Βέβαια, ο Ψάχος δεν έμεινε εν τέλει διόλου ικανοποιημένος από τις αναφορές του Riemann στην βυζαντινή σημειογραφία, όπως μαρτυρούν οι οργισμένες χειρόγραφες σημειώσεις του στις σελίδες 133-135 και 140-142 του τόμου![69] Κατά τα άλλα, οι ενδείξεις μελέτης του είναι σποραδικές και περιορίζονται αποκλειστικά σε κεφάλαια για την μουσική της αρχαιότητος και του Μεσαίωνος στα βιβλία του Lavoix και του Köstlin.

Περίπου αντίστοιχο χρονικό εύρος (διευρυμένο μόνον ως προς το κατώτερο όριό του) καλύπτουν επίσης οι τόμοι ιστορίας της μουσικής στην γαλλική και την γερμανική γλώσσα:

François-Joseph Fétis, *Histoire générale de la musique, depuis les temps les plus anciens jusqu'a nos jours*, tome premier / deuxième / troisième / quatrième, Librairie de Firmin Didot Frères, fils et Cie, Paris 1869 / 1869 / 1872 / 1874 (viii+527 / vi+421 / 561 / 555 σελίδες) [αρ. κατ. Θ9, Θ10, Θ14 (sic) και Θ12, αντίστοιχα].

Félix Clément, *Histoire de la musique, depuis les temps anciens jusqu'a nos jours*, Librairie Hachette et Cie, Paris 1885 (v+819 σελίδες) [αρ. κατ. Θ33].

Anton Möhler, *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik*, G. J. Göschen'sche Verlagshandlung (Sammlung Göschen), Leipzig 1900 (195 σελίδες) [αρ. κατ. Δ249].

Romain Rolland, *Musiciens d'autrefois*, quatrième édition revue, Librairie Hachette et Cie, Paris 1914 (306 σελίδες) [αρ. κατ. Θ110].

---

[67] Πρβλ. Ε. Χαλδαιάκη, *ό.π.*, σ. 135.

[68] Όπως χαρακτηριστικά σημειώνεται στον «Πρόλογο» της έκδοσης (με ημερομηνία Νοέμβριος 1932): «*Κρίνοντες ὅτι τὸ κεφάλαιον τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ἐνδιαφέρει ἰδιαιτέρως τοὺς Ἕλληνας, παρεκαλέσαμεν τὸν διακεκριμένον Ἕλληνα θεωρητικὸν καὶ ἀρχαιοδίφην τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς κ. Κ. Ψάχον, ὅπως γράψῃ παρατηρήσεις τινὰς περὶ τῆς μουσικῆς γραφῆς κατὰ τοὺς βυζαντινοὺς χρόνους*» (Riemann / Σκλάβος, *ό.π.*, σ. δ΄).

[69] Βλ. αναλυτικά Ε. Χαλδαιάκη, *ό.π.*, σσ. 140-141.

Ernst Bücken, *Die Musik des Rokokos und der Klassik – Heft 1*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion (Handbuch der Musikwissenschaft, Lieferung 1), Wildpark-Potsdam 1928 (32 σελίδες) [αρ. κατ. Θ122].

Hans Mersmann, *Die moderne Musik seit der Romantik – Heft 1*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion (Handbuch der Musikwissenschaft, Lieferung 2), Wildpark-Potsdam 1928 (32 σελίδες) [δεν εντοπίσθηκε αριθμός καταλογογράφησης].

Στους τόμους που αντιστοιχούν στις τέσσερεις πρώτες από τις παραπάνω εγγραφές ανιχνεύονται κάποιες ελάχιστες ενδείξεις μελέτης από μέρους του Ψάχου, οι οποίες σχεδόν αποκλειστικά επικεντρώνονται σε ζητήματα σχετικά με τις περιόδους της αρχαιότητος και του Μεσαίωνος. Από την άλλη πλευρά, τα δύο τελευταία τεκμήρια είναι άθικτα και φαίνεται πιθανότερο να εστάλησαν ταχυδρομικώς στον Ψάχο ως δείγματα της νέας δεκάτομης σειράς "Εγχειρίδιο Μουσικολογίας" που κυκλοφόρησε από το 1927 έως το 1934 υπό την γενική επιμέλεια του Ernst Bücken, παρά να αποκτήθηκαν από τον ίδιο σε κάποιαν επίσκεψή του στην Γερμανία, καθώς δεν μαρτυρούνται άλλα ταξίδια του εκεί μετά το 1926[70].

Τέλος, στην Βιβλιοθήκη Ψάχου εντοπίσθηκαν και κάμποσες μελέτες μουσικολογικής φύσεως. Σε αυτές υπάγονται, κατ' αρχάς, τρεις ιστορικές ελληνικές εκδόσεις:

Ιωάννης Φουστάνος, *Ἁρμονία καὶ μελῳδία, ἤτοι μουσικαὶ μελέται μετὰ τεχνοκριτικῆς ἀναλύσεως διαφόρων μελοδραμάτων*, Τυπογραφείον Ρενιέρη Πρίντεζη, Ερμούπολη Σύρου 1887 (λδ΄+83 σελίδες) [αρ. κατ. Θ97].

Θεόδωρος Ν. Συναδινός, *Τὸ ἑλληνικὸ τραγούδι: πέντε διαλέξεις-συναυλίαι (Τὸ δημοτικὸ τραγούδι, τὸ παιδαγωγικὸ τραγούδι, τὸ λαϊκὸ τραγούδι, τὸ ἑπτανησιακὸ τραγούδι, τὸ τεχνικὸ τραγούδι), μὲ πρόλογον τοῦ κ. Γ. Τσοκοπούλου καὶ κριτικὰ σημειώματα τῶν κ.κ. Δ. Γληνοῦ, Δ. Λαυράγκα, Γ. Ξενοπούλου καὶ Κ. Παλαμᾶ*, Εκδοτικά Καταστήματα «Ακροπόλεως», Αθήνα 1922 (202 σελίδες) [αρ. κατ. Δ414].

Ὁ Βάγνερ. Αἱ ἐκλεκτώτεραι σελίδες τῆς παγκοσμίου μουσικῆς φιλολογίας διὰ τὸν μεγάλον συνθέτην. Ἀναλύσεις καὶ κείμενα τῶν: Schuré, d'Annunzio, Kufferath, Romain Rolland, Combarieu, Chamber-

[70] Πρβλ. την υποσημ. 3 στο παρόν δοκίμιο.

lain, Mauclair, Canudo, Barthou, κλ., κλ., κλ. Καὶ πλήρης ἀνάλυσις ὅλων τῶν μελοδραμάτων τοῦ Βάγνερ, Χαραυγή, Αθήναι [1927] (149 σελίδες) [αρ. κατ. Δ549].

Το πρώτο από αυτά[71], φέρει σημειώσεις μελέτης του Ψάχου σε κάμποσα σημεία του, εν αντιθέσει με τα άλλα δύο, τα οποία του προσφέρθηκαν από τον συγγραφέα και από τον εκδότη τους, αντίστοιχα, όπως μαρτυρούν οι χειρόγραφες αφιερώσεις τους[72]· ειδικά στην τελευταία περίπτωση, η εν λόγω μαρτυρία έχει πάντως ιδιαίτερη αξία, διότι αποκαλύπτει την άδηλη χρονολογία έκδοσης αυτού του αφιερωματικού συμπιλήματος για τον Wagner.

Οι ξενόγλωσσες μουσικολογικές μελέτες είναι αρκετά περισσότερες και αφορούν πολλά διαφορετικά αντικείμενα του συστηματικού κλάδου της επιστήμης – την ακουστική, την φωνολογία, την μουσική ψυχολογία, την οργανολογία, την μουσική αισθητική και την μορφολογία:

Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen, als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, vierte umgearbeitete Ausgabe, Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn, Braunschweig 1877 (xx+675 σελίδες) [αρ. κατ. Θ25].

Ferdinand Sieber, *Katechismus der Gesangkunst*, Vierte, verbesserte Auflage, J. J. Weber, Leipzig 1885 (xvi+198 σελίδες) [αρ. κατ. Δ182].

Oscar Chilesotti, *L'evoluzione nella musica appunti sulla teoria di H. Spencer*, Fratelli Bocca, Torino 1911 (vi+168 σελίδες) [αρ. κατ. Δ360].

J. K. von Hoesslin, *Die Melodie als gestaltender Ausdruck seelischen Lebens*, Wilhelm Engelmann, Leipzig 1920· ανάτυπο εκ του *Archiv für die gesamte Psychologie* 39/3-4, σσ. 232-268 [αρ. κατ. Θ114].

---

[71] Για τον συγγραφέα και την συγκεκριμένη έκδοση, βλ. Στέλλα Κουρμπανά, «Ιωάννης Φουστάνος: Ένας θεράπων του Ασκληπιού στην υπηρεσία του Ορφέα», *Νέος Μουσικός Ελληνομνήμων* 7 (Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 2020), σσ. 64-98 και ειδικότερα τις σσ. 85-92.

[72] Οι δύο αυτές αφιερώσεις έχουν ως εξής: *«Στὸν φίλτατο καὶ / ἐκλεκτὸ φίλο καὶ / μουσικολόγο κ. Κ. Ψά- / χον / Μὲ ἀγάπη / Συναδινός* [υπογραφή]» (πρβλ. Ε. Χαλδαιάκη, *ό.π.*, σ. 135) και *«Ὁ ἐκδότης / Γ. Λαμπρίδης / Ἀθῆναι, 29 Δεκεμβρίου / 1927»*.

Oscar Bie, *Klavier, Orgel und Harmonium. Das Wesen der Tasteninstrumente*, zweite fast unveränderte Auflage, Teubner, Leipzig – Berlin 1921 (117 σελίδες) [αρ. κατ. Θ118].

Karl Grunsky, *Musikästhetik*, vierte, vollständig umgearbeitete Auflage, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger / Walter de Gruyter & Co. (Sammlung Göschen), Berlin – Leipzig 1923 (124 σελίδες) [αρ. κατ. Δ419].

Walter Hamburger, *Form und Ausdrucksmittel in der Musik*, J. Engelhorns Nachf. (Musikalische Volksbücher), Stuttgart 1926 (224 σελίδες) [αρ. κατ. Θ115]

Παρά το γεγονός ότι ο Ψάχος δεν είχε ιδιαίτερη ευχέρεια στα γερμανικά[73], φαίνεται πως είχε συμβουλευθεί διάφορα χωρία των βιβλίων του Helmholtz, του Sieber και του Bie (προσέτι δε και αυτού του Chilesotti στα ιταλικά), όπως τουλάχιστον μαρτυρούν οι περιστασιακές χειρόγραφες σημειώσεις του σε αυτά. Δύο εκ των παραπάνω τεκμηρίων φέρουν εξ άλλου πολύ σημαντικές χειρόγραφες καταχωρίσεις στις πρώτες σελίδες τους. Αφ' ενός, στην σελίδα τίτλου του αντιτύπου του *Katechismus der Gesangkunst* του Sieber διαβάζουμε: "*Prof. / K. A. Psachos / Leipzig / 1925*", μαρτυρία αποκαλυπτική μίας ακόμη, άγνωστης μέχρι τούδε, επίσκεψης του Ψάχου στην Γερμανία κατά τον Μεσοπόλεμο. Αφ' ετέρου, στο βιβλίο *Form und Ausdrucksmittel in der Musik* του Hamburger ανιχνεύεται εκτενέστατη χειρόγραφη τιμητική αφιέρωση στον Ψάχο, στα γερμανικά, με ημερομηνία 23 Νοεμβρίου 1926[74]· το βράδυ εκείνο δόθηκε μία συναυλία

[73] Βλ. Chaldæakes, Chaldæaki & Loupas, *ό.π.*, σ. 206 ("*Psachos was not fluent in German*").

[74] Η αφιέρωση αυτή αποτελείται από τέσσερεις επιμέρους εγγραφές (συμπεριλαμβανομένων δύο παραδεμάτων). Η πρώτη από αυτές έχει εισαχθεί στην πίσω όψη του εξωφύλλου: "*Prof. K. A. Psachos / von seinem / ergebenen / Friedrich Rein*" («[Στον] καθηγητή Κ. Α. Ψάχο από τον αφοσιωμένο του Friedrich Rein»)· στην αντικριστή (κενή) σελίδα καλύμματος παρατίθεται εν πρώτοις ένα παλαιό ποιητικό επίγραμμα αγνώστου: "*Trennung ist die Gattin des / Todes, / Beides häßliche Eltern, / Aber sie zeugten der / Kinder schönstes*[,] */ das Wiedersehen*" (το οποίο ο Ψάχος έχει αποδώσει στα ελληνικά σε ένθετο φύλλο χαρτιού ως εξής: «Ὁ χωρισμὸς εἶναι ὁ σύζυγος / τῆς τελευτῆς (θανῆς), / καὶ οἱ δύο ἄσχημοι (κακοὶ) γονείς[,] / Ἀλλὰ ἐγέννησαν τὸ ὡραιότερο / τῶν παιδιῶν[,] τὴν ἀνταμωσην» [sic]) και ακολουθεί η συνέχεια της αφιέρωσης: "*Dem großen Pionier natio- / naler griechischer Musik, Herrn / Prof. K. A. Psachos / Zur Erinnerung / an den 23. November 1926 / im Odeon München*" («Στον μεγάλο σκαπανέα της εθνικής

ελληνικής μουσικής από τον Ψάχο στο Μόναχο[75], στο τελευταίο πιθανότατα ταξίδι του εκεί, και το συγκεκριμένο βιβλίο τού προσφέρθηκε ως δώρο στο περιθώριο της εκδήλωσης αυτής, μιας και εμπεριέχει άλλωστε ονομαστική αναφορά στον Ψάχο και το παναρμόνιο όργανό του![76]

Όπως ανέφερα και εισαγωγικώς, τα ευρήματα που παρουσιάσθηκαν εδώ κάθε άλλο παρά εξαντλούν τα σχετικά με την ευρωπαϊκή

ελληνικής μουσικής, καθηγητή κύριο Κ. Α. Ψάχο, σε ανάμνηση της 23ης Νοεμβρίου 1926 στο Odeon του Μονάχου»), ενώ στο επόμενο φύλλο, επί της σ. [1] της έκδοσης, βρίσκεται καταχωρισμένη και η εξής παράγραφος: "*Die Künste erhalten die erste / Pflege und Nahrung von der / Religion und haben daher zu- / nächst auch einen gemeinschaft- / lichen Inhalt mit dieser; die / christliche Kunst hat das / Christentum zum Inhalt. Dies / ist die Würde und Größe der / Kunst, dies ist es, was die- / selbe mit Wissenschaft und Re- / ligion auf den Gipfel mensch- / licher Geistestätigkeit stellt u. / die höchste Weihe über sie ausströmt*" (πρόκειται για παράθεμα εκ του Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Zweiundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig im Jahre 1850*, Verlag von Bruno Hinze, Leipzig 1852, σ. 139· σε ελληνική μετάφραση: «Οι τέχνες λαμβάνουν την πρώτη τους καλλιέργεια και τροφή από την *θρησκεία* και κατά συνέπειαν έχουν αρχικά και κοινό περιεχόμενο με αυτήν· η χριστιανική τέχνη έχει τον Χριστιανισμό ως περιεχόμενό της. Σε αυτό έγκειται η αξιοπρέπεια και το μεγαλείο της τέχνης, τούτο είναι που τοποθετεί αυτήν την ίδια μαζί με την *επιστήμη* και την *θρησκεία* στην κορυφή της ανθρώπινης πνευματικής δραστηριότητος και την περιχέει με τον ύψιστο αγιασμό»). – Οφείλω θερμότατες ευχαριστίες στην καλή συνάδελφο Irmgard Lerch-Καλαβρυτινού για την ανεκτίμητη συνδρομή της στην αποσαφήνιση των πλέον δυσανάγνωστων σημείων των παραπάνω χειρόγραφων καταχωρίσεων.

[75] Βλ. το σχετικό τεκμήριο στο: Chaldæakes, Chaldæaki & Loupas, *ό.π.*, σσ. 228-230. Πρβλ. ακόμη Σωκράτης Λούπας, «Αυτόγραφα Κωνσταντίνου Ψάχου. Η ψηφιοποίηση των καταλοίπων του αρχείου του», στο: Πολυμέρου-Καμηλάκη και Καραμανές (επιμ.), *Κωνσταντίνος Ψάχος: ο μουσικός, ο λόγιος*, ό.π., σσ. 315-324: 317, όπου εμπεριέχεται προσέτι αναφορά στην *«κατασκευή στη Λειψία της Οργανόλας (παρεμφερής με την πιανόλα) με οδηγίες του Ψάχου»* – πληροφορία η οποία θα μπορούσε, ενδεχομένως, να σχετίζεται με την παρουσία του Ψάχου στην Λειψία το 1925, που αναφέρθηκε προηγουμένως.

[76] Βλ. Hamburger, *ό.π.*, σ. 100, όπου ο συγγραφέας της πραγματείας αυτής αναφέρεται στην εμπειρία που είχε προσφάτως αποκομίσει αναπαράγοντας ο ίδιος στο αρμόνιο κατασκευής Ψάχου διαστήματα πέραν των συγκερασμένων της δυτικής μουσικής, όπως αυτού της «φυσικής εβδόμης (4/7)» που παραδίδεται θεωρητικά από τον Πτολεμαίο και τον Johannes Kepler.

μουσική τεκμήρια που ο Ψάχος συνέλεξε και διατήρησε στην Βιβλιοθήκη του. Ωστόσο, η παρούσα έρευνα, που πραγματοποιήθηκε σε διάστημα δύο μόλις μηνών, μου έδωσε πρωτίστως την ευκαιρία να ακολουθήσω νοερά τα βήματα που κάποτε έκανε και ο φίλος και συνάδελφος Δημήτρης Μπαλαγεώργος στον ίδιο χώρο, καταλογογραφώντας μέρος αυτού του υλικού και εκπονώντας τις δικές του μελέτες· κι όπως εκείνος φώτισε σημαντικές πτυχές του έργου και της προσωπικότητος του Ψάχου[77], έτσι κι εγώ ελπίζω με όσα στοιχεία προσεκόμισα παραπάνω να προσέθεσα μία απειροελάχιστη συνεισφορά προς την ίδια κατεύθυνση, ακολουθώντας το παράδειγμα του φίλεργου και αλησμόνητου Δημήτρη.

Ioannis Fulias

Theoretical Writings on European Music in Psachos Library: A First Presentation

Among the hundreds of volumes of the printed collection in Konstantinos A. Psachos Music Library, a not inconsiderable number of publications on European music can be traced. From these, the present paper selectively refers to handbooks of elementary music theory written in Greek (by Henning, Ioasaf the Cantor, Vigentini, Doukas, Polykratis, Pachtikos, Palladino, Lavrangas and Argyropoulos), either independent or included in anthologies of educational songs, which span from 1875 to 1914, but also to similar publications in foreign languages of approximately the same period, to few manuals of harmony and dictionaries published in Greek at the end of the first decade of the 20th century, as well as to volumes of history of music and various studies of the systematic branch of musicology published in Greek, German, French and Italian during the period 1869-1933. The focus is on the examination of the Greek textbooks of theory and harmony, with many correlations

[77] Βλ. π.χ. Δημήτριος Κων. Μπαλαγεώργος, «Ἡ διδασκαλικὴ δραστηριότητα τοῦ Κωνσταντίνου Ψάχου στὴν Σχολὴ βυζαντινῆς μουσικῆς τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν», στο: Πολυμέρου-Καμηλάκη και Καραμανές (επιμ.), *Κωνσταντίνος Ψάχος: ο μουσικός, ο λόγιος*, ό.π., σσ. 79-99.

both among them and to their sources, and with more specific references to publishing issues and matters of musical terminology as well. Furthermore, the extent of Psachos' engagement with these selected books of his collection is investigated and some previously unknown evidence of his multifaceted activity is brought to light through handwritten notes and dedications found in the material studied for the needs of this research.

Ιάκωβος Σταϊνχάουερ

Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΑΠΟΥΣΙΑΣ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Η γενική έννοια της απουσίας έχει πολλές σημασίες, αναφέρεται στην απουσία ύπαρξης τόσο σε επίπεδο εξωτερικής πραγματικότητας όσο και εσωτερικής, ήτοι ανθρώπινης συνείδησης, δυο όψεις της απουσίας που ωστόσο δεν ταυτίζονται πάντα μεταξύ τους. Η σωματική ύπαρξη ενός ατόμου δεν εγγυάται και την πνευματική του παρουσία. Αλλά ακόμη και το γεγονός ότι κάτι δεν υπάρχει ως αντικείμενο των αισθήσεων δεν σημαίνει απαραίτητα ότι δεν μπορεί να είναι παρόν συνειδησιακά, ως ανάμνηση ή προσδοκία, στη φαντασία κάποιου ή στα όνειρά του. Είναι γνωστό ότι αντικείμενο της μουσικής έκφρασης δεν είναι πρωτίστως η διάσταση της εξωτερικής πραγματικότητας αλλά αυτή της ανθρώπινης εσωτερικότητας. Η μουσική μπορεί να αναδείξει νοήματα ακόμα και στο πλαίσιο απουσίας της πραγματικής ύπαρξης, αποκαλύπτοντας την παρουσία σκέψεων ή συναισθημάτων, ακόμη και όταν αυτά δε σχετίζονται με ένα πραγματικό γεγονός ή πρόσωπο. Ο ποιητής -και συνθέτης- E.T.A Hoffmann ανέδειξε, στη γνωστή κριτική του για την 5η Συμφωνία του Μπετόβεν[1], το ιδιαίτερο αυτό χαρακτηριστικό της μουσικής, προσδιορίζοντας ταυτόχρονα το ιδανικό της ρομαντικής αισθητικής: Η μουσική ανοίγει στον άνθρωπο ένα άγνωστο βασίλειο που δεν έχει τίποτα κοινό με τον εξωτερικό αισθητηριακό κόσμο που τον περιβάλλει, βασίλειο που αφήνει πίσω όλα τα συναισθήματα που μπορούν να προσδιοριστούν μέσα από έννοιες, οδηγώντας στο ανέκφραστο. Η μουσική έχει το προνόμιο να μπορεί να κάνει αισθητή την παρουσία ενός ψυχολογικού ή υπερβατικού περιεχομένου, να μπορεί να αναπαραστήσει το πνευματικά και αισθητηριακά απροσπέλαστο, να επικοινωνή-σει α-

[1] Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, "Rezension der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven", στο: *Allgemeine musikalische Zeitung* 12 (1810), Nr. 40, Sp. 630–642 u. Nr. 41, Sp. 652–659.

κριβώς αυτό που δεν μπορεί να γίνει αντιληπτό εξωτερικά ή να κατανοηθεί. Μπορεί να εκφράσει όλα όσα δεν αντιπροσωπεύονται από εικόνες και τη γλώσσα, που μοιάζουν να απουσιάζουν αλλά στην πραγματικότητα υπάρχουν σε μια άλλη οντολογική σφαίρα.

Πως μπορεί η μουσική να το πετύχει αυτό; Ήδη από τον 16ο αιώνα, χαρακτηριστικές παύσεις στη μουσική σχετίζονται με ιδέες που έχουν να κάνουν με την απουσία στην ευρύτερη της έννοια. Στο έργο του Heinrich Schütz οι παύσεις αναπαριστούν την ιδέα του θανάτου και της αιωνιότητας. Ο Ludwig van Beethoven μάς λέει[2]: «Ο θάνατος θα μπορούσε να εκφραστεί μέσα από μια παύση»· στο Te deum του Bruckner οι λέξεις "usque ad aeternum" ακολουθούνται από μια έντονη γενική παύση· «κρέμασα το λαούτο μου στον τοίχο», τραγουδάει ο πρωταγωνιστής της Schöne Müllerin του Franz Schubert σέ ένα τραγούδι του κύκλου αυτού. Το κείμενό του μιλάει για την απάρνηση της ποιητικής και τραγουδιστικής πράξης, για ένα «διάλειμμα» σε ποίηση, τραγούδι και σύνθεση. Με αυτοσχεδιασμούς στο πιάνο, με μια αρμονία ταυτόχρονα στατική και ασταθή, ονειρικά ιριδίζουσα και περιπλανώμενη, ο Schubert προσεγγίζει μουσικά όχι την έκφραση του παροντικά πραγματικού αλλά ενός μακρινού παρελθόντος και ενός ασαφούς μέλλοντος. Παρόμοια και στην έκφραση του «μικρού αδερφού» της οριστικής σωματικής απουσίας, του ύπνου, ο Robert Schumann στο *Παιδί που κοιμάται* από τις *Παιδικές σκηνές για πιάνο*, συνδέτει με μια ομοιόμορφη ρυθμική κίνηση και μια αρμονία που περιστρέφεται γύρω από μια νότα σε ostinato που καταλήγει στην υποδεσπόδουσα μια μουσική που βρίσκεται σε μια κατάσταση αναστολής. Η ηρεμία αλλά και η απουσία μιας λογικά στοχευμένης, τελεολογικά προσδιορισμένης ροής των μουσικών γεγονότων αποτελεί και εδώ έκφραση μιας κατάστασης απουσίας της οικείας τάξης πραγμάτων.

Θεωρώντας την πραγματική απουσία ήχου στη μουσική, την παύση, ως την πιο άμεση και σαφή ηχητική έκφραση της απουσίας, παρατηρούμε ότι η σιωπή αυτή δεν κατέχει μόνο συμβολική αλλά ότι αποκτά και μια φαινομενολογική σημασία, επιτελώντας μια βασική λειτουργία στην ίδια τη διαδικασία αισθητικής αντίληψης της μουσικής.

[2] Ludwig van Beethoven, "Skizzenblätter zum Klavierstück 'Für Elise' WoO 59, zum Marsch WoO 19 und zu Egmont op. 84", στο: *Faksimile des Beethoven-Hauses*, Βόννη 2002.

Χαρακτηριστικό κάθε εκτέλεσης ενός μουσικού έργου είναι ότι η εμπειρία του ακροατή πλαισιώνεται από δύο σιωπές που διαφέρουν πολύ μεταξύ τους ως προς το «περιεχόμενό» τους. Η σιωπή πριν την εκτέλεση είναι γεμάτη προσμονή για το έργο. Υπάρχει πάντα μια αρχική σιωπή προσδοκίας, έντασης, που απελευθερώνεται μόνο με τους πρώτους ήχους του έργου. Μερικές φορές μετατοπίζεται ακόμη και βαθιά μέσα στο έργο, για παράδειγμα όταν ο συνθέτης καταγράφει τη σιωπή στην αρχή του κομματιού, π.χ. με ένα ανεπαίσθητο pianisisimo, όπου η προσμονή της ηχητικής διαδικασίας, δηλαδή η τεταμένη ακρόαση, διαρκεί μέχρι τη στιγμή που αυξάνεται η δυναμική και η ένταση του ήχου.

Ένα άλλο «περιεχόμενο» και άλλο νόημα στην αισθητική εμπειρία του έργου αποκτά το δεύτερο είδος σιωπής που επέρχεται μετά το σβήσιμο του έργου, μετά την ολοκλήρωση της εκτέλεσης του, όταν οι τελευταίες στιγμές του έργου συνεχίζουν να ηχούν στη συνείδηση του ακροατή. Ο μουσικός που ερμηνεύει μπορεί να επεκτείνει τη σιωπή στο τέλος του έργου, διατηρώντας με μια στατική χειρονομία την ένταση της σιωπής που δημιουργείται πριν τη χαλάρωση κατά το χειροκρότημα. Ο συνθέτης το κάνει επίσης μερικές φορές, όπως π.χ. ο György Ligeti στα τελευταία 20 δευτερόλεπτα των Aventures, όπου τραγουδιστές, οργανοπαίκτες και μαέστρος θα πρέπει να μείνουν ακίνητοι μέχρι το τέλος, ή όπως στο Atmosphères, το οποίο ολοκληρώνεται με μια γενική παύση για πέντε μέτρα. Η σιωπή στο τέλος του έργου εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από το είδος του έργου, το ύφος του, την τελειότητα της ερμηνείας του, τη σχέση του ακροατή με το δεδομένο έργο, αποτελώντας ωστόσο κάθε φορά όχι μια απλή σιωπή αλλά μια φορτισμένη με την ένταση και τα συναισθήματα της μουσικής μεταβατική κατάσταση η οποία χρειάζεται χρόνο για να οδηγηθεί στην κανονικότητα μιας απλής απουσίας του ήχου.

Όχι μόνο πριν και μετά αλλά και εντός του έργου η παύση είναι πανταχού παρούσα στη μουσική. Ως αναπόσπαστα από τη σύνθεση δομικά στοιχεία, οι παύσεις αποτελούν ουσιαστικό μέρος της οργανικής ροής της μουσικής. Προσπάθειες περιγραφής και ταξινόμησης των διαφόρων χρήσεων και επιδράσεων της παύσης οδήγησαν την μουσικολογία στον ορισμό ειδών παύσεων, για παράδειγμα στις

αναλύσεις του Ernst Kurth[3], των «παύσεων έντασης» ως μέρος της διαδικασίας εκφραστικής κλιμάκωσης, ή αντίθετα της «παύσης εξάντλησης» ως στοιχείο εξασθένισης της ηχητικής ενέργειας του μουσικού έργου. Στο έργο του Anton Bruckner οι παύσεις παραπέμπουν στις κατηγορίες της έκτασης και της απόστασης, λειτουργώντας βάσει της μυστικιστικής κοσμοθεωρίας του συνθέτη ως μέσο μουσικού συμβολισμού υπερβατικών ιδεών. Γενικότερα οι παύσεις σχετίζονται με τη σωματικότητα της μουσικής, πηγάζουν στον αναγκαστικά πεπερασμένο χαρακτήρα οργανικών διαδικασιών όπως αυτών της αναπνοής (π.χ. στο τραγούδι), όπου η σύντομη απουσία δράσης αποτελεί την προϋπόθεση για τη συνέχισή της. Όπως και σε αυτές τις διαδικασίες, έτσι και στη μουσική είναι βέβαιο ότι οι παύσεις αυτές δεν εξαλείφουν τη ζωτικότητα και την αίσθηση της συνέχειας μιας διαδικασίας. Αντίθετα, στις στιγμές απουσίας ήχου η ενέργεια και οι δυνάμεις που έχουν ήδη επιτευχθεί στη χρονική ροή του έργου όχι μόνο δεν διακόπτονται αλλά ενισχύονται, καθιστώντας τις παύσεις αναπόσπαστα στοιχεία του οργανικού συνόλου, όπως όλα τα άλλα δομικά στοιχεία της μουσικής. Στο πλαίσιο κατανόησης της μουσικής ως συνύπαρξης διαδικασιών κίνησης και ανάπαυσης, έντασης και χαλάρωσης, η διαλεκτική ενότητα μεταξύ του ήχου και της απουσίας του συγκροτεί το ζωτικό στοιχείο του μουσικού φαινομένου στη χρονικότητα του.

Μια ιδιαίτερη περίπτωση απουσίας που δεν συγκροτείται ούτε από παύσεις αλλά και ούτε από άλλου είδους μουσικά στοιχεία, είναι η σιωπή όχι ως η αντικειμενική απουσία κάποιου ήχου, αλλά ως η απουσία προθετικότητας τόσο κατά την παραγωγή όσο και κατά την ακρόαση του. Μια τέτοια σιωπή μπορούμε να βιώσουμε στη φύση. Η σιωπή που «ακούμε» όταν βρισκόμαστε σε μια βουνοκορφή, μέσα στο νερό της θάλασσας ή στο δάσος, δεν έχει το ίδιο αισθητικό περιεχόμενο και λειτουργία με αυτή εντός της οργανωμένης χρονικότητας ενός έργου τέχνης, είτε αυτό είναι θεατρικό έργο, ποίημα ή μουσικό έργο. Σύμφωνα με τον John Cage η σιωπή πρέπει να επαναπροσδιοριστεί για να συνεχίσει να έχει νόημα ως τη σύγχρονη αισθη-

[3] Βλ. Ernst Kurth, "Die Dynamik der Pausen", στο: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Βέρνη 1917, σσ. 192-195.

τική αντίληψη. Υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει αντικειμενικός διαχωρισμός μεταξύ θορύβου και σιωπής αλλά μόνο μεταξύ της πρόθεσης ή της απουσίας πρόθεσης να ακούσει κάποιος κάτι ή να αφήσει την προσοχή του να αποσπαστεί από τον θόρυβο. Το ουσιαστικό νόημα της σιωπής για τον Cage είναι ότι κάποιος εγκαταλείπει την πρόθεση· σιωπή είναι απλώς η απουσία σκόπιμου θορύβου ή η απενεργοποίηση της συνείδησής μας. Αυτή η ιδέα αντιπροσωπεύει ίσως το πιο σημαντικό σημείο στη φιλοσοφία του. Σχετικά με το διάσημο «σιωπηλό» έργο του 4.΄33΄΄ ο Cage αναφέρει: «Το κομμάτι δεν είναι στην πραγματικότητα σιωπηλό (δεν θα υπάρξει ποτέ σιωπή μέχρι να έρθει ο θάνατος που δεν έρχεται ποτέ). Είναι γεμάτο ήχους, αλλά ήχους που δεν είχα σκεφτεί εκ των προτέρων, τους οποίους ακούω για πρώτη φορά την ίδια φορά που τους ακούνε και οι άλλοι. Αυτό που ακούμε καθορίζεται από το δικό μας κενό, τη δική μας απλή δεκτικότητα. Προσλαμβάνουμε τη σιωπή στο βαθμό που είμαστε άδειοι ώστε να μπορούμε να το κάνουμε»[4]. Μέσω αυτής της «μη μουσικής», ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στο να γίνει συνειδητός όχι μόνο ο καθημερινός θόρυβος που συνοδεύει πάντα τις μουσικές εκτελέσεις -οι κινήσεις του πιανίστα, ο βήχας και οι διάφοροι ήχοι του κοινού- αλλά και η ίδια η διαδικασία της ακοής, και πάνω απ᾽ όλα, η παρούσα δια της απουσίας της μουσική της σιωπής. Το κομμάτι είναι, σύμφωνα με τα λόγια του Karlheinz Stockhausen, μια «αρνητική μουσική», μια σκόπιμη απουσία σκοπιμότητας των ήχων, αποτελεί την «ηχητική-ασκητική μορφή του τίποτα»[5].

Η έννοια της απουσίας στη μουσική εμφανίζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον όταν αναλύεται στη συνύπαρξή της με μια τέχνη που σε αντίθεση με τη μουσική απευθύνεται κυρίως όχι στην ανθρώπινη εσωτερικότητα αλλά στην αναπαράσταση του εξωτερικού κόσμου, την τέχνη της εικόνας. Το τέλος της πρώτης σκηνής στην πρώτη ομιλούσα ταινία του Fritz Lang, στο M (*Ο Δράκος του Ντύσελντορφ*), στην οποία μετά από λίγα λεπτά γεμάτα ζωή, γεμάτα θορύβους, παιδικά τραγούδια και διαλόγους μια διαπεραστική σιωπή πλαισιώνει την εικόνα του αιωρούμενου μπαλονιού του προφανώς σκοτωμένου κορι-τσιού, δύμα του δολοφόνου της

[4] John Cage, "Letter to Helen Wolff (11 Apr. 1954)", στο: *The Selected Letters of John Cage*, Middletown, Conn. 2016, σ. 177.

[5] Βλ. Ludger Lütkehaus, "Am Nullpunkt der Stille", στο: *Neue Zürcher Zeitung* (27. Dezember 2008).

ταινίας, αναδεικνύει την έντονη εκ-φραστική δύναμη της σιωπής. Στη σκηνή αυτή αναδύεται μια ένταση συναισθήματος που τα μουσικά μέσα από μόνα τους πιθανά δεν θα μπορούσαν να εκφράσουν. Όπως και σε άλλες ταινίες που αξιοποιούν συνειδητά και στοχευμένα την απουσία του ήχου και της μουσικής, η σιωπή γίνεται εδώ μέσο έκφρασης ενός πολύ συγκεκριμένου δραματικού περιεχομένου. Για τον θεατή, η στιγμή της σιωπής εκφράζει τη συνέχιση της ζωής των απεικονιζομένων προσώπων σε μια άλλη, ψυχολογική η υπερβατική διάσταση. Στις στιγμές σιωπής ο θεατής χρησιμοποιεί τη διακοπή της ροής για να βιώσει τα συναισθήματα που του προκαλεί η εικόνα και να συναισθανθεί ψυχολογικές διαδικασίες που λαμβάνουν χώρα στις ψυχές των ηρώων. Η απουσία ηχητικών ερεθισμάτων συνοδεύεται από την έντονη και συμπυκνωμένη παρουσία συναισθημάτων και σκέψεων σε ένα επίπεδο αναστοχασμού και υπέρβασης της πραγματικής ροής του αισθητικού χρόνου της ταινίας.

Όπως και στη μουσική όταν αναφερόμαστε γενικότερα στην απουσία ήχου, αυτό που στην πραγματικότητα εννοούμε είναι ένας ήχος που πάντα αντηχεί, μερικές φορές ως υπενθύμιση για κάτι που δεν υπάρχει πια, για κάτι που αναμένεται ή για κάτι που διακόπτει παροδικά τον ήχο χωρίς ωστόσο να το αναιρεί, αλλά που μάλλον το δυναμώνει, σε μια συνεχή ταλάντωση έντασης και χαλάρωσης. Η διαλεκτική μουσικής και σιωπής δεν διαφέρει από τη διαλεκτική σχέση μεταξύ ζωής και θανάτου. Ο θάνατος ενός αγαπημένου προσώπου συνοδεύει τη ζωή κάθε στιγμή ως ηδελημένη ή ακούσια ανάμνηση, είναι μέρος της καθημερινότητας που τη γεμίζει συναισθήματα και της δίνει βιωματικό νόημα και περιεχόμενο. Τον θάνατο είναι δύσκολο να τον φανταστεί κάποιος χωρίς την αγάπη, ή τουλάχιστον χωρίς το αίσθημα απώλειας σε όσους βρίσκονται στη ζωή. Δημιουργεί μορφές σχέσης μεταξύ ενός πραγματικού εαυτού και ενός άλλου που δεν βρίσκεται πια στη ζωή, αλλά που παραμένει αιώνια παρών στη συνείδηση. Όπως και στη σχέση μεταξύ ήχου και σιωπής, στην αδυναμία ύπαρξης μιας απόλυτης σιωπής που δεν συνοδεύεται και νοηματοδοτείται από την ανάμνηση, την προσμονή, ή την ακούσια αντίληψη, έτσι και στη ζωή η απόλυτη απουσία δεν είναι εφικτή, εφόσον κάθε στιγμή ο απών εισέρχεται στην πραγματικότητα, ως αντικείμενο συνειρμών σε παροντικά ερεθίσματα, ως αντικείμενο μνήμης, επιθυμίας, αγάπης.

Iakovos Steinhauer

Aesthetics of absence in music

The concept of absence in music transcends mere silence, reflecting both an internal and external reality. Music uniquely communicates emotions and ideas that might not directly relate to physical existence. E.T.A. Hoffmann highlighted this in Beethoven's 5th Symphony, describing music as a gateway to the ineffable, detached from the sensory world. Silence, particularly pauses, is integral to music's structure, representing absence symbolically and phenomenologically. Composers like Schütz and Schubert used pauses to signify themes like death, eternity, or suspension of reality, while Cage explored silence as an active element or even as "non-music". Silence also frames the listening experience, bookending and enriching the work's temporal flow. Ultimately, absence in music embodies memory, anticipation, and emotional resonance, demonstrating that silence and sound are inseparable in their aesthetic and existential interplay.

Διονύσιος Ἀνατολικιώτης

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΑΣΜΑΤΙΚΟΥ ΤΥΠΙΚΟΥ ΣΤΗΝ ΣΗΜΕΡΙΝΗ ΛΑΤΡΕΙΑ ΤΗΣ ΟΡΘΟΔΟΞΟΥ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ

1. Ὀφειλόμενη ἀσφαλῶς εἶναι ἡ συμμετοχή μου στὸ παρὸν βυζαντινομουσικολογικὸ συνέδριο εἰς τιμὴν καὶ μνήμην τοῦ ἐκλεκτοῦ ἐπιστήμονος, μουσικολόγου, ἱεροψάλτου, μουσικοδιδασκάλου, χοράρχου, μουσικοερευνητοῦ κ.λπ. Δημητρίου Μπαλαγεώργου, ἀνθρώπου χαρισματικοῦ ἀπὸ πάσης ἀπόψεως, μὲ τὸν ὁποῖον συνδεόμουν καὶ ἐγὼ –ὅπως προφανῶς καὶ οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς συμμετέχοντες στὸ συνέδριο– μὲ μακροχρόνια γνωριμία, καθόσον ἀπὸ τὸ ἔτος 2004 ὁ ἐκλιπὼν ὑπῆρξε μέλος τῆς τριμελοῦς συμβουλευτικῆς ἐπιτροπῆς κατὰ τὴν ἐκπόνησι τῆς διδακτορικῆς μου διατριβῆς, καὶ τὸ 2011 μέλος τῆς ἑπταμελοῦς ἐξεταστικῆς ἐπιτροπῆς ποὺ ἐνέκρινε ὁμοφώνως τὴν διατριβή μου. Ἐπίσης ὁ ἀγαπητὸς καὶ σπουδαῖος Δημήτρης, πέρα ἀπὸ τὰ πολλὰ ἄλλα καθήκοντα καὶ ἐνδιαφέροντά του, εἶχε ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον καὶ γιὰ τὸ ἐκκλησιαστικὸ τυπικό. Καὶ γι᾽ αὐτὸν τὸν λόγο τὸν Νοέμβριο τοῦ 2016 συνταξιδέψαμε οἱ δυό μας στὴν Πάτρα, προσκεκλημένοι τοῦ «Συλλόγου Ἱεροψαλτῶν Πατρῶν», ὅπου στὰ πλαίσια τοῦ *Σεμιναρίου Λειτουργικῆς Κατηχήσεως* παρουσιάσαμε τὶς εἰσηγήσεις μας, ἐκεῖνος μὲν μὲ θέμα· «Τὸ λειτουργικὸ τυπικό· ἱστορικὰ καὶ ψαλτικὰ δεδομένα», ὁ δὲ ὁμιλῶν μὲ θέμα· «Ἡ θεολογικὴ διάστασις τοῦ λειτουργικοῦ τυπικοῦ». Ἀκόμη, τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 2019 ὁ μακαριστὸς φίλος Δημήτρης μὲ φιλοξένησε ἀβραμιαίως στὴν ἰδιαίτερη πατρίδα του, τὰ Τρίκκαλα Θεσσαλίας, προκειμένου στὰ πλαίσια τῶν βυζαντινομουσικολογικῶν συναντήσεων ποὺ διωργάνωνε μὲ τὴν ἐκεῖ χορῳδία του *«Τρίκκης μελῳδοὶ»* νὰ παρουσιάσω μία διάλεξι μὲ θέμα· «Τὰ λειτουργικὰ βιβλία καὶ τὸ Τυπικόν». Γιὰ ὅλους αὐτοὺς τοὺς λόγους ὤφειλα καὶ ἐγὼ νὰ καταθέσω στὴν παροῦσα ἐκδήλωσι τὴν ταπεινή μου συνεισφορὰ γιὰ τὴν ἀνάδειξι τῆς ἐπιστημονικῆς προσωπικότητος τοῦ ἀοιδίμου Δημητρίου Μπαλαγεώργου· ὁπότε εὐχαριστῶ ἐκ καρδίας τὸν καθηγητὴ Βυζαντινῆς Μουσικολογίας καὶ Ψαλτικῆς Τέχνης κ. Ἀχιλλέα Χαλδαιάκη, καθὼς καὶ ὅλους τοὺς συντελεστὰς

τοῦ παρόντος συνεδρίου, γιὰ τὴν τιμητικὴ πρόσκλησι νὰ παρουσιάσω ἐνώπιόν σας τὸ θέμα «Στοιχεῖα τοῦ Ἁσματικοῦ Τυπικοῦ στὴν σημερινὴ λατρεία τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας».

Ἡ παρουσίασι τοῦ ἐν λόγῳ θέματος γίνεται μὲ βάσι τὴν διδακτορικὴ διατριβὴ τοῦ ἀειμνήστου ἐπιστήμονος καὶ καθηγητοῦ Δημητρίου Μπαλαγεώργου, ἡ ὁποία ἔχει τίτλο· *Ἡ ψαλτικὴ παράδοσι τῶν ἀκολουθιῶν τοῦ Βυζαντινοῦ Κοσμικοῦ Τυπικοῦ*[1]. Ἡ διατριβὴ αὐτὴ εἶναι ἐπαρκέστατη πηγὴ γιὰ τὸ παρὸν θέμα, περιλαμβάνει δὲ ὅλη τὴν ἀπαιτούμενη βιβλιογραφική, ἐρευνητικὴ καὶ ἐπιστημονικὴ τεκμηρίωσι τῶν θέσεων ποὺ διατυπώνονται, καὶ γι᾽ αὐτὸ ἐδῶ δὲν χρησιμοποιοῦνται ἄλλες πηγὲς ἢ βοηθήματα· ἀρκεῖ ἡ παραπομπὴ στὶς σελίδες τῆς διατριβῆς τοῦ ἀοιδίμου ἐπιστήμονος, ὅπου ὁ ἐνδιαφερόμενος θὰ βρῇ περαιτέρω βιβλιογραφία καὶ κατοχύρωσι, χάρις στὰ πλούσια καὶ ἐκτενῆ στοιχεῖα ποὺ περιλαμβάνει, καὶ ἰδίως στὸ ἐκτενέστατο γ΄ κεφάλαιο τοῦ δευτέρου μέρους, ποὺ ἔχει τίτλον «Ψαλτικὲς ἀλληλεπιδράσεις — Ἐπιβίωσι κοσμικῆς παραδόσεως στὸν μοναχικὸ τύπο». Καὶ ἂς μοῦ ἐπιτραπῇ ἐδῶ νὰ ἐπισημάνω ὅτι, ἀπὸ ὅσα μέχρι στιγμῆς εἰσαγωγικῶς παρέθεσα γιὰ τὴν σχέσι καὶ τὴν ἐνασχόλησι τοῦ μακαριστοῦ Δημητρίου μὲ τὸ λειτουργικὸ τυπικό, ἐξάγεται τὸ συμπέρασμα ὅτι κάθε ἐπιστήμων καὶ ἐρευνητὴς βυζαντινομουσικολόγος εἶναι ταυτόχρονα καὶ τυπικολόγος, τοὐλάχιστον ἐν δυνάμει.

2. Ἡ λατρευτικὴ ζωὴ τῆς ὀρθοδόξου ἐκκλησίας μας διέπεται ἀπὸ πολυάριθμες καὶ παντοειδεῖς τελετουργικὲς διατάξεις, σύμφωνα μὲ τὶς ὁποῖες πραγματώνεται ὁ καθημερινὸς λειτουργικὸς κύκλος. Ἡ συλλογὴ τῶν λειτουργικῶν αὐτῶν ὁδηγιῶν καὶ διατάξεων ἐκτίθεται κυρίως στὸ τυπικό, καθὼς ἐπίσης καὶ σὲ διάφορα ἄλλα σχετικοῦ περιεχομένου κείμενα. Τὸ τυπικὸ ἀφ᾽ ἑνὸς μὲν καθορίζει τὸ πλαίσιο τῶν λειτουργικῶν ἀκολουθιῶν καὶ τὶς συνθῆκες τελέσεώς τους, ἀφ᾽ ἑτέρου δὲ συμβάλλει στὴν διασάφησι καὶ ἐπίλυσι τῶν ἀμφισβητούμενων θεμάτων ποὺ σχετίζονται μὲ τὴν λειτουργικὴ πρακτική[2].

Ἀπὸ τοὺς πρώτους μετὰ Χριστὸν αἰῶνες ἄρχισε μία ζύμωσι στὰ λατρευτικὰ ζητήματα τῆς νεοϊδρυθείσης ἐκκλησίας, μὲ σκοπὸ τὴν

[1] Δημητρίου Κ. Μπαλαγεώργου, *Ἡ ψαλτικὴ παράδοσι τῶν ἀκολουθιῶν τοῦ Βυζαντινοῦ Κοσμικοῦ Τυπικοῦ*, Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας - Μελέται 6, Ἀθῆναι 2001 (διατριβὴ ἐπὶ διδακτορίᾳ). Παραπομπὲς ἐφεξῆς ὡς *Διατριβή*.

[2] *Διατριβή*, σ. 41.

διαμόρφωσι ἑνὸς τύπου λατρείας, μέσα στὸν ὁποῖο θὰ στεγάζονταν οἱ νυχθήμερες ἀκολουθίες τῶν χριστιανῶν[3]. Ἔτσι ἄρχισε νὰ διαμορφώνεται ὁ κορμὸς ἑνὸς τυπικοῦ ποὺ ἔφτασε στὸ ἀπόγειό του μέχρι τὸ τέλος τοῦ 7ου αἰῶνος καὶ καθώριζε τὸν τρόπο κοινῆς προσευχῆς τῶν πιστῶν τῶν πόλεων. Ἡ χρησιμοποίησί του ἀπὸ τὸ σῶμα τῶν κοσμικῶν μελῶν τῆς ἐκκλησίας γιὰ τὴν εὐταξία τῶν ἱερῶν ἀκολουθιῶν ποὺ ἐτελοῦντο στοὺς ναοὺς τῶν ἀστικῶν κέντρων καὶ τῶν ἐνοριῶν γενικώτερα ἔδωσε στὸ τυπικὸ αὐτὸ τὶς χαρακτηριστικὲς ὀνομασίες «κοσμικὸ ἢ ἐνοριακὸ ἢ ἁσματικὸ τυπικό»[4], τὸ ὁποῖο ὀνομάζεται ἐπίσης καὶ Κωνσταντινουπολιτικὸ ἢ πατριαρχικὸ τυπικό, καθὼς ἐκφράζει τὴν λειτουργικὴ παράδοσι ὅπως διαχρονικὰ διαμορφώθηκε στὸν ἐκκλησιαστικὸ καὶ δημόσιο βίο τῆς Κωνσταντινουπόλεως[5].

Οἱ τακτικὲς ἀκολουθίες τοῦ νυχθημέρου κύκλου τοῦ ἁσματικοῦ τύπου ἦσαν λίγες, συνολικὰ μόλις 4· ὁ ἁσματικὸς ὄρθρος γιὰ τὴν ἑωθινὴ ὥρα τῆς ἡμέρας, ἡ ἁσματικὴ τριθέκτη, ἡ ὁποία ἐψάλλετο συνήθως περὶ τὴν μεσημβρίαν (ἐτελεῖτο κυρίως στὴν περίοδο τῆς μεγάλης τεσσαρακοστῆς), καὶ γιὰ τὸν ἀπογευματινὸ σταθμὸ τῆς ἡμέρας ὁ ἁσματικὸς ἑσπερινός, μαζὶ μὲ τὸν ὁποῖο ἐτελεῖτο συνημμένως, ὅταν προεβλέπετο, καὶ ἡ ἁσματικὴ παννυχίς[6].

Ἡ μελῳδία ἦταν ἕνα ἀπὸ τὰ κύρια γνωρίσματα τοῦ τυπικοῦ αὐτοῦ, ὥστε ἐξ αὐτῆς νὰ λάβῃ καὶ τὴν χαρακτηριστικὴ προσηγορία τοῦ ἁσματικοῦ. Ἔτσι ἡ ψαλμῴδησι κατέλαβε ἐξ ἀρχῆς δεσπόζουσα θέσι στὴν τέλεσι τῶν ἀκολουθιῶν καὶ ἀναδείχθηκε ὡς τὸ κυρίαρχο στοιχεῖο τῆς λατρείας τῶν ἐνοριακῶν ναῶν[7]. Οἱ ἀκολουθίες τοῦ ἁσματικοῦ τύπου, ἀπὸ τὰ πρῶτα κιόλας χρόνια ποὺ διαμορφώθηκαν, ἦσαν ψαλτές, καὶ τὰ μόνα μὴ ψαλτὰ μέρη ἦταν οἱ εὐχὲς τῶν ἱερέων καὶ οἱ αἰτήσεις τῶν διακόνων[8]. Ἀλλὰ καὶ αὐτὰ τὰ μὴ ψαλτὰ μέρη ἦταν ἐξίσου ἀναγκαῖα μὲ τὰ ψαλτά, διότι ἀπαραίτητη ἐπίσης προϋπόθεσι τελέσεως τῶν ἐνοριακῶν λειτουργικῶν πράξεων ἦταν ἡ συμμετοχὴ ἱερέως, ἐνῷ ἐπιβεβλημένη ἦταν καὶ ἡ παρουσία ψαλτῶν[9]. Αὐτὸ σημαί-

[3] *Διατριβή*, σ. 41.
[4] *Διατριβή*, σ. 50.
[5] *Διατριβή*, σσ. 49-51, 62.
[6] *Διατριβή*, σ. 99.
[7] *Διατριβή*, σ. 62.
[8] *Διατριβή*, σ. 74.
[9] *Διατριβή*, σ. 75.

νει ὅτι οἱ ἱερατικὲς εὐχὲς καὶ ἐκφωνήσεις καὶ οἱ διακονικὲς αἰτήσεις εἶναι ἀπαραίτητα δομικὰ στοιχεῖα τῶν ᾀσματικῶν ἀκολουθιῶν καὶ ὅτι αὐτὰ τὰ στοιχεῖα ἐξ ἀρχῆς ἐμφανίστηκαν καὶ δημιουργήθηκαν γιὰ χρῆσι μέσα στὰ πλαίσια τοῦ ἀρχαίου ἐνοριακοῦ τύπου, ἀπὸ ὅπου ἀργότερα πέρασαν καὶ στὶς μοναστηριακὲς ἀκολουθίες.

Ἄλλα χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα τῶν ᾀσματικῶν ἀκολουθιῶν ἦταν ἡ σύντομη μελοποίησι τῶν ψαλλομένων ὕμνων, τὸ γεγονὸς ὅτι κάθε ψαλμικὸς στίχος ἐψάλλετο μὲ ἕνα σύντομο ἐφύμνιο, ἡ εὐκολία τῆς μελῳδίας καὶ ἡ διαρκὴς ἐπανάληψί τους. Οἱ ᾀσματικὲς ἀκολουθίες εἶχαν σύντομη χρονικὴ διάρκεια, ὥστε νὰ ἐξυπηρετοῦνται οἱ λατρευτικὲς ἀνάγκες τῶν λαϊκῶν μελῶν τῆς ἐκκλησίας, τὴν συντομία δὲ αὐτὴ διευκόλυνε τόσο ἡ παντελὴς ἔλλειψι κανόνων, ὅσο καὶ ἡ ἀπουσία τοῦ πλήθους τῶν τροπαρίων, τῶν στιχηρῶν καὶ τῶν ἄλλων ὑμνογραφημάτων, τὰ ὁποῖα κατεῖχαν δεσπόζουσα θέσι στὴν λατρεία τῶν μοναχῶν[10].

Ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον προσέδιδαν στὸ ἐνοριακὸ τυπικὸ οἱ εἴσοδοι, οἱ λιτανεῖες καὶ ἄλλες λειτουργικὲς κινήσεις, ποὺ πραγματοποιοῦνταν κατὰ τὴν τέλεσι τῶν ἀκολουθιῶν ἀπὸ τοὺς συμμετέχοντες στὴν λατρεία[11]. Δεσπόζουσα ἐπίσης θέσι κατεῖχε τὸ βιβλικὸ στοιχεῖο, κυρίως δὲ οἱ ψαλμοὶ τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης. Τὸ Ψαλτήριο εἶχε διαιρεθῆ σὲ 68 ἀντίφωνα, τὰ ὁποῖα ἀνακυκλώνονταν κάθε δύο ἑβδομάδες. Τὰ ἀντίφωνα ἐψάλλοντο μὲ ἕνα σύντομο ἐφύμνιο ὅπως τὸ *«ἀλληλούια»*, τὸ *«εἰσάκουσόν μου, Κύριε»*, τὸ *«δόξα σοι, ὁ Θεὸς»* κ.λπ. ἢ μὲ ἕνα σύντομο τροπάριο. Ἔτσι οἱ ᾀσματικὲς ἀκολουθίες διατήρησαν τὴν ἀρχαία συνήθεια τῆς συνδέσεως τῶν στίχων τῶν ψαλμῶν μὲ σύντομα ὑποψάλματα ἢ ἐφύμνια, τὰ ὁποῖα πολλὲς φορὲς εἶχαν ἐπίσης βιβλικὴ προέλευσι[12].

Ἀπὸ τὸν 4ο αἰῶνα καὶ μετὰ μὲ τὴν ἐμφάνισι καὶ σταδιακὴ ἀνάπτυξι τοῦ μοναχισμοῦ στὸν χῶρο τῆς ἐκκλησίας ἄρχισε νὰ διαμορφώνεται ἕνα ἀκόμη τυπικό, κατάλληλο γιὰ τὶς λατρευτικὲς συνθῆκες καὶ ἀνάγκες τῶν μοναστικῶν κοινοτήτων, τὸ ὁποῖο ἀναπτύχθηκε δυναμικὰ παράλληλα μὲ τὸ τυπικὸ τῶν ἐνοριῶν καὶ στὸ ὁποῖο διατηρήθηκαν ἡ δομὴ καὶ τὰ στοιχεῖα τῆς κοινῆς λατρείας τῆς ἐκκλησίας[13]. Τὸ

[10] *Διατριβή*, σ. 76.
[11] *Ἔνθ' ἀνωτέρω.*
[12] *Διατριβή*, σ. 77.
[13] *Διατριβή*, σσ. 43-44.

μοναχικὸ ἢ *μοναστηριακὸ* τυπικὸ ὀνομάζεται καὶ *ἱεροσολυμιτικὸ* ἢ *Ἁγιοπολίτης*, ἐπειδὴ προῆλθε ἀπὸ τὴν λειτουργικὴ παράδοσι τῆς ἁγίας Πόλεως καὶ ἀναπτύχθηκε στὰ Ἱεροσόλυμα. Καθὼς μάλιστα ἀρχικὰ ἔλαβε τὴν ἀρτιώτερη μορφή του στὴν λαύρα τοῦ ὁσίου Σάββα τοῦ ἡγιασμένου, ὀνομάζεται καὶ *ἁγιοσαββαϊτικὸ τυπικό*[14].

Ὁ νυχθήμερος λειτουργικὸς κύκλος τοῦ μοναστικοῦ τύπου περικλείει ἀρκετὲς ἀκολουθίες, ἐν συγκρίσει πρὸς τὸ ἐνοριακὸ σχῆμα, οἱ ὁποῖες εἶναι· ὁ ἑσπερινός, τὸ ἀπόδειπνον, τὸ μεσονυκτικόν, ὁ ὄρθρος, οἱ ὧρες 1η, 3η, 6η καὶ 9η μὲ τὰ μεσώριά τους, καθὼς καὶ οἱ ἀκολουθίες τῶν τυπικῶν καὶ τῆς τραπέζης· σύνολον 14 ἀκολουθίες. Στὴν πρᾶξι ὅμως οἱ ἀκολουθίες αὐτὲς χωρίζονται σὲ τρεῖς ὁμάδες, ὁπότε οἱ ἡμερήσιοι χρόνοι προσευχῆς περιορίζονται σὲ τρεῖς σταθμούς· στὸν α΄ σταθμό, τὸν ἑωθινό, τὸν ὁποῖο ἀποτελοῦν τὸ μεσονυκτικόν, ὁ ὄρθρος καὶ ἡ α΄ ὥρα, στὸν β΄ σταθμό, τὸν ὁποῖο ἀπαρτίζουν οἱ ὧρες 3η καὶ 6η μαζὶ μὲ τὶς ἀκολουθίες τῶν τυπικῶν καὶ τῆς τραπέζης, καὶ τέλος στὸν γ΄ σταθμό, ποὺ περιλαμβάνει τὶς ἀπογευματινὲς ἀκολουθίες τῆς 9ης ὥρας, τοῦ ἑσπερινοῦ καὶ τοῦ ἀποδείπνου[15].

Ἡ νίκη τῆς ὀρθοδοξίας κατὰ τῶν εἰκονομάχων (843) ἀποτέλεσε τὴν ἀρχὴ τοῦ τέλους γιὰ τὸ ἁσματικὸ ἢ κοσμικὸ τυπικό. Οἱ ἐνοριακὲς ἀκολουθίες ἄρχισαν βαθμηδὸν νὰ ἀντικαθίστανται ἀπὸ τὶς ἀκολουθίες τοῦ μοναστηριακοῦ τύπου, ὁ ὁποῖος βέβαια προσεγγίζοντας τὴν λατρευτικὴ πρακτικὴ τῶν ἀστικῶν κέντρων δανείστηκε καὶ ἐνσωμάτωσε ἀρκετὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὸ ἁσματικὸ τυπικό. Τελικὰ ἀπὸ τὸ 1430 (ἅλωσι τῆς Θεσσαλονίκης ἀπὸ τοὺς Τούρκους) καὶ μετὰ τὸ μοναστηριακὸ τυπικὸ ἐπικράτησε ὁριστικά[16], καὶ καθολικά, δηλαδὴ καὶ στὶς ἐνοριακὲς καὶ στὶς μοναστικὲς κοινότητες. Ἐπικράτησε ὅμως διαμορφωμένο μὲ τέτοιον τρόπο, ὥστε νὰ συνενώνῃ ἀφ᾽ ἑνὸς μὲν τὴν ἱεροσολυμιτικὴ μὲ τὴν κωνσταντινουπολιτικὴ λατρευτικὴ παράδοσι[17], ἀφ᾽ ἑτέρου δὲ νὰ συνδυάζῃ τὰ λειτουργικὰ στοιχεῖα τοῦ μοναστικοῦ τύπου μὲ τὰ ἐνοριακά[18], σὲ βαθμὸ μάλιστα μεγαλείτερο ἀπὸ αὐτὸν ποὺ φανταζόμαστε συνήθως.

[14] Πρβλ. *Διατριβή*, σσ. 48, 85-86.
[15] *Διατριβή*, σσ. 87-88.
[16] *Διατριβή*, σσ. 45-46.
[17] *Διατριβή*, σ. 53.
[18] *Διατριβή*, σ. 98.

Στὴν συνέχεια θὰ δοῦμε λεπτομερέστερα λειτουργικὰ καὶ ψαλτικὰ στοιχεῖα τοῦ ἀρχαίου ἁσματικοῦ (ἢ βυζαντινοῦ κοσμικοῦ) τυπικοῦ ποὺ ἐπιβιώνουν μέχρι σήμερα στὴν λατρεία τῆς ὀρθοδόξου ἐκκλησίας.

3. Ἀναφέρθηκε καὶ προηγουμένως ὅτι στὶς ἁσματικὲς ἀκολουθίες ἦταν ἀπαραίτητη ἡ συμμετοχὴ τοὐλάχιστον ἑνὸς λειτουργοῦ ἱερέως[19], διαφορετικὰ δὲν μποροῦσε νὰ τελεσθῇ ἀκολουθία· δηλαδὴ γιὰ τὸν ἁσματικὸ ἑσπερινὸ καὶ γιὰ τὸν ἁσματικὸ ὄρθρο ἡ παρουσία ἱερέως εἶναι κομβική, ἀπαραίτητη καὶ δεσπόζουσα ὅπως ἀκριβῶς καὶ γιὰ τὴν θεία λειτουργία. Ἦταν ἀδύνατον νὰ τελεσθῇ ὁποιαδήποτε ἁσματικὴ ἀκολουθία χωρὶς ἱερέα, ἀκριβῶς ὅπως μέχρι καὶ σήμερα εἶναι ἀδύνατον νὰ τελεσθῇ λειτουργία ἢ βάπτισμα ἢ γάμος ἢ εὐχέλαιο ἢ ἀκόμη καὶ κηδεία, χωρὶς νὰ πρωτοστατῇ ἕνας τοὐλάχιστον ἱερεύς. Ἑπομένως τὰ διάφορα σταθερὰ τελετουργικὰ στοιχεῖα τῶν σημερινῶν ἀκολουθιῶν ποὺ ἀναφέρονται κυρίως στοὺς κληρικοὺς (ἰδίως οἱ ἱερατικὲς εὐχὲς καὶ ἐκφωνήσεις, οἱ διακονικὲς αἰτήσεις, τὰ εὐαγγελικὰ ἀλλὰ καὶ τὰ ἀποστολικὰ ἀναγνώσματα, διάφορες εἰδικὲς δεήσεις κ.λπ.) ἦσαν ἀρχικὰ ἀπαραίτητα δομικὰ στοιχεῖα τῶν ἐνοριακῶν ἀκολουθιῶν, τὰ ὁποῖα ἀργότερα ἐνσωματώθηκαν καὶ στὶς μοναστηριακὲς ἀκολουθίες, καὶ μάλιστα ὡς σταθερὰ στοιχεῖα αὐτῶν[20].

Ἔτσι στὸν ἑσπερινὸ ποὺ τελεῖται σήμερα σὲ ὁποιονδήποτε ναὸ καὶ σὲ ὁποιαδήποτε ἡμέρα τοῦ ἔτους, τὴν ὥρα ποὺ ὁ ἀναγνώστης διαβάζει τὸν προοιμιακὸ ψαλμό (103ο), ὁ ἱερεὺς διαβάζει μυστικῶς ἀπὸ τὸ Εὐχολόγιο ἢ ἀπὸ τὸ Ἱερατικὸ τὶς 7 «εὐχὲς τοῦ λυχνικοῦ», οἱ ὁποῖες προέρχονται ἀπὸ τὸν ἀρχαῖο ἁσματικὸ ἑσπερινό, ὅπου ἐχρησιμοποιοῦντο ὡς εὐχὲς τῶν ἀντιφώνων τῆς ἐν λόγῳ ἀκολουθίας. Ὁμοίως καὶ στὸν σημερινὸ ὄρθρο, τὴν ὥρα ποὺ διαβάζεται ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη ὁ ἑξάψαλμος, ὁ ἱερεὺς λέγει μυστικῶς 12 εὐχές, οἱ ὁποῖες ἐπίσης προέρχονται ἀπὸ τὰ ἀντίφωνα τοῦ ἁσματικοῦ ὄρθρου.

Γενικῶς δὲ σὲ ὅλες τὶς σημερινὲς ἀκολουθίες ὅλα τὰ στοιχεῖα ποὺ εἶναι σχετικὰ μὲ ἀνάγνωσι βιβλικῶν περικοπῶν, μὲ ἱερατικὲς εὐχὲς καὶ ἐκφωνήσεις, μὲ διακονικὲς αἰτήσεις, συναπτές (μικρὲς καὶ

[19] *Διατριβή*, σσ. 75, 119.
[20] Πρβλ. *Διατριβή*, σ. 269.

μεγάλες), εἰρηνικά, πληρωτικά, δεήσεις τῆς ἐκτενοῦς ἱκεσίας, αἰτήσεις ὑπὲρ τῶν κατηχουμένων καὶ τῶν πιστῶν, κ.λπ. ἔχουν τὴν ἀρχική τους προέλευσι ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο ᾀσματικὸ ἢ βυζαντινὸ κοσμικὸ τυπικό. Αὐτὸ ἰσχύει ἀκόμη καὶ στὴν περίπτωσι κατὰ τὴν ὁποία σὲ αὐτὰ τὰ στοιχεῖα ὑπάρχουν μεταγενέστερες διασκευές, ὥστε νὰ προσαρμόζωνται στὶς ἀνάγκες τῆς μοναστηριακῆς κοινότητος. Ἐπὶ παραδείγματι ἡ διακονικὴ αἴτησι ποὺ ἀκούγεται στὰ μοναστήρια *«Ὑπὲρ τοῦ πατρὸς ἡμῶν (τάδε) ἱερομονάχου καὶ πάσης τῆς ἐν Χριστῷ ἡμῶν ἀδελφότητος…»* ὡς κείμενο κατὰ λέξιν δὲν προέρχεται βεβαίως ἀπὸ τὶς ᾀσματικὲς ἐνοριακὲς ἀκολουθίες, ἀλλὰ ὡς αἴτησι προωρισμένη γιὰ χρῆσι ἀπὸ κληρικὸ ἔχει τὴν γενεσιουργὸ αἰτία της στὸ ᾀσματικὸ τυπικό.

Γι᾽ αὐτὸ καὶ στὶς μοναστικὲς ἀκολουθίες τὰ τελετουργικὰ στοιχεῖα τῶν κληρικῶν δὲν εἶναι ἀναγκαῖα καὶ ἀπαραίτητα δομικὰ ὑλικά· δηλαδὴ οἱ μοναστικὲς ἀκολουθίες ὑφίστανται καὶ χωρὶς αὐτά. Ὡς ἐκ τούτου οἱ μοναστικὲς ἀκολουθίες μποροῦν νὰ τελεστοῦν καὶ χωρὶς τὴν συμμετοχὴ ἱερέως, ὁπότε ὅλα τὰ ἱερατικὰ καὶ διακονικὰ στοιχεῖά τους παραλείπονται. Αὐτὸ καὶ μόνον τὸ γεγονὸς δείχνει δύο πράγματα· 1ον) ὅτι τὰ τελετουργικὰ στοιχεῖα τῶν κληρικῶν στὶς σημερινές μας ἀκολουθίες εἶναι μεταγενέστερα δάνεια καὶ ὕστερες ἐνσωματώσεις ἀπὸ τὸν ἀρχαῖο ᾀσματικὸ τύπο, καὶ 2ον) ὅτι σὲ ὅσες ἀκολουθίες ἀκόμη καὶ σήμερα ἡ συμμετοχὴ ἱερέως εἶναι ἀπαραίτητη αὐτὲς οἱ ἀκολουθίες ἐπίσης προέρχονται καὶ ἐπιβιώνουν –εἴτε ὁλόκληρες εἴτε κατὰ τὸ κυριώτερο μέρος τους– ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο ᾀσματικὸ τυπικό.

4. Στὴν ἀρχαιότερη μοναστηριακὴ παράδοσι μέχρι τὸν 16ο αἰῶνα περίπου ὁ προοιμιακὸς ψαλμὸς (103ος) ἐψάλλετο ὁλόκληρος ἀνὰ στίχο (δηλαδὴ ἐστιχολογεῖτο) μετὰ τοῦ ἐφυμνίου *«Δόξα σοι, ὁ Θεός»*. Ἡ ἀρχικὴ μελοποίησι τῶν στίχων ἦταν λιτή, πρᾶγμα ποὺ δείχνει τὴν ὕπαρξι ἑνὸς προτύπου, ποὺ δὲν ἦταν ἄλλο ἀπὸ τὴν ψαλτικὴ παράδοσι τοῦ ἐνοριακοῦ τύπου. Ἀπὸ ἐδῶ ἕλκει τὴν καταγωγή της καὶ ἡ σημερινὴ ψαλμῴδησι τῶν γνωστῶν μας ἀνοιξανταρίων, τὰ ὁποῖα πάντως ἀπὸ πολὺ νωρὶς ἀπέκτησαν ἐπιτετηδευμένο μέλος.[21]

Ἐπίσης στὸν ᾀσματικὸ ἑσπερινὸ τῆς Κυριακῆς, δηλαδὴ τοῦ Σαββάτου ἑσπέρας, ἐστιχολογεῖτο ὁλόκληρος τοὐλάχιστον ὁ 1ος ψαλμὸς *«Μακάριος ἀνὴρ»* μὲ κάποιο ἐφύμνιο, ἐνίοτε δὲ ἀκολουθοῦσαν

[21] *Διατριβή*, σσ. 241-242.

καὶ οἱ ἑπόμενοι ψαλμοὶ μέχρι τοῦ 6ου[22]. Συνεπῶς ἡ πρόβλεψι τοῦ σημερινοῦ τυπικοῦ νὰ διαβάζεται τὸ Σάββατο ἑσπέρας τὸ 1ο κάθισμα τοῦ ψαλτηρίου, τὸ ὁποῖο ξεκινᾷ πάλι μὲ τὸ *«Μακάριος ἀνήρ»*, κατάγεται ἀπὸ τὴν προαναφερθεῖσα πρᾶξι τοῦ ᾀσματικοῦ τυπικοῦ.

Ἀλλὰ καὶ ὁ ψαλμὸς 140, τὸ γνωστό μας *«Κύριε, ἐκέκραξα»*, ἐστιχολογεῖτο σὲ κάθε ᾀσματικὸ ἑσπερινὸ μὲ ὑπόψαλμα σὲ κάθε στίχο εἰδικὸ τροπάριο, ποὺ ὠνομαζόταν κεκραγάριο. Ἄρα καὶ τὸ *«Κύριε, ἐκέκραξα»* εἶναι στοιχεῖο τοῦ ᾀσματικοῦ τύπου, ποὺ ὄχι μόνον ἐπιβιώνει ἀλλὰ καὶ παραμένει σὲ κεντρικὴ θέσι καὶ στὸν σημερινὸ ἑσπερινό[23].

Ἀπὸ τὸν ᾀσματικὸ ἑσπερινὸ προέρχονται ἐπίσης καὶ τὰ προκείμενα τοῦ ἑσπερινοῦ, τὰ ὁποῖα εἶναι ψαλμικοὶ στίχοι. Ἀρχικῶς ὡς προκείμενα ἐψάλλοντο ὁλόκληροι οἱ ψαλμοί, ἐνῷ ἀργότερα καὶ μέχρι σήμερα μόνον ὡρισμένοι ψαλμικοὶ στίχοι κατ᾽ ἐκλογήν[24]. Σήμερα διατηροῦνται ἀκόμη λίγα προκείμενα στιχολογούμενα μὲ ὅλους τοὺς στίχους τοῦ ἀντίστοιχου ψαλμοῦ τους· τέτοια εἶναι· στὸν ἑσπερινὸ τοῦ μεγάλου Σαββάτου (μὲ τὴν λειτουργία τοῦ μεγάλου Βασιλείου) τὸ μέγα προκείμενον *«Ἀνάστα, ὁ Θεός»* (ψαλμὸς 81ος), ποὺ ψάλλεται ἀντὶ τοῦ *«ἀλληλούια»* μετὰ τὸ ἀποστολικὸ ἀνάγνωσμα· στὸν μέγα ἑσπερινὸ τῶν Χριστουγέννων τὰ δύο τροπάρια *«Λαθὼν ἐτέχθης ὑπὸ τὸ σπήλαιον»* καὶ *«Ἀνέτειλας, Χριστέ, ἐκ παρθένου»*, τῶν ὁποίων τὰ ἀκροτελεύτια ψάλλονται ἀντιστοίχως ὡς ἐφύμνια ὅλων τῶν στίχων τῶν ψαλμῶν 86 καὶ 92· καὶ στὸν μέγα ἑσπερινὸ τῶν Θεοφανείων τὰ δύο τροπάρια *«Ἐπεφάνης ἐν τῷ κόσμῳ»* καὶ *«Ἁμαρτωλοῖς καὶ τελώναις»*, τῶν ὁποίων τὰ ἀκροτελεύτια ψάλλονται ἀντιστοίχως ὡς ἐφύμνια ὅλων τῶν στίχων τῶν ψαλμῶν 66 καὶ 92[25].

---

[22] *Διατριβή*, σσ. 144-145.

[23] *Διατριβή*, σσ. 142, 151.

[24] *Διατριβή*, σσ. 244-245.

[25] Τὰ προκείμενα διακρίνονται σὲ αὐτὰ τῶν καθημερινῶν καὶ στὰ λεγόμενα μεγάλα προκείμενα· στὰ τελευταῖα ἀνήκει καὶ τὸ *«Ἀνάστα, ὁ Θεός»*. Νομίζω ὅτι ἡ διάκρισι τῶν προκειμένων σὲ μεγάλα καὶ καθημερινὰ δὲν ὀφείλεται στὸ ἐκτενὲς καὶ ἐπιτετηδευμένο μέλος τῶν πρώτων, ὅπως νομίζεται γενικῶς σήμερα, ἀλλὰ σὲ κάποια διάκρισι τοῦ ἀρχαίου ᾀσματικοῦ τυπικοῦ. Συγκεκριμένα στὸ ᾀσματικὸ τυπικὸ χρησιμοποιοῦνταν σὲ κάθε ἀκολουθία πολλὰ (ψαλμικά) ἀντίφωνα, τὰ ὁποῖα ἐπίσης διακρίνονταν σὲ μικρὰ καὶ μεγάλα ἀντίφωνα. Μεγάλα ὠνομάζονταν, ὅταν ψάλλονταν ἀντιφωνικῶς ὅλοι οἱ στίχοι τῶν ψαλμῶν· ἐνῷ μικρὰ ὠνομάζονταν, διότι ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὰ μεγάλα δὲν ἐψάλλοντο ὁλόκληροι οἱ ψαλμοί, ἀλλὰ ἀπὸ κάθε ψαλμὸ

Μὲ τὸν ἑσπερινὸ εἶναι ἐπίσης συνδεδεμένη καὶ ἡ ἀκολουθία τῶν προηγιασμένων τιμίων δώρων· μάλιστα ἀρχικὰ συνδεόταν μὲ τὸν ᾀσματικὸ ἑσπερινό, ἀπὸ τὸν ὁποῖο διετήρησε κάποια στοιχεῖα, καὶ ὅταν μεταγενεστέρως ἐπικράτησε νὰ τελῆται συναπτῶς μὲ τὸν μοναστικὸ ἑσπερινό. Τέτοια ᾀσματικὰ στοιχεῖα εἶναι ἡ ἔναρξι *«Εὐλογημένη ἡ βασιλεία τοῦ Πατρός»* (χαρακτηριστικὴ ἔναρξι ὅλων τῶν ᾀσματικῶν ἀκολουθιῶν), ἡ χρῆσι τῶν εὐχῶν τῶν ἀντιφώνων τοῦ ᾀσματικοῦ ἑσπερινοῦ κατὰ τὴν ἀνάγνωσι τοῦ ψαλτηρίου, καὶ τὸ ὅτι ὁ ψαλμικὸς στίχος *«Κατευθυνθήτω ἡ προσευχή μου»* (*Ψ* 140:2) ψάλλεται κατὰ τὸ ᾀσματικὸ ἔθος ὡς ἐφύμνιο τριῶν στίχων τοῦ ἴδιου ψαλμοῦ[26]. Ἀλλὰ καὶ οἱ τρεῖς πρῶτοι ψαλμοὶ τῶν ᾠδῶν τῶν ἀναβαθμῶν (*Ψ* 119, 120 καὶ 121) ποὺ διαβάζονται σήμερα στὸν καθημερινὸ ἑσπερινὸ τῆς μεγ. τεσσαρακοστῆς, ἄρα καὶ στὶς ἀκολουθίες τῶν προηγιασμένων, (τὰ γνωστὰ *«Πρὸς Κύριον»*) εἶναι πιθανὸν δάνειο ἀπὸ τὴν ἀκολουθία τῆς ᾀσματικῆς παννυχίδος[27].

5. Στὴν σημερινὴ ἀκολουθία τοῦ ὄρθρου βρίσκουμε τοὺς ψαλμοὺς 3ο (*«Κύριε, τί ἐπληθύνθησαν οἱ θλίβοντές με»*), 62ο (*«Ὁ Θεὸς ὁ Θεός μου, πρὸς σὲ ὀρθρίζω»*) καὶ 142ο (*«Κύριε, εἰσάκουσον τῆς προσευχῆς μου»*) νὰ ἔχουν ἐνταχθῆ στὸν λεγόμενο ἑξάψαλμο. Οἱ ψαλμοὶ αὐτοὶ ὅμως χρησιμοποιοῦνταν ἀρχικῶς στὸν ᾀσματικὸ ὄρθρο, ἀπὸ ὅπου προφανῶς κληρονομήθηκαν καὶ στὴν ἀντίστοιχη μοναστικὴ ἀκολουθία[28].

Ἡ ἐπιλογὴ κάποιων ψαλμῶν ποὺ χρησιμοποιοῦνται ὡς πολυέλεοι κατὰ τὴν μοναστικὴ πρακτικὴ σὲ ἑορτάσιμες ἡμέρες ἔλκει ἐπίσης τὴν καταγωγή της ἀπὸ τὸν ᾀσματικὸ ὄρθρο, ὅπου οἱ ἀντίστοιχοι ψαλμοὶ ἐχρησιμοποιοῦντο ὡς ἐναλλασσόμενα ἀντίφωνα. Ἀκόμη ὁ 118ος ψαλμός, ὁ γνωστὸς καὶ ὡς «ἄμωμος», ψαλλόταν ἀντιφωνικῶς στὸν ᾀσματικὸ ὄρθρο τῶν Κυριακῶν διῃρημένος σὲ 3 ἀντίφωνα, καὶ ἀπὸ ἐκεῖ πέρασε καὶ στὸν μοναστικὸ τύπο, ὥστε σήμερα ὁ ἄμωμος νὰ

3 ἢ 4 στίχοι κατ᾽ ἐκλογήν (*Διατριβή*, σσ. 141, 145). Θεωρῶ ὅτι κατ᾽ ἀντιστοιχίαν καὶ τὰ μεγάλα προκείμενα ὠνομάζονταν ἔτσι, διότι εἶχε διατηρηθῆ ἡ πρακτικὴ νὰ ψάλλωνται ὡς ἐφύμνιο σὲ ὅλους τοὺς στίχους τοῦ ἐνδιάτακτου ψαλμοῦ, ὅπως τὰ 5 παραδείγματα ποὺ ἀναφέρθηκαν παραπάνω.

[26] *Διατριβή*, σσ. 271-272.

[27] *Διατριβή*, σσ. 288-289.

[28] *Διατριβή*, σσ. 245-246, 280.

ἀποτελῇ ἀδιάσπαστο στοιχεῖο τῆς ὀρθρινῆς ἀκολουθίας τοῦ Σαββάτου καὶ τῆς Κυριακῆς[29]. Μάλιστα σύμφωνα μὲ τὸ ἰσχῦον Τυπικὸν τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας[30] (ἐφεξῆς Τ.Μ.Ε.) ὁ ἄμωμος πρέπει νὰ στιχολογῆται ὁλόκληρος κατὰ τοὺς ὄρθρους τῶν Ψυχοσαββάτων ἀκόμη καὶ στοὺς ἐνοριακοὺς ναούς[31].

Στὸν ὄρθρο τῶν Κυριακῶν καὶ κάποιων δεσποτικῶν ἑορτῶν τὸ «βυζαντινὸ» κοσμικὸ τυπικὸ προέβλεπε τὴν ψαλμῴδησι τῆς ὑπακοῆς. Ἀργότερα ἡ μοναστηριακὴ τάξι δανείστηκε ἀπὸ τὸν ἁσματικὸ τύπο τόσο τὰ τροπάρια αὐτά, ὅσο καὶ τὸν τρόπο ψαλμῳδήσεώς τους[32].

Οἱ ὕμνοι οἱ ψαλλόμενοι στὸν ἑορτάσιμο μοναστικὸ ὄρθρο μετὰ τὸν 50ὸ ψαλμό, ποὺ γι' αὐτὸ ὀνομάζονται «πεντηκοστάρια» τροπάρια, ἕλκουν τὴν καταγωγή τους ἀπὸ τὸ βυζαντινὸ κοσμικὸ τυπικό[33]. Οἱ 9 βιβλικὲς ᾠδές, ποὺ βρίσκονται στὸ Μέγα Ὡρολόγιον καὶ στὸ τέλος τοῦ λειτουργικοῦ Ψαλτηρίου, ἀποτελοῦσαν ἐπίσης ἀναπόσπαστο στοιχεῖο τοῦ ἁσματικοῦ ὄρθρου, καὶ ἀπὸ ἐκεῖ ἐνσωματώθηκαν ὡς κεντρικὸ τμῆμα στὴν ἀκολουθία τοῦ μοναστικοῦ ὄρθρου, παρ' ὅτι στὴν ἰσχύουσα σήμερα ἐνοριακὴ λατρευτικὴ πρᾶξι ἡ στιχολογία τους ἔχει ἀτονήσει[34]. Ἐπιπλέον οἱ τρεῖς ψαλμοὶ τῶν αἴνων (148, 149, καὶ 150) καὶ τὸ θεοτοκίο στὸ τέλος τῶν αἴνων τῶν Κυριακῶν *«Ὑπερευλογημένη ὑπάρχεις, θεοτόκε παρθένε»* προέρχονται ὡσαύτως ἀπὸ τὸν ἁσματικὸ ὄρθρο, ἀπὸ ὅπου πέρασαν καὶ στὸν μοναστηριακὸ τύπο, παραμένοντας ἕως καὶ σήμερα σταθερὰ στοιχεῖα τοῦ ὄρθρου[35].

6. Ὁ ἀρχαῖος ψαλλόμενος ὕμνος τοῦ μεγάλου ἀποδείπνου *«Ἡ ἀσώματος φύσις τὰ χερουβίμ»*, καθὼς καὶ οἱ εὐαγγελικὲς περικοπὲς ποὺ διαβάζονται στὰ ἀπόδειπνα τῆς πρώτης ἑβδομάδος τῆς μεγάλης

---

[29] *Διατριβή*, σσ. 245-246.

[30] *Τυπικὸν τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας, ὅμοιον καθ' ὅλα πρὸς τὴν ἐν Κωνσταντινουπόλει ἐγκεκριμένην ἔκδοσιν, ἥ τις δὶς ἐξεδόθη ὑπὸ Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, μὲ πολλὰς προσθήκας καὶ ἐπιδιορθώσεις ὑπὸ τοῦ πρωτοψάλτου Γεωργίου Βιολάκη, ἐργασθέντος μετὰ δύο ἀλλεπαλλήλων ἐπιτροπῶν, ἐπὶ τούτῳ πατριαρχικῇ διαταγῇ ὁρισθεισῶν*, ἐν Κωνσταντινουπόλει, ἐκ τοῦ Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου, 1888.

[31] Τ.Μ.Ε., 1888, σσ. 332-333, 405.

[32] *Διατριβή*, σσ. 281-282.

[33] *Διατριβή*, σ. 250.

[34] *Διατριβή*, σ. 252.

[35] *Διατριβή*, σσ. 256-259.

τεσσαρακοστῆς προέρχονται ἀπὸ τὴν ἀκολουθία τῆς ἁσματικῆς πανυχίδος[36]. Ἀλλὰ καὶ οἱ ἄλλοι δύο ἀρχαῖοι ὕμνοι τοῦ μεγάλου ἀποδείπνου *«Μεθ᾽ ἡμῶν ὁ Θεὸς»* καὶ *«Κύριε τῶν δυνάμεων, μεθ᾽ ἡμῶν γενοῦ»* διατηροῦν τὸν ἁσματικὸ τρόπο ψαλμῳδήσεως (ἐπαναλαμβανόμενα ἐφύμνια σὲ βιβλικοὺς στίχους).

Ὁ 133ος ψαλμὸς (*«Ἰδοὺ δὴ εὐλογεῖτε τὸν Κύριον»*) ἐχρησιμοποιεῖτο ἀρχικῶς στὸ πρῶτο σταθερὸ ἀντίφωνο τοῦ ἁσματικοῦ ὄρθρου, ἀλλὰ κατόπιν ἐνσωματώθηκε στὴν ἀκολουθία τοῦ μοναστικοῦ μεσονυκτικοῦ[37].

Ὁ 85ος ψαλμὸς (*«Κλῖνον, Κύριε, τὸ οὖς σου καὶ ἐπάκουσόν μου»*) ἦταν ὁ ἐναρκτήριος καὶ σταθερὸς ψαλμὸς τοῦ πρώτου ἀντιφώνου τοῦ ἁσματικοῦ ἑσπερινοῦ, ἐνῷ σήμερα εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς τρεῖς ψαλμοὺς ποὺ ἀναγινώσκονται στὴν ἀκολουθία τῆς 9ης ὥρας, ἡ ὁποία ἀπὸ ἀρχαιοτάτων χρόνων ἐτελεῖτο συναπτῶς μὲ τὸν ἑσπερινό[38].

Στὸ λειτουργικὸ βιβλίο τοῦ Τριῳδίου παρατίθενται γιὰ τὴν 6η ὥρα τῶν καθημερινῶν (ἀπὸ Δευτέρας ἕως Παρασκευῆς) τῆς μεγάλης τεσσαρακοστῆς[39], τὰ ἀκόλουθα· ἕνα σύντομο «τροπάριον τῆς προφητείας», ἕνα προκείμενο μὲ τὸν στίχο του, ἕνα προφητικὸ ἀνάγνωσμα καὶ κατόπιν ἄλλο ἕνα προκείμενο μὲ τὸν στίχο του. Ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα στὴν πραγματικότητα προέρχονται ἀπὸ τὴν ἑνοριακὴ ἀκολουθία τῆς ἁσματικῆς τριδέκτης, τὰ ὁποῖα ἐνσωματώθηκαν ὀργανικὰ στὴν ἀντίστοιχη μοναστικὴ ἀκολουθία τῆς 6ης ὥρας[40].

Δάνεια ἀπὸ τὸ ἁσματικὸ-ἑνοριακὸ τυπικὸ πρέπει ἐπίσης νὰ θεωρηθοῦν ὁ τρόπος στιχολογίας τοῦ *«Χριστὸς ἀνέστη»*, καθὼς καὶ ἡ λιτανεία τοῦ ἱερατείου καὶ τῶν πιστῶν ἐκτὸς τοῦ ναοῦ καὶ ἡ ἐπιστροφὴ ἐντὸς αὐτοῦ τὸ βράδυ τῆς ἀναστάσεως, ἡ τελετὴ τῆς ὑψώσεως τοῦ τιμίου σταυροῦ στὶς 14 σεπτεμβρίου, ἡ λιτανεία τῶν εἰκόνων τὴν Κυριακὴ τῆς ὀρθοδοξίας, ἡ τελετὴ τῆς σταυροπροσκυνήσεως τὴν ἀντίστοιχη Κυριακή, οἱ λιτανεῖες ποὺ διατηροῦνται ἀκόμη στὸ Ἅγιον

[36] *Διατριβή*, σ. 287.

[37] *Διατριβή*, σ. 280.

[38] *Διατριβή*, σ. 270.

[39] Τὰ ἴδια στοιχεῖα παρατίθενται καὶ γιὰ τὴν 6η ὥρα τῆς Τετάρτης καὶ τῆς Παρασκευῆς τῆς τυρινῆς ἑβδομάδος.

[40] *Διατριβή*, σσ. 290-291.

Ὅρος (καὶ ἀλλοῦ) κατὰ τὶς ἡμέρες τῆς διακαινησιμου ἑβδομάδος, καθὼς καὶ ἄλλες παρόμοιες τελετουργικὲς πράξεις[41].

Τὰ τρία μικρὰ ἀντίφωνα *«Ἀγαθὸν τὸ ἐξομολογεῖσθαι τῷ Κυρίῳ»* καὶ τὰ ἐφύμνιά τους ἀποτελοῦσαν τὸ ψαλτὸ τμῆμα τοῦ δευτέρου μέρους τοῦ ᾳσματικοῦ ἑσπερινοῦ, ἐνῶ ἐνδιάμεσα ὑπῆρχαν διακονικὲς συναπτές, καθὼς καὶ εὐχὲς γιὰ τοὺς κατηχουμένους. Τοὐλάχιστον ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 8ου αἰῶνος τὰ 3 αὐτὰ μικρὰ ἀντίφωνα μεταφέρονται στὴν ἀρχὴ τῆς θ. λειτουργίας μαζὶ μὲ τὰ ἐφύμνια καὶ τὶς συναπτές, καὶ γίνονται ἀναπόσπαστο μέρος τῆς θείας λειτουργίας γιὰ ὅλες τὶς ἡμέρες τοῦ ἔτους, μὲ ἄλλες ὅμως εὐχές, ἁρμόδιες γιὰ τὴν λειτουργία· οἱ δὲ εὐχὲς τῶν κατηχουμένων μεταφέρθηκαν μετὰ τὰ ἀναγνώσματα τῆς λειτουργίας. Ἀπὸ τὶς μαρτυρίες τῶν πηγῶν προκύπτει ἀβίαστα ὅτι τὸ τμῆμα αὐτὸ τῆς λειτουργίας μορφώθηκε καὶ σχηματοποιήθηκε κατὰ τὸ ὑπόδειγμα τῆς ἀκολουθίας τοῦ ᾳσματικοῦ ἑσπερινοῦ[42]. Εἰδικῶς τὰ 3 μικρὰ ἀντίφωνα *«Ἀγαθὸν τὸ ἐξομολογεῖσθαι τῷ Κυρίῳ»* κατέστησαν τὰ συνήθη ἀντίφωνα τῆς λειτουργίας χρησιμοποιούμενα καὶ κατὰ τὶς Κυριακὲς καὶ κατὰ τὶς καθημερινές, καθὼς λόγῳ τῶν ψαλμικῶν στίχων τους ἐναρμονίζονται ἄριστα μὲ τὸν ἀναστάσιμο χαρακτῆρα τῆς λειτουργίας. Σήμερα δυστυχῶς στὴν ἐνοριακὴ πρᾶξι τὰ ἀντίφωνα αὐτὰ ἔχουν σχεδὸν παροπλιστῆ καὶ ξεχαστῆ ἐξαιτίας μιᾶς σειρᾶς παρεξηγήσεων καὶ λειτουργικῶν μεταβολῶν, ποὺ ὡδήγησαν στὴν ἐσφαλμένη ἀντίληψι ὅτι εἶναι κατάλληλα μόνον γιὰ τὶς ἁπλὲς μὴ ἑορτάσιμες καθημερινές. Ἀσφαλῶς πρέπει τὰ ἀρχαῖα ἀντίφωνα νὰ ἐπανέλθουν σὲ συχνὴ καὶ ἐπίσημη χρῆσι καὶ κατὰ τὶς Κυριακές, τοὐλάχιστον γιὰ τὶς ἐνορίες, ἐνῷ τὰ διαδεδομένα σήμερα καὶ νεοφανῆ ἀντίφωνα *«Εὐλόγει ἡ ψυχή μου τὸν Κύριον»*, ποὺ προέρχονται ἀπὸ τοὺς δύο ψαλμοὺς τῆς ἀκολουθίας τῶν τυπικῶν, πρέπει νὰ καταργηθοῦν ἄμεσα ὡς περιττά, ἀδόκιμα, ἐλλιπῆ, παράτυπα καὶ ἀντιπαραδοσιακά[43].

Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ ᾳσματικοῦ τυπικοῦ μία ἀπὸ τὶς τελευταῖες εὐχὲς τῆς λειτουργίας ὀνομάζεται ὀπισθάμβωνος, διότι πράγματι κατὰ τὴν «βυζαντινὴ» περίοδο ἐλέγετο ὄπισθεν τοῦ ἄμβωνος, ὁ

[41] Πρβλ. *Διατριβή*, σσ. 76, 283-285.

[42] *Διατριβή*, σ. 274.

[43] Λεπτομερέστερη ἐξέτασι τοῦ θέματος τῶν ἀντιφώνων παραθέτω στὴν ὑπὸ ἔκδοσιν διδακτορική μου διατριβὴ *Γεώργιος Βιολάκης, ὁ πρωτοψάλτης, ὁ μουσικολόγος, ὁ τυπικολόγος (1820-1911)*.

ὁποῖος ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἦταν μία ὑψωμένη καὶ εὐρύχωρη ἐξέδρα στὸ κέντρο τοῦ σολέα, ἔμπροσθεν δηλαδὴ τοῦ ἱεροῦ βήματος. Ἡ συγκεκριμένη εὐχὴ διατηρεῖ τὴν παλαιὰ ὀνομασία της «ὀπισθάμβωνος» μέχρι σήμερα, παρ᾽ ὅτι ἐδῶ καὶ αἰῶνες ὁ ἄμβωνας αὐτοῦ τοῦ εἴδους ἔχει καταργηθῆ, καὶ ἡ εὐχὴ σήμερον ἐκφωνεῖται ὑπὸ τοῦ ἱερέως ἔξωθεν τοῦ βήματος εἴτε κατενώπιον τῆς ἁγίας τραπέζης (τὸ καὶ ὀρθότερον) εἴτε ἔμπροσθεν τῆς εἰκόνος τοῦ Χριστοῦ[44].

Στοιχεῖα τοῦ ᾀσματικοῦ τυπικοῦ σῴζονται ἐπίσης στὴν ἀκολουθία τῆς γονυκλισίας, ἡ ὁποία τελεῖται στὸν πρῶτο μεθέορτο ἑσπερινὸ ἀνήμερα τῆς Πεντηκοστῆς ἑσπέρας. Κατ᾽ ἀρχὰς ἡ ἴδια ἡ πρᾶξι τῆς γονυκλισίας ἀνήκει στὸ ἔθος τῶν ἀρχαίων ἐνοριακῶν ἀκολουθιῶν καὶ διατηρήθηκε καὶ στὸ μοναστηριακὸ τυπικό. Ἐπιπλέον στὸν σήμερα τελούμενο ἑσπερινὸ τῆς γονυκλισίας τῆς Πεντηκοστῆς σῴζονται στοιχεῖα τοῦ ᾀσματικοῦ ἑσπερινοῦ, καὶ συγκεκριμένα οἱ τρεῖς εὐχὲς τῶν μικρῶν ἀντιφώνων (*«Εὐλογητὸς εἶ, Κύριε, δέσποτα παντοκράτορ, ὁ φωτίσας τὴν ἡμέραν τῷ φωτὶ τῷ ἡλιακῷ»*, *«Κύριε Κύριε, ὁ ῥυσάμενος ἡμᾶς ἀπὸ παντὸς βέλους πετομένου ἡμέρας»*), ἡ εὐχὴ τῶν πληρωτικῶν (*«Ὁ Θεὸς ὁ μέγας καὶ ὕψιστος, ὁ μόνος ἔχων ἀθανασίαν»*) καὶ ἡ εὐχὴ τῆς κεφαλοκλισίας (*«Κύριε ὁ Θεὸς ἡμῶν, ὁ κλίνας οὐρανοὺς καὶ καταβὰς ἐπὶ σωτηρίᾳ τοῦ γένους τῶν ἀνθρώπων»*). Οἱ τρεῖς εὐχὲς τῶν μικρῶν ἀντιφώνων εἶναι οἱ δεύτερες μικρὲς εὐχὲς τῶν τριῶν γονυκλισιῶν, ἐντασσόμενες δὲ στὸ σχῆμα τοῦ μοναστικοῦ ἑσπερινοῦ κρατοῦν τὴν ἴδια περίπου θέσι ποὺ εἶχαν καὶ στὸν ᾀσματικὸ ἑσπερινό. Δὲν εἶναι περιττὸ νὰ σημειώσουμε ἐν κατακλεῖδι ὅτι τὰ τελευταῖα ἀμυδρότατα ἴχνη τοῦ ᾀσματικοῦ ἑσπερινοῦ σῴζονται στὴν ξεχωριστὴ ἀκολουθία τοῦ σημερινοῦ ἑσπερινοῦ τῆς γονυκλισίας[45].

7. Ὁλοκληρώνοντας τὴν συνοπτικὴ παρουσίασι τοῦ θέματος θέλω νὰ παρατηρήσω ὅτι ἀπὸ μία ἄποψι εἶναι μὲν σωστὴ ἀλλὰ ταυτόχρονα καὶ κάπως παραπλανητικὴ ἡ συνήθης ἀναφορὰ ὅτι στὸ ἀρχαῖο ᾀσματικὸ τυπικὸ οἱ τελούμενες ἀκολουθίες ἦσαν μόνον 4, ᾀσματικὸς ἑσπερινός, παννυχίς, ᾀσματικὸς ὄρθρος καὶ ᾀσματικὴ τριθέκτη. Τοῦτο, διότι ἐκτὸς τῶν τεσσάρων αὐτῶν ἀκολουθιῶν ὑπάρχουν καὶ κάποιες

[44] Πρβλ. *Διατριβή*, σσ. 131, 137-138.
[45] *Διατριβή*, σσ. 275-277.

ἀκόμη γνωστὲς ἀκολουθίες ποὺ τελοῦνται ἴσως ὄχι τόσο τακτικά, ἀλλὰ εἶναι βασικὲς ἀκολουθίες γιὰ τὴν ἐνοριακὴ ζωή.

Ἀναφέρομαι πρῶτ᾽ ἀπ᾽ ὅλα στὴν ἀκολουθία τῆς θείας λειτουργίας, ἡ ὁποία διαθέτει καὶ διατηρεῖ μέχρι σήμερα ὅλα τὰ βασικὰ στοιχεῖα τοῦ ἀρχαίου ᾀσματικοῦ τυπικοῦ· ἔχει ἔναρξι τὸ *«Εὐλογημένη ἡ βασιλεία»*, εἶναι ἀπαραίτητη ἡ συμμετοχὴ λειτουργοῦντος ἱερέως, διότι χωρὶς ἱερέα δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ τελεσθῇ λειτουργία, δὲν ἔχει κανόνες, στιχηρὰ καὶ ἄλλα ὑμνογραφήματα τοῦ μοναστηριακοῦ ἤθους, ἔχει εἰσόδους, ἀσπασμούς, ἐξόδους καὶ τελετουργικὲς κινήσεις. Ἡ λειτουργία εἶναι ἡ κατ᾽ ἐξοχὴν ἀκολουθία τοῦ ᾀσματικοῦ τύπου ποὺ εἶναι κοινὴ καὶ γιὰ τοὺς δύο τύπους λειτουργικῶν παραδόσεων, ἐνοριακὸ καὶ μοναστικό, καὶ ἔχει παραμείνει στὴν ἀρχική της μορφή. Ἡ μόνη μοναστικὴ ἐπίδρασι ποὺ ἔχει δεχτῆ εἶναι τὰ τυπικὰ καὶ οἱ μακαρισμοί, ποὺ καὶ αὐτὰ στὶς ἐνορίες ὑποχωροῦν ἔναντι τῶν γνωστῶν ἀντιφώνων.

Ὁμοίως στὸ ἐνοριακὸ-ᾀσματικὸ τυπικὸ ἀνήκουν οἱ ἀκολουθίες καὶ τῶν ἄλλων βασικῶν μυστηρίων, δηλαδὴ τοῦ βαπτίσματος (μαζὶ μὲ τὴν τάξι τῶν ἐξορκισμῶν-κατηχήσεων, ποὺ προηγεῖται), τοῦ γάμου καὶ τοῦ πρὸ αὐτοῦ ἀρραβῶνος, καθὼς καὶ τοῦ εὐχελαίου. Στὴν ἀκολουθία τοῦ γάμου μάλιστα προηγεῖται τῆς ἐνάρξεως ἡ κατὰ στίχον ψαλμῴδησι τοῦ 127ου ψαλμοῦ μὲ σύντομο ἐφύμνιο σὲ κάθε στίχο τὸ *«Δόξα σοι, ὁ Θεὸς ἡμῶν, δόξα σοι»*, ἀκριβῶς κατὰ τὸ ὕφος τοῦ ἀρχαίου ᾀσματικοῦ τρόπου.

Γιὰ τὸ εὐχέλαιο πρέπει νὰ παρατηρήσουμε ὅτι ἔχει δεχθῆ στὴν ἀρχή του μία προσθήκη ἑνὸς συντομευμένου μοναστικοῦ ὄρθρου καὶ ὅτι στὰ νεώτερα χρόνια ἔχει ἐκπέσει ἀπὸ τὰ ἔντυπα εὐχολόγια ἡ ἀρχαία ἔναρξι τῆς καθαυτὸ ἀκολουθίας τοῦ μυστηρίου, δηλαδὴ τὸ *«Εὐλογημένη ἡ βασιλεία»*, ποὺ πρέπει νὰ ἀποκατασταθῇ καὶ νὰ προηγηθῇ ἀκριβῶς πρὶν ἀπὸ τὰ εἰρηνικά, σύμφωνα ἄλλωστε καὶ μὲ τὴν καταλυτικὴ μαρτυρία ὅλων σχεδὸν τῶν χειρογράφων. Ἀπὸ αὐτὸ τὸ σημεῖο καὶ μετὰ εἶναι ἡ ᾀσματικὴ ἀκολουθία τοῦ μυστηρίου.

Στὶς ᾀσματικὲς ἀκολουθίες ποὺ ἔχουν ἐπιβιώσει μέχρι σήμερα πρέπει ἐπίσης νὰ συνυπολογίσουμε καὶ τὴν ἐξόδιο ἀκολουθία, ὅπως ὁρίζεται νὰ τελῆται στὸ Τυπικὸ τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας, ἔστω καὶ ἂν δὲν εἶναι ἐντελῶς ἀναλλοίωτη, ἀλλὰ ἔχει δεχθῆ ἱκανὲς ἐπιδράσεις τοῦ μοναστικοῦ τύπου, ὅπως τὴν ἔναρξι μὲ τὸ *«Εὐλογητὸς ὁ Θεός»*

καὶ τὴν χρῆσι ἀρκετῶν ὕμνων. Παραμένει ὅμως ἀκολουθία χωρὶς μοναστικὸ κανόνα (κατὰ τὸ Τ.Μ.Ε. πάντοτε), μὲ ἀπαραίτητη τὴν παρουσία ἱερέως, ἐνῷ διασῴζει καὶ τὴν ἀρχαία ψαλμῴδησι τοῦ «ἀμώμου» (ΡΙ8^{ου} ψαλμοῦ) χωρισμένου σὲ τρία ἀντίφωνα, μὲ ἐπιλογὴ στίχων κατὰ τοὺς τελευταίους αἰῶνες, καθὼς καὶ τὴν ψαλμῴδησι τοῦ προκειμένου τῆς ἀποστολικῆς περικοπῆς.

Ὑπάρχει ἄλλη μία ἀκολουθία τοῦ ᾀσματικοῦ τυπικοῦ ποὺ διασῴζεται ἐν χρήσει στὴν σημερινὴ λειτουργικὴ πρᾶξι, ἀλλὰ ἔχει διαμορφωθῆ καὶ προσαρμοσθῆ ἀρκετὰ στὸ ὕφος τῆς μοναστικῆς τάξεως. Πρόκειται γιὰ τὴν ἀκολουθία τῆς παννυχίδος, ἡ ὁποία ἀπὸ τὸν ᾀσματικὸ τύπο πέρασε στὸν μοναστικό, μὲ τὶς ἑξῆς μεταβολές· ἡ ἔναρξι γίνεται μὲ τὸ *«Εὐλογητός»*, ὁ ἀρχικὸς ἐναρκτήριος ψαλμός, ὁ ὁποῖος ἦταν ὁ 90^{ός} (*«Ὁ κατοικῶν ἐν βοηθείᾳ τοῦ ὑψίστου»*), ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ τὸν 50^{ό}, ἀφαιρέθηκαν τὰ ἀντίφωνα, καὶ δέχτηκε κανόνες (ὄχι πάντοτε, ἀλλὰ δυνητικά), στιχηρὰ ἰδιόμελα, ἀναγνώσματα κ.λπ.. Ἡ ἀκολουθία αὐτὴ μέσα στὰ πλαίσια τῆς μοναστικῆς τάξεως τελεῖται συνήθως πρὸ τοῦ ὄρθρου καὶ εἶναι γνωστὴ ὡς «μεσονυκτικὸν τῆς Κυριακῆς», δὲν ἔχει ὅμως καμμία σχέσι μὲ τὴν δομὴ τοῦ γνωστοῦ μεσονυκτικοῦ (τῶν καθημερινῶν ἢ τοῦ Σαββάτου). Ἐπίσης προβλέπεται ἀπὸ τὸ Τ.Μ.Ε. νὰ τελῆται ὄχι μόνον σὲ Κυριακὲς ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλες ἡμέρες, ὅταν εἶναι δεσποτικὴ ἢ θεομητορικὴ ἑορτὴ ἢ ἀπόδοσι αὐτῶν ἢ ἐπισήμως ἑορταζόμενος ἅγιος (μὲ λιτή, πολυέλεο, ὀρθρινὸ εὐαγγέλιο κ.λπ.). Παρὰ τὶς μεταβολὲς ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ ᾀσματικὴ μορφή της, συχνὰ διατηρεῖ τὴν ἀρχικὴ ὀνομασία της μέσα στὰ μοναστικὰ λειτουργικὰ κείμενα, ὅπως «παννυχίδα τῶν κεκοιμημένων» στὰ ψυχοσάββατα τοῦ Τριῳδίου καὶ τοῦ Πεντηκοσταρίου (ὁπότε τελεῖται μετὰ τὸν ἑσπερινὸ καὶ διατηρεῖ τὸν ἀρχαῖο ἐναρκτήριο ψαλμό της) καὶ παννυχίδα πρὸ τῆς Ἀναστάσεως τὸ βράδυ τοῦ μεγάλου Σαββάτου. Εἶναι εὐκταῖον νὰ ἀποκατασταθῇ ἡ ἀρχαία ὀνομασία τῆς ἐν λόγῳ ἀκολουθίας σὲ ὅλες της τὶς μορφὲς καὶ χρήσεις, ὥστε νὰ μὴ γίνεται σύγχυσι μὲ τὴν ἀκολουθία τοῦ μεσονυκτικοῦ καὶ νὰ εἶναι ἐμφανὴς ὁ πλοῦτος τῶν ἀκολουθιῶν ποὺ μᾶς ἔχει κληροδοτηθῆ ἀπὸ τὴν χριστιανικὴ ἀρχαιότητα.

Ἡ ἐξακρίβωσι καὶ ἡ γνῶσι τῶν ᾀσματικῶν στοιχείων καὶ ἀκολουθιῶν ποὺ ἐπιβιώνουν μέχρι σήμερα στὴν ζῶσα λατρεία τῆς ὀρθοδόξου ἐκκλησίας μᾶς προσφέρει ἀπαντήσεις γιὰ πολλὲς λειτουργικὲς καὶ τυπικολογικὲς

ἀπορίες, μᾶς βοηθεῖ νὰ κατανοήσουμε καλλίτερα τὶς παλαιὲς λειτουργικὲς ἐξελίξεις, καὶ ἐνδεχομένως μᾶς καθοδηγεῖ σὲ μία ὀρθότερη κατανόησι καὶ χρῆσι τοῦ λειτουργικοῦ μας πλούτου. Σὲ κάποιες δὲ περιπτώσεις εἶναι πιθανὸν τὰ στοιχεῖα αὐτὰ νὰ μᾶς προσφέρουν καὶ λύσεις σὲ σύγχρονους λατρευτικοὺς προβληματισμούς, ποὺ δὰ διευκολύνουν τὶς ἀνάγκες τῶν σημερινῶν ποιμένων ἀλλὰ καὶ τῶν πιστῶν.

Μία τέτοια περίπτωσι ἀντιμετώπισα τὸν Δεκέμβριο τοῦ 2023, ὁπότε πρότεινα ὡς λύσι τὴν ἀξιοποίησι τῆς ἀκολουθίας τῆς ὑφισταμένης (μοναστικῆς πλέον) παννυχίδος. Τὴν περίπτωσι αὐτὴ παραθέτω ὡς παράρτημα τῆς παρούσης εἰσηγήσεως, προκειμένου νὰ γίνῃ δυνατὴ ἡ εὐρύτερη ἀξιοποίησί της.

Π Α Ρ Α Ρ Τ Η Μ Α

Υ Π Ο Τ Υ Π Ω Σ Ι Σ Τ Η Σ Α Κ Ο Λ Ο Υ Θ Ι Α Σ Τ Η Σ Π Ρ Ο Ε Ο Ρ Τ Ι Ο Υ Π Α Ν Ν Υ Χ Ι Δ Ο Σ
ΜΕΤΑ ΤΩΝ ΙΔΙΟΜΕΛΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΑΝΑΓΝΩΣΜΑΤΩΝ ΤΩΝ ΜΕΓΑΛΩΝ ΩΡΩΝ ΤΩΝ ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΩΝ[46]

Διὰ τοὺς ἐνοριακοὺς ναούς,
ἐν οἷς οὐκ ἔστι δυνατὸν τελεσθῆναι τὰς μεγάλας ὥρας τῷ πρωί,
ἀλλὰ ζητοῦντας τελέσαι τὴν ἀκολουθίαν ἀφ᾽ ἑσπέρας

Σημειώσεις τυπικοῦ.

1. Εἰ τύχοι ἡ ἑορτὴ τῆς τοῦ Χριστοῦ γεννήσεως Κυριακῇ ἢ Δευτέρᾳ, τῇ πρὸ τῆς ἑορτῆς Παρασκευῇ πρωὶ τελεῖται ὁ συνήθης ὄρθρος τῶν προεορτίων καθημερινῶν (βλέπε εἰς τὰ Δίπτυχα 2023, Κανονάριον, Γενικαὶ Τυπικαὶ Διατάξεις, §§ 52-63). Μετὰ τὴν ἀπόλυσιν τοῦ ὄρθρου τελεῖται ἡ ἀκολουθία τῶν μεγάλων ὡρῶν ὡς εἴθισται, ἄνευ τελέσεως λειτουργίας. Τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ ἑσπέρας τελεῖται ὁ ἑσπερινὸς τῆς ἑπομένης, μετὰ δὲ τὸ *«Νῦν ἀπολύεις»* ψάλλεται ὁ διὰ τὰ ἀπόδειπνα ὡρισμένος κανών.

2. Ἐν τῇ ὡς ἄνω περιπτώσει, ἐὰν ὑπάρξῃ ἀνάγκη νὰ τελεσθῇ λειτουργία, τελεῖται αὕτη κατ᾽ ἐξαίρεσιν καὶ κατ᾽ οἰκονομίαν μετὰ τὸν συνήθη ὄρθρον τῆς ἡμέρας· ἐν ᾗ ἀναγνώσματα λέγονται τὰ τῆς σειρᾶς τῆς ἡμέρας· ἐπὶ παραδείγματι τῇ 22/12/2023, Ἀπόστολος: ἡμέρας, Παρασκευῆς κδ΄ ἑβδομάδος ἐπιστολῶν (*Ἑβρ.* ζ΄ 18-25), καὶ Εὐαγγέλιον: ἡμέρας, Παρασκευῆς ιδ΄ ἑβδομάδος Λουκᾶ (*Μρ.* ι΄ 24-32). Ἔνθα ὅμως ἑορτάζεται ἡ μάρτυς μὲ ἀκολουθίαν ἐξ ἰδιαιτέρας φυλλάδος καὶ μὲ δοξολογίαν μεγάλην, λέγονται τὰ ἐνδιάτακτα ἀναγνώσματα αὐτῆς. Ἡ δὲ ἀκολουθία τῶν μεγάλων ὡρῶν δύναται κατ᾽ οἰκονομίαν νὰ τελεσθῇ ὀλίγην ὥραν μετὰ τὴν λειτουργίαν, κατὰ τὴν συνήθη τάξιν. Τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ ἑσπέρας τελεῖται ὁ ἑσπερινὸς τῆς ἑπομένης, ὡς συνήθως, μετὰ δὲ τὸ *«Νῦν ἀπολύεις»* ψάλλεται καὶ ὁ διὰ τὰ ἀπόδειπνα ὡρισμένος κανών.

3. Ἐν τῇ αὐτῇ ὡς ἄνω περιπτώσει, ἐὰν δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ τελεσθοῦν αἱ μεγάλαι ὧραι τῷ πρωί (εἴτε μετὰ τὸν ὄρθρον εἴτε μετὰ τὴν λειτουργίαν), τότε ἀντὶ νὰ μεταφερθοῦν παρατύπως τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ ἑσπέρας, ἐπειδὴ εἶναι ἀκολουθίαι ἡμεριναὶ καὶ οὐχὶ νυκτεριναί, εἶναι δυνατὸν ἀντ᾽ αὐτῶν νὰ τελεσθῇ κατ᾽ οἰκονομίαν καὶ κατ᾽ ἐξαίρεσιν ἡ παροῦσα εἰδικὴ παννυχίς, ἀκολουθία οὖσα νυκτερινή. Ἐν τοιαύτῃ

[46] Τὸ παρὸν ἐγένετο ἐπιμελείᾳ Διονυσίου τοῦ Ἀνατολικιώτου, Ἀθήνῃσι 18ῃ Δεκεμβρίου 2023. Διὰ τὴν κατάρτισιν τοῦ παρόντος ἐτέθη ὡς βάσις ἀνέκδοτος ἐργασία ἡμῶν, διεξαχθεῖσα κατὰ διαστήματα ἀπὸ τοῦ Ὀκτωβρίου τοῦ ἔτους 2010 μέχρι τοῦ Δεκεμβρίου τοῦ ἔτους 2012, περὶ τῆς ἀρχαίας ἀκολουθίας τῆς παννυχίδος καὶ τῆς ἐξελίξεως αὐτῆς ἀπὸ τοῦ ᾀσματικοῦ τυπικοῦ εἰς τὸ μοναστηριακὸν καὶ ἕως τῆς σήμερον.

περιπτώσει τὸ ἑσπέρας τελεῖται ὁ ἑσπερινὸς τῆς ἑπομένης, ὡς συνήθως, ἄνευ ὅμως τοῦ διὰ τὰ ἀπόδειπνα ὡρισμένου κανόνος, ὁ ὁποῖος θὰ ψαλῇ κανονικῶς εἰς τὴν παννυχίδα. Μετὰ δὲ τὸν ἑσπερινὸν τελεῖται ἡ παννυχίς (εἰς τὴν θέσιν περίπου τοῦ ἀποδείπνου). Δύναται δὲ νὰ τελεσθῇ ἡ ἐν λόγῳ ἀκολουθία τὸ ἑσπέρας τῆς 21ης ἢ 22ας ἢ 23ης Δεκεμβρίου, οὐχὶ ὅμως τὸ ἑσπέρας τῆς 24ης.

Τὰ ἐντὸς ἀγκυλῶν [...] τμήματα τῆς ἐν συνεχείᾳ ἀκολουθίας τῆς παννυχίδος δύνανται νὰ παραλειφθῶσι κατὰ τὴν κρίσιν τοῦ προϊσταμένου.

ΠΡΟΕΟΡΤΙΟΣ ΠΑΝΝΥΧΙΣ ΤΩΝ ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΩΝ

«Εὐλογητὸς ὁ Θεός…», *«Βασιλεῦ οὐράνιε…»*, Τρισάγιον. *«Παναγία Τριάς…»*, *«Πάτερ ἡμῶν…»*, *«Ὅτι σοῦ ἐστὶν ἡ βασιλεία…»*
«Κύριε, ἐλέησον» (12άκις), *Δόξα, Καὶ νῦν.*
«Δεῦτε προσκυνήσωμεν» ἐκ γ΄, καὶ ἀναγινώσκομεν τὸν 50ὸν (Ν΄) ψαλμὸν *«Ἐλέησόν με, ὁ Θεός»*.
Εἶτα εὐθὺς ψάλλομεν τὸν διὰ τὰ ἀπόδειπνα ἐνδιάτακτον προεόρτιον κανόνα[47] τῶν Χριστουγέννων μετὰ τῶν εἱρμῶν ὡς ἐν τῷ μηναίῳ· ὁ μὲν εἱρμὸς δὶς ἄνευ στίχου, τὰ δὲ τροπάρια εἰς 4 μετὰ στίχου *«Δόξα σοι, ὁ Θεὸς ἡμῶν, δόξα σοι»*, εἰς δὲ τὰ δύο τελευταῖα τροπάρια ἑκάστης ᾠδῆς *«Δόξα»*, *«Καὶ νῦν»*. Μετὰ τὴν θ΄ ᾠδὴν ἐπαναλαμβάνομεν τὸν εἱρμὸν αὐτῆς ἀργότερον.
[Εἶτα ἡ μικρὰ συναπτή· *«Ἔτι καὶ ἔτι ἐν εἰρήνῃ…»*, ὁ χορὸς *«Κύριε, ἐλέησον»*.
«Ἀντιλαβοῦ, σῶσον, ἐλέησον…», ὁ χορὸς *«Κύριε, ἐλέησον»*.
«Τῆς παναγίας ἀχράντου ὑπερευλογημένης…», ὁ χορὸς *«Σοί, Κύριε»*.
Ἐκφώνησις· *«Ὅτι πρέπει σοι πᾶσα δόξα, τιμὴ καὶ προσκύνησις, τῷ Πατρὶ καὶ τῷ Υἱῷ…»* κ.λπ.]

Εἶτα ψάλλονται τὰ 3 ἰδιόμελα τῆς α΄ μεγάλης ὥρας ὡς ἔθος, ἀρχομένου τοῦ α΄ χοροῦ. Τὰ ἰδιόμελα ἑκάστης ὥρας ψάλλονται ἀνὰ μίαν,

[47] Τῇ 22ᾳ Δεκεμβρίου ἑσπέρας ψάλλομεν τὸν διὰ τὰ ἀπόδειπνα προεόρτιον τριῴδιον κανόνα τῆς 23ης τοῦ μηνὸς *«Πρὸς σὲ ὀρθρίζω»*. Σημειωτέον ἐπίσης ὅτι, ἐπειδὴ δὲν πρόκειται περὶ ὄρθρου, πρὸ τῆς 9ης ᾠδῆς αὐτῶν τῶν κανόνων δὲν γίνεται ἡ ἐκφώνησις *«Τὴν Θεοτόκον καὶ μητέρα τοῦ φωτὸς ἐν ὕμνοις τιμῶντες μεγαλύνομεν»*, ὅπως δὲν γίνεται τοιαύτη ἐκφώνησις οὔτε εἰς τοὺς παρακλητικοὺς κανόνας οὔτε εἰς τὴν μετ᾽ ἀποδείπνου ἀκολουθίαν τοῦ Ἀκαθίστου.

τὸ μὲν α΄ ἄνευ στίχου, τὸ δὲ δεύτερον μετὰ στίχου, τὸ δὲ τρίτον εἰς τὸ *Δόξα, Καὶ νῦν.*
— *«Βηθλεέμ, ἑτοιμάζου».*
Στίχος· *«Ὁ Θεὸς ἀπὸ Θεμὰν ἥξει, καὶ ὁ ἅγιος ἐξ ὄρους κατασκίου δασέος» — «Νῦν προφητικὴ πρόρρησις».*
— *Δόξα, Καὶ νῦν. «Τάδε λέγει Ἰωσήφ».*
Μετὰ τὸ δοξαστικὸν εὐθὺς ἡ ἐν τῷ μηναίῳ προφητεία μετὰ τοῦ προκειμένου αὐτῆς, τὸ ἀποστολικὸν ἀνάγνωσμα καὶ τὸ Εὐαγγέλιον τῆς α΄ ὥρας, ὡς εἴθισται.
[*«Ἔτι καὶ ἔτι ἐν εἰρήνῃ…»*, ὁ χορὸς *«Κύριε, ἐλέησον».*
«Ἀντιλαβοῦ, σῶσον, ἐλέησον…», ὁ χορὸς *«Κύριε, ἐλέησον».*
«Τῆς παναγίας ἀχράντου ὑπερευλογημένης…», ὁ χορὸς *«Σοί, Κύριε».*
Ἐκφώνησις· *«Ὅτι σὸν τὸ κράτος…»* κ.λπ.]

Εἶτα ψάλλονται ἀνὰ μίαν τὰ 3 ἰδιόμελα τῆς γ΄ μεγάλης ὥρας ὡς ἔθος, ἀρχομένου τοῦ β΄ χοροῦ.
— *«Οὗτος ὁ Θεὸς ἡμῶν».*
Στίχος· *«Κύριε, εἰσακήκοα τὴν ἀκοήν σου καὶ ἐφοβήθην» — «Πρὸ τῆς γεννήσεως τῆς σῆς».*
— *Δόξα, Καὶ νῦν. «Ἰωσήφ, εἰπὲ ἡμῖν».*
Μετὰ τὸ δοξαστικὸν εὐθὺς ἡ ἐν τῷ μηναίῳ προφητεία μετὰ τοῦ προκειμένου αὐτῆς, τὸ ἀποστολικὸν ἀνάγνωσμα[48] καὶ τὸ Εὐαγγέλιον τῆς γ΄ ὥρας, ὡς εἴθισται.

[*«Ἔτι καὶ ἔτι ἐν εἰρήνῃ…»*, ὁ χορὸς *«Κύριε, ἐλέησον».*
«Ἀντιλαβοῦ, σῶσον, ἐλέησον…», ὁ χορὸς *«Κύριε, ἐλέησον».*
«Τῆς παναγίας ἀχράντου ὑπερευλογημένης…», ὁ χορὸς *«Σοί, Κύριε».*
Ἐκφώνησις· *«Ὅτι σὺ εἶ ὁ Θεὸς ἡμῶν…»* κ.λπ.]

Εἶτα ψάλλονται ἀνὰ μίαν τὰ 3 ἰδιόμελα τῆς ϛ΄ μεγάλης ὥρας ὡς ἔθος, ἀρχομένου τοῦ α΄ χοροῦ.

[48] Εἰς ὡρισμένας ἐκδόσεις τοῦ μηναίου τὸ ἀποστολικὸν ἀνάγνωσμα τῆς γ΄ ὥρας εὑρίσκεται κολοβωμένον κατὰ τὴν ἔχουσαν ἄμεσον σχέσιν μετὰ τῆς ἑορτῆς φράσιν *«Ὅτε δὲ ἦλθε τὸ πλήρωμα τοῦ χρόνου…»*· διὰ τοῦτο εἶναι προτιμότερον νὰ ἀναγινώσκεται ἐκ τοῦ λειτουργικοῦ βιβλίου τοῦ Ἀποστόλου (Πέμπτης τῆς ιε΄ ἑβδομάδος ἐπιστολῶν, *Γαλ.* γ΄ 23-δ΄ 5)· τὸ αὐτὸ προτιμητέον καὶ διὰ τὰ λοιπὰ ἀποστολικὰ ἀναγνώσματα τῶν μεγάλων ὡρῶν.

— *«Δεῦτε, πιστοί, ἐπαρδῶμεν ἐνδέως».*
Στίχος· *«Ὁ Θεὸς ἀπὸ Θεμὰν ἥξει, καὶ ὁ ἅγιος ἐξ ὄρους κατασκίου δασέος»* — *«Ἄκουε, οὐρανέ, καὶ ἐνωτίζου, ἡ γῆ».*
— *Δόξα, Καὶ νῦν. «Δεῦτε, χριστοφόροι λαοί».*
Μετὰ τὸ δοξαστικὸν εὐθὺς ἡ ἐν τῷ μηναίῳ προφητεία τοῦ Ἡσαΐου μετὰ τοῦ προκειμένου αὐτῆς, τὸ ἀποστολικὸν ἀνάγνωσμα καὶ τὸ Εὐαγγέλιον τῆς ϛ΄ ὥρας, ὡς εἴθισται.
[*«Ἔτι καὶ ἔτι ἐν εἰρήνῃ…»*, ὁ χορὸς *«Κύριε, ἐλέησον».*
«Ἀντιλαβοῦ, σῶσον, ἐλέησον…», ὁ χορὸς *«Κύριε, ἐλέησον».*
«Τῆς παναγίας ἀχράντου ὑπερευλογημένης…», ὁ χορὸς *«Σοί, Κύριε».*
Ἐκφώνησις· *«Ὅτι ἀγαθὸς καὶ φιλάνθρωπος Θεὸς ὑπάρχεις…»* κ.λπ.]

Εἶτα ψάλλονται ἀνὰ μίαν τὰ 3 ἰδιόμελα τῆς θ΄ μεγάλης ὥρας ὡς ἔθος, ἀρχομένου τοῦ β΄ χοροῦ.
— *«Ἐξεπλήττετο ὁ Ἡρῴδης».*
Στίχος· *«Κύριε, εἰσακήκοα τὴν ἀκοήν σου καὶ ἐφοβήθην».*
Ὁ α΄ χόρος· *«Ὅτε Ἰωσήφ, παρθένε, λύπῃ ἐτιτρώσκετο»*, ἀλλὰ τὸ τέλος αὐτοῦ *«σὺν Πατρὶ καὶ ἁγίῳ Πνεύματι»* ψάλλει ὁ β΄ χορός.
Εἶτα ὁ α΄ χορὸς ψάλλει τὸ *«Δόξα Πατρί».*
Ὁ β΄ χορὸς τὸ *«Καὶ νῦν καὶ ἀεί».*
Ὁ δὲ κανονάρχης ἱστάμενος εἰς τὸ μέσον τοῦ ναοῦ ἀναγινώσκει – κατὰ στίχον– «εὐλαβῶς καὶ κατὰ τὸ ὕφος τοῦ Εὐαγγελίου» τὸ ἰδιόμελον *«Σήμερον γεννᾶται ἐκ παρθένου»*· τὸν μὲν πρῶτον τοῦτον στίχον λέγει τρίς, καὶ συνεχίζει τοὺς λοιποὺς *«Ῥάκει καθάπερ βροτὸς»* κ.λπ. ἀνὰ μίαν μέχρι τοῦ *«Προσκυνοῦμέν σου τὴν γένναν, Χριστέ»*, ὅ περ ἐπαναλαμβάνει τρίς, τὸ δὲ *«Δεῖξον ἡμῖν»* ἅπαξ· εἶτα οἱ χοροὶ ψάλλουν τοῦτο ἐναλλὰξ κατὰ στίχον.
Μετὰ τὸ δοξαστικὸν εὐθὺς ἡ ἐν τῷ μηναίῳ προφητεία μετὰ τοῦ προκειμένου αὐτῆς, τὸ ἀποστολικὸν ἀνάγνωσμα καὶ τὸ Εὐαγγέλιον τῆς θ΄ ὥρας, ὡς εἴθισται.

[Εὐχὴ προεόρτιος εἰς τὴν Χριστοῦ γέννησιν]
[Ὁ ἱερεύς (ἢ ὁ διάκονος)· *«Τοῦ Κυρίου δεηθῶμεν».*
Ὁ χορός· *«Κύριε, ἐλέησον».*
Καὶ ὁ ἱερεὺς λέγει τὴν εὐχὴν ταύτην
(ἐπὶ τῇ *βάσει* χειρογράφων τοῦ 10ου αἰῶνος)
Κύριε ὁ Θεὸς ἡμῶν ὁ ἄναρχος καὶ αἰώνιος, ὁ ἅγιος καὶ φιλάνθρωπος, ὁ φοβερὸς τῇ *βουλῇ* καὶ θαυμαστὸς τοῖς ἔργοις, ὁ χαρισάμενος τοῖς

ἁγίοις σου ἀθλοφόροις καὶ μάρτυσι τὸν καλὸν ἀγῶνα ἀγωνίσασθαι, τὸν δρόμον τῆς εὐσεβείας τελέσαι καὶ τὴν πίστιν τῆς ὁμολογίας φυλάξαι, δώρησαι ἡμῖν μέρος ἔχειν καὶ κληρονομίαν, ἵνα μιμηταὶ αὐτῶν γενόμενοι ἀξιωθῶμεν τῶν αὐτοῖς ἀποκειμένων ἀγαθῶν συμμέτοχοι γενέσθαι· πάντας δὲ ἡμᾶς καταξίωσον κεκαθαρμένους προσκυνῆσαι καὶ τὴν κατὰ σάρκα γενέθλιον ἑορτὴν τοῦ συνανάρχου σου Υἱοῦ καὶ Λόγου, Κυρίου δὲ καὶ σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, τῇ συνεργείᾳ τοῦ ζωαρχικοῦ σου Πνεύματος· ὅτι πρέπει σοι πᾶσα δόξα, τιμὴ καὶ προσκύνησις, τῷ Πατρὶ καὶ τῷ Υἱῷ καὶ τῷ Ἁγίῳ Πνεύματι...
(Εἰ δόξῃ τῷ προϊσταμένῳ, ἐνταῦθα εἶναι δυνατὸν ὅπως ψαλῶσιν οἱ ἀρχαῖοι εἱρμοὶ τῆς Κυριακῆς πρὸ τῶν Χριστουγέννων *«Χριστὸς ἐν πόλει Βηθλεὲμ βρεφουργεῖται»*.)
Τρισάγιον. *«Παναγία Τριάς…»*, *«Πάτερ ἡμῶν…»*, *«Ὅτι σοῦ ἐστὶν ἡ βασιλεία…»* Καὶ ψάλλεται ὑπὸ τῶν χορῶν τὸ προεόρτιον ἀπολυτίκιον *«Ἑτοιμάζου, Βηθλεέμ»*[49], *Δόξα*, *Καὶ νῦν*, τὸ κοντάκιον *«Ἡ παρθένος σήμερον τὸν προαιώνιον Λόγον»*.]

Εἶτα ὁ ἱερεὺς βαλὼν ἐπιτραχήλιον ἵσταται πρὸ τῶν πυλῶν τοῦ ἁγίου βήματος καὶ βλέπων πρὸς ἀνατολὰς λέγει·
«Ἐλέησον ἡμᾶς, ὁ Θεός, κατὰ τὸ μέγα ἔλεός σου, δεόμεθά σου ἐπάκουσον καὶ ἐλέησον»· ὁ α΄ χορὸς *«Κύριε, ἐλέησον»* (τρίς).
«Ἔτι δεόμεθα ὑπὲρ τῶν εὐσεβῶν καὶ ὀρθοδόξων Χριστιανῶν», ὁ β΄ χορὸς *«Κύριε, ἐλέησον»* (τρίς).
«Ἔτι δεόμεθα ὑπὲρ τοῦ ἀρχιεπισκόπου ἡμῶν…»· *«Κύριε, ἐλέησον»* (τρίς).
«Ἔτι δεόμεθα ὑπὲρ τοῦ διαφυλαχθῆναι τὴν ἁγίαν Ἐκκλησίαν ταύτην καὶ τὴν πόλιν (ἢ χώραν) *ταύτην, καὶ πᾶσαν πόλιν καὶ χώραν, ἀπὸ ὀργῆς λιμοῦ, λοιμοῦ, σεισμοῦ, καταποντισμοῦ* κ.λπ. *τὴν καθ' ἡμῶν κινουμένην καὶ ῥύσασθαι ἡμᾶς ἐκ τῆς ἐπικειμένης δικαίας αὐτοῦ ἀπειλῆς καὶ ἐλεῆσαι ἡμᾶς»*· οἱ χοροὶ ψάλλουσι τὸ *«Κύριε, ἐλέησον»* ἐκ περιτροπῆς τετράκις ἀνὰ δέκα (= 40).
Ὁ ἱερεὺς *«Ἔτι δεόμεθα καὶ ὑπὲρ τοῦ εἰσακοῦσαι Κύριον τὸν Θεὸν φωνῆς τῆς δεήσεως ἡμῶν τῶν ἁμαρτωλῶν καὶ ἐλεῆσαι ἡμᾶς»*· οἱ χοροὶ τὸ *«Κύριε, ἐλέησον»* ἔτι τρίς.

[49] Ἐὰν ἡ παννυχὶς αὕτη τελῆται τῇ 23η ἑσπέρας, ἀπολυτίκιον λέγε τὸ *«Ἀπεγράφετο ποτέ»*, εἶτα τὸ προεόρτιον κοντάκιον.

Ὁ ἱερεὺς *«Ἐπάκουσον ἡμῶν ὁ Θεὸς ὁ Σωτὴρ ἡμῶν ἡ ἐλπὶς πάντων τῶν περάτων τῆς γῆς»* κ.λπ. *«Ὅτι ἐλεήμων καὶ φιλάνθρωπος Θεὸς ὑπάρχεις, καὶ σοὶ τὴν δόξαν ἀναπέμπομεν τῷ Πατρὶ καὶ τῷ Υἱῷ καὶ τῷ Ἁγίῳ Πνεύματι, νῦν καὶ ἀεί, καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων». Ἀμήν.*
Εἶτα στραφεὶς πρὸς τὸν λαὸν ποιεῖ τὴν μικρὰν ἀπόλυσιν.
«Δόξα σοι, ὁ Θεός, ἡ ἐλπὶς ἡμῶν, δόξα σοι — Χριστὸς ὁ ἀληθινὸς Θεὸς ἡμῶν, ταῖς πρεσβείαις τῆς παναχράντου αὐτοῦ μητρός, τῶν ἁγίων ἐνδόξων καὶ πανευφήμων ἀποστόλων καὶ πάντων τῶν ἁγίων ἐλεήσαι καὶ σώσαι ἡμᾶς ὡς ἀγαθὸς καὶ φιλάνθρωπος».
Καὶ κατελθὼν ὁ ἱερεὺς μίαν βαθμίδα τοῦ βήματος ἐξακολουθεῖ·
«Εὐξώμεθα ὑπὲρ εἰρήνης τοῦ σύμπαντος κόσμου»· καὶ οἱ χοροὶ τὸ *«Κύριε, ἐλέησον»* συνεχῶς.
«Ὑπὲρ τῶν εὐσεβῶν καὶ ὀρθοδόξων Χριστιανῶν»
«Ὑπὲρ τοῦ ἀρχιεπισκόπου ἡμῶν…» καὶ καθεξῆς.
«Εἴπωμεν καὶ ὑπὲρ ἑαυτῶν τὸ Κύριε, ἐλέησον· Κύριε, ἐλέησον· Κύριε, ἐλέησον».

Καὶ εὐθὺς τὸ *«Δι᾽ εὐχῶν»*· καὶ ὁ λαὸς *«Ἀμήν»*.

Dionysios Anatolikiotes

Elements of the Asmatic Typikon in the today worship of the Orthodox Church

The doctoral thesis of the late scientist and professor Dimitrios Balageorgos is entitled: *The psaltic tradition of the Akolouthiai according to the Byzantine Typikon of the Great Church*. Based on the rich and extensive data contained in this thesis, the liturgical and psaltic elements of the ancient Asmatic (or Byzantine) Typikon that survive till today in the worship of the Orthodox Church are examined. Such elements are, for example, the chanting of "*Κατευθυνθήτω*" in the service of the presanctified liturgy, the ancient antiphons of the divine liturgy "*Ἀγαθὸν τὸ ἐξομολογεῖσθαι*", the troparions at the vespers of Christmas and Epiphany "*Λαδὼν ἐτέχθης*", "*Ἀνέτειλας Χριστέ*", "*Ἐπεφάνης ἐν τῷ κόσμῳ*" and "*Ἁμαρτωλοῖς καὶ τελώναις*", the ancient hymns of the Great Apodeipnon (Great Compline) "*Ἡ ἀσώματος φύσις τὰ χερουβίμ*", "*Μεθ᾽*

ἡμῶν ὁ Θεός", "*Κύριε τῶν δυνάμεων*", and others. The presentation concludes with a more general reference to services of the Asmatic Type that survive till today either autonomously or attached to other related services of the current ecclesiastic ritual.

Ἰωάννης Β. Ἀρβανίτης

ΤΑ «ΑΣΜΑΤΙΚΑ» ΜΕΛΗ ΣΤΙΣ ΑΝΘΟΛΟΓΙΕΣ ΤΗΣ ΠΑΠΑΔΙΚΗΣ

Ἂν ἡ διδακτορικὴ διατριβὴ ἑνὸς ἐπιστήμονα χαρακτηρίζει, ὡς ἕνα βαθμὸ ἔστω, τὴν ἀκαδημαϊκὴ καὶ ἐπιστημονικὴ πορεία του, τότε καὶ ἡ διατριβὴ τοῦ ἐκλιπόντος φίλου καὶ συναδέλφου Δημήτρη Μπαλαγεώργου, στὴ μνήμη τοῦ ὁποίου εἶναι ἀφιερωμένο τὸ παρὸν συνέδριο, χαρακτηρίζει τὴν δική του πορεία[1]. Ὁ Δημ. Μπαλαγεῶργος εἶναι ὁ πρῶτος ἐν Ἑλλάδι ποὺ μελέτησε σὲ ἔκταση καὶ βάθος τὶς ἁσματικὲς ἀκολουθίες, ὄχι μόνο μέσα ἀπὸ Τυπικά, ἀλλὰ καὶ μέσα ἀπὸ μουσικὲς πηγές, ἀγγίζοντας ἔτσι καὶ μελετώντας καὶ τὸ ζήτημα τῆς μουσικῆς μορφῆς αὐτῶν τῶν ἀκολουθιῶν, δίνοντας λύσεις, ἀλλὰ καὶ θέτοντας ἐρωτήματα, ὅλα χρήσιμα γιὰ μιὰ εὐρύτερη καὶ διεξοδικότερη μελέτη τῶν σχετικῶν ζητημάτων.

Οἱ ἁσματικὲς ἀκολουθίες ἔπαψαν κάποια στιγμὴ νὰ τελοῦνται καὶ κατὰ συνέπειαν πολλὰ ἀπὸ τὰ μέλη ποὺ περιελάμβαναν προφανῶς χάθηκαν. Ὡστόσο, ὅπως καὶ ὁ Δημ. Μπαλαγεῶργος διατυπώνει, κάποια στοιχεῖα τους καὶ κάποια μέλη τους ἔμειναν μὲ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο στὰ μουσικὰ χφφ. Σ᾽ αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ ἐρώτημα, τοῦ ποιά μέλη μπορεῖ νὰ ἔμειναν στὰ μουσικὰ χειρόγραφα ἀπὸ τὶς ἁσματικὲς ἀκολουθίες, καὶ εἰδικότερα ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Ἁσματικοῦ, αὐτοῦ δηλ. ποὺ περιελάμβανε μέλη ποὺ ψάλλονταν σ᾽ αὐτὲς ἀπὸ τὸν χορό, ἔρχεται νὰ συμβάλει καὶ ἡ παροῦσα ἀνακοίνωση. Μὲ ἄλλα λόγια, νὰ ἐντοπίσει μέσα στὸ μεταγενέστερο βιβλίο «Ἀκολουθίαι» ἢ «Παπαδική» ὅ,τι φέρει τὸν χαρακτηρισμὸ «ἁσματικὸν» ἢ βρίσκεται καὶ στὸ Ἁσματικὸ βιβλίο ἤ, ἔστω, φαίνεται νὰ κατάγεται ἀπὸ αὐτὸ ἢ τὶς ἁσματικὲς ἀκολουθίες γενικότερα. Ἡ ἔρευνα αὐτὴ εἶναι βέβαια περιορισμένη, καθὼς βασίζεται σὲ λίγα μᾶλλον χφφ, ὅσα εἶχα διαθέσιμα, καὶ

[1] Δημ. Μπαλαγεῶργος, *Ἡ Ψαλτικὴ παράδοση τῶν ἀκολουθιῶν τοῦ Βυζαντινοῦ κοσμικοῦ Τυπικοῦ*, Διδακτορικὴ Διατριβή, Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Ἀθήνα 2001.

δίνει ἴσως τὶς πιὸ «ἐμφανεῖς» περιπτώσεις. Θὰ περιοριστεῖ σὲ μιὰ πρώτη παρουσίαση καὶ σὲ σύντομο σχολιασμὸ γιὰ τὴν συνέχεια τοῦ μέλους ἀπὸ τὸ Ἀσματικὸ στὴν Παπαδική. Μιὰ πλήρης ἐξέταση καὶ παρουσίαση θὰ ἀπαιτοῦσε ἰδιαίτερη καὶ διεξοδικότερη μελέτη γιὰ κάθε εἶδος μέλους.

Τὸ χειρόγραφο «Ἀκολουθίαι» ἢ «Ἀνθολογία τῆς Παπαδικῆς» ἢ ἁπλῶς «Παπαδική» δημιουργήθηκε στὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 14ου αἰ. Ἀντικατέστησε τὰ παλαιότερα *βιβλία* τοῦ Ψαλτικοῦ καὶ Ἀσματικοῦ, χωρὶς νὰ εἶναι ἁπλῶς μιὰ συμπίλησή τους[2]. Στέγασε παλαιότερα ἀνώνυμα μέλη τῶν Ἀκολουθιῶν, ἀλλὰ καὶ νεώτερες ἐπώνυμες συνθέσεις, ἐκπροσωπώντας ταυτόχρονα καὶ ἕνα νέο μουσικὸ στύλ, τὸ «παπαδικὸ» ἢ «καλοφωνικό», διαφορετικὸ ἀπ' αὐτὸ τῶν παλαιοτέρων *βιβλίων*. Μέσα στὴν Παπαδικὴ σώζονται, ὡστόσο, καὶ μέλη ποὺ κατάγονται σαφῶς ἀπὸ τὸ Ψαλτικὸ καὶ τὸ Ἀσματικό ἢ μέλη ποὺ φέρουν τὸν χαρακτηρισμὸ «ἀσματικόν», ἀλλὰ μᾶλλον δὲν περιλαμβάνονται στὰ χφφ τοῦ Ἀσματικοῦ[3]. Στὴν παροῦσα ἀνακοίνωση θὰ προσπαθήσουμε μιὰ πρώτη προσέγγιση στὴν ἀνίχνευση τῶν μελῶν αὐτῶν μέσα στὰ χφφ τῆς Παπαδικῆς, τὴν σχέση τους μὲ τὸ *βιβλίο* καὶ τὸ στύλ τοῦ Ἀσματικοῦ, ἀλλὰ καὶ τὶς πιθανὲς ἄλλες ἢ νέες σημασίες ποὺ μπορεῖ νὰ προσέλαβε ὁ χαρακτηρισμὸς αὐτός.

Τὰ Ἀσματικά[4]

Τὰ Ἀσματικὰ χωρίζονται σὲ ἀμιγῆ Ἀσματικὰ καὶ σὲ μεικτά, δηλ. σὲ χφφ ποὺ περιέχουν μέλη τοῦ Ἀσματικοῦ μαζὶ μὲ μέλη τοῦ Ψαλτικοῦ

[2] Σὲ μερικὲς περιπτώσεις ἡ συμπίληση ὑλικοῦ ἀπὸ τὰ δύο *βιβλία* ἰσχύει, ὅπως π.χ. μὲ τὰ Προκείμενα (Δοχές) καὶ τοὺς στίχους τους. Ὅπως θὰ δοῦμε ὅμως, δὲν μποροῦμε νὰ τὸ ποῦμε αὐτὸ γενικότερα. Πάντως, κανονικὴ ἀνάμειξη Ψαλτικοῦ καὶ Ἀσματικοῦ εἶχε ἤδη γίνει σὲ χφφ ἀπὸ τὴν Κάτω Ἰταλία, ὅπως π.χ. στὰ χφφ Μεσσήνης 129 καὶ Vat. gr. 1606.

[3] Δὲν παρουσιάζονται στὶς Παπαδικὲς, ἀπ' ὅσο μέχρι στιγμῆς γνωρίζω, μέλη μὲ τὴν ἐπιγραφὴ «ψαλτικόν» ἢ «ψαλτικῶς». Τὸ Ψαλτικὸ ἀναφέρεται στὶς Παπαδικὲς μόνο στὰ Ἀλληλουϊάρια τῶν ἑορτῶν, ποὺ ἀρχίζουν καὶ σ' αὐτὲς μὲ τὸ τοῦ Α΄ ἦχου Ἀλληλουϊάριο τῶν Χριστουγέννων *«ὡς καὶ ἐν τῷ ψαλτικῷ βιβλίῳ»*.

[4] Γιὰ τὸ Ἀσματικὸ καὶ τὰ σωζόμενα χφφ του βλ. π.χ. Neil Moran, *The Ordinary Chants of the Byzantine Mass*, (2 vols), Hamburger Bieträge zur Musikwissenschaft 12, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg 1975, vol. I, pp. 9-10, 26-44 & Simon Harris, *The Communion Chants of the Thirteenth-Century Byzantine Asmatikon*, Harwood Academic Publishers, 1999[1], Routledge, 2012[2], pp. ix-xiii, 117-119.

ἢ ἄλλα μέλη (κυρίως κάποια χφφ ἀπὸ τὴν Μεσσήνη). Σὲ κάποια ἀπὸ τὰ ἀμιγῆ, ἀλλὰ καὶ στὰ μεικτά, περιέχονται καὶ μέλη τοῦ «Ἄσματος», ἑνὸς διαφορετικοῦ στύλ, ποὺ ὅμως πιθανὸν σχετίζονται μὲ τὰ μέλη τοῦ Ἀσματικοῦ. Πιθανὸν ἀναπτύχθηκαν τὴν ἴδια ἐποχὴ ἢ κάποια στιγμὴ στὴν ἐποχὴ τῆς χρήσης τοῦ Ἀσματικοῦ καί, τέλος πάντων, ψάλλονταν ἀπὸ τοὺς ἴδιους ἀνθρώπους. Δὲν θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν ἐδῶ τὰ μέλη τοῦ Ἄσματος[5].

Τὰ Ἀσματικὰ ποὺ ἔχουν σωθεῖ εἶναι λίγα σὲ ἀριθμὸ καὶ τὰ περισσότερα προέρχονται ἀπὸ τὴν Κάτω Ἰταλία. Δύο μόνο (τὸ Καστοριᾶς 8 καὶ τὸ Μ. Λαύρας Γ3) σχετίζονται μὲ τὸν κυρίως ἑλληνικὸ χῶρο. Τὸ γιατί σώθηκαν στὴν Κάτω Ἰταλία τὰ περισσότερα καὶ τὸ κατὰ πόσο ἡ μουσικὴ παράδοση τοῦ Ἀσματικοῦ ἐκπροσωπεῖ ὅλο τὸν Βυζαντινὸ κόσμο εἶναι ἕνα ἐρώτημα ποὺ θὰ ἀπαιτοῦσε μιὰ εὐρύτερη μελέτη τῆς ἱστορίας τῶν ἰταλικῶν μονῶν, τῶν σχέσεών τους μὲ τὸν ὑπόλοιπο βυζαντινὸ κόσμο, καθὼς καὶ τῶν λειτουργικῶν διατάξεων καὶ συνθηκῶν. Μιὰ τέτοια μελέτη (ποὺ ἴσως ἔχει ἤδη γίνει ὡς ἕνα βαθμό), δὲν ἦταν δυνατὸν νὰ περιληφθεῖ σὲ τούτη ἐδῶ τὴν παρουσίαση. Ἂς εἰπωθεῖ μόνο ὅτι τὸ μέλος τοῦ Ἀσματικοῦ θεωρεῖται ὅτι προέρχεται ἀπὸ τὴν Ἁγία Σοφία Κων/πόλεως, ἀλλὰ προφανῶς εἶχε εὐρύτερη διάδοση[6]. Σιωπηρῶς ὑπονοοῦνται τὰ μέλη αὐτὰ σὲ διάφορα Τυπικά, π.χ. τῆς Μ. Ἐκκλησίας, στὰ Προφητολόγια, ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλα Τυπικὰ ἢ Μηναῖα, Τριῴδια, Πεντηκοστάρια. Γιὰ παράδειγμα, οἱ ἐνδείξεις ἤχων γιὰ διάφορα Κοινωνικὰ ἑορτῶν σὲ Τυπικά κ.λπ. ταιριάζουν μὲ τὰ μέλη τοῦ Ἀσματικοῦ (π.χ. τὸ *Τοῦ δείπνου σου τοῦ μυστικοῦ* ὡς ἦχος Μέσος Δ΄).

[5] Ἴσως, βέβαια, κάποια, ἔστω, μέλη τῶν Παπαδικῶν ποὺ φέρουν τὸν χαρακτηρισμὸ «ἀσματικὸν» καὶ δὲν βρίσκονται στὸ κυρίως ρεπερτόριο τοῦ Ἀσματικοῦ (ὅπως λ.χ. ἡ ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος τοῦ *Νῦν αἱ δυνάμεις*) νὰ σχετίζονται μὲ τὸ «Ἄσμα». Δὲν μπόρεσα ὅμως ἐδῶ νὰ κάνω τέτοιου εἴδους ἔρευνα.

[6] Ὁ λειτουργιολόγος Stefano Parenti στὸ ἄρθρο του, "The Cathedral Rite of Constantinople. Evolution of a Local Tradition", *Orientalia Cristiana Periodica* 77 (2011), 449-469, λέει ὅτι "Ἀσματικὴ or ἀσματικῶς is just one way to perform chant, which was also known at the Cathedral of Jerusalem, as witnessed by codex Jerusalem, *Hagios Stavros 43 (+Sankt Petersburg RNB, gr. 359)*, a directory for Holy Week and Easter Week copied in Jerusalem in 1122". Ἡ ἀρχικὴ ὀνομασία τῶν Ἀσματικῶν ἀκολουθιῶν ἦταν «ἐκκλησιαστής» (*ibid.*).

Τὰ Ἀσματικὰ εἶναι κυρίως τοῦ 13ου αἰ, κάποια ἴσως καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου[7]. Ὡς πρὸς τὴν σημειογραφία του, τὸ Ἀσματικὸ παραδίδεται σὲ Μεσοβυζαντινὴ σημειογραφία, ἐνῷ μόνο δείγματα Παλαιοβυζαντινῆς του σημειογραφίας εἶχαν μέχρι πρό τινος βρεθεῖ (ἀκριβέστερα, μόνο κάποια τμήματα στιχηρῶν ἢ τῆς Ἀκολουθίας τῆς Γονυκλισίας καὶ ὄχι μέλη τοῦ Ἀσματικοῦ βιβλίου). Αὐτό, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ γεγονὸς ὅτι τὰ μέλη τοῦ Ἀσματικοῦ προσαρμόσθηκαν στὰ Σλαβονικὰ καὶ καταγράφηκαν σὲ μιὰ Παλαιοβυζαντινοῦ τύπου σλαβικὴ σημειογραφία («Κοντακαριανή»), καθὼς καὶ ὅτι σὲ ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ Ἀσματικοῦ Καστοριᾶς 8 ὑπάρχουν παλαιοβυζαντινὰ σημάδια πάνω ἀπὸ τὰ μεσοβυζαντινά (δηλ. διπλῆ σειρὰ σημαδιῶν, ὅπως καὶ στὴν Κοντακαριανὴ σημειογραφία), ὁδηγοῦσε στὸ συμπέρασμα ὅτι θὰ ὑπῆρξαν ἴσως πλήρη παλαιοβυζαντινὰ Ἀσματικά. Αὐτὸ φαίνεται νὰ ἐπιβεβαιώνεται πλέον ἀπὸ τὴν ἀνακάλυψη ἀπὸ τὴν Φλώρα Κρητικοῦ ἑνὸς σπαράγματος στὰ Νέα εὑρήματα τοῦ Σινᾶ, ποὺ φαίνεται νὰ προέρχεται ἀπὸ πλῆρες παλαιοβυζαντινὸ Ἀσματικό[8].

Τὸ Ἀσματικὸ ἦταν βιβλίο ποὺ περιεῖχε μελισματικὰ μέλη τοῦ χοροῦ[9]. Δὲν περιλαμβάνει, ὡστόσο, ὅλα τα μέλη ποὺ ψάλλονταν ἀπὸ τὸν χορό, ἀλλὰ κάποιες κατηγορίες. Ἐπίσης, μπορεῖ κάποιο χφ νὰ μὴν περιέχει ὅλες τὶς κατηγορίες ἢ ὅλα τὰ μέλη μιᾶς κατηγορίας[10]:

- Κοινωνικὰ τῆς Ὀκτωήχου (δηλ. τὰ ἴδια κείμενα, *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον*, *Ἀγαλλιᾶσθε δίκαιοι*, *Γεύσασθε καὶ ἴδετε*, μελοποιημένα καὶ στοὺς ὀκτὼ ἤχους)

[7] Ἡ χρονολόγηση τοῦ Καστοριᾶς 8 στὸν 14ο αἰ. καὶ τοῦ Λαύρας Γ3 στὸν 15ο αἰ ποὺ δίνεται ἀπὸ τοὺς ἐρευνητὲς μοῦ φαίνεται πάντως λίγο περίεργη καὶ ἀπίθανη.

[8] Fl. Kritikou, "The Asmatikon Notation. New Evidence", στὸ Elsa De Luca, Ivan Moody, Jean-François Goudesenne (eds), *The Materiality of Sound in Chant Manuscripts in the East*, Brepols, 2025. Ἀπὸ ἕνα πολὺ μικρὸ δεῖγμα ποὺ παρουσίασε ἡ Φλ. Κρητικοῦ σὲ μιὰ διαδικτυακὴ συνάντηση φαίνεται, ὡστόσο, τὸ παλαιοβυζαντινὸ Ἀσματικό, ἢ τουλάχιστον τὸ συγκεκριμένο χφ, νὰ ἔχει μόνο μία σειρὰ σημαδιῶν, τὰ λεγόμενα «μεγάλα σημάδια», τοποθετημένα μάλιστα μὲ ἕναν πολὺ ἰδιόμορφο τρόπο σὲ σχέση μὲ τὸ κείμενο.

[9] Χαρακτηριστικὸ τοῦ μελισματικοῦ μέλους τοῦ Ἀσματικοῦ εἶναι ἡ σχετικὰ συχνὴ παρεμβολὴ ἀνάμεσα στὰ φωνήεντα τῶν συλλαβῶν τοῦ κειμένου τῶν φθόγγων -χ-, -ν-, -γγ- καὶ -ου-. Ἴσως ὅμως νὰ μὴν εἶχαν καὶ ὅλα τὰ μέλη του αὐτὸ τὸ χαρακτηριστικό (βλ. π.χ. το Τρισάγιο τῆς Λειτουργίας).

[10] Γιὰ τὴν παροῦσα παρουσίαση εἶχα στὴ διάθεσή μου κυρίως τρία ἀμιγῆ Ἀσματικά: Κρυπτοφέρρης Γγ1, Γγ7 καὶ Καστοριᾶς 8. Γιὰ κάποια μέλη καὶ τὰ προαναφερθέντα βιβλία τοῦ N. Moran καὶ τοῦ S. Harris.

- Κοινωνικὰ τοῦ ἐνιαυτοῦ (αὐτὰ ἀποτυπώνονται καὶ στὶς ἐνδείξεις ἤχων σὲ διάφορα Τυπικά)
- Ὑπακοὲς ἀναστάσιμες κατ᾽ ἦχον.
- Ὑπακοὲς τῶν ἑορτῶν (σ᾽ αὐτὲς περιλαμβάνονται καὶ τὰ τροπάρια τῶν παραμονῶν Χριστουγέννων καὶ Θεοφανείων)
- Δοχὲς τῆς ἑβδομάδος καὶ τῶν ἑορτῶν
- Εἰσοδικὸ τῆς Λειτουργίας (*Δεῦτε ἀγαλλιασώμεθα… Σῶσον ἡμᾶς…*, *Δεῦτε προσκυνήσωμεν… Σῶσον ἡμᾶς…*)
- Τὸ Τρισάγιο τῆς Θείας Λειτουργίας.
- Τὸ ἀντὶ Τρισαγίου *Ὅσοι εἰς Χριστόν*
- Τὸ ἀντὶ Τρισαγίου *Τὸν σταυρόν σου*
- Τὸ Χερουβικό
- Ἡ ἀρχὴ τῆς Μ. Δοξολογίας (ἕως τὸ *εἰρήνη*)
- Τὰ ἀναστάσιμα τροπάρια *Σήμερον σωτηρία* καὶ *Ἀναστὰς ἐκ τοῦ μνήματος*.
- [Υπακοὲς καὶ Ἀπολυτίκιο τοῦ Σταυροῦ, καὶ τὰ τροπάρια (Ἀπολυτίκια) *Ἐν Ἰορδάνῃ*, *Ἐν τῇ γεννήσει*, *Ὡς τοῦ ἄνω στερεώματος*].

Μέλη τῶν ᾀσματικῶν ἀκολουθιῶν καὶ τοῦ Ἀσματικοῦ βιβλίου ὑπάρχουν, φυσικά, στὰ δύο χφφ ΕΒΕ 2061 καὶ 2062, τὰ εἰδικῶς προοριζόμενα γιὰ τὶς Ἀσματικὲς ἀκολουθίες τῆς Ἁγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης, ποὺ ἀντανακλοῦν τὴν ἐπιβίωσή τους ἐκεῖ καὶ ἀναβίωσή τους ἀπὸ τὸν Ἅγιο Συμεών, Ἀρχιεπίσκοπο Θεσσαλονίκης (πρῶτες δεκαετίες του 15ου αἰ). Λόγῳ τοῦ εἰδικοῦ σκοποῦ τους δὲν θὰ τὰ λάβουμε τόσο ὑπόψιν γιὰ τὸ τί ἀπέμεινε στὶς Παπαδικὲς ἀπὸ τὰ μέλη τοῦ Ἀσματικοῦ. Ἂς σημειώσουμε πάντως ὅτι καὶ σ᾽ αὐτὰ βρίσκονται μέλη μὲ την ἐπιγραφὴ «ᾀσματικόν», παρόλο ποὺ προορίζονται ἀποκλειστικὰ γιὰ ᾀσματικὲς ἀκολουθίες.

Δὲν ἐπιβίωσαν ὅλα τα παραπάνω μέλη μὲ τὸ πέρασμα στὴν Παπαδική. Οἱ Ὑπακοές, ἀναστάσιμες καὶ τῶν ἑορτῶν, ἐξαφανίστηκαν, ἀπὸ τὰ Κοινωνικὰ ἐπιβίωσαν δύο ἢ τρία. Δὲν ἐπιβίωσε ἐπίσης τὸ Εἰσοδικὸ τῆς Λειτουργίας, ὅπως καὶ οἱ Ὑπακοὲς τοῦ Σταυροῦ καὶ τὰ ἄλλα τροπάρια ποὺ ἀναφέρονται παραπάνω, ἐκτὸς ἐὰν μιὰ Παπαδικὴ περιέχει καὶ ᾀσματικὲς ἀκολουθίες (εἰδικότερα τὸν Ἀσματικὸ Ἑσπερινό κάποιων μεγάλων ἑορτῶν ἢ τὶς ἀκολουθίες, Ἑσπερινὸ ἢ καὶ

Ὄρθρο, τῆς Ὑψώσεως τοῦ Σταυροῦ, π.χ. τὰ ΕΒΕ 899, ΕΒΕ 2401, Βιέννης 185)[11].

Οἱ Παπαδικές

Τὸ Ἁσματικὸ ἦταν συνυφασμένο μὲ τὶς ἀκολουθίες τοῦ κοσμικοῦ τύπου, τὶς λεγόμενες «ἁσματικές». Μετὰ τὴν Ἅλωση ἀπὸ τοὺς Φράγκους (1204) στὴν Ἁγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως παύουν νὰ τελοῦνται[12], καὶ ἐπικρατεῖ ἡ Στουδιτικὴ σύνθεση κοσμικοῦ καὶ μοναστικοῦ Τυπικοῦ καὶ κατόπιν ἡ Νεοσαββαϊτική σύνθεση, ἐκπορευόμενη ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὄρος. Αὐτὴ τὴν νέα λειτουργικὴ τάξη ἔρχεται νὰ στεγάσει τὸ νέο μουσικὸ χφ, οἱ «Ἀκολουθίαι» ἤ, ὅπως συνήθως ἀποκαλεῖται, ἡ «Παπαδικὴ».

Στὶς Παπαδικὲς περιέχονται διάφορα μέλη τῶν ἀκολουθιῶν, κυρίως μελισματικά, ἀλλὰ καὶ σύντομα, συλλαβικά, μέλη ποὺ πολλὰ δὲν εἶχαν καταγραφεῖ ὡς τότε (παρὰ ἴσως σὲ ἐλάχιστες περιπτώσεις), ἔστω κι ἂν ψάλλονταν σὲ διάφορες ἀκολουθίες. Τὰ μελισματικὰ αὐτὰ μέλη ἐμφανίζονται σὲ μουσικὰ στὺλ μᾶλλον διαφορετικὰ ἀπὸ τοῦ Ψαλτικοῦ καὶ τοῦ Ἁσματικοῦ καὶ κυρίως σχετικὰ μὲ ἕνα νέο μουσικὸ ἰδίωμα, τὸ «παπαδικό» ἢ «καλοφωνικό». Προφανῶς αὐτὸ τὸ ἰδίωμα θὰ ἔχει κάποιες παλαιότερες ρίζες, τὶς ὁποῖες μᾶλλον δὲν μποροῦμε εὔκολα νὰ ἀνιχνεύσουμε. Τὰ μέλη αὐτὰ εἶναι:

α) μέλη ἀνώνυμα, ποὺ συνήθως χαρακτηρίζονται ὡς «παλαιά», «θεσσαλονικαῖα», «πολίτικα», «ἁγιοσοφίτικα», «λατρινά» κ.λπ.

β) μέλη ἐπώνυμα, στὸ παπαδικό-καλοφωνικὸ στύλ.

γ) μέλη ποὺ χαρακτηρίζονται «καλοφωνικά» καὶ εἶναι ἐκτενέστερα ἀπὸ ἄλλα παπαδικά, μὲ προσθήκη πολλῶν κρατημάτων.

δ) μέλη ποὺ φαίνεται νὰ ἔχουν προέλευση ἢ τουλάχιστον νὰ σχετίζονται μὲ τὸ Ψαλτικόν, ἂν καὶ ὁ χαρακτηρισμὸς «ψαλτικὸν» ἢ «ψαλτικῶς» δὲν ἐμφανίζεται στὶς Παπαδικές.

ε) μέλη μὲ τὸν χαρακτηρισμὸ «ἁσματικὸν» ἢ «ἁσματικῶς».

[11] Γιὰ μουσικὰ χφφ ποὺ περιέχουν ἁσματικὲς ἀκολουθίες ἢ μέλη τους καὶ σχετικὲς περιγραφές τους, βλ. Δημ. Μπαλαγεῶργος, *ὅ.π.*, σσ. 185-217.

[12] Οἱ ἁσματικὲς ἀκολουθίες εἶχαν πάψει πιὰ νὰ τελοῦνται ἀπὸ ἀρκετὰ πρίν, ἀκόμα καὶ στὴν Κωνσταντινούπολη. Τελοῦνταν βασικὰ μόνο στὴν Ἁγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως, στὴν Ἁγία Σοφία Θεσσαλονίκης καὶ στὴν Παναγία τὴν Ἀθηνιώτισσα, δηλ. στὸν Παρθενώνα τῆς Ἀκρόπολης τῶν Ἀθηνῶν.

στ) μέλη ποὺ μπορεῖ νὰ μὴν ἔχουν κανένα χαρακτηρισμό, προέρχονται ὅμως ἀπὸ τὸ Ἀσματικό, εὑρισκόμενα καὶ σ᾽ αὐτό, ἢ ποὺ δὲν βρίσκονται μὲν στὸ Ἀσματικό, ἔχουν ὅμως τὸ στύλ του καὶ προέρχονται ἀπὸ τὶς ᾀσματικὲς ἀκολουθίες. Νὰ σημειώσουμε ὅτι ὁ χαρακτηρισμὸς «ᾀσματικὸν» μπορεῖ νὰ ὑπάρχει γιὰ ἕνα συγκεκριμένο μέλος σὲ κάποια χφφ καὶ νὰ μὴν ὑπάρχει γι᾽ αὐτὸ τὸ ἴδιο μέλος σὲ ἄλλα χφφ.

Στὶς Παπαδικὲς τὰ μέλη τοῦ Ἀσματικοῦ σώζονται στὴν ἴδια περίπου ἢ σὲ πιὸ καλλωπισμένη μορφή, ἄλλοτε, ὅπως εἴπαμε, μὲ ρητὸ χαρακτηρισμό «ᾀσματικόν» ἢ «ᾀσματικῶς», ἄλλοτε χωρὶς αὐτόν, ἀλλὰ ἡ σύγκριση δείχνει ὅτι εἶναι μέλη τοῦ Ἀσματικοῦ ἢ κατάγονται ἄμεσα ἀπ᾽ αὐτό.

Θὰ πρέπει ἐπίσης νὰ προσθέσουμε ὅτι ὑπάρχουν καὶ ἄλλα μέλη, τὰ ὁποῖα δὲν ἔχουν σχέση μὲ τὸ στὺλ καὶ τὴν ἐποχὴ ἄνθησης τοῦ Ἀσματικοῦ, μέλη δηλ. καλοφωνικά καὶ συχνὰ ἐπώνυμα, τὰ ὁποῖα φέρουν κι αὐτὰ τὸν χαρακτηρισμὸ «ᾀσματικόν». Γνωστὰ εἶναι ἐπίσης στὶς μεταβυζαντινὲς Παπαδικὲς (17ος-18ος αἰ.) τὰ πολλὰ «Ἀσματικὰ» (Τρισάγια) γιὰ τὴν Μεγάλη Δοξολογία. Φαίνεται, λοιπόν, ὅτι καὶ ἡ ἴδια ἡ λέξη «ᾀσματικόν» ἔχει διάφορες σημασίες.

Ἂς δοῦμε τὰ πράγματα ἀναλυτικότερα, συνοψίζοντας τὰ κυριότερα ἀπ᾽ ὅσα χφφ μπόρεσα νὰ μελετήσω.

Ἑσπερινός

1. *Ἕτερον ᾀσματικὸν δίχορον, πλ. Δ΄, Δόξα…* (ΕΒΕ 2406, 54α), στὸ τέλος τοῦ *Μακάριος ἀνήρ*. Στὸ ΕΒΕ 899, 56β, *ᾀσματικὸν δίχορον, τοῦ Κουκουμᾶ*. Ἄρα πιθανόν προέρχεται ἀπὸ τὸν Πολυέλεο. Ὁ Κουκουμᾶς προέρχεται μᾶλλον ἀπὸ τὴν Θεσσαλονίκη, ὅπου τελοῦνταν οἱ ᾀσματικὲς ἀκολουθίες, ἴσως γι᾽ αὐτὸ ὁ χαρακτηρισμὸς «ᾀσματικόν».

2. Τὰ Κεκραγάρια δὲν περιλαμβάνονται στὸ Ἀσματικό, ἴσως μόνο σὲ κάποιες περιπτώσεις ὡς παράρτημα. Ἡ ψαλμωδία τους ἦταν μᾶλλον ἁπλῆ στὶς ᾀσματικὲς ἀκολουθίες[13]. Ἀπὸ τὸ ἁπλὸ αὐτὸ μέλος προέκυψαν ἀργότερα τὰ πιὸ καλλωπισμένα Κεκραγάρια τῶν Παπαδικῶν («πολίτικα» ἢ «τοῦ Δαμασκηνοῦ»), ποὺ ἔφτασαν μέχρι τὴν νέα γραφὴ σὲ ἀργὴ ἐξήγηση.

3. Προκείμενα καὶ Μεγάλες Δοχὲς. Στὰ ἀμιγῆ Ἀσματικὰ περιέχονται οἱ μεγάλες Δοχές, ἐνῷ στὰ μεικτὰ καὶ οἱ μικρὲς μὲ τοὺς στίχους, μέλη ποὺ

[13] Μπορεῖ νὰ βρεῖ κανεὶς τὸ μέλος τους στὰ χφ 2061 καὶ 2062 τῆς ΕΒΕ ἢ σὲ ὅσες Παπαδικὲς περιέχουν Ἀσματικὸ Ἑσπερινό.

μᾶλλον σχετίζονται μὲ τὸ Ψαλτικό. Εἶναι θέμα εἰδικότερης μελέτης τὸ κατὰ πόσο διατηρεῖται τὸ παλαιὸ μέλος τῶν μεγάλων δοχῶν στὶς Παπαδικές[14]. Μᾶλλον διατηρεῖται, ἀλλὰ εἶναι ἴσως πιὸ καλλωπισμένο καὶ πιθανὸν ἐπηρεασμένο ἀπὸ τὸ παπαδικὸ στύλ.

4. Στὴ Θ. Λειτουργία τῶν Προηγιασμένων βρίσκονται σὲ Παπαδικὲς (ὄχι στὸ Ἀσματικό) ἕνα τέλος «ᾀσματικὸν» στὸ *Κατευθυνθήτω* [βλ. π.χ. ΕΒΕ 2406, 278^{α}, Βιέννης 185, 278^{α}] καθὼς καὶ ἕνα *Νῦν αἱ δυνάμεις* «ᾀσματικόν» [βλ. π.χ. ΕΒΕ 2454, 47^{α}, ΕΒΕ 2406, 279^{α}, ΕΒΕ 2061, 114^{α}, Βιέννης 185, 287^{β}]. Ἀκριβέστερα, ἡ ἀρχὴ τοῦ *Νῦν αἱ δυνάμεις* καὶ τὸ τέλος του εἶναι μελισματικὰ καὶ χαρακτηρίζονται «ᾀσματικά», ἐνῷ τὸ ἐνδιάμεσο ψάλλεται «λιτῶς», «ἡσυχώτερον», δηλ. σὲ μέλος πολὺ ἁπλούστερο. Αὐτὸς ὁ τρόπος ἐκτέλεσης συναντᾶται καὶ σὲ ἄλλα ᾀσματικά μέλη (ὅπως π.χ. τὰ ἀναστάσιμα τροπάρια *Ἀναστὰς ἐκ τοῦ μνήματος* καὶ *Σήμερον σωτηρία*, βλ. παρακάτω). Ἀπὸ τὰ πολλὰ «*Γεύσασθε*» τοῦ Ἀσματικοῦ ἔμεινε μόνο ἕνα, σὲ Α΄ (ἢ πλ. Α΄) ἦχο μὲ τὴν ἐπιγραφὴ «ᾀσματικόν» (βλ. παρακάτω).

5. Ὑπάρχουν σὲ κάποια χφφ [μαζί, φυσικά, μὲ τὰ ΕΒΕ 2021 καὶ 2062, βλ. π.χ. καὶ τὰ ΕΒΕ 899, 2401] καὶ ὁλόκληροι ᾀσματικοὶ Ἑσπερινοὶ μὲ μέλη, φυσικά, ᾀσματικά, τὰ ὁποῖα δὲν περιέχονται στὸ Ἀσματικό. Ἐξ αὐτῶν, τὸ Τρισάγιο τοῦ γ΄ μικροῦ Ἀντιφώνου (τὸ αὐτὸ μέλος ὡς πλ. Δ΄ ἢ Γ΄) ἔχει ἀποσπασθεῖ στὶς Παπαδικὲς καὶ χρησιμοποιεῖται καὶ στὸ τέλος τοῦ Ὄρθρου, μετὰ τὴν Μεγάλη Δοξολογία, καθὼς καὶ ὡς «Δύναμις» στὴ Θ. Λειτουργία, ἐπιγραφόμενο «ᾀσματικόν»[15]. Ὁ Ἰωάννης Κλαδᾶς προσήρμοσε ἐπ' αὐτοῦ τὸ *Χριστὸς ἀνέστη*[16]. Ἕνα «ᾀσματικόν» *Χριστὸς ἀνέστη* (μὲ ἄλλο μέλος) βρίσκεται στὸ ΕΒΕ 2061, 49^{β} καὶ στὸ ΕΒΕ 2062, 49^{α}, καθὼς καὶ στὸ Βιέννης 185, 291^{α}[17], πού, παρὰ τὴν ἐπιγραφή του πλ. Δ΄, φαίνεται ὡς ᾀσματικὴ ἀνάπτυξη συντόμου μέλους σὲ πλ. Α΄. Πιθανόν, λοιπόν, καὶ ἄλλα

[14] Γιὰ τὰ Προκείμενα καὶ τὶς Δοχὲς στὰ Ψαλτικὰ καὶ Ἀσματικὰ μὲ μᾶλλον περιορισμένη ἀναφορὰ στὶς Παπαδικές, βλ. Gisa Hintze, *Das byzantinische Prokeimena-Repertoire: Untersuchungen und kritische Edition* (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 9, Verlag der Musikalienhandlung Wagner, 1973) καὶ Simon Harris, "The Byzantine Prokeimena", *Plainsong and Medieval Music* 3.2 (1994), 133-47.

[15] Στὸ ΕΒΕ 906, 69^{α}, τοποθετημένο τὸ μέλος αὐτὸ στὸ τέλος τοῦ Ὄρθρου: «εἰ βούλει καὶ εἰς τὴν Λειτουργίαν λέγεται τοῦτο, πλ. Δ΄, *Δύναμις, Ἀ-ου-αγγαγιος ὁ Θεός*....»

[16] Βλ. ΕΒΕ 2401, 312^{β}.

[17] Βιέννης 185, 291^{α}, «Τῇ Ἁγίᾳ καὶ μεγάλῃ Κυριακῇ λέγομεν ᾀσματικῶς τὸ Χριστὸς ἀνέστη, πλ. Δ΄».

μέλη, ὅπως Ἀπολυτίκια, νὰ εἶχαν ᾀσματικὲς μορφὲς, ἀλλὰ δὲν καταγράφηκαν (βρίσκονται σὲ κάποια Ἀσματικά, ὅπως ἤδη ἀναφέραμε, μόνο τὰ τῶν Φώτων, τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, τοῦ Σταυροῦ, τῶν Ἐγκαινίων).

Ὅρθρος

1. Στὸν Πολυέλεο, στίχοι σὲ καλοφωνικὸ στύλ, ἀλλὰ μὲ ἐξωψαλμικὸ κείμενο, χαρακτηρίζονται «ᾀσματικά» (ἢ «πολίτικα ᾀσματικά»). Βλ. γιὰ παράδειγμα ΕΒΕ 2406, 93^{β}, «Κυρίου Ἀνδρέου, πολίτικα ᾀσματικά, Α΄, *Κληρονομίαν Ἰσραήλ..., : Ἄσατε, ψάλλατε...*», ΕΒΕ 2401, 89^{α}, «Ἕτερα ἀλλάγματα ᾀσματικὰ εἰς τὴν Σύναξιν τῶν Ἀσωμάτων... ποίημα τοῦ Κουκουζέλη» (βλ. καὶ ΕΒΕ 906, 100^{α}). Ὡς «ᾀσματικά» θὰ πρέπει ἐδῶ νὰ χαρακτηριστοῦν μᾶλλον τὰ ἐξωψαλμικὰ ποιητικὰ κείμενα ποὺ προστίθενται στοὺς στίχους τοῦ Πολυελέου καὶ μᾶλλον ὄχι τὸ μέλος, ποὺ εἶναι παπαδικὸ καὶ ἐπώνυμο. Κάτι τέτοιο θὰ ὁδηγοῦσε σὲ προέλευσή τους ἀπὸ τὶς ᾀσματικὲς ἀκολουθίες, εἴτε τῆς Κωνσταντινουπόλεως, εἴτε τῆς Θεσσαλονίκης. Δὲν ὑπάρχουν ἢ δὲν εἶναι συνηθισμένες, ὡστόσο, περιπτώσεις προσθήκης τέτοιων κειμένων σὲ μουσικὰ μέλη τοῦ Ἀσματικοῦ ἢ τῶν ᾀσματικῶν ἀκολουθιῶν. Μιὰ ἐξαίρεση ποὺ σημειώνει ὁ A. Lingas θὰ μποροῦσε ἴσως νὰ φωτίσει τὰ πράγματα. Πρόκειται γιὰ τὸ Α΄ Ἀντίφωνο τοῦ ᾀσματικοῦ Ὄρθρου τῶν μεγάλων ἑορτῶν, στὸ ὁποῖο ἀναφέρεται στὸ Τυπικό του (χφ ΕΒΕ 2047) καὶ ὁ Ἅγ. Συμεὼν Θεσσαλονίκης, καὶ ψάλλεται σὲ πλ. Δ΄ μὲ προσθήκη Τριαδικῶν. Τὰ μέλη αὐτὰ βρίσκονται ὄντως στὸ χφ ΕΒΕ 2061, 59^{β}-61^{β}, καὶ εἶναι, μὲ τοὺς στίχους τοῦ Α΄ Ἀντιφώνου βέβαια, τὰ ἴδια μὲ τὰ μέλη τῶν Ἀνοιξανταρίων μὲ τὰ Τριαδικά τους, τὰ μελοποιημένα ἀπὸ τὸν Κουκουζέλη, τὸν Κορώνη κ.λπ. Ἔτσι ὁ A. Lingas καταλήγει: *«Μένει νὰ διαπιστωθεῖ γιὰ παράδειγμα, ἐὰν τὰ Τριαδικά δημιουργήθηκαν κατ' ἀρχὴν γιὰ νὰ ψάλλονται μὲ τὸν ργ΄ Ψαλμό σὲ μοναστικὴ ἀγρυπνία ἢ μὲ τὸ Πρῶτο Ἀντίφωνο τοῦ ᾀσματικοῦ Ὄρθρου»*[18].

2. Στὸ ΕΒΕ 2401, 95^{α}, «Πολυέλεος ᾀσματικός, ψαλλόμενος εἰς ἐπισήμους ἑορτάς... Ἀνδρέου Στελλῶν τοῦ Κυπρίου». Εἶναι ἐκτενής, μὲ πολλὰ κρατήματα. Ὁ χαρακτηρισμὸς «ᾀσματικὸς» ἴσως λόγῳ τοῦ πολὺ μελισματικοῦ του μέλους καὶ τῶν κρατημάτων, πρᾶγμα ποὺ τὸν κάνει νὰ συγκρίνεται μὲ τὸν Κουκουμᾶ (βλ. παραπάνω). Πιθανὸν καὶ κάποια σχέση μὲ τὸ παλαιότερο «Ἆσμα»; Ἴσως ἡ λέξη νὰ κατέληξε νὰ σημαίνει καὶ τὸ μελισματικό;

[18] Βλ. A. Lingas, "The First Antiphon of Byzantine Cathedral Rite Matins: From Popular Psalmody to Kalophonia", *Cantus Planus 1998-Esztergom & Visegrád*, 479-500: "*It remains to be determined for example, whether the Triadika were first created to be sung with Psalm 103 at a monastic vigil, or with the First Antiphon of Cathedral Matins*".

3. Στὸ πλαίσιο τοῦ ᾀσματικοῦ Ὄρθρου τῆς Ὑψώσεως (τοῦ μόνου ᾀσματικοῦ Ὄρθρου ποὺ παρουσιάζεται σὲ Παπαδικές), ὑπάρχουν οἱ «ᾀσματικὲς ᾠδές». Βλ. π.χ. ΕΒΕ 906, 119^{α}, «Ἀσματικὰ Ἀντίφωνα ψαλλόμενα ἐν τῇ πόλει Θεσσαλονίκῃ εἰς τὴν ἑορτὴν τῆς Ὑψώσεως, ἀπὸ χοροῦ, ὨΙδὴ Α΄, ἦχος πλ. Δ΄, ποίημα τοῦ Κορώνη, *Ἐξομολογεῖσθε τῷ Κυρίῳ ὅτι χρηστός…*». Πρόκειται γιὰ ψαλμικοὺς στίχους μελοποιημένους σὲ καλοφωνικὸ στὺλ καὶ συνήθως ἐπώνυμους. Δὲν πρόκειται γιὰ μέλη ᾀσματικοῦ στὺλ καὶ ὁ χαρακτηρισμός τους ὡς «ᾀσματικῶν» πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ μᾶλλον ἁπλᾶ στὸ γεγονὸς ὅτι ψάλλονταν σὲ μιὰ ᾀσματικὴ ἀκολουθία. Κάποιες ἀπ᾽ αὐτὲς τὶς ᾠδὲς παρουσιάζονται καὶ ἀνεξάρτητα, ὡς ἁπλὲς καλοφωνικὲς συνθέσεις[19], ἢ ἐνταγμένες στὸν Πολυέλεο[20].

4. Στὸ ΕΒΕ 2401, 245^{β}: «Κανὼν ᾀσματικός, ψαλλόμενος εἰς τὸν Ἅγιον Δημήτριον… καὶ εἰς ἑτέρων ἁγίων μνήμας, ποίημα τοῦ Πρωτοψάλτου Θεσσαλονίκης κὺρ Μανουήλ τοῦ Πλαγίτου, ὨΙδὴ Α΄, *Τῷ Κυρίῳ ᾄσωμεν… Δεῦτε λαοί*». Πρόκειται γιὰ ἐντόνως μελισματικὸ Κανόνα (ἐδῶ περιλαμβάνονται κυρίως οἱ εἱρμοί), σὲ καλοφωνικὸ στύλ, μὲ κρατήματα (ποὺ μᾶλλον ἔχουν προστεθεῖ σὲ τοῦτο τὸ χφ). Ὁ Κανόνας βρίσκεται πλήρης (μαζὶ μὲ ἄλλους τρεῖς) καὶ στὸ ΕΒΕ 2062, 120^{α}, χωρὶς νὰ χαρακτηρίζεται «ᾀσματικός». Ὁ Κανόνας, φυσικά, δὲν εἶχε θέση στὶς ᾀσματικὲς ἀκολουθίες, παρὰ μόνο στὸν μεικτό τους τύπο ποὺ δημιούργησε ὁ Ἅγιος Συμεών. Ὁ χαρακτηρισμὸς «ᾀσματικὸς» κι ἐδῶ μᾶλλον λόγῳ τοῦ μελισματικοῦ μέλους ἢ τοῦ ὅτι ψάλλεται σὲ ᾀσματικὴ ἀκολουθία.

5. Τὸ *Ὑπερευλογημένη ὑπάρχεις*: ΕΒΕ 2406, 156^{α} «ᾀσματικόν», Βιέννης 185, 109^{α} «ἡσυχωτέρα φωνῇ, ᾀσματικῶς», ΕΒΕ 2062, 50^{β} «ὅταν ψάλλῃς ᾀσματικὸν ὄρθρον [ἢ «οὕτως ψάλλεται εἰς τὸν ᾀσματικὸν ὄρθρον»;], ᾀσματικόν, Β΄, *Δόξα Πατρί… Καὶ νῦν… Ὑπερευλογημένη ὑπάρχεις*» [ἡ φράση αὐτὴ σὲ μελισματικό μέλος], οἱ ἱερεῖς ἐν τῷ βήματι, Β΄, *Θεοτόκε Παρθένε… σαρκωθέντα* [συλλαβικό μέλος], τὸ τέλος ὑψηλότερον, Β΄ (μέσος), *Εὐλογητός… εὐδοκήσας*» [συλλαβικὸ μὲ μελισματικότερο τέλος]. Ὅμοια ἡ διάταξη τῆς ψαλμωδίας καὶ στὰ ἄλλα χφφ. Τὸ μέλος αὐτὸ δὲν καταγράφεται στὰ Ἀσματικά.

[19] Στὸ ΕΒΕ 2401, 235^{α}, «στίχοι καλιφωνικοὶ ᾀσματικοί, ἐκ τῶν ᾠδῶν, ψαλλομένων εἰς τὴν Ὕψωσιν τοῦ τιμίου….».

[20] Π.χ. ΕΒΕ 2456, 64^{α}, «Ὕστερον λέγομεν τοῦτο, Ἀσματικόν, τοῦ Χριστοφόρου, ἀπὸ χοροῦ, πλ. Δ΄, *Ἐξομολογεῖσθε τῷ Κυρίῳ ὅτι χρηστός…*», ἐνταγμένο στὴ Β΄ στάση τοῦ Πολυελέου.

6. Ἡ ἀρχὴ τῆς Μ. Δοξολογίας, *Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη*[21]. Στὸ Ἀσματικὸ Καστοριᾶς 8, στὸ φ 71^{β}. Στὰ ΕΒΕ 2061, 117^{α}, ΕΒΕ 2062, 51^{α} («καὶ λέγουσιν οἱ ἱερεῖς τὸ ἐπίλοιπον, Β΄, *ἐν ἀνθρώποις*...»), ΕΒΕ 2406, 156^{β}, Βιέννης 185, 110^{α} («καὶ δέχονται οἱ ἱερεῖς τὸ ἐπίλοιπον»). ΕΒΕ 906, 69^{β} (μελισματικό, ἀλλὰ εἶναι ἡ εἰσαγωγικὴ ἐκφώνηση τοῦ ἀναγνώστη. Δὲν περιλαμβάνεται τὸ μέλος τῆς ἀρχῆς τῆς Δοξολογίας, ᾄσματικὸ ἢ ἄλλο). Δὲν χαρακτηρίζεται στὰ χφφ «ᾀσματικόν». Στὶς Παπαδικὲς (καὶ στὰ ΕΒΕ 2061, 2062) τὸ ᾀσματικὸ μέλος, ἀλλὰ ἀρκετὰ καλλωπισμένο. Προστίθεται δὲ στὸ τέλος (καὶ στὸ ΕΒΕ 2062) διπλασμός. Τὸ μέλος λίγο-πολὺ ἴδιο στὰ χφφ αὐτά.

7. Τὰ ἀναστάσιμα τροπάρια *Σήμερον σωτηρία* καὶ *Ἀναστὰς ἐκ τοῦ μνήματος*. Στὸ Καστοριᾶς 8, 74^{α} κ. ἑξ., ὁλόκληρα, σὲ ᾀσματικὸ μελισματικὸ στύλ. Τὰ *Δόξα... Καὶ νῦν... καθελὼν γάρ*: (*καὶ δι᾽ αὐτῶν*:), ὁμοίως. Στὰ ΕΒΕ 2061, 117^{α}, ΕΒΕ 2062, 52^{β}, ΕΒΕ 2406 157^{α}, Βιέννης 110^{α}, «*Ἀναστὰς... τοῦ Ἅδου*, οἱ ἱερεῖς τὸ ἐπίλοιπον, καὶ πάλιν οἱ ἐκτὸς, ἀπὸ χοροῦ τὸ *Δόξα* [μελισματικό, ἀλλὰ μὲ μικρὴ σχέση μὲ τὸ Καστ. 8], καὶ πάλιν οἱ ἱερεῖς τὸ τροπάριον, καὶ πάλιν εὐθὺς ὁ δομέστικος γεγονωτέρᾳ φωνῇ, *Νεανες, Ἀναστάς*... [τὸ ἀργὸ]». Ἀντίστοιχα γιὰ τὸ *Σήμερον σωτηρία*. Στὶς Παπαδικὲς τὸ μέλος ἀρκετὰ καλλωπισμένο. Τὸ μέλος εἶναι λίγο-πολὺ ἴδιο στὰ χφφ αὐτά.

Θεία Λειτουργία

1. Τὸ *Τρισάγιο*[22]

Στὰ Ἀσματικὰ ἐμφανίζεται σὲ πλ. Δ΄, σὲ συντομώτερες ἢ λίγο ἐκτενέστερες μορφὲς σὲ κάποια σημεῖα του καὶ φτάνοντας 3 ἢ 4 φωνὲς ψηλότερα. Στὶς Παπαδικὲς ἐμφανίζεται σὲ Μέσο Β΄, δὲν χαρακτηρίζεται «ᾀσματικόν», προέρχεται ὅμως καθαρὰ ἀπ᾽ αὐτὸ (παρὰ καὶ τὴν διαφορὰ ἔνδειξης ἤχου[23]). Ὡς «ᾀσματικὰ» δίνονται συχνὰ τὰ *Δόξα... Καὶ νῦν...*, ἢ καὶ τὸ Τρι-

[21] Γιὰ τὴν Μ. Δοξολογία βλ. καὶ Δ. Μπαλαγεῶργος, «Ἡ πρωτοφανέρωση τοῦ μέλους τῆς Μεγάλης Δοξολογίας στὶς χειρόγραφες πηγὲς τοῦ ιδ΄ αἰ.», στὸ: *Συμβολὴ στὴ Μνήμη Γεωργίου Στ. Ἀμαργιανάκη (1936-2003). Μελέτες καὶ κείμενα συναδέλφων καὶ μαθητῶν του*, Εθνικὸ και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2013, σσ. 110-128. Δὲν ἀναφέρεται, ὡστόσο, στὸ ἄρθρο ἡ παρουσία τοῦ μέλους αὐτοῦ στὸ Ἀσματικό.

[22] Γιὰ τὰ Τρισάγια, τὰ ἀντὶ Τρισαγίου και τὰ Χερουβικά βλ. καὶ τὸ βιβλίο τοῦ D. Conomos, *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the fourteenth and fifteenth centuries*, Patriarchal Institute for Patristic Studies, Thessaloniki 1974 καὶ τὸ προαναφερθὲν τοῦ N. Moran, *The Ordinary Chants [...]*.

[23] Πρόκειται οὐσιαστικὰ γιὰ τὸ ἴδιο μέλος. Προφανῶς ὁ Β΄ ἦχος ἦταν διατονικὸς καὶ ἔτσι ὁ Μέσος Β΄ ταυτίζεται μὲ τὸν πλ. Δ΄. Αὐτὸ ἐπιβεβαιώνεται καὶ ἀπὸ τὸ

σάγιο στὸ *Δύναμις*. Καμιὰ φορὰ στὸ *Δύναμις* μπαίνει τὸ Τρισάγιο τοῦ ᾀσματικοῦ Ἑσπερινοῦ (ἦχος πλ. Δ΄ ἢ Γ΄) μὲ τὴν ἔνδειξη «ᾀσματικόν». Ἀναλυτικότερα:

✓ Κρυπτοφέρρης Γγ7, 47^{α}, πλ. Δ΄. [ἀρχὴ Ἴσον μὲ Διπλῆ, φτάνει μέχρι τὴν τετραφωνία, ἐκτενές *Ἅγιος ἀθάνατος, τὸ δεύτερον, τὸ τρίτον. Εὐλογήσατε κύρι τὸ Δόξα, Δόξα Καὶ νῦν*, ἐκτενὲς *Ἅγιος ἀθάνατος*]. Σ'αὐτὸ τὸ χφ βρίσκεται τὸ Τρισάγιο καὶ μέσα στὸ ρεπερτόριο τοῦ «Ἄσματος», 148^{α}, μὲ ἐνδιάμεσα ἀπηχήματα. Παρόμοιο, ὄχι ἴδιο μὲ τοῦ Ἀσματικοῦ. Διαφορετικό (πλ. Β΄) τὸ *Δόξα Καὶ νῦν*.

✓ Κρυπτοφέρρης Γγl, 33^{β}, πλ. Δ΄, [*Ἀμήν*. Ἀρχὴ Ἴσον μὲ Διπλῆ, φτάνει μέχρι τὴν τετραφωνία, παρεμβολές *λέγετε, νεαγιε, νεανες*.Ἐκτενές *Ἅγιος ἀθάνατος, Εὐλογήσατε κύρι τὸ Δόξα, Δόξα Καὶ νῦν*, ἐκτενὲς *Ἅγιος ἀθάνατος*]

✓ Καστοριᾶς 8, 69^{α}, πλ. Δ΄. [ἀρχὴ Ἴσον μὲ Διπλῆ, φτάνει μέχρι τὴν τριφωνία, σύντομο *Ἅγιος ἀθάνατος*. Το δεύτερο καὶ τὸ τρίτο ἀρχίζουν μὲ σύμπλεγμα Βαρείας, ὅπως στὶς Παπαδικές, *Νεαγιε, Δόξα Καὶ νῦν*, ἐκτενές *Ἅγιος ἀθάνατος*]

✓ ΕΒΕ 2406, 218^{β}, Μέσος Β΄, [*Ἀμήν*, ὅπως στὸ Κρυπτ. Γγl. Ἡ μελωδία τοῦ Ἀσματικοῦ (βλ. Καστ. 8), ἀλλὰ σύντομο τέλος στὰ τέλη τῶν μερῶν του καὶ στὸ *Ἅγιος ἀθάνατος* (πρβλ. Καστ. 8. Ἴσως μέλος Θεσσαλονικαῖον, «καθολικώτερον», κατὰ τὸ Βιέννης 185, 237^{β})]. *Ἕτερον*, Ὁ δομέστικος ἀπὸ χοροῦ, *Ἀμήν* [ὅπως πρίν], *Ἅγιος*…. [τὸ ἐκτενέστερο τοῦ Ἀσματικοῦ, μέχρι τὴν τριφωνία, σύντομο *ἅγιος ἀθάνατος*…], *τὸ δεύτερον, τὸ τρίτον*, ὁ μονοφωνάρης, *Εὐλογήσατε κύρι τὸ Δόξα*, ὁ δομέστικος, *Νεαγιε, Δόξα…Καὶ νῦν*…, ὁ δομέστικος, Β΄ (μέσος*), Δύναμις, Ἅγιος* [τὸ ἐκτενέστερο τοῦ Ἀσματικοῦ, καλλωπισμένο-διασκευασμένο κάπως, μὲ τέλος στὸν Β΄],Ἕτερον ᾀσματικόν, πλ. Δ΄, *Δύναμις, Ἅ-ου-αγγα*…, [τὸ τοῦ ᾀσματικοῦ Ἑσπερινοῦ. Καὶ ἕνα ὅμοιο σχεδὸν μετὰ ἀπὸ ἕνα *Δύναμις* μὲ κράτημα]».

Παρόμοια βλ. καὶ στὰ Βιέννης 185, 237^{α}, ΕΒΕ 2456, 184^{β}, ΕΒΕ 2454, 17^{β}, ΕΒΕ 899, 105^{α}, ΕΒΕ 908, 210^{α}, ΕΒΕ 2401, 187^{α}.

2. Τὸ *Ὅσοι εἰς Χριστὸν*

✓ Στὸ Vat. gr. 1606, 46^{α} (ἐνταγμένο στὰ Χριστούγεννα) «Εἰς τὴν λειτουργίαν» … *Δόξα Καὶ νῦν*[24].

✓ Κρυπτ. Γγ7, 48^{α}, «Τρισάγιον τῶν Δεσποτικῶν ἑορτῶν», *Δόξα…Καὶ νῦν*.

✓ Κρυπτ. Γγl, 34^{α}, «τὸ τρισάγιον των ἑορτῶν»…., *Δόξα Καὶ νῦν*.

✓ Καστ 8, 69^{β}, ἡμιτελές, χάσμα.

✓ ΕΒΕ 2061, 115^{α}, «Τρισάγιον ᾀσματικόν, ψαλλόμενον εἰς τὰ δεσποτικὰς ἑορτάς».

✓ ΕΒΕ 2062, 136^{β}, «τὸ τρισάγιον»

γεγονὸς ὅτι τὸ παρεμβαλλόμενο *Δόξα, Καὶ νῦν* εἶναι καὶ στὶς Παπαδικὲς σὲ πλ. Δ΄. Οἱ βαθύτεροι λόγοι τῆς δυνατότητας διπλῆς ἀπόδοσης ἦχου στὸ ἴδιο μέλος δὲν μποροῦν νὰ δοθοῦν ἐδῶ. Ἀπὸ τὸ Τρισάγιο τῶν Παπαδικῶν ἔλκει ἴσως τὴν ἀπώτατη καταγωγή του τὸ γνωστὸ «Δύναμις, συνειθισμένον» ποὺ ψάλλεται μέχρι σήμερα.

[24] Το χφ αὐτὸ περιέχει ἀναμεῖξ μέλη τοῦ Ψαλτικοῦ καὶ τοῦ Ἀσματικοῦ.

✓ ΕΒΕ 2406, 221[α], «Εἰς τὰς δεσποτικὰς ἑορτὰς.... ἀντὶ τοῦ τρισαγίου...». Τὸ τοῦ Ἀσματικοῦ μὲ ὅλη του τὴν διάταξη ὡς βασικὸ, μαζὶ μὲ συντομώτερο τῶν ἱερέων, ἄλλο πολίτικο καὶ ἄλλο τοῦ Κορώνη.

✓ Βιέννης 185, 240[α], «τρισάγιον ἀσματικόν...». Παρόμοια μὲ τὸ ΕΒΕ 2406.

✓ ΕΒΕ 2454, 19[α], ἀκέφαλο λόγῳ χάσματος, πάντως τοῦ Ἀσματικοῦ.

✓ [ΕΒΕ 2456, 186β-187[α], δὲν εἶναι τοῦ Ἀσματικοῦ, ἀλλὰ σὰν τοῦ Κορώνη. Τὰ *Δόξα Καὶ νῦν*, ἐκτενῆ, ἀλλά παπαδικοῦ στύλ]

✓ [ΕΒΕ 899, 107[α], δὲν εἶναι τοῦ Ἀσματικοῦ]

✓ [ΕΒΕ 2401, 188[α], δὲν εἶναι τοῦ Ἀσματικοῦ]

Τὰ Ἀσματικὰ μοιάζουν μεταξύ τους, Οἱ Παπαδικές ἔχουν τὸ ἀσματικό μέλος, ἀλλὰ πολὺ πιὸ καλλωπισμένο καὶ μοιάζουν μεταξύ τους. Τὸ *Δόξα* τῶν Παπαδικῶν σχετίζεται λιγότερο μὲ τὸ τῶν Ἀσματικῶν, τὸ *Καὶ νῦν* περισσότερο.

3. *Τὸν Σταυρόν σου*

Δὲν βρίσκεται σὲ ὅλα τὰ Ἀσματικά.

✓ Καστ. 8, 77[α], «Εἰς τὴν Σταυροπροσκύνησιν, πλ. Β΄, [77[β]], *Τὸν σταυρόν σου..., Δόξα Καὶ νῦν... καὶ εἰς τοὺς*:», χάσμα

✓ ΕΒΕ 2062, 94[α], ἄλλο, σύντομο, ἀλλὰ στὸ *Δύναμις* τὸ τοῦ Ἀσματικοῦ, κάπως πιὸ καλλωπισμένο.

✓ ΕΒΕ 2406, 222[α]. Τὸ τοῦ Ἀσματικού, καλλωπισμένο πως, ὅπως στὸ 2062. *Τὸ δεύτερον*, *τὸ τρίτον* μὲ τὴν ἀρχὴ τοῦ ἀσματικοῦ πάλι. *Δόξα Καὶ νῦν* σύντομο, καὶ κατόπιν «Ἕτερον ἀσματικόν, *Δόξα Και νῦν*»[25].

✓ ΕΒΕ 2454, 19[β], τὸ τοῦ Ἀσματικού, κ.λπ ὅπως στὸ 2406, «Ἕτερον ἀσματικόν, *Δόξα Καὶ νῦν*»[26]. Δεν σχετίζονται αὐτά τὰ *Δόξα Καὶ νῦν* εὔκολα μὲ τὰ τοῦ Καστ. 8.

✓ Βιέννης 185, 241[α], τὸ τοῦ Ἀσματικοῦ, ἀλλὰ πιὸ καλλωπισμένο ἀπὸ τὰ ἄλλα χφφ καὶ κάπως διαφορετικό. Κι ἐδῶ «Ἕτερον ἀσματικόν, πλ. Β΄, *Δόξα Καὶ νῦν...*»[27]. Οἱ ἱερεῖς σύντομο *Τὸν σταυρόν σου*, «καὶ πάλιν οἱ ἐκτὸς τὴν περισσὴν ἀσματικῶς, πλ. Β΄, *Δύναμις*, *Τὸν σταυρόν σου...*» [ἡ ἀρχὴ τοῦ ἀσματικοῦ].

---

[25] Παραδόξως μοιάζει πολὺ μὲ τὸ *Δόξα Καὶ νῦν* τοῦ *Ὅσοι εἰς Χριστόν*. Μια μαρτυρία δὲ *νανα* γιὰ τὴ 2φωνία τοῦ πλ. Β΄ ἐνδιαμέσως εἶναι σὰν νὰ τὸ ὑπονοεῖ ὅτι ψάλλεται μὲ τὰ ἴδια διαστήματα. Βλ. καὶ ἀμέσως παρακάτω, γιὰ τὸ ΕΒΕ 2454.

[26] Ἐδῶ μαρτυρία Ἔσω Δ΄ 1 φωνή κάτω τοῦ πλ. Β΄ δείχνει πάλι τὰ ἴδια ὅπως στὸ ΕΒΕ 2406. Ἡ λύση θὰ ἦταν νὰ ἀρχίζει ἀπὸ τὴν 2φωνία τοῦ πλ. Β΄ (= πλ. Δ΄) καὶ νὰ ἀνέρχεται 3 φωνὲς στὸ ἄνω νη ὡς Γ΄ νανα. Ἔτσι ἀποκαθίσταται καὶ ἡ ἐπάνοδος στὸ *Καὶ τὴν ἁγίαν σου*... Ὡστόσο, ἡ ἀρχικὴ μαρτυρία στὸ «Ἕτερον ἀσματικὸν» δὲν δείχνει αὐτό. Ἴσως εἶναι λανθασμένη μαρτυρία; Ἡ ἄνοδος στὸ νανα στὴν 5φωνία τοῦ πλ. Β΄, ποὺ προτείνω ἐδῶ ὡς διόρθωση, εἶναι, νομίζω, κάτι ποὺ συναντᾶται καὶ στὸ *Τὸν σταυρόν σου*, ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλα μέλη ἀσματικὰ τοῦ πλ. Β΄, π.χ. τὸ ἀσματικὸ *Νῦν αἱ δυνάμεις*. Ἔτσι, ἡ λύση ποὺ προτείνω ἐδῶ γιὰ τὸ *Δόξα Καὶ νῦν* δὲν εἶναι ἀπίθανη.

[27] Κι ἐδῶ μαρτυρία νανα πρὸ τοῦ *Καὶ νῦν*.

Ἔχω τὴν ἐντύπωση ὅτι ἀπὸ τὰ τρία αὐτὰ μέλη τοῦ Ἀσματικοῦ, τὸ Τρισάγιο διατηρεῖται στὶς Παπαδικὲς περισσότερο, τὸ *Ὅσοι εἰς Χριστὸν* λιγότερο καὶ τὸ *Τὸν Σταυρόν σου* ἀκόμη λιγότερο.

4. Τὸ Χερουβικό

✓ Κρυπτ. Γγ7, 149[α] πλ. Β΄ (γράφεται μέσα στὸ ρεπερτόριο τοῦ Ἄσματος. Πολὺ σύντομο μέχρι τὸ *Τριάδι*. Διαφορετικὸ ἀπὸ τοῦ Ἀσματικοῦ. Μονοφωνάρικο μὲ πολλοὺς νενανισμούς τὸ ὑπόλοιπο. Μᾶλλον λείπει φύλλο ἐνδιαμέσως)

✓ Κρυπτ. Γγl, 346-35[α], «Τὸ Χερουβικόν, ποίημα Συμεὼν τοῦ εἱρμολόγου», πλ. Β΄. Μᾶλλον δίνονται δύο μέρη: *Οἱ τὰ… εἰκονίζοντες*:, *Εἰπέ* (ἐντολὴ γιὰ μονοφωνάρη;), *Ἀλληλούια*. Τὸ *εἰκονίζοντες* ἀρκετὰ ἐκτενὲς. Κατὰ τὸν Neil Moran, τὸ *Ἀλληλούια* παρουσιάζεται καὶ στὸ Παλατιανὸ Χερουβικό[28]. Αὐτὸ ὅμως τὸ *Ἀλληλούια* παρουσιάζεται καὶ σὲ ἄλλα ἀνώνυμα μέλη τῶν Παπαδικῶν: *Γεύσασθε*, *Νῦν αἱ δυνάμεις*, *Εὐλογήσω τὸν Κύριον*, *Τοῦ δείπνου σου*, *Σιγησάτω*, ὅλα στὸν πλ. Β΄. Ἴσως, λοιπόν, αὐτὰ τὰ μέλη νὰ εἶναι ἀσματικῆς προέλευσης, ἂν καὶ δὲν περιέχονται στὸ Ἀσματικὸ καὶ δίνονται γι᾽ αὐτὰ ἄλλες μελωδίες σ᾽ αὐτό.

✓ Παρόμοιο μὲ τὸ τοῦ Κρυπτ. Γγl βρίσκεται στὸ Λαύρας Γ3, 51[β]. Μὲ αὐτὸ φαίνεται νὰ σχετίζεται ἡ μορφὴ τοῦ ἀσματικοῦ Χερουβικοῦ στὶς Παπαδικές, ὄντας βέβαια σ᾽ αὐτὲς πολὺ πιὸ καλλωπισμένη.

✓ ΕΒΕ 2458, ἦχος Β΄, 161[β], «τὸ χερουβικὸν ἀσματικὸν ἀπὸ χοροῦ». Σχετικὸ μὲ τὸ Ἀσματικό. Κάποια φωνήεντα τοῦ ἀσματικοῦ γίνονται ἐδῶ *ανενα* κ.λπ.. Προστίθεται ἐκτενὴς τερετισμὸς ἀπὸ τὸν Δομέστικο μετὰ τὸ *μυστικῶς*. Τὸ *εἰκονίζοντες* ἀπὸ χοροῦ, ἀσματικό, πιὸ σύντομο ἀπὸ τοῦ Ἀσματικοῦ. Πρόσθεση κρατήματος καὶ στὸ τέλος καὶ πάλι *Ἀλληλούια*.

✓ ΕΒΕ 2456, 196[β], «Χερουβικὸν ψαλλόμενον ἀπὸ χοροῦ ἀσματικῶς μέχρι καὶ τῇ ζωοποιῷ, τὸ δὲ ἕτερον ψάλλεται μονοφωνάρικον»…. «Εἶτα ἄρχεται ὁ μονοφωνάρης, τοῦ Ἀνεώτου, ἐκαλλωπίσθη παρὰ τοῦ Γλυκέος καὶ παρὰ τοῦ Κορώνη, *Καὶ τῇ ζωοποιῷ…Ἀλληλούια*: ἀπὸ χοροῦ: *Λέγετε*, *Ἀλλη-*: Ὁ δομέστικος ἤχισμα ἀπ᾽ ἔξω: *νενεϊα…* ἐνταῦθα λέγει κράτημα οἷον βούλεται, εἶτα ἀπὸ χοροῦ πάντες τοῦτο, *-λού*, *Ἀλληλούια -ουα-γγα*».

✓ ΕΒΕ 2454, 35[β], «τὸ χερουβικὸν ἀσματ(ικὸν) ἀπὸ χοροῦ». Ὅμοια δομὴ μὲ ΕΒΕ 2458, χωρὶς τελικὸ κράτημα, ἀλλὰ ὅλοι ἀπὸ χοροῦ *Ἀλληλούια*.

✓ Βιέννης 185, 255[β], «καὶ εὐθὺς ἄρχεται τὸ ἀσματικὸν χερουβικὸν ἀπὸ χοροῦ ὁ δομέστικος, Β΄ (μέσος)» [γρ. Β΄]. Ὅμοια δομή μὲ τελικὸ ἦχημα τοῦ Πρωτοψάλτου. Τέλος ὁ χορὸς μὲ *Ἀλληλούια*.

✓ ΕΒΕ 2406, 236[β], «Χερουβικὸν λεγόμενον μέγα καὶ ἀσματικόν, ποίημα παλαιόν τοῦ δομεστίκου κυρίου Μιχαὴλ τοῦ Ἀνεώτου. Ἀπὸ χοροῦ ὅλοι ὁμοῦ, ἦχος Β΄» (ἡ πολίτικη ἐκδοχή. Ὅμοια δομὴ μὲ τὸ ΕΒΕ 2458, ἐκτενὲς κράτημα τοῦ Λαμπαδαρίου στὸ τέλος καὶ ἀπὸ χοροῦ *-λού*, *Ἀλληλούια -ουα-γγα*).

✓ Στὸ ἴδιο χφ, στὸ 240[α], «Χερουβικόν ἀσματικόν», ἡ Θεσσαλονικαία ἐκδοχή. Ὅμοια δομὴ, δύο ἐπὶ πλέον ἐκδοχὲς γιὰ τὸ *Ὡς τὸν βασιλέα* καὶ μία ἐπὶ πλέον γιὰ τὸ

[28] N. Moran, *The Ordinary Chants*…, ibid., vol. I, 122-3. Τὸ Παλατιανὸ Χερουβικὸ βλ. π.χ. στὸ ΕΒΕ 2458, 165β-166[α].

Ταῖς ἀγγελικαῖς. Ἐκτενὲς κράτημα τοῦ Ἀναπαρδᾶ στὸ τέλος καὶ ὅλοι *-λού, Ἀλληλούια -ουα-γγα* .

✓ ΕΒΕ 2401, 203[α], «Χερουβικὸν ψαλλόμενον ἀπὸ χοροῦ ᾀσματικόν μέχρι καὶ τῇ ζωοποιῷ, τὸ δὲ ἕτερον ψάλλεται μονοφωνάρικον, ὁ δομέστικος μετὰ τοῦ λαοῦ αὐτοῦ, παλαιόν, ἦχος Β΄…. Εἶτα ἄρχεται ὅλον ὁ μονοφωνάρης, τοῦ Ἀνεώτου, ἐκαλλωπίσθη παρὰ τοῦ Γλυκέος καὶ τοῦ Κορώνη, *Καὶ τῇ ζωοποιῷ….τὸν βασιλέα*:»

✓ [Τὸ ΕΒΕ 899 δὲν το ἔχει]

Οἱ καταγραφὲς τοῦ μέλους στὶς Παπαδικὲς εἶναι ὅμοιες/παρόμοιες μεταξύ τους.

5. Κοινωνικά

Ἀπὸ τὰ πολλὰ Κοινωνικὰ τοῦ Ἀσματικοῦ, τὰ περισσότερα δὲν ἐπιβίωσαν, ἐκτὸς ἀπὸ ἐλάχιστα. Κυρίως εἶναι ἕνα *Εἰς μνημόσυνον* σὲ πλ. Β΄ καὶ ἕνα *Γεύσασθε* σὲ Α΄ (τὰ *Γεύσασθε* ὑπῆρχαν στὸ Ἀσματικὸ καὶ στοὺς 8 ἤχους).Ἴσως ἀπὸ τὸ Ἀσματικὸ νὰ κατάγονται καὶ ἕνα *Αἰνεῖτε* σὲ Β΄ καὶ ἕνα *Εἰς μνημόσυνον* σὲ Β΄, ἀλλὰ δὲν εἶχα τὸν χρόνο νὰ τὰ ἐρευνήσω.

α) *Εἰς μνημόσυνον*, πλ. Β΄

✓ Κρυπτ. Γγ7, 56[α], Κρυπτ. Γγ1, 38[α], Καστ. 8, 42[α] Τὰ δύο Ἀσματικὰ τῆς Κρυπτοφέρρης συμφωνοῦν ἀπόλυτα σχεδόν. Συμφωνεῖ καὶ τὸ Καστ. 8 μὲ μικροδιαφορές.

✓ ΕΒΕ 2061, 115[β], «Κοινωνικὸν ᾀσματικόν», Βιέννης 185, 269[β] «ᾀσματικόν», ΕΒΕ 885, 203[β] «Κοινωνικὸν ᾀσματικόν»

Οἱ Παπαδικὲς βασίζονται μὲν στὸ Ἀσματικό, διαφοροποιοῦνται ὅμως σὲ ἀρκετὰ σημεῖα, μὲ ἐπιρροὲς ἀπὸ μελωδήματα παπαδικοῦ τύπου. Πιὸ κοντὰ ἴσως στὸ μέλος τοῦ Ἀσματικοῦ εἶναι τὸ Βιέννης 185. Τὸ ΕΒΕ 2061 μοιάζει μὲν μ᾽ αὐτό, διαφοροποιεῖται ὅμως κάπως περισσότερο, μετατρέποντας καὶ μικρὸ τμῆμα πρὸς τὸ τέλος σὲ μικρότατο νενανισμό. Τὸ ΕΒΕ 885 διατηρεῖ τὶς σχέσεις του μὲ αὐτὰ τὰ χφφ, διαφοροποιεῖται ὅμως ἔτι περαιτέρω, μὲ μεγαλύτερη ἐπίδραση παπαδικῶν μελωδημάτων καὶ μετατροπὴ πρὸς τὸ τέλος σὲ ἐκτενέστερο νενανισμό.

β) *Γεύσασθε*, ἦχος Α΄

✓ Ἀσματικά: Κρυπτ. Γγ1, 6[α], Λαύρας Γ3, 9[α],

✓ Παπαδικές: ΕΒΕ 2061, 115[α] «Κοινωνικὸν ᾀσματικόν», ΕΒΕ 2406, 284[α], «ᾀσματικόν», Βιέννης 185, 284[α] «ἕτερον ᾀσματικόν», ΕΒΕ 2454, 49[α] (πλ. Α΄) «ἕτερον ᾀσματικόν»

Τὰ Ἀσματικὰ μοιάζουν μεταξύ τους, ὅπως καὶ οἱ Παπαδικές μεταξύ τους. Στὸ περισσότερο πορεύονται κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἧττον παράλληλα, ὅμως ἀλλάζουν πρὸς τὸ τέλος καὶ στὰ Ἀσματικὰ τελειώνει τὸ μέλος στὸν πλ. Α΄, στὶς Παπαδικές στὸν Α΄.

6. Ἄλλα μέλη

α) Στὰ Ἀσματικὰ Κρυπτ. Γγ1, 33[α] καὶ Κρυπτ. Γγ7, 46[α] εὑρίσκεται τὸ Εἰσοδικό (*Δεῦτε ἀγαλλιασώμεθα… Σῶσον ἡμᾶς…*, *Δεῦτε προσκυνήσωμεν… Σῶσον ἡμᾶς…*) σὲ Β΄ ἦχο, στὸ στὺλ τοῦ Ἀσματικοῦ. Στὴν Παπαδικὴ Βιέννης 235[α] καὶ στὸ ΕΒΕ 2062, 236[α] εὑρίσκονται τὰ Ἀντίφωνα καὶ τὸ Εἰσοδικὸ τῆς Θ. Λειτουργίας γιὰ τὴν ἑορτὴ τοῦ Ἁγ. Δημητρίου. Αὐτὰ δὲν ἔχουν σχέση μὲ τὰ τοῦ Ἀσματικοῦ, ὅμως σαφῶς ἔχουν σχέση μὲ ἄλλα μέλη τῶν ἀσματικῶν ἀκολουθιῶν (ποὺ καταγράφονται στὰ ΕΒΕ 2061 καὶ 2062). Τὸ τροπάριο τοῦ Γ΄ Ἀντιφώνου, μάλιστα, *Φωστὴρ ἐφάνης ἐπὶ γῆς*, ἔχει στὸ πρῶτο μέρος του, ποὺ εἶναι μελισματικὸ καὶ ψάλλεται ἀπὸ τοὺς «ἐν τῷ ἄμβωνι», τοὺς χαρακτηριστικοὺς ἀσματικοὺς φθόγγους -γγ- καὶ -ου-, ἐνῷ τὸ δεύτερο μέρος του εἶναι ἁπλούστερο καὶ ψάλλεται ἀπὸ τοὺς «κάτωθεν». Ἔχει δηλ. ἕνα τρόπο ἐκτέλεσης ἀνάλογο μὲ τὰ ἀναστάσιμα τροπάρια *Ἀναστὰς ἐκ τοῦ μνήματος* καὶ *Σήμερον σωτηρία*.

β) Στὰ χφφ ΕΒΕ 2062, 136[β] καὶ Βιέννης 236[α] εὑρίσκεται σὲ συνέχεια τῶν Ἀντιφώνων καὶ τὸ Κοντάκιο τοῦ Ἁγ. Δημητρίου *Τοῖς τῶν αἱμάτων σου ῥείθροις, Δημήτριε*. Ἡ πρώτη αὐτὴ φράση, ποὺ ψάλλεται «ἐν τῷ ἄμβωνι», εἶναι μελισματικὴ μὲ ἕνα χαρακτηριστικὸ ἀσματικὸ -ου- ἐνδιαμέσως (*αἱμάα-ουαα*). Ἴσως, λοιπόν, νὰ εἶναι ἕνα μοναδικὸ δεῖγμα τῶν Κοντακίων σὲ ἀσματικὸ στὺλ ποὺ (μέσῳ τῶν σλαβονικῶν ἀντιστοίχων τους) ὑποθέτουμε ὅτι πρέπει νὰ ὑπῆρξαν, ἀλλὰ δὲν διασώθηκαν. Καὶ ἐδῶ τὸ ὑπόλοιπο Κοντάκιο εἶναι ἁπλούστερο, συλλαβικό λίγο-πολύ, καὶ μοιράζεται στοὺς «ἐντὸς τοῦ βήματος» καὶ πάλιν στοὺς «ἐν τῷ ἄμβωνι»[29].

Αὐτὰ εἶναι, λοιπόν, τὰ περισσότερα καὶ κυριότερα ἀπὸ τὰ μέλη ποὺ μπόρεσε νὰ φανερώσει ἡ παροῦσα πρώτη καὶ κατ᾽ ἀνάγκην περιορισμένη ἔρευνα. Τὸ Ἀσματικὸ βιβλίο καὶ ἡ μουσικὴ παράδοση τῶν ἀσματικῶν ἀκολουθιῶν, παρὰ τὴν κατάργησή τους, ἄφησαν ἀρκετὰ ἀπομεινάρια στὶς μεταγενέστερες ἀκολουθίες καὶ στὸ βιβλίο τῆς Παπαδικῆς. Ἡ περαιτέρω ἔρευνα θὰ μποροῦσε νὰ ἀποκαλύψει ἴσως καὶ περισσότερα, καθὼς καὶ νὰ δώσει περισσότερες λεπτομέρειες γιὰ τὴν μουσικὴ μορφὴ καὶ ἐξέλιξή τους, ἀπ᾽ ὅ,τι μπορέσαμε νὰ δώσουμε ἐδῶ.

[29] Σὲ Τυπικὰ ἀναφέρεται ἕνας τέτοιος τρόπος ἐκτέλεσης καὶ γιὰ τὸ *Τῇ ὑπερμάχῳ*. Μόνο ἡ ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος μελοποιημένα (σὲ ἀργὸ μέλος) παρουσιάζονται καὶ στὰ μεταγενέστερα καλοφωνικὰ Κοντάκια (βλ. π.χ. στὸ ΕΒΕ 2604). Ἴσως, λοιπόν, νὰ ὑπάρχει κάποια σύνδεση τῶν χαμένων ἀσματικῶν καὶ τῶν σωζομένων καλοφωνικῶν Κοντακίων. Βέβαια, τὰ καλοφωνικὰ Κοντάκια θὰ μποροῦσαν νὰ σχετίζονται καὶ μὲ τὶς σύντομες μελωδίες τους ἢ μὲ τὰ Κοντάκια τοῦ Ψαλτικοῦ.

Ioannis Arvanitis

The "Asmatic" Chants in the Anthologies of Papadike

In this paper, we examine the chants of the asmatic services and of the book of the Asmatikon appearing in the manuscripts of "Akolouthiai", the so-called "Papadike". Some of them are sometimes labeled *«ᾄσματικὸν»* in the Papadike mss. Our preliminary research reveals a substantial number of chants that are included in both the Asmatikon and the Papadike, other chants that have the style of the Asmatikon but are not included in it, and other chants labeled «ᾄσματικὸν» but of the more recent papadic style. The relation between the Asmatikon and the Papadike versions of these chants is briefly examined. The conclusion is a) that the older Asmatikon melodies are more or less retained in the Papadike but in a more elaborate form, influenced by the more recent papadic melodic idiom, b) that some chants of the papadic style are labeled «ᾄσματικὸν» simply because of their relation to the asmatic services, either to what remained of them in Constantinople or to the revived asmatic services of Hagia Sophia of Thessaloniki.

Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης

ΑΜΦΙΔΡΟΜΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΠΡΟ ΚΑΙ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΕΞΗΓΗΣΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Η παρούσα εργασία αφιερώνεται στη μνήμη του πολύκλαυστου φίλου και συναδέλφου Δημητρίου Μπαλαγεώργου († 2.6.2023). Αποτελεί καρπό του μεταπτυχιακού μαθήματος «Εξήγηση της Βυζαντινής Σημειογραφίας», όπως αυτό αναπτύχθηκε κατά τα εαρινά εξάμηνα των ακαδημαϊκών ετών 2022-2023 & 2023-2024, στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Βυζαντινή Μουσικολογία και Ψαλτική Τέχνη» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Για τη σύνταξή της συνεργάστηκαν οι μεταπτυχιακοί φοιτητές (της ειδίκευσης «Βυζαντινή Μουσικολογία») Αναγνωστόπουλος Γρηγόριος, Ανωγιάτης Γεώργιος († 3.7.2024), Νουν Μαριλένα, Χάλιου Ελένη και Χρήστου Γιάννης (ακ. έτος 2022-2023) | Κοσμόπουλος Παναγιώτης, Σπυρόπουλος Στέλιος, Τσαρούχης Φώτης και Χαβιαρλής Γιάννης (ακ. έτος 2023-2024)· συμμετείχαν, επίσης, οι μεταπτυχιακοί φοιτητές (της ειδίκευσης «Ψαλτική Τέχνη») Κάλλου Μαρία και Ραϊσάκης Ελπιδοφόρος, ο μεταπτυχιακός φοιτητής Καλλιώρας Γεώργιος (από το ΠΜΣ *«Σπουδές στην Ιστορία, την Πνευματικότητα, την Τέχνη και την Μουσική Παράδοση του Αγίου Όρους», του Τμήματος Κοινωνικής Θεολογίας και Χριστιανικού Πολιτισμού, της Θεολογικής Σχολής, του ΑΠΘ)*, καθώς και ο προπτυχιακός φοιτητής Δήμος-Μάριος Μωραϊτάκης.

Το εν λόγω μάθημα, επί τη βάσει προκαταρκτικών ασφαλών θεωρητικών αναφορών, πηγαίων ή και βιβλιογραφικών, αναλίσκεται κατ' εξοχήν σε αμιγώς πρακτικού/μουσικού χαρακτήρα άσκηση και βάσανο πάνω στην κομβική, κεφαλαιώδους μουσικολογικής σημασίας, διαδικασία της λεγόμενης εξήγησης της βυζαντινής σημειογραφίας: άγνωστα ή ήκιστα γνωστά μουσικά κείμενα, παρασημασμένα με τη λεγόμενη παλαιά συνοπτική βυζαντινή σημειογραφία, μεταγράφονται εξηγημένα κατά την νυν ισχύουσα νέα μέθοδο αναλυτικής σημειογραφίας. Κατ' αυτήν την εξαιρετικά γόνιμη και διδακτική διαδικασία ικανά θεωρητικά και παλαιογραφικά και αισθητικά ζητήματα επισημαίνονται, σχολιάζονται και αξιολογούνται.

Ήδη, ορισμένοι των μεταπτυχιακών φοιτητών που έχουν ως τώρα παρακολουθήσει το παραπάνω Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών, έχουν αναλάβει και εξεπόνησαν μεταπτυχιακές διπλωματικές εργασίες σχετικές με το περιεχόμενο του μαθήματος «Εξήγηση της Βυζαντινής Σημειογραφίας»· μνημονεύονται, ενδεικτικά, οι εργασίες των Παναγιώτη Κουτράκου, *Εξηγητική σπουδή στο Αναστασιματάριο των κωδίκων Μεταμορφώσεως 206 και Ξηροποτάμου 374 : Οι ενότητες των χρωματικών ήχων*, Αθήνα 2017 [προσβάσιμη στην ακόλουθη διαδικτυακή διεύθυνση: https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/1450091] & Γεωργίου Καλλιώρα, *Κύριλλος μοναχός Αγιορείτης (Ιβηρίτης) ο Μυτιληναίος*, Αθήνα 2025:Εκδόσεις του «Εργαστηρίου Βυζαντινής

Μουσικολογίας» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, αλλά και η σχετική πτυχιακή εργασία του Δήμου-Μάριου Μωραϊτάκη, *Εκλογή εις τους θείους Αρχαγγέλους, Συνεσίου μοναχού Ιβηρίτου*, Αθήνα 2023 [προσβάσιμη στην ακόλουθη διαδικτυακή διεύθυνση: https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/3365209], ενώ υπό εκπόνηση είναι και η διπλωματική εργασία του Γρηγορίου Αναγνωστόπουλου, *Τα οκτώ Δογματικά Θεοτοκία των Αποστίχων, σύνθεση Κυρίλλου Ιβηρίτου και Μυτιληναίου. Απόπειρα εξηγητικής προσέγγισης*.

Ένευσμα

Πεδίο για την κατάθεση παρατηρήσεων προ και μετά τη διαδικασία εξήγησης της βυζαντινής σημειογραφίας, θα αποτελέσει εδώ η ακόλουθη ενδιαφέρουσα σύνθεση:

Ἐκλογὴ ἐκ τῶν ψαλμῶν τοῦ προφητάνακτος Δαβίδ,
εἷς τε τὸν ἐν ἱεράρχαις πανάγιον Νικόλαον καὶ εἰς λοιποὺς ἱεράρχας,
ψαλλομένη μετὰ τὸν πολυέλεον, εἰς ἦχον πλ. δ΄

Ασφαλέστερες πληροφορίες για την εξεταζόμενη σύνθεση, μία σύνθεση που είχε εντοπισθεί και παλαιότερα[1], δημοσιεύθηκαν πρόσφατα, στη διπλωματική εργασία του Χρήστου Πελτέκη[2]. Θεωρείται ως αμφιβαλλόμενη σύνθεση του Μυτιληναίου μοναχού Συνεσίου του Ιβηρίτου (~ 1760/70-1835/45), καθώς ανθολογείται, άνευ μνείας του μελοποιού, σε ιδιόγραφη του Συνεσίου (όπως ταυτίζεται από τη γραφή, με κάθε επιφύλαξη, λόγω έλλειψης οποιασδήποτε σχετικής ειδικότερης μνείας) φυλλάδα πολυελέων, συγκεκριμένα στο μουσικό χειρόγραφο της αγιορειτικής μονής των Ιβήρων υπ' αριθμόν 2045 (πρώην 1303). Εντοπίζεται, ειδικότερα, στα (κατά την ισχύουσα αρίθμηση) φφ. 36r-38r του εν λόγω κώδικα, ως έκτο κατά σειρά εκεί ανθολογούμενο μέλος.

Η σύνθεση αποτελεί μελοποίηση επιλεγμένων στίχων του Ψαλτηρίου του Δαβίδ, αναπτυσσόμενη σε είκοσι στίχους, κατά τη δομή που εμφαίνεται αναλυτικά στον επόμενο πίνακα:

[1] Αχιλλέως Γ. Χαλδαιάκη, *Ο πολυέλεος στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μελοποιία*, Αθήναι 2003, σ. 483.

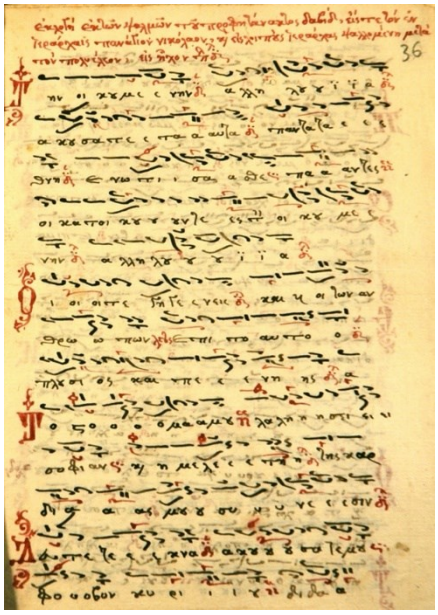
[2] Χρήστου Τ. Πελτέκη, *Συνέσιος μοναχός Αγιορείτης (Ιβηρίτης) ο Μυτιληναίος*, Αθήνα 2025:Εκδόσεις του «Εργαστηρίου Βυζαντινής Μουσικολογίας» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, σσ. 205-207.

Ἐκλογὴ ἐκ τῶν ψαλμῶν τοῦ προφητάνακτος Δαβίδ, εἵς τε τὸν ἐν ἱεράρχαις πανάγιον Νικόλαον καὶ εἰς λοιποὺς ἱεράρχας,

ψαλλομένη μετὰ τὸν πολυέλεον, εἰς ἦχον πλ. δ΄

	Τὴν οἰκουμένην	*ἀλληλούια*
1.	*Ἀκούσατε ταῦτα, πάντα τὰ ἔθνη, ἐνωτίσασθε πάντες οἱ κατοικοῦντες τὴν οἰκουμένην* (Ψαλμ. 48,2)	*ἀλληλούια*
2.	*Οἵ τε γηγενεῖς καὶ οἱ υἱοὶ τῶν ἀνθρώπων, ἐπὶ τὸ αὐτὸ πλούσιος καὶ πένης* (Ψαλμ. 48,3)	*ἀλληλούια*
3.	*Τὸ στόμα μου λαλήσει σοφίαν καὶ ἡ μελέτη τῆς καρδίας μου σύνεσιν* (Ψαλμ. 48,4)	*ἀλληλούια*
4.	*Δεῦτε, τέκνα, ἀκούσατέ μου· φόβον Κυρίου διδάξω ὑμᾶς* (Ψαλμ. 33,12)	*ἀλληλούια*
5.	*Πορευόμενος ἄμωμος καὶ ἐργαζόμενος δικαιοσύνην* (Ψαλμ. 14,2)	*ἀλληλούια*
6.	*Ἀθῷος χερσὶ καὶ καθαρὸς τῇ καρδίᾳ, ὃς οὐκ ἔλαβεν ἐπὶ ματαίῳ τὴν ψυχὴν αὐτοῦ* (Ψαλμ. 23,4)	*ἀλληλούια*
7.	*Εὐηγγελισάμην δικαιοσύνην ἐν ἐκκλησίᾳ μεγάλῃ* (Ψαλμ. 39,10)	*ἀλληλούια*
8.	*Οὐκ ἔκρυψα τὸ ἔλεός σου καὶ τὴν ἀλήθειάν σου ἀπὸ συναγωγῆς πολλῆς* (Ψαλμ. 39,11)	*ἀλληλούια*
9.	*Τὴν δικαιοσύνην σου οὐκ ἔκρυψα ἐν τῇ καρδίᾳ μου* (Ψαλμ. 39,11)	*ἀλληλούια*
10.	*Καὶ τὴν ἀλήθειάν σου καὶ τὸ σωτήριόν σου εἶπα* (Ψαλμ. 39,11)	*ἀλληλούια*
11.	*Διηγήσομαι τὸ ὄνομά σου τοῖς ἀδελφοῖς μου, ἐν μέσῳ ἐκκλησίας ὑμνήσω σε* (Ψαλμ. 21,23)	*ἀλληλούια*
12.	*Νίψομαι ἐν ἀθῴοις τὰς χεῖράς μου καὶ κυκλώσω τὸ θυσιαστήριόν σου, Κύριε* (Ψαλμ. 25,6)	*ἀλληλούια*
13.	*Τοῦ ἀκοῦσαί με φωνῆς αἰνέσεώς σου καὶ διηγήσασθαι πάντα τὰ θαυμάσιά σου* (Ψαλμ. 25,7)	*ἀλληλούια*
14.	*Κύριε, ἠγάπησα εὐπρέπειαν οἴκου σου καὶ τόπον σκηνώματος δόξης σου* (Ψαλμ. 25,8)	*ἀλληλούια*
15.	*Στόμα δικαίου μελετήσει σοφίαν, καὶ ἡ γλῶσσα αὐτοῦ λαλήσει κρίσιν* (Ψαλμ. 36,30)	*ἀλληλούια*
16.	*Εὐφρανθήσεται δίκαιος ἐν τῷ Κυρίῳ καὶ ἐλπιεῖ ἐπ᾽ αὐτόν* (Ψαλμ. 63,11)	*ἀλληλούια*
17.	*Δίκαιος ὡς φοῖνιξ ἀνθήσει, ὡσεὶ ἡ κέδρος ἡ ἐν τῷ Λιβάνῳ πληθυνθήσεται* (Ψαλμ. 91,13)	*ἀλληλούια*
18.	*Πεφυτευμένος ἐν τῷ οἴκῳ Κυρίου, ἐν ταῖς αὐλαῖς τοῦ Θεοῦ ἡμῶν ἐξανθήσει* (Ψαλμ. 91,14)	*ἀλληλούια*
19.	*Οἱ ἱερεῖς σου Κύριε ἐνδύσονται δικαιοσύνην, καὶ οἱ ὅσιοί σου ἀγαλλιάσονται* (Ψαλμ. 131,9)	*ἀλληλούια*
20.	*Μακάριοι οἱ κατοικοῦντες ἐν τῷ οἴκῳ σου, εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων αἰνέσουσί σε* (Ψαλμ. 83,5)	*ἀλληλούια*

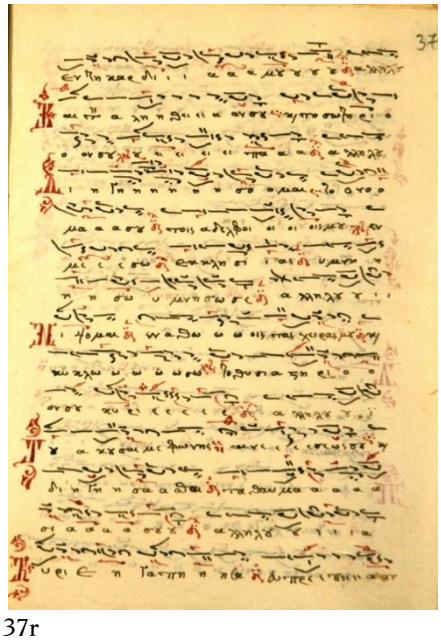
Παρατίθενται στη συνέχεια πανομοιότυπα της πρωτότυπης καταγραφής της σύνδεσης, από τον επισημανθέντα κώδικα Ιβήρων 2045 (πρώην 1303), φφ. 36r-38r:
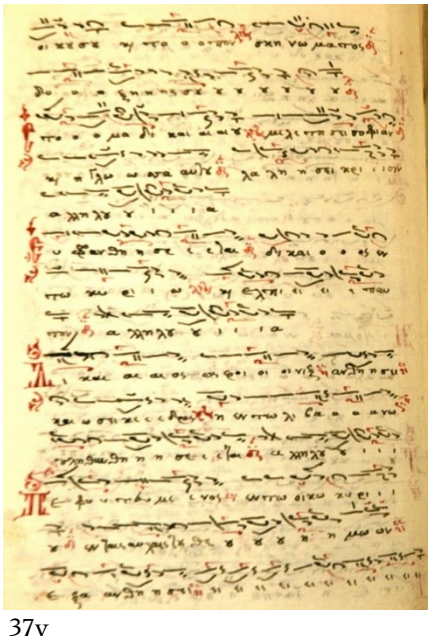


36r



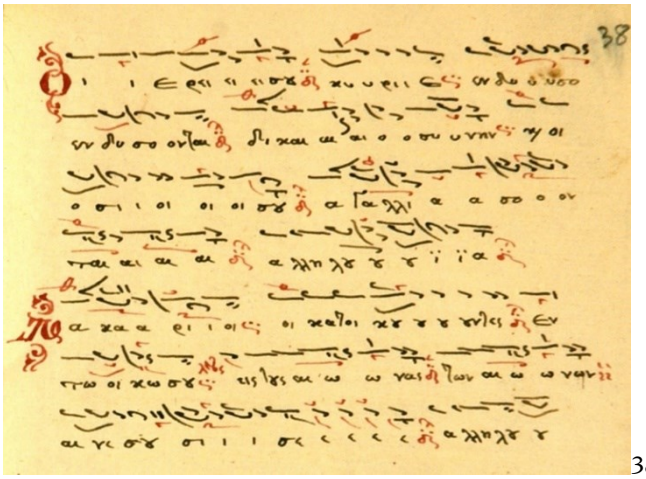
36v



37r



37v


38r

Εξήγηση

Λίγα λόγια για τον όρο και τη διαδικασία της εξήγησης: εξήγηση σημαίνει ανάλυση, απλούστευση, διερμηνεία. Το ουσιαστικό, δηλώνει την ενέργεια ή το αποτέλεσμα του ρήματος *εξηγώ*: πρόκειται για τη λεπτομερή περιγραφή ή ανάλυση ενός αντικειμένου ή γεγονότος, έτσι ώστε αυτό να γίνει κατανοητό· πρόκειται ιδίως για πληροφορία ή δικαιολογία σχετική με τη συμπεριφορά ή τις προθέσεις κάποιου· εξήγηση σημαίνει επίσης ερμηνεία ενός φαινομένου ή και εύρεση των αιτίων του, ακόμη δε μπορεί να δηλώνει και τη μετάφραση ή τη μεταγραφή.

Όσο συνήθης, οικείος και προφανής, είναι ο όρος στην ελληνική γλώσσα, όπου χρησιμοποιείται ευρύτατα, τόσο σε λόγιες όσο και σε λαϊκότερες εκφράσεις, άλλο τόσο δύσληπτος και δυσερμήνευτος παραμένει για την κουλτούρα άλλων λαών· γι' αυτό και δυσχερώς ή και συμβατικώς μεταφράζεται συνήθως σε άλλες γλώσσες.

Για να γίνει κατανοητό το εγχείρημα της εξήγησης, ας χρησιμοποιήσουμε ένα απλό παράδειγμα ειλημμένο από τη γλώσσα μας: υπάρχουν εκφράσεις που όλοι έχουμε συνηθίσει να τις γράφουμε συντομογραφημένες· βραχυγραφίες όπως το *κ.λπ.* και το *π.χ.* είναι συνηθέστατες. Γράφοντάς τις ή διαβάζοντάς τις το μυαλό μας έχει συνηθίσει να τις αποκωδικοποιεί και ερμηνεύει άμεσα· δεν τις εκφωνούμε συνήθως ως *κ.λπ.* ή *π.χ.*, αλλά κατά την αναλυτική και όχι τη συντομογραφημένη εκδοχή τους: *και τα λοιπά*, *παραδείγματος χάριν*, *και ούτω καθεξής* (*κ.ο.κ.*). Προφανώς, λοιπόν, ο συντομογραφικός

τρόπος καταγραφής παρόμοιων εκφράσεων ουδόλως δίγει ή παραλλάσσει το πλήρες περιεχόμενο και το ουσιαστικό νόημά τους. Η διαδικασία της βραχυγραφίας αφορά τη μέθοδο καταγραφής, χωρίς να επηρεάζει (ή πολύ περισσότερο να αλλοιώνει) το αποτέλεσμα της ανάγνωσης, το άκουσμα της εκφοράς και βέβαια την ευχέρεια της πρόσληψης.

Έτσι καταγραφόταν παλαιότερα και η μουσική· με τρόπο βραχυγραφικό, στενογραφικό όπως ενίοτε χαρακτηρίζεται, μέσω ενός όρου που και πάλι παραπέμπει στη γνωστή διαδικασία της στενογραφίας, την τακτική δηλαδή της καταγραφής δεδομένου κειμένου κατά τρόπο συντομογραφικό. Με την πάροδο του χρόνου, όμως, η ακριβής ανάλυση αυτών των μουσικών βραχυγραφιών λησμονήθηκε, με αποτέλεσμα να εμποδίζεται και να σκοτίζεται πλέον για τους περισσότερους η πλήρης και αναλυτική κατανόηση του νοήματος οποιασδήποτε μουσικής πληροφορίας παραδίδεται καταγεγραμμένη κατ' αυτόν τον τρόπο.

Ο όποιος εξηγητής, λοιπόν, κοπιάζει ακριβώς για να μεταγράψει, δηλαδή να εξηγήσει, ένα ογκώδες μουσικό υλικό· από τη στενογραφική εκδοχή του να το μεταφέρει σε άλλη αναλυτική, δηλαδή εξηγημένη, ώστε αυτό να είναι πλέον κατανοητό και προσεγγίσιμο και αποκωδικοποιήσιμο και ερμηνεύσιμο από τους σύγχρονους μουσικούς και ψάλτες. Πρόκειται για εγχείρημα δύσκολο και οπωσδήποτε χρονοβόρο, που απαιτεί δεξιότητες έρευνας και σπουδής και γνώσης και επιμέλειας σε εξαιρετικά αυξημένα επίπεδα.

Στάδια εξήγησης

Η προσέγγιση της διαδικασίας της εξήγησης επιχειρείται εν προκειμένω βάσει μιας αλληλουχίας ενεργειών, που θα μπορούσαν να συνοψιστούν στα ακόλουθα πέντε στάδια: *1. μακροδομική προσέγγιση → 2. μικροδομική αποδόμηση → 3. μορφολογική ανάλυση → 4. μελοποιητικός σχολιασμός → 5. σημειογραφική εξήγηση.*

Αποβλέποντας στην τελικά επιδιωκόμενη *σημειογραφική εξήγηση* (5ο στάδιο) δοθέντος μελοποιήματος, διαπιστώνεται ότι καθοριστικής σημασίας αποδεικνύονται αμφότερες οι επισημανθείσες πρωταρχικές θεωρήσεις της *μακροδομικής προσέγγισης* (1ο στάδιο) και της *μικροδομικής αποδόμησης* (2ο στάδιο), ενέργειες που διευκολύνουν,

στη συνέχεια, τόσο την επιβεβλημένη *μορφολογική ανάλυση* (3ο στάδιο) όσο και τον συνακόλουθο απαραίτητο *μελοποιητικό σχολιασμό* (4ο στάδιο).

Έτσι, γι' αυτά τα στάδια της διαδικασίας της εξήγησης, κρίθηκε σκόπιμο να χρησιμοποιηθούν οι όροι «***γραμμή***» (*μακροδομική προσέγγιση*) και «***σχηματισμός***» (*μικροδομική αποδόμηση*), δύο όροι που προσεγγίζονται τόσο σε θεωρητικό όσο και σε πρακτικό επίπεδο, ώστε μέσω αυτών να αποκαλύπτεται ευκρινέστατα η μορφολογία δοθέντος μελοποιήματος και να παρακολουθείται ευχερέστατα ο τρόπος της μελοποιητικής κατασκευής του.

Οι όροι «*γραμμή*» και «*σχηματισμός*» λαμβάνονται από την παραδεδομένη θεωρητική διδαχή του Αποστόλου Κώνστα του Χίου[3]·

[3] Η αναφορά από σχετικό κείμενό του (υπό τον τίτλο: «*Λόγος περὶ διαφορᾶς ἐξωτέρας καὶ ἐσωτέρας καὶ νοτῶν καὶ ἑκάστης μουσικῆς τοῦ νῦν καιροῦ*») που επιτάσσεται στο καταγεγραμμένο στον κώδικα ΕΒΕ 1867 (του έτους 1820) αυτόγραφο *Θεωρητικό* του [το κείμενο πρωτοδημοσίευσε ὁ Γρ. Θ. Στάθης, *Ἡ ἐξήγησις τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας καὶ ἔκδοσις ἀνωνύμου συγγραφῆς τοῦ κώδικος Ξηροποτάμου 357 ὡς καὶ ἐπιλογῆς τῆς Μουσικῆς Τέχνης τοῦ Ἀποστόλου Κώνστα Χίου ἐκ τοῦ κώδικος Δοχειαρίου 389, β΄ ἔκδοση, μὲ μιὰ προσθήκη ἀπὸ τὸν κώδικα ΕΒΕ 1867*, Αθήνα 1989, σσ. 82-91· το αναδημοσίευσε (πανομοιότυπα από το μνημονευθέν χειρόγραφο) και ο Χαραλάμπης Καρακατσάνης, *Βυζαντινὴ Ποταμηΐς*, τόμος Α΄, *Θεωρητικὸν Ἀποστόλου Κώνστα τοῦ Χίου, κῶδιξ 1867 τοῦ 1820 Ε.Β.Ε.*, Αθήνα 1995, σσ. 197-210· αναφορά στο συγκεκριμένο κείμενο πρβλ. και στη μελέτη της Δέσποινας Β. Μαξαράκη, *Μουσικὴ ἑρμηνεία δημοτικῶν τραγουδιῶν ἀπὸ ἀγιορείτικα χειρόγραφα, β΄ ἔκδοση, ἀναθεωρημένη-βελτιωμένη. Πρόλογος Samuel Baud-Bovy*, Αθήνα 1992, σσ. 188-191, για γενικότερο όμως σχολιασμό του βλ. τη διατριβή του Θωμά Κ. Αποστολόπουλου, *Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χῖος καὶ ἡ συμβολή του στὴ θεωρία τῆς μουσικῆς τέχνης. Μουσικολογικὴ θεώρηση ἀπὸ ἔποψη ἱστορική, κωδικογραφική, μελοποιητικὴ καὶ θεωρητική*, Αθήνα 2002 (κυρίως σσ. 42-45, 98-103 & 239-244), όπου και διεξοδική διερεύνηση της μουσικής φυσιογνωμίας του Αποστόλου]. Οι όροι «*γραμμή*» και «*σχηματισμός*» συγκαταλέγονται από τον Απόστολο στα «*ὀκτὼ μέρη τῆς γλυκυτάτης ἐπιστήμης*» [Γρ. Θ. Στάθη, *ό.π.*, σ. 87], οι σχηματισμοί ως τέταρτο [= 'μέσο'] και οι γραμμές ως όγδοο [= 'τελικό'] μέρος· τα εν λόγω οκτώ μέρη της «*ἀγγελικῆς μελῳδίας*», όπως χαρακτηριστικά την περιγράφει ο Απόστολος [*στο ίδιο*] διαμορφώνονται ως εξής: «*...πρῶτος τρόπος τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς εἶναι οἱ φθόγγοι. δεύτερον αἱ ἄργιαι. τρίτον αἱ ἐνέργειαι.* ***τέταρτον οἱ σχηματισμοί****. πέμπτον οἱ ἦχοι. ἕκτον αἱ φθοραί. ἕβδομον ἡ ὀρθογραφία καὶ τάξις τῆς συνθέσεως. καὶ* ***ὄγδοον αἱ γραμμαί****...*» [*στο ίδιο*, σ. 88· αναλυτικὸ σχολιασμὸ όλων αυτών βλ. στη μνημονευθείσα διατριβή του Θωμά Αποστολόπουλου, σσ. 109-244 (στους *σχηματισμούς*, ειδικότερα, αφορούν οι σσ. 141-151, ενώ στις *γραμμές*, αντίστοιχα, οι σσ. 233-239)· πρβλ. και Αχιλλέως Γ. Χαλδαιάκη, «Η διδασκαλία της Ψαλτικής

σύμφωνα μ' αυτήν, υπό τον όρο «γραμμή» (εναλλακτικός, ή "επικαιροποιημένος" τρόπον τινά, όρος - έναντι του παλαιότερα από Μανουήλ τον Χρυσάφη προταθέντος ομοειδούς όρου «θέσις»[4]) εννοείται εκτενέστερη μουσική θέση, η οποία «*ἔχει μέσα της καὶ τὰς μεγάλας φωνὰς καὶ τὰς μικρὰς καὶ τοὺς σχηματισμοὺς καὶ τὰς μισηφωνίας καὶ τὴν χειρονομίαν*», ενώ υπό τον όρο «σχηματισμός» εννοείται, συνεκδοχικά, βραχεία μελωδική ανάπτυξη που "σχηματίζεται" (λαμβάνει, δηλαδή, μέσω σημειογραφικής αποτύπωσης, μουσική μορφή) από ένωση φωνητικών και αφώνων σημαδίων[5].

Μεθοδολογία εξήγησης

Μέσω συστηματικής και μεθοδικής επισήμανσης της σύστασης και της μορφολογίας των *γραμμών* και των εμπεριεχομένων σ' αυτές *σχηματισμών*, εξασφαλίζονται οι προϋποθέσεις ευχερούς κατανόησης της δομής δοθείσας σύνθεσης και επιβεβαιώνεται η δυνατότητα ευκρινούς ανάλυσης της μελοποιητικής κατασκευής της· παράλληλα, βέβαια, διευκολύνεται καθοριστικά η απόπειρα εξήγησής της.

Τέχνης: παρελθόν, παρόν και μέλλον», *Βυζαντινομουσικολογικά*, τόμος Α΄: Θεωρία, Αθήνα 2014, σσ. 50-52].

[4] Dimitri E. Conomos, *The Treatise of Manuel Chrysaphes the Lampadarios: On the Theory of the Art of Chanting and on Certain Erroneoys Views That Some Hold About it (Mount Athos, Iviron Monastery MS 1120 [July, 1458]) (Corpus Scriptorum de Re Musica* II*)*, Wien 1985, p. 40[91-92].

[5] «*...οἱ μεγάλοι διδάσκαλοι […] ἔπεσον μόνον εἰς τὸν ῥυθμὸν καὶ ἐγένετο τὸ μέλος τῆς τέχνης εἰς ῥυθμὸν καὶ μετροφωνίαν […], οἱ νῦν σοφοὶ τοῦ γένους, τὸ λοιπόν, ἂς τοῖς λείπουν οἱ σχηματισμοί, ὥσπερ λείπουν καὶ τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, καὶ φθάνει τους ἡ μετροφωνία […] αἱ δὲ γραμμαὶ μόνον καὶ μόνον οἱ Ῥωμαῖοι τὰς ἔχουν […] οἱ μεταγενέστεροι διδάσκαλοι κάμνοντας ὁ ἕνας καὶ ὁ ἄλλος ἄλλαις καὶ ἄλλαις, ἐχάθη κατὰ κράτος αὐτῶν ὁ καρπὸς καὶ ἡ τέχνη. Ὅμως ἡ χάρις αὐτῶν ἐπιθυμεῖται εἰς κάθε μουσικόν. διότι, ἡ μὲν ἐξήγησις εἶναι διὰ νὰ μὴν ξεχαστῇ ἡ γραμμή, ὅμως λείπει ἀπὸ τὴν λεπτὴν ἐξήγησιν τὸ μέλος τῆς γραμμῆς, ἐπειδὴ* ***ἡ γραμμὴ ἔχει μέσα της καὶ τὰς μεγάλας φωνὰς καὶ τὰς μικρὰς καὶ τοὺς σχηματισμοὺς καὶ τὰς μισηφωνίας καὶ τὴν χειρονομίαν. διὰ τοῦτο, ὅποιος τὴν μάθει τὴν κάθε γραμμήν, τραβᾷ μὲν εἰς τὴν ἀρχὴν κόπον, ὅμως εἰς τὸ τέλος ψάλλει χωρίς τινα δισταγμόν, ὡσὰν νὰ τὴν ἤξευρε ἀπ' ἔξω.*** *Ἡ δὲ ἐξήγησις εἶναι εὐκολωτέρα ἡ μάθησις αὐτῆς, ὅμως ὁ ψάλλων χάνει τὰς φύσεις καὶ ἐνεργείας τῆς γραμμῆς· καὶ μετρώντας καὶ ψάλλοντας πρέπει νὰ ἔχῃ προσοχὴν πολλὴν διὰ νὰ μὴ τὸν φύγῃ καμμία φωνὴ καὶ χάσει τὸ πᾶν τοῦ μαθήματος ὁποῦ ψάλλει…*» [Γρ. Θ. Στάθη, *ό.π.*, σσ. 89-90· τα αποσπάσματα της συγκεκριμένης περικοπής του Θεωρητικού Αποστόλου Κώνστα του Χίου μεταφέρονται εδώ ορθογραφημένα].

Αυτή η πρωταρχικά ευκταία επισήμανση της σύστασης και της μορφολογίας *γραμμών* και *σχηματισμών*, βασίζεται στην περιοδικότητα της εμφάνισης και την επαναληψιμότητα της χρήσης τους, δεδομένα που προκύπτουν μόνον κατόπιν ενδελεχούς παρατήρησης, διεισδυτικής και εξονυχιστικής εξέτασης της συνολικής ανάπτυξης τυχόντος μελοποιήματος.

Στο σημείο αυτό, να σημειωθούν τα εξής· πρέπει να θεωρηθεί δεδομένο, σύμφωνα και με την προεκτεθείσα θεωρητική διδαχή Αποστόλου Κώνστα του Χίου, ότι οποιαδήποτε *γραμμή* στοιχειοθετείται από συναρμογή *σχηματισμών*· κάθε, δηλαδή, εκτενής μουσική θέση δημιουργείται από συνένωση δύο ή και περισσοτέρων βραχέων μελωδικών αναπτύξεων. Ως εκ τούτου, στο σύνολο οποιουδήποτε μελοποιήματος, όπως και της υπό εξέταση και εξήγηση σύνθεσης, υφίστανται, ως πρωτογενή δομικά στοιχεία του μέλους, είτε αυτοτελείς επιμέρους *σχηματισμοί*, είτε σχηματισμοί μορφοποιημένοι σε *γραμμές*.

Επιπλέον, ως προς τις *γραμμές*, πρέπει να επισημανθούν τα ακόλουθα· αφενός, είναι δυνατόν να αναγνωρισθούν «δομικές γραμμές», εκείνες δηλαδή οι μουσικές φράσεις που στοιχειοθετούν το βασικό μελωδικό υλικό της όλης σύνθεσης, γραμμές βεβαίως που -όπως προεπισημάνθηκε- «επαναλαμβάνονται» ή «παλιλλογούνται» κατά κόρον[6], ενώ ορισμένες εξ αυτών εκλαμβάνουν, επιπροσθέτως, τη μορφή «ληκτικών γραμμών», μουσικών φράσεων, δηλαδή, που στοιχειοθετούν, προφανέστατα, στερεότυπα μελωδικά μοτίβα «απόδοσης» των καταληκτικών μερών της σύνθεσης[7]· αφετέρου, εντοπίζονται και άλλες «ενδιάμεσες γραμμές», βραχύτερα δηλαδή μελικά μοτίβα, τα οποία διαφοροποιούνται από τους λεγόμενους *σχηματισμούς*, καθώς συνίστανται κυρίως από αλληλουχία φωνητικών αναβοκαταβάσεων· τα τελευταία μελωδικά αναπτύγματα ενώνουν τις «δομικές γραμμές» μεταξύ τους, λειτουργώντας ως "συνδετικοί μουσικοί κρίκοι", που δημιουργούν συνεχόμενες και αλυσιδωτές μελικές προτάσεις.

---

[6] *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς, συνταχθὲν μὲν παρὰ Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Διρραχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων, ἐκδοθὲν δὲ ὑπὸ Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου, διὰ φιλοτίμου συνδρομῆς τῶν ὁμογενῶν*, ἐν Τεργέστῃ [...] 1832, σ. 187[§§419-420].

[7] *Στο ίδιο*, σ. 188[§423].

Περιπτώσεις «δομικών γραμμών» της εξεταζόμενης σύνθεσης[8]

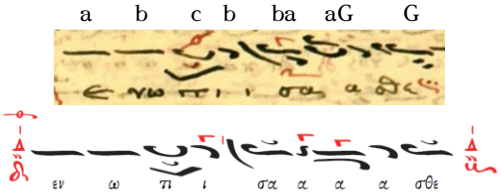
Οι ακόλουθες γραμμές είναι μία συνήθης (και εξαιρετικά οικεία ως σήμερα) μελωδική ανάπτυξη του νέου παπαδικού (αλλά και του νέου στιχηραρικού) γένους μελοποιίας, αναπτυσσόμενη εν προκειμένω (διατονικώς ή και χρωματικώς) στην πρώτη ή και στην πέμπτη βαθμίδα του δοθέντος ήχου (πλ. δ΄) της σύνθεσης:

E F E ED DC C



3

a b c b ba aG G

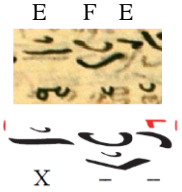


1&13

Η γραμμή στοιχειοθετείται, καταφανώς, από δύο σχηματισμούς[9]*·*
ο πρώτος ("σχηματισμός 1"), αναπτύσσεται ως εξής:

επί μίας συλλαβής

E F E



3

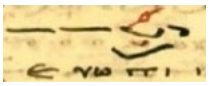
X – –

[8] Στις γραμμές και τους σχηματισμούς που επισημαίνονται εφεξής, παρατίθεται πρώτα πανομοιότυπο της πρωτότυπης σημειογραφικής καταγραφής τους (μετροφωνημένο διά των οικείων λατινικών συμβόλων) και κάτωθεν αυτού η εκάστοτε προτεινόμενη εδώ εξήγησή του. Οι παραπλεύρως κάθε μουσικού παραδείγματος σημειούμενοι αριθμοί, παραπέμπουν στους στίχους από τους οποίους τα εν λόγω μουσικά παραδείγματα λαμβάνονται (όπου π → προοίμιο της σύνθεσης).

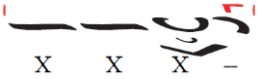
[9] Στις προτεινόμενες εξηγήσεις κάθε εφεξής επισημαινόμενου σχηματισμού, δεν χρησιμοποιείται το τρέχον ποιητικό κείμενο της σύνθεσης, αλλά όπου τίθεται νέα συλλαβή συντομογραφείται ως X, ενώ όπου επαναλαμβάνεται προηγούμενη συλλαβή χρησιμοποιείται παύλα (-)· η τακτική αυτή προκρίθηκε, προκειμένου να αναδειχθεί η εν πολλοίς στερεοτυπικά χρησιμοποιούμενη μελική σύσταση των εν λόγω δομικών στοιχείων (των *σχηματισμών*) του όλου μελοποιήματος.

ἡ και επί περισσοτέρων συλλαβών

a b c b



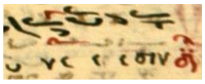
1,13



X X X –

Ο προηγούμενος σχηματισμός είναι εισαγωγικός στον ληκτικό δεύτερο ("σχηματισμός α΄"), ο οποίος είναι ο συνήθης ληκτικός σχηματισμός των «Στραγγισμάτων»[10]*, που αναπτύσσεται πάνω σε δύο συλλαβές:*

ED DC C



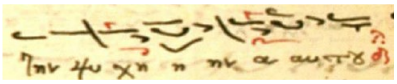
3



X – – – X

Όμοιες είναι και οι ακόλουθες δύο γραμμές, αναπτυσσόμενες (διατονικώς) στην πέμπτη βαθμίδα του πλ. δ΄ ήχου:

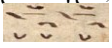
G a ba c b ba aG G



6



---

[10] Ο όρος «Στραγγίσματα» απαντά στο κείμενο του λεγομένου "Μεγάλου Ἴσου", δηλαδή της από τον Ιωάννη Μαΐστορα τον Κουκουζέλη μελοποιηθείσας μεθόδου εκμάθησης των θέσεων, που συνήθως γνωρίζεται υπό τον τίτλο *«Σημάδια, ψαλλόμενα κατ' ἦχον»* (το κείμενο αυτής της σύνθεσης βλ. πρόχειρα στο *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς […]*, ό.π., σ. XLIV[§65]). Την ονομασία του φαίνεται να οφείλει στην ιδιαίτερη μελική ανάπτυξή του, η οποία [όπως φαίνεται, αίφνης, στην αρχαιότερη γνωστή σημειογραφημένη καταγραφή του, στον κώδικα EBE 2458 (Ακολουθίαι, έτους 1336), φ. 3r] μορφοποιείται από αλληλουχία ομοίων καταβάσεων (μίας ή δύο, συνεχώς ή υπερβατώς αναπτυσσόμενων, φωνών) συναγμένων μέσω Βαρειών· παρατίθενται, για παράδειγμα, αποσπάσματα της εν λόγω θέσης, από τον προεπισημανθέντα κώδικα:  &  . Τα στραγγίσματα μνημονεύονται, εκτός των άλλων, και στο θεωρητικογράφημα του ψευδο-Δαμασκηνού· βλ. Gerda Wolfram und Christian Hannick, *Die Erotapokriseis des pseudo-Johannes Damaskenos zum Kirchengesang (Corpus Scriptorum de Re Musica* V*)*, Wien 1997, p. 60[396]· πρβλ. και παρακάτω, την υποσημείωση 13.

G G a ba c b ba aG G

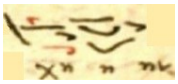


5&9,11,18



Ο πρώτος σχηματισμός των παραπάνω γραμμών, αποτελεί μία πλέον αναλελυμένη μελωδική εκδοχή του ήδη προηγουμένως επισημανθέντος "σχηματισμού 1":

ba c b



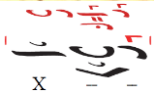
6



ba c b

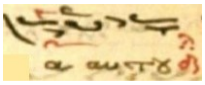


5&9,11,18



Ο δεύτερος σχηματισμός των παραπάνω γραμμών, ταυτίζεται με τον επίσης παραπάνω επισημανθέντα "σχηματισμό α΄", τον συνήθη ληκτικό σχηματισμό των «Στραγγισμάτων»:

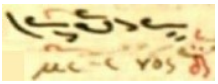
ba aG G



6



ba aG G



5&9,11,18



Ακολουθεί μία ακόμη, παρεμφερής, γραμμή:

G EF ED DC C



^{0}*αλληλούια* π&4,20



G FE ED DC C



l



Στην παραπάνω γραμμή αναγνωρίζεται ευχερώς, ως δεύτερος συστατικός σχηματισμός της, ο ήδη προμνημονευθείς "σχηματισμός α΄", ο σχηματισμός των «Στραγγισμάτων»:

ED DC C



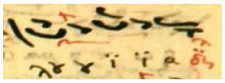
l



X – – – X

Εν προκειμένω, καταγράφεται και μία επιπλέον παραλλαγή του ("σχηματισμός β΄"), που αφορά την ανάπτυξή του πάνω σε τρεις (αντί για δύο) συλλαβές:

ED DC C



π&4,20



X X – – X

Αυτού του σχηματισμού προτάσσεται τώρα άλλος εισαγωγικός σχηματισμός ("σχηματισμός 2"), αναπτυσσόμενος επί δύο συλλαβών, με ενδιαφέρουσες μελωδικές παραλλαγές μιας κοινής αρχικής μελωδικής ιδέας:

G EF

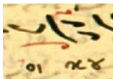


π



X – X – –

G FE

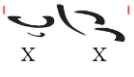


l



X – X – –

Η εξήγηση του τελευταίου σχηματισμού διαμορφώθηκε όπως φαίνεται παραπάνω (και όχι, για παράδειγμα, ως ακολούθως:



),

όχι μόνον χάριν ομοιομορφίας προς τον ανάλογο που προηγείται, αλλά και προς μία ομαλότερη και ευχερέστερη μουσική (και κυρίως επιτελεστική) σύνδεσή του με τον ακολουθούντα ληκτικό σχηματισμό των «Στραγγισμάτων». Συνηγορεί προς τούτο και το γεγονός ότι αμφότεροι οι σχηματισμοί αναπτύσσονται επί δύο συλλαβών· ο ακόλουθος ανάλογος σχηματισμός, για παράδειγμα, αναπτυσσόμενος επί μίας συλλαβής, εξηγήθηκε πυκνότερα:

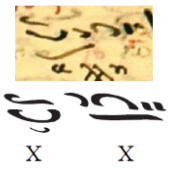
G FE F



4

Εάν επιλεγόταν ανάλογη πυκνή εξηγητική προσέγγιση και για τον πρώτο των παραπάνω σχηματισμών, είναι, βέβαια, προφανές ότι αυτή θα διαμορφωνόταν ως ακολούθως:

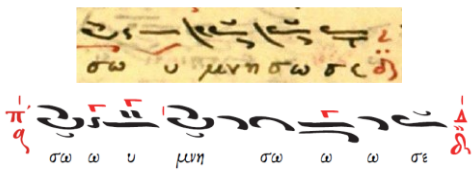
G EF



π

Παρόμοιο σχηματισμό, πάντοτε προ «Στραγγισμάτων», βλέπε και στην επόμενη περίπτωση:

c ba b ba aG G



ll

Ανεστραμμένη ως προς τη μελωδική κίνηση [: ανιούσα αντί κατιούσας] παραλλαγή του ίδιου σχηματισμού θα μπορούσε να θεωρηθεί και η επόμενη περίπτωση:

G c ba aG G



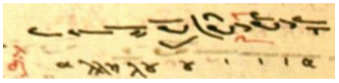
19

Περιπτώσεις «ληκτικών γραμμών» της εξεταζόμενης σύνθεσης

Καταγράφονται τα εντοπιζόμενα δύο ακόλουθα μελωδικά μοτίβα των καταληκτικών εφυμνίων της σύνθεσης ([1]αλληλούια & [2]αλληλούια), βάσει των οποίων είναι επιπροσθέτως δυνατόν να επισημανθούν ιδιαίτερες ενότητες στο σύνολο του μελοποιήματος:

[2]αλληλούια

C D E G ED DC C

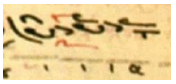


4&7,8,9,10,11, 12,13,15,16,17, 20



Στην παραπάνω γραμμή, ο δεύτερος σχηματισμός είναι, προφανώς, εκείνος των «Στραγγισμάτων» ("σχηματισμός α΄", επί δύο συλλαβών):

ED DC C



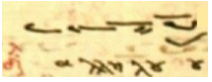
4&7,8,9,10,11, 12,13,15,16,17, 20



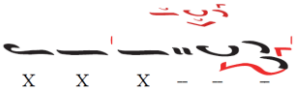
X – – – X

Ο πρώτος σχηματισμός αποτελεί (μετροφωνική) παραλλαγή της ήδη επισημανθείσας περίπτωσης του εισαγωγικού "σχηματισμού 1" (επί μίας συλλαβής):

C D E G



4&7,8,9,10,11, 12,13,15,16,17, 20



X X X – – –

Στην ακόλουθη, δεύτερη, ληκτική γραμμή χρησιμοποιούνται διαφορετικοί των προηγουμένων σχηματισμοί ("σχηματισμός 3"), σε ένα ομοειδές ζεύγος που χαρακτηρίζεται από τη χρήση Βαρείας[11]*.*

---

[11] Η Βαρεία περιγράφεται ως "σύναγμα φωνής", γι' αυτό και προτάσσεται δίφωνων ή και μονόφωνων καταβάσεων, αναπτυσσόμενων επί μίας συλλαβής ή επανάληψης προηγούμενης συλλαβής, όπως φαίνεται και παραπάνω. Χρήσιμες είναι εδώ οι ακόλουθες σχετικές νουθεσίες από το θεωρητικογράφημα της *Ακρίβειας*: *«ἡ δὲ βαρεῖα καὶ τὸ πίασμα καὶ τὸ σεῖσμα καὶ τὸ ἀντικένωμα, καὶ τὸ ξηρὸν κλάσμα, διὰ δύο τινὰ ἐγένοντο· ἓν μὲν διὰ τὰ ἀλλάγματα τῆς χειρονομίας· ἕτερον δὲ ἵνα συνάξωσιν ἀμφότερα, ἤγουν τὰς ἀνιούσας φωνὰς καὶ τὰς κατιούσας συνημμένως»· «ἡ δὲ βαρεῖα, διότι συνάγει τὰς ἀνιούσας καὶ τὰς κατιούσας εἰς μίαν συλλαβήν· ἀλλάσσει καὶ τὴν χειρονομίαν πρὸς τὸ εὑρισκόμενον ἔμπροσθεν, ἤγουν βαρεῖα, καὶ ἔμπροσθεν ὀξεῖα· βαρεῖα καὶ ἐπάνω ὀλίγον καὶ τζάκισμα, καὶ ὑποκάτω ἀπόστροφος καὶ ἔμπροσθεν ἕτερος ἀπόστροφος»*. Βλ. Bjarne Schartau, *Anonymous Questions and Answers on*

[1]αλληλούια

C D E DC E CB C



l&2,3,19



Ο πρώτος σχηματισμός διαμορφώνεται ως εξής:

E DC



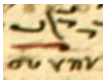
l&2,3,19



X –

Ομοειδείς παραλλαγές του ίδιου σχηματισμού εντοπίζονται και στις ακόλουθες περιπτώσεις:

G FE

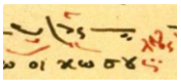


9&10,12,15,19



X X

G FED E



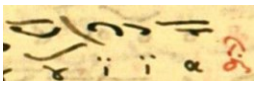
20



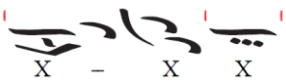
X X – X

Ο δεύτερος σχηματισμός διαμορφώνεται ως εξής:

E CB C



l&2,3,19

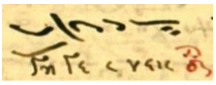


X – X X

the Interval Signs (Corpus Scriptorum de Re Musica IV), Wien 1998, pp. 112[817-820], 114[838-842], αντίστοιχα.

Ομοειδής παραλλαγή του ίδιου σχηματισμού εντοπίζεται και στις ακόλουθες περιπτώσεις:

E CB C



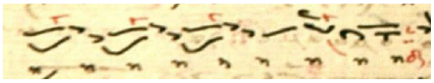
2&3,8,9,16,19

X – X X

Περιπτώσεις «ενδιάμεσων γραμμών» της εξεταζόμενης σύνδεσης

Τριπλή παλιλλογία διφώνων συνεχών καταβάσεων, σε δύο μελωδικές παραλλαγές:

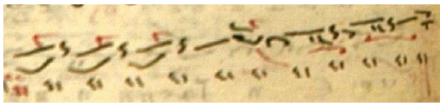
d cb c ba b aG a a F G



7



d cb c ba b aG a a F GFED EDCDC

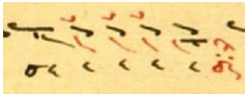


18



Συνεχόμενες καταβάσεις, στον μελωδικό τύπο των «υπογεγραμμένων Αποστρόφων»[12]:

G F E D C



20

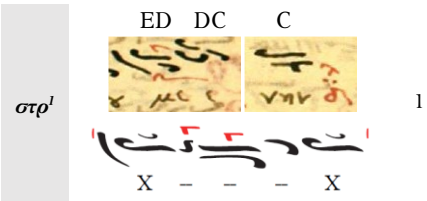


[12] *Κρηπὶς τοῦ θεωρητικοῦ καὶ πρακτικοῦ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, συνταχθεῖσα πρὸς χρῆσιν τῶν σπουδαζόντων αὐτὴν κατὰ τὴν νεάν μέθοδον παρὰ τῶν τριῶν ἐνδόξων μουσικοδιδασκάλων Χρυσάνθου Μητροπολίτου Προύσης, Γρηγορίου Πρωτοψάλτου καὶ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, ἐκδοθεῖσα τὸ τέταρτον κατ᾽ ἐρωταπόκρισιν, μετὰ προσθήκης πολλῶν ἑτέρων ἀναγκαιούντων τὰ μάλιστα εἰς φιλολογικὴν γνῶσιν, ἀπαραλλάκτως τῆς ἐν Κωνσταντινουπόλει δευτέρας ἐκδόσεως τοῦ 1864, ὑπὸ Γ. Καμπάση*, ἐν Ἀθήναις [...] 1902, σ. 90.

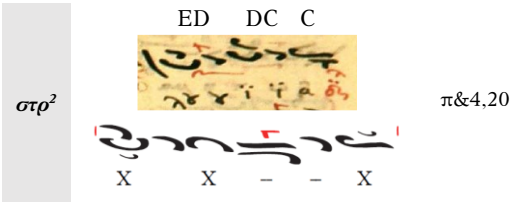
Περαιτέρω, οι παραπάνω *σχηματισμοί* και *γραμμές* είναι, εικότως, ανάγκη να περιγραφούν και λεκτικά, σε μιαν απόπειρα πλέον δόκιμου μουσικολογικού προσδιορισμού τους. Παρόμοια περιγραφή επιχειρείται, συνήθως, βάσει των χρησιμοποιούμενων αφώνων σημαδίων (δηλωτικών της ενέργειας και φύσης της μελωδίας), αλλ' εξίσου και σύμφωνα με την αντίστοιχη φωνητική ανάπτυξή τους (βάσει, δηλαδή, των σχηματισμών των φωνητικών σημαδιών). Προκύπτουν, έτσι, οι λεγόμενες «επώνυμες θέσεις» (καθώς και, συνεκδοχικά, οι αντίστοιχοι «επώνυμοι σχηματισμοί»), γραμμές και σχηματισμοί, δηλαδή, που γνωρίζονται με κάποιο ιδιαίτερο όνομα, διαμορφωμένο είτε από τις υποτασσόμενες σ' αυτές υποστάσεις χειρονομίας (π.χ. *Θεματισμός*, *Ουράνισμα*, ή και *Βαρεία*, *Ψηφιστό*, *Αντικένωμα*, κ.λπ.), είτε από την ενέργεια και φύση, τη μουσική αίσθηση που δημιουργείται από την όλη μελική ανάπτυξή τους (π.χ. τα πολλάκις ήδη παραπάνω μνημονευθέντα *Στραγγίσματα*).

Στραγγίσματα

Τύπος 1
(ο παραπάνω επισημανδείς "σχηματισμός α΄"):



Τύπος 2
(ο παραπάνω επισημανδείς "σχηματισμός β΄"):



Δυστυχώς, όμως, η περίπτωση των «επώνυμων θέσεων/σχηματισμών» δεν αποτελεί τον κανόνα, καθώς η πλειονοψηφία των απαντωσών γραμμών, κυριώτατα δε το σύνολο σχεδόν των επισημαινόμενων σχηματισμών, δεν είναι δυνατόν να ονοματισθούν (εγχείρημα, ίσως, ήκιστα επάναγκες, σύμφωνα και με την ακόλουθη χαρακτηρι-

στική περικοπή του ψευδο-Δαμασκήνιου θεωρητικογραφήματος: *«πολλαὶ σημαδίων εἰσὶ θέσεις· ἀλλ᾽ οὐ δεῖ καὶ ὀνόματα λέγειν»*[13]).

Το αποτέλεσμα, πάντως, είναι να παρατηρείται αμηχανία ή και πολυφωνία μεταξύ των ερευνητών, σχετικά με τον ενδεδειγμένο τρόπο (λεκτικής/μουσικολογικής) περιγραφής ικανών γραμμών, ιδιαίτατα δε του συνόλου σχεδόν των εντοπιζόμενων σχηματισμών.

Πρόταση ορολογίας εργασίας

Προς αντιμετώπιση του παραπάνω ελλείμματος, κατατίθεται και χρησιμοποιείται εν προκειμένω, ως πρόταση μιας ορολογίας και μεθοδολογίας εργασίας, η ακόλουθη λεπτότερη περιγραφή, κυρίως των επιμέρους σχηματισμών και δευτερευόντως ορισμένων γραμμών. Το εγχείρημα θεωρήθηκε επιβεβλημένο, αλλά και συμβατό με τις τρέχουσες ανάγκες της ακαδημαϊκής βυζαντινομουσικολογικής έρευνας, προκειμένου να διαμορφωθεί, προϊόντος του χρόνου, μία ασφαλής (ως προερχόμενη από πηγαίο υλικό) και συμπαγώς εξειδικευμένη ορολογία αναφοράς σε μουσικο-παλαιογραφικά ζητήματα σχετιζόμενα με τη διαδικασία της εξήγησης της βυζαντινής σημειογραφίας.

Προτείνεται, συγκεκριμένα, η ειδικότερη περιγραφή φωνητικών σημαδιών (τα οποία συνιστούν εν πολλοίς τους ποικίλως απαντώμενους μελωδικούς σχηματισμούς) μέσω ρηματικού τύπου μετοχής, μετοχής που ετυμολογικά διαμορφώνεται ομορρίζως των εκάστοτε υπογραφόμενων στα φωνητικά αφώνων σημαδίων.

Η ιδέα λαμβάνεται από την ακόλουθη περικοπή του θεωρητικογραφήματος της *Ἀκρίβειας*, όπου επεξηγείται το φωνητικό σημάδι του Κουφίσματος[14]: «*… τὸ κούφισμα πετασθὴ ἦν, καὶ ἔθηκεν ὁ ποιητὴς ἐν τοῖς ἔμπροσθεν αὐτῆς συνημμένον αὐτῇ κάππα στοιχεῖον· καὶ δῆλον,*

[13] Gerda Wolfram und Christian Hannick, *ibid*., p. 58[376-377]. Ο ψευδώνυμος συντάκτης του εν λόγω θεωρητικογραφήματος επιμένει στον ισχυρισμό του για το επισφαλές παρόμοιου εγχειρήματος, αναφέροντας και πλέον συγκεκριμένα παραδείγματα ανάλογης "ανέρειστα αυτοσχέδιας ονοματοδοσίας" δέσεων: «*Καὶ γὰρ γράφουσί τινες κρατημοκαταβατοανάβασμα, ἄλλος ἑτέραν σύνθεσιν σημαδίων τζακίσματα καὶ στραγγίσματα, καὶ ἕτερος ἄλλην θέσιν γορθμῶν, καὶ ἄλλος ὕπτιον, καὶ ἄλλος μαργὸν τρεμουτικόν, καὶ ἁπλῶς εἰπεῖν πολλὰ τὰ ὀνόματά εἰσιν, ἅπερ λέγουσιν ἐν τῇ θέσει τῶν σημαδίων, μὴ νοοῦντες πῶς ἔχει τὸ ἀληθές*» (*ibid*., p. 60[395-399]).

[14] Bjarne Schartau, *ibid*., p. 68[232-234].

ὅτι ***κουφίζεται*** *καὶ κατὰ τὴν φωνὴν καὶ κατὰ τὴν χειρονομίαν, καὶ διὰ τοῦτο λέγεται κούφισμα».*

Εδώ, η ενέργεια του σημαδιού περιγράφεται με **ρήμα** [«*λέξη που* -κατά τους γραμματικούς[15]- *σημαίνει ότι το υποκείμενο ενεργεί ή πάσχει ή ευρίσκεται σε μία κατάσταση*»], σε **μέση φωνή** (*κουφίζομαι*) [«*διάθεση που σημαίνει ότι το υποκείμενο ενεργεί, η δε ενέργειά του επιστρέφει σ' αυτό το ίδιο*»[16]], μία «φιλολογική τακτική» που οδηγεί τη σκέψη στην επιλογή **μετοχής χρόνου ενεστώτα** (*κουφιζόμενος*) [«*χρόνου που δηλοί ότι η πράξη/ενέργεια/συμμετοχή γίνεται τώρα/τη σημειούμενη στιγμή/παροντικά*»[17]], προκειμένου (ευσύνοπτα και μονολεκτικά) να περιγραφεί η εν προκειμένω αναδυόμενη ειδική αισθητική μουσική απόχρωση.

Έτσι, είναι δυνατόν να χρησιμοποιούνται όροι όπως *ψηφιζόμενη Πεταστή*, *λυγιζόμενη Πεταστή*, *αντικενούμενη Πεταστή*, κ.ο.κ., όροι με τους οποίους περιγράφεται εμφανέστατα η (από συγκεκριμένο άφωνο σημάδι προκύπτουσα) ενέργεια του εκάστοτε επισημαινόμενου φωνητικού σημαδιού, ή ακόμη και όροι όπως *τζακιζόμενη Πεταστή*, όπου αντίστοιχη ενέργεια προκύπτει από τη χρήση υπογεγραμμένης αργίας.

Τέλος, κατά την ίδια λογική καταβάλλεται προσπάθεια να περιγραφούν και αντίστοιχες, βραχείες κυρίως, μελωδικές αναπτύξεις («ενδιάμεσες γραμμές»), όπως, για παράδειγμα, επιχειρείται εν προκειμένω μέσω του όρου *διπλΑπόστροφος*, όρου που διαμορφώθηκε συμβατά με ομοειδείς περιγραφές αντίστοιχων γνωστών γραμμών, όπως για παράδειγμα εκείνης του λεγομένου *διπλοΠέταστου*[18].

---

[15] Αχιλλέως Τζαρτζάνου, *Γραμματικὴ τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Γλώσσης […]*, Αθήνα 1938, σ. 90.

[16] *Στο ίδιο*, σ. 91.

[17] *Στο ίδιο*, σ. 91.

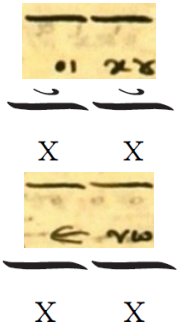
[18] Christian Hannick und Gerda Wolfram, *Gabriel Hieromonachos. Abhandlung über den Kirchengesang* (*Corpus Scriptorum de Re Musica* I), Wien 1985, p. 48[108-110]: *«Τὸ μὲν γὰρ διπλοπέτασθον ἐκ δύο σύγκειται πετασθῶν καὶ δύο ἀποστρόφων …»*. Πρβλ. καὶ Κωνσταντίνου Καραγκούνη, «Διπλοπέτασθον ἢ Διπλοπέταστον. Μουσική Θέση», *Μεγάλη Ορθόδοξη Χριστιανική Εγκυκλοπαιδεία* 6 (2012), σ. 278.

Ως διπλΑπόστροφος περιγράφεται, συγκεκριμένα, η ακόλουθη γραμμή δύο συνεχόμενων καταβάσεων επί της ίδιας συλλαβής:



βλ. ενδεικτικά στους στίχους l,2,3,9,l0,l2,l5,l9 της εξεταζόμενης σύνθεσης

Αντίστοιχα, θα μπορούσε να περιγραφεί (ως "διπλΟλίγον") η επίσης εξαιρετικά συνήθης -φωνητικά αντίροπη- «ενδιάμεση γραμμή», η συγκείμενη από δύο Ολίγα αναπτυσσόμενα κυρίως επί δύο συλλαβών:



ενδεικτικά παραδείγματα από τον lº στίχο της εξεταζόμενης σύνθεσης

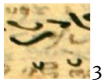
Επισημαίνονται και επεξηγούνται στη συνέχεια ανάλογοι σχηματισμοί, αφενός μεν καταφανώς επώνυμοι, αφετέρου δε πρωτογενώς εδώ ονοματιζόμενοι

Νεωστί ονοματιζόμενοι σχηματισμοί

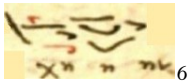
Προτάσσεται εδώ η αναφορά στους νεωστί ονοματιζόμενους σχηματισμούς, προκειμένου να ταυτοποιηθούν ειδικότερα οι ήδη προηγουμένως συμβατικά και αμήχανα επισημανθέντες, εισαγωγικοί των «Στραγγισμάτων», "σχηματισμοί υπ' αριθμόν 1 , 2 & 3":

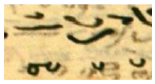
Με βάση Πεταστή

"ψηφιζόμενη Πεταστή"
(ο παραπάνω επισημανδείς "σχηματισμός 1")


3


1,13


6

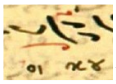


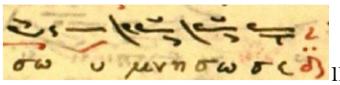



5&9,11,18

"αντικενούμενη Πεταστή"
(ο παραπάνω επισημανδείς "σχηματισμός 2")


4


1

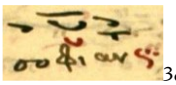

11


π

Ομοειδείς είναι και οι ακόλουθοι σχηματισμοί, διαμορφούμενοι επίσης από το σημάδι της Πεταστής:

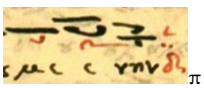
"τξακιζόμενη δίφωνη Πεταστή"

πτς


3&4,8,10,13,19

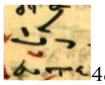
Ο ίδιος σχηματισμός απαντά, ομοίως, και ως "λυγιζόμενη δίφωνη Πεταστή"

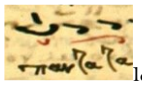
πτς


π

"τζακιζόμενη/αντικενούμενη Πεταστή"

αντ


4&7


1&2,15

X X

X X X

"λυγιζόμενη Πεταστή"

π.λ


18

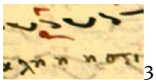

15

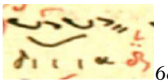
X – – –

X – – –

"διπλοΠέταστο"

2πτς


3


6&8

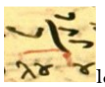
X – – – – X

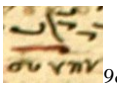
Με βάση Βαρεία

(ο παραπάνω επισημανδείς "σχηματισμός 3")

"βαρυνόμενος διπλΑπόστροφος"

6¹


1&2,3,19

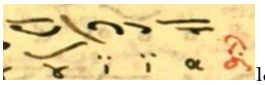

9&10,12,15,19

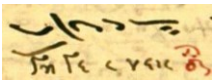
X –

X X

"βαρυνόμενο Ελαφρόν"

6²


1&2,3,19

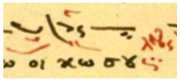

2&3,8,9,16,19

X – X X

X – X X

"βαρυνόμενη τρίφωνη κατάβαση"

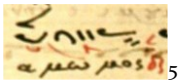
6³

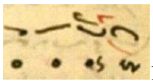

20

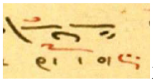
X X – X

Παρεμφερής είναι και ο ακόλουθος σχηματισμός Ελαφρού:

ελ


5


16


20

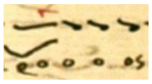
X X – X

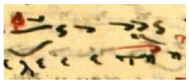
X – – X

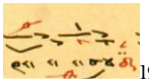
X – – – X

Επισημαίνονται, ακόμη, και οι ακόλουθοι σχηματισμοί Ψηφιστού και Υπορροής:

ψ


6&l,8,10,l4,19,20


3&4,6,7,8,15,17

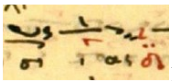

19

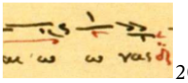
X – –

X – – X –

X – – X

υπ

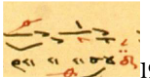

ll


20

X – – X

X – – X

υπ2

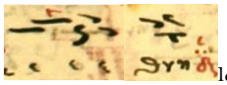

19

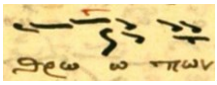
X – – X

Επώνυμοι σχηματισμοί

Τρομικόν

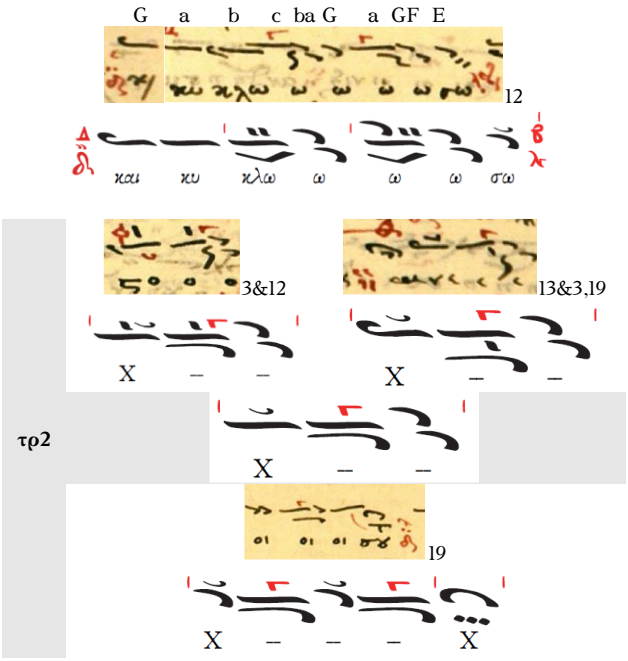
τρ


l&4,12,15,16,18

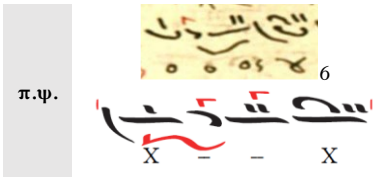

2&10

X – X

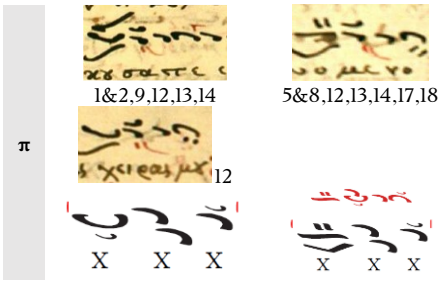
Χρησιμοποιείται, επιπροσθέτως, εδώ και ο όρος "διπλοΤρομικόν", που περιγράφει τον συνηθέστατο συσχετισμό εναλλαγής Τρομικού και Στρεπτού, υπό την έννοια της "ευθείας" και "ανεστραμμένης", αντίστοιχα, χρήσης ενός κοινού αφώνου σημαδίου. Πρβλ. και τις σχετικές θεωρητικές νουθεσίες τόσο του Κυρίλλου Μαρμαρηνού [«Τῷ δὲ τρομικῷ τε καὶ στρεπτῷ τὸν αὐτὸν τρόπον χρήσῃ σχηματίζων τὴν φωνὴν ὑπόκλονον καὶ ἔντρομον, ὅταν δὲ δύο γραμμαὶ αἱ αὐταὶ συμπέσωσιν, ἐν τῇ πρώτῃ τίδεται τὸ τρομικόν, καὶ ἐν τῇ δευτέρᾳ τὸ ἐκστρεπτόν» (Χαραλάμπους Καρακατσάνη, *Βυζαντινὴ Ποταμηΐς*, τόμος ΙΑ΄, *Θεωρητικὸν Κυρίλλου τοῦ Μαρμαρηνοῦ τοῦ Τηνίου, χειρόγραφον 305 Ι.Ε.Ε.Α. 1749*, Αθήνα 2004, σ. 26)], *όσο και του Αποστόλου Κώνστα του Χίου* [«Καὶ τὸ μὲν τρομικὸν καὶ ἐκστρεπτὸν ποιεῖ εὐστροφίαν μὲ ἕνα μικρὸν ἴσον. Καὶ μὲ τὸ νὰ εἶναι εἰς σχηματισμὸν τῆς ρινός, ἤτοι εἶναι τὸ τρομικόν, τὸ ἴδιον εἶναι καὶ τὸ ἐκστρεπτόν. Καὶ ὅταν τύχουν διπλαῖ γραμμαὶ ἐμβαίνει εἰς τὴν πρώτην τρομικὸν καὶ εἰς τὴν δευτέραν ἐκστρεπτόν» (Γρ. Θ. Στάθη, *ό.π.*, σ. 62)].



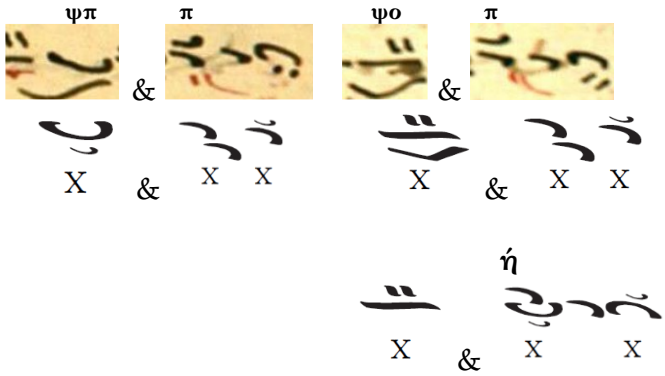
Ως περαιτέρω σημειογραφικά αναλελυμένη εκδοχή της τελευταίας μορφής του σχηματισμού του Τρομικού, θα μπορούσε να εκληφθεί η ακόλουθη γραφή με Πεταστή και Ψηφιστόν:



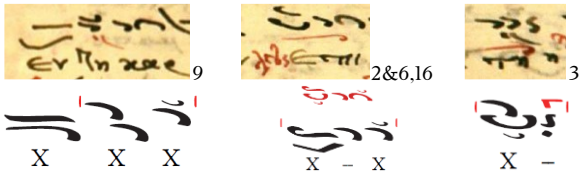
Πίασμα



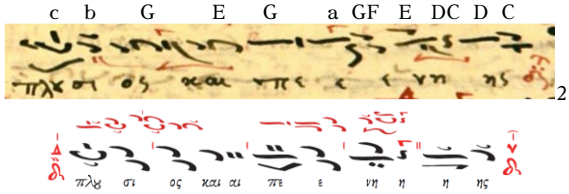
Όπως φαίνεται παραπάνω, ο σχηματισμός Πιάσματος απαντά υπό δύο συνήθως εκδοχές· της πρώτης προτάσσεται ψηφιζόμενη Πεταστή, ενώ της δεύτερης ψηφιζόμενο Ολίγον με Κεντήματα:



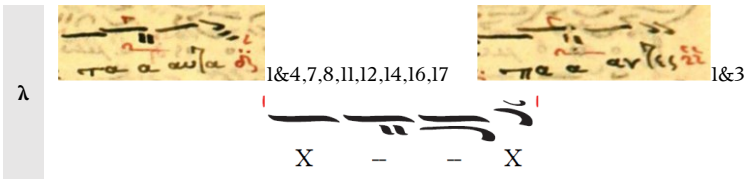
Περαιτέρω παραλλαγές της σημειογραφικής καταγραφής του σχηματισμού του Πιάσματος, είναι οι τρεις παρακάτω:



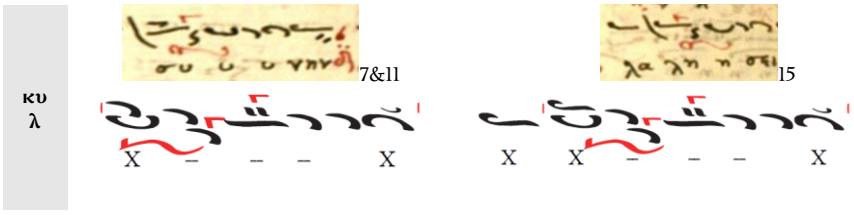
Τέλος, χρησιμοποιείται κι εδώ (όπως και στην προηγηθείσα περίπτωση του σχηματισμού του Τρομικού) ο όρος "διπλοΠίασμα":

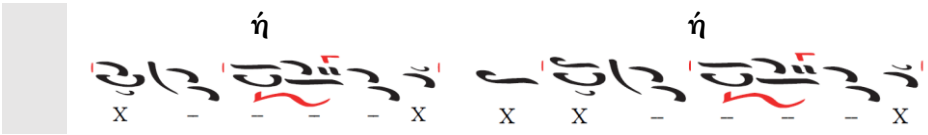


Λύγισμα

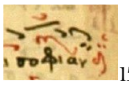


Κύλισμα





Παραδίδεται και η ακόλουθη εκδοχή, ενός τρόπον τινά "ημίσεος Κυλίσματος":


15

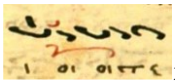


ή



Αντικενωκύλισμα

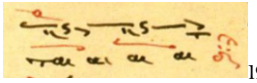
αντκ


2&4,5,16,19

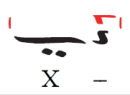


Κράτημα

κρ

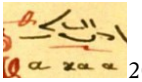

19&2,8,9,10,12,13,14





Παρακλητική

πρκλ


20



Καταχωρίζεται στη συνέχεια, παραδείγματος χάριν, ένας πανοραμικός πίνακας, όπου επιχειρείται μία εποπτική αποτύπωση και λεπτομερής καταγραφή των συνολικά χρησιμοποιούμενων στην εν προκειμένω εξεταζόμενη σύνθεση *γραμμών* και *σχηματισμών*:

Ἐκλογὴ ἐκ τῶν ψαλμῶν τοῦ προφητάνακτος Δαβίδ,
εἰς τε τὸν ἐν ἱεράρχαις πανάγιον Νικόλαον καὶ εἰς λοιποὺς ἱεράρχας,
ψαλλομένη μετὰ τὸν πολυέλεον, εἰς ἦχον πλ. δ΄

Α/Α	ψαλμικὸς στίχος	ἐφύμνιο
	ΠΡΟΟΙΜΙΟ	
	Τὴν οἰκουμένην	*ἀλληλούια*
1. (Ψαλμ. 48,2)	Ἀκούσατε ταῦτα, πάντα τὰ ἔθνη, ἐνωτίσασθε πάντες οἱ κατοικοῦντες τὴν οἰκουμένην	
2. (Ψαλμ. 48,3)	Οἵ τε γηγενεῖς καὶ οἱ υἱοὶ τῶν ἀνθρώπων, ἐπὶ τὸ αὐτὸ πλούσιος καὶ πένης	*ἀλληλούια*
3. (Ψαλμ. 48,4)	Τὸ στόμα μου λαλήσει σοφίαν καὶ ἡ μελέτη τῆς καρδίας μου συνεσιν	
4. (Ψαλμ. 33,12)	Δεῦτε, τέκνα, ἀκούσατέ μου· φόβον Κυρίου διδάξω ὑμᾶς	
5. (Ψαλμ. 14,2)	Πορευόμενος ἄμωμος καὶ ἐργαζόμενος δικαιοσύνην	
6. (Ψαλμ. 23,4)	Ἀθῷος χερσὶ καὶ καθαρὸς τῇ καρδίᾳ, ὃς οὐκ ἔλαβεν ἐπὶ ματαίῳ τὴν ψυχὴν αὐτοῦ	
7. (Ψαλμ. 39,10)	Εὐηγγελισάμην δικαιοσύνην ἐν ἐκκλησίᾳ μεγάλῃ	
8. (Ψαλμ. 39,11)	Οὐκ ἐκρυψα τὸ ἔλεός σου καὶ τὴν ἀληθείάν σου ἀπὸ συναγωγῆς πολλῆς	
9. (Ψαλμ. 39,11)	Τὴν δικαιοσύνην σου οὐκ ἔκρυψα ἐν τῇ καρδίᾳ μου	
10. (Ψαλμ. 39,11)	Καὶ τὴν ἀληθείάν σου καὶ τὸ σωτήριόν σου εἶπα	

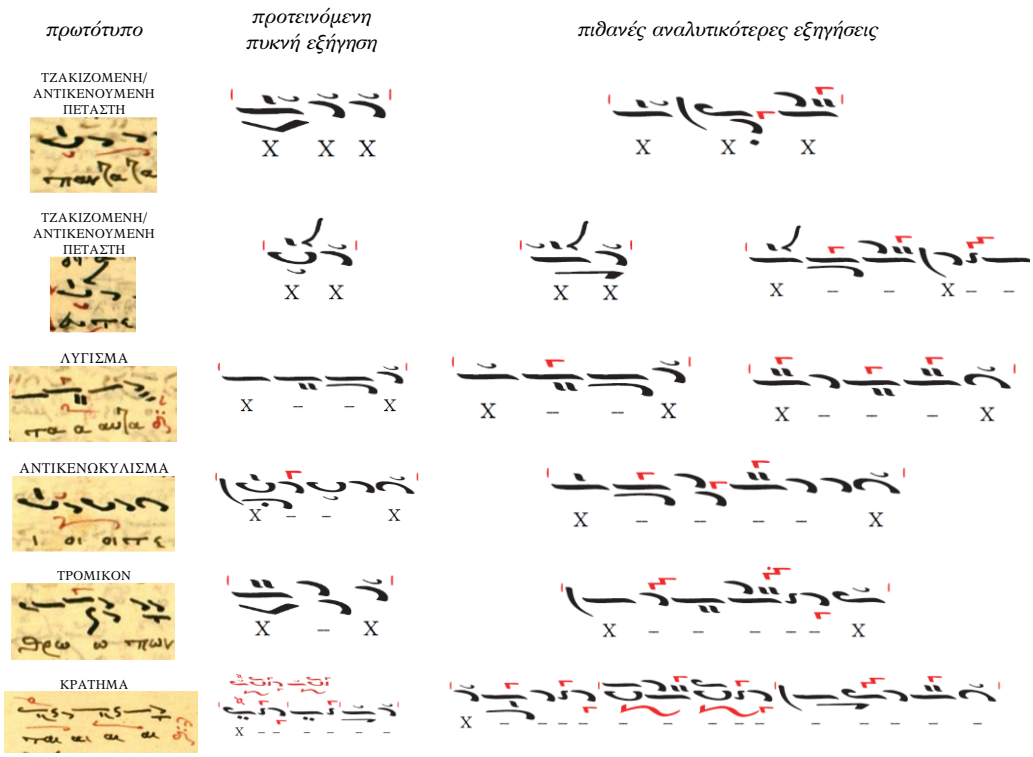
11. (Ψαλμ. 21,23)	Διηστργήσομαι τὸ στρ2ὄνομά σου τοῖς ἀδεψλφοῖς μου, ἐν μέσῳ κυλ ἐκκληυπσίας στρ ὑμνήσω σε	2ἀλληλούια
12. (Ψαλμ. 25,6)	β2Νίψομαι ἐν ἀτρθῴοις τὰς Bχειπράς μου καὶ κυτρκλώσω τὸ θυσιαBστήπριόν σου, β2Κύριχρε	
13. (Ψαλμ. 25,7)	Τοῦ ἀBκοῦπσαί με φωνῆς αἰτρ2νέπτσεώς σου καὶ διηστργήσασθαι [πάντα] τὰ θαυBμάπσιχρά σου	
14. (Ψαλμ. 25,8)	BΚύπριε, ἠγάλπησα εὐψπρέπειχραν Bοἴπκου σου καὶ λτόπον σκηελνώματος λδόψξης χρσου	
15. (Ψαλμ. 36,30)	π.λΣτόβ2μα διτρκαίου μελεBτήαντσει σοκυλφίαν, καὶ ἡ ψγλῶσσα αὐτοῦ λακυλλήσει τρκρίσιν	
16. (Ψαλμ. 63,11)	Εὐφραναντκθήλσεται β2δίκαιελος ἐν τῷ Κυτρρίῳ καὶ πἐλπιστρεῖ ἐπ᾽ αὐτόν	
17. (Ψαλμ. 91,13)	πΔίλκαιος ὡς λφοῖνιξ ἀνθήσει, {καὶ} ὡσεὶ [ἡ] ψκέδρος ἡ ἐν τῷ Λιπ+λβάνῳ ππληθυνστρθήσεται	
18. (Ψαλμ. 91,14)	Πεπ.λφυτευτρμένος ἐν τῷ οἴκῳ Κυτρρίου, ἐν ταῖς αὐπλαῖς τοῦ Θεστρούἡμῶν ἐξανθήχρσει	
19. (Ψαλμ. 131,9)	Οἱ ἱευπ2ρεῖς σου ψΚύριε ἐναντκ+β2δύσονται διτρ2καιοπτσύνην, καὶ οἱ β2ὅσιτρ2οί σου ἀβ2γαλλιάστρ+χρσονται	1ἀλληλούια
20. (Ψαλμ. 83,5)	πρκλ+ελΜακάριοι οἱ κατοιψκοῦντες ἐν τῷ β3οἴκῳ σου, εἰς τοὺς αἰυπῶνας τῶν αἰυπώνων στρ2αἰνέσουσί σε	2ἀλληλούια

Ὅπως φαίνεται στον παραπάνω πίνακα, στο σύνολο της υπό εξέταση και εξήγηση σύνθεσης επισημαίνονται τα ήδη επεξηγηθέντα επιμέρους δομικά στοιχεία του μελοποιήματος, δηλαδή οι *γραμμές* και οι *σχηματισμοί*, μέσω των οποίων διαμορφώνεται *το όλον*· επισημαίνονται, με υπογράμμιση πλήρων λέξεων ή επιμέρους συλλαβών λέξεων, σ᾽ εκείνα, δηλαδή, τα σημεία της σύνθεσης όπου οι εν λόγω *γραμμές* και οι *σχηματισμοί* αναπτύσσονται· σε κάθε υπογραμμισμένο σημείο, προτάσσεται εκθέτης, με την προεκτεθείσα συντομογραφημένη περιγραφή της εκάστοτε επισημαινόμενης γραμμής ή του σχηματισμού· πάνω από τα σημεία όπου πρωτοεμφανίζεται χρησιμοποιούμενη κάθε γραμμή ή σχηματισμός, παρατίθεται πλήρης η μουσική ανάπτυξή τους, κατά την ήδη προηγουμένως επιχειρηθείσα εξήγησή της στη Νέα Μέθοδο.

Αρχές εξήγησης

Κατά την ολιστική, αλλά πάντως δειγματική, εξήγηση της υπό εξέταση σύνθεσης, το τελικό μουσικό κείμενο της οποίας επιτάσσεται, εφαρμόστηκαν (το κατά δύναμιν με συνέπεια) οι ακόλουθες αρχές[19]:

❖ Επιχειρείται εξηγητική προσέγγιση βάσει εσκεμμένα πυκνών και συντηρητικών σημειογραφικών κατά Νέα Μέθοδο επιλογών. Παρατίθενται ορισμένα χαρακτηριστικά παραδείγματα:



[19] Με ανάλογη τακτική και βάσει των ίδιων αρχών εξηγήθηκαν από τον υποφαινόμενο και άλλες συνθέσεις, για τις οποίες βλ. τις ακόλουθες μελέτες: «Τὸ “ἐν ταῖς ἀγρυπνίαις” ψαλλόμενο *Μακάριος ἀνὴρ* τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν», *Βυζαντινομουσικολογικά*, τόμος Γ΄: Μελοποιία, Αθήνα 2014, *σσ.* 177-237· «Λόγον αγαθόν», *στο ίδιο*, *σσ.* 343-413· «Πτυχὲς μιᾶς “μουσικολογικῆς ρητορείας”: ἕνας μοναδικὸς μουσικο-υμνογραφικὸς συνδυασμὸς σὲ πολυέλεο γιὰ τὰ Θεοφάνεια», *Ἀπόστολος Τίτος* 44 (2020), 239-278.

❖ Προτείνεται, εν πολλοίς, μία εξήγηση· εναλλακτικές προτάσεις εξήγησης δίνονται μόνον όπου είναι απαραίτητο και εφόσον αυτές εκπορεύονται είτε από διαφορότροπη σημειογραφική διατύπωση είτε από τα μουσικά συμφραζόμενα κάθε σχηματισμού/γραμμής.

❖ Επιλέγονται μουσικές γραφές πλησιέστερες προς τις των πρωτοτύπων σημειογραφικές διατυπώσεις.

❖ Αναζητείται ο πυρήνας της μουσικής πληροφορίας που λανθάνει στη σημειογραφική διατύπωση των γραμμών/σχηματισμών και όχι επιφανειακού τύπου εντυπωσιακές αναλυτικές σημειογραφικές αναδιατυπώσεις. Άλλωστε, η συνοπτικότερη εξηγητική καταγραφή απελευθερώνει την ερμηνεία του μέλους και εξασφαλίζει στον ψάλτη-επιτελεστή τη δυνατότητα ιδιοπρόσωπης απόδοσης.

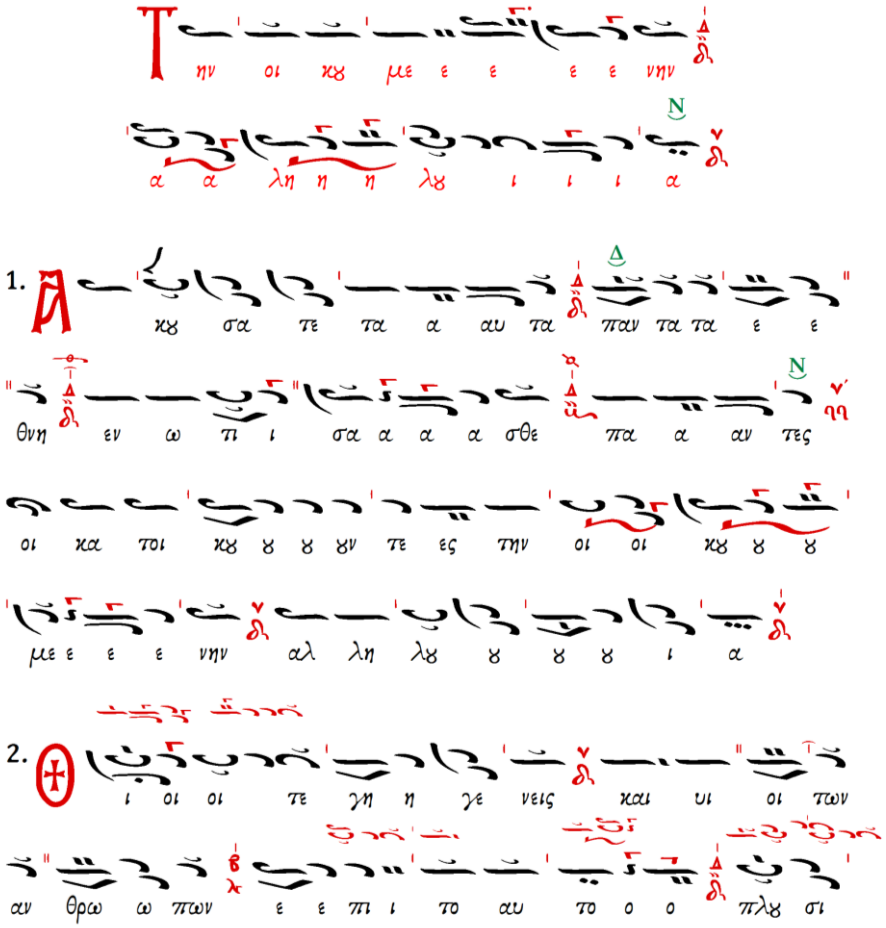
❖ Προκρίνεται στερεοτυπική χρήση των εξηγημένων γραμμών, με αποφυγή των γνωστών από την εξηγητική παράδοση θεμιτών και διδακτικών σημειογραφικών διττογραφιών (ή και ποικιλογραφιών), ως ακαδημαϊκή μουσικολογική αντιπρόταση συνεπούς σημειογραφικής διαχείρισης.

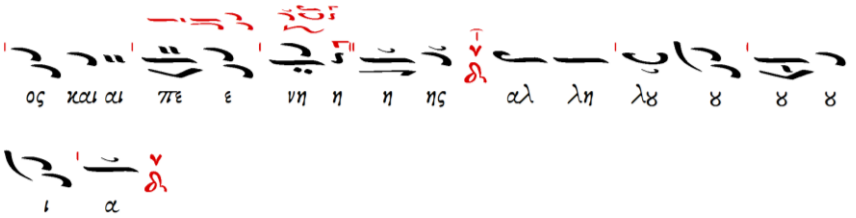
❖ Επισημαίνονται και ενοποιούνται παρόμοιες σημειογραφικές ποικιλογραφίες, κυρίως στη Νέα Μέθοδο, αλλά ακόμη και στην παλαιά, που -στην περίπτωση της όψιμης μεταβατικής εξηγητικής σημειογραφίας- είναι κάποτε αναλυτικότερη και της μετέπειτα αναλελυμένης.

Ο τελευταίος αμφίδρομος σημειογραφικός εξηγητικός συσχετισμός είναι, προφανέστατα, εξαιρετικά ενδιαφέρων και άκρως διδακτικός!

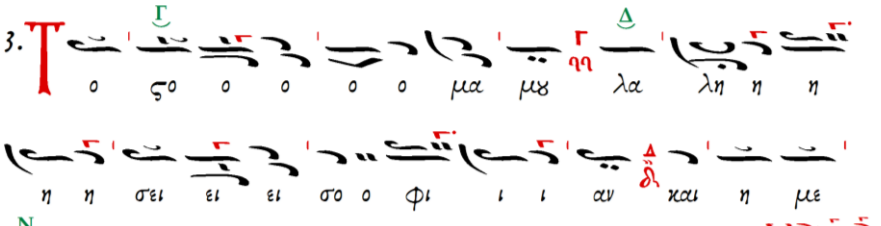
Ἐκλογὴ ἐκ τῶν ψαλμῶν τοῦ προφητάνακτος Δαβὶδ
εἰς τε τὸν ἐν ἱεράρχαις πανάγιον Νικόλαον καὶ εἰς λοιποὺς ἱεράρχας,
ψαλλομένη μετὰ τὸν πολυέλεον

Ἦχος δ΄ Νη

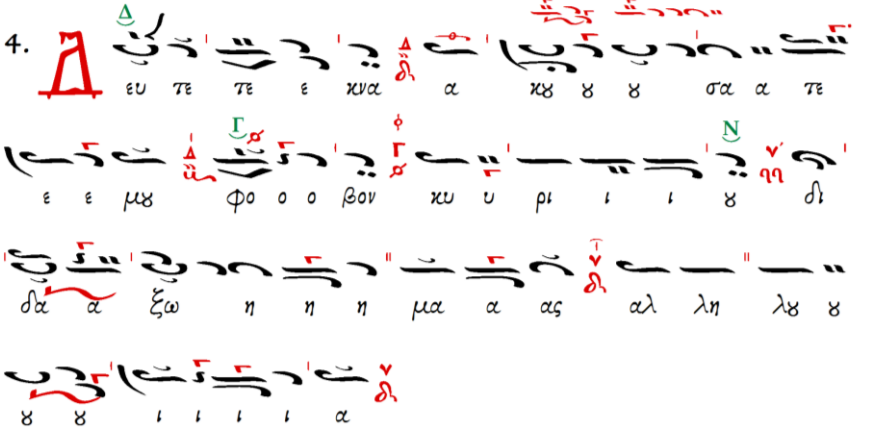


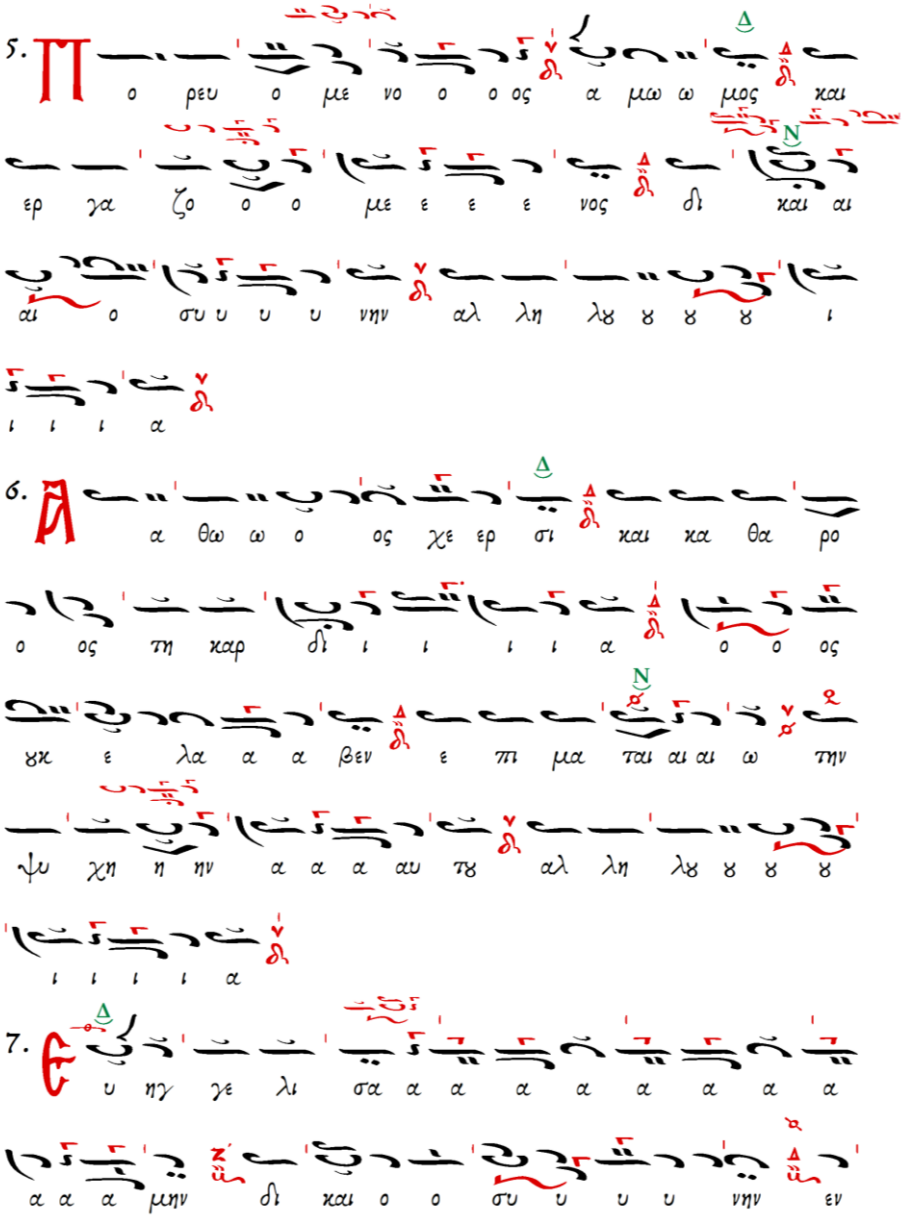

ος και αι πε ε νη η η ης αλ λη λχ χ χ χ
ι α

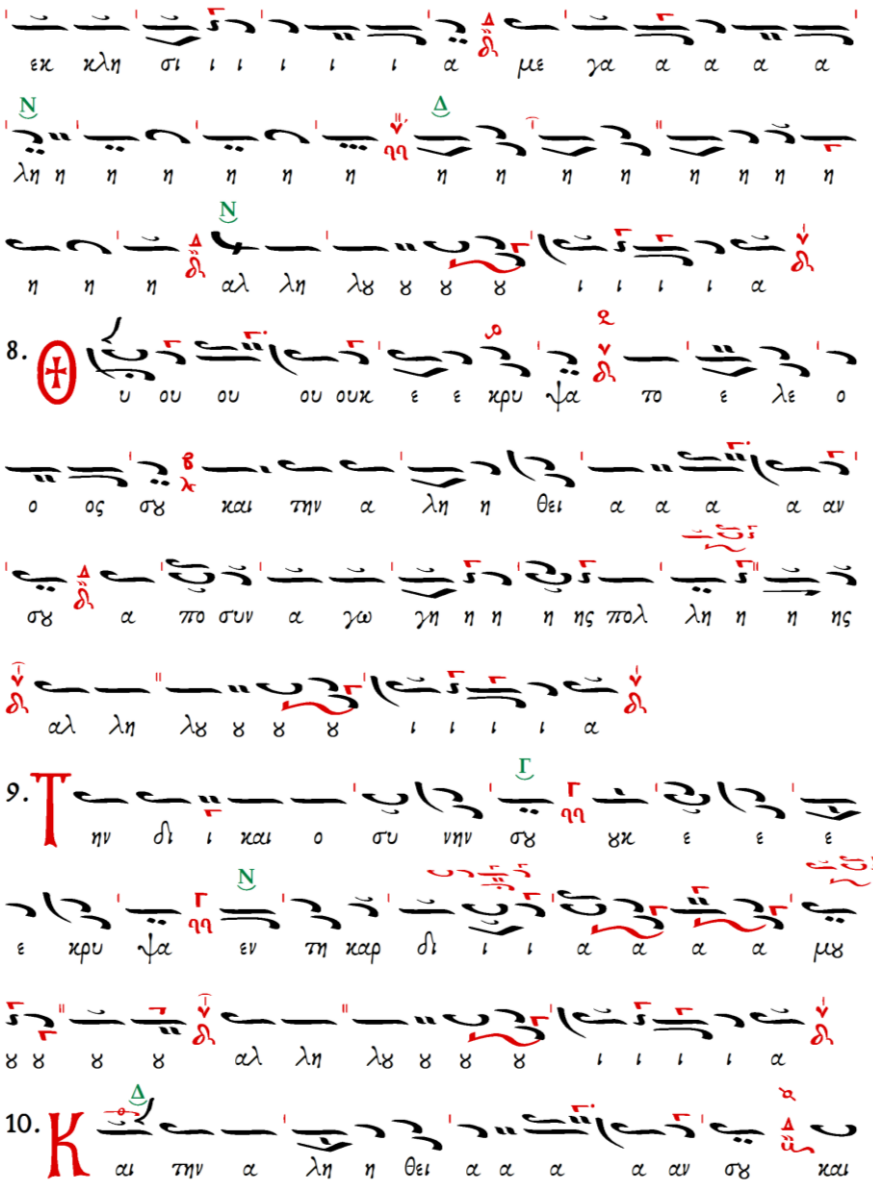
3.

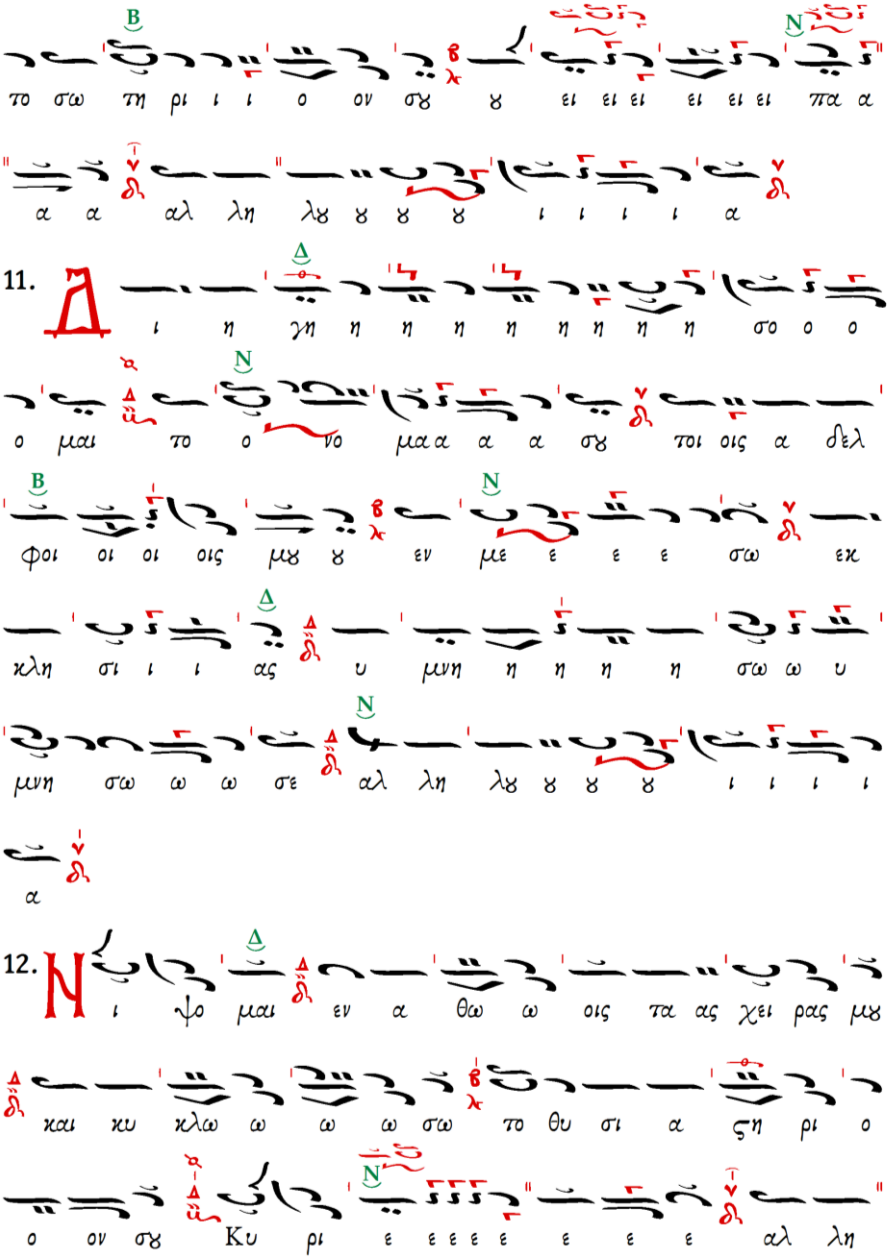

ο ςο ο ο ο ο μα μχ λα λη η η
η η σει ει ει σο ο φι ι ι αν και η με
λε ε ε τη η της καρ δι ι α α ας μχ χ χ συ
υ υ νε ε ε σιν αλ λη λχ χ χ χ ι
α

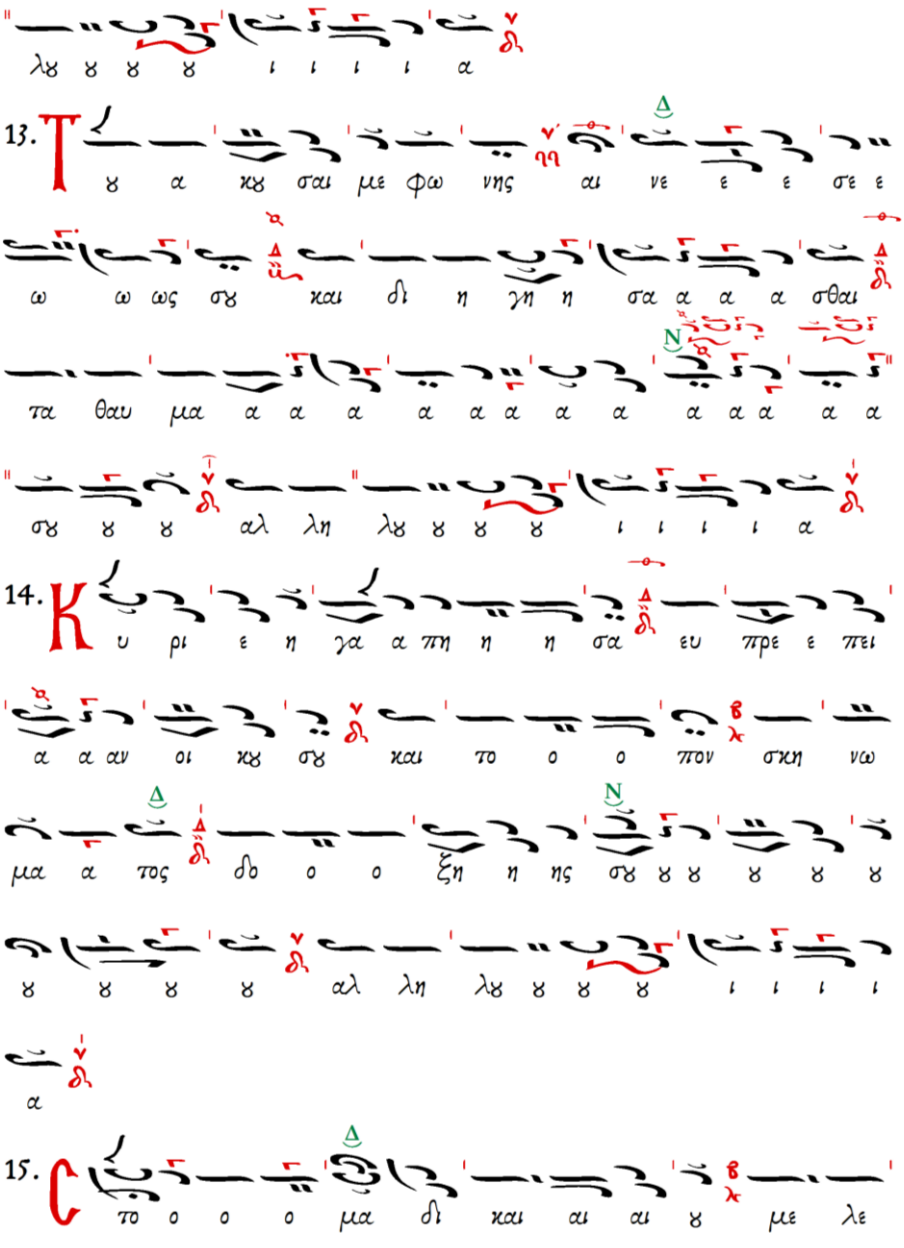
4.

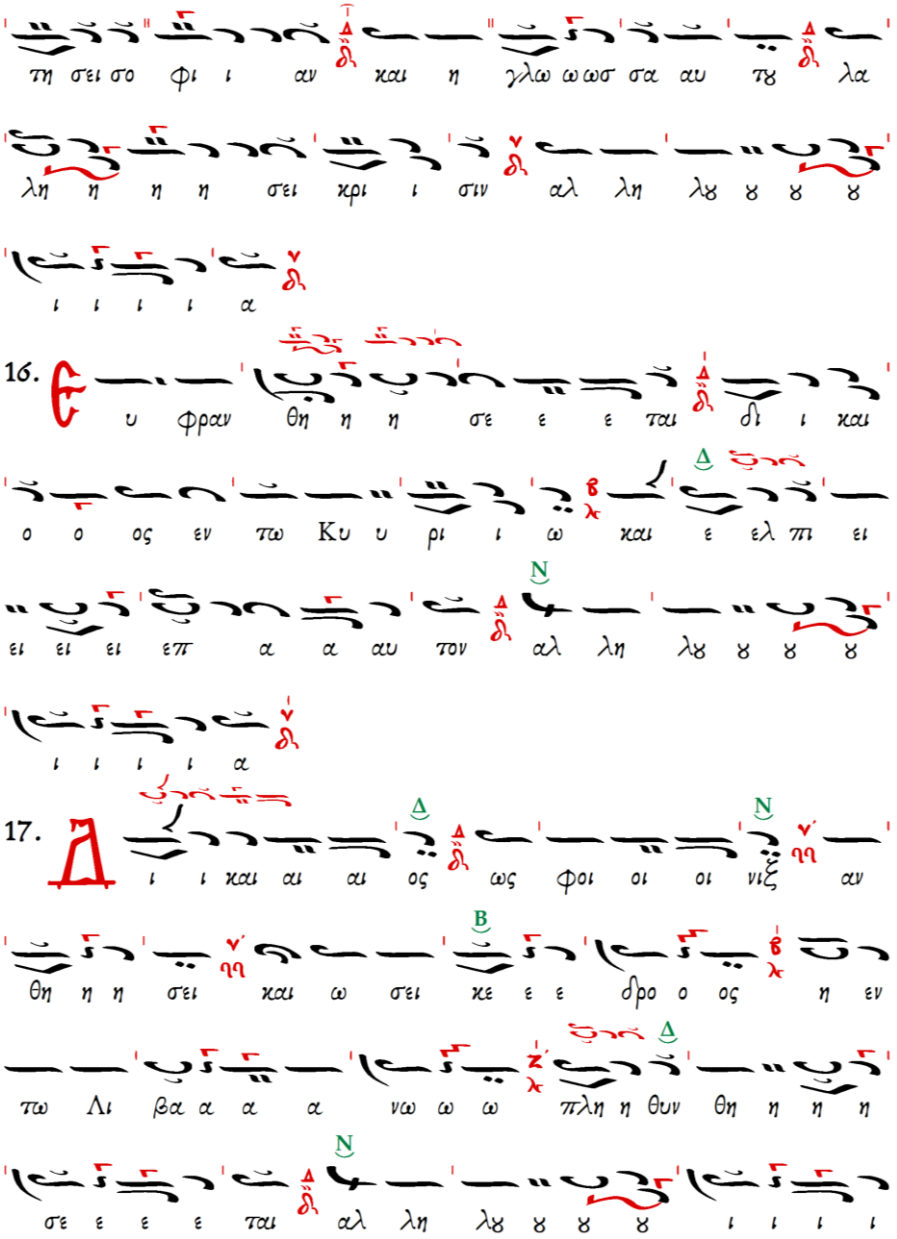

ευ τε τε ε κνα α κχ χ χ σα α τε
ε ε μχ φο ο ο βον κυ υ ρι ι ι χ δι
δα α ξω η η η μα α ας αλ λη λχ χ
χ χ ι ι ι ι α

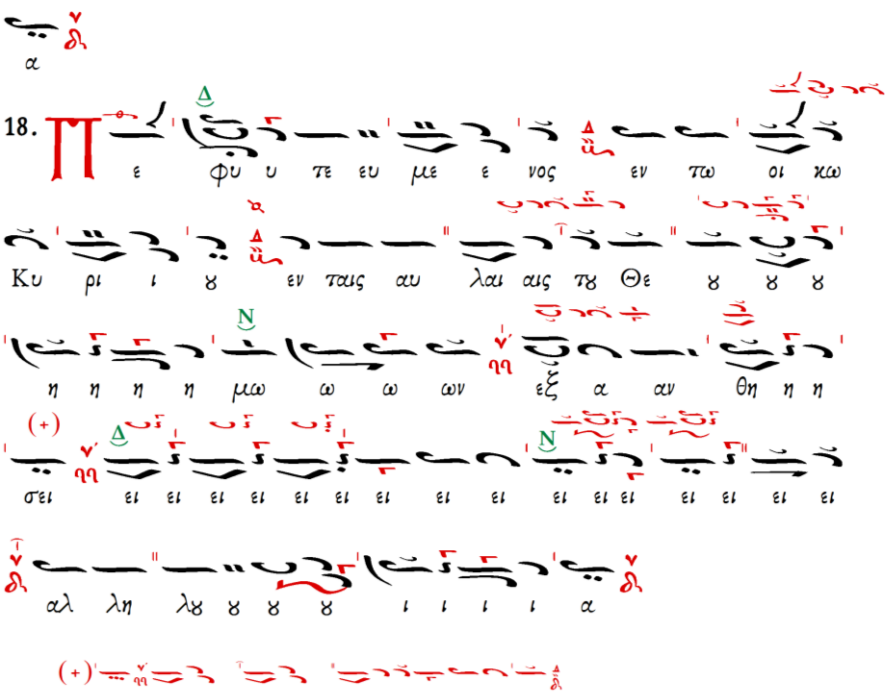

5.
ο ρευ ο με νο ο ος α μω ω μος και
ερ γα ζο ο με ε ε νος δι και αι
αι ο συ υ υ νην αλ λη λη
ι ι ι α
6.
α θω ω ο ος χε ερ σι και κα θα ρο
ο ος τη καρ δι ι ι ι α ο ος
χκ ε λα α α βεν ε πι μα ται αι αι ω την
ψυ χη η ην α α α αυ τη αλ λη λη
ι ι ι ι α
7.
υ ηγ γε λι σα α α α α α α α α
α α α μην δι και ο ο συ υ υ νην εν

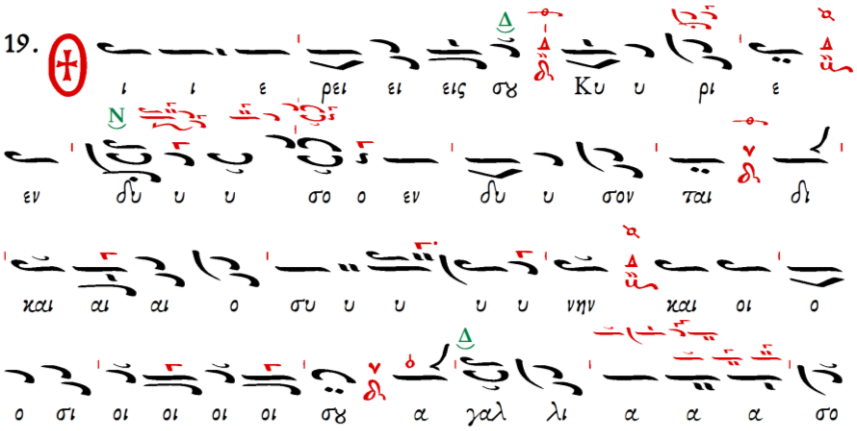

εκ κλη σι ι ι ι ι α με γα α α α α
λη η η η η η η η η η η η η η η η
η η η αλ λη λϑ ϑ ϑ ϑ ι ι ι ι α
8.
υ ου ου ου ουκ ε ε κρυ ψα το ε λε ο
ο ος σϑ και την α λη η θει α α α α αν
σϑ α πο συν α γω γη η η ης πολ λη η η ης
αλ λη λϑ ϑ ϑ ϑ ι ι ι ι α
9.
ην δι ι και ο συ νην σϑ ϑκ ε ε ε
ε κρυ ψα εν τη καρ δι ι ι α α α α μϑ
ϑ ϑ ϑ ϑ αλ λη λϑ ϑ ϑ ϑ ι ι ι ι α
10.
αι την α λη η θει α α α α αν σϑ και

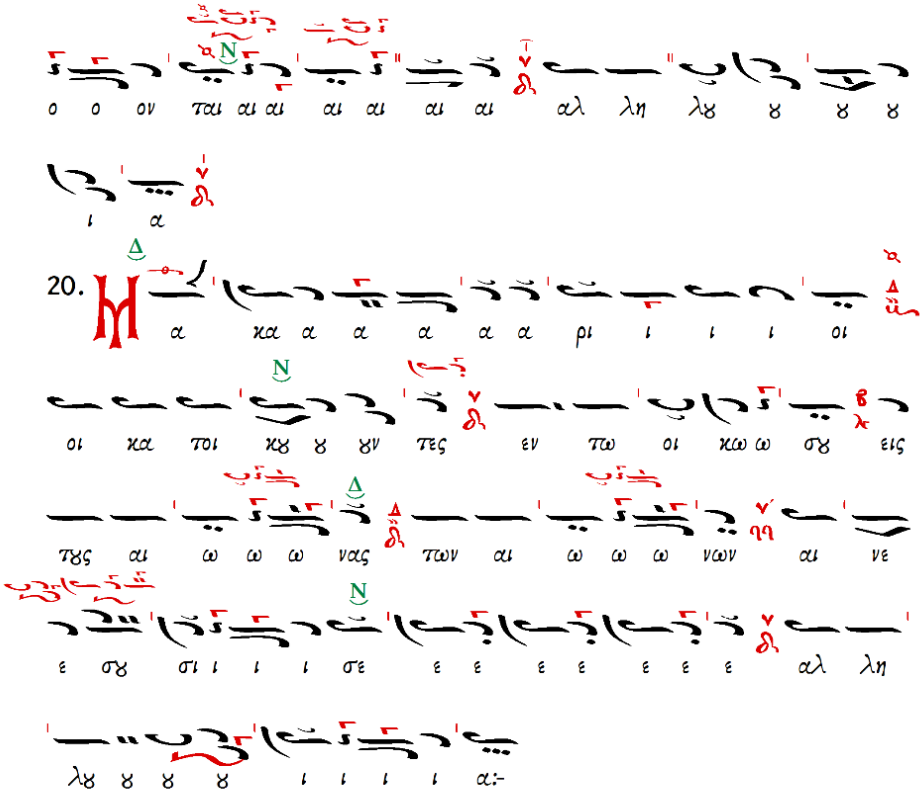

το σω τη ρι ι ι ο ον σχ χ ει ει ει ει ει ει πα α
α α αλ λη λχ χ χ χ ι ι ι ι α
11.
ι η γη η η η η η η η η σο ο ο
ο μαι το ο νο μα α α α σχ τοι οις α δελ
φοι οι οι οις μχ χ εν με ε ε ε σω εκ
κλη σι ι ι ας υ μνη η η η η σω ω υ
μνη σω ω ω σε αλ λη λχ χ χ χ ι ι ι ι
α
12.
ι ψο μαι εν α θω ω οις τα ας χει ρας μχ
και κυ κλω ω ω ω σω το θυ σι α ζη ρι ο
ο ον σχ Κυ ρι ε ε ε ε ε ε ε αλ λη




τη σει σο φι ι αν και η γλω ω ωσ σα αυ τω λα
λη η η η σει κρι ι σιν αλ λη λω ω ω ω
ι ι ι ι α
16.
υ φραν θη η η σε ε ε ται δι ι και
ο ο ος εν τω Κυ υ ρι ι ω και ε ελ πι ει
ει ει ει επ α α αυ τον αλ λη λω ω ω ω
ι ι ι ι α
17.
ι ι και αι αι ος ως φοι οι οι νιξ αν
θη η η σει και ω σει κε ε ε δρο ο ος η εν
τω Λι βα α α α νω ω ω πλη η θυν θη η η η
σε ε ε ε ται αλ λη λω ω ω ω ι ι ι ι






20.

Achilleas Chaldæakes

Comments on the exēgēsis of Byzantine Notation

This paper, dedicated to the memory of our friend and colleague Dimitrios Balageorgos († 2.6.2023), is the result of the postgraduate course "Exēgēsis of Byzantine Notation", as developed during the spring semesters of the academic years 2022-3 & 2023-4, within the framework of the Master's Program "Byzantine Musicology and Psaltic Art" of the Department of Music Studies of the School of Philosophy of the National and Kapodistrian University of Athens. The subject of research in this paper is an interesting composition that is considered to be a dubious composition by Synesios, a monk of the Iviron monastery in Mount Athos (~ 1760/70-1835/45). As an attempt is made to explain and analyse this composition, more general and broadly useful comments on the process of the exēgēsis of Byzantine Notation are presented, as a kind of primary manual.

Θωμάς Κ. Αποστολόπουλος

«Παρισταμένη τῷ Σταυρῷ... Στίχοι θρηνικοί...»: ΕΞΗΓΗΣΗ ΣΕ ΕΝΑ ΑΡΓΟΣΥΝΤΟΜΟ ΜΕΛΟΣ ΤΟΥ 16ου ΑΙ.

Ο «Θρήνος της Μεγάλης Παρασκευής» ή αλλιώς «Ο θρήνος ή το Μυρολόϊ ή Καταλόγι της Παναγίας» είναι γνωστός σχεδόν σε όλο τον ελληνικό χώρο. Ψάλλεται από γυναίκες εντός του ναού τη νύχτα της Μεγάλης Πέμπτης μετά την Ακολουθία των Παθών, ενώ στολίζεται και ο Επιτάφιος. Επίσης είναι γνωστός και ως το τραγούδι με τον τίτλο *«Σήμερα μαύρος Ουρανός...»*, *«Τώρα είν' Αγιά Σαρακοστή...»*, *«Καλό είναι τ' Άγιος ο Θεός...»* και με μια ακόμα πεντηκοντάδα τίτλων, βγαλμένων κυρίως από τα πρώτα λόγια των στίχων, όπως έδειξε ήδη από το 1977 με το διδακτορικό του ο νεοελληνιστής Bertrad Bouvier που συγκέντρωσε 256 παραλλαγές από όλη την Ελλάδα[1]. Ειδική μονογραφία επίσης έχει γράψει και ο Wim Bakker το 2005, οπότε από φιλολογικής πλευράς το θέμα έχει σχεδόν εξαντληθεί[2].

Μια ομάδα από αυτές τις παραλλαγές αρχίζει με τις λέξεις *«Παρισταμένη τω Σταυρῷ»*. Οι πρώτες λέξεις απαντώνται και σε αυθεντικά υμνογραφικά κείμενα, τα *Σταυροθεοτοκία* των Ήχων, κείμενα με θέμα τον Θρήνο της Παναγίας την ώρα της Σταύρωσης, τα οποία ανάγονται τουλάχιστον στον 9ο αιώνα, αφού υπάρχουν μέσα στο γνωστό ήδη από τον 9ο-10ο αιώνα βιβλίο της Παρακλητικής.

Τα Τροπάρια της Παρακλητικής (μη 15σύλλαβα):

> Σταυροθεοτοκίον Ἐξαποστειλάριον Ὄρθρου Τετάρτης. Ἦχος Β΄: *Γυναῖκες ἀκουτίσθητε* (σε οκτασύλλαβους κατά βάσιν ιαμβικούς στίχους, οπότε το πρώτο μισό του 15σύλλαβου στίχου προσφερόταν ήδη έτοιμο).

[1] Bertrand Bouvier, *Le mirologue de la Vierge: Chansons et poèmes grecs sur la passion du Christ*, Institute *Suisse de Rome*, 1976, σ. 121.

[2] Wim F. Bakker, *Θρῆνος τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου λεγόμενος τῇ Ἁγίᾳ καὶ Μεγάλῃ Παρασκευῇ*, Αθήνα: MIET, 2005.

Παρισταμένη, Πάναγνε,
ἐν τῷ Σταυρῷ καὶ βλέπουσα,
τὸν σὸν Υἱὸν ἐπὶ ξύλου,
ταθέντα καὶ νεκρωθέντα,
ὥσπερ μήτηρ ὠλόλυξες,
δακρύουσα καὶ λέγουσα·
Τί τοῦτο τὸ παράδοξον,
ὅτι ὁ Κτίστης τοῦ κόσμου,
Σταυρῷ ταθῆναι ἠνέσχου;

Δόξα-Καὶ νῦν. Σταυροθεοτοκίον. Παρασκευὴ πρωί μετὰ τὸν Ἑξάψαλμο. Ἦχος Πλ. Α΄: *Τὸν συνάναρχον...*

Τῷ σταυρῷ τοῦ Κυρίου παρισταμένη,
Θρηνωδοῦσα ἐβόα ἡ Θεοτόκος·
Οἴμοι, τέκνον μου θεῖον, φῶς μου γλυκύτατον!
Πῶς ἐτανύσθης ἐν σταυρῷ, ὁ τείνας θεϊκῶς,
τὸν οὐρανὸν ὡσεὶ δέρριν,
καὶ ἐκ θαλάσσης ἀνάγων,
πηγὰς ὑδάτων τῷ σῷ προστάγματι;

Σταυροθεοτοκίον. Τετάρτη, μετὰ τὴν β΄ στιχολογίαν. Ἦχος Πλ. Δ΄: *Ἁρματηλάτην...*

Παρισταμένη τῷ Σταυρῷ σου,
Κύριε, ἡ Ἀπειρόγαμος
καὶ τὰς ἐν σοὶ τρώσεις,
καθορῶσα Δέσποτα,
τιτρωσκομένη ἔλεγεν.
Οἴμοι, Τέκνον! ὠδῖνας,
ἀποφυγοῦσα τῷ τόκῳ σου,
νῦν ὀδυνηρῶς κατατρύχομαι.

Σταυροθεοτοκίον ὅμοιον. Ἦχος Πλ. Δ΄. Κάθισμα: *Τὸ προσταχθὲν ...*,

Παρισταμένη τῷ Σταυρῷ, δακρυρροοῦσα,
ἐλεεινῶς ἡ Θεοτόκος ἀνεβόα.
Ἀκατάληπτον ὄντως, Υἱέ, τὸ πάθος σου.
Οὐ φέρω τῶν σπλάγχνων μου χωρισμόν.
Οὐ στέγω ὁρῶσά σε, ἐν Σταυρῷ,
μὴ παρίδῃς τὴν δούλην σου,
ἀνάστα ἐκ τῶν νεκρῶν,
δοξάζων με κραυγάζουσαν,
Πολυέλεε, δόξα σοι.

Το θέμα είναι γνωστό και υπάρχει και στα πολύ δημοφιλή εν χρήσει Ιδιόμελα και στα Εγκώμια του Επιταφίου της Μ. Παρασκευής. Η επιρροή του συγκεκριμένου θέματος ανιχνεύεται και στη λατινική Δύση, καθώς ήδη τον 13ο αι. συναντάμε κείμενο με την ίδια αρχή στα λατινικά, απόηχο μάλλον των αρχικών βυζαντινών Τροπαρίων[3]:

LACRIMOSA
"*Stabat mater dolorõsa*
juxta Crucem lacrimõsa,
dum pendébat Fílius ....".

Το ποίημα "*Lacrimosa*" γνώρισε πλήθος μελοποιήσεων μέχρι σήμερα[4]. Από τον 16ο αι. υπάρχει και μια σχεδόν κατά λέξη λατινόφωνη μετάφραση του βυζαντινού 15σύλλαβου Θρήνου, γνωστή ως *Lamentatio*, με 130 στίχους[5]:

ΘΡΗΝΟΣ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΙΑΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ
ΛΕΓΟΜΕΝΟΣ ΤΗ ΑΓΙΑ ΚΑΙ ΜΕΓΑΛΗ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ
Thrēnos seu lamentation sanctissimae Dei genitrices, quae dicitur in sancta et magna Parasceuē (Lamentatio Dei matris, quae dicitur in magna Parasceuē)

ΠΡΟΟΙΜΙΟΝ
Παρισταμένη τῷ Σταυρῷ, ἡ Πάναγνος Παρθένος
Stans apud Crucem purissima Virgo
Καὶ τὸν Σωτῆρα βλέπουσα κρεμάμενον ἐν ξύλῳ
Salvatoremque in ligno suspensum suspiciens,

[3] Τη διαχρονική παρουσία του θέματος από τις ευαγγελικές αναφορές μέχρι τα βυζαντινά υμνογραφικά κείμενα (Ρωμανός, Παρακλητική, Λέων ΣΤ΄ Σοφός, κείμενα ομιλητικής, δεκαπεντασύλλαβος υμνογραφία, κ.λπ.) με παράλληλη παρουσίαση της λατινικής εκδοχής του Θρήνου διαπραγματεύεται η Μαρία Δέσποινα Λουκίδου στη διδακτορική της διατριβή, *Τα Σταυροθεοτοκία στη Βυζαντινή Μουσική και το Stabat mater στις δυτικές μουσικές παραδόσεις*, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, 2023: https://freader.ekt.gr/eadd/index.php?doc=54306&lang=el Παραδέτει 47 Σταυροθεοτοκία του Λέοντος Σοφού και 33 δεκαπεντασύλλαβα της εποχής της Καλοφωνίας (σσ. 47 επ. και 113-131).

[4] Bakker, *ό.π.*, σ. 39 και σ. 152. Στον κώδικα Σινά 1586 του 1333, φ 336r, υπάρχουν οι 6 πρώτοι στίχοι του Stabat mater με προσπάθεια απόδοσης στα ελληνικά: *Stabat mater dolorosa [...] intante suplicio. Στάμπατ μάτερ ντολορόζα [...] πεντέμπατ φίλιους. Στέκει μάνα πονεμένη εἰς τὸν σταυρὸν ἀκουμπισμένη ἐκεῖ ὁποὺ ἐκρέμετον ὁ υἱός...* (Φλώρα Κρητικού, ανέκδοτο *Συμπλήρωμα Γ΄ τόμου καταλόγου Σινά*, σ. 252).

[5] Bakker, *ό.π.*, σ. 125 και σ. 222.

κατανοοῦσα τὰς πληγάς, βλέπουσα καὶ τοὺς ἥλους
Plagas reputans, intuens et clavos …
κ.λπ.[6]

Το κείμενο των *Σταυροθεοτοκίων* της Παρακλητικής με μικρές παραλλαγές στα λόγια έχει χρησιμοποιηθεί για τη σύνθεση μεγάλων έντεχνων Μαθημάτων. Κατά τον 15ο αι. εμφανίζεται μια 15σύλλαβη σύνθεση με τον ίδιο τίτλο που μελοποιείται καλοφωνικά από Κρήτες μελουργούς, όπως ο Επισκοπόπουλος, ο Βαράνης, ο Πλουσιαδηνός και αργότερα ο Νταμίας. Εκείνο που πρέπει να προσεχθεί είναι το γεγονός ότι ήδη σε λόγιες 15σύλλαβες συνθέσεις του 14ου αι., όπως π.χ. Μαθήματα-Σταυροθεοτοκία του Κουκουζέλη, βρίσκουμε μια πληθώρα διάσπαρτων στίχων που σύντομα στοιχειοθέτησαν το κείμενο που είναι γνωστό ως «*Παρισταμένη*»[7]. Η αρχική λόγια μορφή του δεν πρέπει να είχε πολλούς στίχους, αν και υπάρχει η παραλλαγή του κειμένου από τον Πλουσιαδηνό στον κώδικα της Βιβλιοθήκης της Ρουμανικής Ακαδημίας BPA 214: *Οἴμοι, γλυκύτατε Υἱέ…*, που έχει 186 στίχους[8], και μια *Παρισταμένη* του Ακακίου Διακρούση από το 1730 με 246 στίχους[9].

Τα Μαθήματα αυτά βρίσκονται γραμμένα σε χειρόγραφα της Κρητικής παράδοσης. Οι επώνυμες εκτενείς μελοποιήσεις φέρονται με τους εξής Ήχους:

Αντώνιος Επισκοπόπουλος:

- *Παρισταμένη…* Ἦχος Πλ. Β΄,
-*Τὴν ἄδικόν σου τὴν σφαγήν…,* Ἦχος Πλ. Β΄[10].

---

[6] *Στο ίδιο*, σ. 133.

[7] Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Η Δεκαπεντασύλλαβος Υμνογραφία εν τη Βυζαντινή Μελοποιία*, Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 1977, σσ. 203-213. Bakker, *ό.π.*, σσ. 151 επ.

[8] Αντώνιος Μποτονάκης, *Ο Ιωάννης Πλουσιαδηνός και η ψαλτική κατάσταση κατά την εποχή του (1450-1500)*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, ΤΜΣ/ΕΚΠΑ, Αθήνα 2013, σ. 266.

[9] Bakker, *ό.π.*, σ. 228.

[10] Κώδικας Σινά 147. Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, *Η Άνθηση της Ψαλτικής Τέχνης στην Κρήτη (1566-1669)*, Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 2004, σ. 598 και σ. 157. Φλώρα Ν. Κρητικού –Δημήτριος Μπαλαγεώργος, *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής Σινά*, τόμος Β΄, Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 2021, σ. 465.

Βαράνης Κοσμάς:

-Παρισταμένη..., Ἦχος Δ΄[11].

Γεώργιος ιερέας:

-Παρισταμένη..., Ἦχος Πλ. Δ΄[12].

Δημήτριος Νταμίας:

-Ἰδοὺ γὰρ κτίσις ἅπασα..., Ἦχος Α΄,

-Τέκνον μου πλάστα..., Ἦχος Πλ. Δ΄[13].

Πλουσιαδηνός & Ιγνάτιος Φριέλος :

-Ὡς ἔβλεπε..., Ἦχος Β΄ έξω[14].

Γρηγόριος Άγγελος:

-Τὴν ἐν σαρκί σου ὕπνωσιν..., Ἦχος Πλ. Β΄.

-Προσκυνοῦμέν Σου τὰ πάθη, Χριστέ ..., Ἦχος Πλ. Β΄[15].

Διαθέτουμε Εξηγήσεις του Χουρμουζίου σε δύο Μαθήματα μελισματικού χαρακτήρα. Η πρώτη είναι σε Μάθημα με 15σύλλαβο στίχο και ταυτίζεται με Εξήγηση έργου του Αντωνίου Επισκοπόπουλου σε Ήχο Πλ. Β΄[16].

Η δεύτερη είναι για το ανωνύμως φερόμενο Σταυροθεοτοκίον: *Παρισταμένη τῷ σταυρῷ ἡ Σὲ ἀγνῶς σωματώσασα, Λόγε Θεοῦ, τῇ ῥομφαίᾳ τῆς λύπης ἐτέτρωτο... καὶ σωτῆρος τῶν ψυχῶν ἡμῶν,* Ἦχος Πλ. Β΄[17].

Στην Κέρκυρα επίσης σε κώδικα που είναι γνωστός ως το χειρόγραφο της Πλατυτέρας υπάρχει μια καταγραφή σε μέσο Β΄ Ήχο, η οποία ωστόσο είναι προσαρμοσμένη να ψαλεί τετράφωνα, με ρητή

[11] Κώδικες Πάδοβας 1137, Σινά 1449, Σινά 1563. Γιαννόπουλος, *ό.π.*, σσ. 84, 694 και 233. Επίσης Κρητικού-Μπαλαγεώργος, *ό.π.*, σ. 200 και Κρητικού, ανέκδοτο *Συμπλήρωμα Γ΄ τόμου καταλόγου Σινά*, σ. 24.

[12] Κώδικας Σινά 1440. Γιαννόπουλος, *ό.π.*, σσ. 582-584. Κρητικού-Μπαλαγεώργος, *ό.π.*, σ. 104.

[13] Κώδικες Σινά 1440, Λίβερπουλ 12053. Κρητικού-Μπαλαγεώργος, *ό.π.*, σ. 104. Γιαννόπουλος, *ό.π.*, σσ. 580, 581 και 730.

[14] Σινά 1440. Γιαννόπουλος, *ό.π.*, σσ. 582-584. Κρητικού-Μπαλαγεώργος, *ό.π.*, σ. 104.

[15] Σινά 1566, φφ. 10v και 12r. Γιαννόπουλος, *ό.π.*, σσ. 660-661.

[16] Κώδικας ΕΒΕ/ΜΠΤ 702, φ. 150v, Ἦχος, Πλ. Β΄: *Παρισταμένη τῷ Σταυρῷ, ἡ Πάναγνος Παρθένος... .... Τὴν κεχαριτωμένην*, βλ. και Στάθης, *ό.π.*, σ. 208.

[17] Κώδικας ΕΒΕ/ΜΠΤ 702, φ. 151v, βλ. κώδικα Εθνικής Βιβλιοθήκης Γαλλίας, BNF 335, φ. 1v, σε παλαιά σημειογραφία.

αναφορά ότι καταγράφεται το μέλος μόνο του τενόρου[18]. Τεκμαίρεται ισχυρή επιρροή της Κρητικής παράδοσης.

Η Κρήτη όμως μας επιφύλασσε και μια ιδιαίτερη περίπτωση. Σε αυτόγραφο των αρχών του 16ου αι. του μελουργού Αγγέλου Γρηγορίου το οποίο βρίσκεται στην Αμερική, υπάρχει μια μελοποίηση σε τρεις σειρές της πρώτης στροφής του Θρήνου *«Παρισταμένη τῷ Σταυρῷ...»*, σε Ήχο Πλ. Β΄[19]. Η περίπτωση αυτή αγνοείται από τους Baker και Bouvier και τη γνωστοποίησή της την χρεωστούμε στον Μ. Γιαννόπουλο που την αναφέρει στη διδακτορική του διατριβή[20].

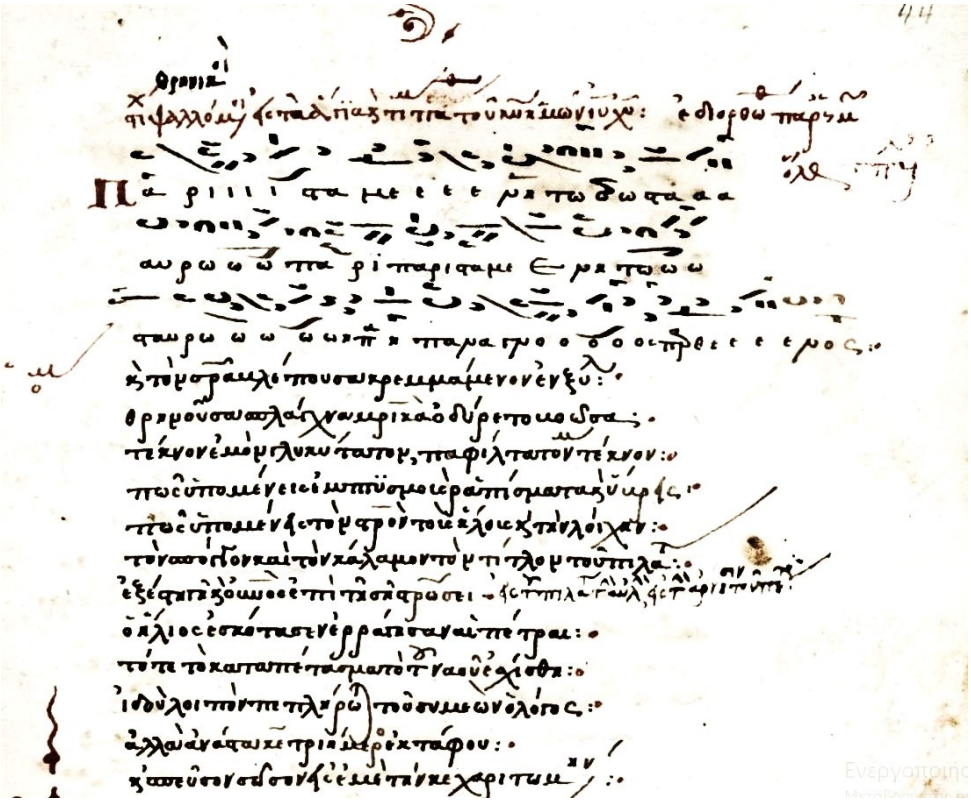
Φέρει τον τίτλο: *«Στίχοι θρηνικοί ψαλλόμενοι εἰς τὰ Ἅγια καὶ Τίμια Πάθη τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, ἐδιορθώθη παρ' ἡμῶν ὅλος»*. Ακολουθούν 13 δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι του εν λόγω ποιήματος (ο ένας με μικρότερα γράμματα, επειδή είχε παραλειφθεί στην κανονική ροή του κειμένου), με τη σημείωση *«όμοιον»*:

Παρισταμένη τῷ Σταυρῷ ἡ Πάναγνος Παρθένος,
θρηνοῦσα σπλάγχνα μητρικά, [ὠ]δύρετο βοῶσα·
τέκνον ἐμὸν γλυκύτατον, παμφίλτατόν μου τέκνον,
πῶς ὑπομένεις ἐμπτυσμούς, ῥαπίσματα καὶ ὕβρεις,
πῶς ὑπομένεις τὸν σταυρόν, τοὺς ἥλους καὶ τὴν λόγχην,
τὸν σπόγγον καὶ τὸν κάλαμον, τὸν τίτλον τοῦ Πιλάτου,
εἰς τοῦ Πιλάτου τὴν αὐλήν, εἰς τὴν ἄρνησιν τοῦ Πέτρου.
Ἐξέστη γῆ καὶ οὐρανὸς ἐπὶ τῇ σῇ σταυρώσει,
ὁ ἥλιος ἐσκότασεν, ἐῤῥάγησαν αἱ πέτραι,
τότε τὸ καταπέτασμα τὸ τοῦ ναοῦ ἐσχίσθη,
ἰδοὺ λοιπὸν πεπλήρωται τοῦ Συμεὼν ὁ λόγος,
ἀλλὰ ἀνάστα, Κύριε, τριήμερος ἐκ τάφου,
καὶ σπεῦσον, σῶσον εἰς ἐμέ, τὴν Κεχαριτωμένην.

[18] Σπύρος Καρύδης-Παναγιώτα Τζιβάρα, *Το «τενόρε της ψαλιμουδίας». Το μουσικό χειρόγραφο αρ. 31 της μονής Πλατυτέρας Κέρκυρας*, Αθήνα: Ενάλιος, 2011. Περιέχει και πανομοιότυπη έκδοση του χειρογράφου.

[19] Κώδικας Duke University 45, φ. 44r.

[20] Γιαννόπουλος, *ό.π.*, σ. 78. Επίσης, του ιδίου, *Ταμείον χειρογράφων της Ψαλτικής Τέχνης*, Θεσσαλονίκη:Εταιρία Μακεδονικών Σπουδών, 2005, σ. 81.



ΕΙΚΟΝΑ 1. Κώδικας Duke University 45, φ. 44r

Η μελωδική στροφή δομείται από έναν στίχο με επανάληψη του α΄ ημιστιχίου με δύο μικρές αναδιπλώσεις των δύο πρώτων συλλαβών των ημιστιχίων ως εξής:

Παρισταμένη τῷ Σταυρῷ
Παρι- Παρισταμένη τῷ Σταυρῷ
ἡ Πά- ἡ Πάναγνος Παρθένος.

Το ερώτημα που τίθεται είναι: Είναι η καταγραφόμενη μελωδία ένα όντως λαϊκό μέλος, ή είναι μια διασκευή του από τον γραφέα;

Το μέλος δεν φέρει Μεγάλες Υποστάσεις και καθώς ορίζεται ότι οι υπόλοιποι στίχοι θα ψαλλούν όμοιοι, πιθανόν αποτελεί καταγραφή ή πάντως πολύ κοντινή διασκευή υπάρχοντος και διαδεδομένου ήδη λαϊκού μέλους, καθώς ο γραφέας προσθέτει και την σημείωση *«ἐδιορθώθη....»*.

Ο ίδιος μελουργός Άγγελος Γρηγορίου έχει μελοποιήσει άλλη 15σύλλαβη σύνθεση ως Μάθημα με το ίδιο θέμα και με αρχή:

«Ἕτερον εἰς τὸν ἐπιτάφιον θρῆνον τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, ποίημα τοῦ αὐτοῦ τά τε γράμματα καὶ τὸ μέλος Ἀγγέλου Γρηγορίου. Ἦχος Πλάγιος τοῦ Δευτέρου:

Τὴν ἐν σαρκί Σου ὕπνωσιν καὶ τοῦ σταυροῦ τὸ πάθος,
βλέπουσα ἡ πανύμνητος καὶ μήτηρ Σου, Θεέ μου,
ἐν στεναγμοῖς ἠλάλαξε: γλυκύτατόν μου τέκνον,
πῶς ὑπομένεις ἐμπτυσμοὺς καὶ ὕβρεις παρ' ἀνόμων,
ὁ πάντα φέρων ἐν χειρί, πῶς αἰκισμοὺς ὑπέστης;
Τέκνον, οὐ φέρω βλέπειν σε γυμνὸν ὥσπερ κακοῦργον,
ᾧ τῶν ἀγγέλων οἱ χοροὶ παρίστανται ἐν φόβῳ.
Οὐ φέρει ἥλιος ὁρᾶν τὸ πάθος σου, οἰκτίρμον,
ἡ γῆ τῷ φόβῳ σείεται, τὰ πάντα ἀλλοιοῦνται,
τὴν εὐσπλαγχνίαν φρίττουσιν, τὸ ἔλεος ὑμνοῦσι,
ὅτι τὸν κόσμον εὐδοκεῖς σῶσαι ἐκ τῆς κατάρας,
καὶ τὸν Ἀδὰμ τοὺς ἐξ Ἀδὰμ τυχεῖν τῶν ἀγαθῶν Σου»[21].

Επίσης, άλλη μία, όπου οι 15σύλλαβοι στίχοι αρχίζουν μετά την αναφώνηση «*λέγε*»:

«Ἕτερον εἰς τὸν ἐπιτάφιον θρῆνον τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, τοῦ αὐτοῦ τά τε γράμματα καὶ τὸ μέλος Ἀγγέλου Γρηγορίου. Ἦχος Πλάγιος τοῦ Δευτέρου:

Προσκυνοῦμέν Σου τὰ πάθη, Χριστέ,
ἃ δι' ἡμᾶς ἑκὼν ὑπέμεινας τῶν ὑπευθύνων ὁ ἀνεύθυνος,
πάλιν,
προσκυνοῦμέν Σου, ὁ ἀνεύθυνος,
...
λέγε,
ὑμνοῦμεν καὶ δοξάζομεν τὰ πάθη Σου, μακρόθυμε,
ὃν ἡ Παρθένος μήτηρ Σου ὁρῶσα ἐπὶ ξύλου
κρεμάμενον ὠδύρετο τὴν στέρησίν Σου Λόγε,
οἴμοι, Υἱέ μου καὶ Θεέ, πῶς ὡς κακοῦργος θνήσκεις,
οἴμοι, ζωῆς ὁ παροχεύς, πῶς ὑπὲρ δούλου θνήσκεις,
διὸ εὐχαριστῶ τὴν σὴν ἄμετρον εὐσπλαγχνίαν,
ὅνπερ ὑπέστης θάνατον, ἵνα λυτρώσῃς κόσμον,
καὶ τοὺς εἰς Σὲ πιστεύοντας δόξης ἀξιωθῆναι»[22].

