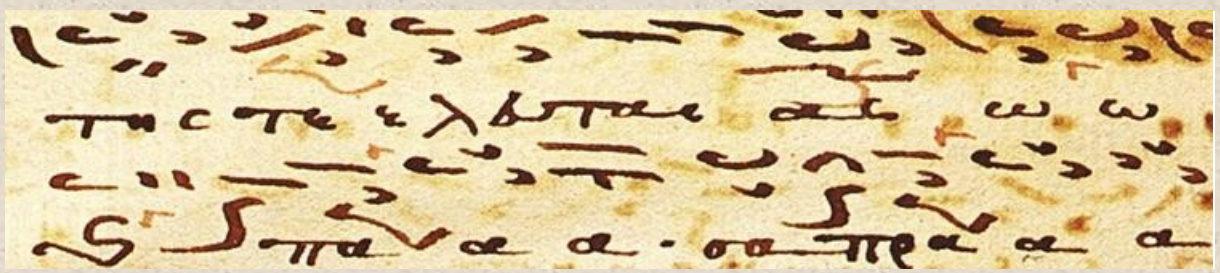
Konstantinos Charil. Karagounis and **Georgios Kouroupetroglou (Eds.)**

The Psaltic Art as an Autonomous Science

Scientific Branches – Related Scientific Fields –
Interdisciplinary Collaborations and Interaction

Proceedings
1st International Interdisciplinary Musicological Conference
29 June - 3 July 2014, Volos, Greece

Academy for Theological Studies of Volos, Department of Psaltic Art and Musicology



Κωνσταντίνος Χαρ. Καραγκούνης και Γεώργιος Κουρουπέτρογλου (Επιμ.)

Η Ψαλτική Τέχνη ως Αυτόνομη Επιστήμη

Επιστημονικοί Κλάδοι - Συναφή Επιστημονικά Αντικείμενα -
Διεπιστημονικές Συνεργασίες, Διαθεματικότητα και Διάδραση

Πρακτικά
1ου Διεθνούς Διεπιστημονικού Μουσικολογικού Συνεδρίου
29 Ιουνίου - 3 Ιουλίου 2014, Βόλος

Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών Βόλου, Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας

Konstantinos Charil. Karagounis and **Georgios Kouroupetroglou (Eds.)**

The Psaltic Art as an Autonomous Science

Scientific Branches – Related Scientific Fields – Interdisciplinary Collaborations and Interaction

Proceedings

1st International Interdisciplinary Musicological Conference

29 June - 3 July 2014, Volos, Greece

Academy for Theological Studies of Volos,
Department of Psaltic Art and Musicology
tomeaspsaltikis@gmail.com

Κωνσταντίνος Χαρ. Καραγκούνης και Γεώργιος Κουρουπέτρογλου (Επιμ. έκδ.)

Η Ψαλτική Τέχνη ως Αυτόνομη Επιστήμη

Επιστημονικοί Κλάδοι - Συναφή Επιστημονικά Αντικείμενα - Διεπιστημονικές Συνεργασίες, Διαθεματικότητα και Διάδραση

Πρακτικά

1ου Διεθνούς Διεπιστημονικού Μουσικολογικού Συνεδρίου

29 Ιουνίου - 3 Ιουλίου 2014, Βόλος

Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών Βόλου,
Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας
tomeaspsaltikis@gmail.com

The Psaltic Art as an Autonomous Science

Scientific Branches – Related Scientific Fields – Interdisciplinary Collaborations and Interaction

Proceedings of the 1st International Musicological Conference
29 June - 3 July 2014, Volos, Greece

Editors: **Konstantinos Charil. Karagounis** and **Georgios Kouroupetroglou**
Kxkaragounis8@gmail.com koupe@di.uoa.gr

Web page: http://speech.di.uoa.gr/IMC2014/

Orginised by the: Academy for Theological Studies of Volos, Department of Psaltic Art & Musicology
tomeaspsaltikis@gmail.com www.tomeaspsaltikis.gr

ISBN-13: 978-618-82128-3-1

© 2015 – All copyright remains with the individual authors. *All the papers of these proceedings are open-access articles distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.*

Η Ψαλτική Τέχνη ως Αυτόνομη Επιστήμη

Επιστημονικοί Κλάδοι – Συναφή Επιστημονικά Αντικείμενα – Διεπιστημονικές Συνεργασίας, Διαθεματικότητα και Διάδραση

Πρακτικά 1ου Διεθνούς Μουσικολογικού Συνεδρίου
29 Ιουνίου - 3 Ιουλίου 2014, Βόλος

Επιμελητές έκδοσης: **Κωνσταντίνος Χαρ. Καραγκούνης** και **Γεώργιος Κουρουπέτρογλου**
kxkaragounis8@gmail.com koupe@di.uoa.gr

Ιστοσελίδα: http://speech.di.uoa.gr/IMC2014/

Οργάνωση: Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών Βόλου, Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας
tomeaspsaltikis@gmail.com www.tomeaspsaltikis.gr

ISBN-13: 978-618-82128-3-1

© 2015 – Όλα τα συγγραφικά δικαιώματα παραμένουν στους συγγραφείς των επιμέρους εργασιών. *Όλες οι δημοσίευσεις είναι ανοικτής πρόσβασης που διανέμονται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.*

Forward

This book contains the proceedings of the 1st International Interdisciplinary Musicological Conference of the Department of Psaltic Art and Musicology of the Volos Academy for Theological Studies. The Conference was held in the Conference Centre of the Holy Metropolis of Demetrias and Almyros, in Melissiatika, Volos, Greece, from June 29 to July 3, 2014, under the aegis of the Holy Metropolis of Demetrias and Almyros and with the kind support of the Municipality of Volos. The title of the Conference is "The Psaltic Art as an Autonomous Science: Scientific branches – Related Scientific fields – Interdisciplinary Collaborations and Interaction"

The Conference aims to addressing the Psaltic Art (the art of Chanting in the Byzantine, Post-Byzantine, Modern and Contemporary period of the Eastern Orthodox Church) as an autonomous science, and also recognizing the necessary definitions of its scientific branches, the related scientific topics and those of the relevant sciences.

70 scientists with 60 presentations participated in the Conference. The presentations cover a wide range of approaches to the Psaltic Art, including those of Theology, Philosophy, Social Anthropology, Philology, History, Pedagogy, Psychology, Medicine, Mathematics, Acoustics, Computer Science and, of course, Musicology.

The Department of Psaltic Art and Musicology of the Volos Academy for Theological Studies came into being in September 2013. Its creation was the next step in a series of musicological activities carried out by the Volos Association of Chanters and the Holy Metropolis of Demetrias and Almyros.

The main goals of the Department include the musicological research of 'Psaltiki' (the art of chanting) of Orthodox Christianity and the so-called Byzantine tradition primarily, but also of all musical idioms related to religious worship; they include also the preservation, support and dissemination of the relative cultural heritages. Aiming to this goal, the Department plans conferences, seminars and educational workshops, musicological research, publication of books and sound carriers, web sites, radio programs etc. The creation of a comprehensive archive of bibliographic, visual and sound resources is also of crucial importance. Director of the Department is Konstantinos Charil. Karagounis, associate professor in the Supreme Ecclesiastical Academy of Athens.

Αντί προλόγου

Ο παρών τόμος περιέχει τα πρακτικά των εργασιών του 1ου Διεθνούς Διεπιστημονικού Μουσικολογικού Συνεδρίου του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου. Το Συνέδριο πραγματοποιήθηκε στο Συνεδριακό Κέντρο της Ιεράς Μητροπόλεως Δημητριάδας και Αλμυρού, στα Μελισσιάτικα Βόλου, από τις 29 Ιουνίου ως τις 3 Ιουλίου 2014, υπό την αιγίδα της Ιεράς Μητροπόλεως Δημητριάδος και Αλμυρού και με την ευγενική υποστήριξη του Δήμου Βόλου. Το θέμα του Συνεδρίου ήταν «Η Ψαλτική Τέχνη ως Αυτόνομη Επιστήμη: Επιστημονικοί Κλάδοι – Συναφή Επιστημονικά Αντικείμενα – Διεπιστημονικές Συνεργασίες, Διαθεματικότητα και Διάδραση».

Στόχος του Συνεδρίου είναι η αντιμετώπιση της Ψαλτικής Τέχνης (της Βυζαντινής, μετα-Βυζαντινής, νεότερης και σύγχρονης εκκλησιαστικής μουσικής της Ανατολικής Ορθόδοξης Εκκλησίας) ως αυτόνομης επιστήμης και η αναγνώριση της αναγκαιότητας για προσδιορισμό και αποδοχή των επιστημονικών της κλάδων, των συναφών επιστημονικών αντικειμένων και των σχετικών προς αυτήν επιστημών. Στο Συνέδριο συμμετείχαν 70 επιστήμονες με 60 εισηγήσεις. Οι εισηγήσεις καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα προσεγγίσεων στην Ψαλτική, όπως ενδεικτικά της Θεολογίας, της Φιλοσοφίας, της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, της Φιλολογίας, της Ιστορίας, της Παιδαγωγικής, της Ψυχολογίας, της Ιατρικής, της Ακουστικής και των Φυσικών Επιστημών, των Μαθηματικών, της Πληροφορικής, και φυσικά της Μουσικολογίας.

Ο Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου άρχισε να λειτουργεί τον Σεπτέμβριο του 2013. Η δημιουργία του ήταν η φυσική συνέχεια μιας σειράς μουσικολογικών εκδηλώσεων που είχαν πραγματοποιηθεί τα προηγούμενα χρόνια μέσα από το πλαίσιο του Συνδέσμου Ιεροψαλτών Βόλου και της Ιεράς Μητροπόλεως Δημητριάδος και Αλμυρού.

Στους βασικούς στόχους του Τομέα περιλαμβάνονται η μουσικολογική έρευνα όλων των μορφών μουσικής που σχετίζονται με τη θρησκευτική λατρεία, και ιδιαίτερα της Ψαλτικής του Ορθόδοξου Χριστιανισμού και της λεγόμενης Βυζαντινής παράδοσης, όπως και οι προσπάθειες διάσωσης, υποστήριξης και διάδοσης της σχετικής πολιτιστικής κληρονομιάς. Στην πορεία της επίτευξης αυτών των στόχων, προβλέπονται δράσεις όπως η πραγματοποίηση συνεδρίων, εκδόσεων και εκπομπών, η λειτουργία δικτυακών τόπων, η εκπόνηση μουσικολογικών μελετών, η διενέργεια σεμιναρίων και προγραμμάτων ενημέρωσης κλπ. Διευθυντής του Τομέα είναι ο Κωνσταντίνος Χαριλ. Καραγκούνης, επίκουρος καθηγητής της Ανωτάτης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Αθηνών.

CONFERENCE SCIENTIFIC COMMITTEE

PRESIDENT

Gregorios Stathis, Emeritus Professor of Byzantine Musicology of the Music Department of the National University of Athens - Director of the Institute of Byzantine Musicology of the Holy Synod of Greece

MEMBERS

Maria Alexandrou, Assistant Professor, Dept. Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki

Fr. Spyridon Antoniou, Assistant Professor, Dept. Pastoral Theology, Aristotle University of Thessaloniki

Thomas Apostolopoulos, Assistant Professor, Dept. Music Studies, University of Athens

Stavros Balogiannis, Emeritus Professor of Neurology, Aristotle University of Thessaloniki

Dimitrios Giannelos, Professor, Ionian University Music Studies, Ionian University

Emmanouil Giannopoulos, Assistant Professor, Supreme Ecclesiastical Academy of 'Vellas' Ioannina

Konstantinos Charil. Karagounis, Assistant Professor, Supreme Ecclesiastical Academy of Athens

Gregorios Kostaras, Emeritus Professor of Philosophy, University of Athens

Georgios Kouroupetroglou, Associate Professor, Department of Informatics and Telecommunications, University of Athens

Fr. Nektarios Paris, Assistant Professor, Dept. Music of Science and Art, University of Macedonia

John Plemmenos, Researcher, Hellenic Folklore Research Centre, Academy of Athens

Michail Stroumbakis, Assistant Professor, Supreme Ecclesiastical Academy of Heraklion

Athanasios Vourlis, Emeritus Professor, Theological School, University of Athens

The Conference was realized with the collaboration of:

Scientific and general direction:
Konstantinos Charil. Karagounis

General Secretariat:
Costis Drygianakis

Translations:
Panagiotis Aggelakopoulos
Costis Drygianakis
fr. Gregory Edwards
Eva Manini
Zoi Naoum
Konstantinos Saitis
Kerasia Siara
Xanthoula Papapanagiotou
Achilleas Tigkas

Booklet and prints design:
Costis Drygianakis
Konstantinos Charil. Karagounis
Christos Kotopoulos
Philoktimon Stamopoulos (HMDA)

Webpage design:
Konstantinos Charil. Karagounis
Paraskevi Riga (University of Athens)

Publicity and promotion:
Nikos Varalis (Orthodoxi Martyria HMDA)
Valila Giannoutaki (VATS)
Costis Drygianakis
fr. Epifanios Oikonomou (HMDA)
Maria Spanou (Volos Municipality)

Secretariat:
Valila Giannoutaki (VATS)
Sofia Kounavi (VATS)
Claire Nikolaou (VATS)

Technical Department:
Elias Katoikos (HMDA)

Videos and photography:
fr. Kallinikos Georgakopoulos (HMDA)
Olya Gluschenko
fr. Nikolaos Koumbaroulis (HMDA)

Tourist services co-ordination:
fr. Alexios Alexopoulos
D.O.E.P.A.P – Di.Pe.The. (municipal services) of Volos
Kerasia Siara
Staff and volunteers of Thessaly Conference Centre

Sponsors:
Holy Metropolis of Demetrias and Almyros
Municipality of Volos
Volos Chanters Association «Ioannis Koukouzelis »
Parish of St. Modestos, Melissiatika

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

ΠΡΟΕΔΡΟΣ

Γρηγόριος Θ. Στάθης, Ὁμότιμος Καθηγητὴς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν - Διευθυντὴς τοῦ Ἱδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος

ΜΕΛΗ

Μαρία Ἀλεξάνδρου, Ἐπίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

π. Σπυρίδων Ἀντωνίου, Ἐπίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Ποιμαντικής Θεολογίας, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Θωμᾶς Ἀποστολόπουλος, Ἐπίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Ἐθνικὸ και Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν

Ἀθανάσιος Βουρλῆς, Ὁμότιμος Καθηγητής, Θεολογικὴ Σχολή, Ἐθνικὸ και Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν

Δημήτριος Γιαννέλος, Καθηγητής, Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Ἰόνιο Πανεπιστήμιο

Ἐμμανουὴλ Γιαννόπουλος, Ἐπίκουρος Καθηγητής, Ἀνωτάτη Ἐκκλησιαστικὴ Ἀκαδημία «Βελλᾶς» Ἰωαννίνων

Κων/νος Χαριλ. Καραγκούνης, Ἐπίκουρος Καθηγητής, Ἀνωτάτη Ἐκκλησιαστικὴ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν

Γεώργιος Κουρουπέτρογλου, Ἀναπληρωτὴς Καθηγητής, Τμήμα Πληροφορικῆς και Τηλεπικοινωιών, Ἐθνικὸ και Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν

Γρηγόριος Κωσταρᾶς, Ὁμότιμος Καθηγητὴς Φιλοσοφίας, Ἐθνικὸ και Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν

Σταῦρος Ἰ. Μπαλογιάννης, Ὁμότιμος Καθηγητὴς Νευρολογίας, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

π. Νεκτάριος Πάρης, Ἐπίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Μουσικῆς Ἐπιστήμης καὶ Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας

Ἰωάννης Πλεμμένος, Ἐρευνητής, Κέντρο Ἐρεύνης Ἑλληνικῆς Λαογραφίας, Ἀκαδημία Ἀθηνῶν

Μιχαὴλ Στρουμπάκης, Ἐπίκουρος Καθηγητής, Ἀνωτάτη Ἐκκλησιαστικὴ Ἀκαδημία Ἡρακλείου

Για την πραγματοποίηση του Συνεδρίου εργάστηκαν:

Επιστημονική και γενική διεύθυνση:
Κωνσταντίνος Χ. Καραγκούνης

Γενική γραμματεία:
Κωστής Δρυγιανάκης

Μεταφράσεις:
Παναγιώτης Αγγελακόπουλος
π. Γρηγόριος Έντουαρντς
Εύα Μανίνη
Ζωή Ναούμ
Κωνσταντίνος Σαΐτης
Κερασία Σιάρα
Ξανθούλα Παπαπαναγιώτου
Αχιλλέας Τίγκας

Επιμέλεια εντύπων:
Κωστής Δρυγιανάκης
Κωνσταντίνος Καραγκούνης
Χρήστος Κοτόπουλος
Φιλοκτήμων Σταμόπουλος (ΙΜΔ)

Επιμέλεια ιστοσελίδας συνεδρίου:
Κωνσταντίνος Καραγκούνης
Παρασκευή Ρήγα (Πανεπιστήμιο Αθηνών)

Προβολή και επικοινωνία:
Νίκος Βαραλής (Ορθόδοξη Μαρτυρία ΙΜΔ)
Βαλίλα Γιαννουτάκη (ΑΘΣΒ)
Κωστής Δρυγιανάκης
π. Επιφάνιος Οικονόμου (Γραφείο Τύπου ΙΜΔ)
Μαρία Σπανού (Δήμος Βόλου)

Γραμματεία:
Βαλίλα Γιαννουτάκη (ΑΘΣΒ)
Σοφία Κουνάβη (ΑΘΣΒ)
Κλαίρη Νικολάου (ΑΘΣΒ)

Τεχνικός τομέας:
Ηλίας Κατοίκος (ΙΜΔ)

Μαγνητοσκόπηση – Φωτογράφηση:
π. Καλλίνικος Γεωργακόπουλος (ΙΜΔ)
π. Νικόλαος Κουμπαρούλης (ΙΜΔ)

Συντονισμός φιλοξενίας:
π. Αλέξιος Αλεξόπουλος
Δ.Ο.Ε.Π.Α.Π. – Δη.Πε.Θε. Βόλου
Κερασία Σιάρα
Μόνιμο και έκτακτο προσωπικό του Συνεδρικαού Κέντρου Θεσσαλίας

Χορηγοί:
Ιερά Μητρόπολις Δημητριάδος και Αλμυρού
Δήμος Βόλου
Σύνδεσμος Ιεροψαλτών Βόλου «Ιωάννης ο Κουκουζέλης»
Ενόρια Αγίου Μοδέστου Μελισσιάτικων

Table of Contents

Keynote Papers

Konstantinos Charil. Karagounis: The Psaltic Art as an Autonomous Science: Scientific branches – Related Scientific fields – Interdisciplinary Collaborations and Interaction 33

Georgios Kouroupetroglou, Charalampos Papadakos, Gavriil Kamaris, Georgios Chrysochoidis and Ioannis Mourtzopoulos: Optimal Acoustic Reverberation Evaluation of Byzantine Chanting in Churches 43

Stavros Baloyanis: Psaltic art and the brain: The philosophy of the Byzantine music from the perspectives of the neurosciences 54

Dionysius Bilialis Anatolikiotis: The Psaltic Art as a Liturgical Experience (The interdisciplinary connection between chanting and practical theology) 68

Δημήτριος Νεραντζής: Συγκριτικές προσεγγίσεις στην παλαιά και νέα σημειογραφία. Ζητήματα ερμηνείας της Βυζαντινής Μουσικής 80

Michalis Stroumpakis: "Choir along with Bastaktes". The development of sectors of Byzantine musicology in teaching and practical expression of psalmody. The combination between Theory and performance in the Program of University Ecclesiastical Academy of Herakleion Crete 81

Conference Papers

Maria Alexandrou: The 'master of the masters' through the mirror of music theory - St John Koukouzeles and the protheory of the Papadike 91

Maria Alexandrou- Study Group for Byzantine Musical Paleography: Byzantine Music for Warrior Saints 109

Thomas Apostolopoulos: Notes on Psaltiki teaching, Organology and Interval Theory using K. Psahos's "Panarmonion" as a basis 110

Stavros Baloyianis: The language of the music-Mousic and the rain 124

Jordan Krassimirov Banev: The Eastern Orthodox Chant and Its Epistemological Approach: Possibilities and Limits 135

fr Alexandrel Barnea: Church Music of Byzantine Tradition - Support and Garment for the Liturgical - Dogmatical Word - A Theological Point of View 142

Gordana Blagojević: Byzantine church music as a field for ethnological and anthropological research 149

