

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 βάση προκαταρκτικών ασφαλών θεωρητικών αναφορών, πηγαίων ή και βιβλιογραφικών, αναλύεται 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 εξεπύκνουν 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 ενόπτες 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 Ιθηρίτου*, 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 Ιθηρίτου και Μυτιληναίου. Απόπειρα εξηγητικής προσέγγισης*.

Έναυσμα

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

*Ἐκλογή ἐκ τῶν ψαλμῶν τοῦ προφητάνакτος Δαβίδ,
εἷς τε τὸν ἐν ἱεράρχαις πανάγιον Νικόλαον καὶ εἰς λοιποὺς ἱεράρχας,
ψαλλομένη μετὰ τὸν πολυέλεον, εἰς ἥχον πλ. δ´*

Ασφαλέστερες πληροφορίες για την εξεταζόμενη σύνθεση, μία σύνθεση που είχε εντοπισθεί και παλαιότερα¹, δημοσιεύθηκαν πρόσφατα, στη διπλωματική εργασία του Χρήστου Πελτέκη². Θεωρείται ως αμφιβαλλόμενη σύνθεση του Μυτιληναίου μοναχού Συνεσίου του Ιθηρίτου (~ 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 Ιθέρων υπ' αριθμόν 2045 (πρώην Ι303). 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 εμφανίζεται αναλυτικά στον επόμενο πίνακα:

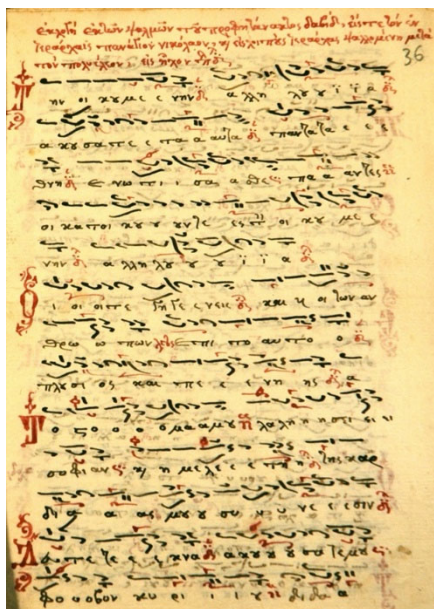
¹ Αχιλλέως Γ. Χαλδαιάκη, *Ο πολυέλεος στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μελοποιία*, Αθήναι 2003, σ. 483.

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

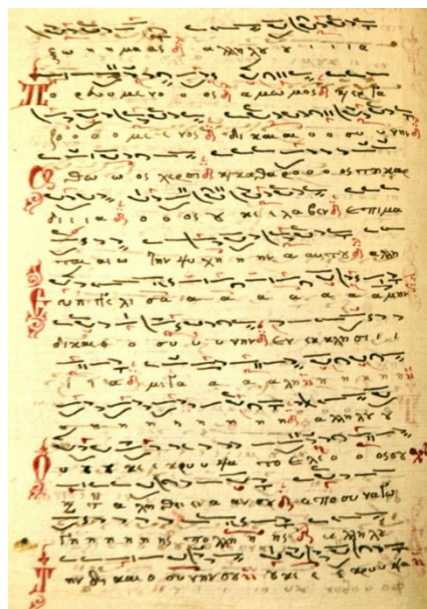
**Ἐκλογὴ ἐκ τῶν ψαλμῶν τοῦ προφητάνακτος Δαβίδ,
εἰς τε τὸν ἐν ἱεράρχαις πανάγιον Νικόλαον καὶ εἰς λοιποὺς ἱεράρχας,
ψαλλομένη μετὰ τὸν πολυέλεον, εἰς ἧχον πλ. δ΄**

Τὴν οἰκουμένην	ἀλληλούια
1. Ἀκούσατε ταῦτα, πάντα τὰ ἔθνη, ἐνωπίσασθε πάντες οἱ κατοικοῦντες τὴν οἰκουμένην (Ψαλμ. 48,2)	ἀλληλούια
2. Οἱ 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. Ἀθῶος χερσὶ καὶ καθαρὸς τῇ καρδίᾳ, ὃς οὐκ ἔλαβεν ἐπὶ ματαίῳ τὴν ψυχὴν αὐτοῦ (Ψαλμ. 23,4)	ἀλληλούια
7. Εὐηγγελισάμην δικαιοσύνην ἐν ἐκκλησίᾳ μεγάλη (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. Δηγήσομαι τὸ ὄνομά σου τοῖς ἀδελφοῖς μου, ἐν μέσῳ ἐκκλησίας ὑμνήσω σε (Ψαλμ. 21,23)	ἀλληλούια
12. Νίβομαι ἐν ἀθώοις τὰς χεῖράς μου καὶ κυκλώσω τὸ θυσιαστήριόν σου, Κύριε (Ψαλμ. 25,6)	ἀλληλούια
13. Τοῦ ἀκούσαί με φωνῆς αἰνέσεώς σου καὶ διηγῆσασθαι 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 μελετήσῃ σοφίαν, καὶ ἡ γλῶσσα αὐτοῦ λαλήσῃ κρίσιν (Ψαλμ. 36,30)	ἀλληλούια
16. Εὐφρανθήσεται δίκαιος ἐν τῷ Κυρίῳ καὶ ἐλπιδί ἐπ' αὐτόν (Ψαλμ. 63,11)	ἀλληλούια
17. Δίκαιος ὡς φοῖνιξ ἀνθήσει, ὥσει 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 Ιθήρων 2045 (πρώην Ι303), φφ. 36r-38r:



36r



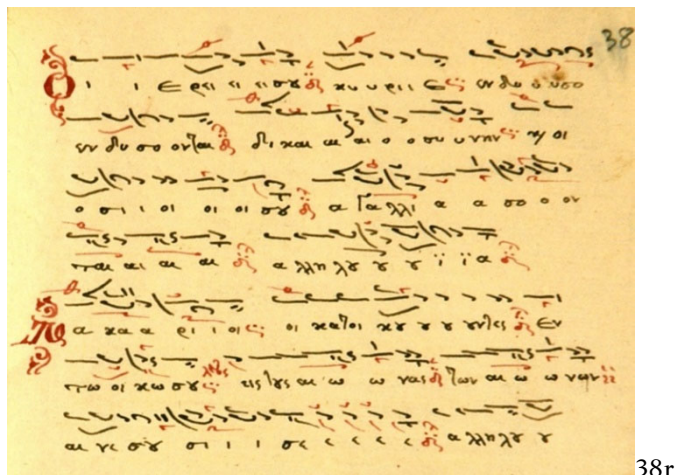
36v



37r



37v



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 (5^ο στάδιο) δοθέντος μελοποιήματος, διαπιστώνεται ότι καθοριστικής σημασίας αποδεικνύονται αμφότερες οι επισημανθείσες πρωταρχικές θεωρήσεις της μακροδομικής προσέγγισης (1^ο στάδιο) και της μικροδομικής αποδόμησης (2^ο στάδιο), ενέργειες που διευκολύνουν,

στη συνέχεια, τόσο την επιβεβλημένη μορφολογική ανάλυση (3^ο στάδιο) όσο και τον συνακόλουθο απαραίτητο μελοποιητικό σχολιασμό (4^ο 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 Χίου³.