[21] Κώδικας Σινά 1566, φ. 10v. Γιαννόπουλος, *Η Άνθηση της Ψαλτικής Τέχνης στην Κρήτη (1566-1669)*, ό.π., σ. 660. Ο τελευταίος στίχος μάλλον από πιθανή αρχική εκδοχή: *Ἀδάμ τε και τοὺς ἐξ Ἀδὰμ τυχεῖν τῶν ἀγαθῶν Σου.*

[22] Κώδικας Σινά 1566, φ. 12r. *Στο ίδιο.*

Στην Κρήτη, όπως έδειξε ο αείμνηστος Καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών Γεώργιος Αμαργιανάκης, διασώθηκαν περί τις δεκαπέντε παραλλαγές του Θρήνου σε δεκαπεντασύλλαβο στίχο με πρώτα λόγια *«Παρισταμένη τῷ Σταυρῷ …»* με εντελώς λαϊκή διαμόρφωση του περιεχομένου[23]. Στο πέρασμα σκοτεινών περιόδων και σε καθεστώς ξένης κατάκτησης η λαϊκή μούσα προσλαμβάνει κάποιο παλαιό κείμενο πιθανότατα στοιχειοθετημένο από κάποιον σχετικά λόγιο και εγγράμματο ψάλτη ή απλό υμνογράφο και το διασκευάζει προσθέτοντας αμφίβολης θεολογικής αξίας περιεχόμενο, με ισχυρή πάντως συναισθηματική επίδραση σε ακροατήρια, λόγω θέματος και χρόνου εκτέλεσης. Μέχρι σήμερα καταγράφονται εκτελέσεις σε απλές λαϊκές μελωδίες ως τραγούδι με τίτλο *«Παρισταμένη»* ή *«Περισταμένη»*, οι οποίες και έχουν γίνει αντικείμενο μελέτης από φιλολόγους και μουσικολόγους. Στο διαδίκτυο κυκλοφορούν μερικές αξιοπρόσεκτες εκτελέσεις, όπου ανιχνεύει κανείς την επιρροή συγκεκριμένων Τροπαρίων τα οποία δανείζουν τη μελωδία τους για τη μουσική επένδυση των στίχων[24].

Αν το μουσικό κείμενο του κώδικα Duke είναι πιστή καταγραφή της λαϊκής μελωδίας, θα μιλούσαμε για την πρώτη καταγραφή Δημοτικού Τραγουδιού, από τα τέλη του 15ου αι.[25] Η υπόθεση αυτή ωστόσο, όπως σημειώθηκε παραπάνω, τίθεται εν αμφιβόλω μετά την αναγραφή *«ἐδιορθώθη παρ' ἡμῶν ὅλος»*, ενώ διαπιστώνεται και η ανταύγεια μιας πιο επιτηδευμένης μελοποίησης. Η συνύπαρξη όμως στο έργο του ίδιου μελουργού δύο τεχνικών μελοποίησης του ίδιου ουσιαστικά ποιήματος, μία κατά λόγιο-μαθηματάρικο εκτενή μελισματικό τρόπο (οι δύο παραπάνω συνθέσεις στον κώδικα Σινά 1566)

[23] Γεώργιος Αμαργιανάκης, «Λαϊκόν στιχούργημα του θρήνου της Θεοτόκου εις την σταύρωσιν του Χριστού», *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου / Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, τόμος Κ΄-ΚΑ΄ (1868-69), Αθήνα 1969, σσ. 186 επ.

[24] Ενδεικτικά παρατίθενται τρεις περιπτώσεις:
https://www.youtube.com/watch?v=rRxNhvoqF30
από Στέρνες Μονοφατσίου/Ανώγεια.
https://www.youtube.com/watch?v=FKjgCwXk3zo από Ιεράπετρα.
https://www.youtube.com/watch?v=QHr8RPM8kes από Μίλατο, ψάλλει η Μεθυμάκη Νεκταρία.

[25] Κυριάκος Καλαϊτζίδης, *Κοσμική μουσική στη χειρόγραφη παράδοση της Ψαλτικής τέχνης*, Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 2020, σ. 312.

και μία κατά λαϊκή φόρμα ικανή να διασωθεί μέσω προφορικής παράδοσης ως τραγούδι (στον κώδικα Duke 45), φανερώνει ότι ήδη τον 15ο αι. έχει συντελεσθεί αυτό το δάνειο από τη λόγια στη λαϊκή μορφή και το τραγούδι ήδη υπάρχει, ίσως όχι ακόμα τελειοποιημένο. Βέβαια, η λόγια προέλευση του Θρήνου είναι εμφανής, όπως και σε άλλα είδη, π.χ. στα Κάλαντα. Ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος είναι γνωστή πρακτική ακόμα και σε λειτουργικά κείμενα από πολύ πιο νωρίς (π.χ. στα Εξαποστειλάρια από τον Πορφυρογέννητο, ή στην απόδοση του Ψαλτηρίου σε 15σύλλαβους από τον Μιχαήλ Ψελλό). Καθώς όμως ο λεγόμενος «πολιτικός» στίχος είχε ήδη εδραιωθεί στη λόγια επώνυμη δεκαπεντασύλλαβη υμνογραφία και ποίηση, περνώντας στο επίπεδο της προφορικότητας απελευθέρωσε τη λαϊκή φαντασία στο να δανειστεί ή να κατασκευάσει ποικίλες παραλλαγές στο κείμενο ακόμα και μεταξύ διπλανών χωριών. Στον Αρχάγγελο Ρόδου έχει καταγραφεί μια εντυπωσιακή λαϊκή παραλλαγή με 524 στίχους και μια δεύτερη με 369[26]. Εξάλλου η λαϊκή μούσα διέθετε μια αστείρευτη αποθήκη από στίχους που ακουγόταν ή γεννιόταν σε μια από τις πιο τραγικές και δυνατές στιγμές του κύκλου της ζωής, τουτέστιν στα γνωστά μυρολόγια. Οι ποικιλίες στο μέλος και η διολίσθηση σε άλλους Ήχους από τους αρχικούς των Μαθημάτων ή και των συλλαβικών Τροπαρίων ήταν μια αναμενόμενη συνέχεια.

Η εικόνα της σημειογραφίας του συγκεκριμένου μέλους στον κώδικα Duke 45, πέραν του δομικού σχήματος, φανερώνει ένα αργοσύντομο ημισυλλαβικό μέλος, χωρίς μελισματικές μεγάλες Θέσεις και με μια σχετικά ομαλή μελωδική ροή.

Για την εξήγηση στη Νέα Μέθοδο ελήφθη αυστηρά υπόψιν ο τονισμός των λέξεων, η ανταπόκριση της σημειογραφίας με Σημάδια θέσεων άρσεων, η εξισορρόπηση της δομής με απόδοση συμμετριών

[26] Πέτρος Παπαεμανουήλ, *Η λαϊκή θρησκευτική ποίηση και μουσική της Ιωνίας και των νησιών του ανατολικού Αιγαίου*. Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ, 2018, σσ. Β69-84 και Β102.
Βλ. https://freader.ekt.gr/eadd/index.php?doc=44600&lang=el#p=2 και https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/1/browse?type=author&order=ASC&sort_by=2&rpp=20&value=%CE%A0%CE%B1%CF%80%CE%B1%CE%B5%CE%BC%CE%BC%CE%B1%CE%BD%CE%BF%CF%85%CE%AE%CE%BB%2C++%CE%A0%CE%AD%CF%84%CF%81%CE%BF%CF%82+%CE%92.

και αναλογιών ανά συλλαβικά σύνολα και άλλες παρόμοιες λεπτομέρειες.

Το μέλος είναι γραμμένο σε Πλ. Β΄ με μόνο μια αρκτική Μαρτυρία, χωρίς Φθορά *Νενανώ*. Αποδόθηκε ως Πλ. Β΄ εκ του ΠΑ, όπως και οι αντίστοιχες των εκτενών Μαθημάτων σε Πλ. Β΄ που έκανε ο Χουρμούζιος, πράγμα που αποδίδει και μια πιο στέρεη μελωδία από το εάν εξηγούνταν σε έναν μαλακό Πλ. Β΄ εκ του ΒΟΥ. Η μελωδική κίνηση των πρώτων φράσεων στη μεσότητα δικαιολογεί την τροπή σε μαλακό χρώμα για την αρχή του μέλους. Ρυθμικά και δομικά εξηγήθηκε σε 32 4σήμους με σχετικά ταχεία χρονική αγωγή. Θα μπορούσε χωρίς μεγάλη προσπάθεια να τραγουδηθεί και από ένα λαϊκό τραγουδιστή ή μια ομάδα, οπότε η πιθανότητα να πρόκειται όντως για μια λαϊκή μελωδία είναι αυξημένη:

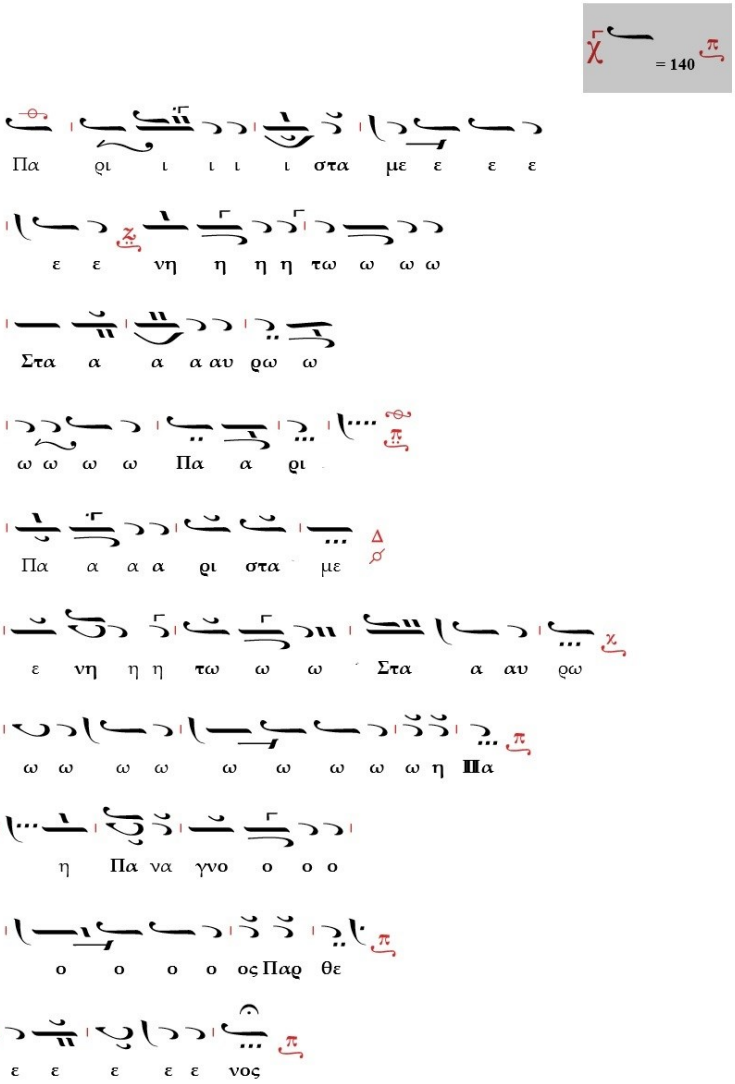
ΠΑΡΙΣΤΑΜΕΝΗ ΤΩ ΣΤΑΥΡΩ

ΚΩΔ. DUKE 45, f 44r
Εξήγηση Θ.ΚΑ. Ιούνιος 2024 - Ιανουάριος 2025
ΗΧΟΣ Πλ. Β΄

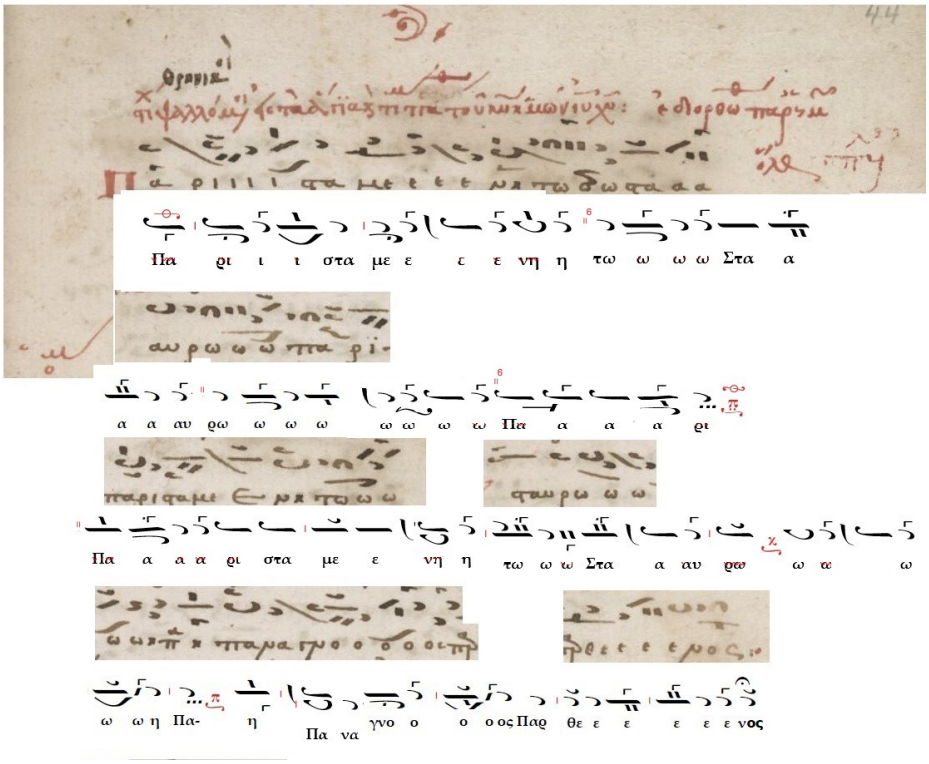
ΠΑΡΙΣΤΑΜΕΝΗ ΤΩ ΣΤΑΥΡΩ

ΚΩΔ. DUKE 45, f 44r + Εξήγηση ΘΚΑ. Ιούνιος 2024 - Ιανουάριος 2025

ΗΧΟΣ Πλ. Β΄
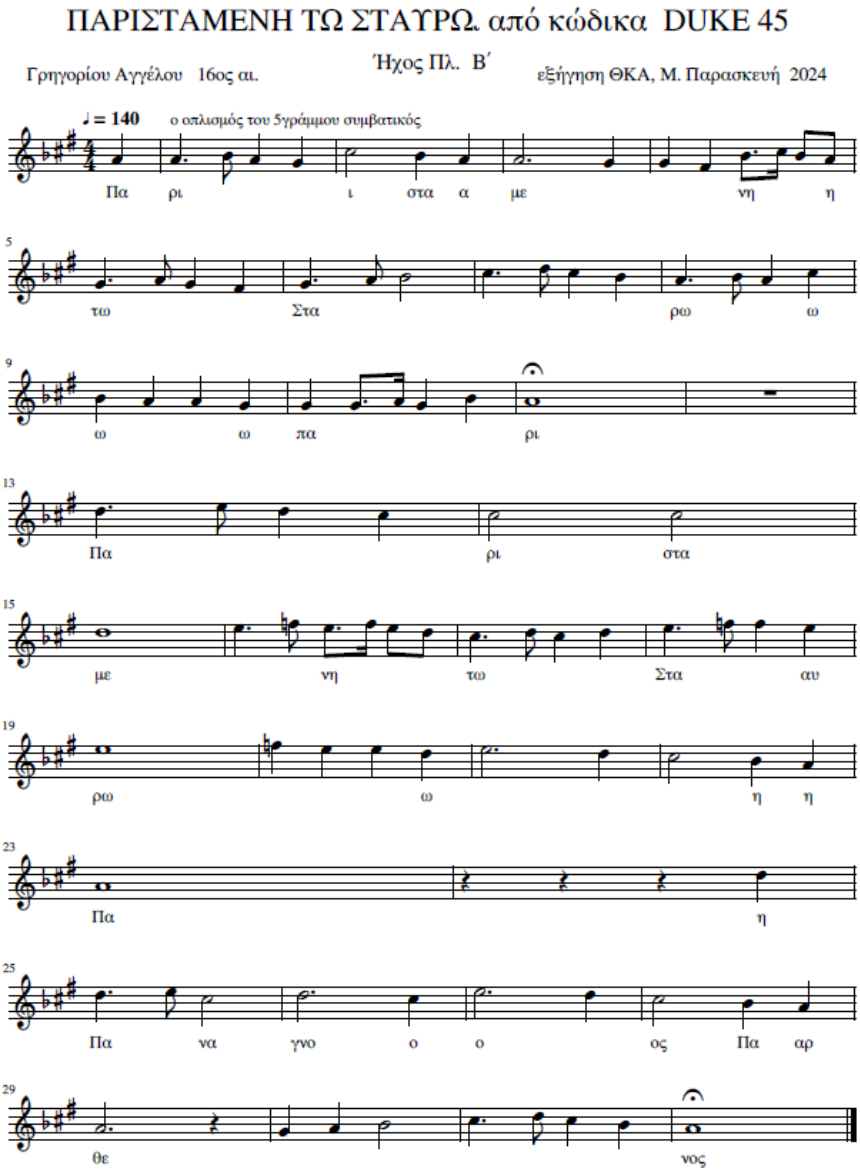


Η πιθανότητα αυτή αυξάνεται εάν εφαρμοστεί μια επιτάχυνση της χρονικής αγωγής, οπότε με κάποια παραβίαση της χρονικής ακρίβειας λίγων σημαδιών, κάποιες φράσεις φαίνεται να στρογγυλεύουν και η μελωδία να γίνεται ακόμα πιο συμπαγής και ευμάθητη. Η Εξήγηση επίσης μπορεί να καταστρωθεί άνετα με 64 απλούς χρόνους σε πιο αργή χρονική αγωγή, με μεγάλο βαθμό ανταπόκρισης της χρονικής αξίας των παλαιών σημαδιών με την αντίστοιχη της Νέας Μεθόδου.



ΕΞΗΓΗΣΗ ΚΑΤΑ ΠΛΗΣΙΕΣΤΕΡΗ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΑΡΑΚΟΛΟΥΘΗΣΗ

Αυτή η δομή, πιο προσλήψιμη και ευμάθητη από ένα λαϊκό αυτί, κατά τη γνώμη μας έχει τη δυνατότητα ακόμα και σήμερα να αποτελέσει ένα λαϊκό μέλος σε ζωντανή χρήση:



ΠΑΡΙΣΤΑΜΕΝΗ, ΣΕ ΣΥΜΒΑΤΙΚΟ ΠΕΝΤΑΓΡΑΜΜΟ
DUKE 45, φ. 44r

Thomas Apostolopoulos

"*Paristamenē to Stauro… Mournful Verses…*". Exēgēsis of a slow-short song from the 16th century

The manuscript 45 at Duke University in America is a work by Angelos Gregorios, a Cretan composer from the late 15th to early 16th century. In this manuscript, on f. 44r, there is a musical setting in three lines of the first stanza of the lament "*Paristamenē to stauro*" (*Standing before the cross...*) in II Plagal Mode. Following this are 13 fifteen-syllable notated verses of the poem. The theme concerns the Lament of the Virgin Mary at the time of Christs Crucifixion. It is a well-known tradition in Crete and other regions to perform this specific lament as a folk song on Great Friday in to the churches. Additionally, in Byzantine and post-Byzantine Psaltic Art compositions, there are known related "Mathēmata" of fifteen-syllable hymnography set to extensive melismatic music. Here, the method of composition indicates a short melody which is explicitly noted as having been "entirely corrected" by the scribe. The "Exēgēsis" (transcription) reveals a melody that could be a folk song. This presentation provides an transcription of the specific recording.

Θοδωρής Καραδόδωρος

Εὐφραίνου, Θεσσαλονίκη (1986) ΤΟΥ ΜΙΧΑΛΗ ΑΔΑΜΗ, ΓΙΑ ΠΕΝΤΑΦΩΝΗ ΜΕΙΚΤΗ ΧΟΡΩΔΙΑ: ΜΕΤΟΥΣΙΩΝΟΝΤΑΣ ΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΚΕΨΗ

Η πληθωρική παρουσία χορωδιακών συνθέσεων στην εργογραφία του Μιχάλη Αδάμη αντανακλά την αγάπη του δημιουργού για τις ανθρώπινες φωνές και τη βαθιά του πίστη στην αμεσότητα που εκείνες διαθέτουν για την πραγμάτωση μιας μουσικής ιδέας[1]. Άλλωστε, το μεγαλύτερο μέρος της χορωδιακής του μουσικής γράφτηκε σε περιόδους

[1] Είναι χαρακτηριστική η αναφορά που κάνει ο ίδιος ο συνθέτης στην ευεργετική επίδραση της χορωδίας ως στοιχείου ουσιαστικής καλλιτεχνικής εμπειρίας και καλλιέργειας. Πρβλ. το αδημοσίευτο κείμενο του συνθέτη (άνευ τίτλου), με αφορμή την εορταστική συναυλία που πραγματοποιήθηκε προς τιμήν του στο Αμερικανικό Κολλέγιο Pierce College, στις 17-3-1999 (πηγή: Αρχείο Μιχάλη Αδάμη). Παραθέτουμε ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα:

> Ἡ χορωδία, κύριε Πρόεδρε, ἀγαπητοί συνάδελφοι, ἀγαπημένα μου παιδιά, κυρίες καί κύριοι, ὑπῆρχε ἀνέκαθεν στήν –ὄντως πολυσχιδῆ– μουσική μου σταδιοδρομία, μιά δραστηριότητα ἀπό τίς περισσότερο ἀγαπητές. Ἤδη ἀπό τό 1949 ἱδρύω, διδάσκω καί διευθύνω χορωδίες καί τά 31 χρόνια μου στό Κολλέγιο εἶναι ἕνα σημαντικό κομμάτι αὐτῆς τῆς καλλιτεχνικῆς καί ταυτόχρονα παιδαγωγικῆς ἐργασίας [...] Πέρα ἀπό τήν ὠφέλεια τῆς συμμετοχῆς σέ συλλογικό ἀποτέλεσμα καί τῆς ἄσκησης στή συνεργατικότητα καί τήν ὑπευθυνότητα, αὐτό πού χαρακτηρίζει τήν ἐμπειρία τῆς χορωδίας εἶναι ἕνας σπάνιος συνδυασμός κεφιοῦ καί ὡριμότητας, τόσο γνώριμος σ' ὅσους τή ζοῦν, καί πιστεύω προφανής σ' ὅσους παρακολουθοῦν τίς ἐκδηλώσεις της.

Επίσης, στο κείμενό του (άνευ τίτλου), με αφορμή μια τιμητική εκδήλωση προς το πρόσωπό του από το Χορωδιακό Εργαστήρι του Δήμου Νίκαιας, στις 21-11-2004 (πηγή: Αρχείο Μιχάλη Αδάμη), ο συνθέτης αναφέρει:

> Ὑποστηρίζω πάντοτε πώς ἡ τέχνη εἶναι πράξη. Εἶναι ἀκριβῶς τό πεδίο στό ὁποῖον οἱ ἰδέες μορφοποιοῦνται καί ἡ καλλιτεχνική σύλληψη ἀποδίδεται ὡς καλλιτεχνικό ἔργο. Ἀπό τίς τόσες ἐκδοχές μουσικῆς πράξεως πάντα μέ ἐντυπωσιάζει ἡ ἱκανότητα ἑνός φωνητικοῦ συνόλου, κατάλληλα ὁδηγούμενου, νά

κατά τις οποίες ο συνθέτης διηύθυνε διάφορα χορωδιακά σύνολα, όπως η Παιδική Χορωδία του Παρεκκλησίου των Βασιλικών Ανακτόρων (1950-1967), η Χορωδία Δωματίου Αθηνών (1958-1961), η Χορωδία της Ανωτάτης Ορθόδοξης Θεολογικής Σχολής «Τίμιος Σταυρός» (Holy Cross) στη Βοστόνη των ΗΠΑ (1961-1963), και, ασφαλώς, η χορωδία του Αμερικανικού Κολλεγίου Pierce College (1968-1999). Σε μία συνέντευξη που παραχώρησε ο δημιουργός στον Ιωσήφ Παπαδάτο, αναφερόμενος στη διαδικασία σύνθεσης με ηλεκτρονικούς ήχους, επισημαίνει χαρακτηριστικά: «Ἡ γοητεία τῆς ἠλεκτρονικῆς περιελάμβανε τόν ἔλεγχο ὅλης τῆς διαδικασίας τῆς μουσικῆς παραγωγῆς. Ἡ ἴδια ἡ μουσική σκέψη ἦταν πράξη!»[2]. Αυτή ακριβώς η επιταχυντική ενέργεια ανάμεσα στην πράξη της σύνθεσης και τη μουσική επιτέλεση εντοπίζεται και στα χορωδιακά έργα του Αδάμη. Ενεργοποιείται από τον παιδαγωγικό ρόλο που διαδραματίζει η χορωδία και ενθαρρύνεται από τη δυναμική και την αμεσότητα που απηχεί η χρήση της φωνής στην ελληνική παράδοση (δημοτική και βυζαντινή).

Πρόσφατη έρευνα στο αρχείο του δημιουργού έφερε σε επαφή τον γράφοντα με τη σύνθεση *Εὐφραίνου, Θεσσαλονίκη* (1986) για πε-

---

ἐκτελέσει μέ φυσικότητα μεγάλης πολυπλοκότητας μουσικές ὁδηγίες. Χωρίς τήν αὐστηρή προϋπόθεση εὐρείας θεωρητικῆς κατάρτισης, συχνότατα μέ χρόνο καλλιέργειας ἐλάχιστο, ἄν συγκριθεῖ πρός αὐτόν πού ἀπαιτεῖ ἡ κατάκτηση ἀνάλογης τεχνικῆς στά ὄργανα, ἡ χορωδία κάνει τή μουσική. Ἕνα προνόμιο πού καθιστᾶ τή χορωδιακή πράξη ἰσχυρότατο μοχλό καλλιτεχνικῆς ἀνάπτυξης -ὅρος πού περιλαμβάνει τήν ἐξοικείωση μέ τό μουσικό ἔργο στό ἐπίπεδο πού ὁρίζουν οἱ ἀπαιτήσεις τῆς μορφῆς. Ἐξοικείωση πού ἀνοίγει τόν δρόμο τοῦ νοῦ, πού ἐπιτρέπει στήν αἰσθητική ἀντίληψη νά προχωρήσει πέρα ἀπό τό πρῶτο σκαλοπάτι, αὐτό τῆς χαρᾶς τῆς ἀναγνώρισης, τῆς εὐχαρίστησης πού νοιώθουμε, ὅταν οἱ αἰσθήσεις μας ἀντιλαμβάνονται κάτι γνωστό.

Σχετικά με το ζήτημα αυτό, ο συνθέτης αναπτύσσει τις σκέψεις του σε συνέντευξη που παραχώρησε στον Θόδωρο Αντωνίου. Εκεί περιγράφει την ανάγκη ενός φίλου του να παίξει μουσική, καταλήγοντας στα οφέλη και στο συναίσθημα της χαράς που προσφέρει η συμμετοχή σε ένα χορωδιακό σύνολο. Βλ. Μιχάλης Αδάμης – Θόδωρος Αντωνίου, «Συνομιλία με τους συνθέτες της έντεχνης ελληνικής μουσικής» (συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στον Θόδωρο Αντωνίου), Τρίτο Πρόγραμμα, 1985 (πηγή: Αρχείο της ΕΡΤ).

[2] Μιχάλης Αδάμης – Ιωσήφ Παπαδάτος, «Μιχάλης Αδάμης: Προσωπική διαδρομή» (συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στον Ιωσήφ Παπαδάτο), *Αντίφωνον* 4 (Μάιος-Ιούνιος 2004), σ. 37.

ντάφωνη μεικτή χορωδία (SSATB)[3]. Η πρώτη εκτέλεση του έργου πραγματοποιήθηκε πέντε χρόνια αργότερα, από τη σύνθεσή του, στις 22 Μαΐου 1991, στη Ροτόντα – Ιερός Ναός Αγίου Γεωργίου – από τη Χορωδία του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, υπό τη διεύθυνση του Γιάννη Μάντακα. Ακολούθησαν άλλες δύο εκτελέσεις λίγες μέρες αργότερα: μία στην Κοζάνη (27 Μαΐου 1991) και μία στα Γιάννενα (28 Μαΐου 1991)[4]. Έκτοτε, δεν υπήρξε άλλη εκτέλεση του έργου.

Ο τίτλος της σύνθεσης παραπέμπει στο στιχηρό ιδιόμελο της ακολουθίας της Λιτής του Αγίου Μεγαλομάρτυρος Δημητρίου, «Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ, πόλις Θεσσαλονίκη», ένας ύμνος που συχνά επανέρχεται στα χειρόγραφα ανά τους αιώνες. Το ποιητικό κείμενο ανήκει στον βυζαντινό υμνογράφο και μελωδό του 9ου αι., Γεώργιο Σικελιώτη (Πίνακας 1).

Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ, πόλις Θεσσαλονίκη·
ἀγάλλου καὶ χόρευε, πίστει λαμπροφοροῦσα,
Δημήτριον τὸν πανένδοξον ἀθλητήν,
καὶ μάρτυρα τῆς ἀληθείας,
ἐν κόλποις κατέχουσα ὡς θησαυρόν·
ἀπόλαυε τῶν θαυμάτων τὰς ἰάσεις καθορῶσα·
καὶ βλέπε καταράσσοντα τῶν βαρβάρων τὰ δράση,
καὶ εὐχαρίστως τῷ Σωτῆρι ἀνάκραξον· Κύριε, δόξα σοι.

Πίνακας 1: Το ποιητικό κείμενο του Γεωργίου Σικελιώτη

Ο Αδάμης, στις προγραμματικές του σημειώσεις, επαληθεύει την υπόθεση ότι το έργο σχετίζεται με το προαναφερθέν ιδιόμελο,

[3] Σύμφωνα με πληροφορίες που εμπεριέχονται σε συλλογικό τόμο αφιερωμένο στον Γιάννη Μάντακα, το έργο είναι ανάθεση του Μουσικού Τμήματος της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Βλ. Πέτρος Μπεκιαρίδης, «Το Μουσικό Τμήμα της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης: Το όραμα του Γιάννη Μάντακα», Ελένη Μ. Λαζαρίδου (επιμ.), *Γιάννης Μάντακας: Ένας πρωτοπόρος της μουσικής έκφρασης*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης – Πανεπιστημιακή Φοιτητική Λέσχη, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 75.

[4] Τα προγράμματα των συναυλιών των τριών εκτελέσεων του έργου είναι προσβάσιμα από τη Ψηφιοθήκη του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης: https://digital.lib.auth.gr/ (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης: 30-12-2024).
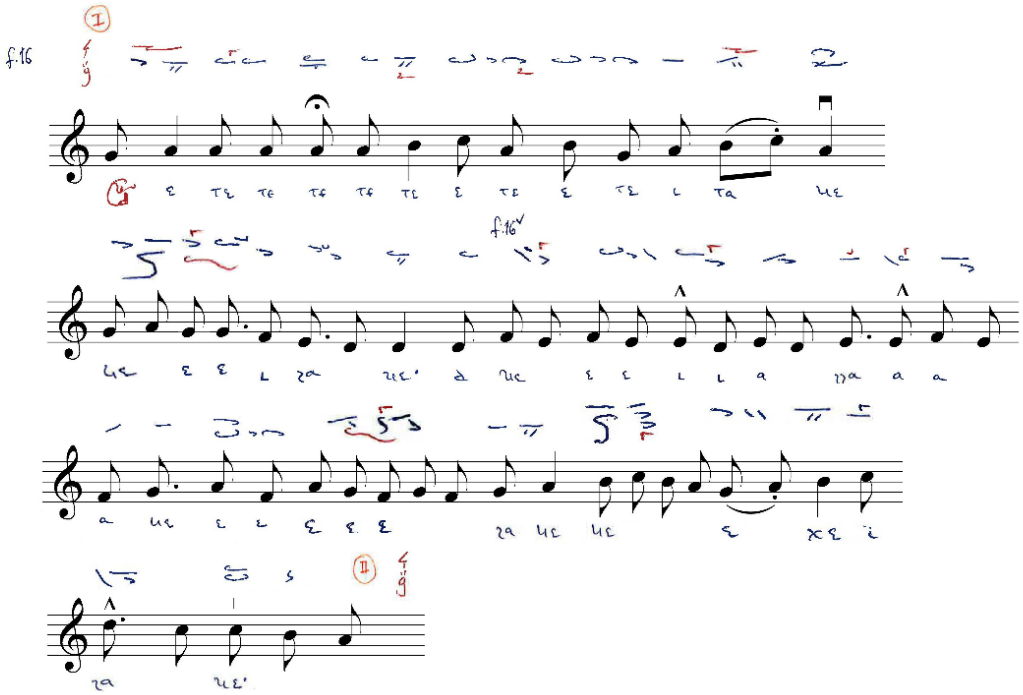
επιβεβαιώνει την αξιοποίηση πρωτογενούς υλικού προερχόμενου από τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μουσική παράδοση, προσανατολίζοντάς μας συνάμα ως προς τους συνθέτες στους οποίους ο ίδιος έστρεψε τη ματιά του. Αναφέρει χαρακτηριστικά:

> […]Ἡ πρώτη σημαντική παρουσία του στά χειρόγραφα τοῦ 14ου αἰῶνα καταγράφει τή μελοποίηση τοῦ ὕμνου ἀπό τόν Καμπάνη. Σέ μορφή ἀναγραμματισμοῦ (ὅπου οἱ λέξεις τοῦ ποιήματος μετατίθενται μέσα στό κείμενο) καί μέ παρεμβολές μικρῶν ἐνδιάμεσων τμημάτων μέ ἄσημες συλλαβές (σάν μικρά Κρατήματα) ἀνάμεσα στούς στίχους, τό «Εὐφραίνου» τοῦ Καμπάνη ἀπηχεῖ τήν παλιότερη παράδοση […] Ἄλλη ἀξιόλογη μελοποίηση τοῦ ὕμνου, πού ἀποτελεῖ ἕναν νέο μεγάλο σταθμό καί παραμένει ζωντανή καί σήμερα στήν ἐκκλησιαστική μας παράδοση, εἶναι αὐτή τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν, σημαντικοῦ συνθέτη τοῦ 17ου αἰῶνα, ἀντιπροσωπευτικοῦ τῆς ἀναγέννησης τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς μετά τήν Ἅλωση τῆς Κωνσταντινούπολης.

Ἑτσι λοιπόν, πρωτογενή υλικά για τον δημιουργό υπήρξαν δύο συνθέσεις του ιδιομέλου «Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ, πόλις Θεσσαλονίκη»: η σύνθεση του Γερμανού Νέων Πατρών (Πάτμος 930, φ. 67r-v), σε εξήγηση του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος (ΕΒΕ-ΜΠΤ 750, φφ. 214r-215r), και η σύνθεση του Νικολάου Καμπάνη (ΕΒΕ 885, φφ. 16r-22r)[5]. Ο Αδάμης, ενώ χρησιμοποιεί μελωδικό υλικό της σύνθεσης του Γερμανού από την εξήγηση του Χουρμουζίου, δεν αξιοποιεί μια παραδεδομένη εξήγηση της σύνθεσης του Καμπάνη. Αντίθετα, εξάγει τη μουσική πληροφορία ή ένα είδος πληροφορίας από ένα τμήμα του χειρογράφου μέσω μιας μεθοδολογίας που απαντάται στα *Transcripta* των *Monumenta Musicae Byzantinae* (Παράδειγμα 1)[6].

[5] Ο πρωτοψάλτης της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης, Νικόλαος Καμπάνης – κάποιες φορές αναφερόμενος και ως Ιωάννης – είναι ένα πρόσωπο που απαντάται με συνθέσεις του στα μουσικά χειρόγραφα. Η δράση του χρονολογείται πιθανότατα στα χρόνια λίγο πριν το 1300. Βλ. Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος, «Ο κεντρικός ρόλος της Θεσσαλονίκης στην εξέλιξη και διάδοση της ψαλτικής», στο *Χριστιανική Θεσσαλονίκη. ΛΘ΄–Μ΄ Δημήτρια. Πρακτικά ΙΗ΄ Διεθνούς Επιστημονικού Συμποσίου: Εκκλησιαστικοί συγγραφείς της Θεσσαλονίκης & ΙΘ΄ Διεθνούς Επιστημονικού Συμποσίου: Θεσσαλονίκη και η χερσόνησος του Αίμου*, Ιωάννης Μ. Φουντούλης & Γεώργιος Γκαβαρδίνας (επιμ.), Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2011, σ. 283.

[6] Από το 1935 έως σήμερα ο κατάλογος των εκδόσεων των ΜΜΒ περιλαμβάνει 36 τόμους χωρισμένους σε πέντε σειρές: τα *Πανομοιότυπα* (12 τόμοι), τα *Μελετή-*



Παράδειγμα 1: ***Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ, πόλις Θεσσαλονίκη***, **Νικολάου Καμπάνη (απόσπασμα). EBE 885, φφ. 16r-22r. Μεταγραμματισμός του συνθέτη**

Η μεθοδολογία αυτή παρουσιάστηκε από τον Henry Tillyard το 1935 στο βιβλίο του με τίτλο *Handbook of the Middle Byzantine Notation*[7]. Πιο ειδικά, αυτό το μοντέλο αποκωδικοποίησης της μεσοβυζαντινής σημειογραφίας, βασισμένο σε μουσικά χειρόγραφα της βυζαντινής περιόδου (κυρίως Στιχηράρια και Ειρμολόγια) και σε μουσικοθεωρητικά κείμενα (κυρίως στην Παπαδική), αποτυπώνει, στο πλαίσιο ενός διατονικού τροπικού χώρου/συστήματος, την ενέργεια

ματα (9 τόμοι), τις *Μεταγραφές* (9 τόμοι), τα *Θεωρητικά* (5 τόμοι) και τα *Lectionaria*, δηλαδή τα παρασημασμένα με εκφωνητικά σημάδια κείμενα περικοπών από το Προφητολόγιο και άλλα ιερά αναγνώσματα. Βλ. Μάρκος Φ. Δραγούμης, «Η έρευνα της βυζαντινής μουσικής στη Δύση: Τα 80 χρόνια από την ίδρυση των *Monumenta Musicae Byzantinae*», *Μουσικός Ελληνομνήμων* 11 (Ιανουάριος-Απρίλιος 2012), σ. 24.

[7] Henry J. W. Tillyard, *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation*, *Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia I*, vol. 1, fasc. 1, København: Levin & Munksgaard, 1935, 2η έκδοση (ανατύπωση) Museum Tusculanum Press, 1970.

των έμφωνων σημαδιών. Παράλληλα, αυτός ο μεταγραμματισμός[8], χαρακτηρίζεται από τη δημιουργία μιας ελεύθερης ρυθμικής δομής, ενώ χαρακτηριστική είναι η χρήση τυποποιημένων ποικιλμάτων και αρθρωτικών σημαδιών, που αντανακλούν τις ενέργειες και την εκφραστική δύναμη συγκεκριμένων χαρακτήρων.

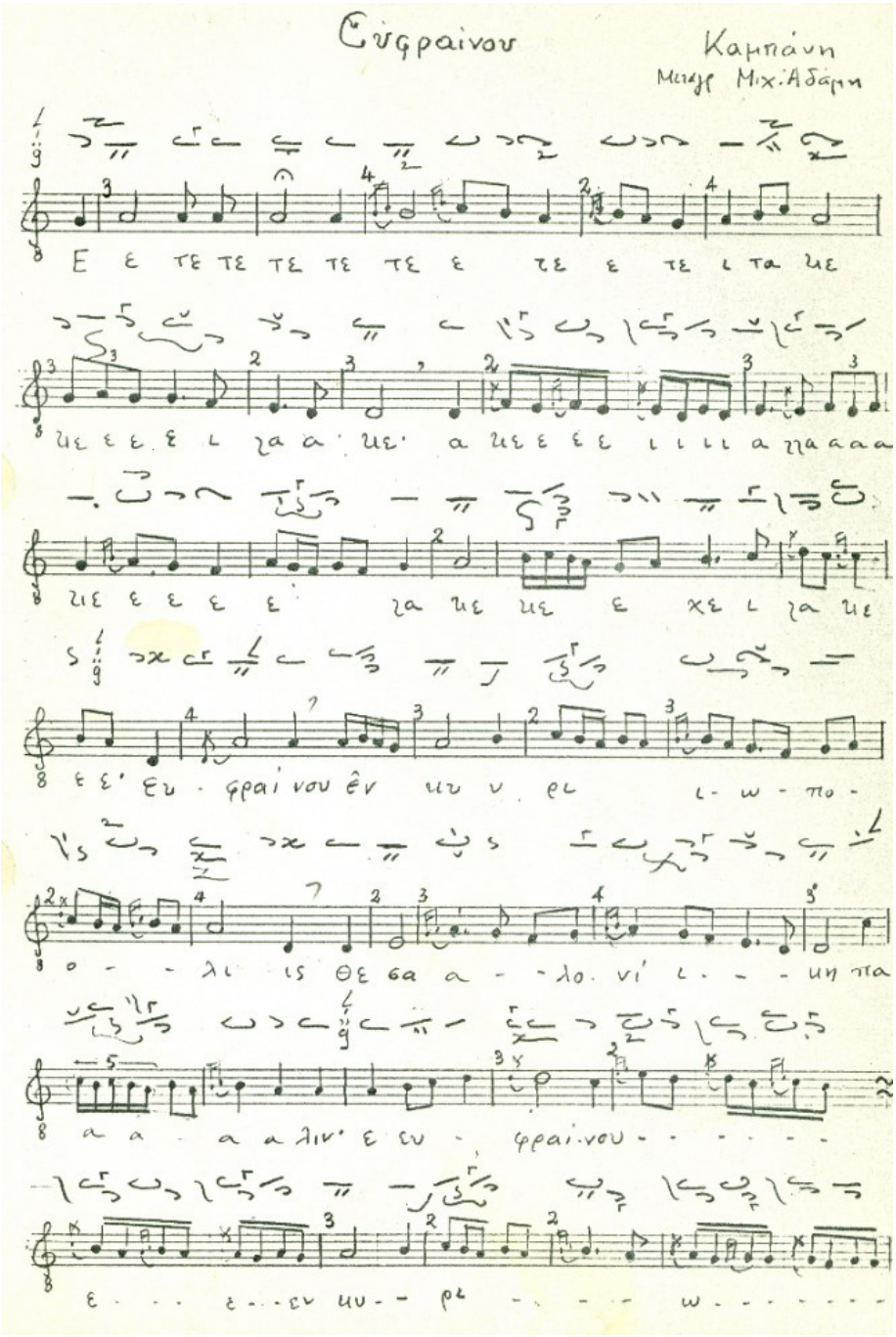
Απόδειξη ότι ο Αδάμης αναζητά την ηχητική πίσω από αυτόν τον μεταγραμματισμό, είναι η περαιτέρω οργάνωση του φθογγορυθμικού υλικού[9]. Πράγματι, στοιχεία, όπως η ρυθμική συγκεκριμενοποίηση και ομαδοποίηση των θέσεων, ο διπλασιασμός των αξιών, ο ορθολογικός καταμερισμός των αξιών σε μετρικούς χώρους, η παρείσφρηση στοιχείων από τη Νέα Μέθοδο, καθώς και το γεγονός ότι ο συνθέτης συνυπολογίζει την προφορική παράδοση, διαμορφώνουν ένα μουσικό αποτέλεσμα που βρίσκεται αρκετά πιο μακριά από το ηχητικό εξαγόμενο της μεθοδολογίας των ΜΜΒ. Ταυτόχρονα, η ηχογράφηση αυτής της επεξεργασμένης εκδοχής του αρχικού μεταγραμματισμού, που εντοπίζουμε στο αρχείο του δημιουργού από την Ελληνική Βυζαντινή Χορωδία με σολίστ τον Λυκούργο Αγγελόπουλο, υποστασιοποιεί ακόμη πιο έντονα και τεκμηριώνει αδιάσειστα την αναζήτηση της ηχογόνου υπόστασης του χειρογράφου από τον συνθέτη (Παράδειγμα 2)[10].

---

[8] Στην παρούσα εργασία, ο όρος «μεταγραμματισμός» (transnotation) παραπέμπει στη μεταφορά μιας σύνθεσης από ένα γραφικό σύστημα σε άλλο, χωρίς να υπολογίζεται η προφορική παράδοση της βυζαντινής μουσικής. Βλ. Μαρία Αλεξάνδρου, *Εξηγήσεις και Μεταγραφές της Βυζαντινής Μουσικής: Σύντομη εισαγωγή στον προβληματισμό τους*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2010, σσ. 26-33.

[9] Στις συνθέσεις του Αδάμη (πέραν της αυτόνομης μουσικολογικής του εργασίας σε βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς κώδικες), η διαδικασία του μεταγραμματισμού εντοπίζεται και στο έργο *Ήχημα* (1974) για σόλο τούμπα. Το κομμάτι στηρίζεται σε ένα Κράτημα του Ιωάννου Κουκουζέλη σε ήχο πλάγιο του πρώτου, τετράφωνο, και πρωτογενής πηγή για τον δημιουργό αποτελεί το χειρόγραφο της Λαύρας Ε9, φ. 132v. Βλ. Θεόδωρος Καραδόδωρος, *Επιδράσεις χαρακτηριστικών ιδιωμάτων της βυζαντινής μουσικής στη σύγχρονη, έντεχνη ελληνική μουσική δημιουργία. Περιπτωσιολογική μελέτη: Μιχάλης Αδάμης, Δημήτρης Τερζάκης*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2015, σσ. 185-206.

[10] Η εργασία αυτή του Μιχάλη Αδάμη χαρακτηρίζεται από τον ίδιο ως «μεταγραφή» (transcription), όρος με τον οποίο υποδηλώνεται μια «σύντομη» εξήγηση του μέλους στο πλαίσιο της μεταφοράς του από το βυζαντινό στο ευρωπαϊκό σύστημα σημειογραφίας.



Παράδειγμα 2: Εξήγηση του Μιχάλη Αδάμη στο *Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ, πόλις Θεσσαλονίκη* του Νικολάου Καμπάνη, από το χειρόγραφο ΕΒΕ 885, φφ. 16r-22r (απόσπασμα)

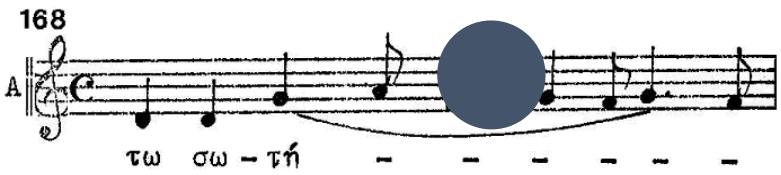
Οι διαφορετικές εκδοχές της παρτιτούρας του έργου και η διασωθείσα ηχογράφησή του

Στο αρχείο του συνθέτη βρέθηκαν δύο διαφορετικές παρτιτούρες του έργου: η μία είναι χειρόγραφη και η άλλη γραμμένη σε πρόγραμμα μουσικής σημειογραφίας (Finale). Δίχως να υπάρχει πρόθεση το περιεχόμενο της παρούσας εργασίας να επικεντρωθεί στη συγκριτική μελέτη των δύο εκδοχών του έργου, οφείλουμε να αναφέρουμε μερικά στοιχεία που στοχεύουν στη διασαφήνιση κάποιων δεδομένων.
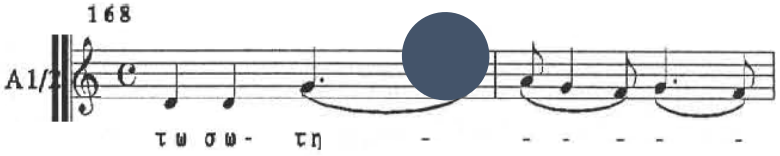
Στη χειρόγραφη παρτιτούρα δεν προσδιορίζεται η πεντάφωνη κυριαρχούσα υφή, αλλά γίνεται αναφορά μόνο στην αξιοποίηση των μεικτών φωνών. Αντίθετα, στη δεύτερη εκδοχή, ο όρος «πεντάφωνη» συμπεριλαμβάνεται στην περιγραφή του έργου, επιλογή που απαντάται και στην καταχώριση της σύνθεσης στην επίσημη εργογραφία του δημιουργού. Έτσι, λοιπόν, ο συνθέτης, είτε προσθέτει υλικό στις υψιφώνους στη δεύτερη εκδοχή της παρτιτούρας, είτε διατυπώνει σε ξεχωριστό σύστημα τα *divisi*, φαίνεται να επιθυμεί τη σαφή αποτύπωση της ηχοχρωματικής συμβολής των ψηλών γυναικείων φωνών στο χορωδιακό πλέγμα.

Γενικότερα, μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης εκδοχής του έργου εντοπίζουμε τροποποιήσεις που αφορούν στην προσθήκη μουσικού υλικού, διαφοροποιήσεις ως προς τα αρθρωτικά σημάδια, τις δυναμικές, τη διάρθρωση των φράσεων, αλλά και τη χρονική αγωγή. Επίσης, στη δεύτερη εκδοχή, οι επερείσεις χάνουν τον προσδιοριστικό ρόλο του επόμενου φθόγγου και διατυπώνονται μέσω διαφορετικής ρυθμικής ομαδοποίησης· όχι με εμφατικό στόχο, λοιπόν, τον χτύπο που ακολουθεί, αλλά με τη λογική μιας βραχύβιας ρυθμικής αποσυμπίεσης, η οποία μοιραία οδηγεί στον επόμενο χτύπο. Η συγκεκριμένη παρατήρηση ενδέχεται να φαντάζει λεπτομέρεια συγκριτικά με τις προαναφερθείσες αλλαγές· ωστόσο, σε μια ιδιαιτέρως πεποικιλμένη μελωδική επιφάνεια, μια τέτοια τροποποίηση στη γραφή επηρεάζει τη ρυθμική αίσθηση και μεταβάλλει την εξελικτική ροή της μελωδικής γραμμής (Παράδειγμα 3).

1η εκδοχή του έργου



2η εκδοχή του έργου



Παράδειγμα 3: Η ενέργεια των επερείσεων στην πρώτη εκδοχή του έργου διατυπώνεται μέσω βραχύβιων ποικιλματικών σχέσεων στη δεύτερη εκδοχή

Η χρονική απόσταση που υπάρχει μεταξύ σύνθεσης και εκτέλεσης του έργου, δημιούργησε ένα ικανό χρονικό περιθώριο, έτσι ώστε ο Αδάμης να επανεξετάσει και να επαναπροσδιορίσει αρκετά ζητήματα. Πράγματι, μία ηχογράφηση που βρέθηκε στο αρχείο του συνθέτη — δίχως να διευκρινίζεται αν αφορά στην πρώτη εκτέλεσή του ή σε κάποια από τις δύο επόμενες που ακολούθησαν — επιβεβαιώνει την αξιοποίηση της δεύτερης εκδοχής του έργου. Παρ' όλα αυτά, η σύνθεση παρουσιάστηκε σε συντετμημένη μορφή (περικόπτονται περίπου 100 μέτρα), για λόγους που μάλλον σχετίζονταν με τη χρονική διάρκεια του προγράμματος της συναυλίας. Η αιτιολόγηση αυτή, αναφορικά με την προαναφερθείσα σύντμηση (μια σύντμηση που — κατά τα άλλα — είναι λειτουργική και πειστική), εδράζεται στο γεγονός ότι ο Αδάμης δεν επεξεργάστηκε το έργο μετά τις εκτελέσεις του.
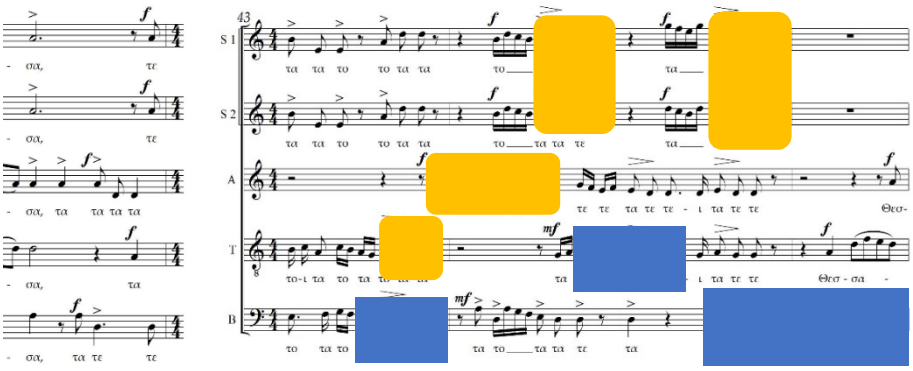
Αναλυτικά σχόλια και παρατηρήσεις

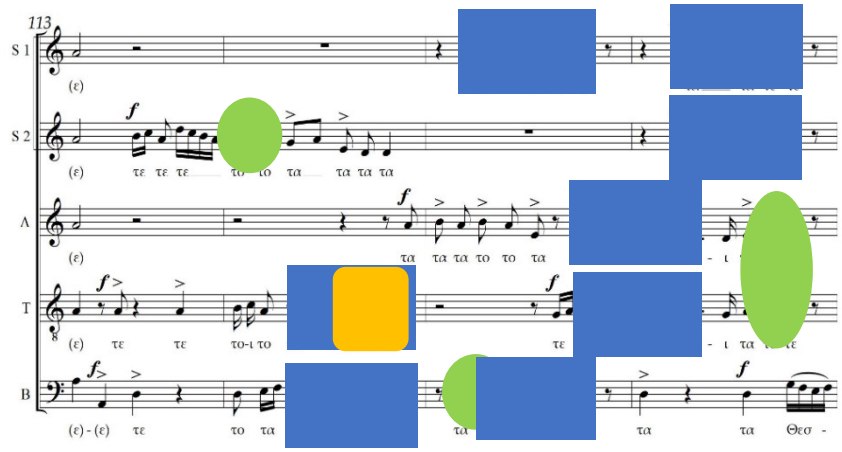
Το χορωδιακό έργο *Εὐφραίνου, Θεσσαλονίκη* αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα της πολυμελωδικής γραφής του συνθέτη[11]. Η ισχυρή μελοδήγηση, που διασφαλίζεται από τη συνεπή παρουσία ενός cantus firmus, ευθυγραμμίζεται με τη γενικότερη πρόθεση περί μιας καθολικής υπεροχής του οριζόντιου άξονα της μουσικής. Πράγματι, το κάθετο αρμονικό εξαγόμενο απορρέει από την επαλληλία των μελωδικών γραμμών, δίχως να υπάρχουν προκαθορισμένες αρμονικές αλληλουχίες ή ένα συγκεκριμένο αρμονικό συντακτικό, το οποίο να διεκδικεί κάποια κυριαρχικά δικαιώματα. Ταυτόχρονα, το cantus firmus — δηλαδή η μελωδική εκδίπλωση της σύνθεσης του Γερμανού, σε εξήγηση του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος — δεν συνιστά αποκλειστικό προνόμιο μίας μόνο φωνής. Μάλιστα, ο Αδάμης, αναφερόμενος κυρίως στα χορωδιακά του έργα και με σαφή πρόθεση να διαφοροποιηθεί από τους συνθέτες της Εθνικής Σχολής, έλεγε χαρακτηριστικά: «Εμένα με ενδιαφέρει μία ενορχήστρωση φωνών» και αναφερόταν σ' αυτήν ακριβώς τη μη γραμμική — από πλευράς ηχοχρώματος — εκτύλιξη του παραδοσιακού υλικού.

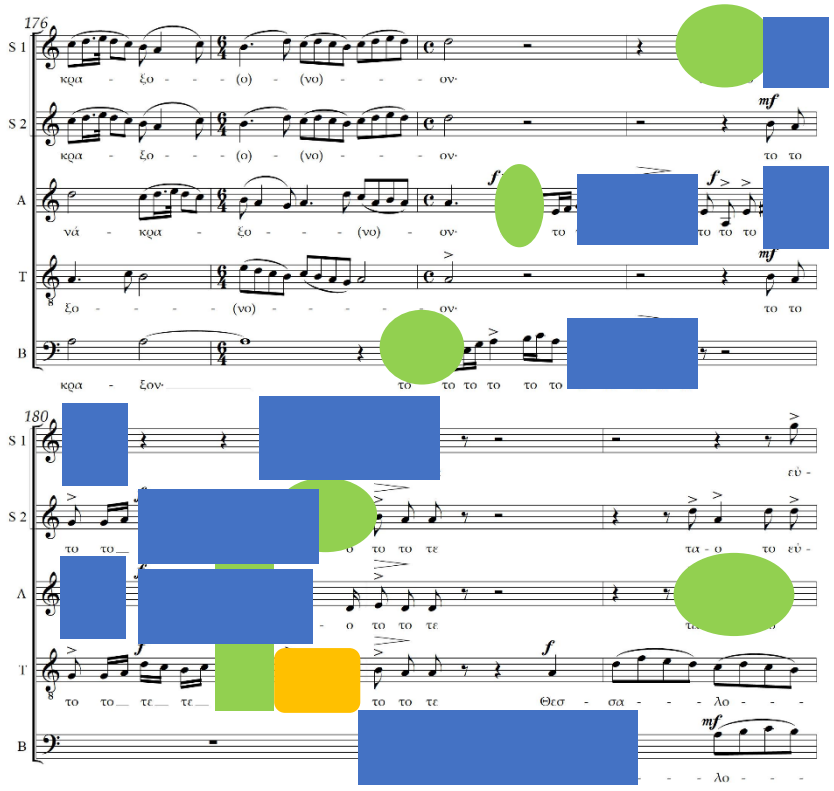
Ταυτόχρονα, στοιχεία της βυζαντινής σύνθεσης αφομοιώνονται στο νέο έργο, το οποίο γεννιέται με έναν μάλλον πιο αφαιρετικό τρόπο. Ήδη η αναφορά στον μεταγραμματισμό του Αδάμη και η περαιτέρω επεξεργασία αυτού πάνω σε ένα απόσπασμα της σύνθεσης

[11] Ο όρος «πολυμελωδικότητα» εισάγεται από τον ίδιο τον συνθέτη, προκειμένου να περιγράψει το μέσο και τη διαδικασία οργάνωσης της κάθετης συνιστώσας στη μουσική του σκέψη. Ο Αδάμης αποφεύγει συχνά τους όρους «πολυφωνία» ή «αντίστιξη», καθώς φέρουν έντονη συνειρμική φόρτιση, αντανακλώντας αισθητικά και τεχνικά πρότυπα που συνδέονται με συγκεκριμένα ιστορικά συμφραζόμενα της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης. Αντιθέτως, η «πολυμελωδικότητα» περιγράφει μια οργανωτική αρχή κατά την οποία δεδομένες μελωδίες, μουσικές φράσεις ή φόρμουλες από έναν βυζαντινό ύμνο ή από διαφορετικούς ύμνους του ίδιου ήχου, καθώς και ελεύθερες μελωδίες συντεθειμένες επί τούτου, συνδυάζονται πολυφωνικά, διατηρώντας την αυτοτέλειά τους. Η ιδέα αυτή διευρύνεται στην «πολυηχία», όπου ο συνθέτης συνδυάζει με παρόμοια διαδικασία δεδομένες μελωδίες από διαφορετικούς ήχους. Στην «πολυμελωδία» και στην «πολυηχία», ο Αδάμης δουλεύει την αντιστοιχία των μελωδιών στη λεπτομέρειά της. Για το εννοιολογικό πλαίσιο των προαναφερθέντων όρων, βλ. Μιχάλης Αδάμης, «Δομικά στοιχεία της μουσικής μου», αδημοσίευτο κείμενο του συνθέτη (πηγή: Αρχείο Μιχάλη Αδάμη).

του Νικολάου Καμπάνη αποκαλύπτουν ένα μελωδικορυθμικό εξαγόμενο που απομακρύνεται από την εξηγητική παράδοση των τριών Διδασκάλων, αλλά διατηρεί μια ηχογόνο υπόσταση και σημασία για τον δημιουργό. Συγκεκριμένα, η παρείσφρηση τριών μικρών τμημάτων με άσημες συλλαβές στο χορωδιακό έργο συνιστά ιδέα που αντλείται από τη βυζαντινή σύνθεση (Παράδειγμα 4). Σ' αυτά τα μικρά εμβόλιμα τμήματα δεσπόζει η ηχητική του διατονικού χώρου του μεταγραμματισμού — η οποία συγκλίνει με αυτή της σύνθεσης του Γερμανού. Διαπιστώνεται η κυριαρχική παρουσία του ρυθμικού σχήματος {4 δέκατα έκτα – 2 όγδοα – τέταρτο}, επικρατεί το χαρακτηριστικό διάστημα της καθαρής 5ης και εμφανίζονται έντονες περιστροφικές κινήσεις γύρω από τις βάσεις του κυρίου και του πλαγίου ήχου, με έμφαση στους προσλαμβανομένους φθόγγους.







Παράδειγμα 4: Τα τρία ενδιάμεσα τμήματα με άσημες συλλαβές (μ. 42-45, μ. 113-116, μ. 176-179)

Παρ' όλο που η ενσωμάτωση υλικού από τη φιλολογία της βυζαντινής και της μεταβυζαντινής μουσικής παράδοσης είναι αδιαμφισβήτητη και εμφανής, εντούτοις το έργο δεν εμπίπτει στην ευρύτερη κατηγορία χορωδιακών συνθέσεων, κατά την οποία μέλη προερχόμενα από την ελληνική μουσική παράδοση (δημοτική ή βυζαντινή) αποκτούν πολυφωνική υπόσταση. Στο μεγαλύτερο μέρος αυτής της κατηγορίας συνθέσεων (πολυφωνικές εκδοχές μονοφωνικών μελών), συναντούμε μια μορφολογική ανάπτυξη, ρυθμιστικός παράγοντας της οποίας είναι η ολοκλήρωση της μουσικής αφήγησης του παραδοσιακού μουσικού υλικού. Στο *Εὐφραίνου, Θεσσαλονίκη*, ο συνθέτης στηρίζεται ασφαλώς στην εξηγημένη σύνθεση του Γερμανού, αλλά η μορφή του έργου δεν εξαρτάται αποκλειστικά και μόνο από τη νομοτελειακή εκδίπλωσή της. Επιλογές που επιβεβαιώνουν τον προαναφερθέντα ισχυρισμό είναι οι ακόλουθες:

✓ Η παρείσφρηση μικρών Κρατημάτων, δηλαδή περιοχών με ά-σημες-άλογες συλλαβές, ιδέα που αντλείται από τη σύνθεση του Νικολάου Καμπάνη.

✓ Η ευσύνοπτη επαναδιατύπωση μιας μελωδικής γραμμής, προκειμένου η επανάληψη του ποιητικού κειμένου να προετοιμάσει την εξέλιξη και την ηχοχρωματική μετατόπιση του cantus firmus σε άλλη φωνή.

✓ Η διαφοροποίηση φθόγγων του cantus firmus (της εξήγησης του Χουρμουζίου), δεδομένου ότι μια ετεροχρονισμένη αντιστικτική συμπόρευση με αυτό είναι ικανή να εδραιώσει νέες διαστηματικές ποιότητες.

✓ Η αξιοποίηση του ποιητικού κειμένου, δίχως να υπάρχει μελωδική συνάφεια με τις συνθέσεις του Γερμανού και του Καμπάνη.

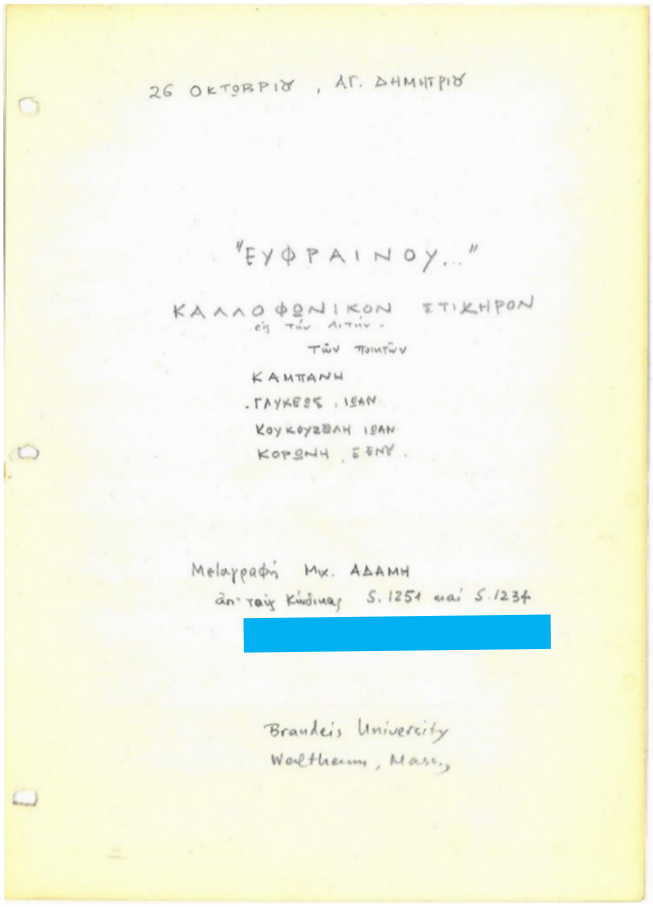
Αξιοσημείωτο στοιχείο συνιστά ο τρόπος που καταγράφεται το βυζαντινό μέλος στο δυτικό σημειογραφικό σύστημα. Από το 1980 και έπειτα, η καταγεγραμμένη βυζαντινή μελωδία στα έργα του Αδάμη είναι εμποτισμένη με την ερμηνευτική οπτική της Ελληνικής Βυζαντινής Χορωδίας. Με άλλα λόγια, η πεποικιλμένη μελωδική επιφάνεια, που απαντάται σε πολλά έργα του, αντανακλά το αισθητικό πλαίσιο ερμηνείας των χαρακτήρων ποιότητας και έκφρασης που υιοθετούν ο Λυκούργος Αγγελόπουλος και η χορωδία του. Ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των *Τεσσάρων Ιδιομέλων* για μεικτή χορωδία, που γράφτηκαν το 1967 — ένας χορωδιακός κύκλος μάλλον εδραιωμένος στο ρεπερτόριο των ελληνικών χορωδιών. Η ηχογράφηση αυτών των χορωδιακών συνθέσεων, με στόχο να συμπεριληφθούν σε ψηφιακό δίσκο της Cappella Romana[12], δεν βασίζεται στην πρώτη τους εκδοχή. Σχεδόν 30 χρόνια αργότερα, και με αφορμή την προαναφερθείσα δημιουργική συνεργασία, ο Αδάμης επεξεργάζεται εκ νέου τα έργα αυτά, δημιουργώντας — όπως χαρακτηριστικά έλεγε και ο ίδιος — μία «β΄ γραφή». Η επεξεργασία του συνθέτη δεν αντικατοπτρίζει μόνον αυτή την αναθεωρητική ματιά ως προς τον τρόπο καταγραφής του βυζαντινού μουσικού υλικού, αλλά αφορά και την αντιστικτική σχέση των φωνών.

[12] Cappella Romana, *When Augustus Reigned: Christmas Music from the Byzantine Tradition*, Alexander Lingas (μουσική διεύθυνση), CR502-CD, 2000, δίσκος ακτίνας.

Στο αρχείο του Λυκούργου Αγγελόπουλου εντοπίστηκε ένα πρόγραμμα συναυλίας της Ελληνικής Βυζαντινής Χορωδίας, με αναγραφόμενη χρονολογία ίδια με εκείνη της σύνθεσης του Αδάμη (1986). Το πρόγραμμα περιελάμβανε τη σύνθεση *Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ* του Γερμανού Νέων Πατρών. Η ένταξη του συγκεκριμένου στιχηρού ιδιομέλου στα προγράμματα της ΕΛΒΥΧ, εκείνη την περίοδο, φαίνεται να κινητοποίησε τον συνθέτη να γράψει το υπό εξέταση χορωδιακό έργο λίγους μήνες αργότερα (ημερομηνία χειρόγραφης παρτιτούρας της πρώτης εκδοχής του έργου: 15-9-1986). Άλλωστε, μια τέτοιου είδους καλλιτεχνική αφύπνιση είναι λογικό να ενεργοποιείται — και μάλιστα στη δημιουργική πορεία αυτών των δύο προσωπικοτήτων είναι αμφίδρομη — δεδομένης της στενής συνεργασίας τους σε μουσικολογικά ζητήματα, σε θέματα μουσικής δημιουργίας, αλλά και σε ζητήματα σχεδιασμού και διάρθρωσης συναυλιακών προγραμμάτων[13]. Διευρύνοντας τη σκέψη αυτή, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ότι το *Ροδανόν* (1986) — φερ' ειπείν — για σόλο τενόρο/ψάλτη, βυζαντινή χορωδία και ενόργανο σύνολο γράφτηκε την περίοδο που η Ελληνική Βυζαντινή Χορωδία είχε ενσωματώσει στο ρεπερτόριό της το γνωστό Κράτημα του Ιωάννου Τραπεζουντίου σε ήχο πρώτο, ενώ το έργο *Επάλληλον* (1985) για ορχήστρα γράφτηκε την περίοδο που η ΕΛΒΥΧ ενέταξε στο πρόγραμμά της ένα Κράτημα του Θεοφάνη Καρύκη σε ήχο πλάγιο του πρώτου.

Όμως, μια πιο προσεκτική ματιά στο αρχείο του Μιχάλη Αδάμη αποκαλύπτει ότι το ενδιαφέρον του για την παρουσία της σύνθεσης *Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ* στα χειρόγραφα ξεκινά πολύ παλαιότερα και, συγκεκριμένα, 22 χρόνια πριν. Πράγματι, από την περίοδο που σπούδαζε στο Πανεπιστήμιο του Brandeis μουσική παλαιογραφία με τον Kenneth Levy, σώζονται σημειώσεις και συγκριτικές αναλύσεις χειρογράφων από την προαναφερθείσα σύνθεση (Παράδειγμα 5).

[13] Περισσότερες λεπτομέρειες για την καλλιτεχνική συμπόρευση του Μιχάλη Αδάμη με τον Λυκούργο Αγγελόπουλο, καθώς και για τη συνεισφορά του δεύτερου στην αναθεωρητική ματιά της γραφής του συνθέτη, αλλά και στην επίδραση που άσκησε στην επιλογή πρωτογενών βυζαντινών και μεταβυζαντινών μουσικών πηγών στα έργα του, βλ. Θοδωρής Καραθόδωρος, «Αμφίδρομη επικοινωνία ανάμεσα στον συνθέτη και τον ερμηνευτή. Η συνεισφορά του Λυκούργου Αγγελόπουλου στη σύγχρονη έντεχνη μουσική δημιουργία», *Πολυφωνία* 30, Κουλτούρα, Αθήνα 2017, σσ. 149-175.


26 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ , ΑΓ. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

"ΕΥΦΡΑΙΝΟΥ..."

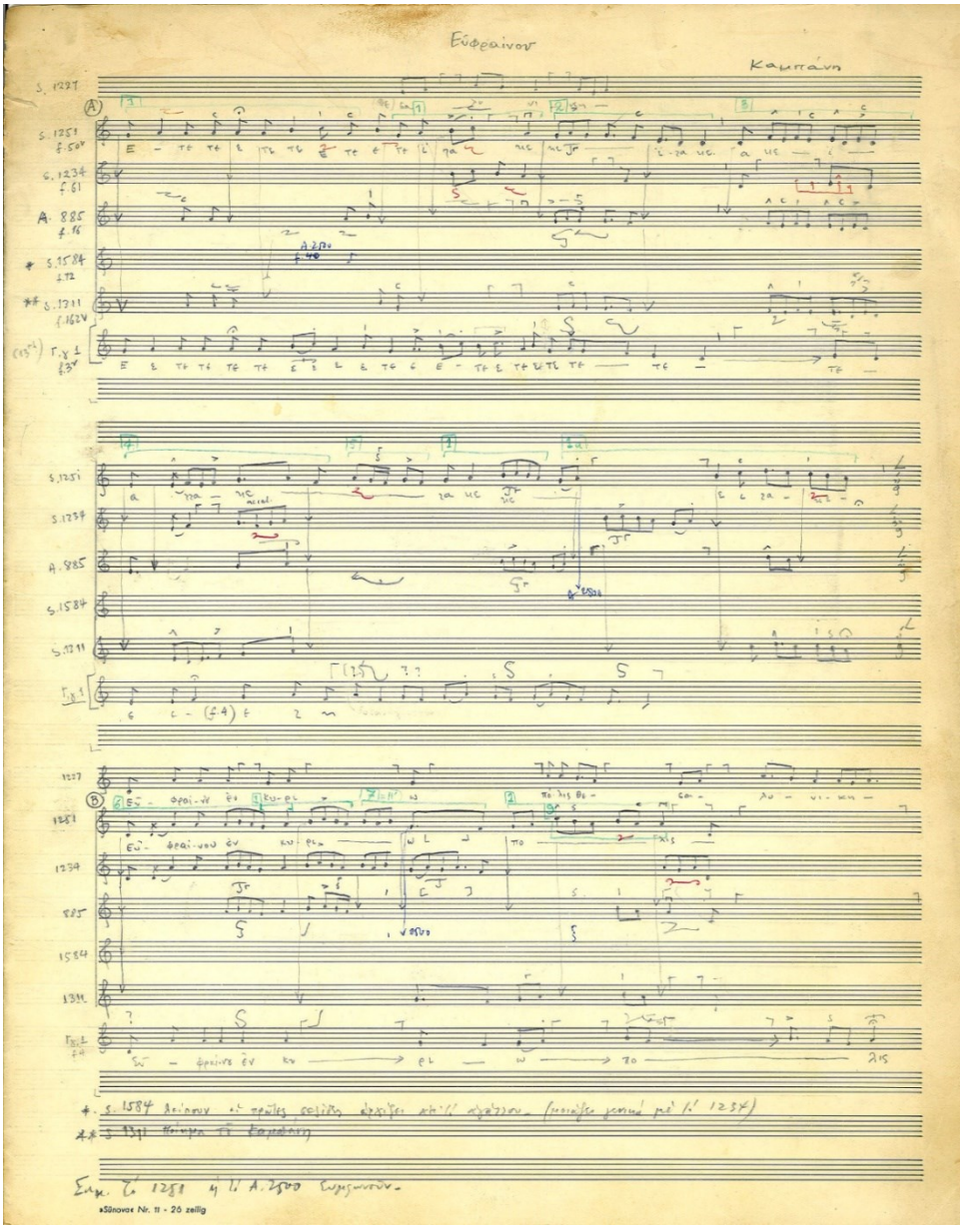
ΚΑΛΛΟΦΩΝΙΚΟΝ ΣΤΙΧΗΡΟΝ
εἰς τοὺς Αἴνους
τῶν ποιητῶν
ΚΑΜΠΑΝΗ
.ΓΑΥΚΕΑΣ . ΙΩΑΝ
ΚΟΥΚΟΥΖΕΛΗ ΙΩΑΝ
ΚΟΡΩΝΗ . ΞΕΝΟΦ .

Μεταγραφὴ Μιχ. ΑΔΑΜΗ
ἀπὸ τοὺς Κώδικας Σ. 1251 καὶ Σ. 1234

[redacted]

Brandeis University
Waltham, Mass.,

Μολονότι η μελέτη βυζαντινών και μεταβυζαντινών κωδίκων εμπίπτει στα ερευνητικά ενδιαφέρονται του Αδάμη — δεδομένο που αντικατοπτρίζεται στις πάμπολλες σημειώσεις που βρίσκονται στο αρχείο του και σχετίζονται με μεταγραμματισμούς και αναλύσεις χειρογράφων — εντούτοις η ειδική εστίαση σε μία σύνθεση και η διεξοδική ενασχόλησή του με αυτή συνιστούν μάλλον μοναδική περίπτωση. Το έργο *Εὐφραίνου, Θεσσαλονίκη* (1986) για πεντάφωνη μεικτή χορωδία (SSATB) κατέχει ιδιάζουσα θέση στην εργογραφία του δημιουργού, όχι μονάχα γιατί διευρύνει την καλλιτεχνική αναζήτηση που προβάλλει ως καταστατική αρχή την αξιοποίηση πρωτογενούς βυζαντινού μουσικού υλικού, αλλά γιατί συνδυάζει γόνιμα τη βυζαντινομουσικολογική έρευνα με την πράξη της σύνθεσης.



Παράδειγμα 5: Συγκριτικές αναλύσεις χειρογράφων της σύνθεσης *Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ, πόλις Θεσσαλονίκη* του Νικολάου Καμπάνη από τον Μιχάλη Αδάμη.
(Πηγή: Αρχείο Μιχάλη Αδάμη)

Theodore Karathodoros

Evfrainou, Thessaloniki (1986), for five-part mixed choir by Michael Adamis: Transfiguring the Byzantine and post-Byzantine musical tradition into contemporary musical thought

The choral compositions of Michael Adamis constitute the largest portion of his oeuvre. This quantitative predominance is justified by the composer's deep affection for choral ensembles and his belief that human voices are capable of producing a musical result more directly compared than other instruments. The work *Evfrainou, Thessaloniki* (1986), for five-part mixed choir (SSATB), represents a unique case, not only because it expands the artistic exploration founded on the utilization of primary Byzantine musical material, but also because it combines Byzantine musicological research with the practice of composition. Taking into account two melodic settings of the sticheron idiomelon from the Litiya service for Saint Demetrios the Great Martyr, *Evfrainou en Kyrio, polis Thessaloniki* (*Rejoice in the Lord, O city of Thessaloniki*), this study will undertake an analytical approach to the work, aiming to reveal a fertile fusion of old and new sound realizations.

Ἀθανάσιος Β. Γλάρος

ΕΝΑ ΜΑΘΗΜΑ ΖΩΗΣ ΣΕ ΔΙΔΑΚΤΙΚΑ «ΑΠΟΣΤΙΧΑ» ΣΧΟΛΙΑ ΣΤΗΝ ΚΘ΄ ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ

Προοίμιο

Ὁ ἱερὸς Χρυσόστομος ὑπῆρξε ἡ μεγαλύτερη παιδαγωγικὴ διάνοια μεταξὺ τῶν Ἑλλήνων Πατέρων[1]. Ἦταν ἐγκρατὴς γνώστης τῶν ρητορικῶν μεθόδων καὶ τῶν ποιητικῶν μέτρων τῆς κλασικῆς ἀρχαιότητας καὶ τῆς παιδαγωγικῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς του[2]. Τὸ ὁμιλητικό του ἔργο χαρακτηρίζουν οἱ ἑξῆς παιδαγωγικὲς ἀρετές: α) συστηματικότητα στὴ δόμηση τοῦ λόγου, μὲ συμμετρία καὶ ἀναλογικότητα στὰ ἐπὶ μέρους ὁμιλητικὰ στοιχεῖα, β) ἐπικέντρωση στὴ μετάδοση τοῦ σημαντικότερου παιδαγωγικοῦ νοήματος, στὴν ὑπηρεσία τοῦ ὁποίου τίθενται τὰ ἐπί μέρους παιδαγωγικὰ νοήματα, γ) εὐστοχία στὴν ἐπιλογὴ τῶν σημαντικότερων τεκμηρίων καὶ παραδειγμάτων[3]. Τὰ ἔργα του ἀποτελοῦν διαχρονικὰ σημεῖα ἀναφορᾶς, ὄχι μόνον στὸ πεδίο τῆς χριστιανικῆς κατήχησης ἀλλὰ καὶ τῆς ἐπιστήμης τῆς ἀγωγῆς γενικότερα[4].

---

[1] Ἀθανάσιος Γλάρος, *Ἡ μνημοτεχνία τοῦ Θείου λόγου κατὰ τὸν ἱερὸ Χρυσόστομο*, ἐκδ. Γρηγόρη, Ἀθήνα 2007, σ. 15. Περὶ τοῦ βίου του καὶ τῆς παιδαγωγικῆς του προσωπικότητας βλ. καὶ σ. 16, ὑποσ. 4.

[2] *Αὐτόθι*, σσ. 17-18.

[3] *Αὐτόθι*.

[4] Τὸν Ἰωάννη Χρυσόστομο χαρακτηρίζουν: α) Οἱ εὔστοχες παιδαγωγικὲς καὶ ψυχολογικὲς ἐπισημάνσεις, β) ἡ ἐνδελεχὴς γνώση τῆς παιδικῆς ψυχολογίας καὶ γ) ἡ ἀκρίβεια τῶν παιδαγωγικῶν καὶ διδακτικῶν του μεθόδων. Βλ ἐνδεικτικά: Antonios Danassis, *Johannes Chrysostomos, Pädagogisch – Pshychologische Ideen in seinem Werk*, Bonn 1971 (διδ. διατρ.)· Josephine Seidlmayer, *Die Pädagogik des Johannes Chrysostomus*, Münster 1926· Δημήτριος Μωραΐτης, *Παιδαγωγικαὶ ἰδέαι τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν*, ἐκδ. Κ. Γρηγόρη, Ἀθῆναι 1968· Βασίλειος Χαρώνης – Οὐρανία Λανάρα, *Παιδαγωγικὴ ἀνθρωπολογία ἁγίου Ἰωάννου Χρυσοστόμου*, τόμ. Α΄-Δ΄, Ἀθήνα 1993-1996· Ἀθανάσιος Γλάρος, *Ἡ μνημοτεχνία τοῦ Θείου λόγου κατὰ τὸν ἱερὸ Χρυσόστομο*, *ὁ.π.*

Ὅλα τὰ κηρύγματα, οἱ ὁμιλίες καὶ οἱ λόγοι τοῦ Χρυσοστόμου, ἀποτελοῦν εὔγλωττο τεκμήριο τῆς παιδαγωγικῆς του δεινότητας. Μεταξὺ αὐτῶν ἐπιλέγω τὴν 29η Ὁμιλία του μὲ τίτλο: «Ἑρμηνεία εἰς τὴν πρὸς Ῥωμαίους ἐπιστολήν. Ὁμιλία ΚΘ΄. Λέγω δὲ Χριστὸν Ἰησοῦν διάκονον γεγενῆσθαι περιτομῆς ὑπὲρ ἀληθείας Θεοῦ, εἰς τὸ βεβαιῶσαι τὰς ἐπαγγελίας τῶν πατέρων». Ἐπέλεξα τὴ συγκεκριμένη ὁμιλία καὶ τὴν θέτω πρὸς συζήτηση στὸ παρὸν συνέδριο, τὸ ὁποῖο τελεῖται πρὸς τιμὴν καὶ μνήμην τοῦ μακαριστοῦ Καθηγητοῦ τῆς Μουσικολογίας Δημητρίου Μπαλαγεώργου, ἐπιστήθιου φίλου καὶ πιστοῦ συνεργάτη στὴν ἔρευνα τῶν Πατερικῶν κειμένων ποὺ παρουσιάζουν μουσικολογικὸ ἐνδιαφέρον. Ἡ συγκεκριμένη Ὁμιλία ἀντλεῖ τὸ περιεχόμενό της σχεδὸν ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τοὺς Ψαλμοὺς τοῦ Δαβίδ, ἀλλὰ τὸ εἰδικό της βάρος κερδίζουν τὰ διδακτικά της τεκμήρια. Ὁ Ψαλτήρας, μετὰ τὴν ἐκδημία τοῦ Δημήτρη εἶναι «τόπος» μνήμης καὶ συνάντησης μὲ τὸ πνεῦμα του. Ἡ μεγαλύτερη προσωπική του ἀρετὴ ἦταν ἡ ταπεινότητα τῆς ψυχῆς του. Μὰ ὅταν ὁ Δημήτρης ἔψαλλε τὸν Ψαλτήρα, μεταρσιωνόταν καὶ ἀδυνατοῦσε νὰ κρύψει τὸ μεγαλεῖο της.

Ἡ Ὁμιλία ἀναφέρεται ὡς 29η στὴν ἔκδοση τῆς Ὀξφόρδης καὶ 28η στὴν ἔκδοση τῆς Patrologia Graeca καὶ οἱ ἐκδότες της τὴν διακρίνουν σὲ τρία μέρη[5]. Ὡστόσο, μὲ κριτήριο τὴν ὁμοιογένεια τῶν ἑνοτήτων κατὰ τὴ δόμηση τοῦ κειμένου προσωπικὰ θεωροῦμε ὅτι εἶναι λυσιτελέστερη ἡ διαίρεσή της σὲ δύο μέρη. Συγκεριμένα:

Στὸ πρῶτο μέρος τῆς Ὁμιλίας ο Χρυσόστομος ἑρμηνεύει τὸ Παύλειο χωρίο *Ρωμ.* 15, 8-13 ἀκολουθώντας κατὰ πόδα τὸ κείμενο[6]. Ἡ κεντρικὴ

[5] Sancti Patris Nostri Joannis Chrysostomi Archiepiscopi Constantinopolitani, *Interpretatio Omnium Epistolarum Paulinarum per homilias facta*, tom. I (F. Field), *Epistolam ad Romanos Homiliae XXXIII*, ἐκδ. J. H. Parker, Oxonii 1845, σσ. 440-448 (*Ἑρμηνεία εἰς τὴν πρὸς Ῥωμαίους ἐπιστολήν, Ὁμιλία ΚΗ΄. Λέγω δὲ Χριστὸν Ἰησοῦν διάκονον γεγενῆσθαι περιτομῆς ὑπὲρ ἀληθείας Θεοῦ, εἰς τὸ βεβαιῶσαι τὰς ἐπαγγελίας τῶν πατέρων*, *PG* 60, 649-654). Τὸ κείμενο τῆς Ὁμιλίας λαμβάνεται ἀπὸ τὴν ἔκδοση τῆς Ὀξφόρδης καὶ σὲ παρένθεση τίθεται ἡ παραπομπὴ ἀπὸ τὴν Patrologia Graeca.

[6] *Ρωμ.* 15, 8-13: «... Λέγω δὲ Χριστὸν Ἰησοῦν διάκονον γεγενῆσθαι περιτομῆς ὑπὲρ ἀληθείας Θεοῦ, εἰς τὸ βεβαιῶσαι τὰς ἐπαγγελίας τῶν πατέρων... "τὰ δὲ ἔθνη ὑπὲρ ἐλέους δοξάσαι τὸν Θεόν, καθὼς γέγραπται· *διὰ τοῦτο ἐξομολογήσομαί σοι ἐν ἔθνεσι*, Κύριε, *καὶ τῷ ὀνόματί σου ψαλῶ*. καὶ πάλιν λέγει· *εὐφράνθητε ἔθνη μετὰ τοῦ λαοῦ αὐτοῦ*. καὶ πάλιν *αἰνεῖτε τὸν Κύριον πάντα τὰ ἔθνη, καὶ ἐπαινέσατε αὐτὸν πάντες οἱ λαοί*. καὶ πάλιν Ἡσαΐας λέγει· *ἔσται ἡ ῥίζα τοῦ Ἰεσσαί, καὶ ὁ ἀνιστάμενος ἄρχειν ἐθνῶν· ἐπ᾽ αὐτῷ ἔθνη ἐλπιοῦσιν*. Ὁ δὲ Θεὸς τῆς ἐλπίδος πληρώσαι ὑμᾶς πάσης χαρᾶς

ἰδέα ἀφορᾶ τὴν ἐπίτευξη τοῦ ἁγιοπνευματικοῦ ἀγαθοῦ τῆς ἐν Χριστῷ ἑνώσεως τοῦ Ἰουδαϊκοῦ ἔθνους μὲ ὅλα τὰ ἔθνη σὲ ἕνα σῶμα. Γιατὶ ἐντὸς τοῦ πνευματικοῦ σώματος τῆς Μιᾶς, Ἁγίας Καθολικῆς καὶ Ἀποστολικῆς Ἐκκλησίας γεννᾶται καὶ αὐξάνει ἡ ελπίδα τῆς σωτηρίας καὶ ἐνισχύεται ἡ πίστη στὴν αἰωνιότητα τῶν πνευματικῶν ἀγαθῶν. Τὸ δεύτερο μέρος ἀποτελεῖ, κατὰ τὴν κρίση μας, ποιμαντικὴ διάλεξη σὲ ἐλεύθερη ἀνάπτυξη μὲ διήκουσα ἔννοια τὴν ὠφελιμότητα τῶν διδαγμάτων τοῦ Ψαλτήρα ὅσον ἀφορᾶ στὴν ἐσχατολογικὴ διδασκαλία τῆς Ἐκκλησίας.

Ι. Τὸ πρῶτο μέρος τῆς Ὁμιλίας (τὸ περιεχόμενο ἐξηγητικῶς)

Ἡ κατήχηση τοῦ Παύλου ἔχει ὡς σκοπὸ νὰ ἐξηγήσει, γιατὶ ὁ Χριστὸς γεννήθηκε καὶ ἀνατράφηκε ὡς Ἰουδαῖος. Ὁ Παῦλος χρησιμοποιεῖ δύο ἐμπρόθετους προσδιορισμούς, οἱ ὁποῖοι δηλώνουν τὸ τελικὸ αἴτιο: ὑπὲρ ἀληθείας καὶ ὑπὲρ ἐλέους. Ὑπὲρ ἀληθείας μέν, γιατὶ ἡ ἰουδαϊκὴ ἰδιότητα τοῦ Χριστοῦ τὸν καθιστοῦσε ὑπόλογο στὸν Νόμο, ὥστε νὰ πληρωθοῦν καὶ νὰ ἐπαληθευθοῦν οἱ μεσσιανικὲς προφητεῖες περὶ λύσεως τῆς κατάρας τοῦ Νόμου. Ὑπὲρ ἐλέους δέ, γιατὶ ὁ Χριστὸς προσφέρεται καὶ στὰ εἰδωλολατρικὰ Ἔθνη, τὰ ὁποῖα στερήθηκαν τὴν παιδαγωγία τοῦ Νόμου[7].

Συνήθως τὰ κατηχητικὰ μαθήματα ἀπὸ τὴν πρωτοχριστιανικὴ ἐποχὴ μέχρι καὶ σήμερα διακρίνονται σὲ τρία μέρη: α) τὴ διδαχή, ὅπου διατυπώνεται ἡ ἀλήθεια τῆς πίστεως κατὰ τρόπο εὐσύνοπτο καὶ ἐξηγητικό, β) τὰ διδακτικὰ τεκμήρια πρὸς ἐπιστήριξη τῆς διδαχῆς, ὅπως εἶναι ἱκανὰ ἐνδεικτικὰ διδακτικὰ ἀφηγήματα, θυμοσοφικὰ ἀποφθέγματα γενικῆς ἀποδοχῆς, ἱστορικὰ παραδείγματα, στίχοι ἀπὸ λογοτεχνήματα ἢ ἱερὰ κείμενα ποὺ ἔχουν εὐρεία διάδοση καὶ εἶναι πασίγνωστα καὶ γ) τὸ δίδαγμα, δηλαδὴ ἕνα σύνθημα, μιὰ ὁδηγία, ἄμεσα σχετιζόμενη μὲ τὴ μεταδιδόμενη ἀλήθεια τῆς πίστεως, ὥστε νὰ συνδεθεῖ ἡ πίστη μὲ τὴ ζωή.

Κάθε ἑνότητα ἢ ἐπιμέρους στοιχεῖο τῆς διδαχῆς τὰ συνοδεύουν συνήθως κατάλληλα διδακτικὰ τεκμήρια, τὰ ὁποῖα λειτουργοῦν ὡς σύνδεσμοι τῆς λογικῆς ἀλληλουχίας μεταξὺ τῆς διδαχῆς καὶ τοῦ διδάγματος. Ἡ δημιουργία ἐπιμέρους ζεύξεων στίχων διδαχῆς καὶ διδακτικῶν ἀποστίχων ἀπαντᾶ στὶς Παύλειες ἐπιστολές. Ἀποτελοῦν κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς πρώιμης

καὶ εἰρήνης ἐν τῷ πιστεύειν, εἰς τὸ περισσεύειν ὑμᾶς ἐν τῇ ἐλπίδι ἐν δυνάμει πνεύματος ἁγίου».

[7] Ἰωάννης Χρυσόστομος, *Ὁμιλία ΚΘ΄*, σ. 440: «... διὸ καὶ ἔλεγε, Τὰ δὲ ἔθνη ὑπὲρ ἐλέους δοξάσαι τὸν Θεόν» (*PG* 60, 649). Πρβλ. *Ρωμ.* 15, 9.

ρωμαϊκῆς περιόδου δοκιμασμένο καὶ παραδοσιακὸ διδακτικὸ σχῆμα ἀναγόμενο στὴν κλασικὴ ἀρχαιότητα[8]. Μετὰ τὴν ἐναλλαγὴ τῶν στίχων τῆς διδαχῆς (στίχ. 8-9)[9] μὲ τὰ διδακτικὰ «ἀπόστιχα» (στίχ. 10-12)[10], ἀκολουθεῖ τὸ δίδαγμα (στίχ. 13)[11].

Ἡ Χρυσοστομικὴ ἐξήγηση τῆς κατήχησης τοῦ Παύλου ἐπικεντρώνεται στὴν ἑρμηνεία καὶ ἀνάλυση τῆς διδαχῆς καὶ τοῦ διδάγματος[12]. Τὸ ἐνδιάμεσο αὐτῶν, τὸ διδακτικὸ «ἀπόστιχο» τοῦ Παύλου (=Παλαιοδιαθηκικοί

---

[8] Πέτρος Βασιλειάδης, «Ἡ συμβολὴ τῆς Παύλειας χριστιανικῆς διδασκαλίας στὴν ἀναμόρφωση τῆς ἑλληνορρωμαϊκῆς κοινωνίας», στὸ *Χριστιανική Θεσσαλονίκη. Ἀπὸ τοῦ ἀποστόλου Παύλου μέχρι καὶ τῆς Κωνσταντινείου ἐποχῆς* (ΚΓ΄ Δημήτρια. Β΄ Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο), Κέντρο Ἱστορίας Θεσσαλονίκης τοῦ Δήμου Θεσσαλονίκης 4, Θεσσαλονίκη 1990, *σσ.* 69-78.

[9] *Ρωμ.* 15, 8-9: «Λέγω δὲ Χριστὸν Ἰησοῦν διάκονον γεγενῆσθαι περιτομῆς ὑπὲρ ἀληθείας Θεοῦ, εἰς τὸ βεβαιῶσαι τὰς ἐπαγγελίας τῶν πατέρων, τὰ δὲ ἔθνη ὑπὲρ ἐλέους δοξάσαι τὸν Θεόν, καθὼς γέγραπται· *διὰ τοῦτο ἐξομολογήσομαί σοι ἐν ἔθνεσι*, Κύριε, *καὶ τῷ ὀνόματί σου ψαλῶ*».

[10] *Ρωμ.* 15, 10-12: «καὶ πάλιν λέγει· *εὐφράνθητε ἔθνη μετὰ τοῦ λαοῦ αὐτοῦ.* καὶ πάλιν *αἰνεῖτε τὸν Κύριον πάντα τὰ ἔθνη, καὶ ἐπαινέσατε αὐτὸν πάντες οἱ λαοί.* καὶ πάλιν Ἡσαΐας λέγει· *ἔσται ἡ ῥίζα τοῦ Ἰεσσαί, καὶ ὁ ἀνιστάμενος ἄρχειν ἐθνῶν· ἐπ' αὐτῷ ἔθνη ἐλπιοῦσιν*».

[11] *Ρωμ.* 15, 13: «Ὁ δὲ Θεὸς τῆς ἐλπίδος πληρώσαι ὑμᾶς πάσης χαρᾶς καὶ εἰρήνης ἐν τῷ πιστεύειν, εἰς τὸ περισσεύειν ὑμᾶς ἐν τῇ ἐλπίδι ἐν δυνάμει πνεύματος ἁγίου».

[12] Στὸ προοίμιο θέτει τὸ περιεχόμενο καὶ τὴν προβληματικὴ τοῦ Παύλειου ἀποστολικοῦ χωρίου 15, 8-13 τῆς πρὸς Ρωμαίους Ἐπιστολῆς: «Λέγω δὲ Χριστὸν Ἰησοῦν διάκονον γεγενῆσθαι περιτομῆς ὑπὲρ ἀληθείας Θεοῦ, εἰς τὸ βεβαιῶσαι τὰς ἐπαγγελίας τῶν πατέρων». Τὸ χωρίο ἐκ πρώτης ὄψεως δὲν παρουσιάζει δυσκολίες κατανοήσεως, τουλάχιστον ἀπὸ ἱστορικοφιλολογικῆς καὶ πραγματολογικῆς ἐπόψεως. Ἡ μετάφραση τοῦ Σπύρου Μουστάκα στὴν ἔκδοση τῆς ΕΠΕ ὑπὸ τὴν ἐπίβλεψη τῶν Καθηγητῶν Π. Χρήστου καὶ Θεοδώρου Ζήση ἔχει ὡς ἑξῆς: «Μὲ αὐτὰ ποὺ λέγω, ἐννοῶ ὅτι ὁ Ἰησοῦς Χριστὸς ἔχει γίνει ὑπηρέτης τῶν Ἰσραηλιτῶν, γιὰ νὰ φανεῖ ἡ ἀλήθεια τοῦ Θεοῦ καὶ νὰ πραγματοποιηθοῦν οἱ ὑποσχέσεις ποὺ δόθηκαν στοὺς πατέρες» [Ἰωάννου Χρυσοστόμου Ἅπαντα τὰ Ἔργα 17, Ὑπόμνημα στὴν πρὸς Ρωμαίους Ἐπιστολή, (Ὁμιλίες ΙΑ΄-ΛΓ΄), *ΕΠΕ* 75, Θεσσαλονίκη 1975, σ. 625]. Ὁ Μουστάκας ἑρμηνεύει τὴ διατύπωση *διάκονον γεγενῆσθαι περιτομῆς* μὲ ἕναν τρόπο ποὺ ἐνδέχεται νὰ ἐγείρει παρεξηγήσεις. Στὸ σύγχρονο γλωσσικὸ αἰσθητήριο οἱ λέξεις «ὑπηρέτης» καὶ «Ἰσραηλῖτες» ἔχουν πλήρως ἐκκοσμικευμένο νόημα ἀκόμη καὶ στὸν μεταφορικὸ λόγο. Ἀντίθετα, οἱ λέξεις «διάκονος» καὶ «περιτομὴ» στὸ γλωσσικὸ αἰσθητήριο τῆς ἐποχῆς τοῦ Παύλου ἔχουν ἀποκλειστικὰ θρησκευτικὸ χρῶμα καὶ δηλώνουν τὴ συγκεκριμένη θρησκευτικὴ ταυτότητα, τὴν ὁποία ἔλαβε ὁ Ἰησοῦς μὲ τὴ γέννηση καὶ ἀνατροφή του σὲ μιὰ ἰουδαϊκὴ οἰκογένεια καὶ κοινωνία. Αὐτὸ ἄλλωστε λέγεται ρητὰ στὴν προοιμιακὴ παράγραφο τῆς Ὁμιλίας, ὅπου ἑρμηνεύεται ἀπὸ τὸν Χρυσόστομο ἡ διατύπωση «διάκονος περιτομῆς» σὲ ἄμεση συνάφεια καὶ

στίχοι) ἁπλῶς παρατίθεται ἐντὸς εἰσαγωγικῶν. Πρόκειται γιὰ ἀποσπάσματα δύο Ψαλμῶν[13], ἑνὸς χωρίου ἀπὸ τὸ Δευτερονόμιο καὶ ἑνὸς ἀπὸ τὸν

συνάρτηση μὲ τὴν ἀβρααμικὴ ἀπαρχὴ τῆς γενεαλογίας τοῦ Ἰησοῦ καὶ τὴ Θεία ἐπαγγελία πρὸς τὸν Πατριάρχη Ἀβραάμ, ὅτι ἀπὸ τὸ γένος του θὰ εὐλογηθοῦν ὅλα τὰ ἔθνη. Ἂν ὅμως ὁ Ἰησοῦς δὲν περιετέμνετο, λέγει προσφυῶς ὁ Χρυσόστομος, τότε δὲν θὰ μποροῦσε νὰ γίνει ὁ σωτήρας τῶν Ἐθνῶν, γιατὶ δὲν θὰ μποροῦσε νὰ ἐπαληθευθεῖ στὸ πρόσωπό του ἡ ἐπαγγελία τοῦ Θεοῦ πρὸς τὸν Ἀβραάμ. Συνεπῶς, ἡ ἀπόκτηση τῆς συγκεκριμένης θρησκευτικῆς ταυτότητας ἀπὸ τὸν Ἰησοῦ, ἡ ὑπαγωγή του, δηλαδή, στὴν Ἀβρααμικὴ θρησκευτικὴ παράδοση τῆς ἐποχῆς του, ἦταν προϋπόθεση, γιὰ νὰ πραγματοποιήσει ὁ Θεὸς τὴν ὑπόσχεση ποὺ ἔδωσε στὸ Ἀβρααμικὸ πνευματικὸ γένος, ὅτι ἐξ αὐτοῦ θὰ προέλθει ὁ σωτήρας τῆς οἰκουμένης καὶ ὅλων τῶν ἐθνῶν. Σ᾽ αὐτὸ τὸ προοιμιακὸ τμῆμα τῆς Ὁμιλίας ἀπουσιάζει κάθε ἀναφορὰ στοὺς Ψαλμούς. Κυριαρχεῖ ἡ κυριολεξία καὶ ὄχι ἡ ποίηση. Ἡ λογικὴ ἀνάλυση καὶ ὄχι ἡ ἐμπνευστικὴ αὐθορμησία. Καὶ αὐτὸ δὲν εἶναι τυχαῖο καὶ ἑρμηνεύουμε τὸ γιατί· Ὡς ὑποδειγματικὸς διδάσκαλος, ὁ Χρυσόστομος ἀσκεῖ τὴν παιδαγωγικὴ πειθὼ καὶ ὁδηγεῖ τοὺς μαθητὲς στὴν ἔλλογη κατανόηση τοῦ καίριου μηνύματος, διότι χωρὶς αὐτὴ ὁποιοδήποτε παιδαγωγικὸ οἰκοδόμημα θὰ εἶναι ἐφήμερο καὶ εὔθραστο. Τὸ καίριο γεγονὸς δὲν εἶναι ὅτι ὁ Ἰησοῦς ἔγινε Ἰουδαῖος στὸ θρήσκευμα, γιὰ νὰ ἐπαληθευθεῖ ἡ ἐπαγγελία τοῦ Θεοῦ, καθόσον κάτι τέτοιο θὰ ἔκανε καὶ ἕνας ψευδο-Μεσσίας. Τὸ καίριο γεγονὸς εἶναι ὅτι ἡ ἐπαγγελία τοῦ Θεοῦ πρὸς τὸν Ἀβραὰμ δὲν ἦταν ψευδής, ἄρα καὶ ὅλα ὅσα ἐπήγγειλε ὁ Θεὸς στὸν Ἰουδαϊκὸ λαὸ διὰ τῶν Προφητῶν του γιὰ τὸ πρόσωπο τοῦ Σωτήρα εἶναι ἀληθῆ. Συνεπῶς, ὁ Χρυσόστομος ἐντάσσει τὴν Ὁμιλία του σὲ μιὰ εὐρύτερη παιδαγωγικὴ ὕλη, μὲ τὴν ὁποία στοχεύει νὰ δείξει ὅτι στὸ πρόσωπο τοῦ Ἰησοῦ ἐκπληρώθηκαν ὅλες οἱ προφητεῖες καὶ ὁ Ἰησοῦς εἶναι ὁ σωτήρας τοῦ κόσμου, γιατὶ οἱ ἐν λόγῳ προφητεῖες ἦταν ἀληθινές. Τὸ ὅτι στὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ ἐκπληρώθηκαν ὅλες οἱ προφητεῖες ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὴν ἀντιπαραβολὴ τῶν προφητειῶν καὶ τοῦ Εὐαγγελίου. Τὸ ὅτι, ὅμως, οἱ ἐπαγγελίες τοῦ Θεοῦ ἦταν αὐθεντικὲς ἀποκαλύψεις τοῦ μόνου ὄντως Θεοῦ, εἶναι ἀδύνατον νὰ ἀποδειχθοῦν χωρὶς τὸ ἀληθὲς γεγονὸς τῆς Ἀναστάσεως. Ὅμως, τὸ γεγονὸς τῆς Ἀναστάσεως δὲν τὸ θίγει ὁ Χρυσόστομος τόσο νωρὶς σ᾽ αὐτὸν τὸν λόγο του. Περικλείει στὸ προοίμιό του μόνο αὐτὰ τὰ δύο δεδομένα: α) ὅτι οἱ ἐπαγγελίες τοῦ Θεοῦ στὸν λαὸ τοῦ Ἰσραὴλ μέσω τῶν Πατριαρχῶν καὶ τῶν Προφητῶν εἶναι ἀληθεῖς καὶ β) ὅτι στὸ πρόσωπο τοῦ Ἰησοῦ ἐκπληρώθηκαν ὅλες οἱ ἐπαγγελίες. Εἶναι ἐμφανὲς ὅτι ὁ Χρυσορρήμων δημιουργεῖ πραγματικὸ ἀρραγὲς μέτωπο ἀπέναντι στὸν σκεπτικισμό, τὴν ὀρθολογικὴ ἔνσταση, τὴ λογικοφανῆ ἀμφιβολία καὶ τὴν παράλογη μανία κατὰ τῆς χριστιανικῆς πίστης. Ἔχοντας, λοιπόν, δέσει ἐνώπιον ὅλων τὴν Ἀλήθεια, ζητᾶ ἀπὸ ὅλους, Ἰουδαίους καὶ Ἐθνικούς, νὰ ἑνωθοῦν σὲ ἕνα σῶμα, διότι μία εἶναι καὶ ἡ Ἀλήθεια. Αὐτὴ ἡ ἰδέα τοποθετεῖται στὸ μεθόριο μεταξὺ προοιμίου καὶ κύριου μέρους τῆς Ὁμιλίας του καὶ ἀποτελεῖ τὸ ἐπίκεντρο τῆς παιδαγωγικῆς στόχευσής της.

[13] *Ψαλμ.* 17, 50: «διὰ τοῦτο ἐξομολογήσομαί σοι ἐν ἔθνεσι, Κύριε, καὶ τῷ ὀνόματί σου ψαλῶ»· *Δευτ.* 32, 43: «εὐφράνθητε ἔθνη μετὰ τοῦ λαοῦ αὐτοῦ»· *Ψαλμ.* 117, 1: «αἰνεῖτε τὸν Κύριον πάντα τὰ ἔθνη, καὶ ἐπαινέσατε αὐτὸν πάντες οἱ λαοί».

Ἠσαΐα[14], χωρὶς τὴν παραμικρὴ ἀνάλυση ἢ ἐπεξήγηση. Τῆς σχετικῆς παράθεσης προτάσσεται ἡ εἰσαγωγικὴ πληροφορία, ὅτι ἀποτελοῦν τεκμήρια ἰσχύος τοῦ διδάγματος. Προκαλεῖ ἀπορία τὸ γεγονός, ὅτι ὁ Χρυσόστομος δὲν ἀναλύει τὰ διδακτικὰ «ἀπόστιχα» τῶν Ψαλμῶν, τοῦ Δευτερονομίου καὶ τοῦ Ἠσαΐα. Τὸ πράτει τοῦτο ὁ ἱερὸς Πατέρας διότι συνήθως ἀκολουθεῖ πιστὰ τὸ διδακτικὸ μοντέλο τοῦ Παύλου, ὄχι μόνον στὰ ἐξηγητικὰ ἀποσπάσματα τῶν ἔργων του, ἀλλὰ σὲ ὅλη τὴν ἔκταση τοῦ ὁμιλητικοῦ του ἔργου. Τὸ πράττει δὲ τοῦτο μὲ ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία, διακρινόμενος ὡς πρὸς τὴν ἐπιδέξια κατασκευὴ τῶν δικῶν του διδακτικῶν «ἀποστίχων». Ἡ διδαχή, ὡς τὸ πρῶτο μέρος μιᾶς κατήχησης στὸ πλαίσιο τῆς καθολικότητας τῆς πίστεως, δὲν μπορεῖ νὰ διαφέρει, διότι σὲ αὐτὴν τὴν περίπτωση ἡ κατηχητικὴ ὁμιλία θὰ καθίστατο αἱρετική. Ἐκεῖνο ποὺ μπορεῖ νὰ διαφέρει εἶναι τὸ δίδαγμα, καθὼς δὲν ἔχουμε μόνον ἕνα, ἀλλὰ πολὺ περισσότερα διδάγματα ἀπὸ μιὰ ἀλήθεια τῆς πίστεως. Γιὰ νὰ ἔχουμε ἕνα μόνο δίδαγμα πρέπει μεταξὺ τῆς διδαχῆς καὶ τοῦ διδάγματος νὰ παρεμβάλλεται κατάλληλο συνδετικὸ στοιχεῖο, τὸ ὁποῖο νὰ δημιουργεῖ μιὰ λογικὴ ἀλληλουχία μεταξύ τους. Αὐτὸς εἶναι ὁ λειτουργικὸς ρόλος τοῦ διδακτικοῦ τεκμηρίου. Τὸ διδακτικὸ τεκμήριο, δηλαδή, ἀναδεικνύει τὸ μέγεθος τῆς παιδαγωγικῆς διάνοιας τοῦ διδασκάλου, τοῦ ποιμένος, τοῦ κατηχητῆ. Αὐτὸς θὰ ἐπιλέξει ἀπὸ τὶς ἀπειράριθμες εἰκόνες εἴτε τὶς χρήσιμες ἢ τὶς κατάλληλες παραστάσεις καὶ τὶς πραγματικὲς ἀφορμές, εἴτε τὶς ἐπίκαιρες καὶ ἱστορικές, ἀλλὰ καὶ τὰ ἀναρίθμητα δημιουργήματα τοῦ ἀνθρωπίνου πνεύματος ποὺ τοῦ χρησιμεύουν. Μὲ τὶς ἐπιλογὲς αὐτὲς θὰ κατασκευάσει ἀσφαλῆ γέφυρα μετάβασης ἀπὸ τὴ διδαχὴ στὸ δίδαγμα καὶ ἀπὸ τὴν ἀλήθεια τῆς πίστης στὸ νόημα ποὺ δίνει ζωὴ στὸν πιστό. Μὲ τὰ διδακτικὰ τεκμήριά του ὁ χαρισματικὸς διδάσκαλος προσελκύει τὴν προσοχή, συνεγείρει τὸ συναίσθημα καὶ ὠθεῖ τὴ βούληση νὰ ἐνστερνιστεῖ τὸ δίδαγμα[15].

[14] *Ἡσ.* 11, 10.

[15] Ἡ διδασκαλία, δηλαδή, γιὰ νὰ ἔχει ἀποτέλεσμα πρέπει νὰ τροποποιεῖ καὶ νὰ μεταβάλλει τὴ συμπεριφορὰ τῶν μαθητῶν πρὸς τὴν ἐπιθυμητὴ καὶ ὄχι πρὸς ἀνεπιθύμητες κατευθύνσεις (R. Mager, *Διδακτικοί στόχοι και διδασκαλία*, μτφρ. H. Rademacker (Παιδαγωγική και Εκπαίδευση 12), εκδ. Εκδοτικός Οίκος Αφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1985, σ. 1). Οἱ διδακτικὲς ἐνέργειες στὸν ἐκπαιδευτικὸ χῶρο δὲν συντελοῦνται σὲ ἕνα τεχνοκρατικὸ καὶ νοησιαρχικὸ ἐπίπεδο, ἀλλὰ σὲ ἕνα ἐπίπεδο ἐλεύθερης συνάντησης προσώπων (βλ. Χρήστος Βασιλόπουλος, *Διδακτική του μαθήματος των Θρησκευτικών*, Θεσσαλονίκη 1996[2], σσ. 86-87 καὶ 89), τὰ ὁποῖα διαλέγονται ἀναπτύσσοντας διαπροσωπικές τους σχέσεις (ὁ Χρυσόστομος καταδεικνύει

ΙΙ. Τὸ δεύτερο μέρος τῆς Ὁμιλίας

Πιστεύουμε ὅτι, ἂν δὲν ὑπῆρχε τὸ δεύτερο μέρος τῆς Ὁμιλίας, ὁ Χρυσόστομος θὰ ἀνέλυε περισσότερο τὰ διδακτικὰ «ἀπόστιχα» τῶν Ψαλμῶν, τοῦ Δευτερονομίου καὶ τοῦ Ἡσαΐα. Ὡστόσο, τὸ δεύτερο μέρος τῆς Ὁμιλίας ἱκανοποιεῖ πλήρως τὸν παιδαγωγικὸ στόχο καὶ τὴ νοηματικὴ σύνδεση τῆς διδαχῆς μὲ τὸ δίδαγμα.

Στὸ δεύτερο μέρος τῆς Ὁμιλίας του, λοιπόν, ὁ Χρυσόστομος ἐπιδίδεται μὲ ἀξιοθαύμαστη παιδαγωγικὴ δεξιότητα στὴ δημιουργία ἑνὸς πρωτότυπου μαθήματος καθοδήγησης βίου, βασισμένο στὴν ἀποφθεγματικὴ χρήση Ψαλμικῶν στίχων. Καὶ αὐτὴ ἡ ἑνότητα διακρίνεται κατὰ μίμηση τοῦ Παύλου σὲ τρία μέρη: τὴ διδαχή, τὰ διδακτικὰ τεκμήρια καὶ τὸ δίδαγμα. Στὴν ἀρχὴ τῆς διδαχῆς δίδεται ἡ θεμελιωτικὴ ἀλήθεια τῆς πίστεως. Στὴ συνέχεια παρατίθενται ἐπιμέρους ἐξειδικεύσεις τῆς διδαχῆς, συνοδευόμενες ἀπὸ Ψαλμικὰ «ἀπόστιχα», τὰ ὁποῖα ἔχουν τὸν ρόλο τῶν διδακτικῶν τεκμηρίων. Ἔτσι, οἱ διδακτικοὶ Χρυσοστομικοὶ στίχοι καὶ τὰ διδακτικὰ ψαλμικὰ «ἀπόστιχα» συγκροτοῦν μία ἀντιφωνικὴ συνομιλία. Τὸ Ψαλμικὸ χωρίο εἶναι ἡ παιδαγωγικὴ ἀντήχηση τοῦ Χρυσοστομικοῦ διδάγματος, ἡ ἐπιφώνηση, ἡ ἐπανάληψη καὶ ἡ ἐπικρότησή του.

Οἱ Χρυσοστομικὲς προτάσεις εἶναι σύντομες, καθὼς ἀναφέρονται σὲ κοινὰ βιώματα. Εἶναι, ἐπίσης, εὔληπτες καὶ ἱκανὲς νὰ μεταδώσουν πολλὰ συμπυκνωμένα νοήματα. Καὶ τὰ Ψαλμικὰ χωρία εἶναι ἐπίσης εὔληπτες καὶ συμπυκνωμένες ἀποδόσεις νοημάτων. Ἐπειδὴ ψάλλονται ἀνελλιπῶς στὶς συνάξεις τῶν χριστιανῶν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ συγκρότησης τῶν πρώτων χριστιανικῶν κοινοτήτων –μέχρι καὶ σήμερα– ἀποτελοῦν σύμβολα ἑνὸς κοινοῦ κώδικα ἐπικοινωνίας τῶν

τὴν ἀξία τῶν διαπροσωπικῶν σχέσεων γιὰ τὴ μάθηση καὶ τὴν ἰσόρροπη συναισθηματικὴ ἀνάπτυξη τῶν παιδαγωγούμενων· βλ. Ἰωάννης Χρυσόστομος, *Πρὸς Α΄ Τιμόθεον*, ς΄, α΄, *PG* 62, 529: «Οὐδὲν γὰρ οὕτω πρὸς διδασκαλίαν ἐπαγωγόν, ὡς τὸ φιλεῖν καὶ φιλεῖσθαι»). Ἡ διδακτικὴ προσέγγιση θεμελιώνεται ἰδιαίτερα στὴν ἐποπτικότητα τῶν εἰκόνων (Ἰωάννης Βρετός, *Εικόνα και Σχολικό Εγχειρίδιο. Επιλογή, μεθοδολογική προσέγγιση, ανάγνωση*, αυτοέκδοση, Αθήνα 1999, σ. 28: «οι εικόνες που "μιλούν" στον μαθητή δραστηριοποιούν κίνητρα μάθησης και είναι περισσότερο αποτελεσματικές κατά τη διδασκαλία»), στὶς παιδαγωγικὲς ἀναζητήσεις, στὰ ἐνδιαφέροντα τῶν μαθητῶν καὶ στὶς προσωπικές τους ἐμπειρίες (Ἐμμανουὴλ Περσελῆς, *Σχολικὴ Θρησκευτικὴ Ἀγωγή*, ἐκδ. Γρηγόρη, Ἀθήνα 2004, σ. 32). Μὲ ἄλλα λόγια, «τὸ καλύτερο περιβάλλον ἐργασίας εἶναι αὐτὸ ποὺ προωθεῖ τὴν ὁμαδικὴ ἀλληλεπίδραση» (Θανάσης Τριλιανός, *Η κριτική σκέψη και η διδασκαλία της*, αυτοέκδοση, Αθήνα 2009, σ. 175), προάγοντας μὲ τὸν τρόπο αὐτὸν τὴν κριτικὴ σκέψη.

ἀπανταχοῦ χριστιανῶν εἴτε ἐξ Ἰουδαίων εἴτε ἐξ Ἐθνῶν. Ὁ ρυθμὸς ἐναλλαγῆς προτάσεων καὶ ψαλμικῶν χωρίων εἶναι γοργός, ὥστε ὁ λόγος τοῦ Χρυσοστόμου νὰ γίνεται συναρπαστικὸς ἀκόμη καὶ γιὰ τὸν ἀναγνώστη, πολλῷ δὲ μᾶλλον γιὰ τὸν ζωντανὸ ἀκροατή του.

Τὸν ρόλο τῆς συνδετικῆς πρότασης μεταξὺ τοῦ πρώτου καὶ τοῦ δεύτερου μέρους τῆς Ὁμιλίας κατέχει ἡ διατύπωση τῆς ἀκόλουθης ἀλήθειας τῆς πίστεως: ἡ ἐλπίδα τῆς σωτηρίας εἶναι χάρισμα τοῦ Ἁγίου Πνεύματος· ἡ παρουσία του στὴ ζωὴ τοῦ πιστοῦ δηλώνεται μὲ τὰ ἀγαθὰ ἔργα[16]. Μὲ ἄλλα λόγια, ἡ αὐθεντικὴ πνευματικὴ ζωὴ γνωρίζεται ἀπὸ τὰ ἔργα καὶ ὄχι ἀπὸ τὰ λόγια. Ἕνα ἀπὸ τὰ ἔργα αὐτὰ εἶναι ἡ ἐντρύφηση στὴν παιδαγωγία τοῦ Ψαλτήρα. Ὁ Ψαλτήρας δὲν διδάσκει μόνο γιὰ τὰ ὁρατὰ καὶ παροντικὰ ἀλλὰ καὶ γιὰ τὰ μελλοντικὰ καὶ ἀόρατα. Ὅμως, τὸ ἔργο τῆς ἀνάγνωσης, τῆς ἀκρόασης καὶ τῆς ψαλμωδίας του Ψαλτήρα, δὲν ἔχει ἀπὸ μόνο του καμία παιδευτικὴ καὶ παιδαγωγικὴ ὠφέλεια. Ὁ χριστιανὸς ὀφείλει νὰ ἐπικεντρωθεῖ στὴν προσπάθεια κατανοήσεως τῶν νοημάτων καὶ τῶν διδαγμάτων των Ψαλμικῶν χωρίων καὶ νὰ προσπαθήσει νὰ τὰ ἐφαρμόσει στὴ ζωή του ἔμπρακτα.

Μετὰ τὴν ἀνωτέρω γενικὴ πρόταση, ὁ Χρυσόστομος ἐκκινεῖ τὴν ἀντιφωνικὴ ἔκθεση τῶν δικῶν του διδακτικῶν στίχων καὶ τῶν ἀντίστοιχων τῶν ψαλμικῶν «ἀποστίχων». Αὐτὸ τὸ πράττει μὲ *βάση* τὰ κοσμολογικὰ δεδομένα τοῦ οὐρανοῦ καὶ τῆς γῆς[17], τῆς ξηρᾶς καὶ τῆς

[16] Ἰωάννης Χρυσόστομος, *Ὁμιλία ΚΘ΄*, σσ. 442-443: «Καθάπερ γὰρ τὴν ζωὴν ἡμῶν ἡ τροφὴ διακρατεῖ, καὶ ταύτην ἡ ζωὴ οἰκονομεῖ· οὕτως ἐὰν ἔχωμεν ἔργα ἀγαθά, τὸ Πνεῦμα ἕξομεν· κἂν τὸ Πνεῦμα ἔχωμεν καὶ ἔργα ἕξομεν ἀγαθά· ὡσπεροῦν καὶ τοὐναντίον, ἐὰν μὴ ἔργα ἔχωμεν, τὸ Πνεῦμα ἀφίπταται. Ἐὰν δὲ τοῦ Πνεύματος ἐρημωθῶμεν, καὶ περὶ τὰ ἔργα χωλεύσομεν» (*PG* 60, 651).

[17] *Αὐτόθι*, σ. 444: «Κἂν περὶ οὐρανοῦ θέλῃς μαθεῖν, πότερον μένει τοιοῦτος ἢ μεταβάλλεται, σαφῶς ἀποκρινεῖταί σοι καὶ ἐρεῖ, ὅτι *Οἱ οὐρανοὶ ὡς ἱμάτιον παλαιωθήσονται, καὶ ὡσεὶ περιβόλαιον ἑλίξεις αὐτοὺς ὁ Θεὸς καὶ ἀλλαγήσονται*. Καὶ περὶ τοῦ σχήματος ἂν θέλῃς ἀκοῦσαι, ἀκούσῃ πάλιν· *Ὁ ἐκτείνων τὸν οὐρανὸν ὡσεὶ δέρριν*. Κἂν περὶ τῶν νώτων αὐτοῦ βουληθῇ τις πλέον εἰδέναι, ἐρεῖ σοι πάλιν· *Ὁ στεγάζων ἐν ὕδασι τὰ ὑπερῷα αὐτοῦ*. Καὶ οὐδὲ ἐνταῦθα ἵσταται, ἀλλὰ καὶ περὶ τοῦ πλάτους καὶ τοῦ ὕψους σοι διαλέγεται, δεικνὺς ταῦτα ἰσόμετρα ὄντα· *Καθ' ὅσον* γάρ, φησίν, *ἀπέχουσιν ἀνατολαὶ ἀπὸ δυσμῶν, ἐμάκρυνεν ἀφ' ἡμῶν τὰς ἀνομίας ἡμῶν. Κατὰ τὸ ὕψος τοῦ οὐρανοῦ ἀπὸ τῆς γῆς ἐκραταίωσε Κύριος τὸ ἔλεος αὐτοῦ ἐπὶ τοὺς φοβουμένους αὐτόν*» (*PG* 60, 651).

θάλασσας[18], τῶν γεωμορφολογικῶν φαινομένων[19], τῆς οἰκοσυστημικῆς ἀνάγκης ἐναλλαγῆς τῆς ἡμέρας καὶ τῆς νύχτας[20], τῆς δυνατότητας τοῦ ἀνθρώπου νὰ ἀναπτύσσει γεωργία καὶ κτηνοτροφία, ἀξιοποιώντας τοὺς φυσικοὺς πόρους[21], καὶ νὰ ἀντιλαμβάνεται καὶ νὰ μετρᾶ τὸν χρόνο μέσῳ τῆς σελήνης[22]. Ἐκκινεῖ, ἐπίσης, ἀπὸ τὶς σχετικὲς διδασκαλίες γιὰ τὸ δισύνθετο τοῦ ἀνθρώπου, ποὺ δηλώνεται μὲ τὶς ἔννοιες τοῦ σώματος καὶ τῆς ψυχῆς[23], ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν ὑπέρβαση τοῦ θανάτου λόγῳ τοῦ πνευματικοῦ (ἀγγελοειδοῦς) στοιχείου τοῦ ἀνθρώπου[24]. Ὁ Χρυσόστομος συνεχίζει, ἐπίσης, μὲ τὴν ἴδια μέθοδο τῆς ἀντιφωνήσεως τῶν διδακτικῶν του πεζῶν στίχων μὲ ψαλμικὰ «ἀπόστιχα»,

---

[18] *Αὐτόθι*, σ. 444: «Κἂν τῆς γῆς τὰ θεμέλια περιεργάσῃ, οὐδὲ ταῦτά σε ἀποκρύψεται, ἀλλ' ἀκούσῃ ψάλλοντος αὐτοῦ καὶ λέγοντος, *Ὅτι ἐπὶ θαλασσῶν ἐθεμελίωσεν αὐτήν*» (*PG* 60, 651-652).

[19] *Αὐτόθι*, σ. 444: «Κἂν περὶ τῶν σεισμῶν ἐπιθυμήσῃς μαθεῖν πόθεν γίνονται, ἀπαλλάξει σε πάσης ἀπορίας, οὕτω λέγων» (*PG* 60, 652).

[20] *Αὐτόθι*, σ. 444: «Κἂν τῆς νυκτὸς ζητήσῃς τὴν χρείαν, καὶ ταύτην εἴσῃ παρ' αὐτοῦ μαθών, ὅτι *Ἐν αὐτῇ διελεύσονται πάντα τὰ θηρία τοῦ δρυμοῦ …*» (*PG* 60, 652)· σσ. 445-446: «*…* Διὰ τί οὕτω μέγας ὁ οὐρανός; Καὶ τοῦτο ἐρεῖ, ὅτι *Οἱ οὐρανοὶ διηγοῦνται δόξαν Θεοῦ*. Διὰ τί νὺξ καὶ ἡμέρα ἐγένετο; Οὐχ ἵνα φαίνωσι καὶ ἀναπαύωσι μόνον, ἀλλ' ἵνα καὶ παιδεύωσιν· *Οὐ γάρ εἰσι λαλιαὶ οὐδὲ λόγοι, ὧν οὐχὶ ἀκούονται αἱ φωναὶ αὐτῶν*» (*PG* 60, 52).

[21] *Αὐτόθι*, σσ. 444-445: «Διὰ τί οἶνος; Οὐχ ἵνα πίνῃς μόνον, ἐπεὶ ἤρκει καὶ ἡ τοῦ ὕδατος φύσις, ἀλλ' ἵνα καὶ εὐφρανθῇς καὶ ἡσθῇς· *Οἶνος* γὰρ *εὐφραίνει καρδίαν ἀνθρώπου*» (*PG* 60, 652)· σ. 445: «Ἀκούσῃ λέγοντος· *Πάντα πρὸς σὲ προσδοκῶσι δοῦναι τὴν τροφὴν αὐτοῖς εἰς εὔκαιρον*. Κἂν εἴπῃς, Διὰ τί τὰ κτήνη; ἀποκρίνεταί σοι, ὅτι καὶ ταῦτα διὰ σέ· *Ὁ ἐξανατέλλων* γάρ, φησί, *χόρτον τοῖς κτήνεσι, καὶ χλόην τῇ δουλείᾳ τῶν ἀνθρώπων*» (*PG* 60, 652).

[22] *Αὐτόθι*, σ. 445: «Τί τῆς σελήνης σοι χρεία; Ἄκουσον αὐτοῦ λέγοντος· *Ἐποίησε σελήνην εἰς καιρούς*. Καὶ ὅτι ἐποίησε γενητὰ πάντα τὰ ὁρώμενα καὶ τὰ μὴ ὁρώμενα, καὶ τοῦτο σαφῶς ἐδίδαξεν εἰπών· *Αὐτὸς εἶπε, καὶ ἐγενήθησαν· αὐτὸς ἐνετείλατο, καὶ ἐκτίσθησαν*» (*PG* 60, 652).

[23] *Αὐτόθι*, σ. 445: «Καὶ ὅτι θανάτου λύσις ἔσται, καὶ τοῦτό σε διδάσκει λέγων· *Ὁ Θεὸς λυτρώσεται τὴν ψυχήν μου ἐκ χειρὸς ᾅδου, ὅταν λαμβάνῃ με*. Πόθεν τὸ σῶμα ἡμῖν γέγονε; καὶ τοῦτο λέγει· *Ἐμνήσθη ὅτι χοῦς ἐσμεν*. Ποῦ πάλιν ἀπέρχεται; *Ἐπιστρέψει εἰς τὸν χοῦν αὐτοῦ*. Διὰ τί ταῦτα πάντα; Διὰ σέ. *Δόξῃ* γὰρ *καὶ τιμῇ ἐστεφάνωσας αὐτόν, καὶ κατέστησας αὐτὸν ἐπὶ τὰ ἔργα τῶν χειρῶν σου*» (*PG* 60, 652).

[24] *Αὐτόθι*, σ. 445: «Εἴχομέν τι κοινὸν πρὸς τοὺς ἀγγέλους οἱ ἄνθρωποι; Καὶ τοῦτο λέγει ψάλλων οὕτως· *Ἠλάττωσας αὐτὸν βραχύ τι παρ' ἀγγέλους*. Περὶ τῆς ἀγάπης τοῦ Θεοῦ· *Καθὼς οἰκτείρει πατὴρ υἱούς, ᾠκτείρησε Κύριος τοὺς φοβουμένους αὐτόν*. Περὶ τῶν μετὰ ταῦτα διαδεξομένων ἡμᾶς, καὶ τῆς ἀταράχου λήξεως ἐκείνης· *Ἐπίστρεψον*, φησί, *ψυχή μου, εἰς τὴν ἀνάπαυσίν σου*» (*PG* 60, 652).

διεισδύοντας σὲ ὑπαρξιακὰ καὶ ἠθικὰ ζητήματα. Ἐδῶ καταχωρίζονται τὰ ἐρωτήματα τοῦ κακοῦ[25], τῆς φύσεως τῆς ἁμαρτίας[26], τοῦ ἐφικτοῦ τῆς ἐπανόρθωσης τῶν σφαλμάτων καὶ τῆς ἀναμόρφωσης τοῦ ἀνθρώπου[27]. Ἐπιπροσθέτως, ἐπισημαίνεται ἡ πνευματικὴ ἀπειλὴ τῆς ματαιοδοξίας[28], καὶ ἡ ἀνάγκη ἱεράρχησης τῶν πνευματικῶν καὶ αἰώνιων ἀγαθῶν ἔναντι τῶν γήινων καὶ πρόσκαιρων[29]. Τέλος, ὁ Χρυσόστομος σχολιάζει τὸ φλέγον θέμα τῆς ἐνδοκοσμικῆς ἀδικίας, στὴν ὁποία ἀποδίδει διττὴ μορφή: ἀφενὸς αὐτὴν τῆς ἀπόλαυσης τῶν ἀδίκων καὶ τῆς στέρησης τῶν δικαίων καὶ ἀφετέρου αὐτὴν τῆς τιμωρητικῆς ἐξίσωσης δικαίων καὶ ἀδίκων[30]. Σὲ αὐτὸ τὸ ἠθικὸ πρόβλημα ὁ Χρυσόστομος

---

[25] *Αὐτόθι*, σσ. 445-446: «Διὰ τί οὕτω μέγας ὁ οὐρανός; Καὶ τοῦτο ἐρεῖ· ὅτι *Οἱ οὐρανοὶ διηγοῦνται δόξαν Θεοῦ*. Διὰ τί νὺξ καὶ ἡμέρα ἐγένετο; Οὐχ ἵνα φαίνωσι καὶ ἀναπαύωσι μόνον, ἀλλ' ἵνα καὶ παιδεύωσιν· *Οὐ γάρ εἰσι λαλιαὶ οὐδὲ λόγοι, ὧν οὐχὶ ἀκούονται αἱ φωναὶ αὐτῶν*. Πῶς ἡ θάλασσα περίκειται τῇ γῇ; *Ἄβυσσος ὡς ἱμάτιον τὸ περιβόλαιον αὐτῆς*· οὕτω γὰρ τὸ Ἑβραϊκὸν ἔχει» (*PG* 60, 652).

[26] *Αὐτόθι*, σ. 446: «Ἀπὸ δὲ τῶν εἰρημένων ἀρχὴν λαβόντες καὶ τὰ ἄλλα πάντα εἴσεσθε, τὰ περὶ Χριστοῦ, τὰ περὶ ἀναστάσεως, τὰ περὶ τῆς μελλούσης ζωῆς, τὰ περὶ ἀναπαύσεως, τὰ περὶ κολάσεως, τὰ περὶ τῶν ἠθικῶν λόγων, τὰ περὶ τῶν δογμάτων ἅπαντα, καὶ μυρίων ἀγαθῶν ἐμπεπλησμένον τὸ βιβλίον εὑρήσετε» (*PG* 60, 652).

[27] *Αὐτόθι*, σ. 446: «Κἂν εἰς πειρασμοὺς ἐμπέσῃς, πολλὴν ἐντεῦθεν λήψῃ παραμυθίαν· κἂν εἰς ἁμαρτήματα, μυρία φάρμακα κείμενα ἐνταῦθα εὑρήσεις· ἂν εἰς πενίαν, ἂν εἰς θλῖψιν, πολλοὺς τοὺς λιμένας ὄψει· κἂν δίκαιος ᾖς, πολλὴν ἀσφάλειαν ἐκεῖθεν καρπώσῃ· κἂν ἁμαρτωλὸς ᾖς, πολλὴν τὴν παραμυθίαν» (*PG* 60, 652-653).

[28] *Αὐτόθι*, σ. 446: «Κἂν ἐπάρῃ σε τὰ κατορθώματα, ἀκούσῃ λέγοντος· *Μὴ εἰσέλθῃς εἰς κρίσιν μετὰ τοῦ δούλου σου, ὅτι οὐ δικαιωθήσεται ἐνώπιόν σου πᾶς ζῶν*· καὶ εὐθέως ταπεινωθήσῃ» (*PG* 60, 653).

[29] *Αὐτόθι*, σ. 444-447: «Κἂν διάδημα ἔχῃς ἐπὶ τῆς κεφαλῆς, καὶ μέγα φρονῇς, μαθήσῃ ὅτι *Οὐ σώζεται βασιλεὺς διὰ πολλὴν δύναμιν, καὶ γίγας οὐ σωθήσεται ἐν πλήθει ἰσχύος αὐτοῦ*· καὶ δυνήσῃ μετριάζειν. Ἐὰν πλούσιος ᾖς καὶ ἐπίδοξος, πάλιν ἀκούσῃ Ψάλλοντος· *Οὐαὶ οἱ πεποιθότες ἐπὶ τῇ δυνάμει αὐτῶν, καὶ ἐπὶ τῷ πλήθει τοῦ πλούτου αὐτῶν καυχώμενοι*· καί, ὅτι *Ἄνθρωπος, ὡσεὶ χόρτος αἱ ἡμέραι αὐτοῦ, ὡσεὶ ἄνθος τοῦ ἀγροῦ, οὕτως ἐξανθήσει*· καί, *Οὐ συγκαταβήσεται ἡ δόξα αὐτοῦ ὀπίσω αὐτοῦ*· καὶ οὐδὲν ἡγήσῃ μέγα εἶναι τῶν ἐπὶ τῆς γῆς. Τὸ γὰρ πάντων λαμπρότερον, ἡ δόξα καὶ ἡ δυναστεία, ὅταν οὕτως εὐτελὴς ᾖ, τί ἕτερον ἄξιον ἂν εἴη λόγου τῶν ἐπὶ τῆς γῆς;» (*PG* 60, 653).

[30] Περὶ δικαιοσύνης βλ. ἐνδεικτικά: Χρῆστος Βούλγαρης, «Ἡ ἐν Χριστῷ ὑπέρβασις τῆς δικαιοσύνης τοῦ Θεοῦ εἰς τὴν Παλαιὰν Διαθήκην κατὰ τὸν Ἀπόστολον Παῦλον», *ΕΕΘΣΠΑ* ΜΒ΄ (2007), 139-150· Δανιὴλ Μητροπολίτης Καισαριανῆς Βύρωνος καὶ Ὑμηττοῦ, «Δικαιοσύνη. Ἀνθρώπινη καὶ Θεία», *Ἐκκλησία* 96.2 (2019), 116-

δίδει τὴν ἀπάντηση τῆς ἐσχατολογικῆς δικαιοσύνης. Ἐξηγεῖ ὅτι αὐτὰ ποὺ οἱ ἄνθρωποι καλοῦν τιμωρίες διακρίνονται ἀνάλογα μὲ τὰ ὑποκείμενα ποὺ τὶς ὑφίστανται. Οἱ δίκαιοι ὑποφέρουν *θλίψεις*, οἱ ἄδικοι *μάστιγες*[31]. Ἀκόμη καὶ ἂν ὑπάρχει διαβάθμιση στὸ μέγεθος τοῦ πόνου ποὺ προκαλοῦν, καὶ οἱ θλίψεις καὶ οἱ μάστιγες λειτουργοῦν παιδευτικά, θεραπευτικὰ καὶ σωτηριολογικὰ ὑπὸ τὸ πρίσμα τῆς ἐσχατολογικῆς δικαιοσύνης. Στὴν ἰδέα τῆς ἰσότητας ἐνώπιον τῆς τιμωρίας, ὁ Χρυσόστομος ἀντιτάσσει τὴν ἰδέα τῆς ἰσότητας στὴ σωτηρία.

Ὅλα αὐτὰ τὰ σπουδαῖα διδάγματα, τὰ παραθέτει ὁ ἱερὸς Πατέρας ἐπιγραμματικά, ἀποφθεγματικὰ καὶ τὰ ἐνισχύει μὲ τὴ χρήση Ψαλμικῶν χωρίων. Διδάσκει ὅτι στὸν Ψαλτήρα, τὴν πιὸ οἰκεία καὶ εὐρέως διαδεδομένη προσευχὴ τῶν χριστιανῶν, ὑπάρχει πλῆθος νοημάτων. Τὰ νοήματα αὐτὰ βοηθοῦν τὸν ἄνθρωπο, ὄχι μόνο νὰ θεραπεύσει τὶς ὑπάρχουσες ἠθικὲς πληγές του, ἀλλὰ καὶ νὰ προλάβει τὴ δημιουργία νέων μελλοντικῶν παθῶν. Μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο διατηρεῖται ἡ ἐλπίδα τῆς ἀπόλαυσης τῶν αἰωνίων μελλοντικῶν ἀγαθῶν, γιὰ τὰ ὁποῖα ὁμιλεῖ ὁ Παῦλος[32].

Περαιτέρω, ὁ Χρυσόστομος δηλώνει ρητά, ὅτι οἱ ἑρμηνεῖες τῶν Ψαλμῶν ὑπηρετοῦν τὴ χριστιανικὴ πίστη καὶ παιδαγωγία. Ὁ Ψαλτήρας εἶναι, ὡς γνωστόν, δημιούργημα προχριστιανικῆς θρησκευτικῆς ποίησης. Οἱ Ψαλμοὶ ἀνανοηματοδοτήθηκαν καὶ ἀπόκτησαν τὸν

131· Γρηγόριος Ζιάκας, «Ἀρχὲς τῆς χριστιανικῆς διδασκαλίας στὸν διάλογο μεταξὺ τῶν λαῶν γιὰ εἰρήνη καὶ δικαιοσύνη στὸν κόσμο», *ΕΕΘΣΠΘ* 9 (1999), 95-106· Χρήστος Κρικώνης, «Τὰ κοινωνικὰ προβλήματα τῆς "ἰσότητος καὶ δικαιοσύνης" κατὰ τοὺς Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας», στὸ *Πατερικὰ Θεολογικὰ Μελετήματα*, ἐκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1998, σσ. 410-457· Νεκτάριος Μητροπολίτης Κερκύρας, Παξῶν καὶ Διαποντίων Νήσων, «Μεταξὺ Θείας καὶ ἀνθρωπίνης δικαιοσύνης», στὸ *Χριστόδουλος. Ἀφιερωματικὸς Τόμος*, ἐκδ. Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἀθῆναι 2010, σσ. 317-325· Θεόδωρος Παπαθεοδώρου, «Ἡ ἔννοια τοῦ ὅρου Δικαιοσύνη εἰς τήν Παλαιάν Διαθήκην», *Ἑλληνορθόδοξος Βυζαντινός Πολιτισμός* 4.4 (2002), 32-33· Γεώργιος Πατρῶνος, «Δικαιοσύνη καὶ δικαίωση στὴν Ἁγία Γραφή», στὸ *Θεολογία καὶ Κοινωνία*, ἐκδ. Ἀποστολικὴ Διακονία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 2007, σσ. 99-129.

[31] Πρβλ. *Παρ.* 28, 28.

[32] Ἰωάννης Χρυσόστομος, *Ὁμιλία ΚΘ΄*, σ. 444: «Ὑπὲρ δὲ τούτων εὐχαριστήσωμεν τῷ Θεῷ, καὶ τὸν θησαυρὸν μεταχειριζώμεθα, *Ἵνα διὰ τῆς ὑπομονῆς καὶ τῆς παρακλήσεως τῶν Γραφῶν τὴν ἐλπίδα ἔχωμεν*, καὶ τῶν μελλόντων ἀπολαύσωμεν ἀγαθῶν· ὧν γένοιτο πάντας ἡμᾶς ἐπιτυχεῖν, χάριτι καὶ φιλανθρωπίᾳ» (*PG* 60, 651-652).

χαρακτήρα ἑνὸς κώδικα ἐπικοινωνίας μεταξὺ τῶν μελῶν τῆς Ἐκκλησίας πολὺ νωρίς. Ἤδη ἀπὸ τὸν πρῶτο αἰῶνα οἱ χριστιανοὶ μαζεύονταν σὲ οἰκίες καὶ ἔψελναν τοὺς Ψαλμούς[33]. Τὸ γεγονός, ὅτι ὄχι μόνον ὁ Χρυσόστομος, ἀλλὰ ὅλα τὰ κείμενα τῶν Πατέρων χρησιμοποιοῦν τὸν προχριστιανικὸ Ψαλτήρα ὡς χριστιανικὸ κώδικα ἐπικοινωνίας ἐνθαρρύνει μιὰ ὅμοια συμπεριφορὰ πρὸς τὰ Πατερικὰ κείμενα. Ἐπιτρέπει, δηλαδή, καὶ σὲ ἐπίπεδο ἀρχῆς, μιὰ φιλελεύθερη μεταγνωστικὴ προσέγγιση τῶν Πατερικῶν κειμένων. Ὁ σύγχρονος ἄνθρωπος, στὸν ὁποῖο συγκαταλέγεται καὶ ὁ χριστιανός, πρὶν μπεῖ στὸν κόπο νὰ ἀνακαλύψει τὸ νόημα ἑνὸς κειμένου, πρέπει νὰ πεισθεῖ ὅτι αὐτὴ καθαυτὴ ἡ διαδικασία ἀνάγνωσής του ἔχει νόημα γιὰ τὴ ζωή του. Προϋπόθεση τῆς φιλελεύθερης μεταγνωστικῆς προσέγγισης τῶν Πατερικῶν κειμένων εἶναι ἡ ἔντιμη καὶ φανερὴ δήλωση τῆς χριστιανικῆς τους ταυτότητας. Ἔντιμη μεταγνωστικὴ προσέγγιση εἶναι αὐτὴ ποὺ ἀναδιατυπώνει χωρὶς νὰ φαλκιδεύει, ποὺ αὐξάνει τὴ νοηματικὴ διαπερατότητα τοῦ κειμένου χωρὶς νὰ ἁλώνει τὸ ἀρχικό του νόημα, ποὺ ἀποθησαυρίζει χωρὶς νὰ βανδαλίζει καὶ προσφέρει πρόσθετη ἀξία χωρὶς νὰ γίνεται ἀσύδοτη.

III. Τελικὲς παρατηρήσεις

Τὰ Χρυσοστομικὰ ἔργα μποροῦν νὰ προσεγγιστοῦν μεταγνωστικὰ σὲ πνεῦμα ἐλευθερίας, διότι ὁ συγγραφέας τους ἦταν καὶ αὐτὸς ἐλεύθερο πνεῦμα. Ὁ Χρυσόστομος εἶναι ὁ κατ᾽ ἐξοχὴν παιδαγωγός, ὁ ὁποῖος δέτει στὴν ὑπηρεσία τοῦ παιδαγωγικοῦ στόχου κάθε μέσο, κάθε σχῆμα, κάθε χρήσιμο στοιχεῖο ἀπὸ ὅπου καὶ ἂν προέρχεται, προκειμένου νὰ διεισδύσει στὸ θεολογικὸ καὶ ἀνθρωπολογικὸ βάθος τῆς Ἁγίας Γραφῆς καὶ νὰ βρεῖ τὸ νόημά του γιὰ τὴ ζωὴ τῶν ἀνθρώπων. Μάλιστα, ὅταν ἕνα Χρυσοστομικὸ ὁμιλητικὸ ἔργο μεταφράζεται

[33] *Ἐφ.* 5, 19. Πρβλ. Μ. Ἀθανάσιος, *Πρὸς Μαρκελλῖνον εἰς τὴν ἑρμηνείαν τῶν Ψαλμῶν*, κ*ξ΄*, *PG* 27, 37C-40B. Βλ. καὶ H. J. Sieben, «Athanasius über den Psalter: Analyse seines Briefes an Marcellinus», *ThPh* 48.2 (1973), 157-173, ἐδῶ: 171–172. Ὁ Π. Χρήστου ὑποστηρίζει μὲ ὀρθὴ τεκμηρίωση ὅτι τὸ ἐν λόγῳ χωρίο δὲν ἀναφέρεται στοὺς Ψαλμοὺς τοῦ Δαβὶδ ἀλλὰ γενικὰ στὴν ψαλμωδία (Παναγιώτης Χρήστου, «Ἡ Ὑμνογραφία τῆς ἀρχαϊκῆς Ἐκκλησίας», στὸ *Θεολογικὰ Μελετήματα* (Υμνογραφικὰ 4), ἐκδ. Πατριαρχικὸν Ἵδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, Θεσσαλονίκη 1981, σσ. 15-69, ἐδῶ: 17-18).

στὴν καθομιλουμένη τῶν σύγχρονων γλωσσῶν, φαίνεται νὰ ἀνταποκρίνεται σὲ σύγχρονα παιδαγωγικὰ πρότυπα[34], ἐφόσον ἐντοπίζουμε τὰ ἀκόλουθα χαρακτηριστικά:

α) Γρήγορη ἐναλλαγὴ συμπυκνωμένων νοημάτων κατὰ τρόπο ἀποφθεγματικό. Μὲ αὐτὸν τὸν ρυθμὸ διατηρεῖται σφριγηλὸ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ἀκροατῆ καὶ γεννᾶται ἡ ἐπιθυμία του γιὰ περαιτέρω ἐμβάθυνση.

β) Κωδικοποίηση τοῦ καθοδηγητικοῦ λόγου χωρὶς πλατειασμοὺς καὶ περιττολογίες, μὲ ὕφος ἀπέριττο καὶ ἁπλό, ὥστε νὰ διερύνεται τὸ ἐλεύθερο πεδίο μιᾶς ἔντιμης μεταγνωστικῆς προσέγγισης.

Ἡ μεταγνωστικὴ προσέγγιση τῶν Πατερικῶν κειμένων ἀξιοποιεῖται ἀπὸ πολλὲς ἐπιστῆμες, ὅπως, μεταξὺ ἄλλων, ἡ ἀνθρωπολογία, ἡ γλωσσολογία, ἡ παιδαγωγικὴ καὶ ἡ ἠθική. Ἐκεῖ ποὺ ἡ ἐν λόγῳ προσέγγιση βρίσκει τὸ πιὸ πρόσφορο ἔδαφος ἀνάπτυξης εἶναι ὁ χῶρος τῶν εἰκαστικῶν καὶ μουσικολογικῶν ἐπιστημῶν οἱ ὁποῖες ἔχουν ἀντικείμενό τους τὶς λειτουργικὲς Τέχνες. Ἡ ἁγιογραφία, ἡ ὑμνογραφία, ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ ἡ ψαλτικὴ ἀποτελοῦν τὸ βιωματικὸ ἀνάβλυσμα τῶν πνευματικῶν νοημάτων τῶν Πατερικῶν κειμένων. Μερικὰ ἀπὸ αὐτὰ τὰ νοήματα παραμένουν ἀθέατα ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὴ διανοητικὴ σύλληψη τοῦ δημιουργοῦ τους καὶ φανερώνονται στὸ σῶμα τῆς Ἐκκλησίας μέσα ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ ἔκφραση κάποιου ἁγιογράφου, ὑμνογράφου, ναοδόμου, μελωδοῦ ἢ ψάλτη.

[34] Ἡ συμπεριφορὰ τῶν προτύπων τοῦ περιβάλλοντος ἔχει ἰσχυρὴ ἐπίδραση καὶ διαμορφώνει συνολικὰ τόσο τὸν τρόπο τῆς στάσης ζωῆς ὅσο καὶ τὴν ἐν γένει συμπεριφορὰ τῶν ἀτόμων (Νικόλαος Παπαδόπουλος – Δημήτριος Ζάχος, *Ψυχολογία*, εκδ. Κέντρου Ψυχολογικῶν Μελετῶν, Ἀθήνα 1985, σ. 297). Ὡς γνωστὸν ἡ βιωματικὴ γνώση κατασκευάζει πρότυπα, τὰ ὁποῖα μὲ τὴ χρήση παραδειγμάτων ἀξιοποιοῦνται ἐνεργητικὰ στὴ διδακτικὴ πράξη (Εμμανουήλ Κολιάδης, *Θεωρίες μάθησης και εκπαιδευτική πράξη. Γνωστικές θεωρίες*, τόμ. 3, αὐτοέκδοση, Ἀθήνα 1997, σ. 171).

Athanasios Glaros

A Life Lesson in Didactic "Aposticha" Comments on the 29th Homily of St. John Chrysostom

Study on the text of the 29th Homily of St. John Chrysostom entitled: "Commentary on the Epistle to the Romans, Homily 28. 'Now I say that Jesus Christ was made a minister of the circumcision for the truth of God, to confirm the promises made unto the fathers'," with the overarching aim of shaping a model lesson of life-guidance, grounded in the aphoristic use of Psalmic verses and in the pedagogical message they convey. The selection of the verses, the enrichment of each with a didactic apostichon –which condenses the metacognitive Chrysostomic interpretation– and the sequential arrangement of verses and interpretations compose a work of perennial value, capable of serving as a point of reference in the field of liturgical education. Chrysostomic works may indeed be approached metacognitively, for when a Chrysostomic homiletic text is rendered into the vernacular of modern languages, it seems to conform to contemporary pedagogical models: with a rapid alternation of concentrated meanings, and with a style unadorned and simple, thereby widening the free horizon of an honest metacognitive engagement. The metacognitive approach to Patristic texts is employed within the humanities. Where this approach finds its most fertile ground for development is in the domain of the visual and musicological sciences, whose subject matter is the liturgical Arts. Iconography, hymnography, architecture, and chant constitute the experiential outflow of the spiritual meanings contained in the Patristic writings. Some of these meanings remain hidden even from the intellectual conception of their author, yet are revealed within the body of the Church through the artistic expression of an iconographer, hymnographer, church architect, composer, or chanter.

Ευαγγελία Χαλδαιάκη

ΤΕΚΜΗΡΙΑ ΓΙΑ ΤΗ ΣΧΟΛΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

Στο Ιστορικό Αρχείο του Ωδείου Αθηνών [στο εξής: ΩΑ] υπάρχουν αρκετά τεκμήρια που αφορούν τη Σχολή Βυζαντινής και Εκκλησιαστικής Μουσικής [στο εξής: ΣΒΕΜ] και συγκεκριμένα τη διαδικασία που ακολουθήθηκε για την ίδρυσή της, γενικότερα θέματα της λειτουργίας της και αρχειακά δεδομένα για τη Σχολή καθεαυτήν, τους καθηγητές και τους μαθητές της. Τα εν λόγω στοιχεία εντοπίζονται στο Ιστορικό Αρχείο του ΩΑ, συγκεκριμένα στον υποφάκελο για τη ΣΒΕΜ, στους φακέλους εισερχόμενης και εξερχόμενης αλληλογραφίας, αλλά και στα πρακτικά των συνεδριάσεων του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου [στο εξής: ΜΔΣ] που διαχειρίζεται διοικητικά ζητήματα του ΩΑ. Στο σημείο αυτό ας αναφερθεί ότι τα έγγραφα στον φάκελο για τη ΣΒΕΜ είναι ενδεικτικά, καθώς δεν διασώζεται το σύνολο των εγγράφων που αφορούν πλήρη τη λειτουργία της Σχολής. Αιτία για το γεγονός αυτό αποτελεί το ότι όταν το ΩΑ μεταφέρθηκε στο νέο κτήριό του (από την οδό Πειραιώς στην οδό Βασιλέως Γεωργίου) το αρχείο του αρχικά και για αρκετά χρόνια φυλασσόταν στο υπόγειό του, με αποτέλεσμα αρκετά έγγραφα να έχουν χαθεί κατά τη μεταφορά ή να έχουν καταστραφεί λόγω των συνθηκών φύλαξής τους.

Στη συνέχεια της παρούσας εργασίας επιχειρείται μια παρουσίαση της ΣΒΕΜ του ΩΑ μέσω των σχετικών εγγράφων που απόκεινται στο αρχείο του ΩΑ, σε μια προσπάθεια να αναδειχθούν τα εν λόγω τεκμήρια.

Η ίδρυση της Σχολής Βυζαντινής και Εκκλησιαστικής Μουσικής

Η πιθανότητα ένταξης της βυζαντινής μουσικής στα διδασκόμενα μαθήματα του ΩΑ ήταν ένα θέμα που είχε τεθεί σε συζήτηση από την

έναρξη λειτουργίας του Ωδείου το 1874, συγκεκριμένα σε συνεδρίαση του ΜΔΣ της 19ης Σεπτεμβρίου[1]. Έκτοτε, ωστόσο, και μέχρι την επίσημη ίδρυση της ιδιαίτερης ΣΒΕΜ του ΩΑ το 1904, το ζήτημα παρέμενε σε αδράνεια. Μάλιστα, σε ολόκληρο τον ελλαδικό χώρο δεν υπήρχε οργανισμός που να επικεντρώνεται στη μουσική μόρφωση των ψαλτών. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα η ψαλτική να αφομοιώνεται εμπειρικά, να αναμιχθεί με τις ευρωπαϊκές αρμονίες και να συνδεθεί με τη ρινοφωνία[2]. Για τον λόγο αυτό, από ένα χρονικό σημείο κι έπειτα, η έναρξη διδασκαλίας της βυζαντινής μουσικής σε ωδειακό πλαίσιο κρίθηκε απαραίτητη.

Οι επίσημες ενέργειες ίδρυσης Σχολής Βυζαντινής και Εκκλησιαστικής Μουσικής στο ΩΑ ξεκίνησαν το 1902, με πρωτοβουλία του τότε διευθυντή του Ωδείου Γεώργιου Νάζου. Εφόσον πρόκειται για ένα μουσικό είδος στενά συνδεδεμένο με τον εκκλησιαστικό χώρο, η σύσταση μιας τέτοιας σχολής δεν μπορούσε παρά να γίνει σε συνεννόηση με τη Μητρόπολη Αθηνών και το Πατριαρχείο Κωνσταντινούπολης (με το δεύτερο μάλιστα να θεωρείται ο θεματοφύλακας της βυζαντινής μουσικής παράδοσης). Αρχικά επελέγη ο Ευστράτιος Παπαδόπουλος, τότε πρωτοψάλτης του Ιερού Ναού Εισοδίων της Θεοτόκου στο Πέρα της Κωνσταντινούπολης[3], προκειμένου να μετοικίσει στην Αθήνα για να ιδρύσει, οργανώσει και διδάξει στη ΣΒΕΜ του ΩΑ. Στο αρχείο του Ωδείου εντοπίστηκε μια επιστολή του Νάζου προς κάποιο φίλο του Χατζόπουλο στην Κωνσταντινούπολη, που τεκμηριώνει τα ανωτέρω:

Ἀθῆναι 2/15 Ὀκτωβρίου 1902
Ἀξιότιμε φίλε κύριε Χατζόπουλε
εἰς Κων/πολιν

Σήμερον συνέρχεται ἡ Ἱερὰ Σύνοδος ὅπως ἀποφασίσῃ καὶ ἐγκρίνῃ τὰς προτάσεις ἃς ὑπέβαλον αὐτῇ.

Μέρος τῶν προτάσεων τούτων ἀφορᾷ τὴν λειτουργίαν Σχολῆς σκοπὸν ἐχούσης τὴν τελειωτέραν μόρφωσιν τῶν ἱεροψαλτῶν τῆς Ἐκκλησίας μας, καὶ συνεπῶς τὴν ἀνύψωσιν τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς.

[1] Γεώργιος Δροσίνης (επιμ.), *Γεώργιος Νάζος και το Ωδείον Αθηνών*, Εκδόσεις Τυπογραφείου «Εστία», Αθήνα 1938, σ. 131.

[2] *Στο ίδιο.*

[3] Ο εν λόγω Ναός είναι γνωστός και ως «Παναγία του Πέρα».

Ἀλλὰ διὰ τὴν διδασκαλίαν τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς, ἤτοι τὴν ἀπὸ στόματος παράδοσιν, πρέπει αὐτοὶ οἱ διέποντες τὰ τῆς Ἐκκλησίας νὰ συντελέσωσιν εἰς τὴν ἀποστολὴν ἱεροψάλτου, καὶ ὡς τοιοῦτον, ὡς ἐνθυμεῖσθε ἐξέλεξα τὸν κ. Εὐστράτιον Παπαδόπουλον.

Συνεπῶς τὸ ἐνδιαφέρον ὅπερ εἴχατε διὰ τὰ ἐν γένει Ἐθνικά μας ζητήματα, καὶ τὰ ἀφορῶντα τὰ τῆς Ἐκκλησίας μας, μοὶ δίδει τὸ θάρρος νὰ σᾶς παρακαλέσω καὶ πάλιν νὰ φροντίσητε δι' ὅλων σας τῶν μέσων ὅπως ἐπιτύχωμεν τὴν ἔλευσιν τοῦ ἄνω ῥηθέντος ἱεροψάλτου, καθόσον ἡ κάθοδος αὐτοῦ θέλει κατὰ πολὺ διευκολύνει τὴν ἐργασίαν τοῦ προγράμματός μου τὸ ὁποῖο ἐν καιρῷ θέλω σᾶς καταστήσει γνωστόν· τοῦτο μόνον νὰ γνωρίζητε πρὸς εὐχαρίστησίν σας ὅτι τὸ ζήτημα τοῦτο περιέλαβον εἰς τὸ πρόγραμμα τοῦ Ὠδείου, μὲ τὴν ἐξασφάλισιν ὅτι οἱ διέποντες τὰ τῆς Ἐκκλησίας ἤθελον διευκολύνει τὴν ἐργασίαν ταύτην. Τὰ καθέκαστα θέλω σᾶς ἀναπτύξει προφορικῶς ὅταν δὰ ἔχω τὴν εὐχαρίστησιν νὰ σᾶς ἴδω εἰς Ἀθήνας. Πρὸς τούτοις δὲ γνωρίζω ὅτι ὁ Σεβασμιώτατος Μητροπολίτης Ἀθηνῶν θέλει ἐξασφαλίσει ὑλικῶς τὸν ἱεροψάλτην τοῦτον ὅπως ἡ ἐνταῦθα διαμονή του ἔπεται εὐχάριστος ἀπὸ ὑλικὴν καὶ ἠθικὴν ἔποψιν.

Οὐδέποτε θέλω λησμονήσει τὴν τόσον μόνον ἐκ μέρους ὑμῶν φιλικὴν συνδρομὴν καὶ φιλοξενίαν.

Εὐχαριστῶν ὑμᾶς καὶ πάλιν, διατελῶ μετὰ πλείσθης ὑπολήψεως πρόθυμος ὁ φίλος σας.
Γ. Νάξος[4].

Από τα πρακτικά των συνεδριάσεων του ΜΔΣ προκύπτει ότι το θέμα ίδρυσης της ΣΒΕΜ συζητήθηκε εκεί για πρώτη φορά τον Ιούλιο του 1903, οπότε και αποφασίστηκε η μετάβαση του Νάξου στην Κωνσταντινούπολη προκειμένου να συνεννοηθεί με το Πατριαρχείο και τον Παπαδόπουλο περί της ίδρυσης, διαμόρφωσης και διεύθυνσης της ΣΒΕΜ του ΩΑ:

[...] Τὸ Συμβούλιον κατόπιν ἀποφασίζει παμψηφεὶ ν' ἀναθέσῃ εἰς τὸν Διευθυντὴν τοῦ Ὠδείου Κ^ον Νάξον τὴν μελέτην τοῦ ζητήματος τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς κατόπιν συνεννοήσεως μετὰ τοῦ Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Ἀθηνῶν, ὅστις ἐξέφρασε πρὸς τὸν Κ^ον Νάξον τὴν ἐπιθυμίαν ὅπως τὸ Ὠδεῖον ἀσχοληθῇ τὸ δυνατὸν εἰς τὸ ζήτημα τοῦτο πρὸς ἵδρυσιν ἐν τῷ Ὠδείῳ Σχολῆς τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Τὸ Συμβούλιον μετὰ τὴν ἀνακοίνωσιν ταύτην τοῦ Διευθυντοῦ προτάσει τοῦ Κ^ου Μ. Δραγούμη, ὅστις πρῶτος εἶχε τὴν ἰδέαν τῶν συνεννοήσεων τοῦ Σ. Μητροπολίτου Ἀθηνῶν μετὰ τοῦ Διευθυντοῦ τοῦ Ὠδείου, ἀπεφάσισεν ὅπως μεταβῇ ὁ

[4] Ιστορικό Αρχείο Ωδείου Αθηνών, Αλληλογραφία, Εξερχόμενα 1902.

κ. Νάξος εἰς Κωνσταντινούπολιν ἵνα μελετήσῃ ἐκ τοῦ πλησίον τὰ πράγματα κατὰ τὰς ὑποδείξεις τοῦ Παναγιωτάτου Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως, πρὸς ὃν θέλει κομίσει συστατικὰ καὶ ἐπεξηγηματικὰ τὰς ἰδέας ταύτης γράμματα τοῦ Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Ἀθηνῶν. Τὸ Συμβούλιον δὲν ἐδίστασε νὰ παράσχῃ τὰ μέσα πρὸς μελέτην τοῦ σοβαροῦ καὶ δυσχεροῦς τούτου ζητήματος λαβὸν ὑπ' ὄψει τὴν φιλοπρόοδον ἐπιθυμίαν τοῦ Σεβ. Μητροπολίτου Ἀθηνῶν ὅπως κανονισθῶσιν, εἰ δυνατόν, ἐπὶ τὸ καλλιτεχνικότερον καὶ ἐπιστημονικῶς τὰ τῆς διδασκαλίας τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς παρ' ἡμῶν […][5].

Το θέμα επανήλθε στα πρακτικά τον Νοέμβριο του 1903, οπότε συζητήθηκε η μετάθεση του Παπαδόπουλου από την Κωνσταντινούπολη και διερευνήθηκαν οικονομικά ζητήματα:

[…] Ὁ Κ^ος^ Πρόεδρος ἀνακοινοῖ εἰς τὸ Συμβούλιον ὅτι ὁ Μητροπολίτης Ἀθηνῶν ζητεῖ τὴν χρηματικὴν συνδρομὴν τοῦ Ὠδείου ὅπως μετακληθῇ ἐκ Κων/πόλεως ὁ ἱεροψάλτης Εὐστράτιος Παπαδόπουλος διὰ τὴν ἵδρυσιν Σχολῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς.

Ἐπὶ τοῦ ζητήματος τούτου, τὸ Συμβούλιον ἀνέθεσεν εἰς τὸν Κ^ον^ Διευθυντὴν ὅπως ἐρωτήσῃ τὸν ταμίαν τοῦ Συλλόγου Κ^ον^ Ν. Καρυδιᾶν ἐὰν ὁ προϋπολογισμὸς ἐπιτρέπει τοιαύτην δαπάνην καὶ καταρτίσῃ προϋπολογισμὸν δαπάνης τῆς ἱδρυθησομένης Σχολῆς τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς καὶ ὑποβάλῃ τοῦτον εἰς τὸν Κ^ον^ Πρόεδρον […][6].

Ο Παπαδόπουλος όμως τελικά δεν δέχτηκε την πρόταση του Νάξου να μετοικίσει στην Αθήνα και να βοηθήσει στη σύσταση της ΣΒΕΜ. Ετέρα επιστολή του Νάξου, που εντοπίστηκε στο αρχείο του ΩΑ[7], προς τον μουσικολόγο Γεώργιο Παχτίκο, διαβεβαιώνει το γεγονός αυτό. Ο Νάξος στην εν λόγω επιστολή ζητούσε τη γνώμη του Παχτίκου για τον Κωνσταντίνο Α. Ψάχο, ο οποίος τού υποδείχτηκε για να αντικαταστήσει τον Παπαδόπουλο:

Ἀθῆναι 4/17 Νοεμβρίου 1903
Φίλτατε κύριε Παχτίκε
εἰς Κων/πολιν

[5] Ιστορικό Αρχείο Ωδείου Αθηνών, *Πρακτικά συνεδριάσεων του διοικητικού συμβουλίου. Συνεδρίασις της 6^ης^ Ιουλίου 1903*.

[6] *Στο ίδιο, Πρακτικά συνεδριάσεων του διοικητικού συμβουλίου. Συνεδρίασις της 27^ης^ Νοεμβρίου 1903*.

[7] Ιστορικό Αρχείο Ωδείου Αθηνών, Αλληλογραφία, Εξερχόμενα 1903.

Μετ' ἀπορίας μου εἶδον εἰς τὴν ἀπὸ 1ης τρέχοντος ἐπιστολήν σας νὰ μοὶ γράφητε ὅτι οὐδεμίαν ἐπιστολήν μου ἐλάβετε ἐκ Βρυξελλῶν· σᾶς εἶχον ἀποστείλη τοιαύτην ἐν ᾗ σᾶς ἔγγραφον ὅτι δὲν ἠδυνήθην νὰ εὕρω ἄλλην Instrumentation μὲ γαλλικὸν κείμενον ἥτις εἶναι καὶ ἡ καλλιτέρα παρὰ μόνον τὴν τοῦ κ. Gevaert. Ἐπειδὴ δὲ ἕνεκα τῶν διακοπῶν δὲν ὑπῆρχε τοιαύτη, καὶ διότι ἐπειγόμην ὅπως ἀναχωρήσω, παρεκάλεσα τὸν αὐτόθι ἀντιπρόσωπον τοῦ Ὠδείου ἵνα μοὶ ἀποστείλῃ τοιαύτην ἐνταῦθα· ἐπειδὴ δὲ ὡς φαίνεται θὰ ἐλησμόνησε τὴν παραγγελίαν μου, πρὸ μιᾶς ἑβδομάδας τῷ ἔγραψα ὑπενθυμίζων ταύτην. Πιστεύω ὅτι ἐντὸς τῆς προσεχοῦς ἑβδομάδας θὰ τὴν ἔχω καὶ θέλω ἀμέσως σᾶς τὴν ἀποστείλει.

Ὅσον ἀφορᾷ τὸ ζήτημα τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς, τὸ ἐμελέτησα ἀρκετὰ ὥστε νὰ ἀναλάβω καὶ τὴν ἐργασίαν ταύτην· ἔχω δὲ τὴν πεποίθησιν ὅτι ἂν οἱ διέποντες τὰ τῆς ἐκκλησίας ἤθελον μὲ βοηθήσει, θέλω τὸ φέρει εἰς πέρας.

Δυστυχῶς μανθάνω ὅτι ὁ κ. Εὐστρ. Παπαδόπουλος ἕνεκα οἰκογενειακῶν λόγων δὲν δύναται νὰ ἀναλάβῃ τὴν ὑπὸ τοῦ Σεβασμ. Μητροπολίτου προταθεῖσαν θέσιν. Σᾶς παρακαλῶ ἐμπιστευτικῶς νὰ μὲ πληροφορήσητε περὶ τῆς ἀξίας τοῦ ἱεροψάλτου κ. Κωνστ. Ψάχου, ἐὰν θὰ ἦτο κατάλληλος νὰ ἀνελάμβανε τὴν θέσιν ταύτην ἀντὶ τοῦ κ. Παπαδοπούλου. Σᾶς παρακαλῶ καὶ πάλιν νὰ ἐξετάσητε χωρὶς νὰ ἀνακοινώσητε εἰς οὐδένα τι περὶ τῆς πληροφορίας ἣν σᾶς ζητῶ.

Εἰς τὴν ἐπιστολήν μου ἣν σᾶς ἔγραφον ἐκ Βρυξελλῶν σᾶς ηὐχαρίστουν διὰ τὴν τόσον ἐκ μέρους ὑμῶν φιλικὴν συνδρομήν· ἀλλ' ἐπειδὴ ὡς φαίνεται αὐτὴ δὲν περιῆλθεν εἰς χεῖράς σας, διὰ τοῦτο σᾶς ἐκφράζω καὶ πάλιν τὰς εὐχαριστίας μου. Λίαν εὐχαρίστως θέλω ἀναλάβει τὴν ἐπίβλεψιν τῶν δημοτικῶν μελωδιῶν. Σᾶς παρακαλῶ δὲ εἰς ὅ,τι δήποτε νομίζετε ὅτι δύναμαι νὰ σᾶς φανῶ χρήσιμος νὰ ἀποτείνεσθε λίαν ἐλευθέρως πρὸς ἐμέ.

Πρὸς τὸν κ. Γαϊδεμβέργερ θέλω διαβιβάσει τὰ ὅσα μοὶ γράφετε καὶ προσωπικῶς θὰ φροντίσω διὰ τὴν ὑπόδεσίν σας ταύτην.-

Ὡς βλέπετε ἐκ τῆς ἐπιστολῆς μου ἁπλῆ τις παρεξήγησις εἶναι.-

Μένω μετὰ φιλικῶν προσρήσεων

Ὅλως ὑμέτερος φίλος σας

Γ. Νάζος[8].

Τον Οκτώβριο του 1904 ο Ψάχος όντως διορίζεται ως καθηγητής της νεόδμητης ΣΒΕΜ του ΩΑ, η οποία ξεκινάει δυναμικά τη λειτουργία της:

[8] *Στο ίδιο.*

[…] Τὸ Συμβούλιον κατόπιν διορίζει τὸν Κ^ον Ψάχον καθηγητὴν τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς, περὶ τῆς ἀμοιβῆς τοῦ ὁποίου ἔχει προνοήσει τὸ Ταμεῖον τῆς Ἱερᾶς Συνόδου […][9].

Οικονομικά θέματα της Σχολής Βυζαντινής και Εκκλησιαστικής Μουσικής

Η ΣΒΕΜ στεγαζόταν στο ΩΑ αλλά τον μισθό του καθηγητή της κάλυπτε η Ιερά Σύνοδος και η φοίτηση σ' αυτήν ήταν δωρεάν μέχρι το 1912. Επίσης η Σχολή δεχόταν διάφορες δωρεές από ομογενείς του εξωτερικού. Ωστόσο, το 1911 ο μητροπολίτης Αθηνών δήλωσε ότι δεν δύνατο να παρέχει πλέον πλήρως τον μισθό του Ψάχου, ύψους 400 δραχμών, αλλά μόνο το ποσό των 250 δραχμών μηνιαίως. Έτσι, για ένα διάστημα το ΩΑ κατέβαλε 150 δραχμές για να συμπληρωθεί το χρηματικό αντίτιμο της μηνιαίας αμοιβής του Ψάχου:

[…] 8) Κατόπιν τῶν γενομένων διαβημάτων παρὰ τοῦ Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου περὶ τῆς πληρωμῆς τῆς μισθοδοσίας τοῦ Καθηγητοῦ τῆς Βυζαντινῆς Σχολῆς Κ^ου Ψάχου, ἣν δὲν δύναται ἐφεξῆς ὁ Σεβασμιώτατος Μητροπολίτης νὰ καταβάλλῃ ἐξ ὁλοκλήρου, ὡς μέχρι τοῦδε ἐγίνετο, τὸ Συμβούλιον ἀποφασίζει νὰ συμμετάσχῃ εἰς τὴν πληρωμὴν καταβάλλον τῷ Κ^ῳ Ψάχῳ δραχμὰς ἑκατὸν πεντήκοντα (150) κατὰ μῆνα […][10].

Το 1912 ο μητροπολίτης ανακοίνωσε προφορικά στον Νάζο πως δεν μπορούσε να δίνει στο εξής ούτε τις 250 δραχμές, αλλά μόνο 50 δραχμές *«ἐξ ἰδίων»*. Το ΩΑ, που το διάστημα εκείνο βρισκόταν σε δυσχερή οικονομική θέση, δεσμεύτηκε να εξασφαλίσει το ποσό των 250 δραχμών για τον μισθό του Ψάχου, αναπληρώνοντας προσωρινώς τη συνδρομή του μητροπολίτη. Για τον λόγο αυτόν το 1912 προστέθηκαν δίδακτρα 4 δραχμών μηνιαίως στους μαθητές της ΣΒΕΜ. Τα σχετικά αναφέρονται σε συνεδρίαση του ΜΔΣ της 3^ης Νοεμβρίου 1912:

[…] 3._ Βυζαντινὴ Σχολή. Εἶναι γνωστὸν ὅτι ἡ Βυζαντινὴ Σχολὴ ἱδρύθη ἐν τῷ Ὠδείῳ μετὰ τὴν οἰκονομικὴν αὐτινὸς ἐξασφάλισιν ἐκ μέρους τοῦ Πανιερωτάτου Μητροπολίτου Ἀθηνῶν Κυρίου Θεοκλήτου ἀναλαβόντος τὴν ὑποχρέωσιν τῆς μισθοδοσίας τοῦ Καθηγητοῦ τῆς Βυζαντινῆς Σχολῆς

[9] Ιστορικό Αρχείο Ωδείου Αθηνών, *Πρακτικά συνεδριάσεων του διοικητικού συμβουλίου. Συνεδρίασις της 20ης Οκτωβρίου 1904*.

[10] *Στο ίδιο, Πρακτικά συνεδριάσεων του διοικητικού συμβουλίου. Συνεδρίασις της 3ης Ιουνίου 1911*.

Κυρίου Κ. Ψάχου ἐκ δραχ. τετρακοσίων (400) κατὰ μῆνα ἐκ τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Ταμείου. Κατὰ τὸ παρελθὸν ὅμως ἔτος ὁ Πανιερώτατος δι' ἐγγράφου του παρεκάλεσε τὸ Διοικ. Συμβούλιον τοῦ Μουσ. καὶ Δραμ. Συλλόγου ὅπως ἀναλάβῃ τὸ Ὠδεῖον μέρος ἐκ τῆς μισθοδοσίας τοῦ Κυρίου Κ. Ψάχου. Τὸ Συμβούλιον τότε μετὰ μεγάλης δυσκολίας ἠναγκάσθη νὰ δεχθῇ τὴν παράκλησιν τοῦ Πανιερωτάτου ὁρῖσαν μηνιαῖον ἐπίδομα ἐκ δραχμῶν ἑκατὸν πεντήκοντα (150) μηνιαίως. Ἤδη κατὰ τὴν ἔναρξιν τῶν μαθημάτων τοῦ τρέχοντος σχολικοῦ ἔτους ὁ Πανιερώτατος ἀναχωρῶν διὰ τὰς ἀπελευθερωθείσας χώρας ἐδήλωσε προφορικῶς εἰς τὸν Κύριον Πρόεδρον τοῦ Συλλόγου, ὅτι διὰ λόγους οἰκονομικοὺς ἀδυνατεῖ νὰ ἐξακολουθήσῃ τὴν ἐκ δραχ. 250 ἐπιχορήγησίν του ἐκ τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Ταμείου καὶ ὅτι προσφέρεται νὰ δίδῃ ἐξ ἰδίων του εἰς τὸν Κ^ον^ Κ. Ψάχον δραχμὰς πεντήκοντα (50) μηνιαίως.

Τὸ Συμβούλιον εὑρέθη εἰς πολὺ δύσκολον θέσιν καθόσον ὁ Προϋπολογισμός του ἀρκούντως βεβαρημένος δὲν ἐπιδέχεται ἐπὶ πλέον αὔξησιν εἰς περιστάσεις μάλιστα τόσον ἀνωμάλους. Ἀφ' ἑτέρου ὅμως ἐκτιμὸν τὰς πολυτίμους ἐργασίας τοῦ Καθηγητοῦ Κυρίου Κ. Ψάχου καὶ συναισθανόμενον τὴν δύσκολον θέσιν εἰς ἣν οὗτος ἤθελε περιέλθῃ, ἀποφασίζει ὅπως ἐπιβάλῃ δίδακτρα εἰς τοὺς μαθητὰς τῆς Βυζαντινῆς δραχμὰς τέσσαρας (4) μηνιαίως, ἀναλάβῃ δὲ προσωρινῶς τὴν καταβολὴν τῶν 250 δραχμῶν τοῦ Σεβασμιωτάτου μέχρι τῆς ἐπανόδου αὐτοῦ μετὰ τὸν ὁποῖον τὸ Συμβούλιον θέλει συνεννοηθῇ περὶ τοῦ ὁριστικοῦ διακανονισμοῦ τοῦ ζητήματος […][11].

Το θέμα επανέρχεται στις 17 Νοεμβρίου 1912:

[…] 1._ Μεθ' ὃ τὸ Συμβούλιον ἐπανέρχεται ἐπὶ τοῦ ζητήματος τῆς Βυζαντινῆς Σχολῆς καὶ ὁρίζει Ἐπιτροπήν, ὅπως ἐπισκεφθῇ τὸν Πανιερώτατον καὶ συνεννοηθῇ περὶ τοῦ ὁριστικοῦ διακανονισμοῦ τοῦ ζητήματος τούτου. Ἡ Ἐπιτροπὴ ἀπετελέσθη ἐκ τῶν Κυρίων: Θ. Μαρίνου, Γ. Νάξου καὶ Δ. Σακελλαρίου […][12].

Από το 1913 η αμοιβή του Ψάχου καταβαλλόταν από το ταμείο του ΜΔΣ, ενώ η Ιερά Σύνοδος παρείχε στο ΩΑ 100 δραχμές κάθε μήνα για τις ανάγκες της ΣΒΕΜ:

[…] 8._ Γενομένης καὶ πάλιν συζητήσεως περὶ τῆς Βυζαντινῆς Σχολῆς τοῦ Ὠδείου ἀποφασίζεται ὅπως ὁ Καθηγητὴς τῆς Βυζαντινῆς Κύριος Κ.

[11] *Στο ίδιο, Πρακτικά συνεδριάσεων του διοικητικού συμβουλίου. Συνεδρίασις της 3ης Νοεμβρίου 1912.*

[12] *Στο ίδιο, Πρακτικά συνεδριάσεων του διοικητικού συμβουλίου. Συνεδρίασις της 17ης Νοεμβρίου 1912.*

Ψάχος πληρώνεται ἐκ τοῦ Ταμείου τοῦ Συλλόγου δραχ. τετρακοσίας (400) μηνιαίως καὶ καθ' ὅλους τοὺς μῆνας. Αἱ γενόμεναι εἰς τὸν Κ^ον^ Ψάχον μηνιαῖαι καταβολαὶ ἐκ δραχ. 250 ἐπὶ 12 μῆνας, ἤτοι ἐν ὅλῳ δραχ. 3000 ὡς προσωρινὸν δάνειον ἀναγνωρίζονται ὡς μισθοδοσία […][13].

Το ποσό που κατέβαλε η Μητρόπολη συγκεντρωνόταν από τις ιερές μονές, όπως φαίνεται από επιστολή του Νάζου προς τον μητροπολίτη Αθηνών, συνταχθείσα το 1917, όπου γίνεται μια επισκόπηση της σχέσης της Μητρόπολης με τη ΣΒΕΜ:

Ο ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ
ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ
ΣΥΛΛΟΓΟΣ
Ἀριθ. $\frac{\text{πρωτ.διεκπ.}}{}$ *809*

Ἐν Ἀθήναις τῇ 28η Φεβρουαρίου 1917
Πρὸς τὸν Πανιερώτατον Μητροπολίτην Ἀθηνῶν
καὶ Πρόεδρον τῆς Ἱ. Συνόδου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος
Κύριον Κ^ον^ Θεόκλητον
Ἐνταῦθα

Πανιερώτατε,

Λαμβάνομεν τὴν τιμὴν νὰ ὑποβάλωμεν Ὑμῖν εὐλαβῶς τὰ ἑξῆς: Τὸ Διοικητικὸν Συμβούλιον τοῦ Μουσικοῦ καὶ Δραματικοῦ Συλλόγου ἐν ταῖς τελευταίαις αὐτοῦ συνεδρίαις ἠσχολήθη καὶ αὖθις μὲ τὸ ζήτημα τῆς ἐν τῷ Ὠδείῳ Σχολῆς τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς. Ἡ Σχολὴ αὕτη, ἱδρυθεῖσα τῷ 1904 πρωτοβουλίᾳ τῆς Ὑμετέρας Πανιερότητος καὶ ἐπιμελείᾳ τοῦ Διευθυντοῦ τοῦ ἡμετέρου Ὠδείου Κ^ου^ Γ. Νάζου ὑπὸ τὰς γνωστὰς ἱστορικὰς περιστάσεις λειτουργεῖ μέχρι σήμερον ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ ἀρχικοῦ προγράμματος τοῦ ἐγκριθέντος ὑπὸ τῆς Ἱερᾶς Συνόδου. Καὶ μέχρι μὲν τοῦ ἔτους 1911 ἡ Σχολὴ ἐλειτούργησεν ἀπροσκόπτως· ἡ Ἱερὰ Σύνοδος συμφώνως πρὸς τὰς κατὰ τὴν ἵδρυσιν τῆς Σχολῆς ἀναληφθείσας ὑποχρεώσεις (ἔγγραφον Ἱ. Συνόφου ἀριθμ. $\frac{4407}{2970}$ *ἀπὸ 12 Ἰουλίου 1904), κατέβαλεν ἐκ τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ Ταμείου τὴν μισθοδοσίαν τοῦ εἰδικοῦ Καθηγητοῦ τοῦ διδάσκοντος τὴν Βυζαντινὴν μουσικὴν ἐπὶ τῇ βάσει τῶν ὑπὸ τῆς Μ. Ἐκκλησίας ἐγκεκριμένων κειμένων καὶ τῆς παραδόσεως, κατέβαλε δὲ πρὸς τούτοις καὶ τὴν ἀποζημίωσιν τῶν διὰ τὴν διδασκαλίαν τῆς Ὑμνολογίας καὶ τῆς Λειτουργικῆς προσληφθέντων καθη-*

[13] *Στο ίδιο, Πρακτικά συνεδριάσεων του διοικητικού συμβουλίου. Συνεδρίασις της 15ης Ιουνίου 1913.*

γητῶν. Τὸ Ὠδεῖον Ἀθηνῶν ἀφ' ἑτέρου ἀνέλαβε νὰ στεγάσῃ τὴν Βυζαντινὴν Σχολὴν καὶ νὰ παραχωρήσῃ δωρεὰν διδασκαλίαν ὅλων τῶν ὑποχρεωτικῶν μαθημάτων τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς.

Ἀπὸ τοῦ 1911 ὅμως τὸ Ἐκκλησιαστικὸν Ταμεῖον κατ' ἀρχὰς μὲν ἐλάττωσε τὴν μισθοδοσίαν τοῦ Κ^ου Κ. Ψάχου καὶ περιέκοψε τοὺς μισθοὺς τοῦ βοηθοῦ τοῦ κ. Ν. Παπᾶ καὶ τῶν καθηγητῶν τῶν ὑποχρεωτικῶν μαθημάτων. Ἀκολούθως δὲ περιέκοψε καὶ τὸν μισθὸν τοῦ εἰδικοῦ καθηγητοῦ Κ^ου Κ. Ψάχου. Ἡ σχολή, ὡς ἦν ἐπόμενον, διέτρεξε κίνδυνον διαλύσεως ὃν προέλαβε τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ἡμετέρου Διευθυντοῦ ὑποστηρίξαντος παρὰ τῷ Συμβουλίῳ τὴν ἀνάγκην τῆς ἀντὶ πάσης δυσίας διατηρήσεως Σχολῆς ἱδρυθείσης μὲ τόσας χρηστὰς ἐλπίδας καὶ ἐχούσης τόσον εὐγενῆ προορισμόν.

Εἰς τὰς προσπάθειας τοῦ Κ^ου Διευθυντοῦ ἦλθε τότε σπουδαῖος ἀρωγὸς ἡ Ὑμετέρα Πανιερότης ἥτις ἀναγνωρίζουσα τὰς δυσκολίας τοῦ Δ. Συμβουλίου, ὅπως ἀναλάβῃ μόνον του τὴν συντήρησιν τῆς Σχολῆς, ηὐδόκησε νὰ δηλώσῃ ὅτι προσφέρει εἰς τὸ Ὠδεῖον 100 δρ. μηνιαίως. Συστάσει τοῦ Κ^ου Νάξου ἐπεβλήθησαν ἔκτοτε τῇ αἰτήσει καὶ τῶν μαθητῶν μικρὰ δίδακτρα [4 δρ. μηνιαίως] καὶ οὕτως ἐκανονίσθη ἀπὸ τοῦ 1913 προσωρινῶς τὸ ζήτημα τῆς Βυζαντινῆς Σχολῆς τοῦ Ὠδείου.

Ἤδη προκειμένου νὰ κανονισθῇ ὁριστικῶς τὸ ζήτημα τῆς Βυζαντινῆς Σχολῆς, λαμβάνομεν τὸ θάρρος νὰ παρακαλέσωμεν τὴν Ὑμετέραν Πανιερότητα, ὅπως ἀντὶ τοῦ μέχρι τοῦδε συστήματος τῆς καταβολῆς τοῦ ἐκ δρ. 100 ἐπιδόματος διὰ μέσου τῶν Ἱ. Μονῶν διατάξῃ τὴν συγκέντρωσιν τοῦ ποσοῦ τούτου ἐν τῇ Ἱερᾷ Μητροπόλει, καθ' ὅσον παρετηρήθη ὅτι τὰ Ἡγουμενοσυμβούλια τῶν Ἱ. Μονῶν ἐλάττωσαν τελευταίως τὴν συνδρομὴν αὐτὴν εἰς τρόπον ὥστε νὰ μὴν συμποσοῦται τὸ ποσὸν τῶν 1200 δρχ. τὰς ὁποίας ἡ Ὑμ. Πανιερότης εἶχεν εὐδοκήσῃ νὰ ὁρίσῃ.

Συνημμένως πέμπομεν ἰδιαίτερον σημείωμα ἐμφαῖνον τὰ καταβληθέντα ποσὰ ἐκ μέρους τῶν Ἱ. Μονῶν ἀπὸ τοῦ ἔτους 1913 μέχρι σήμερον.

Ἀσπαζόμενοι τὴν δεξιὰν τῆς Ὑμετέρας Πανιερότητος διατελοῦμεν ἐν εὐλαβείᾳ μετὰ βαθυτάτου σεβασμοῦ τέκνα Αὐτῆς ἐν Χριστῷ.

Ὁ Γραμματεύς — *Ὁ Πρόεδρος*

(ὑπογρ.) Δ. Σακελλάριος — *(ὑπογρ.) Γ. Μπαλτατζῆς*[14].

Κάποια χρόνια αργότερα η Ιερά Αρχιεπισκοπή Αθηνών προκήρυσσε στην αρχή κάθε διδακτικού έτους ορισμένο αριθμό υποτροφιών για τη φοίτηση στη σχολή. Οι υπότροφοι επιλέγονταν από την Αρχιεπισκοπή σε συνεργασία με το Ωδείο, έπειτα από συμμετοχή των

[14] Ιστορικό Αρχείο Ωδείου Αθηνών, Αλληλογραφία, Εξερχόμενα 1917.

υποψήφιων σε σχετικό διαγωνισμό. Η Αρχιεπισκοπή αναλάμβανε την εξόφληση της εγγραφής και των διδάκτρων των υπότροφων για ένα χρόνο. Στο αρχείο του ΩΑ εντοπίστηκε ένας φάκελος που περιέχει τις προκηρύξεις κάποιων από τους διαγωνισμούς, τις αιτήσεις των υποψήφιων εξεταζόμενων και τους επιλεγέντες και επιλαχόντες υπότροφους της ΣΒΕΜ για τα έτη 1961, 1963, 1964, 1966, 1967, 1969, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975 και 1976[15]. Από τα στοιχεία αυτά αντλούμε διάφορες σημαντικές πληροφορίες σχετικά με τους διαγωνισμούς αυτούς[16].

Οι προκηρύξεις όριζαν πως στις εξετάσεις:

> *[…] δύνανται νὰ μετάσχουν κατόπιν αἰτήσεως καλλίφωνοι σπουδασταὶ Γυμνασίου ἢ Ἐκκλησιαστικῶν Σχολῶν καὶ Φροντιστηρίων ἢ Παιδαγωγικῶν Ἀκαδημιῶν ἢ Φοιτηταὶ Πανεπιστημίου μέχρις ἡλικίας 25 ἐτῶν, ἐπιθυμοῦντες νὰ φοιτήσουν εἰς τὴν ὡς ἄνω Σχολὴν τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν διὰ νὰ τύχουν Πτυχίου Ἱεροψάλτου ἢ Μουσικοδιδασκάλου ἢ Διπλώματος Μουσικοδιδασκάλου συμφώνως πρὸς τὸ σχετικὸν Ν. Διάταγμα τῆς 10ης Νοεμβρίου 1936.*

Οι υποψήφιοι κρίνονταν *«[…] ἐπὶ τῇ βάσει τῶν μουσικῶν φωνητικῶν καὶ γραμματικῶν προσόντων αὐτῶν, ὡς καὶ τοῦ ἤθους των»*. Στις προκηρύξεις των διαγωνισμών των ετών 1961, 1963, 1964, 1966 και 1967 αναφέρεται επίσης ότι:

> *[…] προκειμένου δὲ περὶ ὑποψηφίων ὑποτρόφων μὲ ἴσα προσόντα θὰ ἐκλεγοῦν κατὰ προτίμησιν μεταξὺ κληρικῶν, τέκνων ἱερέων, φοιτητῶν τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου καὶ σπουδαστῶν τῶν Παιδαγωγικῶν Ἀκαδημιῶν.*

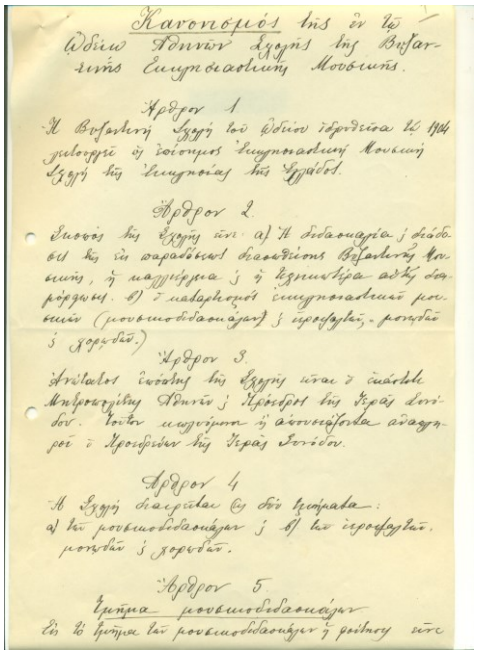
Η λειτουργία της Σχολής Βυζαντινής και Εκκλησιαστικής Μουσικής

Στον φάκελο για τη ΣΒΕΜ που υπάρχει στο Ιστορικό Αρχείο του ΩΑ βρίσκεται πληθώρα εγγράφων που τεκμηριώνουν τη λειτουργία της Σχολής, όπως κανονισμοί σπουδών, προϋπολογισμοί, προγράμματα

[15] *Στο ίδιο*, Σχολή Βυζαντινής και Εκκλησιαστικής Μουσικής.

[16] Οι εν λόγω πληροφορίες μπορούν να αναζητηθούν, αναλυτικά παρουσιαζόμενες, στο: Ευαγγελία Χαλδαιάκη, «Από το Αρχείο του Ωδείου Αθηνών: Διαγωνισμοί της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών για την ανάδειξη υποτρόφων της Σχολής Βυζαντινής και Εκκλησιαστικής Μουσικής (δεκαετίες 1960-1970)», *Νέος Μουσικός Ελληνομνήμων* 1, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2018, σσ. 106-114.

σπουδών, σχέδια και προτάσεις επί των προγραμμάτων σπουδών, ωρολόγια προγράμματα, προγράμματα εξετάσεων, προσκλήσεις και προγράμματα εκδηλώσεων[17]. Συνοδευτικά σε αυτά τα έγγραφα μπορούν να εξεταστούν και επιστολές υποψήφιων καθηγητών, επιστολές καθηγητών, επιστολές, αιτήσεις και βεβαιώσεις μαθητών και γενικότερα εισερχόμενη και εξερχόμενη αλληλογραφία σχετική με τη ΣΒΕΜ, που φυλάσσεται σε αντίστοιχους φακέλους του αρχείου, όπως και τα πρακτικά των συνεδριάσεων του ΜΔΣ. [*Βλ. ενδεικτικά ανάλογα τεκμήρια στις παρακάτω Εικόνες 1*].



Κανονισμός της εν τῷ
Ωδείῳ Ἀθηνῶν Σχολῆς τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς.

Ἄρθρον 1
Ἡ Βυζαντινὴ Σχολὴ τοῦ Ὠδείου ἱδρυθεῖσα τῷ 1914 μετονομάζεται εἰς Σχολὴν Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος.

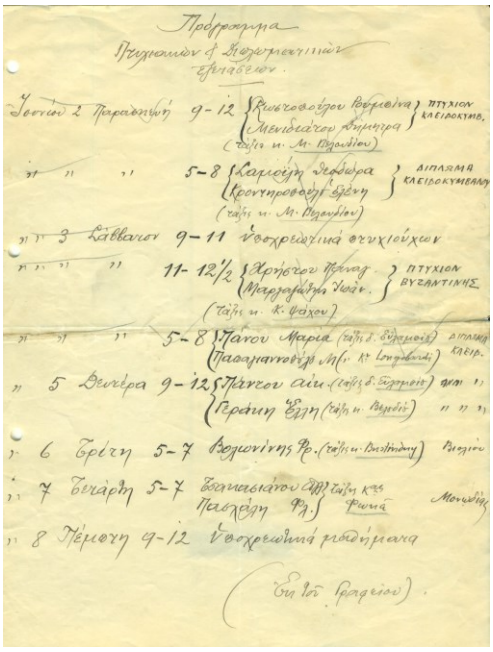
Ἄρθρον 2
Σκοπὸς τῆς Σχολῆς εἶναι: α) Ἡ διδασκαλία καὶ διάδοσις τῆς ἐν παραδόσει διαμορφώσεως Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ἤτοι μαθήματα καὶ ἐξετάσεις αὐτῆς διαμορφωμένης. β) Ἡ μαθητεία ἐκκλησιαστικῶν μουσικῶν (μουσικοδιδασκάλων) καὶ ἱεροψαλτῶν, μοναζόντων καὶ χορωδῶν.)

Ἄρθρον 3.
Ἀντίκλητος ἐνώπιον τῆς Σχολῆς εἶναι ὁ ἐκάστοτε Μητροπολίτης Ἀθηνῶν καὶ Πρόεδρος τῆς Ἱερᾶς Συνόδου. Τοῦτον μυοῦνται καὶ ἀποκηρύσσονται ἀδαγῶς οἱ Προεδρεύοντες τῆς Ἱερᾶς Συνόδου.

Ἄρθρον 4
Ἡ Σχολὴ διαιρεῖται εἰς δύο τμήματα:
α) τῶν μουσικοδιδασκάλων καὶ β) τῶν ἱεροψαλτῶν, μοναζόντων καὶ χορωδῶν.

Ἄρθρον 5
Τμῆμα μουσικοδιδασκάλων
Εἰς τὸ τμῆμα τῶν μουσικοδιδασκάλων ἢ μαθητεία εἶναι

Εικόνα 1α.
Απόσπασμα κανονισμού σπουδών
© Ιστορικό Αρχείο Ωδείου Αθηνών, ΣΒΕΜ



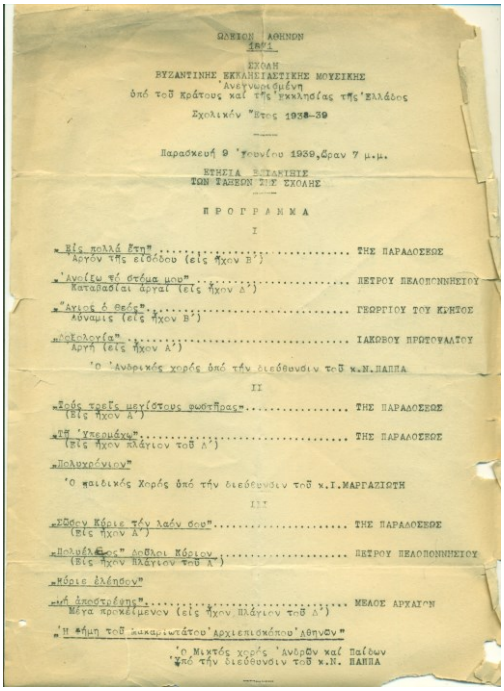
Πρόγραμμα
Πτυχιακῶν καὶ Διαγωνιστικῶν
ἐξετάσεων.

Τρίτη 2 Παρασκευή 9-12 Ριτσοπούλου Ροδοκλέα, Μενιδιάτου Δημήτρα (τάξη κ. Μ. Βιρωνίου) ΠΤΥΧΙΟΝ ΚΛΕΙΟΔΟΥΝΙΟΥ.
" " " 5-8 Καμπέρη Ἀνδρέα, Κροντηροβούρη Εὐγενία (τάξη κ. Μ. Βιρωνίου) ΔΙΠΛΩΜΑ ΚΛΕΙΟΔΟΥΝΙΟΥ
" " 3 Σάββατον 9-11 Θεωρητικὰ συγγράμματα
" " " " 11-12½ Χρήστου Πρόκας, Μαραβέλιας Ἰωάν. (τάξη κ. Κ. Φάκου) ΠΤΥΧΙΟΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ
" " " 5-8 Πάνου Μαρία (τάξη Δ. Σύρμου) (Παλαιγεωργίου Μ.) ΔΙΠΛΩΜΑ ΚΛΕΙΟ.
" 5 Δευτέρα 9-12 Σ Πάνου Αἰκ. (τάξη Δ. Σύρμου) Ἀπόφ. Ἐξῆμ (τάξη κ. Βιρωνίου) " " "
" 6 Τρίτη 5-7 Βαρωνίτης Ρ. (τάξη κ. Βασιλείου) Ρωσσικὸν
" 7 Τετάρτη 5-7 Ἐκκλησιάτου Αἰμ. (τάξη κας Παλαιολόγη Ρ.) Ρωσσικὰ Μουσῶν
" 8 Πέμπτη 9-12 Θεωρητικὰ μαθήματα

(Ἐν τῷ Γραφείῳ).

Εικόνα 1β.
Πρόγραμμα εξετάσεων
© Ιστορικό Αρχείο Ωδείου Αθηνών, ΣΒΕΜ

[17] Για ένα σχετικό ανάλογο τεκμήριο βλ. Ευαγγελία Χαλδαιάκη, «Από το Αρχείο του Ωδείου Αθηνών. Μια ανυπόγραφη και αχρονολόγητη επιστολή προς αναδιοργάνωση της Σχολής Βυζαντινής και Εκκλησιαστικής Μουσικής του Ωδείου Αθηνών», *Νέος Μουσικός Ελληνομνήμων* 13, Ιανουάριος-Απρίλιος 2024, σσ. 107-126.



ΩΔΕΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ
ΣΒΕΜ
ΣΧΟΛΗ
ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
Ἀναγνωρισμένη
ὑπό τοῦ Κράτους καί τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος
Σχολικόν Ἔτος 1938-39

Παρασκευή 9 Ἰουνίου 1939, ὥραν 7 μ.μ.

ΕΤΗΣΙΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ
ΤΩΝ ΤΑΞΕΩΝ ΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

Π Ρ Ο Γ Ρ Α Μ Μ Α

I

„Εἰς πολλά Ἔτη" ..... ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΩΣ
Ἀσμα τῆς εἰδόδου (εἰς ἦχον Β')
„Ἀνοίξω τό στόμα μου" ..... ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ
Καταβασίαι ὑραγι (εἰς ἦχον Δ')
„Ἅγιος ὁ Θεός" ..... ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥ ΚΥΠΙΟΥ
Ἀδαμαῖς (εἰς ἦχον Β')
„Ἀκολουθία" ..... ΙΑΚΩΒΟΥ ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΟΥ
Ἀρτι (εἰς ἦχον Α')
Ὁ Ἀνδρικός χορός ὑπό τήν διεύθυνσιν τοῦ κ.Ν.ΠΑΠΠΑ

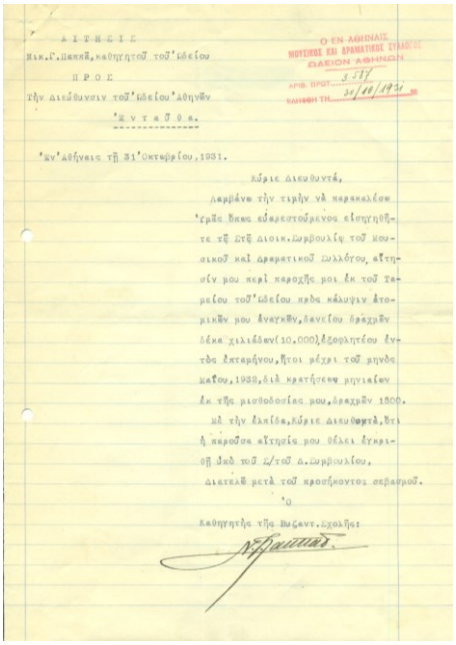
II

„Σοῦς τρεῖς μεγίστους φωστῆρας" ..... ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΩΣ
(Εἰς ἦχον Α')
„Τῇ Ὑπερμάχῳ" ..... ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΩΣ
(Εἰς ἦχον πλάγιον τοῦ Α')
„Πολυχρόνιον"
Ὁ παιδικός Χορός ὑπό τήν διεύθυνσιν τοῦ κ.Ι.ΜΑΡΓΑΖΙΩΤΗ

III

„Σῶσον Κύριε τόν λαόν σου" ..... ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΩΣ
(Εἰς ἦχον Α')
„Πολυέλεος" δοθέν Κύριον ..... ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ
(Εἰς ἦχον πλάγιον τοῦ Α')
„Κύριε ἐλέησον"
„Μή ἀποστρέψῃς" ..... ΜΕΛΟΣ ΑΡΧΑΙΟΝ
Μέγα προκείμενον (εἰς ἦχον πλάγιον τοῦ Δ')
„Ἡ ᾠδή τοῦ μακαριωτάτου Ἀρχιεπισκόπου Ἀθηνῶν"
Ὁ Μικτός χορός Ἀνδρῶν καί Παίδων
Ὑπό τήν διεύθυνσιν τοῦ κ.Ν. ΠΑΠΠΑ

Εικόνα 1γ.
Πρόγραμμα συναυλίας
(δημόσιες εξετάσεις)
© Ιστορικό Αρχείο Ωδείου Αθηνών, ΣΒΕΜ



Α Ι Τ Η Σ Ι Σ
Ηλ.Γ.Παππᾶ, καθηγητοῦ τοῦ Ὠδείου
Π Ρ Ο Σ
τήν Διεύθυνσιν τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν
Ἐ ν τ α Υ͂ θ α.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 31ῃ Ὀκτωβρίου, 1931.

Κύριε Διευθυντά,

Λαμβάνω τήν τιμήν νά παρακαλέσω
ὑμᾶς ὅπως ἐξαιρετοδμένος εἰσηγηθῆ-
τε τῇ Δ/τῇ Διοικ.Συμβουλίῳ τοῦ Μου-
σικοῦ καί Δραματικοῦ Ὠλλόγου, αἴτη-
σίν μου περί παροχῆς μοι ἐκ τοῦ Τα-
μείου τοῦ Ὠδείου πρός κάλυψιν ἀπο-
ρικῶν μου ἀναγκῶν, δανείου δράχμῶν
δέκα χιλιάδων(10.000)ἀποπληρωτέου ἐν-
τός ἑπταμήνου, ἤτοι μέχρι τοῦ μηνός
Μαΐου, 1932, διά κρατήσεων μηνιαίων
ἐκ τῆς μισθοδοσίας μου, δράχμῶν 1500.
Μέ τήν ἐλπίδα, Κύριε Διευθυντά, ὅτι
ἡ παροῦσα αἴτησίς μου θέλει ἐκπλη-
ρωθῆ ὑπό τοῦ Δ/τοῦ Σ.Συμβουλίου,
Διατελῶ μετά τοῦ προσήκοντος σεβασμοῦ.

Ὁ
Καθηγητής τῆς Βυζαντ.Σχολῆς:
Ν.Παππᾶς.

Εικόνα 1δ.
Επιστολή του καθηγητή της ΣΒΕΜ
Ν. Παππά
© Ιστορικό Αρχείο Ωδείου Αθηνών,
Αλληλογραφία, Εισερχόμενα 1931

Η δραστηριότητα του Ψάχου στη Σχολή Βυζαντινής και Εκκλησιαστικής Μουσικής

Ειδικότερα, ανάλογα τεκμήρια εντοπίζονται και για τη δραστηριότητα του Ψάχου στη ΣΒΕΜ, η οποία αξίζει να αναφερθεί ξεχωριστά εδώ, μιας και ο Ψάχος ήταν ο καθηγητής που διαμόρφωσε αρχικά το πρόγραμμα και τη λειτουργία της ΣΒΕΜ. Συγκεκριμένα, στο αρχείο του ΩΑ φυλάσσονται προσκλήσεις και προγράμματα από τις πρώτες συναυλίες των μαθητών της ΣΒΕΜ, αλλά και υλικό σχετικό με δημοσιεύσεις και ερευνητική δραστηριότητα του Ψάχου, όπως και κάποια αλληλογραφία του.

Ας σημειωθεί επίσης ότι στο αρχείο του ΩΑ υπάρχουν αρκετά τεκμήρια σχετικά με τις επιτόπιες έρευνες που οργανώθηκαν από τον Ψάχο και το ΩΑ σε περιοχές της Πελοποννήσου και της Κρήτης,

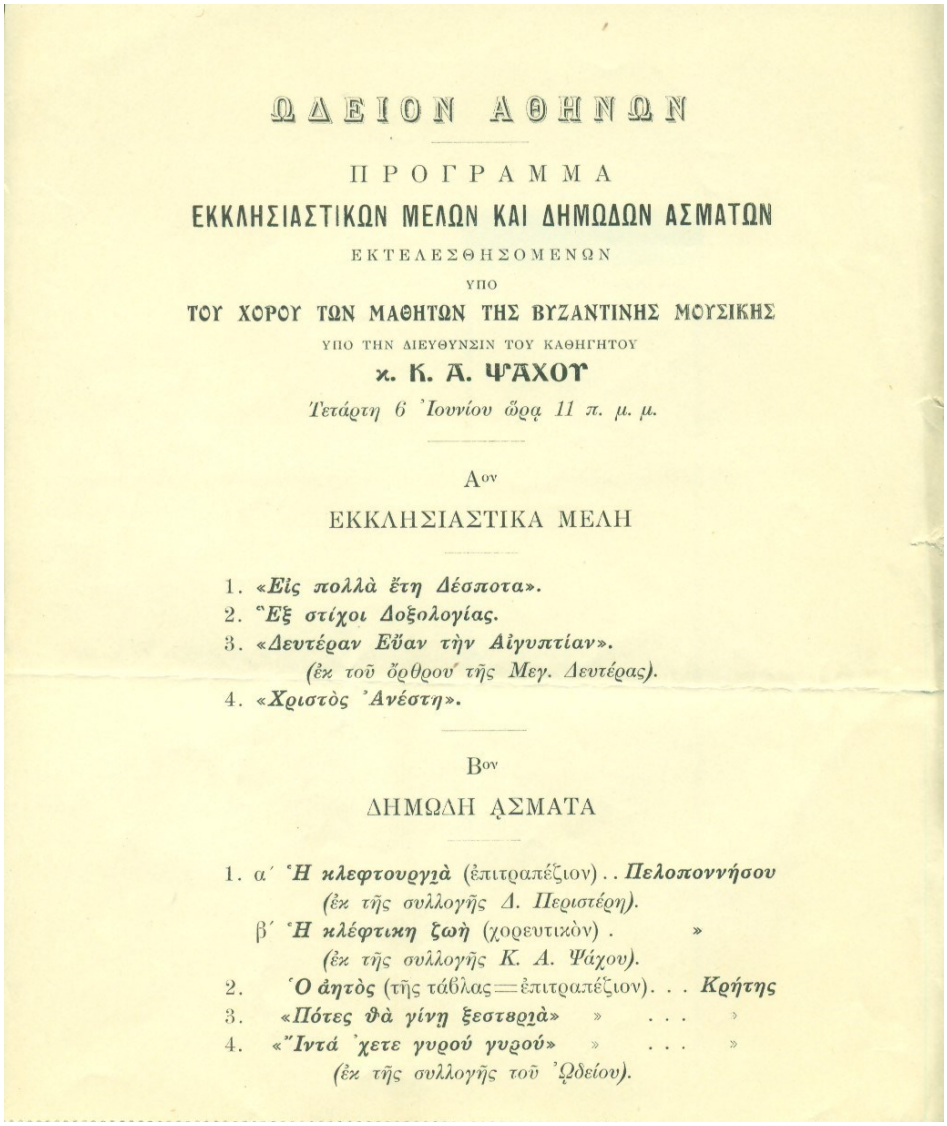
προκειμένου για τη συλλογή ελληνικής δημοτικής μουσικής από τις ελλαδικές επαρχίες.

Πρόκειται για μια διαδικασία που συζητήθηκε στο διοικητικό συμβούλιο του ΩΑ πρώτη φορά το 1909, δηλαδή κατά μια χρονική περίοδο όπου το ενδιαφέρον για την ελληνική δημοτική μουσική παράδοση είχε αρχίσει να γίνεται πιο έντονο. Το ΩΑ αγόρασε το 1909 φωνογράφο, κατάρτισε τριμελή επιτροπή αποτελούμενη από τους Ψάχο, Νάζο και Armand Marsick (καθηγητή της σύνθεσης στο ΩΑ) και οργάνωσε το 1910 μια αποστολή στο χωριό Μουρλάς (σημερινή Ροδοδάφνη) του Αιγίου Πελοποννήσου και μια αποστολή το 1911 στο χωριό Λάκκοι της Κρήτης. Από αμφότερες τις αποστολές συλλέχθη-καν πάνω από 60 ελληνικά δημοτικά τραγούδια και οργανικοί σκοποί, τα οποία καταγράφηκαν επιτόπου από τον Ψάχο σε βυζαντινή και δυτική μουσική σημειογραφία και εναρμονίστηκαν αργότερα από τον Marsick.

Μετά την αποχώρηση του Ψάχου από το ΩΑ το 1919 ξεκίνησε μια μακρόχρονη διαδικασία σύγκρουσης μεταξύ τους, η οποία αφορούσε τις καταγραφές του Ψάχου με τα δημοτικά τραγούδια από την Πελοπόννησο και την Κρήτη, τα πνευματικά δικαιώματα των οποίων διεκδίκησε σε δικαστική διαμάχη.

Η δικαστική διαμάχη έληξε εν τέλει το 1930 υπέρ του Ψάχου, οπότε οι καταγραφές εκδόθηκαν από το ΩΑ. Αναλυτικά στοιχεία σχετικά με όλα αυτά εντοπίζονται στο αρχείο του ΩΑ, τα οποία διαφωτίζουν και αναδεικνύουν αυτήν την εν μέρει άγνωστη, μέχρι πρότινος, υπόθεση[18]. Στο αρχείο του ΩΑ φυλάσσονται επίσης οι πρωτότυπες καταγραφές του Ψάχου με τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια από την Πελοπόννησο και την Κρήτη. [*Βλ. ενδεικτικά ανάλογα τεκμήρια στις παρακάτω Εικόνες 2*].

[18] Τα στοιχεία αυτά, όπως και αρκετά από τα υπόλοιπα που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία, αναλύονται στο Ευαγγελία Χαλδαιάκη, *Ο Κ. Α. Ψάχος και η συμβολή του στην καταγραφή και μελέτη ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*, Εκδόσεις Ωδείου Αθηνών-Edition Orpheus, Αθήνα 2018.



ΩΔΕΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΜΕΛΩΝ ΚΑΙ ΔΗΜΩΔΩΝ ΑΣΜΑΤΩΝ

ΕΚΤΕΛΕΣΘΗΣΟΜΕΝΩΝ

ΥΠΟ

ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ ΤΩΝ ΜΑΘΗΤΩΝ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΥΠΟ ΤΗΝ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΝ ΤΟΥ ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ

κ. Κ. Α. ΨΑΧΟΥ

Τετάρτη 6 Ἰουνίου ὥρᾳ 11 π. μ. μ.

Αον

ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΑ ΜΕΛΗ

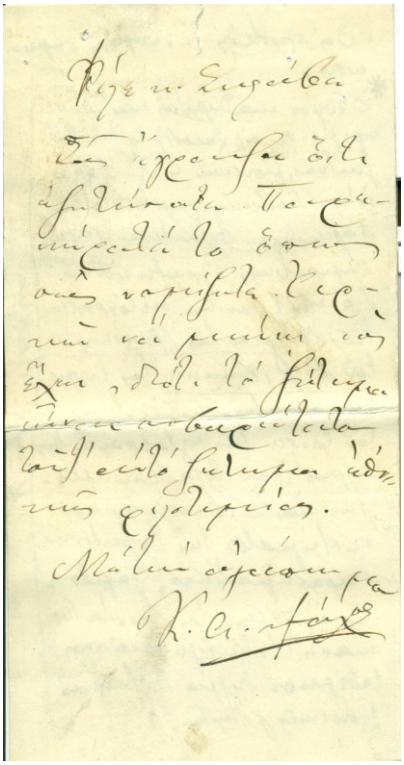
1. ***«Εἰς πολλὰ ἔτη Δέσποτα».***
2. ***Ἓξ στίχοι Δοξολογίας.***
3. ***«Δευτέραν Εὔαν τὴν Αἰγυπτίαν».***
   (ἐκ τοῦ ὄρθρου τῆς Μεγ. Δευτέρας).
4. ***«Χριστὸς Ἀνέστη».***

Βον

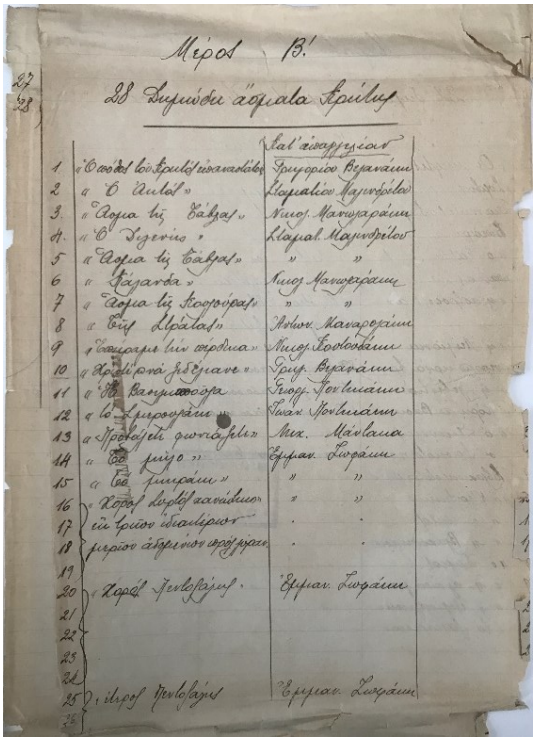
ΔΗΜΩΔΗ ΑΣΜΑΤΑ

1. α΄ ***Ἡ κλεφτουργιὰ*** (ἐπιτραπέζιον) . . ***Πελοποννήσου***
   (ἐκ τῆς συλλογῆς Δ. Περιστέρη).
   β΄ ***Ἡ κλέφτικη ζωὴ*** (χορευτικὸν) . »
   (ἐκ τῆς συλλογῆς Κ. Α. Ψάχου).
2. ***Ὁ ἀητὸς*** (τῆς τάβλας = ἐπιτραπέζιον). . . ***Κρήτης***
3. ***«Πότες θὰ γίνῃ ξεστερνιὰ»*** » . . . »
4. ***«Ἴντά ἔχετε γυρού γυρού»*** » . . . »
   (ἐκ τῆς συλλογῆς τοῦ Ὠδείου).

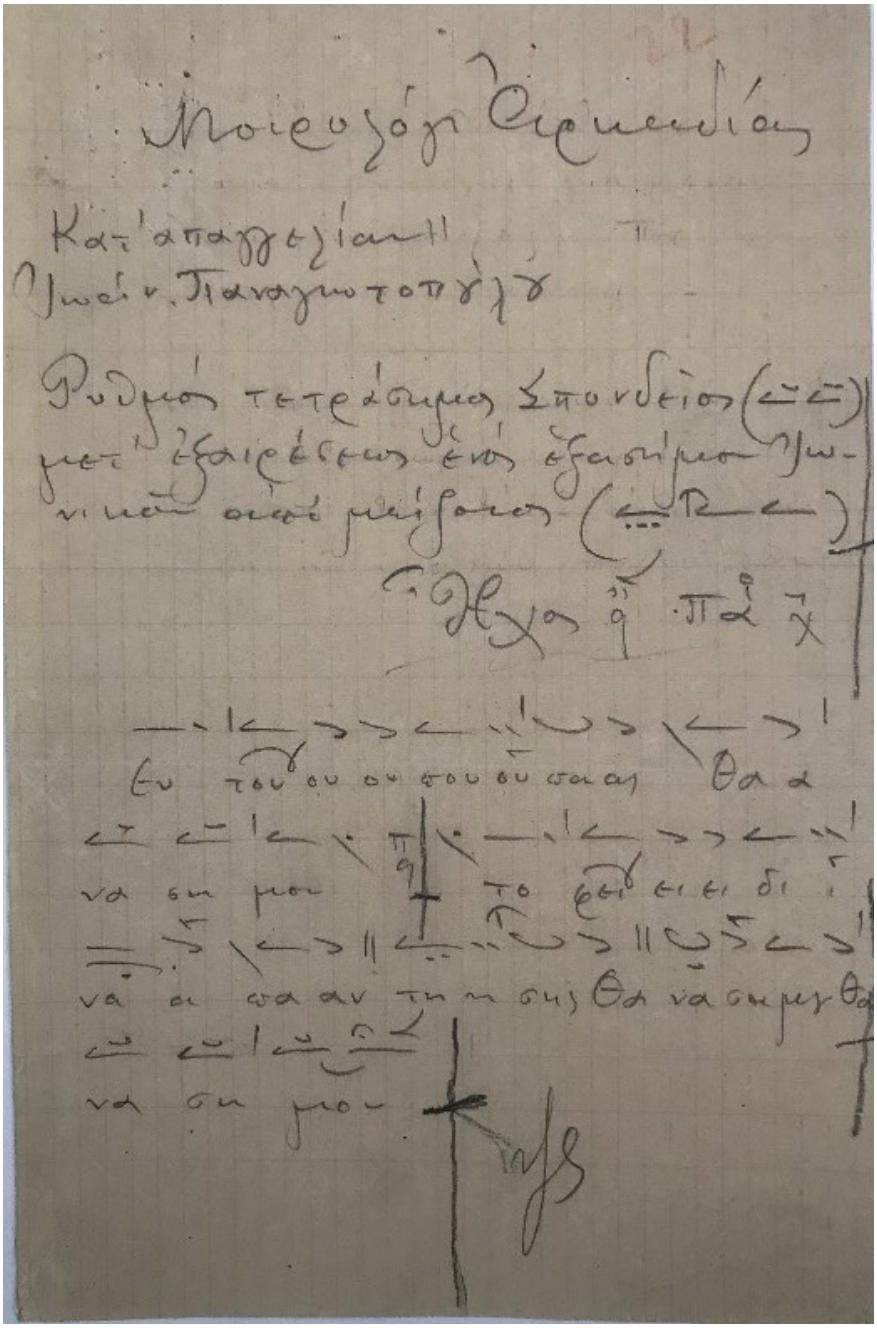
Εικόνα 2α.
Πρόγραμμα εκδήλωσης μαθητών του Ψάχου
© Ιστορικό Αρχείο Ωδείου Αθηνών, ΣΒΕΜ



Εικόνα 2β.
Επιστολή του Ψάχου
προς τον Γ. Σκλάβο
© Ιστορικό Αρχείο Ωδείου Αθηνών



Εικόνα 2γ.
Απόσπασμα καταλόγου
καταγεγραμμένων τραγουδιών
από την επιτόπια έρευνα στην Κρήτη
© Ιστορικό Αρχείο Ωδείου Αθηνών, Φάκελος Ψάχου



Εικόνα 2δ.
Καταγραφή τραγουδιού από την επιτόπια έρευνα στην Πελοπόννησο
© Ιστορικό Αρχείο Ωδείου Αθηνών, Φάκελος Ψάχου

Η αποχώρηση του Ψάχου από τη Σχολή Βυζαντινής και Εκκλησιαστικής Μουσικής

Λόγω των οικονομικών δυσχερειών που αναφέρθηκαν παραπάνω αλλά και εσωτερικών διαφωνιών, ο Ψάχος κατά την πρώτη δεκαετία του 1910 είχε φτάσει σε σημείο να έχει δυσαρεστηθεί από την κατάσταση που επικρατούσε στο ΩΑ, που φαίνεται να είχε λάβει και κακόφημες διαστάσεις στον εκτός του Ωδείου χώρο. Διαβάζουμε σχετικά σε επιστολή του Νάζου προς τον Δημήτριο Περιστέρη, συνταχθείσα τον Οκτώβριο του 1910:

25 Ὀκτωβρίου 1910

Φίλτατε Κύριε Δημ. Περιστέρη
εἰς Μουρλᾶ

Ἀπαντῶν εἰς τὴν ὑπὸ ἡμερομηνίαν 21ην τρέχοντος ἐπιστολὴν ὑμῶν σᾶς γνωστοποιῶ ὅτι πράγματι αἱ περὶ Βυζαντινῆς Σχολῆς διαδόσεις ἔχουν κάποιαν ὑπόστασιν, ἀλλ' οὐδεὶς κίνδυνος ὑπάρχει νὰ ναυαγήσῃ τὸ ἔργον ἐφ' ὅσον τοῦτο εὑρίσκεται ὑπὸ τὴν συνέπειαν τοῦ Ὠδείου, ὥστε μὴν ἀνησυχεῖτε ποσῶς δι' αὐτό.

Πρὸς τὸν κύριον Ψάχον θέλω ἀνακοινώσει τὰ γραφόμενά σας.

Προσφέρατε παρακαλῶ τὰ σέβη μου πρὸς τὴν Κυρίαν σας καὶ δεχθῆτε μετὰ τῶν συγχαρητηρίων μου ἐπὶ τῇ ὀνομαστικῇ ἑορτῇ σας, τὴν διαβεβαίωσιν τῆς ἄκρας πρὸς ὑμᾶς ὑπολήψεώς μου.

(ὑπογρ.) Γ. Νάζος[19].

Ως εκ τούτου, όταν ο Ψάχος ταξίδεψε στην Κωνσταντινούπολη το 1911 ζήτησε από τον πατριάρχη Ιωακείμ Γ΄ να του επιτρέψει να παραιτηθεί[20]. Έλαβε όμως αρνητική απάντηση. Το 1917 κατέθεσε υπομνήματα στο ΜΔΣ υποδεικνύοντας μεταβολές που θα μπορούσαν να εφαρμοστούν στη ΣΒΕΜ καθώς και την ανάγκη ίδρυσης έδρας δημοτικών τραγουδιών:

[19] Ιστορικό Αρχείο Ωδείου Αθηνών, Αλληλογραφία, Εξερχόμενα 1910.

[20] Βλ. την επιστολή που έγραψε ο Ψάχος προς τον μητροπολίτη Αθηνών, Θεόκλητο, το 1912, για να του εκφράσει τα παράπονά του για την κατάσταση που επικρατούσε στη ΣΒΕΜ, στο: Δημήτριος Κ. Μπαλαγεώργος, «Η διδασκαλική δραστηριότητα του Κωνσταντίνου Ψάχου στην Σχολή Βυζαντινής μουσικής του Ωδείου Αθηνών», *Πρακτικά ημερίδας, Κωνσταντίνος Ψάχος: ο μουσικός, ο λόγιος*, Εκδόσεις Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα 2013, σσ. 79-80.

[…] Ἀναγινώσκεται ἐπιστολὴ τοῦ Καθηγητοῦ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς Κ^ου^ Κ. Ψάχου συνυποβάλλοντος καὶ δύο ὑπομνήματα δι' ὧν ὑποδεικνύει μεταβολὰς εἰς τὴν λειτουργίαν τῆς Βυζαντινῆς Σχολῆς καὶ τὴν ἀνάγκην τῆς ἱδρύσεως ἕδρας δημωδῶν ᾀσμάτων.

Τὸ Συμβούλιον παραπέμπει τὸ ζήτημα εἰς Ἐπιτροπὴν ἀποτελεσθεῖσαν ἐκ τοῦ Διευθυντοῦ τοῦ Ὠδείου καὶ τοῦ Συμβούλου Κ^ου^ Δ. Σακελλαρίου[21].

Τα εν λόγω υπομνήματα δεν έχουν εντοπιστεί στο Αρχείο του ΩΑ και οι προτάσεις του Ψάχου φαίνεται ότι δεν εγκρίθηκαν, όπως προκύπτει από επιστολή δυσαρέσκειάς του προς τη διοίκηση του ΩΑ το 1919:

[…] Ἀκολούθως ἀναγινώσκεται ἀναφορὰ τοῦ Καθηγητοῦ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς κ. Κ. Ψάχου παραπονουμένου ἐναντίον τοῦ κ. Διευθυντοῦ διαδίδοντος ὅτι «δὰ ἔπαυε» τὸν κ. Ψάχον.

Ὁ κ. Διευθυντὴς ἀπαντῶν ἐπὶ τοῦ ἐγγράφου τούτου ἐπιβεβαιοῖ τὴν ὑπὸ τοῦ κ. Ψάχου ἀναφερομένην φράσιν, διότι ὁ κ. Ψάχος ἐξεφράζετο ἀνευλαβῶς κατὰ τοῦ κ. Διευθυντοῦ ἐντὸς τοῦ Ὠδείου τόσον, ὥστε εἷς Καθηγητὴς εὑρέθη εἰς τὴν ἀνάγκην νὰ παρατηρήσῃ εἰς τὸν κ. Ψάχον, ὅτι δὲν τοῦ ἐπιτρέπεται νὰ ὑβρίζῃ τὴν Διεύθυνσιν, ἐφόσον τυγχάνει Καθηγητὴς τοῦ ἱδρύματος. Ἐξ ὅσων ἐνθυμοῦμαι, ἐξακολουθεῖ ὁ κ. Διευθυντής, ὁ κ. Ψάχος εἶνε δυσαρεστημένος α) διότι ἐζήτησε αὔξησιν μισθοῦ, ἡ ὁποία δὲν ἐνεκρίθη καὶ β) διότι ἐζήτησε νὰ ὀνομαστῇ Καθηγητὴς τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς[22].

Γενικώς, όπως φαίνεται από τα πρακτικά συνεδριάσεων του ΜΔΣ του ίδιου έτους από τον μήνα Απρίλιο μέχρι και τον Ιούνιο, αλλά και από επιστολές του Ψάχου που εντοπίζονται στο αρχείο του ΩΑ, υπήρχε μεγάλη ένταση μεταξύ του Ψάχου και της διεύθυνσης του Ωδείου, γεγονός που οδήγησε στην απόλυση του πρώτου. Κατά το ίδιο διάστημα μάλιστα απολύθηκε και ο Μανώλης Καλομοίρης, επίσης λόγω έντασης που δημιουργήθηκε από τη δυσαρέσκειά του προς τη διεύθυνση του ΩΑ[23].

---

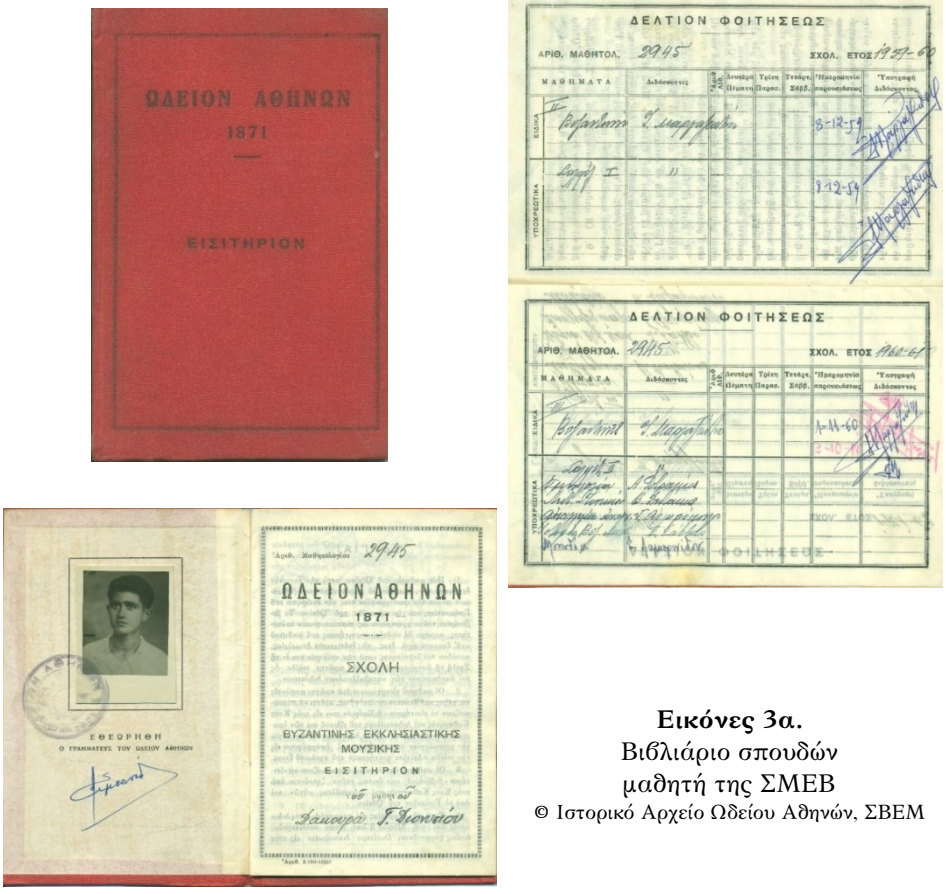
[21] Ιστορικό Αρχείο Ωδείου Αθηνών, *Πρακτικά συνεδριάσεων του διοικητικού συμβουλίου. Συνεδρίασις της 14^ης^ Ιανουαρίου 1917.*

[22] *Στο ίδιο, Πρακτικά συνεδριάσεων του διοικητικού συμβουλίου. Συνεδρίασις της 19^ης^ Απριλίου 1919.*

[23] Για τα τεκμήρια από το ΩΑ τα σχετικά με την απόλυση του Μανώλη Καλομοίρη από αυτό, βλ. Ευαγγελία Χαλδαιάκη, «Τεκμήρια. Η απόλυση του Μανώλη

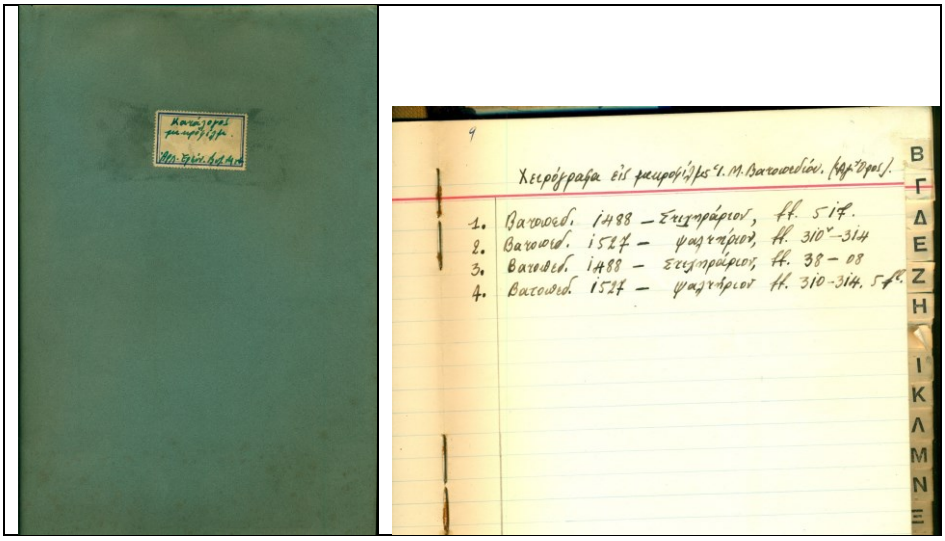
Άλλα αρχειακά δεδομένα της Σχολής Βυζαντινής και Εκκλησιαστικής Μουσικής

Εκτός από τα παραπάνω τεκμήρια, στο αρχείο του ΩΑ εντοπίζονται επίσης κάποια βιβλιάρια σπουδών μαθητών της ΣΒΕΜ, ένας κατάλογος μικροφίλμς που αφορούν χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής (αν και τα ίδια τα μικροφίλμς δεν εντοπίζονται), κατάλογος των πτυχίων και διπλωμάτων που έχουν απονεμηθεί από το 1909 μέχρι το 1982, διάφορα κείμενα, δακτυλογραφημένα και χειρόγραφα, που αφορούν το πρόγραμμα σπουδών της ΣΒΕΜ και ζητήματα για τη βυζαντινή μουσική γενικότερα. [*Βλ. ενδεικτικά ανάλογα τεκμήρια στις παρακάτω Εικόνες 3*].



Εικόνες 3α.
Βιβλιάριο σπουδών
μαθητή της ΣΜΕΒ
© Ιστορικό Αρχείο Ωδείου Αθηνών, ΣΒΕΜ

Καλομοίρη από το Ωδείο Αθηνών», *Νέος Μουσικός Ελληνομνήμων* 11, Μάιος-Αύγουστος 2023, σσ. 99-117.



Εικόνες 3β.
Το εξώφυλλο και απόσπασμα του καταλόγου μικροφίλμς χειρόγραφων βυζαντινής μουσικής
© Ιστορικό Αρχείο Ωδείου Αθηνών, ΣΒΕΜ

Ευχαριστίες

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να κάνω ιδιαίτερη μνεία στον Δημήτριο Μπαλαγεώργο, που έφυγε από τη ζωή τόσο νωρίς και αναπάντεχα. Ο Μπαλαγεώργος ήταν ένα από τα πρώτα άτομα που ασχολήθηκαν με τη ΣΒΕΜ του ΩΑ και συγκεκριμένα με τη δραστηριότητα του Ψάχου σε αυτήν. Όταν ξεκίνησα την έρευνά μου για τον Ψάχο και το αρχείο του ΩΑ ήταν αρκετά πρόθυμος να με συμβουλέψει και να συζητήσουμε σχετικά με το θέμα αυτό. Επομένως, δια του παρόντος, ευελπιστώ ότι αποτίω φόρο τιμής τόσο στον ίδιο, όσο και στον επίσης εκλιπόντα Χάρη Ξανθουδάκη, ο οποίος με παρότρυνε να ασχοληθώ με το αρχείο του ΩΑ.

Evangelia Chaldæaki

Documents on the School of Byzantine and Ecclesiastical Music from the Archive of the Athens Conservatory

The possibility of including Byzantine music among the courses offered by the Athens Conservatory has been discussed since the opening of the Conservatory in 1874. Official action to establish the School of Byzantine and Ecclesiastical Music at the Athens Conservatory began in 1902, on the initiative of Georgios Nazos, the director of the Conservatory at that time. Nazos travelled to Istanbul in 1903 to consult with the Patriarchate and to find a psaltes capable of founding, forming and directing the School of Byzantine and Ecclesiastical Music at the Athens Conservatory. The School was founded in 1904 and its first teacher was Konstantinos Alexandrou Psachos, while its activity continues to this day. In the Archive of the Athens Conservatory, there is a sporadic collection of documents related to the School of Byzantine and Eccleciastical Music, highlighting specific topics related to its foundation and operation. These include, in particular and more generally, minutes of meeting, correspondence, curricula, student booklets, concert programmes, administrative documents such as regulations, budgets, calls for competitions. More details are given in this article.

Δημήτριος Β. Λάσκος

«Μὲ ὁδηγὸ τὴν ἀγάπη γιὰ τὴν Τέχνη καὶ μὲ προίκα τὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα καὶ σπουδή» Ο ΥΠΟ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΜΠΑΛΑΓΕΩΡΓΟΥ ΙΔΡΥΘΕΙΣ ΧΟΡΟΣ ΨΑΛΤΩΝ «ΤΡΙΚΚΗΣ ΜΕΛΩΔΟΙ» ΚΑΙ ΤΑ ΕΙΚΟΣΑΧΡΟΝΑ ΤΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΤΟΥ ΔΙΑΔΡΟΜΗΣ

Ἡ μουσική μας, βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινή, ἀναδείχθηκε, καλλιεργήθηκε καὶ ἐξελίχθηκε σὲ ὑψηλὴ τέχνη. Ὡς μέσο στὴ λατρεία εἶναι ὑπόθεση τῆς Ἐκκλησίας, ἡ ὁποία πάντοτε ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν προαγωγή της, τὴν καλή της χρήση καὶ τὴν ἐντελῆ μόρφωση τῶν ἀσχολουμένων μὲ αὐτή. Ὡς τέχνη εἶναι ἐπιστημονικὴ ὑπόθεση καὶ ὑπηρετεῖται ἀπὸ μουσικὰ σωματεῖα, συλλόγους, ὠδεῖα, ἱδρύματα, ἀλλὰ κυρίως ἀπὸ τὰ Πανεπιστήμια ποὺ ἀποτελοῦν τὰ κέντρα συστηματικῆς σπουδῆς καὶ ἔρευνας τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης.

Ἡ μουσική μας βλάστησε στὸν ἐκκλησιαστικὸ περίβολο καὶ ὑπηρετήθηκε ἀπὸ μιὰ χορεία μεγάλων μελουργῶν καὶ ψαλτῶν, μιὰ πολυπληθέστατη σύναξη ἑλλήνων συνθετῶν οἱ ὁποῖοι συγκροτοῦν τὸν ἑλληνικὸ μουσικὸ πολιτισμό. Τὸ ἔργο αὐτῶν τῶν ὑπερχιλίων ἐπώνυμων συνθετῶν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μας μουσικῆς, ἀποτελεῖ τὴν μουσική μας ταυτότητα, κατατασσόμενο στὰ ὑψηλότερα κληροδοτήματά μας καὶ ἀπαιτεῖ ἀπὸ ἐμᾶς προσεκτικὴ προσέγγιση, προσήκουσα ἀναγνώριση, καὶ γνήσια, αὐθεντικὴ ἀπόδοση τῶν ποικίλων ἐκφράσεων καὶ μορφῶν του. Ἀπὸ αὐτὰ πιάνεται τὸ μεράκι καὶ τὸ χρέος ἡμῶν τῶν νεοελλήνων γιὰ τὴν ἔρευνα καὶ σπουδὴ αὐτῆς τῆς τέχνης καὶ τῆς παράδοσης, ὥστε νὰ γνωστοποιηθεῖ ὅλο της τὸ μεγαλεῖο, νὰ παρουσιασθοῦν οἱ συντελεστές της καὶ νὰ ξανάρθουν στὰ χείλη τῶν συνεχιστῶν δασκάλων καὶ ψαλτῶν τὰ ἀπαράμιλλα ἔργα τῆς μονοφωνικῆς ἐκκλησιαστικῆς καὶ ἑλληνικῆς μουσικῆς. Γιὰ νὰ ἐπιτευχθοῦν οἱ στόχοι αὐτοί, ἀπαιτεῖται ἀγάπη πρὸς τὴν τέχνη αὐτή, πρόθυμη ἄμιλλα ἀλλὰ καὶ γνώση ποὺ ἔρχεται μέσα ἀπὸ τὴν σπουδὴ καὶ τὴν σωστὴ καὶ πολύπτυχη κατάρτιση πάντων τῶν φιλομούσων.

Μὲ προοπτικὴ τὴν πραγματοποίηση τῶν προαναφερόμενων ἐπιδιώξεων, μὲ ὁδηγὸ τὴν ἀγάπη πρὸς τὴν Ψαλτικὴ Τέχνη καὶ μὲ προίκα τὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα καὶ σπουδὴ τῆς Τέχνης αὐτῆς, μιὰ ὁμάδα φίλων ἀποφάσισε νὰ ἑνώσει τὶς φωνές της καὶ νὰ ὀργανώσει ἕναν Χορὸ Ψαλτῶν στὴν

πόλη τῶν Τρικάλων, φανερώνοντας, τόσο μέσα ἀπὸ τὶς λατρευτικὲς πράξεις ὅσο καὶ μέσα ἀπὸ δημόσιες συνάξεις καὶ ἐκδηλώσεις, τὸν πολύηχο ὠκεανὸ καὶ τὶς ποικίλες μορφὲς τῆς μουσικῆς μας παράδοσης. Ἔργο, δηλαδή, τοῦ Χοροῦ εἶναι ἡ ἐνασχόληση μὲ τὰ δημιουργήματα τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιίας καὶ στηρίζεται στὴν ἐπιστημονικὴ τεκμηρίωση, τὴν ἱστορικὴ ἐξακρίβωση καὶ τὴν γνήσια καὶ ὀρθὴ ἔκφραση τῆς ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἡ σπουδὴ τῆς μορφολογίας τῆς μουσικῆς αὐτῆς, γίνεται μὲ τὴν μορφὴ μαθημάτων-σεμιναρίων, κατὰ τὰ ὁποῖα ὁ Χορὸς μαθητεύει καὶ ψάλλει συγκεκριμένα, γιὰ τὴν προγραμματισμένη κάθε φορὰ περίσταση, μαθήματα. Ἡ φροντίδα, ἡ ἐπιλογὴ καὶ ἡ διδασκαλία –μὲ ἐπιστημονικὲς ἀναφορὲς σὲ θέματα ἱστορικά, μορφολογικά, ἐξηγητικὰ τῆς σημειογραφίας καὶ ὅ,τι ἄλλο– τῶν μαθημάτων αὐτῶν εἶναι ἔργο τοῦ ὑποσημειούμενου Δημητρίου Κων. Μπαλαγεώργου, Λέκτορος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας στὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν καὶ βοηθοῦ-ἀναπληρωτοῦ χοράρχου τοῦ χοροῦ ψαλτῶν «Οἱ Μαΐστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης» τοῦ Ἱδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος…

Μέλη τοῦ χοροῦ εἶναι φίλοι ψάλτες καὶ μαθητὲς τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης τῆς περιοχῆς τοῦ νομοῦ Τρικάλων, μὲ μεράκι καὶ ὄρεξη γιὰ μάθηση ἀλλὰ καὶ σοβαρότητα καὶ ἦθος, κριτήρια ἀπαραίτητα σὲ καλλιτέχνες ποὺ θέλουν νὰ κερδίσουν τὴν Τέχνη. Ἡ φιλικὴ αὐτὴ παρέα εἶναι ἀνοικτὴ καὶ σὲ ἄλλους φιλότεχνους ποὺ φλογίζονται ἀπὸ τὸν ἴδιο ζῆλο καὶ εἶναι ὁπλισμένοι μὲ τὶς ἴδιες ἀρετές. Αὐτὴ τὴν Τέχνη θέλει νὰ διακονήσει καὶ ὁ νεϊδρυθεὶς χορὸς ψαλτῶν τῆς πόλεώς μας.

Ἔκρινα λυσιτελέστερο, καὶ ἀντὶ ἄλλου προλόγου, νὰ ἀφήσω τὸν τιμώμενο σήμερα Δημήτριο Μπαλαγεῶργο νὰ γράψει τὸ προοίμιο σ' αὐτὸν ἐδῶ τὸν λόγο, δανειζόμενος τὶς πρῶτες παραγράφους ἀπὸ ἀδημοσίευτη ἐπιστολή του ποὺ ἀπεστάλη στὰ μέλη τῆς ψαλτικῆς κοινότητας τῆς πόλεως καὶ τῆς εὐρύτερης περιοχῆς τῶν Τρικάλων στὶς ἀρχὲς τοῦ Φθινοπώρου τοῦ ἔτους 2004, γιὰ νὰ μᾶς παρουσιάσει ὁ ἴδιος τὶς προθέσεις του καὶ τὶς ἐπιθυμίες του ἀλλὰ καὶ γιὰ νὰ ἀντιληφθοῦμε ἐξ ἀρχῆς τὴν βαρύτητα τοῦ σκοποῦ του καὶ τὸ ὑψηλὸ αἴσθημα τῆς εὐθύνης γιὰ τὸ ἔργο ποὺ ἀναλάμβανε, καὶ τὸ γενικότερο

σκεπτικό του γύρω ἀπὸ τὴν ἀνάγκη ἵδρυσης χοροῦ ψαλτῶν στὴν γενέτειρα πόλη του[1].

Ἡ προσωπική μου συμβολὴ στὸ παρὸν Συνέδριο θὰ περιορισθεῖ σὲ μιὰ συνοπτικὴ παρουσίαση τῶν λόγων καὶ τῶν σκοπῶν τῆς δημιουργίας ἀλλὰ καὶ τῆς συνολικῆς ἱστορικῆς καλλιτεχνικῆς πορείας τοῦ ὑπὸ Δημητρίου Κων. Μπαλαγεώργου ἱδρυθέντος χοροῦ ψαλτῶν «Τρίκκης Μελῳδοί» τὴν τελευταία εἰκοσαετία· καὶ τὴν χαρακτηρίζω συνοπτικὴ διότι ἡ εἰκοσαετὴς δράση τοῦ χοροῦ, ὑπὸ τὴ συνεχῆ ἐπιστασία καὶ διεύθυνση τοῦ Δημητρίου Κων. Μπαλαγεώργου, προσφέρει πολλὰ περισσότερα στοιχεῖα ἀπὸ ὅσα θὰ παρουσιασθοῦν στὴ συνέχεια καὶ τὰ ὁποῖα δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ καταγραφοῦν σὲ λίγες σελίδες ἢ νὰ καλυφθοῦν ἀπὸ μία σύντομη εἰσήγηση[2]. Προσαρμοζόμενος, λοιπόν, στὶς ἀνάγκες τῆς παρούσας σύναξης, θὰ ἀποπειραθῶ νὰ φωτίσω τὶς βασικότερες καὶ κατὰ τεκμήριο σημαντικότερες πτυχὲς τοῦ θέματος.

Ἡ εὐρύτερη περιοχὴ τῆς δυτικοθεσσαλίας καὶ εἰδικότερα αὐτὴ τῶν Τρικάλων παρουσιάζει μιὰ συνεχῆ καὶ ἀδιάλειπτη, ὑψηλοῦ ἐπιπέδου ἐκκλησιαστικὴ παιδεία. Ἀπὸ τὰ πρώτα χριστιανικὰ χρόνια καὶ πολὺ περισότερο κατὰ τὰ χρόνια τοῦ Βυζαντίου καὶ τῆς ὀθωμανοκρατίας, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ κατ᾽ αὐτὸν τὸν πρόσφατο 20^{ό} αἰώνα, ἡ ἀνάρρηση σημαντικῶν ἐκκλησιαστικῶν ἀνδρῶν στὴ θέση τῶν ἐπισκόπων ἐπέφερε μιὰ ἀξιόλογη ἄνθηση τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ φρονήματος τῶν κατοίκων τῆς περιοχῆς. Ἡ γειτνίασή της, ἐπιπλέον, μὲ τὰ ἀκμάζοντα μοναστηριακὰ καθιδρύματα τῆς Νότιας Πίνδου καὶ κυρίως μὲ αὐτὰ τῶν Ἁγίων Μετεώρων, καθὼς καὶ οἱ ἰσχυροὶ πνευματικοὶ δεσμοὶ μὲ τὸ ἁγιώνυμο ὄρος συνετέλεσε ἐπίσης κατὰ πολὺ στὴν ὑψηλὴ πνευματικότητα τῶν κατοίκων τῆς περιοχῆς καὶ στὴν ἄμεση καὶ στενότατη ἐπαφή τους μὲ τὰ ἐκκλησιαστικὰ δρώμενα. Καρπὸς αὐτῆς τῆς βιωματικῆς σχέσης τῶν πιστῶν μὲ τὰ θέματα τῆς ὀρθόδοξης λατρείας

[1] Ἡ δακτυλογραφημένη αὐτὴ ἐπιστολὴ τοῦ Δημητρίου Μπαλαγεώργου διενεμήθηκε κατὰ τὸ πρῶτο εἰκοσαήμερο τοῦ μηνὸς Σεπτεμβρίου τοῦ ἔτους 2004 σὲ σαράντα-πενήντα ἀποδέκτες. Ἀπὸ αὐτούς, περίπου οἱ εἴκοσι, μεταξὺ αὐτῶν καὶ ὁ γράφων, ἀνταποκρίθηκαν στὸ κάλεσμα τοῦ συντάκτη της.

[2] Σύντομο ἱστορικὸ τῶν ἐμφανίσεων τοῦ χοροῦ, ἀπὸ τὴ σύστασή του μέχρι καὶ τὸ ἔτος 2019, ἔχει ἀναρτηθεῖ στὸ ἱστολόγιο trikkis.wordpress.com. Ἐδῶ παρουσιάζεται μόνο ἕνα μικρὸ μέρος αὐτῶν.

ὑπῆρξε ἀναμφισβήτητα καὶ ἡ ἀνάπτυξη καὶ καλλιέργεια τῶν ἐκκλησιαστικῶν γραμμάτων καὶ τῶν τεχνῶν στὶς ἐν λόγῳ ἐπαρχίες, καὶ ἀσφαλῶς καὶ τῆς ψαλτικῆς τέχνης, μὲ τὴν ἀνάδειξη σημαντικῶν ψαλτικῶν προσωπικοτήτων καὶ –στοὺς ἔσχατους χρόνους– τὴ δημιουργία τῶν κατὰ τόπους σωματείων ἱεροψαλτῶν ἢ ἄλλων ψαλτικῶν χορῶν[3]. Δὲν εἶναι, μάλιστα, τυχαῖο τὸ γεγονὸς ὅτι καὶ κατὰ τις τελευταῖες δεκαετίες παρατηρεῖται μιὰ προσπάθεια ἀνάδειξης, προβολῆς καὶ φανέρωσης –μιὰ προσπάθεια ποὺ βρίσκεται ἀκόμη καὶ σήμερα ἐν ἐξελίξει– τοῦ ἔργου τῶν Τρικκαίων μελοποιῶν καὶ παράλληλα μιὰ σοβαρὴ ἀπόπειρα ἀναβίωσης τοῦ κοσμικοῦ, ἐνοριακοῦ τύπου τῶν ἀκολουθιῶν στὶς μητροπολιτικὲς περιφέρειες καὶ κυρίως στὰ ἀστικὰ κέντρα τῶν συγκεκριμένων περιοχῶν.

Στὶς ἀρχὲς τοῦ φθινοπώρου τοῦ 2004, λοιπόν, μιὰ ὁμάδα ψαλτῶν καὶ σπουδαστῶν τῆς ψαλτικῆς στὶς δύο Σχολὲς Βυζαντινῆς καὶ Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς ποὺ λειτουργούσαν στὴν περιοχή (στὰ Τρίκαλα καὶ τὴν Καλαμπάκα), ἔγιναν ἀποδέκτες μιᾶς πρωτότυπης πρότασης-πρόσκλησης γιὰ τὴ συμμετοχή τους στὴν ἵδρυση ἑνὸς νέου χοροῦ ψαλτῶν. Σ' αὐτὸ τὸ *«Ὑπόμνημα περὶ Ψαλτικῆς Τέχνης καὶ περὶ ἱδρύσεως Χοροῦ Ψαλτῶν στὴν πόλη τῶν Τρικάλων»*, ποὺ συνέταξε καὶ ἀπέστειλε ὁ λέκτωρ –τότε– τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν Δημήτριος Κων. Μπαλαγεώργος καὶ μέρος του πρωτοδημοσιοποιεῖται σήμερα, ὁ ἀποστολέας ἐκθέτει ἐν συντομίᾳ τοὺς λόγους ποὺ τὸν ὁδήγησαν στὴν ἀπόφαση σύστασης νέου ψαλτικοῦ χοροῦ στὰ Τρίκαλα, ἐξηγεῖ καὶ ἐξηγεῖται, καὶ καλεῖ καὶ προσκαλεῖ κάθε φιλόμουσο καὶ φιλότεχνο, ἔμπειρο ἢ μαθητευόμενο ψάλτη καὶ κάθε ἀσχολούμενο, ὅλους ὅσοι ἔχουν μεράκι καὶ ζῆλο καὶ ἦθος καὶ σοβαρότητα καὶ προπαντὸς ἀγάπη γιὰ τὴν ψαλτικὴ καὶ θέλουν νὰ *«κερδίσουν τὴν Τέχνη»*, ὅπως γράφει ὁ ἴδιος, γιὰ νὰ συνταχθοῦν μαζί του καὶ νὰ τὸν πλαισιώσουν.

[3] Τὴν πεντηκονταετία 1974-2024 δημιουργήθηκαν ἀρκετὰ ψαλτικὰ σχήματα στὴν εὐρύτερη περιοχὴ Τρικάλων, μὲ μικρὴ ἢ μεγαλύτερη καλλιτεχνικὴ δράση. Ἀπὸ αὐτὰ κάποια εὐδοκίμησαν καὶ παρέμειναν καὶ ἔχουν νὰ ἐπιδείξουν ἕνα εὐρὺ πεδίο πολιτιστικῶν δραστηριοτήτων, ὅπως ἐπὶ παραδείγματι τὸ Σωματεῖο Ἱεροψαλτῶν Ν. Τρικάλων «Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς» (ἱδρ. τὸ 1974 στὰ Τρίκαλα), ὁ Σύλλογος Φίλων Παραδοσιακῆς Μουσικῆς καὶ Ψαλτικῆς Τέχνης «ὁ Ἅγιος Βησσαρίων» (ἱδρ. στὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας τοῦ 1990 στὴν Καλαμπάκα) καὶ ἡ ἀρκετὰ δραστήρια Χορωδία τῆς Σχολῆς Βυζαντινῆς καὶ Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Τρίκκης καὶ Σταγῶν.

Τὸ κάλεσμά του αὐτὸ προσέλκυσε ἀρχικὰ μιὰ εὐάριθμη ὁμάδα τρικαλινῶν ψαλτῶν, μερικοὶ ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὑπῆρξαν συνεργάτες του καὶ συνέψαλαν μαζί του ἀπὸ τὰ φοιτητικά τους χρόνια. Κι ἔτσι, σχηματίστηκε ὁ πρῶτος καὶ βασικὸς πυρήνας μελῶν τοῦ νεοσύστατου χοροῦ. Σ' αὐτὴ τὴν ἀρχικὴ ὁμάδα προστέθηκαν πολὺ γρήγορα καὶ ἀρκετοὶ τρικαλινοὶ φοιτητὲς ποὺ σπούδαζαν στὰ Πανεπιστήμια τῶν Ἀθηνῶν καὶ τῆς Θεσσαλονίκης καὶ ἐνισχύθηκε καὶ ἀπὸ ἄλλους φίλους καὶ συνεργάτες τοῦ Δημητρίου Μπαλαγεώργου, φοιτητές του οἱ περισσότεροι στὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, καὶ ἀπὸ ὑποψηφίους διδάκτορες ἀπὸ τὴν πρωτεύουσα ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ψάλτες τῶν ὅμορων περιοχῶν Λαρίσης και Καρδίτσης. Ἡ ἐκκρεμότητα τῆς ἐπωνυμίας τοῦ νεοεμφανιζόμενου ψαλτικοῦ σχήματος ἔλαβε τέλος λίγες ἑβδομάδες ἀργότερα – γιὰ τὴν ἱστορία, ὀνοματοδότης τοῦ χοροῦ ἦταν ὁ κ. Ἀθανάσιος Λαγάρας, ἱδρυτικὸ μέλος, πρωτοψάλτης τότε τοῦ ἱεροῦ ναοῦ Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στὸ Γενέσι Τρικάλων.

Λίγα χρόνια ἀργότερα, τὸν Μάρτιο τοῦ 2010, ὁ μὴ κερδοσκοπικός, καλλιτεχνικὸς ὀργανισμὸς μὲ τὴν ἐπωνυμία «Τρίκκης Μελῳδοί» ἔλαβε καὶ νομικὴ ὑπόσταση, μὲ τὴν ὑπ' ἀριθμὸν 133/2010 ἔγκριση τοῦ Πρωτοδικείου Τρικάλων[4].

Στὸ ἐγκεκριμένο καταστατικὸ ἔγγραφο τοῦ καλλιτεχνικοῦ σωματείου –συνταχθὲν καὶ αὐτὸ ὑπὸ Δημητρίου Μπαλαγεώργου– ἀναφέρονται ὅλα τὰ σχετικὰ μὲ τὴ λειτουργία του: τὰ διοικητικῆς φύσεως ζητήματα, οἱ ὑποχρεώσεις τῶν μελῶν καὶ οἱ ἐπιδιώξεις καὶ οἱ σκοποὶ τοῦ σωματείου, καὶ οἱ τρόποι μὲ τοὺς ὁποίους αὐτοὶ θὰ ἐπιτευχθοῦν. Ἀναφέρεται, χαρακτηριστικά:

[4] Τὸ Σωματεῖο ἀναγνωρίστηκε μὲ τὴν ὑπ' ἀριθμ. 133/2010 ἀπόφαση τοῦ Πρωτοδικείου Τρικάλων καὶ καταχωρήθηκε στὸ τηρούμενο σὲ αυτὸ σχετικὸ βιβλίο ἀναγνωρισμένων σωματείων μὲ αὔξοντα ἀριθμὸ 26/2011 καὶ ἀριθμὸ Γενικοῦ Μητρώου 1435/2011. Ἐπιπλέον, ἔχει ἐγγραφεῖ στὸ Μητρῶο Πολιτιστικῶν Φορέων τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ μὲ ἀρ. μητρώου 6616. Ὡς ἱδρυτικὰ μέλη του ὑπογράφουν οἱ: Ἀλεξίου Γεώργιος, Βούλγαρης Λάμπρος, Κάλλος Γεώργιος, Καραλῆς Κωνσταντίνος, Καρανίκας Χρῆστος, Καράσης Ἀθανάσιος, Καρούτης Θεοφάνης, Κουβελᾶς Ἰωάννης, Κωτούλας Ἀπόστολος, Λαγάρας Ἀθανάσιος, Λάσκος Βάιος, Λάσκος Δημήτριος, Λάσκος Στυλιανός, Λάσκος Χριστόφορος, Λεμονᾶς Νικόλαος, Μπαλαγεῶργος Δημήτριος, Μπίτος Ἀνδρέας, Νίκου Ἀθανάσιος, Ντίνας Ἀριστείδης, Ντιντῆς Χρῆστος, Σαργιώτης Δημήτριος, Τζόκας Φώτιος, Φροξυλιᾶς Κωνσταντίνος, Χατζηδάκης Μιχαήλ, Χατζῆς Στυλιανός.

Κύριος σκοπὸς καὶ βασικὴ ἐπιδίωξη τοῦ Χοροῦ εἶναι ἡ διὰ παντὸς προσφόρου μέσου συστηματικὴ καλλιέργεια καὶ προώθηση τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης μὲ τὴν ἀμιγῆ διάδοση καὶ προβολὴ αὐτῆς, μέσα ἀπὸ τὴν ἐπιστημονικὴ τεκμηρίωση καὶ μὲ καλλιτεχνικὲς ἀξιώσεις, τὴν ἀνάδειξη τοῦ ἔργου τῶν βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν Ἑλλήνων μελουργῶν καὶ τὴν συμμετοχή του σὲ λατρευτικὲς συνάξεις. Εἰδικώτερα, ἐπιδιώκεται […]

α. ἡ δημιουργία πνεύματος ὁμοθυμίας, σύμπνοιας καὶ ἀγάπης μεταξὺ των μελῶν, γιὰ τὴν πνευματική τους καλλιέργεια καὶ μιὰ καρποφόρα συνεργασία

β. ἡ καλλιέργεια καὶ φανέρωση τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης

γ. ἡ προβολὴ τῆς δημοτικῆς μουσικῆς στὰ πλαίσια τῆς γνήσιας ἑλληνικῆς παράδοσης.

Γιὰ τὴν ἐκπλήρωση καὶ ἐπιτυχία τῶν ἀνωτέρω σκοπῶν τὸ σωματεῖο μπορεῖ

α. νὰ συγκροτεῖ Χορὸ Ψαλτῶν, χορωδία, ὀρχήστρα, ποὺ νὰ λειτουργοῦν ὡς καλλιτεχνικὰ σχήματα

β. νὰ ὀργανώνει καὶ νὰ συμμετέχει σὲ πάσης φύσεως ἐπιστημονικὲς καὶ πολιτιστικὲς ἐκδηλώσεις στὴν Ἑλλάδα καὶ τὸ ἐξωτερικό

γ. νὰ διοργανώνει μαθήματα, μουσικὰ ἐργαστήρια καὶ ἐκδηλώσεις, γιὰ μάθηση καὶ προβολὴ τῆς ἑλληνικῆς μας μουσικῆς, κ.ἄ.

Πρόεδρος, καλλιτεχνικὸς διευθυντὴς καὶ χοράρχης ὁρίσθηκε ὁ ἱδρυτής του, Δημήτριος Κων. Μπαλαγεῶργος, ἡ μέριμνα καὶ ἀνύστακτη φροντίδα τοῦ ὁποίου γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ πρόοδο τοῦ νεοεμφανιζόμενου χοροῦ ὑπῆρξε ἐξ ἀρχῆς ἔντονη, συνεχὴς καὶ συστηματική.

Καὶ εἶναι γεγονός, ὅτι τὸ νέο ψαλτικὸ σχῆμα ἐκπλήρωσε σὲ μεγάλο βαθμὸ τὶς προσδοκίες τοῦ ἱδρυτοῦ του. Καὶ ἡ Τέχνη «κερδήθηκε» καὶ προβλήθηκε, καὶ πνεῦμα ὁμοθυμίας καὶ σύμπνοιας καὶ ἀγάπης μεταξὺ τῶν συμμετεχόντων καλλιεργήθηκε. Τόσο μάλιστα, ποὺ κάποιος φίλος, μέλος ἀπὸ τὰ πρῶτα τοῦ χοροῦ, τὸν ὀνόμασε «μιὰ ἀδελφικὴ ψαλτοσυντροφιὰ τῶν Τρικάλων»[5]. Οἱ ἐπὶ σχεδὸν μιὰ εἰκοσαετία τακτικὲς ἑβδομαδιαῖες συναντήσεις τοῦ χοροῦ, ἀπὸ τὴν σύστασή του μέχρι καὶ σήμερα, πιστοποιοῦν, νομίζω, τοῦ λόγου τὸ ἀληθές.

Εἶναι σαφὲς ἀπὸ τὰ προλεγόμενα ἀλλὰ καὶ ἡ ἱστορία τὸ ἀποδεικνύει ὅτι τὰ κύρια συστατικὰ στοιχεῖα στὰ ὁποῖα στηρίχθηκε τὸ

[5] Ἡ ρήση ἀνήκει στὸν δρ. Γρηγόριο Γ. Ἀναστασίου, διευθυντὴ τοῦ Ἱδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος καὶ ἀναπλ. Καθηγητὴ τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ ΕΚΠΑ, στενὸ συνεργάτη καὶ ἀδελφικὸ φίλο τοῦ Δημητρίου Μπαλαγεώργου καὶ ἐκ τῶν ἀνελλιπῶς συμμετεχόντων στὶς κάθε εἴδους ἐμφανίσεις τοῦ χοροῦ, ἀπὸ τὴν ἵδρυσή του.

ὅλο ἐγχείρημα, ἡ δημιουργία δηλαδὴ καὶ ἡ συνολικότερη ἐξέλιξη τοῦ νέου φορέα βασίστηκε στὸ δίπτυχο: ἀγάπη γιὰ τὴν ψαλτική τέχνη, ἀφ' ἑνός, καί ἐπιστημονικὴ τεκμηρίωση καὶ σπουδή, ἀφ' ἑτέρου. Τολμῶ, χωρὶς νομίζω νὰ λαθεύω, νὰ προσθέσω καὶ ἕνα τρίτο, καταλυτικὸ καὶ πολὺ βασικό κίνητρο, τὸ ὁποῖο δὲν καταγράφεται ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Δημήτριο Μπαλαγεῶργο στὸ προαναφερθὲν ὑπόμνημά του οὔτε ἀναφέρεται στὸ καταστατικὸ τοῦ συλλόγου, εἶναι ὅμως πασίδηλο σὲ ὅσους τὸν γνώρισαν ἀπὸ κοντά καὶ συνεργάστηκαν μαζί του. Κι αὐτὸ δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὴν μεγάλη του ἀγάπη γιὰ τὴν γενέθλια πόλη του καὶ τὴν ἐπιθυμία του νὰ προσφέρει στὴν ψαλτικὴ καὶ –δι' αὐτῆς– στὴν πνευματική της ἀναβάθμιση.

Ὁ νεοϊδρυθεὶς χορὸς πρωτοφανερώθηκε λίγους μῆνες μετὰ τὴν ἵδρυσή του. Στὶς 17 Ἀπριλίου τοῦ 2005, κατὰ τὴ διάρκεια τῆς Μεγάλης Τεσσαρακοστῆς, οἱ «Τρίκκης Μελῳδοὶ» ἔψαλαν ὑπὸ τὴν χοραρχία τοῦ ἐκλιπόντος στὸν κατανυκτικὸ ἑσπερινὸ τῆς πέμπτης Κυριακῆς τῶν Νηστειῶν. Μάλιστα, συμβολικὰ καὶ καθόλου τυχαία, αὐτὴ ἡ πρώτη ἐμφάνιση ἔλαβε χώρα σὲ ἕναν σπουδαῖο μνημειακὸ λατρευτικὸ χῶρο, στὸν ἀριστουργηματικῆς ἀρχιτεκτονικῆς ἱερὸ βυζαντινὸ ναὸ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου Καλαμπάκας, τοῦ ι΄-ια΄ αἰῶνος. Καὶ ἀκούστηκαν σ' αὐτὸν τὸν ἐμβληματικὸ χῶρο, μετὰ ἀπὸ αἰῶνες, σπάνια καὶ ἀνέκδοτα βυζαντινὰ ἄσματα –γιὰ νὰ δικαιολογηθεῖ καὶ ἡ ἐκ τοῦ καταστατικοῦ ἐκπορευόμενη δέσμευση γιὰ σπουδὴ καὶ μαθητεία καὶ φανέρωση τοῦ μελικοῦ πλούτου ἄλλων, παλαιοτέρων, λαμπρῶν ἐποχῶν– τὸ προκείμενο *«Ἔδωκας κληρονομίαν»* καὶ τὸ ἀργὸ ἰδιόμελο *«Θαυμαστὴ τοῦ Σωτῆρος»*, ἀμφότερα ἐκ τοῦ ρεπερτορίου τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως τοῦ ιδ΄ αἰῶνος.

Αὐτὴν τὴν πρώτη ἐμφάνιση ἀκολούθησαν καὶ πλεῖστες ἄλλες σὲ πολιτιστικὲς καὶ ἑορταστικὲς ἐκδηλώσεις, σὲ λατρευτικὲς συνάξεις καὶ πανηγύρεις, σὲ πολύωρες ἀγρυπνίες καὶ κατανυκτικοὺς ἑσπερινούς, σὲ ἐπιστημονικὲς ἡμερίδες καὶ συνέδρια. Ἀπὸ τὸ μεγάλο πλῆθος αὐτῶν καὶ γιὰ λόγους οἰκονομίας τοῦ χρόνου, σταχυολογῶ ἐνδεικτικὰ τὶς κατὰ τεκμήριο σημαντικότερες καὶ ἄξιες ἀναφορᾶς. Ἄλλωστε, *«οὐκ ἐν τῷ πολλῷ τὸ εὖ, ἀλλ' ἐν τῷ εὖ τὸ πολύ»*, ἰδίως ὅταν μιλᾶμε γιὰ ἕνα ψαλτικὸ σύνολο ἀπὸ τὴν ἐπαρχία, μὲ ἐκ τῶν πραγμάτων περιορισμένες δυνατότητες πρόσβασης στὰ μουσικολογικὰ συμβαίνοντα καὶ μὲ λιγοστὲς καὶ μετρημένες εὐκαιρίες συμμετοχῆς, προβολῆς καὶ φανέρωσής του.

Τὸν Μάιο τοῦ 2006 ὁ χορὸς ἠχογράφησε τὸν μνημειώδη διπλὸ ψηφιακὸ δίσκο «*Χαίροις, Μετεώρων ὁ μελισσών*», μὲ ψάλματα ἀπὸ τὴν ἀκολουθία τῶν ὁσίων Μετεωριτῶν Πατέρων, σὲ παραγωγὴ τῆς ἱερᾶς μονῆς ἁγίων Πάντων Βαρλαὰμ τῶν ἁγίων Μετεώρων, ἔργο ποὺ δικαίως χαρακτηρίστηκε ὡς «ψαλτικὸ ἀριστούργημα» ἀπὸ τοὺς κριτικούς[6], ἐνῶ κατὰ τὸν Ὀκτώβριο τῆς ἴδιας χρονιᾶς προσεκλήθη καὶ συμμετεῖχε στὶς καλλιτεχνικὲς ψαλτικὲς ἐκδηλώσεις τοῦ Γ΄ Διεθνοὺς Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ Συνεδρίου ποὺ ὀργανώθηκε ἀπὸ τὸ Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος στὸ Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν.

Τὸ ἔτος 2009 οἱ «Τρίκκης Μελῳδοὶ» σὲ συμπαραγωγὴ μὲ τὴν Ὀργάνωση «Ρωμηοσύνη» καὶ τὴν Διεύθυνση τοῦ ἱστοχώρου τοῦ Πατριαρχείου Ἱεροσολύμων ἠχογράφησαν τὸν διπλὸ δίσκο «*17 Τροπάρια τῆς Μητρὸς τῶν Ἐκκλησιῶν*»[7], καὶ λίγους μῆνες ἀργότερα συμμετεῖχαν σὲ συναυλία ποὺ ὀργανώθηκε στὰ πλαίσια τοῦ Α΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου γιὰ τὴν Σιωνίτιδα Ἐκκλησία, στὸ Πολεμικὸ Μουσεῖο τῶν Ἀθηνῶν. Ἀξιομνημόνευτη εἶναι καὶ ἡ τέλεση τῆς Παννυχίδος, τῆς ἀκολουθίας τοῦ βυζαντινοῦ κοσμικοῦ Τυπικοῦ, στὸν ἔξοχο ναὸ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στὴν Καλαμπάκα, μὲ τὴ χρήση μάλιστα τοῦ κτιστοῦ ἄμβωνος, τοῦ περίοπτου κέντρου κάθε λατρευτικῆς σύναξης κατὰ τὸ ἐνοριακὸ τυπικὸ ἀπὸ τοὺς ψάλτες καὶ τοὺς ἱερεῖς, κατὰ τὸ ἴδιο ἔτος[8].

Ἡ μεγάλη ἀποδοχὴ τοῦ χοροῦ ἀπὸ τοὺς ἐπιστημονικούς, ψαλτικοὺς καὶ ἐκκλησιαστικοὺς κύκλους, ἤδη ἀπὸ τὸν πρῶτο καιρὸ τῆς δράσης του, συνετέλεσε σὲ πληθώρα νέων προσκλήσεων. Τὸ διήμερο 7 καὶ 8 Δεκεμβρίου τοῦ 2010 οἱ «Τρίκκης Μελῳδοὶ» συμμετεῖχαν στὶς

[6] Βλ. ἐνδεικτικῶς τὴ διθυραμβικὴ κριτικὴ τοῦ δίσκου στὸ ἄρθρο τοῦ Γιώργου Παπαδάκη, «Ψαλτικὸ ἀριστούργημα ἀπὸ τὰ Μετέωρα», *Ἡ Ἐλευθεροτυπία*, 13 Σεπτεμβρίου 2006, σ. 18.

[7] Τὰ ἠχητικὰ καὶ τὰ μέλη σὲ γραπτὴ μορφὴ (παρτιτοῦρες) ἀναρτήθηκαν στὴν ἱστοσελίδα τῆς «Ρωμηοσύνης», στὴ διεύθυνση https://www.romiosini.org.gr/5E23F72B.el.aspx (πρόσβαση τὴν 30/10/2024).

[8] Ἡ ἀκολουθία τῆς Παννυχίδος, μαζὶ μὲ σχετικὴ ὁμιλία τοῦ ὁμότιμου καθηγητοῦ κ. Γρηγορίου Θ. Στάθη, μαγνητοσκοπήθηκε μὲ τὴ φροντίδα τῆς Ἱ. Μητροπόλεως Σταγῶν καὶ Μετεώρων (ἐπὶ Μητροπολίτου Σεραφείμ) καὶ κυκλοφορήθηκε σὲ ψηφιακὸ πολυμορφικὸ δίσκο (DVD), σὲ περιορισμένο ὅμως ἀριθμὸ ἀντιτύπων. Τὴν διάθεση τῶν δίσκων ἔχει ἀναλάβει ἐξ ὁλοκλήρου ὁ ἱερὸς ναὸς καὶ ἡ Μητρόπολη Σταγῶν καὶ Μετεώρων.

πανηγυρικὲς ἀκολουθίες κατὰ τὸν ἑορτασμὸ τῆς ἱερᾶς μονῆς τῆς ἁγίας Αἰκατερίνης στὸ θεοβάδιστο Ὄρος Σινᾶ καὶ τὸν Μάιο τοῦ ἑπομένου ἔτους (2011) ἐμφανίστηκαν στὶς καλλιτεχνικὲς ἐκδηλώσεις τῆς Α΄ Ἐπιστημονικῆς Ἡμερίδας Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς ποὺ ὀργάνωσε ἡ Θεολογικὴ Σχολὴ τοῦ Α.Π.Θ. στὴν αἴθουσα τελετῶν τοῦ Πανεπιστημίου. Κατὰ τὸν Δεκέμβριο τοῦ ἰδίου ἔτους, ὁ χορὸς ἔψαλε καὶ πάλι ἀπὸ τὴν σκηνὴ τοῦ Μεγάρου Μουσικῆς Ἀθηνῶν, συμπράττοντας μὲ τοὺς «Μαΐστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης» καὶ τοὺς «Θεσσαλονικεῖς Ὑμνωδούς», τὴν Δραματουργία τῆς Κλίμακος τῶν Ἀρετῶν τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Σιναΐτου, ἔργο τοῦ ὁμοτίμου καθηγητοῦ τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, κ. Γρηγορίου Στάθη, τὸ ὁποῖο παρουσιάστηκε λίγο ἀργότερα καὶ στὴν πόλη τοῦ Βόλου.

Τὸ 2015, κατὰ μῆνα Ἰούλιο, ἐμφανίστηκε στο Notre Dame Hotel Auditorium, στὰ Ἱεροσόλυμα, στὶς ψαλτικὲς ἐκδηλώσεις τοῦ Ἐπιστημονικοῦ Συνεδρίου ποὺ ἔλαβε χώρα στὴν ἁγία Πόλη γιὰ τὰ μουσικὰ χειρόγραφα τῆς Πατριαρχικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Ἱεροσολύμων, ἐνῶ κατὰ τὴν πενθήμερη παραμονή του στὴν Ἱερουσαλὴμ ἔψαλε στὶς ἀκολουθίες τοῦ Πανιέρου ναοῦ τῆς Ἀναστάσεως. Τὸν Σεπτέμβριο τῆς ἴδιας χρονιᾶς μετέβη σὲ Ἰταλία καὶ Ἑλβετία, προσκεκλημένος ὑπὸ τοῦ ἱδρύματος Laus Plena Foundation, σὲ συνέδριο ἀφιερωμένο στὴν χριστιανικὴ θρησκευτικὴ μουσική[9]. Αὐτὲς οἱ διπλὲς ζωντανὲς ἐμφανίσεις, στὸ Βαρέζε τῆς Ἰταλίας καὶ στὸ Λουγκάνο τῆς Ἑλβετίας ἀντίστοιχα, ἠχογραφήθηκαν καὶ κυκλοφόρησαν τὸ 2016 σὲ δύο ψηφιακοὺς δίσκους[10].

Τὸν Ἰούνιο τοῦ 2018 οἱ «Τρίκκης Μελῳδοί» συμμετεῖχαν στοὺς πανηγυρικοὺς ἑορτασμοὺς στὴν ἱερὰ σταυροπηγιακὴ μονὴ ἁγίας Τριάδος Σπαρμοῦ τοῦ Ὀλύμπου ποὺ μεταδόθηκαν ζωντανὰ ἀπὸ τὸν τηλεοπτικὸ σταθμὸ 4Ε, ἐνῶ λίγους μῆνες ἀργότερα, τὸν Δεκέμβριο τοῦ ἔτους, ἔψαλαν κατὰ τὴν πολύωρη ἀγρυπνία στὴ Λαύρα τοῦ ὁσίου Σάββα τοῦ ἡγιασμένου, στὴν ἔρημο τῆς Ἰουδαίας. Στὴν ἴδια

[9] Λίγα στοιχεῖα γιὰ αὐτὸ τὸ πρόγραμμα τοῦ ἱδρύματος βλ. στὴν ἠλ. διεύθυνση https://www.lausplenafoundation.ch/en/projects/cd-glimpse-richness-christian-sacred-music-traditions-chant-thriceholy-hymn.

[10] Πρόκειται γιὰ τοὺς ψηφιακοὺς δίσκους *"Chant the Thriceholy Hymn, Word and Melody from the Byzantine Liturgical Tradition"* καὶ *"A Glimpse on the Richness of Christian Sacred MusicTraditions"*. Ἀμφότεροι κυκλοφορήθηκαν σὲ περιορισμένο ἀριθμὸ ἀντιτύπων, σὲ παραγωγὴ τοῦ Laus Plena Foundation.

μονὴ ὁ χορὸς ἔψαλε καὶ κατὰ τὶς πανηγυρικὲς ἀκολουθίες τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ, τοῦ ὁσίου Σάββα καὶ τοῦ ἁγίου Νικολάου καὶ τὴν ἑπόμενη χρονιά. Τὸν δὲ Μάιο τοῦ 2019 ἐμφανίστηκε στὶς λατρευτικὲς ἐκδηλώσεις τῆς ἁγίας Λυδίας τῆς Φιλιππησίας, μὲ ταυτόχρονη τηλεοπτικὴ καὶ ραδιοφωνικὴ κάλυψη τῶν ἀκολουθιῶν, στὸν ἱερὸ ναὸ τῆς ἁγίας στὴν Ἀσπροβάλτα Θεσσαλονίκης.

Μετὰ τὴν ὑποχρεωτικὴ –διάρκειας σχεδὸν τριῶν ἐτῶν– διακοπὴ κάθε δημόσιας ἐμφάνισης, λόγῳ τῶν περιοριστικῶν μέτρων, ἡ δράση τοῦ χοροῦ συνεχίστηκε. Συμμετεῖχε στὶς πανηγυρικὲς ἑορταστικὲς ἐκδηλώσεις τῆς ἱερᾶς μονῆς τοῦ Μεγάλου Μετεώρου κατὰ τὴν ἑορτὴ τῆς Μεταμορφώσεως καὶ τῆς ἱερᾶς μονῆς Βαρλαὰμ στὴν ἑορτὴ τῶν ἁγίων Πάντων, ἐνῶ τὸ ἔτος 2023 οἱ «Τρίκκης Μελῳδοὶ» μετέβησαν καὶ πάλι στὸ Ἰσραὴλ καὶ ἔψαλαν κατὰ τὶς πανηγυρικὲς ἀκολουθίες τῆς ἑορτῆς τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου στὴν Ναζαρὲτ τῆς Γαλιλαίας καὶ λίγες ἑβδομάδες ἀργότερα στὴν Κανά, κατὰ τοὺς ἑορτασμοὺς τοῦ ἁγίου Ἀποστόλου Θωμᾶ.

Τελευταία ψαλτικὴ πράξη, μόλις λίγους μῆνες πρὸ τοῦ θανάτου τοῦ Δημητρίου Μπαλαγεώργου, καταγράφεται ἡ ἠχογράφηση μελῶν ἐκ τῆς πανηγυρικῆς ἀκολουθίας τῶν προσφάτως ἁγιοκατατα-χθέντων ἁγιορειτῶν ὁσίων Ἰωσὴφ τοῦ Ἡσυχαστοῦ καὶ Δανιὴλ καὶ Ἐφραὶμ τῶν Κατουνακιωτῶν, ἐφόρων καὶ προστατῶν τῆς ἐπισκοπῆς Τολιάρας καὶ Νοτίου Μαδαγασκάρης τοῦ Πατριαρχείου Ἀλεξανδρείας. Αὐτὴ ἡ ψηφιακὴ ἔκδοση, ἀτυχῶς, ἐκκρεμεῖ καὶ δὲν ἔχει ἀκόμη ὁλοκληρωθεῖ.

Κατακλείοντας τὰ ἀξιοσημείωτα πεπραγμένα τοῦ χοροῦ, ἐπιβάλλεται νὰ ἀναφερθῶ καὶ σὲ μιὰ ἀξιόλογη πρωτοβουλία διοργάνωσης μιᾶς σειρᾶς σεμιναρίων δημόσιου χαρακτῆρα στὴν πόλη τῶν Τρικάλων ἀπὸ τὸ 2019 καὶ μετά. Αὐτὸς ὁ κύκλος διαλέξεων-συζητήσεων εἶχε σκοπὸ τὴν προβολὴ μὲ ἐπιστημονικὴ διακρίβωση θεμάτων καὶ ὑποθέσεων, καὶ τὴ φανέρωση τῶν εἰδικῶν ἐνασχολήσεων τῶν προσκεκλημένων ἐπιστημόνων-ἐρευνητῶν μὲ κατάθεση τῶν ἐπιστημονικῶν τους ἀπόψεων καὶ τῶν πολύπτυχων γνώσεών τους.Ἔτσι, ὑπὸ τὸν γενικὸ τίτλο «*Βυζαντινομουσικολογικὲς Συναντήσεις*», ἔλαβαν χώρα συνολικὰ τέσσερις διαλέξεις-ὁμιλίες καταξιωμένων ἐπιστημόνων, μουσικολόγων καὶ θεολόγων, μὲ θεματολογία σχετικὴ μὲ τὴν ἑρμηνεία τῆς ψαλτικῆς, τὴν ὑμνολογία, τὴν ψαλτικὴ παράδοση τοῦ ναοῦ τῆς Ἀναστάσεως καὶ τοῦ τυπικοῦ τῶν ἀκολουθιῶν, ἀντίστοιχα. Δυστυχῶς, καὶ

αὐτὴ ἡ πολὺ σημαντικὴ γιὰ τὰ τοπικὰ ψαλτικὰ πράγματα πρωτοβουλία τοῦ ἱδρυτῆ καὶ χοράρχη τοῦ χοροῦ, διακόπηκε ξαφνικὰ ἕνεκα τῆς πανδημίας.

Εἶναι ἀδιαμφισβήτητο ὅτι ἡ εκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ ἡ ἐπιστήμη τῆς βυζαντινῆς μουσικολογίας ὀφείλουν πολλὰ στὸν προικισμένο μὲ πολλὰ χαρίσματα Δημήτριο Μπαλαγεῶργο. Ἡ ἐπιστημονική του συγκρότηση, ἡ ἐργατικότητά του, ἡ μεθοδική του διδασκαλία, ἡ ἀταλάντευτη στάση του, οἱ παραινέσεις του, οἱ συμβουλές του, ἡ ἀγάπη του καὶ τὸ ὑψηλὸ αἴσθημα τῆς εὐθύνης ἀπέναντι στὴν εὐλογημένη τέχνη ποὺ ποικιλοτρόπως ὑπηρέτησε ἀποτελοῦν πολύτιμη παρακαταθήκη καὶ ἀνεκτίμητη κληρονομιά, ὄχι μόνο γιὰ τοὺς ἐπιγόνους του τρικκαίους ψάλτες ἀλλὰ καὶ γιὰ κάθε ἀσχολούμενο.

Περαίνοντας τὸν σύντομο αὐτὸ λόγο, ἐπιτρέψτε μου νὰ δανειστῶ καὶ πάλι τὰ λόγια τοῦ ἀπόντος –ἀλλὰ πάντοτε παρόντος στὴ μνήμη μας– φίλου καὶ δασκάλου, τὸν ὁποῖο τιμοῦμε σήμερα.

Ἡ Ψαλτικὴ εἶναι Τέχνη· σὰν Τέχνη εἶναι ἐλεύθερη. Ἡ ἑρμηνευτικὴ ἔκφραση εἶναι ὑποκειμενικὴ ὑπόθεση. Ἡ γνώση τοῦ χοράρχη, τὸ τάλαντό του, ἡ ψαλτικὴ καλλιέργεια τῶν μελῶν τοῦ χοροῦ, ἡ ὀρθὴ ἀπόδοση τῶν ψαλτέων, εἶναι παράγοντες ποὺ διαφοροποιοῦν τὴν ἔκφραση καὶ τὸ ὕφος τοῦ κάθε χοροῦ ψαλτῶν. Τὰ στοιχεῖα αὐτά, μαζὶ μὲ τὴν εὐρύτητα τῆς ἀντίληψης, τὸν σεβασμὸ στὴν παράδοση, τὴν κατάρτιση καὶ τὴν πειθαρχία στὰ συμπεράσματα τῆς ἔρευνας, ἀποτελοῦν τὸ μεγάλο ἐχέγγυο τῆς σωστῆς προώθησης καὶ ἑρμηνείας τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Αὐτὴ τὴν Τέχνη πρέπει νὰ διακονήσουμε ὅλοι μας.



Τὸ λογότυπο τοῦ Χοροῦ, συντεθειμένο μὲ σημαδόφωνα τῆς παλαιᾶς σημειογραφίας (ἔργο τοῦ Χριστοφόρου Λάσκου)

Dimitrios Laskos

The "Trikkis Melodoi" Choir under Dimitrios K. Balageorgos: A Twenty-Year Journey of Artistic Activity and Contribution to Ecclesiastical Music

In the Fall of 2004, Dimitrios K. Balageorgos –at the time, lecturer of Byzantine Musicology in the Dept of Music Studies in the University of Athens- sent a public letter, addressed to the psaltic community of his hometown, entitled "*Memorandum about the Psaltic Art and about the establishment of a Choir of Chanters in the town of Trikala*" (Thessaly, Greece). As a result, a few weeks later, the Choir of Chanters "Trikkis Melodoi" («Τρίκκης Μελωδοί») was founded. The Choir's objectives and main goals were the presentation of the byzantine and post–byzantine musical tradition along with the participaton in Holy Services (Vespers, Orthros and Divine Liturgies) held in Greek Orthodox Monasteries, Holy Temples and Concerts Halls in Greece or abroad. According to D. K. Balageorgos state-ments, "*the knowledge of the choir director, his talent, the chanting culture of the chorus members and the correct performance of the chants, are factors that differentiate the expression and style of each Choir of Chanters. These elements, combined with the perception, respect for tradition, training and discipline in the conclusions of the musicological research constitute the great guarantee of the correct promotion and interpretation of the Psaltic Art. This Art must be served by all of us*". And, in fact, the Choir served the Art of Chanting in many ways. During it's short life and under the direction of Dimitrios K. Balageorgos, the Choir performed in some of the most famous sacred places on the entire Orthodox East, such as the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem (Israel), the Holy Monastery of St Catherine at Mt Sinai (Egypt), the Holy Monastery of St Savvas the Sanctified in the Judean desert (Israel), the Greek Orthodox Church of the Annunciation in Nazareth (Israel), the Holy Monastery of the Transfiguration of Christ (Great Meteoron) and the Monastery of Varlaam in Holy Meteora (Greece). The Choir has also participated in numerous live concerts in Greece

(Athens, Thessaloniki, Volos, Karditsa, Trikala), Cyprus (Nicosia), Italy (Milan, Vareze) and Switzerland (Lugano).

"Trikkis Melodoi" have also recorded the following CDs

1. "*The hive of Meteora, rejoices*", double CD, containing chants from the service of the holy Meteorite Fathers, Monastery of Varlaam, Holy Meteora, 2006
2. "*17 hymns of Mother of Churches*", NGO "Romiosini" of the Greek Orthodox Patriarchate of Jerusalem, 2009
3. "*Chant the Thriceholy Hymn, Word and Melody from the Byzantine Liturgical Tradition*", Laus Plena Foundation, 2016
4. "*A Glimpse on the Richness of Christian Sacred Music Traditions*", Laus Plena Foundation, 2016
5. "*Chants of the service of Saints Joseph, Daniel & Efraim the Hagiorites*", Saint Diocese Orthodoxe de Tulear – Madagascar, 2022 (pending).

Ευάγγελος Θεοδώρου

Η ΣΙΝΑΪΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ ΤΩΝ ΣΥΛΛΟΓΩΝ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ

Το Σινά, το Ιουστινιάνειο καστρομονάστηρο της σιναϊτικής χερσονήσου με την πλούσια πολιτιστική παραγωγή που αριθμεί ήδη 1500 χρόνια ζωής, παρουσιάζει -μαζί με την αρχαία ασκητική εμπειρία- και μακραίωνη ψαλτική παράδοση. Η παράδοση αυτή ανιχνεύεται στη συλλογή χειρογράφων που φυλάσσονται στην περίφημη βιβλιοθήκη της, αλλά και από μαρτυρίες προσκυνητών που την επισκέφθηκαν κατά τον μεσαίωνα και τους ύστερους χρόνους.

Ο μεγάλος αριθμός μουσικών χειρογράφων, με τα παλαιότερα να ανάγονται στη μέση βυζαντινή περίοδο, αποτελούν μία αδιάψευστη μαρτυρία σχετικά με το ενδιαφέρον των πατέρων για την ψαλτική τέχνη, η οποία βρίσκει γνήσιους μελετητές και ερμηνευτές στο πυκνό λειτουργικό πρόγραμμα της Μονής. Μέσα από τους μουσικούς κώδικες, η καταλογογράφηση των οποίων πολύ σύντομα θα έχει ολοκληρωθεί και δημοσιευθεί στο σύνολό της, αποκαλύπτεται ο μεγάλος αριθμός Σιναϊτών πατέρων που ασχολήθηκαν άμεσα με την ψαλτική τέχνη, ως συνθέτες, κωδικογράφοι, κτήτορες, παραγγελιοδότες και μελετητές.

Η προσεκτική σταχυολόγηση των ιστορικών πληροφοριών μέσα από τους καταλόγους των μουσικών χειρογράφων, θα μας επιτρέψει να ανιχνεύσουμε την ψαλτική παράδοση και κατάσταση της Μονής από τον 15ο αιώνα και να προσδιορίσουμε με ακρίβεια τα ονόματα των πατέρων που έδρασαν στα αναλόγια του Σινά.

Συνθέτες

Η παλαιότερη γραπτή μαρτυρία που αφορά Σιναΐτη συνθέτη, δεν αποκαλύπτει το όνομα του δημιουργού. Φέρεται να έδρασε το δεύτερο μισό του 15ου αιώνα και ίσως στις αρχές του 16ου, λιγοστές συνθέσεις

του οποίου βρίσκουμε σε χειρόγραφα εκείνης της εποχής[1]. Τον 17ο αιώνα, μαζί με τον εκ Βερροίας Σιναΐτη μελοποιό Μελέτιο τον Παλαιό, συνθέσεις του οποίου ανθολογούνται σε αρκετούς κώδικες της Μονής[2], εμφανίζεται ο Σιναΐτης Αρχιερέας Άνθιμος ο Βυζάντιος. Μεταξύ άλλων, η σύνθεσή του *«εἰς τὴν ὑπάντησιν τοῦ ἀρχιερέως»* εμφανίζεται σε τρεις κώδικες και θα μπορούσε να έχει ψαλθεί κατά την υποδοχή των νέων Αρχιεπισκόπων Σινά ή άλλων Πατριαρχών και Αρχιερέων που κατά καιρούς επισκέπτονταν τη Μονή.

Τη σκυτάλη των Σιναϊτών μελοποιών τον 18ο αιώνα παραλαμβάνει ο δεύτερος εκ των Σιναϊτών Μελετίων, ο επιλεγόμενος Νέος με καταγωγή από την Κυδωνία της Κρήτης, ο οποίος φέρεται και δάσκαλος Γεωργίου του Κρητός[3]. Η περιορισμένη μελοποιητική του δημιουργία που αφορά κυρίως την ύλη του Καλοφωνικού Ειρμολογίου, έτυχε μεγάλης αποδοχής από πολλούς κωδικογράφους. Στη Μονή Σινά σώζονται 19 χειρόγραφα που περιλαμβάνουν τις συνθέσεις του, γεγονός που οφείλεται ίσως και στη στενή σχέση του με τον Αρχιεπίσκοπο Σινά Νικηφόρο Μαρδάλη.

Στους παραπάνω μελοποιούς, μπορούν να προστεθούν λίγα ακόμη ονόματα, όπως αυτά των Νεκταρίου εκ Κύπρου (17ος αι.), Νικηφόρου (18ος)[4], και Ηλία εκ Μεγάλου Τουρνόβου (19ος), οι οποίοι συμπληρώνουν την ολιγάριθμη ομήγυρη των Σιναϊτών συνθετών. Εκτός των δύο Κρητικών, Νικηφόρου Μαρδάλη και Μελετίου του Νέου που εμφανίζουν σχέση με το γνωστό μοναστικό σχήμα πνευματικού πατέρα-υποτακτικού, οι υπόλοιποι δημιουργοί δεν φαίνεται να δημιουργούν δομημένη αλυσίδα μελοποιητικής παράδοσης. Ιστορικά δε, η περιορισμένη μελοποιητική δημιουργία ακολουθεί τη γενικότερη πτωχή παρουσία λογίων Σιναϊτών στους μετά την Άλωση χρόνους, γεγονός που μπορεί να αποδοθεί και στις εξαιρετικά δύσκολες και επικίνδυνες συνθήκες διαβίωσης των ασκητών πατέρων στην Πετραία Αραβία.

---

[1] Βλ. κώδικες Σινά 1293, 1463, 1552.

[2] Βλ. κώδικες Σινά 1265, 1303, 1310, 1440, 1466, 1485, 1495, 1497, 1518, 1583.

[3] *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς, συνταχθὲν μὲν παρὰ Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Διρραχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων, ἐκδοθὲν δὲ ὑπὸ Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου, διὰ φιλοτίμου συνδρομῆς τῶν ὁμογενῶν*, ἐν Τεργέστῃ [...] 1832, σ. xxxix.

[4] Εξετάζεται πιθανή ταύτιση με τον Αρχιεπίσκοπο Σινά Νικηφόρο Μαρδάλη τον Γλυκύ (π. 1660-1748).

Κωδικογράφοι

Ανάλογης έκτασης δραστηριότητα εμφανίζουν και οι κωδικογράφοι που δρουν στο περιβάλλον της Μονής Σινά. Εκτός από τον Γεράσιμο Υαλινά, για τον οποίο θα γίνει λόγος παρακάτω, στους καταλόγους των Σιναϊτικών χειρογράφων εντοπίζονται οι Νεκτάριος (17ος αι.) και ο ιερομόναχος Παύλος (18ος αι.), αμφότεροι από την Κύπρο, καθώς και οι Νικηφόρος ο Δικαίος εκ Χίου (18ος αι.), με τον ιερομόναχο Προκόπιο από τα Ιωάννινα (18ος αι.). Οι ψαλτικές ανάγκες της λειτουργικής καθημερινότητας της Μονής είναι πιθανότατα η αιτία που οδήγησε τους παραπάνω στην κωδικογραφική τέχνη, καθώς εμφανίζονται να συμπληρώνουν ή να ολοκληρώνουν τη συγγραφή κωδίκων που περιέχουν συνθέσεις Χρυσάφη του Νέου και αφορούν την ύλη Στιχηραρίου και Αναστασιματαρίου. Το έργο του Χρυσάφη βρίσκει ευρεία διάδοση, ακόμα και αποκλειστική χρήση στα Σιναϊτικά αναλόγια μετά τα μέσα του 17ου αιώνα, όπως φαίνεται από την έκταση που καταλαμβάνει το έργο του στους μουσικούς κώδικες της Μονής.

Ο ιερομόναχος Γεράσιμος Υαλινάς έδρασε στο περιβάλλον του περίφημου Σιναϊτικού Μετοχίου της Αγίας Αικατερίνης στον Χάνδακα της Κρήτης στα μέσα του 17ου αιώνα. Σε διάστημα μόλις μιας πενταετίας, 1657-1662, και μάλιστα κάτω από εξαιρετικά αντίξοες συνθήκες, *«ἐν τῷ περιφραγμῷ τῆς πολύμαχος Κρήτης»* όπως σημειώνει ο ίδιος[5], έγραψε περισσότερους από δέκα κώδικες[6], οι οποίοι σε άγνωστο χρόνο μεταφέρθηκαν στην κεντρική Μονή. Στους κώδικες αυτούς καταγράφεται κυρίως η Κρητική ψαλτική παράδοση, ιδιαιτέρως το έργο του Πρωτοψάλτη Χάνδακα Δημητρίου Ταμία, και αφορά έργα που καλύπτουν κατά κύριο λόγο την ύλη Στιχηραρίου και Παπαδικής. Δεν γνωρίζουμε αν η Κρητική ψαλτική παράδοση μεταφέρθηκε στη λειτουργική πραγματικότητα της κεντρικής Μονής, η σπουδαιότητα όμως αυτών των κωδίκων είναι προφανής λόγω της μοναδικότητας των συνθέσεων που καταγράφονται και συμπληρώνουν τις γνώσεις μας για τη σπουδαία πολιτιστική δημιουργία της Ενετοκρατούμενης Κρήτης, η οποία διακόπηκε απότομα με την κατάληψη του νησιού από τους Οθωμανούς το 1669. Σίγουρα όμως τα μέλη που καταγράφονται στους κώδικες του Κρητικού

[5] Φλώρα Κρητικού - Δημήτριος Μπαλαγεώργος, *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής - Σινά*, τ. *β΄*, Αθήνα, 2021, κώδ. 1451, 421r, σ. 223.

[6] Πρόκειται για τους Σινά 1416, 1417, 1438, 1440, 1451, 1452, 1482, 1490 και 2083.

στην καταγωγή Γερασίμου ψάλλονταν στο Σιναϊτικό Μετόχι, αφού ερμηνεύονταν από τον Γεράσιμο όπως φανερώνεται από τον ίδιο στον κώδικα Σινά 1440: «*Τὸ Ἅγιος Ἅγιος ψάλλεται παρὰ κὺρ Γ ε ρ α σ ί μ ο υ [Υα λ ι ν ᾶ] συνοπτικόν· ἦχος πλ.β΄, ψάλλεται εἰς τὴν Λειτουργίαν τοῦ Μεγάλου Βασιλείου*»[7].

Γνωστότερος όλων των κωδικογράφων είναι ο πολυτάλαντος Αρχιεπίσκοπος Νικηφόρος Μαρδάλης (π.1660-1748)[8], ο οποίος υπογράφει δύο χειρόγραφα, ίσως και μέρος ενός τρίτου. Ο κώδικας Σινά 1437 περιέχει παντοειδείς συνθέσεις των Μεγάλων Ωρών, της Μεγάλης Εβδομάδας, του Πεντηκοσταρίου και της Θείας Λειτουργίας, ενώ ο κώδικας 1518 περιέχει έργα του Γερμανού Νέων Πατρών (Καλοφωνικό Ειρμολόγιο και Ειρμολόγιο), με τα οποία ο Νικηφόρος ήρθε σε επαφή και αγάπησε ιδιαίτερα κατά την παραμονή του στην Βλαχία στα τέλη του 17ου και το πρώτο τέταρτο του 18ου αιώνα[9].

Κτήτορες

Σε αντίθεση με τον περιορισμένο αριθμό συνθετών και κωδικογράφων, δηλαδή στη δημιουργία νέας πνευματικής/καλλιτεχνικής παραγωγής, οι Σιναΐτες διακρίνονται ιδιαίτερα στη διάσωση και διάδοση της ψαλτικής δημιουργίας του παρελθόντος και του καιρού τους. Εκτός από τα χειρόγραφα που ανήκουν στη Μονή, τα οποία εξυπηρετούν τις καθημερινές λειτουργικές της ανάγκες καθώς και τη σπουδή της ψαλτικής τέχνης από τους πατέρες, στους καταλόγους των μουσικών χειρογράφων εντοπίζονται 34 Σιναΐτες κτήτορες, μεταξύ 16ου και 19ου αιώνα. Η συντριπτική πλειοψηφία εξ αυτών προέρχεται από τον χρυσό για τη Μονή Σινά 18ο αιώνα, κατά τη διάρκεια του οποίου

[7] Φλώρα Κρητικού - Δημήτριος Μπαλαγεώργος, *ό.π.*, σ. 123 (κώδ. 1440, 310r).

[8] Βιογραφικά στοιχεία για τον Νικηφόρο βλ. Ναυκράτιος Τσουλκανάκης, «Νικηφόρος Μαρδάλης ο Γλυκύς» *Κληρονομιά* Ι, τ. α΄, 1978, σσ. 121-152. Δημήτριος Μπαλαγεώργος, «Ο μουσικώτατος ηγούμενος της εν Ουγγροβλαχία μονής Ριμνίκου Νικηφόρος Μαρδάλης», *Relevanța Bisericii Ortodoxe în cultura română: interferențe interortodoxe și intercreștine*, Craiova, 2020, σσ. 104-120. Πορφύριος Κονίδης, *Το Σινά και η ελληνική παιδεία (ιη΄ & ιθ΄ αιώνες)*, Αθήνα, 2024, σσ. 139-148

[9] Βλ. Φλώρα Κρητικού, «Η ψαλτική τέχνη στη Μονή Σινά κατά τον ιη΄ αιώνα. Η συμβολή του Αρχιεπισκόπου Νικηφόρου Μαρδάλη», *Σιναϊτικά Δίπτυχα 2021*, Αθήνα, σσ. 183-221.

δημιουργείται μια συμπαγής ψαλτική παράδοση από τους παλαιότερους στους νεότερους πατέρες με στοχευμένη προτίμηση ως προς την επιλογή συνθετών. Στην παρούσα ανακοίνωση θα περιοριστούμε στην ονομαστική αναφορά όσων εμφανίζουν μεγαλύτερη δραστηριότητα και με τον τρόπο τους επηρέασαν σημαντικά τη σιναϊτική ψαλτική παράδοση.

Στα τέλη του 17ου αιώνα και τα πρώτα χρόνια του 18ου δραστηριοποιείται στα ψαλτικά πράγματα της Μονής ο ιερομόναχος Κύριλλος ο Λημναίος, ο οποίος υπογράφει ως κτήτορας οκτώ τουλάχιστον χειρόγραφα. Σε κάποια περίοδο της ζωής του φέρεται να έζησε στην Κωνσταντινούπολη όπου αγοράζει τον Σινά 1469[10], κώδικα που συνέγραψε ο γνωστός κωδικογράφος Κοσμάς Ιβηρίτης ο Μακεδών, από το χέρι του οποίου κατέχει άλλα τρία χειρόγραφα, γεγονός που επιτρέπει την υπόθεση πως ο Κύριλλος είχε προσωπική σχέση με τον μαθητή του επισκόπου Νέων Πατρών Γερμανού[11]. Ο Κύριλλος δείχνει ιδιαίτερη προτίμηση στα έργα των Χρυσάφη και Μπαλασίου τα οποία καλύπτουν το περιεχόμενο πέντε εκ των κωδίκων που κατέχει. Τα χειρόγραφα αυτά καταλήγουν στη συλλογή της Μονής Σινά και μάλιστα μελετώνται από τους πατέρες, όπως φαίνεται σε ενθύμηση που υπογράφει ο Αρχιεπίσκοπος Αθανάσιος Β΄ (1708-1720) σε Στιχηράριο Χρυσάφη του Νέου στις 10 Δεκεμβρίου 1710: *«Τὸ παρὸν βιβλίον ὑπάρχει τοῦ ἁγίου ὄρους σινᾶ, καὶ ἐδόθη / τῷ ἁγίῳ πνευματικῷ παπᾶ κυρίλλῳ τῷ σιναΐτῃ διὰ νὰ / διαβάζῃ καὶ πάλιν νὰ εἶναι τοῦ ἁγίου μοναστηρίου»*[12].

Καθ' όλη τη διάρκεια του 18ου αιώνα, τη σιναϊτική ψαλτική παράδοση σφραγίζουν δύο Κρητικοί πατέρες. Ο λογιώτατος Αρχιεπίσκοπος Νικηφόρος Μαρθάλης ο Γλυκύς (π. 1660-1748) και ο Μελέτιος ο Νέος (θ. δ΄ τέταρτο 18ου). Η πνευματική σχέση των δύο Κρητικών, η οποία ίσως υπηρετεί και το σχήμα δασκάλου-μαθητή, μαρτυρείται τουλάχιστον από το 1741, έτος κατά το οποίο ο Νικηφόρος

[10] Φλώρα Κρητικού - Δημήτριος Μπαλαγεώργος, *ό.π.*, σσ. 385-407.

[11] Ε. Γιαννόπουλος, «Σημαντικά ψαλτικά χειρόγραφα του 17ου και του 18ου αιώνα. Ταύτιση των γραφέων τους, παλαιογραφική και μουσικολογική σπουδαιότητα» *Σύνθεσις*, τ. 1 (2019), σσ. 88-134.

[12] Φλώρα Κρητικού, *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής - Σινά*, τ. γ΄ (ανέκδοτος· με την παραχώρηση της συγγραφέως), σσ. 375-376 (κώδ. Σινά 1587).

δωρίζει στον μοναχό Μελέτιο τον βυζαντινό κώδικα Σινά 1464[13]. Στην κατοχή του μουσικολογιώτατου Αρχιεπισκόπου μαρτυρούνται 17 μουσικά χειρόγραφα (4 εκ των οποίων με έργα του Χρυσάφη του Νέου)[14], τα οποία συγκεντρώνει με συνέπεια ήδη από τα τέλη του 17ου αιώνα όταν αγοράζει στο Βουκουρέστι ένα Ανθολόγιο Στιχηραρίου, αυτόγραφο του Γερμανού Νέων Πατρών[15]. Ο Νικηφόρος -που έχει μαθητεύσει στον θρυλικό Πρωτοψάλτη της Μεγάλης Εκκλησίας Παναγιώτη Χαλάτζογλου[16], την εποχή που διακονούσε ως Ηγούμενος του Σιναϊτικού Μετοχίου του Αγίου Ιωάννη στον Μπαλατά της Κωνσταντινούπολης (1718-1731)- δείχνει ιδιαίτερη εκτίμηση στο έργο του Γερμανού Νέων Πατρών με το οποίο ήρθε σε επαφή την περίοδο της παραμονής του στην Ουγγροβλαχία (≥1692-1718). Μάλιστα, είναι αυτός που εισάγει τα μέλη του Γερμανού στην ψαλτική παράδοση του Σινά, όπως φαίνεται σε δύο σημειώσεις του στον κώδικα Σινά 1505, πρώτα ως ιερομόναχος και ξανά ως Αρχιεπίσκοπος Σινά:

> *τὸ παρὸν ἀσματομελλίρητον στιχηράριον ὑπάρχει ἐμοῦ νικηφόρου ἱερομονάχου τοῦ γλυκῆ καὶ καθηγουμένου τῆς αὐθεντικῆς μονῆς ῥιμνίκου τῆς ἐν οὐγκροβλαχίᾳ καὶ ἀφιερώνω τὸ παρὸν μετὰ τὸν θάνατόν μου εἰς τὸ καθολικὸν τοῦ ἁγίου καὶ θεοβαδίστου ὄρους σινᾶ τῆς μετανοίας μου εἰς τὸ ἀσματομελλιρίζειν οἱ ἐκεῖσε ἀδελφοί…*[17]

Ο υποτακτικός του Νικηφόρου, Μελέτιος ο Νέος, παραλαμβάνει τμήμα της προσωπικής συλλογής του γέροντά του κατόπιν δωρεάς με σκοπό τη διάσωση, τη μελέτη και την παράδοση των μελών που ψάλλονταν στη Μονή. Έξι από τους επτά κώδικες που κατέχει προέρχονται από δωρεές του Νικηφόρου, ο οποίος δωρίζει στον *«ημέτερο»*, όπως τον χαρακτηρίζει, Μελέτιο συλλεκτικά έργα, όπως ένα χειρόγραφο Στιχηράριο του Ιωάννη Ξένου, το οποίο είχε περιέλθει

[13] Φλώρα Κρητικού - Δημήτριος Μπαλαγεώργος, *ό.π.*, σσ. 340-344 (κώδ. 1464, 14ος αι., Στιχηράριο, χργφ. Ιωάννην Ξένου).

[14] Πρόκειται για τους κώδικες Σινά 1235, 1238, 1263, 1468.

[15] Φλώρα Κρητικού - Δημήτριος Μπαλαγεώργος, *ό.π.*, σσ. 625-632 (κώδ. 1505).

[16] Βλ. *στο ίδιο*, σ. 693 (κώδ. 1518, 1706, χργφ. Νικηφόρου Μαρθάλη, φ. 124r).

[17] *Στο ίδιο*, σ. 631 (κώδ. 1505)

στην κατοχή του το 1700 και είχε σταχώσει ο ίδιος[18], αλλά και κώδικες προς μελέτη, όπως μια Παπαδική του 18ου αιώνος:

> *Τὸν παρόντα τῆς παπαδικῆς τόμον, ὡς ἐξ ἰδίων ἀναλωμάτων γεγονότα, δωρούμεθα / τοῦτον τῷ κατὰ πνεῦμα ἀγαπητῷ μας υἱῷ μελετίῳ μοναχῷ τῷ κρητικῷ καὶ ἡμετέρῳ ὑπηρέτη, / πρὸς εὐχαρίστησιν τῆς πρὸς ἡμᾶς ὁλοψύχου καὶ εὐαρέστου αὐτοῦ δουλεύσεως, διορίζοντες αὐτὸν ἔχειν / ἐφ' ὅρου ζωῆς αὐτοῦ τοῦτον καὶ προκόπτειν…*[19]

Ψαλτική κατάσταση

Οι μαρτυρίες για την ψαλτική πραγματικότητα στη Μονή Σινά ξεκινούν στα τέλη του 15ου αιώνα. Συγκεκριμένα, ο Πατριάρχης Αλεξανδρείας Ιωακείμ (πιθανότατα πρόκειται για τον πάνυ (1448;-1567) ο οποίος φέρεται να έχει μονάσει στο Σινά και τιμάται ως Άγιος της Ορθόδοξης Εκκλησίας) σε κτητορικό σημείωμα στο χειρόγραφο Αναστασιματάριο-Ανθολογία του Θεοδώρου Ροδακινού υπ' αριθμόν 1552[20], ορίζει *να «ψάλετε ἐντὸς τοῦ / κυριακοῦ ὅπου συνάσσονται οἱ ἀδελφοί· / ἐντὸς καὶ ἔξω· τῷ περιχόρῳ τοῦ χωρήβ· / οὐχὶ εἰς ραϊθοῦ ἢ εἰς αἴγυπτον· ἢ εἰς ἄλλον τόπον…»*. Αντίστοιχη εντολή από τον ίδιο Πατριάρχη υπάρχει και στον κώδικα 1584, Μαθηματάριο Μηνολογίου-Ανθολόγιο Μαθηματαρίου Τριωδίου-Πεντηκοσταρίου, γραμμένος πιθανόν από τον Ιωάννη Πλουσιαδηνό, ο οποίος αργότερα πέρασε στην κατοχή του Γερασίμου Υαλινά. Το ίδιο ενδιαφέρον για την ψαλτική πράξη της Μονής εμφανίζει και ο Αρχιεπίσκοπος Σινά Ιωαννίκιος Α΄ (1671-1702) το 1699. Σε Στιχηράριο Μηνολογίου του 17ου αιώνα[21], με κτητορικό σημείωμα, ορίζει *«να εὑρίσκεται / εἰς τὸν δεξιὸν χορὸν τοῦ καθολικοῦ»*.

Όπως είδαμε παραπάνω, στην περίπτωση του Μελετίου του Νέου, οι πατέρες της Μονής μελετούν την ψαλτική τέχνη και μάλιστα, όπως πληροφορούμαστε από τον Νικηφόρο Μαρθάλη, στα μέσα

[18] Πρόκειται για τον Σινά 1464. Βλ. Φλώρα Κρητικού - Δημήτριος Μπαλαγεώργος, *ό.π.*, σσ. 340-344.

[19] Πρόκειται για τον κώδικα Σινά 1581. Βλ. Φλώρα Κρητικού, *Τα χειρόγραφα της βυζαντινής μουσικής - Σινά*, τ. γ΄, ό.π., σ. 293.

[20] *Στο ίδιο*, σσ. 143-160 (κώδ. 1552).

[21] Δημήτριος Μπαλαγεώργος - Φλώρα Κρητικού, *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής - Σινά*, τ. α΄, Αθήνα 2008, σσ. 99-101 (κώδ. 1236).

του 18ου αιώνα είχε οριστεί δάσκαλος γι' αυτό το διακόνημα. Σε ενδύμηση σε χειρόγραφο Αναστασιματάριο Χρυσάφη του Νέου το 1745[22], σημειώνει ο δραστήριος Αρχιεπίσκοπος: *«Τὴν παροῦσαν μουσικὴν βίβλον, τὴν ἐκ τῆς / βιβλιοθήκης τοῦ ἐν Αἰγύπτῳ μικροῦ συνοδικοῦ, δίδομεν τῷ ἱερομονάχῳ κὺρ διονυσίῳ κρη/τικῷ, ὅν τινα στέλλομεν εἰς τὸ ἅγιον μοναστή/ριον διὰ νὰ σπουδάξῃ εἰς τὸν ἐκεῖσε εὑρισκό/μενον μουσικὸν δάσκαλον…»*. Μισό αιώνα αργότερα, ο κώδικας της Μονής παραμένει στην ίδια χρήση από τους πατέρες, όπως φαίνεται σε σημείωση το 1794: *«ἡ παροῦσα ψαλτικὴ ὑπάρχει τοῦ ἁγίου καὶ θεοβαδίστου Ὄρους Σινᾶ […] εἰς χρῆσιν καὶ μάθησιν τῶν ἀδελφῶν…»*[23].

Η ψαλτική πράξη της Μονής, όπως ανιχνεύεται στα χειρόγραφα της σιναϊτικής βιβλιοθήκης, υπήρξε αντικείμενου σχολιασμού, ενίοτε και θαυμασμού, ήδη από τον 17ο αιώνα από αυτήκοους, δυτικούς κυρίως, ιστοριοδίφες που πυκνώνουν τις επισκέψεις τους στη Μονή[24]. Στην παρούσα ανακοίνωση θα περιοριστούμε στην κολακευτική αναφορά του γνωστού λόγιου Ρώσου Επισκόπου Πορφυρίου Ουσπένσκυ (1804-1885), κατά τη δεύτερη επίσκεψή του στο Σινά στα μέσα του 19ου αιώνα, μέσα από την οποία φανερώνεται το υψηλό επίπεδο μουσικής κατάρτισης ενός αδελφού της Μονής, του π. Κυρίλλου:

> *Ο πατέρας Κύριλλος έψαλλε τον Χερουβικό Ύμνο και το Κοινωνικό στα ελληνικά· όχι ένρηνα, αλλά με μια καθαρή και τρυφερή τενόρα φωνή, με τέτοια αμίμητη τέχνη, ώστε όλοι μείναμε σιωπηλοί και συνεπαρμένοι. Εκείνη τη στιγμή ένιωσα, καλύτερα κι από τον Άθωνα ακόμη, την ομορφιά του ελληνικού εκκλησιαστικού μέλους. Τα ιδιαίτερα γνωρίσματά του είναι η μονωδία (solo), η συνεχής, αργή μετάβαση από τόνο σε τόνο μέσα από ημιτόνια, οι κυματιστές τρίλλιες, και η πλούσια, καμπυλωτή μελισματικότητα· αυτή η φωνητική διακόσμηση που τυλίγεται γύρω από τη βασική νότα, ανεβαίνοντας και κατεβαίνοντας απαλά, χωρίς τα απότομα «πηδήματα» των δικών μας μελωδιών — σαν τον κισσό που σκαρφαλώνει στον τοίχο ή τυλίγεται γύρω από τον κορμό ενός δέντρου.*

[22] *Στο ίδιο*, σσ. 451-455 (κώδ. 1301).

[23] *Στο ίδιο*, σ. 455 (κώδ. 1301, παρ. η΄ν).

[24] Βλ. A. Morisson, *Relation historique d'un voyage nouveau fait au mont Sinai et à Jerusalem*, Paris, 1704. R. Pococke, *A Description of the East and Some Other Countries*, v. 1, London 1743, σσ. 107-108.

Ο πατέρας Κύριλλος, σαν νέος Κουκουζέλης, είναι άξιος να ψάλλει ενώπιον βασιλέων. Κι είναι κρίμα που το ισχυρό του χάρισμα και η θαυμαστή του τέχνη μένουν, και ίσως θα μείνουν για πάντα, άγνωστα στον ορθόδοξο κόσμο. Καθώς γνωρίζει και την ευρωπαϊκή μουσική, με τη βοήθεια του βιολιού — υπάκουου στα δάχτυλά του — θα μπορούσε να μεταγράψει τους ελληνικούς ύμνους στις δικές μας νότες και έτσι να μας μυήσει στις ομορφιές και την περίτεχνη χάρη του ελληνικού εκκλησιαστικού μέλους. Γιατί εμείς δεν έχουμε ιδέα, ή μιλάμε γι' αυτό με περιφρόνηση, έχοντας ακούσει μόνο άτεχνους ψάλτες στην Οδησσό ή το Ταγκανρόγκ, στην Πόλη ή στα Ιεροσόλυμα[25].

Συμπεράσματα

Η σιναϊτική ψαλτική παράδοση υπήρξε μια ζωντανή μαρτυρία της αρχαίας αυτής εκκλησιαστικής τέχνης στην έρημο της Πετραίας Αραβίας. Αν και οι Σιναΐτες δημιουργοί, συνθέτες και κωδικογράφοι, είναι λιγοστοί, οι κτήτορες μουσικών κωδίκων και οι διάφορες ενθυμήσεις που εντοπίζονται στα μουσικά χειρόγραφα της Μονής, μας πείθουν για το διαρκές και ενεργό ενδιαφέρον των Σιναϊτών για την ψαλτική τέχνη. Η εντυπωσιακή άνθηση του 18ου αιώνα οφείλεται κυρίως στο ενδιαφέρον του Αρχιεπισκόπου Σινά Νικηφόρου Μαρθάλη του Κρητικού, μέσω της συλλογής μουσικών κωδίκων για την προσωπική του βιβλιοθήκη, τα οποία στη συνέχεια προστίθενται -με δική του επιμέλεια- στη βιβλιοθήκη της Μονής αλλά και στη συλλογή του συντοπίτη του Μελετίου του Νέου. Τον αιώνα αυτό της άνθησης, τα μέλη που τυγχάνουν ιδιαίτερης προτίμησης είναι έργα των Χρυσάφη, Γερμανού Νέων Πατρών και Μπαλασίου ιερέως. Δεδομένου μάλιστα πως ο Νικηφόρος ζει για μεγάλο διάστημα στην Πόλη όπου τυγχάνει αυτήκοος και μαθητής του Πρωτοψάλτη της Μεγάλης Εκκλησίας Παναγιώτη Χαλάτζογλου[26], ενώ παράλληλα παραγγέλνει μουσικά χειρόγραφα πριν την επιστροφή του στην κεντρική Μονή, ενισχύει την υ-

[25] P. Uspensky, *Путешествие в Синайский монастырь*, 1850, σσ. 98-99 (για τη μετάφραση χρησιμοποιήθηκαν συνδυαστικά δωρεάν online εφαρμογές).

[26] Βλ. Φλώρα Κρητικού, «Η ψαλτική τέχνη στη Μονή Σινά κατά τον ιη΄ αιώνα. Η συμβολή του Αρχιεπισκόπου Νικηφόρου Μαρθάλη», *ό.π.*, σσ. 188-189.

πόθεση πως σε ένα βαθμό τα ψαλλόμενα μέλη και το ύφος της Μεγάλης Εκκλησίας μεταλαμπαδεύονται στη σιναϊτική έρημο. Τέλος, η πυκνή χρήση των κωδίκων[27], όπως διαπιστώνεται από την καταλογογράφηση που οδεύει στην ολοκλήρωσή της, και οι μαρτυρίες των προσκυνητών που φθάνουν μέχρι τη νεότερη εποχή, επιβεβαιώνουν τη μακρά και ζώσα σιναϊτική ψαλτική παράδοση.

Evangelos Theodorou

The Sinaitic Musical Tradition through the Manuscripts of the Monastery's Collections

Among the holdings of the Sinaitic Library is preserved, inter alia, a substantial number of musical manuscripts that document the tradition of ecclesiastical music in the Eastern Orthodox Church from the 11th to the 19th century. Within this invaluable corpus, as early as the 15th century, we encounter names of Sinaitic fathers - composers and scribes- who safeguarded the Monastery of Sinai's musical heritage across the centuries. From the 18th century onwards, relevant testimonies become more numerous, referring chiefly to the two renowned Meletios of Sinai, but also to other, less well-known figures. Distinguished Sinaitic scribes of musical manuscripts, collectors, and above all composers, contributed through their work to the flourishing of the Monastery's psaltic art. The present paper focuses on the presentation of these figures and their oeuvre, whether scribal or compositional. The Sinaitic musical tradition is described through the cataloguing of the compositions of Sinaitic authors and their autograph musical codices, as well as through relevant references found in the notes of manuscripts in the Sinaitic Library. The ultimate aim is to present the Sinaitic musical tradition as it is recorded in the manuscripts of the Monastery's collections, and to outline the musical reality therein, both during the Byzantine and the post-Byzantine periods.

[27] Δημήτριος Μπαλαγεώργος - Φλώρα Κρητικού, *ό.π.*, σσ. 460-461 (κώδ. 1301).

Σάββας Πραστίτης

ΟΙ ΣΧΕΣΕΙΣ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ ΜΕ ΤΗΝ ΜΟΝΗ ΣΙΝΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ (ΜΙΑ ΠΡΩΤΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ)[1]

Σκοπός της εισήγησής μας αυτής είναι να παρουσιάσουμε το πλέγμα των σχέσεων της Κύπρου με την Μονή του Σινά, υπό το πρίσμα της ψαλτικής τέχνης και μέσα από τις πληροφορίες που αντλούμε μέσα από τον πλούσιο θησαυρό των μουσικών χειρογράφων του Σινά. Οι σημερινές μας αναφορές αποτελούν κάποια πρώτα ευρήματα των ερευνών μας, οι οποίες και βρίσκονται ακόμα σε εξέλιξη, και για τον λόγο αυτό δεν μπορούν να θεωρηθούν ως τελικές και ολοκληρωμένες.

Η Μονή της Αγίας Αικατερίνης ιδρύθηκε τον 6ο αιώνα από τον αυτοκράτορα Ιουστινιανό Α΄[2]. Από την εποχή εκείνη μέχρι και τις μέρες μας αποτελεί ένα σημαντικό πνευματικό και πολιτιστικό κέντρο της Ανατολικής Ορθοδοξίας. Η γεωγραφική της θέση στη χερσόνησο του Σινά, σε μια απομονωμένη αλλά στρατηγικά σημαντική περιοχή, την καθιστά σημείο αναφοράς για προσκυνητές και μοναχούς από όλο τον χριστιανικό κόσμο, συμπεριλαμβανομένης και της Κύπρου.

Η γεωγραφική εγγύτητα της Κύπρου με την Μέση Ανατολή και με την Μονή της Αγίας Αικατερίνης του Θεοβαδίστου Όρους

---

[1] Η εισήγηση αυτή αφιερώνεται στη μνήμη του Δ. Μπαλαγεώργου, ως ταπεινό αντίδωρο για όσα πρόσφερε αφειδώς στην επιστήμη της Μουσικολογίας, ιδιαιτέρως δε για το μνημειώδες έργο του της αναλυτικής καταλογογράφησης των μουσικών χειρογράφων της Μονής Σινά.

[2] Περισσότερα για την Μονή και την Ιστορία της μπορεί να βρει κάποιος στο έργο ενός από τους σημαντικότερους ερευνητές της σιναϊτικής Ιστορίας· Κωνσταντίνος Άμαντος, *Σύντομος Ἱστορία τῆς Ἱερᾶς Μονῆς τοῦ Σινᾶ* [Παράρτημα του περ. *Ἑλληνικά*, έκδ. Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών], Θεσσαλονίκη 1953, σ. 5. Πρβλ. και *Περιγραφή τοῦ Θεοβαδίστου Ὄρους Σινᾶ*, έκδ. Ι. Μονής του Θεοβαδίστου Όρους Σινά, Αθήναι 1978, σσ. 107-110. Νεκτάριος Ιεροσολύμων, *Ἐπιτομή τῆς ἱεροκοσμικῆς ἱστορίας*, έκδ. Ι. Μονής του Θεοβαδίστου Όρους Σινά, Αθήναι 1980.

Σινά, όπως καθιερώθηκε να ονομάζεται, αποτελούσε παράγοντα που λειτουργούσε ευεργετικά και με θετικό πρόσημο προς τη διατήρηση και ενδυνάμωση των στενών σχέσεων μεταξύ αυτών των δύο περιοχών. Στο βάθος του χρόνου βρίσκουμε τις απαρχές των σχέσεων αυτών στα πρώτα χρόνια από την ίδρυση και λειτουργία της μονής του Σινά ενώ διαχρονικά πολλοί Κύπριοι κατέφυγαν στο μοναστήρι για να μονάσουν, εκεί όπου με τη ζωή, τα έργα και τα συγγράμματά τους μας παρέδωσαν μια πλούσια κληρονομιά μέχρι σήμερα. Ανάμεσα στους πρώτους Κύπριους μοναχούς που αναφέρονται ότι μόνασαν στη χερσόνησο του Σινά είναι ο Άγιος Αναστάσιος ο Σιναΐτης[3], μαζί με τον συνοδοιπόρο και συνασκητή του αββά Στέφανο τον Κυπριώτη[4], με τον οποίο κατέφυγε στη χερσόνησο του Σινά περίπου τη δεκαετία του 660 μ.Χ.[5] Την περίοδο αυτή ηγούμενος διατελούσε ο Άγιος Ιωάννης της Κλίμακος, κοντά στον οποίο υποτάχθηκαν και για τον οποίο έτρεφε ιδιαίτερο σεβασμό[6]. Μέσα στους επόμενους αιώνες από τον 8ο μέχρι και τον 12ο αιώνα μία ζοφερή και σκοτεινή περίοδος ακολουθεί, αφού η κατάκτηση της περιοχής της Αιγύπτου και η κυριαρχία των Αράβων σε αυτή με τις συνακόλουθες αραβικές επιδρομές σε πλησιόχωρες περιοχές, μεταξύ των οποίων και η Κύπρος, με τις λεηλασίες και τις καταστροφές, αλλά και οι Σταυροφορίες που ακολούθησαν διέκοψαν ή δυσχέραναν τις σχέσεις αυτές. Η μετακομιδή του λειψάνου της Αγίας Αικατερίνης από τον Συμεών τον Πεντάγλωσσο στη Δύση, τον 11ο αιώνα, είχε σαν αποτέλεσμα να διαδοθεί η τιμή της Αγίας αλλά και να παραχωρηθούν αρκετά προνόμια στην

[3] Ενδεικτική βιβλιογραφία για τον όσιο Αναστάσιο Σιναΐτη: Andrè Binggeli, «*Anastasius of Sinai*», *A Bibliographical History*, volume 1 (600- ...), έκδ. halshs.archives-ouvertes.fr, 2009, σσ. 191-200. Joseph, S. J. Munitiz, *Anastasios of Sinai Questions and Answers*, CCT 7, έκδ. Brepols, Turnhout 2011. Bernard Flusin, «Αναστάσιος ο Σιναΐτης (Αμαδούς, περ. 630-Σινά, περ. 700)», *Μεγάλη Ορθόδοξη Χριστιανική Εγκυκλοπαίδεια* 2, Αθήνα: Στρατηγικές Εκδόσεις, 2010, σσ. 399-400.

[4] Αναφορές για τον αββά Στέφανο Κυπριώτη βρίσκουμε στους κώδικες Par. Gr. 914, Par. Gr. 917 και Par. Gr. 1903.

[5] π. Φώτιος Ιωακείμ, «Ο Κύπριος όσιος Αναστάσιος ο Σιναΐτης ως μαθητής, βιογράφος και οριστής της περιόδου ακμής του Οσίου Ιωάννου Σιναΐτου, συγγραφέως της Κλίμακος», *Επετηρίδα Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου* 14 (Λευκωσία 2025), σ. 138.

[6] *Αυτόθι.*

Μονή του Σινά από τη Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία. Αυτά τα προνόμια βοήθησαν σημαντικά στη δημιουργία κτήσεων της Μονής σε διάφορες περιοχές, κυρίως με τη μορφή μετοχίων[7]. Ανάμεσα στις περιοχές αυτές περιλαμβανόταν και η φραγκοκρατούμενη –τότε– Κύπρος. Έτσι το πλέγμα σχέσεων της Κύπρου με την Μονή του Σινά αναπτυσσόταν και μάλιστα αποκτούσε και ευρύτητα τομέων στους οποίους οι σχέσεις αυτές αποκτούσαν και ιδιαίτερη σημασία. Τα μετόχια της Μονής συνέβαλαν στην οικονομική ευρωστία και στην εξασφάλιση των απαραίτητων οικονομικών πόρων για τη λειτουργία της. Συνάμα οι γαίες της Μονής που καλλιεργούνταν προμήθευαν την Μονή και με διάφορα προιόντα για τη διαβίωση των μοναχών.

Η Μονή της Αγίας Παρασκευής κοντά στο χωριό Βασίλεια[8], της επαρχίας Κυρηνείας, που σήμερα είναι κατεχόμενο, η Μονή του Αγίου Γεωργίου του Πυργώτη κοντά στο Χα Ποτάμι[9], στην περιοχή της Πάφου, μετόχιο το οποίο εκποιήθηκε κατά τα πρώτα χρόνια της Ανεξαρτησίας, λόγω κυρίως των δυσκολιών στη διαχείριση που καθιστούσαν ασύμφορη τη γεωργική εκμετάλλευση των κτημάτων του, αποτελούσαν τα παλαιότερα μετόχια, ενώ κατά την Οθωμανοκρατία (1571-1878) προστέθηκαν και τα μετόχια του Αγίου Ορέστη στην Πόλη Χρυσοχούς (βόρεια της πόλης της Πάφου) και της Παναγίας Ελεούσας στο Ριζοκάρπασο[10], κοντά στη φημισμένη Μονή του Αποστόλου Ανδρέου, στο ακρώριο της χερσονήσου της Καρπασίας. Τα μετόχια αυτά απολάμβαναν ιδιαιτέρων προνομίων και μεταχείρισης, αφού

---

[7] Για τα μετόχια της Μονής Σινά στην Κύπρο βλ. Κωστής Κοκκινόφτας, «Τα μετόχια του Σινά στην Κύπρο», δημοσιευμένο άρθρο στην ιστοσελίδα της Εκκλησίας Κύπρου (ημερ. ανάκτησης: 15 Ιουνίου 2024)· επίσης, του ιδίου, «Τα Μετόχια του Σινά στην Κύπρο», *Πρακτικά του Τρίτου Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου* (Λευκωσία, 16-20 Απριλίου 1996), Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, τ. Γ΄, Λευκωσία 2001, σσ. 129-139.

[8] Κωνσταντίνος Άμαντος, *Σιναϊτικά μνημεία Ανέκδοτα*, Αθήνα 1928, σσ. 36-37. Ο κώδικας από τον οποίο αντλούνται οι πληροφορίες σχετικά με το μετόχιο της Αγίας Παρασκευής είναι ο Σινά 2197.

[9] Κυπριανός αρχιμανδρίτης, *Ιστορία χρονολογική της νήσου Κύπρου*, Ενετία 1788, σ. 52. Στο κεφάλαιο αυτό, ο αρχιμανδρίτης Κυπριανός αναφέρει χαρακτηριστικά ότι *«οἱ μοναχοί τοῦ Σινᾶ Ὄρους ὥριζαν τό Μοναστήριον τῆς Βασίλειας εἰς τήν Λάπιθον καί εἰς τήν Πάφον τό Μοναστήριον τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Πυργώτη»*.

[10] Κωνσταντίνος Άμαντος, *Σύντομος ἱστορία τῆς Ἱερᾶς Μονῆς τοῦ Σινᾶ*, *ό.π.*, σ. 99.

κατά την περίοδο της Οθωμανοκρατίας, Κύπρος και Σινά βρίσκονταν κάτω από την ίδια διοικητική ομπρέλα. Μέσα από χειρόγραφα και κατάστιχα[11], συναντούμε είτε διοικητές της Κύπρου να ορίζουν τους υφισταμένους τους και τα μέλη των σωμάτων ασφαλείας να μην πειράζουν τα μετόχια της Μονής, βεράτια να διασφαλίζουν την περιουσία της· μέχρι και έγγραφο του διοικητή της Αιγύπτου, προς τον καδή της Κερύνειας διατάζει την με κάθε τρόπο προστασία της περιουσίας της Μονής Σινά στην Κύπρο[12]. Εκτός από αυτά, έχουμε και σουλτανικά φιρμάνια, διαφόρων χρονικών περιόδων, που αναφέρονται σε πολλές υποθέσεις που αφορούσαν τα μετόχια της Μονής, είτε για διαφορές κτηματικής ή οικονομικής φύσης, είτε και για διασφάλιση του καθεστώτος που απολάμβαναν τα μετόχια. Αξιοσημείωτο είναι και το γεγονός της ύπαρξης χωριού με την επωνυμία Σινά Όρος, στην περιοχή της Σολέας, τα κτήματα του οποίου αρχικά βρίσκονταν στην κυριότητα της Μονής, ενώ αργότερα πέρασαν στην ιδιοκτησία των κατοίκων της περιοχής που είχαν συμπήξει οικισμό, ενώ αντίστοιχες περιπτώσεις με κτήματα της μονής βρίσκουμε και σε περιοχές των σημερινών κοινοτήτων Ποταμιού και Βουνί στην επαρχία Λεμεσού και Λύμπια στην επαρχία Λευκωσίας, όπου οι περιοχές αυτές φέρουν το τοπωνύμιο «Σιναΐτικα»[13].

Μία πολύ σημαντική πτυχή είναι και αυτή των σχέσεων της Εκκλησίας της Κύπρου με το Σινά. Η παλαιότερη γνωστή μαρτυρία είναι του 1575, με τη συμμετοχή αντιπροσωπείας της Εκκλησίας της Κύπρου, υπό τον Αρχιεπίσκοπο Τιμόθεο (1572-1587), σε σύνοδο στην Κωνσταντινούπολη, η οποία αποφάσισε την επανίδρυση της Αρχιεπισκοπής Σινά[14]. Η Αρχιεπισκοπή Σινά είχε καταργηθεί το 1547, ενώ

[11] Παύλος Χιδίρογλου, «Κατάλογος επισήμων Οθωμανικών χειρογράφων της Ιεράς Μονής του Όρους Σινά», *Επετηρίδα Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών* 10 (1980), σ. 359.

[12] Αυτόθι, σ. 384.

[13] Ιστοσελίδα «Πολυγνώση», www.polignosi.com (ημερομηνία ανάκτησης: 15 Ιουνίου 2024).

[14] «Σινά Μονή», *Μεγάλη Κυπριακή Εγκυκλοπαίδεια* 12, σ. 195. Επίσης βλ. Ανδρέας Μιτσίδης, «Ο πρώτος κατά την Τουρκοκρατία κανονικός Αρχιεπίσκοπος Κύπρου Τιμόθεος ο Κυκκώτης (1572-1587/8)», *Επετηρίδα Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου* 1 (Λευκωσία 1990), σ. 28.

ταυτόχρονα είχε καθαιρεθεί και εξοριστεί από την Μονή ο Αρχιεπίσκοπος Σινά Μακάριος, Κύπριος την καταγωγή, ο οποίος διεκδικούσε αυτονομία από το Πατριαρχείο Ιεροσολύμων, το οποίο ήθελε να ελέγχει διοικητικά και πνευματικά το Σινά[15]. Τελικά, το Οικουμενικό Πατριαρχείο αποφάσισε την κατάργηση της Αρχιεπισκοπής, την απαλλαγή από την καταβολή φόρων και την εσωτερική της αυτονομία, υπό την εποπτεία, όμως, του Πατριάρχη Αλεξανδρείας. Αυτό δεν έγινε δεκτό από τον Μακάριο και είχε σαν αποτέλεσμα την καθαίρεση και εξορία του. Με τη Σύνοδο του 1575, και με τη συμμετοχή και Κυπρίων Ιεραρχών, αποκαθίσταται ξανά και επανιδρύεται η Αρχιεπισκοπή. Μία δεύτερη και πολύ σημαντική περίπτωση που συναντούμε στις πηγές είναι η παρουσία του Αρχιεπισκόπου Σιναίου Κωνσταντίου (1804-1859) ο οποίος μεταξύ των ετών 1805-1811 διέμενε στο μετόχιο της Μονής στη Βασίλεια, ενώ συγγράμματά του είχαν εκδοθεί με την οικονομική συμβολή της Μονής Κύκκου[16].

Πέρα από τον τομέα της γεωκτησίας και των μετοχίων της Μονής στην Κύπρο, ιδιαίτερα στενές σχέσεις είχαν αναπτυχθεί και στον τομέα της παιδείας και της τέχνης.

Ακροθιγώς θα αναφερθούμε στην προσφορά της Μονής Σινά στην εκπαίδευση στην Κύπρο, και θα επικεντρωθούμε στην τέχνη και ιδιαίτερα στη ψαλτική και τα μουσικά χειρόγραφα.

Με την ίδρυση στην Κύπρο των πρώτων ελληνικών σχολείων από την Εκκλησία, τον 19ο αιώνα, μαζί με όλους τους υπόλοιπους φορείς που συνέβαλαν οικονομικά στη λειτουργία τους, ήταν και η Μονή Σινά με σημαντικές εισφορές, σε διάφορες χρονικές περιόδους. Αργότερα καθιέρωσε ετήσια εισφορά ύψους 12 λιρών Αγγλίας, που προερχόταν από τα εισοδήματα της Μονής στην Κύπρο. Σημαντική ήταν και η οικονομική συνεισφορά του κρητικού στην καταγωγή, πρωτοσυγκέλλου Γρηγορίου Σιναΐτη, ο οποίος επιχορήγησε με σημαντικά ποσά τη λειτουργία των εκπαιδευτηρίων Λευκωσίας, ιδιαίτερα δε του Παρθεναγωγείου της πόλης, ενέργεια που τον ενέταξε ανάμεσα στους μεγάλους ευεργέτες της Σχολής. Ο Γρηγόριος, ο οποίος αρχικά ήταν οικονόμος του Μετοχίου της Μονής στη Βασίλεια, διέμενε μέχρι το

[15] Κωστής Κοκκινόφτας, «Οι Κύπριοι πατριάρχες Αντιοχείας Σίλβεστρος (1724-1766), Ανθέμιος (1791-1813) και Σπυρίδων (1891-1898)», *Επετηρίδα Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου* 3 (Λευκωσία 1996), σ. 310.

[16] *Μεγάλη Κυπριακή Εγκυκλοπαίδεια*, *ό.π.*, σ. 195.

τέλος της ζωής του στη Λευκωσία. Με διαθήκη που άφησε, κληρονόμησε μεγάλο μέρος της περιουσίας στον ναό του Αγίου Λαζάρου στη Λάρνακα, και σε διάφορους άλλους, μεταξύ των οποίων και στην Μονής της μετανοίας του. Η Μονή του Σινά, όμως, διεκδίκησε όλο το μέρος της περιουσίας του αποθανόντος κληρικού, χωρίς να μας είναι γνωστή σήμερα η κατάληξη της υπόθεσης αυτής. Αυτό, όμως, καταδεικνύει το πόσο στενοί ήταν οι δεσμοί που δημιουργούσαν οι Σιναΐτες κληρικοί με την Κύπρο.

Στην τέχνη, αριθμός εικόνων που χρονολογούνται στον 12ο-15ο αιώνα και φυλάσσονται στο Σινά, είτε αγιογραφήθηκαν σε κυπριακά αγιογραφικά εργαστήρια, είτε από Κύπριους που διέμεναν για ένα χρονικό διάστημα στην Μονή. Εδώ πρέπει να αναφέρουμε ότι στην Μονή Σινά διασώζεται η αρχαιότερη μέχρι στιγμής γνωστή φορητή εικόνα που εικονίζει την Παναγία στον τύπο της Κυκκώτισσας, και χρονολογείται στα τέλη του 11ου με αρχές του 12ου αιώνα. Επίσης αξιοσημείωτη είναι και η περίπτωση του κρητικού ζωγράφου Ιωάννου Κορνάρου, ο οποίος αρχικά στα τέλη του 18ου αιώνα διέμεινε για κάποιο χρονικό διάστημα στην Μονή Σινά, ενώ αργότερα εγκαταστάθηκε στην Κύπρο, με ιδιαίτερα σημαντική καλλιτεχνική παραγωγή.

Στον τομέα των χειρογράφων, όπως είναι φυσικό και έχει συναντηθεί και σε αντίστοιχες περιπτώσεις με τις σχέσεις της Κύπρου με άλλες περιοχές, υπήρξαν ανταλλαγές και μεταφορές χειρογράφων από την Κύπρο στο Σινά και αντίστροφα. Συναντούμε Κύπριους Σιναΐτες μοναχούς να είναι γραφείς χειρογράφων στο Σινά, βρίσκουμε κυπριακά χειρόγραφα να φυλάσσονται σήμερα στη βιβλιοθήκη της Μονής, ενώ πολύ δυσκολότερα, λόγω των πολλών καταστροφών και λεηλασιών και της συνεπακόλουθης ερήμωσης των σιναϊτικών μετοχίων, συναντούμε χειρόγραφα από το Σινά στην Κύπρο.

Τέτοιες περιπτώσεις Κυπρίων κωδικογράφων οι οποίοι αντέγραψαν χειρόγραφα, τα οποία εν τέλει κατέληξαν στο Σινά, αποτελούν, μεταξύ άλλων, ο ιερομόναχος Αναστάσιος ο Κύπριος, με τον κώδικα Σινά 1849[17]. Χρονολογείται στο 1673 και στο κωδικογραφικό του σημείωμα στο φ. 199v αναφέρει χαρακτηριστικά:

[17] Vladimir Benecevic, *Catalogue codicum manuscriptorum graecorum qui in monasterio Sanctae Catharinae in Monte Sina asservantur*, τόμ. I, Petropoli 1911, σ. 450.

«ἐτελειώθη τὸ παρὸν ἐν Ραχήτῃ διὰ χειρὸς Ἀναστασίου ἱερομονάχου Κυπρέου, κατὰ το ,αχογ΄ (1673) Χριστοῦ τοῦ Θεοῦ ἡμῶν ἐν μηνί μαΐῳ α΄. Τέλος καὶ τῷ θεῷ δόξα πρέπει τῷ συντελεστῇ τῶν ἀγαθῶν».

Ο κώδικας αυτός περιέχει διάφορες διηγήσεις περί της ιστορίας των Ρώσσων και των Ιβήρων.

Ένας δεύτερος κώδικας κυπριακής προέλευσης είναι ο Σινά 880[18]. Πρόκειται περί ενός Ωρολογίου, που χρονολογείται στον 15ο αιώνα, είναι διαστάσεων 210x140, και στο σημείωμα του κωδικογράφου γράφει:

«ἐγράφη χειρί Κωνσταντίνου ἱερέως καὶ σκευοφύλακος ἐπισκοπῆς Πάφου ἐν μηνί νοεμβρίῳ τῇ κξ΄, ,αυξστ΄ (1466) Χριστοῦ».

Στα αμιγώς μουσικά χειρόγραφα συναντούμε διαφορετικές περιπτώσεις, που εντάσσονται σε 3 κατηγορίες. Από την μία έχουμε μουσικούς κώδικες οι οποίοι αντιγράφηκαν κατόπιν παραγγελίας Κυπρίων παραγγελιοδοτών. Από την άλλη έχουμε τους κώδικες οι οποίοι αντιγράφηκαν από Κύπριους κωδικογράφους στην Κύπρο και κατόπιν κατέληξαν στο Σινά, ενώ μια τρίτη κατηγορία αποτελούν οι μουσικοί κώδικες, ανεξαρτήτως κωδικογράφου ή κτήτορος, οι οποίοι περιέχουν συνθέσεις Κυπρίων μελουργών.

Στην πρώτη κατηγορία εντάσσεται ο μουσικός κώδικας Σινά 1299[19], στον οποίο βρίσκουμε στο φ. 484r το ακόλουθο κωδικογραφικό σημείωμα:

«ἡ παροῦσα βίβλος ἡ ἐπονομαζόμενη παπαδική ἐγράφη διὰ / χειρὸς ἐμοῦ τοῦ ταπεινοῦ καὶ εὐτελοῦς ἀθανασίου ἱερομονά/χου τοῦ ἐκ μουντανίων, διὰ δαπάνης τοῦ ἐν ἱεροδιακόνοις γερα/σίμου τοῦ ἐκ τῆς περιφήμου νήσου κύπρου κατὰ τὸ ,αψιε΄ (1715) ἔτος / μηνί αὐγούστου κ΄».

Ο κώδικας αυτός είναι πολύ μεγάλος σε μέγεθος και αρκετά σημαντικός σε περιεχόμενο. Ανάμεσα σε άλλα η παπαδική αυτή περιέχει και το γνωστό κοινωνικό της Κυριακής *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον*, σε ήχο δ΄, του Νικολάου Ασσάν του Κυπρίου, στο φύλλο 285r.

---

[18] *Αυτόθι*, σ. 127.

[19] Αναλυτική περιγραφή του κώδικα βλ. στον κατάλογο Δημήτριος Μπαλαγεώργος – Φλώρα Κρητικού, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς-Σινᾶ. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων στὴν βιβλιοθήκη τῆς ἱερᾶς μονῆς τοῦ ὄρους Σινᾶ*, τόμος Α΄, Ἀθήνα 2008, σσ. 407-436.

Άξιο αναφοράς είναι και το σημείωμα στο φύλλο 1r εκεί όπου πιθανότατα ο πολύ γνωστός αρχιεπίσκοπος Σιναίου Νικηφόρος Μαρθάλης, μία εξέχουσα μορφή, γράφει ιδιοχείρως:

«ἡ παροῦσα ψαλτικὴ ὑπῆρχε μὲν πρότερον τοῦ μακαρίτου πρωτοσυγκέλλου κυρ γρηγορίου….».

Και ολοκληρώνει με απειλή αλύτου αφορισμού για κάθε πιθανό μελλοντικό κλέπτη. Ο Νικηφόρος Μαρθάλης διετέλεσε αρχιεπίσκοπος Σιναίου ανάμεσα στα έτη 1728-1747 και ήταν από τους πλέον λογίους που συνέστησε την οργανωμένη βιβλιοθήκη της Μονής, για να στεγάσει όλο τον πλούτο που διέθετε. Ταυτόχρονα ήταν μουσικός και γραφέας, ενώ όπως μαρτυρείται στον αυτόγραφο κώδικά του Σινά 1518, είχε μαθητεύσει κοντά στον πρωτοψάλτης της ΜτΧΕ Παναγιώτη Χαλάτζογλου. Εξίσου σημαντικό σημείωμα στον κώδικα αυτό είναι το κατά πολύ μεταγενέστερο (1893), του Παναγιώτη Γριτσάνη, ο οποίος τονίζει ότι η παπαδική αυτή περιέχει μελοποιημένο το Σύμβολο της Πίστεως, υπό Μανουήλ Γαζή, με την προσθήκη *«ἐκ νεκρῶν»* στον στίχο *«καὶ παθόντα καὶ ταφέντα καὶ ἀναστάντα ἐκ νεκρῶν τῇ τρίτῃ ἡμέρᾳ»*. Η οικονομική χορηγία ενός τόσο πολύ απαιτητικού και κοστοβόρου μουσικού χειρογράφου, πέρα από το γεγονός ότι διαφαίνεται η οικονομική ευχέρεια που είχε ο Κύπριος μοναχός για να προβεί σε μια τέτοια παραγγελία, εξυπακούει και ιδιαίτερη αγάπη για τη ψαλτική τέχνη, χωρίς να μπορούμε να προσδιορίσουμε εάν αυτό έγινε προς ίδια χρήση ή για να το δωρίσει, αν και το σημείωμα περί της κτήσεως του κώδικα από τον πρωτοσύγκελλο Γρηγόριο, ίσως να παραπέμπει σε δώρο προς αυτόν από τον Γεράσιμο.

Ένας κώδικας από τον οποίο αντλούμε πληροφορίες σε σχέση με Κύπριους Σιναΐτες πατέρες είναι ο μουσικός κώδικας Σινά 1307[20], ένα Αναστασιματάριο του Χρυσάφου του νέου, μαζί με Ανθολογία, στον οποίο συναντούμε ένα κωδικογραφικό σημείωμα του γραφέα Μιχαήλ Δράκου του εξ Αδριανουπόλεως με χρονολογική ένδειξη το 1768, ενώ στο εμπροσθόφυλλο φέρει σημείωμα:

«1769, αὐγούστου πρώτη. Ἐτελείωσεν ἡ παροῦσα ψαλτική. Παῦλος ἱερομόναχος Σιναΐτης, ἐκ τῆς νήσου Κύπρου».

[20] Αναλυτική περιγραφή του κώδικα βλ. *αυτόθι*, σσ. 484-490.

Ως συμπλήρωμα στο σημείωμα αυτό είναι το σημείωμα στο φ. 8β, το οποίο αναφέρει:

«1769, Αὐγούστου πρώτη καὶ τοῦτο σὺν τοῖς ἄλλοις Παναρέτου Πρωτοσυγκέλλου Σιναΐτου Κυπρέου»[21].

Προφανώς ο ιερομόναχος Παύλος χρησιμοποιούσε τον κώδικα αυτόν για να διδαχθεί τη ψαλτική τέχνη ενώ ο κώδικας αυτός αποτελούσε κτήμα του συμπατριώτη του πρωτοσυγκέλλου Παναρέτου (τον οποίο αργότερα συναντούμε ως απεσταλμένο της Μονής για τα μετόχια στην Κύπρο, και υπεύθυνο για το μετόχιο της Βασίλειας).

Στην ίδια κατηγορία εντάσσεται και ο μουσικός κώδικας Σινά 1480, μια σημαντική Ανθολογία, χρονολογούμενη στο 1625, καλλιτεχνικό δημιούργημα του γνωστού και λίαν σημαντικού αντιγραφέα ιερομονάχου Ιακώβου, του μετέπειτα επισκόπου Γάνου και Χώρας, του Σιμωνοπετρίτου, ο οποίος διετέλεσε επιφανής μαθητής του Κύπριου επισκόπου Μποζέου και μετέπειτα Ουγγροβλαχίας Λουκά. Στο φ. 1r, στο κάτω περιθώριο, διαβάζουμε το σημείωμα:

«ἐκ τῶν τοῦ κιρίλλου (sic) ἀρχιμανδρίτου καὶ / σιναΐτου, τοῦ κυπραίου».

Στο ίδιο χρονικό πλαίσιο εντάσσεται και ο κώδικας Σινά 1461. Πρόκειται περί μίας Ανθολογίας, χρονολογημένης στα μέσα του 17ου αιώνα και με βάση το σημείωμα που συναντούμε στο φ. 1r βρισκόταν στην κατοχή του κληρικού Μελετίου του Κυπρίου. Χαρακτηριστικό γνώρισμα του σημειώματος αυτού είναι η εμφανής ανορθόγραφη γραφή, δείγμα, ίσως, του μορφωτικού επιπέδου του κληρικού αυτού, ο οποίος, παρόλα ταύτα, είχε στην κατοχή του ένα τέτοιο μουσικό κώδικα και προφανώς τον μελετούσε και έψαλλε συνθέσεις από αυτόν. Το σημείωμα έχεις ως ακολούθως

«αφτὶ εἰ ψαλτικὺ ἦνε ἐδι/κὺ μου μελέτηος κύπρι / ὀτης μελέτηος».

Στη δεύτερη κατηγορία εντάσσεται ο κώδικας Σινά 1246[22]. Ο μουσικός κώδικας αυτός χρονολογείται στα τέλη του 17ου αιώνα και είναι ένα Στιχηράριο του Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου, του Χρυσάφου του νέου. Στο φ. 256r ανθολογείται το τροπάριο της στ΄ ωδής

[21] *Αυτόθι*, σ. 490.
[22] *Αυτόθι*, σ. 117.

του σταυροαναστασίμου κανόνα της Κυριακής του δ΄ ήχου *Διήνοιξε φάρυγγα ὁ Ἅδης*. Επιγράφεται ως *«ποίημα κύρ Νεκταρίου ἱερομονάχου καὶ σιναΐτου Κυπραίου ἐκ Φοινίου καὶ Ἀρσόης»*. Ο ιερομόναχος Νεκτάριος είναι και ένας από τους πέντε γραφείς που διακρίνονται στα φύλλα του κώδικα, όπως αυτό καταγράφεται στο σημείωμα στο φ. 168r[23]. Η σύνθεση αυτή είναι αρκετά πρωτότυπη[24], μιας και δεν συναντούμε άλλη παρόμοια, μέχρι στιγμής, ενώ αποτελεί και την μοναδική ως τώρα σωζόμενη μελοποιητική σύνθεση του Νεκταρίου. Ο ίδιος ιερομόναχος Νεκτάριος είναι και ο αντιγραφέας του μουσικού κώδικα Ιβήρων 1089, του έτους 1695[25].

Και ερχόμαστε τώρα σε μία πολύ σημαντική μορφή της κυπριακής ψαλτικής τέχνης, που συναντούμε μέχρι στιγμής ως γραφέα σε 2 μουσικά χειρόγραφα στο Σινά. Ο Ιερώνυμος Τραγουδιστής, ή Τραγωδιστής[26], ακμάζει κατά τον 16ο αιώνα, ενώ συνθέσεις του συναντούμε, εκτός από το Σινά, και στην Μονή Λειμώνος στη Λέσβο, στον κώδικα Λειμώνος 240. Ως πολύ σημαντικός θεωρείται ο κώδικας Σινά 1764[27], ο οποίος περιέχει μία νέα μορφή θεωρίας για τη βυζαντινή

[23] Αναλυτικότερα, το σημείωμα αυτό γράφει: *«ἐγραύθην δια χιρός (sic) ἐμοῦ Νεκταρίου | ἱερομονάχου σιναΐτου ἐκ νίσου (sic) Κύπρου | ἐκ Φινίου (sic) καὶ Ἀρσόης ἀμαθοῦς τε ὑπὲρ πάντας ἰ | ψάλλοντες εὔχεσθε 1691»*.

[24] Henrica Follieri, *Initia Hymnorum Ecclesiae Graecae*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Citta del Vaticano, 1960, σ. 314.

[25] Σάββας Πραστίτης, *Κύπριοι μελοποιοί και κωδικογράφοι στα μουσικά χειρόγραφα του Αγίου Όρους*, μεταπτυχιακή εργασία υποβληθείσα στο Τμήμα Κοινωνικής Θεολογίας και Χριστιανικού Πολιτισμού του Α.Π.Θ., Κύπρος 2023, σ. 63.

[26] Περισσότερα περί Ιερωνύμου Τραγουδιστή βλ. M. Vogel – V. Gardthausen, *Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance* [Zentralblatt für Bibliothekswesen. Beiheft 33], Leipzig 1909, σ. 162. Oliver Strunk, «A Cypriote in Venice», στο *Natalicia Musicologica Knud Jeppesen anno MCMLXII collegis oblata*, Hauniae 1962, σσ. 101-113 καί του ιδίου, *Essays on Music in the Western World*, New York 1974, σσ. 79-93. Bjarne Schartau, *Hieronymos Tragoudistes. Über das Erfordernis von Schriftzeichen für die Musik der Griechen* [Monumenta Musicae Byzantinae. Corpus scriptorum de re musica 3], Wien 1990, σσ. 13-31. Nikolaos Panajotakis, «Griechische Musiker im Deutschland des 16. Jahrhunderts», στο H. Eideneier (επιμ.), *Craeca recentiora in Germania. Deutsch-griechische Kulturbeziehungen vom 15. bis zum 19. Jahrhundert* [Wolfenbütteler Forschungen 59], Wiesbaden 1994, σσ. 137-147.

[27] Παναγιώτης Αγαπητός, «Ιερώνυμος Τραγωδιστής ο Κύπριος: ένας γραφέας και μουσικός της όψιμης Αναγέννησης», *Η ελληνική γραφή κατά τους 15ο και 16ο*

μουσική, για τις ανάγκες «των Γρεκών» όπως αναφέρει. Μοναδική πρέπει να θεωρηθεί και η παράλληλη γραφή σε βυζαντινό και ευρωπαϊκό μέλος του ύμνου του πασχαλινού στιχηρού *Ὦ Πάσχα τὸ μέγα καὶ ἱερώτατον Χριστέ*. Ο κώδικας αυτός χρονολογείται μέσα στην 6η δεκαετία του 16ου αιώνα, ενώ βρίσκεται ενσωματωμένος σε ένα δεύτερο κώδικα ο οποίος χρονολογείται στον 18ο αιώνα[28]. Άξιο αναφοράς είναι το σημείωμα προς κάποιον ανώνυμο καρδινάλιο, τον οποίο ο Ιερώνυμος παρακαλεί για να του εκδώσει το σύγγραμμα. Κάποιες νεότερες μελέτες ταυτίζουν τον καρδινάλιο αυτό με τον καρδινάλιο Αλβίζε Κορνάρο[29]. Από τον κώδικα αυτό αντλούμε πληροφορίες για τη φυγή του Ιερωνύμου από την Κύπρο, τη διαβίωσή του στην Ιταλία, για τα 3 χρόνια που έξησε στη Βενετία, στη Σχολή του Τζοσεφίνο Ζαρλίνου και για τα υπόλοιπα 6 χρόνια στο Γυμνάσιο της Πάδουας. Ο καθηγητής O. Strunk αναφέρει πως ο Ιερώνυμος πέθανε στο Augsburg της Γερμανίας, κοντά σε μια γνωστή οικογένεια της περιοχής.

Ένας δεύτερος αυτόγραφος μουσικός κώδικας του Ιερωνύμου Τραγουδιστή είναι ο κώδικας Σινά 1313[30]. Χρονολογείται στα μέσα περίπου με β΄ μισό του 16ου αιώνα. Είναι Παπαδική μαζί με Μαθηματάριο, και ένα μέρος του χειρογράφου αποτελεί αυτόγραφο του Ιερωνύμου. Το υπόλοιπο τμήμα του χειρογράφου γράφτηκε από άλλους 3 άγνωστους ως τώρα γραφείς. Εικάζουμε ότι ο α΄ γραφέας πιθανώς είναι και αυτός Κύπριος στην καταγωγή, λαμβάνοντας υπόψη τη γλώσσα που χρησιμοποιεί στο σημείωμά του στο φ. 307r, αντιγράφοντας το δοξαστικό της εορτής της Κοιμήσεως της Θεοτόκου *Θεαρχίῳ*

αιώνες, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, Διεθνή Συμπόσια 7, Αθήνα 2000, σ. 289.

[28] *Αυτόθι.*

[29] Ο καρδινάλιος Alvise Cornaro ο νεότερος (1517-1584) ήταν εγγονός της Αικατερίνης Κορνάρο (1454-1510) τελευταίας βασίλισσας της Κύπρου (1474-1489), προτού παραδώσει τη διοίκηση της Κύπρου στη Δημοκρατίας της Βενετίας και καταφύγει στο Άσολο, μια επαρχία της Βενετίας.

[30] Αναλυτική περιγραφή του κώδικα βλ. Δημήτριος Μπαλαγεώργος – Φλώρα Κρητικού, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς-Σινᾶ*, *ό.π.*, σσ. 532-549. Επίσης βλ. επιπλέον Vladimir Benecevic, *ό.π.*, σσ. 149-150.

νεύματι[31]. Στον κώδικα αυτόν συναντούμε συνθέσεις πολλών μελοποιών της βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου στην Κύπρο. Μεταξύ άλλων έχουμε τις εξής συνθέσεις:

Του ιερέως Κωνσταντίνου Φλαγγή

- Κράτημα, σε ήχο πρωτόβαρυ, ποιηθέν παρά του διδασκάλου κυρού Κωνσταντίνου ιερέως Φλαγγή.
- *Σὲ προκατεῖδε Δανιήλ*, ψαλλόμενον μετά του κρατήματος εις την ευλόγησιν των άρτων, ήχος α΄, ενώ στο δεξιό περιθώριο γράφει ότι τα μεν «γράμματα» είναι παλαιά, το δε μέλος είναι κυρού Κωνσταντίνου ιερέως Φλαγγή.
- *Παράτεινον το ἔλεός σου*, ήχος α΄, παλαιόν, καλλωπισθέν παρά του διδασκάλου κυρού Κωνσταντίνου ιερέως Φλαγγή.
- *Ἀσματικὸν ψαλλόμενον εἰς τὰς λιτὰς πασῶν τῶν ἑορτῶν*, ήχος γ΄, *Κύριε ἐλέησον, ποιηθέν [παρά] κυροῦ Κωνσταντίνου ἱερέως Φλαγγῆ.*
- *Τῆς θεολογίας τὸν ἀρχηγόν*, ήχος β΄, το αυτό στιχηρό γέγονε μεθοδος συντομωτέρα, παρα του διδασκάλου μου και μαΐστορος κυρ Κωνσταντίνου ιερεως του Φλαγγή[32].
- *Τριαδικόν, Τρισσῶς ὑμνῶ σου τὸ σεπτόν*, τα τε γράμματα παλαιά, το δε μέλος Κωνσταντίνου ιερέως Φλαγγή, ήχος πλ. δ΄.
- *Ὁ ἀπτόμενος τῶν ὀρέων*, τα τε γράμματα παλαιά, το δε μέλος Κωνσταντίνου ιερέως Φλαγγή, ήχος πλ. δ΄.
- *Εἴδομεν τὸ φῶς*, παλαιόν, καλλωπισθέν παρ΄ ἡμῶν [Ιερωνύμου Τραγωδιστή και Κωνσταντίνου ιερέως Φλαγγή], ήχος β΄.

Του Παύλου Κασσά

- *Ἐξομολογεῖσθε τῷ Κυρίῳ*, πολυέλεος, ήχος α΄.
- *Ἐξομολογεῖσθε τῷ Κυρίῳ*, Πολυέλεος, ήχος β΄

[31] Δημήτριος Μπαλαγεώργος – Φλώρα Κρητικού, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς-Σινᾶ, ὁ.π.*, σ. 541. Χαρακτηριστικά αναφέρει: *«Στιχηρὸν ψαλλόμενον εἰς τὴν Κοίμησιν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου· τὸ αὐτὸ ψάλλεται εἰς ἦχον α΄ καὶ εἴ τις τὸ ξεύρει ἂς τὸ ψάλλει καὶ ὅπου δὲν τὸ ξεύρει μηδὲν τὸ ἀρχίσει ἢ ποντίζη το καὶ δακάνει τον ὁ σκύλος»*. Προφανώς εδώ εννοεί ότι όποιος δεν το γνωρίζει ας μην το ψάλλει, γιατί αλλιώτικα το «ποντίζει» (ενν. το λερώνει, το μιαίνει, το μαγαρίζει) και ας τον δαγκώσει ο σκύλος (μία ταπεινωτική «κατάρα»).

[32] Για το στιχηρό αυτό βλ. Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης, «"Τῆς θεολογίας τὸν ἀρχηγόν": Μνήμη αγίου Ιωάννου του Θεολόγου σε "μουσική μέθοδο" Κωνσταντίνου ιερέως Φλαγγή», *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν* 46 (2021-2022), σσ. 9-22.

Του ιερέως Ιωάννου Κορδοκοτού

- Τρισάγιο, σε ήχο γ΄, μαξί με το *Δύναμις*.
- Κράτημα, *«ψαλλόμενον ἐν τῷ Μεγάλῳ ἑσπερινῷ»*, εις ήχον πλ. δ΄, ποίημα Ιωάννου ιερέως του επίκλην Κορδοκοτού, του και πρωτοψάλτου Λευκωσίας,
- *Τῶν θυρῶν κεκλεισμένων*, ήχος πλ. α΄, στιχηρόν ψαλλόμενον του Θωμά, ποίημα του [Ιωάννου] Κορδοκοτού.

Του ιδίου του Ιερωνύμου

- Τρισάγιον, ήχος α΄ (εδώ πολύ σημαντική είναι η αναφορά της μαθητείας του Ιερωνύμου κοντά στον Κωνσταντίνο Φλαγγή), ποιηθέν παρ' εμού Γερωνύμου Τραγωδιστή, μαθητού του διδασκάλου και μαΐστορος κυρού Κωνσταντίνου και ιερέως Φλαγγή.
- *Δύναμις* Τρισαγίου, ήχος α΄, με ομόηχο κράτημα.
- Κράτημα, σε ήχο α΄.
- Έτερον Τρισάγιον, ποιηθέν εκ της Κρήτης, καλλωπισθέν παρ' εμού ήχος β΄.
- *Καθεῖλε δυνάστας*, ήχος β΄, *παλαιόν, καθώς ψάλλεται παρὰ τῶν νέων, ὅμως ἐκαλλωπίσθη παρ' ἐμοῦ, καὶ σχεδόν εἰπεῖν ὅτι μετεποιήθη παντελῶς.*
- *Χριστός ἐτέχθη ἐκ τῆς Παρθένου*, ψαλλόμενον αντί του *Εἴδομεν τὸ φῶς τὸ ἀληθινὸν* και του *Εἴη τὸ ὄνομα Κυρίου*, ήχος α΄, παλαιόν καλλωπισθέν παρ εμού.
- *Χριστός ἐφάνη ἐν Ἰορδάνῃ*, έτερον παλαιόν και αυτό, καλλωπισθέν παρ εμού, ηχος α΄.
- *Ὡς ταξιάρχης καὶ πρόμαχος*, στιχηρό στην Ύψωση του Τιμίου Σταυρού, ποιηθέν παρά Ιωάννου Κουκουζέλους, καλλωπισθέν δε μετέπειτα παρ εμού, ήχος πλ. δ΄.
- *Τί σε ὀνομάσω, Ἀπόστολε*, στιχηρό της εορτής του Αποστόλου Λουκά. Τα μεν γράμματα παλαιά, το δε μέλος γέγονε παρ' εμού Γερωνύμου Τραγωδιστή, ήχος δ΄.
- *Ἄσω τῷ Κυρίῳ*, έτερον παλαιόν, καλλωπισθέν παρ' εμού, ήχος πλ. δ΄.
- *Ὁ ἑωρακὼς ἐμέ*, παλαιόν, καλλωπισθέν παρ' εμού, ήχος πλ. δ΄.
- *Εἴη τὸ ὄνομα Κυρίου*, παλαιόν, καλλωπισθέν παρ' εμού, ήχος α΄.
- *Εἴδομεν τὸ φῶς*, παλαιόν, καλλωπισθέν παρ' ἡμῶν [Ιερωνύμου Τραγωδιστή και Κωνσταντίνου ιερέως Φλαγγή], ήχος β΄.
- *Εἴη τὸ ὄνομα Κυρίου*, παλαιόν, καλλωπισθέν παρ' εμού, ήχος πλ. β΄ νενανώ.
- *Εἴη τὸ ὄνομα Κυρίου*, παλαιόν, καλλωπισθέν παρ' εμού, ήχος πλ. δ΄.
- *Εἴη τὸ ὄνομα Κυρίου*, έτερον, ποιηθέν παρά Γερωνύμου Τραγωδιστή, ήχος πλ. α΄.

Πέρα από τις μελοποιήσεις του Ιερωνύμου, αξιοσημείωτη είναι και η αναφορά στο φ. 51r για το κράτημα *«τὸ λεγόμενον ἐκ τῆς Κρήτης, καθὼς ψάλλεται παρ' ἡμῶν»*, που καταδεικνύει τη σχέση της Κύπρου με την Κρήτη, πώς μία σύνθεση προσλήφθηκε σε μια συγκεκριμένη περιοχή (Κρήτη) και ψάλλεται κατά την παράδοση της Κύπρου. Επίσης στο φ. 118v, βρίσκουμε μερική μελοποίηση του Συμβόλου της Πίστεως, στο στίχο *«Και εις το Πνεύμα το Αγιον»*, σε ήχο πλ. δ΄.