Antonios Botonakis: The use of Information Communications Technology (ICT) during the learning procedure of Byzantine Chantic Art, and of music as a whole, at the University Ecclesiastical Academy of Heraclion Crete, Department of Ecclesiastical Music and Chantic Art 154

Alexandra Budu: The Process of Standardization of the Church Music of Byzantine Tradition in Romania 156

Irina Chudinova: Sound and the Memory of the Place: Soundscapes of the Island Monasteries of the Russian North 164

Zamfira-Irina Dănilă: Contributions to the adaptation to Romanian of chants in the 3rd volume of the Antologhia by Nectarie Frimu 169

Costis Drygianakis: Aspects of Psaltiki in the digital world 171

fr Gregory Edwards: Ecclesiastical Music and Mission 177
Svetlana Filaretova: Church choir in the religious education system of cadet corps of Russia: lessons from the past 183
Dimosthenis Fistouris: The art of singing Byzantine chant and the vocal technical issues 186
Andreas Giakoumakis: Demotic folk music: spread and practical application of new discoveries in the field of demotic Tradition 194
Emmanouel Giannopoulos: How will anyone understand what you are talking about if your message given in strange tongues is not clear? Tongue and music in the worship of God 208
Vasiliki Gousi: Analysis of Byzantine Chant - Interdisciplinary approaches 216
Georgios Hatzitheodorou: Older Dodecanesian Ecclesiastical Musicians (cantors - composers - theoreticians) 225
Madalina Anamaria Hotoran: The Psaltic Byzantine Chant in Paul Constantinescu's Creation 239
Dušanka Jelencović - Vidović: (Public) Feminine Side of Orthodox Sacred Music in Serbia 250
Charilaos K. Karagounis: Ioannis Anagnostis Kontopoulos - a Pelion Music Teacher andByzantine Hymnographer: his Life and Works 257
Christos Karydis: Preventive Conservation of Ecclesiastical Archive Material 272
Antonis Konstantinidis and Athanasios Stogiannidis: Scholarship and tradition, pedagogical aspects and educational problems in Psaltic art 280
Georgios Konstantinou: An Intervallic Approach to Mode 2 288
Spyridoula Kostara: The psychology of aesthetic communication 290
Gregorios Kostaras: Ωραίον καί Αγαθόν 299
Georgios Kouroupetroglou and Georgios Chrysochoidis: Formant Tuning in Byzantine Chanting 301
Svetlana Kujumdzieva: The Graeco-Slavic Contacts in Psaltic Art: The Case of Metropolitan Serafim of Bosnia 313
Demetrios Lekkas: "I shall open my mouth…" Quantitative prosody, hirmological genus, psaltic chorus leader's gesture: a common systemic overview 319
Marina Marcović and Blanka Bogunović: Serbian chant: Aspect of improvisation in a process of krojenje 345
Bachir Fouad Osta: The Melkite Liturgical Chant, forms and musical structures: Oral and Written tradition 354
Panagiotes Panagiotides: The Use of Compound Time Measures of Rhythmin Syllabic Compositions in Byzantine Chant: Is it advisable? 360
Dimos Papatzalakis: Καταλογογράφηση των μουσικών συνθέσεων του ΠαναγιώτηΧρυσάφη του νέου για το Στιχηράριο του Νέου Καλλωπισμού, βάσειτων ευρισκομένων αυτογράφων του 386
Miltiadis Pappas: The bibliography of Greek Ecclesiastic Music: Reference point - perspectives - organizing - evaluation 387
fr Nektarios Paris: Stylianos Chourmouzios psaltic interpretation 396
Ivana Perković: Music in Serbian sacred medieval literature 407
Andreas Petrakis: The recorded musical expression of Vasileios Nikolaidis in John Protopsaltis Eothina Doxastika 417
Ioannis Plemmenos: Ecclesiastical music and folklore research: the revival of an old relation 425
Konstantinos Saitis: Kyriazis Daskaloudis, the composer 439
Ioannis Sampsakis: Professional Voice and Voice Disorders in Professional Chanters 448
Konstantinos Siachos: Repertorium of Codex – Writers of Greek Chanting music 458

Adrian Sîrbu: The kathisma-prosomion "Τον τάφον Σου Σωτήρ", by Mihalache Bucureșteanul (ms Lavra Z26). An Important Argument in Favour of Kathisma Belonging to the Diphonic First Mode (νάος) 484
Spyridon Skortsis: The sound of prayer in the modern Orthodox Holy Church 499
Dimosthenis Spanoudakis: Neuromusicology and the Science of Byzantine Chant: An interdisciplinary approach with multiple benefits 501
Gregorios Th. Stathis: Orthography of Ison, Oligon and Oxeia 513
Haris Symeonidis: The two hundredth anniversary of the musical reform, as spark for the restatement of the Theory of psaltic art 523
Agamemnon Tentes: Proposals for a multidisciplinary approach of the musicological branch dealing with Greek Church Music under recent trends in international humanistic research 525
fr Marius Ţepelea: Worship and Sacrifice in Antiquity. Between Eucharistia and Ambrosia 542
Achilleas – Apostolos Tigkas: Intercultural relationships of the chanters in Istanbul during the post-byzantine period 560
Ariadni Tsalouchou: Emotions and virtues in Byzantine Music: Exploring the relevance or complementarity with Positive Psychology- The impact on everyday human life 561
Konstantinos Vagenas: The composition and performing the hymns with emphasis at the meaning of the lyrics: historical overview and contemporary reality 569

Π ε ρ ι ε χ ό μ ε ν α

Κεντρικές Ομιλίες

Κωνσταντίνος Χαριλ. Καραγκούνης: Η Ψαλτική Τέχνη ως Αυτόνομη Επιστήμη: Επιστημονικοί Κλάδοι – Συναφή Επιστημονικά Αντικείμενα – Διεπιστημονικές Συνεργασίες, Διαθεματικότητα και Διάδραση 19

Γεώργιος Κουρουπέτρογλου, Χαράλαμπος Παπαδάκος, Γαβριήλ Καμάρης, Γεώργιος Χρυσοχοΐδης και Ιωάννης Μουρτζόπουλος: Αξιολόγηση της αποδεκτής ακουστικής αντήχησης της Βυζαντινής Ψαλτικής σε Ναούς 43

Σταύρος Μπαλογιάννης: Η φιλοσοφία της Βυζαντινής Μουσικής υπό την οπτικήν γωνίαν των Νευροεπιστημών 54

Διονύσιος Μπιλάλης-Ανατολικιώτης: Η Ψαλτική Τέχνη ως λειτουργικό βίωμα. (Η διαθεματική σύνδεσις της Ψαλτικής με τον κλάδο της πρακτικής Θεολογίας) 68

Δημήτριος Νεραντζής: Συγκριτικές προσεγγίσεις στην παλαιά και νέα σημειογραφία. Ζητήματα ερμηνείας της Βυζαντινής Μουσικής 80

Μιχάλης Στρουμπάκης: «Από χορού μετά των βαστακτών»: Η αξιοποίηση των επιμέρους κλάδων της Βυζαντινής Μουσικολογίας στη διδασκαλία και την πρακτική έκφραση της Ψαλτικής Τέχνης. Η σύζευξη Θεωρίας και Πράξης στο Πρόγραμμα Ψαλτικής της ΑΕΑΗΚ 81

Εργασίες Συνεδρίου

Μαρία Αλεξάνδρου: Ο Μαΐστωρ των μαϊστόρων μέσα από τον καθρέφτη της Προθεωρίας της Παπαδικής 91

Μαρία Αλεξάνδρου - Ομάδα Παλαιογραφίας Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ.: Βυζαντινή μουσική για στρατιωτικούς αγίους 109

Θωμάς Αποστολόπουλος: Παρατηρήσεις περί Διδακτικής της ψαλτικής, οργανολογίας και θεωρίας διαστημάτων στο 'Παναρμόνιον' του Κ. Ψάχου 110

Κωνσταντίνος Βαγενάς: Η κατ' έννοιαν μελοποιία - ερμηνεία των Ύμνων: ιστορική επισκόπηση και σύγχρονη πραγματικότητα 569

Ανδρέας Γιακουμάκης: Δημοτική Παραδοσιακή μουσική: Διάδοση και πρακτική εφαρμογή νεώτερων ανακαλύψεων στον τομέα της Δημοτικής Παράδοσης 194

Εμμανουήλ Γιαννόπουλος: «Εάν μη εύσημον λόγον δώτε πώς γνωσθήσεται το λαλούμενον;» Η γλώσσα και η μουσική στην λατρεία του Θεού 208

Ντουσάνκα Γιελενκόβιτς Βίντοβιτς: (Δημόσια) Γυναικεία Θέση στην Ορθόδοξη Μουσική στη Σερβία 250

Βασιλική Γούση: Ανάλυση μέλους: Διεπιστημονικές προσεγγίσεις 216

Κωστής Δρυγιανάκης: Όψεις της ψαλτικής στον ψηφιακό κόσμο 171

π. Γρηγόριος Έντουαρντς: Εκκλησιαστική Μουσική και Ιεραποστολή 177

Χαρίλαος Κ. Καραγκούνης: Ιωάννης Αναγνώστης Κοντόπουλος. Ένας Πηλιορείτης Μουσικοδιδάσκαλος και Βυζαντινός Μελουργός. Βίος και Έργο 257

Χρήστος Καρύδης: Προληπτική Συντήρηση Εκκλησιαστικού Αρχειακού Υλικού 272

Σβετλάνα Κουγιουμτζίεβα: Οι Ελληνο-Σλαβικές σχέσεις στην Ψαλτική Τέχνη: Η περίπτωση του Σεραφείμ Μητροπολίτη της Βοσνίας 313

Γεώργιος Κουρουπέτρογλου και Γεώργιος Χρυσοχοΐδης: Εναρμόνιση Φωνοσυντονισμών στην Βυζαντινή Ψαλτική / Formant Tuning in Byzantine Chanting 301

Αντώνιος Κωνσταντινίδης και Αθανάσιος Στογιαννίδης: Λογιοσύνη και παράδοση, παιδαγωγικές όψεις και διδακτικά προβλήματα της Ψαλτικής τέχνης 280

Γεώργιος Κωνσταντίνου: Η διαστηματική προσέγγιση του Δευτέρου ήχου στην εκκλησιαστική μελοποιία 288
Σπυριδούλα Κωσταρά: Η Ψυχολογία της αισθητικής Επικοινωνίας 290
Γρηγόριος Κωσταράς: Ωραίον καί Άγαθόν 299
Δημήτριος Λέκκας: «Ανοίξω το στομα μου…» Ποσοτική Προσωδία, Ειρμολογικόν Γένος,Ψαλτική Χοραρχική Χειρονομία: Κοινή Συστημική Θεώρηση 319
Σταύρος Μπαλογιάννης: Η γλώσσα της μουσικής – Μουσική και Εγκέφαλος 124
Ιορδάνης Κρασιμίροβ Μπάνεβ: Το ανατολικό άσμα και η επιστημονική του προσέγγιση: δυνατότητες και όρια 135
Μαρίνα Μάρκοβιτς και Μπλάνκα Μπογκούνοβιτς: Σερβικό Μέλος: Η διάσταση του αυτοσχεδιασμού στη διαδικασία της «προσαρμογής» 345
π. Αλέξανδρος Μπαρνέα: Η Εκκλησιαστική Μουσική της Βυζαντινής Παράδοσης. Στήριξη και ένδυμα για τον Λειτουργικό – Δογματικό λόγο. Μια Θεολογική Άποψη 142
Γκόρντανα Μπλαγκόγιεβιτς: Η Βυζαντινή Εκκλησιαστική Μουσική ως πεδίο Εθνολογικής και Ανθρωπολογικής Μελέτης 149
Αντώνιος Μποτονάκης: Αξιοποίηση νέων τεχνολογιών της Πληροφορίας και Επικοινωνίας (Τ.Π.Ε.) στη διδακτική διαδικασία της Ψαλτικής Τέχνης στο Πρόγραμμα Ψαλτικής της Ανωτάτης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Ηρακλείου Κρήτης 154
Αλεξάνδρα Μπούντου: Η διαδικασία τυποποίησης της Εκκλησιαστικής Μουσικής της Βυζαντινής Παράδοσης στην Ρουμανία 156
Ζαμφίρα Ειρήνη Ντανίλα: Παρατηρήσεις στην προσαρμογή στη Ρουμανική γλώσσα των ύμνων του 3ου τόμου της Ανθολογίας του Νεκτάριου Φρίμου 169
Μπασσίρ Φουάντ Οστά: Το Λειτουργικό Μέλος των Μελχιτών: φόρμες και μουσικές δομές. Προφορική και γραπτή παράδοση 354
Παναγιώτης Παναγιωτίδης: Ενδείκνυται στην ψαλτική τέχνη η χρήση των συνθέτων ρυθμικών ποδών στα συλλαβικής μορφής μελωδήματα; 360
Δήμος Παπατζαλάκης: Καταλογογράφηση των μουσικών συνθέσεων του Παναγιώτη Χρυσάφη του νέου για το Στιχηράριο του Νέου Καλλωπισμού, βάσει των ευρισκομένων αυτογράφων του 386
Μιλτιάδης Παππάς: Η βιβλιογραφία της Ελληνικής Εκκλησιαστικής Μουσικής. Σημείο αναφοράς - προοπτικές - οργάνωση – αξιολόγηση 387
π. Νεκτάριος Πάρης: Η εκτέλεση της Ψαλτικής κατά τον Στυλιανό Χουρμούζιο 396
Ιβάνα Πέρκοβιτς: Η μουσική στη σερβική ιερή μεσαιωνική λογοτεχνία 407
Ανδρέας Πετράκης: Η καταγραμμένη μουσική έκφραση του Βασιλείου Νικολαΐδου στα Εωθινά Δοξαστικά του Ιωάννου Πρωτοψάλτου 417
Ιωάννης Πλεμμένος: Εκκλησιαστική μουσική και λαογραφική έρευνα: η αναθέρμανση μιας παλιάς σχέσης 425
Κωνσταντίνος Σαΐτης: Κυριαζής Δασκαλούδης, ο μελουργός 439
Ιωάννης Σαμψάκης: Επαγγελματική φωνή και διαταραχές φωνήσεως σε επαγγελματίες χρήστες φωνής 448
Κωνσταντίνος Σιάχος: Repertorium γραφέων ελληνικών μουσικών κωδίκων 458
Αντριάν Σιρμπού: Το κάθισμα-προσόμοιο «Τον τάφον Σου Σωτήρ», του Mihalache Bucureșteanul (χφ Λαύρας Ζ26) - Μία σημαντική διαφωνία μέσα σε ένα Κάθισμα που ανήκει στο Δίφωνο Πρώτο Ήχο (νάος) 484
Σπυρίδων Σκόρτσης: Ο ήχος της προσευχής στον σύγχρονο Ορθόδοξο Ιερό Ναό 499
Δημοσθένης Σπανουδάκης: Νευρομουσικολογία και Ψαλτική Επιστήμη. Μια διεπιστημονική προσέγγιση με πολλαπλά οφέλη 501
Γρηγόριος Θ. Στάθης: Οξείας Ὀρθογραφία Ἴσου, Ὀλίγου, Ἀποστρόφου, καὶ Ὀξείας ἀντὶ Ὀλίγου 513

Χάρης Συμεωνίδης: Η διακοσιοστή επέτειος της μουσικής μεταρρύθμισης, ως έναυσμα για την επαναδιατύπωση της Θεωρίας της Ψαλτικής τέχνης 523

Αγαμέμνων Τέντες: Προτάσεις για μία διεπιστημονική προσέγγιση της καθ’ ημάς μουσικολογίας βάσει προσφάτων τάσεων στην διεθνή έρευνα των επιστημών περί τον άνθρωπο 525

π. Μάριος Τεπελέα: Απόψεις σχετικά με τη μουσική και τη λατρεία στον πρώιμο Χριστιανισμό 542

Αχιλλέας-Απόστολος Τίγκας: Διαπολιτισμικές σχέσεις των ψαλτών της Κωνσταντινούπολης κατά την Μεταβυζαντινή περίοδο 560

Αριάδνη Τσαλούχου: Συναισθήματα και αρετές στη Βυζαντινή Μουσική. Η διερεύνηση της συνάφειας ή και της αλληλοσυμπλήρωσης με την Θετική Ψυχολογία. Η επίδραση στην καθημερινότητα του ανθρώπου 561

Ειρήνη Τσουντίνοβα: Άκουσμα και μνήμη ενός τόπου: Ηχητικός χάρτης νησιώτικων μοναστηριών του Ρωσικού Βορρά 164

Σβετλάνα Φιλαρέτοβα: Η Ψαλτική στις Ρωσικές Στρατιωτικές Σχολές: Παρελθόν και παρόν 183

Δημοσθένης Φιστουρής: Η τέχνη του ψάλλειν και τα ζητήματα τεχνικής της φωνής 186

Γεώργιος Χατζηθεοδώρου: Παλαιοί Δωδεκανήσιοι Εκκλησιαστικοί Μουσικοί 225

Μανταλίνα Ανναμαρία Χοτοράν: Το Βυζαντινό Ψαλτικό Άσμα στη δημιουργία του Πώλ Κονσταντινέσκου 239

Keynote Papers

Κεντρικές Ομιλίες

Η Ψαλτική Τέχνη ως Αυτόνομη Επιστήμη: Επιστημονικοί Κλάδοι – Συναφή Επιστημονικά Αντικείμενα – Διεπιστημονικές Συνεργασίες, Διαθεματικότητα και Διάδραση

Κωνσταντίνος Χαριλ. Καραγκούνης

Ανωτάτη Εκκλησιαστική Ακαδημία Αθηνών
Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου, Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας
kxkaragounis8@gmail.com

Περίληψη. Η επιστήμη της εν γένει μουσικολογίας, αναπτύχθηκε τις τελευταίες δεκαετίες στον ελλαδικό χώρο σύμφωνα με το πνεύμα και τις αντιλήψεις των εισηγητών αυτής, ότι η μουσική είναι μία, αυτή είναι η λεγόμενη Ευρωπαϊκή Μουσική, ενώ οποιαδήποτε άλλη μουσική έκφραση αποτελεί κατώτερη τέχνη, ανάξια λόγου, πολύ περισσότερο, ανάξια μελέτης και επιστημονικής διερεύνησης. Υπό το πρίσμα αυτό, η Ψαλτική Τέχνη, ο τόσο σπουδαίος μακραίωνος βυζαντινός και μεταβυζαντινός μουσικός πολιτισμός, όπως και γενικότερα, κάθε παραδοσιακή μουσική έκφραση, αντιμετωπίζεται, ακόμη σήμερα, τόσο από την ελληνική πολιτεία, όσο και από μεγάλο τμήμα της ελληνικής μουσικής και μουσικολογικής κοινότητας, ως μία δευτερεύουσα, αδιάφορη τέχνη, για την οποία οι Έλληνες αρκεί να έχουν μία, κάποια, εγκυκλοπαιδική γνώση. Το 1ο Διεθνές Διεπιστημονικό Μουσικολογικό Συνέδριο του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου φιλοδοξεί: - να υπενθυμίσει ότι η Εκκλησιαστική Μουσική είναι ένας σπουδαίος αυτόνομος μουσικός πολιτισμός, - να αναγνωρίσει και προβάλει τις υπεράνθρωπες προς αυτόν το σκοπό προσπάθειες, που κατέβαλαν έως τώρα οι δάσκαλοι των σύγχρονων μουσικολόγων της Ψαλτικής Τέχνης, - να προσδιορίσει επίσημα τους επιστημονικούς κλάδους και τομείς της λεγόμενης Βυζαντινής Μουσικολογίας, - να ενθαρρύνει διεπιστημονικές συνεργασίες, προκειμένου η μεν Ψαλτική να αποκτήσει νέα εργαλεία μελέτης και έρευνας, προερχόμενα από άλλους επιστημονικούς χώρους, οι δε λοιπές επιστήμες να ανακαλύψουν την Ψαλτική ως ένα νέο πεδίο δράσης ή και ως ένα νέο πολύτιμο εργαλείο στην προώθηση των δικών τους ερευνών. Όσον αφορά δε τη διαθεματικότητα και τη διεπιστημονικότητα, για τις οποίες πολύς λόγος γίνεται την τελευταία δεκαετία, ας σημειωθεί ότι ήταν ανέκαθεν αυτονόητες στον κύκλο των διδασκάλων και μελετητών της Εκκλησιαστικής Μουσικής, εφόσον ποτέ δεν σκέφθηκαν να τη θεωρήσουν ανεξάρτητη από τις άλλες εκκλησιαστικές τέχνες και λειτουργικές επιστήμες, ακόμη και από αυτή τη Δυτική Μουσική.