³ Η αναφορά από σχετικό κείμενό του (υπό τον τίτλο: «Λόγος περὶ διαφορᾶς ἐξωτέρας καὶ ἐσωτέρας καὶ νοτῶν καὶ ἐκάστης μουσικῆς τοῦ νῦν καιροῦ») που επιτάσσεται στο καταγεγραμμένο στον κώδικα EBE 1867 (του έτους 1820) αυτόγραφο Θεωρητικό του [το κείμενο πρωτοδημοσίευσε ὁ Γρ. Θ. Στάδης, *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*, 6' ἔκδοσις, μὲ μιὰ προσθήκη ἀπὸ τὸν κώδικα EBE 1867, Αθήνα 1989, σσ. 82-91· το αναδημοσίευσε (πανομοιότυπα ἀπὸ το μνημονευδὲν χειρόγραφο) καὶ ὁ Χαραλάμης Καρακατσάνης, *Βυζαντινὴ Ποταμῆς, τόμος Α΄, Θεωρητικὸν Ἀποστόλου Κώνστα τοῦ Χίου, κῶδιξ 1867 τοῦ 1820 Ε.Β.Ε.*, Αθήνα 1995, σσ. 197-210· ἀναφορά στο συγκεκριμένο κείμενο πρβλ. καὶ στὴ μελέτη τῆς Δέσποινας Β. Μαζαράκη, *Μουσικὴ ἐρμηνεία δημοτικῶν τραγουδιῶν ἀπὸ ἀγιορείτικα χειρόγραφα*, 6' ἔκδοσις, ἀναθεωρημένη-βελτιωμένη. Πρόλογος Samuel Baud-Bovy, Αθήνα 1992, σσ. 188-191, γιὰ γενικότερο ὅμως σχολιασμό του βλ. τὴ διατριβὴ τοῦ Θωμά Κ. Αποστολόπουλου, *Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χῖος καὶ ἡ συμβολὴ του στὴ θεωρίαν τῆς μουσικῆς τέχνης. Μουσικολογικὴ θεώρηση ἀπὸ ἔποψη ἱστορικὴ, κωδικογραφικὴ, μελοποιητικὴ καὶ θεωρητικὴ*, Αθήνα 2002 (κυρίως σσ. 42-45, 98-103 & 239-244), ὅπου καὶ διεξοδικὴ διερεύνηση τῆς μουσικῆς φυσιογνωμίας τοῦ Αποστόλου]. Οἱ ὅροι «**γραμμή**» καὶ «**σχηματισμός**» συγκαταλέγονται ἀπὸ τὸν Ἀπόστολο στὰ «ὁκτὼ μέρη τῆς γλυκυτάτης ἐπιστήμης» [Γρ. Θ. Στάδης, ὁ.π., σ. 87], οἱ σχηματισμοὶ ὡς τέταρτο [= 'μέσο'] καὶ οἱ γραμμὲς ὡς ὄγδοο [= 'τελικό'] μέρος· τα ἐν λόγῳ ὁκτὼ μέρη τῆς «ἀγγελικῆς μελωδίας», ὅπως χαρακτηριστικὰ τὴν περιγράφει ὁ Ἀπόστολος [στο ἴδιο] διαμορφώνονται ὡς ἐξῆς: «...πρῶτος τρόπος τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς εἶναι οἱ φθόγγοι. δεῦτερον 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 ἴδιο, σ. 88· ἀναλυτικὸ σχολιασμὸ ὅλων αὐτῶν βλ. στὴ μνημονευθεῖσα διατριβὴ τοῦ Θωμά Αποστολόπουλου, σσ. 109-244 (στους σχηματισμοὺς, εἰδικότερα, ἀφοροῦν οἱ σσ. 141-151, ἐνῶ στὶς γραμμὲς, ἀντίστοιχα, οἱ σσ. 233-239)· πρβλ. καὶ Αχιλλέως Γ. Χαλδαιάκη, «Ἡ διδασκαλία τῆς Ψαλτικῆς

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 έ-
νωση φωνητικών και αφώνων σημαδιών⁵.

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 δοδείσας 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 Erroneous Views That Some Hold About it* (Mount Athos, Iviron Monastery MS 11 20 [July, 1458]) (*Corpus Scriptorum de Re Musica* II), Wien 1985, p. 40⁹¹⁻⁹².

⁵ «...οἱ μεγάλοι διδάσκαλοι [...] ἔπεσον μόνον εἰς τὸν ῥυθμὸν καὶ ἐγένετο τὸ μέρος τῆς τέχνης εἰς ῥυθμὸν καὶ μετροφωνίαν [...], οἱ νῦν σοφοὶ τοῦ γένους, τὸ λοιπόν, ἄς τοῖς λείπουν οἱ σχηματισμοί, ὥστε λείπουν καὶ τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, καὶ φθάνει τους ἡ μετροφωνία [...] αἱ δὲ γραμμαὶ μόνον καὶ μόνον οἱ Ῥωμαῖοι τὰς ἔχουν [...] οἱ μεταγενέστεροι διδάσκαλοι κάμνοντες ὁ ἓνας 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 τὴν μὴν ξεχαστῇ ἡ γραμμή, ὅμως λείπει ἀπὸ τὴν λεπτὴν ἐξήγησιν τὸ μέρος 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 γραμμὴν, τραβᾷ μὲν εἰς τὴν ἀρχὴν κόπον, ὅμως εἰς τὸ τέλος ψάλλει χωρὶς πῆνα δι-
σταγμόν, ὥσαν 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 τὴν μὴ τὸν φύγῃ καμμία φωνὴ καὶ χάσῃ τὸ πᾶν τοῦ μαθήματος ὅπου ψάλλει...» [Γρ. Θ. Στάθη, ὁ.π., σσ. 89-90· τα αποσπάσματα της συγκεκριμένης περικοπῆς του Θεωρητικού Αποστόλου Κώνστα του Χίου μεταφέρονται ἐδῶ ορθογραφημένα].

Αυτή η πρωταρχικά ευκαταία 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 περισσότερων βραχέων μελωδικών αναπτύξεων. Ως εκ τούτου, στο σύνολο οποιουδήποτε μελοποιήματος, όπως και της υπό εξέταση και εξήγηση σύνδεσης, 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 σύνδεσης, γραμμές βεβαίως που -όπως προεπισημάνθηκε- «επαναλαμβάνονται» ή «παλιλλογούνται» κατά κόρον⁶, ενώ ορισμένες εξ αυτών εκλαμβάνουν, επιπροσθέτως, τη μορφή «ληκτικών γραμμών», μουσικών φράσεων, δηλαδή, που στοιχειοθετούν, προφανέστατα, στερεότυπα μελωδικά μοτίβα «απόδοσης» των καταληκτικών μερών της σύνδεσης⁷. 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.

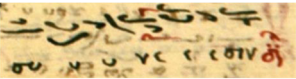
⁶ Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς, συνταχθὲν μὲν παρὰ Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Διρραχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων, ἐκδοθὲν δὲ ὑπὸ Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου, διὰ φιλοτίμου συνδρομῆς τῶν ὁμογενῶν, ἐν Τεργέστη [...] 1832, σ. 187^{§§419-420}.

⁷ Στο ἴδιο, σ. 188^{§423}.

Περιπτώσεις «δομικών γραμμών» της εξεταζόμενης σύνδεσης⁸

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

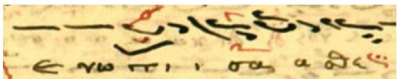
E F E ED DC C



3

π σ υ υ νε ε ε ε σπ

a b c b ba aG G



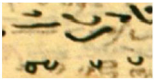
1&13

εν ω τι ι σα α α α σθε

Η γραμμή στοιχειοθετείται, καταφανώς, από δύο σχηματισμούς⁹· ο πρώτος (“σχηματισμός 1”), αναπτύσσεται ως εξής:

επί μίας συλλαβής

E F E



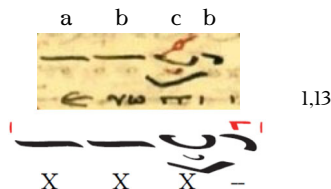
3

X - -

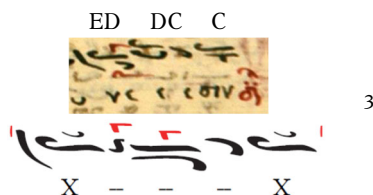
⁸ Στις γραμμές και τους σχηματισμούς που επισημαίνονται εφεξής, παρατίθεται πρώτα πανομοιότυπο της πρωτότυπης σημειογραφικής καταγραφής τους (μετροφωνημένο διά των οικείων λατινικών συμβόλων) και κάτωθεν αυτού η εκάστοτε προτεινόμενη εδώ εξήγησή του. Οι παραπλεύρως κάθε μουσικού παραδείγματος σημειούμενοι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

⁹ Στις προτεινόμενες εξηγήσεις κάθε εφεξής επισημαινόμενου σχηματισμού, δεν χρησιμοποιείται το τρέχον ποιητικό κείμενο της σύνδεσης, 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.