Στην τρίτη κατηγορία εντάσσονται 3 μουσικοί κώδικες. Πρόκειται για τους κώδικες Σινά 1462, Σινά 1473 και Σινά 1491. Στον κώδικα Σινά 1462, ένα χειρόγραφο των μέσων του 15ου αιώνα, αποδιδόμενο στον Ιωάννη Πλουσιαδηνό, συναντούμε ένα ποίημα (κράτημα) «τοῦ Κασᾶ», καλλωπισμένο αργότερα από τον Νικόλαο Ροδακινό. Την ίδια σύνθεση συναντούμε επίσης και στους κώδικες ΕΒΕ 2406[33], Ιβήρων 976[34], Ιβήρων 1120[35], Κουτλουμουσίου 436[36] και Μαχαιρά Α4. Στον ίδιο μελοποιό αποδίδεται και ένα κράτημα που βρίσκουμε στον κώδικα Σινά 1491. Το κράτημα αυτό τιτλοφορείται ως «τὸ λεγόμενον τρουμπέτα», σε ήχο δ΄ και αποδίδεται στον «δομέστικο ἐκ τῆς Κύπρου», τον οποίο οι καταλογογραφήσαντες ταυτίζουν με τον Παύλο Κασά[37]. Σύνθεση με τον ίδιο τίτλο συναντούμε στους κώδικες Κύκκου

[33] Γρηγόριος Αναστασίου, *Τα κρατήματα στη ψαλτική τέχνη*, εκδ. Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 12, Αθήνα 2005, σ. 305.

[34] *Αυτόθι.* Επίσης βλ. και Σάββας Πραστίτης, *ό.π.*, σ. 62, όπου και διασαφήνιση περί Ιωάννου και Παύλου Κασσά. Επίσης αναλυτική περιγραφή του κώδικα βλ. Γρηγόριος Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής* - Άγιον Όρος, τ. Γ΄, Αθήναι 1993, σσ. 778-783. Άγγελος Μήτσης, *Η ψαλτική τέχνη στην Κύπρο έως το έτος 1571 · η περίπτωση του Ιερώνυμου Τραγουδιστή*, μεταπτυχιακή εργασία, Αθήνα 2017, σ. 34.

[35] Γρηγόριος Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής* - Άγιον Όρος, τ. Δ΄, Αθήναι 2015, σσ. 304-334. Άγγελος Μήτσης, *ό.π.*

[36] Γρ. Αναστασίου, *ό.π.*, σ. 305. Ωσαύτως αναλυτική περιγραφή του κώδικα αυτού στο Γρηγόριος Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής* - Άγιον Όρος, τ. Γ΄, ό.π., σσ. 291-294. Επίσης βλ. Σάββας Πραστίτης, *ό.π.*, σ. 70.

[37] Σε σχέση με τη σύνθεση αυτή, ο κωδικογράφος του κώδικα Ιβήρων 1089, Νεκτάριος Σιναΐτης, είχε αναγράψει «έτερον κυρ Μαν[ουήλ;] δομεστίκου εκ της Κύπρου, το λεγόμενον τρουμπέτα· πάνυ ωραίον· Ερρερρε· ήχος δ΄.» Στη σύνθεση αυτή ο Μανουήλ αναφέρεται χωρίς το επίθετό του. Την ίδια σύνθεση όμως συναντούμε και στον κώδικα Φιλοθέου 135 (του 16ου αιώνα), στον οποίο στο φ. 195r βρίσκουμε «πρόλογος ψαλλόμενος· κυρ Μανουήλ του Κασά· Ερρερρε· ήχος δ΄». Σχεδόν παρόμοιο είναι και αντίστοιχο κράτημα που συναντούμε στον μουσικό κώδικα

7, Αρχιεπισκοπής Κύπρου 9, Ιβήρων 1089, Ιβήρων 1270, Ιβήρων 1205, και Φιλοθέου 135, που όμως στον Ιβήρων 1089 και στον Φιλοθέου 135, ο μελουργός τιτλοφορείται ως «Μανουήλ Κασάς». Μία πιθανή εκδοχή είναι ένα εκ των 2 ονομάτων να ήταν το λαϊκό και το άλλο το όνομα που έλαβε μετά την μοναχική του κουρά, αφού στον κώδικα Λειμώνος 240 βρίσκουμε και τη μοναδική αναφορά στο πρόσωπό του με την ιδιότητα του ιερομονάχου, φέροντας το όνομα Παύλος[38]. Τέλος, στον κώδικα Σινά 1473, του 1770, ανθολογείται το πολύ διαδεδομένο κοινωνικό της Κυριακής *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον*, σε ήχο δ΄ (φφ. 396v-405r), από την μελουργική γραφίδα του Νικολάου Ασσάν. Μία σύνθεση η οποία στο πέρασμα των αιώνων βρίσκει τεράστια απήχηση ανάμεσα στην ψαλτική κοινότητα και καθιερώνεται ως απαραίτητο στοιχείο στο ψαλτικό ρεπερτόριο και περιέχεται σε πλήθος ανθολογιών[39].

Συμπερασματικά, οι σχέσεις μεταξύ της Κύπρου και της Μονής Αγίας Αικατερίνης στο Όρος Σινά, μέσα από τη βυζαντινή μουσική παράδοση, αποτελούν ένα λαμπρό παράδειγμα της πολιτιστικής και πνευματικής ανταλλαγής που έχει διαμορφώσει την Ανατολική Ορθοδοξία. Αυτές οι σχέσεις, βασισμένες στην κοινή πίστη και την αγάπη για τη βυζαντινή μουσική, έχουν εμπλουτίσει και ενδυναμώσει τις δύο κοινότητες, δημιουργώντας μια συνεχή σύνδεση που ξεπερνά τα γεωγραφικά και χρονικά όρια.

Η βυζαντινή μουσική, με την πλούσια ιστορία και τη βαθιά πνευματική της διάσταση, συνεχίζει να αποτελεί μια ζωντανή παράδοση που ενώνει και εμπνέει τους ανθρώπους.

Κύκκου 7, φ. 113r, που αναφέρεται ως «δομεστίκου ἐκ τῆς Κύπρου, τὸ λεγόμενον τρουπέτα, ἦχος δ΄». Με την ίδια αναφορά «δομεστίκου ἐκ τῆς Κύπρου» βρίσκουμε και το κράτημα στον κώδικα Ιβήρων 1205. Οι συνδέσεις στον Κύκκου 7 και Ιβήρων 1205 ταυτίζονται, μετά και από αυτοψία που πραγματοποιήσαμε. Με τον ίδιο τίτλο «τρουμπέτα» συναντούμε και ένα κράτημα σε ήχο δ΄, στον κώδικα Αρχιεπισκοπής Κύπρου 9, φ. 208r-v, τον οποίο ο συντάκτης του καταλόγου (Α. Γιακόβλεβιτς) αποδίδει στην ίδια γραφίδα με τον Κύκκου 7. Αυτό μέχρι στιγμής παραμένει ανεξακρίβωτο.

[38] *«ἐποιήθη παρὰ κὺρ Παύλου ἱερομονάχου τοῦ Κασᾶ, ἐκαλλωπίσθη παρ' ἐμοῦ ὧδε»*· κώδικας Λειμώνος 240, φφ. 76r-77v.

[39] Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι μόνο σε μουσικά χειρόγραφα στο Άγιον Όρος, ανθολογείται σε πέραν των 10 χειρογράφων κωδίκων, ενώ σε βιβλιοθήκες ανά τον κόσμο πέραν των 40. Ενδεικτικά βλ. Σάββας Πραστίτης, *ό.π.*, σ. 89.

Στη εισήγηση αυτή προσπαθήσαμε να αναδείξουμε αυτές τις σχέσεις, να ερευνήσουμε πιο επισταμένα και να εμβαθύνουμε σε αυτές, για να γίνει εφικτό να προβληθεί αυτό το πλέγμα σχέσεων σε μία πλήρη διάσταση και με όλα όσα θετικά έχουν προκύψει.

Εν τέλει, η βυζαντινή μουσική δεν είναι απλά ένα καλλιτεχνικό επίτευγμα, αλλά μια έκφραση της πνευματικής αναζήτησης και της ανθρώπινης ψυχής. Η διατήρηση αυτής της μουσικής κληρονομιάς είναι ουσιώδης για την κατανόηση της πνευματικής και πολιτιστικής ιστορίας της Ανατολικής Ορθοδοξίας. Η βυζαντινή μουσική, ως ζωντανή παράδοση, συνεχίζει να εμπνέει και να καθοδηγεί τις νέες γενιές, μεταφέροντας τις αξίες και τις παραδόσεις του παρελθόντος στο παρόν και το μέλλον.

Savvas Prastitis

Cyprus's relations with the Monastery of Sinai, through musical manuscripts (a preliminary approach)

Cyprus has been a center of cultural and artistic production throughout history. Various factors contributed to this, including the occasional conquerors who traveled to and from the island, and the strategic position of Cyprus at the edge of the eastern Mediterranean, which functioned (and continues to function until nowadays) as a crossroad of economic, social, cultural, and religious contacts, exchanges, and interactions. An important factor was also the proximity of Cyprus to the major centers of the Middle East such as Jerusalem, Antioch and the Monastery of Sinai. Byzantine music could certainly not be an exception. Particularly in the period after the fall of Constantinople by the Ottomans, Cyprus had emerged, along with other regions, into a regional center of the chanting art, with several composers emerging as prominent figures of the art of Damascene. In this presentation, a first attempt will be made to roughly describe the presence of Cyprus in the musical manuscripts of the Sinai Monastery, as it is mainly revealed through the analytical lists published by the esteemed late

Professor Dimitrios Balageorgos and Professor Flora Kritikou. The presentation will be based on 3 axes, which are the musical manuscripts of Cypriot origin/tradition, the Cypriot composers and their compositions and the Cypriot founders or copyists of the musical manuscripts. The aim is to highlight the close relationship and contact that Cyprus had with the Monastery of Saint Catherine in mount Sinai as important centers of the chanting art.

Εμμανουήλ Ξυνάδας

ΠΤΥΧΕΣ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ ΤΩΝ ΙΕΡΟΣΟΛΥΜΩΝ ΜΕΛΟΠΟΙΟΙ, ΕΞΗΓΗΤΕΣ, ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΕΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΔΙΔΑΣΚΑΛΟΙ ΤΗΣ ΣΙΩΝΙΤΙΔΟΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ

Τα Ιεροσόλυμα αποτέλεσαν και αποτελούν ισχυρό θρησκευτικό, πνευματικό και πολιτισμικό κέντρο σε παγκόσμιο επίπεδο, λόγω των Παναγίων προσκυνημάτων. Εντούτοις, η ανάπτυξη της Ψαλτικής Τέχνης δεν ακολούθησε πορεία εξέλιξης αντίστοιχη με άλλα θρησκευτικά κέντρα, όπως π.χ. η Κωνσταντινούπολη και το Άγιον Όρος. Αντίθετα, η όποια ψαλτική δραστηριότητα φαίνεται πως βασίζεται στη δραστηριότητα που αναπτύχθηκε στα προαναφερόμενα κέντρα και κυρίως στην Κωνσταντινούπολη και αντικατοπτρίζεται μέσω αυτών στα Ιεροσόλυμα.

Όπως διαπιστώνεται από το πλούσιο πολιτιστικό απόθεμα της Ψαλτικής, ιδιαιτέρως δε τους χειρόγραφους μουσικούς κώδικες που ερευνήθηκαν, η ύπαρξη Ιεροσολυμιτών ή Αγιοπολιτών, όπως συνηθίζονταν να αναφέρονται οι έχοντες σχέση με την Αγία Πόλη, την Ιερουσαλήμ δηλαδή, σπανίζει και περιορίζεται, κυρίως, στην μετά τον 16ο αιώνα περίοδο. Στους μουσικούς κώδικες εντοπίζονται μελοποιοί, εξηγητές, μουσικοδιδάσκαλοι, κωδικογράφοι κ.ά, οι οποίοι αποδεδειγμένα σχετίζονται με την Εκκλησία των Ιεροσολύμων και ειδικότερα τα Πανάγια προσκυνήματα συμπεριλαμβανομένου και του Μετοχίου του Παναγίου Τάφου στην Κωνσταντινούπολη. Μέσα από τη δραστηριότητα των προσώπων αυτών καταδεικνύεται και η πολιτισμική σχέση που αναπτύχθηκε ανάμεσα στα εκκλησιαστικά κέντρα, με επίκεντρο την Ψαλτική Τέχνη και αναδεικνύεται η μεταξύ τους αλληλεπίδραση, η οποία ενισχύονταν μέσα από τις ανταλλαγές – μετακινήσεις προσώπων (μοναχών, ιερομονάχων κ.λπ.), καθώς και από τη δραστηριότητα του Μετοχίου του Παναγίου Τάφου στην Κωνσταντινούπολη. Παρακάτω, παρουσιάζονται τα πρόσωπα που αποδεδειγμένα

διακόνησαν την Εκκλησιά των Ιεροσολύμων και ανέπτυξαν δραστηριότητα σχετική με την Ψαλτική Τέχνη και δραστηριοποιήθηκαν από τον 16ο μέχρι και τα τέλη του 19ου αιώνα.

Γρηγόριος Σαββαΐτης: Ένα πρόσωπο, του οποίου το όνομα εμφανίζεται συχνά στους μουσικούς κώδικες και το έργο του γνώρισε αρκετά μεγάλη διάδοση είναι ο Γρηγόριος Σαββαΐτης. Από τις υπάρχουσες πληροφορίες, οι οποίες προκύπτουν από τα σημειώματα που συνοδεύουν τις μουσικές του συνθέσεις και τη χρονολόγηση των μουσικών χειρογράφων, όπου αυτές ανθολογούνται, γίνεται γνωστό ότι έζησε ως μοναχός και ιερομόναχος στη μονή του Αγίου Σάββα της Παλαιστίνης. Ο χρόνος ακμής του, με βάση το μελοποιητικό του έργο, τοποθετείται στις αρχές του 17ου αιώνα. Προς αυτήν την κατεύθυνση συνηγορούν ο καλλωπισμός του μέλους του Πασαπνοαρίου από τον Γερμανό Νέων Πατρών στα μέσα του 17ου αιώνα και η ανθολόγηση των λοιπών συνθέσεών του σε κώδικες όχι προγενέστερους της περιόδου αυτής[1].

Το μελοποιητικό έργο του Γρηγορίου δεν είναι ιδιαίτερα μεγάλο και περιλαμβάνει συνθέσεις που ανήκουν στο Παπαδικό γένος μελοποιίας. Πιο συγκεκριμένα, ο Γρηγόριος συνέθεσε το Πασαπνοάριο του όρθρου σε ήχο Δ΄. Το μέλος καλλωπίστηκε από τον Γερμανό Νέων Πατρών και ανθολογείται σε μεγάλο αριθμό μουσικών κωδίκων από τα μέσα του 17ου αιώνα και εξής[2]. Πέραν του Πασαπνοαρίου,

[1] Ο Γ. Παπαδόπουλος τοποθετεί την ακμή του Γρηγορίου γενικά στον 16ο αιώνα. Βλ. Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Τυπογραφεῖον καὶ Βιβλιοπωλεῖον Κουσουλίνου & Ἀθανασιάδου, ἐν Ἀθήναις, 1890, σ. 298. Από την έρευνα σε χειρόγραφους κώδικες, όπου ανθολογούνται έργα του Γρηγορίου Σαββαΐτη, διαπιστώνεται ότι η πλειονότητα των κωδίκων χρονολογείται στην περί τον 18ο αιώνα περίοδο. Παλαιότερος κώδικας, στον οποίο περιλαμβάνεται σύνθεση του Γρηγορίου, είναι ο Σταυρονικήτα 165, που χρονολογείται μεταξύ 1665-1685· ακολουθούν ο αυτόγραφος κώδικας του Γερμανού Ν. Πατρών, Ιβήρων 951, ο οποίος χρονολογείται στα μέσα του 17ου αιώνα και ο κώδικας Ιβήρων 970 του 1686. Αναλυτικότερα στοιχεία για τους κώδικες και τα ανθολογούμενα μέλη του Γρηγορίου βλ. παρακάτω.

[2] Ενδεικτικά αναφέρονται οι κώδικες Ξηροποτάμου 317 και Δοχειαρίου 332. Βλ. Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, τ. Α΄, Ι.Β.Μ., Ἀθῆναι 1975, σσ. 138, 384· Παντελεήμονος 1007 και Γρηγορίου 6. Βλ. Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, τ. Β΄, Ι.Β.Μ., Ἀθῆναι 1976, σσ. 414, 598· Κουτλουμουσίου 446 και Ιβήρων 951. Βλ. Γρηγόριος

μέλη του Παπαδικού γένους, και ειδικότερα του Μαθηματαρίου, αποδιδόμενα στον Γρηγόριο ιερομόναχο [τον Σαββαΐτη;] ανθολογούνται σε μουσικούς αγιορειτικούς κώδικες[3]. Πρόκειται για το μέλος του μαθήματος *Τοὺς φωστῆρας τοὺς μεγάλους*, σε ήχο α΄ τετράφωνο, το οποίο ανθολογείται στον κώδικα Παντελεήμονος 952, που χρονολογείται στο β΄ μισό του 18ου αιώνα[4], το μέλος του μαθήματος *Χαίροις ἐν Κυρίῳ*, σε ήχο πλ. δ΄, το οποίο ανθολογείται στον κώδικα Παντελεήμονος 926 του β΄ μισού του 18ου αιώνα[5], και το μέλος του μαθήματος *Σήμερον τὴν μνήμην σου πάντες, Θωμᾶ ἀπόστολε ἐπιτελοῦμεν*, σε ήχο δ΄, το οποίο ανθολογείται στον κώδικα Διονυσίου 571, του 1807[6]. Τέλος, μαθήματα αποδιδόμενα στον Γρηγόριο ιερομόναχο ανθολογούνται και στους κώδικες Ξηροποτάμου 229 του α΄ μισού του 18ου αιώνα[7], Δοχειαρίου 334, του 1726[8], και Παντελεήμονος 925 των τελών του 17ου αιώνα[9].

Στάθης, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, τ. Γ΄, Ι.Β.Μ., Ἀθῆναι 1993, σσ. 314, 644· ΕΒΕ 2175. Βλ. Λίνος Πολίτης, *Κατάλογος Χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος αρ. 1857-2500*, ἐκ τοῦ Ἐθνικοῦ Τυπογραφείου καὶ Λιθογραφείου, Ἀθῆναι, 1991, σ. 199· Πατριαρχείου Ιεροσολύμων (κυρίως Πατριαρχικής Βιβλιοθήκης) 146. Βλ. Ἀ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη, ἤτοι, Κατάλογος τῶν ἐν ταῖς Βιβλιοθήκαις τοῦ ἁγιωτάτου ἀποστολικοῦ τε καὶ καθολικοῦ Ὀρθοδόξου Πατριαρχικοῦ Θρόνου τῶν Ἱεροσολύμων καὶ πάσης Παλαιστίνης ἀποκειμένων ἑλληνικῶν κωδίκων*, τ. Α΄, Culture et Civilisation, Bruxelles 1963, σ. 248 κ.α.

[3] Με βάση τα σημειώματα των μουσικών κωδίκων, τα μέλη των μαθημάτων αποδίδονται σε κάποιον Γρηγόριο ιερομόναχο. Την ταύτιση μεταξύ του εν λόγω Γρηγορίου με τον Γρηγόριο Σαββαΐτη προσπαθεί σε ορισμένες περιπτώσεις να κάνει ο καθηγητής Γρηγόριος Στάθης βάζοντας σε αγκύλες το επίθετο [Σαββαΐτης;] (sic.). Βλ. Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, τ. Α΄, ό.π., σσ. 188, 391 και του ιδίου, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, τ. Β΄, ό.π., σ. 269.

[4] Για τον κώδικα Παντελεήμονος 952 βλ. *αυτόθι*, σσ. 266-269.

[5] Σύμφωνα με τη σημείωση του κώδικα, το μέλος αποδίδεται στον Γρηγόριο ιερομόναχο. Για τον κώδικα Παντελεήμονος 926 βλ. *αυτόθι*, σσ. 221-222.

[6] Σύμφωνα με τη σημείωση του κώδικα, το μέλος αποδίδεται στον Γρηγόριο ιερομόναχο. Για τον κώδικα Διονυσίου 571 βλ. *αυτόθι*, σσ. 712-716.

[7] Για τον κώδικα Ξηροποτάμου 229 βλ. Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, τ. Α΄, ό.π., σσ. 184-189.

[8] Για τον κώδικα Δοχειαρίου 334 βλ. *αυτόθι*, σσ. 390-392.

[9] Για τον κώδικα Παντελεήμονος 925 βλ. Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, τ. Β΄, ό.π., σσ. 220-221.

Ανανίας ιεροδιδάσκαλος: Η παρουσία και δραστηριότητα του ιερομονάχου Ανανία μαρτυρείται μέσα από συντμήσεις μελών, που ανθολογούνται σε αγιορειτικούς κώδικες. Σε αυτούς, το όνομα του Ανανία συνοδεύεται άλλοτε από το επίθετο «Ιεροσολυμίτης»[10], και άλλοτε από το επίθετο «Ιεροδιδάσκαλος»[11], τα οποία υποδηλώνουν αφενός τη σχέση του με την Εκκλησία των Ιεροσολύμων, την οποία υπηρέτησε, κατά πάσα πιθανότητα, με την ιδιότητα του μοναχού ή του ιερομονάχου και αφετέρου υποδηλώνουν την ιδιότητα του διδασκάλου, όχι απαραίτητα της μουσικής, σε κάποια σχολή που συνδέονταν με κάποιο εκκλησιαστικό περιβάλλον. Όσον αφορά την περίοδο της δραστηριότητάς του, με βάση τη χρονολόγηση των κωδίκων, στους οποίους εντοπίζονται μέλη του Ανανία, αυτή θα πρέπει να τοποθετηθεί από το α΄ τέταρτο του 18ου αιώνα και έπειτα[12]. Προς τούτο συνηγορεί το αντικείμενο του διασωθέντος έργου του, το οποίο σχετίζεται με συντμήσεις παλαιών μελών του στιχηραρικού γένους. Ως εκ τούτου, ο Ανανίας έζησε κατά τον 18ο αιώνα και οι συντμήσεις που παρέδωσε αφορούν στα μέλη των έντεκα εωθινών δοξαστικών, τα οποία, κατά την πληροφορία του κώδικα Αγίου Παύλου 30, συνετμήθησαν «ἐκ τῶν παλαιῶν παρὰ κυρίου Ἀνανίου Ἱεροσολυμίτου»[13], και περιλαμβάνονται σε αγιορειτικούς κώδικες χρονολογούμενους από το β΄ μισό του αυτού αιώνα και έπειτα[14]. Η ανθολόγηση των μελών του

[10] Βλ. κώδικα Παντελεήμονος 1002· *αυτόθι*, σ. 403.

[11] Βλ. κώδικα Ξενοφώντος 150· *αυτόθι*, σ. 105.

[12] Κατά την εν λόγω περίοδο εντοπίζεται η δραστηριότητα αρκετών ιερομονάχων με το όνομα Ανανίας, οι οποίοι δραστηριοποιήθηκαν στον χώρο της εκπαίδευσης. Για κανέναν από αυτούς δεν προέκυψαν στοιχεία που να τεκμηριώνουν τη σχέση τους με την Εκκλησία των Ιεροσολύμων και ως εκ τούτου να συνεκτιμηθούν για την ταύτισή τους με τον Ανανία Ιεροσολυμίτη. Βλ. ενδεικτικά Κωνσταντίνος Σάθας, *Βιογραφίαι τῶν ἐν τοῖς γράμμασι διαλαμψάντων Ἑλλήνων*, ἐκ τῆς Τυπογραφίας τῶν τέκνων Ἀνδρέου Κορομηλᾶ, ἐν Ἀθήναις 1868, σσ. 577, 604, 606 και Παντελής Δεμίρογλου, *Η εκπαίδευση των Ελλήνων στον Πόντο: Η ίδρυση, η οργάνωση και η λειτουργία των σχολείων της Αργυρούπολης και η πνευματική κίνηση στην περιοχή (1723-1923)*, Διπλωματική Εργασία που κατατέθηκε στο ΔΠΘ, Κομοτηνή 2015, σσ. 64, 68, 69.

[13] Βλ. Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, τ. Γ΄, ό.π., σ. 42.

[14] Τα συντετμημένα Εωθινά Δοξαστικά ανθολογούνται στους κώδικες Ξενοφώντος 150, Παντελεήμονος 1002, Αγίου Παύλου 30 και Κυριακού Αγίας Άννης

Ανανία αποκλειστικά σε αγιορειτικούς μουσικούς κώδικες υποδεικνύει και τη λειτουργική τους χρήση στο συγκεκριμένο μοναχικό, λειτουργικό και πολιτισμικό περιβάλλον, καθώς επίσης και την προσαρμογή του εν λόγω περιβάλλοντος στο ευρύτερο πλαίσιο της περιόδου, το οποίο ευνοούσε, αν όχι επέβαλε, τη σύντμηση και κατάτμηση των παλαιότερων μελών[15].

Κυπριανός Αγιοταφίτης: Η παρουσία του Κυπριανού μαρτυρείται σε έναν αγιορειτικό και δύο ιεροσολυμιτικούς μουσικούς κώδικες. Ειδικότερα, στον κώδικα Παντελεήμονος 1028 ο Κυπριανός παρουσιάζεται ως «Ιερομόναχος Αγιοταφίτης»[16], και ως εκ τούτου τεκμαίρεται η σχέση του με τον Πανάγιο Τάφο και την Εκκλησία των Ιεροσολύμων, την οποία διακόνησε ως ιερομόναχος. Τις παραπάνω πληροφορίες επιβεβαιώνει ο κώδικας 125 της νέας συλλογής κωδίκων του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων, ενώ προσθέτει και την πληροφορία περί της διακονίας του εν λόγω προσώπου ως πρωτοψάλτη[17]. Επιπλέον, από τον ίδιο κώδικα διαπιστώνεται η σχέση του Κυπριανού με τον Γρηγόριο πρωτοψάλτη, ο οποίος, κατ' αίτησή του, συνέθεσε σειρά μέγιστων χερουβικών κατ' ήχον, όντας λαμπαδάριος [1810 (t.a.q) – 1819][18]. Η ιδιότητα του ιεροψάλτη επιβεβαιώνεται και από τον κώδικα

124/43. Βλ. και Γεράσιμος μον. Μικραγιαννανίτης, «Κατάλογος Χειρογράφων Κωδίκων τοῦ Κυριακοῦ τῆς ἐν Ἅδῳ Σκήτης τῆς Ἁγίας Ἄννης», *Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν* 30 (1960-1961), σσ. 481-482.

[15] Βλ. Δημήτριος Μπαλαγεώργος, «Εκκλησιαστική μουσική στην Κωνσταντινούπολη», *Εγκυκλοπαίδεια Μείζονος Ελληνισμού*, [κείμενο διαθέσιμο στον ιστοτόπο: http://www.ehw.gr/l.aspx?id=11048 (τελευταία πρόσβαση 19 Νοεμβρίου 2024)].

[16] Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, τ. Β΄, ό.π., σ. 477.

[17] Ἀ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη, ἤτοι, Κατάλογος τῶν ἐν ταῖς Βιβλιοθήκαις τοῦ ἁγιωτάτου ἀποστολικοῦ τε καὶ καθολικοῦ Ὀρθοδόξου Πατριαρχικοῦ Θρόνου τῶν Ἱεροσολύμων καὶ πάσης Παλαιστίνης ἀποκειμένων ἑλληνικῶν κωδίκων*, τ. Ε΄, Culture et Civilisation, Bruxelles 1963, σ. 400.

[18] Το σημείωμα έχει ως εξής: *«Ἕτερα κατ' ἦχον μέγιστα Χερουβικά, ποιηθέντα δι' αἰτήσεως τοῦ κὺρ Κυπριανοῦ ἱερομονάχου καὶ πρωτοψάλτου ποτέ Ἁγιοταφίτου παρὰ κὺρ Γρηγορίου λαμπαδαρίου»*. Βλ. *αυτόθι* και για τον Γρηγόριο πρωτοψάλτη βλ. Γρηγόριος Στάθης, «Γρηγόριος Πρωτοψάλτης ο Βυζάντιος», [κείμενο διαθέσιμο στον παγκόσμιο ιστό: https://www.ec-patr.net/GrigoriosProt.htm (τελευταία πρόσβαση 19 Νοεμβρίου 2024)].

396 (κυρίως πατριαρχικής βιβλιοθήκης) του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων, ο οποίος πληροφορεί και για την καταγωγή του από την νήσο Κύπρο[19].

Στο έργο του περιλαμβάνονται οι συνθέσεις χερουβικών σε ήχους β΄, γ΄ και πλ. β΄, οι οποίες ανθολογούνται στους κώδικες Παντελεήμονος 1028 και Ιεροσολύμων 114 (κώδικες μετακομισθέντες εκ του σκευοφυλακίου του ναού της Αναστάσεως)[20], και η εξήγηση χερουβικών του Πέτρου Πελοποννησίου, τα οποία ανθολογούνται στον κώδικα Πατριαρχείου Ιεροσολύμων 396, ενώ ο Κωνσταντίνος Ψάχος στο έργο του *Παρασημαντική* περιλαμβάνει την πρώτη σελίδα του μέλους του δοξαστικού των αποστίχων του όρθρου της Μεγάλης Τετάρτης *Κύριε ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις*, Πέτρου Λαμπαδαρίου, κατ' εξήγηση Κυπριανού[21]. Η σύνθεση του χερουβικού παρουσιάζεται στην παλαιά γραφή και εξηγήθηκε στη νέα από τον Κωνσταντίνο Θετταλό[22]. Τα χερουβικά του Πέτρου, σύμφωνα με σημείωμα του κώδικα, βρέθηκαν και εξηγήθηκαν μετά τον θάνατό του *«παρ' ἐμοῦ ἱεροψάλτου Κυπριανοῦ καὶ Ἰεξεκιὴλ τῶν Κυπρίων»*[23]. Τέλος, όσον αφορά την εξήγηση του δοξαστικού, κατά τον Ψάχο, αυτή διασώθηκε σε ιδιόγραφο του Αντωνίου λαμπαδαρίου[24].

---

[19] Ἀ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη*, τ. Α΄, ό.π., σ. 406.

[20] Ἀ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη*, τ. Ε΄, ό.π., σ. 446.

[21] Κωνσταντίνος Ψάχος, *Η Παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής*, Διόνυσος, Αθήναι 1978, σσ. 219-220.

[22] Βλ. Κωνσταντίνος Καραγκούνης, *Ἡ παράδοση καὶ ἐξήγηση τοῦ μέλους τῶν Χερουβικῶν τῆς Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Μελοποιίας*, Ι.Β.Μ., Ἀθῆναι 2003, σσ. 558-559. Ο Κ. Καραγκούνης αποδίδει, κρατώντας επιφυλάξεις, στον Κυπριανό και τα επόμενα δύο Χερουβικά που ανθολογούνται στη συνέχεια του κώδικα σε ήχους γ΄ και πλ. β΄. Στον κώδικα Ιεροσολύμων 114 ανθολογούνται τρία χερουβικά του ιερομονάχου Κυπριανού, γεγονός που επιβεβαιώνει ότι ο εν λόγω μελοποιός παρέδωσε τρία μέλη Χερουβικών. Βλ. Ἀ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *ό.π.*

[23] Ἀ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη*, τ. Α΄, ό.π. Η διατύπωση «παρ' ἐμοῦ ἱεροψάλτου...» αφήνει την υπόνοια, ότι η φράση «καὶ Ἰεξεκιὴλ τῶν Κυπρίων» αποτελεί ετεροχρονισμένη προσθήκη στο σημείωμα. Επιπλέον, το εν λόγω σημείωμα, το οποίο αποδεικνύει τις ιδιότητες του Κυπριανού ως ιεροψάλτη και εξηγητή, συμβάλλει ιδιαιτέρως στην ταύτισή του με τον Κυπριανό Αγιοταφίτη των κωδίκων Παντελεήμονος 1028 και Ιεροσολύμων 125 και τον Κυπριανό, την εξήγηση του οποίου παραδέτει ο Ψάχος. Βλ. και Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεως εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον Σημειογραφίας*, τ. Α΄, Ι.Β.Μ., Αθήνα 2016, σ. 144.

[24] Κωνσταντίνος Ψάχος, *ό.π.*

Με βάση τα ανωτέρω στοιχεία δύναται να υποστηριχθεί ότι ο Κυπριανός δραστηριοποιήθηκε από το γ΄ τέταρτο του 18ου αιώνα και έπειτα[25], μαθήτευσε αρχικά στο παλαιό σημειογραφικό σύστημα και στη συνέχεια σπούδασε το νέο σύστημα στην Κωνσταντινούπολη, κοντά στους τρεις δασκάλους, ενώ φαίνεται να διατήρησε επικοινωνία με έναν τουλάχιστον από αυτούς, τον Γρηγόριο[26]. Από τη χρονολόγηση των σχετικών κωδίκων και το ρεπερτόριό τους φαίνεται πως ο Κυπριανός σχετίστηκε με το περιβάλλον του Γεωργίου του Κρητός[27], στον οποίο πιθανόν μαθήτευσε, ενώ υπήρξε σύγχρονος και ίσως συμφοιτητής των Αντωνίου, μετέπειτα λαμπαδαρίου της ΜΧΕ και Κωνσταντίνου του Θετταλού, ο οποίος επίσης μαθήτευσε στον Γεώργιο Κρήτα και διακόνησε, ως πρωτοψάλτης του Παναγίου Τάφου, την εκκλησία των Ιεροσολύμων[28].

---

[25] Αναφορά στη χρονολόγηση του Κυπριανού κάνει και ο Κ. Καραγκούνης, ο οποίος τοποθετεί τη δράση του από το γ΄ τέταρτο του 18ου αιώνα έως το α΄ τέταρτο του 19ου αιώνα. Βλ. Κωνσταντίνος Καραγκούνης, *ό.π.*, σ. 559. Επίσης, την ίδια εποχή φαίνεται ως κάτοχος μουσικών κωδίκων και έτερος αγιοταφίτης μοναχός με το όνομα Κυπριανός Μουμτζής, ο οποίος σε κώδικες που χρονολογούνται στο α΄ μισό του 19ου αιώνα αναφέρεται ως «γέρω Κυπριανός». Βλ. Ιεροσολυμιτικούς κώδικες 7, 8 και 104 (κεντρικής Πατριαρχικής Βιβλιοθήκης). Ἀ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη*, τ. Ε΄, ό.π., σσ. 328, 387.

[26] Η άποψη αυτή στηρίζεται τόσο στα δεδομένα που προκύπτουν από τους μουσικούς κώδικες που ανθολογείται το έργο του Κυπριανού, όσο και από δεδομένα λοιπών κωδίκων της ίδιας εποχής, οι οποίοι περιλαμβάνονται στη συλλογή (παλαιά και νεότερη) του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων. Βλ. παραπάνω και επιπλέον κώδικες 120, 121, 123 και 124 (νεότερης συλλογής Πατριαρχείου Ιεροσολύμων), οι οποίοι είναι σύγχρονοι του κώδικα 396 και περιλαμβάνουν εξηγήσεις των τριών διδασκάλων, οι οποίοι στον κώδικα 120 χαρακτηρίζονται «ἡμέτεροι». Ειδικότερα, ο κώδικας 120 προέκυψε για να καλύψει συγκεκριμένες λειτουργικές ανάγκες, οι οποίες μπορούν κάλλιστα να αφορούν τις ανάγκες του Κυπριανού ως πρωτοψάλτη του Παναγίου Τάφου. Με αυτό το δεδομένο και με τον χαρακτηρισμό των διδασκάλων ως «ἡμέτεροι» γίνεται αντιληπτό ότι ο Κυπριανός μπορεί να διετέλεσε μαθητής των Τριών στην Κοινή Σχολή της Κωνσταντινούπολης. Βλ. *αυτόθι*, σσ. 398-400.

[27] Όπως προκύπτει από τον κώδικα Ιεροσολύμων 43 (μετακομισθέντων από τον ναό της Αναστάσεως), ο Γεώργιος ο Κρης συνέθεσε μέλος του *Μακάριος Ανήρ*, «συντομότερον… δι᾽ αἰτήσεως τοῦ πανοσιομουσικολογιωτάτου κυρίου Κυπριανοῦ ἱερομονάχου». Βλ. *αυτόθι*, σ. 419.

[28] Βλ. Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Ιστορική επισκόπησις Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Τύποις Πραξιτέλους, Αθήναι 1904, σσ. 108-109 και Κωνσταντίνος Καραγκούνης, *ό.π.*, σ. 640.

Νήφων Αγιοταφίτης: Όπως μαρτυρείται στον κώδικα Φιλοθέου 126[29], ο Νήφων υπήρξε μαθητής Χατζή-Θεοχάρη και δραστηριοποιήθηκε από το δ΄ τέταρτο του 18ου αιώνα ως τα μισά περίπου του 19ου αιώνα. Ο Νήφων, σύμφωνα με το επίθετο «Αγιοταφίτης», που συνοδεύει το όνομά του στους χειρόγραφους κώδικες, υπηρέτησε την εκκλησία των Ιεροσολύμων ως ιερομόναχος, ενώ παράλληλα υπήρξε και μουσικοδιδάσκαλος, όπως γίνεται αντιληπτό από το περιεχόμενο των κωδίκων Ιεροσολύμων 511 και 606 (κυρίως πατριαρχικής βιβλιοθήκης)[30]. Παράλληλα, σε μουσικούς κώδικες εμφανίζεται και ως μελοποιός, ενώ δεν αποκλείεται να δραστηριοποιήθηκε και στον εξηγητικό τομέα. Ειδικότερα, στον κώδικα Φιλοθέου 126 ανθολογείται μέλος *Ἄξιόν ἐστι* σε ήχο πλ. β΄ «Νήφωνος»[31]. Ο ίδιος κώδικας, ο οποίος είναι γραμμένος από τον Νήφωνα, περιλαμβάνει και έτερα μέλη, τα οποία, αν και ανώνυμα, θα μπορούσαν να έχουν προκύψει από τη δημιουργική δραστηριότητα του αγιοταφίτη ιερομονάχου, όπως αναφέρει και ο καθηγητής Γρ. Στάθης[32]. Πρόκειται για τα γνωστά στιχηρά του Εσπερινού της Μ. Παρασκευής, τα οποία παρουσιάζονται σε μέλος αργό ειρμολογικό και σύμφωνα με τη σημείωση ψάλλονται «ἔνδον τοῦ ἁγιωτάτου ναοῦ τῆς Ἀναστάσεως εἰς τὸν Ἐπιτάφιον». Επιπλέον, περιλαμβάνει ανώνυμη εξήγηση του μέλους του Δοξαστικού της Θ. Μεγάλης Ώρας των Χριστουγέννων *Σήμερον γεννᾶται* του Ιακώβου πρωτοψάλτου, η οποία είναι δυνατόν να προέρχεται από τον ίδιο τον γραφέα του κώδικα[33]. Πέραν των παραπάνω, στον ιεροσολυμιτικό κώδικα 581 (κυρίως πατριαρχικής βιβλιοθήκης), γραμμένο επίσης από τον Νήφωνα στα 1811, ανθολογείται «Μάθημα εἰς τήν Ὑπεραγίαν Θεοτόκον»[34]. Τέλος, στους κώδικες Ιεροσολύμων 606 και 511, μεταξύ άλλων, περιλαμβάνονται τα «Μουσικά Γυμνάσματα... πρὸς χρήσιν

[29] Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, τ. Γ΄, ό.π., σσ. 504-507.

[30] Ἀ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη*, τ. Α΄, ό.π., σσ. 461, 485.

[31] Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, τ. Γ΄, ό.π., σ. 507.

[32] Βλ. *αυτόθι*, σ. 505.

[33] Βλ. *αυτόθι*.

[34] Ἀ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη*, τ. Α΄, ό.π., σ. 482.

τῶν πρωτοπείρων τῆς Μουσικῆς»[35]. Πρόκειται για τετράδιο χωρισμένο σε πέντε κεφάλαια καθένα από τα οποία πραγματεύεται ζητήματα περί της θεωρίας της μουσικής και ειδικά α) περί του ίσου, β) περί των φωνών και των διαφόρων τρόπων αυτών, γ) περί της ενεργείας των φωνών και περί τόνων και στιγμών αυτών, δ) περί των οκτώ ήχων, ονομασιών, φθορών και ενεργειών αυτών και ε) την εξήγηση των μεγάλων σημαδίων. Το συγκεκριμένο εγχειρίδιο κατατάσσει τον Νήφωνα στους θεωρητικούς και δασκάλους της Νέας Μεθόδου και τον αναδεικνύει σε έναν ακόμα σύνδεσμο μεταξύ του παλαιού και του νέου σημειογραφικού συστήματος, ο οποίος συνέβαλε, τόσο στη διάδοση της Νέας Μεθόδου, όσο και στην εξήγηση των παλαιών μελών.

Μελέτιος Σαββαΐτης: Μοναδική πηγή που μαρτυρά τη δραστηριότητα του Μελετίου αποτελεί ο μουσικός κώδικας Πάτμου 82, ο οποίος γράφτηκε από τον μοναχό Ιωάσαφ τον Παντοκρατορινό το έτος 1812 στη μονή Τιμίου Σταυρού Σάμου[36]. Στα φύλλα 482α-492β ανθολογούνται μαθήματα αποδιδόμενα στον Μελέτιο, μοναχό της μονής Αγίου Σάββα, όπως δηλώνει το επίθετο Σαββαΐτης που συνοδεύει το όνομά του. Ειδικότερα, πρόκειται για το μάθημα *Ρόδον τὸ ἀμάραντον* σε ήχο δ΄, ένα μάθημα στην εορτή του αγίου Νικολάου *Πανάγιε Νικόλαε* σε ήχο πλ. α΄, το κοντάκιο του Μεγάλου Κανόνος *Ψυχή μου ψυχή μου* σε ήχο πλ. β΄ και ένα ακόμη μάθημα αφιερωμένο στη Θεοτόκο *Σὲ μεγαλύνομεν ἀγνή, τὴν ὄντως* σε ήχο α΄. Επιπλέον, στα φύλλα 517α-518β και 523α-β ανθολογούνται οι καλοφωνικοί ειρμοί *Ἁμαρτωλῶν τὰς δεήσεις* σε ήχο α΄ και *Παντάνασσα πανύμνητε* σε ήχο δ΄. Από τα παραπάνω συνάγεται το συμπέρασμα ότι ο Μελέτιος Σαββαΐτης μελοποίησε μαθήματα, Θεοτοκία και σε εορτές του ενιαυτού, καθώς επίσης υπήρξε και συνθέτης καλοφωνικών ειρμών σε μια εποχή που, κατά τη σημείωση του κώδικα, αυτοί χρησιμοποιούνταν «ἐπ᾽ εὐθυμίᾳ τραπέζης πρὸς ἀποτροπὴν τῶν ἐξωτερικῶν καὶ ἀσέμνων ἀσμάτων»[37].

[35] Βλ. *αυτόθι*, σσ. 461, 485.

[36] Βλ. Δημήτριος Καλλιμάχου, «Πατμιακής Βιβλιοθήκης Συμπλήρωμα. Ἄγνωστοι κώδικες», *Εκκλησιαστικός Φάρος*, Ιουλιος-Σεπτέμβριος (1917), εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου, Αλεξάνδρεια, σσ. 368-375.

[37] Βλ. *αυτόθι*, σ. 373.

Κωνσταντίνος Θετταλός, πρωτοψάλτης Παναγίου Τάφου: Ένα πρόσωπο με αρκετά μεγάλο έργο στον μελοποιητικό και εξηγητικό τομέα είναι ο Κωνσταντίνος Θετταλός, ο οποίος δραστηριοποιήθηκε, σύμφωνα με τα διάφορα στοιχεία, από το γ΄ τέταρτο (τέλη) του 18ου αιώνα μέχρι τα τέλη του α΄ τετάρτου του 19ου αιώνα[38]. Στους χειρόγραφους κώδικες το όνομα του συνοδεύεται με το προσωνύμιο «Θετταλός» ή «Θετταλομάγνης», δηλωτικό της καταγωγής του από την Θεσσαλία και ειδικότερα από την περιοχή του Πηλίου[39]. Ο Κωνσταντίνος, όπως και ο Κυπριανός, φαίνεται ότι συνδέθηκε με το περιβάλλον του Γεωργίου του Κρητός, στον οποίο πιθανότατα μαθήτευσε στο παλαιό σύστημα και λίγο αργότερα σπούδασε το Νέο Σύστημα στην Κωνσταντινούπολη. Ακολούθως μετέβη στα Ιεροσόλυμα, όπου δραστηριοποιήθηκε διδακτικά για τη μεταλαμπάδευση της Νέας Μεθόδου[40], ενώ παράλληλα διακόνησε την εκκλησία των Ιεροσολύμων ως πρωτοψάλτης του Παναγίου Τάφου[41].

Στο μελοποιητικό του έργο περιλαμβάνονται συνθέσεις μελών του Παπαδικού και του Στιχηραρικού γένους. Ειδικότερα, ο Κωνσταντίνος συνέθεσε μάθημα στην εορτή του Τιμίου Σταυρού *Κύριε ἠγάπησα εὐπρέπειαν* σε ήχο α΄, το οποίο ανθολογείται στον κώδικα Παντελεήμονος 1028 και το οποίο σύμφωνα με την σημείωση που το συνοδεύει «ψάλλεται τῇ ιγ΄ Σεπτεμβρίου» δηλαδή στα προεόρτια της εορτής[42]. Επιπλέον, ο Κωνσταντίνος παρέδωσε πέντε χερουβικά σε ήχους α΄, δ΄, πλ. α΄, βαρύ και πλ. δ΄, τα οποία ανθολογούνται

[38] Βλ. Κωνσταντίνος Καραγκούνης, *ό.π.*, *σσ.* 640-641.

[39] Ενδεικτικά βλ. Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, τ. Β΄, ό.π., *σσ.* 158, 475 – 477. Ο Γεώργιος Παπαδόπουλος ως «Κωνσταντίνο Σακελλαρίδη, Θετταλομάγνη» καταγράφει έτερο πρόσωπο, το οποίο δραστηριοποιήθηκε από τα μέσα του 19ου αιώνα και έπειτα και το έργο του δεν σχετίζεται με αυτό του υπό εξέταση προσώπου. Βλ. Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, ό.π., *σσ.* 366-369 και του ιδίου, *Ιστορική επισκόπησις Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, ό.π., *σσ.* 222-223.

[40] Ο γραφέας του κώδικα Παντελεήμονος 1028 κάνει αναφορές στον Κωνσταντίνο σημειώνοντας την μεταξύ τους σχέση μαθητείας. Βλ. Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, τ. Β΄, ό.π., σ. 476.

[41] Η ιδιότητα του πρωτοψάλτη του Παναγίου Τάφου απορρέει από χειρόγραφο σημείωμα στον κώδικα Παντελεήμονος 1273, το οποίο συνοδεύει μέλος Κοινωνικού σε εορτές του ενιαυτού του Κωνσταντίνου, χωρίς να διευκρινίζεται για ποιο μέλος πρόκειται. Βλ. *αυτόθι*, σ. 518.

[42] Βλ. *αυτόθι*, σ. 477.

επίσης στον κώδικα Παντελεήμονος 1028[43], και ένα Κοινωνικό «ψαλλόμενον ἐν τῷ ναῷ τῆς Ἀναστάσεως», το οποίο ανθολογείται στον ιεροσολυμιτικό κώδικα 396[44]. Στα παραδεδομένα μέλη του Κωνσταντίνου συγκαταλέγονται και οι συνθέσεις των πολυελέων *Δοῦλοι, Κύριον* σε ήχο πλ. β΄, και *Ἐπὶ τῶν ποταμῶν* σε ήχο πλ. δ΄, οι οποίες εντοπίζονται σε διάφορους αγιορειτικούς μουσικούς κώδικες[45]. Στα μέλη του Στιχηραρικού γένους περιλαμβάνονται οι συνθέσεις στιχηρών και ιδιομέλων στις εορτές του Σαββάτου του Λαζάρου, της Αναλήψεως, της Πεντηκοστής, καθώς και των προσομοίων στιχηρών της Κυριακής της Σταυροπροσκυνήσεως, τα οποία επίσης εντοπίζονται σε αγιορειτικούς μουσικούς κώδικες[46]. Τέλος, όπως συνάγεται από την παράθεση των μελών στον κώδικα Παντελεήμονος 1028, παρέδωσε και στιχηραρικά μέλη στις εορτές του Γενεσίου και Εισοδίων της Θεοτόκου, Υπαπαντής του Σωτήρος, Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, αγίου Γεωργίου, Κοιμήσεως της Θεοτόκου, Βαΐων, Πεντηκοστής, Υψώσεως Τιμίου Σταυρού, Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Ζωοδόχου Πηγής και Αποτομής της κεφαλής του Τιμίου Προδρόμου[47]. Στο εξηγητικό έργο του Κωνσταντίνου περιλαμβάνονται οι εξηγήσεις τριών χερουβικών του ιερομονάχου Κυπριανού, καθώς και εξήγηση του κοινωνικού της εορτής της Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού *Ἐσημειώθη ἐφ' ἡμᾶς*, το οποίο συντέθηκε από τον Γεώργιο Κρήτα σε ήχο γ΄. Όλες οι εξηγήσεις του Κωνσταντίνου περιλαμβάνονται στον κώδικα Παντελεήμονος 1028[48].

Γεννάδιος μοναχός, πρωτοψάλτης Παναγίου Τάφου: Ο μοναχός Γεννάδιος κατάγονταν από τη θρακική Ραιδεστό, όπου γεννήθηκε

[43] *Αυτόθι*.

[44] Βλ. Ἀ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη*, τ. Α΄, ό.π., σ. 406.

[45] Ενδεικτικά βλ. κώδικες Δοχειαρίου 1463. Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, τ. Α΄, ό.π., σ. 693· Ξενοφώντος 260, Παντελεήμονος 1028, Διονυσίου 695. Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, τ. Β΄, ό.π., σσ. 138, 477, 782.

[46] Ενδεικτικά βλ. κώδικες Παντελεήμονος 1028 και 1311. Βλ. *αυτόθι*, σσ. 476-477, 527.

[47] Βλ. *αυτόθι*, σσ. 476-477.

[48] *Αυτόθι*.

περί το 1788[49]. Σπούδασε το Νέο Σύστημα στη Δ΄ Πατριαρχική Σχολή κοντά στους Τρεις δασκάλους στην Κωνσταντινούπολη. Αργότερα, υπηρέτησε ως πρωτοψάλτης του ναού της Αναστάσεως (Παναγίου Τάφου) στα Ιεροσόλυμα, επί πατριαρχίας του Ιεροσολύμων Κυρίλλου Β΄ (1845-1872). Κατά τον Γ. Παπαδόπουλο μελοποίησε ύμνους και ωδές και ένα έντεχνο εγκώμιο προς τον πατριάρχη Ιεροσολύμων Κύριλλο Β΄. Πρόκειται για το μάθημα-φήμη *Σήμερον ἡ Ἐκκλησία στολίζεται* σε ήχο δ΄, που ψάλλεται όταν ενδύεται ο Μακαριώτατος Πατριάρχης Ιεροσολύμων και περιλαμβάνεται στον κώδικα Διονυσίου 707[50]. Πέθανε το 1868 σε ηλικία ογδόντα ετών.

Ιουβενάλιος Ιεροσολυμίτης: Ο Ιουβενάλιος, όπως συνάγεται από το επίθετο «Ιεροσολυμίτης», το οποίο συνοδεύει το όνομά του, υπηρέτησε από κάποια θέση την εκκλησία των Ιεροσολύμων. Επιπλέον, στον κώδικα Παντελεήμονος 1308, παρουσιάζεται και ως «Μουσικοδιδάσκαλος», επίθετο το οποίο υποδεικνύει την ιδιότητα του δασκάλου της εκκλησιαστικής μουσικής[51]. Στον ίδιο κώδικα ανθολογείται σύνθεση του ιδίου, η οποία αφορά σε πολυχρονισμό του βασιλιά της Πρωσίας και Αυτοκράτορα των Γερμανών Γουλιέλμου του Β΄[52]. Με βάση τη χρονολόγηση του κώδικα και τη θητεία του Γουλιέλμου του Β΄ από το 1888 έως το 1918, η δραστηριότητα του Ιουβενάλιου τοποθετείται στο β΄ μισό του 19ου αιώνα[53].

---

[49] Για τον Γεννάδιο βλ. Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, ό.π., σ. 347. Γεώργιος Κωνστάντζος, Θωμάς Ταμβάκος, Αθανάσιος Τρικούπης, *Μουσουργοί της Θράκης*, Περιφέρεια Ανατολικής Μακεδονίας Θράκης, Περιφερειακή Ενότητα Έβρου, Αλεξανδρούπολη 2014, σ. 54.

[50] Βλ. Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, τ. Β΄, ό.π., σσ. 791-795.

[51] Συνοπτικό βιογραφικό παραθέτει ο Κωνσταντίνος Καραγκούνης, «Ιουβενάλιος Ιεροσολυμίτης και Μουσικοδιδάσκαλος», *Μεγάλη Ορθόδοξη Χριστιανική Εγκυκλοπαίδεια*, τ. 9, Στρατηγικές Εκδόσεις, Αθήνα 2013, σ. 48.

[52] Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, τ. Β΄, ό.π., σ. 524.

[53] Την ίδια περίοδο δραστηριοποιείται και κάποιος Ιουβενάλιος Αρχιμανδρίτης, ο οποίος ήταν Έξαρχος του Παναγίου Τάφου στο Ταϊγάνιο (Ταγκανρόγκ) της Ρωσίας, ο οποίος απεβίωσε στις 3 Φεβρουαρίου 1907, χωρίς να γίνονται περισσότερα στοιχεία γνωστά για τη δραστηριότητά του. Βλ. Ανώνυμος, «Ἐκκλησιαστικὰ Χρονικά», *Νέα Σιών*, τ. 5 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1907), Ἔκδοση Ἱεροῦ Κοινοῦ τοῦ

Αγαθάγγελος Κυριαζίδης, πρωτοψάλτης Παναγίου Τάφου: Ο Αγαθάγγελος Κυριαζίδης γεννήθηκε στη Χρυσούπολη του Βοσπόρου. Ήταν μαθητής του Γεωργίου Ραιδεστηνού του Β΄ (1833-1889) και έψαλε σε ναούς της Κωνσταντινούπολης, της Αθήνας και της Βράϊλας, ενώ διετέλεσε και πρωτοψάλτης του Παναγίου Τάφου, κατά πάσα πιθανότητα, κατά την πατριαρχία του πατριάρχη Ιεροσολύμων Γερασίμου (1891-1897), όπως συμπεραίνεται από την αφιέρωση του βιβλίου του και τις ευχαριστίες προς αυτόν[54]. Το έργο του αναπτύσσεται στον μελοποιητικό και τον θεωρητικό τομέα και εντοπίζεται στις αντίστοιχες εκδόσεις. Ειδικότερα, το 1896 εκδόθηκε στην Κωνσταντινούπολη το βιβλίο *Ἓν ἄνθος τῆς καθ' ἡμᾶς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, ενώ το 1906, ως πρώην πρωτοψάλτης του Παναγίου Τάφου εξέδωσε το δίτομο έργο *Αἱ δύο Μέλισσαι*[55]. Τέλος, το 1913 είδε το φως της δημοσιότητας η θεωρητική εργασία του Κυριαζίδη *Ρυθμογράφος*, ενώ αξίζει να σημειωθεί ότι δύο ακόμη θεωρητικές εργασίες του περιλαμβάνονται στην αρχή και το τέλος του β΄ τόμου των «Μελισσών»[56]. Ο Αγαθάγγελος Κυριαζίδης απεβίωσε το 1913[57].

Στις ανωτέρω μουσικές εκδόσεις περιλαμβάνονται μέλη του Εσπερινού, του Όρθρου και της Θείας Λειτουργίας διαφόρων μελοποιών και μουσικοδιδασκάλων, παλαιών και νεοτέρων, καθώς και αυτού του εκδότη. Σημειωτέον ότι σε αυτές περιέχονται και μέλη, τα

Παναγίου Τάφου, ἐν Ἱεροσολύμοις 1909, σ. 190. Επίσης, κάποιος Ιουβενάλιος αναφέρεται από τον Παπαδόπουλο ως μαθητής του Παϊσίου ιεροδιακόνου του Σερραίου και Ιεροσολυμίτου ως ψάλτης στον Πειραιά. Βλ. Γεώργιος Παπαδόπουλος, *ό.π.*, σ. 495.

[54] Ἀγαθάγγελος Κυριαζίδης, *Ἓν ἄνθος τῆς καθ' ἡμᾶς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς. Περιέχον τὴν ἀκολουθίαν τοῦ Ἑσπερινοῦ τοῦ Ὄρθρου καὶ τῆς Θείας Λειτουργίας μετὰ Καλοφωνικῶν Εἱρμῶν*, τύποις Ἀλεξάνδρου Νομισματίδου, ἐν Κωνσταντινουπόλει 1896, σσ. 5, 8.

[55] Ἀγαθάγγελος Κυριαζίδης, *Αἱ δύο Μέλισσαι, περιέχουσαι πάντα τὰ Μαθήματα Ἑσπερινοῦ, Ὄρθρου καί Λειτουργίας*, τ. Α΄- Β΄, «Ο Μιχαήλ Πολυχρονάκης», Νεάπολις Κρήτης, χ.χ.

[56] Πρόκειται για τις εργασίες α) *Στοιχεῖα ὀρθογραφίας τῆς ἐκκλησιαστικῶς μουσικῆς παρασημαντικῆς* και β) *Πραγματεία περὶ ἤχων, περὶ μέλους καὶ περὶ μαρτυριῶν*, Βλ. Ἀγαθάγγελος Κυριαζίδης, *Αἱ δύο Μέλισσαι*, τ. Β΄, ό.π., σσ. 363-370 και 707-711.

[57] Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Λεξικόν της Βυζαντινής Μουσικής*, Πανελλήνιος Σύνδεσμος Ιεροψαλτών «Ρωμανός ο Μελωδός & Ιωάννης ο Δαμασκηνός», Αθήνα, 1995, σ. 137. Γεώργιος Κωνστάντζος κ.ά., *ό.π.*, σ. 77.

οποία φέρονται ανωνύμως, γεγονός που δεν αποκλείει το ενδεχόμενο να αποτελούν συνθέσεις του Αγαθαγγέλου Κυριαζίδη.

Πιο συγκεκριμένα, στο βιβλίο *Ἓν ἄνθος τῆς καθ' ἡμᾶς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς* περιλαμβάνονται α) μέλη του πολυχρονισμού *Εἰς πολλά ἔτη* σε ήχο β΄ όπως «ψάλλεται ὑπ' ἀμφοτέρων τῶν χορῶν ἐπὶ τῇ εἰσόδῳ τῆς Α.Θ.Π. [βλ. Μ. – Μακαριότητος] τοῦ Πατριάρχου Ἱεροσολύμων εἰς τὸν Πανίερον Ναόν τῆς Ἀναστάσεως κατὰ τοὺς ἑσπερινοῦς τῶν Παρουσιῶν» και «Ἐπὶ τῇ εἰσόδῳ Ἀρχιερέως». Επίσης, περιλαμβάνονται β) ο, αντί του Τρισαγίου, ύμνος ψαλλόμενος στις εορτές του Τιμίου Σταυρού *Τὸν Σταυρόν Σου προσκυνοῦμεν Δέσποτα* και γ) σειρά σύντομων Χερουβικών, τα οποία συντέθηκαν κατ' αίτησιν των «Αγιοταφιτών»[58].

Στον α΄ τόμο των «Μελισσών» ανθολογούνται α) τροπάρια που ψάλλονται «κατὰ τὰς προϋπαντήσεις ἐν τῷ ἐν Ἱεροσολύμοις Πανιέρῳ ναῷ τῆς Ἀναστάσεως», στη σύνθεση των οποίων ο μελοποιός χρησιμοποιεί θέσεις του νέου αργού ειρμολογικού μέλους[59], β) μέλη στιχηρών, προσομοίων και ιδιομέλων εορτών του ενιαυτού[60], γ) το μέλος του *Τὸν Δεσπότην καὶ Ἀρχιερέα*, όπως ψάλλεται κατά την απόλυση[61], και δ) το μέλος του κοντακίου του Μ. Κανόνος *Ψυχή μου, ψυχή μου*[62].

Στον β΄ τόμο των «Μελισσών» ο Κυριαζίδης παρουσιάζει επιπλέον, α) το *Δύναμις* του Ξένου Κορώνη «συντμηθέν καὶ καταλλήλως τροποποιηθέν»[63], β) δύο σειρές Χερουβικών, εκ των οποίων στην

[58] Ο εκδότης συνθέτει όλα τα Χερουβικά μέχρι τη λέξη «μέριμναν» και ακολούθως παρεκβάλει συνθέσεις παλαιοτέρων μελοποιών όπως π.χ. του Πέτρου Πελοποννησίου, του Πέτρου Βυζαντίου, του Γρηγορίου πρωτοψάλτου και του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος. Βλ. Ἀγαθάγγελος Κυριαζίδης, *Ἓν ἄνθος τῆς καθ' ἡμᾶς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, ό.π., σσ. 244-269. Στον β΄ τόμο των «Μελισσών» η σειρά των Χερουβικών παρατίθεται χωρίς τις παρεκβολές. Βλ. Ἀγαθάγγελος Κυριαζίδης, *Αἱ δύο Μέλισσαι*, τ. Β΄, ό.π., σσ. 408-148.

[59] Περιλαμβάνονται τα απολυτίκια του Σταυρού, του αγ. Νικολάου, των Χριστουγέννων, των Θεοφανείων, κ.ά. Αγαθάγγελος Κυριαζίδης, *Αἱ δύο Μέλισσα*ι, τ. Α΄, ό.π., σσ. 1-10.

[60] Βλ. *αυτόθι*, σσ. 61-80.

[61] Βλ. *αυτόθι*, σ. 109.

[62] Βλ. *αυτόθι*, σσ. 115-16.

[63] Αγαθάγγελος Κυριαζίδης, *Αἱ δύο Μέλισσα*ι, τ. Β΄, ό.π., σσ. 391-395.

πρώτη χαρακτηρίζονται «αργότερα»[64], προκειμένου να διακριθούν από τη σειρά σύντομων Χερουβικών που περιλήφθηκε και στο *Ἓν ἄνθος*, ενώ στη δεύτερη χαρακτηρίζονται «ἀργά τῶν Παρουσιῶν καὶ Πατριαρχικῶν Λειτουργιῶν»[65], γ) την καταγραφή του ύμνου *Ἀγαπήσω Σε*, όπως ψάλλεται «ἐν ταῖς Πατριαρχικαῖς Λειτουργίαις»[66], δ) τα λειτουργικά σε ήχους α΄, γ΄ δ΄ (λέγετο), πλ. β΄, βαρύ, και πλ. δ΄, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις συμπληρώνει με τη σύνθεση του ύμνου *Ἀγαπήσω Σε, Κύριε*[67], ε) μέλη της ενάτης ωδής που ψάλλονται αντί του μεγαλυναρίου *Ἄξιόν ἐστιν*[68], στ) τροπάρια ψαλλόμενα στις λιτανείες στον πανίερο ναό της Αναστάσεως, πέριξ του Παναγίου Τάφου[69], ζ) μέρος του κανόνα του Μ. Σαββάτου, όπως ψάλλεται στον φρικτό Γολγοθά κατά τη διανομή του αντιδώρου[70], η) στίχους εκ των ψαλμών 20 και 71, όπως ψάλλονται στις δοξολογίες των αυτοκρατορικών και βασιλικών εορτών[71], θ) πολυχρονισμούς του Σουλτάνου, του Οικουμενικού Πατριάρχη Ιωακείμ Γ΄ και του πατριάρχη Ιεροσολύμων Δαμιανού Α΄[72]. Παρακολουθώντας συνολικά το έργο του Αγαθαγγέλου Κυριαζίδη γίνεται αντιληπτό ότι, μέσα από τις εκδόσεις των βιβλίων του, καταγράφεται η ισχύουσα λειτουργική-ψαλτική τάξη της Εκκλησίας των Ιεροσολύμων και για τον λόγο αυτό το έργο του κρίνεται ιδιαίτερα σημαντικό.

---

[64] Ο εκδότης συνθέτει όλα τα Χερουβικά μέχρι τη λέξη «μέριμναν» και ακολούθως παρεκβάλει συνθέσεις παλαιοτέρων μελοποιών, τις οποίες χρησιμοποίησε στην προηγούμενη έκδοση στη σειρά των σύντομων Χερουβικών. Βλ. *αυτόθι*, σσ. 418-441 και παραπάνω.

[65] Ο εκδότης συνθέτει όλα τα Χερουβικά μέχρι την λέξη «μέριμναν». Βλ. *αυτόθι*, σσ. 441-468.

[66] Βλ. *αυτόθι*, σ. 479.

[67] Βλ. *αυτόθι*,, σσ. 486-503.

[68] Στην έκδοση περιλαμβάνονται τα μέλη *Μυστικῶς εἶ Θεοτόκε*, *«Ὁ διὰ βρώσεως τοῦ ξύλου*, *Μυστήριον ξένον*, *Μάγοι καὶ ποιμένες… Στέργειν μέν ἡμᾶς*, *Σήμερον ὁ Δεσπότης… Ὢ τῶν ὑπέρ νοῦν*, *Θεοτόκε ἡ ἐλπίς… ἐν νόμῳ*, *Νῦν τὰ ἀνήκουστα*, *Αἱ γεναιαὶ πᾶσαι… Νενίκηνται τῆς φύσεως οἱ ὅροι*, *Ὁ Ἄγγελος ἐβόα… Φωτίζου φωτίζου*, *και Σὲ τὴν φαεινήν λαμπάδα.* Βλ. *αυτόθι*, σσ. 526-545.

[69] Βλ. *αυτόθι*,, σσ. 548-551.

[70] Βλ. *αυτόθι*, σσ. 695-696.

[71] Βλ. *αυτόθι*, σσ. 697-703.

[72] Βλ. *αυτόθι*, σσ. 703-706.

Όπως γίνεται αντιληπτό από τα στοιχεία που παρατέθηκαν παραπάνω, αρκετοί από τους προαναφερόμενους μελοποιούς, εξηγητές και εν γένει διακόνους των ιερών αναλογίων του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων δραστηριοποιήθηκαν, κυρίως ως μαθητές της Ψαλτικής Τέχνης, και στην Κωνσταντινούπολη, το εκκλησιαστικό, πνευματικό και πολιτισμικό κέντρο, από το οποίο κατευθύνονταν οι εξελίξεις και από το οποίο επηρεάζονταν κάθε είδους δραστηριότητα, ως εκ τούτου και η Ψαλτική. Εκεί, πολύ κοντά στο Φανάρι, την έδρα του Οικουμενικού Πατριαρχείου, από τον 17ο αιώνα, σύμφωνα με ορισμένες πηγές, υπάρχει το Μετόχιο του Παναγίου Τάφου, το οποίο αναγνωρίζεται ως πνευματικό και πολιτισμικό κέντρο, ενώ παράλληλα αποτέλεσε την κατοικία των Μακαριωτάτων Πατριαρχών Ιεροσολύμων, καθόσον χρόνο ενδημούσαν στην Κωνσταντινούπολη για την επίλυση ζητημάτων του Πατριαρχείου τους, και την έδρα του Ιερού Κοινού του Παναγίου Τάφου. Στο χώρο ιδρύθηκε βιβλιοθήκη από τον πατριάρχη Δοσίθεο (1641-1707) και λειτούργησαν Αρρεναγωγείο, Παρθεναγωγείο και Τυπογραφείο[73]. Έτσι, δικαιολογείται και η χρήση του «Μετοχίου» ως έδρα και τόπος διαμονής, εκτός των πατριαρχών, και πολλών αγιοταφιτών, οι οποίοι βρίσκονταν στην Κωνσταντινούπολη, για μικρό ή μεγαλύτερο διάστημα, προκειμένου να διεκπεραιώσουν υποθέσεις, τόσο του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων, όσο και προσωπικές. Με το «Μετόχιο» συνέδεσαν τη δραστηριότητά τους αρκετά πρόσωπα που σχετίζονται με την Ψαλτική, ιδιαιτέρως κατά τον 19ο αιώνα. Η ύπαρξη εντός του «Μετοχίου» ναού προσέλκυσε ιεροψάλτες, οι οποίοι επίσης καταγράφονται ως «Αγιοταφίτες», ενώ η λειτουργία εκεί σχολείων προσέλκυσε διδασκάλους της μουσικής, οι οποίοι είχαν και την ιδιότητα του ιεροψάλτη.

[73] Βλ. Πηνελόπη Στάθη, «Αλληλογραφία: Ένας αδιάψευστος μάρτυρας των ιστορικών γεγονότων. Αλληλογραφία από τη Συλλογή του Μετοχίου του Παναγίου Τάφου Κωνσταντινούπολης», Elizabeth Close, Michael Tsianikas, George Couvalis (επιμ.), *Greek Research in Australia, Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies*, Flinders University, June 2005, Αδελαΐδα 2007, σσ. 390-391. Συμεών Σολταρίδης, «Τα μετόχια του Παναγίου Τάφου στην Πόλη», [κείμενο διαθέσιμο στον παγκόσμιο ιστό: https://fosfanariou.gr/index.php/2022/06/30/metoxia-panagiou-tafou-stin-poli/ (τελευταία πρόσβαση 4 Ιουνίου 2024)]. Για τα σχολεία βλ. Τρύφων Εὐαγγελίδης, *Ἡ παιδεία ἐπὶ Τουρκοκρατίας. Ἑλληνικὰ Σχολεῖα ἀπὸ τῆς Ἁλώσεως μέχρι Καποδιστρίου*, τ. Α΄, τύποις Α. Π. Χαλκιοπούλου, Ἀθῆναι 1936, σ. 28.

Αν και οι τρεις δάσκαλοι συνδέονταν με το σιναϊτικό μετόχιο, παρά τω οποίω λειτούργησε το «Κοινόν Σχολείο»[74], εντούτοις «Αγιοταφίτες» εντάχθηκαν στον κύκλο των μαθητών τους και συνέβαλαν στη διάδοση του Νέου Μουσικού Συστήματος. Μεταξύ αυτών καταγράφονται οι: Πέτρος Συμεών Αγιοταφίτης, Κωστής Αγιοταφίτης και Δωρόθεος Αγιοταφίτης. Για τον Πέτρο Συμεών τα στοιχεία είναι αρκετά και έχουν δημοσιευθεί[75]. Εδώ, αρκεί να αναφερθεί ότι ο Πέτρος γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη στα τέλη του 18ου αιώνα και συνδέθηκε με το διδακτικό περιβάλλον, αρχικά, των διδασκάλων Γεωργίου του Κρητός και Μανουήλ πρωτοψάλτου, από τον οποίο επηρεάστηκε ιδιαιτέρως ερμηνευτικά, και έπειτα των τριών δασκάλων, στους οποίους μαθήτευσε στο Νέο Σύστημα. Το έργο του Πέτρου Συμεών αναπτύσσεται στον μελοποιητικό, εξηγητικό και καλλιγραφικό-κωδικογραφικό τομέα, ενώ παράλληλα διετέλεσε διδάσκαλος της εκκλησιαστικής μουσικής συγκεντρώνοντας κοντά του πλειάδα μαθητών, η οποία απετέλεσε τον πυρήνα ανάπτυξης και διάδοσης της Ψαλτικής για τον ύστερο 19ο αιώνα. Στο διδακτικό του περιβάλλον εντάχθηκαν μεταξύ άλλων οι: Ιωάννης Καββάδας ο Χίος, Αλέξανδρος Βυζάντιος, Γρηγόριος Κωνσταντάς, Γεώργιος Ρύσιος, Δημήτριος Πρωτόπαππας και Στέφανος Μωϋσιάδης ή Κούτρας[76]. Εξ αυτών, ο Ιωάννης Καββάδας φέρεται να συνδέθηκε από μικρή ηλικία με το αγιοταφιτικό μετόχιο του Φαναρίου, όπου και μαθήτευσε στην Ψαλτική έχοντας δάσκαλο τον Πέτρο αλλά και τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα[77], ενώ ο Δημήτριος Πρωτόπαππας και ο Στέφανος Μωϋσιάδης χρημάτισαν δομέστικοι του δασκάλου τους Πέτρου στο αγιοταφιτικό μετόχιο[78]. Όσον αφορά τον Κωστή Αγιοταφίτη, τα στοιχεία που σώζονται είναι ελάχιστα και συνδέονται με τη μαθητεία στη σχολή των τριών δασκάλων και τη διάδοση του Νέου Συστήματος

[74] Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεως εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον Σημειογραφίας*, ό.π., σσ. 145, 240.

[75] Μιχαήλ Στρουμπάκης, «Πέτρος Αγιοταφίτης ο Νέος Βυζάντιος (1781-1861). Ο Βίος και το έργο του», *Επιστημονική Επετηρίδα ΑΕΑΗΚ*, τ. 2 (2012), Ανώτατη Εκκλησιαστική Ακαδημία Ηρακλείου Κρήτης, Ηράκλειο 2012, σσ. 449-464.

[76] Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, ό.π., σσ. 463, 496, 460, 441, 349, 362, 363, 357.

[77] Βλ. *αυτόθι*, σ. 496

[78] Βλ. *αυτόθι*, σσ. 363, 357.

στην Αίνο, όπου ανέλαβε την ίδρυση της εκεί σχολής και τη διδασκαλία σε αυτήν[79]. Τέλος, ο Δωρόθεος ήταν ανεψιός του πατριάρχη Ιεροσολύμων Αθανασίου, ενώ διετέλεσε αρχιμανδρίτης του Παναγίου Τάφου και σπούδασε το Νέο Σύστημα, όπως και οι προηγούμενοι στην Δ΄ Πατριαρχική Σχολή[80].

Επιπλέον, στα τέλη του α΄ τετάρτου του 19ου αιώνα προκύπτει η παρουσία και οικονομική σχέση του Κοινού του Παναγίου Τάφου με τον διάκο Γερμανό τον ψάλτη και τον χατζή-Θεοχάρη Λεμοντζόγλου ψάλτη. Οι δύο, μεταξύ άλλων, δάνεισαν χρηματικό ποσό για τις ανάγκες του Κοινού και για τον λόγο αυτό συντάχθηκαν ομολογίες με τα σχετικά στοιχεία, απ' όπου αντλούνται και οι παραπάνω πληροφορίες[81]. Στα τέλη του 19ου αιώνα και συγκεκριμένα το έτος 1895 διορίστηκε πρωτοψάλτης του Μετοχίου ο Κωνσταντίνος Ψάχος, ο οποίος το 1896 δίδαξε θρησκευτικά και ανώτερα ελληνικά στο Παρθεναγωγείο του αγιοταφιτικού μετοχίου[82], όπου, περί τα μέσα του αιώνα και επί εικοσαετία, δίδαξε ελληνικά γράμματα ο μουσικοδιδάσκαλος Βασίλειος Φωτιάδης[83].

Τέλος, ανατρέχοντας στους πίνακες συνδρομητών των μουσικών εκδόσεων του 19ου αιώνα διαπιστώνεται ότι μεταξύ των συνδρομητών περιλαμβάνονται και πρόσωπα που συνδέονται με την Εκκλησιά των Ιεροσολύμων. Ειδικότερα, καταγράφονται τα ονόματα των Μακαριωτάτων Πατριαρχών Ιεροσολύμων, κληρικών του πατριαρχείου Ιεροσολύμων, αλλά και προσώπων που σχετίζονταν με τα αγιοταφίτικα μετόχια της Κωνσταντινούπολης και διακονούσαν σε αυτά και προμηθεύονταν έναν αριθμό αντιτύπων για τις ανάγκες των εκ-

[79] Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεως εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον Σημειογραφίας*, ό.π., σ. 258.

[80] Γεώργιος Παπαδόπουλος, *ό.π.*, σ. 347. Κωνστάτζος κ.ά., *ό.π.*, σ. 64.

[81] Δημήτριος Σταματόπουλος, *Το Αγιοταφικό Μετόχι Κωνσταντινουπόλεως, αρχειακές πηγές (18ος-20ός αιώνας)*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα 2010, σσ. 199, 207.

[82] Γρηγόριος Αναστασίου, «Κωνσταντίνος Ψάχος», *Εγκυκλοπαίδεια Μείζονος Ελληνισμού*, Κωνσταντινούπολη [κείμενο διαθέσιμο στον παγκόσμιο ιστό: http://www.ehw.gr/l.aspx?id=11060 (τελευταία πρόσβαση 10-6-2024)]. Βλ. επίσης Ιωάννης Θ. Τσώκλης, «Κωνσταντίνος Ψάχος», *Φόρμιγξ*, έτος 2ο, φ. 6, (Αθήναι, 30 Μαρτίου 1903), σ. 1.

[83] Γεώργιος Παπαδόπουλος, *ό.π.*, σ. 462.

κλησιών, της σχολής του Σταυρού, αλλά και την κάλυψη των προσωπικών αναγκών των ιεροψαλτών. Ενδεικτικά, Ιεροσολυμίτες ή Αγιοταφίτες συνδρομητές καταγράφονται στις εκδόσεις: *Ταμείον Ανθολογίας* (1824), *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής* (1832), *Καλοφωνικόν Ειρμολόγιον* (1835), *Δοξαστάριον* (1836), *Ταμείον Ανθολογίας* (1845), *Μουσική Μέλισσα*, (1848), *Μουσική Πανδέκτη* (1851), *Αναστασιματάριον* (1865).

Emmanouil Xynadas

Aspects of the Chanting Tradition of Jerusalem Composers, Interpreters, Precentors, and Teachers of Psaltic Art in Jerusalem's Church

In this paper, are presented the personalities who worked as Composers of psaltic compositions, Interpreters, Teachers of Psaltic Art, music manuscript Writers, Chanters e.t.c. and linked their name and activities with the Patriarchate of Jerusalem and their Exarchies. Also, the essay presents the cultural relations that developed between Jerusalem and Constantinople, centered the Metochion of Holy Sepulchre, which was a religious, spiritual and cultural center during the years of the Ottoman rule, and the relations between Jerousalem and Mount Athos, that were developed as a result of the mutual visits of the fathers of the two ecclesiastical centers. Finally, the contribution of Jerusalemites to Music Printing is highlighted, through the financial support for the publication of the first music books published in the 19th century.

Κυριάκος Καλαϊτζίδης

Ο ΛΟΓΑΟΙΔΙΚΟΣ Ή ΕΚΦΩΝΗΤΙΚΟΣ ΤΡΟΠΟΣ ΚΑΙ Η ΕΜΜΕΛΗΣ ΑΠΑΓΓΕΛΙΑ ΩΣ ΙΔΙΩΜΑΤΙΚΗ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΤΙΚΗ ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΣΤΗΝ ΨΑΛΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί το πρώτο στάδιο κάθε μορφής καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ιδιαίτερα στη μουσική έχει αποτελέσει αφοριστικό χαρακτηριστικό και οργανικό στοιχείο όλων των μουσικών πολιτισμών, λόγιων και λαϊκών, και είναι μία πρακτική η οποία απαντάται μέχρι και σήμερα ανά τον κόσμο. Η ετυμολογική του προέλευση είναι προφανής στην ελληνική γλώσσα. Κατά τον Αριστοτέλη η αρχαία τραγωδία ως είδος γεννήθηκε «ἀπ᾽ ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία»[1], με καταγωγή η πρώτη από τους εξάρχοντες των διθυράμβων και η δεύτερη από τα φαλλικά δρώμενα.

Στα Νέα Ελληνικά ο όρος εμφανίζει μία πολυσημία και χρησιμοποιείται άλλοτε με θετικό και άλλοτε με αρνητικό πρόσημο. Δύναται να προσδιορίζει κάτι που γίνεται χωρίς προετοιμασία, προγραμματισμό, οργάνωση, σκέψη ή μέθοδο, δηλαδή με προχειρότητα και επιπολαιότητα ή να υποδηλώνει μία αυθόρμητη παρόρμηση λόγων ή έργων. Ωστόσο, ο αυτοσχεδιασμός στην τέχνη, και ειδικότερα στη μουσική, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Γεώργιος Αμαργιανάκης «προϋποθέτει εξαιρετικές ικανότητες, συστηματική εκπαίδευση και μακροχρόνια εμπειρία»[2]. Θα συμπληρώναμε ότι απαιτεί ακόμη εμβριθή γνώση του πλαισίου εντός του οποίου επιτελείται. Στην περίπτωση αυτή μιλάμε πλέον για ιδιωματικό αυτοσχεδιασμό, ο οποίος αντιδιαστέλλεται από τον ελεύθερο και συνδέεται πάντα με μία συγκεκριμένη παράδοση.

---

[1] Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 4, 1449a 9-13. Βλ. Ἀριστοτέλους, *Περὶ Ποιητικῆς*, μετάφρασις ὑπὸ Σίμου Μενάδρου, εἰσαγωγή, κείμενο & ἑρμηνεία ὑπὸ Ι. Συκουτρή, Ἀθῆναι: Βιβλιοπωλεῖον τῆς Ἑστίας, 1937.

[2] Γεώργιος Αμαργιανάκης, *Εισαγωγή στην ελληνική δημοτική μουσική* (Σημειώσεις), Αθήνα 1999, σσ. 25-26.

Σταχυολογώντας από τις σχετικές δημοσιεύσεις εντοπίζουμε αρκετούς ερευνητές να συγκλίνουν στις προϋποθέσεις επίτευξης αυτοσχεδιασμού στο πλαίσιο των προφορικών μουσικών παραδόσεων. Ο Alan Durant[3], για παράδειγμα, διευκρινίζει ότι πριν από τις εξελίξεις από τα μέσα του κ΄ αι., «σχεδόν σε όλες τις μορφές αυτοσχεδιασμού η μουσική πρακτική έχει αναπτυχθεί σε σχέση με ένα είδος προμελετημένων αποφάσεων». Η Aili W. Bresnahan επισημαίνει ότι, αν και ο αυτοσχεδιασμός θεωρείται ως μια αυθόρμητη δράση, οι περισσότεροι μελετητές συμφωνούν ότι «δεν είναι μία *ad hoc* δραστηριότητα, αλλά περιλαμβάνει δεξιότητες, εκπαίδευση, προγραμματισμό, περιορισμούς και προνοητικότητα»[4].

Οι βασικές προϋποθέσεις για την επίτευξη ενός ιδιωματικού αυτοσχεδιασμού είναι ένας ιδεατός συνδυασμός γνώσης της παράδοσης στην οποία εντάσσεται, εμπειρίας και έμπνευσης που με το πέρασμα του χρόνου διαμόρφωσε διάφορα είδη αυτοσχεδιασμού που διέπονται από ορισμένους κανόνες. Ο μουσικός οφείλει να ξεδιπλώνει τη δημιουργική του έμπνευση εντός των ορίων αυτών των αυτοσχεδιαστικών ειδών. Ένα πρώτο ζήτημα που προκύπτει συνεπώς αφορά στα όρια και τους όρους ελευθερίας που με τη σειρά τους επηρεάζουν τη δημιουργικότητα του κάθε μουσικού και που, ανάμεσα στα άλλα, προσδιορίζουν την ποιότητα των παραγόμενων αυτοσχεδιασμών. Ο Γ. Αμαργιανάκης[5], σπεύδει να διευκρινίσει ότι «αυτά τα όρια, τα οποία, εκ πρώτης όψεως, θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως ανασταλτικός παράγοντας της δημιουργικής φαντασίας, στην πραγματικότητα λειτουργούν απελευθερωτικά, γιατί προφυλάσσουν από υπερβολές και αυθαιρεσίες και οδηγούν, τελικά, τη λειτουργία της παραγωγικής διαδικασίας μέσα σε ασφαλές κανάλι».

---

[3] Alan Durant, "Improvisation: Arguments after the fact", *Association of Improvising Musicians* (AIM), 33 Keildon Road, London SW11 1XH. Πρακτικά του φόρουμ που πραγματοποιήθηκε στο Institute of Contemporary Arts. Λονδίνο, 31 Μαρτίου 1984.

[4] Bresnahan, A.W. (2015), "Improvisation in the Arts", *Philosophy Faculty Publications*, 7, σ. 1, διαθέσιμο στον ιστότοπο https://core.ac.uk/download/pdf/232845326.pdf (τελευταία ανάκτηση 17/8/24).

[5] Γεώργιος Αμαργιανάκης, *ό.π.*, σ. 26.

Συνεχίζοντας τη συλλογιστική του ο Γ. Αμαργιανάκης προτάσσει τη θεωρία των μουσικών νόμων[6]. Δίνοντας ως παράδειγμα τον ηπειρώτικο σκάρο[7], παρατηρεί ότι, ενώ δεν πρόκειται για μια σύνθεση με συγκεκριμένη μορφή, είναι εντούτοις εύκολα και άμεσα αναγνωρίσιμος από τους εξοικειωμένους με την συγκεκριμένη παράδοση ακροατές: «Αλλιώς τον παίζει ο ένας καλλιτέχνης κι αλλιώς ο άλλος. Αλλιώς παίζεται σε μια περιοχή κι αλλιώς στην άλλη. Αλλιώς τον παίζει ακόμη και ο ίδιος καλλιτέχνης σε κάθε του εκτέλεση. Κι όμως, ο έμπειρος ακροατής, παρά τις διαφορές, αναγνωρίζει τον σκάρο».

Με άλλα λόγια, είναι σε θέση να διακρίνει τα νοητά όρια μέσα στα οποία κινείται το συγκεκριμένο ιδιωματικό αυτοσχεδιαστικό είδος. Όπως χαρακτηριστικά παρατηρεί ο Gary Peters[8], «το ιδίωμα παρέχει στον αυτοσχεδιαστή σπίτι και κατοικία» και δεν περιπλανιέται στο μουσικό σύμπαν ως νομάς. Σχετικές είναι και οι παρατηρήσεις του Γιώργου Παπαδάκη σχετικά με τις δεσμεύσεις στις οποίες υπόκειται ο μουσικός[9]. Κατά συνέπεια, το κάθε είδος ιδιωματικού αυτοσχεδιασμού αναφέρεται σε ένα ιδεατό μελωδικό πρότυπο το οποίο είναι γνωστό τόσο στους εκτελεστές, όσο και στους ακροατές. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ένας λαϊκός οργανοπαίκτης από την Ήπειρο, «όταν παίζω στο κλαρίνο ένα σκάρο ή ένα μοιρολόι, είμαι ελεύθερος να κάνω τα πάντα, εκτός ... απ᾽ αυτά που απαγορεύονται!»[10].

Εδώ θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι ειδικά στην ελληνική μουσική παράδοση, αυτή η λεπτή ισορροπία μεταξύ ελευθερίας και υποταγής, που επικυρώνεται από το συλλογικό αίσθημα μυημένων ακροατών, αποδιώχνει από τους εκτελεστές, άνδρες ή γυναίκες, το

---

[6] *Αυτόθι*, σσ. 80-89.

[7] *Αυτόθι*, σ. 87.

[8] Gary Peters, *Improvising improvisation: From out of philosophy, music, dance, and literature*, University of Chicago Press 2017, σ. 81.

[9] Γιώργος Παπαδάκης, «Για τον αυτοσχεδιασμό στη μουσική», *Μουσικά προάστεια*, Μέρος α΄ (διαθέσιμο στον ιστότοπο https://www.mousikaproastia.gr/2012/10/blog-post_9.html, (τελευταία ανάκτηση 17/8/24).

[10] Λάμπρος Λιάβας, *Αυτοσχεδιασμός στη λαϊκή μουσική. Ελευθερία και υποταγή*, διαθέσιμο στον ιστότοπο https://www.kem-anogianakis.gr/o-autosxediasmos-sti-laiki-mousiki/ (τελευταία ανάκτηση 17/8/24).

αίσθημα ότι «αυτοσχεδιάζουν». Οι όροι «αυτοσχεδιασμός» και «αυτοσχεδιάζω» είναι άγνωστες στο λεξιλόγιο των μουσικών. Με εξαίρεση ίσως το ταξίμι, δεν έχουν συνείδηση ότι επιτελούν μία αυτοσχεδιαστική φόρμα, αλλά ότι εκφράζονται μουσικά εντός ενός συγκεκριμένου είδους με ελευθερία μεν, αλλά που ορίζεται από μία σειρά άγραφων κανόνων.

Συναφείς με τα παραπάνω είναι και οι παρατηρήσεις του Γρηγόρη Σηφάκη. Τονίζοντας εν πρώτοις τη σημασία της δημιουργικότητας ως ενδιάθετης παραγωγικής μήτρας με απεριόριστη ικανότητα για αυτοσχεδιασμό, βασισμένο ωστόσο σε κανόνες και σε συνθήκες ελευθερίας υπό όρους[11], προχωρά σε σύγκριση τέχνης και γλώσσας. Όπως η γλώσσα ως σύστημα διέπεται από ένα λεξικό, ως σύνολο λέξεων, και βασικούς γραμματικούς, μορφολογικούς και συντακτικούς κανόνες, έτσι και κάθε παραδοσιακή τέχνη ορίζεται από ένα αντίστοιχο «λεξικό» και συγκεκριμένους κανόνες[12]. Ανακεφαλαιώνοντας για το θέμα που εξετάζουμε εδώ, σημειώνει ότι «ο λαϊκός ποιητής, τραγουδιστής και μουσικός, όπως και κάθε άλλος γνήσιος παραδοσιακός δημιουργός, δεν βγαίνει ποτέ από το σύστημα της τέχνης του. Η διαφορά του μεγάλου από τον μέτριο τεχνίτη βρίσκεται στον βαθμό γνώσης και στην ικανότητα εκμετάλλευσης της δημιουργικότητας του συστήματος· στην ετοιμότητά του να συνθέτει αυτοσχεδιάζοντας, κατά τα πως το απαιτούν οι περιστάσεις, με άνεση, δεξιοτεχνία, και αίσθηση μέτρου και οικονομίας, τις συγκεκριμένες μορφές των έργων του, υλοποιώντας τις αφηρημένες δομές του συστήματος σε μιαν αέναη κίνηση παραλλαγών»[13].

Συνεπώς, κοινός παρονομαστής σε όλα τα μουσικά ιδιώματα είναι η βαθιά κατανόηση και γνώση της παράδοσης και η υπακοή σε συγκεκριμένους μορφολογικούς τύπους και κανόνες. Η πρακτική και οι τεχνικές που χρησιμοποιούνται ποικίλλουν ανάλογα με την κάθε παράδοση, αλλά οι κανόνες αυτοί έχουν άμεση σχέση με το ίδιο το ιδίωμα. Προκειμένου να κατανοήσουμε καλύτερα τη φύση του ιδιω-

[11] Γρηγόρης Σηφάκης, *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο [2]1998, σ. 32.

[12] *Αυτόθι*, σ. 35.

[13] *Αυτόθι*, σ. 68.

ματικού αυτοσχεδιασμού, ας πάρουμε για παράδειγμα έναν «παραδοσιακό» οικισμό, χτισμένο με υλικά του τόπου. Κανένα σπίτι δεν είναι το ίδιο με το άλλο, αλλά όλα είναι χτισμένα με τα ίδια υλικά προσδίδοντας την αίσθηση της ιδιοτυπικής ομοιογένειας.

Μία άλλη σημαντική παράμετρος του ιδιωματικού αυτοσχεδιασμού, είναι η χρήση, κατά περίπτωση, ορισμένων στερεοτυπικών μουσικών φράσεων. Αυτές μπορεί να είναι επινόησης του ίδιου του μουσικού ή και όχι και να τις έχει απλώς ενσωματώσει στο αυτοσχεδιαστικό του φρασεολόγιο. Η διεύρυνση του φρασεολογίου και η δυνατότητα επαναδιαπραγμάτευσής τους είναι ένα από τα ζητούμενα του μουσικού κάθε παράδοσης. Και σε άλλα ιδιώματα της ελληνικής μουσικής, όπως και σε πολλά της Ανατολικής εν γένει, οι στερεοτυπικές φράσεις είναι συχνά εναρκτήριες, καταληκτικές ή διαβατικές, αφήνοντας πάντα ικανοποιητικό χώρο για προσωπική έκφραση.

Η λειτουργική πράξη της Ορθοδόξου Εκκλησίας έχει διαφυλάξει μέχρι τις μέρες μας ως ζώσα παράδοση έναν ιδιαίτερο τρόπο φωνητικής έκφρασης που φέρει τα χαρακτηριστικά που μόλις περιγράψαμε, δηλαδή, ιδιωματικού αυτοσχεδιαστικού είδους. Πρόκειται για τον λογαοιδικό ή εκφωνητικό τρόπο, γνωστό και ως «εμμελή απαγγελία»[14], ο οποίος και διέπεται από ορισμένους «άγραφους» κανόνες, αφήνοντας παράλληλα περιθώρια ελευθερίας κατά την επιτέλεση, με γνώμονα πάντα τον σεβασμό του λειτουργικού ήθους.

Αξίζει να θυμίσουμε ότι, κατά τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό[15], υπάρχουν τρεις τρόποι εκφοράς της ανθρώπινης φωνής. Ο πρώτος είναι αυτός που μιλάμε και ο δεύτερος αυτός που τραγουδάμε (και

[14] Συγγενής είναι και ο τρόπος εκφοράς της φωνής στη δυτική μουσική που ονομάζεται *recitative*. Βλ. πρόχειρα στο οικείο λήμμα του *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (επιμ.), Vol. 21, Oxford University Press, Λονδίνο 2001, σσ. 1-6, όπου και πλούσια για το θέμα βιβλιογραφία.

[15] Αριστείδης Κοϊντιλιανός, *Περί μουσικής*, Βιβλίο Α-IV, σ. 7: «τῆς δὲ κινήσεως ἡ μὲν ἁπλῆ πέφυκεν, ἡ δὲ οὐχ ἁπλῆ· καὶ ταύτης ἡ μὲν συνεχής, ἡ δὲ διαστηματική, ἡ δὲ μέση. συνεχὴς μὲν οὖν ἐστι φωνὴ ἡ τάς τε ἀνέσεις καὶ τὰς ἐπιτάσεις λεληθότως διά τι τάχος ποιουμένη, διαστηματικὴ δὲ ἡ τὰς μὲν τάσεις φανερὰς ἔχουσα, τὰ δὲ τούτων μεταξὺ λεληθότα, μέση δὲ ἡ ἐξ ἀμφοῖν συγκειμένη. ἡ μὲν οὖν συνεχὴς ἐστιν ᾗ διαλεγόμεθα, μέση δὲ ᾗ τὰς τῶν ποιημάτων ἀναγνώσεις ποιούμεθα, διαστηματικὴ δὲ ἡ κατὰ μέσον τῶν ἁπλῶν φωνῶν ποσὰ ποιουμένη διαστήματα καὶ μονάς, ἥτις

ψέλνουμε). Ο τρίτος ακολουθεί μία ενδιάμεσο οδό: είναι ο τρόπος της εμμελούς απαγγελίας με την οποία εκφέρονταν τα ομηρικά έπη, τα χορικά των αρχαίων τραγωδιών, αλλά και διάφορα διατάγματα, νόμοι ή ψηφίσματα από κήρυκες ή άλλα σημαίνοντα πρόσωπα σε δημόσιες συνάξεις[16]. Ο τρόπος αυτός έχει επιβιώσει μέχρι τις μέρες μας τόσο στη λόγια και λαϊκή μουσική πρακτική, όσο και σε εκδηλώσεις της καθημερινότητας, άλλοτε με διευρυμένα και άλλοτε με περιορισμένα περιθώρια αυτοσχεδιασμού.

Ο όρος «λογαοιδικός» προέρχεται από την ορολογία της μετρικής στην προσωδιακή στιχουργική, όταν το μέλος είναι απαγγελτικό[17]. Οι όροι «καταλέγω» και «καταλογάδην» αφορούν το ίδιο πράγμα. Συναφής είναι και διαπίστωση του Nef: «Εκτός από τα χορικά μέρη που τραγουδιόντουσαν συνοδεία αυλού υπήρχαν μονόλογοι και διάλογοι οι οποίοι απαγγέλονταν με συνοδεία λύρας ή κιθάρας και λεγόταν παρακαταλογή»[18]. Παρόμοια είναι και η εξήγηση που αλιεύουμε από το λεξικό της αρχαίας ελληνικής γλώσσας των Liddell & Scott στο λήμμα *λογ-ᾰοιδικός*: «οι στίχοι ... ιστάμενοι μεταξύ λόγου

καὶ μελῳδικὴ καλεῖται» [Aristidis Quintiliani, *De musica libri tres*, R. P. Winnington-Ingram (επιμ.), Academia Scientiarum Germanica Berolinensis, Lipsiae 1963]. Βλ. απόδοση στα Νεοελληνικά από τον Γρ. Θ. Στάθη («Ιστορία και παρουσίαση της εκφωνητικής σημειογραφίας», *Συμβολή στη Μνήμη Γεωργίου Στ. Αμαργιανάκη (1936-2003). Μελέτες και κείμενα συναδέλφων και μαθητών του*, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2013, σ. 341). Σχετική για το θέμα είναι και η διατύπωση του Αριστοξένου: «ὅτι μὲν οὖν διαστηματικὴν ἐν αὐτῷ δεῖ τὴν τῆς φωνῆς κίνησιν εἶναι προείρηται, ὥστε τοῦ γε λογώδους κεχώρισται ταύτῃ τὸ μουσικὸν μέλος· λέγεται γὰρ δὴ καὶ λογῶδές τι μέλος, τὸ συγκείμενον ἐκ τῶν προσῳδιῶν τῶν ἐν τοῖς ὀνόμασιν· φυσικὸν γὰρ τὸ ἐπιτείνειν καὶ ἀνιέναι ἐν τῷ διαλέγεσθαι» [Ἀριστόξεενος, *Ἁρμονικῶν τὰ σωζόμενα*, κεφ, ιη΄, 7-16, Paul Marquard (έκδοση & μτφρ. στα γερμανικά), Weidmannsche Buchhandlung, Βερολίνο 1868, σ. 24].

[16] Παραθέτουμε για παράδειγμα το περιστατικό που διασώζει ο Πλούταρχος (*Δημοσθένης*, 20): «Παραυτίκα μὲν οὖν ἐπὶ τῇ νίκῃ διὰ τὴν χαρὰν ὁ Φίλιππος ἐξυβρίσας καὶ κωμάσας ἐπὶ τοὺς νεκροὺς μεθύων ᾖδε τὴν ἀρχὴν τοῦ Δημοσθένους ψηφίσματος, πρὸς πόδα διαιρῶν καὶ ὑποκρούων».

[17] Βλ. Π. Δρανδάκη, *Μεγάλη Ἑλληνικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια*, λήμμα «Λογαοιδικὸν μέτρον», Αθήναι 1956, τ. 16, σ. 188: «Λογαοιδικὸν μέτρον, εἰς τὴν ἀρχαίαν μετρικὴν ἐκαλοῦντο οὕτως ὡρισμένοι στίχοι, ἐπειδὴ ἔκειντο κατὰ τὸν ῥυθμὸν μεταξὺ πεζοῦ λόγου καὶ ποιητικῆς ἀοιδῆς».

[18] Karl Nef, *Ιστορία της μουσικής*, Φοίβος Ανωγειανάκης (μετάφραση - προσθήκες - επιμέλεια), εκδόσεις Απόλλων, Αθήνα 1960, σ. 49.

και ἀοιδής, μεταξύ δηλ. του ρυθμού του πεζού λόγου και ποιήσεως»[19]. Τον όρο χρησιμοποιεί και ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης σε άρθρο του για τον τρόπο ανάγνωσης των Ευαγγελικών και Αποστολικών περικοπών κατά τη λειτουργική πράξη: «Ὁ λογαοιδικὸς οὗτος τρόπος τῆς ἀπαγγελίας, εἶναι ἀρχαιότατος ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ, καὶ εἶναι γνησίως Ἑλληνικός, ὅπως φαίνεται καὶ εἰς τὰ παλαιὰ δράματα»[20].

Συναφής είναι και η θεσμικού χαρακτήρα διατύπωση που αλιεύουμε από το υπ. αριθμ. 2793 *Ἐγκύκλιο σημείωμα* της 30ης Ιουνίου 2004 που εστάλη από την Ιερά Σύνοδο της Εκκλησίας της Ελλάδος προς όλες τις Μητροπόλεις της δικαιοδοσίας της, με την ανάλογη βαρύτητα που το συνοδεύει: «Συμφώνως πρός τήν παράδοσιν αὐτήν τά ἁγιογραφικά ἀναγνώσματα - Προφητεῖαι, Εὐαγγέλιον καί Πραξαπόστολος - ἀπαιτοῦν ἕνα ἰδιαίτερον τρόπον ἀποδόσεως, ὁ ὁποῖος δέν εἶναι οὔτε ἡ κοσμική ἀνάγνωσις, ἀλλά οὔτε τό πλῆρες ψάλσιμον. Εἶναι ἡ ἐμμελής ἀπαγγελία, ὁ λογαοιδικός τρόπος, ὁ ὁποῖος σημαίνει διάβασμα τῶν ἀναγνωσμάτων μέ ἁπλῆν καί λιτήν μελωδικότητα» [21].

Ως γνωστόν, στην παράδοση της εκκλησιαστικής μουσικής ο τρόπος αυτός κατά την εκφώνηση Ευαγγελικών και Αποστολικών περικοπών, καθώς και του Προφητολογίου, είναι συνυφασμένος και με μία ιδιότυπη σημειογραφία, την *Εκφωνητική*. Τα χρονικά της όρια εκτείνονται από τον δ΄ έως και τον ιε΄ αι., ενώ η καταγωγή της ανάγεται στο ελληνικό σύστημα τονισμού της ελληνικής γλώσσας που καθιέρωσαν οι Αλεξανδρινοί φιλόλογοι με κορυφαίο τον Αριστοφάνη τον Βυζάντιο (260-180 π.Χ.). Ο Γρ. Θ. Στάθης αναφέρει σχετικά ότι

---

[19] Henry G. Liddell & Robert Scott, *Μέγα Λεξικὸ τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης, μεταφρασθὲν ἐκ τῆς ἀγγλικῆς εἰς τὴν ἑλληνικὴν ὑπὸ Ξενοφῶντος Π. Μόσχου, διὰ πολλῶν δὲ βυζαντινῶν ἰδίως λέξεων καὶ φράσεων πλουτισθὲν καὶ ἐκδοθὲν ἐπιστασίᾳ Μιχαὴλ Κωνσταντινίδου*, Ἐκδοτικὸς Οἶκος "Ι. Σιδέρης", Ἀθῆναι 1965, τ. Γ΄, σ. 52.

[20] Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, «Ἀποσπάσματα σκέψεων» (1903), *Ἅπαντα*, τ. Ε΄, Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος (κριτική έκδοση), εκδόσεις Δόμος, Αθήνα 1988, σ. 238. Μνεία αυτού του τρόπου εκφοράς της φωνής κάνει ο Παπαδιαμάντης και στο έργο του «Ἡ φόνισσα» (1903) [*Ἅπαντα*, τ. Γ΄, Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος (κριτική έκδοση), εκδόσεις Δόμος, Αθήνα 1984, σ. 417]: «...ἥτις ἂν εὑρίσκετο τώρα ἐντὸς τοῦ δωματίου, θὰ ὑπεψιθύριζε μὲ τόνον λογαοιδικόν: Ἂν εἶναι φίλος, νὰ χαρῇ, ἂν εἶν' ἐχθρός, νὰ σκάσῃ...».

[21] Η εγκύκλιος διαθέσιμη εδώ: http://www.ecclesia.gr/greek/holysynod/egyklioi/egkyklios2793.html (τελευταία ανάκτηση 20/8/2024).

«η λειτουργία αυτών των σημαδιών είναι σαφώς ενδεικτική και μνημοτεχνική. Τα [εκφωνητικά] σημάδια ... προσδιορίζουν ένα εκφωνητικό μόρφωμα απ' την αρχή μέχρι το τέλος μιας νοηματικής φράσεως ή και πιο συχνά, μιας λέξεως»[22]. Σε αντίθεση δηλαδή με το πλήρες σημειογραφικό σύστημα της βυζαντινής μουσικής, εδώ έχουμε ένα διαφορετικό και αρκετά πιο απλό, που υπηρετεί την εμμελή απαγγελία επιτρέποντας μικρά περιθώρια αυτοσχεδιασμού. Η σημειογραφία δεν ακυρώνει το αυτοσχεδιαστικό στοιχείο, αλλά το οριοθετεί με μεγαλύτερη σαφήνεια.

Αν και εδώ και τουλάχιστον πέντε αιώνες η εκφωνητική σημειογραφία έχει περιπέσει σε αχρηστία, εντούτοις η λειτουργική πρακτική έχει διαφυλάξει μέχρι τις μέρες μας ως ζώσα προφορική παράδοση τον εκφωνητικό ή λογαοιδικό τρόπο[23].

---

[22] Gregorios Th. Stathis, "Greek Notation for the Psaltic Art in Byzantine and Modern Greek musical settings", W. Feldman - M. Guettat - K. Kalaitzides (επιμ.), *Music in the Mediterranean*, Volume I *History*, En Chordais, Project *MediMuses* in the context of European Union programme Euromed Heritage II. Thessaloniki 2005, σ. 289. Στο ίδιο κείμενο (σσ. 287-288) ο συγγραφέας τεκμηριώνει και τα χρονικά όρια χρήσης της. Για την εκφωνητική σημειογραφία βλ. επίσης του ιδίου «Ιστορία και παρουσίαση της εκφωνητικής σημειογραφίας», *ό.π.*, σσ. 331-349, όπου και σχετική με το θέμα βιβλιογραφία· Carsten Höeg, *La Notation Ekphonétique*, *Monumenta Musicae Byzantinae*, *Subsidia*; Vol. I, Fasc. 2, Copenhagen: Levin og Munksgaard, 1935· Μαρία Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο], Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2017, σσ. 174-226.

[23] Ως απόηχο του ρόλου της εκφωνητικής σημειογραφίας στην ψαλτική επιτέλεση, αλλά και ως παρακινούμενες πιθανόν από τον ζήλο αποτύπωσης ενός ενδεδειγμένου τρόπου εκφώνησης των Αγιογραφικών αναγνωσμάτων, μπορούμε να εκλάβουμε και τις προσπάθειες σημειογράφησης στη νεότερη εποχή: Ο Γ. Παπαδόπουλος (*Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, ἐν Ἀθήναις 1890, σ. 330) μαρτυρεί ότι ο Γρηγόριος Πρωτοψάλτης της Μ.Χ.Ε (; - 1821) «ἐτόνισε διὰ τῶν ἡμετέρων χαρακτήρων καὶ τὸ ἀρχαιότατον μέλος τοῦ Εὐαγγελίου καὶ τοῦ Ἀποστόλου. Σώζονται εἰς τὰ σημειώσεις αὐτοῦ τετονισμένο κατὰ τὴν νέον μέθοδον εἰς ἦχος Δ΄ ὁ Ἀπόστολος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, "Ὁ ἁγιάζων καὶ οἱ ἁγιαζόμενοι", καὶ τὸ Εὐαγγέλιον τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, "Τῷ καιρῷ ἐκείνῳ εἰσῆλθε ὁ Ἰησοῦς εἰς κώμην τινά"». Βλ. περισσότερα στο Αντωνίου Αλυγιζάκη, «Η εκφωνητική ψαλτική πράξη· τα "χύμα" και τα "εκφώνως" αναγνώσματα», *«Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης»*, *Πρακτικά του Α΄ Συνεδρίου του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας*, Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης (επιμ.), ΙΒΜ, Αθήνα (2015), σσ. 98-99 & 110-140.

Ο Αντ. Αλυγιζάκης[24], επισημαίνει την παρουσία του στην λειτουργική πράξη των Ακολουθιών του νυχθημέρου (Εσπερινός, Όρθρος, Θεία Λειτουργία), αλλά και στις περιστασιακές Ακολουθίες, όπως του Αγιασμού, του Ευχελαίου, της Βαπτίσεως, του Γάμου, της Νεκρωσίμου, των Χαιρετισμών, της Μικρής και της Μεγάλης Παρακλήσεως, κ.ά.: Μεγάλη συναπτή, Πληρωτικά, Ακροτελεύτια ευχών, οι προτροπές *Εἰρήνη πᾶσι*, *Πρόσχωμεν*, *Σοφία ὀρθοί*, *Ἑσπέρας Προκείμενον* και άλλες λειτουργικές εκφωνήσεις όπως η κατά την Μ. Είσοδο ευχή *Πάντων ἡμῶν μνησθείη Κύριος ὁ Θεός*, Ευαγγελικές περικοπές, Πράξεις και Επιστολές των Αποστόλων, το ιδιόμελο της Θ΄ ώρας της Μ. Παρασκευής *Σήμερον κρεμᾶται ἐπὶ ξύλου*, το ιδιόμελο της Θ΄ ώρας των Χριστουγέννων *Σήμερον γεννᾶται ἐκ Παρθένου*, το ιδιόμελο της Θ΄ ώρας των Θεοφανείων *Τὴν χεῖρά σου τὴν ἁψαμένην*, στίχοι Αντιφώνων και Δοχών και Προκειμένων, το κοντάκιο του Ακαθίστου ύμνου *Ἄγγελος πρωτοστάτης*, οι ψαλμοί ιδ΄ και κ΄ του Όρθρου της Μ. Εβδομάδος, το *Κέλευσον, Δέσποτα ἅγιε* στις Αρχιερατικές χοροστασίες και τόσα άλλα κρατούν ζωντανή τη σπουδαία λόγια αυτή παράδοση της Ορθοδόξου Εκκλησίας όπου γης.

Το ευρύτατο αυτό μουσικό υλικό θα μπορούσαμε να το κατατάξουμε σε δύο μεγάλες κατηγορίες

α) Ευαγγελικές περικοπές και Αποστολικά αναγνώσματα

β) Λοιπές εκφωνήσεις

και να διακρίνουμε ορισμένα μορφολογικά χαρακτηριστικά που τις διέπουν. Κάποια από αυτά είναι κοινά και στις δύο κατηγορίες, ενώ άλλα απαντούν μόνο σε μία από τις δύο:

α) Κοινό θεμελιώδες συστατικό τους είναι η απουσία συγκεκριμένου ρυθμικού πλαισίου και η ύπαρξη στερεοτυπικών φράσεων, όπως ακριβώς δηλαδή συμβαίνει και με άλλα αυτοσχεδιαστικά ιδιωματικά είδη της ελληνικής παράδοσης όπως ο σκάρος, το μοιρολόι, το ταξίμι και ο αμανές.

β) Οι εκφωνήσεις και τα αναγνώσματα εκφέρονται μελικά στο πλαίσιο της οκταηχίας, υπακούοντας τους σχετικούς κανόνες κάθε ήχου.

γ) Κύριο μέλημα του ιερέα ή του ψάλτη και στις δύο αυτές κατηγορίες είναι η απόδοση του νοήματος του εκφωνουμένου κειμένου.

[24] Αντ. Αλυγιζάκη, *ό.π.*, σσ. 94-98.

Ακολουθώντας την παράδοση του «κατά το νόημα μελοποιείν»[25], και προκειμένου να προσδώσει ιδιαίτερο τονισμό ή έμφαση ο εκφωνών ψάλτης, ιερέας ή ιεροδιάκονος μεταχειρίζεται κατά περίπτωση ιδιαίτερες μελωδικές γραμμές ή παρεκκλίνει σε ορισμένους άλλους ήχους προκειμένου να αποδώσει το νόημα του κειμένου[26].

δ) Όπως εν γένει στην Ψαλτική, έτσι και στον εκφωνητικό τρόπο διακρίνουμε καταλήξεις ατελείς, εντελείς και τελικές[27], που επιτρέπουν την εναργέστερη κατανόηση του κειμένου.

ε) Κατά την εμμελή απαγγελία «οἱ λέξεις πλατύνονται»[28], καταλαμβάνοντας κατά περίπτωση δύο, τρεις ή και παραπάνω μουσικούς

---

[25] Βλ. πρόχειρα Χρύσανθος Αρχιεπίσκοπος Δυρραχίου, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη 1832, σ. 183 και Δ. Γ. Παναγιωτόπουλος, *Θεωρία & Πράξις της βυζαντινης εκκλησιαστικής μουσικής*, Αδελφότης Θεολόγων «Ο Σωτήρ», Αθήναι [4]1986, σσ. 312-313.

[26] Ο Δ. Γ. Παναγιωτόπουλος (*ό.π.*, σσ. 142-143) δίδει σημειογραφημένα παραδείγματα ορισμένων τέτοιων περιπτώσεων. Στο προαναφερθέν *Ἐγκύκλιο σημείωμα* της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος δίδεται μάλιστα η προτροπή «νά προηγῆται φιλολογική καί θεολογική μελέτη τῶν ἀναγνωσμάτων ἀπό τόν "μέλλοντα ἀπαγγέλλειν" ταῦτα», ώστε «ἡ διά τῆς ἀνωτέρω μελέτης ἐπιτυγχανομένη κατανόησις τῶν κειμένων [νά] ἀποτρέπει τήν παρανόησιν καί τόν παράταιρον τονισμόν τῶν νοημάτων κατά τήν ἔκφωνον ἀπαγγελίαν, ἡ δέ θεολογική των προσέγγισις ἐπισημαίνει τάς λέξεις, αἱ ὁποῖαι πρέπει νά χρωματισθοῦν καταλλήλως κατά τήν ἐκφοράν των, ὥστε νά ἀποδοθοῦν κατά τρόπον ὀρθόν τά θεῖα διδάγματα.»

[27] Οι καταλήξεις κατά τον Χρύσανθο αποτελούν «γνωριστικό συστατικό» κάθε ήχου. Ο προσδιορισμός τους σε ατελείς, εντελείς και τελικές αφορμάται από τα σημεία στίξης κόμμα, άνω τελεία, ερωτηματικό, θαυμαστικό και τελεία και ουσιαστικά προσδιορίζουν τις στάσεις του μέλους και τον διαχωρισμό του σε περιόδους και υποπεριόδους. Στις καταλήξεις ως αφοριστικό χαρακτηριστικό ενός ήχου αναφέρονται όλα τα θεωρητικά της Ν. Μεθόδου. Βλ. πρόχειρα Χρύσανθος Αρχιεπίσκοπος Δυρραχίου, *ό.π.*, σσ. 132-133 & 183-184. Για την ιστορία του πράγματος, αναφέρουμε ότι σχετική διάκριση εντοπίζουμε και στη θεωρία της περσικής μουσικής (πληροφορία από Arastoo Mihan - προσωπική επικοινωνία), της αραβικής (πληροφορία από Charbel Ruhana - προσωπική επικοινωνία) και της οθωμανικής με τους περντέδες *yarim karar*, *asma karar* και tam *karar* (βλ Ismail Hakkı Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûsleri*, Κωνσταντινούπολη 1987, σσ. 74-75), με αντίστοιχη επίδραση στο κατ' εξοχήν οργανικό αυτοσχεδιαστικό είδος της Ανατολής, το ταξίμι.

[28] Βλ. Μητροπολίτης Περγάμου κυρός Ιωάννης Ζηζιούλας, «Συμβολισμὸς καὶ ρεαλισμὸς στὴν ὀρθόδοξη λατρεία», περ. *Σύναξη*, τχ. 71, Ιούλιος - Σεπτέμβριος, Αθήνα (1999), σ. 20.

φθόγγους. Αυτή ακριβώς η πλάτυνση των λέξεων είναι που επιτρέπει περιθώρια αυτοσχεδιασμού κατά την εκφορά τους[29].

Ως προς τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά κάθε κατηγορίας μπορούμε να σημειώσουμε επιγραμματικά τα εξής:

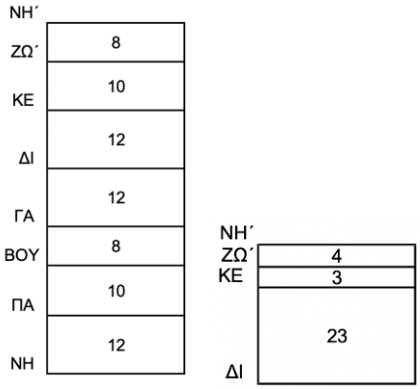
α) Οι Αποστολικές και οι Ευαγγελικές περικοπές εκφωνούνται κατά παράδοση σε μία υβριδική εκδοχή του πλ. δ΄ ήχου[7]. Αν και ο ήχος έχει βάση τον φθόγγο Νη, ωστόσο η βαθμίδα εισόδου που ενέχει και θέση δεσπόζοντος φθόγγου ή τονικού κέντρου γύρω από την οποία περιστρέφεται το μέλος είναι είτε η πέμπτη (Δι), είτε η ογδόη (Νη΄)[30]. Και στις δύο περιπτώσεις, η παράταξη συντίθεται από εναλλασσόμενα τετράχορδα πλ. δ΄ και της χρόας του κλιτού (Δι-Νη΄)[31], και άνωθεν του τονικού κέντρου Νη΄ η εκφώνηση κινείται σε τετράχορδο είτε του μαλακού, είτε του σκληρού διατόνου. Στις ατελείς και εντελείς καταλήξεις, γίνονται στάσεις στον προσαγωγέα (Ζω΄ δίεση, δημιουργώντας την αίσθηση περιβάλλοντος βαρέος διατονικού επταφώνου ήχου.

---

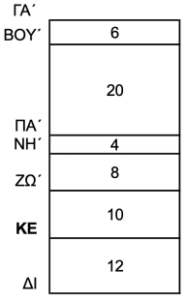
[29] Ο Γρ. Θ. Στάθης σε σχετικό άρθρο του ορθώς αποκλείει την ύπαρξη αυτοσχεδιασμού στην Ψαλτική τέχνη αναφερόμενος στο σώμα της μελοποιίας. (βλ. Γρ. Θ. Στάθη, «Αὐτοσχεδιασμός: Ὑπάρχει στὴ Βυζαντινὴ Μουσική;», *«... τιμὴ πρὸς τὸν διδάσκαλον...». Ἔκφραση ἀγάπης στὸ πρόσωπο τοῦ καθηγητοῦ Γρηγορίου Θ. Στάθη. Ἀφιέρωμα στὰ ἑξηντάχρονα τῆς ἡλικίας καὶ στὰ τριαντάχρονα τῆς ἐπιστημονικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς προσφορᾶς του*, Ἀχιλλεὺς Γ. Χαλδαιάκης (επιμ.), Ἀθήνα 2001, σσ. 682-687). Ωστόσο, εδώ εξετάζουμε μία άλλη, ιδιαίτερη πτυχή της λειτουργικής επιτέλεσης, η οποία και φέρει τα χαρακτηριστικά ιδιωματικού αυτοσχεδιασμού.

[30] Στη συνέχεια όλες οι παρατηρήσεις μας λαμβάνουν ως τονικό κέντρο το ΝΗ΄.

[31] Κατά τον Θωμά Αποστολόπουλο, εναρμόνιο γένος υφίσταται κατά την αρχαία έννοια, μόνο στην περίπτωση της εκτέλεσης των εκφωνητικών αναγνωσμάτων σε μια «σκληρότερη» παραλλαγή του οξύπυκνου Κλιτού. Μάλιστα, επισημαίνει ότι «μια διάταξη 4/5Χ27/28Χ35/36 έχει ισχυρά αρμονικά και ακουστικά στηρίγματα στο τετράχορδο ΔΙ - ΝΗ, αφήνοντας το ΖΩ στην ισχυρή ισορροπία του 5ου αρμονικού (4/5 από το ΔΙ) και μοιράζοντας το ΖΩ - ΝΗ σε δύο διέσεις, μια περίπου τριτημόρια (27/8 ή 3,7 μόρια) και μια περίπου τεταρτημόρια (35/36/ ή 2.9 μόρια)». Βλ. Θωμάς Αποστολόπουλος, «Αρχή και επίβασις της του εναρμονίου γένους θεωρίας», εισήγηση στο ΣΤ΄ Διεθνές Συνέδριο, Μουσικολογικό και Ψαλτικό, του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας της Εκκλησίας της Ελλάδος (ΙΒΜ) «Οἱ τρεῖς Διδάσκαλοι: Χρύσανθος, Γρηγόριος, Χουρμούζιος καὶ ἡ Νέα Μέθοδος Σημειογραφίας. 200ὴ ἐπέτειος: 1814/15–2015», Αθήνα, 21-23 Οκτωβρίου 2015 (αδημοσίευτη εργασία, με την ευγενική παραχώρηση του συγγραφέως).



Οι πιο συνηθισμένες κινήσεις σε άλλους ήχους για την απόδοση του νοήματος είναι σε ήχο β΄ από τη φυσική του θέση (ΔΙ), σε ήχο α΄ με βάση μία τετάρτη κάτω από το τονικό κέντρο (εκ του ΔΙ), στη χρόα του ζυγού εκ του ΝΗ΄ και σε ήχο πλ. α΄ δίφωνο με βάση μία τρίτη κάτω από το τονικό κέντρο, δηλαδή εκ του ΚΕ. Στην περίπτωση αυτή, συχνά από το ΚΕ γίνεται ένα πέταγμα μία τετάρτη πάνω ορίζοντας άλλο προσωρινό τονικό κέντρο το ΠΑ΄. Κατόπιν επανέρχεται στον αρχικό κύριο ήχο με τονικό κέντρο το ΝΗ΄. Η καταληκτήρια συλλαβή του προτελευταίου κώλου της περικοπής είναι συνήθως σε ήχο α΄ εκ του ΔΙ, ενώ ενίοτε παρατηρείται και μία σύντομη καθοδική κίνηση σε ένα πεντάχορδο χρωματικού τετράφωνου πλ. δ΄. Το τελευταίο κώλον της περικοπής είναι πάντοτε στον κύριο ήχο του αναγνώσματος, δηλαδή σε πλ. δ΄[7].



Παρότι η περικοπές εκφέρονται ελεύθερα, χωρίς συγκεκριμένο ρυθμό, ωστόσο διέπονται από κάποια νοητή χρονική αγωγή, συνήθως μέτριας ταχύτητας και κάθε συλλαβή δαπανά ένα με δύο χρόνους, ώστε να μην χάνεται το νόημα του κειμένου. Σε ορισμένες κα-

ταλήξεις και αναλόγως το κείμενο, η τελευταία ή μία από τις τελευταίες συλλαβές της πρότασης μπορεί να δαπανά περισσότερους μουσικούς φθόγγους προκειμένου να τονισθεί εμφατικότερα το νόημα της συγκεκριμένης λέξης. Τέλος, παρατηρείται περαιτέρω πλάτυνση της τελευταίας συλλαβής του προτελευταίου κώλου με μελισματικότερη μεταχείριση που προετοιμάζει για την καταληκτική υποπερίοδο του αναγνώσματος.

Ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης επισημαίνει αυτό το μορφολογικό χαρακτηριστικό των Αποστολικών Αναγνωσμάτων, υπογραμμίζοντας ότι αυτά εκφέρονται «διὰ τῆς παρατάσεως ὅλων μὲν τῶν συλλαβῶν, ἀλλὰ μάλιστα τῆς καταλήξεως ἑκάστης περιόδου ἢ ἑκάστου κώλου». Και μάλιστα προσθέτει ότι «ἐθίζεται δὲ ν' ἀπαγγέληται, ὁ μὲν Ἀπόστολος μετά τινος τονικῆς ποικιλίας τόνων καὶ φθόγγων, τὸ δὲ Εὐαγγέλιον ἁπλούστερον καὶ ὅλως ἀπερίττως»[32]. Σχετική παρατήρηση κάνει εκατό χρόνια αργότερα ο Γρ. Θ. Στάθης: «οι Αποστολικές περικοπές απαγγέλονταν με εμμελέστερο τρόπο απ' ότι οι Ευαγγελικές ή οι Προφητικές»[33].

Εν κατακλείδι, τα ανωτέρω μορφολογικά χαρακτηριστικά προσδιορίζουν τους όρους και τα όρια ελευθερίας του εκφωνούντα ιερέα ή ψάλτη κατά τη λογαοιδική απόδοση. Αν, για παράδειγμα, μελετήσουμε δέκα διαφορετικές ηχογραφήσεις του ιδίου αποστολικού αναγνώσματος από δέκα διαφορετικούς ψάλτες, θα διαπιστώσουμε ότι έχουν μικρότερες ή μεγαλύτερες διαφορές μεταξύ τους ως προς το μελικό αποτέλεσμα. Ωστόσο, αμέσως αναγνωρίζουμε ότι πρόκειται για το συγκεκριμένο είδος της Ψαλτικής Τέχνης[34].

---

[32] Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, «Ἀποσπάσματα σκέψεων» (1903), *ό.π.*, σ. 238.

[33] Gregorios Th. Stathis, "Greek Notation for the Psaltic Art in Byzantine and Modern Greek musical settings", *ibid.*, σ. 292.

[34] Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το θέμα μας έχει και η υποδειγματική φωνογράφηση του Αποστολικού και Ευαγγελικού αναγνώσματος από τον Άρχοντα Πρωτοψάλτη της Μ.Χ.Ε. Ιάκωβο Ναυπλιώτη (1864-1942) [Antonios E. Alygizakis (επιμ.), *Iakovos Nafpliotis, Byzantine Music İstanbul Rum Patrikhanesi* 78 RPM Orfeon-Odeon [1914-1926], Kalan Music, Κωνσταντινούπολη 2008]. Για την ιστορία του πράγματος αναφέρουμε ότι οι περικοπές από το *Προφητολόγιο* διαβάζονται εδώ και λίγες δεκαετίες τουλάχιστον «χύμα» και όχι εκφώνως.

β) Η δεύτερη κατηγορία είναι σαφώς ευρύτερη, όπου και εκεί θα μπορούσαμε να προχωρήσουμε σε μία περαιτέρω κατάταξη: τα *Πληρωτικά* και τις εκφωνήσεις της Αγίας Αναφοράς στη Θεία Λειτουργία, και όλες τις υπόλοιπες εκφωνήσεις σε όλες τις ιερές Ακολουθίες. Τα *Πληρωτικά* και γενικά οι εκφωνήσεις της Θείας Λειτουργίας ακολουθούν συνήθως τον ήχο της εκάστοτε Κυριακής ή τον ήχο που εκείνη την ημέρα έχει επιλέξει ο ψάλτης ή ο ιερέας, «περί μίαν ἠχητικήν *βάσιν*, εἰς κάποιαν ἁρμονικήν περιοχήν τοῦ ἤχου τῶν ψαλλομένων ὕμνων. Τό ἀκροτελεύτιον ὅμως μέρος τῶν εὐχῶν ἐκφωνεῖται, ὅπως καί αἱ Δεήσεις δι᾽ ἐντονωτέρας μουσικῆς ἐμφάσεως»[35]. Όλες οι υπόλοιπες εκφωνήσεις στις ιερές Ακολουθίες ακολουθούν συνήθως την υβριδική εκδοχή του πλ. δ΄ ήχου που περιγράψαμε παραπάνω με ατελείς στάσεις στην εβδόμη βαθμίδα. Εξαίρεση αποτελεί το κοντάκιο του Ακαθίστου ύμνου *Ἄγγελος πρωτοστάτης*, το οποίο εκφέρεται είτε σ᾽ αυτόν τον «παραδεδομένο» τρόπο του πλ. δ΄, είτε σε ήχο πλ. δ΄ σκληρό διατονικό, σπανιότερα σε βαρύ διατονικό επτάφωνο ή ακόμη και σε ήχο πλ. *β΄*. Άλλοτε, οι εκφωνήσεις εκφέρονται απολύτως λιτά και απέριττα και άλλοτε με εκτενέστερη μεταχείριση όπου και υφίσταται κάποιος χώρος για προσωπική έκφραση.

Θα μπορούσαμε να παραδέσουμε πολλά παραδείγματα, τόσο από Αποστολικά αναγνώσματα και Ευαγγελικές περικοπές, όσο και από τις λοιπές εκφωνήσεις προκειμένου να αναδείξουμε τα περιορισμένα, έστω, περιθώρια ελευθερίας στην εκφωνητική παράδοση και να τεκμηριώσουμε τη θεώρησή τους ως ιδιωματικά αυτοσχεδιαστικά είδη, αλλά ο καθένας και η καθεμία από εμάς εύκολα μπορεί να τα ανακαλέσει από τις ακουστικές μας μνήμες … Οι λίγες αυτές μορφολογικές παρατηρήσεις προφανώς δεν εξαντλούν το θέμα, αλλά στοχεύουν ακριβώς στο να αποδείξουν την ύπαρξη των μικρών, έστω, περιθωρίων αυτοσχεδιασμού κατά την εκφωνητική πράξη στο πλαίσιο των ιερών Ακολουθιών.

Ωστόσο, δεν απουσιάζουν και οι υπερβολές, αλλά και οι παρεκτροπές, με την κατάλυση των ανωτέρω αγράφων κανόνων και ορίων, όπου η αυτοσχεδιαστική διάθεση παρεκτρέπεται σε μελικούς πλατειασμούς, απομιμήσεις κοσμικών μελών και επιδράσεις από το-

[35] Βλ. *Ἐγκύκλιο σημείωμα*, *ό.π.*

πικές ή και ξένες παραδόσεις, με Αποστολικά αναγνώσματα σε άλλους ήχους από αυτόν που περιγράψαμε νωρίτερα ή ακόμη και ανάγνωση Ευαγγελικών περικοπών «χύμα»[36]. Αν και ο εκφωνητικός τρόπος επιτρέπει περιθώρια αυτοσχεδιασμού, αυτός είναι ιδιωματικού χαρακτήρα και επιβάλει σεβασμό των κανόνων του είδους, αλλά και του ήθους της λειτουργικής πράξης εντός της οποίας επιτελείται. Όπως εμφατικά τονίζεται στο προαναφερθέν *Ἐγκύκλιο σημείωμα* της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος «Ἡ ἐκφώνησις τῶν ἀναγνωσμάτων ἀποτελεῖ κορυφαίαν στιγμήν τοῦ διαλόγου καί προσλαμβάνει ὑψίστην ἐπισημότητα. Διά τοῦτο ἡ ἐκφορά των δέν εἶναι ὑπόθεσις ὑποκειμενική τοῦ καθενός, ἀλλά ὑπαγορεύεται ἀπό τήν ψαλτικήν τέχνην, τήν ὁποίαν ὁριοθέτησεν ἡ φύλαξ παράδοσις τῆς Ἐκκλησίας μας ... Ἡ ἐκφορά τῶν βιβλικῶν ἀναγνωσμάτων πρέπει νά γίνεται δι' ἐμμελοῦς ἀπαγγελίας, ἡ ὁποία προβάλλει τήν ἀξίαν τοῦ Θείου λόγου, διασώζει τήν ἱεροπρέπειαν καί σοβαρότητα τῆς λατρείας καί ὑπηρετεῖ τόν πιστόν καί ψυχοπαιδαγωγικόν τρόπον»[37].

Τέλος, επισημαίνουμε τη διαφαινόμενη καταλυτική επίδραση του Λογαοιδικού ή Εκφωνητικού τρόπου με την αδιάλειπτη παρουσία του ως πρακτική τόσο στην εντός, όσο και στην εκτός Εκκλησίας μουσική πραγματικότητα. Στη νεώτερη εποχή, ο εμμελής τρόπος απαγγελίας έχει επίσης επιβιώσει σε λανθάνουσες εκδοχές στην ελληνική λαϊκή παράδοση, όπως στο θέατρο σκιών, στους πλανόδιους πωλητές, και στα παλαιότερα χρόνια, στους τελάληδες.

Αυτός ο «τρίτος δρόμος» εκφοράς της ανθρώπινης φωνής φαίνεται να αποτέλεσε μία σταθερή εναλλακτική προοπτική μουσικής έκφρασης, ελεύθερη από ρυθμό και προγραμμένες μελωδίες, που σε ένα ωσμωτικό περιβάλλον, όπως αυτό της Ανατολικής Μεσογείου

[36] Ο Μητροπολίτης Περγάμου κυρός Ιωάννης Ζηζιούλας ερμηνεύει την πρακτική της «χύμα» ανάγνωσης των αποστολικών και βιβλικών αναγνωσμάτων ως επίδραση του ευσεβισμού και του ορθολογισμού, απότοκο της απώλειας εκ μέρους της Εκκλησίας της συνείδησης της εσχατολογικής φύσεως της Λειτουργίας και της συνεπακόλουθης μετατροπής της σε διδακτικό και ηθικοπλαστικό μέσον. Εκτιμά μάλιστα ως πολύ σοβαρότερο τον κίνδυνο της «χύμα» ανάγνωσης «ἀπὸ ἐκεῖνον ποὺ συνήθως παρατηρεῖται, τῆς ἐπιδείξεως τῶν μουσικῶν καὶ ψαλτικῶν ἱκανοτήτων τοῦ ἀναγνώστου σὲ βάρος τῆς ἐννοίας τοῦ κειμένου, κατὰ τὴν ἐμμελῆ ἀνάγνωση» (*ό.π.*, σσ. 20-21).

[37] Βλ. *Ἐγκύκλιο σημείωμα*, *ό.π.*

και των Βαλκανίων, επέφερε τη δημιουργική αφομοίωση ή και την επινόηση των αυτοσχεδιαστικών ειδών της δημώδους παράδοσης. Είναι πολύ πιθανό, δηλαδή, αυτός ο αρχαίος τρόπος εκφοράς της φωνής, με την εκτενέστερη ή βραχύτερη μελική μεταχείριση να υπήρξε η απαρχή και για άλλα, συναφή, είδη, όπως ο αμανές[38], τα άρρυθμα επιτραπέζια τραγούδια, το ταξίμι, αλλά και για παρεμφερή αυτοσχεδιαστικά είδη του ευρύτερου γεωγραφικού - πολιτισμικού χώρου της Ανατολικής Μεσογείου.

Kyriakos Kalaitzidis

Logaoedic (Ecphonetic) Mode and Recitation as Idiomatic Improvisation in the Psaltic Art

The logaoedic method has survived to this day in both Greek musical practice and everyday contexts, sometimes allowing greater, and at other times more limited, scope for improvisation. Aristides

[38] Ο αμανές, το παρεξηγημένο αυτό είδος της ελληνικής μουσικής, έχει συνδεθεί με αρνητικό πρόσημο στη συλλογική μνήμη των εν Ελλάδι μουσικοφίλων, τόσο για την προέλευσή του, όσο και για την καλλιτεχνική και αισθητική του αξία. Ωστόσο, πρόκειται για αστικό μουσικό είδος με απαιτήσεις φωνητικού ταλάντου και καλής γνώσης της τροπικότητος, μία ακόμη εκδοχή αυτοσχεδιαστικής εκφοράς της φωνής, το αρχέτυπο της οποίας μπορεί να ανιχνευτεί στον λογαοιδικό τρόπο, που αναδύθηκε στην ελληνική μουσική πραγματικότητα του ιθ΄ αι. με επιρροές, αλλά και σαφή ιδιοπροσωπία από τα συναφή μουσικά είδη *gazel*, *uzun hava* και *mani* της οθωμανικής παράδοσης και τα *kasîde* και τα *mawwal* της αραβικής. Για παράδειγμα, στην ελληνική μουσική επιτέλεση, πολλοί ψάλτες είναι και δεινοί τραγουδιστές αμανέδων ή πολλοί τραγουδιστές αμανέδων έχουν θητεύσει ως ψάλτες. Αναφέρουμε ενδεικτικά τους Βαγγέλη Σωφρονίου (1889-1963), Στελάκη Περπινιάδη (1899-1977), Στράτο Παγιουμτζή (1904-1971), Πρόδρομο Τσαουσάκη (1919-1979), Σωτήρη Φωτόπουλο (1927-1987), Θρασύβουλο Στανίτσα (1910-1987). Προφανώς υπήρξαν και υπάρχουν και πολλοί άλλοι επώνυμοι και ανώνυμοι. Αντίστοιχο φαινόμενο παρατηρούμε στην οθωμανική Κωνσταντινούπολη, όπου η εκτέλεση του *gazel* συνδέθηκε αρχικά με εμβληματικούς ερμηνευτές προερχόμενους από τον χώρο της μουσουλμανικής λατρείας (*hafız*) με μεγάλη δεξιοτεχνία, πλούσιο φωνητικό τάλαντο, βαθειά γνώση της τροπικότητος, αλλά και ιδιαίτερη κατανόηση και άρθρωση του κειμένου (βλ. O'Connel, John Morgan, "The Life and Death of the Turkish Gazel: A Review Essay", *Ethnomusicology* 47/3, University of Illinois Press 2003, σ. 400).

Quintilianus was the first to pointed out this particular mode of vocal expression, whose origins can be traced back to antiquity. Improvisation, on the other hand, is a defining feature of virtually all musical cultures. In Modern Greek, the term is polysemous and can carry either a positive or negative connotation. It may refer to something done without preparation, planning, organization, thought, or method—in other words, something executed carelessly or impulsively. However, in music, improvisation often requires exceptional skill, extensive experience, and deep knowledge of the relevant tradition. For this reason, we now speak of "idiomatic improvisation", which operates according to specific rules. Idiomatic improvisation is one of the fundamental elements of the Hellenic musical heritage. Interestingly, the very terms 'improvisation' and 'to improvise' are entirely absent from the vocabulary of those who engage in the musical act. Musicians are often unaware that they are "improvising"; rather, they perceive themselves as expressing within a well-defined genre, one shaped by both constraints and liberties. The liturgical act has preserved the logaoedic (or ecphonetic) mode as a living tradition to this day. This mode is governed by certain unwritten rules, while still allowing freedom during performance—freedom that is always guided by a deep respect for the liturgical ethos. It is highly probable that this ancient vocal style, with its either extensive or concise melismatic treatment, gave rise to other related genres, such as the *amanes*, the non-rhythmic table songs, and the *taqsim*. It also influenced similar improvisational forms across the broader Eastern Mediterranean cultural landscape. This paper examines the logaoedic mode as an idiomatic improvisational practice within the context of Psaltic Art.

Άγγελος Σέφκας

Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΓΡΑΦΗΣΗΣ ΤΩΝ ΕΚΦΩΝΗΤΙΚΩΝ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΩΝ, ΟΠΩΣ ΚΑΤΑΔΕΙΚΝΥΕΤΑΙ ΑΠΟ ΤΑ ΜΕΤΕΩΡΗΤΙΚΑ ΣΠΑΡΑΓΜΑΤΑ

Όπως η πραγματική τιμή προς τον άγιο είναι η μίμηση της βιοτής του, έτσι και η τιμή προς τον διδάσκαλο κατ' αντιστοιχία θα πρέπει να είναι η μίμηση των κατορθωμάτων του και η συνέχιση του έργου του. Επειδή, όμως, το μέγεθος μας μόνον μικρό μπορεί να θεωρηθεί απέναντι στη λιπαρή τους γνώση και τη μεθοδικότητα στον τρόπο συγγραφής των εργασιών και των μελετημάτων τους, ας αρκεστούμε τουλάχιστον στην πραγματική προσπάθεια να τους μιμηθούμε. Κατ' αυτόν τον τρόπο και με αφορμή μια πρόσφατη επίσκεψη μου στα Άγια Μετέωρα σκέφτηκα πως θα ήταν μάλλον ενδιαφέρον να συνέδεα την θεσσαλική γη, πατρίδα του αειμνήστου Δημητρίου Μπαλαγεώργου, με τα προσωπικά μου ερευνητικά ενδιαφέροντα, την Εκφωνητική Τέχνη και την Εμμελή Απαγγελία. Με αυτόν το σκεπτικό, μέσω της προσπάθειάς μου αυτής θα επιχειρήσω να εξηγήσω με τη βοήθεια ενός συγκριτικού παραδείγματος το πόσο σημαντική -και ίσως αναγκαία- είναι η καταλογογράφηση των χειρογράφων με εκφωνητική σημειογραφία, όχι μόνο για την καλύτερη κατανόησή της ή την οριοθέτηση της χρήσης της, αλλά και για να λήψη απαντήσεων σε ερωτήσεις που αφορούν σε γραφείς, αντιγραφικά εργαστήρια, συγχρονισμό προσώπων, χώρων κ.ο.κ.

Αν μη τι άλλο, ο Καθηγητής Γρ. Στάθης αλλά και ερευνητές του εξωτερικού έχουν γράψει και έχουν ξεκαθαρίσει πολλά σε σχέση με την ιστορία και τα γνωρίσματα της Εκφωνητικής Τέχνης. Ωστόσο, είναι μάλλον αναγκαία η αναφορά σε ορισμένα από αυτά προκειμένου να έχουμε μια ολοκληρωμένη άποψη σε σχέση με όσα θα αναφερθούν στη συνέχεια.

Πιο συγκεκριμένα, τα πρώτα σημάδια για την ύπαρξη της απαγγελίας ως Τέχνη που ασκείται από εξειδικευμένα άτομα εντοπίζονται στα ομηρικά έπη. Ήταν η εποχή κατά την οποία την ασκούσαν

οι αοιδοί και οι ραψωδοί στις αυλές μεγαλόπρεπων μεγάρων με σκοπό την εξιστόρηση σπουδαίων κατορθωμάτων[1]. Αυτό συνέβαινε είτε με συνοδεία κιθάρας είτε χωρίς όργανο. Όπου, ωστόσο, εχρησιμοποιείτο κάποιο όργανο φαίνεται πως δεν επηρέαζε το «ρετσιτατίβο» του αφηγητή[2], το οποίο μάλιστα ακολουθούσε τις επιταγές της παράδοσης που είχε ήδη δημιουργηθεί. Η παράδοση αυτή πέρασε και στο θέατρο από τον ποιητή Στησίχορο με την απομάκρυνση όμως του οργάνου, καλώντας τον ερμηνευτή να παράγει ένα ήχο: «δυνατό, ρωμαλέο, υψηλής τονικότητας, μακρόσυρτο, εκτεταμένο, καθαρό, ευφωνικό, συνεχή, διαρκή, εκφερόμενο με ένταση, δίχως αναπνοή»[3].

Η Τέχνη αυτή βρήκε πρόσφορο έδαφος ανάπτυξης και σε άλλες μεταγενέστερες εποχές και με εργαλεία, μάλιστα, που τη βοήθησαν να αναδειχθεί σε βασικό στοιχείο του μουσικού πολιτισμού της ελληνοχριστιανικής παράδοσης. Ένα από αυτά τα εργαλεία υπήρξε το προσωδιακό σύστημα τονισμού, το οποίο ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσεύς εκθειάζει για την ιδιότητά του να μεταφέρει τις «άδουσες πληροφορίες» της γλώσσας[4]. Το ίδιο σύστημα, μάλλον επηρεασμένο και από κατά τόπους παραδόσεις, φαίνεται να αξιοποιήσαν οι μεγάλοι Πατέρες της Εκκλησίας (ο διάκονος Ευθάλιος, οι άγιοι Επιφάνιος Κύπρου, Αθανάσιος Αλεξανδρείας, Ιωάννης ο Χρυσόστομος) κατά τους 4ο και 5ο μ.Χ. αιώνες[5]. Οι πνευματοφόροι αυτοί Πατέρες, τονίζοντας τα ευαγγελικά, πραξαποστολικά και προφητικά αναγνώσματα, είχαν ως στόχο την καλύτερη απαγγελία από αναγνώστες, πιθανόν αλλόγλωσσους. Η υπόθεση αυτή μπορεί να στηριχθεί σε δύο σημεία: αρχικά, στον βασικό λόγο ύπαρξης του ίδιου του προσωδιακού συστήματος τονισμού, που δεν ήταν άλλος από το να βοηθήσει

[1] Χρήστος Κ. Τσάγγαλης, *Τέχνη ραψωδική - Η απαγγελία της επικής ποίησης*, Θεσσαλονίκη 2018, σσ. 18, 25, 27.

[2] *Στο ίδιο*, σ. 35.

[3] *Στο ίδιο*, σσ. 36, 37, 51, 166.

[4] Κωνσταντίνος Φλώρος, *Η ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του Μεσαίωνα*, (μετάφραση: Κων. Κακαβελάκης), Θεσσαλονίκη 1998, σσ. 114 - 115.

[5] Γρηγόριος Θ. Στάθης, «Ἱστορία καὶ παρουσίαση τῆς ἐκφωνητικῆς σημειογραφίας», *Συμβολή στη Μνήμη του Γεωργίου Στ. Αμαργιανάκη (1936 - 2003) - Μελέτες και κείμενα συναδέλφων και μαθητών του*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών - Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2013, σσ. 331-334 & 340-341.

όσους δεν είχαν ελληνικές καταβολές ή εκπαίδευση να συμμετέχουν στον ελληνικό πολιτισμό και την παιδεία, και κατά δεύτερον να στηριχθεί και στον χώρο και χρόνο δράσης τους, δηλαδή την Εγγύς και Μέση Ανατολή. «Διὰ τοῦτο καὶ οἱ τὰ ἅγια εὐαγγέλια μανθάνοντες μυοῦνται πρῶτον τοὺς τόνους· ὀξεῖαν, καὶ συρματικήν (δηλ. περισπωμένη), καὶ βαρεῖαν καὶ τελεῖαν ἐκπαιδευόμενοι»[6], θα γράψει ο Στέφανος ο Βυζάντιος έναν αιώνα αργότερα.

Από αυτό το χρονικό σημείο, που σημαίνει τον 6ο μ.Χ. αιώνα, μπορούμε να κάνουμε λόγο και για τη σταδιακή εμφάνιση μιας γραφής που χρησιμοποιείται αποκλειστικά για αυτήν την χρήση, της εμμελούς απαγγελίας. «Ως Εκφωνητική Σημειογραφία, ορίζει η Μ. Αλεξάνδρου ότι, είναι γνωστή σήμερα στη Βυζαντινομουσικολογία ένας ειδικός τύπος ελληνικής παρασημαντικής, η οποία ρυθμίζει την Εμμελή Απαγγελία αγιογραφικών κειμένων»[7]. Η εκφωνητική σημειογραφία χρησιμοποιεί σημάδια στην αρχή και το τέλος φράσεων, δηλώνοντας κάποια διάθεση κίνησης της φωνής, όχι μάλλον κατ' ακρίβειαν, αλλά κατά μία γενική προσέγγιση. Η παρουσία τους, λοιπόν, άνω, κάτω ή και στο μέσο του αγιογραφικού κειμένου καθορίζει την ύπαρξη τους σε ζεύγη. Δεν είναι τυχαίο ότι πολλά από τα εκφωνητικά αυτά σημάδια είναι αρκετά οικεία ακόμα και στην εποχή μας, είτε λόγω του προσωδιακού συστήματος τονισμού που για δύο χιλιετίες χρησιμοποιεί η ελληνική γλώσσα, είτε λόγω του δανεισμού των συμβόλων στην Ψαλτική Τέχνη, πολλά εκ των οποίων βρίσκονται και στη Νέα Μέθοδο. Ενδεικτικά μπορεί να γίνει αναφορά στην οξεία, τη βαρεία, τη συρματική (οξυβαρεία ή περισπωμένη, την απόστροφο, την τελεία (ή σταυρό).

Για αυτήν την ειδική σημειογραφία ο Γρ. Στάθης προτείνει έναν αναλυτικό χωρισμό αναλογικά προς την ανθρώπινη γέννηση, ακμή και παρακμή[8]. Ειδικότερα, σύμφωνα με τα ευρήματα και τον

---

[6] Στέφανος Βυζάντιος, «Σχόλια Στεφάνου εις την Ρητορικήν Αριστοτέλους», *Anecdota Graeca e codd. manuscriptis - Bibliothecae Regiae Parisiensis*, vol. 1, MCCCXXXIX (1839), σ. 301.

[7] Μαρία Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής*, Αθήνα - Ψηφιακό Αποθετήριο Κάλλιππος 2017, σ. 176.

[8] Γρηγόριος Στάθης, «Ο Πραξαπόστολος, χειρόγραφο 55 της Ιεράς Μονής Λειμώνος, και η εκφωνητική σημειογραφία», *Πρακτικά Συνεδρίου, Μονή Λειμώνος, 27-30 Σεπτεμβρίου 2001* , Αθήνα 2009, σ. 143.

τρόπο χρήσης των σημαδιών, θεωρεί πως το «νηπιακό» στάδιο μπορεί να τοποθετηθεί χρονικά μεταξύ 4ου και 8ου αιώνων. Ακολούθως από τον 8ο έως και τον 10ο αιώνα μπορεί να γίνει λόγος για ένα στάδιο ανάπτυξης και κατά τους επόμενους δύο αιώνες ένα στάδιο πλήρους ακμής. Έπεται το στάδιο της παρακμής από τον 12ο έως τον πρώιμο 14ο αιώνα και ολοκληρώνεται η ζωή της ιδιόμορφης αυτής σημειογραφίας κατά τους 14ο και 15ο αιώνα, όταν και πέφτει σταδιακά σε αχρησία για διάφορους λόγους. Αυτοί θα μπορούσαν ίσως να σχετίζονται με τη γενική σταδιακή παρακμή της Ανατολικής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας μέχρι την πτώση της ή ίσως και την έλευση του χαρτιού και της τυπογραφίας (ας μη ξεχνάμε το πόσο επηρέασε και τη Νέα Μέθοδο με την αποτύπωση των μαρτυριών ή της οξείας). Σε κάθε περίπτωση δεν μπορούμε να υιοθετήσουμε την άποψη πως η Εκφωνητική Τέχνη έπαψε να υφίσταται με την μη καταγραφή της, αφού πρόκειται για μία Τέχνη που κατά βάση στηριζόταν στην προφορική εκμάθηση -καθώς ήταν αδιαστηματική- και επιπλέον ίσως η ανάγκη της καταγραφής της να μην την ήταν απαραίτητη, λόγω της σχεδόν αμιγούς ελληνοτραφούς βάσης στην οποία απευθυνόταν.

Από την άλλη, υπάρχει και η τριμερής διαίρεση των περιόδων της εκφωνητικής σημειογραφίας από τον C. Høeg και την S. Engberg, που αφορά την πιο εξελιγμένη μορφή της. Ως εκ τούτου αφορά τους αιώνες από τον 9ο έως τον 15ο και δεν είναι μάλλον ιδανική περίπτωση να τη συμβουλευτούμε παρακάτω[9].

Λιγότερο ή περισσότερο τα παραπάνω ιστορικά είναι γνωστά αλλά απαραίτητα για τη σύνδεση με μία άλλη ιστορία που ξεκίνησε πριν λίγους μήνες. Κάνοντας κάποια προσκυνηματική επίσκεψη στα Άγια Μετέωρα έτυχε να δω στις προθήκες του σκευοφυλακίου της Ιεράς Μονής Αγίου Στεφάνου κάποια σπαράγματα ενός χειρογράφου με τα σημάδια αυτής της εκφωνητικής σημειογραφίας[10].

[9] Μαρία Αλεξάνδρου, *ό.π.*, σ. 180.

[10] Στο σημείο αυτό οφείλω να ευχαριστήσω την αδελφότητα της Μονής Αγίου Στεφάνου Μετεώρων για την άδεια που μου παρείχαν για να δω, να φωτογραφήσω και να παρουσιάσω το χειρόγραφο· εξαιρέτως δε την μοναχή Προδρόμη για την συνεννόηση και την μοναχή Αγάθη για τη βοήθειά της ως υπεύθυνη του χειρόγραφου πλούτου της Μονής.

Επρόκειτο για σπαράγματα κάποιου περγαμηνού κώδικα, ο οποίος έχει χρονολογηθεί στον 6ο αιώνα, δηλαδή τη «νηπιακή περίοδο» εξέλιξης της σημειογραφίας. Πιο συγκεκριμένα, ο ερευνητής Δ. Σοφιανός σε εισήγησή του για τα μετεωρητικά χειρόγραφα αναφέρει πώς μπορεί να κατανεμηθεί στην κορυφή μιας νοητής χρονολογικής πυραμίδας των αρχαιότερων χειρογράφων των Μετεώρων μεταξύ 6ου και 7ου αιώνα[11]. Παράλληλα, προσθέτει πως παλαιότερα φυλασσόταν στη Μονή της Αγίας Τριάδος, το κοντινότερο μοναστήρι στον Άγιο Στέφανο. Υπογραμμίζει πως περιέχει αποσπάσματα από το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο σε μεγαλογράμματη γραφή, χωρίς όμως να περιγράψει το είδος αυτής της μεγαλογράμματης γραφής ή την ύπαρξη εκφωνητικών σημαδιών. Τέλος, δικαιολογεί τα διάτρητα σημεία με την παρατήρηση πως υπήρξε μέρος στάχωσης ετέρου χειρόγραφου κώδικα.

Προσεγγίζοντας κάποιος επισταμένως τα περγαμηνά σπαράγματα, μπορεί να αντιληφθεί ότι αποτελούν μέρος ευαγγελισταρίου, αφού δηλώνονται οι ημέρες-περίοδοι λειτουργικής χρήσης (π.χ. οι λειτουργικές ενδείξεις για το Σάββατο της ΙΑ΄ Εβδομάδος της περιόδου του Ευαγγελιστού Ματθαίου). Στην ουσία είναι μέρη δύο περγαμηνών φύλλων, εκ των οποίων το μέγεθος του μεγαλύτερου φύλλου είναι 24x20 εκατοστά, ενώ το μικρότερο είναι μόλις το ήμισυ περίπου. Τα δύο αυτά φύλλα δέχονται το κείμενο σε αμφότερες τις πλευρές τους, πρόσθια και οπίσθια, σε δύο σελίδες. Ο ευαγγελικός λόγος είναι γραμμένος με μεγαλογράμματη οξυκόρυφη όρθια γραφή με μαύρη μελάνη, ενώ τα εκφωνητικά σημάδια με άλλη, μάλλον, γραφίδα και ερυθρή μελάνη. Αξίζει να σημειωθεί πως υπάρχει σχετική πρόβλεψη για την καταγραφή του ευαγγελικού λόγου με την ύπαρξη χαρακώσεων, το διάστιχο των οποίων είναι επαρκές για την εικασία πως υπήρχε αντίστοιχη πρόβλεψη και για την καταγραφή των σημείων εκφώνησης.

Όσον αφορά στην εκφωνητική σημειογραφία τους, είναι αρκετά πυκνή και με ερυθρή, όπως παρατηρήθηκε, μελάνη, κάτι που δεν είναι αρκετά ταιριαστό με την προτεινόμενη χρονολόγηση των

[11] Δημήτριος Σοφιανός, «Τὰ χειρόγραφα τῶν Μετεώρων, Ἱστορικὴ ἐπισκόπηση – Γενικὴ θεώρηση», *Τρικαλινά. Ετήσιο Φιλολογικό Ιστορικό Λαογραφικό Λογοτεχνικό Περιοδικό Σύγγραμμα*, τόμος 8ος (Πρακτικά 1ου Συμποσίου Τρικαλινών Σπουδών, Τρίκαλα - Καλαμπάκα - Μετέωρα, 6-8/11/1987), Τρίκαλα 1988, σ. 64.

σπαραγμάτων, όπως και η πρόνοια για την καταγραφή τους. Ο C. Høeg[12] και η S. Engberg[13] θεωρούν ότι τα παλαιότερα δείγματα της σημειογραφίας είναι καταγεγραμμένα με την ίδια μελάνη που είναι γραμμένο και το αγιογραφικό κείμενο. Επίσης, πρέπει να τονιστεί ότι όλες οι μουσικορητορικές φράσεις-ενότητες, τα λεγόμενα κώλα, εμφανίζουν σημάδια σε ζεύγη αλλά δεν απουσιάζει η «ελευθερία» σχηματισμού ζευγαριών, κάτι που χαρακτηρίζει τις πρώιμες φάσεις της σημειογραφίας.

Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η χρήση του ζεύγους του «κεντήματος μετά αποστρόφου και οξείας», πρόδρομο, πιθανώς να υπέθετε κάποιος, του ζεύγους του «απ᾽ έσω-έξω», όπως εμφανίζεται στην περίοδο της ακμής της σημειογραφίας. Από την άλλη, όμως, αν παρατηρήσουμε και το κείμενο βλέπουμε ότι πρόκειται για μία ερώτηση: «*Εἰ ἔξεστιν ἀνθρώπῳ ἀπολῦσαι τὴν γυναῖκα αὐτοῦ κατὰ πᾶσαν αἰτίαν;*» (*Μτθ.* ιθ΄, 3). Άραγε, μήπως βρισκόμαστε μπροστά σε μία περίπτωση, όπου πέρα από τα εκφωνητικά σημάδια σημειώνεται με κόκκινη μελάνη και τα σημείο στίξης του ερωτηματικού; Και δεν είναι το μοναδικό αφού η απάντηση του Κυρίου έρχεται με μία δεύτερη ερώτηση: «*Οὐκ ἀνέγνωτε ὅτι ὁ ποιήσας ἀπ᾽ ἀρχῆς ἄρσεν καὶ θῆλυ ἐποίησεν αὐτούς καὶ εἶπεν, ἕνεκεν τούτου καταλείψει ἄνθρωπος τὸν πατέρα αὐτοῦ καὶ τὴν μητέρα καὶ κολληθήσεται τῇ γυναικὶ αὐτοῦ, καὶ ἔσονται οἱ δύο εἰς σάρκα μίαν;*» (*Μτθ.* ιθ΄, 4-5). Στο πρώτο κώλον, λοιπόν, εντοπίζεται η χρήση του ίδιου σημείου και οξείας στην αρχή και το τέλος του, όπως μπορεί να διαπιστώσει κάποιος μελετώντας το χειρόγραφο. Παρόμοιος συνδυασμός είναι και εκείνος που σημειώνεται περίπου ως «υπόκρισις εκ τριών» με την κατώτερη απόστροφο εντονότερη και εκτεταμένη. Αυτό που αρχικά είκαζα ήταν πως επρόκειτο για χρήση του ερωτηματικού με κόκκινη μελάνη για δοθεί εντονότερα έμφαση στην ερώτηση. Αυτό, όμως, που πραγματικά σημειώνεται είναι μία πρώιμη μορφή της «υπόκρισης» είτε εκ δύο με «οξεία» στο τέλος της φράσης, είτε εκ τριών, που η χρήση της ως σημάδι πολλές φορές σχετίζεται με τις ερωτήσεις, όπως διαπιστώνεται

[12] Carsten Høeg, *La notation ekphonétique*, Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia I, fasc. 2, Copenhague 1935, σ. 75.

[13] Sysse Gudrun Engberg, "Greek Ekphonetic Notation: The Classical and the Preclassical Systems", *Palaeobyzantine Notations: A Reconsideration of the Source Material*, Hernen 1995, σσ. 38-39.

και αλλού. Τέλος, με προσεκτική παρατήρηση είναι δυνατόν να εντοπιστεί και η σχέση «αποστρόφου και τελείας» εμπλουτισμένη με ένα «σύνεμβα» (ή αλλιώς πιο οικεία σε εμάς «υφέν»), που κατά την S. Engberg απαντάται «κανονικά» σε Προφητολόγια[14].

Οι παραπάνω περιπτώσεις δεν είναι συνηθισμένες και σίγουρα δεν ανήκουν στην εποχή κατά την οποία έχει αποκρυσταλλωθεί η εκφωνητική σημειογραφία, όπως εκτίθενται σε σχετική ανακοίνωση από την ίδια ερευνήτρια, την S. Engberg[15], ή όπως καταγράφονται, για παράδειγμα, στις διάφορες λίστες σημαδιών και τις διδακτικές περικοπές (περικοπές με εκφωνητικά σημάδια και εξήγηση σε παλαιοβυζαντινή παρασημαντική) που σώζονται -ενδεικτικά θα παραπέμψω- και στους σιναϊτικούς κώδικες, Sinaiticus gr. 213, φ. 116β & Sinaiticus gr. 8, φ. 303α. Όλα τα παραπάνω παραπέμπουν σε μία κατάσταση αναζήτησης και πειραματισμού, μιας και σε μεταγενέστερα χειρόγραφα δε σώζονται αντίστοιχες περιπτώσεις.

Αντιθέτως, όμως, υπάρχουν και συνδυασμοί που ανήκουν στην περίοδο πλήρους ακμής, δηλαδή από τον 10ο έως τον 12ο αιώνα. Ειδικότερα, ψάχνοντας στο μεγαλύτερο φύλλο, όπου είναι δυνατόν, λόγω της μερικής καταστροφής εξαιτίας της στάχωσης και του αμείλικτου χρόνου, εντοπίζεται ο συνδυασμός των «καθιστών» σε φράσεις που προετοιμάζουν τον ακροατή για τον ευδύ λόγο (π.χ. *λέγων· θαρσεῖτε· ἐγώ εἰμι μὴ φοβεῖσθε*). Μεταξύ άλλων εντοπίζονται οι «βαρείαι», η «οξεία προς οξεία», η «συρματική και τελεία», η «οξεία και τελεία», η «παρακλητική και τελεία» αλλά και τα ανολοκλήρωτα ζεύγη -λόγω φθορών- η «υπόκρισις εκ τριών» και μία «κρεμαστή». Αξίζει να αναφερθεί ότι δεν συναντώνται διπλά σημάδια, κατά πάσα πιθανότητα εξ αιτίας της απουσίας του τέλους κάποιας περικοπής.

Όλα τα παραπάνω δεν θα μπορούσαν μόνα τους να αποτελούν ισχυρή χρονολογική τεκμηρίωση. Ωστόσο, σίγουρα παραπέμπουν σε μία ενδιάμεση κατάσταση, δηλαδή μία χρονική περίοδο όπου η σημειογραφία συστηματοποιείται, αλλά δεν είναι τελειοποιημένη. Επομένως, μάλλον μας οδηγούν να το κατατάξουμε στην περίοδο ακμής, πιθανόν μεταξύ 8ου και 10ου αιώνα.

[14] *Στο ίδιο*, σ. 35.
[15] *Στο ίδιο*, σσ. 34-36.

Για να είναι βεβαιότερο αυτό το συμπέρασμα, προσπάθησα να προχωρήσω σε σύγκριση με ένα από τα παλαιότερα ευαγγελιστάρια με εκφωνητική σημειογραφία του Αγίου Όρους. Τον τελευταίο χρόνο (2023-2024) με τη σύμφωνη γνώμη και ευλογία των πατέρων πολλών Μονών έχουμε προχωρήσει στην προσπάθεια καταλογογράφησης των Εκφωνητικών Χειρογράφων της αθωνικής χερσονήσου εντοπίζοντας σημαντικά στοιχεία. Εξετάζοντας, λοιπόν, κάποιος τα μετεωρητικά σπαράγματα του Ευαγγελισταρίου της Μονής του Αγίου Στεφάνου, εύκολα μπορεί να βρει ομοιότητες με αγιορειτικά χειρόγραφα, με χαρακτηριστικότερο ίσως τον Κώδικα 95 της Μονής Καρακάλλου του Αγίου Όρους.

Πρόκειται, για ένα Ευαγγελιστάριο του 9ου αιώνα σε πλήρη μορφή με ελάχιστες φθορές και πλείστες ομοιότητες με τα εξεταζόμενα σπαράγματα. Αρχικά, ο ευαγγελικός λόγος είναι κεφαλαιογράμματος με σκούρα καφέ μελάνη. Η γραφή επίσης είναι οξυκόρυφη όρθια με εμφανείς ομοιότητες των γραμμάτων στις προεκτάσεις των κεραιών. Ομοιότητες παρατηρούνται και στη χρήση της σημειογραφίας, η οποία σημειώνεται με έντονη κόκκινη μελάνη. Τα ζεύγη των σημαδιών παρουσιάζονται πυκνά, σε όλα τα κώλα, με σταθερή μορφή και συγκεκριμένους συνδυασμούς, κάτι που καθιστά τον κώδικα κατά τι νεώτερο από τα σπαράγματα των Μετεώρων. Επίσης, ο συγκεκριμένος κώδικας μπορεί να διαλύσει κάθε ίχνος απορίας που αφορά στην περίπτωση των «υποκρίσεων» στις ερωτήσεις, αφού στην ίδια περικοπή, στο ίδιο κώλον συναντάται η χρήση των υποκρίσεων με τη μορφή που έχουν στην περίοδο ακμής της σημειογραφίας ή αλλιώς, όπως θα λέγαμε, στο κλασικό σύστημα.

Παρόμοιο Ευαγγελιστάριο της ίδιας εποχής είναι και το Codex Venetus Marcianus gr. 12[16]. Τα γνωρίσματα και ως προς την γραφή αλλά και ως προς την εκφωνητική σημειογραφία είναι κοινά με τα προανεφερθέντα. (Δυστυχώς, λόγω πνευματικών δικαιωμάτων δεν έχω τη δυνατότητα να σας παρουσιάσω κάποια σχετική εικόνα. Ωστόσο, μπορείτε να προστρέξετε στο έργο της καθηγήτριας Μ. Αλεξάνδρου *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής* που βρίσκεται αναρτημένο στο Ψηφιακό Αποθετήριο «Κάλλιππος», για να μπορείτε να επιβεβαιώσετε τα ανωτέρω.)

[16] Μαρία Αλεξάνδρου, *ό.π.*, σ. 129.

Μπορούν όλα αυτά τα στοιχεία να μας βοηθήσουν να καταλήξουμε κάπου; Εν πρώτοις, η μεγαλογράμματη οξυκόρυφη γραφή, είτε πλάγια είτε όρθια, συναντάται μεταξύ των 5ου και 9ου αιώνων, κατά τον Ευθύμιο Λίτσα[17]. Άρα, έχουμε με αυτό το δεδομένο ένα πρώτο μεγάλο χρονικό πλαίσιο τοποθέτησης. Κατά δεύτερον και σχετικά με τη σημειογραφία, στα μετεωρητικά σπαράγματα μπορούμε να πούμε ότι σίγουρα δε μοιάζει βέβαιη και σταθεροποιημένη. Παρά το γεγονός πώς έχουμε ένα τόσο μικρό δείγμα, μπορούμε να σταθούμε στο ότι δεν παρουσιάζει όλα τα στοιχεία της πλήρους ακμής της σημειογραφίας αλλά ούτε και τις ακαθόριστες σχέσεις των πρώτων αιώνων της ύπαρξής της, όπως καταγράφονται στις μελέτες των ερευνητών της. Το σημείο μεταφοράς από το «νηπιακό» στάδιο στο στάδιο «ανάπτυξης» είναι ο 8ος αιώνας. Επομένως, θα πρέπει να επαναπροσδιορίσουμε τον χρόνο γραφής τους και να πούμε ότι πιθανώς χρονολογούνται στον 8ο αιώνα, μιας και παρουσιάζεται μία ανάμειξη στοιχείων δύο διαφορετικών φάσεων-περιόδων. Και μοιάζει να είναι κάτι το εξαιρετικό, αν θυμηθούμε πως πρόκειται για τον αιώνα της εικονομαχικής έριδας.

Το βασικό, βέβαια, συμπέρασμα-πρόκληση για την ακαδημαϊκή και την εν γένει ερευνητική κοινότητα είναι ένα κάλεσμα για να προσπέσουμε σε κάτι εξαίσιο· τη «μητέρα» των μουσικών σημειογραφιών, όπως εύστοχα σημειώνει ο μεγάλος μουσικολόγος Κ. Φλώρος[18]. Για αυτόν τον λόγο, ξεκινήσαμε, όπως προαναφέρθηκε, αυτή την προσπάθεια μελέτης και καταλογογράφησης των εκφωνητικών χειρογράφων του Αγιώνυμου Όρους. Μέσω αυτής αρχικά, είναι δυνατή η απόδειξη προφορικών παραδόσεων όπως η γεωργιανή, η μαζορητική, η κοπτική αλλά και η λατινική, που σε μεγάλο βαθμό συμβάδιζε με την ανατολική μέχρι ένα σημείο· ένα σημείο κατά το οποίο η εκφωνητική σημειογραφία βρίσκεται στην πιο ώριμη εκδοχή της,

[17] Ευθύμιος Λίτσας, *Σύντομη εισαγωγή στην Ελληνική Παλαιογραφία και Κωδικολογία - Τεύχος 2ο - Πίνακες με επιλεγμένα δείγματα γραφής και σχόλια*, Θεσσαλονίκη 2001, σσ. 38-39.

[18] Constantin Floros, *The Origins of Western Notation - Reviced and Translated by Neil Moran, with a report on "the reception of the Universale neumenkunde, 1970-2010"*, σσ. 240-243. Manana Andriadze, "Chanting in the Context of Georgian Christian Culture", *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest*, vol. 20, Bucharest 2014, σ. 190. Κωνσταντίνος Φλώρος, *ό.π.*, σ. 114.

στο ζενίθ της. Επιπλέον, μπορεί με μεγαλύτερη ευκολία να μελετηθεί η πορεία της εκφωνητικής τέχνης, όχι μόνο σημειογραφικά αλλά και απαγγελτικά. Συν τοις άλλοις, υπάρχει η δυνατότητα να μελετηθεί η ταύτιση γραφέων ή σκριπτορίων αλλά και η σχέση της Κωνσταντινούπολης με άλλα σημεία της Αυτοκρατορίας σε επίπεδο επάλληλων μουσικών ή λειτουργικών παραδόσεων. Τέλος, η συγκριτική μελέτη χειρογράφων κάθετα (οι ίδιες περικοπές σε βάθος χρόνου) ή οριζόντια (οι ίδιες περικοπές από διαφορετικά λεξιονάρια) με την προφορική παράδοση, όπως αποτυπώνεται από την πρώτη έκδοση της νέας μεθόδου του Άντον Παν ή από τις πρώτες ηχητικές καταγραφές του Ιακώβου Ναυπλιώτου, μπορεί να δώσει πιθανές προοπτικές επίλυσης των προβλημάτων της σύγχρονης απαγγελίας, μιας και πλέον απέχουμε τόσο από την μελέτη όσο και από την κατανόηση της κοινής ελληνιστικής.

Ζούμε σε μία εποχή που οι νεώτερες γενιές απομακρύνονται από την «κοινή ελληνιστική» και τα νοήματα των λέξεων μοιάζουν ξένα, όπως έμοιαζαν ξένα και για εκείνους που υπηρετούσαν τη διακονία του λόγου και δεν είχαν μία απόλυτη εικόνα για τη σημασία των γεγραμμένων στην εποχή των Μεγάλων Πατέρων της Εκκλησίας και της εκφωνητικής σημειογραφίας. Ίσως να είναι ουτοπικό να κάνουμε λόγο για την αποκρυπτογράφηση της σημειογραφίας, ή ακόμα και παράλογο, αλλά ίσως μπορούμε να αξιοποιήσουμε τη «λογική» της, για τη σημερινή απαγγελία. Μια τέτοια προσπάθεια μπορεί να ανοίξει ένα νέο, διαφορετικό ορίζοντα για τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουμε αυτήν τη σημειογραφία.

Angelos Sefkas

The importance of the cataloging of ekphonetic manuscripts, as recommended by the fragments of Meteora

During a recent visit to the Holy Monastery of Saint Stefanos in Meteora, I was particularly struck by the existence of a fragment of an evangelical passage in which the ekphonetic neumes are evident. Of course, the existence of the ekphonetic neumes was not in itself a surprise. The real surprise, however, was its titling as a

"6th century parchment fragment with large-lettered script". More specifically, it is a case of a manuscript fragment of a gospel with a large-lettered sharp-edged upright script and with an ekphonetic notation. According to Professor Gregorios Stathis, "the duration of ekphonetic notation extends over eight centuries, from the eighth to the fifth century, or a millennium if we go back to the fifth century and the first clear but complete examples of the marking of readings with ekphonetic signs". However, in this case, the samples are not "sparse" but appear by music-rhetorical section in red ink and the similarities with other examples of 8th, 9th and 10th century ekphonetic manuscripts are evident. Therefore, the question easily arises: is this indeed a case of a 6th century manuscript (perhaps the earliest or one of them) or does it need further study and a more correct chronological placement?

Μιχαὴλ Στρουμπάκης

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ Ι. ΣΚΗΤΗΣ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΠΑΤΕΡΩΝ ΤΗΣ ΧΙΟΥ ΣΥΝΟΠΤΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ[1]

Στὶς πευκόφυτες κλιτύες τοῦ Προβατείου Ὄρους, ἀπ' ὅπου ἀγναντεύει κανεὶς τὸ περίφημο βυζαντινὸ μοναστήρι τῆς Ἱερᾶς Νέας Μονῆς[2], μὲ τὸ βλέμμα νὰ φτάνει μέχρι καὶ τὰ κατ' ἀντικρὺ ἁγιασμένα μικρασιατικὰ παράλια, στέκει μὲ ὁσιακὴ καρτερικότητα, σκαρφαλωμένη στὰ γκρίζα βράχια ἡ Ἱερὰ Σκήτη τῶν Ἁγίων Πατέρων[3]. Ἐκεῖ, στὸ σπήλαιο, οἱ μετέπειτα ἱδρυτὲς τῆς Νέας Μονῆς Νικήτας, Ἰωάννης καὶ Ἰωσήφ, ἀσκήτευαν μέχρι τὸ ὅραμα νὰ τοὺς ὁδηγήσει στὸ νέο τόπο. Μετὰ τὴν ἵδρυση τῆς Νέας Μονῆς δὲν γνωρίζουμε ἂν ἡ σκήτη ὑπῆρξε πόλος ἕλξης νέων ἀσκητῶν, τοὐλάχιστον μέχρι τὸ ἔτος 1570, ὅταν ὁ ἐκ Κρήτης ἱερομόναχος καὶ ζωγράφος Ἱερεμίας, καταφυγῶν στὴ Χίο, προσέγγισε τοὺς Νεαμονίτες πατέρες καὶ τοὺς ἐζήτησε νὰ τοῦ παραχωρήσουν ἕνα ἡσυχαστήριο γιὰ νὰ ἀφιερωθεῖ στὸ Θεό. Οἱ Νεαμονίτες

[1] Ἡ παροῦσα ἐργασία δὲν θὰ μποροῦσε νὰ πραγματοποιηθεῖ χωρὶς τὴ συμβολὴ τοῦ μακαριστοῦ Γέροντος τῆς Σκήτης Ἱερομονάχου Ἀμβροσίου († 2014), ὁ ὁποῖος, ἔπειτα ἀπὸ συνεννόηση, μᾶς ἐπέτρεψε τὴ μελέτη καὶ φωτογράφιση τοῦ ὑλικοῦ ποὺ παρουσιάζεται ἐδῶ. Ἂς εἶναι ἡ μνήμη του αἰωνία.

[2] Γιὰ τὴν Ἱ. Νέα Μονὴ τῆς Χίου, βλ. αἴφνης Πόπη Χαλκιᾶ-Στεφάνου, *Τὰ Μοναστήρια τῆς Χίου*, Ἑπτάλοφος Α.Β.Ε.Ε., Ἀθήνα, 2003, σσ. 24-62, ὅπου (σ. 62) καὶ ἐκτεταμένη βιβλιογραφία.

[3] Γιὰ τὴν Ἱ. Σκήτη τῶν Ἁγίων Πατέρων, βλ. Ἰωάννης Ἀνδρεάδης (Ἀρχιμ.), *Ἱστορία τῆς ἐν Χίῳ Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας*, τ. 1, Ἀδελφοὶ Γ. Βλάσση, Χίος, 1996, σσ. 328-333. Χαλκιᾶ-Στεφάνου, *ὅ.π.*, σσ. 5-23, ὅπου (σ. 23) καὶ ἐκτεταμένη βιβλιογραφία. Νεότερα στοιχεῖα γιὰ τὴ Σκήτη, βλ. Ἀνδρέας Μιχαηλίδης, «Ἕνας καλόγερος...στὸ Νοσοκομεῖο τῶν Τούρκων», *Ἀλήθεια*, 15 Νοέμβριος 2023, https://www.alithia.gr/politismos/enas-kalogeros-sto-nosokomeio-ton-toyrkon-1912. Ἀνδρέας Μιχαηλίδης, «Οἱ ἀνακαινιστικὲς ἰδέες τῆς Ἑσπερίας καὶ ἡ ὑποδοχή τους ἀπὸ τοὺς ἐκκλησιαστικοὺς παράγοντες στὸ νησὶ τῆς Χίου κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα», *Καμπάνες* (2024), σσ. 38-47.

πατέρες τοῦ παραχώρησαν τὸ σπήλαιο, ὅπου καὶ ἐμόνασε. Ὁ Ἱερεμίας ἐκαλλώπισε τὸ μέρος, ἔκτισε κελλιὰ καὶ καλλιέργησε τὴ βουνώδη ἔκταση. Ἡ Σκήτη μνημονεύεται καὶ ἀργότερα, κατὰ τὸ 1700, ἡ σημερινή της, ὅμως μορφὴ ὀφείλεται ἀφετηριακῶς στὸν ὅσιο Παχώμιο, ποὺ καταγόταν ἀπὸ τὸ χωρίον Ἐλάτα τῆς Χίου. Ὁ Παχώμιος, κατὰ κόσμον Παναγιώτης Ἀρελλᾶς, γεννήθηκε τὸ 1840. Ἔπειτα ἀπὸ διάφορες περιπέτειες, ἐκάρη μοναχὸς στὴν ἱερὰ μονὴ τοῦ Ἁγίου Σάββα στὰ Ἱεροσόλυμα. Ἀφοῦ παρέμεινε γιὰ λίγο διάστημα ἐκεῖ, ἐπέστρεψε στὴ Χίο τὸ 1868 καὶ μὲ δύο ἀκόμη μοναχοὺς ἐνοικίασε ἀπὸ τὴ Νέα Μονὴ τὸ σπήλαιο καὶ ὅ,τι ἄλλο ὑπῆρχε γύρω ἀπ' αὐτὸ καὶ ἀνέκτισε τὴ Σκήτη, προσελκύοντας καὶ ἄλλους μοναχούς, ἀνεγείροντας καὶ ὅ,τι ἄλλο χρειαζόταν γιὰ τὴν κοινοβιακὴ ζωή: ἱερὸ Ναό, τράπεζα, ξενῶνα, βιβλιοθήκη, βιβλιοδετεῖο, σιδηρουργεῖο, ξυλουργεῖο, ἀποστακτήριο γιὰ τὴν παραγωγὴ οὔζου καὶ ἄλλα. Ἕνα νεώτερο μέρος τῆς Σκήτης ἀνηγέρθη ἐσχάτως κατὰ τὴ διαρρεύσασα εἰκοσαετία, μερίμνῃ τοῦ μακαριστοῦ Δικαίου τῆς Σκήτης Ἱερομονάχου Ἀμβροσίου, ὁ ὁποῖος καὶ μᾶς ἐπέτρεψε νὰ προσεγγίσουμε τὴ βιβλιοθήκη καὶ νὰ καταγράψουμε τὸ πλούσιο ὑλικό της.

Θέμα τῆς παρούσας ἐργασίας ἀποτελεῖ ἡ συνοπτικὴ παρουσίαση τῆς μουσικῆς βιβλιοθήκης τῆς ἱερᾶς Σκήτης τῶν Ἁγίων Πατέρων, κτητόρων τῆς Νέας Μονῆς Νικήτα καὶ Ἰωάννη καὶ Ἰωσήφ, ἤτοι τὰ μουσικὰ χειρόγραφα καὶ ἔντυπα ποὺ ἀποθησαυρίζονται στὴ Σκήτη. Ἡ ἐπιλογὴ τοῦ θέματος ἔγινε γιὰ δύο λόγους. Ὁ πρῶτος εἶναι ἡ ἀπότιση φόρου τιμῆς καὶ ἀγαπητικῆς μνήμης στὸν ἀείμνηστο ἀδελφὸ καὶ συνάδελφο Δημήτρη, ὁ ὁποῖος περιέτρεξε καὶ μελέτησε τὶς βιβλιοθῆκες τῆς μοναστικῆς πολιτείας τοῦ Σινᾶ, καὶ τοῦ πατριαρχείου Ἱεροσολύμων, περιδιαβαίνων ἐρήμους καὶ ὄρη, ὡς *«στρουθίον μονάζον ἐπὶ δώματος»* (*Ψαλμ.* 101), γιὰ νὰ μᾶς πλουτίσει μὲ τὸ περιεχόμενο τῶν χειρογράφων καὶ νὰ μᾶς χαρίσει τὸ μέλι ποὺ καὶ ὁ ἴδιος ἔδρεψε κατὰ τὴ μελέτη τους. Ὁ δεύτερος λόγος σχετίζεται μὲ τὴ χρονικὴ ἀφετηρία τῆς μελέτης τοῦ παρουσιαζομένου μουσικοῦ ὑλικοῦ. Ἡ μελέτη αὐτοῦ ξεκίνησε ἀπὸ εἰκοσιπενταετίας, χρονικὴ συγκυρία κατὰ τὴν ὁποία ὁ μακαριστὸς Δημήτρης μὲ ἀξίους συναδέλφους ὑπὸ τὴν καθοδήγηση τοῦ Καθηγητῆ Γρηγορίου Στάθη, ἤδη εἶχαν ἤδη ξεκινήσει τὸ ταξίδι τῆς μελέτης τῶν χειρογράφων καὶ τῆς καταλογογράφησής τους, ἐγκαινιάζοντας ἕνα πρότυπο γιὰ τὸν γράφοντα καὶ γιὰ πολλοὺς ἄλλους. Εἶναι βέβαιο ὅτι οἱ κόποι δὲν πῆγαν χαμένοι, καθὼς ὁ χρόνος

ἀπέδειξε ὅτι, ὅταν παρουσιάζονται εὐκαιρίες καταγραφῆς ὑλικοῦ, δὲν χωρεῖ οὔτε ἀναμονὴ οὔτε χρονοτριβή.

Ἡ φωτογράφηση καὶ καταλογογράφηση τοῦ ὑλικοῦ πραγματοποιήθηκε σὲ τέσσερεις περιόδους. Κατὰ τὴν πρώτη περίοδο πραγματοποιήθηκε μία ἐπίσκεψη, στὶς 22-23/02/1999, καὶ περιελάμβανε τὴν πρώτη προσέγγιση καὶ γνωριμία μὲ τὸ ὑλικό. Τότε, πραγματοποιήθηκε ἡ φωτογράφιση ἑνὸς μέρους τοῦ ὑλικοῦ τῆς βιβλιοθήκης. Ἀκολούθησε μιὰ δεύτερη περίοδος, τὸ ἔτος 2001, μὲ δύο ἐπισκέψεις, κατὰ τοὺς μῆνες Αὔγουστο καὶ Νοέμβριο. Τότε, φωτογραφήθηκαν καὶ καταλογογραφήθηκαν τὰ ἔντυπα τῆς Σκήτης. Ἡ τρίτη περίοδος (μία ἐπίσκεψη τὸ Φθινόπωρο τοῦ 2002), συμπλήρωσε ἀρκετὰ κενὰ τόσο στὸν ἐντοπισμὸ νέου ὑλικοῦ ὅσο καὶ τὴ φωτογράφησή του. Ἡ τελευταία περίοδος πραγματοποιήθηκε τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 2004, ἔτος κατὰ τὸ ὁποῖο ἦταν καὶ ἡ τελευταία φορὰ ποὺ ἤλθαμε σ' ἐπαφὴ μὲ τὸ ὑλικὸ τῆς βιβλιοθήκης, χειρόγραφο καὶ ἔντυπο. Τότε, φωτογραφήθηκαν τὰ ὑπόλοιπα χειρόγραφα καὶ συμπληρώθηκε ὁ κατάλογος, ὅσον ἀφορᾶ τὸν πλήρη ἐντοπισμὸ τοῦ ὑλικοῦ[4].

Κατὰ τὶς ἐπισκέψεις μας στὴ Σκήτη, ἐντοπίσαμε στὴ βιβλιοθήκη της καὶ τὸ νεότερο καθολικό, τὸν ἱερὸ ναὸ τοῦ Τιμίου Σταυροῦ, ἕνα ἱκανὸ ἀριθμὸ χειρογράφων καὶ ἕνα ἀξιοσημείωτο ἀριθμὸ ἐντύπων. Ἀπὸ ἀριθμητικῆς ἀπόψεως ἐντοπίσαμε ἑπτὰ μουσικὰ χειρόγραφα, ἐκτεινόμενα χρονολογικὰ ἀπὸ τὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ ΙΗ΄ αἰῶνα (1784) ἕως καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ Κ΄ (1907), καὶ εἴκοσι τέσσερα μουσικὰ ἔντυπα μὲ παλαιότερο τὸ ἐμβληματικὸ καὶ σπάνιο *Δοξαστάριο* τοῦ Πέτρου Ἐφεσίου, ἔκδοση Βουκουρεστίου 1820 καὶ νεότερο, τὸ ἔντυπο *Ἐκκλησιαστικὴ Σάλπιγξ* Στυλιανοῦ Χουρμουζίου, Λευκωσία 1923.

[4] Πραγματοποιήθηκε σχεδὸν πλήρης καταγραφὴ τοῦ ὑλικοῦ ἐκτός, ὅμως, τῶν διαστάσεων τῶν χειρογράφων, καθὼς ὑπῆρχε ἡ πρόθεση τῆς ἀργότερον ἐπιστροφῆς στὴ βιβλιοθήκη πρὸς εἰδικότερη παλαιογραφικὴ μελέτη. Δυστυχῶς, οἱ προκύψασες συγκυρίες δὲν μᾶς ἐπέτρεψαν τὴν ἐκ νέου προσέγγιση τοῦ ὑλικοῦ. Ἐλπίζουμε ὅτι στὸ μέλλον θὰ ἔχουμε τὴν εὐκαιρία γιὰ τὴν ἀπρόσκοπτη μελέτη αὐτῆς τῆς κληρονομιᾶς.

Χειρόγραφα[5]

1) Τὸ σημαντικότερο, ἴσως, χειρόγραφο τῆς βιβλιοθήκης, ἀπὸ ἄποψης παλαιότητος καὶ σπουδαιότητος, εἶναι τὸ Δοξαστάριο τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου, γραμμένο ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Ἀθανασίου Δομεστίκου τοῦ Πελοποννησίου. Τὸ ἐν λόγῳ χειρόγραφο παρουσιάστηκε τὸ ἔτος 2003 στὸ Β΄ Συνέδριο τοῦ Ἱδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, ἡ δὲ πλήρης περιγραφή του μὲ τὰ ἁρμόδια σχόλια ἔχει δημοσιευτεῖ στὰ Πρακτικά[6]. Ἐδῶ παρατίθεται τὸ βιβλιογραφικὸ σημείωμα, προκειμένου νὰ δοθεῖ μία πληρέστερη εἰκόνα τῆς βιβλιοθήκης τῆς Σκήτης στὴν παροῦσα ἐργασία: *Ἐγράφη τὸ παρὸν μελῳδι | κώτατον στιχηράριον διὰ | χειρὸς ἐμοῦ Ἀθανασίου | Πελοποννησίου καὶ Δομεστί | χου τῆς τοῦ Χριστοῦ μεγάλης Ἐκκλησίας· ἐν ἔτει | ᾳψπδ῾ (1784), ἐν μηνὶ | δεκεμβρίου η΄ | Τέλος καὶ τῷ Θεῷ κλέος | τῇ δὲ Θεομήτορι δόξα.*

2) Συσταχωμένα τεύχη (13 μέρη στὸν ἀριθμὸ) διαφόρων γραφέων. *Ἔτος*: 1842-1906. *Ὑλικό*: Χάρτης. *φφ.* 233 (ἡμετέρα ἀρίθμηση). *Σημειογραφία*: Νέα Μέθοδος. *Γραφέας*: Διακρίνονται τέσσερεις γραφεῖς, ὁ Ἰγνάτιος Ψώρας Ἁγιοπατερίτης (ταυτοποίηση ἀπὸ παρένθετο κείμενο στὸ παρακάτω χειρόγραφο ὑπ' ἀριθμ. 3), ὁ Γιάγκος Καβάδας (πληροφορία ἀπὸ σημείωση ἐντὸς τοῦ χειρογράφου), ὁ Ἀντώνιος Μαλλέας (πληροφορία ἀπὸ σημείωση ἐντὸς τοῦ

[5] Νὰ σημειωθεῖ ὅτι κατὰ τὸ ἔτος 2014, ὁ Χῖος τὴν καταγωγὴ ἰατρὸς καὶ Βουλευτὴς κ. Ἀνδρέας Μιχαηλίδης ἐξεπόνησε ἕνα σημαντικὸ συνοπτικὸ κατάλογο (μέχρι τοῦδε ἀδημοσίευτο) τῶν χειρογράφων τῆς βιβλιοθήκης τῶν Ἁγίων Πατέρων, τὸν ὁποῖον εὐγενῶς μᾶς παραχώρησε γιὰ λόγους ταυτοποίησης τοῦ ὑλικοῦ, βλ. Ἀνδρέας Μιχαηλίδης, «Κατάλογος χειρογράφων Ἱ. Σκήτης Ἁγίων Πατέρων (Ἰούλιος-Αὔγουστος 2014)», Χίος, 2014. Εὐχαριστοῦμε θερμὰ τὸν κ. Ἀνδρέα Μιχαηλίδη γιὰ τὴν εὐγενική του παραχώρηση καὶ τὴν ὅλη συνεργασία. Νὰ σημειωθεῖ ἐπίσης ὅτι στὴν παροῦσα ἐργασία ἡ ἀρίθμηση ἀκολουθεῖ τὴν προϊοῦσα χρονολογικὴ σειρὰ τοῦ ὑλικοῦ, καὶ δὲν ἀντιστοιχίζεται μὲ τὴν ἀρίθμηση τοῦ Καταλόγου Μιχαηλίδη, οὔτε μὲ κάποια ἄλλη ἀρίθμηση Καταλόγου τῆς Ἱερᾶς Σκήτης. Τέλος, πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ἡ ἀναλυτικὴ καταλογογράφηση τῶν συνοπτικῶς παρουσιαζομένων χειρογράφων θὰ συμπεριληφθεῖ στὸν ἐκπονούμενο Β΄ τόμο τοῦ Περιγραφικοῦ Καταλόγου τῶν Μουσικῶν Χειρογράφων τῆς Χίου, μὲ εἰδικὸ περιεχόμενο τὰ χειρόγραφα τῶν Μονῶν, Σκήτεων, καὶ Ἐνοριῶν τῆς νήσου.

[6] Μιχαὴλ Στρουμπάκης, «Ἕκτο αὐτόγραφο Ἀθανασίου Δομεστίκου», στὸ *Πρακτικὰ Β΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ: Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης: Τὰ γένη καὶ εἴδη τῆς Βυζαντινῆς Ψαλτικῆς Μελοποιίας, Ἀθήνα 15-19 Ὀκτωβρίου 2003*, Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα, 2006, σσ. 503-511.

χειρογράφου), καὶ ἕνας ἀκόμη ἄγνωστος μέχρι τοῦδε ἀταύτιστος. *Στάχωση*: νεωτερικὴ (χαρτόνι ἐπενδυμένο μὲ βυσσινὶ δέρμα, ἐπάνω τοῦ ὁποίου ἔχει κολληθεῖ μαρμαρόκολλα). *Συνοπτικὴ περιγραφὴ περιεχομένου*: τὰ μέλη ποὺ καταχωρίζονται καλύπτουν μιὰ μεγάλη ποικιλία μελῶν ἑσπερινοῦ, ὄρθρου καὶ θ. λειτουργίας, παρεμβαλλομένων διαφόρων δοξαστικῶν τοῦ ἐνιαυτοῦ καὶ μελῶν της μ. τεσσαρακοστῆς. *Σημασία τοῦ χειρογράφου*: Ἂν καὶ πρόκειται γιὰ συσταχωμένα τεύχη, ἐν τούτοις ἡ σπουδαιότητα τοῦ χειρογράφου εἶναι κατὰ τὴ γνώμη μας μεγάλη, καθὼς ἡ συστάχωση τῶν δεκατριῶν μερῶν ἀναδεικνύει οὐσιαστικὰ τὸ μουσικὸ ἐπίπεδο τῶν μοναχῶν τῆς Σκήτης καὶ συγκεφαλαιώνει γενικότερα τὴν ψαλτικὴ διαδρομή της ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 19ου αἰῶνα μέχρι καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ. Στὰ δεκατρία μέρη ἀναδύονται τὰ πρόσωπα ποὺ ἐπηρέασαν τὴν ψαλτικὴ πορεία τῆς Σκήτης καὶ διαμόρφωσαν τὴ μουσική της εἰκόνα. Αὐτὰ τὰ πρόσωπα εἶναι ὁ Γιάγκος Καβάδας, ὁ Ἀντώνιος Μαλλέας, ὁ Ἰγνάτιος Ἁγιοπατερίτης (ὅπως ἀναγράφεται στὰ χειρόγραφα τῆς Σκήτης). Ἀκόμη καὶ ὁ μέχρι στιγμῆς ἀταύτιστος γραφέας τοῦ 9ου καὶ 11ου μέρους τοῦ χειρογράφου, εἶναι ἴσως κάποιο πρόσωπο ἐντὸς τῆς Σκήτεως ἢ κάποιο πρόσωπο ποὺ διατηροῦσε στενὴ σχέση μὲ τὴν ἀδελφότητα, ἂν λάβουμε ὑπόψη μας τὴ μεγάλη ἔκταση ποὺ καταλαμβάνει τὸ δικό του μέρος στὸ ὡς ἄνω χειρόγραφο.

3) Ἀνθολογία, περιέχουσα τὴν Ἀκολουθία τοῦ Ἑσπερινοῦ, Ὄρθρου καὶ Θείας Λειτουργίας. *Ἔτος*: μέσα τοῦ 19ου αἰῶνα (1840-1850). *Ὑλικό*: Χάρτης. *φφ.* 344. *Σημειογραφία*: Νέα Μέθοδος. *Γραφέας*: Ἄδηλος (πιθανὸν ὁ Νικόλαος Πουλάκης, Πρωτοψάλτης Χίου 1835-). *Στάχωση*: χαρτόνι ἐπενδυμένο μὲ δέρμα (νεωτερική) μὲ ἐμπίεστα κοσμήματα στὶς τέσσερεις γωνίες καὶ τὸ κέντρο (ἐμπρόσθιο καὶ ὀπίσθιο ἐξώφυλλο). *Συνοπτικὴ περιγραφὴ περιεχομένου*: Πρόκειται γιὰ μιὰ πλουσιότατη Ἀνθολογία ποὺ περιλαμβάνει μιὰ μεγάλη ποικιλία μελῶν τοῦ ἑσπερινοῦ, τοῦ ὄρθρου, τῆς θείας Λειτουργίας Ἰωάννου Χρυσοστόμου, Μεγάλου Βασιλείου, τῶν Προηγιασμένων. Περιέχει, ἐπίσης, τὴν Ἀκολουθία τῆς Μεγάλης Τεσσαρακοστῆς καὶ τὴν Ἀκολουθία τοῦ Πάσχα. Ἡ Ἀνθολογία ὁλοκληρώνεται μὲ τρεῖς καλοφωνικοὺς εἱρμοὺς καὶ ἕνα μάθημα Θεοτοκίον. *Σημασία τοῦ χειρογράφου*: Πρόκειται γιὰ μία τυπικὴ Ἀνθολογία. Ἐντύπωση προκαλεῖ τὸ γεγονὸς ὅτι συναντοῦμε τέτοιας μορφῆς Ἀνθολογία στὰ μέσα τοῦ 19ου αἰῶνα, ὅπου κατὰ βάσιν κυριαρχεῖ τὸ ἔντυπο καὶ τὸ χειρόγραφο λειτουργεῖ

τρόπον τινὰ ἐπικουρικὰ στὸ ἔντυπο.Ἕτερο σημαντικὸ στοιχεῖο τοῦ χειρογράφου εἶναι ἡ συναγωγὴ μελοποιημάτων τοῦ Χίου Πρωτοψάλτου Νικολάου Πουλάκη γιὰ τὸν ἑσπερινό, ὄρθρο καὶ θ. Λειτουργία. Ὁ Νικόλαος Πουλάκης ἐχρημάτισε Πρωτοψάλτης τοῦ μητροπολιτικοῦ ναοῦ καὶ δάσκαλος τῆς ψαλτικῆς τέχνης μέχρι καὶ τὸ τρίτο τέταρτο τοῦ 19ου αἰῶνα, μέχρι τὴν ἀνάληψη τῆς πρωτοψαλτίας ἀπὸ τὸν ἕτερο Χῖο Πρωτοψάλτη Γιάγκο Καβάδα. *Κτητορικὸ σημείωμα*: *Συλλογὴ διαφόρων | μουσικῶν μαθημάτων | ἀνήκουσα τοῦ ἐν μονα | χοῖς Ἰγνατίου Δ. Ψώρα | Ἁγιοπατερίτου.*

4) *Ἀπάνθισμα Μουσικῶν Μαθημάτων, μελοποιηθέντων ὑπὸ διαφόρων ποιητῶν καὶ μουσικοδιδασκάλων,Ἐν Χίῳ τῇ 20ῇ Δεκεμβρίου 1907.* Πρόκειται γιὰ συσταχωμένα τεύχη.*Ἔτος*: 1907.*Ὑλικό*: Χάρτης. *σσ.* α-β+58 (κατὰ συνολικὴ ἀρίθμηση, καθὼς κάθε τεῦχος διατηρεῖ τὴ δική του ἀρίθμηση). *Σημειογραφία*: Νέα Μέθοδος. *Γραφέας*: Ἀντώνιος Μαλέας (Βιβλιογραφικὸ σημείωμα, στὴν προμετωπίδα τοῦ χειρογράφου: *Διὰ χειρὸς ταπεινοῦ | Ἀντ. Μαλλέα*). *Στάχωση*: Νεωτερική, χαρτόνι ἐπενδυμένο μὲ μαρμαρόκολλα, δερμάτινη ράχη χρώματος καφέ. *Συνοπτικὴ περιγραφὴ τοῦ περιεχομένου.* Πρόκειται γιὰ ἕνα χειρόγραφο μικροῦ σχήματος ποὺ περιέχει μελοποιήματα τοῦ Ἀντωνίου Μαλλέα καὶ τοῦ δασκάλου του, Γιάγκου Καβάδα. Τὸ μικρὸ αὐτὸ χειρόγραφο συμπληρώνεται ἀπὸ ἄλλα εὐάριθμα μελοποιήματα σύστοιχα προφανῶς τῆς αἰσθητικῆς τοῦ γραφέα. *Σημασία τοῦ χειρογράφου*: Ὁ γραφέας καὶ συνθέτης Ἀντώνιος Μαλλέας καταγράφει σ' ἕνα χειρόγραφο τὶς συνθέσεις τοῦ δασκάλου του καὶ ἐν συνεχείᾳ καταχωρίζει τὶς δικές του ὡς μία ἀδιάσπαστη μουσικὴ συνέχεια μεταξὺ αὐτοῦ καὶ τοῦ δασκάλου του. Ὁ κώδικας μὲ τὸ ἰδιοπρόσωπο περιεχόμενό του δείχνει σ' ἕνα πολύ μεγάλο βαθμὸ τὴ δύναμη τῆς μαθητείας καὶ τὴν ἑνότητα μεταξὺ τῶν ψαλτικῶν προσώπων. Ἡ ἑνότητα ἀναδεικνύεται σ' ἕνα κοινὸ χῶρο δράσης, τὴ Σκήτη, ὅπου ὁ διδάσκαλος Γιάγκος Καβάδας δραστηριοποιεῖται διδακτικά, καὶ ὁ μαθητής του συνεχίζει τὴν παρουσία τοῦ δασκάλου του καὶ μετὰ τὸν θάνατό του. Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο διατηρεῖται ἡ ἐνιαία μουσικὴ παράδοση.

Τὰ παρακάτω ἔχουν καταχωρισθεῖ στὶς σημειώσεις μας, πλὴν ὅμως ἔλαθε ἡ φωτογράφισή τους. Γιὰ τοῦτο δὲν διαθέτουμε πρὸς τὸ παρὸν πληροφορίες περὶ ἔτους, σταχώσεως καὶ εἰδικότερου περιεχομένου αὐτῶν.

5) Χειρόγραφον περιέχον: α) *Ἀσματικὸν ψαλλόμενον ἐν τῇ ἑορτῇ τοῦ Τιμίου καὶ Ζωοποιοῦ Σταυροῦ, τὸ παρὸν Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, ἦχος Βαρὺς φθορικός, Ἅγιος ὁ Θεὸς κ.λπ.*, β) Διήγησις ψυχωφελὴς περὶ μιᾶς μοναχῆς τῆς Ἁγίας Ματρώνης τῶν Χαλάνδρων ὑπὸ Ἀρχιμανδρίτου Χριστοφόρου Σερέμελη, ὡς αὐτὸς οὗτος τὴν ἤκουσεν καὶ τὴν συνέταξεν, γ) διήγησις περὶ γενομένου θαύματος κατὰ τὴν Ἀφρικὴν ἐν τῇ πόλει Καρθαγένη (ὑπογραφὴ Γ.Κ., μᾶλλον «Γιάγκος Καβάδας»)[7].

6) Χειρόγραφον περιέχον: α) Πολυέλεον *Λόγον Ἀγαθόν, Ἐξομολογεῖσθε*, ἀμφότερα μέλη Θ. Φωκαέως, β) Ἀσματικὸν Χουρμουζίου, γ) τῇ Κυριακῇ ἑσπέρας Κανὼν εἰς τὴν Ὑπεραγίαν Θεοτόκον, ποίημα τοῦ Ἁγίου Θεοφάνους Νικαίας τοῦ Γραπτοῦ[8].

7) Χειρόγραφον ἀγνώστου *Ἐξήγησις τῶν εἰκοσιτεσσάρων οἴκων τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου Μαρίας*, καὶ συσταχωμένο τεῦχος μουσικῶν κειμένων: *Τὸ παρὸν ἐμελοποιήθη παρὰ Νεκταρίου Μ. Βλάχου, Ἄξιόν ἐστιν*. Σημειώνονται, ἐπίσης, τὰ ὀνόματα Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, Νηλέως Καμαράδου, Ἰωάννου Καβάδα, Μιχαὴλ Μόγια καὶ Γεωργίου Βινάκη μὲ χρονολογίες 1913 καὶ 1933[9].

Ἔντυπα

Τὰ ἔντυπα ἐντοπίστηκαν σὲ δύο τόπους. Πρῶτος εἶναι ὁ ναὸς τοῦ Τιμίου Σταυροῦ[10], καὶ δεύτερος ἡ Βιβλιοθήκη τῆς Σκήτης. Παραθέτουμε τὸν σχετικὸ κατάλογο (κατ' ἀπόλυτη χρονολογικὴ σειρὰ ἔκδοσής τους).

Ἱ. Ναὸς τοῦ Τιμίου Σταυροῦ

1) Ταμεῖον Ἀνθολογίας περιέχον ἅπασαν τὴν ἐκκλησιαστικὴν ἐνιαύσιον Ἀκολουθίαν Ἑσπερινοῦ, Ὄρθρου, Λειτουργίας Μεγάλης Τεσσαρακοστῆς

[7] Σύμφωνα μὲ τὸν ἀδημοσίευτο συνοπτικὸ κατάλογο τοῦ Ἀνδρέα Μιχαηλίδη, τὸ ἐν λόγῳ χειρόγραφο ἐκτείνεται σὲ 20 σελίδες συμπεριλαμβανομένου καὶ τοῦ Ἀσματικοῦ, βλ. Μιχαηλίδης, «Κατάλογος χειρογράφων Ἱ. Σκήτης Ἁγίων Πατέρων (Ἰούλιος-Αὔγουστος 2014)», *ὅ.π.*

[8] Ὁμοίως, σύμφωνα μὲ τὸν κατάλογο Μιχαηλίδη, ἡ ἔκταση τοῦ χειρογράφου φτάνει τὶς 39 σελίδες, συμπεριλαμβανομένων καὶ τῶν μουσικῶν κειμένων.

[9] Ὅλες οἱ παραπάνω πληροφορίες ἐκ τοῦ καταλόγου Μιχαηλίδη, *ὅ.π.*

[6] Δίπλα στοὺς χοροὺς τῶν ψαλτῶν, στὸ λεγόμενο *τυπικαριὸ* κατὰ τὴν μοναστηριακὴ ὁρολογία, βρέθηκε ἕνας ἱκανὸς ἀριθμὸς μουσικῶν ἐντύπων, ὁ ὁποῖος προφανῶς ἦταν ἐν χρήσει ἀπὸ τοὺς παλαιοτέρους καὶ σύγχρονους μουσικοὺς μοναχούς.

καὶ τῆς λαμπροφόρου Ἀναστάσεως μετά τινων καλοφωνικῶν εἱρμῶν ἐν τῷ τέλει κατ᾽ ἐκλογὴν τῶν ἐμμελεστέρων καὶ εὐφραδεστέρων μουσικῶν μαθημάτων τῶν ἐνδοξοτέρων διδασκάλων παλαιῶν τε καὶ νέων. Ἐξηγηθὲν μὲν εἰς τὴν νέαν τῆς μουσικῆς μέθοδον, καὶ μετὰ πάσης ἐπιμελείας διορθωθέν, παρὰ τῶν ἀειμνήστων διδασκάλων, καὶ ἐφευρετῶν τῆς ῥηθείσης μεθόδου Γρηγορίου Πρωτοψάλτου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας καὶ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, πλουτισθὲν δὲ μετὰ προσθήκης πολλῶν νέων μαθημάτων, μελισθέντων παρὰ Θεοδώρου παπα Παράσχου Φωκέως. Νῦν τέταρτον ἐκδίδεται παρὰ τοῦ αὐτοῦ ἐγκρίσει καὶ ἀδείᾳ τῆς Α. Παναγιότητος καὶ τῆς ἱερᾶς Συνόδου εἰς τόμους τρεῖς, ἐπιστασία τοῦ ἰδίου. Ἀναλώμασι δὲ καὶ αὐτοῦ καὶ τῶν φιλομούσων συνδρομητῶν. Τόμος Πρῶτος. Ἐν Κωνσταντινουπόλει. Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Μωϋσῆ δὲ Κάστρου ἐν Γαλατᾷ. 1851[11]. Κτητορικὸ σημείωμα: (ὄπισθεν σελ. τίτλου) *Τὸ παρὸν βιβλίον ἐστῆ | κτῆμα Σωφρονίου Ἱερομονάχου | Κορμάλου | Ἁγιωπατερίτου.*

2) Ταμεῖον Ἀνθολογίας, περιέχον ἅπασαν τὴν ἐκκλησιαστικὴν ἐνιαύσιον ἀκολουθίαν Ἑσπερινοῦ, Ὄρθρου, Λειτουργίας, Μεγάλης Τεσσαρακοστῆς καί τῆς λαμπροφόρου Ἀναστάσεως, μετά τινων καλοφωνικῶν εἱρμῶν ἐν τῷ τέλει. Κατ᾽ ἐκλογὴν τῶν ἐμμελεστέρων καὶ εὐφραδεστέρων μουσικῶν μαθημάτων τῶν ἐνδοξοτέρων διδασκάλων παλαιῶν τε καὶ νέων. Πλουτισθὲν δὲ μετὰ προσθήκης πολλῶν νέων μαθημάτων, μελισθέντων παρὰ τοῦ ἀειμνήστου διδασκάλου Θεοδώρου Π. Π. Φωκέως. Νῦν τέταρτον ἐκδίδεται διηρημένον εἰς τόμους τρεῖς, ὧν ὁ μὲν Α΄ ἐξεδόθη παρὰ τοῦ ἰδίου, οἱ δὲ λοιποί, ἀποθανόντος ἐκείνου, παρὰ τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ Κωνσταντίνου. Ἐγκρίσει καὶ ἀδείᾳ τῆς Α. Παναγιότητος καὶ τῆς Ἱερᾶς Συνόδου. Ἀναλώμασι τοῦ ἰδίου καὶ τῶν φιλομούσων συνδρομητῶν. Ἐπιστασίᾳ δὲ τοῦ Κ. Ὀνουφρίου Ἰωάννου Βυζαντίου. Τόμος Τρίτος. Ἐν Κωνσταντινουπόλει. Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Μωϋσῆ δὲ Κάστρου ἐν Γαλατᾷ. 1854[12]. Κτητορικόν σημείωμα: (σελ. τίτλου) *Τὸ παρὸν παπὰ Σωφρονίου Κορμάλου.* (στὸ verso τῆς σελ. τίτλου) *Τὸ παρὸν βιβλίον ἐστῆ | κτῆμα Σωφρονίου | Ἱερομονάχου Ἁγιωπατερίτου | Κορμάλου.*

3) Ταμεῖον Ἀνθολογίας, περιέχον ἅπασαν τὴν ἐκκλησιαστικὴν ἐνιαύσιον ἀκολουθίαν Ἑσπερινοῦ, Ὄρθρου, Λειτουργίας, Μεγάλης Τεσσαρακοστῆς καὶ τῆς Λαμπροφόρου Ἀναστάσεως, μετά τινων Καλλοφωνικῶν εἱρμῶν ἐν τῷ τέλει. Ἐκδοθὲν τὸ τέταρτον ἐγκρίσει καὶ ἀδείᾳ τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης

[11] Γεώργιος Χατζηθεοδώρου, *Βιβλιογραφία τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Περίοδος Α΄ (1820 – 1899)*, Πατριαρχικὸν Ἵδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, Θεσσαλονίκη, 1998, σσ. 106-107.

[12] *Αὐτόθι*, σσ. 112-113.

Ἐκκλησίας παρὰ Θεοδώρου Φωκαέως. Νῦν δὲ μετατυποῦται τὸ ἔκτον ἀπαραλλάκτως μετά τινων προσθηκῶν ὑπὸ Μηνᾶ Δομενίκου, Δαπάνῃ Γεωργίου Σεϊτανίδου. Ἐν Κωνσταντινουπόλει. Βιβλιοπωλεῖον Γεωργίου Σεϊτανίδου, ἔξωθεν τῆς πύλης τοῦ Ζουντὰν Καπουσοῦ ἀριθμ. 291. 1869[13]. Πρόκειται γιὰ τὸ γνωστὸ τρίτομο ἔργο. Δεμένοι καὶ οἱ τρεῖς τόμοι μαζί. Ἀξίζει νὰ παρατηρηθεῖ ὅτι στὴ σελίδα τοῦ τίτλου κάθε τόμου ὑπάρχει ἡ μονογραφή: *Γι. Κ.*, ἡ πατρότητα τῆς ὁποίας πιθανὸν ἀνήκει στὸν Γιάγκο Καββάδα (ἀπορρέουσα ἐκ τῶν ἀρχικῶν γραμμάτων). Φαίνεται ὅτι ὁ Χῖος Πρωτοψάλτης Γιάγκος Καβάδας εἶχε μαθητὲς στὴ Σκήτη καὶ πιθανὸν γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ δώρησε ἐκεῖ βιβλία του, ὅπου καὶ ἀνευρέθησαν.

4) Μουσικὸν ἐγκόλπιον περιέχον τὸ Θεωρητικόν, Ἀναστασιματάριον, Δοξαστικὰ καὶ ἅπασαν τὴν ἐκκλησιαστικὴν ἐνιαύσιον Ἀκολουθίαν, Ἑσπερινοῦ, Ὄρθρου, Λειτουργίας, Μεγάλης Τεσσαρακοστῆς καὶ τῆς λαμπροφόρου Ἀναστάσεως μετὰ τινων Καλοφωνικῶν Εἱρμῶν ἐν τῷ τέλει ὡς καὶ διάφορα ἀνέκδοτα μαθήματα. Ἐκδίδοται τὸ πρῶτον εἰς τόμους δύο δαπάνη Στεφάνου Θάνου. Ἐπιμελῶς δὲ διορθωθὲν ὑπὸ Ἀλεξάνδρου Θ. Φωκαέως. Ἐγκρίσει καὶ ἀδείᾳ τῆς Αὐτοῦ Παναγιότητος καὶ τῆς Ἱερᾶς Συνόδου. Τόμος πρῶτος. Ἐν θεσσαλονίκῃ. Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου «Ἡ Μακεδονία» Στεφάνου Θάνου. 1879[14]. Κτητορικὰ σημειώματα: (στὸ α΄ ἔμπροσθεν πφ., διὰ μολύβδου-ἐσβησμένο) *καὶ τόδε Χριστοφόρου* | *Ἱερομ. Χίου 1889 Ἰουλίου* | *5*. (σελ. τίτλου) *Τὸ παρὸν βιβλίον υπᾶρχει* | *κτῆμα τῶν Ἁγίων Πατέρων.*

5) Μουσικὴ Κυψέλη κατὰ τὴν προφορὰν καὶ τὸ ὕφος τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας ὑπὸ Στεφάνου Λαμπαδαρίου περιεκτικὴ πάντων τῶν Ἰδιομέλων καὶ Δοξαστικῶν τοῦ Ἑσπερινοῦ τῆς Λιτῆς, τῶν Ἀποστίχων καὶ τῶν Αἴνων, Ἀπολυτικίων καὶ Κοντακίων πασῶν τῶν Δεσποτικῶν καὶ Θεομητορικῶν Ἑορτῶν τῶν ἑορταζομένων καὶ μὴ ἑορταζομένων Ἁγίων ὡς καὶ τῶν μὴ ἐν τοῖς Μηναίοις εὑρισκομένων τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ τοῦ τε Τριωδίου καὶ Πεντηκοσταρίου. Εἰς τόμους Δύω. Τόμος Α΄. Αὔθις ἐκδιδόμενος ὑπὸ Δ. Ἰωάννου Πρωτοψάλτου. Ἐν Κωνσταντινουπόλει. Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Α. Ζέλλιτς καὶ Υἱῶν. 1882[15]. Κτητορικὸ σημείωμα: (σελ. τίτλου) *Τὸ παρὸν βιβλίον* | *ὑπάρχει κτῆμα* | *τῶν Ἁγ. Πατέρων.*

6) Νέα Μουσικὴ Κυψέλη κατὰ τὴν προφορὰν καὶ τὸ ὕφος τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας περιεκτικὴ πάντων τῶν Ἰδιομέλων καὶ Δοξα-

[13] *Αὐτόθι*, σσ.151-153.
[14] *Αὐτόθι*, σσ. 159-160.
[15] *Αὐτόθι*, σσ. 166-167.

στικῶν τοῦ Ἑσπερινοῦ, τῆς Λιτῆς, τῶν Ἀποστίχων καὶ τῶν Αἴνων, Ἀπολυτικίων καὶ Κοντακίων πασῶν τῶν Δεσποτικῶν καὶ Θεομητορικῶν Ἑορτῶν τῶν ἑορταζομένων καὶ μὴ ἑορταζομένων Ἁγίων ὡς καὶ τῶν μὴ ἐν τοῖς Μηναίοις εὑρισκομένων τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ τοῦ τε Τριωδίου καὶ Πεντηκοσταρίου, ἐν ᾗ προσετέθησαν καὶ τινὰ ἀνέκδοτα μαθήματα ὑπὸ Φωκίωνος Βάμβα, εἰς τόμους τρεῖς. Τόμος Πρῶτος. Ἐκδίδοται νῦν τὸ τρίτον δαπάνῃ Ν. Μιχαλοπούλου ἐπιμελείᾳ δὲ Θεοδ. Ν. Χανιώτου ἱεροψάλτου. Ἀνατύπωσις τῆς ἐν Κωνσταντινουπόλει ἐκδόσεως τοῦ 1882. Ἐν Ἀθήναις. Παρὰ τῷ ἐκδότῃ Ν. Μιχαλοπούλῳ. 1898[16]. Κτητορικὸ σημείωμα: (σελ. τίτλου) *Τὸ παρὸν παπᾶ Σωφρονίου Κορμάλου*, (verso σελ. τίτλου): *Γεωργ. Α. παπᾶ Ἰωάννη.*

7) Αἱ Δύο Μέλισσαι. Μουσικὴ Ἐκκλησιαστικὴ ἤτοι Ἀκολουθία τοῦ Ἑσπερινοῦ, τοῦ Ὄρθρου καὶ τῆς Λειτουργίας μετὰ καλλοφωνικῶν εἱρμῶν, ψαλμῶν καὶ πολυχρονισμῶν μελοποιηθεῖσαι παρὰ διαφόρων ἀρχαίων καὶ νεωτέρων μουσικοδιδασκάλων. Ἐκδίδονται νῦν τὸ πρῶτον ὑπὸ Ἀγαθαγγέλου Κυριαζίδου. Τόμος Α΄. Ἐν Κωνσταντινουπόλει. Ἐκ τοῦ Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου. 1906[17]. Κτητορικὸ σημείωμα: (διὰ μολύβδου) *Γ. Χ. Μηκέδης.*

8) Ἐκκλησιαστικὴ Σάλπιγξ περιέχουσα ἅπαντα τὰ χρήσιμα τοῖς ἱεροψάλταις. Τόμος Α΄. Τὸ Ἀναστασιματάριον περιέχον ἅπασαν τὴν Ἀκολουθίαν Ἑσπερινοῦ καὶ Ὄρθρου τῶν Ἀναστασίμων. Στυλιανοῦ Χουρμουζίου. Ἐν Λευκωσίᾳ τῆς Κύπρου. Τύποις «Θεσσαλονίκης». 1923[18].

Βιβλιοθήκη τῆς Σκήτης[19]

1) Σύντομον Δοξαστάριον τοῦ ἀοιδίμου Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου, μεταφρασθὲν κατὰ τὴν νέαν μέθοδον τῆς Μουσικῆς τῶν Μουσικολογιωτάτων Διδασκάλων τοῦ νέου Συστήματος. Ἤδη εἰς φῶς ἀχθὲν ἀναλώμασι τῶν Ἐκδοτῶν. Ἐν τῷ τοῦ Βουκορεστίου νεοσυστάτῳ Τυπογραφείῳ. 1820[20]. Κτητορικό σημείωμα: Ευθύμιος Μοναχός.

---

[16] *Αὐτόθι*, σσ. 205-206.

[17] Γεώργιος Χατζηθεοδώρου, *Βιβλιογραφία τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς. Περίοδος Β΄ (1900-1999)*, ἐπιμέλ. Μιλτιάδης Παππᾶς, Ἐκδόσεις Βιβλίων Βυζαντινῆς Μουσικῆς "Ὁ Μιχαὴλ Πολυχρονάκης", Νεάπολις Κρήτης, 2018, σσ. 42-43.

[18] *Αὐτόθι*, σσ. 59-60.

[19] Ὁ ἀριθμὸς τῶν μουσικῶν ἐντύπων τῆς Βιβλιοθήκης εἶναι ἀρκούντως ἐντυπωσιακὸς καὶ τεκμηριώνει τὴν ἀκμὴ τῆς Σκήτης ὑπὸ τὴν πνευματικὴ καθοδήγηση τοῦ ὁσίου Παχωμίου.

[20] Γεώργιος Χατζηθεοδώρου, *Βιβλιογραφία τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Περίοδος Α΄ (1820 – 1899)*, ὅ.π., σσ. 58-59.

2) Εἱρμολόγιον Καλοφωνικὸν μελοποιηθὲν παρὰ διαφόρων ποιητῶν παλαιῶν τε καὶ νέων Διδασκάλων μεταφρασθὲν δὲ εἰς τὴν Νέαν τῆς Μουσικῆς Μέθοδον. Καὶ μετὰ πάσης ἐπιμελείας διορθωθὲν παρὰ τοῦ ἑνὸς τῶν τριῶν Διδασκάλων τῆς ῥηθείσης Μεθόδου Γρηγορίου Πρωτοψάλτου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας. Νῦν εἰς πρῶτον ἐκδοθὲν εἰς τύπον παρὰ Θεοδώρου Π. Παράσκου Φωκέως. Ἐπιστασία τοῦ αὐτοῦ, Ἀναλώμασι δὲ τοῦ τε ἰδίου Καὶ τῶν φιλομούσων Συνδρομητῶν. Ἐν Κωνσταντινουπόλει. Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Κάστρου, εἰς Γαλατᾶν. 1835[21]. Κτητορικὸ σημείωμα: (ἐσβησμένο διὰ κονδυλιᾶς) *Τὸ παρὸν βιβλίον εἶναι τοῦ Ἀλεξάνδρου Ἐμμανουήλ τὴν 14 Ἀπριλίου Σύρος 1852*.

3) Πανδέκτη τῆς ἱερᾶς ἐκκλησιαστικῆς ὑμνωδίας τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ ἐκδοθεῖσα ὑπὸ Ἰωάννου Λαμπαδαρίου καὶ Στεφάνου Α΄ Δομεστίκου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας. Τόμος 3 περιέχων τὰ μέγιστα μαθήματα τῆς τε Παπαδικῆς καὶ τοῦ Μαθηματαρίου. Ἐν Κωνσταντινουπόλει. Ἐκ τοῦ Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου. ϛων΄ (Φωτο-ἀνασταστικὴ ἀνατύπωση Ἐκδόσεις Ἐπέκταση, Κατερίνη 1997). 1851[22]. Κτητορικό σημείωμα: *Σεβασμία Θράππα τῇ 24-4 Ἀπριλίου 1926*.Ἕτερον σημείωμα: *Ἀφιεροῦται τῇ ἐν τῇ Σάμῳ Ἱερατικῇ Σχολῇ παρὰ τοῦ πρώην π. Ἱεροσολύμων Κυρίλλου*.

4) Ἀκολουθία Νεκρώσιμος περιέχουσα ἅπασαν τὴν νεκρώσιμον ἀκολουθίαν. Εἰς ἣν προσετέθησαν Τὸν ἥλιον κρύψαντα καὶ τὸ Ἀναστάσεως ἡμέρα. Ἐῤῥανισθεῖσα καὶ κατ᾽ ἔννοιαν ἐπιδιορθωθεῖσα παρὰ Ἀλεξάνδρου Κωνσταντίνου τοῦ Πελοποννησίου. Τύποις ἐκδίδεται δαπάνῃ αὐτοῦ τε καὶ τοῦ Μουσικολογιωτάτου Κυρίου Παναγιώτου Ἀναγνωστοπούλου τοῦ Πελοποννησίου, Ἀθήνησι. Τύποις Φ. Καραμπίνη καὶ Κ. Βάφα (παρὰ τῇ ὁδῷ Βύσσῃ ἀριθμ. 301). 1853[23].

5) Εἱρμολόγιον τῶν Καταβασιῶν Πέτρου Πελοποννησίου μετὰ τῶν Κανόνων τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ καὶ Συντόμου Εἱρμολογίου ἐξηγημένα κατὰ τὴν Νέαν τῆς Μουσικῆς Μέθοδον, ἐπιθεωρηθέντα ἤδη καὶ ἀκριβῶς διορθωθέντα παρὰ Ἰωάννου Λαμπαδαρίου. Νῦν τρίτον ἐκδοθὲν εἰς τύπον ἀναλώμασιν ἰδίοις. Κωνσταντινούπολις. Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Θαδαίου Τιβιτσιάν. 1856[24].

6) Μουσικὴ Κυψέλη περιέχουσα πάντα τὰ ἰδιόμελα καὶ δοξαστικὰ τοῦ ἑσπερινοῦ, τῆς λιτῆς, τῶν ἀποστίχων καὶ τῶν αἴνων· Ἀπολυτίκια καὶ Κοντάκια πασῶν τῶν δεσποτικῶν καὶ θεομητορικῶν ἑορτῶν, τῶν ἑορταζομένων ἁγίων τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ, τοῦ τε Τριῳδίου καὶ Πεντηκοσταρίου. Κατὰ τὸ

[21] *Αὐτόθι*, σσ. 70-72.
[22] *Αὐτόθι*, σσ. 104-106.
[23] *Αὐτόθι*, σσ. 108-109.
[24] *Αὐτόθι*, σ. 114.

μὲν μέλος σύμφωνος πρὸς τὸ Δοξαστάριον Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοπον. Κατὰ δὲ τὴν προφορὰν πρὸς τὸ τοῦ Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου. Νῦν πρῶτον τύποις ἐκδίδοται παρὰ Στεφάνου Πρώτου Δομεστίκου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μ. Ἐκκλησίας. Τόμος Δεύτερος. Ἐν Κωνσταντινουπόλει. Ἐκ τῆς Πατριαρχικῆς τοῦ Γένους Τυπογραφίας. 1857[25]. Κτητορικό σημείωμα: *Τὸ παρὸν παπὰ Σωφρονίου Κορμάλου.* Συσταχωμένο μουσικὸ κείμενο μετὰ τὴ σελίδα τίτλου: *Τῇ Κυριακῇ τῶν Ἁγίων Τριακοσίων καὶ Δέκα καὶ Ὀκτὼ θεοφόρων Πατέρων τῶν ἐν Νικαίᾳ, Ἦχος πλ. β΄ Πα, Τὰς μυστικὰς σήμερον* (μέλος ἀγνώστου, γραφὴ μᾶλλον τοῦ κτήτορα τοῦ βιβλίου ἱερομονάχου Σωφρονίου).

7) Ἀναστασιματάριον Νέον ἀργὸν καὶ σύντομον περιέχον τὰ Ἀναστάσιμα τοῦ Ἑσπερινοῦ, Ὄρθρου, καὶ Λειτουργίας μετὰ τῶν Ἀναστασίμων Κανόνων, ἀργῶν Καταβασιῶν, Τιμιωτέρων συντόμων, Δοξολογιῶν μετὰ τῶν Ἑωθινῶν αὐτῶν, Κατανυκτικῶν, Μαρτυρικῶν, Νεκρωσίμων, τῶν τριῶν ἐννάτων Ὠδῶν τῶν Βαΐων, τῆς Κυριακῆς τοῦ Θωμᾶ καὶ τῆς Ἀναλήψεως καὶ τῶν τριῶν Κανόνων τῆς Παρακλήσεως καὶ τοῦ Ἀκαθίστου. Μελοποιηθὲν παρὰ Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου, καὶ ἤδη ἐπιδιορθωθὲν μετὰ προσθήκης παρὰ Ἰωάννου Πρωτοψάλτου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας. Νῦν τὸ πέμπτον εἰς τύπον ἐκδοθὲν ἰδίοις ἀναλώμασιν, Ἐν Κωνσταντινουπόλει. Τύποις Σ. Ἰγνατιάδου. 1858[26]. Κτητορικό σημείωμα: (σελ. τίτλου) *Τὸ παρὸν βηβλίον ἐστη κτῆμα σωφρονίου ιερ. Κορμάλου.* Ἕτερα σημειώματα: (στό πίσω εξώφυλλο) *Ὁ Γεώργιος Α. Μαθιούδης εἶναι ὁ πρωτοψάλτης τοῦ κόσμου καὶ τῶν πέντε ἠπείρων. Ζήτω ἡ ψαλτική, ζήτω ὁ Γεώργιος Μαθιούδης. Γεώργιος Μαθιούδης 1901-1910 καὶ οἱ καληνάρχοι αὐτοῦ Θεοφάνης Μαθιούδης, Γεώργιος Πρώιος, Γεώργιος Κολόμβος, Ἠλίας Φωκᾶς, Γεώργιος Καπούς, Κωνσταντῖνος Σαββάκης, Ἀντώνιος Μανάρας καὶ οἱ λοιποί.* (σὲ ἄλλη σελ.) *Μιλτιάδης.*

8) Θεωρητικὸν Στοιχειῶδες τῆς Μουσικῆς. Κατὰ τὸν κανονισμὸν τῶν τριῶν Διδασκάλων τοῦ νέου συστήματος, Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος καὶ Χρυσάνθου Προύσης. Περιέχον τὴν ἀνάλυσιν τῶν Μουσικῶν Κανόνων, τὴν γέννησιν τῶν Τόνων, τὴν ἐφαρμογὴν τῶν Κλιμάκων, τὰς διαιρέσεις τῶν Ἤχων, τὴν ἀναπλήρωσιν τῆς Κλίμακος τοῦ Β΄ Ἤχου, τὸ Ποσὸν καὶ Ποιόν, τὰ παραδείγματα τῆς Μελοποιίας, τῆς Μετροφωνίας, καὶ τὰ σημαδόφωνα τοῦ παλαιοῦ συστήματος, κτλ. Συναρμολογηθὲν καὶ συνταχθὲν ὑπὸ Κυριακοῦ Φιλόξενους τοῦ Ἐφεσιομάγνητος. Ἐκδίδεται νῦν τὸ πρῶτον κατ᾽ ἔγκρισιν μὲν τῆς τοῦ Χριστοῦ Μ. Ἐκκλησίας τῇ

[25] *Αὐτόθι*, σ. 117.
[26] *Αὐτόθι*, σσ. 117-118.

ἀδείᾳ δὲ τοῦ Α. Ὑπουργείου τῆς Δημοσίας Ἐκπαιδεύσεως. Δαπάνῃ τοῦ φιλομούσου Κ. Ἀθανασίου Ἀγγελίδου τοῦ Σερραίου. Ἐν Κωνσταντινουπόλει. Τύποις Σ. Ἰγνατιάδου. 1859[27]. Κτητορικὸ σημείωμα: *Εὐθύμιος μοναχός*.

9) Μουσικὸν Ἐγκόλπιον περιέχον τὸ Θεωρητικόν, Ἀναστασιματάριον, Δοξαστικὰ καὶ ἅπασαν τὴν Ἐκκλησιαστικὴν ἐνιαύσιον ἀκολουθίαν, Ἑσπερινοῦ, Ὄρθρου, Λειτουργίας, Μεγάλης Τεσσαρακοστῆς καὶ τῆς λαμπροφόρου Ἀναστάσεως μετά τινων Καλοφωνικῶν Εἱρμῶν ἐν τω τέλει, ὡς καὶ διάφορα ἀνέκδοτα Μαθήματα. Ἐκδίδοται τὸ πρῶτον εἰς τόμους δύο δαπάνῃ Θάνου καὶ Βασιλειάδη. Ἐπιμελῶς δὲ διορθωθὲν ὑπὸ Ἀλεξάνδρου Θ. Φωκαέως, ἐγκρίσει καὶ ἀδείᾳ τῆς Αὐτοῦ Παναγιότητος καὶ τῆς Ἱερᾶς Συνόδου. Τόμος Δεύτερος. Ἐν Θεσσαλονίκη. Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου «ἡ Μακεδονία» Θάνου καὶ Βασιλειάδη, Ὁδὸς Φραγκομαχαλᾶ-Ἀπέναντι τῆς Ὀθωμ. Τραπέζης. 1869[28]. Κτητορικό σημείωμα: *τὸ παρὸν βιβλίον ὑπάρχει κτῆμα τῶν Ἁγίων Πατέρων*.

10) Εἱρμολόγιον τῶν Καταβασιῶν Πέτρου Πελοποννησίου μετὰ τῶν Κανόνων τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ καὶ Συντόμου Εἱρμολογίου ἐξηγημένα κατὰ τὴν Νέαν τῆς Μουσικῆς Μέθοδον, ἐπιθεωρηθέντα ἤδη καὶ ἀκριβῶς διορθωθέντα παρὰ Ἰωάννου Πρωτοψάλτου. Νῦν τὸ τέταρτον εἰς τύπον ἐκδίδοται ἰδίοις ἀναλώμασι παρὰ τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ Δ. Ι. Πρωτοψάλτου. Μετὰ προσθήκης εἱρμῶν τινῶν ὅλως ἀνεκδότων, ἐκ τῶν διασωθέντων χειρογράφων τοῦ ἰδίου. Ἐν Κωνσταντινουπόλει. Τύποις Ἀνατολικοῦ Ἀστέρος. 1876[29]. Συσταχωμένο μουσικὸ κείμενο στὸ τέλος τοῦ βιβλίου: *Εἰς τοὺς αἴνους τῆς Ἁ. Μαρκέλλ(ης), Δόξα, ἦχος β΄ Δι, Τὴν τετράχορδον λύραν*, [μέλος καὶ γραφὴ Γιάγκου Καβάδα]. Στὸ verso τοῦ ἐξωφ. καὶ στὸ ὀπισθόφυλλο τοῦ τεύχους τὸ παρακάτω σημείωμα: *Δῶρον Γερασίμῳ μοναχῷ ἐκ τῶν τοῦ Ἰ. Καβάδα α΄ ψάλτου Χίου 1908*.

11) Μουσικὴ Μέλισσα ἢ Μουσικὸν Ἀπάνθισμα περιεκτικὸν μουσικῶν μαθημάτων διαπρεπῶν ἱεροψαλτῶν τοῦ ἁγιωνύμου Ὄρους Ἄθῳ πρὸς χρῆσιν πασῶν μὲν τῶν αὐτόθι ἱερῶν καὶ εὐαγῶν Μονῶν ἰδίᾳ δὲ τῆς Ἱερᾶς καὶ Σεβασμίας Μονῆς Σίμωνος Πέτρας. Νῦν τὸ πρῶτον τύποις ἐκδίδοται ἐκ χειρογράφου ὑπὸ Δ. Ἰωάννου Πρωτοψάλτου. Ἀδείᾳ τοῦ Ὑπουργείου τῆς Παιδείας (ὑπ᾽ ἀριθμ. 1008, 9 Κιανούνι-σανί, 1304). Ἐν Κωνσταντινουπόλει. Τύποις Ν. Γ. Κεφαλίδου. 1879 (χαρτόδετο)[30].

[27] *Αὐτόθι*, σσ. 225-226.
[28] *Αὐτόθι*, σσ. 150-151.
[29] *Αὐτόθι*, σσ. 156-157.
[30] *Αὐτόθι*, σ. 161.

12) Μουσικὴ Κυψέλη κατὰ τὴν προφορὰν καὶ τὸ ὕφος τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας ὑπὸ Στεφάνου Λαμπαδαρίου, περιεκτικὴ πάντων τῶν Ἰδιομέλων καὶ Δοξαστικῶν τοῦ Ἑσπερινοῦ, τῆς Λιτῆς, τῶν Ἀποστίχων καὶ τῶν Αἴνων, Ἀπολυτικίων καὶ Κοντακίων πασῶν τῶν Δεσποτικῶν καὶ Θεομητορικῶν ἑορτῶν τῶν ἑορταζομένων καὶ μὴ ἑορταζομένων Ἁγίων ὡς καὶ τῶν μὴ ἐν τοῖς Μηναίοις εὑρισκομένων τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ τοῦ τε Τριῳδίου καὶ Πεντηκοσταρίου, εἰς τόμους δύω. Αὖθις ἐκδιδόμενος ὑπὸ Δ. Ἰωάννου Πρωτοψάλτου. Ἀδείᾳ καὶ ἐγκρίσει τοῦ Αὐτοκρατορικοῦ Ὑπουργείου τῆς Δημοσίας Ἐκπαιδεύσεως. Τόμος Β΄. Ἐν Κωνσταντινουπόλει. Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Α. Ζέλλιτς καὶ Υἱῶν. 1883[31].

13) Νέον Ταμεῖον μουσικῆς Ἀνθολογίας περιέχον Ἀναστασιματάριον, ὅλου τοῦ ἐνιαυτοῦ τὰ δοξαστικὰ τῶν Αἴνων καὶ μέρος Ἑσπερινοῦ, ἀργοσυντόμους Καταβασίας τοῦ ἐνιαυτοῦ, ἅπασαν τὴν ἐκκλησιαστικὴν ἐνιαύσιον ἀκολουθίαν Ἑσπερινοῦ, Ὄρθρου, Λειτουργίας, Μεγάλης Τεσσαρακοστῆς, Προηγιασμένων, Ἐγκωμίων Ἐπιταφίου, τῆς Λαμπροφόρου Ἀναστάσεως, καλοφωνικῶν εἱρμῶν, μέρος θεωρητικοῦ καὶ τινῶν ἀρίστων ἀνεκδότων εἰσέτι μαθημάτων τῶν ἀειμνήστων διδασκάλων Ζαφειρίου καὶ Ταπεινοῦ, ἐπεξεργασθὲν ἤδη καὶ ἐπιδιορθωθὲν κατ᾽ ἀναλυτικώτερον, ἐμμελέστερον καὶ κανονικότερον τρόπον ὑπὸ Γεωργίου Μ. Χαλιορῆ μουσικοδιδασκάλου ἐξ Ὕδρας συνδρομῇ φιλοτίμῳ τῶν ἐξ Ὕδρας φιλομούσων Μιχαὴλ Σακελλαρίου προσκυνητοῦ καὶ Γεωρ. Βλαστοῦ. Νῦν τὸ πρῶτον ἐκδίδοται εἰς τόμους τρεῖς μετὰ πολλῶν νεωστὶ μελοποιηθέντων μαθημάτων παρὰ τοῦ ἰδίου ἐκδότου, ἐγκρίσει καὶ ἀδείᾳ τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τοῦ Βασιλείου τῆς Ἑλλάδος. Τόμος Α΄. Ἐν Αθήναις. Τυπογραφεῖον καὶ Βιβλιοπωλεῖον Κουσουλίνου καὶ Ἀθανασιάδου παρὰ τῷ ναῷ τῶν Ἁγίων Θεοδώρων. 1890[32]. Κτητορικό σημείωμα: *τὸ παρὸν πατὴρ Σωφρονίου Κορμάλου.*

14) Ἓν ἄνθος τῆς καθ᾽ ἡμᾶς Ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν Μουσικῆς, περιέχον τὴν ἀκολουθίαν τοῦ Ἑσπερινοῦ, τοῦ Ὄρθρου καὶ τῆς Λειτουργίας μετὰ καλοφωνικῶν Εἱρμῶν, μελοποιηθὲν παρὰ διαφόρων ἀρχαίων καὶ νεωτέρων μουσικοδιδασκάλων. Ἐκδίδοται νῦν τὸ πρῶτον ὑπὸ Ἀγαθαγγέλου Κυριαζίδου πρώην Πρωτοψάλτου τῆς Σιωνίτιδος Ἐκκλησίας. Ἐν Κωνσταντινουπόλει. Τύποις Ἀλεξάνδρου Νομισματίδου [Φωτο - ἀναστατικὴ ἐπανέκδοση ἀπὸ τὶς ἐκδόσεις Β. Ρηγόπουλου, Θεσσαλονίκη 1995]. 1896[33]. Κτητορικό σημείωμα : *Τὸ παρὸν παπὰ Σωφρονίου Κορμάλου.*

[31] *Αὐτόθι*, σσ. 166-167.
[32] *Αὐτόθι*, σσ. 185-186.
[33] *Αὐτόθι*, σσ. 201-202.

15) (Χωρὶς ἐξώφυλλον, ἀταύτιστο) μουσικὸ περιέχον τὴν ἀκολουθία τοῦ Ἑσπερινοῦ-Ὄρθρου-Θ. Λειτουργίας. Στὸ τέλος ἔχει κολλημένο ἕνα χειρόγραφο ἀγνώστου γραφέα μὲ τὸ *Ἐπὶ σοὶ χαίρει*, σὲ ἦχο πλ. δ΄, μέλος Νικολάου Πουλάκη. Πληροφορία ἐκ τῶν σημειώσεών μας.

Βάσει τῶν παραπάνω, μποροῦμε νὰ διαπιστώσουμε ὅτι στὴ Σκήτη (Βιβλιοθήκη καὶ τυπικαριὸ τοῦ Ἱ. Ναοῦ τῆς Ὑψώσεως τοῦ Τιμίου Σταυροῦ) ἀποθησαυρίζονται σημαντικὰ χειρόγραφα καθὼς καὶ σπάνιες, ἐμβληματικὲς ἐκδόσεις. Ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ ὑλικοῦ πιθανὸν ἀποκτήθηκε, ὅταν ὁ ἱδρυτὴς τῆς Σκήτης Ὅσιος Παχώμιος εὑρίσκετο στὰ Ἱεροσόλυμα στὴ Ἱ. Μονὴ τοῦ Ἁγίου Σάββα. Ὅπως διαφαίνεται, οἱ ἐντοπισθεῖσες ἐκδόσεις διατρέχουν μιὰ μεγάλη χρονολογικὴ περίοδο, ἀπὸ τὴν ἀνακαίνιση τῆς Σκήτης μέχρι καὶ τὴν πρώτη εἰκοσαετία τοῦ 20ου αἰῶνα. Τὰ ἔντυπα, στὸ σύνολό τους, περικλείουν ὅλη τὴν ὕλη τῆς ψαλτικῆς ποὺ εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ τὴν ἐξυπηρέτηση τῶν ἐκκλησιαστικῶν Ἀκολουθιῶν καὶ τεκμηριώνουν τὸ ὑψηλὸ μουσικὸ ἐπίπεδο τῶν μοναχῶν τῆς Σκήτης. Τὰ παραπάνω ἔντυπα βυζαντινῆς μουσικῆς ἀναδεικνύουν ταυτόχρονα τὶς μουσικὲς προτιμήσεις τῶν μοναχῶν, ποὺ στρέφονται κατὰ βάσιν στὶς ἐκδόσεις Κωνσταντινουπόλεως καὶ τὴν ἐκεῖ ἐκφρασθεῖσα παράδοση. Οἱ μοναχοὶ φαίνεται νὰ προτιμοῦν τὰ *Ταμεῖα Ἀνθολογίας* τοῦ Θεοδώρου Φωκαέως, τὶς ἐκδόσεις τοῦ υἱοῦ τοῦ Ἀλεξάνδρου καὶ τὶς *Μουσικὲς Κυψέλες* Στεφάνου Λαμπαδαρίου καὶ Φωκίωνος Βάμβα. Ἰδιαίτερα, ἡ *Νέα Μουσικὴ Κυψέλη*, ποὺ ἐκδόθηκε τὸ 1898, εἶχε ἐπικρατήσει στὴ Χίο μέχρι καὶ τὰ μέσα τοῦ 20ου αἰῶνα. Τοῦτο τεκμαίρεται βάσει ἐπιτοπίων ἐρευνῶν σὲ ἰδιωτικὲς βιβλιοθῆκες ψαλτῶν καὶ προφορικῶν μαρτυριῶν παλαιοτέρων Χίων ψαλτῶν. Ἐπίσης, ἡ χρήση τοῦ *Μουσικοῦ Ἀπανθίσματος* (ἁγιορειτικῆς προέλευσης) τεκμηριώνει τὴ σχέση τῆς Σκήτης μὲ τὸ Ἁγιορειτικὸ περιβάλλον μέσῳ καὶ πάλι τοῦ Ὁσίου Παχωμίου, ὁ ὁποῖος, ὅπως γνωρίζουμε, διατηροῦσε σχέσεις μὲ τὴν Ἱερὰ Μονὴ τοῦ Ἁγίου Παύλου στὸ Ἅγιον Ὄρος[34]. Τέλος, βάσει τῶν κτητορικῶν καὶ ἄλλων σημειωμάτων,

[34] Ἡ σχέση τοῦ ὁσίου Παχωμίου καὶ κατ' ἐπέκταση τῆς Ἱ. Σκήτης μὲ τὸ Ἅγιον Ὄρος τεκμηριώνεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ ὅσιος ἐγνώρισε τοὺς ἁγιορειτικοὺς κανόνες κατὰ τὴν παραμονή του στὴν Ἱ. Μονὴ τοῦ Ἁγίου Παύλου, τοὺς υἱοθέτησε καὶ τοὺς ἐφάρμοσε στὴν Ἱ. Σκήτη. Ἐπιπλέον, ὁ Ἱ. Ναὸς τοῦ Τιμίου Σταυροῦ ἀνηγέρθη κατὰ μίμησιν τοῦ Καθολικοῦ τῆς Ἱ. Μονῆς τοῦ Ἁγίου Παύλου. Βλ. σχετ. Πόπη Χαλκιᾶ-Στεφάνου, *Τὰ Μοναστήρια τῆς Χίου*, ὅ.π., σσ. 9, 20.

ἡ μουσικὴ δραστηριότητα ἐμφανίζεται μεγαλύτερη κατὰ τὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 19ου αἰῶνα μέχρι καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ.

Γενικότερα, διαπιστώνουμε ὅτι ἀπὸ τῆς ἱδρύσεώς της στὰ μέσα τοῦ 19ου αἰῶνος, οἱ μοναχοὶ τῆς Σκήτης ἐνδιαφέρθηκαν ζωηρὰ γιὰ τὴν ψαλτικὴ τέχνη καὶ τὴν καλλιέργησαν σὲ ὑψηλὸ ἐπίπεδο. Συνέλεξαν καὶ συνέγραψαν μουσικὰ χειρόγραφα, τὰ ὁποῖα τεκμηριώνουν σὲ ἱκανὸ βαθμὸ τὴν ψαλτικὴ ἱστορία τῆς Χίου, κυρίως ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 19ου αἰῶνος καὶ ἑξῆς. Στὸ πλαίσιο τῆς μουσικῆς τους δραστηριότητας, οἱ μοναχοὶ φαίνεται νὰ ἐφοδιάστηκαν μὲ ὅλα τὰ ἀπαραίτητα μουσικὰ βιβλία γιὰ τὴν ἐξυπηρέτηση τῶν Ἀκολουθιῶν. Κατὰ τὴν διενέργεια τῶν Ἀκολουθιῶν, παρατηρεῖται ἡ προτίμησή τους στὰ κλασικὰ μέλη σὲ συνδυασμό, ὅμως, μὲ τὴν τοπικὴ παράδοση, στοιχεῖο ποὺ τεκμηριώνει τὴν αἰσθητικὴ τοῦ ἰδιαίτερου ψαλτικοῦ ὕφους τῆς Σκήτης καὶ κατ' ἐπέκταση τῆς νήσου. Στὸ σημεῖο αὐτό, ἀναδεικνύεται ὁ βαθμὸς ἐπίδρασης ἐξωμοναστικῶν ψαλτικῶν προσώπων στὴ διαμόρφωση τῆς ψαλτικῆς ἰδιοπροσωπίας τῆς Σκήτης. Τὰ συσταχωμένα τεύχη τῶν μουσικῶν ἐντύπων, δηλώνουν ἀκριβῶς τὶς διευρυμένες μουσικὲς ἀνησυχίες τῶν μοναχῶν τῆς Σκήτης, στοιχεῖο ποὺ δηλώνει κατὰ τὴν ἄποψή μας ὅτι οἱ μοναχοὶ δὲν εἶχαν στεγανὰ στὴ διαμόρφωση τοῦ ψαλτικοῦ ὕφους τους, οὔτε διαχώριζαν τὴν ψαλτικὴ σὲ μοναστηριακὴ καὶ ἐξωμοναστηριακή[35]. Ὡς ἐκ τούτου, τεκμηριώνεται ἡ διδασκαλία καὶ καθοδήγηση τῶν μοναχῶν ἀπὸ μουσικοδιδασκάλους τῆς νήσου καὶ ἡ ἐν γένει σχέση αὐτῶν μὲ ἰσχυρὰ ψαλτικὰ πρόσωπα τῆς περιόδου.Ἕνα σημαντικὸ στοιχεῖο, τέλος, ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴν ἀναδίφηση τοῦ ὑλικοῦ εἶναι καὶ τὸ ὅτι καταγράφονται μὲ λεπτομέρεια τὰ πρόσωπα ποὺ κατέστησαν κατ' ἐξοχὴν ἐκπρόσωποι τῆς μοναστικῆς ψαλτικῆς παραδόσεως στὰ τέλη τοῦ 19ου καὶ ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰῶνα στὴ νῆσο.

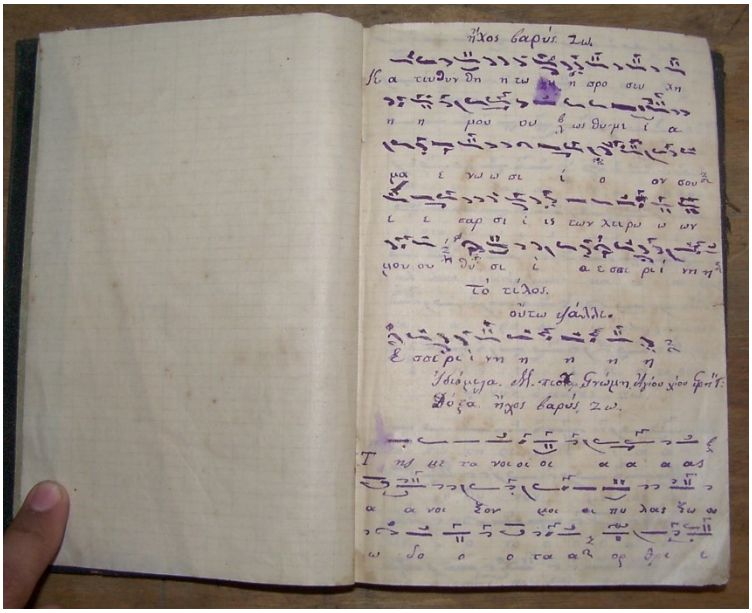
[35] Εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ πρωτοψάλτης Χίου Γιάγκος Καβάδας ὑπῆρξε δάσκαλος μοναστικῶν ἀδελφοτήτων στὴ Χίο, βλ. Michael Stroumpakis, "The psaltic tradition of Chios in the nineteenth century", Ciprian Costin Apintiliesei - Emanuel Dobre (eds.), *In singing dialogue with God. Rediscovering the masters of Orthodoc liturgical chant of the last two centuries*, Les Editions du Cerf, Paris, 2024, pp. 74-75. Ὅλα τὰ παραπάνω θὰ δοθοῦν ἀρκούντως τεκμηριωμένα στὴν ἐκτενῆ μελέτη ποὺ ἤδη ἐκπονεῖται ἀπὸ τὸν γράφοντα καὶ ποὺ ἀφορᾶ στὴν ψαλτικὴ ἱστορία τῆς Χίου κατὰ τὸν 19ο καὶ 20ὸ αἰῶνα.

Περαίνοντας αὐτὴ τὴ μικρὴ παρουσίαση, ἀποτέλεσμα ἀξιοποίησης χρονικῶν συγκυριῶν καὶ προσώπων ποὺ ὁ Θεὸς στέλνει στὸ δρόμο μας, μποροῦμε νὰ διαπιστώσουμε ὅτι ὁ ἀείμνηστος ἀδελφός μας Δημήτρης ἀξιοποίησε τὰ τάλαντα ποὺ τοῦ ἔδωσε ὁ Θεὸς καὶ μᾶς παρέδωσε εὔχυμους καρπούς. Εἴμαστε βέβαιοι ὅτι θὰ ἀκούσει τῆς εὐκταίας φωνῆς: *«εὖ δοῦλε ἀγαθὲ καὶ πιστέ»*.

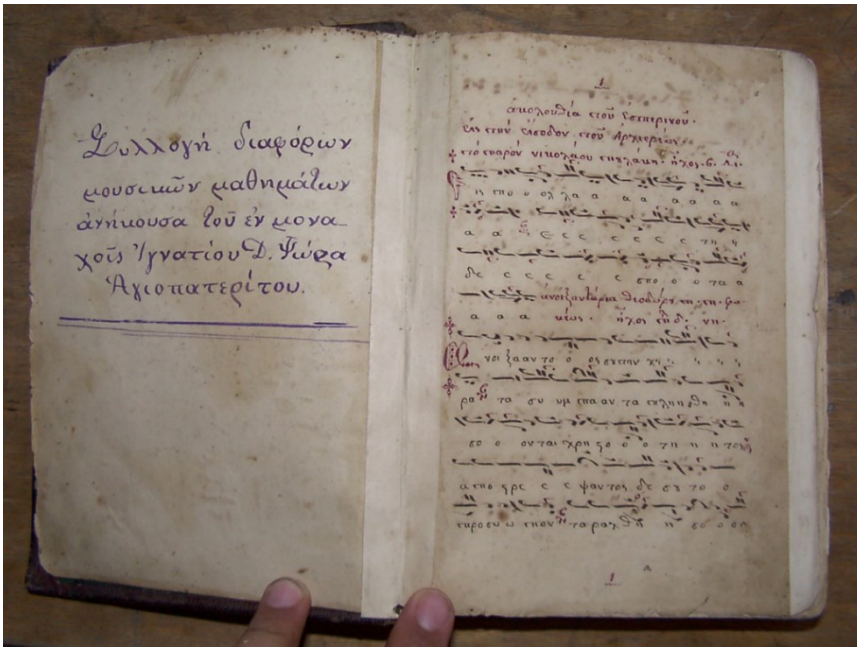
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ



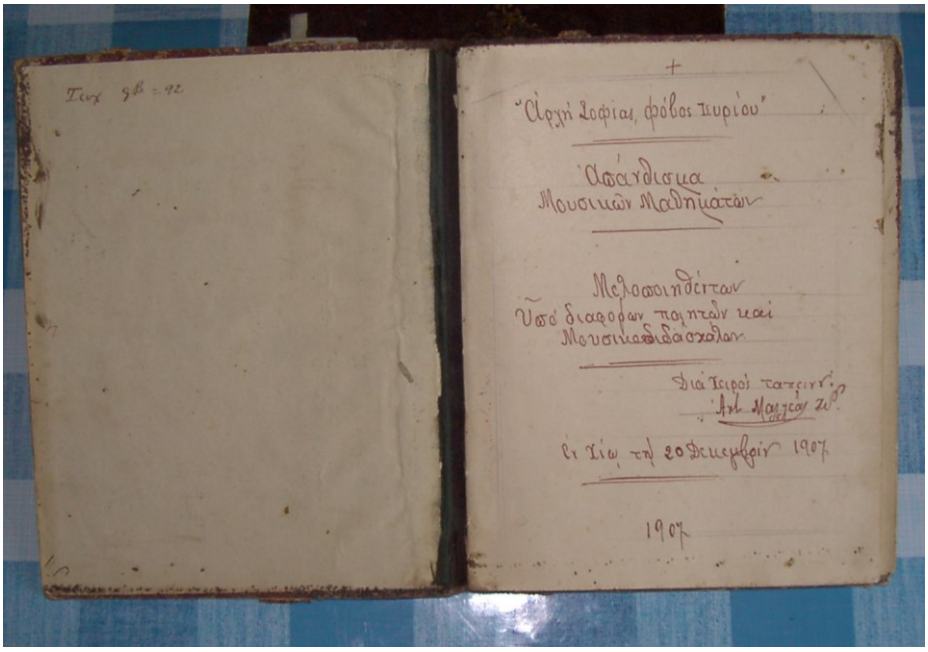
Εἰκόνα 1 : Χφ 1 , Δοξαστάριον Πέτρου Πελοποννησίου διὰ χειρὸς Ἀθανασίου Δομεστίκου, φ. 1 r



Εἰκόνα 2 : Χφ 2 , Συσταχωμένα τεύχη, φ. 1 r



Εἰκόνα 3 : Χφ 3 , Ἀνθολογία, σ. 1



Εἰκόνα 4: Χφ 4, Ἀπάνθισμα μουσικῶν μαθημάτων, διὰ χειρὸς Ἀντωνίου Μαλλέα, σ. α΄

Michael Stroumpakis

The Music Library of the Scete of the Holy Fathers of Chios A Brief Catalogue

On the Provation Mountain of Chios, the Skete of Saints Fathers Nikitas, John, and Joseph dominates. The Skete has a long history of monastic asceticism. The presence of the monks of the Skete became prominent in the 19th century when the monk Pachomios settled there and organized monastic life. A significant aspect of monastic life is the divine worship and the Church's Services, which are enriched by ecclesiastical Byzantine music. As has been established by research conducted in the library of the Skete, the monks energetically engaged in the cultivation of church music. This paper focuses on presenting a concise catalog of the musical manuscripts and prints from the library, through which we can

outline the chanting tradition of the Skete, the musical preferences of the monks, their relationships with chanting instructors in Chios during the 19th and 20th centuries, and finally their connections with other chanting environments outside Chios. This work serves as a precursor to two other studies being prepared regarding the history of chanting in Chios in the 19th century and the musical manuscripts of the Monasteries, Sketes, and Parishes of Chios.

Κωνσταντίνος Κατσίκης

ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΚΩΔΙΚΕΣ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΖΑΒΟΡΔΑΣ ΓΡΕΒΕΝΩΝ

Η Μονή του Αγίου Νικάνορος[1] (Ζάβορδα[2]) είναι ένα από τα σημαντικότερα μοναστικά κέντρα του 16ου αι. στη Μακεδονία. Βρίσκεται στα βο-

[1] Ιστορικές πληροφορίες για την ίδρυση και την ιστορία της μονής βλ. στα παλαιότερα πονήματα Δ. Καρράς, «Το μοναστήρι του Αγίου Νικάνορα», *Ο Φάρος της Βορείου Ελλάδος* 2 (1940), σσ. 233-236 και Γ. Λυριτζής, *Ο όσιος Νικάνωρ και το μοναστήρι του*, Διάλεξις επηυξημένη, Κοζάνη 1962, καθώς και στα νεότερα του μητροπολίτη Γρεβενών Σεργίου (Σέργιος Σιγάλας, *Ιερά μονή του Οσίου Νικάνορος (Ζάβορδας) και το κειμηλιοφυλάκιον αυτής*, Γρεβενά 1991) και στο Απόστολος Παπαδημητρίου, *Σελίδες ιστορίας των Γρεβενών*, τόμος Α΄, Νομαρχιακή αυτοδιοίκηση Γρεβενών, Αναπτυξιακή Γρεβενών Α.Ε., Γρεβενά 2002, σ. 217 κ.εξ. Εκτενές ιστορικό με όλη τη σχετική βιβλιογραφία βλ. στο Βασιλική Τόζιου, *Τα μοναστήρια της Ιεράς Μητροπόλεως Γρεβενών*, Θεσσαλονίκη 2015 (διπλωματική εργασία στο Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του ΑΠΘ), σσ. 41-71. Αναλυτική μελέτη για την αρχιτεκτονική της Μονή Ζάβορδας βλ. στο Σωτήρης Βογιατζής, *Συμβολή στην ιστορία της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής της κεντρικής Ελλάδος κατά το 16ο αιώνα. Οι μονές του Αγίου Βησσαρίωνος (Δούσικο) και του Οσίου Νικάνορα (Ζάβορδα)*, Αθήνα 2000, σσ. 62-88, καθώς και στο Ξανθή Σαββοπούλου-Κατσίκη, *Μεταβυζαντινή εκκλησιαστική αρχιτεκτονική στο Νομό Γρεβενών. Συμβολή στη μοναστηριακή αρχιτεκτονική στη Δυτική Μακεδονία από το 15ο έως το 19ο αι.*, Θεσσαλονίκη 2010 (διδακτορική διατριβή), σσ. 59 κ.εξ. Επίσης, αρκετά στοιχεία και τη σχετική βιβλιογραφία για την ιστορία της μονής βλ. στην εργασία του γράφοντος «Η Ιερά Μονή του Αγίου Νικάνορος Ζάβορδας. Ιστορία – τοπογραφία – τέχνη. Σύντομο οδοιπορικό», που εκπονήθηκε στα πλαίσια του μεταπτυχιακού μαθήματος «Χριστιανική Τοπογραφία» της Ειδίκευσης Εκκλησιαστικής Ιστορίας του Τμήματος Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του ΑΠΘ (χειμερινό εξάμηνο 2015, διδάσκων: Ι. Μπάκας). Τέλος, γλαφυρό ιστορικό της μονής έγραψε ο Φώτης Κόντογλου, «Ο Άγιος Νικάνωρ και το Μοναστήρι του στη Ζάμπορδα», *Γίγαντες Ταπεινοί*, εκδ. Ακρίτας 2000 (προσβάσιμο στο διαδίκτυο: http://www.snhell.gr/anthology/content.asp?id=169&author_id=19).

[2] Η ονομασία *Μονή Ζάβορδας* οφείλεται πιθανότατα στον ομώνυμο παλαιό γειτονικό οικισμό στα βόρεια της μονής, ο οποίος λόγω δυσβάσταχτων χρεών προς την οθωμανική διοίκηση διαλύθηκε. Βλ. σχετικά στο «Κτηματολόγιο» της μονής του έτους 1929 (Σέργιος Σιγάλας, *Το αρχείον της Ιεράς Μονής Οσίου Νικάνορος (1928 – 1929). Συμβολή στην Ιστορία της Ιεράς Μητροπόλεως και της περιοχής Γρεβενών*,

ρειοδυτικά του όρους Βούνασα (κοινώς *Μπουνάσια*), ακριβώς στη μεγάλη καμπή του ποταμού Αλιάκμονα, πάνω στον κωνικό απόκρημνο λόφο που ονομάζεται *Καλλίστρατον όρος* ή *Κονιβός*[3], τμήμα της οροσειράς των *Καμβουνίων*. Γεωγραφικά και διοικητικά ανήκει σήμερα στο Νομό Γρεβενών. Το συγκρότημα της μονής δεσπόζει στην περιοχή, ενώ ο φρουριακός του χαρακτήρας το καθιστά ακόμη πιο επιβλητικό. Η μονή Ζάβορδας ιδρύθηκε από τον όσιο Νικάνορα που καταγόταν από πλούσια οικογένεια εμπόρων της Θεσσαλονίκης.

Η ίδρυση της Μονής εντάσσεται σε ένα οικοδομικό και οικονομικό μοναστικό «κίνημα» μετά τις αρχές του 16ου αι., που με κέντρο την αθωνική πολιτεία, επεκτείνεται στα Μετέωρα, την περιοχή της Θεσσαλίας, αλλά και τις πιο ορεινές περιοχές, όπως είναι η Δυτική Μακεδονία. Στα

Γρεβενά 2010, σ. 188] και στα Μητροπολίτου Σερβίων και Κοζάνης Ιωακείμ, «Η Ιερά Μονή του Οσίου Νικάνορος», *Μακεδονικό Ημερολόγιο* 1936, σ. 249· Σ. Σιγάλας, *Ιερά μονή*, *ό.π.*, σ. 10· Μαρία Χριστίνα Χατζηϊωάννου, *Η ιστορική εξέλιξη των οικισμών στην περιοχή του Αλιάκμονα κατά την τουρκοκρατία. Ο κώδικας αρ. 201 της Μονής Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Ζάβορδας*, Αθήνα 2000, σ. 57· Απόστολος Γλαβίνας, *Ο Όσιος Νικάνορας. Ένας θεσσαλονικέας ιδρυτής μονής († 7 Αυγούστου 1549)*, Εκδόσεις «Τέρτιος», Κατερίνη 1993, σ. 38· Α. Δάρδας, «Η Εκκλησία και τα Μοναστήρια», *Κοζάνη και Γρεβενά. Ο χώρος και οι άνθρωποι*, Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Κοζάνης, Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Γρεβενών, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2004, σ. 205· Νικόλαος Μουτσόπουλος, *Γρεβενά. Αρχαιότητες, κάστρα, οικισμοί, μοναστήρια και εκκλησίες του Νομού Γρεβενών*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 97 και 138· Γεώργιος Μπόντας, «Η ιστορική Ιερά Μονή Ζάβορδας Γρεβενών (1543)», *Μακεδονικό Ημερολόγιο* 1991, σ. 301), ενώ ο Θεόδωρος Σαράντης, «Τα Γρεβενά (Συμβολή στην ιστορία τους)», *Μακεδονικά* 26 (1987-1988), σ. 251 αναφέρει επιπλέον πως στην τοποθεσία υπάρχει τώρα *ένα μετόχι με εικονοστάσι*. Για το χωριό *Ζάβορδα*, *Ζάπουρδα* ή *Ζάμπορδα* βλ. περισσότερες πληροφορίες στο Αχιλλέας Γεωργόπουλος, *Διαλυμένοι οικισμοί του Νομού Γρεβενών (16ος-20ος αι.)*, Γρεβενά 2006, σσ. 81-83. Επιπλέον, στην περιοχή του παλαιού οικισμού, ο Ν. Μουτσόπουλος, *ό.π.*, σσ. 43-44, εντοπίζει αρχαίο κάστρο με ιουστινιάνειες προσθήκες. Η ονομασία του χωριού είναι πιθανότατα σλαβική και σημαίνει «πίσω από το βουνό» (Μ. Χατζηϊωάννου, *ό.π.*, σ. 57 και υποσημ. 204). Σε οθωμανικές πηγές του 16ου αι. (φορολογικά κατάστιχα) η μονή Ζάβορδας αναγράφεται ως «το μοναστήρι του Παπά Νίκου» (από το κοσμικό όνομα του οσίου Νικάνορα) και το ποσό της φορολογίας καρπωνόταν ο τιμαριούχος της Αιανής (βλ. στο Κώστας Καμπουρίδης, «Πρώιμες οθωμανικές μαρτυρίες για τη μονή Ζάβορδας: Το μοναστήρι του Παπά Νίκου στην Αιανή, 1543», *Αλιάκμονος ρους* 4 (2020), σσ. 48-49).

[3] Σ. Βογιατζής, *Συμβολή*, *ό.π.*, σ. 62 και Α. Γλαβίνας, *ό.π.*, σ. 27. Το υψόμετρο είναι περίπου 160μ. από τον ποταμό Αλιάκμονα και 600μ. από τη θάλασσα.

πλαίσια αυτού του «προγράμματος», που κατά μία άποψη μπορεί να αποτελεί «μια εξισορροπητική κίνηση στην προηγηθείσα ίδρυση μουσουλμανικών θρησκευτικών ιδρυμάτων»[4], οικοδομούνται νέες μονές ή ανακαινίζονται παλαιότερες, επανδρώνονται με μοναχούς και σταδιακά καθίστανται στην περιοχή τους η καθεμία πνευματικά, πολιτιστικά αλλά και οικονομικά κέντρα, λειτουργώντας αυτόνομα ως σημαντικές αγροτικές οικονομικές μονάδες, απαλλαγμένες από τους δυσβάστακτους φόρους του Οθωμανικού κράτους[5], και συσπειρώνουν γύρω τους την πνευματική και οικονομική ζωή της περιοχής[6].

Η μονή Ζάβορδας υπαγόταν από την ίδρυσή της στη Μητρόπολη Θεσσαλονίκης[7]. Από το 1674 υπήχθη στην Αρχιεπισκοπή Αχριδών και ήταν σταυροπηγιακή[8], ενώ από το 1767 υπάγεται στη δικαιοδοσία του Οικουμενικού Πατριαρχείου[9].

---

[4] Μ. Χατζηϊωάννου, *ό.π.*, σ. 47.

[5] Σωτήρης Βογιατζής, «Το καθολικό της Ι. Μ. Ζάβορδας Γρεβενών. Μια πρωτοπορία του 16ου αιώνα», *Γρεβενά. Ιστορία – Τέχνη – Πολιτισμός*, Πρακτικά Συνεδρίου 2002, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη – Γρεβενά 2004, σ. 76.

[6] Απόστολος Βακαλόπουλος, *Ιστορία της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1962, σ. 138.

[7] Μ. Χατζηϊωάννου, *ό.π.*, σ. 52. Η υπαγωγή της μονής αρχικά στη Μητρόπολη Θεσσαλονίκης πιθανότατα σημαίνει ότι η περιοχή της Ζάβορδας βρισκόταν εντός των ορίων επισκοπής εξαρτώμενης από το Μητροπολίτη Θεσσαλονίκης, όπως είναι η γειτονική επισκοπή Σερβίων. Η προσάρτηση της μονής αργότερα στην Αρχιεπισκοπή Αχριδών πιθανότατα αποτελεί μαρτυρία και για την αλλαγή των ορίων των επικοπών, με πιο πιθανή την επέκταση των ορίων της επισκοπής Γρεβενών εις βάρος της αντίστοιχης των Σερβίων (οπότε η μονή περιέρχεται εντός των ορίων της επισκοπής Γρεβενών και αυτομάτως υπάγεται στην Αρχιεπισκοπή Αχριδών).

[8] Α. Δάρδας, *ό.π.*, σ. 205. Στο Σ. Σιγάλας, *Ιερά μονή*, *ό.π.*, σσ. 41-42 βλ. το σχετικό έγγραφο που σώζεται στο αρχείο της μονής και με το οποίο ανανεώνεται το σταυροπήγιο της μονής. Επίσης, αναφορά στη σημασία που είχε δώσει στη μονή η πνευματική διοίκηση της Αρχιεπισκοπής Αχριδών βλέπουμε και στο Ευθύμιος Δελαλής, «Η Ιερά Μονή Ζάμπουρδας και η Ιερατική Σχολή», *Μακεδονικό Ημερολόγιο* 1926, σ. 104. Για την υπαγωγή της μονής στην αρχιεπισκοπή Αχριδών και πιθανές αντιπαλότητες με τη γειτονική επισκοπή Σερβίων βλ. σχόλια στο Μ. Χατζηϊωάννου, *ό.π.*, σσ. 52-53.

[9] Η μονή υπήχθη στη δικαιοδοσία του Οικουμενικού Πατριαρχείου μετά τη διάλυση της Αρχιεπισκοπής Αχριδών το 1767 από τον Πατριάρχη Σαμουήλ Χατζερή (βλ. σχετικά στα Ν. Μουτσόπουλος, *ό.π.*, σ. 139· Δημήτριος Παπαζής, «Κατάλογος ανέκδοτων πατριαρχικών εγγράφων για την ιστορία της Ιεράς Μονής Οσίου Νικάνορα – Ζάβορδας (1832-1911)», *Κληρονομία* 31 (Ιούνιος-Δεκέμβριος 1999), σ. 288

Η σταυροπηγιακή αξία της μονής ανανεώνεται με σιγίλιο του Πατριάρχη Σωφρονίου Β΄ (1774 – 1780)[10], ενώ το 1832 ο Πατριάρχης Κωνστάντιος με συνοδικό του γράμμα επικυρώνει εκ νέου το σταυροπηγιακό χαρακτήρα της μονής και επανακαθορίζει τον τρόπο λειτουργίας της[11].

Στο κέντρο της εσωτερικής λιθόστρωτης αυλής της μονής είναι κτισμένο το καθολικό, αφιερωμένο στη Μεταμόρφωση του Σωτήρος, ένα από τα παλαιότερα χρονολογημένα καθολικά της Τουρκοκρατίας[12]. Ο ναός ανήκει στον αρχιτεκτονικό τύπο του τρίκογχου εγγεγραμμένου σταυροειδούς με τρούλο, γνωστό και ως *αγιορείτικο τρίκογχο*[13]. Περιβάλλεται από μεταγενέστερο νάρθηκα και στοά με παρεκκλήσια στην ανατολική πλευρά. Η ανέγερση του κυρίως ναού ξεκίνησε στα 1532[14], και πιθανότατα ολοκληρώθηκε μέχρι το 1534. Στο εσωτερικό του καθολικού ο κυρίως ναός είναι κατάγραφος με τοιχογραφίες υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητας. Χρονολογούνται πιθανότατα μεταξύ των ετών 1542-1548, και αποδίδονται στο ζωγράφο Φράγκο Κατελάνο αποτελώντας το πρωϊμότερο γνωστό έργο του[15].

και Ιωακείμ Κοζάνης, *ό.π.*, σ. 250). Ωστόσο, αναφέρεται ως «Πατριαρχική» νωρίτερα σε δύο αφιερωματικές επιγραφές: το 1756 σε αργυρό δισκοπότηρο, που φυλάσσεται στο σκευοφυλάκιο της μονής [Σ. Σιγάλας, *Ιερά μονή*, *ό.π.*, σ. 87] και το 1760 σε λειψανοθήκη της κάρας του αγίου Νικάνορα (Ν. Μουτσόπουλος, *ό.π.*, σ. 146).

[10] Δ. Παπαζής, *ό.π.*, σ. 289 (δεν αναφέρεται το σιγίλιο, μόνο δίδεται η πληροφορία).

[11] Το σχετικό έγγραφο σώζεται στο αρχείο της μονής [βλ. στο Σ. Σιγάλας, *Ιερά μονή*, *ό.π.*, σσ. 55-56], ενώ έχει εντοπιστεί και στους Κώδικες Πατριαρχικής Αλληλογραφίας (βλ. στο Δ. Παπαζής, *ό.π.*, σ. 288).

[12] Σ. Βογιατζής, *Το καθολικό*, *ό.π.*, σ. 77, ενώ στα Σ. Βογιατζής, *Συμβολή*, *ό.π.*, σ. 67 κ.εξ. και Ξ. Σαββοπούλου – Κατσίκη, *Αρχιτεκτονική*, *ό.π.*, σ. 59 κ.εξ., παρουσιάζονται με λεπτομέρεια όλες οι κατασκευαστικές και αρχιτεκτονικές παρατηρήσεις για τις ιδιομορφίες του μνημείου.

[13] Για το λεγόμενο *αγιορείτικο τρίκογχο ναό* βλ. πρόχειρα στα Νικόλαος Γκιολές, *Βυζαντινή ναοδομία (600-1 204)*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1992[2], σσ. 101-105 και Richard Krautheimer, *Παλαιοχριστιανική και βυζαντινή αρχιτεκτονική*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1991, σσ. 464-465, καθώς και στο Ελένη Δεληγιάννη – Δωρή, *Επιβίωση της βυζαντινής και νέες μορφές της μεταβυζαντινής αρχιτεκτονικής*, Διάλεξη στη σειρά «Όψεις της βυζαντινής κοινωνίας», Ίδρυμα Γουλανδρή – Χόρν, Αθήνα 2000[2], σσ. 43-44, όπου και η παλαιότερη προτεινόμενη βιβλιογραφία.

[14] Σωτήρης Κίσσας, *Κοζάνη – Γρεβενά, Μακεδονία*, Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού, Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ, Αθήνα 1997, σ. 240 και Κ. Καμπουρίδης, *ό.π.*, σ. 42.

[15] Σ. Κίσσας, *ό.π.*, σ. 240· Ξανθή Σαββοπούλου – Κατσίκη, «Μεταβυζαντινή τέχνη»,

Ο όσιος Νικάνωρ[16], κατά κόσμον Νικόλαος, γεννήθηκε στην Θεσ-

Κοζάνη και Γρεβενά. Ο χώρος και οι άνθρωποι, Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Κοζάνης, Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Γρεβενών, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2004, σ. 310 και Κωνσταντίνος Κατσίκης, «Μεταβυζαντινή μνημειακή τέχνη στη Δυτική Μακεδονία (15ος-18ος αι.)», *Δυτική Μακεδονία – Ιστορία και Πολιτισμός*, έκδοση Περιφέρειας Δυτικής Μακεδονίας, Αθήνα 2008, σ. 129. Με τη χρονολόγηση του τοιχογραφικού διακόσμου της μονής Ζάβορδας έχουν ασχοληθεί κατά καιρούς αρκετοί μελετητές, λόγω της υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητάς του. Ωστόσο, η απουσία συστηματικής και ολοκληρωμένης μελέτης του, καθώς και η έλλειψη καλών δημοσιευμένων φωτογραφιών, έχει σαν αποτέλεσμα την ύπαρξη πολλών διαφορετικών απόψεων, σύμφωνα με τις οποίες ο διάκοσμος της Ζάβορδας τοποθετείται από το α΄ μισό έως τα τέλη του 16ου αι. Στο Αθανάσιος Σέμογλου, «Παρατηρήσεις στον εντοίχιο διάκοσμο του καθολικού της μονής του Οσίου Νικάνορα στη Ζάβορδα Γρεβενών», *Γρεβενά. Ιστορία – Τέχνη – Πολιτισμός*, Πρακτικά Συνεδρίου 2002, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη – Γρεβενά 2004, σσ. 143-147, βλέπε τεκμηριωμένη υπόθεση για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών και την απόδοσή τους στο Φράγκο Κατελάνο, καθώς και όλη τη σχετική βιβλιογραφία για τις προτάσεις των άλλων ερευνητών. Θεωρούμε τις παρατηρήσεις του Α. Σέμογλου ακριβείς και ταυτιζόμαστε κι εμείς με την άποψη πως οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής είναι έργο του Φράγκου Κατελάνου μεταξύ των ετών 1542 (ολοκλήρωση του διακόσμου του καθολικού της Μονής Φιλανθρωπηνών στο νησάκι των Ιωαννίνων με πολύ πιθανή τη συμμετοχή του Φράγκου Κατελάνου) και 1548 (εκτέλεση των τοιχογραφιών στο καθολικό της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα, ο διάκοσμος του οποίου αποδίδεται με ασφάλεια στο Θηβαίο ζωγράφο). Επομένως, ο διάκοσμος του καθολικού της μονής Ζάβορδας αποδεικνύεται ιδιαίτερα σημαντικός για την έρευνα, καθώς αποτελεί τον πρώτο σταθμό στην αυτόνομη καλλιτεχνική πορεία του Κατελάνου.

[16] Η πρώτη ακολουθία του αγίου γράφτηκε το 1771 από τον τότε ηγούμενο της μονής Τιμόθεο (βλ. σχετικά στα Σέργιος Σιγάλας, *Βίος και ακολουθία του οσίου και θεοφόρου πατρός ημών Νικάνορος του θαυματουργού*, Γρεβενά 1980, σ. 7 και του ιδίου, *Οι Τρεις Άγιοι των Γρεβενών. Νικάνωρ Όσιος, Δημήτριος ο Νέος εκ Σαμαρίνης, Γεώργιος ο Νεομάρτυς εκ Τσουρχλίου*, Έκδοσις Ιεράς Μητροπόλεως Γρεβενών, Γρεβενά 2007, σ. 7) και εντοπίστηκε από τη νεότερη έρευνα μεταξύ των χειρογράφων της μονής, ωστόσο επικρατέστερη είναι μία δεύτερη ακολουθία που εκδόθηκε λίγο αργότερα το 1774 στη Βενετία από τον Ι. Τολιόπουλο [βλ. στο Σ. Βογιατζής, *Συμβολή*, *ό.π.*, σ. 62, υποσημ. 179]. Σε αυτή την έκδοση περιλήφθηκε και για πρώτη φορά ο βίος του αγίου Νικάνορα (Α. Γλαβίνας, *ό.π.*, σ. 10). Ακολούθησαν πολλές επανεκδόσεις τους (π.χ. Δ. Τολιόπουλος, *Ακολουθία του οσίου και θεοφόρου πατρός ημών Νικάνορος του θαυματουργού*, Θεσσαλονίκη 1908) με τελευταία την έκδοση του μητροπολίτη Γρεβενών Σεργίου (Σ. Σιγάλας, *Βίος οσίου Νικάνορος*, *ό.π.*). Ο βίος και η ακολουθία του οσίου δημοσιεύονται και στο νεότερο πόνημα του μητροπολίτη Γρεβενών: Σ. Σιγάλας, *Οι τρεις άγιοι*, *ό.π.*, όπου δημοσιεύεται σε φωτο-ανατύπωση και η πρώτη ακολουθία του αγίου (1771). Αναλυτική παρουσίαση του βίου του οσίου Νικάνορα με πολλές σχετικές πληροφορίες βλ. στο σχετικό πόνημα Α. Γλαβίνας, *ό.π.*, ενώ πιο σύντομη παρουσίασή του γίνεται στο Γεώργιος Γκανούλης, «Ο Άγιος Νικάνωρ ο εκ Θεσσαλονίκης», *Μακεδονικό Ημερολόγιο* 1968, σσ. 247-250.

σαλονίκη, στη συνοικία του Αγίου Μηνά, το 1491[17]. Οι γονείς του ονομάζονταν Ιωάννης και Μαρία. Έλαβε εξαιρετική μόρφωση από την ηλικία των πέντε ετών και γρήγορα έδειξε την κλίση του προς τα εκκλησιαστικά. Χειροτονήθηκε διάκονος και ιερεύς, υπηρέτησε ως τυπικάριος της Μητροπόλεως της Θεσσαλονίκης[18], ενώ κατά μία πληροφορία θεωρούνταν υποψήφιος και για τον αρχιεπισκοπικό θρόνο της πόλης[19]. Ωστόσο, η ταπείνωσή του και η κλίση του προς τον ασκητισμό τον οδήγησαν στην απόφαση να γίνει απλός μοναχός. Μετά τον θάνατο των γονέων του διαμοίρασε την περιουσία του στους φτωχούς και αφού περιόδευσε κηρύσσοντας και πραγματοποιώντας θαύματα σε διάφορες πόλεις και χωριά της Δυτικής Μακεδονίας[20], αποσύρθηκε τελικά στο Καλλίστρατο όρος, πιθανότατα μεταξύ των ετών 1515-1517[21]. Εκεί επιδόθηκε στην άσκηση αρχικά σαν ερημίτης σε σπήλαιο πάνω από τον απόκρημνο γκρεμό που βλέπει προς τον Αλιάκμονα, το οποίο ονόμασε *Μονή του Αγίου Γεωργίου*, πιθανότατα ανακαινίζοντας και διαμορφώνοντας κατάλληλα ομώνυμο παλαιότερο μικρό ναό[22]. Ο χώρος αργότερα έμεινε γνωστός ως *ασκηταριό* του οσίου Νικάνορα[23].

---

[17] Για την εξαγωγή της χρονολογίας γέννησης του οσίου βλ. στο Α. Γλαβίνας, *ό.π.*, σ. 24. Την ίδια χρονολογία (1490/91) δίνουν και οι Α. Παπαδημητρίου, *ό.π.*, σ. 177 και Σ. Σιγάλας, *Το αρχείον*, *ό.π.*, σ. 9, ενώ λανθασμένη χρονολογία (1363) δίνεται στο Γ. Γκανούλης, *ό.π.*, σ. 247.

[18] Α. Γλαβίνας, *ό.π.*, σ. 23· Γ. Γκανούλης, *ό.π.*, σ. 248 και Α. Παπαδημητρίου, *ό.π.*, σ. 178.

[19] Γ. Γκανούλης, *ό.π.*, σ. 248.

[20] Σ. Σίγαλας, *Βίος οσίου Νικάνορος*, *ό.π.*, σ. 16· του ιδίου, *Οι τρεις άγιοι*, *ό.π.*, σσ. 16-18· Α. Γλαβίνας, *ό.π.*, σ. 26· Γ. Γκανούλης, *ό.π.*, σ. 248 και Α. Παπαδημητρίου, *ό.π.*, σ. 178.

[21] Ο Α. Γλαβίνας, *ό.π.*, σ. 24, τοποθετεί στα 1515 την εις διάκονο και εις πρεσβύτερο χειροτονία του οσίου από τον τότε μητροπολίτη Θεσσαλονίκης Μάξιμο Λαυριώτη και στα 1517 την αναχώρηση του οσίου από τη Θεσσαλονίκη. Τον ακολουθεί και ο Α. Παπαδημητρίου, *ό.π.*, σ. 178.

[22] Η πληροφορία επιβεβαιώνεται από το «Κτηματολόγιον» της μονής του έτους 1929, το οποίο μας μεταφέρει ιστορικές πληροφορίες αντιγράφοντας αντίστοιχα παλαιότερα έγγραφα (βλ. στο Σ. Σιγάλας, *Το αρχείον*, *ό.π.*, σ. 190).

[23] Για το ασκηταριό του αγίου βλ. στα V. Djuric, "La peinture murale Byzantine XIIe et XIIIe s.", *Πρακτικά 15ου Διεθνούς Συνεδρίου Βυζαντινών Σπουδών*, Αθήνα Σεπτ. 1976, τ. 1, Αθήνα 1979, σ. 218· Σ. Κίσσας, *ό.π.*, σ. 241· Ανδρέας Καρακίτσιος, «Το ασκηταριό του Οσίου Νικάνορα: η επιγραφή του 1793», *Γρεβενά. Ιστορία – Τέχνη – Πολιτισμός*, Πρακτικά Συνεδρίου 2002, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη – Γρεβενά 2004, σσ.

Στη συνέχεια, μεταξύ των ετών 1532-1534[24], ο άγιος μετακινείται στην κορυφή του όρους, όπου πάνω στο πλάτωμα που υπάρχει εκεί βρίσκει μετά από όραμα μία εικόνα της Μεταμόρφωσης του Χριστού[25], καθώς και *πεπαλαιωμένο και χαλασμένο θεμέλλιο*[26], πάνω στο οποίο κτίζει τη

123-129· Χρυσάνθη Μαυροπούλου – Τσιούμη, «Οι τοιχογραφίες του ασκηταριού του οσίου Νικάνορα. Η σχέση τους με τον όσιο», *Γρεβενά. Ιστορία – Τέχνη – Πολιτισμός*, Πρακτικά Συνεδρίου 2002, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη – Γρεβενά 2004, σσ. 130-134 και Γκόικο Σούμποτιτς – Ιερομόναχος Ιουστίνος, *Ζάβορδα. Το ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα*, Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών της Σερβικής Ακαδημίας Επιστημών και Τεχνών, Μονογραφίες –αρ. 46, Βελιγράδι 2017. Το αρχικό στρώμα τοιχογράφησης του μνημείου είχε παλαιότερα χρονολογηθεί στο 13ο αι. πιο πρόσφατες, όμως, μελέτες αποδίδουν τις σωζόμενες τοιχογραφίες του πρώτου στρώματος στο 15ο αι., ενώ το δεύτερο χρονολογείται στο 16ο αι. (βλ. σχετικά στο Χ. Μαυροπούλου – Τσιούμη, *ό.π.*). Στα Α. Γλαβίνας, *ό.π.*, σ. 28· Α. Παπαδημητρίου, *ό.π.*, σ. 155 και Δ. Παπαζής, *ό.π.*, σ. 287 ο χώρος αυτός συνδέεται με την παραμονή ενός ασκητή με το όνομα Καλλίστρατος, από τον οποίο ονομάστηκε και ο λόφος. Την ύπαρξη αυτής της «παράδοσης» μας επιβεβαιώνει και το «Κτηματολόγιο» της μονής του έτους 1929, το οποίο μεταφέρει πληροφορίες από παλαιότερα έγγραφα [βλ. στο Σ. Σιγάλας, *Το αρχείον*, *ό.π.*, σ. 191]. Για την περίπτωση η ονομασία να προέρχεται από παραφθορά του μοναχικού ονόματος «Κάλλιστος» βλ. στο Γκ. Σούμποτιτς-Ιερομ. Ιουστίνος, *ό.π.*, σ. 16.

[24] Σ. Κίσσας, *ό.π.*, σ. 240 και Μ. Χατζηϊωάννου, *ό.π.*, σ. 47. Για την πιθανότητα ο όσιος να ανέβηκε νωρίτερα στην κορυφή του όρους (περί το 1524-25) βλ. στη συνέχεια στα σχετικά με τη χρονολογία έναρξης των εργασιών για την ανέγερση του καθολικού. Για μια διαφορετική χρονολόγηση, περί το 1543-44, γίνεται λόγος στο Α. Γλαβίνας, *ό.π.*, σ. 10 και εκτενέστερα στις σσ. 41-42.

[25] Σ. Σιγάλας, *Βίος οσίου Νικάνορος*, *ό.π.*, σ. 18· του ιδίου, *Ιερά μονή*, *ό.π.*, σ. 11· του ιδίου, *Οι τρεις άγιοι*, *ό.π.*, σ. 20· Γ. Γκανούλης, *ό.π.*, σ. 249· Α. Γλαβίνας, *ό.π.*, σ. 35 και Σ. Κίσσας, *ό.π.*, σ. 241. Το περιστατικό αυτό έχει περάσει και στην εικονογραφία του βίου του οσίου, βλ. π.χ. σχετική τοιχογραφία στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στη Σαμαρίνα [Σ. Σιγάλας, *Οι τρεις άγιοι*, *ό.π.*, σ. 23]. Επιπλέον, το όρος Καλλίστρατον είχε αρχικά υποδειχθεί στον άγιο με όραμα, σύμφωνα με το βίο του, όταν θέλησε να φύγει από τη Θεσσαλονίκη για να ασκητέψει (βλ. στα Α. Γλαβίνας, *ό.π.*, σ. 23 και 27 και Γ. Γκανούλης, *ό.π.*, σ. 248).

[26] Σύμφωνα με απόσπασμα από τη διαθήκη του ίδιου του οσίου, βλ. στα Σ. Σιγάλας, *Ιερά μονή*, *ό.π.*, σ. 32 και Ν. Δελιαλής, «Το πρωτότυπον της διαθήκης του οσίου Νικάνορος του Θεσσαλονικέως και τέσσερα άλλα ανέκδοτα έγγραφα», *Μακεδονικά* 9 (1969), σ. 245. Την ταύτιση αυτών των ερειπίων με τον αρχικό οικισμό της Ζάβορδας, ο οποίος αργότερα μετακινήθηκε χαμηλότερα και τελικά εγκαταλείφθηκε βλ. στο Απόστολος Καβούκας, «Το αρχαίο ‘‘Ομόλιον’’, το βυζαντινό ‘‘Μολίσκο’’», *Δυτικομακεδονικά Γράμματα* Ι΄ (1999), Κοζάνη 1999, σ. 100, όπου για την αρχική μονή του Αγίου Γεωργίου αναφέρεται πως ήταν ένα από τα τρία μοναστήρια της επισκοπής Μολισκού, ενώ την πιθανότητα στην κορυφή του λόφου να υπήρχε προγενέστερη οχυρωματική κατασκευή (*πεπαλαιωμένο και χαλασμένο θεμέλλιο*) αναφέρει η Μ. Χατζηϊωάννου, *ό.π.*, σ. 59.

Μονή της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, όπου και παραμένει ως ηγούμενος μέχρι την κοίμησή του στις 7 Αυγούστου 1549[27].

Ο όσιος Νικάνωρ υπήρξε μία εξέχουσα ασκητική μορφή των αρχών του 16ου αι. με ιδιαίτερη ακτινοβολία στην ευρύτερη περιοχή της Δυτικής Μακεδονίας. Είναι γνωστή από την παράδοση η φιλία του με τον όσιο Διονύσιο, ηγούμενο της μονής Φιλοθέου του Αγίου Όρους, γνωστό περισσότερο ως όσιο Διονύσιο *εν τω Ολύμπω*[28], μία διακεκριμένη μορφή του μοναχισμού της περιόδου, που σχετίζεται με την ίδρυση της μονής της Αγίας Τριάδος στον Όλυμπο, καθώς και με την ίδρυση ή ανακαίνιση και άλλων μονών. Την περίοδο της ηγουμενίας του ο όσιος οδήγησε τη μονή σε μεγάλη πνευματική ακμή αλλά και σε οικονομική ανεξαρτησία. Σημαντικό κειμήλιο, ιερή παρακαταθήκη και ιστορικό τεκμήριο μεγάλης αξίας αποτελεί η *διαθήκη* του αγίου προς τους μοναχούς της μονής που ίδρυσε[29]. Ο άγιος Νικάνορας μετά την

---

[27] Ο όσιος ετάφη στο παρεκκλήσι του Τιμίου Προδρόμου, το νότιο παρεκκλήσι του καθολικού (βλ. σχετικά παρακάτω). Ο τάφος του διατηρείται μέχρι σήμερα (όχι όμως στην αρχική του μορφή).

[28] Για το βίο του αγίου Διονυσίου του εν τω Ολύμπω βλ. στα Παντελεήμων Αποστολόπουλος, *Βίος και ακολουθία του οσίου και θεοφόρου πατρός ημών αγίου Διονυσίου του νέου ασκητού του εν Ολύμπω τω όρει της Θεσσαλίας εκλάμψαντος*, Θεσσαλονίκη 1968, σ. 5-19 και Απόστολος Γλαβίνας, *Ο άγιος Διονύσιος ο εν τω Ολύμπω*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ε.Ε.Θ.Σ., Παράρτημα αρ. 30 του 26ου τόμου, Θεσσαλονίκη 1981, όπου στις σσ. 18, 25-26 και 31-34 μας δίνεται η πληροφορία για τις επαφές που είχε ο Διονύσιος με τον όσιο Νικάνορα. Την πληροφορία βλ. και στα Α. Γλαβίνας, *Ο όσιος Νικάνορας*, *ό.π.*, σ. 33 και Α. Παπαδημητρίου, *ό.π.*, σ. 178. Μαρτυρία για τη στενή φιλία των δύο πνευματικών ανδρών μάς παραδίδει και ο ίδιος ο όσιος Νικάνορας στη διαθήκη του ονομάζοντας το Διονύσιο *αδελφό και συνασκητή* [βλ. σχετικά στα Σ. Βογιατζής, *Συμβολή*, *ό.π.*, σ. 65· Σ. Σιγάλας, *Ιερά μονή*, *ό.π.*, σ. 33 και Μ. Χατζηϊωάννου, *ό.π.*, σ. 48]. Η απήχηση που είχε αυτή η παράδοση φαίνεται σε κείμενο του 1936 του τότε μητροπολίτη Σερβίων και Κοζάνης κ. Ιωακείμ (Ιωακείμ Κοζάνης, *ό.π.*, σ. 249), ενώ έχει περάσει και στην εικονογραφία με τους δύο αγίους να ζωγραφίζονται μαζί, τόσο σε φορητές εικόνες (Α. Παπαδημητρίου, *ό.π.*, σσ. 180-181), όσο και σε τοιχογραφίες σε ορισμένα μνημεία της Δυτικής Μακεδονίας, όπως στο καθολικό της μονής των Ταξιαρχών στον ομώνυμο οικισμό κ.α.

[29] Το ακριβές κείμενο βλ. στα Ν. Δελιαλής, «Η διαθήκη του οσίου Νικάνορος του Θεσσαλονικέως», *Μακεδονικά* 4 (1955-1960), σσ. 416-431 και Σ. Σιγάλας, *Ιερά μονή*, *ό.π.*, σσ. 32-34, ενώ πρόσφατη παρουσίαση και σχολιασμό της βλ. στο Κωνσταντίνος Κατσίκης, *Η «διαθήκη» του αγίου Νικάνορος ηγουμένου της Μονής Ζάβορδας. Ένα άγνωστο μοναστηριακό κτητορικό κείμενο του 16ου αι. από τη Δυτική Μακεδονία*, Θεσσαλονίκη 2016, εργασία που εκπονήθηκε στα πλαίσια του μεταπτυχιακού μαθήματος «Τυπικά – Ευχολόγια» της Ειδίκευσης Λειτουργικής του

κοίμησή του κατέστη και θαυματουργός, ιδιαίτερα με την αγία του κάρα[30], την οποία οι μοναχοί περιέφεραν στην επαρχία όποτε υπήρχε μεγάλη ανάγκη[31]. Ιδιαίτερα ο άγιος είναι γνωστός ως «ρύστης κεφαλαλγίας», αλλά και ως προστάτης των ζώων[32]. Η μνήμη του (7 Αυγούστου)[33], τιμάται μέχρι σήμερα με ιδιαίτερη λαμπρότητα από τους κατοίκους των νομών Γρεβενών και Κοζάνης και το πανηγύρι της μονής Ζάβορδας περιλαμβάνει την ανάπτυξη διάφορων τοπικών εθίμων, όπως ιππικοί αγώνες κ.α.

Στη μονή διασώζεται σημαντικότατο ιστορικό αρχείο με παλαιούς και σπάνιους κώδικες αλλά και έγγραφα που αφορούν στην ιστορία της μονής αλλά και στην ευρύτερη τοπική ιστορία, ενώ στο σκευοφυλάκιο

Τμήματος Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του ΑΠΘ (εαρινό εξάμηνο 2016, διδάσκων: π. Νικόδημος Σκρέττας).

[30] Ιωακείμ Κοζάνης, *ό.π.*, σ. 250 και Γ. Μπόντας, *ό.π.*, σσ. 303-304. Αναφορές για την ευωδία και την αφθαρσία του λειψάνου του αγίου Νικάνορα και για τις τιμές που πρέπει να απολαμβάνει εμφανίζονται από το 1732 σε έγγραφο του Αρχιεπισκόπου Αχριδών Ιωάσαφ, που σώζεται στο αρχείο της μονής [βλ. σχετικά στο Σ. Σιγάλας, *Ιερά μονή*, *ό.π.*, σ. 46-48].

[31] Βλ. π.χ. την αναφορά για την παύση λοιμού στα Σέρβια επί επισκόπου Ζαχαρίου (1718-1734) (Α. Παπαδημητρίου, *ό.π.*, σ. 179). Η πρακτική αυτή συνεχίστηκε μέχρι τα νεότερα χρόνια: βλ. σχετική επιστολή του μητροπολίτη Γρεβενών Αιμιλιανού, της 20/10/1917, με την οποία επιτρέπει τη μεταφορά στα Γρεβενά των ιερών λειψάνων του οσίου Νικάνορος μετά από *σχετικήν αίτησιν των κατοίκων … προς καθαγιασμόν της πόλεως* (Σέργιος Σιγάλας, *Πρακτικά του Πνευματικού Δικαστηρίου, της Επαρχιακής Δημογεροντίας, της Εφοροεπιτροπής της Ορθοδόξου κοινότητος Γρεβενών και διαθήκες ιδιωτών (1898-1914) επί Μητροπολιτών Γρεβενών Δωροθέου (1896-1901), Αγαθαγγέλου (1901-1910), Αιμιλιανού (1910-1911), Αιμιλιανού Β΄ (1911-20, 1922-24) και η αλληλογραφία αυτού (1917-20). Συμβολή στην Ιστορία της Ιεράς Μητροπόλεως και της περιοχής Γρεβενών*, Γρεβενά 2008, σ. 641). Παρόμοια έγγραφα (άδειες) βλ. και στο Σ. Σιγάλας, *Το αρχείον*, *ό.π.*, σσ. 28-33 και 36. Το γεγονός της περιφοράς της θαυματουργής κάρας του αγίου στα χωριά της επαρχίας εκτός από τη γραπτή και προφορική παράδοση έχει περάσει και στην εικονογραφία του βίου του αγίου, όπου μεταξύ των θαυμάτων του αγίου εικονίζονται κάποια που επιτελούνται κατά την περιφορά της τιμίας του κάρας.

[32] Περί της ιδιότητας του αγίου ως προστάτου των ζώων βλ. σχόλιο στο Μ. Χατζηϊωάννου, *ό.π.*, σ. 66-69.

[33] Ο άγιος πρέπει να άρχισε να τιμάται πολύ νωρίς στη συνείδηση των κατοίκων της περιοχής, αλλά και να αγιοποιήθηκε σύντομα από την Εκκλησία (Οικουμενικό Πατριαρχείο). Στις αρχές του 18ου αι. (1709) ιδρύεται και ο πρώτος ναός προς τιμήν του στη Σιάτιστα (Α. Παπαδημητρίου, *ό.π.*, σ. 179).

διατηρούνται σημαντικά εκκλησιαστικά κειμήλια της μεταβυζαντινής περιόδου, όπως αργυρά σκευή και κεντητά άμφια και καλύμματα[34]. Τα κειμήλια της Ιεράς Μονής Ζάβορδας πέρασαν, όπως είναι φυσικό, στη διάρκεια των αιώνων πολλούς κινδύνους (απώλειες από φυσικές φθορές και πιθανόν κλοπές λόγω άγνοιας ή εγκατάλειψης). Το γεγονός ότι η μονή παρήκμασε σταδιακά και η λειτουργία της σταμάτησε στα νεότερα χρόνια είχε ως αποτέλεσμα να μην υπάρχει ακριβές αρχείο καταγραφής των κειμηλίων που έχουν διασωθεί στη μονή. Ο φιλίστωρ, και πλέον μακαριστός, Μητροπολίτης Γρεβενών Σέργιος (Σιγάλας) θέλοντας να προφυλάξει τα πολύτιμα κειμήλια τα αποθήκευσε σε ειδικό χώρο, χωρίς να τα απομακρύνει από τη μονή, και συνέταξε λεπτομερή κατάλογο[35], στον οποίο περιέλαβε πολλές πληροφορίες γι' αυτά.

Σημαντικό τμήμα αυτού του καταλόγου καταλαμβάνει η καταγραφή του αρχείου των κωδίκων της μονής[36], το οποίο περιλαμβάνει 207 περγαμηνά και χαρτώα χειρόγραφα και 500 παλαίτυπα βιβλία. Τα χειρόγραφα της μονής είχε παλαιότερα αναζητήσει και τελικά καταγράψει και ο Λίνος Πολίτης[37], με ομάδα φοιτητών στα έτη 1958-1960[38]. Μεγάλο μέρος των χειρόγραφων κωδίκων αφορά, όπως είναι φυσικό, σε λειτουργικά βιβλία (Ευαγγέλια, Απόστολοι, Μηναία, Ακολουθίες κλπ.). Τη μικρή ομάδα των εννέα (9) – αρχικά – μουσικών χειρογράφων, που σώθηκαν στο πέρασμα των αιώνων, μέσα στο σύνολο του αρχείου της μονής, είχα με χαρά μου εντοπίσει εντρυφώντας στην τοπική βιβλιογραφία προκειμένου να βρω πηγές και υλικό για τη διδακτορική μου διατριβή, που σχετίζεται με τοιχογραφημένα μνημεία της ευρύτερης περιοχής[39].

---

[34] Μια πρώτη καταγραφή του πλούσιου αρχείου και των άλλων κειμηλίων της μονής βλ. στο Σ. Σιγάλα, *Ιερά μονή*, *ό.π.*

[35] *Στο ίδιο.*

[36] *Στο ίδιο*, σ. 93 κ.εξ.

[37] Λίνος Πολίτης, *Κατάλογος χειρογράφων Ιεράς Μονής Ζάβορδας*, επιμέλεια: Μαρία Λ. Πολίτη, Ελληνική Παλαιογραφική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2012.

[38] Ο μητροπολίτης Γρεβενών Σέργιος αναφέρει την πληροφορία και φαίνεται πως στο δικό του κατάλογο λαμβάνει υπόψη του την αρίθμηση και τα πορίσματα της καταγραφής του Λίνου Πολίτη [Σ. Σιγάλας, *Ιερά Μονή*, *ό.π.*, σ. 29].

[39] Κωνσταντίνος Κατσίκης, *Η μνημειακή ζωγραφική στην περιοχή των Καμβουνίων κατά το 16ο και 17ο αιώνα. Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη Δυτική Μακεδονία*, Θεσσαλονίκη 2012, διδακτορική διατριβή. Η αγάπη μου για την ψαλτική τέχνη κράτησε στη μνήμη μου την πληροφορία της ύπαρξης αυτών των κωδίκων και η διάθεσή μου να ακολουθήσω το δρόμο της έρευνας και στο πεδίο

Τα στοιχεία που προκύπτουν από τη μελέτη των μουσικών χειρογράφων θεωρώ πως είναι πολύ σημαντικά, καθώς προσδέτουν ένα (μικρό έστω) σύνολο κωδικών στο μουσικό υλικό που προέρχεται από την ευρύτερη περιοχή της Δυτικής Μακεδονίας[40], το οποίο έτσι αυξάνει σημαντικά και μπορεί να οδηγήσει στην καλύτερη γνώση των μουσικών πραγμάτων στην περιοχή.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφερθεί ότι μετά την ανασύσταση της μοναστικής αδελφότητας υπό την καθοδήγηση του σεβαστού γέροντα Σεραφείμ, η μονή διέρχεται μία νέα περίοδο ακμής και θα ήθελα να εκφράσω την ειλικρινή χαρά και ικανοποίηση που αισθάνθηκα, όταν διαπίστωσα «ιδίοις όμμασι» την πνευματική ατμόσφαιρα αλλά και την υλική φροντίδα και προστασία που απολαμβάνει πλέον η μονή, το ιστορικό καθολικό της με τις τοιχογραφίες του και όλα τα διασωθέντα σε αυτή ιερά κειμήλια[41].

Τα μουσικά χειρόγραφα που σώζονται στο αρχείο της μονής παρουσιάζονται εδώ συνοπτικά[42], με τη σημείωση ότι καταγράφονται μεν με αύξοντες αριθμούς από το 1 έως το 10 για την εξυπηρέτηση αυτής της

της βυζαντινής μουσικολογίας την επανέφερε στο προσκήνιο και με ώθησε να επιλέξω τους εν λόγω μουσικούς χειρόγραφους κώδικες ως θέμα της κύριας μεταπτυχιακής μου εργασίας στο πλαίσιο του δεύτερου κύκλου μεταπτυχιακών σπουδών μου στην Ειδίκευση Βυζαντινής Μουσικολογίας – Υμνολογίας, του Τομέα Λατρείας, Αρχαιολογίας και Τέχνης, του Τμήματος Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας, της Θεολογικής Σχολής του ΑΠΘ. Για τις ανάγκες της εργασίας μου αυτής μελέτησα και φωτογράφησα επιτόπου στη βιβλιοθήκη της μονής το σύνολο των μουσικών χειρογράφων, τα οποία παρουσιάζονται εδώ συνοπτικά.

[40] Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, *Η Ψαλτική Τέχνη. Λόγος και μέλος στη λατρεία της ορθόδοξης Εκκλησίας*, Θεσσαλονίκη 2004, σσ. 338-340.

[41] Θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στην αδελφότητα της μονής και ιδιαίτερα στον ηγούμενο, γέροντα Σεραφείμ, για τη ξεστή τους φιλοξενία, τη συνεργασία τους και την ευκαιρία που μου έδωσαν να μελετήσω και να φωτογραφίσω τους εν λόγω μουσικούς κώδικες σε συνεχόμενες επισκέψεις μου στη μονή.

[42] Αναλυτική παρουσίαση των περιεχομένων των εννέα πρώτων κωδίκων βλ. στο Κατσίκης Κωνσταντίνος, *Χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής της Μονής Ζάβορδας. Κατάλογος, αναλυτική περιγραφή, σχόλια* (διπλωματική εργασία), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεολογική Σχολή, Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας, Τομέας Λατρείας, Αρχαιολογίας και Τέχνης, Ειδίκευση Βυζαντινής Μουσικολογίας – Υμνολογίας, Θεσσαλονίκη 2017 (αδημοσίευτη). Ο 10ος κώδικας (με αρ. καταγρ. 208) αποτελεί πρόσφατο απόκτημα της μονής, μετά την εκπόνηση της ως άνω διπλωματικής εργασίας.

εργασίας, αλλά, παράλληλα, για λόγους ιστορικούς και δεοντολογίας, σημειώνονται και οι αριθμοί καταγραφής τους στον κατάλογο του Λ. Πολίτη (181-189), οι οποίοι διατηρήθηκαν και σε αυτόν του μητροπολίτη Σεργίου, και σύμφωνα με τους οποίους φυλάσσονται μέχρι και σήμερα στη νέα βιβλιοθήκη της μονής. Η απολύτως ενδεικτική αυτή αρίθμηση ακολουθεί τη σειρά με την οποία αναφέρονται οι κώδικές στις προηγούμενες καταγραφές τους και όχι τη χρονολογική τους σειρά.

Στη συνέχεια προχωρούμε σε μία σύντομη παρουσίαση των κωδίκων[43], με σκοπό την ανάδειξη των πρώτων μουσικολογικών παρατηρήσεων της έρευνας. Συνοψίζοντας ορισμένα στοιχεία, σημειώνουμε πως όσον αφορά στο υλικό είναι όλοι χαρτώοι με στάχωση συνήθως από ξύλινες σανίδες με δερμάτινη επένδυση, ενώ η κατάσταση διατήρησής τους είναι σχετικά καλή με φθορές όμως και πολλές απώλειες υλικού από υγρασία και έντομα (κατά τόπους πολύ έντονες) και αποχρωματισμούς και ίχνη καύσης. Όσον αφορά στη διακόσμηση, παρατηρήθηκαν ελάχιστα γραμμικά σχέδια στην αρχή των κωδίκων (όπου αυτή σώζεται) ή σε κάποια ενδιάμεσα τμήματά τους, ενώ συνήθως υπάρχει πλούσια ερυθρογραφία. Να σημειωθεί εδώ ότι λαμβάνοντας υπόψη το μουσικό υλικό, τη σημειογραφία, τα ονόματα των μελοποιών, καθώς και τις παρασελίδιες ενθυμήσεις-σημειώσεις[44], προσεγγίστηκε με μεγαλύτερη ακρίβεια ή ακόμη και διορθώθηκε η χρονολόγηση των κωδίκων σε σχέση με αυτή που δίνεται στους καταλόγους του Λινου Πολίτη και του μητροπολίτη Σεργίου.

[43] Μια πρώτη «φιλολογική» και «αρχαιολογική» παρουσίασή τους πραγματοποιήθηκε στη Β΄ [Θ΄] Συνάντηση Ελλήνων Βυζαντινολόγων (Πάτρα, 13 - 15 Δεκεμβρίου 2017).

[44] Την πλήρη καταγραφή όλων των σημειώσεων και ενθυμήσεων βλ. στην προμνημονευθείσα διπλωματική εργασία του γράφοντος, όπου και λεπτομέρειες για την κατάσταση κάθε χειρογράφου αλλά και επιμέρους παρατηρήσεις που έχουν μέχρι στιγμής γίνει για τη γραφή και τα περιεχόμενα του κάθε κώδικα (τα οποία παραλείπονται εδώ για λόγους οικονομίας χώρου).

1. (Κώδικας 181). Στιχηράριον[45], Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου (β΄ μισό 17ου αι.)[46]. Διαστάσεις: 19 x 14,3 εκ., αρ. φύλλων: 254 [εικ. 1-2].

Πρόκειται για δύο διαφορετικούς κώδικες του ίδιου άγνωστου γραφέα ενωμένους πιθανότατα σε μεταγενέστερο χρόνο σε έναν, καθώς στο Πεντηκοστάριο η αρίθμηση των τετραδίων ξεκινάει από την αρχή. Από την εξέταση του περιεχομένου μέλους προκύπτει ότι πρόκειται για καταγραφή του Στιχηραρίου του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου του Παναγιώτη Χρυσάφη. Στο Τριώδιο συνάπτονται κανονικά σε συνέχεια και τα μέλη της Μεγάλης Εβδομάδος. Σημειώνουμε ότι τα Θεοτοκία και τα καθίσματα των αντιφώνων της Ακολουθίας των Παθών δεν είναι τονισμένα μουσικά, αλλά στην θέση τους υπάρχει μόνο το ποιητικό κείμενο (όπως και σε άλλα Στιχηράρια της περιόδου), ενώ το Πεντηκοστάριο ξεκινάει από την Κυριακή του Θωμά. Διακοσμητικά μοτίβα υπάρχουν μόνο στην αρχή των δύο τμημάτων του κώδικα (εικ. 1-2).

2. (Κώδικας 182). Αναστασιματάριον[47], και Ανθολογία Παπαδικής[48] (α΄ μισό 18ου αι.)[49]. Διαστάσεις: 20 x 15εκ., αρ. φύλλων: 171 [εικ. 3-5].

Πρόκειται κι εδώ για συνένωση διαφορετικών κωδίκων. Σύμφωνα με τα περιεχόμενα έχουμε κατά σειρά: α) «Αναστασιματάριον» του Πα-

[45] Για το περιεχόμενο και την εξέλιξη του κώδικα που ονομάζεται Στιχηράριο βλ. στα Εμμ. Γιαννόπουλος, *ό.π.*, σσ. 71-78· Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής - Άγιον Όρος*, τόμος Α΄, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήναι 1975, σ. λα΄ κ.εξ. και π. Σπυρίδων Αντωνίου, *Μορφολογία της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Θεσσαλονίκη 2008, σσ. 252-253.

[46] Προηγούμενες αναφορές: Λ. Πολίτης, *ό.π.*, σσ. 146-147· Σ. Σιγάλας, *Ιερά Μονή*, *ό.π.*, σ. 111 και Κ. Κατσίκης, *Χειρόγραφα*, *ό.π.*, σσ. 12-39.

[47] Για το περιεχόμενο και την εξέλιξη του κώδικα που ονομάζεται Αναστασιματάριο βλ. στο Γρ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα* Α΄, *ό.π.*, σ. λγ΄.

[48] Για το περιεχόμενο και την εξέλιξη του κώδικα που ονομάζεται Παπαδική βλ. στα Εμμ. Γιαννόπουλος, *ό.π.*, σσ. 82-89· Γρ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα* Α΄, *ό.π.*, σ. λε΄· του ιδίου, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 3, Αθήναι 1994[3], σσ. 100-113 και π. Σπ. Αντωνίου, *Μορφολογία*, *ό.π.*, σσ. 91-93, ενώ ειδικότερα για τον όρο «Ανθολογία» βλ. στο Γρ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα* Α΄, *ό.π.*, σ. λζ΄ κ.εξ.

[49] Προηγούμενες αναφορές: Λ. Πολίτης, *ό.π.*, σ. 147· Σ. Σιγάλας, *Ιερά Μονή*, *ό.π.*, σ. 111 και Κ. Κατσίκης, *Χειρόγραφα*, *ό.π.*, σσ. 39-60.

ναγιώτη Χρυσάφη. Περιεχόμενα κάθε ήχου: κεκραγάρια, στιχηρά, θεοτοκίον, απόστιχα, θεοτοκίον των αποστίχων, πασαπνοάρια, στιχηρά αίνων, μακαρισμός. Στο τέλος παρατίθενται τα έντεκα εωθινά δοξαστικά σε μέλος Ιωάννου του Γλυκέος, β) «Παπαδική του εσπερινού» (η οποία ξεκινάει με το λεγόμενο «*Μέγα ίσον*» του Κουκουζέλους [εικ. 3] και στη συνέχεια παρατίθενται τα Ανοιξαντάρια [εικ. 4], το *Μακάριος ανήρ* και σχετικοί με αυτά καλοφωνικοί στίχοι), γ) «Παπαδική του όρθρου και της Θ. λειτουργίας» (η οποία συνοπτικά περιλαμβάνει ευλογητάρια, πολυελέους, πασαπνοάρια, τρισάγια, χερουβικά και κοινωνικά του Παναγιώτη Χρυσάφη). Τα τρία αυτά τμήματα υπογράφει, με μικρό σημείωμα[50] [εικ. 5], ο μέχρι στιγμής άγνωστος από αλλού γραφέας Γρηγόριος ιεροδιάκονος, ο οποίος στην έναρξη κάθε ενότητας χρησιμοποιεί χαρακτηριστικά σχηματοποιημένα διακοσμητικά μοτίβα πλοχμού. Τέλος, παρεμβάλλονται φύλλα από άλλο κώδικα Παπαδικής (φ. 116r – φ. 127r), από άγνωστο γραφέα, περισσότερο καλλιγράφο, με μαθήματα της Θείας Λειτουργίας (λίγα χερουβικά και κυρίως κοινωνικά του ενιαυτού Χρυσάφη του Νέου και τα της θείας Λειτουργίας Βασιλείου του Μεγάλου και των Προηγιασμένων), ενώ με τα φφ. 149 έως 171 ο κώδικας τελειώνει με φύλλα από κώδικα Παπαδικής, στα οποία καταγράφονται πασαπνοάριο του εωθινού ευαγγελίου, δοξολογία, χερουβικά, κοινωνικά και μαθήματα όλα του Γερμανού Νέων Πατρών και τα οποία φύλλα (όπως θα δούμε στη συνέχεια) μπορούν να αποδοθούν στη γραφίδα του Ιβηρίτη μελουργού και κωδικογράφου Κοσμά Μακεδόνα. Η ένωση των κωδίκων παρουσιάζει νοηματική συνέχεια, που σημαίνει ότι ο νεότερος στα-χωτής συγκέντρωσε με επίγνωση φύλλα διαφορετικών κωδίκων σε ένα νέο βιβλίο, προκειμένου αυτό να χρησιμοποιείται στις ακολουθίες. Τα τμήματα του κώδικα με τη γραφή του Γρηγορίου χρονολογούνται στο α΄ μισό 18ου αι.

3. (Κώδικας 183). Ανθολόγιον (μέσα 19ου αι.)[51]. Διαστάσεις: 18 x 13εκ., αρ. φύλλων: 84 [εικ. 6-8].

[50] φ. 60v: *τέλος. τον αναστασίμον κ(αι) τον κεκραγαρίον / κ(αι) εοθηνών. Διά χηρός καμού Γρηγορίου ιεροδιακ(όν)ου.*

[51] Προηγούμενες αναφορές: Λ. Πολίτης, *ό.π.*, σ. 148· Σ. Σιγάλας, *Ιερά Μονή*, *ό.π.*, σ. 111 και Κ. Κατσίκης, *Χειρόγραφα*, *ό.π.*, σσ. 60-63.

Πρόκειται πιθανότατα για το «τετράδιο» ενός μαθητή της λεγόμενης «Νέας Μεθόδου», καθώς υπάρχουν αρκετά άγραφα φύλλα, μουσικές γραμμές χωρίς το κείμενο από κάτω, ενώ και τα περιεχόμενα δεν έχουν συγκεκριμένη σειρά και οργάνωση. Καταγράφονται μαθήματα του εσπερινού και της Θείας Λειτουργίας (εικ. 6), αντεγραμμένα από έντυπα *βιβλία* (π.χ. τα κεκραγάρια φαίνεται πως τα αντιγράφει από το Αναστασιματάριον έκδοσης του Πέτρου Εφεσίου [1820] – μουσικό κείμενο και επιγραφές [εικ. 7-8]), πράγμα που τοποθετεί και τη χρονολόγηση του εν λόγω κώδικα στα μέσα του 19ου αι. ή και λίγο αργότερα. Κάποια σημειώματα στο εμπροσθόφυλλο υπογράφει ο ιερομόναχος Σίλβεστρος Ζαβορδινός, ο οποίος φαίνεται πως ήταν ο ιδιοκτήτης του «τετραδίου» και επομένως μπορεί να θεωρηθεί ως γραφέας του. Η εργασία της αντιγραφής παρέμεινε ημιτελής.

4. (Κώδικας 184). Ανθολογία (τελευταίο τέταρτο 18ου αι.)[52]. Διαστάσεις: 16,3 x 11εκ., αρ. σελίδων: 868 [εικ. 9-10].

Άγνωστος ο γραφέας και της ογκώδους αυτής Ανθολογίας με μαθήματα εσπερινού, όρθρου και Θείας Λειτουργίας, κυρίως εξηγήσεις και μέλη του Πέτρου Πελοποννησίου. Κατά σειρά, περιέχει: κεκραγάρια (αργά και σύντομα), εωθινά (σύντομα και αργά – με την ένδειξη *παλαιά*), μαθήματα της Μ. Τεσσαρακοστής, της Θ. Λειτουργίας του Μ. Βασιλείου και των προηγιασμένων, ευλογητάρια, εγκώμια, *Φως ιλαρόν*, πολυελέους, πασαπνοάρια, δοξολογίες, τρισάγια, *Τον δεσπότην*, *Άνωθεν οι προφήται*, χερουβικά, κοινωνικά και διάφορα καλοφωνικά μαθήματα. Η γραφή είναι αρκετά καθαρή, αλλά όχι τόσο σταθερή. Μοναδικό αλλά κάπως ιδιαίτερο διακοσμητικό μοτίβο υπάρχει στην έναρξη του κώδικα (εικ. 9), πιθανότατα αντεγραμμένο από κάποιο «ανθίβολο», ενώ – παρότι ο κώδικας είναι πλήρης – απουσιάζει κάποιο σημείωμα του γραφέα (κολοφώνας). Οι τελευταίες σαράντα σελίδες του κώδικα φαίνεται πως παρέμεναν άγραφες και χρησιμοποιήθηκαν σε μεταγενέστερο χρόνο από δύο διαφορετικούς γραφείς (πιθανόν μαθητές) για την αντιγραφή και άλλων μαθημάτων.

[52] Προηγούμενες αναφορές: Λ. Πολίτης, *ό.π.*, σ. 148· Σ. Σιγάλας, *Ιερά Μονή*, *ό.π.*, σ. 111 και Κ. Κατσίκης, *Χειρόγραφα*, *ό.π.*, σσ. 63-75.

5. (Κώδικας 185). Ανθολογία Παπαδικής (α΄ μισό 15ου αι.)[53]. Διαστάσεις: 14,5 x 10 εκ., αρ. φύλλων: 196 [εικ. 11-14].

Πρόκειται για τον παλαιότερο μουσικό κώδικα που σώζεται στη μονή, και φαίνεται πως προέκυψε κι αυτός από τη συνένωση περισσότερων κωδίκων ή ίσως την επιλεκτική ανθολόγηση κάποιων μαθημάτων. Σύμφωνα με τα περιεχόμενα έχουμε επιλογές από μαθήματα παπαδικής του εσπερινού (ηχίσματα των οκτώ ήχων, Ανοιξαντάρια, *Μακάριος Ανήρ* (εικ. 11), Κεκραγάρια, προκείμενα), του όρθρου (*Θεός Κύριος*, πολυέλεοι, «Άμωμος», μεγαλυνάρια) και της Θείας Λειτουργίας (δύναμις, χερουβικό, τα μέλη της Θ. Λειτουργίας του Μ. Βασιλείου, των Προηγιασμένων και της Μ. Τεσσαρακοστής (εικ. 12-13), στίχοι καλοφωνικοί, διάφορα μαθήματα και κρατήματα), ενώ τα φύλλα που προστίθενται με διαφορετική γραφή παρουσιάζουν νοηματική συνέχεια. Από την εξέταση των ονομάτων των μελοποιών που εμφανίζονται, της σημειογραφίας, καθώς και της μελωδικής πορείας ορισμένων μαθημάτων (π.χ. των κεκραγαρίων και του «*Επί σοι χαίρει*») ο κώδικας χρονολογείται στο α΄ μισό του 15ου αι. Το κόκκινο χρώμα έχει σε πολλά σημεία χαθεί λόγω υγρασίας, ενώ η διακόσμηση είναι πολύ περιορισμένη, γραμμική και σχηματική, άτεχνη. Από ορισμένες σημειώσεις που διαβάζουμε στα περιθώρια είναι πιθανό να πρόκειται και σε αυτή την περίπτωση για τετράδιο μαθητού της ψαλτικής, και ίσως έτσι να εξηγείται κάποια απειρία στη γραφή (μια συνολική εντύπωση που δίνεται κατά τη φυλλομέτρηση του κώδικα). Τέλος, με κάποια επιφύλαξη (λόγω της παρατεταμένης έκθεσης του κώδικα σε συνθήκες υγρασίας και εξ αυτού της εξίτηλης μελάνης), θα μπορούσε ως γραφέας του να αναφερθεί ο «παπά κυρ Κωνσταντίνος δομέστικος», ο οποίος γράφει σημείωμα με ερυθρή μελάνη στο φ. 28v[54] (εικ. 14).

6. (Κώδικας 186). Αναστασιματάριον και Ανθολογία Παπαδικής (τελευταίο τέταρτο 17ου αι.)[55], αυτόγραφος κώδικας Κοσμά

[53] Προηγούμενες αναφορές: Λ. Πολίτης, *ό.π.*, σσ. 148-149· Σ. Σιγάλας, *Ιερά Μονή*, *ό.π.*, σ. 111 και Κ. Κατσίκης, *Χειρόγραφα*, *ό.π.*, σσ. 75-91.

[54] φ. 28v: *παπα κυρ κωσταντίνου / δεμέστηχου σχ[…] / την μ[…]χασ τα ν(…) /νησε με το στομα / του κ(υρίου) <ι>ησου το ευλο/γημένω : -*

[55] Προηγούμενες αναφορές: Λ. Πολίτης, *ό.π.*, σ. 149· Σ. Σιγάλας, *Ιερά Μονή*, *ό.π.*, σ. 111 και Κ. Κατσίκης, *Χειρόγραφα*, *ό.π.*, σσ. 92-103.

Ιβηρίτου του Μακεδόνος. Διαστάσεις: 14,5 x 10 εκ., αρ. φύλλων: 168 [εικ. 15-16].

Το περιεχόμενό του κώδικα χαρακτηρίζεται ως ανομοιοειδές. Ξεκινάει με την «προδεωρία της ψαλτικής τέχνης» (εικ. 15). Στη συνέχεια έχουμε κυρίως μέλη του Αναστασιματαρίου (Παναγιώτη Χρυσάφη), με τη συνήθη διάταξη μελών, και επιλογές από παπαδική του όρθρου (πολυέλεοι, δοξολογία) και της Θείας Λειτουργίας (δύναμις, χερουβικά, κοινωνικά και ορισμένα καλοφωνικά μαθήματα), όχι πάντα με τη λειτουργική τους σειρά. Ο γραφέας θεωρήθηκε αρχικά άγνωστος, καθώς δε σώθηκε ο κολοφώνας ή κάποιο άλλο σχετικό σημείωμα. Ωστόσο, στο φύλλο 135v (εικ. 16), στο διευκρινιστικό τίτλο για το μέλος που ακολουθεί, στην προκειμένη περίπτωση το *Νυν αι δυνάμεις*, παρατηρούμε τη φράση *ημέτερον κοσμά απλούν*. Η γραφολογική και μουσικολογική σύγκριση και εξέταση με γνωστά έργα του Κοσμά Ιβηρίτου του Μακεδόνα (όπως δείξαμε σε παλαιότερη εργασία μας[56]) απέδειξε ότι πρόκειται για αυτόγραφο κώδικα του σπουδαίου αυτού αγιορείτη μελουργού και κωδικογράφου[57].

7. (Κώδικας 187). Αναστασιματάριον και Ανθολογία Παπαδικής (τέλη 17ου αι.)[58]. Διαστάσεις: 15,5 x 10,3 εκ., αρ. σελίδων: αριθμούνται 308 σελίδες [εικ. 17-18].

[56] Η ταύτιση του γραφέα του κώδικα 186 της Μονής Ζάβορδας με τον σπουδαίο αγιορείτη κωδικογράφο και μελοποιό του 17ου αι. Κοσμά Μακεδόνα τον Ιβηρίτη κατέστη δυνατή σε μεταγενέστερη φάση από την αρχική μελέτη των κωδίκων και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην *Γ΄ [Ι΄] Συνάντηση Ελλήνων Βυζαντινολόγων*, που πραγματοποιήθηκε στα Ιωάννινα από τις 27 Νοεμβρίου έως την 1 Δεκεμβρίου 2019, με σχετική ανακοίνωση του γράφοντα [«Άγνωστος χειρόγραφος μουσικός κώδικας Αναστασιματαρίου και Ανθολογίας Παπαδικής Κοσμά Μακεδόνος του Ιβηρίτου (τέλη 17ου αι.) από τη Συλλογή της Μονής Ζάβορδας (Γρεβενά)»], όπου εκτέθηκαν ικανά γραφολογικά και μουσικολογικά επιχειρήματα. Επίκειται ανάπτυξη και δημοσίευση της εν λόγω ανακοίνωσης. Με βάση αυτή την εργασία ταυτίστηκαν ως αυτόγραφα του Κοσμά και τα φφ. 149-171 του κώδικα Μονής Ζάβορδας 182.

[57] Για τον Κοσμά Μακεδόνα βλ. στο Γεώργιος Δ. Ζήσιμος, *Κοσμάς Ιβηρίτης και Μακεδών. Δομέστικος της Μονής των Ιβήρων*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται αρ. 13, Αθήνα 2007.

[58] Προηγούμενες αναφορές: Λ. Πολίτης, *ό.π.*, σ. 149· Σ. Σιγάλας, *Ιερά Μονή*, *ό.π.*, σ. 111 και Κ. Κατσίκης, *Χειρόγραφα*, *ό.π.*, σσ. 104-116.

Πρόκειται για ενιαίο κώδικα άγνωστου γραφέα με γραφή αρκετά στρωτή και επιμελημένη και πλούσια ερυθρογραφία (δυστυχώς αρκετά φθαρμένο). Σημειώνουμε και εδώ την ύπαρξη μικρού εισαγωγικού κειμένου προθεωρίας (εικ. 17), ενώ ακολουθεί το Αναστασιματάριο του Παναγιώτη Χρυσάφη με το εξής περιεχόμενο για όλους τους ήχους: στιχηρά εσπέρια, δογματικό, απόστιχα, θεοτοκίο, πασαπνοάριο, αίνοι. Στη συνέχεια ανθολογείται η σειρά των κεκραγαρίων, τα εωθινά του Γλυκέος, οι Θείες Λειτουργίες Ιωάννου του Χρυσοστόμου, Βασιλείου του Μεγάλου και των προηγιασμένων, μάθημα *Εἴη το όνομα Κυρίου* του Μανουήλ Χρυσάφη (με την ένδειξη *εις το αντίδωρον*, εικ. 18), πολυέλος, πασαπνοάρια, τιμιωτέρα, δύο δοξολογίες (Μελχισεδέκ Ραιδεστού σε ήχο πλ.α΄ και Παν. Χρυσάφη σε ήχο πλ.δ΄), τη φήμη *Τον δεσπότην* και δύο μαθήματα.

8. (Κώδικας 188). Στιχηράριον του ενιαυτού και επιλογή Μαθηματαρίου[59] (μέσα 17ου αι.)[60], αυτόγραφος κώδικας Παναγιώτη Χρυσάφη. Διαστάσεις: 15 x 10 εκ., αρ. φύλλων: 231 [εικ. 19-20].

Ένα καλογραμμένο Στιχηράριο που περιλαμβάνει τους μήνες Σεπτέμβριο έως αρχές Δεκεμβρίου και επιλογές Μαθηματαρίου (με μαθήματα των εορτών των ίδιων μηνών) – παρότι στην αρχή δηλώνεται ως «*στιχηράριον σύν θ(ε)ώ αγ(ίω) των έξι μηνών / περιέχων πάσας τάς δεσποτικάς και θε/ομητορικάς εορτάς κ(αι) αργ(ών) δοξολογημά(των)*[;] *κ(αι) / καθημερινών πλουσιώτατον πάνυ*» (εικ. 19). Σημειώνουμε την πολύ επιμελημένη γραφή και την πλούσια ερυθρογραφία. Η μετροφωνία ακολουθεί σε γενικές γραμμές το Στιχηράριο Χρυσάφη του Νέου, αλλά υπάρχουν κάποιες διαφορές, τόσο στους χαρακτήρες ποσότητας (στη βασική δηλ. μελωδία), όσο και στις λεγόμενες «μεγάλες υποστάσεις», καθώς παραλείπεται πολύ συχνά η θέση του θεματισμού (ή όπου υπάρχει συνήθως δε συνοδεύεται στο κείμενο από τη συλλαβή «νε») και του ουρανίσματος, ενώ και αρκετά από τα υπόλοιπα σημάδια παραλείπονται ή αντικαθίστανται με

[59] Για το περιεχόμενο και την εξέλιξη του κώδικα που ονομάζεται Μαθηματάριο ή Καλοφωνικό Στιχηράριο βλ. στο Γρ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα* Α΄, *ό.π.*, σσ. λη΄-λδ΄· του ιδίου, *Αναγραμματισμοί*, *ό.π.*, σσ. 118-121 και π. Σπ. Αντωνίου, *Μορφολογία*, *ό.π.*, σσ. 231-235.

[60] Προηγούμενες αναφορές: Λ. Πολίτης, *ό.π.*, σ. 150· Σ. Σιγάλας, *Ιερά Μονή*, *ό.π.*, σ. 111 και Κ. Κατσίκης, *Χειρόγραφα*, *ό.π.*, σσ. 116-134.

άλλα. Φαίνεται, λοιπόν, λιγότερο καλλωπισμένο και/ή ελαφρώς διασκευασμένο. Μετά από συγκριτική εξέταση μπορούμε να πούμε με σχετική βεβαιότητα πως πρόκειται για αυτόγραφο κώδικα του Παναγιώτη Χρυσάφη[61]. Οι (μουσικές) διαφορές που παρατηρήσαμε θα είχε ενδιαφέρον να υποθέσουμε ότι αποτελούν ένα πρώϊμο δείγμα της εργασίας του Χρυσάφη. Όσον αφορά στο περιεχόμενο, σημειώνουμε κάποιες παρατηρήσεις: α) στην εορτή των Εισοδίων της Θεοτόκου με την ένδειξη *ει βούλ(η) το / παρ(όν) πεντ(η)κο/στάριον*, ήχος β΄ (έξω), καταγράφεται το άγνωστο από αλλού ιδιόμελο «*Εν ναώ τω του Θεού εισερχομένης της Θεοτόκου, χαίρει των βροτών και αγγέλων η πληθύς συν ταις νεάνισιν*» (προσόμοιο του «*Αναστάς ο Ιησούς από του τάφου*»[62], εικ. 20) μετά από το γνωστό και συμπεριλαμβανόμενο στα εν χρήσει μηναία «*Σήμερον ὁ ναὸς ὁ ἔμψυχος*». Το μικρό αυτό ιδιόμελο δεν καταγράφεται σε άλλα στιχηράρια του ίδιου μελοποιού. β) Στην εορτή των αγίων πατέρων της Ζ΄ Οικουμενικής Συνόδου, σημειώνουμε την καταγραφή του προσομοίου «*Τας επτά συνόδους τας των πατέρων*», σε ήχο πλ. β΄ (προς το «*Η απεγνωσμένη*»). γ) Στην εορτή του αγίου Δημητρίου καταγράφεται σαν πεντηκοστάριο ιδιόμελο το «*Σήμερον η οικουμένη πάσα*» σε ήχο πλ. β΄, το οποίο στα εν χρήσει μηναία συναντούμε ως δοξαστικό του μεθέορτου εσπερινού, ενώ δ) ο κώδικας, όπως είπαμε, συμπληρώνεται με σειρά αργών μαθημάτων (*δοξολογημάτων* – όπως τα ονομάζει ο γραφέας) κυρίως των Μανουήλ Χρυσάφη και Ιωάννου *λαμπαδαρίου* (ενν. τον Κλαδά). Με αυτά τα δεδομένα ο κώδικας χρονολογείται στα μέσα του 17ου αι.

[61] Για τον Παναγιώτη Χρυσάφη βλ. στο Γρηγόριος Θ. Στάθης, «Παναγιώτης Χρυσάφης ο νέος και πρωτοψάλτης», *Μελουργοί του ΙΖ΄ αιώνα*, Πρόγραμμα του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών. Κύκλος Ελληνικής Μουσικής. Περίοδος 1995-1996 και Σεβαστή Μαξέρα, «Βιοεργογραφίες μελουργών», *Μαθηματάριον. Ερμηνευτική και μουσικολογική σπουδή* (επιμέλεια: Κωνσταντίνος Σ. Σκαρμούτσος), Αθήναι 2017, σσ. 512-514, όπου συγκεντρωμένη και η σχετική βιβλιογραφία.

[62] Ευχαριστώ τον καθηγητή κ. Ιωάννη Αρβανίτη γι' αυτή την επισήμανση.

9. (Κώδικας 189). Ειρμολόγιον[63] (τέλη 15ου-αρχές 16ου αι.).[64] Διαστάσεις: 13 x 10 εκ., αρ. φύλλων: 180 [εικ. 21-23].

Εδώ έχουμε ακόμη έναν παλαιό κώδικα. Πρόκειται για Ειρμολόγιο με την εξής διάρθρωση: 1) πρόλογοι τροπαρίων κατ' ήχον (ενότητα που δεν ολοκληρώνεται, αλλά φτάνει μέχρι τον πλ. α΄ ήχο), στη συνέχεια, επίσης ανά ήχο, καταγράφονται 2) ειρμοί αναστάσιμοι και διαφόρων εορτών (σημ. καταβασίες), 3) «Ακολουθίες» ειρμών κατ' ωδήν, 4) οι αναβαθμοί και 5) ο μακαρισμός του ήχου. Η σειρά των αναστάσιμων ειρμών ξεκινάει με τη στιχολογία της βιβλικής ωδής *«Άσωμεν τω Κυρίω»* (σε όλους τους ήχους). Οι ειρμοί των Χριστουγέννων συνοδεύονται και από τους προσόμοιούς τους *«Πικράς δουλείας»* κ.λπ. Η ερυθρογραφία είναι αρκετά εξίτηλη, ενώ λείπουν και πολλά αρχιγράμματα. Σε κανένα τμήμα του κώδικα δε γράφηκε σημείωμα που να μας εισάγει στο περιεχόμενο και έτσι δεν έχουμε άμεσες πληροφορίες για τις επιλογές και τις πηγές του άγνωστου γραφέα. Με τη συγκριτική εξέταση της σημειογραφίας εντοπίζουμε ορισμένες θέσεις του Βυζαντινού Ειρμολογίου, αλλά κυρίως του Ειρμολογίου Θεοφάνους του Καρύκη και κάποιες από του Ιωάσαφ του νέου Κουκουζέλη, χωρίς πολλές υποστάσεις, παρά μόνον περιστασιακή χρήση του σημαδίου του θεματισμού και της παρακλητικής, αλλά και λάθη αντιγραφής στο κείμενο κάποιων ειρμών που έχουν και αλλού επισημανθεί από την έρευνα. Ορισμένοι εναλλασσόμενοι ειρμοί που εντοπίσαμε αποδίδονται από την έρευνα στα περιεχόμενα του Ειρμολογίου του Θεοφάνους Καρύκη. Επομένως, πρόκειται για ένα πρώιμο μεταβυζαντινό Ειρμολόγιο – εποχής Θεοφάνους του Καρύκη. Χρονολογείται πιθ. στα τέλη 15ου-αρχές 16ου αι.

[63] Για το περιεχόμενο και την εξέλιξη του κώδικα που ονομάζεται Ειρμολόγιο βλ. στα Εμμ. Γιαννόπουλος, *ό.π.*, σσ. 78-81· Γρ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα* Α΄, *ό.π.*, σσ. λγ΄- λδ΄· π. Σπ. Αντωνίου, *Μορφολογία*, *ό.π.*, σσ. 277-279 και ειδικότερα του ιδίου, *Το Ειρμολόγιον και η παράδοση του μέλους του*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται αρ. 8, Αθήναι 2004.

[64] Προηγούμενες αναφορές: Λ. Πολίτης, *ό.π.*, σ. 150· Σ. Σιγάλας, *Ιερά Μονή*, *ό.π.*, σ. 111 και Κ. Κατσίκης, *Χειρόγραφα*, *ό.π.*, σσ. 134-151.

10. (Κώδικας 207). Ειρμολόγιον Πέτρου Πελοποννησίου και Ανθολογία Μαθημάτων Παπαδικής (τέλη 18ου αι), αυτόγραφος κώδικας Απόστολου Κώνστα. Διαστάσεις: 13 x 17,5 εκ., αρ. φύλλων: 160 [εικ. 24-25].

Ο εν λόγω κώδικας είναι πρόσφατο απόκτημα της Μονής (από δωρεά) και παρουσιάζεται για πρώτη φορά μαζί με την υπόλοιπη συλλογή. Πρόκειται για Ειρμολόγιο του Πέτρου Πελοποννησίου και Ανθολογία λίγων Μαθημάτων Παπαδικής και μπορεί να αναγνωριστεί ως αυτόγραφο του Χιώτη μουσικοδιδασκάλου και άριστου κωδικογράφου Απόστολου Κώνστα[65]. Το περιεχόμενο του κώδικα είναι αρκετά σύνθετο και συγκεκριμένα περιλαμβάνει κατά σειρά: 1) καταβασίες εορτών κατ' ήχον, 2) κανόνες της Μ. Εβδομάδας, μαζί με τους οποίους δίνονται τα αργά ευλογητάρια και τα εγκώμια, 3) προκείμενα (*Μη αποστρέψεις*, *Έδωκας κληρονομίαν* και *Τις Θεός μέγας*), 4) προσόμοια κατ' ήχον (εικ. 24), 5) *Θεός Κύριος*, απολυτίκια και καθίσματα κατ' ήχον (το κάθισμα του πλ. δ΄ *Την σοφίαν και λόγον* καταγράφεται σε δύο εκδοχές, η δεύτερη με την ένδειξη *συντομότερον*, εικ. 25), ενώ ακολουθούν 6) μαθήματα της Παπαδικής της Μ. Τεσσαρακοστής (*Το προσταχθέν*, *Τη Υπερμάχω*) και της Μ. Εβδομάδας (*Ιδού ο Νυμφίος*, *Ότε οι ένδοξοι μαθηταί*), 7) οι αναβαθμοί του α΄ ήχου και το πρώτο αντίφωνο του δ΄, ενώ ο κώδικας ολοκληρώνεται 8) με την ενότητα των εξαποστειλαρίων. Πρόκειται πιθανότατα για εκτέλεση κάποιας παραγγελίας, καθώς παρά την ποικιλία του περιεχομένου (και τις φαινομενικές ελλείψεις), η παράθεσή του είναι συνεχής χωρίς ιδιαίτερα κενά, ούτε φαίνεται να είναι συνένωση από διαφορετικούς κώδικες του ίδιου γραφέα (σώζεται σε πολύ καλή κατάσταση το αρχικό δέσιμο του κώδικα). Χρονολογείται στα τέλη του 18ου αι. (προ του 1794) με βάση μία από τις ενθυμήσεις που διαβάζουμε στο οπισθόφυλλο. Επομένως, πρόκειται για ένα από τα πρώϊμα αυτόγραφα του Κώνστα. Η εν λόγω σημείωση αναφέρει: *αψϟδ* [=1794] *Ιουνίου ζ΄ / μας έκαμεν εφχήν ο / παπά χιότης : ημέρα / τετράδη*. Μια κάπως ελεύθερη ερμηνεία της μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι ίσως τον κώδικα δώρησε σε κάποιους ο πατέρας του Κώνστα, ιερέας Ιωάννης.

[65] Για τον Απόστολο Κώνστα βλ. τη σχετική διδακτορική διατριβή του Θ. Αποστολόπουλου, *Ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος και η συμβολή του στη θεωρία της μουσικής τέχνης*, Αθήνα 2002.

Συμπερασματικά, το υλικό που εξετάσαμε προσεγγίζει συνολικά τις 4.000 σελίδες. Για την αναλυτική καταγραφή του περιεχομένου των κωδίκων όλες οι σελίδες εξετάστηκαν σε αντιπαραβολή με νεότερα λειτουργικά και μουσικά βιβλία. Ορισμένα γενικά συμπεράσματα παρατίθενται στη συνέχεια. Καταρχήν, η διάσωση αρκετών μουσικών κωδίκων διαφόρων περιόδων φανερώνει ότι από την ίδρυση της μονής υπήρχε σοβαρή μέριμνα για τη θεραπεία της μουσικής τέχνης, η οποία αποτελεί απαραίτητο λειτουργικό συμπλήρωμα των ιερών ακολουθιών της Εκκλησίας μας. Ο όσιος Νικάνορας, προερχόμενος από την Θεσσαλονίκη και σχετιζόμενος με το ανώτερο ιερατείο, ήταν οπωσδήποτε φορέας της μεγάλης ψαλτικής παράδοσης της συμβασιλεύουσας. Το γεγονός ότι δε σώθηκαν περισσότεροι μουσικοί κώδικες οφείλεται στη σταδιακή αχρήστευσή τους, λόγω της καθιέρωσης της «Νέας Μεθόδου» και της χρήσης, πλέον, έντυπων βιβλίων. Επιπλέον, ορισμένες ενθυμήσεις που διαβάσαμε στα περιθώρια των κωδίκων μαρτυρούν τη συστηματική διδασκαλία της μουσικής στη μονή, ενώ τουλάχιστον ένας από τους κώδικες είναι, όπως είδαμε, «τετράδιο» μοναχού-μαθητού.

Όσον αφορά στη μελέτη της μουσικής σημειογραφίας[66], εντοπίζονται κώδικες από τουλάχιστον τέσσερις διαφορετικούς τύπους μουσικής γραφής: α) μέση-πλήρης σημειογραφία (round notation), β) μεταβατική-εξηγητική (μέσα 17ου αι.), γ) από τη λεγόμενη γραφή «του Πέτρου» και δ) η σημειογραφία της «Νέας Μεθόδου», ενώ από τη μελέτη των παρασελίδιων σημειωμάτων προκύπτει το συμπέρασμα ότι αρκετά χρόνια μετά την εισαγωγή και επίσημη διδασκαλία της «Νέας Μεθόδου» στην Κωνσταντινούπολη, στη Μονή Ζάβορδας εξακολουθεί να διδάσκεται και να χρησιμοποιείται η προηγούμενη παλαιότερη μουσική γραφή.

Η λεπτομερής εξέταση του περιεχομένου των κωδίκων, εκτός από το ίδιο το υλικό και την αξία του για τη μουσικολογική έρευνα, μας παρουσιάζει και μία πληθώρα άλλων στοιχείων, που μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως συγκριτικό υλικό και για άλλους τομείς της έρευνας, όπως π.χ. τη λειτουργική (διαφορές με τα σημερινά λειτουργικά βιβλία, δηλ.). Γενικότερα, εντοπίσαμε αλλαγές στον ήχο ή τη

[66] Για τις περιόδους εξέλιξης της βυζαντινής σημειογραφίας βλ. στο Γρ. Στάθης, *Αναγραμματισμοί*, *ό.π.*, σ. 47 κ.εξ.

σειρά ψαλμώδησης ορισμένων τροπαρίων, καθώς και μικρές διαφορές στο κείμενο των ύμνων, που θα μπορούσαν να έχουν σήμερα αλλάξει ή και να προέρχονται από κάποιο πιθανό λάθος αντιγραφής, και επίσης τροπάρια που έχουν εκπέσει από τα λειτουργικά βιβλία και σήμερα δεν ψάλλονται, ενώ στις ώες βρίσκουμε ενίοτε συμπληρώσεις ή διασκευές μουσικών θέσεων, αναλύσεις μουσικών γραμμών, οδηγίες ψαλμώδησης και σημειώσεις θεωρίας και τυπικού.

Στα σημειώματα και τις ενθυμήσεις, που διαβάσαμε, εμφανίζονται αρκετά ονόματα ιδιοκτητών και αφιερωτών, πολλές φορές για τον ίδιο κώδικα, κάτι που μαρτυρά τη διαχρονική χρήση τους. Σε αρκετούς κώδικες σώζεται και η αφιέρωσή τους απευθείας στη μονή, ενώ ανιχνεύεται και πιθανή κωδικογραφική δραστηριότητα στην ίδια τη μονή. Πληροφορίες όπως γεγονότα, ονόματα, τοπωνύμια, τιμές αγοραπωλησίας βιβλίων κ.α. στοιχεία, αποτελούν υλικό μελέτης για την τοπική ιστορία και λαογραφία.

Γενικότερα, η συνολική εικόνα που αποκομίζουμε από την εξέταση των μουσικών χειρόγραφων κωδίκων της Μονής Ζάβορδας είναι ότι πρόκειται για υλικό σημαντικό προς έρευνα.

Konstantinos Katsikis

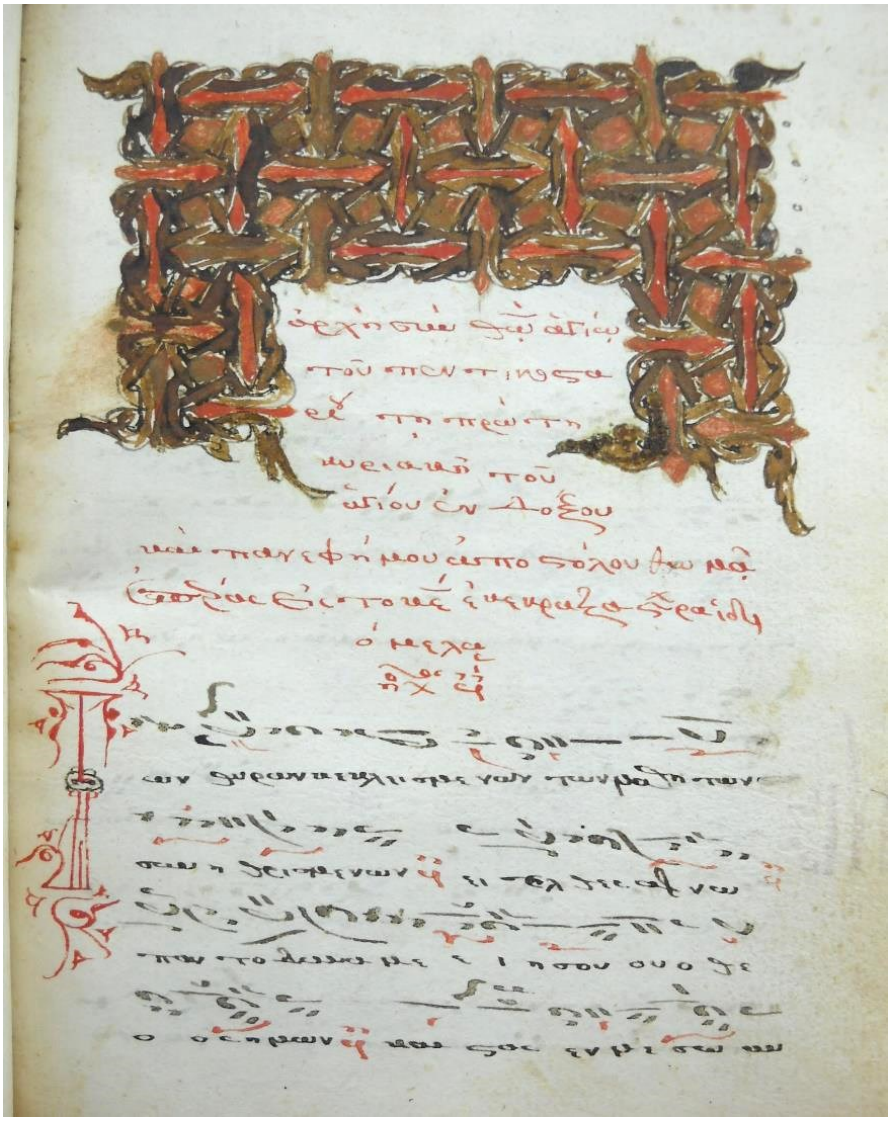
Musical manuscript codices of the Zavorda Monastery, Grevena

The Monastery of Saint Nikanoras (Zavorda) is one of the most important monastic centers of the 16th century in Macedonia. It is located next to the Aliakmonas river, on a steep hill called Mount Kallistraton which is part of the Kamvounia mountain range. It was founded between 1532 and 1534 by the monk Nikanor, who came from Thessaloniki. The monastery preserves a very important historical archive with old and rare manuscript codices, old printed books and documents relating to local history, while its sacristy preserves important ecclesiastical relics of the post-Byzantine period. From this rich archive, we distinguished a total of ten musical manuscript codices, which date from the 15th to the 19th century. This is valuable material for the study of the psaltic art in the monastery, but also in the wider region in general. The present

work attempts to highlight the first musicological observations of this research.