Abstract. In Greece over the last several decades, the science of musicology has developed in accordance with the spirit and attitudes of its proponents, namely that there is a music, so-called "European" music, with a noble character, and all other musical expressions are lesser arts, unworthy of mention let alone study and academic research. This is why Byzantine music, as well as more generally any traditional musical expression, is seen even today, both by the Greek state and the academic musicological community, as a minor, immaterial art, about which perhaps a few Greek musicians have some encyclopedic knowledge. The 1st International Interdisciplinary Musicological Conference of the Department of the Psaltic Art and Musicology of the Volos Academy for Theological Studies aims to highlight the Ecclesiastical Music as an important autonomous musical culture, and further to recognize and showcase the superhuman efforts made toward this end by teachers of contemporary musicologists of the Psaltic Art, and finally to formally identify the disciplines and areas of so-called Byzantine Musicology and encourage interdisciplinary collaborations, so that this emerging field can acquire new research tools from other academic areas, and the other sciences can discover chanting as a new field or as a valuable new tool in promoting their own research. As for the interdisciplinary and multidisciplinary, about which there has been much talk in the last decade, it should be noted that this was always implicit among the circle of teachers and scholars of Ecclesiastical Music, to whom it never would have even occurred to consider Ecclesiastical Music independent of other ecclesiastical arts and liturgical sciences, or even of Western Music.

Copyright: © 2014 Κωνσταντίνος Χαριλ. Καραγκούνης. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΙ

Σεβασμιώτατε Ποιμενάρχα της θεοσώστου Μητροπόλεως Δημητριάδος και Αλμυρού, κ. Ιγνάτιε,
πανοσιολογιώτατε Πρωτοσύγκελλε της Ι. Μητροπόλεως Δημητριάδος και Αλμυρού, π. Δαμασκηνέ,
πανοσιολογιώτατοι, αἰδεσιμολογιώτατοι και ιερολογιώτατοι Πατέρες,
αξιότιμοι κ. κ. Βουλευταί,
αξιότιμε Περιφερειάρχα Θεσσαλίας, κ. Αγοραστέ,
αξιότιμε Δήμαρχε Βόλου, κ. Πάνο Σκοτινιώτη,
αξιότιμε νεοεκλεγμένε Δήμαρχε Βόλου, κ. Αχιλλέα Μπέο,
αξιότιμοι λοιποί κ. κ. εκπρόσωποι των πολιτικών και στρατιωτικών αρχών,
αξιότιμε κ. Διευθυντά της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου και αγαπητέ μου φίλε, Παντελή Καλαϊτζίδη,
ελλογιμώτατε και μουσικολογιώτατε, Ομότιμε Καθηγητά Βυζαντινής Μουσικολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, ποθεινέ μου διδάσκαλε και καθηγητά, κ. Γρ. Θ. Στάθη,
μουσικολογιώτατοι και ελλογιμώτατοι κ. κ. συνάδελφοι, όσοι από καιρό γνωστοί κι όσοι πρώτη φορά σήμερα ανταμωνόμαστε, εισηγητές του 1ου Διεθνούς Διεπιστημονικού Μουσικολογικού Συνεδρίου του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου,
αξιότιμε κ. Πρόεδρε του Συνδέσμου Ιεροψαλτών Βόλου, φίλε Στάθη Γραμμένε,
αξιότιμε κ. τέως Πρόεδρε του Συνδέσμου Ιεροψαλτών Βόλου, Πέτρο Μπλάνα,
Άρχων Μουσικοδιδάσκαλε της Αγιωτάτης Αρχιεπισκοπής Κωνσταντινουπόλεως, κ. Κυριαζή (Ζάχο) Νικολέρη,
μουσικώτατοι κ. κ. καθηγητές Βυζαντινής Μουσικής, Πρωτοψάλτες και Λαμπαδάριοι της Ιεράς Μητροπόλεως Δημητριάδος και Αλμυρού και όσοι μας δίνετε τη χαρά να παρευρίσκεσθε, προερχόμενοι από άλλες Ιερές Μητροπόλεις,
αγαπητοί μαθητευόμενοι ψάλτες, και λοιποί φιλόμουσοι πάντες,

οφείλω να ομολογήσω ότι τη στιγμή αυτή είμαι ιδιαίτερα ενθουσιασμένος. Πριν δέκα μόλις μήνες η εξαιρετικά δραστήρια, εξωστρεφής και διεθνούς κύρους Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών Βόλου, στα πρόσωπα του Προέδρου του Δ.Σ. αυτής, Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Δημητριάδος και Αλμυρού κ. Ιγνατίου και του διευθυντού της Παντελή Καλαϊτζίδη, με τίμησε με το να μου αναθέσει την ίδρυση ενός Τομέα αυτής, ο οποίος θα αναλάμβανε την μουσικολογική έρευνα, μελέτη και προβολή, στο Βόλο αρχικά, της Ψαλτικής Τέχνης. Δινόταν τότε αναγνώριση και συνέχεια σε μία σειρά μουσικολογικών δράσεων, τις οποίες επιμελήθηκα εδώ στη Μητρόπολη Δημητριάδος ως μέλος του Δ.Σ. του Συνδέσμου Ιεροψαλτών Βόλου «Ιωάννης ο Κουκουζέλης». Ο Σεβασμιώτατος Πρόεδρος, ο αξιότιμος Διευθυντής της Ακαδημίας και οι εξαιρετικοί συνάδελφοι μουσικολόγοι, οι οποίοι κλήθηκαν από εμένα να στελεχώσουν τον υπό ίδρυση φορέα, μου περιποιήθηκαν την ακόμη ιδιαίτερη τιμή να με ονομάσουν διευθυντή του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας, όπως τελικά αυτός ονομάστηκε. Εκ μέσης καρδίας, τους ευχαριστώ όλους.

Δέκα μήνες μετά -σήμερα-, ο νεοσύστατος Τομέας Ψαλτικής, είναι υπερήφανος να έχει στους κόλπους του δώδεκα εξαιρετικούς επιστήμονες εσωτερικούς συνεργάτες, και ευάριθμους, προς το παρόν, εξωτερικούς. Έως τώρα, ευτύχησε να έχει στο ενεργητικό του επτά συμμετοχές -μετρώντας πρόσωπα- σε διεθνή μουσικολογικά συνέδρια του εξωτερικού και μίας του εσωτερικού, ενώ έχει ήδη προσκληθεί σε τρία υπό διοργάνωση ελληνικά μουσικολογικά συνέδρια του φθινοπώρου, και, επιπλέον, τρεις συμμετοχές μελών του Τομέα Ψαλτικής έχουν συμπεριληφθεί προς το παρόν στο πρόγραμμα του ερχόμενου 23ου Παγκόσμιου Συνεδρίου Βυζαντινών Σπουδών, στο Βελιγράδι, τον Αύγουστο του 2016. Ακόμη, ο Τομέας Ψαλτικής της Α.Θ.Σ. Βόλου διοργάνωσε -σε συνεργασία με το Δήμο Βόλου-, μεγάλη καλλιτεχνική εκδήλωση με τίτλο «Παγκόσμια Χριστούγεννα - Ακατάπαυστος δοξολογία», τον Ιανουάριο του 2014, με περισσότερους από είκοσι προσκεκλημένους ψάλτες από ομόδοξες χώρες, οι οποίοι έψαλαν, ο καθένας στη γλώσσα του, ύμνους των Χριστουγέννων και των Θεοφανείων. Τον περασμένο Απρίλιο, από κοινού με τον Σύνδεσμο Ιεροψαλτών Βόλου, διοργανώσαμε επιστημονική ημερίδα τιμής προς τον μακαριστό Πρωτοψάλτη Βόλου, Μανώλη Χατζημάρκο, ενώ προγραμματίζουμε και άλλες επιμορφωτικές ημερίδες ή διημερίδες για ιεροψάλτες και κληρικούς.

Καμαρώνουμε ακόμη για τις δύο, μέχρι τώρα, εκδόσεις βιβλίων μας· τους «Ύμνους του Πάθους

και της Ανάστασης» του Κωστή Δρυγιανάκη, βιβλίο και διπλός δίσκος ακτίνας με επιτόπιες ηχογραφήσεις - καταγραφές του ιδίου σε ναούς της Ανατολικής Θεσσαλίας, και τον Τόμο αφιέρωμα στον μουσικολόγο καθηγητή Γρηγόριο Θ. Στάθη με τίτλο «Επιτεύγματα και προοπτικές στην έρευνα και μελέτη της Ψαλτικής Τέχνης», με μία πλειάδα επιστημονικών άρθρων εξαιρετικών συναδέλφων μουσικολόγων. Το τελευταίο, μάλιστα, χωρίς οικονομικό κόστος για τον Τομέα, αφού το ανέλαβε εξ ολοκλήρου ο εκδοτικός οίκος «Νεκτάριος Δ. Παναγόπουλος». Εδώ, μένει να σας ανακοινώσω και ένα ακόμη σπουδαίο για τον Τομέα μας προγραμματισμένο και δρομολογημένο γεγονός, την έκδοση, - πρώτα ο Θεός- τα ερχόμενα Χριστούγεννα, του πρώτου τεύχους του εξαμηνιαίου μουσικολογικού - λειτουργιολογικού επιστημονικού περιοδικού του Τομέα.

Τέλος, δέκα μόλις μήνες μετά την ίδρυσή του, ο Τομέας έχει τη μεγάλη χαρά να υποδέχεται και να καλωσορίζει στο Βόλο έναν ιδιαίτερα μεγάλο αριθμό εξαιρετικών επιστημόνων, μουσικολόγων κατά βάση, αλλά όχι μόνον, επιπλέον δε και έναν ικανό αριθμό νεώτερων ερευνητών, και μερικούς μεγάλους διδασκάλους της Ψαλτικής Τέχνης και Πρωτοψάλτες, οι οποίοι θα καταθέσουν την επιστημονική και καλλιτεχνική τους εμπειρία στο παρόν 1ο Διεθνές Διεπιστημονικό Μουσικολογικό Συνέδριο.

Υπό την ιδιότητά μου, λοιπόν, του διευθυντού του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών, σας καλωσορίζω όλους. Σας ευχαριστώ που με την παρουσία και συμμετοχή σας εδώ τιμάτε το Συνέδριό μας, τον Τομέα μας, την Ακαδημία, την Ιερά μας Μητρόπολη, την πόλη μας τον Βόλο, σας εύχομαι δε καλή διαμονή και καλή επιτυχία στις πάσης φύσεως εργασίες σας εδώ.

Από της θέσεως αυτής επιτρέψτε μου να ευχαριστήσω από την καρδιά μου, για την αμέριστη συμπαράστασή τους στη διοργάνωση του Συνεδρίου,

- τον Σεβασμιώτατο Μητροπολίτη μας κ. Ιγνάτιο,
- τον Διευθυντή της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Παντελή Καλαϊτζίδη και όλους τους συνεργάτες του, ιδιαιτέρως την Βαλίλα Γιανουτάκη και την Κλαίρη Νικολάου,
- τον Πανοσιολογιώτατο Πρωτοσύγκελλο της ιεράς Μητροπόλεώς μας π. Δαμασκηνό Κιαμέτη και όλο το μόνιμο ή έκτακτο προσωπικό του Συνεδριακού Κέντρου Θεσσαλίας,
- το Γραφείο Τύπου της Μητροπόλεως Δημητριάδος στο πρόσωπο του Πανοσιολογιώτατου Αρχιμανδρίτου π. Επιφανείου Οικονόμου,
- τον Νίκο Βαραλή, στο ραδιοφωνικό σταθμό Ορθόδοξη Μαρτυρία,
- τον Φιλοκτήμονα Σταμόπουλο και όλο το τεχνικό επιτελείο του Συνεδριακού Κέντρου, και ιδιαίτερα τους δύο διακόνους Καλλίνικο και Νικόλαο και τον κ. Χρήστο Κατοίκο για την τεχνική τους υποστήριξη.

Ακόμη ευχαριστίες οφείλονται στους χορηγούς μας,

- τον Δήμο Βόλου, στο πρόσωπο του Δημάρχου Βόλου Πανου Σκοτινιώτη, καθώς και το επιτελείο του στους Ολυμπιακούς Ξενώνες, για την συνεργασία τους στην παρούσα διοργάνωση, και
- το Εκκλησιαστικό Συμβούλιο του ενοριακού Ιερού Ναού Αγίου Μοδέστου Μελισσιατίκων, στο πρόσωπο του Προϊσταμένου του π. Αλεξίου Αλεξόπουλου.

Επιπλέον, ευχαριστώ θερμά τους κ. κ. καθηγητές που μας τίμησαν με την συμμετοχή τους στην Επιστημονική Επιτροπή του Συνεδρίου, έστω και αν κάποιοι από αυτούς δεν θα μπορέσουν να βρίσκονται κοντά μας τις επόμενες μέρες, για λόγους υπέρτερους της θέλησής τους.

Όμως, επιτρέψτε μου, ιδιαίτερα να ευχαριστήσω τους συνεργάτες μου στον Τομέα Ψαλτικής˙ όλα τα μέλη, δηλαδή της Οργανωτικής Επιτροπής του Συνεδρίου, οι οποίοι προσέφεραν εθελοντική εργασία -έκαστος κατά τις δυνάμεις του-, για να πραγματωθεί το επί θύραις Συνέδριο.

Εντούτοις, πρέπει όλοι να γνωρίσετε ότι, χωρίς τη συμπαράσταση του επιστήθιου και αδελφικού φίλου Κωστή Δρυγιανάκη και την νυχθήμερη βοήθειά του εφ' όλων των μετώπων της διοργάνωσης, το παρόν συνέδριο και ολόκληρος ο Τομέας Ψαλτικής ίσως δεν θα υφίσταντο. Κωστή σου είμαι ευγνώμων.

Καλή δύναμη σε όλους μας για τη συνέχεια.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ΤΙΝΑ

Η παρούσα Κεντρική Ομιλία, Σεβασμιώτατε, κ. καθηγητές, φιλόμουση ομήγυρις, έχει σχεδιαστεί να αποτελέσει το άνοιγμα των εργασιών του 1ου Διεθνούς Διεπιστημονικού Μουσικολογικού Συνεδρίου

του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου. Προκρίθηκε να είναι η πρώτη, διότι ως Τομέας θα θέλαμε αρχικώς να σας συστηθούμε. Κάτι τέτοιο έγινε, βέβαια, στον επίσημο χαιρετισμό, τον οποίο απηύθυνα λίγο νωρίτερα, όπου σας παρουσίασα τις έως τώρα δράσεις του Τομέα. Όμως, τώρα θα μου επιτρέψετε, με την παρούσα ομιλία, να σας συστήσω τον Τομέα Ψαλτικής από μία άλλη οπτική γωνία. Θα ήθελα να σας περιγράψω, με κάθε δυνατή συντομία, τον επιστημονικό προσανατολισμό, τα ενδιαφέροντα, τους στόχους και τον προγραμματισμό δράσεων του Τομέα, όπως αυτά προσδιορίζονται στην παρούσα φάση της διεύθυνσής του από την ελαχιστότητά μου. Η επιθυμία αυτή δεν είναι διόλου άσχετη με το παρόν Συνέδριο, εφόσον και αυτό πραγματοποιείται εντός των πλαισίων του επιστημονικού προσανατολισμού του Τομέα Ψαλτικής, της στοχοθεσίας του και του γενικότερου σχεδιασμού των δράσεών του. Με άλλα λόγια, το Συνέδριο πραγματοποιείται ως θεμελιακή δράση του Τομέα, προκειμένου να καταστούν γνωστοί οι στόχοι του και να αναζητηθούν οι όποιες δυνατές ή πιθανές συνεργασίες, οι οποίες θα μπορούσαν να βοηθήσουν στην επίτευξη ή τουλάχιστον στην δρομολόγηση των στόχων αυτών. Στο κοντινό ή μακρινό μέλλον, με άλλον διευθυντή -ο Κύριος γνωρίζει και κρίνει το συμφέρον-, ίσως ο προσανατολισμός και η στοχοθεσία του ίδιου Τομέα να είναι διαφορετικά. Αυτό το οποίο εύχομαι, είναι, όταν παραδοθεί η σκυτάλη, να έχει επιτελεσθεί το ανθρωπίνως δυνατόν για την περαιτέρω προαγωγή τής Ψαλτικής, ως Τέχνης και ως Επιστήμης, όχι μόνον εδώ στο Βόλο, αλλά και στη γενικότερη ελληνική και διεθνή ψαλτική και μουσικολογική κοινότητα.

2. ΤΟ 1^{Ο} ΔΙΕΘΝΕΣ ΔΙΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

Θα αρχίσω να περιγράφω τον επιστημονικό προσανατολισμό τού Τομέα Ψαλτικής, μιλώντας για το 1^{ο} Διεθνές Διεπιστημονικό Μουσικολογικό Συνέδριο, αφού οι στόχοι των δύο αυτών ταυτίζονται.

- **Το Διεθνές.** Το παρόν Συνέδριο το είπαμε Διεθνές, κι έτσι είναι, μια που θα συναντηθούμε σ' αυτό συνάδελφοι από την Ελλάδα, τη Βουλγαρία, τις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, το Λίβανο, τη Ρουμανία, τη Ρωσία, τη Σερβία (η αναφορά είναι αλφαβητική)˙ και θά 'χαμε ακόμη την Κύπρο και την Πολωνία αν κάποια έκτακτα εμπόδια δε μας στερούσαν τη συμμετοχή δύο εξαιρετικών συναδέλφων από τις χώρες αυτές.
- **Το Διεπιστημονικό.** Χαρακτηρίσαμε το παρόν Συνέδριο ως Διεπιστημονικό Μουσικολογικό, γιατί επιθυμούσαμε, προσπαθήσαμε -και νομίζω στις συμμετοχές και στο πρόγραμμα επιτύχαμε- να γίνει αφορμή, ώστε να έρθουν κοντά επιστήμες και επιστήμονες, που ίσως δεν είναι άμεσα σχετιζόμενοι με την Ψαλτική, μπορούν όμως να βρουν κοινούς τόπους εργασίας και έρευνας. Έτσι, κατά τις τέσσαρες επόμενες μέρες, οι ποικίλοι μουσικολογικοί κλάδοι θα συναντηθούν εδώ με την Φιλοσοφία, τη Φιλολογία, τη Θεολογία και τις θυγατρικές της λειτουργικές επιστήμες, ακόμη, με τα Μαθηματικά, τη Φυσική, την Τεχνολογία, αλλά και με την Ιατρική με τις δικές της θυγατέρες, την Φωνιατρική, τη Νευρολογία, την Ψυχολογία και άλλα.
- **Το πρώτο.** Θέλοντας - μη θέλοντας, λέγεται και πρώτο το παρόν Συνέδριο, και ίσως αυτό να προκάλεσε απορίες και ενστάσεις ή και να δημιούργησε πικρίες ή δικαιολογημένη αγανάκτηση, αλλά, βέβαια, σε καμμία περίπτωση δεν εννοούμε ότι πρόκειται για το πρώτο διεθνώς ή πανελληνίως διεπιστημονικό μουσικολογικό συνέδριο κι ότι τίποτε άλλο δεν έχει στο παρελθόν προηγηθεί.

Από την εποχή, που ως φοιτητής, κλήθηκα και παροτρύνθηκα από τον δάσκαλό μου, τον καθηγητή Γρηγόριο Στάθη, να παρακολουθήσω τα σπουδαία μουσικολογικά συνέδρια των Δελφών, κατά τη δεκαετία του '80, και καθ' όλα τα επόμενα χρόνια, όσα μουσικολογικά συνέδρια έχω παρακολουθήσει, με κορυφαία εκείνα τα πέντε του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας, όλα -χωρίς υπερβολή- ήταν στην πραγματικότητα διεπιστημονικά, και ας μην το έγραφε ο τίτλος τους ή οι θεματικές τους. Είναι γνωστό σε όλους όσοι ασχολούνται με την Ψαλτική -είτε σε πρακτικό είτε σε επιστημονικό επίπεδο- ότι η διεπιστημονικότητα και η διαθεματικότητα, για τις οποίες πολύς λόγος γίνεται τις δύο τελευταίες δεκαετίες, ήταν ανέκαθεν αυτονόητες στον κύκλο των διδασκάλων και μελετητών της Εκκλησιαστικής Μουσικής, εφόσον ποτέ δε σκέφθηκαν καν να τη θεωρήσουν ανεξάρτητη από τις άλλες εκκλησιαστικές τέχνες και λειτουργικές επιστήμες, ποτέ δεν εμπόδισαν τις θετικές επιστήμες να διεισδύσουν στο χώρο της μελέτης της Βυζαντινής Μουσικής, ούτε να αποκλείσουν μουσικούς συ-

γκριτισμούς με τις ομομήτριες ανατολικές μουσικές ακόμη και με αυτή τη Δυτική Μουσική.