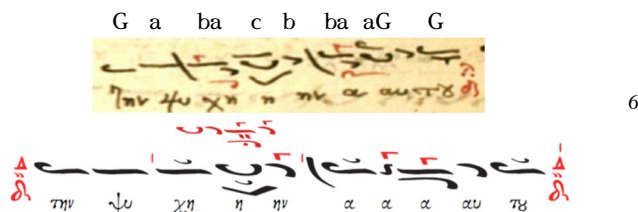
ή και επί περισσοτέρων συλλαβών

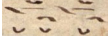


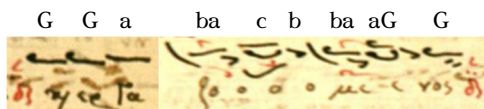
Ο προηγούμενος σχηματισμός είναι εισαγωγικός στον ληκτικό δεύτερο (“σχηματισμός α’”), ο οποίος είναι ο συνήθης ληκτικός σχηματισμός των «Στραγγισμάτων»¹⁰, που αναπτύσσεται πάνω σε δύο συλλαβές:



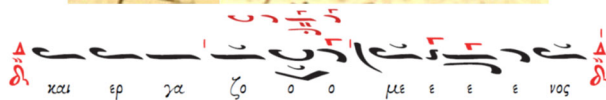
Όμοιες είναι και οι ακόλουθες δύο γραμμές, αναπτυσσόμενες (διατονικώς) στην πέμπτη βαθμίδα του πλ. δ’ ήχου:



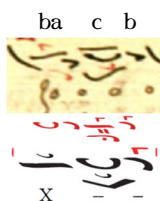
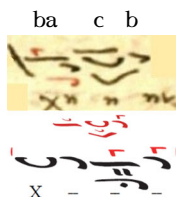
¹⁰ Ο όρος «Στραγγίσματα» απαντά στο κείμενο του λεγομένου “Μεγάλου Ίσου”, δηλαδή της από τον Ιωάννη Μαΐστορα τον Κουκουζέλη μελοποιηθείσας μεθόδου εκμάθησης των θέσεων, που συνήθως γνωρίζεται υπό τον τίτλο «Σημάδια, ψαλλόμενα κατ’ ήχον» (το κείμενο αυτής της σύνδεσης βλ. πρόχειρα στο *Θεωρητικόν Μέγα τῆς Μουσικῆς [...]*, ό.π., σ. XLIV⁸⁶⁵). 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 (Ακολουθία, 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. 60³⁹⁶. πρβλ. και παρακάτω, την υποσημείωση 13.



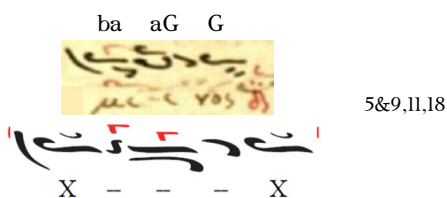
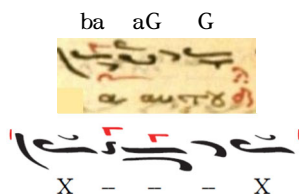
5&9,11,18



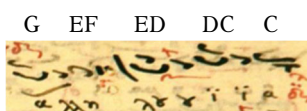
Ο πρώτος σχηματισμός των παραπάνω γραμμών, αποτελεί μία πλέον αναλελυμένη μελωδική εκδοχή του ήδη προηγούμενως επισημανθέντος “σχηματισμού 1”:



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



Ακολουθεί μία ακόμη, παρεμφερής, γραμμή:

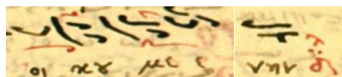


⁰αλληλούια

π&4,20



G FE ED DC C



1



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

ED DC C



1



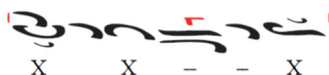
X - - - X

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

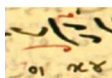


π



X - X - -

G FE



1

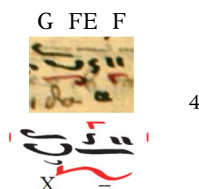


X - X - -

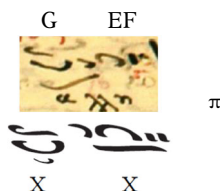
Η εξήγηση του τελευταίου σχηματισμού διαμορφώθηκε όπως φαίνεται παραπάνω (και όχι, για παράδειγμα, ως ακολούθως:



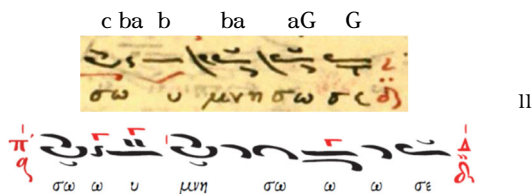
όχι μόνον χάριν ομοιομορφίας προς τον ανάλογο που προηγείται, αλλά και προς μία ομαλότερη και ευχερέστερη μουσική (και κυρίως επιτελεστική) σύνδεσή του με τον ακολουθούντα ληκτικό σχηματισμό των «Στραγγισμάτων». Συνηγορεί προς τούτο και το γεγονός ότι αμφότεροι οι σχηματισμοί αναπτύσσονται επί δύο συλλαβών·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



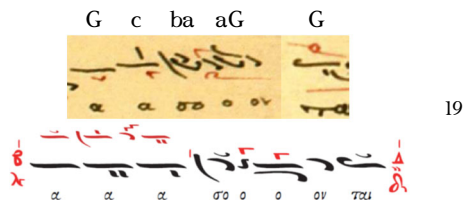
Εάν επιλεγόταν ανάλογη πυκνή εξηγητική προσέγγιση και για τον πρώτο των παραπάνω σχηματισμών, είναι, βέβαια, προφανές ότι αυτή θα διαμορφωνόταν ως ακολούθως:



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



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

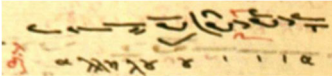


Περιπτώσεις «ληκτικών γραμμών» της εξεταζόμενης σύνδεσης

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

²αλληλούια

C D E G ED DC C



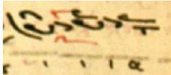
4&7,8,9,10,11,
12,13,15,16,17,
20



αλ λη λγ γ γ γ ι ι ι ι α

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

ED DC C



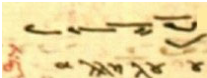
4&7,8,9,10,11,
12,13,15,16,17,
20



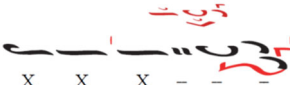
X - - - X

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 προηγούμενων σχηματισμοί (“σχηματισμός 3”), σε ένα ομοειδές ζεύγος που χαρακτηρίζεται από τη χρήση Βαρείας¹¹.

¹¹ Η Βαρεία περιγράφεται ως “σύναγμα φωνής”, γι’ αυτό και προτάσσεται δίφφωνων ή και μονόφφωνων καταβάσεων, αναπτυσσόμενων επί μίας συλλαβής ή επανάληψης προηγούμενης συλλαβής, όπως φαίνεται και παραπάνω. Χρήσιμες είναι εδώ οι ακόλουθες σχετικές νουθεσίες από το δεωρητικογράφημα της Ακρίβειας: «ή δὲ βαρεῖα καὶ τὸ πιάσμα καὶ τὸ σείσμα καὶ τὸ ἀντικένωμα, καὶ τὸ ξηρόν κλάσμα, διὰ δύο τινὰ ἐγένοντο· ἐν μὲν διὰ τὰ ἀλλάγματα τῆς χειρονομίας· ἕτερον δὲ ἵνα συνάξωσιν ἀμφοτέρω, ἤγουν τὰς ἀνιούσας φωνὰς καὶ τὰς κατιούσας συνημμένως». «ή δὲ βαρεῖα, διότι συνάγει τὰς ἀνιούσας καὶ τὰς κατιούσας εἰς μίαν συλλαβὴν· ἀλλάσσει καὶ τὴν χειρονομίαν πρὸς τὸ εὐρισκόμενον 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*

'αλληλοῦα
C D E DC E CB C



1&2,3,19



αλ λη λϝ ϝ ϝ ϝ ι α

Ο πρώτος σχηματισμός διαμορφώνεται ως εξής:

E DC



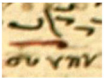
1&2,3,19



X -

Ομοειδείς παραλλαγές του ίδιου σχηματισμού εντοπίζονται και στις ακόλουθες περιπτώσεις:

G FE

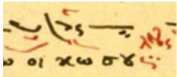


9&10,12,15,19



X X

G FED E



20



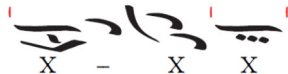
X X - X

Ο δεύτερος σχηματισμός διαμορφώνεται ως εξής:

E CB C



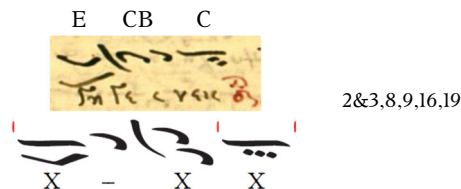
1&2,3,19



X - X X

the Interval Signs (Corpus Scriptorum de Re Musica IV), Wien 1998, pp. 112⁸¹⁷⁻
820, 114⁸³⁸⁻⁸⁴², αντίστοιχα.