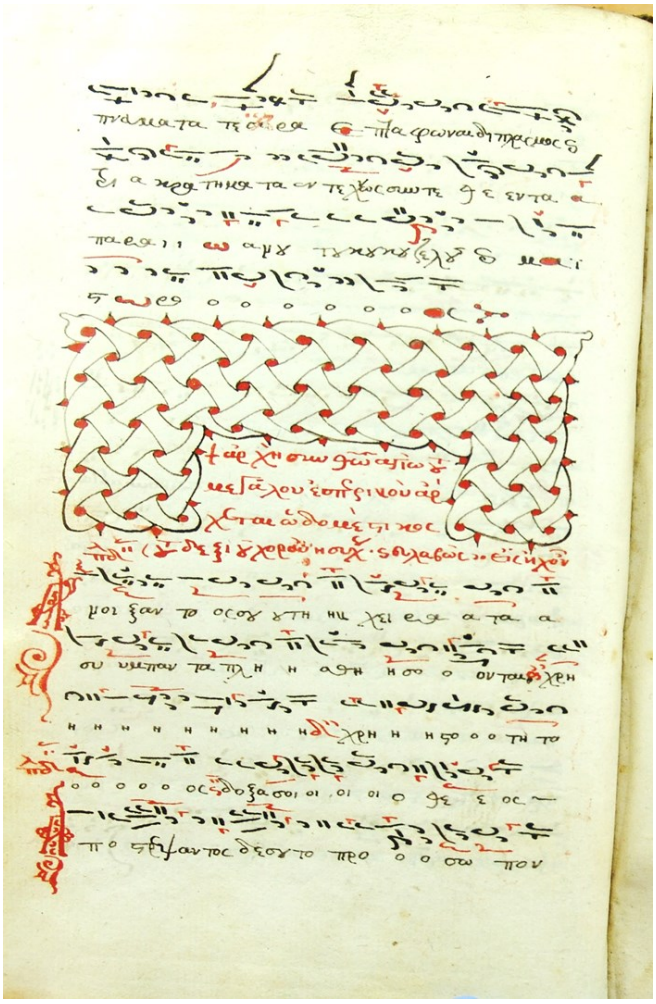
1



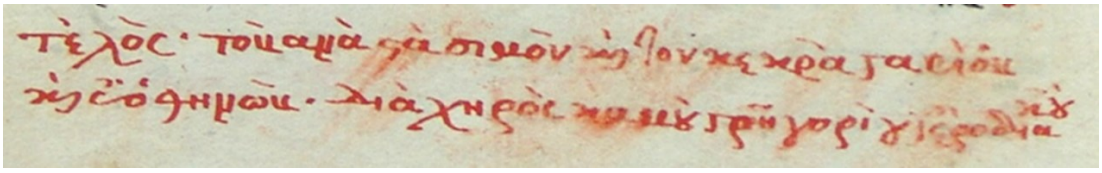
2

Εικ. 1-2: Κώδικας Μονής Ζάβορδας 181, φ. 1r και φ. 193r

3

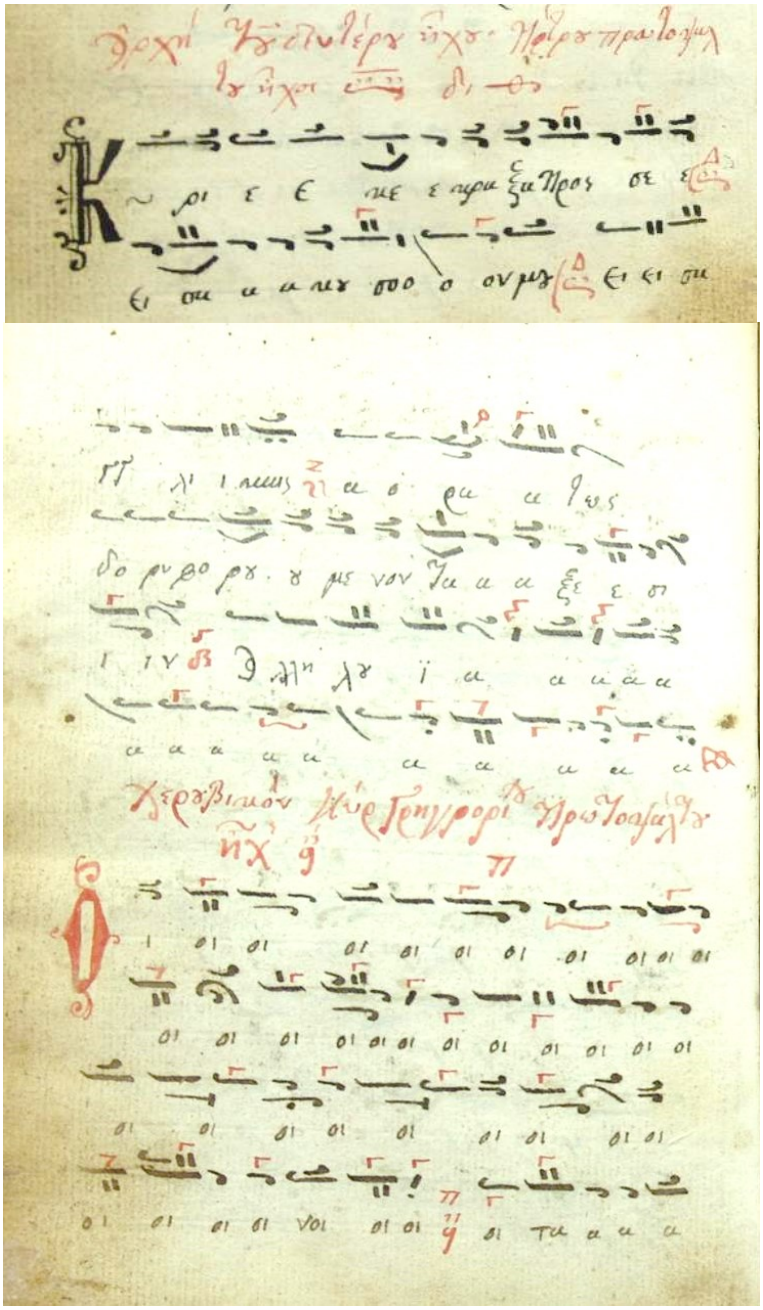


4



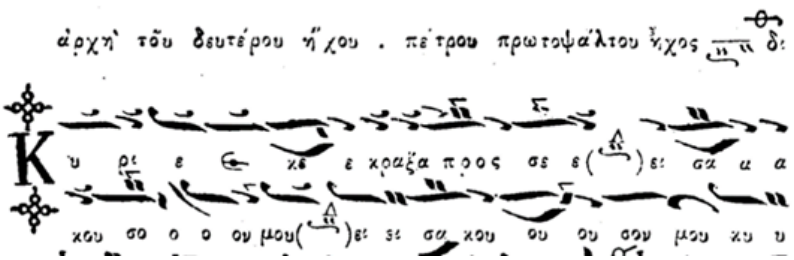
5

Εικ. 3-5: Κώδικας Μονής Ζάβορδας 182, φ. 61r, φ. 62v και φ. 60v
(κωδικογραφικό σημείωμα)
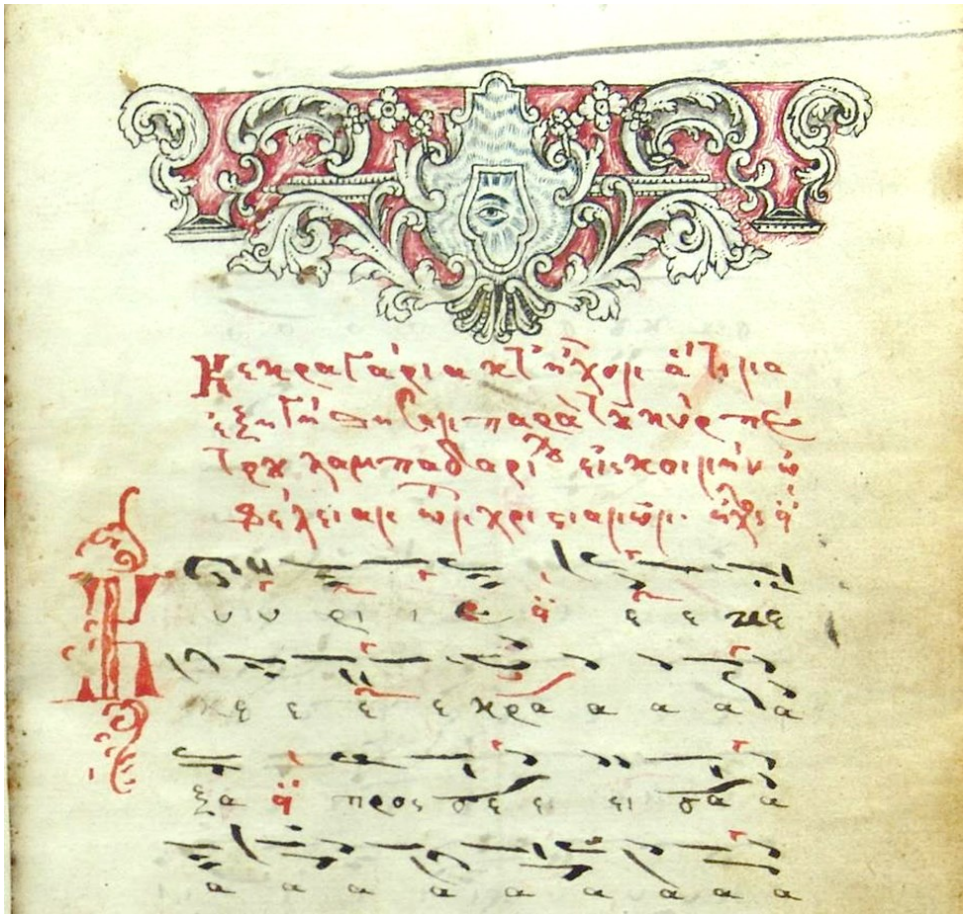


6-7

Εικ. 6-7: Κώδικας Μονής Ζάβορδας 183, φ. 49v και φ. 8v

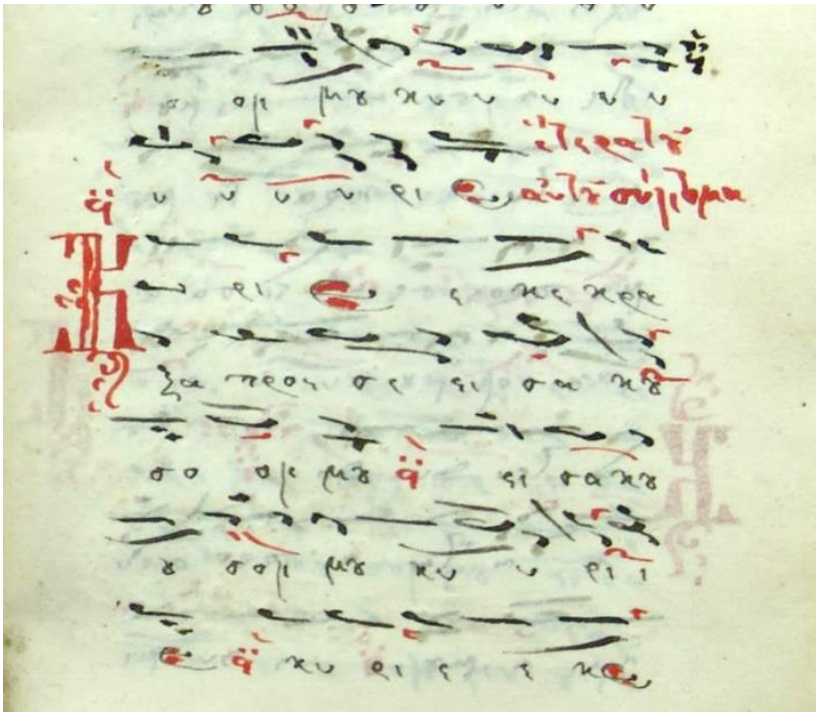


8

Εικ. 8: Αναστασιματάριον έκδοσης Πέτρου Εφεσίου (1820)

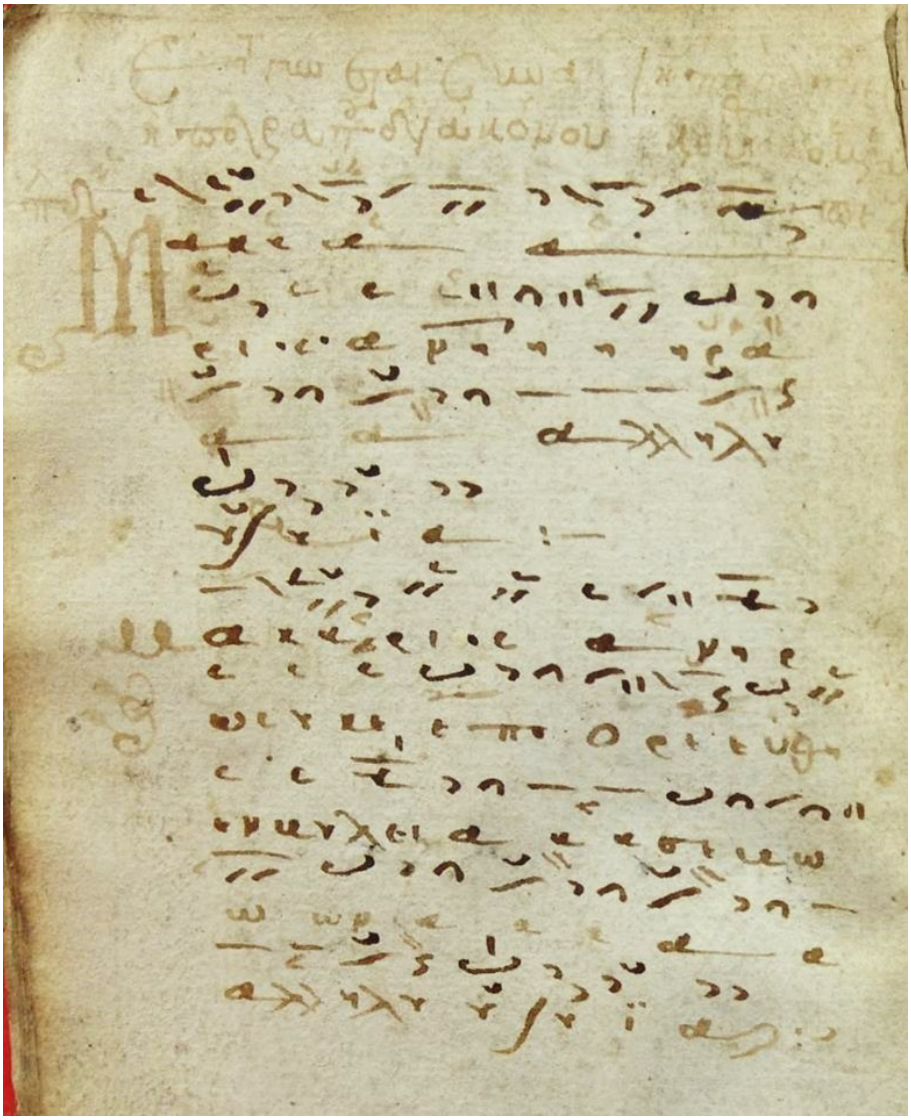


9

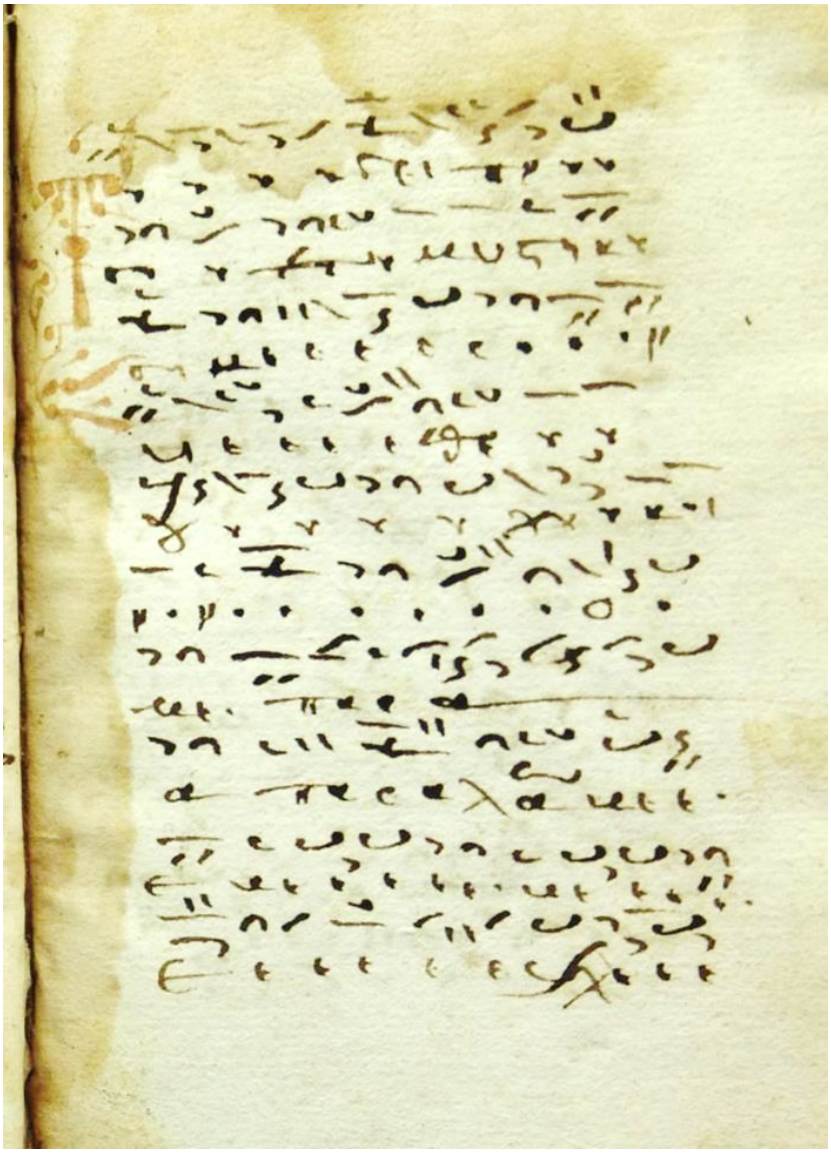


10

Εικ. 9-10: Κώδικας Μονής Ζάβορδας 184, σ. 1 και σ. 57

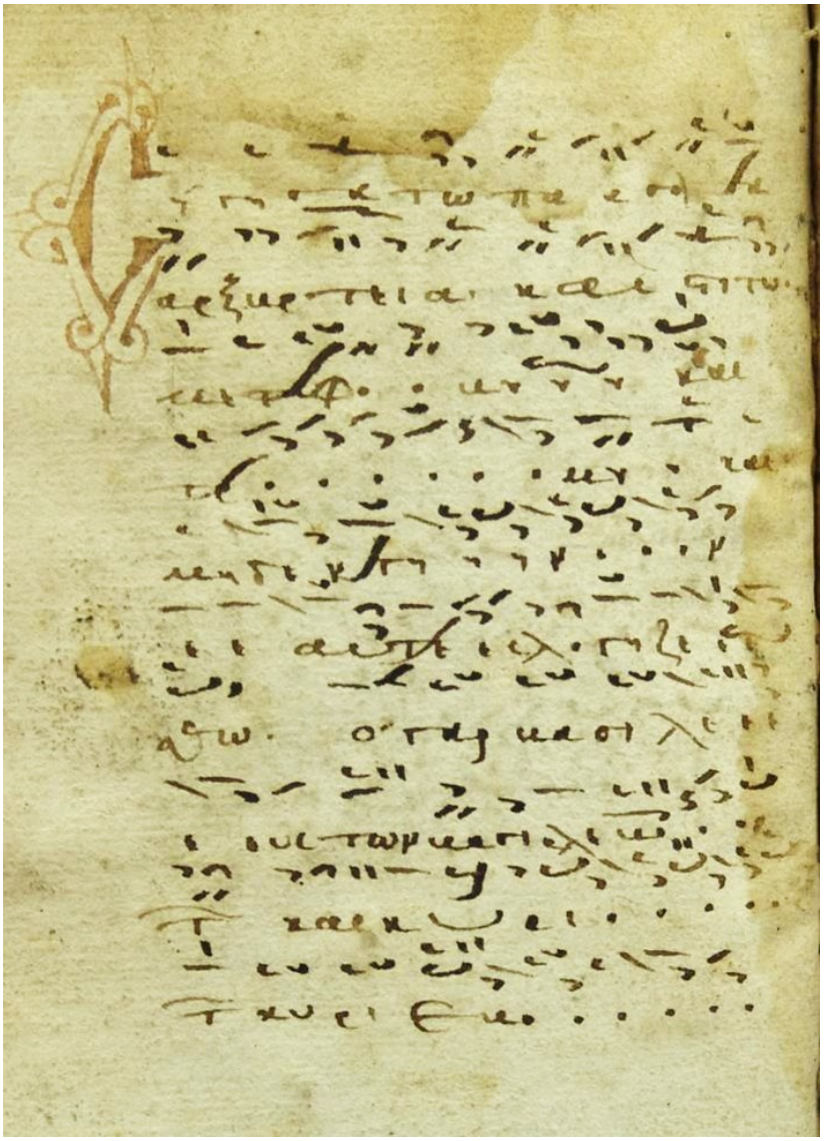


11

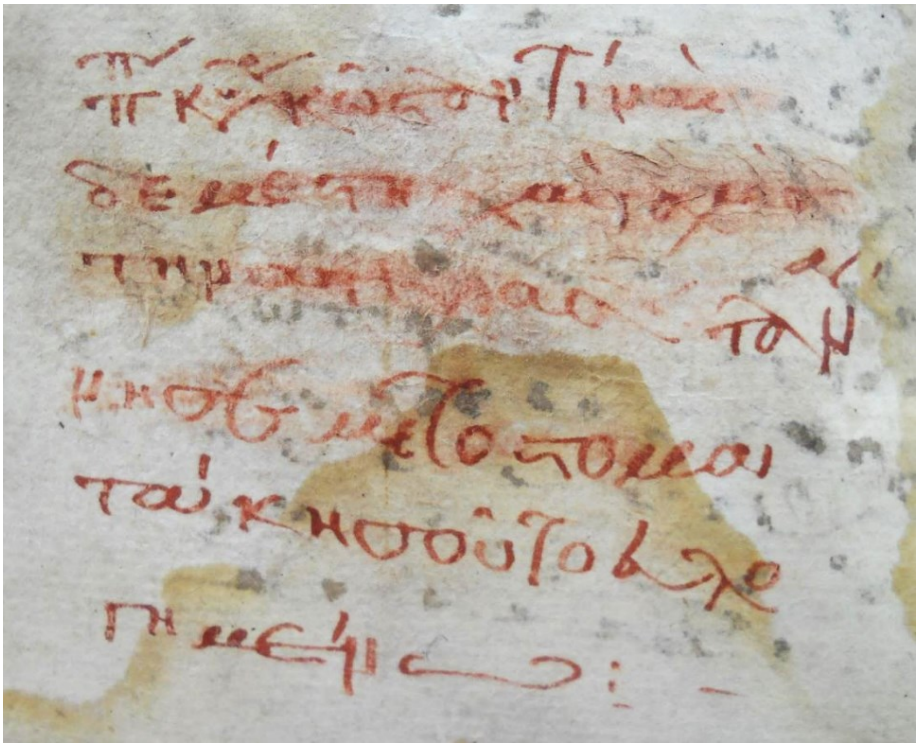


12

Εικ. 11-12: Κώδικας Μονής Ζάβορδας 185, φ. 16v (*Μακάριος ανήρ*) και φ. 109r (*Του δείπνου σου*)



13

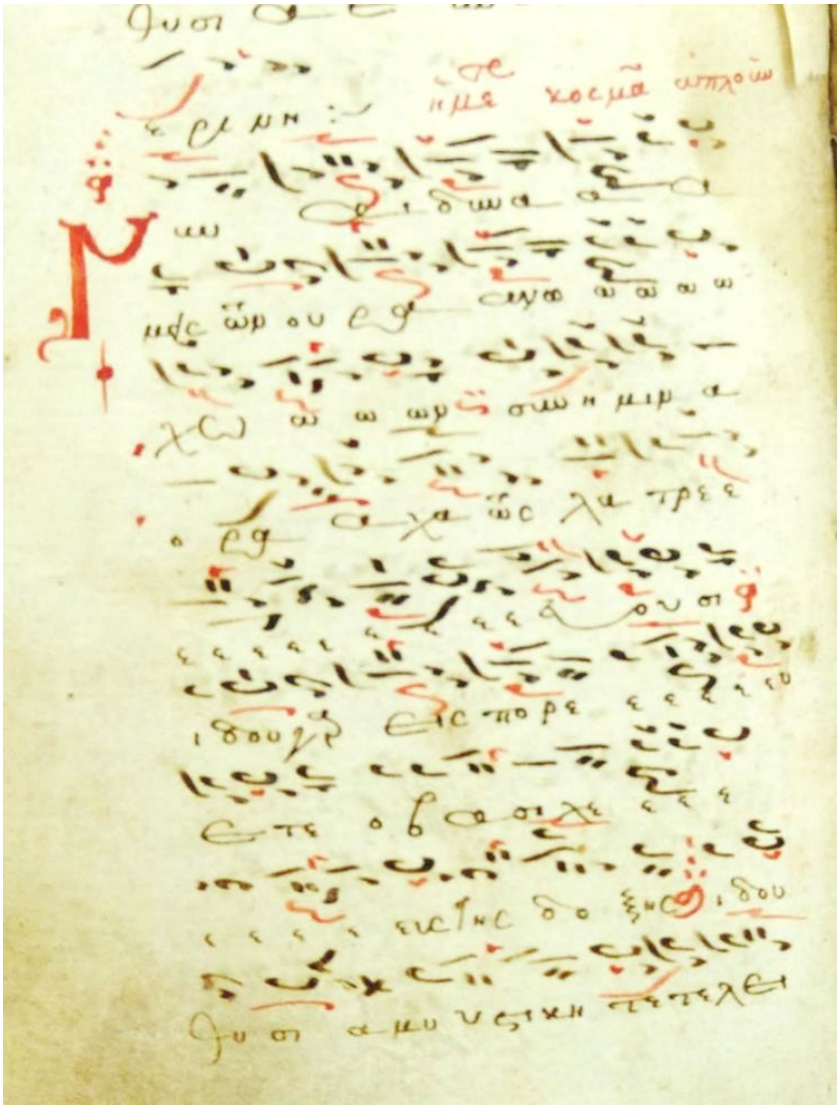


14

Εικ. 13-14: Κώδικας Μονής Ζάβορδας 185, φ. 110v (*Σιγησάτω*) και φ. 28v (κωδικογραφικό σημείωμα)

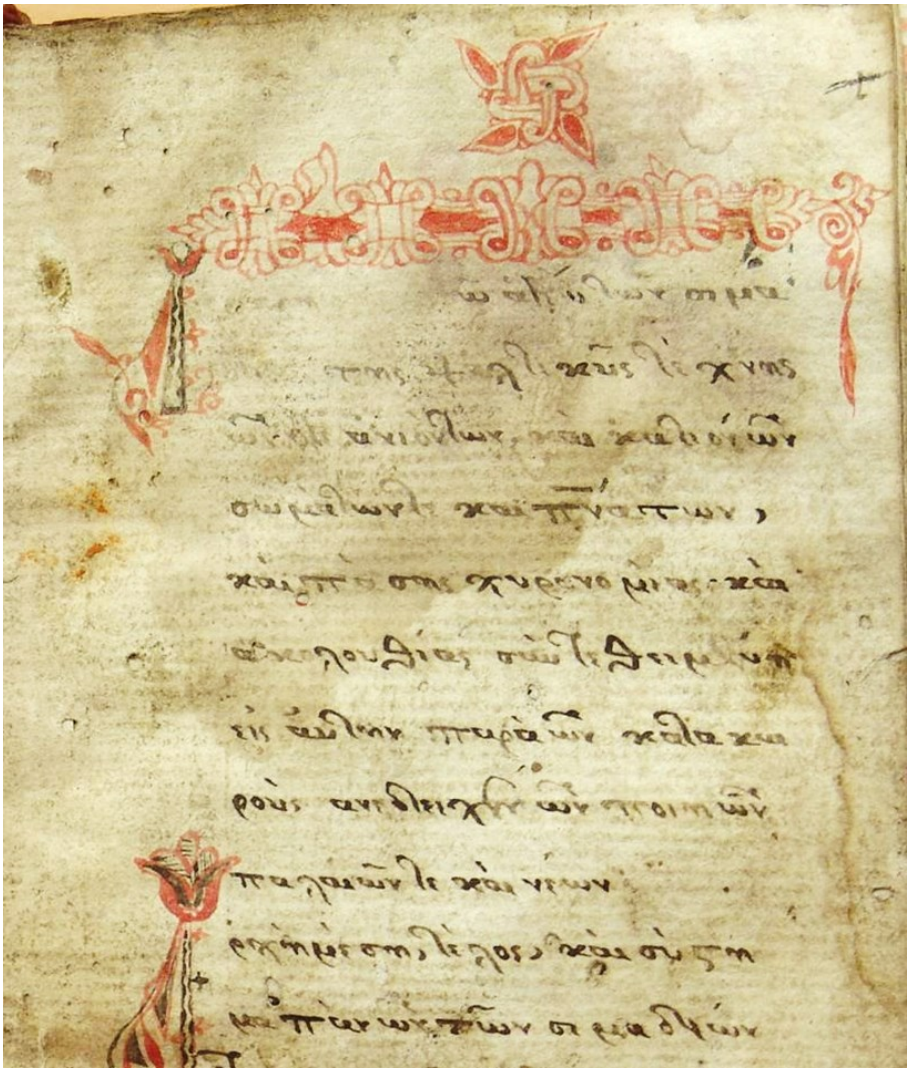


15

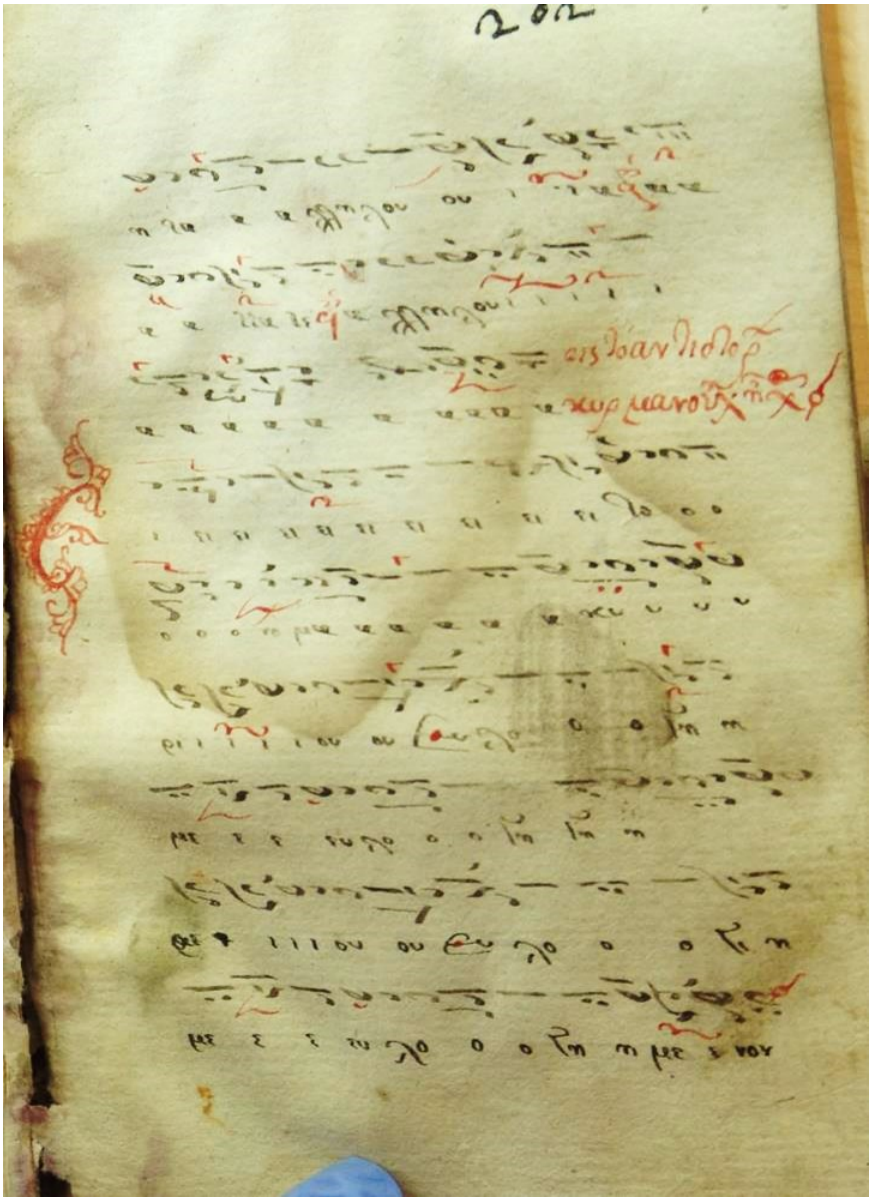


16

Εικ. 15-16: Κώδικας Μονής Ζάβορδας 186, φ. 1r και φ. 135v
(*Νυν αι δυνάμεις, ημέτερον κοσμά απλούν*)

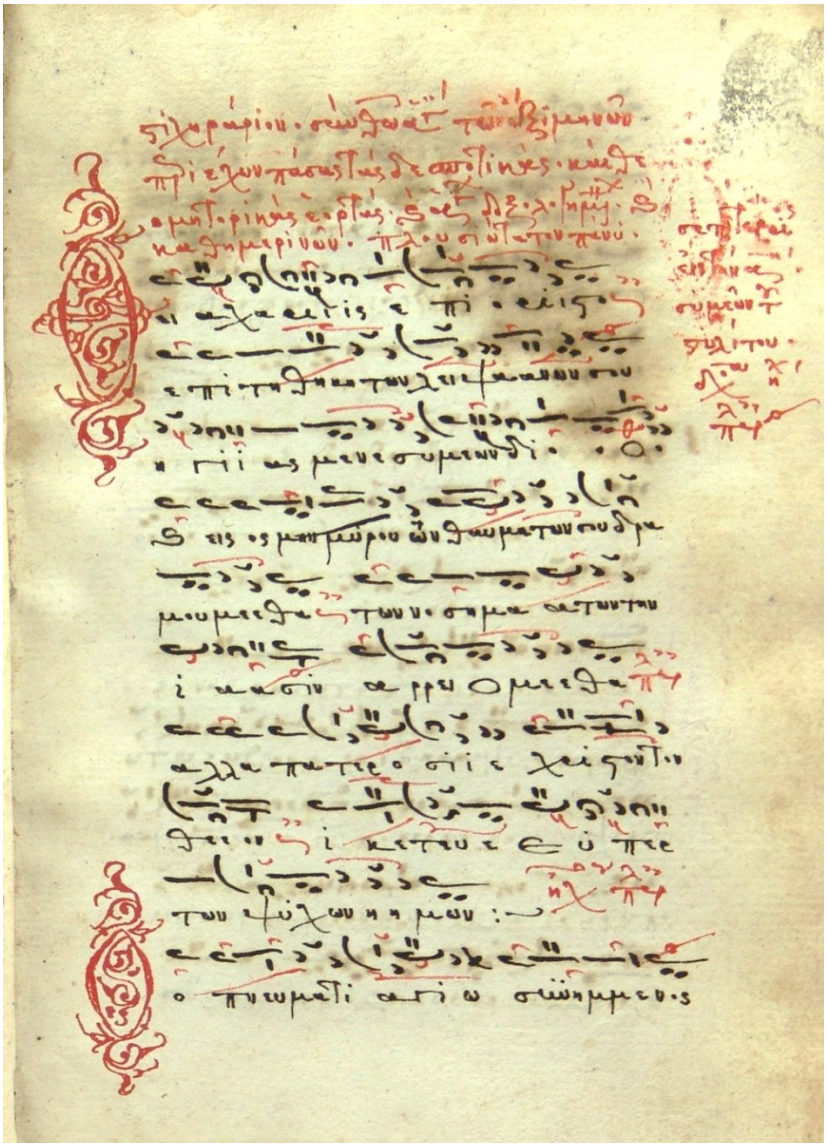


17

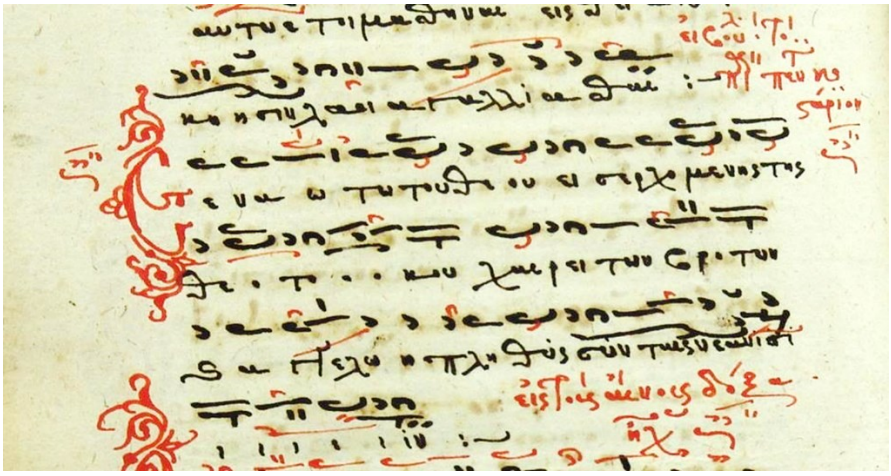


18

Εικ. 17-18: Κώδικας Μονής Ζάβορδας 187, σ. 0 και σ. 262
(*Είη το όνομα Κυρίου*, Μανουήλ Χρυσάφη)

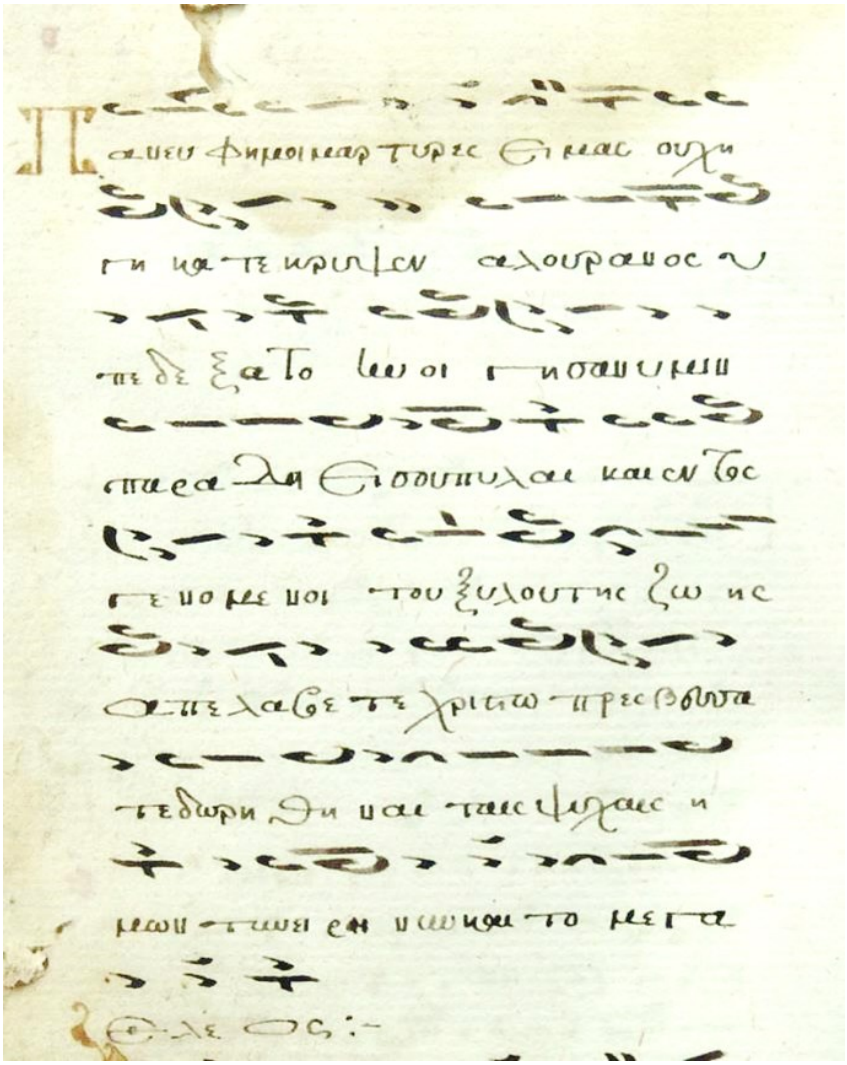


19

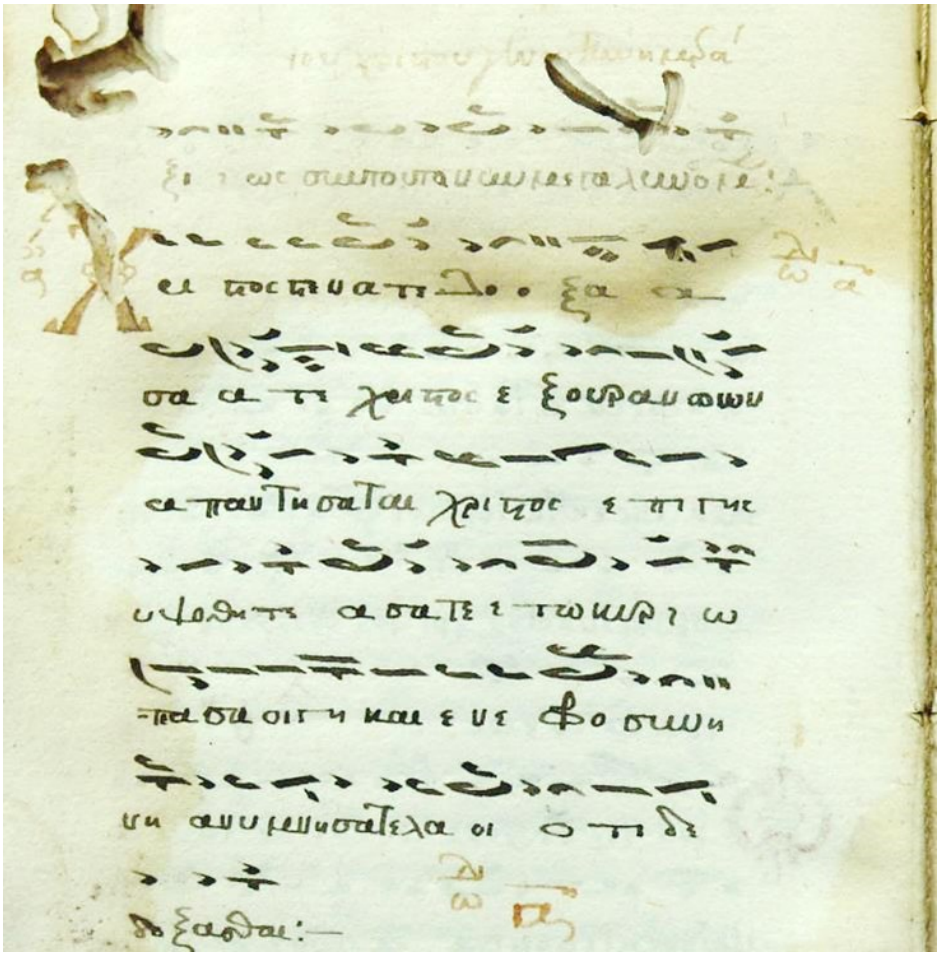


20

Εικ. 19-20: Κώδικας Μονής Ζάβορδας 188, φ. 8r και φ. 139v

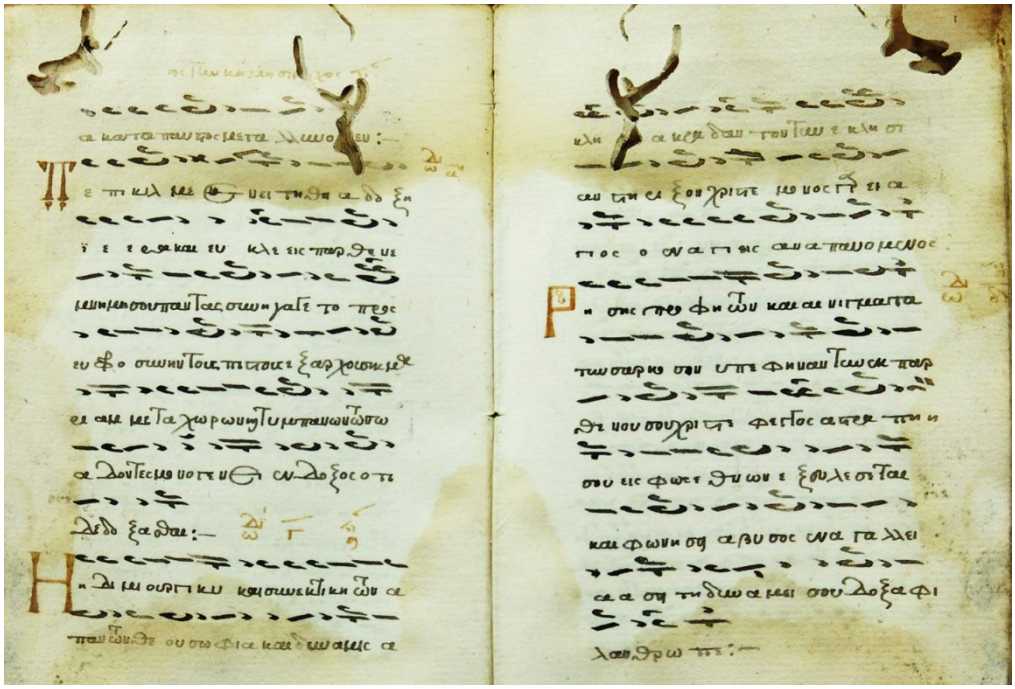


21



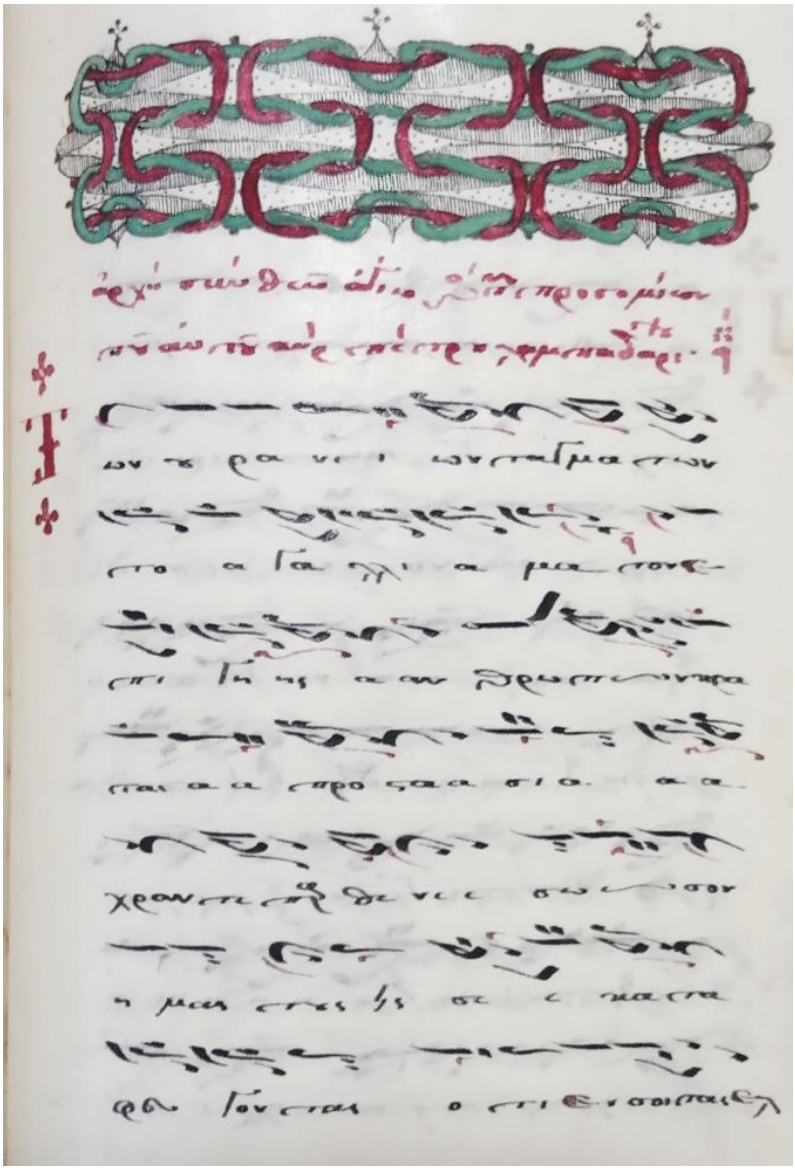
22

Εικ. 21-22: Κώδικας Μονής Ζάβορδας 189, φ. 8v (*Πανεύφημοι μάρτυρες*) και φ. 37v (*Χριστός γεννάται*)

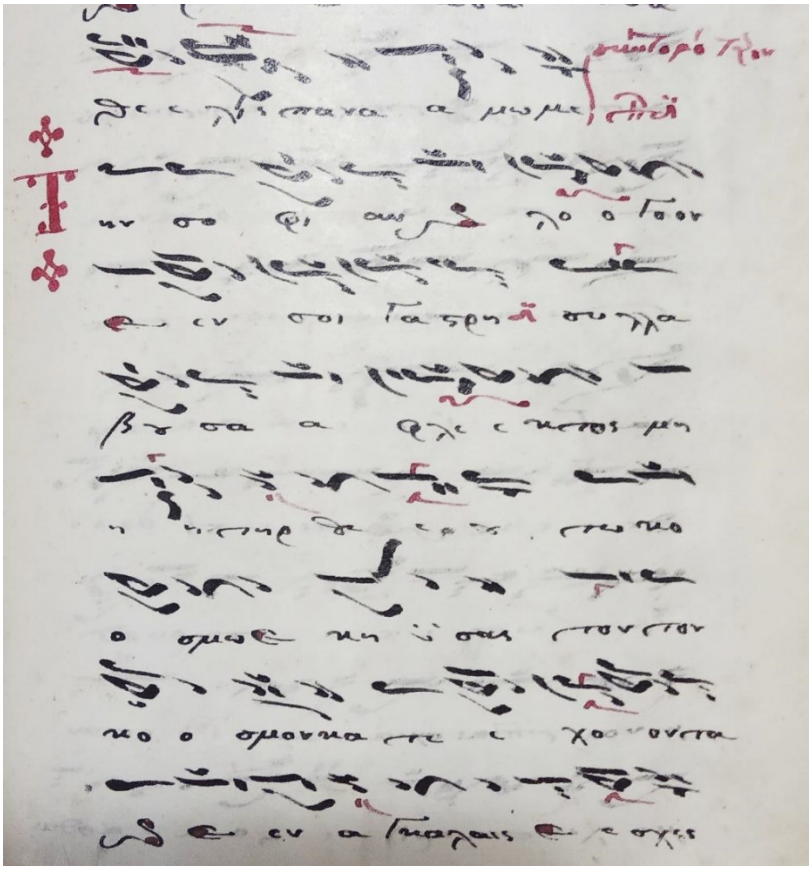


23

Εικ. 23: Κώδικας Μονής Ζάβορδας 189, φφ. 28v-29r
(ειρμοί της εορτής της Κοιμήσεως της Θεοτόκου)



24



25

Εικ. 24-25: Κώδικας Μονής Ζάβορδας 207, φ. 106r (*Των ουρανίων ταγμάτων*) και φ. 133r (*Την σοφίαν και λόγον, συντομότερον*)

Παναγιώτης Μανουσάκης

Η ΨΑΛΤΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΗΣ ΡΟΔΟΥ ΚΑΤΑ ΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟ

Στην Ψαλτική Τέχνη, τα μουσικά χειρόγραφα καθολικά απαντώνται ως η πιο αξιόπιστη πηγή σε συνάρτηση με ιστορικά, μορφολογικά και μουσικολογικά ζητήματα της τέχνης καθαυτής.

Αναφορικά με την Ρόδο, ουδέποτε προϋπήρξε έρευνα ή σχετική μελέτη επάνω σε χειρόγραφα Ρόδιων μελουργών, που είτε κατοικούν στο νησί είτε έχουν καταγωγή από αυτό, αλλά και σε χειρόγραφα που βρέθηκαν εκεί. Η επιστημονική έρευνα τόσο από ιστορική - μουσικολογική πλευρά όσο και από συγκριτική δεν έχει να επιδείξει κάτι σχετικό με αυτό το θέμα. Δεν συναντάμε εργασίες, δεύτερου και τρίτου κύκλου σπουδών (δηλ. Μεταπτυχιακές και Διδακτορικές εργασίες) παρά μόνο την ύπαρξη ορισμένων δημοσιεύσεων σε συνέδρια, όπως για παράδειγμα του Χατζηθεοδώρου για τους ψάλτες της Δωδεκανήσου, η οποία αποτέλεσε και μία από τις πρώτες πηγές[1].

Όλα τα παραπάνω, συνεπώς, στοιχειοθετούν μία καινοτόμα και πρωτότυπη έρευνα στον τομέα της Ψαλτικής Τέχνης, προκειμένου να αποκτήσει η ακαδημαϊκή κοινότητα μία σαφή εικόνα, από μουσικολογικής πλευράς, σχετικά με την εξέλιξη της μελοποιίας στο νησί της Ρόδου κατά τη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή εποχή, αλλά κατ' επέκταση και στα ευρύτερα Δωδεκάνησα στο βάθος των αιώνων.

Ως τίτλος της παρούσας εργασίας ορίζεται ο εξής, που αποτελεί και περιγραφή της ήδη εκπονούμενης διδακτορικής διατριβής μου: «Η Ψαλτική παράδοση της Ρόδου κατά τη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή περίοδο». Όπως διαφαίνεται και στον τίτλο, η εν λόγω έρευνα εστιάζει στην ψαλτική παράδοση της Ρόδου, δηλαδή στους μουσικούς που φέρουν την καταγωγή τους από την Ρόδο και χρονικά

[1] Γεώργιος Χατζηθεοδώρου, «Παλιοί Δωδεκανήσιοι Εκκλησιαστικοί Μουσικοί (Ψάλτες-Μελοποιοί-Θεωρητικοί)», στο K. Ch. Karagounis and G. Koyroypetrorglou (eds), *"The Psaltic Art as an Autonomous Science", Proccedings of the 1st Int. Interdisciplinary Musicological Conference, 9 June – 3 July 2014*, Volos 2015.

ορίζονται κατά τη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή περίοδο, από το 1400 έως τις αρχές του 1800, μέσω των μουσικών χειρόγραφων που υπάρχουν, τα οποία και θα αποτελέσουν το χωνευτήρι ώστε να μπορούμε να διακρίνουμε, να καταγράψουμε και να συλλέξουμε στοιχεία που να αποδεικνύουν την ύπαρξη τοπικής ψαλτικής παράδοσης, άλλοτε επηρεασμένης από την Κωνσταντινούπολη ή τη Μικρά Ασία ή και γενικότερα από άλλα μουσικά περιφερειακά κέντρα. Αυτό καθίσταται απολύτως κατανοητό, αν αναλογιστεί κανείς πως από τα αρχαία χρόνια το νησί της Ρόδου αποτέλεσε αλλά και αποτελεί μέχρι και σήμερα σταυροδρόμι πολιτισμών.

Συνεπώς, η καταγραφή, μελέτη, σύγκριση και παρακολούθηση της εξέλιξης των συνθέσεων κατά τη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή περίοδο, θα αναδείξει τα πρόσωπα και τις συνθέσεις τους, που διασώζονται στα μουσικά χειρόγραφα που μελετώνται. Σκοπός είναι να καταγραφούν οι μουσικοί και οι συνθέσεις αυτών και να προσδιοριστεί επιπλέον η μουσική παράδοση που αναπτύχθηκε στο νησί κατά τις περιόδους αυτές. Επιπρόσθετα να καθοριστεί εάν οι συνθέσεις αυτές αντιγράφηκαν στις επερχόμενες γενιές έως και τις μέρες μας. Τέλος, θα υπάρξει σύγκριση με άλλες τοπικές παραδόσεις, όπως π.χ. οθωμανική, φράγκικη, καθώς και με άλλους πολιτισμούς που πέρασαν από την Ρόδο.

Θεωρώ λοιπόν χρέος μου, ως Ρόδιος, μιας που η Ρόδος από τις απαρχές της ιστορίας αποτέλεσε και εξακολουθεί να αποτελεί σημαντικό σταυροδρόμι, εμπορικό λιμάνι και πόλο έλξης για τους λαούς της Μεσογείου, να καταγράψω και να μελετήσω τους Ρόδιους μελουργούς, ιδίως κατά την εποχή της ακμής της Βυζαντινής Μουσικής, ως ύστατο δείγμα συνεισφοράς στην ανάδειξη της τοπικής παραδόσεως, στις εποχές ακμής της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής περιόδου.

Ιστορική Αναδρομή

Κρίνεται σκόπιμη η καταγραφή μίας σύντομης ιστορικής αναδρομής των περιόδων της νήσου Ρόδου, όπως αυτή διαμορφώθηκε με βάση τους κατακτητές, ώστε να αποκτήσουμε ένα ελάχιστο αλλά σημαντικό εντούτοις ιστορικό πλαίσιο.

- Κλασική Περίοδος: 4000 π.Χ.-164 π.Χ.
- Ρωμαϊκή Περίοδος: 164 π.Χ.-330 μ.Χ.

- Βυζαντινή Περίοδος: 330 μ.Χ.-1309 μ.Χ.
- Ιπποτική Περίοδος: 1309 μ.Χ.-1522 μ.Χ.
- Οθωμανική Περίδος: 1522 μ.Χ.-1912 μ.Χ.
- Ιταλική Περίοδος: 1912 μ.Χ.-1947 μ.Χ.
- Σύγχρονη Περίοδος: 1947 μ.Χ.-Σήμερα

Τόσο η Βυζαντινή αυτοκρατορία, όσο και η οθωμανική αλλά και εν συνεχεία οι υπόλοιποι κατακτητές που ακολούθησαν χρονολογικά, εναλλάσσοντας την κυριαρχία τους επί της νήσου Ρόδου[2], κληροδότησαν μία μουσική παράδοση στα Δωδεκάνησα, η οποία και θα καταγραφεί.

Ερευνητικά Βήματα

Τα στοιχεία που θα προκύψουν, θα συμβάλουν σε μια αρτιότερη μουσική-μουσικολογική εικόνα όσον αφορά τη Βυζαντινή Μουσική-Ψαλτική Τέχνη την εποχή εκείνη, καθώς και στη σχέση-ανάπτυξη μέχρι τις μέρες μας.

1. Μελέτη των βιογραφικών στοιχείων των Ρόδιων Μελουργών της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής εποχής.

2. Καταγραφή της εργογραφίας των Ρόδιων Μελουργών. Κατά βάση μελετήθηκαν και θα μελετηθούν χειρόγραφα και κατάλογοι χειρόγραφων για τον εντοπισμό των Ροδιακών μουσικών χειρόγραφων και έπειτα με τη συστράτευση συστηματικών μουσικολογικών μεθόδων μορφολογικής και μουσικής ανάλυσης, θα εξαχθούν τα αντίστοιχα συμπεράσματα. Στο πλαίσιο της έρευνας θα απαιτηθεί η αναζήτηση μουσικών χειρόγραφων κωδίκων σε εκκλησιαστικά μουσεία, μοναστηριακές και δυσπρόσιτες βιβλιοθήκες της Ελλάδος και του εξωτερικού. Επίσης θα απαιτηθεί η μελέτη και επιμέρους πηγών για την εξαγωγή ενός πιο ολοκληρωμένου επιστημονικού συμπεράσματος.

3. Μουσική και μουσικολογική μελέτη και σύγκριση των έργων τους.

[2] Χ. Ι. Παπαχριστοδούλου, *Ιστορία της Ρόδου, από τους προιστορικούς χρόνους έως την ενσωμάτωση της Δωδεκανήσου (1948)*, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, Αθήνα 1972.

Στο πλαίσιο της διδακτορικής διατριβής μου με τίτλο «Η Ψαλτική παράδοση της Ρόδου κατά τη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή περίοδο» και της έως τώρα αναζήτησης και έρευνας, ανακαλύψαμε την καταγωγή των παρακάτω μελουργών που φέρουν την καταγωγή τους από την Ρόδο.

1) Κασσιανὸς μοναχός
2) Γεώργιος Σγουρόπουλος ἢ Σγουρὸς Γεώργιος
3) Μανουὴλ Ἀργυρόπουλος «Μαΐστωρ» ἢ Ἀργυρὸς ὁ Ρόδιος
4) Νικόλαος Τραμουντάνης «Πρωτοψάλτης Ρόδου»
5) Ἄνθιμος Ἡγούμενος Μεγίστης Λαύρας
6) Σαβαστὸς «Δομέστικος Ρόδου»
7) Ἰωακεὶμ ὁ Βιζύης, Σαλαμπάσης
8) Φρατζῆς ὁ Ρόδιος
9) Κοσμᾶς Δοχειαρίτης
10) Συμεὼν Ρόδιος
11) Ἰωακεὶμ Ρόδιος
12) Ἐμμανουὴλ ὁ Ρόδιος
13) Μιχαὴλ «Δομέστικος Ρόδου».

Στη συνέχεια, θα γίνει παράθεση ενός μεγάλου μέρους της εργογραφίας και δράσης τους.

Κασσιανός Μοναχός (Ιωάννης): Πρώτος χρονολογικά, συναντάται σε κώδικα της Ιεράς Μονής Θεολόγου Πάτμου. Πρόκειται για δίστηλο *Στιχηράριο*[3], στον χειρόγραφο κώδικα αριθ. Χ. 220. Στη σελίδα 150r διαβάζουμε[4]: *«τελειὼθη τὸ παρὸν στιχηράριον διὰ χειὸρς Ἰ̃ω̃άννοὺ και πρωτοψάλτου τῆς ἁγιωτάτης μητροπόλεως Ρόδου τὸυ Κασσιανοῦ καὶ οσοὶ ψαλλεται(sic) αὐτῶ, εὔχεσθαι ἡμὶν τῷ ἁμὰρτωλῷ διὰ τὸν Κύριον. Μὴνὶ φεβρουαρΐω ἰνδικτιῶνὸς ἰά, τω ϛψλά [1223] ἔτί»*. Γραφέας αναφέρεται ὁ *«πρωτοψαλτὴς τῆς ἁγΐας μητροπο̃λεως Ρόδου»* Ἰωάννης Κασσιανός. Ακόμα στο τέλος του δευτέρου μέρους του κώδικα και συγκεκριμένα στο φύλλο 301r[5], υπάρχει η ακόλουθη σημείωση: *«Μὴνὶ ἰανουαρΐ̃ω̃ ἰνδικτιῶνὸς ἰα΄τω ϛψλὰ΄ ἔτί (1241) ἐτελειω̃θῇ τὸ πὰρὸν στιχηρᾰ̃ρὶον διὰ χειὸρς Ἰ̃ω̃άννοὺ ευτελοῦς πρωτοψάλτου τῆς ἁγιωτᾰ̃τ̃ῆς μητροπόλεως Ρόδου τοῦ Κασσιανού καὶ*

[3] Στιχηράριο είναι το μουσικό βιβλίο που περιέχει συλλογή στιχηρών ιδιόμελων ύμνων, δηλαδή ύμνους που ψάλλονται μετά από ένα ψαλμικό στίχο και έχουν δικό τους μέλος.

[4] Βλ. Παράρτημα, εικόνα 3.

[5] Βλ. Παράρτημα, εικόνα 4.

ὅσοι ἔχετεν γνώσιν εἰς αὐτὸ εὔχεσθέ μου τοῦ ἁμαρτωλοῦ διὰ τὸν Κύριον». Δυστυχώς αυτή παραμένει και η μοναδική μαρτυρία για αυτόν τον Πρωτοψάλτη με καταγωγή από την Ρόδο. Όμως είναι ο πρώτος που γνωρίζουμε ονομαστικά, μέσα από τον συγκεκριμένο μουσικό κώδικα, που κατέχει το οφφίκιο του Πρωτοψάλτου εκτός από την καταγωγή του[6].

Γεώργιος Σγουρόπουλος ή Σγουρός: Τοποθετείται στο διάστημα μεταξύ του τελευταίου τετάρτου του ΙΔ΄ αιώνα και του πρώτου ημίσεος του ΙΕ΄. Αναφέρεται ότι κατείχε το ψαλτικό αξίωμα του Δομεστίκου και συγκαταλέγεται μεταξύ των σημαντικότερων μελουργών του καλοφωνικού μέλους. Συχνότερα ανθολογούμενα στους χειρόγραφους κώδικες έργα του θα συναντήσουμε Κοινωνικά, Χερουβικά, Καλοφωνικούς ειρμούς, Κρατήματα, Δοξαστικά και στίχους των Ανοιξανταρίων. Στον κώδικα 974 της Μονής Ιβήρων του Αγίου Όρους χαρακτηρίζεται ως *Ρόδιος* και εξ αυτού θεωρείται πως η καταγωγή του είναι από την Ρόδο[7]. Επίσης στους κώδικες ΕΒΕ 2406, έτους 1453, φ. 334r[8], και Ιβήρων 964, έτους 1562, φ. 366r, συναντάμε τον τίτλο *Σγουροπούλου «ροδαῖον»· ἦχος δ΄ Τοτοτο*. Διαφαίνεται μία κάποια ταύτιση με το πρόσωπο με όνομα *Σγουρός*, ο οποίος είναι γνωστός ποιητής δεκαπεντασύλλαβων μαθημάτων[9]. Ο Ιωάννης διάκονος Σγουρόπουλος είναι ένα ακόμα πρόσωπο, που εξετάζεται αν υπάρχει ταύτιση, ο οποίος αποφάσισε στη συνέχεια να γίνει διάκονος μέχρι το τέλος της ζωής του. Ο συγκεκριμένος μελοποιός φέρεται να έχει τις περισσότερες συνθέσεις του στο Παπαδικό γένος με Κοινωνικά Κυριακής και καθημερινών, κάτι που συναντάται ταυτόχρονα και στον Γεώργιο Σγουρόπουλο.

Μανουήλ Αργυρόπουλος μαΐστωρ ή Αργυρός εκ της Ρόδου: Την ίδια χρονική περίοδο με τον Σγουρόπουλο είναι και ο περίφημος Μανουήλ Αργυρόπουλος ο Μαΐστωρ (δ΄τέταρτο ΙΔ΄αι΄- α΄ ήμισυ ΙΕ΄αι.). Ο Αργυρόπουλος συγκαταλέγεται, αμέσως μετά τον περίφημο Μαΐστορα Ιωάννη Κουκουζέλη, στον χορό των μεγάλων βυζαντινών μαϊστόρων της Ψαλτικής Τέχνης. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνει τη συνθετική του ικανότητα, τη θεωρητική του κατάρτιση και τη μεγάλη ψαλτική του προσωπικότητα. Η τοποθέτηση του Αργυρόπουλου στο διάστημα μεταξύ του ΙΔ΄και ΙΕ΄αιώνα γίνεται ασφαλώς με γνώμονα τις μαρτυρίες των πηγών. Χαρακτηρίζεται σέ πολλά χειρόγραφα ως μαΐστωρ και αλλού μαθητής του Ιωάννου Λασκάρεως. Επίσης υπάρχει συγχρονισμός με ένα

[6] Γεώργιος Χατζηθεοδώρου, *ό.π.*
[7] *Στο ίδιο.*
[8] Βλ. Παράρτημα, εικόνα 5.
[9] Γεώργιος Χατζηθεοδώρου, *ό.π.*

μεγάλο Κρήτα μουσικό, τον Ιωάννη Λάσκαρη τον Σηρπάγανο, για τον οποίο έχουμε ακριβείς πληροφορίες. Στίς μουσικές πηγές, εξάλλου, εμφανίζεται και ως *Αργυρός από την Ρόδον*, ενώ στον κώδικα Σινά 1252, φ. 63ν, απαντά ως *Μανουήλ Αργυρός*. Την ίδια περίπου εποχή ή και λίγο αργότερα απαντούν και άλλοι μελουργοί με το ίδιο επώνυμο, πράγμα που δικαιολογεί τη σκέψη για την ύπαρξη ενδεχομένως οικογένειας ποιητών-μελουργών». Εδώ αναφερόμαστε στους *Θεοφύλακτο*, *Μιχαήλ*, *Γεώργιο* και *Θεόδωρο Αργυρόπουλο*. Σχετικά με την καταγωγή του και με αυτό το όνομα αναφέρεται σε αρκετές πρώιμες μουσικές πηγές. Ως *Μανουήλ Αργυρός από τη Ρόδο*, αναφέρεται στον κώδικα της Μονής Κουτλουμουσίου 456, του 1443, φ. 293ν, Ιβήρων 975, φ. 101r (ήχος πλ. *β΄ νενανω Ἄνθρωπε τοῦ Θεου*[10]), Ιβήρων 1205 και Ι. Μ. Αγίου Στεφάνου 20, φ. 109r. Στον δε κώδικα της Μονής Κουτλουμουσίου 589, φ. 142r, φέρεται και ως *ιερεύς*. Ως *Αργυρού Ροδίτου*, στον κώδικα Ιβήρων 1073. Ως *Αργυροπούλου εκ της Ρόδου*, στον κώδικα Ιβήρων 1120, φ. 196r, και Ιβήρων 1203. Ως *Αργυρού εκ της Ρόδου*, στους κώδικες Αγίου Παύλου 146, Ιβήρων 1288, φ. 80r, Ιβήρων 1080, φ. 62r, Ιβήρων 1051, φ. 147ν, Ιβήρων 1281, Ιβήρων 1270, φ. 34ν, Λόνδίνο-Βρετανική Βιβλιοθήκη Egerton 2393, φ. 29r, Ι. Μ. Μεταμορφώσεως 479, φ. 195ν, Καρά 36, φ. 132r, Λαύρας Ε9, φ. 93r, Βατοπεδίου 1416, φ. 41r, Ξηροποτάμου 287, φ. 68ν, Ξηροποτάμου 319, φ. 59r, Παντελεήμονος 1271, φ. 84r, ΕΒΕ 911, φ. 133r και ΕΒΕ-ΜΠΤ 711, έτους 1817, φ. 236r. Τέλος ως *Αργυρός Ρόδιος* στον κώδικα Ξηροποτάμου 318, που συγκαταλέγεται σε κατάλογο *τῶν ὅσων κατά διαφόρους καιρούς ἤκμασαν ἐν τῇ μουσικῇ τῇ ἐκκλησιαστικῇ, καί μερικῶς περί διαθέσεων τούτων*. Άρα, ο Αργυρόπουλος κατάγεται από την Ρόδο, αλλά ζει και μετέχει με πρωτεύοντα ρόλο στα μουσικά δρώμενα του εθνικοθρησκευτικού κέντρου, αφού στο έργο του αποτυπώνεται η μεγάλη ψαλτική παράδοση της Πόλης. Σε ένα από αυτά και σε κώδικα γραμμένο μετά τον θάνατό του σημειώνεται: *«Κοινωνικόν, ποίημα κυροῦ Μανουὴλ τοῦ Ἀργυροπούλου, καθὼς ψάλλεται ἐν τῇ θεομισήτῳ Κωνσταντινουπόλει»*.

Νικόλαος Τραμουντάνης Πρωτοψάλτης Ρόδου: Κατά την ίδια περίοδο μεταξύ ΙΔ΄ και ΙΕ΄ αιώνα συναντούμε ένα άλλο Ρόδιο, τον Πρωτοψάλτη Ρόδου Νικόλαο Τραμουντάνη. Ο Νικόλαος Τραμουντάνης αποτελεί μια προσωπικότητα της βυζαντινής μουσικής, η οποία ναι μεν ανθολογείται στις μουσικές πηγές πιο σπάνια από τους δύο προηγούμενους μελουργούς, ωστόσο χωρίς καμιά αμφιβολία για την καταγωγή του. Ζει και δραστηριοποιείται ως επί το πλείστον στην Ρόδο, αλλά η προσωπικότητά

[10] Βλ. Παράρτημα, εικόνα 6.

του ασφαλώς ξεπερνά τα όρια του νησιού, εφ' όσον τα μελουργήματά του ανθολογούνται στις διάφορες σύγχρονες και μεταγενέστερές του Παπαδικές-Ανθολογίες. Τα περισσότερα από τα μουσουργήματά του παραδίδονται με την ένδειξη *«Τραμουντάνα Πρωτοψάλτου Ρόδου»*[11]. Από τα Χερουβικά του, σε κώδικα της Μονής Μεγίστης Λαύρας αριθ. 635, του έτους 1436, αναγράφονται τα εξής: *Χερουβικόν νέον, ποίημα Νικολάου Πρωτοψάλτου Ρόδου τουπίκλην Τρανουντάνη».* Ακριβώς αυτή η ένδειξη *«νέον»*, που σημαίνει μελοποίηση με καλλωπισμό, οδηγεί με σιγουριά την τοποθέτησή του στο χρονικό διάστημα μεταξύ του ΙΔ΄ και ΙΕ΄ αιώνα. Ο Τραμουντάνης συμπεριλαμβάνεται επίσης και σε νεώτερη πηγή. Δηλαδή, στον Καταλόγο που κατήρτισε στις αρχές του ΙΘ΄ αιώνα ο Νικηφόρος Καντουνιάρης, όπου τον συγκαταλέγει μεταξύ των *«ὅσων κατὰ καιροὺς ἤκμασαν ἐν τῇ μουσικῇ τῇ ἐκκλησιαστικῇ».*

Άνθιμος Ηγούμενος Μεγίστης Λαύρας: Ο τίτλος *«Άνθιμος Ηγούμενος Δομέστικός Λαύρας εκ Ρόδου»*, δηλώνει πως αφορά τον σπουδαίο μουσικό, ο οποίος φέρει την καταγωγή του από την νήσο Ρόδο. Ο Άνθιμος Ηγούμενος Δομέστικος Λαύρας αποτελει μια από τις πιο σημαντικές μορφές που εκπροσωπούν τη μουσική παράδοση της μοναστικής πολιτείας του Αγίου Όρους. Στο πλαίσιο της αναζήτησης και μέχρι στιγμής έρευνας για τις ανάγκες της διδακτορικής διατριβής μου, ανακαλύψαμε την καταγωγή του και ένα μέγαλο μέρος της εργογραφίας και δράσης του. Το ότι κατάγεται από την Ρόδο μάς το μαρτυρεί, αν και δεν διασταυρώνεται από καμιά άλλη πηγή, το χειρόγραφο με αριθμό 240 της Μονής Λειμώνος[12]. Οι μελοποιήσεις του έχουν ανθολογηθεί σε πάρα πολλά χειρόγραφα. Σύμφωνα με τους κώδικες που περιέχουν δικά του έργα, η δράση του εντοπίζεται μεταξύ του β΄ τετάρτου και β΄ ημίσεος του ΙΕ΄ αιώνα. Η έρευνα και η καταγραφή των συνθέσεων του Άνθιμου βασίστηκε στους εκδεδομένους καταλόγους μουσικών χειρογράφων. Έπειτα από την Άλωση της Κωνσταντινουπόλεως, το ψαλτικό επίκεντρο της ορθοδοξίας μετατίθεται στο Άγιον Όρος. Μία από τις σημαντικότερες μορφές που εκπροσωπούν την εκκλησιαστική μουσική παράδοση της μοναστικής πολιτείας είναι ακριβώς ο μοναχός ή ιερομόναχος Άνθιμος Αγιορείτης, ηγούμενος και Δομέστικος της Ιεράς Μονής Μεγίστης Λαύρας, εξ ου και το *Λαυριώτης*. Ως *μοναχός* ο Άνθιμος δηλώνεται μόνο σε ορισμένους μεταγενέστερους κώδικες. Σημειώνονται εδώ οι Παντε-

[11] Βλ. Παράρτημα, εικόνα 7 [: Ιβήρων 984, *Εἰς τοὺς ἁγίους καὶ πανευφήμους ἀποστόλους Πέτρον καὶ Παῦλον, ποίημα Τραμουντάνα καὶ πρωτοψάλτου Ρόδου· ἦχος πλ. α΄ Πέτρε, ἡ πέτρα τῆς πίστεως*].

[12] Βλ. Παράρτημα, εικόνα 8.

λεήμονος 965, Ξηροποτάμου 307, Κουτλουμουσίου 396, 436 & 445, Φιλοθέου 137, Ιβήρων 1285 & 1294, Σινά 1306, ΕΒΕ ΜΠΤ 705. Ως *ιερομόναχος* δηλώνεται στις περισσότερες μουσικές πηγές, όπως Ξηροποτάμου 265, 380, 271 & 318, Ξενοφώντος 155 & 186, Κουτλουμουσίου 395, 455, 449 & 455, Δοχειαρίου 315, 337, 369 & 386, Γρηγορίου 52 & 32, Παντελεήμονος 1049, Αγίου Παύλου 14, Καρακάλου 237, Σταυρονικήτα 237, Ιβήρων 949, 961, 1034, 1198, 1223, 1229, 1250, 1283, 1295 & 1297, Ησυχαστηρίου Σουρωτής, Σινά 1283, 1297 & 1323, Βιβλ. Χίου-Στεφ. Καββάδα 172, Ι. Μ. Μεταμορφώσεως 101, 103 & 299, Ι. Μ. Βαρλαάμ 208 & 210, Ι. Μ. Αγίου Στεφάνου 19 & 52, Ι. Μ. Αγίας Τριάδος Μετεώρων 113, ΕΒΕ 897 & 2175, ΒΚΨ 90/238. Ως *Άνθιμος Αγιορείτης*, στον κώδικα Ξηροποτάμου 269. Ως *Άνθιμος Ηγούμενος της Μεγίστης Λαύρας*, στους κώδικες Ξηροποτάμου 317, Δοχειαρίου 332, Σταυρονικήτα 165, Ιβήρων 1010 & 1023. Ως *Άνθιμος προηγούμενος Λαυριώτης*, στον κώδικα Δοχειαρίου 324. Ως *Άνθιμος ο Λαυριώτης*, στους κώδικες Ιβήρων 949 & 1250 και Δοχειαρίου 324. Ως *Άνθιμος ιερομόναχος και ηγούμενος Λαύρας*, στους κώδικες Ιβήρων 951, Φιλοθέου 133, Παντελεήμονος 901 & 701, Ιβήρων 949, Ησυχαστηρίου Σουρωτής, ΕΒΕ 893, 2175 & 893. Ως *Άνθιμος ιερομόναχος δομέστικος Λαύρας*, στους κώδικες Ιβήρων 949, Ι. Μ. Προφητου Ηλιού Ύδρας 597, Σινά 1295 & 1299. Ως *Άνθιμος ιερομόναχος και καθηγούμενος της Λαύρας του Αγίου Αθανασίου*, στους κώδικες Ιβήρων 993, Σινά 1300. Ως *Άνθιμος Δομέστικος της Μεγίστης Λαύρας*, στους κώδικες Γρηγορίου 5, Ξηροποτάμου 307 & 276, Ιβήρων 1180, 1216 & 1250, Καρά 38, ΕΒΕ ΜΠΤ 705, ΒΚΨ Τετράδιο 140, ΒΚΨ 72/222 & 90/238. Ως *Άνθιμος Δομέστικος της ιεράς Λαύρας εν τω Άθω*, στους κώδικες Λειμώνος 238, Δοχειαρίου 337, Αγίου Παυλού 98. Όσο υψηλής ποιότητας είναι η ανθολόγηση των έργων του Άνθιμου στις μουσικές πηγές, άλλο τόσο πλούσια είναι και η συλλογή αναγραφών με τις οποίες δηλώνεται ο μελογράφος και οι ιδιότητές του. Αναμφισβήτητα κατέχει την πρωτιά σε σύνολο επιθέτων κατά την παρούσα περίοδο. Η δε χρονική του τοποθέτηση στο μεσοδιάστημα από το β΄ τέταρτο ως το β΄ ήμισυ του ΙΕ΄ αιώνος γίνεται με βάσει τους κώδικες Παντοκράτορος 210 και Βατοπεδίου 1495, οι οποίοι ήδη από το β΄ ήμισυ του ΙΕ΄ αιώνος ανθολογούν έργα του. Η μαρτυρία του χειρογράφου Λειμώνος 240 ότι ο Άνθιμος κατάγεται *εκ της νήσου Ρόδου*, δεν διασταυρώνεται από καμία άλλη πηγή. Ο Άνθιμος είναι γνωστός περισσότερο για τα δύο του Χερουβικά σε ήχο Τέταρτο και σε ήχο Πλάγιο του Πρώτου, αλλά και το Κοινωνικό των Κυριακών *Αινείτε τον Κύριον* σε ήχο Βαρύ, καθώς και για τη συμμετοχή του στην καλοφωνική μελοποιία. Επίσης, ο Άνθιμος φέρεται και ως υμνογράφος ενός δεκαπεντασύλλαβου εγκωμίου στον Άγιο Αθανάσιο τον Αθωνίτη (*«Τον θαυμαστόν εν ασκηταίς»*).

Το Χερουβικό του Άνθιμου Λαυριώτου σε ήχο Τέταρτο είναι, μαζί με αυτό του Μανουήλ Χρυσάφη, το πλέον ανθολογημένο από όλα τα ομόηχα και μη Χερουβικά των δύο πρώτων περιόδων και ένα από τα δημοφιλέστερα στους κωδικογράφικούς κύκλους όλων των εποχών. Πρόκειται για μετρίου μεγέθους μελοποίηση, η οποία παραδίδεται αδιακόπως και με απόλυτη σημειογραφική ομοιογένεια ως την εξήγησή της στη Νέα Μέθοδο αναλυτικής σημειογραφίας κατά το α΄ τέταρτο του ΙΘ΄ αιώνος. Η εξήγηση είναι του Χουρμουζίου (ΜΠΤ 705, έτος 1829, φφ. 2β-4α). Σε όλες τις πηγές ανθολογείται χωρίς χαρακτηρισμούς. Σε δύο μόνο περιπτώσεις, το Χερουβικό καταγράφεται με την αναγραφή *«αγιορείτικον»*, δηλώνοντας σαφώς την προέλευση της συνθέσεως και κατ' επέκταση το λατρευτικό περιβάλλον που την δημιούργησε. Η πρώτη καταγράφεται σε κώδικας του γ΄ τετάρτου του ΙΣΤ΄ αιώνος, ενώ η δεύτερη στον Ιβήρων 1023, φ. 92ν [: Χερουβικό σε ήχο Τέταρτο *«τό λεγόμενον ἄχιλινόν»*]. Καμία παραδοξότητα δεν εντοπίζεται στο θαυμάσιο αυτό Χερουβικό, που θα μπορούσε κανείς να επισημάνει, αναλύοντας το μορφολογικώς. Πρόκειται για τυπικότατη μελοποίηση σε Τέταρτο ήχο, για την οποία μόνον παρατηρήσεις ομοιότητος με τις προγενέστερες δημιουργίες μπορούν να αναφερθούν. Η *βάση*, η κλίμακα, η κίνηση του μέλους, οι καταλήξεις, η αποφυγή των μεταβολών γένους ή τονικότητας, η καλλωπιστική τάση στο *Ως τον Βασιλέα*, οι φωνητικές εξάρσεις στο Κράτημα και το τριπλό *Αλληλούια*, είναι όλα κοινά με τις βυζαντινές συνθέσεις της περιόδου. Ως μόνη διαφοροποίηση η σύνθεση των ψηφίδων-θέσεων του ψηφιδωτού, η οποία παρόλα αυτά δεν πραγματώνεται με νέα υλικά αλλά με ανακατάστρωση των παραδιδόμενων μελικών φράσεων και δομών. Αυτή η απόλυτη σχέση της μεταβυζαντινής μελοποιήσεως του Άνθιμου με τις προ Αλώσεως εργασίες αποκαλύπτεται ευθύς εξ αρχής με την εναρκτήρια αλληλουχία θέσεων, που αποδεικνύεται ομοία με την αντίστοιχη του ομοήχου Χερουβικού του Θεοδούλου Μαγγάνων. Τα 2/3 των θέσεων τους είναι κοινά. Υπενθυμίζεται ότι η εναρκτήρια θέση από το πνεύμα της χαμηλής επί του σώματος μίας αποστρόφου και ακολούθως, από τετράφωνο συνεχή ανάβαση, δεμένη όμορφα από ένα λύγισμα, συναντάται στο Χερουβικό του Άνθιμου, αλλά και σε άλλες συνθέσεις. Κατ' αυτόν τον τρόπο το μέλος ξεκινάει από τη *βάση* του Πλαγίου Τετάρτου για να ανέλθη με χάρη στην τονικότητα του *άγια*. Δεν είναι τυχαία βεβαίως ούτε η κατάληξη στον *νε αγιε* στη λέξη *μέριμναν*. Το δε τελικό τριπλό *Αλληλούια*, παρ' ότι είναι σχετικώς σύντομο, κατακλείεται με την ίδια ακριβώς θέση συνάγματος[13].

[13] Κωνσταντίνος Καραγκούνης, *Η παράδοση και εξήγηση του μέλους των Χερουβικών της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Μελοποιίας*, Αθήνα 2004.

Το Χερουβικό του Άνθιμου σε ήχο πλάγιο του Πρώτου, είναι η δεύτερη αδιαμφισβήτητη μελοποίηση αυτού, όμως παρουσιάζει ακριβώς αντίθετη μεταχείριση από το προηγούμενο. Είναι συντομώτατο, ίσως και το μικρότερο της περιόδου, χωρίς Κρατήματα και ιδιαίτερους καλλωπισμούς, η δε ανθολόγησή του, αν και όχι αμελητέα, είναι μικρότερης κλίμακας, πάντως διαρκής και ομοιογενής σημειογραφικά, χωρίς χαρακτηρισμούς ή άλλες αναγραφές[14]. Στα 1829 εξηγείται στη Νέα Μέθοδο αναλυτικής σημειογραφίας από τον Χουρμούζιο (ΕΒΕ ΜΠΤ 705, φφ. 13v-14r). Καθίσταται λοιπόν προφανές ότι ο Άνθιμος ως ηγούμενος μοναστικής κοινότητος αφουγκράζεται τις λατρευτικές ανάγκες αυτής και παραδίδει ένα μέλος Χερουβικού συντομότερο για τις περιπτώσεις των λειτουργικών συνάξεων οι οποίες δεν πρέπει να παραταθούν υπερβολικά. Το συνοπτικό αυτό έργο βρήκε απήχηση και στην ενοριακή λατρεία, γεγονός που διαφαίνεται σαφώς από την προέλευση αρκετών πηγών[15]. Η σύνθεση χρησιμοποιεί τη διατονική κλίμακα του Πλαγίου του Πρώτου ηχού με βάση το *αννανες* και έχει χαρακτήρα όμοιο με το Χερουβικού σε ήχο Τέταρτο. Ιδιαίτερά γνωριστικά του, οι συχνές καταλήξεις στο *νανα* και δευτερεύοντες στον *άγια*, η περιορισμένη έκταση των φωνητικών εξάρσεων ακόμη και στο *Ως τον Βασιλέα*, η απουσία κάθε είδους μεταβολής, η γνώριμη από τα προγενέστερα Χερουβικά κίνηση της μελωδίας στην πενταφωνία του ήχου, όλα αυτά μέσω της αρμογής των απο αιώνων παραδεδομένων θέσεων του παπαδικού γένους[16]. Εκείνο που ξαφνιάζει κάπως, είναι ότι στο δεύτερο μέρος, από το *Ως τον Βασιλέα* και μέχρι τέλους, η μελοποίηση είναι πολύ σύντομη σε σχέση με τα αντίστοιχα τμήματα των άλλων Χερουβικών της περιόδου. Εντούτοις, το *αλληλούια* είναι τριπλώς μελοποιημένο, πάντως χωρίς διπλασμούς και ευφωνικές συλλαβές. Η σύνθεση παρά τη συνοπτικότητα της δεν είναι καθόλου φτωχή. Δεν θα ήταν καθόλου υπερβολή αν το χαρακτηρίσουμε ως ένα μικρό αριστούργημα[17].

Σαβαστός Δομέστικος Ρόδου: Στα τέλη του ΙΕ΄αιώνα και σε κώδικα Μαθηματαρίου της Μονής Παντελεήμονος 938, φ. 291r, αναφέρεται ένας

[14] *Στο ίδιο.*
[15] *Στο ίδιο.*
[16] *Στο ίδιο.*
[17] *Στο ίδιο.*

άλλος Ρόδιος μελουργός, ο Σαβαστός, «*δομέστικος Ρόδου*» (ίσως το πιο σωστό θα ήταν Σεβαστός, αλλά δεν μαρτυρείται σε κανένα άλλο κώδικα).

Ιωακείμ Σαλαμπάσης, Αρχιερέας Βιζύης, Λίνδιος: Αργότερα, κατά τα μέσα του ΙΖ΄αι., συναντούμε μια άλλη μεγάλη μορφή της ψαλτικής τέχνης, τον επίσης Ρόδιο, Αρχιερέα Βιζύης, Ιωακείμ Σαλαμπάση, ο οποίος συγκαταλέγεται μεταξύ των ιεραρχών που έπαιξαν ενεργό ρόλο στη διαμόρφωση και εξέλιξη της ψαλτικής παράδοσης κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο. Ο Ιωακείμ Σαλαμπάσης ή Αλαμπάσης κατάγεται από την Ρόδο και αυτό μαρτυρείται νωρίς από τότε που ήταν απλός ιερομόναχος. Σε κάποιες περιπτώσεις χαρακτηρίζεται και ως Λίνδιος: «*Τοῦτο τοίνυν ὅσον τὸ κατ'ἐμὲ ἐφικτόν, παρ' ἐμαυτοῦ γέγονε κατὰ τὴν ἣν παρέλαβον εἰσήγησιν, παρὰ τοῦ ἐμοῦ διδασκάλου, κυρίου Ἰωακεὶμ ἱερομονάχου Λινδίου ἐκτεθηκὼς καὶ τονίσας* », γράφει μαθητής του στον κώδικα Γρηγορίου 4, έτους 1774. Βλ. και κώδικες Ι. Μ. Αγίου Στεφάνου 127, ΜΠΤ 810, Ξηροποτάμου 313, μεταξύ φφ. 245β-270β, Ξενοφῶντος 123, β΄ ήμισυ ΙΗ΄αι., Διονυσίου 571. Ησυχαστηρίου Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος και Άγιος Αρσένιος ο Καππαδόκης, φ. 274β. Ο Ιωακείμ υπήρξε μαθητής του περίφημου Μπαλασίου ιερέως του Νομοφύλακος. Δεν μας άφησε τόσο μεγάλο και πολύπλευρο έργο, όμως οι συνθέσεις του υπήρξαν εξαιρετικά δημοφιλείς και γνώρισαν μεγάλη διάδοση μεταξύ των αντιγραφικών κύκλων[18]. Αξιόλογη επίσης υπήρξε η διδακτική του δραστηριότητα. Απεβίωσε τον Αύγουστο του 1720.

Φρατζής ο Ρόδιος: Γραφέας, σύμφωνα με την επιγραφή του στο φ. 294β, σε κώδικα της Ιεράς Μονής Ζωοδόχου Πηγής στο νησί της Άνδρου, είναι ο *Φρατζής Ρόδιος*. Ακόμη, μιά μελοποίηση του Αμώμου σε β΄ ήχο, με την επιγραφή «*Φρατζή του Ροδίου*», εντοπίζεται σε κώδικα στην βιβλιοθήκη της Οξφόρδης.

Κοσμάς Δοχειαρίτης: Μεταξύ του τελευταίου τετάρτου του ΙΗ΄αιώνα και του δευτέρου τετάρτου του ΙΘ΄αιώνα συναντούμε τον μοναχό Κοσμά από τη Μονή Δοχειαρίου. Ο Κοσμάς αναφέρεται στις περισσότερες περιπτώσεις ως Δοχειαρίτης, αλλά σαφώς κατάγεται από την Ρόδο, αφού το μαρτυρεί ο ίδιος σε αυτόγραφό του, όπου γράφει ότι: «*τὸ παρὸν ἐσημειώθη ἐντίμως, διὰ χειρὸς Κοσμᾶ μοναχοῦ Δοχειαρίτου, τοῦ καὶ Ρόδου*». Για τον Κοσμά έχουμε αρκετές πληροφορίες. Σύμφωνα με τον απογραφικό Κατάλογο της Μονής Δοχειαρίου του 1841, γεννήθηκε στην Ρόδο το 1781. Από τα πολλά και ενδιαφέροντα αυτόγραφά του που έχουν επισημανθεί

[18] Βλ. Παράρτημα, εικόνα 9.

μέχρι σήμερα διαπιστώνεται ότι πρόκειται για δόκιμο και φίλεργο μελουργό και κωδικογράφο εξαιρετικής καλλιγραφικής ικανότητας. Περισσότερο ίσως διακρίθηκε ως ιεροψάλτης, σύμφωνα με τις μαρτυρίες που έχουν διασωθεί για την ερμηνευτική δεινότητα και την καλλιφωνία του. Θα πρέπει να διακόνησε στο ιεροψαλτικό αναλόγιο μέχρι τα τέλη της ζωής του. Η τελευταία μαρτυρία αναφέρει ότι: *«1847 Αὐγούστου 6 ες μισθὸν τοῦ γέρο Κοσμᾶ διὰ τὸ ψάλλειν γρόσια 200»*. Πρόκειται για μία από τις πλέον αξιοπρόσεκτες προσωπικότητες της ψαλτικής τέχνης που ανέδειξε το Άγιον Όρος και μάλλον τον σπουδαιότερο δωδεκανησιακής καταγωγής εκκλησιαστικό μουσικό, κατά την παρούσα περίοδο.

Συμεών Ρόδιος 1675-1685[19]**.**

Ιωακείμ Ρόδιος μαθητής του Γερασίμου Ηρακλείας.

Εμμανουήλ ο Ρόδιος.

Μιχαήλ «Δομέστικος Ρόδου»: ΙΗ΄ αιώνας, στον κώδικα 28 Αρχιεπισκοπής Κύπρου.

Κατακλείουμε με μία σύντομη αναφορά στους κώδικες που βρίσκονται στο νησί της Ρόδου. Πρόκειται για τους παρακάτω:

1. Κώδικας των Απολλώνων, ο οποίος έχει γραφεί το 1476 μ.Χ., από τον Μοναχό Νείλο, Ηγούμενο της Ιεράς Μονής Αρταμίτη[20]. Η Μονή αυτή βρίσκεται κοντά στο χωριό των Απολλώνων.
2. Κώδικας Εκκλησιαστικού Μουσείου της Λίνδου, ο οποίος έχει καταγραφεί από τον Λίνο Πολίτη, ένα καλλωπισμένο Στιχηράριο, γραμμένο από τον Στέφανο Λίνδιο τον 18ο αιώνα.

Οι Ρόδιοι μελουργοί έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της ψαλτικής τέχνης τόσο στη βυζαντινή όσο και στη μεταβυζαντινή περίοδο, συμβάλλοντας στην ανάπτυξη και τη διάδοση της εκκλησιαστικής μουσικής παράδοσης. Ακολουθούν οι κυριότερες πτυχές της συμβολής τους:

[19] Βλ. Παράρτημα, εικόνα 10.
[20] Βλ. Παράρτημα, εικόνα 1, 2.

✓ Οι Ρόδιοι μελουργοί συμμετείχαν ενεργά στη σύνθεση νέων μελωδιών και στη μελοποίηση υφιστάμενων ύμνων. Οι συνθέσεις τους χαρακτηρίζονταν από καλλιτεχνική ακρίβεια, θρησκευτική ευλάβεια και μουσική ευαισθησία.

✓ Πολλοί από αυτούς υπήρξαν σημαντικοί υμνογράφοι, συμβάλλοντας στη δημιουργία νέων υμνογραφικών κειμένων που ενσωματώθηκαν στην ψαλτική παράδοση.

✓ Η Ρόδος, ως πολιτισμικό και πνευματικό κέντρο, συνδύασε την παραδοσιακή βυζαντινή ψαλτική με επιρροές από την ευρύτερη περιοχή του Αιγαίου. Αυτό προσέδωσε ιδιαίτερο ύφος στις μελωδίες που αναπτύχθηκαν στο νησί.

✓ Η γεωγραφική θέση της Ρόδου, ως σταυροδρόμι πολιτισμών, επηρέασε την ψαλτική μέσω των επαφών με άλλες παραδόσεις, όπως η μικρασιατική και η δυτική.

✓ Οι Ρόδιοι ψάλτες και μελουργοί διακρίθηκαν στη μεταβυζαντινή περίοδο για την προσήλωσή τους στη διατήρηση της παραδοσιακής βυζαντινής μουσικής, σε μια εποχή όπου οι οθωμανικές επιρροές και οι κοινωνικές αλλαγές προκαλούσαν μεταβολές στην εκκλησιαστική τέχνη.

✓ Η Ρόδος αποτέλεσε κέντρο εκπαίδευσης ψαλτών, συμβάλλοντας στην εξάπλωση της ψαλτικής τέχνης σε άλλες περιοχές.

✓ Κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, πολλοί Ρόδιοι μελουργοί συνέβαλαν στη συγγραφή θεωρητικών έργων σχετικά με τη βυζαντινή μουσική. Τα έργα αυτά είχαν ως στόχο να καταγράψουν και να διδάξουν την ψαλτική τέχνη σε νέες γενιές. Κατά συνέπεια, η διδασκαλία της μουσικής μέσω προφορικής και γραπτής παράδοσης διατηρούσε τη συνέχεια και τη γνησιότητα της βυζαντινής ψαλτικής.

✓ Αν και τα ονόματα συγκεκριμένων Ρόδιων μελουργών δεν έχουν καταγραφεί ευρέως, οι ιστορικές πηγές επιβεβαιώνουν ότι η Ρόδος υπήρξε τόπος καταγωγής αξιόλογων ψαλτών και δασκάλων μουσικής, που διακρίθηκαν για το έργο τους. Οι συνθέσεις των Ρόδιων μελουργών έπαιξαν κεντρικό ρόλο στη λειτουργική ζωή της Εκκλησίας, ενισχύοντας την πνευματικότητα και τη συμμετοχή των πιστών μέσα από κατανυκτικές και μελωδικές εκτελέσεις.

✓ Η κληρονομιά των Ρόδιων μελουργών εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο της διατήρησης και ανάπτυξης της βυζαντινής μουσικής, με μακροχρόνια επίδραση στη θρησκευτική και πολιτισμική ζωή.

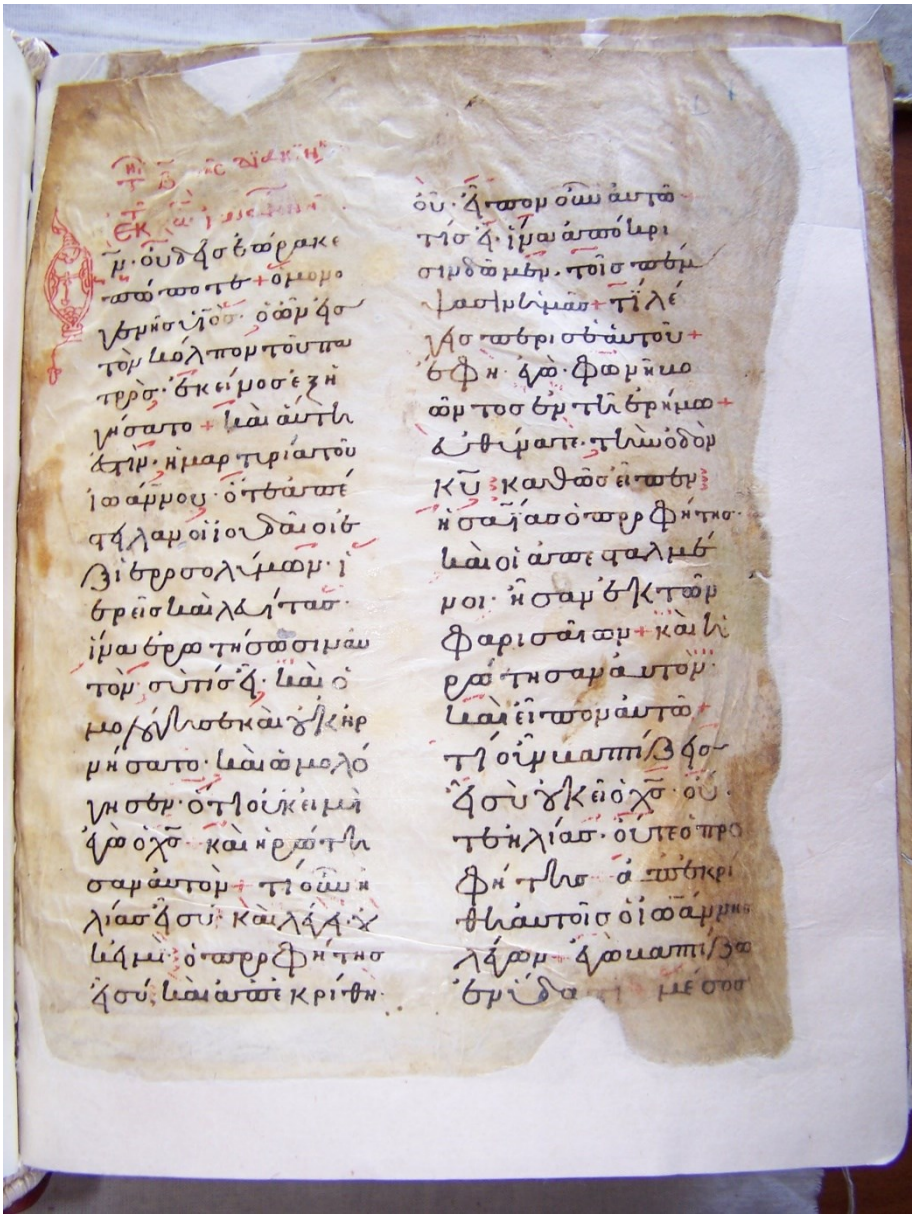
Η συγκεκριμένη εν εξελίξει έρευνα, μέσα και από τη σύνταξη μίας, κατά το δυνατόν, πιο ολοκληρωμένης μελέτης, στοχεύει ακριβώς στο να φωτίσει και να αναδείξει όλα τα προαναφερθέντα, δηλαδή τόσο τη μελοποιητική εξέλιξη των Ροδίων μουσικών και των συνθέσεων τους στη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή περίοδο, αλλά και την επίδραση και συνεισφορά τους στην ανάδειξη της Ροδιακής παράδοσης της Ψαλτικής Τέχνης.

Panagiotis Manousakis

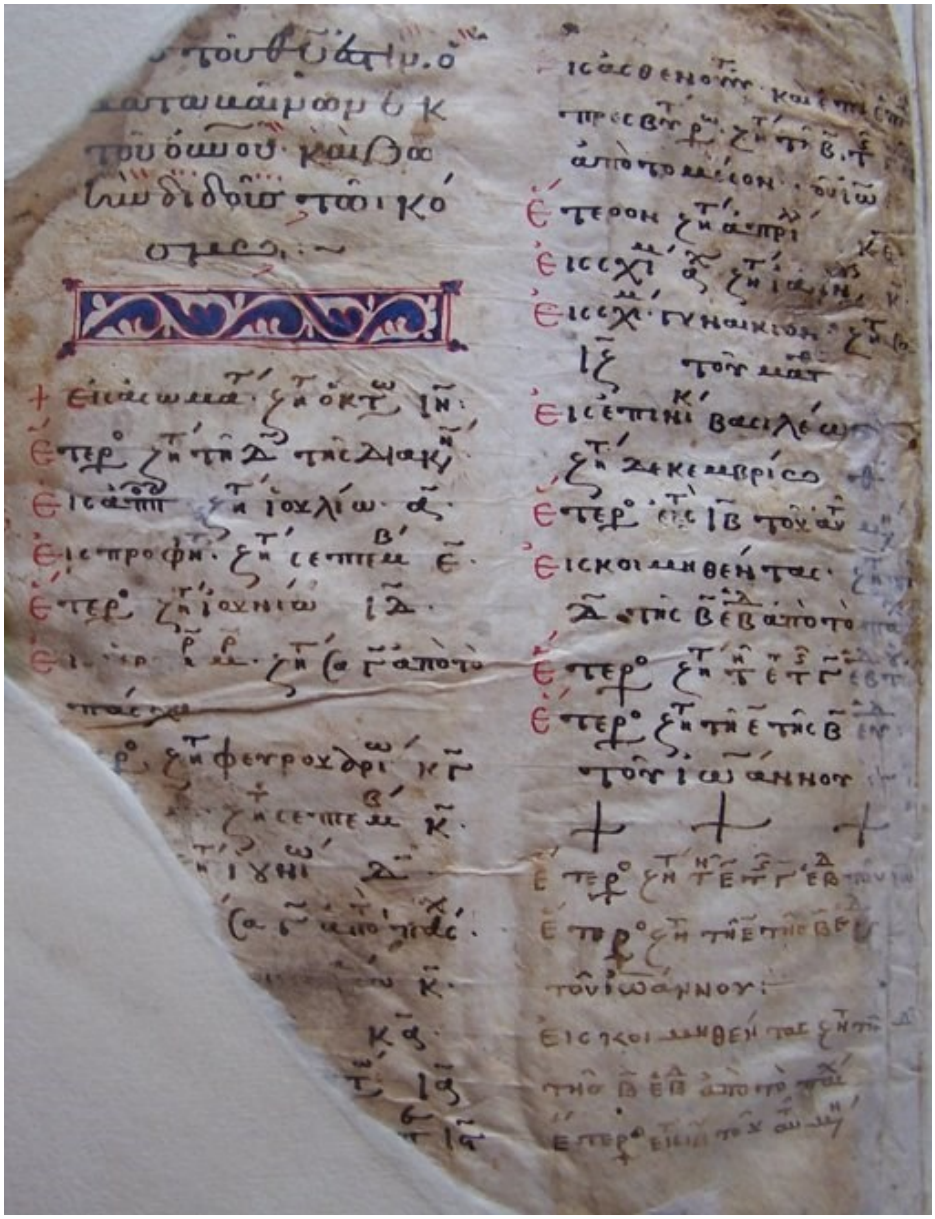
The Chanting Tradition of Rhodes during the Byzantine and Post-Byzantine Periods

The title, "*The Chanting Tradition of Rhodes during the Byzantine and Post-Byzantine Periods*", indicates that the study focuses on musicians originating from Rhodes, whose activity is chronologically situated within the Byzantine and Post-Byzantine periods, from 1400 to the early 1800s. This paper presents the initial results of ongoing research based on primary sources. It addresses both the individuals associated with the chanting tradition of Rhodes and their body of work. The historical period under study is particularly extensive. Influences from Constantinople and Asia Minor appear to be present. Through the completion of our doctoral dissertation, we aim to derive further findings beyond those presented here.

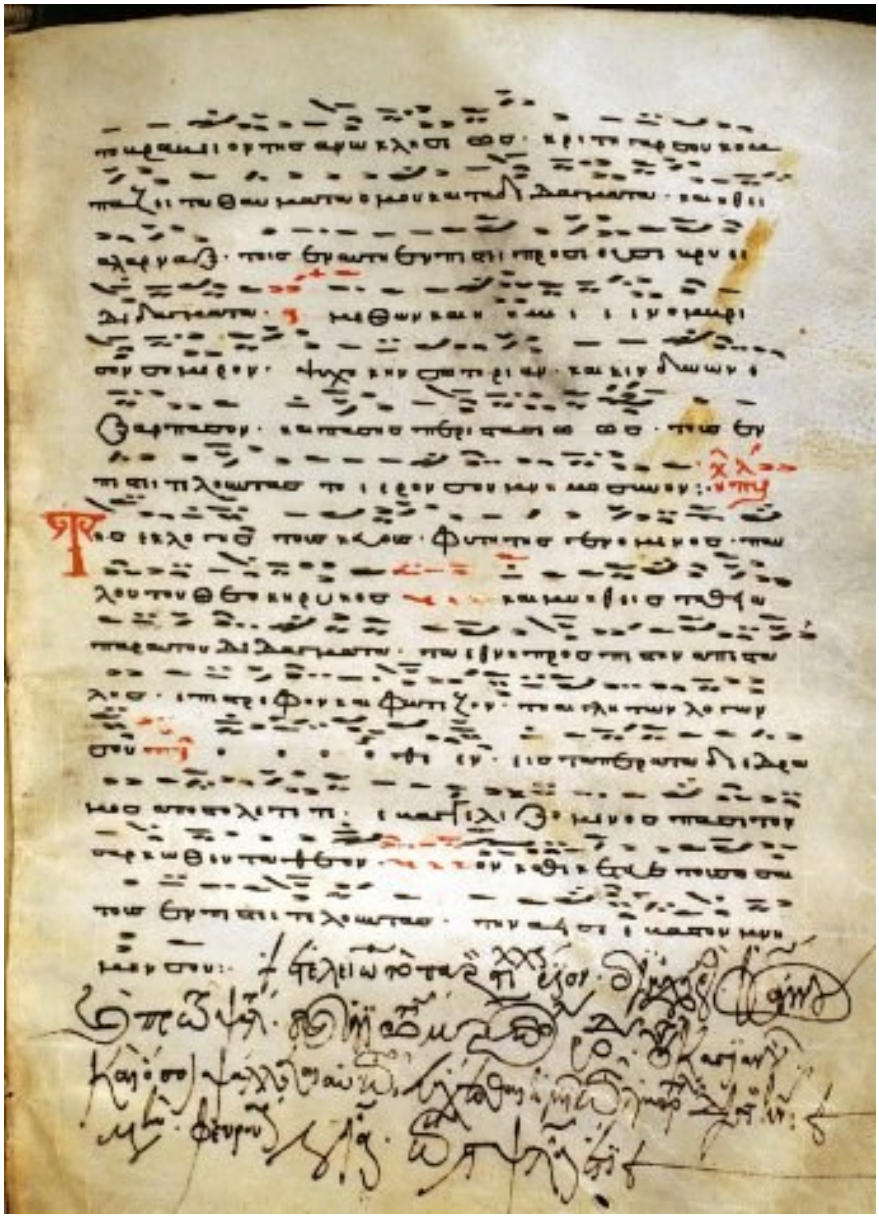
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



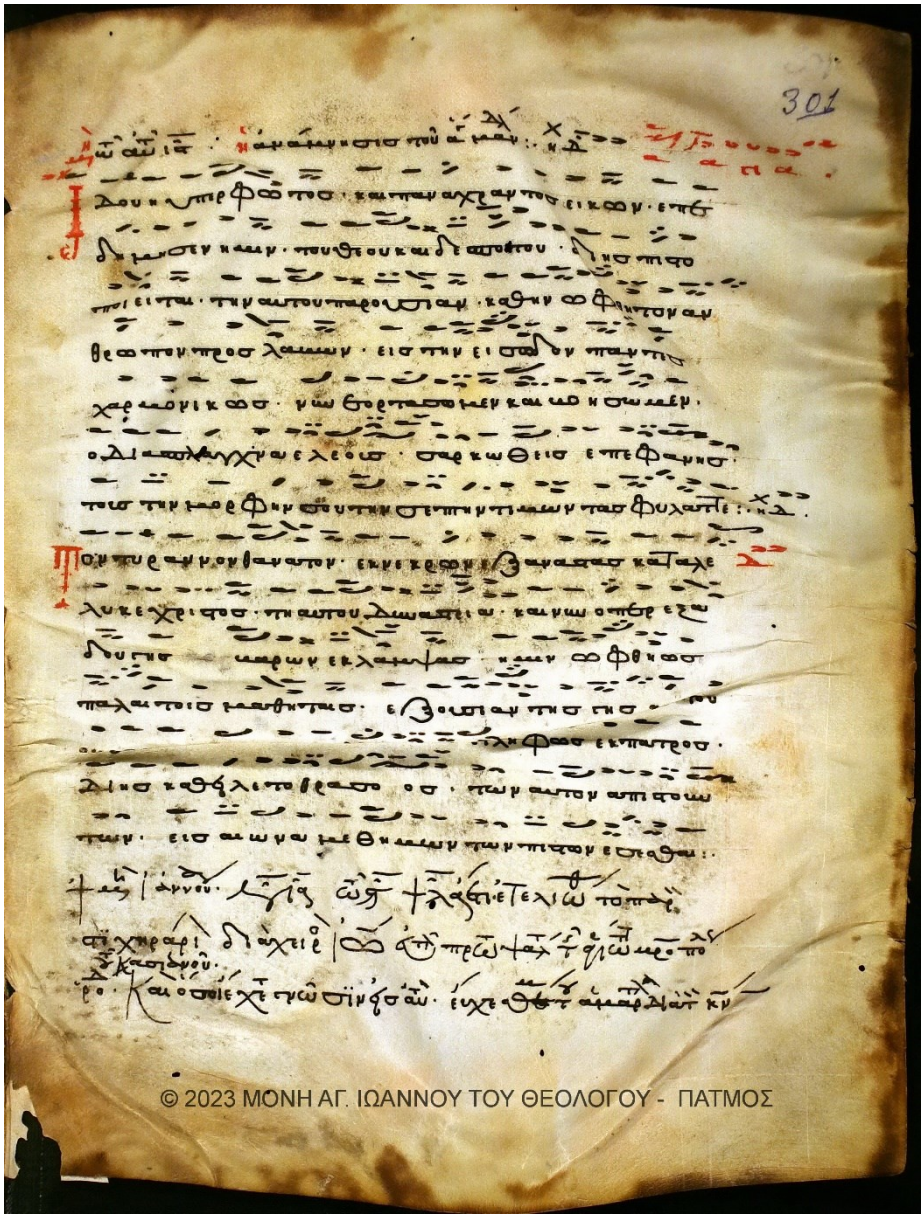
1. *Ι. Μ. Ρόδου, Κώδικας Απολλώνων, φ. 1 r*



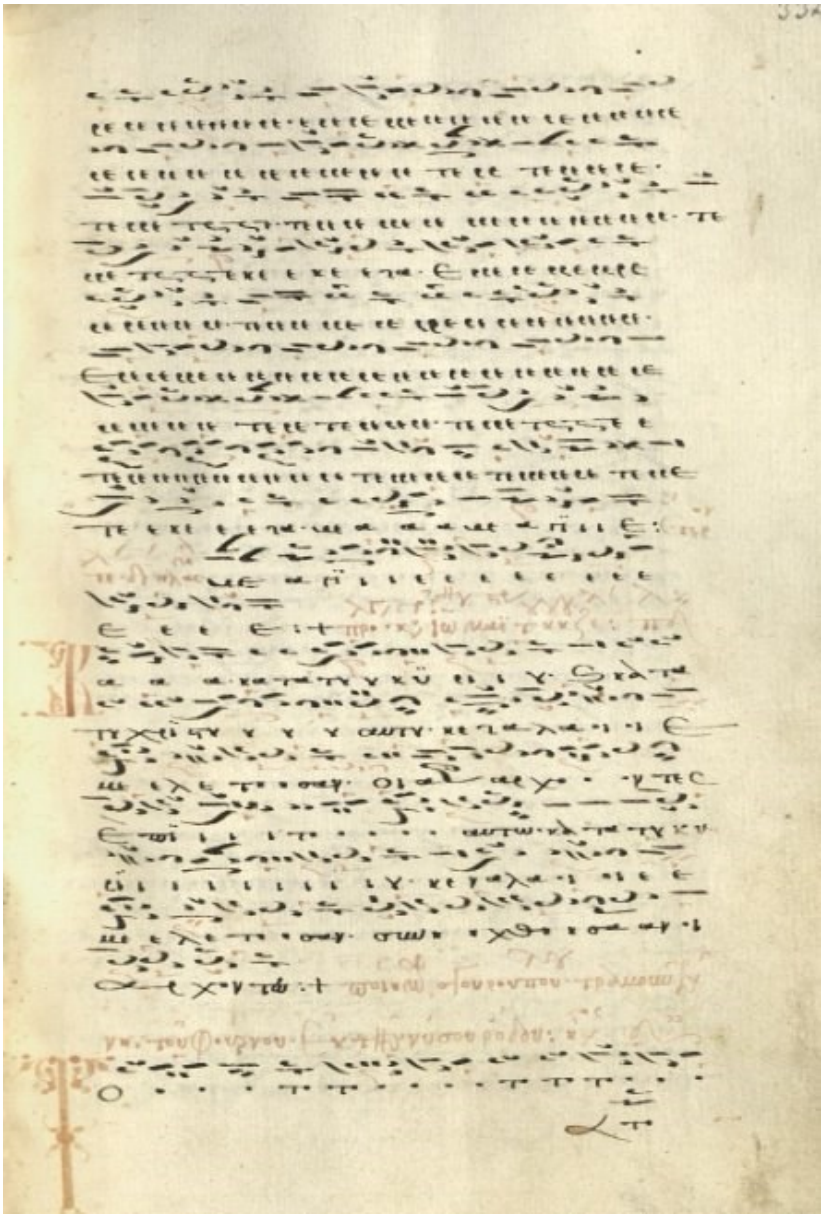
2. *Ι. Μ. Ρόδου, Κώδικας Απολλώνων, φ. 321 ν*



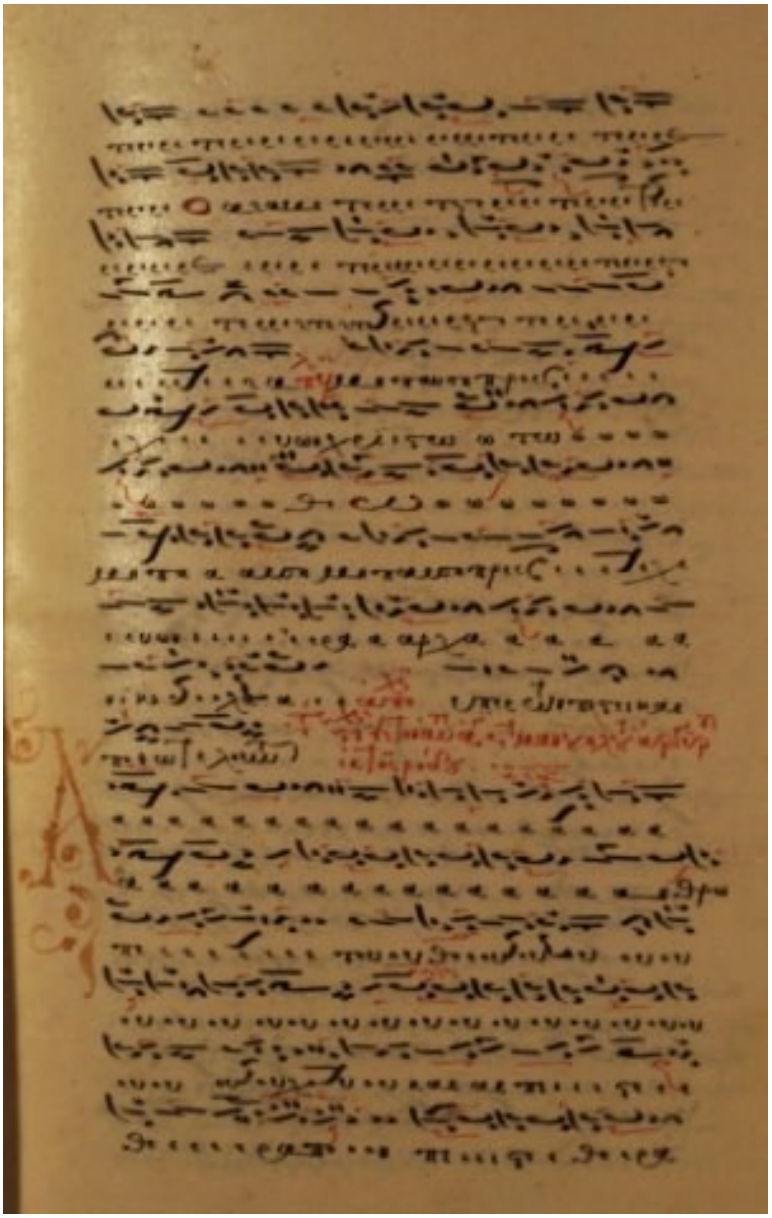
3. *Ι. Μ. Πάτμου 220, φ. 150r*



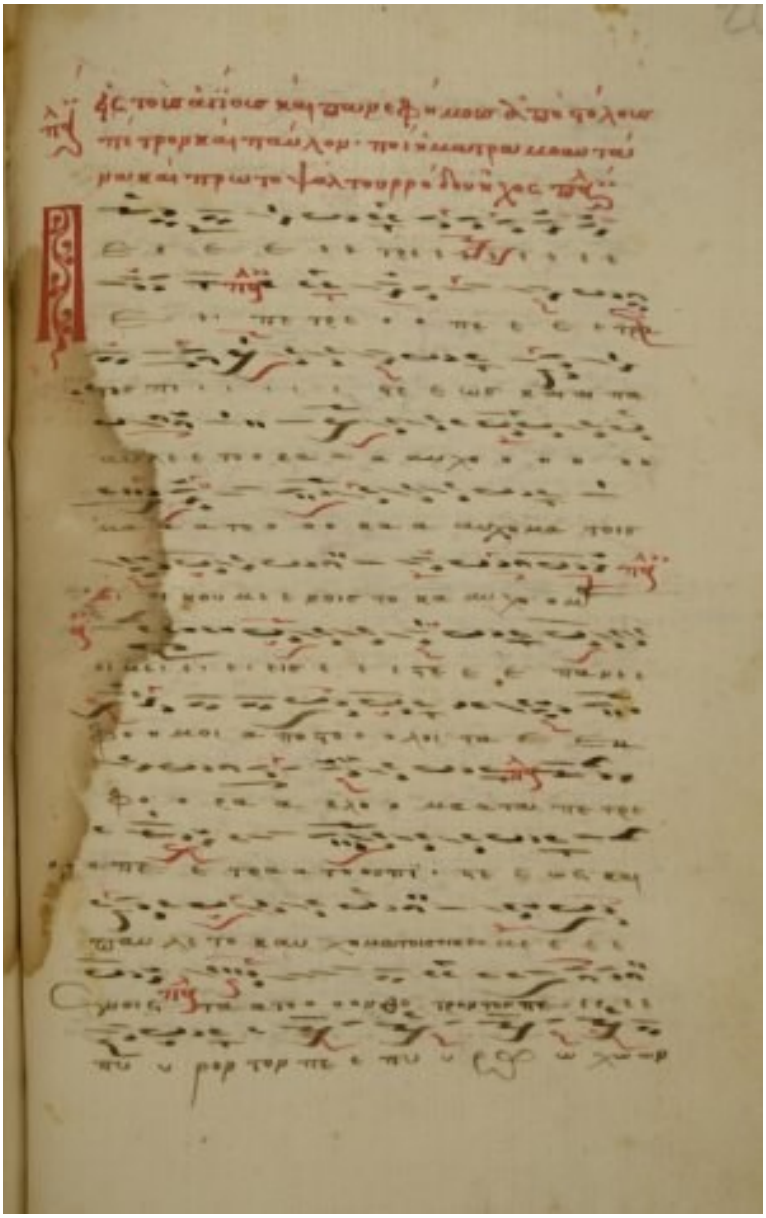
4. *Ι. Μ. Πάτμου220, φ. 301 r*



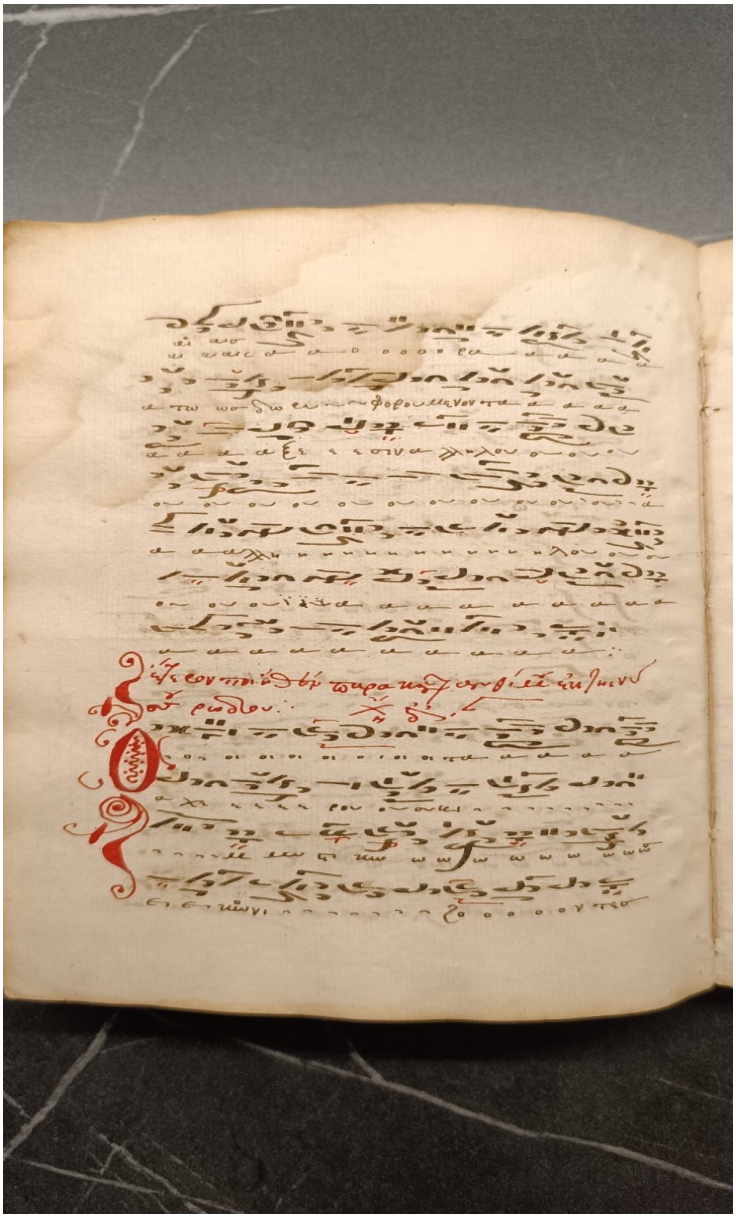
5. *EBE 2406, φ. 334r*



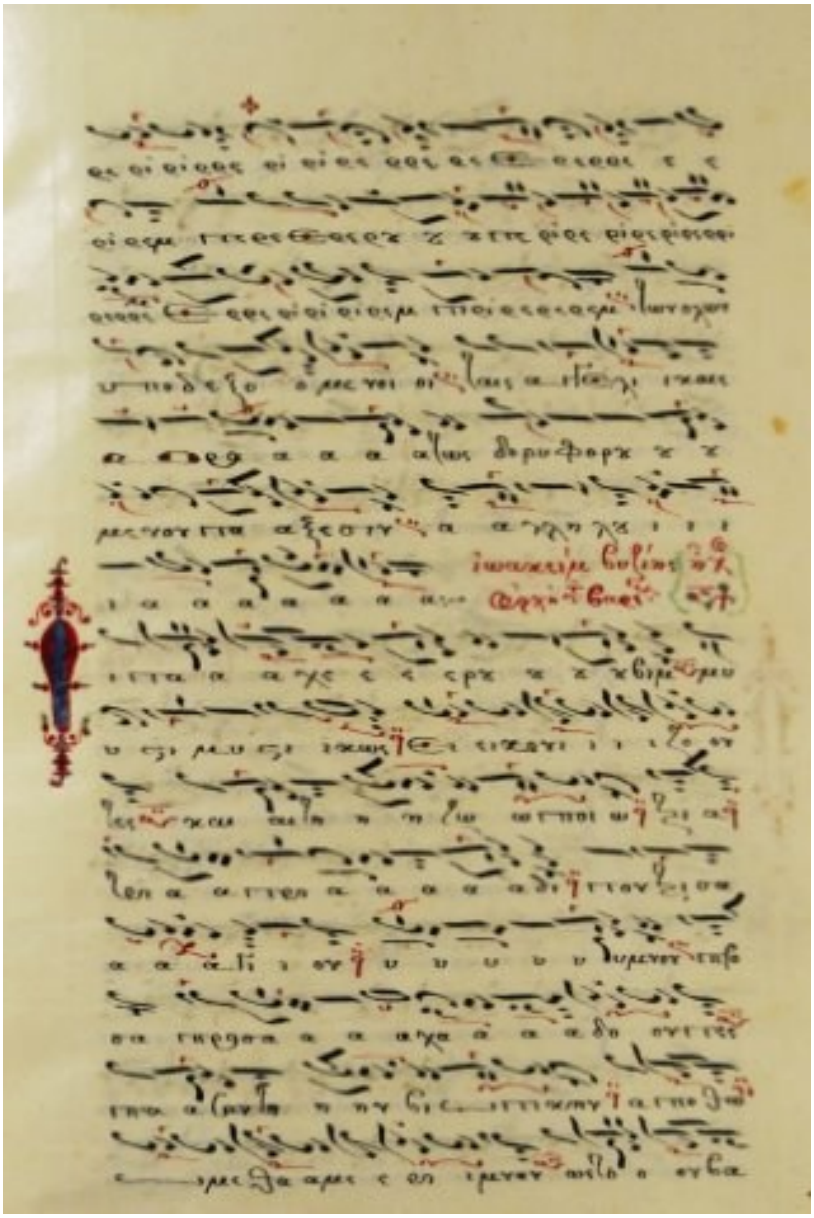
6. *Ι. Μ. Ιβήρων 975, φ. 101 r*



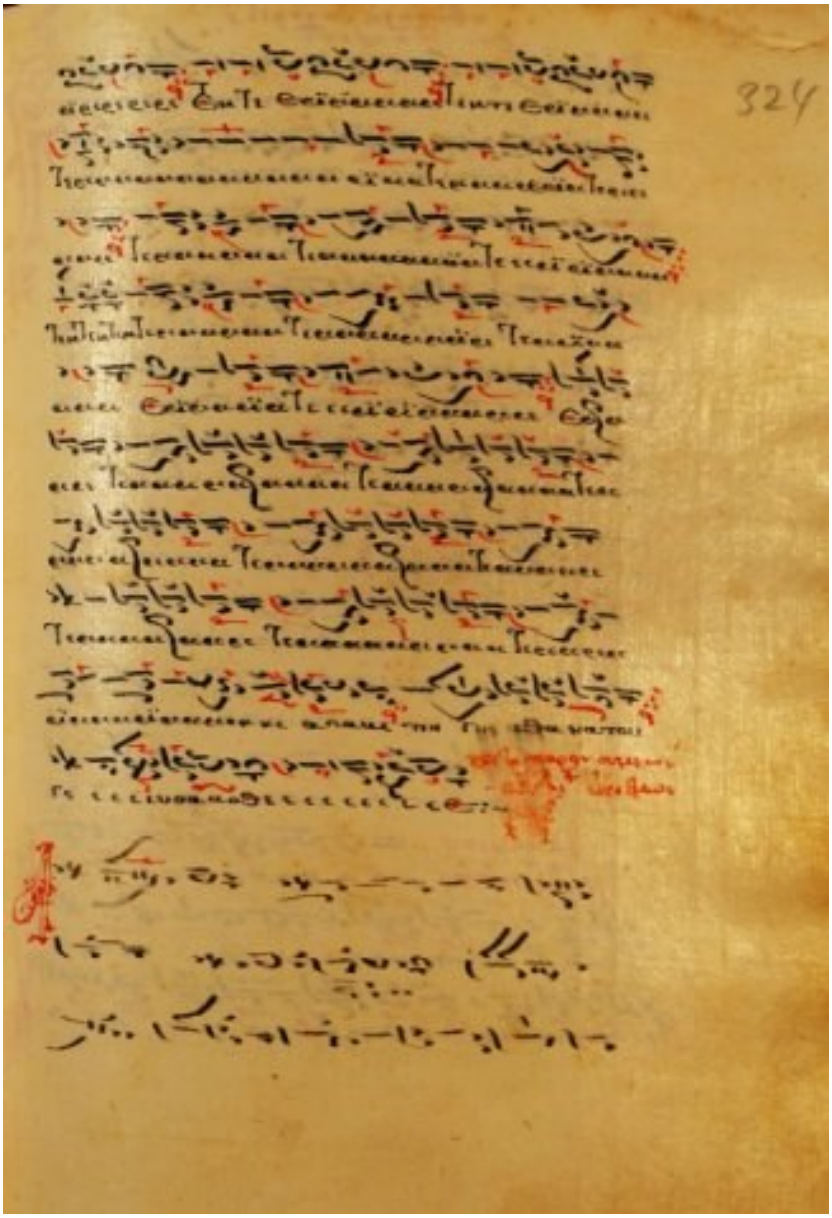
7. *Ι. Μ. Ιβήρων 984, φ. 249r*



8. *Ιερά Μονή Λειμώνος 240, φ. 86r*



9. *Ι. Μ. Ἰβήρων 997, φ. 26 r*



10. *Ι. Μ. Ιβήρων 1250, φ. 324r*

Άννα Μεσολωρά

ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΚΗΣ ΚΑΙ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΠΡΑΞΗΣ ΤΗΣ ΚΕΦΑΛΟΝΙΑΣ

Η επί έξι συναπτούς αιώνες κατοχή των επτανήσων από πέντε δυτικής προέλευσης ετερόδοξους κατακτητές, δημιουργεί ερωτηματικά αναφορικά με την επιρροή που ασκήθηκε στον πολιτισμό τους και δη στην λειτουργική και ψαλτική πράξη της εκκλησίας τους. Με προσφυγή στα ιστορικά, εκκλησιαστικά και μουσικά αρχεία και στον απόηχο της πρόσφατα εγκριθείσας διατριβής μας για την ψαλτική παράδοση της Κεφαλονιάς, θα επιχειρήσουμε να δώσουμε μια σύντομη απάντηση στα ερωτήματα αυτά, κυρίως, όσον αφορά τον τόπο καταγωγής μας, την Κεφαλονιά.

Η επίδραση στην εκκλησιαστική μουσική της Επτανήσου είναι εμφανής και αναμφισβήτητη στην Κέρκυρα και την Ζάκυνθο. Στην Κεφαλονιά αυτό δε συνέβη. Η ύπαρξη χιλιάδων σελίδων βυζαντινών κλασικών συνθέσεων και άλλων κεφαλληνιακών στο ίδιο μοτίβο, δείχνει ότι η Κεφαλονιά δεν απεμπόλησε τη βυζαντινή παράδοση και μόνο διακριτικά επενέβη αρμονικά σε κάποιους ήχους. Πρέπει επίσης να επισημάνουμε και το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της κεφαλονίτικης εκκλησιαστικής ψαλμωδίας που είναι ο τρόπος απόδοσης των μελών *δια καθαράς φωνής άνευ ρινωδίας, παραμούσων γρυλισμών και κακοήχων γαργαρισμών και λυγισμάτων και ωρυγμών*, όπως ορίζει ένας από τους δασκάλους της. Ωστόσο η συνύπαρξη τόσων αιώνων με ετερόδοξους κατακτητές σίγουρα άφησε τα ίχνη της στον πολιτισμό της και στη λειτουργική και ψαλτική πράξη της εκκλησίας της.

Λόγω οικονομίας του λόγου δεν θα αναφερθούμε εκτενέστερα στις περιόδους που η Κεφαλονιά ήταν βυζαντινό θέμα ή στην περίοδο της Φραγκοκρατίας, όπου *αναμφισβήτητα*, λέει ο σύγχρονος ερευνητής Σ. Γασπαρινάτος, *η περίοδος αυτή της προ της Βενετοκρατίας υποταγής των Ιονίων Νήσων σε Φράγκους υπήρξε ίσως η πλέον οδυνηρή και περιπετειώδης της ιστορία τους*.

Η περίοδος της Βενετοκρατίας αντιπαρατίθεται χρονικά αλλά και ποιοτικά προς την Τουρκοκρατία του άλλου Ελληνισμού και είναι αλήθεια ότι επηρέασε την πνευματική αλλά και υλική ουσία των κατοίκων των Ιονίων νήσων. Όχι όμως σε σημείο που κάποιοι να μιλούν για εκφραγκισμό, καταλογίζοντάς το άκριτα και χωρίς γνώση των πραγμάτων σε όλα τα νησιά συλλήβδην.

Για την περίοδο αυτή δεν έχουμε μουσικά κείμενα τα οποία θα μας βοηθούσαν να δούμε την ψαλτική πρακτική του νησιού, ωστόσο μελετώντας την ιστορία του νησιού μπορέσαμε να εντοπίσουμε τις απαρχές των λειτουργικών της καταλοίπων, τις συνθήκες κάτω από τις οποίες διαμορφώθηκε η λειτουργική της πράξη, κάτω από αλλογενείς και αλλόδοξους κατακτητές που βέβαια εκ των πραγμάτων δεν στάθηκαν και πολύ φιλικοί απέναντί της. Μελετήσαμε τους ιερείς, τους ψάλτες και το περιβάλλον που αυτοί έζησαν και καταξίωσαν το χάρισμά τους, τις εκκλησίες και τα πανηγύρια της Κεφαλονιάς. Είδαμε συνολικά τη λατρεία και τη μουσική ψαλτική περιουσία του νησιού και διερευνήσαμε τις συνθήκες και τους λόγους που γέννησαν τον μουσικό τρόπο που είναι γνωστός σαν Κεφαλληνιακό ιδίωμα.

Ψαλτική πράξη

Τα Ιόνια Νησιά, κατά τον 19ο αιώνα κυρίως, έντονα και μεθοδευμένα δέχονται την πολιτιστική «επιδρομή» της Δύσης και στον χώρο της μουσικής. Το λυρικό θέατρο, οι φιλαρμονικές, οι χορωδίες, οι αριέττες και οι καντάδες, θα σημαδεύσουν και θα διαμορφώσουν τον μουσικό πολιτισμό της Επτανήσου. Η εκκλησιαστική μουσική, η γηγενής ψαλτική της, δέχτηκε και αυτή τη γοητευτική της επίδεση. Αν στις προηγούμενες περιόδους παρατηρήθηκε έλλειψη πηγών, εδώ, πατώντας σε στέρεο έδαφος, έχοντας άφθονα μουσικά χειρόγραφα και πληροφορίες, δεν θα κουραστούμε να δείξουμε των πραγμάτων την αλήθεια.

Η ιστορική πραγματικότητα της Κεφαλονιάς του 19ου αιώνα, αποτελεί τα πλαίσια μέσα στα οποία αναπτύχθηκε και διαμορφώθηκε η ψαλτική που ονομάστηκε «Κεφαλληνιακό εκκλησιαστικό ιδίωμα», καθώς υπάρχουν άμεσες πηγές που αφορούν τη λατρεία και την ψαλτική του νησιού, όπως τα Αρχεία των εκκλησιών και τα μουσικά χειρόγραφα που υπάρχουν με συνθέσεις των Κεφαλονιτών συνθετών.

Χωρίς να υποθέτουμε ότι κατά την βενετσιάνικη κατοχή απώλεσαν τα νησιά τη βυζαντινή τους ψαλτική παράδοση, πρέπει να δεχθούμε ότι αυτή είχε ατονήσει και εδώ, λόγω των δυσκολιών της παλαιάς γραφής.

Ο Αρχιδιάκονος Σ. Δαφαράνας, τέλη 18ου αι., γνώστης της παλαιάς αλλά και της νέας παρασημαντικής της βυζαντινής μουσικής[1], ο οποίος σφραγίζει τις συνθέσεις του και ομορφαίνει το ψάλσιμό του με το δικό του προσωπικό χάρισμα, θεωρείται από τους πρώτους και βασικούς διαμορφωτές της εκκλ. μουσικής της Κεφαλονιάς και είναι ο συνεχιστής της βυζαντινής παράδοσης που δεν ξεχάστηκε στο νησί. Ο ιδιαίτερος τρόπος σύνθεσης του Δαφαράνα είναι αποτέλεσμα των ποικίλων μουσικών εμπειριών του. Την εκκλησιαστική -Αγιορείτικη- βυζαντινή μουσική την έμαθε στην Κεφαλονιά στην παλιά γραφή της. Στην Κεφαλονιά επίσης έμαθε και τη νέα γραφή. Εμπλούτισε τις γνώσεις του κατά την παραμονή του στην Κωνσταντινούπολη σαν διάκος στο Πατριαρχείο, άκουσε επίσης τη ρωσική εκκλ. μουσική κατά την παραμονή του στη Ρωσία και τέλος γνώρισε και το γειτονικό Ζακυνθινό ιδίωμα στα τέλη του 18ου αιώνα κατά την παραμονή του στη Ζάκυνθο[2]. Έτσι το γεγονός ότι αντίστοιχα προς τα υμνολογήματα του Δαφαράνα υπάρχουν και κατέχουν εξέχουσα θέση και στη λατρεία της Ζακύνθου, μας υποχρεώνει να συμπεραίνουμε ότι ο Δαφαράνας επηρεάστηκε και από το Ζακυνθινό ιδίωμα.

Ο Δαφαράνας λοιπόν εγκαινιάζει ένα ιδιαίτερο ύφος που συνεχίστηκε με το Μαντζαβίνο και αναπτύχθηκε και μορφοποιήθηκε στον Γ. Σολομό. Η χαρισματική του προσωπικότητα εξεφράσθη στην

[1] Ότι οι προγενέστεροι του Δαφαράνα γνώριζαν την παλαιά παρασημαντική το δέχεται και ο Λουκάτος, όταν λέει, χωρίς βέβαια να το αποδεικνύει, ότι λόγιοι Κεφαλονίτες κληρικοί που βγήκαν έξω από την Κεφαλονιά και γύρισαν πίσω *μελέτησαν καλά τη γνήσια βυζαντινή μουσική που γραφόταν ακόμα στην παλαιά παρασημαντική της ... κι' έδειξαν κι' εδίδαξαν πρώτοι τη μουσική αυτή*· και τέτοιους αναφέρει, τον διάκο Ιωάννη Λιβαδινό (1670) και τον Ηλία Μηνιάτη (1700). Δ. Λουκάτος, *Κεφαλονίτικη Λατρεία, Λαογραφικά-Ηθογραφίες-Ιστορικά*, Αθήναι 1946 σ. 85.

[2] Ο Δαφαράνας βρέθηκε στην Ζάκυνθο τον Οκτώβριο του 1798 σαν διερμηνέας των λόγων του Ρώσου ναύαρχου Ουσακώφ, που απεύθυνε στον λαό της Ζακύνθου (Π. Χιώτης, *Ιστορικά απομνημονεύματα της νήσου Ζακύνθου*, τ. τρίτος, εν Κερκύρα 1863, σ. 689) και παρέμεινε ένα περίπου χρόνο, μέχρι τον Σεπτέμβρη του 1799 (*στο ίδιο*, σ. 746).

ψαλμωδία με ιδιαίτερο τρόπο έτσι που να τον καθιερώνει πρώτο δάσκαλο αυτού που αργότερα θα εξελιχθεί και θα ονομαστεί Κεφαλληνιακό ύφος. Με τις εμπειρίες του από τις μουσικές των περιοχών που ταξίδευε, όντας ο ίδιος μουσική ιδιοφυΐα και ζώντας σε ένα περιβάλλον με δυτικές επιδράσεις, δημιουργεί ένα ιδιαίτερο ύφος ψαλμώδισης[3], που το χρησιμοποιεί κυρίως στα Προκείμενα της Παναγίας, *Άκουσον θύγατερ*, *Εξηρεύξατο*, *Το πρόσωπόν σου*, στο *Απόστολοι εκ περάτων*, *Ο γλυκασμός*, στο *Διεμερίσαντο* της Μ. Εβδομάδος, στο *Θρηνώ και οδύρομαι*, που συνήθιζε να ψάλλει ο ίδιος στις νεκρώσιμες Ακολουθίες και σε κάποια *Κύριε ελέησον* της Λιτής. Παράλληλα εισάγει νέα μέλη, όπως το καλοφωνικό *Έφριξε η γη* στην Ακολουθία των Παθών, το οποίο δεν είχε την τύχη των άλλων συνθέσεών του και εγκαταλείφθηκε γρήγορα.

Το νέο ύφος ενθουσιάζει τους Κεφαλονίτες, έτσι πολλοί μαθητές του αρχίζουν να συνθέτουν πάνω σε αυτό, όπως μας πληροφορεί ο Μ. Ραζής: *Προκείμενον Θεομητορικόν παρά Γερασίμου Γιαννουλάτου, κατά το ύφος Σπυρίδωνος Αρχιδιακόνου Δαφαράνα…*[4] Επίσης στο ίδιο χειρόγραφο υπάρχουν συνθέσεις στο ίδιο ύφος, όπως *Άξιον και δίκαιον προσκυνείν*, *Άγιος Άγιος Άγιος*, *Αμήν*, *Σε υμνούμεν*, *Αγαπήσω σε*, καθώς και σε συνθέσεις του Γιαννουλάτου σε ήχο γ΄, *Άγιος Άγιος*, *Αμήν*[5], αλλά και κάποια *Κύριε ελέησον* της Λιτής, σε γ΄ ήχο του Δαφαράνα, τα οποία «*εγράφησαν κατά την εποχή του Δαφαράνα*».

Ο Δαφαράνας δίνει μεγάλη έμφαση στη γραμμή της μελωδίας. Τον ενδιαφέρει η μελωδία να είναι μελισματική και περίτεχνη και σε υψηλούς τόνους, όπως αρμόζει άλλωστε και στη φωνή του, με δίγοργα και τρίγοργα με κλιμακωτές αναβάσεις και υπερβατές καταβάσεις, με μοτίβα που επαναλαμβάνονται, με πρόσκαιρες μεταβάσεις στην δεσπόζουσα της τονικής και με θέσεις που μοιάζουν με άριες, τονίζοντας πάντα το νόημα των λέξεων και των προτάσεων του

[3] Ο Μελιδόνης αναφέρει στον επικήδειο ότι το ψάλσιμό του «*ήταν ιδιότροπον, οικείον μόνον εις τον Δαφαράναν*». Γρηγόριος Μελιδόνης, *Επιτάφιος λόγος εις την κηδείαν του αρχιδιακόνου Σπυρίδωνος Δαφαράνα, συνταχθείς και εκφωνηθείς εν τω του Σωτήρος Ναώ εις Αργοστόλιον Κεφαλληνίας τη 4η Δεκεμβρίου τω 1845 σωτηρίω έτει*, Κέρκυρα, εν τη τυπογραφία της Κυβερνήσεως.

[4] Μ. Ραζής, χφ 25, σσ. 1-2.

[5] Σημειώνει «*το ανωτέρω οι παλαιότεροι το ετοποθετούσαν επί του νη*».

μέλους. Τα μαθήματά του εκτελούνται σε αργό ρυθμό και μπορούν να ψαλλούν μονοφωνικά με ένα μόνο ισοκράτημα. Σε κάποια μέρη οι συνθέσεις του μπορούν να δεχτούν αρμονία με την εισαγωγή μιας δεύτερης φωνής, η οποία ακολουθεί τη μελωδία είτε σε τέρτσο πάνω από τη μελωδία ή μια τρίτη κάτω όταν η μελωδία ανεβαίνει και με μια τρίτη φωνή να αντικαθιστά το ισοκράτημα. Απαρτισμένη αρμονική ψαλμωδία καθυστέρησε να εμφανιστεί στη εκκλησία της Κεφαλονιάς, λόγω της έλλειψης κατάλληλων δασκάλων αλλά και της αρνητικής στάσης του δεσπότη Κοντομίχαλου.

Η εκτέλεση των ύμνων, συνεργούσης και της μεγαλειώδους φωνής του, ήταν υποδειγματική, αυτά δε τα μέλη, όπως τα διεμόρφωσε, σε κάποια μέρη τους δέχονται ελαφρά αρμονία. Χαρακτηριστικά είναι όσα αναφέρει γι' αυτόν ο Χ. Μοσχόπουλος *«...διάφορα δια της σημειογραφίας της σημερινής Μουσικής εμελοποίησε μελίρρυτα αυτού συνθέματα, άτινα προς τω σεμνώ, ιεροπρεπεί, δείω αληθώς χαρακτήρι αυτών, και δι' αρμονικών τινων φράσεων πεποικιλμένα, και μέχρις ημών σώζονται και προς άκραν ευαρέστησιν των πιστών, ευλαβώς και εν ιερά συγκινήσει ακροωμένων, ψάλλονται εις τας εκάστοτε ανά την νήσον τελουμένας πανηγύρεις»*[6]. Η σχολή που δημιούργησε εκτόπισε και τα ελάχιστα δείγματα που είχε αφήσει η Κρητική μουσική[7].

Η χαρισματική προσωπικότητα του Δαφαράνα και για τον λόγο, λέει ο Γριτσάνης[8], ότι *«υπερήρετο και σχεδόν κατεφρόνει τους άλλους»*, οδήγησε πολλούς να φύγουν για την Κωνσταντινούπολη για να μάθουν τη νέα μέθοδο και επιστρέφοντας να ταπεινώσουν τον δι-

[6] Χ. Μοσχόπουλου, «Η Εκκλησιαστική Μουσική εν Κεφαλληνία», χειρόγραφο, ανέκδοτο, σ. 4.

[7] Όπως παραδέχονται όλοι οι μουσικολόγοι που ασχολήθηκαν με την κρητική ψαλτική [λέει ο Γ. Ραυτόπουλος, «Η Επτανησιακή αρμονική ψαλτική», *Πρακτικά του συνεδρίου Ιστορίας της Επτανησιακής Μουσικής (Αργοστόλι-Ληξούρι 14-18 Οκτωβρίου 1995)*, Αργοστόλι: Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών, 2000, σσ. 97-117], αυτή είχε ελάχιστη επίδραση στην Κεφαλονιά και τα ελάχιστα δείγματα που άφησε στο νησί έσβηναν συν τω χρόνω και τελικά εκτοπίστηκαν από τη σχολή του μεγάλου Αργοστολιώτη πρωτοψάλτη και συνθέτη Σπύρου Δαφαράνα.

[8] *«Τότε εις Κεφαλληνίαν διέπρεπε ο μουσικοδιδάσκαλος αρχιδιάκονος Σ. Δαφαράνας κατά την παλαιάν μέθοδον και επειδή ως έμαθον υπερήρετο και σχεδόν κατεφρόνει, δια τούτο οι άλλοι ψάλται προθύμως υπήγον εις Κωνσταντινούπολιν ίνα μαθόντες την νέαν μέθοδον και επιστρέψαντες εις την πατρίδα αυτών ταπεινώσωσι τον διδάσκαλον»*. Εφημ. *ΕΛΠΙΣ* 1678/2 Δεκ. 1907.

δάσκαλο. Ένας Κεφαλονίτης από αυτούς ήταν και ο Ιωάννης Κονιδάρης, ο οποίος επανέκτησε τη βυζαντινή μουσική στη νέα της μορφή όταν στις αρχές του 19ου αιώνα φοίτησε στην Γ΄ Πατριαρχική σχολή και επιστρέφοντας στην πατρίδα του απέβη ο δάσκαλος πολλών ψαλτών. Από τότε αντιγράφονται και ψάλλονται κλασικά βυζαντινά μαθήματα, συνθέτονται νέα και μεταδίδεται με ενθουσιασμό η νέα ψαλμωδία.

Από εδώ και πέρα, προικισμένοι καλλίφωνοι γνώστες της νέας γραφής και με μουσικές εμπειρίες ιερωμένοι και μη χωρίς να απαρνούνται τη βυζαντινή μουσική παράδοση προσθέτουν το προσωπικό τους ιδιαίτερο μουσικό χάρισμα και την χρωματίζουν ευχάριστα. Και αναπόφευκτα, κάτω από την περιρρέουσα στον κοσμικό χώρο αρμονική ατμόσφαιρα, εμπλουτίστηκε με αρμονικά στοιχεία.

Διακριτικά και σοβαρά πλέον αυτό συμβαίνει με τον Γεώργιο Σολομό στα μέσα του 19ου αι., καλό γνωστή της βυζαντινής αλλά και της ευρωπαϊκής μουσικής, με θητεία στα ερχόμενα από την Ιταλία λυρικά θέατρα στην Κεφαλονιά. Μια άλλη επιπλέον ριζοσπαστική τάση υποστηρίζεται από τον ευρωπαϊστή Νικόλαο Τζαννή-Μεταξά, προς την κατεύθυνση των ευρωπαϊκών τετραφωνιών.

Η μουσική αυτή παρέκκλιση, ακόμα και μέχρι σήμερα, από την παραδοσιακή βυζαντινή μουσική δεν συμβαίνει σε όλο το νησί. Η πολιτιστική ανάπτυξη στην Κεφαλονιά σε αντίθεση με τα άλλα νησιά, την Κέρκυρα και την Ζάκυνθο, έρχεται πολύ καθυστερημένα και όχι στον ίδιο βαθμό, αν αναλογιστούμε ότι το Αργοστόλι γίνεται πρωτεύουσα και πολιτιστικό κέντρο του νησιού το 1757. Το νησί έχει μεγάλη έκταση, τα χωριά λόγω του ορεινού χαρακτήρα της είναι απομονωμένα λόγω του κακού οδικού δικτύου και δύσκολα επικοινωνούν μεταξύ τους και κυρίως με τα αστικά κέντρα. Έτσι οι άνθρωποι του χωριού, με τους ανθρώπους τους να διεκπεραιώνουν τις εργασίες τους απέναντι στην Ήπειρο, την Ρούμελη και το Μοριά, δεν ενημερώνονται και δεν επηρεάζονται από τις καινούριες τάσεις, τόσο στη μουσική όσο και στους άλλους τομείς, απ' όσα συμβαίνουν στην Πόλη. Παραμένουν πιστοί στα πατροπαράδοτα έθιμα και στις συνήθειες με τις οποίες γαλουχήθηκαν και επηρεάζονται από τη σχέση τους με τον ελλαδίτικο χώρο και τους επήλυδες που συντρέχουν στο νησί. Η αρμονική μουσική κυρίως επικρατεί στα αστικά κέντρα με τα θέατρα και τις φιλαρμονικές, τα πιάνα, τις αριέττες, όπου οι κάτοικοι

έρχονται σε επαφή, μέσα από τις σπουδές τους ή τα ταξίδια τους, με την Δύση, τον ευρωπαϊκό πολιτισμό και φυσικά με τη μουσική.

Ο Σπ. Καρακάσης ύστερα από μουσική και λαογραφική έρευνα το 1967 στην Κεφαλονιά, καταλήγει ότι η έντεχνη, πολυφωνική, επτανησιακή μουσική ή καντάδα τραγουδιέται στην Πρωτεύουσα και στους πέριξ συνοικισμούς, ενώ στα ορεινά και απομονωμένα χωριά, στις διάφορες κοινωνικές και θρησκευτικές εκδηλώσεις, τραγουδιούνται πολλά πανελλήνια δημοτικά τραγούδια προσαρμοσμένα στο μουσικό ύφος της νήσου[9].

Το κεφαλληνιακό ιδίωμα χρησιμοποιεί τη βυζαντινή Οκτώηχο με παρεμβολή αρμονικών μερών σε κάποιους ήχους και βέβαια με ιδιαίτερο ύφος εκφοράς και εκτέλεσης των ύμνων: τη χρήση συγκερασμένων διαστημάτων, την καθαρή φωνή, την εξαγγελία των φθόγγων χωρίς λαρυγγισμούς και γαργαρισμούς, με ενθουσιώδη, δυνατή και πανηγυρική φωνή.

Στην κεφαλληνιακή ψαλτική έχουμε:

Α. Μέλη κλασικά βυζαντινά, όπως Κεκραγάρια, Πολυελέους, Δοξαστικά Εσπερινού και Ὄρθρου, Ιδιόμελα, Προσόμοια Κανόνες, Καταβασίες, Πασαπνοάρια και Δοξολογίες.

Β. Μέλη που δέχονται μερική αρμονία στους ήχους οι οποίοι επιδέχονται αρμονία, όπως στον πλ. δ΄, και στον γ΄ ήχο.

Γ. Επιλεγμένα μέλη που θέλουν να τονίσουν και να ξεχωρίσουν την ώρα της Ακολουθίας, όπου ψάλλονται με ιδιαίτερο εκφωνητικό αρμονικό ύφος, κυρίως για χορωδία 3 φωνών.

Στα αρμονικά μέλη η αρμονία δεν καταγράφεται, είναι αυτοσχέδια *κολλητή* στη μελωδία, όπου το *κεφαλονίτικο αυτί*, μαθημένο και από την αριέτα και την καντάδα, κολλά στη μελωδία μια 3η μεγάλη, είτε κάτω από την κύρια μελωδία είτε πάνω από αυτήν, συνοδευόμενη με ένα ισοκράτημα πάντα στους ήχους του πλ. δ΄ και του γ΄. Ο ψάλτης ψάλλει το κύριο μέλος και οι αυτόκληροι αρμονιστές-χορωδοί -αυτοί από το εκκλησίασμα που προσκολλούνται ή οι ίδιοι οι επίτροποι- τον συνοδεύουν κάνοντας τις άλλες φωνές.

Τα πανηγύρια έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της κεφαλληνιακής ψαλτικής μουσικής. Με το τέλος της Βενετοκρατίας,

[9] Σπ. Καρακάσης, «Μουσική και λαογραφική αποστολή εις Κεφαλληνίαν (16-18 Αυγούστου 1967)», *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών*, τόμ. Κ΄-ΚΑ΄(1967/68), σ. 360.

με τις πομπώδεις κοσμικές και θρησκευτικές βενετσιάνικες φιέστες, ο Κεφαλονίτης στράφηκε στα εκκλησιαστικά πανηγύρια.

Τα πανηγύρια ήταν περίφημα κυρίως για τις πολύωρες Ακολουθίες και κυρίως για τις Ολονυχτίες τους και αποτελούσαν το σπουδαιότερο γεγονός της χρονιάς. Οι επίτροποι συγκέντρωναν χρήματα από τους χωριανούς για το πανηγύρι, για να επιλέξουν και προσκαλέσουν τους καλύτερους ψάλτες στους οποίους πλήρωναν την μεταφορά τους και τους φιλοξενούσαν στο καλύτερο σπίτι του χωριού. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα οι ψάλτες να βρίσκονται σε ένα γόνιμο ανταγωνισμό μεταξύ τους. Υπερτερούσαν οι γνώστες της βυζαντινής μουσικής, οι καλλίφωνοι και με μεγάλη έκταση και όγκο φωνής. Για πολλούς η ψαλτική απετέλεσε κύριο επάγγελμα, που τους εξασφάλιζε και κοινωνική καταξίωση, τους προσφωνούσαν *Μιχαλάκης*, *Σωτηράκης*, *Γιαννάκης*. Εδώ θα λέγαμε ότι οφείλεται η άνθηση της εκκλησιαστικής μουσικής του νησιού.

Στις αρχές του 20ού αιώνα εισβάλλει στην εκκλησία, με το συγγενές αρμονικό προς το κεφαλλονίτικο σύστημα, ο Σακελλαρίδης, η εύκολη αρμονική λύση που ικανοποιεί τον Κεφαλονίτη, καθώς και οι τετράφωνες χορωδίες. Τα πανηγύρια εξακολουθούν μέχρι τους σεισμούς (1953), που δυστυχώς και στην ψαλτική επιφέρουν την παρακμή.

Κάποια αναθέρμανση της κεφαλληνιακής ψαλτικής έχουμε με την εμφάνιση της χορωδίας του Ιωάννη Αρβανιτάκη στα *Δημήτρια* της Θεσσαλονίκης στις 12/10/1966, όπου παρουσιάστηκαν αντιπροσωπευτικά μέλη της, συνοδευόμενα με μια σύντομη εισήγηση για το τι είναι η κεφαλληνιακή αυτή ψαλτική.

Τη δεκαετία του ’90, με την ίδρυση από τον μακαριστό Μητροπολίτη Κεφαλληνίας Σπυρίδωνα της *Σχολής Ψαλτικής της Ιεράς Μητροπόλεως Κεφαλληνίας* και την διεύθυνση και διδασκαλία του Πρωτοπρ. Δρα Ιωάννη Μεσολωρά, η κεφαλληνιακή εκκλησιαστική μουσική αναγεννήθηκε, με τους μαθητές του να αναδεικνύονται ψάλτες, χοράρχες και μελετητές της.

Τελετουργική πράξη

Όσον αφορά τις λειτουργικές και τελετουργικές πράξεις, όπως είναι φυσικό, οι διάφοροι κατακτητές και οι μετανάστες που ήρθαν στο

νησί σίγουρα έφεραν μαζί τους και τα δικά τους έθιμα και παραδόσεις, τα οποία και επηρέασαν τις τελετές και εορτές, τα πανηγύρια, τα τελετουργικά και θρησκευτικά έθιμα της Κεφαλονιάς. Πληροφορίες για όλα αυτά αντλούμε από τα αρχεία της Μητρόπολης Κεφαλονιάς και άλλων εκκλησιών, από νοταριακές πράξεις, από τον Τύπο, τον Λαογράφο καθηγητή και ψάλτη Δ. Λουκάτο αλλά και τον Λασκαράτο και άλλους.

Κατάλοιπα την βενετσιάνικης περιόδου είναι οι πολλές λιτανείες με εμφανταστό τρόπο, ο στολισμός των εκκλησιών και των εικόνων. Ο Τσιτσέλης μάς περιγράφει όμορφα στα *Σύμμικτα*[10]:

> *«Οι θρόνοι, μικρά ούτως ειπείν αλτάρια*[11]*, οι επιτάφιοι, ο ημίγλυφος εσταυρωμένος, τα ικρία (palchi-πάρκα ή ιπάρκα)*[12]*, αι σκιάδες ή ουρανοί (baldachini)*[13].

---

[10] Η. Τσιτσέλης, *Κεφαλληνιακά Σύμμικτα*, τ. δεύτερος, Αθήνα 1980, σ. 79.

[11] Πρόκειται για κινητά φορητά αλτάρια για την τέλεση λατινικής λειτουργίας, τα οποία ήταν συνήθως τοποθετημένα στο Διακονικό στον Ορθόδοξο ναό. Με την παύση τέλεσης λατινικών λειτουργιών μερικά που διασώθηκαν μέχρι σήμερα μετατράπηκαν σε θρόνους πάνω στους οποίους τοποθετήθηκαν οι θαυματουργές εικόνες της Παναγίας. Διακρίνονται από το τετράγωνο σχήμα τους με την εικόνα της Παναγίας τοποθετημένη κατέναντι, έτσι που η προσκύνηση δεν είναι εύκολη από μπροστά αλλά μόνο από την πλαϊνή πλευρά. (Τέτοιο αλτάριο φιλοξενεί την εικόνα της Παναγία στη εκκλησία της Παναγίας του χωριού Σπαρτιά της Λειβαθούς). Περαιτέρω, από ιδιαίτερη ευλάβεια προς την Παναγία, θρόνοι της τοποθετήθηκαν σε όλες σχεδόν τις εκκλησίες της Κεφαλονιάς και καθιερώθηκαν αντίστοιχα πανηγύρια. Αυτοί διακρίνονται από την εσοχή που έχουν μπροστά για να διευκολύνεται η προσκύνηση της εικόνας. Οι θρόνοι αποτέλεσαν απαραίτητο *κόσμημα* των εκκλησιών της Κεφαλονιάς. Εδώ μπροστά κατέβαιναν οι ψάλτες και ψάλλανε στις ολονυχτίες τον *Πολυέλεο*. Περισσότερα στο *Κεφαλονίτικη Λατρεία* του Δ. Λουκάτου, *ό.π.*, σσ. 27-30.

[12] Πελώριο στρογγυλό τριώροφο τραπέζι που στήνεται στο πανηγύρι της εκκλησίας για να τοποθετηθούν οι άρτοι που φέρνουν στην εκκλησία στα πανηγύρια.

[13] Baldachino= στέγασμα, δόλος, ουρανίσκος, κουβούκλιον. Τα μπαλτακίνα σκέπαζαν την εικόνα της Αναστάσεως στο κέντρο του ναού, μόνιμα θαυματουργές εικόνες και θρόνους στις εκκλησίες. Περιγράφεται ως εξής σε πρωτόκολλο Παραδόσεως και Παραλαβής του Ναού της Αγίας Τριάδος στο Αργοστόλι τις 28 Οκτωβρίου 1857. *«Ένα Μπαρλακή Γριζέτα κοκινι με τέσαρες φουντες μεταξοτες, τεσαρις λαντζες (ξύλινα μακρυά κοντάρια) και τεσαρες πέτρες πόρινες (πορόπετρες) παλιές»*. Β΄ Βραβείο της Αγία Τριάδος. Σε προγενέστερη όμοια πράξη (1-4-1855, στο ίδιο βιβλίο) σημειώνεται ότι οι λάντζες είναι παλιές και χαλασμένες, πράγμα που σημαίνει ότι στα χρόνια αυτά είχαν περιπέσει σε αχρηστία.

Τα άλλοτε εν χρήσει μεγάλα σκιάδια (umbrellae)[14]*, εκ μετάξινου μάλιστα υφάσματος εις οίκον ασθενούς. Επίσης η δια ταινιών αποκαθήλωσις από του Σταυρού του σώματος του Ιησού, ψαλλομένου του δοξαστικού των αποστίχων του εσπερινού της Μ. Παρασκευής. Η από της Μ. Δευτέρας μέχρι της λειτουργίας του Μ. Σαββάτου αργία των κωδώνων και η τότε χρήσις τριζονίων ή ροκανών (organelle) και κτυπητηρών (battole)*[15]*. Αι κατά την Μ. Τεσσαρακοστήν, εξαιρέτως δε κατά την Μ. Εβδομάδα πένθιμος αμφίεσις των ιερουργών, η κάλυψις εκτός του προσώπου, των εικόνων των διαστύλων διά μέλανος διαφανούς ωσαύτως υφάσματος (vello), η περιένδυσις των μανουαλίων διά μέλανος ωσαύτως υφάσματος. Το έθιμον του κομματίου, την πρωίαν του Μ. Σαββάτου*[16]*, η μετά τας ώρας της Μ. Παρασκευής ανύψωσις του αγίου άρτου, ψαλλομένης ιδιαιτέρας ακολουθίας, υπό παλαιών ιερέων συναρμολογηθείσης»*[17]*.*

---

[14] Κάλυπτε λιτανευόμενη εικόνα και όταν θαυματουργή εικόνα μεταφερόταν σε σπίτι ασθενούς.

[15] Τα τριζόνια και τα κτυπητήρια -ξύλινα σήμαντρα- αντικαθιστούσαν τις καμπάνες που είχαν σιωπήσει κατά την Μ. Εβδομάδα στο κάλεσμα των πιστών στις ακολουθίες.

[16] Πρόκειται για μεγάλο κομμάτι σφαγμένου αρνιού που έσπευδαν οι κρεοπώλες να δωρίσουν στον Προβλεπτή, από αυτά που είχαν σφάξει μόλις σήμανε η καμπάνα το πρωί του Μεγάλου Σαββάτου κατά την *Πρώτη Ανάσταση*. Ο πρώτος που κατέθετε *το κομμάτι* έπαιρνε φιλοδώρημα ένα χρυσό δουκάτο. Περισσότερα στο Πρωτοπρ. Δρ Ιωάννης Δ. Μεσολωράς, «Η πρώτη Ανάσταση-Το μεγάλο κομμάτι-Οι μπότηδες εν Κεφαλληνία», *Κεφαλληνιακά Χρονικά*, τ. 16, Αργοστόλι 2015, σσ. 503-531.

[17] Ο Τσιτσέλης λέει αλλού ότι ο αρχιμανδρίτης από το Αργοστόλι Διονύσιος Δρακονταειδής (1791-1873), συνθέτης τροπαρίων και ύμνων, «*συνέταξε επίσης τυπικά τινων ακολουθιών εν τη νήσω εθιζομένων, οία και η μετά τας ώρας της Μ. Παρασκευής τελουμένη υπό των παλαιών ιερέων της εκθέσεως του αγίου άρτου, λειψάνου και τούτου και πολλών θρησκευτικών εθίμων και τελετών, εισαχθέντων επί Ενετοκρατίας, οσημέραι όμως εκλειπόντων*» (*Σύμμικτα*, τ. Α΄, σ. 134). Όπως φαίνεται, η τελετή αυτή δεν τελούνταν ούτε στα χρόνια του Δρακονταειδή. Φιλολογική θα ήταν επομένως η τυπική διάταξη που συνέταξε. Εξάλλου θα ήταν αδύνατο να είχε αποδεχθεί ο αυστηρός και παραδοσιακός Μητροπολίτης Σπυρίδων το λατινικό αυτό λειτουργικό κατάλοιπο. Είναι, όμως, απορίας άξιον πως η τελετή αυτή της Μεγάλης Παρασκευής των Λατίνων εισχώρησε(;) σε μία από τις ιερότερες λειτουργικές στιγμές της λατρείας μας. Η συγκεκριμένη τελετή στηρίζεται στο ρωμαϊκό

Η ορθόδοξη εικόνα της Παναγίας της Πρεβεζιάνας, η οποία συλλέχθηκε από τη θάλασσα κοντά στη Πρέβεζα από κάποιο καθολικό καπετάνιο ονόματι Πάγκαλη και τα μέσα του 18ου αιώνα αποτίθεται στον Καθολικό ναό του Αγίου Νικολάου στο Αργοστόλι, παλαιότερα και τώρα σ' ένα βαθμό συγκέντρωνε τους πιστούς αμφοτέρων των δογμάτων στη λατρεία της. Οι ορθόδοξοι, αν και σε καθολικό ναό, αναγνώρισαν την *δική* τους εικόνα και την περιέβαλαν με λατρεία, τάματα και προσευχές, πράγματα για τα οποία ασφαλώς οι καθολικοί δεν είχαν καμία αντίρρηση. Οι Αργοστολιώτες όχι μόνο στο πανηγύρι της αλλά και τις άλλες μέρες συνέτρεχαν στη Χάρη της με τις προσευχές και τα τάματά τους. Την δε εβδομάδα μετά το πανηγύρι, ο ορθόδοξος εναλλάξ με τον καθολικό ιερέα τελούσαν επί μια βδομάδα παρακλήσεις. Η πρακτική αυτή, χωρίς να έχει ατονήσει τελείως διατηρήθηκε μέχρι πριν τον Πόλεμο[18].

Το 1858 όπου μητροπολίτης Κεφαλληνίας είναι ο Σπ. Κοντομίχαλος, σε φάκελο της Μητρόπολης βρίσκουμε απαγόρευση δεύτερης λειτουργίας σε ναούς του Αργοστολίου και Ληξουρίου· ο ίδιος κατέλυσε και τις *δεύτερες Άγιες Τράπεζες*. Οι δεύτερες αυτές Άγιες

τυπικό που προβλέπει μεταφορά εν πομπή του σώματος του Χριστού από παρεκκλήσιο, που την προηγούμενη μέρα είχε τοποθετηθεί στην Αγία Τράπεζα στην οποία καίνε δύο κεριά, ενώ η χορωδία ψάλλει το Vexilla Regis και κρούονται οι κτυπητήρες -ξύλινα σήμαντρα- (battole). Την ημέρα αυτή ο ιερέας υψώνει τον Άγιο Άρτο μόνο για λατρεία και προσκύνηση. Κατά αρχαία παράδοση οι πιστοί κοινωνούσαν, νεότερη το απαγόρευσε. Βλ. *A Catholic Dictionary*, by William E. Addis, London 1909, στο λήμμα, *Holy Week*, σ. 446. Γενικά η λατρεία και προσκύνηση του Corpus Domini, που φυλάσσεται στο αρτοφόριο, είναι σημαντική λατρευτική πράξη στην ρωμαϊκή εκκλησία και η λιτάνευσή του λαμπρή τελετή. Κατά τη λιτανεία της Μεγάλης Παρασκευής στη Βενετία, ο Δόγης κρατούσε το σώμα του Χριστού με τη μορφή της όστιας κάτω από τη σκέπη πένθιμης ουρανίας. Κατά την Μεγάλη Παρασκευή το ίδιο περίπου, με τη συμμετοχή και των ορθοδόξων, συνέβαινε και στην Κέρκυρα, όπου τη λάρνακα στην οποία είχαν τοποθετηθεί τα Άγια Μυστήρια των Λατίνων κρατούσε ο Λατίνος αρχιεπίσκοπος, ο ορθόδοξος Πρωτοπαπάς και δυο ανώτεροι αξιωματικοί των δύο δογμάτων, τους οποίους διαδέχονταν δύο λατίνοι Κανονικοί και δύο από τα μέλη του Ιερού Τάγματος των Ορθοδόξων, με το πλήθος να ακολουθεί εν μέσω στρατιωτικής παράταξης και των ενετικών εγχώριων αρχών. Βλ. Ερμάνου Λούτζη, *Περί της πολιτικής καταστάσεως της Επτανήσου επί Ενετών*, εν Αθήναις 1856, σ. 114.

[18] Βλ. Αγγελο-Διονύση Δεμπόνου, *Παναγία Πρεβεζιάνα*, Αργοστόλι 2008.

Τράπεζες, λένε σε αναφορά τους το 1858 στον Μητροπολίτη οι συναδελφοί του Ναού των Περλιγγάδων Ληξουρίου[19], είχαν εισαχθεί στους ναούς από τους Λατίνους: «*...των δύο Λειτουργιών, έθιμον το οποίον ως άπαντες καλώς γιγνώσκουσιν εισήχθη παρά της ενετικής Δεσποτείας, και το οποίον είναι σύμφωνον με το φρόνημα της Δυτικής εκκλησίας, αλλά ρητώς απαγορευμένον παρά της ημετέρας*»[20]. Πράγματι, από τον Μεσαίωνα πλήθος Αλταρίων εισάγονται στις Δυτικές εκκλησίες που έχουν σχέση με συντεχνίες και αδελφότητες[21], και κυρίως με την ατομική ευσέβεια, και γίνονται λειτουργίες περισσότερες της μίας[22]. Στα Επτάνησα, Αλτάρια, στα οποία λειτουργούσε λατίνος ιερέας, συναντάμε στο Διακονικό των ορθοδόξων ιδιωτικών κυρίως εκκλησιών των αγροκηπείων των ορθοδόξων αρχόντων[23], για τα καθολικά μέλη της οικογένειας που προέρχονταν από μεικτούς γάμους[24].

Στην ακτή στη μονή Σισίων στην Κεφαλονιά, κοντά στη σπηλιά που ο Άγιος Φραγκίσκος αποβιβάστηκε και στάθηκε για λίγο πηγαίνοντας ή ερχόμενος από την Αίγυπτο, αρχικά υπήρχε εκκλησία. Στην εκκλησία αυτή απέθεσε τη θαυματουργή εικόνα της Παναγίας, *-η Κυρία από τα Σίσια-* που ονομάστηκε *προτετρίτσε* (προστάτης) του νησιού και που ανήκε Jus patronatu στον Δόγη Ν. Σαγρέδο, ο οποίος

---

[19] Αρχείο Μητρόπολης Κεφαληνίας [=ΑΜΚ]. Φάκελος 1858.

[20] *Στο ίδιο.*

[21] Περισσότερα στο *A Dictionary of Liturgy and Worhip*, edited by J.G. Davies, SCM Press LTD 1972, σ. 5.

[22] Οι πολλές, ιδιωτικές και για ορισμένο σκοπό, π.χ., ταξίδι, ανακάλυψη κλεπτών κ.λπ., λειτουργίες της Λατινικής εκκλησίας, ολοένα πληθύνονταν, έτσι που να μη αρκεί το κεντρικό θυσιαστήριο του ναού, πράγμα που οδήγησε στη δημιουργία εντός του Ναού πολλών παρεκκλησίων, εφημερία πολλών ιερέων και τέλεση ταυτόχρονα πολλών ακολουθιών. Παναγιώτη Τρεμπέλα, *Λειτουργικοί τύποι της Δύσεως και Διαμαρτυρομένων AGENDA*, Αθήναι: Αδελφότης Θεολόγων Ο ΣΩΤΗΡ, 1966, σ. 326 εξ.

[23] Η ανοικοδόμηση ιδιωτικών εκκλησιών ανάμεσα στα υποστατικά του άρχοντα έχει αφορμή που πρέπει να αναζητηθεί στη δυτική αντίληψη της θείας Λειτουργίας, η οποία από *έργο του λαού* έγινε έργο του ατόμου που τις τελεί για ειδικό σκοπό, πίσω από τον οποίο κρύπτεται ο ατομικός ή οικογενειακός ωφελιμισμός, που ξεκινάει από αίτημα αφέσεως των αμαρτιών μέχρι προστασίας των υποστατικών του. Περισσότερα στο Παν. Τρεμπέλα, *ό.π.*, σ. 326 εξ.

[24] Βλ. Π. Χιώτη, *Ιστορικά απομνημονεύματα της νήσου Ζακύνθου*, τ. 6ος, εν Ζακύνθω 1887, σ. 50, όπου αναφέρεται σε παρεκκλήσια εντός του ναού της Μονής Σκοπού Ζακύνθου που σώζονταν στις μέρες του

την παραχωρούσε «*ενού παπά ρωμαίου με τον τίτλο ρέτορος (διευθυντή) να κυβερνήση και να είναι εις σε φύλαξι και κυβέρνησι*». Σύμφωνα με το παραχωρητήριο «*ο ρωμαίος ρετόρος είναι ομπλιγάδος (υπόχρεως) να μαντενίρη (διατηρή) ένα ιερέα φράγκο δια να ιερουργή εις σε ένα αλτάρι εις την αυτήν εκκλησίαν…*»[25]. Τον άλλο χρόνο 1676 ο Γενικός Προνοητής Αντ. Πριούλης εξέδωσε απόφαση περί ιδρύσεως μετοχίου = κοινοβίου με ορθόδοξους ιερομονάχους και μοναχούς, με τον όρο να «*κονσερβάρη (συντηρεί) το αλτάρι το φράγκικο εις την εκκλησία δια να ιερουργούν αλμάνκο (τουλάχιστον) δυο λειτουργίαις τον μήνα με έξοδα του μοναστηρίου*»[26]. Στα επόμενα χρόνια, ορθόδοξο πλέον το Μοναστήρι, απέκτησε μεγάλη περιουσία και αναδείχθηκε σε σπουδαίο μοναστικό κέντρο. Σήμερα έχει μείνει χωρίς μοναχούς. Από τα δύο πράγματα που το συνέδεαν με το φράγκικο παρελθόν - το αλτάριο και η λιτανεία στο Κάστρο-, έμεινε μόνο η λιτανεία. Το πέτρινο αλτάριο, που διατηρούνταν στο παλαιό Καθολικό της μονής προς το τέλος του 19ου αιώνα, δεν υπάρχει πλέον, όπως και το Καθολικό[27]. Εκείνο που δεν μπόρεσε όμως να καταλύσει ο χρόνος είναι η 14 χιλιομέτρων λιτανεία που ο Προνοητής όρισε να γίνεται από το μοναστήρι προς το διοικητικό κέντρο των Βενετών, το Κάστρο του Αγίου Γεωργίου, την ημέρα του Αγίου Μάρκου[28]. Τη Λιτανεία την υιοθέτησαν οι ορθόδοξοι και την έκαναν λαϊκό πανηγύρι από νωρίς[29].

---

[25] Έκθεση του Προνοητή M. Baffo της 17ης Απριλίου 1675, στον Τσιτσέλη, *ό.π.*, τ. Β΄, σ. 279.

[26] Βλ. την απόφαση *στο ίδιο*, σ. 281.

[27] Πρόσφατα αποφασίστηκε η αναπαλαίωση των ερειπίων του ναού που γκρεμίστηκε με τους σεισμούς του 1953.

[28] Η διαταγή διαλαμβάνει: «*να είναι κρατούμενος ο ηγούμενος κάθε την εορτήν του Αγίου Μάρκου να έρχωνται με όλους τους ιερομονάχους και τους καλογέρους εις την χώρα με την εικόνα την μιρακολόζα δια να κάνουν προτσετσιόν (λιτανείαν) και λάουδο (δοξολογίαν), να γίνεται εις μεγαλειότητα της Γαληνοτάτης Αριστοκρατίας (sic) και δια ρικονιτζιόν (αναγνώρισιν) του πούμπλικου γιους πατρονάτου (jus patronatus publici) να είναι ομπλιγάδος (υπόχρεως) εκείνη την ημέρα να πρεζεντάρη (παρουσιάζη) ο ηγούμενος ένα τόρτζο (χοντρό κηρίον) άσπρο, λίτραις τρείς, του εκλαμπροτάτου προβλεπτού*».

[29] Παναγή Αννίνου Καβαλιεράτου, *Μιλτιάδης Άννινος Καβαλιεράτος βουλευτής Κεφαλονιάς*, Αθήνα 1997, σσ. 65-67 και 68-74. Ο σατυρικός ποιητής Γεώργιος Μολφέτας περιγράφει παραστατικά και σατυρικά την πομπή των προσκυνητών, που πεζοί ή εποχούμενοι συνοδεύουν τις εικόνες που επιστρέφουν στο Μοναστήρι από

Η *Μιρακολόζα*, εικόνα που έφερε ο Άγιος Φραγκίσκος, χάθηκε· η *λιτανεία των εικόνων* συνεχίζεται με τον θρόνο της Παναγίας και άλλες εικόνες μέχρι σήμερα. Μετατέθηκε από την 25 Απριλίου εορτή του Αγίου Μάρκου, στην Κυριακή του Πάσχα[30]· δέηση πλέον δεν γίνεται για την *Γαληνότατη Αριστοκρατία* και η αιτιολογία της σύστασής της επισκιάστηκε από την παράδοση ότι γίνεται σε εκπλήρωση της βούλησης κάποιου Ευσταθίου Σκούταρη που άφησε όλη την μεγάλη περιουσία του στο μοναστήρι με τον όρο να τελείται αυτή η λιτανεία[31].

Ιδιαίτερες συνθήκες έχουμε και στις κηδείες. Οι κηδείες στην Κεφαλονιά κατά καιρούς δημιουργούσαν προβλήματα μεταξύ των ιερέων και των ψαλτών. Σύμφωνα με επιστολή του Μητροπολίτη Σπυρίδωνος Κοντομίχαλου, στις 18 Αυγούστου του 1850, στον Αρχιερατικό Επίτροπο:

> *Εξ αμνημόνευτων χρόνων, αμετάβλητος Εκκλησιαστική συνήθεια, ου μόνον εις την αυτόθι πόλιν αλλά και εις τα λοιπά μέρη της Νήσου ταύτης διετηρήθη, ίνα η νεκρώσιμος Ακολουθία εν τοις εξοδίοις των πιστών ψάλληται υπό των προσκεκλημένων και την ιερατικὴν αυτών στολήν φερόντων ιερέων και ιεροδιακόνων κατά τας οποίας όμως έλαβε πληροφορίας η εμή ταπεινότης, τινές των κατοίκων της αυτόθι πόλεως, ανθρωπίνω πάθει ίσως κινούμενοι, έγνωκαν καταργήσαι την ρηθείσαν συνήθειαν και προς επίτευξιν τούτου... λαϊκούς τινάς και έψαλον εις τινας συμβάσας πιστών κηδείας... του λοιπού μη παραδέχησθε λαϊκούς να ψάλλωσιν εις τας...*[32]

τα Κάστρο, διερχόμενοι από τα χωριά της περιοχής, Περατάτα, Καραβάδο, Πορια-ράτα, Μουσάτα, Βλαχάτα, Λουρδάτα, προσευχόμενοι και χωρατεύοντας: «*Σαρανταπέντε άμαξες, ένα ζευγάρι κάρρα, γαιδάροι δεκατέσσαροι μαζύ με μια γαιδάρα. Κι ήταν και κάμποσοι πεζοί εκτός αφ' τα τετράποδα που τους εβγήκε σίγουρα η πίστη τους ανάποδα. Κλουθούσανε και σερνικοί κλουθούσε και βελέσι... Τρείς δασκάλοι με τα 'ομπρέλλες' ακλουθούσαν λυγεροί... είδα και έξη με μουλάρια Πεσσαδιάνικους φωστήρας, ήτανε κι' ο Παπαδάτος ο Δικαστικός κλητήρας... ακλούθησε κι' ο Μοίραρχος με τ' άλογο καβάλλα. Κι' όταν έφρασε στα Σίσσια, κι' είπε "είμαι νηστικός" έπιασε τσου καλογήρους παραχρήμα πανικός...*». *ΖΙΖΑΝΙΟΝ* 268 της 10 Μαΐου 1903.

[30] Εντάχθηκε και αυτή στις πασχαλινές λιτανείες της Κυριακής του Πάσχα, οπότε το απόγευμα μεταφέρεται στα Βλαχάτα, όπου παραμένει μια βδομάδα μέχρι την Κυριακή του Θωμά όπου και λιτανεύεται με προορισμό το Κάστρο.

[31] Βλ Η. Τσιτσέλη, *Σύμμικτα*, τ. Β΄, ό.π., σ. 282, σημ. 3.

[32] ΑΜΚ, *Βιβλίον Επιστολών* 1856-1852. Η σελίδα φθαρμένη.

Οι ψάλτες μετά από συνεχείς κρούσεις προς τις εκκλησιαστικές Αρχές, κατάφεραν προς το τέλος του αιώνα τον Γεράσιμο Δόριζα να εκδώσει την από 22 Ιουλίου 1894 εγκύκλιο προς τους ιερείς της πόλεως Αργοστολίου, με την οποία τους προτρέπει «*ίνα, οσάκις έκαστος εξ υμών προσκληθή παρ' οικογενείας τινός όπως καταρτίση κατάλογον των προσκληθησομένων εις κηδείαν ιερέων, προτείνη εις την έχουσαν την κηδείαν οικογένειαν εάν δέλη αύτη να προσκληθώσι μετά των ιερέων και ψάλται της εκκλησίας*». Το αίτημα των ψαλτών το βρίσκει ο Δόριζας δίκαιο και εύλογο προκειμένου αυτοί να ενισχυθούν οικονομικά, αφού δεν έχουν τυχερά άλλα από τον πενιχρό μισθό της εκκλησίας, αλλά και για να ψάλλεται η νεκρώσιμος ακολουθία «*παρ' ειδημόνων προς αποφυγήν παραφωνιών και χασμωδιών παραβλαπτουσών σπουδαίως το μεγαλείον των ιερών ακολουθιών*», που οφείλεται στο γεγονός ότι οι περισσότεροι ιερείς είναι γέροντες και δεν μπορούν να ψάλλουν καλά [33].

Μετά τον θάνατο του Δόριζα στις αρχές του 1901 η Επισκοπική Επιτροπή Κεφαλληνίας, που ανέλαβε τη διοίκηση της Αρχιεπισκοπής Κεφαλληνίας μέχρι τον διορισμό του διαδόχου του Δαμασκηνού Πολυδώρου (12-7-1901), αποτελούμενη από τον Δημήτριο ιερέα Μιτάκη Χαρτοφύλακα, Αθανάσιο ιερέα Βλάχο Σακελλάριο και Αναστάσιο ιερέα Σπαθή Υπομνηματογράφο, αποστέλλουν προς την Ιεράν Σύνοδον το κάτωθι έγγραφο:

Έθος αρχαίον και σεβαστόν υπάρχει εν Κεφαλληνία να ψάλλωσιν εις τας κηδείας Ιερείς. Το έθος τούτο διήρκεσεν εν Αργοστολίω μέχρι του έτους 1894 ότε ο αοίδιμος Αρχιεπίσκοπος Κεφαλληνίας Γεράσιμος Δόριζας δι' εγγράφου αυτού προς τους ιερείς της πόλεως Αργοστολίου, συνέστησεν αυτοίς την πρόσκλησιν εις τας κηδείας και των ψαλτών της εκκλησίας. Οι Ψάλται άμα τη κοινοποιήσει του ανωτέρω εγγράφου μετεχειρίσθησαν παν μεσον ίνα προσκαλώνται πάντες σχεδόν οι ψάλται της πόλεως και εις ή δυο ιερείς έως ότου και κατώρθωσαν τούτο. Οι εφημέριοι της πόλεως ταύτης οίτινες εκτός των μικρών τούτων τυχηρών ολίγα έτερα έχουσιν υποβάλλουσιν ημίν καθ' εκάστην παράπονα κατά του εγγράφου τούτου και εξαιτούνται την ανάκλησιν αυτού ισχυριζόμενοι ότι ουδέποτε εν Κεφαλληνία υπήρξε συνήθεια να ψάλλωσιν εις τας κηδείας ψάλται και ότι εις ουδένα άλλο μέρος της νήσου επετράπη εις αυτούς να ψάλλωσιν τους νεκρούς. Τούτο γνωρίζοντες τη Αγία και Ιερά Συνόδω

[33] Το θέμα των καλλίφωνων ψαλτών στις κηδείες είχε συζητηθεί και παλιότερα.

παρακαλούμεν Αυτή ευσεβάστως ίνα αφού λάβη υπ' όψει τους ανωτέρω λόγους διατάξη ημάς και ανακαλέσωμεν το έγγραφον τούτο. Ευπειθεστάτη η Επισκοπική Επιτροπή[34].

Ωστόσο αυτή η απόφαση του Δόριζα ευνοούσε τους ψάλτες, οι οποίοι στα πλαίσια της γενικότερη πρακτικής κυρίευσαν αυτό το προπύργιο των ιερέων που κατείχαν πριν αναφανεί και συμπτυχθεί και ισχυροποιηθεί η τάξη των λαϊκών ψαλτών.

Εκείνα τα χρόνια μία ευπρεπής κηδεία πρωτίστως προϋπέθετε την παρουσία πολλών κληρικών, οι οποίοι κύκλωναν τιμητικά τον νεκρό, καθήμενοι στα απέναντι του λειψάνου στασίδια και όχι στην Ωραία Πύλη, ενώ οι Διάκονοι στέκονταν όρθιοι, *έμπροσθεν της κεφαλής του λειψάνου*[35]. Στην αμοιβή των ιερέων και διακόνων συμπεριλαμβάνονταν το υπόλειμμα του κεριού που κρατούσαν κατά τη διάρκεια της κηδείας, το οποίο πουλούσαν στους κηροπλάστες. Κάποιοι ιερείς, σε ένδειξη συμπαράστασης στους λυπημένους, δεν το έπαιρναν[36], οπότε δεν το χρεωνόταν η οικογένεια του θανόντος.

Η νεκρώσιμος ακολουθία ψάλλονταν ολόκληρος κατά την τάξη του Μεγάλου Ευχολογίου, πριν επιλεγούν μόνο μερικοί στίχοι του. Προς το τέλος της σύντομης ζωής του ο αρχιεπίσκοπος Δόριζας στέλνει τη παρακάτω αναφορά στη Σύνοδο, ζητώντας τη συντόμευση και στη Κεφαλονιά της νεκρώσιμης Ακολουθίας[37]:

---

[34] ΑΜΚ.

[35] ΑΜΚ, Λυτά έγγραφα 1861.

[36] Το 1863 δια του Αρχιερατικού Επιτρόπου Παρθενίου Πρετεντέρη, Ληξουριώτες ιερείς διαμαρτύρονται στον Μητροπολίτη Σπυρίδωνα γιατί κάποιοι χωρικοί ιερείς που έρχονται στο Ληξούρι και παίρνουν μέρος στις κηδείες «*απαφίνουσιν το κηρίον των λειψάνων οπίσω των λυπημένων μετά την απόλυσιν της ιεράς ακολουθίας, γενόμενοι το σκάνδαλον και ζημεία προς τους άλλους συναδελφούς ιερείς και κατάκρισιν από τους λαϊκούς, οίτινες εις τα έννατα κάμνουσιν ουχ ήττον μικράς προσβολάς εις τους πέρνοντας το κηρίον...*»· και συμπληρώνει: «*εάν τις έχη χρέος εις τον λυπημένον να αφίνη το διακαίωμά του εις τα έννατα (ενν. μνημόσυνα) και όχι το κηρίον το οποίον είναι η προσφορά της θυσίας του ιερέως και εάν τις ήθελε παραβή την πράξιν ταύτην να υπόκειται εις ποινήν του Ιερατικού Ταμείου*». ΑΜΚ, Λυτά 1863.

[37] Υπενθυμίζουμε ότι κατά σειρά διαβαζόταν ο 90ος ψαλμός, ψέλνονταν οι τρεις στάσεις του *Αμώμου*, διαβαζόταν ο Ν΄ ψαλμός, ψελνόταν ο νεκρώσιμος Κανών, τα ιδιόμελα του Δαμασκηνού, οι Μακαρισμοί, αναγιγνωσκόταν ο Απόστολος, το Ευαγγέλιο και στο «*Δεύτε τελευταίον ασπασμόν*» ψέλνονταν 12 στιχηρά προσόμοια.

Καίτοι κατά την ένωσιν της Επτανήσου μετά της μητρός Ελλάδος επήλθεν εν πολλοίς αφομοίωσις και όσον αφορά εις τα της Εκκλησίας, εν τούτοις, έθιμά τινα αρχαία, ισχύοντα και μέχρι σήμερον αποτελούσιν αληθή δυσαρμονίαν και η διόρθωσίς αυτών συμφώνως προς τα γενικώς εν τω Κράτει κρατούντα επιβάλλεται υπό σπουδαιοτάτων λόγων. Τοιούτον έθιμον εκ παρωχημένων χρόνων εν ισχύει παραμένον εν Κεφαλληνία είναι η κατά τας κηδείας ανάγνωσις της μακράς νεκρωσίμου Ακολουθίας της εν τοις αρχαίοις Ευχολογίοις αναγεγραμμένης και της ετέρας μακράς και ατελευτήτου όταν πρόκειται περί τεθνεώτος ιερέως, ενώ ή τε εκκλησία της Κωνσταντινουπόλεως από πολλού έχει καταντίσει σύντομον και ανάλογον προς τας σημερινάς απαιτήσεις νεκρώσιμον Ακολουθίαν και η μήτηρ Εκκλησία της Ελλάδος δεν καθυστερεί εν τούτω. Επειδή η και εν τούτω αφομοίωσις επιβάλλεται υπό ισχυρών λόγων γενικού συμφέροντος της Εκκλησίας και επειδή το εκλεκτότερον μέρος της κοινωνίας της Κεφαλληνίας επιθυμεί και ασμένως στέργει την αντικατάστασιν της μακράς νεκρωσίμου Ακολουθίας δια της εν Αθήναις ψαλλομένης συντομοτέρας, παρακαλούμεν ευσεβάστως την Ι. Σύνοδον ίνα δι' επισήμου αυτής εγγράφου διατάξη ημάς να προβώμεν εις την αντικατάστασιν ταύτην άτε μη δυνάμενοι να πράξωμεν τούτο εξ οικείας πρωτοβουλίας όπως μη προσκρούσωμεν εις τας ιδέας των στενώς των αρχαίων εθίμων εχομένων.

Εν Αργοστολίω τη 21η Ιανουαρίου 1899.
Ο Κεφαλληνίας Γεράσιμος[38].

Η απάντηση της Συνόδου δεν βρέθηκε, ωστόσο δεν αμφιβάλλουμε ότι από εκεί και πέρα θα επικράτησε και στην Κεφαλονιά η γενικότερη πρακτική της Εκκλησίας η οποία έγινε αρμονικότερη στα χέρια των ψαλτών, που στις μέρες του Δόριζα μπόρεσαν να εισχωρήσουν στις κηδείες και να παραμείνουν. Σήμερα στην Κεφαλονιά εν μέρει παρέμεινε η συνήθεια να καλούνται τουλάχιστον τρεις κληρικοί στις κηδείες και όταν υπάρχει οικονομική δυνατότητα και μικρή χορωδία ψαλτών

* * *

Λόγω έλλειψης χρόνου επέλεξα κάποιες από τις πιο χαρακτηριστικές ιδιαιτερότητες όσον αφορά τα ψαλτικά και τελετουργικά τελούμενα

[38] ΑΜΚ, Βιβλίον Αλληλογραφίας 1891-1901.

της μουσικής παράδοσης της Κεφαλονιάς· περισσότερα μπορούν να ανεύρουν οι ενδιαφερόμενοι στην υπό έκδοση διατριβή μου, *Η ψαλτική παράδοση της Κεφαλονιάς* [προσιτή μέσω της ακόλουθης διαδικτυακής διεύθυνσης: https://pergamos.lib.uoa.gr/item/uoadl:3371106].

Τέλος, θέλω να αφιερώσω αυτή την ανακοίνωσή μου στον αγαπητό και γελαστό καθηγητή μου αείμνηστο Δ. Μπαλαγεώργο, ο οποίος στα πρώτα χρόνια της φοιτητικής μου πορείας στάθηκε αρωγός και παράδειγμα προς μίμηση για εμένα.

Αείμνηστε καθηγητά, σ' ευχαριστώ ! Αιωνία η μνήμη σου!

Anna Mesolora

Aspects of the ritual and chanting practice of Kefalonia

Kefalonia is part of the historical, geographical and cultural area of the Ionian Islands, which, being for many centuries under the western occupation, inevitably accepted influences, sometimes more and sometimes less, in all its sectors and clearly also in its secular and church music. The regulators of the island's ecclesiastical music are mentioned in this proposal as well as the basic characteristics and some particularities in its function.

Νίκος Ανδρίκος

ΣΥΚΛΙΣΗ ΚΑΙ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑ ΣΤΗΝ ΨΑΛΤΙΚΗ ΠΡΑΞΗ ΤΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΕΙΟΥ ΣΤΟΝ 20ο ΑΙΩΝΑ Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ Α΄ ΕΩΘΙΝΟΥ

Η παρούσα ανακοίνωση αποτελεί μέρος ενός ευρύτερου ερευνητικού προγράμματος, το οποίο εκπονείται με στόχο την ανίχνευση ζητημάτων συνέχειας και ασυνέχειας στην ψαλτική πράξη του Πατριαρχείου κατά τον 20ό αιώνα[1]. Με αφετηρία τις ηχογραφήσεις 78 στροφών του Ιακώβου Ναυπλιώτου θα επιχειρηθεί η συγκριτική παρουσίαση ηχογραφημένου υλικού μέχρι και την Πρωτοψαλτεία του Λεωνίδα Αστέρη, όπου κλείνει ο κύκλος της μακράς γενεαλογίας των Πατριαρχικών Πρωτοψαλτών του 20ού αιώνα. Στόχο της έρευνας αποτελεί ο εντοπισμός, η ανάλυση και τέλος η ερμηνεία σε μουσικολογικό και αισθητικό επίπεδο ζητημάτων ρεπερτοριακού περιεχομένου αλλά και ερμηνείας, με αφορμή τη περίπτωση του Α΄ Εωθινού *Εις το όρος*. Η εν λόγω μελέτη περίπτωσης θα αποτελέσει την αφορμή για την ανάπτυξη ενός προβληματισμού αναφορικά με το λεγόμενο «Πατριαρχικό ύφος», και το κατά πόσο αυτό στοιχίζεται απόλυτα με συγκεκριμένα ερμηνευτικά, τεχνικά, ρεπερτοριακά και αισθητικά πρότυπα, ή

[1] Στο εν λόγω ερευνητικό πρόγραμμα, που εκπονείται υπό την εποπτεία του συντάκτη του παρόντος άρθρου, συμμετέχουν μέλη ΔΕΠ, διδάκτορες, υποψήφιοι διδάκτορες και κάτοχοι μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών σχετικού με το αντικείμενο, μελετώντας και συγκρίνοντας γραπτές πηγές και ηχητικά τεκμήρια από το Φανάρι, που αφορούν σε όλα τα είδη μελοποιίας, καθώς και στα καθιερωμένα συλλαβικά προφορικά μέλη. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να διευκρινιστεί, πως ο συντάκτης του παρόντος άρθρου, πέρα από την ακαδημαϊκή του ιδιότητα, φέρει και την αντίστοιχη εμπειρία και οπτική του *insider*, λόγω της πολυετούς παρουσίας στο δεξιό αναλόγιο του Πατριαρχικού ναού, δίπλα στον Λεωνίδα Αστέρη. Επίσης, πολύτιμη θα πρέπει να θεωρηθεί η σχέση του με φορείς της Πατριαρχικής μουσικής κουλτούρας, όπως οι Άρχοντες Λαμπαδάριοι Χαριατίδης και Εμμανουηλίδης, οι Δομέστικοι Παϊκόπουλος και Πετρόχειλος, ο Μέγας Πρωτοπρεσβύτερος Γεώργιος Τσέτσης, κ.ά.

αν αποτελεί άλλη μια περίπτωση «Επινοημένης Παράδοσης»[2]. Για τον λόγο αυτό, θα μελετηθούν όλες οι διαθέσιμες σήμερα ηχογραφημένες εκτελέσεις του *Εις το όρος* από τους Πατριαρχικούς Πρωτοψάλτες, σε συνάρτηση με αντίστοιχες γραπτές πηγές του 19ου και του 20ού αιώνα με χώρο προέλευσης το Φανάρι και την ευρύτερη Κωνσταντινούπολη. Η συγκριτική-αντιπαραβολική μελέτη του υλικού θα ρίξει φως στο ερώτημα του κατά πόσο στο συγκεκριμένο μέλος εντοπίζεται ένας κοινός ερμηνευτικός τόπος, ή αν αντίθετα αποτελεί πεδίο ανάδειξης της προσωπικής εκφραστικής ιδιοτυπίας του εκάστοτε Πρωτοψάλτη.

Αναφορικά δε με την ιδεολογική πρόσληψη (conception) της ψαλτικής δράσης στο Φανάρι του 20ού αιώνα, έχουν γραφεί πολλά και έχουν αναφερθεί ακόμη περισσότερα. Η εμβληματική θέση του Οικουμενικού Πατριαρχείου σε εκκλησιολογικό, διοικητικό αλλά και συμβολικό επίπεδο, δημιούργησε αναμφίβολα μια ολόκληρη ρητορική[3], η οποία δεσπόζει στον δημόσιο λόγο και σχετίζεται με το κατά πόσο το Φανάρι αποτελεί σημείο αναφοράς, «εγκυρότητας», «γνησιότητας» και «αυθεντικότητας» για το πεδίο της Εκκλησιαστικής μουσικής[4]. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να διευκρινιστεί πως, ο πολύσημος όρος «ύφος», στην περίπτωση του Πατριαρχείου και συγκεκριμένα των εκπροσώπων του στον 20ό αιώνα παραπέμπει αναμφίβολα σε στυλιστικά ζητήματα που σχετίζονται με την εν γένει ερμηνευτική και αισθητική προσέγγιση. Για τον λόγο αυτό η προσέγγιση

[2] Eric Hobsbawm, *Η επινόηση της Παράδοσης*, μετ. Θανάσης Αθανασίου, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 2004.

[3] Κείμενα αναφορικά με το Πατριαρχικό ύφος και την Πατριαρχική Παράδοση έχουν γραφεί από πλειάδα λογίων του περιβάλλοντος της Εκκλησιαστικής μουσικής. Κοινό παρονομαστή της εν λόγω ρητορικής αποτελεί η ανάδειξη των στοιχείων της στυλιστικής ομοιογένειας, της «αυθεντικότητας», και της αδιάσπαστης πορείας της «Πατριαρχικής Παράδοσης» στη διαχρονία, χωρίς να δίνεται έμφαση στο στοιχείο της ετερότητας. Σε μεθοδολογικό δε επίπεδο, συνήθως απουσιάζουν τα αμιγώς μουσικολογικά εργαλεία ανάλυσης, καθώς οι συντάκτες των κειμένων καταφεύγουν σε υποκειμενικού χαρακτήρα αξιολογικές κρίσεις και περιγραφές. Η λεπτομερής ωστόσο, παρουσίαση και ανάλυση του περιεχομένου της εν λόγω φιλολογίας βρίσκεται πέρα των ορίων του παρόντος άρθρου.

[4] Για το θέμα αυτό όπως άρχισε να αναπτύσσεται ήδη από το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα, βλ. Νίκος Ανδρίκος, *Η Εκκλησιαστική μουσική της Σμύρνης (1800-1922)*, εκδ. Τόπος, Αθήνα [2]2015.

του θέματος που αφορά ζητήματα ερμηνείας πραγματοποιήθηκε απευθείας μέσω των ηχογραφημένων τεκμηρίων, αλλά και διαμεσολαβημένα μέσω της προσέγγισης γραπτών πηγών-καταγραφών.

Τέλος, ένα ακόμη ενδιαφέρον ζήτημα που αναδύεται, είναι εκείνο που αφορά στη δυναμική σχέση μεταξύ προσώπου και κοινότητας. Η συγκεκριμένη προβληματική μπορεί να προσεγγισθεί αισθητικά, κοινωνιολογικά, φιλοσοφικά ακόμα και θεολογικά, καθώς αφορά στο κατά πόσο ένα πρόσωπο, στην περίπτωση αυτή ένας καλλιτέχνης που αποτελεί μέλος ενός περιβάλλοντος-κοινότητας, δύναται να διατηρήσει και να αναδείξει τα προσωπικά-ιδιοσυγκρασιακά του στοιχεία, χωρίς κάτι τέτοιο να διασαλεύει τη θέση του στο συγκεκριμένο πλαίσιο[5]. Αναπόφευκτα λοιπόν, αναδύεται το διαχρονικό ερώτημα περί της δυναμικής σχέσης μεταξύ nurture και nature. Με άλλα λόγια, το κατά πόσο δηλαδή καταλυτικό για τη διαμόρφωση της ταυτότητας ενός καλλιτέχνη είναι το περιβάλλον και η αλληλεπίδρασή του με αυτό, ή η προσωπική του, εκ φύσεως προερχόμενη, οντολογική του ιδιοσυστασία-ιδιοσυγκρασία.

Παρακάτω θα παρουσιαστούν ανά φράση ποικίλες εκδοχές του Α΄ Εωθινού με σκοπό την ανίχνευση σημείων σύγκλισης και ετερότητας στην ψαλτική πρακτική του Πατριαρχείου στον 20[6] αιώνα. Προηγουμένως, ωστόσο, χρήσιμη θα ήταν μια ευσύνοπτη προσέγγιση των έντυπων εκδοχών του μέλους από εκείνη του Αναστασιματαρίου του Πέτρου έως και τις καταγραφές του Άγγελου Βουδούρη[6]. Λαμ-

[5] Αναφορικά με τον ρόλο του υποκειμένου στη Τέχνη ενδεικτικά βλ. Theodor Adorno, *Η κοινωνιολογία της μουσικής*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1997, επίσης του ιδίου, *Αισθητική Θεωρία*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000, καθώς και Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press, Cambridge 2013. Αν και το όλο ζήτημα χρήζει ερμηνείας φιλοσοφικής, κοινωνιολογικής και αισθητικής, κάτι τέτοιο δεν θα επιχειρηθεί στο πλαίσιο του παρόντος άρθρου, για εντελώς πρακτικούς λόγους, που αφορούν την έκτασή του. Μια τέτοια αναλυτική-απόπειρα ωστόσο θα αποτελέσει στο μέλλον το εισαγωγικό-θεωρητικό μέρος των πορισμάτων του συγκεκριμένου ερευνητικού προγράμματος.

[6] Για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης χρησιμοποιήθηκαν τα παρακάτω Αναστασιματάρια. Οι σελίδες που σημειώνονται δηλώνουν το σημείο όπου εντοπίζεται η εκάστοτε εκδοχή του Α΄ Εωθινού. *Νέον Αναστασιματάριον, μεταφρασθέν κατά την νεοφανή μέθοδον της μουσικής, εκδοθέν παρά Πέτρου Εφεσίου*, Βουκουρέστι 1820, σσ. 238-239· *Αναστασιματάριον Νέον Αργόν τε και Σύντομον, μελοποιηθέν υπό Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου και Ιωάννου Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του*

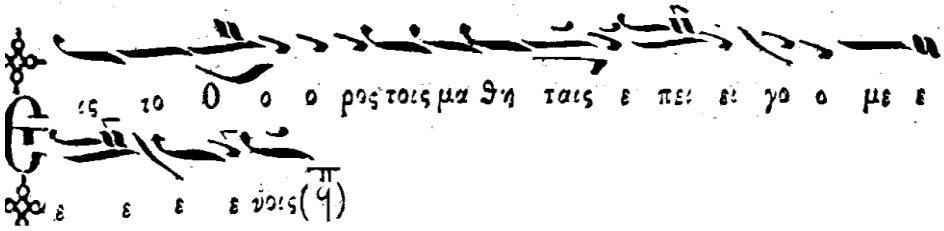
βάνοντας ως συμβολικό σημείο εκκίνησης τη δισκογραφική αποτύπωση του Ιακώβου Ναυπλιώτου, η οποία αποτελεί και το πρώτο ηχητικό τεκμήριο των Πατριαρχικών Πρωτοψαλτών του 20ού αιώνα, θα αποπειραθούμε καταρχάς να την φέρουμε σε «συνομιλία» με τις έντυπες εκδοχές του 19ου αιώνα, ώστε να εντοπίσουμε σημεία αναφοράς, επεξεργασίας αλλά και απόκλισης. Σε δεύτερο επίπεδο, και πάλι έχοντας ως βάση την ιστορική ηχογράφηση του Ναυπλιώτη, θα ανιχνεύσουμε το κατά πόσο εκείνη κατέστη σημείο δομικής και υφολογικής αναφοράς στο πλαίσιο μιας διαδικασίας πρωτογενούς ή και δευτερογενούς προφορικότητας. Με άλλα λόγια, η εκτέλεση του Ναυπλιώτη αποτέλεσε ηχητική ενσάρκωση των εκδοχών του 19ου αιώνα (Πέτρου, Κωνσταντίνου, Ιωάννου, Ραιδεστηνού), και παράλληλα το πρότυπο στο οποίο στηρίχθηκαν οι μετέπειτα Πρωτοψάλτες του Πατριαρχείου; Μήπως το συγκεκριμένο Εωθινό αποτελεί μια περίπτωση ανάδειξης των ιδιαίτερων-ιδιοπρόσωπων ερμηνευτικών χαρακτηριστικών του εκάστοτε Πρωτοψάλτη; Στην περίπτωση που ισχύει κάτι τέτοιο, έχουμε να κάνουμε με ένα μέλος, το οποίο ιστορικά δεν είναι απόλυτα δεσμευμένο με μια καταγεγραμμένη εκδοχή, αλλά αντίθετα στο πλαίσιό του ενθαρρύνεται η ανάπτυξη νέου φρασεολογίου καθώς και η μετακένωση αντίστοιχου ποικίλης προέλευσης. Σε κάθε περίπτωση, αυτό που είναι σίγουρο είναι το γεγονός της σολιστικής προσέγγισης του μέλους από τους Πρωτοψάλτες του Πατριαρχείου, γεγονός που το καθιστά διακριτό σε σχέση με άλλα Εωθινά. Το γεγονός αυτό δύναται να γίνει απόλυτα αντιληπτό απλά και μόνο μέσω μιας αντιπαραβολής του *Εις το όρος*, με άλλα Εωθινά όπως, το

Χριστού Εκκλησίας, εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου, Κωνσταντινούπολη 1905, σσ. 43-44· *Αναστασιματάριον Αργόν και Σύντομον*, *Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου*, εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου, Κωνσταντινούπολη 1865, σσ. 68-69· *Αναστασιματάριον Νέον*, *μεταφρασθέν εις το νέον της μουσικής σύστημα παρά Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος*, εν τη Βρετανική Τυπογραφία Ισσάκ δε Κάστρο, Γαλατάς-Κωνσταντινούπολη 1832, σσ. 345-346· *Νέον Αναστασιματάριον*, *Αντωνίου Λαμπαδαρίου*, εκ του Τυπογραφείου Σ. Ιγνατιάδου, Κωνσταντινούπολη 1866, σσ. 49-50. Για την καταγραφή του *Εις το όρος* από τον Βουδούρη βλ. Άγγελος Βουδούρης, *Μουσικά Μαθήματα*, εκδ. Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήνα 1997, σσ. 419. Πανομοιότυπες εκδοχές συμπεριλαμβάνονται και στα Άγγελος Βουδούρης, *Αναστασιματάριον*, τόμος Β΄, εκδ. Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήνα 1997 και Άγγελος Βουδούρης, *Η Οκτώηχος*, εκδ. Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήνα 1996.

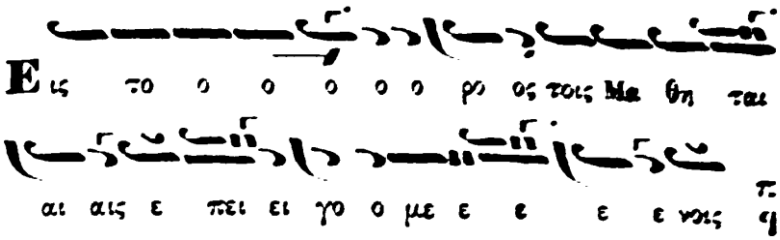
Της Μαγδαληνής, το *Η όντως ειρήνη*, το *Ιδού σκοτία*, το *Φανερών σεαυτόν* κ.ά, όπου οι ερμηνείες τους από εκπροσώπους του Πατριαρχικού περιβάλλοντος, διακρίνονται από μετριοπάθεια και απλότητα ρυθμική, καθώς και διαποικιλματική.

Στο σημείο αυτό θα επιχειρηθεί αντιπαραβολική -ανά μουσική φράση- παρουσίαση του Α΄ Εωθινού, όπως αυτό εντοπίζεται στις έντυπες συλλογές του 19ου και 20ού αιώνα, και αποτυπώνεται στις ηχογραφημένες εκτελέσεις των Πρωτοψαλτών του Πατριαρχείου.

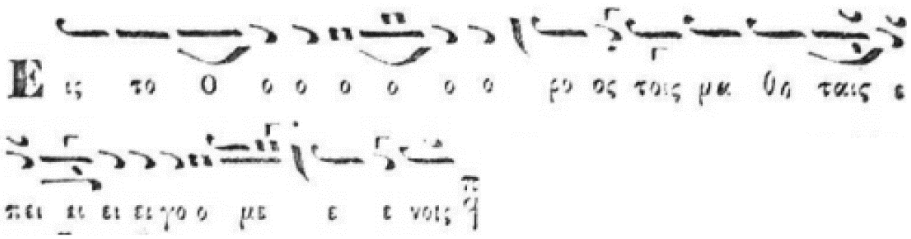
Εις το όρος τοις μαθηταίς επειγομένοις



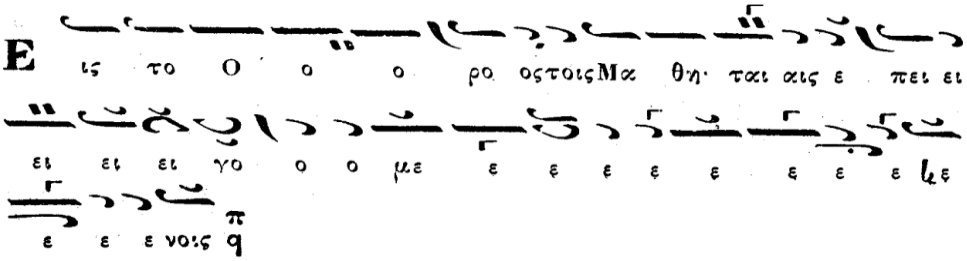
Εκδοχή Πέτρου



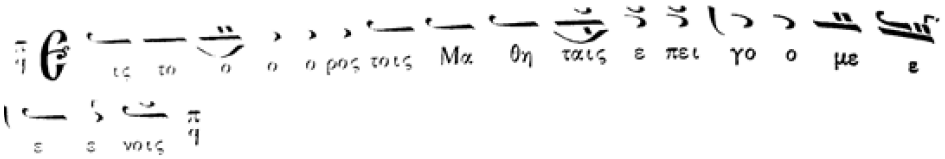
Εκδοχή Αντωνίου



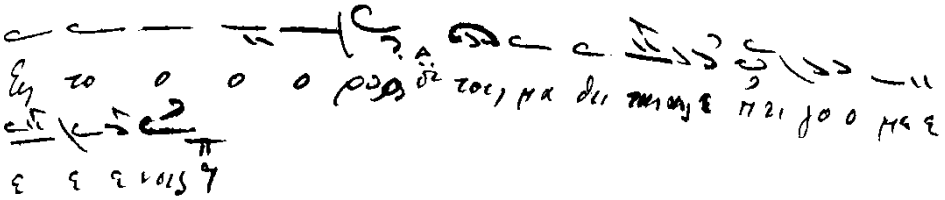
Εκδοχή Κωνσταντίνου



Εκδοχή Ιωάννου

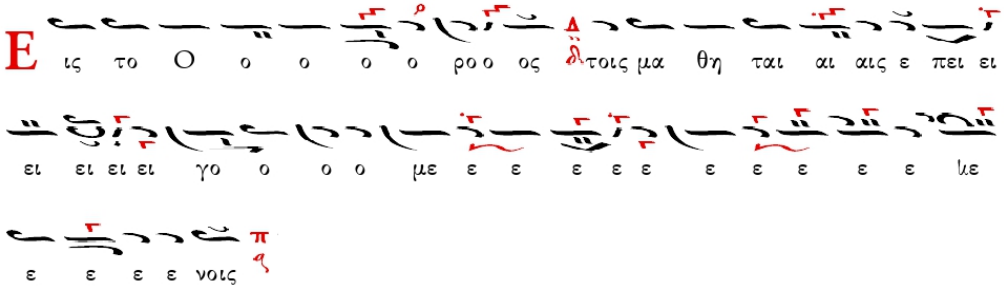


Εκδοχή Ραιδεστηνού[7]

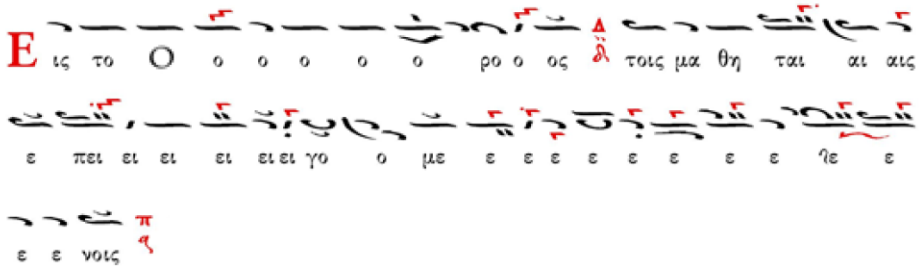


[7] Χαράλαμπος Καρακατσάνης (επιμ.), *Αναστασιματάριον Γεωργίου Ραιδεστηνού του Β΄*, *Βυζαντινή Ποταμηίς*, τόμος Α΄, Αθήνα 2012, σ. 494. Στην ίδια έκδοση περιλαμβάνεται και άλλη μία εκδοχή του Α΄ Εωθινού, η οποία ωστόσο ακολουθεί μια εναλλακτική διαχείριση του παλαιού Στιχηραρίου και για τον λόγο αυτό δεν φαίνεται να «συνομιλεί» με τις υπόλοιπες γραπτές και προφορικές πηγές με αναφορά το Πατριαρχείο. Αντίστοιχη καταγραφή με αργό, μελισματικό χαρακτήρα βρίσκεται και στην έκδοση, *Συλλογή Όρθρου Γεωργίου Ραιδεστηνού του Β΄ Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας (1833-1889)*, εκδ. Σύλλογος Ιεροψαλτών Αλεξανδρουπόλεως, εν Αλεξανδρουπόλει 2023, σσ. 387-389.

Καταγραφή Βουδούρη[8]



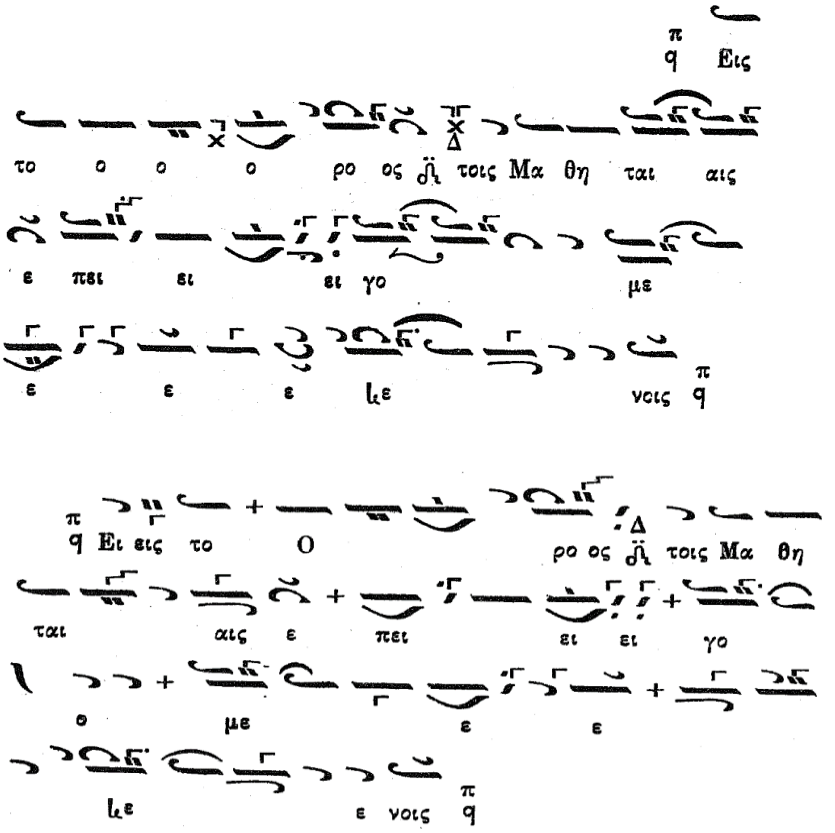
Εκτέλεση Ναυπλιώτου[9]



[8] Στο σημείο αυτό θα πρέπει να εξάρει κανείς τη σημαντικότητα των καταγραφών του Βουδούρη, ο οποίος και παραδίδει εκδοχές βάσει των ψαλλομένων στον Πατριαρχικό ναό κατά την περίοδο που υπηρετούσε ο ίδιος ως δομέστικος. Σε κάθε περίπτωση αυτό που διαφαίνεται από τις καταγραφές που παραδίδει ο ίδιος είναι η διάθεση σημειογραφικής αποτύπωσης των πλέον ευσύνοπτων εκδοχών των Εωδινών, σε πολλές περιπτώσεις με τρόπο άκρως αφαιρετικό. Το σκοτεινό σημείο στην προκειμένη περίπτωση είναι να πιστοποιήσει κανείς την επιτελεστική συνθήκη από την οποία προέρχονται οι εν λόγω αφαιρετικές καταγραφές, από τη στιγμή που φαντάζουν στο σύνολό τους εξαιρετικά αφαιρετικές σε αντιπαραβολή π.χ με ηχογραφήσεις του Ναυπλιώτη. Μία πιθανή υπόθεση, θα μπορούσε να συνδέσει την πρακτική αυτή του Βουδούρη, με την εν γένει απολογητική του στάση έναντι της κριτικής που ασκείτο αυτή την εποχή εναντίον του Ναυπλιώτη -κυρίως από τον Ψάχο-, με βασική μομφή την αναλυτική απόδοση των κλασικών μελών.

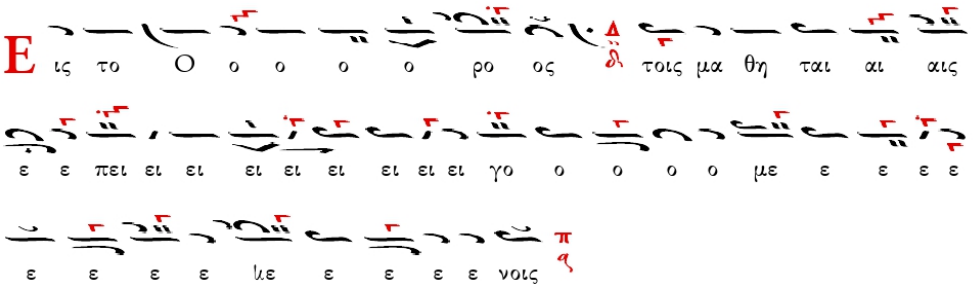
[9] Καταγραφή από εκτέλεση του Ναυπλιώτη μαζί με τον Πρίγγο, διαθέσιμη στο σύνδεσμο: https://youtu.be/KuKbG4hlztk?si=KdFzkUCf8IcVmDLB (τελευταία προσπέλαση: 14-12-2024). Πρόκειται για επανέκδοση του δίσκου 78 στροφών του Ναυπλιώτη και εμπεριέχεται στη συλλογή, Αντώνιος Αλυγιζάκης (επιμ.), *IAKOVOS NAFPLIOTIS*, 78 RPM ORFEON-ODEON (1914-1926), Bizans Müziği, İstanbul Rum Patrikhanesi Başmugannisi· KALAN, Κωνσταντινούπολη 2008.

Εκτέλεση Μιχαηλίδη[10]

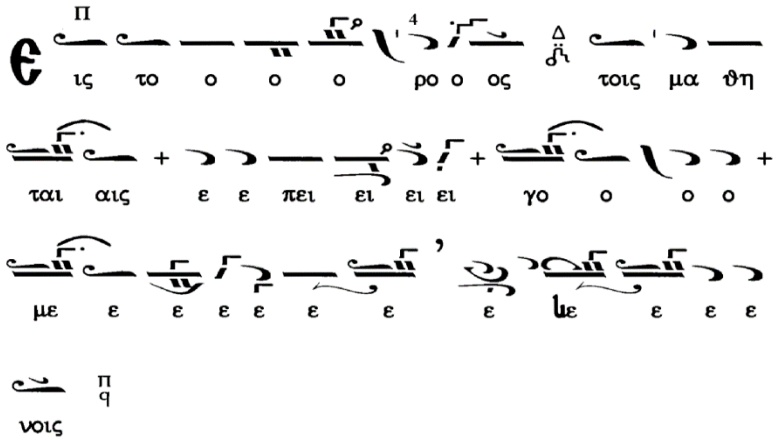


[10] Αναφορικά με τις καταγραφές του Αναστασίου Μιχαηλίδη, «Σόμπατζη», θα πρέπει να διευκρινιστεί πως δεν κατέστη δυνατός ο εντοπισμός ηχογράφησης του Α΄ Εωθινού, παρά μόνο του Δ΄ και του Η΄ (Αρχείο Ευάγγελου Κίσσα). Η καταγραφή που παραδίδεται εδώ προέρχεται από το βιβλίο του π. Σεραφείμ Φαράσογλου, *Καρακάσης Γεώργιος*, εκδ. Εταιρεία Μελέτης της καθ' ημάς Ανατολής, Αθήνα 2007, σσ. 17-19. Οι συγκεκριμένες καταγραφές προέρχονται από το αρχείο του Καρακάση και παραχωρήθηκαν ευγενώς στον εκδότη από τον μαθητή του Καρακάση Δημοσθένη Παϊκόπουλο, με την ένδειξη: *«Τα ένδεκα Εωθινά ως ψάλλονται εν τη Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία κατά απαγγελία Αναστασίου Μιχαηλίδου του Άρχοντος Δομεστίκου»*. Στο παρόν άρθρο, από τη στιγμή που δεν κατέστη δυνατός ο εντοπισμός της ηχογράφησης του *Εις το Όρος*, ώστε να πραγματοποιηθεί απ' ευθείας καταγραφή, προτιμήθηκε η παράθεση της αυτούσιας εκδοχής από το βιβλίο του Φαράσογλου, διατηρώντας και τα όποια ορθογραφικά παράδοξα της σημειογράφησης.

Εκδοχές Πρίγγου[11]

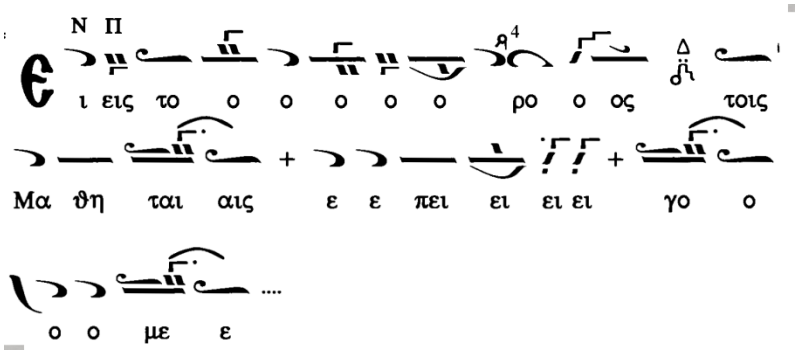


Εκτέλεση Στανίτσα[12]

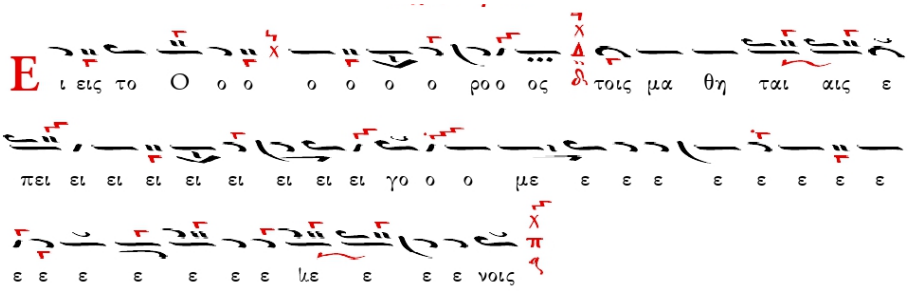


[11] Κωνσταντίνου Πρίγγου, Άρχοντος Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, *Η Πατριαρχική Φόρμιγξ*, *Αναστασιματάριον*, Κωνσταντινούπολις 1952-Αθήνα 1974, σσ. 145-149. Επίσης εκτέλεση από τον Πρίγγο διαθέσιμη στο σύνδεσμο: https://youtu.be/M4WmhYSB0ac?si=SUpjGwdroKTAJSyr (τελευταία προσπέλαση: 14-12-2024).

[12] Καταγραφή από εκτέλεση του Στανίτσα το 1966, διαθέσιμη στο σύνδεσμο: https://youtu.be/Vyndj-YnEKA?si=3PrloON_sl6bjsOV (τελευταία προσπέλαση: 14-12-2024). Καταγραφές του μέλους εντοπίζονται επίσης στο Χρήστος Τσιούνης, *Μουσικά Χειρόγραφα*, *Θρασύβουλου Στανίτσα*, *Άρχοντος Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας*, *Εσπερινός-Όρθρος*, εκδ. Κέντρο Παραδοσιακών Μουσικών Εκδόσεων, Αθήνα 2006, σσ. 370-373, καθώς και στο *Αναστασιματάριον*, *κατά διδασκαλίαν και παράδοσιν του Άρχοντος Πρωτοψάλτου της Μ.Χ.Ε Θρασυβούλου Στανίτσα προς τον μαθητήν αυτού*, τόμος Β΄, Όρθρος, Ψαλτική Παράδοσις Κωνσταντινουπόλεως, εκδ. Έαρ, Αθήνα 2023, σσ. 430-432.



Εκδοχές Νικολαΐδη[13]



Εκτέλεση Αστέρη[14]

Παρατηρώντας το πρώτο μέρος του κομματιού και συγκεκριμένα τη φράση *Εις το όρος*, εμφανής είναι η φρασεολογική σύγκλιση μεταξύ των εντύπων, όπου παρουσιάζεται κίνηση εντός του βασικού τετραχόρδου του Α΄ ήχου με ανάπτυξη από τον ΠΑ στον ΔΙ και κατάληξη στη βάση του ήχου, πάντα μέσω βηματικών διαστημάτων. Η εν λόγω πρακτική, ακολουθείται επίσης μέχρι και τον Ραιδεστηνό, με εξαιρέσεις ωστόσο εκείνες του Χουρμουζίου και του Ιωάννου, όπου η κατάληξη

[13] Βασιλείου Νικολαΐδου, Άρχοντος Πρωτοψάλτου της Μ.Χ.Ε, *Άπαντα, τόμος Β΄, Αναστασιματάριον του Όρθρου-Τα Ένδεκα Εωθινά*, Ο εν Αθήναις Σύλλογος Μουσικοφίλων Κων/λεως, Αθήναι 2015, σσ. 1-5. Βλ. επίσης, Βασίλειος Νικολαΐδης, *Τα ένδεκα Εωθινά*, Σταμπούλ 1966, σσ. 1-3. Ο λόγος που προτιμήθηκε η νεώτερη έκδοση είναι καθαρά πρακτικός και αφορά στην ευκρίνεια των μουσικών χαρακτήρων.

[14] Καταγραφή από εκτέλεση του Αστέρη, διαθέσιμη στο σύνδεσμο: https://youtu.be/jm_GSR4oN3c?si=nM7RhW0Od6TUlhLp (τελευταία προσπέλαση: 14-12-2024).

πραγματοποιείται στον ΔΙ. Η εκδοχή του Ιωάννου λοιπόν, φαίνεται να κατισχύει στο εξής, ενώ η εκτεταμένη -προερχόμενη από το παλαιό στιχηράριο- μελισματική ανάπτυξη στη φράση *επειγομένοις* αποτελεί κοινό τόπο των Πατριαρχικών Πηγών (ηχητικών-κειμενικών) του 20ού αιώνα. Ενδιαφέρον δε φέρει η καταγραφή του Βουδούρη, στην οποία παρατηρείται μελωδική ανάπτυξη με αναφορά στον ΔΙ στην φράση *Εις το όρος* αλλά κατάληξη στον ΠΑ στη φράση *επειγομένοις*, ακριβώς όπως συναντάται στον Χουρμούζιο.

Με τον Ναυπλιώτη (ORFEON RECORD αρ. πλευράς 12314/ αρ. μήτρας: x2506, Ναυπλιώτης Πρίγγος[15], εκτέλεση από κοινού με τον Πρίγγο, Κων/πολη 1914) καταγράφεται μάλλον για πρώτη φορά η χαρακτηριστική εναρκτήρια φράση *Εις το όρος*, η οποία διακρίνεται από μελισματική σύσταση, διαποικιλματικό πλούτο και rubato διάθεση, αναφορικά με τη ρυθμική-χρονική της διατύπωση. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονιστεί, πως η συγκεκριμένη παραλλαγή θα αποτελέσει κοινό ερμηνευτικό τόπο τόσο για όλους τους Πατριαρχικούς Πρωτοψάλτες, όσο και για τους εκπροσώπους της «Σχολής της Θεσσαλονίκης»[16]. Η αργή, εκτεταμένη μελισματική φράση στο *επει*(γομένοις) χαρακτηρίζεται από εκλεπτυσμένη διαποικιλματικά απόδοση, αρχικά διακριτικότερα από τον Ναυπλιώτη και εντονότερα από τον

[15] Μαρία Καπκίδη, *Ηχητικά τεκμήρια Βυζαντινής Μουσικής στη Δισκογραφία του Γραμμοφώνου*, Μεταπτυχιακή Διπλωματική εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2017, σ. 204.

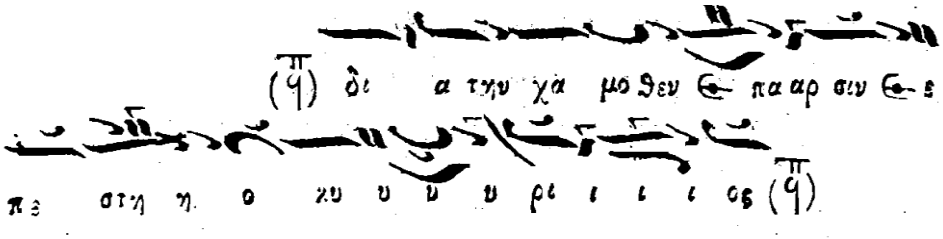
[16] Για την επιρροή του Πρίγγου στους εκπροσώπους της «Σχολής της Θεσσαλονίκης» αναφορικά με τα Εωθινά βλ. Γεώργιος Καμάτσος, *Η επιρροή του Κωνσταντίνου Πρίγγου στη «Σχολή της Θεσσαλονίκης» μέσα από τα Εωθινά Δοξαστικά*, Διπλωματική εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Άρτα 2025. Αναφορικά με τον ρόλο μουσικών δικτύων και των media στη διάδοση μελών σε υπερτοπικό επίπεδο βλ. Νίκος Ανδρίκος - Σταύρος Σαραντίδης, «Από την ιδιοπρόσωπη καινοτομία στην υπερτοπική αποδοχή. Η περίπτωση του Στιχηρού *Εις το μνήμα Σε επεξήτησεν*», ανακοίνωση στο πλαίσιο του *Ζ΄ Διεθνούς Επιστημονικού συνεδρίου του ΙΒΜ «Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης», Ζ΄ Διεθνές Συνέδριο Μουσικολογικό και Ψαλτικό, Αθήνα, 18-20 Οκτωβρίου 2018, «Μορφολογία-Αισθητική»*, υπό έκδοση στα Πρακτικά του Συνεδρίου. Τέλος, για το θέμα αυτό δεν θα ήταν άστοχο να καταφύγει κανείς στην ανθρωπογεωγραφική οπτική της Massey που χρησιμοποιεί τον όρο «χωροχρονική συμπίεση» (*time-space compression*). Βλ. Doreen Massey, "A Global Sense of Place", *Marxism Today*, June (1991), σ. 26.

Πρίγγο και έπειτα. Ωστόσο, η επεξεργασμένη διαποικιλματικά απόδοση του Πρίγγου φαίνεται να κατέστη σημείο αναφοράς για τους μετέπειτα εκπροσώπους της ψαλτικής πράξης του Φαναρίου. Η τελική κατάληξη δε της φράσης, ενώ παραμένει η ίδια στις ηχογραφημένες αποδόσεις, ποικίλλει ωστόσο αναφορικά με τα επιμέρους διαποικιλματικά της στοιχεία. Συνοψίζοντας, θα μπορούσε να πει κανείς, πως από τον Ναυπλιώτη και έπειτα καθιερώνεται μια ενιαία ερμηνευτική -παρά τις επιμέρους διαποικιλματικές αποκλίσεις- συνθήκη, η οποία έχοντας ως αναφορά τον Ιωάννη απομακρύνεται από τον Πέτρο και τις υπόλοιπες έντυπες εκδοχές του 19ου αιώνα.

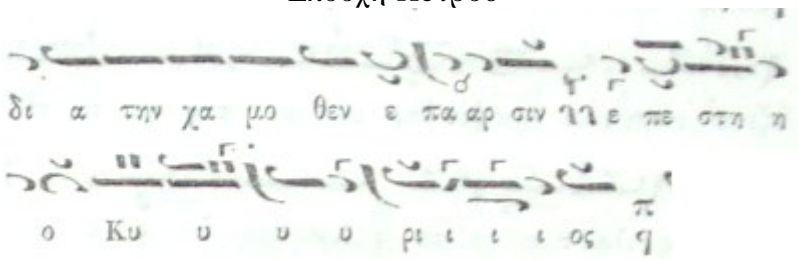
Το μέλος στη φράση ***δια την χαμόδεν έπαρσιν επέστη ο Κύριος***, παρουσιάζει ενδιαφέρον, καθώς στις πηγές προτιμάται άλλοτε κίνηση προς την III *βαθμίδα*, άλλοτε κατάληξη στη *βάση*, σε άλλες περιπτώσεις ανάδειξη της υποτονικής, ενώ σε άλλες εκδοχές πραγματοποιείται κίνηση στη μεσότητα με κατάληξη στον ΖΩ. Η εν λόγω τροπική ποικιλομορφία παρατηρείται και στις πηγές του 20ού αιώνα, όπου οι Ναυπλιώτης, Μιχαηλίδης και Πρίγγος (στη μία εκδοχή) πραγματοποιούν κατάληξη στον ΠΑ, οι Βουδούρης και Νικολαΐδης στον ΓΑ, οι Πρίγγος και Αστέρης στον Ζω και ο Στανίστας στον ΝΗ[17]. Στη συνέχεια, στη φράση *έπαρσιν*, ακολουθείται το πρότυπο του Ιωάννου με κίνηση στην υψηλή περιοχή έως τον ΝΗ΄, ενώ εξαιρετικά αναλυτική είναι η μία εκ των δύο εκδοχών του Πρίγγου. Στην τελική κατάληξη που πραγματοποιείται στη φράση του υμνογραφικού κειμένου *επέστη ο Κύριος*, συναντάται η καθιερωμένη κατάληξη Α΄ ήχου σε στιχηραρικά μέλη, με ποικίλες ωστόσο διαποικιλματικές παραλλαγές.

[17] Ενδιαφέρον από τους Πατριαρχικούς ψάλτες ενέχει και η περίπτωση του Άρχοντος Λαμπαδαρίου Ελευθερίου Γεωργιάδη, ο οποίος στη δική του εκδοχή αναπτύσσει το μέλος σε καθοδική πορεία έως τον χαμηλό ΔΙ κατά τα πρότυπα του Τροχού. Βλ. Ελευθέριος Γεωργιάδης, *Ὄρθρος*, τρίτομος Ανθολογία, τόμος Β΄, Θεσσαλονίκη 1987, σσ. 556-557. Εκτέλεση του μέλους από τον ίδιο διαθέσιμη στο σύνδεσμο: https://youtu.be/bUbzOjLmxTA?si=ORCxcny_yZKnDaaC (τελευταία προσπέλαση: 14-12-2024).

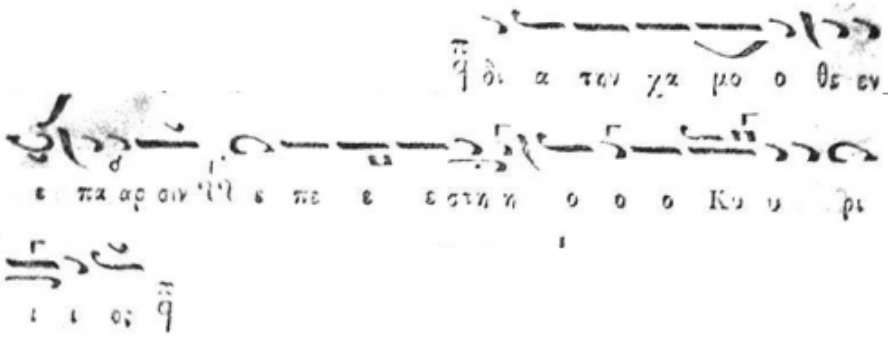
διά την χαμόδεν



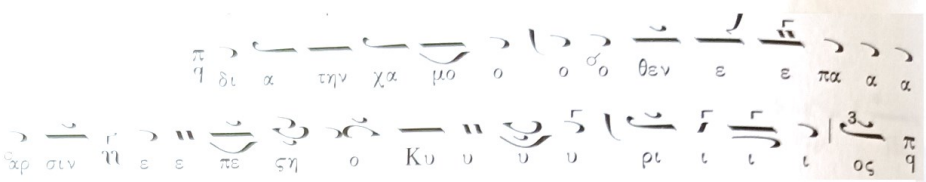
Εκδοχή Πέτρου



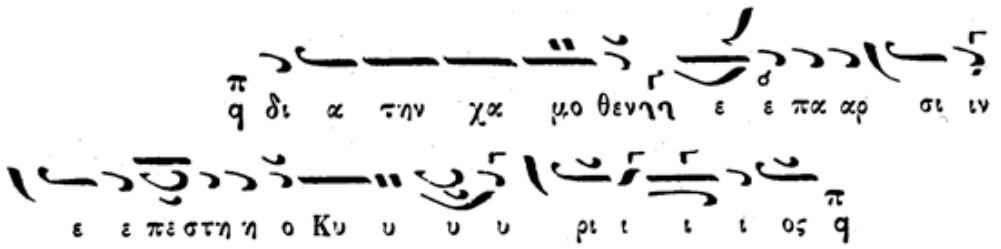
Εκδοχή Αντωνίου



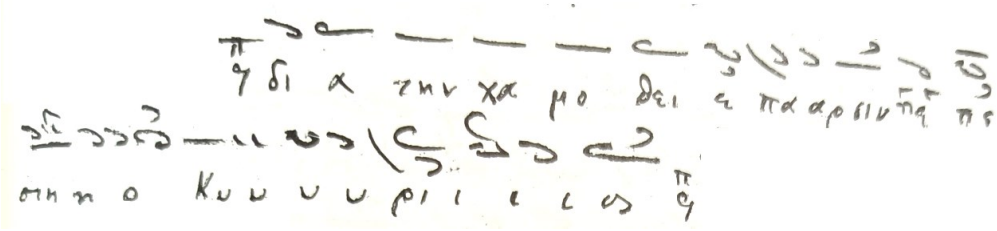
Εκδοχή Κωνσταντίνου



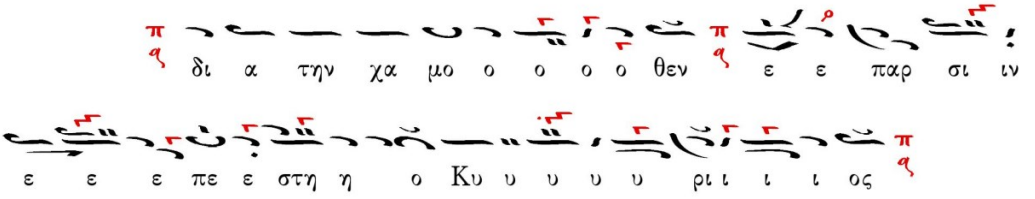
Εκδοχή Ιωάννου



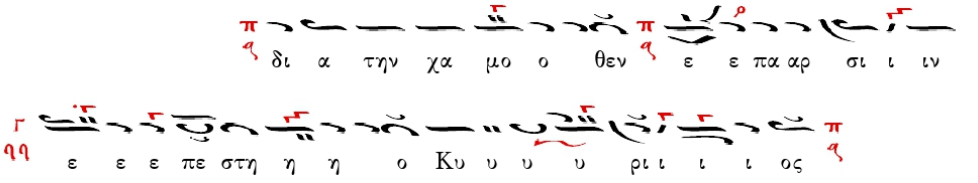
Εκδοχή Ραιδεστηνού



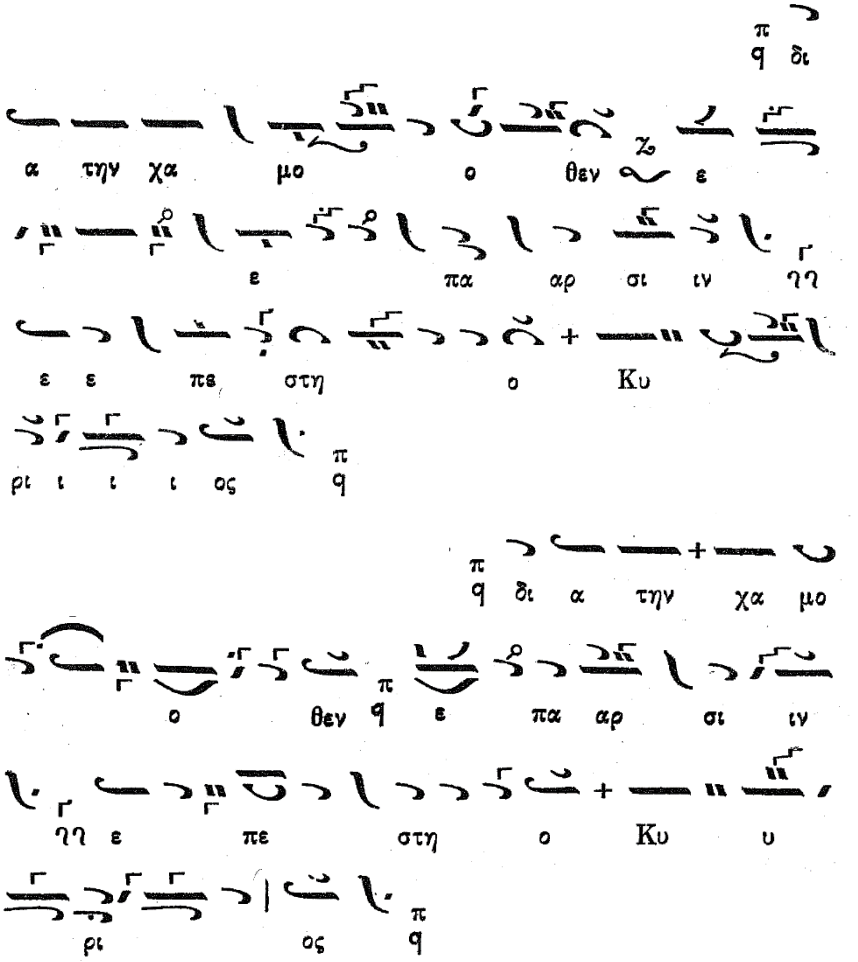
Καταγραφή Βουδούρη



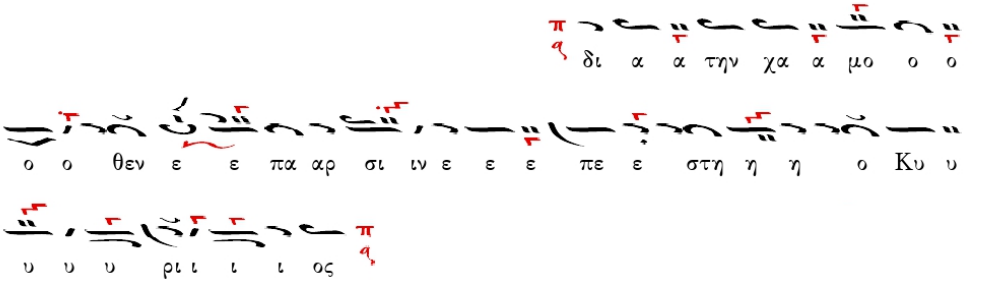
Εκτέλεση Ναυπλιώτου



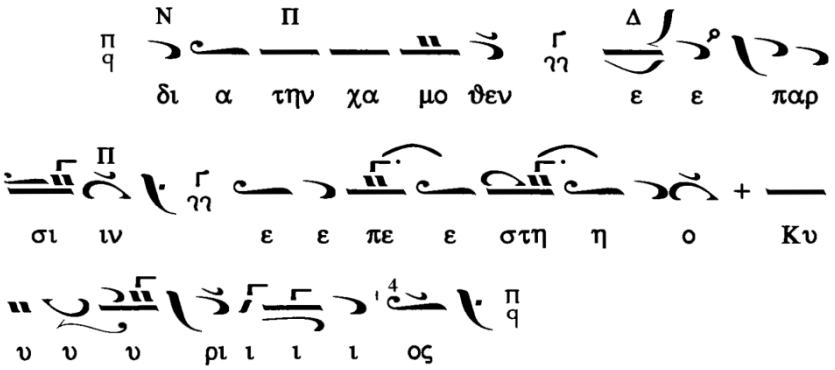
Εκτέλεση Μιχαηλίδη



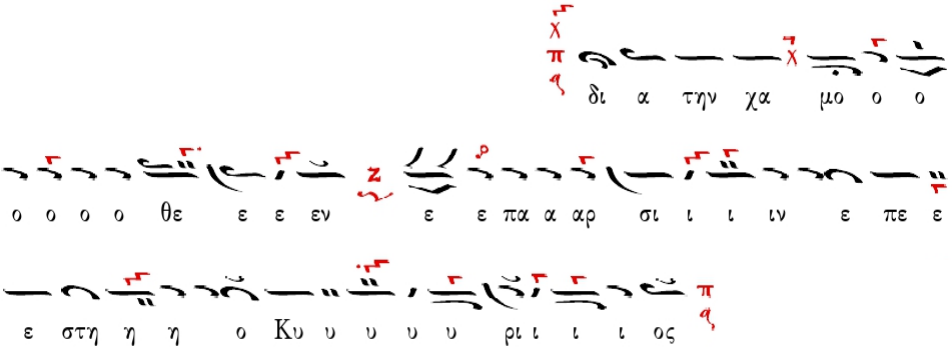
Εκδοχές Πρίγγου



Εκτέλεση Στανίτσα



Εκδοχή Νικολαΐδη

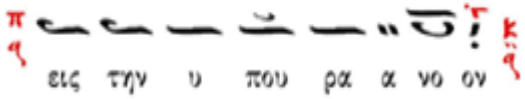


Εκτέλεση Αστέρη

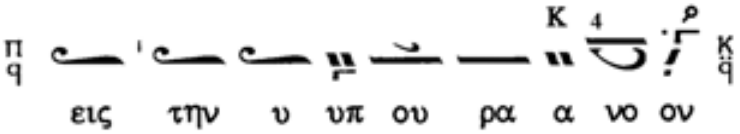
Στη συνέχεια του μέλους και συγκεκριμένα στη φράση ***και προσκυνήσαντες Αυτόν***, ακολουθείται από το σύνολο των πηγών -γραπτών και προφορικών- η ήδη από τον Πέτρο αποτυπωμένη κίνηση κάτω από τη βάση και κατάληξη στον ΠΑ. Αντίστοιχα, κοινό τόπο αποτελεί και η μελωδική ανάπτυξη στη φράση ***και την δοθείσαν εξουσίαν***, όπου κυριαρχεί η ανάδειξη του ΓΑ πριν την καθιερωμένη κατάληξη στη βάση, κατά τη φράση ***πανταχού διδαχθέντες***. Οι όποιες διαφοροποιήσεις στο τμήμα αυτό, έχουν να κάνουν με μια ποικιλία που αφορά στην ερμηνευτική διατύπωση του φρασεολογικού υλικού, σε σημείο όμως τέτοιο που να μη διασαλεύεται ο κεντρικός μελωδικός κορμός της βασικής συνθετικής ιδέας.

Ωστόσο, στην επόμενη φράση ***εις την υπ᾽ ουρανόν***, ενώ οι κειμενικές πηγές του 19ου αιώνα, καθώς και οι εκτελέσεις των Ναυπλιώτη, Πρίγγου και Στανίτσα ακολουθούν την καθιερωμένη κίνηση προς τον ΔΙ, οι Νικολαΐδης και Αστέρης αναπτύσσουν ένα ρητορικό σχήμα με κορύφωση στον ΚΕ. Η εν λόγω φράση ανιχνεύεται ωστόσο, στην καταγραφή της εκτέλεσης του Αναστασίου Μιχαηλίδη, καθώς και σε αντίστοιχες εκτελέσεις του Εμμανουηλίδη και των διατελεσάντων δομεστίκων στα Πατριαρχεία κατά την εποχή των Στανίτσα και Πρίγγου, Ανδρέα Πετρόχειλου[18], και Δημοσθένη Παϊκόπουλου[19]. Η συγκεκριμένη θέση, φαίνεται να αποτελεί εναλλακτική κίνηση του μέλους με επιρροή μάλλον εξωπατριαρχική, καθώς συναντάται στα έργα σημαντικών εκπροσώπων του κοινοτικού ιδιώματος της Πόλης, όπως οι Φιλανθίδης, Σύρκας και Χατζηαθανασίου, καθώς και σε αποδόσεις του μέλους εκ μέρους Κωνσταντινουπολιτών ψαλτών με αναφορά στο ευρύτερο ψαλτικό περιβάλλον της Πόλης, όπως π.χ. ο Φώτιος Γιαννακάκης[20], κ.ά.

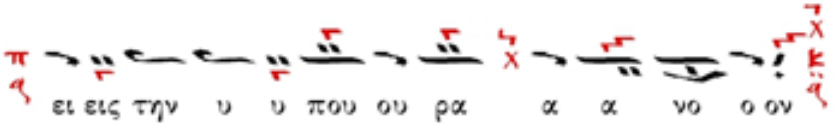
εις την υπ᾽ ουρανόν



Μιχαηλίδης



Νικολαΐδης

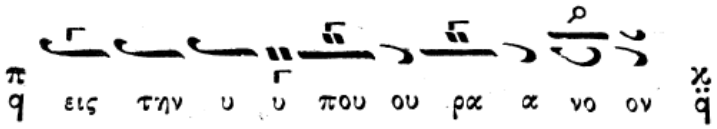


[18] https://youtu.be/h-Tx8UqyG_g?si=6Fnk3T2vdtYygFm6 (τελευταία προσπέλαση: 14-12-2024).

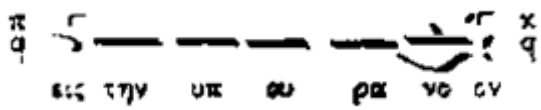
[19] https://youtu.be/uV0YWqKvIx0?si=vjHofm6OQWel0Gn5 (τελευταία προσπέλαση: 14-12-2024).

[20] https://youtu.be/VUe6givTBB0?si=DtiB3r-sm3YTji5L (τελευταία προσπέλαση: 14-12-2024).

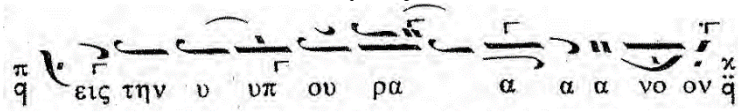
Αστέρης



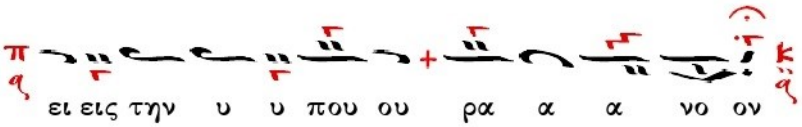
Φιλανθίδης[21]



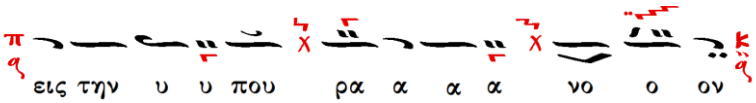
Σύρκας[22]



Χατζηαθανασίου[23]



Εμμανουηλίδης[24]



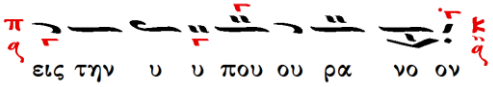
[21] Πέτρος Φιλανθίδης, *Αθωνιάς*, τόμος Α΄, ακριβής ανατύπωση της έκδοσης της Κωνσταντινουπόλεως 1906, εκδ. Ρηγόπουλου, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 21. Για τη ζωή και τη δράση του Πέτρου Φιλανθίδη, βλ. Γρηγόριος Αναστασίου, «Ο Πρωτοψάλτης Κυζίκου Πέτρος Φιλανθίδης (1845 περ.-1920)», *Ανατολής το Περιήχημα*, τεύχος Α΄, Αθήνα 2014, σσ. 187-215. Για τη συμβολή δε μουσικών από την Οθωμανική περιφέρεια στη δόμηση του κοινοτικού ψαλτικού περιβάλλοντος της Πόλης, βλ. Νίκος Ανδρίκος, *ό.π.*

[22] Αντώνιος Σύρκας, *Νέον Αναστασιματάριον*, Αθήναι 1967, σ. 222.

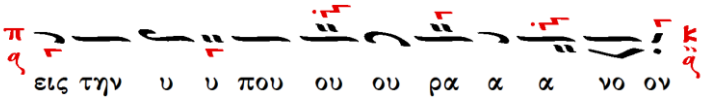
[23] Μιχαήλ Χατζηαθανασίου, *Μουσική Ζωοδόχος Πηγή*, εκδ. Πολυχρονάκη, Κρήτη 1975, σ. 26.

[24] Καταγραφή του Κωνσταντίνου Φωτόπουλου από εκτέλεση προερχόμενη από το προσωπικό του αρχείο.

Πετρόχειλος



Παϊκόπουλος



Γιαννακάκης

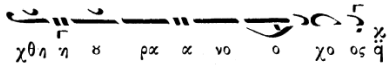
Στο σημείο αυτό ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός της ύπαρξης της εν λόγω θέσης σε εκτελέσεις Πατριαρχικών ψαλτών (π.χ. Εμμανουηλίδης[25], Αστέρης[26]) και στο Δογματικόν Θεοτοκίον του Α΄ ήχου *Την Παγκόσμιον Δόξαν*, και συγκεκριμένα στη φράση *ανεδείχθη ουρανός*. Το συγκεκριμένο ρητορικό σχήμα, όπως και το αντίστοιχο του Α΄ Εωθινού, εντοπίζεται στην *Αθωνιάδα* του Πέτρου Φιλανθίδου[27], δίνοντας αναμφίβολα την αφορμή για προβληματισμό αναφορικά με την επιρροή κοινοτικών πρακτικών στη ψαλτική πράξη εντός του Πατριαρχικού Ναού κατά τον 20ό αιώνα.

Στη φράση ***εξαπεστέλλοντο*** φαίνεται να κυριαρχεί η ήδη από τον Πέτρο προταθείσα κίνηση έως τον χαμηλό ΔΙ στα πλαίσια του φαινομένου του Τροχού, με μόνη εξαίρεση τον Κωνσταντίνο, που ακολουθεί την ίδια μελωδική πορεία αλλά χωρίς τη διαστηματική τροπή του Τροχού. Ωστόσο, ενδιαφέρον παρουσιάζει και η εξαίρεση που αφορά σε μια πλέον συνοπτική εκδοχή με κατάληξη στον ΖΩ, και η οποία συναντάται σε μια σειρά από γραπτές πηγές αλλά και στην εκτέλεση του Φώτιου Γιαννακάκη.

---

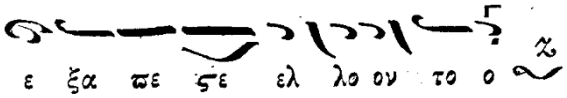
[25] Βλ. Μανόλης Χατζηγιακουμής, *Σύμμεικτα Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Ιστορικά Λειτουργικά μέλη, CD 5ο, Αθήνα 2005· επίσης Αρχείο Πατριαρχικών Ηχογραφήσεων Νίκου Ανδρίκου, όπου και ζωντανή ηχογράφηση.

[26] *Στο ίδιο.*

[27] 

Βλ. Π. Φιλανθίδης, *ό.π.*, σ. 21.

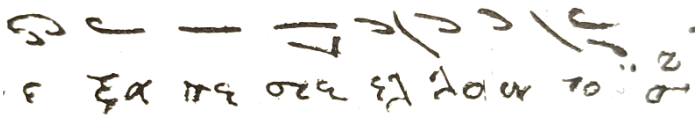
εξαπεστέλλοντο



Χουρμούζιος



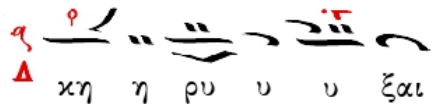
Αλέξανδρος Βυζάντιος[28]



Βουδούρης

Στη φράση ***κηρύξαι*** άλλες πηγές του 20ού αιώνα ακολουθούν την κατάληξη στον ΠΑ σύμφωνα με τον Πέτρο και άλλες την αντίστοιχη στον ΓΑ βάσει του Ιωάννου, πιστοποιώντας μια μορφή ευελιξίας αναφορικά με την διαχείριση του συγκεκριμένου σημείου.

κηρύξαι



Εκτέλεση Ναυπλιώτου

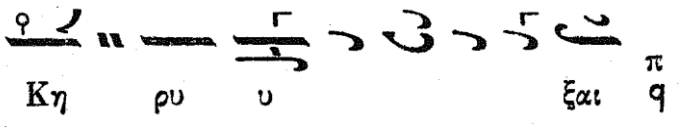


Καταγραφή Βουδούρη



[28] *Τα Ένδεκα Εωθινά, υπό Αλεξάνδρου Βυζαντίου*, εκ του Τυπογραφείου Κουσουλίνου, εν Αθήναις 1913, σ. 4.

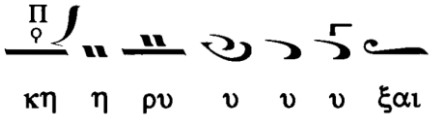
Εκτέλεση Μιχαηλίδη



Εκδοχή Πρίγγου



Εκτέλεση Στανίτσα



Εκδοχή Νικολαΐδη



Εκτέλεση Αστέρη

Όπως μπορεί να παρατηρήσει κανείς, δεν εντοπίζεται κάποια γραμμική εξελικτική πορεία όπου μία εκδοχή επιβιώνει έως ενός χρονολογικού σημείου και στη συνέχεια αντικαθίσταται από κάποια έτερη, αλλά ουσιαστικά συνυπάρχουν σε διακριτές μεταξύ τους περιόδους. Έτσι, παρατηρεί κανείς τον Ναυπλιώτη να επιλέγει τη θέση στον ΠΑ και τους Βουδούρη και Μιχαηλίδη την αντίστοιχη στον ΓΑ. Τον Πρίγγο και πάλι στον ΠΑ, ενώ τον Στανίτσα στον ΓΑ, τον Νικολαΐδη στον ΠΑ και τον Αστέρη στον ΓΑ. Έτσι, θα μπορούσε κανείς να δομήσει το παρακάτω συμβατικό σχήμα αναφοράς, όσον αφορά στην προφορική μετάδοση του συγκεκριμένου και μόνο σημείου:

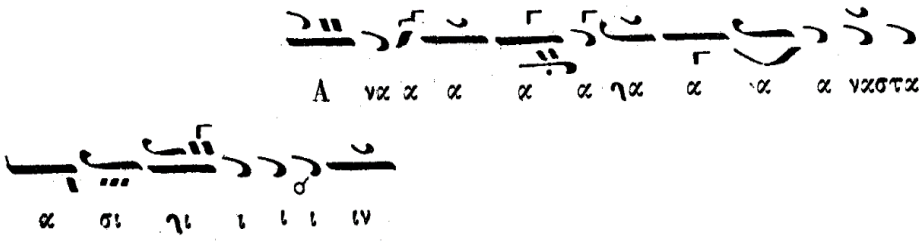
Πέτρος→Ναυπλιώτης→Πρίγγος→Νικολαΐδης→Ιωάννης→
Βουδούρης→Μιχαηλίδης→Στανίτσας→Αστέρης

Στην επόμενη φράση ***Ανάστασιν***, ο Ιωάννης χρησιμοποιεί μια εκτεταμένη-μελισματική θέση από το παλαιό Στιχηράριο με αναφορά στον ΓΑ κατά τα πρότυπα του ϑαϑα, πλατύνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την αντίστοιχη μελωδική στάση στον ΓΑ που επιχειρεί ο Πέτρος. Το παράδοξο στην προκειμένη περίπτωση αφορά τους Πατριαρχικούς ψάλτες του 20ού αιώνα, όπου ενώ φαίνεται να προτιμούν την εκδοχή του Ιωάννη για το Α΄ Εωθινό, στη συγκεκριμένη φράση κανείς τους δεν ακολουθεί την εκτεταμένη-μελισματική εκδοχή, αλλά την αντίστοιχη συνοπτική του Πέτρου, διανθίζοντάς την με καλλωπιστικά ερμηνευτικά στοιχεία.

Ανάστασιν



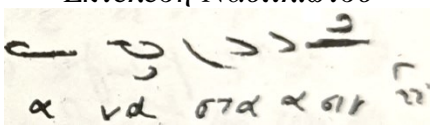
Εκδοχή Πέτρου



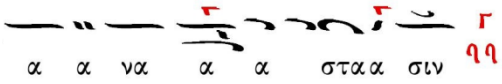
Εκδοχή Ιωάννου



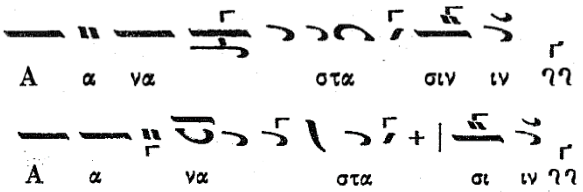
Εκτέλεση Ναυπλιώτου



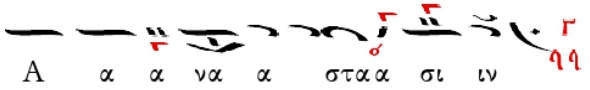
Καταγραφή Βουδούρη



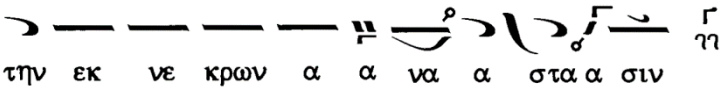
Καταγραφή Μιχαηλίδη



Εκδοχές Πρίγγου



Εκτέλεση Στανίτσα



Εκδοχή Νικολαΐδη

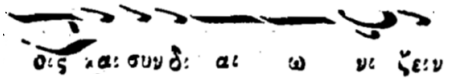


Εκτέλεση Αστέρη

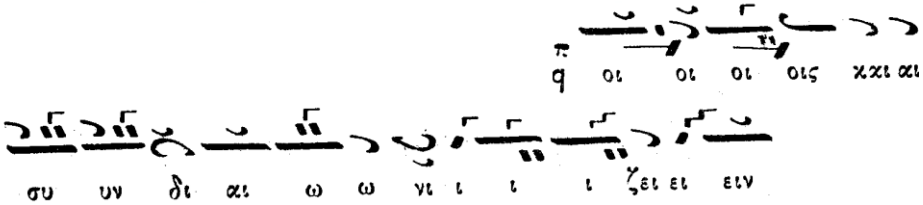
Στην επόμενη φράση του υμνογραφικού κειμένου ***και την εις ουρανούς αποκατάστασιν***, παρατηρείται καθολική σύγκλιση μεταξύ των Πατριαρχικών ψαλτών του 20ού αιώνα αλλά και των βασικών έντυπων πηγών του 19ου αιώνα. Έτσι, άλλοτε με πλούσια ερμηνευτική διαποίκιλση (Στανίτσας, Μιχαηλίδης) και άλλοτε μάλλον λιτή και διακριτική (Ναυπλιώτης, Πρίγγος, Αστέρης), παρατηρείται μια γενικότερη στοίχιση με την καθιερωμένη κατάληξη του Α΄ ήχου στα στιχηραρικά μέλη.

Στη φράση ***οις και συνδιαιωνίζειν***, ενώ ο Πέτρος παραδίδει μια μάλλον συλλαβική απόδοση του μέλους, ο Ιωάννης προτιμάει μια εκτεταμένη μελισματικού τύπου απόδοση, δανεισμένη από πρακτικές του αργού Στιχηραρίου, ειδικά στην αντωνυμία *οις*.

οις και συνδιαιωνίζειν



Εκδοχή Πέτρου



Εκδοχή Ιωάννου

Το «συλλαβικό» πρότυπο του Πέτρου το ακολουθούν οι Αντώνιος, Κωνσταντίνος, Χουρμούζιος, Ραιδεστηνός και Βουδούρης, από τις γραπτές πηγές, ενώ την εκδοχή του Ιωάννου ακολουθεί μόνο ο Αλέξανδρος Βυζάντιος[29]. Στον 20ό αιώνα αντίθετα, φαίνεται να προτιμάται η μελισματική εκδοχή του Ιωάννου έναντι της αντίστοιχης του Πέτρου, με μόνη ίσως εξαίρεση τον Αστέρη. Ο ίδιος, αν και δεν αποδίδει μελισματικά την αναφορική αντωνυμία *οις* και ακολουθεί τη μελωδική πορεία του Πέτρου, ωστόσο επιχειρεί πλάτυνση του μέλους με προσθήκη επιπλέον χρόνων, και διαποικιλματική-μελισματική απόδοση των επόμενων συλλαβών.

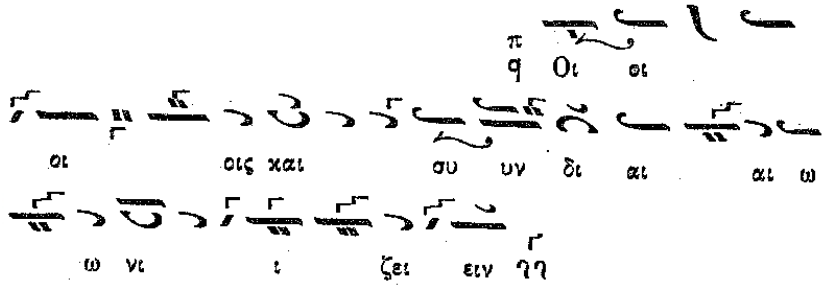


[29] Αλεξάνδρου Βυζαντίου, *ό.π.*

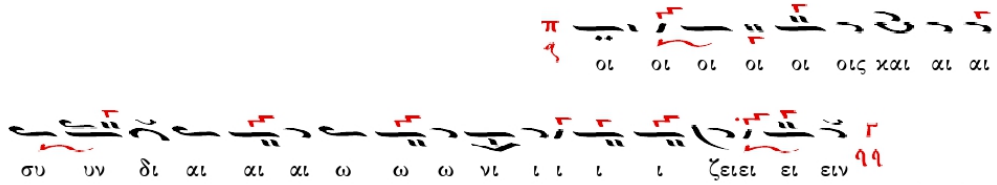
Εκτέλεση Ναυπλιώτου



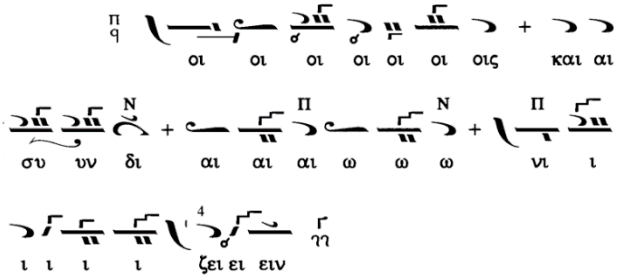
Εκτέλεση Μιχαηλίδη



Εκδοχή Πρίγγου[30]



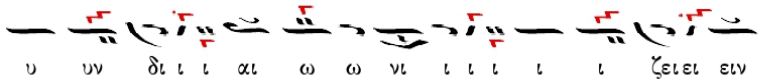
Εκτέλεση Στανίτσα



[30] Η δεύτερη εκδοχή που παραδίδεται στο Αναστασιματάριο του Πρίγγου διαφοροποιείται μόνο σε επίπεδο ορθογραφίας διαποικιλματικών σημείων, σε κάθε περίπτωση ήσσονος σημασίας.

Εκδοχή Νικολαΐδη



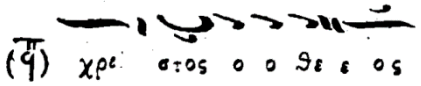


Εκτέλεση Αστέρη

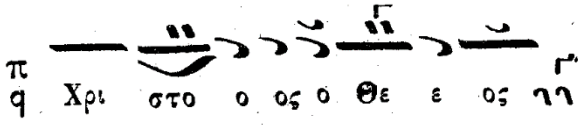
Η επόμενη φράση ***ο αψευδής επηγγείλατο*** δεν χρήξει κάποιας ιδιαίτερης συστηματικού τύπου ανάλυσης, καθώς σε όλες τις περιπτώσεις ακολουθείται η στερεοτυπική κατάληξη των στιχηραρικών μελών του Α΄ ήχου.

Το τελευταίο σημείο πριν το τέλος του μέλους, στο οποίο θα μπορούσε κανείς να σταθεί είναι η μελωδική φράση ***Χριστός ο Θεός***, όπου στον 20^{ο} αιώνα παρατηρείται μια εμφατική απόδοση με στοιχεία ερμηνευτικής έξαρσης και στόχο προφανώς την ηχοχρωματική ανάδειξη του υμνογραφικού κειμένου. Πιο συγκεκριμένα, οι Ναυπλιώτης, Μιχαηλίδης, Πρίγγος, Στανίτσας και Νικολαΐδης ακολουθούν μια εμφατική εκδοχή της φράσης, ενώ ο Αστέρης παραμένει στα πρότυπα των εντύπων του 19^{ου} αιώνα, καθώς και της καταγραφής του Βουδούρη, αναλύοντας ωστόσο διαποικιλματικά τη βασική μελωδική γραμμή. Αναφορικά με την εμφατική εκδοχή θα πρέπει να σημειωθεί πως κοινό τόπο αποτελεί η μελωδική είσοδος στην IV βαθμίδα και η κίνηση του μέλους στην υψηλή περιοχή μέσω ποικίλων διαποικιλματικών παραλλαγών που αφορούν στην διατύπωση του ψηφιστού.

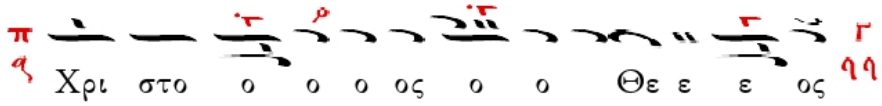
Χριστός ο Θεός



Εκδοχή Πέτρου



Εκδοχή Ιωάννου



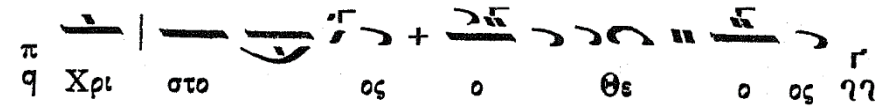
Εκτέλεση Ναυπλιώτου



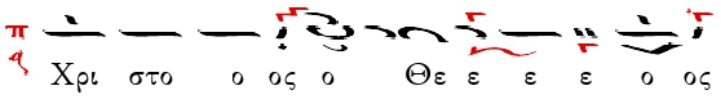
Καταγραφή Βουδούρη



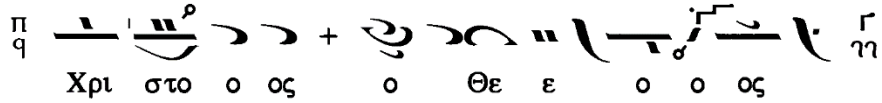
Εκτέλεση Μιχαηλίδη



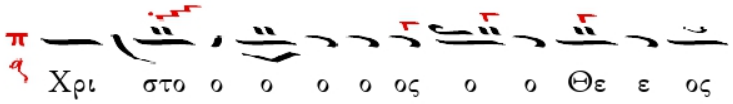
Εκδοχή Πρίγγου



Εκτέλεση Στανίτσα



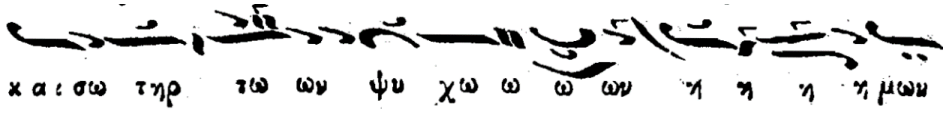
Εκδοχή Νικολαΐδη



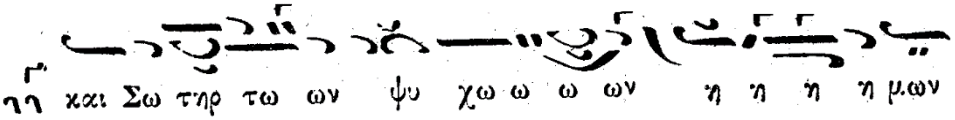
Εκτέλεση Αστέρη

Το μέλος ολοκληρώνεται στη φράση ***και Σωτήρ των ψυχών ημών*** με τη στερεοτυπική κατάληξη του στιχηραρικού Α΄ ήχου, όπου παρατηρείται και πάλι μεγάλη διαποικιλματική ποικιλία, η οποία και αποδίδεται είτε με αναλυτική σημειογράφηση στα έντυπα, είτε με πλούσια διαποικιλματική διάθεση στις ηχογραφημένες αποτυπώσεις του μέλους. Ενδιαφέρον τέλος, παρουσιάζει η καταγραφή του Βουδούρη -η οποία άλλωστε ακολουθεί μια πλέον ευσύνοπτη αποτύπωση-, όπου η εν λόγω φράση αποδίδεται με τρόπο αφαιρετικό και σημειογραφικά απλούστερο και της καθιερωμένης σημειογράφησης. Η πρακτική αυτή συναντάται ευρέως στα έντυπα του Πρίγγου και ακουλουθείται σε πρακτικό επίπεδο στο Φανάρι, όταν η χρονική αγωγή είναι γοργή ώστε το εκάστοτε Δοξαστικό να παραπέμπει σε απόδοση Ιδιομέλου. Στην περίπτωση αυτή προτιμάται μια απλή, άνευ ποικιλμάτων κατάληξη που να μη διαταράσσει τη ροή του μέλους λόγω της υψηλής χρονικής αγωγής.

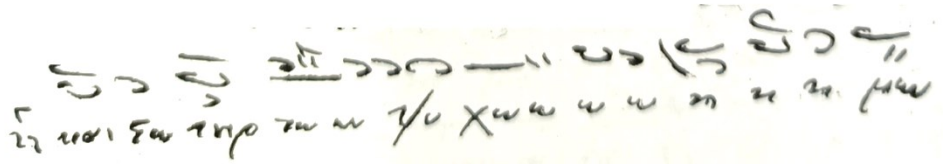
και Σωτήρ των ψυχών ημών



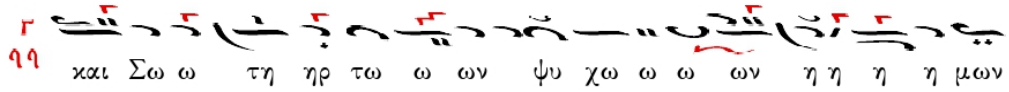
Εκδοχή Πέτρου



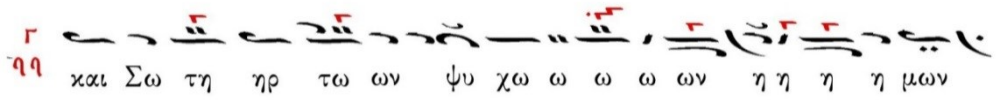
Εκδοχή Ιωάννου



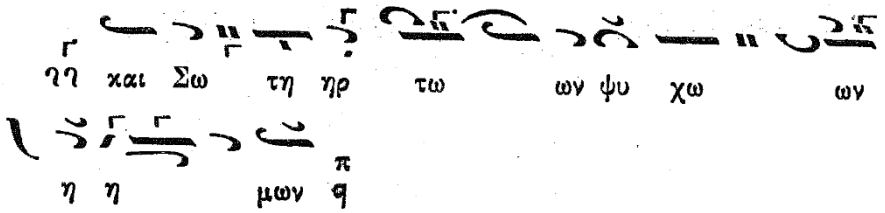
Καταγραφή Βουδούρη



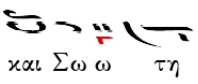
Εκτέλεση Ναυπλιώτου



Εκτέλεση Μιχαηλίδη



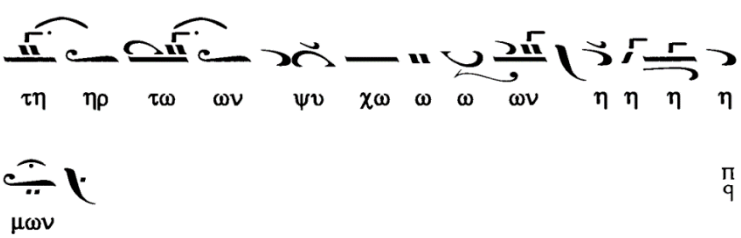
Εκδοχές Πρίγγου



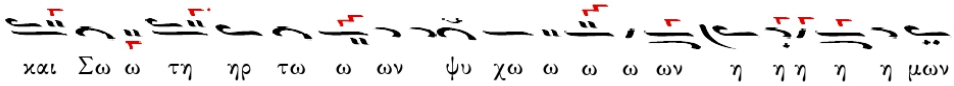


Εκτέλεση Στανίτσα





Εκδοχή Νικολαΐδη



Εκτέλεση Αστέρη

Μελετώντας το παραπάνω υλικό, μπορεί κανείς να αντιληφθεί τη ρευστότητα που χαρακτηρίζει τη δομή και το περιεχόμενο του μέλους, τόσο αντιπαραβάλλοντας τις κειμενικές πηγές του 19ου όσο και τις αντίστοιχες ηχητικές του 20ού αιώνα. Για παράδειγμα, ενώ ο Μιχαηλίδης εκλαμβάνεται ως ο πλέον γνήσιος φορέας της Πατριαρχικής ψαλτικής πρακτικής, έχοντας υπηρετήσει επί μακρόν δίπλα στον Ναυπλιώτη και έχοντας καθοδηγήσει τους έξωθεν ερχόμενους στο Φανάρι, οι εκτελέσεις του στα Εωθινά απέχουν αισθητά από τις αντίστοιχες του Πρίγγου, του Στανίτσα αλλά και του Αστέρη, σε πολλές περιπτώσεις σε βαθμό τέτοιο που έχουμε να κάνουμε με εμφανώς διακριτό συνθετικό περιεχόμενο. Αν δε στην εξίσωση συμπεριληφθούν και οι διαθέσιμες ηχογραφημένες αποδόσεις του μέλους από τους Άρχοντες Λαμπαδαρίους της Μ.Χ.Ε Ελευθέριο Γεωργιάδη και Βασίλειο Εμμανουηλίδη, καθώς και των διατελεσάντων Δομεστίκων κατά την περίοδο της ακμής των Πρίγγου και Στανίστα στο Φανάρι, Ανδρέα Πετρόχειλου και Δημοσθένη Παϊκόπουλου, το όλο θέμα περιπλέκεται επιπλέον. Πιο συγκεκριμένα, οι τελευταίοι, όπως άλλωστε και όλοι οι Πρωτοψάλτες, δεν φαίνεται να ακολουθούν πιστά καμιά από τις καθιερωμένες εκδοχές -γραπτές και προφορικές-, αλλά να επιλέγουν ανά συνθήκη την κατάλληλη παραλλαγή ή να διανθίζουν διαποικιλματικά τις καθιερωμένες φράσεις με ιδιοπρόσωπα χαρακτηριστικά.

Συνοψίζοντας και εποπτεύοντας όλο το υλικό, ηχογραφημένο και καταγεγραμμένο σημειογραφικά, διακρίνεται η κατά κανόνα κατίσχυση της εκδοχής του Ιωάννου έναντι του Πέτρου, αλλά χωρίς κάτι τέτοιο να σημαίνει κάποια απόλυτη στοίχιση με το περιεχόμενο της εν λόγω εκδοχής, αφού το φρασεολογικό της υλικό χρησιμοποιείται και πάλι επιλεκτικά. Έτσι, ενώ ο βασικός κορμός μπορεί να παραπέμπει στον Ιωάννη, κάλλιστα μπορούν να παρεμβάλλονται φράσεις από την αρχετυπική εκδοχή του Πέτρου, να συντομεύονται, να πλατύνονται ή

και να καλλωπίζονται διαποικιλματικά κάποιες εξ αυτών, ή ακόμα και να παρεμβάλλονται αντίστοιχες από άλλες έντυπες παραλλαγές. Επίσης, εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρείσφρηση εμβόλιμων θέσεων προερχόμενων από το κοινοτικό περιβάλλον της Πόλης. Το γεγονός αυτό τεκμηριώνει πως το Φανάρι, παρά το επίσημο προφίλ του σχετικά με το ύφος, το Τυπικό, την αισθητική και το ρεπερτόριο, δεν έμεινε αμέτοχο των ευρύτερων εξελίξεων-ωσμώσεων στο ψαλτικό περιβάλλον της Κωνσταντινούπολης. Πέρα από το γεγονός της έξωθεν προέλευσης της πλειονότητας των Πρωτοψαλτών του 20ού αιώνα και της αλληλεπίδρασής τους με επιφανείς κοινοτικούς Πρωτοψάλτες, χρήσιμο θα ήταν να σταθεί κανείς και στη δράση των δρώντων προσώπων (*key factors* κατά τη θεωρία των δικτύων) του Φαναρίου σε ενδιάμεσα (*in between*) περιβάλλοντα όπως π.χ. η Θεολογική Σχολή της Χάλκης, και ο Σύνδεσμος Μουσικοφίλων Κωνσταντινουπόλεως. Σε αυτά τα περιβάλλοντα οι Πρωτοψάλτες του Πατριαρχείου είχαν την ευκαιρία να έρχονται σε άμεση επαφή με ένα ευρύτερο ψαλτικό κοινό, αποτελούμενο από μαθητές, χορωδούς αλλά και επιφανείς Πρωτοψάλτες των κοινοτήτων, είτε διδάσκοντας είτε χοραρχώντας τους, αλληλεπιδρώντας κατά συνέπεια μαζί τους. Λαμβάνοντας αυτά υπόψη, το Φανάρι δεν θα πρέπει να ειδωθεί ως ένας αυστηρά περιχαρακωμένος χώρος με στεγανά, αλλά ως ένα κέντρο, το οποίο παρά την ιδιάζουσα-συγκροτημένη σύστασή του «συνομιλεί» δημιουργικά με τις ευρύτερες τάσεις που εντοπίζονται στον αστικό χώρο της Πόλης.

Μελετώντας το ηχογραφημένο υλικό των Πατριαρχικών ψαλτών είναι δυνατό να γίνουν ορισμένες, χρήσιμες σε κάθε περίπτωση, τεχνικές παρατηρήσεις.

α) *Χρονική αγωγή-Ρυθμός:* Καταρχάς, θα πρέπει να τονιστεί πως, η σύγκριση μεταξύ των ηχογραφημάτων δεν είναι εύκολη λόγω των διαφορετικών συνθηκών ηχογράφησης[31]. Έτσι, έχουμε ηχογραφήσεις

[31] Ουσιαστικά η ηχογράφηση αποτελεί ένα ιστορικό «στιγμιότυπο», το οποίο καθορίζεται από συγκεκριμένες πρακτικές, τεχνικές και επιτελεστικές συνιστώσες. Σε καμιά περίπτωση μια ηχογράφηση δεν μπορεί να εκληφθεί ως πανάκεια, αφού το περιεχόμενό της θα μπορούσε να έχει μεταβληθεί κατά το μάλλον ή ήττον ανάλογα με τις εκάστοτε παραμέτρους. Με απλά λόγια, ένας ψάλτης που παραδίδει ένα ηχητικό τεκμήριο, σε καμία περίπτωση δεν σημαίνει πως θα απέδιδε το συγκεκριμένο μέλος, κάθε φορά με τον ίδιο τρόπο. Για το θέμα αυτό καθώς και για τη

από την καθαυτό λατρευτική επιτέλεση εντός του Ναού, δίσκους 78 στροφών -γεγονός που παραπέμπει στον αντίστοιχο χρονικό περιορισμό σε σχέση με τη χωρητικότητά τους, αλλά και την εμπορική τους χρήση-, ιδιωτικές ηχογραφήσεις, κ.λπ. Παρόλα αυτά, παρατηρείται μικρή απόκλιση αναφορικά με το τέμπο, καθώς αυτό κυμαίνεται μεταξύ 64-75 bpm ανά μονάδα μέτρησης του ενός χρόνου. Η σχετικά αργή χρονική αγωγή έρχεται να συνδράμει στην απαιτητικότητα του μαθήματος αναφορικά με την πυκνή του διαποίκιλση και την εν γένει σολιστική του ερμηνευτική αποτύπωση. Ωστόσο, αυτό που σε κάθε περίπτωση θα πρέπει να τονιστεί, είναι η ρυθμικά «ασυγκέραστη»-ρευστή διαχείριση των φράσεων, γεγονός που αντίκειται στη σύγχρονη -ευρέως καθιερωμένη- μετρονομική εκφορά. Η εν λόγω *rubato* διάθεση αναδεικνύει την εσώτερη ρυθμική οντότητα των φράσεων, αποκλείοντας παράλληλα είτε μια «τετραγωνισμένου» τύπου δύσκαμπτη *staccato* εκφορά με υπερβολικό τονισμό της κάθε ατάκας, είτε μια αντίστοιχη απόλυτα *legato* απόδοση των θέσεων, με αποτέλεσμα την ανάδυση ενός ασπόνδυλου και άνευρου ακούσματος[32]. Τέλος, ο εγκρατής τονισμός της εκάστοτε εναρκτήριας ατάκας των μικροφράσεων συντελεί καθοριστικά στην διακριτή ηχητική τους ανάδειξη και οντολογική αυτοτέλεια. Άλλωστε, ο ρυθμός πέρα από τεχνικό στοιχείο της εκτέλεσης, αποτελεί -ειδικά για τους Πατριαρχικούς ψάλτες-

γενικότερη θεωρία που αφορά τα κοινωνιολογικά, φιλοσοφικά και αισθητικά ερωτήματα που ανακύπτουν αναφορικά με το ηχογράφημα, βλ. Μαρία Καπκίδη, *Η Εκκλησιαστική Μουσική στους Δίσκους των 78 Στροφών: Μουσικολογικό Περιεχόμενο και Κοινωνιολογικά Συμφραζόμενα*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Άρτα 2023, όπου και πλούσια επί του θέματος βιβλιογραφία. Επιπλέον, κάθε περίπτωση αποτύπωσης ενός μηνύματος ή μιας πληροφορίας μέσω των media από τη μία ναι μεν συμβάλλει στη δημιουργία ενός ιστορικού τεκμηρίου με *«υψηλό μάλιστα βαθμό παγίωσης της συμβολικής μορφής»* (βλ. John Thompson, *Νεωτερικότητα και μέσα επικοινωνίας*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1999, σ. 43), αλλά από την άλλη καθιστά την πληροφορία στατική και μονοδιάστατη, καθώς δεν δύναται να αιχμαλωτίσει πιθανές εξίσου ή και περισσότερο ενδιαφέρουσες παραλλαγές της.

[32] Τηρουμένων των αναλογιών, θα μπορούσαμε να παρομοιάσουμε τη ρυθμική διαχείριση των μελών από τους Πατριαρχικούς ψάλτες ως ένα σώμα, του οποίου ο σκελετός και το όλο σύστημα των οστών είναι στιβαρό, σταθερό και συμπαγές, ενώ αντίστοιχα το μυικό σύστημα χαρακτηρίζεται από ευκαμψία, πλαστικότητα και ευκινησία, με αποτέλεσμα να συγκροτείται μια φυσιολογική και λειτουργική ζώσα οντότητα.

βασικό ερμηνευτικό εργαλείο, το οποίο βρίσκεται σε άμεση συνάφεια με το φρασεολογικό υλικό αλλά και το υμνογραφικό κείμενο, το οποίο και καλείται να αναδείξει.

β) *Άρδρωση φράσεων:* Αναφορικά με τον τρόπο μελωδικής εκφοράς των φράσεων παρατηρείται σαφής μετεξέλιξη από την εμφανή *staccato* και στομφώδη απόδοση των Ναυπλιώτη και Πρίγγου, μέχρι την αντίστοιχη *legato* του Στανίτσα. Έναν συγκερασμό των δύο τάσεων μπορεί να εντοπίσει κανείς στην απόδοση του μέλους από τον Λεωνίδα Αστέρη.

γ) *Είδη-κατηγορίες φωνής:* Μελετώντας τις ηχογραφήσεις του Α΄ Εωθινού από τους Πρωτοψάλτες του Πατριαρχείου, διαπιστώνει κανείς ένα ευρύ φάσμα κατηγοριών φωνής, το οποίο συχνοτικά-ηχοχρωματικά εκτείνεται από εκείνο του βαρύτονου (περίπτωση Ναυπλιώτη), έως του λυρικού τενόρου (περίπτωση Πρίγγου). Ωστόσο, παρά τη διαφορετικότητα των ειδών φωνής, παρατηρείται μια σχετική σύγκλιση αναφορικά με το απόλυτο τονικό ύψος που επιλέγουν οι ερμηνευτές ως βάση του μέλους. Πιο συγκεκριμένα, ο Ναυπλιώτης επιλέγει βάση που βρίσκεται περίπου στο F, οι Πρίγγος και Στανίτσας περίπου στο G και ο Αστέρης λίγο πάνω από Ε. Βάσει των ηχητικών τεκμηρίων, κυρίως από ζωντανές λατρευτικές επιτελέσεις, η επιλογή οξείας βάσης στον Α΄ στιχηραρικό ήχο αποτελεί κοινό τόπο για τους Πατριαρχικούς ψάλτες του 20ού αιώνα. Κάτι τέτοιο στηρίζεται στην εν γένει μελωδική συμπεριφορά του συγκεκριμένου τροπικού μορφώματος, του οποίου η έκταση είναι περιορισμένη πάνω από τη βάση έχοντας ως βαθμίδα αναφοράς την ΙΙΙ, ενώ πιθανές είναι και οι πτώσεις στον κάτω ΔΙ με τη χρήση Τροχού.

δ) *Χρήση-τεχνική φωνής:* Αναφορικά με την τεχνική της φωνής, θα μπορούσε να σταθεί κανείς στη χρήση υψηλού ρετζίστρου, η οποία και χαρακτηρίζει όλους τους Πατριαρχικούς ψάλτες. Κάτι τέτοιο δημιουργεί αίσθηση αντήχησης στους χώρους των κρανιακών αντηχείων, των ιγμορείων και της μάσκας, με αποτέλεσμα την παραγωγή πλούσιων αρμονικών, ηχητικής εμβέλειας και ηχοχρωματικής οξύτητας. Η εν λόγω τεχνική φαντάζει απαραίτητη δε, αν αναλογιστεί κανείς τις συνθήκες επιτέλεσης -χωρίς χρήση μικροφωνικής ενίσχυσης- στους ναούς της Πόλης, η πλειονότητα των οποίων ακολουθεί το αρχιτεκτονικό πρότυπο της Βασιλικής και δεν διακρίνεται για την ακουστική τους. Ένα ακόμη διακριτό στοιχείο είναι εκείνο της χρήσης συχνών

πρόηχων και μετάηχων επερείσεων (*appoggiaturas*) σε φράσεις (είτε ανοδικές είτε καθοδικές) με διαδοχικά βηματικά διαστήματα, καθώς και η παρεμβολή ισχνών συμφώνων, όπως γ-χ-ν, ανάμεσα σε συνεχόμενα φωνήεντα. Το γεγονός αυτό, προσδίδει αίσθηση τονισμένης ατάκας στο πλαίσιο μελισματικών φράσεων, ενώ συμβάλλει στη διεύρυνση των κλειστών φωνηέντων, ο και ου. Η εν λόγω πρακτική καθώς και το φορμάρισμα των φωνηέντων στο αντίστοιχο συγγενές, π.χ. ι-ε, ο-α, α-ου, ου-ο, ε-α, ο-ου, παραπέμπει στο περίφημο "*Goygoy" meselesi*, το οποίο απασχόλησε τους κύκλους των λόγιων μουσικών της Πόλης στις αρχές του 20ού αιώνα[33]. Η συγκεκριμένη τεχνική είναι κυρίαρχη στον Ναυπλιώτη και στον Πρίγγο, ενώ αρχίζει να ελλατώνεται από τον Στανίτσα και έπειτα, ακολουθώντας την εν γένει αισθητική τοποθέτηση αναφορικά με τη χρήση της φωνής στις λόγιες μουσικές της Πόλης[34].

ε) *Διαστηματική διατύπωση:* Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει το ζήτημα της διαστηματικής διατύπωσης στο μαλακό διάτονο, όπου η βαθμίδα του ΒΟΥ αποδίδεται αρκετά ψηλά από τον Ναυπλιώτη και τον Πρίγγο, ενώ παρουσιάζεται αισθητά πιο χαμηλή από τον Στανίτσα και έπειτα, όπου και η έλξη προς τη βάση στις καταληκτήριες φράσεις είναι επιπλέον αισθητή[35].

---

[33] Για το θέμα αυτό βλ. John Morgan O' Connell, "Song Cycle: The Life and Death of the Turkish Gazel: A Review Essay", *Ethnomusicology* 47/ 3 (2003), p. 402. Idem, *Alaturca: Style in Turkish Music (1923-1938)*, εκδ. Routledge, Νέα Υόρκη 2016. Ayas Güneş, "Münir Nureddin Selçuk neyi, nasıl Temsil ediyordu?", Bertuğ İncila, Kıyak Hüseyin (eds.), *İstanbul'un Engin Sesi, 40 Yılın ardından Münir Nureddin Selçuk*, εκδ. Kubbealtı, Κωνσταντινούπολη 2022, pp. 61-65. Rıdvan Aydınlı, "Musikide Goygoy", Sabah Ülkesi, kültür, sanat ve felsefe dergisi, https://www.sabahulkesi.com/2023/04/03/musikide-goygoy/, (τελευταία προσπέλαση: 17-8-2025).

[34] Βλ. John Morgan O' Connell, *ibid*.

[35] Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως οι καταγραμμένοι στην προπολεμική δισκογραφία ψάλτες -ανεξαρτήτως προέλευσης- (π.χ. Ναυπλιώτης, Πρίγγος, Γεροδόδωρος, Μανέας, Θωμαΐδης, Ειρηναίος Σάμου, Βοργιάς Κωνσταντίνος, Μπενάς Ιωάννης) προτιμούν -κατά κανόνα- τη χρήση ενός εμφατικά υψηλού και μη ευέλικτου ΒΟΥ. Αναφορικά με το Πατριαρχείο, θα μπορούσε να παρατηρήσει κανείς πως οι Πρωτοψάλτες ευθυγραμμίζονται με τις ευρύτερες τάσεις που εντοπίζονται στον αστικό χώρο της Πόλης, καθώς κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, προτιμάτο ως επί το πλείστον υψηλή τιμή στο ΒΟΥ (Segah Perdesi) σε οργανικές

στ) *Διαποίκιλση:* Σε όλα τα ηχογραφήματα γίνεται αντιληπτή η σαφής διάκριση του βασικού μελωδικού θέματος και του ενυπάρχοντος στολιδιού, το οποίο και αποδίδεται διακριτικά, με τρόπο τέτοιο που να μη δημιουργεί την αίσθηση εκτέλεσης επιπλέον αυτόνομων φθόγγων. Έτσι, η διαδικασία της διαποίκιλσης είναι απόλυτα συνυφασμένη με τον βασικό μελωδικό κορμό, καθώς και την ταχύτητα με την οποία αποδίδεται το μέλος. Το διαπικοιλματικό στοιχείο φαίνεται να εμπλουτίζεται φανερά στην περίπτωση του Στανίτσα, η οποία και θα καθορίσει τις μετέπειτα ερμηνευτικές προσεγγίσεις -π.χ. του Αστέρη- αναφορικά με το ζήτημα αυτό. Από τον Στανίτσα και έπειτα παρατηρείται εκτεταμένη χρήση εκλεπτυσμένων καλλωπιστικών στοιχείων όπως η *appoggiatura*, η τρίλια (μονή, διπλή), οι διάφοροι ενδόφωνοι λαρυγγισμοί, κ.ά. Τέλος, στο εν λόγω υλικό παντελής είναι η απουσία δυναμικών κατά τη δυτική λογική του *piano-forte*, ενώ το *vibrato* εμφανίζεται εξαιρετικά φυσικό, αργό και διακριτικό στο τέλος των φράσεων, εκτός από την περίπτωση του Αστέρη, όπου εντοπίζεται και η αντίστοιχα πυκνότερη και πλέον εξωστρεφής εκδοχή του.

Η μελέτη της Πατριαρχικής ψαλτικής πρακτικής στον 20ό αιώνα απαιτεί την προσέγγιση ενός ευρύτατου υλικού ηχογραφημένων τεκμηρίων σε συνδυασμό με αντίστοιχο γραπτών πηγών όχι μόνο του 20ού αλλά και του προηγούμενου αιώνα, στο πλαίσιο μιας δημιουργικής συνομιλίας των μεγεθών της προφορικότητας (άμεσης-δευτερογενούς) και της κειμενικότητας[36]. Στην προκειμένη περίπτωση των Πατριαχικών ψαλτών πρέπει να ληφθεί υπόψη το δίκτυο προφορικής

και φωνητικές εκτελέσεις Οθωμανικής μουσικής με λόγιο προφίλ. Κάτι τέτοιο κατά κανόνα τεκμηριώνεται από τις ηχογραφήσεις 78 στροφών της περιόδου από εξέχουσες προσωπικότητες, όπως π.χ. οι Tanburi Cemil Bey, Hafız Sami Efendi, Hafız Osman. Η εν λόγω τάση φαίνεται να διαφοροποιείται κατά τις επόμενες δεκαετίες, μεταξύ άλλων και λόγω της ώσμωσης της λόγιας μουσικής της Πόλης με αισθητικές προτάσεις φέρουσες λαϊκό πρόσημο.

[36] Walter Ong, *Προφορικότητα και εγραμματοσύνη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Κρήτη 2019.

μετάδοσης (*Oral Transmission*) στο πλαίσιο μιας συμπαγούς γενεαλογίας (*lineage*)[37], που ξεκινάει από τον Ιάκωβο Ναυπλιώτη και ολοκληρώνεται με τον Λεωνίδα Αστέρη. Πιο συγκεκριμένα:

Άμεση Προφορικότητα:

Ναυπλιώτης

↓

Πρίγγος

(πολυετής εμπειρία δίπλα στον Ναυπλιώτη στους εκτός Φαναρίου φορείς -δισκογραφική παραγωγή- και Λαμπαδάριός του)

↓

Στανίτσας

(πολυετής θητεία ως Λαμπαδάριος του Πρίγγου στο Φανάρι, καθοδήγηση από Μιχαηλίδη)

↓

Νικολαΐδης

(πολυετής θητεία ως Λαμπαδάριος του Πρίγγου στον Αγ. Δημήτριο Ταταούλων)

↓

Αστέρης

(πολυετής παρουσία ως κανονάρχος σε μικρή ηλικία τόσο στον Στανίτσα όσο και στον Πρίγγο, πολυετής σχέση με τον Αναστάσιο Μιχαηλίδη «Σόμπατζη»)

Δευτερογενής-Διαμεσολαβημένη Προφορικότητα (*Secondary-Mediated Orality*):

Όλοι ακούνε Ναυπλιώτη μέσω δίσκων και έχουν αναφορά προς αυτόν. Ο Πρίγγος δε συμμετέχει σε πλειάδα δίσκων συμψάλλοντας με τον Ναυπλιώτη. Το έντυπο *Αναστασιματάριον* του Πρίγγου παίζει καταλυτικό ρόλο αναφορικά με την εμπέδωση και διάδοση του μέλους στους επιγόνους μαθητές του.

Ο στόχος της παρούσας έρευνας, όπως ήδη ειπώθηκε, είναι να εντοπιστούν συνέχειες και ασυνέχειες στην όλη πρακτική, καθώς και τα όποια σημεία μετάβασης και μετεξέλιξης (*turning points*) της Εκκλησιαστικής μουσικής πραγματικότητας στο Φανάρι. Η άγονη προσκόλληση στο πλαίσιο της ψαλτικής κοινότητας για αναζήτηση του μεγέθους της «αυθεντικότητας» αποκόπτει την όποια προσπάθεια κατανόησης της δυναμικής-εξελικτικής πορείας μιας κατά βάση προ-

[37] Για το ζήτημα της προφορικής μετάδοσης και των γενεαλογιών στις προφορικές μουσικές και δη στην Εκκλησιαστική μουσική, βλ. Ανδρίκος-Σαραντίδης, *ό.π.*

φορικής και άρα ρευστής στη διαχρονία της μουσικής. Αντίθετα, αναζητά θέσφατα αυθεντικότητας, των οποίων η πρόσληψη δεν μπορεί να μην είναι αποσπασματική ή και πλημμελής, από τη στιγμή που αποτελούν εκδοχές μορφών της συλλογικής μνήμης[38]. Με άλλα λόγια, αν σε ένα περιβάλλον θεωρείται ως σημείο αναφοράς μια συγκεκριμένη πρακτική, ύφος ή εποχή, η αναζήτηση της όποιας αυθεντικότητας θα ανάγεται αποκλειστικά και μόνο στο αντίστοιχο πεδίο. Κάτι τέτοιο, είναι πιθανό να αποπροσανατολίσει την έρευνα από ένα εξίσου σημαντικό με τη σύγκλιση στοιχείο, εκείνου της ετερότητας. Του πώς δηλαδή διαφορετικές προσωπικότητες, με διακριτά υφολογικά χαρακτηριστικά δύνανται να ενταχθούν στο ίδιο αισθητικό-υφολογικό φάσμα και παράλληλα, μια συγκεκριμένη μουσική κουλτούρα που φαντάζει ή προσλαμβάνεται ως άτεγκτη και ανέλικτη να περιχωρεί και να προσφέρει χώρο έκφρασης σε ετερόκλητες προσεγγίσεις, χωρίς να διασαλεύεται η οντολογική της αυτονομία.

Η μελέτη της Πατριαρχικής ψαλτικής πρακτικής στον 20ό αιώνα, φέρνει στο προσκήνιο για άλλη μια φορά το ζήτημα της έννοιας της κατά τη Lydia Goehr του μουσικού έργου (*Musical Work*)[39], στον χώρο της Εκκλησιαστικής μουσικής[40]. Συγκεκριμένα

[38] Ουσιαστικά, η ιδεολογική πρόσληψη της έννοιας της Παράδοσης με στοιχεία αυθεντικότητας αποτελεί προβληματική διαδικασία, από τη στιγμή που ο μοναδικός τρόπος αντίληψης των ιστορικών μεγεθών του παρελθόντος δύναται να πραγματοποιηθεί μόνο διαμέσου της συλλογικής αλλά και της προσωπικής μνήμης που φέρει το υποκείμενο. Ως εκ τούτου, η όποια προσπάθεια δόμησης ενός μεγέθους που θα χαρακτηριζόταν ως Παράδοση, δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια βιωματική, ιδεολογική ή και συναισθηματική προβολή των προτύπων που έχουν δομηθεί στο υποκείμενο λόγω της συλλογικής μνήμης, και κατά συνέπεια στερείται αντικειμενικότητας. Βλ. Νίκος Ανδρίκος, «Σύγχρονη τροπική σύνθεση - Διασπώντας το στερεοτυπικό δίπολο νεωτερισμός-παράδοση», *11ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Νεωτερισμός και Παράδοση» (με αφορμή τα 70 χρόνια από το θάνατο του Νίκου Σκαλκώτα), (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 21-23 Νοεμβρίου 2019)*, Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2020. Επίσης βλ. Maurice Halbawachs, *Η συλλογική μνήμη*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2013.

[39] Lydia Goehr, *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2005.

[40] Nikos Andrikos, "The dialectical relation between written *melismatic* repertory and oral interpretative pluralism in the Greek Orthodox Ecclesiastical

και όσον αφορά στο Α΄ Εωθινό, έχουμε να κάνουμε με ένα μέλος που ενταγμένο στην Ακολουθία του Όρθρου, δύναται να αποδοθεί με διαφορετικό τρόπο -αναφορικά με το τέμπο, το βαθμό μελισματικότητας, χρονικής έκτασης κ.λπ.-, ανάλογα με τις πρακτικές ανάγκες της ακολουθίας και τα ιδιοσυγκρασιακά χαρακτηριστικά του εκάστοτε ερμηνευτή. Όσον αφορά δε στην παρουσία του μέλους στην Πατριαρχική ψαλτική πράξη του 20ού αιώνα, αν αποδεχτούμε πως υπάρχει δομική αναφορά στο προϋπάρχον συνθετικό υλικό (εκδοχές Πέτρου και Ιωάννου κυρίως), η διαχείριση του τελευταίου γίνεται με τρόπο προνεωτερικό. Έτσι, μία σύνθεση δύναται να συντέμνεται, να αναλύεται, να αφαιρούνται τμήματά της, να προστίθενται σε αυτή φράσεις από κάποια άλλη ακόμη και διαφορετικής φόρμας, να εντάσσονται στο σώμα της προφορικές θέσεις, διασπώντας κατ' αυτόν τον τρόπο την οντολογική αυτονομία του νεωτερικώς αντιλαμβανόμενου μουσικού έργου. Με άλλα λόγια, οι Πρωτοψάλτες του Πατριαρχείου έχοντας έναν πρωταρχικό συνθετικό καμβά (π.χ. εκδοχή Ιωάννου), δύνανται ανά περίσταση και σε συνάφεια με τις εκάστοτε επιτελεστικές ανάγκες, και το προσωπικό τους αισθητήριο, να ακολουθήσουν μια απλή εκδοχή του μέλους, αλλά και να την εμπλουτίσουν αντίστοιχα με θέματα τα οποία ανακαλούν από την πλούσια σε φρασεολόγιο δεξαμενή την οποία φέρουν από μνήμης μέσω ακουσμάτων.

Σχετικά με την ελευθερία που χαρακτηρίζει τους Πρωτοψάλτες του Φαναρίου αναφορικά με τα Δοξαστικά και πιο συγκεκριμένα τα Εωθινά, εύστοχα ο Μέγας Πρωτοπρεσβύτερος του Οικουμενικού Θρόνου π. Γεώργιος Τσέτσης σημειώνει τα εξής: «*Διότι, αν είναι αλήθεια ότι από αμνημονεύτων χρόνων στον Πατριαρχικό Ναό, τα Ευλογητάρια, οι Αναβαθμοί, οι Κανόνες, ο Ν΄ Ψαλμός, οι Καταβασίες (αργές ή σύντομες), τα Στιχηρά και τα Απόστιχα του Εσπερινού, τα Στιχηρά των Αίνων ψάλλονται με ιεροπροπρεπή απλότητα και στιβαρή χρονική αγωγή, είναι εξ ίσου αληθές ότι στα Εωθινά και τα Δοξαστικά γενικώς, οι Πρωτοψάλτες ξέφευγαν από τις κλασσικές γραμμές του Αναστασιματαρίου του Ιωάννου Πρωτοψάλτου και προσέθεταν δικά τους ποικίλματα,*

Music", *IMS Study Group Music of the Christian East and Orient First International Musicological Symposium: MELISMATIC CHANT REPERTORIES*, Thessaloniki, 12–14 June, 2020, (υπό έκδοση).

εκτελούμενα ανάλογα με την δεξιοτεχνία τους και το φωνητικό τους χάρισμα»[41].

Η παρούσα μελέτη αποδεικνύει, πως στη συγκεκριμένη τουλάχιστον περίπτωση, η έννοια του «Πατριαρχικού ύφους» δεν ταυτίζεται με ένα παγιωμένο-καθιερωμένο ρεπερτόριο που αναπαράγεται πιστά εν είδει νόρμας, αλλά με έναν τρόπο διαχείρισης του υλικού, ο οποίος αναδεικνύει τη δυναμική του φαινομένου της προφορικότητας με τον πλέον εμφατικό τρόπο[42]. Η πεμπτουσία της Πατριαρχικής πρακτικής λοιπόν δεν έγκειται στο ότι πρόκειται για μια προκαθορισμένη και αυστηρά οριοθετημένη συνθήκη, αλλά στο γεγονός πως το προφορικό υλικό καθίσταται προϊόν δημιουργικής και εμπνευσμένης διαχείρισης από χαρισματικούς ερμηνευτές και παράλληλα βιωματικούς φορείς μιας ισχυρής μουσικής κουλτούρας με διακριτά στυλιστικά χαρακτηριστικά. Ο πυρήνας λοιπόν της Πατριαρχικής ψαλτικής -αντίθετα με αυτό που συνήθως υποστηρίζεται- δεν βρίσκεται τόσο στο παγιωμένο ρεπερτόριο και στην a priori αυστηρά προσδιορισμένη απόδοσή του, αλλά στη δυνατότητα χρήσης του προφορικού υλικού με τρόπο εναλλακτικό και κατάλληλο να αναδείξει τις ιδιοπρόσωπες αρετές του εκάστοτε ερμηνευτή. Όλο αυτό ωστόσο συμβαίνει με την προϋπόθεση της χρήσης ενός υλικού οικείου στην κοινότητα, και εκπεφρασμένο με τρόπο τέτοιο, ώστε η κοινότητα όχι μόνο να τον κατανοεί ως *σημαινόμενο* αλλά και να τον αντιλαμβάνεται ως τον κατεξοχήν δικό της κώδικα επικοινωνίας. Με άλλα λόγια, το κρίσιμο για τον κάθε Πατριαρχικό ερμηνευτή είναι το πώς ο ίδιος αντιλαμβάνεται, προσλαμβάνει, μεταβολίζει και εν τέλει εκφράζει μέσα από το δικό του αισθητικό φίλτρο την κοινή γλώσσα και βιωμένη εμπειρία του ειδικού αυτού περιβάλλοντος. Στην περίπτωση αυτή, το πρόσωπο ως αυτόνομη οντότητα όχι μόνο δεν αποροφάται από την κοινότητα αλλά αναδεικνύεται ως δυναμικός της εκπρόσωπος, καθώς

[41] Γεώργιος Τσέτσης, «Ἔχουσι γνώσιν οι φύλακες», *Απογευματινή (Κων/λεως)*, 1150/33228, (Παρασκευή 20 Μαΐου 2016), σσ. 1, 3.

[42] Η σημαντικότητα του στοιχείου της προφορικότητας τονίζεται και από τον Χατζηγιακουμή στα έργα του που αφορούν το Πατριαρχείο. Βλ. ενδεικτικά, Μανόλης Χατζηγιακουμής, *Πατριαρχικά Μουσικά Αρχεία, Ζωντανές Ηχογραφήσεις στον Πατριαρχικό Ναό και σε άλλους Ναούς της Κωνσταντινούπολης (1956-1966)*, εκδ. Κέντρον Ερευνών και Εκδόσεων, Αθήνα 2018, σσ. 89-90.

μετασχηματίζει με τρόπο δημιουργικό το κοινό βίωμα και τη συλλογική εμπειρία. Το γεγονός αυτό προφυλάσσει το υποκείμενο από την όποια ενδεχόμενη απορρόφηση της αυτοτελούς του οντότητας σε κοινωνικό επίπεδο[43], ενώ αντίθετα αποτελεί αφορμή επέκτασης και εμβάθυνσης της εσώτερης δυναμικής που φέρει το αντικείμενο[44]. Άλλωστε, τα αναμφίβολα κοινά διακριτά -στυλιστικά, τεχνικά, αισθητικά- στοιχεία που χαρακτηρίζουν το σύνολο των εκπροσώπων της Πατριαρχικής ψαλτικής, επαρκούν στο να ενταχθούν σε έναν κοινό ειδολογικά άξονα, με την έννοια πως πρόκειται για ένα προφορικό

[43] Άλλωστε, κατά τον Adorno, το αντικείμενο -στην προκειμένη περίπτωση η Πατριαρχική ψαλτική- δεν είναι τίποτα άλλο παρά «στερεοποιημένη» μορφή υποκειμένων: Theodor Adorno, "On Subject and Object", Adorno Theodor (ed.), *Critical Models: Interventions and Catchword*, Henry W. Pickford, Columbia University Press, Νέα Υόρκη 2005.

[44] Αν δε το αντικείμενο ταυτίζεται με έναν συγκεκριμένο χώρο, όπως στην παρούσα περίπτωση, θα πρέπει να γίνει αντιληπτό πως στο πλαίσιό του *«συγκροτούνται/διαμορφώνονται/αναδύονται πολλαπλές ταυτότητες, οι οποίες δεν συνυπάρχουν απλώς στο χώρο, αντίθετα, αλληλεπιδρούν και δημιουργούν νέες, καθιστώντας τον μια έννοια διαρκώς "υπό κατασκευή" και "υπό διαπραγμάτευση"»*. Σύμφωνα με τη Massey, *«ο χώρος αποτελεί σφαίρα συνυπάρχουσας ετερογένειας, στην οποία θεωρείται δεδομένη η πολλαπλότητα, η συνύπαρξη διακριτών τροχιών των φαινομένων και των διαδικασιών»*: Αλεξάνδρα Μούργου, *Η άνθιση της αστικής λαϊκής μουσικής και του ρεμπέτικου στο Μεσοπόλεμο. Ο Πειραιάς και οι γειτονιές του*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών-Τομέας Πολεοδομίας και Χωροταξίας, Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο & Université Paris I Panthéon–Sorbonne École Doctorale de Géographie de Paris (ED 434) UMR8504 - Géographie-cités, Αθήνα 2022, σσ. 15, 39, καθώς και Doreen Massey, *Για το χώρο*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2009. Τέλος, όπως αναλύει η Μούργου τη σκέψη της Massey, *«είναι αποπροσανατολιστική η εντύπωση ότι κάθε τόπος έχει μία και μόνο ταυτότητα που οικοδομείται μέσα από μία κλειστή τοπική ιστορία, στηριγμένη σε αναδιφήσεις του παρελθόντος για ιστορικές ρίζες. Αντίθετα, η ταυτότητα κι η μοναδικότητα κάθε τόπου μετασχηματίζεται δυναμικά μέσα από το συγκερασμό όλων των εμπλεκόμενων ταυτοτήτων σε αυτόν. Σύμφωνα με αυτή την οπτική, ο τόπος γίνεται αντιληπτός μέσω της αναζήτησης των συνδέσεών του με άλλους τόπους, ως ένα "σημείο συνάρθρωσης σε πλέγματα κοινωνικών σχέσεων και επαφών: όπου μεγάλο μέρος του κάθε πλέγματος εξυφαίνεται σε μία ευρεία γεωγραφική κλίμακα, πολύ μεγαλύτερη απ' ό,τι θα ορίζαμε, τη δεδομένη στιγμή ως τόπο"»*: Μούργου, *ό.π.*, σ. 41 & Doreen Massey, «Η Παγκοσμιότητα του τοπικού», *Η Νέα Οικολογία*, 134 (1995), σσ. 56-61.

μουσικό *ιδίωμα* το οποίο ωστόσο, περιχωρεί μια σειρά από ποικίλες προσωπικές ερμηνευτικές *ιδιολέκτους*[45].

Κλείνοντας, χρήσιμο θα ήταν να ειπωθεί πως θα πρέπει να ενταθεί η προσπάθεια προσέγγισης-ανάλυσης ζητημάτων ερμηνείας και προφορικότητας, και πως ο χώρος της Εκκλησιαστικής μουσικής του Πατριαρχείου θα μπορούσε να αποτελέσει εφαλτήριο για μια τέτοια προσπάθεια. Η στιγμή πλέον είναι ώριμη για προσέγγιση και συστηματική ανάλυση του θέματος με μουσικολογικώς προσδιορίσιμα-περιγράψιμα ή και ακόμα μετρήσιμα μεγέθη, χωρίς ιδεολογηματικές προκαταλήψεις και με την απαιτούμενη συναισθηματική αποστασιοποίηση. Τα μεθοδολογικά δε εργαλεία δύνανται να αντληθούν από τον χώρο της συστηματικής μουσικολογίας, ενώ η ερμηνεία και αξιολόγηση των φαινομένων θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί σε πλαίσιο διεπιστημονικό, με την εμπλοκή διακριτών επιστητών, όπως η ανθρωπολογία, η γλωσσολογία, η κοινωνιολογία, η προφορική Ιστορία, κ.ά.

Εντός του 20ού αιώνα συναντώνται εμβληματικές προσωπικότητες όπου από τα Πατριαρχικά αναλόγια εξέφρασαν με τρόπο απαράμιλλο επώνυμα καθιερωμένα μέλη, αντίστοιχα προφορικά, καθώς και προσωπικές τους συνθέσεις. Η μελέτη του τρόπου με τον οποίο οι εκάστοτε ερμηνείες συγκλίνουν μεταξύ τους με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένας κοινός τόπος ή αποκλίνουν αναδεικνύοντας την ανεκτικότητα προς το διαφορετικό (*diversity*) και κατ' επέκταση τη συναρπαστικότητα που εκφραστικά δύναται να επιφέρει η όποια τέτοιου είδους σύγκραση, αποτελεί αναμφίβολα μια μεγάλη πρόκληση για τη σύγχρονη μουσικολογική έρευνα αλλά και την ευρύτερη ψαλτική κοινότητα.

[45] Αναφορικά με την ερμηνεία της έννοιας της «Σχολής» με όρους γλωσσολογίας, βλ. Γεράσιμος Παπαδόπουλος, «Σύγχρονες ψαλτικές "Σχολές"», Διάλεξη-συνοδευτικό τεκμηριωτικό υλικό, ΚΕΜΦΑ, Αθήνα 25-5-2024.

Nikos Andrikos

Consensus and distinctness in the Psaltic Practice of the Patriarchate in the 20th century The Case of the First Eothinon

This paper is part of a wider research programme that deals with the Orality of the Patriarchate Chanting in the 20th century. The main target of this scientific project is to trace issues of continuity and discontinuity in the performance field of the aforementioned environment. Taking the 78 rpm recordings of Nafpliotis as a starting point, we will attempt a comparative presentation of the recording material up until the period of Leonidas Asteris, when the long lasting genealogy of the Patriarchate First Chanters comes to an end. The aims of this study are the detection, analysis and finally the explanation regarding the musicological as well as aesthetic approach of issues related to the repertorial content and most importantly the style and interpretation. The first Eothinon *Is to Oros* becomes our case study concerning the *Patriarchicon Yphos* (The Chanting Style of the Patriarchate). Therefore, the main scientific analysis of this paper is drawn from this question: Is the Patriarchate style aligned in an absolute way with specific interpretative, technical, repertorial and aesthetic models, or are we in fact dealing with an *Invented Tradition*, as defined by following Eric Hobsbawm's theory? In an attempt to answer this, all the *Is to Oros* recordings of the Patriarchate's First Chanters will be examined in parallel with the corresponding 19th century written sources that originated from Fener and the wider region of Constantinople. The comparative examination of the material is going to shed light as regards to the following scientific issue: In this specific Work (*Is to Oros*) could we detect an interpretative common place or does it in contrast become a field for highlighting the personal expressive idiosyncrasy of every Protopsaltes?

Πολύκαρπος Αθ. Τύμπας

ΟΙ ΔΟΞΟΛΟΓΙΕΣ ΚΑΙ ΤΑ ΑΣΜΑΤΙΚΑ ΠΕΤΡΟΥ ΜΕΛΩΔΟΥ ΤΟΥ ΜΠΕΡΕΚΕΤΗ: ΤΟ ΠΡΙΝ ΚΑΙ ΤΟ ΜΕΤΑ ΤΗΣ ΜΕΛΟΠΟΙΗΤΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ ΤΟΥ ΕΙΔΟΥΣ

Η θεματική που διάλεξα για να αφορμηθώ για την εδώ παρουσία μου, απ' όσες άγγιξε η φιλέρευνη γραφίδα του μακαριστού Δημητρίου Μπαλαγεώργου, είναι αυτή των Μεγάλων Δοξολογιών. Οι δοξολογίες ειδολογικά και μορφολογικά συναρπάζουν, καθώς η αντιφωνική δομή και η σύντομη υφή τους προσέφεραν στους μελοποιούς το έδαφος για την ανάπτυξη πολυποίκιλων εκφραστικών μέσων και εξωστρεφών ανοιγμάτων της μουσικής γλώσσας. Η συμβολή του Πέτρου μελωδού του Μπερεκέτη (τέλη ιζ΄-αρχές ιη΄ αι.) υπήρξε καθοριστικότατη για την εξέλιξη του είδους.

Ο Πέτρος Μπερεκέτης αποτελεί παράδειγμα μελουργού που συνδυάζει την παραδοσιακότητα με την πρωτοπορία σε όλα τα είδη με τα οποία καταπιάστηκε[1]. Είναι ο δεύτερος, μετά τον Μπαλάση,

[1] Ενδεικτικά περί Πέτρου Μπερεκέτη βλ. Χρυσάνθου αρχιεπισκόπου Δυρραχίου του εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη 1832, σ. XL. Α.Παπαδοπούλου-Κεραμέως, *Ιεροσολυμιτική* Βιβλιοθήκη, τόμος Ε΄, σσ. 441, 455. Γρηγορίου Θ. Στάθη, «Η σύγχυση των τριών Πέτρων (δηλ. Μπερεκέτη, Πελοποννησίου και Βυζαντίου)», *Βυζαντινά* 3 (1971), σσ. 216-251. Του ιδίου, *Η δεκαπενταsύλλαβος υμνογραφία εν τη βυζαντινή μελοποιία και έκδοσις των κειμένων εις εν Corpus*, Αθήναι 1977, σσ. 121-122. Του ιδίου, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας και πανομοιότυπος έκδοσις του καλοφωνικού στιχηρού της Μεταμορφώσεως «Προτυπών την ανάστασιν» μεθ' όλων των ποδών και αναγραμματισμών αυτού, εκ του Μαθηματαρίου του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος*, Αθήναι 1979, σσ. 132-133. Μανόλη Κ. Χατζηγιακουμή, *Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής 1453-1820· Συμβολή στην έρευνα του νέου ελληνισμού*, Αθήνα 1980, σσ. 36-37, 88-89 (υποσημ. 130-142). Του ιδίου, *Η εκκλησιαστική μουσική του ελληνισμού μετά την άλωση (1453-1820)· Σχεδίασμα ιστορίας*, Αθήνα 1999, σσ. 50-52, 132-135 (υποσημ. 130-142), 143-144 [όπου περιγραφή του αυτογράφου του Πέτρου κώδικα Σινά 1449].

μελοποιός που παραδίδει πλήρη κατ' ήχον σειρά δοξολογιών με τα ασματικά τρισάγιά τους. Επιπλέον, έχει συνθέσει μια δεύτερη σειρά ασματικών, συντόμων, έχοντας προφανώς αφουγκραστεί την ήδη στην εποχή του σαφώς εκπεφρασμένη ανάγκη για συντομότερα μέλη στη λατρεία. Με κέντρο τον Πέτρο η παρούσα εισήγηση παλινδρομεί στο πριν και το μετά, παρακολουθώντας την εξέλιξη των δοξολογιών και των ασματικών τρισαγίων από την πρωτοεμφάνισή τους.

Βεβαίως, στα πλαίσια μιας ανακοίνωσης δεν χωρά η εξάντληση τέτοιου θέματος, καθώς η ολοκληρωμένη εποπτεία ενός μελοποιητικού είδους στη διαχρονία του εγείρει ποικίλα ζητήματα, απαιτώντας μια εκτενή εργασία με αναλυτική μέθοδο, πλήρες corpus συνθέσεων και αντιπαραβολές πρωτοτύπων και εξηγήσεων. Με αυτή τη στοχοθεσία ετοιμάζεται μια ειδική εργασία. Η παρούσα επιχειρεί μίαν ακροδιγή παρουσίαση της ύλης προ και μετά Μπερεκέτη, αποτιμώντας τη συμβολή του στην εξέλιξη του είδους. Για τον περιορισμό του εύρους, δεν υπομνηματίζονται μελετήματα αφορώντα στον βίο και το έργο των διαφόρων μελουργών, ούτε αγγίζονται τα θέματα της διάδοσης των συνθέσεων στις έντυπες εκδόσεις και τα των συγχρόνων εξηγήσεων[2].

Για λόγους ιστορικούς ας δούμε, εισαγωγικά, κάποια στοιχεία περί των Ασματικών Τρισαγίων, καθώς πρώτα αυτά εμφανίζονται ως είδος της μελοποιίας. Στον κώδικα ΕΒΕ-ΜΠΤ 704 του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, ο οποίος διασώζει εξηγημένη στη Νέα Μέθοδο την

Κωνσταντίνου Χαρ. Καραγκούνη, *Η παράδοση και εξήγηση του μέλους των Χερουβικών της βυζαντινής και μεταβυζαντινής μελοποιίας*, Αθήναι 2003, σσ. 396-410 [όπου περί των χερουβικών του]. Αχιλλέως Γ. Χαλδαιάκη, *Ο πολυέλεος στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μελοποιία*, Αθήναι 2003, σσ. 290-293, 328-332, 451-452, 573-577, 788-817 [όπου περί των πολυελέων του]. Γρηγορίου Γ. Αναστασίου, *Τα κρατήματα στην ψαλτική τέχνη*, Αθήνα 2005, σσ. 366-368 [όπου περί των κρατημάτων του]. Αχιλλέως Γ. Χαλδαιάκη, «Παράδοση και νεωτερικότητα στο πρόσωπο Πέτρου του Μπερεκέτη», στο βιβλίο του ιδίου, *Βυζαντινομουσικολογικά*, Αθήνα 2010, σσ. 399-429 [όπου περί δύο πολυελέων του και περί της συνάντησης παράδοσης και νεωτερικότητας στο έργο του].

[2] Για την έρευνα των συνθέσεων προκρίθηκαν οι χειρόγραφες πηγές έναντι των εντύπων, χωρίς όμως εξαντλητική προσπέλαση όλων των ειδικών καταλόγων. Οι διάφοροι κώδικες παρατίδενται ενδεικτικά. Οι κώδικες της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος και της Βιβλιοθήκης Κωνσταντίνου Ψάχου εξετάστηκαν με αυτοψία.

κύρια ὕλη της Παπαδικής, ανθολογούνται τα εξής ασματικά, μαρτυρώντας τη συνέχεια του είδους από τον ιε΄ μέχρι τον ιζ΄ αιώνα[3]:

- Μανουήλ του Χρυσάφου, ήχος δ΄
- Μανουήλ του μεγάλου Ρήτορος, ήχος γ΄
- Μανουήλ του Χρυσάφου, ήχος δ΄
- Γενναδίου του εξ Αγχιάλου, ήχος δ΄
- Παλαιόν, ήχος πλ. δ΄
- [Γεωργίου] Λαλούτζου, ήχος πλ. δ΄
- Τρισάγιον νεκρώσιμον, ήχος πλ. β΄ νενανω
- Ἕτερον, παλαιόν, ήχος πλ. β΄ νενανω
- Ἕτερον, ὅμοιον, ήχος πλ. β΄ νενανω
- Εξήγηση του Μπαλάση στο νεκρώσιμο τρισάγιο, ήχος πλ. β΄ νενανω
- Ἕτερον του Μπαλάση σύντομο, ήχος πλ. β΄ νενανω

Είναι αξιοσημείωτο το ότι τα ίδια ασματικά ανθολογούνται από τον Ιωάννη Πρωτοψάλτη σε αυτόγραφό του της βιβλιοθήκης Ψάχου, στην εξηγητική βεβαίως σημειογραφία[4]. Είναι όσα συνηθέστερα απαντούν στις περισσότερες Παπαδικές και Ανθολογίες μέχρι την εγκαθίδρυση της Νέας Μεθόδου. Ειδικώτερα το του Σταυρού του Μανουήλ Χρυσάφη και το νεκρώσιμο, «Αθηναϊκό», δεν απουσιάζουν σχεδόν ποτέ από τους σχετικούς κώδικες, οι δε πλείστες περιπτώσεις ανθολόγησης εναλλακτικών εκδοχών τους ακόμα και συναπτά στον ίδιο κώδικα, καταμαρτυρούν τη βεβαιότητα χρήσης τους στη λατρεία.

Σε πλ. β΄ σώζονται και έτερα δύο ασματικά, ανώνυμα, με τις αναγραφές «παλαιόν»[5] (άλλο από το νεκρώσιμο) και «θεσσαλονικαίον»[6] (συνήθως παρατίθενται αμέσως μετά το νεκρώσιμο). Άλλο, ανώνυμο ασματικό σε πλ. β΄ νενανω φέρει την αναγραφή «τρισάγιον ψαλλόμενον εις [τας εορτάς] του Τιμίου Σταυρού και εις τας Κυριακάς»[7]. Ένα ακόμα νεκρώσιμο τρισάγιο σε πλ. β΄ παραδίδεται από τον

[3] ΕΒΕ-ΜΠΤ 704, φφ. 255v-264r.

[4] Ψάχου 72/222 (χφ. Ιωάννου Πρωτοψάλτου), φφ. 198r-202r. Πρβλ. Ψάχου 45/195, φφ. 152v-157v. Στους εν λόγω κώδικες το νεκρώσιμο τρισάγιο φέρει την αναγραφή «πάνυ δύσκολον και έντεχνον».

[5] Αγίου Παύλου 132, σσ. 421-422.

[6] Αγίου Παύλου 132, σσ. 423-424. Σινά 1297, φ. 39v.

[7] Σινά 1297, φφ. 38v-39r.

Κωνσταντίνο εξ Αγχιάλου[8], ενώ ακόμα δύο, στους ήχους α΄ και πλ. δ΄, από τον εξ Αγχιάλου μοναχό Γεννάδιο[9].

Στις αναγραφές των κωδίκων σημειώνεται ότι τα ασματικά τρισάγια ψάλλονται «εις τας επισήμους [ημέρας] των εορτών»[10], «εις δεσποτικάς εορτάς»[11], «εις διαφόρους αγρυπνίας»[12] ή «εις τον Επιτάφιον»[13]. Στο νεκρώσιμο τρισάγιο βρίσκουμε τις αναγραφές «όπερ ονομάζεται εξ Αθηνών», «ως ψάλλεται εν Βυζαντίω», «αγιορείτικον»[14], «το παρόν ψάλλεται εις τους νεκρούς»[15], «ψάλλεται όλον αργόν και μετά παραδόσεως»[16].

Το μέλος των ασματικών ακολουθεί τον καλοφωνικό δρόμο της Παπαδικής, με πλατειά εκτύλιξη του μέλους, ευφωνικές συλλαβές, αναδιπλώσεις και επαναλήψεις λέξεων, καθώς και το παρακελευσματικό *πάλιν* του μονοφωνάρη στο *Αθάνατος*. Η ίδια η ονομασία τους, ασματικά, καταδεικνύει πιθανότατα ακριβώς αυτόν τον έντεχνο, καλοφωνικό τους χαρακτήρα[17]. Ενδεικτικό είναι ότι σε κώδικα της βιβλιοθήκης Ψάχου, τρισάγια των Γενναδίου εξ Αγχιάλου και Παναγιώτη Χρυσάφη φέρουν την αναγραφή «Καλοφωνία του Γενναδίου», «Καλοφωνία του Χρυσάφη»[18]. Χαρακτηριστικό της δομής των τρισαγίων είναι η όμοια μεταχείριση των φράσεων *Άγιος ο Θεός* και *Άγιος Ισχυρός*, με το *Άγιος Αθάνατος* να διαφοροποιείται αισθητά, αποτελώντας την κορύφωση της σύνθεσης.

---

[8] Αγίου Παύλου 132, σσ. 422-423. Σινά 1297, φφ. 39r-v.

[9] Βλ. αντίστοιχα Σινά 1297, φ. 38r & Αγίου Παύλου 132, σσ. 416-417.

[10] Σινά 1297, φ. 38r (σε ασματικό α΄ ήχου του Γενναδίου εξ Αγχιάλου).

[11] Σινά 1297, φ. 41r (στο τρισάγιο του Γεωργίου Λαλούτζου).

[12] Δοχειαρίου 332, φφ. 144r-147r.

[13] Δοχειαρίου 332, φ. 144r. Σινά 1323, φ. 220r (σε ανώνυμα ασματικά πλ. β΄ νενανω).

[14] Τις τρεις αναγραφές βλ. αντίστοιχα Δοχειαρίου 338 (χργφ. Δημητρίου Λώτου), φ. 162r. Δοχειαρίου 332, φ. 147r. Δοχειαρίου 335, φ. 132r.

[15] Σινά 1264, φφ. 146v-148r (στην υπό του Μπαλάση εξήγηση του νεκρωσίμου τρισαγίου).

[16] Ψάχου 55/203, φ. 152v.

[17] Θα είναι ενδιαφέρον να εξεταστούν οι ομοιότητες του μέλους των ασματικών τρισαγίων με τα τρισάγια του Δύναμις της Θ. Λειτουργίας, καθώς φαίνεται να συγγενεύουν αρκετά. Αμφότερα αποτελούν περισσές, ενώ παρουσιάζουν όμοια μεταχείριση ως προς τη δομή. Πολλές δε φορές τα δεύτερα ακουλουθούν τα πρώτα στην ύλη των σχετικών κωδίκων.

[18] Ψάχου 60/209, φφ. 64 & 83.

Από τον ιξ΄ αιώνα τα ασματικά παύουν να προσελκύουν, όσο παλαιότερα, το ενδιαφέρον των μελουργών ως αυτόνομα μελοποιήματα, λειτουργώντας πλέον ως επισφραγιστικά των δοξολογιών, νοούμενα ως η πάντοτε αυτονόητη περισσή του τρισαγίου τους. Οι περιπτώσεις μελοποιών που ασχολούνται με τα ασματικά ως αυτόνομες συνθέσεις αφορούν σχεδόν αποκλειστικά σε απόπειρες συντμήσεων, καλλωπισμών ή εξηγήσεων. Πάντως, η καλοφωνάρικη υφή τους διατηρείται και από τους μελουργούς του ιξ΄ και του ιη΄ αιώνα.

Περνώντας στο είδος της Μεγάλης Δοξολογίας, σπεύδω να διευκρινίσω ότι οι πρώιμες μελοποιήσεις μεμονωμένων στίχων της δεν θα μας απασχολήσουν εδώ, καθώς αφορούν σε άλλο χρονικό συγκείμενο και άλλη μορφή του μέλους[19]. Ούτε θα επεκταθούμε στα όσα αφορούν σε άλλους μελοποιητικούς δρόμους, όπως ο αργοσύντομος και ο σύντομος, συλλαβικός.

Η πρώτη επώνυμη μελοποίηση της Μεγάλης Δοξολογίας με την ολοκληρωμένη μορφή που γνωρίζουμε οφείλεται στον Μελχισεδέκ, επίσκοπο Ραιδεστού και Πανίου, τοποθετείται χρονικά στα 1620 περίπου και είναι σε ήχο πλ. α΄[20]. Η μελοποίηση αυτή παγιώνει το πρότυπο όλων

[19] Για τις πρώτες μελοποιήσεις στίχων της δοξολογίας στη λατρευτική πράξη, τις πληροφορίες για την προέλευση του ποιητικού κειμένου τους, τις λειτουργιολογικές παραμέτρους για την ένταξή τους στο εμπλουτισμένο με μοναστικά στοιχεία ασματικό τυπικό της περιόδου, καθώς και για τον τρόπο ψαλμωδήσεώς με κέντρο τον άμβωνα, βλ. Δημήτριος Κ. Μπαλαγεώργος, «Η πρωτοφανέρωση του μέλους της Μεγάλης Δοξολογίας στις χειρόγραφες πηγές του ιδ΄ αι.», *Συμβολή στη Μνήμη Γεωργίου Στ. Αμαργιανάκη (1936-2003): Μελέτες και κείμενα συναδέλφων και μαθητών του*, Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2013, σσ. 110-128. Για ένα ευσύνοπτο πανόραμα σύνολης της ιστορίας του είδους των δοξολογιών με δείγματα σημαντικών συνθέσεων και σχόλια επ' αυτών βλ. Γρηγορίου Θ. Στάθη, *Μορφές και Μορφές της Ψαλτικής Τέχνης· ήτοι Μελοποιία – Μορφολογία της Βυζαντινής Μουσικής*, Αθήνα 2011, σσ. 38-138. Για μελοποιήσεις της ιδιαίτερης κρητικής παράδοσης βλ. Εμμανουήλ. Στ. Γιαννοπούλου, *Η άνθηση της Ψαλτικής Τέχνης στην Κρήτη (1566-1669)*, Αθήνα 2004, σσ. 351-355. Dimitrios K. Balageorgos, "From the Cretan Chanting Tradition of the 16th–17th Centuries: A Radical and Original Musical Setting of the Great Doxology", *Journal of the International Society for Orthodox Music* 3 (January, 2020), 101-107 (προσπελάσιμο στη διεύθυνση https://journal.fi/jisocm/article/view/88720).

[20] Γρηγορίου Θ. Στάθη, «Η πρώτη μελοποίηση της μεγάλης Δοξολογίας από τον Μελχισεδέκ επίσκοπο Ραιδεστού», *Συμπόσιον πνευματικόν επί χρυσώ ιωβηλαίω ιερωσύνης του Μητροπολίτου Πατρών Νικοδήμου*, Αθήναι 1989, σσ. 678-690.

των επομένων, ενώ πολύ νωρίς γνωρίζει ευρύτατη διάδοση στους κώδικες. Ο Μελχισεδέκ δεν παραδίδει ασματικό, σε πολλές όμως περιπτώσεις βλέπουμε να επισυνάπτεται στη δοξολογία του αυτό του Γενναδίου εξ Αγχιάλου[21]. Στην ίδια εποχή και ίσως ελάχιστα μετά τον Μελχισεδέκ, ο Ιάκωβος, Σιμωνοπετρίτης μοναχός, επίσκοπος Σίδης και μετέπειτα Γάνου και Χώρας, γράφει δοξολογία σε *β΄* ήχο[22].

Με την καινοφανή μορφή της Μεγάλης Δοξολογίας εγκαθιδρύεται ένα νέο είδος της Παπαδικής, με σύντομη υφή, δηλαδή αναλογία συλλαβών του ποιητικού κειμένου και νευμάτων. Το νεοπαγές αυτό μελοποιητικό ύφος αποκρυσταλλώνει και νέο τρόπο λειτουργίας της γραφής, αναλυτικότερο, με αμεσότερη σύνδεση σημαίνοντος και σημαινομένου. Δεν είναι τυχαίο το ότι πολλές φορές διαβάζουμε στις αναγραφές των κωδίκων «δοξολογία ειρμολογική» ή «συνοπτική». Οι χαρακτηρισμοί αυτοί καταδεικνύουν λειτουργία της γραφής κοντά σε αυτή του Ειρμολογίου, η οποία αντικατοπτρίζεται, αργότερα, και στον τρόπο σημειογράφησης του νέου, συντόμου Στιχηραρίου.

Ας επιστρέψουμε, όμως, στην ιστορική ροή του είδους. Ο πρωτοψάλτης της Μεγάλης Εκκλησίας Παναγιώτης ο νέος Χρυσάφης παραδίδει, στα 1671, σε αυτόγραφο κώδικά του δοξολογία σε ήχο πλ.

Πρβλ. του ιδίου, *Μορφές και Μορφές της Ψαλτικής Τέχνης· ήτοι Μελοποιία – Μορφολογία της Βυζαντινής Μουσικής*, ό.π., σσ. 42-52.

[21] Ανθολογήσεις της σύνθεσης βλ. Ψάχου 45/195, φφ. 125r-127r, με το ασματικό του Γενναδίου εξ Αγχιάλου. Ψάχου 60/209, φφ. 60v-65r, με το αυτό ασματικό. Ψάχου 72/122 (χφ. Ιωάννου Πρωτοψάλτου), φφ. 179v-181r, με το ασματικό του Γενναδίου. Ψάχου 71/221, φφ. 79r-81r, με ασματικό Κωνσταντίνου του εξ Αγχιάλου, η αρχή του οποίου ταυτίζεται με αυτό του Γενναδίου, όμως ελλείπει η συνέχεια. Ακόμα μια περίπτωση συμπλήρωσης της δοξολογίας με ασματικό εξ Αγχιάλου ορμωμένου μελουργού, αυτή τη φορά του Γαβριήλ, βλ. στους Ιβήρων 1250 (χφ. Μπαλάση ιερέως), φ. 192r. Παντελεήμονος 919, φφ. 82r-85r. Καρά 22, μεταξύ φφ. 101v-110v. Ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, στην εξήγησή του, υπακούει στην παράδοση συνδυασμού της σύνθεσης με το ασματικό του Γενναδίου (βλ. ΕΒΕ-ΜΠΤ 704, φφ. 229r-231r). Ο Εμμανουήλ Γιαννόπουλος υποστηρίζει ότι και ο Μελχισεδέκ καταγόταν από την Αγχίαλο, στοιχείο που ερμηνεύει την καλλιτεχνική αυτή συνάντηση με τους εξ Αγχιάλου μελουργούς [βλ. Εμμανουήλ Στ. Γιαννοπούλου, *Το μελοποιητικό έργο του εν Αγχιάλω του Ευξείνου Πόντου αρχιδιακόνου Καλλινίκου Μυτιληναίου (μέσα ιδ΄αι.)*, Θεσσαλονίκη 2023, σσ. 12-13].

[22] Δοχειαρίου 338 (χφ. Δημητρίου Λώτου), φ. 119r και εξής. Αγίου Παύλου 132, σσ. 332-335.

δ΄[23]. Φέρει συνήθως τον χαρακτηρισμό «οργανική», ενώ το ασματικό της είναι ιδιαίτερα εκτενές.

Στην ίδια εποχή ο Γερμανός, επίσκοπος Νέων Πατρών, ανταποκρινόμενος στην αυξανόμενη ζήτηση για το νέο είδος, συνθέτει τρεις δοξολογίες στους ήχους β΄ (έσω), λέγετο και πλ. α΄/α΄ τετράφωνο[24]. Ξεχωρίζει η τελευταία, «πάνυ ωραία» και «πάντερπνος», με τα χαρακτηριστικά υπερβατά τρίφωνα διαστήματα. Η σύνθεση καλλωπίστηκε, στις αρχές του ιη΄ αιώνα, από τον εκ Θεσσαλονίκης ιερομόναχο Λαυρέντιο. Ο τελευταίος συμπληρώνει και το ελλείπον ασματικό[25], πράγμα που κάνει, την ίδια περίοδο, και ο Θεσσαλονικεύς πρωτοψάλτης Μανουήλ Γούτας[26]. Η αποσχόληση αυτή των δύο συμπατριωτών μελουργών καταδεικνύει τη δημοφιλία που ήδη απολάμβαναν οι συνθέσεις του Γερμανού.

Φτάνουμε, έτσι, στον Βλάχο μαθητή του Γερμανού Γιωβάσκο, ο οποίος γράφει δοξολογία σε δ΄ ήχο[27], καθώς και δύο ασματικά του Σταυρού στον αγια, εκτενές και σύντομο[28]. Ένας ακόμα φοιτητής του Γερμανού, ο Κοσμάς Μακεδών ο Ιβηρίτης, γράφει δοξολογίες στους ήχους α΄, β΄, γ΄, πλ. α΄, πλ. β΄ και πρωτόβαρυ, καθώς και ασματικά

[23] Ο αυτόγραφος κώδικας του Χρυσάφη είναι ο Ξενοφώντος 128 (1671), όπου η δοξολογία από το φ. 114r και εξής. Άλλες ανθολογήσεις της βλ. Ψάχου 11/163, φ. 211r-215v. Ψάχου 45/195, φφ. 127r-129r. Ψάχου 72/122 (χφ. Ιωάννου Πρωτοψάλτου), φφ. 181r-182v.

[24] Οι τρεις κατά σειράν στους Ψάχου 45/195, φφ. 146v-152v. Ψάχου 72/222 (χφ. Ιωάννου Πρωτοψάλτου) φφ. 182v-186v.

[25] Καρακάλλου 240 (χφ. Νικολάου Δοχειαρίτου), φφ. 273r-278r, όπου η εξήγηση του καλλωπισμού στη Νέα Μέθοδο από τον Νικόλαο Δοχειαρίτη. Κουτλουμουσίου 446, φφ. 133v-136r. Δοχειαρίου 332 (χφ. Παϊσίου ιερομονάχου, αυτομαρτυρούμενου ως μαθητή του Λαυρεντίου), φφ. 141v-144r. Παντελεήμονος 969, φ. 109r. ΕΒΕ 2301, φφ. 175r-181v. Σημειωτέον ότι ο Λαυρέντιος έχει εξηγήσει και το νεκρώσιμο «Αθηναϊκό» τρισάγιο (Παντελεήμονος 969, φ. 130r και εξής).

[26] Αγίου Παύλου 98, μεταξύ σσ. 301-305. Κωνσταμονίτου 95, μεταξύ φφ. 163v-166v. Ιβήρων 1360, φφ. 57-58r. Η σύνθεση εντοπίζεται, επίσης, ως επισφραγιστική ομοήχων δοξολογιών των μεταγενεστέρων Σταυρινού Λαζού (Καρά 13, μεταξύ φφ. 290v-326r) και Ιωάννου Πρωτοψάλτου (Κουτλουμουσίου 421, φφ. 162v-163r).

[27] Ψάχου 59/208, φφ. 23v-29v & ΕΒΕ 893, φ. 142r-v, όπου η του δ΄ ήχου.

[28] Βλ. αμφότερα στον Καρά 44, φφ. 265v-270v.

στους ήχους α΄, πλ. α΄, πλ. β΄ και πρωτόβαρυ[29]. Η επιλογή του πρωτόβαρυ είναι πρωτότυπη για την εποχή, αποτελώντας μάλλον την πρώτη του είδους[30].

Ο πρώτος μελοποιός που παραδίδει πλήρη κατ' ήχον σειρά δοξολογιών με τα ασματικά τους, και προσφορότερος, για τον λόγο αυτό, για σύγκριση με τον Μπερεκέτη, είναι ο Μπαλάσης ιερεύς και Νομοφύλαξ, φοιτητής του Γερμανού και αυτός[31]. Ο Μπαλάσης είναι ιδιαίτερα σημαντικός και ως εξηγητής της περιόδου, και αυτό μάλιστα λόγω του νεκρωσίμου, «Αθηναϊκού» ασματικού τρισαγίου που προαναφέρθηκε, καθώς σε αυτόγραφό του το παραδίδει εξηγημένο, σηματοδοτώντας την αυγή της εξηγητικής σημειογραφικής περιό-

[29] Αναλυτική παράθεση της εργογραφίας του Κοσμά και των σχετικών κωδίκων βλ. Γεωργίου Δ. Ζησίμου, *Κοσμάς Ιβηρίτης και Μακεδών, Δομέστικος της μονής των Ιβήρων*, Αθήνα 2007, σσ. 71-140. Οι δοξολογίες του α΄ και του γ΄ και τα ασματικά σε πλ. α΄, πλ. β΄ και πρωτόβαρυ έχουν καλλωπιστεί από τον Θεόδουλο μοναχό (βλ. Ιβήρων 1132, φφ. 111v-115r, 148v-152r, 179r-v, 186r-188r, 204v-207v αντίστοιχα).

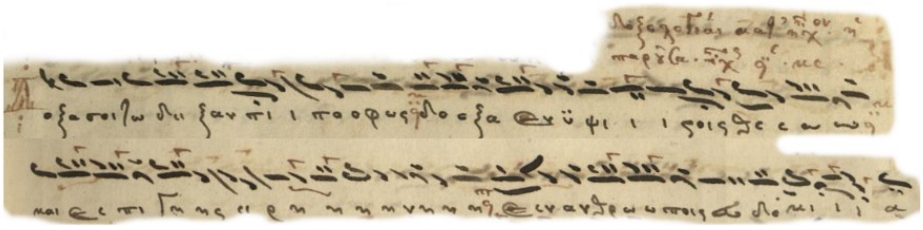
[30] Ιβήρων 1183 (χφ. του Κοσμά), φφ. 280r-283v· «δοξολογία ημετέρα προς εθνικόν μέλος». Το ιστορικό πρωτείο του Κοσμά στη χρήση του εν λόγω ήχου μού επισημάνθηκε προφορικά από τον Γρηγόριο Στάθη.

[31] Βλ. πλήρη την σειρά στους: ΕΒΕ 894, φφ. 226v-255r (με παρεμβαλλόμενες κατ' ήχον τις του Π. Μπερεκέτη), Ιβήρων 1250 (αυτόγραφος του μελουργού), φφ. 194r-210r, όπου σειρά εννέα δοξολογιών. Στον βαρύ δύο, σε πεντάφωνο και επτάφωνο (βλ. παρακάτω, υποσημ. 32. Ιβήρων 1052 (χφ. Κοσμά Μακεδόνος Ιβηρίτου), φφ. 24r-39v. Ψάχου 45/195, φφ. 129v-146v. Ψάχου 72/222 (χφ. Ιωάννου Πρωτοψάλτου), φφ. 186v-198r. Σινά 1299, φφ. 179v-190v. Στον Ψάχου 90/238, φφ. 239r-274r, όλες οι δοξολογίες του Μπαλάση εξαιρουμένης της του γ΄ ήχου, με επόμενες κατ' ήχον αυτές του Μπερεκέτη, εξαιρουμένης της του β΄ ήχου. Παρεμβάλλονται, στην ενότητα του πλ. α΄, οι των Μελχισεδέκ και Γερμανού. Η δοξολογία του δ΄ ήχου εντοπίζεται και με ασματικό του Γαβριήλ εξ Αγχιάλου, βλ. Παντελεήμονος 919 (χφ. Κοσμά Μακεδόνος), φφ. 80r-85r. Η εξήγησή τους από τον Χουρμούζιο στον ΕΒΕ-ΜΠΤ 704, φφ. 238r-255v. Τη δοξολογία του σε βαρύ πεντάφωνο βλ. και στον Ψάχου 90/238, φφ. 263v-265v. Σημειωτέον ότι η συγκεκριμένη σύνθεση δεν έχει συμπεριληφθεί στις εξηγήσεις του Χουρμουζίου. Περί του Μπαλάση βλ. Γρηγορίου Θ. Στάθη, «Μπαλάσης ιερεύς και νομοφύλαξ (β΄ ήμισυ ιζ΄ αιώνος)· η ζωή και το έργο του», ανάτυπο από το *«Επίσημοι Λόγοι»*, τόμος 29ος, περιόδου από 26.2.1986 έως 31.8.1988 (Πρυτανεία Μιχ. Π. Σταθοπούλου), ΕΚΠΑ, Αθήνα 1992, σσ. 721-747.

δου[32]. Η δοξολογία του σε βαρύ επτάφωνο παραδίδεται αργότερα, καλλωπισμένη από τον Θεόδουλο μοναχό τον Αγιορείτη[33].

Φτάνουμε έτσι στον Πέτρο Μπερεκέτη. Στο αυτόγραφό του Σινά 1449, ο Πέτρος ανθολογεί τέσσερις από τις δοξολογίες του Μπαλάση με τα ασματικά τους, στοιχείο που μαρτυρεί τον σεβασμό του προς τον αυτόν. Πρόκειται για τις δοξολογίες σε αγια, πλ. α΄ πεντάφωνο, πλ. β΄ και πλ. δ΄[34].

Οι δοξολογίες του Πέτρου φτάνουν σε μας εξηγημένες τόσο από τον Γρηγόριο όσο και από τον Χουρμούζιο, με τις αναμενόμενες διαφορές[35]. Ποικιλματικώτερος ο Χουρμούζιος, απλούστερος ο Γρηγόριος. Ο σύγχρονός τους Νικόλαος Δοχειαρίτης παραδίδει δική του εξήγηση των δοξολογιών σε α΄, β΄ και πλ. δ΄ ήχο, με εμφανείς τις διανθιστικές ψιμυθιές του αγιορειτικού ύφους[36].



Η αρχή της δοξολογίας του α΄ ήχου από την εξήγηση του Χουρμουζίου …

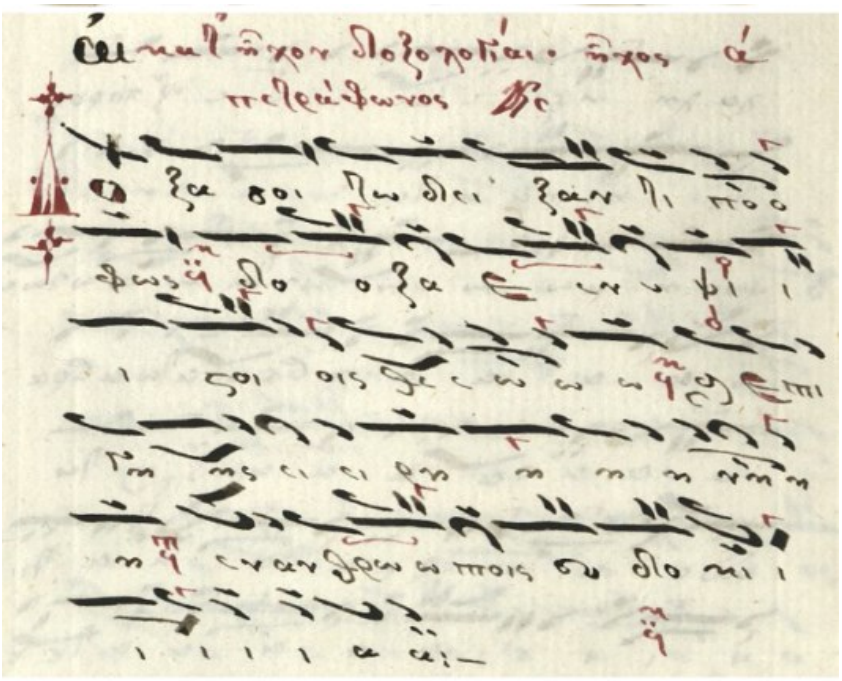
[32] Ιβήρων 1250 (χφ. του Μπαλάση, περί το 1670), φφ. 211v-212v. Ο Μπαλάσης καταγράφει την πρωτότυπη εκδοχή και συναπτά την εξήγησή του. Ιβήρων 1052 (χφ. Κοσμά Μακεδόνος Ιβηρίτου), φφ. 39v-40r· με την αναγραφή «τρισάγιον συνοπτικόν εξηγητόν νεκρώσιμον». Την εξήγηση του Χουρμουζίου στη Νέα Μέθοδο βλ. ΕΒΕ-ΜΠΤ 704, φφ. 262v-263v. Σημειωτέον ότι ο Χουρμούζιος εξηγεί και την πρωτότυπη εκδοχή του νεκρωσίμου τρισαγίου, μαζί με άλλες δύο εκδοχές του, και την εξηγημένη από τον Μπαλάση εκδοχή. Πρβλ. άλλη, λίγο διαφορετική καταγραφή στη Νέα Μέθοδο στον Ψάχου 134/274, σσ. 392-399.

[33] Δοχειαρίου 376, φ. 108r και εξής.

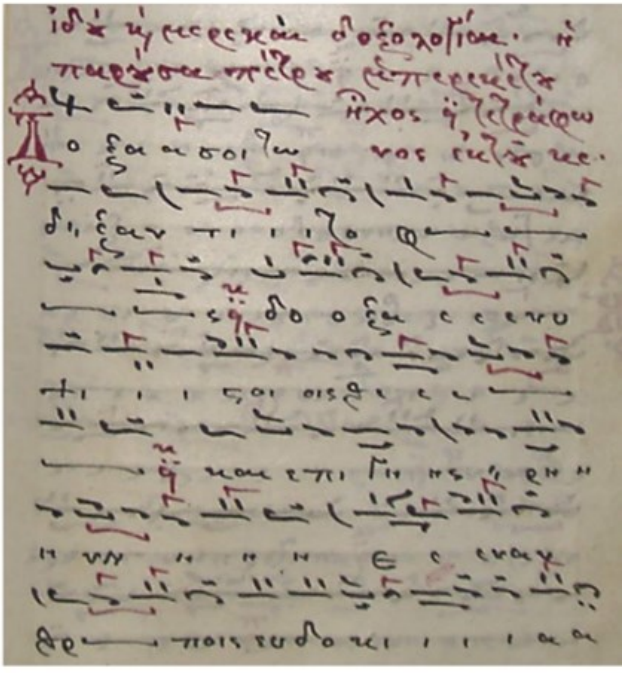
[34] Σινά 1449 (χφ. του μελουργού), φφ. 45r-5 5v.

[35] Την εξήγηση του Γρηγορίου βλ. στον ΕΒΕ-ΜΠΤ 744, φφ. 136v-184r. Την του Χουρμουζίου στον ΕΒΕ-ΜΠΤ 712, φφ. 45v-61r.

[36] Την εξήγηση του α΄ ήχου βλ. Χιλανδαρίου 148, φφ. 178r-194r. Δοχειαρίου 360, φφ. 405r-411v. Δοχειαρίου 471, φφ. 132v-135r. Καρακάλλου 240, φφ. 260r-266v. Την του β΄ βλ. Δοχειαρίου 360, φφ. 411v-418r. Δοχειαρίου 471, φφ. 135r-138r. Καρακάλλου 240, φφ. 266v-273r. Την του πλ. δ΄ βλ. Δοχειαρίου 471, φφ. 145r-148r. Καρακάλλου 240, φφ. 287v-290v.



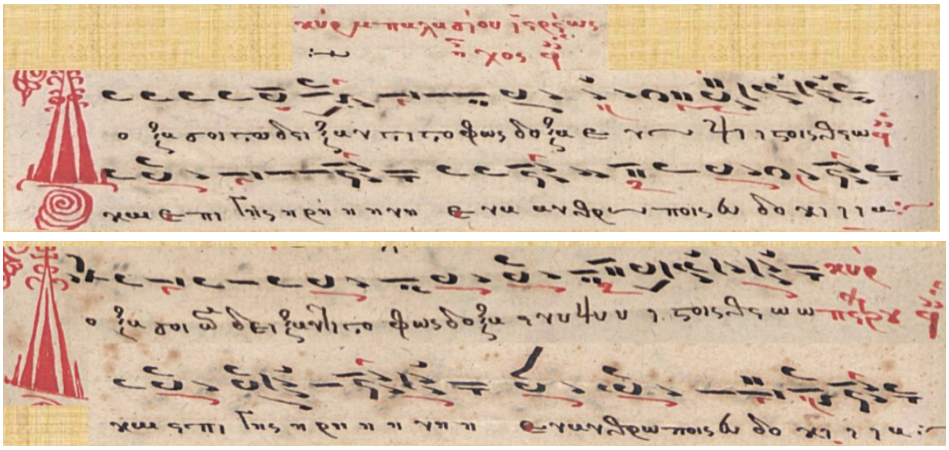
Από τις εξηγήσεις Γρηγορίου του Πρωτοψάλτου & Νικολάου του Δοχειαρίτου …



Παραθέτω εδώ συγκριτικό σχολιασμό των δοξολογιών Πέτρου και Μπαλασίου, για την οικονομία του χρόνου και την παράλληλη εποπτεία αμφοτέρων ως πρώτων ιστορικά πλήρων σειρών. Δίνονται δειγματικά φωτογραφίες της πρωτότυπης σημειογράφησης του αρκτικού στίχου κάθε σύνθεσης, από τον κώδικα EBE 894 (φφ. 226v-256v):

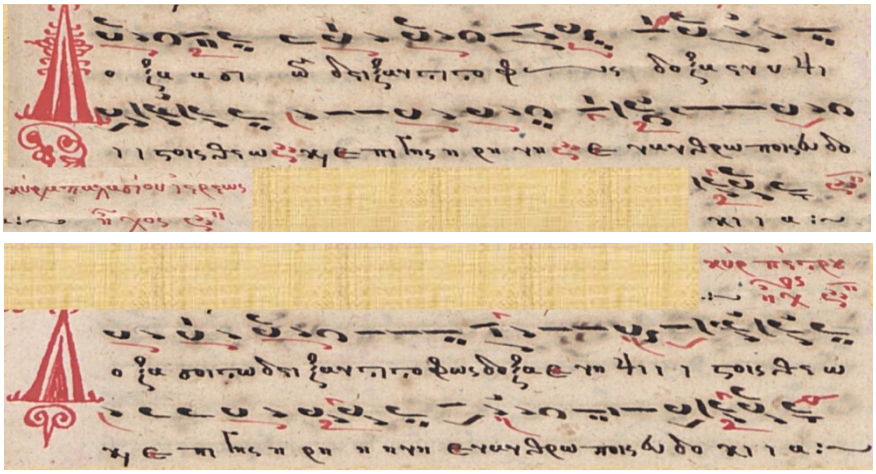
Ήχος α΄

Ο Μπαλάσης την τονίζει στον έσω α΄, ενώ ο Μπερεκέτης στον τετράφωνο. Η σύνθεση του Πέτρου θυμίζει την ομόηχη του Γερμανού.



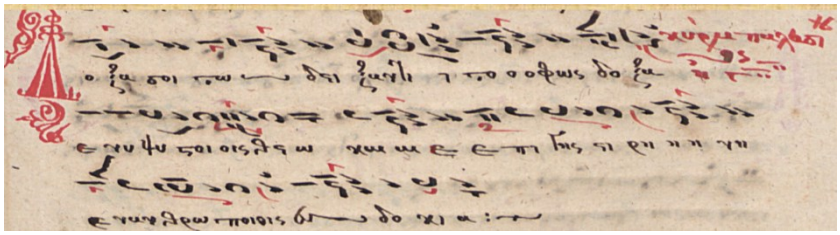
Ήχος β΄

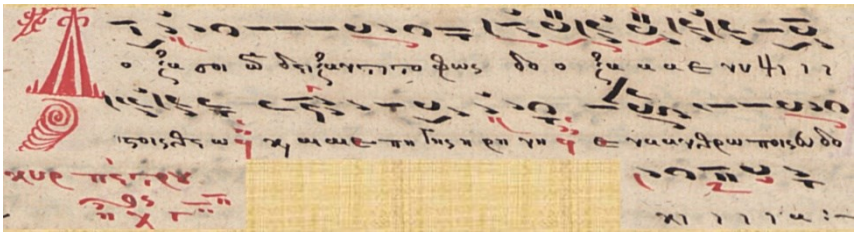
Αμφότερες οδεύουν την κλίμακα του έσω β΄ ήχου. Στη σύνθεση του Πέτρου παρατηρούμε το εξής ασυνήθιστο και πρωτότυπο: Οι στίχοι, ενώ ενδιαμέσως ακολουθούν ως επί το πλείστον ακόμα και στο οξύ τετράχορδο χρωματική πορεία, καταλήγουν στην τριφωνία του νενανω. Πρόκειται για μοναδική περίπτωση δοξολογίας στην οποία συνδυάζεται ο έσω β΄ με τον νενανω.



Ήχος γ΄

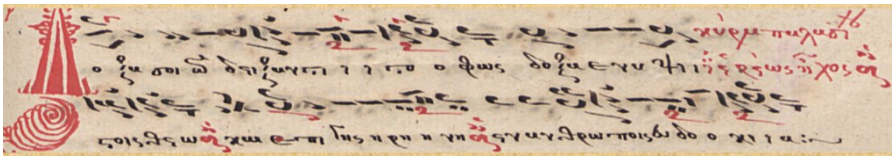
Η δοξολογία του Μπαλάση είναι από τις πιο όμορφες και πανηγυρικές, με πολύ ιδιαίτερες γραμμές. Αμφοτέρων τα ασματικά εμφανίζουν χρωματισμό στο *Αθάνατος*.

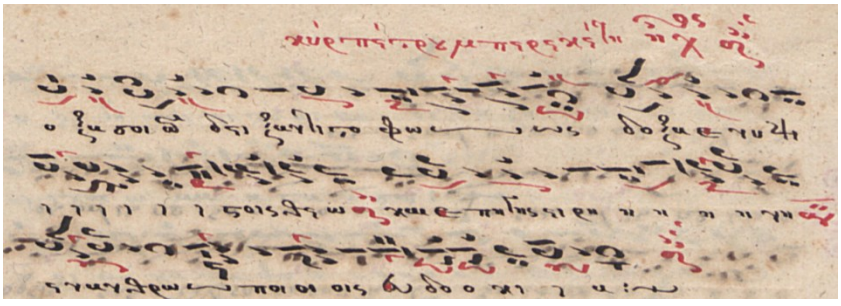




Ήχος δ΄

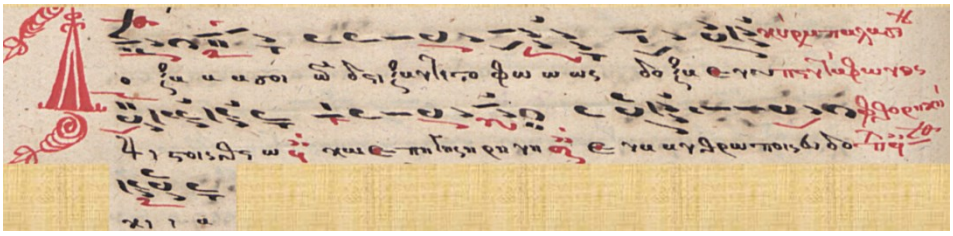
Η σύνθεση του Πέτρου παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς οι στίχοι της είναι εκτενέστεροι και μελισματικότεροι, ενώ στους περισσοτέρους εξ αυτών έχουμε χρωματικά περάσματα. Ο Μπαλάσης χρωματισμό επιβάλλει μόνο στο *Αθάνατος* του ασματικού. Αμφότερες οι συνθέσεις χαρακτηρίζονται ως «μεγάλες», «πάνυ ωραίες» και «οργανικές».

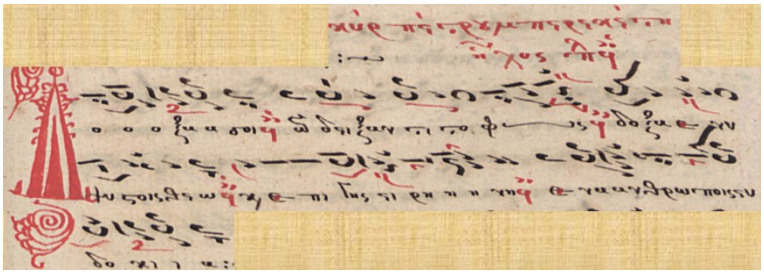




Ἦχος πλ. α΄

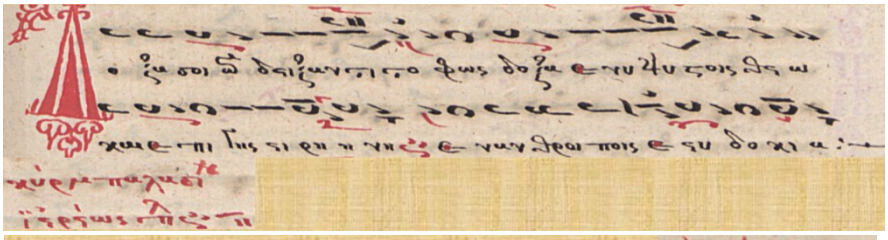
Ο Μπαλάσης πρωτοτυπεί, χρησιμοποιώντας τον πεντάφωνο πλ. α΄ με τη χαρακτηριστική φθορά στην πενταφωνία (συχνά η σύνθεση φέρει την αναγραφή «φθορική»), παραπέμποντας σε ακούσματα της εξωτερικής μουσικής. Η σύνθεση εγκαθιδρύει τον πεντάφωνο πλ. α΄ ως ιδιαίτερα αγαπητή επιλογή των μεταγενεστέρων μελοποιών και ανοίγει τον δρόμο για εκφραστικές διεξόδους προς τη θύραθεν παράδοση. Ο Πέτρος ακολουθεί παραδοσιακές γραμμές, συγκρατημένη και χαμηλόφωνη πορεία χωρίς μεταβολές, κοντά στο πρότυπο του Μελχισεδέκ, αποφεύγοντας ίσως να παραβγεί σε πρωτοτυπία με τον Μπαλάση.

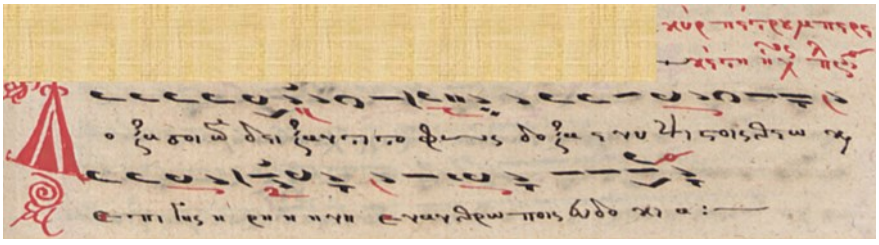




Ἦχος πλ. β΄

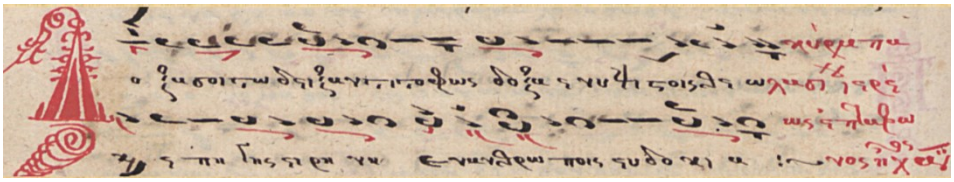
Ο Μπαλάσης παραμένει στη χαμηλή περιοχή. Δεν ανεβαίνει στο οξύ τετράχορδο, παρά μόνο στο ασματικό. Ο Πέτρος ακολουθεί την πορεία του τριφώνου νενανω, με τα χαρακτηριστικά διατονικά περάσματα, ενώ από την αρχή φαίνεται να παίξει χαρακτηριστικά με τη διφωνία του πλαγίου. Η σύνθεση αισθητά βραχύτερη σε έκταση, ίσως επειδή αυτό υπαγορεύει ο χαρακτήρας του νενανω και η μεταχείρισή του στο νέο, σύντομο ύφος.

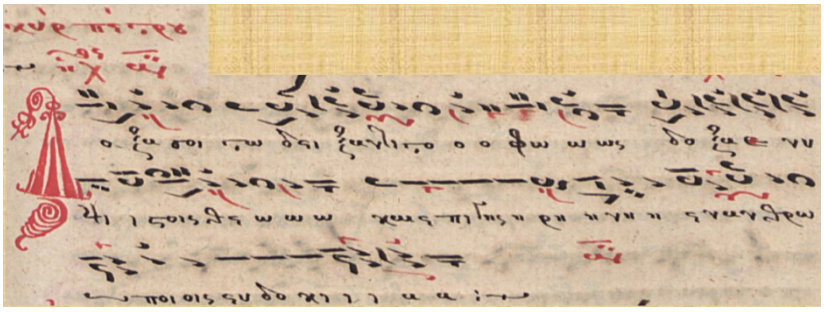




Ήχος βαρύς

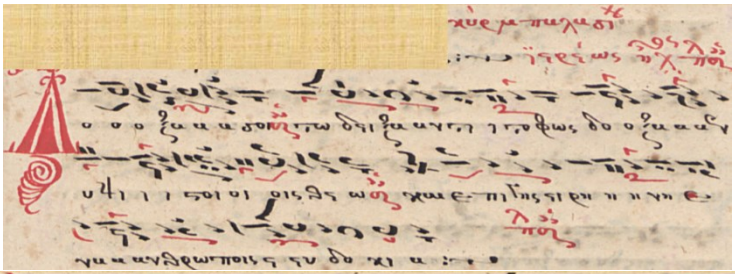
Για τη σύγκριση επιλέχθηκε η επτάφωνη δοξολογία του Μπαλασίου και όχι η πεντάφωνη, καθώς αυτή γνώρισε τη μεγαλύτερη διάδοση και βρήκε τους περισσότερους μιμητές (αυτή απαντάται και στους περισσότερους κώδικες που περιέχουν τη σειρά). Ο Πέτρος ακολουθεί τη μάλλον πιο πρωτότυπη δομή του πρωτόβαρυ, κατά το πρότυπο του Κοσμά Μακεδόνος.

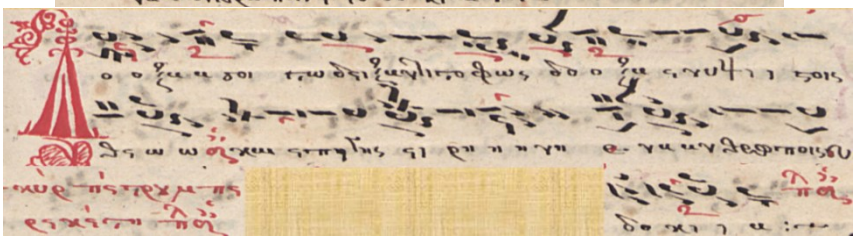




Ήχος πλ. δ΄

Ο Μπαλάσης είναι ιδιαίτερα μελισματικός, πλαταίνοντας χαρακτηριστικά τις φράσεις, ενώ επιμένει στην επταφωνία. Η επτάφωνη αυτή μεταχείριση του ήχου θα αγαπηθεί, ως γνωστόν, από πολλούς μεταγενέστερους. Η δοξολογία του Μπερεκέτη είναι ιδιαίτερα σημαντική, καθώς είναι η πρώτη ιστορικά που εισάγει συνεχείς φθορικές μεταβολές στους περισσότερους στίχους, με χρωματισμό του οξέος τετραχόρδου στην ιδέα του κυρίου β΄ ήχου. Η επιλογή αυτή θα στιγματίσει το είδος και θα βρει πολλούς μιμητές, τόσο όσον αφορά ειδικά στη μεταχείριση του πλ. δ΄ ήχου, όσο και γενικότερα στην τακτική επιβολής συχνών και παραμόνιμων μεταβολών.

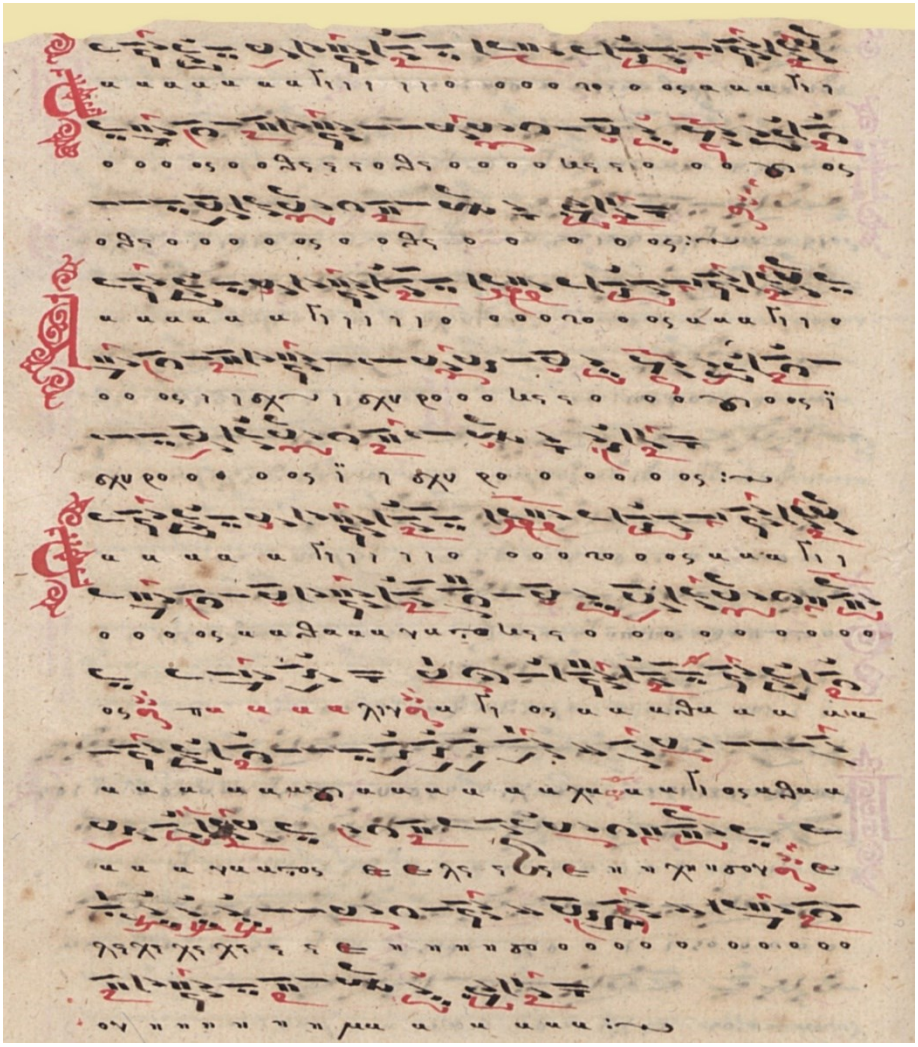




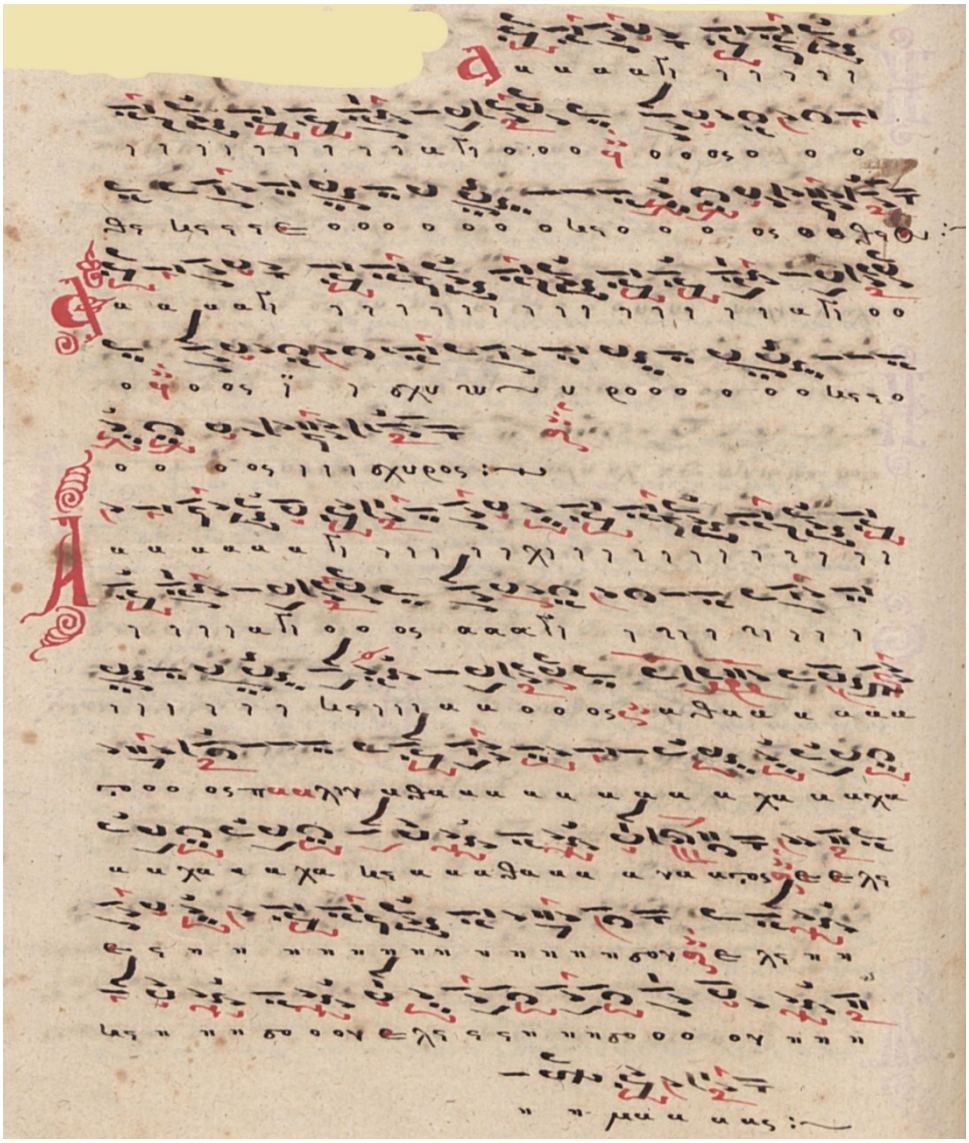
Οι δοξολογίες αμφοτέρων των μελουργών προβάλλουν ένα τόσο ιδιαίτερο μελορρυθμικό χαρακτήρα, που στα σημερινά αυτιά ηχούν κάπως παρατονισμένες από την εξήγηση του Χουρμουζίου, αλλά και από αυτή ακόμα την πιο στιβαρή του Γρηγορίου, στην περίπτωση του Μπερεκέτη. Μάλιστα, η ευρέως διαδεδομένη εξήγηση της δοξολογίας του Μπερεκέτη σε α΄ ήχο από τον Νικόλαο Δοχειαρίτη, δεδομένης και της υπαγορευόμενης από το αγιορειτικό ύφος έντονης διαποίκιλσης, προκαλεί μια κάποια αμηχανία σε όποιον την πρωτοψάλει. Αν, όμως, κάποιος αντιπαραβάλει την πρωτότυπη σημειογράφηση των δοξολογιών με την εξήγηση, θα δει ότι δεν θα μπορούσαν να αποδοθούν πολύ διαφορετικά, ή, ενδεχομένως, με τέτοιο τρόπο, ώστε οι τονισμοί του κειμένου να υπογραμμίζονται όπως έχουμε συνηθίσει από μεταγενέστερους μελουργούς. Άλλωστε, ο τρόπος σημειογράφησης των δοξολογιών είναι εξ υπαρχής αρκετά αναλυτικός, προσφέροντας έτσι τη δυνανότητα εύκολης εξέτασης της συνέπειας των εξηγητών.

Φαίνεται, πάντως, ότι Μπαλάσης και Πέτρος συνθέτουν με ένα τρόπο ακραιφνώς μουσικό και μοτιβικό, επιχειρώντας να αναδείξουν δικές τους καινοφανείς γραμμές και πλοκές των θέσεων. Συνθέτουν γραμμές εύστροφες και χαρακτηριστικές, καταστρατηγώντας, κατά μία έννοια, τον αναμενόμενο τονισμό του ποιητικού κειμένου. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι οι συνθέσεις αυτές ηχούν πιο «μοντέρνες» ακόμα και από αυτές της επόμενης ψαλτικής γενιάς, των Πέτρου Λαμπαδαρίου και Ιακώβου Πρωτοψάλτου. Διαφοροποιούνται, πάντως, αισθητά από αυτές των αρχαιοτέρων.

Στα ασματικά, αμφότεροι οι μελουργοί τηρούν ενίοτε την παράδοση της παρεμβολής του παρακελευσματικού *πάλιν* του μονοφωνάρη στο *Αθάνατος*. Χρησιμοποιούν, επίσης, την ευφωνική συλλαβή *-βου-* και αρέσκονται στην επτάφωνη προοπτική και τα άλματα επταφωνίας. Η υψηλόφωνη και επιτηδευμένη μεταχείριση του *Αθάνατος* διατηρείται και σε όλες τις μεταγενέστερες συνθέσεις.