Πρώτο, λοιπόν, συνέδριο του Τομέα Ψαλτικής˙ ως τέτοιο ονοματίστηκε πρώτο το παρόν Διεθνές Διεπιστημονικό Μουσικολογικό Συνέδριο. Ονοματίστηκε, όμως, διεπιστημονικό για να παρακινήσει και να προσκαλέσει, για να μην επιτρέψει τυχόν φοβίες να αποτρέψουν τη συμμετοχή μη μουσικολόγων επιστημόνων, οι οποίοι, όμως, μπορούν να φανούν ιδιαίτερα πολύτιμοι στην Ψαλτική.

- **Το 1ο Διεθνές Διεπιστημονικό Μουσικολογικό Συνέδριο.** Το 1ο Διεθνές Διεπιστημονικό Μουσικολογικό Συνέδριο του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας, φιλοδοξεί˙

- να υπενθυμίσει ότι η Βυζαντινή Μουσική είναι ένας σπουδαίος αυτόνομος μουσικός πολιτισμός,

- να αναγνωρίσει και προβάλει τις υπεράνθρωπες προς αυτόν το σκοπό προσπάθειες, που κατέβαλαν έως τώρα οι δάσκαλοι των σύγχρονων μουσικολόγων της Ψαλτικής Τέχνης,

- να προσδιορίσει και αναδείξει επίσημα τους επιστημονικούς κλάδους, τους τομείς και τις βοηθητικές επιστήμες της Βυζαντινής Μουσικολογίας,

- να ενθαρρύνει διεπιστημονικές συνεργασίες, προκειμένου η μεν Ψαλτική να αποκτήσει νέα εργαλεία μελέτης και έρευνας, προερχόμενα από άλλους επιστημονικούς χώρους, οι δε λοιπές επιστήμες να ανακαλύψουν την Ψαλτική είτε ως ένα νέο πεδίο δράσης είτε ως ένα νέο πολύτιμο εργαλείο στην προώθηση των δικών τους ερευνών.

Στο σημείο αυτό, θα ήθελα να τονίσω, ότι το Συνέδριό μας δεν απευθύνεται μόνο σε επιστήμονες ερευνητές, αλλά μπορεί και πρέπει να ενδιαφέρει ιδιαίτερα τους συναδέλφους ιεροψάλτες, οι οποίοι, παρακολουθώντας τις εξελίξεις της σχετικής επιστημονικής έρευνας, θα μπορέσουν

- να επιλύσουν πολλά σκοτεινά τεχνικά προβλήματα της Ψαλτικής, που τους απασχολούν επί μακρόν και δεν έχουν απαντήσεις γι' αυτά,

- να βοηθηθούν πρακτικά σε καίρια ζητήματα συντήρησης ή και θεραπείας της φωνής τους,

- να καθοδηγηθούν στην καλή χρήση των μικροφωνικών εγκαταστάσεων των ναών τους,

- και, κυρίως, να κατανοήσουν ακόμη βαθύτερα το μεγαλείο της Τέχνης, που εις δόξαν του Αγίου Τριαδικού Θεού και της Εκκλησίας Του διακονούν από τα ιεροψαλτικά τους αναλόγια.

3. Η ΨΑΛΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΑΥΤΟΝΟΜΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗ

Έρχομαι τώρα στον καθαυτό τίτλο της θεματικής του Συνεδρίου. Πρώτα ας δούμε αυτόν τον αμφιλεγόμενο και αντιλεγόμενο τίτλο «Η Ψαλτική Τέχνη ως Αυτόνομη Επιστήμη».

- **Η Ψαλτική Τέχνη και Επιστήμη.** Πολύ μας προβλημάτισε η ορολογία την οποία θα έπρεπε να χρησιμοποιήσουμε, προκειμένου να προσδιορίσουμε ακριβώς τι θέλουμε να πούμε. Υπάρχουν, όμως, αντικειμενικά προβλήματα, τα οποία δύσκολα ξεπερνιούνται εδώ.

Πρώτο απ' όλα μας προβλημάτισε η ονομασία Βυζαντινή Μουσική και, κατ' επέκταση, Βυζαντινή Μουσικολογία. Είναι γνωστές οι ενστάσεις που προκαλεί ο όρος «βυζαντινός», γι' αυτό και προσπαθούμε να τον αποφεύγουμε. Προτιμήσαμε τον όρο Ψαλτική Τέχνη, τον οποίο έχει προ πολλού καθιερώσει ο καθηγητής Γρηγόριος Στάθης. Κρατήσαμε και την αγγλική του προσαρμογή, το «Psaltic Art», αλλ' ως γνωστόν, ούτε το «Art» καλύπτει ακριβώς τον ελληνικό όρο «Τέχνη», ούτε στην βασική του εκδοχή χρησιμοποιείται για την μουσική ως τέχνη, παρά, κυρίως, αναφέρεται στις λεγόμενες εικαστικές τέχνες. Από την άλλη, η προσαρμογή στην αγγλική τής λέξεως «Ψαλτική» ως «Psaltic», μάλλον είναι αυθαίρετη. Έτσι, προτιμούμε να κρατούμε την λέξη «Ψαλτική» αυτούσια στην αγγλική της μεταγραφή «Psaltiki», χωρίς τη λέξη «Art».

Το ίδιο πρόβλημα αντιμετωπίζουμε και με τον όσο «science», ο οποίος σαφώς και δεν έχει την ευρύτητα του όρου «επιστήμη» της ελληνικής γλώσσας, αλλά αναφέρεται κυρίως στις θετικές επιστήμες. Δεν γνωρίζω, αν στην περίπτωση αυτή έχουμε άλλες εναλλακτικές λύσεις.

- ✓ Από όλα τα παραπάνω, ήδη διακρίνεται η ανάγκη ενός συνεδρίου για διεθνή προσδιορισμό και τυποποίηση της ξενόγλωσσης ορολογίας της Ψαλτικής, τουλάχιστον στην αγγλική γλώσσα, αν όχι και σε περισσότερες. Αυτό αποτελεί έναν από τους επόμενους άμεσους στόχους του Τομέα μας.

- **Η Αυτόνομη Επιστήμη.** Πριν πούμε ο,τιδήποτε άλλο για την διατύπωση «Η Ψαλτική Τέχνη ως Αυτόνομη Επιστήμη», θα πρέπει να αναγνωρίσω ότι -με βάση και τα προηγούμενα- σωστότερη θα

ήταν ίσως η διατύπωση «Η Ψαλτική ως Αυτόνομη Επιστήμη», χωρίς τη λέξη «Τέχνη», προκειμένου να μην έρχονται σε ηχητική, τουλάχιστον, «σύγκρουση» οι λέξεις «Τέχνη» και «Επιστήμη». Εντούτοις, είναι κοινός τόπος στην εκκλησιαστική μας μουσική παράδοση ότι «η Ψαλτική είναι Τέχνη και Επιστήμη», χωρίς να προκύπτει καμμία αντίθεση στη διατύπωση αυτή. Μία δεύτερη παρατήρηση είναι, ότι την έκφραση «αυτόνομος μουσικός πολιτισμός» διατύπωσε πρώτος πάλι ο καθηγητής Γρηγόριος Στάθης [1]. Στον τίτλο του Συνεδρίου μας χρησιμοποιούμε την έκφραση «αυτόνομη επιστήμη». Εξηγώ αμέσως, τί δηλώνει και τί υπονοεί, μέσω ενός παραδείγματος:

Η επιστήμη της Ιατρικής, βεβαίως, είναι μία, ενιαία και αυτόνομη, ως επιστήμη «ομπρέλα» των αμέτρητων ειδικοτήτων της. Δεν διανοήθηκε, όμως, κανείς να θεωρήσει την Κτηνιατρική ως ειδικότητα της Ιατρικής και να συγχωνεύσει τις δύο αυτές, διδάσκοντας μάλιστα το «μάθημα» της Κτηνιατρικής σε 1-2 μόλις εξάμηνα, θεωρώντας ότι διδάσκεται επαρκώς για την πλήρη κατάρτιση ενός ειδικού Κτηνιάτρου. Ούτε απετέλεσε ποτέ η Φυτοπαθολογία μάθημα της Ιατρικής, ως Ιατρική των φυτών, αλλά αποτελεί, από όσο φαντάζομαι, ειδικότητα μίας άλλης αυτόνομης επιστήμης, της Γεωπονίας. Πώς, λοιπόν, μπορούμε να θεωρούμε τη Βυζαντινή Μουσική ως ειδικότητα της Ευρωπαϊκής Μουσικολογίας και να εξαντλούμε τη διδασκαλία της σε 1-2 εξάμηνα, όταν πρόκειται για έναν αυτόνομο μουσικό πολιτισμό με τελείως διαφορετική συστημική και διαστηματική θεωρία και δική του μουσική σημειογραφία, πρωτόγνωρη και άσχετη από αυτή της Δυτικής Μουσικής;

Τι ισχύει, όμως, στην Ελλάδα; Αυτό που, νομίζω, σε καμμία χώρα του κόσμου δε θα συνέβαινε ποτέ:

Η επιστήμη της εν γένει μουσικολογίας, αναπτύχθηκε τις τελευταίες δεκαετίες στον ελλαδικό χώρο σύμφωνα με το πνεύμα και τις αντιλήψεις των εισηγητών αυτής, ότι η μουσική είναι μία, αυτή είναι η λεγόμενη Ευρωπαϊκή Μουσική, ενώ οποιαδήποτε άλλη μουσική έκφραση αποτελεί κατώτερη τέχνη, ανάξια λόγου, πολύ περισσότερο, ανάξια μελέτης και επιστημονικής διερεύνησης. Υπό το πρίσμα αυτό, η Ψαλτική Τέχνη, ο τόσο σπουδαίος μακραίωνος βυζαντινός και μεταβυζαντινός μουσικός πολιτισμός, όπως και γενικότερα, κάθε παραδοσιακή μουσική έκφραση, αντιμετωπίζεται, ακόμη σήμερα, τόσο από την ελληνική πολιτεία, όσο και από μεγάλο τμήμα της ελληνικής μουσικής και μουσικολογικής κοινότητας, ως μία δευτερεύουσα, αδιάφορη τέχνη, για την οποία οι Έλληνες αρκεί να έχουν μία, κάποια, εγκυκλοπαιδική γνώση.

Οι ανωτέρω αντιλήψεις, δυστυχώς, έχουν βρει την εφαρμογή τους στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα. Είναι ενδεικτικό, ότι και τα τέσσαρα ανώτατα μουσικά εκπαιδευτικά ιδρύματα της Ελλάδος έχουν αποκλειστικά δυτικό προσανατολισμό, ερευνούν και διδάσκουν το ευρωπαϊκό μουσικό σύστημα, ενώ η Βυζαντινή Μουσική διδάσκεται ως ένα υποχρεωτικό μάθημα σε ένα - δύο εξάμηνα ή και λίγο περισσότερο. Το ίδιο συμβαίνει και στις Θεολογικές μας σχολές, όπου το μάθημα στο πέρασμα των δεκαετιών πότε υποβαθμίζεται σε επιλεγόμενο και πότε επανέρχεται ως υποχρεωτικό, εδώ όμως μάλλον δικαιολογημένα, εφ' όσον δεν πρόκειται για μουσικολογικές σχολές. Στο μοναδικό ελληνικό Ανώτατο Τεχνολογικό Ίδρυμα με αντικείμενό του την Ελληνική Λαϊκή και Παραδοσιακή Μουσική, η Βυζαντινή Μουσική ως μάθημα διδάσκεται σε δύο μόλις εξάμηνα. Ως θεωρητικό δε υπόβαθρο της διδασκαλίας των ελληνικών λαϊκών και παραδοσιακών μουσικών οργάνων χρησιμοποιείται το λεγόμενο αραβοπερσικό μουσικό σύστημα των μακαμιών και το υβρίδιό του των δήθεν «ελληνικών μουσικών δρόμων», με τις αραβοπερσικές, πάντως, ονομασίες. Ακόμη˙ η ανωτατοποίηση των τεσσάρων ελληνικών Εκκλησιαστικών Ακαδημιών υποβάθμισε τη διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής στα Προγράμματα Ιερατικών Σπουδών από οκτώ σε τρία μόλις εξάμηνα. Η μόνη παρήγορη στιγμή τα τελευταία χρόνια είναι η δημιουργία των δύο Προγραμμάτων Ψαλτικής Τέχνης στις Ανώτατες Εκκλησιαστικές Ακαδημίες των Ιωαννίνων και του Ηρακλείου Κρήτης, τα Προγράμματα Σπουδών των οποίων επιμελήθηκαν από κοινού ο μακαριστός φιλόμουσος Αρχιεπίσκοπος Αθηνών Χριστόδουλος και ο καθηγητής Γρηγόριος Στάθης. Όμως, δυστυχώς, επικρέμαται και επί των κεφαλών των Προγραμμάτων αυτών η «δαμόκλειος σπάθη» της οικονομικής κρίσης, ενώ η αδιαφορία της πολιτείας και της Εκκλησίας, να κατοχυρωθούν επαγγελματικά τα πτυχία των αποφοίτων τους, υποβαθμίζει τον ενθουσιασμό με τον οποίο τα τμήματα αυτά έγιναν εξαρχής δεκτά.

Άμεσες είναι οι επιπτώσεις της έλλειψης ανώτατης παιδείας για την Ελληνική Εκκλησιαστική Μουσική στις χαμηλότερες βαθμίδες εκπαίδευσης, αλλά δεν είναι του παρόντος να αναφερθώ σε αυτές˙ τις παραθέτω εν υποσημειώσει στο πλήρες κείμενο της ομιλίας μου [2]. Εδώ υπογραμμίζω μόνο το εξής: Ακόμη και αν σήμερα γινόταν μία ριζική αναμόρφωση των Προγραμμάτων Σπουδών Μουσικής στην Α/βάθμια και Β/βάμια εκπαίδευση του ελληνικού εκπαιδευτικού συστήματος, ώστε να αποκτήσει ελληνικό μουσικό προσανατολισμό, δεν υπάρχουν εκπαιδευτικοί, απόφοιτοι ενός Ανώτατου Ιδρύματος, που θα μπορούσαν να αναλάβουν επαρκώς αυτό το έργο. Ό,τι έγινε, δηλαδή, -και συνεχίζει να γίνεται- με τα ελληνικά Μουσικά Σχολεία, όπου για να διδαχθούν τα παραδοσιακά και λαϊκά μουσικά όργανα και το μάθημα της Ελληνικής Παραδοσιακής και Βυζαντινής Μουσικής, όπως χαρακτηρίζεται (δε γνωρίζω, αν λέγεται ακόμη έτσι), το Υπουργείο Παιδείας καταφεύγει, κάθε χρόνο, τόσες δεκαετίες τώρα, στην τακτική της ευαγγελικής παραβολής «του Βασιλικού Δείπνου», «βγείτε, και όποιον βρείτε στο δρόμο, αναγκάστε τον να εισέλθει»… Αρνείται, όμως, να λύσει το πρόβλημα στη ρίζα του, δημιουργώντας μία σοβαρή Ανώτατη Σχολή Ελληνικής Μουσικής. Πόσο δίκαιο είχε ο μέγας, αείμνηστος, βολιώτης μουσικολόγος και πανεπιστήμων Αγαμέμνων (Μένιος) Μουρτζόπουλος, όταν δημοσίως διαμαρτυρόταν, φωνάζοντας, ότι «το ελληνικό κράτος, εκφυλίζει μουσικώς τα ελληνόπουλα»…[3].

Γνωρίζω, προσωπικά, πολύ καλά τους μοναχικούς αγώνες που επί πολλά χρόνια έχουν δοθεί για να ανατραπεί η ανωτέρω νοοτροπία και ξέρω καλά ότι οι προσπάθειες των διδασκάλων μας προσέκρουαν σε ορθωμένους τοίχους στενόμυαλων ή απάτριδων πολιτικών και σε ισχυρά συντεχνιακά συμφέροντα μουσικών και μουσικολόγων. Διόλου παράξενο. Τη στιγμή, μάλιστα, κατά την οποία η Ψαλτική Τέχνη δεν εξυπηρετεί τα οικονομικά συμφέροντα του παγκόσμιου μουσικού «lobby», η παρουσία της δεν περνά απλώς απαρατήρητη, αλλά ίσως ακόμη και να ενοχλεί, δεδομένου ότι αποσπά ένα κομμάτι της παγκόσμιας πίττας, μικρό μεν, απαιτητό δε και αυτό από τον άπληστο διεκδικητή «μαμμωνά».

Λέγοντας, λοιπόν, «Η Ψαλτική ως Αυτόνομη Επιστήμη» διεκδικούμε πρώτα αυτό: Την αναγνώριση του δικαιώματος της Ψαλτικής να αντιμετωπισθεί ως ένα πλήρες, ιδιαίτερο και αυτόνομο γνωστικό αντικείμενο, με δικούς του κλάδους και επιστημονικούς τομείς. Στους τρείς κορυφαίους έλληνες μουσικολόγους του εικοστού αιώνα, τον Κωνσταντίνο Ψάχο, τον Σίμωνα Καρά και τον Γρηγόριο Στάθη (κατά χρονική σειρά), αξίζει και αναλογεί ο τίτλος του «Αριστοτέλη της Μουσικολογίας». Όντες μόνοι, εργάστηκαν επί παντός μουσικολογικού επιστητού. Ο τελευταίος, μάλιστα, κορυφαίος όλων, παρών εν ακμαιότητι και στο επί θύραις Συνέδριο και πρόεδρος της Επιστημονικής Επιτροπής αυτού, ο καθηγητής Γρηγόριος Στάθης, είναι εκείνος ο οποίος κατόρθωσε να εργαστεί σε όλα σχεδόν τα επιστημονικά μέτωπα της Ψαλτικής, και να προσδιορίσει-οριοθετήσει τις μεθόδους έρευνας αυτών. Εμείς οι νεώτεροι, όμως, μαθητές του και μη, συμπορευόμενοι με τις σύγχρονες και διεθνώς αποδεκτές επιστημονικές απαιτήσεις, έχουμε, νομίζω, την υποχρέωση ενός προσωπικού επιστημονικού αυτοπροσδιορισμού. Ο αυτοπροσδιορισμός αυτός εμάς μεν ως μουσικολόγους θα βοηθήσει να εξειδικευθούμε και να επικεντρωθούμε σε συγκεκριμένα γνωστικά παιδία έρευνας, την δε Ψαλτική θα εφοδιάσει με όλα τα απαιτούμενα επιστημονικά εφόδια για την ανάδειξή της σε αυτόνομη επιστήμη.

Κατά δεύτερο λόγο, διακηρύσσοντας την «Ψαλτική ως Αυτόνομη Επιστήμη» διεκδικούμε την ίδρυση μίας αυτόνομης μουσικολογικής σχολής για την Ψαλτική (ή, τουλάχιστον, την ενίσχυση και επάνδρωση των υπαρχόντων Προγραμμάτων Ψαλτικής των Εκκλησιαστικών Ακαδημιών), η οποία δεν θα είναι αναγκασμένη να προσδιορίζεται από δυτικές ή ανατολικές μουσικολογικές μεθοδολογίες ή να αντιμετωπίζεται ως τμήμα αυτών.

- ✓ Εάν δε το ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα συνεχίσει να αρνείται αυτήν του την υποχρέωση απέναντι στον βυζαντινό μουσικό πολιτισμό, νομίζω ότι πρέπει να βρούμε τρόπους, προκειμένου να κινηθούμε συλλογικά προς τη λύση της ίδρυσης μίας μη κρατικής Ανώτατης Σχολής Μουσικολογίας της Ψαλτικής, ίσως σε συνάφεια και με την ελληνική Παραδοσιακή ή Λαϊκή Μουσική. Αυτό είναι ένα υψηλό, δυσθεώρητο, ομολογουμένως, εγχείρημα, αλλά δεν δικαιούμαστε να μην προσπαθήσουμε.

4. ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΙ ΚΛΑΔΟΙ, ΣΥΝΑΦΗ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΑΥΤΩΝ

Ας έλθουμε τώρα στο πολύ σπουδαίο ζήτημα προσδιορισμού των επιστημονικών κλάδων και των συναφών επιστημονικών αντικειμένων μιάς αυτοτελούς Μουσικολογίας της Ψαλτικής. Ανέτρεξα αρχικά στα Προγράμματα Σπουδών των δύο ελληνικών Τμημάτων Μουσικών Σπουδών, α) της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (Α.Π.Θ.) και β) της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, προκειμένου να δω πως προσδιορίζονται και περιγράφονται στα Τμήματα αυτά οι διεθνώς αποδεκτοί μουσικολογικοί κλάδοι.

Σύμφωνα με το Πρόγραμμα Σπουδών του Α.Π.Θ. [4]. «Σήμερα γίνεται γενικά παραδεκτή η διαίρεση της μουσικολογίας σε τρεις μεγάλους κλάδους: α. Ιστορική μουσικολογία, β. Συστηματική μουσικολογία, γ. Εθνομουσικολογία - Μουσική λαογραφία» ή Πολιτισμική Ανθρωπολογία¸ όπως τη χαρακτηρίζει το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Όμως, στο Πρόγραμμα Σπουδών του Α.Π.Θ. γίνεται λόγος και για έναν τέταρτο κλάδο, αυτόν της Εφαρμοσμένης Μουσικολογίας, που ασχολείται με τα προβλήματα εκμάθησης και διδασκαλίας της μουσικής στον οποίο ανήκει η Μουσική Παιδαγωγική.

Όταν, λοιπόν, η Βυζαντινή Μουσικολογία αντιμετωπισθεί, επιτέλους, ως αυτοτελής επιστήμη και όχι ως κλάδος της μίας και παγκόσμιας μουσικολογίας, τότε θα πρέπει να διακρίνουμε και στην επιστήμη της Βυζαντινής Μουσικολογίας τους διεθνώς αναγνωρισμένους μουσικολογικούς κλάδους, αλλά και ένα μεγάλο αριθμό άλλων κλάδων, τομέων, υποτομέων και γνωστικών αντικειμένων, τα οποία, με μία πρόχειρη ταξινόμηση, έχουν περίπου ως εξής: (ΣΗΜ: Η σειρά αναφοράς είναι τυχαία, ενώ, οι ονομασίες των κλάδων, ο ακριβής προσδιορισμός τούυ περιεχομένου τους ή οι τυχόν συμπτύξεις και διαιρέσεις αυτών, πρέπει να τεθούν, φυσικά, προς διαβούλευση πριν την τελική τους οριστικοποίηση. Όσα ειπωθούν κατωτέρω, παρακαλώ, να θεωρηθούν μόνο προτάσεις):

4.1 Κωδικολογικός - Παλαιογραφικός - Εικαστικός Κλάδος

Πρόκειται για τον κλάδο που έως τώρα έχει γοητέψει μεγάλη μερίδα της γενιάς των νεώτερων μουσικολόγων, οι οποίοι μάλλον εμπνεύσθηκαν από το τεράστιο και θεμελιώδες έργο που έχει επιτελέσει εδώ ο Γρηγόριος Στάθης. Είναι, άλλωστε ο δρόμος από τον οποίο οφείλει να διαβεί κάθε ερευνητής, προκειμένου να αναζητήσει το πηγαίο υλικό της έρευνάς του, και δεν είναι τίποτε άλλο από την επισήμανση, περιγραφή και μελέτη της χειρόγραφης παραδόσης της Ψαλτικής Τέχνης. Τα γένη και τα είδη των κωδίκων, τα υλικά γραφής, τα πρόσωπα των κωδικογράφων, η ταυτοποίηση έργων, αλλά και κάθε αισθητική πτυχή των πηγών (μικρογραφίες, παραστάσεις, απεικονίσεις, διακοσμητική κ.λπ.), αποτελούν μικρό μόνο μέρος των προς διερεύνηση αντικειμένων αυτού του κλάδου.

4.2 Συστηματικός Κλάδος

Ο κλάδος της Συστηματικής Μουσικολογίας καλείται να μελετήσει αντικείμενα που άπτονται της θεωρίας, της μελοποιίας (της σύνθεσης), της μορφολογικής δομής και ανάλυσης των μελών και όλα τα σχετικά - γνωστά εδώ, που δεν χρειάζονται περαιτέρω αναφορά. Στον κλάδο αυτό ίσως πρέπει να εντάξουμε και τον μαθηματικό τομέα, με τη βοήθεια του οποίου δύνανται να μελετηθούν διαστηματικά και συστημικά ζητήματα της θεωρίας της Ψαλτικής Τέχνης, σε σχέση και με τους αρχαίους ή βυζαντινούς αρμονικούς συγγραφείς, αλλά και με τη βοήθεια των νέων μαθηματικών δεδομένων στην υπηρεσία της μουσικολογίας.

4.3 Πρακτικός Κλάδος

Ο κλάδος της Πρακτικής Μουσικολογίας, με αντικείμενο την Ψαλτική εκτέλεση και μουσική ερμηνεία των μελοποιήσεων, σε συνεργασία με τον Ιστορικό κλάδο, θα πρέπει να συγκεντρώνει στοιχεία για την Ψαλτική πράξη: Μαρτυρίες περί της μουσικής ορολογίας, περί της μουσικοτελετουργικής πρακτικής, μελέτες για την χρονική διάρκειας των μουσικών συνθέσεων και την αυξομείωση της διάρκειας στο πέρασμα των αιώνων, περί καλλιφωνίας και ερμηνευτικής δεινότητας των Ψαλτών,

περί του ήθους των μελών, αυτά και άλλα πολλά είναι δεδομένα τα οποία μπορούν να βοηθήσουν στην κατανόηση όχι μόνο της Ψαλτικής Τέχνης αλλά και αυτής της λατρευτικής πράξης. Ίσως εδώ θα έπρεπε να ενταχθούν και οι ειδικές σπουδές για Ψαλτική Φωνητική και Ερμηνευτική Τεχνική της Ψαλμωδίας, πράγματα άγνωστα ακόμη στη διδασκαλία της Ψαλτικής.

4.4 Σημειογραφικός - Μεταγραφικός Κλάδος

Πρόκειται για τον επίσης γοητευτικό κλάδο της παρατήρησης, σύγκρισης, μελέτης και εξήγησης της μουσικής σημειογραφίας της Εκκλησιαστικής Μουσικής, από την εποχή της εμφάνισής της ως και την τυπωμένη της εκδοχή στη σημερινή ψηφιακή της μορφή. Πέρα, όμως, από την μελέτη της ανάπτυξης της Βυζαντινής, Μεταβυζαντινής και Σύγχρονης Παρασημαντικής, ο εν λόγω κλάδος έχει επωμιστεί την κατανόηση των εξηγητικών φάσεων της σημειογραφίας, καθώς και τις δυνατότητες μεταγραφής των εκκλησιαστικών μελών, είτε από μία σημειογραφική φάση σε άλλη, είτε από την Ψαλτική σημειογραφία σε άλλα μουσικά συστήματα, όπως το σύγχρονο πεντάγραμμο ή η σημειογραφία του Κιέβου, το Λέσβιο σύστημα και άλλα παλαιότερα ή νεώτερα αλφαβητικά ή αριθμητικά συστήματα.

4.5 Κλάδος Εφαρμοσμένης Μουσικολογίας

Εδώ παραδοσιακά ανήκουν οι τομείς της Μουσικής Παιδαγωγικής και της Διδακτικής της Μουσικής, αντίστοιχα, λοιπόν, θα πρέπει να αναπτυχθούν έρευνες και μελέτες για την Διδακτική και Παιδαγωγική της Ψαλτικής Τέχνης σε πρακτικό, εφαρμοσμένο, επίπεδο, αλλά να συγκεντρωθούν και όλα τα ιστορικά δεδομένα που αφορούν τη διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής (π.χ. μέθοδοι διδασκαλίας, σχέσεις διδασκάλων και μαθητών κ.τ.ό.) ή «προδίδουν» το μορφωτικό και μουσικό επίπεδο των Ψαλτών στις διάφορες περιφερειακές ψαλτικές παραδόσεις.

4.6 Κλάδος Συγκριτικής Μουσικολογίας

Στα πλαίσια του κλάδου αυτού η Ψαλτική Τέχνη μπορεί μελετάται συγκριτικά με την Αρχαία Ελληνική Μουσική, το Αμβροσιανό και Γρηγοριανό Μέλος, την κοσμική μουσική του Βυζαντίου και της Μεταβυζαντινής περιόδου, τη νεώτερη λαϊκή και παραδοσιακή ελληνική μουσική (δημοτικό τραγούδι) από την περίοδο της τουρκοκρατίας και μέχρι τους πρόσφατους χρόνους, το σύγχρονο ελληνικό ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι, τις γειτονικές, εθνικές, λαϊκές μουσικές παραδόσεις των Βαλκανίων και της Ανατολής, τις κλασσικές μουσικές παραδόσεις του αραβοπερσικού, τουρκικού και, γενικότερα, μουσουλμανικού κόσμου, τη Δυτική παγκόσμια, πλέον, μουσική, στην κλασσική ή άλλη της εκδοχή και ο,τιδήποτε άλλο σχετικό.

4.7 Ιστορικός Κλάδος

Εδώ θα κάνω μία μόνο παρατήρηση για το περιεχόμενο αυτού του κλάδου: Όσοι μουσικολόγοι εργαστήκαμε έως τώρα στο πεδίο της ιστορικής τεκμηρίωσης, επικεντρωθήκαμε, κυρίως, στις χειρόγραφες μουσικές πηγές, τους μουσικούς κώδικες, οι οποίοι, βεβαίως, είναι πολύτιμες πηγές υλικού. Εντούτοις, κάνουμε το λάθος να αντιμετωπίζουμε την Ψαλτική ως υπόθεση δέκα, εκατό ή χιλίων Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών μελουργών, ενώ δε λαμβάνουμε υπόψη τα εκατομμύρια των αφανών και αγνώστων διακόνων της Ψαλτικής, οι οποίοι ανά τους αιώνες και ανά την Ορθοδοξία επάνδρωσαν τα ιεροψαλτικά αναλόγια και με τέχνη ή ατεχνία, ζήλο ή αμέλεια, ευσέβεια ή απροσεξία ευηρέστησαν και κατεγλύκαναν ή δυσαρέστησαν και εξόργισαν τον Πανάγιο Τριαδικό Θεό. Οι ίδιοι αυτοί, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, θα υπήρξαν, σαφώς, και αίτιοι τής όποιας προόδου, εξέλιξης ή κακοποίησης, οπισθοδρόμησης, αποπροσανατολισμού της Ψαλτικής Τέχνης στον «μικρόκοσμο» αυτής, δηλαδή, στις μικρές τοπικές παραδόσεις. Θα πρέπει, λοιπόν, ο Ιστορικός κλάδος να ασχοληθεί και με αυτήν την πτυχή της ιστορίας της Βυζαντινής, Μεταβυζαντινής, Νεώτερης και Σύγχρονης Ψαλτικής Τέχνης.

4.8 Ανθρωπολογικός - Λαογραφικός - Κοινωνιολογικός Κλάδος

Ο κλάδος αυτός δεν μπορεί να απουσιάζει από μία αυτόνομη επιστήμη Μουσικολογίας της Ψαλτικής. Είναι πολύ στενά συνδεδεμένος με την Ιστορική Μουσικολογία, η οποία, σαφώς, αποτελεί την κυριό-

τερη μεθοδολογική βάση του. Μέσω αυτού του κλάδου θα πραγματοποιείται σκιαγράφηση των κοινωνικών και εκκλησιαστικών συνθηκών, οι οποίες διέπλασαν και τροφοδότησαν την Ψαλτική Τέχνη, θα διαπιστώνονται οι αλληλεπιδράσεις των επιμέρους και κατά τόπους ψαλτικών παραδόσεων, θα μελετώνται οι συσχετισμοί της λαϊκής ευσέβειας με την Ψαλμωδία, θα εξετάζεται ο ρόλος τής Ψαλμωδίας στη διαμόρφωση κοινωνικών και εκκλησιαστικών -ατομικών ή συλλογικών- συμπεριφορών και άλλα. Θα καλείται επίσης να απαντήσει στα ερωτήματα: Πώς η Ψαλμωδία φεύγει έξω από το χώρο και τον χρόνο λατρείας και γίνεται «παιχνίδι» των παιδιών, ψυχαγωγία των νέων, παρηγοριά των δεσμίων, στήριγμα των μελλοθανάτων μαρτύρων, σύντροφος στην οδοιπορία, στην εργασία, στην τράπεζα, εργαλείο στα ποικίλα εόρτια εθιμικά δρώμενα. Πώς κοσμικά μουσικά στοιχεία επηρεάζουν την Ψαλμωδία και αντιστρόφως. Ποιό ρόλο παίζει η κοινωνική, ταξική και οικονομική διαστρωμάτωση στην ενασχόληση των προσώπων με την Ψαλτική Τέχνη και η ανέλιξη αυτών σε υψηλά ψαλτικά αξιώματα. Πώς μπορεί η οικογένεια να παίξει θετικό ή αρνητικό ρόλο στην δημιουργία οικογενειακής ψαλτικής παράδοσης˙ και πολλά ακόμη.

4.9 Λειτουργικός - Τελετουργικός - Τυπικολογικός Κλάδος

Πρόκειται για έναν ευρύ διαθεματικό κλάδο, ο οποίος μελετά τη θέση της Ψαλτικής Τέχνης στην Ορθόδοξη Λατρεία. Η Λειτουργική, η Τελετουργική και το Τυπικό της θείας Λατρείας ανήκουν, κυρίως, στην επιστήμη της Θεολογίας. Μέσω αυτών, όμως, η Ψαλτική Τέχνη μελετάται υπό το πρίσμα του λατρευτικού χώρου και χρόνου, μάλιστα, σε παραλληλισμό και συσχετισμό με τις άλλες λειτουργικές τέχνες και λειτουργικές εκφάνσεις.

4.10 Φιλολογικός - Γραμματολογικός Κλάδος

Πολύ σημαντικός κλάδος που εξετάζει τη συνάφεια της Ψαλτικής με την Υμνογραφία, πρωτίστως, αλλά και με ό,τι άλλο ορίζει ο όρος Γραμματολογία, όπως, Συναξάρια και λοιπά αγιολογικά κείμενα, Εκκλησιαστικές Ιστορίες, θρησκευτική ποίηση, ομιλίες και λοιπά πατερικά έργα άμεσα ή έμμεσα σχετικά με την Εκκλησιαστική Μουσική. Εδώ ακόμη θα πρέπει να ενταχθεί και η διερεύνηση μη εκκλησιαστικών κειμένων, όλων των λογοτεχνικών ειδών, αρχαίων και νέων συγγραφέων, τα οποία ενδέχεται να αναφέρονται άμεσα ή έμμεσα στην Ψαλτική Τέχνη.

4.11 Ερμηνευτικός - Θεολογικός Κλάδος

Ας μου επιτραπεί να παραθέσω εδώ ένα σχετικό απόσπασμα από παλαιότερη μελέτη μου: «…Είναι, πλέον, αναγκαιότητα η περεταίρω συστηματική διερεύνηση της ορθοδόξου Εκκλησιαστικής Γραμματολογίας, με σκοπό την συγκέντρωση και μελέτη των πατερικών θεολογήσεων περί την λατρευτική μουσική, στα πλαίσια ενός αυτοδύναμου γνωστικού αντικειμένου "Θεολογίας της Ψαλμωδίας". Ο κλάδος, όμως, αυτός δεν πρέπει να αντιμετωπισθεί μόνον ως απότοκος του γνωστικού αντικειμένου της «Θεολογίας της Λατρείας», να έχει, δηλαδή, μόνο θεολογικό προσανατολισμό, αλλά να αποβλέπει με διεισδυτική ματιά στα μουσικολογικά, κυρίως, ζητήματα, που ερμηνεύονται ή συνδέονται αμέσως ή εμμέσως με τις σχετικές πατερικές θεολογήσεις. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο τομέας «Θεολογία της Ψαλμωδίας» θα είναι σε θέση, να συνδέει τα πορίσματά του με την ιστορική, παλαιογραφική, σημειογραφική, μελική, μορφολογική ή θεωρητική κ.λπ. διαμόρφωση και εξέλιξη της Ψαλτικής και να μεταχειρίζεται τα πορίσματα αυτά ως εργαλεία για τη βαθύτερη κατανόηση της Τέχνης» [5]. Στον Ερμηνευτικό - Θεολογικό κλάδο θα μπορούσαν να ενταχθούν και γνωστικά αντικείμενα όπως Μουσική Ποιμαντική και Ηθική της Ψαλμωδίας.

4.12 Νομικός - Κανονικός Κλάδος.

Ένας ακόμη απαραίτητος κλάδος (έχουμε, ήδη, μία σχετική, εξαιρετική εργασία του Θωμά Αποστολόπουλου) είναι και ο Νομικός - Κανονικός κλάδος, ο οποίος θα μελετά την Ψαλτική από την έποψη του Εκκλησιαστικού Κανονικού Δικαίου, αλλά και του Πολιτειακού Δικαίου, τα οποία προσδιορίζουν τη σχέση των φορέων της Ψαλτικής με την Εκκλησία (σε πνευματικό και διοικητικό επίπεδο), αλλά και με την Πολιτεία (σε διοικητικό επίπεδο), μελετώντας και λαμβάνοντας υπόψη τη δια-

μόρφωση αυτών των σχέσεων στην ανά τους αιώνες ιστορική πορεία της Ψαλτικής.

4.13 Θετικός - Ηλεκτρονικός - Τεχνολογικός Κλάδος

Οι φυσικές, τεχνολογικές και ηλεκτρονικές επιστήμες σπεύδουν εδώ στην υπηρεσία της Ψαλτικής Τέχνης. Ενδεικτικά˙ η Φυσική διά της Ακουστικής, η Αρχιτεκτονική διά της Μηχανικής του Ήχου, η Ηλεκτρονική διά της Τεχνολογίας του Ήχου (ηχοληψία, μικροφωνικές εγκαταστάσεις), αλλά και η Ηλεκτρονική, πάλι, στην υπηρεσία της καταγραφής, επεξεργασίας και ανάδειξης του ήχου, της ηλεκτρονικής καταμέτρησης μουσικών διαστημάτων, της μελέτης ποικίλων φασμάτων φωνής και άλλα πολλά, άγνωστα, φυσικά, στον γράφοντα. Υπενθυμίζω, μόνο, εδώ, την τεράστια σημασία του καλού ήχου στους Ναούς μας για την υποβοήθηση της προσευχητικής διάθεσης των πιστών, αλλά και την τεράστια πνευματική ευθύνη κληρικών και ιεροψαλτών για την κακή, ανυπόφορη πολλές φορές, ηχητική εγκατάσταση ή και κακή ρύθμιση μιάς έστω και άριστης ηχητικής εγκατάστασης. Δεν είναι άραγε και ευθύνη της μουσικολογικής επιστήμης να παρέμβη συμβουλευτικά και επιμορφωτικά στο ζήτημα αυτό;

4.14 Κλάδος Θεραπευτικής Μουσικολογίας

Τέλος, η επιστήμη της ιατρικής έχει κάνει σήμερα τεράστια άλματα σε όλους τους τομείς. Η μουσική αποτελεί πλέον για την ιατρική ένα εργαλείο, που είναι σε θέση να υποβοηθήσει τομείς όπως η Ψυχοθεραπεία και όλα τα παρεμφερή με αυτήν ιατρικά αντικείμενα, με συνέπεια να ομιλούμε σήμερα για την περίφημη Μουσικοθεραπεία ή πιο συγκεκριμένα για μουσικοθεραπευτικές μεθόδους. Πέρα από αυτό˙ η μουσική χρησιμοποιείται σήμερα και από άλλους ιατρικούς τομείς προκειμένου να αντληθούν οι ευεργετικές της δυνατότητες π. χ. στην ανάπτυξη των εμβρύων κατά τη διάρκεια της εγκυμοσύνης, στον τοκετό προς διευκόλυνση της διαδικασίας, στην ανάπτυξη των βρεφών και των νηπίων και άλλα. Μήπως είναι καιρός να αρχίσουν σχετικές έρευνες για τις δυνατότητες της Ψαλμωδίας ως ψυχοθεραπευτικού εργαλείου; Ας μη λησμονούμε, ότι η θεωρία της Ψαλτικής Τέχνης ανέκαθεν έκανε λόγο για το ήθος των Ήχων, την «μαγική» εκείνη ιδιότητα των οκτώ Ήχων να επεμβαίνουν καταλυτικά στην ανθρώπινη ψυχή και το νου και να του διαμορφώνουν πνευματικές καταστάσεις (ήθος πανηγυρικόν, συσταλτικόν, διασταλτικόν, ηρωικόν, θρηνώδες και άλλα). Η Νευρολογία ή η Συμβουλετική Ψυχολογία, επί παραδείγματι, μπορούν να μεταχειριστούν την Ψαλτική ως εργαλείο των ερευνών τους. Εδώ θα μπορούσαν να αναπτυχθούν και γνωστικά αντικείμενα όπως Ψυχολογία της Ψαλτικής Τέχνης ή Ψυχολογία των Ψαλτών, Ψυχολογία του Εκκλησιάσματος και άλλα όμοια. Επιπλέον, στον κλάδο της Θεραπευτικής Μουσικολογίας ίσως πρέπει να ενταχθούν οι έρευνες της Φωνιατρικής για ιεροψάλτες και άλλοι ιατρικοί τομείς, τους οποίους οι ειδικοί γνωρίζουν ή μπορούν να σκεφθούν πολύ καλύτερα από τον γράφοντα.