Ομοειδής παραλλαγή του ίδιου σχηματισμού εντοπίζεται και στις ακόλουθες περιπτώσεις:



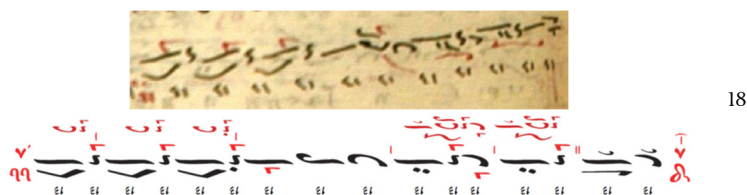
Περιπτώσεις «ενδιάμεσων γραμμών» της εξεταζόμενης σύνδεσης

Τριπλή παλλυλογία διφώνων συνεχών καταβάσεων, σε δύο μελωδικές παραλλαγές:

d cb c ba b aG a a F G

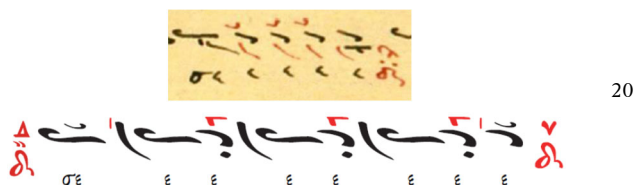


d cb c ba b aG a a F GFED EDCDC



Συνεχόμενες καταβάσεις, στον μελωδικό τύπο των «υπογεγραμμένων Αποστροφών»¹²:

G F E D C



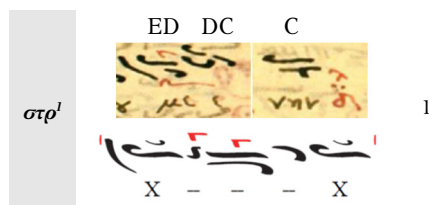
¹² Κρητὶς τοῦ θεωρητικοῦ καὶ πρακτικοῦ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, συνταχθεῖσα πρὸς χρῆσιν τῶν σπουδαζόντων αὐτὴν κατὰ τὴν νεὰν μέθοδον παρὰ τῶν τριῶν ἐνδόξων μουσικοδιδασκάλων Χρυσάνθου Μητροπολίτου Προύσης, Γρηγορίου Πρωτοψάλτου καὶ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, ἐκδοθεῖσα τὸ τέταρτον κατ' ἐρωταπόκρισιν,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

Περαιτέρω, οι παραπάνω *σηματισμοί* και *γραμμές* είναι, εικότως, ανάγκη να περιγραφούν και λεκτικά, σε μian 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 *σηματισμών* των φωνητικών σημαδίων). Προκύπτουν, έτσι, οι λεγόμενες «επώνυμες δέσεις» (καθώς και, συνεκδοχικά, οι αντίστοιχοι «επώνυμοι *σηματισμοί*»), γραμμές και *σηματισμοί*, 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

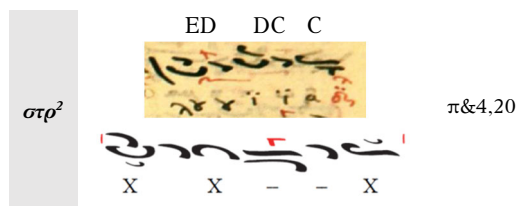
Τύπος 1

(ο παραπάνω επισημανθείς «σηματισμός α'»):



Τύπος 2

(ο παραπάνω επισημανθείς «σηματισμός β'»):



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

στική περικοπή του ψευδο-Δαμασκηνίου θεωρητικογραφήματος: «πολλὰι σημαδίων εἰσὶ δέσσεις· 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, ιδιαίτερα 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 σημαδιών.

Η ιδέα λαμβάνεται από την ακόλουθη περικοπή του θεωρητικογραφήματος της *Ἀκρίβειας*, όπου επεξηγείται το φωνητικό σημάδι του Κουφίσματος¹⁴: «... 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. 58³⁷⁶⁻³⁷⁷. Ο ψευδώνυμος συντάκτης του εν λόγω θεωρητικογραφήματος επιμένει στον ισχυρισμό του για το επισφαλές παρόμοιου εγχειρήματος, αναφέροντας και πλέον συγκεκριμένα παραδείγματα ανάλογης “ανέριστα αυτοσχέδιας ονοματοδοσίας” δέσεων: «Καὶ γὰρ γράφουσὶ τινες κρατημοκαταβατοανάβασμα, ἄλλος ἐτέραν σύνθεσιν σημαδιῶν τζακίσματα καὶ στραγγίσματα, καὶ ἕτερος ἄλλην δέσιν γορθμῶν, καὶ ἄλλος ὕπτιον, καὶ ἄλλος μαργὸν τρεμουτικόν, καὶ ἀπλῶς εἰπεῖν πολλὰ τὰ ὀνόματά εἰσιν, ἅπερ λέγουσιν ἐν τῇ δέσει τῶν σημαδιῶν, μὴ νοοῦντες πῶς ἔχει τὸ ἀληθές» (*ibid.*, p. 60³⁹⁵⁻³⁹⁹).

¹⁴ Bjarne Schartau, *ibid.*, p. 68²³²⁻²³⁴.

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

Εἰδὼ, ἡ ἐνέργεια τοῦ σημαδιοῦ περιγράφεται με **ρήμα** [«λέξη που -κατὰ τοὺς γραμματικούς¹⁵- σημαίνει ὅτι τὸ υποκείμενο ἐνεργεῖ ἢ πάσχει ἢ εὐρίσκεται σὲ μία κατάσταση»], σὲ **μέση φωνή** (κουφίζομαι) [«διάδεση που σημαίνει ὅτι τὸ υποκείμενο ἐνεργεῖ, ἡ δὲ ἐνέργειά του ἐπιστρέφει σ' αὐτὸ τὸ ἴδιο»¹⁶], μία «φιλολογικὴ τακτικὴ» που οδηγεῖ τὴ σκέψη στὴν ἐπιλογὴ **μετοχής χρόνου ἐνεστώτα** (κουφιζόμενος) [«χρόνου που δηλοῖ ὅτι ἡ πράξη/ἐνέργεια/συμμετοχὴ γίνεται τώρα/τὴ σημειούμενη στιγμή/παροντικά»¹⁷], προκειμένου (εὐσύνοπτα καὶ μονολεκτικά) νὰ περιγραφεῖ ἡ ἐν προκειμένῳ ἀναδυόμενη ἐιδικὴ αἰσθητικὴ μουσικὴ ἀπόχρωση.

Ἔτσι, εἶναι δυνατόν νὰ χρησιμοποιοῦνται ὅροι ὅπως **ψηφιζόμενη Πεταστή**, **λυγιζόμενη Πεταστή**, **αντικενούμενη Πεταστή**, κ.ο.κ., ὅροι με τοὺς ὁποίους περιγράφεται ἐμφανέστατα ἡ (ἀπὸ συγκεκριμένο ἄφωνο σημάδι προκύπτουσα) ἐνέργεια τοῦ ἐκάστοτε ἐπισημαινόμενου φωνητικοῦ σημαδιοῦ, ἢ ἀκόμη καὶ ὅροι ὅπως **τζακιζόμενη Πεταστή**, ὅπου ἀντίστοιχη ἐνέργεια προκύπτει ἀπὸ τὴ χρῆση υπογεγραμμένης ἀργίας.

Τέλος, κατὰ τὴν ἴδια λογικὴ καταβάλλεται προσπάθεια νὰ περιγραφοῦν καὶ ἀντίστοιχες, βραχείες κυρίως, μελωδικές ἀναπτύξεις («ἐνδιάμεσες γραμμές»), ὅπως, γιὰ παράδειγμα, ἐπιχειρεῖται ἐν προκειμένῳ μέσω τοῦ ὅρου **διπλᾶΠόστροφος**, ὅρου που διαμορφώθηκε συμβατά με ὁμοειδεῖς περιγραφές ἀντίστοιχων γνωστών γραμμών, ὅπως γιὰ παράδειγμα ἐκείνης τοῦ λεγομένου **διπλοΠέταστου**¹⁸.

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

¹⁶ *Στο ἴδιο*, σ. 91.

¹⁷ *Στο ἴδιο*, σ. 91.

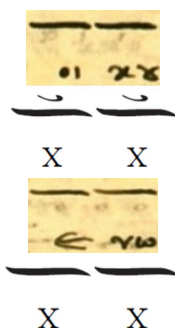
¹⁸ Christian Hannick und Gerda Wolfram, *Gabriel Hieromonachos. Abhandlung über den Kirchengesang (Corpus Scriptorum de Re Musica I)*, Wien 1985, p. 48¹⁰⁸⁻¹¹⁰: «Τὸ μὲν γὰρ διπλοπέτασθον ἐκ δύο σύγκειται πετασθῶν καὶ δύο ἀποστρόφων ...». Πρὸβλ. καὶ Κωνσταντίνου Καραγκούνη, «Διπλοπέτασθον ἢ Διπλοπέταστον. Μουσικὴ Θέση», *Μεγάλῃ Ὁρθόδοξῃ Χριστιανικῇ Εἰκκυκλοπαιδεῖᾳ* 6 (2012), σ. 278.