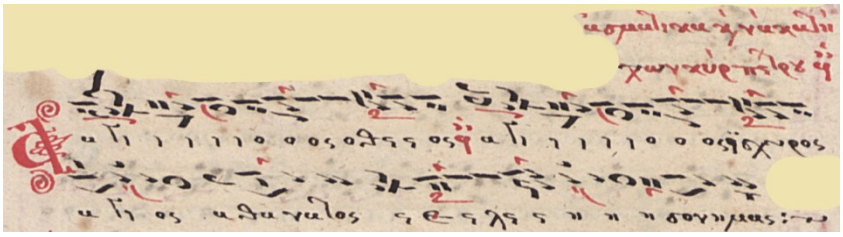


Το ασματικό του δ΄ ήχου του Μπαλάση στην πρωτότυπη σημειογράφηση (ΕΒΕ 894, φ. 239v)

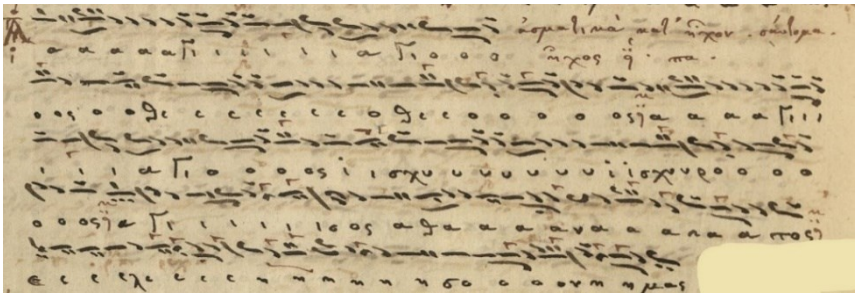


Το ασματικό του δ΄ ήχου του Μπερεκέτη στην πρωτότυπη σημειογράφηση (ΕΒΕ 894, φ. 241v)

Όσον αφορά στην κατ' ήχον σειρά των συντόμων ασματικών του Πέτρου, είναι οπωσδήποτε καταφανής η σημασία και η επιδραστικότητα της επινόησης της νέας αυτής μορφής του είδους. Ο καλοφωνικός πλατυσμός των μεγάλων ασματικών δίνει τη θέση του σε μέλος πυκνό και ευσύνοπτο, αρμοδιότερο για τη λατρευτική πράξη. Δεν είναι τυχαίο ότι συχνά απαντάται η αναγραφή «ασματικά εκκλησιαστικά» ή «ασματικά των εκκλησιαστικών δοξολογιών»[37]. Φυσικά, σε τίποτα δεν υπολείπονται εξ επόψεως αισθητικής, ενώ παγιώνουν το πρότυπο που θα ακολουθηθεί από τους μεταγενέστερους μελουργούς. Φαίνεται μάλιστα ότι αμέσως γνώρισαν ευρύτατη διάδοση, αφού πλείστοι κωδικογράφοι τα ανθολογούν στο τέλος της ενότητας των δοξολογιών, στοιχείο που φανερώνει και τη συχνή χρήση τους στη λατρεία. Όσον αφορά στην τροπική τους ταυτότητα, ας σημειωθεί η επιλογή της έσω εκδοχής του α΄ ήχου, του μέσου β΄ και του βαρέος από γα[38].



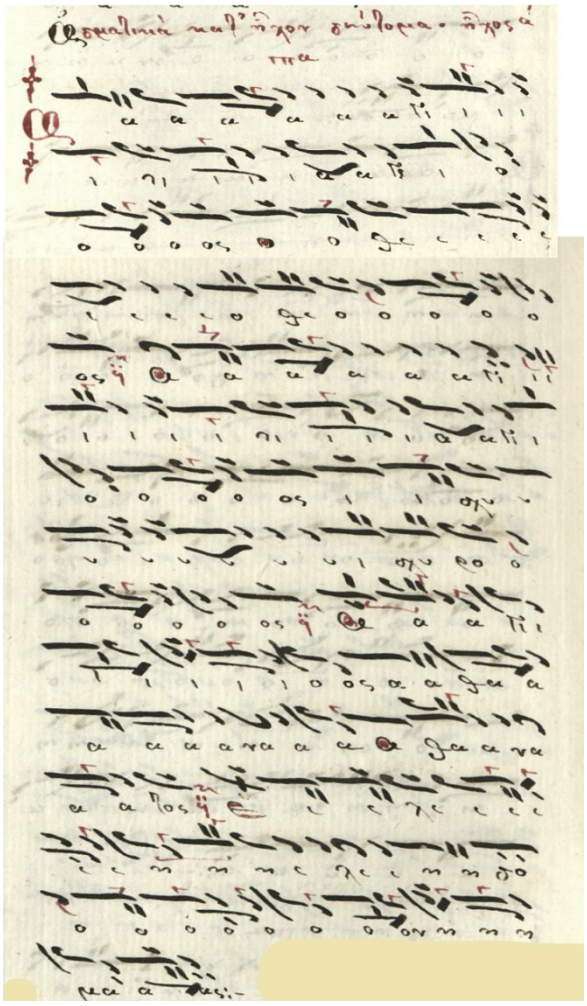
Το σύντομο ασματικό του α΄ ήχου στην πρωτότυπη σημειογράφησή του (ΕΒΕ 894, φ. 256v)



Η εξήγηση του ασματικού από το χέρι του Χουρμουζίου (ΕΒΕ-ΜΠΤ 712, φ. 61v)

[37] Βλ. ενδεικτικά Ψάχου 55/203, φ. 150v. Σινά 1305, φ. 153r. Δοχειαρίου 400, φ. 9r.

[38] Βλ. πλήρη την σειρά: Ψάχου 55/203, φφ. 150v-151v [ο γραφέας αυτοπροσδιορίζεται ως μαθητής του Μπερεκέτη (φ. 138v)]. Ψάχου 71/221, φφ. 132v-134r. Ψάχου 90/238, φφ. 274r-275v. Την εξήγηση τους από τους Γρηγόριο Πρωτοψάλτη και Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα βλ. αντίστοιχα στους ΕΒΕ-ΜΠΤ 744, φφ. 184r-188v και ΕΒΕ-ΜΠΤ 712, φφ. 61v-62v.



Η εξήγηση του ασματικού από το χέρι του Γρηγορίου (ΕΒΕ-ΜΠΤ 744, φφ. 184r-v)

Για να συνεχίσουμε την παρακολούθηση του ιστορικού νήματος, παραδέτω εδώ συνδέσεις της εποχής των Μπαλάση και Μπερεκέτη, μελουργών από το β΄ ήμισυ του ιζ΄ μέχρι τα τέλη του ιη΄ αιώνα, το πλήθος και η ποικιλία των οποίων καταμαρτυρούν πόσο είχε ήδη αγαπηθεί το είδος των δοξολογιών. Λίγο έως πολύ όλες τους απηχούν ανάλογη αισθητική:

Δοξολογίες (αλφαβητικά):

- Αθανασίου ιερομονάχου Δημητριαδίτου· α΄, β΄, γ΄, λεγετος, πλ. α΄, πλ. β΄, βαρύς, πλ. δ΄ (επτάφωνος) με ασματικά[39].
- Αθανασίου ιερομονάχου Ιβηρίτου· β΄, γ΄, λεγετος, πλ. δ΄[40].
- Αναστασίου Ραψανιώτου· β΄, λεγετος, πλ. α΄, πλ. β΄, πλ. δ΄ (επτάφωνος), με ασματικά[41].
- Αρσενίου Κυδωνίας· α΄, β΄, γ΄, πλ. β΄, βαρύς, ασματικό σε βαρύ[42].
- Θεοδούλου μοναχού Αγιορείτου του Αινείτου· α΄, β΄, γ΄ (δύο), δ΄, πλ. α΄, πλ. δ΄. Η τελευταία καλλωπισμός της αντίστοιχης του Μπαλάση[43].
- Ιωάννου του Κουφού· πλ. α΄[44].
- Μακαρίου Παλαιολόγου Πατμίου· πλ. δ΄[45].
- Μελετίου Σιναΐτου· α΄ τετράφωνος (θυμίζει την ομόηχη του Γερμανού)[46].
- Νεκταρίου ιερομονάχου Σιμωνοπετρίτου· α΄[47].

[39] Ξηροποτάμου 305, φφ. 124v-126r, 127v-128v, όπου αντίστοιχα οι των α΄ και β΄. ΕΒΕ 893, φ. 142v και εξής, όπου η του λεγέτου. Περί της λανθασμένης ανθολόγησης δοξολογιών του Αθανασίου από τον Δημήτριο Λώτο ως συνθέσεων του Ιωάννου Πρωτοψάλτου, βλ. παρακάτω, υποσημ. 59.

[40] Η του γ΄ ήχου στους: Καρά 32 (αυτόγραφος του Αθανασίου), φφ. 85v-93v. Ιβήρων 970, φ. 101r και εξής. Δοχειαρίου 332, φ. 113v και εξής. Η του λεγέτου στον Δοχειαρίου 374, φ. 20v και εξής. Η του πλ. δ΄ στον Παντελεήμονος 1005, σσ. 135-137.

[41] Καρά 45, φφ. 195r-196r & Καρά 46, μεταξύ φφ. 138v-184v, όπου οι δοξολογίες των ήχων β΄, λεγέτου, γ΄, πλ. α΄ και βαρέος. Η δοξολογία του πλ. δ΄ έχει εξηγηθεί και καλλωπιστεί από τον Ματθαίο Βατοπαιδινό, ο οποίος παραθέτει και δικό του ασματικό στον αυτόγραφό του Καρά 144, φφ. 90r-94v.

[42] Μεταμορφώσεως 295, σσ. 56-64, 94-102, 132-138, 152-158, όπου αντίστοιχα οι των β΄, πλ. β΄, α΄ και βαρέος. Ιβήρων 1132 (χφ. Θεοδούλου μοναχού αγιορείτου), φφ. 108v-111v, 129r-v, 144r-148v, 207v-208r, όπου αντίστοιχα οι των α΄, β΄, γ΄ και το ασματικό σε βαρύ.

[43] Ιβήρων 1132 (αυτόγραφος του Θεοδούλου), μεταξύ των φφ. 115r-171v. Δοχειαρίου 376, φφ. 77v- 80r, όπου οι των α΄, β΄, γ΄ & δ΄. Καρά 21, φφ. 379r-398v, όπου οι των γ΄, δ΄ «οργανική», πλ. δ΄ & πλ. α΄ και ο καλλωπισμός της δοξολογίας του Μπαλάση. Κατ' εξαίρεσιν αναφέρω εδώ την εργασία του μνημονευόμενου στο παρόν συνέδριο Δημητρίου Κ. Μπαλαγεώργου, *Ο Θεόδουλος μοναχός και το έργο των συντμήσεων*, Αθήνα 2003, σσ. 27-40, 47-73.

[44] Ξηροποτάμου 277, φ. 17v.

[45] Παντελεήμονος 958, σσ. 213-225.

[46] Καρά 44, μεταξύ φφ. 233r-265v. Καρά 70, φφ. 78r-81v.

[47] Παντελεήμονος 1005, φφ. 53v-57v.

- Παλατίου εκ Μελενικού· πλ. δ΄[48].
- Παρθενίου Μετεωρίτου· α΄ τετράφωνος, β΄, πλ. α΄ δίφωνος, πλ. α΄ τρίφωνος, αγια, λεγετος[49]. Στην περίοδο δράσης του Παρθενίου φαίνεται πως ήδη δεσπόζουν τα ποιήματα των πατριαρχικών Ιωάννου, Δανιήλ, Πέτρου και Ιακώβου, όπως θα δούμε παρακάτω. Ο Παρθένιος, όμως, φαίνεται να απηχεί την αισθητική του Μπερεκέτη, γι' αυτό και συγκαταλέγεται εδώ. Η δοξολογία του α΄ ήχου έχει σαφείς αναφορές στον Πέτρο, ενώ οι δύο του πλ. α΄ αποτελούν μια πρωτότυπη απόπειρα εξευρένησης των δυνατοτήτων του ήχου.
- Σταυρινού Λαζού· γ΄, πλ. α΄ «Βλάχικη»[50].

Ασματικά:

- Αναστασίου Ραψανιώτου· σύντμηση του ασματικού του Σταυρού (αγια)[51].
- Γαβριήλ εξ Αγχιάλου· πλ. α΄, για τη δοξολογία του Μελχισεδέκ[52].
- Θεοδούλου Αγιορείτου του Αινείτου· εξηγήσεις του νεκρωσίμου, «Αθηναϊκού» τρισαγίου και του ασματικού του Σταυρού του Μανουήλ Χρυσάφη, καλλωπισμοί ασματικών των Κοσμά Μακεδόνος σε πλ. α΄, πλ. β΄ και πρωτόβαρυ, Μπαλάση σε βαρύ και πλ. δ΄, Αρσενίου Κυδωνίας σε πλ. β΄ και βαρύ και «αρχαίου» τινός ασματικού σε β΄[53].
- Κοσμά Μακεδόνος Ιβηρίτου· για τη δοξολογία του Γερμανού Νέων Πατρών σε α΄/πλ. α΄ τετράφωνο και έτερα δύο, σε πλ. β΄ και πρωτόβαρυ[54].
- Μανουήλ Γούτα πρωτοψάλτου Θεσσαλονίκης· α΄/πλ. α΄, για τις δοξολογίες του Γερμανού και του Σταυρινού Λαζού, γ΄ και αγια του Σταυρού[55].

[48] Σινά 1297 (1655), φφ. 40r-41r· «δοξολογία ψαλλόμενη εις δεσποτικάς και δεομητορικάς [εορτάς], ποίημα Παλατίου του εκ Μελενικού». Σπάνια σύνθεση αγνώστου, κατά τα άλλα, μελοποιού.

[49] Μεταμορφώσεως 329, φφ. 121r-136r.

[50] Την του πλ. α΄ βλ. Καρά 39, φ. 105r και εξής & Καρά 44, φφ. 230r-233r. Την του γ΄ βλ. Καρά 46, μεταξύ φφ. 138v-184v.

[51] Καρά 46, φφ. 195r-196r.

[52] Καρά 22, μεταξύ φφ. 101v-110v. Παντελεήμονος 919, μεταξύ φφ. 83r-85r.

[53] Άπαντα στον αυτόγραφό του Ιβήρων 1132, μεταξύ των φφ. 179r-227v.

[54] Καρά 22, μεταξύ φφ. 101v-110v, όπου το τρισάγιο του α΄/πλ. α΄. Για αυτό και για τα υπόλοιπα τρισάγια, βλ. ενδεικτικά αμέσως πριν, στα περί Θεοδούλου μοναχού.

[55] Βλ. το ασματικό του α΄/πλ. α΄ στους Ψάχου 50/168, φ. 105r. Κωνσταμονίτου 95, μεταξύ φφ. 163v-166v. Ιβήρων 1244, φ. 289. Ιβήρων 1360, φ. 57v. Κουτλουμουσίου 421, φφ. 162-163r (εδώ σε δοξολογία α΄ ήχου του Ιωάννου Πρωτοψάλτου).

Η παράδοση του ιη΄ αιώνα επισφραγίζεται από τους διδασκάλους της Μεγάλης Εκκλησίας Ιωάννη Πρωτοψάλτη, Δανιήλ Πρωτοψάλτη, Πέτρο Λαμπαδάριο τον Πελοποννήσιο, Ιάκωβο Πρωτοψάλτη και τους μαθητές τους. Οι μελουργοί αυτοί συνθέτουν δοξολογίες που εγκαθιδρύονται αμέσως ως σοβαρές και εκκλησιαστικές, φέροντας το κύρος του πατριαρχικού περιβόλου. Διαδίδονται άμεσα, στις αρχές δε του επομένου αιώνος επικρατούν συντριπτικά έναντι των αρχαιοτέρων, καθώς μαζί με αυτές των εξηγητών διδασκάλων εντάσσονται, εξηγημένες πια, στην ύλη των πρώτων εντύπων βιβλίων. Είναι γενικά λιγότερο μελισματικές, πιο ευσύνοπτες, προβάλλοντας αμεσότερα τους τονισμούς του κειμένου.

Αυτή την εποχή ξεπροβάλλουν και οι πρώτες σαφείς αναφορές σε δρόμους της αραβοπερσικής παράδοσης, από μελουργούς εκτός του πατριαρχικού περιβάλλοντος. Ο Πέτρος Λαμπαδάριος, παρόλη τη γνωστή τριβή του με την εξωτερική μουσική, αποφεύγει, ή, ενδεχομένως, δεν νιώθει την ανάγκη να ανοιχτεί προς αυτή στις δοξολογίες του.

- Ιωάννου Πρωτοψάλτου· δοξολογίες σε α΄ έσω και πλ. δ΄ με ασματικό. Ασματικό του Σταυρού σύντομο αγια[56]. Σημειωτέον ότι σε αυτόγραφο του Ιωάννου αποκείμενο στη βιβλιοθήκη Ψάχου, βλέπουμε ποιές συνθέ-

[56] Ψάχου-Αρχείο Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, Φάκελος 1 / Τετράδιο 35, φφ. 1v-3v, όπου η δοξολογία του α΄ στην εξηγητική σημειογραφία. Ψάχου 73/223 (αυτόγραφος Πέτρου Βυζαντίου) φφ. 68v-73r & Ψάχου 75/224 (χφ. Πέτρου Βυζαντίου) φφ. 50v-51v, 61v-63r, όπου οι δοξολογίες των ήχων α΄ και πλ. δ΄. ΕΒΕ 3469, φφ. 178v-180r, όπου η του πλ. δ΄ με το ασματικό της. Η του α΄ χαρακτηρίζεται και ως «σύντομος, εκκλησιαστική» (Ιβήρων 1030, 159v). Η του πλ. δ΄ φέρει την αναγραφή «ετονίσθη [...] δι' αιτήσεως του πανοσιωτάτου και λογιωτάτου αγίου αρχιδιακόνου αγίου Νικαίας» (Καρά 77, φ. 176v). Το ασματικό του Σταυρού στον Ιβήρων 1030, φφ. 151r-152r. Οι δοξολογίες του Ιωάννου έχουν εξηγηθεί στη Νέα Μέθοδο από τον Γρηγόριο (Ψάχου - Αρχείο Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, Φάκελος Ε΄, φφ. 1r-4r, 32r-36r). φφ. 108-203. Ο Εμμανουήλ Γιαννόπουλος διακριβώνει ότι δοξολογίες ανθολογημένες από τον Δημήτριο Λώτο σε αυτόγραφό κώδικά του ως συνθέσεις του Ιωάννου είναι στην πραγματικότητα του Αθανασίου ιερομονάχου του Δημητριαδίτου. Για τις σχετικές λεπτομέρειες βλ. Εμμανουήλ Στ. Γιαννοπούλου, *Δύο πρωτοψάλτες της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας: Παναγιώτης Χαλάτζογλου (α΄ ήμισυ ιη΄ αι.)· Ιωάννης († 1770) και κριτική έκδοση δημοσιευμένων και ανέκδοτων μελοποιήσεών τους*, Θεσσαλονίκη 2021, σσ. 156-158.

σεις παλαιοτέρων είχε εντάξει στο ρεπερτόριό του[57]. Ανθολογεί τις δοξολογίες του Μελχισεδέκ και του Παναγιώτη Χρυσάφη, τις τρεις του Γερμανού και ολόκληρη την σειρά του Μπαλάση.

- Δανιήλ Πρωτοψάλτου· δοξολογία σε βαρύ επτάφωνο με ασματικό. Αποτελεί καλλωπισμό της αντίστοιχης του Μπαλάση[58]. Εναλλακτικό ασματικό παραδίδει ο Νάνος Καστοριανός[59]. Ο Δημήτριος Λώτος συμπληρώνει δικό του ασματικό σε δική του καταγραφή της σύνθεσης[60]. Ο περίφημος δάσκαλος της θύραθεν μουσικής Ζαχαρίας Χανεντές, σύγχρονος του Δανιήλ, φίλος και μαθητής του, έχει και αυτός γράψει δοξολογία σε βαρύ, αλλά πρωτόβαρυ, ακολουθώντας την παράδοση των Κοσμά Μακεδόνος και Μπερεκέτη[61].
- Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου· δοξολογίες σε α΄ έσω, λεγετο, γ΄, αγια και πλ. β΄ με ασματικά, ασματικό του Σταυρού σύντομο, νεκρώσιμο τρισάγιο σύντομο νενανω, εξηγήσεις του ασματικού του Σταυρού του Μανουήλ Χρυσάφη και του νεκρωσίμου, «Αθηναϊκού» τρισαγίου[62]. Οι δοξολογίες εύρυθμες, χωρίς πολλές μετατροπίες. Τα ασματικά τους συντομότερα από αυτά των Μπαλάση και Μπερεκέτη, εκτενέστερα όμως από μεταγενέστερα.

[57] Ψάχου 72/222, φφ. 179v-198r.

[58] Βλ. ενδεικτικά Ψάχου 29/183, φφ. 57r-61r· «έτερη δοξολογία (sic) κυρ Μπαλασίου ιερέως, καλλωπισθείσα παρά κυρ Δανιήλ» (με δύο ασματικά, αργό και σύντομο). Ψάχου 75/224 (αυτόγραφος Πέτρου Βυζαντίου), φφ. 60v-61v. Ψάχου 99/247, φφ. 92r-95r. Ψάχου 17/171, φφ. 102r-104v. Ψάχου-Αρχείο Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, Φάκελος Ε΄, φφ. 29r-32r (στη Νέα Μέθοδο).

[59] Ψάχου 84/232, φ. 110r-v.

[60] ΕΒΕ 3469 (αυτόγραφος του Δημητρίου), φ. 170v.

[61] Καρά 44, μεταξύ των φφ. 233r-265v. Καρά 45, φ. 249v και εξής.

[62] Ψάχου 61/211, φφ. 39r-49r, όπου οι δοξολογίες των ήχων α΄ και αγια και η εξήγηση του ασματικού του Σταυρού στα φφ. 75v-77v. Ψάχου 73/223 (χφ. Πέτρου Βυζαντίου), φφ. 73r-80v, 92r-94r, όπου πλήρης η σειρά των δοξολογιών και η εξήγηση του νεκρωσίμου τρισαγίου. Ψάχου 75/224 (χφ. Πέτρου Βυζαντίου), φφ. 51r-53v, 54v-56r, 57v-58v, 59r-60v, 63r-65r, όπου πλήρης η σειρά των δοξολογιών και οι εξηγήσεις του ασματικού του Σταυρού και του νεκρωσίμου τρισαγίου. Ψάχου 84/232, φφ. 86v-100r, 103v-107v, όπου πλήρης η σειρά των δοξολογιών. Ψάχου 113/261 (χφ. Αποστόλου Κώνστα), φφ. 57r-73v, όπου οι των α΄, λεγέτου και πλ. β΄. Ψάχου 84/232, φφ. 116v-117r, όπου το σύντομο ασματικό του Σταυρού. Ψάχου 99/247, φφ. 95r-110v, όπου πλήρης η σειρά των δοξολογιών, οι εξηγήσεις του ασματικού του Σταυρού (φφ. 147r-148v) και του νεκρωσίμου τρισαγίου (φφ. 148v-150v) και το συντομότερο δικό του ασματικό του Σταυρού (φφ. 150v-151v).

- Ιακώβου Πρωτοψάλτου· πλήρης σειρά δοξολογιών κατ΄ήχον, η πρώτη μετά των Μπαλάση και Μπερεκέτη, με ασματικά[63]. Η του α΄ στον τετράφωνο, η του β΄ έσω με εναλλαγή σκληρής και μαλακής πορείας, η του βαρέος σε πρωτόβαρυ. Οι επιλογές αυτές ίσως απηχούν μιαν υπαινικτική αναφορά στον Μπερεκέτη.
- Πέτρου Βυζαντίου· δοξολογίες: α΄ τετράφωνος και β΄ (Δι)[64]. Σημειωτέον ότι σε αυτόγραφες Ανθολογίες του αποκείμενες στη βιβλιοθήκη Ψάχου, ο Βυζάντιος έχει συμπεριλάβει δύο δοξολογίες του Ιωάννου Πρωτοψάλτου σε α΄ και πλ. δ΄, αυτή του Δανιήλ σε βαρύ, τις δοξολογίες του δασκάλου του Πέτρου Πελοποννησίου, καμία όμως του Ιακώβου ή αρχαιοτέρων[65].
- Γεωργίου του Κρητός· δοξολογία πλ. δ΄ και ασματικό του Σταυρού συντετμημένο[66]. Η δοξολογία προδήλως αποτελεί ποικιλματικότερη διασκευή αυτής του δασκάλου του Ιακώβου Πρωτοψάλτου.
- Δημητρίου Λώτου του Χίου· δοξολογίες: πλ. β΄ και πλ. δ΄ με ασματικά[67].

  Ασματικά: «εις την βλάχικην δοξολογίαν» (πιθανότατα του Σταυρινού Λαζού) σε α΄ και για τις δοξολογίες των Γερμανού σε λεγετο και πλ. α΄, Μπαλάση σε αγια, πλ. α΄ πεντάφωνο, πλ. β΄ και βαρύ, Μπερεκέτη σε αγια, Ιωάννου Πρωτοψάλτου σε α΄ και λεγετο, Δανιήλ Πρωτοψάλτου σε βαρύ, Πέτρου Πελοποννησίου σε α΄, Πέτρου Βυζαντίου σε α΄ τετράφωνο[68].

[63] Πλήρης η σειρά στους: Ψάχου 61/211, φφ. 43r-76r. Ψάχου 99/247, φφ. 114r-137r. Ψάχου 15/169 (αυτόγραφος Αποστόλου Κώνστα), φφ. 51v-55r, όπου η του πλ. δ΄. Ψάχου 136/278, φφ. 90r-95r, 112r-117r & 122r-126r, όπου οι των γ΄, πλ. δ΄ & βαρέως αντίστοιχα. Ψάχου 134/274, σσ. 338-345, 382-389, όπου αντίστοιχα η του α΄ και πλ. δ΄ στη Νέα Μέθοδο.

[64] Η δοξολογία του α΄ ήχου στους: Ψάχου 75/224 (αυτόγραφος του μελουργού) φφ. 53r-54r. Ψάχου 15/169 (χφ. Αποστόλου Κώνστα), φφ. 48r-51v. Ψάχου 99/247, φφ. 111r-113r. Η του β΄ στον Δοχειαρίου 341, φφ. 226v-229r.

[65] Πρόκειται για τους Ψάχου 73/223 και Ψάχου 75/224.

[66] Ψάχου 134/274, σσ. 389-393 & Ψάχου 136/278, φφ. 117r-121v, όπου το ασματικό του Σταυρού στη Νέα Μέθοδο. Καρά 72, φφ. 85r-86r & Καρά 106, φφ. 20r και εξής, όπου το ασματικό του Σταυρού. Καρά 106, φφ. 76v-81r, όπου η δοξολογία.

[67] Αμφότερες στους: ΕΒΕ 3469, φφ. 167r-169r, 186v-189r αντίστοιχα. Σινά 1441, φφ. 188v-190v, 209r-210v αντίστοιχα.

[68] Όλα τα ασματικά στον Σινά 1441, φφ. 1r-3r, 140v-141r, 142v-143r, 146v-147r, 161v-162r, 169r-v, 177r-v, 182v-183r, 191v-192r, 197r-v.

Άλλες συνθέσεις της περιόδου:

- Βαρθολομαίου ιεροδιακόνου· λεγετος[69].
- Βλατύρου Βλάχου· α΄[70].
- Καλλινίκου μοναχού Μυτιληναίου· πλ. α΄[71].
- Κυρίλλου επισκόπου Δρύστρας / Γάνου και Χώρας· πλ. β΄[72].
- Θεοδοσίου ιεροδιακόνου Χίου· δ΄[73].
- Θωμά Κοκείνη· πρωτόβαρυς με ασματικό[74].
- Ιακώβου ιερομονάχου Χίου· πλ. δ΄ εναρμόνιος με ασματικό[75].
- Μανουήλ ιερέως· πλ. δ΄ επτάφωνος[76].
- Παρθενίου Μηλαίου· πλ. α΄ ατζέμ ασιράν, πλ. β΄ ατζέμ κιουρδί[77].
- Ραφαήλ Ικονίου· γ΄ και πλ. δ΄ επτάφωνος[78].
- Συνεσίου μοναχού Ιβηρίτου· α΄ τετράφωνος[79].
- Σταύρου Μουλαΐμη ιατρού· πλ. α΄[80].
- Χριστοφόρου πρωτοσυγκέλλου Σερρών· δ΄ «νεβάς»[81].

Περνώντας στην τρίτη περίοδο μελοποίησης των δοξολογιών, φτάνουμε στους διδασκάλους του ιδ΄ αιώνος, με πρωτοστάτες τους εξηγητές Γρηγόριο και Χουρμούζιο. Οι χαλκέντεροι εργάτες της εξήγησης γνωρίζουν, σαφώς, καλύτερα από όλους στον καιρό τους τα μελοποιήματα των προκατόχων τους και εξελίσσουν τη μουσική γλώσσα του είδους.

- Γρηγορίου Πρωτοψάλτου· δοξολογίες: πλ. α΄ πεντάφωνος, πλ. β΄ μικτός με καταλήξεις στον βαρύ, πρωτόβαρυς, βαρύς επτάφωνος &

[69] ΕΒΕ 2216, φφ. 106v-109v.

[70] Ξενοφώντος 137, φ. 54v.

[71] Δοχειαρίου 341, φφ. 199v-201r.

[72] Καρά 44, μεταξύ των φφ. 233r-265v.

[73] Δοχειαρίου 338 (χργφ. Δημητρίου Λώτου, αυτομαρτυρούμενου ως μαθητή του Θεοδοσίου), φ. 137v. Αγίου Παύλου 132, σσ. 368-371.

[74] ΕΒΕ 1865, φφ. 265r-268r.

[75] Σινά 1441, φ. 202v.

[76] ΕΒΕ 1865, μεταξύ φφ. 262r-265r.

[77] Καρά 44, φφ. 191r-199r, όπου αμφότερες οι συνθέσεις. Καρά 45, φφ. 58r-64r, όπου η του πλ. β΄ ακολουθούμενη από ασματικό του Σταυρού (αγια). Αμφότεροι οι κώδικες πιθανότατα αυτόγραφοι του μελουργού.

[78] Δοχειαρίου 350, φφ. 117r-125r (αμφότερες).

[79] Δοχειαρίου 341, φφ. 173r-175r.

[80] Ξενοφώντος 137, φ. 56v.

[81] Ξηροποτάμου 137, φ. 236r.

πλ. δ΄ χρωματικός «σουζινάκ»[82]. Ιδιαίτερα πρωτότυπες και επιτηδευμένες με ευμεγέθη ασματικά. Στον Γρηγόριο βρίσκει έδαφος να καρπίσει ο σπόρος του φλερτ με τη δύραδεν μουσική, που είχε πέσει ένα και πλέον αιώνα πριν. Είναι χαρακτηριστικό ότι καμία από τις συνθέσεις του δεν ακολουθεί παραδοσιακή τροπική πορεία, ενώ εξαντλεί, τρόπον τινά, τις πιθανές εκδοχές του βαρέος. Η δοξολογία σε βαρύ επτάφωνο μαρτυρείται και ως καλλωπισμός της αντίστοιχης του Μπαλάση[83].

- Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος· δοξολογίες: α΄ τετράφωνος, β΄(μαλακός χρωματικός με καταλήξεις στη μεσότητα), λεγετος, βαρύς εναρμόνιος από Ζω ύφεση & αγια, όλες με ευμεγέθη ασματικά[84].
- Αποστόλου Κώνστα του Χίου· δοξολογίες σε όλους τους ήχους. Μεταξύ αυτών: δύο στον β΄, δύο στον πλ. α΄, μαχούρ ασιράν (σχεδόν ίδια με αυτή του Χουρμουζίου σε βαρύ εναρμόνιο) & πλ. α΄ πεντάφωνος ατζέμ, πρωτόβαρυς & επτάφωνος βαρύς «κατά γεροφωνιών τρόπον εβίτζ αράκ»[85]. Κατ' ήχον σειρά συντόμων ασματικών[86]. Ασματικά για τις δοξολογίες στους ήχους α΄ και γ΄ Πέτρου του Πελοποννησίου[87]. Ο Απόστολος γράφει στο παλαιότερο σύστημα της εξηγητικής σημειογραφίας.

[82] Ψάχου 99/247, φφ. 138-146r, όπου οι των πλ. α΄ πενταφώνου και βαρέος επταφώνου στην εξηγητική σημειογραφία. Ψάχου 136/278, φφ. 100v-112r, όπου οι των ήχων πλ. α΄ πενταφώνου (με επιπλέον, δεύτερο ασματικό σύντομο) και πλ. β΄ μικτού με βαρύ στη Νέα Μέθοδο. Ψάχου 61/211, φφ. 35r-38v, όπου η δοξολογία του πλ. δ΄ χρωματικού στην εξηγητική σημειογραφία.

[83] Παντελεήμονος 998, φ. 328v (σε σημειογραφία προ της Νέας Μεθόδου).

[84] Ψάχου - Αρχείο Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, Φάκελος 2 / Τετράδιο 34, όπου η δοξολογία του βαρέος εναρμονίου σε εξηγητική σημειογραφία. Καρά 106, μεταξύ των φφ. 43r-63r, όπου οι των α΄ και αγια. Ψάχου 136/278, φφ. 95v-100v & 126r-130v, όπου αντίστοιχα οι των αγια και βαρέος στη Νέα Μέθοδο.

[85] Περί του Αποστόλου και των χειρογράφων του βλ. Αποστολοπούλου Θωμά Κ., *Ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος και η συμβολή του στη θεωρία της μουσικής τέχνης: μουσικολογική θεώρηση από έποψη ιστορική, κωδικογραφική, μελοποιητική και θεωρητική*, Αθήνα 2002, σσ. 47-83.

[86] Ψάχου 113/261 φφ. 77v-89v. Ο κώδικας αυτόγραφος του Αποστόλου. Τα ασματικά δεν φέρουν σαφή αναγραφή ως συνθέματα του Αποστόλου, ωστόσο στον κώδικα υπάρχουν σε διάφορα σημεία συνθέσεις του.

[87] ΕΒΕ 1869 (αυτόγραφος του μελουργού), φφ. 267v-268r & 298v-299r αντίστοιχα.

Από την εποχή της επιβολής της Νέας Μεθόδου και έπειτα, παρατηρείται εντονότατο το στοιχείο της επιτήδευσης σε δύο επίπεδα: Στο μελωδικό επίπεδο, με την αναλυτική καταγραφή των ποικιλματικών κινήσεων φωνής, πολλές φορές σε τέτοιο βαθμό που στον ερμηνευτή προκαλείται αμηχανία ή και τρόμος. Στο τροπικό επίπεδο, με συχνότατες αναφορές σε μακάμια, ενίοτε με περίπλοκη διαστηματική πορεία, με υπερεκτεταμένο τονικό εύρος και με απόλυτη παρρησία στη χρήση των μεταβολών, των φθορών και των χρόων[88].

[88] Επιγραμματικά, κατά σειρά αλφαβητική, δοξολογίες και ασματικά συνθετών που έδρασαν από την εποχή των Τριών και έπειτα: Αναστασίου Υδραίου· πλ. δ΄ χρωματικός (μακάμ νεβεσέρ). | Ανδρέου Θεοφιλοπούλου μοναχού· πλ. α΄ τετράφωνος με ασματικό. | Βασιλείου Νικολαΐδου Ζαγκλιβερινού· πλ. β΄ & πλ. β΄ μακάμ ζιργκιουλέ χιτζάζ, με ασματικά. | Βασιλείου Παπαδοπούλου· πλ. δ΄ (μέχρι μέσα ιδ΄ αι.). | Βασιλείου Στεφανίδου Βυζαντίου· α΄ τετράφωνος, μακάμ σέφκου ταράπ & χισάρ πουσελίκ, με ασματικά. | Βασιλείου Παπαδοπούλου· πλ. β΄ & πλ. δ΄. | Γεωργίου Βιολάκη· πλ. α΄ πεντάφωνος & πλ. β΄, με ασματικά. | Γεωργίου Ευστρατιάδου Ραιδεστηνού· πλ. β΄& βαρύς (Γα) με ασματικά & σύντμηση του ασματικού του Σταυρού (αγια) | Γεωργίου παπα-Κωνσταντίνου· βαρύς εναρμόνιος (αμφιλεγόμενη)| Γεωργίου Σαρανταεκκλησιώτου· β΄ (Δι) με ασματικό. | Γεωργίου ιερέως Ρυσίου· λεγετος, πλ. α΄ & βαρύς, με ασματικά. | Δημητρίου Κουτσαρδάκη· β΄ [φθορά νεανες επί του Κε] & γ΄. | Κοσμά Μαδυτινού· α΄ [σαμπάχ], β΄ (Δι), γ΄, αγια, πλ. α΄ (Πα), πλ. α΄ ασιράν [καταλήξεις στον χαμηλό Κε], πλ. α΄ πεντάφωνος, πλ. β΄, πλ. δ΄ & πλ. δ΄ χρωματικός, με ασματικά. | Κοσμά Δοχειαρίτου· αγια | Ζαφειρίου Ζαφειροπούλου· πλ. δ΄. | Ζαχαρίου Καραλή Τηνίου· λεγετος. | Θεοδώρου Φωκαέως· πρωτόβαρυς, β΄(Δι), β΄ (Νη) [ομοιάζει με πλ. δ΄ χρωματικό, θυμίζει αυτή του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου] γ΄& βαρύς, με ασματικά. | Ιωάννου Αστραπταλόδου· μακάμ σέφκου ου ταράπ με ασματικό | Ιωάννου Καββάδα Χίου· σύντομο ασματικό της Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού (αγια). | Ισαάκ Κοσμά Καισαρέως· πλ. δ΄ επτάφωνος με ασματικό. | Ιωάσαφ Διονυσιάτου· εννέα κατ΄ήχον [δύο στον πλ. δ΄, η μία χρωματική]. | Κυριαξή Χρυσοπολίτου· πλ. α΄, βαρύς επτάφωνος & πλ. δ΄, με ασματικά. | Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου· α΄, πλ. α΄ πεντάφωνος, πλ. β΄, βαρύς & πλ. δ΄. | Μανουήλ Πρωτοψάλτου· πρωτόβαρυς | Ματθαίου μοναχού Βατοπαιδινού· β΄, πλ. β΄ (Δι) & δύο στον πλ. δ΄, με ασματικά. | Μελετίου μητροπολίτου Σισανίου· β΄ (Δι), γ΄, πλ. α΄, βαρύς & πλ. δ΄, με ασματικά. | Μισαήλ Μισαηλίδου· βαρύς εναρμόνιος [μικτός με β΄ ήχο]. | Νεκταρίου Βλάχου μοναχού· β΄, λεγετος, πλ. β΄ & βαρύς επτάφωνος με ασματικά. | Νικολάου Ιωαννίδου· πλ. α΄ [καταλήξεις στον χαμηλό Κε]. | Νικολάου Πρωτοψάλτου Σμύρνης· λεγετος, τρίτος, αγια, πλ. α΄, πλ. β΄ & βαρύς εναρμόνιος με ασματικά. | Ονουφρίου Βυζαντίου· βαρύς | Παναγιώτου Κηλτζανίδου Προυσσαέως· αγια με ασματικό [μακάμ φεραχνάκ, διατονική φθορά Νη στην αρχή κάθε στίχου, καταλήξεις στον βαρύ διατονικό]. | Πέτρου Μανουήλ Εφεσίου· πλ. α΄, πλ. δ΄ χρωματικός & μακάμ σέφκου ταράπ | Στεφάνου Λαμπαδαρίου· πλ. β΄ τρίφωνος νενανω με ασματικό.

Οι δοξολογίες καθίστανται, ήδη από την εποχή του Μπερεκέτη, βασικό πεδίο εμπλουτισμού της μουσικής γλώσσας της Ψαλτικής, κομίζοντας μια παραμόνιμη ελευθεριότητα της έκφρασης και μια σχεδόν εμμονική τάση αναφοράς στην εξωτερική μουσική. Από τον πεντάφωνο πλ. α΄ του Μπαλάση με το τόσο ιδιαίτερο άκουσμα και τους πλ. δ΄ και αγια του Μπερεκέτη με τους επαναλαμβανόμενους χρωματισμούς, αυτόχρημα παγιώνεται στις δοξολογίες μια νέα διέξοδος της ψαλτικής υφολογίας. Φτάνουμε, έτσι, στον ιθ΄ και στον κ΄ αιώνα, μια κραυγαλέα τάση της αισθητικής να είναι η αφειδώλευτη χρήση φθορικών μεταβολών και η συνταύτιση με τα διάφορα τροπικά μορφώματα της αραβοπερσικής μουσικής. Στις οψιμότερες συνθέσεις φαίνεται να αποζητάται παντοιοτρόπως η επιτήδευση και όχι τόσο η εκκλησιαστικότητα, ή η αναφορά σε παραδοσιακά πρότυπα, αλλά αυτό βέβαια ίσως είναι και ένα πρόταγμα της ψαλτικής νεωτερικότητας. Αυτό που πολύ διακριτικά ξεπρόβαλε με τον Μπαλάση και τον Μπερεκέτη τώρα διακηρύσσεται και επιδιώκεται σε βαθμό πολλές φορές ακραίο.

Εδώ φυσικά υπεισέρχεται και ο παράγων της σημειογραφίας, η οποία πάντοτε θεράπευε, με κάθε εξελικτικό εμπλουτισμό της, τις νέες ανάγκες των πρωτοπόρων συνθετών κάθε περιόδου. Για πρώτη φορά τώρα η γραφή είναι αναλυτική, απόλυτα προσδιοριστική των παραμικρών κινήσεων της φωνής, και αυτό δεν θα μπορούσε παρά να αξιοποιηθεί στον μέγιστο βαθμό ως νέα τεχνική δυνατότητα.

Αδιαμφισβήτητα, η αναδίφηση στα ποικίλα τεχνικά παρακολουθήματα του μέλους έχει τη σημασία του στην επιστήμη και την έρευνα για τη συστηματική, μουσικολογική θεώρησή του. Για την τέχνη, όμως, σημασία έχει το αν ο δημιουργός πετυχαίνει τον σκοπό του να συγκινήσει τον ακροατή, να τον κάνει να νιώσει ανάταση μες στη λεπτή αύρα του ήχου.

Στο πρόσωπο του Μπερεκέτη συναντώνται και συμπλέκονται με τρόπο αριστοτεχνικό η παράδοση και ο νεωτερισμός, η σεβαστική μίμηση των κλασικών μελοποιών και η γεμάτη παρρησία έξοδος σε μια νέας αισθητικής εποχή. Η πρόσληψη της παράδοσης φαίνεται στις καθαρές γραμμές και τη σύνολη αισθητική των δοξολογιών του και στην υιοθέτηση της παραδοσιακής μορφολογίας των μεγάλων ασματικών του. Η πρωτοτυπία και ο εμπλουτισμός της μουσικής γλώσσας, από την άλλη, στον ιδιαίτερα ευφραδή τρόπο συναρμογής των

θέσεων και στη δημιουργία πρωτάκουστων γραμμών, στη διακριτική εξερεύνηση του οκτωήχου συστήματος και των κλαδικών του ήχων, στις στοχευμένες, επαναλαμβανόμενες φθορικές μεταβολές, καθώς και στην επινόηση της νέας, σύντομης μορφής των ασματικών, που ήρθε για να παραμείνει στη μελοποιία.

Λέγεται ότι μεγάλος ποιητής είναι αυτός που μέσα στους στίχους του βρίσκεις όλους τους προ αυτού μεγάλους ποιητές. Και, αναπόδραστα, θα βρεις αυτόν μέσα στο έργο των επόμενων. Μια τέτοια περίπτωση είναι ο Πέτρος μελωδός ο Μπερεκέτης, καθώς, έχοντας αφομοιώσει όλη την προ αυτού παράδοση παρέδωσε την Ψαλτική πλουσιότερη σε εκφραστικά μέσα, συγκινητικότερη, αρμοδιότερη για τη λατρεία της εποχής του, αλλά και συναρπαστική για τους μελουργούς που τον διαδέχτηκαν.

Polykarpos Tympas

Doxologies and Asmatika Trisagia by Petros Bereketes: The Artistic Tradition of the Genres before and after Petros

Petros Bereketes was a composer who combined traditionalism with innovation in all the genres he had worked with. He was the second, after Balasis the priest, to deliver a complete series of Doxologies in all eight modes with their Asmatic Trisagia. In addition, he has composed a second series of Trisagia, shortened, apparently having listened to the need for briefer compositions in the worship of his time. With Peter at its centre, this paper regresses both before and after him, tracing the development of Doxologies and Trisagia from their first appearance in 17th century, in order to assess the value and impact of his work in post-byzantine Psaltic Art.

Εμμανουήλ Σουργιαδάκης

ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΕΙΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΕΛΟΥΡΓΙΑΣ ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΩΝ ΜΕΛΟΥΡΓΩΝ ΤΟΥ 18ου ΑΙΩΝΑ

Ο όρος *Μελοποιία* έχει οριστεί από την αρχαία εποχή με πολλούς και ποικίλους ορισμούς. Σε κάθε περίπτωση είναι τέχνη ευφυών ανθρώπων, προϊόν δημιουργικής φαντασίας, καρπός αδιάκοπης παράδοσης με πρώτο χαρακτηριστικό της την πρωτοτυπία. Τέχνη που, σ' όσους την προσεγγίζουν, γεννά την αίσθηση του ωραίου, του υψηλού.

Η εκκλησιαστική μελουργία, κατά τον Χρύσανθο, είναι *«έξις ποιητική, δύναμις κατασκευαστική μέλους»* και διακρίνεται στη μελοποιία τετριμμένων μελών και στην εφεύρεση και γραφή νέων, *«τοις ακροαταίς αρεσκόντων»*[1].

Η μουσικολογική έρευνα καλείται να αποκαλύψει τους συντελεστικούς παράγοντες που καθορίζουν το μελουργικό προϊόν και τις προϋποθέσεις που συντρέχουν ώστε το φανέρωμα αυτό της ανθρώπινης δημιουργίας να είναι αρμόδιο για τον κύριο προορισμό του: την ύμνηση του Θεού και την κίνηση της ψυχής σε προσευχή και κατάνυξη.

Το θέμα είναι πολυεπίπεδο και πτυχές του έχουν εξεταστεί από έγκριτους επιστήμονες. Ωστόσο θα προσπαθήσω να δίξω εν συνόψει τα σημεία που αναδύονται από την εξέταση του ρεπερτορίου και των περιφερειακών στοιχείων που το καθορίζουν με ευθεία την αναφορά στους μεγάλους μελουργούς της Κωνσταντινουπολίτικης παράδοσης του 18ου αιώνα.

Προϋποθέσεις

α) *Η βαθειά γνώση των αιτίων και των αποτελεσμάτων της μουσικής που εξαρτάται από την κατάρτιση και εμπειρία του μελουργού σε ότι*

[1] Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής. Συνταχθέν μεν παρά Χρυσάνθου Αρχιεπισκόπου Διρραχίου του εκ Μαδύτων, εκδοθέν δε υπό Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου του Πελοποννησίου*, εν Τεργέστη, 1832, σ. 174.

αφορά την κατανόηση της θεωρίας και πράξης της Μουσικής. Οι Κωνσταντινοπολίτες μελουργοί, ιδιαίτερα οι πατριαρχικοί Ψάλτες, ανέκαθεν, ως εκ της θέσης και του ρόλου τους στο εκκλησιαστικό και εθνικό Κέντρο ήταν και αναγνωρίζονταν ως αυθεντίες στην Τέχνη. Οι συνθέσεις τους, ομοούσιο γέννημα της πριν απ' αυτούς παράδοσης, καλύπτουν μέχρι σήμερα το μεγαλύτερο μέρος του εν χρήσει ρεπερτορίου έχοντας την ταυτότητα του κλασικού, δηλαδή του διαχρονικού και ανεπανάληπτου. Ενδεικτικές οι σχετικές αναγραφές στα χειρόγραφα: *«Κυρ Δανιήλ Πρωτοψάλτου, κεκραγάρια, δογματικά, πασαπνοάρια, ψαλλόμενα κατά το ύφος της Μεγάλης Εκκλησίας»*[2]· *«Αναστασιματάριον, συντεθέν κατά το ύφος της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας, παρά του μουσικολογιωτάτου κυρ Πέτρου Πελοποννησίου»*[3]. Στις επιγραφές αυτές τονίζονται δύο πράγματα ως προς την αξία της σύνθεσης: ο αμίμητος μελουργός ως αυθεντία και η παράδοση – το ύφος εν προκειμένω – ως εγγύηση του αποτελέσματος. Κατά τον Κυριακό Φιλοξένη όλοι οι μείζονες μελουργοί θεωρούνται αμίμητοι ως προς έναν τομέα της Τέχνης, ο δε Πέτρος ως προς το σύνολό της.

β) Ο προορισμός, ο σκοπός και ο σχεδιασμός της σύνθεσης. Το πρώτο πράγμα που είχαν κατά νουν οι κλασικοί μελουργοί ήταν η οριοθέτηση του προορισμού και της χρήσης κάθε σύνθεσής τους. Εφ' όσον επρόκειτο για λατρευτική σύνθεση έπρεπε πρωτίστως να διαφυλάσσεται *«το της εκκλησιαστικής μουσικής τίμιον μέλος»*, που έπρεπε να είναι (κατά τον Απόστολο Κώνστα) *«σοβαρόν και σεβάσμιον, ουχί αι ξεφωνήσεις αλλά το σεβάσμιον»*. Κατά τους λόγους του Χρυσάνθου *«πριν κινηθή εις πράξιν μέλους ο μελοποιός, πρέπει να προϋπάρχει σκοπός εις τον νουν του, ή καν να συλλάβη κανένα νέον...»*[4]. Αυτονόητη προϋπόθεση είναι να προδιαγράφεται ο προορισμός, η σκοπιμότητα και ο τρόπος της σύνθεσης ώστε το νέο μέλος να σχεδιαστεί κατάλληλα. Ως προορισμός θεωρείται ή λατρευτική ή εξωλατρευτική χρήση ή οι διδακτικές ανάγκες. Σύμφωνα με επιγραφή

[2] Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής – Άγιον Όρος. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών μονών και σκητών του Αγίου Όρους*, τόμ. Γ΄, Αθήναι: έκδ. ΙΒΜ, 1993, σ. 270 (Κουτλουμουσίου 422).

[3] Του ιδίου, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής – Άγιον Όρος...*, τόμ. Α΄, Αθήναι: έκδ. ΙΒΜ, 1975, σ. 495 (Δοχειαρίου 367).

[4] Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων, *ό.π.*, σ. 202.

του Δοξασταρίου Ιακώβου Πρωτοψάλτου το έργο συνετέθη *«δι' ευρύθμου και συντετμημένου τρόπου παρά του μουσικολογιωτάτου κυρ Ιακώβου Πρωτοψάλτου και εξ αυτών σπαργάνων γνησίου δούλου και υπηρέτου της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας... εκ δέσεων στιχηρών τε και ειρμολογικών»*[5]. Ο κωδικογράφος, που δεν είναι άλλος από τον Πέτρο Βυζάντιο, εύχεται να ευοδωθεί το έργο του Ιακώβου *«του προσπονήσασθαι και άλλα χρειώδη των εν ταις εκκλησίαις ενιαυσίως αδομένων...»*. Αλλού αναφέρεται ότι η όλη σύνθεση έγινε *«προς πλείονα καλλωπισμό της εκκλησιαστικής ακολουθίας»*[6]. Σε πολλές συνθέσεις καθορίζονται τα περιθώρια χρήσης τους στη λατρεία, όπως λ.χ. *«ετέρα στάσις κοινωνικών Πέτρου λαμπαδαρίου, σύντομα λίαν, ίνα επομένως ψάλλονται εν Κυριακαίς ει τύχη μνήμη αγίου»*[7], τα μέλη για την ένδυση των πατριαρχών *Θεοτοκίον, εις πατριάρχας, όταν ενδύονται εις την Λειτουργίαν*, για τη διανομή του αντιδώρου και σε άλλες περιπτώσεις πέραν των καθιερωμένων· λ.χ. το μέλος του Μπερεκέτη *Ζωή του άρτου τράπεζα* γραμμένο για τη Μ. Πέμπτη, με την ένδειξη *όταν μεταδίδονται οι αδελφοί*[8]. Άλλες συνθέσεις, όπως το πλήθος των εγκωμιαστικών ωδών σε Πατριάρχες και άλλες προσωπικότητες της άρχουσας τάξης καθορίζονται ως εξωλατρευτικές και συντέθηκαν για ευνόητους λόγους.

γ) *Η πρωτοτυπία· η διαμόρφωση νέου πλαισίου, νέας αντίληψης για την εκκλησιαστική μελουργία.* Δείγμα ο συνοπτικός Πολυέλεος Πέτρου Μπερεκέτη ήχος α΄, που αποτελεί την απαρχή του σύντομου τρόπου αυτού του είδους, επικράτησε οριστικά έκτοτε και παραμένει ο μόνος σταθερός μέχρι σήμερα. Ακόμα οι συνθέσεις Χερουβικού και Κοινωνικού *Αινείτε* που ψάλλονται στους 8 ήχους[9], καθώς και η αργή Δοξο-

[5] Βιβλιοθήκη Κωνσταντίνου Ψάχου, χειρόγραφο αρ. 76/225 (έτ. 1797, γραφέας Πέτρος Βυζάντιος).

[6] Κωνσταντίνος Α. Ψάχος, «Πέτρος ο Βυζάντιος, Πρωτοψάλτης της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας και τα σωζόμενα αυτού χειρόγραφα», *Φόρμιγξ*, περ. Β΄, έτ. ΣΤ΄ (Η΄), αρ. 13-14, εν Αθήναις 15-31 Ιανουαρίου 1911, σσ. 2-4.

[7] Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής – Άγιον Όρος...*, τόμ. Β΄, Αθήναι: έκδ. ΙΒΜ, 1976, σ. 797 (Διονυσίου 708).

[8] *Στο ίδιο*, σ. 586 (Γρηγορίου 2).

[9] Μανόλη Κ. Χατζηγιακουμή, *Μνημεία εκκλησιαστικής μουσικής. Σώμα πρώτο. Οκτάηχα μέλη και συστήματα*, τόμ. IV, 7 & 8. «Χερουβικό *ψαλλόμενον και εις τους οκτώ ήχους Πέτρου Μπερεκέτη (ακμή 1680-1710)*. Ψάλλει ο Δημήτριος Νεραντζής,

λογία Ιωάννου Τραπεζουντίου σε ήχο πλ. δ΄[10], που έδωσε το έναυσμα για νέο τρόπο σύνθεσης της Δοξολογίας, τον οποίο υιοθέτησαν οι διάδοχοί του.

δ) *Η ανανέωση και η αναδημιουργία· η προσαρμογή στις απαιτήσεις των καιρών και στα σύγχρονα κοινωνικά δεδομένα χωρίς αποκοπή από τις παραδεδομένες, δοκιμασμένες και κοινά αποδεκτές αξίες.* Καθορίζεται από την αξιοποίηση και αύξηση των μουσικών εφοδίων με στόχο να παραχθούν τα απαιτούμενα συγκινησιακά και ηθικά αποτελέσματα της μουσικής, ώστε ο αρμονικός συνδυασμός των μελικών στοιχείων, παλαιών και νέων, να δίνει μελωδίες κατάλληλες για καθορισμένο σκοπό. Είναι γνωστό ότι κάθε στάδιο της τέχνης στην εξέλιξή του ωφελείται από το τελευταίο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι πρόκειται για απόλυτη μετεξέλιξη, για μετάβαση από απλή σε σύνθετη κατάσταση, από ένα χαμηλό σε υψηλό επίπεδο ή το αντίθετο. Όλη η μουσική δημιουργία του 18ου αιώνα συναντάται με τις εκφάνσεις της εκκλησιαστικής και κοινωνικής ζωής. Επηρεάζεται από τις διαμορφούμενες συνθήκες, τα ιδεολογικά ρεύματα και εναρμονίζεται προς τις απαιτήσεις των καιρών στενά συνδεδεμένη με την πρότερη παράδοση που ήταν το ασφαλέστερο έρεισμα για κάθε νεότερη δημιουργία. Πρώτος που συγκεντρώνει στο έργο του το ανανεωτικό και το αναδημιουργικό πνεύμα είναι πάλι ο Πέτρος Μπερεκέτης, ο μόνος στον οποίο αποδόθηκε η πατρότητα της *Νέας Παπαδικής* και των *Καλοφωνικών Ειρμών*. Στον αιώνα αυτόν βρήκαν γόνιμο έδαφος οι *συντμήσεις* των παλαιών μελών ως άμεση λύση για τη μείωση του τε-

---

Πρωτοψάλτης Τήνου. Κέντρον Ερευνών και Εκδόσεων, Αθήνα 2002. Ολόκληρη αυτή η σύνθεση Χερουβικού, που παρατίθεται εξηγημένη από τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα (βλ. ένδετο βιβλίο, σσ. 29-127), ερμηνεύτηκε με περισσή τέχνη από τον Άρχοντα Διδάσκαλο του Αποστόλου της Μ. Εκκλησίας Δημήτριο Νεραντζή, σε μια πρωτόγνωρη για τα μέχρι τώρα γνωστά ερμηνευτικά δεδομένα και αξιομίμητη – κατά την άποψή μας – ερμηνεία του «Χερουβικού».

[10] Δημ. Κ. Μπαλαγεώργου, "Unity and variety in Orthodox Music: the Case of Great Doxology" [«Ενότητα και διαφοροποίηση στην ορθόδοξη μουσική: Η περίπτωση της Μεγάλης Δοξολογίας (β΄ μισό ιη΄αι. - αρχές ιθ΄ αι.)»], *Unity and Variety in Orthodox Music: Theory and Practice. Proceedings of the Fourth International Conference on Orthodox Church Music. University of Eastern Finland, Joensuu, Finland, 6–12 June 2011*, edited by Ivan Moody and Maria Takala-Roszczenko, Joensuu: ISOCM, 2013, p. 6.

λεστικού χρόνου των ακολουθιών και οι *καλλωπισμοί* ως αισθητική ανανέωση της προϋπάρχουσας παράδοσης. Ο Μέγας Οικονόμος Αντώνιος προχωρεί σε συντμήσεις καθιερωμένων μελών: *Χερουβικά σύντομα ψαλλόμενα ημέραν παρ' ημέραν, καλλωπισμός ημέτερος*[11]. Ο Πέτρος Πελοποννήσιος συντέμνει το Ειρμολόγιο Μπαλασίου εναρμονιζόμενος με τη συντομότερη παράδοση που κέρδιζε έδαφος τουλάχιστον στο περιβάλλον της Μεγάλης Εκκλησίας. Ο Ιωάννης Τραπεζούντιος παρουσιάζει το *Θεαρχίω νεύματι*, υιοθετώντας επίσημα τη λογική *εύμορφον χύμα*[12]. Τα προσαρμοσμένα στις σύγχρονες λειτουργικές απαιτήσεις μέλη έφεραν πάντοτε ελκυστικές επιγραφές: *σύντομον, συνοπτικόν, σμικρυνθέν, συντομηθέν, χυματικόν* ή έφεραν τη σφραγίδα της *εθιζομένης τάξεως*, ενός νέου στυλ· *του νέου ύφους της Μεγάλης Εκκλησίας*. Σε αγιορειτικό κώδικα διαβάζουμε: *Ανθολογία στιχηραρίου, σύντομος τω μέλει... ήτις εμελίσθη παρά κυρ Πέτρου... κατά την εθιζομένην τάξιν εν τη Μεγάλη Εκκλησία*[13]. Παράλληλα τονιζόταν και η αισθητική τους αξία με χαρακτηρισμούς *ωραίον, έντεχνον, θαυμασιώτατον, παρακλητικόν, κομψότερον, ηδύτατον, εκκλησιαστικόν, τερπνόν, γλυκύτατον, οργανικόν* κ.τ.λ. Η αναδημιουργία, υπό την έννοια της σύντμησης ή του καλλωπισμού έσωσε την παλιότερη δημιουργία από την εξαφάνιση. Τονίζουμε ότι οι μελουργοί δεν οικειοποιούνταν τους καρπούς της έμπνευσης των προγενέστερων αλλά έγραφαν πάντοτε τίνος είναι η αρχική σύνθεση σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει, δυστυχώς συχνά, σήμερα.

ε) *Η νοηματική συνάφεια λόγου και μέλους.* Στην ψαλμωδία συνυπάρχουν αρμονικά ο λόγος και το μέλος ως ένδυμα του λόγου. Γι' αυτό θα πρέπει να μιλάμε για έμμουσο λόγο κι όχι απλά για μελωδία. Η αρμόδια μελωδική ένδυση του λόγου, που διατυπώνεται ως *μίμησις προς τα νοούμενα* ή ως *κατ' έννοιαν ψάλλειν*, κατά τον 18ο αι. είχε γίνει κοινωνική απαίτηση. Σ' αυτό συνέτεινε η σταδιακή αύξηση της παι-

[11] Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής – Άγιον Όρος...*, τόμ. Γ΄, ό.π., σ. 57 (Αγ. Παύλου 36).

[12] Εμμ. Γ. Σουργιαδάκης, *Η Ψαλτική Τέχνη στην Κωνσταντινούπολη κατά τον ιη΄ αιώνα*, Αθήνα 2025:Εκδόσεις του «Εργαστηρίου Βυζαντινής Μουσικολογίας» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, όπου (σσ. 371-382) πλήρης μορφολογική και συγκριτική ανάλυση της σύνθεσης.

[13] Γρηγόριος Θ. Στάθης, *ό.π.*, σσ. 501-502 (Φιλοθέου 124).

δείας που επέβαλλε το εκκλησίασμα να είναι σε θέση να καταλαβαίνει το νόημα των ψαλλομένων με συνεπίκουρη τη μουσική αλλά και η όλο και περισσότερο απομάκρυνση του κόσμου από την εκκλησία λόγω της διάδοσης των *νέων ιδεών*. Είναι ενδεικτική η ρήση Μουσικοδιδασκάλου του 19ου αι.: *«Πρωτοψάλτου θέσιν κατέχει η γλώσσα, Δομεστίκου θέσιν κατέχει η μουσική. Καθώς δε ο Δομέστικος υποχρεούται να συνοδεύει, να ακολουθή και να συνεπικουρή τω Πρωτοψάλτη, απαραλλάκτως και η Μουσική οφείλει να συνεπικουρή τη Γλώσση»*[14]. Την κατ' έννοιαν ψαλμωδία καθορίζει αποφασιστικά το *ήθος* των επιμέρους μελωδικών σχημάτων, δηλαδή των *θέσεων* (το ησυχαστικό, το διασταλτικό και το συσταλτικό) σε αντιστοιχία με τα γλωσσικά σχήματα και τη στίξη του υμνογραφήματος. Αξιομίμητος υπέρ πάντας στον τομέα αυτόν θεωρήθηκε ο Πρωτοψάλτης Ιάκωβος. Ο μαθητής του Αρχιδιάκονος Νικηφόρος Καντουνιάρης σε ιστορικό του έργο γράφει ότι ο Ιάκωβος ήταν *ο «ευδοκιμήσας παρά πάσι ως λόγιος εν τοις ιδιομέλοις και τοις ειρμολογικοίς τροπαρίοις»*[15], υπονοώντας ότι λόγω της μόρφωσής του ήταν σε θέση να τονίζει τα μέλη του λαμβάνοντας υπόψιν κατ' εξοχήν την έννοια του κειμένου.

Παράγοντες που επιδρούν στην διαμόρφωση και εξέλιξη της εκκλησιαστικής μελουργίας

α) *Οι ιδιαίτερες ικανότητες του μελουργού (έμφυτες και επίκτητες).* Φωνητική ικανότητα, νοητική ευστροφία (κριτική ικανότητα), μνήμη, φιλοπονία, τα κύρια χαρακτηριστικά του μελουργού-ερμηνευτή ανακλούν τους ποικίλους χαρακτηρισμούς που αποδόθηκαν: *μελωδός, γλυκύς, νέος γλυκύς*, ο Μπερεκέτης· *εν τη μουσική τέλειος και μουσικώτατος ανήρ*, ο Πατριάρχης Αθανάσιος Ε΄ Μαργούνιος· *μουσικώτατος εν ιερεύσιν, αγχινούστατος*, ο Μέγας Οικονόμος Αντώνιος· *της σεμνής μουσικής της ασματικής θεολογίας καλλονή και ευπρέπεια*, ο Παναγιώτης Χαλάτζογλου· *λογιώτατος πρωτοψάλτης, αρχιδιδάσκαλος, καλιφωνοτάτη δεία αηδών*, ο Ιωάννης Τραπεζούντιος· *μελωδική σάλπιγξ*,

[14] Πολυχρόνιος Γ. Παχείδης, «Ο ρυθμός εις τα εκκλησιαστικά ημών μέλη», *Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αλήθειας*, τεύχ. 3 (31/12/1900), σ. 44.

[15] Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής – Άγιον Όρος…*, τόμ. Α΄, ό.π., σ. 148 (Ξηροποτάμου 318, Νικηφόρου Καντουνιάρη, *«Κατάλογος των όσων κατά καιρούς ήκμασαν εν τη μουσική τη εκκλησιαστική, και μερικώς περί των διαθέσεων τούτων»*).

ο Δανιήλ· *ασματικός τέττιξ της εκκλησίας*, *μουσικός νους ον εγνώρισε τέχνη*, *δαιμόνιος*, *κλέπτης* ο Πέτρος Πελοποννήσιος· *ψάλτης τέλειος και περικλεής*, ο Ιάκωβος· *Αμίμητος εις το ύφος*, ο Πέτρος Βυζάντιος.

β) *Ο ψυχισμός του μελουργού και τα χαρακτηριολογικά του στοιχεία· ο ιδεολογικός του προσανατολισμός.* Ο Πέτρος Μπερεκέτης θεωρήθηκε *αντιφερόμενος εις το φθονερόν Παναγιώτου Χαλάτζογλου*[16]. Ο Ιωακείμ Αρχιεπίσκοπος Βιζύης, που όπως ο ίδιος αναφέρει εγκατέλειψε τη *φτωχή*, *δύσβατη και ανωφελή* επαρχία του αμέσως σχεδόν μετά την εκλογή του ζούσε μακαρίως στην Κωνσταντινούπολη σε στενό κύκλο φίλων, χαρακτηρίστηκε *κοινωνικός* και *ευτράπελος*[17]. Ο Κύριλλος Μαρμαρηνός Αρχιεπίσκοπος Τήνου παραιτήθηκε από την επαρχία του λόγω *πολυαρίθμων χρεών*[18], εγκαταστάθηκε στην Κωνσταντινούπολη και συνέψαλλε με τον Πρωτοψάλτη Δανιήλ στον πατριαρχικό ναό. Ο Αρχιδιάκονος Αντιοχείας Νικηφόρος Καντουνιάρης αυτοαποκαλείται αυτάρεσκα *ευπροσήγορος*, *εύθυνος* και *φιλόπονος*[19]. Ο Πρωτοψάλτης Ιάκωβος χαρακτηρίστηκε *ηδύτατος*, *αστειότατος*, *μόνος προθυμότατος προς τους μαθητάς* και *φιλόκαλος*[20], αλλά και φανατικός οινοπότης, *να μην ευκαιρή από την μέθην*[21]. Ο Πέτρος Βυζάντιος *φθονερός* και *δύστροπος*[22]. Ο Πατριάρχης Αθανάσιος Ε΄ Μαργούνιος καταδικάστηκε *ως νεωτερίζων εις τας περί της δυτικής εκκλησίας ιδέας*[23]. Ο Πέτρος Μπερεκέτης μελοποιεί στα 1669 μακροσκελές και τεχνικότατο εγκώμιο προς τον Αυτοκράτορα της Ρωσίας Μέγα Πέτρο σε εποχή έντονης διπλωματικής κινητικότητας, προανάκρουσμα των ρωσοτουρκικών πολέμων και μεγάλης διάδοσης θρύλων

[16] *Στο ίδιο*, σσ. 149-150.

[17] Κ. Ν. Σάθας, *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη*, τόμ. Γ΄, Βενετία 1872, σ. 524.

[18] *Αρχειοφυλάκειο Οικουμενικού Πατριαρχείου*, Κώδικας Δ΄, σ. 63. Βλ. Εμμ. Γ. Σουργιαδάκης, *ό.π.*, σσ. 254, 583.

[19] Γρηγόριος Θ. Στάθης, *ό.π.*, σ. 149.

[20] *Στο ίδιο*, σ. 148.

[21] Βλ. Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής – Το ανέκδοτο αυτόγραφο του 1816 και το έντυπο του 1832*, Βατοπαιδινή Μουσική Βίβλος, Μουσικολογικά Μελετήματα (κριτική έκδοση υπό Γ. Ν. Κωνσταντίνου), 2007, σ. 110, υποσημ. (β).

[22] Γρηγόριος Θ. Στάθης, *ό.π.*, σ. 140.

[23] Σκαρλάτος Δ΄ ο Βυζάντιος, *Η Κωνσταντινούπολις ή περιγραφή τοπογραφική, αρχαιολογική και ιστορική*, τόμ. Β΄, Αθήνησιν 1862, παράρτημα Γ΄, σ. 540.

και δοξασιών σχετικά με τους Ρώσους και τον υπόδουλο ελληνισμό[24]. Ποιητικός εκφραστής της Πατρικής Διδασκαλίας ο Ιάκωβος Πρωτοψάλτης με μακροσκελές στιχούργημα υπέρ της κραταιάς βασιλείας των Οθωμανών[25], καθώς και με την ολιγόστιχη εκλογή Πολυελέου όπου σκόπιμα παραλείπει όλους τους στίχους που έχουν σχέση με ιστορικά γεγονότα και πρόσωπα των Εβραίων και με την εξολόθρευση κραταιών βασιλέων από τον Θεό.

γ) *Η ανάγκη του μελουργού για προσωπική έκφραση, που τροφοδοτεί και αναζωπυρώνει τη φαντασία του, δεν τελειώνει ποτέ και αποτελεί τη γενεσιουργό αιτία κάθε νέας σύνθεσης.* Μέγιστα παραδείγματα οι δύο Πέτροι, Μπερεκέτης και Πελοποννήσιος, οι παραγωγικότεροι μελουργοί του εκκλησιαστικού ρεπερτορίου.

δ) *Η καθημερινότητα και οι καταστάσεις της ζωής.* Το έργο του Πατριάρχη Αθανασίου Ε΄ είναι διαποτισμένο από έντονα *συγκινησιακά φορτία* λόγω *δεινών καταστάσεων του βίου του* (εξορία στο Σινά, καθαίρεση). Η εκλογή Πολυελέου *Υπομένων υπέμεινα* και οι δύο Καλοφωνικοί Ειρμοί *Περιστάσεις και θλίψεις* και *Εκύκλωσαν αι του βίου με ξάλαι* εκφράζουν το βάρος των ταλαιπωριών που υπέστη[26]. Ο Πέτρος Πελοποννήσιος μελοποιεί τον Πολυέλεο *Δούλοι Κύριον* σε ήχο βαρύ *εν τη μεγίστη αυτού ασθενεία*[27], το δε περίφημο *βυσσινόγραφο πασαπνοάριό* του σε ήχο πλ. β΄ κατά τον εγκλεισμό του στο φρενοκομείο του Εγρή Καπού[28]. Το μεγαλύτερο μέρος του έργου του ο Νικηφόρος Καντουνιάρης συνθέτει προς *τιμήν ή χάριν* φίλων, μαθητών, επιφανών της Δαμασκού ή του Ιασίου ή *κατ' αρέσκειαν, κατ' επιταγήν, κατά παράκλησιν, κατ' αξίωσιν* εκκλησιαστικών ή πολιτικών προσώπων με ε-

[24] Το πλήρες κείμενο του δεκαπεντασύλλαβου εγκωμίου που συντέθηκε από τον παπα-Κράλη, Σακελλίωνα της Μεγάλης Εκκλησίας και μελοποιήθηκε *«δι' αιτήσεώς του»* από τον Μπερεκέτη βλ. στο Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής – Άγιον Όρος…*, τόμ. Γ΄, ό.π., σ. 231 (Κουτλουμουσίου 397).

[25] Μανουήλ Ι. Γεδεών, «Περί της Φαναριωτικής Κοινωνίας», *Επετηρίς του εν Κωνσταντινουπόλει Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου*, αρ. 21 (1887-89), σσ. 55-71. Βλ. και Εμμ. Γ. Σουργιαδάκης, *ό.π.*, σ. 331, υποσ. 1665.

[26] Εμμ. Γ. Σουργιαδάκης, *ό.π.*, σσ. 246, 248 και υποσ. 1109.

[27] Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής – Άγιον Όρος…*, τόμ. Α΄, ό.π., σ. 157 (Ξηροποτάμου 321).

[28] Γεώργιος Ι. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής*, εν Αθήναις 1890, σσ. 321-323

ντυπωσιακές επιγραφές: *ετονίσθη και ούτος* (ο Πολυέλεος) *κατά παράκλησιν Αντωνίου Φωτεινού, άρχοντος ιατρού, ένεκα της εορτής του αγίου μεγαλομάρτυρος Δημητρίου… εν τω κατά το Κουρού Τσεσμέ ιερώ και πανσέπτω αυτού ναώ*[29].

ε) *Η ηλικία και η καλλιτεχνική ωριμότητα.* Οι ψάλτες της Μεγάλης Εκκλησίας παρέδωσαν τα περισσότερα έργα τους όταν ηλικιακά και καλλιτεχνικά είχαν φτάσει στα ανώτατα επίπεδα της εμπειρίας, αν και όλοι μελουργούσαν από τα πρώτα βήματα της σταδιοδρομίας τους. Εξαίρεση αποτέλεσε ο Πέτρος Πελοποννήσιος που μελοποιεί πριν ακόμα ενταχθεί ως Δομέστικος στους πατριαρχικούς χορούς ενώ το τεράστιο έργο του μελοποίησε *εν ολίγω διαστήματι καιρού*[30]. Ο Ιωάννης Τραπεζούντιος γράφει μια ογκώδη Παπαδική στα 1769, έναν χρόνο πριν πεθάνει[31], ενώ ο Πρωτοψάλτης Ιάκωβος παραδίδει το αντιπροσωπευτικότερο έργο του, το *Δοξαστάριον*, στα 1795, πέντε χρόνια πριν τον θάνατό του[32].

στ) *Το πνευματικό επίπεδο και η κοινωνική θέση.* Ο Ιωάννης Τραπεζούντιος ήταν πρόσωπο σημαντικής μόρφωσης και καλλιέργειας, τουρκομαθής, περιβεβλημένος με τον τίτλου του *Κυρίτζη, καπουκεχαγιάς* δηλ. εκπρόσωπος στην Οθωμανική διοίκηση δύο Πατριαρχείων[33]. Ο Δανιήλ χρημάτισε γραμματικός του Πατριαρχείου[34]. Ο Ιάκωβος αναφέρεται ως *ποιητής χαριέστατος και συνετότατος* και συγκαταλέγεται μεταξύ των εκπροσώπων της *φευγαλέας ποίησης* και των *λογίων γραικών*[35]. Και οι τρεις Πρωτοψάλτες ήταν άνθρωποι της στενής πατριαρχικής αυλής, ξυμωμένοι με τους κύκλους της ιδιότυπης φαναριώτικης κοινωνίας και αποτελούσαν έναν μουσικό πόλο λογίων ψαλτών έναντι του άλλου πόλου, του διδύμου Πέτρου Πελοποννησίου και Πέτρου Βυζαντίου που φαίνεται να εντάσσονται συνειδητά σε ένα λαϊκότερο περιβάλλον. Ο Ιωάννης Τραπεζούντιος γράφει αυ-

[29] Εμμ. Γ. Σουργιαδάκης, *ό.π.*, σ. 266.

[30] Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων, *ό.π.*, σσ. XL, L.

[31] Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής – Άγιον Όρος…*, τόμ. Δ΄, Αθήναι: έκδ. ΙΒΜ, 2015, σσ. 442-443 (Ιβήρων 1157).

[32] Βιβλιοθήκη Κωνσταντίνου Ψάχου 76/225, *Δοξαστικάριον* (αυτόγρ. Πέτρου Βυζαντίου - αυτοψία).

[33] Εμμ. Γ. Σουργιαδάκης, *ό.π.*, σ. 278 και υποσ. 1303.

[34] *Στο ίδιο*, σ. 288.

[35] Γ. Μαρκαντωνάτος, *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*, Αθήνα 1985, σ. 125.

τοσχέδιους στίχους αργού πασαπνοαρίου, ο Δανιήλ γράφει στίχο και μουσική Θεοτοκίων Μαθημάτων, ο Ιάκωβος υμνογραφεί ακολουθίες ολόκληρες ή διορθώνει σφάλματα στα λειτουργικά βιβλία. Από την άλλη ο Πέτρος Πελοποννήσιος – γνώστης άραγε της σλαβονικής διαλέκτου – αναλαμβάνει το υπερεθνικό και κοπιώδες εγχείρημα της προσαρμογής του Αναστασιματαρίου του νέου Χρυσάφη στη σλαβονική *επ' ωφελεία των Σλαβόνων*[36].

ξ) *Η προσήλωση στις θρησκευτικές αξίες.* Η θρησκευτικότητα των μελουργών είναι έκδηλη τόσο στις επιγραφές των συνθέσεων όσο και στο μελικό περιεχόμενο. Πολλά μέλη συντίθενται λόγω πανηγύρεων ή θρησκευτικών γεγονότων. Σε άλλα γίνεται αναφορά στην προδοκία για τη μετά θάνατον ζωή. Κάποιοι συνθέτες προτιμούν να κρυφτούν ταπεινόφρονα στην ανωνυμία και δηλώνονται ως *ταπεινοί*, *αμαθείς*, *ευτελείς* ακόμα και *άμουσοι*. Ο Πέτρος Μπερεκέτης μελουργεί καλοφωνικά το τροπάριο *Οι ελπίδα και στήριγμα: έτος Χριστού αχπβ΄(1682) εν μηνί ιουλίου εκτίσθηκεν η εκκλησία της υπεραγίας μου Θεοτόκου, η αγία Ελπίδα εις το Κοντοσκάλιον. Δι' αυτό και το παρόν ετονίσθη παρ' εμού του αναξίου και αμαθούς υπέρ πάντας Πέτρου*[37]. Ο Πέτρος Πελοποννήσιος παραδίδει το Αναστασιματάριό του *επ' ωφελεία των Χριστιανών και ψυχικόν αυτού μνημόσυνον*. Ο Πέτρος Βυζάντιος σε μακροσκελή επιγραφή σε κώδικά του γράφει: *... οι εντευξόμενοι δε τω παρόντι μέμνησθε και της εμής αναξιότητος και εύξασθε των παναγάθω Θεώ, τω μη θέλοντι τον θάνατον του αμαρτωλού, όπως μοι παρέξη την άφεσιν των απείρων πταισμάτων μου και αξιώση με της μερίδος των σωζομένων. Τη τελειοποιώ και μακαρία Τριάδι, τω ενί και μόνω Θεώ δόξα, αίνος, προσκύνησις εις τους αιώνας...*[38]

η) *Οι διαπροσωπικές σχέσεις.* Οι τρεις μεγάλοι μελουργοί Δανιήλ, Πέτρος Πελοποννήσιος και Ιάκωβος, που αναδείχτηκαν καλλιτεχνικά υπό τον Ιωάννη Τραπεζούντιο και ακολούθως ο Πέτρος Βυζάντιος αποτέλεσαν τα δύο αντίβαρα της ψαλμωδίας και κατ' επέκτασιν της μελοποιίας. Ο μεταξύ τους ανταγωνισμός, θεμιτός και αθέμιτος, είναι φανερός τόσο στα ιστορούμενα για τις μεταξύ τους σχέσεις όσο και

[36] Γρηγόριος Θ. Στάθης, «Πέτρος Λαμπαδάριος ο Πελοποννήσιος, ο από Λακεδαίμονος – Η ζωή και το έργο του», *Λακωνικαί Σπουδαί* 7 (1983), σ. 118.

[37] Του ιδίου, «Η σύγχυση των τριών Πέτρων», *Βυζαντινά* 3 (1971), σ. 227.

[38] Κ. Α. Ψάχος, *ό.π.*

στο προϊόν της έμπνευσής τους. Ο Πέτρος Πελοποννήσιος συνθέτει τον Πολυέλεο *Δούλοι Κύριον* σε ήχο πλ. α΄ όταν ήταν ακόμα Δομέστικος ενώ ο Ιωάννης Τραπεζούντιος στο τέλος της ζωής του. Με μια λεπτομερή μορφολογική εξέταση των δύο συνθέσεων διακρίνουμε την αγχώδη προσπάθεια του Ιωάννη να υπερκεράσει με κάθε μελωδικό μέσο την απόλυτη κυριαρχία της σύνθεσης του ορμητικού μαθητή του. Ο *κλέπτης* Πέτρος δεσμεύει, καλύτερα υποκλέπτει με τη γραφή *παν μέλος*, συστηματικά δε και κατ' εξακολούθησιν την παράδοση του Δανιήλ, ο οποίος σίγουρα υστερούσε στο *γράφειν* έναντι του δομεστίκου και λαμπαδαρίου του. Αυτό ήταν η αιτία του φθόνου κι όχι η κατάληψη της λαμπαδαρίας από τον Πέτρο. Ο Ιωάννης συνθέτει πολυέλεο *Δούλοι Κύριον* σε ήχο άγια, ακολουθεί ο Δανιήλ κι αργότερα ο Ιάκωβος. Γιατί και οι τρεις τον ίδιο ψαλμό στον ίδιο ήχο; Ο Ιωάννης συνθέτει πρώτος στο νέο στιχηραρικό μέλος το *Θεαρχίω νεύματι* και ακολουθεί ο Δανιήλ με το *Τη αθανάτω σου κοιμήσει*. Γιατί ο Δανιήλ δεν επεχείρησε με δοξαστικό άλλης εορτής; Κι έρχεται ο Πέτρος, πατώντας στην ιδέα των προκατόχων του να μελοποιήσει ολόκληρο το *Δοξαστάριον*. Ο Ιάκωβος προσπαθεί, με μεγάλη καθυστέρηση, να βάλει το Δοξαστάριό του ανάχωμα στην ολοκληρωτική επιβολή του σύντομου Δοξασταρίου του αντιξήλου του Πέτρου, χωρίς να τα καταφέρει.

δ) *Η επιρροή του προτύπου και η μίμηση του ύφους της σύνθεσης.* Ο κάθε καλλιτέχνης, όσο κι αν αυτονομηθεί από το πρότυπό του – τον Δάσκαλό του εν προκειμένω – δεν παύει ποτέ να τον μιμείται και να ακολουθεί τα ίχνη του στα διάφορα στάδια της Τέχνης καθ' ότι, κατά τον Χρύσανθο, *«τα ήθη των Διδασκάλων μεταβαίνουσι και εις τους μαθητάς»*[39]. Ο ιερέας Μιχαήλ Χίος γράφει έναν κώδικα *κατά την εισήγησιν ήν παρέλαβον του εμού διδασκάλου, κυρίου Ιωακείμ ιερομονάχου του Λινδίου*[40]. Ο Πέτρος Πελοποννήσιος συνέθετε αρχικά τα μέλη του *κατά τον Ιωάννην εκφράζων αυτά*, ενώ φαίνεται ότι το πρότυπό του ήταν ο Δανιήλ κατά μίμησιν του οποίου συνέθεσε το μεγαλύτερο μέρος του έργου του με πρώτο το Δοξαστικό της Κασσιανής, το οποίο, μάλλον, δεν είναι προϊόν μίμησης αλλά καταγραφής. Ο Πέτρος Βυζάντιος ήταν ο *«μόνος που μετά τον διδάσκαλόν του Πέτρον*

[39] Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων, *ό.π.*, σσ. XLVIII.

[40] Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής – Άγιον Όρος...*, τόμ. Γ΄, ό.π., σ. 321 (Κουτλουμουσίου 447).

Λακεδαίμονα ηδύνατο να εξηγή και να γράφει κατ' εκείνον οπωσούν. Όθεν τα υπ' αυτού εξηγούμενα αμφιβάλλοντο. Πότερον, υπ' αυτού εξηγήθησαν, ή υπό του διδασκάλου του»[41]. Το Αναστασιματάριο νέου Χρυσάφη εξηγήθηκε στη νέα μέθοδο από τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα *κατά την παράδοσιν Ιακώβου πρωτοψάλτου και ημετέρου διδασκάλου*[42].

ι) *Η επιρροή σημαινόντων προσώπων.* Από το 1756 και μετά ο Ιωάννης Τραπεζούντιος συνθέτει έξι (6) *πασαπνοάρια*, με προτροπή του φίλου και προστάτη του Πατριάρχη Κυρίλλου Ε΄, αποτυπώνοντας τον τρόπο ψαλμώδησης του είδους αυτού στη Κωνσταντινούπολη με τη σαφή ένδειξη *κατά τον τρόπον όν μεταχειρίζονται σήμερον εν Κωνσταντινουπόλει*. Ο Πέτρος Πελοποννήσιος μνημονεύει στο Αναστασιματάριό του την *προσταγή* μελών της ανωτάτης ιεραρχίας και συγκεκριμένα του πατριάρχη Σαμουήλ, του Προύσης Δωροθέου, του Προύσης Μελετίου και του Μπόσνας (Βοσνίας) Σεραφείμ. Ο Πρωτοψάλτης Ιάκωβος παραδίδει το Δοξαστάριό του με *αίτηση* του Δημητριάδος και Ζαγοράς Αθανασίου, μέλους της Φιλικής Εταιρείας αργότερα και με ρόλο στον εθνικό αγώνα.

ια) *Το ευρύ μουσικό περιβάλλον.* Ο αμφίδρομος επηρεασμός των συνθέσεων της εκκλησιαστικής και κοσμικής μουσικής ως αποτέλεσμα συγχρωτισμού και συνάντησης των εθνικών και θρησκευτικών μουσικών παραδόσεων είναι φυσιολογικός και αναπόφευκτος. Ο Πέτρος Μπερεκέτης θεωρείται ότι πρώτος *ευρήκε τον τρόπον του συνθέτειν σύμμικτα*[43], αν και η σύμμικτη μελοποίηση είναι αρκετά παλιότερη. Μεταξύ του μικρού σε όγκο μελουργικού έργου Παναγιώτη Χαλάτζογλου δεσπόζουν μέλη σε ήχο πλ. α΄ πεντάφωνο εναρμόνιο – που θυμίζουν *περσικό* μέλος – και καταγράφονται ως *ατζέμικα*[44]. Ο

[41] Χρύσανθος, *ΜΘ έντυπο*, σσ. LIII-LIV.

[42] Μανόλης Χατζηγιακουμής, *Μουσικά χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)*, τόμ. Α΄, Αθήνα 1975, σ. 140.

[43] Σύμφωνα με πληροφορία του Νικηφόρου Καντουνιάρη. Γρηγόριος Θ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής – Άγιον Όρος…*, τόμ. Α΄, ό.π., σ. 150 (Ξηροποτάμου 318): *«Σύμμικτα νόει τα έσω και τα έξω ηνωμένα της μουσικής»*, δηλαδή, τα εκκλησιαστικά μαθήματα που περιλαμβάνουν μελωδικές φράσεις προερχόμενες από την κοσμική (οργανική ή φωνητική) μουσική.

[44] Του ιδίου, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής – Άγιον Όρος…*, τόμ. Γ΄, ό.π., σ. 553 (Σταυρονικήτα 164).

ίδιος μελουργός γράφει θεωρητική πραγματεία για τη σχέση της εκκλησιαστικής μουσικής με τη μουσική τέχνη των Περσών, που τότε θεωρούνταν αξεπέραστη. Αξίζει να αναφέρω ότι η καλλιτεχνινή δραστηριότητα του Χαλάτζογλου συμπίπτει με την *εποχή της τουλίπας* (1718-1730), εποχή ξέφρενης πολυτέλειας και επιδειξιομανίας, με τον περσικό πολιτισμό να χαίρει κύρους αντίστοιχου του γαλλικού στην Ευρώπη και την περσική γλώσσα να έχει την πρώτη θέση στην οθωμανική αριστοκρατία[45]. Ο Δανιήλ, φίλος του περιώνυμου χανεντέ Ζαχαρία, χαρακτηρίστηκε *ο μόνος βαθύς εν τη μουσική… ο μόνος ευδοκιμήσας εν τοις συμμίκτοις μαθήμασι*[46]. Ο Πέτρος Πελοποννήσιος, δάσκαλος των Μεβλεβί Δερβίσηδων στην Πόλη και μουσικός με πρόσβαση στα σουλτανικά ανάκτορα, πέθανε *…καταγινόμενος ίνα καλλωπίση και τι περί τα σύμμικτα από πανώλη νόσον…*[47]

Η κλασική μελοποιία ως στέρεη παράδοση, που γαλούχησε γενεές Ορθοδόξων, είναι αμετακίνητη και αδιαπραγμάτευτη. Ωστόσο ως τέχνη, που συνεχίζεται και εξελίσσεται φυσικά, δεν πρέπει να θεωρείται *«δουλικός κανών, εχθρός πάσης προσωπικής ανεξαρτησίας και δημιουργικής δραστηριότητος»*[48], αλλά ευέλικτη δημιουργία που τροφοδοτεί και πλουτίζει το εκκλησιαστικό ρεπερτόριο και ανταποκρίνεται στις κατά καιρούς λειτουργικές και γενικότερα αισθητικές ανάγκες της Εκκλησίας. Οι *κατά γνώμην και ουχί κατά τέχνην* στρεβλώσεις που υπέστη διαχρονικά *ως προς την προφοράν, την γραφήν και την έκθεσιν* την κατέστησαν εξίτηλη και το μέλλον της ζοφερό. Η με κάθε θυσία διατήρησή της μέσω της άρτιας ερμηνείας της στη λειτουργική πράξη είναι το μεγαλύτερο αισθητικό πλεονέκτημα της προβολής του κηρύγματος της Εκκλησίας μέσα στη δίνη του κόσμου.

---

[45] Ονομάστηκε έτσι γιατί οι οθωμανοί αριστοκράτες, που συναγωνίζονταν σε επίδειξη πολυτέλειας, επιδόθηκαν με πάθος στην καλλιέργεια της τουλίπας. Στις αρχές του ιη΄ αιώνα σε κατάλογο των κήπων της Κωνσταντινούπολης αναγράφονται 1588 ποικιλίες τουλίπας. Βλ. Στέφανος Γερασίμου, *Κωνσταντινούπολη. Από το Βυζάντιο μέχρι σήμερα*, Αθήνα: Έκδ. Καρακώτσογλου, 2006. σσ. 335, 337.

[46] Γρηγόριος Θ. Στάθης, *ό.π.*

[47] *Στο ίδιο.*

[48] Διονύσιος Λ. Ψαριανός, Μητροπολίτης Σερβίων και Κοζάνης, «Η Βυζαντινή Μουσική - Τέσσαρα άρθρα», *Μουσικολογικά*, Κοζάνη 1969, σ. 5.

Emmanouil Sourgiadakis

Conditions and Factors of Ecclesiastical Composition: The Example of Composers from the 18th Century

An examination of the compositions by the leading ecclesiastical composers of 18th-century Constantinople, both clerical and lay, under specific social, ecclesiastical, and national conditions, through manuscript and printed sources, reveals the constitutive conditions and factors that define ecclesiastical composition. The conditions identified include: a) A profound understanding of the causes and effects of music. b) The purpose, aim, and design of the composition. c) Originality; the creation of a new framework and a new perception of ecclesiastical composition. d) Renewal and recreation. e) The meaningful correlation between text and melody. The factors identified include: a) The unique abilities of the composer (innate and acquired); vocal ability, mental agility (critical capacity), memory, and diligence. b) The psyche of the composer and their character traits; their ideological orientation. c) The composer's need for personal expression. d) Daily life and situational contexts. e) Age and artistic maturity. f) The intellectual level and social status. g) Commitment to religious values. h) Interpersonal relationships. i) The influence of role models and the imitation of compositional styles. j) The influence of significant figures within the ecclesiastical, social, and cultural environment. k) The broad musical context; the bidirectional influence between ecclesiastical and secular compositions. Understanding the conditions and factors that determine the evolution and formation of ecclesiastical composition will contribute to enhancing the quality of the interpretation of ecclesiastical music within the liturgical practice, as well as reducing the distortions it experiences.

Χρυσοβαλάντης Ιωαννίδης

Η ΚΩΔΙΚΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΜΕΛΟΥΣ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΣΤΙΧΗΡΑΡΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΕΙΡΜΟΛΟΓΙΟΥ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΕΤΡΟ ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟ ΚΑΙ Η ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΠΡΟΦΟΡΙΚΟΥ ΑΠΟΤΥΠΩΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΚΑΤΑ ΤΟ Α΄ ΜΙΣΟ ΤΟΥ ΙΘ΄ ΑΙΩΝΑ ΣΥΜΦΩΝΑ ΜΕ ΤΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΗΣ Μ.Χ.Ε.

Η κωδικοποίηση του μέλους των δύο βασικών πυλώνων του Νέου Στιχηραρίου, δηλαδή του Αναστασιματαρίου και του Δοξασταρίου, καθώς και του αργού Ειρμολογίου, από τον Πέτρο Λαμπαδάριο κατά το γ΄ τέταρτο του ΙΗ΄ αιώνα, επέδρασε καταλυτικά στη διαμόρφωση του λειτουργικού μουσικού ρεπερτορίου στο περιβάλλον του Πατριαρχικού Ναού και μετέπειτα εν γένει σε όλη την ψαλτική επιτέλεση στους ελληνορθόδοξους ναούς μέχρι και τις μέρες μας. Κατόπιν και αμέσως μετά την καθιέρωση της Νέας Μεθόδου, η εκδοτική δραστηριότητα στράφηκε διαμέσου της αξιοποίησης της Νέας αναλυτικής σημειογραφίας εκτός της δημοσίευσης των εξηγήσεων του βασικού μελοποιητικού υλικού του προηγούμενου κυρίως αιώνα και σε ένα είδος καταγραφής του εμπλουτισμένου και καλλωπισμένου σε σχέση με τον μελωδικό κορμό της παράδοσης του Πέτρου Λαμπαδαρίου προφορικού ιδιώματος της Μ.Χ.Ε. Η προς αυτή την κατεύθυνση εκδοτική δραστηριότητα έλαβε χώρα κυρίως κατά το β΄ τέταρτο του ΙΘ΄ αιώνα, αρχικά με την πρωτοβουλία του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος και συγκεκριμένα:

α) με την έκδοση των Ιδιομέλων του Μανουήλ Πρωτοψάλτου «ως ψάλλονται εν τη Μ.Χ.Ε.» (έτους 1831)[1], και

[1] Βλ. Μανουήλ Πρωτοψάλτου, *Συλλογή Ιδιομέλων και άλλων μελών των Δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών και των εορταζομένων Αγίων του όλου ενιαυτού, του τε Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου, μελισθέντων παρά Μανουήλ Πρωτοψάλτου ως ψάλλονται εν τη του Χριστού Μεγάλη Εκκλησία και εκδοθέντων παρά Π. Χαρίση και Θ.*

β) του Αναστασιματαρίου της καλλωπισμένης παράδοσης των τελών του ΙΗ΄ αιώνα και των αρχών του ΙΘ΄, «τα πάντα καθώς ψάλλονται σήμερον εις το Πατριαρχείον» (έτους 1832)[2].

Στη συνέχεια και με επίκεντρο την εμβληματική προσωπικότητα του Πρωτοψάλτου Κων/ντίνου και με άμεσους αρωγούς του τους συνεχιστές του Στέφανο Λαμπαδάριο και Ιωάννη Πρωτοψάλτη πραγματοποιήθηκαν οι εξής εκδόσεις:

α) του αργού και αργοσύντομου Αναστασιματαρίου από τον Θεόδωρο Φωκαέα, «επιδιορθωθέν μετά προσθήκης υπό Κων/ντίνου Πρωτοψάλτου» (έτους 1839), το οποίο αποτελεί εξέλιξη της ανανεωμένης παράδοσης του Αναστασιματαρίου του 1832[3],

β) του αργού και σύντομου Ειρμολογίου από τον τότε Λαμπαδάριο και μετέπειτα Πρωτοψάλτη της Μ.Χ.Ε. Ιωάννη τον Βυζάντιο, «συμφώνως προς τον τρόπον που ήδη ψάλλονται εν τη Μ.Χ.Ε.» (έτους 1839)[4], και

Π. Παράσχου, μεταφράσει και επιστασία του Διδασκάλου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, εν τη Τυπογραφία Ισαάκ δε Κάστρο και Υιοί, 1831 (φωτοαναστατική έκδοση Β. Ρηγοπούλου, Θεσ/νίκη, 1993).

[2] Βλ. Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας, *Αναστασιματάριον Νέον, περιέχον τα Αναστάσιμα του Εσπερινού, Όρθρου, και Λειτουργίας, μετά των Αναστασίμων Κανόνων, Μαρτυρικών, και Νεκρωσίμων της Μεγάλης Τεσσαρακοστής, των τε Εωθινών, και των συντόμων Τιμιωτέρων. Τα πάντα καθώς την σήμερον ψάλλονται εις το Πατριαρχείον, μεταφρασθέντα εις το νέον της μουσικής σύστημα παρά του διδασκάλου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος , ήδη δ΄ εκδοθέντα εις τύπον παρ' αυτού και του κυρίου Θεοδώρου Φωκαέως, Αναλώμασι των ιδίων και των Φιλομούσων συνδρομητών*, εν τη Βρεταννική Τυπογραφία Ισάκ δε Κάστρο εις Γαλατάν της Κωνσταντινουπόλεως, 1832.

[3] Βλ. Θεόδωρος Φωκαεύς, *Αναστασιματάριον Αργόν περιέχον τα Αναστάσιμα του Εσπερινού, Όρθρου και Λειτουργίας, μετά των Αναστασίμων Κανόνων, Αργών Καταβασιών, Τιμιωτέρων, Κατανυκτικών, Μαρτυρικών και Νεκρωσίμων, μετά των ένδεκα Εωθινών εν τω τέλει. μελοποιηθέν παρά Πέτρου λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου και ήδη επιδιορθωθέν μετά προσθήκης, παρά Κων/ντίνου Πρωτοψάλτου της Μ.Χ.Ε. Νυν τρίτον εκδοθέν εις τύπον παρά Θεοδώρου Παπά Παράσχου Φωκέως. Αναλώμασιν του τε ιδίου και των φιλομούσων συνδρομητών*, εν Κωνσταντινουπόλει, εκ της Τυπογραφίας των αδελφών Ιγνατιαδών, 1839.

[4] Βλ. Ιωάννης Λαμπαδάριος, *Ειρμολόγιο των Καταβασιών Πέτρου Πελοποννησίου μετά των Κανόνων και Συντόμου Ειρμολογίου, εξηγημένα κατά την Νέαν της Μουσικής Μέθοδον, επιθεωρηθέντα ήδη και διορθωθέντα ακριβώς παρά Ιωάννου Λαμπαδαρίου, Νυν δεύτερον εκδοθέν εις τύπον αναλώμασιν ιδίοις*, Κων/πολις, εκ της

γ) της δίτομης Μουσικής Κυψέλης από τον Στέφανο Λαμπαδάριο, «κατά την προφοράν προς το του Κων/ντίνου» (έτους 1857)[5].

Επίσης στην κατηγορία αυτή δύναται να ενταχθεί και η σύνταξη του Αναστασιματαρίου από τον Αντώνιο Λαμπαδάριο «κατά το ύφος της Μ.Χ.Ε.»[6], καθώς και του αδημοσίευτου συντόμου Ειρμολογίου των Καταβασιών από τον Μάρκο Δομέστικο, «ως ψάλλονται εν τη Μ.Χ.Ε», το οποίο περιέχεται στον κώδικα Γρηγορίου 16[7]. Τα διαφοροποιημένα σε σχέση με την γραπτή παράδοση του Πέτρου Λαμπαδαρίου χαρακτηριστικά των παραπάνω εκδόσεων, το περιεχόμενο των οποίων διαποτίζεται από την προφορική πράξη και ζώσα επιτέλεση του Πατριαρχικού Ναού, μπορούν να συνοψιστούν γενικά στα εξής[8]:

του Παναγίου Τάφου Τυπογραφείας 1839 (φωτοαναστατική έκδοση Β. Ρηγοπούλου, Θεσ/νίκη, 1987).

[5] Βλ. Στέφανος Α΄ Δομέστικος, *Μουσική Κυψέλη περιέχουσα πάντα τα Ιδιόμελα και Δοξαστικά του Εσπερινού, της Λιτής, των Αποστίχων και των Αίνων, τα Απολυτίκια και Κοντάκια πασών των σταθερών Δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών, των εορταζομένων και μη εορταζομένων Αγίων του όλου ενιαυτού, του τε Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου. Κατά μεν το μέλος σύμφωνος προς το Δοξαστάριον Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου, κατά δε την προφοράν προς το του Κων/ντίνου Πρωτοψάλτου. Νυν πρώτον τύποις εκδίδοται παρά Στεφάνου Πρώτου Δομεστίκου της Μ.Χ.Ε., τόμοι Α΄ και Β΄*, εν Κων/πολει εκ της Πατριαρχικής του Γένους Τυπογραφίας, 1857 (φωτοαναστατική έκδοση Πολυχρονάκη, Νεάπολη Κρήτης, 1968).

[6] Βλ. Αντώνιος Λαμπαδάριος, *Νέον Αναστασιματάριον μελοποιηθέν παρά του Μουσικοδιδασκάλου Λαμπαδαρίου Πέτρου του Πελοποννησίου, συνταχθέν δε κατά το ύφος της Μ.Χ.Ε. παρά του Μουσικολογιωτάτου Λαμπαδαρίου Αντωνίου του εξ Ανδριανουπόλεως κατά την τρίτην εξήγησιν. Νυν δε ακριβώς εξηγηθέν εις την Νέαν Μέθοδον παρά του Παναγιώτη Γ. Κηλτζανίδου Προυσαέως*, εν Κων/πόλει εκ του Τυπογραφείου Σ. Ιγνατιάδου, 1866.

[7] Η με «επιδιόρθωση» καταγραφή του Δοξασταρίου (κώδικας Μπενάκη 61) και του αργού Ειρμολογίου (κώδικας Γρηγορίου 16) του Πέτρου Λαμπαδαρίου από τον Μάρκο Δομέστικο, «κατά την παράδοση και το ύφος» του δασκάλου του Μανουήλ Πρωτοψάλτου και στη βάση της εξήγησης του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου και Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα αντίστοιχα, έχει αποκλειστικά αξία μόνο διαποικιλματική.

[8] Βλ. και Χρυσοβαλάντης Ιωαννίδης, «Η έκδοση της Μουσικής Κυψέλης ως το χαρακτηριστικότερο δείγμα της μελοποιητικής ανανέωσης του Δοξασταρίου στο πλαίσιο του Νέου Στιχηραρίου», Ιωάννης Φούλιας, Μαγδαληνή Καλοπανά, Θοδωρής Καραθόδωρος, Τάσος Κολυδάς, Κατερίνα Λεβίδου και Νίκος Πουλάκης (επιμ.), *15ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Από την επικαιρότητα στην δια-*

α) προσαρμογή μελοποιητικών ενοτήτων (κώλων ή κομμάτων) ή και ακόμη μικρότερων φράσεων στην κατά μίμηση προς τα νοούμενα σύνθεση

β) προσαρμογή μικρών μοτίβων έως δύο συλλαβών με κριτήριο την ορθή απόδοση του γραμματικού τονισμού

γ) καταγραφή των μουσικών θέσεων με ενσωμάτωση προφορικών στοιχείων από την ζώσα εκφορά τους στο περιβάλλον του Πατριαρχικού ναού

δ) μελοποιητική μεταχείριση με προτεραιότητα στο επιμέρους αντί του όλου, με διάσπαση και μελωδικό τεμαχισμό επιμέρους κώλων, προς ευφραδέστερη-λυρικότερη απόδοση των νοημάτων

ε) διαφορετική μελοποιητική μεταχείριση προς αποκατάσταση της ορθής απόδοσης του ποιητικού λόγου με ένωση φράσεων ή μετατροπή καταληκτικών βαθμίδων ή και τα δύο

στ) σύντμηση-συνοπτική απόδοση μελωδικών μοτίβων

ζ) εντελώς διαφορετική μελοποίηση

η) πλατύτερη μελική ανάπτυξη κυρίως καταληκτικών φράσεων ή και χρήση νέων γραμμών καλλωπιστικότερου χαρακτήρα.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της μερικής διάστασης ανάμεσα στη γραπτή παράδοση του Πέτρου Λαμπαδαρίου και στη Πατριαρχική προφορική πράξη και της διαμόρφωσης μελωδικών γραμμών με πλατύτερη και καλλωπιστικότερη πλοκή («και άλλων τετριμμένων» στιχηραρικών φράσεων των νεωτέρων, όπως αναφέρονται από τον Χρύσανθο Μαδύτων[9]), αποτελεί το μέλος του Αναστασιματαρίου και κατεξοχήν των Εωθινών Δοξαστικών. Δύο μάλιστα στοιχεία είναι ενδεικτικά της διάστασης αυτής ήδη από τον προηγούμενο αιώνα: αφε-

χρονικότητα: Μαρία Κάλλας, 100 χρόνια από την γέννησή της» (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 9-11 Νοεμβρίου 2023), Θεσσαλονίκη [2024], σσ. 574-586.

[9] Βλ. *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής συνταχθέν μεν παρά Χρυσάνθου επισκόπου Διρραχίου του εκ Μαδύτων, εκδοθέν δε υπό Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου διά φιλοτίμου συνδρομής των Ομογενών*, εν Τεργέστη εκ της Τυπογραφίας Μιχαήλ Βάις (Michele Weis), 1832 (φωτοαναστατική έκδοση Κουλτούρα, Αθήνα), σ. LIII.

νός μεν η σημείωση του Θεοδώρου Φωκαέα στο εσώφυλλο της προμετωπίδας του Α΄ τόμου της έκδοσης «Μουσική Μέλισσα»[10], όπου με έμμεσο τρόπο συνδέει την έκδοση του Αναστασιματαρίου από τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα του έτους 1832 με τον «καλλωπισμό» του μέλους κατά τον προηγούμενο αιώνα και αφετέρου το στοιχείο της συνοπτικότητας σε σχέση με την προγενέστερη παράδοση του Παλαιού Στιχηραρίου που παρουσιάζει η σύνθεση των Εωθινών από τον Ιάκωβο Πρωτοψάλτη, η οποία ως ένα βαθμό συγκοινωνεί με την «νέα» παράδοση του Αναστασιματαρίου. Βέβαια η σχετική αυτή απόκλιση που υφίσταται μεταξύ της πράξης της ψαλτικής επιτέλεσης και της γραπτής παραδόσεως των μελών στο λειτουργικό περιβάλλον της Μ.Χ.Ε. ως προς το ρεπερτόριο (και όχι μόνο) του Αναστασιματαρίου αποτελεί διαχρονικό στοιχείο, καθώς μπορούμε να συνάγουμε και από τα ψαλλόμενα στον Πατριαρχικό Ναό μέλη κατά την εποχή της Πρωτοψαλτίας του Ιακώβου Ναυπλιώτου, έτσι όπως έχουν καταγραφεί στο έργο του Δομεστικού του Άγγελο Βουδούρη[11], και μεταγενέστερα από τον μαθητή του Κων/ντίνο Πρίγγο, στοιχείο το οποίο ενισχύεται και από την εκ παραδόσεως σχετική απουσία μουσικού

[10] «Το ήμισυ αργόν και ήμισυ σύντομον Αναστασιματάριον, εμελοποίησε ο Πέτρος Λαμπαδάριος ο Πελοποννήσιος και εκαλλώπισαν, Ιάκωβος, Πέτρος ο Βυζάντιος, Μανουήλ, Γρηγόριος και Κων/ντίνος οι Πρωτοψάλται...τα στιχηρά Ιδιόμελα εκαλλωπίσθησαν παρ' όλων των ρηθέντων μουσικών, μετηνέχθησαν από την παλαιάν εις την νέαν μουσικήν γραμμήν παρά του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος και εθεωρήθησαν κατά τον χρόνον και ρυθμόν παρά Θεοδώρου Φωκαέως», βλ. Θεόδωρος Φωκαέας, *Μουσική Μέλισσα περιέχουσα επιτομήν τινα Ανθολογίας νεωτέρων μαθημάτων Όρθρου και Λειτουργίας Βασιλείου του Μεγάλου, Ιωάννου του Χρυσοστόμου και Γρηγορίου του Διαλόγου, Νυν το πρώτον εκδοθείσα εις τόμους τέσσαρας παρά Θεοδώρου Π. Π. Φωκαέως, Αναλώμασι του ιδίου και των Φιλομούσων Συνδρομητών, τόμ. Δ΄*, εν Γαλατά Κωνσταντινουπόλεως εκ της του Κάστρου Τυπογραφίας, 1848.

[11] Βλ. Άγγελος Βουδούρης, *Η Οκτώηχος περιέχουσα τα εν ταις Κυριακαίς του ενιαυτού ψαλλομένης Αναστασίμου Ακολουθίας Μουσικά μέλη, τόμος Α΄-Β΄, συνταχθείσα το πρώτον εν Κων/πόλει κατά τα έτη 1938-1940* (φωτοαναστατική έκδοση Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήναι, 1996). Χαρακτηριστική είναι στον Πρόλογό του η σημείωση ότι «[...] περιέχει τα μουσικά μέλη [...] καθώς ταύτα ψάλλονται εν τη Μεγάλη Εκκλησία της Κων/πόλεως, μέχρι σήμερον διατηρηθέντα κατά προφορικήν παράδοσιν των παλαιοτέρων εκκλησιαστικών μελών [...] αυτά τα μέλη ήκουσα ψαλλόμενα εν τω Πατριαρχικώ Ναώ κατά την περίοδο της εν αυτώ χοροστασίας μου πρωτοψαλτούντος Ιακώβου του Ναυπλιώτου [...]», βλ. *αυτόθι*, τόμος Α΄, σ. 15.

κειμένου στα Πατριαρχικά αναλόγια κατά την τέλεση των Ακολουθιών της.

Ανάλογη διάνθιση και ερμηνευτικός καλλωπισμός έχει εφαρμοστεί και στο Δοξαστάριο και Ειρμολόγιο, ο οποίος έχει αποτυπωθεί αντίστοιχα στην έκδοση της Μουσικής Κυψέλης και του Ειρμολογίου του Ιωάννου Πρωτοψάλτου[12]. Αυτό που δεν γνωρίζουμε με σιγουριά είναι αν πρόκειται για μία προγενέστερη του ΙΘ΄ αιώνα ασματική Πατριαρχική πράξη, όπως ισχύει για το ρεπερτόριο του Αναστασιματαρίου. Πιθανότατα και με δεδομένη την αργή εξελικτική πορεία της Πατριαρχικής Ψαλτικής, η οποία απορρέει από τον εκ φύσεως συντηρητικό της χαρακτήρα και την αρκετά συμπαγή και αδιάσπαστη αλυσίδα της παραδόσεως της Μ.Χ.Ε. διαμέσου της στενής μαθητείας του εκάστοτε Πρωτοψάλτου στον διάδοχό του και την άοκνη διαχρονική επιμέλεια για την διατήρηση και μετάδοση του λεγόμενου ύφους της Μ.Χ.Ε., να εκπροσωπεί μία παγιοποιημένη ήδη από τον προηγούμενο αιώνα μουσική πραγματικότητα, αποκλειστικά προφορικά ως τότε μεταδιδόμενη, η οποία να λειτουργούσε παράλληλα και σε κάποιο βαθμό ανεξάρτητα από την γραπτή παράδοση του Πέτρου Λαμπαδαρίου.

Αφετέρου, η μεταγενέστερη σύνθεση του αργοσύντομου Αναστασιματαρίου αξιοποιεί τον μελωδικό κορμό της παράδοσης, καθιερώνοντας κάποια χαρακτηριστικά της νέας μελοποιητικής τεχνικής που θα επικρατήσει καθολικά κατά τον ΙΘ΄ αιώνα, με κύριο χαρακτηριστικό την ανάδειξη του ποιητικού λόγου των ύμνων[13], και την εισαγωγή πλατύτερων μελωδικών φράσεων από την παράδοση κυρίως του Παλαιού Στιχηραρίου, με συνακόλουθο κατακερματισμό της κατά ποιητικό κώλο μελοποίησης του ποιητικού κειμένου που εφαρμόζει κατά κόρον ο Πέτρος Λαμπαδάριος. Κατά συνέπεια η νέα αυτή σύνθεση διακρίνεται από έναν πιο επίσημο και πανηγυρικό χαρακτήρα με στοιχεία από την προφορική παράδοση της Μ.Χ.Ε., καθώς και την υποκειμενική μελοποιητική αντίληψη του δημιουργού της, αποτελώντας κατά πάσα πιθανότητα

[12] *Αυτόθι*, σ. 4.

[13] Βλ. Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, «Σύμμεικτα περί Νέας μεθόδου της Εκκλησιαστικής Μουσικής», εισήγηση στο ΣΤ΄ Διεθνές Συνέδριο Μουσικολογικό και Ψαλτικό «Οι τρεις διδάσκαλοι: Χρύσανθος, Γρηγόριος, Χουρμούζιος και η Νέα Μέθοδος Σημειογραφίας. 200ή επέτειος: 1814/15-2015» (Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος-Ι.Β.Μ.), Αθήνα 21-23 Οκτωβρίου 2015, στο ηλεκτρονικό περιοδικό του Τμήματος Θεολογίας Α.Π.Θ. *Σύνθεσις* 4/2 (Δεκέμβριος 2015), σσ. 1-29.

μία δεξαμενή άντλησης διανθισμένων και πιο έντεχνων μελωδικών γραμμών, παράλληλα με την απλούστερη και συνοπτικότερη φόρμα που ήταν σε χρήση ανέκαθεν στον Πατριαρχικό Ναό[14].

Ειδικότερα ως προς την αργή σύνθεση των Εωθινών Δοξαστικών, τα οποία αποτελούν όπως ειπώθηκε και το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα, διαφωτιστική είναι η αναφορά του Χρυσάνθου Μαδύτων για το Δοξαστάριο του Ιακώβου που περιέχεται στο «Μέγα Θεωρητικόν» του «εκ θέσεων στιχηρών τε και ειρμολογικών», η οποία δηλώνει την μίξη που παρατηρείται μεταξύ συντετμημένων ως επί το πλείστον μελωδικών γραμμών της προγενέστερης καλλωπισμένης παράδοσης του Παλαιού Στιχηραρίου και μεμονωμένων θέσεων του Νέου Στιχηραρίου του Πέτρου Λαμπαδαρίου, καθώς και άλλων «τετριμμένων» στιχηραρικών φράσεων των νεωτέρων[15]. Συνοπτικότητα που να συγκοινωνεί με την «νέα» παράδοση του Αναστασιματαρίου παρουσιάζουν κυρίως τα Δοξαστικά Γ΄, Δ΄, Ε΄ και Η΄ σε αντίθεση με τα Ζ΄ και ΙΑ΄, τα οποία διατηρούν με μικρές συντμήσεις σ' όλη τους σχεδόν την έκταση την παλαιά μελωδική φόρμα. Επίσης, αξιοσημείωτη είναι και η διαφοροποιημένη μελωδική επένδυση ορισμένων λέξεων ή φράσεων από τον Ιάκωβο στο πλαίσιο της αργής μελοποιητικής μεταχείρισης της παλαιάς φόρμας, κυρίως στο Ζ΄ Εωθινό. Η σύμπτωση λοιπόν που παρατηρείται σε μερικά σημεία μεταξύ του αναμορφωμένου μέλους των Εωθινών Δοξαστικών στο πλαίσιο του Νέου Στιχηραρίου και του μέλους του Ιακώβου Πρωτοψάλτου, οδηγεί αβίαστα στο συμπέρασμα ότι παράλληλα με το μελωδικό υπόστρωμα του Αναστασιματαρίου του Πέτρου Λαμπαδαρίου υφίστατο διαμορφωμένη μια παράδοση που εκπροσωπείται από τον σύγχρονό του Ιάκωβο Πρωτοψάλτη και από τον κύκλο των μαθητών του (π.χ. Μανουήλ Πρωτοψάλτη, Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα), η οποία πιθανότατα να αποτυπώνει ως ένα βαθμό και τον τρόπο ψαλμώδησης εκτός

[14] Το συμπέρασμα αυτό εξάγεται και από την εξέταση των μεταγενέστερων εκδόσεων του ΙΘ΄ αιώνα, οι οποίες μαρτυρούν την ισχυρή επίδραση της νέας εκδοχής σε συνδυασμό με την επιβίωση του «κλασικού» αρχέτυπου μέλους, παράλληλα με την καταγραφή προσωπικών καινοφανών γραμμών και προφορικών στοιχείων· πρβλ. και Γεώργιος Κωνσταντίνου, *Αναστασιματάριον Ιωάννου Πρωτοψάλτου, Πρακτικόν μέρος 1 , Θεωρία και Πράξη της Εκκλησιαστικής Μουσικής 2* , Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, 2015, σ. ιδ΄.

[15] Βλ. παραπάνω, υποσημείωση 9.

των Εωθινών και των υπολοίπων Αναστάσιμων ύμνων κατά τη ζώσα λειτουργική επιτέλεση στο Πατριαρχικό ναό από το τελευταίο τέταρτο του ΙΗ΄ αιώνα και μετά, ίσως και λίγο νωρίτερα.

Ενδεικτικά ας παρακολουθήσουμε τη μελοποιητική εξέλιξη του Γ΄ Εωθινού με χρονικά αναδρομική φορά[16]. Από την παράλληλη συνεξέταση των επιμέρους μελοποιήσεων εξάγονται τα παρακάτω συμπεράσματα σχετικά με τη σύνθεση του Γ΄ Εωθινού κατά τον ΙΗ΄ και ΙΘ΄ αιώνα[17]:

α) Το νέο αργοσύντομο μέλος που αντιπροσωπεύεται από τις εκδόσεις των Αναστασιματαρίων των ετών 1832, 1839 και 1846 συμπίπτει σχεδόν κατά το ήμισυ με το μέλος του Πέτρου Λαμπαδαρίου (συνολικά 6 κώλα) και στα πλατύτερα τμήματά του με του Ιακώβου Πρωτοψάλτου (5 κώλα)[18]. Με δεδομένο ότι τα 4 από τα 6 παραπάνω κώλα ενσωματώνονται και στη σύνθεση του Ιακώβου (1, 11-12 και 14) συμπεραίνουμε ότι το μέλος του Γ΄ Εωθινού της αποκρυσταλλωμένης παράδοσης του ΙΘ΄ αιώνα συμπίπτει στο μεγαλύτερό του τμήμα με τις συντμήσεις που εφαρμόζονται στη σύνθεση του Ιακώβου Πρωτοψάλτου (κώλα 1-4 και 10-12 και 14), διαμορφώνοντας έτσι και την

[16] Η επιλογή ως αντιπροσωπευτικού παραδείγματος του Δοξαστικού του Γ΄ ήχου έγινε διότι ενσωματώνει με χαρακτηριστικό τρόπο τόσο τα διαφοροποιημένα στοιχεία της ανανεωμένης εκδοχής του Αναστασιματαρίου, όσο και την αυτούσια διατήρηση μελωδικών γραμμών από τη μελοποιητική παράδοση του Νέου και Παλαιού Στιχηραρίου του ΙΗ΄ αιώνα.

[17] Βλ. τους παρακάτω δύο πίνακες Α΄ και Β΄.

[18] Σημειωτέον ότι η μελωδική επένδυση των κώλων 6 και 9 είναι εντελώς πρωτότυπη. Αφετέρου οι επιμέρους διαφοροποιήσεις μεταξύ της αρχικής ανανεωμένης εκδοχής της έκδοσης του 1832 και της «επιδιορθωμένης» από τον Κων/ντίνο Πρωτοψάλτη στην έκδοση του Θεοδώρου Φωκαέως το έτος 1839 αφορούν τα κώλα 4β, 5β και 13β, όπου η δεύτερη στο μεν 4β ακολουδεί κατά πόδας την οδό του Ιακώβου, στο δε επόμενο επιλέγει τον χρωματισμό όλου του κώλου εφαρμόζοντας την τεχνική της μίμησης προς τα νοούμενα του κειμένου και τέλος στο 13β εφαρμόζει τον χρωματισμό της φράσης, μάλλον κατά το πρότυπο του Ιακώβου Πρωτοψάλτου, βλ. και Ιωάννου Πρωτοψάλτου-Στεφάνου Α΄ Δομεστίκου, *Πανδέκτη της Εκκλησιαστικής υμνωδίας του όλου ενιαυτού, εκδοδείσα υπό Ιωάννου Λαμπαδαρίου και Στεφάνου Α΄ Δομεστίκου της Μ.Χ.Ε., τόμος Β΄, περιέχων τα μέγιστα μαθήματα του Όρθρου*, εν Κων/πόλει εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου 1851 (φωτοαναστατική έκδοση Επέκταση, Κατερίνη, 1997), σσ. 545-547.

ταυτότητα της ανανεωμένης μελοποιητικής αλυσίδας των Εωθινών Δοξαστικών κατά τον ΙΘ΄ αιώνα[19].

β) Ο Πρωτοψάλτης Ιάκωβος ακολουθεί την παράδοση του Παλαιού Στιχηραρίου με την εφαρμογή συμμετρικών συντμήσεων μόνο στα κώλα 5-9, ενώ στο υπόλοιπο τμήμα του Δοξαστικού ενσωματώνει συνοπτικότερες μελωδικές φόρμες, οι οποίες απαντώνται απαράλλακτα στην μετέπειτα παράδοση του Αναστασιματαρίου στο πλαίσιο του Νέου Στιχηραρίου. Έτσι λοιπόν η σύνθεση του Ιακώβου Πρωτοψάλτου μετασχηματίζει και συμπυκνώνει σε μεγάλο *βαθμό* την παλαιά φόρμα του Ιωάννου Γλυκέος, αποτελώντας παράλληλα ως προς τα συντετμημένα της τμήματα και την κύρια πηγή άντλησης μελωδικών γραμμών κατά την εφαρμογή του μελικού πλατυασμού που παρατηρείται στην γραπτή παράδοση του ΙΘ΄ αιώνα σε σχέση με το πρωτότυπο μέλος του Πέτρου Λαμπαδαρίου[20]. Με τον τρόπο αυτό αναδεικνύεται αναφορικά με το ρεπερτόριο των Εωθινών Δοξαστικών, ή ως ο εισηγητής μιας νέας παράδοσης, η οποία μετέπειτα θα επικρατήσει καθολικά σε εκδοτικό τουλάχιστον επίπεδο, ή ακόμα και ο πρώτος μελοποιός που ενσωματώνει δημιουργικά μελωδικές γραμμές, με πλατύτερη και καλλωπιστικότερη πλοκή σε σχέση με του Πέτρου Λαμπαδαρίου, από την δεξαμενή του Πατριαρχικού προφορικού ιδιώματος του *β΄* μισού του ΙΗ΄ αιώνα.

Συμπερασματικά μπορεί να υποστηριχτεί ότι το μέλος του Νέου Στιχηραρίου και του Ειρμολογίου του Πέτρου Λαμπαδαρίου δεν αποτελεί αυτούσιο την ακριβή αποτύπωση της προφορικής εκφοράς του υμνογραφικού λόγου στο περι*βάλλον* του Πατριαρχικού Ναού, σηματοδοτεί όμως την κωδικοποίηση και καθιέρωση του σχετικού ρεπερτορίου, αποτελώντας τρόπον τινά μία λόγια γραπτή εκδοχή και τον «μητρικό» μελωδικό σκελετό των ψαλλομένων μελών στο

[19] Βλ. παρακάτω, στον πίνακα Α΄.

[20] Βλ. παρακάτω, στον πίνακα Β΄. Συνοπτικότητα ως ένα *βαθμό* που να συγκοινωνεί με την «νέα» παράδοση του Αναστασιματαρίου παρουσιάζουν και τα Δοξαστικά Δ΄, Ε΄ και Η΄, σε αντίθεση με τα Ζ΄ και ΙΑ΄, τα οποία διατηρούν με μικρές συντμήσεις σ' όλη τους σχεδόν την έκταση την παλαιά μελωδική φόρμα. Επίσης αξιοσημείωτη είναι και η διάφορη μελωδική επένδυση ορισμένων λέξεων ή φράσεων από τον Ιάκω*βο* στο πλαίσιο της αργής μελοποιητικής μεταχείρισης της παλαιάς φόρμας, κυρίως στο Ζ΄ Εωθινό.

πλαίσιο της ζωντανής επιτέλεσης στον Πατριαρχικό Ναό, όπου διαμορφώθηκε το ιδιαίτερο ερμηνευτικό ιδίωμα της Μ.Χ.Ε., το οποίο αναφέρεται συχνά ως «ύφος της Μ.Χ.Ε.». Σημειωτέον τέλος ότι η εκδοχή των μελών που παραδίδεται στις προαναφερόμενες εκδόσεις του ΙΘ΄ αιώνα δεν αποτελεί προϊόν γραπτής σύνθεσης, αλλά μιας δυναμικής διαδικασίας που αφορά την ψαλμώδηση και ερμηνευτική απόδοση των μελών κατά τη λειτουργική πράξη, τουλάχιστον σε σχέση κυρίως με το Δοξαστάριο και το Ειρμολόγιο, μιας και για τα καλλωπισθέντα μέλη του Αναστασιματαρίου η σχετική αναφορά του Θεοδώρου Φωκαέα αφήνει περιθώριο να εννοηθεί ότι έχει αποτυπωθεί και γραπτώς[21].

Τελειώνοντας θέλω να μοιραστώ την απορία που μου γέννησε πριν από αρκετά χρόνια όταν έπεσε στην αντίληψή μου η αναφορά του Άρχοντα Πρωτοψάλτη της Μ.Χ.Ε. Θρ. Στανίτσα ότι στο Πατριαρχείο ψαλλόταν ανέκαθεν το στιχηραρικό μελος του Πετρου Λαμπαδαρίου. Μετέπειτα όμως κατανόησα ότι οι παρόμοιες δηλώσεις δεν έχουν έννοια απόλυτα κυριολεκτική αλλά περισσότερο διασταλτική, περίπου όπως ισχύει με όλες σχεδόν τις προμετωπίδες των εκδόσεων των Ειρμολογίων, Αναστασιματαρίων και Δοξασταρίων κατά τον ΙΘ΄ αιώνα, οι οποίες περιέχουν πρωταρχική αναφορά στη μητρική σύνθεση του Πέτρου Λαμπαδαρίου. Μία επιπλέον πτυχή η οποία συνηγορεί υπέρ της επιβολής του νέου αυτού στυλ ψαλμώδησης των μελών ήδη από αρκετά νωρίς είναι το στοιχείο ότι κατά την περίοδο της Πρωτοψαλτίας του Ιακώβου Ναυπλιώτου (έτη 1910-1939) η

[21] Βλ. παραπάνω, υποσημείωση 10. Συμπληρωματικά, αξίζει να σημειωθεί ότι παράλληλα με την απόπειρα τυποποίησης των διαποικιλματικών σχημάτων της προφορικής παράδοσης και αναγωγής τους σε παλαιογραφικά μοντέλα, η οποία δημιούργησε από τις δύο τελευταίες τουλάχιστον δεκαετίες του Κ΄ αιώνα χάσμα μεταξύ των ιεροψαλτικών κύκλων, το οποίο απασχολεί τον χώρο μας μέχρι και τις μέρες μας, ο πειρασμός της εξειδανίκευσης και η εσχάτως παρατηρούμενη εκ μέρους ορισμένων απολυτοποίηση της γραπτής κωδικοποίησης του μέλους του Νέου Στιχηραρίου (Αναστασιματαρίου και Δοξασταρίου) και του αργού και συντόμου Ειρμολογίου έναντι της πηγαίας προφορικής τους εκφοράς και διαμόρφωσης στο περιβάλλον της Μ.Χ.Ε., στοιχείο που καθιστά την ψαλτική πράξη ως ένα απολίθωμα και κενή από τη ζώσα και έντεχνή της διάσταση, η οποία καλλιεργήθηκε στο λατρευτικό χώρο της Μ.Χ.Ε. κατά τους τρεις τελευταίους τουλάχιστον αιώνες, αποτελεί φαινόμενο εξίσου μονομερές και συγχυτικό σε σχέση με την ορθή και αντικειμενική θεώρηση της μουσικής μας παράδοσης στο σύγχρονο μουσικολογικό και ψαλτικό γίγνεσθαι.

ψαλμώδηση των Δοξαστικών ακολουθεί, όπως προκύπτει από το φωνογραφικό υλικό που μας παραδίδεται, την παράδοση του Νέου Στιχηραρίου, με την παράλληλη αξιοποίηση του αναμορφωμένου στυλ που καθιερώθηκε κυρίως από τον Κων/ντίνο Πρωτοψάλτη και τον εμπλουτισμό του μέλους με μελωδικές γραμμές της προφορικής παραδόσεως, είτε όψιμης προέλευσης, είτε ακόμα και παλαιότερης, οι οποίες απαντώνται καταγεγραμμένες στη Μουσική Φόρμιγγα του Κων/ντίνου Πρίγγου[22]. Αφετέρου, ως προς το ρεπερτόριο των Δοξαστικών του Αναστασιματαρίου, τα τρία ηχογραφημένα δείγματα του Ιακώβου Ναυπλιώτου ανήκουν στο φάσμα της αναμορφωμένης παραδόσεως του α΄ μισού του ΙΘ΄ αιώνα[23], η οποία αποτελεί προϊόν μιας δυναμικής διαδικασίας που αφορά την ψαλμώδηση των μελών κατά τη λειτουργική πράξη. Τέλος, ως προς τα Παπαδικά μέλη, η παράδοση της Μ.Χ.Ε. κατά τον ΙΗ΄ και ΙΘ΄ αιώνα παρουσιάζεται αρκετά πλούσια και με πυκνή αναλυτική ερμηνεία, θέμα το οποίο αποτελεί αντικείμενο ξεχωριστής και εκτεταμένης παρουσίασης.

[22] Για την ανανέωση της μελωδικής φόρμας του Δοξασταρίου σύμφωνα με την παράδοση του Κων/ντίνου, βλ. Ιωαννίδης Χρυσοβαλάντης, *ό.π.*. Χαρακτηριστική επίσης είναι η προφορική επισήμανση του καθηγητού Εμμανουήλ Γιαννόπουλου ότι η Πατριαρχική μελωδική παράδοση του Δοξασταρίου μπολιάστηκε κατά τον Κ΄ αιώνα με ορισμένες αντίστοιχα γραμμές από το Δοξαστάριο του Νικολάου Σμύρνης. Συγκεκριμένα σε σχέση με την ενσωμάτωση νέων γραμμών, βλ. ενδεικτικά τις φράσεις «και αλλήλους», «και τοις μισούσιν ημάς» και «Χριστός [...] μνήμασι» του Δοξαστικού των Αίνων της Αναστάσεως, «χαρά...κόσμω» του Δοξαστικού των Αίνων του Τιμίου Σταυρου και «ημείς [...] βοώμεν» του «Και νυν» των Αίνων των Χριστουγέννων στο Αντώνιος Αλυγιζάκης, *Βυζαντινή Μουσική, υπό του Πρωτοψάλτου της Μ.Χ.Ε. Ιακώβου Ναυπλιώτου, (Κείμενα-Επιστημονική επιμέλεια: Αλυγιζάκης Ε. Αντώνιος)*, Kalan, Istanbul, 2008, CD 2 truck 1, CD 4 truck 1 και truck 6 και για τα δύο τελευταία στο Κων/ντίνος Πρίγγος, *Η Πατριαρχική Φόρμιγξ, τόμος Α΄, Μουσική Κυψέλη, έκδοση Γ΄*, Αθήναι, 1969, σσ. 218 και 340 αντίστοιχα.

[23] Βλ. το Α΄ Εωθινό Δοξαστικό και τα Δογματικά Θεοτοκία του Α΄ και πλ. Α΄ στο Αντωνίου Αλυγιζάκη, *ό.π.*, CD 2 truck 17 και CD 3 truck 1 και 2 αντίστοιχα.

ΠΙΝΑΚΑΣ (Α΄) ΑΝΑΔΡΟΜΙΚΗΣ, ΔΟΜΙΚΗΣ, ΜΕΤΡΙΚΗΣ ΚΑΙ ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΤΟΥ Γ΄ ΕΩΘΙΝΟΥ ΔΟΞΑΣΤΙΚΟΥ[24]

Περίοδοι	**Κώλα**	**Κόμματα**	**Κείμενο**	**Συλλαβές**		**Χρόνοι (Μουσικοί**	**Κατάληξεις**	**Σχόλια**
I	1		Της Μαγδαληνής Μαρίας	8	Π	19	ΕΝ Πα	
					ΙΑ	«	«	Ιδιο με Π
					Χ	«	«	«
					Ι	«	«	«
					Α	«	«	«
					Κ1	«	«	«
					Κ2	20		Σχεδόν ίδιο με Π
	2	α)	την του Σωτήρος	12 (5+7)	Π	29 (11+18)	ΑΤ Πα	
					ΙΑ	24 (12+12)	ΑΤ Κε	
					Χ	24 (12+12)	«	Ιδιο με ΙΑ
			ευαγγελιζομένης		Ι	«	«	Ιδιο με Χ
		β)			Α	23 (11+12)	«	Ιδιο το α΄ με Π και το β΄ με Χ
					Κ1	21 (9+12)	«	Ιδιο με Χ, λίγο συνοπτικότερο

[24] Σημειωτέον ότι οι μουσικές περίοδοι κατά κανόνα συμπίπτουν με τις προτάσεις του ποιητικού κειμένου και δηλώνονται με λατινικούς αριθμούς, ενώ οι επιμέρους μουσικοποιητικές φράσεις (κώλα) δηλώνονται με ελληνικούς αριθμούς και οι διαιρέσεις τους (κόμματα), που προκύπτουν ανάλογα με το ύφος της μελοποίησης, με μικρά στοιχεία της ελληνικής αλφαβήτου. Ακολούθως παρουσιάζονται ανά κώλον και μελοποίηση οι μουσικοί χρόνοι σε συνάρτηση με τον αριθμό των συλλαβών του κειμένου, ο ήχος, το είδος και ο φθόγγος της κατάληξης, ενώ οι επιμέρους μελοποιοί δηλώνονται με το αρχικό τους κεφαλαίο γράμμα, με τις εξής κατά σειρά βραχυγραφίες, βλ. Π=Πέτρου Λαμπαδαρίου, *ό.π.*, σσ. 242-243, ΙΑ=Ιωάννης Πρωτοψάλτης-Στέφανος Α΄ Δομέστικος, *ό.π.*, σσ. 544-547, Χ=Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας, *ό.π.*, σσ. 349-350, Α=Αντώνιος Λαμπαδάριος, *ό.π.*, σσ. 138-140, Κ1= Κων/ντίνος Πρωτοψάλτης, *Αναστασιματάριον Αργόν και Σύντομον Αναστασιματάριον περιέχον τα Αναστάσιμα Εσπερινού, Όρθρου και Λειτουργίας…και πολλά άλλα αναγκαία ανέκδοτα, Μελοποιηθέντα μεν εν τη αρχαία μεθόδω παρά Κωνσταντίνου Πρωτοψαλτου, Μετενεχθέντα δ' εις την νεωτέραν παρά Στεφάνου Λαμπαδαρίου της Μ.Χ.Ε., Νυν πρώτον εκδίδεται υπό Ν. Κ. Πρωτοψάλτου και Χ. Γ. Παπαδοπούλου*, εν Κωνσταντινουπόλει εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου, 1863, σσ. 193-195 και Κ2=Κων/ντίνος Πρωτοψάλτης, *Δοξαστάριον περιέχον τα Δοξαστικά όλων των Δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών των τε εορταζομένων αγίων του όλου ενιαυτού του τε Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου, μελοποιηθέν παρά Κων/ντίνου Πρωτοψάλτου της Μ.Χ.Ε. Εξηγηθέν απαραλλάκτως εις την Νέαν της Μουσικής Μέθοδον παρά πρώτου Δομεστίκου Στεφάνου. Νυν πρώτον εις τύπον δαπάνη του τε Κων/ντίνου Πρωτοψάλτου και των φιλομούσων συνδρομητών τόμος Α΄*, εκ της Πατριαρχικής Τυπογραφίας διευθυνομένης παρά Στ. Δομεστίκου και Θ. Αργυράμμου, εν Κωνσταντινουπόλει, 1841, σσ. 211-213.

					Κ2	25 (11+14)	ΑΤ (Κε)	Διαφοροποίηση στο α΄ με στάση στον Αγια
	3	α)	εκ νεκρών Ανά-	12	Π	32 (16+16)	ΑΤ (Κε)	
			στασιν	(7+5)	ΙΑ	42 (20+27)	ΕΝ Πα	
					Χ	35 (20+15)	«	Ίδιο το α΄ με ΙΑ και συνοπτικότερο β΄
		β)	και εμφάνειαν		Ι	«	«	Ίδιο με Χ
					Α	«	«	«
					Κ1	33 (18+15)	«	«λίγο συνοπτικότερο στο α΄
					Κ2	35 (20+15)	«	Διάφορο το α', ίδιο το β΄
	4	α)	διαπιστούντες	9	Π	17 (9+8)	ΑΤ Κε	Βραχύ μέλος
				(5+4)	ΙΑ	39 (11+28)	ΑΤ Γα	
					Χ	21 (11+10)	ΑΤ Κε	Ίδιο το α΄ με ΙΑ
		β)	οι Μαθηταί		Ι	39 (11+28)	ΑΤ Γα	Ίδιο με ΙΑ
					Α	19 (11+8)	ΑΤ Κε	Ίδιο με Χ
					Κ1	16 (8+8)	ΑΤ (Κε)	Ίδιο το α΄ με Χ
					Κ2	17 (9+8)	ΑΤ Δι	Παρόμοια μοτίβα με Κ1 με στάσεις στον Δι
	5	α)	ονειδίζοντο	12	Π	25 (10+15)	ΕΝ Πα	
				(5+7)	ΙΑ	66 (18+48)	ΕΝ (Ζω)	Παλαιό Στιχηράριο
					Χ	27 (8+19)	ΕΝ Πα	Χρώμα στο α' και ίδιο το β΄ με Π
		β)	το της καρδίας σκληρόν.		Ι	24 (8+16)	ΕΝ (Νη)	Ίδιο το α΄ με Χ και με διάφορη χρωματική σύνθεση στο β΄
					Α	23 (8+15)	ΕΝ Πα	Ίδιο με Π
					Κ1	27 (12+15)	«	Ίδιο με Π, λίγο πλατύτερο το α΄
					Κ2	23 (10+13)	«	Παρόμοιο με Χ, το α΄ στάση στον Δι και το β΄ συνοπτικότερο
ΙΙ	6	α)	Αλλά τοις σημεί-	15	Π	27 (10+17)	ΑΤ Κε	
			οις	(6+9)	ΙΑ	83 (40+43)	ΑΤ Γα-ΑΤ Πα	Παλαιό Στιχηράριο
		β)	καθοπλισθέντες και θαύμασι		Χ	30 (15+15)	ΑΤ Κε	Νέο μέλος
					Ι	«	»	Ίδιο με Χ
					Α	27 (10+17)	«	Ίδιο με Π
					Κ1	29 (12+17)	«	Ίδιο με Π, το α΄ με στάση στον Δι
					Κ2	«	«	Ίδιο με Κ1
	7	α)	προς το κήρυγμα	10	Π	25 (10+15)	ΕΝ Πα	
				(5+5)	ΙΑ		ΕΝ (Ζω)	Παλαιό Στιχηράριο, το β΄ ίδιο με 5β
		β)	απεστέλλοντο		Χ	29 (14+15)	ΕΝ (Πα)	Ίδιο το β΄ με Π
					Ι	«	«	Ίδιο με Χ
					Α	25 (10+15)	«	Ίδιο με Π

					Κ1	29 (14+15)	«	Ιδιο με Χ
					Κ2	«	«	Παρόμοιο το *β΄* με Χ
	8	α)	και Συ μεν Κύριε	12 (6+6)	Π	23 (12=11)	ΑΤ Κε	
			προς τον αρχίφω-		ΙΑ	90 (65+25)	ΑΤ Γα	Παλαιό Στιχηράριο
		β)	τον		Χ	20 (11+9)	ΑΤ Κε«	Σχεδόν ίδιο με Π
					Ι	19 (10+9)	«	Ιδιο με Χ
					Α	20 (11+9)	«	Ιδιο με Π
					Κ1	18 (10+8)	«	Ιδιο με Χ με επιπλέον στάση του α΄ στο Δι
					Κ2	20 (11+9)	«	Ιδιο με Π
	9		ανελήφθης Πατέρα	7	Π	19	ΕΝ Πα	Σχεδόν ίδια με 2*β*
					ΙΑ		ΑΤ Γα	Παλαιό Στιχηράριο
					Χ	16	ΑΤ Κε«	Νέο μέλος
					Ι	«	»	Ιδιο με Χ
					Α	19	ΕΝ Πα	Ιδιο με Π
					Κ1	16	«	Ιδιο με Χ
					Κ2	«	«	«
	10	α)	οι δε εκήρρυτον	12 (6+6)	Π	19	ΑΤ Κε	Βραχύ μέλος με ενο-ποίηση του α΄ και *β΄*
					ΙΑ		«	
			πανταχού τον λό-		Χ	41 (28+13)	«	Ιδιο με ΙΑ με συνοπτι-κότερη έναρξη του α΄
		β)	γον		Ι	«	«	Ιδιο με Χ
					Α	23 (11=12)	«	Το α΄ ίδιο με 8α και το *β΄* ίδιο με Χ
					Κ1	41 (29+14)	«	Ιδιο με Χ
					Κ2	25	«	Συνοπτικό με ενοποί-ηση του α΄ και *β΄*
	11		τοις θαύμασι πιστούμενοι	8	Π	20	ΕΝ Πα	Καταληκτικό μοτίβο ίδιο με το 4
					ΙΑ	«	«	Ιδιο με Π
					Χ	«	«	«
					Ι	«	«	«
					Α	«	«	«
					Κ1	«	«	«
					Κ2	«	«	«
ΙΙΙ	12		διό οι φωτισθέντες δι' αυτών	10	Π	20	ΑΤ Κε	
					ΙΑ	27	«	Λίγο πλατύτερο του Π
					Χ	19	«	Ιδιο με Π
					Ι	«	«	«
					Α	«	«	«
					Κ1	«	«	«
					Κ2	«	«	Διαφορετικό μέλος
	13	α)	δοξάζομέν σου	12	Π	25 (10+15)	ΑΤ Κε	

		β)	την εκ νεκρών Ανάστασιν	(5+7)	ΙΑ	36 (10+26)	ΑΤ Κε	Πλατύτερο μέλος με φράση του χρωματικού Νεανες στο β΄
					Χ	29 (12+17)	«	Ιδιο το α΄ με Π
					Ι	«	«	Ιδιο με Χ με χρωματισμό του β’
					Α	23 (10+13)	ΑΤ Κε	Ιδιο με Π
					Κ1	26 (10+16)	«	Ιδιο το α΄ με Π και β΄ το ίδιο με 3α
					Κ2	30 (11+19)	«	Διάφορο προσωπικό μέλος με χρωματισμό της έναρξης του β΄
	14		φιλάνθρωπε Κύριε	7	Π	20	ΤΕΛ Γα	
					ΙΑ	31	«	Ιδιο με Π με πλατυασμό στο τέλος
					Χ	20	«	Ιδιο με Π
					Ι	19	«	«
					Α	«	«	«
					Κ1	18	«	Ιδιο με Π, συνοπτι-κότερο στο τέλος
					Κ2	16	«	Διαφορετικό και συνο- πτικότερο στο τέλος

ΠΙΝΑΚΑΣ (Β΄) ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΟΣ ΤΩΝ ΜΕΛΟΠΟΙΗΣΕΩΝ ΤΟΥ Γ΄ ΕΩΘΙΝΟΥ ΔΟΞΑΣΤΙΚΟΥ ΤΟΥ ΠΑΛΑΙΟΥ ΣΤΙΧΗΡΑΡΙΟΥ ΚΑΙ ΤΩΝ ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΩΝ ΣΥΝΤΕΤΜΗΜΕΝΩΝ ΣΥΝΘΕΣΕΩΝ ΤΟΥ ΙΘ΄ΑΙΩΝΑ[25]

Κώλα/ Κόμματα	**ΓΛ**	**ΙΑ**	**ΕΦ**	**Ρ2**	**Ρ1**
1	ΕΝ Ζω	ΕΝ Πα	ΕΝ Πα	ΕΝ Ζω	ΕΝ Πα
Της Μαγδαληνής	Νανα/Ααν-	Ανεανες	Ανεανες	Ανανες-Ααν	Ανεανες
Μαρίας	ες	Ιδιο με Π	Ιδιο με ΙΑ	Σύντμηση του ΓΛ	Ιδιο με ΙΑ
2	ΑΤ Νη/ ΕΝ	ΑΤ Κε	ΑΤ Κε	ΑΤ Κε	ΑΤ Κε
α) την του Σωτήρος	Ζω				
β) ευαγγελιζομένης	Νεαγιε/Ααν-	Νανα	Νανα	Νανα	Νανα
	ες	Ιδιο με Χ[26]	Ιδιο με ΙΑ	Σύντμηση του ΓΛ στο α΄ και το β΄ ίδιο με ΙΑ	Ιδιο με ΙΑ
3	ΑΤ (Πα)/	ΕΝ Πα	ΕΝ Πα	ΕΝ Πα	ΕΝ Πα
α) εκ νεκρών Ανά-	ΕΝ Ζω				
στασιν		Ανεανες	Ανεανες	Ανεανες	Ανεανες

[25] Ο πίνακας περιλαμβάνει σε παράλληλη παράθεση τις επιμέρους μελοποιήσεις, με βάση την δομή (κώλα, κόμματα), το τροπικό προφίλ (ήχο) και την συντακτική διάρθρωση της σύνθεσης (καταλήξεις-αντίστοιχες βαθμίδες), καθώς και σύντομο σχολιασμό σε σχέση με τις επιδράσεις μεταξύ των μελοποιήσεων και τη μεταχείριση του προγενέστερου υλικού. Ως προς τις βραχυγραφίες, βλ. ΓΛ=ΕΒΕ-ΜΠΤ 704, φ. 219α, ΙΑ=Ιωάννης Πρωτοψάλτης-Στέφανος Α΄ Δομέστικος, σσ. 544-547, ΕΦ= Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, *Πέτρου Μανουήλ Εφεσίου († 1840) Πολυέλεοι και εκλογές, Αναστάσιμα Εωθινά Δοξαστικά, μετά βιοεργογραφίας του μελοποιού*, Θεσ/νίκη, 2019 (έκδοση ηλεκτρονική), σσ. 466-469, Ρ1=Γεώργιος Ραιδεστηνός, *Αναστασιματάριον Γεωργίου Β΄ Ραιδεστηνού, Πρωτοψάλτου της Μ.Χ.Ε. (1871-1875), Βυζαντινή Ποταμιής τόμος Α΄, Νυν το πρώτον εις τύπον εκδιδόμενον τεθεωρημένον και συμπεπληρωμένον υπό Χαραλάμπους Καρακατσάνη, επιστασία τε και δαπάνη του ιδίου*, Αθήναι, 2012, σσ. 499-501 και Ρ2=Γεώργιος Ραιδεστηνός, *Πεντηκοστάριον περιέχον την από της Παρασκευής Διακαινησίμου μέχρι της των Αγίων Πάντων Κυριακής Ακολουθίαν συγκειμένην εξ Ιδιομέλων των Εσπερίων, Λιτής, Αποστίχων και Αίνων μετά των Δοξαστικών αυτών και των Και νυν επι τέλους δε και τα΄Ένδεκα Δοξαστικά Εωθινά, μελοποιηθέν και διά τινών άλλων ανεκδότων αρχαίων Βυζαντινών Μαθημάτων πλουτισθέν. Εκδίδοται νυν το πρώτον υπό Γεωργίου Ε, Ραιδεστηνού πρώην Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, εκ του τυπογραφείου Σ. Ι. Βουτυρά*, εν Κων/πόλει 1886 (φωτοαναστατική έκδ. Β. Ρηγοπούλου, Θεσ/νίκη, 2001), σσ. 152-154. Επίσης για τις αντίστοιχες βραχυγραφίες του Νέου Στιχηραρίου (Π=Πέτρου, Χ=Χουρμουζίου, Ι=Ιωάννου), βλ. παραπάνω, υποσημείωση 24.

[26] Να σημειωθεί ότι ο παραλληλισμός του μέλους του Ιακώβου Πρωτοψάλτου σε σχέση με μεταγενέστερες εκδόσεις του ΙΘ΄ αιώνα γίνεται για μεθοδολογικούς λόγους και είναι ενδεικτική του κοινού μελωδικού υπόβαθρου, με την παράδοση του Ιακώβου να αποτελεί σε κάποιες περιπτώσεις σημείο αναφοράς και για την εξέλιξη του μέλους των Εωθινών στο πλαίσιο του Νέου Στιχηραρίου.

β) και εμφάνειαν	Ανανες/ Α-ανες	Ιδιο με Χ, πλα-τυα-σμός στο *β΄*	Ιδιο με ΙΑ με το *α΄* πιο συνοπτικό	Συντετμημένο μέλος, το *β΄* ίδιο με Χ	Ιδιο με Χ
4 *α*) Διαπιστούντες *β*) οι Μαθηταί	ΑΤ Γα	ΑΤ (Κε)/ΑΤ Γα	ΑΤ (Κε)/ΑΤ Γα	ΑΤ Κε/ ΑΤ Κε ως τονική Νεανες	ΑΤ (Κε)/ΑΤ Γα
	Ανεανες/ Νανα	Νανα	Νανα	Νανα/Νεανες επί του Α-νεανες	Νανα
		Ιδιο με Ι	Ιδιο με ΙΑ στο *β΄*, ε-ντελώς δια-φορετικό	Ιδιο με ΙΑ στο *α΄*, το *β΄* με δέση Νεανες	Ιδιο με ΙΑ
5 *α*) ονειδίζοντο *β*) το της καρδίας σκληρόν	ΑΤ (Νη)/ ΕΝ Ζω	ΑΤ (Νη)/ ΕΝ Ζω	ΑΤ (Νη)/ ΕΝ Ζω	ΑΤ (Κε)/ΕΝ Πα ως το-νική του 3φωνου Νανα	ΑΤ (Νη)/ ΕΝ Ζω
	Ανανες/ Α-νανες-Αα-νες	Αγια/ Ανανες-Αα-νες	Αγια/ Ανανες-Αανες	Νεχεανες επί του Ανα-νες/ Νανα 3φωνος επί του Ανεανες	Αγια/ Ανανες-Αανες
		Ιδιο με ΓΛ το *β*’	Ιδιο με ΙΑ το *α*’, σύ-ντμηση του ΙΑ το *β*’	Ιδιο με Ι, με ηδύμολπη κατάληξη ως 3φωνος Νανα επί του Ανεανες	Ιδιο με ΙΑ
6 *α*) Αλλά τοις σημεί-οις *β*) καθοπλισθέντες και θαύμασι	ΑΤ (Γα)/ΑΤ Πα	ΑΤ (Γα)/ΑΤ Πα	ΑΤ Κε/ ΑΤ Κε	ΑΤ Κε/ ΑΤ (Κε)	ΑΤ Κε/ ΑΤ Κε
	Να να/Α-νεανες	Νανα/Ανεα-νες	Νανα	Νανα	Νανα
		Ιδιο με ΓΛ με σύ-ντμηση στην έναρξη του *β΄*	Ιδιο με Χ, πιο συνο-πτική ανάπτυξη	Ιδιο με Pl	Ιδιο με Χ, με επι-πλέον χρω-ματι-σμό στο «θαύ-μασι»
7 *α*) προς το κήρυγμα *β*) απεστέλλοντο	ΑΤ (Πα)/ΕΝ Ζω	ΑΤ (Πα)/ ΕΝ Ζω	ΕΝ Πα		ΑΤ (Πα)/ΕΝ Ζω
	Ανανες/ Α-νανες	Ανανες/ Α-νανες	Ανεανες		Ανανες/ Ααnες
		Ιδιο με ΓΛ	Ιδιο με Π, με επι-πλέον διαποίκιλση	Ιδιο με Pl	Σύντμηση του ΙΑ
8 *α*) και Συ *β*) μεν Κύριε *γ*) προς τον αρχίφω-τον	ΑΤ Πα/ ΑΤ Νη	ΑΤ Πα/ ΑΤ Γα	ΑΤ Κε/ ΑΤ (Κε)	ΑΤ Πα/ ΑΤ Γα	ΑΤ Πα/ ΑΤ Γα
	Ανεανες/ Νανα-Νεα-γιε	Ανεανες/ Νανα	Νανα	Ανεανες/ Νανα	Ανεανες/ Νανα
		Ιδιο με ΓΛ στο *α΄* και με σύ-ντμηση στο *β΄*	Παρόμοιο με Χ και πιο πλατυασμένο	Ιδιο με Pl	Ιδιο με ΙΑ, με σύ-ντμηση στην έ-ναρξη του *α΄* και ιδέα χρώ-ματος στο *β΄*
9 *α*) ανελήφθης *β*) Πατέρα	ΑΤ (Γα)/ ΑΤ (Γα)	ΑΤ Γα /ΑΤ (Γα)	ΑΤ Γα /ΑΤ (Γα)	ΑΤ Γα /ΑΤ (Γα)	ΑΤ Γα /ΑΤ (Γα)
	Νανα-Νεα-γιε επί του Νανα	Νανα-Νεα-γιε επί του Νανα	Νανα-Νεαγιε επί του Νανα	Νανα-Νεαγιε επί του Νανα	Νανα-Νεαγιε επί του Νανα
		Ιδιο με ΓΛ το *β*’, το *α*’ με σύ-ντμηση	Ιδιο με ΙΑ	Ιδιο με Pl	Ιδιο με ΙΑ
10 *α*) οι δε εκήρυττον	ΑΤ Πα/ ΑΤ	ΑΤ Κε/ΑΤ (Κε)	ΑΤ Κε/ΑΤ (Κε)	ΑΤ Κε/ΑΤ (Κε)	ΑΤ Κε/ΑΤ (Κε)

β) πανταχού τον λόγον	Ανανες/ Νανα-	Νανα-Ανανες/ Νανα	Νανα-Ανανες/ Νανα	Νανα-Ανανες/ Νανα	Νανα-Ανανες/ Νανα
		Ιδιο με Χ στο *β΄*, το *α΄* παρόμοιο του ΓΛ με μετάθεση στην 4φωνία	Ιδιο με ΙΑ	Ιδιο με Pl	Ιδιο με ΙΑ
l1	ΕΝ Ζω	ΕΝ Πα	ΕΝ Πα	ΕΝ Πα	ΕΝ Πα
τοις θαύμασι πιστούμενοι	Ανανες-Ααν-νες	Ανεανες	Ανεανες	Ανεανες	Ανεανες
		Ιδιο με Χ	Ιδιο με ΙΑ	Ιδιο με Pl	Ιδιο με ΙΑ
l2	ΑΤ Πα-ΑΤ Γα-ΑΤ Νη	ΑΤ Κε	ΑΤ Κε	ΑΤ Κε	ΑΤ Κε
Διό οι φωτισθέντες δι' αυτών	Ανεανες-Νανα-Νεαγιε	Νανα	Νανα	Νανα	Νανα
		Ιδιο με Χ	Ιδιο με ΙΑ	Ιδιο με Pl	Ιδιο με ΙΑ, με θέση του Νεα-νες στο «δι' αυτών»
l3	ΑΤ (Πα)/ΑΤ (Γα)	ΑΤ (Κε)/ΑΤ Κε	ΑΤ (Κε)/ΑΤ Κε	ΑΤ (Κε)/ΑΤ Κε	ΑΤ (Κε)/ΑΤ Κε
α) δοξάζομέν σου *β*) την εκ νεκρών Ανάστασιν	Ανανες/Νανα	Νανα/Νεανες επί του Ανανες	Νανα/Νεανες επί του Ανανες	Νανα/Νεανες επί του Ανανες	Νανα/Νεανες επί του Ανανες
		Το *α΄* με σύντο-μη εκτύλιξη και το *β΄* με προσω-πική συνθετική επένδυση	Ιδιο με ΙΑ	Ιδιο με Pl	Ιδιο με ΙΑ στο *α΄* και το *β΄* ίδιο με Χ
l4	ΑΤ (Πα)-ΤΕΛ Γα	ΤΕΛ Γα	ΤΕΛ Γα	ΤΕΛ Γα	ΤΕΛ Γα
φιλάνθρωπε Κύριε	Ανανες-Νανα	Νανα	Νανα	Νανα	Νανα
		Παρόμοια με Χ, πιο εκτεταμένη	Ιδιο με ΙΑ	Ιδιο με Pl	Ιδιο με Χ

Chrysovalantis Ioannidis

The melody 's codification of the New Sticherarion and Eirmologion by Petros Lampadarios and the recording of its oral performance during the first half of the 19th century according to the tradition of Ecumenical Patriarchate of Constantinople

The melody's codification of the Anastasimatarion, Doxastarion and Eirmologion by Petros Lampadarios had a catalytic effect on the formation of the psaltic performance in Greek Orthodox churches until modern times. Then and after the establishment of

the New Method, the publishing activity turned apart from the "exigiseis" of the basic repertoire to the recording of the oral idiom of the Ecumenical Patriarchate of Constantinople. This editorial priority took place mainly during the period 1825-1860 in Constantinople, initially at the initiative of Hourmouzios Hartofilakas and later focusing on the activity of Constantine Protopsaltes and his collaborators. Specifically: a) through the publication of the Idiomela of Manuel Protopsaltes (1831). b) the Anastasimatarion of the reformed tradition (1832). c) the Anastasimatarion of Theodoros Fokaeas (1839). d) the Eirmologion of Ioannis Protopsaltes (1839). e) the two-volume "Music Kipseli" of Stefanos Lampadarios (1857). f) the -short melody- Eirmologion of Markos Domesticos (codex 16 of the monastery of Grigoriou in Mount Athos). The differentiated compositional characteristics of the specific editions, the content of which is permeated by the oral practice of the Patriarchal Church, can generally be summarized in the adaptation of parts of the composition to the meaningful content of the poetic text, in the recording of the musical phrases with the integration of oral elements from the Patriarchal psaltic tradition, priority in order to restore the correct performance of the poetic text, shortening of melodic patterns or even a completely different composition.

Χαρίλαος Κ. Καραγκούνης

ΣΕΡΑΦΕΙΜ ΜΥΤΙΛΗΝΑΙΟΣ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΟΣ ΜΕΓΙΣΤΗΣ ΛΑΥΡΑΣ ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΕΡΓΟ

Το θέμα το οποίο θα παρουσιάσω στο παρόν συνέδριο, αφορά την μεταπτυχιακή μου εργασία στο πρόγραμμα «Σπουδές στην Ιστορία, την Πνευματικότητα, την Τέχνη και τη Μουσική Παράδοση του Αγίου Όρους» του Τμήματος Κοινωνικής Θεολογίας και Χριστιανικού Πολιτισμού της Θεολογικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Στην εργασία αυτή είχα την τιμή να έχω επόπτη τον καθηγητή Αχιλλέα Χαλδαιάκη, τον οποίον ευχαριστώ για τη βοήθεια του καθώς και για τις συμβουλές και παρατηρήσεις του.

Η εν λόγω εργασία, με θέμα *Σεραφείμ Μυτιληναίος, Προηγούμενος της Μεγίστης Λαύρας· Βίος και Έργο* [προσιτή μέσω της ακόλουθης διαδικτυακής διεύθυνσης: https://ikee.lib.auth.gr/record/346942], αφορά στη χρονική περίοδο από τις αρχές έως τα τέλη του 18ου αιώνα. Χρονικά, βρισκόμαστε στην περίοδο του λεγόμενου Νεοελληνικού Διαφωτισμού και η ελληνική επικράτεια είναι ένα αναπόσπαστο κομμάτι της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Πρόκειται για μία περίοδο που ενώ ο υπόδουλος ελληνισμός γνωρίζει διώξεις, οικονομικές δυσχέρειες και μία μετανάστευση λογίων και μη σε άλλες αυτοκρατορίες και περιοχές, παράλληλα γίνονται διάφορες πνευματικές ζυμώσεις που θα οδηγήσουν στην αναγέννηση και στην ελληνική επανάσταση του 1821.

Βίος

Ο Σεραφείμ, ιερομόναχος Λαυριώτης, χρονολογείται στο α΄ τέταρτο προς τα τέλη του 18ου αι. Διετέλεσε ηγούμενος και προηγούμενος της Ιεράς Μονής Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους, καταγόμενος από την Μυτιλήνη. Ο Σεραφείμ μαθήτευσε κοντά στον άλλο Λαυριώτη μουσικό, Γεράσιμο ιερομόναχο. Υπήρξε δάσκαλος για πολλούς αγιορείτες μοναχούς, στους οποίους συγκαταλέγεται ο Θεόδουλος μοναχός Αγιορείτης ο Αινίτης καθώς και ο Γαβριήλ Ιερομόναχος (μία πλη-

ροφορία που την εντοπίζουμε στον χειρόγραφο κώδικα Μεγίστης Λαύρας Ι187). Δυστυχώς, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε την ακριβή ημερομηνία του θανάτου του, αλλά με δεδομένη τη χρονολογία του τελευταίου αυτογράφου του κώδικα Μεγίστης Λαύρας 1024/Θ162, του έτους 1788, θα μπορούσαμε να την προσδιορίσουμε κατά την τελευταία δεκαετία του 18ου αιώνα, γύρω στο 1790.

Με τον Σεραφείμ Μυτιληναίο δημιουργήθηκε μια σύγχυση στη χειρόγραφη παράδοση, καθώς συγχέεται με τον Σεραφείμ Μυτιληναίο, ιερομόναχο της Ι. Μ. Λειμώνος Λέσβου, επίσης μελουργό και κωδικογράφο. Εύλογα κάποιος θα διατύπωνε την άποψη πως πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο, αφού έχει το ίδιο όνομα· κάποιοι μελετητές, του απέδωσαν την έκδοση της Καινής Διαθήκης του Μάξιμου Καλλιουπολίτη το 1703, στηριζόμενοι ακριβώς σ' αυτή την πεποίθηση, ότι δηλαδή πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο.

Για να απαντήσουμε σε αυτό, χρειάστηκε να δούμε τους κολοφώνες, τη γραφή, τον τρόπο σχεδίασης των σημαδοφώνων, των πρωτογραμμάτων, καθώς και το πότε δραστηριοποιούνται οι δύο συνώνυμοι Μυτιληναίοι.

Μετά από σχετική έρευνα καταλήξαμε πως πρόκειται για δύο διαφορετικά πρόσωπα με ξεχωριστή δράση, τόπο αναφοράς και ιδιότητα, που δεν πρέπει να συγχέονται μεταξύ τους διότι ζουν σε διαφορετικές εποχές και χρονολογίες, έχουν άλλο δάσκαλο και διαφορετικό τρόπο γραφής.

Έργο

Ο Σεραφείμ Μυτιληναίος διακρίθηκε σε σπουδαίο καλλιγράφο χειρόγραφων καλαίσθητων κωδίκων που διασώζονται στα αγιορείτικα μοναστήρια Μεγίστης Λαύρας, Ιβήρων, Ξενοφώντος, Βατοπαιδίου, στην Καλύβη Αγίου Ευσταθίου, καθώς και στην συλλογή του Σίμωνος Καρά. Το αντιγραφικό του έργο ανέρχεται μέχρι στιγμής στον αριθμό των είκοσι (20) χειρόγραφων κωδίκων.

Το έργο του, χρονολογείται από το 1731 έως και το 1788 και κατηγοριοποιείται με βάση το γένος μελοποιίας σε Στιχηράριο, Αναστασιματάριο, Ειρμολόγιο, Παπαδική & Ανθολογία της Παπαδικής ή Ανθολογία, Κρατηματάριο, Μαθηματάριο, καθώς και Οικηματάριο. Αξίζει να αναφερθεί πως ο ίδιος ο Σεραφείμ Μυτιληναίος εφαρμόζει αυτή την κατηγοριοποίηση για την καλύτερη ταξινόμηση του τυπικού

μουσικού υλικού. Αναφέρονται, συγκεκριμένα, οι πέντε κώδικες παπαδικής, οι κώδικες Μεγίστης Λαύρας Θ168, Θ162/1024, Θ154 και Κ137, καθώς και άλλοι δύο κώδικες παπαδικής, ο κώδικας ΜΠΤ 403, που τιτλοφορείται ως «δεύτερη παπαδική», και ο κώδικας Βατοπεδίου 1277, που τιτλοφορείται ως «τρίτη παπαδική». Με αυτόν τον τρόπο, ταξινομεί και συγκεντρώνει σε πλήρεις κώδικες το ψαλλόμενο υλικό, τόσο για τους μαθητές του όσο και για σκοπούς τέλεσης των ακολουθιών του νυχθημέρου, παραθέτοντας μελοποιήσεις προηγούμενων χρόνων, μελουργών και διδασκάλων καθώς και συγχρόνων του συνθετών και δασκάλων.

Ο Σεραφείμ Μυτιληναίος πέρα από τα τάλαντα του ψάλτη, του δασκάλου και του καλλιγράφου αντιγραφέα, διακρίθηκε και ως μελουργός. Παρέδωσε πολυελέους, ειρμούς, ιδιόμελα, *Όσοι εις Χριστόν*, Χερουβικά και Κοινωνικά. Το μελοποιητικό του υλικό το συναντούμε τόσο σε ιδιόχειρους χειρόγραφους κώδικες όσο και σε κώδικες άλλων μαθητών του και μη. Το μελοποιητικό του έργο το κατηγοριοποιούμε με βάση το γένος μελοποιίας και το είδος ψαλμωδίας, ως εξής:

- *Στιχηράριο*: στον κώδικα Ξενοφώντος 150, του 1770, φφ. 247r-250, έχουμε τη μελοποίηση ενός ιδιόμελου της εορτής του αγίου Ιωάννου του Θεολόγου: *Εἰς τὸν μέγαν Ἀπόστολον Ἰωάννην τὸν θεολόγον, ποιηθέν παρ' ἐμοῦ Σεραφείμ Λαύρας· ἦχος α΄ νάος Μαθητὰ τοῦ Σωτῆρος.*
- *Ειρμολόγιο*: στον κώδικα Ξενοφώντος 150, του 1770, φ. 217r, έχουμε τη μελοποίηση τριών ειρμών από τον κανόνα των Χριστουγέννων *Ἔσωσεν λαὸν – Νεῦσον πρὸς ὕμνους – Στέργειν μὲν ἡμᾶς.*
- *Παπαδική*:

Όρθρος

Στην κατηγορία αυτή, συναντούμε δύο πολυελέους. Τον πρώτο πολυέλεο *Δούλοι Κύριον*, σε ήχο α΄, που τον συναντάμε στον κώδικα 44, χφ του Παρθενίου Μηλαιού, της συλλογής Σίμωνος Καρά, στο φ. 96v και στον κώδικα Παντελεήμονος 1007, χφ του Δαμασκηνού Αγραφορενδινιώτη, φφ. 171v-182v. Ο δεύτερος πολυέλεος *Επί των ποταμών Βαβυλώνος*, σε ήχο γ΄, ανθολογείται επίσης στον κώδικα Παντελεήμονος 1007.

Θεία Λειτουργία

- Στον κώδικα Μεγίστης Λαύρας Θ162, συναντούμε, στα φφ. 12v-13v, μελοποίηση του αντί Τρισαγίου *Όσοι εις Χριστόν*, σε ήχο πλ. α΄.
- Επίσης, στον ίδιο κώδικα Μεγίστης Λαύρας Θ162 ανθολογείται μια σειρά Χερουβικών σε διάφορους ήχους, ως εξής: τρία Χερουβικά σε ήχο α΄ (φφ. 75v-79v), καθώς και Χερουβικά σε ήχους γ΄ (φφ. 138v-140r), δ΄ (φφ. 174r-176r), πλ. α΄ (φφ. 222v-225r), πλ. β΄ (φφ. 255v-257r) και πλ. δ΄ (φφ. 319v-321v). Συνολικά εννέα συνθέσεις.

- Στο χφ Μεγίστης Λαύρας Θ154 συναντούμε δύο μελοποιήσεις κυριακών κοινωνικών του Σεραφείμ Μυτιληναίου, σε ήχους πρώτο και τέταρτο.
- Στον κώδικα Αγίου Παύλου 20, αδήλου γραφέα, υπάρχει μία μελοποίηση κοινωνικού του Σεραφείμ Λαύρας *Εις μνημόσυνον αιώνιον*, σε ήχο δ΄.

Μαθηματάριο

Στον κώδικα Μεγίστης Λαύρας Θ159, αδήλου γραφέα, συναντούμε δύο μελοποιήσεις του Σεραφείμ, στα φφ. 636r-643: α) στα φφ. 636r-641r έχουμε μία μελοποίηση ενός μαθήματος που αναφέρεται *Εἰς τὸν ὅσιον Ἀθανάσιον τῆς Λαύρας*, σε ήχο πλ. δ΄ *β*) στα φφ. 641r-643r, έχουμε μία μελοποίηση ενός μαθήματος *Εἰς τὴν γέννησιν του Κυρίου*, σε ήχο δ΄.

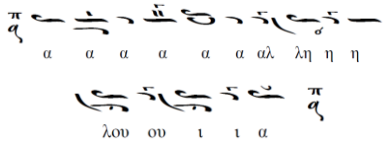
Ο πολυέλεος «Δούλοι Κύριον», ήχος α΄

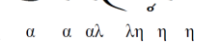
Από το παραπάνω μελοποιητικό έργο του Σεραφείμ αναλύθηκε περαιτέρω στην εργασία ο πολυέλεος *Δούλοι, Κύριον* σε ήχο πρώτο. Όπως αναφέραμε, τον συγκεκριμένο πολυέλεο, τον εντοπίσαμε στον κώδικα 44 της συλλογής Σίμωνος Καρά και στον κώδικα Παντελεήμονος 1007.

Στον κώδικα 44 της συλλογής Σίμωνος Καρά, και συγκεκριμένα στο φ. 96v που παρατίδεται ο πολυέλεος, υπάρχει μια επισήμανση από τον Σίμωνα Καρά, πως η παρούσα σύνθεση εξηγήθηκε από τον ίδιο στις 13 Οκτωβρίου 1962, από την μέση πλήρη βυζαντινή σημειογραφία στην νέα αναλυτική γραφή.

Η εργασία επικεντρώθηκε στον σχολιασμό του εφυμνίου *αλληλούια*, του πολυελέου *Δούλοι Κύριον*. Συγκεκριμένα, σχολιάστηκε ο πρωτότυπος σημειογραφικός σχηματισμός και η μελωδική εξέλιξη της εξήγησης που μας παρέδωσε ο Σίμων Καράς.



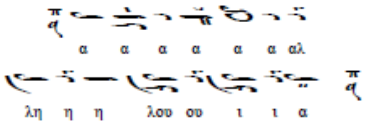


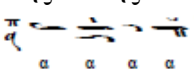
Είναι χαρακτηριστική η σε 4 χρόνους και κατά συνεχή μελωδική εξέλιξη εξήγηση του σχηματισμού  → 

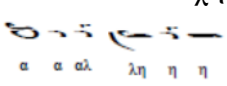
, ενώ αξιοπρόσεκτη είναι επίσης η εν πολλοίς αναλλοίωτη διατήρηση

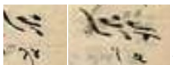
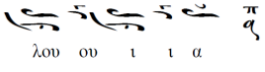
της σημειογραφικής διατύπωσης του ληκτικού σχηματισμού των στραγγισμάτων  → 



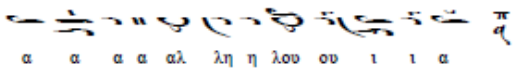


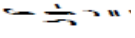
Στην περίπτωση αυτή, διατηρείται η διατύπωση της θέσης αλλάζοντας το κέντημα σε κεντήματα  → 

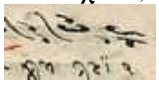
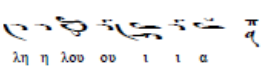
ενώ εξηγείται κατά συνεχή τρόπο τεσσάρων χρόνων ο σχηματισμό  → 

. Στο υπόλοιπο διατηρείται ο ληκτικός σχηματισμός των στραγγισμάτων  → 

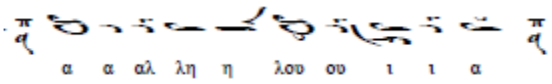


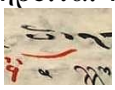
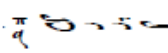


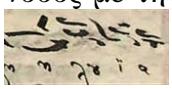
Στη φράση αυτή διατηρείται ο σχηματισμός ολίγου και κεντήματος καθώς και της αποστρόφου, αλλά αλλάζει το ολίγον σε κεντήματα δείχνοντας την ίδια εξέλιξη της μελωδίας  → 

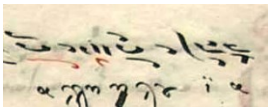
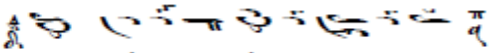
. Στον υπόλοιπο σχηματισμό ενώ η μελωδία κατεβαίνει διαδοχικά, υιοθετείται ο ληκτικός σχηματισμός των στραγγισμάτων.  → 

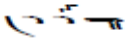


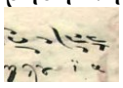
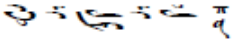


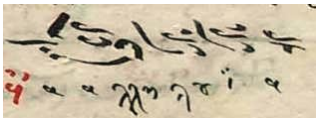
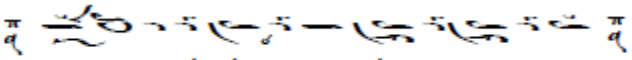
Στο εφύμνιο αυτό, διατηρείται η κατιούσα ευστροφία της α-
ποστρόφου και του ελαφρού,  → 

, καθώς η ά-
νοδος με την υψηλή και ο ληκτικός σχηματισμός των στραγγισμάτων
 → 

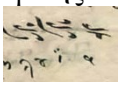
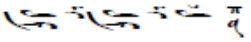



Χαρακτηριστικό της εξήγησης είναι η μελωδική και αναλυτική
εξέλιξη της συλλαβής «λλη»  → 

, καθώς και η διατή-
ρηση της σημειογραφικής διατύπωσης του ληκτικού σχηματισμού
 → 

Είναι χαρακτηριστικό της εδώ εξήγησης, η συνεχής μελωδική
εξέλιξη πάλι της συλλαβής «λλη»  → 

καθώς και η
διατήρηση της σημειογραφικής διατύπωσης του ληκτικού σχηματι-
σμού των στραγγισμάτων  → 

Συμπέρασμα

Συμπερασματικά, ο Σεραφείμ Μυτιληναίος Προηγούμενος Μεγίστης Λαύρας είναι ένας διδάσκαλος *«ἄριστος πάντων»*, κατά χαρακτηρι-
σμό που του αποδίδεται από τον μαθητή του Θεόδουλο Αινίτη. Ένας επιδέξιος αντιγραφέας, που αντιγράφει μελοποιήσεις παλαιών και συγχρόνων του διδασκάλων και μελουργών, προκειμένου να συγκε-
ντρώσει το υλικό κατά γένος και είδος, τόσο για σκοπούς εμπλουτι-
σμού του ψαλλόμενου υλικού της μονής όσο και για βιοπορισμό του

ή και για μουσική ανατροφοδότηση των μαθητών του. Πέρα από διδάσκαλος και αντιγραφέας, ο Σεραφείμ διακρίθηκε και ως μελοποιός, σε μουσική ύλη Στιχηραρίου, Ειρμολογίου, Παπαδικής και Μαθηματαρίου, παραδίδοντας μελοποιήσεις ιδιομέλων, ειρμών, πολυελέων, τρισαγίων-δύναμις, χερουβικών, κοινωνικών και μαθημάτων.

Ειδικότερα, ο πολυέλεος *Δούλοι, Κύριον*, που ο ίδιος συνέθεσε σε ήχο α΄ -και ο οποίος για πρώτη φορά δημοσιεύεται, κατά την πρωτότυπη καταγραφή του και την ευρεθείσα εξήγησή του από τον Σίμωνα Καρά, στο πλαίσιο της μνημονευθείσας εργασίας- είναι ένα δείγμα απλότητας και κλασικότητας, ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά μουσικά παραδείγματα του αγιορείτικου μέλους και ύφους.

Charilaos K. Karagkounis

Seraphim Mytilineos, Former Prior of the Great Lavra
Life and Work

Seraphim, a monk of Agia Laura's Monastery, is dated back to the first quarter of 18th century. He was an abbot and pre abbot of Megisti Laura's of Holly Mountain Monastery. He came from Mytilini. He was known as a copyrighter, calligrapher, composer, chanter and teacher of Byzantine music. Seraphim was also a student of another musician of Laura, Gerasimos Monk. He had been a teacher of many monks such as Theodoulos. He was distinguished as a great calligrapher of extra ornamented codix that are saved in monasteries of Holy Mountain. Seraphim has composed many Troparia.

Μαρία Αλεξάνδρου **Ομάδα Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής «Χρυσορρήμων»**[1]

Η ΟΣΙΑ ΚΑΣΣΙΑ ΕΞΥΜΝΕΙ ΤΗ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΑ ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΕΞΗΓΗΤΙΚΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΠΑΛΑΙΟ ΣΤΙΧΗΡΟ *«Ἐθαυματούργησε Χριστέ»*, ΣΕ ΗΧΟ Δ΄

1. Εισαγωγή

Η παρούσα εισήγηση εις μνήμην του αγαπητού συναδέλφου Δημητρίου Μπαλαγεώργου αφορά σε ένα θέμα το οποίο ο ίδιος αγαπούσε πολύ: την εξήγηση. Πιο συγκεκριμένα, το παρόν κείμενο πραγματεύεται το θέμα ενός μη εξηγημένου παλαιού στιχηρού για τη Μεγαλομάρτυρα Χριστίνα σε ήχο δ΄, το οποίο σε μερικές πηγές αποδίδεται στην Οσία Κασσία και αναζητά τρόπους εξήγησής του σε αργό μέλος, κατά το παράδειγμα του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα.

Ως γνωστόν, στο υμνογραφικό έργο της Οσίας Κασσίας, της μεγαλύτερης ποιήτριας του Βυζαντίου (9ος αι.) και της πρώτης γυναίκας μελωδού, της οποίας διασώζονται όχι μόνο κείμενα αλλά εν μέρει και η μουσική τους, συγκαταλέγονται δύο κανόνες και γύρω στα 60 στιχηρά, εκ των οποίων τα 23 θεωρούνται γνήσια έργα της[2].

---

[1] Στη συγγραφή της παρούσας εισήγησης συμμετείχαν τα παρακάτω μέλη: Δέσποινα Λουκίδου, Ευγενία Ιγνατένκο, Δημοσθένης Σπανουδάκης και Θωμαή Τσαφούτη. Στις αρχικές προετοιμασίες της εισήγησης το έτος 2023 συμμετείχε επίσης η Αλεξία Κοψαλή.

[2] Βλ. Ilse Rochow, *Studien zu der Person, den Werken und dem Nachleben der Dichterin Kassia* ("Berliner Byzantinische Arbeiten", 38), Akademie Verlag, Berlin, 1967, pp. 34-58. Diane Touliatos-Banker, "Medieval Women Composers in Byzantium and the West", *Proceedings of the VI^th International Congress of Musicology "Musica Antiqua Europae Orientalis"*, Filharmonia Pomorska, Bydgoszcz, 1982, pp. 687-712. Πρβλ. επίσης Cappella Romana, *Hymns of Kassiani, The Earliest Music by a Female Composer, Kassia (Kassiani) ca. 810-ca. 865*, Alexander Lingas, Music director, Cappella Records CR422, 2021. Maria

Στον **Πίνακα 1** φαίνονται τα ιδιόμελα στιχηρά, τα οποία στο Παλαιό Στιχηράριο Ambrosianum A 139 sup. του έτους 1341 συνοδεύονται από το όνομα της «*Κασίας*» ή «*Εἰκασίας*», συχνά με το προσδιοριστικό «*μοναχῆς*»[3].

Παρατηρούμε ότι πρόκειται για συνολικά 22 στιχηρά, εκ των οποίων τα 21 του ενιαυτού και ένα του Τριωδίου. Αυτά τα στιχηρά είναι στους εξής ήχους: α΄ (2), β΄ (7), δ΄ (8), πλ. β΄ (2), πλ. δ΄ (3). Διαπιστώνεται μια προτίμηση κατά κύριο λόγο στην οικογένεια του δ΄ ήχου και αμέσως μετά σε εκείνην του β΄ ήχου. Οι τέσσερις ήχοι αυτών των δύο οικογενειών με τη σειρά τους παρουσιάζουν στενή συγγένεια, λειτουργώντας ως μέσοι και δίφωνοι ήχοι μεταξύ τους[4]. Είναι αξιοσημείωτο ότι οι τροπικές ζώνες τις οποίες καλύπτουν οι συγκεκριμένοι ήχοι, ειδικά ο β΄ και ο δ΄, ανήκουν στα παλαιότερα ακούσματα της χριστιανικής μουσικής[5].

Alexandru, "St Kassia through the Eyes of Byzantine Composers of the Kalophonic Era", Silvia Tessari (ed.), *Bessarion and music Concepts, theoretical sources and styles, Proceedings of the international meeting Venice, 10-11 november 2018*, Fondazione Ugo e Olga Levi ("Antiquae musicae libri", 2), Venezia, 2021, pp. 125-155: https://www.fondazionelevi.it/editoria/bessarion-and-music-concepts-theoretical-sources-and-styles/ (22/10/2021).

[3] Για τη συμπλήρωση των πρώτων τεσσάρων στηλών του Πίνακα 1 χρησιμοποιήσαμε τις εξής πηγές και τα παρακάτω βοηθήματα: *Sticherarium Ambrosianum*, Lidia Perria et Jørgen Raasted (eds.), Munksgaard ("Monumenta Musicae Byzantinae", 11, Pars Suppletoria), Copenhague, 1992, p. 57: https://archive.org/details/Monumenta-Musicae-Byzantinae/MMB%2011S.%20Sticherarium%20Ambrosianum/ (22/10/2025), μαζί με την πανομοιότυπη έκδοση του ίδιου χειρογράφου *Sticherarium Ambrosianum*, Lidia Perria et Jørgen Raasted (eds.), Munksgaard ("Monumenta Musicae Byzantinae", 11, Pars Principalis), Copenhague, 1992: https://archive.org/details/Monumenta-Musicae-Byzantinae/MMB%2011P.%20Sticherarium%20Ambrosianum/ (22/10/2025). Christian Troelsgård, "A List of Sticheron Call-Numbers of the *Standard Abridged Version of the Sticherarion*", *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin* 74 (2003), pp. 3-20: https://cimagl.saxo.ku.dk/access/ (22/10/2025).

[4] Πρβλ. Μαρία Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής. Επιστημονικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις*, Κάλλιπος, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, Αθήνα, 2017, σσ. 420, 453-454: https://repository.kallipos.gr/handle/11419/6487 (23/10/2025).

[5] Πρβλ. Kenneth Levy, "The Byzantine Sanctus and its Modal Tradition in East and West", *Annales Musicologiques* 6 (1958), pp. 7-76, ειδικά p. 29. Dragoş Alexandrescu, *Teoria muzicii*, vol. II, Editura Universităţii Naţionale de Muzică, Bucureşti, 2006, p. 71. Σίμων Καράς, *Μέθοδος τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, Θεωρητικόν*, τ. Β΄, Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήνα, 1982, σσ. 16-18. Του ιδίου, *Ἰωάννης μαΐστωρ καὶ ἡ ἐποχή του*, Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήνα, 1992, σ. 15 και πίνακες Γ΄-Δ΄. Θωμάς Αποστολόπουλος,

Στον ίδιο πίνακα (6η στήλη) περιέχονται και τεκμήρια από άλλα παλαιά Στιχηράρια της βυζαντινής παράδοσης, στα οποία ενίοτε παρατηρείται διαφορετική απόδοση ποιητού/μελωδού. Οι πηγές στην ελληνική γλώσσα που χρησιμοποιήθηκαν στην έρευνά μας και παρουσιάζονται στον πίνακα στην 6η στήλη, είναι οι εξής: 1) Parisinus graecus 261 του έτους 1289, που φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού[6], 2) Παναγίου Τάφου 528, χρονολογημένο στα τέλη του 13ου αιώνα[7], 3) Σιναϊτικός κώδικας 1221 του έτους 1321. Αυτό και το προηγούμενο χφο βρίσκονται και τα δύο ψηφιοποιημένα στη Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου[8]. 4) Κώδικας 884 της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος, που χρονολογείται το έτος 1341[9].

Όπως είναι γνωστό από την προϋπάρχουσα έρευνα και όπως επιβεβαιώνεται και στην παρούσα εισήγηση, το παλαιό στιχηραρικό μέλος εμφανίζεται κατά κύριο λόγο όμοιο, φανερώνοντας μια ήδη σταθερά διαμορφωμένη παράδοση από τις αρχές της δεύτερης χριστιανικής χιλιετίας[10]. Ωστόσο, εμφανίζονται μικρές διαφοροποιήσεις που αφορούν σε ενδιάμεσες καταλήξεις του μέλους ή ρυθμικού τύπου παραλλαγές που δείχνουν τη δυναμική αυτής της ισχυρής προφορικής παράδοσης, χωρίς να αλλοιώνεται η ταυτότητα του μέλους.

Όλα τα χειρόγραφα που αναφέρονται στην 6η στήλη του Πίνακα 1 χρησιμοποιούν μεσοβυζαντινή σημειογραφία. Εντούτοις, τα δύο πρώτα χειρόγραφα παρουσιάζουν την εξελιγμένη μορφή της, ενώ τα δύο τελευταία την πλήρως εξελιγμένη. Η επιλογή των παραπάνω πηγών έγινε λόγω της σπουδαιότητας και προσβασιμότητάς τους. Οι δύο πρώτες πηγές μας ενδιαφέρουν και λόγω μιας ιδιαίτερης συνάφειας της παλαιότερης μορφής του Στιχηραρίου (πριν την έκδοση του Αγίου Ιωάννου του Κουκουζέλη) με την εξήγηση του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα για το Παλαιό Βυζαντινό Στιχηράριο[11].

«Ὁ β΄ ἦχος τῆς Ψαλτικῆς», Αχιλλεύς Χαλδαιάκης (επιμ.), *Ἀνατολῆς τὸ περιήχημα* 1 (2014), σσ. 55-86.

[6] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b107221974/f183.item.r=261%20sticherarium.zoom (21/10/2025).

[7] https://www.loc.gov/resource/amedmonastery.00279392954-jo/?sp=126&st=image&r=0.479,0.408,0.457,0.179,0 (21/10/2025).

[8] https://www.loc.gov/resource/amedmonastery.00271076915-ms/?sp=199&st=image&r=0.026,0.172,0.835,0.327,0 (21/10/2025).

[9] https://digitalcollections.nlg.gr/nlg-repo/dl/en/browse/3091 (21/10/2025).

[10] Πρβλ. και Annette Jung, "The Long Melismas in the Non-kalophonic Sticherarion", *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin* 70 (1999), pp. 13-80: https://cimagl.saxo.ku.dk/access/ (22/10/2025).

[11] Αυτή είναι μια διαπίστωση-υπόθεση εργασίας της Ομάδας Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής «Χρυσορρήμων» η οποία διαμορφώθηκε κατά τα τελευταία χρόνια, καθώς συγκρίναμε διάφορα παλαιά στιχηραρικά μέλη με τις εξηγήσεις του Χουρμουζίου. Για τους κώδικες του Παλαιού Βυζαντινού Στιχηραρίου, πρβλ. επί-

Από τα χειρόγραφα τα οποία αναφέρονται στην 6η στήλη, αναγραφή του ονόματος του μελουργού συναντάμε μόνον στο χειρόγραφο ΕΒΕ 884. Παρατηρείται ότι το όνομα της Αγίας Κασσίας εμφανίζεται και ως "Ικασίας μοναχής", ενώ μερικά από τα μέλη τα οποία συμπεριλαμβάνονται στον Πίνακα 1 αποδίδονται σε άλλους δημιουργούς στο συγκεκριμένο Στιχηράριο.

Στην 7η στήλη του πίνακα αναφέρονται οι αντίστοιχες εξηγήσεις των στιχηρών στους αυτόγραφους κώδικες του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα, Μετόχιον Παναγίου Τάφου 707-709 και 715[12]. Το μόνο στιχηρό που δεν βρέθηκε εξηγημένο στους προαναφερθέντες κώδικες είναι το τέταρτο στη σειρά τροπάριο για την Αγία Μεγαλομάρτυρα Χριστίνα, το *Ἐθαυματούργησε Χριστέ*, σε ήχο δ΄.

Ο ίδιος πίνακας περιέχει στις δύο τελευταίες στήλες του και αναφορές στα έως σήμερα γνωστά εννέα παλαιοσλαβικά Μηναία Στιχηράρια του 12ου-13ου αιώνα, οκτώ εκ των οποίων χρονολογούνται στον 12ο αιώνα και ένα στον 13ο αιώνα[13].

σης Βασίλειος Σαλτέρης, *Η παράδοση του μέλους του παλαιού Στιχηραρίου*, Διδακτορική διατριβή (επιβλέπων καθηγητής: Αχιλλέας Χαλδαιάκης), Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2012. Για την κουκουζελιανή έκδοση του Στιχηραρίου, στην οποία συγκαταλέγονται οι κώδικες ΕΒΕ 884, Α 139 και άλλοι, βλ. Jørgen Raasted, "Koukouzeles' Sticherarion", Christian Troelsgård (ed.), *Byzantine Chant, Tradition and Reform, Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, 1993*, Aarhus University Press ("Monographs of the Danish Institute at Athens", vol. 2), Athens & Århus, 1997, pp. 9-21.

[12] Πρβλ. Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεως εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας, Β΄ τόμος, Ὁ Κατάλογος*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα, 2016, σσ. 229-325.

[13] Παλαιοσλαβικά Μηναία Στιχηράρια του 12ου-13ου αι.:

1. Πηγές:
   - Г47 – Ρωσική Κρατική Βιβλιοθήκη, ταμείο Γριг., αρ. 47, 12ου αι.
   - К010 – Ινστιτούτο Χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης «Βερνάντσκι» της Ουκρανίας, Συλλογή αποσπασμάτων, αρ.10, 12ου αι.
   - ОР – Ρωσική Κρατική Βιβλιοθήκη, ταμείο ОР, αρ. 740, πρώτο μισό (αρχές) του 13ου αι.
   - Син279 – Κρατικό Ιστορικό Μουσείο, Ρωσία, Συνοδική συλλογή, αρ. 279, 12ου αι.
   - Син572 – Κρατικό Ιστορικό Μουσείο, Ρωσία, Συνοδική συλλογή, αρ. 572, 12ου αι.
   - Син589 – Κρατικό Ιστορικό Μουσείο, Ρωσία, Συνοδική συλλογή, αρ. 589, έτ. 1157.
   - Соф384 – Εθνική Βιβλιοθήκη της Ρωσίας, ταμείο Соф., αρ. 384, τα έτη 1156–1163.
   - Тип145 – Ρωσικό Κρατικό Αρχείο Αρχαίων Εγγράφων, ταμείο Тип., αρ. 145, 12ου αι.
   - Тип152 – Ρωσικό Κρατικό Αρχείο Αρχαίων Εγγράφων, ταμείο Тип., αρ. 152, 12ου αι.
   - Q – Εθνική Βιβλιοθήκη της Ρωσίας, ταμείο Q.п.I.15, 12ου αι.
2. Πανομοιότυπες εκδόσεις:
   - *Sticherarium palaeoslavicum petropolitanum (St Petersburg, Library of the Russian Academy of Sciences (BAN), ms. 34.7.6, 12th c.)*, Nicolas Schidlovsky (ed.), C.A. Reitzel ("Monumenta Musicae Byzantinae", Pars Principalis 12 και Pars Suppletoria 12), Copenhagen, 2000: https://archive.org/details/Monumenta-Musicae-Byzantinae/MMB%2012%20Sticherarium%20Palaeoslavicum%20%D0%91%D0%90%D0%9D-34.7.6_%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2/page/n11/mode/2up

Διαπιστώνουμε ότι περισσότερα από τα μισά στιχηρά που αποδίδονται στην Αγία Κασσία στο χειρόγραφο Ambrosianum A 139 παρουσιάζονται και σε παλαιοσλαβικά Μηναία Στιχηράρια του 12ου-13ου αι. (12 από τα εν συνόλω 21 στιχηρά του ενιαυτού που αναφέρονται στον πίνακα).

Στις παλαιοσλαβικές πηγές το στιχηρό προς την Αγία Χριστίνα *Ὄλβον λιποῦσα πατρικόν* / Богатьство wставивъши отьче (24 Ιουλ.) βρίσκεται ανάμεσα στα στιχηρά προς την Αγία Θέκλα (24 Σεπτ.) ή την Αγία Βαρβάρα (4 Δεκ.).

Οι μαρτυρίες του ήχου συμπίπτουν στα παλαιοσλαβικά και βυζαντινά χειρόγραφα, με εξαίρεση τα στιχηρά *Καταλιποῦσα τὰ τερπνὰ καὶ ποικίλα τοῦ βίου* / Оставивьши красная и различьная жития (πλ. β΄ - глас ѓ) και *Ὢ ξεῦγος ἅγιον καὶ ἐκλεκτόν* / О соупроугъ святая и избьранная (πλ. β΄ - глас ѕ).

Δύο στιχηρά της Αγίας Κασσίας για τις μεγάλες εορτές -των Χριστουγέννων (*Αὐγούστου μοναρχήσαντος ἐπὶ τῆς γῆς* / Августу единовластьствующу на земли) και της Κοιμήσεως της Υπεραγίας Θεοτόκου (*Ὅτε ἐξεδήμησας Θεοτόκε Παρθένε* / Єгда изиде, Богородице Дѣво)-, είναι εξηγημένα με την τετραγωνική σημειογραφία του Κιέβου στα ουκρανικά και λευκορωσικά χειρόγραφα του τέλους του 16ου-18ου αιώνα[14].

και https://archive.org/details/Monumenta-Musicae-Byzantinae/MMB%2012%20Sticherarium%20Paleoslavicum%20Petropolitanum/page/nl/mode/2up (22/10/2025).

Slavic Menaion Sticherarium (based on 12th-13th century manuscripts) [Славянский Минейный стихирарь (по рукописям XII-XIII вв.)], τόμος I, M. A. Puzina και V. B. Krys'ko (ed.), (М. А. Пузина & В. Б. Крысько), *Texts and Commentaries [Тексты и комментарии]*, Azbukovnik, Moscow, 2022.

Yurij Yasynovskyi (Ясиновський, Юрій), *Ukrainian and Belarusian staff-notated Heirmologia of the 16th-18th centuries. Catalogue and paleographical study [Українські та білоруські нотолінійні Ірмології 16-18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження]*, Misioner, Lviv, 1996.

Επιπλέον, έχουν διατηρηθεί δύο αποσπάσματα των στιχηρών του Μηναίου από τον 12ο αιώνα, τα οποία αποδίδονται ως μέρη του Син279: τα Г47 και КО10: βλ. Puzina και V. B. Krys'ko, *ό.π.*, σ. 3.

[14] Yasynovskyi, *ό.π.*, σσ. 542 και 546.

Αρκτικό στιχηρού και ένδειξη φύλλου στο Παλαιό Στιχηράριο Ambrosianum A 139 sup. (ét. 1341), MMB XI, edd. Perria & Raasted (1992)	**Ήχος (A 139)**	**Ενδειξη ποιητού-μελωδού (A 139)**	**Αριθμός *SAV* (Standard Abridged Version of the Sticherarion: Troels-gård, 2003)**	**Εορτή (A 139. Troelsgård, 2003)**	**Τεκμήρια σε άλλα παλαιά Στιχηράρια: Parisinus gr. 261 (ét. 1289), Παναγίου Τάφου 528 (τέλη 13ου αι.), Σινά 1221 (ét. 1321), Εθνική Βιβλιοθήκη Ελλάδος 884**	**Εξήγηση Χουρμουζίου σε χειρόγραφα Μετοχίου Παναγίου Τάφου 707, 708, 709, 715 (Στάθης, 2016, τ. Β΄)**	**Αντίστοιχο αρκτικό στιχηρού σε παλαιοσλαβικές πηγές, με βάση το νευματοποιημένο χρο Ρωσικής Βιβλιοθήκης της Ακαδημίας Επιστημών, Αγία Πετρούπολη, ΒΑΝ 34.7.6 (12· αι.), με ένδειξη φύλλου και ήχου. MMB XII, ed. Shidlovsky (2000)**	**Τεκμήρια σε άλλα παλαιοσλαβικά Στιχηράρια του 12· αι.: Γ47, K010, OP, Син279, Син572, Син589, Соф384, Тип145, Тип152, Q. Βιβλιογραφική τεκμηρίωση σε Пузина & Крысько (2022). Σχόλια**
Ἐκ ῥίζης ἀγαθῆς ἀγαθὸς ἐβλάστησε, φ. 3r-v	*β΄*	Κασί(ας) μοναχῆς	11	1 Σεπτ., Αγ. Συμεών Στυλίτου	Πα 261, φ. 3r | ΠΤ 528, φ. 1v | Σι 1221, φ. 4r | ΕΒΕ 884 φ. 10v, Γερμα(νοῦ) Π(ατ)ριάρχου. Τοῦ Ὁσ(ί)ου	ΜΠΤ 707, φ. 20r-21v	Отъ корене благаго благыи въздрасте плодъ, φ. 3r, глас᾽в	Q 13r-v | OP 6r | Син279 4v | Син572 3r-v | Син589 3r-v | Тип152 6ar-v. Пузина & Крысько (2022, σ. 26-27)
Ἡ τῶν λειψάνων σου θήκη πανεύφημε, φ. 3v-4r	*β΄*	Κασί(ας)	13	1 Σεπτ., Αγ. Συμεών Στυλίτου	Πα 261, φ. 3r | ΠΤ 528, φ. 1v | Σι 1221, φ. 4v | ΕΒΕ 884 φ. 11r, Κυπριανοῦ	ΜΠΤ 707, φ. 23v-24v	Мощии твоихъ рака, прехвальне отьче, φ. 2v-3r, глас᾽в	Q 13r | OP 3v | Син279 4r–v | Син572 3r | Тип152 5av. Пузина & Крысько (2022, σ. 24-25)
Ἠγάπησας θεοφόρε τὴν ἀνωπάτω φιλοσοφία, φ. 4r	*β΄*	(Κασίας μ)οναχῆς	14	1 Σεπτ., Αγ. Συμεών Στυλίτου	Πα 261, φ. 3v | ΠΤ 528, φ. 2r | Σι 1221, φ. 4v | ΕΒΕ 884 φ. 11v, Γερμανοῦ Π(ατ)ριάρχου	ΜΠΤ 707, φ. 25r-26v		
Νυμφίον ἔχουσα ἐν οὐρανοῖς, φ. 20v-21r	*β΄*	Κασί(ας μον)αχ(ῆς)	92	24 Σεπτ., Αγ. Θέκλας	Πα 261, φ. 17r | ΠΤ 528, φ. 15v | Σι 1221, φ. 24v | ΕΒΕ 884 φ. 33v, Ὅμ(οιον)	ΜΠΤ 707, φ. 194r-196v		
Ὅπου ἐπλεόνασεν ἡ ἁμαρτία, φ. 29v-30r	*δ΄*	Εἰκασί(ας)	136	8 Οκτ., Αγ. Πελαγίας	Πα 261, φ. 24v | ΠΤ 528, φ. 22v | Σι 1221, φ. 36v | ΕΒΕ 884 φ. 45r, Ἰω(άννου μον)αχοῦ	ΜΠΤ 707, φ. 281v-283r	Идеже оумъножися грѣхъ, φ. 30v-31r, глас ᾽д	Q 41r–v | OP 27v–28r | Син279 34r | Син572 22r | Син589 31v | Тип152 14v–15r. Пузина & Крысько (2022, σ. 128-130)
Ἡ Ἔδεσσα εὐφραίνεται, φ. 50v-51r	*β΄*	Κασί(ας μον)αχ(ῆς)	228	15 Νοε., Αγ. Γουρία, Σαμωνά και Αβίβου	Πα 261 - | ΠΤ 528, φ. 39r | Σι 1221, φ. 62r | ΕΒΕ 884 φ. 70v, Κασί(ας)	ΜΠΤ 708, φ. 116r-120r		

Ὑπὲρ τὴν τῶν Ἑλλήνων παιδείαν, φ. 67r	δ΄	Εἰκασί(ας μον)αχ(ῆς)	291	13 Δεκ., Αγ. Ευστρατίου, Αυξεντίου, Ευγενίου, Μαρδαρίου και Ορέστου	Πα 261, φ. 92v | ΠΤ 528, φ. 52r | Σι 1221, φ. 82r | ΕΒΕ 884 φ. 90v, Ἰκασί(ας μον)αχῆς καί Ἀνατολ(ίου)	ΜΠΤ 708, φ. 238r-239r	Выше еллиньскаго наказания, φ. 71r, глас ΄д	Q 92r | OP 69r–v | Син279 80r | Син572 55r | Син589 68v | Соф384 2v | Тип152 45r–v. Пузина & Крысько (2022, σ. 288-289)
Τὴν πεντάχορδον λύραν, φ. 67r-v	δ΄	τ(ῆς) αὐτ(ῆς)	292	13 Δεκ., Αγ. Ευστρατίου, Αυξεντίου, Ευγενίου, Μαρδαρίου και Ορέστου	Πα 261, φ. 92r | ΠΤ 528, φ. 51v | Σι 1221, φ. 81v | ΕΒΕ 884 φ. 89v, Ἰκασί(ας)	ΜΠΤ 708, φ. 235v-238r		
Αὐγούστου μοναρχήσαντος ἐπὶ τῆς γῆς, φ. 80r-v	β΄	Κασί(ας)	349	25 Δεκ., Χριστουγέννων	Πα 261, φ. 62v | ΠΤ 528, φ. 62r | Σι 1221, φ. 98v | ΕΒΕ 884 φ. 105v, Ἰκασί(ας μον)αχῆς	ΜΠΤ 708, φ. 304r-305r	Августу единовластьству ющу на земли, φ. 87v-88r	КО10 2v | OP 83v–84r | Син572 70v–71r | Син589 84r–v | Соф384 14v–15r | Тип152 62v–63r. Пузина & Крысько (2022, σ. 352-354) εξηγημένο με την τετραγωνική σημειογραφία του Κιέβου
Παράδοξον δαῦμα γέγονεν ἐν τῇ ἀβλήσει, φ. 117v	πλ. δ΄	Εἰκα-(σίας)	528	5 Φεβ., Αγ. Αγάθης	Πα 261, φ. 93v | ΠΤ 528, φ. 93v | Σι 1221 - | ΕΒΕ 884 φ. 151r	ΜΠΤ 709, φ. 95v-96r	Преславьное чоудо быстъ въ страсти, φ. 119v-120r	Q 146v–147r | OP 119r–v. Пузина & Крысько (2022, σ. 474-476)
Καταλιποῦσα τὰ τερπνὰ καὶ ποικίλα τοῦ βίου, φ. 120r	πλ. β΄	Εἰκα-σ(ίας)	539	1 Μαρ., Αγ. Ευδοκίας	Πα 261, φ. 95v | ΠΤ 528, φ. 96r | Σι 1221, φ. 148r | ΕΒΕ 884 φ. 154v, Ἰω(άννου μον)αχοῦ	ΜΠΤ 709, φ. 102v-103r	Оставивьши красная и различьная жития φ. 123r-v, глас ΄г	Q 149r | OP 122r–v | Син572 113v–114r | Соф384 44v. Пузина & Крысько (2022, σ. 488-490)

Ἀπεσπάλη ἄγγελος Γαβριὴλ οὐρανόθεν ἐκ Θεοῦ, φ. 122v-123r	α΄	Κασί(ας)	551	25 Μαρ., Ευαγγελισμού	Πα 261, φ. 98v | ΠΤ 528, φ. 98r | Σι 1221, φ. 151v | ΕΒΕ 884 φ. 158r, Ὅμ(οιον)	ΜΠΤ 709, φ. 111v-113r		
Τὰ τῆς ψυχῆς θηρεύματα, φ. 125v	β΄	Κασί(ας)	560	1 Απρ., Αγ. Μαρίας Αιγυπτίας	Πα 261, φ. 100v | ΠΤ 528, φ. 100v | Σι 1221, φ. 155r | ΕΒΕ 884 φ. 161v, Τοῦ Στουδ(ί)τ(ου)	ΜΠΤ 709, φ. 120r-v	Доушевьная оуловления, φ. 131v-132r, , глас҃в	Q 154v | ΟΡ 129r | Син572 119v–120r | Син589 133v–134r. Пузина & Крысько (2022, σ. 518-520)
Τοὺς φωστῆρας τοὺς μεγάλους τῆς ἐκκλησίας, φ. 138v-139r	α΄	Κασί(ας)	617	29 Ιουν., Αγ. Αποστό-λων Πέτρου και Παύλου	Πα 261 - | ΠΤ 528, φ. 111v | Σι 1221, φ. 172r | ΕΒΕ 884 φ. 177r, Ἰκασί(ας)	ΜΠΤ 709, φ. 164v-166r		Свѣтилѣ велицѣи цьркъви Соф384 61v-62r, глас҃а ΟΡ 148r–v | Син279 101r–v. Пузина & Крысько (2022, σ. 872)
Δοξάζομέν Σου Χριστέ, φ. 152v	δ΄	Εἰκασίας	674	24 Ιουλ., Αγ. Χριστίνας	Πα 261, φ. 123r | ΠΤ 528, φ. 123r | Σι 1221, φ. 189v | ΕΒΕ 884 φ. 193r	ΜΠΤ 709, φ. 204v-205r		
Ὄλβον λιποῦσα πατρικόν, φ. 152v-153r	δ΄	Εἰκασίας	675	24 Ιουλ., Αγ. Χριστίνας	Πα 261, φ. 122v | ΠΤ 528, φ. 122v | Σι 1221, φ. 190r | ΕΒΕ 884 φ. 193v	ΜΠΤ 709, φ. 205r-v	Богатьство ωставивъши отьче, φ. 21v-22r, глас ҃д 24 Σεπτ., Αγ. Θέκλας	Син279 23v–24r | Син589 23r–v | Тип152 8v–9r. Син279 68v | Тип152 38r. 4 Δεκ., Αγ. Βαρβάρας Пузина & Крысько (2022, σ. 94-96)
Σταυρὸν ὡς ὅπλον κραταιόν, φ. 153r	δ΄	Εἰκασίας	676	24 Ιουλ., Αγ. Χριστίνας	Πα 261, φ. 122v | ΠΤ 528, φ. 123r | Σι 1221, φ. 190r | ΕΒΕ 884 φ. 193r	ΜΠΤ 709, φ. 205v-206r		Крьстъ, як оружие крѣпъко Q 170r, глас҃д Син279 121v–122r. Пузина & Крысько (2022, σ. 883)

Ἐθαυματούργησε Χριστέ, φ. 153r-v	δ΄	Εἰκασίας	677	24 Ιουλ., Αγ. Χριστίνας	Πα 261, φ. 123r | ΠΤ 528, φ. 123r | Σι 1221, φ. 190v. Μέσα στο στιχηρό, πάνω στο όνομα «Χριστίνα» αναφέρεται και «Αἰκατερίνα» | ΕΒΕ 884, φ. 194r	Δεν υπάρχει εξηγημένο στον Χουρμούζιο	Оудивися Христе, крьста твоего, φ. 163v-164r	Q 170r–v | ΟΡ 165r | Син279 122r | Син572 156r–v | Син589 159v–160r | Соф384 71v–72r | Тип145 18v–19r. Пузина & Крысько (2022, σ. 642-644)
Ψυχαὶ δικαίων ἐν χειρὶ Κυρίου, φ. 158r-v	πλ. δ΄	Εἰκα-σί(ας)	696	1 Αυγ., Αγ. Μακκαβαίων	Πα 261, φ. 126v | ΠΤ 528, φ. 126v | Σι 1221, φ. 196v | ΕΒΕ 884 φ. 199v, Κασίας (μονα)χῆς	ΜΠΤ 709, φ. 218r-220r		
Ὅτε ἐξεδήμησας Θεοτόκε Παρθένε, φ. 165v-166r	δ΄	Εἰκασί(ας μον)αχ(ῆς)	722	15 Αυγ., Κοίμησης της Θεοτόκου	Πα 261, φ. 132v | ΠΤ 528, φ. 133r | Σι 1221, φ. 206v | ΕΒΕ 884 φ. 208v	ΜΠΤ 709, φ. 244r-245v	Єгда изиде, Богородице Дѣво, φ. 186v-187r, глас ΄д	Син279 147v–148r | Син572 184r–185r | Син589 179v–180v | Соф384 88r–v | Тип145 55v–57r. Пузина & Крысько (2022, σ. 720-722) εξηγημένο με την τετραγωνική σημειογραφία του Κιέβου
Ὦ ζεῦγος ἅγιον καὶ ἐκλεκτόν, φ. 169r-v	πλ. β΄	Εἰκασί(ας μον)αχ(ῆς)	733	26 Αυγ., Αγ. Ανδριανού και Ναταλίας	Πα 261, φ. 135v | ΠΤ 528, φ. 135v | Σι 1221, φ. 210v | ΕΒΕ 884 φ. 213r	ΜΠΤ 709, φ. 257r-258r	О соупроугъ святая и избьранная, φ. 192v-193r, глас ΄в	Q 186v–187r | Син279 152r–153r | Син572 191v–192r | Соф384 91r–v | Тип145 65r–66v. Пузина & Крысько (2022, σ. 744-746)
Κύριε ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις περιπεσοῦσα γυνή, φ. 230r-v	πλ. δ΄	Κασί(ας) μοναχ(ῆς)	-	Ὀρθρου Μεγάλης Τετάρτης	Πα 261, φ. 175v | ΠΤ 528 - | Σι 1221, φ. 286v | ΕΒΕ 884 φ. 292r	ΜΠΤ 715, φ. 14v-150r		

Πίνακας 1. *Στιχηρά που αποδίδονται στην Οσία Κασσία στο Α 139, σε σύγκριση με άλλα επιλεγμένα χειρόγραφα βυζαντινής και παλαιοσλαβικής παράδοσης*

2. Τα στιχηρά για την Αγία Μεγαλομάρτυρα Χριστίνα

Στο Παλαιό Στιχηράριο Α 139, φφ. 152r-153v, εμπεριέχονται συνολικά οκτώ τροπάρια εις τιμήν της Αγίας Χριστίνας[15].

Ο **Πίνακας 2** αναφέρει εκείνα τα στιχηρά της Αγίας Χριστίνας, τα οποία αποδίδονται σε μερικές πηγές στην Οσία Κασσία, σύμφωνα με τις έρευνες της Ilse Rochow[16].

Αρκτικό στιχηρού για Αγία Χριστίνα και ένδειξη φύλλου στο Α 139	**Ήχος (Α 139)**	**Αριθμός *SAV***	**Εξήγηση Χουρμουζίου ΜΠΤ 709[17]**
Δοξάζομέν Σου Χριστέ φ. 152v	δ΄	674	ΜΠΤ 709, φφ. 204v-205r
Ὅλβον λιποῦσα πατρικόν φφ. 152v-153r		675	ΜΠΤ 709, φφ. 205r-v
Σταυρὸν ὡς ὅπλον κραταιόν φ. 153r		676	ΜΠΤ 709, φφ. 205v-206r
Ἐθαυματούργησε Χριστέ φ. 153r-v		677	Εξήγηση λείπει
Τῇ παρθενικῇ σου θελχθεὶς ὡραιότητι φ. 153v	πλ. α΄	678	ΜΠΤ 709, φφ. 206r

Πίνακας 2. *Στιχηρά της Μεγαλομάρτυρος Χριστίνας που αποδίδονται σε μερικές πηγές στην Οσία Κασσία*

Η προαναφερθείσα ερευνήτρια διστάζει να συμπεριλάβει με σιγουριά τα πέντε στιχηρά του Πίνακα 2 στα γνήσια έργα της Οσίας Κασσίας και τα εντάσσει στην κατηγορία τροπαρίων αμφιλεγόμενης πατρότητας, όπου μελλοντική έρευνα θα πρέπει να αποδείξει πλήρως τη γνησιότητά τους ως έργα της μεγάλης βυζαντινής ποιήτριας. Αυτό οφείλεται πρωτίστως στο γεγονός ότι η χειρόγραφη παράδοση δεν είναι ενιαία σχετικά με την απόδοσή τους σε συγκεκριμένο μελωδό/υμνογράφο. Πιο συγκεκριμένα, το SAV 674 αποδίδεται σε μερικές πηγές στον Βυζάντιο ή στον Ιωάννη Μοναχό, το SAV 675 και στον Βυζάντιο και Ανατόλιο, το SAV 676 και στους Γεώργιο Νικομηδείας, Ανατόλιο ή Βυζάντιο, το SAV 677 και στον Κυπριανό. Το SAV 678

[15] Βλ. τα αρκτικά σε Troelsgård, *ό.π.*, σ. 18.
[16] Πρβλ. Rochow, *ό.π.*, σ. 53-54 και 233.
[17] Βλ. και Στάθης, *ό.π.*, τ. Β΄, σ. 283.

αποδίδεται στο Αμβροσιανό Στιχηράριο Α 139 στον Κυπριανό. Η Ilse Rochow αναφέρει επιπλέον τους Γεώργιο ή Κυπριανό ως πιθανούς υμνογράφους του συγκεκριμένου στιχηρού[18]. Και τα πέντε στιχηρά που αναφέρθηκαν στον Πίνακα 2 βρίσκονται καταχωρημένα στα σήμερα εν χρήσει Μηναία ως στιχηρά των Αίνων στην Ακολουθία του Όρθρου. Μετά την ένδειξη του ήχου, το πρώτο εξ αυτών έχει και την ένδειξη πατρότητας: «Βυζαντίου»[19].

Παρ' όλο που το θέμα της γνησιότητας των προαναφερθέντων έργων μένει ακόμα ανοιχτό, υπάρχουν μερικές στυλιστικές ενδείξεις υπέρ της Οσίας Κασσίας, όπως η συχνή χρήση ομοιοκαταληξίας. Επιπλέον, η ιδιαίτερη αναφορά στο γυναικείο φύλο της Αγίας Μεγαλομάρτυρος Χριστίνας στα στιχηρά SAV 674 και 677 χρησιμοποιήθηκε από τους S. Petridès και V. Grumel ως αποδεικτικό στοιχείο για την ορθότητα της απόδοσης των στιχηρών αυτών στην Οσία Κασσία[20].

Στην παρούσα μελέτη θα εστιάσουμε στα πρώτα τέσσερα στιχηρά της Αγίας Χριστίνας, τα οποία ξεχωρίζουν ως ομάδα ομόηχων στιχηρών της συγκεκριμένης γιορτής στον Αμβροσιανό κώδικα. Πιστεύουμε ότι αυτό το στοιχείο έρχεται επίσης να ενισχύσει την μητρότητα της Οσίας Κασσίας για τα συγκεκριμένα τροπάρια, καθώς μια όμοια ομάδα σε ήχο δ΄, η οποία περιέχει δύο αριστουργηματικά στιχηρά της Οσίας Κασσίας (με αποδεδειγμένη γνησιότητα) υπάρχει για την γιορτή των Αγίων Πέντε Μαρτύρων Ευστράτιο, Αυξέντιο, Ευγένιο, Μαρδάριο και Ορέστη (13 Δεκεμβρίου, στο Α 139, φφ. 67r-68r), τα *Ὑπὲρ τὴν τῶν Ἑλλήνων παιδείαν* (SAV 291)[21], και *Τὴν πεντάχορδον λύραν* (SAV 292)[22].

---

[18] Πρβλ. Rochow, *ό.π.*, σ. 53-54 και 233.

[19] https://glt.goarch.org/texts/Jul/Jul24.html (17/10/2025).

[20] Βλ. Rochow, *ό.π.*, σ. 53-54.

[21] Μια ενδελεχής μελέτη του στιχηρού *Ὑπὲρ τὴν τῶν Ἑλλήνων παιδείαν* προσφέρεται σε: Ναυσικά Κουλούρη, *Λόγος και Μέλος στα έργα της Οσίας Κασσίας (μέσα από αγιορείτικα χειρόγραφα και έγγραφα)*, Διπλωματική εργασία του Μεταπτυχιακού «Σπουδές στην Ιστορία, την Πνευματικότητα, την Τέχνη και τη Μουσική Παράδοση του Αγίου Όρους», Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Κοινωνικής Θεολογίας και Χριστιανικού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη, 2021.

[22] Το συγκεκριμένο στιχηρό αποτέλεσε αντικείμενο παρουσίασης της Ομάδας Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής «Χρυσορρήμων» στο πλαίσιο του εργαστηρίου "Chanted syllables and composed words in the *opera genuina* of St Kassia", IMS-RASMB 2025, *9th International Conference of the IMS Regional Association for the Study of Music of the Balkans "Soundscapes in the Balkans.*

Το γεγονός ότι το στιχηρό *Ἐθαυματούργησε Χριστὲ τοῦ Σταυροῦ*, το τελευταίο της τετράδας για την Αγία Χριστίνα σε ήχο δ΄, φαίνεται ότι έμεινε χωρίς εξήγηση από τον Χουρμούζιο, μας δημιούργησε την έντονη επιθυμία να αναζητήσουμε μια αργή εξήγηση για αυτό, βάσει συγκριτικής μελέτης όμοιων θέσεων και φράσεων από άλλα στιχηρά, για τα οποία διασώθηκαν οι εξηγήσεις του Χουρμουζίου. Στην επόμενη ενότητα θα παρουσιαστεί πιο αναλυτικά το μη εξηγημένο στιχηρό της Αγίας Χριστίνας.

3. Μελετώντας το στιχηρό «Ἐθαυματούργησε Χριστέ» με βάση τη μεσοβυζαντινή σημειογραφία

Η τετράδα στιχηρών για την Αγία Μεγαλομάρτυρα Χριστίνα που αποδίδεται στην Οσία Κασσία στο Α 139 συγκροτείται από ποιήματα υψηλής ποιότητας και μεσαίας έκτασης (τα πρώτα δύο απαρτίζονται από 12 ημιστίχια-κώλα-μουσικοποιητικές φράσεις, ενώ τα δύο τελευταία από 9). Τα τέσσερα στιχηρά εξυμνούν με γλαφυρό τρόπο τον πόθο της Αγίας για τον Χριστό, την άθληση και το μαρτύριό της, την ανδρεία της παρ' όλο που ανήκει στον γυναικείο κόσμο, τη νίκη της πάνω στους τυράννους με την πανοπλία της θείας χάριτος και τη δύναμη του Σταυρού, καθώς και τη δόξα και τον πλούτο της στη Βασιλεία των Ουρανών.

Παρακάτω αναφέρονται τα τέσσερα υμνογραφικά κείμενα[23], με χωρισμό σε μουσικοποιητικές φράσεις σύμφωνα με το Α 139, φφ. 152v-153v:

SAV 674
1. Δοξάζομέν σου Χριστέ·
2. τὴν πολλὴν εὐσπλαγχνίαν·
3. καὶ τὴν ἀγαθότητα
4. τὴν εἰς ἡμᾶς γενομένην·
5. ὅτι καὶ γυναῖκες·
6. κατήργησαν τὴν πλάνην τῆς εἰδωλομανίας·

Rethinking Histories, Reflecting Theories and Ideologies", Braşov, 4.9.2025. Βλ. επίσης Rochow, *ό.π.*, σ. 42. Αίσθηση προκαλεί το γεγονός ότι στον κατάλογο γνήσιων στιχηρών της Οσίας Κασσίας, οι ήχοι που αντιπροσωπεύονται είναι: β΄ (16), δ΄ (2), πλ. δ΄ (2), α΄ (1). Επιβεβαιώνεται με αυτόν τον τρόπο ξανά η προτίμηση της Οσίας για τις οικογένειες των β΄ και δ΄ ήχων που αναφέραμε στην Εισαγωγή της παρούσας εισήγησης.

[23] Βλ. https://glt.goarch.org/texts/Jul/Jul24.html (17/10/2025).

7. δυνάμει τοῦ Σταυροῦ σου φιλάνθρωπε·
8. τύραννον οὐκ ἐπτοήθησαν·
9. τὸν δόλιον κατεπάτησαν·
10. ἴσχυσαν δὲ ὀπίσω σου ἐλθεῖν·
11. εἰς ὀσμὴν μύρου σου ἔδραμον·
12. πρεσβεύουσαι ὑπέρ τῶν ψυχῶν ἡμῶν:-

SAV 675
1. Ὅλβον λιποῦσα πατρικόν·
2. Χριστὸν δὲ ποδοῦσα εἰλικρινῶς·
3. δόξαν εὕρατο ἡ Μάρτυς·
4. καὶ πλοῦτον οὐράνιον·
5. καὶ τῇ παντευχίᾳ περιπεφραγμένη τῆς χάριτος·
6. τῷ ὅπλῳ τοῦ Σταυροῦ·
7. κατεπάτησε τὸν τύραννον·
8. ὅθεν Ἄγγελοι τοὺς ἀγῶνας θαυμάζοντες ἔλεγον·
9. πέπτωκεν ὁ ἐχθρός ὑπὸ γυναικὸς ἡττηθείς·
10. στεφανῖτις ἀνεδείχθη ἡ Μάρτυς·
11. καὶ Χριστὸς εἰς τοὺς αἰῶνας βασιλεύει ὡς Θεός·
12. ὁ παρέχων τῷ κόσμῳ τὸ μέγα ἔλεος:-

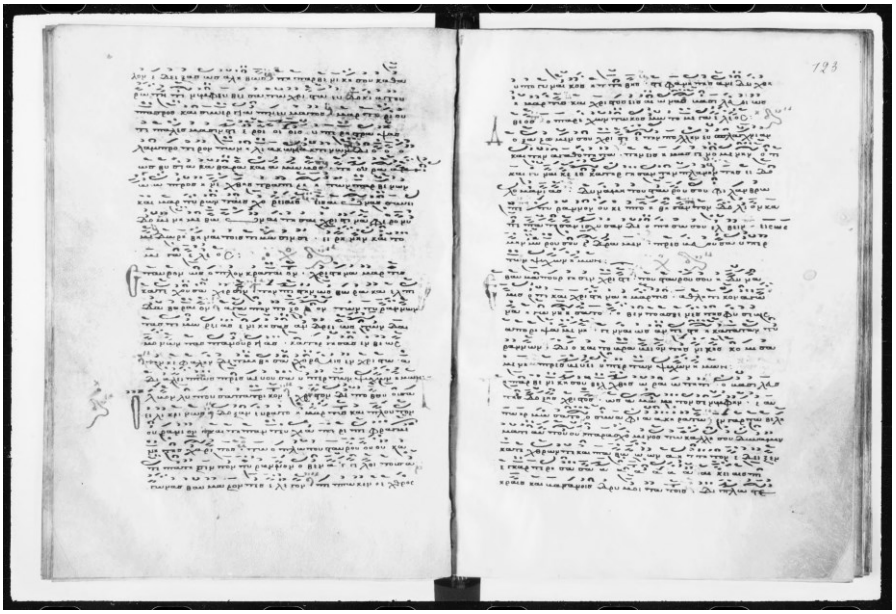
SAV 676
1. Σταυρὸν ὡς ὅπλον κραταιόν·
2. Χριστῖνα Μάρτυς κατέχουσα χερσί·
3. τὴν πίστιν ὡς θώρακα,
4. ἐλπίδα θυρεόν·
5. ἀγάπην τόξον·
6. τῶν τυράννων τὰς τιμωρίας ἐνίκησας ἀνδρείως·
7. τῶν δαιμόνων τὰς πανουργίας κατήργησας ἐνδέως·
8. τὴν κεφαλὴν δὲ τμηθεῖσα χορεύεις ἐν Χριστῷ·
9. ἀδιαλείπτως πρεσβεύουσα ὑπὲρ τῶν ψυχῶν ἡμῶν:-

SAV 677
1. Ἐθαυματούργησε Χριστέ·
2. τοῦ Σταυροῦ σου ἡ δύναμις·
3. ὅτι καὶ Χριστῖνα ἡ μάρτυς,
4. ἀθλητικὸν ἀγῶνα ἠγωνίσατο·
5. ὅθεν, τὸ ἀσθενὲς τῆς φύσεως ἀπορριψαμένη·
6. γενναίως ἀντέστη
7. κατὰ τῶν τυράννων·
8. διὸ καὶ τὸ βραβεῖον τῆς νίκης κομισαμένη·
9. πρεσβεύει ὑπὲρ τῶν ψυχῶν ἡμῶν:-

Διαβάζοντας προσεκτικά και ψέλνοντας τα τέσσερα στιχηρά και συγκρίνοντάς τα με τα υπόλοιπα ποιήματα της Οσίας Κασσίας

που θεωρούνται γνήσια έργα της, παρατηρούμε την ίδια τόλμη στην έκφραση, η οποία φανερώνεται με τη δημιουργία έντονων αντιθετικών εικόνων που ενισχύονται και από τη μελοποίηση, όπως θα δούμε παρακάτω.

Στην **Εικόνα 1** φαίνεται η νευματοποίηση των τεσσάρων αυτών στιχηρών στον κώδικα Parisinus graecus 261 του έτους 1289, σε μεσοβυζαντινή εξελιγμένη παρασημαντική:



Εικόνα 1. *Η τετράδα των στιχηρών για την Αγία Μεγαλομάρτυρα Χριστίνα σε ήχο δ΄, από το Παλαιό Παρισινό Στιχηράριο 261, φ. 122v-123r* © Bibliothèque Nationale de France

Μελετώντας τις μελοποιήσεις των τεσσάρων στιχηρών με βάση το Αμβροσιανό Στιχηράριο A 139, παρατηρούμε τα εξής στοιχεία ως προς το προφίλ του παλαιού στιχηραρικού δ΄ ήχου, όπως προβάλλεται μέσα από τη μεσοβυζαντινή πλήρως εξελιγμένη γραφή (βλ. **Πίνακα 3**, με τα ονόματα των φθόγγων σύμφωνα με τον αλφαβητικό μεταγραμματισμό και με τη Νέα Μέθοδο):

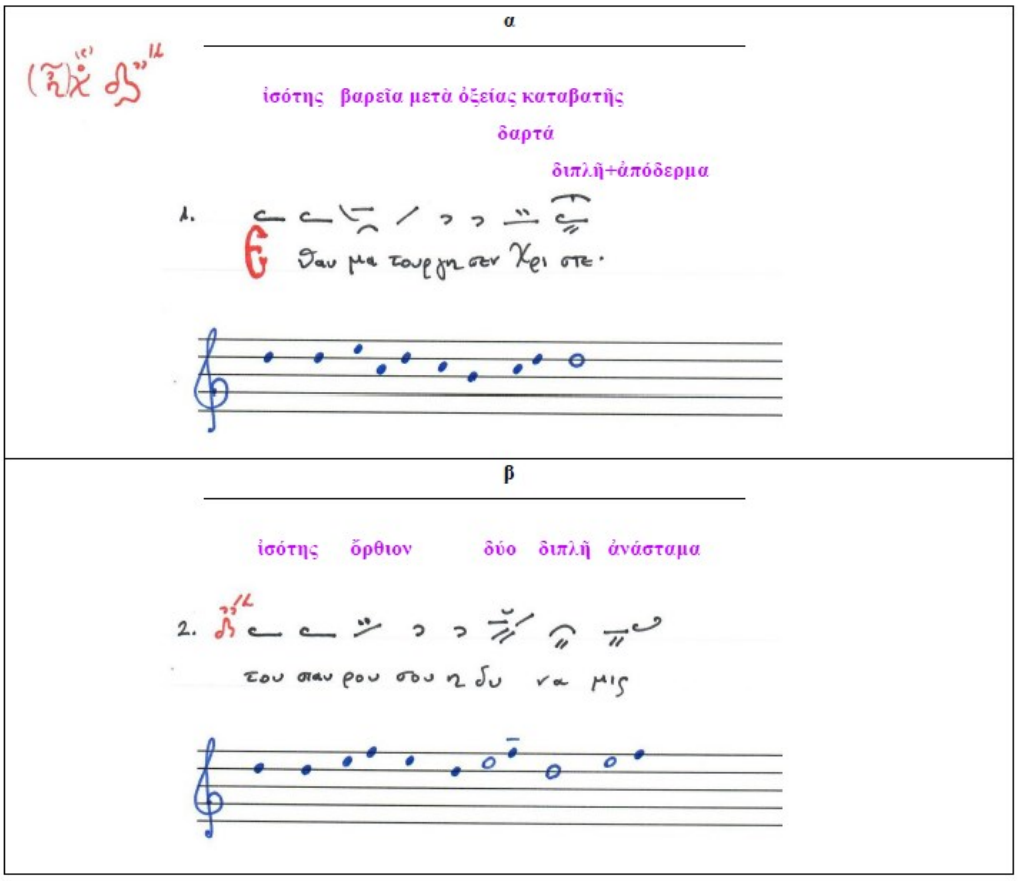
Αρκτικό	**Δεσπόζοντες φθόγγοι**	**Έκταση**	**Μεταβολές**
Δοξάζομέν σου Χριστέ	**d**, c, G **Πα**, Νη, δι	επταφωνία G-g δι-Δι	πλ. δ΄, νανα, πλ. α΄ (a – κε)
Ὅλβον λιποῦσα πατρικόν	**d**, G, c, e **Πα**, δι, Νη, Βου	εννεαφωνία G-b΄ δι-Ζω΄	πλ. δ΄, νανα, πλ. α΄ (a – κε)
Σταυρὸν ὡς ὅπλον κραταιόν	**d**, G, g **Πα**, δι, Δι	οκτωφωνία G-a΄ δι-Κε	πλ. δ΄, πλ. α΄ (a – κε)
Ἐθαυματούργησε Χριστέ	**d**, c, G **Πα**, δι, Νη	εξαφωνία G-f δι-Γα	πλ. δ΄, νανα, β΄

Πίνακας 3. *Αναζητώντας το προφίλ του παλαιού στιχηραρικού δ΄ ήχου, με βάση την τετράδα στιχηρών της Αγίας Χριστίνας από τον κώδικα Ambrosianum A 139, φ. 152v-153v*

Από τον Πίνακα 3 παρατηρούμε ότι η πρώτη *βάση* του ήχου είναι το Πα και άλλοι δεσπόζοντες φθόγγοι είναι ο κάτω δι (δεύτερη, χαμηλή *βάση*) και η τριφωνία του, ο Νη. Πιο σπάνια προβάλλονται ο Βου και ο Δι. Οι εκτάσεις των μελών κυμαίνονται μεταξύ εξαφωνίας και εννεαφωνίας, μετρημένης κάθε φορά από τη χαμηλή *βάση* του ήχου. Τα μέλη κινούνται κυρίως στην οικογένεια του δ΄ ήχου, με περάσματα προς τον πλ. δ΄ -ο οποίος όμως συνήθως λογαριάζεται ως δ΄ έσω ήχος -, και προς το νανά. Στα τρία πρώτα στιχηρά υπάρχει επιπλέον μια μεταβολή στον πλ. α΄ ήχο, η οποία εμφανίζεται προς το τέλος των στιχηρών. Στο *Ἐθαυματούργησε Χριστέ* εμπεριέχεται και μια μεταβολή στον β΄ ήχο. Όπως συχνά παρατηρήσαμε σε εξηγήσεις του Χουρμουζίου για παλαιά στιχηραρικά μέλη του δ΄ ήχου, ο β΄ ήχος σε αυτά τα συμφραζόμενα δεν ερμηνεύεται ως χρωματικός, αλλά το μέλος παραμένει στο διατονικό γένος.

Προχωρώντας προς μια πιο λεπτομερή μελέτη του τετάρτου στιχηρού, μπορούμε να παρακολουθήσουμε από κοντά πως υφαίνεται το μέλος με τον ιστό των παραδοσιακών θέσεων του Παλαιού Στιχηραρίου. Ο **Πίνακας 4** παρουσιάζει τη μελοποίηση του στιχηρού αυτού, σύμφωνα με τον Παρισινό κώδικα 261, μαζί με τον πενταγραμμικό της μεταγραμματισμό και στοιχεία μικροσυντακτικής και μεσο-
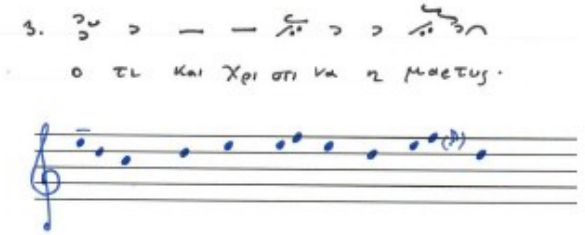
συντακτικής ανάλυσης, δηλαδή επισημαίνοντας τις θέσεις με τα ονόματά τους σύμφωνα με τους παλαιούς μουσικοθεωρητικούς, και τις φράσεις με γράμματα της ελληνικής αλφαβήτου, αντίστοιχα[24].



[24] Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με τα σημάδια της μεσοβυζαντινής σημειογραφίας και τη μεθοδολογία του πενταγραμμικού μεταγραμματισμού, καθώς και για επιπλέον παραδείγματα μικροσυντακτικής ανάλυσης, πρβλ. Μαρία Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής*, ό.π., σσ. 286-291, 328-348, 558-559, 562-565, 587, 604-605, 617-623, 806-856 και 880, κλείδες των Κριτηρίων αξιολόγησης 2 και 3.1.

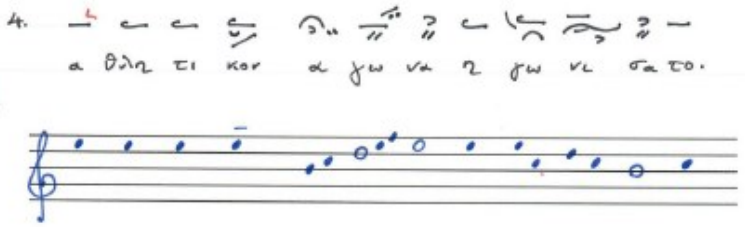
β΄

ῥάπισμα ἀνάβασις ὄρθιον παρακλητική (παλαιά)



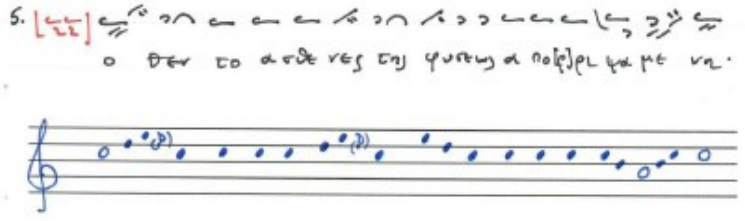
γ

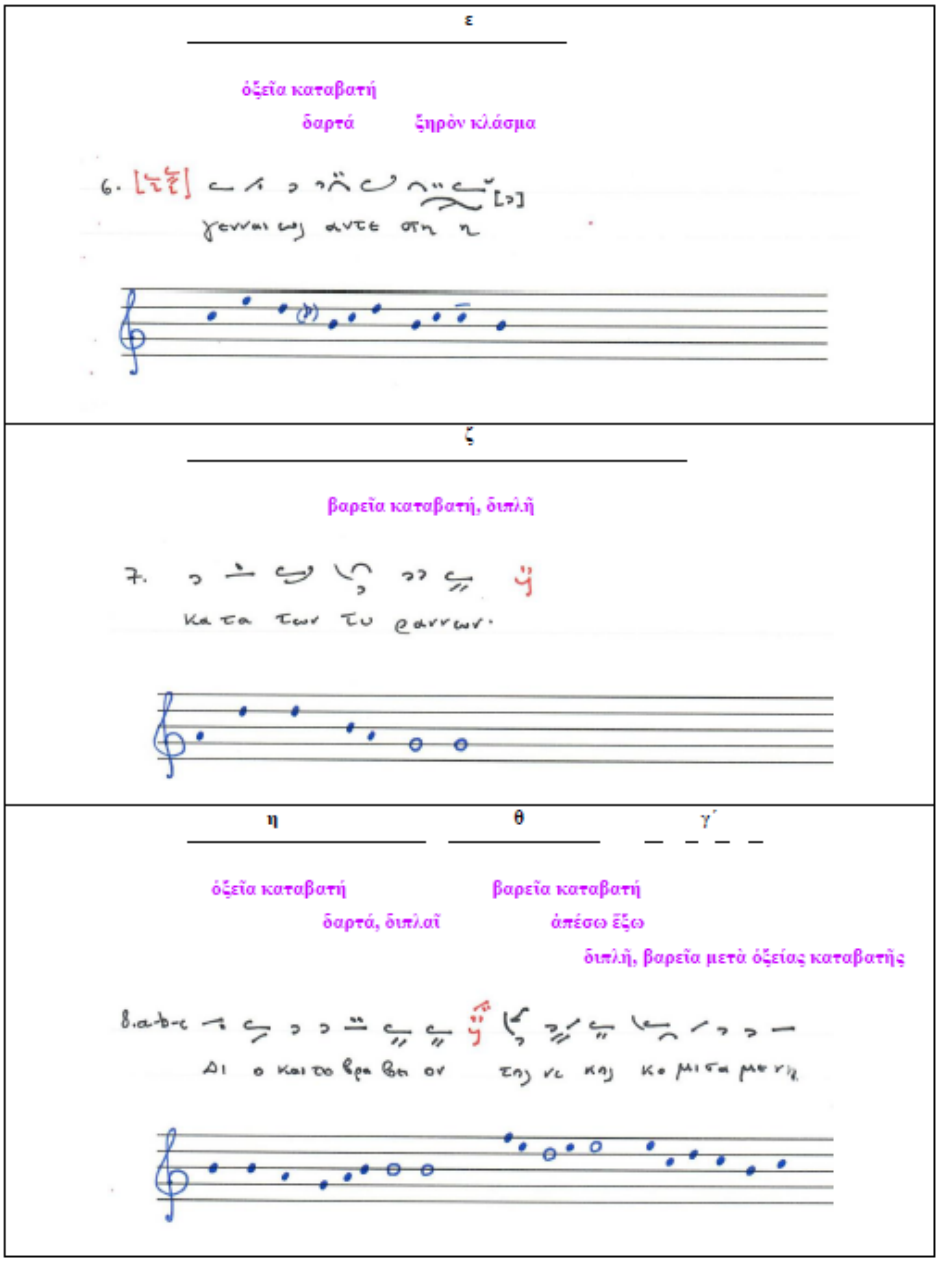
ἔναρξις (;), ἰσότης ὀαρτά ἀνατρίχισμα I
διπλῆ βαρεῖα ξηρόν κλάσμα
διπλῆ

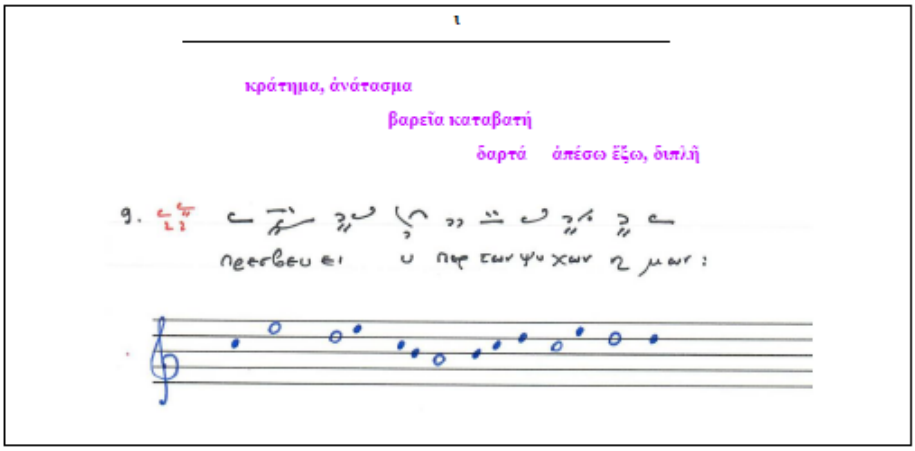


δ

ἀνατρίχισμα I ἰσότης ὀαρτά ὀξεῖα καταβατή
ἰσότης βαρεῖα καταβατή
ἀνατρίχισμα II
διπλῆ




ε
όξεῖα καταβατή
δαρτά
ξηρὸν κλάσμα
ζ
βαρεῖα καταβατή, διπλῆ
η
θ
γ΄
όξεῖα καταβατή
δαρτά, διπλαῖ
βαρεῖα καταβατή
ἀπέσω ἔξω
διπλῆ, βαρεῖα μετὰ ὀξείας καταβατῆς



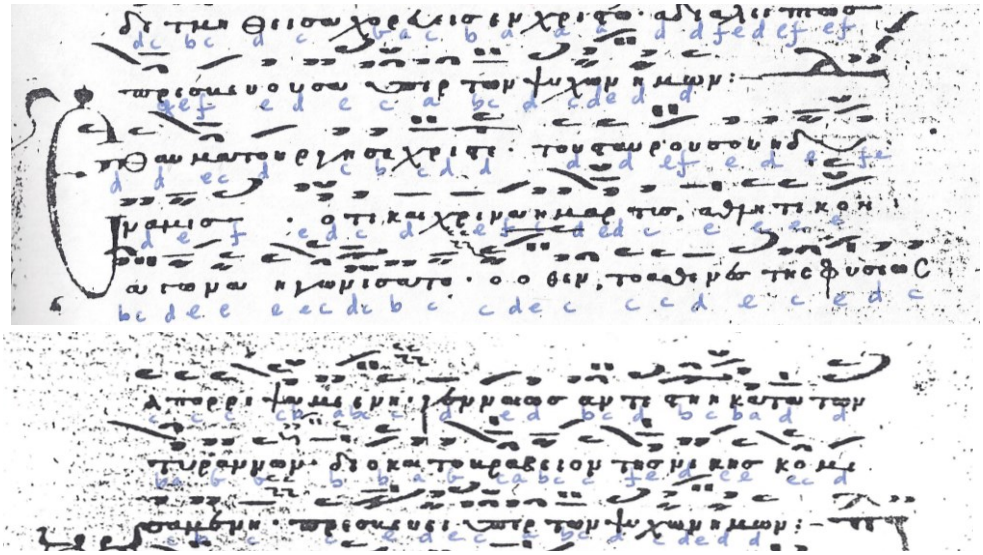
Πίνακας 4. *Η μελοποίηση του στιχηρού «Ἐθαυματούργησε Χριστέ», σε ήχο δ΄, με βάση το Παλαιό Στιχηράριο Parisinus graecus 261*[25]*, συνοδευόμενη από πενταγραμμικό μεταγραμματισμό και στοιχεία μικροσυντακτικής και μεσοσυντακτικής ανάλυσης*

Όπως φαίνεται από τον Πίνακα 4, οι επικρατέστερες θέσεις είναι της ισότητας, καταβατής βαρείας και καταβατής οξείας, του ορθίου, της διπλής, των δαρτών, του ανατριχίσματος, του αναστάματος και του ξηρού κλάσματος.

Στη συνέχεια, η **Εικόνα 3** προσφέρει μια σύγκριση της καταγραφής του στιχηρού *Ἐθαυματούργησε Χριστέ*, όπως τεκμηριώνεται στο Παρισινό χφο 261, με εκείνην του Αμβροσιανού κώδικα Α 139:



[25] Πρέπει να επισημάνουμε ότι στη φωτογραφία την οποία είχαμε διαθέσιμη για τον Παρισινό κώδικα δεν ήταν ευκρινή τα σημεία των μαρτυριών, ειδικά στα κ. 5-7. Επίσης δεν φαίνεται καθαρά η έναρξις στο κ. 4.



Εικόνα 3. *Σύγκριση του στιχηρού «Ἐθαυματούργησε Χριστέ» σε ήχο δ΄ από τα χφα Parisinus gr. 261, φ. 123r (έτ. 1289) και Ambrosianum A 139 sup., φ. 153r-v (έτ. 1341, με προσθήκη αλφαβητικού μεταγραμματισμού*[26]*. Μικρές διαφορές στη σημειογραφία (στα επιλεγμένα έμφωνα/άφωνα σημάδια, που δεν παρουσιάζουν διαφορετική μελωδική γραμμή, ή στον ρυθμό) βρίσκονται αριστερά σε κίτρινο και πράσινο πλαίσιο, αντίστοιχα. Οι μεγαλύτερες διαφορές επισημαίνονται σε κόκκινο πλαίσιο. Πηγές εικόνων: για το απόσπασμα αριστερά © Bibliothèque Nationale de France, ενώ για το απόσπασμα δεξιά η πανομοιότυπη έκδοση των MMB 11, Pars Principalis (eds. Perria & Raasted, 1992).*

Παρατηρείται ότι οι δύο καταγραφές του στιχηρού είναι πολύ όμοιες μεταξύ τους. Ουσιαστικές διαφορές εμφανίζονται μόνο δύο φορές, στις λέξεις *«μάρτυς»* και *«βραβεῖον»*, με τη χρήση διαφορετικών θέσεων, οι οποίες οδηγούν και σε διαφορετικούς καταληκτήριους φθόγγους. Πιο συγκεκριμένα, ενώ στο A 139 και στις δύο περιπτώσεις οι καταλήξεις είναι στο c-Νη, ο Παρισινός κώδικας έχει τις καταλήξεις στον d-Πα (στη λέξη *«μάρτυς»*, με θέση παλαιάς παρακλητικής) και στον b-Ζω (στη λέξη *«βραβεῖον»*, με επανειλημμένες διπλές). Όπως αναφέραμε ήδη στην Εισαγωγή, ο Παρισινός κώδικας αντιπροσωπεύει ένα αρχαιότερο στρώμα του παλαιού στιχηραρικού μέλους, ενώ ο Αμβροσιανός την εκδοχή του Αγίου Ιωάννου του Κουκουζέλη.

[26] Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με τον αλφαβητικό μεταγραμματισμό, βλ. Μαρία Αλεξάνδρου, *ό.π.*, σσ. 338, 344.

4. Προετοιμασίες και δοκιμές προς μια αργή εξήγηση του στιχηρού «Ἐθαυματούργησε Χριστέ»

Για την αναζήτηση μιας κατάλληλης αργής εξήγησης[27], του τελευταίου στιχηρού της τετράδας της Οσίας Κασσίας σε ήχο δ΄ για την Αγία Χριστίνα, ακολουθήσαμε τα εξής μεθοδολογικά βήματα:

i. Εντοπισμός όμοιων δέσεων ή φράσεων του στιχηρού *Ἐθαυματούργησε Χριστέ* σε άλλα παλαιά στιχηρά, για τα οποία υπάρχουν αντίστοιχες εξηγήσεις του Χουρμουζίου. Η αναζήτηση εξηγήσεων έγινε μέσα από τη σύγκριση των χειρογράφων Α 139 και ΜΠΤ 707-709 και 715, με ψαλτική και μουσικολογική εντρύφηση πρωτίστως στα εξής κομμάτια:

- τα πρώτα τρία στιχηρά της Αγίας Χριστίνας (SAV 674-676),
- τα δύο στιχηρά της Οσίας Κασσίας για τους Αγίους Πέντε Μάρτυρες σε ήχο δ΄ (SAV 291-292),
- το Τροπάριο της Κασσιανής *Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις περιπεσοῦσα γυνή*, σε ήχο πλ. δ΄[28]
- άλλα στιχηρά αποδιδόμενα στην Οσία Κασσία στο Α 139, όπως: *Ὅπου ἐπλεόνασεν ἡ ἁμαρτία*, ήχος δ΄ (Αγίας Πελαγίας, 8 Οκτωβρίου, SAV 136) και *Παράδοξον θαῦμα γέγονεν*, ήχος πλ. δ΄ (Αγίας Αγάθης, 5 Φεβρουαρίου, SAV 528).

---

[27] Για το καίριο θέμα της εξήγησης του παλαιού στιχηραρικού μέλους και γενικότερα για το φαινόμενο της εξήγησης, πρβλ. Γρηγόριος Στάθης, *Ἡ ἐξήγησις τῆς Παλαιᾶς Βυζαντινῆς Σημειογραφίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας («Μελέται», 2), Αθήνα, [6]2006. Του ιδίου, *Τὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεως εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας, Α΄ τόμος, Τὰ Προλεγόμενα*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα, 2016. Ιωάννης Αρβανίτης, *Ο ρυθμός των εκκλησιαστικών μελών μέσα από τη παλαιογραφική έρευνα και την εξήγηση της παλαιάς σημειογραφίας*, 2 τόμοι, Διδακτορική διατριβή (επιβλέπων καθηγητής: Δημήτριος Γιαννέλος), Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα, 2010: https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/21885 (22/10/2025). Για μια γενική επισκόπηση των τύπων εξήγησης και διάφορων τάσεων έρευνας σχετικά με αυτήν, βλ. Μαρία Αλεξάνδρου, *ό.π.*, σσ. 575-662.

[28] Βλ. Ανδρούλλα Παφίτου, *Η Αγία Κασσιανή κυριότερη εκπρόσωπος της γυναικείας υμνογραφίας και μελοποίησης στο Βυζάντιο. Μεταγραμματισμοί, μεταγραφές και μουσικολογικές αναλύσεις των τροπαρίων «Αὐγούστου μοναρχήσαντος» και «Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις περιπεσοῦσα γυνή»*, 2 τόμοι, Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2008, τ. Α΄, σσ. 105-134 και τ. Β΄, σσ. 1-67. Βλ. επίσης https://www.youtube.com/watch?v=8DY8pR0oDzQ (διάρκεια 23:20-41:27).

Επιπλέον, έγινε αναζήτηση όμοιων θέσεων σε πολλά άλλα στιχηρά, κυρίως σταυροθεοτοκία, βάσει του Αμβροσιανού Στιχηραρίου Α 139 και των αντίστοιχων εξηγήσεων του Χουρμουζίου για το Παλαιό Στιχηράριο στους προαναφερθέντες κώδικες ΜΠΤ 707-709 (στιχηρά ενιαυτού), ΜΠΤ 715 (στιχηρά Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου), αλλά και στο ΜΠΤ 702 (στιχηρά Αναστασιματαρίου – παλαιάς Οκτωήχου)[29].

ii. Ανάλυση του κειμένου της προς εξήγηση θέσης από το τέταρτο στιχηρό της Αγίας Χριστίνας με το κείμενο αντίστοιχης εξηγημένης θέσης από άλλο στιχηρό, ως προς α) την ισοσυλλαβία, β) την ομοτονία, αλλά και γ) τον αριθμό λέξεων των δύο κειμένων.

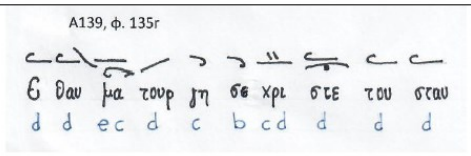
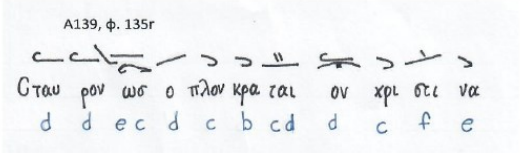
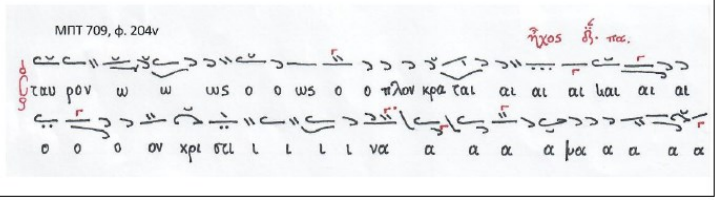
iii. Προσπάθεια προσαρμογής της εξήγησης του Χουρμουζίου στο νέο κείμενο, με ιδιαίτερη προσοχή στα όρια των λέξεων και στην κατάλληλη προσαρμογή των αναγραμματισμών και των ψευδοσυλλαβών με το πελαστικό (ⷭ) ή το γορθμικό (ⷯ) ‘ν’ και με το ‘χ’.

iv. Συμπλήρωση μικρών ‘μουσικών γεφυρών’ ανάμεσα στις εξηγημένες θέσεις και προσπάθεια δημιουργίας κατάλληλης εξήγησης για εκείνες τις θέσεις ή φράσεις, για τις οποίες δεν εντοπίστηκε όμοια εξηγημένη θέση στον Χουρμούζιο.

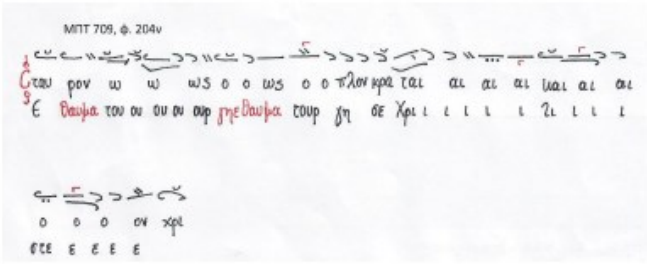
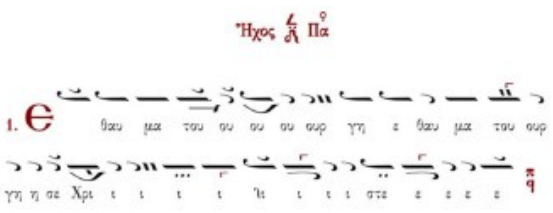
v. Ψαλτικές δοκιμές, διορθώσεις και μουσικολογικές παρατηρήσεις για το αποτέλεσμα της εξηγητικής προσπάθειας για το στιχηρό *Ἐθαυματούργησε Χριστέ*.

Στους **Πίνακες 5-8** και την **Εικόνα 4** φαίνονται μερικά παραδείγματα της αναζήτησής μας για τη δημιουργία μιας κατάλληλης αργής εξήγησης του προαναφερθέντος στιχηρού, με σημείο αναφοράς την εξηγητική τεχνική και τέχνη του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα για το παλαιό στιχηραρικό μέλος:

[29] Πρβλ. Γρ. Στάθης, *Τὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεως εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας*, τ. Β΄, ό.π., σσ. 195-201, 227-325. Ένα μεγάλο μέρος θέσεων του στιχηρού *Ἐθαυματούργησε Χριστέ* εντοπίστηκε σε άλλα στιχηρά από τη Δέσποινα Λουκίδου. Στην εργασία του εντοπισμού των θέσεων συμμετείχαν και η Μαρία Αλεξάνδρου, η Θωμαή Τσαφούτη και η Αλεξία Κοψαλή.

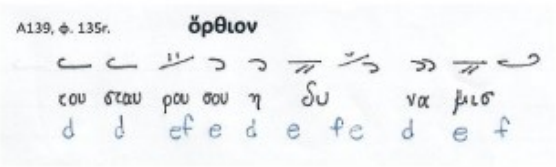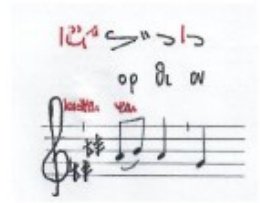
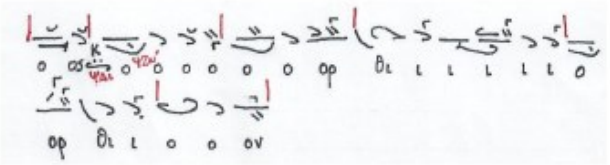
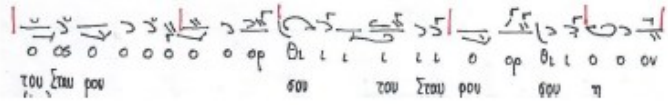
Η προς εξήγηση φράση του μη εξηγημένου στιχηρού *Έθαυματούργησε Χριστέ*	
Όμοια φράση από το στιχηρό *Σταυρὸν ὡς ὅπλον κραταιόν*, ἦχος δ΄, για την Αγία Χριστίνα	
Εξήγηση Χουρμουζίου για το στιχηρό *Σταυρὸν ὡς ὅπλον κραταιόν*, ἦχος δ΄, για την Αγία Χριστίνα	

Πίνακας 5. *Αναζητώντας δέσεις και φράσεις ομόηχες και ομόφθογγες για την εξήγηση του «Ἐθαυματούργησε Χριστέ». Η αρχή του στιχηρού*

<table>
<tr><td>Τα δύο κείμενα με παρατήρηση μετρικών και μορφολογικών ομοιοτήτων. Τα κείμενα ισοσυλλαβούν πλήρως και ομοτονούν σχεδόν πλήρως, ως οκτασύλλαβοι ιαμβικοί στίχοι</td><td>
<table>
<tr><td>Σταυ-</td><td>ρὸν</td><td>ὡς</td><td>ὅ-</td><td>πλον</td><td>κρα-</td><td>ται-</td><td>όν</td></tr>
<tr><td>Ἐ-</td><td>θαυ-</td><td>μα-</td><td>τούρ-</td><td>γη-</td><td>σε</td><td>Χρι-</td><td>στέ</td></tr>
</table>
</td></tr>
<tr><td>Η διαδικασία προσαρμογής της εξήγησης από το στιχηρό Σταυρὸν ὡς ὅπλον κραταιόν, προς το Εθαυματούργησε Χριστέ.
Η διαφορά στον αριθμό των λέξεων ανάμεσα στους δύο στίχους γεννά την ανάγκη διαφορετικής κατάστρωσης του καινούργιου κειμένου κάτω από την εξηγημένη γραμμή του Χουρμουζίου</td><td>  </td></tr>
<tr><td>Το αποτέλεσμα της προσαρμογής μπορεί να είναι το εξής</td><td>  </td></tr>
</table>

Πίνακας 6. *Προσαρμόζοντας την εξήγηση του Χουρμουζίου για το «Σταυρὸν ὡς ὅπλον κραταιόν» στο καινούργιο κείμενο «Ἐθαυματούργησε Χριστέ»*

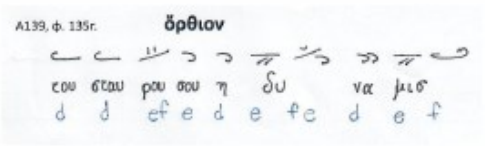
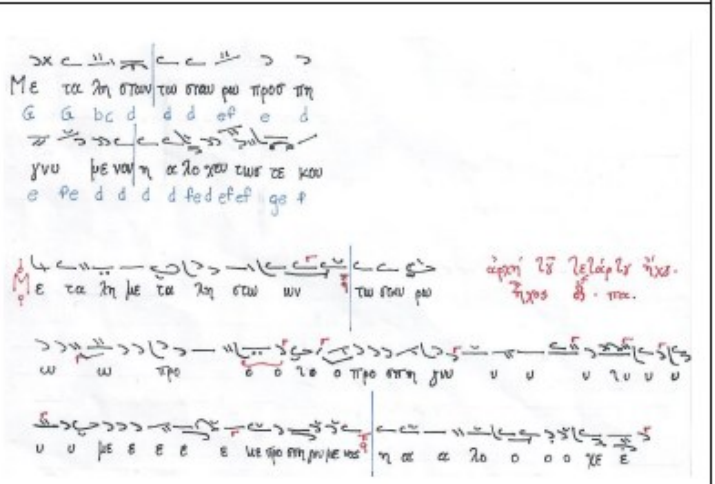
Μια άκρως διδακτική για μας περίπτωση ήταν εκείνη του δεύτερου ημιστιχίου του στιχηρού *Ἐθαυματούργησε Χριστέ*, με τα λόγια *τοῦ Σταυροῦ σου ἡ δύναμις*. Οι συλλαβές *(Σταυ)**ροῦ σου*** είναι μελοποιημένες με τη θέση «ὄρθιον». Στην αρχή σκεφτήκαμε να χρησιμοποιήσουμε ως μοντέλο την αντίστοιχη θέση από το *Μέγα Ἴσον* του Αγίου Ιωάννη του Κουκουζέλη, σε εξήγηση του Χουρμουζίου: βλ. Πίνακα 7.

Το δεύτερο ημιστίχιο του προς εξήγηση στιχηρού από τον Αμβροσιανό κώδικα, με τη θέση «ὄρθιον» στις συλλαβές *(Σταυ)**ροῦ σου***	
Η θέση «ὄρθιον» από το Μέγα Ἴσον του Αγίου Ιωάννου του Κουκουζέλη, στην όψιμη μεσοβυζαντινή σημειογραφία, από τον κώδικα ΕΒΕ 2458, φ. 3ν (έτ. 1336), με ρυθμική ερμηνεία στο πεντάγραμμο, και η αντίστοιχη εξήγηση του Χουρμουζίου στη Νέα Μέθοδο. Η θέση βρίσκεται στη ζάνη του β΄ ήχου, σε μετάθεση.[30]	 
Η προσπάθεια προσαρμογής του νέου κειμένου (*τοῦ Σταυροῦ σου*) προς την προαναφερθείσα εξήγηση του Χουρμουζίου για τη θέση «ὄρθιον» του *Μεγάλου Ἴσου*.	 Το παρόν απόσπασμα, με το πάνω κείμενο διαβάζεται χρωματικά (το παράδειγμα ξεκινά με Ψευδο-Κε), σε ήχο β΄, ενώ με το κάτω κείμενο προτείνεται να διαβαστεί διατονικά, σε ήχο δ΄, ξεκινώντας από τον φθόγγο Βου.

Πίνακας 7. *Μια πρώτη προσπάθεια προσαρμογής της θέσης «ὀρθιον» από συμφραζόμενα χρωματικού β΄ ήχου σε τροπικό πλαίσιο δ΄ ήχου. Το ημιστίχιο 2 «τοῦ Σταυροῦ σου ἡ δύναμις», από το προς εξήγηση στιχηρό*

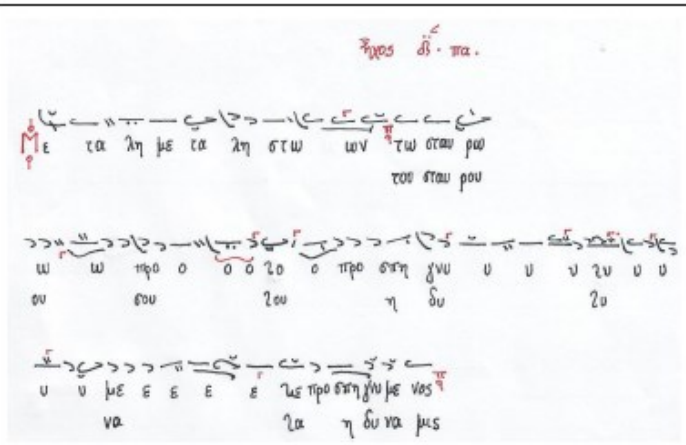
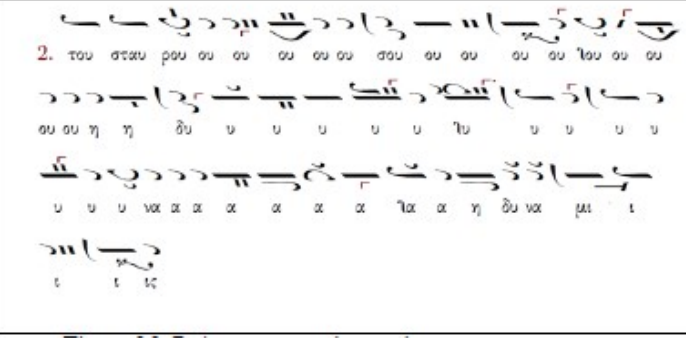
Η προσπάθεια που αναφέραμε όμως αποδείχθηκε εσφαλμένη, λόγω της διαφοράς των τροπικών συμφραζομένων (ήχου και φθόγγου στους οποίους εμφανίζεται η θέση του «ὀρθίου» στο *Μέγα Ἴσον* και στο προς εξήγηση στιχηρό). Αυτό το γεγονός ήρθε στο φως με την εύρεση όχι μόνο της θέσης του «ὀρθίου», αλλά και ολόκληρης της

δεύτερης φράσης του προς εξήγηση στιχηρού σε ομόηχα και ομόφθογγα συμφραζόμενα. Η συγκεκριμένη γραμμή προέρχεται από το σταυροθεοτοκίο *Μετὰ ληστῶν*[30], και είναι πολύ διαφορετική σε σχέση με αυτήν που βρήκαμε προηγουμένως, όπως φαίνεται αναλυτικά στον επόμενο Πίνακα με αρ. 8α-β.

Η προς εξήγηση θέση του «ὀρθίου», σε ήχο δ΄, από τον Αμβροσιανό κώδικα, ημιστίχιο 2.	
Η αρχή του σταυροθεοτοκίου *Μετὰ ληστῶν*, σε ήχο δ΄, στη μεσοβυζαντινή σημειογραφία (Α 139, φ. 311r) και στην αντίστοιχη εξήγηση του Χουρμουζίου στη Νέα Μέθοδο (ΜΠΤ 702, φ. 143v). Η θέση «ὄρθιον» περιέχεται στο δεύτερο ημιστίχιο, «τῷ Σταυρῷ προσπηγνύμενον».	

Πίνακας 8.α. *Μια δεύτερη, καλύτερη προσπάθεια προσαρμογής της θέσης «όρθιον» και ολόκληρης της δεύτερης φράσης του προς εξήγηση στιχηρού, με υπόδειγμα από ομόηχα και ομόφθογγα συμφραζόμενα. Το ημιστίχιο 2 «τοῦ Σταυροῦ σου ἡ δύναμις»*

[30] Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το σταυροθεοτοκίο πρβλ. Δέσποινα Λουκίδου, *Τα Σταυροθεοτοκία στην Βυζαντινή Μουσική και το Stabat Mater στις δυτικές μουσικές παραδόσεις*, Διδακτορική διατριβή (επιβλέπουσα καθηγήτρια: Μαρία Αλεξάνδρου), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2023, τ. Α΄, σσ. 82-84 και τ. Β΄, σσ. 57-62.

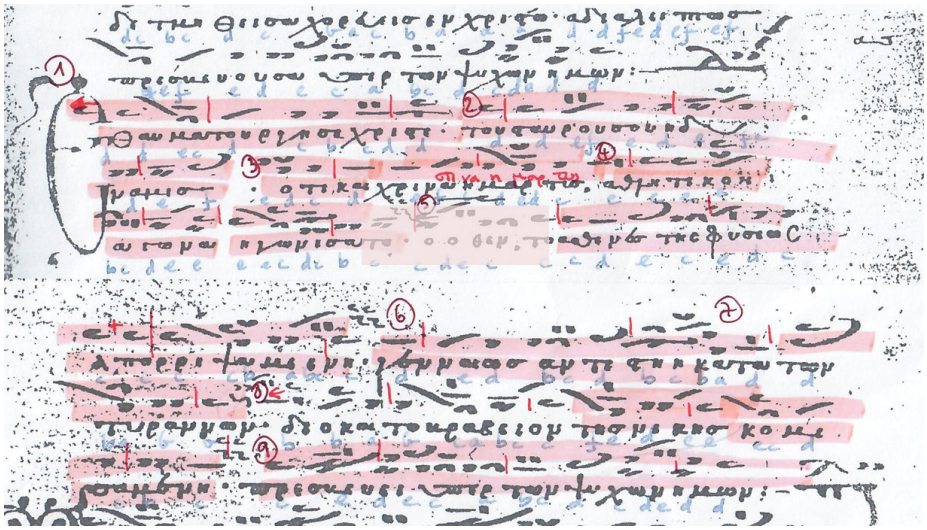
Η διαδικασία προσαρμογής του εξηγημένου μέλους του Χουρμουζίου από το δεύτερο ημιστίχιο «τῷ Σταυρῷ προσπηγνύμενον» (πάνω κείμενο) στο προς εξήγηση ημιστίχιο, «τοῦ Σταυροῦ σου ἡ δύναμις» (κάτω κείμενο)	
Το αποτέλεσμα της προσαρμογής	

Πίνακας 8.6. *Συνέχεια του προηγούμενου πίνακα*

Οι διαδικασίες, οι οποίες περιγράφονται στους Πίνακες 7-8, απέδειξαν για μια ακόμα φορά, ότι η μεσοβυζαντινή σημειογραφία λειτουργεί με πολυσήμαντο τρόπο στο Παλαιό Στιχηράριο και η αργή εξήγηση μιας θέσης ή μιας φράσης παίρνει ποικίλες μορφές, ανάλογα με τους ήχους και τους φθόγγους στους οποίους εκτυλίσσεται[31].

[31] Πρβλ. Γρ. Στάθης, *Ἡ ἐξήγησις τῆς Παλαιᾶς Βυζαντινῆς Σημειογραφίας*, ό.π., ειδικά σσ. 104-105. Για την περιπλοκότητα της αργής εξήγησης για το στιχηραρικό μέλος, πρβλ. και George Amargianakis, "The Interpretation of the Old Sticherarion", Christian Troelsgård (ed.), *Byzantine Chant, Tradition and Reform, Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, 1993, idib.*, pp. 23-51.

Η Εικόνα 4 ήταν ο ‘χάρτης’ μας, στον οποίο κάθε φορά, καθώς προχωρούσε η προσπάθεια εξήγησης, σημειώναμε με χρώμα τις δέσεις ή γραμμές, για τις οποίες μπορέσαμε να εντοπίσουμε αντίστοιχες εξηγήσεις του Χουρμουζίου:
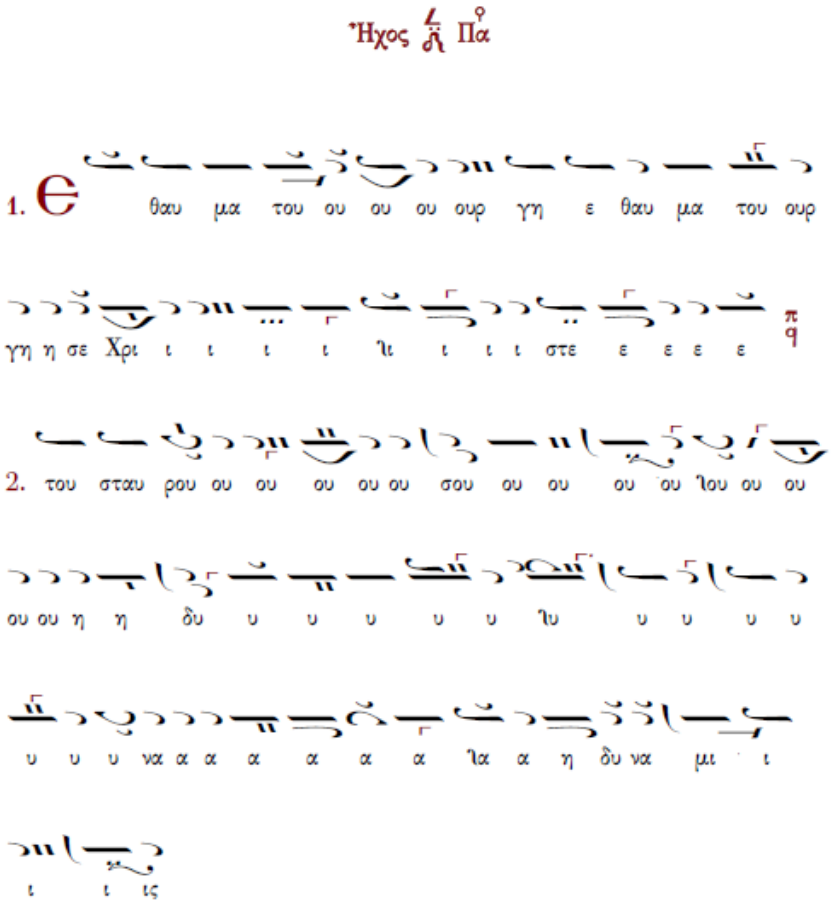


Εικόνα 4. *Το στιχηρό «Ἐθαυματούργησε Χριστέ», σε ήχο δ΄, από το Sticherarium Ambrosianum A 139, φ. 153r-v (έτ. 1341), με βάση την πανομοιότυπη έκδοση των MMB 11, Pars Principalis (eds. Perria & Raasted, 1992), με προσθήκη αλφαβητικού μεταγραμματισμού και με χρωματισμό των δέσεων και γραμμών, οι οποίες εντοπίστηκαν και σε εξηγημένα κομμάτια του Παλαιού Στιχηραρίου από τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα*

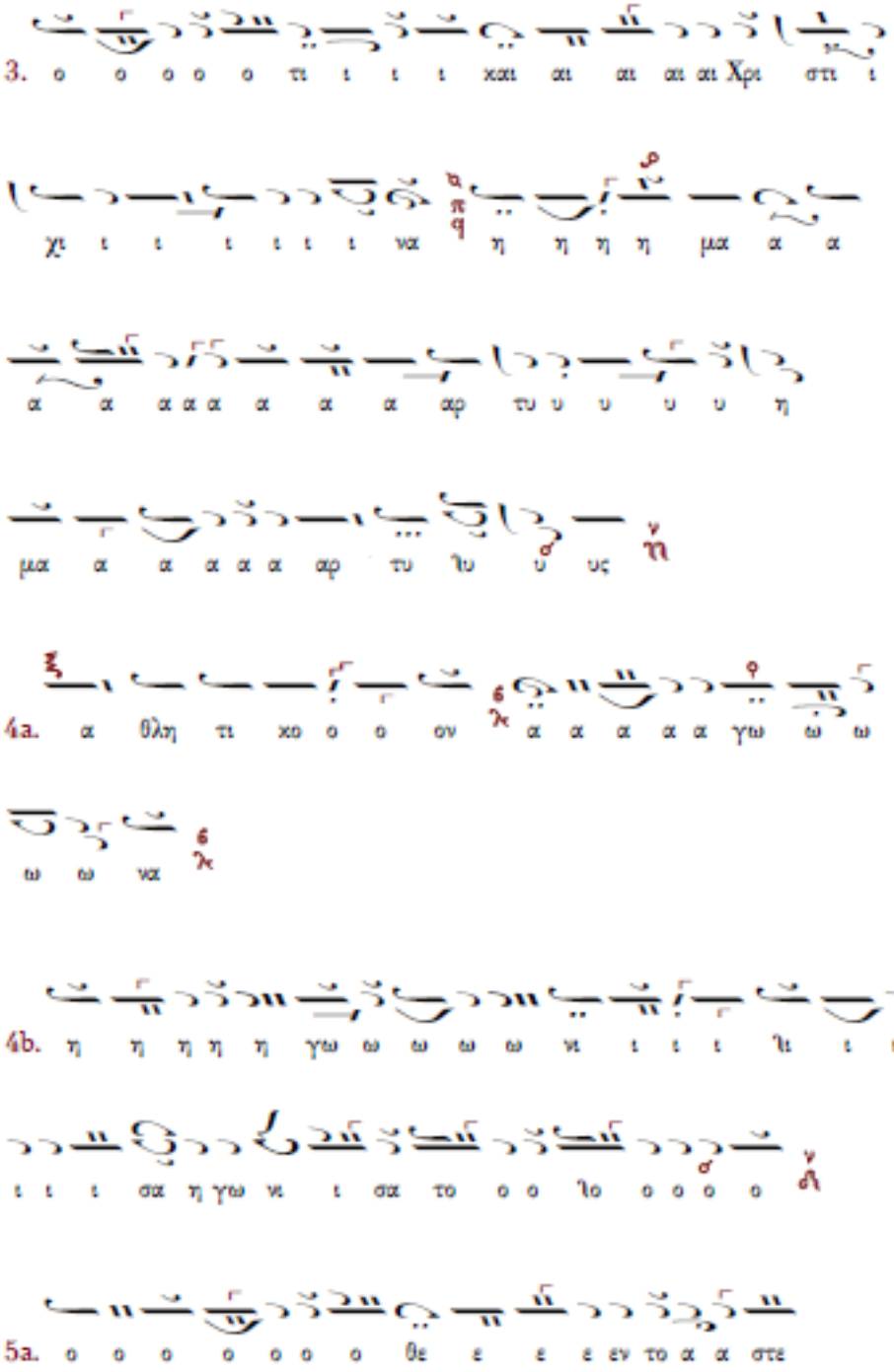
Στην επόμενη ενότητα παρουσιάζεται η συνολική παρτιτούρα της αργής εξήγησης για το στιχηρό *Ἐθαυματούργησε Χριστέ*, η οποία, σίγουρα προς το παρόν, δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια πιθανή εκδοχή εξήγησης, μια ίσως εν μέρει ακόμα αδέξια πρότασή μας για την αναλυτική καταγραφή του αργού μέλους στον παλαιό στιχηραρικό δ΄ ήχο, βασισμένη όμως σε βαθειά παρατήρηση και ενασχόληση πάνω σε ομόηχα και ομόφθογγα εξηγημένα παραδείγματα του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα.

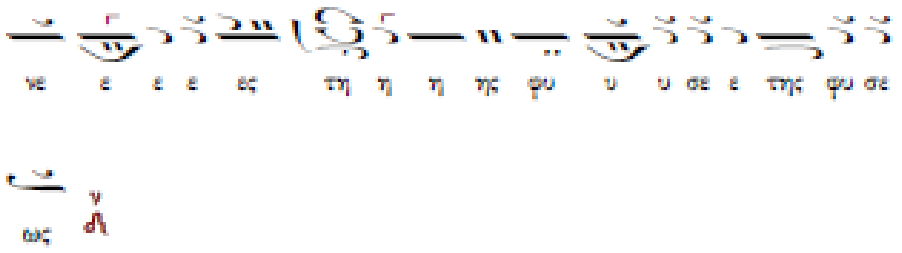
6. Η εξηγητική πρόταση για το παλαιό στιχηρό «Ἐθαυματούργησε Χριστέ»

Στιχηρό της Αγίας Μεγαλομάρτυρος Χριστίνης, ποίημα Οσίας Κασσίας, σε αργή εξήγηση*



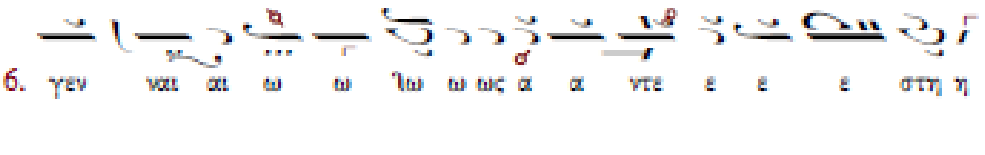
**Διευκρίνιση για την εξήγηση: Στιχηρό της Αγίας Χριστίνας, αποδιδόμενο στην Οσία Κασσία στο Παλαιό Στιχηράριο Ambrosianum A139, φ. 153r-v. Δεν έχει εντοπιστεί εξήγηση του Χουρμουζίου για τη συγκεκριμένη μελοποίηση. Για τον λόγο αυτό, έγινε μια προσπάθεια αργής εξήγησης αυτού του στιχηρού, με βάση όμοιες δέσεις, ομόηχες και ομόφθογγες, τόσο από το στιχηραρικό έργο της Οσίας Κασσίας, όσο και από άλλα στιχηρά της οικογένειας του δ΄ ήχου, με βάση το προαναφερθέν Στιχηράριο, σε σύγκριση με τις αντίστοιχες αργές εξηγήσεις του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα για το Παλαιό Στιχηράριο (ΜΠΤ 707-709, 715, 702). Για τη φράση 8α, προς το παρόν δεν μπορέσαμε να έχουμε πρόσβαση σε όμοιες δέσεις μαζί με τις εξηγήσεις τους, οπότε η εξήγηση έγινε προσωρινά από την υπεύθυνη του «Χρυσορρήμονα», με βάση τα ακούσματα εξηγήσεων για παλαιά στιχηρά (συγκεκριμένα, οι πρώτες πέντε συλλαβές της φράσης 8.α απηχούν την εξήγηση του Χουρμουζίου για το Τροπάριο της Κασσιανής «Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις», στη λέξη «μυροφόρου»).*

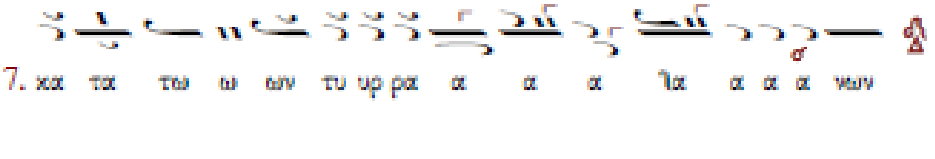

3. ο ο ο ο ο τι ι ι ι και αι αι αι αι Χρι στι ι
χι ι ι ι ι ι ι να η η η η μα α α
α α α α α α α α αρ τυ υ υ υ υ η
μα α α α α α αρ τυ ἱυ υ υς
4a. α θλη τι κο ο ο ον α α α α α γω ω ω
ω ω να
4b. η η η η η γω ω ω ω ω νι ι ι ι ἱι ι ι
ι ι ι σα η γω νι ι σα το ο ο ἱο ο ο ο ο
5a. ο ο ο ο ο ο ο θε ε ε ε εν το α α στε

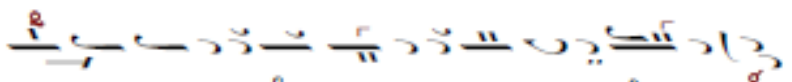

νε ε ε ε ες τη η η ης φυ υ υ σε ε της φυ σε
ως


5b. α πο ρρι φα α α α α α α α α α α α

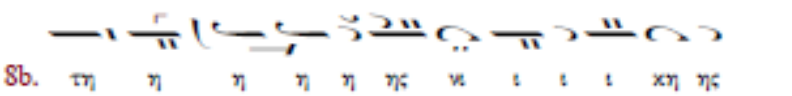

α με ε ε ε ε ε ε νη η η η η

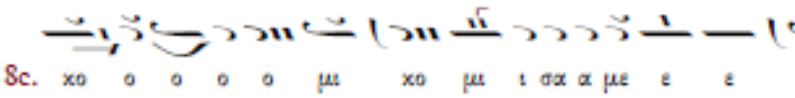

6. γεν ναι αι ω ω ἰω ω ως α α ντε ε ε ε στη η
η η η η η


7. κα τα τω ω ων τυ υρ ρα α α α ἰα α α α ων
8a. δι ο ο ο ο ο κατ το ο ο ο ο ο βρα

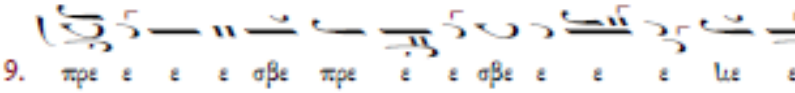

α α α α α βει ει ει ει ει ο ο ιο ο ο

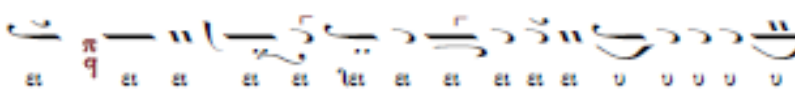

ον

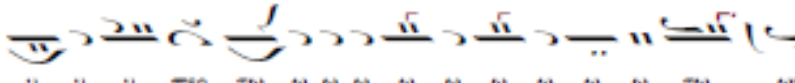

8b. τη η η η η ης νι ι ι ι χη ης

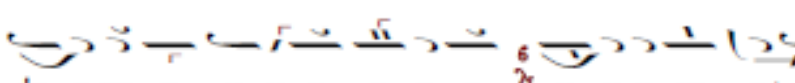

8c. κο ο ο ο ο μι κο μι ι σα α με ε ε ναι αι

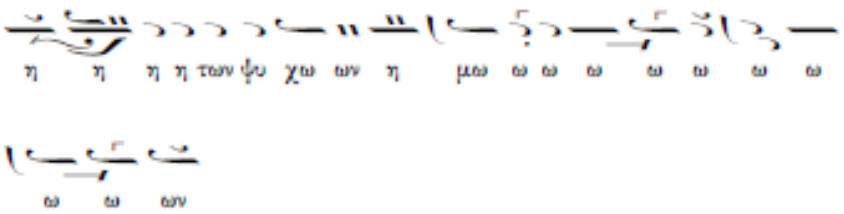

αι ιαι αι αι αι αι


9. πρε ε ε ε σβε πρε ε ε σβε ε ε ε ιε ε ε ευ


ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει υ υ υ υ υ υ υ υ


υ υ υ περ τω ω ω ω ω ω ω ω ω ω τω ων


ψυ υ χω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ων η η η



7. Συμπεράσματα - Επίλογος

Η μελέτη των έργων της Οσίας Κασσίας από οποιαδήποτε σκοπιά ή οπτική και ηχητική γωνία αποτελεί μια μεγάλη πηγή έμπνευσης για τους επιστήμονες και τους ερμηνευτές. Η τετράδα των στιχηρών σε ήχο δ΄ για την Αγία Μεγαλομάρτυρα Χριστίνα, τα οποία σε μερικά χειρόγραφα αποδίδονται στην Οσία Κασσία, πιθανότατα θα μπορέσουν να ενταχθούν στα γνήσια έργα της. Τόσο νοηματικά, όσο και στυλιστικά στοιχεία του υμνογραφικού κειμένου, μαζί με την ποιητική και μελουργική δεινότητα συνηγορούν προς αυτή την κατεύθυνση.

Από την πρώτη εξηγητική προσπάθειά μας για το στιχηρό *Ἐθαυματούργησε Χριστέ* σε αργό στιχηραρικό μέλος του δ΄ ήχου συμπεραίνουμε ότι για τη διαδικασία αργής εξήγησης χρειάζεται πολύπλευρη προσέγγιση, όπως:

- ✓ βαθιά εντρύφηση στις ήδη υπάρχουσες εξηγήσεις του Χουρμουζίου για το Παλαιό Στιχηράριο,
- ✓ στοχευμένη μελέτη ομόηχων στιχηρών στη μεσοβυζαντινή σημειογραφία και στη Νέα Μέθοδο,
- ✓ αυξημένη προσοχή στον εντοπισμό των προς εξήγηση θέσεων ή γραμμών στους ίδιους ήχους και φθόγγους όπως στο προς εξήγηση στιχηρό.

Στη συνέχεια, όλη η τέχνη βρίσκεται στην προσαρμογή του νέου κειμένου προς την εξηγημένη μελωδία που βρέθηκε σε άλλο κομμάτι και κυρίως στη συναρμολόγηση των θέσεων με τη δημιουργία ταιριαστών μικρών μουσικών γεφυρών-συνάψεων.

Σε περίπτωση μη εύρεσης κατάλληλης πρότυπης εξηγημένης θέσης, ο μελετητής μπορεί να προσπαθήσει να γεφυρώσει το κενό, προτείνοντας μια εξήγηση στο ίδιο στυλ, βασισμένη στην εμπειρία την οποία αποκόμισε με τη συστηματική συγκριτική μελέτη του Παλαιού Στιχηραρίου στη μεσοβυζαντινή παρασημαντική και στην αναλυτική γραφή της Νέας Μεθόδου.

Μια μελλοντική, δεύτερη εξηγητική προσπάθεια για το ίδιο στιχηρό μπορεί να γίνει ακολουθώντας τη μέθοδο αναδρομικής στυλιστικής μελέτης, ξεκινώντας από την καλλωπισμένη μορφή του συγκεκριμένου τροπαρίου από τον Χρυσάφη τον Νέο και από τον Γερμανό Νέων Πατρών, καθώς και οι δύο εξηγήθηκαν από τον Χουρμούζιο (ΜΠΤ 763, φ. 189r και ΜΠΤ 745, φ. 159r, αντίστοιχα), και πηγαίνοντας αφαιρετικά πίσω στο παλαιό, απλούστερο στιχηραρικό μέλος. Αξίζει να αναφερθεί ότι για το στιχηρό του Γερμανού Νέων Πατρών υπάρχει επιπλέον και μια εξήγηση του Γρηγορίου Πρωτοψάλτη (ΜΠΤ 749, φ. 161v)[32].

Πιο συγκεκριμένα, στην περίπτωση μιας τέτοιας προσέγγισης θα πρέπει πρώτα να εντοπιστούν οι ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα στη μελοποίηση του *Ἐθαυματούργησε Χριστέ*, α. κατά το παλαιό στιχηραρικό στυλ στην εξελιγμένη και πλήρως εξελιγμένη μεσοβυζαντινή γραφή, και, β. κατά το νέο καλλωπισμό του Παναγιώτη Χρυσάφη του Νέου και του Γερμανού Νέων Πατρών, με βάση την όψιμη μεσοβυζαντινή σημειογραφία. Στην περίπτωση ίδιων θέσεων θα μπορέσει να υιοθετηθεί η εξήγηση του Χουρμουζίου, ενώ για τις διαφορετικές φόρμουλες θα μπορέσουν να χρησιμοποιηθούν οι εξηγήσεις, οι οποίες βρέθηκαν στην παρούσα εισήγηση από άλλες μελοποιήσεις του Παλαιού Στιχηραρίου.

Κλείνοντας την παρούσα εισήγηση διαπιστώσαμε ξανά ότι είμαστε ακόμα στην αρχή με τη μελέτη της τεχνικής και τέχνης της αργής εξήγησης και ότι οι ολοκληρωμένες αναζητήσεις για το στιχηραρικό μέλος πρέπει να έχουν οπωσδήποτε έναν διαχρονικό ορίζοντα. Ευελπιστούμε, πρώτα ο Θεός, ότι θα μπορέσουμε να προχωρήσουμε και στη δεύτερη εξηγητική προσπάθεια που προαναφέρθηκε.

Η εργασία μας με τα παλαιοσλαβικά Μηναία Στιχηράρια του 12ου-13ου αιώνα (βλ. Πίνακα 1 με τα σχόλια του), μας επέτρεψε να παρατηρήσουμε την επικράτηση του έργου της Αγίας Κασσίας στη σλαβική μετάφραση. Ιδιαίτερη αξία έχουν οι εξηγήσεις των στιχηρών της

[32] Βλ. Γρ. Στάθης, *Τὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεως εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας*, τ. Β΄, ό.π., σσ. 334, 331, 228. Το στιχηρό *Ἐθαυματούργησε Χριστέ* σε ήχο δ΄ εμφανίζεται επιπλέον εξηγημένο από τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα στο χφο ΜΠΤ 764 (Στιχηράριο Χρυσάφη του Νέου, Τριώδιο), φ. 190v, ως δοξαστικό της Ε΄ Κυριακής των Νηστειών, για την Αγία Μαρία την Αιγυπτία: βλ. *στο ίδιο*, σσ. 334, 337.

με την τετραγωνική σημειογραφία του Κιέβου στα ουκρανικά και λευκορωσικά χειρόγραφα του τέλους του 16ου-18ου αιώνα, η ανάλυση των οποίων ελπίζουμε ότι θα παρουσιαστεί σε επόμενες μελέτες μας.

Η προσεκτική μελέτη της εξήγησης την φανερώνει στον υπομονητικό μελετητή ως πηγαία καλλιτεχνική δύναμη, η οποία αναβλύζει από τα βάθη της παράδοσης της Ψαλτικής Τέχνης. Στα Πρωτόγραφα των εξηγητών, αυτή τεκμηριώνεται σε δεκάδες χιλιάδες σελίδες οξυγράφων λειτουργών της Ψαλτικής, οι οποίοι μέρα και νύχτα μόχθησαν και διέσωσαν σε αναλυτική γραφή μέλη απαράμιλλης ομορφιάς, για να αποθησαυριστεί και στις επόμενες γενιές αυτό που μπορεί να γίνει για τον καθένα ένας φωτεινός μουσικός συνοδοιπόρος προς τον φωτισμό και τη σωτηρία του.

Maria Alexandru

St Kassia praises Great Martyr St Christina
Exegetical approaches to the old sticheron
"*Wonders worked Thy Cross, o Christ*", in the fourth mode

After an introduction referring to the pieces attributed to St Kassia in the Sticherarium Ambrosianum A 139 (eds. Perria & Raasted, MMB 11) and other Byzantine and Paleoslavic sources, this paper presents a group of four stichera in the fourth mode attributed to Byzantium's most famous poetess and female musician, St Kassia (9th cent.), in honor of St Christina, celebrated on the 24th of July. It focusses on the sticheron "Wonders worked Thy Cross, o Christ" in the old classical Byzantine style, according to the manuscripts A 139 and Parisinus graecus 261, and proposes a slow exegesis of the piece, by emulating the way Chourmouzios Chartophylax transcribed similar formulas in the same mode and on the same pitches. The paper also argues for counting the four stichera among St Kassia's *opera genuina*, based not only on the content of the text, which strongly contrasts the week female nature of the virgin Christina with her fearlessness and glory in martyrdom, but also on the overall high quality of the poetic expression and its refined musical embodiment.

Ιωάννης Λιάκος

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΗΘΙΚΟΣ
Ο ΤΡΙΤΟΣ ΤΗΣ ΠΡΩΤΗΣ ΤΕΤΡΑΝΔΡΙΑΣ
ΜΙΑ ΠΡΟΔΡΟΜΗ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ

Ο Μανουήλ Χρυσάφης στην περισπούδαστη θεωρητική πραγματεία του, «*Περί των ενθεωρουμένων τη Ψαλτική Τέχνη...*», αναφερόμενος στους ποιητές των Οίκων του Ακαθίστου Ύμνου αναφέρει: «*Τῶν οἴκων δέ γε πρῶτος ποιητὴς ὁ Ἀνεώτης ὑπῆρξε καὶ δεύτερος ὁ Γλυκύς, τὸν Ἀνεώτην μιμούμενος· ἔπειτα τρίτος ὁ Ἠθικὸς ὀνομαζόμενος, ὡς διδάσκαλος ἑπόμενος τοῖς προειρημένοις δυσίν· καὶ μετὰ πάντας αὐτοὺς ὁ χαριτώνυμος Κουκουζέλης ...*»[1]. Πρόκειται για τον πιο σαφή, χρονικά, προσδιορισμό των περίφημων βυζαντινών μελουργών[2]. Αρωγό για τον χρονολογικό προσδιορισμό τους αποτελούν οι χρονολογημένοι μουσικοί κώδικες του 14ου αι. Ένας τέτοιος μουσικός κώδικας που ανθολογεί για πρώτη φορά συνθέσεις του Νικηφόρου του Ηθικού είναι ο ΕΒΕ 2458 του 1336[3]. Δεύτερος κώδικας αυτής της χρονικής περιόδου, που περιέχει συνθέσεις του, είναι ο ΕΒΕ 2500 του 1341-1359[4].

Η ανθολόγηση των συνθέσεών του αυτή την περίοδο, στο πρώτο μισό του 14ου αι., μας κανοναρχεί να συμφωνήσουμε με τις μέχρι τώρα αναφορές των προηγούμενων ερευνητών[5], για τη χρονική του τοποθέτηση από το β΄ μισό του 13ου μέχρι τις αρχές του 14ου.

---

1 Dimitri E. Conomos, *The treatise of Manuel Crysaphes, the lampadarios: on the theory of the art of chanting and on certain erroneous views that some hold about it (Mount Athos, Iviron Monastery MS 1120 [July, 1458])*, (*Corpus scriptorum de re musica 11*), Wien 1985, p. 44.

2 Γρ. Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας*, έκδοση ΙΒΜ, Αθήνα 2008, σσ. 126-127.

3 Γρ. Στάθης, «Η ασματική διαφοροποίηση όπως καταγράφεται στον κώδικα ΕΒΕ 2458 του έτους 1336», *Χριστιανική Θεσσαλονίκη - Παλαιολόγειος εποχή*, Θεσσαλονίκη 1989, σσ. 167-211.

4 Λ. Πολίτης, *Κατάλογος Χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος αρ. 1857-2500*, Πραγματείαι της Ακαδημίας Αθηνών, τόμος 54, Αθήνα 1991.

5 Γρ. Στάθη, Μ. Χατζηγιακουμή, Αχ. Χαλδαιάκη, Κ. Καραγκούνη, Φλώρας Κρητικού.

Επίσης, μέσα στους κώδικες, στις περισσότερες περιπτώσεις, εκτός από το όνομά του δηλώνεται η ιδιότητά του ως μοναχός, ως ιερομόναχος [6], ως Δομέστικος ή ως πανηδικώτατος δομέστικος.

Από τη μέχρι τώρα καταγραφή του πηγαίου υλικού, δεν έχει προκύψει κάποιος άλλος μελουργός με το ίδιο επίθετο. Μόνο σε δύο τρεις περιπτώσεις υπάρχει καταγραφή άλλου ονόματος. Όπως στον κώδικα Γρηγορίου 3, του 17ου αι. στο φ. 205r (όπου όμως δεν μπορέσαμε να κάνουμε ακόμα αυτοψία και ταύτιση της συνθέσεως), το όνομα που καταγράφεται είναι: *Νεοφύτου μοναχού του Ηδικού*[7]. Επίσης, στον κώδικα Ιβήρων 976, Μαθηματάριο του 16ου αι., στο φ. 178r, μνημονεύεται πάλι ως Νεόφυτος μοναχός Ηδικός, ο οποίος μελοποιεί το Στιχηρό της εορτής της Μεταμορφώσεως *Εἰς ὄρος ὑψηλόν*. Από τη συλλογή όμως της εργογραφίας του Νικηφόρου στο είδος του Μαθηματαρίου, τεκμαίρεται πως η αναφορά του ονόματος είναι λάθος του κωδικογράφου καθώς μόνο ο Νικηφόρος έχει τονίσει το ίδιο στιχηρό σε όλες τις άλλες περιπτώσεις όπου έχει ανθολογηθεί.

Μια δεύτερη περίπτωση βρίσκουμε στον κώδικα Παντελεήμονος 938 του 15ου αιώνα, πάλι Μαθηματάριο, όπου τονίζεται ένα ιδιόμελο στο φ. 241r και φέρει το όνομα του Δημητρίου Ηδικού. Δυστυχώς όμως και εκεί δεν έχει γίνει ακόμα αυτοψία.

Αυτό που έχει μεγάλη σπουδαιότητα και θα προσπαθήσουμε να παρουσιάσουμε στην παρούσα εισήγηση είναι το συνθετικό του έργο, προκειμένου σε επόμενο ερευνητικό επίπεδο αφού ταξινομηθεί, να μελετηθεί. Έτσι, θα μπορέσουμε να αντιληφθούμε το εύρος της μελουργικής του δεινότητας και των απαράμιλλων φωνητικών μνημείων, τα οποία συνέθεσε και μας παρέδωσε.

Βρισκόμαστε στις απαρχές της Καλοφωνίας και ο Νικηφόρος αποτελεί μια σπουδαία μουσική φυσιογνωμία, η οποία ανέπτυξε αυτό το είδος, ειδικότερα το Καλοφωνικό Στιχηράριο και όχι μόνο. Είναι από τους πρώτους χρονικά που καταγίνεται με την μελοποίηση αυτού

6 Ξενοφώντος 123, 18ου αι., χφ. Δαμασκηνού Αγραφορενδιώτη, σ. 489, *Νικηφόρου ἱερομονάχου τοῦ Ἠθικοῦ, Τοῦ δείπνου Σου τοῦ μυστικοῦ.*

7 Γρ. Στάθης, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής μουσικής - Άγιον Όρος. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών μονών και σκητών του Αγίου Όρους*, τόμος Α΄, (Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος-Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας), Αθήνα 1975, σ. 587.

του είδους και βεβαίως συνέβαλε στη διαμόρφωση της λεγόμενης Καλοφωνίας και στη γενικότερη μελική ένδυση των ψαλμών του Δαυίδ.

Η αποδελτίωση του πηγαίου υλικού από τις Αγιορείτικες βιβλιοθήκες και αυτές της ΕΒΕ, του Σινά, της Χίου[8], κ.α. μας κατέδειξε το μεγάλο συνθετικό του έργο και τη συμβολή του στην ψαλτική τέχνη. Μεγάλη είναι επίσης και η αντιγραφή του έργου από επώνυμους κωδικογράφους, από τα βυζαντινά ακόμα χειρόγραφα, που κυρίως προέρχονται από την Κωνσταντινούπολη, την Θεσσαλονίκη, το Άγιον Όρος και την Κρήτη, ένα ακόμα δείγμα της μεγάλης αποδοχής του έργου του.

Οι κώδικες του 14ου-15ου αι. που μελετήθηκαν, είναι οι: Ξηροποτάμου 383, Μαθηματάριο15ου αι., Κωνσταμονίτου 86, Παπαδική 15ου αι., Παντελεήμονος 938, 15ου αι., Κουτλουμουσίου 399, Παπαδική 14ου αι., Κουτλουμουσίου 455, Παπαδική 15ου αι., Κουτλουμουσίου 456, Παπαδική 15ου αι., Κουτλουμουσίου 457, Παπαδική 15ου αι., Φιλοθέου 122, Παπαδική 15ου αι., Διονυσίου 567, 15ου αι., Ιβήρων 972, Οικηματάριον-Κρατηματάριον 15ου αι., Ιβήρων 973, Παπαδική 15ου αι., Ιβήρων 974, Παπαδική 15ου αι., Ιβήρων 975, Μαθηματάριο Μανουήλ Χρυσάφου 15ου αι., Ιβήρων 984, Παπαδική 15ου αι., Ιβήρων 985, Παπαδική Μανουήλ Βλατηρού 15ου αι., Ιβήρων 1006, Μαθηματάριο Δαυίδ Ραιδεστινού 15ου αι., Ιβήρων 1120, Παπαδική Μανουήλ Χρυσάφη του έτους 1458, Λαύρας Ε 173, του έτους 1436, Παντοκράτορος 215, Οικηματάριο 14ου αι., Παντοκράτορος 219, Μαθηματάριο 15ου αι., ΕΒΕ 2500, των ετών 1341-1359, SAL 48, Ακολουθίαι Δαυίδ Ραιδεστινού του έτους 1430, Σινά 1234, ιερέως Ιωάννου του Πλουσιαδηνού και πρωτοπαπά του Χάνδακος της Κρήτης του έτους 1469, Σινά 1251, Ιωάννου Πλουσιαδηνού 15ου αι., Σινά 1252, Κρατηματάριο Ιωάννου Πλουσιαδηνού 15ου αι., Σινά 1253, Ιωάννου Πλουσιαδηνού, Σινά 1293, Ιωάννου Πλουσιαδηνού, Σινά 1506, Θεοδώρου Ροδακινού15ου αι. και ΕΒΕ 2458, του έτους 1336.

Η διάδοσή και η αντιγραφή των έργων του Νικηφόρου στην μεταβυζαντινή περίοδο ήταν εξ ίσου μεγάλη. Η αναφορά του ονόμα-

[8] Μ. Στρουμπάκης, *Χειρόγραφα της Ψαλτικής Τέχνης. Α΄ Αναλυτικός περιγραφικός κατάλογος των χειρογράφων της Ψαλτικής Τέχνης της Δημόσιας κεντρικής ιστορικής Βιβλιοθήκης Χίου «Κοραής»*, Χίος 2020.

τός του στους Καταλόγους των ονομάτων των βυζαντινών και μεταβυζαντινών μελουργών[9], τόσο του Κυρίλλου του Μαρμαρινού και του Νικηφόρου Καντουνιάρη, όσο και του Χρυσάνθου εκ Μαδύτων, αποτελεί ένα ακόμα στοιχείο πληροφόρησης για τη γνώση της σπουδαιότητας αυτού του μεγάλου και σημαντικού βυζαντινού μελουργού.

Για την ταξινόμηση και την καλύτερη παρακολούθηση της εργογραφίας του Νικηφόρου θα παραθέσουμε το υλικό με βάση τις ακολουθίες του νυχθημέρου, ξεκινώντας από την αποτύπωση του υλικού του στις Παπαδικές και Ανθολογίες της Παπαδικής. Πρώτη περίπτωση όπου απαντάται σύνθεσή του είναι στην Προθεωρία της Παπαδικής.

Στον κώδικα της Ιβήρων 973 του 15ου αιώνα, στο φ. 8r, αναφέρει: *Ποίημα τοῦ δομεστίκου τοῦ Ἠθικοῦ· ἦχος α΄, κράτημα-μέθοδος.*

Στην ακολουθία του Εσπερινού, στον κώδικα Παντοκράτορος 202, 18ου αι., στο φ. 58r, καταγράφεται ο στίχος *Δράξασθε παιδείας*, στο *Μακάριος ἀνήρ* σε ήχο πλ. δ΄, μέλος του Ηθικού, τονισμένος βέβαια με καλοφωνική μεταχείριση.

Στην ακολουθία του Όρθρου συνθέσεις του απαντώνται στον Πολυέλεο του Κουκουμά, όπου μελοποιεί τους στίχους:

- Εις την Πεντηκοστήν, *Οἶκος Λευί…, Σὲ τὴν ἄναρχον Τριάδα, σέβω ὑμνῶ καὶ προσκυνῶ…*
- Εις την ύψωσιν του Σταυρού, ήχος πλ. α΄, *Εὐλογήσατε…Ὑψοῦτε Κύριον τὸν Θεὸν ἡμῶν.*
- Στον κώδικα Ιβήρων 1120, στο φ. 317v, περιέχει Πρόλογο σε ήχο α΄, *Οὐδὲ γάρ ἐστι πνεῦμα, Ανεανε*[10].

Στον κώδικα Jesus College 33 (1635)[11], Μαθηματάριο, στο φ. 72v, αναφέρει: *Τὸ παρόν ἐστι ποίημα κὺρ Νικηφόρου τοῦ Ἠθικοῦ, ἦχος α΄, Δόξα Πατρί…Ὑμνοῦμέν σε, εὐλογοῦμέν σε… Καὶ νῦν καὶ ἀεί… Δεῦτε*

[9] Αχ. Χαλδαιάκης, «Προς μια νέα Ιστορία της Βυζαντινής Μουσικής: Ο "κατάλογος των όσοι κατά διαφόρους καιρούς ήκμασαν επί τη μουσική ταύτη, κατά αλφάβητον"», στο βιβλίο του ίδιου, *Βυζαντινομουσικολογικά*, τόμος Β΄: *Ιστορία*, εκδόσεις Άθως, Αθήνα 2014, σσ. 17-52.

[10] Επίσης, στον κώδικα Ιβήρων 1006, στο φ. 47r, περιέχεται ο Πρόλογος στον Πολυέλεο ήχος πλ. α΄, *Οὐδὲ γάρ ἐστι πνεῦμα*, ήχος α΄ με κράτημα.

[11] Εμμ. Γιαννόπουλος, Τα *χειρόγραφα Βυζαντινής μουσικής – Αγγλία. Περιγραφικός κατάλογος των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων στις βιβλιοθήκες του Ηνωμένου Βασιλείους*, (Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος-Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας), Αθήνα 2008, σ. 190.

τῇ Πανάγνῳ βοήσωμεν. Πρόκειται για Τριαδικά στον Πολυέλεο του Κουκουμά.

Στον Λατρινό Πολυέλεο που καταγράφεται στον κώδικα Ιβήρων 1120, φ. 95v, αναφέρει: *Ἐκ τοῦ Λατρινοῦ Πολυελέου, Εὐλογήσατε τὸν Κύριον, τοῦ Ἠθικοῦ*. Στον κώδικα Παντοκράτορος 214, του 15ου αι., στο φ. 95v, ανθολογεί τους στίχους: *Εὐλογήσατε τὸν Κύριον*, στα φ. 97r, τους στίχους: *Ἀλαλάξατε*, *ἦχος α΄*, *Ἅγιον καὶ φοβερόν*, και *Εἰς Ἱεράρχας*, *Σὲ τὸν Ἱεράρχην*, *Εὐλογητὸς Κύριος*, *Σὲ τὸν ἀθλοφόρον*.

Μια άλλη γνωστή και αρκετά διαδεδομένη μελοποίηση του Ηθικού συναντούμε στα Αντίφωνα. Ο κώδικας Κωνσταμονίτου 86, στο φ. 199v, σημειώνει: *Ἀντίφωνα ψαλλόμενα εἰς τὴν σύναξιν τῶν Ἀσωμάτων δυνάμεων καὶ εἰς τὴν Χριστοῦ Γέννησιν, τοῦ Ἠθικοῦ, ἦχος πλ. β΄, Αἰνεῖτε τὸν Κύριον*. Στον κώδικα Παντοκράτορος 214, του 15ου αι., στο φ. 153v, περιέχεται και το: *Δόξα Πατρί*, του Ηθικού.

Επίσης, συνθέσεις του βρίσκουμε στα *Αντίφωνα εις την Υπεραγίαν Θεοτόκον*, στον κώδικα Φιλοθέου 122, Παπαδική του 15ου αι., φ. 108r. Στον κώδικα SAL 48 (1430), φ. 131v, σημειώνεται: *Ἀντίφωνα εἰς τὰς ἑορτὰς τῆς Θεοτόκου, Εἰς τὴν εἴσοδον τῆς Θεοτόκου, τοῦ Ἠθικοῦ, Ἅγιον καὶ φοβερόν*. Στον Παντοκράτορος 214, μελίζονται οι στίχοι: *Καὶ ἐπιλάθου*, *Ἀπενεχθήσονται τῷ Βασιλεῖ*, ήχος α΄, ενώ στον κώδικα Ιβήρων 1120 περιέχεται το καταληκτήριο *Καὶ νῦν καὶ ἀεί…*

Ακόμα, συνθέσεις του συναντούμε σε στίχους στα *Αντίφωνα εις την Μεταμόρφωσιν* στον κώδικα Φιλοθέου 122, του 15ου αι. Στον κώδικα Παντοκράτορος 214, του 15ου αι., στο φ. 154v, σημειώνεται: *Ἕτερα Ἀντίφωνα ψαλλόμενα εἰς τήν Μεταμόρφωσιν τοῦ Κυρίου καὶ Θεοῦ καὶ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ ποιηθέντα παρὰ τοῦ Ἀνανεώτου καὶ ἑτέρων, ἦχος βαρύς*. Στο φ. 157v έχει τον στίχο *Ὑψώσας τὴν δεξιὰν τῶν βλιβόντων, τοῦ Ἠθικοῦ*. Επίσης, στον Ιβήρων 1120 βρίσκουμε μελοποιημένους στίχους: *Τὸν βορρᾶν καὶ τὴν θάλασσαν σὺ ἔκτεινας, ἀλληλούια, Καὶ ἐν τῷ ὀνόματί σου ὑψωθήσεται τὸ κέρας αὐτοῦ, ἀλληλούια, Καὶ ὁ θρόνος αὐτοῦ ὡς ὁ ἥλιος ἐναντίον μου, ἀλληλούια*.

Στον Άμωμο τον ψαλλόμενο εις κοιμηθέντας λαϊκούς καταγράφονται οι στίχοι του[12]: *Εἰς τὸν αἰῶνα*[13], *Τὰ δικαιώματά σου*[14], *Εἶπα*

[12] Δοχειαρίου 357, Φιλοθέου 122, 15ου αι.

[13] Στον Παντοκράτορος 214, του 15ου αι., στο φ. 312v, τονίζεται ο στίχος σε ήχο πλ. α΄, κυρ Νικηφόρου του Ηθικού.

[14] Στον ΕΒΕ 2458, στο φ. 128v, βρίσκουμε τον Άμωμο σε ήχο β΄.

τοῦ φυλάξασθαι, και *Τὸν νόμον σου, ἀλληλούια* [15].

Στον Άμωμο εις κοιμηθέντας μοναχούς ο Νικηφόρος μας έχει παραδώσει μελοποίηση των στίχων[16], *Εἰς τὸν αἰῶνα μὴ ἐπιλάθωμαι* [17] και *Εἰς τὸν αἰῶνα Κύριε*[18].

Στον κώδικα Παντοκράτορος 214, του 15ου αι., καταγράφεται *ἕτερος Ἄμωμος εἰς κοιμηθέντας μοναχούς*· στο φ. 167r, *Ἄρχοντες κατεδίωξάν με*, σε ήχο γ΄, και περιέχει ἕτερα αλλάγματα του Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως κυρ Γερμανού, κατά μέλος του Ηθικού. Στο φ. 168r καταγράφονται οι στίχοι: *Ἐξηρεύξαντο τὰ χείλη μου*, σε ήχο πλ. δ΄, ἕτερα ἀλλάγματα του αὐτοῦ [του Ηθικού].

Στο φ. 170r του προαναφερθέντος κώδικα, γράφει: *Ἄμωμοι ἐν ὁδῷ, Μακάριοι οἱ ἄμωμοι, ἦχος β΄· Ἄμωμος ψαλλόμενος εἰς κοιμηθέντας λαϊκούς· ποιήματα διαφόρων ποιητῶν. Συνετέθεσαν δὲ καὶ ἐκαλλωπίσθησαν παρὰ τοῦ Φαρδιβούκη, ἐκείνου (καὶ πρωτοπαπᾶ), τῶν ἁγίων Ἀποστόλων, ὁ δομέστικος ἀπ' ἔξω.* Στο φ. 170v τονίζεται ο στίχος *Ἐπεπόθησεν ἡ καρδία μου*, του Ηθικού. Στο φ. 171r *Τὰ κρίματά σου*, [Ηθικού]. Στο φ. 173r *Κατὰ τὸν λόγον σου*, του Ηθικού. Στο φ. 199r *Εἰς τὸν αἰῶνα, ἐπιλάθομαι τῶν δικαιωμάτων σου*, ήχος πλ. α΄, ποίημα Νικηφόρου του Ηθικού. Στο φ. 204v *Ἄρχοντες καταδίωξάν με*, ήχος πλ. α΄, του Ηθικού.

Στον κώδικα Ιβήρων 974, Παπαδική του 15ου αι., στο φ. 218r, καταγράφονται Εγκώμια του πατριάρχου κυρ Γερμανού (Β΄), σε μέλος του Ηθικού, ήχος νανα, *Ἀκατάφλεκτε βάτε – Ἀγαλλιάσομαι ἐγώ*. Στο φ. 218v σημειώνεται: *τοῦ Ἠθικοῦ λόγοι καὶ μέλος, Ἐφύλαξεν ἡ ψυχή μου.* Των προαναφερθέντων εγκωμίων και του στίχου *Ἐφύλαξεν ἡ ψυχή μου τὰ μαρτύριά σου καὶ ἠγάπησεν αὐτὰ σφόδρα· Ζωηφόρε πανύμνητε, ζώωσόν με μόνη πρόξενον τεκοῦσα ζωῆς τῆς ἀϊδίου ἵνα σε μεγαλύνω*, προηγείται Άμωμος εις Ιεράρχας. Το ίδιο συναντούμε και στον κώδικα ΕΒΕ 2458, στο φ.141v.

Συνθέσεις του Νικηφόρου απαντώνται και στις Λειτουργίες του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου, του Μεγάλου Βασιλείου και στην Λειτουργία των Προηγιασμένων Δώρων.

[15] Στον κώδικα Σινά 1293, στο φ. 199v, *σε ήχο β΄*.

[16] Φιλοθέου 122, 15ου αι.

[17] Στον κώδικα Ιβήρων 985, στο φ. 117r.

[18] Στον ΕΒΕ 2458, στο φ. 130r, *σε ήχο πλ. β΄*, νενανω.

Αρχικά συναντούμε τη μελοποίηση του Αλληλουιαρίου και των στίχων του σε διάφορες εορτές. Ειδικότερα στον κώδικα ΕΒΕ 2458, σημειώνεται:

- φ. 155r, *Ἀρχὴ τοῦ πλ. α΄, Ἀλληλουιάριον. Τὰ ἐλέη σου Κύριε, εἰς τὴν παραμονήν των Χριστουγέννων, Εἶπεν ὁ Κύριος,Ἕως ἂν θῶ, τοῦ αὐτοῦ, Ράβδος δυνάμεως, τοῦ αὐτοῦ.*
- Στα φ. 156v, *Ἀρχή τοῦ πλ. β΄, τῇ ἁγίᾳ καὶ μεγάλῃ Πέμπτῃ, Μακάριος ὁ συνών,*
- φ. 157v,*Ἐπὶ τῷ αὐτῷ κατ' ἐμοῦ, Λόγον παράνομον.*
- φ. 157v, *Μακάριοι οὓς ἐξελέξω*
- φ. 157v,*Ὁ κατοικῶν, εἰς Χριστοῦ γέννησιν τοῦ Ἠθικοῦ*
- φ. 158r,*Ἐξηρεύξατω ἡ καρδία μου, νενανω.*

Στον κώδικα Ιβήρων 993, του 17ου αι., τονίζονται Αλληλουιάρια του Νικηφόρου του Ηθικού σε ήχο πλ. β΄, όπως επίσης καταγράφεται και στίχος αντί του Αλληλουιαρίου: *Τοῦτο λέγεται τῷ ἁγίῳ καὶ μεγάλῳ Σαββάτω, τοῦ Ἠθικοῦ, ἦχος βαρύς, Ἀνάστα ὁ Θεός.*

Στο είδος των Χερουβικών ο Νικηφόρος μας παρέδωσε δύο μελοποιήσεις του Χερουβικού ύμνου του Μεγάλου Σαββάτου *Σιγησάτω πάσα σάρξ*, ήχος πλ. α΄, τις οποίες συναντούμε πολλές φορές στα μουσικά χειρόγραφα.

Επίσης μελοποίησε σε δύο εκδοχές τον αντί Χερουβικού και Κοινωνικού ύμνο της Μεγάλης Πέμπτης, *Τοῦ δείπνου σου*, σε ήχο πλ. β΄.[19]

Στον κώδικα ΕΒΕ 2458, στο φ. 174r, συναντούμε τον Χερουβικό ύμνο *Νῦν αἱ δυνάμεις*, του Ηθικού, ήχος πλ. β΄.

Στην Λειτουργία του Μεγάλου Βασιλείου τόνισε το *Ἅγιος, Ἅγιος, Ἅγιος, Ἀμήν, Σὲ ὑμνοῦμεν*. Θα μπορούσαμε να πούμε πως οι Χερουβικοί ύμνοι, καθώς και οι ύμνοι της αναφοράς αποτελούν τις πλέον διαδεδομένες συνθέσεις του Νικηφόρου.

Στο είδος των Κοινωνικών, μας παρέδωσε Κοινωνικό της Κυριακής σε ήχο πλ. β΄, *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον*, του Μεγάλου Σαββάτου *Ἐξηγέρθη ὡς ὁ ὑπνῶν Κύριος καὶ ἀνέστη*, σε ήχο α΄[20], Κοινωνικό σε

[19] Ξηροποτάμου 307, φ. 324v.

[20] Canonici GR 25, (1729), Ανθολογία, *Τῷ ἁγίῳ καὶ μεγάλῳ Σαββάτω, κὺρ Νικηφόρου τοῦ Ἠθικοῦ.*

ήχο δ΄ *Κύριε ἠγάπησας*[21], σε ήχο πλ. β΄, *Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον*[22], και σε ήχο α΄ *Ἐπεφάνη ἡ χάρις*[23].

Επόμενη γνωστή σύνθεσή του είναι το *Εἴη τὸ ὄνομα Κυρίου, ψαλλόμενον ἐν Κωνσταντινουπόλει*, ήχος πλ. β΄, νενανω, στον κώδικα Ξηροποτάμου 269, όπως και σε πολλούς άλλους κώδικες.

Στο είδος των Κρατημάτων συναντούμε διάφορες συνθέσεις του Νικηφόρου. Ένα σε ήχο α΄, *Ανεανε*, μετά προσθήκης του Λαμπαδαρίου Κλαδά (Ιβήρων 1080, 17ου αι., φ. 9r). Σε ήχο α΄, *Ανεεεεανεεεενα,* στο φ. 7 r, *Ποίημα Ἠθικοῦ, γράφεται καθὼς ψάλλεται παρὰ Λαμπαδαρίου Ἰωάννου τοῦ Κλαδᾶ*. Σε ήχο πλ. α΄, *Ανεναανε* (Ξηροποτάμου 287, φ. 8v, *Ανεανε* και στο φ. 109v). Σε ήχο γ΄, *Ανενανε*, Νικηφόρου του Ηθικού, (Ξηροποτάμου 287, φ. 39v). Επίσης, ο Ιωάννης ο Πλουσιαδηνός στο Κρατηματάριό του Σινά 1252, 15ου αι., καταγράφει Κρατήματα του Ηθικού σε: ήχο πλ. α΄, *Ανενανεναα*, φ. 112r, του Ηθικού, ήχο πλ. α΄, *Τοοοοτοοο*, φ. 112r, του αυτού, ήχο πλ. β΄, *Νενεααααανεααα*, φ. 167r, του Ηθικού, ήχο πλ. β΄, *Νεεεεεεενενεχεεε*, φ. 168r, του αυτού. Στον κώδικα Κουτλουμουσίου 457, 15ου αι., Παπαδική, περιέχεται στο φ. 271v, Κράτημα με την ονομασία *η βιόλα*.

Στη Λειτουργία των Προηγιασμένων Δώρων τόνισε τον Ψαλμικό στίχο *Κατευθυνθήτω ἡ προσευχή μου, σε ήχο* πλ. β΄.[24]

Στο Οικηματάριο μελοποίησε δύο Οίκους σε ήχο δ΄· τους Οίκους, *Βλέπουσα ἡ ἁγία* και *Μέλλοντος Συμεῶνος*[25].

Ο Σωφρόνιος Ευστρατιάδης στη δημοσίευσή του για τους Θράκες μουσικούς και τον κωδικογράφο Δαυίδ Ραιδεστινό[26], κάνει αναφορά στους μελουργούς που ανθολογούνται στον κώδικα Λαύρας Ε 173 (1436), αυτόγραφο του Δαυίδ Ραιδεστινού. Μεταξύ των άλλων μελουργών καταγράφει και την εργογραφία του Νικηφόρου του Ηθικού. Μας παραθέτει εκεί μεταξύ των καλοφωνικών Στιχηρών και τη μελοποίηση του Κοντακίου *Τῇ ὑπερμάχῳ*. Δυστυχώς δεν έχει γίνει αυτοψία μέχρι τώρα.

[21] Ιβήρων 991, του 17ου αι., φ. 13r.

[22] Βρίσκουμε στο ΕΒΕ 2500 (1341-1359), φ. 186.

[23] Ιβήρων 1096, φ. 166r.

[24] Σινά 1305, φ. 210, Ξηροποτάμου 323, φ. 195r.

[25] Δοχειαρίου 381, Ακάθιστος Ύμνος-Οικηματάριον 16ου αι., φφ. 13r και 88v.

[26] Σωφρόνιος Ευστρατιάδης, πρ. Λεοντοπόλεως, «Θράκες Μουσικοί», *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* 12 (1936), 46-75.

Το είδος του Καλοφωνικού Στιχηραρίου είναι αυτό το οποίο ο Νικηφόρος ο Ηθικός, ως πρεσβύτερος των άλλων περίφημων βυζαντινών μελουργών, πρώτος ή από τους πρώτους επώνυμους, ανέπτυξε. Ο όγκος παραγωγής του απετέλεσε πηγή για τους μεταγενέστερους μελοποιούς.

Για την καλύτερη παρακολούθηση του υλικού, η παράθεση των Καλοφωνικών Στιχηρών θα γίνει με βάση το εκκλησιαστικό έτος δηλαδή, από την 1η Σεπτεμβρίου μέχρι την 31η Αυγούστου.

Κατά σειρά, τα Καλοφωνικά Στιχηρά που μας παρέδωσε είναι:

1. *Νοερῶς οἱ προφῆται πάντες*, ήχος α΄, (8 Σεπτεμβρίου, εις το Γενέσιον της Θεοτόκου), Πεντηκοστάριον, Σινά 1251 (15ου αι.) Ιωάννου Πλουσιαδηνού, φ. 23r.
2. *Τὸν ἐγκαινισμὸν τελοῦντες*, ήχος β΄, (13 Σεπτεμβρίου, εις την εορτήν των Εγκαινίων), ΕΒΕ 2500 (1341-1359), φ. 19v.
3. *Ἄρατε πύλας*, ήχος α΄, (13 Σεπτεμβρίου, εις την εορτήν των Εγκαινίων), Σινά 1251 (15ου αι.) Ιωάννου Πλουσιαδηνού, φ. 23r.
4. *Παρακοὴ καὶ συμβολή*, ήχος α΄, (14 Σεπτεμβρίου, της Υψώσεως του Σταυρού) 15σύλλαβο, Παντελεήμονος 1046 (16ος αι.) Κρατηματάριον Μαθηματάριον, φ. 100v.
5. *Πᾶσα γλώσσα κινείσθω πρὸς εὐφημίαν*, ήχος πλ. δ΄, (16 Σεπτεμβρίου, εις την εορτήν της Αγίας Ευφημίας), Λαύρας Ε 173, (1436), Σινά 1234, (Ιωάννου του Πλουσιαδηνού, 1469), φ. 31r και Σινά 1253, φ. 387r.
6. *Νομίμως γὰρ ἀνδρισαμένη*, ήχος πλ. δ΄, (16 Σεπτεμβρίου, εις την εορτήν της Αγίας Ευφημίας, β΄ πούς από το *Πᾶσα γλώσσα κινείσθω πρὸς εὐφημίαν*), Παντοκράτορος 214 (15ος αι.), φ. 355r.
7. *Τὸ καθαρὸν τῆς ἁγνείας σου*, ήχος β΄, (25 Σεπτεμβρίου, της οσίας μητρός ημών Ευφροσύνης, ψάλλεται και εις την αγίαν Θεοδοσίαν), Δοχειαρίου 379 (17ος αι.) Μαθηματάριο, φ. 29v.
8. *Σώματος μὲν κάλλος*, ήχος β΄, (25 Σεπτεμβρίου, της οσίας μητρός ημών Ευφροσύνης, ψάλλεται και εις την αγίαν Θεοδοσίαν, β΄ πους, *Τὸ καθαρὸν τῆς ἁγνείας σου χρῆμα*), Δοχειαρίου 379 (Μαθηματάριο, 17ος αι.) φ. 30v.
9. *Ἐκ γῆς μεθιστάμενον*, ήχος πλ. β΄, (26 Σεπτεμβρίου, β΄ πούς από το ιδιόμελο *Τὴν τῶν Ἀποστόλων ἀκρότητα*), Ιβήρων 975, (Μαθηματάριο, Μανουήλ Χρυσάφου, 15ος αι.), φ. 28r.
10. *Μαθητὰ τοῦ σωτῆρος, ἀρχιεράρχα ἔνδοξε*, ήχος πλ. δ΄, (1 Οκτωβρίου, εορτή του Αποστόλου Ανανίου), Σινά 1251 (Ιωάννου Πλουσιαδηνού, 15ος αι.), φ. 42, Σινά 1234, (Ιωάννου του Πλουσιαδηνού, 1469), φ. 47.

11. *Σήμερον ἁγιάζει*, ἦχος πλ. β΄, (19 Οκτωβρίου, εορτή του Αγίου Ανδρέα του εν τη Κρίσει), Σινά 1234, (1469), φ. 55, Ιβήρων 975, (15ος αι.), φ. 39r.
12. *Ὦ τερπνῆς προσενέξεως*, ἦχος γ΄, (26 Οκτωβρίου, εορτή του Αγίου Δημητρίου), Δοχειαρίου 379 (Μαθηματάριο, 17ος αι.), φ. 58r.
13. *Δεῦτε ἀγαλλιασώμεθα*, ἦχος β΄, (2 Νοεμβρίου, Μνήμη των Αγίων Μαρτύρων Ακινδύνου, Πηγασίου, Αφθονίου, Ελπιδηφόρου και Ανεμποδίστου), Δοχειαρίου 379 (Μαθηματάριο, 17ος αι.), φ. 239r, Σινά 1234, (1469), φ. 76r.
14. *Τὸν κήρυκα τῆς πίστεως*, ἦχος πλ. δ΄, (30 Νοεμβρίου, εορτή του αγίου Ανδρέα), Λαύρας Ε 173 (1436), Ιβήρων 991, (17ος αι.), φ. 72r.
15. *Ὁ ταξιάρχης τῶν ἄνω δυνάμεων*, ἦχος α΄, (8 Νοεμβρίου, εις την εορτήν των Αρχαγγέλων), Σινά 1234, (1469), φ. 82r.
16. *Φωστὴρ Ἰωάννη*, ἦχος α΄, (13 Νοεμβρίου, εορτή του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου), Σινά 1234, (1469), φ. 92r, Ιβήρων 975 (15ος αι.), φ. 64r.
17. *Χρυσέοις ἔπεσι*, ἦχος πλ. δ΄, (13 Νοεμβρίου, εορτή του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου), Ξηροποτάμου 383 (Μαθηματάριο, 15ος αι.), φ. 63r, Παντοκράτορος 219, (15ος αι.), φ. 86r.
18. *Τὸν κήρυκα τῆς πίστεως*, ἦχος πλ. δ΄, (30 Νοεμβρίου, Αγίου Ανδρέα), Λαύρας Ε 173 (1436).
19. *Τὴν χεῖρα τὴν σήν, Ἰωάννη πάτερ*, ἦχος α΄, (4 Δεκεμβρίου, εορτή του Ιωάννη του Δαμασκηνού), Λαύρας Ε 173 (1436), Σινά 1234, (1469), φ. 131r.
20. *Καὶ θεώσας τὸ πρόσλημμα*, ἦχος πλ. δ΄, (Ιδιόμελα των Μεγάλων Ωρών των Χριστουγέννων), Σινά 1234, (1469), φ. 160r.
21. *Πῶς ἐξείπω τὸ μέγα μυστήριον*, ἦχος πλ. δ΄, (26 Δεκεμβρίου, Ἡ σύναξις τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου), Βιβλιοθήκη Χίου 168, (Μαθηματάριο, 17ος αι.).
22. *Πρωτομάρτυς Ἀπόστολε*, ἦχος πλ. α΄, (27 Δεκεμβρίου, του Αγίου Αρχιδιακόνου Στεφάνου).
23. *Ἔνσαρκε λύχνε, πρόδρομε, ἦχος πλ. β΄ νενανω*, (7 Ιανουαρίου, Ιωάννου *του* Προδρόμου), Δοχειαρίου 379, (17ος αι.), φ. 256v.
24. *Ἀγγέλων συνόμιλε*, ἦχος πλ. δ΄, (11 Ιανουαρίου, του Οσίου Πατρὸς ημών Θεοδοσίου του Κοινοβιάρχου, β΄ πους από το ιδιόμελο *Τῶν Μοναστῶν τὰ πλήθη*), Παντοκράτορος 218, (16ος αι.), φ 86v.
25. *Ἄρατε πύλας οἱ ἄρχοντες*, ἦχος α΄, (13 Ιανουαρίου, των Αγίων Μαρτύρων Ερμύλου και Στρατονίκου), Λαύρας Ε 173 (1436).
26. *Ὁ Ἰωάννης συμμαρτύρει μοι*, ἦχος πλ. α΄, (16 Ιανουαρίου), Δοχειαρίου 379, (17ος αι.), φ. 135v.
27. *Τὸν ἐπὶ γῆς ἄγγελον*, ἦχος β΄, (17 Ιανουαρίου, Αγίου Αντωνίου), Ξηροποτάμου 383, (15ος αι.), φ. 129r.

28. *Πεφυτευμένος γὰρ ἐν τῷ οἴκω τοῦ Θεοῦ*, ἦχος β΄, (17 Ιανουαρίου, Αγίου Αντωνίου, β΄ πούς από το ιδιόμελο *Τὸν ἐπὶ γῆς ἄγγελον*).), Σινά 1462, φ. 277r.
29. *Πάλιν ἡμῖν ὁ χρυσορρόας*, ἦχος γ΄ (18 Ιανουαρίου, εορτή του Αγίου Αθανασίου), Σινά 1253, φ. 100r.
30. *Σήμερον Συμεὼν ἐν ταῖς ἀγκάλαις*, ἦχος β΄, (2 Φεβρουαρίου, Υπαπαντή του Σωτήρος), Παντοκράτορος 219, (15ος αι.), φ. 162v.
31. *Τὴν τῶν Ἀποστόλων ἀκρότητα, ἦχος β΄* (8 Μαΐου, του Αποστόλου και Ευαγγελιστού Ιωάννου του Θεολόγου), Σινά 1251, (15ος αι.), φ. 39r.
32. *Ἄστρον τῶν μαρτύρων ἐδείχθης Ἰσίδωρε*, ἦχος α΄, (14 Μαΐου, εορτή του Αγίου Ισιδώρου), Φιλοθέου 135, (16ος αι.) φ. 141r.
33. *Οὐκ ἐξ ἀνθρώπων τὴν κλῆσιν ἔλαβες*, ἦχος α΄, (21 Μαΐου, εορτή Κωνσταντίνου και Ελένης), Ξηροποτάμου 383 (15ος αι), φ. 166v.
34. *Ἑορτὴ χαρμόσυνος, ἐπέλαμψε τοῖς πέρασι σήμερον*, ἦχος πλ. β΄, (29 Ιουνίου, εορτή Πέτρου και Παύλου), Ιβήρων 991, (17ος αι.), φ. 232v.
35. *Ἐπέφανε τοῖς πέρασι σήμερον*, ἦχος πλ. β΄, (29 Ιουνίου, εορτή Πέτρου και Παύλου), Σινά 1234, (1469), φ. 356r.
36. *Ἐξέλαμψε σήμερον, ἡ ἔνδοξος μνήμη σου, Προκόπιε πολύαθλε*, ἦχος πλ. β΄, (8 Ιουλίου, εορτή του Αγίου Προκοπίου), Σινά 1234, (1469), φ. 369r.
37. *Ἠλίας ὁ ζηλωτὴς καὶ τῶν παθῶν αὐτοκράτωρ*, ἦχος α΄, (20 Ιουλίου, Προφήτου Ηλιού), Κουτλουμουσίου 399, (14ος αι.), φ. 157r.
38. *Ἡ πολύαθλος μήτηρ*, ἦχος α΄, (1 Αυγούστου, εορτή των Αγίων επτά Μακκαβαίων), Σινά 1234, (1469), φ. 397r.
39. *Εἰς ὄρος ὑψηλόν*, ἦχος δ΄, (6 Αυγούστου, εορτή της Μεταμορφώσεως), Ξηροποτάμου 383, (15ος αι.), φ. 209v.
40. *Συλλαλοῦντες δὲ τῷ Χριστῷ*, ἦχος πλ. δ΄, (6 Αυγούστου, εορτή της Μεταμορφώσεως, β΄ πούς στο Στιχηρό *Εις όρος υψηλόν*), Παντοκράτορος 214, (1433), φ. 425v.
41. *Ὦ καὶ φωνὴ τοῦ Πατρός*, ἦχος πλ. α΄, (6 Αυγούστου, εορτή της Μεταμορφώσεως, γ΄ πούς στο Στιχηρό *Εις όρος υψηλόν*), Δοχειρίου 379, (17ος αι.), φ. 271v.
42. *Τῇ βασιλίδι παρέστησαν*, ἦχος πλ. β΄, (15 Αυγούστου εις την Κοίμησιν της Θεοτόκου, Πεντηκοστάριον), Σινά 1234 (1469), φ. 423r.
43. *Τὴν κεφαλὴν τοῦ βαπτιστοῦ*, ἦχος πλ. β΄, (29 Αυγούστου αποτομή της Τιμίας κεφάλης του Προδρόμου), Πεντηκοστάριον, Mingana 4, (Μαθηματάριο, 1678), φ. 279v.
44. *Ὡς στέφανον ὑπέρλαμπρον*, ἦχος β΄, (31 Αυγούστου, εορτή της Αγίας Ζώνης), Σινά 1251, (15ος αι.), φ. 275r.
45. *Ὦ πόσων ἀγαθῶν*, ἦχος β΄, (Κυριακή του Ασώτου), Βιβλιοθήκη Χίου 172.

46. *Πάτερ ἀγαθέ*, ήχος β΄, (Κυριακή του Ασώτου, Στιχηρόν του Γλυκέος, έτεροι δε λέγουν έναι (sic) του Νικηφόρου του Ηθικού), Σινά 1506 (Θεοδώρου Ροδακινού, 15ος αι.), φ. 11r.
47. *Ὁ συμμαχήσας Κύριε, ἐκαλλωπίσθη παρὰ τοῦ μαΐστορος Ἰωάννου, ὕστερον ἠνώθη καὶ παρὰ τοῦ Χρυσάφου*, ήχος δ΄, (Κυριακή της Σταυροπροσκυνήσεως), Ιβήρων 975 (15ος αι.), φ. 360r.
48. *Τὸν ἐπὶ γῆς Ἄγγελον*, ήχος β΄, (Δ΄ Κυριακή τών Νηστειών), Ξηροποτάμου 383 (15ος αι.), φ. 129r, Σινά 1462, φ. 277r.
49. *Ἀλλ' ὦ προφῆτα πρόδρομε*, ήχος δ΄, (15σύλλαβο), Αγίου Παύλου 128, (18ος αι.), φ. 704r.
50. *Ἐν λύπαις σὲ παράκλησιν*, ήχος β΄, (15 σύλλαβο) Θεοτοκίον, Ιβήρων 1006 (Μαθηματάριο Δαυίδ Ραιδεστινού), φ. 96r, Λαύρας Ε 173 (1436).
51. *Ὄντως δακρύων ἄξια*, ήχος πλ. β΄, (15σύλλαβο) κατανυκτικό, Λαύρας Ε 173 (1436), ΕΒΕ 2458, (1336), φ. 193v.
52. *Ἀδὰμ ὁ πρῶτος ἄνθρωπος ριφείς*, ήχος β΄, έξω (15σύλλαβο), Ιβήρων 975, (Μανουήλ Χρυσάφου, 15ος αι.), φ. 352r.

Μια γνωστή πρακτική την οποία συναντούμε συχνά στα μουσικά χειρόγραφα είναι η καταγραφή με καλλωπισμό σε Καλοφωνικά Στιχηρά άλλων διδασκάλων. Συνθέσεις του Νικηφόρου του Ηθικού καλλώπισε ο Ιωάννης ο Κουκουζέλης[27], ο Μανουήλ ο Χρυσάφης[28], και αργότερα ο Γερμανός Νέων Πατρών[29].

Ο Νικηφόρος μέσα από την καταγραφή των συνθέσεών του σημειώνεται και ως ποιητής κάποιων εκ των Ιδιομέλων, τα οποία τόνισε μουσικά. Την πρώτη επισήμανση και την αναλυτική περιγραφή

[27] Στον κώδικα Ξηροποτάμου 383, Μαθηματάριο του 15ου αι., στο φ. 63r, ανθολογείται το *Χρυσέοις ἔπεσι*, ήχος πλ. δ΄, *ποίημα κυροῦ Νικηφόρου τοῦ Ἠθικοῦ καλλωπισθὲν παρὰ τοῦ Μαΐστορος*.

[28] Επίσης, στον κώδικα Ιβήρων 975, Μαθηματάριο Μανουήλ Χρυσάφου, του 15ου αι., στα φ. 198r, βρίσκουμε το *Σήμερον Συμεών*, ήχος β΄, *τοῦ Ἠθικοῦ ἐκκαλωπίσθη παρὰ Μανουὴλ μαΐστορος τοῦ Χρυσάφου* και στο φ. 360r, *Ὁ συμμαχήσας Κύριε*, ήχος δ΄, *ἐκαλλωπίσθη παρὰ τοῦ μαΐστορος Ἰωάννου, ὕστερον ἠνώθη καὶ παρὰ τοῦ Χρυσάφου*.

[29] Επίσης, στον κώδικα της Ιβήρων 1079, Μαθηματάριο του 17ου αι., ο οποίος είναι αυτόγραφος του Γερμανού Νέων Πατρών, στο φ. 85r σημειώνεται: (εις την εορτήν) [Του] *ἁγίου Ἀθανασίου πατριάρχου Ἀλεξανδρείας στιχηρὸν μάθημα, ποίημα τοῦ Ἠθικοῦ, ἐκαλλωπίσθη δὲ παρ' ἐμοῦ Γερμανοῦ ἱερομονάχου*, ήχος α΄, *Πάλιν χρυσορρόας Νεῖλος*. Το ίδιο απαντάται και στον κώδικα Δοχειαρίου 334, Μαθηματάριο του 18ου αι., στο φ. 132v.

μάς έδωσε ο καθ. Γρ. Στάθης στη διδακτορική του διατριβή.[30] Τα Ιδιόμελα αυτά είναι:

- *Τὴν χεῖρα τὴν σήν, Ἰωάννη*, ήχος α΄, *τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ καὶ τοῦ Ἰωάννη τοῦ Δαμασκηνοῦ, τὸ παρὸν ποίημα τοῦ Ἠθικοῦ.*
- *Ἐν λύπαις σὲ παράκλησιν*, ήχος β΄, (15 σύλλαβο) Θεοτοκίον.
- *Ὄντως δακρύων ἄξια*, ήχος πλ. β΄, (15σύλλαβο) κατανυκτικό.
- *Ἀδὰμ ὁ πρῶτος ἄνθρωπος ριφείς*, ήχος β΄, έξω (15σύλλαβο).
- *Παρακοὴ καὶ συμβολή*, ήχος α΄, (14 Σεπτεμβρίου, της Υψώσεως του Σταυρού) 15σύλλαβο.
- *Τὴν κεφαλὴν τοῦ βαπτιστοῦ*, ήχος πλ. β΄, (29 Αυγούστου, αποτομή της Τιμίας κεφάλης του Προδρόμου) Πεντηκοστάριον.
- *Ἀλλ' ὦ προφῆτα πρόδρομε*, ήχος δ΄, (15σύλλαβο).

Μια νέα πληροφορία, την οποία μας γνώρισε ο αείμνηστος Δημήτρης μέσα από το σπουδαίο έργο της καταλογογράφησης των χειρογράφων της μονής Αγίας Αικατερίνης του Σινά, που είχε πραγματοποιήσει σε συνεργασία με την Καθ. Φλώρα Κρητικού, είναι αυτή που αποτυπώνεται στον κώδικα Σινά 1234, του 1469, ο οποίος είναι αυτόγραφος κώδικας του ιερέως Ιωάννου του Πλουσιαδηνού και πρωτοπαπά του Χάνδακος της Κρήτης. Εκεί καταγράφεται η έναρξη της ακολουθίας των Εγκαινίων του Ναού της Αναστάσεως. Μια λειτουργική πράξη που κατά πάντα τονίστηκε μουσικά από τον Νικηφόρο τον Ηθικό. Η περιγραφή αναφέρει:

- Στο φ. 19v: *Τῷ αὐτῷ μηνὶ ιγ΄ τὰ Ἐγκαίνια τῆς Χριστοῦ Ἀναστάσεως· τελεῖται δὲ ἡ τοιαύτη ἀκολουθία καὶ εἰς ἑτέροις μεγάλοις ναοῖς, κατὰ τὸν καιρὸν ὃν ἐνθρονίσθη ὁ εἰρημένος ναὸς· αὕτη γὰρ ἡ ἀκολουθία τελεῖται καὶ ἐν τῇ σεβασμίᾳ μονῇ τοῦ Προδρόμου ἐν τῇ Πέτρᾳ, ποίημα Νικηφόρου τοῦ Ἠθικοῦ, ἦχος α΄ Ἄρατε πύλας οἱ ἄρχοντες ὑμῶν.*
- Στο φ. 20r: *Οἱ ἐντός, πρῶτος ἠχίζει ὁ δομέστικος καὶ ἔκτοτε λέγουσιν ἀπὸ χοροῦ· Ἄρατε πύλας οἱ ἄρχοντες ὑμῶν. Πρόλογος· Ανααναανανεες Τίς ἔστιν οὗτος, Καὶ πάλιν ἐκτὸς ὁ δομέστικος· ἦχημα Ανανενεανεες. Ὅλοι ὁμοῦ λέγουσιν ἐκ τρίτου Ανεανεες Κύριος τῶν δυνάμεων αὐτός ἐστιν ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης, αὐτός ἐστιν· ἄρατε πύλας. Εἰσέρχονται ἐν τῷ ναῷ καὶ λέγουσιν τὸ ἀπολυτίκιον καὶ τελεῖται ἡ θεία Λειτουργία· πρόλογος τοῦ Ἠθικοῦ, ἦχος δ΄, Αναχαναχααγια, Ὡς τοῦ ἄνω στερεώματος τὴν εὐπρέπειαν, ἦχος δ΄.* (Στο φ. 21r Κοινωνικό λέγεται και αντί Χερουβικού *Σιγησάτω*, ήχος πλ. δ΄, *Κύριε ἠγάπησα εὐπρέπειαν οἴκου σου*).

[30] Γρ. Στάθης, *Η δεκαπεντασύλλαβος υμνογραφία εν τη Βυζαντινή μελοποιία*, Έκδοση ΙΒΜ, Αθήνα 1977, σσ. 100-101.

- Στο φ. 21v: *Στιχηρὸν εἰς αὐτὴν τοῦ ἐγκαινισμοῦ ἑορτήν, ποίημα τοῦ Ἠθικοῦ· ἀπὸ χοροῦ, ἦχος β΄, Τὸν ἐγκαινισμὸν τελοῦντες τοῦ πανιέρου ναοῦ τῆς Ἀναστάσεως.*

Κλείνοντας συμπερασματικά την εισήγησή μας και παρακολουθώντας την εργογραφία του Δομεστίκου ιερομονάχου Νικηφόρου του Ηθικού, αντιλαμβανόμαστε θεωρώ τους λόγους για τους οποίους μετέχει της πρώτης βυζαντινής μουσικής τετρανδρίας. Εκείνης της ομάδας, η οποία άνοιξε νέους ορίζοντες στην Καλοφωνία φτάνοντας στο απόγειο την Ψαλτική Τέχνη κατά την Βυζαντινή περίοδο.

Θα ήθελα αρχικά να ευχαριστήσω την επιστημονική επιτροπή, η οποία με συμπεριέλαβε στο Συνέδριο που οργάνωσε εις μνήμην του αειμνήστου αδελφού και συναδέλφου Δημητρίου Μπαλαγεώργου. Το έργο του άνοιξε νέους δρόμους για έρευνα και αναζήτηση του μουσικού μας πολιτισμού. Έργο δικό μας ας είναι η αξιοποίηση και ανάδειξη των αποτελεσμάτων του κόπου του.

Ioannis Liakos

Nikiforos Ethikos: The third of the first Great Tetrad
A preliminary paper

Among the names of the first Great Tetrad of Byzantine composers, the name of Nikiforos Ethikos is also included. He is referenced as a teacher for the first time by Manuel Chrysafis, in his famous music-theoretical treatise, where he mentions the composers of the "Oikos" of the Akathist Hymn. To date, musicological research has dealt with and studied selected compositions by Nikiforos regarding the type of Antiphons or the Cherubic hymn and the 15-syllable hymnographs. A first record of Nikiforos's work was given to us by the late Manolis Hatzigiakoumis, in his book *Musical Manuscripts of the Ottoman Empire (1453-1832)*. The purpose of our precursory study is to map the entire oeuvre of this great composer who constitutes, together with the other three teachers of the Byzantine period, the source of Byzantine composing.

Γρηγόριος Ἀναστασίου Κων/νος Νικολακόπουλος

«Ὁ Θεὸς ἦλθοσαν ἔθνη…»
Η ΕΞΗΓΗΣΗ ΤΟΥ ΜΑΘΗΜΑΤΟΣ - ΘΡΗΝΟΥ ΤΟΥ ΜΑΝΟΥΗΛ ΧΡΥΣΑΦΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΛΩΣΗ ΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ

Τέλος τῆς ἀκολουθίας τοῦ μεγάλου ἑσπερινοῦ / χειρὶ γραφέντος ἐκ Ματθαίου τοῦ τάλα· δομεστίκου τάχα τε καὶ ρακενδύτου / † τὸ παρὸν βιβλίον ἐγράφη παρ᾽ ἐμοῦ Ματθαίου· καὶ παραξίαν / μοναχοῦ, ἐντὸς τῆς μονῆς τοῦ τιμίου ἐνδόξου προφήτου προδρόμου / καὶ βαπτιστοῦ Ἰωάννου· τῆς ἐν τῷ ὄρει τοῦ Μενοικέως διακειμένης, / μηνὶ ἰουλίῳ α΄ τοῦ ϛϡξα΄ [(6961)=1453] *ἔτους ἰνδικτιῶνος πρώτης / εἰς αὐτὸ γοῦν τὸ ἔτος καὶ εἰς τὴν αὐτὴν ἴνδικτον ἐπαρέ/λαβεν ὁ Μαχουμὲτ Μπέης τὴν ἐκ Θεοῦ ὀργισθεῖσαν / Κωνσταντινούπολιν· πλὴν Μαΐῳ κθ΄· τῆς ἁγίας / ὁσιομάρτυρος Θεοδοσίας· ἡμέρα τρίτη· ὥρα / πρώτη τῆς ἡμέρας : καὶ ἐγένετο θρῆνος καὶ οὐαὶ / εἰς ἅπαντα τὸν κόσμον*[1].

Ὅσο κι ἂν εἶναι γνωστὴ ἡ προηγούμενη ἐνθύμηση ἀπὸ τὸν περισπούδαστο κώδικα ΕΒΕ 2406, δὲν θὰ μποροῦσε νὰ μὴν τεθεῖ ὡς προοίμιο τῆς παρουσίασής μας στὸ παρὸν Συνέδριο· γιατί, πρῶτον, γράφτηκε σὲ μουσικὸ κώδικα τὴν πρώτη Ἰουλίου -ἡμερομηνία ἔναρξης τοῦ Συνεδρίου μας- ἀκριβῶς πρὶν 571 χρόνια, δεύτερον, θυμίζει τὸ γεγονὸς τῆς Ἁλώσεως, γιὰ τὸ ὁποῖο μελοποιήθηκε τὸ μάθημα τοῦ Χρυσάφη ποὺ θὰ μᾶς ἀπασχολήσει καί, τρίτον, περιγράφει μὲ λακωνικὸ ἀλλ᾽ εὔγλωττο τρόπο τὰ συναισθήματα ὀδύνης τῶν ἀνθρώπων τοῦ τότε καιροῦ γιὰ τὴν ἀπώλεια τῆς Πόλης, ἀνάλογα μὲ τὰ δικά μας σήμερα γιὰ τὴν ἐπώδυνη στέρηση τοῦ ἀδελφικοῦ φίλου Δημήτρη Μπαλαγεώργου.

Τὸ «οὐαὶ» καὶ ὁ «θρῆνος» τοῦ κόσμου ὅλου εἶναι τὴν ἴδια ὥρα θρῆνος καὶ σπαραγμὸς τοῦ καθενός. Καὶ ἀναλόγως τοῦ ποιός εἶναι ὁ καθένας, ὁ πόνος του κρατιέται βουβὸς ἢ ξεχύνεται μεγαλόφωνος,

[1] Κώδικας ΕΒΕ 2406, φ. 291v.

μένει στεῖρος ἢ ἀποβαίνει δημιουργικός. Στὴν περίπτωση τοῦ Μανουὴλ Χρυσάφη, ἡ θλίψη του γιὰ τὴν Ἅλωση καὶ τὸ παραπονετικό του *«ἕως πότε, Κύριε;»* βρῆκαν διέξοδο στὴν καλοφωνικὴ μελοποίηση στίχων τοῦ 78ου ψαλμοῦ, μὲ ἀρχή: *«Ὁ Θεὸς ἦλθοσαν ἔθνη εἰς τὴν κληρονομίαν σου»*.

Ὁ Χρυσάφης εἶχε λόγους νὰ πάρει κατάκαρδα τὴν Ἅλωση, γιατὶ δὲν ἦταν ἕνας τυχαῖος ἀπ᾽ τὸν «ἅπαντα κόσμον» ἀλλὰ σημαῖνον πρόσωπο τῆς Βασιλεύουσας. Ἦταν λαμπαδάριος «τοῦ εὐαγοῦς βασιλικοῦ κλήρου», ἦταν δούκας (εἴτε κατεῖχε τὸν τίτλο εἴτε ἦταν γόνος τῆς λαμπρῆς οἰκογένειας τῶν Δουκαίων), ἦταν προσωπικὸς φίλος τοῦ τελευταίου αὐτοκράτορα Κωνσταντίνου Παλαιολόγου, κατὰ παραγγελία τοῦ ὁποίου -καὶ κατὰ τραγικὴ εἰρωνεία- μελοποίησε τὸν στίχο (7β-8α) τοῦ β΄ ψαλμοῦ: *Ἐγὼ σήμερον γεγένηκά σε, αἴτησαι παρ᾽ ἐμοῦ, καὶ δώσω σοι ἔθνη τὴν κληρονομίαν σου*... Καὶ δὲν γνωρίζουμε ἂν ἔζησε ἀπὸ κοντὰ τὸ δράμα τῆς Πόλης ἢ ἂν τὴν εἶχε ἐγκαταλείψει νωρίτερα, πρὶν ἢ κατὰ τὴν διάρκεια τῆς πολιορκίας της, ὅπως ἔκαναν τότε οἱ περισσότεροι λογάδες καὶ ἐπιφανεῖς τοῦ Γένους, γιὰ νὰ βρεθεῖ σ᾽ ἕνα ἀπὸ τοὺς σταθμούς τῆς προσφυγῆς του (ποὺ τοὺς κατονομάζει ὁ ἴδιος), στὴν Σπάρτη, στὴν Σερβία, στὴν Κρήτη ἢ ἀλλοῦ[2]. Ὁ Σπυρίδων

[2] Σχετικὰ μὲ τὸν Μανουὴλ Χρυσάφη βλ. ἐνδεικτικά: Ἀθανασίου Παπαδοπούλου-Κεραμέως, «Μανουὴλ Χρυσάφης λαμπαδάριος τοῦ βασιλικοῦ κλήρου», *Βυζαντινὰ Χρονικά* VIII (1901), σσ. 526-545. Χρ. Πατρινέλη, «Πρωτοψάλται, λαμπαδάριοι καὶ δομέστικοι», *Μνημοσύνη* 2 (1969), σ. 82. Μ. Χατζηγιακουμῆ, *Μουσικὰ Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας*, σσ. 392-404· ὅπου καὶ ἐργογραφικὸς πίνακας. Γρ. Θ. Στάθη, *Ἡ δεκαπεντασύλλαβος ὑμνογραφία ἐν τῇ βυζαντινῇ μελοποιίᾳ*, ΙΒΜ – Μελέται 1, Ἀθῆναι 1977, σ. 110. Τοῦ ἰδίου, *Οἱ Ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ Μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας*, ΙΒΜ – Μελέται 3, Ἀθῆναι 1979, σσ. 129-130 καὶ ἡ περιγραφὴ τοῦ κώδικα Ἰβήρων 1120 στὶς σσ. 100-110. Ch. Hannick, «Chrysaphes Manuel», *Lexicon des Mittelalters* II (1983), pp. 2048-2049. Dimitri Conomos, *The treatise of Manuel Chrysaphes the Lampadarios*, CSRM II, Wien 1985. Ἀνδρέα Jakovlevic, *Δίγλωσση παλαιογραφία καὶ μελωδοὶ - ὑμνογράφοι τοῦ κώδικα τῶν Ἀθηνῶν 928*, Λευκωσία 1988, σσ. 87-90. Γρ. Θ. Στάθη, «Μανουὴλ Χρυσάφης ὁ λαμπαδάριος (μέσα τοῦ 15ου αἰῶνος)», *Βυζαντινοὶ Μελουργοί – Κύκλος Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, *Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν*, Ἀθήνα 1994, σσ. 34-38. Eugenius Gerzmanus, *Manuscripta Graeca Musica Petropolitana. Catalogus*, t. I, biblioteheca publica Rossica, Glagol Petropolis 1996, pp. 629-636. Ἀχιλλέως Γ. Χαλδαιάκη, *Ὁ Πολυέλεος στὴν βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μελοποιία*, Ἀθῆναι 2003, σσ. 439-441. Κωνσταντίνου Καραγκούνη, *Ἡ παράδοση καὶ ἐξήγηση τοῦ μέλους τῶν Χερουβικῶν*, Ἀθήνα 2003, σσ. 246-257. Χρ. Δημητρίου, «Ἑπτὰ καλοφωνικὰ στιχηρὰ ἢ τὰ ἴχνη τοῦ Μανουὴλ Χρυσάφη στὴν Κύπρο», *Ἐπετηρὶς Κέντρου Ἐπιστημονικῶν Ἐρευνῶν* 29

Ἀντωνόπουλος[3], ἀκολουθῶντας τὸν Jakovljević, ὑποθέτει ὅτι ἀμέσως μετὰ τὴν Ἅλωση ὁ Χρυσάφης εἶναι πιθανὸ νὰ βρέθηκε εἴτε στὸ Μυστρᾶ εἴτε στὸ Σμεντέρεβο τῆς Σερβίας μαζὶ μὲ μέλη τῆς ἀπορφανισμένης εὐρύτερης βασιλικῆς οἰκογένειας καί, ἂν συνέβη τὸ δεύτερο, ἡ διαμονή του ἐκεῖ δὲν θὰ μποροῦσε νὰ διαρκέσει πέρα ἀπὸ τὸ 1459, ἔτος τῆς ὁριστικῆς κατάληψης τοῦ Σμεντέροβου ἀπὸ τοὺς Ὀθωμανούς. Ἐξάλλου, ὁ μελοποιὸς συνέθεσε τὸ συγκεκριμένο μέλος ὁπωσδήποτε πρὶν τὸ 1458, ἔτος γραφῆς τοῦ αὐτόγραφου κώδικά του Ἰβήρων 1120[4], ὅπου τὸ ἀνθολογεῖ στὰ φύλλα 450v μέχρι 452r. Τὸ σερβικὸ περιβάλλον, σίγουρα, δὲν θὰ τὸν ἄφηνε νὰ ξεχάσει. Ἂν ὄντως ἦταν ἐκεῖ, ὁ Χρυσάφης ξαναεῖδε τὸν Μωάμεθ μὲ τὸ ἀσκέρι του, «τὰ ἔθνη», νὰ περικυκλώνουν ὡς πολιορκητὲς καὶ τὸν τόπο τῆς νέας διαμονῆς του τὸ 1454, ἕνα χρόνο μετὰ τὴν Κωνσταντινούπολη.

Ἡ σύνθεση τοῦ Μανουὴλ Χρυσάφη Ὁ Θεὸς ἦλθοσαν ἔθνη

Ἔτσι, εὔλογα ὁ πρόσφυγας μελοποιὸς ἐκμεταλλεύεται τὸ ψαλμικὸ *«ἕως πότε Κύριε»*, ποὺ τὸ ἐπαναλαμβάνει μετὰ ἀπὸ τὸ παρακελευστικὸ *πάλιν* καὶ τὸ τριπλασιάζει παρακάτω ὡς ἀναφώνημα, ἔξω, στὴν ὑψηλὴ φωνητικὴ περιοχή, μελοποιῶντας καλοφωνικὰ τοὺς ταιριαστοὺς γιὰ τὴν περίσταση στίχους τοῦ 78ου ψαλμοῦ. Στὸν πίνακα ποὺ ἀκολουθεῖ παραβάλλουμε συγκριτικὰ τὸ κείμενο τοῦ 78ου ψαλμοῦ, τῶν στίχων 1-8 (δεξιὰ στοίχιση), καὶ πῶς τὸ κατέστρωσε ὁ Χρυσάφης στὴν καλοφωνική του σύνθεση (ἀριστερὴ στοίχιση τοῦ κειμένου):

1 *Ὁ θεός, ἦλθοσαν ἔθνη εἰς τὴν κληρονομίαν σου, ἐμίαναν τὸν ναὸν τὸν ἅγιόν σου, [ἔθεντο Ἰερουσαλὴμ ὡς ὀπωροφυλάκιον].*

Ὁ θεός, ἦλθοσαν ἔθνη, ἦλθοσαν, ἦλθοσαν ἔθνη εἰς τὴν κληρονομί… εἰς τὴν κληρονομίαν σου, ἐμίαναν τὸν ναὸν τὸν ἅγιόν

(2003), σσ. 53-78. Spyridon Antonopoulos, *The Life and Works of Manuel Chrysaphes the Lampadarios, and the Figure of Composer in Late Byzantium*, ἀνέκδοτη διδακτορικὴ διατριβή, City University of London 2014 (προσβάσιμη: https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/17439/).

[3] Βλ. τὴν ἑνότητα «Chrysaphes and Serbia», στὸ Spyridon Antonopoulos, *ὅ.π.*, σσ. 106-108, ὅπου γίνεται παραπομπὴ στὴ μελέτη τοῦ Ἀνδρέα Jakovljević, *ὅ.π.*, σ. 88.

[4] Τὴν ἀναλυτικὴ περιγραφὴ τοῦ σπουδαίου αὐτοῦ κώδικα βλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, Ἀθῆναι 2015, σσ. 304-334, ὅπου (στὴ σ. 334) καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

σου, ἐμίανα… χα… χα… χα… χαν τὸν ναὸν τὸν ἅγιόν σου, ἐμίαναν, κύριε,

2 *ἔδεντο τὰ θνησιμαῖα τῶν δούλων σου βρώματα τοῖς πετεινοῖς τοῦ οὐρανοῦ, τὰς σάρκας τῶν ὁσίων σου τοῖς θηρίοις τῆς γῆς·*

3 *ἐξέχεαν τὸ αἷμα αὐτῶν ὡσεὶ ὕδωρ κύκλῳ Ἰερουσαλήμ, καὶ οὐκ ἦν ὁ θάπτων.*
ἔδεντο τὰ θνησιμαῖ… χαι…α τῶν δούλων σου βρώ… βρώματα τοῖς πετεινοῖς τοῦ οὐρανοῦ, τὰς σάρκας τῶν ὁσίων σου τοῖς θηρίοις τῆς γῆς· ἐξέχεαν, ἐξέχεαν, ἐξέχεαν τὸ αἷμα αὐτῶν, κύριε, ἐξέχεαν τὸ αἷμα αὐτῶν ὡς ὕδωρ κύκλῳ Ἰερουσαλήμ, καὶ οὐκ ἦν ὁ θάπτων.

4 *ἐγενήθημεν ὄνειδος τοῖς γείτοσιν ἡμῶν, μυκτηρισμὸς καὶ χλευασμὸς τοῖς κύκλῳ ἡμῶν.*
ἐγενήθημεν, ἐγενήθημεν ὄνειδος τοῖς γείτοσιν ἡμῶν, μυκτηρισμὸς καὶ χλευασμὸς τοῖς κύκλῳ ἡμῶν.

5 *ἕως πότε, Κύριε, ὀργισθήσῃ εἰς τέλος, ἐκκαυθήσεται ὡς πῦρ ὁ ζῆλός σου;*
ἕως πότε, κύριε – πάλιν – ἕως πότε, κύριε, ὀργισθήσῃ εἰς τέλος, ἐκκαυθήσεται ὡς πῦρ ὁ ζῆλός σου; ἕως πότε, κύριε

6 *ἔκχεον τὴν ὀργήν σου ἐπὶ τὰ ἔθνη τὰ μὴ γινώσκοντά σε καὶ ἐπὶ βασιλείας, αἳ τὸ ὄνομά σου οὐκ ἐπεκαλέσαντο,*
ἔκχεον τὴν ὀργήν σου, ἔκχεον, ἔκχεον τὴν ὀργήν σου ἐπὶ τὰ ἔθνη τὰ μὴ γινώσκοντά σε καὶ ἐπὶ βασιλείας, αἳ τὸ ὄνομά σου οὐκ ἐπεκαλέσαντο…

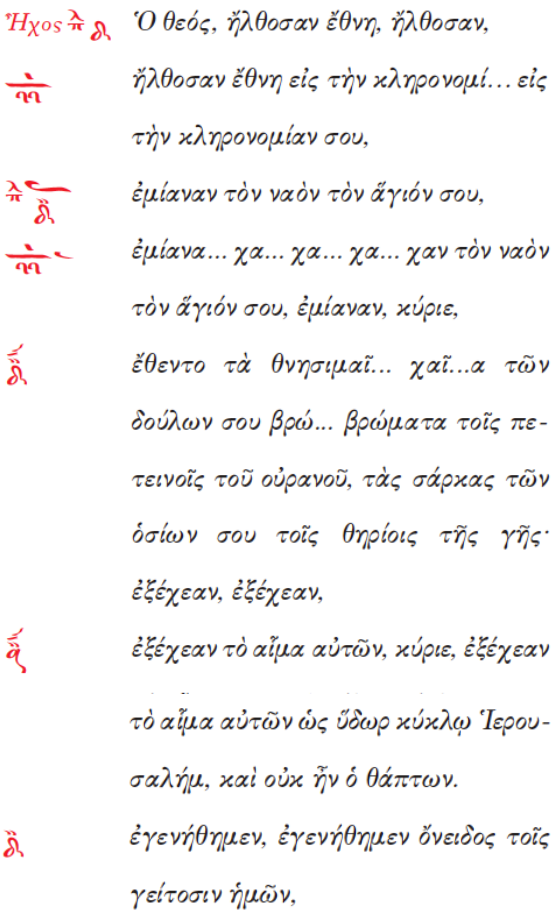
[7 *ὅτι κατέφαγον τὸν Ἰακώβ, καὶ τὸν τόπον αὐτοῦ ἠρήμωσαν.*]

8 *Μὴ μνησθῇς ἡμῶν ἀνομιῶν ἀρχαίων· ταχὺ προκαταλαβέτωσαν ἡμᾶς οἱ οἰκτιρμοί σου, Κύριε, ὅτι ἐπτωχεύσαμεν σφόδρα.*
μὴ μνησθῇς ἡμῖν ἀνομιῶν ἀρχαίων· ἀλλὰ βοήθησον ἡμῖν ταχὺ καὶ ἐλέησον ἡμᾶς.

Παρατηροῦμε ὅτι τὸ κείμενο τοῦ μαθήματος τοῦ Μανουὴλ Χρυσάφη πολὺ λίγο ἀφίσταται τοῦ ἀρχικοῦ ψαλμικοῦ κειμένου. Ὁ μελοποιὸς ἀφήνει ἔξω ἀπὸ τὴν σύνθεσή του μόνο τὸ τελευταῖο τμῆμα τοῦ 1ου στίχου καὶ ὅλον τὸν 7ο στίχο τοῦ ψαλμοῦ, ὅπου ὑπάρχουν οἱ σαφεῖς ἀναφορὲς στὴν *Ἰερουσαλὴμ* καὶ τὸν τόπο καὶ τὴν γενιὰ τοῦ *Ἰακώβ*. Προκύπτουν ἔτσι ἑπτὰ στίχοι ποὺ μελίζονται· καὶ δὰ μποροῦσε ὁ κάθε στίχος τοῦ ψαλμοῦ νὰ θεωρηθεῖ ὡς ἕνα ἀπὸ τὰ μέρη τῆς συνθέσεως. Συνεπῶς, εἰδικὰ ἂν διαχωριστεῖ ἡ ἀρχὴ τοῦ 1ου στίχου

Ὁ Θεὸς ἤλθοσαν ἔθνη εἰς τὴν κληρονομίαν σου ὡς εἰσαγωγικὸ πρῶτο μέρος, ἡ ὅλη σύνθεση παρουσιάζεται τελικά ὀκταμερής.

Ἀπὸ τὴν ἄποψη δὲ τῆς μελικῆς πορείας, ἡ σύνθεση τοῦ Χρυσάφη εἶναι χαμηλότονη στὰ περισσότερα μέρη της, μὲ ἐξαίρεση τὶς κορυφὲς ποὺ ἀγγίζει στὴν φράση τοῦ 2ου στίχου *τοῖς πετεινοῖς τοῦ οὐρανοῦ*, τὴν διπλῆ ἐπανάληψη τῆς φράσεως *ἕως πότε*, *Κύριε* τοῦ 5ου στίχου καὶ τὴν φράση *ἔκχεον τὴν ὀργήν σου* στὸν 7ο στίχο. Στὸ ἀκόλουθο σχέδιο ἐμφαίνονται τὰ μέρη-στίχοι τῆς συνθέσεως καὶ σημειώνονται οἱ διάσπαρτες ἠχηματικὲς μαρτυρίες (κατὰ τὴν Νέα Μέθοδο) ἐντὸς τοῦ κειμένου, ὥστε μὲ ἐποπτικὸ τρόπο νὰ παρουσιάζεται ἡ δομὴ καὶ ἡ πορεία τοῦ μέλους:





μυκτηρισμὸς καὶ χλευασμὸς τοῖς κύκλῳ ἡμῶν.

ἕως πότε, κύριε – πάλιν –

ἕως πότε, κύριε, ὀργισθήσῃ εἰς τέλος,

ἐκκαυθήσεται ὡς πῦρ ὁ ζῆλός σου;

ἕως πότε, κύριε;

ἔκχεον τὴν ὀργήν σου, ἔκχεον, ἔκχεον τὴν ὀργήν σου ἐπὶ τὰ ἔθνη τὰ μὴ γινώσκοντά σε

καὶ ἐπὶ βασιλείας, αἳ τὸ ὄνομά σου οὐκ ἐπεκαλέσαντο.