Ίσως υπάρχουν και άλλοι κλάδοι, τους οποίους παρέλειψα, ίσως ορισμένες από τις ανωτέρω περιγραφές είναι υπερβολικές και σχολαστικές, ίσως, τέλος, μελλοντικά, προκύψουν και νέοι κλάδοι από την πρόοδο των επιστημών. Για την ορολογία και ονοματοδοσία των κλάδων, τομέων και γνωστικών αντικειμένων, φυσικά, μπορεί να υπάρξουν ενστάσεις ή καλλίτερες προτάσεις. Κάποιοι κλάδοι ίσως χρειάζονται διαίρεση, συνένωση ή και υπαγωγή σε μία ευρύτερη «ομπρέλα». Το θεωρώ αναμενόμενο και απολύτως λογικό, αλλά, παρακαλώ, ας μη μείνουμε τώρα σε αυτό και ας δούμε την αναγκαιότητα ή μη της συγκεκριμένης πρότασης.

- ✓ Ο Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου, πάντως, στον σχεδιασμό και ανάπτυξη των δραστηριοτήτων του πρόκειται να προωθήσει συνεργασίες για κάθε έναν από τους ανωτέρω μουσικολογικούς κλάδους, με ανάθεση κάθε κλάδου σε έναν ειδικό επιστήμονα - συνεργάτη, μέλος του Τομέα, όχι μόνο από την Ελλάδα, αλλά και το εξωτερικό.

5. ΔΙΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΕΣ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ - ΔΙΑΘΕΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ - ΔΙΑΔΡΑΣΗ

Ο σαφής και λεπτομερής προσδιορισμός των επιστημονικών κλάδων της Μουσικολογίας της Ψαλτικής, όχι μόνον αναδεικνύει την τελευταία ως πολυδιάστατη και αυτόνομη επιστήμη, αλλά υπαγορεύει

και τις ποικίλες διεπιστημονικές συνεργασίες, που επιβάλλεται να προκύψουν, προκειμένου να αναπτυχθεί μία αμφίδρομη σχέση μεταξύ της Μουσικολογίας και των λοιπών επιστημών. Είναι απολύτως σαφές, ότι η πρόοδος της έρευνας αναπόφευκτα διέρχεται μέσα από περισσότερους του ενός επιστημονικούς κλάδους της Ψαλτικής, όμως πολλές φορές διέρχεται και μέσα από περισσότερες της μιάς επιστήμες. Επί παραδείγματι: Δεν είναι δυνατόν να εργάζεται κανείς στο γνωστικό αντικείμενο της Διδακτικής της Ψαλτικής (κλάδος Εφαρμοσμένης Μουσικολογίας), χωρίς να είναι εγκρατέστατος γνώστης της Μουσικής Θεωρίας της Ψαλτικής (Συστηματικός κλάδος). Όπως, δεν μπορεί και κάποιος να ειδικευθεί στο γνωστικό αντικείμενο της Παιδαγωγικής της Εκκλησιαστικής Μουσικής (κλάδος Εφαρμοσμένης Μουσικολογίας), εάν πρώτα δεν έχει βαθιά κατάρτιση της ευρύτερης επιστήμης της Παιδαγωγικής. Ούτε, πάλι είναι δυνατόν να μελετά κανείς την Ψαλτική Πράξη (Πρακτικός κλάδος), χωρίς να έχει επαρκή γνώση των επιστημονικών δεδομένων του Λειτουργικού - Τελετουργικού - Τυπολογικού κλάδου. Εδώ απαιτείται άριστη συνεργασία μεταξύ των επιστημών της Μουσικολογίας και της Θεολογίας, αλλά και άνετη μεταχείριση των μεθοδολογικών εργαλείων έρευνας των επιστημών της Ιστορίας και της Ανθρωπολογίας. Θα μπορούσα να αναφέρω πλείστα όσα παραδείγματα.

Εκείνο το οποίο ετέθη, λοιπόν, ως στόχος του παρόντος Συνεδρίου είναι, επιστήμονες και ερευνητές διαφόρων επιστημονικών πεδίων, οι οποίοι συμπτωματικά έχουν και μία ικανή γνώση της Ψαλτικής, να ενθαρρυνθούν και παρακινηθούν να μελετήσουν -έστω και πειραματικά- το ενδεχόμενο, τα κύρια επιστημονικά τους ενδιαφέροντα να διασταυρώνονται κάπου με την Ψαλτική Τέχνη. Ίσως έτσι προκύψουν έρευνες και πορίσματα ερευνών, τα οποία σήμερα, πιθανότατα, δε μπορούμε να φανταστούμε ή να συλλάβουμε. Ένας ιατρός διδάκτωρ καρδιολογίας, ας πούμε, ας αναρωτηθεί και ας ερευνήσει, τί συμβαίνει στους ανθρώπινους καρδιακούς σφυγμούς μίας υπό παρακολούθηση ομάδας ανθρώπων, όταν αυτοί βρίσκονται υπό την ακουστική επίδραση ενός Βυζαντινού μέλους και πως η κατάστασή τους μπορεί να διαφοροποιείται αναλόγως με την ηλικία ή το φύλο τους ή τον ήχο και την χρονική αγωγή του εκκλησιαστικού μέλους. Άλλο˙ ένας ιατρός νευρολόγος ή ένας ψυχολόγος, σε συνεργασία με έναν ειδικό μηχανικό ήχου, ας καταγράψουν τί υφίσταται, από ιατρικής επιστημονικής επόψεως, ο πιστός λαός του Θεού, όταν προσπαθεί να λειτουργηθεί σε έναν Ναό, του οποίου οι ηχητικές εγκαταστάσεις είναι ρυθμισμένες να ξεπερνούν σε ένταση τον θόρυβο του κινητήρα ενός αεροσκάφους, για να αστειευθούμε και λίγο.

Αυτός, λοιπόν, υπήρξε εξ αρχής ο στόχος του Συνεδρίου μας, όταν ετέθησαν στον υπότιτλό του οι εκφράσεις «διαθεματικότητα», «διεπιστημονικές συνεργασίες» και «διάδραση».

6. ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ

Θα ολοκληρώσω στο σημείο αυτό την ομιλία μου με μία σειρά προτάσεων, οι οποίες διακτινίζονται προς κάθε κατεύθυνση, προς κάθε «ευήκοον ους». Σπεύδω να δηλώσω, ότι οι προτάσεις αυτές δεν βασίζονται σε πρωτότυπες ιδέες, αλλά είναι αγωνίες και οράματα των διδασκάλων μας, οι οποίες δεν κατέστη εφικτό στο παρελθόν να δρομολογηθούν, διότι ήταν πολύ πρωτοποριακές για την εποχή τους και η τεχνολογική πρόοδος δεν ήταν ακόμη επαρκής, ώστε να τις υποστηρίξει. Σήμερα, ο Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου, έχοντας στη διάθεσή του την τεχνολογική πρόοδο και την βούληση να προχωρήσει σε σημαντικές επιστημονικές δράσεις, ήδη συζητά με σημαντικούς ειδικούς επιστήμονες, προκειμένου να δρομολογήσει τα ακόλουθα (δε θα αναφερθώ στα αυτονόητα, ημερίδες, συνέδρια, σεμινάρια ή καλλιτεχνικές δράσεις, εκδόσεις βιβλίων και κυκλοφορίες ηχητικού υλικού):

- Έκδοση διεθνούς επιστημονικού μουσικολογικού - λειτουργιολογικού περιοδικού, ο πρώτος τόμος του οποίου προγραμματίζεται για τα ερχόμενα Χριστούγεννα. Αν και έχουμε ήδη συγκεντρωμένη ύλη συνεργατών του Τομέα τουλάχιστον για τα τρία πρώτα τεύχη, περιμένουμε τις συμμετοχές όλων σας, είτε στην ελληνική, είτε σε οποιαδήποτε άλλη διεθνή γλώσσα. Στις εργασίες σας, φυσικά, θα δώσουμε προτεραιότητα.

- Καταρτισμός και έκδοση ενός πολύτομου λεξικού για την Ψαλτική και τους συναφείς επιστημονικούς τομείς, έργο το οποίο βρίσκεται ήδη σε εξαιρετικά προχωρημένο στάδιο, στα πλαίσια της προ-

σωπικής μου συνεργασίας -αλλά και ενός μεγάλου αριθμού συναδέλφων μουσικολόγων- με την Μεγάλη Ορθόδοξη Χριστιανική Εγκυκλοπαιδεία, για την οποία έχουν ήδη συγγραφεί και εκδοθεί περί τα 2.000 μουσικολογικά λήμματα. Το έργο απαιτεί συμπλήρωση με όσα λήμμα δεν έχουν ακόμη συγγραφεί, τα οποία υπολογίζουμε περί τον αριθμό 10.000˙ χρειάζονται «χέρια» συνεργατών και μπορεί να λειτουργήσει και διαδικτυακά.

- Δημιουργία οργανωμένου μεταφραστικού, αυτοχρηματοδοτούμενου, διαδραστικού διαδικτυακού τόπου, για την ανάρτηση μεταφράσεων των έγκυρων μουσικολογικών μελετών για την Ψαλτική Τέχνη από την ελληνική και τις λοιπές ευρωπαϊκές ή μη γλώσσες στην αγγλική, και το αντίθετο.

- Δημιουργία ενός άλλου διαδικτυακού τόπου, αρχείου Ψαλτικής Τέχνης, επίσης διαδραστικού και αυτοχρηματοδοτούμενου, ο οποίος θα βοηθήσει στην επίσημη κωδικοποίηση όλων των εκφάνσεων της Ψαλτικής Τέχνης, δηλαδή, μελοποιήσεις (αρχαίες και σύγχρονες), ηχογραφήσεις, μαγνητοσκοπήσεις, φωτογραφικό υλικό, χειρόγραφα, βιβλία, κασέτες, δίσκους (γραμμοφώνου, βινυλίου ή ακτίνας) και τα όμοια. Το υλικό αυτό θα αρχειοθετείται με μοναδικούς κωδικούς, σύμφωνα με τους διεθνείς κανόνες αρχειονομίας και βιβλιοθηκονομίας, θα τροφοδοτείται από πιστοποιημένους έλληνες και ξένους συνεργάτες και, φυσικά, θα είναι ανοικτό στο ερευνητικό κοινό. Το έργο είναι τεράστιο, αλλά δεν πρέπει να φοβίζει, διότι στόχος δεν είναι να ολοκληρωθεί άμεσα, αλλά να δρομολογηθεί και να παραδοθεί στις επόμενες γενεές.

Σταματώ εδώ την περιγραφή των επιμέρους στόχων του Τομέα Ψαλτικής, για να περιγράψω με δυο λόγια τον κυριότερο, που αποτελεί και στόχο του επί θύραις Συνεδρίου μας:

Ο Τομέας Ψαλτικής προτείνει την ίδρυση ενός Διεθνούς Δικτύου Μουσικολογίας για την Ψαλτική Τέχνη, το οποίο θα κληθεί να δρομολογήσει όλες τις ανωτέρω προτάσεις, και όποιες άλλες καλές ιδέες γεννηθούν και υποβληθούν. Κατά τις επόμενες ημέρες θα διανεμηθεί σε όλους τους αγαπητούς συναδέλφους ένα έντυπο για δήλωση μόνο της πρόθεσης για συμμετοχή στο Δίκτυο, χωρίς καμμία δέσμευση. Όσοι συνάδελφοι, από την Ελλάδα και το εξωτερικό το αποδεχθούν, θα κληθούν σε μία διαβούλευση μέσω διαδικτυακής αλληλογραφίας, προκειμένου να καταλήξουμε στην επιθυμητή διατύπωση του Καταστατικού Χάρτη του και των Εσωτερικών Κανονισμών Λειτουργίας του ως το ερχόμενο φθινόπωρο. Ελπίζω, τότε να είμαστε σε θέση να ανακοινώσουμε την επίσημη ίδρυση του Δικτύου, προς κοινόν όφελος όλων˙ πρώτα των άμεσων φορέων της Ψαλτικής, των ιεροψαλτών και έπειτα ημών των ερευνητών, προς προαγωγή της Τέχνης και Επιστήμης, αλλά, κυρίως, εις δόξαν του Αγίου Τριαδικού Θεού και της Εκκλησίας Του, ο Οποίος εύχομαι να ευλογεί και να ενισχύει κάθε επιστημονικό, καλλιτεχνικό, προσωπικό, οικογενειακό και, κυρίως, πνευματικό στόχο.

Σας ευχαριστώ για την υπομονή σας.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

[1] «…Και σπεύδω να κηρύξω ότι η Βυζαντινή Μουσική γενικά και η Ψαλτική Τέχνη ειδικότερα αποτελούν τον ακραιφνή και αυτόνομο Ελληνικό Μουσικό Πολιτισμό.» Γρ. Θ. Στάθης, «Η θεματολογία των διδακτορικών διατριβών για την Ψαλτική Τέχνη στο Ε.Κ.Π.Α. υπό την επίβλεψη του καθηγητού Γρ. Θ. Στάθη», στον Τόμο *Επιτεύγματα και προοπτικές στην έρευνα και μελέτη της Ψαλτικής Τέχνης,* έκδοση Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας, Αθήνα, εκδόσεις Νεκτάριος Δ. Παναγόπουλος, 2014, σελ. 180.

[2] Άμεσες είναι οι επιπτώσεις της έλλειψης ανώτατης παιδείας για την Ελληνική Εκκλησιαστική Μουσική στις χαμηλότερες βαθμίδες εκπαίδευσης: i. Με εξαίρεση τα Μουσικά Σχολεία -γυμνάσια και λύκεια-, η Βυζαντινή Μουσική δεν έχει ενταχθεί στα Προγράμματα Σπουδών Μουσικής της Α/βάθμιας και Β/βάθμιας Εκπαίδευσης, ως μία μορφή του ελληνικού μουσικού πολιτισμού. Στις ελάχιστες περιπτώσεις που επιχειρήθηκε κάτι τέτοιο, έγινε σπασμωδικά και χωρίς καμμία υποδομή, δεδομένου ότι δεν υπήρχαν εκπαιδευτικοί, οι οποίοι θα μπορούσαν να ανταποκριθούν στη διδασκαλία της Βυζαντινής Μουσικής. ii. Η διδασκαλία της Ψαλτικής έχει, κυρίως, αφεθεί στην ευθύνη της Εκκλησίας ή, σωστότερα, η ίδια η Εκκλησία, με δική της πρωτοβουλία, ανέλαβε τη διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής. iii. Εξάλλου, από την εποχή που η διδασκαλία της Ψαλτικής πέρασε και σε χέρια ιδιωτικών φορέων (Ωδείων, Μουσικών Σχολών κ.τ.ό.), γίνεται χωρίς πρόγραμμα σπουδών, με αποτέλεσμα η διδασκαλία να είναι ανεξέλεγκτη, πολλές φορές και αυθαίρετη, ενώ, πολύ συχνά, παρατηρούνται φαινόμενα κερδοσκοπίας και εμπορευματοποίησης των τίτλων σπουδών. iv. Σε κάθε περίπτωση, η διάδοση και καλλιέργεια της Ψαλτικής Τέχνης επαφίεται στην αγαθή προαίρεση όσων πραγματικά την αγαπούν και πασχίζουν γι' αυτή.

[3] Προσωπική μαρτυρία, ως αυτόπτης και αυτήκοος μάρτυς.
[4] Οι πληροφορίες από το διαδίκτυο: http://www.mus.auth.gr/cms/?q=node/1
[5] Από την ίδια εργασία: «Η Ψαλτική δεν δύναται να θεωρηθεί και κατανοηθεί ανεξαρτήτως του ορθοδόξου θεολογικού και λατρευτικού υπόβαθρου, το οποίο τη δημιούργησε και τη διαμόρφωσε. Κάθε απογύμνωσή της από το πνευματικό της περιεχόμενο και οποιαδήποτε απόπειρα αυτόνομης μελέτης της, ως ενός «μουσικού πολιτισμού», οδηγεί σε λάθος συμπεράσματα και εσφαλμένες απόψεις, όσον αφορά τον χαρακτήρα και τα επιμέρους δομικά της στοιχεία. Αν δεν γίνει κατανοητό το θεολογικό υπόβαθρο της Ψαλμωδίας και δεν καταστεί σαφής ο ρόλος αυτής ως σωστικού μέσου εντός και εκτός της θείας Λατρείας, δεν είναι δυνατόν να ερμηνευθούν πολλές επιλογές της τέχνης, όπως, ο ανόργανος και φωνητικός, μονοφωνικός και χορικός, αντιφωνικός και «καθ' υπακοήν» χαρακτήρας της. Το ίδιο δύσκολο είναι να αιτιολογηθούν και οι δομικές επιλογές τής Οκτωηχίας αντί πολυηχίας, της συστημικής και διαστηματικής θεωρίας των ήχων, της ιδιόμορφης μελοποιΐας των «θέσεων», της φωνητικής εκτάσεως των ύμνων, της στενογραφικότητος της μουσικής σημειογραφίας, της συνθέσεως και υποταγής των φωνητικών σημαδίων… Κ.Χ.Καραγκούνης, «Περί Ιεράς Ψαλμωδίας διδασκαλίες Οσίου Εφραίμ του Σύρου και «απήχηση» αυτών στην ορθόδοξο πνευματικότητα - Ρόλος και αναγκαιότητα του Τομέως˙ "Θεολογία της Ψαλμωδίας"», στο Ε΄ Διεθνές Μουσικολογικό και Ψαλτικό Συνέδριο *«Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης»,* με θέμα: *«Ερωταποκρίσεις και Ακρίβεια της Ψαλτικής Τέχνης»*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήνα, 13-15 Δεκεμβρίου 2012.

---

*Ο **Κωνσταντίνος Χαριλ. Καραγκούνης** γεννήθηκε στην Ανακασιά του Βόλου το 1965. Σπούδασε Θεολογία στο Α.Π.Θ. και απεφοίτησε το 1987, ενώ από το 1981 είναι πρωτοψάλτης ιερών ναών των Μητροπόλεων Δημητριάδος και Λαρίσης. Την εκκλησιαστική μουσική διδάχθηκε από τους Πρωτοψάλτες Ιωάννη Σχώρη, Χρύσανθο Θεοδοσόπουλο και Χαρίλαο Ταλιαδώρο, Σπυρίδωνα Περιστέρη και Λάζαρο Κουζινόπουλο, Εμμανουήλ Χατζημάρκου και Περ. Μαυρουδή. Διετέλεσε μέλος του Χορού Ψαλτών «Οι Μαΐστορες της Ψαλτικής Τέχνης». Το 2000 ανακυρήχθηκε Διδάκτωρ Βυζαντινής Μουσικολογίας της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών με καθηγητή τον Γρ. Θ. Στάθη. Το 1998 διορίστηκε στη Μέση εκπαίδευση, όπου και υπηρέτησε ως το 2013. Διετέλεσε επίσης συνεργάτης του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. Τον Ιούλιο του 2010 εξελέγη ομόφωνα Επίκουρος Καθηγητής Βυζαντινής Μουσικής της Ανωτάτης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Αθηνών, όπου και διδάσκει σήμερα. Έχει πλούσιο συγγραφικό και εκδοτικό έργο, ενώ έχει λάβει μέρος ως εισηγητής και ως μέλος Επιστημονικών και Οργανωτικών Επιτροπών σε πολλά επιστημονικά συνέδρια στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Από το 2013 είναι διευθυντής του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου. Από τις άλλες του δραστηριότητες, αξίζει να σημειωθεί η ίδρυση του Συλλόγου «Έρευνας, Διάσωσης, Ριζικής Αποκατάστασης της Μουσικής των Ελλήνων (Ε.Δ.Ρ.Α.Μ.Ε.) Παν.Αχειλάς», του οποίου διετέλεσε πρόεδρος επί πολλά έτη. Τέλος, διετέλεσε επί 5 θητείες Τακτικό Μέλος του Δ.Σ. του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας.*

The Psaltic Art as an Autonomous Science: Scientific Branches - Related Scientific Fields - Interdisciplinary Collaborations and Interaction

Konstantinos Charil. Karagounis

Supreme Ecclesiastical Academy of Athens
Department of Psaltic Art and Musicology of Volos Academy for Theological Studies
kxkaragounis8@gmail.com

Abstract: In Greece over the last several decades, the science of musicology has developed in accordance with the spirit and attitudes of its proponents, namely that there is a music, so-called "European" music, with a noble character, and all other musical expressions are lesser arts, unworthy of mention let alone study and academic research. This is why Byzantine music, as well as more generally any traditional musical expression, is seen even today, both by the Greek state and the academic musicological community, as a minor, immaterial art, about which perhaps a few Greek musicians have some encyclopedic knowledge. The 1st International Interdisciplinary Musicological Conference of the Department of the Psaltic Art and Musicology of the Volos Academy for Theological Studies aims to highlight the Ecclesiastical Music as an important autonomous musical culture, and further to recognize and showcase the superhuman efforts made toward this end by teachers of contemporary musicologists of the Psaltic Art, and finally to formally identify the disciplines and areas of so-called Byzantine Musicology and encourage interdisciplinary collaborations, so that this emerging field can acquire new research tools from other academic areas, and the other sciences can discover chanting as a new field or as a valuable new tool in promoting their own research. As for the interdisciplinary and multidisciplinary, about which there has been much talk in the last decade, it should be noted that this was always implicit among the circle of teachers and scholars of Ecclesiastical Music, to whom it never would have even occurred to consider Ecclesiastical Music independent of other ecclesiastical arts and liturgical sciences, or even of Western Music.