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



βλ. ενδεικτικά στους στίχους 1,2,3,9,10,12,15,19 της εξεταζόμενης σύνθεσης

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



ενδεικτικά παραδείγματα από τον 1^ο στίχο της εξεταζόμενης σύνθεσης

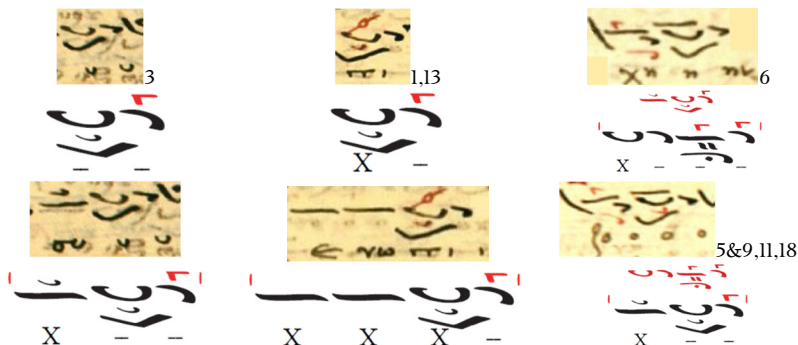
Επισημαίνονται και επεξηγούνται στη συνέχεια ανάλογοι σχηματισμοί,
αφενός μεν καταφανώς επώνυμοι,
αφετέρου δε πρωτογενώς εδώ ονοματιζόμενοι

Νεωστί ονοματιζόμενοι σχηματισμοί

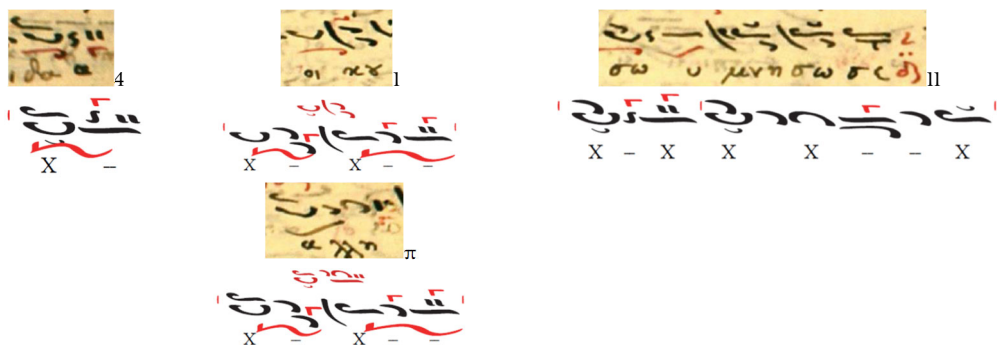
Προτάσσεται εδώ η αναφορά στους νεωστί ονοματιζόμενους σχηματισμούς, προκειμένου να ταυτοποιηθούν ειδικότερα οι ήδη προηγουμένως συμβατικά και αμήχανα επισημανθέντες, εισαγωγικοί των «Στραγγισμάτων», “σχηματισμοί υπ’ αριθμόν 1 , 2 & 3”:

Με βάση Πεταστή

“ψηφιζόμενη Πεταστή”
(ο παραπάνω επισημανθείς “σχηματισμός 1”)

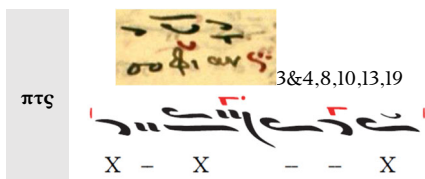


“αντικενούμενη Πεταστή”
(ο παραπάνω επισημανθείς “σχηματισμός 2”)

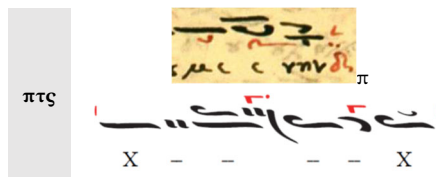


Ομοειδείς είναι και οι ακόλουθοι σχηματισμοί,
διαμορφούμενοι επίσης από το σημάδι της Πεταστής:

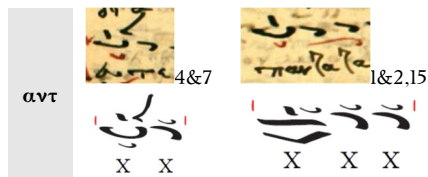
“τσακιζόμενη δίφωνη Πεταστή”



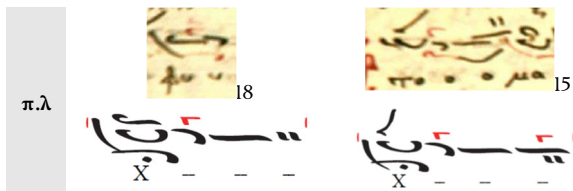
Ο ίδιος σχηματισμός απαντά, ομοίως, και ως “λυγιζόμενη δίφωνη Πεταστή”



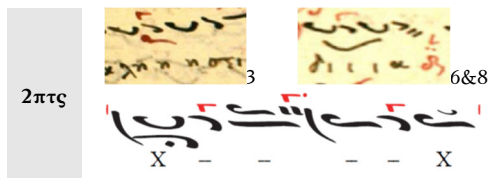
“τζακιζόμενη/αντικενούμενη Πεταστή”



“λυγιζόμενη Πεταστή”



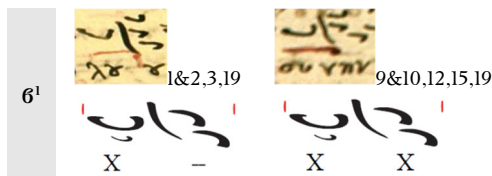
“διπλοΠέταστο”



Με βάση Βαρεία

(ο παραπάνω επισημανθείς “σηματισμός 3”)

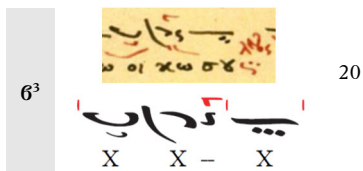
“βαρυνόμενος διπλοΠόστροφος”



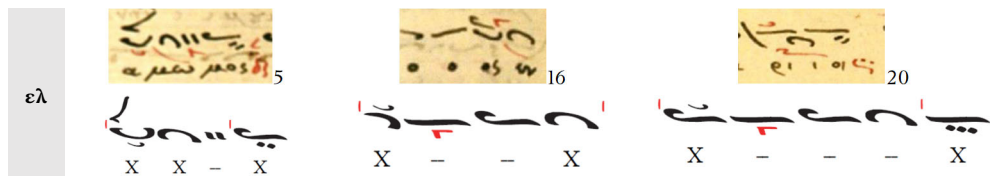
“βαρυνόμενο Ελαφρόν”



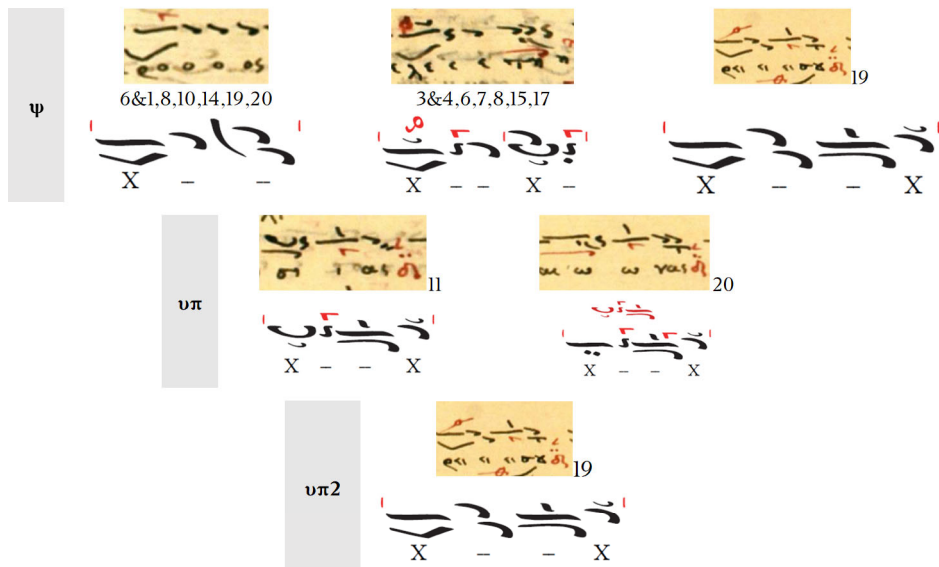
“βαρυνόμενη τρίφωνη κατάβαση”