μὴ μνησθῇς ἡμῖν ἀνομιῶν ἀρχαίων· ἀλλὰ βοήθησον ἡμῖν ταχὺ καὶ ἐλέησόν ἡμᾶς.

Ἂν, ὡστόσο, παρακινηθοῦμε ἀπὸ τὴν παρατήρηση τοῦ Θωμᾶ Ἀποστολόπουλου γιὰ τὴν «ἀποτύπωση τῆς φόρμας στὸ μουσικὸ βιβλίο»[5], τότε ἡ ἐπισκόπηση τοῦ χειρογράφου τοῦ Χρυσάφη μπορεῖ νὰ μᾶς δώσει μία -ὄχι ἐντελῶς- διαφορετικὴ διάκριση τῶν μερῶν τῆς συνθέσεως. Αὐτὴ ἡ διάκριση ὑπαγορεύεται ἀπὸ τὰ κενὰ ποὺ δημιουργοῦνται στὸ σημειογραφημένο κείμενο ἐξαιτίας τῆς σημείωσης τῶν ἠχηματικῶν μαρτυριῶν **(βλ. εἰκ. 1, 2).** Ἐφόσον, μάλιστα, ἀποδεχθοῦμε τὴν πιθανότητα αὐτὲς οἱ μαρτυρίες νὰ ἔχουν πρακτικὴ ἠχητικὴ ἔκφραση, ὡς ἠχήματα ψαλλόμενα ἀπὸ τὸν δομέστικο, προφανῶς τότε

[5] Εἰσήγηση στὸ Η΄ Διεθνὲς Συνέδριο, Μουσικολογικὸ καὶ Ψαλτικό, *«Ἡ μουσικὴ τυπογραφία τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης· 200στὴ ἐπέτειος: 1820/21-2021»* τοῦ Ἱδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, ποὺ πραγματοποιήθηκε στὴν Ἀθήνα, στὶς 15-18 Δεκεμβρίου 2021, ὑπὸ δημοσίευση στὰ *Πρακτικά*, ὅπου ἀναφέρεται: *«Συνήθως δὲν γίνεται* [στὰ μουσικὰ χειρόγραφα] *ἡ φανέρωση τῶν μερῶν, ἂν καὶ ἔχουμε τὸ παράδειγμα ἡ ἐπιλεγόμενη ὁμάδα σημαδιῶν στὴν Παλαιὰ Μέθοδο σὲ κάθε μέρος κάποιου Κρατήματος».*

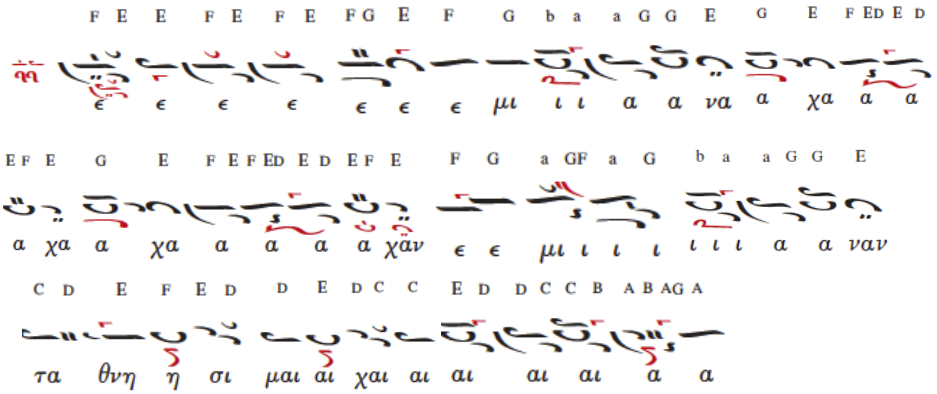
αὐτὴ ἡ διάκριση μερῶν θὰ μποροῦσε νὰ ἀποτυπώνεται ὄχι μόνο ὀπτικά, στὸ χειρόγραφο, ἀλλὰ καὶ ἀκουστικά, μέσῳ τῆς ψαλτικῆς ἐπιτέλεσης.

Ἡ σύνθεση δὲν περιέχει κρατήματα, τὰ ὁποῖα εὐδιάκριτα θὰ διαμόρφωναν τὰ μέρη της καὶ ἑπομένως θὰ καθόριζαν σύνθετο τὸν μορφολογικό της τύπο. Ἡ ἀπουσία αὐτή, προφανῶς, ὀφείλεται στὸ θρηνητικὸ περιεχόμενο τοῦ ψαλμικοῦ κειμένου, ποὺ δὲν συγχωρεῖ τὴν ἐνθουσιαστικὴ καὶ διασταλτικὴ μελώδηση τῶν ἀσήμων καὶ ἀρρήτων τερετισμάτων. Ὁ μελοποιὸς ἀρκεῖται νὰ διαπλάθει κατὰ τὴν βούλησή του τὸ ψαλμικὸ κείμενο. Καὶ μπορεῖ νὰ μὴν προβαίνει σὲ δραστικὸ ἀναγραμματισμό του, ὡστόσο, καταφεύγει σὲ παρεμφερεῖς τεχνικὲς γιὰ νὰ ἐξάρει συγκεκριμένα νοήματα.

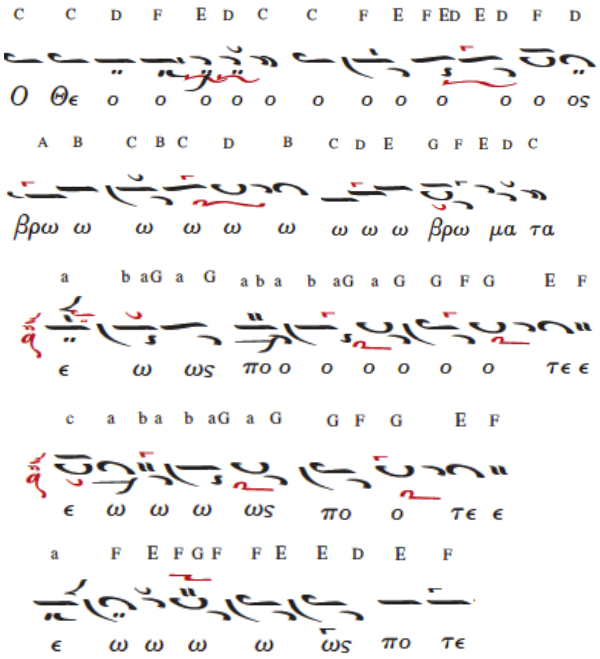
Πρῶτον, ἐπιλέγει τὴν ἐπανάληψη λέξεων. Συγκεκριμένα, ἐπαναλαμβάνει:

- στὸ πρῶτο μέρος - στίχο τέσσερεις φορὲς τὴν λέξη *ἤλθοσαν*,
- στὸ δεύτερο μέρος - στίχο τρεῖς φορὲς τὴν λέξη *ἐμίαναν*,
- στὸ τέταρτο μέρος - στίχο τρεῖς φορὲς τὴν λέξη *ἐξέχεαν*,
- στὸ πέμπτο μέρος - στίχο δύο φορὲς τὴν λέξη *ἐγεννήθημεν*,
- στὸ ἕκτο μέρος - στίχο τρεῖς φορὲς τὴν φράση *ἕως πότε, κύριε;*
- στὸ ἕβδομο μέρος - στίχο τρεῖς φορὲς τὴν λέξη *ἔκχεον*.

Δεύτερον, διαμορφώνει σχετλιαστικὰ ἐπιφωνήματα μὲ τὴν ἐπεισαγωγὴ τοῦ συμφώνου -χ- σὲ μελωδικὰ ἐκτεταμένες συλλαβές, συγκεκριμένα στὶς λέξεις *ἐμίαναν* καὶ *θνησιμαῖα*



Ἀπὸ τοῦτο τὸ τελευταῖο συνάγεται ὅτι στὸ μέλος τοῦ Χρυσάφη δὲν λείπουν τὰ ἐκτενῆ μελίσματα, ποὺ παραπέμπουν σὲ ἐπιτηδευμένο ἐκτενὲς μέλος, ἕνα ἐκ τῶν ὧν οὐκ ἄνευ γνωρισμάτων τῆς Καλοφωνίας. Ἀναφέρουμε ἐδῶ μερικὲς ἐξόφθαλμες περιπτώσεις μελισματικῆς ἐπέκτασης τοῦ μέλους, στὶς λέξεις: *ὁ Θεός*, *ἐμίαναν* (βλ. ἀμέσως παραπάνω), *βρώματα*, *ἕως πότε* (στὶς τρεῖς ἐπαναλήψεις του).



Ὅτι τὸ συγκεκριμένο μέλος ἐμπίπτει στὸ καλοφωνικὸ παπαδικὸ εἶδος διαπιστώνεται καὶ ἐκ τοῦ ὅτι σχεδὸν ὅλοι οἱ ἐν αὐτῷ σημειογραφικοὶ σχηματισμοί, οἱ τῶν «σημαδίων ἑνώσεις», οἱ «θέσεις» - ὅπως θὰ τὶς ὀνόμαζε κι ὁ διδάσκαλος Μανουὴλ Χρυσάφης[6]- ἀπαντοῦν ἐπίσης σὲ καλοφωνικοὺς στίχους τοῦ Ἑσπερινοῦ ἢ καὶ σὲ ἄλλα

[6] Ἀναφερόμαστε στὸν περίφημο ὁρισμό: *«Θέσις λέγεται ἡ τῶν σημαδίων ἕνωσις, ἥτις ἀποτελεῖ τὸ μέλος»* (Ἰβήρων 1120, φ. 14r. Πρβλ. Dimitri Conomos, *ibid*., p. 40). Ὁ ὁρισμὸς αὐτὸς καὶ τὸ πλαίσιο τοῦ ὑπόλοιπου κειμένου τοῦ Χρυσάφη παρέχει κρίσιμα ἐπιχειρήματα γιὰ τὴν θεώρηση τῆς στενογραφικότητας τῆς μέσης πλήρους βυζαντινῆς σημειογραφίας καὶ τῆς ὀρθότητας τῶν ἐξηγήσεων τῶν Τριῶν Διδασκάλων. Διαφορετικὴ «ἀνάγνωση» τοῦ ἴδιου μουσικοθεωρητικοῦ κειμένου ἐπιχειρεῖ ὁ

μαθήματα. Ἡ ἀπόδειξη τοῦ πράγματος προκύπτει κατωτέρω ἀπὸ τὴν ἔκθεση τῆς μεθόδου ἐξηγήσεως τοῦ μέλους στὴν Νέα Μέθοδο, ὅπου παραστατικὰ καταγράφονται σὲ σχετικὸ πίνακα τὰ παράλληλα μουσικὰ χωρία σὲ ἄλλες ὁμοειδεῖς συνθέσεις, ἤδη ἐξηγημένες στὴν Νέα Μέθοδο

Ἡ διάδοση καὶ παράδοση τῆς σύνθεσης μέχρι σήμερα

Μιὰ τέτοια καλοφωνικὴ σύνθεση, ἀφιερωμένη στὴν ἀνάμνηση κοσμοϊστορικοῦ γεγονότος, ποίημα τοῦ τελευταίου μεγάλου μελουργοῦ τοῦ Βυζαντίου, θὰ ἀναμενόταν νὰ ἔχει πολὺ μεγάλη διάδοση καὶ διαχρονικὴ σημειογραφικὴ παράδοση. Ὡστόσο, ἀπαντᾶ σὲ μόλις δύο σὲ μᾶς γνωστὰ χειρόγραφα καὶ εἶναι βέβαιο ὅτι ἡ ἐξαντλητικὴ ἀναδίφηση τῶν χειρόγραφων πηγῶν θὰ ἐντόπιζε εὐάριθμες μόνο -ἂν ὄχι καμμία- ἐπιπλέον καταγραφές της. Οἱ δυὸ γνωστὲς καταγραφὲς ἐπισημαίνονται ἤδη ἀπὸ τὸν Μανόλη Χατζηγιακουμῆ[7]·

- ἡ μιά, ἡ πρώτη, στὸν προαναφερθέντα αὐτόγραφο κώδικα τοῦ Χρυσάφη, Ἰβήρων 1120 τοῦ ἔτους 1458, ὅπου ἐντοπίζεται ἡ σύνθεση στὰ φύλλα 450v-452v, ἀκριβῶς πρὶν τὴν ἑνότητα τοῦ Ἀμώμου εἰς κοιμηθέντας **(εἰκ. 1-2)**,
- ἡ δεύτερη στὸν πολὺ μεταγενέστερο κώδικα τῆς μονῆς Λειμῶνος 8, ποὺ εἶναι χειρόγραφο ἀδήλου γραφέως τοῦ 18ου αἰ., ὅπου

Ἰωάννης Ἀρβανίτης, "On the Meaning and Purpose of the Treatise by Manuel Chrysaphes", στὸ G. Wolfram (ed.), *Tradition and Innovation in Late and Post-byzantine Liturgical Chant – Acta of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, in April 2005*, Leuven – Paris – Dudley, MA 2008, pp. 105-128. Ὁ Σπυρίδων Ἀντωνόπουλος "Manuel Chrysaphes and his Treatise: Reception History, a Work in Progress", στὸ Evi Nika-Sampson - G. Sakallieros - M. Alexandru - G. Kitsios - Emm. Giannopoulos (eds.), *Crossroads: Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity – Conference Proceedings*, School of Music Studies, A.U.Th. / I.M.S. 2013, pp. 153-171, συνοψίζει τὶς μουσικολογικὲς ἑρμηνεῖες τοῦ κειμένου καὶ μάλιστα στὴν προοπτικὴ τοῦ διπόλου τῆς «ἀργῆς» καὶ «σύντομης» ἐξήγησης τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας.

[7] Μ. Χατζηγιακουμῆ, *Σύμμεικτα Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς 6 : Ἄμωμος – Νεκρώσιμα καὶ Ἐπιμνημόσυνα*, Ἀθήνα 2005. Βλ. καὶ https://e-kere.gr/σύμμεικτα-εκκλησιαστικής-μουσικής/ιστορικά-λειτουργικά-μέλη/cd/ ΑΜΩΜΟΣ ΝΕΚΡΩΣΙΜΑ-ΚΑΙ-ΕΠΙΜΝΗΜΟΣΥΝΑ#!prettyPhoto (24-2-2025).

ἡ σύνθεση ἐντοπίζεται στὸ φ. 53r μαζὶ μὲ Προκείμενα καὶ Δοχές **(εἰκ. 3)**[8].

Ὁ Χατζηγιακουμῆς[9], προσπαθεῖ νὰ ἐξηγήσει γιατί ἡ σύνθεση αὐτὴ δὲν προσέλκυσε τὸ ἐνδιαφέρον γραφέων, ἀντιγραφέων καὶ ψαλτῶν κατὰ τοὺς μεταβυζαντινοὺς αἰῶνες, προσάγοντας δυὸ λόγους· α) ὅτι δὲν προσέλαβε λειτουργικὴ χρησιμότητα καὶ β) ὅτι ἡ μνήμη τῆς Ἁλώσεως ὡς ἐθνικοῦ ἱστορικοῦ σταθμοῦ εἶναι προϊὸν τοῦ ὄψιμου ἑλληνικοῦ μεγαλοϊδεατισμοῦ τῶν τελῶν τοῦ 19ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰ. Ἀλλά, θὰ μποροῦσε κάποιος νὰ ἀντιπεῖ ὅτι, ἀφ' ἑνός, σχεδὸν κανένα καλοφωνικὸ μέλος δὲν ἔχει λειτουργικὴ χρηστικότητα, κι ὅμως μεγάλο μέρος τῆς βυζαντινῆς Καλοφωνίας παραδίδεται χειρόγραφα καὶ διαδίδεται συστηματικὰ κατὰ τὴν μεταβυζαντινὴ περίοδο, ἀφ' ἑτέρου, ὅτι τὸ χάσιμο τῆς Ρωμανίας ἔχει ἀρκούντως θρηνολογηθεῖ, μὲ τὰ πολλὰ καὶ διάφορα ἀνακαλήματα καὶ θρήνους ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὰ χρόνια πρὸ τοῦ 19ου αἰ.

Μποροῦμε ἴσως νὰ ὑποθέσουμε ὅτι τὸ τόσο σπουδαῖο γιὰ τὴν μουσικολογικὴ ἔρευνα αὐτόγραφο τοῦ Χρυσάφη ἔμεινε ἐν πολλοῖς ἀθέατο σὲ κρίσιμους ἀντιγραφεῖς καὶ πολὺ λίγο χρησιμοποιήθηκε ὡς ἀνθίβολο ἢ καὶ ὅτι τὸ θέμα τῆς Ἁλώσεως δὲν συγκινοῦσε τόσο τοὺς μεταβυζαντινοὺς ψάλτες, οἱ ὁποῖοι ἔβλεπαν τὴν τέχνη τους νὰ συνεχίζει τὴν ἀνθηρή της πορεία ἀπὸ δόξης εἰς δόξαν μέσα στὸ νέο ἱστορικὸ πλαίσιο, ὅπου, λόγου χάρη, ἀκόμα καὶ στὸ γνωστὸ *Τῇ ὑπερμάχῳ* ἡ λέξη *πόλις* ἀντικαθίσταται ἀπὸ τὴν λέξη *δοῦλος* ἢ *ποίμνη* στὴν περίπτωση τοῦ κώδικα ΕΒΕ 2796, φφ. 15-19 («*ἀναγράφω σοι ὁ δοῦλος / ἡ ποίμνη σου Θεοτόκε*»)[10].

Μιὰ ἀκόμα μουσικὴ καταγραφὴ τοῦ 78ου ψαλμοῦ συναντοῦμε στὸν κώδικα ΕΒΕ 2406, φ. 459β. Πρόκειται γιὰ ἄλλο, διαφορετικὸ μέλος, ποὺ ἐπιγράφεται *«Ἕτερον ἁσματικόν, ποίημα κυρίου Ἀντωνίου καὶ δομεστίκου τῶν Σερρῶν, ἦχος πλ. δ΄»* **(εἰκ. 4).** Ἔχει ἀρχὴ τὸν α΄

[8] Τὴν ἀναλυτικὴ περιγραφὴ τοῦ κώδικα βλ. Μ. Χατζηγιακουμῆ, *Μουσικὰ Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)*, τόμος πρῶτος, Ἀθήνα 1975, σσ. 155-163.

[9] Μ. Χατζηγιακουμῆ, *Σύμμεικτα…*, ὅ.π.

[10] Παραπέμπουμε στὴ μελέτη τοῦ Γρ. Ἀναστασίου, «Ἡ ἀποτύπωση τῆς πολιτικῆς θεωρίας τοῦ Βυζαντίου στὴν ἔντεχνη ψαλτικὴ δημιουργία τοῦ 14ου καὶ 15ου αἰ.» στὸ βιβλίο τοῦ ἰδίου, *Θεωρούμενα στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη – θέματα ψαλτικῆς ὀντολογίας, θεωρίας, σημειογραφίας, μελοποιίας, ἑρμηνείας, τάξης*, Ἀθήνα 2024, σσ. 25-72, βλ. ἰδιαίτερα στὶς σσ. 41, 71-72.

στίχο τοῦ 45ου ψαλμοῦ *Ὁ Θεὸς ἡμῶν καταφυγή*..., ἡ ὁποία ἀκολουθεῖται ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ 78ου ψαλμοῦ ...*ἦλθοσαν ἔθνη*. Τὸ ἑπόμενο φύλλο τοῦ κώδικα, ποὺ ἔχει ἐκπέσει, ἀφήνει τὴν σύνθεση ἡμιτελῆ, μέχρι τὴν λέξη *ἐξέχεαν*. Περαιτέρω σχολιασμὸς τῆς περίπτωσης, ἂν καὶ ἴσως δὰ ἄξιζε νὰ γίνει, μᾶλλον περιττεύει τώρα ἐδῶ.

Ἐπανερχόμενοι στὴν ἐλάχιστα διαδεδομένη καὶ σπανίως ἀνθολογημένη σύνθεση τοῦ Χρυσάφη, διαπιστώνουμε ὅτι δὲν ἀπαντᾶ ἐξηγημένη στὴν Νέα Μέθοδο. Περιμένει κάποιος ὅτι ὁ Χουρμούζιος δὰ εἶχε περιλάβει τὴν σύνθεση αὐτὴ ἀνάμεσα στὶς ὑπόλοιπες ὁμοειδεῖς βυζαντινὲς στὸ ὀκτάτομο *Μαθηματάριό* του, τοὺς κώδικες ΕΒΕ-ΜΠΤ 728 ἕως 734, ποὺ ἐξήγησε καὶ ἔγραψε γύρω στὸ 1830. Ἐξ ὅσων γνωρίζουμε, ὄχι μόνο ὁ Χουρμούζιος ἀλλ᾽ οὔτε ὁ Γρηγόριος, οὔτε κάποιος ἄλλος, ἀπὸ τοὺς ἐλάσσονες ἔστω ἐξηγητὲς τοῦ 19ου αἰ., καταπιάστηκε μὲ τὸ συγκεκριμένο μέλος. Τὸ πρᾶγμα βεβαιώνει καὶ ὁ Χατζηγιακουμῆς, ὁ ὁποῖος μάλιστα ἀποδύθηκε σὲ «ἐπίμονη» σχετικὴ ἔρευνα, σύμφωνα μὲ τὴν διατύπωσή του[11].

Μόνες *μεταγραφὲς* τοῦ μέλους στὴν Νέα Μέθοδο παρουσιάζονται δύο ὄψιμες, μὲ χρονολογικὴ διαφορὰ μεταξύ τους περίπου ἑνὸς αἰώνα·

- πρώτη τοῦ Μάρκου Βασιλείου, ποὺ δημοσιεύτηκε τὸ 1912 στὸ περιοδικὸ *Μουσική*, τεῦχος 1, (μαζὶ μὲ παράλληλη μεταγραφὴ στὸ πεντάγραμμο τοῦ Γεωργίου Παχτίκου) καὶ
- δεύτερη τοῦ Ἰωάννη Ἀρβανίτη, ποὺ ἐκπονήθηκε στὶς 3 Σεπτεμβρίου τοῦ 2004, σύμφωνα μὲ τὴν σημείωση τοῦ ἰδίου στὸ χειρόγραφό του, τοῦ ὁποίου ἀντίγραφο εὐγενῶς μᾶς παραχώρησε.

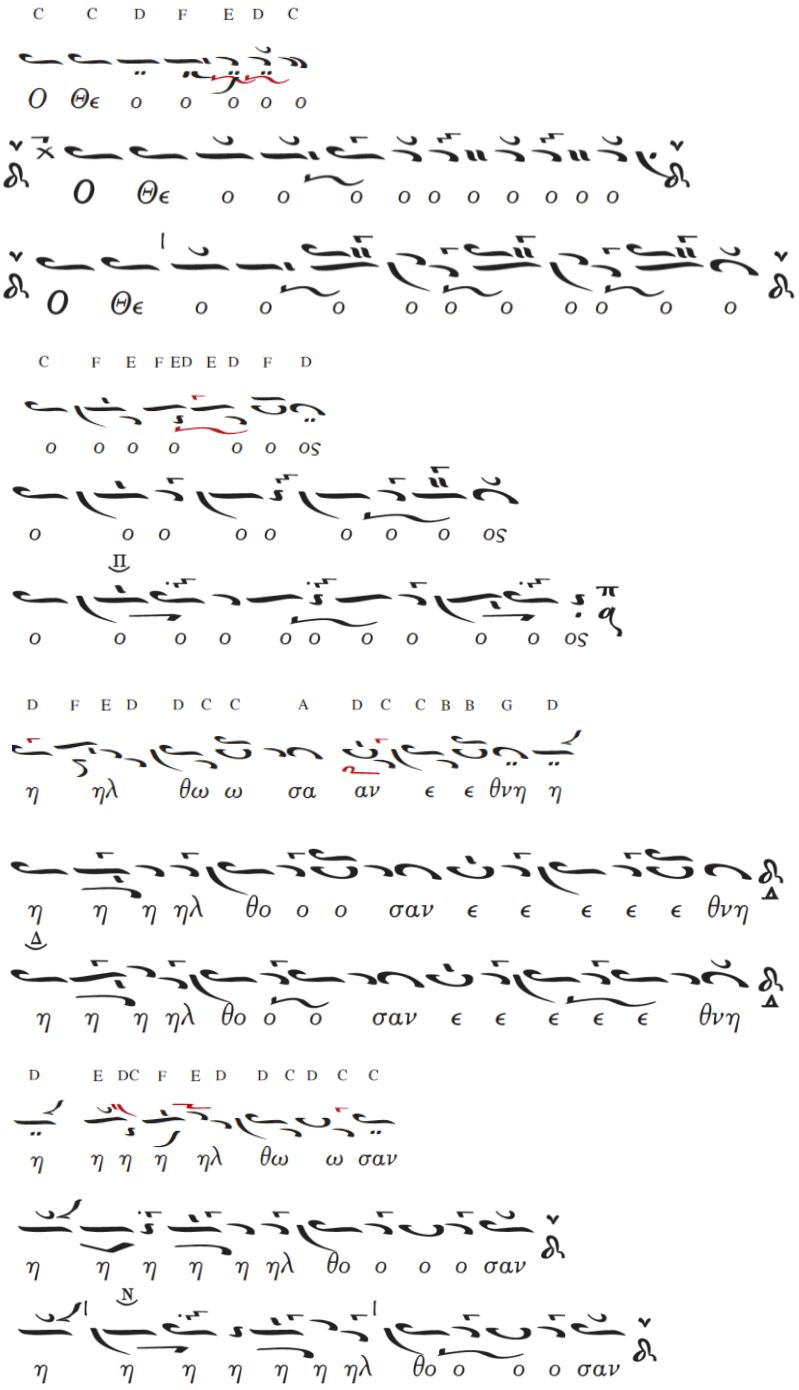
Διστάζουμε νὰ χαρακτηρίσουμε τὶς δυὸ ἐργασίες αὐτὲς ὡς ἐξηγήσεις, φυλάγοντας τὸν ὅρο γιὰ τὶς μεταγραφὲς τῶν Διδασκάλων τῆς Νέας Μεθόδου, στὶς ὁποῖες ἡ σχέση τῆς πρωτότυπης σημειογραφίας μὲ τὴν καταγεγραμμένη ἐξήγηση εἶναι μᾶλλον δυσδιάκριτη. Στὶς μεταγραφές, ἀντίθετα, τῶν Μάρκου Βασιλείου καὶ Ἰωάννου Ἀρβανίτη ἡ σχέση τοῦ τελικοῦ μουσικοῦ κειμένου μὲ τὸ πρωτότυπο εἶναι

[11] Μ. Χατζηγιακουμῆ, *Σύμμεικτα…*, ὅ.π.: *«Τοῦ τόσο σημαντικοῦ αὐτοῦ ἱστορικοῦ μέλους δὲν ἔχει (ἀτυχῶς) ἐπισημανθεῖ, παρὰ τὴν ἐπίμονη ἔρευνα, μεταγραφὴ στὴ Νέα Μέθοδο τῶν μεγάλων πατριαρχικῶν μουσικῶν καὶ δασκάλων Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος καὶ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου (οὔτε καὶ τῶν Ἁγιορειτῶν ἐξηγητῶν τοῦ α΄ μισοῦ τοῦ 19ου αἰ.)»*.

ἐξόφθαλμη. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, δὲν ὑπάρχει σ᾽ αὐτὲς μιὰ προφανὴς καὶ ἀδιαμφισβήτητη, μοναδικὴ καὶ πασίγνωστη, ἀντιστοίχιση τῶν σημαδιῶν τῆς πρωτότυπης σημειογραφίας μὲ τὰ σημάδια τῆς Νέας Μεθόδου, ποὺ νὰ ὑπακούει σὲ ἐντελῶς αὐτόματο μηχανισμό. Χρειάστηκε ἡ γνώση, ἡ σκέψη καὶ ἡ ἑρμηνεία τῶν μεταγραφέων πάνω στὴν πρωτότυπη γραφή, γιὰ νὰ παραχθεῖ τὸ σημειογραφικὸ ἀποτέλεσμα τῆς Νέας Μεθόδου, πρᾶγμα ποὺ ἐκδηλώνεται εὔλογα σὲ -ἐλάχιστα, ὁμολογουμένως- διαφορετικὲς μεταξύ τους σημειογραφικὲς ἀποτυπώσεις. Ὑπὸ τὴν ἔννοια αὐτὴ -καὶ κάνοντας κάποιες λογικὲς συμβάσεις- θὰ μπορούσαμε νὰ δεχθοῦμε γιὰ τὶς ἐργασίες αὐτὲς τὸν χαρακτηρισμὸ «σύντομες ἐξηγήσεις», παρὰ τὴν ἐσωτερική του ἀντίφαση, ἀφοῦ ἡ ἐξήγηση, ἀπ᾽ τὴν ἱστορικὴ ἐμφάνισή της ἤδη, ὡς ὅρος καὶ ὡς πρακτική, σημαίνει ἀναλυτικότερη καὶ ἑπομένως ἐκτενέστερη καταγραφὴ τῶν παπαδικῶν συνθέσεων μάλιστα.

Οἱ δυὸ αὐτὲς «σύντομες» ἐξηγήσεις, τοῦ Μάρκου Βασιλείου καὶ τοῦ Ἰωάννη Ἀρβανίτη ξεκινοῦν ἀπὸ κοινὴ προϋπόθεση μιᾶς συγκεκριμένης μελικῆς ὑφῆς καὶ ἔκτασης τῶν βυζαντινῶν συνθέσεων καὶ ταυτίζονται σὲ πολὺ μεγάλο βαθμό, ὅπως φαίνεται καὶ στὸν παραδειγματικὸ πίνακα ποὺ παρουσιάζουμε ἐδῶ. Καὶ τῶν δύο οἱ μέθοδοι μεταγραφῆς ἔχουν μελετηθεῖ καὶ ἀναλυθεῖ στὴν σχετικὴ βιβλιογραφία καὶ δὲν θὰ ἐπιχειρήσουμε μιὰ λεπτομερέστερη ἀνάλυσή τους[12]. Ἀρκούμαστε ἐδῶ νὰ παραθέσουμε σὲ τριπλῆ ἐκδοχή, στὴν πρωτότυπη σημειογραφία καὶ στὶς μεταγραφὲς κατὰ σειρὰ τῶν Μάρκου Βασιλείου καὶ Ἰωάννη Ἀρβανίτη, τὴν πρώτη φράση τοῦ μαθήματος *Ὁ Θεὸς ἤλθοσαν ἔθνη, ἤλθοσαν*.

[12] Ἰδιαίτερα, ὁ Ἰωάννης Ἀρβανίτης, ὁ ἴδιος, τόσο μέσα ἀπὸ τὴν διδακτορική του διατριβή, *Ὁ ρυθμὸς τῶν ἐκκλησιαστικῶν μελῶν μέσα ἀπὸ τὴν παλαιογραφικὴ ἔρευνα καὶ τὴν ἐξήγηση τῆς παλαιᾶς σημειογραφίας*, Κέρκυρα 2010, ὅσο καὶ μὲ πληθώρα ἄλλων μελετῶν ἔχει ἐπαρκῶς ἀναλύσει καὶ ἐκθέσει τὶς ἀπόψεις του γιὰ τὴν οὐσία καὶ τὸν τρόπο τῆς λεγόμενης «σύντομης» ἐξήγησης. Καὶ ἂς ἐπισημανθεῖ ὅτι εἶναι ἴσως ὁ πληθωρικότερος καὶ ἐγκυρότερος ἐξηγητὴς παλαιῶν μελῶν (βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν) στὴν -ἂς τὴν ποῦμε ἔτσι- ἀργὴ ἐξήγηση μετὰ τὴν ἐποχὴ τῶν Τριῶν Διδασκάλων μέχρι σήμερα.


C C D F E D C
O Θε o o o o o
C F E F ED E D F D
o o o o o o os
D F E D D C C A D C C B B G D
η ηλ θω ω σα αν ε ε θνη η
D E DC F E D D C D C C
η η η η ηλ θω ω σαν

Οἱ δυὸ μεταγραφὲς ἔχουν δισκογραφηθεῖ καὶ πολλάκις ἐκτελεστεῖ σὲ ἐκδηλώσεις μνήμης γιὰ τὴν Ἅλωση τῆς Κωνσταντινούπολης. Οἱ πιὸ γνωστὲς καὶ διαδεδομένες -καὶ προβαλλόμενες στὸ διαδίκτυο- ἠχογραφήσεις εἶναι:

- τῆς Capella Romana τοῦ Ἀλεξάνδρου Λίγκα στὸ ἄλμπουμ *Music of Byzantium* (2004)[13],
- τοῦ π. Γεωργίου Τσέτση στὸν 6ο δίσκο ἀκτίνας τῆς σειρᾶς *Σύμμεικτα Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς* τοῦ Μανόλη Χατζηγιακουμῆ (2005)[14],
- τοῦ Ἰωάννη Ἀρβανίτη στὸν δεύτερο δίσκο ἀκτίνας τοῦ ἄλμπουμ *Ἐάλω ἡ Πόλις*, τοῦ Ἐργαστηρίου Παλαιᾶς Μουσικῆς (2008)[15].

Ἀξιομνημόνευτη ἐν προκειμένῳ εἶναι καὶ ἡ προσαρμογὴ τῆς μεταγραφῆς τοῦ Μάρκου Βασιλείου στὰ Ἀραβικὰ ἀπὸ τὸν πρωτοψάλτη τοῦ Πατριαρχείου Ἀντιοχείας Δημήτριο Ἀλ Μούρ, ποὺ εἶναι δημοσιευμένη στὸν τρίτο τόμο, σσ. 28-31, τῆς τρίτομης Ἀνθολογίας *Πνευματικὴ Σάλπιγξ*, ποὺ ἐξέδωκε τὸ 1972 ὁ γιός του Φουάντ[16] **(εἰκ. 5)**.

Ἡ ἐξηγητικὴ ἐργασία τοῦ Κωνσταντίνου Νικολακόπουλου

> *Ὡστόσο, ἡ μεταγραφὴ αὐτὴ* [τοῦ Μάρκου Βασιλείου] *δὲν στοιχεῖται στὰ κλασικὰ (ἀναλυτικὰ καὶ μελισματικά) πρότυπα τῶν μεγάλων πατριαρχικῶν ἐξηγητῶν καὶ δασκάλων. Ἡ παραβολή της μὲ τὸ πρωτότυπο αὐτόγραφο μέλος τοῦ Χρυσάφη καὶ τὸ σύνολο ἄκουσμα δείχνουν ὅτι πρόκειται περισσότερο γιὰ μιὰ 'μετροφωνικὴ' μεταγραφὴ (κατὰ τὰ γνωστὰ πρότυπα τοῦ κύκλου τῆς Κοπεγχάγης). Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτή, ἡ ἀνάγκη γιὰ μιὰ νέα, καὶ περισσότερο πιστὴ (ὅσο γίνεται) ἐξήγηση, παραμένει πάντοτε ἀνοικτὴ (γιὰ τὴν εἰδικὴ ἔρευνα).*

[13] Ἐλεύθερη πρόσβαση στὸν διαδικτυακὸ τόπο: https://www.youtube.com/watch?v=LefBHTEPMm4 (1/3/2025)

[14] Ἐλεύθερη πρόσβαση στὸν διαδικτυακὸ τόπο: https://www.youtube.com/watch?v=WjxEhucr24k (1/3/2025)

[15] Ἐλεύθερη πρόσβαση στὸν διαδικτυακὸ τόπο: https://www.youtube.com/watch?v=vS-RdMXVdLo (1/3/2025)

[16] Βλ. Ρωμανοῦ (Bashar) Νταούντ, *Ὁ Πρωτοψάλτης τοῦ Πατριαρχείου Ἀντιοχείας Δημήτριος Ἀλ Μούρ*, ἀνέκδοτη διδακτορικὴ διατριβὴ ὑποβληθεῖσα στὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ ΕΚΠΑ (24/2/2011), σ. 136. Πρόσβαση στὸν διαδικτυακὸ τόπο: http://hdl.handle.net/10442/hedi/30309 (22/3/2025).

Ἡ παραπάνω διατύπωση δὲν εἶναι δική μας, ἀνήκει στὸν Μανόλη Χατζηγιακουμῆ. Ἐνδεχομένως ἀπὸ κάποιους μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἀπαξιωτικὴ γιὰ τὴν «σύντομη» ἐξήγηση, καὶ ἀπ᾽ αὐτοὺς ἄλλοι μπορεῖ νὰ ἐπιχαίρουν καὶ ἄλλοι νὰ ἀγανακτοῦν (ἀνάλογα μὲ τὴν δική τους προκατάληψη). Ἀλλὰ, ἡ ἀξιοπρόσεκτη οὐσία αὐτῆς τῆς διατύπωσης ἔγκειται στὴν ἐπισήμανση τῆς ἀνάγκης νὰ ἀκουστεῖ ἡ ἐν δέματι λαμπρὴ σύνθεση στὰ σημερινὰ αὐτιὰ μὲ τὴν αἰσθητικὴ ἀντίληψη ποὺ ἔχει διαμορφώσει ἡ ἀδιάκοπη μακραίωνη βυζαντινὴ ψαλτικὴ παράδοση καὶ ὅτι πρέπει νὰ ἀναληφθεῖ ἀπὸ εἰδικοὺς ἐρευνητές τὸ ἐγχείρημα αὐτό[17].

Τελικά, τὸ αἴτημα ἀπαντήθηκε ἀπὸ τὴν πολύμοχθη ἔρευνα ἑνὸς τυπικὰ μὴ εἰδικοῦ, νεαροῦ μαθητῆ τῆς Ψαλτικῆς καὶ τότε ἀκόμα τοῦ Λυκείου (νῦν δὲ φοιτητῆ τοῦ Πολυτεχνείου), τοῦ Κωνσταντίνου Νικολακόπουλου. Αὐτὴ δὲν εἶναι ἡ πρώτη οὔτε ἡ μόνη ἐξήγησή του, ἀλλὰ εἶναι εὐνόητο ὅτι τὸ εἶδος, ἡ σπουδαιότητα, ἡ μοναδικότητα καὶ ἡ παλαιότητα τοῦ μέλους τὴν καθιστοῦν μᾶλλον τὴν σπουδαιότερή του ὡς τώρα.

Ἡ μέθοδος τῆς ἐξήγησης ποὺ ἀκολουθήθηκε εἶναι ἡ μόνη γνωστὴ καὶ ἀσφαλής. Αὐτὴ ποὺ ἀπὸ τὸν Κωνσταντῖνο Ψάχο περιγράφεται ὡς «ἀναδρομικὸς παραλληλισμός» τῆς σημερινῆς σημειογραφίας πρὸς τὶς παλαιότερες φάσεις της[18]. Ὁ παραλληλισμός, ἐν προκει-

[17] Τὸ θεωρητικὸ καὶ ἰδεολογικὸ ὑπόβαθρο τῆς διελκυστίνδας γιὰ τὴν μεταγραφὴ ἢ ἐξήγηση τὴς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας μεταξὺ τῶν προερχομένων, κυρίως, ἀπὸ τὰ Monumenta Musicae Byzantinae Δυτικῶν φιλολόγων-μουσικολόγων καὶ τῶν Ἑλλήνων «παραδοσιακῶν» ψαλτῶν-μουσικολόγων, περιγράφει ἐναργῶς ὁ Alexander Lingas, "Performance Practice and the Politics of Transcribing Byzantine Chant", *Acta Musicae Byzantinae* 6 (2003), pp. 57-69.

[18] Ὁ Ψάχος εἰσηγήθηκε τὸν ὅρο καὶ τὴν μέθοδο τοῦ «ἀναδρομικοῦ παραλληλισμοῦ», πιθανότατα, τὸ 1912 στὸ ἐν Ἀθήναις συγκροτηθὲν Συνέδριον τῶν Ἀνατολιστῶν. Μεταφέροντας στὴν *Παρασημαντική* του (*Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, ἐν Ἀθήναις 1917, *σσ.* 3-4) περίληψη τῆς ἀνακοινώσεώς του, ποὺ εἶχε δημοσιευθεῖ στὰ *Πρακτικὰ* τοῦ Συνεδρίου, διαμορφώνει, οὐσιαστικά, καὶ τὸ ἀπολογητικὸ ὑπὲρ τῆς συνεχοῦς παραδόσεως πλαίσιο τῶν θεωρητικῶν θέσεών του. Οἱ σχετικὲς ἀναφορὲς εἶναι γνωστὲς εὐρύτατα καὶ ὁ μόνος λόγος ποὺ παραθέτουμε ἐδῶ ἕνα μικρὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ ἐκείνη τὴν ἀναδημοσιευμένη περίληψη εἶναι γιὰ νὰ θυμίσουμε τὸ κλῖμα τῶν ἀντιπαραθέσεων, ποὺ ἐπικράτησαν -μεταξὺ κυρίως Ἑλλήνων καὶ ξένων μουσικολόγων- σχεδὸν καθ᾽ ὅλη τὴν διάρκεια τοῦ 20ου αἰ. γύρω ἀπὸ τὴν ὀρθὴ ἑρμηνεία τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας: *«Καὶ ὡς συμπέρασμα*

μένῳ, ὅπως σὲ κάθε διαδικασία ἀποκρυπτογράφησης καὶ μεταγραφῆς, εἶναι στὴν πράξη ὁ μόνος τρόπος προσπέλασης τοῦ πρωτότυπου ὑλικοῦ καθὼς προσφέρει τὸ ἀπαραίτητο (ἀρχιμήδειο) σημεῖο ἀναφορᾶς[19]. Προϋποτίθεται, βεβαίως, ὅτι ὁ ἐπίδοξος ἐξηγητὴς ἔχει κατανοήσει προηγουμένως τὸ εἶδος καὶ τὸν δρόμο τῆς μελοποιίας, ὅπου ἀνήκει τὸ πρωτότυπο μέλος, καὶ ἀναζητᾶ στὴν σωστὴ κατεύθυνση μέσα στὸ πέλαγος τοῦ ἤδη ἐξηγημένου βυζαντινοῦ ρεπερτορίου τὰ ἁρμόδια παράλληλα χωρία.

Στὴν περίπτωσή μας πρέπει νὰ ὁμολογήσουμε τὴν πολύτιμη ἀναζήτησή μας στὶς ψηφιοποιημένες πηγές τῆς ΒΚΨ, τῆς ΕΒΕ καὶ τοῦ Σινᾶ, ὅπου βρήκαμε παράλληλα χωρία στὶς ἑνότητες τῶν καλοφωνικῶν στίχων καὶ τῶν μαθημάτων, κυρίως στὰ ἀκόλουθα χειρόγραφα:

- Σινᾶ 1255, Ἀνθολογία Μαθηματαρίου τοῦ Μανουὴλ Χρυσάφη, γραμμένη ἀπ᾽ τὸν Ἰωάννη Πλουσιαδηνὸ κατὰ τὸ β΄ μισὸ τοῦ 15ου αἰ.
- ΕΒΕ 938, Καλοφωνικὸ Στιχηράριο Τριωδίου-Πεντηκοσταρίου, γραμμένο τὸ 1552 ἀπ᾽τὸν Κωνσταντῖνο Χανιώτη
- ΒΚΨ 90 / 238, τῶν μέσων τοῦ 18ου αἰ., ἀδήλου γραφέως
- ΒΚΨ φάκ. 2, τετρ. 47, τῶν τελῶν τοῦ 18ου αἰ.
- ΒΚΨ φάκ. 4, τετρ. 99, γραμμένο ἀπ᾽τὸν Πέτρο Βυζάντιο στὰ τέλη τοῦ 18ου αἰ.

ἐξήγαγεν [ἐνν. ὁ Ψάχος στὴν ἀνακοίνωσή του στὸ Συνέδριο τοῦ 1912], *ἀφ᾽ ἑνὸς μέν, ὅτι οἱ ἰσχυριζόμενοι, ὅτι ἀπ᾽ εὐθείας ἀναγινώσκουσι τὴν ἀρχαίαν γραφὴν πλανῶνται, ἀφ᾽ ἑτέρου δέ, ὅτι ὁ μόνος τρόπος πρὸς κατανόησιν τῆς ἀρχαίας στενογραφίας εἶναι ὁ ἀναδρομικὸς παραλληλισμὸς τῆς σημερινῆς γραφῆς πρὸς τοὺς διαμέσους σταθμοὺς καὶ διὰ τούτων πρὸς τὴν ἀρχαίαν στενογραφίαν*» (*Actes du seizieme congrès international des orientalistes*, σσ. 46-47).

[19] Παραπέμπουμε στὸ κείμενο προβληματισμοῦ τοῦ γλωσσολόγου Ernst Grumach σχετικὰ μὲ τὴν ἀποκρυπτογράφηση τῆς γραφῆς καὶ γλώσσας τῆς Γραμμικῆς Β΄, «Προβλήματα ἀποκρυπτογράφησης τῆς Γραμμικῆς Β΄», μετάφραση Μιχ. Τσιτσικλῆ, *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης* 9 (1965), σσ. 295-334. Προσπελάσιμο στὸ διαδίκτυο (17/7/2025): http://epet.nlg.gr/db/icon/1965/65_16.pdf Προτιμοῦμε αὐτὸ τὸ κείμενο, παρότι βιβλιογραφικὰ θεωρεῖται παρωχημένο, γιατὶ παρουσιάζει μιὰν εὐσύνοπτη καὶ καλοδιατυπωμένη θεωρία τῶν μεθόδων γλωσσολογικῆς ἀποκρυπτογράφησης, ἰδιαίτερα στὶς σελίδες 299-300.

Κατὰ τὴν ἀναζήτηση βρήκαμε ἀντιστοιχία θέσεων τοῦ μαθήματος τοῦ Χρυσάφη μὲ θέσεις καὶ γραμμὲς σὲ καλοφωνικοὺς στίχους τοῦ β΄ ψαλμοῦ, σὲ στίχους τῶν Ἀνοιξανταρίων, σὲ μαθήματα κ.λπ. Ἀνάμεσά τους ἐντοπίσαμε καὶ μιὰν ἀρκετὰ ἐκτενῆ φράση -τὴν ἀρχική- τοῦ Ἀναγραμματισμοῦ ἀπὸ *τὸ Θρηνῶ καὶ ὀδύρομαι* τοῦ Ἰωάννου Κουκουζέλη σὲ ἦχο πλ. δ΄, *Ὦ τοῦ θαύματος...*, ποὺ προσομοιάζει στὴν ἀρχὴ *Ὁ Θεὸς ἤλθοσαν* τοῦ μαθήματος τοῦ Χρυσάφη.

Τὸ εὕρημα αὐτὸ δὲν φανερώνει μόνο μιὰ εὐθεῖα ἐπιρροὴ στὴν μελοποίηση τοῦ Χρυσάφη ἀπὸ τὸ νεκρώσιμο μάθημα τοῦ μεγάλου βυζαντινοῦ μαΐστορος, ἀλλά, κυρίως, δείχνει ποιές εἶναι οἱ βασικὲς ἀρχὲς τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας· ἡ στερεοτυπικότητα καὶ ἡ μίμηση. Ὁ ἴδιος ὁ Χρυσάφης διδάσκει ὅτι κάθε μελοποιὸς ὀφείλει *«ποιεῖν θέσεις προσηκούσας καὶ ἁρμοδίας»* σύμφωνα μὲ τὸν ὅρο τῆς τέχνης[20], καὶ διαπιστώνει ὅτι *«τῷ προτέρῳ τε τῶν ποιητῶν ἀεὶ ὁ δεύτερος ἕπεται καὶ τοῦτο ὁ μετ᾽ αὐτόν, καὶ πάντες ἁπλῶς ἔχονται τῆς τέχνης ὁδοῦ»*[21].

Οἱ θέσεις τῆς πρωτότυπης σημειογραφίας ἀνευρέθησαν ἐξηγημένες στὰ πρωτόγραφα τῶν ἐξηγήσεων τοῦ διδασκάλου Χουρμουζίου κυρίως. Ἡ ἐξήγηση στὴ Νέα Μέθοδο πραγματοποιήθηκε σὲ διάστημα περίπου δύο μηνῶν σχετικὰ ἐντατικῆς ἐργασίας καὶ ὁλοκληρώθηκε στὶς 16 Νοεμβρίου τοῦ 2022. Ἕνας ἐνδεικτικὸς πίνακας, ποὺ ἐμφανίζει κατοπτικὰ τὴν ἐξηγητική μας μέθοδο, παρουσιάζεται ἀμέσως παρακάτω, ὅπου περιλαμβάνονται: ἡ πρωτότυπη σημειογραφία μεταγεγραμμένη ἀπὸ τὸν κώδικα Ἰβήρων 1120, ἐνδεικτικὰ παράλληλα χωρία σὲ ἄλλους κώδικες, καὶ ἡ ἐξήγηση στὴν Νέα Μέθοδο κατὰ φράσεις. Παραθέτουμε μόλις τέσσερεις σελίδες αὐτοῦ τοῦ πολυσέλιδου πίνακα, ποὺ ὅπως εἶναι εὐνόητο ἡ πλήρης ἔκτασή του δὲν χωράει ἐδῶ.

[20] Βλ. στὸ Dimitri Conomos, *ibid*., p. 46 (στ. 180-182).

[21] *Ibid*., p. 42 (στ. 119-121).

Ἦχος πλ δ Νη
Πρβλ.: ΒΚΨ 90 / 238, φ. 60ν κ΄ EBE 938, φ. 331r
Πρβλ.:ΒΚΨ 90 / 238, φφ. 48r, 50r κ΄ EBE 938, φ. 331r
Πρβλ.: ΒΚΨ 90 / 238, φ. 45ν κ΄ φ. 48ν (1ος στ.)

Πρβλ.: ὅπ.π.

Πρβλ.: ΒΚΨ 90 / 238, φ. 49r κ΄ φ. 52r

Πρβλ.: ΒΚΨ 90 / 238, φ. 42v

Πρβλ.: ΒΚΨ 90 / 238, φ. 49r χ΄ φ. 48 χ΄ φ. 55r

EBE 938, φ. 381v (5ος στ.)

Πρβλ.: ΒΚΨ 90 / 238, φ. 53r χ΄ φ. 49r χ΄ φ. 55r

Πρβλ.: ΒΚΨ 90 / 238, φ. 56r κ΄ φ. 56v

Πρβλ.: ΒΚΨ 90 / 238, φ. 54v (5ος στ.)

Γιατί ἀργὴ ἐξήγηση· ἢ μᾶλλον, γιατί ὄχι;

Ἡ ἐξήγηση τοῦ μέλους τοῦ ἀνεξήγητου μαθήματος - θρήνου τῆς Ἁλώσεως καλύπτει τὴν ἀνάγκη νὰ ψαλεῖ καὶ νὰ ἀκουστεῖ στὸ σήμερα, ὅπως θὰ τὸ ἔφερνε σὲ μᾶς ἡ ἀδιάκοπη ψαλτικὴ παράδοση. Αὐτὴ ἡ ἀδιάκοπη παράδοση εἶναι καὶ ὁ γνώμονας τῆς ὀρθότητας τῆς ἐξήγησης. Ἄλλη ἀνάγκη προκύπτει ἀπὸ τὴν περιέργεια γιὰ τὸ πῶς ἐνδεχομένως ἀκουγόταν τότε, ψαλλόμενη ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Χρυσάφη, ἡ σύνθεση αὐτή, δίχως τὸν γνώμονα τῆς παράδοσης. Ἡ σύντομη ἐξήγηση μᾶλλον προσπαθεῖ νὰ ἀπαντήσει σ᾽ αὐτὸ τὸ αἴτημα. Τὸ δίλημμα ἑπομένως στὴν οὐσία του διαμορφώνεται· ποιά ἐξήγηση ἀληθεύει, ἡ σύντομη ἢ ἡ ἀργή; Πολλὰ ἐπιχειρήματα καὶ αἰτιολογικὰ «διότι» ἔχουν ἑκατέρωθεν διατυπωθεῖ σὲ τόμους ὁλόκληρους τῆς σχετικῆς βιβλιογραφίας. Καὶ εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρον ὅτι, ὅσοι ἀπὸ τὴν κάθε πλευρὰ ἐπιχειρηματολογοῦν, ἀνατρέχουν στὶς ἴδιες πηγὲς καὶ λεπτολογοῦν γιὰ τὴν ἴδια σημειογραφία καὶ μελετοῦν τὰ ἴδια θεωρητικὰ κείμενα. Τοῦτο σημαίνει ὅτι ἡ βυζαντινὴ σημειογραφία, ὡς περιγραφικὴ ποὺ εἶναι, ἐκφράζει σχέσεις ἢ ἀναλογίες καὶ ὄχι ἀπόλυτα μεγέθη. Ἔτσι, τὸ ἴδιο μουσικὸ κείμενο μπορεῖ νὰ ἑρμηνευτεῖ μὲ μεθοδολογικὴ συνέπεια εἴτε ἀργὰ εἴτε σύντομα. Ἀλλὰ καὶ μέσα σὲ μιὰ σύνθεση μποροῦμε νὰ ἔχουμε τμήματα ὅπου ἡ ἴδια ἡ σημειογραφία ἀποδίδει ἀργὴ ἢ σύντομη μελωδία (ἂς μὴν ποῦμε γιὰ τὸ ὄψιμο «ὑβριδικὸ» μέλος τοῦ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου, ἂς φέρουμε στὸν νοῦ μας μόνο τὴν ἐναλλαγὴ τῆς ὑφῆς ἀπὸ τὸ κείμενο στὸ κράτημα τῶν βυζαντινῶν μαθημάτων). Ὁ σκοπὸς τῆς δικῆς μας συμβολῆς, ἑπομένως, ἂς μὴν θεωρηθεῖ ἀντιρρητικὸς ἀπέναντι στὴ λεγόμενη «σύντομη» ἐξήγηση. Οὕτως ἢ ἄλλως θὰ ἦταν οὐτοπικὸ νὰ προσπαθήσουμε νὰ ἐπιχειρηματολογήσουμε ἐπαρκῶς στὸ πλαίσιο μιᾶς ἀνακοίνωσης συνεδρίου. Ὡστόσο, κι ἂν δὲν ἀποκρινόμαστε μὲ ὁριστικό τρόπο, γιατί ἡ σύνθεση τοῦ Χρυσάφη ἤθελε ἀπὸ γεννησιμιοῦ της ἀργὴ ἑρμηνεία, θὰ προσπαθήσουμε νὰ δώσουμε χῶρο μὲ λίγες ἀκόμα παρατηρήσεις στὸν δημιουργικὸ προβληματισμὸ ποὺ ἀναφύεται ἀπὸ τὸ ὑποθετικὸ ἐρώτημα· *γιατί ὄχι;*

Α΄. Ἡ χρονικὴ διάρκεια τῶν μελῶν καὶ τῶν ἀκολουθιῶν καὶ σχετικὲς ἱστορικομουσικολογικὲς μαρτυρίες (παραδειγματικά)

Εἶναι μᾶλλον κοινὰ παραδεκτὸ ὅτι οἱ ἐξηγήσεις ἀπὸ τὸν 17ο αἰ. κι ἔπειτα δὲν ἀποτελοῦν ἐπέκταση τοῦ μέλους ἀλλὰ μεταγραφὴ καὶ σα-

φέστερη καταγραφή του. Αὐτὴ ἡ παραδοχὴ σημαίνει ὅτι τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ γραπτοῦ (παπαδικοῦ καὶ στιχηραρικοῦ) ρεπερτορίου ἐκείνης τῆς ἐποχῆς ἑρμηνευόταν ἀργά. Καί, λοιπόν, σύντομα μέλη δὲν ὑπῆρχαν; Δὲν ἀκούγονταν; Μοιάζει ἀδιανόητη μιὰ τέτοια κατάσταση.

Ἔχουμε, καὶ σὲ ἄλλη περίπτωση[22], ἀναφερθεῖ στὶς ταξιδιωτικὲς περιγραφὲς τοῦ Βασίλι Μπάρσκι ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὄρος τῶν ἀρχῶν τοῦ 18ου αἰ., ὅπου ἀναφέρονται τὰ ἀκόλουθα διακονήματα τῶν μοναχῶν ποὺ συνάντησε στὴν σκήτη τῆς Ἁγίας Ἄννης:

> *Ἄλλοι εἶναι καλοὶ ψάλτες, ἄλλοι καλλιγράφοι, ἄλλοι βιβλιοδέτες ποὺ δένουν βιβλία, ἄλλοι ψάλτες τῶν μεγάλων ἐκκλησιαστικῶν ψαλμῶν, ἄλλοι μικρογράφοι βιβλίων, μεγάλοι μάστορες· καὶ ἄλλοι πάλι σκαλίζουν μὲ λεπτὴ καὶ θαυμάσια τέχνη διάφορους σταυρούς …*[23].

Ἡ διάκριση τῶν ψαλτῶν μὲ βάση τὸ ρεπερτόριο μᾶλλον προϋποθέτει μιὰν οὐσιαστικὴ ἰδιαιτερότητα τῶν «μεγάλων ἐκκλησιαστικῶν ψαλμῶν» ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ἐντοπίζεται μόνο στὴν ἔκτασή τους. Σὲ ἄλλο σημεῖο ὁ Μπάρσκι διευκρινίζει:

> *… οἱ Ἑσπερινοὶ τὸ Σάββατο καὶ τὶς ἑορτὲς ἀργοῦν λόγῳ τῆς μακρᾶς ὑμνωδίας τοῦ Κύριε, ἐκέκραξα, ἀφοῦ μόνο τὸ Κύριε, ἐκέκραξα καὶ τὸ Κατευθυνθήτω ἡ προσευχή μου διαρκοῦν μισὴ ὥρα καὶ ψάλλονται μὲ νότες τοῦ Εἱρμολογίου, ποὺ ἀπὸ τὸν ἐξοικειωμένο ἀκροατὴ ἀκούγονται πολὺ γλυκά*[24].

Παρατηροῦμε ἐν προκειμένῳ, πρῶτον, ὅτι τὸ ἐκτιμώμενο ἀπὸ τὸν Μπάρσκι μισάωρο τῆς διάρκειας τῶν Κεκραγαρίων εἶναι καὶ ἡ σημερινὴ διάρκεια τῆς ψαλμώδησης τῶν Κεκραγαρίων τοῦ Δαμασκηνοῦ, σύμφωνα μὲ τὶς χρονικὲς ἐνδείξεις στὴν ἁγιορειτική τους ἔκδοση τοῦ *Μουσικοῦ Θησαυροῦ τοῦ Ἑσπερινοῦ*[25]. Καὶ δεύτερον, ὅτι οἱ τόσο ἀργὲς μελωδίες εἶναι σημειογραφημένες, «ψάλλονται μὲ νότες». Ἡ

---

[22] Βλ. Γρηγορίου Ἀναστασίου, «Οἱ ψάλτες καὶ ἡ Ψαλτική· σκέψεις μὲ ἀφορμὴ τὶς ἀθωνικὲς περιηγήσεις τοῦ Βασίλι Μπάρσκι», στὸ *Θεωρούμενα στὴν Ψαλτική…*, ὅ.π., σσ. 13-24.

[23] Παύλου Μυλωνᾶ (ἐπιμ. κ΄ σχόλια), *Βασίλι Γκρηγκόροβιτς Μπάρσκι· Τὰ ταξίδια του στὸ Ἅγιον Ὄρος 1725-1726 1744-1745*, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 251.

[24] *Αὐτόθι*, σ. 281.

[25] Ἅγιον Ὄρος 1935 (= 1990), σσ. 204-261.

σημειογραφία τῆς ἐποχῆς ἐκείνης δὲν εἶναι ἄλλη ἀπὸ τὴν μέση πλήρη βυζαντινή, τῆς ὁποίας ἡ σύντομη ἐξήγηση στὰ Κεκραγάρια θὰ ἀπέδιδε διάρκεια μέλους τεσσάρων μόλις λεπτῶν ἀντὶ μισῆς ὥρας.

Ἂν πάλι θεωρήσουμε τὴν χρονικὴ ἀπόσταση ἀπὸ τὸν Μπάρσκι πίσω στὸν Χρυσάφη πολὺ μεγάλη, παρότι εἶναι ἴδια μὲ τὴν κατοπινή, μέχρι σήμερα, καὶ ὑποθέσουμε ὅτι στὸ μεσοδιάστημα κάτι ἄλλαξε πολὺ δραστικὰ καὶ διαπλατύνθηκε ἡ διάρκεια τῆς ψαλμώδησης καὶ θεωρήσουμε μὲ μιὰ κουβέντα ὅτι ἄλλο Ἅγιον Ὄρος τοῦ 17ου-18ου αἰ. κι ἄλλο Κωνσταντινούπολη τοῦ 14ου-15ου, δὲν ἔχουμε παρὰ νὰ ἀκολουθήσουμε πάλι Ρώσους περιηγητὲς στὶς ἐπισκέψεις τους ἐκείνης τῆς ὄψιμης βυζαντινῆς ἐποχῆς στὴν Πόλη. Ἂν σταχυολογήσουμε, ἀπὸ τὴν σχετικὴ ἔκδοση τοῦ George Majeska[26], τὶς ἀναφορὲς στοὺς ψάλτες, τὴν Ψαλτικὴ καὶ συναφῶς τὴν διάρκεια τῶν διαφόρων τελετουργιῶν, θὰ διαπιστώσουμε ὅτι ὅλες, ἄμεσα ἢ ἔμμεσα, κάνουν λόγο γιὰ ἐκτενεῖς πολύωρες καὶ μεγαλόπρεπες Ἀκολουθίες καὶ ἀνάλογη μουσική. Ξεχωρίζουμε, ἰδιαίτερα, πῶς περιγράφει ὁ Ἰγνάτιος Σμολένσκ τὴν στέψη τοῦ αὐτοκράτορα Μανουὴλ Β΄ Παλαιολόγου τὸ 1392[27]:

> *Τὸ ἔτος 6900* [1392], *τὴν ἑνδεκάτη τοῦ μηνὸς Φεβρουαρίου, τὴν Κυριακὴ τοῦ Ἀσώτου, ὁ Μανουὴλ στέφθηκε αὐτοκράτορας μὲ τὴν αὐτοκράτειρα σύζυγό του ἀπὸ τὸν ἅγιο Πατριάρχη Ἀντώνιο καὶ ἡ στέψη του ἦταν θαυμαστή. Ἐκεῖνο τὸ βράδυ τελέστηκε ὁλονύκτια ἀγρυπνία στὴν Ἁγία Σοφία. Πῆγα τὰ ξημερώματα, γιὰ νὰ βρίσκομαι ἐκεῖ γιὰ τὴν στέψη. Πλῆθος κόσμου ἦταν ἐκεῖ, οἱ ἄντρες μέσα στὸν ἱερὸ ναό, οἱ γυναῖκες στὰ θεωρεῖα. Ἡ ὀργάνωση ἦταν πολὺ ἐπιμελημένη· [ὅλες οἱ γυναῖκες στέκονταν πίσω ἀπὸ μεταξωτὲς κουρτίνες, ἔτσι ὥστε κανένας ἀπὸ τὸ ἀνδρικὸ ἐκκλησίασμα νὰ μὴν μπορεῖ νὰ δεῖ τὸ κάλλος τῶν προσώπων τους, ἐνῷ ἐκεῖνες μποροῦσαν νὰ δοῦν ὅλα ὅσα ἔβλεπαν]. Οἱ ψάλτες στέκονταν ἐνδεδυμένοι ὑπέροχα ἄμφια. Εἶχαν μακριά, φαρδιὰ ράσα, σὰν στιχάρια, ἀλλὰ μὲ ξῶνες, καὶ τὰ μανίκια τους ἦταν ἐπίσης μακριὰ καὶ φαρδιά. Ἄλλα ράσα ἦταν ἀπὸ μπροκάρ, ἄλλα ἀπὸ μετάξι, μὲ χρυσὸ καὶ σειρίτια στοὺς ὤμους. Στὸ κεφάλι [οἱ ψάλτες φοροῦσαν] μυτερὰ καπέλα μὲ σειρίτια … Ἐκείνη τὴ νύχτα [δηλαδή, τῆς παραμονῆς] ὁ αὐτοκράτορας ἦταν στὶς στοές, ἀλλὰ ὅταν ἄρχισε ἡ πρώτη ὥρα τῆς ἡμέρας, ὁ αὐτοκράτορας κατέβηκε ἀπὸ τὶς στοὲς καὶ μπῆκε στὴν ἐκκλησία μέσῳ τῆς*

[26] George Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington 1984.

[27] *Ibid*., pp. 104, 106.

μεγάλης κύριας θύρας ποὺ ὀνομάζεται «βασιλική», ἐνῷ οἱ ψάλτες ἔψαλλαν ἀπερίγραπτη, ἀσυνήθιστη μουσική. Ἡ αὐτοκρατορικὴ πομπὴ ἦταν πολὺ ἀργή, ἔτσι ὥστε τρεῖς ὧρες πέρασαν γιὰ νὰ φτάσει ἀπὸ τὶς κύριες πόρτες στὸν ναό.

Στὴν παραπάνω περιγραφὴ διακρίνουμε τρία σημεῖα ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέροντα:

- πρῶτο, τὴν τέλεση ὁλονύκτιας ἀγρυπνίας στὴν Ἁγία Σοφία τὴν παραμονὴ τῆς στέψης,
- δεύτερο, τὴν τρίωρη διάρκεια τῆς βασιλικῆς εἰσόδου ἐν πομπῇ ἀπ᾽ ἔξω μέσα στὸν ναό (ἀπόσταση περίπου 50 μέτρων),
- τρίτο, τὴν συνοδεία τῆς πομπῆς ἀπὸ ψαλμωδία, μὲ μουσικὴ ποὺ χαρακτηρίζεται «ξένη καὶ ἄρρητη» (страна и нисказан στὰ Ρωσικά).

Ἡ μουσικὴ πού, ὁπωσδήποτε, θὰ ἐξυπηρετοῦσε τὴν ὁλονύχτια ἀγρυπνία -κατὰ τὸ (Νεο-)Σαββαϊτικὸ Τυπικὸ μετὰ τὴν πατριαρχία τοῦ Φιλοθέου Κόκκινου- ἀλλὰ καὶ τὴν τρίωρη πρόοδο τοῦ βασιλιᾶ στὸν ναό, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἦταν ἐξαιρετικὰ ἀργή, μελισματική, καὶ μᾶλλον γιὰ τοῦτο παρά-«ξενη» στὸ αἰσθητήριο τοῦ Ρώσου περιηγητῆ.

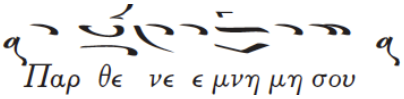
Β΄. Στοιχεῖα ἐσωτερικὰ τῆς σημειογραφίας καὶ τῆς δομῆς τοῦ βυζαντινοῦ μέλους, ποὺ συνηγοροῦν ὑπὲρ τῆς ἀργῆς ἐξήγησης (ἀκροθιγῶς καὶ ἐνδεικτικά)

Ἀλλὰ καὶ στοιχεῖα ἐσωτερικά, ποὺ ἔχουν νὰ κάνουν μὲ τὴν ἴδια τὴν φύση καὶ τὴν δομικὴ λειτουργικότητα τοῦ βυζαντινοῦ μέλους, συνηγοροῦν ὑπὲρ τῆς ἰδέας ὅτι πολλὰ εἴδη τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας εἶχαν ἀργὴ μελισματικὴ ἀνάπτυξη. Ἂς ἀναφέρουμε κάποια ἀπ᾽ αὐτά, ἀκροθιγῶς, καταθέτοντάς τα ὡς ἐναύσματα μελλοντικῶν ἐκτενέστερων καὶ ἐνδελεχέστερων -εὐελπιστοῦμε- μελετῶν:

Οἱ διπλάσιοι χρόνοι (τὸ ἐμμελὲς μάκρος κατὰ τὴν ὁρολογία τοῦ Χρυσάνθου[28]) στὶς στερεότυπες ἀποδόσεις (καταλήξεις) καὶ στὶς

[28] Βλ. *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, Τεργέστη 1832, σ. 74, § 170, ὅπου χαρακτηριστικὰ ἀναφέρονται τὰ ἑξῆς: *«Ἔμφασις εἶναι τὸ νὰ ἀρχίζῃ καὶ νὰ τελειόνῃ μαζὶ μὲ τὸ μέτρον τὸ ἐμμελὲς μάκρος τῆς συλλαβῆς τῆς σημαντικῆς λέξεως· οἷον, εἰς τὸ "Τὰς ἑσπερινὰς" αἱ συλλαβαὶ κύ, καὶ ρι, τῆς λέξεως "Κύριε" λαμβάνουσιν ἐμμελὲς μάκρος:*

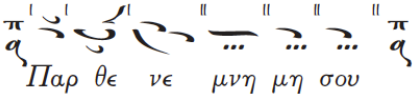
«σημαντικὲς λέξεις» εἶναι μιὰ ἀδιαμφισβήτητη αἰσθητικὴ πραγματικότητα τῆς Ψαλτικῆς τῶν τελευταίων τεσσάρων-πέντε αἰώνων. Μάλιστα, φαίνεται ὅτι οἱ διπλάσιοι χρόνοι μπορεῖ καὶ νὰ προϋποτίθενται τῆς ὅποιας σημειογραφικῆς καταγραφῆς τους, δίχως νὰ ἀποτυπώνονται γραπτῶς, ἀναδυόμενοι ἀπὸ τὴν γνώση καὶ τὴν μνήμη τοῦ ἑρμηνευτῆ ψάλτη. Προσάγουμε ἐν προκειμένῳ ἕνα παράδειγμα ποὺ ἀπαντᾶ στὸ γνωστὸ καὶ ἀδιαμφισβήτητο ὡς πρὸς τὴν ὑφή του μέλος τοῦ Εἱρμολογίου τοῦ Μπαλάση, ὅπου ἡ τυπικὴ τελικὴ κατάληξη τοῦ πρώτου ἤχου γράφεται ἔτσι[29]:

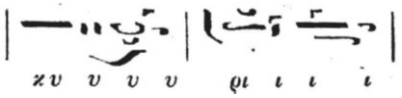


Εἶναι βέβαιο ὅτι ἀνέκαθεν ψαλλόταν μὲ διπλάσιους χρόνους λαμβάνοντας τὸ ἁρμόδιο «ἐμμελὲς μάκρος»[30]. Ἡ γραφὴ τοῦ Μπαλάση, δίχως τὴν ἔμφαση καὶ τὸ ἐμμελὲς μάκρος τῆς κατάληξης, θὰ ἔπρεπε νὰ ἀποδοθεῖ ρυθμικὰ κατ᾽ αὐτὸν τὸν τρόπο:



Ὡστόσο, ἡ ρυθμοδομή της στὴν πραγματικότητα θὰ ἀπαιτοῦσε τὴν ἀποτύπωση:



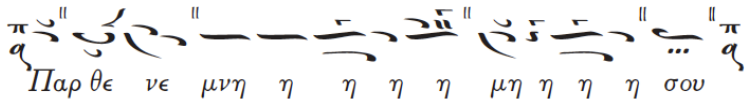


Τοῦτο τὸ μάκρος εἶναι χρόνων τεσσάρων· ἐὰν καὶ τὸ μέτρον, μὲ τὸ ὁποῖον μετρῶ τὸ τροπάριον ὅλον, εἶναι χρόνων τεσσάρων, σῴζω τὴν ἔμφασιν· εἰ δὲ μή, παραβλάπτω αὐτήν».

[29] Ἡ μεταγραφὴ ἀπὸ τὸν κώδικα ΕΒΕ 946, φ. 9r.

[30] Ὅπως ἐξάλλου συμβαίνει καὶ στὴν ἀναλυτικότερη καταγραφὴ τοῦ πανθομολογουμένως συντομότερου μέλους τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου.

Στὴν ὁποία ἀνταποκρίνεται ἡ καταγραφὴ τοῦ τέλειου μέλους τῆς κοινῆς καὶ τετριμμένης καταληκτήριας μελωδικῆς γραμμῆς:



Φαίνεται λοιπόν, ὅτι ἀκόμα καὶ στὸ μέλος τοῦ Εἱρμολογίου - ποὺ ἐξ ὁρισμοῦ εἶναι ἁπλούστερο καὶ ἀνεπιτήδευτο σὲ σχέση μὲ αὐτὸ τῆς Παπαδικῆς καὶ τοῦ Μαθηματαρίου- τὰ μελίσματα τῶν καταλήξεων, ἂν μὴ καὶ ἄλλα, παρουσιάζονται σημειογραφημένα ὑπαινικτικά· καὶ ὅταν ἀκούγονται ψαλλόμενα, τότε ἡ πρωτότυπη σημειογραφία λειτουργεῖ στενογραφικά. Μὲ ἄλλα λόγια, τὰ μελίσματα δὲν καταγράφονται ἀναλυτικά, ἂν καὶ προϋπάρχουν τῆς καταγραφῆς τους.

Ἂν τώρα ὑπολογίσουμε ὅτι ἡ ἐποχὴ τοῦ Μπαλάση, χρονικὰ καὶ οὐσιαστικά, εἶναι πιὸ κοντὰ στὴν ἐποχὴ τοῦ Χρυσάφη παρὰ στὴν δική μας σήμερα, τότε μποροῦμε εὔλογα νὰ ὑποθέσουμε ὅτι αὐτὴ ἡ σχέση μεταξὺ μελισματικοῦ ἀκούσματος καὶ συνοπτικῆς καταγραφῆς ἰσχύει καὶ γιὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ Χρυσάφη καὶ ἰδιαίτερα γιὰ τὶς συνθέσεις ποὺ ψάλλονται ἀργῶς καὶ μετὰ μέλους.

Τώρα, γεννιέται τὸ ἐρώτημα· ποιᾶς ἔκτασης μπορεῖ νὰ εἶναι αὐτὸ τὸ ἐμμελὲς μάκρος κι ἂν διαφέρει ἀνάλογα μὲ τὸ εἶδος τῆς μελοποιίας. Ἂς ρίξουμε πάλι μιὰ ματιὰ στὸν Μπαλάση, καὶ ἂς παρατηρήσουμε ὅτι, ἂν καὶ φαινομενικὰ παρόμοια σημειογραφημένος ὁ εἱρμὸς *Ἐξέστη ἐπὶ τούτῳ ὁ οὐρανός*... στὴ μιὰ περίπτωση εἶναι ἁπλὸς στὴν ἄλλη καλοφωνικός. Ἀπομονώνουμε παραδειγματικὰ τὴν πρώτη φράση *Ἐξέστη ἐπὶ τούτῳ*. Δεδομένου ὅτι ἡ σημειογραφία δὲν ἀποκαλύπτει τὰ πάντα γιὰ τὴν (ρυθμικὴ) ὑφὴ τοῦ μέλους, θὰ μποροῦσε κάποιος νὰ μπερδευτεῖ καὶ νὰ ψάλει τὸν καλοφωνικὸ εἱρμὸ ὡς ἁπλὸ ἢ καὶ τὸ ἀντίστροφο.

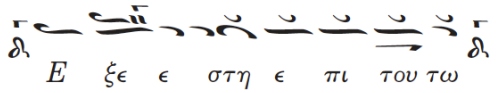
Ὁ ἁπλὸς εἱρμὸς στὴν πρωτότυπη σημειογραφία:



Ὁ καλοφωνικὸς εἱρμὸς στὴν πρωτότυπη σημειογραφία:



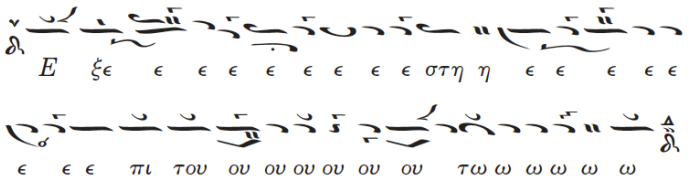
Ἐξήγηση τοῦ ἁπλοῦ εἱρμοῦ:



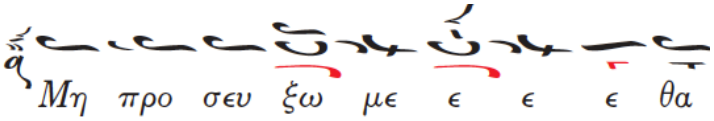
Πιθανὴ ἐξήγηση τοῦ καλοφωνικοῦ εἱρμοῦ ὡς ἁπλοῦ:



Ἡ (ὀρθὴ) ἐξήγηση τοῦ καλοφωνικοῦ εἱρμοῦ ἀπ' τὸν Γρηγόριο Πρωτοφάλτη:



Ὡστόσο, στὸν ἁπλὸ εἱρμὸ τὸ μέλος κινεῖται μὲ πιὸ κοντινὰ διαστήματα, ἐνῶ ἀντίθετα στὸν καλοφωνικὸ χρησιμοποιεῖ εὐρύτερο ambitum καὶ συχνότερα ὑπερβατὲς ἀναβοκαταβάσεις. Μάλιστα, ἡ ἐγγύτερη παρατήρηση ἀποκαλύπτει καὶ κάποιες διαφορετικὲς στερεότυπες ἑνώσεις σημαδιῶν, χαρακτηριστικὲς γιὰ τὸ κάθε εἶδος μελοποιίας. Φαίνεται, ἔτσι, ὅτι τὰ μεγάλα ὑπερβατὰ διαστήματα ταιριάζουν περισσότερο στὴν ἀργὴ ἀνάπτυξη τοῦ μέλους, ὁπότε ἀναλύονται. Στὴν ἀντίθετη περίπτωση, τῆς σύντομης ἐξήγησής τους, προκύπτει μᾶλλον αἰσθητικὴ ἀμηχανία, ὅπως ἐνδεχομένως θὰ συνέβαινε σὲ μιὰ ὑποτιθέμενη σύντομη ἐξήγηση τῆς πρώτης φράσης τοῦ στιχηροῦ ἰδιομέλου *Μὴ προσευξώμεθα* τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν:



Στὸ ἐν θέματι μάθημα τοῦ Χρυσάφη, πάλι, ἐκεῖνα τὰ *ἔθεντο* καὶ *ἔκχεον* μοιάζουν ἀμήχανα στὴν σύντομη ἐξήγησή του, ἐνῶ ἀπεναντίας ἀποκτοῦν διαφορετικὸ αἰσθητικὸ νόημα μὲ τὴν ἀνάδειξη τῆς ἀργῆς ὑφῆς τους.



Τὸ μεγάλο παράδοξο γιὰ τοὺς ἐξωτερικοὺς παρατηρητὲς (διαχρονικά) εἶναι ἡ περιγραφικότητα τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας· δηλαδή, ὅτι τὰ σημάδια ὑποδείκνυαν ἀνέκαθεν, ἀλλὰ καὶ στὸ νῦν ἐν χρήσει σύστημα, τὴν κίνηση τῆς φωνῆς ἀπὸ τὸν ἕνα τόπο στὸν ἄλλο κι ὄχι ἁπλῶς τὴν στάση της. Αὐτὴ ἡ λειτουργία ἐκ πρώτης ὄψεως μοιάζει γριφώδης, ἀλλὰ νοηματοδοτεῖται ἀπὸ τὴν ἀδιαμφισβήτητη στερεοτυπικότητα τῆς βυζαντινῆς Ψαλτικῆς. Οἱ θέσεις ἔχουν νόημα ὡς μνημοτεχνικὰ στοιχεῖα, ἐφόσον ὑποδεικνύουν μελωδικὲς κινήσεις εὐρύτερες τῶν προφανῶν. Ἐξάλλου, ἡ συχνότατη ἁπλῆ καὶ σύντομη ἐπανάληψη ὅμοιων ποικιλμάτων ἢ μελισμάτων, ὅπως τὰ διπλοπέταστα, τὰ ἠχάδια, τὰ στραγγίσματα κ.λπ, εἶναι αἰσθητικὰ ἀτελέσφορη καὶ παράξενη, ἂν ἐκφράζεται σὲ ἐπίπεδο ἐλάχιστων μελωδικῶν κινήσεων κι ὄχι μικρότερων ἢ μεγαλύτερων μελικῶν φράσεων. Ἂς σκεφτοῦμε γιὰ παράδειγμα μιὰ σύντομη ἐξήγηση γιὰ τὸ Κοινωνικὸ τοῦ Ἀργυρόπουλου *Εἰς πᾶσαν τὴν γῆν...*· τὸ ἐξαγόμενο μέλος μοιάζει τουλάχιστον ἄτεχνο.



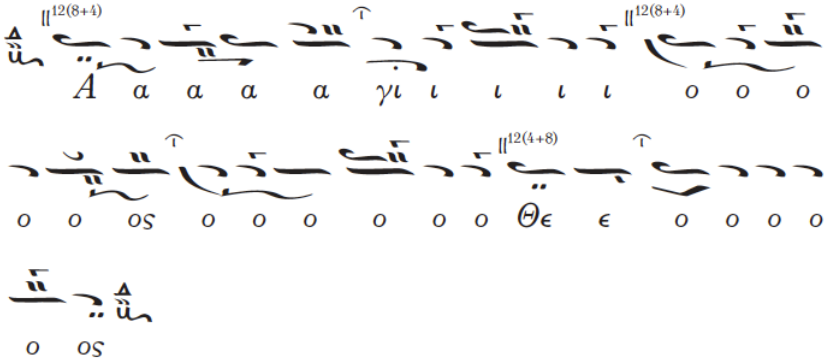
Παράλληλα, εἶναι δεδομένο ὅτι οἱ θέσεις καὶ οἱ γραμμὲς τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας λειτουργοῦν μέσα σὲ συγκεκριμένο ρυθμικὸ πλαίσιο. Μὲ ἄλλα λόγια ἔχουν τὸν ρυθμό τους, ὁ ὁποῖος ὑποδεικνυόταν ἀπὸ τὴν μυθικῶν διαστάσεων στὰ μάτια τῶν μεταβυζαντινῶν ψαλτῶν χειρονομία, πού, ὅπως συμπεραίνει ἀπὸ τὶς εἰδικὲς ἔρευνές της ἡ Εὐαγγελία Σπυράκου[31], ἤθελε τὸν χοράρχη-χειρονόμο «κατασφραγίζοντα» νὰ σχηματίζει τὸ τετραμερὲς σημεῖο τοῦ σταυροῦ, σὲ πολλὲς περιπτώσεις μὲ μεγάλες καὶ πασιφανεῖς κινήσεις.

[31] Οἱ «παροικοῦντες στὴν Ἱερουσαλὴμ» γνωρίζουν ἀσφαλῶς τὴν πλούσια βιβλιογραφία περὶ τὴν βυζαντινὴ ψαλτικὴ χειρονομία. Ἐδῶ ἀρκούμαστε νὰ μνημονεύσουμε τὴν πλέον πρόσφατη καὶ ἐνημερωμένη μελέτη τῆς Εὐαγγελίας Σπυράκου, "Educating Byzantines to Chant: schools, teachers, methodology and cultural context", ποὺ περιλαμβάνεται ὡς ἕβδομο κεφάλαιο στὶς σσ. 182-228 τοῦ βιβλίου της μὲ τίτλο *The Byzantine Chorōs; on the historically informed performance of the Psaltic Art*, Bucharest 2023. Στὴν ἐν λόγῳ μελέτη ἡ Σπυράκου ἐπιχειρεῖ νὰ ρίξει φῶς στὴν ἐπιτελεστικὴ πρακτικὴ τῆς χειρονομίας ἑρμηνεύοντας τὶς σχετικὲς ἱστορικο-φιλολογικὲς μαρτυρίες.

Ὁ Χρύσανθος[32], ἀργότερα, μελετῶντας τὰ βυζαντινὰ μέλη καθ' αὐτά, ἐξηγεῖ ὅτι:

> *Ἀπὸ τὴν ἔμφασιν φαίνεται, ὅτι ἡ χειρονομία εἶχε γένος ῥυθμοῦ δακτυλικὸν καὶ ἐπράττετο κατὰ τὸν διπλοῦν προκελευσματικὸν πόδα· ἢ κατὰ τὸ μέτρον 4, ὅπερ πληροῦται μὲ δύο θέσεις καὶ μὲ δύο ἄρσεις. Διότι ὅλα τὰ παλαιὰ μέλη, ἅτινα ἐμελίζοντο, ἐνῷ ὑπῆρχεν εἰς πρᾶξιν ἡ χειρονομία, μὲ τοῦτο τὸ μέτρον μετρούμενα, εὑρίσκονται, ὅτι φυλάττουσιν ἔμφασιν.*

Ὁ ρυθμὸς λοιπόν, μὲ βάση τὸν τετράσημο, ἐκφράζεται ἐπίσης μὲ σύνθετους καὶ ὑπερσύνθετους πόδες, σὲ μέλη ποὺ κατὰ παράδοση ψάλλονται ἀργὰ καὶ μάλιστα δίχως παρτιτούρα. Ἀκόμα στὶς μέρες μας, κατὰ τὰ ἀρχιερατικὰ συλλείτουργα, οἱ χοροὶ τῶν ἱερέων, παρ' ὅλο ποὺ δυστυχῶς ἔχουν χάσει τὴν βυζαντινὴ πρωτοπορία τους καὶ ἔχουν μείνει οὐραγοὶ στὴ μουσικὴ ἐκπαίδευση, ψάλλουν ἀβίαστα τὸ ἀργὸ τρισάγιον τοῦ Βήματος, τὸ ὁποῖο δομεῖται ρυθμικὰ μὲ δωδεκάσημους πόδες, «ὀρθίους καὶ τροχαίους σημαντούς», σύμφωνα μὲ τὴν παρατήρηση τοῦ Ἰωάννου Σακελλαρίδη[33].



[32] Χρυσάνθου, *ὅ.π.*, σ. 96, § 216.

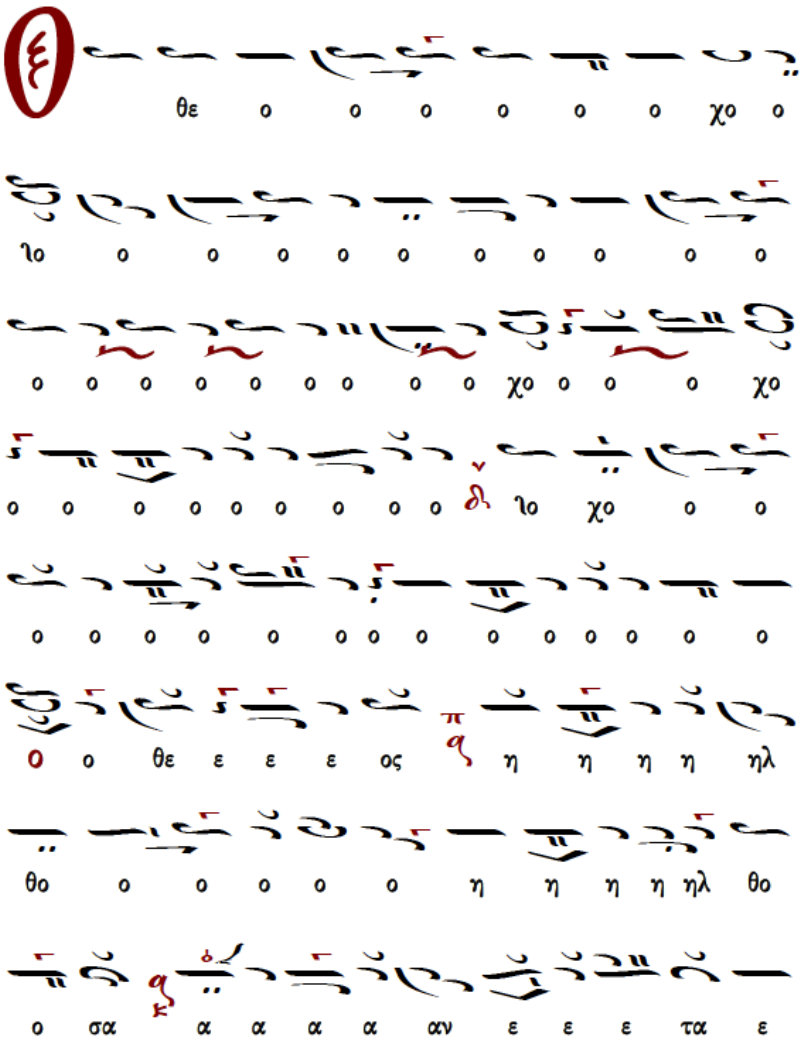
[33] Ὁ Σακελλαρίδης ὑποθέτει ὅτι στὸ Δύναμις τοῦ Βήματος ἀπηχοῦνται, τουλάχιστον ὡς πρὸς τὴν ρυθμικὴ δομή, ἀρχαιοελληνικὰ «ἐπιβώμια» μέλη. Ὁ συλλογισμός του εἶναι ἀξιοπρόσεκτος, ἂν καὶ προφανῶς ὁδηγεῖται ἀπὸ τὸ ἰδεολογικὸ κίνητρο νὰ ἀποδειχθεῖ ἡ συνέχεια τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς στὴν Βυζαντινὴ Μουσική. Τὶς ἀπόψεις τοῦ Σακελλαρίδη γιὰ τὸ θέμα ἐκθέτει ὁ Κωνσταντῖνος Καλοκύρης, *Ὁ μουσουργὸς Ἰωάννης Θ. Σακελλαρίδης καὶ ἡ Βυζαντινὴ Μουσική*, Θεσσαλονίκη 1988[2], ἰδιαίτερα στὸ Γ΄ κεφάλαιο (σσ. 47-53) «Ἡ ἑλληνικὴ ὑποδομὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς· "ὄρθιος νόμος καὶ ὁ τροχαῖος σημαντός"».

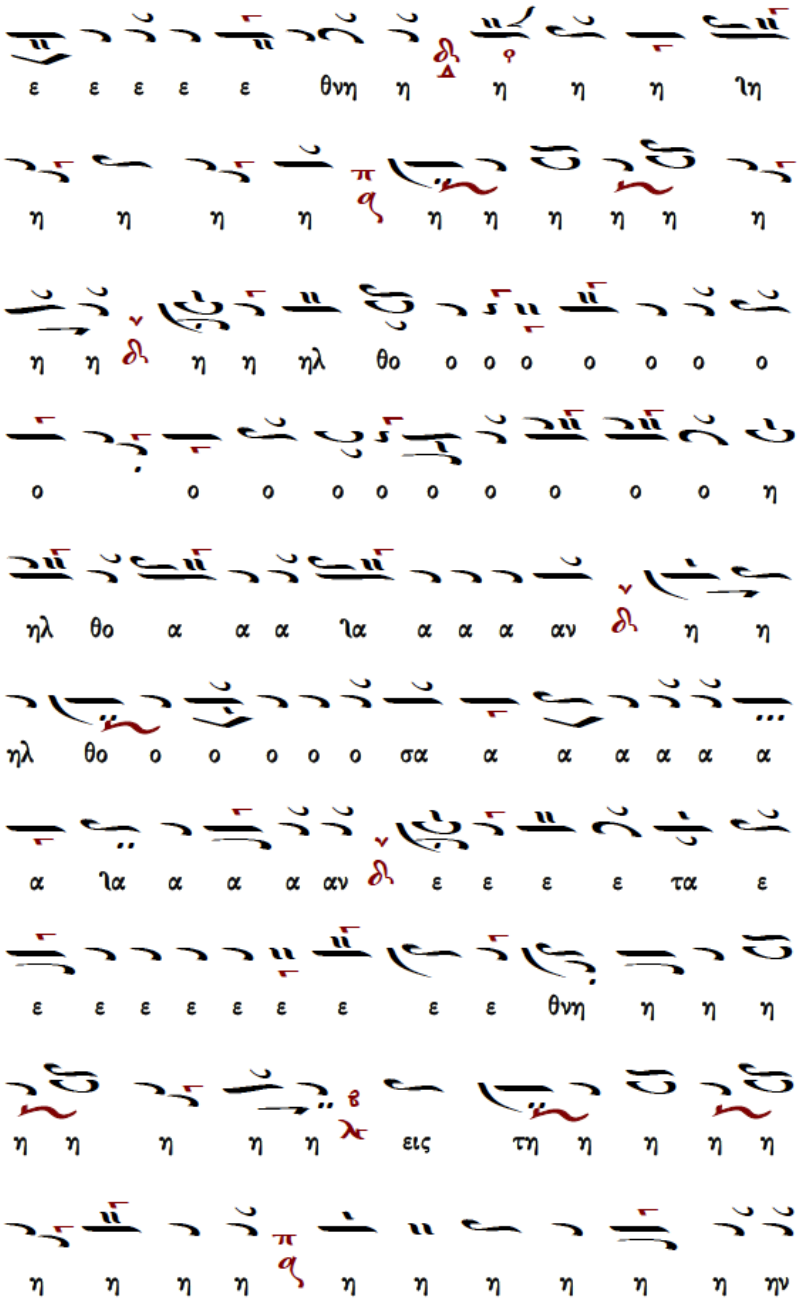
Ἐπίλογος

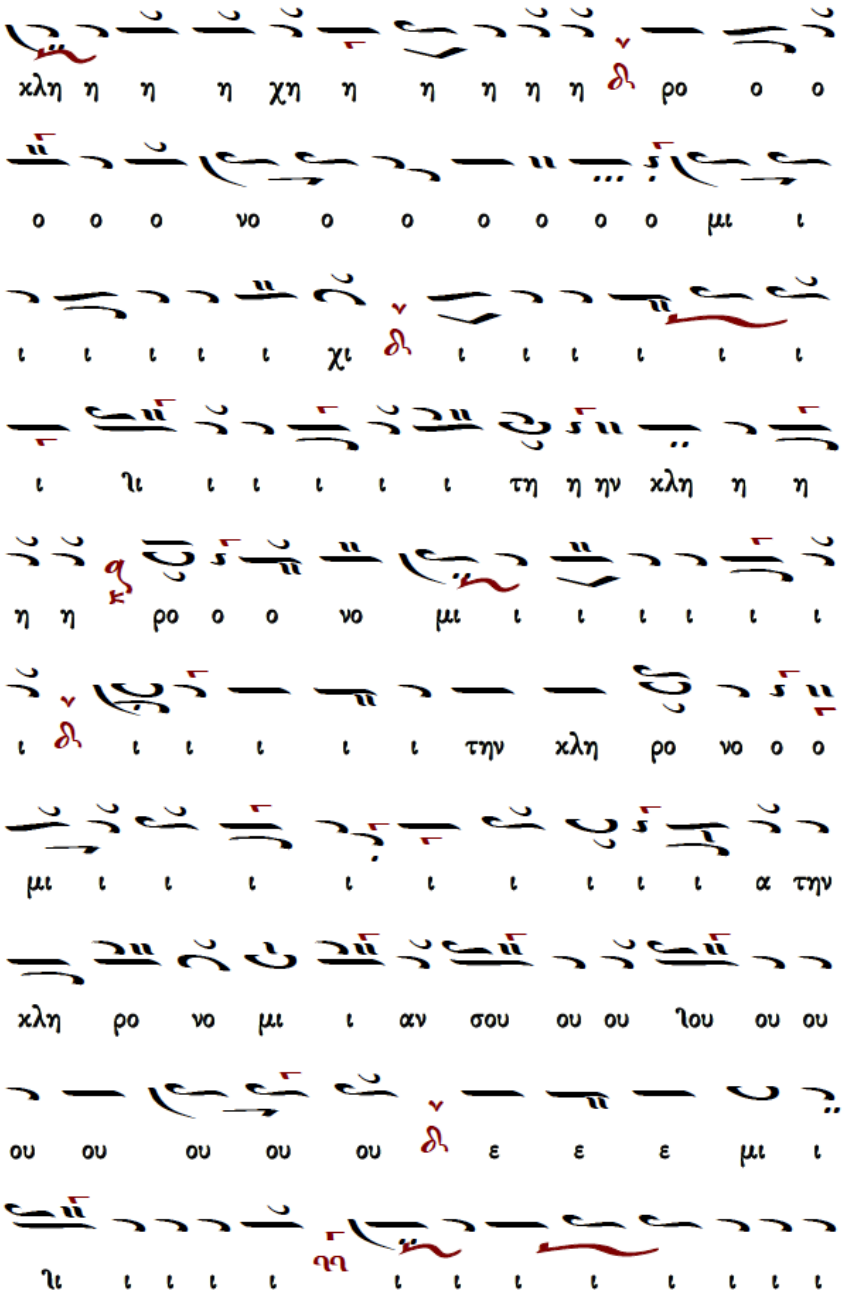
Καὶ ἄλλα ἀκόμα ἴσως θὰ εἴχαμε νὰ παρατηρήσουμε -καὶ ἄλλος ὀξυδερκέστερος παρατηρητὴς πολλὰ περισσότερα- λεπτολογῶντας σχετικὰ μὲ τὴν λειτουργία τῆς πρωτότυπης μέσης βυζαντινῆς σημειογραφίας καὶ τὴν ἀπόσταση σημαίνοντος καὶ σημαινομένου, εἰδικὰ στὰ καλοφωνικὰ μέλη, ὅπως τὸ ὑπὸ ἐξέτασιν *Ὁ Θεὸς ἦλθοσαν ἔθνη*... Πρόκειται, ὡστόσο, γιὰ θέμα ποὺ τρέφεται ἀπὸ τὴν περιπτωσιολογία. Καὶ γιὰ νὰ εἴμαστε εἰλικρινεῖς, πρόκειται γιὰ θέμα σὲ μεγάλο βαθμὸ ἄλυτο καὶ ἄπιαστο στὶς λεπτομέρειές του, ἰδιαιτέρως ἂν ἀναλογιστοῦμε ὅτι πρὶν ἀπὸ μᾶς καταπιάστηκαν μ᾽ αὐτὸ πολλοὶ ἄλλοι ἐμπειρότεροι καὶ ἐξυπνότεροι καὶ ἐπιχειρηματολόγησαν συστηματικὰ ὑπὲρ καὶ τῶν δύο κατευθύνσεων· τῆς «σύντομης» καὶ τῆς ἀργῆς ἐξήγησης. Ἡ δική μας συμβολὴ φιλοδοξοῦσε μόνο ν᾽ ἀναπληρώσει τὴν ἐλλείπουσα ἀργὴ ἐξήγηση τοῦ μαθήματος τοῦ Χρυσάφη καὶ νὰ τὴν δικαιολογήσει θεωρητικά. Ἐλπίζουμε ἡ χάρη τῆς ψαλτικῆς ἐπιτέλεσης τοῦ μουσικοῦ κειμένου τῆς ἐξηγήσεως, ποὺ παρατίθεται ἀμέσως παρακάτω, νὰ θεραπεύει τὰ ὅσα ἀσθενῆ καὶ νὰ ἀναπληρώνει τὰ ὅποια ἐλλείποντα τῆς προσπάθειας αὐτῆς.

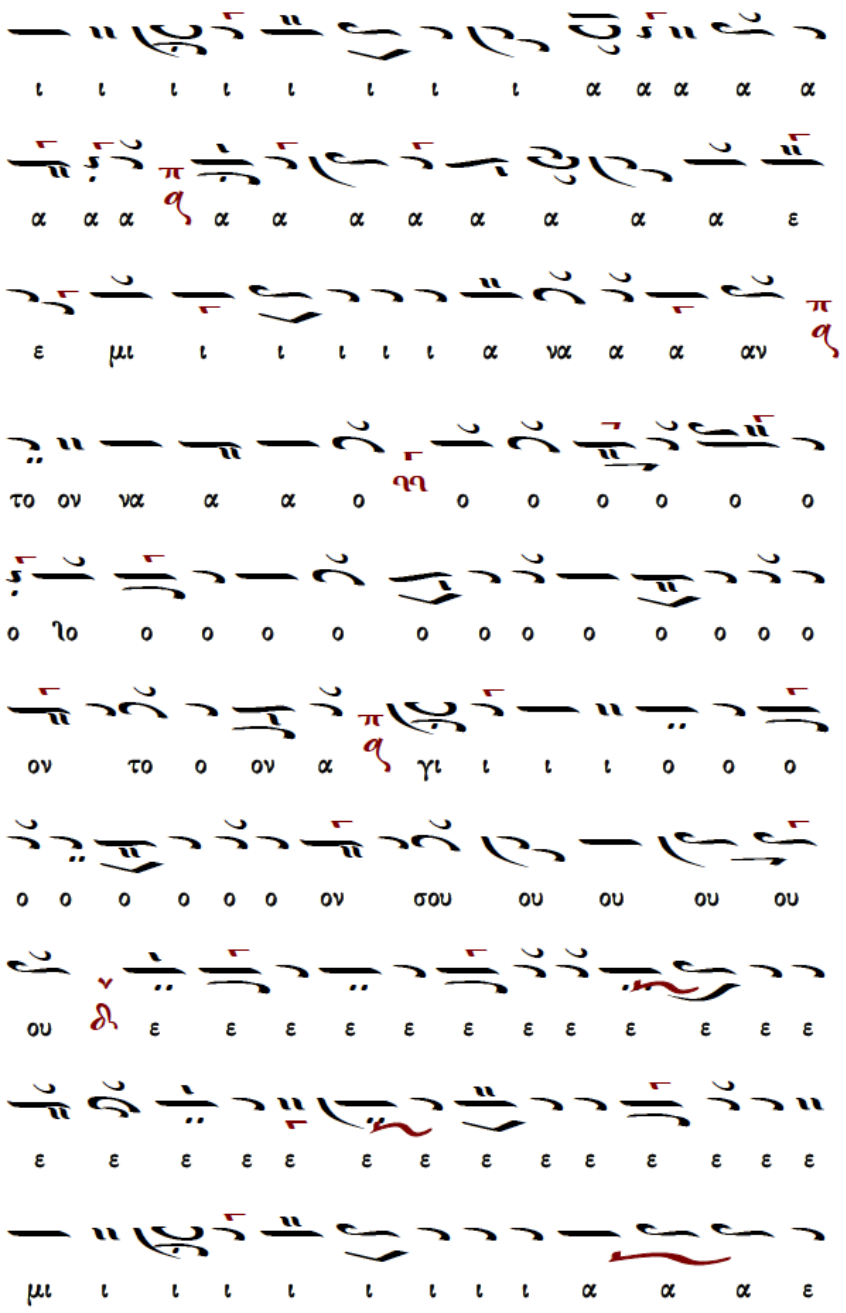
Μάθημα ποιηθὲν μετὰ τὴν ἅλωσιν τῆς Κωνσταντινουπόλεως παρὰ τοῦ μαΐστορος κὺρ Μανουὴλ λαμπαδαρίου τοῦ Χρυσάφη

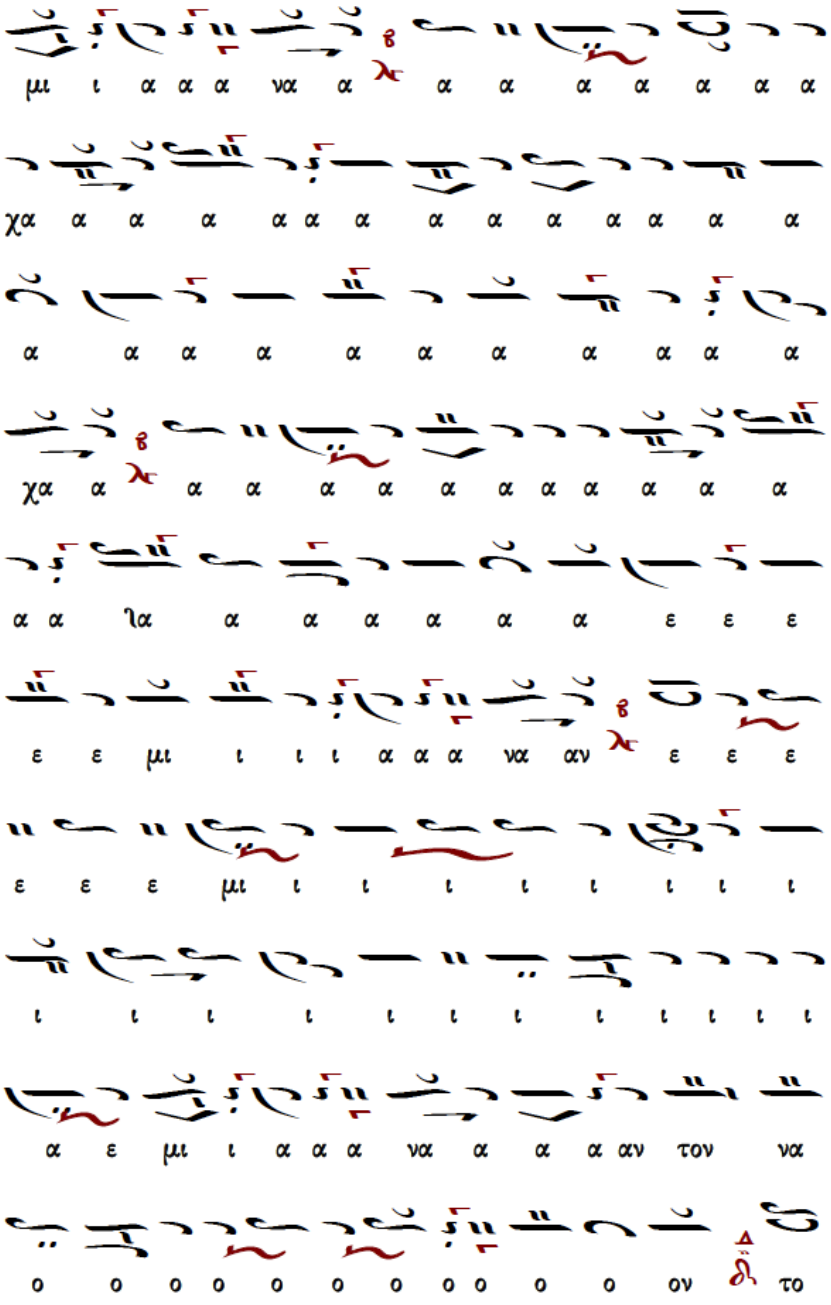
Ἦχος ἂ ἧ Νη

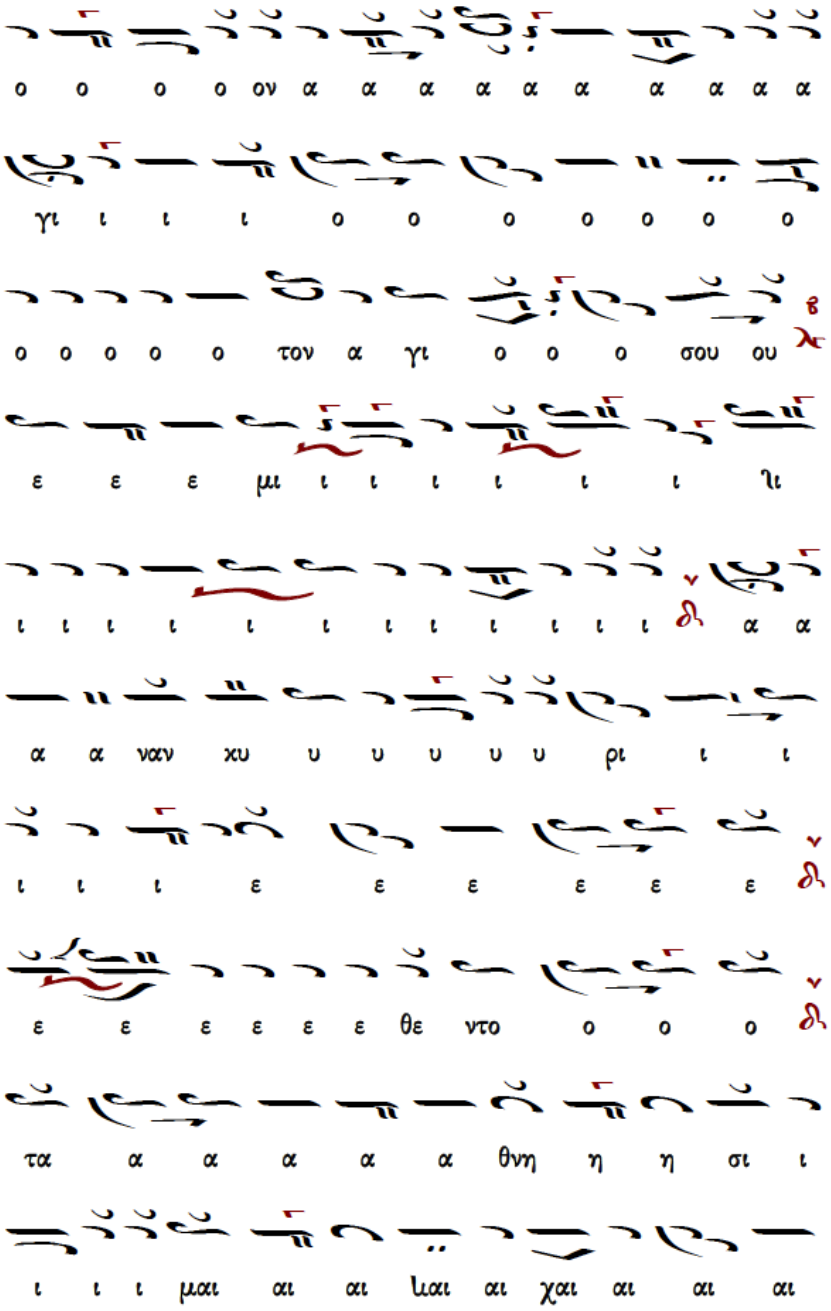


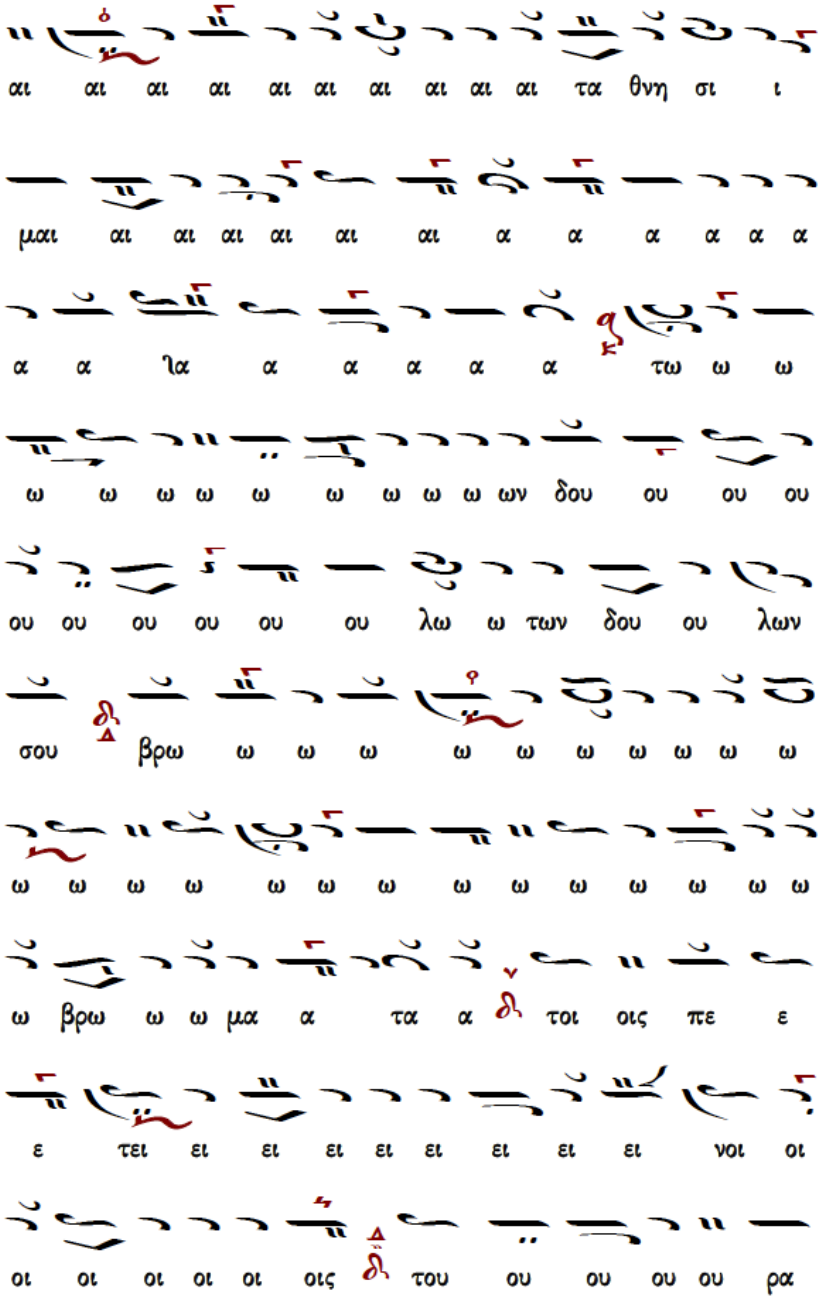

ε ε ε ε ε θνη η η η η η ιη
η η η η η η η η η η η η
η η η η ηλ θο ο ο ο ο ο ο ο
ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο η
ηλ θο α α α ια α α α αν η η
ηλ θο ο ο ο ο ο σα α α α α α α
α ια α α α αν ε ε ε ε τα ε
ε ε ε ε ε ε ε ε ε θνη η η η
η η η η η ει ς τη η η η η
η η η η η η η η η η η ην

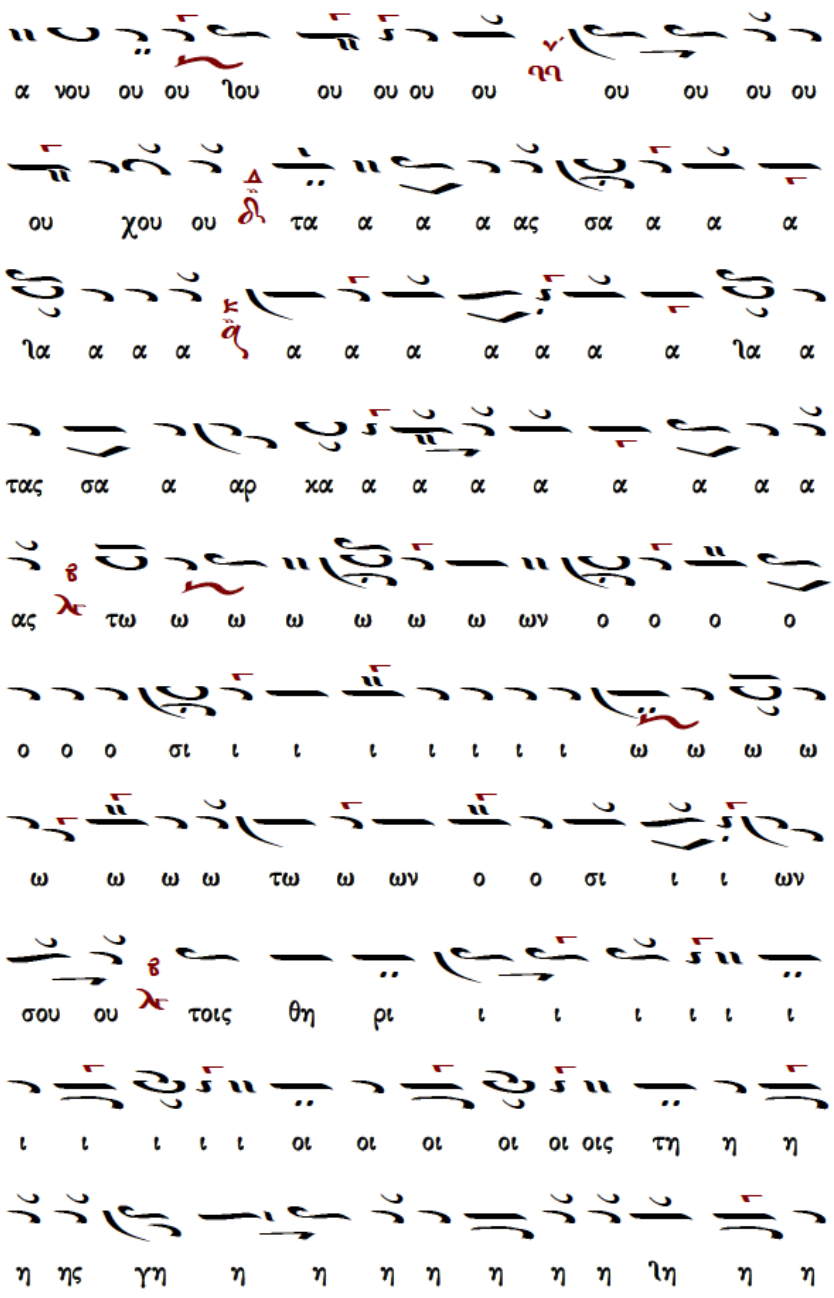

χλη η η η χη η η η η η ρο ο ο
ο ο ο νο ο ο ο ο ο ο μι ι
ι ι ι ι ι χι ι ι ι ι ι ι
ι ιι ι ι ι ι ι τη η ην χλη η η
η η ρο ο ο νο μι ι ι ι ι ι ι
ι ι ι ι ι ι την χλη ρο νο ο ο
μι ι ι ι ι ι ι ι ι ι α την
χλη ρο νο μι ι αν σου ου ου ου ου ου
ου ου ου ου ου ε ε ε μι ι
ιι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι

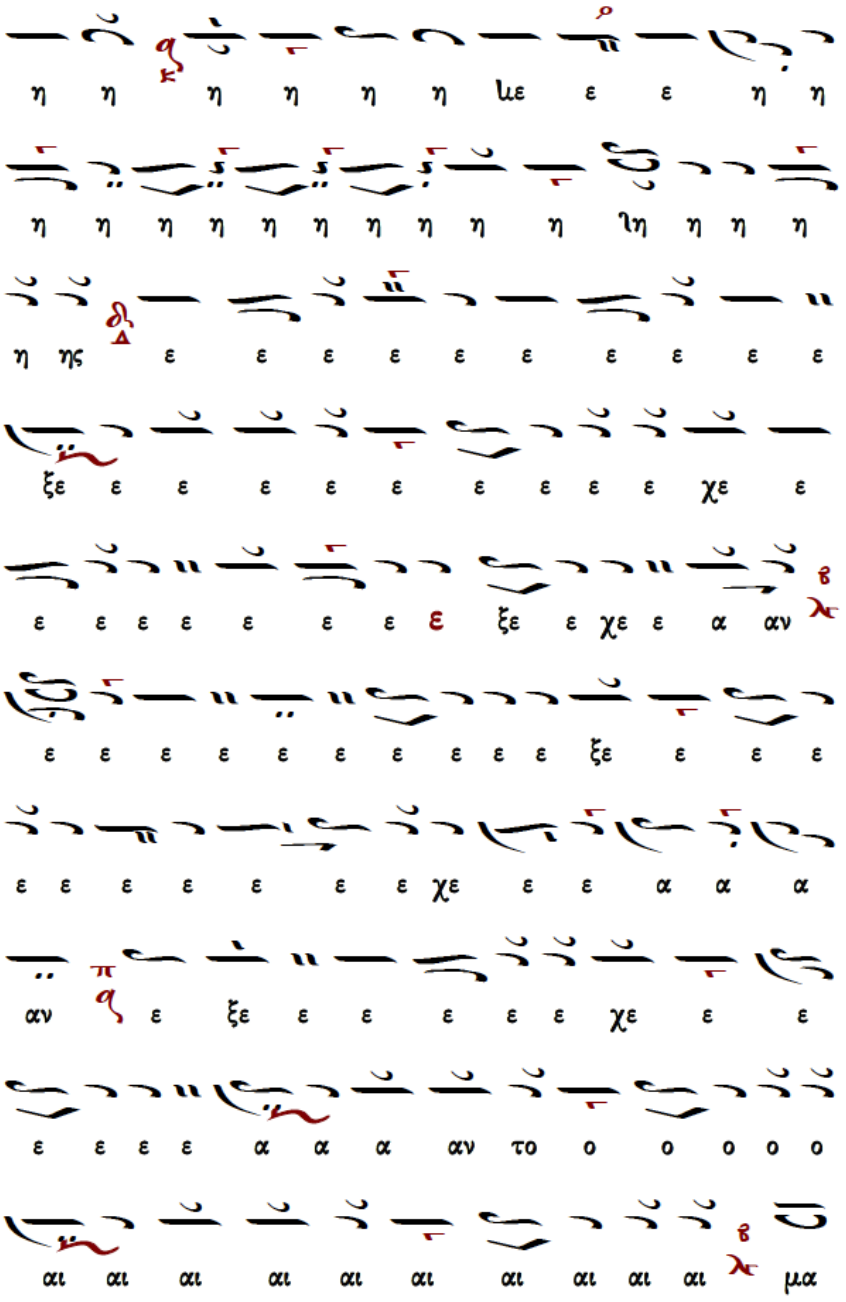

ι ι ι ι ι ι ι ι α α α α α
α α α π α α α α α α α α ε
ε μι ι ι ι ι ι α να α α αν π
το ον να α α ο ο ο ο ο ο ο ο
ο ιο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο
ον το ο ον α π γι ι ι ι ο ο ο
ο ο ο ο ο ο ον σου ου ου ου ου ου
ου ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
μι ι ι ι ι ι ι ι ι α α α ε

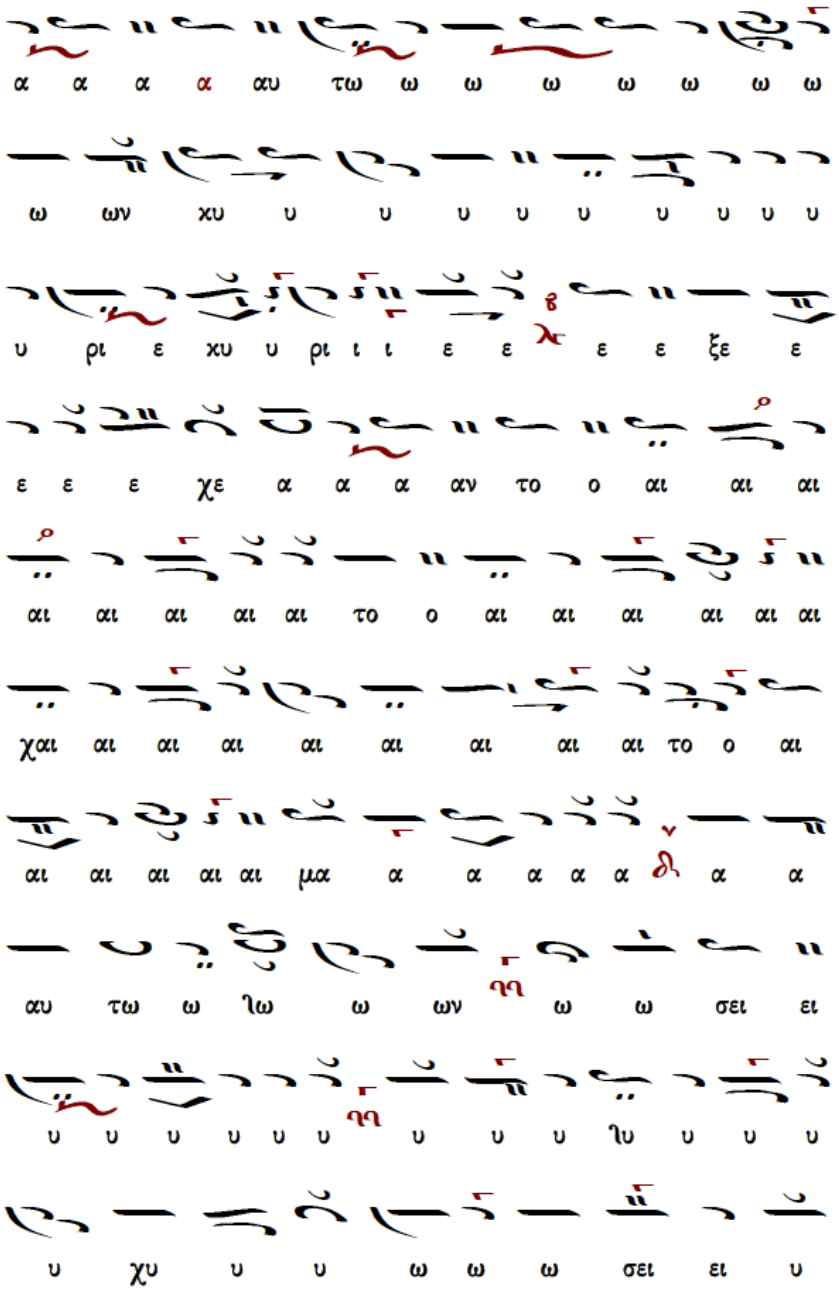

μι ι α α α να α
χα α α α α α α α α α α α α
α α α α α α α α α α α
χα α α α α α α α α α α α
α α λα α α α α α α ε ε ε
ε ε μι ι ι ι α α α να αν ε ε ε
ε ε ε μι ι ι ι ι ι ι ι ι
ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι
α ε μι ι α α α να α α α αν τον να
ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ον το

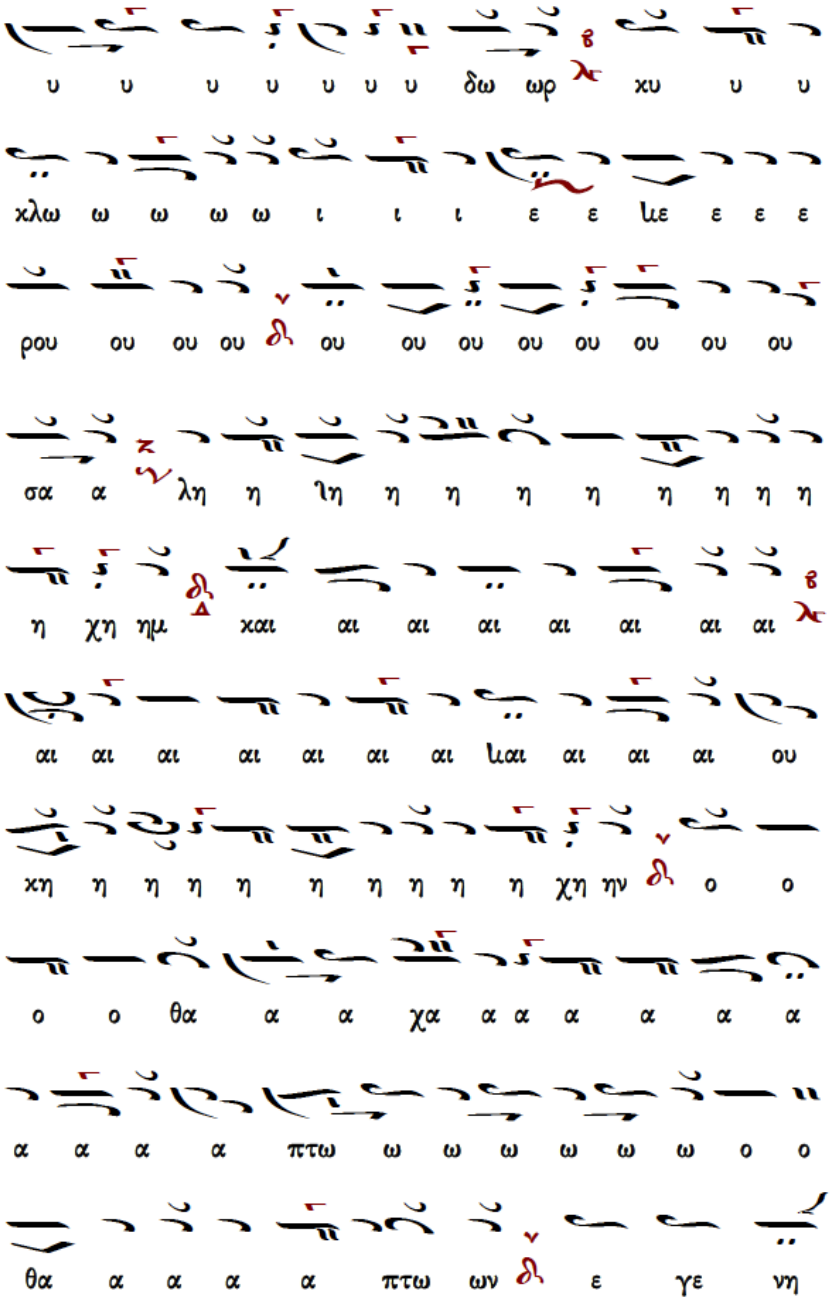

ο ο ο ο ον α α α α α α α α α α
γι ι ι ι ο ο ο ο ο ο ο
ο ο ο ο ο τον α γι ο ο ο σου ου
ε ε ε μι ι ι ι ι ι ι ηι
ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι α α
α α ναν χυ υ υ υ υ υ ρι ι ι
ι ι ι ε ε ε ε ε ε
ε ε ε ε ε ε θε ντο ο ο ο
τα α α α α α θνη η η σι ι
ι ι ι μαι αι αι ιαι αι χαι αι αι αι

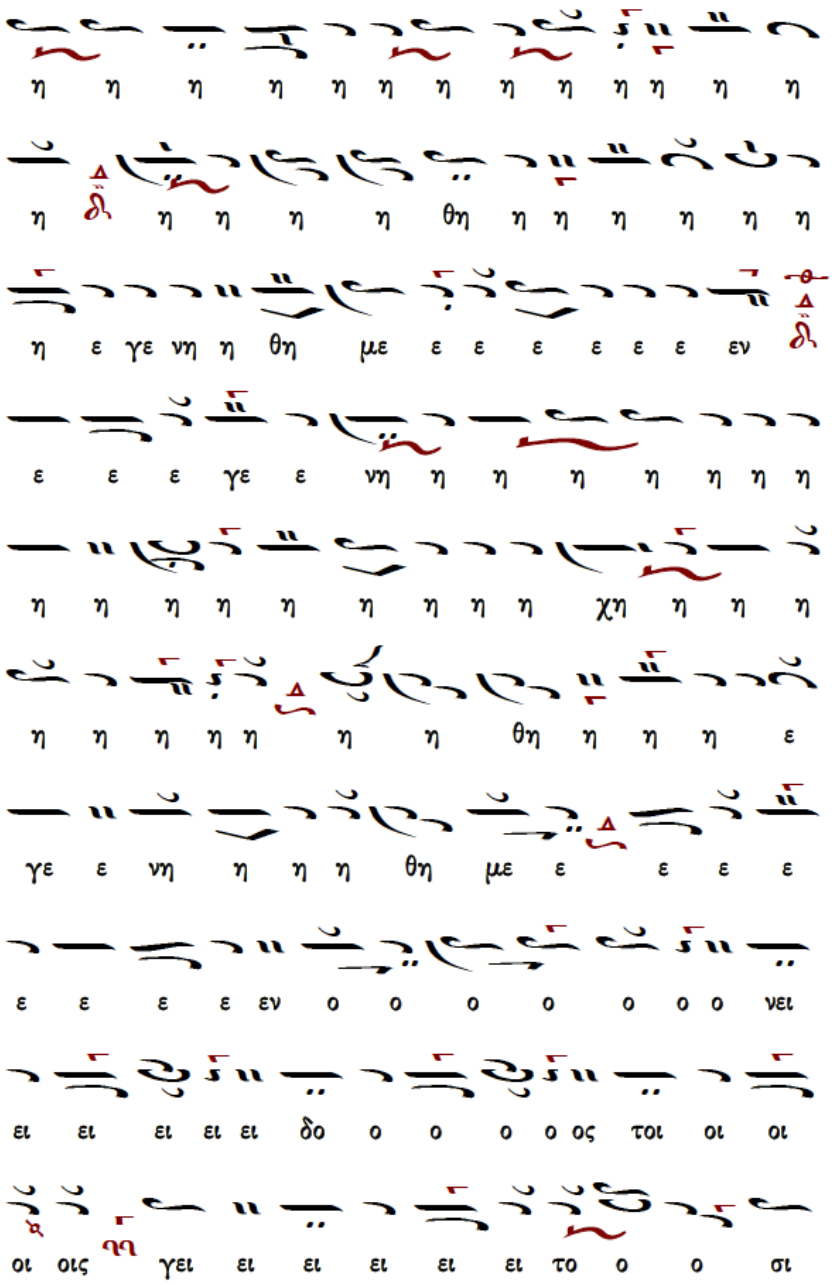

αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι τα θνη σι ι
μαι αι αι αι αι αι αι α α α α α α
α α λα α α α α α τω ω ω
ω ω ω ω ω ω ω ω ω ων δου ου ου ου
ου ου ου ου ου ου λω ω των δου ου λων
σου βρω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω
ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω
ω βρω ω ω μα α τα α τοι οις πε ε
ε τει ει ει ει ει ει ει ει ει νοι οι
οι οι οι οι οι οις του ου ου ου ου ρα

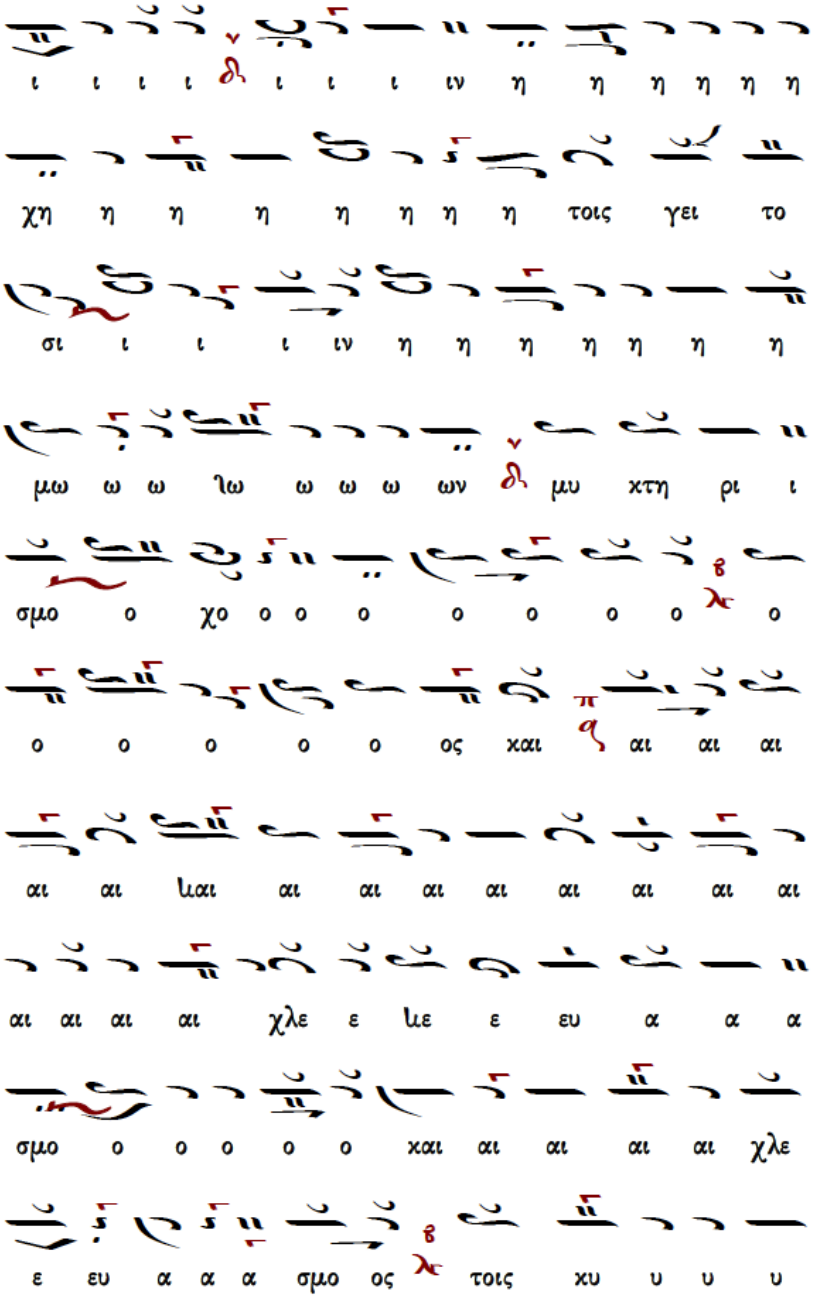

α νου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου
ου χου ου τα α α α ας σα α α α
ια α α α α α α α α α ια α
τας σα α αρ κα α α α α α α α α
ας τω ω ω ω ω ω ω ων ο ο ο ο
ο ο ο σι ι ι ι ι ι ι ι ω ω ω ω
ω ω ω ω τω ω ων ο ο σι ι ι ων
σου ου τοις θη ρι ι ι ι ι ι ι
ι ι ι ι ι οι οι οι οι οι οις τη η η
η ης γη η η η η η η η η ιη η η

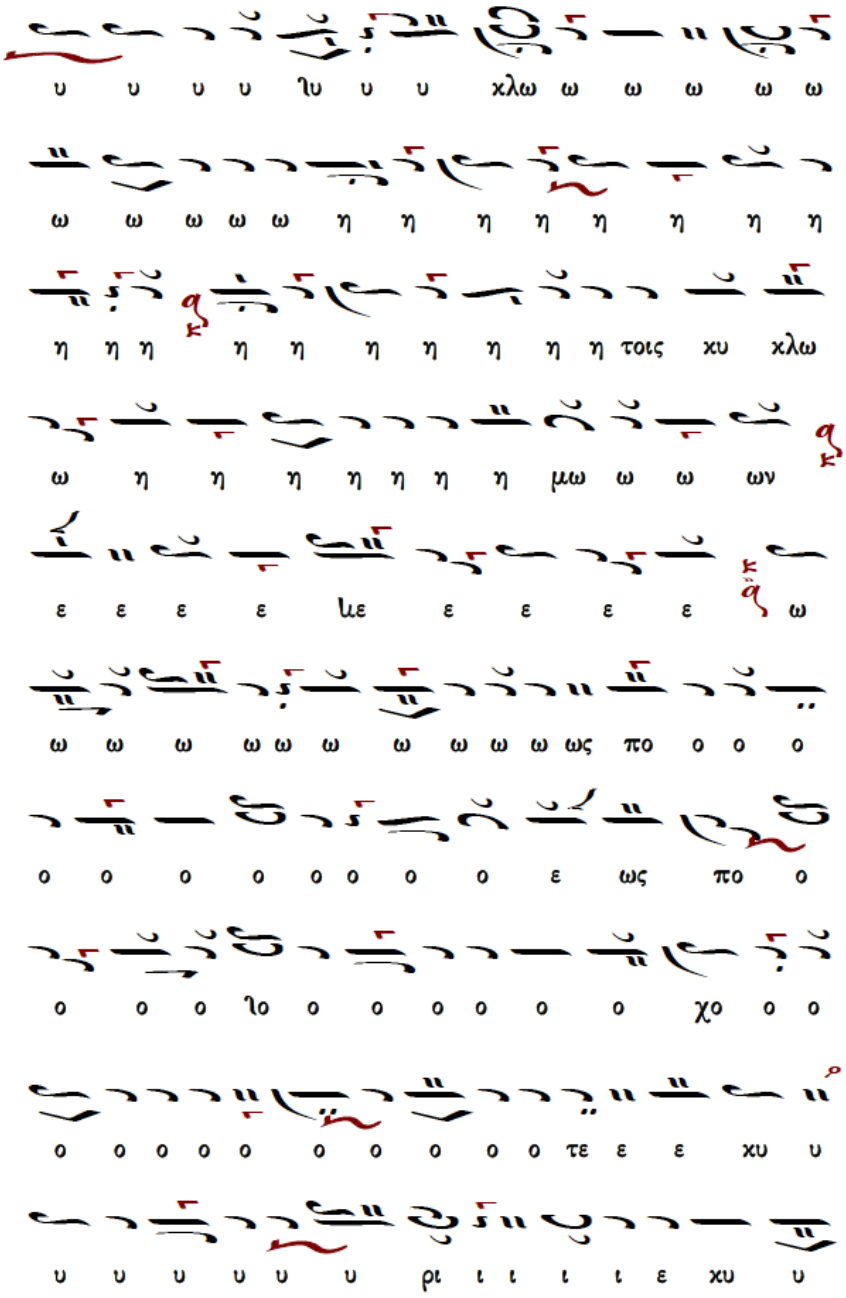

η η η η η η ιιε ε ε η η
η η η η η η η η η η ιηη η η η
η ης ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
ξε ε ε ε ε ε ε ε ε ε χε ε
ε ε ε ε ε ε ε ε ξε ε χε ε α αν
ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ξε ε ε ε
ε ε ε ε ε ε ε χε ε ε α α α
αν ε ξε ε ε ε ε ε χε ε ε
ε ε ε ε α α α αν το ο ο ο ο ο
αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι μα

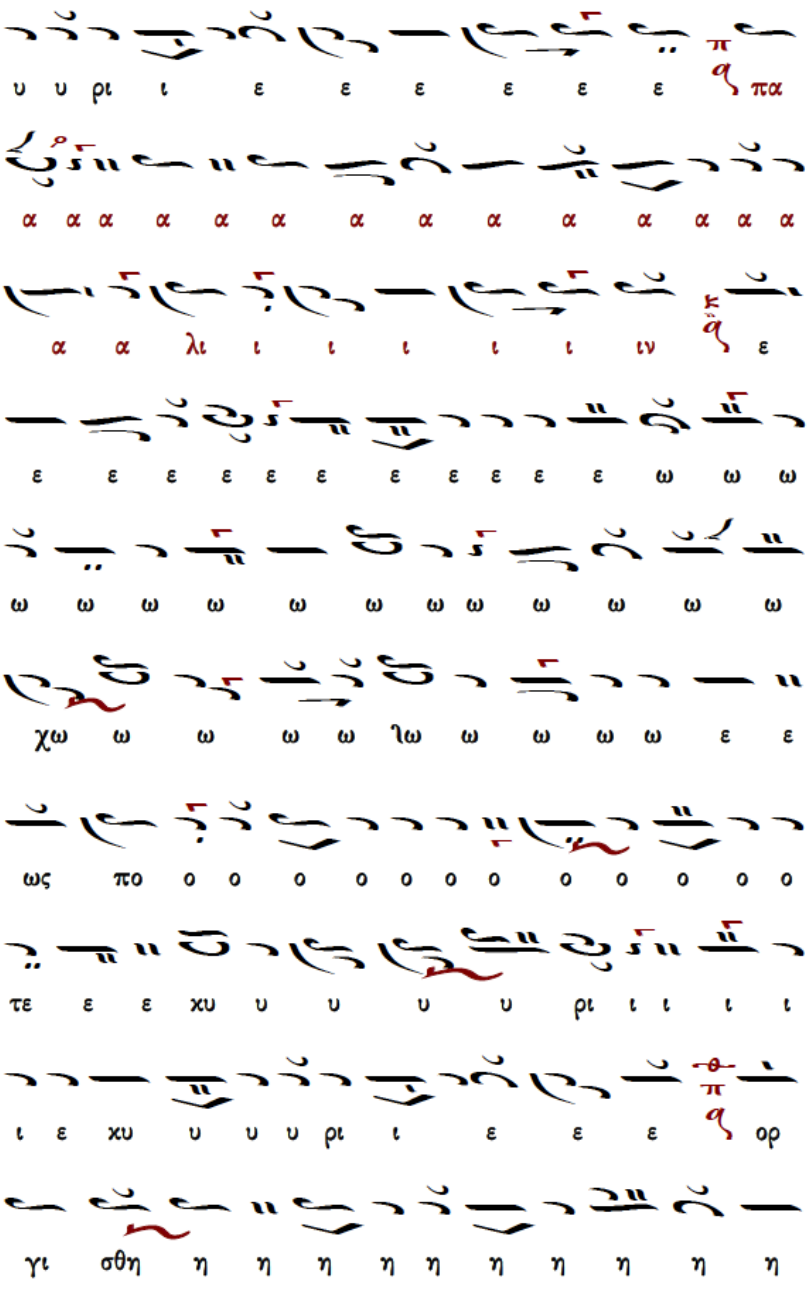

α α α α αυ τω ω ω ω ω ω ω ω
ω ων χυ υ υ υ υ υ υ υ υ υ
υ ρι ε χυ υ ρι ι ι ε ε ε ε ε ξε ε
ε ε ε χε α α α αν το ο αι αι αι
αι αι αι αι αι το ο αι αι αι αι αι αι
χαι αι αι αι αι αι αι αι αι το ο αι
αι αι αι αι αι μα α α α α α α α α
αυ τω ω λω ω ων ω ω σει ει
υ υ υ υ υ υ υ υ υ λυ υ υ υ
υ χυ υ υ ω ω ω σει ει υ

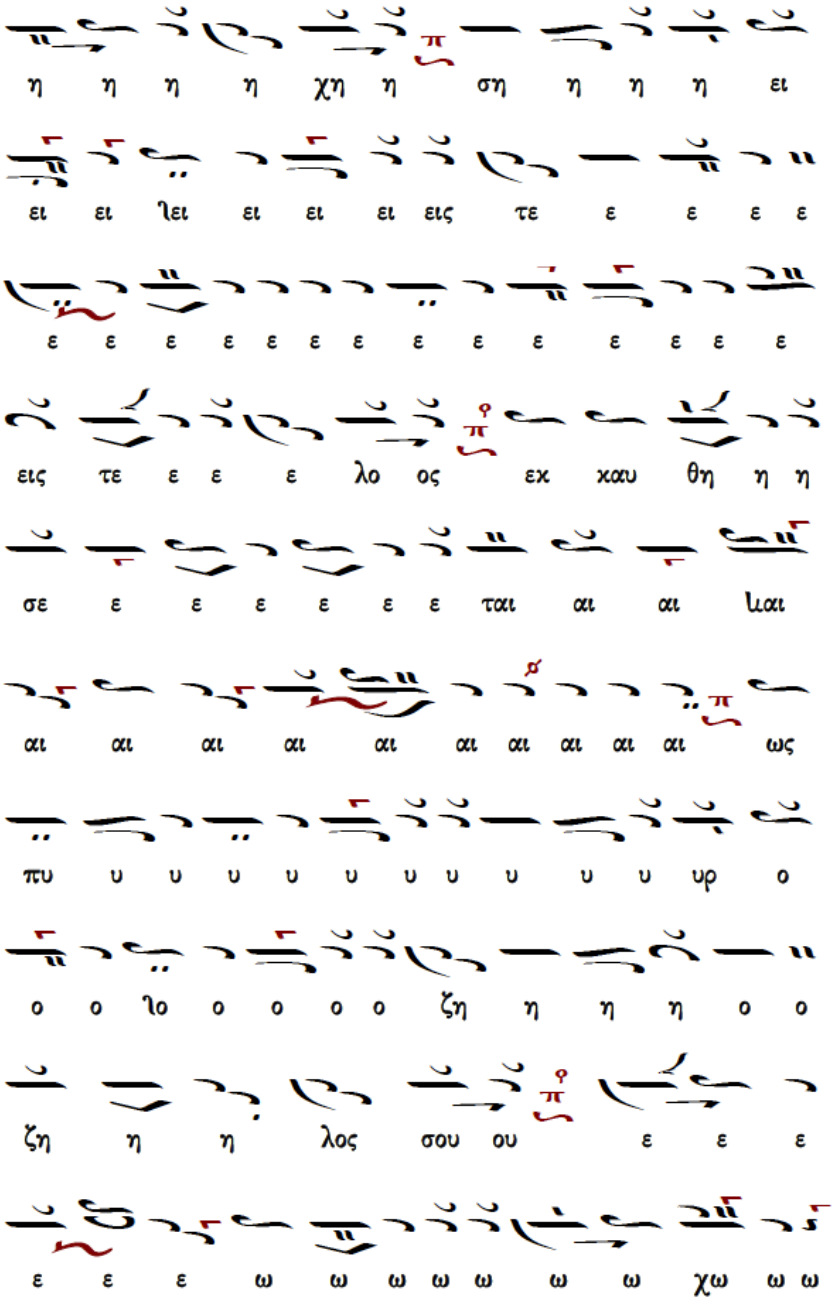

υ υ υ υ υ υ υ δω ωρ χυ υ υ
χλω ω ω ω ω ι ι ι ε ε ιε ε ε ε
ρου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου
σα α λη η ιη η η η η η η η η
η χη ημ και αι αι αι αι αι αι αι
αι αι αι αι αι αι αι ιαι αι αι αι ου
κη η η η η η η η η η χη ην ο ο
ο ο θα α α χα α α α α α α
α α α α πτω ω ω ω ω ω ο ο
θα α α α α πτω ων ε γε νη

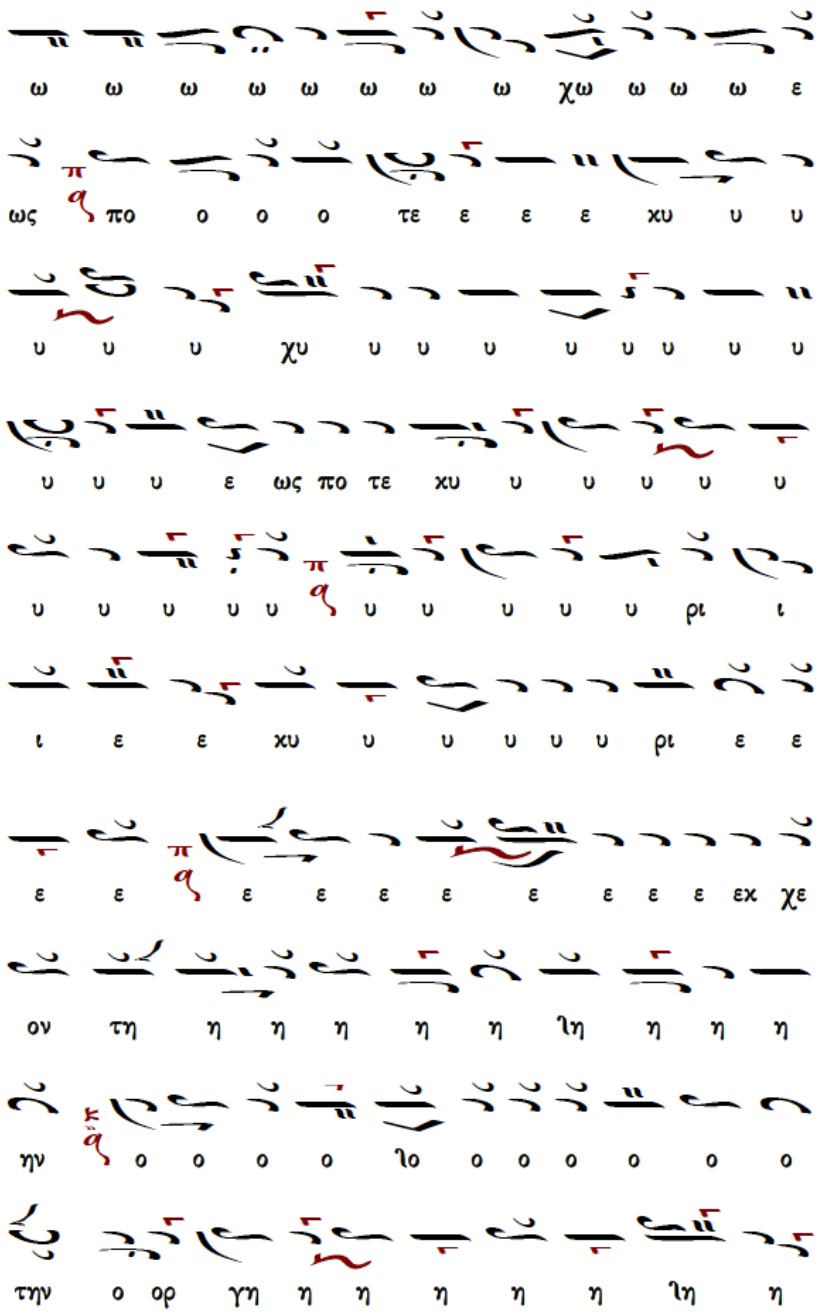

η η η η η η η η η η η η η
η η η η η θη η η η η η η
η ε γε νη η θη με ε ε ε ε ε εν
ε ε ε γε ε νη η η η η η η η
η η η η η η η η η χη η η η
η η η η η η η θη η η ε
γε ε νη η η η θη με ε ε ε ε
ε ε ε ε εν ο ο ο ο ο ο ο νει
ει ει ει ει ει δο ο ο ο ο ος τοι οι οι
οι οις γει ει ει ει ει ει το ο ο σι

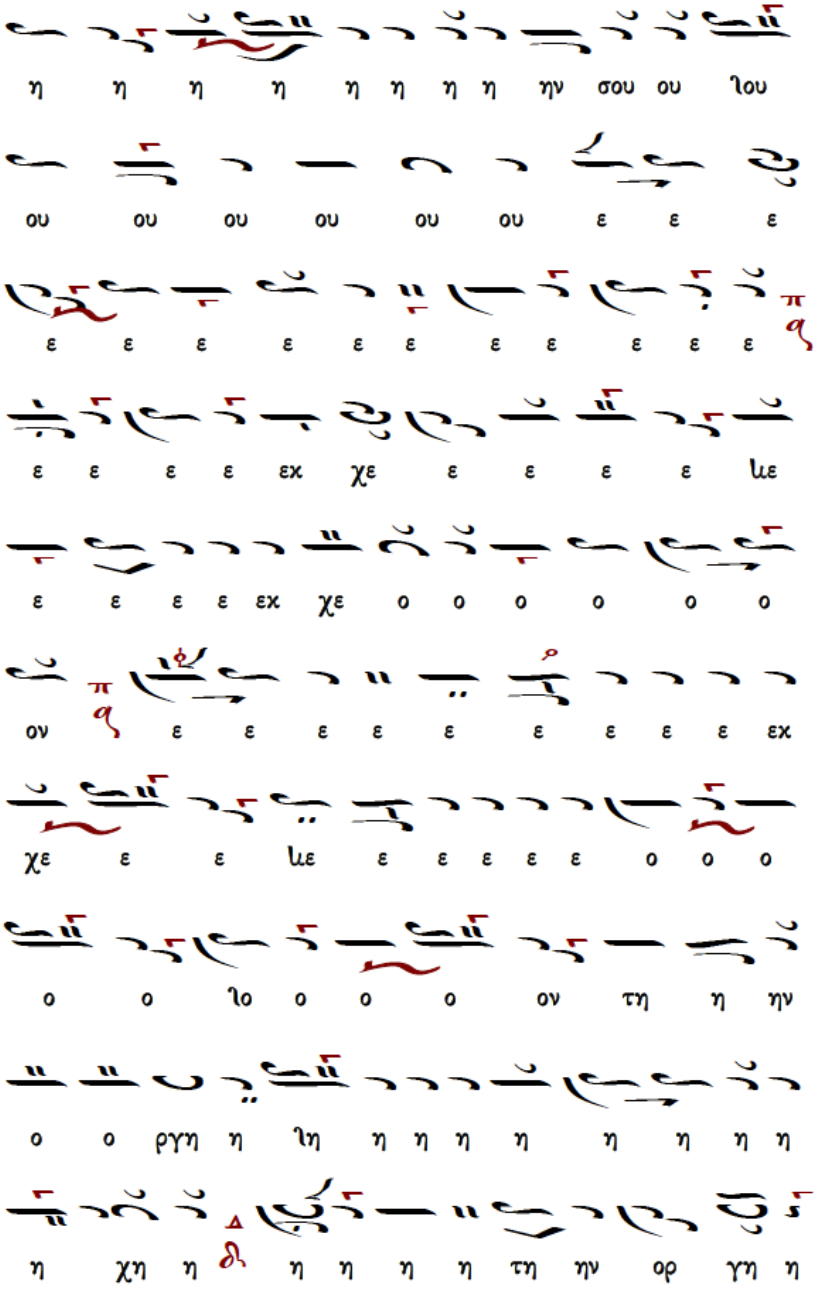

ι ι ι ι ι ι ι ιν η η η η η η
χη η η η η η η η τοις γει το
σι ι ι ι ιν η η η η η η η
μω ω ω ιω ω ω ω ων μυ χτη ρι ι
σμο ο χο ο ο ο ο ο ο ο ο
ο ο ο ο ο ος και αι αι αι
αι αι ιαι αι αι αι αι αι αι αι αι
αι αι αι αι χλε ε ιε ε ευ α α α
σμο ο ο ο ο ο και αι αι αι αι χλε
ε ευ α α α σμο ος τοις χυ υ υ υ

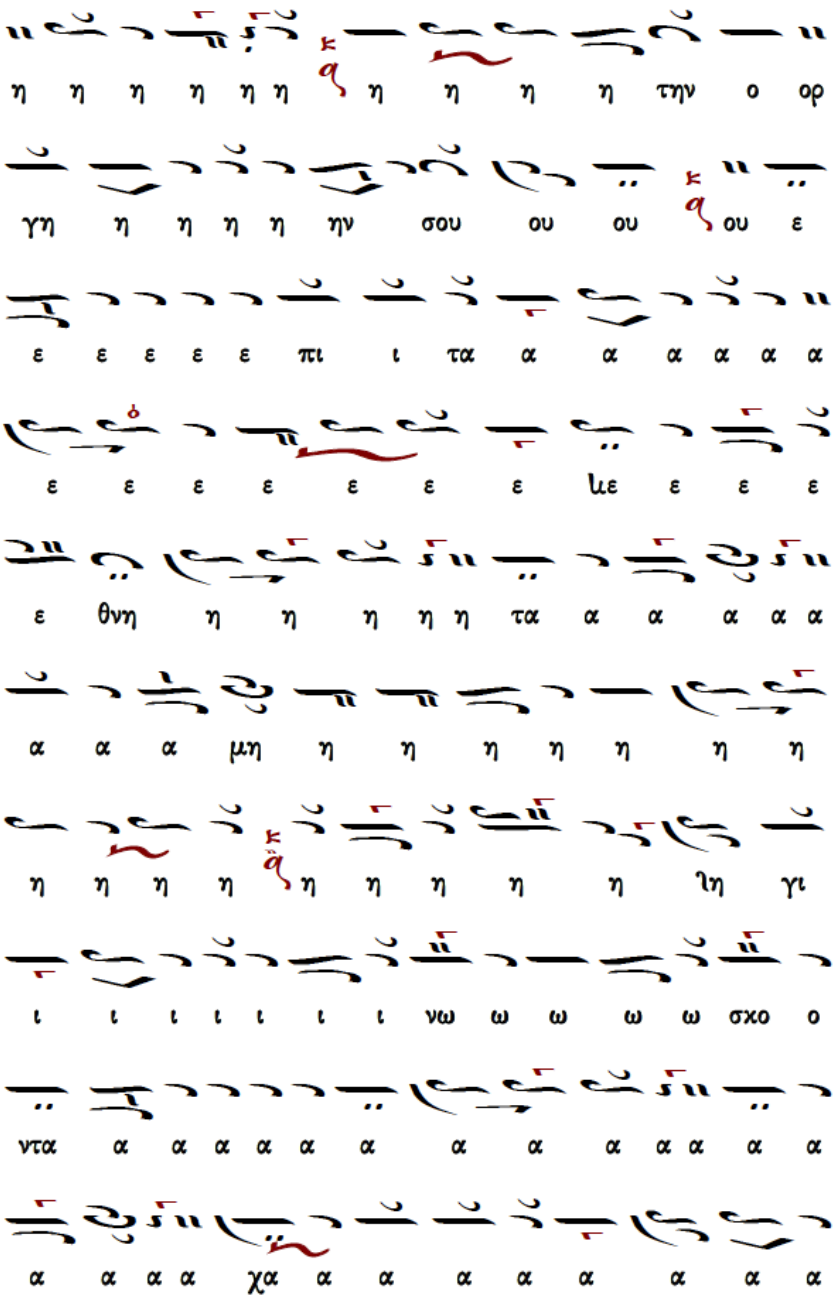

υ υ υ υ λυ υ υ χλω ω ω ω ω ω
ω ω ω ω ω η η η η η η η η
η η η η η η η η η η τοις χυ χλω
ω η η η η η η μω ω ω ων
ε ε ε ε λε ε ε ε ε ω
ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ως πο ο ο ο
ο ο ο ο ο ο ο ο ε ως πο ο
ο ο ο λο ο ο ο ο ο ο χο ο ο
ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο τε ε ε χυ υ
υ υ υ υ υ υ ρι ι ι ι ι ε χυ υ

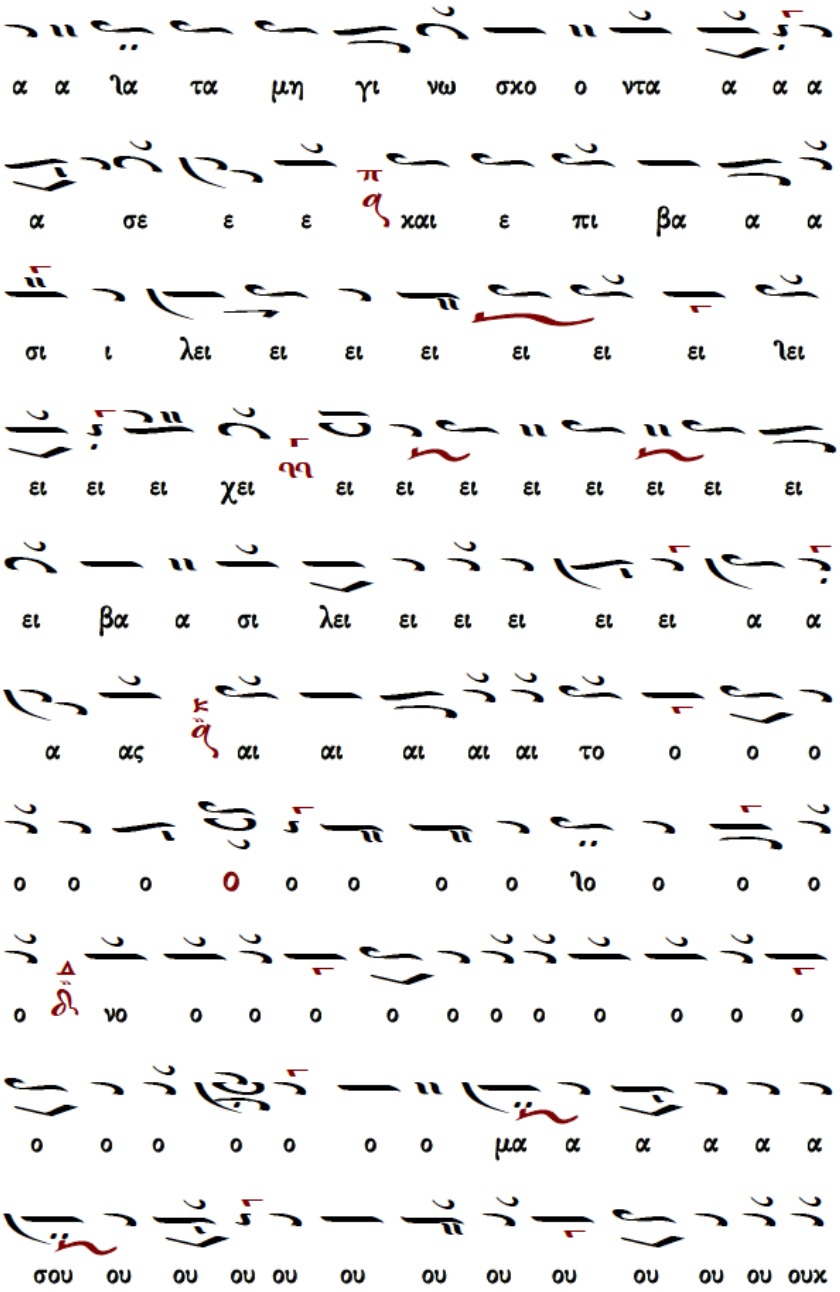

υ υ ρι ι ε ε ε ε ε ε πα
α α α α α α α α α α α α α α
α α λι ι ι ι ι ι ιν ε
ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ω ω ω
ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω
χω ω ω ω ω ιω ω ω ω ω ε ε
ως πο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο
τε ε ε χυ υ υ υ υ ρι ι ι ι ι
ι ε χυ υ υ υ ρι ι ε ε ε ορ
γι σθη η η η η η η η η η η η


η η η η χη η ση η η η ει
ει ει ιει ει ει ει εις τε ε ε ε ε
ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
εις τε ε ε ε λο ος εκ καυ θη η η
σε ε ε ε ε ε ε ται αι αι ιαι
αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι ως
πυ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υρ ο
ο ο ιο ο ο ο ο ζη η η η ο ο
ζη η η λος σου ου ε ε ε
ε ε ε ω ω ω ω ω ω ω χω ω ω

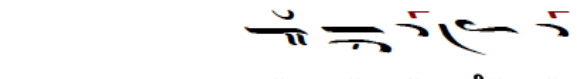

ω ω ω ω ω ω ω ω χω ω ω ω ε
ως πο ο ο ο τε ε ε ε χυ υ υ
υ υ υ χυ υ υ υ υ υ υ υ υ
υ υ υ ε ως πο τε χυ υ υ υ υ υ
υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ ρι ι
ι ε ε χυ υ υ υ υ υ ρι ε ε
ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε εχ χε
ον τη η η η η η ιη η η η
ην ο ο ο ο ιο ο ο ο ο ο ο
την ο ορ γη η η η η η ιη η

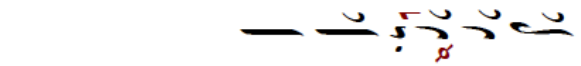

η η η η η η η η ην σου ου ιου
ου ου ου ου ου ου ε ε ε
ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
ε ε ε ε εκ χε ε ε ε ε ιε
ε ε ε ε εκ χε ο ο ο ο ο ο
ον ε ε ε ε ε ε ε ε ε εκ
χε ε ε ιε ε ε ε ε ε ο ο ο
ο ο ιο ο ο ο ον τη η ην
ο ο ργη η ιη η η η η η η η η
η χη η η η η η τη ην ορ γη η

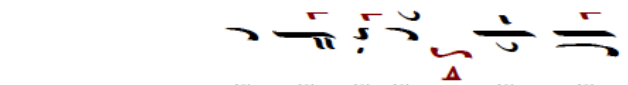

η η η η η η η η η την ο ορ
γη η η η η ην σου ου ου ου ε
ε ε ε ε ε πι ι τα α α α α α
ε ε ε ε ε ε ε με ε ε ε
ε θνη η η η η η τα α α α α
α α α μη η η η η η η η
η η η η η η η η η ίη γι
ι ι ι ι ι ι ι νω ω ω ω ω σχο ο
ντα α α α α α α α α α α α α
α α α α χα α α α α α α α α

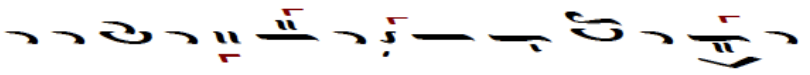

α α λα τα μη γι νω σχο ο ντα α α α
α σε ε ε π χαι ε πι βα α α
σι ι λει ει ει ει ει ει ει λει
ει ει ει χει ει ει ει ει ει ει ει ει
ει βα α σι λει ει ει ει ει ει α α
α ας κ αι αι αι αι αι το ο ο ο
ο ο ο ο ο ο ο ο λο ο ο ο
ο δι Δ νο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο
ο ο ο ο ο ο ο μα α α α α α
σου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ουχ

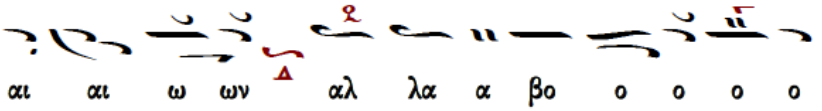
ε ε ε ε ε ε ε ε πε χα λε ε
με ε ε ε ε ε ε ε ε ε με ε
ε ε ε ε ε ουχ ε ε ε
ε ε πε χα λε ε ε ε ε ε ε ε
ε ε σα α α α α α α ντο ο
μη η νη η η η η η η μνη η
σθη η η η η η ης η η η η η
μι ι ι ι ιν α νο μι ω ω ω ω
ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω ω
χω ων α α α χα α λα α α α

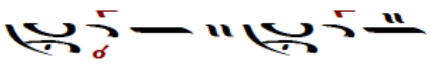

α α α ια α

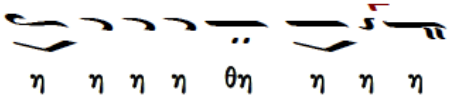

α α α αρ χαι αι

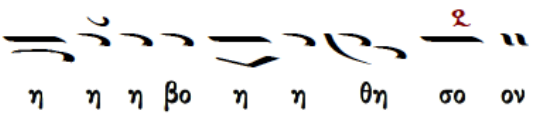

αι αι αι αι αι αι

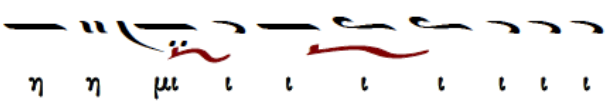

αι αι αι αι αι αι αι αι α αρ χαι αι αι αι

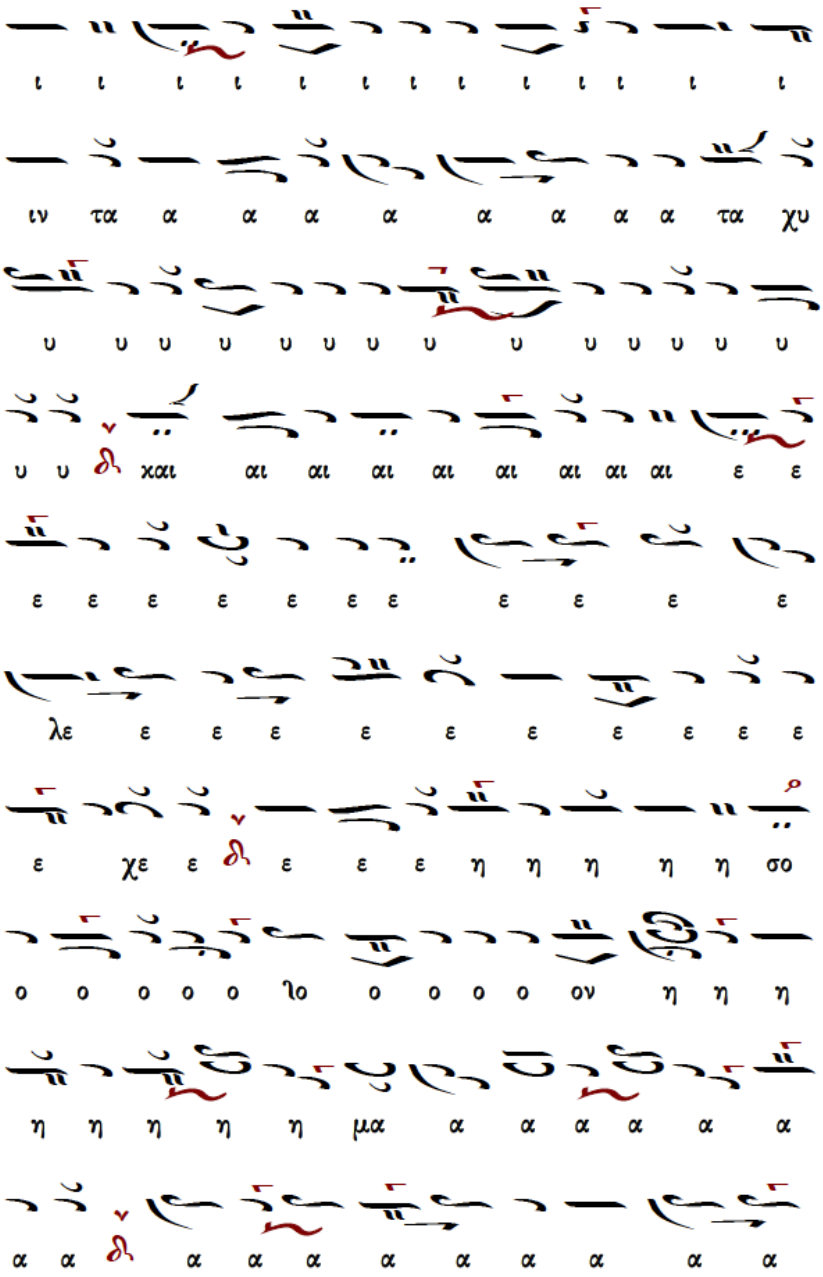

αι αι ω ων αλ λα α βο ο ο ο ο

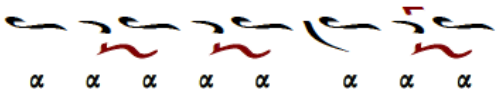

η η η η η η η

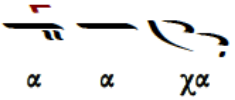

η η η η θη η η η

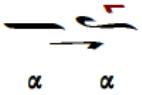

η η η βο η η θη σο ον


η η μι ι ι ι ι ι ι ι


ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι
ιν τα α α α α α α α τα χυ
υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ
υ υ και αι αι αι αι αι αι αι αι ε ε
ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
λε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
ε χε ε ε ε ε η η η η η σο
ο ο ο ο ο ιο ο ο ο ο ον η η η
η η η η η μα α α α α α α
α α α α α α α α α α α











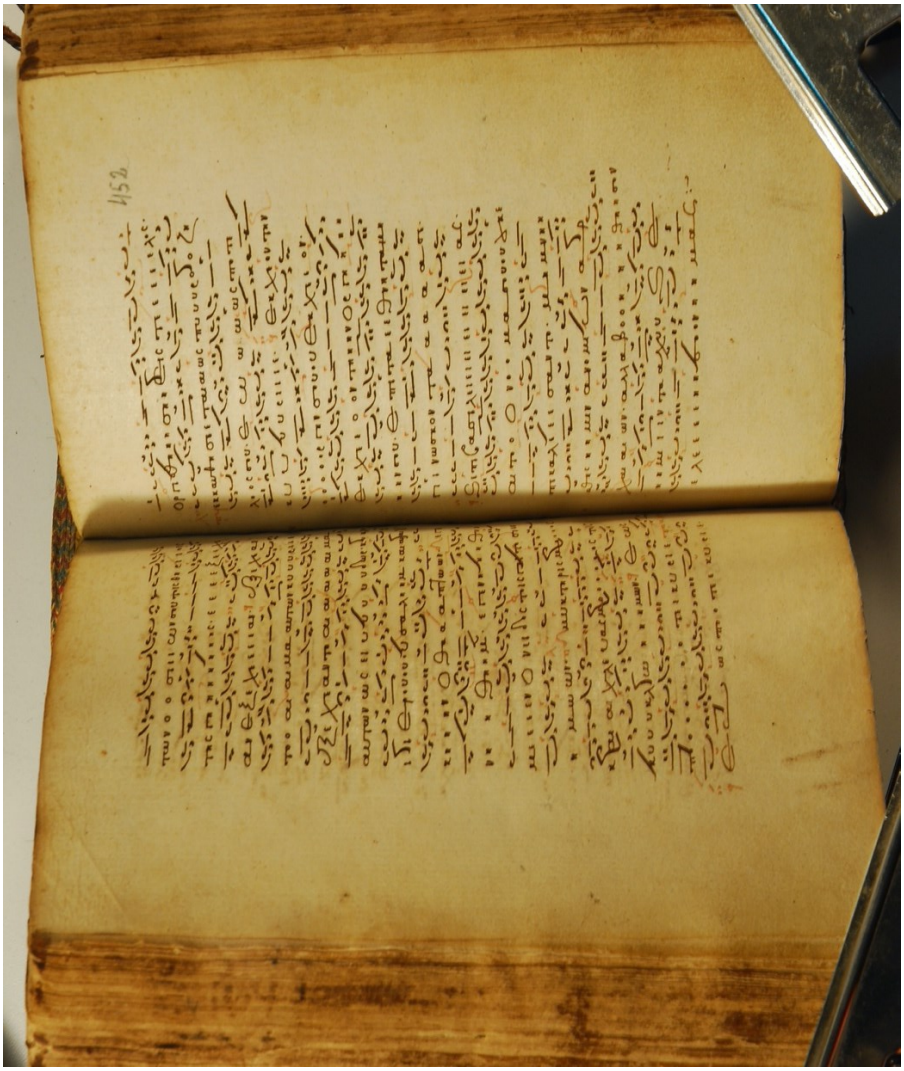


ἐξηγήθη παρ' ἐμοῦ τοῦ ἀμαθοῦς Κωνσταντίνου ἐκ τοῦ χειρογράφου Ἰβήρων **1120** ἰδιογράφου κὺρ Μανουὴλ τοῦ Χρυσάφου

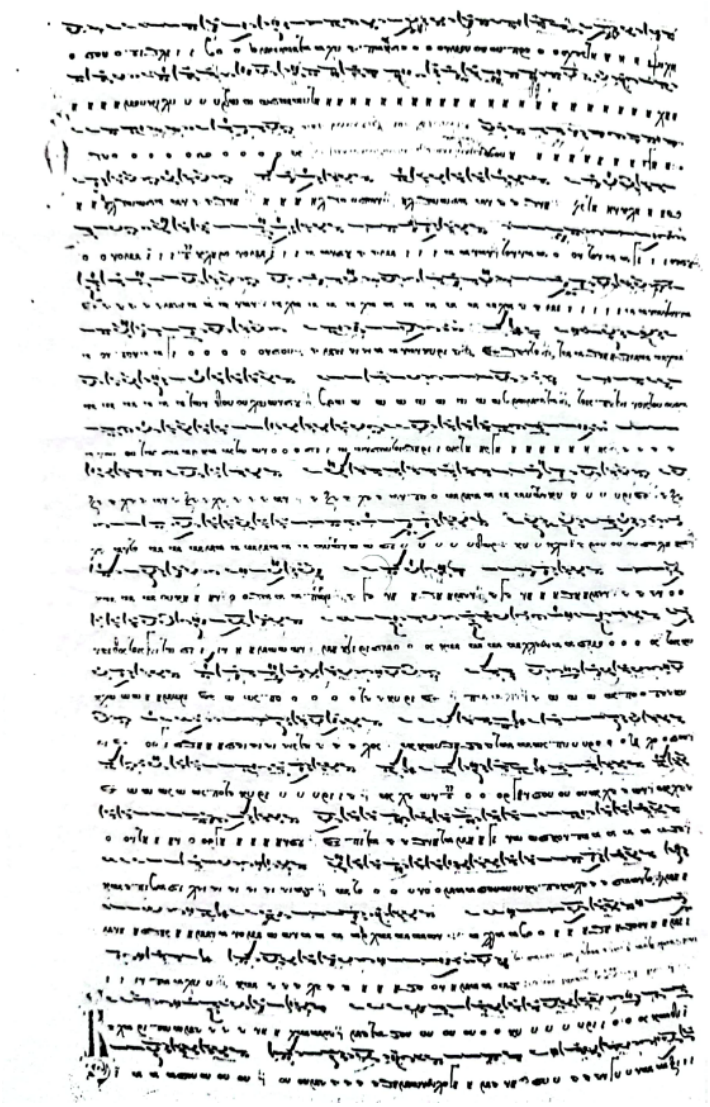
ιστ' νοεμβρίου ,Βχβ'



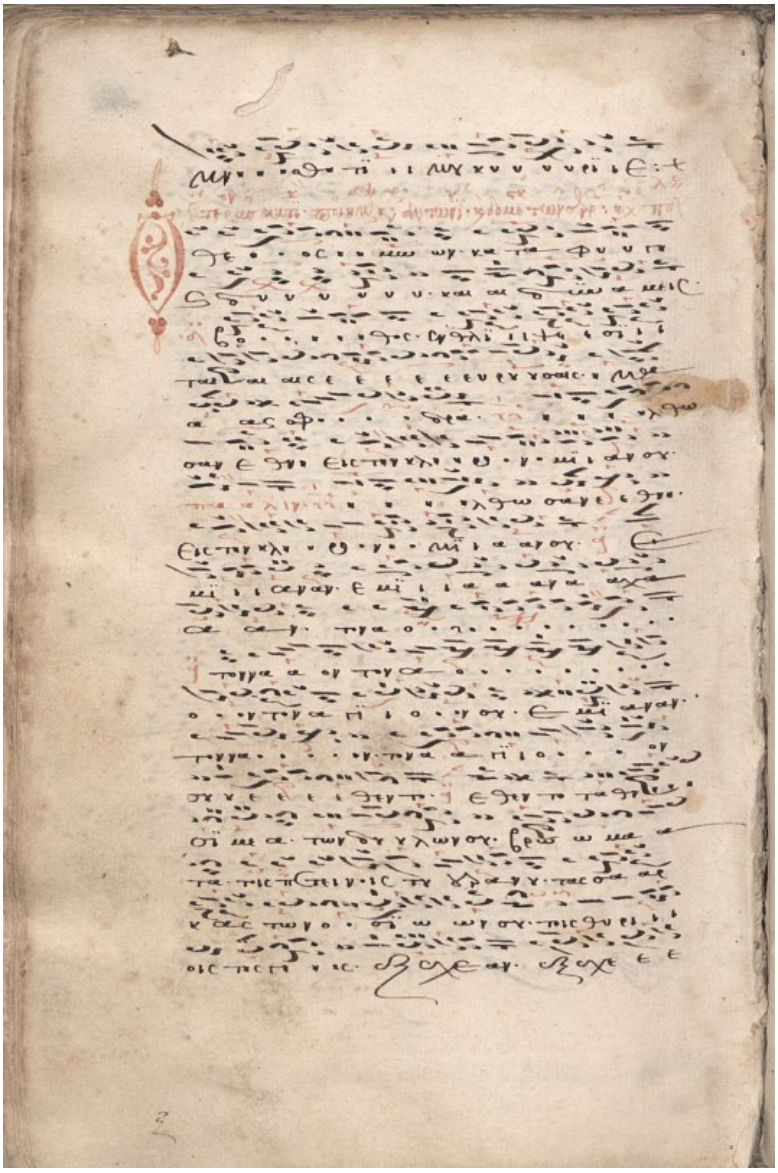
εἰκ. 1 : Κώδικας Ἰβήρων 1120, φφ. 450v-451r



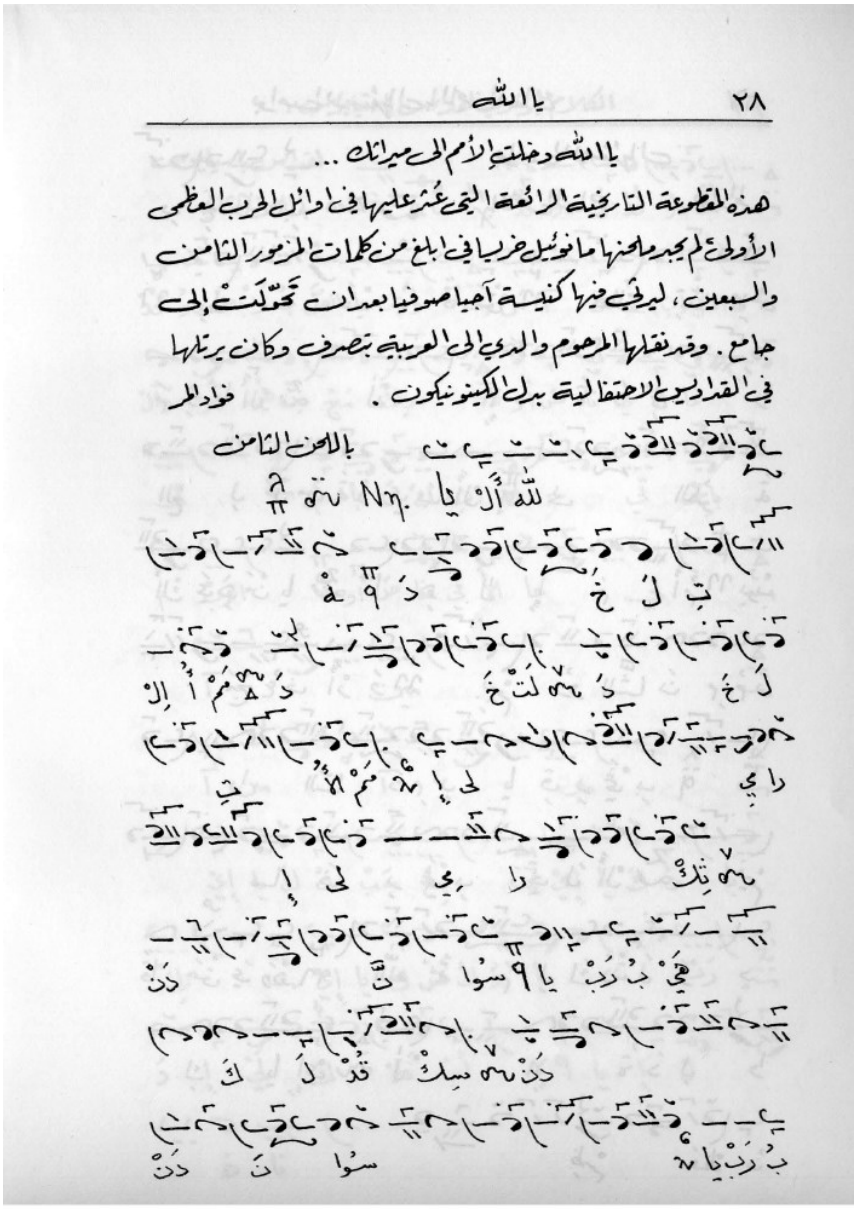
εἰκ. 2: Κώδικας Ἰβήρων 1120, φφ. 451v-452r



εἰκ. 3 : Κώδικας Λειμῶνος 8, φ. 53r
Πηγή· Μ. Χατζηγιακουμῆ, Μουσικὰ Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας, τόμος πρῶτος, Ἀθῆναι 1975, σ. 523



εἰκ. 4 : EBE 2406 , φ. 459v



εἰκ. 5: Ἡ προσαρμογὴ στὰ Ἀραβικὰ τοῦ μαδήματος – θρήνου τοῦ Χρυσάφη κατὰ τὴν «σύντομη» ἐξήγηση τοῦ Μάρκου Βασιλείου

Grigorios Anastasiou - Konstantinos Nikolakopoulos

"O Theos, ilthosan ethni": The Exegesis of the Lament for the Fall of Constantinople by Manuel Chrysaphes

This paper offers a historical and musicological analysis of the *mathema* (lament) *Ὁ Θεὸς ἦλθοσαν ἔθνη*, composed by Manuel Chrysaphes, a prominent 15th-century composer and lampadarios at the imperial court of Constantinople. The work is a musical setting of selected verses from Psalm 78, conveying the grief and devastation experienced by the Byzantines following the Fall of Constantinople in 1453. The analysis focuses on the structure, content, and melodic development of the composition, highlighting Chrysaphes' fidelity to the original psalm text, while simultaneously emphasizing key phrases through *repetition* and *melismatic elaboration*. Special attention is given to words such as *ἦλθοσαν*, *ἐμίαναν*, and *ἕως πότε*, *Κύριε*, which are dramatically repeated to heighten emotional intensity. The absence of kratemata, along with the structural and modal choices of Chrysaphes, are also examined. Despite its artistic and historical importance, the piece survives in only two known manuscript sources: The Iviron Codex 1120 (dated 1458 and likely an autograph) and a much later 18th-century manuscript from the Leimonos Monastery. The final section of the paper reviews efforts to transcribe or "explain" the melow into the New Method of Byzantine notation. Two "short" transcriptions from the 20th and 21st centuries — by Markos Vasileiou (1912) and Ioannis Arvanitis (2004) — are compared. In contrast, a more recent "slow" exegesis, modeled on the tradition of Chourmouzios Chartophylax, has been completed by the co-author Konstantinos Nikolakopoulos, employing the method of "retrograde parallelism" described by Constantinos Psachos, which juxtaposes modern and older notational systems to reconstruct and transmit Byzantine melodies. As far as possible, this method of slow (analytical) exegesis is demonstrated in the study. In conclusion, the paper reflects on the rationale for undertaking a slow transcription and argues that such melismatic elaboration may closely approximate the soundscape of Byzantine chant as it would have been heard in Chrysaphes' own era.

Δημήτριος Ε. Λέκκας - Γεώργιος Β. Σάββας

ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΑ ΕΝΔΗΜΙΚΑ ΣΦΑΛΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ, ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΑΙ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ: ΔΙΑΓΝΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΝΑΤΑΚΤΙΚΕΣ ΘΕΡΑΠΕΙΕΣ ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΝΕΑ ΟΡΙΣΤΙΚΗ ΜΕΤΑΡΡΥΘΜΙΣΗ

Περίγραμμα

Ξεκινάμε από το τι το φαινόμενο *είναι*, από το *ὄντως ὄν*, τώρα στην εποχή μας που το γνωρίζουμε πλέον καλά, και προχωρούμε σε αισθήσεις, παραισθήσεις, ψευδαισθήσεις, απάτες και σφαλερές αναλύσεις αλληλοδιάδοχα διά μέσου των πολιτισμών και των αιώνων.

Έχουμε βασικά ηχοπηγές παλλόμενες σε ελαστικές περιοδικές ταλαντώσεις. Αυτές διεγείρουν το περιβάλλον παράγοντας αντίστοιχα περιοδικά κύματα. Αυτά κατόπιν μεταδίδουν τις ταλαντώσεις στον χώρο, από κάποιο σημείο του οποίου τις συλλαμβάνουν τα αυτιά μας. Τα ενεργά τους όργανα συντονίζονται εσωτερικά σε αναγκαστικές περιοδικές ταλαντώσεις. Εκείνες, υποκείμενες σε αντίστοιχες μετασχηματιστικές διεργασίες που η βιολογία ονομάζει *υποκειμενικές*, μεταφέρονται ως νευρικά ερεθίσματα μέσω των ακουστικών νεύρων στα αρμόδια κέντρα του εγκεφάλου. Εκείνος, κατόπιν, με τη σειρά του, ερμηνεύει το εκάστοτε άκουσμα σε ακουστική εντύπωση.

Η μόνη και πλήρης αποχρώσα καταστατική λειτουργική αρχή του λεγόμενου μουσικού ακούσματος είναι λοιπόν η *περιοδικότητα*, που έτσι περιορίζει, οροθετεί καταστατικά το εισερχόμενο φαινόμενο ως *ενιαίο*. Η μόνη φυσικομαθηματική ειδοποιός προδιαγραφή του προσλαμβανόμενου ερεθίσματος δεν είναι ως εκ τούτου παρά μόνο μία, όπως την καθορίζει μοναδικά το θεώρημα του Φουριέ, περί ού ο λόγος παρακάτω: έγκειται σε ταλαντώσεις και συνακόλουθα αντικείμενα παλλόμενα σε μία σταθερή *θεμέλιο συχνότητα* και, ταυτοχρόνως, σε μία σειρά από φυσικά ακέραια πολλαπλάσια της συχνότητας αυ-

τής, επίσης σταθερά, που ονομάζονται *ανώτερες αρμονικές*. Δεν υπάρχουν εξ ορισμού ανώτερες αρμονικές που να μην έχουν για συχνότητες φυσικά πολλαπλάσια της θεμελίου συχνότητας, επ' αόριστον, παρόλο που μπορεί μερικές από αυτές να λείπουν. Έτσι, οι αρμονικές συνιστώσες ενός περιοδικού ακουστικού φαινομένου, με θεμέλιο συχνότητα f, έχουν συνηχητικές συνιστώσες μόνο από την αρμονική σειρά, όσες έχουν εάν τις έχουν, και όχι άλλες:

- f, $2f$, $3f$, $4f$, $5f$, $6f$, $7f$, …, kf, $(k+1)f$, $(k+2)f$, …

Το αντίστροφο της συχνότητας λέγεται *περίοδος*: T. Έτσι, μία απλή αρμονική ταλάντωση έχει επίσης ταυτόσημα τις εξής συνηχητικές περιόδους, ακέραια υποπολλαπλάσια της θεμελίου περιόδου:

- $1/T$, $1/2T$, $1/3T$, $1/4T$, $1/5T$, $1/6T$, $1/7T$, …, $1/kT$, $1/(k+1)T$, $1/(k+2)T$, …

Εννοείται ότι, κατά την απόλυτη θεωρητική της κατάθεση και τεκμηρίωση, η σειρά αυτή είναι ενιαία και απαράλλακτη και θεωρητικά δύναται να επεκτείνεται επ' αόριστον. Φαίνεται καθαρά επίσης ότι: α΄) οι δυνητικές αρμονικές της απέχουν μεταξύ τους ίσες συχνοτικές διαστάσεις, και β΄) δεν καθορίζεται καμία περιοχή εντός της οποίας να περιορίζεται οντολογικά το φαινόμενο. Οι θεμέλιοι και οι ανώτερες αρμονικές μιας απλής αρμονικής ταλάντωσης θεωρητικά μπορούν να έχουν συχνότητες και περιόδους από 0 έως άπειρο.

Οι αλλοιωτικές παρερμηνευτικές παρεμβάσεις των αυτιών των χερσαίων σπονδυλωτών, ιδιαίτερα π.χ. των θηλαστικών, είναι ότι διαχωρίζουν το θεσμικά ενιαίο αυτό «συνεχές» της ζώνης των συχνοτήτων και περιόδων σε προσληπτικά και ερμηνευτικά ασύμβατες υποπεριοχές, μολονότι βέβαια το αισθητήριο όργανο και σύστημα είναι ενιαίο, όπως είναι ενιαίος και ο εγκέφαλος που το ερμηνεύει. Έτσι, «νομίζουμε» ότι έχουμε:

- μίαν απείρως ευρεία ζώνη «υπο-ηχητική» \ «υπακουστική», χαμηλών συχνοτήτων και μακρών περιόδων, όπου δεν ακούμε τίποτα,
- μία ζώνη ρυθμική, όπου ακούμε περιόδους επί ακούσματος διακεκομμένου,
- μία ζώνη τονική, όπου ακούμε λογάριθμους συχνοτήτων (θα το εξηγήσουμε παρακάτω) επί ακούσματος συνεχούς,
- μία ζώνη άνω ακουστική, όπου ακούμε συμβολές σε διαμόρφωση χροιάς επί των τονικών ακουσμάτων,

- μίαν απείρως ευρεία ζώνη «υπερηχητική» \ «υπερακουστική», υπερυψηλών συχνοτήτων και μικροσκοπικών περιόδων, όπου και πάλι δεν ακούμε τίποτα.

Ανάμεσα στις ακουστές ζώνες εμφιλοχωρούν ευρύτατα μεταίχμια, όπου το αίσθημα και η ερμηνεία του επαμφοτερίζουν σε βαθμούς συχνά εξαιρετικά ενοχλητικούς και πρόξενους σύγχυσης. Στην τονική ζώνη δεν ακούμε τα τονικά ύψη των αρμονικών σε ίσες αποστάσεις, ενώ πόσες φορές χωράει ένα τονικό διάστημα μέσα σε ένα άλλο είναι ένα ζήτημα εξ υπαρχής υποκειμενικά και ερμηνευτικά παραμορφωμένο, καθώς επίσης νομίζουμε ότι η ρυθμική και η τονική ζώνη λειτουργούν εντελώς διαφορετικά· ενώ κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει, αποτελώντας μία από τις κλασικότερες περιπτώσεις απάτης των αισθήσεων και δημιουργίας ενός ψευδούς παραπλανητικού σύμπαντος: εκείνο το οποίο υποτίθεται ότι η φιλοσοφία όφειλε να επαναφέρει στην τάξη.

Παρά την εμμανή ρητορική των Πυθαγόρειων για την απάτη των αισθήσεων, καμία αντίληψη δεν δείχνουν για την απάτη των αυτιών σχετικά με τον ουσιωδώς παραισθητικό διχασμό ρυθμικής και τονικής ζώνης. Επίσης καμία υπόνοια δεν διαφαίνεται ποτέ, ότι το άκουσμα, το οποίο κατά τα άλλα η ίδια η φιλοσοφία τους αναγόρευε σε απατηλό, θα μπορούσε να μας απατά και να μας εξαπατά. Έτσι, σε κάθετη διάσταση με τον εαυτό τους, οι Πυθαγόρειοι έστηναν εμμανώς θεωρίες πρωθύστερες επάνω στο άκουσμα.

Καμία αίσθηση δεν δείχνουν, λοιπόν, ότι η πραγματικότητα απηχεί ωχρά τη θεωρία, όπως κατά τα άλλα οι ίδιοι κόπτονταν, και εδώ στήνουν υποτιθέμενες αφηρημένες μαθηματικές σκευές αντλώντας από το φαινόμενο, εντελώς ανάποδα· και μάλιστα από ένα φαινόμενο αισθητηριακά προσλαμβανόμενο με παραμόρφωση. Είχαν κάθε τρόπο να το βλέπουν αυτό, τόσο οι ίδιοι όσο και οι διάδοχοι και συνεχιστές τους επί αιώνες. Πλην όμως, δεν συνέβη κάτι τέτοιο.

Εμμανής ήταν η συγκέντρωσή τους στο μονόχορδο και στις γεωμετρικές του ιδιότητες, την ίδια στιγμή που κάθε άλλο παρά το μεταχειρίζονται σαν αληθές γεωμετρικό ευθύγραμμο τμήμα. Το μιλήσιο και ευκλείδειο ευθύγραμμο τμήμα δεν έχει καταστατικά ούτε αφετηρία, ούτε τέρμα, ούτε φορά, ούτε διαφορετικές δυναμικές ανάλογα με την περιοχή που απομονώνεται επάνω του. Η όλη πυθαγο-

ρική προσέγγιση θυμίζει μίαν άκυρη, πρόωρη, και κακότεχνη αυταντιφατική απόπειρα επάνω σε κάτι σαν διανυσματικό λογισμό, χωρίς να υπάρχουν ούτε ο λόγος, ούτε το υπόβαθρο, ούτε η συνείδηση· χαλαρά και ερασιτεχνικά και αυθαίρετα και ακύρως. Θα επανέλθουμε.

Ενδεικτικό όλων αυτών είναι το χάος και η απόλυτη αβελτηρία σχετικά με τις μονάδες ή μάλλον με την απουσία τους, και το απαράδεκτο δεσμικό όνειδος των δήθεν τριών μεσοτήτων, όπως θα δούμε.

Συνάμα ενδεικτική, όπως επίσης θα δούμε, είναι η κραυγαλέα εσφαλμένη εφαρμογή της θεωρίας στους ισομετρικούς αυλούς, χωρίς να αντιληφθεί ποτέ κανείς παραδόξως το παράταιρο ανάποδο γέμισμα των αισθητηριακά φθινόντων υπερεμφυσητικών διακένων με αύξουσες κυτταρικές υποδομές. Μαζί με όλα αυτά, καμία απολύτως αίσθηση της αρμονικής σειράς δεν διαφαίνεται πουθενά, παρά τις πανάρχαιες παγκόσμιες προϊστορικές σάλπιγγες και τους άτρητους αυλούς.

Οι Μεσοποτάμιοι, Ρωμαίοι, Πέρσες, Άραβες και Βυζαντινοί λόγιοι προσπάθησαν πάρα πολύ, αλλά παραδόξως ποτέ δεν κατάφεραν να αρδρώσουν απόλυτα συγκροτημένο καθ' όλον και μέρος ορθό λόγο, δέσμιοι μάλλον των περιορισμών τους και του ένδοξου παρελθόντος που τους ακινητοποιούσε· και το γνώριζαν αυτό. Όσο για την Κίνα και την Ινδία, παρέδωσαν πολλά και εκθαμβωτικά αξιόλογα επί μέρους, αλλά τίποτα συγκροτημένο από επάνω μέχρι κάτω καθ' όλον και μέρη, ίσως ακριβώς επειδή η προσέγγισή τους ήταν ελιτιστική και κλειστά μυητική, και όχι ορθολογική και συλλογική.

Ο Χρύσανθος εκ Μαδύτων (Αρχιεπίσκοπος Δυρραχίου και κατόπιν Μητροπολίτης Σμύρνης και Προύσης) άφησε ό,τι βρήκε, επιλεκτικά μεν, αλλά φύρδην μείγδην. Ο βασικός κορμός του είναι διττός, επαμφοτερίζων και αυταντιφατικός, όσο και καταφώρως ετερόφωτος και αποσπασματικός. Δίνει προβληματικές ερμηνείες στη διαστηματική και προχωρεί σε ένα ασυνάρτητο βήμα ως προς τις συγκράσεις, του οποίου τα αίτια θεωρούμε ότι μπορούμε εμείς σήμερα να κατανοήσουμε.

Βασική φενάκη όλων των αιώνων είναι, ότι δεν εντοπίζονται ορθά και αιτιολογημένα τα διαστήματα και οι πρώτοι παράγοντές τους, και κανείς δεν παρέχει συνειδητοποιημένο αιτιακό μηχανισμό για την ύπαρξη και λειτουργία των πάντων προς τα πάντα, ενώ όλα αναρτώνται επάνω στην τρίτη αρμονική δογματικώς.

Η Πατριαρχική Επιτροπή του 1881 είναι μία ειδική ενδεικτικότατη περίπτωση εσμών από τεράστια απαράδεκτα σφάλματα γεμάτα αντιμαθηματικούς μαθηματικισμούς. Η κληρονομιά της οφείλει τάχιστα να κλειστεί στο χρονοντούλαπο και να πάμε παρακάτω με άλλα και ορθά. Ανάμεσα στα άλλα, οι συγκράσεις της είναι εκτρωματικές. Δεν θεμελιώνονται επάνω σε καμία πειστική αιτιολογία, ακροβατούν και αεροβατούν ανάμεσα σε σχήματα αυθαιρεσίας και αοριστολογίας, άγονται από λάθος ανέμους και οδηγούνται σφαλερά σε λάθος αγκυροβόλια: ενώ τα παλαιά \ μεσανατολικά 24 'τεταρτημόρια' (QT) του Μιχαήλ Μεσιακά (ميخائيل مشاقة) εξισώνουν και ισοπεδώνουν τον ελάσσονα τόνο με τον ελάχιστο χωρίς εμφανή τεκμηρίωση και χωρίς αιτιολόγηση, τα 72 'δωδεκατημόρια κόμματα (ΠΚ)' της Επιτροπής προσγειώνονται ακύρως, αφού περιπλανηθούν με διαρκείς ανάμεικτες έωλες επικλήσεις ιστορικών προτέρων, πυθαγόρειων αριθμητικών γυμνασμάτων και ακουστικών εντυπώσεων, δίνοντας ως δήθεν άλλοθι κάποια υποτιθέμενα, αθεμίτως διχοτομούμενα, 36, τα οποία είναι, για όποιον είναι ικανός να διαβάσει τους αριθμούς, οπή εις το ύδωρ, οικτρά παραμορφώνοντας συνάμα τις πραγματικές σχέσεις μεγέθους μεταξύ των βημάτων.

Μόνο η ύστερη οθωμανική περίοδος, με κορυφαίους τους Εζγκί, Αρέλ και Ουζντιλέκ (Ezgi, Arel, Uzdilek), μας έδωσε θεσμικά κάτι καλό, ανάμεσα σε πάμπολλα στρεβλά. Κυριότερο ισχυρό της σημείο η έμπρακτη αποδοχή της κομματικής \ ενατημοριακής σύγκρασης κατά 53 ΜΚ ή ΗC, αλιευμένη εκ των Δυτικών μελετητών, από τον Μερκάτορα (Nicholas Mercator), μέσω Μποζανκέ (Bernard Bosanquet), μέχρι τον Χέλμχολτς (Hermann von Helmholtz) μαζί με τον έξοχο μεταφραστή και σχολιαστή του, τον Έλλις (Alexander J. Ellis), και τον Χόλντερ (William Holder). Από αυτούς, κατά τον 19ο αιώνα, προκρίνεται με ζέση η σύγκραση αυτή, ενώ εμείς μάθαμε από τον σπουδαίο Βρετανό θεωρητικό του 20ού αιώνα σερ Τζέιμς Τζηνς (Sir James Hopwood Jeans) ότι πρώτος προτείνας ήταν ένας Κινέζος μελετητής τον 2ο αιώνα π.Χ., ο Τζιγγ Φαγγ (Jing Fang, 京房), με πολύ ενδιαφέρουσα προσωπική ιστορία και φρικτό τέλος.

Ήγγικεν η ώρα λοιπόν για την οριστική ορθή διευθέτηση των πάντων και για τη διατύπωση μιας ορθής τελικής θεωρίας, ηλεγμένης, αιτιολογημένης και απόλυτα συγκροτημένης καθ' όλον και τα μέρη της.

Προεισαγωγικά: Προθέσεις

Σκοπός της παρούσας εργασίας και του όλου πλαισίου της δεν είναι σε καμία περίπτωση να παρέμβει στην πράξη και στην άσκηση της τέχνης, αλλάζοντας στο παραμικρό τον τρόπο με τον οποίο εκτελείται, λειτουργεί και ακούγεται η τέχνη της μουσικής και των συμπλόκων της, είτε στη Βυζαντινή Ψαλτική, είτε στις λόγιες Αραβο-Περσικές μουσικές, είτε σε ένα γεωγραφικά ευρύτατο φάσμα λαϊκών παραδοσιακών μουσικών της Εγγύς και Μέσης Ανατολής και όλης της Ανατολικής Μεσογείου και Βόρειας Αφρικής. Κάτι τέτοιο θα ήταν τόσο ανεδαφικό όσο και αδιανόητο.

Σκοπός και πρόθεσή μας είναι να παρέμβουμε ορθολογικά και επιστημονικά στις περιγραφές, αρχίζοντας από τον εντοπισμό και τη διόρθωση των οπουδήποτε και οποτεδήποτε σφαλμάτων, δημιουργώντας και καταθέτοντας και εφαρμόζοντας ένα συνεπές και πλήρες και ορθό πλαίσιο θεωρητικής προσέγγισης και απολογίας. Αφού τα σφάλματα εντοπιστούν και επισημανθούν, και αφού τεκμηριωθεί και διευθετηθεί η ορθότητα, η εργασία μας προχωρεί στην ανίχνευση των αποχρώντων και λογικά συγκροτημένων αιτίων για το σύμπλοκο φαινόμενο της γένεσης και εξέλιξης της ψαλτικής, εν όψει μιας αποκάθαρσης, διόρθωσης και εκ βάθρων επαναδιατύπωσης των θεωρητικών αρχών που διέπουν το σύστημα στην ολότητα και στη λεπτομέρεια και διασπορά του. Αποβλέπει στη γένεση, θεμελίωση και παγίωση ως προς την απολύτως αιτιολογημένη μελέτη της διαστηματικής, με κάθετες απαιτήσεις συνέπειας και συνέχειας, και για συνακόλουθη πορεία α΄) προς τα της συστημικής πλαισίωσής της με ορθά και απαράγραπτα επί της αρχής συστήματα καταγραφής, συμβολικής και παρασήμανσης των διαστημάτων και των φθόγγων, β΄) προς τα της σπουδής και διδασκαλίας της και, ασφαλώς, γ΄) προς τα της κατάρτισης και χρήσης ορθών συνεπών και ευσύνοπτων συστημάτων τεχνικής ορολογίας και ονοματολογίας, συμβολικής παρασήμανσης, καταγραφής, ανάγνωσης και κριτικού ελέγχου.

Με όλα αυτά θεωρούμε ότι θα έχουμε διασφαλίσει, μεταξύ άλλων, όχι μόνο την αποκάθαρση των διαφόρων κατά τόπους και εποχές προσεγγίσεων και θεωρητικών αποπειρών, όχι μόνο την επισήμανση και κάθαρση σφαλμάτων, όχι μόνο την κατάθεση θεαματικά ενοποιητικών στοιχείων και διεργασιών σε έναν ευρύτατο ορίζοντα,

αλλά και την όλη μελλοντική πορεία της κάλυψης και σπουδής και ορολογίας, ονοματολογίας και σήμανσης του συστήματος.

Έτσι, ο ορθός λόγος και η αφηρημένη μαθηματική θεώρηση θα έχουν καταφέρει τελικά να επιτύχουν την κατάθεση ενός πλήρους και συνεπούς, παγκόσμιου και οριστικού συστήματος σε όλες τις αφορμήσεις, εκφάνσεις και μετεξελικτικές παραλλαγές της επτατονίας και των κλάδων της, από την αυγή της μεγάλης ανθρώπινης ιστορίας έως και το απώτερο μέλλον, εντός των αιτιολογικών προδιαγραφών της απόλυτης άτεγκτης επιστήμης και του καθαρού ορθού λόγου, χωρίς, επί τέλους, κανένα ίχνος από οπές, ελλείψεις, σχετικοποιήσεις, χαίνοντα κενά ή περιστασιακές αοριστολογίες. Και αυτό μόνο ένας τομέας μπορεί ιστορικά και θεσμικά να το διαγνώσει, όταν έχει επιτευχθεί, και να το εγγυηθεί: ο καθαρός λόγος και η αφηρημένη μαθηματική σκέψη, έτσι όπως αυτή κατατέθηκε για πρώτη φορά και τεκμηριώθηκε οριστικά ως πυρηνική αξιωματική και θεωρηματική μέθοδος από τον Ευκλείδη, και ουδέποτε έκτοτε κατέπεσε στο παραμικρό, παρά μόνο συμπληρώθηκε και επεκτάθηκε επάνω σε μία *βάση* αιώνια και απόλυτα εναργή και αδιάπτωτη.

Προλεγόμενα Δημήτρη Ε. Λέκκα: Επιστημολογικά προτάγματα

Η δουλειά των μαθηματικών μοντέλων δεν είναι να καταγράφουν και να περιγράφουν συγκεκριμένες αφετηριακές παρατηρησιακές. Είναι *αρχετυπική \ προτυπική*. Γι' αυτό και τα ίδια μαθηματικά μοντέλα σε συγκεκριμένες περιπτώσεις κλασικά εντοπίζονται να εκφράζουν και να διευθετούν εμπειρικούς και παρατηρησιακούς θεματικούς τομείς απόλυτα άσχετους μεταξύ τους: όχι επειδή μοιάζουν τα παρατηρούμενα συμπτώματα, που μπορεί να διίστανται κάθετα, αλλά επειδή συμπίπτουν τα σχήματα αφηρημένης περιγραφής και συμπεριφοράς.

Τα μοντέλα δεν προκύπτουν από το εκάστοτε πεδίο, αν και τα προκείμενα μπορεί επικουρικά να παρέχουν ιδέες για συλλήψεις ή αναπτύξεις, αλλά κλασικά υπερβαίνουν τα παρατηρούμενα και υπέρκεινται αυτών. Δεν είναι, λοιπόν, ο ρόλος των μαθηματικών να καταγράφουν, να αποδελτιώνουν, να περιγράφουν, να συντάσσουν και να διέπουν την πραγματικότητα με τρόπο «συγκεκριμενογενή», εμπειριστικό και αποδελτιωτικό. Έργο τους είναι να υπάρχουν αλλού, χώρια, έξω, στον κόσμο των ιδεών, να διέπονται από αρχές αφηρημέ-

νες, αρχετυπικές, αποστασεοποιημένες, ανεξάρτητες, και να μη συνάπτονται ούτε αιτιακά ούτε συνειρμικά με καμία πραγματική αφόρμηση.

Προκειμένου για την πράξη, βέβαια, κλασικά, πάντοτε, προηγείται η χαλαρή συλλογή ενός συνόλου από παρατηρήσεις και/ή σκεπτικά γύρω από την εμπειρική παρατήρηση. Αφού όλα οργανωθούν σε δομημένα σώματα, επιλέγεται ένα κατάλληλο αφηρημένο πρότυπο, αυτούσιο ή με παραλλαγές και αναπτύξεις, πάντοτε επί του αφαιρετικού και σχηματικού, ή, σε ακραίες περιστάσεις, συλλαμβάνεται και δημιουργείται και εκφέρεται ένα νέο τέτοιο αρχέτυπο επί τη ευκαιρία. Και, αν για τους όποιους λόγους δεν είναι δυνατό να συμβεί κάτι τέτοιο, αν λείπουν δηλαδή π.χ. τα πρότερα πλαίσια ή αν «δεν κατεβαίνει η έμπνευση», το μόνο που μπορούμε να πράξουμε είναι να περιμένουμε καρτερικά με την ελπίδα να κατεβεί. Και καλό είναι να μη μιλάμε όσο ξέρουμε ότι δεν έχει κατεβεί. Και, ακόμα καλύτερο είναι να αναπτύσσουμε σε προηγμένο βαθμό το κριτήριο πότε μας έχει κατεβεί και πότε όχι.

Ακόμη παραπέρα, το πεδίο της θεωρητικής αρχετύπωσης απαιτεί απαρέγκλιτα τρεις ακόμη «αρετές»: α΄) να αναπτύξουμε το ψύχραιμο εναργές κριτήριο να γνωρίζουμε πότε έχει κατεβεί έμπνευση και πότε δεν έχει, β΄) να σιωπάμε όσο δεν κατεβαίνει, και γ΄) να μη διστάζουμε να προβαίνουμε σε εκ βάθρων ανατροπές και κατεδαφίσεις, και κατόπιν ανεγέρσεις νέων αρχετυπικών εφαρμοστικών δομημάτων, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για επαναστατικές αναθεωρήσεις, και να χτίζουμε επάνω σε νέα θεμέλια, εγκαταλείποντας άπαξ δια παντός τα παλαιά. Κάτι τέτοιο π.χ. συνέβη όταν, από τη μία στιγμή στην άλλη, εγκαταλείφθηκαν χιλιετίες θεωρητικολογιών περί δύναμης και κίνησης και ώσεων και ελκυσμών και ταχυτήτων, επαναλαμβανόμενες από τους ανατολικούς λαούς μέχρι και τον αριστοτελίζοντα Μεσαίωνα, μόλις ο Ισαάκ Νεύτων (Isaac Newton, 1643-1727) εξέφρασε τις αρχές της αδρανειακής κίνησης. Ή κατέρρευσαν συνοπτικά όλες οι θεωρήσεις αιώνων γύρω από τη δομή της ύλης, μόλις ο Δημήτριος Μενδελέγεφ (Дмитрий Менделеев, 1834-1907) κατέθεσε τα του περιοδικού πίνακα των χημικών στοιχείων της φύσης, με άτομα αποτελούμενα από πρωτόνια, νετρόνια και ηλεκτρόνια. Όλα τα πρότερα αιώνων κατέπεσαν και κανείς δεν ξαναμίλησε σοβαρά γι' αυτά, σαν να μην είχαν υπάρξει ποτέ, σαν να συνιστούσαν απλή μυθολογία:

"*not with a bang but with a whimper*", όπως έγραψε κάποτε ένας μέγιστος ποιητής.

Μέσα σε όλα αυτά, μία συντελική ιδέα εγείρεται και προεξάρχει: η ης ουκ άνευ απαράγραπτη συνθήκη προκειμένου να απαντήσουμε ένα ερώτημα δεν είναι παρά, πριν και επάνω από όλα, μία: *να το έχουμε θέσει.* Έτσι, η θεμελιωδέστερη απαιτούμενη αρετή επιτηδειότητας από έναν επιστήμονα είναι να ανασύρει ή, ακόμα καλύτερα, να επινοεί και κατόπιν να θέτει τα κατάλληλα δέοντα αρμόδια ερωτήματα. Και, επί πλέον, να έχει τη συνείδηση και, ακόμη παραπέρα, την ενορατική διαίσθηση, ότι το σύνολο εμφανίζει κενά και υπολείπονται ερωτήματα, εάν και όταν και για όσο κάτι τέτοιο συμβαίνει. Το μαρτύριο των βαθιά συνειδητοποιημένων μελετητών αρχίζει όταν διαισθάνονται ότι κάτι λείπει αλλά δεν ξέρουν τι, δεν γνωρίζουν από πού το σύνολο έχει απώλειες, και δεν έχουν πού να στραφούν για να αντλήσουν τη δέουσα πληροφορία. Τότε, το μόνο που μπορούν να κάνουν οι μελετητές αυτοί είναι να περιμένουν και να ελπίζουν, με καρτερία και προσμονή, να κατεβεί κάποια στιγμή άνωθεν μία έκλαμψη, άγνωστο πότε και από πού, η οποία θα τους αποκαλύψει το ελλείπον και θα τους γεμίσει το κενό του. Και, επί πλέον, να έχουν την επίγνωση και οδυνηρή συνείδηση, στο ενδιάμεσο, να κρατούν τη σιωπή τους.

Είναι σχεδόν ασύλληπτο πώς ορισμένες απαντήσεις λείπουν από την επιστήμη, απλούστατα επειδή σε κανένα ποτέ δεν προέκυψε να σκεφθεί να θέσει τα ερωτήματα. Θα κομίσω ένα παράδειγμα από τη δική μου έρευνα. Η μουσική θεωρία, σε συνάφεια με την ακουστική μας αίσθηση και αντίληψη, εστιάζεται κυρίως σε ελαστικές ταλαντώσεις και στα κύματα που αυτές παράγουν, τελώντας υπό το πρόκριμα της περιοδικότητας. Οι ταλαντώσεις αυτές και τα προκύπτοντα κύματα διέπονται από δύο φυσικά μεγέθη –τα είδαμε ήδη στο αρχικό μας περίγραμμα–, αντίστροφα αλλήλων: τη *συχνότητα f*, εκφραζόμενη σε cps (ή c/sec), κύκλους ή παλμούς ανά δευτερόλεπτο, ονομαζόμενους και Χερτς (Hertz), και την *περίοδο T*, κανονικά εκφραστέα σε spc (ή sec/c), δευτερόλεπτα ανά κύκλο ή παλμό. Επί χρόνια πολλά ως παιδί, έφηβος και νέος, απορώ και εξίσταμαι πώς και γιατί συμβαίνει η αίσθηση της ακοής μας, κοινή ασφαλώς σε όλα τα χερσαία σπονδυλωτά τουλάχιστον, να προσλαμβάνει αυτή από μόνη της, με

το ίδιο αισθητήριο όργανο της ακοής, δύο διαφορετικές περιοχές τιμών του ίδιου ακριβώς φαινομένου με τρόπους διαφορετικούς, ασύμβατους και αμοιβαία αντίστροφους, έως και να τους θεωρεί, να τους περιγράφει και να τους βαθμονομεί με αντίστροφες αισθήσεις και μονάδες, όταν η μόνη διαφορά τους είναι η έκταση των τιμών τους. Μαθηματικά και φυσικά, δηλαδή, δεν υπάρχει η παραμικρή θεσμική διαφορά ανάμεσα σε δύο περιοχές έκτασης: τη λεγόμενη *τονική περιοχή*, όπου λέμε ότι «ακούμε» τονικά ύψη, συναφή προς τις συχνότητες, βαθμονομώντας το ερέθισμα με Χερτς, και την αμέσως υποκείμενη απλώς βραδύτερη έκταση του ίδιου πράγματος, τη λεγόμενη *ρυθμική περιοχή*, όπου λέμε ότι ακούμε χρονικές αγωγές, κοινώς τέμπι (*tempi*), βαθμονομώντας το ίδιο ερέθισμα σε άλλο εύρος τιμών με εντελώς διαφορετικές μονάδες, τις λεγόμενες στη μουσική «ενδείξεις μετρονόμου», συναφείς προς τις αντίστροφες των προηγούμενων περιόδους. Μεσολαβεί δε μάλιστα και μία επαμφοτερίζουσα ζώνη, μεταξύ 20 και 80-90 Χερτς, όπου το άκουσμα συγχέεται και καταντά δυσερμήνευτο – δημιουργώντας αμφιταλαντεύσεις ανάμεσα, π.χ., σε χαμηλές νότες και σε γρήγορα ρούλα ή δροϊζοντα ξυσίματα.

Κανείς, στον ρου της ανθρώπινης ιστορίας, από ό,τι μπορώ να γνωρίζω, δεν έχει απαντήσει το ερώτημα γιατί υφίσταται και πώς και πόθεν προέκυψε αυτός ο διχασμός, υποτιθεμένως μόνον επειδή μάλλον κανείς ποτέ δεν σκέφτηκε να το ρωτήσει: όλοι λένε ότι έτσι είναι, αν έτσι νομίζουμε, αν έτσι ακούμε, και αυτό αρκεί στους πάντες, εκτός από τον υπογραφόμενο: έχω εγείρει το ερώτημα αυτό εκπεφρασμένα στη διδακτορική μου διατριβή, την οποία κατέθεσα κάποτε προ δεκαετιών στο παρόν τμήμα (Τ.Μ.Σ. του Ε.Κ.Π.Α.). Εκεί, υπάρχει μία μοναδική, στην ανθρώπινη ιστορία, πρόταση για να ερμηνευθεί αιτιακά αυτή η θεσμικά αλλόκοτη διχοστασία, αφού ασφαλώς έχει εντοπιστεί και έχει οδηγήσει στην εκφορά του σχετικού ερωτήματος.

Χρειάζεται, λοιπόν, να ρωτάμε. Και όχι έτσι απλά, εική και ως έτυχε: να ξέρουμε *τι* να ρωτάμε, *πότε* να το ρωτάμε και *πώς* να το ρωτάμε. Και να αναγνωρίζουμε, πότε μία εξεταζόμενη ή προτεινόμενη ή κατά οποιονδήποτε τρόπο εγειρόμενη «απόκριση» στέκει ή δεν στέκει, πότε είναι πλήρης και επαρκής και πότε ελλιπής και ανεπαρκής και ενδεχομένως παραπλανητική. Μεγάλες θεωρήσεις έχουν καταρρεύσει επειδή στην πορεία διαπιστώθηκε το έλλειμμα που δεν

είχε εντοπιστεί προηγουμένως... και όχι κατ' ανάγκην επειδή βγήκε κάτι άλλο για να τις εκτοπίσει ή να τις εξελίξει.

Ο συσχετισμός ομάδων από παρατηρήσεις με μαθηματικά αρχέτυπα και πρότυπα έγκειται στην επιλογή αφηρημένων μοντέλων χωρίς σημαινόμενο από την ιματιοθήκη της πρότερης θεωρίας. Η σύζευξη με οντότητες και καταστάσεις της πραγματικής ζωής διενεργείται κατιόντως μέσα από δύο γνωστές λειτουργίες. Αυτές είναι α΄) η *ερμηνεία*, που σημαίνει την υπ' ευθύνη μας απόδοση πραγματικών συσχετιστικών εννοιών σε αφηρημένα μοντέλα, μέσα από μία διεργασία πρακτικής εννοιοδότησης στις πρωτογενείς έννοιες του αφηρημένου προτύπου μέσω *ονοματοδοσίας* (π.χ. στην επιπεδομετρία, όταν έχω γινόμενο «μηκών» θα το αποκαλώ «εμβαδόν»), και β΄) η *εφαρμογή*, που είναι η ολοκληρωμένη πρακτική συσχέτιση του πλήρους ερμηνευμένου αρχετύπου σε επίπεδο τελικών μεγεθών και διεργασιών από τη σκοπούμενη «φέτα» της πραγματικότητας. Η πορεία αυτή *από* τα αφηρημένα μοντέλα, μέσω ερμηνείας και εφαρμογής, *προς* τις οντότητες και καταστάσεις του πραγματικού κόσμου, λέγεται *εποπτεία*, ενώ η αντίρροπη πορεία των θετικών, *από* την παρατήρηση *προς* την επιλογή και/ή κατάρτιση μοντέλων, εκ του συγκεκριμένου προς το αφηρημένο, λέγεται *εμπειρία*. Ο μαθηματικός εποπτισμός και ο θετικιστικός εμπειρισμός είναι δύο φορές της σκέψης απολύτως αντίρροπες. Το κακό για τις θετικές επιστήμες είναι ότι έχουν αποχρώσα και απαράγραπτη ανάγκη των μαθηματικών, και καταρρέουν αν δεν τα προσλαμβάνουν, ενώ τα μαθηματικά αφ' εαυτών ζουν κάλλιστα και θαυμάσια χωρίς τους εμπειρισμούς των ερμηνειών και των εφαρμογών. Οι θετικές επιστήμες και οι χώροι εφαρμογής χωρίς τα μαθηματικά αποθνήσκουν ακαριαία, ενώ τα μαθηματικά χωρίς χώρους εφαρμογής και θετικισμού μένουν άτρωτα: δεν παθαίνουν απολύτως τίποτα και ζουν εσαεί.

* * *

Έτσι, τέλος πάντων, προκειμένου για θεωρητική θεμελίωση και πλαισίωση ενός δομήματος φαινομένων ή παρατηρήσεων, το πρώτο στάδιο είναι η διατύπωση *υπόθεσης* (*hypothesis*) για τα υπ' όψιν. Στην κλασική αφαιρετική μαθηματική επιστημολογία, η υπόθεση αυτή δεν

υπόκειται σε καμία απολύτως απαίτηση: δεν χρειάζεται ούτε τεκμηριώσεις ούτε αιτιολογήσεις, αλλά επαφίεται στην ακώλυτη «άνωθεν» έμπνευση του λέγοντος χωρίς προδιαγραφές και περιορισμούς. Απλώς, αν πρόκειται για ολική ή μερική ασυναρτησία, μόλις δοκιμαστεί να εφαρμοστεί, είναι περισσότερο από πιθανό να προκαλέσει άτοπα και να καταπέσει αμέσως: στο επίπεδο είτε της λογικής της συγκρότησης, είτε της ερμηνευτικής της απόπειρας, όπου μπορεί π.χ. να αντιφάσκει εσωτερικά είτε να διαφωνεί με την παρατήρηση, είτε να προβλέπει συνακόλουθα ασύμβατα προς το παρατηρούμενο και προσεγγιζόμενο. Αν όμως και για όσο η υπόθεση δεν καταπίπτει, θα προσλαμβάνει υπόσταση θεμιτής και θεσμικής *θεώρησης* για το μελετώμενο, ανεξάρτητα προς τον τρόπο που την εμπνεύστηκε όποιος ή όποια την εξέφρασε. Διόλου δεν αφορά δηλαδή τη θεωρητική μέθοδο η πηγή έμπνευσης της κάθε υπόθεσης και θεώρησης. Επίσης, η ιστορία της επιστήμης είναι γεμάτη υποθετικές θεωρήσεις που έγιναν δεκτές και κατόπιν, βάσει νεότερων παρατηρήσεων ή σκέψεων, κατέρρευσαν και εγκαταλείφθηκαν ανεπιστρεπτί, εφόσον και όταν διαπιστώθηκε θεμελιώδες ελάττωμα.

Από εκεί και πέρα, στον βαθμό που υπάρχουν δύο ή περισσότερες υποθέσεις έως θεωρήσεις παράλληλες, ή συγκλίνουσες, ή διακλαδωτικές, που δεν έχουν ακυρωθεί επί τη εμφανίσει ή εκπέσει, επιλέγεται ανά πάσαν στιγμήν η *κρατούσα*, υποκείμενη στα εξής κριτήρια συνθετικά επιθυμητής γενικότητας και πληρότητας και με κάποια περιθώρια χαλαρότητας και ευκαμψίας: α΄) της *σαφήνειας* (η σαφέστερη υπερισχύει έναντι μιας πιο νεφελώδους), β΄) της *απλότητας* (η απλούστερη υπερισχύει έναντι μιας πιο περιπεπλεγμένης), γ΄) της *κομψότητας* (η κομψότερη υπερισχύει έναντι μιας πιο χονδροειδούς), και δ΄) της *θεωρητικής παραγωγικότητας* (η γονιμότερη, εκείνη δηλαδή που παράγει εσμούς από θεωρήματα και πορίσματα, υπερισχύει έναντι μιας πιο στείρας, που μετά από λίγο έως και «πέφτει σε τοίχο» και ακινητοποιείται).

Γενικά ο επιστημονικός χώρος υποτίθεται ότι διαθέτει τα μεθοδολογικά ανακλαστικά, ώστε να επιλέγει στην κάθε περίπτωση την κατίσχυση του βέλτιστου μείγματος, χωρίς να λείπουν οι επαμφοτερίζουσες περιπτώσεις διχογνωμιών και επικυριαρχίας κλάδων ή και σχολών, ευλόγως βέβαια εντός ορίων. Πάντως, τυπικά, υποτίθεται ότι

εφαρμόζονται εύλογα συνδυαστικά τα παραπάνω τεχνικά κριτήρια, ώστε να επιλέγεται η βέλτιστη κρατούσα θεώρηση.

Και εδώ δύναται να εγερθεί ένα θέμα που κάποτε μου είχε τεθεί μετ' επιτάσεως, όμως τότε δεν είχα μπορέσει να το απαντήσω πειστικά: για ποιο λόγο θα έπρεπε να ισχύει αυτό που λέει κάποιος, και όχι κάτι άλλο; Την επιστημολογικά αδιάπτωτη απάντηση τη γνωρίζω τώρα, μετά από μία ζωή αγώνα και αμφιβολιών. Ιδού λοιπόν.

Η κρατούσα θεώρηση υπόκειται στα κριτήρια και επιλέγεται με τον τρόπο που εξέθεσα: αν όχι μονήρως, τουλάχιστον εκεί κατατείνει. Η θεώρηση αυτή, εφόσον δεν καταπίπτει στην αφετηρία μέσω απόδειξης ακυρότητας, ισχύει μέχρις ότου καταπέσει, εάν και εφόσον καταπέσει. Για να ισχύσει κάποια άλλη, οφείλει απαρέγκλιτα εκείνη να εκφερθεί, και κατόπιν να εισαχθεί στην κονίστρα της σύγκρισης και αντιπαραβολής προς την κρατούσα, η οποία έστω για λόγους συγρότησης του επιχειρήματος είναι *μία*. Αν η νέα και αναλυτικά προτεινόμενη είναι «καλύτερη» από την κείμενη, είναι δηλαδή γενικότερη, πληρέστερη, και συνδυαστικά α΄) σαφέστερη, β΄) απλούστερη, γ΄) κομψότερη και δ΄) θεωρητικά γονιμότερη και παραγωγικότερη, τότε καταπίπτει η παλαιά και αρχίζει να ισχύει η νέα. Αν όχι, αν δηλαδή η νέα βρεθεί να υστερεί της παλαιάς, τότε αποκρούεται και συνεχίζει να ισχύει η παλαιά κρατούσα. Δεν στηρίζεται δηλαδή καμία αξίωση εκ μέρους μιας άλλης θεώρησης που έχει αποτύχει στο σύνθετο τεστ, ενώ ακόμη περισσότερο δεν λαμβάνεται υπ' όψιν το νεφελώδες ενδεχόμενο να ισχύει κάτι άλλο που δεν έχει καν εκφραστεί. Και τούτο διότι, αν ήταν έτσι, καμία θεώρηση δεν θα ίσχυε τελικά.

Ιδού λοιπόν, οριστικά, γιατί αυτό και γιατί όχι κάτι άλλο. Όλα οδηγούν την απαρέγκλιτη συνειδητή ευθύγραμμη πορεία μας προς την απλότητα και τη συνέπεια. Αν κάποιος αμφισβητεί, ας κομίσει συντεταγμένο αντίλογο. Και εδώ ανακύπτει πάλι το μέγα ύπατο ηθικό χρέος του ορθού λόγου: *ἐπίστασθαι* και *ἐπιστήμη*, συναφές προς τα θαυμαστά στοιχεία μοναδικότητας της ελληνικής σκέψης, γλώσσας και λόγου.

Πρώτα απ' όλα, η δική μας νέα κατάθεση είναι ουσιωδώς διαφορετική από όλα όσα έχουν προηγηθεί οποτεδήποτε απανταχού σε επίπεδο συνέπειας, αιτιολόγησης, τεκμηρίωσης και πληρότητας. Αφορά όλους μαζί τους επτατονικούς πολιτισμούς, είναι απλούστατη και πλήρως ευνόητη, έχει γενικές και ειδικές επιδόσεις κορυφαίες και

διαθέτει λογική τεκμηρίωση ακαταμάχητη. Αφορά χαρακτηριστικά έναν ευρύτατο γεωγραφικό και πολιτισμικό χώρο, που την αναζητεί συντεταγμένα επί αιώνες, με πλήρη συνείδηση και με επίγνωση ενοποιητική μεταξύ των πολιτισμών ως προς το στοιχείο αυτό. Η νέα θεώρηση, που κομίζουμε στον χώρο και ενώπιον της επιστήμης και της ιστορίας σχετικά με τη μαθηματική και έμπρακτη θεώρηση ως προς τη φθογγολογική βάση και συγκρότηση και γενεαλογική ιστορία της βυζαντινής και της κλασικής αραβοπερσικής μουσικής, είναι, μέσα από επανειλημμένες και πολύπλευρες βασάνους δεκαετιών, απόλυτα συνεπής, αναγκαστικά αιτιολογημένη, τεκμηριωμένη και σαφώς πληρέστερη από όλες τις υπόλοιπες.

Εισαγωγικά προτάγματα

✓ Η επιστημολογική φύση της πρωτογενούς επιστημονικής λειτουργίας: τι γίνεται, τι δεν γίνεται και τι είναι αδιάφορο.

✓ Αιτιότητα και ροή σκέψης. Ελληνική γλώσσα, δύο αποφατικά μόρια, προτάσεις ανεξάρτητες και εξηρτημένες, κρίσεως και ενδεχομένου, το λογικό τετράπολο. Αίτια και αιτιατά, ροή ανέλιξης και ροή πληροφορίας. Συνεπαγωγή: αιτιότητα εκ του αιτίου προς το αιτιατό και όχι ανάστροφα, ενώ εκ του αιτιατού προς το αίτιο: μόνο πληροφορία. Άρα στοιχειώδης απαγορευτική αρχή ως προς τη ροή της ανάλυσης της αιτιότητας από το αιτιατό \ φαινόμενο προς το αίτιο, εκτός εάν αναζητείται απλή συσχέτιση, εφαρμόσιμη μόνο επί τεκμηριωμένης *μοναδικότητας αιτίου* ως προς το παρατηρούμενο και αναλυόμενο αιτιατό \ φαινόμενο.

✓ Οι τρεις αιτιότητες: *αναγκαστικό αίτιο*, *τελικό αίτιο*, *ποιητικό αίτιο*. Ποία η κατεύθυνση, τι προηγείται, τι έπεται και γιατί και πού το ξέρουμε. Ποίο από όλα διέπει δομικά και λειτουργικά τα του κόσμου και ποίο δεν τα διέπει. Τι εννοούμε όταν ρωτάμε «γιατί» και τι δεν εννοούμε \ δεν νοείται να εννοούμε. Διακρίνονται δύο αντίρροπες προσεγγίσεις που δεν είναι νοητό ασφαλώς να συγχέονται. Η επιστημολογικά ορθή θεωρία έχει μία συγκεκριμένη μονότονη φορά *εκ* του αιτίου *προς* το αιτιατό, προσεγγιζόμενη μέσω ανάλυσης και περιγραφής, και αφορά αποκλειστικά αίτιο αναγκαστικό, όχι σε τι αποσκοπεί τελικά. Όσο για το ποιητικό αίτιο, αναφέρεται στο «πού το βρήκαμε» και «ποιος το λέει». Διαλάμπει, μέσω αυτού, ένα ιδιάζον πεδίο υποκειμενικών καταθέσεων.

✓ Η καθαρή θεωρία τι αποτελεί; Προδιαγραφή ή εκ των υστέρων περιγραφή; Είναι αρχέτυπη, πρότερη και κανονιστική, ή ειδωλοκεντρική, ύστερη, αφηγηματική και αποτυπωτική; Ασφαλώς δεν είναι και τα δύο, και κατόπιν ασφαλώς και είναι το πρώτο, και όχι το δεύτερο. Η αιτιότητά της είναι αποχρώσα, υποχρεωτική, μονοτόνως βαίνουσα και επαρκώς και απολύτως συγκροτημένη, ενώ τα υπόλοιπα είναι διαπιστώσεις, καταγραφές και αποδελτιώσεις αποτελεσμάτων ροής όπως αυτά ανακοινώνονται από παρατηρητές, μελετητές και διευθετητές. Ωστόσο η φορά της ανάπτυξης και επιτέλεσης είναι απολύτως μονότονη και οφείλει απαρεγκλίτως να αναγνωρίζεται ως τέτοια, ενώ τα υπόλοιπα είναι ημερολογιακές καταγραφές εκ μέρους ιστορικών καταγραφέων. Σε καμία περίπτωση δεν νοείται στην επιστήμη να υποκαθίσταται η φορά από το αίτιο προς το αιτιατό και, συναφώς, από το αφηρημένο προς το συγκεκριμένο, από το αρχέτυπο προς το έκτυπο εκδήλωμα. Δεν νοείται δε ασφαλώς να συγχέονται τα δύο, πολύ περισσότερο να δημιουργούνται φαύλοι κύκλοι στη ροή και να συμφύρονται οι ανελίξεις με τις περιγραφές τους και με τις περί αυτών πληροφορίες. Πολύ περισσότερο, ακόμη, δεν νοείται να αποδίδεται κυρίαρχος αιτιακός ρόλος στους παρατηρητές \ αποδελτιωτές, όταν μάλιστα αυτοί παρεμβαίνουν στο ανελισσόμενο είτε αναλυόμενο φαινόμενο, και να αφήνονται εκείνοι να επηρεάζουν τη ροή του ασκώντας εξουσία στην περιγραφή του και, ακόμα χειρότερα, στην ανέλιξή του. Το ποιητικό αίτιο είναι εξωτερικό, περιστασιακό, παρεμπίπτον και, τελικά επουσιώδες.

✓ Υπάρχουν δύο ζεύγη πορείας στην επιστήμη πεδίου, και υπόκειται η σχέση τους: *ανάλυση – σύνθεση*, *αφαίρεση – δομή* (ορθή φορά). Πού είναι το σημείο διάστασης μεταξύ τους; Όπως προκύπτει από στοιχειωδώς εναργή θεώρηση της επιστήμης, το μεν ζεύγος ανάλυσης και σύνθεσης αφορά ανατομίες ενός συμπαγούς *στοιχείου*, οριζόμενου κατά οποιονδήποτε συνεπή τρόπο εμβαθυντικής προσέγγισης και μελέτης, ανατέμνοντας, διαμελίζοντας και επανασυναρμολογώντας το, ενώ το ζεύγος αφαίρεσης και δομής αφορά συγκρότηση και αποσυγκρότηση συλλεκτικών \ φωλεαστικών *συνόλων* από τέτοια στοιχεία. Εδώ εγείρεται στα μαθηματικά άλλο ένα ζήτημα σχετικό με τις Άλγεβρες Μπουλ, και με την απαράβατη υποχρέωση να διακρίνουμε ανάμεσα στα στοιχεία και στα σύνολά τους, και να γνωρίζουμε

πότε και πώς μιλάμε για τα μεν ή για τα δε, και πότε και πώς δεν μιλάμε για τα μεν ή για τα δε.

Κύριο Μέρος: βασικά προτάγματα

✓ Περιοδικά φαινόμενα. Συχνότητα και περίοδος. Θεώρημα και ανάλυση Φουριέ. Αρμονική σειρά: f_0, θεμέλιος συχνότητα, συνηχούντα φυσικά ακέραια πολλαπλάσιά της, nf_0: ανώτερες αρμονικές, δόθηκαν στο Περίγραμμα. Συνθήκη αποχρώσα, ικανή *και* αναγκαία, ουκ άνευ.

✓ Η παραμορφωτική λειτουργία του ανθρώπινου αυτιού: τι *δεν* ακούει που *είναι*, τι ακούει που *δεν είναι*, αναλογικότητες και λογαριθμική παραμόρφωση. Η θεωρία Φουριέ δεν λέει κάτι για λογάριθμους, άρα με λογάριθμους δεν συνιστάται περιοδικότητα, και τότε δεν έχουμε δικαίωμα να επικαλούμεθα καν τονικά ύψη και μουσικούς φθόγγους. Μιλάει για *συχνότητες* επαναλήψεων f, που έχουν και αντίστροφο μέγεθος, τις *περιόδους* επαναλήψεων T (όπου δηλαδή $T = 1/f$ και $f = 1/T$). Στην καθημερινότητα, στη φύση και στη μουσική έχουμε ακριβή πρόσβαση στα δύο αυτά μεγέθη έμμεση, χωριστά, μέσα από άλλα μεγέθη, *γραμμικώς συμμετάβολα* προς αυτά. Προσεγγίζουμε συγκεκριμένα α΄) τις συχνότητες των αρμονικών μέσα από τα (διακριτά) *τακτικά αριθμητικά* των συζυγών ανώτερων ηχήσεων ($1^η$, $2^η$, $3^η$ κτλ.,) μέσω *υπερεμφυσήσεων* σε ηχοπηγές πρακτικά μονοδιάστατες, δηλαδή σε φυσικές σάλπιγγες και άτρητους αυλούς, τόσο ανοικτούς όσο και κλειστούς συρίγγων (μόνο τα περιττά πολλαπλάσια), καθώς και *φυσικών αρμονικών* ("*flageolet*") σε μονόχορδα, και β΄) τις περιόδους μέσα από το (συνεχές) μήκος της εκάστοτε πρακτικά μονοδιάστατης ηχοπηγής, δηλαδή και πάλι φυσικής σάλπιγγας ή άτρητου αυλού ή άλλης επιμήκους αέριας στήλης (ανοικτής ή κλειστής τύπου σύριγγας) είτε χορδής, είτε ράβδου, είτε ελάσματος κ.τ.τ., αποκλειομένων δεσμικά κατ' αρχήν των πλειοδιάστατων ηχοπηγών: διδιάστατων επιφανειών (δίσκων, πλακών, μεμβρανών κτλ.) ή ποικιλόσχημων τριδιάστατων χωρικών σωμάτων.

✓ Οφείλουμε απαράβατα να θέσουμε ένα ερώτημα: έχουμε άραγε ή όχι δικαίωμα να στήσουμε μαθηματική θεωρία επάνω στη μουσική και άρα στο άκουσμα εάν οι αισθήσεις παραμορφώνουν επί της ουσίας το φαινόμενο; (πβ. ηλεκτρομαγνητική ακτινοβολία και όραση, χημεία περιβάλλοντος και όσφρηση \ γεύση, θερμοκρασία και αφή).

Απάντηση: τελικώς ναι, πλην όμως εφόσον απαραιτήτως και εμφανώς α΄) η παραμόρφωση έχει ακριβές ποσοτικό αντίκρισμα, β΄) είναι *μονοειδής και συνεπής*, άρα *ανατάξιμη* (ισχύει στην τονική περιοχή με απλή εφαρμογή μιας εκθετικής συνάρτησης), γ΄) εφόσον γνωρίζουμε συνειδητά και καταθέτουμε τον διαλεκτικό συσχετισμό ανάμεσα στο φαινόμενο και στην αισθητηριακή μας αλλοίωση, ήτοι ανάμεσα στο απατηλό *φαίνεσθαι* και στο *ὄντως ὄν*, σε διαρκή και ευχερή αναγωγική αμοιβαιότητα. Επί της αρχής δεν είναι *κατὰ φύσιν* να χτίζουμε καθαρές θεωρίες βάσει της *ἀπάτης τῶν αἰσθήσεων*, λ.χ. επί του τι ακούει ο λαβύρινθος του αυτού μας, όπως θα ήταν αδιανόητη μία θεωρία περί ηλεκτρομαγνητικής ακτινοβολίας λ.χ. επάνω στο τι βλέπουν τα κωνία στον αμφιβληστροειδή του ματιού μας, μία θεωρητική βάση περί χημείας των ρευστών (π.χ. οξέων και βάσεων) επάνω στο τι γεύονται οι λοβοί της γλώσσας μας, ή μία θεωρία περί θερμότητας στο πώς άπτεται το δέρμα μας. Ούτε νοείται να βασίζουμε την αρχιτεκτονική τέχνη σε εμπειρικές υποκειμενικές αισθητικές αντιλήψεις χωρίς πρότερη ανεξάρτητη αφετηριακή επιστημονική γνώση π.χ. της στερεομετρίας, της βαρύτητας, της αντοχής των υλικών κτλ.

Σφάλματα των Πυθαγορείων

Αφετηρία είναι η σχέση *αρχετύπων – προτύπων – ανατύπων*, *ειδώλων*: τι απεικονίζεται σε τι και με ποια φορά, τι ενσαρκώνει τι. Έπονται ξεύγδην οι έννοιες: θεωρία και εφαρμογή ή θεωρία και πράξη, νομοτέλειες και εκδηλώματα, αριθμητική και γεωμετρία, *continuum* και *discretum*. Πόσες είναι αφετηριακά οι διαστάσεις; Πώς διενεργείται η διάνυση;

Είναι γνωστό στους ανθρώπους επί χιλιετίες, από τις ευμεγέθεις και μικρότερες επιμήκεις σάλπιγγες και τους αυλούς, ότι κάθε τέτοιο όργανο παράγει ένα συγκεκριμένο, πάντοτε ίδιο, *ιδιοσυχνοτικό* θεμέλιο μουσικό φθόγγο. Όταν το όργανο υπερεμφυσάται, παράγει, κατά την ίδια πάντοτε σειρά, μία νομοτελειακή διαδοχή από ανώτερους αρμονικούς μουσικούς φθόγγους, σε «ωραία» διαστήματα. Αυτά, όσο πηγαίνουν προς τα επάνω, στενεύουν με φθίνουσα ροπή: πρώτα σε διάσταση *διαπασῶν* (όγδοης ή οκτάβας), κατόπιν *ἡμιολίας* ή *διοξείας* (πέμπτης καθαρής), κατόπιν *ἐπιτετάρτου* ή *συλλαβᾶς* (τέταρτης καθαρής), κατόπιν *ἐπιπέμπτου* (φυσικής μείζονος τρίτης), κα-

τόπιν *ἐπιέκτου* (φυσικής ελάσσονος τρίτης) και ούτω καθεξής. Η διαστηματική διαδοχή είναι πάντα ίδια σε όλα τα όργανα, ενώ είναι σαφές ότι ανάμεσα σε δύο τέτοιους υπερεμφυσητικούς ανώτερους αρμονικούς δεν μεσολαβεί τίποτα: δεν υπάρχει ολίσθηση ή διάνυση *συνεχοῦς* (*glissando*) σαν αυτήν που παράγουμε με τη φωνή μας, καθώς οι φυσικές πηγές δίνουν διαδοχή από τονικά ύψη σημειακά, σε αποστάσεις μεταξύ τους, απολύτως διακριτά.

Αυτές οι ιδιότητες της σταθερότητας, της σημειακότητας και της άκρας ευφωνίας οδήγησαν προφανώς τους παμπάλαιους πολιτισμούς σε ενδιαφέρουσες πρωτομαθηματικές διαπιστώσεις και συνειρμούς. Η μουσική αρχικά ασκήθηκε και θεοποιήθηκε στο παγκόσμιο πολιτισμικό πεδίο επί μυριάδες χρόνων, όπως τεκμηριώνουν τα λίγα αλλά άκρως εύγλωττα διαπολιτισμικά προϊστορικά αρχαιολογικά ευρήματα, και κατόπιν μελετήθηκε συνειδητά θεωρητικά ως αξιόπιστη μαθηματική *βάση*, ξεκινώντας από όλα τα λόγια κατεστημένα όλων των ηπείρων.

Στην αρχαία Ελλάδα, με την πρώτη ακμή της μάθησης και της *φιλοσοφίας* (κυριολεκτικά: αγάπης για τη σοφία), ξεχώρισαν κάποιοι τομείς όπου η διδασκαλία μπορούσε να γίνει απολύτως μεθοδικά. Οι τομείς αυτοί εντοπίστηκαν ως τέσσερις (4), ονομάστηκαν *τετραόδιον* (λατινική απόδοση *quadrivium*), μοιράστηκαν σε δύο ζεύγη (2+2) και χαρακτηρίστηκαν *μαθήματα φιλοσοφίας*, ενώ οι μελετητές που τα δίδασκαν χαρακτηρίστηκαν *μαθηματικοί*.

Τα *μαθήματα* αυτά περιείχαν σε κάθε ζεύγος ένα αφηρημένο *αρχετυπικό* δόμημα ακολουθούμενο από ένα κατ' εξοχήν ιδεατό εγκόσμιο εκδήλωμα, χαρακτηριζόμενο ως τέτοιο διότι περιείχε και επέβαλλε την τάξη του από μόνο του, έξω και επάνω από αυθαίρετους χειρισμούς των θνητών φθαρτών ατελών ανθρώπων.

Το πρώτο και κατ' εξοχήν αρχετυπικό *μάθημα* ήταν η *αριθμητική* των (φυσικών) αριθμών, με ιδεατό εκδήλωμα ακριβώς την (άνωθεν) *αρμονική* των μουσικών ήχων, όπου η ίδια η ονομασία σημαίνει κυριολεκτικά τέλειο συνταίριασμα (< *ἁρμόττω*) και η λέξη μουσική σημαίνει δραστηριότητα των *Μουσών* –που ήταν, *βέβαια*, θεές.

Η αριθμητική ξεκινάει με τους ακέραιους αριθμούς 0, που σημαίνει απουσία, και 1, που σημαίνει οντότητα. Προσθέτοντας στον εαυτό του το 1 επανειλημμένως παράγει το σύνολο των φύσει αριθ-

μών (2, 3, 4, …), που είναι δυνάμει άπειροι (= χωρίς τέλος), ενώ μπορεί να αφαιρέσει μόνον όσα προσέθεσε μέχρις ότου φθάσει πίσω στο μηδέν ή *μηδέν* (σημαίνει ούτε καν ένα), την απόλυτη απουσία. Αυτό είναι το επεκτεταμένο σύνολο N_0 των *φυσικών αριθμών*, και έτσι είναι πια κατατεθειμένο ακριβώς εσαεί στα αξιωματικά μαθηματικά, μετά από μία μεγάλη σειρά διεθνών ξυμώσεων από κορυφαίους μαθηματικούς, κατοχυρωμένο στο όνομα του μέγιστου Ιταλού μαθηματικού Τζουζέππε Πεάνο (Giuseppe Peano, 1858-1932).

Κατόπιν, μέσω αλλεπάλληλων γενικευτικών προεκτάσεων, ορίζονται α΄) ο πολλαπλασιασμός, αφετηριακά ως επανειλημμένη πρόσθεση, β΄) η διαίρεση, σε επίπεδο ίσου τεμαχισμού, ως αντίστροφο του πολλαπλασιασμού αλλά και ως απείκασμα αναλογιών, γ΄) το σύνολο Q των ρητών αριθμών, ως συνακόλουθο ανάπτυγμα των φυσικών αριθμών και, τέλος, δ΄) τα αρνητικά όλων αυτών, μέσω προέκτασης της αφαίρεσης, άρσης της απαίτησης να υπερβαίνει ο μειωτέος τον αφαιρετέο, και κατοπτρικής συμμετρίας του συνόλου των αριθμών γύρω από το 0, από $-\infty$ (–άπειρο) έως $+\infty$ (+άπειρο). Το σύνολο των ρητών αριθμών είναι μεν «παντού πυκνό εν εαυτώ», αλλά δεν είναι συνεχές: είναι, σαν να λέμε, *κοκκιώδες*. Όσο για τους αφετηριακούς ακέραιους, τελικά προϋποτίθενται και ισχύουν απολύτως σε όλες τις περιοδικές συναρτήσεις –όπως ιδεατά στις μουσικές περιοδικότητες των τονικών υψών και των περιοδικών ρυθμών: βασικό αναπόδραστο υλικό από τα δομικά συστατικά της ύλης έως τη μουσική τέχνη–, καθώς είχε καταθέσει και αποδείξει οριστικά και η θεωρία και ανάλυση του μέγιστου Γάλλου μαθηματικού Ζαν-Μπατίστ Ζοζέφ Φουριέ (Jean-Baptiste Joseph Fourier, 1768-1830): χωρίς φυσικούς ακεραίους και ρητούς λόγους δεν υπάρχει περιοδικότητα και χωρίς αυτήν δεν νοείται υλικό μουσικής.

Τα πάντα λοιπόν στο θεσμικό επίπεδο των δύο πρώτων μαθημάτων προϋποθέτουν και συνάπτονται αφετηριακά προς τους φυσικούς αριθμούς. Και, επειδή δεν παύουν να βγαίνουν πάμπολλοι ‘προχωρημένοι’ μαθηματικοί και να κόπτονται ότι ‘δεν υπάρχει τίποτα φυσικό στους φυσικούς αριθμούς που να τους θέτει σε άλλο βάθρο καθώς όλα είναι έτσι κι αλλιώς συμβάσεις’, ίσως θα έπρεπε να τους θυμίσουμε κάτι. Όπως γράφουν όλα τα κείμενα γραμματικής, στα Ελληνικά, καθώς και σε όλες τις γλώσσες των ανθρώπων, τα αριθμη-

τικά είναι: 1. επίθετα: 1α. απόλυτα, 1β. τακτικά, 1γ. πολλαπλασιαστικά, 1δ. αναλογικά, 2. ονόματα ουσιαστικά και 3. επιρρήματα, με ενίοτε μερικές επί πλέον εκφάνσεις σε διάφορες γλώσσες. Πουθενά πάντως σε καμία ανθρώπινη γλώσσα επί της γης ταύτης δεν υπάρχουν επίθετα τακτικά μείον πρώτος ή μηδενοστός ή ημισυοστός ή √2οστός ή πιοστός ή iοστός, πολλαπλασιαστικά μείον απλούς ή μηδεμπλούς ή ημισυπλούς ή √2πλούς ή πιπλούς ή iπλούς, αναλογικά μείον ίσος ή μηδεμπλάσιος ή ημισυπλάσιος ή √2πλάσιος ή πιπλάσιος ή iπλάσιος, ούτε ουσιαστικά μείον μονάς ή μηδενάς ή ημισυάς ή √2άς ή πιάς ή iάς, ούτε επιρρήματα μείον άπαξ ή μηδενάκις ή ημισυάκις ή √2άκις ή πιάκις ή iάκις. Αν ήταν όλα αυτά για την ανθρώπινη αντίληψη εξ ίσου φυσικά επί της αρχής, κάτι δεν θα υπήρχε κάπου; Ή δεν είναι η μαθηματική *βάση* δημιούργημα ανθρώπινο φιλοσοφικό, αλλά άνωθεν αποκαλυπτικό ή εξωγήινο; Άραγε, οι εγκέφαλοι και τα σώματα αυτών των προχωρημένων συναδέλφων δεν είναι μονάδες; δεν αποτελούνται από τα στοιχεία της φύσεως κατά τον περιοδικό πίνακα του Μενδελέγεφ, αλλά έχουν μόρια συγκείμενα από υπερβατικά άτομα με –1 ή με 0 ή με ½ ή με √2 ή με π ή με i πρωτόνια και ηλεκτρόνια, κινούμενα σε χώρους με –1 ή με 0 ή με ½ ή με √2 ή με π ή με i διαστάσεις;

Το τετραόδιο συμπληρώνει το δεύτερο ζεύγος μαθημάτων, προϋποτιθέμενου του πρώτου, και κατ' επέκτασιν του πρώτου, εισάγοντας την επί της αρχής *γεωμετρία* (+ *στερεομετρία* στον τριδιάστατο χώρο) και την ιδεατή απρόσιτη συμπαντική έκφανσή του στην *αστρονομία* και *κοσμολογία*. Αφορά τους νόμους του ουράνιου θόλου, των αστέρων, πλανητών και απλανών. Ήταν και είναι σαφές, ασφαλώς, πώς δομείται η τετράδα, τι προηγείται και τι έπεται, τι θέτει τα αρχέτυπα και τι τα απεικονίζει και τα εφαρμόζει.

Εδώ ανακύπτουν, δευτερογενώς εννοείται, οι έννοιες α΄) του σημείου, της γραμμής, της επιφάνειας και του χώρου, β΄) της θέσης, του μήκους, του εμβαδού και του όγκου, γ΄) του σχήματος, δ΄) διαφόρων λειτουργικών κινήσεων *διάνυσης* εντός του χώρου: της μετακίνησης, της τροχιάς, της περιστροφής, της περιφοράς, της εξάπλωσης, της διάχυσης, των ταχυτήτων και επιταχύνσεων. Όλα αυτά προϋποθέτουν και εισάγουν την έννοια της *συνέχειας*, η οποία συμπληρώνει δευτερογενώς και ενοποιεί γεωμετρικά και προεκτείνει ασφα-

λώς εκ των υστέρων την αριθμητική έννοια της κοκκιώδους πυκνότητας στο νέο αυτό πρόκριμα. Αργότερα, *βέβαια*, στην πορεία, θα μπουν μιγαδικοί αριθμοί, άλγεβρα, συναρτήσεις, θεωρία συνόλων και πολλά άλλα.

Το πρώτο ζεύγος την «μαθημάτων» προηγείται του δεύτερου και το προδιαγράφει αποχρώντως, ενώ το δεύτερο προϋποθέτει, προσλαμβάνει και επεκτείνει το πρώτο. Η αριθμητική και η μουσική είναι έτσι πρωτευόντως αρχετυπικές και απεικονίζονται στη γεωμετρία και την αστρονομία, που είναι εικάσματα και είδωλα με απόλυτη απαράγραπτη χρήση των πρώτων. Έχουμε, δηλαδή, θαυμάσια, αφηρημένη αριθμητική χωρίς γεωμετρία και πριν από εκείνην, αλλά δεν μπορούμε να έχουμε γεωμετρία χωρίς αριθμητική. Και, αν η γεωμετρία εισάγει νέα στοιχεία στα μαθηματικά, δεν αποσαθρώνει εκείνα της αριθμητικής, ούτε τα υποκαθιστά με κάτι άλλο: οι αριθμοί είναι πάντοτε αριθμοί, και μπορούν να εκφράζουν μήκη, εμβαδά και όγκους, αλλά και γωνίες, χωρίς να απαιτείται να *είναι*. Έτσι καθοσιώνεται μία θεωρητική χρήση με συγκεκριμένη αναντίστρεπτη φορά: τα πρώτα δύο μαθήματα είναι αποχρώντα για τα δύο δεύτερα, τα οποία αποτελούν προέκταση και επέκταση των πρώτων χωρίς να τα ανατρέπουν. Πρόκειται για κλασική σχέση δομικών αρχετύπων σε λειτουργία προτύπων, έναντι της επέκτασής τους ως λειτουργικών και δευτερογενώς δομικών ανατύπων, ειδώλων. Η φορά είναι συγκεκριμένη και μονοτόνως ευθύφορη σχετικά με το τι απεικονίζεται σε τι και με ποια σειρά. Η διάταξη των πραγμάτων σε ζεύγη θεωρίας και εφαρμογής, σε θεωρία και πράξη, σε νομοτέλειες και εκδηλώματα, είναι ορθή φορά πάντοτε σαφής, δεσμικά αναντίστρεπτη: είναι ό,τι αποκαλούμε στα μαθηματικά *σχέση μονότονη*.

Στη φάση αυτή, και με τα δεδομένα αυτά, οι Πυθαγόρειοι και όσοι έμαθαν τη μουσική θεωρία από εκείνους, ακόμη και οι μεταρρυθμιστές αρνητές τους, μας έχουν παραδώσει ένα θεωρητικό δόμημα παραβιαστικό της ορθής φοράς των πραγμάτων, άρα επί της ουσίας αντινομιακό, αυταντιφατικό και εντελώς ανάστροφο. Η αρχή της εκτροπής έγκειται στην απόφαση να μελετηθούν οι μουσικές διαστηματικές σχέσεις εργαστηριακά επάνω στο μονόχορδο, αντί ας πούμε στη σάλπιγγα, για λόγους γνωστούς. Και αίφνης μεταχειρίζο-

νται το μονόχορδο τρόπον τινά ως ευθύγραμμο τμήμα της γεωμετρίας. Είναι όμως έτσι, ή κάτι χαλάει εδώ; Η εκτροπή αρχικά σημειώνεται επί τριών αρχών και τομέων.

ΕΚΤΡΟΠΗ 1η. Κατ' αρχάς εμφιλοχωρεί μία βαθιά σύγχυση μεταξύ ενός ευθύγραμμου χωρίου τιμών *παντοῦ πυκνοῦ ἐν ἑαυτῷ*, απείρως πυκνού σε συγκεκριμένα σημεία \ κόκκους, όπως στην αριθμητική, και ενός ευθύγραμμου χωρίου συνεχούς, όπως στη γεωμετρία, το οποίο δύναται να διανυθεί ομαλά: και οι γεωμετρικές διανύσεις τελούνται όχι μόνο σε μία διάσταση, γραμμικά, αλλά και σε δύο (επιφανειακά) και σε τρεις (στερεομετρικά), δι' επεκτάσεων τύπου μάλλον κυματικού, όσο και αν η γεωμετρία εδώ σηκώνει τα χέρια και παριστάνει ότι όλα βαίνουν καλώς.

ΕΚΤΡΟΠΗ 2η. Το γεγονός ότι η ιδέα αυτή υποκρύπτει διάνυση, χωρίς να το δηλώνει (ως θα έπρεπε) και χωρίς καν να το γνωρίζει συνειδητά (ως θα όφειλε), φαίνεται από το ότι το 'ευθύγραμμο τμήμα' της χορδής έχει κατευθυντικότητα, έχει αφετηρία και τέρμα και νοείται μόνο κατά τη μία φορά και όχι κατά την ανάστροφη: μετράει από την αρχή της προς το άλλο άκρο και όχι από το τέρμα της. Αυτές οι αρχές, πέραν του συνεχούς που δεν είναι αριθμητικό καθώς υπερβαίνει και υπερκεραννύει την αριθμητική, εισάγουν καθως είπαμε μία πρώιμη μονοδιάστατη διανυσματική αντίληψη που δεν είναι καν γεωμετρική, καθώς υπερβαίνει και υπερκεραννύει τη γεωμετρία. Ακόμη χειρότερα, όλη αυτή η υπερβατικότητα είναι αδιανόητο να γυρίζει και να εφαρμόζεται ανάστροφα επάνω στην αριθμητική και τη μουσική, οι οποίες ήταν πρότερες αφετηρίες για τη χρήση του μονόχορδου, και όχι ύστερα… μετατέρματα.

ΕΚΤΡΟΠΗ 3η. Οι μετρήσεις μήκους λειτουργούν επάνω στο τονικό υλικό των ελαστικών περιοδικών συναρτήσεων όχι προσθαφαιρετικά, όπως θα όφειλαν, προκειμένου να ισχύει καν δηλαδή η θεωρία του Φουριέ –χωρίς την οποία δεν έχουμε ούτε τονικά ύψη ούτε φθόγγους με τονικό ύψος ούτε περιοδικούς ρυθμούς με χρονική αγωγή ούτε τίποτα θεμελιακά μουσικό–, αλλά, είπαμε, πολλαπλασιαστικά \ διαιρετικά. Και το εγειρόμενο ερώτημα είναι: τι διαιρούμε δια τίνος; Η απουσία απάντησης, ευθεία απόρροια της απουσίας ερωτήματος, οδηγεί στην πρώτη ορισμική και εννοιολογική εκτροπή. Για παρά-

δειγμα, ο «επόγδοος τόνος» τι ακριβώς είναι; είναι «πηλίκο συχνοτήτων 9/8», ή είναι «λόγος μηκών 8÷9»; Κατά τους Πυθαγόρειους και τους μουσικοθεωρητικούς, είναι ούτως ειπείν το ίδιο. Κατά τα μαθηματικά και τη φυσική, είναι δύο πηλίκα ανάστροφα μεταξύ τους. Πρόκειται για κλασικό δείγμα απατηλής και εσφαλμένης αδιάφορης αναλογικής αναστρεψιμότητας διαιρετέου και διαιρέτη και χαώδους συγχύσεως περί τις μονάδες. Όντως, σε ποιαν αριθμητική ισχύει ότι 8/5 = 5/8; Σε καμία. Όσο για τη φυσική, είναι σαφές ότι αν L_2/L_1, = T_2/T_1, και συνάμα $T = 1/f$, τότε το αντίστοιχο διάστημα είναι $T_2/T_1 = 1/(T_1/T_2) = f_1/f_2$, το αντίστροφο του κλάσματος f_2/f_1. Όσο για τις μονάδες, καθώς ήδη είπαμε, οι μεν συχνότητες f μετρούνται σε *κύκλους ανά δευτερόλεπτο*, cps ή αλλιώς Hertz (Hz), οι δε περίοδοι T μετρούνται αντίστροφα σε *δευτερόλεπτα ανά κύκλο*, spc, αλλιώς αντι-Hertz (Hz^{-1}). Πρόκειται επομένως για ζεύγος από φυσικά μεγέθη όχι ίδια, ούτε καν ανάλογα, αλλά *αμοιβαίως αντίστροφα*, όπως δεν παύουμε να λέμε, π.χ., α΄) η ταχύτητα (m/sec) και ο κινητικός χρονισμός (sec/m), είτε, β΄), η πυκνότητα (gr/cm^3) και ο ιδιάζων όγκος (cm^3/gr).

Οι λεγόμενες *τρεις μεσότητες*, κλασικό αφετηριακό θεωρητικό πρόταγμα της πυθαγορικής προσέγγισης στη θεωρία της μουσικής και εκείθεν για όλους τους θεωρητικούς μουσικούς της ελληνικής αρχαιότητας και κατόπιν απάντων των διαδόχων τους, δεν απέχουν του να αποτελούν δείγμα απόλυτης επιστημονικής αβελτηρίας. Αν κανείς ζητούσε από φυσικούς να θέσουν σε ενιαία κλίμακα δύο μεγέθη με αμοιβαίως ανάστροφες μονάδες και να διατάξουν, ανεξαρτήτως των μονάδων τους, σε ενιαίο πεδίο α΄) την μέση ταχύτητα και τον μέσο χρονισμό και μία λογαριθμική παραμόρφωση των δύο τους, ή β΄) την πυκνότητα και τον ιδιάζοντα όγκο και μία λογαριθμική παραμόρφωση των δύο τους, και κατόπιν να θέσουν τα τρία αυτά μεγέθη σε ενιαία κλίμακα ασχέτως και ερήμην των μονάδων τους, οι φυσικοί θα τον παρέπεμπαν να επιστρέψει στην Α΄ Γυμνασίου αν όχι στην Ε΄ Δημοτικού, και να ξαναμάθει σωστά ό,τι έχει προσλάβει εντελώς λάθος και εκτρωματικά. Η θεώρηση η λεγόμενη ‘των τριών μεσοτήτων’ διαπράττει ακριβώς αυτόν τον τραγέλαφο: συντάσσει τα ασύμβατα και συμφύρει τα ασύμφυρτα.

- Η λεγόμενη «*αριθμητική μεσότητα*» εντάσσεται ως πρώτη στις «*αριθμητικές*» \ *συχνοτικές* υποδιαιρέσεις ενός μουσικού διαστήμα-

τος, τεμαχίζοντας ισομερώς τα τακτικά αριθμητικά των ανώτερων υπερεμφυσώμενων αρμονικών στο συνεχές των συχνοτήτων, άρα τα χωρία των συχνοτήτων κατά την θεωρία του Φουριέ. Παράγει έτσι διαδοχές μουσικών υψών «*σαλπιγκτήριες*» \ «*υπερεμφυσητικές*», με ροπή ακουόμενου διαστηματικού εύρους πτωτική ή φθίνουσα κατά την άνοδο με βηματισμό ομοιόμορφο, δηλαδή με συρρίκνωση ομοιόμορφα λογαριθμική. Πιο συγκεκριμένα η μεσότητα διχοτομεί ένα τέτοιο χωρίο *συχνοτήτων*. Για παράδειγμα, όταν η θεμέλιος έχει συχνότητα f_0, τότε ανάμεσα στην 4πλάσιά της συχνότητα, $4f_0$, και στην 5πλάσιά της, $5f_0$, παρεμβάλλει μίαν ένθετη συχνότητα $(4f_0+5f_0)/2 = 4.5f_0$, το ημιάθροισμα των προτιθέμενων, καταγράφοντας έτσι τρεις συχνότητες σε ίσες αποστάσεις, $4f_0$, $4.5\ f_0$ και $5f_0$, και σχηματίζοντας μεταξύ τους δύο αλληλοδιάδοχα διαστήματα, από κάτω προς τα άνω, 4.5/4 = 9/8 (= 1.25, T, *τόνος επόγδοος*,) και 5/4.5 = 10/9 (= περίπου 1.111111, t ή T-, *τόνος επένατος ἡ βαρύς*,) –σε λογαριθμική συρρίκνωση ανιόντως.

- Η λεγόμενη «*αρμονική μεσότητα*», πάλι, τεμαχίζει τα μήκη, άρα τις περιόδους κατά την προφανή θεωρία και κατά τον λεγόμενο «νόμο του Πυθαγόρα» ή αλλιώς και «πρώτο νόμο του Μαρέν Μερσέν» (Marin Mersenne, 1588-1648), που λέει $f \propto 1/L$, και άρα $T \propto L$. Παράγει έτσι διαδοχές μουσικών υψών «*ισομετρικές*», με ροπή ακουόμενου διαστηματικού εύρους αύξουσα κατά την άνοδο με βηματισμό ομοιόμορφο, ανάποδα από ότι μόλις προηγουμένως, από το τέλος προς την αρχή, δηλαδή με διεύρυνση ομοιόμορφα αναστρόφως λογαριθμική. Πιο συγκεκριμένα η μεσότητα διχοτομεί ένα τέτοιο χωρίο *περιόδων*. Στο προηγούμενο παράδειγμα, η παρεμβαλλόμενη συχνότητα σχηματίζει δύο αλληλοδιάδοχα διαστήματα που προκύπτουν κατά την αντίρροπη φορά, από κάτω προς τα άνω, 10/9 (περίπου 1.111111) και 9/8 (= 1.25), επειδή το αντίστροφο ημιάθροισμα των αριθμών 1/4 (= 0.25) και 1/5 (= 0.20) είναι ο αριθμός 0.45/2 = 0.225, με αντίστροφο το $4^4/_9$.
- Η λεγόμενη «*γεωμετρική μεσότητα*» τεμαχίζει ισομερώς το ακουόμενο διάστημα *σε ίδια ακουόμενα διαστήματα*, άρα κατατέμνει ισομερώς τους λογάριθμους των περιόδων. Παράγει έτσι διαδοχές μουσικών υψών «*συγκρασιακές*», με ροπή ακουόμενου διαστηματικού εύρους σταθερή και παντού ίδια κατά την άνοδο με βηματισμό ομοιόμορφο, δηλαδή χωρίς καμία διεύρυνση ή στένωση. Στο ίδιο πάντοτε

παράδειγμα, όταν η θεμέλιος έχει συχνότητα f_0, ανάμεσα στη συχνότητα την 4πλάσιά της, $4f_0$, και την 5πλάσιά της, $5f_0$, παρεμβάλλει μίαν ένθετη συχνότητα $\sqrt{(4f_0 \times 5f_0)} = \sqrt{20}f_0 = 2f_0\sqrt{5}$, σχηματίζοντας δύο αλληλοδιάδοχα διαστήματα, ίδια από άνω προς τα κάτω ή από κάτω προς τα άνω, αμφότερα με εύρος $\sqrt{(5/4)}f_0 = (\sqrt{5})f_0/2$, περίπου 1.118034 f_0... Παράγει έτσι διαδοχές μουσικών υψών θεωρητικά αμοιβαίως άλογες, πλην όμως με ακουόμενα διαστηματικά εύρη σταθερά.

- Τέλος, ακολουθεί μία λεγόμενη *αποτμητική λειμματική* διεργασία, χωρίς συγκεκριμένη συνολική μεθοδολογική αφόρμηση και πορεία, η οποία ενθέτει σε ένα από τα προηγούμενα κτηθέντα εξαγόμενα ένα άλλο στενότερο, τέμνοντάς το έτσι εξωγενώς στα δύο και διατηρώντας το ως δύο θραύσματα: το ένα *αποτέμνει* μονομερώς και αποσπασματικά, ενώ το άλλο απλώς και ασύνδετα διακριβώνει συγκυριακά και καταγράφει παθητικά ό,τι *καταλείπεται* (πβ. *ἀποτομή*, *λεῖμμα*).

Έχουμε λοιπόν τέσσερις μεθοδολογίες με αντίστοιχα αποτελέσματα ασύμβατα μεταξύ τους: τρεις πρωτογενείς διαφορετικές και μία δευτερογενή συγκυριακή όπως προκύψει από τυχούσες αλληλοδιεισδυτικές εφαρμογές στοιχείων από τις άλλες τρεις. Στην πρώτη περίπτωση υποδιαιρούμε ισομερώς συχνότητες, στη δεύτερη περιόδους και στην τρίτη τους λογαρίθμους τους, ενώ στην τέταρτη, την περισσότερο εκτρωματική από όλες, τοποθετούμε ένα διάστημα που ‘θέλουμε’, του αποκόπτουμε ένα άλλο διάστημα που ‘θέλουμε’, κάνουμε τις πράξεις και καταγράφουμε ό,τι μας προέκυψε σε τέταρτο στάδιο εμμέσως στη νυοστή, χωρίς αίφνης αυτή τη φορά να προτάσσουμε ζητούμενο. Οι πρώτες τρεις από αυτές τις υποδιαιρέσεις είναι μεταξύ τους ασύμβατες –τόσο θεσμικά όσο και από άποψη φυσικών μονάδων όπου ανακύπτει ένας τραγέλαφος. Η μόνη από αυτές που είναι σύμφωνη με την περιοδικότητα, με τη θεωρία Φουριέ και με το αποχρών πρόκριμα για να έχουμε υλικό μουσικής, είναι η πρώτη, ενώ οι άλλες δύο το ανατρέπουν και το αναιρούν και, τέλος, η τέταρτη είναι εν μέρει αιτιολογημένη, αλλά περιστασιακά τυχούσα και χωρίς ολική συγκρότηση.

Από τους Πυθαγόρειους και κατόπιν από τους λοιπούς αρχαίους και μεσαιωνικούς θεωρητικούς της μουσικής, τόσο τους Ευρωπαίους όσο και τους μεσαιωνικούς Ανατολικούς, έχουμε παραλάβει ένα αυταντιφατικό συνονδύλευμα από αυτά τα 3+1 ασύμβατα πράγματα

φύρδην μείγδην, χωρίς καμία ποτέ αίσθηση ότι υφέρπει θεμελιακό πρόβλημα καθοσιώσεως. Για να μη μιλήσουμε για τα αραβόφωνα θεωρητικά του Μεσαίωνα, τα παραδιδόμενα αρχαία ελληνικά γένη περιέχουν, εν κατακλείδι, αδιακρίτως και χωρίς επίγνωση: το *φαίνεσθαι* μαζί με το *ὄντως εἶναι*, το υποκειμενικό μαζί με το αντικειμενικό, το εκδήλωμα μαζί με το αρχέτυπο, το προσεγγιστικό μαζί με το ακριβές, το νομοτελειακό μαζί με το συγκυριακό, το αυθεντικό μαζί με το κατοπτρικό, το τυπικό μαζί με το διαδικαστικό, το θεωρητικό μαζί με το πρακτικό, με τον απόλυτο κίνδυνο να συγχέονται και να συμφύρονται όλα προς όλα, ισοτίμως παρατιθέμενα και χωρίς επίγνωση του ατόπου της κάθε μιας υπόθεσης. Όσο για τα αρχαία ινδικά, σινικά και περσικά συστήματα, δεν θα ασχοληθούμε εδώ. Εφόσον κανένα δεν θέτει την τριττή διάκριση την οποία θέτει η επιστήμη, δεν αφορούν τη δική μας έρευνα, η οποία έχει αφετηρία και ουσία θεωρητική και θεσμική, και όχι ιστοριοδιφική –ή, ακόμη χειρότερα, ημερολογιακή.

Από εκεί και πέρα, τα παραδοθέντα αρχαία ελληνικά γένη και τετράχορδα περιέχουν, ατάκτως και αδιακρίτως ερριμμένα, *ὡς μὴ ὤφελον*:

1. χωρία «αριθμητικά» σαλπιγκτήρια \ υπερεμφυσητικά,
2. χωρία «αρμονικά» ισομετρικά,
3. χωρία γεωμετρικά ισόλογα αισθητηριακά,
4. χωρία σωρευτικά και λειμματικά.

Στην κάθε περίπτωση, η όλη παράδοση είναι πολυποίκιλη και πολυσχιδής, χωρίς να τεκμηριώνεται από κάτι γιατί τα γένη είναι αυτά που είναι, γιατί δεν είναι αυτά που δεν είναι και γιατί πολλά και διάφορα άλλα ενδεχόμενα δομήματα, δεν κατατίθενται ως γένη. Πόθεν δίδονται τρεις τυπολογίες \ γένη; Γιατί τρεις; Οι δύο τόνοι είναι ίδιοι; Αν δεν είναι, όπου δεν είναι, γιατί συγκροτείται χρόα και όχι χωριστό γένος; Έπονται άλλα ερωτήματα, ακόμη πιο συγκεκριμένα.

Διατονικό γένος

- ✓ Γιατί ο Αρχύτας έχει ένα ημιτόνιο που δεν είναι ημιτόνιο, αλλά κάτι πολύ στενότερο (28/27, περίπου 3/10 του τόνου), και δύο ‘τόνους’ αισθητά άνισους μεταξύ τους;

- ✓ Γιατί ο Αριστόξενος έχει τρεις διάτονες χρόες; Στις δύο οι δύο τόνοι είναι εμφανώς άνισοι (3/4 και 5/4) και στην τρίτη το 'ημιτόνιο' δεν είναι ημιτόνιο, αλλά τριτημόριο (1/3), κάτι σαν το αμέσως παραπάνω.
- ✓ Γιατί ο Πτολεμαίος έχει ένα αριθμητικό ετερογενές συνονθύλευμα από 5 υπο-γένη, που όλα τα αποκαλεί 'διατονικά'; Στο 'μαλακό' του οι δύο 'τόνοι' είναι διακριτότατα άνισοι (ο πρώτος ανέρχεται σε λιγότερο από 4/5 του δεύτερου), το 'τονιαίο' του είναι ίδιο με του Αρχύτα, το 'ομαλό' του είναι μία τελείως ιδιαίτερη περίπτωση τριχοτόμησης της διοξείας, όπως ήδη είδαμε παραπάνω, αλλά πάντως δεν ταιριάζει καθόλου στο πρότυπο «ημιτόνιο τόνος τόνος».

Εναρμόνιο γένος

- ✓ Τι είναι αίφνης η παγκόσμια μεμονωμένη ελληνική παραδοξότητα του εναρμόνιου, και γιατί κανείς δεν αισθάνεται την ανάγκη να μας πει ή έστω να ψάξει πώς και πόθεν προέκυψε;
- ✓ Στο εναρμόνιο του Αρχύτα παραβιάζεται η ίδια η υποτιθέμενη αρχή συγκρότησης της εναρμονιότητας: τα τρία γένη έχουν κοινό πρώτο στοιχείο την εβδομική χρωματική υπερδίεση η, ή δ𝄩, ή Δ𝄩- (28/27), ομοτονία που συνιστά κατ' αρχήν διατονικό στενό. Έτσι, το εναρμόνιο πυκνό –καθώς εξ άλλου και το χρωματικό πυκνό– σχηματίζεται όχι εσωτερικά προς αυτό διά παρεμβολής, αλλά εξωτερικά προς αυτό. Κατόπιν τούτου τα δύο τεμάχια του εναρμόνιου πυκνού είναι εμφανώς άνισα: το πρώτο ανέρχεται σε κάτι σχεδόν στα 9/7 του πρώτου, δίνοντας την εντύπωση ότι αποτελούν συμπτωματικά εξαγόμενα δύο χωριστών υποδιαιρέσεων.
- ✓ Αλλά και στο εναρμόνιο του Πτολεμαίου τα δύο τεμάχια του πυκνού είναι εμφανώς άνισα: το δεύτερο ανέρχεται σε κάτι ελάχιστα περισσότερο από 7/9 του πρώτου, δίνοντας και εδώ χαλαρή εντύπωση ότι αποτελούν συμπτωματικά εξαγόμενα δύο χωριστών υποδιαιρέσεων.

Χρωματικό γένος

- ✓ Στο χρωματικό του Αρχύτα τα δύο τεμάχια του πυκνού είναι επίσης εμφανώς άνισα. Εδώ το πρώτο είναι πολύ στενότερο:

ανέρχεται μόλις σε κάτι λιγότερο από 4/9 του δεύτερου, δίνοντας την εμφανέστατη εντύπωση ότι δεν αποτελούν εξαγόμενο υποδιαίρεσης αλλά συγκυριακής υποδιαιρετικής επένθεσης (ό,τι βγει, βλ. μεθεπόμενο εδάφιο).

- ✓ Ο Αριστόξενος ξαφνικά παραδίδει τέσσερις χρόες του χρωματικού προσεγγιστικές, και πάλι χωρίς την παραμικρή τεκμηρίωση. Στο ‘μαλακό’ του και στο ‘ημιόλιό’ του, τα πυκνά ανέρχονται αντίστοιχα στα 2/3 και 3/4 του τόνου (γιατί δεν είναι τώρα αυτά εναρμόνια; πού είναι η διαχωριστική γραμμή και γιατί;), ενώ, σε ένα ανώνυμο που παραδέτει, παρόμοιο με εκείνο του Αρχύτα, τα δύο (συγκυριακά) θραύσματα του πυκνού είναι εμφανώς άνισα, σε σχέση μάλιστα 1÷2.
- ✓ Αλλά και στο χρωματικό του Διδύμου, τα δύο θραύσματα είναι άνισα μεταξύ τους, όμως ανάποδα από ό,τι στων δύο προηγούμενων: αυτή τη φορά η σχέση είναι πιο κοντά στο 2÷1, αφού το κάτω ανέρχεται σε 8/5 του επάνω περίπου. Πώς συμβιβάζονται όλα αυτά τα παράταιρα;
- ✓ Ακριβώς ανάστροφη σχέση διέπει το εναρμόνιο και τα δύο χρωματικά του Πτολεμαίου, ο οποίος επανέρχεται στην κατεύθυνση των τεταγμένων του Αρχύτα και του Αριστόξενου. Εδώ το κάτω θραύσμα είναι πάλι ευδιάκριτα στενότερο από ό,τι το υπερκείμενο, με σχέσεις στο μεν ‘μαλακό’ κάτι ελάχιστα περισσότερο από το 1/2, στο δε ‘σύντονο’, το οποίο έχει πυκνό *υπερτόνου* ΤΠ με λόγο 8/7 (αισθητά υπερβαίνοντα τον τόνο), η σχέση του κάτω προς το υπεράνω ανέρχεται περίπου στα 5/9.

Απροσδιοριστίες

- ✓ Στους δογματικούς Πυθαγόρειους: πώς προσδιορίζονται ακριβώς τα προσεγγιστικά γένη; ποιο πυκνό έχει το εναρμόνιο γένος; πώς υποδιαιρούνται τα δύο πυκνά;
- ✓ Στην Αριστοξενική σχολή, πάντως, όλα είναι στον αέρα. Αν υπόκειται τέτοια χαλαρότητα, ποιο νόημα έχει η παιδεία και η άσκηση της τέχνης και η αποδοχή του συστήματος; Υπάρχουν παραλλαγές και εκδοχές; Υπάρχει σωστό και λάθος; Αρμόζει έστω και στοιχειωδώς αυτή η καθεστηκυία ανακρίβεια; Τι είναι επί τέλους για τους Αριστοξενικούς η μουσική; Χαλαρή εμπειροτεχνία; Αν είναι έτσι, γιατί την περιλαμβάνουν

στα μαθηματικά και ασκούν σύστημα παιδείας επ' αυτής, αντί να την αφήνουν αβίαστα να πάει όπως και όπου πάει «με το αυτί»; Αλλά, ποιο «αυτί» και γιατί; Τι χαρακτηρίζει και διέπει την αισθητήρια ακρίβεια και ανακρίβεια, το ορθό και το εσφαλμένο; Θα ήλπιζε κανείς να μην ακουστεί κάτι εμπειριστικό ή λαϊκό εκ του καθεστηκότος υποκειμενισμού του τύπου «παίζε εσύ κι εγώ θα σου λέω».

Επενθέσεις κι ό,τι βγει

Η πρώτη κλασική, μαζική και εικονική επένθεση ακολουθεί τα εξής δύο συγκεκριμένα στάδια. Πρώτα επεντίθεται η *συλλαβά* \ τέταρτη εντός της *διοξείας* \ πέμπτης, καταλείποντας τη διάστασή τους, ένα τόνο επόγδοο T (3/2 ÷ 4/3 = 3/2 × 3/4 = 9/8). Στη συνέχεια επεντίθεται ο επόγδοος τόνος μία φορά στη συλλαβά, καταλείποντας πυθαγόρειο *τριημίτονο* χ ή βαρεία ελάσσονα τρίτη iii- (4/3 ÷ 9/8 = 4/3 × 8/9 = 32/27). Κατόπιν σε τρίτο στάδιο επεντίθεται ο επόγδοος τόνος άλλη μία φορά στο τριημίτονο καταλείποντας πυθαγόρειο *(διεσιαῖον) λεῖμμα* λ ή βαρύ ημίτονο S- (32/27 ÷ 9/8 = 32/27 × 8/9 = 256/243), αποδεκτό ως διάτονο και από τον Πλάτωνα, τον Ερατοσθένη και – μεταξύ άλλων– τον Δίδυμο στο δικό του διτονικό διάτονο. Μετά, αντίρροπα, επεντίθεται *λεῖμμα* στον επόγδοο τόνο καταλείποντας πυθαγόρεια *ἀποτομὴ* α, ή οξεία ή μεγάλη δίεση δ+ ή Δ, (9/8 ÷ 256/243 = 9/8 × 243/256 = 2187/2048) που *δεν είναι βήμα*.

Ακόμη, η επένθεση ενός έτσι παραγόμενου διεσιαίου λείμματος, σε ρόλο εναρμόνιου πυκνού, εντός της συλλαβάς, καταλείπει ως εναρμόνιο άπυκνο ένα πυθαγόρειο *δίτονο* β, ή οξεία μείζονα τρίτη III+ (4/3 ÷ 256/243 = 4/3 × 243/256 = 81/64 = $9^2/8^2$). Έπονται πολλά άλλα άτοπα.

Είναι εύκολο να αντιληφθεί κανείς ότι οι ανόμοιες αυτές βασικές τεχνικές κατάστρωσης διαστηματικών τυπολογιών και δομημάτων, δηλαδή αφενός διαδοχικών γενών, ειδών και κλιμάκων, και αφετέρου συνηχητικών συγχορδιών, έστω και απλώς δίφωνων, είναι διαφορετικές μεταξύ τους, έχουν διαφορετικά προτασσόμενα και αποσκοπούν σε διαφορετικές εφαρμογές. Τούτο ισχύει είτε υπόκεινται στόχοι συμβατοί, είτε ασύμβατοι, είτε ακόμη και αν αναζητείται πεδίο συνδυαστικής αμοιβαιότητας, μέσω συνειδητότητας και προσεκτικών συμβιβαστικών διακανονισμών.

Όπως είπαμε και παραπάνω, ανακεφαλαιώνοντας, αρκεί και μόνο να κοιτάξει κανείς αντικειμενικά το μέγα θεωρητικό θέμα με τις «τρεις μεσότητες» για να αντιληφθεί ότι, επί της αρχής, α΄) στο ένα άκρο κείνται οι *αριθμητικές* \ *σαλπιγκτήριες* δομές των υπερεμφυσήσεων και των συχνοτήτων, με αποτέλεσμα προϊόντως ακουστικά συρρικνούμενο, β΄) στο εντελώς αντίρροπο άκρο κείνται οι *αρμονικές* \ *ισομετρικές* δομές των μηκών και των περιόδων, με αποτέλεσμα προϊόντως ακουστικά διευρυνόμενο, ενώ γ΄) ενδιάμεσα μεταξύ τους μεσολαβούν οι *γεωμετρικές* \ *ισόλογες* δομές της αισθητηριακής πρόσληψης και αποτίμησης, με αποτέλεσμα ακουστικά σταθερό παντού, ισομερές, επαναληπτικά σωρευτικό και παρεμβλητικά αποτμητικό. Εδώ, όπως και σε όλη την εφαρμοσμένη επιστήμη, για εμάς τουλάχιστον, τα θεμελιώδη και ανυποχώρητα θεωρητικά προαπαιτούμενα είναι η απόλυτη συνειδητότητα, η εκμετάλλευση και κεφαλαιοποίηση των συμβατών στοιχείων, καθώς επίσης και η συμβιβαστική διευθέτηση των ασύμβατων, έτσι ώστε να αξιοποιούνται τα δυνάμενα να συνυπάρξουν, εννοείται με αμοιβαίες διευθετήσεις, και να απωθούνται, να περιθωριοποιούνται είτε ακόμη και να αποβάλλονται τελείως, ασυζητητί και χωρίς δισταγμό, τα συγκρουσιακά άτοπα. Και, επί πλέον, όπως σε όλες τις περιπτώσεις, το ζητούμενο να κατατίθεται ρητά και να αντιμετωπίζεται ευπρεπώς και ανυποχώρητα με πληρότητα και με συνέπεια.

Πυθαγόρειες αστοχίες

✓ Τυπικά, δεν υπάρχει στην καθαρή γεωμετρία σε ένα γεωμετρικό υποκείμενο αφετηρία και τέρμα. Οι αποστάσεις είναι «μονόμετρες»: ουδέτερες και σχηματικές, οριζόμενες από οπουδήποτε έως οπουδήποτε. Δεν υφίσταται σε καθαρή γεωμετρία δομικό ‘σημείο 0’, η θέση του είναι σύμβαση για την περίπτωση και αναιρετέα την οποιαδήποτε στιγμή. Δεν διαφέρει θεσμικά το ένα κλάσμα μιας ευθείας ή ενός εμβαδού από το άλλο, κυρίως δεν υπάρχει θεσμικά εναρκτήριο και ληκτήριο ή αφετηριακό και τερματικό, οι δε αποστάσεις είναι σχηματικές και συμβατικές, ουδέποτε ουσιώδεις και εννοιακές. Ό,τι ισχύει εδώ, ισχύει και παραδίπλα, ανυπερθέτως, αλλιώς δεν έχουμε γεωμετρία. Όλα αυτά είναι απολύτως δεδομένα και τεκμηριωμένα.

✓ Έπεται το διττό αυταντιφατικό σφάλμα των Πυθαγόρειων και η διηνεκής ανικανότητα και αποτυχία τους, των ίδιων και όλων των

άλλων επιγενόμενων, όχι να το διορθώσουν αλλά να το αντιληφθούν καν. Πώς διορθώνεται; Πού στηρίζεται η εμμονή με τους επιμόριους λόγους χωρίς όμως επαρκή εξήγηση σχετικά με τη σειρά στην οποία τοποθετούνται –ανιούσα ή κατιούσα– και με τους όρους που το ρυθμίζουν αυτό; Είναι η *ἐπίτριτος συλλαβὰ* \ «τέταρτη καθαρή» (4/3 ή «3÷4») διχοτομητέα σε [7/6, 8/7] ή σε [8/7, 7/6]; Είναι τριχοτομητέα σε [10/9, 11/10, 12/11] ή σε [12/11, 11/10, 10/9]; Είναι η *ἡμιόλιος διοξεῖα* \ «πέμπτη καθαρή» (3/2 ή «2÷3») τριχοτομητέα σε [7/6, 8/7, 9/8] ή σε [9/8, 8/7, 7/6]; Είναι τετραχοτομητέα σε [9/8, 10/9, 11/10, 12/11] ή σε [12/11, 11/10, 10/9, 9/8]; Κατόπιν, με *βάση* αυτή τη σύγχυση και τον συμφυρμό, *έπονται α΄)* η ασυνάρτητη συνολική αναγωγή διαστημάτων στον μονόχορδο «*κανόνα*», *β΄)* η ανακόλουθη πλήρωση των υπερεμφυσητικών κενών στους παράτρητους αυλούς χωρίς παραμικρή αντίληψη της ανακύπτουσας κραυγαλέας θεωρητικής διχοστασίας εκ μέρους των αυτόκλητων και κατ' αποκλειστικότητα χειριστών της θεωρητικής σκευής της μουσικής επί αιώνες, στα όρια του παραδόξου.

✓ Τι κατατέμνεται; Σε εκπεφρασμένες ή υποκείμενες νοούμενες μονάδες, παρατίδενται οι τρεις μεσότητες και οι διηνεκείς εμμονές των ύστερων θεωρητικών, μελετητών και σχολιαστών, χωρίς ποτέ να τίδεται το υποκείμενο αποχρών θεσμικό ερώτημα: τι εκφράζουν, τι μονάδες προϋποθέτουν και υπονοούν και, το κυριότερο, αν οι μονάδες αυτές είναι συμβατές και συγκρίσιμες. Πιο συγκεκριμένα, η απάντηση στο αμέσως παραπάνω ερώτημα είναι μία και απλή. Κατά πρώτον: στην αισθητηριακά ανιόντως σταδιακά συρρικνούμενη περίπτωση, π.χ. [9/8, 10/9, 11/10, 12/11], εκείνο που διατρέχεται είναι οι τακτικοί φυσικοί αριθμοί των ανώτερων αρμονικών, εμφανείς στις υπερεμφυσήσεις σωλήνων και αυλών. Αυτές, είπαμε, επισημαίνουν διαδοχικά ένα συγκεκριμένο κάθε φορά τμήμα από τις κατά Φουριέ συνιστώσες μιας αρμονικής σειράς (εδώ της $8^{ης}$, της $9^{ης}$, της $10^{ης}$, της $11^{ης}$ και της $12^{ης}$ αρμονικής). Άρα εκείνο που υποδιαιρείται ισομετρικά είναι ένα σύνολο σημείων από το πρωτογενές συνεχές των συχνοτήτων (*f*), γραμμικά συμμετάβολο προς αυτές και την τάξη τους. Στην έτερη αντίρροπη περίπτωση, την αισθητηριακά ανιόντως σταδιακά εκτεινόμενη, εδώ π.χ. [12/11, 11/10, 10/9, 9/8], εκείνο που διατρέχεται είναι ισομήκεις υποδιαιρέσεις του επιμήκους σώματος της ηχοπηγής, εμφανείς στις ισομερείς υποδιαιρέσεις των μηκών επί χορδών ή ισομετρικών αυλών, υπερτιθέμενη στις υπερεμφυσήσεις σωλήνων και

αυλών. Και αυτό, αυτή τη φορά, ανάστροφα από ό,τι προηγουμένως, υποδιαιρεί ένα μέρος από το πρωτογενές συνεχές ως προς το μέγεδος το συμμετάβολο προς αυτά τα μήκη. Και άρα αυτό είναι το συνεχές των περιόδων T, θεωρητικά αντίστροφο προς το προηγούμενο (θυμίζουμε: $f = 1/T$ και $T = 1/f$). Επομένως, οι δύο υποδιαιρέσεις αυτές κατατέμνουν δύο μεγέθη αντίστροφα αλλήλων, εξ ου και οι φορές αντίκεινται: η μεν βαίνει αυξανόμενη, η δε ελαττούμενη.

Αυτά οι Πυθαγόρειοι τα γνώριζαν. Επομένως είναι πλήρως ασυγχώρητοι σε ό,τι έπεται και ό,τι ακολούθησαν εσμοί ατελείωτοι μελετητών μετά από αυτούς, από την αρχαιότητα, τον Ισλαμικό μεσαίωνα και τη σύγχρονη Ευρώπη, φθάνοντας μέχρι κάποια σπουδαιοφανή κύμβαλα αλαλάζοντα της σημερινής εποχής. Μιλάμε για την απόλυτη αδιανόητη φενάκη των λεγόμενων ‘τριών μεσοτήτων’, όπου παίρνουν ένα διαστηματικό λόγο και ορίζουν επάνω του, θεωρητικά και εποπτικά επί του μονοχόρδου, τις πυθαγορειογενείς μεσότητες. Το πρώτο σφάλμα καθοσιώσεως είναι φυσικά ότι δεν νοείται να απεικονίζουμε λόγους αριθμών, μηκογενείς ή μη, *επάνω* στους μουσικούς φθόγγους και τις συχνότητες και την τακτική αριθμητική της ανάλυσης κατά Φουριέ, διότι αυτή η δήθεν ‘απεικόνιση’ βαίνει εντελώς ανάποδα: προσποιείται ότι απεικονίζει όχι το πρότυπο επί του ειδώλου, αλλά το είδωλο επί του προτύπου. Πρόκειται για ανατροπή εξωφρενική, η οποία εκρήγνυται εντελώς, όταν αναλογιστούμε τι αυτές οι μεσότητες ‘υποδιαιρούν στη μέση’. Ιδού ξανά: η λεγόμενη ‘αριθμητική μεσότητα’ διχοτομεί τις συχνότητες, ενώ η λεγόμενη ‘αρμονική μεσότητα’ διχοτομεί τις περιόδους· όσο πια για τη λεγόμενη ‘γεωμετρική μεσότητα’ αυτή διχοτομεί το αλλοιωμένο υποκειμενικό προσληπτικό αισθητηριακό άκουσμα της τονικής περιοχής του θηλαστικού αυτιού μας, συνεπώς μεν, πλην άκρως παραμορφωτικά, αφού διχοτομεί τον λογάριθμο της συχνότητας, τη στιγμή κατά την οποία στο φαινόμενο και στη διέπουσα θεωρία του κατά Φουριέ πουθενά δεν υπεισέρχονται συναρτήσεις λογαριθμικές και εκθετικές.

Ξεχνώντας προς στιγμήν τα αυτιά και τις υποκειμενικότητές τους και τη λεγόμενη ‘αρμονική μεσότητα’, ας πάμε στις δύο άλλες, οι οποίες θα έπρεπε συνειδητά να δίνονται στις μονάδες τις ασύμβατες μεταξύ τους, α΄) Χερτς και β΄) δευτερολέπτων ανά κύκλο, ή αντι-Χερτς. Το να παρακάμψει και να ξεχάσει κανείς τις μονάδες, να

πάρει τις δύο μέσες τιμές και να βαθμονομήσει κάτι ισομερώς ερήμην, σαν να ήταν καθαροί αριθμοί της αριθμητικής, επαναφέροντας κατόπιν ίσως τις μονάδες σαν να μη συνέβη τίποτε, ή ενδεχομένως ούτε καν αυτό, αντιστοιχεί όπως επισημάναμε ήδη κατ' αναλογίαν σε επιστημοκτόνο τραγέλαφο. Η φυσική βρίθει από ζεύγη μεγέθη αντίστροφα αλλήλων. Είναι, ξαναλέμε, σαν να πάρει κανείς μία περικοπή σε έναν άξονα, να ξεχάσει τις μονάδες, να θέσει τα δύο ανάποδα μεγέθη σε κοινή βάση, αριθμητικά και χωρίς αίσθηση τι πράττει, να υποδιαιρέσει την περικοπή του στη μέση, να καταθέσει τις δύο αριθμητικές τιμές τους, και να ισχυριστεί, ότι έπραξε μαθηματική πράξη υψηλών προδιαγραφών. Αυτό, εάν το έλεγαν οι Πυθαγόρειοι, και το επανέλαβαν τόσοι και τόσοι μέσα στους αιώνες, στήνοντας υποτίθεται κλίμακες επάνω σε αυτή την αδιανόητη παρωδία εκτροπής, όλοι μαζί συλλήβδην θέλουν απόκρουση και σκληρή απορριπτική κριτική, μαζί με πάμπολλα ερωτηματικά σχετικά με το στοιχειώδες επίπεδο της συνείδησης και ευθυκρισίας τους. Ιδού τα ζητήματα.

✓ Απατηλές ψευδαισθήσεις συναφείς προς το αυλητικό σύστημα: άνοδοι – κάθοδοι και ψευδο-έλξεις, ανύπαρκτα δημιουργήματα της απάτης των αισθήσεων στο ισομετρικό αυλητικό πρόταγμα, εξαφάνισή τους μετά τις σπονδειακές διορθωτικές μεταπλάσεις προς το αγνό σπονδειακό πλαίσιο με ενδεχόμενη ανάδυση άλλων. Εμπειριστικές αντιδράσεις και αθεμελίωτες, εσφαλμένες, αναιτιολόγητες, βάναυσα ανισομερείς ακυρολογίες για ασυστηματοποίητα επιλεκτικές ανοδοκαθοδικές διαφοροποιήσεις καταλυτικές της γενικότητας λόγω δήθεν 'έλξεων' βάσει «παραδοσιακότητας», εμμονές χωρίς ίχνος συστημικής απολογίας.

✓ Κείμενη ορθή μαθηματική θεωρία της μουσικής και διαστηματικά συστήματα, υποσυστήματα και στιβάδες στη βάση των *πρώτων παραγόντων* των απλοποιημένων *συχνοτικών λόγων*, με επαναληπτική αναγωγή στο *διαπασῶν* \ «όγδοη» (2/1 ή «1÷2»), πρόταξη θεσμικής «ουδετερότητας» των παραγόντων που συνιστούν φυσικές δυνάμεις του 2 (δηλ. 2^k). Θεώρημα σχετικό με τα σύμβολα και τον αριθμό τους.

✓ Χωρική διευθέτηση της θεωρητικής μουσικής διαστηματικής και η λογική της. Η θαυμαστή και αναντικατάστατη και αμοιβαίως επωφελής συσχέτιση και αλληλουχία της με επάλληλα εγκλειστικά ευκλείδεια πλέγματα στους πολυδιάστατους γεωμετρικούς χώρους, υπόχωρους και υπέρχωρους. Οριζόντια επίπεδα modular *πεδιακά* \

ρητά πλέγματα. Μουσικογενείς αμφισβητήσεις και διορθωτικές ανασκευές στις φυσικές γεωμετρικά παραμορφωτικές θεωρίες τύπου πολικοτήτων και σχετικότητας.

✓ Τονοτροπικά συστήματα *κινητά* και *σταθερά*. Θεωρία αριθμών με ρητότητα, πολλαπλασιασμό και διαίρεση και δυνάμεις, θεσμική βάση στους *πρώτους παράγοντες*. Συστήματα: α΄) {του 3} (γραμμικό \ μονοδιάστατο: *πυθαγόρειο*), β΄) {των 3 και 5} (επίπεδο \ διδιάστατο: *φυσικό* \ *ζαρλίνειο*), γ΄) {των 3, 5 και 7} (χωρικό \ τριδιάστατο: *αρχύτειο εβδομικό*), δ΄) {των 3, 5, 7 και 11} (υπερχωρικό \ τετραδιάστατο: *πτολεμαϊκό* \ *ζαλζάλιο*) με τα τριδιάστατα \ χωρικά υποσυστήματά του: δύο θεωρητικά και ουσιωδώς ανύπαρκτα πλην μόνον «*ἐπὶ χάρτου*» {των 3, 7 και 11} και {των 5, 7 και 11} και ένα υπαρκτό παγίως εν χρήσει {των 3, 5 και 11} (χωρίς 7: κλασικό *αυλητικό* \ *ὁμαλὸν* λαϊκό παραδοσιακό ελληνικό και ανατολικό), ενώ κατόπιν με έκθλιψη και του πρώτου παράγοντα 5 έχουμε το λόγιο βυζαντινό και αραβοπερσικό υποσυστηματικό πεδίο {των 3, 11}: *σπονδειακό*). Διευθέτηση και αιτιολόγηση σχετικά με τα προτεινόμενα θεσμοθετούμενα φθογγικά και αλλοιωτικά σύμβολα.

✓ Γιατί και πώς το τελευταίο αυτό υποσύστημα με το προϊόν του παράγεται, τι χαρακτήρα έχει και πού το ξέρουμε. Μονήρης αναγκαία και αποκλειστική παραγωγή του στους παράτρητους ανοικτούς αυλούς και πουθενά αλλού, αποχρώσα αιτιολόγησή της (όχι στην ανθρώπινη φωνή, όχι σε σάλπιγγες μονόχορδα ή σύριγγες, βλ. και αμέσως παρακάτω). Αυτά οφείλουμε να τα σκεφτόμαστε, να τα θέτουμε και να τα απαντάμε, αλλιώς δεν έχουμε θεωρία, πόσω μάλλον μαθηματική, αλλά υποκειμενικά αθεμελίωτα και άκυρα αφηγήματα εμπειροτεχνίας.

Αφετηρίες παραγωγής μουσικών συστημάτων

Πιο συγκεκριμένα, η κατάσταση έχει όπως αναπτύσσεται στη συνέχεια. Πρόκειται επί της ουσίας για κάτι απολύτως κεφαλαιώδες. Όλως παραδόξως ουδείς το έχει ποτέ επισημάνει, είτε επειδή ουδείς το είδε είτε όσοι τυχόν το είδαν, αν το είδαν, το θεώρησαν επουσιώδες και το αγνόησαν. Και αυτό είναι ότι τίποτα πουθενά δεν προδιαγράφει σωρευτικά δομήματα από κύτταρα όμοια, είτε συναπτικά \ παραθετικά είτε διαζευκτικά με την παρεμβαλλόμενη μεσολάβηση κάποιου άλλου διαστήματος, π.χ. κλασικά ενός επόγδοου τόνου. Σε όλα τα πρωτογενή φύσει συστήματα, είπαμε, δύο πράγματα συμβαίνουν:

στα μεν σαλπιγκτήρια τα διαστήματα βαίνουν διαρκώς μειούμενα προς τα επάνω, χωρίς καμία ποτέ επανάληψη κανενός κυττάρου, στις δε χορδές μπορεί οτιδήποτε να συμβεί, άρα δεν δύναται να αντληθεί από αυτές κανένας φυσικός κανόνας. Η τεχνητή παρεμβατική ισομήκης βαθμονόμησή τους, όπου οι δομές δεν προκύπτουν αλλά *προτάσσονται* ως εισαγόμενα, παράγει διαστήματα που βαίνουν διαρκώς διευρυνόμενα προς τα επάνω, χωρίς ούτε εδώ καμία ποτέ επανάληψη κανενός κυττάρου. Αυτό, περιέργως, δεν το έχει επισημάνει κανείς θεωρητικός μελετητής ποτέ πουθενά. Εκτός, πάλι, αν προτάσσουμε ηχοπηγές πολυσάλπιγγες είτε πολύχορδες, οπότε παύουμε να μπορούμε να αντλήσουμε θεωρητικές πληροφορίες, εφόσον τα ποθούμενα εξαγόμενα έχουν προηγουμένως εισαχθεί από εμάς τους ίδιους εξωσυστημικά και αυθαιρέτως, άρα βαυκαλιζόμαστε εντός φαύλων κύκλων. Αν, τέλος, ξεκινάμε από την απροσδιόριστη απειρία της ανθρώπινης φωνής, κοροϊδεύουμε εαυτούς και αλλήλους.

Μαζί με όλα τα υπόλοιπα, υπάρχει πάντως και το μοναδικό ενδεχόμενο των αυλών, μόνον όμως εάν μας προκύψει να τους διαχειριστούμε με τρόπο αυταντιφατικό και ένδον ασυνεπή. Πράγματι, αν πάρουμε έναν αυλό, όπου οι υπερεμφυσήσεις του φύσει βαίνουν προϊόντως στενωτικά προς τα άνω, όπως στις φυσικές σάλπιγγες, και του εφαρμόσουμε παράπλευρη τρήση αυστηρά ισομετρική (ίδιες οπές σε ίσες αποστάσεις), όπου οι δακτυλισμοί του φύσει παράγουν λειτουργικό αποτέλεσμα με βήματα προϊόντως διευρυνόμενα προς τα άνω, παράγεται κάτι που κατ' αρχήν επίσης ουδείς προ ημών το έχει επισημάνει ρητά έως τώρα: ούτε οι αρχαίοι ανατολικοί πολιτισμοί, ούτε οι Πυθαγόρειοι, ούτε το Ισλάμ, ούτε η μεσαιωνική, αναγεννησιακή και μετέπειτα έως σύγχρονη Ευρώπη. Το διττό εν λόγω αποτέλεσμα είναι εκθαμβωτικό.

Πρώτα από όλα, λοιπόν, αν πάρουμε έναν υπερεμφυσώμενο αυλό, τον καταστήσουμε παράτρητο με ισομετρική τρήση (πράγμα το οποίο έχουν κάνει άπαντες οι πολιτισμοί με όμοιο τρόπο), και του επεκτείνουμε προς τα άνω την έκταση με υπερεμφυσήσεις, καταλήγουμε να παραγεμίζουμε τα τονικά ανοίγματά του με τρόπο αναφανδόν παράταιρο, όπως δείχνει εύγλωττα και το σχετικό μας σχήμα: μέσα σε κενά, που όσο ανεβαίνουμε είναι όλο και στενότερα, δημιουργούμε και συνωθούμε βήματα, για όσο χωρούν, που όσο ανεβαί-

νουν είναι όλο και ευρύτερα. Αυτή την κραυγαλέα ανακολουθία, είπαμε, δεν την επεσήμανε ποτέ κανείς: ούτε οι Πυθαγόρειοι ούτε άλλοι. Τα παρεπόμενά της βέβαια είναι αρκετά, τόσο στοιχειώδη ώστε θα έπρεπε να μας τα έχουν πει όλοι οι προλαλήσαντες θεωρητικοί από όλους τους πολιτισμούς, αλλά ουδείς το έχει πράξει, παρά τις σχολαστικές εμμονές όλων τους με τη διαστηματική και τα μαθηματικά της, δήθεν. Τα βλέπουμε στο σχήμα.

Διαστηματική αντίληψη ***αρμονικής σειράς*** do και/ή ré από φυσική σάλπιγγα ή υπερεμφυσώμενο άτρητο αυλό

♦	♦	♦	♦	♦	♦	♦	♦
C	**C**	**G**	**C**	**E**	**G**	**B♭**	**C**
D	**D**	**A+**	**D**	**F#**	**A+**	**CL**	**D**

Διαστηματική αντίληψη ***διαπασών*** do και/ή ré ***στα 6*** σε ***ισομετρικό*** παράτρητο αυλό ή ισοδιαίρετο μονόχορδο

[----------///////////						……]
♦	♢	♢	♢	♢	♢	♦
C	D̆ẅ	E♭	F	G	A⅂	**C**
D	Ĕẅ+	F+	G	A+	B⅂	**D**
πα	βϑ	γα+	δι	κε	….	**πα**
♦	♢	♢	♢	♢	♢	♦
[----------///////////						……]

rr: ***Αυλητικός*** / ***ομαλός διάτονος*** συνδυασμός των δύο σε υπερεμφυσώμενο ***ισομετρικό*** παράτρητο αυλό (***aliquot*** drilled pipe)

| | | | | | | |

- Η επόμενη α΄) υπερεμφυσητική διοξεία \ πέμπτη καθαρή, συνδυαστικά με την αμέσως επόμενή της β΄) υπερεμφυσητική συλλαβά \ τέταρτη καθαρή, σχηματίζουν ένα πλαίσιο συνημμενο-διεζευγμένο, από δύο τετραχορδικώς όμοια δομήματα για την ακοή και την αντίληψή μας, το μόνο τέτοιο δυνατό, πράγμα που συνεχίζεται προς τα άνω για πολύ λίγο στην επόμενη γ΄) υπερεμφυσητική επιτέταρτο \ φυσική τρίτη καθαρή.
- Από εκεί και πέρα επικρατεί συνωστισμός και χάος.

Ωστόσο, το άκρως ενδιαφέρον προκύπτον γεγονός είναι ένα και απόλυτα τεκμηριωμένο, εφόσον τα προτασσόμενά μας είναι μαθηματικά, αναλυτικά και αποδεικτικά, όδεν άτρωτα. Από όλες λοιπόν τις δυνατές ιστορικές μονήρεις μουσικές ηχοπηγές, ο *ισομετρικός παράτρητος αυλός και μόνον αυτός*, και τίποτε άλλο ποτέ πουθενά, είναι τέτοιος ώστε να δύναται να έχει παραγάγει τα γνωστά σε όλους τους πολιτισμούς επαναλαμβανόμενα δομήματα κλιμάκων με συνημμένα και\ή διεζευγμένα όμοια κύτταρα, εφόσον όλες οι άλλες φυσικές ηχοπηγές παράγουν κύτταρα είτε μόνο ανόμοια είτε αυθαίρετα και εκτός κανόνων. Άρα, ο ισομετρικός παράτρητος αυλός, και μόνον αυτός, και τίποτε άλλο ποτέ πουθενά, είναι η αφετηριακή μήτρα όλων των μουσικών τονικών συστημάτων διαχρονικά και παγκοσμίως και με τρόπους αντίστοιχους και ανεξάρτητους και ευκρινώς προβλέψιμους σε όλες τις εποχές, σε όλους τους πολιτισμούς, σε όλα τα μήκη και τα πλάτη του πλανήτη, αυθορμήτως και χωρίς καμία ανάγκη επαφής, επηρεασμού επιρροής, διασταύρωσης, μεταλαμπάδευσης και τα τοιαύτα. Έπονται τα εξαγόμενα.

✓ Παραγωγή εκτός σαλπίγγων και μονόχορδων: αυλοί (ισομετρικοί και «πειραγμένοι»), κλίμακες *δίλοβες* (πεντατονικές, επτατονικές): το δημώδες ισομετρικό πρωτογενές *πτολεμαϊκό* \ *ζαλζάλιο αυλητικό* «*ὁμαλὸν διάτονον*» γένος και τα βήματά του και το λόγιο «πειραγμένο» *σπονδειακό* προϊόν του: ελαφρά μεταλλαγμένες τρήσεις, μπαρόκ φλογέρες και νάι. Αρχαία Ελλάδα, ο *σπονδειάζων* τρόπος και τα δύο *σπονδεῖα* του: α΄) ο («*συντονώτερος*») *σπονδειασμὸς* (Tŵ: 12/11, *τόνος ἐφενδέκατος ἡ παρυστερῶν* \ βυζαντινός *τόνος ἐλάσσων*) και β΄) η *ἔκλυσις* (tм: 88/81 *τόνος βαρὺς ὑστερῶν* \ βυζαντινός *τόνος ἐλάχιστος*).

✓ Η έννοια και αιτιακή ουσία της προέκτασης του αυλού και οι ιστορικοί αυλοί *χωρίς* και *με* προέκταση κάτω: α΄) (αρχύτειοι εβδομικοί) αρχεπεντατονικοί χωρίς προέκταση, β΄) πτολεμαϊκοί αρχεπτατονικοί i. χωρίς προέκταση («αρχεφρυγικοί») και ii. με προσλαμβανόμενη σύντονη προέκταση («αρχελυδικοί»).

✓ Οι δύο αριθμήσεις της αυλογενούς επτατονίας: α΄) από το σώμα της υποδιαίρεσης: *βάσις φρύγιος*, φθόγγος *A* \ *ἀνανὲς* \ *πα*, και β΄) από την κάτω προέκταση, έμμεση αρχεπεντατονική διαλεκτική αναγωγή: *βάσις λύδιος*, φθόγγος *ut* \ *do* \ *rāst* (= ευθύς) \ *yekgā* (= πρώτη βάση) (\ *νη* \ *νεάγιε).* Σχετικές ιστορικές ορολογίες και ονοματολογίες: αρχαία ελληνικά και περσικά, Βυζάντιο, μεσαιωνικά αραβόγλωσσα, λατινικά και γερμανικά, νεοβυζαντινά. Προθέσεις *ὑπὸ* και *ὑπέρ*, *ἦχοι «αὐθεντικοί»* \ *κύριοι*, *πλάγιοι*, *ἀντιπλάγιοι* vs. *δεσπόζοντες*, *ὑποδεσπόζοντες*. Οριστικές συνεπείς διευθετήσεις.

✓ Η αρχαία πυθαγορική μετάπλαση (Κίνα, Ελλάδα, Μεσαίωνας), κλίμακες συγκείμενες από (*ἐπογδόους*) *τόνους* (T: 9/8) και (*διεσιαῖα*) *λείμματα* (λ: 256/243). Η λογική του ζεύγους *λύδιος* (do) – *φρύγιος* (ré) και η δεδηλωμένα και ανεγνωρισμένα ελληνική *άνω* παρέκταση του *δωρίου* (mi_{π}). Τι μας διδάσκει η ιστορία και η επιστήμη σχετικά με το ποιο είναι ποιο. Συμπληρωματικό ζεύγος *άνωθεν*: *ἰώνιος* (sol), *αἰόλιος* (la_{π} \ la+). Παγκόσμια χρονική προήγηση αυλητικής επτατονίας. Στις *Βάκχες* του Ευριπίδη, το σύστημα αυτό προέκυψε εδώ, με μεταπλαστική καινοφανή άνοδο του *βϑ* \ *segā* σε *βϑH* \ *busāliq*. Το πρώτο το είχαν φέρει με όλα τα άλλα εξ Ανατολών Φρύγες αυλητές υπό τον Διόνυσο: θεό Ολύμπιο, ωστόσο εγγονό του Κάδμου, που ήταν Φοίνιξ, τουτέστι Λιβανέζος.

✓ Μαθηματική φυσιογνωμία και πηγές άντλησης του Χρυσάνθου. Οι διττές αλληλοσυγκρουόμενες αμοιβαία ασύμβατες αναλυτικές καταθέσεις του και η κατά πάσαν πιθανότητα εμμέσως συναγόμενη εμφανώς μαθηματικά αφελής σκέψη που τον οδήγησε σε πρόταση σύγκρασης κατά 68. Βηματικά διαστήματα σπονδειασμού 12/11 και εκλύσεως 88/81, άντλησή τους από τον Λιβανέζο Μανσούρ Ζαλζάλ αλ Νταρίμπ (منصور زلزل, θάν. 842). Πρόκειται και στις δύο περιπτώσεις για αυλητές.

✓ Επαναφορά στην ακοή και στις ακουστικές αμοιβαιότητες. Συγκράσεις, ορθά και λάθη. Οι δήθεν εύλογες παραμορφωτικές αδιε-

ρεύνητες αναγωγές στο αυτί. Το *συγκρασιακό προσεγγιστικό παράδοξο* ως παγίδα και διηνεκής πρόξενος άμετρων ασυνείδητων σφαλμάτων: ο *n*-πλασιασμός της σύγκρασης δεν είναι ανώδυνος: *n*-πλασιάζει τη σχετική απόκλιση. Χρήση: ανεξέλεγκτη θεσμοποίηση της ασυνείδητης απάτης.

✓ Οι χονδροειδείς είτε εσφαλμένες συγκράσεις α΄) του Χρυσάνθου (68et, 64et), β΄) της Πατριαρχικής Επιτροπής του 1881 (12et÷3÷2 → 36et÷2 → 72et μετέπειτα). Λοιπά καταλυτικά μαθηματικά σφάλματα της Επιτροπής του 1881: α΄) ανάστροφη θεωρητικοφανής αφετηριακή επικέντρωση στην ακοή και στη μνήμη, δηλαδή στον άλογο *εμπειριστικό* απομνημονευτικό εθισμό (αντί στην *εποπτική* ουσία της θεωρίας, του φαινόμενου, της πρόσληψης και της διαλεκτικής αντίληψης), β΄) ανάδρομες θεωρητικά εκτρωματικές απόπειρες για μαθηματική έκφραση του ακουόμενου αντί για ακουστική έκφραση του μαθηματικού προτύπου, γ΄) όλως διόλου αυθαίρετες δήθεν παραδοσιγενείς άκυρες αντιληψιακές εκφάνσεις των μεταδιατονικών και εξωδιατονικών δομών *βάσει* αισθητηριακών εθιστικών εσφαλμένων μορίων: το φαινόμενο *βάσει* της πρόσληψης, η ουσία του μετρούμενου *βάσει* της μέτρησης, το αίτιο αλόγως *βάσει* του αιτιατού, όπως πρωτοείπαμε παραπάνω, και η εφαρμογή όχι ως τέρμα, όπως πρέπει, αλλά, ανάποδα, ως αφετηρία.

✓ Σε αυτά αντιτάσσουμε τις αιτιολογημένες τεκμηριωμένες κατά σειράν δέουσες μαθηματικά ορθές *συγκράσεις* για όλα τα σχετικά συστήματα (από το πυθαγόρειο έως το πλήρες πτολεμαϊκό): α΄) 12et κατά 12 TS, β΄) 53et κατά 53 MK \ HC (Τζιγγ Φαγγ \ Μερκάτωρ\ Χόλντερ) → κατά 53÷3 MK *τριχοκομματικό* κρυπτο-159et, γ΄) (κατά 306÷2 →) 612et κατά 612 sx. Τίθενται υπ' όψιν και διευθετήσεις για μία μετεξελιγμένη τροπική αρίθμηση: διατονισμός και τροπικότητες. α΄) Ισομετρικές ομαλές διάτονες επτατονικές κανονικές κλίμακες [9/8, 10/9, 11/10, 12/11], όπου στο 53÷3et [T ÷ t ÷ Tм ÷ Tẘ] = [9 ÷ 8 ÷ 7⅓ ÷ 6⅔ MK], και στο 612et [104 ÷ 93 ÷ 84 ÷ 77 sx], β΄) μεταλλαγμένες σπονδειακές επτατονικές διατονικές κλίμακες, αιτιολογία εμφάνισης, θέσπισης και κατασκευής τους –των οποίων προέκταση ο «*χρωματικὸς λέγετος*» και το *ἀμφισπόνδειον*, κοινώς λεγόμενο «*μαλακὸν χρῶμα*»,– όπου στο 53÷3et οι τόνοι μείζων, ελάσσων και ελάχιστος βγαίνουν [T ÷ Tẘ ÷ tм] = [9 ÷ 6⅔ ÷ 6⅓ MK] και στο 612et

[104 ÷ 77 ÷ 73 sx], γ΄) *σύντονος* \ πυθαγόρειος *διτονικός διατονισμός*, όπου στο 53et [T ÷ λ] = [9 ÷ 4 MK], και στο 612et [104 ÷ 46 sx].

✓ Ανατέμνεται το μέγιστο διηνεκές παγκόσμιο λάθος της βαθμονόμησης οιωνδήποτε συγκράσεων βάσει πρότερων ετεροπαραγοντικών δομήσεων, επί παραγόντων 5, 7 και 11. Απορρίπτονται οι κίβδηλες βαθμονομήσεις των ποικίλων αισθητηριακών διαστηματικών δομών βάσει μόνο δεκαδικών υποδιαιρέσεων των *πυθαγορικών* συγκράσεων, ήτοι με πρώτο παράγοντα 3, σε επίπεδο θεσμικά απαράδεκτο, ασυνάρτητο και εσφαλμένης μηχανιστικής εφαρμογής. Το πρόβλημα αυτό διέπει όλες ανεξαιρέτως τις ποσοτικές προσεγγίσεις του παρελθόντος, ενδεχομένως ξεκινώντας ήδη από Κίνα, Ινδία, Μεσοποταμία και αρχαία Αίγυπτο, και πάντως σε τελική ανάλυση αναδυόμενο από τον Αριστόξενο, καλύπτοντας τον Μεσαίωνα, την Αναγέννηση και τον Διαφωτισμό και φθάνοντας μέχρι και τους σημερινούς ακουστικιστές και μικροτοναλιστές, περιλαμβάνοντας όλα όσα μεσολάβησαν, καταπίνοντας τη γενική θεσμική υφή εντός μιας όλως μερικής συμβατικής μηχανικής προσεγγιστικής.

✓ Εξοβελίζεται η αντιθεωρητική φενάκη της διαστηματικής βάσει αισθητού εύρους. Εκτίθενται οι διττές αποκλίνουσες στάσεις των ορθόδοξων εκκλησιών, με επίκεντρα αφενός το Οικουμενικό Πατριαρχείο και την Εκκλησία της Ελλάδος, αφετέρου τα Πατριαρχεία της Ανατολής και τη Συριακή Ορθοδοξία – διαλεκτική η στάση της Εκκλησίας της Κύπρου. Εντοπίζεται το θεσμικό ασυνειδητοποίητο ερασιτεχνικό λάθος της σύγκρασης κατά 36, με τους δήθεν διορθωμένους τόνους του, όπου η ‘διόρθωση’ στα 72 απλώς χειροτερεύει τα σφάλματα. Συναφώς, απωθείται η παγίδευση της Ανατολής προς μίαν αντίρροπη σφαλματική δομή συμπιεσμένη στη σύγκραση των Ρίχτερ και Μεσιακά (12et÷2 → 24et QT: «τεταρτημορίων»), η οποία βιαίως και ακύρως εξισώνει και ισοπεδώνει τα δύο σπονδεία, άγοντας σε γενικευμένες πρακτικές δομικά στρεβλές και αισθητά παράφωνες (π.χ. τετράχορδο rāst \ ήχος «Πλάγιος Δ΄»: [4 ÷ 3 ÷ 3 QT], τετράχορδο dougā \ ήχος «Α΄»: [3 ÷ 3 ÷ 4 QT]).

✓ Τονίζεται η ανάγκη εν όψει αυτών για διευθέτηση και οριστική έλλογη <u>*Μεταρρύθμιση Τώρα*</u> (και εσαεί) προς άμεση αποκατάσταση της ορθής φιλοσοφικής, μαθηματικής, επιστημονικής και τεχνικής τάξης.

✓ Έπεται πλήρης έμπρακτη εφαρμογή των λίγο παραπάνω εκτεθέντων. Βυζαντινή *ὀκτώηχος* + κλασικές αραβοπερσικές αντιστοιχίες στους συναφείς θεσμικούς λόγιους αφετηριακούς τροπικούς κύκλους κλιμάκων: α΄) διατονικό σπονδειακό, «χρωματικός λέγετος» και αμφισπόνδειο «μαλακό χρώμα», β΄) πυθαγόρειο σύντονο διτονικό διάτονο, γ΄) αναφορά περιθωριακή στα βηματικώς αντικανονικά δομήματα: αρχαία *ἐναρμόνια*, βυζαντινά και αραβοπερσικά υπερβατικά διάτονα (τύπου «*ἀνιόντος ἅγια / νεάγιε*»), τα λεγόμενα «*σκληρὰ χρώματα*» – από τα οποία κανένα σημειωτέον δεν εδράζεται συστημικά σε D \ πα \ dougā, διότι ο φθόγγος αυτός πουθενά δεν προκύπτει δομικά να ακολουθείται πρωτογενώς από λείμμα, άρα θα έχουν μεσολαβήσει μεταφορές.

✓ Έτσι προκύπτουν βασικές πρωτογενείς \ άμεσα δευτερογενείς διατονικές κλίμακες αφετηρίας και διαδοχικές γενεές παράγωγων κλιμάκων. Διερευνώνται τα γενεσιουργά κύτταρα, από πού βγαίνουν (κεντρική διοξεία) και από πού όχι: πότε κάτι *είναι* βήμα μιας κλίμακας θεσμικά, και αναζητεί πρωτογενές βηματικό σύμβολο, και πότε *δεν* είναι.

✓ Το πρωτογενές αρχεπεντατονικό διοξειακό κύτταρο έχει εκ φύσεως ΤΡΙΑ συν ένα (3+1) διακριτά μεγέθη βημάτων, και ως εκ τούτου ΤΕΣΣΕΡΙΣ συν μία (4+1) βαθμίδες που τα οροθετούν, ενώ αντίστοιχα το πρωτογενές αρχεπτατονικό διατονικό *αυλητικό* κύτταρο έχει ΤΕΣΣΕΡΑ συν ένα (4+1) διακριτά μεγέθη βημάτων και ως εκ τούτου ΠΕΝΤΕ συν μία (5+1) βαθμίδες. Από μία πρώτη εσωτερική επταστονική διεργασία \ διασταύρωση (;) προκύπτει το αρχέτυπο επτατονικό *σπονδειακό* διατονικό κύτταρο, με ΤΡΙΑ (3) μεγέθη βημάτων ανάμεσα στις πέντε συν μία (5+1) πάντοτε υποκείμενες βαθμίδες του, ενώ επόμενες διεργασίες, τριτογενείς και πέρα, παράγουν νέες διατονικών προδιαγραφών κλίμακες με ΔΥΟ (2) μεγέθη βημάτων, όπως είναι, στο άλλο άκρο, η ευρύτατα διαδεδομένη αρχαία *πυθαγόρεια διτονική* διατονική κλίμακα, που είδαμε παραπάνω, με (επόγδοους) τόνους Τ και με (διεσιαία) λείμματα λ.

✓ Συμπερασματικά, το στοιχειωδώς εύλογο απότοκο της αυστηρής κατά την περίπτωση γενεσιουργού βαθμιδικής πεμπτουσίας είναι: να σημειώνονται οι πρωτογενείς βαθμίδες με τα θεσμικά κατοχυρωμένα βήματά τους στον αριθμό που τους προσήκει, με ιστορικό

εγνωσμένο, με αιτιολογημένο και υποχρεωτικά κατατιθέμενο μηχανισμό παραγωγής τους και με μαθηματική πάντοτε ακρίβεια, οπότε και να παράγονται οι δευτερογενείς *ομοβαθμίες*, οι αλλιώς λεγόμενες *διέσεις*, δι' επενθέσεων. *Δεν* είναι οι διέσεις βηματικές. Και, αν η οποιαδήποτε προσέγγιση οποιουδήποτε πολιτισμού μετράει τα διαστήματα κατά τον όποιο τρόπο αποφασίσει, η διάκριση βημάτων και διέσεων –απαραίτητα και αδήριτα άλλων από τα βήματα– είναι αδιαπραγμάτευτη πρώτη απαίτηση δομικής βηματικής και βαθμιδικής ουσίας: βήματα και ομοβαθμίες οφείλουν να εκφέρονται με ειδικούς χωριστούς ιδιωματικούς όρους και να δέχονται εκατέρωθεν ειδικά σύμβολα με απόλυτες απαιτήσεις στεγανής συνέπειας και αποφυγής χιαστών συγχύσεων και συμφυρμών.

Κορυφαία απόρροια αυτής της λογικής είναι ότι πρέπει να απαγορεύεται η σήμανση βημάτων και ομοβαθμιών \ διέσεων με σύμβολα ίδια ή συγχύσιμα. Ένα σοβαρό δεσμικό πρόβλημα στο μεταίχμιο συνάντησης και διασταύρωσης πεντατονιών και επτατονιών, όταν και όπου αυτή συμβαίνει, είναι ότι οι διαφορετικοί αριθμοί βημάτων και βαθμίδων τείνουν να παρασύρουν τους θεωρητικούς τους σε αθέμιτους συμφυρμούς: αν συμπέσουν τα μεγέθη των διαστημάτων, τα δύο βήματα της επτατονίας θα είναι ομοβαθμίες στην πεντατονία. Αυτό πάντως είναι ένα ζήτημα μοιραίο, και χρειάζεται να αντιμετωπιστεί κατά την περίπτωση εναργώς και με αυξημένη προσοχή στους πολιτισμούς όπου ανακύπτει. Πρόκειται για αίτημα θεωρητικής συνέπειας ύψιστης σημασίας, το οποίο δυστυχώς κανείς ποτέ πουθενά από τους υπερφιλόδοξους και συχνά υπερφίαλους μελετητές όλων των πολιτισμών δεν έχει επισημάνει, πόσο μάλλον τηρήσει: ούτε στην Ασία (Κίνα, Μογγολία, Τουράν, Ινδία, Μεσοποταμία, Περσικό και Αραβικό και πόσω μάλλον Οθωμανικό Ισλάμ), ούτε στην Αφρική (Αίγυπτος), ούτε στην παλαιά Ευρώπη (αρχαία, μεσαιωνική και αναγεννησιακή Ελλάδα και Ρώμη), ούτε στις πιο πρόσφατες εποχές (Διαφωτισμό, νεότερες και σύγχρονες δυτικές και βόρειες ευρωπαϊκές και αμερικανικές θεωρητικές προσεγγίσεις). Το θέμα παραμένει ανοικτό, περιμένοντας εκείνους που επί τέλους θα το προσεγγίσουν ορθά και θα το λύσουν συνειδητά, με ενάργεια, συνέπεια, και οριστικά, μακριά από τις καθεστηκυίες τερατώδεις θεωρητικές παρασπονδίες και κενές ασυνείδητες μεγαλοστομίες.

✓ Μαζί με όλα αυτά, παρακάμπτοντας για άλλη μία φορά προς ώρας το ακανθώδες ζήτημα της μέτρησης των διαστηματικών ευρών, παραμένει ένα ζέον θέμα σήμανσης και συμβολισμού των διαστημάτων. Πρώτα από όλα, εφόσον θέλουμε συμβολικά συστήματα ακρίβειας, και όχι προσέγγισης, εφόσον η θεωρητική ευπρέπεια αυτό απαιτεί απαράβατα, και εφόσον έχουμε αποδεχθεί ότι ακούμε τα διαστήματα ως πηλίκα συχνοτήτων, και άρα προεξάρχουν τα ακέραια αριθμογενή συστήματα *βάσει* πρώτων παραγόντων, έπεται οριστικά ότι οι πλήρεις μαθηματικά τεκμηριωμένες αλλοιωτικές σημάνσεις των ομοβαθμιών, κοινώς όλα τα σημεία κάθε μιας θεωρητικά εστιασμένης ανιούσας και ξεύγδην κατιούσας δίεσης (τα δεύτερα ονομαζόμενα υφέσεις) απαιτούν αφετηριακά επί της αρχής από *δύο (2)* κάθε φορά σημεία αλλοίωσης για κάθε πρώτο παράγοντα, σωρευτικά και κατά σειρά, για συγκεκριμένο, επαναλαμβάνουμε, εκάστοτε αριθμό βαθμίδων (άλλα για την πεντατονία και άλλα για την επτατονία). Αν πάλι μεταχειριστούμε υποσύστημα, με ενδιάμεση παράλειψη και απαλοιφή πρώτων παραγόντων, μπορεί να παραλειφθεί περιπτωσιακά κατά τη χρήση ένας αριθμός τέτοιων ζευγών.

Έτσι, ξεκινώντας την αναλυτική προσέγγισή μας από τον θεωρητικό πυρήνα των πλήρων διαστηματικών συστημάτων, και διατρέχοντας, ένα προς ένα, τους πρώτους παράγοντες που μας αφορούν, το Πυθαγόρειο Σύστημα (πρώτος παράγοντας 3) απαιτεί *ένα* (1) θεσμικό σημείο δίεσης –και άλλο *ένα* (1) ύφεσης, σύνολο *δύο* (2)–, το πλήρες Φυσικό \ Ζαρλίνειο Σύστημα (πρώτοι παράγοντες 3, 5) απαιτεί κατ' αρχήν από δύο (2+2), σύνολο τέσσερα (4), το πλήρες Εβδομικό \ Αρχεπεντατονικό Σύστημα (πρώτοι παράγοντες 3, 5, 7) απαιτεί από τρία (3+3), σύνολο έξι (6) και, τέλος, το πλήρες Πτολεμαϊκό Σύστημα (πρώτοι παράγοντες 3, 5, 7, 11) απαιτεί από τέσσερα (4+4), σύνολο οκτώ (8) θεσμικά σύμβολα ομόβαθμης αλλοίωσης.

Από εκεί και πέρα όμως, επαναλαμβάνουμε, έπεται το γενικευμένο δημώδες παμμεσογειακό και μεσανατολικό Αυλητικό \ Αρχεπτατονικό Σύστημα, Πτολεμαϊκής προέλευσης με απαλοιφή του πρώτου παράγοντα 7, αφήνοντας ενεργούς πρώτους παράγοντες 3, 5, 11. Μετά, σε άμεση συνέχεια και συνάφεια, το αρχαιοελληνικό, βυζαντινό και κλασικό λόγιο Αραβοπερσικό Σπονδειακό Σύστημα: Πτολεμαϊκογενές Αυλητικό με περαιτέρω απαλοιφή ΚΑΙ του πρώτου πα-

ράγοντα 5, αφήνοντας τελικά κατ' επιλογήν ενεργούς μόνο τους πρώτους παράγοντες 3 και 11. Σε αυτά τα δύο υποσυστήματα, άμεσα συνδεδεμένα μεταξύ τους, και για γενεαλογικούς λόγους που είναι απολύτως αδύνατο να εκτεθούν οργανωμένα στην παρούσα φάση, αναιρείται εν μέρει επιλεκτικά η προηγούμενη υποχρέωση αυτή, επιτρέποντας να κατεβεί ο απαιτούμενος αριθμός ομόβαθμων αλλοιώσεών τους από τέσσερα σε τουλάχιστον τρία (3) τέτοια ζεύγη θεσμικών σημαδιών (3+3, σύνολο 6), και για τα δύο σε συνάφεια. Δεν χρειάζεται να τονιστεί ότι όλα αυτά θα πρέπει να εισάγονται με πλήρη συνείδηση και εντός απόλυτων αιτιολογημένων προδιαγραφών ακρίβειας και συνέπειας, και ότι θα συμβολίζονται ιδιωματικά, χωρίς να αφήνεται κανένα περιθώριο συγχύσεων και συμφυρμών. Αυτά έχουμε θεσπίσει και τηρούμε εμείς: αν πρόκειται ασφαλώς να μιλάμε για θεωρία τυπική με τη δέουσα αυστηρότητα, συνέπεια και πληρότητα, και όχι για χαλαρά αυτοσχέδια περιγραφικά αφηγήματα πράξης, οφείλουν οι προδιαγραφές να είναι αναλυτικές, τεκμηριωμένες και σε απόλυτη και δεδηλωμένη συνέπεια, χωρίς να νοούνται ανοχές για προσεγγιστικά άλλοδι και για περιγραφικές ασάφειες.

✓ Χρειάζεται να σημειώσουμε εδώ κάτι απόλυτα εύλογο, στο όριο του τετριμμένα αυτονόητου, που φαίνεται ωστόσο παραδόξως να έχει διαφύγει έως ώρας από τους πάντες. Για να έχουμε ένα (1) σημάδι δίεσης και συζυγώς ένα (1) ύφεσης, σύνολο 2, απαιτείται η κεντρική διατονική κλίμακα αφετηριακής αναφοράς να έχει ΔΥΟ (2) μεγέθη βημάτων, ώστε να ορίζεται η δίεση, ανιόντως και κατιόντως (αλλιώς ύφεση) με μίαν απλή επένδεση του ενός στο άλλο. Αυτό ισχύει π.χ. στην πυθαγόρεια κλίμακα. Αν όμως, όπως στην κλασική βυζαντινή και κλασική αραβοπερσική κλίμακα, καθώς έχουμε πέρα από κάθε γνωστή σ' εμάς, τουλάχιστον, αμφισβήτηση, τεκμηριώσει, τα βασικά πρωτογενή δομικά βήματα της διατονικής κλίμακας είναι *τρία* (3: ο *ἐπόγδοος τόνος*, ο *σπονδειασμὸς* και η *ἔκλυσις*, ή οι *τόνοι μείζων*, *ἐλάσσων* και *ἐλάχιστος*, με λόγους αντίστοιχα 9/8, 12/11 και 88/81), τότε απαραιτήτως οι επενδέσεις είναι τουλάχιστον διττές και τα σημεία δεδηλωμένης *ἐναρμονίου* δίεσης οφείλουν να είναι δύο (2, με λόγους 33/32 και 729/704) και τα αντίστοιχα συμμετρικά σημεία ύφεσης άλλα δύο (2), οπότε σύνολο τέσσερα (4), λόγω επένδεσης, εντός του μείζονος \ επόγδοου τόνου, α΄) του ελάσσονος τόνου και β΄) του ελάχιστου τόνου. Όσο για την τρίτη επένδεση, του ελάχιστου

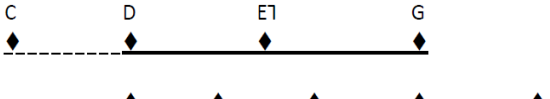
τόνου εντός του ελάσσονος, εάν η διαφορά τους είναι πολύ μικρή, τα αλλοιωτικά, διάστημα και σύμβολο, δεν είδισται να είναι πλέον *διεσιακά*, αλλά μεταπίπτουν σε άλλη αναλυτική, νοητική και χρηστική κατηγορία: στα *μετα-κομματικά* (συγκεκριμένα εν προκειμένω πρόκειται για το *πτολεμαϊκό τριχόκομμα*, με λόγο 243/242). Ιδού ένας επί πλέον αποχρών λόγος να κατατίθενται τα διαστήματα του ελάσσονος και του ελάχιστου τόνου σε κατηγορίες μεγέθους ορθές, ευκρινώς διακριτές, γενεσιακά ανιχνεύσιμες και θεωρητικά τεκμηριωμένες, όπως έχουν επιχειρήσει να πράξουν όλες οι έως ώρας θεωρίες των συστημάτων αυτών, με τις κραυγαλέες μελανές εξαιρέσεις του Ραούφ και της Πατριαρχικής Επιτροπής του 1881. Αντίστοιχα και σε απόλυτη σύνδεση, ιδιαίτερη προσοχή, για το δέον επίπεδο δομικής συνέπειας και θεωρητικής ενάργειας, ευθύνης και σοβαρότητας, χρειάζονται οι υφεσοδιέσεις, άλλοτε βέβαια συνιστώντας αμοιβαίες αναιρέσεις και άλλοτε όχι.

ΠΑΡΑΘΗΜΑ

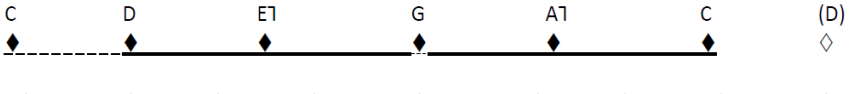
Προτάσσονται τρεις βασικές αλληλοδιάδοχες παγκόσμιες μετεξελικτικές ιστορικές φάσεις του επτατονικού διατονισμού εντός της έκτης (\ βυζαντινής «πενταφωνίας») [C, A+] \ [νη, κε] \ [rāst, hūsāynī]: από τον οικουμενικό πρωτογενή *αυλητικό ισομετρικό* (*aliquot*) ή *ομαλό διάτονο* κατά τον Πτολεμαίο: (2 T, 1 t, 1 Tм, 1 Tẘ) μέσω του (βυζαντινού \ κλασικού κατά Ζαλζάλ αραβοπερσικού \ πρωτο-μπαρόκ) *σπονδειακού* (3 τόνοι και τα δύο σπονδεία: 3 T, 1 Tẘ, 1 tм) προς τον (*πυθαγόρειο*, γρηγοριανό και σινικό) *σύντονο διτονικό* (4 τόνοι και 1 λείμμα: 4 T, 1 λ).

Ακολουθούν τα τρία βασικά αλληλοδιάδοχα μετεξελικτικά βήματα από τον αμέσως παραπάνω διδόμενο (βυζαντινό \ κλασικό κατά τον θεσπιστή του, Ζαλζάλ, αραβοπερσικό \ πρωτο-μπαρόκ) *σπονδειακό* επτατονικό διατονισμό, εντός της νέας κλασικής άνω αναδιπλωτικής εστιακής πέμπτης αναφοράς (\ βυζαντινής «τετραφωνίας») [C, G] \ [νη, δι] \ [rāst, nāwa], προς τα απλώς αναδιατεταγμένα *μαλακά χρώματα*, μέσω μιας συνεχούς και συνεπούς σειράς αλλοιώσεων. Διατηρούνται μεν τα ίδια πάντοτε μεγέθη βηματικών διαστημάτων στην πυρηνική διοξεία αναφοράς, οι δύο επόγδοοι τόνοι και τα δύο σπονδεία (2 T, 1 Tẘ, 1 tм), απλώς όμως σε άλλη διαδοχική διάταξη για τα μαλακά χρώματα.

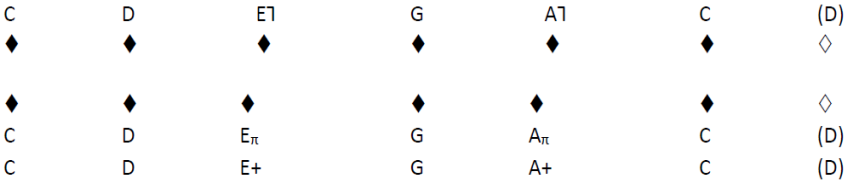
Πρωτόπλαστα *ισομετρικά* αρχε-κύτταρα: πεντατονικό, επτατονικό



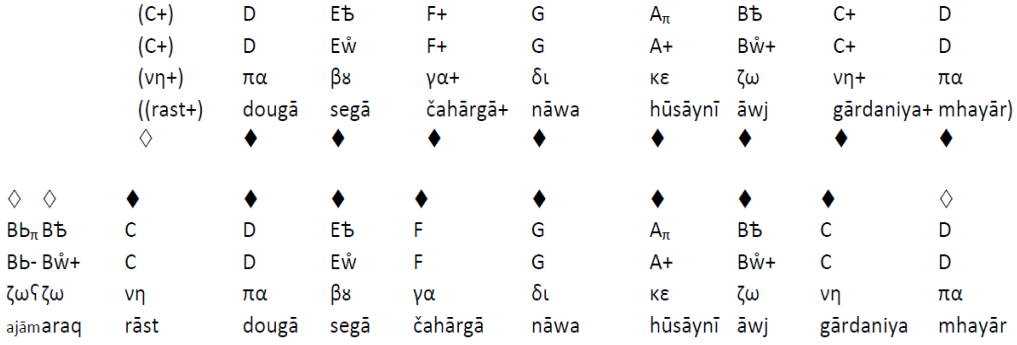
Πλήρεις πρωτόπλαστες αρχε-κλίμακες: πεντατονική, επτατονική



Κύριος διτονικός εκπυθαγορισμός / εκμειζονισμός αρχε-πεντατονικής υπερμείζονος κλίμακας



Σπονδειακή / μαλακή διατονική μετάπλαση αρχεπτατονικής / αυλητικής κλίμακας



Αμφισπόνδεια / «τρίτεια» μαλακή χρωμοειδής μετάπλαση της τυπικής σπονδειακής / μαλακής διατονικής κλίμακας («*κατὰ διφωνίαν*»)

Bb$_{\pi}$	B♭	C	D	E♭	F	G	A$_{\pi}$	B♭	C	D
Bb-	Bẘ+	C	D	Eẘ	F	G	A+	Bẘ+	C	D
ζωʕ	ζω	νη	πα	βϑ	γα	δι	κε	ζω	νη	πα
ajām	araq	rāst	dougā	segā	čahārgā	nāwa	hūsāynī	āwj	gārdaniya	mhayār
◊	◊	♦	♦	♦	♦	♦	♦	♦	♦	◊

◊	◊	♦	♦	♦	♦	♦	♦	♦	♦	◊
Bb$_{\pi}$	B♭	C	D♭	E♭	F	G	A♭	B♭	C	D♭
Bb-	Bẘ+	C	Dẘ	Eẘ	F	G	Aẘ	Bẘ+	C	Dẘ
ζωʕ	ζω	νη	πɑd	βϑ	γα	δι	κɛd	ζω	νη	πɑd
ajām	araq	rāst	zirgula	segā	čahārgā	nāwa	hisar	āwj	gārdaniya	šahnāz

Κύριος σύντονος / σκληρός / διτονικός διατονικός εκπυθαγορισμός της τυπικής σπονδειακής / μαλακής διατονικής κλίμακας

Bb$_{\pi}$	B♭	C	D	E♭	F	G	A$_{\pi}$	B♭	C	D
Bb-	Bẘ+	C	D	Eẘ	F	G	A+	Bẘ+	C	D
ζωʕ	ζω	νη	πα	βϑ	γα	δι	κε	ζω	νη	πα
ajām	araq	rāst	dougā	segā	čāhārgā	nāwa	hūsāynī	āwj	gārdaniya	mhayār
◊	◊	♦	♦	♦	♦	♦	♦	♦	♦	◊

◊	◊	♦	♦	♦	♦	♦	♦	♦	♦	◊
Bb$_{\pi}$	B$_{\pi}$	C	D	E$_{\pi}$	F	G	A$_{\pi}$	B$_{\pi}$	C	D
Bb-	B+	C	D	E+	F	G	A+	B+	C	D
ζωʕ	ζωH	νη	πα	βϑH	γα	δι	κε	ζωH	νη	πα
ajām	gāwešt	rāst	dougā	busāliq	čahārgā	nāwa	hūsāynī	māhūr	gārdaniya	mhayār

Κύρια ***φυσική*** (just) μείζων «τριαδική» διατονική «*κατὰ Τζαρλίνο*» μετάπλαση ([T t S] \ T / [t T S]) της εστιακής σύντονης / σκληρής / διτονικής διατονικής πυθαγόρειας μείζονος κλίμακας ([T T λ] \ T / [T T λ])

C	D	E$_{\pi}$	F	G	A$_{\pi}$	B$_{\pi}$	C′	D′
C	D	E+	F	G	A+	B+	C′	D′
♦	♦	♦	♦	♦	♦	♦	♦	◊

♦	♦	♦	♦	♦	♦	♦	♦	◊
C	D	E$_{(j)}$	F	G	A$_{(j)}$	B$_{(j)}$	C′	D′

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ[1]

Α΄ Ελληνόγλωσση

Ἀριστόξενος (1997) *Ἁρμονικῶν στοιχείων* (*Ἀρχαῖοι Ἁρμονικοὶ Συγγραφεῖς*, Ι). Αθήνα: Γεωργιάδης (Βιβλιοθήκη τῶν Ἑλλήνων).

Iahnius, Albertus (1882) (ἐκδ., ἐπιμ., σήμ., σχόλ.) *Aristides Quintilianus De musica libri III* / *Ἀριστείδου τοῦ Κοϊντιλιανοῦ Περὶ μουσικῆς*. Βερολίνο: Sumptibus S. Calvaryi et sociorum.
Και στο http://www.archive.org/details/demusicanuncpri00quingoog.

Καλλίνικος, Θεόδουλος (1981) *Μέγα Θεωρητικὸν ἐκκλησιαστικῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*. Λευκωσία: χ.ε.

Λέκκας, Δημήτρης Ε. (2010) «Η ανάπτυξη, εξέλιξη και πυρηνική παραλλακτικότητα του ελληνικού τροπισμού: προϊστορικοί και αρχαίοι χρόνοι» στο Ζουμπούλη, Μαρία (επιμ.) *Μουσική (και) θεωρία: τα κείμενα / τετράδιο 5*. Άρτα: Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου: 37-66.

____ (2010) «Βυζαντινό τονικό σύστημα: προτύπωση και εφαρμογή», Πρακτικά από το Γ΄ Διεθνές Συνέδριο Μουσικολογικό και Ψαλτικό: Αθήνα 17 – 21-10-2006 με θέμα *Ἡ Ὀκταηχία*, Ἀθήνα: Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, 465-486.

____ (Φθινόπωρο 2010) «Βυζαντινό μαλακό χρώμα: συστημική δομική προσέγγιση», *Πολυφωνία* τχ. 17, Αθήνα: Εκδόσεις «Κουλτούρα»: 7-33.

____ (Σεπτέμβριος 2006) *Η θεωρία της θεωρίας και η μουσική*, Πρακτικά από Συμπόσιο με θέμα: *Μουσική Θεωρία και Ανάλυση – Μεθοδολογία και Πράξη*, Θέρμη Θεσσαλονίκης: 29-9 – 1-10-2006, Τμήμα Μουσικών Σπουδών – Σχολή Καλών Τεχνών – Α.Π. Θεσσαλονίκης, 20-28.

____ (Άνοιξη 2006) «Η διατονική βάση της βυζαντινής μουσικής: συστημική δομική προσέγγιση». *Πολυφωνία* τχ. 8, Αθήνα: Εκδόσεις «Κουλτούρα», 7-35.

____ (2003α) «Αρχαία ελληνική μουσική: η μαθηματική θεώρηση» στο Βιρβιδάκης, Στέλιος & Γράψας, Νίκος & Γρηγορίου, Μιχάλης & Ζωγράφου, Μάγδα & Λέκκας, Δημήτρης & Παπαοικονόμου-Κηπουργού, Κατερίνα *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού* τ. Α: *Διαλεκτικοί συσχετισμοί – Θεωρία της μουσικής*. Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο: 271-290.

____ (2003β) «Περί αυλών τρήσεως» στο Δραγούμης, Μάρκος Φ. & Λέκκας, Δημήτρης Ε. (επιμ.) *Συνοδευτικά κείμενα για την Θεματική Ενότητα «Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού» ΕΛΠ 40*. Κείμενο 13. Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.

[1] Περιλαμβάνει διαθέσιμες πηγές, τις οποίες οι συγγραφείς έχουν μελετήσει καταλεπτώς για τη συγκρότηση της δικής τους θεωρητικής κατάθεσης. Επίσης, έναν κατάλογο από άλλες επιλεγμένες σχετικές δημοσιεύσεις του πρώτου εκ των συγγραφέων του παρόντος, του Δημήτριου Ε. Λέκκα. Δεν περιλαμβάνει ιστοσελίδες που δεν δίνουν όνομα συντάκτη.

____ (2003γ) «Συμπληρωματικά στοιχεία μαθηματικής θεωρίας και Θεωρητικών της μουσικής διαστηματικής και των αρχαίων κλιμάκων» στο Δραγούμης, Μάρκος Φ. & Λέκκας, Δημήτρης Ε. (επιμ.) *Συνοδευτικά κείμενα για την Θεματική Ενότητα «Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού» ΕΛΠ 40*. Κείμενο 14. Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.

____ (2002) «Η διχασμένη πολιτισμική ταυτότητα: ανήκειν και αισθητική», στο 2ο πανελλήνιο συνέδριο λαϊκού πολιτισμού: Μελωδία – λόγος – κίνηση, Πρακτικά, Σέρρες: 27-44.

____ (2001) «Μουσικοθεωρητικές όψεις του πλανητικού συστήματος» στο Πετρόπουλος Β., Μαυρομιχαλάκη Ε., Πρέκα-Παπαδήμα Π. (επιμ.), Ελληνική Αστρονομική Εταιρεία / Δήμος Αιγείρας, 2ο Διεθνές Συνέδριο: Διαστημικές Εφαρμογές και Περιβάλλον, Αιγείρα Αχαΐας 5-9 Μαΐου 2000, με τη χορηγία του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Πρακτικά, Αθήνα: 214-220.

____ (2000) «Τεμαχισμοί της οκτάβας» στο Γεωργάκη, Αναστασία (επιμ.) *2ο Συμπόσιο μουσικής πληροφορικής: σχέσεις μουσικής, επιστήμης και τεχνολογίας, Πρακτικά*: Κέρκυρα, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών: 112-123.

____ (1995) *Η Μαθηματική Θεωρία της Μουσικής. Πυθαγόρειο και Φυσικό Σύστημα.* Διδακτορική διατριβή. Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών. Διατίθεται στο Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών (ΕΑΔΔ) του Εθνικού Κέντρου Τεκμηρίωσης και Ηλεκτρονικού Περιεχομένου, https://www.ekt.gr/el/library/didaktorika.

____ (1987) «Η βάση της διαστηματικής», TaR, τχ. 13, Αθήνα: 30-34.

____ (1986) «Η μερκατορική κιθάρα», TaR, τχ. 12, Αθήνα: 64-71.

Μιχαηλίδης, Σόλων (1989) *Ἐγκυκλοπαίδεια τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς*. Ἀθήνα, Μορφωτικὸν Ἵδρυμα Ἐθνικῆς Τραπέζης.

Μουσικὴ Ἐπιτροπή, Οἰκουμενικὸν Πατριαρχεῖον (1888) *Στοιχειώδης Διδασκαλία τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Ἐκπονηθεῖσα βάσει τοῦ Ψαλτηρίου. Ἔκθεσις τῆς Ἐπιτροπῆς*. Πατριαρχικὸν Τυπογραφεῖον, ἐν Κωνσταντινουπόλει.

Μωυσιάδης Χ., Μπόρα-Σέντα Ε., Σπυρίδης Χ., και Λέκκας Δ. (1992) «Ο σχισματικός συγκερασμός». Ανακοίνωση στο 5ο Πανελλήνιο Συνέδριο Στατιστικής, Βόλος, 29-31 Μαΐου 1992, Πρακτικά: 136-143.

Παπαοικονόμου-Κηπουργού, Κατερίνα (2007) *Η μουσική στην αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα, Γεωργιάδης.

Πέλμαν, Έγκερτ (2000) *Δράμα και μουσική στην αρχαιότητα*. Αθήνα, Καστανιώτης (Δοκίμιο).

Poehlmann, Egert & Σπηλιοπούλου, Ιωάννα (2007) *Η αρχαία ελληνική μουσική στο πλαίσιο της αρχαίας ελληνικής ποίησης – συμβολή στην ιστορία του ελληνορωμαϊκού πολιτισμού*. Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής.

Reinach, Theodore (1999) *Η ελληνική μουσική* (Αναστασία-Μαρία Γ. Καραστάθη: μετ.). Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Λ. Καρδαμίτσα. [1η γαλλ. έκδ.: 1926.]

Schoenberg, Arnold (1992) *Θεωρητική Αρμονία* (Κωνσταντίνος Νάσος: μετ.). Αθήνα: Νάσος, EDNA Intertranspublishers.

West, Martin L. (1999) *Αρχαία ελληνική μουσική* (Στάθης Κομνηνός: μετ.). Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα.

Χρύσανθος, Ἀρχιεπίσκοπος Δυῤῥαχίου ὁ ἐκ Μαδύτων (1832) *Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς*. Τεργέστη: Τυπογραφία Michele Weis [= 1976, Ἀθήνα: Βυζαντινὲς Ἐκδόσεις Α. Σπανοῦ].

Ψαρουδάκης, Στέλιος (2003) «Πρωτογενῆ ἀερόφωνα καὶ ἡ ἀβέβαιη μαρτυρία τοῦ Δισπηλιοῦ». Αθήνα, *Πολυφωνία* 2: 7-20.

Β΄ Ξενόγλωσση

Bélis, Annie (1984) "Un nouveau document musical". *Bulletin de correspondence hellénique* 108-1: 99-109. Και στο *Persée*: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bch_0007-4217_1984_num_108_1_1848.

Benson Dave (2006) *Music: A Mathematical Offering*. Cambridge University Press.

Buisson, Dominique (1980) "Les flûtes paléolithiques d'Isturitz (Pyrénées-Atlantiques)". Λυόν: *Bulletin de la Société Préhistorique Française* τ. 87: 10-12. Και στο http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bspf_0249-7638_1990_hos_87_10_9925.

Conard, Nicholas J. & Malina, Maria & Münzel, Susanne C. (2009) "New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany". Λονδίνο: *Nature* τχ. 460: 737-740.

Desby, Frank Harry (1974) *The modes and tuning in neo-Byzantine chant*. Διδακτορική διατριβή (D.M.A.): University of Southern California. Αν Άρμπορ, Μίσιγκαν: University Microfilms International.

Effat, Mahmoud & Fathi, Saleh & Gribbs, Robert (χ.χ.) "On the discovery of the ancient Egyptian musical scale". *EgyptSound* στο http://egyptsound.free.fr/fathi.htm.

d'Erlanger, Baron Rodolphe (επιμ., μετ.) (1935) *La musique arabe*. I-VI. Παρίσι: Paul Geuthner. [= 2001.]

Farmer, Henry George (1975) "The music of ancient Mesopotamia" στο Wellesz, Egon (εκδ.) *The new Oxford history of music*. I: *Ancient and oriental music*, V: 228-254. Λονδίνο: Oxford University Press. [= 1979]

Ghosh, Pallab (2009) "'Oldest musical instrument' found". *BBC news / science* στο http://news.bbc.co.uk/2/hi/8117915.stm.

Hall, Donald E. (1985) "A Systematic Evaluation of Equal Temperaments Through N=612", *Interface* vol. 14, 61-73.

Hamilton, James (2009) "What is a musical scale?" στο http://worldmusic.suite101.com/article.cfm/what_is_a_scale.

Helmholtz, Hermann L.F. von (1954) *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*. Translated into English, thoroughly

Revised and Corrected by Alexander J. Ellis. Ανατύπωση αγγλικής έκδοσης του 1885. Νέα Υόρκη: Dover Publications, Inc.

Horusitzky, François Zoltán (2003) "Les flûtes paléolithiques: Divje babe I, Istállóskő, Lokve etc. Point de vue des experts et des contestataires". *Arheološki vestnik* τχ. 54: 45-66 Ljubljana. Και στο http://av.zrc-sazu.si/pdf/54/AV_54_Horusitzky.pdf.

Jeans, sir James (1968) *Science & Music*. Νέα Υόρκη, Dover Publications, Inc. Ανατύπωση αγγλικής έκδοσης του 1937.

King, R.J. & Özcan, S.S. & Carter, T. & Kalfoğlu, E. & Atasoy, S. & Triantaphyllidis, C. & Kouvatsi, A. & Lin, A.A. & Chow, C-E.T. & Zhivotovsky, L.A. & Michalodimitrakis, M. & Underhill, P.A. (2008) "Differential Y-chromosome Anatolian influences on the Greek and Cretan neolithic". *Annals of human genetics* 72: 205-214. Και στο http://dirkschweitzer.net/E3b-papers/KingAHG-08-72-205.pdf.

Lekkas Demetrios E. (2021) "Byzantine church chant and Islamic art music on the English recorder: theory and practice", *Epistēmēs Metron Logos*, ειδικό τχ. 5: Spring 2021: 111-142, DOI: https://doi.org/10.12681/eml28941

____ (2021) "Theorem of (upwards) harmonic subdivision", *Epistēmēs Metron Logos*, τχ. 1: 45-69.

____ (2005) "Whatever I don't like, I change", International symposium Iannis Xenakis, National and Kapodistrian University of Athens & University Montpellier 3-I.U.F., 18 – 20-5-2005, Proceedings, Αθήνα: 22-27.

____ (2001) "The rationale of ratios and the Greek experience" στο Clarence Barlow (ed.), *The ratio book*, πρακτικά διεθνούς συνεδρίου στο Βασιλικό Ωδείο της Χάγης, 14-16 Δεκεμβρίου 1992, Feedback Papers 43. Κολωνία: εκδ. Johannes Fritsch, 24-43.

el Mahdi, Salah (1972) *La musique arabe*. Παρίσι: Alphonse Leduc et Cie.

Monzo, Joseph L. (2004/1998) "5-limit implications of ancient Indian tuning", *Encyclopaedia of tuning*, *Tonalsoft Inc*.
στο http://sonic-arts.org/monzo/indian/indian.htm.

Morton, Glenn (1998) "Neanderthal flute",
στο http://www.asa3.org/archive/ASA/199804/0110.html.

Papageorgiou Konstantinos G. & Lekkas Demetrios (Autumn 2020) "Verification in theory and in the sciences", *Epistēmēs Metron Logos*, τχ. 3, 25-48.

____ (2018) "On the methodology of the analytic method: historical account, epistemological suggestions, stages", *Epistēmēs Metron Logos*, τχ. 1: 70-89.

Sachs, Curt (1943) *The rise of music in the ancient world: east and west*. Νέα Υόρκη: W.W. Norton.

Schlesinger, Kathleen (1939) *The Greek aulos: a study of its mechanism and of its relation to the modal system of ancient Greek music, followed by a survey of the Greek harmoniai in survival or rebirth in folk-music* (with an introduction by J.F. Mountford). Λονδίνο: Methuen & Co. Ltd. [Στο http://books.google.gr/books?id=dX8OAAAAQAAJ&printsec=front

cover&source=gbs_navlinks_s#v=onepage&q=&f=false: εκτενής προεπισκόπηση.]
Schneider, Achim (1994) "Ice-age musicians fashioned ivory flute – a 30,000-year-old instrument is uncovered in southern Germany". *news@nature.com* στο http://www.urgeschichte.uni-tuebingen.de/fileadmin/downloads/Medien/Flute/nature.pdf.
Stoll, Robert R. (1964) *Sets, logic and axiomatic theories*. Σαν Φρανσίσκο και Λονδίνο: Golden Gate Editions, W.H. Freeman & Co.
Smith, Eli (1849) "*A treatise on Arab music chiefly from a work by Mikhâil Meshâkah of Damascus*", *Journal of the American Oriental Society* 3: 171-217.
Younger, John (2000/2010) *Linear A texts in phonetic transcription* στο https://www.academia.edu/117949876/Linear_A_Texts_and_Inscriptions_in_phonetic_transcription
Zachs, Fruma (2005) "Miha'il Mishaqa – b. 1800 d. 1888" στο http://www.ottomanhistorians.com/database/html/mishaqa_en.html.
Zarlino, Gioseffo (1562) *Le istitutioni harmoniche*. Βενετία: χ.ε.
Zhang, Juzhong & Xiao, Xinghua & Lee, Yun Kuen (2004) "The early development of music. Analysis of the Jiahu bone flutes", *Antiquity journal* τ. 78 αρ. 302 Δεκέμβριος 2004: 769-778. Και στο http://antiquity.ac.uk/Ant/078/0769/Ant0780769.pdf.

Demetrios E. Lekkas - Georgios V. Savvas

Diachronic endemic fallacies in ancient, Byzantine, and Eastern music theory: diagnoses and restructuring remedies towards a novel definitive Reformation

We start from "being (in essence)" and move past delusions, illusions, deceptions and errors. Oscillating sound sources generate vibrations. Our ears transmit them through the auditory nerves into appropriate centres of our brain, which forms auditory impressions. The Pythagoreans show no understanding of the ear's deception about the hallucinatory rhythmic and tonal band split, forming a dual self-contradictory impression of the singular phenomenon, unduly confounding pitch frequencies with their inverse periods, which is what they measure via string lengths.

Following attempts of Eastern civilizations and Byzantine scholars, who have produced scores of anti-mathematical diversions, it is time to point out the errors and formulate a correct final theory: controlled, justified and coherent. Our purposes and intentions are to rationally intervene in the descriptions beginning with the identification and amendment of the errors, creating and submitting and applying a novel consistent, complete, and correct framework of theoretical approach and accounts.

Through all this, we trust that we have succeeded in systemically and fully submitting and developing the rigorous basis towards the whole future course of coverage and structural study and terminology, nomenclature and system symbolisms of the ancient, oriental and Byzantine system, on a basis that is eternal, astute and imperishable.

Ἀθανάσιος Δέλιος

Η ΜΝΗΜΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΣΤΟ ΜΑΘΗΜΑΤΑΡΙΟΝ ΤΟΥ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΥ ΧΑΡΤΟΦΥΛΑΚΟΣ ΤΗΣ ΜΤΧΕ ΜΕ ΙΔΙΑΙΤΕΡΗ ΕΣΤΙΑΣΗ ΣΤΟ ΚΑΛΟΦΩΝΙΚΟ ΣΤΙΧΗΡΟ *«Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ»*

Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῆς Ἀνατολικῆς Ρωμαϊκῆς (Βυζαντινῆς) Αὐτοκρατορίας ὑπῆρξε ἐπὶ χίλια καὶ πλέον ἔτη τὸ ἐπίκεντρο τοῦ μουσικοῦ πολιτισμοῦ τῶν Βαλκανίων, καθὼς αὐτὰ ἦταν βυζαντινὲς ἢ ὑπὸ βυζαντινὴ ἐπιρροὴ ἐπαρχίες. Ἰδιαιτέρως τὸ καλοφωνικὸ μέλος, τὸ ὁποῖο καλλιεργήθηκε κατὰ τὴν περίοδο τῆς Παλαιολόγειας Ἀναγέννησης (1261-1453)[1], ἀποτέλεσε τὸ κύκνειο ᾆσμα τῆς ὕστερης βυζαντινῆς μελοποιίας. Ριζωμένο βαθιὰ στὴν ἡσυχαστικὴ θεολογία[2], τὸ καλοφωνικὸ μέλος ἀπέδωσε δείγματα ὑψηλῆς συνθετικῆς τέχνης στὰ χέρια

[1] Γιὰ τὰ ἱστορικὰ δεδομένα τῆς περιόδου τῆς Παλαιολόγειας Ἀναγέννησης, καθὼς καὶ τὰ ἐπιτεύγματα στοὺς τομεῖς τῶν γραμμάτων, τῶν τεχνῶν καὶ τῶν ἐπιστημῶν μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀνατρέξει στὶς ἀκόλουθες πηγές: Charles Delvoye, *Βυζαντινή τέχνη*, ἐκδόσεις Δημ. Παπαδήμα, Ἀθήνα 1991, σ. 481 κ.ἑ.· Ἰωάννης Καραγιαννόπουλος, *Τὸ Βυζαντινὸ κράτος*, ἐκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2001, σσ. 238-277· Στήβεν Ράνσιμαν, *Βυζαντινὸς Πολιτισμός*, μετάφραση Δέσποινας Δετζώρτζη, ἐκδόσεις Γαλαξίας-Ἑρμείας, χ.τ., 1969· *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους*, τόμος Θ΄, Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν, Ἀθῆναι 1980, σσ. 116-213, 354-371, 390-393, 423-458.

[2] Γιὰ τὴν σχέση τῆς καλοφωνίας μὲ τὸν ἡσυχασμὸ καὶ τὴν θέση τοῦ καλοφωνικοῦ στὺλ μελοποιίας στὴν ἄσκηση τῆς ἡσυχίας μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀνατρέξει στὸ ἄρθρο τοῦ Alexander Lingas, "Hesychasm and psalmody", *Mount Athos and Byzantine Monasticism*, editions A.Bryer, M.Cunningham, London 1996, σσ. 155-168. Γιὰ τὴν χρήση καὶ τὰ ὀφέλη τῆς ψαλμωδίας μὲ βάση τὴν διδασκαλία τῶν πατέρων τῆς Ἐκκλησίας κάνει ἐκτεταμένο λόγο ὁ πατὴρ Νεκτάριος Πάρης στὸ σύγγραμμά του *Τὸ ἐκκλησιαστικὸ ᾆσμα, Πατερικὲς θέσεις*, σσ. 156-159 (Διδακτορικὴ Διατριβὴ ποὺ ἐκπονήθηκε στὸ Τμῆμα Ποιμαντικῆς καὶ Κοινωνικῆς Θεολογίας τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Α.Π.Θ., 1999).

τῶν ἱκανῶν, ἀλλὰ καὶ φωτισμένων συνθετῶν τῆς ἐποχῆς, ὅπως ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης, ὁ Μανουὴλ Δούκας Χρυσάφης καὶ ἄλλοι[3].