1. INTRODUCTORY REMARKS

Your Eminence, professors, music lovers, this keynote address is designed to set the stage, so to speak, for the work of the First International Interdisciplinary Musicology Conference of the Department of Psaltic Art and Musicology of the Volos Academy for Theological Studies. It also serves as an introduction to the newly founded Department. Of course, this was also accomplished, in a way, in the official opening remarks that I presented just a short while ago, in which I outlined the Department's activities to date. Now, however, with your permission, I would like to introduce you to the Department of Psaltic Art from another perspective. I would like to describe for you, as succinctly as possible, the Department's academic orientation, interests, goals, and planned activities, as envisioned for this current phase under my humble leadership. And this is intimately related to the present conference, since the conference itself is a fruit of the Department's academic orientation. In other words, the conference is itself a fundamental activity of the Department, designed to make known its objectives and to seek potential partnerships that could further its goals. At some point, in the near or distant future—the Lord knows what is best—another director may shift the Department's orientation. My hope is that, when that baton is passed, everything will have been done that is humanly possible for the advancement of the Psaltic Art as an art and a science, not only here in Volos, but also in the Greek and international chanting and musicological community.

Copyright: © 2014 Konstantinos Charil. Karagounis. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

2. THE FIRST INTERNATIONAL INTERDISCIPLINARY MUSICOLOGICAL CONFERENCE

I will begin by describing the academic orientation of the Department, referring specifically to the First International Interdisciplinary Musicological Conference, since the goals of the two are identical.

- **International**. We labeled the current conference as "International," and it truly is, as we will interact with colleagues not only from Greece, but also Bulgaria, Lebanon, Romania, Russia, Serbia, and the United States (listed in alphabetical order). Cyprus and Poland would also be on this list, if extraordinary circumstances had not deprived us of two exceptional colleagues from these countries.
- **Interdisciplinary**. We characterized this conference as "Interdisciplinary Musicological," because we have attempted—successfully, I think, as we see from the participants and the program—to bring together scholars and researchers who may not be directly involved with chanting, but who can, however, find intersections between it and their own field. Thus, over the next four days, the array of musicological disciplines will meet here with philosophy, literature, theology, and the other branches of the human sciences, as well as with Mathematics, Physics, Technology, and Medicine together with its branches, such as voice therapy, neurology, psychology, and others.
- **First.** Whether we like it or not, this conference is called the "first," and this may beget questions and objections, or it may even create bitterness and justified resentment. However, in no way do we mean that this is the first international or national interdisciplinary musicological conference, and that nothing else has preceded it.

From the time I was a student, when I was invited and encouraged by my teacher, Prof. Grigorios Stathis, to attend the important musicological conferences in Delphi in the 1980s, as well as the many subsequent musicological conferences I have attended—with the five best being those put on by the Institute of Byzantine Musicology—all the conferences have actually been interdisciplinary, even if it is not written specifically in the title of the conference. It is well known to those interested in chant—either at the practical or academic level—that interdisciplinarity, about which there has been much discussion over the past two decades, has always been implicit in the circle of teachers and scholars of ecclesiastical music, since none of them ever thought to consider it independent of the other ecclesiastical arts and human sciences, nor did they ever try to impede the positive sciences from studying Byzantine music, nor moreover did they exclude comparative studies with other eastern musical forms or even with western music.

The "first," then, refers simply to the fact that this is our Department's first conference. The conference was called "Interdisciplinary," however, in order to encourage the participation of non-musicologists who nonetheless could prove valuable to the study of the Psaltic Art.

- **The First International Interdisciplinary Musicological Conference**. The First International Interdisciplinary Conference of the Department of Psaltic Art, therefore, aims:

- to emphasize that ecclesiastical music is an important independent musical culture,
- to recognize and highlight the superhuman efforts in this direction of the teachers of the contemporary musicologists of the Psaltic Art,
- to identify and formally categorize Byzantine Musicology's academic branches, departments, and auxiliary sciences,
- to encourage interdisciplinary collaborations in order for the Psaltic Art to acquire new tools for research from other academic areas, and for the other sciences to discover chanting either as a new field or as a valuable new tool in advancing their own research.

At this point, I would like to emphasize that our conference is not only intended for researchers, but can—and should—be of particular interest to fellow chanters, who, by following the developments in the relevant academic research, may

- solve many murky technical issues in chanting which have preoccupied them for many years but for which they have not yet found satisfactory answers,
- be aided practically in vital issues related to the maintenance and/or treatment of their voices,
- receive helpful instructions on the proper use of microphones in their churches, but primarily

- understand more deeply the grandeur of their art, which they minister from their chanters' stands for the glory of the Holy Triune God and His Church.

3. THE PSALTIC ART AS AN AUTONOMOUS SCIENCE

I now come to the actual subject of this conference. First let's look at the controversial title: "The Psaltic Art as an Autonomous Art."

- **The Psaltic Art and Science.** We spent a lot of time thinking about the terminology that we should use to accurately convey what we wanted to say. There are, of course, objective problems, which are difficult to overcome here.

First of all, we are troubled by the term "Byzantine Music" and, by extension, Byzantine Musicology. The objections to the term "Byzantine" are well known, so we tried to avoid it. We preferred the Greek term "Ψαλτική Τέχνη," which has long been established by Prof. Gregorios Stathis. We also kept its English translation as the "Psaltic Art," but, as we know, "Art" does not adequately render the Greek word "Τέχνη," nor is it used, in its basic version, for music as an art, but rather primarily refers to the so-called fine arts. On the other hand, the translation of "Ψαλτική" into English as "Psaltic" is rather arbitrary. Thus, we would prefer to keep the word "Ψαλτική" unchanged in its English transcription as "Psaltiki," without the word "Art."

We confronted the same problem with the term "science," which clearly does not have the same breadth of meaning as the term "επιστήμη" in Greek, but refers primarily, rather to the positive sciences. I don't know, in this case, whether we have better alternatives.

- ✓ From all the above, it is already clear that there is a need for a conference for the international definition and standardization of the terminology for Psaltiki, at least in English. This is one of our Department's next immediate goals.

- **Autonomous Science**. Before we say anything else about the phrase "The Psaltic Art as an Autonomous Science," I must admit that—based on the preceding—it probably would have been better to render it as "Psaltiki as an Autonomous Science," without the word "Art," so that the terms "Art" and "Science" did not come into conflict, at least to the ears. Nevertheless, it is commonplace in our ecclesiastical music tradition that "Psaltiki is an Art and a Science," without any implied antithesis. A second observation is that the phrase "autonomous musical culture" was first formulated, again, by Prof. Grigorios Stathis. In the title of our conference, we use the expression "autonomous science." I will explain forthwith what we mean and imply with this phrase through the following example:

The science of medicine, of course, is one, united, and autonomous - a scientific "umbrella" of its countless specializations. No one, however, would consider Veterinary Medicine as a specialization of this umbrella field of Medicine, and therefore teach the "class" of Veterinary Medicine in just one or two semesters, considering this sufficient to make someone a veterinary practitioner. Nor has Plant Pathology ever constituted a course of Medicine, as the "Medicine of plants"; it is, rather, from what I can gather, a specialization within another autonomous science, that of Agriculture. How, then, can we consider Byzantine Music as a specialization within European Musicology and therefore consider its subject-matter exhausted within one or two semesters, when we have to do with an autonomous musical culture with a completely different systemic and intervallic theory, and its own musical notation, completely original from and unrelated to that of Western music?

What, however, is the situation in Greece? That which, I think, should never occur in any country:

In accordance with the spirit and attitudes of its exponents, the science of musicology in general developed over the last decades in Greece with the core conviction that music is one—that of so-called European music—and any other musical expression represents a lesser art, unworthy even of mention, and therefore completely unworthy of study and scientific investigation. In this light, Psaltiki, the important centuries-old Byzantine and post-Byzantine musical culture (as well as, more generally, any expression of traditional music) is seen even today, by both Greek culture and a large part of the Greek

musical and musicological community, as a minor, unimportant art, about which it is enough for Greeks to have a cursory knowledge.

These perceptions, unfortunately, have become embedded in the Greek educational system. It is indicative that all four of Greece's "supreme" music schools have an exclusively western orientation, researching and teaching about the European musical system, while Byzantine Music is taught as a mandatory subject in just one or two semesters, or perhaps slightly more. The same happens in our theological faculties, where over the course of the last decades, the subject was occasionally downgraded to an elective, and then returned to mandatory; here, however, the treatment is somewhat justified, since they are not musicological faculties. In the one and only Greek Supreme Technological Institute focused on Greek Folk and Traditional Music, Byzantine Music is taught in just two semesters. The theoretical background for teaching Greek folk and traditional musical instruments is the Arabo-Persian musical system of makams and its hybrid of the supposedly "Greek musical modes" with, however, Arabo-Persian nomenclature. Even the elevation of the four Greek Ecclesiastical Academies to "Supreme" status involved downgrading Ecclesiastical Music in the Programs of Priestly Studies from eight to just three semesters. The only moment of relief in the past years came with the creation of two Programs of Psaltiki in the Supreme Ecclesiastical Academies of Ioannina and Heraklion, Crete, the curricula for which were jointly overseen by the late Archbishop Christodoulos of Athens, a music lover, and Prof. Grigorios Stathis. Unfortunately, however, the "sword of Damocles"—i.e., the economic crisis—hangs over the head of these programs, while the indifference of both society and the Church to the issue of professionally accrediting their graduates' degrees has seriously undermined the enthusiasm with which these programs were initially begun.

Make no mistake, the lack of higher education for Greek Ecclesiastical Music has direct and immediate consequences at the lower levels of the educational system; however, this is not the time to elaborate on those. I will cite them in footnote in the final text of my speech. Here I would just like to highlight the following: Even if today the Music Curriculum of the 1st and 2nd levels of the Greek educational system were radically overhauled to give it a Greek musical orientation, there are no teachers, graduates of a Supreme Institute, who are adequately prepared to undertake this task. For decades now at the Greek music schools, the Ministry of Education, in order to fill out the classes on traditional and folk musical instruments—and of course Traditional Greek and Byzantine music, as it is characterized (I do not know if it is still)—, resorts every year to the tactic of the Gospel parable of the "Royal Supper": "Go out to the highways and hedges, and compel people to come in" (Lk. 14:23 RSV). The Ministry refuses, however, to address the problem at its root by creating a serious Supreme School of Greek Music. We cannot help but reflect on the words of the late, great Volos musicologist Agamemnon (Menios) Mourtzopoulos, when he publicly railed that "the Greek state is musically corrupting Greek children."

I personally know only all too well the lonely battles fought for years now by our teachers to uproot this mindset. I know, too, that these efforts have run into the brick walls of narrow-minded and unpatriotic politicians, and the powerful interests of the unions of musicians and musicologists. This is hardly surprising. Indeed, the moment that Psaltiki fails to serve the economic interests of the global music lobby, it will not simply slide into oblivion, but perhaps even come to be an irritant, since it steals a piece, however small, of the global pie, due to the insatiable usurper "Mammon."

With the title, therefore, "The Psaltic Art (or Psaltiki) as an Autonomous Science," we are arguing, first of all, for the recognition of Psaltiki's right to be treated as a complete, separate, and autonomous discipline, with its own branches and academic disciplines. In my view, the three leading Greek musicologists of the twentieth century—Constantinos Psachos, Simon Karas, and Gregorios Stathis (in chronological order)—have earned the title of the "Aristotles of Musicology." They labored, truly alone, on all aspects of musicology. The latter, Prof. Gregorios Stathis—especially active also in the present conference, serving as the chairman of its Academic Committee—was really the first to explore nearly every academic aspect of Psaltiki and to lay out the research methodology. We, the younger generation of musicologists—both those who were his students and those who were not—

have, I believe, the obligation of a personal academic self-determination. This self-determination will help us as musicologists to specialize and focus on specific, cognitive fields of research, and also to provide Psaltiki with all the necessary academic tools for its emergence as an autonomous science.

Secondly, by asserting "Psaltiki as an Autonomous Science," we are also proclaiming the establishment of an autonomous musicological school for Psaltiki (or, at least, the support and staffing of the existing Programs of Psaltiki at the Ecclesiastical Academies), which will not be forced to identify itself using western or eastern musicological methodologies, or to be treated as a part thereof.

- ✓ If the Greek educational system continues to fail in its obligation toward the Byzantine musical culture, I think we need to find ways to move collectively toward the establishment of a non-governmental Supreme School of Musicology and Psaltiki, perhaps in connection with Greek traditional and folk music. This is, admittedly, a Herculean task, but we must try.

4. ACADEMIC BRANCHES, RELATED ACADEMIC SUBJECTS, AND THEIR CONTENT

Let us now turn to the very important issue of determining the branches and the related academic subjects of an autonomous Musicology of Psaltiki. I looked first at the curricula of the two Greek Departments of Musical Studies - that of the School of Fine Arts of Aristotle University of Thessaloniki (AUTH), and that of the Philosophical School of the National and Kapodistrian University of Athens - to see how those departments identify and describe the internationally accepted musicological branches.

According to the curriculum of the University of Thessaloniki: "Today, the consensus divides musicology into three major branches: Historical Musicology; Systematic Musicology; and Ethnomusicology/Musical Folklore," or Cultural Anthropology as it is characterized by the Department of Musical Studies of the University of Athens. However, the curriculum of the University of Thessaloniki also refers to a fourth branch, that of Applied Musicology, which deals with issues of learning and teaching music, to which Musical Education belongs.

When, therefore, Byzantine Musicology is finally treated as an independent science and not as a branch of universal musicology, we will need to enumerate also within Byzantine Musicology the internationally recognized musicological branches, as well as a significant number of other branches, disciplines, sub-disciplines and subjects, which can be roughly classified as follows: (NB: the order is random, while the names of the fields, their precise content, and any divisions thereof must, of course, be discussed before they are finalized. Therefore, I would ask that the following be considered merely as suggestions):

4.1 Codicological / Paleographic / Figurative Branch

This is the branch that, to this point, has captivated the largest part of the younger generation of musicologists, who were probably inspired by the enormous, foundational work done by Gregorios Stathis. It is also the path every researcher must traverse in looking for the source material for his research. It consists of the labeling, description, and study of the Psaltic manuscript tradition. The genres and types of codices, the writing materials, the biographies of the scribes, the attribution of works, as well as every aesthetic aspect of the sources (thumbnails, representations, illustrations, decorations, etc.) are only a small part of the matter to be investigated by this branch.

4.2 2. Systematic Branch

The branch of Systematic Musicology is called to study subjects related to the theory, composition, morphological structure, and analysis of all the melodies and everything related, which are well known here and need no further elaboration. In this branch, we might also have to include mathematics, with the help of which we can study the intervallic and systemic issues of Psaltic theory, in relation also to the ancient and Byzantine composers, as well as with the help of the new mathematical data in the service of musicology.

4.3 Practical Branch

The branch of Practical Musicology, which would be focused on the performance and musical interpretation of the compositions, in collaboration with the Historical Branch, should collect data on Psaltic practice: Evidence concerning musical terminology, musico-litugical practice, studies on the temporal duration of musical compositions and variations in time over the centuries, on the voices and interpretive abilities of the chanters, on the character of the melodies; this and more is data that can help in understanding not only Psaltiki but also liturgical praxis. Perhaps we should also include here special studies on Psaltic Voice Work, and Interpretative Technique of Psaltiki, things unknown even in the teaching of Psaltiki.

4.4 Notational / Transcriptional Branch

This is another captivating branch, which includes observation, comparison, study and exegesis of the musical notation of Ecclesiastical Music from the time of its first appearance, through the printed editions, to today's digital form. However, apart from the study of the development of Byzantine, Post-Byzantine, and Modern musical notation, this branch has taken on an understanding of the explanatory phases of notation, as well as the possibilities for transcribing ecclesiastical melodies, either from one notational phase to another, or from the Psaltic notation to other musical systems, such as modern staff notation, Kievan notation, the Lesbos system, or alphabetical or numerical systems, both older and newer.

4.5 Branch of Applied Musicology

Traditionally, the areas of Musical Pedagogy and Musical Didactics belong to this branch. Therefore, studies and research would need to be developed on a practical, applied level for the Didactics and Pedagogy (respectively) of Psaltiki. They should also include, however, all the historical data related to the teaching of Ecclesiastical Music (e.g., teaching methods, the teacher-student relationship, etc.), thus "giving away" the chanters' musical and educational levels to the various chanting traditions.

4.6 Branch of Comparative Musicology

In the framework of this branch, Psaltiki can be studied comparatively with Ancient Greek Music, Ambrosian and Gregorian Chant, Byzantine and Post-Byzantine secular music, modern folk and traditional Greek music (folk songs) from the period of Ottoman occupation until recent times, modern Greek rebetiko and folk songs, the neighboring ethnic folk musical traditions of the Balkans and the East, the classical musical traditions of the Arabo-Persian, Turkish, and Muslim world in general, Western -and now global- music, either in its classical or modern version, and anything else that is relevant.

4.7 Historical Branch

Here I will make only one observation regarding the content of this branch: We musicologists who have worked in the field of historical documentation have focused mainly on manuscript musical sources and musical codices, which, of course, are valuable sources of material. However, we do Psaltiki a disservice when we treat it as a matter of ten or a hundred or even a thousand Byzantine and post-Byzantine compositions, while not taking into account the millions of invisible and unknown ministers of Psaltiki, who, throughout the centuries and across all of Orthodoxy, manned the chanters' stands and—whether skillfully or clumsily, zealously or carelessly, reverently or impiously—either pleased or piqued the Holy Triune God. The same chanters, in one way or another, were clearly also responsible for any progress and development, as well as any stagnation or deterioration of Psaltiki in its "microcosm,"—i.e., in the minor, local traditions. The Historical Branch, therefore, should also address this aspect of the history of Byzantine, post-Byzantine, Modern, and Contemporary Psaltiki.

4.8 Anthropological/Ethnographic/Sociological Branch

This branch cannot be absent from an autonomous science of Psaltic Musicology. It is very closely connected with Historical Musicology, which, obviously, constitutes its primary methodological basis.

This branch will provide an outline of the social and religious conditions that molded and nurtured Psaltiki, determine the interactions between the individual local chanting traditions, study the correlation between popular piety and chanting, examine the role of chanting in shaping social and ecclesiastical behaviors—both individual and collective—, and more. It will also be called to answer the following questions: How has Psalmody been able to go beyond the time and space of worship and become a "game" for children, recreation for young people, solace for prisoners, support for future martyrs facing death, a companion in travel, at work, and at meals, and a tool in various customary festive events? How has secular music influenced Psalmody, and vice versa? What role does social, class, and economic stratification play in regards to the people who practice Psaltiki, and those who rise to high chanting positions? How can the family play a positive or negative role in the creation of a family chanting tradition? And many more.