Παρεμφερής είναι και ο ακόλουθος σχηματισμός Ελαφρού:

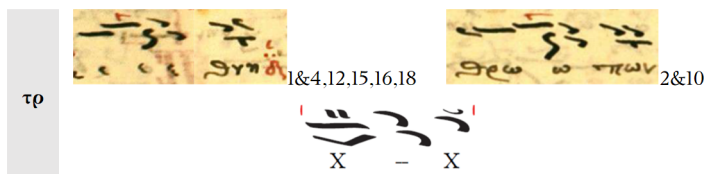


Επισημαίνονται, ακόμη, και οι ακόλουθοι σχηματισμοί Ψηφιστού και Υποροής:



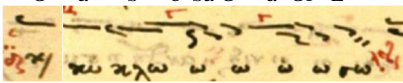
Επώνυμοι σχηματισμοί

Τρομικόν



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 Μαρμαρινού [«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 τίθεται τὸ τρομικόν, καὶ ἐν τῇ δευτέρῃ τὸ ἐκστρεπτόν» (Χαραλάμπους Καρακατσάνη, *Βυζαντινὴ Ποταμῆς*, τόμος ΙΑ΄, Θεωρητικὸν Κυρίλλου τοῦ Μαρμαρινοῦ τοῦ Τηνίου, χειρόγραφον 305 I.E.E.A. I 749, Αθήνα 2004, σ. 26)], όσο και του Αποστόλου Κώνστα του Χίου [«Καὶ τὸ μὲν τρομικόν καὶ ἐκστρεπτόν ποιεῖ εὐστροφίαν μὲ ἓνα μικρὸν ἴσον. Καὶ μὲ τὸ νὰ εἶναι εἰς σχηματισμὸν τῆς ρινός, ἥτοι εἶναι τὸ τρομικόν, τὸ ἴδιον εἶναι καὶ τὸ ἐκστρεπτόν. Καὶ ὅταν τύχουν διπλαῖ γραμμαὶ ἐμβαίνει εἰς τὴν πρώτην τρομικόν καὶ εἰς τὴν δευτέραν ἐκστρεπτόν» (Γρ. Θ. Στάθη, *ό.π.*, σ. 62)].

G a b c ba G a GF E



12

και κυ κλω ω ω ω σω

3&12

13&3,19

τρ2

X - -

X - -

X - -

19

X - - - X

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

π.ψ.

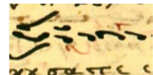


6

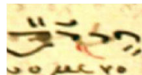
X - - X

Πιάσμα

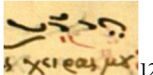
π



1&2,9,12,13,14



5&8,12,13,14,17,18

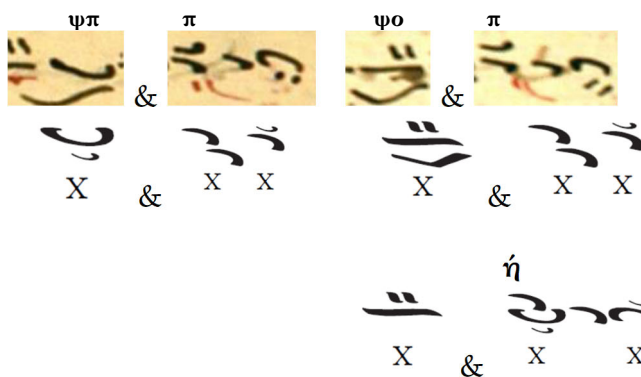


12

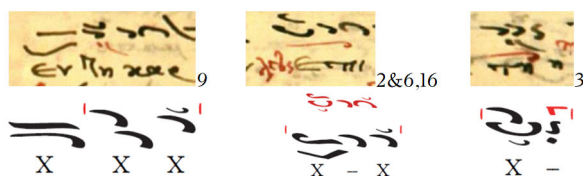
X X X

X X X

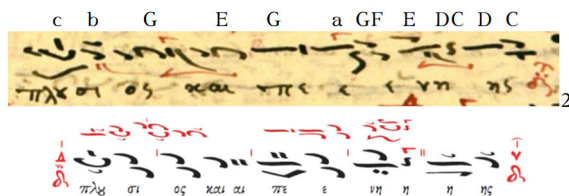
Όπως φαίνεται παραπάνω, ο σχηματισμός Πιάσματος απαντά υπό δύο συνήθως εκδοχές της πρώτης προτάσσεται ψηφιζόμενη Πεταστή, ενώ της δεύτερης ψηφιζόμενο Ολίγον με Κεντήματα:



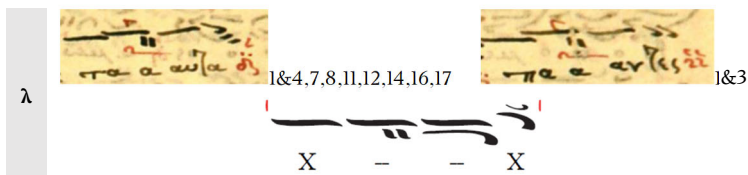
Περαιτέρω παραλλαγές της σημειογραφικής καταγραφής του σχηματισμού του Πιάσματος, είναι οι τρεις παρακάτω:



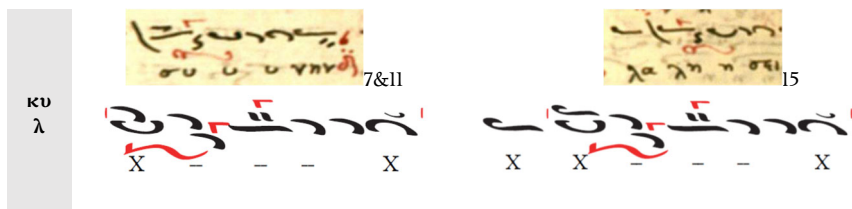
Τέλος, χρησιμοποιείται κι εδώ (όπως και στην προηγούμενη περίπτωση του Τρομικού) ο όρος “διπλοΠιάσμα”:

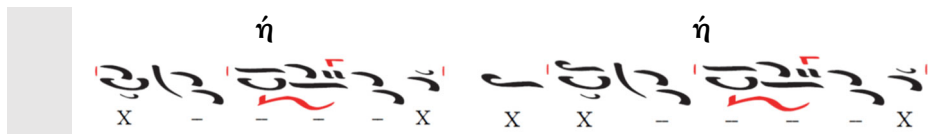


Λύγισμα

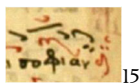


Κύλισμα

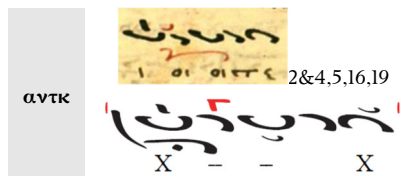




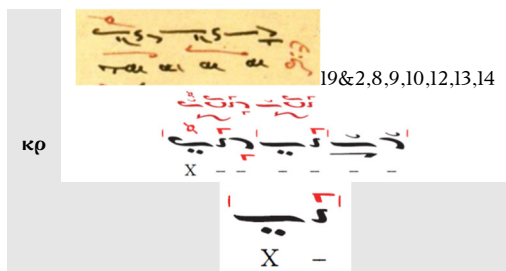
Παραδίδεται και η ακόλουθη εκδοχή, ενός τρόπου τινά “ημίσεος Κυλίσματος”:



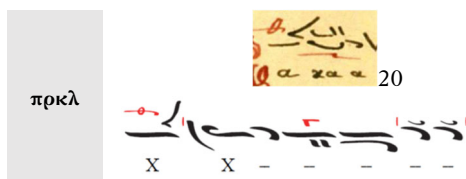
Αντικενωκύλισμα



Κράτημα



Παρακλητική



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 ἥχον πλ. δ'

Α/Α

ψαλμικός σίχος

ἐφύμνιο

ΠΡΟΟΙΜΙΟ

Τὴν οἰκου^{πτε} μένην

⁰ ἀλληλούια στρ²



1.
(Ψαλμ. 48,2)

Ἀ^Βκού^πσατε ^λταῦτα, ^{αντ}πάντα τὰ ^{τρ}ἐθνη, ἐνώ^{στρ}τίσασθε
^λπάντες οἱ κατοί^ψκου^ντες τὴν ^{στρ²}οἰκουμένην