Ἡ παροῦσα ἐργασία διαιρεῖται σὲ δύο μέρη: στὸ πρῶτο μέρος γίνεται μία παρουσίαση τῶν καλοφωνικῶν μαθημάτων τὰ ὁποῖα ἀφ᾽ ἑνὸς εἶναι ἀφιερωμένα στὴν μνήμη τοῦ ἁγίου Μεγαλομάρτυρος Δημητρίου (κς΄ Ὀκτωβρίου), ἀφ᾽ ἑτέρου σώζονται ἐξηγημένα στὴν Νέα Μέθοδο ἀπὸ τὴν γραφίδα του Χουρμουζίου, Χαρτοφύλακος τῆς ΜΤΧΕ[4]. Στὸ δεύτερο μέρος ἰδιαίτερη βαρύτητα δίνεται στὸ στιχηρὸ ἰδιόμελο τῆς ἀκολουθίας τῆς Λιτῆς *Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ*, μιᾶς καλοφωνικῆς σύνθεσης τοῦ Καμπάνη σὲ πρῶτο ἦχο, ὅπου, ἀκολουθῶντας τὴν πορεία τοῦ μέλους μέσα ἀπὸ τὶς μελωδικὲς θέσεις, τὶς καταλήξεις, τοὺς δεσπόζοντες φθόγγους, τὰ μουσικορητορικὰ σχήματα καὶ ἄλλα στοιχεῖα, ἐπιχειρεῖται ἡ μορφολογικὴ καὶ τροπικὴ ἀνάλυση τοῦ μαθήματος. Στὴν προσπάθεια αὐτή, καθοριστικὸ ρόλο παίζει ἡ ἀργὴ ἐξήγηση τοῦ μαθήματος τοῦ Χουρμουζίου στὴν Νέα Μέθοδο.

Ἀφετηρία γιὰ τὴν παρουσίαση τοῦ ἐν λόγῳ ὑλικοῦ ἀποτελεῖ τὸ Μηναῖον Μηνὸς Ὀκτωβρίου καὶ συγκεκριμένα ἡ συνταχθεῖσα ἀκολουθία εἰς τιμὴν καὶ μνήμην τοῦ ἁγίου Δημητρίου[5], ἡ ὁποία τιμᾶται ἀπὸ τὴν Ἐκκλησία μας στὶς κς΄ τοῦ αὐτοῦ μηνός. Ἐδῶ, μελετῶντας τὴν ὑμνολογία τῆς ἡμέρας, ἀνιχνεύουμε τὰ στιχηρὰ ἰδιόμελα τοῦ ἁγίου ὡς ποιητικὰ κείμενα. Συγκεκριμένα, στὴν ἀκολουθία τοῦ Ἑσπερινοῦ συναντᾶμε δύο στιχηρὰ ἰδιόμελα: α) τὸ δοξαστικὸ τῶν ἐσπερίων: *Σήμερον συγκαλεῖται ἡμᾶς*, ποίημα τοῦ Βυζαντίου σὲ ἦχο πλάγιο

[3] Γιὰ τὴν ἀκριβῆ χρονολογικὴ κατάταξη τῶν ἐν λόγῳ μελουργῶν, ἀλλὰ καὶ γιὰ μία πληρέστερη καταγραφὴ τῶν μελουργῶν τῆς βυζαντινῆς καλοφωνίας, βλ. Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, τόμος Α΄, Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Ἀθῆναι 1975, σελ. μδ΄.

[4] Χουρμούζιος ὁ Χαρτοφύλαξ τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας (ἀκμὴ c. 1770-1840): ὑπῆρξε ἕνας ἀπὸ τοὺς ἐμπνευστὲς τῆς λεγομένης *Νέας Μεθόδου*, ἡ ὁποία ἐπιβλήθηκε κατὰ τὰ ἔτη 1814-1815, βλ. Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεως εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον τῆς Σημειογραφίας, Α΄ τόμος, Τὰ προλεγόμενα*, Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Ἀθήνα 2016, σσ. 205-209.

[5] *Μηναῖον Ὀκτωβρίου, περιέχον ἅπασαν τὴν ἀνήκουσαν αὐτῷ Ἀκολουθίαν, διορθωθὲν τὸ πρὶν ὑπὸ Βαρδολομαίου Κουτλουμουσιανοῦ τοῦ Ἰμβρίου καὶ παρ᾽αὐτοῦ αὐξηθὲν τῇ τοῦ τυπικοῦ προσθήκῃ κατὰ τὴν διάταξιν τῆς Ἁγίας τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας, ἧς τῇ ἐγγράφῳ ἀδείᾳ ἀναθεωρηθὲν καὶ ἀκριβῶς ἐπιδιορθωθὲν ἐκδίδεται νῦν ὑπὸ τῆς Ἀποστολικῆς Διακονίας μετὰ προσθήκης ἀπολυτικίων καὶ τῆς ἀκολουθίας τοῦ ὁσίου Γερασίμου τοῦ ἐν Κεφαλληνίᾳ*, Ἀποστολικὴ Διακονία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἀθῆναι 1993, σσ. 350-382.

τοῦ δευτέρου, καὶ β) τὸ δοξαστικὸ τῶν ἀποστίχων τοῦ Ἑσπερινοῦ: *Ἔχει μὲν ἡ θειοτάτη σου ψυχή*, ποίημα τοῦ Ἀνατολίου σὲ ἦχο πλάγιο τοῦ τετάρτου. Στὴν ἀκολουθία τῆς Λιτῆς ἀπαριθμοῦμε τρία στιχηρὰ ἰδιόμελα: α) *Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ πόλις Θεσσαλονίκη*, ποίημα τοῦ Γεωργίου Σικελιώτου σὲ πρῶτο ἦχο, β) *Τῇ τῶν ᾀσμάτων τερπνότητι*, ποίημα τοῦ Ἀνατολίου ἐπίσης σὲ πρῶτο ἦχο, καὶ γ) *Εἰς τὰ ὑπερκόσμια σκηνώματα*, ποίημα τοῦ Γερμανοῦ σὲ ἦχο δεύτερο. Στὴν ἀκολουθία τοῦ Ὄρθρου καὶ συγκεκριμένα κατὰ τὴν τάξη τοῦ Ἑωθινοῦ Εὐαγγελίου συναντᾶμε ξανὰ τὸ ἰδιόμελο τῆς Λιτῆς *Εἰς τὰ ὑπερκόσμια σκηνώματα*, ποίημα τοῦ Γερμανοῦ σὲ ἦχο δεύτερο, ἐνῷ στὸ τέλος τοῦ Ὄρθρου ἔχουμε τὸ δοξαστικὸ τῶν Αἴνων *Τὸν λόγχαις κληρωσάμενον*, ποίημα τοῦ Ἀνδρέου Ἱεροσολυμίτου σὲ ἦχο τέταρτο.

Στὴν συνέχεια ἐρευνοῦμε πόσα καὶ ποιά ἀπὸ τὰ καταγραφέντα στιχηρὰ ἰδιόμελα εὑρίσκονται μελοποιημένα κατὰ τὴν παράδοση τοῦ Παλαιοῦ Στιχηραρίου. Ὁδηγὸ σὲ αὐτὸ τὸ κομμάτι τῆς ἔρευνας ἀποτελεῖ τὸ περίφημο χειρόγραφο ΕΒΕ 884 Codex Atheniensis[6], τὸ ὁποῖο χρονολογεῖται στὸ α΄ μισό τοῦ ιδ΄ αἰῶνος (1341) καὶ ὡς γραφέας φέρεται κάποιος ὀνόματι Ἀθανάσιος, ὁ ὁποῖος στὸ φύλλο 390v τοῦ χειρογράφου δηλώνει τὰ ἑξῆς:

Ἀθανάσιος τὴν μελουργὸν πυκτίδα
Ταύτην ἐμαί, χερσὶ γέγραφα κοσμίως
Ἐξ ἀντιγράφου πάνυ διωρθωμένου,
Ὄντος κακείνου τοῦ πάλαι Κουκουζέλη.

Ἐδῶ, στὰ φύλλα 53r-54r τοῦ χειρογράφου, συναντᾶμε τὰ ἑξῆς στιχηρὰ ἰδιόμελα: ἀρχικὰ τὰ τρία ἰδιόμελα τῆς Λιτῆς: α) *Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ πόλις Θεσσαλονίκη*, σὲ ἔξω πρῶτο ἦχο, ὅπου σημειώνεται ὡς μελογράφος ὁ μοναχὸς Κυπριανός, β) *Τῇ τῶν ᾀσμάτων τερπνότητι*, σὲ ἔξω πρῶτο ἦχο, ὅπου σημειώνεται ὡς μελογράφος ὁ Ἀνατόλιος, καὶ γ) *Εἰς τὰ ὑπερκόσμια σκηνώματα*, σὲ ἦχο δεύτερο, ὅπου σημειώνεται

[6] Γιὰ τὴν πλήρη περιγραφὴ τοῦ ἐν λόγῳ χειρογράφου, πρβλ. Ἰωάννης καὶ Ἀλκιβιάδης Σακκελίων, *Κατάλογος τῶν χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος*, Ἐθνικὸν Τυπογραφεῖον καὶ Λιθογραφεῖον, Ἀθῆναι 1892, σσ. 159-160. Τὸ ἴδιο τὸ χειρόγραφο εἶναι προσβάσιμο σὲ ψηφιακὴ μορφὴ στὸν ἱστότοπο τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος στὸν ὑπερσύνδεσμο:
https://digitalcollections.nlg.gr/nlg-repo/dl/el/search.html?p.text=%CE%95%CE%92%CE%95+884+%28Codex+Atheniensis+884%29

ὡς μελογράφος ὁ Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Γερμανός. Στὴν συνέχεια, βλέπουμε τὸ δοξαστικὸ τῶν Αἴνων *Τὸν λόγχαις κληρωσάμενον*, ὅπου ὡς μελογράφος σημειώνεται ὁ Ἀνδρέας ὁ Ἱεροσολυμίτης. Τέλος, συναντᾶμε τὸ δοξαστικὸ τῶν ἑσπερίων *Σήμερον συγκαλεῖται ἡμᾶς*, ὅπου ὡς μελογράφος ἀναφέρεται κάποιος Βυζάντιος (χωρὶς νὰ διευκρινίζεται ἂν πρόκειται γιὰ τὸν Ἀνδρέα ἢ τὸν Βασίλειο ποὺ ἀναφέρονται ἀλλοῦ στὸ ἴδιο χειρόγραφο), καὶ τὸ δοξαστικό τῶν ἀποστίχων τοῦ Ἑσπερινοῦ *Ἔχει μὲν ἡ θειοτάτη σου ψυχή*, ὅπου ὡς μελογράφος σημειώνεται ὁ Ἀνατόλιος.

Ἑπόμενο βῆμα εἶναι ἡ ἀντιπαραβολὴ μὲ τὸ ἐξηγητικὸ ἔργο τῶν Τριῶν Διδασκάλων καὶ πιὸ συγκεκριμένα τοῦ Χουρμουζίου τοῦ Χαρτοφύλακος, ὁ ὁποῖος στὰ χειρόγραφα ΕΒΕ-ΜΠΤ 707-709 & 715 ἐξηγεῖ στιχηρὰ τοῦ Παλαιοῦ Στιχηραρίου. Εἰδικότερα, στὸ χειρόγραφο ΕΒΕ-ΜΠΤ 707[7], ἐξηγεῖ στιχηρὰ τῶν Μηνῶν Σεπτεμβρίου καὶ Ὀκτωβρίου, ἐξηγῶντας μὲ τὴν προαναφερθεῖσα σειρὰ τὰ ἕξι στιχηρὰ ἰδιόμελα τῆς ἑορτῆς τοῦ ἁγίου Δημητρίου.

Ἑπόμενος σταθμὸς στὴ διερεύνηση τῶν πηγῶν εἶναι τὸ χειρόγραφο τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Ζακύνθου 7, Συλλογὴ Γριτσάνη[8]. Πρόκειται γιὰ ἕνα *Μαθηματάριο* ποὺ ἀποδίδεται ἀπὸ τὴν Μαρία Ἀλεξάνδρου στὸν πρωτοψάλτη Γρηγόριο Μπούνη Ἀλυάτη καὶ χρονολογεῖται ἀπὸ τὸ α΄ μισὸ τοῦ 15ου αἰῶνα καὶ μάλιστα τὴν δεκαετία πρὶν τὴν Ἅλωση τῆς Κωνσταντινούπολης[9]. Στὶς σελίδες 95-111 τοῦ ἐν λόγῳ χειρογράφου καταγράφονται οἱ καλοφωνικὲς συνθέσεις πρὸς τιμὴν

[7] Τὸ χειρόγραφο ΕΒΕ-ΜΠΤ 707 ἀποτελεῖ τὸν α΄ τόμο τοῦ τετράτομου *Βυζαντινοῦ Στιχηραρίου* κατ᾽ ἐξήγηση τοῦ Χουρμουζίου τοῦ Χαρτοφύλακος τῆς ΜΤΧΕ. Τὸ σύνολο τῶν τεσσάρων τόμων (ΕΒΕ-ΜΠΤ 707, 708, 709, 715) φυλάσσεται στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδος. Λεπτομέρειες γιὰ τὸ χειρόγραφο ΕΒΕ-ΜΠΤ 707 καὶ τὰ περιεχόμενά του μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀναζητήσει σέ: Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεως εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον τῆς Σημειογραφίας, Β΄ τόμος, Ὁ κατάλογος*, Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Ἀθήνα 2016, σσ. 229-243.

[8] Γιὰ μία γενικὴ παρουσίαση τοῦ χειρογράφου, βλ. Μιχαὴλ Ἀδάμης, «Κατάλογος τῶν χειρογράφων τῆς Βιβλιοθήκης Παναγιώτου Γριτσάνη ἀποκειμένης νῦν ἐν τῇ Ἱερᾷ Μητροπόλει Ζακύνθου», *Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*, τόμος ΛΕ, Ἀθῆναι 1966-7, σσ. 324-325, ὅπου τὸ χειρόγραφο χρονολογεῖται μεταξὺ τοῦ 16ου καὶ 17ου αἰώνα.

[9] Maria Alexandru, "Preparations for a Corpus of the Kalophonic Mathemata by St John Koukouzeles", *St. John Koukouzeles – Personality, Work, Epoch*, ed. in chief Svetlana Kujumdzieva, St. Kliment Ohridski University Press, Sofia 2020, σσ. 125-164.

τοῦ ἁγίου Δημητρίου. Ἀπὸ τὰ ἕξι στιχηρὰ ἰδιόμελα ποὺ εἴδαμε μέχρι στιγμῆς μελοποιοῦνται κατὰ τὸ καλοφωνικὸ στὺλ μελοποιίας μόνο τὰ τρία: τὰ δύο πρῶτα ἰδιόμελα τῆς Λιτῆς, *Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ πόλις Θεσσαλονίκη* καὶ *Τῇ τῶν ᾀσμάτων τερπνότητι*, καθὼς καὶ τὸ δοξαστικό τῶν ἀποστίχων τοῦ Ἑσπερινοῦ: *Ἔχει μὲν ἡ θειοτάτη σου ψυχή*. Ἀπὸ τὴν μελοποίηση τῶν τριῶν αὐτῶν στιχηρῶν προκύπτουν περισσότερες τῶν τριῶν συνθέσεις (**Πίνακας 1**) γιὰ τοὺς ἑξῆς κυρίως λόγους:

α) λόγῳ τῆς μεγάλης ἔκτασης τοῦ μέλους τὰ στιχηρὰ μελοποιοῦνται ὅσον ἀφορᾶ τὸ ποιητικό τους κείμενο τμηματικὰ σὲ πόδες καὶ ὄχι στὴν ὁλότητά τους: λ.χ. τὸ στιχηρὸ *Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ πόλις Θεσσαλονίκη* μελοποιεῖται σὲ δύο διαφορετικὲς μεταξύ τους συνθέσεις ἀπὸ τὸν Καμπάνη καὶ σὲ διαφορετικὸ μάλιστα ἦχο (α΄ & γ΄ ἀντίστοιχα), χωρὶς ὅμως στὸ τέλος τῆς δεύτερης σύνθεσης νὰ ἔχει ὁλοκληρωθεῖ τὸ ποιητικὸ κείμενο τοῦ στιχηροῦ,

β) περισσότεροι τοῦ ἑνὸς συνθέτες ἀσχολοῦνται μὲ τὴν μελοποίηση τοῦ ἴδιου ποιητικοῦ κειμένου εἴτε παράγοντας νέες πρωτότυπες συνθέσεις εἴτε καλλωπίζοντας κάποια προϋπάρχουσα σύνθεση εἴτε ἀκόμη προβαίνοντας στὸν ἀναγραμματισμό της καὶ οὕτω καθ᾽ ἑξῆς. Ὡς παράδειγμα ἐδῶ ἀναφέρω τὸν ἀναγραμματισμὸ τοῦ στιχηροῦ *Τῇ τῶν ᾀσμάτων τερπνότητι*, σύνθεση τοῦ πρωτοψάλτου Φωκᾶ, ἀπὸ τὸν Ἰωάννη τὸν Κουκουζέλη,

γ) καταγράφονται νέες συνθέσεις σὲ νέα ποιητικὰ κείμενα, ὅπως γιὰ παράδειγμα οἱ *στίχοι εἰς τὸν αὐτὸν ἅγιον, ποιηθέντες παρὰ τοῦ μοναχοῦ Μόσχου, μελισθέντες δὲ παρὰ τοῦ μαΐστορος Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλου ἢ ἕτεροι στίχοι εἰς τὸν αὐτὸν ἅγιον· γράμματα καὶ μέλος Μανουὴλ τοῦ Χρυσάφου.*

Α/Α	ἀρκτικὸ	στιχηρὸν τοῦ:	ἦχος	σχόλια
1	*Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ*	Καμπάνη	α΄	ἐκαλλωπίσθη παρὰ τοῦ Γλυκέος
2	*Δημήτριον τὸν πανένδοξον*	»	γ΄	β΄ πούς, ἐκαλλωπίσθη παρὰ τοῦ Κορώνη
3	*Δημήτριον τὸν πανένδοξον*	Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη	γ΄	ἕτερον στιχηρὸν
4	*Ἀπόλαυε τῶν θαυμάτων*	»	α΄	ἀναγραμματισμὸς ἀπὸ τὸ αὐτὸ στιχηρὸν
5	*Τῇ τῶν ᾀσμάτων τερπνότητι*	Φωκᾶ πρωτοψάλτου	α΄	εἰς τὴν αὐτὴν ἑορτὴν
6	*Πρόκειται γὰρ ἡμῖν*	»	α΄	β΄ ποὺς

7	*Καὶ γὰρ τὰς τῶν ἀνόμων*	»	β΄	γ΄ ποὺς
8	*Καὶ τὰ νικητήρια*	Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη	α΄	ἀναγραμματισμὸς ἐκ τοῦ αὐτοῦ στιχηροῦ
9	*Τῇ τῶν ᾀσμάτων τερπνότητι*	Μανουὴλ Χρυσάφου	α΄	ἕτερον στιχηρὸν
10	*Καὶ γὰρ τὰς τῶν τυράννων*	»	δ΄	β΄ ποὺς
11	*Ἔχει μὲν ἡ θειοτάτη σου ψυχὴ*	Φωκᾶ μητροπολίτου Φιλαδελφείας	πλ.δ΄	ἐκαλλωπίσθη παρὰ Ἰωάννου μαΐστορος τοῦ Κουκουζέλου
12	*Ἔχει δὲ καὶ τὸ πανέντιμον*	»	γ΄	β΄ ποὺς
13	*Ἔνθα προστρέχοντες*	»	δ΄	γ΄ ποὺς
14	*Φρούρησον πανένδοξε*	Ἰωάννου μαΐστορος τοῦ Κουκουζέλη	πλ.β΄	ἕτερον στιχηρὸν
15	*Ὁ τῆς ἀληθείας ἀήττητος*	Ἰωάννου τοῦ Γλυκέος	πλ.δ΄	ἕτερον στιχηρὸν
16	*Ὦ τερπνῆς προσενέξεως*	»	γ΄	β΄ ποὺς
17	*Κατὰ τὴν ᾀσματίζουσαν*	Ἰωάννου μαΐστορος τοῦ Κουκουζέλη	πλ.δ΄	στίχοι εἰς τὸν αὐτὸν ἅγιον, ποιηθέντες παρὰ τοῦ μοναχοῦ Μόσχου
18	*Τὸν στρατιώτην τὸν λαμπρὸν*	Μανουὴλ Χρυσάφου	δ΄	ἕτεροι στίχοι εἰς τὸν αὐτὸν ἅγιον· γράμματα καὶ μέλος Μανουήλ του Χρυσάφου

Πίνακας 1 . Τὰ καλοφωνικὰ στιχηρὰ πρὸς τιμὴν τοῦ ἁγίου Δημητρίου ποὺ περιέχονται στὶς σελίδες 95-111 τοῦ Μαθηματαρίου Ζακύνθου 7

Ἀντιπαραβάλλοντας γιὰ ἄλλη μία φορὰ τὸ ἐξηγητικὸ ἔργο τοῦ Χουρμουζίου τοῦ Χαρτοφύλακος μὲ τὸ Μαθηματάριον Ζακύνθου 7, διαπιστώνουμε ὅτι ὁλόκληρη ἡ λίστα ποὺ μόλις εἴδαμε ἐξηγεῖται ἀπαραλλάκτως ἀπὸ τὸν Χουρμούζιο στὰ φύλλα 125r-194v τοῦ χειρογράφου ΕΒΕ-ΜΠΤ 728, ποὺ ἀποτελεῖ τὸν β΄ τόμο του ὀκτάτομου *Μαθηματαρίου* του Χουρμουζίου[10]. Τὸ γεγονὸς τῆς πιστῆς τήρησης τόσο

[10] Τὸ χειρόγραφο ΕΒΕ-ΜΠΤ 728 ἀποτελεῖ τὸν β΄ τόμο τοῦ ὀκτάτομου *Μαθηματαρίου* τῶν παλαιῶν μελουργῶν ὑπὸ τοῦ Χουρμουζίου τοῦ Χαρτοφύλακος τῆς ΜΤΧΕ. Λεπτομέρειες γιὰ τὸ χειρόγραφο ΕΒΕ-ΜΠΤ 728 καὶ τὰ περιεχόμενά του

τῆς σειρᾶς ὅσο καὶ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν καλοφωνικῶν μελῶν ποὺ ἐξηγεῖ ὁ Χουρμούζιος δὲν θὰ πρέπει νὰ μᾶς ἐκπλήσσει, εἰδικὰ ἂν λάβουμε ὑπ' ὄψιν ὅτι τὸ *Μαθηματάριον* Ζακύνθου 7 ὑπῆρξε χειρόγραφο τοῦ Πατριαρχικοῦ περιβάλλοντος καὶ μάλιστα τοῦ Δανιὴλ τοῦ Πρωτοψάλτου (1770-1789)[11], καὶ ἄρα προσβάσιμο κατὰ πᾶσα πιθανότητα στὸν Χουρμούζιο κατὰ τὴν διαδικασία τῆς ἐξήγησης.

Ἀπὸ τὰ προαναφερθέντα καλοφωνικὰ στιχηρὰ ἐπιλέξαμε, ὅπως ἄλλωστε προείπαμε, γιὰ τὴν παροῦσα ἐργασία τὴν καλοφωνικὴ σύνθεση τοῦ Καμπάνη σὲ ἔξω πρῶτο ἦχο μὲ βάση τὸ στιχηρὸ ἰδιόμελο τῆς Λιτῆς *Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ πόλις Θεσσαλονίκη*, ἡ ὁποία ἐκαλλωπίσθη παρὰ τοῦ Ἰωάννου τοῦ Γλυκέος. Τὸ πλῆρες ποιητικὸ κείμενο τοῦ στιχηροῦ, τὸ ὁποῖο σημειωτέον δὲν μελίζεται ἐξ ὁλοκλήρου στὸ μελετώμενο μάθημα, ἔχει ὡς ἑξῆς:

Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ πόλις Θεσσαλονίκη,
ἀγάλλου καὶ χόρευε, πίστει λαμπροφοροῦσα,
Δημήτριον τὸν πανένδοξον ἀθλητήν, καὶ Μάρτυρα τῆς ἀληθείας,
ἐν κόλποις κατέχουσα ὡς θησαυρόν,
ἀπόλαβε τῶν θαυμάτων τὰς ἰάσεις καθορῶσα
καὶ βλέπε καταράσσοντα τῶν Βαρβάρων τὰ θράση,
καὶ εὐχαρίστως τῷ Σωτῆρι ἀνάκραξον· Κύριε, δόξα σοι.

Ξεκινῶντας ἀπὸ τὴν δομὴ τῆς σύνθεσης καὶ ἀκολουθῶντας τὰ ἐρευνητικὰ βήματα τοῦ Γρηγορίου Στάθη, διαπιστώνουμε ὅτι πρόκειται γιὰ μία τριμερῆ σύνθεση. Ὡς μέρος ἐδῶ νοεῖται «τὸ τμῆμα τοῦ κειμένου μετὰ τοῦ ἀκολουθοῦντος αὐτοῦ κρατήματος»[12]. Ἡ τριπλῆ παρεμβολὴ κρατήματος στὴν ροὴ τοῦ μουσικοῦ κειμένου κατατάσσει τὴν σύνθεση στὶς τριμερεῖς δομές. Προχωρῶντας περαιτέρω στὴν ἀνάλυση αὐτῆς τῆς δομῆς, βλέπουμε τὴν ὕπαρξη πέντε ἐμφανῶν τμημάτων:

α) τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ μαθήματος (κῶλα 1-7), ὅπου μετὰ τὸ ἀπήχημα ἀναπτύσεται ἕνα (ἐν-)ήχημα πάνω στὴν πρώτη συλλαβὴ τοῦ ποιητικοῦ κειμένου,

μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀναζητήσει σέ: Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεως εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον τῆς Σημειογραφίας, Β΄ τόμος, Ὁ κατάλογος*, *ὁ.π.*, σσ. 141-146.

[11] Ὑπάρχει σχετικὴ σημείωση στὸ ἐσώφυλλο τοῦ χειρογράφου.

[12] Γρηγόριος Στάθης, *Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας*, Μελέται 3, Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Ἀθήνα 1994, σ. 154.

β) τὸ πρῶτο μέρος τοῦ μαθήματος (κῶλα 8-20), ὅπου μελίζεται ἡ ἀρχὴ τοῦ ποιητικοῦ κειμένου τοῦ στιχηροῦ (*Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ πόλις Θεσσαλονίκη*) μαζὶ μὲ τὸ πρῶτο κράτημα,

γ) τὸ δεύτερο μέρος τοῦ μαθήματος (κῶλα 21-32), ὅπου μελίζεται ἡ συνέχεια τοῦ ποιητικοῦ κειμένου τοῦ στιχηροῦ (*ἀγάλλου καὶ χόρευε, πίστει λαμπροφοροῦσα*) καὶ κατακλείεται μὲ τὴν προτροπὴ *λέγε*· πρόκειται γιὰ «ἐνηχητικὴ παρακέλευσι [...] ἡ ὁποία εἰσάγει ἓν νέον νόημα καὶ σχεδὸν πάντοτε ἓν νέον μελικὸν σχῆμα [...] ἀπηυθύνετο εἴτε εἰς τὸν δομέστικον εἴτε εἰς τὸν μονοφωνάρην διὰ νὰ καλοφωνίσῃ»[13], καὶ ἡ ὁποία μᾶς εἰσάγει στὸ τρίτο μέρος τοῦ μαθήματος,

δ) τὸ τρίτο μέρος τοῦ μαθήματος (κῶλα 33-52) ποὺ χαρακτηρίζουμε ὡς ζώνη κρατημάτων καὶ ἀναγραμματισμῶν, καθὼς δὲν ἔχουμε νέο κείμενο παρὰ μόνο συνεχῆ ἀνακατάστρωση τῶν λέξεων *πόλις Θεσσαλονίκη* ἀπὸ τὸ πρῶτο μέρος τοῦ μαθήματος καὶ τῆς λέξης *χόρευε* ἀπὸ τὸ δεύτερο μέρος τοῦ μαθήματος μὲ ἐνδιάμεσα μικρότερα ἢ μεγαλύτερα ἰσάριθμα τῶν λέξεων τοῦ ποιητικοῦ κειμένου κρατήματα,

ε) τὸ τέλος τοῦ μαθήματος (κῶλον 53), ὅπου ὁλοκληρώνεται τὸ καλοφωνικὸ στιχηρὸ μαζὶ μὲ τὸ μέρος τοῦ ποιητικοῦ κειμένου ποὺ τελικὰ ἔχει χρησιμοποιηθεῖ ἀπὸ τὸν συνθέτη· ὅπως προείπαμε, δὲν χρησιμοποιεῖται τὸ σύνολο τοῦ ποιητικοῦ κειμένου ἀπὸ τὸν Καμπάνη.

Μία πρώτη προσέγγιση στὴν τροπικὴ δομὴ τοῦ στιχηροῦ, ἡ ὁποία θὰ μᾶς δώσει κάποια στοιχεῖα γιὰ τὸ προφὶλ τοῦ πρώτου ἤχου στὸ καλοφωνικὸ στὺλ μελοποιίας μπορεῖ νὰ γίνει μέσα ἀπὸ τὶς μαρτυρίες τῆς καλοφωνικῆς σύνθεσης στὴν μεσοβυζαντινὴ γραφὴ (**Εἰκόνα 1**). Ἡ ἀρχικὴ μαρτυρία μᾶς δείχνει τὸν ἔξω πρῶτο ἦχο (*ανανεανες*), ὁ ὁποῖος εἶναι ἄλλωστε καὶ ὁ δηλωθεὶς ἐξ ἀρχῆς ἦχος τῆς σύνθεσης, καὶ ἐπιπλέον ὁ ἦχος ποὺ δεσπόζει στὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἔργου. Στὰ κῶλα 1-20 (εἰσαγωγὴ & πρῶτο μέρος τοῦ μαθήματος) ἡ μαρτυρία του ἔξω πρώτου ἤχου ἐπαναλαμβάνεται ἄλλες τρεῖς φορές, ἐπιβεβαιώνοντας θὰ λέγαμε τὸν ἐν λόγῳ ἦχο. Στὸ κῶλον 22 μία μαρτυρία τοῦ πλαγίου του τετάρτου ἤχου (*νεαγιε*) ἔρχεται νὰ ταράξει τὰ νερά. Τὸ τροπικὸ ταξίδι μόλις ξεκίνησε, καθὼς ἀκολουθοῦν μαρτυρίες της τριφωνίας τοῦ πλαγίου του τετάρτου ἤχου (*νανα*) στὰ κῶλα 32 & 35, τοῦ ἔσω τετάρτου ἤχου (*αγια*) στὸ κῶλον 39, καθὼς

[13] *Αὐτόθι*, σσ. 155 & 157.

καὶ τοῦ μέσου τοῦ τετάρτου ἤχου (*λεγετος*) στὸ κῶλον 40, πρὶν καταλήξουμε πίσω στὸ λιμάνι τοῦ ἀρχικοῦ ἔξω πρώτου ἤχου (*ανανεανες*). Ἡ πρώτη ἐντύπωση ποὺ δημιουργεῖται μέχρι ἐδῶ εἶναι ὅτι στὸ μελετώμενο μάθημα ὑπάρχει περιορισμένος ἀριθμὸς τροπικῶν κέντρων - τέσσερα στὸ σύνολο - τὰ ὁποῖα ἐμφανίζονται στὴν πορεία τοῦ μαθήματος μὲ τὴν ἑξῆς σειρά: a, G, c, h, καὶ πάνω στὰ ὁποῖα σχηματίζονται οἱ ἑξῆς πολὺ συγκεκριμένοι ἦχοι: ὁ ἔξω πρῶτος, ὁ ἔσω τέταρτος καὶ ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου, ἡ τριφωνία τοῦ πλαγίου τοῦ τετάρτου, καὶ τέλος ὁ μέσος τέταρτος ἦχος.

Ζακύνθου 7, σσ. 95-96	
ἀριθμὸς κώλων	ἡ τροπικὴ δομὴ τοῦ στιχηροῦ
1-7	Εἰσαγωγή: Ετετετεετετεΐιαιεχεΐιαιεαιεΐαΐαιεΐαιειεχεΐιαιε·
8-12	**Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ πόλις Θεσσαλονίκη** πάλιν·
13-16	*εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ πόλις Θεσσαλονίκη πόλις·*
17-20	κράτημα τετετετετεΐτετετετεΐαιε·αιεΐιαιεοΐαιεΐα·αχα·
21-25	ἀγά· *ἀγά*-**λλου** *ἰου ἰου*· καὶ·αι **χόρευ·ε** πάλιν
26-29	*καὶ χόρευε* **πίστει λαμπροφοροῦσα** πάλιν·
30-32	*πίστει λαμπροφοροῦσα* λέγε·
33-52	ζώνη κρατήματος καὶ ἀναγραμματισμῶν:
	χόρευε πόλις Θεσσαλονίκη· *χόρευε πόλις· πόλις Θεσσαλονίκη·*
	τιτιτιτιτιτι· τιτιτιτιτιτι· *Θεσσαλονίκη πόλις·*
	Θεσσαλονίκη χόρευε· χόρευε πόλις· πόλις Θεσσαλονίκη· **τιτιτιρριτιτιτιτιτιτιτιτι·**
	τιτιτιτιτιτιτιτιτιτιτιτιτιτιτιτιτιτιτιτι· τιτιτιτιτιτιρριτιτιτι
	Θεσσαλονίκη πόλις· **τιτιτιτιτιτιτιτι**
53	κατάληξη: *χόρευε πόλις Θεσσαλονίκη*:+

Εἰκόνα 1 .Ἡ τροπικὴ δομὴ τοῦ καλοφωνικοῦ στιχηροῦ μὲ βάση τὸ χφ Ζακύνθου 7

Τὸ περιορισμένο αὐτὸ τροπικὸ πλάνο ἀρχίζει νὰ διευρύνεται μόλις διερευνήσουμε τὶς καταλήξεις τῶν κώλων, οἱ ὁποῖες στὸ ἐν λόγῳ καλοφωνικὸ στιχηρὸ εἶναι ὀκτὼ εἰδῶν (**Πίνακας 2**):

α) καταλήξεις ὅπου γίνεται χρήση μαρτυρίας καὶ ἀποτελοῦν ὅπως προείπαμε τροπικοὺς ὁδοδεῖκτες,

β) καταλήξεις μὲ σημεῖα στίξης στὸ ποιητικὸ κείμενο τὰ ὁποῖα εἶναι παράλληλα δηλωτικὰ διαίρεσης μουσικῶν κώλων,

γ) καταλήξεις μὲ ἀπόδερμα τὸ ὀνομαζόμενο καὶ ἀπόδομα διὰ τὴν ἀπόδοση-κατάληξη τῶν μουσικῶν φράσεων,

δ, ε & στ) καταλήξεις μὲ μεγάλες ἄργιες, δηλαδὴ τὴν μεγάλη ἄργια τῆς διπλῆς, τὴν μεγάλη ἄργια τῶν δύο ἀποστρόφων-συνδέσμων, καὶ τὴν μεγάλη ἄργια τοῦ κρατήματος, ὅπου τὸ μέλος προσωρινὰ ἀναπαύεται,

ζ) καταλήξεις ὅπου ἡ μετάβαση μεταξὺ τῶν κώλων γίνεται μὲ τὴν χρήση ὑπερβατῆς ἀνάβασης ἢ κατάβασης συνήθως τριῶν ἢ τεσσάρων φωνῶν, διακόπτοντας τὴν κατὰ τὰ ἄλλα κινούμενη βηματικὰ ροὴ τοῦ μέλους,

η) προωδοῦσες καταλήξεις[14], οἱ ὁποῖες δημιουργοῦν ἀφ᾽ ἑνὸς δυσδιάκριτα ὅρια μεταξὺ τῶν κώλων, ἀφ᾽ ἑτέρου ὅμως συμβάλλουν στὴν δημιουργία ἑνὸς ἀέναου μέλους.

Σημειωτέον ὅτι σὲ κάποιες καταλήξεις κώλων ἐντοπίζονται περισσότερα τοῦ ἑνὸς εἴδους κατάληξης, ὅπως λ.χ. στὶς καταλήξεις τῶν κώλων 7, 12, 16, 20, 22b & 35b, ὅπου μαζὶ μὲ τὸ ἀπόδερμα καὶ τὴν στίξη τοῦ ποιητικοῦ κειμένου συνυπάρχει ἡ ἀνάλογη κάθε φορὰ μαρτυρία. Οἱ καταλήξεις τῶν μουσικῶν κώλων ἀποτελοῦν σημαντικὸ στοιχεῖο στὴν διεξαγωγὴ τῆς τροπικῆς ἀνάλυσης τοῦ μαθήματος, διότι κατὰ κανόνα γίνονται πάνω σὲ δεσπόζοντες φθόγγους εἴτε τοῦ ἤχου τῆς σύνθεσης, δηλαδὴ τοῦ ἔξω πρώτου ἤχου, εἴτε ἄλλων ἤχων, δημιουργῶντας κατὰ τὸν τρόπο αὐτὸν δυνάμει τροπικὰ κέντρα γύρω ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἀναπτύσσεται τὸ μέλος. Ἂς δοῦμε ὅμως ποιοί εἶναι αὐτοὶ οἱ φθόγγοι καὶ ποιά ἡ συχνότητα ἐμφάνισής τους.

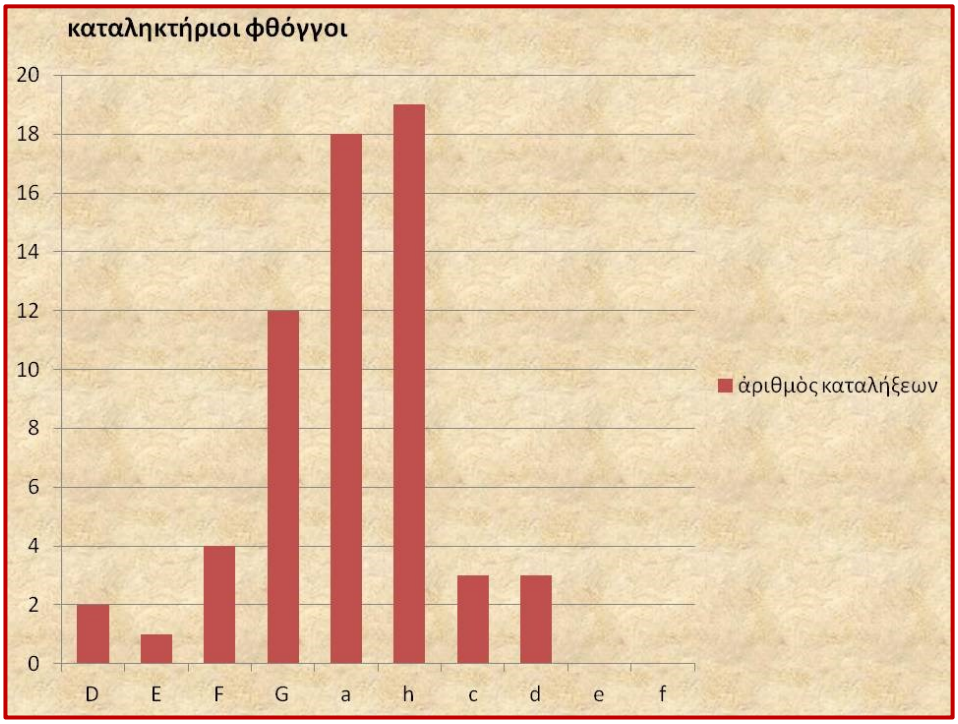
[14] Γιὰ τὴν ἔννοια τῆς προωδούσας κατάληξης (leading-on cadence), βλ. George Amargianakis, *An Analysis of Stichera in the Deuteros Modes. The Stichera Idiomela for the Month of September in the Modes Deuteros, Plagal Deuteros, and Nenano, Transcribed from the Manuscript Sinai 1230 (A.D. 1365)*, *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin* 22, Copenhague 1977, σσ. 13-14, προσβάσιμο σὲ ἠλεκτρονικὴ μορφὴ σέ: https://cimagl.saxo.ku.dk/download/22/22-23Amargianakisl-263.pdf.

εἶδος κατάληξης	κῶλα στὰ ὁποῖα ἀπαντᾶται
κατάληξη μὲ μαρτυρία:	7, 12, 16, 20, 22b, 35b, 39, 40
κατάληξη μὲ σημεῖο στίξης τοῦ ποιητικοῦ κειμένου (·)	7, 12, 16, 18, 19, 20, 21, 22b, 23, 32, 35, 36, 39, 40, 41b, 42, 45, 52, 53
κατάληξη μὲ ἀπόδερμα:	7, 12, 16, 19, 20, 22a, 22b, 26b, 29, 30, 32, 35b, 36, 37, 38, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52
κατάληξη μὲ διπλῆ:	1, 2b+c, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 18, 27, 31, 34, 40a, 41a, 44a
κατάληξη μὲ δύο ἀποστρόφους συνδέσμους:	17, 26a, 40b, 41b, 42, 43, 44b
κατάληξη μὲ κράτημα:	3, 35a
κατάληξη-διαίρεση μὲ ὑπερβατὴ ἀνάβαση ἢ κατάβαση:	10→11, 11→12, 33→34
προωθοῦσα κατάληξη:	24→25, 25→26, 28→29, 49→50

Πίνακας 2. Τὰ εἴδη τῶν καταλήξεων καὶ τὰ κῶλα στὰ ὁποῖα ἀπαντῶνται

Ἡ καταγραφὴ τῶν καταληκτήριων φθόγγων τῶν μουσικῶν κώλων τοῦ μαθήματος γίνεται μὲ *βάση* τὴν ἔκταση (ambitus: D-f) τοῦ μαθήματος στὴν μεσοβυζαντινὴ σημειογραφία. Μὲ μία πρώτη ματιὰ διαπιστώνουμε ὅτι ὑπάρχουν φθόγγοι στοὺς ὁποίους γίνονται καταλήξεις κώλων, ὑπάρχουν ὅμως καὶ ἄλλοι φθόγγοι οἱ ὁποῖοι δὲν ἐμφανίζονται ποτὲ ὡς καταληκτήριοι. Ἐπίσης, θὰ πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι στὶς καταλήξεις τῶν κώλων ὑπολογίζονται καὶ οἱ καταλήξεις τῶν ὑποδιαιρέσεων ὁρισμένων κώλων (κομμάτων), ὅπου γίνονται καταλήξεις μὲ *βάση* τὰ προλεχθέντα κριτήρια. Ὅπως φαίνεται καὶ ἀπὸ τὸ **Γράφημα 1**, ἡ πλειοψηφία τῶν καταλήξεων τῶν κώλων τοῦ μαθήματος μοιράζεται μεταξὺ τοῦ φθόγγου a/*ανανες* (18 καταλήξεις) ποὺ ἀποτελεῖ τὴν θεωρητικὴ *βάση* του ἔξω πρώτου ἤχου, ὁ ὁποῖος εἶναι ἄλλωστε ὁ κύριος ἦχος τοῦ μαθήματος, καὶ τοῦ φθόγγου h/*νεανες* (19 καταλήξεις) ποὺ ἀναδεικνύει τὴν μεσότητα τοῦ τετάρτου ἤχου (*λεγετος*). Μεγάλος ἀριθμὸς καταλήξεων γίνεται καὶ στὸν φθόγγο G/*νεαγιε*, ὅπου καταλήγουν 12 κῶλα. Ὑπάρχουν τρεῖς ἀκόμη φθόγγοι στοὺς ὁποίους καταλήγουν κῶλα μὲ μικρὴ θὰ λέγαμε συχνότητα: ὁ φθόγγος

F/*ααvες*, ὅπου καταλήγουν 4 κῶλα, ὁ φθόγγος c/*νανα*, ὅπου καταλήγουν 3 κῶλα, καὶ ὁ φθόγγος d/*αγια*, ὅπου καταλήγουν ἐπίσης 3 κῶλα. Τέλος, ἔχουμε φθόγγους ποὺ ἐμφανίζονται σπανιότερα ὡς καταληκτήριοι φθόγγοι κώλων: ὁ χαμηλὸς D/*ανεανες*, ὅπου καταλήγουν 2 κῶλα, καὶ ὁ φθόγγος E/*νεανες*, ὅπου ἔχουμε μία καὶ μόνη κατάληξη.

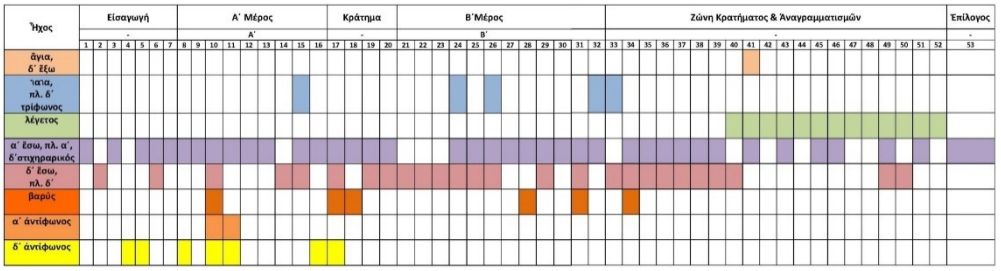


Γράφημα 1 . Οἱ καταληκτήριοι φθόγγοι τῶν κώλων καὶ ἡ συχνότητα μὲ τὴν ὁποία ἐμφανίζονται στὸ μελετώμενο μάθημα

Ὅπως προείπαμε, οἱ φθόγγοι αὐτοὶ ἀποτελοῦν δυνάμει τροπικὰ κέντρα τοῦ μαθήματος καὶ στὴν παροῦσα φάση τῆς ἔρευνάς μας ἔρχονται νὰ δημιουργήσουν τὴν δυνατότητα ὕπαρξης ἐπιπλέον τροπικῶν κέντρων πέραν αὐτῶν ποὺ προκύπτουν ἀπὸ τὶς μαρτυρίες τοῦ μαθήματος.Ἔτσι, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς ἔξω πρῶτο, πλάγιο τοῦ τετάρτου, νανα, ἔσω τέταρτο καὶ μέσο τοῦ τετάρτου (*λεγετος*) ἤχους ποὺ προκύπτουν ἀπὸ τὶς ἐν λόγῳ μαρτυρίες, στὸ τροπικὸ κάδρο τῆς σύνθεσης δύνανται νὰ προστεθοῦν ὁ αγια ἀντίφωνος, ὁ πρῶτος ἀντίφωνος, ὁ βαρύς, καθὼς καὶ ὁ ἔξω τέταρτος ἦχος. Τὰ πράγματα μπαίνουν στὴν

θέση τους καὶ ἡ τροπικὴ παλέτα τοῦ μαθήματος συμπληρώνεται μόλις προχωρήσει κανεὶς στὴν τροπικὴ ἀνάλυση τῆς ἀργῆς ἐξήγησης τοῦ μαθήματος ἀπὸ τὸν Χουρμούζιο (ΕΒΕ-ΜΠΤ 728, φ. 125v-130v), ὁπότε ἡ ὕπαρξη καὶ ἄλλων, δευτερογενῶν δὰ λέγαμε, τροπικῶν κέντρων παύει νὰ εἶναι ὑποψία καὶ γίνεται βεβαιότητα, καθὼς αὐτὰ ἀποτυπώνονται ἀφ᾽ ἑνὸς στὶς μελωδικὲς γραμμὲς ποὺ προκύπτουν ἀπὸ τὴν ἐξήγηση τῶν διαφόρων θέσεων καὶ ἀφ᾽ ἑτέρου μὲ τὴν χρήση ἐπιπλέον μαρτυριῶν καὶ τυχὸν φθορῶν στὸ ἀναλυτικότερο ὡς πρὸς τὴν γραφὴ μουσικὸ κείμενο τῆς Νέας Μεθόδου.

Μελετῶντας τὴν ἀργὴ ἐξήγηση τοῦ Χουρμουζίου, διαπιστώνουμε ὅτι τὸ σύνολο τῶν καταληκτήριων φθόγγων τῆς παλαιᾶς γραφῆς δημιουργεῖ πράγματι νέα τροπικὰ κέντρα στὰ ὁποῖα συμπεριλαμβάνονται τὰ δυνάμει τροπικὰ κέντρα ποὺ θίξαμε προηγουμένως (**Εἰκόνα 2**).
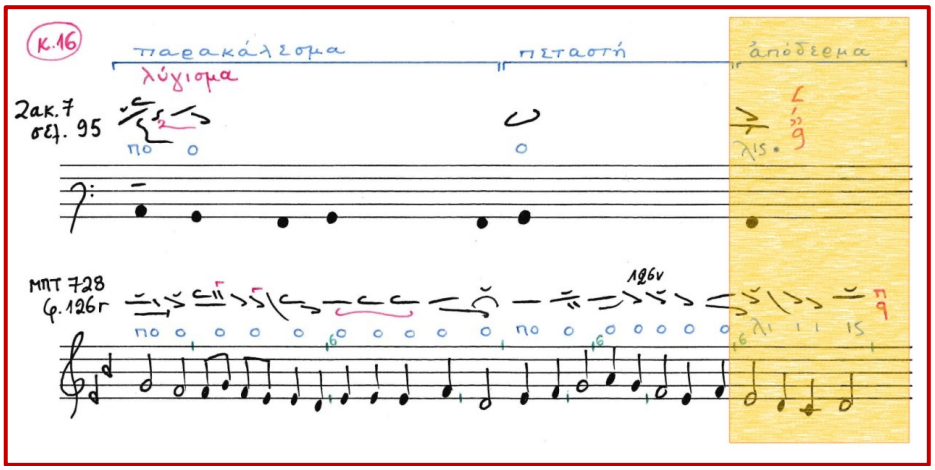


Εἰκόνα 2. Ἡ τροπικὴ δομὴ τοῦ μαθήματος μὲ βάση τὴν ἀργὴ ἐξήγηση τοῦ Χουρμουζίου (ΕΒΕ- ΜΠΤ 728, φ. 125r-130r)

Ἔτσι, ὁ τέταρτος (*αγια*) ἀντίφωνος, ὁ πρῶτος ἀντίφωνος, ὁ βαρύς, καὶ ὁ ἔξω τέταρτος (*αγια*) ἦχος παίρνουν σάρκα καὶ ὀστᾶ, ἐνῷ κοντὰ σὲ αὐτοὺς ἔρχονται νὰ προστεθοῦν ὡς νέα τροπικὰ κέντρα ὁ πλάγιος τοῦ πρώτου καὶ ὁ τέταρτος στιχηραρικὸς ἦχος. Ὁ βασικὸς ἦχος τῆς σύνθεσης, ὁ ὁποῖος κατὰ τὴν ἐξήγηση στὴν Νέα Μέθοδο εἶναι ὁ ἔσω πρῶτος ἦχος ἐκ τοῦ Πα καὶ ὄχι ὁ ἔξω πρῶτος τῆς Παλαιᾶς Μεθόδου, δεσπόζει καθόλη τὴν πορεία τῆς σύνθεσης, δίνοντας δυναμικὸ παρὸν μαζὶ μὲ τὸν πλάγιό του ἦχο στὰ 39 ἀπὸ τὰ 53 κῶλα. Συχνὰ ἐμφανιζόμενοι ἦχοι ἐπίσης εἶναι ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου, τὸν ὁποῖο συναντοῦμε σὲ 26 κῶλα, καθὼς καὶ ὁ μέσος τοῦ τετάρτου (*λεγετος*), ὁ ὁποῖος ἀπαντᾶται σὲ 13 κῶλα. Τὸ τροπικὸ πλάνο τοῦ μαθήματος συμπληρώνεται ἀπὸ τροπικὰ κέντρα ποὺ καταγράφονται λιγότερο συχνὰ - ἐδῶ ἔχουμε τὸν τέταρτο ἀντίφωνο σὲ 7 κῶλα, τὸν βαρὺ ἐκ

τοῦ Ζω σὲ 6 κῶλα, καὶ τὸν *νανα* σὲ 5 κῶλα - γιὰ νὰ ὁλοκληρωθεῖ τελικὰ μὲ τὴν καταγραφὴ τοῦ πρώτου ἀντίφωνου σὲ 2 κῶλα, τοῦ τετάρτου στιχηραρικοῦ καὶ τοῦ ἔξω τετάρτου (*αγια*) σὲ 1 κῶλον ἀντίστοιχα.

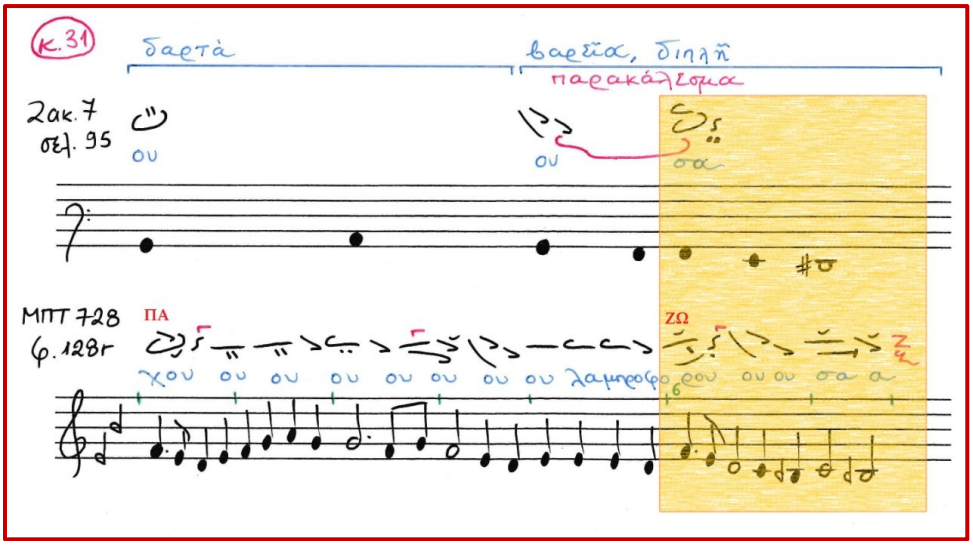
Ὁλοκληρώνοντας αὐτὴν τὴν ἐργασία, κρίνεται σκόπιμη ἡ παράθεση ὁρισμένων παραδειγμάτων ποὺ πλαισιώνουν τὰ ὅσα μέχρι στιγμῆς ἐλέχθησαν. Στὸ πρῶτο παράδειγμα ἑστιάζουμε στὴν κατάληξη τοῦ κώλου 16 (**Εἰκόνα 3**). Βρισκόμαστε στὸ τέλος τοῦ πρώτου μέρους τοῦ μαθήματος καὶ συγκεκριμένα στὸ σημεῖο ὅπου ὁλοκληρώνεται τὸ τονισθὲν ποιητικὸ κείμενο *Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ πόλις Θεσσαλονίκη* μὲ τοὺς ὅποιους ἀναγραμματισμούς του, γιὰ νὰ ἀκολουθήσει τὸ πρῶτο κράτημα. Ἐδῶ, βλέπουμε μία κατάληξη στὴν βάση του ἔξω πρώτου ἤχου (φθόγγος a/*ανανες*), ἡ ὁποία στὴν μεσοβυζαντινὴ σημειογραφία σημειώνεται κατὰ πρῶτον μὲ τὴν χρήση ἀποδέρματος τὸ ὁποῖο τίθεται στὸν καταληκτήριο φθόγγο τοῦ κώλου, κατὰ δεύτερον μὲ τὴν παρουσία σημείου στίξης τοῦ ποιητικοῦ κειμένου, καὶ κατὰ τρίτον μὲ τὴν χρήση τῆς μαρτυρίας του ἔξω πρώτου ἤχου (*ανανεανες*). Στὴν ἀργὴ ἐξήγηση τοῦ Χουρμουζίου ἡ κατάληξη τοῦ ἴδιου κώλου ὁριοθετεῖται μὲ τὴν χρήση ἀνάλογης μαρτυρίας τοῦ ἔσω πρώτου ἤχου, καθὼς καὶ μὲ τὴν ἐντελῆ κατάληξη τοῦ μέλους στὸν φθόγγο Πα. Βρισκόμαστε σαφῶς στὸ τροπικὸ πλαίσιο τοῦ κυρίου ἤχου τῆς σύνθεσης, δηλαδὴ τοῦ πρώτου ἤχου.



Εἰκόνα 3 . Ἡ κατάληξη τοῦ κώλου 16 . Ἀντιπαραβολὴ πηγῶν

Γιὰ τὶς ἀνάγκες τοῦ δευτέρου παραδείγματος, μεταφερόμαστε στὸ δεύτερο μέρος τοῦ μαθήματος καὶ συγκεκριμένα στὸ τέλος τοῦ

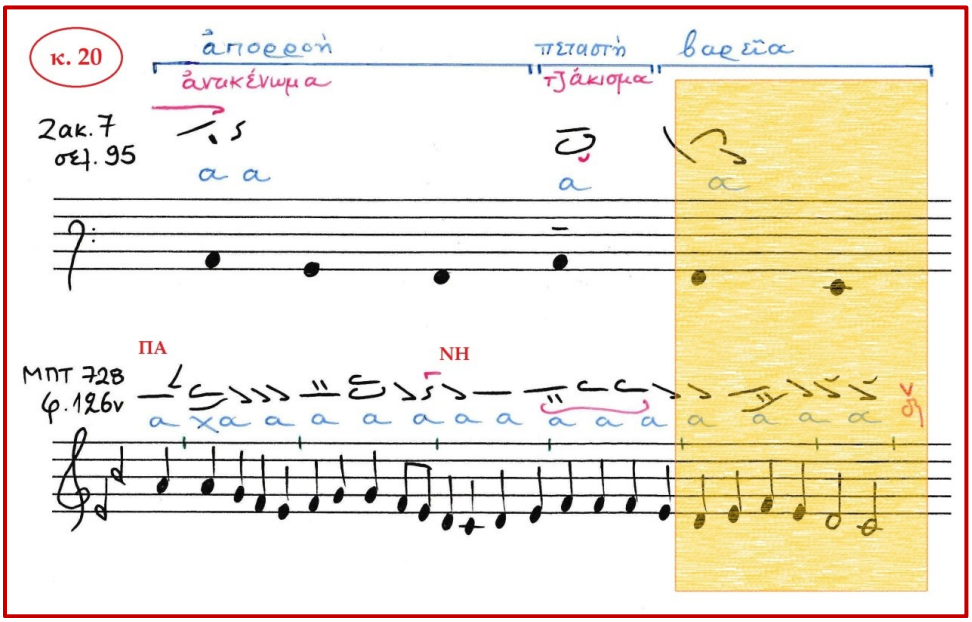
κώλου 31 (**Εἰκόνα 4**), ὅπου ὁλοκληρώνεται ὁ τονισμὸς τοῦ ποητικοῦ κειμένου *ἀγάλλου καὶ χόρευε πίστει λαμπροφοροῦσα*, γιὰ νὰ ἀκολουθήσει καὶ πάλι κράτημα. Ἐδῶ, βλέπουμε μία ἄλλη μορφὴ κατάληξης κώλου, ὅπου στὸν καταληκτήριο φθόγγο F/*αανες* τίθεται ἡ μεγάλη ἄργια τῆς διπλῆς. Στὴν ἀργὴ ἐξήγηση ἡ κατάληξη στὸν ἀντίστοιχο φθόγγο Ζω μαρτυρεῖται ἀνάλογα, ἐνῷ ὁ ἴδιος ὁ φθόγγος ἰσχυροποιεῖται ἀφ᾽ ἑνὸς μὲ τὴν χρονική του παράταση, ἡ ὁποία γίνεται μὲ τὴν χρήση τοῦ κλάσματος, καὶ ἀφ᾽ ἑτέρου μὲ τὴν ποίκιλσή του μὲ τὸν ἀκριβῶς ψηλότερο φθόγγο Νη. Προσθέτοντας τοὺς ἀνάλογους ἰσοκρατηματικοὺς φθόγγους στὸ σημεῖο αὐτό, δημιουργεῖται ἕνα δευτερεῦον τροπικὸ κέντρο, τὸ ὁποῖο ἀναδεικνύει τὸν βαρὺ ἐκ τοῦ Ζω ἦχο.



Εἰκόνα 4. Ἡ κατάληξη τοῦ κώλου 31. Ἀντιπαραβολὴ πηγῶν

Παραθέτοντας τὸ τρίτο παράδειγμα, ἐπιστρέφουμε καὶ πάλι στὸ πρῶτο μέρος τοῦ μαθήματος, ἑστιάζοντας αὐτὴν τὴν φορὰ στὸ κῶλον 20 (**Εἰκόνα 5**), ὅπου ἀνιχνεύουμε τὴν ὕπαρξη ἑνὸς δευτερογενοῦς τροπικοῦ κέντρου, χωρὶς ὡστόσο νὰ ὑπάρχει κάποια ἀπὸ τὶς προαναφερθεῖσες ἐνδείξεις (μαρτυρία, σημεῖο στίξης, ἀπόδερμα, μεγάλη ἄργια, ὑπερβατὴ κίνηση ἢ προωδοῦσα μελικὴ κίνηση), καθὼς βρισκόμαστε στὸ μέσον περίπου τοῦ μουσικοῦ κώλου καὶ στὴν ἐξέλιξη τοῦ πρώτου κρατήματος. Ἐδῶ, στὴν μεσοβυζαντινὴ σημειογραφία ἔχουμε μία θέση βαρείας τῆς ὁποίας ὁ τελευταῖος φθόγγος

(G/*νεαγιε*) ἀποτελεῖ φθόγγο κατάληξης στὴν ἀργὴ ἐξήγηση τοῦ Χουρμουζίου, καθὼς λαμβάνει ἀργία (τίθεται κλάσμα), ἐνῷ ἀμέσως μετὰ τὸν ἐν λόγῳ φθόγγο παρατίθεται ἡ ἀνάλογη μαρτυρία τοῦ πλαγίου τοῦ τετάρτου ἤχου, μαρτυρῶντας τὴν ἐντελῆ κατάληξη τοῦ μέλους στὴν βάση τοῦ πλαγίου τοῦ τετάρτου ἤχου (φθόγγος Νη). Ἡ τροπικὴ εἰκόνα τοῦ ἐν λόγῳ κώλου συμπληρώνεται ἐφαρμόζοντας τοὺς ἰσοκρατηματικοὺς φθόγγους στὰ κατάλληλα σημεῖα τοῦ μέλους.



Εἰκόνα 5. Δημιουργία δευτερογενοῦς τροπικοῦ κέντρου στὸ μέσον τοῦ κώλου 20 κατὰ τὴν ἀργὴ ἐξήγηση. Ἀντιπαραβολὴ πηγῶν

Σαφῶς, τὰ παραπάνω παραδείγματα δὲν ἐξαντλοῦν τὸ σύνολο τῶν περιπτώσεων στὸ μελετώμενο μάθημα, παρὰ ἀποτελοῦν ἐνδεικτικὲς περιπτώσεις οἱ ὁποῖες ἀφ᾽ ἑνὸς πλαισιώνουν τα προλεχθέντα περί τῆς τροπικῆς προσέγγισης καὶ ἀνάλυσης τοῦ μαθήματος, ἀφ᾽ ἑτέρου καταδεικνύουν τὴν στενογραφικότητα τῆς μεσοβυζαντινῆς σημειογραφίας τόσο σὲ μελικό, ὅσο ὅμως καὶ σὲ τροπικὸ ἐπίπεδο, κάτι ποὺ γίνεται κατανοητὸ ἀπὸ τὴν στιγμὴ ποὺ θὰ προχωρήσει κανεὶς στὴν τροπικὴ ἀνάλυση τῆς ἀργῆς ἐξήγησης τοῦ μαθήματος ἀπὸ τὸν Χουρμούζιο. Ἐκεῖ, διαπιστώνεται ἡ ὕπαρξη δευτερογενῶν τροπικῶν κέντρων τὰ ὁποῖα ἐκ πρώτης ὄψης δὲν γίνονται ἀντιληπτὰ στὴν παλαιὰ γραφή, προκύπτουν ὅμως στὴν πορεία τῆς νέας ἀναλυτικότερης

σημειογραφίας καὶ μάλιστα στὸ μελετηθὲν μάθημα δὲν ξεφεύγουν ἀπὸ τὸ πλαίσιο τοῦ διατονικοῦ γένους καὶ ἀπὸ τὶς τροπικὲς οἰκογένειες τοῦ πρώτου καὶ τοῦ τετάρτου ἤχου.

Ὁλοκληρώνοντας τὴν παροῦσα ἐργασία, θὰ ἤθελα νὰ ἐπισημάνω δύο στοιχεῖα τὰ ὁποῖα, ἂν μή τι ἄλλο, καταδεικνύουν τὸ μέγεθος τῆς μορφῆς τοῦ ἁγίου Δημητρίου καὶ τὴν λαοφιλία του, ἡ ὁποία ἀποτυπώνεται εὐκρινῶς στὴν καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικὴ μουσική: α) τὸ πλῆθος τῶν καλοφωνικῶν συνθέσεων - δέκα καὶ ὀκτὼ στὸν ἀριθμό - ποὺ καταγράφονται στὸ *Μαθηματάριον* τοῦ Χουρμουζίου εἰς τιμὴν καὶ μνήμην τοῦ ἁγίου Μεγαλομάρτυρος Δημητρίου, ὑπογραμμίζοντας ὅτι τέτοιο πλῆθος συνθέσεων συναντοῦμε μόνο σὲ μεγάλες δεσποτικὲς καὶ θεομητορικὲς ἑορτές, ἐπιπλέον δὲ καὶ στὴν μνήμη περιορισμένου ἀριθμοῦ ἁγίων, ὅπως λόγου χάρη ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος, ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, ὁ ἅγιος Γεώργιος, καὶ β) τὸν ἱκανὸ ἀριθμὸ τῶν συνθετῶν - ἑπτὰ στὸ σύνολο – ποὺ ἐργάστηκαν ἀόκνως γιὰ νὰ γραφοῦν οἱ ἐν λόγῳ καλοφωνικὲς συνθέσεις, μεταξὺ τῶν ὁποίων συγκαταλέγονται ἄνδρες σπουδαῖοι ποὺ ἀντιπροσωπεύουν τὶς γενιὲς τῶν μαϊστόρων τῆς καλοφωνίας ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ ιδ΄ αἰώνα μέχρι καὶ τὴν Ἅλωση τῆς Κωνσταντινούπολης.



Εἰκόνα 6 . Ἅγιος Δημήτριος ὁ Μυροβλήτης, τοιχογραφία, Πρωτάτο, Καρυὲς Ἁγίου Ὄρους, ἔργο Μανουὴλ Πανσέληνου (1290)[15]

Athanasios Delios

The memory of the Holy Great Martyr Demetrios in Chourmouzios', Chartophylax of the Great Church of Christ, Mathematarion with special focus on the kalophonic sticheron *Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ/Be thou glad in the Lord*

Church music of the Eastern Roman (or else Byzantine) Empire was for over a thousand years the epicentre of the musical culture of the Balkans, as these were Byzantine or Byzantine-influenced

[15] Saint Demetrius of Protat - Ἅγιος Δημήτριος - Βικιπαίδεια (31/12/2024), βλ. καὶ Ἰωάννης Χατζηφώτης, *Μακεδονικὴ Σχολή, ἡ σχολὴ τοῦ Πανσέληνου (1290-1320)*,Ἐθνικὸ Ἵδρυμα Νεότητος, Ἀθήνα 1995, σ. 215.

provinces. Kalophonia in particular, which flourished during the Palaeologan Renaissance (1261-1453), constituted the swan song of the late Byzantine music. The kalophonic style of melopoeia, deeply rooted in hesychastic theology, yielded pieces of high compositional art in the hands of the capable as well as enlightened composers of the era, such as Saint John Koukouzeles, Manuel Doukas Chrysafis and others. This paper aims at presenting the kalophonic stichera/*mathemata* which, on the one hand are dedicated to the memory of the Holy Great Martyr Demetrius (October 26), on the other hand are preserved transcribed in the New Method by Chourmouzios Chartophylax. Particular emphasis is given to the sticheron of the Litia *Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ*, a composition by Kampanis in the first authentic mode. Following the course of the melodic line through its melodic formulae, cadences, dominant tones, musical-rhetorical devices, etc., an attempt is made to establish the modal profile of the first mode in the kalophonic style of melopoeia. In this effort, the sticheron's transription by Chourmouzios in the New Method plays a decisive role.

Μαρία Καπκίδη

Η ΣΥΝΤΜΗΣΗ ΤΩΝ ΧΕΡΟΥΒΙΚΩΝ ΤΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗ ΚΑΤΑ ΤΗ *ΝΕΩΤΕΡΑ ΜΕΘΟΔΟ* ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΓΡΑΦΗΣ ΤΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ Δ. ΚΑΛΛΙΕΡΟΥ: ΜΙΑ ΑΓΝΩΣΤΗ ΠΗΓΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ

Η παρούσα μελέτη παρουσιάζει μια σημαντική συμβολή στη μουσικολογική έρευνα για την εκκλησιαστική μουσική του 19ου αιώνα, επικεντρώνοντας σε ένα άγνωστο χειρόγραφο του Αναστασίου Δ. Καλλιέρου. Το χειρόγραφο αυτό, με τίτλο *Εγκόλπιον Ιεροψάλτου* και χρονολογούμενο στο 1875, αποτελεί σπάνια πηγή για τη *Νεωτέρα Μέθοδο Μουσικής Γραφής* που ο γραφέας ανέπτυξε. Η έρευνα εστιάζει στη σύντμηση των χερουβικών του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, αποδεικνύοντας τη δημιουργική επεξεργασία και την εφαρμογή της μεθόδου του Καλλιέρου. Η συγκριτική ανάλυση που επιχειρείται μεταξύ της Νεωτέρας Μεθόδου και της Νέας Μεθόδου του 1814 αποκαλύπτει τις καινοτομίες στη γραφή και τη σύνθεση, καθώς και τη συνεχή εξέλιξη της εκκλησιαστικής μουσικής. Παράλληλα, το κείμενο υπογραμμίζει τη σημασία της μελέτης των ιστορικών πηγών για την κατανόηση της μουσικής παράδοσης και της εξέλιξης των μουσικών συστημάτων, συμβάλλοντας στη διατήρηση και ανάδειξη της πολιτιστικής κληρονομιάς. Τέλος, η εργασία θέτει νέα ερωτήματα σχετικά με τη διαχείριση των μουσικών πηγών, τη μετάδοση των παραδόσεων και την πρακτική εφαρμογή μεθόδων μουσικής γραφής στην εκκλησιαστική μουσική. Πρόκειται για μια προσπάθεια που εμπλουτίζει την ιστορική και μουσικολογική κατανόηση του χώρου, ενώ ανοίγει τον δρόμο για περαιτέρω έρευνα στο συγκεκριμένο πεδίο.

Βίος και Εκπαίδευση του Αναστασίου Καλλιέρου

Παρά το γεγονός ότι οι πηγές άντλησης πληροφοριών για τη βιοτή του Αναστασίου Καλλιέρου είναι περιορισμένες, εντούτοις ικανά εί-

ναι όσα στοιχεία φωτίζουν την προσωπικότητά του. Τα δύο πρωταρχικά τεκμήρια από τα οποία αντλούμε πληροφορίες είναι δύο ιδιόχειρα χειρόγραφα, στα οποία στηρίζονται και όσα βιογραφικά στοιχεία παρουσιάζονται στο παρόν. Το ένα είναι η διαθήκη του και ένα ακόμη που φέρει τίτλο: *Συμβουλαὶ πρὸς τὰ τέκνα μου τοὺς κληρονόμους μου Δ.Π.Α. καὶ Μ.*, γραμμένο στις 7 Δεκεμβρίου 1881. Η διαθήκη του είναι γραμμένη στις 29 Απριλίου 1883 στην οικία του, που βρισκόταν πλησίον της Ζωοδόχου Πηγής της Πάρου, σφραγισμένη με την προσωπική του σφραγίδα. Από τις λιγοστές υφιστάμενες αναφορές ξεχωρίζει το σύγγραμμα της Κυριακής Ραγκούση-Κοντογιώργου που είναι αφιερωμένο στην οικογένεια Καλλιέρου και αποτελεί την κύρια πηγή των στοιχείων που παρουσιάζονται στη συνέχεια. Ωστόσο, πολλά είναι τα ερωτήματα που προς το παρόν παραμένουν ανοικτά και αναπάντητα. Ας δούμε όμως, ποιος ήταν ο Αναστάσιος Δημητρίου Καλλιέρος.

Ο Αναστάσιος Δ. Καλλιέρος (24 Μαρτίου 1805, Παροικιά, Πάρος – 13 Απριλίου 1885, Παροικιά, Πάρος)[1], ήταν διδάσκαλος και μουσικός, γιός του Δημητρίου Αναστασίου Καλλιέρου (Κορώνη, 1770 – Παροικιά, 1854), αγωνιστή του 1821 και πατέρας του μεγάλου παιδαγωγού της Πάρου, Παναγιώτη Καλλιέρου (1861-1937). Το επώνυμο Καλλιέρος ή Καλλίερος είναι Φράγκικο επώνυμο, αρχικά καθολικού δόγματος, ανθρώπων που κατάγονται από την Πελοπόνησσο (Κορώνη) και μετέβησαν στην Πάρο μέσω της Μήλου το 1776[2]. Το γενεαλογικό δένδρο της οικογένειας Καλλιέρου είναι μακρύ με απογόνους έως σήμερα εν ζωή. Ιστορικά τεκμήρια σώζονται στο αρχείο της Λιάνας Καλλιέρου, δισεγγονής του Αναστασίου Δ. Καλλιέρου και στο Ιστορικό και Λαογραφικό Μουσείο «Ανθέμιον» της Πάρου που αποτέλεσε πρωτοβουλία της Κυριακής Ραγκούση-Κοντογιώργου. Ωστόσο, το μεγαλύτερο μέρος του αρχείου της κυρίας Καλλιέρου έχει παραχωρηθεί από την ίδια στο Ιστορικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη (2015).

Ο Αναστάσιος Καλλιέρος, αυτοαποκαλείται στην αυτοβιογραφία του Δημοδιδάσκαλος και Ιεροψάλτης, ενδεικτικό του διττού ρόλου που διαδραμάτισε στην τοπική κοινωνία. Έμαθε τα πρώτα του

[1] Νικηφόρος Γ. Κυπραίος, *Τὰ Πάρια: ἤτοι ἱστορικὴ συλλογὴ περὶ τῆς νήσου Πάρου*, Σύρος 1911, σ. 96.

[2] http://paros-onomata.blogspot.com/2014/03/blog-post_8891.html

γράμματα στην Πάρο και συγκεκριμένα στην Ευαγγελίστρια, στο Μοναστηράκι, στη συνοικία Θολάκια, που λειτουργούσε τότε ως σχολείο. Παράλληλα, αρκετά νωρίς φαίνεται να αναπτύχθηκε και η μουσική του δεξιότητα που αποδεικνύεται από τα δύο ακόλουθα στοιχεία: πρώτον, όντας έφηβος, εκδήλωσε το ενδιαφέρον του για την εκκλησιαστική μουσική ξεκινώντας μαθήματα και δεύτερον, από το γεγονός της ενασχόλησής του ως ψάλτης από νεαρή ηλικία. Πρώτος του δάσκαλος, ήταν κάποιος ψάλτης, επονομαζόμενος Κωνσταντάκης Μπουγιουκλέλης, πρόσφυγας από το Αϊβαλί[3]. Τότε ήταν που ξεκίνησε να γράφει και εκκλησιαστική μουσική. Στην αυτοβιογραφία του σημειώνει: *ἔμαθα καὶ ἔγραφα σωστά, ὥστε ὅλο τὸ σύστημα τῆς μουσικῆς τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Ἤμουν τότε στὴν ἡλικίαν 15 ἢ 16 χρονῶν*. Αργότερα, συνεχίζει με τον Νικόλαο Μοσχονήσιο, επίσης ψάλτη, ο οποίος του παρέδιδε μουσικά «μεγάλα μαθήματα», δηλαδή σύνθετα και απαιτητικά εκκλησιαστικά μέλη, με το δίδακτρο των 10 γροσίων μηνιαίως. Νυμφεύθηκε σε ηλικία 20 ετών την Αναστασουλιό Πρωτοπαπά, με την οποία απέκτησε επτά παιδιά, τα οποία από διάφορες αιτίες απεβίωσαν.

Υπήρξε αλληλοδιδάσκαλος[4], στην Αλληλοδιδακτική Σχολή της Τήνου (1829)[5], της Σύρου και της Πάρου, μέχρι τη δολοφονία του Καποδίστρια (1831), όπου διώκεται με τις αναταραχές των Επτανησίων, οι οποίοι διόρισαν κάποιον άλλον. Στην περίπτωση της Τήνου, οι σχολικοί επίτροποι αντιμετώπισαν με μεγάλη δυσαρέσκεια την αντικατάσταση του Καλλιέρου, ο οποίος έχαιρε της εύνοιάς τους[6]. Μάλιστα, όταν ο νεοδιορισμένος αλληλοδιδάσκαλος, Σπύρος Πρεβέτος, ζήτησε τον μαθητικό κατάλογο από τον Καλλιέρο, ο τελευταίος τον έσκισε οργισμένος. Ακολούθησαν δυσάρεστα γεγονότα στο σχολείο

[3] Κυριακή Ραγκούση-Κοντογιώργου, *Της Πάρου οι Καλλίεροι*, εκδ. Ανθέμιον, Πάρος 2005, σ. 51.

[4] Για την αλληλοδιδακτική μέθοδο στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα, βλ. Γιαννούλα Σινάπη, *Η Αλληλοδιδακτική μέθοδος (λανκαστεριανή) και τα ιδεώδη της*, Διατριβή Μεταπτυχιακής Ειδίκευσης, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών και Πολιτισμικών Σπουδών, Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Διαχείρισης Πολιτισμικών Αγαθών, Καλαμάτα 2022, σσ. 15-48.

[5] ΓΑΚ, Υπ. Παιδ., φάκ. 22, Σχολικά.

[6] Σπυρίδων Πρεβετός, «Κακή μεταχείρισις διδασκάλου του σχολείου της Τήνου», ΓΑΚ, φάκ. 27, Υπ. Παιδ., Τήνος, 20 Μαΐου 1830.

από μαθητές παρακινούμενους από τον Καλλιέρο[7], με αποτέλεσμα την αποβολή του από το νησί από την επαρχιακή δημογεροντία[8].

Έπειτα, μετατρέπει το σπίτι του σε σχολείο με την προτροπή του Μιχαήλ Κρίσπη[9]. Ενδιάμεσα, στις 8 Μαΐου 1830 εισέρχεται στο Κεντρικό Σχολείο της Αίγινας και κατατάσσεται στην Β΄ Τάξη[10]. Έπειτα, μεταβαίνει στο Ναύπλιο όπου εξετάζεται στο διδασκαλείο και παίρνει το δίπλωμα δημοδιδασκάλου Β΄ Τάξεως. Ακολουθούν περιπετειώδεις μεταθέσεις του ως δημοδιδάσκαλος, στη Μήλο (1834[11]-1838), στην Πάρο και στην Ύδρα, μέχρι την προσωρινή παραίτηση του και στη συνέχεια διορίζεται εκ νέου στην Παροικιά της Νάουσας Πάρου και στην Άνω Σύρο (1857)[12].

Στο αλληλοδιδακτικό σχολείο της Μήλου, διορίστηκε στις 29 Οκτωβρίου 1834 όπου διαδέχθηκε τον Παπά Κυριακού και παρέμεινε ως το 1838, οπότε μετατέθηκε για σοβαρούς λόγους υγείας, μετά από ευδόκιμη υπηρεσία και διάδοχός του στο σχολείο ανέλαβε ο Ι. Καρπουζόπουλος[13]. Στο αλληλοδιδακτικό σχολείο της Μήλου διορίζεται ως διδάσκαλος Α΄ τάξεως με μηνιαίο μισθό 90 δρχ. παραδίδοντας τα εξής μαθήματα: *Ανάγνωση, Γραφή, Αριθμητική κατά νουν και έγγραφη, Ιερά Κατήχηση, Ιερά Ιστορία, Γραμμική Ιχνογραφία, Φυσική,*

[7] «Τότε ἐγέμισε τὸ σχολεῖον ἀπὸ παιδάρια συναχθέντα καὶ πάμπολλοι ἄλλοι συρφετώδεις νεανίσκοι, ὀπαδοὶ τοῦ Παρίου διδασκάλου [Καλλιέρου] καὶ μετ' αὐτοῦ ὁ γενικὸς πρωτόσχολος ὀνομαζόμενος Ἀναγνώστης Ζαχαρίου, ὁ ταραχωδέστερος, οἱ ὁποῖοι εἰσήρχοντο καὶ ἐξήρχοντο ἀπὸ τῆς ἐγγὺς κατοικίας τοῦ Παρίου, συμβουλευόμενοι πᾶσαν μεθοδείαν θορύβου καὶ ἐμπαιγμοῦ ἀδιακόπως ὁλόκληρον ἑβδομάδα». Σπυρίδων Πρεβετός, «Πληροφορίαι περί των σχολείων των νήσων Τήνου και Θερμίων (Κύθνου), ΓΑΚ, φάκ. 28, Υπ. Παιδ., Τήνος, 18 Ιουνίου 1830.

[8] *Αυτόθι.*

[9] Ο Μιχαήλ Κρίσπης ήταν δημογέροντας της Πάρου. Βλ. «Ανέκδοτη Επιστολή των Δημογερόντων Μιχαήλ Κρίσπη και Λεονάρδου Κονδύλη», *Παριανά*, τόμος Β΄, τεύχος 7, 1981, σσ. 103-104.

[10] Γιάννης Κόκκωνας, *Οι μαθητές του Κεντρικού Σχολείου (1830-1834)*, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα 1997, σ. 159.

[11] *Ἐφημερὶς τῆς Κυβερνήσεως τοῦ Βασιλείου τῆς Ἑλλάδος*, Ν. 42, ἐν Ἀθήναις, 6 Ἰανουαρίου 1834, σ. 298.

[12] *Ἐφημερὶς τῶν Φιλομαθῶν*, ἔτος Ε΄, 17 Νοεμβρίου 1857, σ. 270.

[13] Δημήτριος Α. Σακκής, *Η εκπαίδευση στις Νοτιοδυτικές Κυκλάδες κατά την πρώτη Οθωμανική περίοδο (1833-1843)*, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφέλιμων Βιβλίων, Αθήνα 1997, σσ. 86-87.

Γεωγραφία, *Στοιχειώδης Γεωμετρία* και *Γραμματική*, αφήνοντας αξιέπαινη απήχηση στους κατοίκους του νησιού[14].

Το 1839 χωρίς τη δική του αίτηση, μεταφέρεται στην Ύδρα. Μετά τις αλλεπάλληλες αναφορές του, τον απαλλάσσουν από το διδασκαλικό έργο και επιστρέφει στην Πάρο. Τότε, καλείται από τον Δήμαρχο Ερμούπολης Σύρου, Εμμανουήλ Παρασακάκη, ως τακτικός ψάλτης στη Μεταμόρφωση, όπου έψαλε για πρώτη φορά ανήμερα της εορτής των Αγίων Σαράντα Μαρτύρων, στις 9 Μαρτίου 1849[15], και παραμένει μέχρι την εποχή της χολέρας (1854)[16]. Οι συνεχείς μεταθέσεις και οι περιπέτειες της διδασκαλικής του καριέρας αντικατοπτρίζουν τη ρευστή κατάσταση της εποχής, ειδικά στα Κυκλαδονήσια.

Ακολούθως, ζητά και διορίζεται εκ νέου στην Παροικιά ως δημοδιδάσκαλος το 1855, όμως δεν μένει για πολύ. Τον Ιούνιο του 1857 μεταβαίνει στην Κωνσταντινούπολη προσκαλεσμένος από τον κουνιάδο του Λάζαρο Λαμπίρη ο οποίος τον ενημέρωνε πως του είχε εξασφαλίσει θέση ψάλτη με μηνιαίο μισθό 1000 γρόσια[17]. Μετά από κάποιες περιπέτειες και απατηλές, όπως αποδείχθηκαν, υποσχέσεις, αποφασίζει να εγκαταλείψει την Κωνσταντινούπολη μετά την παραμονή των τριών μηνών. Το 1858 πεθαίνει στη Σύρο η γυναίκα του και ξαναπαντρεύεται στον Δραγουλά της Πάρου την Ασπασία Κούτρα, με την οποία θα αποκτήσει πέντε παιδιά, (Δημήτριος, Παναγιώτης, Γεώργιος, Ανεξώ, Μαρουσώ). Επιστρέφει στην Σύρο λίγο μετά τον γάμο του όπου παραμένει ως το 1861 οπότε και πιθανότατα συνταξιοδοτείται.

Απεβίωσε το 1885 στην Πάρο. Η επιτύμβια πλάκα του Αναστασίου Δ. Καλλιέρου στολίζει τον ναό του Αγ. Δημητρίου στην το-

[14] Δημήτριος Α. Σακκής, *Η εκπαίδευση στην επαρχία Μήλου*, ΕΕΚΜ ΙΔ΄, 1991, σσ. 93, 198-199.

[15] *Αυτόθι*, σ. 54.

[16] Για την επιδημία της χολέρας του 1854, βλ. ενδεικτικά: Κωνσταντίνος Σ. Κουλούρης, *Η επιδημία της χολέρας στην Αθήνα και τον Πειραιά το 1854*, εκδ. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, Αθήνα 2004. Μαρία Γ. Κουκουτσάκη, *Η επιδημία της χολέρας στην Ελλάδα το 1854-1855*, εκδ. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, Αθήνα 2011. Νίκος Σ. Παπαδόπουλος, *Η επιδημία της χολέρας στην Αθήνα και τον Πειραιά το 1854*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2015.

[17] Δημήτριος Α. Σακκής, *Η εκπαίδευση στην επαρχία Μήλου*, ό.π., σ. 55.

ποθεσία Στέρνα. Στη διαθήκη του προς τον κληρονόμο του Παναγιώτη, σημειώνει[18]: *...ἀφήνω τὴν βιβλιοθήκη μου μὲ τὰ αὐτῇ βιβλία, καὶ τῶν ὁποίων ἕνεκεν κατέβαλλα πολλοὺς πολλοτάτους κόπους καὶ ἔχυσα πολλοὺς ἱδρῶτας πρὸς εὕρεσιν, σύνθεσιν καὶ γραφὴν αὐτῶν. Εὔχομαι οὖν τοῦ ὑψίστου Θεοῦ νὰ τὸν ἀξιώση νὰ τὴν ἐκδόσῃ διὰ τοῦ τύπου ἵνα διαδοθῇ ἡ εὐκολοτάτη αὐτὴ Μέθοδός μου...* Για τον Καλλιέρο τα συγγράμματα εκκλησιαστικής μουσικής αποτελούσαν τα πολυτιμότερα αντικείμενα της συλλογής του, όπως καταφαίνεται από τα λόγια του: *...τὰ εἰρημένα βιβλία τῆς μουσικῆς μου εἶναι τὰ πολυτιμότερά μου πράγματα ποὺ ἔχω καὶ τὰ θεωρῶ ἀνωτέρας ἀξίας τῶν ἀμπελοκήπων μου κ.λπ. Ἂν ὁ ἀμπελόκηπός μου εἶναι ἀξίας δέκα δραχμῶν, τὰ βιβλία ταῦτα εἶναι εἴκοσι δραχμῶν, ὥστε ὁ υἱός μου καὶ κληρονόμος μου Παναγιώτης εἶναι πολὺ περισσότερο προικοδοτημένος.*

Ως μουσικός ασχολήθηκε με τη βυζαντινή υμνωδία, την ελληνική και τουρκική κοσμική μουσική και υπήρξε πολυγραφότατος. Ο γραφικός του χαρακτήρας είναι υπόδειγμα καλλιέπειας και υψηλής αισθητικής με περίτεχνα καλλιγραφικά γράμματα. Παράλληλα με την ελληνική γλώσσα φαίνεται πως γνώριζε και την τουρκική, όπως αποδεικνύει το τέταρτο κατά σειρά χειρόγραφο που καταγράφεται παρακάτω. Όσα χειρόγραφά του έχουν εντοπιστεί έως σήμερα (παρατίθενται κατά χρονολογική σειρά συγγραφής) περιλαμβάνουν τα εξής:

1. Ανθολογία της εκκλησιαστικής μουσικής (Υδρα, 1843) η οποία αποτελείται από τρεις τουλάχιστον τόμους, από τους οποίους ο τρίτος τιτλοφορείται ως εξής: *Ἀνθολογία τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς περιέχουσα ἅπασαν τὴν ἐνιαύσιον ἀκολουθίαν τῆς θείας καὶ Ἱερᾶς Λειτουργίας, μὲ τινὰς Καλοφωνικοὺς Εἱρμοὺς εἰς τὸ τέλος. Μελοποιηθεῖσα παρὰ διαφόρων Μουσικῶν, Παλαιῶν τε καὶ Νέων Διδασκάλων. Ἐπιδιορθωθεῖσα δὲ παρὰ τοῦ μ*[ακαρίτη] *Κὺρ Μάρκου Δομεστίκου κατὰ τὴν παράδοσιν τοῦ Διδασκάλου αὐτοῦ Κυρίου Μανουὴλ Πρωτοψάλτου, ἐξηγήθη νῦν παρὰ τοῦ Διδασκάλου Κὺρ ΑΔ Καλλιέρου κατὰ τὴν Νεωτέραν αὐτοῦ Μέθοδον.*

2. Οκτασέλιδο χειρόγραφο του 1843 που περιλαμβάνει μεταξύ άλλων: *ψαλμὸς ψαλλόμενος τὴν 3η Σεπτεμβρίου, ἡμέραν καθ' ἣν τὸ ἱερὸν*

[18] *Αυτόθι*, σ. 63.

καὶ ποθητὸν Σύνταγμα ἐδόδη εἰς τοὺς Ἕλληνας. Μελουργηθεὶς παρὰ τοῦ ΑΔ Καλλιέρου.

3. *Τὰ τῆς Πανδώρας διάφορα Τραγῴδια ἐξηγηθέντα ὑπὸ Α. Δ. Καλλιέρου κατὰ τὴν Νεωτέραν αὐτοῦ Μέθοδον* (Σύρος 1852)

4. *Ἁρμονία ἤτοι Ἑλληνικὰ καὶ Τουρκικὰ ἄσματα ποιηθέντα καὶ τονισθέντα ὑπὸ Ε. Ι. Βλαχοπούλου καὶ ἐξηγηθέντα ὑπὸ Α. Δ. Καλλιέρου κατὰ τὴν Νεωτέραν αὐτοῦ Μέθοδον* (Σύρος 1852, 256 σελ.)

5. Ένα τουλάχιστον δίτομο έργο με Άτακτα βυζαντινά άσματα

6. Ένα τετράτομο έργο βυζαντινής μουσικής (Σύρος, 1853). Ο τρίτος τόμος (290 σελ.) περιλαμβάνει *Δοξαστικὰ τῶν Δεσποτικῶν καὶ Θεομητορικῶν Ἑορτῶν τῶν ἑορταζομένων Ἁγίων τοῦ ὅλου Ἐνιαυτοῦ* και ο τέταρτος τόμος (460 σελ.) τιτλοφορείται: *Δοξαστάριον Μελοποιηθὲν παρὰ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου. Τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας. Περιέχον τὰ Δοξαστικὰ τῶν Δεσποτικῶν καὶ Θεομητορικῶν ἑορτῶν τῶν τε ἑορταζομένων Ἁγίων τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ. Τοῦ τε Τριωδίου καὶ Πεντηκοσταρίου. Ἐξηγηθὲν δὲ πρῶτον εἰς τὴν Νέαν τῆς Μουσικῆς Μέθοδον παρὰ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, ἐξηγήθη Δεύτερον ἀπαραλλάκτως παρὰ Α. Δ. Καλλιέρου κατὰ τὴν Νεωτέραν αὐτοῦ Μέθοδον Διῃρέσας αὐτὸ εἰς Τόμους Τέσσαρας.*

7. *Τὰ ἕνδεκα ἑωθινά ἐπιδιορθωθέντα ὑπὸ ΑΔΚ.*

8. *Καταβασίαι ἀργαί, ψαλλόμεναι ἀντὶ τοῦ Ἄξιόν ἐστιν, ἐν πάσαις ταῖς Δεσποτικαῖς καὶ Θεομητορικαῖς ἑορταῖς. Ἀναστασίου Δ. Καλλιέρου.* (1853, 70 σελ.)

9. Ένα εξασέλιδο χειρόγραφο

10. Σπαράγματα μουσικών χειρογράφων

11. Ένα χειρόγραφο βιβλίο του εντοπίζεται στην Κεντρική Βιβλιοθήκη Βόλου, στο Δημοτικό Κέντρο Ιστορίας και Τεκμηρίωσης (ΔΗ.Κ.Ι.), γραμμένο στην Αθήνα το 1871, και φέρει τον τίτλο: *Πρόχειρον Βιβλιάριον Περιέχον Ἅπασαν τὴν Νεκρώσιμον ἀκολουθίαν εἰς δὲ τὸ τέλος προσετέθησαν καὶ ὅσα χρήσιμα εἰς τὰς Βασιλικὰς Τελετάς. Κατὰ τὴν Νεωτέραν Μέθοδον Ἀναστασίου Δ. Καλλιέρου. Μεταφράσθησαν δὲ τῷ ᾳωοα΄ Σωτ. ἔτει ἐν Ἀθήναις.* Αποτελείται από 214 σελίδες συνοδευόμενες από τον τρισέλιδο Πίνακα των Περιεχομένων, ενώ οι τρείς τελευταίες σελίδες περιλαμβάνουν συνταγές για κατασκευή γλυκισμάτων.

12. Το τελευταίο χειρόγραφο βιβλίο και ίσως η τελευταία προσθήκη στα πονήματα του Αναστασίου Καλλιέρου εντοπίζεται στο αρχείο της γράφουσας και αναλύεται εκτενώς στη συνέχεια. Γράφτηκε στην Πάρο το έτος 1875, την ημέρα της Σύναξης του Προφήτου Προδρόμου και Βαπτιστού Ιωάννου, 7 Ιανουαρίου. Είναι δερματόδετο με διαστάσεις 29,5x21x3εκ. και στη ράχη του υπάρχει χαραγμένος ο τίτλος του: *Ἐγκόλπιον Ἱεροψάλτου.*

Χρονολογικός Πίνακας Βίου και Δραστηριότητας του ΑΔΚ

Χρήσιμος είναι εδώ ο ακόλουθος, εποπτικός και πανοραμικός, χρονολογικός πίνακας, όπου συμπυκνώνονται περιστατικά του βίου και της μουσικής δραστηριότητας του Αναστασίου Καλλιέρου:

Χρονολογία	**Περιστατικά**	**Ηλικία ΑΔΚ**
1805 24 Μαρτίου	Γεννάται *ἐν Πάρῳ*, γιός του Δημητρίου Αναστασίου Καλλιέρου, αγωνιστή του 1821	0
1820-21	Ξεκινάει μαθήματα εκκλησιαστικής μουσικής, με πρώτο του δάσκαλο, τον ψάλτη Κωνσταντάκη Μπουγιουκλέλη, πρόσφυγα από το Αϊβαλί και συνεχίζει με τον επίσης ψάλτη, Νικόλαο Μοσχνήσιο	15-16
1825 25 Ιουλίου Πάρος	Νυμφεύεται την Ανασασουλιώ Πρωτοπαππά στην Παροικιά της Πάρου, ενώ ήταν ήδη ψάλτης στην Εκατονταπυλιανή	20
1827	Αποφοιτά ως δάσκαλος και τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους τοποθετείται στην Τήνο	22
1827-31	Χρηματίζει αλληλοδιδάσκαλος στην Αλληλοδιδακτική Σχολή της Τήνου, της Σύρου και της Πάρου	24-26
1830 11 Μαΐου	Φοιτά για 6 μήνες στο Κεντρικό Σχολείο της Αίγινας	25
1832-33	Δίπλωμα Δημοδιδασκάλου Β΄ Τάξεως Μεταβαίνει στο Ναύπλιο όπου εξετάζεται στο διδασκαλείο και παίρνει το δίπλωμα δημοδιδασκάλου Β΄ Τάξεως	27-28
1834-38	Δημοδιδάσκαλος Α΄ Τάξεως στη Μήλο	29-33
1838	Μετατίθεται στην Πάρο	33
1839	Μεταφέρεται ως Δημοδιδάσκαλος στην Ύδρα	34
1839	Συγγραφή ενός βιβλίου που ονομάζει *Αναγνωσματάριο* Ο ίδιος σημειώνει: *Εἰς τὴν Ὕδραν εὑρισκόμενος ἐξέδωκα διὰ τοῦ τύπου τὸ ἀναγνωσματάριό μου εἰς τὴν ἐν*	34

	Ἀθήναις τυπογραφίαν τοῦ Ἠλία Χριστοφίδη. Και αλλού: *...διὰ τοῦ τύπου ἐνεχείρισα εἰς τὴν παρ' ἐμοῦ διδασκομένην μικρὰν νεολαίαν βιβλίον Ἀναγνωσματάριον καὶ διὰ τὸ εὐμέθοδόν του ἐγένοντο γιγαντιαῖοι πρόοδοι τῶν μαθητῶν μου.*	
1839-1842	Απέχει από τα διδακτικά του καθήκοντα για τρία χρόνια	34-37
1843 Ύδρα	Γράφει την τρίτομη Ανθολογία εκκλησιαστικής μουσικής κι ένα ακόμη οκτασέλιδο χειρόγραφο	38
1849-54 9 Μαρτίου	Χρηματίζει ως τακτικός ψάλτης στη Μεταμόρφωση της Σύρου	44-49
1852 Σύρος	Γράφει *Τὰ τῆς Πανδώρας διάφορα Τραγῴδια ἐξηγηθέντα ὑπὸ Α. Δ. Καλλιέρου κατὰ τὴν Νεωτέραν αὐτοῦ Μέθοδον* και την *Ἁρμονία ἤτοι Ἑλληνικὰ καὶ Τουρκικὰ ἄσματα ποιηθέντα καὶ τονισθέντα ὑπὸ Ε. Ι. Βλαχοπούλου καὶ ἐξηγηθέντα ὑπὸ Α. Δ. Καλλιέρου κατὰ τὴν Νεωτέραν αὐτοῦ Μέθοδον*	47
1853 Σύρος	Γράφει ένα τετράτομο έργο βυζαντινής μουσικής και ένα τεύχος με Καταβασίες:	48
1854	Με την οικογένειά του ταξιδεύουν στην Μύκονο, στην Νάουσα και στην Νάξο λόγω της επιδημίας της χολέρας	49
1855	Ταξιδεύει στην Αθήνα αιτούμενος τη διδασκαλική του θέση	50
1855 Πάρος	Διορίζεται Δημοδιδάσκαλος στην Παροικιά της Πάρου	50
1856 Πάρος	Μετατίθεται στην Νάουσα της Πάρου	51
1857 Ιούνιος	Μεταβαίνει στην Κωνσταντινούπολη με παραμονή τριών μηνών (Ιούνιος-7 Σεπτεμβρίου 1857)	52
1858 27 Απριλίου Σύρος	Πεθαίνει στην Σύρο η πρώτη του σύζυγος	53
1858 5 Αυγούστου Πάρος	Νυμφεύεται εκ νέου στον Δραγουλά της Πάρου την Ασπασία Κούτρα	53
1858 Σύρος	Επιστρέφει στην Σύρο	53
1858-59 Πάρος	Μετατίθεται στην Πάρο στις 15 Οκτωβρίου του ίδιου έτους και παραμένει μέχρι τον Δεκέμβριο του 1859	53-54
1859-60	Μετατίθεται και πάλι στη Σύρο και παραμένει ως τις 15 Αυγούστου 1860	54-55
1871 Αθήνα	Γράφει τον κώδικα: *Πρόχειρον Βιβλιάριον Περιέχον ἅπασαν τὴν Νεκρώσιμον ἀκολουθίαν εἰς δὲ τὸ τέλος*	66

	προσετέθησαν καὶ ὅσα χρήσιμα εἰς τὰς Βασιλικὰς Τελετάς. Κατὰ τὴν Νεωτέραν Μέθοδον Ἀναστασίου Δ. Καλλιέρου. Μεταφράσθησαν δὲ τῷ ᾳωοα΄ Σωτ. ἔτει ἐν Ἀθήναις.	
1875 7 Ιανουαρίου Πάρος	Γράφει το *Ἐγκόλπιον Ἱεροψάλτου: περιέχον ἅπασαν τὴν ἐνιαύσιον ἀκολουθίαν Ἑσπερινοῦ, Ὄρθρου καὶ Λειτουργίας. Κατὰ τὴν Νεωτέραν Μεθοδον Ἀναστασίου Δ. Καλλιέρου Παρίου, ἐν Πάρῳ, τῇ 7 Ἰανουαρίου 1875.*	70
1885 13 Απριλίου Πάρος	Αποδνήσκει	80

Η εκκλησιαστική μουσική πραγματικότητα στα χρόνια του Α.Δ.Κ.

Το χρονικό πλαίσιο που διαδραματίζονται όσα αναφέρονται εδώ τοποθετείται στην τελευταία περίοδο εξέλιξης της εκκλησιαστικής μουσικής σημειογραφίας. Η χρήση της Νέας Μεθόδου της παρασημαντικής σημειογραφίας έχει καθιερωθεί μόλις λίγα χρόνια νωρίτερα, το 1814 από τους τρεις δασκάλους, Χρύσανθο, Γρηγόριο Πρωτοψάλτη και Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα[19]. Παρά την αντίσταση που αντιμετώπισαν οι μεταρρυθμιστές της σημειογραφίας, τελικά επικράτησε με ευρεία αποδοχή. Την ίδια χρονική περίοδο, αναπτύχθηκαν διάφορες παραλλαγές του νέου σημειογραφικού συστήματος, αλλά και καινοτόμες απόπειρες παρασήμανσης της εκκλησιαστικής μουσικής. Ωστόσο, παρά το γεγονός ότι υπάρχει μεγάλος αριθμός μελών στα εναλλακτικά συστήματα μουσικής γραφής, κανένα από αυτά δεν εδραιώθηκε.

Ο Αναστάσιος Καλλιέρος ξεκίνησε μαθήματα εκκλησιαστικής μουσικής το 1820 σε ηλικία 15 χρόνων και το 1830 φοιτά για βραχύ χρονικό διάστημα στο Κεντρικό Σχολείο της Αίγινας. Δυστυχώς, δεν υπάρχουν περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη μέθοδο γραφής της εκκλησιαστικής μουσικής που διδάχθηκε ούτε και γενικότερες πληροφορίες για τον ψαλτικό κύκλο μέσα στον οποίο μαθήτευσε και

[19] Περισσότερα για την ιστορία της εκκλησιαστικής μουσικής, βλ. Γεώργιος Ι. Παπαδόπουλος, «Ἡ Νεωτέρα Ἐκκλησιαστικὴ Μουσική. Περίοδος Η΄», στὸ *Ἱστορικὴ ἐπισκόπησις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἀπὸ τῶν ἀποστολικῶν χρόνων μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς (1-1900 μ.Χ.)*, τύποις Πραξιτέλους, ἐν Ἀθήναις 1904, σσ. 127-252.

από τον οποίο εμπνεύστηκε. Η δε συγγραφική του μουσική δραστηριότητα ξεκινάει το 1843, η οποία συνεχίζεται για τα επόμενα τριάντα και πλέον χρόνια της ζωής του.

Αξιοσημείωτη είναι η φοίτησή του στο Κεντρικό Σχολείο της Αίγινας όπου πιθανότατα διδάχθηκε τη μέθοδο παρασήμανσης της εκκλησιαστικής μουσικής του Λεσβίου συστήματος. Στην Αίγινα λειτουργούσε σχολή εκκλησιαστικής μουσικής από το 1826, περίπου δύο χρόνια πριν την έλευση του Ιωάννη Καποδίστρια (24 Ιανουαρίου 1828). Πρέπει να σημειωθεί ότι η ίδρυση της Σχολής συνδέθηκε στενά με την προσωρινή διαμονή στο νησί του περιωνύμου μουσικοδιδασκάλου Γεώργιου Ντομανέλλη του επονομαζόμενου και Λεσβίου[20]. Το ιδιότυπο μουσικό σύστημα του Λεσβίου διδασκόταν σε συνεργασία με την τότε προσωρινή Κυβέρνηση.

Το Λέσβιο Σύστημα μουσικής γραφής

Το Λέσβιο σημειογραφικό σύστημα[21], αποτελεί μια αμφιλεγόμενη μέθοδο μουσικής καταγραφής και προσέγγισης της εκκλησιαστικής μουσικής. Εμπνευστής του ήταν ο Γεώργιος Ντομανέλλης ή Λέσβιος, από την Αγιάσο της Μυτιλήνης και όπως είναι ήδη γνωστό, είχε ένθερμους

[20] Αχιλλέας Γ. Χαλδαιάκης, «Σχολὴ ψαλτικῆς στὴν Αἴγινα καὶ ἱερατικὴ σχολὴ στὸν Πόρο ἐπὶ Καποδίστρια», *Η Αιγιναία*, τχ. 1, Ἰαν.-Ἰούν. 2000, σ. 100.

[21] Στο παρόν κείμενο δεν θα γίνει εκτενής αναφορά στο Λέσβιο σύστημα, αφενός διότι αξιόλογες μελέτες το αναλύουν εκτεταμένα, αφετέρου διότι κάτι τέτοιο θα ήταν έξω από τα πλαίσια του παρόντος. Βλ. σχετικά: Αχιλλέας Γ. Χαλδαιάκης, «"*...κενόσπουδα σπουδάγματα...*" Διερεύνηση των αιτίων καταδίκης της ... "*λεσβιακής δυσμουσίας*"», στο βιβλίο του ιδίου, *Βυζαντινομουσικολογικά*, τόμος Β΄: *Ιστορία*, εκδόσεις Άθως, Αθήνα 2014, σσ. 177-196. Πρβλ. Μιχάλης Στρουμπάκης, «Λέσβιον Σύστημα ή Νέα Μέθοδος; Η επιβίωση του Λεσβίου Συστήματος κατά τον κ΄ αιώνα στη Λέσβο», *Διεθνές Μουσικολογικό και Ψαλτικό Συνέδριο: Η Βυζαντινή μουσική μέσα από τη Νέα Μέθοδο γραφής. 1814-2014*, Καθιέρωση, Προβληματισμοί-Προοπτικές, Θεσσαλονίκη 30 Οκτωβρίου-1 Νοεμβρίου 2014. Ψηφιακή δημοσίευση στην Ψαλτική Πύλη του ιστοχώρου Πεμπτουσία http://www.pemptousia.gr/video/lesvion-sistima-i-nea-methodos/ (01-02-2016). Ευφροσύνη Βαρβιτσιώτη, «Ο Γεώργιος Λέσβιος και το λέσβιον σύστημα», στο βιβλίο της ιδίας, *Σχολές Εκκλησιαστικής Μουσικής κατά την Καποδιστριακή και Οθωνική Περίοδο (1828-1862)*, Διδακτορική Διατριβή, Σχολή Ανθρωπιστικών & Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Επιστημών της Εκπαίδευσης και Κοινωνικής Εργασίας, Πανεπιστήμιο Πατρών, Πάτρα 2019, σσ. 146-154.

υποστηρικτές και φανατικούς πολέμιους, προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις, πολεμήθηκε σφοδρά και επανειλημμένα και έφτασε μέχρι την καταδίκη του το 1848 με ειδική εγκύκλιο του Οικουμενικού Πατριάρχη Ανθίμου του ΣΤ΄[22]. Ωστόσο, στο νησί της Αίγινας λειτούργησε σχολή εκκλησιαστικής μουσικής, όπως προαναφέρθηκε, με μαθήματα της μεθόδου του Λεσβίου συστήματος διδάσκοντας πλήθος μαθητών.

Οι τότε έφοροι της μουσικής σχολής της Αίγινας στην προσπάθειά τους να αναδείξουν τα οφέλη της φοίτησης στη συγκεκριμένη σχολή και στο να προσεγγίσουν νέους μαθητές, περιγράφουν για το Λέσβιο Μουσικό σύστημα[23]: *Περὶ δὲ τοὺς καθ' ἡμᾶς χρόνους ὁ κύριος Γεώργιος Λέσβιος, διὰ τῆς ἀτρύτου φιλοπονίας του ἐνασχολούμενος πρὸ πολλῶν ἐτῶν εἰς τελειοποίησιν τῆς διδασκαλίας τῆς ἀξιολόγου ταύτης ἐπιστήμης, ἐπενόησε μέθοδον ἁπλουστάτην θεμελιουμένην εἰς κανόνας ἀσφαλεῖς καὶ ἀμετατρέπτους, ὥστε δὲν μένει πλέον ἀμφιβολία, μήπως πάθει ὁ μαθητὴς τὸ τοῦ ποιητοῦ «Δηρόν τε μένειν κανεόν τε νέεσθαι» ἀλλ' εἰς ἓξ μηνῶν διάστημα μὲ πρόσβασιν θαυμασίαν τελειοποιεῖται, ὡς ἡ πεῖρα ἐνταῦθα ἐβεβαίωσε τὸ κοινόν. Καὶ πρῶτον μὲν ἐπενόησε μέθοδον σαφεστάτην εἰς τὴν γραφὴν θεμελιουμένην εἰς κανόνας ὀρθογραφίας ἀμετατρέπτους, ὥστε νὰ ἠμπορῇ ὁ μαθητὴς νὰ ἐκφράζῃ ἀκριβέστατα καὶ συντομώτατα ὁποιονδήποτε μέλος, ὅταν γένῃ ἐγκρατὴς τῆς ἀξιολόγου ταύτης μεθόδου. Δεύτερον ἐφεῦρε πολλοὺς ἄλλους τρόπους συντελεστικοὺς εἰς τελειοποίησιν τῆς διδασκαλίας τῆς Μουσικῆς, καθὼς εἰς τὴν ὅσον οὔπω ἐκδοθησομένην Γραμματικὴν θέλει φανῇ ἐναργέστατα. Ἐν ἑνὶ λόγῳ ὅσα ὑπόσχεται ὁ εἰρημένος μουσικοδιδάσκαλος οὗτος εἶναι πρῶτον ἡ ἄκρα σαφήνεια τῆς γραφῆς καὶ τὸ ἀναλλοίωτον τῶν ὀρθογραφικῶν κανόνων της, δεύτερον ἡ ἀνακάλυψις πολλῶν τρόπων ἀναγκαιοτάτων τῆς Μουσικῆς τῶν προγόνων μας Ἑλλήνων, τρίτον δὲ καὶ τελευταῖον τὸ πλῆρες καὶ ἀνενδεὲς ἀλλοεθνοῦς Μουσικῆς […].*

[22] Αχιλλέας Γ. Χαλδαιάκης, *Η Ψαλτική Τέχνη στην Αίγινα*, Αίγινα 1995, σ. 21. Για την αναλυτική πορεία της αποδοχής αλλά και της προσβολής του συγκεκριμένου μουσικού συστήματος βλ. Αχιλλέας Γ. Χαλδαιάκης, «Λέσβιο Μουσικό Σύστημα», *Μεγάλη Ορθόδοξη Χριστιανική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμος 11, 2014, σσ. 79-81.

[23] Πορφύριος Ἄρτης, Νεόφυτος Καρύστου, Νικόλαος Δηλιγιάννης, «Αἱ μέθοδοι λειτουργίας τῆς Μουσικῆς Σχολῆς Αἰγίνης», *Γενικὴ Ἐφημερίς*, ἀρ. 80, 28 Ἀπριλίου 1828.

Στη νεοσύστατη τότε μουσική σχολή της Αίγινας, που λειτούργησε αναμφισβήτητα υπό την υποστήριξη και προτροπή του τότε Ελληνικού Κράτους και της προσωρινής διοίκησης, συνέρευσε πλήθος μαθητών, μεταξύ των οποίων και ο μελετώμενος στο παρόν, Αναστάσιος Καλλιέρος. Το γεγονός αυτό συνέβαλε στη μουσική του παιδεία και στη διαμόρφωση της προσέγγισής του στην εκκλησιαστική μουσική.

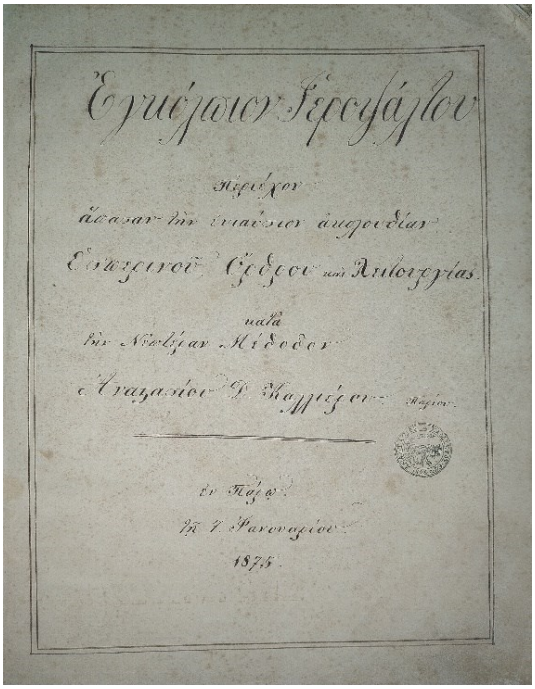
Το προς διερεύνηση χειρόγραφο και η Μέθοδος Μουσικής Γραφής του Αναστασίου Καλλιέρου

Το χειρόγραφο που αποτελεί το έναυσμα για τη συγγραφή του παρόντος, αποτελείται από 436 σελίδες μουσικών κειμένων, 38 κενές σελίδες για πιθανές σημειώσεις ή μελλοντικές προσθήκες, ενώ στις 6 τελευταίες σελίδες εκτείνεται ο πίνακας των περιεχομένων που διευκολύνει την πλοήγηση στο έργο. Η πρώτη σελίδα φέρει φωτογραφία του γραφέα απεικονίζοντάς τον καθιστό με ενδυμασία της εποχής αποπνέοντας κύρος και υψηλή αισθητική. Το δεξί του χέρι απεικονίζεται ακουμπισμένο σ' ένα στρογγυλό τραπέζι, πάνω στο οποίο υπάρχει η πένα και το καπέλο του καθώς και μερικά φύλλα χαρτιού. (Εικόνα 1)



Εικόνα 1

Στη διπλανή σελίδα ακολουθεί ο τίτλος του βιβλίου: *Ἐγκόλπιον Ἱεροψάλτου περιέχον ἅπασαν τὴν ἐνιαύσιον ἀκολουθίαν Ἑσπερινοῦ, Ὄρθρου καὶ Λειτουργίας*. Ρητά αναφέρεται από τον γραφέα η μέθοδος μουσικής γραφής που ακολουθείται: *Κατὰ τὴν Νεωτέραν Μέθοδον Ἀναστασίου Δ. Καλλιέρου Παρίου, ἐν Πάρῳ, τῇ 7 Ἰανουαρίου 1875*. Η σελίδα αυτή σφραγίζεται από τη σφραγίδα του, η οποία φέρει περιμετρικά το όνομά του και τη χρονολογία 1806, ενώ στο κέντρο της απεικονίζεται ζεύγος ζώων με άροτρο, συμβολίζοντας πιθανώς την εργατικότητα και τη δημιουργικότητα. (Εικόνα 2)


Ἐγκόλπιον Ἱεροψάλτου

περιέχον

ἅπασαν τὴν ἐνιαύσιον ἀκολουθίαν

Ἑσπερινοῦ Ὄρθρου καὶ Λειτουργίας

κατὰ

τὴν Νεωτέραν Μέθοδον

Ἀναστασίου Δ. Καλλιέρου Παρίου

Ἐν Πάρῳ

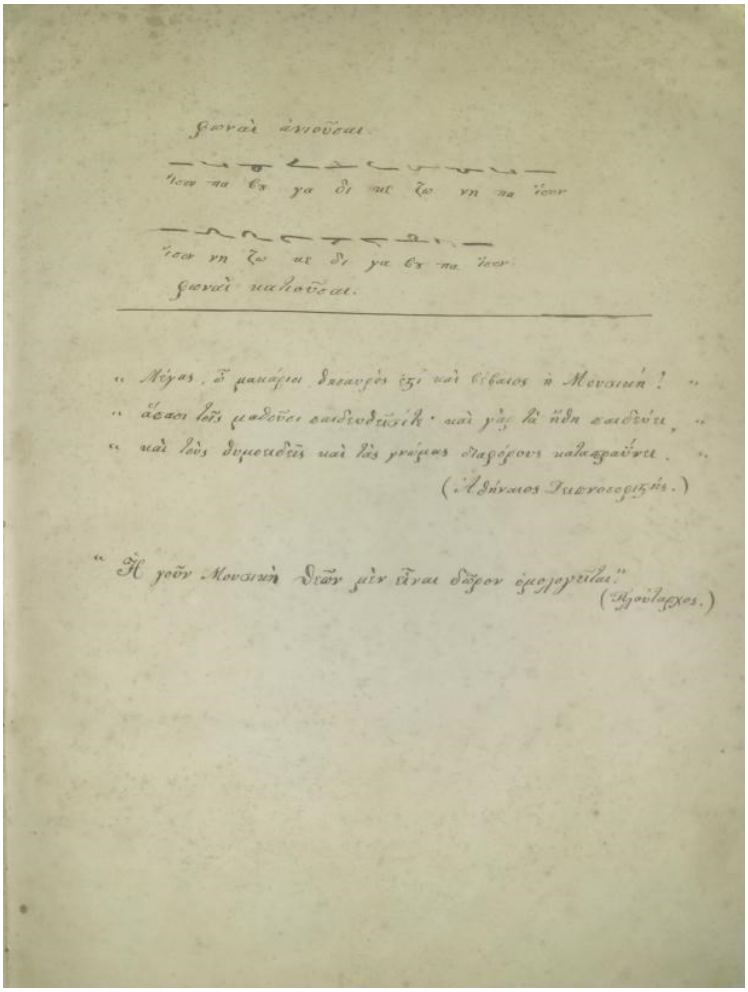
τῇ 7 Ἰανουαρίου

1875.

Εικόνα 2

Στην επόμενη σελίδα, ο Καλλιέρος σημειώνει το κλειδί που ξεκλειδώνει το σημειογραφικό του σύστημα και απαρτίζεται από συγκεκριμένα σύμβολα για κάθε φθόγγο στην ανιούσα και κατιούσα κίνηση της μελωδίας, προτείνοντας μια συστηματική προσέγγιση για τη μουσική γραφή της εκκλησιαστικής μουσικής. Η σελίδα αυτή ολοκλη-

ρώνεται παραθέτοντας τέσσερις ρήσεις δύο αρχαίων ελλήνων ανδρών: δυο του Αθηναίου του Ναυκρατίτη[24], και μια του Πλουτάρχου[25]. (Εικόνα 3)



Εικόνα 3

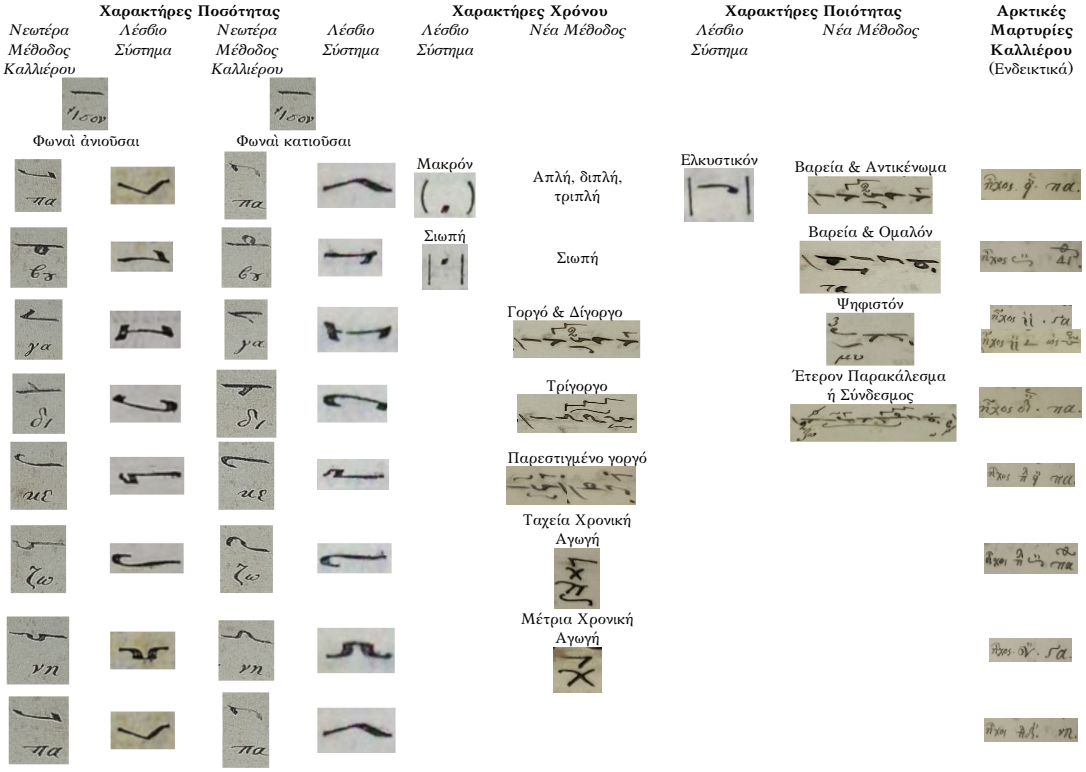
[24] Πρόκειται για τις ακόλουθες δύο ρήσεις: *«Μέγας, ὦ μακάριοι θησαυρός ἐστι καὶ βέβαιος ἡ Μουσική! ἅπασι τοῖς μαθοῦσι παιδευθεῖσί τε· καὶ γὰρ τὰ ἤθη παιδεύει, καὶ τοὺς θυμοειδεῖς καὶ τὰς γνώμας διαφόρους καταπραΰνει»* (Ἀθήναιος Δειπνοσοφιστής). Αναφέρεται, δηλαδή, στη μορφωτική και κατευναστική δύναμη της μουσικής.

[25] Πρόκειται για την ακόλουθη φράση: *«Ἡ γοῦν Μουσικὴ θεῶν μὲν εἶναι δῶρον ὁμολογεῖται»* (Πλούταρχος), με την οποία αναγνωρίζει τη μουσική ως θείο δώρο.

Το χειρόγραφο οργανώνεται λειτουργικά ακολουθώντας τη λατρευτική σειρά. Τα μουσικά κείμενα άρχονται με την Ακολουθία του Εσπερινού, έπεται η Ακολουθία του Όρθρου και τέλος η Θεία Λειτουργία. Τα μέλη που ο Αναστάσιος Καλλιέρος επιλέγει να μεταγράψει στη δική του *Νεωτέρα Μέθοδο Μουσικής Γραφής* και να συμπεριλάβει στο εν λόγω χειρόγραφο προέρχονται από το έργο των έως τότε μουσικοδιδασκάλων και μελουργών εκκλησιαστικής μουσικής, όπως των: Θεοδώρου Φωκαέως, Γεωργίου Κρητός, Μανουήλ Πρωτοψάλτου, Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου, Ιωάννου Δαμασκηνού, Ιακώβου Πρωτοψάλτου, Πέτρου Βυζαντίου, Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, Γερμανού Νέων Πατρών, Χρυσάφου του Νέου, Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, Δανιήλ Πρωτοψάλτου, Ιωάννου Πρωτοψάλτου, Ιωάννου Κουκουζέλους, Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, Μάρκου Δομεστίκου, Ανθίμου Πρωτοσυγκέλλου, Ζαφειρίου Ζαφειροπούλου και Ξένου Κορώνη. Παράλληλα και μεταξύ των παραπάνω συνθέσεων, παραθέτει είτε αυτούσιες δικές του συνθέσεις, όπως τα χερουβικά σε κάθε ήχο, είτε εν μέρει μελοποιημένες απόπειρες των ήδη παραδεδομένων μελών, όπως τα εωθινά του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, αλλά και άγνωστες έως τώρα συνθέσεις που θα αποτελέσουν αντικείμενο μελλοντικής έρευνας.

Η *Νεωτέρα Μέθοδος Μουσικής Γραφής* του Αναστασίου Καλλιέρου αποτελεί ένα, δικής του επινόησης, σημειογραφικό σύστημα καταγραφής της παραδεδομένης εκκλησιαστικής μουσικής. Αποτελεί ένα πρωτοποριακό σημειογραφικό σύστημα καταγραφής της εκκλησιαστικής μουσικής, το οποίο αναπτύχθηκε ως αποτέλεσμα της βαθιάς γνώσης και εμπειρίας του τόσο στη Νέα Μέθοδο των τριών δασκάλων όσο και στο Λέσβιο Σύστημα. Η μέθοδος αυτή χαρακτηρίζεται από μια σύνθεση παραδοσιακών στοιχείων με καινοτόμα σύμβολα, τα οποία προέρχονται και από τα δύο προαναφερθέντα συστήματα στοχεύοντας στη βελτίωση της αναγνωσιμότητας και λειτουργικότητας των μουσικών κειμένων. Ο ακόλουθος πίνακας συνοψίζει τα σύμβολα του εν λόγω συστήματος.

Πίνακας Συμβόλων



Τα Συντετμημένα Χερουβικά του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου στο χειρόγραφο του Αναστασίου Καλλιέρου

Μεταξύ των αγνώστων συνθέσεων του χειρογράφου, βρίσκονται και συντετμημένα τα έτερα χερουβικά του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, ενός εκ των τριών δασκάλων της Νέας Μεθόδου. Αν και ο Καλλιέρος συνήθιζε να σημειώνει τον συνθέτη κάθε μέλους, στην περίπτωση των συντετμημένων χερουβικών του Γρηγορίου, μια τέτοια σημείωση απουσιάζει. Εικάζουμε, λοιπόν, πως οι εν λόγω συνθέσεις πρέπει να αποδοθούν στον γραφέα του χειρογράφου, Αναστάσιο Καλλιέρο. Άλλωστε, μέχρι σήμερα, ανάλογη συνθετική απόπειρα συντμήσεως των χερουβικών του Γρηγορίου, περιορίζεται στα εξής δεδομένα: σύμφωνα με τον Κωνσταντίνο Καραγκούνη, τα σε α΄, γ΄, δ΄, πλ. α΄, πλ.

β΄, *βαρύ* και πλ. *δ΄* ήχο μέγιστα Χερουβικά παραδόθηκαν συντετμημένα από τον Ιωάσαφ Διονυσιάτη[26].

Ο Χερουβικός ύμνος συνδέεται άμεσα με τη χριστιανική λατρεία και τη λειτουργική πράξη της θείας λειτουργίας. Ως εκ τούτου γνώρισε και εντονότερες διαδικασίες εξέλιξης σε σχέση με άλλα εκκλησιαστικά μέλη. Στο εν λόγω χειρόγραφο, παρατίθενται τα χερουβικά της εβδομάδος των Πέτρου Λαμπαδαρίου και Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, ακολουθούν τα έτερα χερουβικά του Γρηγορίου συντετμημένα και τέλος, τα έτερα χερουβικά των Αναστασίου Καλλιέρου και Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, κατ' ήχον. Και καθώς ο αείμνηστος Καθηγητής μας, Δημήτριος Μπαλαγεώργος, είχε εκτεταμένα ασχοληθεί με το φαινόμενο των συντμήσεων, επιλέχθηκε για το παρόν κείμενο το συντετμημένο χερουβικό σε ήχ. πλ. *β΄* προκειμένου να αναδειχθεί το σύστημα μουσικής γραφής του Καλλιέρου αλλά και ο τρόπος που συντέμνει την πρωταρχική σύνθεση του Γρηγορίου επιχειρώντας να συγκεράσει την καινοτομία με τον σεβασμό στο πρόσφατο παρελθόν. Προκύπτουν, λοιπόν, τρεις εκδοχές: η πρωτότυπη σύνθεση του Γρηγορίου, η μεταγραφή της στο μουσικό σημειογραφικό σύστημα του Καλλιέρου και η συντετμημένη εκδοχή του Καλλιέρου.

Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Μπαλαγεώργου[27], γενικότερα, η χρησιμοποιούμενη ορολογία στον τίτλο των συνθέσεων που αποτελούν προϊόντα συντμήσεων, προσδιορίζουν τις συνθήκες εκείνες που έχουν υποστεί συντόμευση, χωρίς όμως να έχει χαθεί η αρχική τους μορφή και φανερώνει μια νέα δομή, η οποία είναι το αποτέλεσμα της μελικής επεμβάσεως και επεξεργασίας στο παραδεδομένο μέλος. Ωστόσο, στην προκειμένη περίπτωση που εδώ εξετάζεται, η προκύπτουσα εκδοχή του Καλλιέρου θα μπορούσε να αποτελέσει και μια εντελώς νέα σύνθεση.

Η μελωδική πορεία του Καλλιέρου είναι πιο διασταλτική σε σχέση με την πρωτότυπη του Γρηγορίου. Αυτό συμβαίνει, από την αρχή του χερουβικού μέχρι το *Ως τον Βασιλέα*, όπου ο μελοποιός παραθέτει ακριβώς τη μουσική σύνθεση του Γρηγορίου χωρίς σύντμηση.

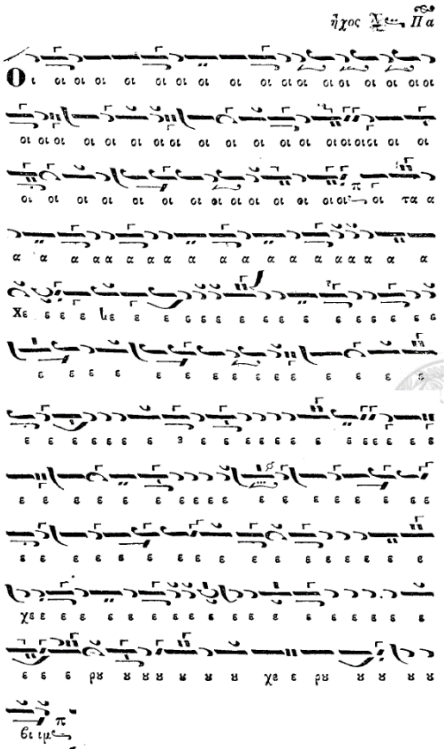
---

[26] Κωνσταντίνος Χ. Καραγκούνης, *Η παράδοση και εξήγηση του μέλους των Χερουβικών της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Μελοποιίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 7, Αθήνα 2003, σσ. 598, 600-1.
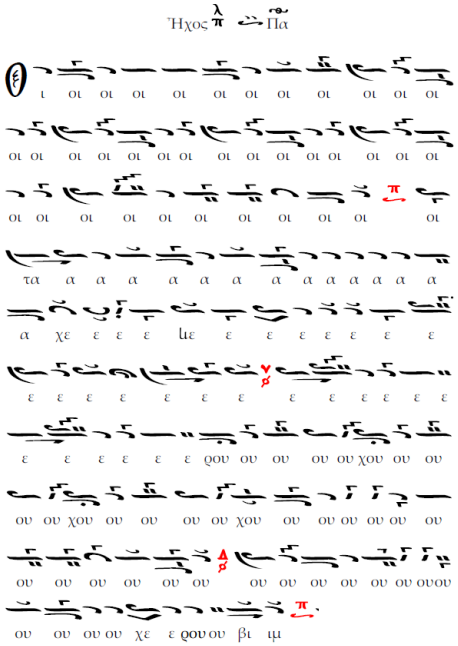
[27] Δημήτριος Κων. Μπαλαγεώργος, *Ο Θεόδουλος Μοναχός και το έργο των συντμήσεων*, Αθήνα 2003, σ. 15.

Ακολουθεί ο επιμέρους σχολιασμός με την κατά στήλες παράθεση των δύο συνθέσεων, κατά την οποία παρατίθενται τα δύο μουσικά κείμενα στη Νέα Μέθοδο Αναλυτικής Σημειογραφίας, ενώ στο παράρτημα της εργασίας παρατίθεται το εξεταζόμενο μέλος σημειογραφούμενο σε τρεις εκδοχές: α) κατά τη *Νεωτέρα Μέθοδο Μουσικής Γραφής* του Καλλιέρου, β) στην ευρωπαϊκή σημειογραφία[28] και γ) στη Νέα Μέθοδο[29].

Γρηγορίου Πρωτοψάλτου



Αναστασίου Καλλιέρου
Συντετμημένο



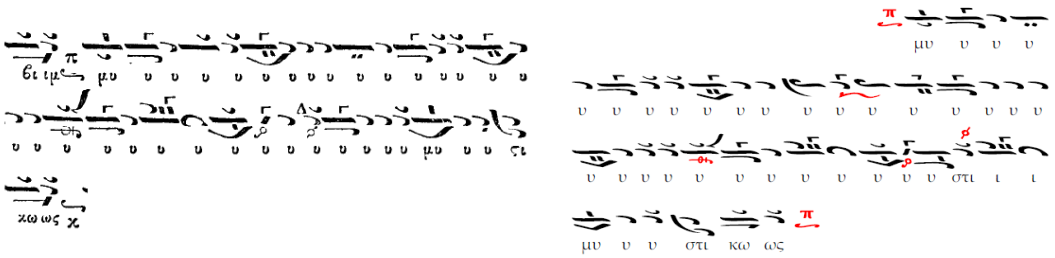
Οι δύο εκδοχές που εδώ συγκρίνονται, παρατίθενται αμφότερες σημειογραφημένες στη Νέα Μέθοδο, καθιστώντας ευκολότερη τη

[28] Η μεταγραφή πραγματοποιήθηκε αρχικά στην ευρωπαϊκή σημειογραφία από τη γράφουσα.

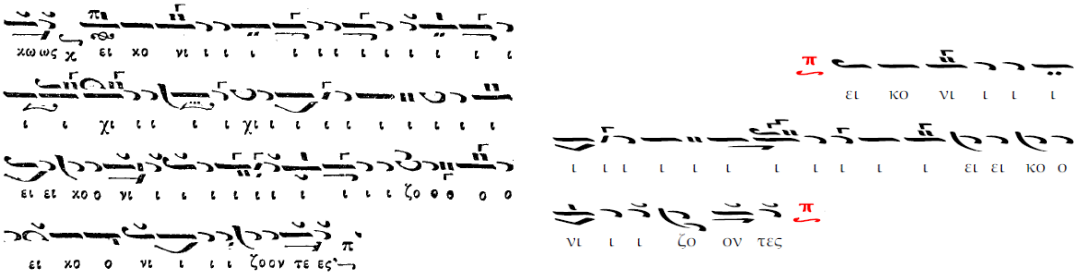
[29] Η μεταγραφή πραγματοποιήθηκε από τον Πρωτοψάλτη Γρηγόριο Ζάρκο.

μουσική ανάλυση. Πραγματοποιήθηκε, δηλαδή, μεταγραφή του συντετμημένου χερουβικού του Καλλιέρου, από τη δική του *Νεωτέρα Μέθοδό του* στη Νέα Μέθοδο. Η συγκριτική ανάλυση των δύο εκδοχών του Χερουβικού ύμνου σε ήχο πλ. β΄ αναδεικνύει τη δομική και μελωδική διαφοροποίηση μεταξύ της πρωτότυπης σύνθεσης του Γρηγορίου και της συντετμημένης εκδοχής του Αναστασίου Καλλιέρου. Είναι εμφανές ότι η έκταση της συντετμημένης εκδοχής του Καλλιέρου είναι σαφώς μικρότερη της αρχικής σύνθεσης του Γρηγορίου.

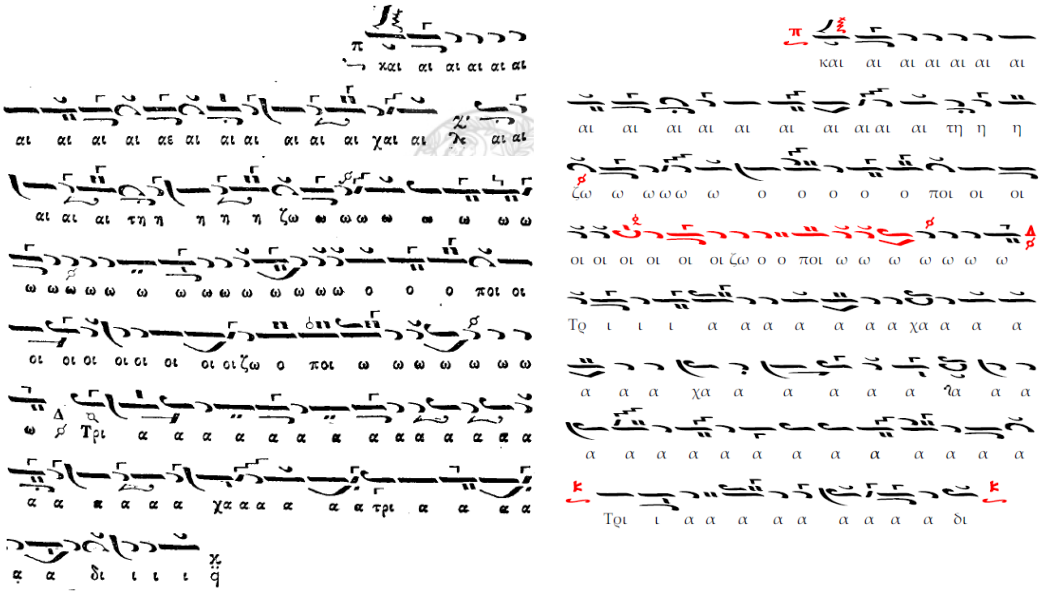
Οι δύο συνθέσεις αρχίζουν με την ίδια μελωδική κίνηση, εισάγοντας τη βασική μελωδική ιδέα. Εν συνεχεία, ο Καλλιέρος διατηρώντας τους βασικούς φθόγγους της μελωδίας ακολουθεί κατιούσα πορεία όπως και ο Γρηγόριος, αναπτύσσοντάς την με μελωδικές αλυσίδες. Έπειτα, στο τμήμα «οι τα Χε-νε» διατηρεί την ίδια μελωδική κίνηση, ωστόσο το υπόλοιπο τμήμα της σύνθεσης ως το τέλος της φράσης ακολουθεί διαφορετική μουσική ανάπτυξη.
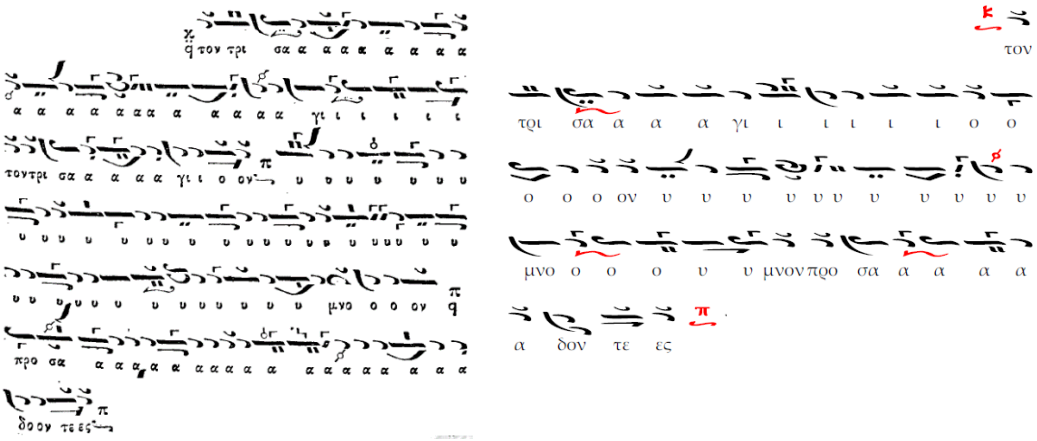


Οι μελωδικές γραφές της λέξεως *μυστικώς* εμφανίζουν αρκετά κοινά μουσικά γνωρίσματα, στην αρχή και το τέλος της μουσικής φράσης, καθώς και στη μέση διατηρώντας τη χρόα της σπάθης, ενώ η χρονική έκτασή τους είναι σχεδόν ίδια.



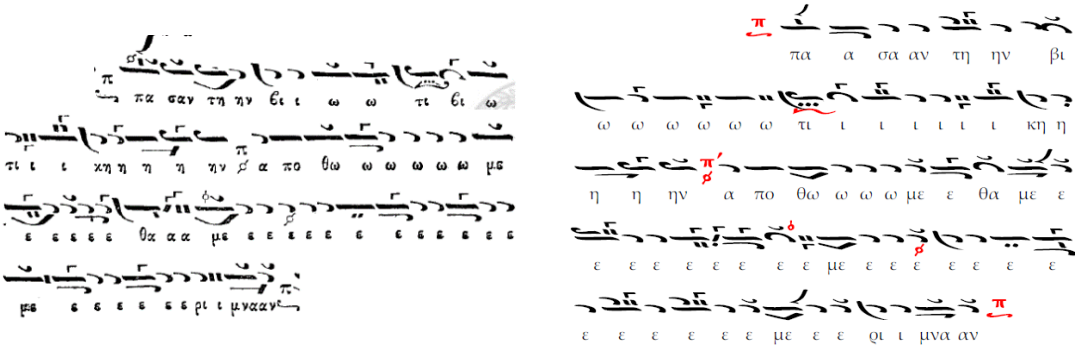
Εμφανέστατα συντομευμένη στην εκδοχή του Καλλιέρου απεικονίζεται η τελευταία μουσική φράση της πρώτης περιόδου του χερουβικού ύμνου. Αμφότερες οι συνθέσεις κινούνται στα χρωματικά διαστήματα του πλ. β΄ ήχου ως και την κατάληξη στη βάση του ήχου, δηλαδή στον φθόγγο Πα.



Η δεύτερη περίοδος του συντετμημένου χερουβικού εκτυλίσσεται όπως και η πρωταρχική σύνθεση στις συλλαβές «και τη». Στη συνέχεια συντέμνει το μέλος και περιορίζεται η χρονική του διάρκεια, ακολουθώντας τη δική του μελωδική πορεία και διαφοροποιούμενο από την πρωταρχική εκδοχή. Ενδιάμεσα, στη λέξη *ζωοποιώ*, ενώ παρεμβάλλεται μια κλασική δέση *Άγια* του δ΄ ήχου, ο Καλλιέρος, μάλλον εκ παραδρομής δεν τοποθετεί την αντίστοιχη φθορά. Ωστόσο, καθώς εικάζουμε ότι το σημείο αυτό παρατίθεται κατά λάθος στο χρωματικό περιβάλλον, είναι σημειογραφημένο με κόκκινο χρώμα στη μεταγραφή και με την αντίστοιχη διατονική φθορά.



Στην επόμενη μουσική περίοδο, είναι εμφανής η συντμητική παρέμβαση της αρχικής σύνθεσης με αποτέλεσμα τη σμίκρυνση της μελωδίας και άρα της χρονικής διάρκειας. Η διαφορά μεταξύ των δύο συνθέσεων εντοπίζεται στην εξής ευδιάκριτη παρέμβαση: ο Καλλιέρος διατηρεί τη μελωδική κίνηση του Γρηγορίου στις λέξεις *τον τρισάγιον*, παραλείποντας εντελώς το υπόλοιπο μουσικό τμήμα της περιόδου και τοποθετεί το ποιητικό κείμενο στη μουσική πορεία αυτών των δύο λέξεων.



Στην τελευταία μουσική φράση του συντετμημένου χερουβικού, ο Καλλιέρος διατηρεί μερική ομοιότητα στο μουσικό κείμενο στις συλλαβές «-τικήν αποδώ-» και στην πρώτη συλλαβή της λέξεως *μέριμναν*. Κατά τα άλλα αναπτύσσει το μέλος ιδιοτρόπως ως την κατάληξη στη βάση του ήχου Πα.

Τελικά, η συνολική χρονική διάρκεια του συντετμημένου χερουβικού από τον γραφέα του χειρογράφου, Αναστάσιο Καλλιέρο είναι σαφές πως είναι μικρότερη της αρχικής σύνθεσης του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου. Το γεγονός αυτό, μαρτυρεί, όπως ήδη παρουσιάστηκε, την περικοπή κάποιων θέσεων και την αφαίρεση περιττών στοιχείων καθώς και ολόκληρων μελικών γραμμών. Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί πως ο Καλλιέρος σε μικροδομικό επίπεδο χρησιμοποιεί συχνά δίγοργα και τρίγοργα, γεγονός που παραπέμπει στην επίδραση της προφορικότητας[30]. Δηλαδή, είτε είχε επηρεαστεί από την ερμηνεία άλλων σύγχρονων ψαλτών της εποχής του, είτε τον ερμήνευε ο ίδιος κατ' αυτόν τον τρόπο, είτε κατά τη διαδικασία της σύντμησης είχε στο μυαλό του τον τρόπο που θα ήθελε να ψαλεί. Άλλωστε, η μετάβαση από την προφορική παράδοση στη γραπτή μορφή αλλάζει την φύση της μουσικής προσδίδοντάς της νέες διαστάσεις.

Συμπεράσματα

Η *Νεωτέρα Μέθοδος Μουσικής Γραφής* του Αναστασίου Καλλιέρου αποτελεί σημαντική καινοτομία στην εκκλησιαστική μουσική σημειογραφία. Η σύνθεση στοιχείων από τα δύο σημειογραφικά συστήματα της εποχής αποδεικνύει τη βαθιά γνώση και τη δημιουργικότητα του Καλλιέρου, ενώ ταυτόχρονα προσφέρει μια πιο πρακτική προσέγγιση για την ψαλτική πράξη, επιχειρώντας να βελτιώσει τη λειτουργικότητα και αναγνωσιμότητα της σημειογραφίας. Η καινοτομία του Καλλιέρου θα μπορούσε να συγχωνευθεί σε τρεις άξονες: Α) *Προσαρμογή και Σύνθεση*: Τα σύμβολα από τη Νέα Μέθοδο και το Λέσβιο Σύστημα ενσωματώνονται αρμονικά σε ένα σύστημα που επιτρέπει μεγαλύτερη ερμηνευτική ακρίβεια. Β) *Λειτουργικότητα*: Η μέθοδος αποσκοπεί στη διευκόλυνση των ψαλτών, εξασφαλίζοντας σαφήνεια και συνέπεια στη σημειογραφία. Γ) *Εκπαιδευτική Διάσταση*: ο Καλλιέρος σχεδίασε το σύστημα για να είναι διδακτικά προσιτό με γνώμονα την εκπαιδευτική προσβασιμότητα, ώστε να διαδοθεί ευκολότερα στους μαθητές του και σε πιθανούς ακόλουθούς του. Σε μια

[30] Για τη σχέση κειμενικότητας-προφορικότητας, βλ. Μαρία Καπκίδη, *Η Εκκλησιαστική Μουσική στους Δίσκους των 78 στροφών: Μουσικολογικό περιεχόμενο και κοινωνιολογικά συμφραζόμενα*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Άρτα 2023.

εποχή που η μουσική εκπαίδευση γινόταν κυρίως προφορικά, η ανάπτυξη μιας εύχρηστης σημειογραφίας αποτελούσε πρωτοπορία. Ενδεχομένως, πίστευε, πως οι μαθητές θα μπορούσαν να κατανοήσουν τη δομή των μελών πιο γρήγορα, γεγονός που διευκόλυνε τη διάδοση της εκκλησιαστικής μουσικής.

Η *Νεωτέρα Μέθοδος Μουσικής Γραφής* του Καλλιέρου αποτυπώνεται στο σύνολο των χειρογράφων του. Τα χειρόγραφα αποτελούν πολιτιστικά προϊόντα ως αποτελέσματα της δημιουργικότητας και της πνευματικής εργασίας του συντάκτη τους. Στην περίπτωση του Καλλιέρου, τα χειρόγραφα συνιστούν δείγματα καινοτομίας στη μουσική σημειογραφία, λειτουργώντας ως σύνθεση παράδοσης και πρωτοπορίας[31]. Ενσωματώνουν τη συλλογική μνήμη μιας εποχής, αποτυπώνοντας το πνεύμα, τις αξίες, τις γνώσεις και τις πρακτικές της κοινωνίας που τα παρήγαγε. Μέσα από αυτά, διατηρούνται ζωντανές οι παραδόσεις, είτε πρόκειται για μουσική, λογοτεχνία, θρησκευτικά κείμενα ή επιστημονικά έργα[32]. Φέρουν συμβολισμούς που σχετίζονται με την πολιτιστική ταυτότητα και την πνευματική ζωή. Για παράδειγμα, η *Νεωτέρα Μέθοδος* του Καλλιέρου δεν είναι μόνο εργαλείο, αλλά και σύμβολο μιας εποχής που προσπαθεί να ισορροπήσει μεταξύ ανανέωσης και διατήρησης της παράδοσης[33]. Ως μέσα μετάδοσης γνώσης, τα χειρόγραφα διαμορφώνουν την εκπαίδευση και συμβάλλουν στη δημιουργία των γενεών. Το *Εγκόλπιον Ιεροψάλτου* του Καλλιέρου πιθανότατα προορίζοταν και για την εκπαίδευση ψαλτών, καθιστώντας τη γνώση προσιτή και δομημένη[34]. Διακρίνονται από πολιτιστική ανθεκτικότητα, δηλαδή, αντέχουν στον χρόνο και συχνά λειτουργούν ως μαρτυρίες πολιτιστικής αντίστασης σε περιόδους αλλαγών ή κρίσεων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η διατήρηση και εξέλιξη της

[31] Roland Barthes, *Image, Music, Text*, Essays selected and translated by Stephen Heath, Fontana Press, 1977.

[32] Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, 1973.

[33] Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, translated by Kathleen Blamey & David Pellauer, University of Chicago Press, 2004.

[34] Jack Goody, *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge University Press, 1986.

εκκλησιαστικής μουσικής[35]. Τέλος, τα χειρόγραφα ως υλικά αντικείμενα συχνά φέρουν καλλιτεχνική αξία, είτε μέσα από την καλλιγραφία τους είτε μέσω των διακοσμήσεών τους. Το γεγονός ότι ο Καλλιέρος έδινε έμφαση στην καλλιγραφία δείχνει την αισθητική διάσταση του έργου του[36].

Maria Kapkidi

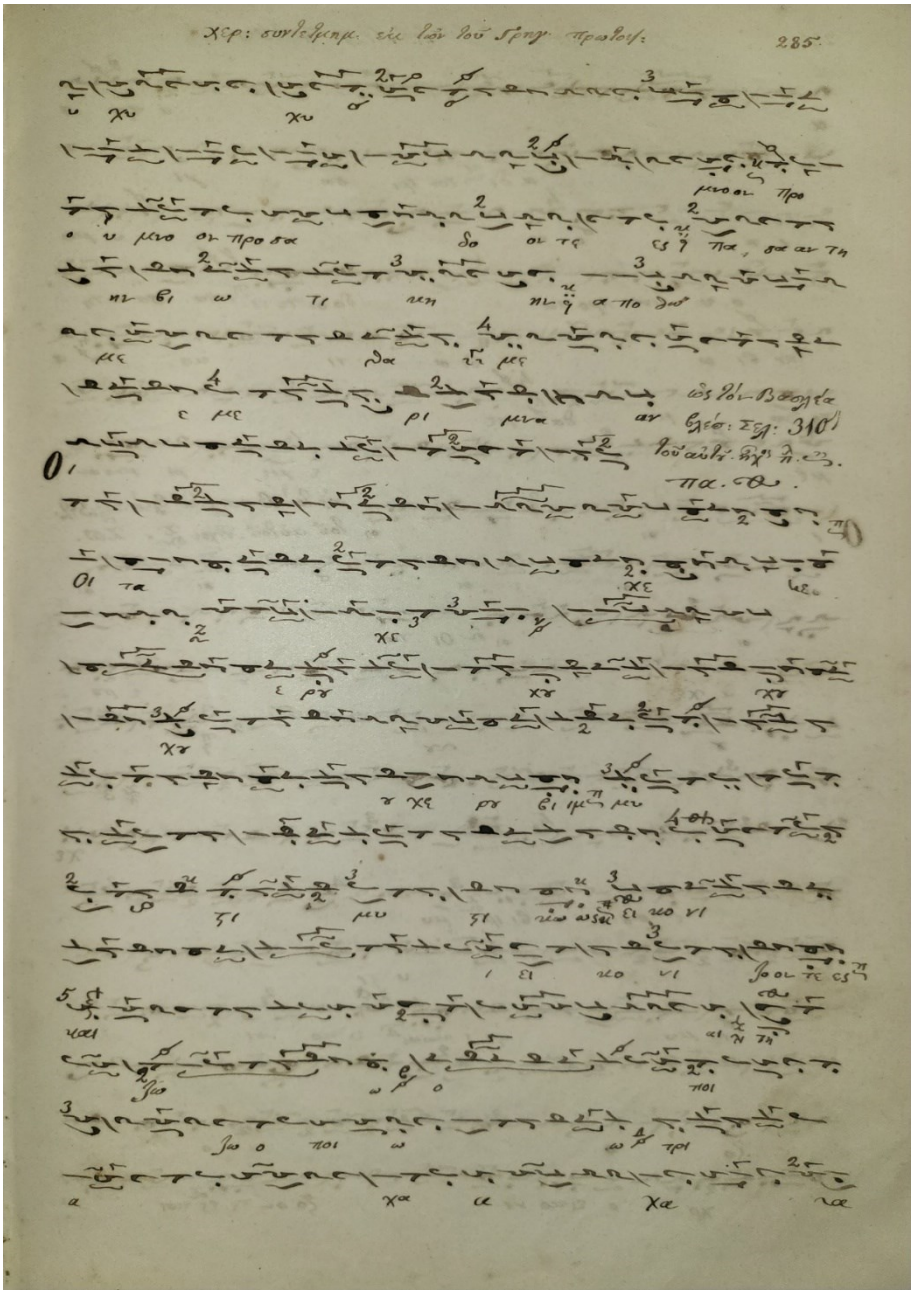
THE ABRIDGEMENT OF THE CHERUBIC HYMNS BY GREGORIOS THE PROTOPSALTIS ACCORDING TO THE MODERN METHOD OF MUSICAL NOTATION BY ANASTASIOS D. KALLIEROS: AN UNKNOWN SOURCE OF 19th-CENTURY ECCLESIASTICAL MUSIC

This study presents a significant contribution to the musicological research on 19th-century ecclesiastical music, focusing on an unknown manuscript by Anastasios D. Kallieros. The manuscript, titled *Egolpion Ieropsaltou* (*Cantor's Handbook*) and dated to 1875, is a rare source for the Newer Method of Musical Notation developed by the author. The research centers on the abridgment of Cherubic Hymns by Gregorios the Protopsaltis, demonstrating Kallieros's creative adaptation and application of his method. The comparative analysis undertaken between the Newer Method and the New Method of 1814 reveals innovations in notation and composition, as well as the ongoing evolution of ecclesiastical music. At the same time, the text underscores the importance of studying historical sources for understanding musical tradition and the development of musical systems, thereby contributing to the preservation and promotion of cultural heritage. Finally, the study raises new questions regarding the management of musical sources, the transmission of traditions, and the practical application of musical notation methods in ecclesiastical music. This work enriches the historical and musicological understanding of the field while paving the way for further research in this area.

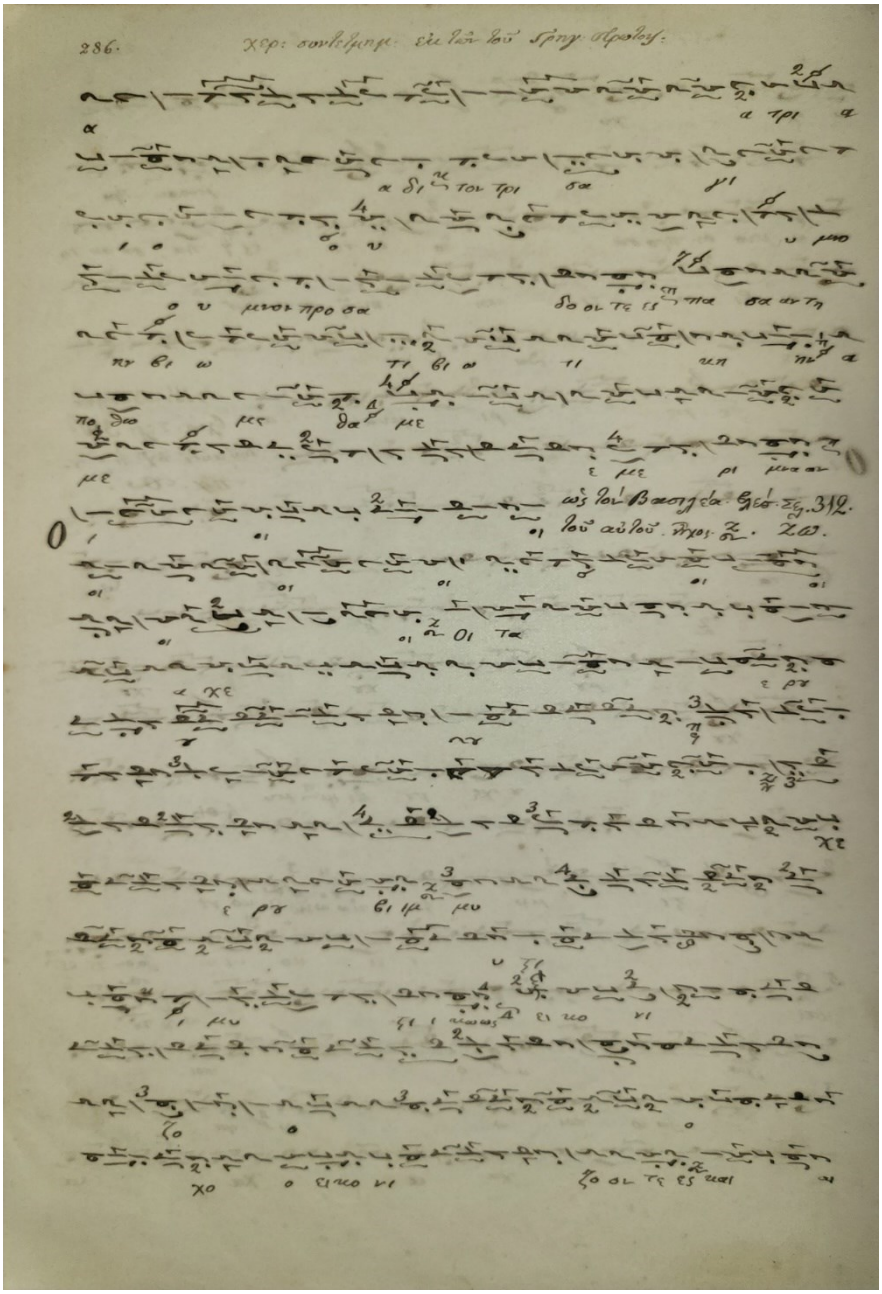
[35] Eric Hobsbawm, Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983.

[36] Marilyn Strathern, *The Gender of the Gift*, University of California Press, 1988.

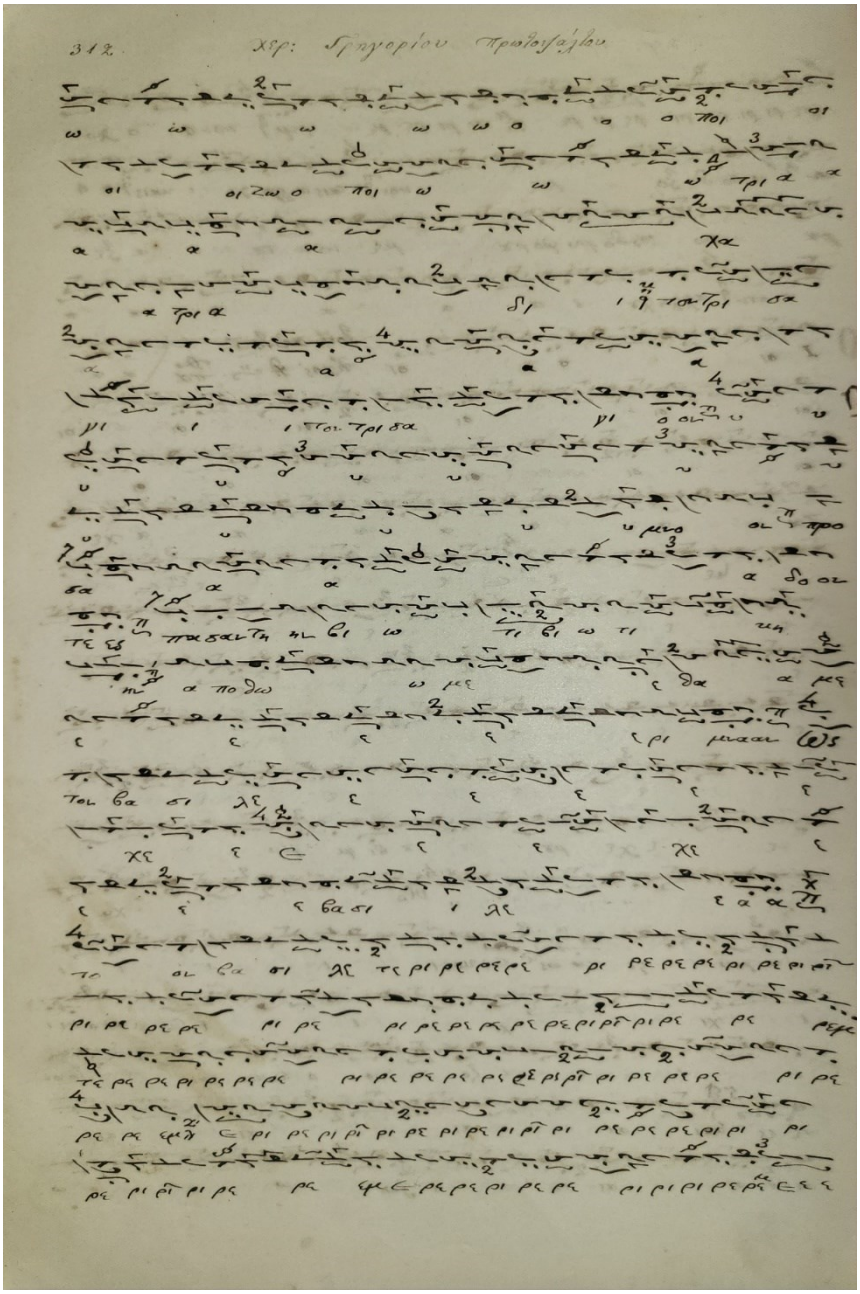
Παράρτημα



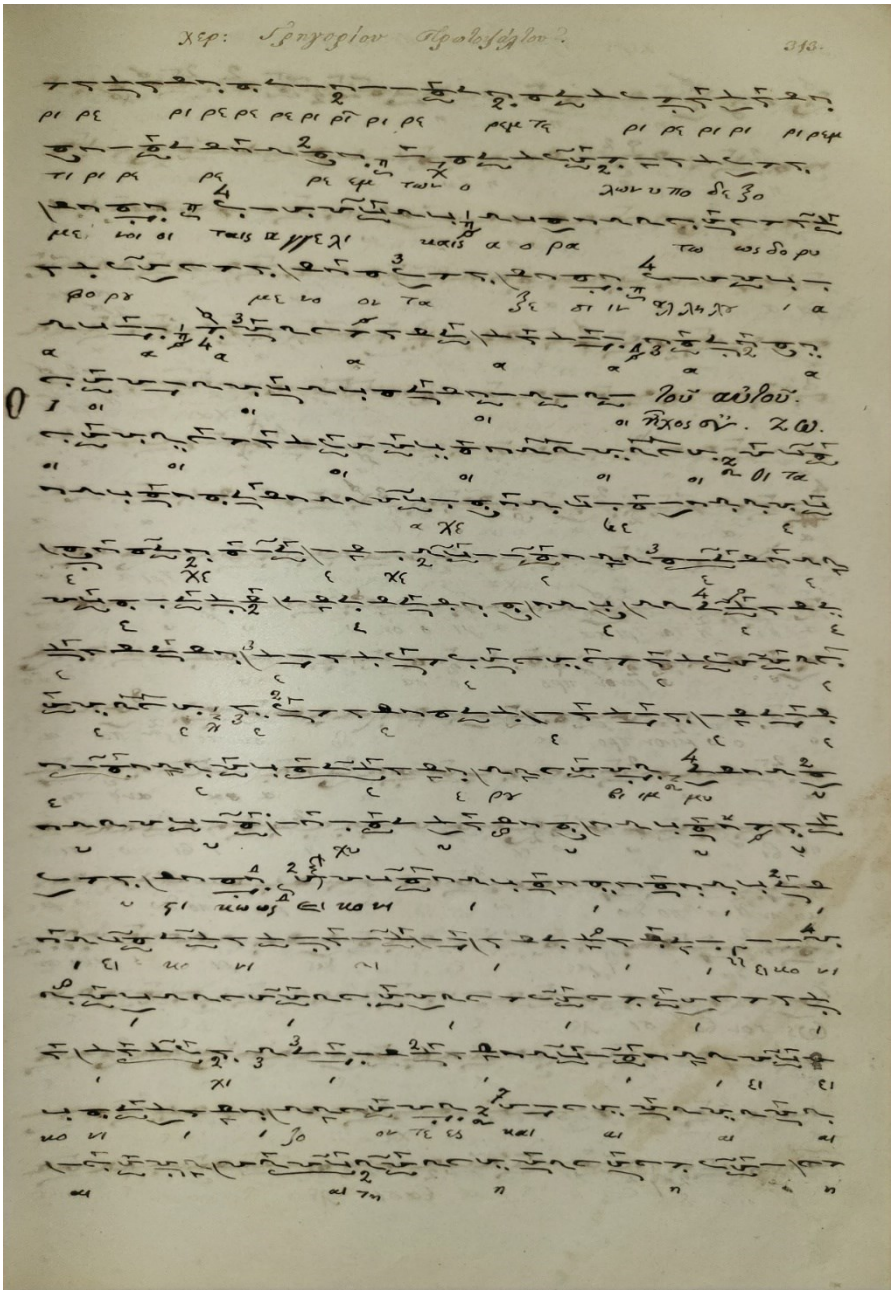
Σελ. 285



Σελ. 286



Σελ. 312
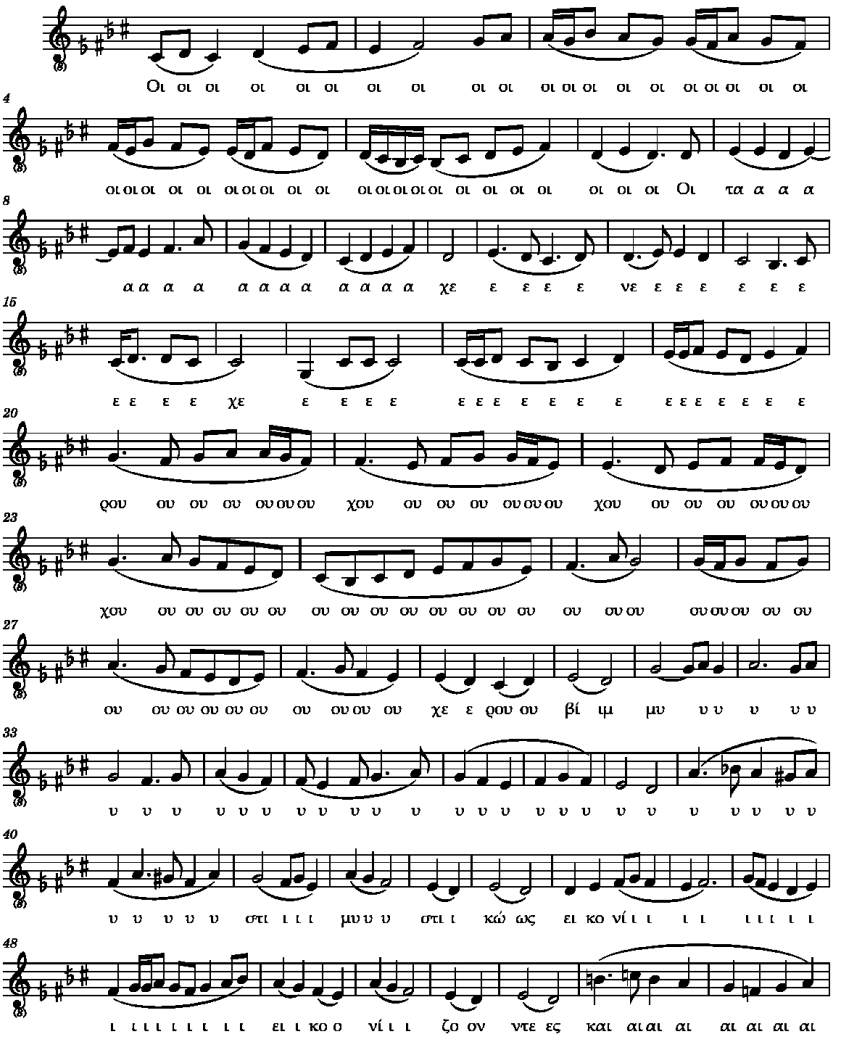


Σελ. 313

Χερουβικό συντετμημένο εκ των του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου
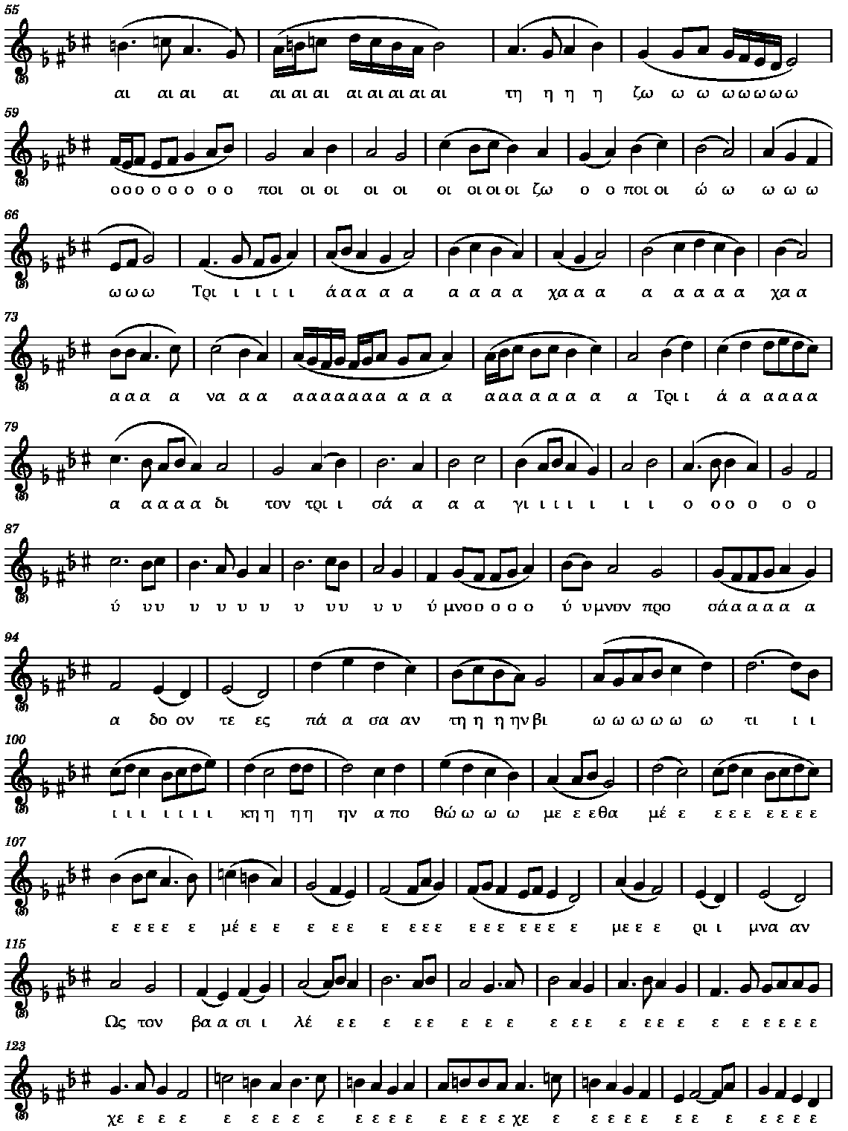
Κατά τη νεωτέρα μέθοδο του Αναστασίου Δ. Καλλιέρου
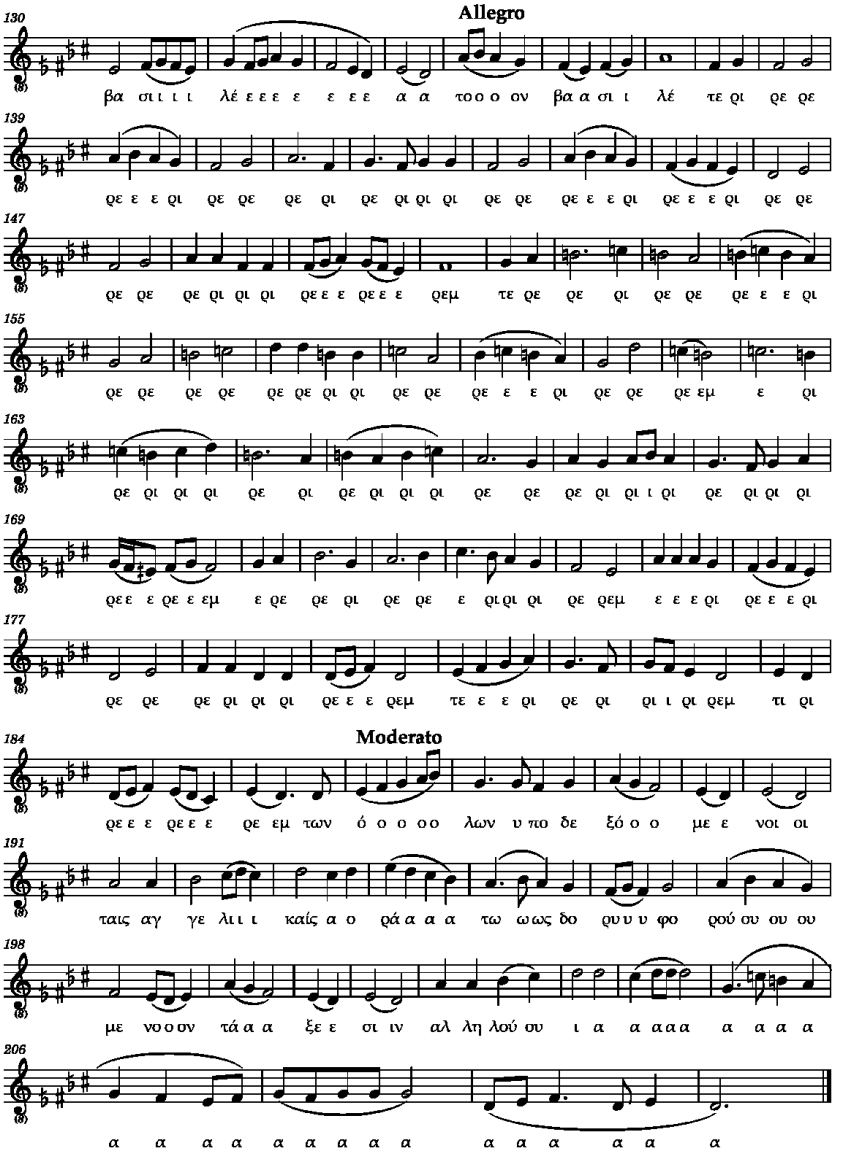
Πάρος, 1875

σσ. χειρ. 285-286, 312-313



2

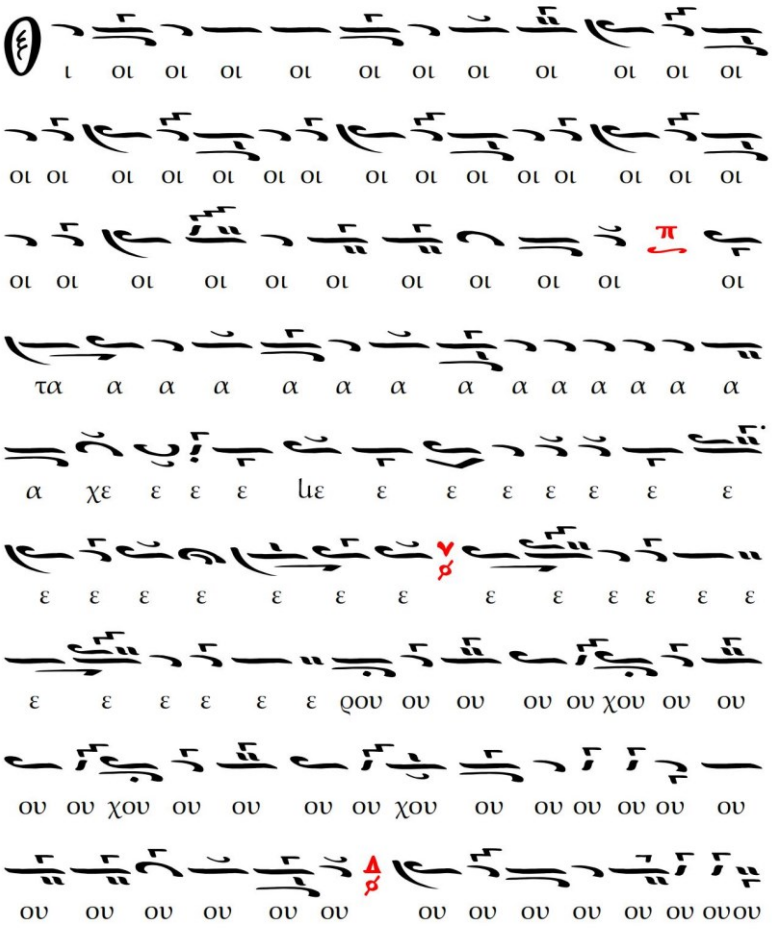

55
αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι τη η η η ζω ω ω ωωωωω
59
οοο ο ο ο οο ποι οι οι οι οι οιοιοι ζω ο ο ποι οι ώ ω ω ω ω
66
ωωω Τρι ι ι ι ι άαα α α α α α α α χα α α α α α α χα α
73
ααα α να α α αααααααα α α α αααα α α α α α Τρι ι ά α αααα
79
α α α α α δι τον τρι ι σά α α α γι ι ι ι ι ι ι ο οο ο ο ο
87
ύ υυ υ υ υ υ υ υυ υ υ ύ μνοο ο ο ο ύ υ μνον προ σάα α α α α α
94
α δο ον τε ες πά α σα αν τη η η ην βι ω ω ω ω ω ω τι ι ι
100
ι ι ι ι ι ι ι ι κη η η η ην α πο θώ ω ω ω με ε ε θα μέ ε ε ε ε ε ε ε ε
107
ε εεε ε μέ ε ε ε εε ε εεε εεε εεε ε με ε ε ρι ι μνα αν
115
Ως τον βα α σι ι λέ εε ε εε ε ε ε ε εε ε εε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
123
χε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε χε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε


Allegro
130
βα σι ι ι ι λέ ε ε ε ε ε ε ε α α τοο ο ον βα α σι ι λέ τε ρι ρε ρε
139
ρε ε ε ρι ρε ρε ρε ρι ρε ρι ρι ρι ρε ρε ρε ε ε ρι ρε ε ε ρι ρε ρε
147
ρε ρε ρε ρι ρι ρι ρε ε ε ρε ε ε ρεμ τε ρε ρε ρι ρε ρε ρε ε ε ρι
155
ρε ρε ρε ρε ρε ρε ρι ρι ρε ρε ρε ε ε ρι ρε ρε ρε εμ ε ρι
163
ρε ρι ρι ρι ρε ρι ρε ρι ρι ρι ρε ρε ρε ρι ρι ι ρι ρε ρι ρι ρι
169
ρε ε ε ρε ε εμ ε ρε ρε ρι ρε ρε ε ρι ρι ρι ρε ρεμ ε ε ε ρι ρε ε ε ρι
177
ρε ρε ρε ρι ρι ρι ρε ε ε ρεμ τε ε ε ρι ρε ρι ρι ι ρι ρεμ τι ρι
Moderato
184
ρε ε ε ρε ε ε ρε εμ των ό ο ο οο λων υ πο δε ξό ο ο με ε νοι οι
191
ταις αγ γε λιι ι καίς α ο ρά α α α τω ω ως δο ρυ υ υ φο ρού συ ου ου
198
με νοο ον τά α α ξε ε σι ιν αλ λη λού συ ι α α αα α α α α α
206
α α α α α α α α α α α α α α α

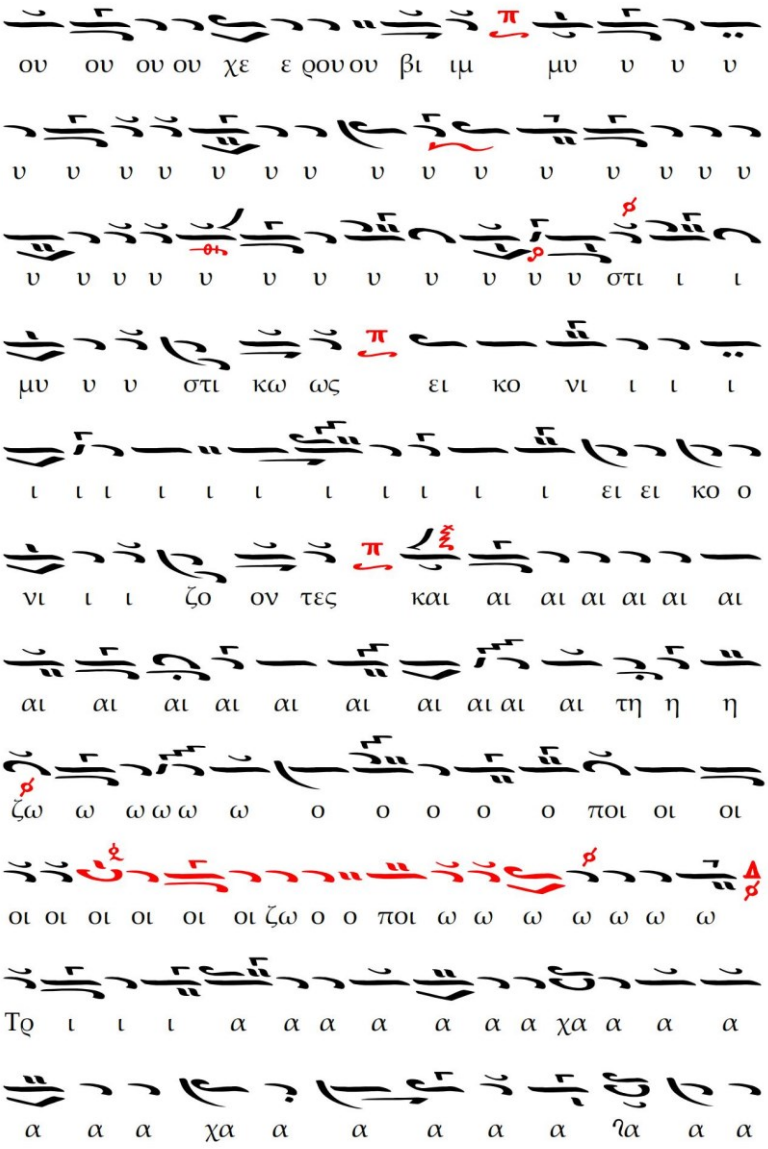
Χερουβικό συντετμημένο ἐκ τῶν τοῦ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου
Κατὰ τὴν νεωτέρα μέθοδο τοῦ Ἀναστασίου Δ. Καλλιέρου

Πάρος, 1875
σσ. χειρ. 285-286, 312-313

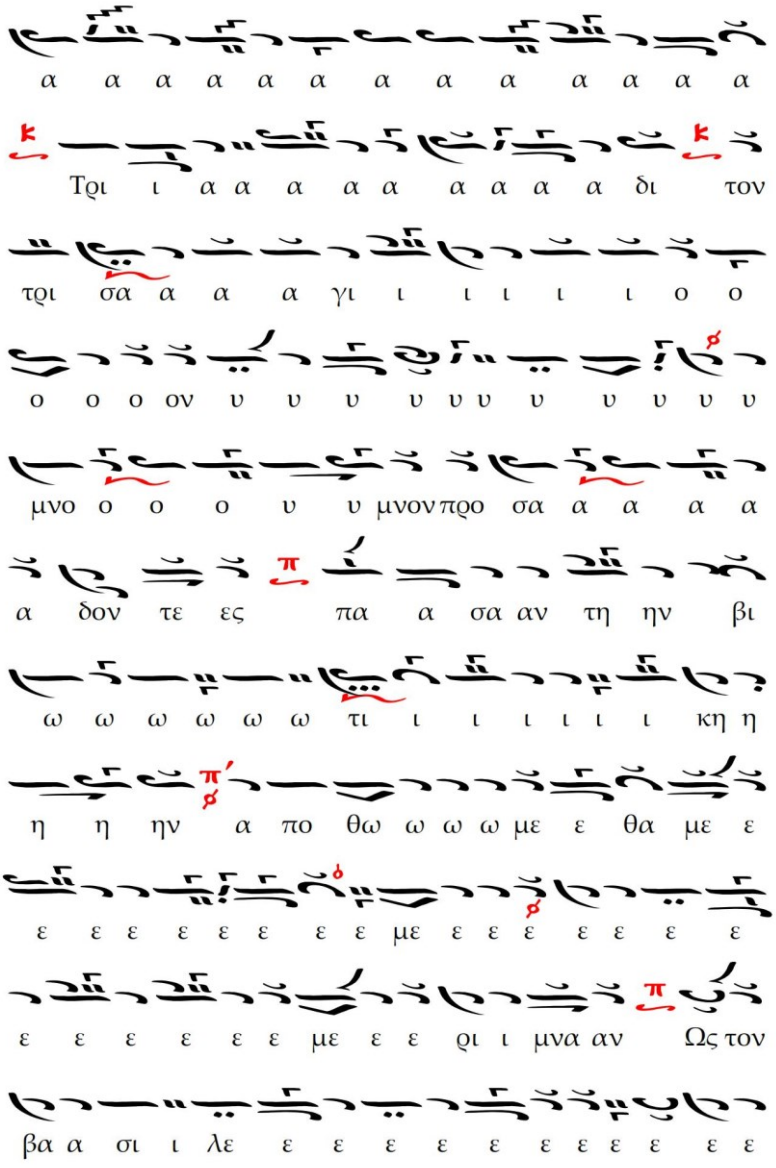
Ἦχος λ π Πα
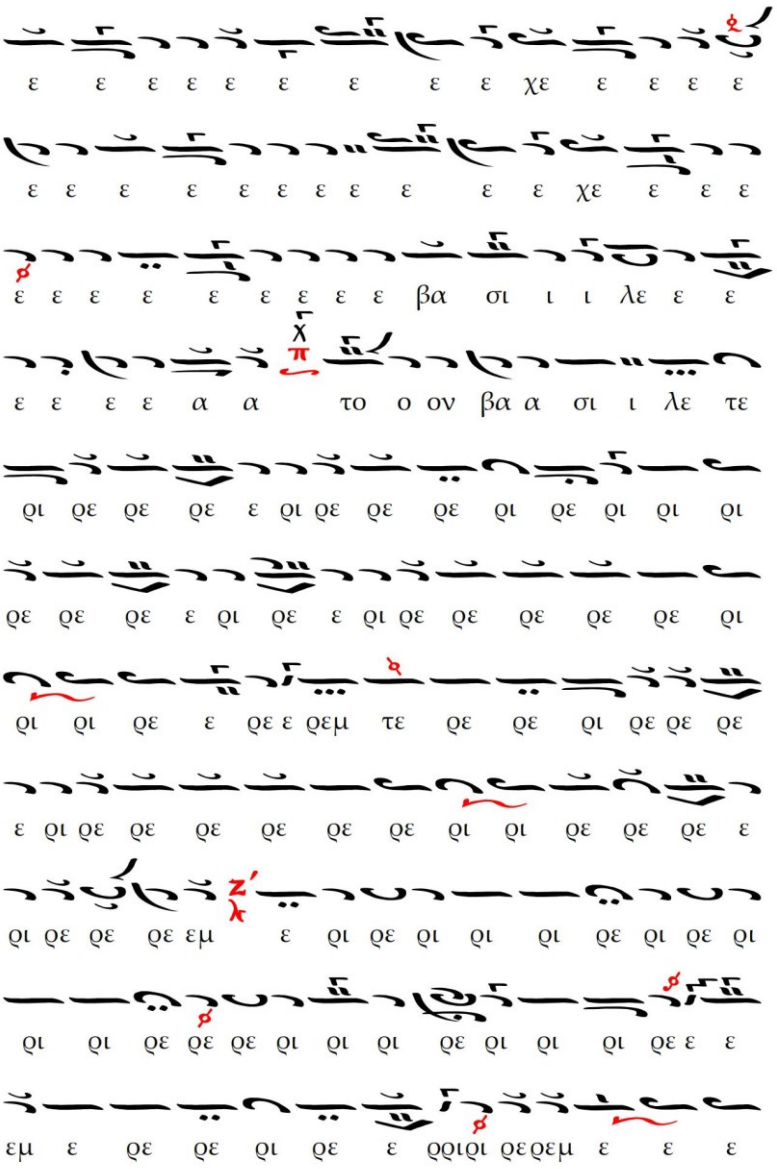


1

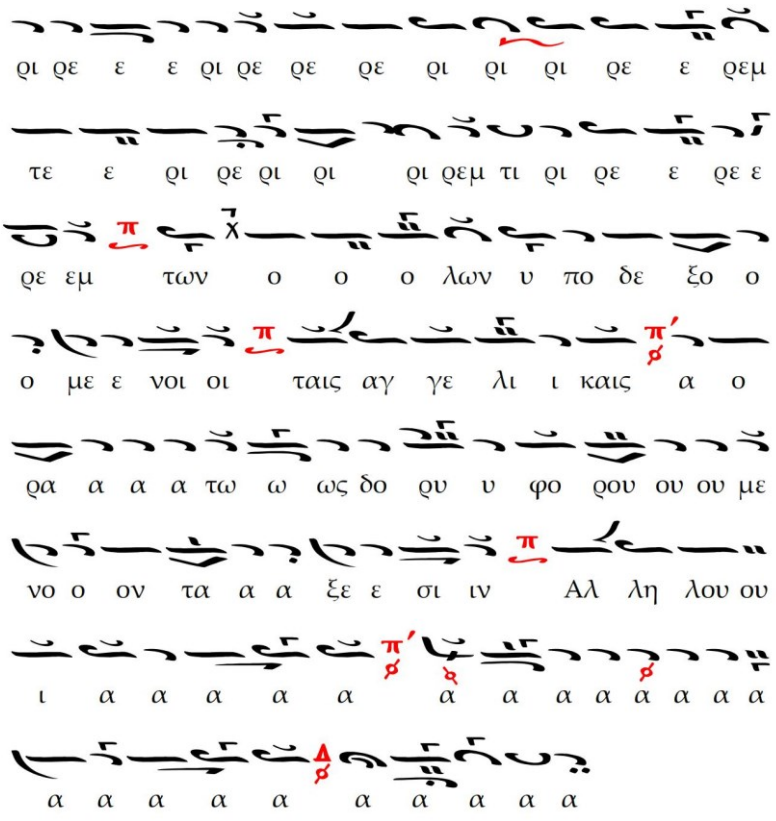

ου ου ου ου χε ε ρου ου βι ιμ μυ υ υ υ
υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ
υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ στι ι ι
μυ υ υ στι κω ως ει κο νι ι ι ι
ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ει ει κο ο
νι ι ι ζο ον τες και αι αι αι αι αι αι
αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι τη η η
ζω ω ω ω ω ω ο ο ο ο ο ποι οι οι
οι οι οι οι οι οι ζω ο ο ποι ω ω ω ω ω ω ω
Τρ ι ι ι α α α α α α α χα α α α
α α α χα α α α α α ηα α α

2


α α α α α α α α α α α α α
Τρι ι α α α α α α α α α δι τον
τρι σα α α α γι ι ι ι ι ι ο ο
ο ο ο ον υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ
μνο ο ο ο υ υ μνον προ σα α α α α
α δον τε ες πα α σα αν τη ην βι
ω ω ω ω ω ω τι ι ι ι ι ι ι κη η
η η ην α πο θω ω ω ω με ε θα με ε
ε ε ε ε ε ε ε ε με ε ε ε ε ε ε ε
ε ε ε ε ε ε με ε ε ρι ι μνα αν Ως τον
βα α σι ι λε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

3


ε ε ε ε ε ε ε ε ε χε ε ε ε ε
ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε χε ε ε ε
ε ε ε ε ε ε ε ε ε βα σι ι ι λε ε ε
ε ε ε ε α α το ο ον βα α σι ι λε τε
ρι ρε ρε ρε ε ρι ρε ρε ρε ρι ρε ρι ρι ρι
ρε ρε ρε ε ρι ρε ε ρι ρε ρε ρε ρε ρε ρι
ρι ρι ρε ε ρε ε ρεμ τε ρε ρε ρι ρε ρε ρε
ε ρι ρε ρε ρε ρε ρε ρε ρι ρι ρε ρε ρε ε
ρι ρε ρε ρε εμ ε ρι ρε ρι ρι ρι ρε ρι ρε ρι
ρι ρι ρε ρε ρε ρι ρι ρι ρε ρι ρι ρι ρε ε ε
εμ ε ρε ρε ρι ρε ε ρρι ρι ρε ρεμ ε ε ε


ρι ρε ε ε ρι ρε ρε ρε ρι ρι ρι ρε ε ρεμ
τε ε ρι ρε ρι ρι ρι ρεμ τι ρι ρε ε ρε ε
ρε εμ των ο ο ο λων υ πο δε ξο ο
ο με ε νοι οι ταις αγ γε λι ι καις α ο
ρα α α α τω ω ως δο ρυ υ φο ρου ου ου με
νο ο ον τα α α ξε ε σι ιν Αλ λη λου ου
ι α α α α α α α α α α α α α α
α α α α α α α α α α

5

Βίκτωρ Τσόγιας

ΤΣΙΚΝΟΠΟΥΛΟΣ ΑΝΔΡΕΑΣ: Ο ΔΙΔΑΣΚΑΛΟΣ ΤΟΥ π. ΦΙΛΟΘΕΟΥ ΖΕΡΒΑΚΟΥ ΣΤΗΝ ΨΑΛΤΙΚΗ

Μουσικὸς τιτάν[1], ἀποκαλεῖται ἀπὸ τοὺς μελετητὲς ὁ Ἀνδρέας Τσικνόπουλος. Καὶ ὄντως, ὅλη ἡ Ἑλλὰς πρέπει νὰ καυχᾶται ποὺ ἐξέθρεψε τέτοιον ἄνδρα. Γεννήθηκε τὸ 1861 στὸ Μεσολόγγι[2], ἀλλὰ καταγόταν ἀπὸ τὴν Μονεμβασία. Μαθήτευσε στὸ *Ἑλληνικὸν Σχολεῖον Μεσολογγίου* (ἱδρ. 1835) ἀπ' ὅπου ἀποφοίτησε τὸ 1877[3], ἐνῶ τὸ ἑπόμενο ἔτος

[1] Κ. Σ. Κώνστα, «Ἀπὸ τὴν προσφορὰ τῆς "Ιερῆς Πολιτείας"/Ἡ Αἰτωλικὴ Μουσικὴ Σχολή», *Νέα Ἑστία* 57.667 (1955), σ. 496: «*Ἀπὸ τοὺς μαθητὰς τοῦ Ἀνθίμου περισσότερο ἀναδείχτηκαν ὁ Τσικνόπουλος, ὁ Μοσκέτος καὶ ὁ Ἀθήνης, μουσικοὶ τιτᾶνες, κατὰ συγχρόνους μελετητές*».

[2] Βλ. Ληξιαρχικὴ πράξη θανάτου Ἀνδρέου Βελισσαρίου Τσικνοπούλου ἀπὸ τὸ Τμῆμα Δημοτικῆς Κατάστασης, Ληξιαρχείου καὶ Μετανάστευσης Δήμου Ἱερᾶς Πόλεως Μεσολογγίου https://mp.ypes.gr/#/mr/exofficiosearch/deathcertificate. Γιὰ νὰ κατατεθεῖ στὸ ληξιαρχεῖο Μεσολογγίου πράξη ἐκδεδομένη στὴν Ἀθήνα, σημαίνει ὅτι οἱ συγγενεῖς του ἀποβιώσαντος εἶχαν ἔννομο συμφέρον νὰ τὴν καταθέσουν ἐκεῖ.

[3] Κ. Σ. Κώνστα, «Χρονικὰ τῆς νεας Ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας-Τὰ μαθητικὰ χρόνια τοῦ Τραυλαντώνη [=Ἀντωνίου Χρυσικοπούλου]», *Νέα Ἑστία* 83.976 (1968), σ. 345 δημοσιεύονται τὸ *Ἐνδεικτικὸν τῆς Β΄ Τάξεως τοῦ Ἑλληνικοῦ Σχολείου Μεσολογγίου*, τοῦ συμμαθητοῦ του, Ἀντωνίου Χρυσικοπούλου ἐτῶν 12 (28-06-1877), ὅπως καὶ τὸ *Πρακτικὸν Εἰσιτηρίου Δοκιμασίας καὶ τῆς Κατατάξεως* τοῦ ἰδίου, τὸν ἑπόμενο χρόνο (03.11.1878) στὸ Γυμνάσιον Μεσολογγίου. Στὰ ἐπακολουθοῦντα σχόλια τοῦ συγγραφέως ἐπὶ τῆς πηγῆς in situ, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα ἐνδιαφέροντα, πληροφορούμεθα ὅτι «*ὁ δεύτερος καταχωριζόμενος στὸ Πρακτικὸ συμμαθητής του* [ἐνν. τοῦ Χρυσικοπούλου] *-μακαρίτης πιὰ- Νικόλαος Χρυσόγελος, νομικός, νομάρχης, βουλευτής, ποὺ τίμησε ἄριστα τὴν Σιφνέικη καταγωγή του, σημειώνει γιὰ τὰ γυμνασιακά του χρόνια σὲ ἀνέκδοτα ἀπομνημονεύματά του, ποὺ παραδόξως οἱ λόγιοι γιοί του τὰ κρατοῦν ἀτύπωτα, τὰ ἑξῆς: Συμμαθηταί μου ἀείμνηστοι ἦσαν οἱ Ἐ.*[μμανουήλ] *Σταύρακας, Ἀ.*[νδρέας] *Τσικνόπουλος, Ἀντώνιος Τραυλαντώνης ἢ Χρυσικόπουλος κατὰ τὸ μαθητικόν του ὄνομα, ὁ πολὺς κατόπιν φιλόλογος καὶ λογοτέχνης*». Ἡ τυπικὴ ἀπόκλιση μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1861 καὶ 1864 εἶναι μικρή, ὡστόσο μὴ ὑπαρχούσης ἄλλης μαρτυρίας, ἀρκούμαστε στὴν ἔμμεση (ἀναλογικὸς συλλογισμός, argumentum per analogiam).

(1878) εἰσήχθη στὸ πανελληνίου φήμης ἱστορικὸ Γυμνάσιο Μεσολογγίου[4], γνωστὸ καὶ ὡς Παλαμιαῖα[5], Παλαμαϊκὴ ἢ Παλαμαῖα Σχολή[6], Μεσολογγιάδα ἢ Μεσολογγίτιδα Ἀκαδημία[7]. Ἡ Σχολὴ τοῦ Παλαμᾶ ἱδρύθηκε τὸ 1760 καὶ ἀπετέλεσε ἕναν πνευματικὸ φάρο μεγάλης ἐμβελείας, ἐνῶ παράλληλα ἡ οἰκογένεια τῶν Παλαμάδων μὲ τὴν πολυσχιδῆ προσφορά της διαμόρφωσε τὴν πνευματικὴ κυψέλη ποὺ ἐξέθρεψε τὸν Τσικνόπουλο.

Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ πληροφορηθοῦν οἱ φιλίστορες ἀναγνῶστες σὲ *ποιῶν γιγάντων τὶς πλάτες πάτησε*[8], ὁ μικρὸς Ανδρέας, ὥστε

[4] *Ἐφημερὶς τῆς Κυβερνήσεως τοῦ Βασιλείου τῆς Ἑλλάδος*, ἀριθ. 53, ἐν Ἀθήναις 31 Δεκεμβρίου 1846, σ. 103: *Διάταγμα περὶ συστάσεως τριῶν Γυμνασίων. Ὄθων ἐλέῳ Θεοῦ Βασιλεὺς τῆς Ἑλλάδος* [...] *α΄. Συνιστῶνται τόγε νῦν ἔχον τρία ἔτι Γυμνάσια τὸ μὲν ἐν Λαμίᾳ, τὸ δὲ ἐν Τριπόλει, τὸ δὲ ἐν Μεσολογγίῳ.*

[5] Ἀθανασίου Ἰ. Καλαμάρα, «Ὁ Παναγιώτης Παλαμᾶς, διδάσκαλος τῆς Παλαμιαίας Σχολῆς Μεσολογγίου», (Μέρος Εἰσηγήσεως στὸ *Β΄ Διεθνὲς Ἱστορικὸ καὶ Ἀρχαιολογικὸ Συνέδριο Αἰτωλοακαρνανίας*, Ἀγρίνιο 29-31 Ἀπριλίου 2002), *Φιλολογικὸ Περιοδικὸ Ἔκφρασις*, σ. 25. Πρβλ. καὶ Δήμητρα Γαβρῖνα, *Τὸ ἱστορικὸ Μουσεῖο Ἱστορίας & Τέχνης Ι.Π. Μεσολογγίου*, πτυχιακὴ ἐργασία ὑποβληθεῖσα στὸ Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Σχολὴ Ἐπιστημῶν τοῦ Ἀνθρώπου, Τμῆμα Μουσειοπαιδαγωγικῆς Ἐκπαίδευσης, Βόλος 2004, σ. 20.

[6] Βασιλείου Ν. Μαγόπουλου, «Ὁ Μεγάλος Διδάσκαλος τοῦ Γένους Παναγιώτης Παλαμᾶς (1722-1802)», ἀνακοίνωση στὸ *Α΄ Ἱστορικὸ Συνέδριο Παλαμᾶ ὑπὸ τὴν αἰγίδα τοῦ Ἱδρύματος Κωστῆ Παλαμᾶ*, Μεσολλόγι 1993, ἀναδημοσίευση τοῦ κ. Ἀποστόλου Φιρφιρῆ, Προέδρου τῆς Παγκοσμίου Ἀμφικτυονίας Καραγκούνηδων καὶ κατοίκου χωρίου Παλαμᾶ Καρδίτσης, στὸν διαδυκτιακὸ τόπο karditsas.blogspot.com

[7] «Ἡ οἰκογένεια τῶν Παλαμάδων στὸ Μεσολόγγι»: istorika-8emata.blogspot.gr

[8] Ὁ τυφλὸς γίγαντας Ὠρίων ἔφερε τὸν ὑπηρέτη του Κηδαλίωνα στοὺς ὤμους του γιὰ νὰ λειτουργήσει ὡς τὰ μάτια τοῦ γίγαντα. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ τῆς ἑλληνικῆς μυθολογίας χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὸν Isaak Newton (1642-1726) σὲ ἐπιστολή του πρὸς τὸν Robert Hooke (1635-1703), γιὰ νὰ ἐπαινέσει τοὺς γίγαντες τῶν γραμμάτων, τοὺς ἀρχαίους Ἕλληνες, στὰ χειρόγραφα τῶν ὁποίων βασίστηκε γιὰ νὰ διατυπώσει τίς θεωρητικὲς ἀρχές του στὸ μνημειῶδες ἔργο του *Principia Mathematica*. Βλ. καὶ *H.[erbert] W.[estern] Turnbull, The Correspondence of Isaac Newton: 1661–1675, Volume 1, London, UK: Published for the Royal Society at the University Press, 1959, p.* 416: *"What Des-Cartes* [sic] *did was a good step. You have added much several ways, & especially in taking the colours of thin plates into philosophical consideration. If I have seen further it is by standing on the shoulders* [sic] *of Giants".*

προκόπτων σοφίᾳ καὶ ἡλικίᾳ[9], κατὰ τὸ τοῦ Χριστοῦ πρότυπον, νὰ γίνῃ *τέλειος ἀνήρ*[10].

α. Παναγιώτης Παλαμᾶς (1722-1802), ὁ Διδάσκαλος τοῦ Γένους

Γεννήθηκε στὸν Παλαμᾶ Καρδίτσας τὸ 1722[11], ὡς Παναγιώτης Ἀλεξίου Παλαμάρης. Μετοίκησε στὸ Μεσολόγγι, ὅπου ἀπὸ σεβασμὸ στὸν Θεσσαλονικέα Ἅγιο Γρηγόριο τὸν Παλαμᾶ, συνέτεμε τὸ ἐπίθετό του τρέπων αὐτό, ὥστε ὅλοι οἱ κατ' ἀρρενογονίαν ἀπόγονοί του (Ἰωάννης, Δημήτριος, Κωστῆς) νὰ εἶναι ὁμόκλητοι τοῦ Ἁγίου[12]. Διῆγεν *«εὐδόκιμη διδασκαλικὴ σταδιοδρομία»* καὶ ἔγραψε συγγράμματα, διατριβὲς

---

[9] *Λουκ.* 2,52: *Καὶ Ἰησοῦς προέκοπτε σοφίᾳ καὶ ἡλικίᾳ καὶ χάριτι παρὰ Θεῷ καὶ ἀνθρώποις.*

[10] Ἁγίου Συμεὼν τοῦ Νέου Θεολόγου, «Κατηχήσεις-Περὶ μετανοίας», *Sources Chretiennes* 96 (Paris 1963), σ. 410: *«ἀνατραφεὶς κατὰ μικρὸν πᾶσαν ἡλικίαν εὐλόγησε· τέλειος δὲ ἀνὴρ γεγονὼς τότε ἤρξατο τοῦ κηρύγματος, διδάσκων ἡμᾶς μὴ ἔν τινι προπηδᾶν καὶ προλαμβάνειν τοὺς πολιοὺς ἐν συνέσει καὶ ἀρετῇ, οἱ νέοι μάλιστα καὶ οὐκ ἄνδρες τὴν φρόνησιν».* Ὁ κατὰ πάντα τέλειος ἀνὴρ ὑπερβαίνει σαφῶς τὸν μουσικὸν ἄντρα, τὸν ἐπαΐοντα τῆς καθ' ὅλης θύραθεν παιδείας.

[11] http://ldim-palam.kar.sch.gr/est/index.php/component/content/category/8-i-istoria: 1ο Δημοτικὸ Σχολεῖο Παλαμᾶ Καρδίτσας, Πρόγραμμα Εὐέλικτης Ζώνης, σχ. Ἔτος 2013-14: *Τοποθεσία ποὺ πῆρε τὸ ὄνομά της ἀπὸ τὴν λατρεία τοῦ Παλαμ(ν)ίου Διὸς σύμφωνα μὲ προφορικὴ μαρτυρία.* Ἀντίθετα, ὁ *Κωνσταντίνος Ν. Σάθας, Νεοελληνικὴ Φιλολογία-Βιογραφίαι τῶν ἐν τοῖς γράμμασι διαλαμψάντων Ἑλλήνων, ἀπὸ τῆς καταλύσεως τῆς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας μέχρι τῆς ἑλληνικῆς ἐθνεγερσίας (1453-1821), ἐν Ἀθήναις, ἐκ τῆς τυπογραφίας τῶν ἔργων Ἀνδρέου Κορομηλᾶ, 1868*, σ. 573: *«Ἡ οἰκογένεια τούτου οὐχὶ ἐκ Θεσσαλίας, ἀλλ' ἐκ Δωρίδος κατελθοῦσα περὶ τὰς ἀρχὰς τῆς ΙΗ' ἑκατονταετηρίδος κατώκησεν εἰς Μεσολόγγιον».* Ο Κώστας Ν. Τριανταφύλλου, *Ἱστορία τῆς πόλεως καὶ ἐπαρχίας Πατρῶν ἀπὸ ἀρχαιότητος ἕως σήμερον κατὰ ἀλφαβητικὴν εἰδολογικὴν κατάταξιν*, Πάτραι 1959, σ. 457, λῆμμα *Παλαμᾶ*, διαπιστώνει ἁπλῶς ὅτι εἶναι *«οἰκογένεια ἐκ Μεσολογγίου, ἀπαντωμένη εἰς Πάτρας ἤδη ἀπὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ ΙΘ΄ αἰ.».*

[12] Κ. Σ. Κώνστα, «Συμβολὴ στὶς Παλαμαϊκὲς μελέτες (ἡ 25η ἐπέτειος) - Ι. Παναγιώτου τοῦ Παλαμᾶ ἔργα», *Νέα Ἑστία* 83.976 (1968), σ. 324: «[...] *διασώτης τῶν διδασκαλιῶν τοῦ Θεσσαλονικέα Ἁγίου Γρηγορίου τοῦ Παλαμᾶ, μὲ τὸν ὁποῖον βέβαια δὲν εἶχε καμμιὰ ἀπολύτως σχέση, ἀλλὰ "πρὸς θαυμάστωσιν", καθὼς γράφει ὁ Σάθας, γιὰ ἐπιβολὴ δηλαδὴ καὶ ἐπίδειξη, γιὰ νὰ συνδεθῇ ἀπὸ καταγωγῆς μὲ τὸν μεγάλο θεολόγο τοῦ 14ου αἰῶνα, ἔφτασε καὶ τὸ ἐπώνυμό του νὰ παραλλάξῃ καὶ νὰ τὸ κάμῃ Παλαμᾶς, ἐνῶ καὶ τὸν δευτερότοκο γιό του ὠνόμασε μὲ τὸ μικρὸ ὄνομα τοῦ βυζαντινοῦ Παλαμᾶ γιὰ νὰ συσχετισθῇ στενὰ μαζί του* [...]».

καὶ σχόλια γιὰ φιλολογικὰ καὶ θεολογικὰ ζητήματα, *«μὲ τὰ ὁποῖα κυρίως χτύπησε τοὺς "λατινίζοντας" καὶ ὅσους περίμεναν τὴν σωτηρία τοῦ Γένους ἀπὸ τὴ Δύση!»*[13]. Δυστυχῶς ὅμως, τὰ ἔργα του αὐτὰ δὲν σώζονται, διότι κατεστράφησαν τόσον κατὰ τὴν ἡρωϊκὴ Ἔξοδο τοῦ Μεσολογγίου (10/11-04-1826), ὅσον καὶ κατὰ τὴν ναζιστικὴ Κατοχὴ (1941-44), ὁπότε καὶ τὸ Ἀρχεῖο Χρηστάκη Παλαμᾶ, ἀδελφοῦ τοῦ ποιητοῦ, κατεστράφη ὁλοσχερῶς.

Ἀπὸ τὰ γνωστὰ ἔργα του, σταχυολογοῦνται ἡ ἐπιμέλεια τῆς *Γραμματικῆς* τοῦ Θεοδώρου Γαζῆ, δύο ἐπιγράμματα, καὶ ἐπιστολὲς σὲ προσωπικότητες τῆς ἐποχῆς, ὅπως ὁ ὅσιος Εὐγένιος Γιαννούλης ὁ Αἰτωλός, ὁ μαθητὴς τοῦ Εὐγενίου Ἀγραφιώτης ὅσιος Ἀναστάσιος Γόρδιος, ὁ Εὐγένιος Βούλγαρης, ὁ Ἀνδρέας Κωνσταντίνου Καλογερᾶς, ὁ Γεώργιος Δρακόπουλος, ὁ ἱστορικὸς Ἰωάννης Μάνδου Τρικούπης, ὁ Πατριάρχης Προκόπιος, ὁ Ἀκαρνάνας διδάσκαλος Κωνσταντῖνος Καραπάνος, ἡ οἰκογένεια Γουλιμῆ καὶ ὁ Δωρόθεος Βουλισμᾶς.

Ξεχωριστὴ μνεία ὀφείλεται στὴν σωζομένη ἀλληλογραφία του μὲ τὸν ἅγιο καὶ διδάσκαλο τοῦ Γένους Ἀθανάσιο τὸν Πάριο (1722-1813). *«Συμμαθητής του, στενός του φίλος καὶ θαυμαστής του, ὁ Παλαμᾶς τὸν ἔφερε στὸ Μεσολόγγι, ἱεροκήρυκα τοῦ τόπου καὶ καθηγητή,*

[13] *Αὐτόθι.* Δὲν μπορεῖ νὰ μείνει ἀσχολίαστη ἡ λεπτὴ εἰρωνεία τοῦ ἀρθογράφου Κώνστα πρὸς τὸν ἀείμνηστο Παναγιώτη Παλαμᾶ, ἐπειδὴ *«χτύπησε τοὺς λατινίζοντας»*, ὅπως καὶ ὁ συνεπώνυμός του, Ἅγιος Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς. Παρερμηνεύων τὴν χαρακτηριστικὴ λεκτικὴ διατύπωση τοῦ Σάθα (*πρὸς θαυμάστωσιν*), παραβλέπει τὴν εὐλάβεια καὶ τὸ ἀκραιφνῶς ρωμέικο πνεῦμα τοῦ Παλαμᾶ, καὶ συντάσσεται -δυστυχῶς- μὲ τὸ νεωτερικὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς, ποὺ ἐνδημοῦσε καὶ ἐνδημεῖ μεταξὺ τῶν λογίων. Πρβλ καὶ *Κωνσταντίνου Ν. Σάθα, ὅ.π.* Ἀλλὰ καὶ οὔτε ὑποπτεύουσιν ἀφελῶς τὴν ἐτυμολογία τῆς Θεσσαλίας, ὡς θέσιν ἁλός. Καὶ ἀφοῦ ἡ Θεσσαλία ἦταν λίμνη, ἐπομένως πρωτεύουσά της ἦταν ἡ Θεσσαλονίκη. Βλ καὶ Ἡροδότου, *Ἱστορίαι*, Βιβλίον VII (Πολύμνια): *«Τὴν δὲ Θεσσαλίην, λόγος ἐστίν, τὸ παλαιὸν εἶναι λίμνην* [...] *ἔστι γὰρ σεισμοῦ ἔργον, ὡς ἐμοὶ ἐφαίνετο εἶναι, ἡ διάστασις τῶν ὀρέων»* [Herodotus with an English Translation by A.[lfred] D.[enis] Godley, hon.[orable] fellow of Magdalen College, Oxford in four volumes III, Books V-VII, William Heimann LDT Cambrige, Massachushetss, Harvard Univeristy Press, MCMXXXVIII (=1938), σ. 430 § 129].

ἴσως, στὴν Παλαμαϊκὴ Σχολή»[14]. Ὁ διορατικὸς διδάσκαλος τῆς Ἀθωνιάδος[15], Παναγιώτης Παλαμᾶς, προάγει τὸν Ἀθανάσιο Τούλιο τὸν Πάριο, ὁ ὁποῖος ἐνδιατρίβει στὸ Μεσολόγγι ὀκτὼ ἔτη (1760), πρὶν ἀναλάβει καὶ αὐτὸς τὴν διεύθυνση τῆς Ἀθωνιάδος Σχολῆς τὸ 1768. Προκάτοχοί του ὑπῆρξαν ὁ Νεόφυτος ὁ Καυσοκαλυβίτης (1689-1784) καὶ ὁ Εὐγένιος Βούλγαρης (1716-1806).

β. Ἱεροδιάκονος Ἄνθιμος Λιάπης ὁ Ἐφεσιομάγνης (1798-1879), διδάσκαλος τοῦ Τσικνοπούλου στὴν μουσική[16]

Ὁ Ἄνθιμος θεωρεῖται ὁ κύριος ἐκπρόσωπος τῆς Αἰτωλικῆς Μουσικῆς Σχολῆς. Οἱ ἀκραῖες ἡμερομηνίες τοῦ βίου του δὲν μᾶς εἶναι γνωστές. Ὑποτιθέσθω ὅτι ἐν προκειμένῳ ἔχει τηρηθεῖ ὁ 14ος κανὼν τῆς Πενθέ-

[14] Βλ. Κ. Σ. Κώνστα, «Συμβολὴ στὶς Παλαμαϊκὲς μελέτες (ἡ 25η ἐπέτειος) - Ι. Παναγιώτου τοῦ Παλαμᾶ ἔργα», *ὅ.π.*, σ. 329: *«Ὁ ἴδιος ὁ Πάριος ἀναφέρει ρητὰ σὲ ἐπιστολή του πρὸς τὸν Δωρόθεο Βουλισμᾶ ὅτι: "διέτριβεν μὲ τὴν ἐπαγγελία τοῦ ἱεροκήρυκος εἰς Μεσολόγγι". Σὲ ἀναθηματικὴ ξύλινη πινακίδα ποὺ εἶναι τοποθετημένη στὴν εἴσοδο τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τοῦ Παρίου, ἀναγράφεται χρονολογικὸς βιογραφικὸς πίνακας, ὅπου -μεταξὺ ἄλλων- ἀναγινώσκονται οἱ ἀναγραφὲς: 1757 Εἰς Κέρκυραν· διευρύνει τίς γνώσεις του πλησίον Νικηφόρου Θεοτόκη /1760 Εἰς Μεσολόγγιον· ἱεροκῆρυξ καὶ ἐθναπόστολος /1768 Διευθυντὴς Ἀθωνιάδος Σχολῆς. Χειροτονεῖται ἱερεὺς ὑπὸ Ἁγίου Μακαρίου τοῦ Νοταρᾶ».*

[15] Βλ. «Η οἰκογένεια τῶν Παλαμάδων στὸ Μεσολόγγι»: istorika-8emata.blogspot.gr: *«ἐμφανίστηκε γύρω στὰ 1750 στὴν Κωνσταντινούπολη ὡς δάσκαλος ἐνῶ τὴν περίοδο 1753-59 φαίνεται νὰ δίδασκε στὴν Ἀθωνιάδα. Μάλιστα ἕνας ἀπο τους μαθητές του ἐκεῖ ἦταν ὁ* [ἅγιος] *Κοσμᾶς ὁ Αἰτωλὸς (1714-1779)».* Ἐπίσης, *στὸ ἴδιο*: *«Ἡ σχολὴ* [τοῦ Παλαμᾶ] *ἀπέκτησε στὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας καὶ τὰ μεταεπαναστατικὰ μεγάλη φήμη καὶ ἔφτασε νὰ ἀριθμεῖ 300 μαθητές. Ἀπὸ τὴ σχολὴ αὐτὴ ἀποφοίτησαν μεγάλες μορφὲς τῶν γραμμάτων ὅπως οἱ Κωστῆς Παλαμᾶς, Δροσίνης, Μαλακάσης, Γκόλφης».*

[16] Οἱ πληροφορίες γιὰ τὸν Ἄνθιμο ἀντλοῦνται ἐξ ὁλοκλήρου ἀπὸ τὸ Κ. Σ. Κώνστα, «Ἀπὸ τὴν προσφορὰ τῆς "Ἱερῆς Πολιτείας"/Ἡ Αἰτωλικὴ Μουσικὴ Σχολή», *ὅ.π.*, σσ. 494-498. Σαφεῖς ἀκραῖες ἡμερομηνίες γιὰ τὸν Ἄνθιμο δὲν μᾶς παραδίδονται. Ὡστόσο, ἀπὸ τὰ ἀναφερόμενα στοιχεῖα ἀπὸ τὸν Κώνστα, μποροῦμε νὰ εἰκάσουμε βασίμως τὴν ἐπὶ γῆς πορεία του. Ἐπίσης, βλ. Τάκη Καλογεροπούλου, *Λεξικὸ τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς-Ἀπό τὸν Ὀρφέα ἕως σήμερα*, Ἐκδόσεις Γιαλλελῆ, 1998, λῆμμα *Τσικνόπουλος Ἀνδρέας Β. Γεράσιμος*, τ. 6 (Τ-Ω), σ. 229 *«μὲ τὸν ὁποῖο συνέψαλλε».*

κτης Συνόδου[17], ποὺ ἀπαγορεύει τὴν χειροτονία ἱεροδιακόνου πρὶν τὸ 25ο ἔτος· καὶ δεδομένου ὅτι ὁ Ἄνθιμος εἶχε ἤδη εὐσυνειδήτως μαθητεύσει κοντὰ στὸν Γεώργιο τὸν Κρῆτα *πολλὰς ἡμέρας*, κατὰ τὴν γνωστὴ νουθεσία τοῦ Παναγιώτου τοῦ Νέου Χρυσάφου[18], εἶχε δὲ ἤδη εὐδοκίμως διδάξει τοὺς συμπατριῶτες του Ἐφεσίους πρὶν καταφθάσει στὸ Μεσολόγγι τὸ 1828, τοὐλάχιστον 30 ἐτῶν, ὥριμος πλέον καὶ ἔμπειρος εἰς τὰ περὶ τὴν μουσικὴν ἐπιστήμην, δύναται νὰ διατυπωθεῖ μὲ ἀσφάλεια ὅτι γεννήθηκε στὴν Ἔφεσο τῆς Μαγνησίας περὶ τὸ 1798 (1828-30), γι' αὐτὸ καὶ προσεγράφετο *Ἐφεσιομάγνης*.

Ὑπῆρξε δόκιμος ζωγράφος[19], καὶ ἄριστος μουσικός. Εἶχε μαθητεύσει κοντὰ στοὺς τρεῖς εἰσηγητὲς τῆς σημειογραφίας τοῦ 1814 Χρύσανθο, Γρηγόριο καὶ Χουρμούζιο, μυήθηκε ὅμως καὶ στὴν Παλαιὰ Μέθοδο κοντὰ στὸν Γεώργιο τὸν Κρῆτα. Κατεῖχε ἐπίσης τὴν ἐξωτερικὴ καὶ ἀσιατικὴ μουσικὴ καὶ ἔπαιζε ἀρκετὰ μουσικὰ ὄργανα. Δίδαξε στὴν πατρίδα του ἱκανὸ ἀριθμὸ συμπατριωτῶν του, πρὶν κατέβει στὴν Ἑλλάδα τὸ 1828, τὸν καιρό του Καποδίστρια. Ἀρχικὰ ἄσκησε καθήκοντα ἱεροδιακόνου στὴν Αἴγινα, καὶ ἔπειτα στὸ Μεσολόγγι. Τὸ 1832

[17] Βλ. Ἀγαπίου Ἱερομονάχου καὶ Νικοδήμου Μοναχοῦ, *Πηδάλιον τῆς νοητῆς νηὸς τῆς Μιᾶς, Ἁγίας, Καθολικῆς καὶ Ἀποστολικῆς τῶν Ὀρθοδόξων Ἐκκλησίας, ἤτοι ἅπαντες οἱ Ἱεροὶ καὶ Θεῖοι Κανόνες τῶν Ἁγίων καὶ Πανευφήμων Ἀποστόλων, τῶν Ἁγίων Οἰκουμενικῶν τὲ καὶ Τοπικῶν Συνόδων καὶ τῶν κατὰ μέρος Θείων Πατέρων […]*, ἐν Ἀθήναις ἐκ τοῦ τυπογραφείου Βλαστοῦ Χ. Βαρβαρήγου, [4]1886, σ. 192: *«Ὁ τῶν ἁγίων καὶ θεοφόρων ἡμῶν Πατέρων κρατείτω κανὼν καὶ ἐν τούτῳ, ὥστε πρεσβύτερον πρὸ τῶν τριάκοντα ἐτῶν μὴ χειροτονεῖσθαι, κἂν πάνυ ᾖ ὁ ἄνδρωπος ἄξιος, ἀλλ' ἀποτηρεῖσθαι. Ὁ γὰρ Κύριος Ἰησοῦς Χριστὸς ἐν τῷ τριακοστῷ ἔτει ἐβαπτίσθη, καὶ ἤρξατο διδάσκειν· ὁμοίως μήτε διάκονος πρὸ τῶν εἰκοσιπέντε χρόνων, ἢ διακόνισσα πρὸ τῶν τεσσαράκοντα ἐτῶν χειροτονείσθω»*.

[18] Βλ. κώδικα Ξενοφῶντος 128: *Νουθεσία πρὸς τοὺς μελλοντας μαθεῖν τὴν μουσικὴν ἐπιστήμην· Ὁ θέλων μουσικὴν μαθεῖν καὶ θέλων ἐπαινεῖσθαι/θέλει πολλὰς ὑπομονάς, θέλει πολλὰς ἡμέρας/θέλει καλὸν σωφρονισμὸν καὶ φόβον τοῦ Κυρίου/τιμὴν πρὸς τὸν διδάσκαλον δουκᾶτα εἰς τὰ χεῖρας/τότε νὰ μάθῃ ὁ μαθητὴς καὶ τέλειος νὰ γένῃ*.

[19] Κ. Σ. Κώνστα, «Χρονικό της Κλείσοβας ἀπὸ ἕνα ἄγνωστο Μεσολογγίτικο χειρόγραφο», *Νέα Ἑστία* 65.761 (1959), ἑνότητα ΙΙ, σ. 392: *«Ἡ Ἁγιὰ Τριάδα τῆς Κλείσοβας διασώζει στὸ τέμπλο της μιὰ μεταγενέστερη εἰκόνα, διπλοῦ ἱστορικοῦ ἐνδιαφέροντος. Κατὰ τὴν ἐπιγραφική της ἔνδειξη, εἶναι ἔργο τοῦ Ἀρχιδιακόνου Ἀνθίμου Λιάπη του Ἐφεσιομάγνητος στὰ 1875, καὶ ἀφιέρωμα τοῦ τότε Γυμνασιακοῦ ἀποφοίτου Κωστῆ Παλαμᾶ»*. Τεκμαίρεται ἐμμέσως ἐδῶ καὶ ἡ πιθανὴ ἐπαφὴ τοῦ Τσικνόπουλου μὲ τὸν ποιητή.

διορίστηκε ἱεροψάλτης στὴν Ἰθάκη καὶ τὸ 1839 ἐπανῆλθε στὸ Μεσολόγγι.

Στὰ ἑπόμενα σαράντα ἔτη ὡς τὸν θάνατό του (27-12-1879), χρημάτισε Πρωτοψάλτης στὸν Μητροπολιτικὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος καὶ *«κράτησε τὸ ἱεροψαλτικὸ στασίδι τοῦ ἱστορικοῦ ναοῦ σὲ ἄφθαστο σημεῖο μουσικῆς δόξας*[20] [...] *Ντυμένος τὸ ἐπιβλητικὸ ἱερατικὸ ἔνδυμα, ψηλὸς στὸ ἀνάστημα, μὲ ὁλοκόκκινα μάγουλα εἶχε μιὰ σπάνια εὐκινησία καὶ δύναμη* [...] *Ἦταν προικισμένος μὲ σπάνια βαρύτονη φωνή, πολὺ μελωδική, εὔηχη, γλυκύτατη καὶ εὔστροφη. Πραγματικὰ ἦταν ἀμίμητος στὴν ἀπαγγελία καὶ τὴν παράσταση τῆς μουσικῆς. Κατὰ τὸ ψάλσιμό του, γεμᾶτο ἀπὸ εὐλάβεια καὶ θερμὴ πίστη, στέκονταν ἀκίνητος* [...] *καὶ μόνο μιὰ ἐλαφρότατη καὶ δυσκολοδιάκριτη κίνηση τῶν χειλέων του πρόδιδε τὸν ψάλτη. Ἔτσι* [...] *μὲ τὸ θαυμάσιο ἐκκλησιαστικό του ὕφος προκαλοῦσε τὴν κατάνυξη στὸ ἐκκλησίασμα»*. Ἀνάμεσα στοὺς συχνοὺς ἀκροατὲς καὶ θαυμαστές του ὁ Χαρίλαος Τρικούπης[21].

Τὸ ἀπέρριτο δωμάτιό του *«ποὺ ἔμοιαζε περισσότερο μὲ κελί, ἦταν τὸ ἐντευκτήριο τῶν μορφωμένων, ἡ κυψέλη τῶν φίλων τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς καὶ μυστικὸ κέντρο κάθε ἀγαθοεργίας»*[22]. Στοὺς ἐπιφανεῖς μαθητές του συγκαταλέγονται ὁ Δημήτριος Μαλακάσης, θεῖος τοῦ ποιητοῦ Μιλτιάδη Μαλακάση (1869-1943), καὶ ὁ Ἀνδρέας Τσικνόπουλος.

γ. Ὁ Τσικνόπουλος δικηγόρος στὴν Ἀθήνα

Στὸν Κατάλογο τῶν ἐκλογέων τοῦ Δήμου Μονεμβασίας τοῦ 1865[23], ἐντοπίζουμε -μεταξὺ ἄλλων- καὶ τίς ἑξῆς ἐγγραφές:

---

[20] Βλ. Κ. Σ. Κώνστα, «Ἀπὸ τὴν προσφορὰ τῆς "Ἱερῆς Πολιτείας"/Η Αἰτωλικὴ Μουσικὴ Σχολή», *ὅ.π.*, σ. 495.

[21] *Αὐτόθι*, σ. 495, ὑποσ. 3: *«Πολλὰ εἶναι τὰ ἀνέκδοτα τὰ ἀναφερόμενα στὸν Ἀνθιμο. Μερικὰ ἀπ' αὐτὰ σκόπευε νὰ τὰ δημοσιεύση ὁ Γ. Παπαδόπουλος στὸ ἀκόμα ἀνέκδοτο μουσικό του βιβλίο "Λεξικὸν τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς», καθὼς τοῦ τὰ εἶχε ἀφηγηθῆ στὰ 1891 ὁ βουλευτὴς Μεσολογγίου Χαρίλαος Τρικούπης, ποὺ ὅταν βρίσκονταν στὸ Μεσολόγγι, θαυμαστὴς κι αὐτὸς τοῦ ὀνομαστοῦ γιὰ τὴν καλλιφωνία καὶ τὴν μουσικὴ τέχνη Ἀνθίμου, ἐκκλησιάζονταν στὸν ἐνοριακό τους ναὸ τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος».*

[22] *Αὐτόθι*, σσ. 495-496.

[23] http://arxeiomnimon.gak.gr/browse/resource.html?tab=tab02&id=13819&start=80: Γενικὰ Ἀρχεῖα τοῦ Κράτους (ΓΑΚ), Συλλογὴ Βλαχογιάννη, «Ἐκλογικὰ», Ὀνομαστικὸς Κατάλογος τῶν ἐκλογέων τοῦ Δήμου Μονεμβασίας 1865.

Αὔξων Ἀριθμός	Ὄνομα καὶ ἐπώνυμον ἐκλογέως	Ὄνομα καὶ ἐπώνυμον πατρός	Ἡλικία	Ἐπάγγελμα ἢ Ἐπιτήδευμα
28	Βελισσάριος Τσικνόπουλος	Ἀνδρέα Τσικνοπούλου	35	ὑπάλληλος
52	Γεώργιος Τσικνόπουλος	Ἀνδρέα Τσικνοπούλου	28	ὑπάλληλος
55	Γρηγόριος Τσικνόπουλος	Παντελῆ Τσικνοπούλου	33	δικηγόρος
68	Δημήτριος Τσικνόπουλος	Ἀνδρέα Τσικνοπούλου	48	ὑπάλληλος

Ἀπὸ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ προκύπτει ὅτι ὁ πατέρας τοῦ Ἀνδρέου Τσικνοπούλου ὀνομαζόταν Βελισσάριος καὶ ὁ ἀδελφὸς τοῦ πατρός του Παντελῆς. Ἐπιπλέον, συμπεραίνουμε ἀσφαλῶς ὅτι κατὰ τὸ ἔτος 1865, ὁ Βελισσάριος ἦταν ἤδη ἔγγαμος, 35 ἐτῶν, καὶ εἶχε ὀνομάσει τὸν γιό του Ἀνδρέα, γεννηθέντα τὸ 1861, ὅπως ἔλεγαν καὶ τὸν πατέρα του.

Ὀνομαστικὸς Κατάλογος τῶν ἐκλογέων τοῦ Δήμου Μονεμβασίας.

Αὔξον ἀριθμὸς	Ὄνομα καὶ ἐπώνυμον ἐκλογέως.	Ὄνομα καὶ ἐπώνυμον πατρός.	Ἡλικία	Ἐπάγγελμα ἢ ἐπιτήδευμα.
1	Ἀγαπητὸς Ἰωαννίδης	Ἰωάννου Ναζιλάκος ἢ Λαζίμπεης	60	ὑπάλληλος
2	Ἀντώνιος Δουλγεράκης	Ἰωάννου Δουλγεράκη	35	ξενοδοχοῦος
3	Ἀγγέλου Καλογεράτος	Νικολάου Καλογερᾶ	23	ὑπάλληλος
4	Ἀνδρέας Ἀγγελάκης	Ἀγγέλῃ Καστρίτσης	62	κτηματίας
5	Ἀγγέλης Ἀγγελάκης	Ἀνδρέα Ἀγγελάκη	35	γεωργὸς
6	Ἀντώνιος Φιλίππου	Παναγ. Φιλίππη	24	κομμωτὴς
7	Ἀναστάσιος Μαστρογιαννάκος	Πέτρου Μαστρογιαννάκου	22	ξενοδοχοῦος
8	Ἀγγέλης Ἀγγελάκης	Παντελῆ Ἀγγελάκη	26	ὑπάλληλος
9	Ἀριστείδης Ἀγγελάκης	Ἡρακ. Ἀγγελάκη	35	κτηματίας
10	Ἀγγέλης Βουζελούδης	Νικολάου Βουζελούδη	62	συνταξιοῦχος
11	Ἀναγνώστης Σαπουντζάκης	Εὐαγγέλου Σαπουντζάκη	35	κτηματίας
12	Ἀριστοτέλης Ἀποστολίδης	Χαραλ. Ἀποστολίδου	24	ἔμπορος
13	Ἀθήριος Γιαννόπουλος	Παντελῆ Γιαννοπούλου	32	κτηματίας
14	Ἀγγέλης Γιαννόπουλος	Παντελῆ Γιαννοπούλου	18	»
15	Ἀδάμαντιος Παππαδάκης	Μιχ. Παππαδάκη	39	ἔμπορος
16	Ἀναστάσιος Νικητάκης	Ἀ. Νικητάκη	50	»
17	Ἀντώνιος Παπαπαρέκης	Ἰωάννου Παπαπαρέκη	37	σφραγιστικὸς
18	Ἀγγέλης Ῥάζος	Παντελ. Ῥάζα	23	γραφεὺς
19	Ἀλέξανδρος Ἐσπιτάκης	Ἰωάννου Ἐσπιτάκη	32	ὑπάλληλος
20	Ἀγγελὴς Ἀγγελάκης	Ἐμμ. Ἀγγελάκη	35	ἀγροκτῆμα
21	Ἀπόστολος Ἀποστολίδης	Ἰωάννου Ἀποστολίδου	30	ἀνθυποπλοίαρχος
22	Ἀπόστολος Γεωργίου	Γεωργίου Ἀποστόλου	28	ὑπηρεσικὸς
23	Ἀντώνιος Γεωργιάδης	Γεωργίου	35	ταχυδρ.
24	Ἀναστάσιος Διονυσιάδης	Διονυσίου Παπαδοπούλου	49	μεταφορέας
25	Βασίλειος Δουλγεράκης	Ἰωάννου Δουλγεράκη	30	ξενοδοχοῦος
26	Βασίλειος Ἀγγελάκης	Ἀνδρέα Ἀγγελάκη	21	»
27	Βασίλειος Κομμάκης	Κυριάκου Κομμάκη	32	κτηματίας
28	Βελισσάριος Τσικνόπουλος	Ἀνδρέα Τσικνοπούλου	35	ὑπάλληλος
29	Γεώργιος Καπιτζίνος	Ἰωάννου Καπιτζίνη	68	ἐμπορομεταφορέας
30	Γρηγόριος Κουτζουλέντης	Κυριάκου Κουτζουλέντη	20	ὑπάλληλος
31	Γεώργιος Κουτζουλέντης	»	26	ἔμπορος
32	Γεώργιος Θεοδοσογιάλλος	Εὐτυχιώου Θεοδοσογιάλλη	32	καφεπώλης
33	Γρηγόριος Λεβάκης	Γεωργίου Λεβάκη	26	γεωργοκτῆς
34	Γεώργιος Νικολάου	Σταύρου Νικολάου	22	ἔμπορος
35	Γρηγόριος Ψύχης	Θεοδώρου Ψυχῆ	32	»
36	Γεώργιος Ψύχης	»	29	»
37	Γεώργιος Βερβιτσιώτης	Παναγ. Βερβιτσιώτη	34	»
38	Γεώργιος Μαστρογιαννάκος	Πέτρου Μαστρογιαννάκου	26	ναυτικὸς
39	Γεώργιος Ἀγγελάκης	Ἐμμανουὴλ Ἀγγελάκη	29	πελωνοφύλαξ
40	Γεώργιος Παπαμιχαλάκος	»	40	ἐργάτης
41	Γεώργιος Ζουμπουλάκης	Ἀναγνώστου Ζουμπουλάκη	40	κτηματίας
42	Γεώργιος Χριστοφοράκος	Εὐστα θίου Χριστοφορέου	38	ἐργάτης
43	Γεώργιος Ἐμμανουὴλ	Ἐμμ. Ζαμπετάκη	38	δημόσιος κῆρυξ
44	Γεώργιος Τερλεζῆς	Κωνστ. Τερλεζῆ	34	ἐργάτης
45	Γεώργιος Παπαζώγλου	Ἀναγνώστου Παπαζώγλου	45	κτηματίας
46	Γεώργιος Ῥωσσάκης	Νικολάου Ῥωσσάκη	28	ἐργάτης
47	Γεώργιος Καμπουράκης	Σταμ. Καμπουράκη	30	καφεπώλης
48	Γεώργιος Ἀργύτης	Παναγ. Ἀργύτη	34	κτίστης
49	Γεώργιος Μαστραπατσέλης	Νικολάου Μαστραπατσέλη	27	ἐργάτης
50	Γεώργιος Βιτζοτάκης	Κωνστ. Βιτζοτάκη	33	κτηματίας
51	Γεώργιος Βουργουδῆς	Νικολάου Βουργουδῆ	30	ἐργάτης
52	Γεώργιος Τσιανάπουλος	Ἀνδρέα Τσιανοπούλου	28	ὑπάλληλος
53	Γεώργιος Μαρκάκης	»	60	ναυτικὸς
54	Γρηγόριος Τσικνόπουλος	Παντελῆ Τσικνοπούλου	33	δικηγόρος
55	Γεώργιος Βουργουδῆς	Ἀναστασίου Βουργουδῆ	48	ξενοδοχοῦος
56	Δημοσθένης Στελλάκης	Ἀναγνώστου Στελλάκη	28	κτηματίας
57	Δημήτριος Ἡπίτας	Παναγ. Ἡπίτα	45	κτίστης
58	Δημήτριος Κακκαράγας	»	39	ὑπάλληλος
59	Δημήτριος Ἐλευθερογλάκος	Ἐλευθερίου Ἐλευθερογλάκου	30	κτηματίας
60	Δημήτριος Καλλόπουλος	Ἀποστολίου Καλλοπούλου	50	ἐπιστάτης
61	Διονύσιος Παπαστεργίου	Ἰωάννου Δεῖδη	60	κτηματίας
62	Δουκέτσης Ψυχάκος	Θεοδώρου Ψυχάκη	27	»
63	Δημήτριος Τσάγκαλης	Ἰωάννου Τσάγκαλη	60	ναυτικὸς
64	Δημήτριος Παπαδάκης	Μιχ. Παπαδάκη	24	μαθητὴς
65	Δημήτριος Ἀργείτης	Παναγιώτου Ἀργείτου	21	κτίστης
66	Δημήτριος Γιαννάκης	Ἀντωνίου Γιαννάκη	36	ξενοδοχοῦος
67	Δημήτριος Τσιανόπουλος	Ἀνδρέα Τσιανοπούλου	48	ὑπάλληλος

Ἀνήκων σὲ ἐπιφανῆ οἰκογένεια νομικῶν[24], ὁ Ἀνδρέας εἶχε ἕνα πρόκριμα γιὰ νὰ ἀκολουθήσει δικηγορικὴ καριέρα. Ὡστόσο, αὐτὴ ἡ πορεία του διεγράφη ἐξ ἀρχῆς μετ' ἐμποδίων. Στὶς 18-12-1883, ὁ κ. Γεώργιος Γεωργίου, διευθυντὴς τοῦ Ἑλληνικοῦ Σχολείου ἐν Βονίτσῃ, ἀπευθύνεται στὴν Πρυτανεία τοῦ ἐν Ἀθήναις Πανεπιστημίου, ὑποστηρίζοντας ὅτι ὁ Τσικνόπουλος τὸ παρελθὸν ἔτος (δηλαδὴ τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1882) προσκόμισε ψευδεῖς ἀποδείξεις περὶ τῆς φοιτήσεώς του στὴν Νομικὴ Σχολή, ἐνῶ τὸ ἴδιο σχολικὸ ἔτος 1882-83 ἦτο ταυτόχρονα διορισμένος βοηθὸς στὸ ἐν λόγῳ Ἑλληνικὸ Σχολεῖο[25].

[24] Ὁ Γρηγόριος Τσικνόπουλος, ὁ ὁποῖος καταγράφεται στὸ βιβλίο τοῦ τελειοφοίτου τῆς Νομικῆς Σχολῆς, Ἀντωνίου Ἀ. Μιαούλη,, *Ἱστορία τῆς Νήσου Ὕδρας ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων χρόνων μέχρι τῆς ἐν ἔτει 1821 ἐκραγείσης Ἑλληνικῆς Ἐπαναστάσεως*, ἐν Ἀθήναις 1874, σ. 137: *«Κατάλογος τῶν κκ Συνδρομητῶν* [...] *Σπετσῶν* [...] *Γρηγόριος Τσικνόπουλος, Σώμ.*[ατα] *2»*. Ὁ συγγραφέας θεατρικῶν δραμάτων Δημήτριος Τσικνόπουλος, ὁ ὁποῖος καταγράφεται στὸ βιβλίο τοῦ Παντολέοντος Ἀ. Τσικνοπούλου, Μέρος Α΄, *Ἡ ἔξωσις τοῦ Ὄθωνος, τριακονταετοῦς δυνάστου τῆς Ἑλλάδος, δρᾶμα εἰς πράξεις τέσσαρας· Μέρος Β΄, Ἡ Ἑλλὰς ἐπὶ τοῦ Κρητικοῦ Ἀγῶνος καὶ τὸ Θεῖον Δικαστήριον, ποιητικὴ εἰκὼν (tableau)· ἀμφότερα πρωτότυπα […]*,ἐν Πάτραις 1871, *στὴν ἀφιέρωσή του στὸ παράφυλλο: «Τῷ φιλτάτῳ καὶ καλοκἀγάθω μοι προστάτῃ καὶ αὐταδέλφῳ κυρίῳ κυρίῳ Δημητρίῳ Ἀ. Τσικνοπούλῳ τὸ ταπεινόν μου τοῦτον ἔργον, ὡς ἐλάχιστον τεκμήριον βαθυτάτης καὶ αἰωνίου εὐγνωμοσύνης εὐλαβῶς ἀνατίθημι, ὁ συγγραφεύς, Παντολέων Α. Τσικνόπουλος»*. Ὁ Ἰωάννης Τσικνόπουλος, δικηγόρος Ἀθηνῶν, ὁ ὁποῖος ἔβαλε ὑποψηφιότητα στὶς αὐτοδιοικητικὲς ἐκλογὲς τοῦ 1986 στὸν δῆμο Πειραιᾶ, ὡς ἀνεξάρτητος ὑποψήφιος (πηγή:https://el.wikipedia.org/wiki/Ελληνικές_Αυτοδιοικητικές_Εκλογές_1986). Ὁ Ιωάννης Τσικνόπουλος, συγγραφέας ποὺ δραστηριοποιεῖται στὴν Κύπρο (ἐνδεικτικά βλ. Ἰωάννης Π. Τσικνόπουλος, *Ἡ Χρυσορρωγιάτισσα*, Λευκωσία, 1964-1965). Τέλος, ὁ Χριστόφορος Τσικνόπουλος, ὑποψήφιος Ἀπριλίου 2021 στὴν Πολιτικὴ καὶ Ποινικὴ Δικονομία ἐνώπιον τῆς – κατὰ τὸ ἄ. 16 Ν. 4194/2013 – Μόνιμης Ἐπιτροπῆς Δοκιμασίας Ἐπάρκειας, ἡ ὁποία εἶναι ἀποκλειστικὰ ἁρμόδια γιὰ τὴν ἀναγνώριση ἐπαγγελματικῶν προσόντων, καὶ ἀφορᾷ στὸν πολίτη κράτους-μέλους τῆς Ε.Ε., ὁ ὁποῖος ἐπιθυμεῖ νὰ ἀσκήσει τὸ ἐπάγγελμα τοῦ δικηγόρου στὴν Ἑλλάδα, ἔχοντας ἀποκτήσει τὰ ἐπαγγελματικά του προσόντα σὲ ἄλλο κράτος-μέλος.

[25] ΕΚΠΑ Ἀποδετήριο Πέργαμος https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/65702 (Συλλογὲς/Ἱστορικὸ Ἀρχεῖο/Ἀρχεῖο Γραμματείας Συγκλήτου/Ἀρχεῖο Λυτῶν Ἐγγράφων Πρωτοκόλλου/Ἀκαδημαϊκὸ ἔτος 1882-1883/Εκπαίδευση (Υποφάκελος 60.03) [Φάκελος 8], [Τίτλος:] 1882-1883 Ἐκπαίδευσις, [Περιεχόμενο:] Διάφορα, σ. 82.

Πρός

τὴν τοῦ Ἐθνικοῦ Πανεπιστημίου

Δ. Πρυτανείαν.

Ἀριθ. 78

Ἐν Βονίτσῃ τῇ 18 Φεβρ/ου 1883

Παραπέμπω τὴν Δ. τοῦ Ἐθνικοῦ Πανεπιστημίου Πρυτανείαν, ὅτι, ἀπὸ ὅσους εἶναι ἐγγεγραμμένοι βοηθοὶ ἐν τῷ ἐν Ἀθήναις Ἐργαστ. Χημείᾳ Ὑφηγητὴς τῶν Νομικῶν κ. Θεοδωρόπουλος ὀνόματι Ἀνδρέας Τσιμπούκης, οὐδεὶς νὰ ἤθελε κατέλθῃ ἀναλήψων τὸ καθηκοντολόγιον τοῦ βοηθοῦ ἔτους κατὰ τὸ Πανεπιστημιακὸν ἔτος 1882-83 ἂν μὴ αὐτὸς ἐγκαίρως ἐγγράψας ἐν Ἀθήναις οὗτος πάλιν χρεωστῇ τοῦ Κ. καθηγητοῦ τῶν Νομ. Χημείᾳ, ὡσοὶ δὲ ἐγγραφῇ βοηθοὶ ἐν τῷ ἐν Ἀθήναις Ἐργαστ. Χημείᾳ,

Εὐσεβέστατος

Διευθυντὴς τοῦ Ἐργ. Χημείας

Βονίτσης.

Ε. Θεοδωρόπουλος

Πρυτανεῖα Ἐθν. Πανεπιστημίου
Ἐλήφθη: τῇ 23 Δ[εκεμ]βρίου 1883
Ἀρ. Πρώτ. 160

Ἀριθ. 78

Πρός
τὴν τοῦ Ἐθνικοῦ Πανεπιστημίου
Σ.[εβαστήν] Πρυτανείαν.

Πληροφορῶ τὴν Σ.[εβαστήν] τοῦ Ἐθνικοῦ Πανεπιστημίου Πρυτανείαν, ὅτι ἀπὸ πέρυσι εἶναι διωρισμένος βοηθός ἐν τῷ ἐνταῦθα Ἑλληνικῷ Σχολείῳ Φοιτητής τῆς Νομικῆς ἐκ Μεσολογγίου ὀνόματι Ἀνδρέας Τσικνόπουλος.

Ἐν Βονίτσῃ τῇ 18 Δ[εκεμ]βρίου 1883

Οὗτος δι᾽ ἄλλου κατώρθωσεν τὸ παρελθὸν ἔτος νὰ λάβῃ ἀποδείξεις ὅτι ἐφοίτησεν ἐν τῷ Πανεπιστημίῳ κατὰ τὸ ἔτος 1882-83, ἄν καὶ οὐδόλως ἐπλησίασεν ἐν Ἀθήναις, οὔτε κἄν γνωρίζῃ τούς κ.[υρίους] καθηγητάς τῆς Νομικῆς Σχολῆς, πρός δὲ εἰσέτι διατελεῖ βοηθὸς ἐν τῷ ἐνταῦθα Ἑλληνικῷ Σχολείῳ (*ἀκολουθεῖ φρᾶσις διαγεγραμμένη, οὐδόλως εὐδιάκριτος*).

Εὐπειθέστατος

Ὁ Διευθυντής τοῦ Ἑλλην. Σχολείου Βονίτσης

Γεώρ[γιος] Γεωργίου.

Ἑλληνικόν Σχολεῖον ἐν Βονίτσῃ (=σφραγίς)

Τὸ ὕφος τοῦ κειμένου εἶναι ἰδιαιτέρως ὑποτιμητικὸ καὶ γεννᾷ ἐρωτηματικὰ περὶ τοῦ ἤθους τοῦ βοηθοῦ, τόσον ὥστε ὁ μελετητὴς νὰ ὑπολαμβάνῃ ὡς προφανῆ τὴν ἐμπλοκὴ τοῦ Τσικνοπούλου στὰ ἔντονα πολιτικὰ πάθη τῆς ἐποχῆς: ὁ Μεσολογγίτης φιλότιμος νεανίας, συμπατριώτης τοῦ Χαριλάου Τρικούπη, ἔπρεπε νὰ ἐπιδεικνύῃ καὶ νὰ ἀποδεικνύῃ καθημερινὰ τὸ ἦθος του, πόσῳ μᾶλλον ἐὰν ὁ κ. Γεωργίου ἦτο δηλιγιαννικός.

Ὡστόσο, ὅπως ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὴν ἐγγραφή του ὡς συνδρομητοῦ στὸ *Πηδάλιον* τοῦ Ἁγ. Νικοδήμου, ἤδη μὲν πρὸ τοῦ ἔτους 1886[26], εἶναι ἐγγεγραμμένος στὴν Νομικὴ Σχολή, τὸ δὲ 1888-89 εἶναι ἤδη *τελειοδίδακτος*, ἐνῶ μαρτυρεῖται καὶ ὡς *δικηγόρος Ἀθηνῶν*[27]. Ἀλλὰ καὶ ἡ ἰδιότητά του στὰ βιβλία ὅπου ἐκδίδει ἐπιγράφεται ὡς *δικηγόρου*[28].

ΝΟΜΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΟΝΟΜΑΣΤΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΚΑΤΑΤΑΞΕΩΝ ΤΕΛΕΙΟΦΟΙΤΩΝ
ΚΑΤΑ ΤΟ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΝ ΕΤΟΣ 1888—89

103

Αὐξων ἀριθμός	Ὀνομα καὶ ἐπώνυμον	Πατρὶς	Βαθμός
143	Ἀνδρέας Γ. Γεωργιάδης	Τύρναβος	Τελειοδίδ.
144	Γεώργιος Α. Ἀστρηχάς	Πάτραι	»
145	Θεόδωρος Π. Μυχούλας	Ἀγουλινίτσα	»
146	Εὔθυμιος Δ. Κοντομήτρος	Παρνασσίς	»
147	Γεώργιος Ν. Μπισκακάκης	Κρήτη	»
148	Δημήτριος Ι. Παπαθανασίου	Αἴγιον	»
149	Γεώργιος Α. Ψήττας	Καλάβρυτα	»
150	Παῦλος Γ. Λιντούδης	Νάξος	»
151	Ἀθανάσιος Δ. Ρίζος	Ξηροχώριον	»
152	Γεώργιος Α. Πατατόπουλος	Ἀνδρίτσαινα	»
153	Παναγιώτης Γ. Κουσουλάκος	Ἀκαρνανία	»
154	Δημήτριος Μ. Παρίσης	Ἀθῆναι	»
155	Ἰωάννης Μιχαλιτζῆς	Ρόδος	»
156	Κωνσταντῖνος Α. Κερκυρόπουλος	Ἀκραῖα	»
157	Παναγιώτης Ε. Ναθαναήλ	Καλάβρυτα	»
158	Νικόλαος Μ. Συνιρίδης	Χίος	»
159	Δημήτριος Ν. Συρτζώτης	Πύργος	»
160	Βασίλειος Ε. Θεοδωρακόπουλος	Φιλιατρὰ	»
161	Ἰωάννης Μ. Εὐσταθίου	Κόρινθος	»
162	Ἰωάννης Γ. Γιαμαρέλλος	Δωρὶς	»
163	Δημήτριος Γ. Ζουλούμης	Φθιῶτις	»
164	Μιλτιάδης Ι. Δασκαλάκης	Κρήτη	»
165	Κωνσταντ. Ν. Στρατηγόπουλος	Κυνουρία	»
166	Γεώργ. Χ. Κουγιουβιτσόπουλος	Αἴγιον	»
167	Ἀνδρέας Β. Τσικνόπουλος	Μεσολλόγγιον	»
168	Κωνσταντῖνος Α. Πετρόκιλης	Δίβρη	»
169	Μένως Ν. Ζωγράφος	Μυκῆναι	»
170	Γεώργιος Δ. Μπαρμπάκος	Ζάκυνθος	»
171	Κωνσταντῖνος Μ. Κανδυλώρος	Δημητσάνα	»
172	Κωνσταντῖνος Δ. Καλούδης	Αἴγινα	»
173	Κωνσταντῖνος Δ. Καπράλος	Πάτραι	»
174	Κωνσταντῖνος Γ. Παντελόπουλος	Μαντινεία	»
175	Ξενοφῶν Π. Μπιτσάκος	Αἰγιάλεια	»
176	Χαρίλαος Α. Κανελλόπουλος	Πάτραι	»
177	Γεώργιος Ν. Ζωγράφος	Κρήτη	»
178	Νικόλαος Χ. Μηνιζόπουλος	Κυνουρία	»
179	Παναγιώτης Α. Οἰκονομόπουλος	Αἰγιάλεια	»
180	Ἀνδρέας Ν. Παπαγιαννόπουλος	»	»

Ἐπετηρὶς Νομικῆς Σχολῆς 1888-89

[26] Βλ. Ἀγαπίου Ἱερομονάχου καὶ Νικοδήμου Μοναχοῦ, *ὅ.π.*, (ἐκδ. 1886), σ. 640: «*Κατάλογος τῶν κ.κ. Συνδρομητῶν Ἀθηνῶν* [...] *Ἀνδρέας Τσικνόπουλος φοιτ.*[ητής] *Νόμ.*[ικῆς], *Συνδρομηταὶ Πειραιῶς* [...] *Φωκίων Βάμβας Σώμ.*[ατα] *2*».

[27] Λύντιας Τρίχα, *Δικηγορεῖν ἐν Ἀθήναις-Μία διαδρομὴ στὸν 19ο αἰῶνα*,Ἐκδόσεις Σάκκουλα, Ἀθήνα 2003, σ. 494: «*Εὑρετήριο* [...] *Β΄. Οἱ δικηγόροι τῶν Ἀθηνῶν* [...] *Τσικνόπουλος Ἀνδρέας Β.*[ελισσαρίου].

[28] Βλ. Ἀνδρέου Β. Τσικνοπούλου, *Δημώδη Ἄσματα*, τεῦχος πρῶτον (1896), ὅπου ἡ rubrica εἶναι χαρακτηριστική: «*[…] ὑπὸ Ἀνδρέου Β. Τσικνοπούλου, **δικηγόρου***».

δ. Ἡ μουσικὴ κίνηση ἐν Ἀθήναις - Ο Ἐκκλησιαστικὸς Μουσικὸς Σύλλογος

Ἤδη πρὸ τῆς ἀποφοιτήσεώς του, ξεκινᾷ τὴν μουσική του δραστηριότητα, *τὸν ὑπὲρ τῆς ἡμετέρας μουσικῆς ἀγῶνα ἀγωνιζόμενος*, συστρατευόμενος μὲ τὸ ἀναφαινόμενο ρεῦμα γιὰ τὴν καλλιέργεια τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, μὲ τὴν ἵδρυση μουσικῶν συλλόγων στὴν Ἀθήνα καὶ στὴν Πάτρα. Το 1887, λίγο μετὰ τὴν ἵδρυση τοῦ ἐν Ἀθήναις Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου (1886), τοῦ ὁποίου ὑπῆρξε μέλος, δραστηριοποιεῖται γιὰ τὴν ἵδρυση Σχολῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς. Τὴν ἵδρυση τῆς Σχολῆς αὐτῆς συνέστησε στὸν Τσικνόπουλο ὁ Χαρίλαος Τρικούπης καί, ὡς φαίνεται, τὸν στήριξε ἀφανῶς πρὸς εὐόδωσιν τῶν σκοπῶν του[29]. Τὸ 1888 ἀναγγέλεται ἡ λειτουργία τῆς Σχολῆς ἔναντι τοῦ ναοῦ Παναγίας Ρόμβης, ἐνῶ τὸ 1889 συνίσταται καὶ ἐπίσημα ἡ Σχολὴ Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς *«Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός»*, στὴν ὁποία οὐσιαστικὰ προΐσταται ὁ Τσικνόπουλος. Ἀπὸ τότε καὶ στὸ ἑξῆς, ἡ Σχολὴ παύει νὰ τελῇ ὑπὸ τὴν αἰγίδα τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου καὶ ἐμφανίζεται ὡς Σχολὴ τοῦ Ἀνδρέου Τσικνοπούλου.

---

[29] Γεωργίου Ἰ. Παπαδόπουλου, *Ἱστορικὴ Ἐπισκόπησις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς ἀπὸ τῶν Ἀποστολικῶν χρόνων μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς (1-1900 μ.Χ.)*, ἐν Ἀθήναις 1904, σ. 205, ὑποσ. 1: *«Ὁ μουσικοδιδάσκαλος Τσικνόπουλος ἀπὸ εἰκοσαετίας* [1904-20 = 1884] *τὸν ὑπὲρ τῆς ἡμετέρας μουσικῆς ἀγῶνα ἀγωνιζόμενος ἐν τῇ πρωτευούσῃ τοῦ Ἑλληνικοῦ Βασιλείου, πρὸ 17 ἐτῶν* [1904-17 =1887] *ἵδρυσε Μουσικὴν Σχολήν, ἐπὶ τούτῳ εἰς τὸ Βαρβάκειον ἄριστα λειτουργήσασαν, ἣν καὶ ἡμεῖς τῷ 1890 ἐπεσκέφθημεν μετὰ τῶν ἐπιφανῶν σοφῶν ἀνδρῶν Ἀλεξάνδρου Ραγκαβῆ καὶ Νικολάου Δαμαλᾶ. Ὁ ἀείμνηστος μητροπολίτης Ἀθηνῶν Γερμανὸς ἐγκαθιδρύσας βραδύτερον τὴν Σχολὴν ταύτην εἰς τὸ Μητροπολιτικὸν μέγαρον, ὑπεστήριξε καὶ δι' ἰδιαιτέρας ἐγκυκλίου. Ρητέον δ' ἐνταῦθα ὅτι τὴν ἵδρυσιν τῆς Σχολῆς ταύτης συνέστησεν εἰς τὸν Τσικνόπουλον ὁ συμπατριώτης αὐτοῦ καὶ μέγας της Ἑλλάδος πολιτικὸς ἀνὴρ Χαρίλαος Τρικούπης, ὅστις ἀνῆψε τὴν ἐν ἑαυτῷ δᾶδα τοῦ ἱεροῦ πυρὸς ἀπὸ τῆς οἰκογενειακῆς ἑστίας, ἄτε υἱὸς πατρὸς εὐδοκίμως τὴν μουσικὴν θεραπεύσαντος, τοῦ Σπυρίδωνος Τρικούπη, συντάξαντος ἐπὶ τῷ θαύματι τοῦ ἁγίου Σπυρίδωνος καὶ τοῦ ἁγίου Στεφάνου, τῷ συμβάντι ἐν Μεσολογγίῳ, ἀκολουθίαν ὁλόκληρον, ἥτις ψάλλεται ἐκεῖ μέχρι σήμερον, κατὰ τὴν ἑορτὴν τοῦ Ἁγίου Στεφάνου»*. Ξενίζει ἴσως σήμερα ἡ ἀναφορὰ στὸ ὅτι ὁ Τρικούπης *ἥψατο τῆς δᾶδας τοῦ ἱεροῦ πυρὸς ἀπὸ τῆς οἰκογενειακῆς ἑστίας*· ἀναφέρεται στὸ ὅτι ὁ μουσοτραφὴς πατήρ του, Σπυρίδων Τρικούπης, δόκιμος ψάλτης καὶ μουσικός, μεταλαμπάδευσε στὸν γιό του Χαρίλαο, τὴν ἀγάπη γιὰ τὴν μουσική. Ὡστόσο, κατὰ τὴν γνώμη μας ψηλαφεῖται ἐδῶ τὸ νεωτερικὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς, μετὰ καὶ τὴν ἐπανέναρξη τὸ 1896 τῶν Ὀλυμπιακῶν Ἀγώνων.

Σκοπός του ἦταν *«ἡ ὑποστήριξις τῆς ἐκκλησιαστικῆς καὶ δὴ ἐθνικῆς ἡμῶν μουσικῆς, ἡ μετάδοσις ταύτης και ἡ περισυλλογὴ τῶν δημωδῶν ᾀσμάτων»*[30]. Ἡ μόνη κρατικὴ ἐνίσχυση περιορίζεται ἐν πρώτοις μὲν στὴν παραχώρηση τῆς αἰθούσης τοῦ Βαρβακείου Λυκείου καὶ ἀργότερα τοῦ Γυμνασίου τῆς Μητροπόλεως ἀπὸ τὸ Ὑπουργεῖο Παιδείας γιὰ τὴν διδασκαλία τῶν μαθημάτων, ἐνῶ τὸ ὑποβληθὲν ὑπόμνημα γιὰ κρατικὴ ἐνίσχυση τὸ Δεκέμβριο τοῦ 1899 ἀγνοήθηκε. Ὡστόσο, ἡ Ἱερὰ Σύνοδος ἐπὶ Ἀρχιεπισκόπου Ἀθηνῶν Γερμανοῦ Καλλιγᾶ (1844-1896), μὲ τὴν ἀπὸ 26-02-1890 Ἐγκύκλιό της στήριξε τὴν σχολὴ τοῦ Τσικνοπούλου, κάνοντας ἔκκληση γιὰ ἐγγραφὴ συνδρομητῶν. Τὸ 1901 λειτούργησε καὶ τρίτη τάξη. Τὸ 1905, ἡ διεξαγωγὴ τῶν προαγωγικῶν ἐξετάσεων ἦταν ἀνοιχτὴ στὸ κοινὸ καὶ προσήλκυσε πολὺν κόσμο, ἐνῶ οἱ ἀπαντήσεις τῶν μαθητῶν χαρακτηρίστηκαν εὔστοχες[31].

Ὁ ὅσιος Φιλόθεος Ζερβᾶκος μᾶς παραδίδει ὅτι *«κατὰ τὸ ἔτος 1905-1907, ὑπηρετῶν εἰς τὰς τάξεις τοῦ στρατοῦ, ἐφοίτων εἰς τὴν Βυζαντινὴν Μουσικὴν Σχολὴν "Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς", τὴν ὁποίαν εἶχεν ἱδρύσει ὁ ἐκ Μονεμβασίας συμπατριώτης μου, ἀείμνηστος Ἀνδρέας Τσικνόπουλος, μουσικοδιδάσκαλος»*[32]. Τὰ 26 χιλιόμετρα ποὺ χωρίζουν τοὺς Μολάους ἀπὸ τὴν Μονεμβασία[33], μᾶς ὁδηγοῦν στὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ γέρων Φιλόθεος, ἐγνώριζε καλὰ τὸν Τσικνόπουλο, τόσον, ὥστε νὰ γνωρίζῃ καὶ τοὺς προγόνους του καὶ νὰ τὸν προτιμήσῃ ὡς τίμιον καὶ πνευματέμφορον ἄνδρα γιὰ νὰ τὸν διδάξῃ τὴν Ψαλτικήν. Πρόδηλον εἶναι ὅτι τὸν ἐκτιμοῦσε βαθύτατα, ὡς συμπατριώτην του ἀρκούντως προβεβλημένον, δίκαιον καὶ καλὸν Χριστιανὸν καὶ τὸν ἐσέβετο γιὰ τὸ παιδευτικό του ἔργο.

---

[30] Μαρίας Μπαρμπάκη, *Οἱ πρῶτοι μουσικοὶ σύλλογοι τῆς Ἀθήνας καὶ τοῦ Πειραιᾶ καὶ ἡ συμβολή τους στὴ μουσικὴ παιδεία (1871-1909)*, Διδακτορικὴ Διατριβὴ κατατεθεῖσα στὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ ΕΚΠΑ, Ἀθήνα 2009, σ. 169 & σ. 54, ὑποσ. 188 [: ἐφ. *Καιροί* 27-01-1901, σ. 3].

[31] *Αὐτόθι* & ὑποσ. 753 [: περιοδικὸ *Ἐμπρὸς* 22-06-1905, σ. 4 & 25-07-1905, σ. 3].

[32] Φιλοθέου Ζερβάκου, Ἀρχιμανδρίτου, *Ἀπομνημονεύματα*, ἔκδοσις δευτέρα, Ἀθῆναι 1982, σ. 41, ὑποσ. (1).

[33] Πρβλ. καὶ ΓΑΚ-Α Ἀρχεῖα τοῦ Νομοῦ Λακωνίας, Ἀρχεῖο Δημητρίου Κ. Σαλβαρᾶ, τ. Β΄, [Ἀ.Α.] 945, 8,40 Μονεμβασία, 22-06-1834 Συμφωνητικὸ «Συντροφίας» (φφ. 2): Ὑπογράφουν: *Κ. Σαλβαράς, Π. Μελετόπουλος, Ἀνδρέας Τσικνόπουλος, Ι.Θ. Λεώπουλος, Ἀ. Γραμματικάκης*.

Εἶναι τῷ ὄντι βαρύνουσα ἡ ἀναφορὰ αὐτὴ τοῦ ὁσ. Φιλοθέου, διότι ὁ Τσικνόπουλος δέχεται φίλια πυρά, μὲ τὴν -δῆθεν ἀποστασιοποιημένη- ἀναπαραγωγὴ ἀπὸ τὸ περιοδικὸ *Ἐθνικὴ Μοῦσα*, συκοφαντιῶν μερίδος τοῦ ἀντιπάλου τύπου, γιὰ ἐπικοινωνία του μὲ τὸ Ἅγιον Πνεῦμα[34]. Κατὰ τὴν γνώμη τοῦ γράφοντος, οἱ κατηγορίες αὐτὲς εἶναι ἀβάσιμες καὶ ὀφείλονται ἐν μέρει στὴν συντονισμένη πατριωτικὴ προσπάθεια κατὰ τῆς ἀθέσμου ἐπιβολῆς τῆς τετραφωνίας στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική. Ἦταν τόσο φορτισμένη ἡ ἀτμόσφαιρα τῆς ἐποχῆς, ὥστε νὰ ἐπέλθει, ὡς ἀπότοκος, ὁ διχασμὸς καὶ τὰ γνωστὰ ἐπεισόδια τῶν Εὐαγγελικῶν[35].

---

[34] *Ἐθνικὴ Μοῦσα, Πανελλήνιον μηνιαῖον Μουσικὸν περιοδικὸν σύγγραμμα, ὄργανον τοῦ ἐν Ἀθήναις Μουσικοῦ Συλλόγου*, (διευθ.) Χρ.[ῆστος] Γ. Βλάχος, τ. Α΄, [τχ.] ἀρ. 1, Ἀθῆναι, Μάρτιος 1909, σσ. 4-6 [: «Ἡ τέλεσις τῶν ἐγκαινίων τοῦ Συλλόγου»] & [τχ.] ἀρ. 5-6, Ἀθῆναι, Ἰούλιος-Αὔγουστος 1909, σσ. 74-75 [: «Ἑλληνικὰ Μουσικὰ Χρονικά»]: « [...] *ὁ κ. Τσικνόπουλος* [...] *ἐξεφράσθη κάπως μετὰ πικρίας καὶ δριμύτητος περί τινων συναδέλφων του, συκοφαντούντων χαιρεκάκως αὐτόν, καὶ περὶ τῶν ἁρμοδίων, οἵτινες ἐπὶ δύο ἔτη τώρα δὲν τῷ δίδουσι θέσιν ἱεροψάλτου ἔν τινι Ἐκκλησίᾳ. Ὡσαύτως ἐν παρεκβάσει τοῦ λόγου αὐτοῦ ὡμίλησε καὶ περὶ τῶν ἐν τῷ οἴκῳ αὐτοῦ ἐμφανισθεισῶν πνευματικῶν εἰκόνων, ὧν τὴν ἐμφάνισιν, πολλοὶ τῶν παρευρεθέντων μαθητῶν του ἐπιβεβαίωσαν. Ἐν τέλει δ' οὗτος ἠναγκάσθη νὰ ὁμολογήσῃ τὰ περὶ τῆς ἐπικοινωνίας αὐτοῦ μετὰ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος, περὶ οὗ λόγος πολὺς ἐγένετο ἄλλοτε ἐν τῷ τύπῳ, ἀδιαφορῶν διὰ τὰ σκώμματα αὐτῶν. Ἡ διευθυνομένη παρ' αὐτοῦ Σχολὴ αὕτη, λειτουργεῖ, ὡς εἶπεν, ἀπὸ 23 ἐτῶν καὶ εἶνε αὐτὴ ἐκείνη ἡ ὁποία ἱδρύθη ἔκτοτε (1888) ὑπ' αὐτοῦ τοῦ Χρ.*[ήστου] *Βλάχου ἐν τῷ ἐνταῦθα Βαρβακείῳ, ὑπουργικῇ ἀδείᾳ».*

Ὁ Χρῆστος Γ. Βλάχος, δικηγόρος ἐπίσης Ἀθηνῶν, ἦταν συνιδρυτὴς τῆς ἐν λόγῳ Σχολῆς καὶ δίδαξε σ' αὐτὴν ἐπὶ ἑξάμηνον. Πιθανότατα κάποια στιγμή, ἦλθε σὲ ρήξη μὲ τὸν Τσικνόπουλο, καὶ ἵδρυσε τὸ 1902, τὴν «Ἐθνικὴ Μοῦσα», ὄργανο τῆς ὁποίας εἶναι καὶ τὸ ὁμώνυμο περιοδικό. Βλ σχετικὰ Μαρίας Μπαρμπάκη, *ὅ.π.*, σ. 169: *«Οἱ πρῶτοι μουσικοὶ σύλλογοι τῆς Ἀθήνας καὶ τοῦ Πειραιᾶ … (1871-1909)*: *«Συνιδρυτὴς τῆς σχολῆς τὸ 1888 μαζὶ μὲ τὸν Τσικνόπουλο ἦταν ὁ ἐπίσης δικηγόρος καὶ ψάλτης, Χρίστος Βλάχος* [...]»· πρβλ καὶ *αὐτόθι*, σ. 259, ὅπου καὶ τεκμαίρεται ὁ μουσικῶς ἀντιπολιτευόμενος τύπος: *«Ἡ Ἐφ.*[ημερίς]*, γνωστὴ γιὰ τὴν προτίμησή της στὴν τετράφωνη μουσικὴ στὶς ἐκκλησίες* [...]». Τοιοῦτος φίλος, ὡς τὸν Βροῦτον, ἴδε ἀνταπόδοσιν...

[35] *«Τὰ αἱματηρὰ ἐπεισόδια ποὺ ἔλαβαν χώρα στὴν Ἀθήνα στὶς 8 Νοεμβρίου τοῦ 1901 μὲ ἀφορμὴ τὴ δημοσίευση ἀπὸ τὴν ἐφημερίδα Ἀκρόπολις τῶν Εὐαγγελίων μεταφρασμένων* [στὴν πραγματικότητα μεταγλωττισμένων ἤ, ἀλλιῶς, παραφρασμένων, κατὰ τὴν τρέχουσα τότε ἄποψη] *στὴ δημοτικὴ γλῶσσα ἀπὸ τὸν Ἀλέξανδρο Πάλλη στὶς 9 Σεπτεμβρίου 1901».* Σὲ ἑπόμενο ἄρθρο -σὺν Θεῷ- θὰ ἀσχοληθοῦμε

Ἡ δημοσίευσις τῆς ἰδέας πρὸς ἀνατροπὴν τοῦ μουσικοῦ καθεστῶτος ἐν Ἀθήναις [...] *χρονολογοῦνται ἀπὸ τοῦ 1870, ὅτε ἐδημοσιεύθησαν ὑπό τοῦ διδάσκοντος τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν ἐν τῇ Ἀθήνησι Ριζαρείῳ Σχολῇ Γ.*[ερασίμου] *Ν.*[ικολάου] *Μαντζαβίνου, ὀπαδοῦ τοῦ συστήματος τοῦ Ἰωάννου Χαβιαρᾶ, διατριβαὶ ἀνώνυμοι εἰς τὴν ἐφημερίδα «ὁ Αἰὼν» Ἀθηνῶν* [...].

Παρὰ τὴν σαρωτικὴ αὐτὴ μαρτυρία τοῦ Παπαδοπούλου[36], ὁ Μαντζαβῖνος εἶναι αὐτὸς ποὺ τὸ 1885 γνωματεύει ὑπὲρ τοῦ Νέου Εἱρμολογίου τοῦ Τσικνοπούλου ὡς ὁ ἁρμόδιος περὶ τούτου ἐμπειρογνώμων τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας[37]. Ἄλλωστε, ἡ χορωδία τοῦ Ἀνδρέα ἔψαλε στὸ ναὸ τῆς Μητροπόλεως (τὸν Εὐαγγελισμὸ) ἀντιφωνικὰ μὲ τὴν τετράφωνη χορωδία τοῦ Χρήστου Στρομπούλη[38].

Τὸ 1900, ὁ Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης διατυπώνει ὅτι *«ὑπάρχουσι δὲ οὐκ ὀλίγοι διακεκριμένοι ψάλται ἐν Ἀθήναις, γνησίως ψάλλοντες, καθὼς οἱ ψάλται τοῦ Ἁγ. Κωνσταντίνου, τῶν Ἁγίων Ἀσωμάτων, καθὼς ὁ κ. Ἀ. Τσικνόπουλος εἰς τοὺς Ἁγ. Θεοδώρους* [...]*»*[39]. Ὁ Τσικνόπουλος μαρτυρεῖται ἐπίσης νὰ ψέλνῃ καὶ στὸν Ἱερὸ Ναὸ Παναγίας Βλασαροῦς[40].

μὲ τὴν προσωπικότητα τοῦ Φωκίωνος Βάμβα, καὶ τὴν μάχη κατὰ τῆς ἐκκλησιαστικῶς ἀθέσμου ἐπιβολῆς τῆς τετραφωνίας. Πηγή: https://el.wikipedia.org/wiki/Εὐαγγελικά.

[36] Βλ. Γεωργίου Ἰ. Παπαδόπουλου, *ὅ.π.*, σ. 230, ὑποσ. 30.

[37] Ἀνδρέου Β. Τσικνοπούλου, *Νέον Εἱρμολόγιον σύντομον* (1895), σσ. 6 καὶ ια΄ τοῦ Προλόγου, ὅπου στὴν προμετωπίδα καταχωρίζεται ἡ ἐγκριτικὴ γνωμάτευση τοῦ Μαντζαβίνου (18-08-1885), στὴν ὁποῖα ὑπογράφει ὡς πρώην καθηγητὴς καὶ στὴν σελ. ια΄ ἀναφέρεται ὡς *ἐπὶ εἰκοσαπενταετίαν διδάξας* στὴν Ριζάρειο.

[38] Βλ. Μαρίας Μπαρμπάκη, *ὅ.π.*, σ. 259, ὑποσ. 1231.

[39] Ἀλεξάνδρου Παπαδιαμάντη, «Μουσικολογικά», *Ἅπαντα*, τόμος πέμπτος, κριτικὴ ἔκδοση Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Ἀθήνα 1988, σσ. 239-240. Ἐννοεῖ ἐδῶ τοὺς Ἁγ. Θεοδώρους πλ. Κλαυθμῶνος, τὴν ἀρχαιοτέρα σωζομένη ἐκκλησία τῶν Ἀθηνῶν (ἱδρ. 1041), ποὺ γλίτωσε ἀπὸ τὴν καταστροφικὴ μανία του Ernst Moritz Theodor Ziller (1837-1923).

[40] Βλ. Τάκη Καλογεροπούλου, *ὅ.π.*, σ. 229: *«Σχημάτισε πολυμελῆ χορωδία (ποὺ ἔψαλλε στὴν Παναγία Βλασσαροῦ) καὶ ἔδινε συναυλίες μὲ ἐκκλ. και δημοτικὰ τραγούδια (ὅπως ἐκείνη γιὰ τοὺς γάμους τοῦ τότε διαδόχου Κωνσταντίνου)».*

ε. Ἡ στήριξη τοῦ Χαριλάου Τρικούπη (1832-1896)

Ἡ φιλία -ὡς συνάγεται- καὶ ἡ στήριξη τοῦ Χαριλάου Τρικούπη, ἐξῆψε τὸν ζῆλον καὶ πυροδότησε τὴν πολεμικὴν τοῦ Ἰωάννου Σακελλαρίδου, ὁ ὁποῖος τὸν κατηγόρησε ὅτι *«ἀπελάμβανε σκανδαλώδους εὐνοίας, ἀναρμόδιος ὤν»*[41]. Γιὸς τοῦ Σπυρίδωνος Τρικούπη, Βουλευτὴς Μεσολογγίου καὶ συγγενὴς τοῦ Παλαμᾶ[42], θαυμαστὴς τοῦ Ἀνθίμου τοῦ Ἐφεσιομάγνητος, ὁ Χαρίλαος ἦταν πρόσωπο σεβαστὸ καὶ ἀσκοῦσε ἐπιρροὴ στὰ ἐκκλησιαστικὰ πράγματα, ἤδη πρὶν ἀνέλθῃ στὸν πρωθυπουργικὸ θῶκο. Διωρισμένος ἀπὸ τὸν Τρικούπη στὴν θέση τοῦ διευθυντοῦ τῆς Ριζαρείου[43], ὁ Ἅγιος Πενταπόλεως Νεκτάριος Κεφαλᾶς (1846-1920), τοῦ ἀπευθύνει ἐπιστολή, περὶ τῆς καταστάσεως τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἐκπαιδεύσεως: *«…Προτείνω ἵνα οἱ τῆς Σχολῆς ἀπόφοιτοι διορίζωνται ἢ ἱεροδιδάσκαλοι ἢ δημοδιδάσκαλοι μέχρι τοῦ τριακοστοῦ ἔτους τῆς ἡλικίας των ἐν πρωτευούσαις ἐπαρχιῶν καὶ δήμων, ὑπόχρεοι ὄντως νὰ φέρωσι πανταχοῦ καὶ πάντοτε τὸ ἔνδυμα τῆς Σχολῆς, τὴν κόμην καὶ τὸ γένειον, μεθ' ὃ γινόμενοι ἱερεῖς δὰ παύονται μετερχόμενοι τὸν δημοδιδάσκαλον ἢ ἱεροδιδάσκαλον, ἀρκούμενοι εἰς τὸ τοῦ ἱερέως ἐπάγγελμα»*[44].

στ. Μαθητὲς Τσικνοπούλου

Στὶς τάξεις τοῦ Συλλόγου φοίτησαν πολυάριθμοι μαθητές. Ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς ξεχώρισαν ὁ ὅσ. Φιλόθεος -κατὰ κόσμον Κωνσταντῖνος-

[41] *Αὐτόθι.*

[42] Βλ. Κ. Σ. Κώνστα, «Ἀπὸ τὴν προσφορὰ τῆς "Ἱερῆς Πολιτείας"/Ἡ Αἰτωλικὴ Μουσικὴ Σχολή», *ὅ.π.*: *«Τέλος ἡ οἰκογένεια Παλαμᾶ ἦταν συγγενικὴ μὲ αὐτὴ τῶν Τρικούπηδων ἀφοῦ ὁ Ἰωάννης Τρικούπης, πατέρας τοῦ πρωθυπουργοῦ Σπυρίδωνος Τρικούπη (1750-1824), ἦταν παντρεμένος μὲ τὴν Ἀλεξάνδρα Παλαμᾶ, προφανῶς μέλος τῶν Παλαμάδων».*

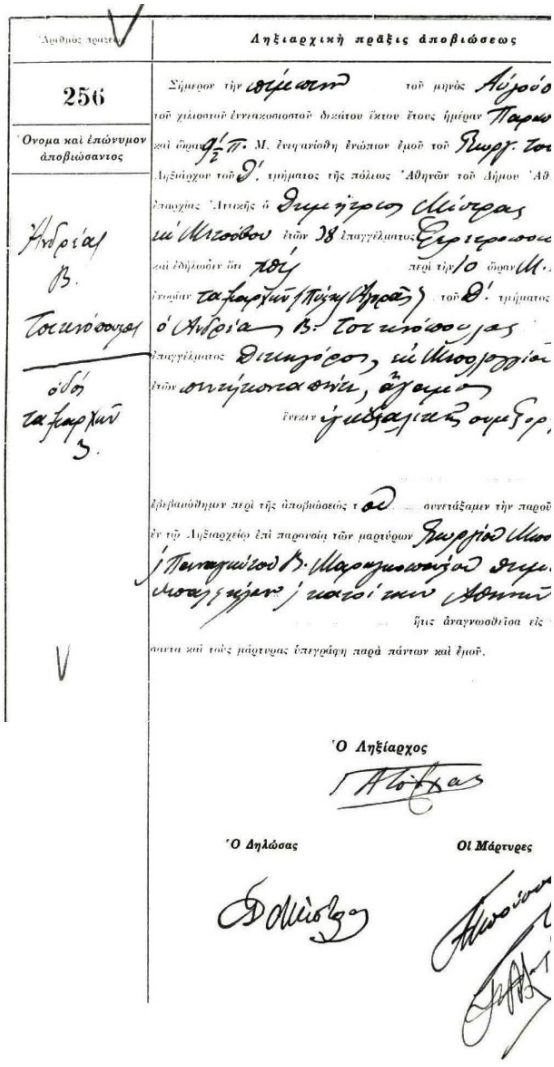
[43] *Ἱερομόναχου Νεκταρίου (Ratko) Samardžić, Ποιμαντικὲς διαστάσεις τῆς ἐκκλησιολογίας τοῦ ἁγίου Νεκταρίου, ἐργασία ὑποβληθεῖσα στὸ Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τομέας Ἠθικῆς καὶ Ποιμαντικῆς, ἐπιβλέπων π. Βασίλειος Καλλιακμάνης, Θεσσαλονίκη 2019*, σ. 30: *«Τὸ 1894 στὶς 10 Μαρτίου ὁ πρωθυπουργὸς τῆς Ἑλλάδος Χαρίλαος Τρικούπης τὸν διορίζει στὴ Ριζάρειο Σχολὴ Ἀθηνῶν».*

[44] Κωνσταντίνου Β. Κολοκυθᾶ, *Ἱερεὺς Μᾶρκος Τσακτάνης, τὸ ἔργο καὶ ἡ θεοφόρος δρᾶσις του*, ἐκτύπωσις Γκελμπέσης Γεώργιος, Ἀθῆναι 2010, σ. 32, ὑποσ. 17· στὸ Κλεόπα Δ. Στρογγύλη (Ἀρχιμανδρίτη), «Ἀνέκδοτη ἀλληλογραφία Ἁγ. Νεκταρίου», περιοδικὸ *Παράδοση*, τεῦχος 13-16, σ. 23.

Ζερβᾶκος, ὁ Δημήτριος Κορδούμπας, ὁ Γεώργιος Ρεβελιώτης[45], καὶ ὁ Ἰωάννης Ἀλεξάκης.

ξ. Κοίμηση Τσικνοπούλου

Στὶς 04-08-1916, ὁ Ἀνδρέας Τσικνόπουλος κατέλιπεν τὰ ἐγκόσμια πρὸς μονὰς οὐρανίους. Ἡ καταγραφὴ τοῦ γεγονότος ἐνώπιον τοῦ ληξιάρχου Ἀθηνῶν, ἔχει ὡς ἑξῆς:



Ἀριθμὸς πρακτ. 256

Ὄνομα καὶ ἐπώνυμον ἀποβιώσαντος

Ἀνδρέας Β. Τσικνόπουλος

οἰκ. ταξιαρχῶν 3.

Ληξιαρχικὴ πρᾶξις ἀποβιώσεως

Σήμερον τὴν ... τοῦ μηνὸς Αὐγούστου τοῦ χιλιοστοῦ ἐννιακοσιοστοῦ δεκάτου ἕκτου ἔτους ἡμέραν Παρασκευὴν καὶ ὥραν 4½ π. Μ. ἐναγωνίδη ἐνώπιον ἐμοῦ τοῦ Γεωργ. Τσ... Ληξιάρχου τοῦ Θ'. τμήματος τῆς πόλεως Ἀθηνῶν τοῦ Δήμου Ἀθ... ἐπαρχίας Ἀττικῆς ὁ Δημήτριος Μέντρας ἐκ Μεσσήνης ἐτῶν 38 ἐπαγγέλματος Ἐφ... καὶ ἐδηλώθη ὅτι χθὲς περὶ τὴν 10 ὥραν Μ... ἐντὸς τοῦ ταξιαρχικοῦ [illegible] τοῦ Θ'. τμήματος ὁ Ἀνδρέας Β. Τσικνόπουλος ἐπαγγέλματος Θεατρίνος, ἐκ Μεσσηνίας ἐτῶν ὀγδοηκοντατριῶν, ἄγαμος ἔτεκεν ἐκ νομίμου συμβ...

ἐβεβαιώθημεν περὶ τῆς ἀποβιώσεως τ... συνετάξαμεν τὴν παροῦ... ἐν τῷ Ληξιαρχείῳ ἐπὶ παρουσίᾳ τῶν μαρτύρων Γεωργίου Μιχ... ἐτῶν ἑβδομηκοντατριῶν Β. Μαρκομιχελάκη δημο... ἐκ Μεσσηνίας καὶ ἑκατοντα... ἐτῶν Ἀθηνῶν ἧτις ἀναγνωσθεῖσα εἰς ... αὐτὰ καὶ τοὺς μάρτυρας ὑπεγράφη παρὰ πάντων καὶ ἐμοῦ.

Ὁ Ληξίαρχος

Ὁ Δηλώσας

Οἱ Μάρτυρες

[45] Βλ. Μαρίας Μπαρμπάκη, *ὅ.π.*, σ. 229.

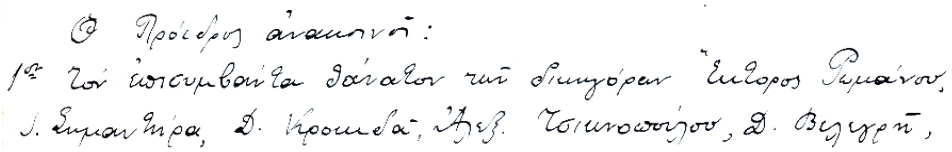
Ἀριθμὸς Πράξεως	Ληξιαρχικὴ πρᾶξις ἀποβιώσεως
256 Ὄνομα καὶ ἐπώνυμον ἀποβιώσαντος *Ἀνδρέας Β. Τσικνόπουλος* *ὁδός Ταξιαρχῶν 3.*	Σήμερον τὴν *πέμπτην* τοῦ μηνὸς *Αὐγούστου* τοῦ χιλιοστοῦ ἐννιακοσιοστοῦ δεκάτου ἕκτου ἔτους[,] ἡμέραν *Παρασκευὴν* καὶ ὥραν *9 1/2 π.μ.*, ἐνεφανίσθη ἐνώπιον ἐμοῦ τοῦ *Γεωργ.*[*ίου*] *Τσόχα*, Ληξιάρχου τοῦ *Θ΄* τμήματος τῆς πόλεως Ἀθηνῶν τοῦ Δήμου Ἀθηναίων [τῆς] ἐπαρχίας Ἀττικῆς ὁ *Δημήτριος Μίστρας ἐκ Μετσόβου*[,] ἐτῶν *38* ἐπαγγέλματος Ἐπιτρόπου καὶ ἐδήλωσεν ὅτι *χθὲς* περὶ τὴν *10* ὥραν *μ.μ.* εἰς τὴν ἐνορίαν *Ταξιαρχῶν Πύλης Ἀγορᾶς* τοῦ Δ΄ τμήματος [ἐνταῦθα], ὁ Ἀνδρέας Β.[ελισσαρίου] Τσικνόπουλος, ἐπαγγέλματος Δικηγόρος ἐκ Μεσολογγίου, ἐτῶν πεντήκοντα πέντε, ἄγαμος [ἀπεβίωσεν] ἕνεκεν ἐγκεφαλικῆς συμφορήσεως· ἐβεβαιώθημεν περὶ τῆς ἀποβιώσεώς του [καὶ] συνετάξαμεν τὴν παροῦσαν [πρᾶξιν] ἐν τῷ Ληξιαρχείῳ, ἐπὶ παρουσίᾳ τῶν μαρτύρων Γεωργίου Μίστρα, Παναγιώτου Λ. Μαραγκοπούλου, Δημ.[ητρίου] Μπαλεκλάκου, κατοίκου Ἀθηνῶν· ἥτις ἀναγνωσθεῖσα εἰς [τὸν δηλώ]σαντα καὶ τοὺς μάρτυρας, ὑπεγράφη παρὰ πάντων καί ἐμοῦ. Ὁ ληξίαρχος *Γ. Α. Τσόχας* Ο Δηλώσας *Γ. Δ. Μίστρας* Οι μάρτυρες *Δ. Μπαλεκλᾶκος* *Λ.Μαραγκόπουλος*

Λίγο ἀργότερα, στὶς 29-10-1916, στὴν δεκάτη συνεδρίαση τοῦ Δικηγορικοῦ Συλλόγου Ἀθηνῶν, ἀναγγέλεται στὸ σῶμα ὁ θάνατος τοῦ Ἀνδρέου Τσικνοπούλου[46], ὡς ἑξῆς:

[Φύλλον] 96 , Συνεδρίασις Δεκάτη.
Ἐν Ἀθήναις καὶ ἐν τῷ Καταστήματι τοῦ Δικηγορικοῦ Συλλόγου Ἀθηνῶν [,] σήμερον τὴν 29 Ὀκτωβρίου 1916 ἡμέραν Σάββατον καὶ ὥραν 6ην μ.μ. συνῆλθον συνεστίᾳ τῆς ἀπὸ 27 8/βρίου ἐ.ἔ. προσκλήσεως τοῦ Προέδρου τὰ μέλη τοῦ Συλλόγου πρὸς συνεδρίασιν ὑπὸ τὴν προεδρείαν τοῦ

[46] Μᾶλλον ἐκ παραδρομῆς γράφεται Ἀλέξανδρος, ὡς ἐκ τοῦ ἀκρωνυμίου (Ἀ.). Στὴν βιβλιογραφικὴ καταχώρηση τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ ΔΣΑ, καταχωρίζεται λανθασμένα ὡς **Ἄγγ.[ελος]** Τσικνόπουλος. Βλ. http://www.dsalib.gr/ Πρακτικὸ 10ης Συνεδριάσεως ΔΣ ΔΣΑ 29 Ὀκτωβρίου 1916.

κ. Ἀ. Μάτεσι, γραμματεύοντος τοῦ Συμβούλου Ἀγγ.[έλου] Κ. Σταυροπούλου καὶ κωλυομένου τοῦ γραμματέως Π.[αναγιώτου] Ἀναστασοπούλου.
Ἀναγνωσθέντος τοῦ καταλόγου ὁ Σύλλογος εὑρέθη ἐν ἀπαρτίᾳ παρόντων [πενῆντα τεσσάρων] 54 μελῶν -
Ἀναγινώσκονται καὶ ἐπικυροῦνται τὰ πρακτικὰ τῆς προηγουμένης συνεδριάσεως -



Ὁ Πρόεδρος ἀνακοινοῖ: 1ον: τὸν ἐπισυμβάντα θάνατον τῶν δικηγόρων Ἕκτορος Ρωμάνου, Ι. Σημαντήρα, Δ. Κροκιδᾶ, Ἀλεξ. Τσικνοπούλου […]
Μεθ' ὃ λύεται ἡ συνεδρίασις. Ὁ Πρόεδρος Μάτεσις Ἀντώνιος, Ὁ Γραμματεὺς Πάνος Ἀναστασόπουλος.

η. Μουσικολογικὰ σχόλια γιὰ τὸ ἔργο του

Μέσῳ τοῦ ἔργου τοῦ Τσικνοπούλου, ἔχουμε ἄμεση σύνδεση μὲ τὸν Ἰάκωβο Πρωτοψάλτη (1740/5-1800)[47], καὶ τὸν μαθητή του Γεώργιο τὸν Κρῆτα (~1770-1815)· μαθητὲς τοῦ τελευταίου, ἐχρημάτισαν ὁ Ἄνθιμος ὁ Ἐφεσιομάγνης[48], καὶ ὁ Ζαφείριος Ζαφειρόπουλος[49]. Ὁ Ζαφείριος

[47] Βίκτωρος Τσόγια, *Δομὴ καὶ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Δοξασταρίου Ἰακώβου τοῦ Πρωτοψάλτου. Μορφολογικὴ σπουδὴ μὲ βάση τὰ Δοξαστικὰ τῶν τετάρτων ἤχων*, Διπλωματικὴ Μεταπτυχιακὴ Ἐργασία, ὑποστηριχθεῖσα στὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ ΕΚΠΑ, ἐπιβλέπων Ἀχιλλεὺς Χαλδαιάκης, Ἀθήνα 2018 [προσιτὴ στὴν ἀκόλουθη διαδικτυακὴ διεύθυνση: https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/el/browse/2846915], σ. 7, ὅπου καὶ οἱ ἀκραῖες ἡμερομηνίες γιὰ τὸν Ἰάκωβο Πρωτοψάλτη. Δεδομένου αὐτοῦ τοῦ στοιχείου, προκύπτουν κατὰ προσέγγιση καὶ οἱ ἀντίστοιχες γιὰ τὸν Γεώργιο τὸν Κρῆτα.

[48] Βλ. Ἀνδρέου Β. Τσικνοπούλου, *Νέον Εἱρμολόγιον σύντομον* (1895), Εἰσαγωγή, σ. η΄, ὅπου ὁ Τσικνόπουλος σημειώνει: « […] *Προσέθηκα δὲ καὶ μαθήματα τοῦ ἀειμνήστου διδασκάλου μου Ἀνθίμου ἱεροδιακόνου καὶ πρωτοψάλτου τοῦ Μεσολογγίου, ἐπεξεργασθέντα ταῦτα ὑπ' ἐμοῦ ἄνευ βεβαίως τῆς ἐλαχίστης ἀλλοιώσεως τοῦ μέλους αὐτῶν*».

[49] Βλ. Γεωργίου Ἰ. Παπαδόπουλου, *ὅ.π.*, σ. 143: «*Ζαφείριος Ἀποστόλου Ζαφειρόπουλος, πρωτοψάλτης ἐν τῷ ἐν Ἀθήναις ἱερῷ ναῷ τῆς ἁγίας Εἰρήνης, λόγιος μουσικός, μαθητὴς γενόμενος Γεωργίου τοῦ Κρητὸς καὶ εἶτα τῶν τριῶν διδασκάλων τῆς νέας*

συνεργάστηκε μὲ τὸν Τσικνόπουλο στὸν Μουσικὸ Σύλλογο τῶν Ἀθηνῶν καὶ ἐπεξεργάστηκε τὸ Ἀναστασιματάριο τοῦ τελευταίου.

Ὅπως σημειώνει χαρακτηριστικὰ ὁ Γεώργιος Χατζηθεοδώρου, «*τὸ Ἀναστασιματάριο τῆς ἔκδοσης τοῦ Ζαφειροπούλου καὶ κυρίως τοῦ Τσικνοπούλου, θὰ μποροῦσε κάλλιστα νὰ ἀντικαταστήσει τὸ Ἀναστασιματάριο τῆς ἔκδοσης τοῦ Ἰωάννη, ποὺ ἔχει ἐπικρατήσει, γιατὶ πρόκειται γιὰ ἐκδόσεις ἀρκετὰ σοβαρές, προσεγμένες, ποὺ παρὰ τὶς ὅποιες παρεμβάσεις, ὄχι μόνο δὲν ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὴ γνωστὴ παράδοση τοῦ Ἀναστασιματαρίου τοῦ Πέτρου, ἀλλὰ καὶ τὴ βελτιώνουν· δὲν εἶχαν ὅμως τύχη, ἀσφαλῶς γιατὶ δὲν ἦταν ἐκδόσεις τῆς Κωνσταντινούπολης*»[50].

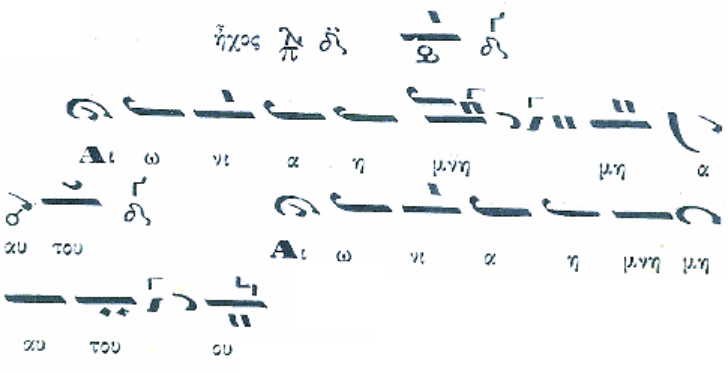
Ὡς ἐκ τούτου ἀγνοήθηκαν ἐπιδεικτικὰ ἀπὸ τοὺς κύκλους τῆς Κωνσταντινουπόλεως, οἱ ὁποῖοι ποτὲ δὲν τὰ συμπεριέλαβαν στὴν ἀρίθμηση τῆς σειρᾶς ἐκδόσεων τοῦ Ἀναστασιματαρίου τοῦ Πέτρου Λαμπαδαρίου. Αὐτὸ ὅμως δὲν σημαίνει ὅτι δὲν ἔχαιραν ἐκτιμήσεως στὸν ἱεροψαλτικὸ κόσμο[51].

μεθόδου ἐν τῇ Μουσικῇ Σχολῇ [ἐνν. τῆς Κωνσταντινουπόλεως], *ἐξ ἧς ἀποφοιτήσας ἔλαβε καὶ πτυχίον. Ἐξέδωκεν ἐν Ἀθήναις, ἔνθα εὐδοκίμως ἐπὶ μακρὸν ἐδίδαξε τὴν μουσικήν, τὸ Ἀναστασιματάριον τοῦ Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου· ἐξέδωκε τῷ 1842 καὶ μελέτην κατά τοῦ Λεσβιακοῦ συστήματος "Ὁ Γεώργιος Λέσβιος καὶ τὸ Λέσβιον αὐτοῦ σύστημα". Ἐμέλισε διάφορα μαθήματα· ἀπέθανεν ἐν Ἀθήναις τῷ 1851 ».*

[50] *Γεωργίου Ἰ. Χατζηθεοδώρου, Τὸ Ἀναστασιματάριον Πέτρου Λαμπαδαρίου καὶ οἱ ἐπανεκδόσεις του ἀπὸ τὸν Ἰωάννη Πρωτοψάλτη (Προδρομικὴ μελέτη), Κάλυμνος 2004*, Εἰσαγωγὴ σ. δ΄, ὑποσ. 19.

[51] Βλ. Μελετίου Σισανίου, *Μουσικὸν Ἐγχειρίδιον* (1864), ὅπου μετὰ τὴν σ. 228, συνάπτεται ἀπαρτίζον συμπίλημα, τὸ ἀργὸν Εἱρμολόγιον τοῦ Ἀνδρέου Τσικνοπούλου. Αὐτὴ εἶναι μία σαφὴς ἔνδειξη ὅτι ναὶ μὲν τὰ βιβλία τοῦ Τσικνοπούλου δὲν εἶχαν εὐρεῖα διάδοση, καὶ δὲν ἀντικατέστησαν ὡς ἀρτιότερα τὰ προερχόμενα ἐκ τοῦ Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου, ὡστόσο, εἶναι μία ἁπτὴ ἔνδειξη ὅτι τὸ ἔργο τοῦ Τσικνοπούλου ἔχαιρε γενικῆς ἐκτιμήσεως στὸν ἱεροψαλτικὸ κόσμο. Ἐπίσης, βιβλία τοῦ Τσικνοπούλου εἶχε ὁ Σερβίων καὶ Κοζάνης Διονύσιος Ψαριανὸς στὴν Βιβλιοθήκη του, ὁ λαμπαδάριος Εὐάγγελος Τζελᾶς, ἐνῶ «τὸ ἀηδόνι», κατὰ τὸν μακαριώτατο κυρὸ Σεραφεὶμ Τίκα, π. Ἀπόστολος Θεολόγου, μαθητὴς τοῦ Διονυσίου Ψαριανοῦ, ἔθεσε ὑπ᾽ ὄψιν μου ὅτι ἀργὲς Δοξολογίες τοῦ Τσικνοπούλου διεκινοῦντο σὲ χειρόγραφα ψαλλόμενα ἐν Ἀθήναις. Βλ. Κ. Σ. Κώνστα, «Ἀπὸ τὴν προσφορὰ τῆς "Ἱερῆς Πολιτείας"/Η Αἰτωλικὴ Μουσικὴ Σχολή», *ὅ.π.*, σ. 496 ὑποσ. 6: «*Στὸν Ἄνθιμο στὸ Μεσολόγγι μαθήτευσε καὶ ὁ Πρεβεζάνος μεμουσωμένος γιατρὸς μακαρίτης Δημήτριος Περιστέρης, ποὺ πολλὰ τοῦ ὀφείλει κυρίως ἡ Δημοτικὴ Μουσική μας. Εἶναι ὁ πατέρας τοῦ σημερινοῦ προϊσταμένου του πρωτοτύπου Βυζαντινοῦ χοροῦ τῆς Μητροπόλεως Ἀθηνῶν, καθηγητοῦ Σπυρ.[ίδωνος] Περιστέρη, ποὺ ἐπάξια συνεχίζει τὴν μουσικὴ παράδοση τῆς γενιᾶς του*».

«Διακρίνονται ὅλες οἱ ἐκδόσεις τοῦ Ἀνδρέα Τσικνοπούλου γιὰ τὴν ἁπλότητα, τὸν σωστὸ τονισμὸ καὶ τὴν εὐρυθμία τῆς μελωδικῆς τους γραμμῆς»[52]*. Ὁμολογεῖται ἐπίσης ὡς «ὁ κύριος ἐκδότης μετὰ τὸν Σακελλαρίδη»*[53]*. Ὡστόσο, κάθε μελοποιὸς ποὺ θέλει νὰ ξεχωρίσῃ, συμπεριλαμβάνει καὶ κάποιους νεωτερισμοὺς στὸ ἔργο του. «Πρῶτος ὁ Ἀνδρέας Τσικνόπουλος δημοσιεύει μελοποιημένο τὸ "Αἰωνία ἡ μνήμη", στὸ ἔργο του "Νεκρώσιμος Ἀκολουθία" (1890), σὲ ἦχο πλάγιο τοῦ τετάρτου κατὰ τριφωνίαν, μὲ ὕφος νὰ ἀποκλίνει πρὸς τὸ ἐκφωνητικό. Ἡ μελωδία αὐτὴ δὲν περιλαμβάνει τριπλῆ ἐπανάληψη τοῦ "Αἰωνία ἡ μνήμη", ἀλλὰ μόνο διπλῆ»*[54]*.*



Ἀ. Τσικνόπουλος, Νεκρώσιμος Ἀκολουθία (1890) σ. 61

Δεῖγμα τῶν ἐρευνητικῶν του ἀνησυχιῶν, εἶναι καὶ ἡ ἐνασχόλησή του μὲ τὸ διάσημο χειρόγραφο Ἰβήρων 1203, τὸ ὁποῖο περιέχει δημώδη ἄσματα τοῦ 16ου αἰ. Ὁ Σπυρίδων Λάμπρου, μᾶς παραδίδει

---

[52] *Γεωργίου Ἰ. Χατζηθεοδώρου, Βιβλιογραφία τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, τ. Α΄, Περίοδος Α΄ (1820-1899), Ἐκδόσεις Πατριαρχικοῦ Ἱδρύματος Πατερικῶν Μελετῶν, Θεσσαλονίκη 1998*, σ. 185.

[53] Βλ. Γεωργίου Ἰ. Παπαδόπουλου, *ὅ.π.*, σ. 203.

[54] π. Νεκταρίου Πάρη, «Τὸ "Αἰωνία ἡ μνήμη" στὴν Ὀρθόδοξη Λατρεία», προσιτό στὴν ἀκόλουθη διαδικτυακὴ διεύθυνση: https://www.romfea.gr/katigories/10-apopseis/55618-to-aionia-i-mnimi-stin-orthodoksi-latreia. Βλ. επίσης και π. Σπυρίδωνος Χρ. Κωνσταντῆ, «Καταγραφὴ μουσικῶν, λειτουργικῶν καὶ τελετουργικῶν σημείων τῆς Νεκρώσιμης Ἀκολουθίας σύμφωνα μὲ τὰ παλαίτυπα μουσικὰ βιβλία», *Η΄ Διεθνὲς Μουσικολογικὸ καὶ Ψαλτικὸ συνέδριο τοῦ Ι.Β.Μ. ὑπὸ τὴν αἰγίδα τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος μὲ θέμα: «Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης» «Ἡ μουσικὴ τυπογραφία τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης· 200στὴ ἐπέτειος: 1820/21 – 2021»*, Ἀθήνα, 15-18 Δεκεμβρίου 2021.

τὸ χρονικὸ: *«Εἶτα δὲ τῇ 27 Φεβρουαρίου 1903 ὁ κ. Ἄραμις (Περικλῆς Ἀραβαντινός), ὁμιλήσας ἐν τῇ αἰθούσῃ τοῦ Φιλολογικοῦ Συλλόγου Παρνασσοῦ "Περὶ τῆς δημώδους μουσικῆς μας" μετὰ παρενθέτων ἐπεξηγηματικῶν ᾀσμάτων τῆς συλλογῆς αὐτοῦ, ἔψαλε πρὸς τοῖς ἄλλοις καὶ ἓν τῶν ἁγιορειτικῶν ᾀσμάτων τῆς μονῆς Ἰβήρων, περὶ ὧν ἐποιησάμην ἐν τῇ αὐτῇ ἑσπερίδι λόγον διὰ βραχέων. Εἶχε δὲ μεταφέρει τὸ ᾆσμα ἐκεῖνο ἀπὸ τῆς παλαιᾶς παρασημαντικῆς εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικὴν - χάριν τοῦ κ. Ἀραβαντινοῦ- ὁ ἱεροψάλτης κ. Ἀνδρέας Τσικνόπουλος, ἀφορμώμενος ἀφ' ἧς καὶ ὁ κ. Σακελλαρίδης γνώμης, τοῦ δυνατοῦ τῆς μεταγραφῆς εἰς τὰ νεώτερα σημεῖα»*[55].

θ. Ἐργογραφία Τσικνοπούλου



Ἡ ὑπογραφὴ τοῦ Τσικνοπούλου στὸ *Νέον Εἰρμολόγιον ἀργὸν (1899).* Ὑπογράφει κάτω ἀπὸ τὴν ἔνδειξη *πᾶν γνήσιον ἀντίτυπον φέρει τὴν ὑπογραφήν μου.* Ἤδη ἀπὸ τοῦ ἔτους αὐτοῦ, παύει ἡ ἀρίθμηση τῆς σειρᾶς *Μουσικῆς Βιβλιοθήκη* καὶ τὰ βιβλία ἐκδίδονται χωρὶς αὐτήν. Αὐτὸ ἴσως ὑπονοεῖ ἀῤῥυθμίες στὴν λειτουργία τοῦ Συλλόγου, ὡστόσο ὁ ἐπίμονος Τσικνόπουλος συνεχίζει τὴν ἐκδοτική του δραστηριότητα ἐπισείων τὴν ἰδιότητα τοῦ *δικηγόρου* (ἀντὶ αὐτῆς τοῦ *μαθητοῦ Ἀνδίμου*) πρὸς τοὺς ἀντιπάλους του. Ὅλα τὰ βιβλία τοῦ Τσικνοπούλου ἀποθησαυρίζονται στὸ Μουσεῖο Ἑλληνικῶν Λαϊκῶν Μουσικῶν Ὀργάνων καὶ στὴν Κοβεντάρειο Βιβλιοθήκη Κοζάνης. Μελετίου Σισανίου, *Μουσικὸν Ἐγχειρίδιον* (1864)

> *Μουσικὸν Ἐγχειρίδιον, περιέχον μαθήματά τινα της Ἀκουλουθίας, μελοποιηθέντα παρὰ τοῦ Πανιεροτάτου (sic) Μητροπολίτου Ἁγίου Σισανίου κ. Μελετίου, νῦν τὸ πρῶτον ἐκδοθέντα παρὰ Ἀβραμίου Θεοχαρίδου, ἐγκρίσει καὶ ἀδείᾳ τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας, ἐν Κωνσταντινουπόλει, τύποις*

[55] *Νέος Ἑλληνομνήμων* 11 (1914), σσ. 425-426. Στὸ Ἰβήρων 1203, περιέχεται καὶ τὸ τραγούδι γιὰ τὴν Ἅλωση τῆς Πάρου ἀπὸ τὸν Μπαρμπαρόσσα (1537): *Ὅλα τὰ δωδεκάνησα στέκουν ἀναπαμένα/κι ἡ Πάρος ἡ βαριόμοιρη στέκεται ἀποκλεισμένη./Κι ὅσοι τὴν ξεύρουν κλαίουν την κι ὅλοι τηνε λυποῦνται./Μα σὰν τὴν κλαίγ' ἡ Δέσποινα κανεὶς δὲν τήνε κλαίγει:/«Πάρο, καὶ τί σοῦ ὠργίστηκεν τοῦτος ὁ Παρπαροῦσος;»/Δευτέρα μέρα πρόβαλε τὰ κάτεργα στὴν Πάρο,/ἄλλοι λέγουν Βενέτικα, ἄλλοι τ' Ἀνδρέα Δόρια.*

τῆς Μουσικῆς Ἀνθολογίας «Ἡ Εὐτέρπη», 1864. Μετὰ τὴν σ. 228, συνάπτεται ἀπαρτίζον συμπίλημα, τὸ ἀργὸν Εἱρμολόγιον τοῦ Ἀνδρέου Τσικνοπούλου. Αὐτὴ εἶναι μία σαφὴς ἔνδειξη ὅτι ναὶ μὲν τὰ βιβλία τοῦ Τσικνοπούλου δὲν εἶχαν εὐρεῖα διάδοση, καὶ δὲν ἀντικατέστησαν ὡς ἀρτιότερα ὄντα τὰ προερχόμενα ἐκ τοῦ Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου, ὡστόσο, εἶναι μία ἀπτὴ ἔνδειξη ὅτι τὸ ἔργο τοῦ Τσικνοπούλου ἔχαιρε γενικῆς ἐκτιμήσεως στὸν ἱεροψαλτικὸ κόσμο.

Ἀκολουθία νεκρώσιμος (1890)

Ἀκολουθία νεκρώσιμος, ὑπὸ Ἀνδρέου Β. Τσικνοπούλου, [**Βιβλίον Α΄**], *ἐν Ἀθήναις, ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῶν Καταστημάτων Ἀνέστη Κωνσταντινίδου, 1890.* Ἡ γνωστὴ rubrica τοῦ Συλλόγου ἔχει ἐκπέσει.

Ἀναστασιματάριον Σύντομον Εἱρμολογικὸν (1895)[56]

Μουσικὴ Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Ἀ.[νδρέου] *Β.*[ελισσαρίου] *Τ.*[σικνοπούλου, **Βιβλίον Β΄**] *Ἀναστασιματάριον Σύντομον Εἱρμολογικὸν μελοποιηθὲν ὑπὸ Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου, καὶ ἐξηγηθὲν ὑπὸ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, ἀναλυθὲν δὲ ὑπὸ Ζ.*[αφειρίου] *Ἀ.*[ποστόλου] *Ζαφειροπούλου, ἐπεξεργασθὲν ἤδη καὶ ἐπιδιορθὲν κατ' ἀναλυτικώτερον, ἐμμελέστερον καὶ κανονικώτερον τρόπον, κατά τε τὴν γραφὴν καὶ τὸ μέλος ὑπὸ Ἀ.*[νδρέου] *Β.*[ελισσαρίου] *Τσικνοπούλου, μουσικοδιδασκάλου καὶ Διευθυντοῦ τῆς ἐν Ἀθήναις Μουσικῆς Σχολῆς. Ἐν Ἀθήναις, παρὰ τῷ ἐκδότῃ Ν. Μιχαλοπούλῳ. Ὁδὸς Αἰόλου – Μεγάλη οἰκία Μελᾶ ἀριθ. 5, 1895.*

Νέον Εἱρμολόγιον σύντομον (1895)

Μουσικὴ Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Ἀ.[νδρέου] *Β.*[ελισσαρίου] *Τ.*[σικνοπούλου], ***Βιβλίον Γ΄****, Νέον Εἱρμολόγιον σύντομον, ὑπὸ Ἀνδρέου Β.*[ελισσαρίου] *Τσικνοπούλου Μουσικοδιδασκάλου, νῦν τὸ πρῶτον εἰς τύπον ἐκδίδοται δαπάνῃ Ν. Μιχαλοπούλου, ἐν Ἀθήναις, παρὰ τῷ ἐκδότῃ Ν. Μιχαλοπούλῳ, Ὁδὸς Αἰόλου, Μεγάλη Οἰκία Μελᾶ ἀριθ. 5, 1895.*

Νεώτατον Ἀναστασιματάριον (1895)

Μουσικὴ Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς Σχολῆς, Ἀ.[νδρέου] *Β.*[ελισσαρίου] *Τ.*[σικνοπούλου], ***Βιβλίον Δ΄****. Νεώτατον Ἀναστασιματάριον, τονισθὲν τὸ πρῶτον ὑπὸ Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου, ἐπεξεργασθὲν καὶ ἀναλυθὲν ὑπὸ Ζ. Ζαφειροπούλου, περιέχον τὰ κεκραγάρια, τὰ ἀναστάσιμα τοῦ ἑσπερινοῦ, ὄρθρου καὶ Λειτουργίας κατ' ἦχον, μετὰ τῶν ἀναστασίμων εὐλογηταρίων ἀνασ. ἐξαποστειλαρίων, ἑωθινῶν, εἱρμολογικῶν Δοξολογιῶν Μανουὴλ πρωτοψάλτου καὶ τὸν πεντάφωνον βαρὺν ἦχον Γεωργίου*

[56] Βλ. *Γεωργίου Ἰ. Χατζηθεοδώρου, Τὸ Ἀναστασιματάριον Πέτρου Λαμπαδαρίου καὶ οἱ ἐπανεκδόσεις του ἀπὸ τὸν Ἰωάννη Πρωτοψάλτη*, ὅ.π., σ. 9, ὑποσ. 44. Προσβάσιμη σε ανάρτηση από το analogion.com – Psaltologion. Η καταχώρηση των βιβλιογραφικών στοιχείων είναι παρομοιάζουσα, ωστόσο ο τίτλος διαφέρει.

τοῦ Κρητός, ἐπεξεργασθὲν δὲ ἤδη, πλουτισθὲν καὶ ἐπιδιορθωθὲν κατ' ἁπλούστερον, ἐμμελέστερον καὶ κανονικώτερον τρόπον, κατά τε τὴν γραφὴν καὶ τὸ μέλος, ὑπὸ Ἀνδρέου Β. Τσικνοπούλου, μουσικοδιδασκάλου, ἐκδίδοται δαπάνῃ Ν. Μιχαλοπούλου, ἐν Ἀθήναις, παρὰ τῷ ἐκδότῃ Ν. Μιχαλοπούλῳ, ὁδὸς Αἰόλου-Μεγάλη οἰκία Μελᾶ ἀριθ. 5, 1895.

Γραμματικὴ τῆς Βυζ. Μουσικῆς (1897)

Μουσικὴ Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς Σχολῆς Α.Β.Τ. ***Βιβλίον Ε΄****, Θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ διδασκαλία τῆς παρ' ἡμῖν μουσικῆς, ἤτοι, Γραμματικὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, ὑπὸ Ἀνδρέου Β. Τσικνοπούλου μουσικοδιδασκάλου, ἐν Ἀθήναις, ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Α. Καλαράκη, 1897.* Τῷ αἰδεσιμωτάτῳ καὶ φιλομούσῳ ἡγουμένῳ τῆς Ἱερᾶς Μονῆς τῶν Ἀσωμάτων Πετράκη, κυρίῳ κυρίῳ Συμεῶν Κοροβέση, τὴν βίβλον ταύτην ἀνατίθησι, ὁ πονήσας.

Δοξαστάριον τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ (1899)

Μουσικὴ Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς Σχολῆς, Ἀ.[νδρέου] Β.[ελισσαρίου] Τ.[σικνοπούλου], ***Βιβλίον ΣΤ΄****, Νέα μουσικὴ κυψέλη, ἤτοι, Δοξαστάριον τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ, τοῦ τὲ Τριωδίου καὶ Πεντηκοσταρίου, περιέχον ἁπάσας τὰς Ἀκολουθίας τοῦ ἐνιαυτοῦ, ἅπαντα τὰ Ἰδιόμελα καὶ Δοξαστικὰ τοῦ Ἑσπερινοῦ, τῆς Λιτῆς, τῶν Ἀποστίχων καὶ τῶν Αἴνων τῶν δεσποτικῶν καὶ Θεομητορικῶν ἑορτῶν, ἑορταζομένων καὶ μὴ ἑορταζομένων Ἁγίων, πάντα τ' Ἀπολυτίκια καὶ Κοντάκια τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ, ἐν οἷς τὰ τοῦ Τριωδίου καὶ Πεντηκοσταρίου κτλ., τονισθὲν ὑπὸ Ἀνδρέου Β. Τσικνοπούλου. Ἐν Ἀθήναις, παρὰ τῷ ἐκδότῃ Ἀνδρέᾳ Β. Τσικνοπούλῳ, 1899.*

Νέον Εἱρμολόγιον ἀργόν (1899) [Δὲν φέρει ἀρίθμηση, ἰδιόχειρος ὑπογραφή]

Μουσικὴ Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς Σχολῆς Α.Β.Τ., Νέον Εἱρμολόγιον Ἀργόν, περιέχον ἁπάσας τὰς Καταβασίας τῶν Δεσποτικῶν καὶ Θεομητορικῶν ἑορτῶν τοῦ ἐνιαυτοῦ, ἅπαντα τὰ Καθίσματα, τὰ Πορίσματα, ὡς καὶ ἅπαντας τοὺς Εἱρμοὺς τῶν Κανόνων κ.τ.λ., τονισθὲν ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ ἀρχαίου Εἱρμολογίου καὶ εἰς γραφὴν καὶ μελῳδίαν ὅλως Βυζαντιακήν, ἁπλῆν ἔῤῥυθμον καὶ ῥέουσαν, εἰς τρόπον ὥστε ἅπαντα τὰ ἐν αὐτῷ εὑρισκόμενα εἱρμολογικὰ μέλη, ψάλλονται ἀπροσκόπτως εἰς διπλοῦν χρόνον καὶ κατ' ἔννοιαν, ὑπὸ Ἀνδρέου Β. Τσικνοπούλου, ἐν Ἀθήναις παρὰ τῷ ἐκδότῃ Ἀνδρέᾳ Β. Τσικνοπούλῳ, Ὁδὸς Ἀδριανοῦ ἀριθ. 43, παρὰ τὸν Ἅγιον Φίλιππον, 1899.

Ἀνθολογία -Ἀκολουθία τῆς Θείας Λειτουργίας, τ. Γ΄ (1906) [Δὲν φέρει ἀρίθμηση, ἰδιόχειρος ὑπογραφή]

Μουσικὴ Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς Σχολῆς, Ἀ.[νδρέου] Β.[ελισσαρίου] Τ.[σικνοπούλου], *Ἀνθολογία συντεθεῖσα ἐπὶ τῇ βάσει τῶν μουσικῶν γραμμῶν τῶν ἀρχαίων μουσικοδιδασκάλων Πέτρου, Ἰακώβου, Κωνσταντίνου, Χρυσάνθου, Γρηγορίου, Χουρμουζίου, Κρητός, Ἐφεσίου, Φωκαέως, Ἀνθίμου κ.τ.λ., ὑπὸ Ἀνδρέου Β.*[ελισσαρίου] *Τσικνοπούλου,*

μαθητοῦ Ἀνθίμου, τόμος τρίτος, ἐν Ἀθήναις, ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῶν καταστημάτων Σπυρίδωνος Κουσουλίνου, πλατεῖα Ἁγίων Θεοδώρων [Κλαυθμῶνος], *1906*.

Δημώδη Ἄσματα, τεῦχος πρῶτον (1896) [Δὲν φέρει ἀρίθμηση, ἐκτὸς σειρᾶς]
Μουσικὴ Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς Σχολῆς, Ἀ.[νδρέου] *Β*.[ελισσαρίου] *Τ*.[σικνοπούλου], Δημώδη Ἄσματα, τεῦχος πρῶτον, ὑπὸ Ἀνδρέου Β.[ελισσαρίου] *Τσικνοπούλου*, ***δικηγόρου***, *ἐν Ἀθήναις, τυπογραφεῖον Α. Καλαράκη καὶ Ν. Τριανταφύλλου, κάτωθι τοῦ Δημαρχείου, 1896*.

Δημώδη Ἄσματα, τεῦχος δεύτερον (1905) [Δὲν φέρει ἀρίθμηση]
Μουσικὴ Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς Σχολῆς, Ἀ.[νδρέου] *Β*.[ελισσαρίου] *Τ*.[σικνοπούλου], *Δημώδη Ἄσματα, τεῦχος δεύτερον, ὑπὸ Ἀνδρέου Β*.[ελισσαρίου] *Τσικνοπούλου, δικηγόρου, ἐν Ἀθήναις, τυπογραφεῖον Α. Καλαράκη καὶ Ν. Τριανταφύλλου, κάτωθι τοῦ Δημαρχείου, 1905*.

Δημώδη Ἄσματα, τεῦχος τρίτον (1906) [Δὲν φέρει ἀρίθμηση]
Μουσικὴ Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς Σχολῆς, Ἀ.[νδρέου] *Β*.[ελισσαρίου] *Τ*.[σικνοπούλου], *Δημώδη Ἄσματα, τεῦχος τρίτον, ὑπὸ Ἀνδρέου Β*.[ελισσαρίου] *Τσικνοπούλου, δικηγόρου, ἐν Ἀθήναις, τυπογραφεῖον Α. Καλαράκη καὶ Ν. Τριανταφύλλου, κάτωθι τοῦ Δημαρχείου, 1906*.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ

1865 Ἵδρυση τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου ἐν Κωνσταντινουπόλει
1871 Ἵδρυση τοῦ Μουσικοῦ καὶ Δραματικοῦ Συλλόγου *Ὠδεῖον Ἀθηνῶν*
1885 Ἵδρυση τῆς Φιλαρμονικῆς Ἑταιρείας Ἀθηνῶν /Επιστράτευση *εἰρηνοπολέμου*
1886 Ἵδρυση τοῦ ἐν Ἀθήναις Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου
1888 Ἵδρυση Σχολῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς ἔναντι ναοῦ Παναγίας Ρόμβης
1890 Ἐγκύκλιος τῆς Ἱερᾶς Συνόδου ἐπὶ Ἀρχιεπισκόπου Ἀθηνῶν Γερμανοῦ ὑπὲρ τῆς Σχολῆς τοῦ Τσικνοπούλου
1890 Ἐπίσκεψη Παπαδοπούλου, Ραγκαβῆ καὶ Δαμαλᾶ στὴν Σχολὴ τοῦ Τσικνοπούλου
1896 Ἐπανέναρξη τῶν Ὀλυμπιακῶν Ἀγώνων
1899 Ἵδρυση Σχολῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς *Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς* /Αἴτημα γιὰ κρατικὴ ἐνίσχυση ἀγνοεῖται
1902 Ἵδρυση *Ἐθνικῆς Μούσας* τῶν δικηγόρων Βλάχου & Δούκα καὶ ὑποστήριξη τῆς δραστηριότητάς της μὲ ἀντίστοιχο περιοδικό
1903 Ἵδρυση Σχολῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς στὸ Ὠδεῖο Ἀθηνῶν, μὲ μετάκληση ἐκ Κωνσταντινουπόλεως τοῦ Κωνσταντίνου Ψάχου
1907 Ἵδρυση τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου ἀπὸ τὸν δικηγόρο Χρῆστο Βλάχο. Διδάσκαλος ὁ Ἰωάννης Σακελλαρίδης
1909 Ἵδρυση Συλλόγου ἐξ ἐπαγγέλματος Μουσικῶν

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Εὐχαριστίες ὀφείλονται στούς:

- ✓ κ. Παπακαμμένο Δημήτριο, ἱεροψάλτη, ὁ ὁποῖος ἔδεσε ὑπ᾽ ὄψιν μου τὴν ὕπαρξη τῆς Παλαμιαίας Σχολῆς Μεσολογγίου, καὶ ἔδωσε ἔτσι τὸ ἐναρκτήριο λάκτισμα γιὰ μιὰ πιὸ ἐμπεριστατωμένη ἔρευνα τῆς ζωῆς τοῦ Ἀνδρέα Τσικνοπούλου.
- ✓ κ.κ. Ἀρβανιτάκη Μαρία καὶ Κοκολογιάννη Μαρία, ὑπαλλήλους τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Ἑλληνικοῦ Λογοτεχνικοῦ καὶ Ἱστορικοῦ Ἀρχείου, τμήματος τοῦ Μορφωτικοῦ Ἱδρύματος Ἐθνικῆς Τραπέζης, γιὰ τὴν ἄμεση καὶ φιλότιμη ἀνταπόκρισή τους στὰ αἰτήματά μου.
- ✓ κ.κ. Ἀναστασάτου Ἀγγελική, Κὼφ Ἀμαλία καὶ Ὑφαντὴ Ζωή, ὑπαλλήλους στὸ Τμῆμα Δημοτικῆς Κατάστασης, Ληξιαρχείου καὶ Μετανάστευσης Δήμου Ἱερᾶς Πόλεως Μεσολογγίου, οἱ ὁποῖες μὲ περισσῆ φιλοτιμία μοῦ ἀπέστειλαν ἀμέσως τὴν Ληξιαρχικὴ Πράξη ἀποβιώσεως τοῦ Τσικνοπούλου.
- ✓ κ. Φιρφιρῆ Ἀπόστολο, Πρόεδρο τῆς Παγκοσμίου Ἀμφικτυονίας Καραγκούνηδων, γιὰ τὴν ἀποστολὴ τῶν Πρακτικῶν τοῦ Α΄ Ἱστορικοῦ Συνεδρίου Παλαμᾶ, ποὺ ἔλαβε χώρα τὸ 1993 στὸ Μεσολόγγι.
- ✓ κ. Ἀθανάσιο Μινάρδο καὶ κ. Πρωτογέρου Ἀρτέμιδα, βιβλιοθηκονόμους στὴν βιβλιοθήκη τοῦ Δικηγορικοῦ Συλλόγου Ἀθηνῶν, γιὰ τὴν ἀποστολὴ τοῦ Πρακτικοῦ τῆς δεκάτης συνεδριάσεως τοῦ ΔΣΑ τὸ 1916, ὅπου ἐμπεριέχεται ἡ ἀναγγελία θανάτου τοῦ Τσικνοπούλου στὰ μέλη τοῦ Συλλόγου.
- ✓ κ. Νικόλαο Ἀλιπράντη, ὁ ὁποῖος στὸ φιλόξενο καὶ ἱστορικὸ βῆμα του, ὑποδέχεται κάθε προσπάθειά μου, ποὺ ἀφορᾷ τὴν Πάρο καὶ τοὺς Παριανούς.
- ✓ κ. Ἄννα Κρητικοῦ, βιβλιοθηκονόμο τῆς Βιβλιοθήκης τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς ΕΚΠΑ, γιὰ τὴν πολύτιμη συνδρομή της.
- ✓ κ. Στεφανία Σιούφα, βιβλιοθηκονόμο τῆς Κοινοβουλευτικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Βουλῆς τῶν Ἑλλήνων.
- ✓ π. Λεόντιο Δρίζη, μοναχὸ τῆς Ἱερᾶς Κοινοβιακῆς Μονῆς Ζωοδόχου Πηγῆς Λογγοβάρδας Πάρου, ὁ ὁποῖος μὲ βοήθησε στὴν ἐπιμέλεια τοῦ κειμένου.

Victor Tsogias

Andreas Tsiknopoulos: Music Teacher of Fr. Philotheos Zervakos

Hephaestus offered his servant Cedalion as a gift to the Titan Orion, to serve as his guide, after the latter was blinded by Oenopion. In every age, the upward-striving mortal, battles with the Lernaean Hydra, the Asopos, and the Egeladus, seeking his rightful place in the world. Standing on the shoulders of giants such as Panagiotis Palamas (1722-1822) and Anthimos of Ephesus (~1798-1879), the musical titan Andreas Tsiknopoulos (1861-1916), teacher of Father Philotheos Zervakos (1884-1980), carved his own brilliant course in the sky as a radiant star, turning towards the Sun of Righteousness, Christ.

Πέτρος Παπαεμμανουήλ

ΧΑΡΙΛΑΟΣ ΤΑΛΙΑΔΩΡΟΣ: ΕΝΑΣ ΑΠΑΡΑΜΙΛΛΟΣ ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΑΛΟΦΩΝΑΡΗΣ ΚΑΙ Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΣΤΗ ΜΟΝΟΦΩΝΑΡΙΚΗ ΚΑΙ ΑΠΟ ΧΟΡΟΥ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Ο Χαρίλαος Ταλιαδώρος γεννήθηκε και έζησε στη Θεσσαλονίκη[1], όμως, έλκει την καταγωγή του από την Κόνιτσα της Ηπείρου. Πρώτος του δάσκαλος υπήρξε ο διαπρεπής Χιώτης πρωτοψάλτης Χριστόφορος Κουτζουράδης ή Κουτσουράδης[2], ο οποίος ανέδειξε μία πλειάδα μαθητών στη Θεσσαλονίκη, ανάμεσα στους οποίους ξεχωρίζει ο Χαρίλαος Ταλιαδώρος. Βέβαια, όπως μας αφηγούνταν ο ίδιος ο Ταλιαδώρος, από την παιδική του ηλικία είχε ακούσματα από πρόσφυγες πρωτοψάλτες, όπως τον Γεώργιο Δάφφα, τον Αθανάσιο Παναγιωτίδη και τον Θεόδωρο Θεοδοσόπουλο[3], οι οποίοι πέρασαν από τα αναλόγια της Ανάληψης τη δεκαετία του 1930 (εικ. 1), που ήταν η ενορία της πατρικής του οικογένειας. Έτσι, πριν ξεκινήσει τη σπουδή του στη θεωρία και πράξη της βυζαντινής μουσικής, διέθετε ικανά ακούσματα, τα οποία προέρχονταν από την πατριαρχική ψαλτική παράδοση.

---

[1] Γεννήθηκε στις 2 Ιανουαρίου του 1926 και πέθανε στις 11 Ιανουαρίου του 2021.

[2] Ο Χριστόφορος Κουτζουράδης γεννήθηκε στη Χίο, αλλά μεγάλωσε και σπούδασε στην Κωνσταντινούπολη και κατόπιν, στα μέσα με τέλη της δεκαετίας του 1920, μετοίκησε στην Θεσσαλονίκη. Εκεί δραστηριοποιήθηκε ψαλτικά και διδακτικά, αφήνοντας έντονο το αποτύπωμά του στην ψαλτική οικογένεια της πόλης. Για τις μουσικές του σπουδές στην Κωνσταντινούπολη δεν διαθέτουμε πολλές πληροφορίες. Γνωρίζουμε, όμως, ότι συνδέονταν στενά με τον Πρίγγο, ιδιαίτερα την περίοδο που ο τελευταίος μαρτυρείται ως πρωτοψάλτης της Θεσσαλονίκης. Ο Κουτζουράδης, έχει συνδέσει το όνομά του με την πρωτοψαλτεία του στον ιερό ναό του αγ. Ελευθερίου Ντεπώ. Όμως, σύμφωνα με το βιβλίο στελεχών του ιερού ναού Αναλήψεως του Κυρίου Θεσσαλονίκης (εικ. 1), μαρτυρείται και ως πρωτοψάλτης του ναού την πενταετία 1947-1952.

[3] Η πληροφορία προέρχεται από συνέντευξη που μας παραχώρησε ο δάσκαλός μου τον Ιανουάριο του 1995 και τηρείται στο αρχείο μας σε ψηφιακή μορφή με τον τίτλο «Χαρίλαος Ταλιαδώρος-Συνέντευξη, 1995».

Ο Χαρίλαος Ταλιαδώρος, μιλώντας για τη μαθητεία του στον Χριστόφορο Κουτζουράδη αναφέρει χαρακτηριστικά:

> *[…] Ο Χριστόφορος έκανε τα μαθήματα το Σάββατο το απόγευμα στον άγ. Ελευθέριο, πριν τον εσπερινό, και μετά το μάθημα ανέβαινα μαζί του στο αναλόγιο και ψέλναμε στην ακολουθία. Κάποιες φορές καθόμασταν και μετά τον εσπερινό και συνεχίζαμε το μάθημα. Στην αρχή μου δίδασκε τα Κεκραγάρια, από το σύντομο Αναστασιματάριο και στη συνέχεια από το αργό. Μετά κάναμε από το Ειρμολόγιο τις καταβασίες, αργές και σύντομες, κι αφού τελειώσαμε τις καταβασίες, κάναμε τις αργές δοξολογίες· όχι όλες, αλλά μόνο αυτές τις οκτώ που ψάλλουν στην Πόλη, στο Πατριαρχείο. Κι εγώ αυτές ψάλλω στο αναλόγιό μου. Μέσα σε ενάμιση-δύο χρόνια κάναμε όλα αυτά και μετά μού έμαθε τα ιδιόμελα του Ιακώβου της Μ. Σαρακοστής, τα χερουβικά εβδομάδος του Φωκαέα και τα κοινωνικά Κυριακών του Ιωάννου πρωτοψάλτου […]*[4].

Η μαρτυρία αυτή, όμως, του Χαρίλαου Ταλιαδώρου ενισχύει τον ισχυρισμό μας ότι ο Χριστόφορος Κουτζουράδης πρέπει να υπήρξε μαθητής της Ι΄ Πατριαρχικής Μουσικής Σχολής, με δασκάλους τον Ιάκωβο Ναυπλιώτη, τον Πολυχρόνη Παχείδη, τον π. Θεόδωρο Θωΐδη και τον Δημήτριο Μπαλαμπάνη. Σύμφωνα με την περιγραφή του Χαρίλαου Ταλιαδώρου, σχετικά με τον κύκλο και τη σειρά των μαθημάτων που διδάχτηκε, παρατηρούμε ότι παραπέμπει απευθείας στα προγράμματα σπουδών της Ι΄ Πατριαρχικής Μουσικής Σχολής[5]. Είναι μία μαρτυρία που αποδεικνύει ότι ο Κουτζουράδης, ακόμα κι αν δεν υπήρξε μαθητής της Σχολής, ήταν γνώστης της εκπαιδευτικής διαδικασίας και του προγράμματος σπουδών που ακολουθούνταν στη συγκεκριμένη μουσική σχολή την περίοδο εκείνη, την οποία και μετέφερε στον τόπο μετεγκατάστασής του.

Ωστόσο, καθοριστική για την ψαλτική εξέλιξη του Χαρίλαου Ταλιαδώρου υπήρξε η συνάντησή του με τον άρχοντα πρωτοψάλτη της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Κωνσταντίνο Πρίγγο, το 1945 στην Θεσσαλονίκη. Όπως χαρακτηριστικά συνήθιζε να λέει για τη γνωριμία του με τον Πρίγγο «ο άνθρωπος αυτός υπήρξε σταθμός

---

[4] *Αυτόθι.*

[5] Αντώνιος Χατζόπουλος, *Η εκκλησιαστική μουσική παιδεία στην Εκκλησία της Κωνσταντινουπόλεως κατά τον 19ο και 20ό αιώνα*, (Διδακτορική διατριβή), Αλεξανδρούπολη 2000, σσ. 372-376.

στην ψαλτική μου σταδιοδρομία»[6], αναγνωρίζοντας την καταλυτική του παρουσία και το ρόλο που διαδραμάτισε στη διαμόρφωση της ψαλτικής του προσωπικότητας (εικ. 2 και 3).

Ο Χαρίλαος Ταλιαδώρος διετέλεσε ενεργός ψάλτης, από την ηλικία των 16 ετών σε ναούς της Θεσσαλονίκης. Αρχικά, ως λαμπαδάριος του ιερού ναού αγίου Θεράποντα Κάτω Τούμπας και στη συνέχεια, μετά την παρέλευση εξαμήνου, ως πρωτοψάλτης του ιδίου ναού (1942-1944). Ακολούθως, πρωτοψάλτης του ιερού ναού αγίου Φανουρίου και Τιμίου Προδρόμου (1944-1952) και τέλος πρωτοψάλτης του Καθεδρικού Ναού της του Θεού Σοφίας από το 1952 μέχρι και τον Ιανουάριο του 2020, οπότε και απομακρύνθηκε άκομψα και βίαια από το Εκκλησιαστικό Συμβούλιο του ιερού ναού.

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1920, και συγκεκριμένα στα χρόνια που έπονται των θλιβερών γεγονότων του 1922, έρχονται στη Θεσσαλονίκη πρόσφυγες-ψάλτες, κυρίως από την Κωνσταντινούπολη, που φέρουν την «πατριαρχική σφραγίδα». Οι περισσότεροι από αυτούς διδάχτηκαν τη βυζαντινή μουσική από τους «αριστείς» των αναλογίων, όπως τον Ιάκωβο Ναυπλιώτη, τον Τριαντάφυλλο Γεωργιάδη, τον Κωνσταντίνο Πρίγγο, άρχοντες πρωτοψάλτες της Μ.Χ.Ε. και οι τρεις, και τον Νηλέα Καμαράδο, ο οποίος διακρίνονταν για την άριστη θεωρητική του κατάρτιση[7].

Από όλους αυτούς τους πρόσφυγες ψάλτες, που μετοίκησαν στη Θεσσαλονίκη, αξίζει να ονοματίσουμε ιδιαίτερα ορισμένους, καθώς με το έργο τους -ερμηνευτικό, διδακτικό, μελοποιητικό και εκδοτικό- έκαναν αισθητή την παρουσία τους στο χώρο της ψαλτικής τέχνης αφήνοντας έντονο το αποτύπωμα τους στη σύγχρονη ιστορία της βυζαντινής μουσικής. Έτσι, ξεχωρίζουμε τον Θεμιστοκλή Γεωργιάδη και τον Σωκράτη Παπαδόπουλο, μαθητές του Νηλέα Καμαράδου, τον Χριστόφορο Κουτζουράδη, μαθητή του Ιάκωβου Ναυπλιώτη και του Κωνσταντίνου Πρίγγου, τον Αθανάσιο Παναγιωτίδη, μαθητή του Ιάκωβου Ναυπλιώτη, τον Θεόδωρο Θεοδοσόπουλο, μαθητή του Τριαντάφυλλου Γεωργιάδη, τον Γεώργιο Δάφφα, μαθητή του Ιάκω-

[6] Χαρίλαος Ταλιαδώρος, *Συνέντευξη*, 1995.

[7] Πέτρος Παπαεμμανουήλ, «Η διδασκαλία της βυζαντινής μουσικής στη Θεσσαλονίκη του κ΄ αιώνα», στο *Μουσικοπαιδαγωγικά*, τεύχ. 19 (2021), σσ. 64-81, εδώ σ. 65.

βου Ναυπλιώτη και τέλος τον Δημήτριο Βαφειάδη, τον Ανδρέα Βαβδινό και τον Αλκιβιάδη Οικονόμου, μαθητές του Νηλέως Καμαράδου. Επίσης, ως πρωτοψάλτη Θεσσαλονίκης αναφέρουμε και τον Κωνσταντίνο Πρίγγο, ο οποίος την πενταετία 1928-1933, μαρτυρείται ως πρωτοψάλτης του ιερού ναού της Παναγίας Αχειροποιήτου, αρχικά, και στη συνέχεια της Υπαπαντής του Κυρίου[8].

Στο σημείο αυτό, πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι μέσα στην ψαλτική-διδακτική δραστηριότητα που ανέπτυξαν οι πρόσφυγες ψάλτες εντάσσεται και το ενδιαφέρον τους για την ενεργοποίηση του Σωματείου Ιεροψαλτών Θεσσαλονίκης «Ιωάννης ο Δαμασκηνός», ο οποίος δημιουργήθηκε το 1903[9], αλλά αναγνωρίστηκε με απόφαση του Πρωτοδικείου Θεσσαλονίκης το 1918 (εικ. 4). Έτσι, λοιπόν, το 1925 είναι το έτος κατά το οποίο ενεργοποιούν το σωματείο, διεξάγοντας τις προβλεπόμενες εκλογές μέσα από τις οποίες απαρτίζεται το νέο διοικητικό συμβούλιο και η διοίκηση του σωματείου περιέρχεται στα χέρια των Κωνσταντινουπολιτών[10].

Όλοι αυτοί μετέφεραν στον τόπο μετεγκατάστασής τους την παιδεία και την τέχνη της βυζαντινής μουσικής, που στην Κωνσταντινούπολη των τελών του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα αποτελούσε βίωμα, μέρος της καθημερινότητας των κατοίκων της. Η ύπαρξη της

[8] *Αυτόθι*, σσ. 66-67. Επίσης, βλ. και Παναγιώτης Χοβαρδάς, «Ο πρωτοψάλτης Γεώργιος Δάφφας: συμβολή στην ψαλτική παράδοση της Θεσσαλονίκης του 20ού αιώνα», στο *Απόστολος Τίτος*, τεύχ. 37 (2018), σσ. 301-323, εδώ 303-304 και 310. Βλ. και Αστέριος Δεβρελής, *Πηδάλιον βυζαντινής μουσικής-Μορφές*, Θεσσαλονίκη 2014, σσ. 19 και 52. Βλ. και Τάκης Καλογερόπουλος, *Το λεξικό της ελληνικής μουσικής*, τόμ. 4, εκδ. Γιαλελή, Αθήνα 1998, σ. 599.

[9] Σύμφωνα με τα πρακτικά της ϛ΄ τακτικής συνεδρίασης του Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου, που είχε έδρα το Φανάρι και πραγματοποιήθηκε στις 10 Ιουνίου 1903, το 2ο θέμα της ημερήσιας διάταξης προέβλεπε την ανάγνωση της αλληλογραφίας. Η τρίτη κατά σειρά επιστολή που αναγνώσθηκε ήταν αυτή «τοῦ προεδρείου τοῦ ἐν Θεσσαλονίκῃ Σωματείου τῶν ἱεροψαλτῶν, ἀγγέλοντος τῷ ἡμετέρῳ Συλλόγῳ τὴν σύστασιν τοῦ Σωματείου αὐτῶν καὶ παρακαλοῦντος αὐτὸν ὅπως διατελῇ εἰς σχέσεις καὶ ἐπικοινωνίαν», όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στα πρακτικά. Η επιστολή του Σωματείου Ιεροψαλτών Θεσσαλονίκης εστάλη στον Εκκλησιαστικό Μουσικό Σύλλογο της Κωνσταντινούπολης με ημερομηνία 24 Μαΐου 1903. Βλ. «Συνεδρίασις ϛ΄ (τακτική) γενομένη τη 10η Ιουνίου 1903», στο *Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αλήθειας*, τεύχ. 6ο (1907), σ. 69.

[10] Αστέριος Δεβρελής, *ό.π.*, σσ. 51-52.

ψαλτικής τέχνης σε διάφορες εκφάνσεις του κοινωνικού βίου της Πόλης ήταν διάχυτη, και εντοπίζεται -εκτός από τις Εκκλησίες, τους μουσικούς συλλόγους και τις μουσικές σχολές- στα σχολεία, στην οικογένεια και σε διάφορες συνεστιάσεις[11].

Επομένως, όλοι αυτοί οι πρόσφυγες-ψάλτες-δάσκαλοι που μετοίκησαν στην Θεσσαλονίκη, ζώντας μέσα σε ένα τέτοιο πλούσιο μουσικό και βιωματικό περιβάλλον στη γενέτειρά τους, την Κωνσταντινούπολη, δεν μπορούσαν παρά να μεταφυτέψουν την πατριαρχική και γενικότερα την πολίτικη ψαλτική παράδοση στη νέα τους εστία. Ως φορείς της μακραίωνης αυτής πατριαρχικής ψαλτικής παράδοσης συντελούν στο να αναπτυχθεί ένα υψηλό, περί ψαλτικής, αισθητήριο στην Θεσσαλονίκη και συμβάλλουν ουσιαστικά στην ψαλτική παιδεία της πόλης και στον μουσικό πολιτισμό της γενικότερα[12].

Αυτό ήταν το ψαλτικό περιβάλλον μέσα στο οποίο γαλουχήθηκε και ανδρώθηκε μουσικά ο Χαρίλαος Ταλιαδώρος. Όντας έφηβος, είχε ως προσλαμβάνουσες ακούσματα, θέσεις, ερμηνείες, στυλ και ρεπερτόριο, που προέρχονταν από την κοιτίδα της βυζαντινής μουσικής, την Κωνσταντινούπολη, όπως επίσης και ιστορίες για τους ονομαστούς πρωτοψάλτες και δασκάλους των αρχών του 20ού αιώνα της Πόλης. Όλα αυτά αποτέλεσαν τα βιώματα και τα ερεθίσματα του νεαρού Χαρίλαου που κέντρισαν το ενδιαφέρον του και έστρεψαν την προσοχή του προς τα ενδότερα αυτής της τέχνης και στην πατριαρχική ψαλτική σχολή. Μια σχολή που αποτέλεσε τον οδοδείκτη του καθόλη τη διάρκεια της ψαλτικής του πορεία και αποδείχθηκε πηγή έμπνευσης και δημιουργίας, κυρίως από τη στιγμή που συνδέθηκε προσωπικά με τον Άρχοντα Πρωτοψάλτη της ΜΧΕ Κωνσταντίνο Πρίγγο και συγκαταλέχθηκε στη χορεία των μαθητών του.

Από την πρώτη στιγμή της γνωριμίας του με τον Κωνσταντίνο Πρίγγο, το καλοκαίρι του 1945 στο σπίτι ενός οικογενειακού τους φίλου[13], ο δεκαεννιάχρονος τότε Χαρίλαος Ταλιαδώρος συγκινήθηκε και γοητεύτηκε από το μεγαλοπρεπές και κατανυκτικό ύφος της ψαλμωδίας του. Συνδέθηκε μαζί του στενά και η σχέση τους, πέρα από

[11] Αντώνιος Χατζόπουλος, *ό.π.*, σ. 31.
[12] Πέτρος Παπαεμμανουήλ, *ό.π.*, σ. 67.
[13] Χαρίλαος Ταλιαδώρος, *Συνέντευξη*, 1995.

σχέση δασκάλου και μαθητή, εξελίχθηκε σε φιλική διατηρώντας μάλιστα και αλληλογραφία μεταξύ τους[14]. Οι προσφωνήσεις του Πρίγγου στην αρχή των επιστολών του επικυρώνει του λόγου το αληθές, ότι δηλαδή η σχέση που αναπτύχθηκε μεταξύ τους ήταν και φιλική, καθώς ο Πρίγγος αποκαλεί τον Ταλιαδώρο «Ἀγαπημένε μου μαθητά καί φίλε».

Επίσης, από το περιεχόμενό τους μπορούμε να αντιληφθούμε την εκτίμηση που έτρεφε ο Πρίγγος προς το πρόσωπο του Ταλιαδώρου, καθώς, αν και μικρός στην ηλικία, του εμπιστεύονταν διάφορες εσωτερικές του ανησυχίες καθώς και τις δυσχερείς καταστάσεις που αντιμετώπιζε στο Πατριαρχείο την περίοδο εκείνη, οι οποίες σχετίζονταν με το μέλλον της ψαλτικής τέχνης. Με αυτό τον τρόπο, όμως, ο δάσκαλος μυούσε το νεαρό Χαρίλαο έτι περαιτέρω στην αγάπη για τη βυζαντινή μουσική, καθώς του έδειχνε τον τρόπο να υπερασπίζεται την τέχνη και να αντιστέκεται σε οποιαδήποτε προσπάθεια αλλοίωσης και παραφθοράς του μέλους, από οπουδήποτε κι αν προέρχονταν αυτή.

Σε μία από αυτές τις επιστολές του, λοιπόν, ο Πρίγγος κάνει λόγο για τις πιέσεις που δέχονταν από τον «προκαθήμενο», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, εννοώντας τον Πατριάρχη Αθηναγόρα, που σχετίζονταν με τη βούληση του Πατριάρχη να εισάγει την τετραφωνία στη λατρευτική πράξη της Εκκλησίας. Στη συνέχεια της επιστολής του, αναφέρεται στη δική του σθεναρή αντίσταση απέναντι στην πατριαρχική βούληση «αλλαγής του συστήματος», όπως αναφέρει στο γράμμα του, παρόλο που γνώριζε πως η στάση του αυτή δεν τον έκανε αγαπητό, αγνοώντας τις οποιεσδήποτε δυσάρεστες συνέπειες θα μπορούσε να έχει η στάση του αυτή στην ψαλτική του πορεία (εικ. 5α, 5β). Ακόμη, από την αλληλογραφία τους πληροφορούμαστε ότι υπήρξαν συνεργάτες και συν-έψαλλαν πολλές φορές μαζί, ο ένας απέναντι στον άλλο, κυρίως όταν ο Πρίγγος προσκαλούνταν να ψάλλει σε διάφορες πανηγύρεις ναών της ελληνικής επικρά-

[14] Η αλληλογραφία τους σώζεται στο αρχείο του Ταλιαδώρου, το οποίο από την Άνοιξη του 2022 αποθησαυρίζεται στη βιβλιοθήκη του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης.

τειας. Έτσι, από επιστολή του Πρίγγου πληροφορούμαστε για τη συνεργασία τους στην πανήγυρη του αγ. Χαραλάμπους, στο Αίγιο το 1957 (εικ. 6).

Ο Χαρίλαος Ταλιαδώρος, από την πρώτη στιγμή της γνωριμίας του με τον Πρίγγο, έστρεψε όλη την προσοχή του στον περίπυστο αυτόν πρωτοψάλτη των αναλογίων και προσηλώθηκε στις αρχές που κόμιζε ο Πρίγγος, ως ζωντανός φορέας της μακραίωνης πατριαρχικής ψαλτικής παράδοσης. Κι αυτή η προσήλωσή του στον άρχοντα πρωτοψάλτη της ΜΧΕ δεν έπαυσε να υφίσταται μέχρι το τέλος της ζωής του, καθώς οι αναφορές του σε αυτόν και στον τρόπο της ερμηνείας του ήταν συχνές και δεν απουσίαζαν από καμία συζήτηση περί μελοποιίας και ερμηνείας των μουσικών κειμένων. Ο ρυθμοτονικός τρόπος έκφρασης, τα σχήματα της μουσικής ρητορικής για την απόδοση των νοημάτων του ποιητικού κειμένου και η επιλογή του ρεπερτορίου ήταν τα στοιχεία εκείνα των ερμηνειών του Πρίγγου στα οποία εστίασε την προσοχή του ο νεαρός Χαρίλαος, που αρχικά μιμήθηκε και στη συνέχεια εξέλιξε[15].

Με κάθε ευκαιρία και με κάθε τρόπο δεν παρέλειπε να δηλώνει το σεβασμό του και την προσήλωσή του στην παράδοση του μέλους, «όπως αυτό διαμορφώθηκε στον πάνσεπτο πατριαρχικό ναό της Κωνσταντινουπόλεως, δια μακράς και ομοιομόρφου ασκήσεως», όπως συνήθιζε χαρακτηριστικά να λέει ο ίδιος του, αναφερόμενος στο πατριαρχικό ύφος[16]. Χαρακτηριστικό της προσήλωσής του στην πατριαρχική ψαλτική παράδοση και στον κύριο εκφραστή της την περίοδο εκείνη, τον Κωνσταντίνο Πρίγγο, είναι και οι ανελλιπείς αναφορές του σε όλους τους προλόγους των βιβλίων του[17]. Επίσης, αυτό το διαπιστώνουμε στις κατ' ιδίαν και δημόσιες τοποθετήσεις του περί

[15] Πέτρος Παπαεμμανουήλ, www.pemptousia.gr/2021/02/to-anexitilo-apotipoma-tou-charilaou-taliadorou-stin-psaltiki-techni/

[16] *Αυτόθι*.

[17] Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, «Το εκδοτικό και δισκογραφικό έργο του Χαριλάου Ταλιαδώρου», στο *Χαρίλαος Ταλιαδώρος, Άρχων Πρωτοψάλτης της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Κωνσταντινουπόλεως και Πρωτοψάλτης του Καθεδρικού Ι.Ν. της του Θεού Σοφίας Θεσσαλονίκης*, Μαρία Αλεξάνδρου, Εμμανουήλ Γιαννόπουλος (επιμ.), Πρακτικά τιμητικής εκδήλωσης για τα 70 χρόνια πρωτοψαλτείας, Α.Π.Θ.-Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Θέρμη, 7 Μαρτίου 2012, εκδ. Τμήμα Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2014, σσ. 31-34, εδώ σ. 31.

ψαλτικής τέχνης, όπου δεν παραλείπει να αναφερθεί στην αξία του Πρίγγου και στον πατριαρχικό τρόπο ψαλμώδησης.

Η επιρροή που άσκησε ο Κωνσταντίνος Πρίγγος στον Χαρίλαο Ταλιαδώρο αποτυπώνεται όχι μόνο στις ερμηνείες του και στα μαθήματα του δασκάλου του που έχει συμπεριλάβει στις εκδόσεις του, αλλά κυρίως στο μελοποιητικό του έργο. Το παρατηρούμε ιδιαίτερα στα δοξαστικά, καθώς θέσεις του Πρίγγου εμφανίζονται αυτούσιες είτε ελαφρώς παραλλαγμένες στα μελοποιήματα του Ταλιαδώρου. Η πρακτική, όμως, αυτή παραπέμπει ευθέως στη *μίμηση*, η οποία προκρίνεται από τον Χρύσανθο ως η σημαντικότερη μέθοδος μελοποιίας για τη διάδοση του μέλους. Αναφέρει χαρακτηριστικά ο Χρύσανθος: *Νὰ ἐπιχειρῇ* (ὁ μαθητής) *νὰ μελοποιῇ καὶ ἴδια κατὰ μίμησιν πολλαχοῦ τῶν διδασκάλων*[18].

Συγκεκριμένα, μελετώντας το δοξαστικό των Αποστίχων του Εσπερινού της Αποκαθηλώσεως, *Σὲ τὸν ἀναβαλλόμενον*, από τον Χαρίλαο Ταλιαδώρο[19], αβίαστα θα διαπιστώσει κανείς, ότι πρόκειται για το ίδιο μουσικό κείμενα με εκείνο του Πρίγγου[20], με ελάχιστες μόνο διαφοροποιήσεις. Στο μουσικό κείμενο του Ταλιαδώρου, και συγκεκριμένα στη λέξη *ὀδυρόμενος*, παρατηρούμε διαφορετική θέση από εκείνη του Πρίγγου, καθώς επιλέγει τη φθορά της μαλακής χρωματικής κλίμακας, σε μία σύντομη θέση του *β΄* ήχου, για να επανέλθει αμέσως και να καταλήξει στον πλ. *α΄* (εικ. 7). Επίσης, στο τέλος του μαθήματος και στην φράση *σὺν τῇ Ἀναστάσει κραυγάζων*, ο Χαρίλαος Ταλιαδώρος κορυφώνει το μέλος του μαθήματος με μία μελισματική φράση που προέρχεται από το παλαιό στιχηράριο, ενώ ο Πρίγγος «συγκρατεί» τη μελωδία στη φόρμα και τα χαρακτηριστικά του νέου στιχηραρίου (εικ. 8).

Ακόμη, χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το Δοξαστικό των Αίνων του Όρθρου της Μ. Παρασκευής *Ἐξέδυσάν με τὰ ἱμάτιά μου*, το οποίο ψάλλεται πλέον με συγκεκριμένο τρόπο, ελεύθερο από

[18] Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν μέγα της μουσικής*, εκδ. εκ της τυπογραφίας Μιχαήλ Βάις, εν Τεργέστη 1832, σ. LVII (57).

[19] Χαρίλαος Ταλιαδώρος, *Η Αγία και Μεγάλη Εβδομάς*, Θεσσαλονίκη 1998, σσ. 247-250.

[20] Κωνσταντίνος Πρίγγος, *Η πατριαρχική φόρμιγξ-Η Αγία και Μεγάλη Εβδομάς*, Αθήναι 1969, σσ. 153-156.

χρονική αγωγή και αποδεσμευμένο από την περιοδικότητα του χρόνου. Αξίζει να σημειώσουμε ότι ο Πρίγγος το συμπεριέλαβε στο βιβλίο του *Η Αγία και Μεγάλη Εβδομάς* της μουσικής του συλλογής *Η Πατριαρχική Φόρμιγξ*[21] (εικ. 9), παρόλο που ο τρόπος εκτέλεσης του συγκεκριμένου μαθήματος προέρχεται από την ψαλτική σχολή της Σμύρνης[22]. Και ο Ταλιαδώρος, όμως, το συμπεριέλαβε στην έκδοση του (εικ. 10), έτσι ακριβώς όπως το εκτελούσε ο Πρίγγος και το εξέδωσε στη μουσική του συλλογή, μιμούμενος κι εδώ το δάσκαλό του[23]. Το μάθημα αυτό από τη στιγμή που κατόρθωσε να επιβληθεί ακόμα και μέσα στον Πάνσεπτο Πατριαρχικό Ναό της Κωνσταντινούπολης, ήταν αδύνατο να μην επιβληθεί και να μην εξαπλωθεί στην Θεσσαλονίκη και σε όλο το Πανελλήνιο.

Ο Χαρίλαος Ταλιαδώρος, προικισμένος με ένα εξαιρετικό φωνητικό τάλαντο και αντιλαμβανόμενος τον προορισμό του «ἐν τῷ παρόντι βίῳ», πολλαπλασίασε «τό τῆς χάριτος τάλαντον», κατά την παραγγελία της παραβολής του Ευαγγελίου. Ένα τάλαντο που το αξιώθηκε πλουσιοπάροχα από τον δωρεοδότη Θεό, και Του το επέστρεφε ευχαριστιακά και προσευχητικά σε κάθε ακολουδία, ψάλλοντας τα μεγαλεία Του και συντελώντας στην πρόοδο και στον πλουτισμό της ψαλτικής τέχνης. Φωνή μελίρρυτη, γλυκύφθογγη, κρυστάλλινη, λαμπερή, μεγαλοπρεπής και στεντόρεια, που έβγαινε αβίαστη, από στόμα ημίκλειστο χωρίς μορφασμούς και περιττές κινήσεις, ήξερε να διεγείρει συναισθήματα και να κατανύσσει ψυχές. Η ακριβής φωνητική απόδοση των διαστημάτων, η εκφραστική δύναμη και η αισθητική της ερμηνείας του ζωντάνευαν το ποιητικό κείμενο[24].

Η μονοφωνάρικη ερμηνεία του θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «τελεολογική», καθώς επικεντρώνεται στην απόδοση των νοημάτων, λέξεων και φράσεων, χρησιμοποιώντας ανάλογα μελωδικά μοτίβα. Ο Χρύσανθος στο Μέγα Θεωρητικό του, αναφερόμενος στην «κατ' έννοιαν ερμηνεία», σημειώνει τα εξής:

---

[21] *Αυτόθι*, σσ. 124-125.

[22] Η πληροφορία προέρχεται από τον μακαριστό Άρχοντα Πρωτοψάλτη της ΜΧΕ Λεωνίδα Αστέρη, κατά τη διάρκεια συνέντευξης που μας παραχώρησε το 1998, και τηρείται στο αρχείο μας με τη μορφή αναλογικής κασέτας και με τον τίτλο, «Λεωνίδας Αστέρης, Συνέντευξη, 1998».

[23] Χαρίλαος Ταλιαδώρος, *ό.π.*, *σσ.* 206-207.

[24] Π. Παπαεμμανουήλ, *ό.π.*

Διότι εἶναι πρέπον, νὰ ψάλλῃ ὁ ψάλτης γηδοσύνως […] καὶ νὰ ἀναβαίνῃ μὲν εἰς ἐκεῖνα τὰ ὁποῖα ἐννοεῖται ὕψος· νὰ καταβαίνῃ δὲ εἰς ἐκεῖνα τὰ ὁποῖα ἐννοεῖται βάθος· καὶ ὅλως κατὰ τὰ νοήματα νὰ μεταχειρίζηται καὶ τὰς μελῳδίας[25].

Το φαινόμενο της «μουσικής ρητορικής» είναι διάχυτο στις ερμηνείες και στα μελοποιήματά του, με εμφανή την προσπάθειά του να αναδείξει αισθήματα δέους, ικεσίας, χαράς, φρίκης, λύπης ή ακόμα να υπερτονίσει λέξεις, όπως *γη*, *ουρανός*, *αμαρτία*, κ.α., επιλέγοντας τα κατάλληλα μελωδικά σχήματα. Μέσα σε αυτή την προσπάθεια της ανάδειξης του ποιητικού κειμένου εντάσσονται και οι πολλές άργιες που κάνει στο μέλος, με απώτερο σκοπό την προβολή του λόγου. Αυτή η προσπάθειά του, όμως, απόκτησε αρνητική χροιά καθώς του αποδόθηκε από πολλούς ο χαρακτηρισμός «άχρονος», επειδή πλάτειαζε το μουσικό κείμενο σε ορισμένες περιπτώσεις. Σύμφωνα, πάντως, με την πολυετή προσωπική μας εμπειρία στο αναλόγιο της του Θεού Σοφίας, αλλά και από τις πολλές ζωντανές ηχογραφήσεις που υπάρχουν και κυκλοφορούν ευρέως στο διαδίκτυο, παρατηρούμε ότι όλοι αυτοί οι πλατειασμοί γινόταν εν γνώσει του, συνειδητά και επιτηδευμένα, καθώς επανέφερε στη συνέχεια το μάθημα στην αρχική χρονική του αγωγή, οπότε όλη αυτή η φιλολογία που αναπτύχθηκε, φαίνεται πως δεν ευσταθεί.

Η διαχείριση του φωνητικού του ταλάντου και οι τεχνικές τις οποίες ανέπτυξε, όχι μόνο κατά τη διάρκεια της ακολουθίας, αλλά κυρίως κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας, παραπέμπουν σε πρωταθλητισμό. Δεν είναι υπερβολή να ισχυριστούμε, κι ας μας επιτραπεί η έκφραση, ότι ο Χαρίλαος Ταλιαδώρος έκανε «πρωταθλητισμό με τη φωνή του». Κι όλα αυτά τα τεχνικά χαρακτηριστικά με τα οποία πορεύονταν στην τέχνη για τη διαχείριση και τη διατήρηση της φωνής του, αποτελούσαν συμβουλές προς τους μαθητές του. Ήταν κάτι στο οποίο επέμενε υπερβολικά, ίσως περισσότερο κι από τις παραδόσεις των μαθημάτων του.

Αρχικά, εστίαζε στη γνώση της μουσικής έκτασης της κάθε φωνής, αποτρέποντας τον οποιονδήποτε να μιμηθεί τις τονικότητες που έψαλλαν άλλοι δάσκαλοι. Όπως χαρακτηριστικά έλεγε: «η κάθε

[25] Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων, *ό.π.*, σ. LVI (56)

φωνή είναι μοναδική και έχει το δικό της ηχόχρωμα, τη δική της μουσική έκταση και γι' αυτό το κάθε μάθημα πρέπει να λέγεται στην τονικότητα που ταιριάζει στον λαιμό του καθενός και όχι στην τονικότητα που το λέει ο Πρίγγος, ο Ταλιαδώρος, ο Καραμάνης, ο Παναγιωτίδης, ο Χρύσανθος κ.λπ.»[26]. Συνακόλουθο αυτής της γνώσης είναι και η γνώση της μουσικής έκτασης του μαθήματος που πρέπει να έχει ο ψάλτης, ώστε να υπάρχει ισορροπία στην έκταση της φωνής και του μαθήματος, με σκοπό την αποφυγή ακροβατισμών και την επίτευξη μιας αρμονικής και μελωδικής ερμηνείας. Σε αυτό το πλαίσιο, της αρμονικής και άνετης ερμηνείας, εντάσσεται και η σύσταση προς τους ψάλτες να υπάρχουν οπωσδήποτε δύο νότες επιπλέον στη φωνή τους από την υψηλότερη νότα του μαθήματος. Τέλος, η σωστή απόδοση των φράσεων (φραζάρισμα) είναι ένα ακόμα τεχνικό χαρακτηριστικό γνώρισμα της ερμηνείας του Ταλιαδώρου, για το οποίο επέμενε στους μαθητές του[27]. Είναι ένα γνώρισμα, που μαζί με άλλα που διέθετε, τον καταξίωσαν και τον έκαναν να διακριθεί.

Ο Σπυρίδων Πλούμπης αναφερόμενος στα τεχνικά χαρακτηριστικά του φωνητικού τάλαντου και της διαχείρισής του κατά την ώρα της επιτέλεσης, στο αναλόγιο και στην αίθουσα διδασκαλίας, σημειώνει τα εξής: «Ο Ταλιαδώρος τονίζει την ανάγκη για την καλλιέργεια της φωνής του ψάλτη, με δεδομένη καταρχάς την γνώση των δυνατοτήτων της. Θεωρεί πως οι φωνασκίες και οι ακροβατισμοί δεν είναι μέρος του ορθού τρόπου ψαλτικής, ενώ ο κυριότερος παράγοντας για την ισορροπία μιας ερμηνείας αποτελεί κατά τον ίδιο η σωστή επιλογή του μέλους, ο σεβασμός στην παράδοση και ο σωστός συνδυασμός της φωνητικής έκτασης του ερμηνευτή με την έκταση του μέλους που θα ψαλεί. Στα τεχνικά σημεία της φώνησης, ο Ταλιαδώρος έδινε ιδιαίτερο βάρος στην σωστή αναπνοή και την καθαρή άρθρωση, στη διαδικασία του ξεστάματος της φωνής και της αυξομείωσης των εντάσεων και των τονικών υψών που διαχειριζόταν εντός της ακολουθίας, καθώς και την γνώση της χρήσης του μικροφώνου. Παράλληλα, απέφευγε την άσκοπη φώνηση, όπως για παράδειγμα

[26] Χαρίλαος Ταλιαδώρος, *Συνέντευξη*, 1995.
[27] *Αυτόθι*.

στις περιπτώσεις της παραδόσεως των μαθημάτων, κατά τις οποίες απέδιδε πάντα χαμηλότερα τονικά ύψη από τα συνήθη»[28].

Ως φιλόκαλος καλλιτέχνης, φρόντιζε για την αρμονία, για το «εὐσχημόνως καί κατά τάξιν» των τελούμενων μέσα στο ναό. Με τις αρχοντικές του ερμηνείες έκανε επίκληση της αισθητικής του «Υψηλού» δίνοντας χώρο στο δέος και στον θαυμασμό. Η γνώση, η ευρηματικότητα, η φαντασία και η μνήμη, ως χαρακτηριστικά γνωρίσματα της μουσικότητας ενός ανθρώπου, ήταν διάχυτα και ευδιάκριτα στον Χαρίλαο Ταλιαδώρο.

Ήταν βαθύς γνώστης, γιατί κατείχε τη θεωρία και πράξη της ψαλτικής τέχνης σε άριστο επίπεδο, γνωρίζοντας πολύ καλά το κλασικό-πατριαρχικό ρεπερτόριο. Ευρηματικός, γιατί ερμήνευσε το ρεπερτόριο αυτό καλλωπίζοντάς το με τις αναλύσεις που φέρουν το προσωπικό του στίγμα, απόσταγμα γνώσης και εμπειρίας χρόνων, χωρίς να εκτρέπεται σε ακρότητες. Ευφάνταστος, γιατί στις συνθέσεις του ευδοκίμησε η συνύπαρξη «καινότροπων» και κλασικών θέσεων, συμβάλλοντας με αυτόν τον τρόπο στον πλουτισμό της ψαλτικής τέχνης, χωρίς να διαταράσσει την ομαλή συνέχιση του μέλους σύμφωνα με τα παραδεδεγμένα[29]. Μνήμων, γιατί θυμόταν απ' έξω τα κείμενα και τις μελωδίες, ακόμα και σε αυτή την προχωρημένη ηλικία των ενενήντα πέντε χρονών, χωρίς να χρειάζεται να ψάλλει «ἀπὸ διφθέρας», είτε όταν στεκόταν στο αναλόγιο, είτε όταν διηύθυνε το χορό του[30].

---

[28] Σπυρίδων Πλούμπης, *ΨΗΦΙΔΑ: Ο Πρωτοψάλτης της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης Χαρίλαος Ταλιαδώρος. Συμβολή στην ιστορία, ερμηνεία και εκτέλεση της ψαλτικής κατά το δεύτερο ήμισυ του 20ού αιώνος*, (πτυχιακή εργασία), Θεσσαλονίκη 2021, σ. 44.

[29] Ο Χρύσανθος στο Μέγα Θεωρητικό του μιλώντας για τη συνύπαρξη κλασικών και καινότροπων θέσεων, στην παράγραφο του δευτέρου μέρους για τον Δανιήλ, σημειώνει χαρακτηριστικά: «Ὁ δὲ διάδοχος τοῦ Ἰωάννου Δανιὴλ ὁ Πρωτοψάλτης τὰ αὐτὰ ἀρυσάμενος ἀπό τοῦ διδασκάλου Παναγιώτου, τὸν ἐξηγηματικὸν αὐτὸν τρόπον ἤθελε νὰ μιμῆται, καθὼς βλέπομεν εἰς τὸν πολυέλεόν του καὶ εἰς τὴν δοξολογίαν του· διὰ τοῦτο εὑρίσκονται εἰς τὰ μέλη του Θέσεις καινότροποι καὶ τοιαῦται, οἵας δὲν μετεχειρίσθησαν οὔτε οἱ πρὸ αὐτοῦ ψαλμῳδοὶ, οὔτε οἱ μετ' αὐτόν·» Βλ. Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων, *ό.π.*, σ. XLIX (49).

[30] Πέτρος Παπαεμμανουήλ, *ό.π.*

Η συγκρότηση βυζαντινού χορού, έστω και ολιγομελούς, αρχικά, στον ιερό ναό αγίου Φανουρίου, αποτελεί μια από τις πρωταρχικές επιδιώξεις του, καθώς αντιλαμβάνεται ότι η από χορού εκτέλεση των εκκλησιαστικών μελωδιών αποκαλύπτει τον λατρευτικό τους χαρακτήρα και τη θεία τους δύναμη[31]. Ο μακαριστός Μητροπολίτης Σερβίων και Κοζάνης κυρός Διονύσιος, μιλώντας για τη συγκρότηση του βυζαντινού χορού παρατηρεί:

> *[…] εν τω Κέντρω της Ορθοδοξίας και δη και εν τη Μεγάλη Εκκλησία, ουδέποτε επί των στασιδίων των χορών, όσω και αν δυσχείμεροι ήλθον καιροί, έμειναν μόνον δύο ψάλται, αλλά πάντοτε διετηρείτο και υπήρχε πτωχή τις χορική συγκρότησις και σύνθεσις, λείψανον παλαιάς καλής εποχής […]*[32].

Βέβαια, το φωνητικό τάλαντο του Χαρίλαου Ταλιαδώρου, του δίνει την ευχέρεια να εκτελεί τα μονωδιακά μέρη της βυζαντινής μελοποιίας, ως απαράμιλλος και αξεπέραστος καλοφωνάρης[33]. Ο συνδυασμός και η εναλλαγή χορωδιακής και μονοφωνάρικης ερμηνείας των ύμνων, κατά τη διάρκεια της ιερής ακολουθίας, κρατούν τον προσευχόμενο σε διαρκή εγρήγορση και τον υποβοηθούν να παρακολουθεί με προσοχή και ενδιαφέρον τα μελωδήματα[34]. Ο μακαριστός Γεώργιος Αγγελινάρας σημειώνει:

> *«…Μέσα στην από χορού ψαλμωδία έχει φυσικά θέση διακεκριμένη η μονωδία, γιατί η εναλλαγή χορωδιακής και μονωδιακής ερμηνείας κρατάει αδιάπτωτο το ενδιαφέρον των πιστών και βοηθάει να αφοσιώνονται με κατάνυξη και προσευχή, που είναι ο τελικός σκοπός των Ιερών Ακολουθιών»*[35].

---

[31] Φίλιππος Οικονόμου, *Βυζαντινή Εκκλησιαστική Μουσική και Ψαλμωδία*, τόμ. Α΄, Αίγιο 1992, σ. 186.

[32] Μητροπολίτης Σερβίων και Κοζάνης Διονύσιος, «Συμβολή εις το ζήτημα της Ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής», στο *Δίπτυχα Ορθοδοξίας*, τόμ. Α΄, Αθήνα 1956, σ. 7.

[33] Ευαγγελία Χ. Σπυράκου, *Οι Χοροί Ψαλτών κατά τη Βυζαντινή Παράδοση*, (διδακτορική διατριβή), εκδ. Ίδρυμα Βυζ. Μουσικολογίας, Μελέται 14, Αθήνα 2008, σ. 172.

[34] Φίλιππος Οικονόμου, *ό. π*, σ. 187

[35] Γ. Αγγελινάρα, «Βυζαντικός Χορός», *Ιεροψαλτικά Νέα*, αριθ. 197, Ιανουάριος 1981, σ. 7.

Με την τοποθέτησή του, το 1952, στο δεξί στασίδι του Καθεδρικού ναού της του Θεού Σοφίας Θεσσαλονίκης, δημιουργεί τον «Πρότυπο Βυζαντινό Χορό της του Θεού Σοφίας Θεσσαλονίκης», ο οποίος συμμετέχει στις λατρευτικές συνάξεις και σε εξωλατρευτικές εκδηλώσεις. Ο χορός που συγκροτεί παραπέμπει στα βυζαντινά πρότυπα με εσωτερική κατανομή ρόλων δομεστίκου, κανονάρχου, αναγνώστη, ισοκρατών και χορωδών.

Στο σημείο αυτό, πρέπει να αναφέρουμε ότι τον Σεπτέμβριο του 1971 καταρτίζεται και υπογράφεται «Εσωτερικός Κανονισμός λειτουργίας του αναλογίου του Καθεδρικού ναού της του Θεού Σοφίας» (εικ. 11α, 11β, 11γ, 11δ), ανάμεσα στον προϊστάμενο του ναού π. Βασίλειο Καϊμάκη και τον πρωτοψάλτη Χαρίλαο Ταλιαδώρο. Αφορμή για τη σύνταξη του παρόντος πρέπει να στάθηκε κάποια παρεξήγηση που δημιουργήθηκε μεταξύ μελών του χορού και του Εκκλησιαστικού Συμβουλίου, καθώς όπως περιγράφεται στον κανονισμό *[…] πρὸς ἀποφυγὴν δημιουργίας εἰς τὸ μέλλον κλίματος ἐν τῷ ναῷ ὡς τὸ δημιουργηθὲν προσφάτως […]*. Σύμφωνα με το άρθρο 1 του κανονισμού:

> *Διὰ τοῦ παρόντος ρυθμίζονται ἅπαντα τὰ σχέσιν ἔχοντα θέματα σχετικῶς μὲ τὴν εὔρυθμον καὶ ὁμαλὴν λειτουργίαν τοῦ ἀναλογίου τοῦ Ἱ. Ναοῦ τῆς τοῦ Θεοῦ Σοφίας καὶ καθορίζονται τὰ καθήκοντα καὶ αἱ ὑποχρεώσεις ὡς καὶ τὰ δικαιώματα τῶν μετεχόντων εἰς τὸν βυζαντινὸν χορόν […] (εικ. 2).*

Ο κανονισμός αυτός αναφέρεται ονομαστικά στα άτομα που πλαισιώνουν το χορό, τον ρόλο που αναλαμβάνει ο καθένας, τη θέση που κατέχουν πάνω στο αναλόγιο και την ενδυμασία που φέρουν, τα μαθήματα τα οποία εκτελούνται από χορού ή μονωδιακά, ενώ τα μέλη του χορού διακρίνονται σε αμοιβόμενα ή μη. Επίσης, γίνεται αναφορά σε θέματα συμπεριφοράς εντός και εκτός του αναλογίου, με την προτροπή όχι μόνο για αγαστή συνεργασία, αλλά την ανάπτυξη φιλικών σχέσεων και την αποφυγή κάθε είδους αφορμής που μπορεί να ψυχράνει τις σχέσεις των χορωδών.

Ό,τι αφορά στους βοηθούς του, πρώτον κατονομάζει τον Κωνσταντίνο Λιολιόπουλο, Λαμπαδάριο του ναού, ο οποίος αναπληρώνει τον Ταλιαδώρο όταν απουσιάζει από τη θέση του, ενώ όταν βρίσκεται στο δεξιό αναλόγιο, συμψάλλει πάντα μαζί του και κάθεται παραπλεύρως στα δεξιά του. Ο δεύτερος στον οποίο αναφέρεται ο κανονισμός είναι ο Ζήσης Βόκας, τον οποίο ο Ταλιαδώρος χαρακτηρίζει

βασικό στέλεχος του χορού και είναι επιφορτισμένος με την ευθύνη του συντονισμού των ισοκρατημάτων. Στη συνέχεια αναφέρεται στον Άγγελο Γκάγκο, τον οποίο χαρακτηρίζει αναντικατάστατο, λόγω της άρτιας ιεροψαλτικής του κατάρτισης, που συμψάλλει με τον δάσκαλό του, ενώ αναπληρώνει τον λαμπαδάριο όταν εκείνος απουσιάζει ή όταν βρίσκεται στο δεξιό αναλόγιο αναπληρώνοντας τον Ταλιαδώρο. Ο Πασχάλης Μάνος είναι ο τέταρτος στη σειρά που περιλαμβάνει ο κανονισμός, τον οποίον ο Χαρίλαος Ταλιαδώρος θεωρεί πολύτιμο στέλεχος με ραγδαία εξέλιξη. Ο ρόλος του στο αναλόγιο είναι να συμψάλλει με τον δάσκαλο του και να αντικαθιστά τον Άγγελο Γκάκγο όταν εκείνος απουσιάζει. Ακόμη, αναφέρεται ο Δημήτριος Σακελλαρίου, ο οποίος είναι ο επίσημος αναγνώστης του αναλογίου, χειροθετημένος μάλιστα από τον μακαριστό Μητροπολίτη Γεννάδιο, έχοντας επιπλέον και την ευθύνη της τυπικής διάταξης των ακολουθιών, ενώ συμμετέχει στο σώμα των ισοκρατών υπό την καθοδήγηση του Ζήση Βόκα. Τέλος, κατονομάζονται οι Γεώργιος Καπώνης και Διονύσιος Κυπριώτης, οι οποίοι συμψάλλουν ή ισοκρατούν ανάλογα με τις υποδείξεις του πρωτοψάλτη Ταλιαδώρου. Δεν κατονομάζονται άλλοι χορωδοί στον κανονισμό, παρά μόνο ότι όσοι προσέρχονται στο αναλόγιο αποκτούν ρόλο κατόπιν υπόδειξης του πρωτοψάλτη Ταλιαδώρου.

Επιπροσθέτως, ο κανονισμός αναφέρεται και σε θέματα συμπεριφοράς των χορωδών που αφορούν στην παρουσία τους εντός και εκτός του ναού. Αρχικά, επιβάλει ως υποχρεωτικό ένδυμα του αναλογίου το ράσο, το οποίο πρέπει να φέρουν όλοι οι χορωδοί και απαιτεί την παρουσία τους από την αρχή του όρθρου, ενώ η αποχώρηση πραγματοποιείται ομαδικά, από όλο τον χορό μετά το *Δι' εὐχῶν*. Κατά τη διάρκεια των ακολουθιών «ἀπαγορεύονται αὐστηρῶς», όπως χαρακτηριστικά υπαγορεύει ο κανονισμός, οι συζητήσεις, οι ψίθυροι και τα γέλια, ενώ όποιοι δεν συμμορφώνονται με τις υποδείξεις θα αποβάλλονται από τον χορό. Για την εκτός του αναλογίου συμπεριφορά συνιστάται η αποφυγή της οποιασδήποτε αφορμής που θα προκαλέσει ψύχρανση στις σχέσεις μεταξύ των χορωδών. Και όλη αυτή η στάση τους «ἀφίεται εἰς τὸ ὑψηλὸν πολιτιστικὸν ἐπίπεδον αὐτῶν», όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στον κανονισμό.

Τέλος, ο κανονισμός κατακλύει με το Δ΄ άρθρο που καθορίζει την ψαλμώδηση των μονωδιακών και χορωδιακών μαθημάτων. Όπως χαρακτηριστικά αναγράφεται στην αρχή του άρθρου «Μαθήματα εἰς

ἃ συμψάλλει ὁ Χορός Ἅπαντα - ἐκτὸς» α) Πεντηκοστού ψαλμού, β) Εξαποστειλαρίου, γ) *Πάσα πνοή* και τρίτο πασαπνοάριο, δ) Εωθινό-Δοξαστικό, ε) *Δύναμις* (εκτός αν ορισθεί κάτι άλλο), στ) Χερουβικό (εκτός αν είναι χορωδιακό) και ζ) *Σε υμνούμεν-Άξιόν εστιν* (*Άξιόν εστιν* μόνο εάν ζητηθεί η συμμετοχή του χορού στην ψαλμώδηση).

Εκείνο, όμως, που αποτελεί προσωπική του επιδίωξη και μάλιστα διαρκή, όπως τονίζει ο ίδιος σε κατ' ιδίαν και δημόσιες συζητήσεις του, είναι η συμμετοχή παιδικών φωνών μέσα στον χορό, πετυχαίνοντας έτσι τον ηχοχρωματικό πλουτισμό του και πραγματώνοντας τη τεχνική του «μαγαδίζειν»[36]. Μια τεχνική, η οποία υπάρχει στους χορούς από τα πρώτα χριστιανικά χρόνια, με τη σύμφωνη γνώμη και ενθάρρυνση των Πατέρων της Εκκλησίας[37], και η αρχή του εντοπίζεται στα αρχαιοελληνικά χορικά άσματα[38].

Σε εξωλατρευτικό επίπεδο, οι συχνές προτάσεις που δέχεται από διάφορους φορείς για τη συμμετοχή του χορού του σε πολιτιστικά δρώμενα, εντός και εκτός των ελληνικών συνόρων, τον αναγκάζουν να δώσει στον χορό νομική υπόσταση πλέον. Έτσι, το 1989 «Ο Πρότυπος Βυζαντινός Χορός της του Θεού Σοφίας» μετονομάζεται σε Χορωδία «Μακεδονία» αποκτώντας καταστατικό λειτουργίας εγκεκριμένο από το Πρωτοδικείο Θεσσαλονίκης. Τα μέλη που συμμετέχουν στη χορωδία είναι αποκλειστικά μαθητές του Χαρίλαου Ταλιαδώρου και αποτελούν προσωπική του επιλογή, βάσει συγκεκριμένων προσόντων, που εγγυώνται το όσο το δυνατόν αρτιότερο αποτέλεσμα στις εμφανίσεις της χορωδίας[39].

---

[36] «Τὸ δὲ μαγαδίζειν δὲν σημαίνει κρᾶσιν πολλῶν φθόγγων, ἀλλὰ συνᾴδειν κατ' ἀντιφωνίαν ἐπὶ τῇ βάσει τῆς πρώτης καὶ τῆς ὀγδόης τοῦ συστήματος διαπασῶν, ὡς γίνεται καὶ νῦν παρ' ἡμῖν, ὅταν συνᾴδοντας ἔχωμεν παῖδας ἢ γυναῖκας» (Γεώργιος Παπαδόπουλος, *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν Εκκλησιαστικής Μουσικής*, εκδ. Κουσουλίνου και Αθανασιάδου, Αθήναις 1890, σ. 62).

[37] Ο Συμεών Θεσσαλονίκης μιλώντας για τη συμμετοχή «παντός του λαού» στην ψαλμώδηση κατά την τέλεση των ιερών ακολουθιών, μπορεί να θεωρήσει κανείς ότι προωθεί τη συμμετοχή όλων των ηλικιών και επομένως των παιδικών φωνών. Κώδ. ΕΒΕ 2047, φ. 5ν: «τετάγμεθα ἀντὶ παντὸς τοῦ λαοῦ αἰνεῖν ἡμᾶς τὸν Θεὸν [...] καὶ ἀντὶ γλώττης τοῦ λαοῦ παντός καθεστήκαμεν».

[38] Γεώργιος Παπαδόπουλος, *ό.π.*, σ. 62.

[39] Πέτρος Παπαεμμανουήλ, «Χαρίλαος Ταλιαδώρος. Ο Χοράρχης», στο *Χαρίλαος Ταλιαδώρος, Άρχων Πρωτοψάλτης της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Κωνσταντινουπόλεως και Πρωτοψάλτης του Καθεδρικού Ι.Ν. της του Θεού Σοφίας Θεσσαλονίκης*, *ό.π.*, σσ. 41-43, εδώ σ. 43.

Τον ενδιαφέρει η φωνητική ομοιογένεια και προς τούτο επιλέγει το υλικό εστιάζοντας κυρίως στην ποιότητα των φωνών και τη μουσική τους κατάρτιση. Φωνές μελωδικές και ογκώδεις, που ανταποκρίνονται στο ηχόχρωμα και στη μουσική έκταση του βαρύτονου, σμιλευμένες στο εργαλείο του «αρχιμάστορα», ικανές να αποδώσουν τα λεπτά διαστήματα και τις έλξεις, συγκροτούν το σώμα των μελωδών. Και όλοι τους εγκεκριμένοι πρωτοψάλτες, λαμπαδάριοι, δομέστικοι, κάτοχοι διπλώματος βυζαντινής μουσικής.

Με ιδιαίτερη προσοχή, όμως, επιλέγει και τους ισοκράτες, φροντίζοντας πάντα να υπάρχουν στο σύνολο μπάσοι για να τονίσουν τον βόμβο[40]. Η ταυτόχρονη και συγχρονισμένη εναλλαγή του ισοκρατήματος, χωρίς να βαίνει εις βάρος της μελωδίας και η σταθερότητα του τόνου, είναι τα στοιχεία εκείνα τα οποία ζητάει ο Ταλιαδώρος από το σώμα των ισοκρατών και προς εκείνη την κατεύθυνση επικεντρώνεται η διδασκαλία του κατά τη διάρκεια των προβών.

Τα μαθήματα που επιλέγει να διδάξει στον χορό, πάντα επίκαιρα, συγχρονίζονται με τις ανάγκες της εκδήλωσης και το λατρευτικό γεγονός. Και όλα προέρχονται από το ρεπερτόριο της πατριαρχικής ψαλτικής παράδοσης, δηλώνοντας για άλλη μια φορά και μ' αυτόν τον τρόπο τις επιρροές και την προσήλωσή του στη συγκεκριμένη σχολή ψαλτικής τέχνης και στο συγκεκριμένο τρόπο ψαλμωδίας.

Η διεύθυνση και η χοραρχία του απλή, λιτή και μάλλον εμπειρική. Ιδιαίτερα στο αναλόγιο κατά την τέλεση των ιερών ακολουθιών. Γνωρίζει ότι οι περιττές χειρονομικές κινήσεις αποσπούν τον εκκλησιαζόμενο-προσευχόμενο από τον σκοπό του και διαταράσσουν το κλίμα προσευχής και κατάνυξης των ακολουθιών. Γνωρίζει τις διατυπώσεις των Πατέρων της εκκλησίας, που επικυρώθηκαν από Τοπικές και Οικουμενικές συνόδους, για τη στάση του ψάλτη στο αναλόγιο και τον τρόπο «του ψάλλειν» και δεν παρεκκλίνει από αυτές. Παρατηρώντας τον κανείς στο αναλόγιο νομίζει πως διευθύνει το χορό μόνο με τη στεντόρια και μελωδική φωνή του. Αλλά και στις εξωλατρευτικές εκδηλώσεις η χοραρχία του δεν παρεκτρέπεται σε χειρονομικούς

[40] Ο Κυριακός Φιλοξένης ορίζει ότι βόμβος είναι το «ρινώδες και σοβαρόν ισοκράτημα του Προσωδού», θεωρώντας ότι είναι «ο βαρύτατος και κατώτατος φθόγγος της κάτω διαπασών κλίματος οιασδήποτε άλλης συμφωνίας (βλ. Κυριακός Φιλοξένης, *Λεξικόν*, εκδ. Ευαγγελινού-Μισαηλίδου, εν Κωνσταντινουπόλει 1868, σ. 36).

ακροβατισμούς. Με λιτές, απέριττες και ήρεμες κινήσεις, καθοδηγεί τον χορό επισημαίνοντας τα ρυθμικά σχήματα και την ταχύτητά τους, τα μελικά τόξα και την εναλλαγή των ισοκρατημάτων.

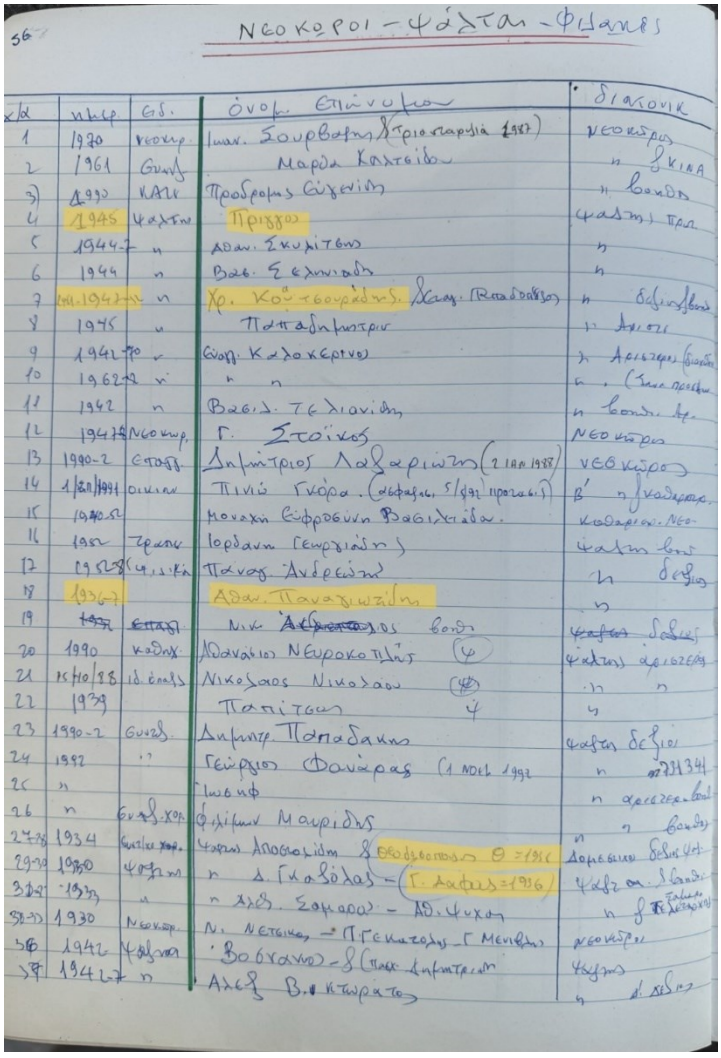
Κατακλείοντας, συμπερασματικά, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι ο Χαρίλαος Ταλιαδώρος εφάρμοσε στην πράξη τον ψαλμικό στίχο *«Ψαλῶ τῷ Θεῷ μου ἕως ὑπάρχω»*, έχοντάς τον ως πυξίδα ζωής. Τα εβδομήντα οκτώ χρόνια αδιάλειπτης και δημιουργικής παρουσίας του στα στασίδια των αναλογίων, μαρτυρούν με τον πιο εύγλωττο τρόπο όχι μόνο τη βιωματική σχέση του με τον ψαλμικό στίχο, αλλά την πηγαία αγάπη και την ειλικρινή αφοσίωσή του σε αυτήν την τέχνη. Μια τέχνη που υπηρέτησε με τον ζήλο και τον ενθουσιασμό ενός ερωτευμένου εφήβου, με τη γνώση και τη μεθοδικότητα ενός έμπειρου πρωτομάστορα, μέχρι και την τελευτή του, πηγαίνοντάς την ακόμα παραπέρα.

Petros Papaemanouil

Charilaos Taliadoros: An incomparable contemporary kalophonar and his contribution to the monophonic and choral interpretation of the Psaltic Art

The seventy-eight years of his continuous and uninterrupted presence at the sacred chantries, sixty-eight of which were spent at the right side of the chanter's stand in the Cathedral of Hagia Sophia in Thessaloniki, make him a living witness to the art of chanting and its evolution during the 20th and early 21st centuries. The vocal talent he was blessed with enabled him to bring the musical texts to life and shape the voices of his students, most of whom also formed the choir. The aim of this paper, therefore, is to highlight all the factors that contributed to Charilaos Taliadoros being regarded as one of the most significant figures in the monophonic and choral interpretation of Byzantine chant from the mid-20th century to the early 21st century. This will be explored by examining the years of his apprenticeship with his teachers, the influences he received, and the prevailing trends throughout his presence at the

sacred chantries. The methodology of the research for the writing of this paper was based, on the one hand, on the study of his personal archive, which included correspondence, primarily with his teacher and archon protopsaltis of the Patriarchates, Konstantinos Pringos, regarding the art of chanting. It also involved examining his manuscripts, as well as his printed and audio publications. On the other hand, the research was grounded in our personal experience and lived encounters, as shaped from the fall of 1991 until his passing.



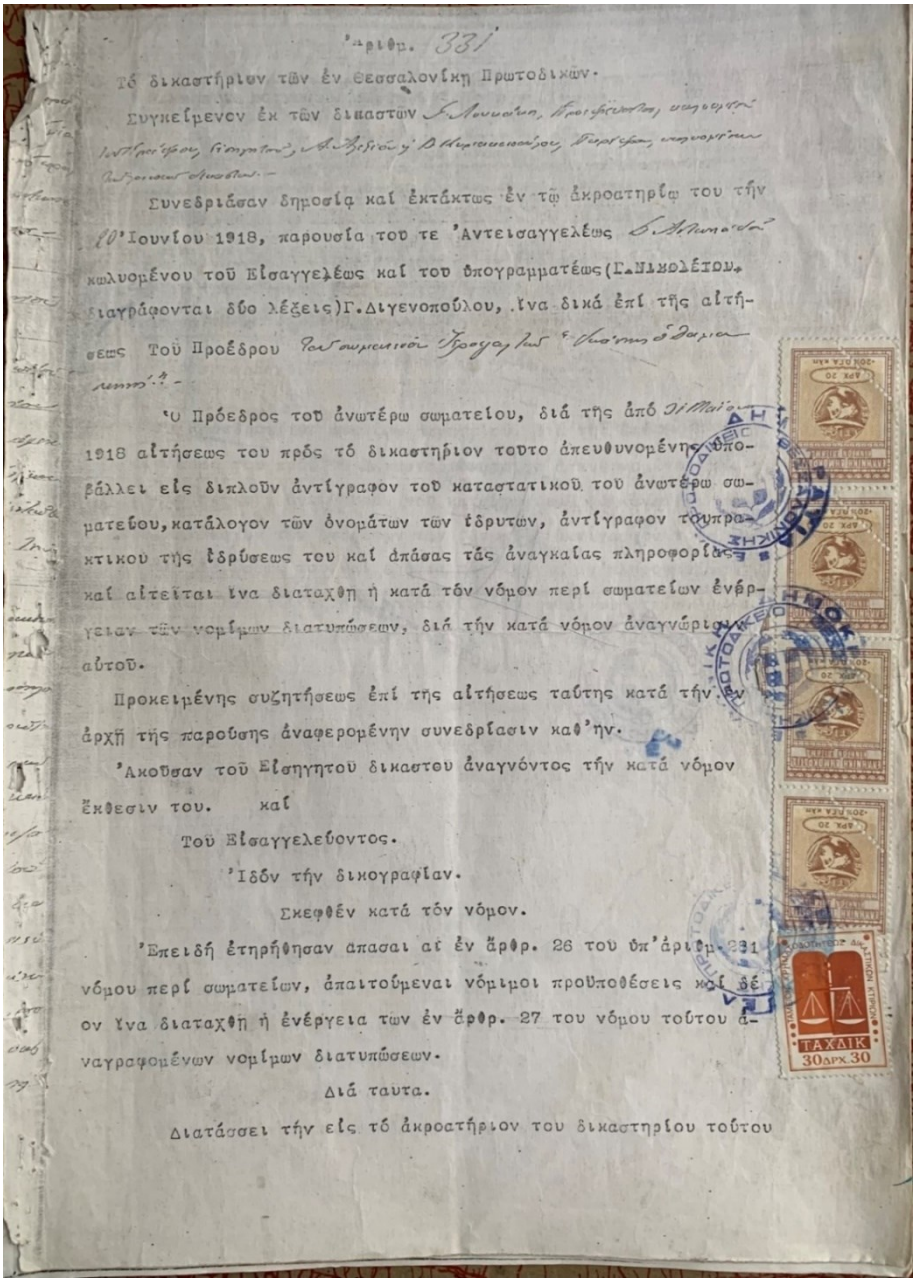
Εικ. 1 . Απόσπασμα από το βιβλίον στελεχών του ιερού ναού Αναλήψεως του Κυρίου Θεσσαλονίκης, όπου μνημονεύονται ως ψάλτες του ναού ο Πρίγγος, ο Κουτζουράδης, ο Παναγιωτίδης, ο Θεοδοσόπουλος και ο Δάφφας



Εικ. 2. Ο Κωνσταντίνος Πρίγγος εν μέσω θαυμαστών του, μετά το πέρας της θείας Λειτουργίας, έξω από τον ιερό ναό αγίας Παρασκευής Καλλιπόλεως Πειραιά, την Κυριακή 31.7.1949. Στην πρώτη σειρά ορθίων (τρίτος από αριστερά), διακρίνεται ο νεαρός Χαρίλαος Ταλιαδώρος, που είχε ψάλει αριστερά στον δάσκαλό του



Εικ. 3. Ο Χαρίλαος Ταλιαδώρος ως μονοφωνάρης σε συναυλία (αγνώστου τόπου και χρόνου), υπό τη διεύθυνση του Κωνσταντίνου Πρίγγου. Η φωτογραφία πρέπει να έχει βγει το διάστημα μεταξύ 1954-1957



Ἀριθμ. 331

Τὸ δικαστήριον τῶν ἐν Θεσσαλονίκῃ Πρωτοδικῶν.

Συγκείμενον ἐκ τῶν δικαστῶν Γ. Λουκάτου, Προέδρου, καὶ μελῶν Ἀντωνίου Σταματιάδου, Δ. Βασιλείου καὶ Δ. Ἀθανασιάδου, ἐφέτου, καὶ γραμματέως Ἀθανασίου Ἀνδρεάδου.

Συνεδριάσαν δημοσίᾳ καὶ ἐκτάκτως ἐν τῷ ἀκροατηρίῳ του τὴν 20ὴν Ἰουνίου 1918, παρουσίᾳ του τε Ἀντεισαγγελέως Δ. Ἀθανασιάδου καλυομένου τοῦ Εἰσαγγελέως καὶ του ὑπογραμματέως (Γ. Νικολέτου, διαγράφονται δύο λέξεις) Γ. Διγενοπούλου, ἵνα δικάσῃ ἐπὶ τῆς αἰτήσεως τοῦ Προέδρου τοῦ σωματείου Χρυσογραφέων Ἑλλάδος Δ. Ἀθανασιάδου.

Ὁ Πρόεδρος τοῦ ἀνωτέρω σωματείου, διὰ τῆς ἀπὸ 31 Μαΐου 1918 αἰτήσεως του πρὸς τὸ δικαστήριον τοῦτο ἀπευθυνομένης ὑποβάλλει εἰς διπλοῦν ἀντίγραφον τὸ καταστατικὸν τοῦ ἀνωτέρω σωματείου, κατάλογον τῶν ὀνομάτων τῶν ἱδρυτῶν, ἀντίγραφον τοῦ πρακτικοῦ τῆς ἱδρύσεως του καὶ ἁπάσας τὰς ἀναγκαίας πληροφορίας καὶ αἰτεῖται ἵνα διαταχθῇ ἡ κατὰ τὸν νόμον περὶ σωματείων ἐνέργειαν τῶν νομίμων διατυπώσεων, διὰ τὴν κατὰ νόμον ἀναγνώρισιν αὐτοῦ.

Προκειμένης συζητήσεως ἐπὶ τῆς αἰτήσεως ταύτης κατὰ τὴν ἐν ἀρχῇ τῆς παρούσης ἀναφερομένην συνεδρίασιν καθ' ἣν.

Ἄκουσαν τοῦ Εἰσηγητοῦ δικαστοῦ ἀναγνόντος τὴν κατὰ νόμον ἔκθεσιν του. καὶ

Τοῦ Εἰσαγγελεύοντος.

Ἰδὸν τὴν δικογραφίαν.

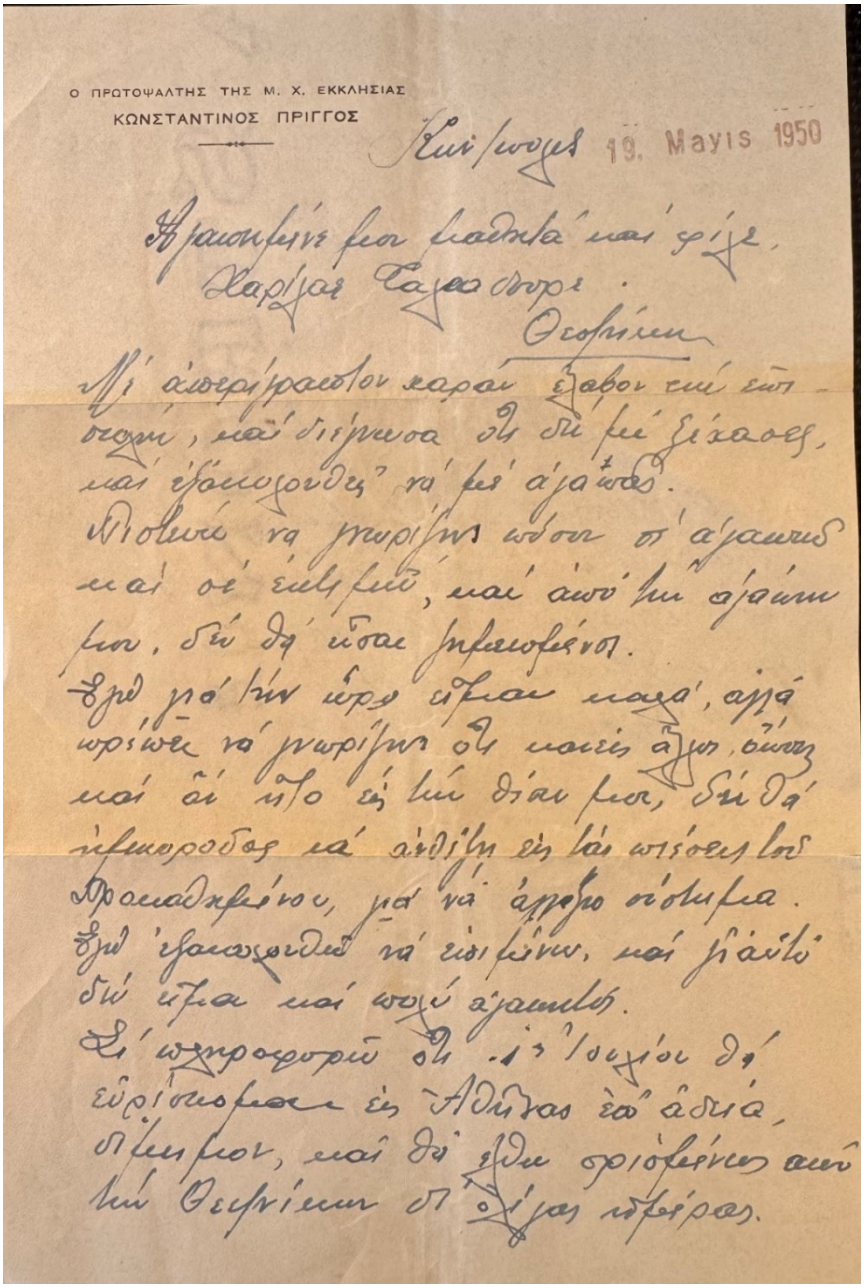
Σκεφθέν κατὰ τὸν νόμον.

Ἐπειδὴ ἐτηρήθησαν ἁπασαι αἱ ἐν ἄρθρ. 26 του ὑπ' ἀριθμ. 231 νόμου περὶ σωματείων, ἀπαιτούμεναι νόμιμοι προϋποθέσεις καὶ δέον ἵνα διαταχθῇ ἡ ἐνέργεια τῶν ἐν ἄρθρ. 27 του νόμου τούτου ἀναγραφομένων νομίμων διατυπώσεων.

Διὰ ταῦτα.

Διατάσσει τὴν εἰς τὸ ἀκροατήριον του δικαστηρίου τούτου

Εικ. 4. Η απόφαση του Πρωτοδικείου Θεσσαλονίκης, για την έγκριση του καταστατικού του Σωματείου, που εκδόθηκε στις 20 Ιουνίου 1918



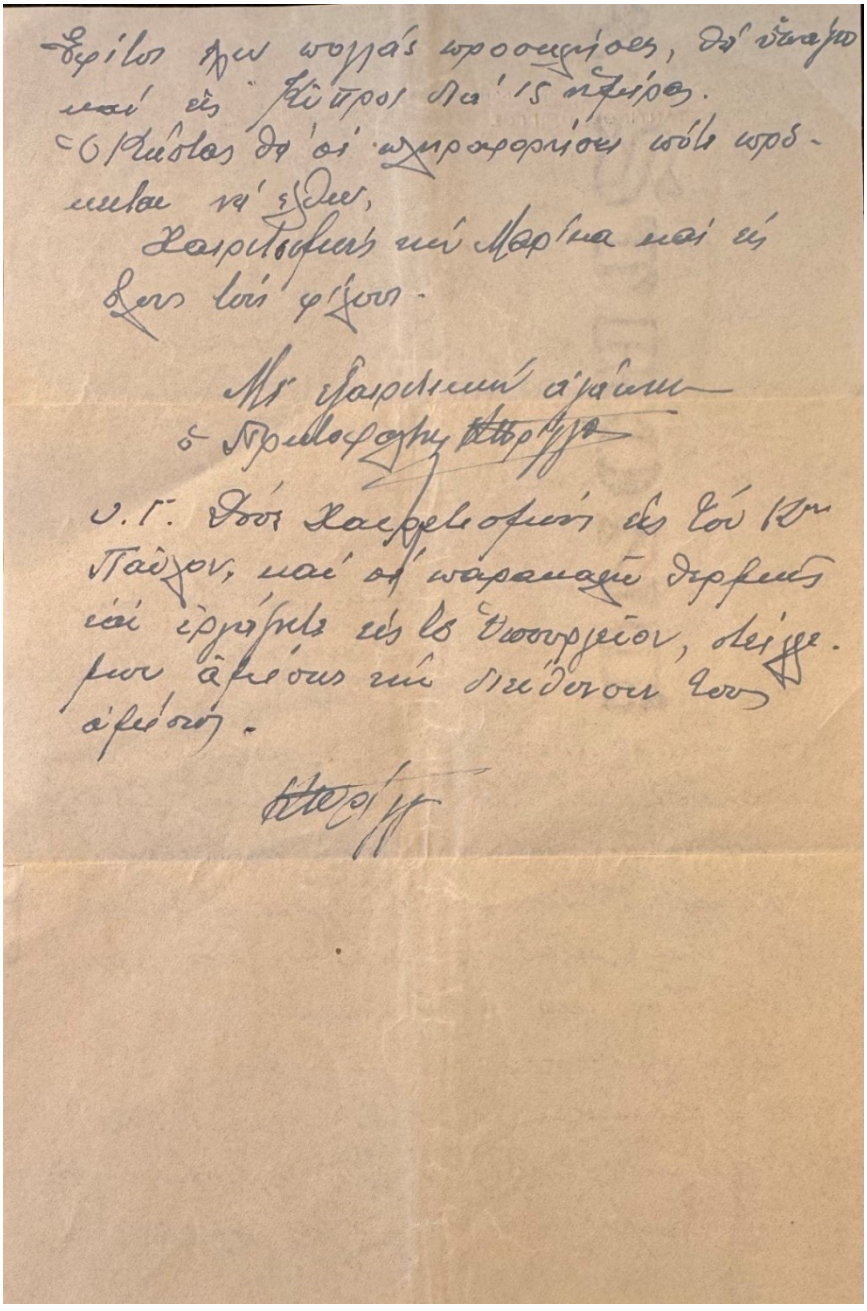
Ο ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ ΤΗΣ Μ. Χ. ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΡΙΓΓΟΣ

Κωνσταντινούπολις 19. Mayis 1950

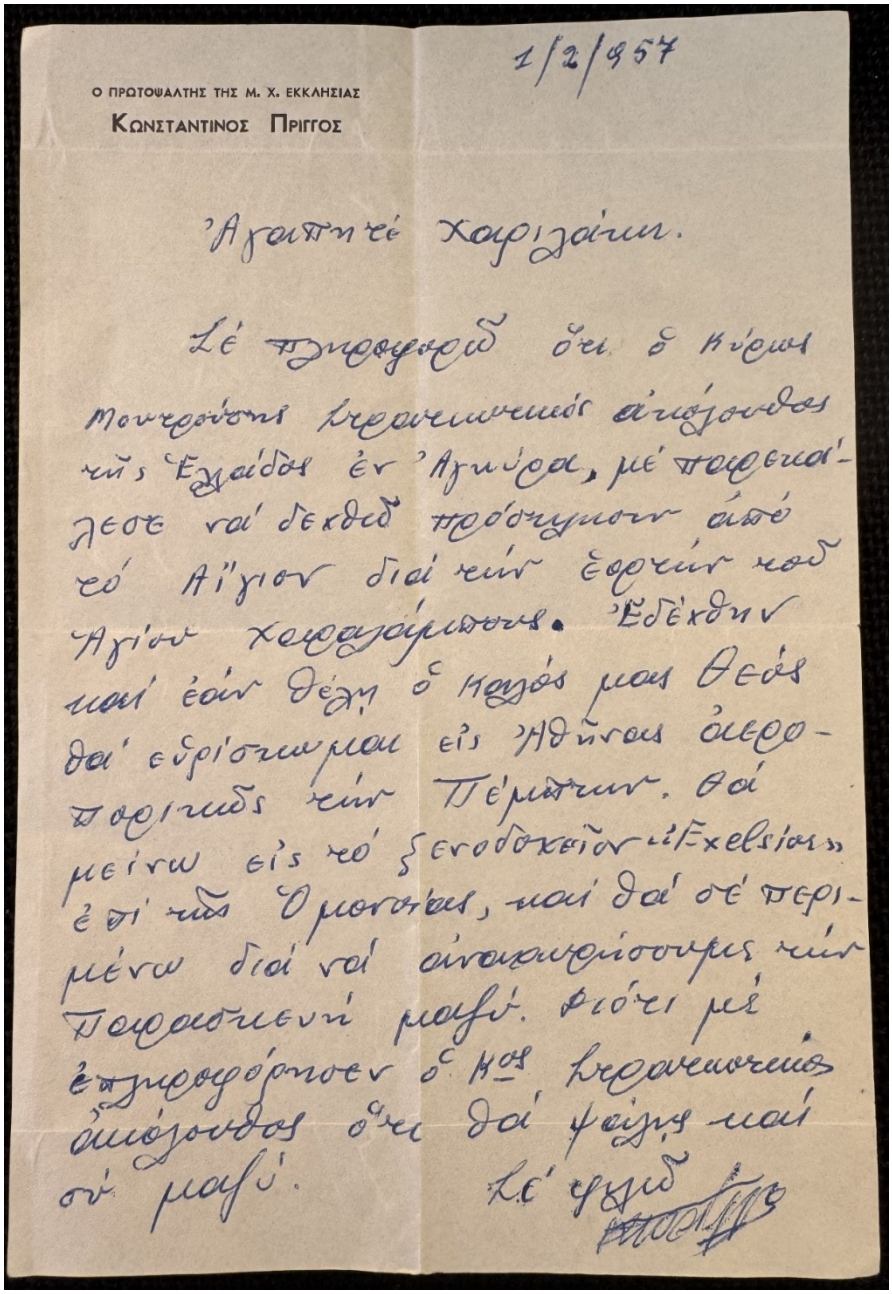
Ἀγαπητέ μου Παλιαδώρε καὶ φίλε,
Χαρίζομαι Σᾶς ἀπαντῶ.
Θεσσαλίαν

Μὲ ἀνεκφράστους κόπους ἔφθασα εἰς ἐπιτυχίαν, καὶ ἐπίστευσα ὅτι δὲν θὰ μὲ ξεχάσετε, καὶ ἐφαντάσθην τὰ μὲ ἀγάπας.
Ἠθέλησα νὰ χωρίσω ὀλίγον τὸ ἀγαπητόν καὶ σὲ ἐμᾶς μὲ, καὶ ἀπὸ τὴν ἀγάπην μου, δὲν θὰ ἦσαι ἡμιμοιρίνος.
Ἐδῶ μόλις ἤρχα ἀπὸ καιρό, ἀλλὰ ἀναγκάσθην νὰ χωρίσω ὀλίγον καιρὸν, ὅπως καὶ ἄλλοτε εἰς τὴν θέσιν μου, δὲν θὰ ἠμπορέσω νὰ ἀνθίξω εἰς τὰς αἰτήσεις τοῦ Πρωτοσυγκέλλου, μὰ νὰ ἀφήσω ὁπόσα.
Ἐδῶ ἐφαντάσθην νὰ εἶμαι μόνος, καὶ χαίρω δὲν ἤρχα καὶ κοντά ἀγαπητόν.
Εἶμαι ἀναγκασμένος ὅτι ἀπὸ Ἰουλίου θὰ εὑρίσκωμαι εἰς Ἀθήνας ἐπ' ἀδείαν, ὀλίγους μῆνας, καὶ θὰ ἔλθω ἀναγκασμένος ἀπὸ τὴν Θεσσαλίαν τὸ ὀλίγον τερπνόν.

Εικ. 5α. Η πρώτη σελίδα της επιστολής του Πρίγγου στον Ταλιαδώρο, όπου του αναφέρει τις δυσκολίες που αντιμετώπιζε στο Πατριαρχείο ύστερα από τις πιέσεις που δέχονταν από τον Πατριάρχη για την εισαγωγή της τετραφωνίας στην εκκλησία



Εικ 5β. Η δεύτερη σελίδα της επιστολής Πρίγγου στις 19 Μαΐου 1950



Ο ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ ΤΗΣ Μ. Χ. ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Πριγγος

1/2/957

Ἀγαπητέ χαιρέτω.

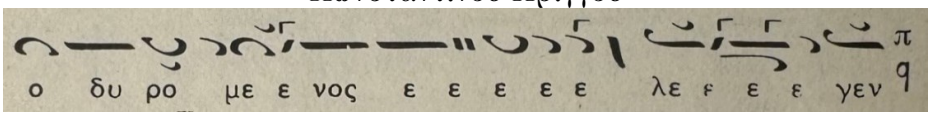
Σέ πληροφορῶ ὅτι ὁ κύριος Μητροπολίτης Θεσσαλονίκης ἀπεφάσισε νά ἑορτάσῃ τό Πανήγυρι τοῦ Ἁγίου Χαραλάμπους στό Αἴγιον διά τήν ἑορτήν καί Ἁγίου Χαραλάμπους. Ἐδέχθην καί ἐάν θέλῃ ὁ Θεός μας θά ἐπιστρέψω εἰς Ἀθήνας ἀπευθείας διά Πάτρων. Θά μείνω εἰς τό ξενοδοχεῖον «Ἑλβετία» ἐπί τῆς Ὁμονοίας, καί θά σέ περιμένω διά νά ἀναχωρήσωμεν διά Πατρῶν μαζί. Διότι μέ ἐπληροφόρησεν ὁ Μητροπολίτης ὅτι θά φύγῃς καί σύ μαζί.

Σέ φιλῶ

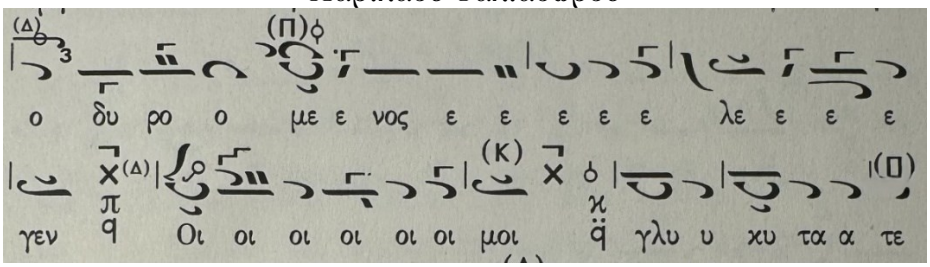
Κωνσταντῖνος

Εικ. 6. Επιστολή του Πρίγγου προς τον Ταλιαδώρο, με την οποία τον καλεί να επικοινωνήσει μαζί του, προκειμένου να συνεννοηθούν για το πανηγύρι του αγίου Χαραλάμπους στο Αίγιο, όπου κλήθηκαν οι δυο τους να κοσμήσουν τα αναλόγια του πανηγυρίζοντα ιερού ναού

Κωνσταντίνου Πρίγγου

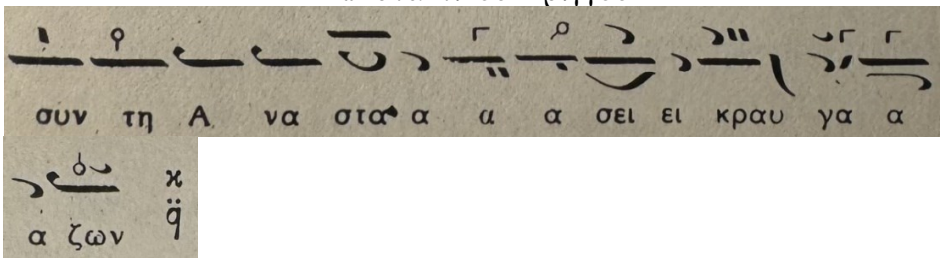


Χαρίλαου Ταλιαδώρου

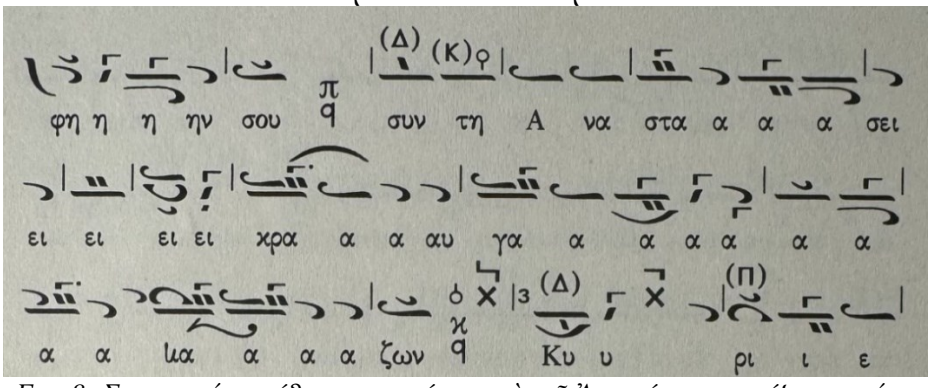


Εικ. 7. Συγκριτική παράθεση της φράσης «Ὀδυρόμενος ἔλεγεν» από το Δοξαστικό «Σὲ τὸν ἀναβαλλόμενον» σε μέλος Κωνσταντίνου Πρίγγου και Χαριλάου Ταλιαδώρου

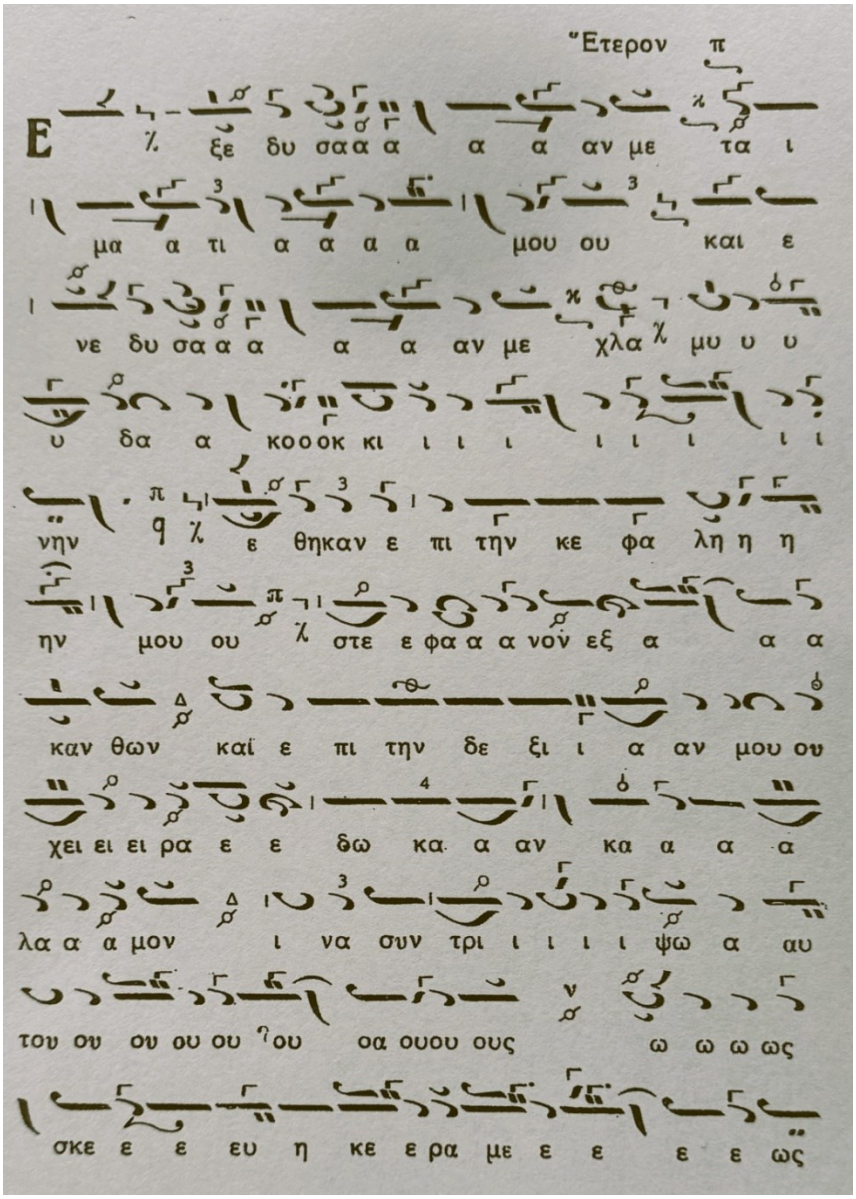
Κωνσταντίνου Πρίγγου



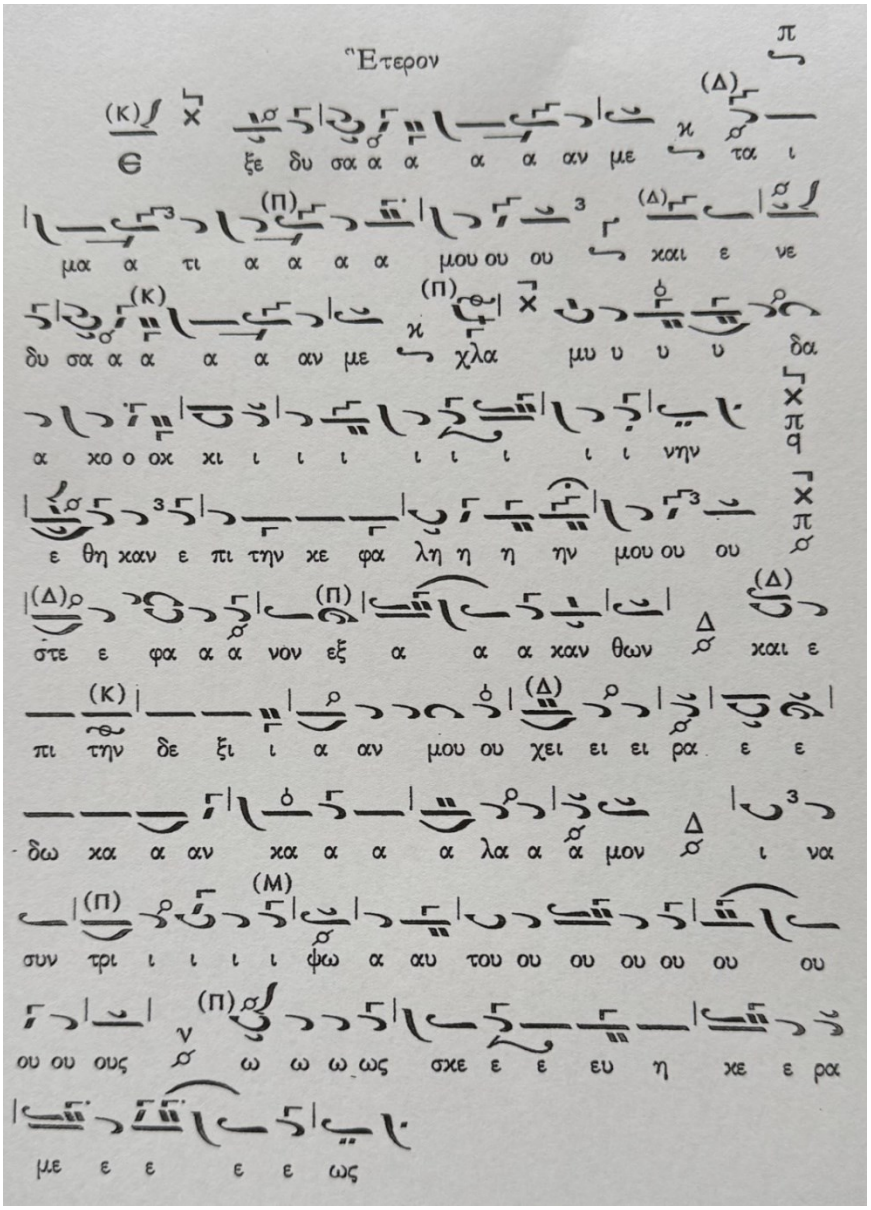
Χαριλάου Ταλιαδώρου



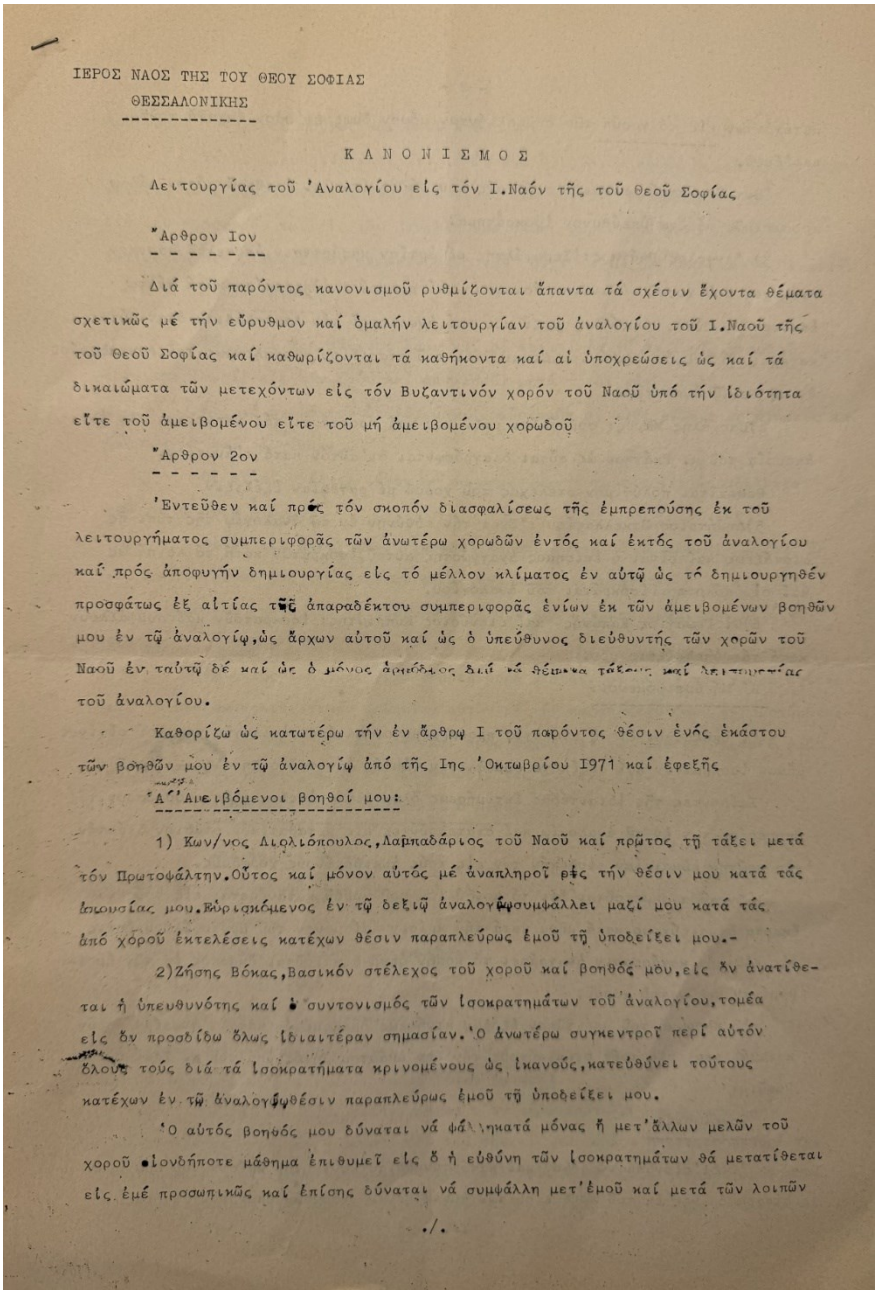
Εικ. 8. Συγκριτική παράθεση της φράσης «σὺν τῇ Ἀναστάσει κραυγάζων» από το Δοξαστικό «Σὲ τὸν ἀναβαλλόμενον» σε μέλος Κωνσταντίνου Πρίγγου και Χαριλάου Ταλιαδώρου



Εικ. 9. Δοξαστικό των Αίνων του όρθρου της Μεγάλης Παρασκευής «Ἐξέδυσάν με», από το βιβλίο «Η Αγία και Μεγάλη Εβδομάς» του Κωνσταντίνου Πρίγγου, που σύμφωνα με τη μαρτυρία του μακαριστού Άρχοντος Πρωτοψάλτου της ΜΧΕ Λεωνίδα Αστέρη, η μελοποίησή του και ο τρόπος ερμηνείας προέρχεται από την ψαλτική παράδοση της Σμύρνης



Εικ. 10. Δοξαστικό των Αίνων του όρθρου της Μεγάλης Παρασκευής «Ἐξέδυσάν με», από το βιβλίο «Η Αγία και Μεγάλη Εβδομάς» του Χαρίλαου Ταλιαδώρου, που όπως προκύπτει από την αντιπαραβολή των δύο μελωδιών, είναι ακριβώς το ίδιο με αυτό που υπάρχει στην έκδοση του Πρίγγου, με τη μόνη διαφορά ότι στο βιβλίο του Ταλιαδώρου δηλώνονται τα ισοκρατήματα και τα μουσικά μέτρα



ΙΕΡΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΣΟΦΙΑΣ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Κ Α Ν Ο Ν Ι Σ Μ Ο Σ

Λειτουργίας τοῦ 'Αναλογίου εἰς τόν Ι.Ναόν τῆς τοῦ Θεοῦ Σοφίας

Ἄρθρον Ἰον

Διά τοῦ παρόντος κανονισμοῦ ρυθμίζονται ἅπαντα τά σχέσιν ἔχοντα θέματα σχετικῶς μέ τήν εὔρυθμον καί ὁμαλήν λειτουργίαν τοῦ ἀναλογίου τοῦ Ι.Ναοῦ τῆς τοῦ Θεοῦ Σοφίας καί καθωρίζονται τά καθήκοντα καί αἱ ὑποχρεώσεις ὡς καί τά δικαιώματα τῶν μετεχόντων εἰς τόν Βυζαντινόν χορόν τοῦ Ναοῦ ὑπό τήν ἰδιότητα εἴτε τοῦ ἀμειβομένου εἴτε τοῦ μή ἀμειβομένου χορῳδοῦ

Ἄρθρον 2ον

'Εντεῦθεν καί πρός τόν σκοπόν διασφαλίσεως τῆς ἐμπρεπούσης ἐκ τοῦ λειτουργήματος συμπεριφορᾶς τῶν ἀνωτέρω χορῳδῶν ἐντός καί ἐκτός τοῦ ἀναλογίου καί πρός ἀποφυγήν δημιουργίας εἰς τό μέλλον κλίματος ἐν αὐτῷ ὡς τό δημιουργηθέν προσφάτως ἐξ αἰτίας τῆς ἀπαραδέκτου συμπεριφορᾶς ἐνίων ἐκ τῶν ἀμειβομένων βοηθῶν μου ἐν τῷ ἀναλογίῳ,ὡς ἄρχων αὐτοῦ καί ὡς ὁ ὑπεύθυνος διεύθυντής τῶν χορῶν τοῦ Ναοῦ ἐν ταὐτῷ δέ καί ὡς ὁ μόνος ἁρμόδιος διά τά θέματα τάξεως καί λειτουργίας τοῦ ἀναλογίου.

Καθορίζω ὡς κατωτέρω τήν ἐν ἄρθρῳ Ι τοῦ παρόντος θέσιν ἑνός ἑκάστου τῶν βοηθῶν μου ἐν τῷ ἀναλογίῳ ἀπό τῆς Ιης 'Οκτωβρίου 1971 καί ἑφεξῆς

'Α''Αμειβόμενοι βοηθοί μου:

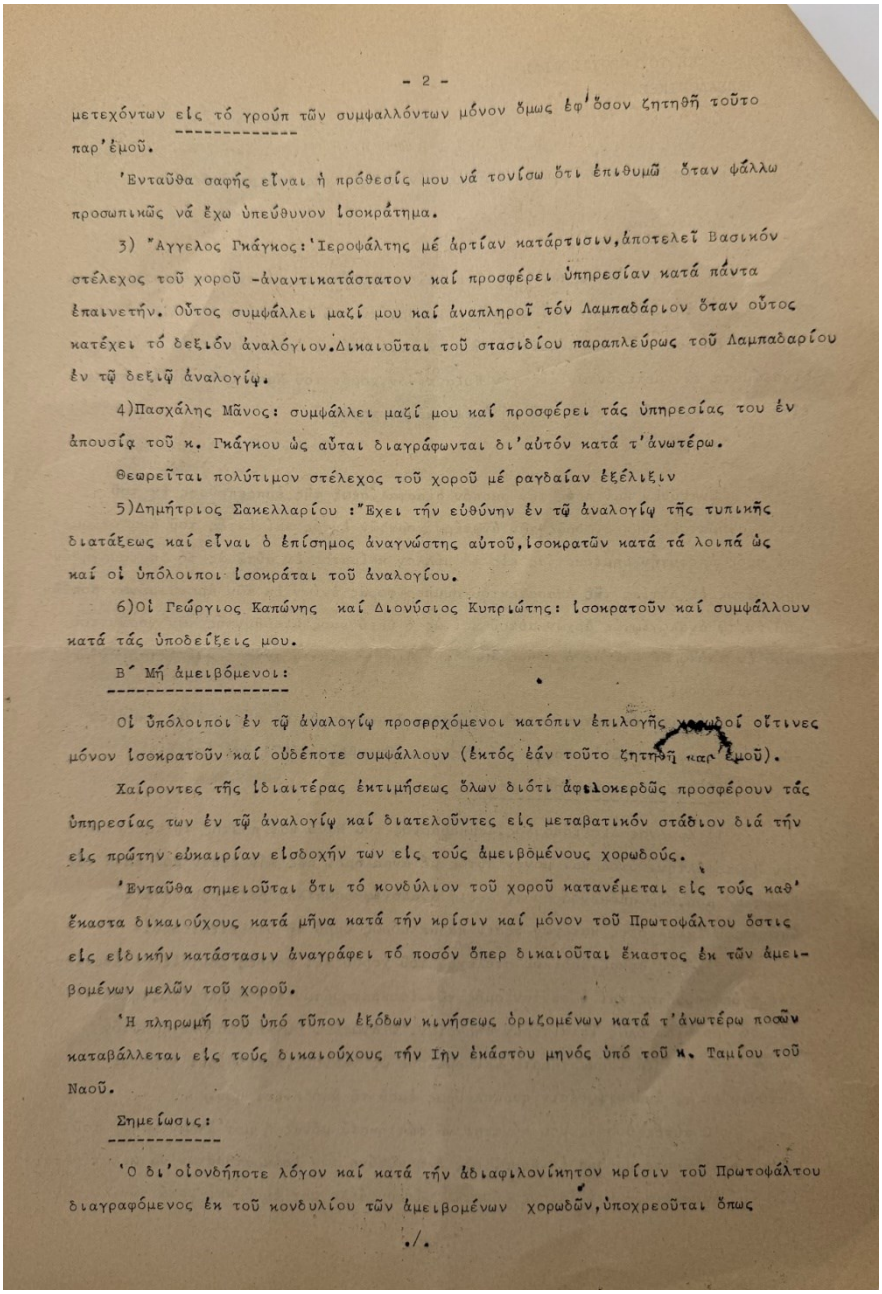
1) Κων/νος Λιολιόπουλος,Λαμπαδάριος τοῦ Ναοῦ καί πρῶτος τῇ τάξει μετά τόν Πρωτοφάλτην.Οὗτος καί μόνον αὐτός μέ ἀναπληροῖ ἐξ τήν θέσιν μου κατά τάς ἀκουσίας μου.Κωρισμένος ἐν τῷ δεξιῷ ἀναλογίῳ συμφάλλει μαζί μου κατά τάς ἀπό χοροῦ ἐντελέσεις κατέχων θέσιν παραπλεύρως ἐμοῦ τῇ ὑποδείξει μου.-

2)Ζήσης Βόκας,Βασικόν στέλεχος τοῦ χοροῦ καί βοηθός μου,εἰς ὃν ἀνατίθεται ἡ ὑπευθυνότης καί ὁ συντονισμός τῶν ἰσοκρατημάτων τοῦ ἀναλογίου,τομέα εἰς ὃν προσδίδω ὅλως ἰδιαιτέραν σημασίαν.'Ο ἀνωτέρω συγκεντροῖ περί αὐτόν ὅλους τούς διά τά ἰσοκρατήματα κρινομένους ὡς ἱκανούς,κατεύθύνει τούτους κατέχων ἐν τῷ ἀναλογίῳ θέσιν παραπλεύρως ἐμοῦ τῇ ὑποδείξει μου.

'Ο αὐτός βοηθός μου δύναται νά φάλλῃ ματά μόνας ἢ μετ'ἄλλων μελῶν τοῦ χοροῦ •ιονδήποτε μάθημα ἐπιθυμεῖ εἰς ὃ ἡ εὐθύνη τῶν ἰσοκρατημάτων θά μετατίθεται εἰς ἐμέ προσωπικῶς καί ἐπίσης δύναται νά συμφάλλῃ μετ'ἐμοῦ καί μετά τῶν λοιπῶν

./.

Εικ. 11α. Ο Κανονισμός λειτουργίας του αναλογίου του ιερού ναού της του Θεού Σοφίας Θεσσαλονίκης που υπογράφηκε στις 23 Σεπτεμβρίου 1971, ανάμεσα στον προϊστάμενο του ιερού ναού π. Βασίλειο Καϊμάκη και στον πρωτοψάλτη Χαρίλαο Ταλιαδώρο



- 2 -

μετεχόντων εἰς τό γρούπ τῶν συμφαλλόντων μόνον ὅμως ἐφ' ὅσον ζητηθῆ τοῦτο παρ' ἐμοῦ.

Ἐνταῦθα σαφῆς εἶναι ἡ πρόθεσίς μου νά τονίσω ὅτι ἐπιθυμῶ ὅταν φάλλω προσωπικῶς νά ἔχω ὑπεύθυνον ἰσοκράτημα.

3) Ἄγγελος Γκάγκος: Ἱεροψάλτης μέ ἀρτίαν κατάρτισιν, ἀποτελεῖ Βασικόν στέλεχος τοῦ χοροῦ -ἀναντικατάστατον καί προσφέρει ὑπηρεσίαν κατά πάντα ἐπαινετήν. Οὗτος συμφάλλει μαζί μου καί ἀναπληροῖ τόν Λαμπαδάριον ὅταν οὗτος κατέχει τό δεξιόν ἀναλόγιον. Δικαιοῦται τοῦ στασιδίου παραπλεύρως τοῦ Λαμπαδαρίου ἐν τῷ δεξιῷ ἀναλογίῳ.

4) Πασχάλης Μᾶνος: συμφάλλει μαζί μου καί προσφέρει τάς ὑπηρεσίας του ἐν ἀπουσίᾳ τοῦ κ. Γκάγκου ὡς αὗται διαγράφωνται δι' αὐτόν κατά τ' ἀνωτέρω.

Θεωρεῖται πολύτιμον στέλεχος τοῦ χοροῦ μέ ραγδαίαν ἐξέλιξιν

5) Δημήτριος Σακελλαρίου: Ἔχει τήν εὐθύνην ἐν τῷ ἀναλογίῳ τῆς τυπικῆς διατάξεως καί εἶναι ὁ ἐπίσημος ἀναγνώστης αὐτοῦ, ἰσοκρατῶν κατά τά λοιπά ὡς καί οἱ ὑπόλοιποι ἰσοκράται τοῦ ἀναλογίου.

6) Οἱ Γεώργιος Καπώνης καί Διονύσιος Κυπριώτης: ἰσοκρατοῦν καί συμφάλλουν κατά τάς ὑποδείξεις μου.

Β΄ Μή ἀμειβόμενοι:

Οἱ ὑπόλοιποι ἐν τῷ ἀναλογίῳ προσερχόμενοι κατόπιν ἐπιλογῆς χορωδοί οἵτινες μόνον ἰσοκρατοῦν καί οὐδέποτε συμφάλλουν (ἐκτός ἐάν τοῦτο ζητηθῆ παρ' ἐμοῦ).

Χαίροντες τῆς ἰδιαιτέρας ἐκτιμήσεως ὅλων διότι ἀφιλοκερδῶς προσφέρουν τάς ὑπηρεσίας των ἐν τῷ ἀναλογίῳ καί διατελοῦντες εἰς μεταβατικόν στάδιον διά τήν εἰς πρώτην εὐκαιρίαν εἰσοδοχήν των εἰς τούς ἀμειβομένους χορωδούς.

Ἐνταῦθα σημειοῦται ὅτι τό κονδύλιον τοῦ χοροῦ κατανέμεται εἰς τούς καθ' ἕκαστα δικαιούχους κατά μῆνα κατά τήν κρίσιν καί μόνον τοῦ Πρωτοψάλτου ὅστις εἰς εἰδικήν κατάστασιν ἀναγράφει τό ποσόν ὅπερ δικαιοῦται ἕκαστος ἐκ τῶν ἀμειβομένων μελῶν τοῦ χοροῦ.

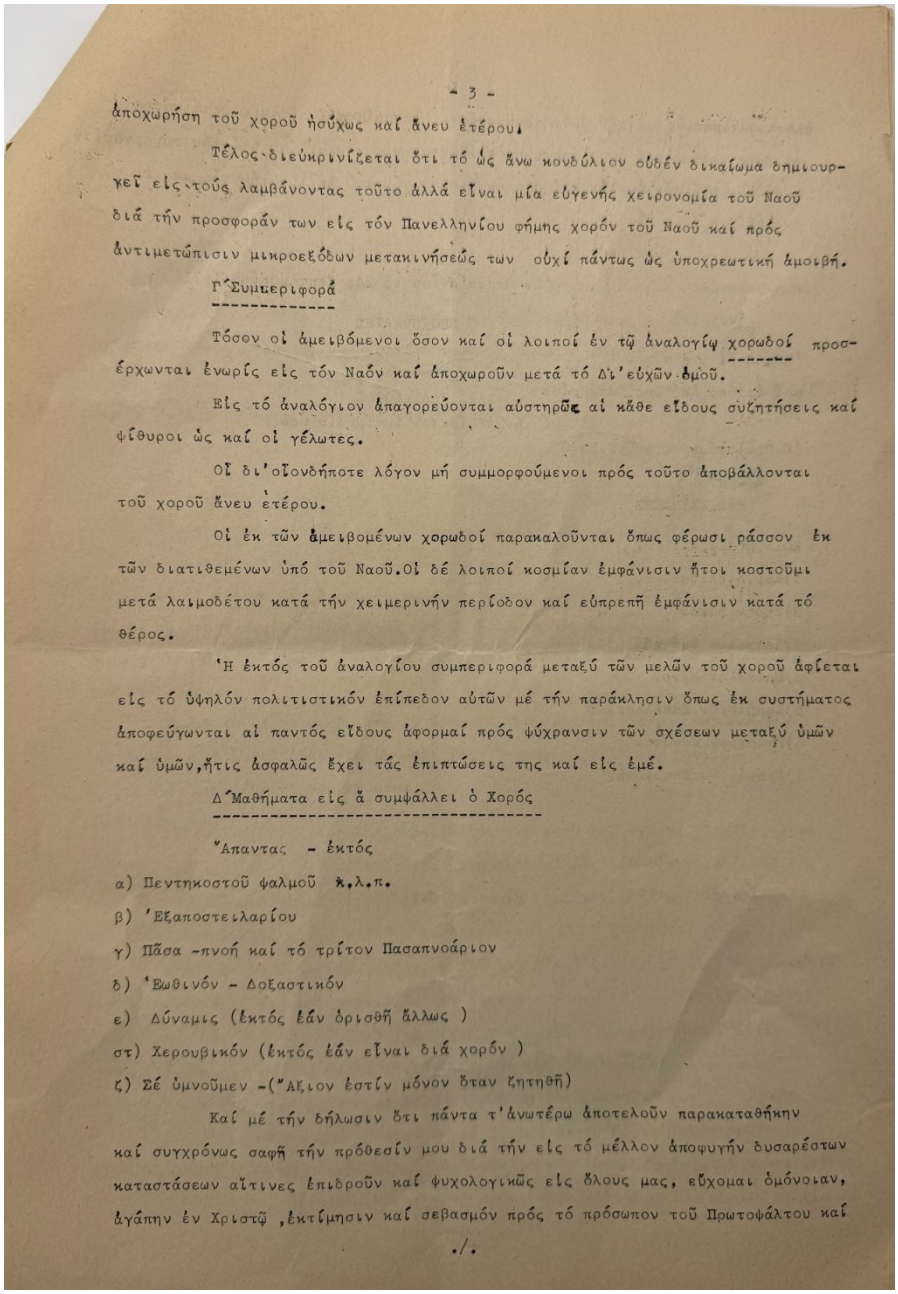
Ἡ πληρωμή τοῦ ὑπό τύπον ἐξόδων κινήσεως ὁριζομένων κατά τ' ἀνωτέρω ποσῶν καταβάλλεται εἰς τούς δικαιούχους τήν Ιην ἑκάστου μηνός ὑπό τοῦ κ. Ταμίου τοῦ Ναοῦ.

Σημείωσις:

Ὁ δι' οἱονδήποτε λόγον καί κατά τήν ἀδιαφιλονίκητον κρίσιν τοῦ Πρωτοψάλτου διαγραφόμενος ἐκ τοῦ κονδυλίου τῶν ἀμειβομένων χορωδῶν, ὑποχρεοῦται ὅπως

./.

Εικ. 11β. Η δεύτερη σελίδα του Κανονισμού



- 3 -

ἀποχωρήση τοῦ χοροῦ ἡσύχως καί ἄνευ ἑτέρου.

Τέλος διευκρινίζεται ὅτι τό ὡς ἄνω κονδύλιον οὐδέν δικαίωμα δημιουργεῖ εἰς τούς λαμβάνοντας τοῦτο ἀλλά εἶναι μία εὐγενής χειρονομία τοῦ Ναοῦ διά τήν προσφοράν των εἰς τόν Πανελληνίου φήμης χορόν τοῦ Ναοῦ καί πρός ἀντιμετώπισιν μικροεξόδων μετακινήσεώς των οὐχί πάντως ὡς ὑποχρεωτική ἀμοιβή.

Γ΄Συμπεριφορά

Τόσον οἱ ἀμειβόμενοι ὅσον καί οἱ λοιποί ἐν τῷ ἀναλογίῳ χορῳδοί προσέρχωνται ἑνωρίς εἰς τόν Ναόν καί ἀποχωροῦν μετά τό Δι'εὐχῶν ὁμοῦ.

Εἰς τό ἀναλόγιον ἀπαγορεύονται αὐστηρῶς αἱ κάθε εἴδους συζητήσεις καί ψίθυροι ὡς καί οἱ γέλωτες.

Οἱ δι'οἱονδήποτε λόγον μή συμμορφούμενοι πρός τοῦτο ἀποβάλλονται τοῦ χοροῦ ἄνευ ἑτέρου.

Οἱ ἐκ τῶν ἀμειβομένων χορῳδοί παρακαλοῦνται ὅπως φέρωσι ράσσον ἐκ τῶν διατιθεμένων ὑπό τοῦ Ναοῦ.Οἱ δέ λοιποί κοσμίαν ἐμφάνισιν ἤτοι κοστούμι μετά λαιμοδέτου κατά τήν χειμερινήν περίοδον καί εὐπρεπῆ ἐμφάνισιν κατά τό θέρος.

Ἡ ἐκτός τοῦ ἀναλογίου συμπεριφορά μεταξύ τῶν μελῶν τοῦ χοροῦ ἀφίεται εἰς τό ὑψηλόν πολιτιστικόν ἐπίπεδον αὐτῶν μέ τήν παράκλησιν ὅπως ἐκ συστήματος ἀποφεύγωνται αἱ παντός εἴδους ἀφορμαί πρός ψύχρανσιν τῶν σχέσεων μεταξύ ὑμῶν καί ὑμῶν,ἥτις ἀσφαλῶς ἔχει τάς ἐπιπτώσεις της καί εἰς ἐμέ.

Δ΄Μαθήματα εἰς ἃ συμφάλλει ὁ Χορός

Ἅπαντας - ἐκτός

α) Πεντηκοστοῦ φαλμοῦ κ.λ.π.

β) Ἐξαποστειλαρίου

γ) Πᾶσα -πνοή καί τό τρίτον Πασαπνοάριον

δ) Ἑωθινόν - Δοξαστικόν

ε) Δύναμις (ἐκτός ἐάν ὁρισθῆ ἄλλως)

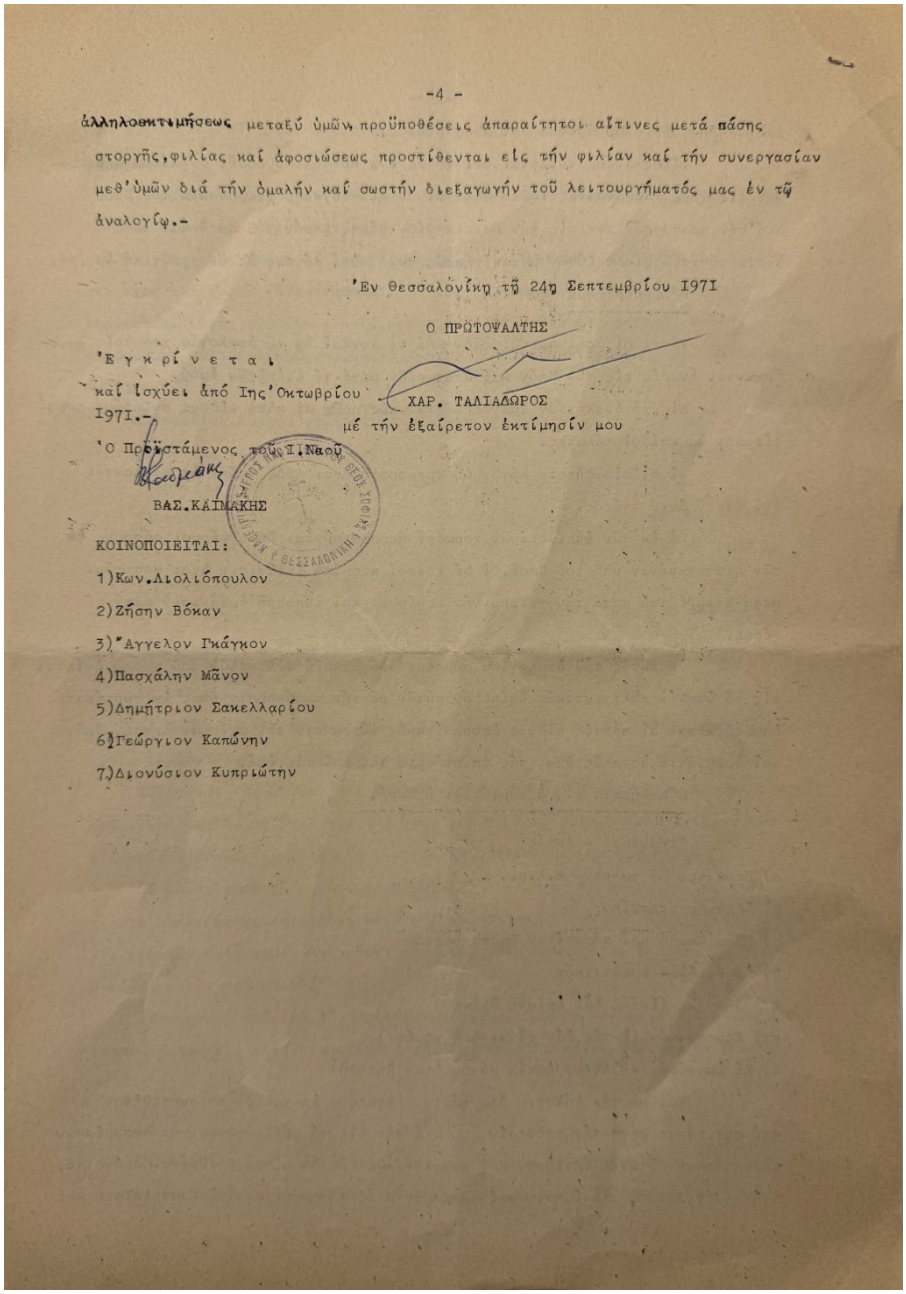
στ) Χερουβικόν (ἐκτός ἐάν εἶναι διά χορόν)

ζ) Σέ ὑμνοῦμεν -(Ἄξιον ἐστίν μόνον ὅταν ζητηθῆ)

Καί μέ τήν δήλωσιν ὅτι πάντα τ'ἀνωτέρω ἀποτελοῦν παρακαταθήκην καί συγχρόνως σαφῆ τήν πρόθεσίν μου διά τήν εἰς τό μέλλον ἀποφυγήν δυσαρέστων καταστάσεων αἴτινες ἐπιδροῦν καί ψυχολογικῶς εἰς ὅλους μας, εὔχομαι ὁμόνοιαν, ἀγάπην ἐν Χριστῷ ,ἐκτίμησιν καί σεβασμόν πρός τό πρόσωπον τοῦ Πρωτοφάλτου καί

./.

Εικ. 11γ. Η τρίτη σελίδα του Κανονισμού



-4 -

ἀλληλοσυντιμήσεως μεταξύ ὑμῶν, προϋποθέσεις ἀπαραίτητοι αἱ τινες μετά πάσης στοργῆς, φιλίας καί ἀφοσιώσεως προστίθενται εἰς τήν φιλίαν καί τήν συνεργασίαν μεθ' ὑμῶν διά τήν ὁμαλήν καί σωστήν διεξαγωγήν τοῦ λειτουργήματός μας ἐν τῷ ἀναλογίῳ.-

Ἐν Θεσσαλονίκῃ τῇ 24ῃ Σεπτεμβρίου 1971

Ο ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗΣ

ΧΑΡ. ΤΑΛΙΑΔΩΡΟΣ

Ἐ γ κ ρ ί ν ε τ α ι
καί ἰσχύει ἀπό Ιης' Οκτωβρίου 1971.-
μέ τήν ἐξαίρετον ἐντίμησίν μου

Ὁ Προϊστάμενος τοῦ Ι. Ναοῦ

ΒΑΣ. ΚΑΪΜΑΚΗΣ

ΚΟΙΝΟΠΟΙΕΙΤΑΙ:
1) Κων. Λιολιόπουλον
2) Ζήσην Βόκαν
3) Ἄγγελον Γκάγκον
4) Πασχάλην Μᾶνον
5) Δημήτριον Σακελλαρίου
6) Γεώργιον Καπώνην
7) Διονύσιον Κυπριώτην

Εικ. 11δ. Η τελευταία σελίδα του Κανονισμού

Κωνσταντίνος Τσιμπίδας

Η ΨΑΛΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΜΕ ΑΛΛΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΜΕΛΟΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ BRAILLE ΜΙΑ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ – ΒΙΩΜΑΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Η ενασχόληση και δραστηριότητα των μουσικών με προβλήματα όρασης στο πεδίο της Βυζαντινής Μουσικής και συνάμα της Ψαλτικής Τέχνης, είναι ένα ευαίσθητο, άγνωστο αλλά και κομβικό κομμάτι, τόσο στον τομέα της μουσικής ιστορίας όσο και στο πεδίο της μουσικολογικής έρευνας.

Το σύστημα σημειογραφίας braille έχει εφευρεθεί στα μέσα του 19ου αιώνος από τον Γάλλο μαθηματικό και μουσικό Λουδοβίκο Braille. Βασίζεται στις έξι ανάγλυφες κουκίδες, των οποίων οι συνδυασμοί παράγουν τις νότες και τα μουσικά σύμβολα στην Ευρωπαϊκή και Βυζαντινή Μουσική.

Το 1906, ο λογοτέχνης Δημήτρης Βικέλας και ο ποιητής Γεώργιος Δροσίνης ίδρυσαν τον «Οίκο Τυφλών» στην Καλλιθέα σε κτήριο το οποίο δώρισαν οι, Αιγύπτιοι στην καταγωγή, αδελφοί Άμπετ, με σκοπό την εκπαίδευση αλλά και την επαγγελματική αποκατάσταση των μαθητών και των ατόμων με προβλήματα όρασης, γενικότερα. Το κεντρικό κτήριο του ιδρύματος ονομάζεται Αμπέτειον Μέλαθρο και αποτελεί τον πρόδρομο φορέα του σημερινού Κέντρου Εκπαίδευσης και Αποκατάστασης Τυφλών (ΚΕΑΤ). Ένα από τα γνωστικά αντικείμενα του Αναλυτικού Προγράμματος Σπουδών του Ιδρύματος ήταν η ενασχόληση των μικρών μαθητών, με τη μουσική και, ιδίως, με την Ψαλτική Τέχνη. Πρέπει να αναφέρουμε ότι από τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του στο ίδρυμα, υπήρχε ένας ναός αφιερωμένος στην Αγία Παρασκευή και άλλος στους Παμμεγίστους Ταξιάρχες, που αποτέλεσαν κέντρο μάθησης αλλά και χωνευτήρι ανάδειξης των μετέπειτα τυφλών ιεροψαλτών.

Ένας από τους πρώτους και ο πλέον σημαντικός μουσικός που ασχολήθηκε με τη Βυζαντινή Μουσική, ήταν ο καθηγητής Δημήτριος

Χρυσαφίδης, ο οποίος όντας και ο ίδιος άτομο με απώλεια όρασης, εφηύρε το πρώτο σύστημα ανάγνωσης και γραφής – σημειογραφίας της Βυζαντινής Μουσικής για τυφλούς. Το 1931, ύστερα από πρόταση του έγκριτου καθηγητή Βυζαντινής Μουσικής Κωνσταντίνου Παπαδημητρίου, του οποίου η μέθοδος εκμάθησης του είδους έχει μείνει ως κεφάλαιο στη μουσική εκπαίδευση, η Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος εγκρίνει ως σύστημα braille σημειογραφίας Βυζαντινής Μουσικής αυτό του Δημητρίου Χρυσαφίδη. Στο κείμενο της απόφασης της Ιεράς Συνόδου επισημαίνεται χαρακτηριστικά ότι «χάρις σε αυτήν την ενέργειαν αποδεικνύεται ότι και νυν Κύριος σοφεί τυφλούς». Η γραφή αυτή βασίζεται στον κώδικα Ευρωπαϊκής Μουσικής braille, με εξαίρεση τα σημεία ποιότητος, τα οποία συμβολίζονται αυτούσια. Έτσι π.χ. το Σολ ήμισυ της Ευρωπαϊκής Μουσικής αντιστοιχεί σε ΔΙ με κλάσμα, ή το ΦΑ ολόκληρο έχει την αντιστοιχία του ΓΑ με τριπλή. Με αυτόν τον τρόπο, μπορούσε άνετα να επιτευχθεί η άριστη συνεργασία τυφλών και βλεπόντων ιεροψαλτών, τόσο στα αναλόγια όσο και στις βυζαντινές χορωδίες.

Την εποχή αυτή, εμφανίζονται στις εκκλησίες και οι πρώτοι ιεροψάλτες, όπως ο Τρικαλινός στην καταγωγή, Γιώργος Πράσος, ο οποίος για πάνω από 65 χρόνια ήταν ψάλτης στον Ιερό Ιδρυματικό Ναό του Οίκου Τυφλών, ο Παξινός στην καταγωγή Γεράσιμος Καλοδίκης, ο οποίος ήταν τσελίστας αλλά παράλληλα και μέλος της χορωδίας της Μητροπόλεως Αθηνών, υπό τη διεύθυνση του αειμνήστου Πρωτοψάλτη και Δασκάλου Σπυρίδωνος Περιστέρη.

Στη μεταπολεμική Ελλάδα παρατηρούμε συχνά στα ιερά αναλόγια την εμφάνιση καλλίφωνων ιεροψαλτών με πρόβλημα όρασης. Παρά την αναπηρία τους έχουν να παρουσιάσουν μεγάλο έργο ψάλλοντας και γράφοντας δικά τους βυζαντινά μουσικά κείμενα πάνω σε βυζαντινά μέλη, αφήνοντας γενναία παρακαταθήκη στους νεότερους. Βασικό ρόλο σε τούτη τη μουσική άνθηση έπαιξε ο καθηγητής του Οίκου Τυφλών και πρωτοψάλτης Σταύρος Πέτσαλης. Από το 1945 και για 50 περίπου χρόνια δίδαξε την Ψαλτική Τέχνη και από τα χέρια του προέκυψε η νέα γενιά ιεροψαλτών του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα. Μεταξύ των μαθητών του βλέπουμε τους πρωτοψάλτες Χρήστο Σερέτη, ο οποίος για πολλά χρόνια υπηρέτησε σε ναούς, όπως η Αγία Τριάδα Αργυρουπόλεως και ο Άγιος Κωνσταντίνος Μη-

τροπολιτικός Ναός Νέας Ιωνίας, ο Εμμανουήλ Μπασιάς, πρωτοψάλτης για χρόνια στον Ιερό Ναό Αγίων Αναργύρων Ηλιουπόλεως, ο γράφων Κώστας Τσιμπίδας, πρωτοψάλτης στον Ιερό Ναό Ταξιαρχών Πύλης της Αρχαίας Αγοράς Αθηνών, από το 2007.

Θα ήταν παράλειψη να μην υπογραμμιστεί ότι ο Σταύρος Πέτσαλης συνέθεσε μουσική για δοξολογίες, λειτουργικά και άλλα βυζαντινά μουσικά κείμενα.

Το 1946 ιδρύεται στην Αθήνα σωματείο μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα με την επωνυμία «Φάρος Τυφλών της Ελλάδος», με σκοπό την εκπαίδευση την αποκατάσταση και την κοινωνική ενσωμάτωση των τυφλών. Στα πλαίσια της πολυποίκιλης δράσης του, ιδρύθηκε τυπογραφείο braille, με αποτέλεσμα σήμερα να έχουμε αρκετό αριθμό μουσικών βιβλίων. Ιδιαίτερα στη Βυζαντινή μουσική βρίσκουμε βασικά μουσικά κείμενα Ιερών Ακολουθιών, καθώς και σπάνιες μουσικές εκδόσεις, που είναι χρήσιμα στους τυφλούς ιεροψάλτες κατά το λειτούργημά τους στους ιερούς ναούς.

Την ίδια εποχή στη Σχολή Τυφλών Θεσσαλονίκης «Ήλιος», με πρωτοστάτη τον καθηγητή Βυζαντινής Μουσικής Ιωάννη Τσιτσελόπουλο, δημιουργείται άλλη μια γενιά ιεροψαλτών, η οποία θα παίξει κομβικό ρόλο στα μετέπειτα μουσικά πράγματα του χώρου, όπως ο Ροδίτης στην καταγωγή Ιωάννης Αλεξάνδρου, ο Θεόδωρος Σγουρός και άλλοι.

Τον Ιούνιο του 1960 εγκρίθηκε από την Ιερά Σύνοδο της Εκκλησίας της Ελλάδος το σύστημα γραφής και ανάγνωσης braille Βυζαντινής Μουσικής που εφηύρε ο ιερομόναχος Δοσίθεος Παρασκευαΐδης, ο οποίος αφού είχε σταδιακή απώλεια της όρασης, προσπάθησε και κατάφερε να δημιουργήσει αυτό το σύστημα, το οποίο τον βοήθησε τα κατοπινά χρόνια της ζωής του. Βασίζεται στη νέα παρασημαντική γραφή των βλεπόντων, με βάση τη μεταρρύθμιση των τριών διδασκάλων Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, Χρυσάνθου και Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, η οποία πραγματοποιήθηκε το 1814. Έτσι, κάθε χαρακτήρας έχει το δικό του σημάδι, καθώς επίσης, συμβολίζονται και οι συνδυασμοί των μουσικών σημείων. Μπορούμε να πούμε λοιπόν ότι επιτυγχάνεται η άριστη συνεργασία μεταξύ τυφλών και βλεπόντων ιεροψαλτών.

Το 1983 ιδρύεται στον Πανελλήνιο Σύνδεσμο Τυφλών, η Χορωδία Βυζαντινής Μουσικής και Παραδοσιακού Τραγουδιού του φορέα, η οποία έδωσε συναυλίες σε μεγάλους χώρους των Αθηνών, όπως το Παλλάς, η αίθουσα Παρνασσός, καθώς και σε όλη την Ελλάδα. Χαρακτηριστική είναι η συμμετοχή της χορωδίας σε εορταστικά προγράμματα της ΕΡΤ1 το 1987. Τη δεκαετία του 1990, η χορωδία ηχογραφεί το πρώτο της CD με παραδοσιακά τραγούδια από όλη την Ελλάδα, στο οποίο συμμετείχαν οργανοπαίχτες, όπως ο Νίκος Καρατάσος, ο Πετρολούκας Χαλκιάς και άλλοι. Μαέστροι της χορωδίας υπήρξαν οι πρωτοψάλτες Χρήστος Σερέτης και Γεώργιος Καλεσάκης.

Το 1999 η χορωδία μεταφέρει τη λειτουργία της στον Φάρο Τυφλών της Ελλάδος με μαέστρο τον πρωτοψάλτη Ιωάννη Αλεξάνδρου. Η χορωδία θα πραγματοποιήσει την έκδοση δύο CD's. Το πρώτο περιείχε παραδοσιακά τραγούδια, στο οποίο συμμετείχαν πολλοί γνωστοί οργανοπαίχτες (Νίκος Φιλιππίδης, Στάθης Κουκουλάρης, Νίκος Σαραγούδας, Χρήστος Ζώτος, Νίκος Καρατάσος), καθώς και ο σπουδαίος ερμηνευτής της μουσικής μας παράδοσης Χρόνης Αηδονίδης. Το δεύτερο CD περιείχε αποσπάσματα από την Ακολουθία της Κυριακής του Τυφλού. Την ίδια εποχή θα πραγματοποιήσει, επίσης, συναυλίες σε μεγάλους χώρους των Αθηνών, όπως το Δημοτικό Θέατρο Καλλιθέας και σε φεστιβάλ σε όλη την Ελλάδα, όπως στα Φεστιβάλ Σύμης, Χίου, κ.ά.

Στα σημερινά χρόνια, υπάρχουν νέοι σπουδαστές και μαθητές που ακολουθούν τα βήματα των παλαιοτέρων. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε τον Στέλιο Γκρέκα, απόφοιτο του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, ο οποίος διακονεί στο αναλόγιο του Ιερού Ναού Αγίου Αντύπα της Οδοντιατρικής Σχολής Αθηνών.

Σημαντικός είναι ο ρόλος της τεχνολογίας με λογισμικά μετατροπής μουσικών κειμένων στη γραφή braille, τα οποία όμως δεν έχουν τελειοποιηθεί, αλλά παραμένουν σε πειραματικό στάδιο. Επιβάλλεται, επομένως, η στενή συνεργασία των τυφλών μουσικών επιστημόνων με αυτούς της Πληροφορικής ώστε να έχουμε το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα. Επίσης, πάντα σε συνεργασία με τα Τμήματα Μουσικών Σπουδών και Μουσικής Επιστήμης της χώρας θα μπορούσαμε, με συντονισμένες προσπάθειες, να εστιάσουμε στα παρακάτω:

- Συγκέντρωση και των δύο συστημάτων σημειογραφίας και κωδικοποίηση αυτών σε ειδική βάση δεδομένων με ελεύθερη πρόσβαση. Αποτέλεσμα αυτού είναι η ευκολότερη διδασκαλία του αντικειμένου.
- Δημιουργία ειδικού λογισμικού, το οποίο θα διαβάζει με αναγνώστη οθόνης τα βυζαντινά μουσικά κείμενα και θα τα μετατρέπει στη γραφή braille και στα δύο συστήματα σημειογραφίας με δυνατότητα εκτύπωσης.
- Πρόσβαση σε όλες τις βάσεις δεδομένων με βυζαντινά κείμενα και αξιοποίησή τους με τη χρήση του ως άνω λογισμικού.
- Εισαγωγή της διδασκαλίας σημειογραφίας βυζαντινής μουσικής του συστήματος braille στα προγράμματα σπουδών των Πανεπιστημιακών Τμημάτων με σκοπό την περαιτέρω εκπαίδευση μελλοντικών καθηγητών μουσικής και μουσικολόγων.

Τέλος, θεωρώ ότι το εν λόγω εγχείρημα θα αποτελέσει παγκόσμια πρωτοτυπία για τη μουσική και μουσικολογική κοινότητα διότι η γραφή braille είναι, βάσει ευρωπαϊκών συνθηκών, η επίσημη γλώσσα των ατόμων με προβλήματα όρασης, ενώ η Βυζαντινή Μουσική αναγνωρίστηκε προσφάτως ως μία εκ των μουσικών γλωσσών.

Βιβλιογραφία

Συλλογές μουσικών κειμένων

Αλεξάνδρου, Ι. (1999). *Ακολουθίες Μυστηρίων*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.

Αλεξάνδρου, Ι. (1998). *Αργαί Δοξολογίαι – Συλλογή*. Αθήνα.

Αλεξάνδρου Ι. *Μεγάλη Εβδομάς – Συλλογή*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.

Δοσίθεος [μοναχός]. *Ακολουθίες Εσπερινού και Όρθρου*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.

Δοσίθεος [μοναχός]. *Αναστασιματάριο (Μεταγραφή και προσαρμογή στη γραφή braille)*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.

Δοσίθεος [μοναχός] (2004). *Αργές δοξολογίες*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.

Δοσίθεος [μοναχός]. *Αργές καταβασίες*. Επιμ. Μπασιάς, Ε. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.

Δοσίθεος [μοναχός]. *Θεία λειτουργία*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.

Δοσίθεος [μοναχός] (2005). *Ιδιόμελα Μεγάλης Τεσσαρακοστής*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.

Δοσίθεος [μοναχός]. *Μεγάλη Εβδομάς*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.

Δοσίθεος [μοναχός] (1992). *Μικρά Οκτώηχος*. Φυλή Αττικής: Ιερά Μονή Αγίων Κυπριανού και Ιουστίνης.

Δοσίθεος [μοναχός]. *Πεντηκοστάριον*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.

Δοσίθεος [μοναχός]. *Προσόμοια Κατήχον*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.

Δοσίθεος [μοναχός]. *Τριώδιο*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.

Παπαδημητρίου, Κ. Δ. (1946). *Μελωδικαί ασκήσεις βυζαντινής μουσικής*. Αθήνα: Ν. Απατσίδης.

Πελοποννήσιος, Π. Λ. & Πρωτοψάλτης Ι. Β. (1905). *Αναστασιματάριον Νέον Αργόν και Σύντομον*. Εν Κωνσταντινουπόλει: Εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου. Ανακτήθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 2024, από: https://digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/5477

Πελοποννήσιος, Π. Λ. & Βάμβας Φωκίων (1898). *Νέα Μουσική Κυψέλη: Κατά την Προφοράν και το Ύφος της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας*, τόμος Πρώτος και Δεύτερος. Παρά τω εκδότη Ν. Μιχαλοπούλω.

Μαργαζιώτης, Δ. Ι. (2010). *Θεωρητικό Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*. Αθήνα: Φ. Νάκας.

Μπασιάς, Ε. (2005). *Μικρόν Εγκόλπιον Ιεροψάλτου*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.

Μπασιάς, Ε. (1998). *Ο τρόπος μελέτης και απόδοσης μουσικών κειμένων από άτομα στερούμενα όρασης. Εκτύπωση και έκδοση ειδικών μουσικών κειμένων*. (Εισήγηση του Εμμανουήλ Μπασιά στο Συνέδριο που έγινε στον Πειραϊκό Σύνδεσμο στις 2.11.1998). Ανακτήθηκε στις 31 Δεκεμβρίου 2024 από: https://www.eoty.gr

Πράσος Γ. *Μεγάλες ώρες και Θεία λειτουργία προηγιασμένων δώρων*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.

Πράσος Γ. *Επιτάφιος θρήνος*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.

Πράσος Γ. *Μέγα Σάββατο Κυριακή του Πάσχα*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.

Πράσος Γ. (1977). *Ψαλτήριον*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.

Χρυσαφίδης, Δ. *Ακολουθίες Εσπερινού και Όρθρου*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.

Χρυσαφίδης, Δ. (1931). *Αναστασιματάριο (Μεταγραφή και προσαρμογή στη γραφή braille)*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.

Χρυσαφίδης, Δ. *Αργές Δοξολογίες. Προσόμοια κατ' ήχον*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.
Χρυσαφίδης, Δ. *Θεία λειτουργία*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.
Χρυσαφίδης, Δ. *Μεγάλη Εβδομάς*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.
Χρυσαφίδης, Δ. *Μέγας Κανών και Ακάθιστος Ύμνος*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.
Χρυσαφίδης, Δ. *Μηναία Καθημερινών*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.
Χρυσαφίδης, Δ. *Πεντηκοστάριον*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.
Χρυσαφίδης, Δ. *Προσόμοια κατ' ήχον*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.
Χρυσαφίδης, Δ. *Τριώδιο*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.

Πηγές

Αποστολόπουλος, Θ. (2011-2012). Σημειώσεις για το μάθημα «Θεωρία και πράξη της ψαλτικής τέχνης». Αθήνα.

Γιαννέλη, Β. (2004). *Η Μουσικογραφία στη γραφή braille*. Κέντρο Εκπαίδευσης και Αποκατάστασης Τυφλών.

Γκρέκας, Σ. (2020). *Η σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής στη γραφή Braille*. Πτυχιακή εργασία. Τμήμα Μουσικών Σπουδών Φιλοσοφικής Σχολής, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Ιούνιος 2022. Ανακτήθηκε στις 31 Δεκεμβρίου 2024, από: https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/2921298/file.pdf

Νάνου, Ε. & Τσιμπίδας, Κ. (2009). *Μουσική αγωγή σε μαθητές με προβλήματα όρασης*. Συνέδριο Ένωσης Εκπαιδευτικών Μουσικής Αγωγής Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης. Ανακτήθηκε στις 31 Δεκεμβρίου 2024 από: http://www.pi-schools.gr/download/programs/EuZin/ergasies_03_04_dim/vivlio_dytiki_ellada.pdf

Παπαδόπουλος, Κ. (2002). «Δημιουργία γραμματοσειράς του ελληνικού Braille κώδικα και η χρήση της σε χάρτες αφής». *Τεχνικά Χρονικά*, 2(1), 101-110.

Πράσος Γ. *Κανόνες Αγίων*. Φάρος Τυφλών Ελλάδος.

Τσακιρίδης, Δ. (2008). *Μουσική εκπαίδευση για άτομα με προβλήματα όρασης: η προσαρμογή του Sibelius speaking στα ελληνικά Windows*. Πτυχιακή εργασία. Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης Πανεπιστήμιου Μακεδονίας. Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Οικονομικών και Κοινωνικών Επιστημών. Ανακτήθηκε στις 31 Δεκεμβρίου 2024, από: https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/3982

Τσαμπατζίδης, Θ. (2023). «Από τον εξάστιγμο πίνακα ψαλτικής του Δοσιθέου στον σύγχρονο κώδικα e-Braille βυζαντινής μουσικής.» Στο Ι. Φούλιας, Ε. Γιαννόπουλος & Δ. Έξαρχος (επιμ.), *Ιστορίες, παραδόσεις, μεταπλάσεις. Πρακτικά 14ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας*. https://hellenic-musicology.org/wp-content/uploads/2023/10/ConfProc2022.pdf

Τσαμπατζίδης, Θ. (2021). «1821-2021: 200 χρόνια από την επανάσταση της μουσικής αναγλυπτογραφίας – Ιστορική επισκόπηση, τάσεις, καινοτόμες δράσεις και προοπτικές». Στο Κ. Καρδάμης, Π. Βούβαρης, Μ. Ντούρου, Γ. Σακαλλιέρος & Ι. Φούλιας, Ι. (Επιμ.), *Μουσική και Επανάσταση. Πρακτικά του 13ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας*. https://hellenic-musicology.org/wp-content/uploads/2023/03/ConfProc2021.pdf

Τσιμπίδας Κ. & Μπροτζάκη, Α. (2018). «Η Μουσική σε μαθητές με προβλήματα όρασης: σύγχρονες τάσεις και προοπτικές». Στο *Οι Τέχνες στο ελληνικό σχολείο: παρόν*

και μέλλον. Πρακτικά Συνεδρίου. Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Ανακτήθηκε στις 30 Δεκεμβρίου 2024, από: https://texnes-ellinikosxoleio.uoa.gr/papers/139

Χιουρέα, Ρ. (1988). *Εισαγωγή στην εκπαίδευση των τυφλών στην Ελλάδα*. Αθήνα: Λύχνος.

Konstantinos Tsimpidas

THE ART OF CHANTING WITH A DIFFERENT LOOK THE BYZANTINE CHANT THROUGH BRAILLE NOTATION A MUSICOLOGICAL – EXPERIENTIAL APPROACH

Since the beginning of the 20th century and especially in post-war Hellas, we often observe the appearance of great cantors with vision problems. Despite their disability, they have a great work to present by chanting and writing their own Byzantine musical texts, leaving a brave legacy to the younger generation. A key tool in this development were the braille musicography systems of Byzantine music, based on the braille code, invented by the French Louis Braille, in the middle of the 19th century. In 1931, following a proposal by the renowned professor of Byzantine music, Constantinos Papadimitriou, the Holy Synod of the Church of Hellas accepted as the official braille system of writing and reading Byzantine music, that of the professor of the "House of the Blind" Dimitrios Chrysafidis. It specifically points out that: "Thanks to this action it is proven that even now the Lord makes the blind wise." This notation is based on the European music code, except for the quality points, which are symbolized as such. At this time, the first blind chanters also appeared in the Holy lecterns. In June 1960, the Holy Synod approved the system of writing and reading braille Byzantine music invented by the hieromonk Dositheos Paraskevaidis. It is based on the new sighted script, achieving excellent collaboration between blind and sighted cantors. In this presentation we will delve into the development of the chanting art over the years, in relation to the chanters with visual impairment. We will also analyze the two Byzantine Braille notation systems, examining their similarities and differences.

Gordana Blagojević

ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΚΑΙ ΤΟ ΜΕΛΛΟΝ ΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ *«ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ»* ΣΤΟ ΝΟΒΙ ΣΑΝΤ, ΣΕΡΒΙΑ[1]

Κάθε εποχή μας φέρνει με διαφορετικό τρόπο σε επαφή με τη μουσική, ωστόσο, είτε με μουσικοδιδάσκαλο είτε αυτοδίδακτος, είτε από στόμα σε στόμα είτε μέσω των σύγχρονων μας πολυμέσων, αυτό που παραμένει το ζητούμενο για την μουσική «μύηση» του μαθητευόμενου είναι η εμπνευσμένη διδασκαλία!

Η Βυζαντινή Εκκλησιαστική Μουσική αποτελεί το παλαιότερο είδος εκκλησιαστικής μουσικής παράδοσης στα Βαλκάνια, μία μουσική που στην εποχή μας συνεχίζει να εξελίσσεται. Αποδεχόμενοι οι Σέρβοι την Ορθοδοξία από το Βυζάντιο υιοθέτησαν και τον τρόπο της εκκλησιαστικής ψαλμωδίας[2]. Ιδιαίτερη επιρροή στην ανάπτυξη της εκκλησιαστικής μουσικής στη μεσαιωνική Σερβία είχαν οι διασυνδέσεις με το Άγιον Όρος και ιδιαίτερα με τη Ι.Μ. Χιλανδαρίου, καθώς και με τους Αγίους Τόπους. Τα εκκλησιαστικά μέλη είναι τα αρχαιότερα και το πλέον μακρόβιο γραπτό είδος σερβικής μουσικής. Οι ιδιαιτερότητες της σλαβικής γλώσσας απαίτησαν κάποιες ρυθμίσεις ώστε να επιτευχθεί η προσαρμογή στην ψαλμωδία των βυζαντινών μελών. Με αυτόν τον τρόπο η σερβική πρωτοτυπία στην ψαλτική δημιουργία αναδεικνύεται σε όλους τους τομείς της εκκλησιαστικής μουσικής[3].

---

[1] Το άρθρο αυτό είναι αποτέλεσμα της έρευνας που πραγματοποιήθηκε υπό την αιγίδα του Ινστιτούτου Εθνογραφίας της Σερβικής Ακαδημίας Επιστημών και Τεχνών, με την οικονομική υποστήριξη του Υπουργείου Παιδείας, Επιστημών και Τεχνολογικής Ανάπτυξης της Δημοκρατίας της Σερβίας και βασίζεται στη Συμφωνία για τη χρηματοδότηση της επιστημονικής έρευνας το 2025 με αριθμό: 451-03-66/2024-03/ 200173 από 05/02/2025. https://orcid.org/0000–0001–7883–8071

[2] Lazar Mirković (1918), *Pravoslavna liturgika I*, Sremski Karlovci, σ. 270.

[3] Dimitrije Stefanović (1961a), "The Earliest Dated and Notated Document of Serbian Chant", *Zbornik radova Vizantološkog instituta* 7: 187–196. Του ιδίου

Δια μέσου των αιώνων η ορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική δέχτηκε πολλές και σημαντικές επιρροές με αποτέλεσμα να εξελιχθεί και έως ένα βαθμό να μετασχηματισθεί. Κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα η σερβική κοινωνία υπέστη διάφορες κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές. Σερβικά μεσαιωνικά χειρόγραφα, μεταξύ των οποίων και χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής υπέστησαν καταστροφές κατά τη διάρκεια του Πρώτου και Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου. Κατά τη διάρκεια των αυστροουγγρικών βομβαρδισμών του Βελιγραδίου στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο καταστράφηκε ένα μέρος του περιεχομένου της Εθνικής Βιβλιοθήκης. Στο Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο στο βομβαρδισμό του Βελιγραδίου στις 6 Απριλίου του 1941 κάηκε όλο το περιεχόμενο της Εθνικής Βιβλιοθήκης[4].

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο η Σερβία έγινε μέρος της Σοσιαλιστικής Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γιουγκοσλαβίας[5]. Η Ορθόδοξη Εκκλησία διώχθηκε[6]. Οι αλλαγές αυτές όπως ήταν αναμενόμενο είχαν αντίκτυπο και στην εκκλησιαστική μουσική δημιουργία και πράξη.

Σήμερα στη Σερβία με τον όρο σερβική εκκλησιαστική μουσική εννοείται η μονοφωνική μεσαιωνική μουσική της βυζαντινής και μεταβυζαντινής παράδοσης, η μεταγενέστερη σερβική εκκλησιαστική μουσική (η λεγόμενη και λαϊκή εκκλησιαστική μουσική), καθώς

(1961b), "Izgoreli neumski rukopis br. 93. beogradske Narodne biblioteke – jedini poznati muzički spomenik iz srpskog srednjeg veka", *Bibliotekar* XIII (5): 379-384. Του ιδίου (1961c), "Nekoliko podataka o grčkom uticaju na srpsko crkveno pojanje", *Bogoslovlje* V (XX)/ 1-2: 107-111. Του ιδίου (prir.) (1975), *Stara srpska muzika – primeri crkvenih pesama iz Xvveka*, Posebna izdanja, knj. 15/I, Beograd: Muzikološki institut SANU. Milorad Lazić (1984), "Etos vizantijskog crkvenog pojanja", *Teološki pogledi*, 3-4. Beograd, σσ. 239-240.

[4] Ljubomir Durković-Jakšić (1984–1985), "O propasti Narodne bibloteke u Beogradu 1941. i sudbini njenih retkosti", *Arheografski prilozi* 6-7, σσ. 7-50. Dejan Ristić (2019), *Kuća nesagorivih reči: Narodna biblioteka Srbije 1838–1941*, Beograd: Narodna biblioteka Srbije.

[5] Ljubodrag Dimić (2001), *Istorija srpske državnosti: Srbija u jugoslaviji*, Beograd: SANU.

[6] Radmila Radić (1995), *Verom protiv vere: Država i verske zajednice u Srbiji 1945-1953*, Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije. Radmila Radić (2002), *Država i verske zajednice 1945-1970*, Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije.

και η πολυφωνική χορωδιακή μουσική (έργα εκκλησιαστικής μουσικής συγκεκριμένων μουσουργών)[7].

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του ’90, ενώ η Γιουγκοσλαβία τελούσε υπό διάλυση, σημειώθηκε ένα αυξημένο ενδιαφέρον για την παράδοση μέσω της αναζήτησης της εθνικής ταυτότητας των εθνικοτήτων που αποτελούσαν την Ομοσπονδία. Έτσι, οι Σέρβοι άρχισαν να αναζητούν βαθύτερα την παραδοσιακή τους κληρονομιά φέρνοντας εκ νέου στην επιφάνεια τη σχέση τους με την βυζαντινή παράδοση, κάτι που αποτέλεσε γέφυρα με το πολιτισμικό έργο των προγόνων τους[8].

Σημαντικό ρόλο στην αναβίωση της βυζαντινής ψαλτικής στη Σερβία από τα τέλη της δεκαετίας του ’80 και τις αρχές της δεκαετίας του ’90 του 20ού αιώνα έπαιξαν δύο μοναστηριακά κέντρα και ένα κέντρο στην πόλη Βελιγραδίου. Αυτά είναι στον βορρά η Ιερά Μονή των Αγίων Ταξιαρχών στο Kovilj (Κόβιλ) κοντά στο Νόβι Σαντ, και στο νότο η Ιερά Μονή του Αγίου Πρόχορ Πσίνσκι κοντά στο Βράνιε, στην οποία ζούσε ο μακαριστός ηγούμενος αρχιμανδρίτης Παΐσιος (Tanasijević) Χιλανδαρηνός (1957-2003), και πρώην ηγούμε-νος της Ι.Μ. Χιλανδαρίου[9]. Ο τελευταίος, μετά από 15 χρόνια εμπειρίας της μοναχικής ζωής στο Χιλανδάρι, μπόρεσε να μεταφέρει το πνεύμα και την παράδοση του Αγίου Όρους στη Σερβία[10]. Δίπλα του έμαθε και ο πρώτος αναστηλωτής της βυζαντινής ψαλτικής σε κοσμικό, αστικό περιβάλλον στο Βελιγράδι, ο Βλάδιμιρ Γιοβάνοβιτς (Vladimir

[7] Ivana Perković Radak (2008), *Od anđeoskog pojanja do horske umetnosti. Srpska horska crkvena muzika u periodu romantizma (do 1914. godine)*, Beograd: FMU, Muzikološke studije – disertacije, sveska 1, σ. 5.

[8] Gordana Blagojević (2019), “Contemporary composer Vladimir Jovanovic and his role in the renewal of church Byzantine music in Serbia from the 1990s until today”, *Interdisciplinary Studies in Musicology* 19, σ. 13.

[9] Της ιδίας (2005), “O recepciji crkvene vizantijske muzike u Beogradu krajem 20. i početkom 21. veka (ili kako je Stevan Mokranjac postao ‘stariji i srpskiji’ kompozitor od Stefana Srbina)”, *Glasnik Etnografskog instituta* SANU 53, σσ. 164-165.

[10] Της ιδίας (2017), “Arkhimandrit Paisy (Tanasievich) Hilandarets kak pevchy: ego rol’ v rasprostranenii afonskogo ifosa vizantiyskogo peniya v Serbii v kontse 20 i nachale 21 veka”, *Bogosluzhebnye praktiki i kul’tovye iskusstva v sovremennom mire*. Maykop: Rossiysky gumanitary nauchny fond Ministerstvo obrazovaniya i nauki Rossiyskoy federatsii FBGOU VO “Adygeysky gosudarstevnny universitet”, σσ. 39-50.

Jovanović, 1956-2016), ο ιδρυτής της πρώτης χορωδίας βυζαντινής μουσικής «Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός», σύγχρονος Σέρβος συνθέτης έντεχνης ηλεκτρονικής μουσικής από το Βελιγράδι, επί πολλά χρόνια συνεργάτης της Κρατικής Ραδιοφωνίας του Βελιγραδίου και παραγωγός ραδιοφωνικών εκπομπών. Σπουδαίο ρόλο στην γνωριμία του ευρύτερου κοινού με την εκκλησιαστική βυζαντινή μουσική παράδοση έπαιξε ο κύκλος εκπομπών του Γιοβάνοβιτς με τίτλο «Η ψαλτική παράδοση του Αγίου Όρους», που μεταδόθηκε στο Τρίτο Πρόγραμμα του Ραδιοφώνου Βελιγραδίου την περίοδο από 5 Νοεμβρίου 2006 έως 31 Μαρτίου 2008[11].

Η χορωδία αυτή ήταν μέρος της ψάλτο-αγιογραφικής αδελφότητας «Άγιος Ιωάννης Δαμασκηνός», η οποία ιδρύθηκε το 1989 στο Βελιγράδι με σκοπό την αποκατάσταση ολόκληρης της εκκλησιαστικής βυζαντινής τέχνης στη Σερβία, δηλαδή όχι μόνο ψαλτικής αλλά και αγιογραφίας και φρέσκο τεχνικής στις τοιχογραφίες[12].

Η χορωδία έλαβε μέρος σε ακολουθίες στους ιερούς ναούς του Αγίου Αλεξάνδρου Νέβσκι και των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου.

---

[11] Για τον Βλάδιμιρ Γιοβάνοβιτς έχουμε μιλήσει σε προηγούμενα συνέδρια: Της ιδίας, «Η "Νέα Μέθοδος" στο Βελιγράδι του 20ού αιώνα – το παράδειγμα της χορωδίας "Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός"», *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης, ΣΤ΄ Διεθνές Συνέδριο Μουσικολογικό και Ψαλτικό, Αθήνα 21-23 Οκτωβρίου 2015, «Οι τρεις Διδάσκαλοι: Χρύσανθος, Γρηγόριος, Χουρμούζιος και η Νέα Μέθοδος Σημειογραφίας. 200ή επέτειος: 1814/15-2015»* (υπό δημοσίευση). Gordana Blagojević-Aleksandra Pavićević (2018), "Od elekroakustičke muzike do vizantijskog pojanja i vice versa: Vladimir Jovanović, kompozitor", *Etnoantropološki problemi* god. 13 sv. 2 (n.s.): 327-344. Gordana Blagojević (2019), "Contemporary composer Vladimir Jovanovic and his role in the renewal of church Byzantine music in Serbia from the 1990s until today", *Interdisciplinary Studies in Musicology* 19: 13-32.

[12] Η ομάδα των αγιογράφων της αδελφότητας αποτελούνταν από τους: Predrag Stojković (έπειτα ιερομόναχο Λάζαρο, ηγούμενο της Ιεράς Μονής Zagrađa στο Μαυροβούνιο, 1958-2021), τον Zoran Grebenarević, τον Slavoljub Radojković (σήμερα κληρικό της Σερβικής Ορθόδοξης Εκκλησίας), τον Vladimir Kidišević (συντηρητή έργων τέχνης) και τον Gavrilo Marković (ιστορικό τέχνης). Περισσότερο βλ στο: Gordana Blagojević (2011), "Ikona kao roba: jedna ilustracija pravoslavnog identiteta u Srbiji danas", *Antropologija, religije i alternativne religije – kultura identiteta*, ur. Danijel Sinani, 221-237, Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta, σ. 224.

Στην αρχή η χορωδία αποτελούνταν από δύο ομάδες ψαλτών (αντρικό και γυναικείο ψαλτήρι), οι οποίες έψαλαν στις ακολουθίες αντιφωνικά, εναλλάξ[13]. Με την πάροδο του χρόνου, από το 2000 έως σήμερα έμεινε η γυναικεία ομάδα ψαλτριών η οποία καμιά φορά ψέλνει κάποια μέλη με βυζαντινό τρόπο στο Ι.Ν. Αποστόλων Πέτρου και Παύλου.

Την Νέα Μέθοδο από τον Γιοβάνοβιτς διδάχθηκαν κάποιοι οι οποίοι στη συνέχεια έγιναν οι ίδιοι χοράρχες, όπως π.χ. ο νυν μητροπολίτης του Šabac κ. Ιερόθεος (Petrović), από την Ιερά Μονή των Αγίων Ταξιαρχών στο Kovilj και ο Νίκολα Ποπμιχάιλοφ (Nikola Popmihajlov, 1968) δάσκαλος της Ψαλτικής Τέχνης από το Βελιγράδι[14]. Ο Ποπμιχάιλοφ έχει ιδρύσει τη χορωδία «Ο Μωυσής Πέτροβιτς» το 1996 στο παρεκκλήσι του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Ορθόδοξη Θεολογική Σχολή Βελιγραδίου, με την ενθάρρυνση και την ευλογία του π. Παναγιώτη Καρατάσιου, του ιερέα της ελληνικής κοινότητας Βελιγραδίου[15].

Η χορωδία συμμετείχε τακτικά σε ακολουθίες σ΄αυτό το παρεκκλήσι την περίοδο από το 1996 έως το 2005. Η κυριακάτικη Θεία Λειτουργία ψάλλονταν στα ελληνικά και στα σερβικά. Η έρευνά μου μέσα από συνομιλίες με τους ανθρώπους οι οποίοι παρακολού-

---

[13] Gordana Blagojević (2015), «Βυζαντινό μέλος και ταυτότητα φύλου: συγκριτική μελέτη της κατάστασης στη Σερβία και την Ελλάδα», *Πρακτικὰ Δ΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου «Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης· Τὰ γένη τῆς (Ἑλληνικῆς) Βυζαντινῆς Ρυθμοποιίας καὶ τρέχοντα Ψαλτικὰ Θέματα», Ἀθήνα 8-11 Δεκεμβρίου 2009*, Αθήνα: Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος- Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, σσ. 331-342.

[14] Της ιδίας (2020), "Dijalog vizantijske crkvene i tradicionalne narodne muzike: Društvo 'Mojsije Petrović' iz Beograda", *Prisustvo tradicionalne muzike u Srbiji danas, u izmenjenom radnom i prazničnom svakodnevlju*, Niš: SANU, Ogranak SANU u Nišu, σσ. 55-70.

[15] *Στο ίδιο*, σ. 59. Της ιδίας (2022), «Σύγχρονοι Έλληνες μετανάστες στη Σερβία. Ζητήματα εθνικής και πολιτισμικής ταυτότητας», Μανόλης Γ. Βαρβούνης - Θανάσης Β. Κούγκουλος (επιμ.), *Ελληνισμός και Βαλκάνια - αμφίδρομες σχέσεις: γλώσσα, ιστορία, λογοτεχνία, πολιτισμός (1453-2019). Πρακτικά 4ου Συνεδρίου των Νεοελληνιστών των Βαλκανικών Χωρών*, Κομοτηνή 22-24 Νοεμβρίου 2019, τόμος Γ2΄, Κομοτηνή: Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης - Σχολή Κλασικών και Ανθρωπιστικών Σπουδών - Τμήμα Ιστορίας και Εθνολογίας - Εργαστήριο Λαογραφίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας (Μελέτες Λαογραφίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας 13, 14, 15Α, 15Β), σσ. 743-753.

θησαν εκείνες τις λειτουργίες, έδειξε ότι «η ενότητα της μελωδίας τους άφησε την πιο δυνατή εντύπωση. Η μελωδία ήταν βυζαντινή και η μόνη διαφορά ήταν στη γλώσσα στην οποία ψάλανε». Αυτό, όπως λένε, «δημιούργησε [σ΄αυτούς] ένα αίσθημα ενότητας μεταξύ των Ορθοδόξων Χριστιανών»[16]. Το 2012 ο Ποπμιχάιλοφ ίδρυσε τη Σχολή Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Ψαλτικής Τέχνης «Ο Μωυσής Πετρόβιτς» και το 2014 το ομώνυμο σύλλογο[17].

Τη δεκαετία του 1990 οι αντιδράσεις των κληρικών και του ποιμνίου σχετικά με το «πρωτοποριακό» άκουσμα της βυζαντινής μουσικής ήταν αρκετά διαφορετικές και κυμαίνονταν μεταξύ της ενθουσιώδους υποδοχής και της απόρριψης, με την τελευταία να προέρχεται ως επί το πλείστον από εκείνους που σαφώς προτιμούσαν τον ήχο των τετράφωνων χορωδιών. Στους περισσότερους από αυτούς τα διαστήματα του σκληρού χρώματος κατά κανόνα θυμίζουν τούρκικη ή αραβική μουσική[18].

Για παράδειγμα, στη Μητρόπολη Βελιγραδίου-Κάρλοβατς, η χορωδία «Ο Μωυσής Πετρόβιτς», η οποία όπως έχουμε ήδη αναφέρει έψαλε στην Ορθόδοξη Θεολογική Σχολή, δεν είχε προβλήματα, αλλά την ίδια περίοδο στην χορωδία «Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός», η οποία έψαλλε στις ενορίες προφορικά, απαγο-ρεύτηκε να ψάλλει το βυζαντινό μέλος.

Από το 2021, με την ενθρόνιση του νέου Πατριάρχη Σερβίας κ.κ. Πορφυρίου (Perić, 1961) αλλάζει σταδιακά και βελτιώνεται η θέση της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής στη Μητρόπολη Βελιγραδίου-Κάρλοβατς.

Στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος αυτής της εργασίας είναι η Σχολή Ψαλτικής Τέχνης «Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός», η οποία

---

[16] Της ιδίας (2020), "Dijalog vizantijske crkvene i tradicionalne narodne muzike: Društvo 'Mojsije Petrović' iz Beograda", *ibid*., σ. 59.

[17] Την περίοδο 1998-2001 τα Σάββατα η χορωδία έψαλε στις Θείες Λειτουργίες στον Ιερό Ναό Γεννήσεως της Υπεραγίας Θεοτόκου στο Καλεμέγκνταν (Βελιγράδι). Στο μοναστήρι του Αγίου Αρχαγγέλου Γαβριήλ στο Ζεμούν έλαβε μέρος στις ακολουθίες την περίοδο 2001-2002 και 2015-2017 και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Λουκά του Αρχιεπισκόπου Συμφερουπόλεως στη Στρατιωτική Ιατρική Ακαδημία στο Βελιγράδι από το 2017 μέχρι σήμερα. Από το 2023 ο Ποπμιχάιλοφ τα Σάββατα ψέλνει με τους μαθητές του στην εκκλησία του Αγίου Συμεών του Μυροβλίτου. *Στο ίδιο*, σ. 59.

[18] Blagojević (2019), σ. 23.

ιδρύθηκε το 2011 στο Νόβι Σαντ με την ευλογία του μητροπολίτου της Bačka κ. Ειρηναίου (Bulović)[19]. Σ' αυτή τη σχολή, στης οποίας την ίδρυση συνέβαλε ο σημερινός μητροπολίτης του Šabac ο κ. Ιερόθεος, ακολουθείται πλήρως το πρόγραμμα των αναλόγων ελληνικών σχολών εκκλησιαστικής μουσικής. Ωστόσο, η διδασκαλία σε μεγάλο βαθμό διεξάγεται διαδικτυακά. Μία από τις δραστηριότη-τες της σχολής είναι η σύσταση ψαλτικής χορωδίας και ακολούθως η συμμετοχή της σε συναυλιακές αίθουσες. Στόχος αυτής της εργασίας είναι να επισημάνει τις τωρινές αλλά και τις αυριανές προκλήσεις των καιρών που αντιμετωπίζουν τόσο οι συμμετέχοντες μαθητές όσο και η σχολή.

Ο νυν μητροπολίτης του Šabac ο κ. Ιερόθεος μετά από εκμάθηση της βυζαντινής ψαλτικής στον δάσκαλο Βλάντιμιρ Γιοβάνοβιτς ως κοσμικός και μετά ως μοναχός στις ακολουθίες στην Ιερά Μονή των Αγίων Ταξιαρχών στο Kovilj, μαθήτεψε κατά την περίοδο 2009-2011 στην Αθήνα δίπλα στους δασκάλους Λυκούργο Αγγελόπουλο (1941-2014) και Κωνσταντίνο Αγγελίδη και πήρε το δίπλωμα ιεροψάλτη το 2011.

Τον Μάιο του 2011, ο Λυκούργος Αγγελόπουλος προσκλήθηκε να επισκεφθεί την Θεολογική Σχολή Βελιγραδίου, την Ιερά Μονή των Αγίων Ταξιαρχών στο Kovilj και τον μητροπολίτη κ. Ειρηναίο (Bulović) στο Νόβι Σαντ. Τότε, ο Αγγελόπουλος πρότεινε να ιδρυθεί μία σχολή στη Σερβία με πρότυπο τις σχολές βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής στην Ελλάδα. Έτσι, με την ευλογία του μητροπολίτη κ. Ειρηναίο (Bulović), το φθινόπωρο του 2011 ξεκίνησε η Σχολή βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής «Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός» στο Νόβι Σαντ.

Η πρώτη γενιά μαθητών που γράφτηκαν στο σχολείο τον Οκτώβριο του 2011 αποτελούνταν από άτομα που είχαν ήδη προηγούμενη γνώση και ήταν μαθητές του Βλαδιμίρου Γιοβάνοβιτς και του Νίκολα Ποπμιχάιλοφ. Δεδομένου ότι πολλοί από αυτούς γνώριζαν τη σημειογραφία της βυζαντινής μουσικής και έψαλλαν στην εκκλησία για πολλά χρόνια, χωρίστηκαν σε διαφορετικά έτη βάσει του βαθμού

[19] Στο άρθρο μου, «Η "Νέα Μέθοδος" στο Βελιγράδι του 20ού αιώνα – το παράδειγμα της χορωδίας "Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός"» (*ό.π.*), για πρώτη φορά αναφέρω τη σχολή «Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός» του Νόβι Σαντ.

γνώσης τους. Οι διδάσκοντες επιδίωκαν να πάρουν ένα πτυχίο, κάποιο επίσημο έγγραφο που θα επιβεβαίωνε την ψαλτική τους κατάρτιση. Οι συνομιλητές στην έρευνα μου έχουν μιλήσει για τη μεγάλη σημασία που είχε για αυτούς να έχουν το δίπλωμα υπογεγραμμένο από Έλληνες δασκάλους ψαλτικής.

Όπως λέει ένας από τους μαθητές της Σχολής του Νόβι Σαντ, «χρειαζόμουν επιβεβαίωση ότι βρισκόμουν στο σωστό δρόμο, αναγνώριση από τους Έλληνες δασκάλους της ψαλτικής, οι οποίοι έχουν την συνέχεια της παράδοσης».

Ως εκ τούτου, για πολλούς από τους πρώτους μαθητές που είχαν ήδη τις γνώσεις, το κίνητρο για την εγγραφή τους σε αυτό το σχολείο ήταν η επιθυμία να λάβουν δίπλωμα αναγνωρισμένο από το σερβικό κράτος, κάτι που μέχρι τις μέρες δεν έχει συμβεί.

Τα μαθήματα γίνονται μόνο τα Σάββατα. Έτσι έχει καθοριστεί, γιατί είναι από τις λίγες μέρες της εβδομάδας που η πλειονότητα των διδασκομένων μπορεί να συμμετέχει στα μαθήματα. Κάθε μάθημα διαρκεί μία ή μιάμιση ώρα. Μέχρι το 2021 τα δίδακτρα ήταν γύρω στα 70 ευρώ το χρόνο. Το 2022 η τιμή αυξήθηκε στα 100 ευρώ το χρόνο.

Υπάρχουν μαθητές όλων των ηλικιών, από τα παιδιά δημοτικού σχολείου μέχρι και συνταξιούχοι, ηλικιωμένοι 70 χρονών, αλλά ο μεγαλύτερος αριθμός μαθητών είναι μεταξύ των 30 και 50 ετών. Στην αρχή υπήρχε ξεχωριστό παιδικό τμήμα, αλλά μετά από λίγα χρόνια δημιουργήθηκε η μητροπολιτική παιδική χορωδία, όπου πλέον ψάλλουν όλα τα παιδιά της Μητροπόλεως.

Οι μαθητές είναι εξίσου γυναίκες και άνδρες, αν και μερικές φορές στην πρώτη τάξη υπερτερούν οι γυναίκες. Όπως είναι γνωστό στη Σερβική Ορθόδοξη Εκκλησία παραδοσιακά ψέλνει μεγάλος αριθμός γυναικών[20].

Γι᾽ αυτό ακριβώς είναι περίεργο το γεγονός ότι αν και στο σχολείο πολύ γρήγορα ιδρύθηκε μια χορωδία αρρένων, ακόμη δεν έχει συσταθεί γυναικεία χορωδία αν και υπάρχουν εξαιρετικά ταλαντούχες ψάλτριες με σπουδές στη δυτικοευρωπαϊκή μουσική. Η έρευνά μου έδειξε ότι η γυναικεία χορωδία ακόμα δεν έχει συσταθεί για διάφορους λόγους. Καταρχάς, οι διδάσκοντες δεν προωθούν τη σύσταση

[20] Βλ. περισσότερα στο Blagojević (2015), σσ. 331-342.

γυναικείας χορωδίας γιατί δεν θα μπορούν να συμψάλλουν με αυτή – να βγαίνουν μπροστά. Επιπλέον, ο ιδρυτής του σχολείου και επί σειρά ετών ο κυριότερος δάσκαλος είναι μοναχός. Από την άλλη, οι καθηγητές δηλώνουν ότι οι περισσότερες διδασκόμενες είναι μητέρες που δεν έχουν αρκετό χρόνο για να αφιερώσουν στις πρόβες της χορωδίας. Ωστόσο, υπάρχουν φορές που οι μαθήτριες συναντιούνται και κάνουν πρόβες μόνες τους ανεξάρτητα από τους δασκάλους, ενώ πολλές φορές συμψάλλουν μαζί σε εκκλησιαστικές ακολουθίες χωρίς όμως να εμφανιστούν μαζί σε μία συναυλία, ώστε να θεωρούνται χορωδία!

Όσον αφορά την εθνική ταυτότητα των μαθητών η πλειονότητα είναι Σέρβοι/Σέρβες και η διδασκαλία γίνεται στη σερβική γλώσσα. Στην αρχή, ο μεγαλύτερος αριθμός μαθητών προερχόταν από το Νόβι Σαντ και τα περίχωρά του, καθώς και από το Βελιγράδι. Ωστόσο, χάρη στην τεχνολογία του διαδικτύου και τη διαδικτυακή διδασκαλία, σύντομα εμφανίστηκαν μαθητές από πιο μακρινά μέρη, λαϊκοί και μοναχοί. Τώρα υπάρχουν μαθητές από ολόκληρη την επικράτεια της Σερβίας (Leskovac, Vranje, Valjevo, Obrenovac, Aranđelovac, Majdanpek, Kikinda κ.λπ.), από γειτονικές χώρες (Κροατία, Βοσνία και Ερζεγοβίνη, Μαυροβούνιο) και από το εξωτερικό (Αυστρία, Γερμανία, Σλοβακία).

Εκτός από τους λαϊκούς, υπάρχουν μαθητές μοναχοί και μοναχές (από τις Ιερές Μονές Žiča, Ćelija Piperska, Jošanica, Draginac, κλπ.). Λόγω του μοναχικού βίου τους τα μαθήματα γίνονται διαδικτυακά και μόνο οι εξετάσεις διά ζώσης. Από την άλλη, υπήρχαν άνδρωποι που μυήθηκαν στην Ορθοδοξία μέσω της σχολής, κάτι που της δίνει ένα ιεραποστολικό-κατηχητικό χαρακτήρα.

Ωστόσο, στη Σερβική Ορθόδοξη Εκκλησία κυριαρχεί η σερβική λαϊκή εκκλησιαστική ψαλμωδία, γι᾽ αυτό, εκτός από τη βυζαντινή ψαλτική, εισήχθη στο σχολείο από το 2017 και η διδασκαλία αυτής της ψαλτικής. Η διδασκαλία ψαλτικής σε αυτό το τμήμα γίνεται σύμφωνα με το πρόγραμμα των ανωτέρων θεολογικών σχολών και όλα τα άλλα μαθήματα γίνονται μαζί με το τμήμα βυζαντινής ψαλτικής. Ωστόσο, οι περισσότεροι μαθητές ενδιαφέρονται για την εκμάθηση της βυζαντινής μουσικής. Σύμφωνα με στοιχεία του σχολικού αρχείου για

το 2021-22, το σχολείο είχε 146 μαθητές και στα δύο τρέχοντα προγράμματα, εκ των οποίων οι 91 ήταν στο πρόγραμμα εκμάθησης βυζαντινής και οι 55 στο αντίστοιχο της εκκλησιαστική λαϊκής ψαλτικής. Από την ίδρυση της σχολής στο τμήμα βυζαντινής ψαλτικής φοίτησαν 361 μαθητές και πήραν δίπλωμα οι 24. Ο αριθμός των ενεργών μαθητών στο έτος 2023/24 ήταν 105. Στο πρώτο έτος φοιτούν 87 μαθητές, εκ των οποίων οι 28 είναι καινούργιοι και οι 59 επαναληπτικοί. Η πολιτική του σχολείου είναι ο διδασκόμενος να μένει στην ίδια τάξη μέχρι να κατακτήσει πλήρως τη γνώση, κάτι που μπορεί να κρατήσει αρκετά χρόνια. Στην τελευταία τάξη, την πέμπτη, υπάρχουν μόνο 4 μαθητές.

Το πρόγραμμα του σχολείου είναι παρόμοιο με των ανάλογων σχολών και ωδείων στην Ελλάδα. Το κύριο μάθημα είναι η εκκλησιαστική ψαλτική. Επί δέκα χρόνια ο κ. Ιερόθεος δίδασκε την ψαλτική με βοηθό τον Βουκ Φίλλιπο Πόποβιτς, δηλαδή μέχρι το 2021, όταν εξελέγη επίσκοπος και έπειτα μητροπολίτης. Τώρα την ψαλτική τέχνη διδάσκουν ο διάκονος Vladimir Antić, ο Slobodan Bulatović και ο π. Srboljub Ostojić.

Στο μάθημα της ψαλτικής τα μαθήματα είναι ομαδικά. Ο κ. Ιερόθεος έχει ηχογραφήσει όλο το υλικό που διδάσκεται και το έβαλε σε βάση δεδομένων στο Διαδίκτυο, στην οποία υπάρχει πρόσβαση μέσω του ονόματος του μαθητή και ενός προσωπικού κωδικού. Αυτό έκανε τη διαδικασία μάθησης πολύ πιο εύκολη, αλλά είναι επίσης απαραίτητο κάποιος να ακούσει τον μαθητή, να δει πώς το εντυπώνεται.

Τα υπόλοιπα μαθήματα είναι: τα βασικά της υμνολογίας, λειτουργικής και του τυπικού - ένα μάθημα που διαρκεί ενάμιση χρόνο, δηλαδή τρία εξάμηνα, το οποίο διδάσκει ο π. Μίλοβαν Krstić. Το επόμενο μάθημα είναι η εκκλησιαστική ανάγνωση, ένα μάθημα που διδάσκεται στο δεύτερο και στο τρίτο εξάμηνο. Πρόκειται για ένα πολύ βασικό μάθημα γιατί στην εκκλησιαστική σλαβική γλώσσα, το σχήμα των γραμμάτων είναι εντελώς διαφορετικό σε σύγκριση με τη σύγχρονη σερβική γλώσσα, οπότε το μάτι χρειάζεται χρόνο για να το συνηθίσει.

Στο τρίτο έτος γίνονται μαθήματα τεχνικής φωνητικής, αλλά μόνο για επιλεγμένους προχωρημένους μαθητές. Αυτά τα μαθήματα διδάσκει ο Goran Strugar, καθηγητής της Ακαδημίας Τεχνών του

Νόβι Σαντ. Η ιστορία της εκκλησιαστικής μουσικής διδάσκεται στο πέμπτο έτος.

Οι συνομιλητές μου στην έρευνα επισημαίνουν ότι το βασικό πρόβλημα είναι ότι «αφού προερχόμαστε από διαφορετικό ηχητικό σύστημα, δεν μπορούμε να βιώσουμε τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική με τον σωστό τρόπο». Ο π. Μίλοβαν Krstić λέει: «βρισκόμαστε κάτω από τη συνεχή πίεση της ευρωπαϊκής μουσικής, ευρωπαϊκών συγκερασμένων διαστημάτων, κάτι που καθιστά ξένο τον βυζαντινό μουσικό ήχο και θέλει πολύ προσπάθεια για να ψάλλουμε τα σωστά διαστήματα».

Ο π. Μίλοβαν Krstić πιστεύει ότι το σημαντικό είναι να ακούσει κανείς τη βυζαντινή μουσική όσο το δυνατόν πιο πολύ και μετά να δουλέψει πάνω στην εκμάθηση. Το YouTube βοηθά πολύ στη διαδικασία της εκμάθησης, ειδικά το κανάλι της Θεολογικής Σχολής του Βελιγραδίου, όπου οι μαθητές μπορούν να ακούσουν βυζαντινή μουσική στην εκκλησιαστική σλαβική γλώσσα.

Γενικότερα, μεγάλο μέρος της διδασκαλίας πραγματοποιείται στο διαδίκτυο, ειδικά κατά τη διάρκεια της πανδημίας του Κόβιντ 19 και μετά. Η σχολή είναι παρούσα στα κοινωνικά δίκτυα, κυρίως στο YouTube, όπου υπάρχει το κανάλι της σχολής, το οποίο αργότερα μετονομάστηκε σε «Εκκλησιαστική Ψαλτική». Το σχολείο διαθέτει επίσης προφίλ στο Facebook και στο Instagram.

Μία από τις συνομιλήτριές μου στην έρευνα, η Ίβανα Arsenijević, είναι απόφοιτος αυτής της σχολής[21]. Κατά την άποψή της το πλεονέκτημα των μαθημάτων μέσω του διαδικτύου είναι ότι «όπως συμβαίνει με όλες τις άλλες διαδικτυακές δραστηριότητες, δεν χάνεις χρόνο στα μέσα μαζικής μεταφοράς και κάνεις το μάθημα από την άνεση του σπιτιού σου». Όμως η ίδια τονίζει ότι το πλεονέκτημα αυτό μπορεί να ντιστραφεί σε μειονέκτημα «εάν δεν υπάρχουν κατάλληλες συνθήκες στο σπίτι του μαθητή, π.χ. ένα δωμάτιο όπου μπορεί να είναι μόνος του κατά τη διάρκεια του μαθήματος».

Η Arsenijević προτιμά τα δια ζώσης μαθήματα, πιστεύοντας ότι υπάρχει «μια ενέργεια μετάδοσης που είναι αρκετά διαφορετική όταν οι άνθρωποι επικοινωνούν απευθείας και η οποία λείπει όταν η

[21] Εκτός από αυτό είναι απόφοιτος και της Μουσικής Σχολής Βελιγραδίου, στο Τμήμα Εθνομουσικολογίας. Σπούδασε βυζαντινή ψαλτική την περίοδο 2015-2020, το πρώτο και το δεύτερο έτος διά ζώσης, και το 3, 4 και 5 διαδικτυακά.

επαφή γίνεται διαδικτυακά. Άλλο είναι να ψέλνεις σε κάποιον στην τάξη και άλλο να ψέλνεις στον άνθρωπο από την άλλη πλευρά της οθόνης, μέσω μικροφώνου. Υπό αυτή την έννοια, τα μικρόφωνα και η αλλαγή του χρώματος της φωνής μπορεί να μπερδέψουν και τα δύο μέρη».

Ο συνομιλητής μου στην έρευνα, καθηγητής θεωρητικών μαθημάτων στη σχολή, ο π. Μίλοβαν Krstić θεωρεί ότι από το πρόγραμμα της σχολής λείπουν μαθήματα που οι μαθητές, για τουλάχιστον δύο φορές την εβδομάδα, θα ψάλλουν ομαδικά μαζί με τον δάσκαλο. Πάρα ταύτα, υπάρχουν μαθητές που στον ελεύθερο χρόνο τους μαζεύονται και κάνουν πρόβες μαζί, ανεξάρτητα από την παρουσία δασκάλου.

Επίσης ένα πρακτικό ζήτημα είναι το γεγονός ότι οι μαθητές στο Νόβι Σαντ δεν έχουν πολλές ευκαιρίες να ψάλλουν σε ακολουθίες, γιατί η βυζαντινή μουσική υπάρχει μόνο σε δύο ή τρεις εκκλησίες (Αγίων Κύριλλο και Μεθόδιο, του Αγίου Νικολάου, των Αγίων Τριών Ιεραρχών). Από την άλλη, στο Βελιγράδι τα τελευταία χρόνια η κατάσταση είναι κάπως καλύτερη. Για αυτό και οι συναυλίες θεωρούνται μία κάποια λύση.

Η ανδρική χορωδία της σχολής έχει αρκετές συναυλίες στο ενεργητικό της στη Σερβία και στο εξωτερικό. Έτσι, με την ευκαιρία της επετείου της δεκαετίας της λειτουργίας της σχολής, στις 2 Ιουλίου το 2023, διοργανώθηκε στο πνευματικό κέντρο "Eđšeg" στο Νόβι Σαντ συναυλία με 22 ψάλτες - μαθητές, υπό τη διεύθυνση του δασκάλου τους, διακόνου Δρ Βλαδίμηρου Antić.

Η έρευνά μου έδειξε ότι η εκπαιδευτική δραστηριότητα αυτής της σχολής έφερε καρπούς, βγάζοντας γενιές νέων ψαλτών όχι μόνο στη Σερβία, αλλά και στην ευρύτερη στην περιοχή των Βαλκανίων. Ο ζήλος και η αφοσίωση των διδασκόντων δίνει μεγάλο βάρος, όπως οφείλει, σε εις βάθος «αναλύσεις» και σε ένα φρενήρη ρυθμό εκμάθησης μίας «εισαγόμενης» από την Ελλάδα διδακτέας ύλης που είναι ανθρωπίνως αδύνατο να καλυφθεί κατά την πενταετή διάρκεια των σπουδών, κάτι που ως συνέπεια έχει καθυστερήσεις στις αποφοιτήσεις πτυχιούχων ψαλτών. Επίσης, η προσήλωση για μία σε βάθος ανάλυση του ψαλτικού κειμένου αναπόφευκτα οδηγεί σε μία σχετική παραμέληση της εκμάθησης πρακτικών γνώσεων, για παράδειγμα τα προσόμοια, κάτι που είναι απαραίτητο, καθώς στην εκκλησιαστική

σλάβικη γλώσσα καθίσταται πιο δύσκολη η απόδοσή τους, καθώς οι στίχοι δεν συμπίπτουν μετρικά με τις μελωδίες των ύμνων.

Εν ολίγοις, σε αυτά τα πρώτα χρόνια λειτουργίας της, η σχολή ισορροπεί μεταξύ της διδασκαλίας μιας πολύ καλά εντυπωμένης γνώσης και ενός διδακτικού φορμαλισμού, αποτέλεσμα της ελληνικής ψαλτικής επιρροής. Οι αριθμοί μεταξύ εγγεγραμμένων και πτυχιούχων σε σχέση με τα δώδεκα χρόνια λειτουργίας της σχολής έχουν και αυτοί μία διπλή ανάγνωση. Από τη μία υπάρχει μεγάλη συμμετοχή και μεγάλο ενδιαφέρον, από την άλλη, είναι σχετικά λίγοι οι τελειόφοιτοι και πτυχιούχοι ψάλτες.

Εν κατακλείδι, η σχολή Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός είναι μία φρέσκια και πολλά υποσχόμενη προσπάθεια εκ νέου καλλιέργειας στη Σερβία μιας μουσικής με μεγάλη παράδοση που πηγαίνει σε βάθος αιώνων. Ο ζήλος, η σοβαρότητα και οι εμβριθείς αναλύσεις πάνω στη διδασκαλία της βυζαντινής μουσικής που οι διδάσκοντες μεταλαμπαδεύουν στους μαθητές τους, αποτελούν μία απτή απόδειξη ότι η ιστορικής σημασίας επανεκκίνηση αυτής της μουσικής στη Σερβία θα έχει ένα λαμπρό μέλλον!

Gordana Blagojević

The Present and Future of the School of Chanting Art, *"Saint John of Damascus"*, in Novi Sad, Serbia

Byzantine church music has been present in the liturgical practice of the Serbian Orthodox Church since the Middle Ages. Various socio-historical factors contributed to the fact that this chanting tradition has not had an uninterrupted presence, especially during the 20th century. However, since the late 1980s and early 1990s, a revival of Byzantine music has been observed in the Serbian Orthodox Church. The teaching of Byzantine chanting art mainly takes place in monasteries and parishes. The focus of this paper is the School of Chanting Art "Saint John of Damascus", founded in 2011 in the church community of Novi Sad, in the Holy Metropolis of Bačka. This school, whose founding was supported by the current Metropolitan of Šabac, Hierotheos, fully follows the

curriculum of Greek church music schools. However, teaching is largely conducted online. One of the school's activities is the formation of a chanting choir, which then participates in concert halls. The aim of this paper is to highlight both the current and future challenges faced by both the participants and the school itself.

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΕΙΣΗΓΗΣΕΩΝ
ΚΑΙ
ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΕΙΣΗΓΗΤΩΝ

1Α

1

Αναστασία Γεωργάκη

Η ψαλτική φωνή στη σύγχρονη Βυζαντινή Μουσική: επιστημονικές προσεγγίσεις για το φωνητικό ιδίωμα μέσω ακουστικής ανάλυσης

2

Αρετή Ανδρεοπούλου
Γιώργος Γουβιανάκης, Ασπασία Κόκκαλη,
Πηνελόπη-Μαρία Πιερρουτσάκου

Μελέτη και προσομοίωση των ακουστικών χαρακτηριστικών της Ιεράς Μονής Παναγίας Καπνικαρέας

Η παρούσα μελέτη επικεντρώνεται στην καταγραφή, ανάλυση και διατήρηση του ακουστικού αποτυπώματος του Ιερού Ναού Παναγίας Καπνικαρέας στην Αθήνα. Με συνδυασμό επιτόπιων ακουστικών μετρήσεων και υπολογιστικής μοντελοποίησης στο λογισμικό CATT-Acoustic, αναπτύχθηκε ένα πλήρως βαθμονομημένο τρισδιάστατο ακουστικό μοντέλο, το οποίο αποτυπώνει με ακρίβεια την ακουστική συμπεριφορά του χώρου. Η ανάλυση πραγματοποιήθηκε για δύο θέσεις διέγερσης και διαφορετικές καταστάσεις πληρότητας, αποτυπώνοντας τις μεταβολές βασικών παραμέτρων, όπως ο Χρόνος Αντήχησης, η Ευκρίνεια και η Διακριτότητα. Τα αποτελέσματα καταδεικνύουν ότι η πληρότητα επηρεάζει σημαντικά την καταληπτότητα του λόγου και την ποιότητα της ηχητικής εμπειρίας, ενώ η θέση της πηγής εντός του Ιερού περιορίζει τη μετάδοση της ηχητικής πληροφορίας. Το βαθμονομημένο μοντέλο παρέχει τη δυνατότητα προσομοίωσης παρελθουσών και μελλοντικών ακουστικών καταστάσεων του Ιερού Ναού, συμβάλλοντας στη μελέτη, προστασία και ανάδειξη της ακουστικής ταυτότητας του μνημείου. Η έρευνα αναδεικνύει τη σημασία της διεπιστημονικής προσέγγισης στην τεκμηρίωση και διαχείριση της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, ενώ θέτει τις βάσεις για περαιτέρω μελέτες που θα ενσωματώσουν πρόσθετες παραμέτρους, όπως ο περιβαλλοντικός θόρυβος και οι διαφοροποιήσεις στη χρήση του χώρου.

Η **Αρετή Ανδρεοπούλου** είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Μουσικής Τεχνολογίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (ΕΚΠΑ). Το 2005 αποφοίτησε από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και στη συνέχεια φοίτησε στο μεταπτυχιακό και διδακτορικό πρόγραμμα Μουσικής Τεχνολογίας του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης (New York University) των Ηνωμένων Πολιτειών Αμερικής, από όπου αποφοίτησε το 2013. Έχει εργαστεί, ως μεταδιδακτορική ερευνήτρια στο γαλλικό κρατικό ερευνητικό κέντρο CNRS για το χρονικό διάστημα 2014-2016. Από το 2018 είναι μέλος ΔΕΠ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, όπου διδάσκει μαθήματα 1ου και 2ου κύκλου σπουδών, επιβλέπει υποψήφιους διδάκτορες, διεξάγει επιστημονική έρευνα σε θέματα που άπτονται του γνωστικού αντικειμένου της Μουσικής Τεχνολογίας και είναι Ακαδημαϊκή Υπεύθυνη εκπαιδευτικών προγραμμάτων εξ αποστάσεως δι-

δασκαλίας του Κέντρο Επιμόρφωσης και Διά Βίου Μάθησης – ΕΚΠΑ. Έχει συμμετάσχει, επίσης, ως επιστημονική υπεύθυνη και ερευνήτρια σε πληθώρα εθνικών και ευρωπαϊκών χρηματοδοτούμενων ερευνητικών προγραμμάτων. Δημοσιεύσεις της έχουν συμπεριληφθεί σε τεύχη διεθνών περιοδικών και συνεδρίων.

Η **Ασπασία Κόκκαλη** είναι προπτυχιακή φοιτήτρια του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Τα ακαδημαϊκά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στη Μουσική Τεχνολογία, με ιδιαίτερη έμφαση στην Ακουστική Χώρων και τον Τρισδιάτατο Ήχο. Έχει συμμετάσχει σε επιστημονικές διοργανώσεις, όπως το συνέδριο DCAC του Ιόνιου Πανεπιστημίου και το Πανελλήνιο Συνέδριο Ακουστικής του ΕΛΙΝΑ.

Ο **Γιώργος Γουβιανάκης** είναι προπτυχιακός φοιτητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Ασχολείται ακαδημαϊκά με τον τομέα της Μουσικής Τεχνολογίας και ιδιαίτερα με την μελέτη ακουστικής χώρων. Έχει συμμετάσχει σε επιστημονικά συνέδρια, όπως το DCAC του Ιόνιου Πανεπιστημίου και το Πανελλήνιο Συνέδριο Ακουστικής του ΕΛΙΝΑ.

Η **Πηνελόπη-Μαρία Πιερρουτσάκου** είναι προπτυχιακή φοιτήτρια του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Ασχολείται επαγγελματικά με την Ηχοληψία, ενώ το ακαδημαϊκό της ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην Ακουστική Χώρων και τον Τρισδιάστατο Ήχο. Έχει συμμετάσχει σε επιστημονικά συνέδρια, όπως το Audio Engineering Society Convention, το συνέδριο DCAC του Ιόνιου Πανεπιστημίου και το Πανελλήνιο Συνέδριο Ακουστικής του ΕΛΙΝΑ.

3

Χριστίνα Αναγνωστοπούλου-Πολύκαρπος Πολυκαρπίδης

Υπολογιστική μουσικολογία για την ανάλυση της Βυζαντινής Μουσικής

4

Ιωάννης Φούλιας

Θεωρητικά συγγράμματα για την ευρωπαϊκή μουσική στο Αρχείο Ψάχου: μια πρώτη παρουσίαση

Ανάμεσα στους εκατοντάδες τόμους της έντυπης συλλογής της Μουσικής Βιβλιοθήκης Κωνσταντίνου Α. Ψάχου ανιχνεύεται ένας διόλου ευκαταφρόνητος αριθμός εκδόσεων για την ευρωπαϊκή μουσική. Από αυτές επιλέχθηκε εν προκειμένω να γίνει αναφορά σε ελληνόγλωσσα εγχειρίδια στοιχειώδους θεωρίας της μουσικής (των Έννιγγ [Henning], Ιωάσαφ ιεροψάλτη, Βιτζεντίνη [Vigentini], Δούκα, Πολυκράτη, Παχτίκου, Παλλαδινού [Palladino], Λαυράγκα και Αργυρόπουλου), αυτοτελή ή ενταγμένα σε ανθολογίες παιδαγωγικών ασμάτων, τα οποία εκτείνονται χρονικά από το 1875 έως το 1914, αλλά και σε ανάλογες ξενόγλωσσες εκδόσεις της ιδίας περίπου περιόδου, σε ευάριθμα εγχειρίδια αρμονίας και λεξικά που κυκλοφόρησαν στα ελληνικά κατά τα τέλη της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνος, καθώς επίσης σε τόμους ιστορίας της μουσικής αλλά και ποικίλες μελέτες του συστηματικού κλάδου της μουσικολογίας που δημοσιεύθηκαν στα ελληνικά, τα γερμανικά, τα γαλλικά

και τα ιταλικά κατά το χρονικό διάστημα 1869-1933. Στο επίκεντρο τίθεται η εξέταση των ελληνικών εγχειριδίων θεωρίας και αρμονίας, με αντιπαραβολές τόσο μεταξύ τους όσο και ως προς τις πηγές τους αλλά και με ειδικότερες αναφορές σε ζητήματα εκδοτικής φύσεως καθώς και μουσικής ορολογίας. Επιπλέον, διερευνάται ο βαθμός της ενασχόλησης του Ψάχου με τα βιβλία της συλλογής του που παρουσιάζονται εδώ και έρχονται στο φως ορισμένα άγνωστα μέχρι τούδε τεκμήρια της πολύπλευρης δραστηριότητός του μέσα από χειρόγραφες σημειώσεις και αφιερώσεις που εντοπίσθηκαν στο υλικό που μελετήθηκε για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας.

Ο **Ιωάννης Φούλιας** είναι Καθηγητής «Συστηματικής Μουσικολογίας. Θεωρίας της Μουσικής (18ου-19ου αιώνος)» στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (προσωπική ιστοσελίδα: http://users.uoa.gr/~foulias). Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1976. Πραγματοποίησε μουσικές σπουδές στο Δημοτικό Ωδείο Καλαμάτας (πτυχία αρμονίας, αντιστίξεως, φούγκας και πιάνου, 1994-1998) και σπούδασε μουσικολογία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (πτυχίο το 1999 και διδακτορικό δίπλωμα το 2005, με διατριβή για τα Αργά μέρη σε μορφές σονάτας στην κλασσική περίοδο). Είναι μέλος της Συντακτικής και της Επιστημονικής Επιτροπής του περιοδικού Πολυφωνία, καθώς και ιδρυτικό μέλος και Γενικός Γραμματέας της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας. Έχει επίσης διατελέσει μέλος της Συντακτικής και της Επιστημονικής Επιτροπής του περιοδικού Μουσικολογία, έχει συμμετάσχει στο διεθνές ερευνητικό πρόγραμμα RIPM, σε επιστημονικές ημερίδες και διεθνή συνέδρια, ενώ παράλληλα έχει δημοσιεύσει δεκάδες πρωτότυπα άρθρα, καθώς και μεταφράσεις βιβλίων (των R. Wagner, K. Φλώρου και N. Cook) αλλά και μικρότερων μελετών. Από τον εκδοτικό οίκο «Παπαγρηγορίου – Νάκας» κυκλοφορούν οι μονογραφίες του *Οι δύο σονάτες για πιάνο του Δημήτρη Μητρόπουλου: Από τον ύστερο ρομαντισμό στην Εθνική Σχολή Μουσικής* (2011) και *Οι συμφωνίες κατά τις οβιδιανές* Μεταμορφώσεις *του Carl Ditters von Dittersdorf: Συμβολή στην αποκατάσταση ενός έργου-σταθμού στην ιστορία της προγραμματικής μουσικής* (2015), ενώ το εγχειρίδιό του *Στοιχεία μουσικής ανάλυσης: Αρμονικό λεξιλόγιο, γλωσσάριο μουσικών όρων και οδηγίες συγγραφής εργασιών* (2021) έχει συμπεριληφθεί στις Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις «Κάλλιπος» (2022). Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα εμπίπτουν στα ακόλουθα πεδία: θεωρία των μουσικών μορφών (από τον 18ο έως τον 21ο αιώνα), εξελικτική θεώρηση ειδών και μορφών της ενόργανης μουσικής στο μπαρόκ, τον κλασσικισμό και τον ρομαντισμό, μορφολογία και μουσική ανάλυση.

1Β

5

Ιάκωβος Στάϊνχάουερ

Η αισθητική της απουσίας στη Μουσική

Η έννοια της απουσίας στη μουσική υπερβαίνει την απλή σιωπή, αντανακλώντας τόσο την εσωτερική όσο και την εξωτερική πραγματικότητα. Η μουσική επικοινωνεί με μοναδικό τρόπο συναισθήματα και ιδέες που ενδέχεται να μην σχετίζονται άμεσα με τη φυσική ύπαρξη πραγμάτων και καταστάσεων. Ο E.T.A. Hoffmann το

ανέδειξε αυτό στην 5η Συμφωνία του Μπετόβεν, περιγράφοντας τη μουσική ως μια πύλη προς το άρρητο, αποσπασμένη από τον αισθητό κόσμο. Η σιωπή, ιδιαίτερα στις παύσεις, αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της μουσικής δομής, εκπροσωπώντας την απουσία συμβολικά και φαινομενολογικά. Συνθέτες όπως ο Schütz και ο Schubert χρησιμοποίησαν τις παύσεις για να σηματοδοτήσουν θέματα όπως ο θάνατος, η αιωνιότητα ή η αναστολή της πραγματικότητας, ενώ ο Cage διερεύνησε τη σιωπή ως το θεμελιώδες στοχείο της μουσικής. Τελικά, η απουσία στη μουσική ενσαρκώνει τη μνήμη, την προσμονή και τη συναισθηματική απήχηση, δείχνοντας ότι η σιωπή και ο ήχος είναι αχώριστοι στη μεταξύ τους αισθητική και υπαρξιακή αλληλεπίδραση.

Ο **Ιάκωβος Σταϊνχάουερ** σπούδασε Μουσικολογία, Ιστορία Τέχνης και Μουσικοπαιδαγωγικά στο Johann Wolfgang Goethe-Universität της Φρανκφούρτης, αποφοιτώντας το 1999 με Πτυχίο Magister Artium. Το 2005 του απονέμεται διδακτορικός τίτλος (Dr.phil.) με μια διατριβή για το Μουσικό Χώρο στο έργο του Edgard Varèse από το ίδιο Πανεπιστήμιο. Από το 2008 μέχρι το 2012 διδάσκει στο Τμήμα Μουσικολογίας του Johann Wolfgang Goethe-Universität ως εντεταλμένος διδάσκων και επιστημονικός συνεργάτης, μετά στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου ως Π.Δ. 407/80 και με ανάθεση του DAAD. Το 2013 και το 2016 είναι κάτοχος της Θέσης Μιχελή στο Τμήμα Φιλοσοφικών και Κοινωνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Κρήτης (Ρέθυμνο) για διδασκαλία του γνωστικού αντικειμένου "Αισθητικές Θεωρίες". Το 2019 διορίζεται Επίκουρος καθηγητής στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α και το 2023 εκλέγεται Αναπληρωτής Καθηγητής. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν την Αισθητική και Θεωρία της Μουσικής του 20ού και 21ου αιώνα, τη Φιλοσοφία της Τέχνης, τη Μουσική του Κινηματογράφου.

6

Διονύσιος Ἀνατολικιώτης

Στοιχεῖα τοῦ Ἀσματικοῦ Τυπικοῦ
στὴ σημερινὴ λατρεία τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας

Ἡ διδακτορικὴ διατριβὴ τοῦ ἀειμνήστου ἐπιστήμονος καὶ καθηγητοῦ Δημητρίου Μπαλαγεώργου ἔχει τίτλο· «Ἡ ψαλτικὴ παράδοσι τῶν ἀκολουθιῶν τοῦ Βυζαντινοῦ Κοσμικοῦ Τυπικοῦ». Μὲ βάσι τὰ πλούσια καὶ ἐκτενῆ στοιχεῖα ποὺ περιέχονται στὴν ἐν λόγῳ διατριβὴ ἐξετάζονται τὰ λειτουργικὰ καὶ ψαλτικὰ στοιχεῖα τοῦ ἀρχαίου Ἀσματικοῦ (ἢ Βυζαντινοῦ Κοσμικοῦ) Τυπικοῦ ποὺ ἐπιβιώνουν μέχρι σήμερα στὴν λατρεία τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας. Τέτοια στοιχεῖα παραδείγματος χάριν εἶναι· ἡ ψαλμῴδησι τοῦ *«Κατευθυνθήτω»* στὴν ἀκολουθία τῶν προηγιασμένων, τὰ ἀρχαῖα ἀντίφωνα τῆς θείας λειτουργίας *«Ἀγαθὸν τὸ ἐξομολογεῖσθε»* μὲ τὰ ἐφύμνιά τους, τὰ ψαλλόμενα τροπάρια στοὺς ἑσπερινοὺς τῶν Χριστουγέννων καὶ τῶν Θεοφανείων *«Λαθὼν ἐτέχθης»*, *«Ἀνέτειλας Χριστέ»*, *«Ἐπεφάνης ἐν τῷ κόσμῳ»* καὶ *«Ἁμαρτωλοῖς καὶ τελώναις»*, οἱ ἀρχαῖοι ψαλλόμενοι ὕμνοι τοῦ μεγάλου ἀποδείπνου *«Ἡ ἀσώματος φύσις τὰ χερουβίμ»*, *«Μεθ' ἡμῶν ὁ Θεός»*, *«Κύριε τῶν δυνάμεων»*, καὶ ἄλλα. Ἡ εἰσήγησι ὁλοκληρώνεται μὲ μία γενικώτερη ἀναφορὰ σὲ ἀκολουθίες τοῦ

ᾀσματικοῦ τύπου ποὺ ἐπιβιώνουν μέχρι σήμερα εἴτε αὐτόνομες εἴτε συνημμένες μὲ ἄλλες συναφεῖς ἀκολουθίες τοῦ σημερινοῦ ἐκκλησιαστικοῦ τυπικοῦ.

Ὁ **Διονύσιος Ἀνατολικιώτης** εἶναι διδάκτωρ τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς Ε.Κ.Π.Α., διπλωματοῦχος Ἑλληνικῆς Μουσικῆς τοῦ Ὠδείου «Ῥωμανὸς ὁ Μελῳδός», καὶ πτυχιοῦχος τοῦ τμήματος Κοινωνικῆς Θεολογίας Ἀθηνῶν. Μὲ ἀπόφασι τῆς Ἱερᾶς Συνόδου εἶναι συντάκτης τοῦ Κανοναρίου (= ἐτησίου τυπικοῦ) τῶν Διπτύχων τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος γιὰ τὰ ἔτη 2007-2024 καὶ εἰσηγητὴς στὴν Συνοδικὴ Ὑποεπιτροπὴ Διπτύχων ἕως σήμερα. Ἀπὸ τὸ 2016 εἶναι ὑπεύθυνος καὶ γενικὸς συντονιστὴς τῶν Σεμιναρίων Ἐκκλησιαστικοῦ Τυπικοῦ «Γεώργιος Βιολάκης» στὴν Ἀθήνα. Ἀπὸ τὸ ἀκαδημαϊκὸ ἔτος 2020-2021 εἶναι διδάσκων καθηγητὴς τοῦ Τυπικοῦ στὸ Εὐρωπαϊκὸ Πανεπιστήμιο Κύπρου. Μέχρι σήμερα ἔχουν ἐκδοθῆ περισσότερα ἀπὸ 85 ἔργα του.

7

Ἰωάννης Β. Ἀρβανίτης

Τὰ "Ἀσματικά" μέλη στὶς Ἀνθολογίες τῆς Παπαδικῆς

Τὸ χειρόγραφο «Ἀκολουθίαι» ἢ «Ἀνθολογία τῆς Παπαδικῆς» ἢ ἁπλῶς «Παπαδική» δημιουργήθηκε στὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 14ου αἰ. Ἀντικατέστησε τὰ παλαιότερα βιβλία τοῦ Ψαλτικοῦ καὶ Ἀσματικοῦ, χωρὶς νὰ εἶναι ἁπλῶς μιὰ συμπίλησή τους. Στέγασε παλαιότερα ἀνώνυμα μέλη τῶν Ἀκολουθιῶν, ἀλλὰ καὶ νεώτερες ἐπωνυμες συνθέσεις, ἐκπροσωπώντας ταυτόχρονα καὶ ἕνα νέο μουσικὸ στύλ, τὸ παπαδικὸ ἢ καλοφωνικό, διαφορετικὸ ἀπ' αὐτὸ τῶν παλαιοτέρων βιβλίων. Μέσα στὴν Παπαδικὴ σώζονται, ὡστόσο, καὶ μέλη ποὺ κατάγονται σαφῶς ἀπὸ τὸ Ψαλτικὸ καὶ Ἀσματικό, ἢ μέλη ποὺ φέρουν τὸν χαρακτηρισμὸ «ἀσματικόν», ἀλλὰ μᾶλλον δὲν περιλαμβάνονται στὰ χφφ τοῦ Ἀσματικοῦ. Στὴν παροῦσα ἀνακοίνωση θὰ προσπαθήσουμε μιὰ πρώτη προσέγγιση στὴν ἀνίχνευση τῶν μελῶν αὐτῶν μέσα στὰ χφφ τῆς Παπαδικῆς, τὴν σχέση τους μὲ τὸ βιβλίο καὶ τὸ στύλ τοῦ Ἀσματικοῦ, ἀλλὰ καὶ τὶς πιθανὲς ἄλλες ἢ νέες σημασίες ποὺ μπορεῖ νὰ προσέλαβε ὁ χαρακτηρισμὸς αὐτός.

Ὁ **Ἰωάννης Ἀρβανίτης** (γεν. 1961) εἶναι Καθηγητὴς Βυζαντινῆς Μουσικῆς καὶ Πρωτοψάλτης. Ἔχει διδάξει στὸ Μουσικὸ Γυμνάσιο Παλλήνης, στὸ Δημοτικὸ Ὠδεῖο Πειραιᾶ, στὸ Ὠδεῖο «φίλιππος Νάκας», στὸ Ὠδεῖο «Σίμων Καράς». Δίδαξε ἐπίσης ἐπί 7 ἔτη (1994-2002) στὸ Τμ. Μουσ. Σπουδῶν τοῦ Ἰονίου Πανεπιστημίου, στὸ Μεταπτυχιακὸ Πρόγραμμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τοῦ ἴδιου Πανεπιστημίου (2015-18), καθὼς καὶ στὸ Πρόγραμμα Ψαλτικῆς τοῦ Εὐρωπαϊκοῦ Παν/μίου Κύπρου (2020-21). Κατὰ τὰ ἔτη 2014-18 ἀποσπάστηκε στὸ Τμῆμα χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης καὶ ἐργάστηκε γιὰ τὴν καταλογογράφηση καὶ μελέτη τῶν ἐκεῖ ἀποκειμένων μουσικῶν χειρογράφων. Ἔχει ἐντρυφήσει ἰδιαιτέρως στὴν ἑρμηνεία τῆς παλαιᾶς σημειογραφίας, σὲ ὅλες της τὶς μορφὲς καὶ τὰ στάδια, καθὼς καὶ στὴν ἐν γένει θεωρία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, νεώτερης καὶ παλαιᾶς, καὶ ἔχει διδάξει σὲ ἀρκετὰ σχετικὰ σεμινάρια ἐντὸς καὶ ἐκτὸς Ἑλλάδος. Τὸ 2010 ἔγινε Διδάκτωρ τοῦ Ἰονίου Πανεπιστημίου μὲ διατριβὴ μὲ θέμα τὸν ρυθμὸ τῶν παλαιῶν μελῶν μέσα ἀπὸ τὴν σύντομη ἑρμηνεία τῆς παλαιᾶς σημειογραφίας. Ἔχει ἐξηγήσει πολλὰ μέλη

ἀπὸ τὴν παλαιὰ στὴν ἐν χρήσει γραφή καὶ ἔχει καὶ ὁ ἴδιος μελοποιήσει πληθώρα ἐκκλησιαστικῶν μελῶν. Τὸν Ἰούνιο τοῦ 2023 ἐκλέχτηκε καὶ ὑπηρετεῖ σήμερα ὡς Ἀναπληρωτὴς Καθηγητὴς τῆς Μουσικῆς τῆς Ὀρθόδοξης Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας στὸ Τμ. Μουσ. Σπουδῶν τοῦ Ἰονίου Παν/μίου.

8

Γεωργία Μήτραινα

Το "ρεπερτόριο του Άσματος": μία πρώτη προσέγγιση

Είναι γνωστό ότι μέχρι την έναρξη της φραγκικής κατοχής (1204) υπήρχαν δύο κυρίως λειτουργικοί τύποι, ένας για τις μοναστικές ακολουθίες και ένας για τις ακολουθίες των ενοριών των πόλεων, καθένας από τους οποίους περιελάμβανε το δικό του ρεπερτόριο. Το λειτουργικό τυπικό των πόλεων, γνωστό ως «Ασματικό» συνοδευόταν από ένα ρεπερτόριο που καταγράφεται σε δύο βιβλία, το Ψαλτικό και το Ασματικό. Είναι λιγότερο γνωστό ότι στα Ασματικά χειρόγραφα διασώζεται ως ξεχωριστή ενότητα ένα ρεπερτόριο υπό τον τίτλο «Άσμα». Το τελευταίο, αν και δεν έχει μελετηθεί ουσιαστικά μέχρι στιγμής, συνδέεται με έναν ιδιαίτερο τρόπο ψαλμώδησης καθώς και με την λεγόμενη πρωτοκαλοφωνία. Ως προς το περιεχόμενο, τα μέλη τοῦ ρεπερτορίου του Άσματος ανήκουν στον Όρθρο και στην Θεία Λειτουργία, ενώ μόνο αυτά της Λειτουργίας συνδέουν το ρεπερτόριο του Άσματος με αυτό του Ασματικού. Ως προς τη μελοποίηση, φαίνεται ότι οι συνθέσεις του ρεπερτορίου του Άσματος είναι ιδιαίτερα εκτεταμένες και μελισματικές. Η ανακοίνωση αναφέρεται σε μία πρώτη παρουσίαση του ρεπερτορίου του Άσματος, καθώς και σε μία σύγκριση μεταξύ των συνθέσεων που ανήκουν σε αυτό και το συνδέουν με την παράδοση του Ασματικού ρεπερτορίου. Σε δεύτερο επίπεδο θα επιχειρηθεί προσέγγιση των συνθέσεων του Άσματος με την λεγομένη πρωτοκαλοφωνία και τις πρώτες καλοφωνικές συνθέσεις της Παπαδικής

1Γ

9

Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης

Αμφίδρομες παρατηρήσεις

προ και μετά την εξήγηση της βυζαντινής σημειογραφίας

Η παρούσα εργασία, αφιερωμένη στη μνήμη του πολύκλαυστου φίλου και συναδέλφου Δημητρίου Μπαλαγεώργου († 2.6.2023), αποτελεί καρπό του μεταπτυχιακού μαθήματος «Εξήγηση της Βυζαντινής Σημειογραφίας», όπως αυτό αναπτύχθηκε κατά τα εαρινά εξάμηνα των ακαδημαϊκών ετών 2022-2023 & 2023-2024, στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Βυζαντινή Μουσικολογία και Ψαλτική Τέχνη» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Αντικείμενο ερευνητικής αδολεσχίας αποτελεί, εν προκειμένω, η ακόλουθη ενδιαφέρουσα σύνθεση: *Ἐκλογὴ ἐκ τῶν ψαλμῶν τοῦ προφητάνακτος Δαβίδ, εἷς τε τὸν ἐν ἱεράρχαις πανάγιον Νικόλαον καὶ εἰς λοιποὺς ἱεράρχας, ψαλλομένη μετὰ τὸν πολυέλεον, εἰς ἦχον πλ. δ΄.* Θεωρείται ως αμφιβαλλόμενη σύνθεση του Μυτιληναίου μοναχού Συνεσίου του Ιβηρίτου (~ 1760/70-1835/45), καθώς ανθολογείται, άνευ μνείας του μελοποιού, σε ιδιόγραφη του Συνεσίου (όπως ταυτίζεται από τη γραφή, με κάθε επιφύλαξη, λόγω

έλλειψης οποιασδήποτε σχετικής ειδικότερης μνείας) φυλλάδα πολυελέων, συγκεκριμένα στο μουσικό χειρόγραφο της αγιορειτικής μονής των Ιβήρων υπ' αριθμόν 2045 (πρώην 1303), φφ. 36r-38r. Καθώς επιχειρείται η εξήγηση στη Νέα Μέθοδο Αναλυτικής Σημειογραφίας του παραπάνω, ανεξήγητου ως σήμερα, μελοποιήματος, κατατίθενται, εν είδει πρωτογενούς εγχειριδίου, γενικότερες, ευρύτερα χρήσιμες, «παρατηρήσεις προ και μετά τη διαδικασία εξήγησης της βυζαντινής σημειογραφίας».

Ο **Αχιλλεύς Χαλδαιάκης** του Γεωργίου κατάγεται από την Αίγινα. Είναι Καθηγητής Βυζαντινής Μουσικολογίας και Ψαλτικής Τέχνης στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Προΐσταται του *«Εργαστηρίου Βυζαντινής Μουσικολογίας»* του Τμήματος, καθώς και του Κοινού Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών "*Byzantine Music: Academic Theory & Artistic Performance*", το οποίο συνδιοργανώνεται από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών και το *National University of Music Bucharest* (*UNMB*). Διδάσκει σε προπτυχιακό και μεταπτυχιακό επίπεδο μαθήματα γύρω από τη βυζαντινή μουσική, τόσο στο Τμήμα του όσο και σε άλλα πανεπιστημιακά τμήματα ή εκπαιδευτικούς φορείς της Ελλάδας και του Εξωτερικού. Την προσωπική του θέαση και προσέγγιση αυτού του ιδιαίτερου γνωστικού αντικειμένου διακρίνει η μελέτη, ανάλυση και κατανόηση της θεωρίας, της ιστορίας ή και της αισθητικής της μουσικής μέσα από την πρακτική της έκφραση, καθώς πιστεύει ακράδαντα ότι ο συνδυασμός θεωρίας και πράξης εξασφαλίζει τις καλύτερες προϋποθέσεις ουσιαστικής γνώσης του φαινομένου της μουσικής δημιουργίας. Αυτήν την άποψη καταγράφει στο εκτεταμένο (με πάνω από 200 τίτλους) δημοσιευμένο έργο του, αλλά και τις ίδιες ακαδημαϊκές απόψεις υποστηρίζει σε διάφορα συνέδρια στην Ελλάδα και κυρίως στο Εξωτερικό, ενώ με την παράλληλη καλλιτεχνική δραστηριότητά του προβάλλει αντίστοιχα και την πρακτική εφαρμογή οποιασδήποτε θεωρητικής άποψης. Έχει διατελέσει Αντιπρόεδρος (2012-2014) και Πρόεδρος (2014-2019) του Τμήματος Μουσικών Σπουδών, Κοσμήτωρ της Φιλοσοφικής Σχολής (2019-2023), ενώ από το 2023 είναι εκλεγμένο μέλος του Συμβουλίου Διοίκησης του ΕΚΠΑ. Παράλληλα, θητεύει ως Πρωτοψάλτης στον ιερό ναό αγίου Σπυρίδωνος, πολιούχου Πειραιώς, ενώ είναι και ο χοράρχης του διεθνώς γνωστού χορού ψαλτών «Οι Μαΐστορες της Ψαλτικής Τέχνης», με τον οποίο έχει ως σήμερα πραγματοποιήσει περισσότερες από 500 παραστάσεις ανά τον κόσμο (Ευρώπη, Ασία, Αμερική και Αυστραλία). Είναι μέλος διαφόρων Συνοδικών Επιτροπών της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος (*Επιτροπή Εκκλησιαστικής Τέχνης και Μουσικής*, *Επιτροπή Λειτουργικής Αναγέννησης*, *Επιτροπή Θείας Λατρείας και Ποιμαντικού Έργου*, *Επιτροπή Εκδόσεων Διπτύχων*), καθώς και του *Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας*. Επίσης, είναι τακτικό μέλος του *Συμβουλίου Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς* του Υπουργείου Πολιτισμού. Η συνολική διεθνής δραστηριότητά του, ως διφυούς μουσικού: επιστήμονα ερευνητή και πανεπιστημιακού δασκάλου, αλλά και καλλιτέχνη ερμηνευτή και διευθυντή και υπεύθυνου αντίστοιχων μουσικών σχημάτων, στοχεύει ακριβώς στην πολυπρισματική και σφαιρική και καινοφανή προσέγγιση της Βυζαντινής Μουσικολογίας και της Ψαλτικής Τέχνης.

Ιστοσελίδα: https://www.achilleaschaldaeakes.gr/

10
Φλώρα Κρητικού
Καλοφωνικές συνθέσεις του Ακαθίστου Ύμνου στα χειρόγραφα κρητικής προέλευσης

11
Θωμάς Αποστολόπουλος
«Παρισταμένη τῷ Σταυρῷ: στίχοι θρηνητικοί...». Εξήγηση σε ένα αργοσύντομο μέλος του 16ου αι.

Ο κώδικας 45 του Πανεπιστημίου Duke στην Αμερική είναι ένα χειρόγραφο του Αγγέλου Γρηγορίου, ενός κρητικού μελουργού του 16ου αι. Στο χειρόγραφο αυτό και στο φύλλο 44α υπάρχει μια μελοποίηση σε τρεις σειρές της πρώτης στροφής του θρήνου *«Παρισταμένη τῷ Σταυρῷ...»* σε ήχο πλ. Β΄. Ακολουθούν 12 δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι του εν λόγω ποιήματος με τη σημείωση «ὅμοιον». Είναι γνωστή παράδοση στην Κρήτη να αποδίδεται ο συγκεκριμένος θρήνος ως δημώδες άσμα, αλλά και στη λόγια μελουργία είναι γνωστά σχετικά Μαθήματα δεκαπεντασύλλαβης υμνογραφίας σε εκτενές καλοφωνικό μέλος. Εδώ ο τρόπος μελοποίησης υποδεικνύει ένα αργοσύντομο μέλος το οποίο μάλιστα κατά ρητή αναφορά *«ἐδιορθώθη ὅλον»* υπό του γραφέως. Στην παρούσα εισήγηση παρουσιάζεται μια εξήγηση της συγκεκριμένης καταγραφής.

Ο **Θωμάς Κ. Αποστολόπουλος** γεννήθηκε το 1963 στα Ριζώματα Ημαθίας. Έχει πτυχίο Νομικής (ΑΠΘ 1985), μεταπτυχιακό δίπλωμα Ιστορίας, Φιλοσοφίας και Κοινωνιολογίας του Δικαίου (ΑΠΘ 1990) και διδακτορικό Βυζαντινής Μουσικολογίας (ΤΜΣ/ΕΚΠΑ 1997). Είναι καθηγητής στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών στην Κατεύθυνση της Βυζαντινής Μουσικολογίας, όπου και διδάσκει από το 2011 με επιστημονικό αντικείμενο «Βυζαντινή Μουσική και μουσικές παραδόσεις της Ανατολικής Μεσογείου». Η εγχώρια και διεθνής επιστημονική του δράση αφορά την Ψαλτική, την Ελληνική Δημοτική Μουσική, τη Λόγια Μουσική της Κωνσταντινούπολης, την ελληνική οργανολογία, καταγραφές κοσμικού ρεπερτορίου με βυζαντινή Παρασημαντική, μελέτη ανατολικού συγγενούς ρεπερτορίου, δισκογραφικές επιμέλειες και κυρίως την ελληνική μουσική Θεωρία και τον τομέα των «Εξηγήσεων» έργων Ψαλτικής αλλά και κοσμικής Μουσικής από τα χειρόγραφα της Παλαιάς (προ του 1814) Μεθόδου Βυζαντινής Παρασημαντικής στη Νέα Μέθοδο.

12
Θοδωρής Καραδόδωρος
Εὐφραίνου, Θεσσαλονίκη (1986) για πεντάφωνη μεικτή χορωδία του Μιχάλη Αδάμη: μετουσιώνοντας τη βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή μουσική παράδοση στη σύγχρονη μουσική σκέψη

Οι χορωδιακές συνθέσεις του Μιχάλη Αδάμη καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος της εργογραφίας του. Η ποσοτική υπεροχή των συγκεκριμένων συνθέσεων αιτιολογείται από την αγάπη που έτρεφε ο δημιουργός για τα χορωδιακά σύνολα αλλά και από την πεποίθησή του ότι οι ανθρώπινες φωνές είναι ικανές να διαμορφώσουν πιο

άμεσα ένα μουσικό αποτέλεσμα, συγκριτικά με άλλα όργανα. Το έργο *Εὐφραίνου, Θεσσαλονίκη* (1986) για πεντάφωνη μεικτή χορωδία (S.S.A.T.B.) συνιστά μια ιδιάζουσα περίπτωση, όχι μονάχα γιατί διευρύνει την καλλιτεχνική αναζήτηση που προβάλλει ως καταστατική αρχή την αξιοποίηση πρωτογενούς βυζαντινού μουσικού υλικού, αλλά γιατί συνδυάζει τη βυζαντινομουσικολογική έρευνα με την πράξη της σύνθεσης. Λαμβάνοντας υπ' όψιν δύο μελοποιητικές εκδοχές του στιχηρού ιδιόμελου της ακολουθίας της Λιτής του Αγίου Μεγαλομάρτυρος Δημητρίου, *«Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ, πόλις Θεσσαλονίκη»*, θα επιχειρηθεί μία αναλυτική προσέγγιση του έργου, αποσκοπώντας στην αποκάλυψη μιας γόνιμης σύζευξης παλαιών και νέων ηχητικών πραγματώσεων.

Ο **Θοδωρής Καραδόδωρος** δραστηριοποιείται ως συνθέτης και μουσικολόγος. Είναι διδάκτωρ μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος «Οργάνωση και Διοίκηση της Εκπαίδευσης» του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας και πτυχιούχος του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας (Θεσσαλονίκη). Σπούδασε σύνθεση με τον Αθανάσιο Ζέρβα και τον Μιχάλη Αδάμη και παρακολούθησε σεμινάρια σύνθεσης με τους: Eric Honour, Gustavo Leone, Ilya Levinson, Stephen Syverud, Θόδωρο Αντωνίου, Ντίνο Κωνσταντινίδη, Μιχάλη Τραυλό κ.ά. Επίσης, είναι πτυχιούχος αρμονίας και ανωτέρων θεωρητικών, διπλωματούχος βυζαντινής μουσικής και διπλωματούχος πιάνου. Ανακοινώσεις του έχουν παρουσιαστεί σε διεθνή μουσικολογικά συνέδρια, ενώ έργα του έχουν παιχτεί στην Ελλάδα και το εξωτερικό από διακεκριμένους μουσικούς και μουσικά σύνολα, όπως οι Rex Richardson, Iwona Glinka, Leo Saguiguit, Νίκος Χριστοδούλου, η Louisiana Sinfonietta, η Camerata Europæa, το Κουαρτέτο Σαξοφώνων Αθήνας, κ.ά. Διετέλεσε επιστημονικός συνεργάτης της Μεγάλης Ορθόδοξης Χριστιανικής Εγκυκλοπαιδείας δημοσιεύοντας διάφορα βυζαντινομουσικολογικά λήμματα. Ανήκει στο Ειδικό Εκπαιδευτικό Προσωπικό του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και είναι μέλος του πανεπιστημιακού φωνητικού συνόλου «Οι Μαΐστορες της Ψαλτικής Τέχνης», υπό τη διεύθυνση του Αχιλλέα Χαλδαιάκη. Υπηρετεί ως πρωτοψάλτης στο δεξιό αναλόγιο του Ιερού Ναού Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης Ηλιουπόλεως.

2A

13

Αθανάσιος Γλάρος

Ένα μάθημα ζωής σε διδακτικά «απόστιχα».
Σχόλιο στην ΚΘ΄ ομιλία του ιερού Χρυσοστόμου

Μελέτημα ἐπὶ τοῦ κειμένου τῆς ΚΘ΄ Ὁμιλίας τοῦ ἱεροῦ Χρυσοστόμου μὲ τὸν τίτλο: *«Ἑρμηνεία εἰς τὴν πρὸς Ῥωμαίους ἐπιστολήν, Ὁμιλία ΚΗ΄. Λέγω δὲ χριστὸν Ἰησοῦν διάκονον γεγενῆσθαι περιτομῆς ὑπὲρ ἀληθείας Θεοῦ, εἰς τὸ βεβαιῶσαι τὰς ἐπαγγελίας τῶν πατέρων»* μὲ διήκουσα ἔννοια τὴ δημιουργία ἑνὸς πρότυπου μαθήματος καθο-

δήγησης βίου βασισμένο στὴν ἀποφθεγματικὴ χρήση Ψαλμικῶν στίχων καὶ τοῦ παιδαγωγικοῦ μηνύματος ποὺ ἐκπέμπουν. Ἡ ἐπιλογὴ τῶν στίχων, ὁ ἐμπλουτισμὸς ἑνὸς ἑκάστου μὲ ἕνα διδακτικὸ «ἀπόστιχο», τὸ ὁποῖο συμπυκνώνει τὴ μεταγνωστικὴ Χρυσοστομικὴ ἑρμηνεία καὶ ἡ ἀλληλουχία στίχων καὶ ἑρμηνειῶν συνθέτουν ἕνα ἔργο διαχρονικῆς ἀξίας, ποὺ μπορεῖ νὰ ἀποτελέσει σημεῖο ἀναφορᾶς στὸ πεδίο τῆς λειτουργικῆς ἀγωγῆς.

Ο **Αθανάσιος Γλάρος** είναι Πρωτοβάθμιος Καθηγητής του Τμήματος Κοινωνικής Θεολογίας και Θρησκειολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (ΕΚΠΑ) με γνωστικό αντικείμενο «Ορθόδοξη Εκκλησιαστική Γραμματεία». Με σπουδές στη Θεολογία, την Παιδαγωγική επιστήμη και την Προαγωγή Ψυχικής Υγείας, εργάστηκε ως δάσκαλος στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση, ως καθηγητής στην Ανωτέρα Εκκλησιαστική Ακαδημία Αθηνών και από το 2006 ως μέλος ΔΕΠ στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Διετέλεσε παραγωγός ραδιοφωνικής εκπομπής του Σταθμού της Εκκλησίας της Ελλάδος με τίτλο «Παιδαγωγικὰ Θέματα» (1991-1999), επιμελητής εκδόσεως του επιστημονικού περιοδικού «Νέα Σιών» (1995-2001), μέλος της Συντακτικής Επιτροπής Εκδόσεως της «Μεγάλης Ορθόδοξης Χριστιανικής Εγκυκλοπαιδείας» και επιστημονικός υπεύθυνος σε ερευνητικά προγράμματα στην Ελλάδα και το Εξωτερικό. Έχει συγγράψει αρκετές μονογραφίες και πολύαριθμα επιστημονικά άρθρα, που έχουν δημοσιευθεί σε διεθνή επιστημονικά περιοδικά, ορισμένα δε έχουν μεταφραστεί στη ρουμανική, την ρωσική και την αγγλική. Είναι μέλος της Συνοδικής Επιτροπής Κοινωνικής Προνοίας και Ευποιΐας της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος και μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας της Εκκλησίας της Ελλάδος, ενώ έχει συμμετάσχει σε διακεκριμένες βυζαντινές χορωδίες των Αθηνών.

14

Ευαγγελία Χαλδαιάκη

Τεκμήρια για τη Σχολή Βυζαντινής και Εκκλησιαστικής Μουσικής στο Αρχείο του Ωδείου Αθηνών

Η πιθανότητα ένταξης της Βυζαντινής Μουσικής στα διδασκόμενα μαθήματα του Ωδείου Αθηνών ήταν ένα θέμα που είχε τεθεί σε συζήτηση από την έναρξη λειτουργίας του το 1874. Οι επίσημες ενέργειες ίδρυσης Σχολής Βυζαντινής και Εκκλησιαστικής Μουσικής στο Ωδείο Αθηνών ξεκίνησαν το 1902, με πρωτοβουλία του τότε διευθυντή Γεώργιου Νάζου. Ο Νάζος μετέβη το 1903 στην Κωνσταντινούπολη προκειμένου να συνεννοηθεί με το Πατριαρχείο και να εντοπίσει ιεροψάλτη κατάλληλο να ιδρύσει, διαμορφώσει και διευθύνει τη Σχολή αυτή του Ωδείου Αθηνών. Η Σχολή εγκαινιάστηκε το 1904 με πρωτοδιδάξαντα σε αυτήν τον Κωνσταντίνο Αλεξάνδρου Ψάχο, ενώ εξακολουθεί να λειτουργεί ως σήμερα. Στο αρχείο του Ωδείου Αθηνών εντοπίζονται σποραδικά διάφορα τεκμήρια που αφορούν τη Σχολή Βυζαντινής και Εκκλησιαστικής Μουσικής, τα οποία διαφωτίζουν διάφορα θέματα γύρω από την ίδρυση και λειτουργία της. Πρόκειται συγκεκριμένα για πρακτικά συνεδριάσεων, αλληλογραφία, προγράμματα σπουδών, βιβλιάρια σπουδαστών, προ-

γράμματα συναυλιών και ποικίλα διοικητικά έγγραφα, όπως κανονισμοί, προϋπολογισμοί, προκηρύξεις διαγωνισμάτων, κ.λπ. Αναλυτικότερα παρουσιάζονται στην παρούσα ανακοίνωση.

Η **Ευαγγελία Χαλδαιάκη** έχει Πτυχίο στην Τουρκική Γλώσσα, Φιλολογία και Ιστορία από το Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (2014), τίτλο Μεταπτυχιακών Σπουδών στις Λαογραφικές Σπουδές και τον Λαϊκό Πολιτισμό από το ίδιο Ίδρυμα (2017) και το 2022 έλαβε το διδακτορικό της δίπλωμα από το Τμήμα Τουρκικών Σπουδών και Σύγχρονων Ασιατικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, με τη διδακτορική διατριβή «Η δημοτική μουσική στις τουρκόφωνες και ελληνόφωνες μουσικές συλλογές της ύστερης οθωμανικής περιόδου: λαϊκός πολιτισμός και διακοινοτικές σχέσεις». Σήμερα είναι μεταδιδακτορική ερευνήτρια στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Ως ερευνήτρια έχει διεξαγάγει εκτενή ιστορική έρευνα σε αρχεία, παράλληλα δε συμμετέχει σε πολυάριθμα εκπαιδευτικά και ερευνητικά προγράμματα, ενώ είναι και ενεργή μουσικός. Το έργο της σχετίζεται γενικότερα με την ελληνική και τουρκική μουσική, κουλτούρα και λαογραφία. Έχει δίπλωμα Βυζαντινής Μουσικής από το Ορφείο Ωδείο Αθηνών και διδάσκει ελληνική δημοτική μουσική σε χορωδιακό μάθημα στο Κέντρο Ελληνικής Μουσικής «Φοίβος Ανωγειανάκης». Από το 2023 διδάσκει επίσης στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Εθνομουσικολογία και Μουσική Πράξη» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ στην ειδίκευση για το παραδοσιακό τραγούδι και στο πλαίσιο του μαθήματος «Ειδικά θέματα Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής Διαχείρισης της παραδοσιακής μουσικής». Έχει επίσης διδάξει μαθήματα σχετικά με την ελληνική δημοτική μουσική στο προπτυχιακό πρόγραμμα των Τμημάτων Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων ως ακαδημαϊκή υπότροφος. Από το 2025 εργάζεται ως ερευνητική συνεργάτης του Orient-Institute Istanbul για το πρόγραμμα "Corpus Musicae Ottomanicae".

15

Χαράλαμπος Διαφωνίδης

Η διδακτική του Δημητρίου Μπαλαγεώργου στην «Διδακτική της Ψαλτικής Τέχνης»

Ο αείμνηστος Δημήτριος Μπαλαγεώργος μέσα στην σπουδαία ερευνητική, συγγραφική και διδακτική του πορεία δίδαξε και στο εξ αποστάσεως προπτυχιακό πρόγραμμα του Ευρωπαϊκού Πανεπιστημίου Κύπρου «Βυζαντινή Μουσική – Ψαλτική Τέχνη». Από τους πρωτεργάτες του προγράμματος, μοίρασε απλόχερα τις γνώσεις του στους σπουδαστές. Είχα την ευλογία να παρακολουθήσω δύο μαθήματα, την «Ιστορική επισκόπηση της ψαλτικής παράδοσης» και την «Διδακτική της Ψαλτικής Τέχνης». Η διάρθρωση των μαθημάτων, οι θεωρητικές και ιστορικές-μουσικολογικές πραγματείες που επέλεξε και διένειμε, το πλήθος των γνώσεων για επιμέρους θέματα και ερωτήματα που προέκυπταν, αποκάλυψαν έναν αληθινό δάσκαλο της ψαλτικής και όχι μόνο. Η εισήγηση θα εστιάσει στα θεωρητικά συγγράμματα που μελετήθηκαν στο μάθημα της «Διδακτικής» και θα παρουσιάσει τα σημεία που ο αείμνηστος συνάδελφος και καθηγητής μας θεωρούσε σπουδαιότερα, όχι μόνο ιστορικά αλλά με αναγωγή στην σύγχρονη διδακτική της ψαλτικής και στα

οφέλη που αυτή μπορεί να αποκομίσει από την γνώση των παλαιών θεωρητικών πραγματειών και μεθόδων.

Ο **Χαράλαμπος Διαφωνίδης** είναι Λαμπαδάριος του Μητροπολιτικού Ναού Τιμίου Προδρόμου Ξάνθης, πρόεδρος του Συλλόγου Ιεροψαλτών Ξάνθης και ταμίας της Ομοσπονδίας Ιεροψαλτών Ελλάδος. Έχει διδαχθεί την Ψαλτική κοντά σε δασκάλους στην Ξάνθη, στο Άγιον Όρος και στην Αθήνα. Απόφοιτος της Εκκλησιαστικής Σχολής Ξάνθης και της Ανωτάτης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Θεσσαλονίκης με πτυχιακή εργασία «Η αγιορειτική ψαλτική παράδοση του α΄ μισού του 19ου αιώνα μέσα από το έργο των Αγιορειτών Ματθαίου Βατοπαιδινού, Ιωάσαφ Διονυσιάτη και Νικολάου Δοχειαρίτη», απόφοιτος του προπτυχιακού εξ αποστάσεως προγράμματος του Ευρωπαϊκού Πανεπιστημίου Κύπρου «Βυζαντινή Μουσική – Ψαλτική Τέχνη», κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου στην Τοπική Ιστορία από το ΔΠΘ με διπλωματική εργασία «Κοινωνικές και πολιτισμικές διαδρομές των ψαλτικών εντύπων στον βαλκανικό χώρο του 19ου αιώνα». Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα κινούνται στην ψαλτική ανθρωπογεωγραφία, τα ψαλτικά έντυπα του 19ου αιώνα, τα χειρόγραφα λίγο προ και μετά την καθιέρωση της Νέας Μεθόδου καθώς και στην ψαλτική παράδοση της Θράκης και του Αγίου Όρους, καρπούς των οποίων έχει παρουσιάσει σε συνέδρια στην Θεσσαλονίκη, στον Βόλο και την Ορεστιάδα.

16
Δημήτριος Β. Λάσκος

«Μὲ ὁδηγὸ τὴν ἀγάπη γιὰ τὴν Τέχνη καὶ μὲ προίκα τὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα καὶ σπουδή»· ο υπό Δημητρίου Κων. Μπαλαγεώργου ιδρυθείς Χορός Ψαλτών «Τρίκκης Μελῳδοί» και τα εικοσάχρονα της καλλιτεχνικής του διαδρομής (2004-2024)

Μὲ τὴν παροῦσα ἀνακοίνωση ἐπιχειρεῖται ἡ σκιαγράφηση τῶν λόγων ποὺ ὁδήγησαν τὸν Δημήτριο Κων. Μπαλαγεῶργο στὴ σύσταση ψαλτικοῦ χοροῦ μὲ τὴν ἐπωνυμία «Τρίκκης Μελῳδοί» στὴ γενέτειρα πόλη του, τὰ Τρίκαλα Θεσσαλίας. Παρουσιάζεται -γιὰ πρώτη φορὰ δημοσίως- «Ὑπόμνημα περὶ Ψαλτικῆς Τέχνης καὶ περὶ ἱδρύσεως χοροῦ Ψαλτῶν στὴν πόλη τῶν Τρικάλων» ποὺ ἀπέστειλε ὁ λέκτωρ, τότε, Δημ. Κων. Μπαλαγεῶργος στοὺς ψάλτες καὶ μαθητὲς τῆς Ψαλτικῆς τῶν περιοχῶν Τρικάλων καὶ Καλαμπάκας καὶ στὸ ὁποῖο καταγράφεται τὸ σκεπτικὸ τῶν προθέσεών του καὶ οἱ σκοποὶ ποὺ κατέστησαν ἀναγκαῖα τὴν ἵδρυση τοῦ ἐν λόγῳ καλλιτεχνικοῦ σωματείου, πρὸ εἰκοσαετίας. Σημειώνεται ὅτι ὁ ἐκλιπὼν διετέλεσε ὄχι μόνο ἱδρυτής, ἀλλὰ καὶ πρόεδρος, καλλιτεχνικὸς ὑπεύθυνος καὶ διευθυντής - χοράρχης τοῦ χοροῦ μέχρι τὸν θάνατό του. Ἐπιπλέον, ἐπιχειρεῖται ἡ ἱστορικὴ ἀναδρομὴ τῆς 20ετοῦς καλλιτεχνικῆς πορείας τοῦ χοροῦ -ὑπὸ τὴ διεύθυνση, καθοδήγηση καὶ ἐπιστασία τοῦ Δημ. Κων. Μπαλαγεώργου- ἀπὸ τὴν πρώτη του φανέρωση, τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 2004, ἕως καὶ τὸν Ἰούλιο τοῦ 2023. Γίνεται ἐκτενὴς ἀναφορὰ στὴν προσπάθεια ἀναβίωσης τοῦ κοσμικοῦ τύπου τῶν ἀκολουθιῶν -μὲ τὴν κατ' ἔτος τέλεση τῆς Τριδέκτης καὶ τῆς Πανυχίδος- στὶς ἐπαρχίες Τρικάλων, Καλαμπάκας κ. ἀ., καταγράφονται οἱ συμμετοχές τοῦ χοροῦ σὲ Μουσικολογικὰ Συνέδρια, ἐπιστημονικὲς ἡμερίδες, ψαλτικὲς συναντήσεις, φεστιβὰλ καὶ λατρευτικὲς συνάξεις τόσο στὴν Ἑλλάδα ὅσο καὶ στὸ ἐξωτερικό, παρουσιάζονται οἱ ἠχογραφήσεις ψηφιακῶν δίσκων,

οἱ συμπράξεις καὶ συνεργασίες του μὲ ἄλλες χορωδίες καὶ ψαλτικὰ σύνολα καὶ γίνεται λόγος γιὰ τὶς ψαλτικοῦ περιεχομένου καὶ ἐνδιαφέροντος διαλέξεις -μὲ τὸν γενικὸ τίτλο «Βυζαντινομουσικολογικὲς Συναντήσεις»- ποὺ πραγματοποιήθηκαν στὴν πόλη τῶν Τρικάλων σ᾽ αὐτὴ τὴν μακρὰ περίοδο τῶν εἴκοσι ἐτῶν.

Ὁ **Δημήτριος Β. Λάσκος** γεννήθηκε στὴ Λάρισα τὸ 1977. Εἶναι διπλωματοῦχος τῆς Σχολῆς Ἠλεκτρολόγων Μηχανικῶν καὶ Μηχανικῶν Ἠλεκτρονικῶν Ὑπολογιστῶν τοῦ Ἐθνικοῦ Μετσόβιου Πολυτεχνείου (2000) καὶ κάτοχος μεταπτυχιακοῦ διπλώματος εἰδίκευσης τοῦ Τμήματος Ποιμαντικῆς καὶ Κοινωνικῆς Θεολογίας τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης στὸ γνωστικὸ ἀντικείμενο «Βυζαντινὴ Μουσικολογία καὶ Ψαλτικὴ Τέχνη» (2011). Ἐκπόνησε διδακτορικὴ διατριβὴ μὲ τίτλο «Τὸ Ἀναστασιματάριον Δανιὴλ τοῦ πρωτοψάλτου» στὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν καὶ ἀναγορεύθηκε Διδάκτωρ τοῦ Τμήματος (2024). Διακόνησε στὰ ψαλτικὰ ἀναλόγια τῶν ἱερῶν ναῶν ἁγίας Τριάδος Ν. Κηφισιᾶς (1998-2001), ἁγίας Παρασκευῆς παλαιᾶς πόλεως (Βαρουσίου) Τρικάλων (2002-2022) καὶ ὁσίων Μετεωριτῶν Πατέρων Καλαμπάκας (2022-σήμερα). Ὑπῆρξε ἱδρυτικὸ μέλος, ὑπεύθυνος διδασκαλίας καὶ ἀναπληρωτὴς χοράρχης τοῦ Χοροῦ Ψαλτῶν «Τρίκκης Μελῳδοί». Διδάσκει τὴν Ψαλτικὴ Τέχνη στὴ Σχολὴ Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Σταγῶν & Μετεώρων. Ἐργάζεται ὡς ἐκπαιδευτικὸς κλάδου ΠΕ86 (Πληροφορικῆς) στὴ δευτεροβάθμια ἐκπαίδευση. Εἶναι ἔγγαμος, πατέρας τριῶν τέκνων.

2Β

17
Ευάγγελος Θεοδώρου

Η σιναϊτική μουσική παράδοση μέσα από τα χειρόγραφα των συλλογών της Μονής

Στη σιναϊτική Βιβλιοθήκη σώζεται, μεταξύ άλλων, ένας μεγάλος αριθμός μουσικών χειρογράφων που καλύπτουν την παράδοση της εκκλησιαστικής μουσικής της Ανατολικής Ορθόδοξης Εκκλησίας από τον 11ο έως τον 19ο αιώνα. Στον ανεκτίμητο αυτό πλούτο μαρτυρούνται ήδη από τον 15ο αιώνα ονόματα Σιναϊτών πατέρων, μελουργών και κωδικογράφων, που διέσωσαν την μουσική παράδοση της Μονής Σινά στο πέρας των αιώνων. Από τον 18ο αιώνα και εξής οι σχετικές μαρτυρίες πληθαίνουν και σχετίζονται κυρίως με τους γνωστούς Μελετίους Σιναΐτες, αλλά και με άλλα πρόσωπα λιγότερο γνωστά. Σπουδαίοι Σιναΐτες γραφείς μουσικών χειρογράφων, συλλέκτες και, κυρίως, συνθέτες συμβάλλουν με το έργο τους στην άνθιση της ψαλτικής τέχνης στη Μονή. Η παρούσα ανακοίνωση αναφέρεται στην παρουσίαση των προσώπων αυτών και του έργου τους, είτε αυτό ήταν κωδικογραφικό, είτε συνθετικό. Η σιναϊτική μουσική παράδοση περιγράφεται μέσω της καταγραφής των συνθέσεων των Σιναϊτών και των αυτογράφων μουσικών κωδίκων τους, αλλά και των σχετικών αναφορών στα σημειώματα των χειρογράφων της σιναϊτικής Βιβλιοθήκης. Τελικός στόχος είναι η παρουσίαση της σιναϊτικής μουσικής παράδο-

σης όπως αυτή καταγράφεται στα χειρόγραφα των συλλογών της Μονής και η περιγραφή της μουσικής πραγματικότητας σε αυτήν, τόσο κατά τη βυζαντινή όσο και κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο.

Ο **Ευάγγελος Θεοδώρου** γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Σπάρτη. Σπούδασε στο τμήμα Βιβλιοθηκονομίας και Συστημάτων Πληροφόρησης του Τ.Ε.Ι. Αθήνας (Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής). Είναι κάτοχος πτυχίου Αγγλικής γλώσσας, τελειόφοιτος του Κεντρικού Εθνικού Ωδείου Αθηνών στο τμήμα Σύγχρονου Τραγουδιού και διπλωματούχος βυζαντινής μουσικής της Σχολής της Ι.Μ. Κηφισίας, Αμαρουσίου Ωρωπού και Μαραθώνος. Παρακολούθησε και ολοκλήρωσε τον διαδικτυακό κύκλο μαθημάτων Παλαιογραφίας του Ιστορικού και Παλαιογραφικού Αρχείου του Μ.Ι.Ε.Τ. Αποφοίτησε με άριστα από τον Μεταπτυχιακό κύκλο σπουδών «*Βυζαντινός κόσμος: η σχέση του με την Αρχαιότητα και τον Νεότερο Ελληνισμό*» του τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Το 2024 ολοκλήρωσε το εξ αποστάσεως πρόγραμμα συμπληρωματικής εκπαίδευσης του Κέντρου Επιμόρφωσης και Δια Βίου Μάθησης του ΕΚΠΑ «*Προστασία και Διατήρηση Βιβλιοθηκών και Αρχείων*». Από τον Απρίλη του 2023 είναι υποψήφιος διδάκτωρ στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α. με αντικείμενο έρευνας τη ζωή και το έργο του Αρχιεπισκόπου Σινά Νικηφόρου Μαρθάλη του Γλυκύ (π. 1660-1748). Εργάζεται ως Βιβλιοθηκονόμος-Αρχειονόμος σε εκκλησιαστικές βιβλιοθήκες εντός και εκτός Ελλάδας και ψάλλει ως β΄ ψάλτης στον Μητροπολιτικό Ναό της Σπάρτης.

18

Σάββας Πραστίτης

Η σχέση της Κύπρου με τη Μονή Σινά
μέσα από τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής

Η Κύπρος διαχρονικά αποτελούσε κέντρο πολιτιστικής και καλλιτεχνικής παραγωγής. Σε αυτό συνέτειναν διάφοροι παράγοντες, μεταξύ των οποίων μπορούν να συγκαταριθμηθούν οι κατά καιρούς κατακτητές με τις μετακινήσεις από και προς το νησί, η στρατηγική θέση της Κύπρου στο άκρο της ανατολικής Μεσογείου που λειτουργούσε (και λειτουργεί μέχρι και τις μέρες μας) ως σταυροδρόμι οικονομικών, κοινωνικών, πολιτιστικών, θρησκευτικών επαφών, ανταλλαγών και αλληλεπιδράσεων. Σημαντικός παράγοντας αποτελούσε και η γειτνίαση της Κύπρου με τα μεγάλα κέντρα της Μέσης Ανατολής, όπως ήταν τα Ιεροσόλυμα, η Αντιόχεια και η Μονή του Σινά. Ο κλάδος της Βυζαντινής Μουσικής δεν θα μπορούσε βεβαίως να αποτελεί εξαίρεση. Ιδιαίτερα την περίοδο μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Οθωμανούς, η Κύπρος είχε αναδειχθεί, παράλληλα και με άλλες περιοχές, σε περιφερειακό κέντρο της Ψαλτικής Τέχνης, με αρκετούς μελουργούς να αναδεικνύονται σε εξέχουσες μορφές της τέχνης του Δαμασκηνού. Στην παρούσα εισήγηση θα γίνει μία πρώτη απόπειρα αδρομερούς περιγραφής της παρουσίας της Κύπρου στα μουσικά χειρόγραφα της Μονής Σινά, όπως αυτή αρρύεται κυρίως μέσα από τους αναλυτικούς καταλόγους που εξέδωσαν ο μακαριστός καθηγητής Δημήτριος Μπαλαγεώργος και η καθηγήτρια Φλώρα Κρητικού. Η παρουσίαση θα εδραστεί σε 3 άξονες, οι οποίοι είναι τα κυπριακής προελεύσεως/παραδόσεως μου-

σικά χειρόγραφα, οι Κύπριοι μελοποιοί και οι συνθέσεις τους και οι Κύπριοι κτήτορες ή και κωδικογράφοι/αντιγραφείς των μουσικών χειρογράφων. Σκοπός είναι να αναδείξουμε τη στενή σχέση και επαφή που είχε η Κύπρος με την Αυτοκρατορική Μονή του Θεοβαδίστου Όρους ως σημαντικά κέντρα της Ψαλτικής Τέχνης.

Ο **Σάββας Πραστίτης** γεννήθηκε στην ελεύθερη επαρχία Αμμοχώστου από εκτοπισμένους γονείς. Υπηρέτησε για 25 μήνες τη στρατιωτική του θητεία και ακολούθως φοίτησε στο Τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης από το οποίο αποφοίτησε με κατεύθυνση την Αρχαιολογία. Κατά τη διάρκεια των σπουδών του παρακολούθησε μαθήματα ελληνικής παλαιογραφίας στο Κέντρο Αγιολογικών Μελετών της Ι.Μ. Αγίας Θεοδώρας Θεσσαλονίκης. Συνάμα παρακολούθησε μαθήματα Ψαλτικής Τέχνηςκαι είναι πτυχιούχος Βυζαντινής Μουσικής. Παράλληλα συμμετείχε σε ανασκαφές παλαιοχριστιανικής βασιλικής στη γενέτειρά του Σωτήρα Αμμοχώστου, ενώ κατά τα έτη 2011-2016 ήταν επιστημονικός συνεργάτης της Ιεράς Μητροπόλεως Κυρηνείας. Με αυτή την ιδιότητα συμμετείχε σε αποστολές στο Οικουμενικό Πατριαρχείο και αλλαχού, όπως επίσης και στις εργασίες της Αγίας και Μεγάλης Συνόδου στο Κολυμπάρι Κρήτης, ενώ παράλληλα διετέλεσε μέλος της Συνοδικής Επιτροπής Μνημείων και Τέχνης και της Συνοδικής Επιτροπής Προσκυνηματικών Περιηγήσεων της Εκκλησίας της Κύπρου. Από το 2019 ίδρυσε μαζί με συνεργάτες το Κυπριακό Ινστιτούτο Επιστημονικών και Ιστορικών Ερευνών, με πιο σημαντικό ολοκληρωμένο έργο τη ψηφιοποίηση και καταλογογράφηση των μουσικών χειρογράφων της Ιεράς Μονής Κύκκου, ως επίσης και άλλων Μονών και Μητροπόλεων στην Κύπρο. Έλαβε τίτλο ειδίκευσης (Master) από τη Θεολογική Σχολή του Α.Π.Θ. αφού εκπόνησε διπλωματική εργασία σε σχέση με τα κυπριακά μουσικά χειρόγραφα στο Άγιον Όρος, ενώ τώρα εκπονεί διδακτορική διατριβή στον ίδιο κλάδο. Έχει συγγράψει άρθρα για επιστημονικά περιοδικά, ενώ έχει συμμετάσχει σε συνέδρια και σεμινάρια που αφορούν τους κλάδους της Αρχαιολογίας και της Βυζαντινής Μουσικής. Ερευνητικά του ενδιαφέροντα αποτελούν κυρίως η μεταβυζαντινή αρχαιολογία, η κυπριακή χειρόγραφη ψαλτική παράδοση και τέχνη, οι σχέσεις Κύπρου με άλλες περιοχές υπό το πρίσμα της Ψαλτικής Τέχνης και η εκκλησιαστική Ιστορία της Κύπρου. Μιλά αγγλικά και γερμανικά.

19

Εμμανουήλ Ξυνάδας

Πτυχές της ψαλτικής παράδοσης των Ιεροσολύμων. Μελοποιοί, εξηγητές, πρωτοψάλτες και μουσικοδιδάσκαλοι της Σιωνίτιδος Εκκλησίας

Αν και τα Ιεροσόλυμα αποτέλεσαν ισχυρό θρησκευτικό κέντρο λόγω της ύπαρξης των παναγίων προσκυνημάτων εκεί, εντούτοις η ανάπτυξη της Ψαλτικής Τέχνης δεν ακολούθησε πορεία εξέλιξης αντίστοιχη με άλλα θρησκευτικά κέντρα, όπως π.χ. η Κωνσταντινούπολη και το Άγιον Όρος. Όπως διαπιστώνεται από το πλούσιο πολιτιστικό απόθεμα της Ψαλτικής, ιδιαιτέρως δε τους χειρόγραφους μουσικούς κώδικες, η ύπαρξη Ιεροσολυμιτών μελοποιών σπανίζει και περιορίζεται, κυρίως, στην μετά τον 16ο αιώνα περίοδο. Στην εισήγηση παρουσιάζονται πρόσωπα μελοποιών, εξηγητών, μουσικοδιδασκάλων, κωδικογράφων κ.ά, οι οποίοι καταγράφονται

στους χειρόγραφους κώδικες και αποδεδειγμένα σχετίζονται με οποιοδήποτε τρόπο με την Εκκλησία των Ιεροσολύμων, τα πανάγια προσκυνήματα συμπεριλαμβανομένου και του Μετοχίου του Παναγίου Τάφου στην Κωνσταντινούπολη και δραστηριοποιήθηκαν κυρίως κατά τον 18ο και τον 19ο αιώνα. Παράλληλα, παρουσιάζεται η πολιτισμική σχέση που αναπτύχθηκε ανάμεσα στα παραπάνω εκκλησιαστικά κέντρα, με επίκεντρο την Ψαλτική Τέχνη, και αναδεικνύεται η μεταξύ τους αλληλεπίδραση, η οποία ενισχύονταν μέσα από τις ανταλλαγές – μετακινήσεις προσώπων, καθώς και απότην δραστηριότητα του Μετοχίου του Παναγίου Τάφου στην Κωνσταντινούπολη. Σκοπός της εισήγησης είναι να αναδείξει τα συγκεκριμένα πρόσωπα, να τα εντάξει στο γενικό ιστορικό πλαίσιο της Ψαλτικής της περιόδου, στην οποία δραστηριοποιήθηκαν, να ερευνήσει και να παρουσιάσει το θεωρητικό, μελοποιητικό, εξηγητικό και κωδικογραφικό τους έργο.

Ο **Εμμανουήλ Ξυνάδας** είναι απόφοιτος του Τμήματος Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του Α.Π.Θ. Είναι κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος (2006) με ειδίκευση στη Βυζαντινή Μουσικολογία και Ψαλτική. Το 2013 αναγορεύτηκε διδάκτορας του Α.Π.Θ. Είναι κάτοχος Πτυχίου και Διπλώματος Βυζαντινής Μουσικής. Τον Απρίλιο του 2021 εκλέχτηκε Επίκουρος Καθηγητής (επί θητεία) στο γνωστικό αντικείμενο «Ιστορική Βυζαντινή Μουσικολογία», στην Ανώτατη Εκκλησιαστική Ακαδημία Βελλάς Ιωαννίνων και από το Σεπτέμβριο του 2022 υπηρέτησε στην Πατριαρχική Ανώτατη Εκκλησιαστική Ακαδημία Κρήτης. Τον Νοέμβριο του 2024 εκλέχτηκε Επίκουρος Καθηγητής (επί θητεία) στο Τμήμα Κοινωνικής Θεολογίας και Χριστιανικού Πολιτισμού της Θεολογικής Σχολής του Α.Π.Θ. στο γνωστικό αντικείμενο «Χριστιανικός Πολιτισμός και Παράδοση». Το ερευνητικό του πεδίο αναπτύσσεται στη νεότερη και σύγχρονη εκκλησιαστική ιστορία, ενώ στα επιμέρους ερευνητικά του ενδιαφέροντα εντάσσονται η ιστορία της Ψαλτικής Τέχνης, η έρευνα και ανάδειξη στοιχείων των τοπικών εκκλησιαστικών παραδόσεων, καθώς και η μελέτη ζητημάτων που σχετίζονται με την υλική και άυλη χριστιανική πολιτιστική κληρονομιά.

2Γ

20
Κυριάκος Καλαϊτζίδης

Ο λογαοιδικός ή εκφωνητικός τρόπος και η εμμελής απαγγελία ως ιδιωματική αυτοσχεδιαστική πρακτική στην Ψαλτική Τέχνη

Ο λογαοιδικός τρόπος έχει επιβιώσει μέχρι τις μέρες μας τόσο στην ελληνική μουσική πρακτική, όσο και σε εκδηλώσεις της καθημερινότητας, άλλοτε με διευρυμένα και άλλοτε με περιορισμένα περιθώρια αυτοσχεδιασμού. Ο ιδιαίτερος αυτός τρόπος εκφοράς της ανθρώπινης φωνής επισημαίνεται ήδη από τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό και οι ρίζες του ανάγονται στην αρχαιότητα. Από την άλλη, ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί αφοριστικό χαρακτηριστικό όλων των μουσικών πολιτισμών. Στα Νέα Ελληνικά ο όρος εμφανίζει μία πολυσημία και χρησιμοποιείται άλλοτε με θετικό και άλλοτε με αρνητικό πρόσημο. Προσδιορίζει κάτι που γίνεται χωρίς προετοιμασία,

προγραμματισμό, οργάνωση, σκέψη ή μέθοδο, δηλαδή με προχειρότητα και επιπολαιότητα, μία αυθόρμητη παρόρμηση λόγων ή έργων. Ωστόσο, στη μουσική ο αυτοσχεδιασμός προϋποθέτει κατά περίπτωση εξαιρετικές ικανότητες, μακροχρόνια εμπειρία και βαθιά γνώση της παράδοσης εντός της οποίας επιτελείται, οπότε αναφερόμαστε πλέον σε «ιδιωματικό αυτοσχεδιασμό» που διέπεται από συγκεκριμένους κανόνες. Ο ιδιωματικός αυτοσχεδιασμός είναι ένα από τα κύρια μορφολογικά στοιχεία της ελληνικής μουσικής κληρονομιάς, αν και ο όρος «αυτοσχεδιασμός» και το αντίστοιχο ρήμα «αυτοσχεδιάζω» απουσιάζουν εντελώς από το λεξιλόγιο των υποκειμένων της μουσικής πράξης. Οι συντελεστές δεν έχουν συνείδηση ότι «αυτοσχεδιάζουν», αλλά ότι εκφράζονται εντός ενός συγκεκριμένου είδους που ορίζεται από όρια και όρους ελευθερίας. Η λειτουργική πράξη έχει διαφυλάξει μέχρι τις μέρες μας ως ζώσα παράδοση τον λογαοιδικό ή εκφωνητικό τρόπο ο οποίος και διέπεται από ορισμένους «άγραφους» κανόνες, αφήνοντας παράλληλα περιθώρια ελευθερίας κατά την επιτέλεση, με γνώμονα πάντα τον σεβασμό του λειτουργικού ήθους. Είναι πολύ πιθανό, μάλιστα, αυτός ο αρχαίος τρόπος εκφοράς της φωνής, με την εκτενέστερη ή βραχύτερη μελισματική μεταχείριση να υπήρξε η απαρχή και για άλλα, συναφή, είδη, όπως ο αμανές, τα άρρυθμα επιτραπέζια τραγούδια, το ταξίμι αλλά και για παρεμφερή αυτοσχεδιαστικά είδη του ευρύτερου γεωγραφικού-πολιτισμικού χώρου της Ανατολικής Μεσογείου. Στην ανακοίνωση εξετάζεται ο λογαοιδικός τρόπος ως ιδιωματική αυτοσχεδιαστική πρακτική στην Ψαλτική Τέχνη.

Ο **Κυριάκος Καλαϊτζίδης** διδάχθηκε Βυζαντινή Μουσική από τον τ. Άρχοντα Λαμπαδάριο της Μ.χ.Ε. Ελευθέριο Γεωργιάδη και ολοκλήρωσε την διδακτορική του διατριβή υπό την επίβλεψη του Γρ. Θ. Στάθη ως υπότροφος του ιδρύματος «Mundo en Harmonia». Ως μέλος του «Εν χορδαίς» ή ως σολίστ έχει δώσει πάνω από 2000 συναυλίες σε 50 χώρες συμμετέχοντας σε μεγάλα φεστιβάλ και κορυφαίους συναυλιακούς χώρους, όπως το Sydney Opera House, η φιλαρμονική του Βερολίνου, η Salle Pleyel (Παρίσι), το Lincoln Center (Νέα Υόρκη), το Maison Symphonic (Μόντρεαλ), το Metropolitan Museum of Art (Νέα Υόρκη), η Βιβλιοθήκη Αλεξανδρείας, το Sori Festival (Ν. Κορέα), η Όπερα της Λυών, το Hong Kong Concert Hall, η Alte Oper (φρανκφούρτη), το Fes Festival (Μαρόκο), το Melbourne Recital Centre, το Cervantino Festival (Μεξικό), το Shanghai World Music Festival και πολλά άλλα. Έχει δώσει διαλέξεις, σεμινάρια και workshops στα Πανεπιστήμια Princeton, Harvard, Ca' Foscari (Βενετία), Τορίνο και Στρασβούργου, στα Κονσερβατουάρ της Κωνσταντινούπολης, της Τύνιδας, του Αμμάν, της Βηρυτού και του Καΐρου, στη Sibelius Academy (Ελσίνκι), στο Holly Cross College (Βοστώνη), ενώ για το χειμερινό εξάμηνο του 2015 ήταν επισκέπτης καθηγητής στο Yildirim Beyazit University (Άγκυρα). Έχει δημοσιεύσει πολλές μελέτες και ψηφιακούς δίσκους για την ελληνική παραδοσιακή μουσική και τις παραδόσεις της Μεσογείου. Συνθέσεις του περιλαμβάνονται στα άλμπουμ «Προσμονή», «Εξορία», «Το παραμύθι της μουσικής» και «Τα μουσικά ταξίδια του Μάρκο Πόλο» (βραβείο "Academie Charles Cros" 2014). Η διδακτορική του διατριβή με θέμα «Μεταβυζαντινά μουσικά χειρόγραφα ως πηγή για την Κοσμική μουσική της Ανατολής» έχει δημοσιευτεί στα αγγλικά από το Orient-Institut Istanbul και τον οίκο

Ergon-Verlag (Οκτώβριος 2012) και στα ελληνικά από το Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας (Οκτώβριος 2020). Έχουν εκδοθεί επίσης τα βιβλία του «Ζαχαρίας χανεντές», (κριτική έκδοση των έργων κοσμικής και εκκλησιαστικής μουσικής, στη σειρά «Μεγάλοι Δεξιοτέχνες της Μεσογείου», Έργο MediMuses στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού προγράμματος Euromed Heritage II, Θεσσαλονίκη 2005) και «Το ούτι, Μέθοδος εκμάθησης, τόμος Α΄», «Εν χορδαίς» 1996. Β΄ έκδοση 2000, Γ΄ έκδοση 2004. Από τον Ιούλιο του 2020 είναι Αναπληρωτής Καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

Αναλυτικό βιογραφικό: https://music.uoi.gr/kyriakoskalaitzidis/

21
Άγγελος Σέφκας

Η σημασία της καταλογογράφησης των εκφωνητικών χειρογράφων, όπως καταδεικνύεται από τα μετεωρητικά σπαράγματα

Σε μία πρόσφατη επίσκεψή μου στην Ι. Μ. Αγίου Στεφάνου Μετεώρων μού έκανε ιδιαίτερη εντύπωση η ύπαρξη ενός σπαράγματος με ευαγγελική περικοπή στο οποίο είναι εμφανή τα εκφωνητικά σημάδια. Φυσικά, η ύπαρξη των εκφωνητικών σημαδιών δεν αποτελούσε από μόνη της κάποια έκπληξη. Η όντως έκπληξη, όμως, ήταν η τιτλοφόρηση του ως «περγαμηνό σπάραγμα με μεγαλογράμματη γραφή του 6ου αι.». Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για μια περίπτωση χειρόγραφου σπαράγματος από ευαγγέλιο ή ευαγγελιστάριο με μεγαλογράμματη οξυκόρυφη όρθια γραφή και με εκφωνητική σημειογραφία. Σύμφωνα με τον καθηγητή Γρηγόριο Στάθη, *«ἡ χρονικὴ διάρκεια τῆς ἐκφωνητικῆς σημειογραφίας ἐκτείνεται σὲ ὀκτὼ αἰῶνες, ἀπ' τὸν η΄ μέχρι τὸν ιε΄, ἢ σὲ δέκα αἰώνες, μία χιλιετία, ἂν πᾶμε πρὸς τὰ πίσω πρὸς τὸν στ΄ αἰῶνα καὶ τὰ πρῶτα σαφῆ ἀλλ' ἀραιὰ δείγματα παρασημάνσεως τῶν ἀναγνωσμάτων μὲ τὰ ἐκφωνητικὰ σημάδια»* [Γρηγορίου Θ. Στάθη, «Ἱστορία καὶ παρουσίαση τῆς ἐκφωνητικῆς σημειογραφίας», *Συμβολή στη Μνήμη του Γεωργίου Στ. Αμαργιανάκη (1936-2003) - Μελέτες καὶ κείμενα συναδέλφων καὶ μαθητών του*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών - Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2013, σσ. 335-336]. Ωστόσο, σε αυτήν την περίπτωση, τα δείγματα δεν είναι «αραιά» αλλά εμφανίζονται ανά κώλον (μουσικορητορική ενότητα) με ερυθρά μελάνη και οι ομοιότητες με άλλα δείγματα εκφωνητικών χειρογράφων του 8ου, 9ου και 10ου αιώνα είναι εμφανείς. Επομένως, εύκολα γεννάται το ερώτημα: είναι όντως περίπτωση χειρογράφου του 6ου αι. (ίσως η αρχαιότερη ή μία από αυτές) ή χρήζει επιπλέον μελέτης και ορθότερης χρονολογικής τοποθέτησης; Το παραπάνω παράδειγμα καταδεικνύει μια ανάγκη που πηγάζει από τη μελέτη της εκφωνητικής σημειογραφίας και δεν είναι άλλη από την καταλογογράφηση των χειρογράφων της. Η προσπάθεια αυτή, ήδη δρομολογημένη και σταδιακά υλοποιούμενη, ξεκίνησε από τα χειρόγραφα των Μονών του Αγίου Όρους και τα πρώτα δείγματα ήταν αρκετά ενθαρρυντικά. Αρχικά, είναι δυνατή η απόδειξη προφορικών παραδόσεων μέσω ιστορικών στοιχείων και δεδομένων. Επιπλέον, μπορεί με μεγαλύτερη ευκολία να μελετηθεί η πορεία της εκφωνητικής τέχνης, όχι μόνο σημειογραφικά αλλά και απαγγελτικά. Συν τοις άλλοις, υπάρχει η δυνατότητα να μελετηθεί η ταύτιση γραφέων ή σκριπτορίων αλλά και η σχέση της Κωνσταντινούπολης με άλλα σημεία της Αυτοκρατορίας σε επίπεδο επάλληλων μουσικών ή λειτουργικών παραδόσεων. Τέλος,

η συγκριτική μελέτη χειρογράφων κάθετα (οι ίδιες περικοπές σε βάθος χρόνου) ή οριζόντια (οι ίδιες περικοπές από διαφορετικά λεξιονάρια) με την προφορική παράδοση, όπως αποτυπώνεται από την πρώτη έκδοση της νέας μεθόδου του Άντον Παν ή από τις πρώτες ηχητικές καταγραφές του Ιακώβου Ναυπλιώτου, μπορεί να δώσει πιθανές προοπτικές επίλυσης των προβλημάτων της σύγχρονης απαγγελίας, μιας και πλέον απέχουμε τόσο από την μελέτη όσο και από την κατανόηση της κοινής ελληνιστικής. Επομένως, μια εξειδικευμένη μελέτη για το φερόμενο ως ένα από τα αρχαιότερα δείγματα εκφωνητικής σημειογραφίας με απώτερο σκοπό την εν γένει σπουδή της μέσω της καταλογογράφησης των σχετικών χειρογράφων αποτελεί μεγάλη ανάγκη, η οποία βήμα-βήμα, συν Θεώ, θα προχωρά με την ελπίδα να μοιραστούμε σκέψεις και συμπεράσματα σε μια μελλοντική συνάντηση.

Ο **Άγγελος Σέφκας**, γεννημένος στη Θεσσαλονίκη το 1993, από πολύ μικρή ηλικία ασχολήθηκε με την Ψαλτική, αποκτώντας σύντομα το αντίστοιχο Πτυχίο και Δίπλωμα. Το 2012 εισήχθη στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, ενώ το 2019 έλαβε μεταπτυχιακό δίπλωμα σπουδών από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ με τίτλο εργασίας: «Η Εκφωνητική Τέχνη και Σημειογραφία στην Ψαλτική (9ος-14ος & 19ος-20ός αι.)». Το προηγούμενο έτος (2023) ξεκίνησε την εκπόνηση της διατριβής του, ως υποψήφιος διδάκτορας του Τμήματος Κοινωνικής Θεολογίας και χριστιανικού Πολιτισμού του ΑΠΘ, με θέμα την Ανάγνωση και την Εκφώνηση αγιογραφικών και άλλων λειτουργικών κειμένων από το Βυζάντιο ως τις μέρες μας. Παράλληλα, εργάζεται ως φιλόλογος στη δευτεροβάθμια ιδιωτική εκπαίδευση, είναι α΄ ψάλτης στον Ι. Ν. Παναγούδας – Γοργοϋπηκόου Θεσσαλονίκης και διδάσκει την Ψαλτική Τέχνη.

22
Μιχαὴλ Στρουμπάκης

Ἡ μουσικὴ βιβλιοθήκη τῆς Ἱ. Σκήτης τῶν Ἁγίων Πατέρων τῆς Χίου. Συνοπτικὸς κατάλογος

Στὸ Προβάτειο Ὄρος τῆς Χίου δεσπόζει ἡ Σκήτη τῶν Ἁγίων Πατέρων Νικήτα, Ἰωάννη καὶ Ἰωσήφ. Ἡ Σκήτη ἔχει νὰ δείξει μακρὰ ἱστορία μοναχικῆς ἀσκήσεως. Ἡ παρουσία τῶν μοναχῶν τῆς Σκήτης γίνεται ἔντονη κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα, ὅταν ὁ μοναχὸς Παχώμιος ἐγκαθίσταται σ᾽ αὐτὴν καὶ ὀργανώνει τὴ μοναστικὴ ζωή. Ἕνα σημαντικὸ κομμάτι τῆς μοναστικῆς ζωῆς εἶναι ἡ θεία λατρεία καὶ οἱ Ἀκολουθίες τῆς Ἐκκλησίας ποὺ ἐπενδύονται μὲ τὴν ἐκκλησιαστικὴ βυζαντινὴ μουσική. Ὅπως ἔχει διαπιστωθεῖ ἔπειτα ἀπὸ ἔρευνα στὴ βιβλιοθήκη τῆς Σκήτης, οἱ μοναχοὶ τῆς ἐπιδόθηκαν μὲ ζῆλο στὴν καλλιέργεια τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἡ παροῦσα ἐργασία ἐπικεντρώνεται στὴν παρουσίαση τοῦ συνοπτικοῦ καταλόγου τῶν μουσικῶν χειρογράφων καὶ ἐντύπων τῆς βιβλιοθήκης, μέσῳ τοῦ ὁποίου μποροῦμε νὰ σκιαγραφήσουμε τὴν ψαλτικὴ παράδοση τῆς Σκήτης, τὶς μουσικὲς προτιμήσεις τῶν μοναχῶν, τὶς σχέσεις τοὺς μὲ διδασκάλους τῆς ψαλτικῆς στὴ Χίο κατὰ τὸν 19ο καὶ 20ὸ αἰῶνα καὶ τέλος τὴ σχέση τους μὲ ἄλλα ψαλτικὰ περιβάλλοντα ἐκτὸς Χίου. Ἡ παροῦσα ἐργασία ἀποτελεῖ προπομπὸ δύο ἄλλων ἐργασιῶν ποὺ ἑτοιμάζονται σχετικὰ μὲ τὴν ἱστορία τῆς ψαλτικῆς στὴ Χίο κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα καὶ τὰ μουσικὰ χειρόγραφα τῶν Μονῶν, Σκητῶν καὶ Ἐνοριῶν τῆς Χίου.

Ὁ **Μιχαὴλ Στρουμπάκης** γεννήθηκε στὴ Χίο τὸ 1971. Εἶναι Ἀναπληρωτὴς Καθηγητὴς Ἱστορικῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας στὴν Πατριαρχικὴ Ἀνώτατη Ἐκκλησιαστικὴ Ἀκαδημία Κρήτης. Σπούδασε Θεολογία στὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν (1993) καὶ Βυζαντινὴ Μουσικὴ στὸ Ὠδεῖο «Ν. Σκαλκώτας» (Ἀθήνα) ἀπ' ὅπου πῆρε καὶ τὸ Δίπλωμά του (1992). Ἔλαβε ἀπὸ τὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν (Θεολογικὴ Σχολὴ) Μεταπτυχιακὸ Τίτλο (Master) στὴν Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία (2001) καὶ ἀναγορεύθηκε Διδάκτορας τοῦ ἰδίου Πανεπιστημίου καὶ Σχολῆς (2007) μὲ θέμα τῆς διδακτορικῆς του Διατριβῆς: *Νικόλαος ὁ Δοχειαρίτης καὶ ἡ συμβολή του στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη*. Τὰ ἐρευνητικά του ἐνδιαφέροντα περιλαμβάνουν τὴν Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, τὴ Μορφολογία, τὴν Παλαιογραφία καὶ τὴν Ὑμνολογία. Ἀπὸ τὸ 2000 συμμετέχει σὲ Συνέδρια καὶ ἄλλες παρουσιάσεις. Τελευταῖο του ἐκδεδομένο ἔργο εἶναι *ὁ Ἀναλυτικὸς Περιγραφικὸς Κατάλογος τῶν Μουσικῶν Χειρογράφων τῆς Βιβλιοθήκης Χίου «Κοραῆς»* [Χίος 2020]. Συνεργάστηκε μὲ τὴν Μεγάλη Ὀρθόδοξη Χριστιανικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια (ΜΟΧΕ) καὶ περιστασιακὰ μὲ τὴ Ρωσσικὴ Ὀρθόδοξη Ἐγκυκλοπαίδεια, γράφοντας ἄρθρα σχετικὰ μὲ τὴν Ἱστορία τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς. Εἶναι μέλος ἐπιστημονικῶν Ἑταιρειῶν (ISOCM-Joensuu [2011], Ἑταιρεία Ἑλληνικῆς Γλώσσης καὶ Μουσικῆς Ἡράκλειο [2014]). Ἀπὸ τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 2023 εἶναι Πρόεδρος τοῦ Ἀκαδημαϊκοῦ Συμβουλίου τῆς Πατριαρχικῆς Ἀνώτατης Εκκλησιαστικῆς Ἀκαδημίας Κρήτης. Παράλληλες δραστηριότητές του εἶναι ἡ σύνθεση ὕμνων Βυζαντινῆς Μουσικῆς καὶ ἡ παραδοσιακὴ καλλιγραφία βυζαντινῆς μουσικῆς. Εἶναι Α΄ ψάλτης τοῦ Ἱ. Ναοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου (Παναγίας Σταυροφόρων) Ἡρακλείου Κρήτης.

23

Κωνσταντίνος Κατσίκης

Χειρόγραφοι μουσικοί κώδικες της Μονής Ζάβορδας Γρεβενών

Η Μονή του Αγίου Νικάνορος (Ζάβορδα) είναι ένα από τα σημαντικότερα μοναστικά κέντρα του 16ου αι. στη Μακεδονία. Βρίσκεται στα βορειοδυτικά του όρους Βούνασα (κοινώς Μπουνάσια), δίπλα στον ποταμό Αλιάκμονα, πάνω σε απόκρημνο λόφο που ονομάζεται Καλλίστρατον όρος και αποτελεί τμήμα της οροσειράς των Καμβουνίων. Ιδρύθηκε μεταξύ των ετών 1532–1534 από τον μοναχό Νικάνορα, που καταγόταν από τη Θεσσαλονίκη. Η μονή υπαγόταν αρχικά στην Αρχιεπισκοπή Αχριδών και ήταν σταυροπηγιακή, ενώ από το 1767 υπάγεται στη δικαιοδοσία του Οικουμενικού Πατριαρχείου (Κωνσταντινούπολη). Στη μονή Ζάβορδας διασώζεται σημαντικότατο ιστορικό αρχείο με παλαιούς και σπάνιους χειρόγραφους κώδικες, παλαίτυπα βιβλία αλλά και έγγραφα που αφορούν στην τοπική ιστορία, ενώ στο σκευοφυλάκιό της διατηρούνται σημαντικά εκκλησιαστικά κειμήλια της μεταβυζαντινής περιόδου. Όσοι κώδικες της μονής σώθηκαν από καταστροφές, κλοπές και την πλημμελή φύλαξη είχαν καταγραφεί δύο φορές στα νεότερα χρόνια: μία εγκυρότατη αλλά περιληπτική καταγραφή από τον Λίνο Πολίτη (1960) και μία δεύτερη, πιο αναλυτική περιγραφή τους από τον μακαριστό Μητροπολίτη Γρεβενών Σέργιο Σιγάλα (1991). Από το πλούσιο αυτό αρχείο ξεχωρίσαμε συνολικά δέκα μουσικούς χειρόγραφους κώδικες. Συγκεκριμένα, εντοπίσαμε δύο Ειρμολόγια, δύο Στιχηράρια, τρεις κώδικες Αναστασιματαρίου και Ανθολογίας Παπαδικής, δύο Ανθολογίες Πα-

παδικής και ένα εγχειρίδιο, πιθανόν «τετράδιο» μαθητού της Νέας Μεθόδου. Χρονολογούνται από τον 15ο μέχρι τον 19ο αιώνα. Πρόκειται για υλικό πολύτιμο για τη μελέτη της «μουσικής» ιστορίας της μονής, αλλά και της ευρύτερης περιοχής γενικότερα. Οι μουσικοί κώδικες της μονής Ζάβορδας απετέλεσαν το υλικό της διπλωματικής μου εργασίας στο Μεταπτυχιακό Τμήμα Σπουδών του Τμήματος Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του ΑΠΘ, ενώ μια πρώτη («φιλολογική» και «αρχαιολογική») παρουσίασή τους πραγματοποιήθηκε στη Β΄ [Θ΄] Συνάντηση Ελλήνων Βυζαντινολόγων (Πάτρα, 13-15 Δεκεμβρίου 2017). Με την παρούσα ανακοίνωση επιχειρείται η ανάδειξη των πρώτων μουσικολογικών παρατηρήσεων της έρευνας.

Ο **Κατσίκης Κωνσταντίνος** είναι απόφοιτος της Φιλοσοφικής Σχολής Α.Π.Θ. (Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας), Δρ. Βυζαντινής Αρχαιολογίας (ΑΠΘ), ΜΔΕ Βυζαντινής Μουσικολογίας – Υμνολογίας (ΑΠΘ), Υποψήφιος διδάκτωρ Βυζαντινής Μουσικολογίας (ΑΠΘ) [υπευθ. καθηγητής: Εμμανουήλ Γιαννόπουλος], Αρχαιολόγος του Υπουργείου Πολιτισμού (Εφορεία Αρχαιοτήτων Πόλης Θεσσαλονίκης), Ιεροψάλτης (Α΄ ψάλτης Ιερού Ναού Παναγίας Γοργοϋπηκόου Ευόσμου Θεσσαλονίκης).

3Α

24

Εμμανουήλ Γιαννόπουλος

Οι «εξ Αγχιάλου» διαλάμψαντες στην Ψαλτική Τέχνη και το έργο τους

Η Αγχίαλος (σήμερα: Pomorie της Βουλγαρίας), αρχαία ελληνική πόλη στα παράλια του Ευξείνου Πόντου, απετέλεσε την γενέθλια πόλη σπουδαίων εκκλησιαστικών μουσικών οι οποίοι έδρασαν και έξω από τα όριά της, δημιουργώντας πολυεπίπεδο ψαλτικό έργο. Στην παρούσα εισήγηση ιχνηλατείται και παρουσιάζεται αυτό, μέσα από έρευνα στη χειρόγραφη παράδοση και άλλες πηγές.

Ο **Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος** είναι καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Είναι συγγραφέας πολλών επιστημονικών βιβλίων, άρθρων, μελετών, καταλόγων χειρογράφων ψαλτικής και είναι επίσης τακτικός εισηγητής σε διεθνή μουσικολογικά και άλλα συνέδρια στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, όπου δίνει σχετικές διαλέξεις και οργανώνει σεμινάρια εκμάθησης της Ψαλτικής. Το κύριο βάρος της επιστημονικής του έρευνας δίδεται, αφενός στην χειρόγραφη παράδοση της Ψαλτικής (από τη συστηματική μελέτη της οποίας προκύπτουν πλήθος στοιχείων για την ιστορία, τις μεγάλες μορφές, την μορφολογία, την θεωρία, την εξέλιξη και διάδοση, κ.ά. της σπουδαίας αυτής τέχνης), αφετέρου στην σχέση λόγου και μέλους και στην λειτουργική επιτέλεση του εκκλησιαστικού μέλους.

Ιστοσελίδα: http://users.auth.gr/mangian

25
Παναγιώτης Μανουσάκης

Η ψαλτική παράδοση της Ρόδου κατά τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο

Ο τίτλος «Η ψαλτική παράδοση της Ρόδου κατά τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο», δηλώνει πως αφορά τους μουσικούς που φέρουν την καταγωγή τους από την Ρόδο και χρονικά ορίζονται κατά τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο, από το 1400 έως αρχές του 1800. Η παρούσα εισήγηση παρουσιάζει τα πρώτα αποτελέσματα στη μέχρι στιγμής έρευνα από το πηγαίο υλικό. Αφορά τα πρόσωπα που έχουν σχέση με την ψαλτική παράδοση της Ρόδου όσο και την εργογραφία τους. Το χρονικό διάστημα είναι ιδιαίτερα μεγάλο. φαίνεται πως υπάρχουν επιρροές από την Κωνσταντινούπολη και την Μικρά Ασία. Ευελπιστούμε με τη σύνταξη της διδακτορικής διατριβής μας να εξάγουμε και άλλα αποτελέσματα πέρα από αυτά της παρούσας παρουσίασης.

Ο **Παναγιώτης Μανουσάκης** γεννήθηκε στη Ρόδο, απ' όπου και κατάγεται. Σπούδασε στο Τμήμα Μαθηματικών του Α.Π.Θ., όπου ολοκλήρωσε τις σπουδές του το 2014. Το 2019 άρχισε σπουδές στο Ευρωπαϊκό Πανεπιστήμιο Κύπρου (European University of Cyprus) στο Τμήμα «Βυζαντινή Μουσική-Ψαλτική Τέχνη», τις οποίες ολοκλήρωσε το 2023. Το 2021 άρχισε μεταπτυχιακές σπουδές στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. με θέμα διπλωματικής «Φώτιος Παπαδόπουλος - ένας σημαντικός μουσικός και το έργο του» και σύμβουλο τον καθηγητή Εμμ. Γιαννόπουλο με βαθμό «Άριστα» (9.91). Το 2023 ξεκίνησε τον Γ΄ κύκλο Σπουδών στο Τμήμα Κοινωνικής Θεολογίας και Χριστιανικού Πολιτισμού στον Τομέα Λατρείας Αρχαιολογίας και Τέχνης, με σύμβουλο τον καθηγητή Ι. Λιάκο και θέμα «Ρόδιοι μελουργοί Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής περιόδου». Σπούδασε την Βυζαντινή Μουσική από τα Γυμνασιακά του χρόνια κοντά στον Πρωτοψάλτη και Άρχοντα Υμνωδό Μ.τ.Χ.Ε. Εμμανουήλ Θεουλάκη και πήρε το Δίπλωμά του το 2009 σε ηλικία 19 ετών. Είναι κάτοχος πτυχίων Ωδικής, Ειδικού Αρμονίας, Αντίστιξης και Φούγκας. Εργαζόταν παράλληλα με τις σπουδές του ως καθηγητής Μαθηματικών σε Ιδιωτικά Εκπαιδευτήρια της Ρόδου. Από το 2023 είναι ιδιοκτήτης οικοδιδασκαλείου Μαθηματικών. Από το 2013 εργάζεται ως καθηγητής Βυζαντινής και Ευρωπαϊκής Μουσικής στα Ωδεία «Μουσικοί Ορίζοντες» της Αθήνας και από το 2020 στο Παράρτημα του Ελληνικού Ωδείου της Ρόδου. Το 2019 του ανατέθηκε το δεξιό αναλόγιο του Μητροπολιτικού Ναού Ρόδου και εκλέχτηκε χοράρχης του Συλλόγου Ιεροψαλτών Ρόδου «Ευάγγελος Μουτάφης». Συμμετείχε ως ομιλητής στα συνέδρια: "*Η μουσική βοά τη Οικουμένη*" του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, "*Ο Μητροπολιτικός Ιερός Ναός της Ρόδου: Η διαδρομή στο χρόνο*" της Ιεράς Μητροπόλεως Ρόδου, "*Διεθνές Επιστημονικό Βυζαντινομουσικολογικό Συνέδριο στη μνήμη του Δημητρίου Κων. Μπαλαγεώργου (+2 Ιουνίου 2023)*" του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, "*Θ΄ Διεθνές Συνέδριο Μουσικολογικό και Ψαλτικό, Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης - Σχολές/Σχολεία και Πρόγραμμα/Διδασκαλία της Βυζαντινής Μουσικής - Ψαλτικής Τέχνης*" του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας και στο "8ο *Διεθνές Επιστημονικό Εργαστήριο*" της Αγιορειτικής Εστίας. Ακόμα, συμμετείχε ως εκπρόσωπος της Ψαλτικής Τέχνης και της Βυζαντινής Μουσικής της Ρόδου, στο Πρόγραμμα του Ιδρύματος "Chants de Sion".

26
Άννα Μεσολωρά

Όψεις της τελετουργικής και ψαλτικής πράξης της Κεφαλονιάς

Η επι έξι συναπτούς αιώνες κατοχή των Επτατανήσων από πέντε δυτικής προέλευσης ετερόδοξους κατακτητές δημιουργεί ερωτηματικά αναφορικά με την επιρροή που ασκήθηκε στον πολιτισμό τους και δη στην λειτουργική και ψαλτική πράξη της εκκλησίας τους. Με προσφυγή στα ιστορικά, εκκλησιαστικά και μουσικά αρχεία και στον απόηχο της πρόσφατα εγκριθείσας διατριβής μας για την ψαλτική παράδοση της Κεφαλονιάς θα επιχειρήσουμε να δώσουμε μια σύντομη απάντηση στα ερωτήματα αυτά, κυρίως, όσον αφορά τον τόπο καταγωγής μας, την Κεφαλονιά.

Η **Άννα Μεσολωρά** γεννήθηκε στην Γλασκώβη Μεγάλης Βρετανίας. Είναι πτυχιούχος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και Αριστούχος διδάκτωρ του ίδιου τμήματος με θέμα "Η ψαλτική παράδοση της Κεφαλονιάς". Έχει δίπλωμα Βυζαντινής Μουσικής από το Ωδείο Αιγάλεω, πτυχίο Ωδικής από τη Σχολή Μουσικής Ντο-Ρε-Μι του Αργοστολίου, πτυχίο Αρμονίας και Αντίστιξης τάξη Μπάμπη Κανά από το Ωδείο Αθηνών και πτυχίο Πιάνου από το Ωδείο του Πειραϊκου Συνδέσμου τάξη Θάλειας Μοίρα. Έχει λάβει μέρος σε συνέδρια και συγκεκριμένα στο ΣΤ΄ Διεθνές Συνέδριο Μουσικολογικό και Ψαλτικό «Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης» με θέμα:«Ιωάννης Κονιδάρης, ο Κεφαλονίτης μαθητής του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος», στο ΙΑ΄ Πανιόνιο Συνέδριο με κοινή ανακοίνωση με τον κο Γρηγόρη Αναστασίου με θέμα: «Η αποκείμενη στην βιβλιοθήκη του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας συλλογή μουσικών χειρογράφων της οικογένειας Κονιδάρη και η σπουδαιότητα της για τη μελέτη της Κεφαλληνιακής ψαλτικής», στο Διεθνές Επιστημονικό Βυζαντινομουσικολογικό Συνέδριο στη μνήμη του Δ. Κων. Μπαλαγεώργου με θέμα: "Όψεις της τελετουργικής και ψαλτικής πράξης της Κεφαλονιάς" καθώς και στο Επτανησιακό Συνέδριο για την Επτανησιακή Λατρεία και Μουσική στις 11/11/24 με θέμα "Κεφαλληνιακή Ψαλτική". Έχει παρακολουθήσει μαθήματα παλαιογραφίας με τον Α. Τσελίκα. Έχει χρηματίσει ψάλτρια από όταν ήταν μαθήτρια Λυκείου στην εκκλησία του Αγ. Σπυρίδωνος στο Αργοστόλι και σε πανηγύρια της Κεφαλονιάς, στο Μοναστήρι του Αγ. Γερασίμου στο Λουτράκι, στο Μοναστήρι του Προφήτη Ηλία στα Τουρκοβούνια στο Γαλάτσι και τώρα στο Μετόχι της Μονής Πετράκη των Αγ. Πάντων στους Αμπελόκηπους. Από το 2009 είναι μόνιμη εκπαιδευτικός μουσικής στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση. Είναι παντρεμένη και έχει δύο κόρες.

27
Νίκος Ανδρίκος

Σύγκλιση και ετερότητα στην ψαλτική πράξη του Πατριαρχείου στον 20^{ο} αιώνα. Η περίπτωση του Α΄ Εωδινού

Η παρούσα ανακοίνωση αποτελεί μέρος ενός ευρύτερου ερευνητικού προγράμματος το οποίο εκπονείται με στόχο την ανίχνευση ζητημάτων συνέχειας και ασυνέχειας στην ψαλτική πράξη του Πατριαρχείου κατά τον 20ό αιώνα. Με αφετηρία τις ηχογραφήσεις 78 στροφών του Ιακώβου Ναυπλιώτου θα επιχειρηθεί η συγκριτική παρουσίαση ηχογραφημένου υλικού μέχρι και την Πρωτοψαλτεία του Λεωνίδα Αστέρη, όπου κλείνει ο κύκλος της μακράς γενεαλογίας των Πατριαρχικών Πρωτοψαλτών του 20^{ού} αιώνα.

Στόχο της έρευνας αποτελεί ο εντοπισμός, η ανάλυση και τέλος η ερμηνεία σε μουσικολογικό και αισθητικό επίπεδο ζητημάτων ρεπερτοριακού περιεχομένου αλλά κυρίως ερμηνείας, με αφορμή την περίπτωση του Α΄ Εωθινού *Εις το όρος*. Η εν λόγω μελέτη περίπτωσης θα αποτελέσει την αφορμή για την ανάπτυξη ενός προβληματισμού αναφορικά με το λεγόμενο «Πατριαρχικό ύφος», και το κατά πόσο αυτό ταυτίζεται με μια απόλυτη στοίχιση σε συγκεκριμένα ερμηνευτικά, τεχνικά, ρεπερτοριακά και αισθητικά πρότυπα, ή αν αποτελεί άλλη μια κατά τον Eric Hobsbaum περίπτωση «Επινοημένης Παράδοσης». Για τον λόγο αυτό, θα μελετηθούν όλες οι ηχογραφημένες εκτελέσεις του *Εις το όρος* από τους Πατριαρχικούς Πρωτοψάλτες, σε συνάρτηση με αντίστοιχες γραπτές πηγές του 19ου και του 20ού με χώρο προέλευσης το Φανάρι και την ευρύτερη Κωνσταντινούπολη. Η συγκριτική-αντιπαραβολική μελέτη του υλικού θα ρίξει φως στο ερώτημα του κατά πόσο στο συγκεκριμένο μέλος εντοπίζεται ένας κοινός ερμηνευτικός τόπος, ή αν αντίθετα αποτελεί πεδίο ανάδειξης της προσωπικής εκφραστικής ιδιοτυπίας του εκάστοτε Πρωτοψάλτη.

Ο **Νίκος Ανδρίκος** είναι Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Έχει εκπονήσει στο Τ.Μ.Σ. του Ιονίου Πανεπιστημίου τη διδακτορική του διατριβή, εξετάζοντας την Εκκλησιαστική μουσική της Σμύρνης στον «ευρύτερο» 19ο αιώνα. Κατά την περίοδο 2004-2007 βρέθηκε στην Κωνσταντινούπολη σπουδάζοντας δίπλα στους εκπροσώπους της παλιάς γενιάς της Τουρκικής Ραδιοφωνίας και ψάλλοντας επίσημα στο δεξιό αναλόγιο του Πατριαρχικού Ναού δίπλα στον Α.Π.Μ.χ.Ε. Λεωνίδα Αστέρη. Έχει εκδώσει δύο μονογραφίες, ενώ άρθρα του φιλοξενούνται σε Πρακτικά διεθνών συνεδρίων, επιστημονικά περιοδικά και συλλογικούς Τόμους. Έχει εκδώσει τρεις δίσκους (*Motivasyon* 2014, *SEDEF* KALAN MÜZİK 2017, *Αμυγδαλιά* KALAN MÜZİK 2023), οι οποίοι περιέχουν αποκλειστικά προσωπικές του συνθέσεις, ενώ το 2022 ως προϊόν συνεργασίας των Εργαστηρίων ΕΒΑΜΙΠ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών (Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων) και του αντίστοιχου Ήχου, Εικόνας και Πολιτιστικής Αναπαράστασης του Τμήματος Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας (Πανεπιστήμιο Αιγαίου) εξέδωσε τους δίσκους *Καλοφωνικοί Ειρμοί 19ος αιώνας Ι μέρος-ΙΙ μέρος*, με εξωλατρευτικά έργα Εκκλησιαστικής μουσικής, σε πρώτη μάλιστα εκτέλεση. Τα επιστημονικά του ενδιαφέροντα σχετίζονται με τη μουσική δραστηριότητα στον αστικό χώρο κατά την υστεροθωμανική περίοδο, με τον προφορικό-ιδιωματικό χαρακτήρα της Εκκλησιαστικής μουσικής, καθώς και με τη μουσική θεωρία των τροπικών συστημάτων της Ανατολής.

3Β

28

Πολύκαρπος Τύμπας

Οι δοξολογίες του Πέτρου Μπερεκέτη και τα ασματικά τους: το πριν και το μετά της παράδοσης του είδους

Σταθμό στην εξέλιξη του είδους των δοξολογιών αποτελεί η μελοποίησή τους από τον Πέτρο μελωδό τον Μπερεκέτη. Στο κλείσιμο του ιζ΄ αιώνα, ο οποίος σφραγίζεται από τη μελοποιητική τέχνη των Παναγιώτη του νέου Χρυσάφη, Γερμανού αρχιερέως Νέων Πατρών και Μπαλάση ιερέως, ο Μπερεκέτης παραδίδει μια πλήρη,

κατ' ήχον σειρά δοξολογιών, συνοδευόμενη από μια διακριτή σειρά ασματικών τρισαγίων, χαρακτηριζόμενων ως «συντόμων». Όπως στο σύνολο έργο του μελουργού, έτσι και σε αυτές τις συνθέσεις αποτυπώνεται έντονα το ανήσυχο και πρωτοπόρο πνεύμα του, που συνδυάζει την παράδοση με την ελευθεριώτερη έκφραση και την υφολογική εξωστρέφεια. Η εισήγηση επιχειρεί τη σύγκριση της συνθετικής γλώσσας του Μπερεκέτη με αυτή προγενεστέρων και επομένων αντιπροσωπευτικών μελοποιήσεων, επισημαίνοντας χαρακτηριστικά στοιχεία της τροπικής υφής τους και εστιάζοντας σε ζητήματα αισθητικής.

Ο **Πολύκαρπος Αθ. Τύμπας** είναι επιστημονικός συνεργάτης του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος και υποψήφιος διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του ΕΚΠΑ. Εκπονεί διατριβή με τίτλο «Πέτρος Μελωδός ο Μπερεκέτης: Η αισθητική του έργου του», υπό την επίβλεψη του καθηγητή Αχιλλέως Χαλδαιάκη. Έχει σπουδάσει στο ίδιο τμήμα Βυζαντινή Μουσικολογία σε προπτυχιακό και μεταπτυχιακό επίπεδο, ενώ έχει εργαστεί, ως φοιτητής, δίπλα στους καθηγητές του Δημήτριο Μπαλαγεώργο(†) και Φλώρα Κρητικού κατά την καταλογογράφηση μουσικών κωδίκων στην βιβλιοθήκη του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων και στη βιβλιοθήκη της Μονής Αγίας Αικατερίνης του Όρους Σινά. Έχει προσφέρει επικουρικό διδακτικό έργο ως ακαδημαϊκός υπότροφος και σήμερα διδάσκει ως επισκέπτης καθηγητής στην ειδίκευση Ψαλτικής Τέχνης του προπτυχιακού προγράμματος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών. Εργάστηκε ως τεκμηριωτής κατά τον καταρτισμό του διαδικτυακού αποθετηρίου «Αθωνική Ψηφιακή Κιβωτός», έχει διδάξει μουσική στην πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση, ενώ κατέχει τη θέση του πρωτοψάλτη στον καθεδρικό ναό Αγίου Θεράποντος Ζωγράφου. Αποτελεί τακτικό μέλος των ψαλτικών χορών «Οι Μαΐστορες της Ψαλτικής Τέχνης», «Ιλισσιώτες Ψάλτες» και «Τρίκκης Μελωδοί».

29

Εμμανουήλ Σουργιαδάκης

Προϋποθέσεις και παράγοντες της εκκλησιαστικής μελουργίας·
το παράδειγμα των μελουργών του 18ου αιώνα

Η συνθετική δημιουργία των μελουργών του 18ου αι. στην Κωνσταντινούπολη, γέννημα της πριν απ' αυτούς παράδοσης, καλύπτει μέχρι σήμερα, καταλυτικά, το μεγαλύτερο μέρος του εν χρήσει ρεπερτορίου της εκκλησιαστικής μουσικής στην ελληνορθόδοξη εκκλησία, έχει δε την ταυτότητα του κλασικού, του διαχρονικού και του ανεπανάληπτου. Η εισήγηση εξετάζει μέσα από τις διαθέσιμες πηγές, χειρόγραφες και έντυπες, τις συντελεστικές προϋποθέσεις και τους παράγοντες που προσδιορίζουν την εκκλησιαστική μελουργία ως τέχνη ευφυών ανθρώπων, προϊόν πρωτότυπης φαντασίας, καρπό αδιάκοπης παράδοσης. Θίγονται τα περισσότερα σημεία που αναδύονται από την εξέταση του ρεπερτορίου και των περιφερειακών στοιχείων που το καθορίζουν με ευθεία την αναφορά στους Κωνσταντινουπολίτες μελουργούς του 18ου αιώνα, ως εκ της θέσης και του ρόλου τους στο εθνικό και εκκλησιαστικό Κέντρο υπό καθεστώς δουλείας, στην πολυεθνική Κοινωνία της Πό-

λης, σε εποχή μεγάλων εθνικών, κοινωνικών και θρησκευτικών αναζητήσεων, ζυμώσεων, συγκρούσεων και ανακατατάξεων. Πτυχές του θέματος έχουν κατά καιρούς εξεταστεί από έγκριτους επιστήμονες. Η γνώση και κατανόηση των προϋποθέσεων και παραγόντων της εξέλιξης και διαμόρφωσης της εκκλησιαστικής μελουργίας θα συμβάλει στη βελτίωση της ποιότητας της ερμηνείας του εκκλησιαστικού μέλους στην εκκλησιαστική πράξη και στην ελάττωση των στρεβλώσεων που υφίσταται κατά κόρον σήμερα, απότοκο της αμάθειας και αυθάδειας των καιρών.

Ο **Εμμανουήλ Σουργιαδάκης** γεννήθηκε στο Ηράκλειο το 1960. Διδάχτηκε Ψαλτική από τον Πρωτοψάλτη Δημήτριο Νεραντζή. φοίτησε στο Ελληνικό Ωδείο και είναι κάτοχος Πτυχίου και Διπλώματος Βυζαντινής Μουσικής. Υπηρέτησε ως Εκπαιδευτικός και Διευθυντής Σχολείων στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση για 38 χρόνια. Δίδαξε την Ψαλτική σε πλήθος μαθητών στις Σχολές Βυζαντινής Μουσικής της Ιεράς Μητροπόλεως Κυδωνίας και Αποκορώνου και της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Κρήτης, στο Εθνικό Ωδείο Ηρακλείου και στο Ωδείο Χανίων «Ιωάννης Μανιουδάκης» για 35 χρόνια. Δίδαξε στην Ανώτατη Εκκλησιαστική Ακαδημία Ηρακλείου Κρήτης για 1 ακαδημαϊκό έτος. Διετέλεσε Πρόεδρος του Σωματείου Ιεροψαλτών Ν. Ηρακλείου «Ανδρέας ο Κρήτης». Επιμελήθηκε και παρουσίασε πάνω από 400 εκπομπές για την Ψαλτική Τέχνη στον Ραδιοφωνικό Σταθμό της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Κρήτης. Μελοποίησε και εξέδωσε το «Κρητικόν Δοξαστάριον». Διετέλεσε μέλος της Βυζαντινής Δημοτικής Χορωδίας Ηρακλείου για 33 χρόνια, Διευθυντής της δε από το 2003 μέχρι το 2019, διαδεχθείς τον αείμνηστο Καθηγητή Γεώργιο Αμαργιανάκη. Εκπόνησε Διδακτορική Διατριβή στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών με θέμα «Η Ψαλτική Τέχνη στην Κωνσταντινούπολη κατά τον 18ο αιώνα» με επιβλέποντα τον Καθηγητή Αχιλλέα Χαλδαιάκη και ανακηρύχτηκε Διδάκτορας το 2014. Συμμετέχει σε συνέδρια, ημερίδες, επιμορφωτικές δράσεις και εκδηλώσεις μουσικολογικών, εκπαιδευτικών, μορφωτικών, εκκλησιαστικών και φιλανθρωπικών φορέων με εισηγήσεις και ομιλίες. Άρθρα του για τη Μουσική και την Εκπαίδευση έχουν δημοσιευθεί στον Τύπο και σε ειδικές μουσικές εκδόσεις. Μέλη του έχουν συμπεριληφθεί σε εκδοθέντες συλλογικούς Τόμους και εκκλησιαστικές εκδόσεις. Έχει λάβει τιμητικές διακρίσεις από εκπαιδευτικούς και εκκλησιαστικούς φορείς. Ασκεί την Ψαλτική επί του Αναλογίου για 43 χρόνια. Από το 1993 μέχρι σήμερα είναι α΄ ψάλτης του ι. ναού Μιχαήλ Αρχαγγέλου Ηρακλείου.

30

Χρυσοβαλάντης Ιωαννίδης

Η κωδικοποίηση του μέλους του Νέου Στιχηραρίου και του Ειρμολογίου από τον Πέτρο Λαμπαδάριο και η καταγραφή του προφορικού αποτυπώματός του κατά το α΄ μισό του ΙΘ΄ αιώνα σύμφωνα με την παράδοση της Μ.Χ.Ε.

Η κωδικοποίηση του μέλους των δύο βασικών πυλώνων του Νέου Στιχηραρίου, δηλαδή του Αναστασιματαρίου και του Δοξασταρίου, καθώς και του αργού Ειρμολογίου από τον Πέτρο Λαμπαδάριο κατά το γ΄ τέταρτο του ΙΗ΄ αιώνα επέδρασε καταλυτικά στη διαμόρφωση του λειτουργικού μουσικού ρεπερτορίου στο περιβάλλον του Πατριαρχικού Ναού και μετέπειτα σε όλη την εν γένει ψαλτική επιτέλεση στους ελληνορθόδοξους ναούς μέχρι και τις μέρες μας. Κατόπιν και αμέσως μετά

την καθιέρωση της Νέας Μεθόδου η εκδοτική δραστηριότητα στράφηκε διαμέσου της αξιοποίησης της Νέας Αναλυτικής Σημειογραφίας εκτός της δημοσίευσης των εξηγήσεων του βασικού μελοποιητικού υλικού του προηγούμενου κυρίως αιώνα και στη καταγραφή του εμπλουτισμένου και καλλωπισμένου σε σχέση με τον μελωδικό κορμό της παράδοσης του Πέτρου Λαμπαδαρίου προφορικού ιδιώματος της Μ.Χ.Ε. Η προς αυτή την κατεύθυνση εκδοτική δραστηριότητα έλαβε χώρα κυρίως κατά το β΄ τέταρτο του ΙΘ΄ αιώνα, αρχικά με την πρωτοβουλία του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος και συγκεκριμένα: α) με την έκδοση των Ιδιομέλων του Μανουήλ Πρωτοψάλτου, «ως ψάλλονται εν τη Μ.χ.Ε.» (έτους 1831) και β) του Αναστασιματαρίου της καλλωπισμένης παράδοσης των τελών του ΙΗ΄ αιώνα και των αρχών του ΙΘ΄ αιώνα, «τα πάντα καθώς ψάλλονται σήμερον εις το Πατριαρχείον» (έτους 1832). Στη συνέχεια και με επίκεντρο την εμβληματική προσωπικότητα του Πρωτοψάλτου Κων/ντίνου και με άμεσους αρωγούς του τους μαθητές και συνεχιστές του Στέφανο Λαμπαδάριο και Ιωάννη Πρωτοψάλτη πραγματοποιήθηκαν οι εξής εκδόσεις: α) του αργού και σύντομου Αναστασιματαρίου από τον Θεόδωρο Φωκαέα, «επιδιορθωθέντος μετά προσθήκης υπό Κων/ντίνου Πρωτοψάλτου» (έτους 1839), το οποίο αποτελεί εξέλιξη της ανανεωμένης παράδοσης του Αναστασιματαρίου του 1832, β) του αργού και σύντομου Ειρμολογίου από τον τότε Λαμπαδάριο και μετέπειτα Πρωτοψάλτη της Μ.χ.Ε. Ιωάννη, «συμφώνως προς τον τρόπον που ήδη ψάλλονται εν τη Μ.χ.Ε.» (έτους 1839) και γ) της δίτομης Μουσικής Κυψέλης από τον Στέφανο Λαμπαδάριο, «κατά την προφοράν προς το του Κων/ντίνου» (έτους 1857). Επίσης στη κατηγορία αυτή δύναται να ενταχθεί και η σύνταξη του Αναστασιματαρίου από τον Αντώνιο Λαμπαδάριο, «κατά το ύφος της Μ.χ.Ε.», καθώς και του αδημοσίευτου συντόμου Ειρμολογίου των Καταβασιών από τον Μάρκο Δομέστικο, «ως ψάλλονται εν τη Μ.χ.Ε.», το οποίο περιέχεται στον κώδικα Γρηγορίου 16. Τα διαφοροποιημένα χαρακτηριστικά των παραπάνω εκδόσεων, το περιεχόμενο των οποίων διαποτίζεται από την προφορική πράξη και ζώσα επιτέλεση του Πατριαρχικού Ναού, μπορούν να συνοψιστούν γενικά στα εξής: α) προσαρμογή μελοποιητικών ενοτήτων (κώλων ή κομμάτων) ή και ακόμη μικρότερων φράσεων στην κατά μίμηση προς τα νοούμενα σύνθεση, β) προσαρμογή μικρών μοτίβων έως δύο συλλαβών με κριτήριο την ορθή απόδοση του γραμματικού τονισμού, γ) καταγραφή των μουσικών θέσεων με ενσωμάτωση προφορικών στοιχείων από την ζώσα εκφορά τους στο περιβάλλον του Πατριαρχικού ναού, δ) μελοποιητική μεταχείριση με προτεραιότητα στο επιμέρους αντί του όλου, με διάσπαση και μελωδικό τεμαχισμό επιμέρους κώλων προς ευφραδέστερη-λυρικότερη απόδοση των νοημάτων, ε) διαφορετική μελοποιητική μεταχείριση προς αποκατάσταση της ορθής απόδοσης του ποιητικού λόγου με i) ένωση φράσεων ή ii) μετατροπή καταληκτικών βαθμίδων [ή iii) και τα δύο], στ) σύντμηση-συνοπτική απόδοση μελωδικών μοτίβων, ζ) εντελώς διαφορετική μελοποίηση, η) πλατύτερη μελική ανάπτυξη κυρίως καταληκτικών φράσεων ή και χρήση νέων γραμμών καλλωπιστικότερου χαρακτήρα.

Ο **Χρυσοβαλάντης Ιωαννίδης** (MSc, PHd) γεννήθηκε στην Θεσ/νίκη το 1977 και είναι πτυχιούχος του Τμήματος φιλολογίας της φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ. Είναι κάτοχος Πτυχίου και Διπλώματος της Βυζαντινής Μουσικής, Μεταπτυχιακού

και Διδακτορικού διπλώματος με ειδίκευση στην Βυζαντινή Μουσικολογία από το Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας του Α.Π.Θ., καθώς και επιμορφωτικών σεμιναρίων σχετικά με την Παιδαγωγική της Μουσικής και την Εκπαίδευση ευρύτερα. Εργάζεται ως μόνιμος Καθηγητής Βυζαντινής και Ελληνικής Παραδοσιακής Μουσικής στο Μουσικό Σχολείο της Καβάλας, με προϋπηρεσία στο Δημοτικό Ωδείο Καβάλας και στο Ωδείο Ανατολικής Μακεδονίας και υπηρετεί ως Πρωτοψάλτης του Μητροπολιτικού Ναού Αγίου Νικολάου Ελευθερουπόλεως. Είναι ιδρυτής και χοράρχης του Βυζαντινού χορού Ν. Καβάλας «Συνηχούντες» (πρώην Βυζαντινός χορός Καβάλας), με ευρύ λειτουργικό, πολιτιστικό και δισκογραφικό έργο, μέλος του μουσικού σχήματος «Αίολος» και συντονιστής του Μουσικού Συνόλου «Συνηχούντες». Επίσης έχει ηχογραφήσει αδημοσίευτα βυζαντινά και μεταβυζαντινά μέλη της Κυριακής της Ορθοδοξίας και της Πεντηκοστής, καθώς και Ακολουθίες Αγίων και ποικίλες ψαλτικές συνθέσεις. Τέλος, έχει πραγματοποιήσει περί τις είκοσι εισηγήσεις σε Επιστημονικά Συνέδρια με αντικείμενο την Ψαλτική Τέχνη και την Παιδαγωγική της Μουσικής και έχει δημοσιεύσει άρθρα και μελέτες μουσικολογικού, λειτουργικού και ψαλτικού περιεχομένου σε επιστημονικά περιοδικά. Επίσης έχει λάβει μέρος ως Ειδικός Επιστήμονας στο πλαίσιο της Πράξης του Ινστιτούτου Εκπαιδευτικής Πολιτικής «ΝΕΟ ΣΧΟΛΕΙΟ (Σχολείο 21ου αιώνα)-Νέο Πρόγραμμα Σπουδών». Τέλος έχει εκπονήσει τριετή μεταδιδακτορική έρευνα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. με υπεύθυνο Καθηγητή τον κ. Εμμανουήλ Γιαννόπουλο με θέμα «Η Πατριαρχική Ψαλτική Τέχνη κατά τον ΙΘ' αιώνα» και έχει συγγράψει τρεις επιστημονικές μονογραφίες, δημοσιευμένες σε ηλεκτρονική μορφή.

31
Χαρίλαος Καραγκούνης

Σεραφείμ Μυτιληναίος, Προηγούμενος της Μεγίστης Λαύρας. Βίος και Έργο

Ο Σεραφείμ, ιερομόναχος Λαυριώτης, χρονολογείται στο α΄ τέταρτο προς τα τέλη του ΙΗ΄ αι. Διετέλεσε ηγούμενος και προηγούμενος της Ιεράς Μονής Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους, καταγόμενος από την Μυτιλήνη. Γνωρίζεται ως αντιγραφέας, καλλιγράφος, μελουργός, ψάλτης και δάσκαλος της Ψαλτικής Τέχνης. Ο Σεραφείμ μαθήτευσε κοντά στον άλλο Λαυριώτη μουσικό, Γεράσιμο ιερομόναχο. Υπήρξε δάσκαλος για πολλούς Αγιορείτες μοναχούς, στους οποίους συγκαταλέγεται ο Θεόδουλος μοναχός Αγιορείτης ο Αινίτης. Διακρίθηκε σε σπουδαίο καλλιγράφο χειρόγραφων καλαίσθητων κωδίκων που διασώζονται στα αγιορείτικα μοναστήρια Μεγίστης Λαύρας, Ιβήρων, Ξενοφώντος, Βατοπαιδίου, στην Καλύβη Αγίου Ευσταθίου και στη συλλογή Σίμωνος Καρά. Ο Σεραφείμ μελοποίησε πολυελέους, ειρμούς, ιδιόμελα, *Όσοι εις Χριστόν*, χερουβικά και Κοινωνικά. Δειγματοληπτικά στην ανακοίνωσή μας θα ασχοληθούμε με τον όχι τόσο γνωστό πολυέλεο *«Δούλοι, Κύριον»* σε ήχο α΄.

Ο **Χαρίλαος Κ. Καραγκούνης** γεννήθηκε στον Βόλο στις 20 Αυγούστου του 1992. Είναι απόφοιτος του Μουσικού Σχολείου Βόλου. Διδάχθηκε την Εκκλησιαστική Μουσική από τον πατέρα του Κωνσταντίνο Χαριλ. Καραγκούνη και από το

2014 είναι κάτοχος Διπλώματος Βυζαντινής Μουσικής. Σπούδασε στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (πρώην ΑΤΕΙ Άρτας Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής), έχοντας ολοκληρώσει πτυχιακή εργασία με θέμα «Ιωάννης Αναγνώστης Κοντόπουλος Ένας Πηλιορείτης Μουσικοδιδάσκαλος και Μελουργός, Βίος και Έργο». Αποφοίτησε το 2018 έχοντας εξειδικευτεί στο μουσικό όργανο «Ταμπουράς – Σαζ». Είναι κάτοχος Μεταπτυχιακού τίτλου του προγράμματος «Σπουδές στην Ιστορία, στην Πνευματικότητα, την Τέχνη και τη Μουσική Παράδοση του Αγίου Όρους» στην κατεύθυνση «Μουσική Παράδοση και Ψαλτική Τέχνη του Αγίου Όρους». Τη διπλωματική του εργασία με θέμα «Σεραφείμ Μυτιληναίος, Προηγούμενος Μεγίστης Λαύρας, Βίος και Εργο» εκπόνησε με επιβλέποντα καθηγητή τον κ. Αχιλλέα Χαλδαιάκη. Από το 2021 διορίστηκε ως μόνιμος εκπαιδευτικός στην δευτεροβάθμια εκπαίδευση στο αντικείμενο του Ταμπουρά – Σαζ. Τη διετία 2021-2023 υπηρέτησε ως καθηγητής στο Μουσικό Σχολείο Λασιθίου και σήμερα στο Μουσικό Σχολείο Βόλου. Από το 2021 διδάσκει την Εκκλησιαστική Μουσική στη Σχολή Βυζαντινής Μουσικής της Ιεράς Μητροπόλεως Λαρίσης και Τυρνάβου στο παράρτημα του Στεφανοβικείου. Είναι έγγαμος με τη Βασιλική φιλίππου και έχουν ένα γιο.

3Γ

32

Μαρία Αλεξάνδρου

Παρατηρήσεις για το προφίλ του τετάρτου ήχου σε στιχηρά της Οσίας Κασσίας για την Αγία Μεγαλομάρτυρα Χριστίνα

Στις διασωθείσες μελοποιήσεις της Οσίας Κασσίας στο παλαιό στιχηραρικό μέλος φανερώνεται μια προτίμηση της οικογένειας του τετάρτου ήχου. Η παρούσα εισήγηση εστιάζει σε τέσσερα ιδιόμελα στιχηρά για την Μεγαλομάρτυρα Χριστίνα, τα αρκτικά των οποίων είναι: 1. *Δοξάζομέν σου Χριστέ* 2. *Ὅλβον λιποῦσα πατρικόν* 3. *Σταυρὸν ὡς ὅπλον κραταιόν* 4. *Ἐθαυματούργησε Χριστὲ τοῦ Σταυροῦ*. Το τελευταίο απ' αυτά δεν εξηγήθηκε από τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα. Η παρουσίαση περιλαμβάνει διάφορες παλαιογραφικές και μουσικολογικές αναλυτικές προσεγγίσεις των στιχηρών αυτών, με έμφαση στην τροπική, μικροσυντακτική και μουσικορητορική ανάλυση. Προβάλλονται το προφίλ του παλαιού στιχηραρικού άγια με βάση τις αργές εξηγήσεις του Χουρμουζίου, καθώς και οι εκφραστικές δυνατότητες του ήχου, μέσα από τα αριστουργηματικά έργα της Οσίας Κασσίας. Στην παρουσίαση συμμετέχουν μέλη της Ομάδας Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής «Χρυσορρήμων» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., καθώς και μέλη της γυναικείας χορωδίας «Αγία Ανυσία» της Ελληνικής Ένωσης για την Μουσική Εκπαίδευση. Υπεύθυνη παρουσίασης: Μαρία Αλεξάνδρου.

Η **Μαρία Αλεξάνδρου** είναι καθηγήτρια του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., όπου διδάσκει Βυζαντινή Μουσική. Τα ερευνητικά της ενδιαφέρονται στρέφονται κυρίως γύρω από θέματα παλαιογραφίας, μουσικολογικής ανάλυσης, διδακτικής και μετα-αισθητικής της Βυζαντινής Μουσικής. Είναι υπεύθυνη των δύο

σχημάτων που αναφέρονται παρακάτω, καθώς και του συνόλου Κλασικής Ανατολικής Μουσικής «Ψαλτήρα», όπου παίζει κανονάκι και τσέλο. Αυτόν τον καιρό είναι πρόεδρος του ΤΜΣ ΑΠΘ, καθώς και της Ερευνητικής Ομάδας «Music of the Christian East and Orient» της IMS. Για το έργο της πήρε διάφορες διακρίσεις.

Η **Ομάδα Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής «Χρυσορρήμων»** ιδρύθηκε το 2006 και λειτουργεί ως ένα μικρό εργαστήριο, που συμπληρώνει το μάθημα Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Φέρει χαρακτήρα εκπαιδευτικό και πειραματικό. Έχει ως σκοπό τη διεύρυνση και εμβάθυνση γνώσεων σχετικά με την παλαιά βυζαντινή παρασημαντική, την αναζήτηση νέων προσεγγίσεων στη διδασκαλία Παλαιογραφίας της Βυζαντινής Μουσικής και την ετοιμασία μελλόντων επιστημών στον τομέα αυτό. Ταυτόχρονα, η Ομάδα είναι ανοιχτή και προς την κοινωνία, θέλοντας να φέρει την ομορφιά του βυζαντινού μουσικού θησαυρού και προς το ευρύτερο κοινό. Συμμετείχε σε μεγάλο αριθμό συνεδρίων, masterclasses και συναυλιών στην Ελλάδα και στο εξωτερικό και πήρε διάφορες διακρίσεις.

Ο **γυναικείος βυζαντινός χορός «Αγία Ανυσία»** ιδρύθηκε το 2015 στη Θεσσαλονίκη, από τη Μαρία Αλεξάνδρου και τη Ναυσικά Κουλούρη, σε συνεργασία με άλλες φίλες της Ψαλτικής Τέχνης από την Ελλάδα και το εξωτερικό. Από το 2017 η χορωδία ανήκει στην Ε.Ε.Μ.Ε. Στόχος της χορωδίας είναι η μόρφωση και η ανάπτυξη της μουσικότητας, μέσα από την εκμάθηση, από κοινού μελέτη και εμβάθυνση της Βυζαντινής Μουσικής, και η διάδοση της τέχνης αυτής στην ευρύτερη εκπαίδευση και την κοινωνία. Ο χορός συμμετείχε σε συναυλίες, εργαστήρια, φεστιβάλ και συνέδρια, καθώς και σε διάφορα κοινωνικά δρώμενα. Συμμετέχει τακτικά σε ιερές ακολουθίες και πραγματοποίησε διάφορες ηχογραφήσεις σε CD για Αγίους της Θεσσαλονίκης.

33
Ιωάννης Λιάκος

Νικηφόρος Ηθικός, ο τρίτος της πρώτης τετρανδρίας· μια πρόδρομη ανακοίνωση

Ανάμεσα στα ονόματα της πρώτης σπουδαίας τετρανδρίας των βυζαντινών μελουργών, περιλαμβάνεται και το όνομα του Νικηφόρου Ηθικού. Την αναφορά ως διδασκάλου πρώτος μνημονεύει ο Μανουήλ ο Χρυσάφης, στην περίφημη μουσικοθεωρητική του πραγματεία, αναφερόμενος στους μελοποιούς των Οίκων του Ακαθίστου Ύμνου. Η μέχρι τώρα μουσικολογική έρευνα έχει ασχοληθεί και μελετήσει κατά καιρούς επιλεγμένες συνθέσεις του Νικηφόρου, που αφορούν το είδος των Αντιφώνων ή του Χερουβικού ύμνου και των 15σύλλαβων υμνογραφημάτων. Μια πρώτη καταγραφή της εργογραφίας του Νικηφόρου μας έδωσε ο αείμνηστος Μανόλης Χατζηγιακουμής, στο βιβλίο του *Μουσικά χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)*. Σκοπός της πρόδρομης ανακοίνωσής μας είναι να χαρτογραφήσουμε το σύνολο της εργογραφίας του σπουδαίου αυτού μελουργού ο οποίος αποτελεί, μαζί με τους άλλους τρεις διδασκάλους της βυζαντινής περιόδου, την πηγή της βυζαντινής μελοποιίας.

Ο **Ιωάννης Α. Λιάκος** σπούδασε στο Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, όπου παρακολούθησε και το Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών στον τομέα Λατρείας και Τέχνης με θέμα: «Η ψαλμωδία των «Λειτουργικών» και των τροπαρίων της θείας λειτουργίας». Εκπόνησε διδακτορική διατριβή με θέμα «Η ψαλτική παράδοση της Θεσσαλονίκης κατά τον ιδ΄ καὶ ιε΄ αιώνα» με επιβλέποντα καθηγητή τον Γρ. Θ. Στάθη, και ανακηρύχτηκε διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών το 2005. Από το έτος 2006 ως το 2009 διετέλεσε εντεταλμένος διδασκαλίας (με Π.Δ. 407/80) στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών στο Α.Π.Θ. Από το 2008-2020 δίδαξε στην Α.Ε.Α. Βελλάς Ιωαννίνων, όπου εξελέγη Επίκουρος Καθηγητής τον Ιούνιο του 2010. Τον Νοέμβριο του 2020 εξελέγη Επίκουρος Καθηγητής και το έτος 2026 Αναπληρωτής Καθηγητής, στο Τμήμα Κοινωνικής Θεολογίας και Χριστιανικού Πολιτισμού της Θεολογικής Σχολής του Α.Π.Θ. Έχει συμμετάσχει σε Διεθνή Συνέδρια και έχει γράψει δημοσιεύσεις και άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά σχετικά με την ιστορία, την αισθητική, την παλαιογραφία και την καταλογογράφηση των χειρογράφων της Ψαλτικής Τέχνης. Έχει διδάξει την Ψαλτική Τέχνη σε διάφορα Ωδεία της Θεσσαλονίκης. Έχει διατελέσει διευθυντής στις Σχολές Βυζαντινής Μουσικής της Ι.Μ. Ιωαννίνων (2014-2020), της Μητροπόλεως Λαγκαδά, (2012-2020), και της Μητροπόλεως Σιατίστης (2018-σήμερα). Διετέλεσε πρωτοψάλτης του Μητροπολιτικού Ναού Αγίου Δημητρίου Σιάτιστας (1990-1993), στη συνέχεια πρωτοψάλτης του Ι. Ν. Αγ. Αντωνίου Θεσσαλονίκης (1998-2010) και από τον Ιούνιο του 2010 είναι πρωτοψάλτης του Μητροπολιτικού Ναού Αγίου Γρηγορίου Παλαμά Θεσσαλονίκης. Το έτος 2007 ίδρυσε τον χορό Ψαλτών «Θεσσαλονικείς Υμνωδοί» με τον οποίο έχει συμμετάσχει σε λατρευτικές συνάξεις στο Άγιο Όρος, στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, έχει παρουσιαστεί σε πολλές συναυλίες και έχει ηχογραφήσει μια σειρά ψηφιακών δίσκων.

34

Βασίλειος Σαλτερής

«…ὄντος κἀκείνου τοῦ πάλαι Κουκουζέλη»: απόπειρα ανιχνεύσεως της συμβολής του μαΐστορος Ιωάννου Κουκουζέλη στην μελοποιητική παράδοση του Στιχηραρίου

Ὁ ὅσιος Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης θεωρεῖται δικαίως ὡς ὁ κατεξοχὴν βυζαντινὸς μαΐστωρ. Ὁ χρόνος τῆς ἀκμῆς του τοποθετεῖται στὸ πρῶτο ἥμισυ τοῦ ΙΔ΄ αἰῶνος, ἐνῷ ἀπὸ τὴν μουσικολογικὴ ἔρευνα ἔχει τεκμηριωθῆ ἐπαρκῶς ἡ καίρια συμβολή του τόσο στὴν κατάρτιση τοῦ βιβλίου τῆς Παπαδικῆς ὅσο καὶ στὴν διαμόρφωση τοῦ μέλους τοῦ Εἱρμολογίου. Περαιτέρω, στὸν ἴδιο μελοποιὸ ἀποδίδεται μὲ ἀρκετὴ βεβαιότητα ἡ ἀναθεώρηση τοῦ Στιχηραρίου, ὅπως ὑπονοεῖται σαφῶς στὸ βιβλιογραφικὸ σημείωμα τοῦ κώδικος 884 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος. Στὸ πλαίσιο τῆς παρούσας ἀνακοινώσεως ἐπιχειρεῖται μία προκαταρκτικὴ διερεύνηση τῆς συμβολῆς τοῦ Κουκουζέλη στὴν ἐξέλιξη τοῦ στιχηραρικοῦ ὕφους μελοποιίας, ὅπως αὐτὸ διαμορφώνεται κατὰ τὴν ὑστεροβυζαντινὴ περίοδο, μὲ βάση τὸ καταγεγραμμένο στὸν προαναφερθέντα μουσικὸ κώδικα μέλος τοῦ Στιχηραρίου.

Ὁ **Βασίλειος Σαλτερὴς** γεννήθηκε στὴν Ἀθήνα τὸ 1981 καὶ εἶναι ἀπόφοιτος τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν. Ἡ διδακτορική του διατριβὴ μὲ θέμα «Ἡ παράδοση τοῦ μέλους τοῦ παλαιοῦ Στιχηραρίου» ἐκπονήθηκε ὑπὸ τὴν ἐπίβλεψη τοῦ Ἀχιλλέως Χαλδαιάκη μὲ τὴν ὑποστήριξη τοῦ Ι.Κ.Υ.

καὶ τοῦ ἱδρύματος «Ἀλέξανδρος Σ. Ὠνάσης» καὶ ἐγκρίθηκε το 2012.Ἔχει ἐργασθῆ ὡς τεκμηριωτὴς στὸ πρόγραμμα ψηφιοποίησης τῆς μουσικῆς βιβλιοθήκης τοῦ Κωνσταντίνου Ψάχου, ἐνῷ στὸ πλαίσιο τοῦ προπτυχιακοῦ προγράμματος σπουδῶν τοῦ Τ.Μ.Σ. ἔχει διδάξει τὰ μαθήματα Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ Μελοποιία, Προδεωρία τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης καὶ Ὀρθογραφία τῆς Βυζαντινῆς Παρασημαντικῆς. Ἐπίσης ἔχει λάβει μέρος ὡς εἰσηγητὴς σὲ διεθνῆ συνέδρια στὴν Ἑλλάδα καὶ στὸ ἐξωτερικό. Ἀπό τὸ 2001 διατελεῖ μέλος τοῦ χοροῦ Ψαλτῶν «Οἱ Μαΐστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης». Ἀπὸ τὸ 2023 εἶναι ἀναπληρωματικὸ μέλος τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Ἱδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος. Ὡς ἀπόφοιτος τῆς ΚΓ΄ ἐκπαιδευτικῆς σειρᾶς τῆς Ἐθνικῆς Σχολῆς Δημόσιας Διοίκησης καὶ Αὐτοδιοίκησης ὑπηρετεῖ στὴ Γενικὴ Διεύθυνση Σύγχρονου Πολιτισμοῦ τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ. Διατελεῖ μεταξὺ ἄλλων Πρόεδρος τῆς Ἐπιτροπῆς Παρακολούθησης τῆς Προγραμματικῆς Σύμβασης γιὰ τὴν ὑλοποίηση τοῦ ἔργου «Πολιτιστικὴ Συνταγογράφηση ὡς συμπληρωματικὴ ἀγωγὴ στὴν ψυχικὴ ὑγεία» καὶ ἀναπληρωματικὸ μέλος τῆς ὁμάδας ἀνοικτῆς μεθόδου συντονισμοῦ (OMC) μὲ ἀντικείμενο «Πολιτισμὸς καὶ Ὑγεία», ἀποτελούμενης ἀπὸ ἐμπειρογνώμονες τῶν κρατῶν μελῶν τῆς Ε.Ε..

35

Γρηγόριος Αναστασίου - Κωνσταντίνος Νικολακόπουλος

«Ὁ Θεὸς ἤλθοσαν ἔθνη»: η εξήγηση του μαθήματος–δρήνου για την Άλωση της Κωνσταντινουπόλεως του Μανουήλ Χρυσάφη

Στὸ περισπούδαστο χειρόγραφο τοῦ Μανουὴλ χρυσάφη Ἰβήρων 1120 τοῦ ἔτους 1458 ἀνθολογεῖται, στὰ φφ. 451r-452r, ἕνα πολὺ ἐνδιαφέρον μέλος μὲ τὴν ἐπιγραφή· *«ἕτερον ποιηθὲν μετὰ τὴν ἅλωσιν τῆς Κωνσταντινουπόλεως· Μανουὴλ λαμπαδαρίου τοῦ Χρυσάφου»*. Τὸ ἐνδιαφέρον ποὺ παρουσιάζει τὸ μέλος αὐτὸ δὲν ἀπορρέει μόνο ἀπὸ τὴν μοναδικότητα τοῦ θέματός του, ποὺ ἀφορᾶ στὸ κοσμοϊστορικὸ γεγονὸς τῆς Ἁλώσεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως, οὔτε μόνο ἀπὸ τὸ κύρος καὶ τὴν πολιτικὴ ἀναστροφὴ τοῦ μελοποιοῦ του. Τὸ κύριο ἐνδιαφέρον εἶναι μᾶλλον μουσικολογικό. Τὸ συγκεκριμένο μέλος δὲν γνώρισε διάδοση στὴν χειρόγραφη παράδοση, οὔτε ἐξηγήθηκε ἀπὸ τοὺς διδασκάλους τῆς Νέας Μεθόδου στὸ νέο ἐν χρήσει σημειογραφικὸ σύστημα. Ὑπάρχει, ὡστόσο, μιὰ μεταγραφὴ τοῦ Μάρκου Βασιλείου, ἡ ὁποία πρωτοδημοσιεύτηκε στὸ 6ο τεῦχος τῆς ἐφημερίδας Μουσική, καὶ χρησιμοποιήθηκε γιὰ τὶς ὅποιες ἔγιναν μέχρι σήμερα ἠχογραφήσεις καὶ παραστατικὲς ἐπιτελέσεις του, ἀκόμα καὶ γιὰ προσαρμογές του σὲ ἄλλες γλῶσσες. Ἐσχάτως, ὅμως, μὲ τὴν ἐξήγηση τοῦ μέλους αὐτοῦ καταπιάστηκε, ἐργαζόμενος φιλότιμα καὶ μεθοδικά, ὁ Κωνσταντῖνος Νικολακόπουλος, παρουσιάζοντας μιὰν ἐξήγηση ποὺ δὰ μποροῦσε νὰ προέρχεται ἀπὸ τὴν ἐξηγητικὴ γραφίδα τοῦ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος. Μὲ τὴν προτεινόμενη συμβολή μας στὸ συνέδριο φιλοδοξοῦμε νὰ παρουσιάσουμε τὴν ἐν λόγῳ σύνθεση τοῦ χρυσάφη καθ' αὐτήν, νὰ ἀνιχνεύσουμε τὶς ὅποιες ὑπέστη μελοποιητικὲς ἐπιρροές, νὰ σχολιάσουμε κριτικὰ τὴν σύντομη ἐξήγησή της ἀπὸ τὸν Μᾶρκο Βασιλείου, νὰ ἐκθέσουμε τὴν μέθοδο τῆς νέας ἐξηγήσεώς της καὶ νὰ παραθέσουμε συγκριτικὰ τὴν «σύντομη» καὶ «ἀργὴ» ἐκδοχὴ τοῦ μέλους, ἀναγόμενοι σὲ συμπεράσματα για τὴν λειτουργία τῆς πρωτότυπης σημειογραφίας του. Ὑποβάλλουμε δὲ τὴν συγκεκριμένη πρόταση στὸ παρὸν συνέδριο in memoriam, ὡς μουσικολογικὴ θρηνωδία γιὰ τὴν δυσβάστακτη καὶ ὀδυνηρὴ ἀπώλεια τοῦ φίλου καὶ ἀδελφοῦ Δημήτρη Μπαλαγεώργου.

Ὁ **Γρηγόριος Ἀναστασίου** εἶναι ἀναπληρωτὴς καθηγητὴς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας στὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν καὶ ἐπιστημονικὸς Διευθυντὴς τοῦ Ἱδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος. Εἶναι διδάκτωρ τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν καὶ ἡ διδακτορική του διατριβή, ποὺ ἐκπόνησε μὲ ἐπιβλέποντα καθηγητὴ τὸν Γρηγόριο Στάθη, ἔχει θέμα «Τὰ Κρατήματα στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη» (ἔκδοση: Ἀθήνα 2005). Κατέχει πτυχίο Θεολογίας ἀπὸ τὸ ὁμώνυμο τμῆμα τοῦ ΕΚΠΑ καὶ ἔχει ἐκπαιδευτεῖ στὴν Μηχανοργάνωση Ἱστορικῶν Ἀρχείων καὶ Ἠλεκτρονικὴ Ἐπεξεργασία Ἀρχειακοῦ Ὑλικοῦ. Ἔχει ἐπίσης Δίπλωμα Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἀπὸ τὸ Ὠδεῖο Χαλκίδος. Διδάσκει μαθήματα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας καὶ Ψαλτικῆς Τέχνης στὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, σὲ προπτυχιακὸ καὶ μεταπτυχιακὸ ἐπίπεδο. Ἔχει διδάξει στὸ Εὐρωπαϊκὸ Πανεπιστήμιο Κύπρου καὶ εὐκαιριακὰ σὲ πολλὰ εἰδικὰ σεμινάρια καὶ προγράμματα ἐπιμόρφωσης ποὺ διοργανώνουν ἀκαδημαϊκοί, ἐκκλησιαστικοὶ ἢ καλλιτεχνικοὶ φορεῖς στὴν Ἑλλάδα καὶ τὸ ἐξωτερικὸ (Ἀλβανία, ΗΠΑ, Ἰταλία, Ρουμανία, Τσεχία κ.α.). Συμμετέχει συχνότατα σὲ τοπικὰ καὶ διεθνῆ μουσικολογικὰ καὶ βυζαντινολογικὰ συνέδρια ὡς εἰσηγητὴς ἢ καὶ ὡς μέλος ἐπιστημονικῶν καὶ ὀργανωτικῶν ἐπιτροπῶν. Τὰ παντοῖα ἐπιστημονικὰ δημοσιεύματά του, οἱ ἀνακοινώσεις του σὲ συνέδρια, οἱ ὁμιλίες του καὶ γενικότερα τὰ ἐρευνητικά του ἐνδιαφέροντα στρέφονται γύρω ἀπὸ θέματα ἱστορίας, μορφολογίας, ὀντολογίας καὶ ἑρμηνείας τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Μέλημά του σταθερὸ εἶναι ἡ παράδοση καὶ διδασκαλία τῆς Ψαλτικῆς ὡς ἐπιτελεστικὴς λειτουργικῆς Τέχνης· καὶ μὲ αὐτὸν τὸν σκοπὸ διακονεῖ, ἀπὸ τὸ 2005, ὡς Πρωτοψάλτης στὸν ἱερὸ ναὸ Ἁγίας Μαρίνης Ἄνω Ἰλισίων, ὅπου καὶ διευθύνει τὴν ἐκεῖ συσταθεῖσα Σχολὴ Βυζαντινῆς Μουσικῆς καὶ τὸν Χορὸ τῶν «Ἰλισιωτῶν Ψαλτῶν». Ἔχει στὸ ἐνεργητικό του πολλὲς ἐμφανίσεις ὡς μονοφωνάρης (σολίστ) σὲ μουσικὲς ἐκδηλώσεις (Ψαλτικῆς Τέχνης καὶ Σύγχρονης Λόγιας Μουσικῆς) στὴν Ἑλλάδα καὶ τὸ ἐξωτερικό.

Ὁ **Κωνσταντῖνος Νικολακόπουλος** γεννήθηκε στὴν Ἀθήνα το 2004. Ἡ ἐνασχόλησή του μὲ τὴν Ψαλτικὴ Τέχνη ξεκίνησε στὴν ἡλικία τῶν δώδεκα ἐτῶν, μὲ δάσκαλο τὸν Γρηγόριο Ἀναστασίου. Τὸ 2025 ἔλαβε τὸ Δίπλωμα Ψαλτικῆς Τέχνης ἀπὸ τὴν Σχολὴ Βυζαντινῆς Μουσικῆς τοῦ Ἱ. Ν. Ἁγίας Μαρίνης Ἄνω Ἰλισίων. Εἶναι μέλος τῶν χορῶν ψαλτῶν «Ἰλισιῶτες Ψάλτες» ὑπὸ τὴν χοραρχία τοῦ Γρηγορίου Ἀναστασίου καὶ «Οἱ μαΐστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης» ὑπὸ τὴν χοραρχία τοῦ καθηγητῆ Ἀχιλλέως Χαλδαιάκη. Ἀπὸ τὸ 2023 εἶναι προπτυχιακὸς φοιτητὴς στὴν Σχολὴ Μηχανολόγων Μηχανικῶν τοῦ Ἐθνικοῦ Μετσοβίου Πολυτεχνείου (ΕΜΠ).

4Α

36

Δημήτριος Ε. Λέκκας-Γεώργιος Σάββας

Διαχρονικά ενδημικά σφάλματα στην αρχαία, βυζαντινή και ανατολική θεωρία της μουσικής: διαγνώσεις και ανατακτικές θεραπείες προς μία νέα οριστική Μεταρρύθμιση

Ξεκινάμε από το *ὄντως ὄν* και προχωρούμε μακριά από παραισθήσεις, ψευδαισθήσεις, απάτες και σφάλματα. Παλλόμενες ηχοπηγές μεταδίδουν κραδασμούς. Τα αυτιά μας τους μεταφέρουν μέσω των ακουστικών νεύρων στα αρμόδια κέντρα του

εγκεφάλου, που σχηματίζει ακουστική εντύπωση. Οι Πυθαγόρειοι δεν δείχνουν καμία αντίληψη για την απάτη των αυτιών σχετικά με τον παραισθητικό διχασμό ρυθμικής και τονικής ζώνης και μελετούν το φαινόμενο αυταντιφατικά, συμφύροντας τις συχνότητες με τις αντίστροφές τους περιόδους, που τις μετρούν στα μήκη της χορδής. Μετά τις προσπάθειες ανατολικών πολιτισμών και βυζαντινών λογίων, που παρήγαγαν εσμούς από αντιμαθηματικές εκτροπές, είναι ώρα πλέον να επισημανθούν τα σφάλματα και να διατυπωθεί μία ορθή τελική θεωρία, ηλεγμένη, αιτιολογημένη και συγκροτημένη. Σκοπός και πρόθεσή μας είναι να παρέμβουμε ορθολογικά στις περιγραφές αρχίζοντας από τον εντοπισμό και τη διόρθωση των σφαλμάτων, δημιουργώντας και καταθέτοντας και εφαρμόζοντας ένα συνεπές και πλήρες και ορθό πλαίσιο θεωρητικής προσέγγισης και απολογίας. Με όλα αυτά θεωρούμε ότι έχουμε επιτύχει να καταθέσουμε και να αναπτύξουμε συστημικά και πλήρως την όλη μελλοντική πορεία της κάλυψης και σπουδής και ορολογίας, ονοματολογίας και σήμανσης του συστήματος επάνω σε βάση αιώνια, εναργή και αδιάπτωτη.

Δημήτριος Ε. Λέκκας

- Διδάκτωρ Τμήματος Μουσικών Σπουδών Ε.Κ. Πανεπιστημίου Αθηνών, 1995· διατριβή: *Η Μαθηματική Θεωρία της Μουσικής*·
- MBA, Operations Management, The University of Rochester, 1975·
- BS, Μαθηματικά, Carnegie - Mellon University, 1973.

Διετής διεύθυνση επιμορφωτικού προγράμματος Ελληνικής Εταιρείας Διοικήσεως Επιχειρήσεων, αρκετά χρόνια θητείας σε ραδιόφωνο και τηλοψία (Τρίτο Πρόγραμμα επί Μάνου Χατζιδάκι, ΕΤΙ –με 6ετή εκπομπή–, ΕΡΑ2, *902*), συγγραφή κειμένων για διάφορα έντυπα, μουσικολογικών σχολίων σε cd παραδοσιακής ιδιαίτερα μουσικής, φιλολογική διεύθυνση και εκδοτική επιμέλεια πολύτομης σειράς ελληνικής λογοτεχνίας, διδασκαλία σεμιναρίων και μαθημάτων για μουσική και μαθηματικά σε υπουργεία, πανεπιστήμια, νομαρχίες (ΝΕΛΕ), σωματεία (ΣΕΗ), ωδεία (Φίλιππος Νάκας) και σχολεία (Σχολή Μωραΐτη), γλωσσική επιμέλεια επιστημονικού λεξικού, μεταφράσεις από Ελληνικά σε Αγγλικά. Μέλος της Ομάδας Εκτέλεσης Έργου του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου, επιστημονικός συντονιστής, εκδοτικός υπεύθυνος, συγγραφέας μεγάλου αριθμού κειμένων στην ακαδημαϊκή ενότητα ΕΛΠ40 Τέχνες ΙΙ: Μουσική – Χορός των Σπουδών στον Ελληνικό Πολιτισμό, όπου δίδαξε ως ΣΕΠ, 2003-2013.

Μαθητής του Καταλανού συνθέτη Λεονάρδο Μπαλάδα. Έχει συνθέσει ποικιλία από έργα, κομμάτια και τραγούδια για διάφορα σύνολα, με έμφαση στη μελοποιημένη ποίηση, ραδιόφωνο, τηλοψία, ντοκυμαντέρ, θέατρο (Ελεύθεροι Καλλιτέχνες, Εθνικό Θέατρο, ΚΘΒΕ, πολλά ΔηΠεΘέ, πολυετής συνεργασία με τον Γιάννη Καλατζόπουλο και στο παιδικό θέατρο), κινηματογράφο (βραβείο μουσικής για ταινία μεγάλου μήκους, φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου 1980), μπαλέτα, ντοκυμαντέρ, τηλεοπτικές σειρές, κινούμενα σχέδια, κουκλοθέατρο, εικαστικές εκθέσεις, cdRom. Συναυλίες (ροκ, παραδοσιακές), δίσκοι και cd, θεατρικά, σκόρπια τραγούδια, παρτιτούρες, ενορχηστρώσεις (σύγχρονες και παραδοσιακές). Παίζει μπαρόκ φλογέρες και κανονάκι (και σε έργα Μ. Χατζιδάκι, Ν. Ξυδάκη, Γ. Σταυριανού, Μ. Τρανουδάκη, Κ. Μουντάκη κ.ά.), σαξόφωνο.

Έχει συνεργαστεί σχεδόν αποκλειστικά με τον Ευγένιο Σπαθάρη. Είναι ο δημιουργός που επαναπροσδιόρισε τη λειτουργία της Μουσικής στο Θέατρο Σκιών, περνώντας την από τις επιμέλειες στην επώνυμη δημιουργία και στην έντεχνη σχολή. Είναι ο πρώτος συνθέτης που έγραψε πρωτότυπη μουσική για πλήρη κάλυψη των κλασικών έργων του θεάτρου σκιών και έχει συμμετάσχει σε πολλές παραγωγές εδώ, στην Ευρώπη και στις ΗΠΑ. Η συνεργασία αυτή περιλαμβάνει τα έργα *Ιφιγένεια στην Αυλίδα*, *Βάτραχοι* (και δίσκος: *Ο Καραγκιόζης και οι Βάτραχοι* με τους Ευγένιο Σπαθάρη και Νίκο Δημητράτο) σε κείμενα του Γιώργου Παυριανού, καθώς και τις ολοκληρωμένες τηλεοπτικές σειρές *Οδύσσεια*, *Ερωτόκριτος*, *Ο Καραγκιόζης στο Βυζάντιο*, *Διγενής*, *Επετειακά*, *Λαϊκά Παραμύθια*. Σε αυτά, έχουν ερμηνεύσει τραγούδια του πολλοί από τους σημαντικότερους Έλληνες τραγουδιστές και τις κορυφαίες Ελληνίδες τραγουδίστριες.

Η έρευνά του εκτείνεται στους τομείς της θεωρίας της μουσικής, της δομικής και ιστορικής προσέγγισης στην ελληνική μουσική (προϊστορική, αρχαία, βυζαντινή, παραδοσιακή, Ανατολική, εν όψει επικείμενης προετοιμαζόμενης Δ΄ Μεταρρύθμισης), των καθαρών μαθηματικών, της κοσμολογίας και αστρονομίας, γλωσσολογίας (π.χ. διαχρονικές φωνολογίες της Ελληνικής), πολιτισμικής ανθρωπολογίας, επιστημολογίας και αρχαίας ιστορίας, φιλολογίας, φιλοσοφίας, σχετικά με τη μουσική και γενικότερα. Έχει συμμετάσχει και παρουσιάσει εργασίες σε πλήθος εγχώριων και παγκόσμιων συνεδρίων. Έχει προσκληθεί να δώσει επιστημονικές διαλέξεις για μουσική και μαθηματικά σε ελληνικά και ξένα πανεπιστήμια και άλλους φορείς (ΗΠΑ, Βέλγιο, Ολλανδία, Γερμανία, Μάλτα, Τουρκία, Ιορδανία, Νότια Κορέα). Μέλος των ομάδων έρευνας και μελέτης για τη διαχρονική ελληνική μουσική θεωρία, για την αρχαία προσωδία και την αρχαία όρχηση στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών και στη Φιλοσοφική Σχολή του ΕΚΠΑ. Έχει συμμετάσχει με δημοσιευμένα κείμενα σε πρακτικά διεθνών συνεδρίων, επιστημονικά περιοδικά και βιβλία.

Γεώργιος Β. Σάββας

- Υποψήφιος διδάκτωρ μουσικολογίας Πανεπιστημίου Λονδίνου (City St. George's) με θέμα την ερμηνεία της διαστηματικής στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ψαλμωδία·
- μεταπτυχιακό δίπλωμα στη Μεσαιωνική Μουσική (Πανεπιστήμιο Μπρίστολ Ηνωμένου Βασιλείου)·
- πτυχίο Μουσικολογίας (Ε.Κ. Πανεπιστήμιο Αθηνών)·
- δίπλωμα φούγκας και δίπλωμα πιάνου (Ελληνικόν Ωδείον).

Έλαβε μαθήματα: ψαλτικής θεωρίας και πράξης, από τους Άρχοντα Πρωτοψάλτη Μ.τ.Χ.Ε. Λυκούργο Αγγελόπουλο, Κωνσταντίνο Αγγελίδη, Ιωάννη Αρβανίτη, Παναγιώτη Σιώτο· παλαιογραφίας, από τους Αγαμέμνονα Τσελίκα (Μ.Ι.Ε.Τ.) και Χαράλαμπο Δενδρινό (Πανεπιστήμιο Λονδίνου)· μουσικής παλαιογραφίας, από τους Ιωάννη Αρβανίτη (Ιόνιο Πανεπιστήμιο) και Άρχοντα Μουσικοδιδάσκαλο Μ.τ.Χ.Ε. Αλέξανδρο Λίγκα· επιστημολογίας, μαθηματικών και αρχαιολογίας μουσικών συστημάτων, από τον Δημήτριο Λέκκα (Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο).

Η δραστηριότητά του καλύπτει διδασκαλία βυζαντινής μουσικής πράξης και θεωρίας (Ίδρυμα Μουσικής Αρχιεπισκοπής Αθηνών, Ωδείον Νίκος Σκαλκώτας,

Μονή Τιμίου Προδρόμου Μπίγκορσκι Βορείου Μακεδονίας)· συνυπεύθυνος Εργαστηρίου Ψαλτικής Επιστήμης και Τέχνης Ιδρύματος Μουσικής Αρχιεπισκοπής Αθηνών· μέλος και συνεργάτης του Βυζαντινού Χορού «Τρόπος» (διεύθυνση ισοκρατών και επεξεργασία μουσικών κειμένων), καθώς και του Βυζαντινού Χορού Ιδρύματος Μουσικής Αρχιεπισκοπής Αθηνών.

Ως ερμηνευτής έχει συνεργαστεί επίσης με τους ψαλτικούς χορούς Ελληνική Βυζαντινή Χορωδία (χορ. Αρχ. Λυκ. Αγγελόπουλος), Αγιοπολίτης (χορ. δρ Ι. Αρβανίτης), Καλοφωνάρηδες (χορ. Γ. Ρεμούνδος) και την Cappella Romana (χορ. Αρχ. Αλ. Λίγκας).

Συνεργάζεται με τον μαθηματικό και μουσικοθεωρητικό Δημήτριο Ε. Λέκκα σε έρευνα και επικείμενες εκδόσεις για τη δομική, αρχαιολογία και θεωρητική μεταρρύθμιση των ανατολικών μουσικών συστημάτων (βυζαντινού, αραβικού και οθωμανικού).

Τα κείμενα και οι ανακοινώσεις του επικεντρώνονται στην αποσαφήνιση παρερμηνειών σε θεωρία, σημειογραφία και πράξη της Ψαλτικής.

37

Κωνσταντίνος Χαριλ. Καραγκούνης

Παρατηρήσεις τινες και προβληματισμοί
περί των Γενών και των Δρόμων Μελοποιίας της Ψαλτικής Τέχνης

Τεσσαράκοντα πέντε περίπου ἔτη ἀπὸ τὴν α΄ ἔκδοση τῶν Ἀναγραμματισμῶν τοῦ καθηγητοῦ Στάθη, ὅπου πρώτη φορὰ περιεγράφησαν σαφῶς καὶ ἐπιστημονικῶς τὰ Γένη Μελοποιίας τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης καὶ τὰ κριτήρια βάσει τῶν ὁποίων αὐτὰ προσδιορίζονται, δυστυχῶς, ἀκόμη ὑπάρχουν διδάσκαλοι τῆς Ψαλτικῆς ἐπιμένοντες στὴν διδασκαλία στρεβλῶν. Ἐν δὲ τῷ μεταξύ, κατὰ τὴν πάροδο τῶν χρόνων αὐτῆς τῆς 45ετίας προέκυψαν ζητήματά τινα περὶ τὰ Γένη Μελοποιίας, τὰ ὁποῖα χρήζουν συζητήσεως και προβληματισμοῦ. Μήπως, τελικῶς, τὰ τρία Γένη δὲν εἶναι τρία, ἀλλὰ δύο ἢ τέσσαρα; Τί πρέπει νὰ ὀνομάζωμε, τελικῶς, Ἀργοσύντομον Μέλος; Τὸ Μαθηματάριον, τὸ Οἰκηματάριον καὶ τὸ Κρατηματάριον, ἡ Καλοφωνία καὶ ὁ Καλλωπισμός εἶναι Γένη ἢ Δρόμοι Μελοποιίας; Ἐπειδὴ ὑφίστανται διιστάμενες ἀπόψεις ἐπὶ τῶν ἀνωτέρω, ἡ προτεινομένη ἀνακοίνωση θὰ συγκεντρώσῃ καὶ θὰ δέσῃ ὑπὸ συζήτηση τὶς ποικίλες ἀπόψεις καὶ προτάσεις, ὥστε, διὰ τοῦ προβληματισμοῦ ἡ Βυζαντινομουσικολογικὴ Κοινότητα νὰ καταλήξῃ σὲ σαφῆ προσδιορισμὸ τοῦ περιεχομένου τῶν νεοφανῶν ὅρων. Βεβαίως, ἡ ἀνακοίνωση ἐπιφυλάσσεται νὰ ὑποβάλῃ καὶ τὶς δικές της ὑπὸ συζήτησιν καὶ ὑπὸ κρίσιν προτάσεις.

Ὁ **Κωνσταντῖνος Χαριλ. Καραγκούνης** (Ἀνακασιὰ Βόλου 08.07.1965) πραγματοποίησε ἐγκύκλιες σπουδὲς στὸ Ἐκκλησιαστικὸ Λύκειο Βόλου. Τὸ 1987 ἀπεφοίτησε ἀπὸ τὴν Θεολογικὴ Σχολὴ τοῦ Ἀ.Π.Θ.. Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ ἐδιδάχθηκε ἀπὸ τοὺς Ἰω. Σχώρη, Ἐμμ. Χατζημάρκο, Χρύσ. Θεοδοσόπουλο, Χαρίλ. Ταλιαδῶρο, Περ. Μαυρουδῆ, Σπ. Περιστέρη καὶ Λάζ. Κουζινόπουλο. Διετέλεσε μέλος τοῦ χοροῦ ψαλτῶν «Μαΐστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης» μὲ χοράρχη τὸν Γρ.Θ.Στάθη. Τὸ 1998 διορίστηκε ὡς Θεολόγος στὴν Δευτεροβάθμια Ἐκπαίδευση ἕως τὸ 2006 ὑπηρέτησε ὡς Καθηγητὴς Βυζαντινῆς Μουσικῆς στὸ Μουσικὸ Σχολεῖο Βόλου. Τὸ 2000 ἀναγορεύθηκε Διδάκτωρ Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ

Ἐ.Κ.Π.Ἀ. (ἐπιβλέπων Γρ.Θ.Στάθης). Συνεργάτης (Π.Δ.407) τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἀ.Π.Θ. (2004-2006) καὶ Ὑπεύθυνος Πολιτιστικῶν Θεμάτων τῆς Δ.Δ.Ἐ. Μαγνησίας (2006-2011). Τὸ 2010 ἐξελέγη Ἐπίκουρος Καθηγητὴς «Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς» τῆς Ἀνωτάτης Ἐκκλησιαστικῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν (μονιμοποίηση 21.02.2017). Τὸ 2018 ἐξελέγη Ἀναπληρωτὴς Καθηγητὴς τῆς Ἀ.Ἐ.Ἀ.Ἀ. στὸ ἴδιο γνωστικὸ ἀντικείμενο, ἐνῶ στὶς 21.12.2023 προήχθη στὴν Βαθμίδα τοῦ Καθηγητοῦ τῆς αὐτῆς Σχολῆς. Λοιπά: Ἀπὸ τὸ 1982 Ἱεροψάλτης καὶ χοράρχης διαφόρων Ναῶν τῶν Μητροπόλεων Δημητριάδος καὶ Λαρίσης. Τὸ 1992 ἵδρυσε τὸν Σύλλογο «Ἐ.Δ.Ρ.Ἀ.Μ.Ἐ. -Παναγιώτης Ἀχειλᾶς». Ἐπὶ 4 θητεῖες Μέλος τοῦ Δ.Σ. τοῦ Συνδέσμου Ἱεροψαλτῶν Βόλου. Τὸ 2010 ἐξελέγη Γενικὸς Γραμματεὺς τῆς Ὁμ.Σ.Ἱ.Ἐ.. Τὸ 2013 ἵδρυσε τὸν Τομέα Ψαλτικῆς Τέχνης καὶ Μουσικολογίας τῆς Ἀκαδημίας Θεολογικῶν Σπουδῶν Βόλου. Συμμετέχει ὡς Τακτικὸ ἢ Ἀναπληρωματικὸ Μέλος στὸ Δ.Σ. τοῦ Ἱδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος.

4Β

38

Ἀδανάσιος Δέλιος

Ἡ μνήμη τοῦ ἁγίου Μεγαλομάρτυρος Δημητρίου στὸ Μαθηματάριον του Χουρμουζίου, Χαρτοφύλακος τῆς ΜΤΧΕ, μὲ ἰδιαίτερη ἑστίαση στὸ καλοφωνικὸ στιχηρὸ Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ

Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῆς Ἀνατολικῆς Ρωμαϊκῆς (Βυζαντινῆς) Αὐτοκρατορίας ὑπῆρξε ἐπὶ χίλια καὶ πλέον ἔτη τὸ ἐπίκεντρο τοῦ μουσικοῦ πολιτισμοῦ τῶν Βαλκανίων, καθὼς αὐτὰ ἦταν βυζαντινὲς ἢ ὑπὸ βυζαντινὴ ἐπιρροὴ ἐπαρχίες. Ἰδιαιτέρως τὸ καλοφωνικὸ μέλος, τὸ ὁποῖο καλλιεργήθηκε κατὰ τὴν περίοδο τῆς Παλαιολόγειας Ἀναγέννησης (1261-1453), ἀποτέλεσε τὸ κύκνειο ἆσμα τῆς ὕστερης βυζαντινῆς μελοποιίας. Ριζωμένο βαθιὰ στὴν ἡσυχαστικὴ θεολογία, τὸ καλοφωνικὸ μέλος ἀπέδωσε δείγματα ὑψηλῆς συνθετικῆς τέχνης στὰ χέρια τῶν ἱκανῶν, ἀλλὰ καὶ φωτισμένων συνθετῶν τῆς ἐποχῆς, ὅπως ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης, ὁ Μανουὴλ Δούκας χρυσάφης καὶ ἄλλοι. Ἡ παροῦσα εἰσήγηση στοχεύει στὴν παρουσίαση τῶν καλοφωνικῶν μαθημάτων τὰ ὁποῖα ἀφ᾽ ἑνὸς εἶναι ἀφιερωμένα στὴν μνήμη τοῦ ἁγίου Μεγαλομάρτυρος Δημητρίου (κς΄ Ὀκτωβρίου), ἀφ᾽ ἑτέρου σώζονται ἐξηγημένα στὴν Νέα Μέθοδο ἀπὸ τὴν γραφίδα του Χουρμουζίου, Χαρτοφύλακος τῆς ΜΤΧΕ. Ἰδιαίτερη βαρύτητα δίνεται στὸ στιχηρὸ ἰδιόμελο τῆς ἀκολουθίας τῆς Λιτῆς *Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ*, μιᾶς καλοφωνικῆς σύνθεσης τοῦ Καμπάνη σὲ πρῶτο ἦχο. Ἀκολουθῶντας τὴν πορεία τοῦ μέλους μέσα ἀπὸ τὶς μελωδικὲς θέσεις, τὶς καταλήξεις, τοὺς δεσπόζοντες φθόγγους, τὰ μουσικορητορικὰ σχήματα κ.ἄ. προσπαθοῦμε νὰ στοιχειοθετήσουμε τὸ τροπικὸ προφὶλ τοῦ πρώτου ἤχου στὸ καλοφωνικὸ στὺλ μελοποιίας. Στὴν προσπάθεια αὐτή, καθοριστικὸ ρόλο παίζει ἡ ἐξήγηση τοῦ μαθήματος ἀπὸ τὸν Χουρμούζιο στὴν Νέα Μέθοδο.

Ὁ **Ἀδανάσιος Δέλιος** γεννήθηκε στὴν Θεσσαλονίκη τὸ 1976. Εἶναι ἀπόφοιτος τοῦ Τμήματος Θεολογίας τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου τῆς Θεσσαλονίκης, καθὼς καὶ τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τῆς Σχολῆς Καλῶν

Τεχνῶν τοῦ ἰδίου ἱδρύματος. Εἶναι κάτοχος Διπλώματος Μεταπτυχιακῶν Σπουδῶν στὴν κατεύθυνση Λειτουργικῆς, Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογίας καὶ Τέχνης μὲ γνωστικὸ ἀντικείμενο τὴν Βυζαντινὴ Μουσικολογία-Ὑμνολογία τοῦ Τμήματος Ποιμαντικῆς καὶ Κοινωνικῆς Θεολογίας τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Α.Π.Θ. Εἶναι ὑποψήφιος διδάκτωρ τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Α.Π.Θ., ὅπου ἐκπονεῖ τὴν διδακτορική του διατριβὴ μὲ θέμα: «Ἡ Βυζαντινὴ Καλοφωνία κατὰ τὴν περίοδο τῆς Παλαιολόγειας Ἀναγέννησης. Διερεύνηση τῆς τεχνικῆς καὶ τέχνης τῆς ἐξήγησης σὲ ἐπιλεγμένα καλοφωνικὰ μαθήματα τοῦ πρώτου ἤχου». Οἱ μουσικὲς σπουδές του ἀπέφεραν διάφορα πτυχία καὶ διπλώματα στὰ θεωρητικὰ μαθήματα, τὴν Βυζαντινὴ Μουσικὴ καὶ τὸ τρομπόνι. Ἔχει λάβει μέρος σὲ ποικίλα σεμινάρια, ἐργαστήρια καὶ συνέδρια μουσικοῦ καὶ μουσικολογικοῦ ἐνδιαφέροντος εἴτε ὡς ἀκροατὴς εἴτε ὡς εἰσηγητής. Διδάσκει βασικὰ καὶ ἀνώτερα θεωρητικὰ στὸ Δημοτικὸ Ὠδεῖο Νεάπολης Θεσσαλονίκης. Ἐργάζεται ὡς θεολόγος στὴν Δευτεροβάθμια Ἐκπαίδευση, ἐνῷ παράλληλα διακονεῖ ὡς λαμπαδάριος στὸν Ι.Ν. Γεννήσεως τῆς Θεοτόκου τῆς Ι.Μ. Θεσσαλονίκης.

39

Αντωνία Παπαϊωάννου

Το φαινόμενο των συντμήσεων στα χερουβικά του Αντωνίου ιερέως και οικονόμου

40

Μαρία Καπκίδη

Η σύντμηση των χερουβικών του Γρηγορίου Πρωτοψάλτη κατά τη Νεωτέρα Μέθοδο Μουσικής Γραφής του Αναστασίου Δ. Καλλιέρου: μια άγνωστη πηγή εκκλησιαστικής μουσικής του 19ου αιώνα

Η παρούσα μελέτη φωτίζει μια μοναδική πτυχή της εκκλησιαστικής μουσικής του 19ου αιώνα μέσα από την εξέταση ενός άγνωστου χειρογράφου του Αναστασίου Δ. Καλλιέρου, που ανακαλύφθηκε πρόσφατα και προσφέρει σημαντικές πληροφορίες για τη Νεωτέρα Μέθοδο Μουσικής Γραφής που ο ίδιος ανέπτυξε. Το γεγονός της παλαιότητας και σπανιότητας αυτού του χειρογράφου, με τίτλο Εγκόλπιον Ιεροψάλτου που γράφτηκε στην Πάρο το 1875, οδήγησαν στην έρευνα και την αναζήτηση πληροφοριών γι' αυτό το πολύτιμο τεκμήριο. Ειδικότερα, το παρόν κείμενο εστιάζει στη σύντμηση των χερουβικών του Γρηγορίου Πρωτοψάλτη, αποκαλύπτοντας πώς η μέθοδος του Καλλιέρου εφαρμόστηκε πρακτικά στην επεξεργασία των ήδη παραδεδομένων εκκλησιαστικών μελών και αλλά και στην παρουσίαση νέων συνθετικών έργων του γραφέα. Αυτή η έρευνα καταδεικνύει την αξία της επανεξέτασης των ιστορικών μουσικών πηγών για την κατανόηση της εξέλιξης της εκκλησιαστικής μουσικής και των μεθόδων μουσικής γραφής που αναπτύχθηκαν. Μέσα από την παρουσίαση του χειρογράφου και τη συγκριτική ανάλυση μελών τόσο στη Νεωτέρα Μέθοδο του Καλλιέρου όσο και στη Νέα Μέθοδο του 1814, επιχειρείται να αναδειχθεί η σπουδαιότητα των παλαιότερων πηγών και η συμβολή τους στην ιστορική και μουσικολογική κατανόηση της εκκλησιαστικής μουσικής.

Η **Μαρία Καπκίδη** είναι Διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και Πτυχιούχος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ με

μεταπτυχιακά στην «Βυζαντινή Μουσικολογία» και την «Λαογραφία και Εκπαίδευση» από το ΕΚΠΑ. Παράλληλα τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα εκτείνονται στη γενικότερη δισκογραφία του γραμμοφώνου, στο πλαίσιο των οποίων συνεργάζεται με τον Ομ. Καθ. Hugo Strötbaum, συμβάλλοντας στην έρευνα, καταγραφή και ανάπτυξη σχετικών θεματικών αντικειμένων. Κατέχει τα πτυχία Αρμονίας, Αντίστιξης, φυγής, Πιάνου, "Michigan Proficiency in English" και "ECDL Progress Certificate". Ακόμη, έχει παρακολουθήσει από το Κέντρο Συνεχιζόμενης Εκπαίδευσης και Επιμόρφωσης (Ε.Κ.Π.Α.) το σεμινάριο της «ειδικής αγωγής» και το πρόγραμμα «Το Οικουμενικό Πατριαρχείο: Ιστορία – Δίκαιο – Λατρεία», Διά Βίου Μάθησης στο Α.Π.Θ., λαμβάνοντας τα αντίστοιχα πιστοποιητικά. Λαμβάνει μέρος σε ελληνόφωνα και διεθνή Συνέδρια και τέλος, αποτελεί μέλος των εξής συλλόγων: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Ελληνική Λαογραφική Εταιρεία, Σύλλογος φίλων Ελληνικής Μουσικής, American Association for Recorded Sound Collections (ARSC) και International Society for Christian Orthodox Church Music (ISCOCM) της Φινλανδίας.

4Γ

41

Βίκτωρ Τσόγιας,

Τσικνόπουλος Ανδρέας: ο διδάσκαλος του π. Φιλοθέου Ζερβάκου στην μουσική

Ὁ Ἥφαιστος χαρίζει τὸν ὑπηρέτη του Κηδαλίωνα, στὸν τυφλωμένο ἀπὸ τὸν Οἰνοπίωνα, τιτᾶνα Ὠρίωνα, γιὰ νὰ τὸν ὁδηγῇ. Σὲ κάθε ἐποχή, ὁ ἄνω θρώσκων μέροψ πολεμᾷ μὲ τὴν Λερναία Ὕδρα, τὸν Ἀσωπὸ καὶ τὸν Ἐγκέλαδο, διεκδικῶν μία θέση στὴν ὑφήλιο. Πατῶντας στὶς πλάτες γιγάντων, ὅπως ὁ Παναγιώτης Παλαμᾶς (1722-1822), καὶ ὁ Ἄνθιμος ὁ Ἐφεσιομάγνης (~1798-1879), ὁ μουσικὸς τιτὰν Ἀνδρέας Τσικνόπουλος (1861-1916), διδάσκαλος τοῦ πατρὸς Φιλοθέου Ζερβάκου (1884-1980) στὴν μουσική, χάραξε ὡς ἀστὴρ ἀμφιφανὴς τὴν δική του φωτεινὴ πορεία, ἀφορῶν πρὸς τὸν Ἥλιον τῆς Δικαιοσύνης, Χριστόν.

Ὁ **Βίκτωρ Τσόγιας** γεννήθηκε τὸ 1984 στὴν Πάρο. Σπούδασε πιάνο, Θεωρία Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς (Ἁρμονία, Ἀντίστιξη) καὶ Βυζαντινὴ Μουσικὴ στὸ Δημοτικὸ Ὠδεῖο Πάρου, στὸ Ἐθνικὸ Ὠδεῖο Ἀθηνῶν, καὶ στὸ Ὠδεῖο Ἀθηνῶν μὲ δασκάλους τὸν πατέρα του, Ἰωάννη, τὸν κ. Παυλάκη Σπυρίδωνα, τὸν μακαριστὸ Ἀγγελόπουλο Λυκοῦργο, τὸν κυρὸ Δραγούμη Μᾶρκο, τὸν ἀείμνηστο κυρὸ Μπαλαγεῶργο Δημήτριο, τὸν κ. Κλάψη Σπυρίδωνα, τὶς κυρίες Κρητικοῦ Φλώρα, Ἀλεξάνδρου Μαρία, Νικάκη-Πέτρου Μάρω, Μουρατίδου Ὄλγα, Δραγατάκη Ἑλένη καὶ Χαρατσῆ Μαρία-Ιουλία. Τὸ 2004 ὁλοκλήρωσε τὸ Πρόγραμμα Μεταπτυχιακῆς Ἐπιμόρφωσης Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς ὑπὸ τὸν κ. Κωνσταντίνου Γεώργιο, ἐνῶ τὸ 2014 ἀποφοίτησε ἀπὸ τὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ ΕΚΠΑ, ὁλοκληρώνοντας τὸ μεταπτυχιακό του "Βυζαντινή Μουσικολογία IV" (2019), ὑπὸ τὴν ἐπίβλεψη τοῦ κ. Χαλδαιάκη Ἀχιλλέως, διατελὼν ὑποψήφιος διδάκτωρ στὸ ἴδιο Τμήμα. Τὰ ἐρευνητικά του ἐνδιαφέροντα κινοῦνται στὸν χῶρο τῆς Παλαιογραφίας χειρογράφων καὶ τῆς μουσικῆς γενικότερα. Ἔχει ἐργαστεῖ ὡς ἐκπαι-

δευτικὸς Πρωτοβάθμιας Ἐκπαίδευσης (2006-2011), ἐνῶ συμμετεῖχε μὲ ἀνακοινώσεις σὲ βυζαντινομουσικολογικὰ συνέδρια (Χάλκη Κωνσταντινοπόλεως, Θεσσαλονίκη). Συνεργάστηκε μὲ τὸν εὐπατρίδη ἱστοριοδίφη φιλόλογο κ. Ἀλιπράντη Νικόλαο, δημοσιεύοντας στὸ ἱστορικοῦ καὶ λαογραφικοῦ ἐνδιαφέροντος περιοδικὸ «Παριανὰ» ἄρθρα σχετικῆς ὕλης .

42
Πέτρος Παπαεμμανουήλ

Χαρίλαος Ταλιαδώρος: ένας απαράμιλλος σύγχρονος καλοφωνάρης και η συμβολή του στη μονοφωνάρικη και από χορού ερμηνεία της Ψαλτικής Τέχνης

Τα εβδομήντα οκτώ χρόνια συνεχούς και αδιάλειπτης παρουσίας του στα ιερά αναλόγια, από τα οποία τα εξήντα οκτώ στο δεξί στασίδι του καθεδρικού ναού της του Θεού Σοφίας Θεσσαλονίκης, τον καθιστούν ζώσα μαρτυρία της Ψαλτικής Τέχνης και της πορείας της μέσα στον 20ό και στις αρχές του 21ου αιώνα. Το φωνητικό τάλαντο που αξιώθηκε, του έδωσε τη δυνατότητα να αισθητοποιήσει τα μουσικά κείμενα και να σμιλεύσει τις φωνές των μαθητών του, που ως επί το πλείστον αποτελούσαν και τον χορό του. Στόχος της παρούσας εργασίας, λοιπόν, είναι να αναδείξει όλα εκείνα τα στοιχεία που συνετέλεσαν ώστε ο Χαρίλαος Ταλιαδώρος να θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους πρωταγωνιστές της μονοφωνάρικης και της από χορού ερμηνείας της Ψαλτικής Τέχνης από τα μέσα του 20ού αιώνα και ως τις αρχές του 21ου, εξετάζοντας τα χρόνια της μαθητείας του στους δασκάλους του, τις επιρροές που δέχτηκε και τις τάσεις που επικρατούσαν, καθόλη τη διάρκεια της παρουσίας του στα ιερά αναλόγια. Η μεθοδολογία της έρευνας για τη συγγραφή της εργασίας μας θα στηριχθεί αφενός στην έρευνα του προσωπικού του αρχείου και θα μελετήσει την αλληλογραφία του, κυρίως με τους άρχοντες των Πατριαρχείων Κωνσταντίνο Πρίγγο και Θρασύβουλο Στανίτσα και αφορά στα της Ψαλτικής Τέχνης, τα χειρόγραφά του καθώς επίσης και τις έντυπες και ηχητικές του εκδόσεις. Αφετέρου θα στηριχθεί στην προσωπική μας εμπειρία και στο βίωμα, όπως διαμορφώθηκε από το φθινόπωρο του 1991 και ως την τελευτή του.

Ο **Πέτρος Παπαεμμανουήλ**, γεννημένος και μεγαλωμένος στη Δράμα, ασχολείται με τη βυζαντινή μουσική και το δημοτικό τραγούδι από την ηλικία των έξι ετών. Είναι Δρ. Θεολογίας με ειδίκευση στη βυζαντινή μουσικολογία και ψαλτική τέχνη. Κατέχει πτυχίο και δίπλωμα βυζαντινής μουσικής, από την τάξη του Άρχοντος Πρωτοψάλτου Χαριλάου Ταλιαδώρου, ενώ παράλληλα έχει περατώσει τις σπουδές του στα ανώτερα θεωρητικά της ευρωπαϊκής μουσικής (Πτυχία Αρμονίας, Αντίστιξης, Φούγκας). Από το 1995 διδάσκει τη βυζαντινή μουσική και σήμερα είναι ο υπεύθυνος καθηγητής της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης και ο Διευθυντής της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής της Ιεράς Μητροπόλεως Νέας Κρήνης και Καλαμαριάς «Πέτρος ο Πελοποννήσιος». Διετέλεσε λαμπαδάριος (1994-1998) και πρωτοψάλτης (1998-2022) του Ιερού Ναού Αναλήψεως του Κυρίου Θεσσαλονίκης και από το Νοέμβριο του 2022 είναι ο πρωτοψάλτης του Ιερού Μητροπολιτικού Ναού Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Καλαμαριάς. Επίσης, ασχολείται ενεργά με τις επιτόπιες καταγραφές-μελέτες του δημοτικού μας τραγουδιού, ενώ ταυτόχρονα διδάσκει παραδοσιακό τραγούδι σε διάφορους

πολιτιστικούς συλλόγους. Ακόμη, έχει στο ενεργητικό του ανακοινώσεις σε διεθνή συνέδρια και δημοσιεύσεις σε επιστημονικά περιοδικά. Έχει πραγματοποιήσει πλήθος συναυλιών στην Αίγυπτο, στη Βουλγαρία, στην Ελλάδα, στις Η.Π.Α., στην Ιταλία, στην Κύπρο, στην Πολωνία, στην Τουρκία, στην Τσεχία κ.α. Ακόμη, έχει εκδώσει οκτώ (8) δίσκους ακτίνας από τους οποίους τέσσερις (4) βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής («Χριστός Πάσχων-Χριστός Ανέστη», «Ωδήν επινίκιον Χριστώ Αναληφθέντι», «Δραμινό Συναξάρι», «Ρόδον το αμάραντον»), και τέσσερις (4) δημοτικού τραγουδιού («Καλώς ανταμωθήκαμε», «Φίλοι μ' καλώς ορίσατε», «Τα τραγούδια μας», «Τραγούδια του Μακεδονικού αγώνα»). Επιπροσθέτως, έχει βιντεοσκοπήσει και ηχογραφήσει για την ελληνική και πολωνική ραδιοφωνία και τηλεόραση. Τέλος, έχει τιμηθεί με το οφφίκιο του Άρχοντος Μαΐστωρος του Πατριαρχείου Αλεξανδρείας.

43
Κωνσταντίνος Τσιμπίδας

Η Ψαλτική Τέχνη με άλλο βλέμμα· το βυζαντινό μέλος μέσα από τη σημειογραφία Braille. Μουσικολογική-βιωματική προσέγγιση

Από τις αρχές του 20ού αιώνα και κυρίως στην μεταπολεμική Ελλάδα, παρατηρούμε συχνά στα ιερά αναλόγια την εμφάνιση καλλίφωνων ιεροψαλτών με πρόβλημα όρασης. Παρά την αναπηρία τους, έχουν να παρουσιάσουν μεγάλο έργο ψάλλοντας και γράφοντας δικά τους βυζαντινά μουσικά κείμενα, αφήνοντας γενναία παρακαταθήκη στους νεότερους. Βασικό εργαλείο στην εξέλιξη αυτή ήταν τα συστήματα μουσικογραφίας Braille της Βυζαντινής Μουσικής, που βασίζονται στον κώδικα Braille, που εφηύρε ο Γάλλος Λουδοβίκος Braille, στα μέσα του 19ου αιώνα. Το 1931, ύστερα από πρόταση του έγκριτου καθηγητή Βυζαντινής Μουσικής Κωνσταντίνου Παπαδημητρίου, η Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος δέχεται ως επίσημο σύστημα Braille γραφής και ανάγνωσης Βυζαντινής Μουσικής, αυτό του καθηγητή του «ΟΙΚΟΥ ΤΥΦΛΩΝ» Δημητρίου Χρυσαφίδη. Χαρακτηριστικά επισημαίνει ότι: «χάρις σε αυτήν την ενέργειαν αποδεικνύεται ότι και νυν Κύριος σοφεί τυφλούς». Η γραφή αυτή βασίζεται στον κώδικα ευρωπαϊκής μουσικής, εκτός από τα σημεία ποιότητος, τα οποία συμβολίζονται αυτούσια. Την εποχή αυτή εμφανίζονται στα ιερά αναλόγια και οι πρώτοι τυφλοί ιεροψάλτες. Τον Ιούνιο του 1960 εγκρίθηκε από την Ιερά Σύνοδο το σύστημα γραφής και ανάγνωσης Braille Βυζαντινής Μουσικής που εφηύρε ο ιερομόναχος Δοσίθεος Παρασκευαΐδης. Βασίζεται στη νέα παρασημαντική γραφή των βλεπόντων, επιτυγχάνοντας την άριστη συνεργασία μεταξύ τυφλών και βλεπόντων ιεροψαλτών. Στην εισήγηση αυτή θα εμβαθύνουμε στην ανάπτυξη της Ψαλτικής Τέχνης στο πέρασμα των χρόνων, σε συνάρτηση με τους ιεροψάλτες με οπτική αναπηρία. Επίσης θα αναλύσουμε τα δύο συστήματα βυζαντινής σημειογραφίας Braille, εξετάζοντας τις ομοιότητες και τις διαφορές τους.

Ο **Κωνσταντίνος Η. Τσιμπίδας** γεννήθηκε στην Αθήνα στις 11 Δεκεμβρίου του 1977. Είναι απόφοιτος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, πτυχιούχος κλασικής κιθάρας και διπλωματούχος Βυζαντινής Μουσικής. Από το 2001 εργάστηκε ως καθηγητής μουσικής στο

ειδικό δημοτικό σχολείο τυφλών Καλλιθέας (ΚΕΑΤ), με καθήκοντα τη διδασκαλία Ευρωπαϊκής και Βυζαντινής Μουσικής και τη διεύθυνση της παιδικής χορωδίας του σχολείου. Από το 2009 έως το 2011 κατείχε θέση μόνιμου εκπαιδευτικού στο μουσικό σχολείο Αγρινίου και με απόσπαση στο Ειδικό δημοτικό σχολείο τυφλών Καλλιθέας και στο 8ο Γυμνάσιο Καλλιθέας. Από το 2011 διατελεί καθηγητής μουσικής στο Ειδικό Γυμνάσιο Ιλίου. Έχει παρακολουθήσει σεμινάρια και συνέδρια που αφορούν την διδασκαλία της μουσικής, τόσο ως ακροατής όσο και ως ενεργό μέλος (εισηγητής). Είναι πρωτοψάλτης στον ιερό ναό Παναγίας Γρηγορούσης Μοναστηρακίου. Από το 1996 έως σήμερα εμφανίζεται σε διάφορες μουσικές σκηνές ως τραγουδιστής και κιθαρίστας. Έχει συνεργαστεί με σπουδαίους μουσικούς και ερμηνευτές όπως: Μαριάννα Χατζοπούλου, Γιάννη Ζουγανέλη, Αλκίνοο Ιωαννίδη, Μαρίζα Κωχ, Στάθη Κουκουλάρη, Νίκο Φιλιππίδη, Χρήστο Ζώτο, Θεόδωρο Ορφανίδη, Χρήστο Παπαδόπουλο κ.α. Τον Οκτώβριο του 2005 κυκλοφόρησε η πρώτη του δισκογραφική δουλειά με τίτλο «Μη με ξεχάσεις» σε μουσική Γιάννη Δενδρινού και στίχους Σώτιας Τσώτου, που ηχογραφήθηκε στο studio DG Prime. Το 2014, μαζί με άλλους εκπαιδευτικούς, ίδρυσαν το μουσικό συγκρότημα «ΔΑΣΚΑΛΑΪΚΗ ΜΟΥΣΑ». Από τον Μάρτιο του 2017 επιμελείται και παρουσιάζει μαζί με τον Ματθαίο Χριστοδούλου, την ραδιοφωνική εκπομπή «η μουσική είναι μία» στο διαδικτυακό ραδιοφωνικό σταθμό "klimax plus radio". Από τον Μάρτιο του 2019 είναι μέλος της μεικτής χορωδίας του δήμου Κορυδαλλού και της χορωδίας της Πανελλήνιας Ένωσης Εφεσίων. Το Μάιο του 2020 κυκλοφόρησε ψηφιακά από το ogdoo music group το τραγούδι «χρόνος δίχως φως», το οποίο ερμηνεύει ο ίδιος, σε μουσική του Χρήστου Παπαδόπουλου και στίχους της Αγγελικής Κοτσά. Τον Ιανουάριο του 2022 κυκλοφόρησε από την FM records σε όλες τις ψηφιακές πλατφόρμες το τραγούδι που έχει τίτλο «οι δικές μας νύχτες», το οποίο ερμηνεύει ο ίδιος με τον Λάμπρο Καρελά, σε μουσική του Χρήστου Παπαδόπουλου και στίχους της Αγγελικής Κοτσά. Από τον Οκτώβριο του 2022 είναι καλλιτεχνικός διευθυντής της μεικτής χορωδίας του φάρου Τυφλών της Ελλάδος. Σχόλια: ολική απώλεια όρασης.

44

Gordana Blagojević

Το παρόν και το μέλλον της Σχολής Ψαλτικής Τέχνης «Ο Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός», στο Νόβι Σαντ, Σερβία

Η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική ήταν παρούσα στη λειτουργική πρακτική της σερβικής εκκλησίας από την εποχή του Μεσαίωνα. Διάφοροι κοινωνικοϊστορικοί παράγοντες συντέλεσαν ώστε η εν λόγω ψαλτική παράδοση να μην έχει μία αδιάπτωτη χρονική παρουσία, ιδιαίτερα κατά τον 20ό αιώνα. Ωστόσο, από τα τέλη της δεκαετίας του '80 και τις αρχές της δεκαετίας του '90 του 20ού αιώνα, παρατηρείται μία αναβίωση της βυζαντινής μουσικής στη Σερβική Ορθόδοξη Εκκλησία. Η διδασκαλία της βυζαντινής Ψαλτικής Τέχνης λαμβάνει χώρα κυρίως σε μοναστήρια και ενορίες. Στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος αυτής της εργασίας είναι η Σχολή Ψαλτικής Τέχνης «Ο Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός» που ιδρύθηκε το 2013 στην εκκλησιαστική κοινότητα του Νόβι Σαντ της Ιεράς Μητροπόλεως Bačka. Σ' αυτή τη σχολή, στην ίδρυση της οποίας συνέβαλε ο σημερινός μητροπολίτης του Šabac κ. Ιερόθεος, ακολουθείται πλήρως το πρόγραμμα των αναλόγων ελληνικών σχολών

εκκλησιαστικής μουσικής. Ωστόσο, η διδασκαλία σε μεγάλο βαθμό διεξάγεται διαδικτυακά. Μία από τις δραστηριότητες της σχολής είναι η σύσταση ψαλτικής χορωδίας και ακολούθως η συμμετοχή της σε συναυλιακές αίθουσες. Στόχος αυτής της εργασίας είναι να επισημάνει τις τωρινές αλλά και τις αυριανές προκλήσεις των καιρών που αντιμετωπίζουν τόσο οι συμμετέχοντες όσο και η Σχολή.

Η **Gordana Blagojević** (Γκόρντανα Μπλάγκογιεβιτς) γεννήθηκε στο Βελιγράδι (Σερβία). Είναι πτυχιούχος Εθνολόγος-Ανθρωπολόγος (1999), με Μεταπτυχιακό Δίπλωμα Ειδίκευσης (MA, 2002) και Διδακτορικό (PhD, 2007) από το Τμήμα Εθνολογίας και Ανθρωπολογίας της φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου του Βελιγραδίου. Το 2017 υποστήριξε τη δεύτερη διδακτορική διατριβή της στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Διετέλεσε υπότροφος του Κοινωφελούς Ιδρύματος «Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης» (2003/04) και του Ελληνικού Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών (2004/05). Εργάζεται ως ερευνήτρια – Principal Research Fellow – στο Εθνογραφικό Ινστιτούτο της Σερβικής Ακαδημίας Επιστημών και Τεχνών (www.etno-institut.co.rs). Έχει λάβει μέρος με ανακοινώσεις σε πολλά διεθνή επιστημονικά συνέδρια. Έχει δημοσιεύσει έξι βιβλία, έχει πραγματοποιήσει περί τις ενενήντα δημοσιεύσεις σε πολλά επιστημονικά περιοδικά και σε συλλεκτικούς τόμους και έχει συμμετάσχει στην συγγραφή λημμάτων σε εγκυκλοπαίδειες. Επίσης, έχει λάβει μέρος ως ομιλήτρια σε διάφορες διαλέξεις ανθρωπολογικού και μουσικολογικού ενδιαφέροντος. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα σχετίζονται με ερευνητικά προγράμματα που εστιάζουν σε ποικίλες πλευρές της σερβικής πολιτισμικής ταυτότητας, σε ζητήματα που αφορούν τις κοινωνικοπολιτισμικές σχέσεις μεταξύ Ελλάδας και Σερβίας, τις τελετουργικές και θρησκευτικές πρακτικές, καθώς και την ανθρωπολογία του χορού και της μουσικής.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ 11

Αρετή Ανδρεοπούλου, **Γιώργος Γουβιανάκης**, **Ασπασία Κόκκαλη**, **Πηνελόπη-Μαρία Πιερρουτσάκου**, ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΩΝ ΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΩΝ ΤΟΥ Ι.Ν. ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΚΑΠΝΙΚΑΡΕΑΣ ΒΑΣΙΣΜΕΝΗ ΣΕ ΜΟΝΤΕΛΟ ΠΡΟΣΟΜΟΙΩΣΗΣ 21

Ιωάννης Φούλιας, ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΨΑΧΟΥ: ΜΙΑ ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ 37

Ιάκωβος Σταϊνχάουερ, Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΑΠΟΥΣΙΑΣ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ 71

Διονύσιος Ἀνατολικιώτης, ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΑΣΜΑΤΙΚΟΥ ΤΥΠΙΚΟΥ ΣΤΗΝ ΣΗΜΕΡΙΝΗ ΛΑΤΡΕΙΑ ΤΗΣ ΟΡΘΟΔΟΞΟΥ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ 79

Ἰωάννης Β. Ἀρβανίτης, ΤΑ «ΑΣΜΑΤΙΚΑ» ΜΕΛΗ ΣΤΙΣ ΑΝΘΟΛΟΓΙΕΣ ΤΗΣ ΠΑΠΑΔΙΚΗΣ 103

Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης, ΑΜΦΙΔΡΟΜΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΠΡΟ ΚΑΙ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΕΞΗΓΗΣΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑΣ 121

Θωμάς Κ. Αποστολόπουλος, *«Παρισταμένη τῷ Σταυρῷ… Στίχοι Θρηνικοί…»*: ΕΞΗΓΗΣΗ ΣΕ ΕΝΑ ΑΡΓΟΣΥΝΤΟΜΟ ΜΕΛΟΣ ΤΟΥ 16ου ΑΙ. 163

Θοδωρής Καραδόδωρος, *Εὐφραίνου Θεσσαλονίκη* (1986) ΤΟΥ ΜΙΧΑΛΗ ΑΔΑΜΗ, ΓΙΑ ΠΕΝΤΑΦΩΝΗ ΜΕΙΚΤΗ ΧΟΡΩΔΙΑ: ΜΕΤΟΥΣΙΩΝΟΝΤΑΣ ΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΚΕΨΗ 179

Ἀθανάσιος Β. Γλάρος, ΕΝΑ ΜΑΘΗΜΑ ΖΩΗΣ ΣΕ ΔΙΔΑΚΤΙΚΑ «ΑΠΟΣΤΙΧΑ». ΣΧΟΛΙΑ ΣΤΗΝ ΚΘ΄ ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ 197

Ευαγγελία Χαλδαιάκη, ΤΕΚΜΗΡΙΑ ΓΙΑ ΤΗ ΣΧΟΛΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ 211

Δημήτριος Β. Λάσκος, *«Μὲ ὁδηγὸ τὴν ἀγάπη γιὰ τὴν Τέχνη καὶ μὲ προίκα τὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα καὶ σπουδή»*. Ο ΥΠΟ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΜΠΑΛΑΓΕΩΡΓΟΥ ΙΔΡΥΘΕΙΣ ΧΟΡΟΣ ΨΑΛΤΩΝ *«ΤΡΙΚΚΗΣ ΜΕΛΩΔΟΙ»* ΚΑΙ ΤΑ ΕΙΚΟΣΑΧΡΟΝΑ ΤΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΤΟΥ ΔΙΑΔΡΟΜΗΣ 233

Ευάγγελος Θεοδώρου, Η ΣΙΝΑΪΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ ΤΩΝ ΣΥΛΛΟΓΩΝ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ 247

Σάββας Πραστίτης, ΟΙ ΣΧΕΣΕΙΣ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ ΜΕ ΤΗΝ ΜΟΝΗ ΣΙΝΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ (ΜΙΑ ΠΡΩΤΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ) 257

Εμμανουήλ Ξυνάδας, ΠΤΥΧΕΣ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ ΤΩΝ ΙΕΡΟΣΟΛΥΜΩΝ. ΜΕΛΟΠΟΙΟΙ, ΕΞΗΓΗΤΕΣ, ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΕΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΔΙΔΑΣΚΑΛΟΙ ΤΗΣ ΣΙΩΝΙΤΙΔΟΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ 275

Κυριάκος Καλαϊτζίδης, Ο ΛΟΓΑΟΙΔΙΚΟΣ Ή ΕΚΦΩΝΗΤΙΚΟΣ ΤΡΟΠΟΣ ΚΑΙ Η ΕΜΜΕΛΗΣ ΑΠΑΓΓΕΛΙΑ ΩΣ ΙΔΙΩΜΑΤΙΚΗ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΤΙΚΗ ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΣΤΗΝ ΨΑΛΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ 295

Ἄγγελος Σέφκας, Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΓΡΑΦΗΣΗΣ ΤΩΝ ΕΚΦΩΝΗΤΙΚΩΝ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΩΝ, ΟΠΩΣ ΚΑΤΑΔΕΙΚΝΥΕΤΑΙ ΑΠΟ ΤΑ ΜΕΤΕΩΡΗΤΙΚΑ ΣΠΑΡΑΓΜΑΤΑ 313

Μιχαὴλ Στρουμπάκης, Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ Ι. ΣΚΗΤΗΣ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΠΑΤΕΡΩΝ ΤΗΣ ΧΙΟΥ. ΣΥΝΟΠΤΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ 325

Κωνσταντίνος Κατσίκης, ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΚΩΔΙΚΕΣ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΖΑΒΟΡΔΑΣ ΓΡΕΒΕΝΩΝ 345

Παναγιώτης Μανουσάκης, Η ΨΑΛΤΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΗΣ ΡΟΔΟΥ ΚΑΤΑ ΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟ 391

Ἄννα Μεσολωρά, ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΚΗΣ ΚΑΙ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΠΡΑΞΗΣ ΤΗΣ ΚΕΦΑΛΟΝΙΑΣ 415

Νίκος Ανδρίκος, ΣΥΚΛΙΣΗ ΚΑΙ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑ ΣΤΗΝ ΨΑΛΤΙΚΗ ΠΡΑΞΗ ΤΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΕΙΟΥ ΣΤΟΝ 20ο ΑΙΩΝΑ. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ Α΄ ΕΩΘΙΝΟΥ 433

Πολύκαρπος Αδ. Τύμπας, ΟΙ ΔΟΞΟΛΟΓΙΕΣ ΚΑΙ ΤΑ ΑΣΜΑΤΙΚΑ ΠΕΤΡΟΥ ΜΕΛΩΔΟΥ ΤΟΥ ΜΠΕΡΕΚΕΤΗ: ΤΟ ΠΡΙΝ ΚΑΙ ΤΟ ΜΕΤΑ ΤΗΣ ΜΕΛΟΠΟΙΗΤΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ ΤΟΥ ΕΙΔΟΥΣ 475

Εμμανουήλ Σουργιαδάκης, ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΕΙΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΕΛΟΥΡΓΙΑΣ. ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΩΝ ΜΕΛΟΥΡΓΩΝ ΤΟΥ 18ου ΑΙΩΝΑ 505

Χρυσοβαλάντης Ιωαννίδης, Η ΚΩΔΙΚΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΜΕΛΟΥΣ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΣΤΙΧΗΡΑΡΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΕΙΡΜΟΛΟΓΙΟΥ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΕΤΡΟ ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟ ΚΑΙ Η ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΠΡΟΦΟΡΙΚΟΥ ΑΠΟΤΥΠΩΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΚΑΤΑ ΤΟ Α΄ ΜΙΣΟ ΤΟΥ ΙΘ΄ ΑΙΩΝΑ ΣΥΜΦΩΝΑ ΜΕ ΤΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΗΣ Μ.Χ.Ε. 519

Χαρίλαος Κ. Καραγκούνης, ΣΕΡΑΦΕΙΜ ΜΥΤΙΛΗΝΑΙΟΣ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΟΣ ΜΕΓΙΣΤΗΣ ΛΑΥΡΑΣ: ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΕΡΓΟ 539

Μαρία Αλεξάνδρου, Ομάδα Παλαιογραφίας, Βυζαντινής Μουσικής «Χρυσορρήμων», Η ΟΣΙΑ ΚΑΣΣΙΑ ΕΞΥΜΝΕΙ ΤΗ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΑ ΧΡΙΣΤΙΝΑ. ΕΞΗΓΗΤΙΚΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΠΑΛΑΙΟ ΣΤΙΧΗΡΟ *«Ἐθαυματούργησε Χριστέ»*, ΣΕ ΗΧΟ Δ΄ ... 547

Ιωάννης Λιάκος, ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΗΘΙΚΟΣ: Ο ΤΡΙΤΟΣ ΤΗΣ ΠΡΩΤΗΣ ΤΕΤΡΑΝΔΡΙΑΣ. ΜΙΑ ΠΡΟΔΡΟΜΗ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ 583

Γρηγόριος Ἀναστασίου, Κων/νος Νικολακόπουλος, *«Ὁ Θεὸς ἤλθοσαν ἔθνη…»*: Η ΕΞΗΓΗΣΗ ΤΟΥ ΜΑΘΗΜΑΤΟΣ - ΘΡΗΝΟΥ ΤΟΥ ΜΑΝΟΥΗΛ ΧΡΥΣΑΦΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΛΩΣΗ ΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ 597

Δημήτριος Ε. Λέκκας - Γεώργιος Β. Σάββας, ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΑ ΕΝΔΗΜΙΚΑ ΣΦΑΛΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ, ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΑΙ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ: ΔΙΑΓΝΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΝΑΤΑΚΤΙΚΕΣ ΘΕΡΑΠΕΙΕΣ ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΝΕΑ ΟΡΙΣΤΙΚΗ ΜΕΤΑΡΡΥΘΜΙΣΗ 659

Ἀθανάσιος Δέλιος, Η ΜΝΗΜΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΣΤΟ ΜΑΘΗΜΑΤΑΡΙΟΝ ΤΟΥ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΥ ΧΑΡΤΟΦΥΛΑΚΟΣ ΤΗΣ ΜΤΧΕ ΜΕ ΙΔΙΑΙΤΕΡΗ ΕΣΤΙΑΣΗ ΣΤΟ ΚΑΛΟΦΩΝΙΚΟ ΣΤΙΧΗΡΟ *«Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ»* 713

Μαρία Καπκίδη, Η ΣΥΝΤΜΗΣΗ ΤΩΝ ΧΕΡΟΥΒΙΚΩΝ ΤΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗ ΚΑΤΑ ΤΗ *ΝΕΩΤΕΡΑ ΜΕΘΟΔΟ* ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΓΡΑΦΗΣ ΤΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ Δ. ΚΑΛΛΙΕΡΟΥ: ΜΙΑ ΑΓΝΩΣΤΗ ΠΗΓΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ 733

Βίκτωρ Τσόγιας, ΤΣΙΚΝΟΠΟΥΛΟΣ ΑΝΔΡΕΑΣ: Ο ΔΙΔΑΣΚΑΛΟΣ ΤΟΥ π. ΦΙΛΟΘΕΟΥ ΖΕΡΒΑΚΟΥ ΣΤΗΝ ΨΑΛΤΙΚΗ 771

Πέτρος Παπαεμμανουήλ, ΧΑΡΙΛΑΟΣ ΤΑΛΙΑΔΩΡΟΣ: ΕΝΑΣ ΑΠΑΡΑΜΙΛΛΟΣ ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΑΛΟΦΩΝΑΡΗΣ ΚΑΙ Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΣΤΗ ΜΟΝΟΦΩΝΑΡΙΚΗ ΚΑΙ ΑΠΟ ΧΟΡΟΥ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ 799

Κωνσταντίνος Τσιμπίδας, Η ΨΑΛΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΜΕ ΑΛΛΟ ΒΛΕΜΜΑ. ΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΜΕΛΟΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ BRAILLE. ΜΙΑ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ – ΒΙΩΜΑΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ 831

Gordana Blagojević, ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΚΑΙ ΤΟ ΜΕΛΛΟΝ ΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ «*ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ*» ΣΤΟ ΝΟΒΙ ΣΑΝΤ, ΣΕΡΒΙΑ 839

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΕΙΣΗΓΗΣΕΩΝ & ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΕΙΣΗΓΗΤΩΝ 855