2.
(Ψαλμ. 48,2)

^{αντκ}Οἱ τε ^βγγεγενεῖς καὶ οἱ ^{αντ}υῖοι τῶν ἀν^{τρ}θρώπων, ^πἐπὶ
τὸ αὐ^{κρ}τὸ ^Βπλού^πσιος καὶ ^{τρ}πέ^{κρ}νης

3.
(Ψαλμ. 48,4)

Τὸ ^{τρ²}στό^βμα μου λα^{2πτε}λή^{τρ²}σει ^{πτε}σοφίαν καὶ ἡ
με^ψλέ^{κρ}τη τῆς καρ^πδία^λς ^ψμου ^{στρ}σύνεσι

4.
(Ψαλμ. 33,12)

^{αντ}Δεῦτε, ^{τρ}τέκνα, ^{αντκ}ἀκού^{πτε}σατέ μου· ^ψφόβον Κυ^λρίου
^{στρ²}διδάξω ὑμᾶς

5.
(Ψαλμ. 14,2)

Πορεὺ^Βπμενος ^{ελ}ἄμωμος καὶ ἐργα^{στρ}ζόμενος
δι^{αντκ}και^{στρ}σύνην

6.
(Ψαλμ. 23,4)

Ἀ^πθῶς χερσὶ καὶ καθα^ψρὸς τῇ καρ^{2πτε}δίᾳ, ^{π.ψ}ὃς οὐκ
^{στρ}ἐλαβεν ἐπὶ μα^ψταίῳ τὴν ψυ^{στρ}χὴν αὐτοῦ

7.
(Ψαλμ. 39,10)

Εὐγγε^{κρ}λι^{κρ}σάμην δικαιο^{κυλ}σύνην ἐν ἐκκλη^{ψ+λ}σία
με^λγάλη

8.
(Ψαλμ. 39,11)

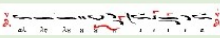
^{2πτε}Οὐκ ^ψἐκρυψα τὸ ^Βἐ^πλ^λός σου καὶ τὴν ἀ^βλήθει^{πτε}άν
σου ἀπο συναγω^ψγῆς πολ^{κρ}λῆς

9.
(Ψαλμ. 39,11)

Τὴν δικαιο^{β2}σύνην σου οὐκ ^{β2}ἐκρυψα ^Βἐν ^πτῇ ^{στρ}καρδίᾳ
μου

10.
(Ψαλμ. 39,11)

Καὶ τὴν ἀ^ψλήθει^{πτε}άν σου καὶ τὸ σω^{β2}τήρι^{τρ}όν σου ^{κρ}
^{+ψ}εἶπα

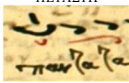
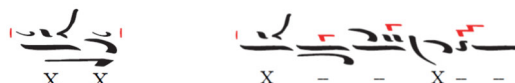
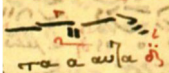
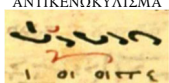
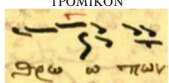
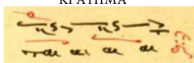
11. (Ψαλμ. 21,23)	Διη ^{στρ} γήσομαι τὸ ^{στρ2} ὄνομά σου τοῖς ἀδελ ^ψ φοῖς μου, ἐν  κύλ ^κ μέσω ἐκκλη ^{υπ} σίας ^{στρ} ὑμνήσω σε	² ἀλληλουία
12. (Ψαλμ. 25,6)	^{β2} Νύφομαι ἐν ἀ ^{τρ} θώοις τὰς ^β χεῖ ^π ράς μου καὶ κυ ^{τρ} κλώσω τὸ ^β θυσι ^α σ ^π τή ^ρ ιόν σου, ^{β2} Κύρι ^{κρ} ε	
13. (Ψαλμ. 25,7)	Τοῦ ἀ ^β κου ^π σαί με φωνῆς αἰ ^{τρ} 2 νέ ^{πτ} σεώς σου καὶ διη ^{στρ} γήσασθαι [πάντα] τὰ θαν ^β μά ^π σι ^{κρ} ά σου	
14. (Ψαλμ. 25,8)	^β Κυ ^π ριε, ἡγά ^λ πησα εὐ ^ψ πρέπει ^{κρ} αν ^β οἰ ^π κου σου καὶ ^λ τόπον σκη ^{ελ} νώματος ^λ δο ^ψ ξῆς ^{κρ} σου	
15. (Ψαλμ. 36,30)	^{π.λ} Στό ^{β2} μα δι ^{τρ} καίου μελε ^β τή ^{αντ} σει σο ^{κυλ} φίαν, καὶ ἡ ^ψ γλῶσσα αὐτοῦ λα ^{κυλ} λήσει ^{τρ} κρίσιν	
16. (Ψαλμ. 63,11)	Εὐ ^φ ραν ^{αντκ} θή ^λ σεται ^{β2} δίκαι ^{ελ} ος ἐν τῷ Κυ ^{τρ} ρίῳ καὶ ^π ἐλπι ^{στρ} εῖ ἐπ' αὐτόν	
17. (Ψαλμ. 91,13)	^π Δι ^λ καίος ὡς ^λ φοῖνιξ ἀνθήσει, { καὶ } ὥσεῖ [ἡ] ^ψ κέδρος ἡ ἐν τῷ Λι ^{π+λ} βάνῳ ^π πληθυ ^{στρ} νθήσεται	
18. (Ψαλμ. 91,14)	Πε ^{π.λ} φυτευ ^{τρ} μένος ἐν τῷ οἴκῳ Κυ ^{τρ} ρίου, ἐν ταῖς αὐ ^π λαῖς τοῦ Θε ^{στρ} οῦ ἡμῶν ἐξανθή ^{κρ} σει	
19. (Ψαλμ. 131,9)	Οἱ ^ε υ ^{π2} ρεῖς σου ^ψ Κύριε ^{εἰ} αντκ+ ^{β2} δύσονται δι ^{τρ2} καί ^{πτ} σύνην, καὶ οἱ ^{β2} ὄσι ^{στρ2} οί σου ^α β ² γαλλιά ^{στρ+κρ} σονται	¹ ἀλληλουία
20. (Ψαλμ. 83,5)	^{πρκλ+ελ} Μακάριοι οἱ κατοῖ ^ψ κούντες ἐν τῷ ^{β3} οἴκῳ σου, εἰς τοὺς αἰ ^{υπ} ῶνας τῶν αἰ ^{υπ} ῶνων ^{στρ2} αἰνέσουσί σε	² ἀλληλουία

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 σύνδεσης, το τελικό μουσικό κείμενο της οποίας επιτάσσεται, εφαρμόστηκαν (το κατά δύναμιν με συνέπεια) οι ακόλουθες αρχές¹⁹:

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

πρωτότυπο	προτεινόμενη πυκνή εξήγηση	πιθανές αναλυτικότερες εξηγήσεις
ΤΖΑΚΙΖΟΜΕΝΗ/ ΑΝΤΙΚΕΝΟΥΜΕΝΗ ΠΕΤΑΣΤΗ 		
ΤΖΑΚΙΖΟΜΕΝΗ/ ΑΝΤΙΚΕΝΟΥΜΕΝΗ ΠΕΤΑΣΤΗ 		
ΛΥΓΙΣΜΑ 		
ΑΝΤΙΚΕΝΟΥΚΥΛΙΣΜΑ 		
ΤΡΟΜΙΚΟΝ 		
ΚΡΑΤΗΜΑ 		

¹⁹ Με ανάλογη τακτική και βάσει των ίδιων αρχών εξηγήθηκαν από τον υποφαινόμενο και άλλες συνδέσεις, για τις οποίες βλ. τις ακόλουθες μελέτες: «Τὸ “ἐν ταῖς ἀγρυπνίαις” ψαλλόμενον Μακάριος ἀνὴρ τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν», *Βυζαντινομουσικολογικά*, τόμος Γ': Μελοποιία, Αθήνα 2014, σσ. 177-237· «Λόγον αγαθόν», *στο ίδιο*, σσ. 343-413· «Πτυχές 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 πρωτότυπων 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 εξηγμένων γραμμών, με αποφυγή των γνωστών από την εξηγητική παράδοση δεμιτών 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!

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

ᾠδὴ Νη

Την οἱ κχ με ε ε ε ε νην
α α λη η η λχ ι ι ι α

1. Α κχ σα τε τα α αυ τα παν τα τα ε ε
θνη εν ω πι ι σα α α α σθε πα α αν τες
οι κα τοι κχ ϝ ϝ ϝν τε ες την οι οι κχ ϝ ϝ
με ε ε ε νην αλ λη λχ ϝ ϝ ϝ ι α

2. ι οι οι τε γη η γε νεις και υι οι των
αν θρω ω πων ε ε πι ι το αυ το ο ο πλχ σι

ος και αι πε ε νη η η ης αλ λη λχ ς ς ς

ι α

3. Τ ο σο ο ο ο ο μα μχ λα λη η η

η η σεις ει σο ο φι ι ι αν και η με

λε ε ε τη η της καρ δι ι α α ας μχ ς ς συ

υ υ νε ε ε ε σιν αλ λη λχ ς ς ς ι

α

4. Α ευ τε τε ε κνα α κχ ς ς σα α τε

ε ε μχ φο ο ο βον κυ υ ρι ι ι ς δι

δα α ξω η η η μα α ας αλ λη λχ ς

ς ς ι ι ι ι α

5. **Π** ο ρευ ο με νο ο ο ος α μω ω μος και
 ερ γα ζο ο ο με ε ε ε νος δι και αι
 αι ο συ υ υ νην αλ λη λχ χ χ χ ι
 ι ι ι α

6. **Α** α θω ω ο ος χε ερ σι και κα θα ρο
 ο ος τη καρ δι ι ι ι ι α ο ο ος
 χκ ε λα α α βεν ε πι μα ται αι αι ω την
 ψυ χη η ην α α α αυ τχ αλ λη λχ χ χ χ
 ι ι ι ι α

7. **Ε** υ ηγ γε λι σα α α α α α α α
 α α α μην δι και ο ο συ υ υ υ νην εν

εκ κλη σι ι 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 λχ ϝ ϝ ϝ ϝ ι ι ι ι α

8. υ ου ου ου ουκ ε ε κρυ ψα το ε λε ο

ο ος σχ και την α λη η θει α α α α αν

σχ α πο συν α γω γη η η η ης πολ λη η η ης

αλ λη λχ ϝ ϝ ϝ ϝ ι ι ι ι α

9. ην δι ι και ο συ νην σχ χκ ε ε ε

ε κρυ ψα εν τη καρ δι ι ι α α α α μχ

ϝ ϝ ϝ αλ λη λχ ϝ ϝ ϝ ϝ ι ι ι ι α

10. αι την α λη η θει α α α α αν σχ και

το σώ τη ρι ι ι ο ον σχ 8 8 ει ει ει ει ει ει πα α

α α αλ λη λ8 8 8 8 ι ι ι ι α

11. ι η γη η η η η η η η σο ο ο

ο μαι το ο νο μαα α α σχ τοι οis α δελ

φοι οι οι οis μ8 8 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 λ8 8 8 8 ι ι ι ι

α

12. ι φο μαι εν α θω ω οis τα ας χει ρας μ8

και κυ κλω ω ω ω σω το θυ σι α ςη ρι ο

ο ον σχ Κυ ρι ε ε ε ε ε ε ε αλ λη

λ ρ ρ ρ ρ ι ι ι ι α

13. **T** ρ α κ ρ σαι με φω νης αι νε ε ε σε ε
 ω ω ως σ ρ και δι η γ η σα α α α σθαι
 τα θαι μα α α α α α α α α α α α α α α
 σ ρ ρ ρ α λ λ η λ ρ ρ ρ ρ ι ι ι ι α

14. **K** υ ρ ι ε η γ α α π η η η σα ευ πρε ε πει
 α α αν οι κ ρ σ ρ και το ο ο πον σκη νω
 μα α τος δο ο ο ξ η η ης σ ρ ρ ρ ρ ρ ρ
 ρ ρ ρ ρ α λ λ η λ ρ ρ ρ ρ ι ι ι ι
 α

15. **C** το ο ο ο μα δι και αι αι ρ με λε

τη σει σο φι ι αν και η γλω ωσ σα αυ τς λα

λη η η η σει κρι ι σιν αλ λη λς ς ς ς

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 λς ς ς ς

ι ι ι ι α

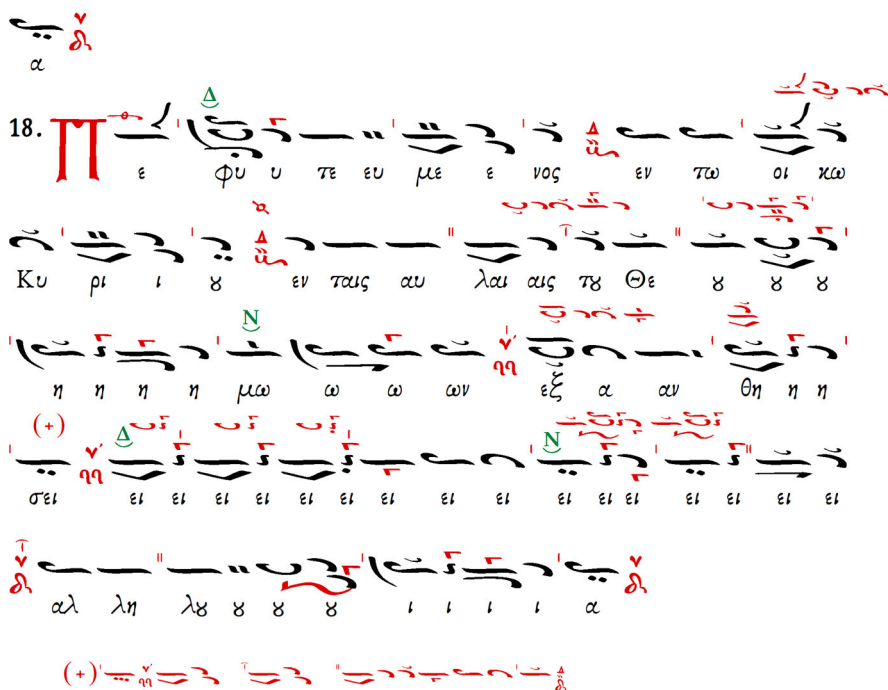
17. ι ι και αι αι ος ως φοι οι οι νις αν

θη η η σει και ω σει κε ε ε δρο ο ος η εν

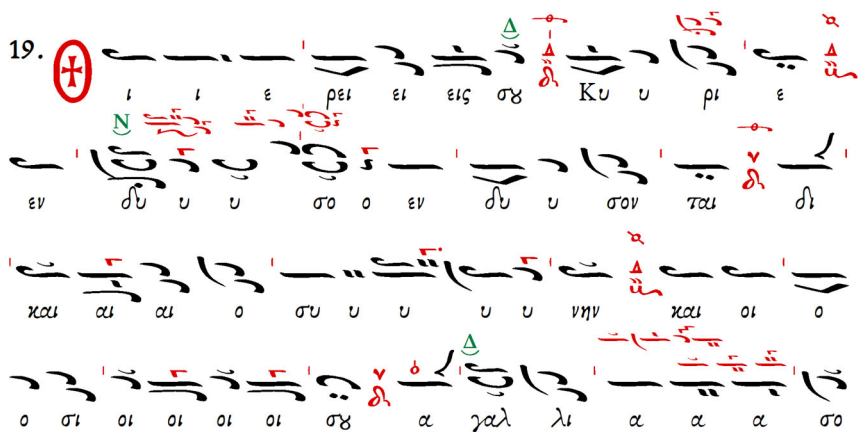
τω Λι βα α α α νω ω ω πλη η θυν θη η η η

σε ε ε ε ται αλ λη λς ς ς ς ι ι ι ι

α

18.  ε φυ υ τε ευ με ε νος εν τω οι κω
 Κυ ρι ι ς εν ταις αυ λαι αις της Θε ς ς ς
 η η η η μω ω ω ων εξ α αν θη η η
 (+) σεις ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει
 αλ λη λ ς ς ς ι ι ι ι α

(+) 

19.  ι ι ε ρει ει εις σχ Κυ υ ρι ε
 εν δυ υ υ σο ο εν δυ υ σον ται δι
 και αι αι ο συ υ υ υ υ νην και οι ο
 ο σι οι οι οι οι ος α γαλ λι α α α σο

ο ο ον ται αι αι αι αι αι αλ λη λχ ς ς ς

ι α

20. α κα α α α α α ρι ι ι ι οι

οι κα τοι κχ ς ςν τες εν τω οι κω ω σχ εις

της αι ω ω ω νας των αι ω ω ω νων αι νε

ε σχ σι ι ι ι σε ε ε ε ε ε ε ε αλ λη

λχ ς ς ς ς ι ι ι ι α-

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.