4.9 Liturgical / Teleturgic / Typikologic Branch

Here we have to do with a broad interdisciplinary branch, which studies the role of Psaltiki in Orthodox worship. Liturgics, Teleturgics, and the Typikon of divine worship belong, primarily, to the science of theology. Through them, however, Psaltiki can be studied through the prism of liturgical time and space, even in parallel and correlation with the other liturgical arts and expressions.

4.10 Philological / Literary Branch

This is a very important branch, which examines Psaltiki's context, first and foremost through the hymnography, but also through anything else that falls under the umbrella of the term "literature," such as the Synaxaria and other hagiographic texts, Church Histories, religious poetry, homilies and other patristic works directly or indirectly related to ecclesiastical music. Here we should also include non-religious texts, from all literary genres, and both ancient and modern authors, which may refer directly or indirectly to Psaltiki.

4.11 Hermeneutical / Theological Branch

Allow me to repeat here an excerpt from an earlier work of mine: "Further research into the Orthodox ecclesiastical literature is henceforth imperative, collecting and studying patristic theological works concerning the music of worship, in the framework of an autonomous subject entitled 'Theology of Psaltiki.' This branch, however, should not be seen as secondary to the subject of 'Theology of Worship'—to have, in other words, only a theological orientation, but should primarily examine the musicological issues, which are interpreted or associated directly or indirectly with the relevant patristic theological works. In this way, 'Theology of Psaltiki' would be in a position to connect its findings with the historical, paleographic, notational, compositional, morphological, theoretical etc. formation and evolution of Psaltiki, and to use these findings as tools for a deeper understanding of the art." The Hermeneutic/Theological Branch could also include subjects such as Pastoral Music and the Ethics of Psaltiki.

4.12 Legal / Canonical Branch

This is yet another indispensable branch, which would study Psaltiki from the perspective of Ecclesiastical Canon Law, as well as Civil Law, which define the relationship between the Psaltic institutions and the Church (at the spiritual and administrative levels), as well as with the state (at the administrative level), taking into account the formation of these relationships throughout the centuries of the historical development of Psaltiki.

4.13 Positive / Electronic / Technological Branch

The natural, technological, and electronic sciences here come to the aid of Psaltiki. For example: physics through acoustics, architecture through audio mechanics, electronics through audio technology (sound systems, microphones) and the recording, editing, and reproduction of sound, as well as the electronic measurement of musical intervals, the study of various voice ranges, and, undoubtedly,

many more that are as yet unknown to me. I note here the enormous importance of good audio in our churches to assist in the prayerful disposition of the faithful, but also the immense spiritual responsibility shouldered by clerics and chanters for bad, sometimes unbearable, sound systems, or the poor settings of an otherwise excellent sound system. Is it not musicology's responsibility to intervene, in an advisory and educational capacity, on this issue?

4.14 Branch of Therapeutic Musicology

Finally, medical science has made great strides today in all areas. Music is now another medical tool, able to help in areas such as psychotherapy and related medical fields, such that there is now much talk about music therapy or, to be more precise, musico-therapeutic methods. Beyond that, other medical fields are also trying to reap the potential benefits of music, such as in the development of embryos during pregnancy, in easing the birth process, in the development of infants and toddlers, etc. Perhaps it is time to begin similar studies on the potential benefits of Psaltiki as a psychotherapeutic tool? Let us not forget that the theory of Psaltiki has always reflected on the "ethos" of sound, that "magical" ability of the eight tones to operate on the human soul and nous, and to mold its spiritual states (creating an ethos either festive, exciting, expansive, heroic, mournful, etc.). Neurology and Counseling Psychology, for example, could use Psaltiki as a tool in their research. Subjects such as Psychology of Psaltiki, Congregational Psychology, etc. could be developed. Additionally, the Branch of Therapeutic Musicology could include research on voice therapy for chanters, as well as other medical fields, but I will leave that to the medical specialists.

There may well be still other branches that I have overlooked, or perhaps some of the descriptions I have provided above are exaggerated and pedantic; perhaps, finally, in the future, new branches will emerge along with the evolution of science itself. Regarding terminology and the nomenclature of the branches, disciplines, and subjects, there may, of course, be some objections or better proposals. Some branches may need to be divided, or combined, or subsumed under a broader "umbrella." This is all to be expected and quite logical, but I would ask that we not focus on these details now but rather concentrate on whether or not the proposal as a whole has merit.

- ✓ The Department of Psaltic Art and Musicology of the Volos Academy for Theological Studies plans to promote partnerships with each of the aforementioned musicological branches, assigning a research member of the department—not only from Greece, but also from abroad - to each branch.

5. INTERDISCIPLINARY PARTNERSHIPS / INTERDISCIPLINARITY / INTERACTION

O A clear and detailed description of the academic branches of the Musicology of Psaltiki not only highlights the latter as a multidimensional and autonomous science, but dictates the various interdisciplinary collaborations, which must occur in order to develop a reciprocal relationship between Musicology and the other sciences. It is, of course, obvious that research inevitably passes through more than one branch of Psaltiki, but it also becomes clear that it passes many times through more than one science. For example, it is simply not possible for one to work in the subject of Psaltiki Didactics (within the Branch of Applied Musicology), without being well versed in the Musical Theory of Psaltiki (Systematic Branch). Just as one cannot specialize in the subject of Pedagogy of Ecclesiastical Music (Applied Musicology) without first having a deep knowledge of the broader field of Pedagogy. Nor can one study the practice of chanting (Practical Branch) without having an adequate knowledge of the Liturgical / Teleturgic / Typikologic Branch. Excellent cooperation between Musicology and Theology is needed here, as well as facility with the methodological research tools of the sciences of History and Anthropology. I could cite scores of examples.

The aim, therefore, of this conference is to encourage scientists and researchers of various disciplines, who also have a sufficient knowledge of Psaltiki, to consider—even experimentally—the possibility of crossing their primary research interests with Psaltiki. Perhaps this will at some point give

rise to research that today we might not even be able to imagine. Let's say, for example, that a cardiologist will begin to examine what happens to the human heart beat in a group of subjects under observation when they listen to a Byzantine composition, and how their response differs according to their age or sex, or according to the tone or rhythm of the ecclesiastical melody. Or perhaps a neurologist or psychologist, in collaboration with a sound engineer, could record, from the standpoint of medical science, what happens to the faithful when they are trying to attend Liturgy in a church in which the sound system is set to surpass the decibel level of an aircraft engine; I jest.

This, then, was the goal of our conference when we added the phrases "Interdisciplinary Collaborations" and "Interaction" to the subtitle.

6. BY WAY OF CONCLUSION

I will now conclude my talk with a series of proposals, which extend in every direction, to anyone willing to listen. I hasten to clarify that these proposals are not based on original ideas, but rather reflect our teachers' anxieties and visions. They never came to fruition in the past because they were very innovative for their time, and technology had not yet reached the point where it could support them. Today, the Department of Psaltic Art and Musicology of the Volos Academy for Theological Studies, having at its disposal the technological wherewithal and desire to broach new academic endeavors, is already in discussion with leading specialists to initiate the following (apart from the obvious, such as workshops, conferences, seminars, artistic activities, and the publication of books and CDs):

- The publication of an international scientific musicological/liturgical journal, the first volume of which is planned for the coming Christmas. Although we have already gathered enough material from members of our Department for at least the first three issues, we welcome your contributions, either in Greek or in any other international language. Naturally, we will give priority to your papers.

- The compilation and publication of a multi-volume dictionary for Psaltiki and related academic disciplines. The work, in fact, has not only begun but has reached an advanced stage, in the framework of the Great Orthodox Christian Encyclopedia, which already has entries on nearly 2000 musicological terms, written by a great number of musicologists, including me. We estimate that there are approximately 8000 more articles to be written, and we are looking for partners, who can work via the Internet.

- The creation of an organized, self-financing, interactive website for posting translations of timely musicological studies about Psaltiki from Greek and other languages into English, and vice versa.

- The creation of another website to serve as an archive of Psaltiki, which again is interactive and self-financed, and which can help in the official codification of all the expressions of Psaltiki—i.e., compositions (ancient and modern), recordings of all kinds, photographs, manuscripts, books, etc. This material would be archived in accordance with the international archiving and library standards, would be supplied by trusted Greek and foreign partners and, naturally, would be open to the research community. Obviously, this constitutes an enormous undertaking, but there is no reason to fear, because the goal is not to have it completed immediately, but rather to launch it and then hand it on to future generations.

I will stop here with my outline of the specific objectives of our department, in order to briefly describe the most important goal, which is also the aim of the present conference:

The Department of Psaltic Art and Musicology proposes the establishment of an international musicological network for Psaltiki, which would be tasked with initiating all of the aforementioned proposals, and whatever other good ideas are born from it. Over the next few days, we will distribute to all our dear colleagues a handout asking you all to register as a participant in this network, without any obligation. The colleagues who assent will be invited to participate in a broad email discussion in order to formulate the wording of the network's charter and internal by-laws by the following autumn. I hope, then, to be able to announce the official establishment of the network for the common good—primarily of the most direct Psaltic actors, the chanters and the researchers—in order to promote the art and science of Psaltiki, and, first and foremost, for the glory of Holy Triune God and His Church,

which I hope will bless and support every academic, artistic, personal, family, and, most importantly, spiritual goal.

Thank you for your patience.

Konstantinos Charil. Karagounis. *Born in Anakasia Volos on July 8, 1965.. Academic Degree of the Theological School of Aristotle University, in 1987. Diploma of Byzantine Music by Periklis Mavroudis in Macedoniko Conservatory of Thessaloniki. He has taught psaltiki also by I Sxoris, Ch. Theodosopoulos, Ch. Taliadoros, Sp. Peristeris, L. Kouzinopoulos and Em Chatzimarkou. Chanter and choirmaster, for 32 years, at various churches in the Holy Metropolises of Demetrias and Larissa. Member of the choir "The Maistores of Psaltic Art", dir. by Grigorios Stathis. Teacher of Theology, 1998, special teacher of Eccl. Music at the High School of Music, Volos, 1998-2006. Teacher to the Department of Music Studies of Aristotle University of Thessaloniki (2004-2006). Head of Cultural Affairs of Secondary Education in Magnesia, 2006-2011. PhD of Byzantine Musicology of the Faculty of the University of Athens, by G. Stathis, 2000. Assistant Professor of Byzantine Eccl. Music of the Supreme Eccl. Academy of Athens, July 2010. He has published a number of works and has participated in many international academic conferences in Greece and abroad. Founder, president and manager of the "Pan. Acheilas Association for Research, Preservation, and Radical Restoration of the Music of the Greeks".. Member of the Board of Directors of the Chanters' Union of Volos, General Secretary of the Federation of Chanters' Unions in Greece, 2010. Member of the Board of Directors of the Institute of Byzantine Musicology. Founder and Director of the Department of Psaltic Art and Musicology of the Volos Academy for Theological Studies, August 2013.*

Optimal Acoustic Reverberation Evaluation of Byzantine Chanting in Churches

Georgios Kouroupetoglou[1], Charalambos Papadakos[2], Gavriil Kamaris[2], Georgios Chryssochoidis[1] and John Mourjopoulos[2]

[1] National and Kapodistrian University of Athens, Department of Informatics and Telecommunications, Greece
koupe@di.uoa.gr

[2] University of Patras, Audio and Acoustic Technology Group,
Electrical and Computer Engineering Department, Greece
mourjop@upatras.gr

Abstract. Byzantine chants constitute a form of monophonic vocal music characterized by lengthy phrases and by musical scales with intervals smaller than the western music semitones. Byzantine churches have extremely long Reverberation Time and their acoustics is dominated by the contributions of the diffuse sound field. Thus, the sound character of Byzantine chanting is closely linked to the acoustic reverberation. In this work we examine the perceived preference for the various features of reverberation imposed on excerpts of Byzantine psalms. This is achieved by simulations of typical churches with varying internal volume, reverberation time and source / receiver distance, utilizing chants from the DAMASKINOS corpus. The simulation (auralization) results were evaluated via statistical preference method using a group of 15 listeners. The results of such controlled experiments illustrate the listener preferences and acceptability of various parameters or combinations of parameters related to reverberation, e.g. of the Reverberation Time value in relation to church dimensions and listener position inside the church.

Περίληψη. Η Βυζαντινή ψαλτική είναι τυπικά μονοφωνική φωνητική μουσική που χαρακτηρίζεται αφενός από μουσικές φράσεις μακράς διάρκειας και αφετέρου από κλίμακες, οι οποίες συχνά περιέχουν διαστήματα μικρότερα από το ημιτόνιο που εμφανίζεται στη δυτική μουσική. Οι Βυζαντινοί ναοί χαρακτηρίζονται συνήθως από ιδιαιτέρως διάχυτα πεδίο και εξαιρετικά μεγάλες τιμές του χρόνου αντήχησης. Έτσι, η ακουστική αντήχηση του ναού αποτελεί αδιάσπαστο στοιχείο του ακουστικού χαρακτήρα των Βυζαντινών ψαλμών. Σε αυτή την εργασία, διερευνάται η αντιληπτική προτίμηση των χαρακτηριστικών της αντήχησης σε Βυζαντινά ψαλτικά αποσπάσματα. Εξομοιώνονται καταστάσεις αντήχησης σε τυπικούς ναούς με διαφορετικό εσωτερικό όγκο, χρόνο αντήχησης και απόσταση πηγής (ψάλτη) / δέκτη (ακροατή), χρησιμοποιώντας τη συλλογή «Δαμασκηνός». Τα αποτελέσματα προέκυψαν από πειράματα 7ακρόασης με χρήση της στατιστικής μεθόδου αξιολόγησης της προτίμησης σε ομάδα από 15 ακροατές. Τα αποτελέσματα αναδεικνύουν την προτίμηση αποδοχής των ακροατών σε σχέση με την καταλληλότητα διαφόρων παραμέτρων ή και συνδυασμών παραμέτρων της αντήχησης, όπως π.χ. η τιμή του χρόνου αντήχησης σε σχέση με τις διαστάσεις ή και τη θέση ακρόασης μέσα στο ναό.

1. INTRODUCTION

Byzantine chants represent the earliest form of Christian music that follows the tradition of the Eastern Orthodox Church. Byzantine music is purely vocal and monophonic and is performed by chanters (*psaltes)* [1-3]. Byzantine music scales (diatomic, enharmonic, chromatic and tetrachord) have intervals that are often smaller than the typical Western semitone and the musical result is characterized by a very distinct pronunciation and prolonged phonemes [1]. As is the case with most

Copyright: © 2014 G. Kouroupetroglou et al. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

religious music genres, acoustic reverberation complements the sound of the human voice and plays an important role in the aesthetic and presentation of such signals [4]. Byzantine chants are thus directly associated with acoustic reverberation generated within churches adding distinct acoustic characteristics and usually associated with long Reverberation Time (RT). Furthermore, due to significant distances from the source, Byzantine chants are usually perceived or recorded in highly diffuse fields where late reverberation dominates the signal.

Via the accepted scientific principles and depending on the application, acoustic reverberation is considered either as an essential element of the overall sound quality or as harmful sound distortion. From the signal processing point of view, a reverberant signal $r(n)$ captured by the microphone or arriving at the ears of the listener is represented via the filtering effect (convolution) of the source (anechoic) signal $s(n)$ and the room impulse response (RIR) $h(n)$. It is also well known that the RIR of any reverberant space can be separated in two parts: the early reflections and the late reverberation. The early reflections produce a spectral degradation which is perceived as spectral coloration, while late reverberation relates to the diffuse field and mainly generates the distinctive reverberant tails [5]. An analysis of acoustic reverberation from the perspective of different applications, cultural disciplines and traditions is given in [4] while the properties of perceptually compliant late reverberation were investigated in [6] whereas other studies consider the perceived level of reverberation [7]. Most of these studies concluded that perceived late reverberation is strongly dependent on the source signal and the shape of the reverberation decay.

However, the effect of acoustic reverberation on Byzantine church music cannot be directly accessed via such scientific approach which is usually adopted for the evaluation of the quality and intelligibility of music or speech signals. It is likely that the aim of ritual music and specifically Byzantine music is not to preserve intelligibility, spectral integrity or temporal signal features, but instead to blur and dissolve the features and the semantic aspects of the signal into an immersive acoustic experience which transcends sound features and enhances other multisensory stimuli of vision and scent [8]. In this respect, reverberation may be considered as a mechanism for introducing an appropriate level of acoustic abstraction to the perceived spatial sound sensation in accordance to the spirituality imposed by the Byzantine icons, the architectural elements of space, the light and shadows and the scent of incenses. The intermingling of these elements may be considered to lead towards the "…representation (*eikon)* as enactment, an in-spiriting or *empsychosis* of *pneuma* (spirit) in matter…" [8].

Given the importance of reverberation (especially via such late, diffuse field effects), in the Byzantine chanting, it is likely that the evolution of the musical form of these chants has been also influenced by the acoustics of the Byzantine churches. This aspect has been discussed in [8] pointing out the construction of Hagia Sophia church with its excessive reverberation (estimated RT ≈ 10 sec), has lead to the evolution of different types of music which were incorporated into the Byzantine liturgical tradition: the *kontakion* of Romanos Melodos (around 555), a chanted sermon and the *Cheroubikon*, a special hymn performed at the offertory procession. Following such developments, the *asmatike akolouthia* emerged as a combination and sequence of solo, choir and congregation parts.

To assess the perceived effects of the Byzantine chants, an earlier paper by the authors [9] has investigated the significance of reverberation and suppression of it (dereverberation) for extreme RT conditions, such as the ones found in big churches especially on excerpts from Byzantine chants. Two subjective tests were conducted one for evaluating the perceived reverberation on excerpts of Byzantine chants and the second to assess the effect of adding artificial reverberation in already reverberant recordings as well as in dereverberating such recordings. The results had shown that reverberation discrimination is possible, especially when listeners have the option to focus in certain signal components that reveal the inherent characteristics of the reverberation processing. On the other hand, the identification of dereverberation processing was not as easy, since in most cases the addition of artificial reverberation probably masked the dereverberation effect. Furthermore, listeners were able to discriminate between different RT conditions.

To complement this study, the current work focuses on more detailed aspects of reverberation. Here, typical Byzantine church spaces have been simulated via acoustic software [10], where specific parameters (church size, reverberance, source-receiver position, etc.) were varied. Excerpts

corresponding to two chants were extracted from the DAMASKINOS corpus [3, 11], reverberant signals were created and listeners were asked for their preference for each reverberation scenario. The reason for the choice of listener preference test can be deduced by the previous discussion where it was stressed that the analysis of acoustic parameters themselves via the usual methodology could not necessarily correlate with the functional role and subjective preference of reverberation characteristics for supporting Byzantine chanting.

This work is organized as follows: Section 2 discusses the methodology for simulating, auralising the church reverberation on the chants and assessing listener preference, Section 3 presents the results of the analysis of these listening tests and Section 4 presents the conclusions drawn from this work.

2. METHOD

2.1 Auralisation

For the purposes of this paper, excerpts from the DAMASKINOS database are used [3, 11] this being a corpus of Byzantine chants, developed by the University of Athens. It contains samples derived from selected representative professional chanters, recordings under controlled conditions in low-reverberation (semi-anechoic) conditions. These sample recordings were then convolved with the binaural room impulse response (BRIR) obtained via acoustic simulations of different churches and source / receiver configurations (explained in the following section). Let *s(n)* represent the source signal (in the discrete time domain), $r_{Ax0x}(n)$ the reverberant signal received at position 0x of the virtual listener and for position Ax of the virtual source within the church (any of the 2 binaural channels) and $h_{Ax0x}(n)$ being the corresponding BRIR response evaluated by the acoustic simulation program for position 0x of the virtual listener and for position Ax of the virtual source within the church (any of the 2 binaural channels). Then:

$$r_{Ax0x}(n) = \sum_{m=1}^{M} h_{Ax0x}(n-m)s(m)$$

2.2 Simulation of church acoustics

Probably the most famous of the Byzantine cathedrals was St. Sophia (Hagia Sophia) in Constantinople, built between 532 and 537 and being considered as the epitome of the Byzantine architecture. The church has a volume larger than 260,000 m^3, with reverberation time RT around 10 sec (at 1 kHz) [8, 12] and speech intelligibility is significantly low [12]. Although, this is a unique example of Byzantine church architecture, from the acoustics point of view it presents several important and general characteristics of Christian churches: (i) extremely diffuse field with minimal early reflections, (ii) very long RT and (iii) long distances between the source and the receiver, resulting in long delays and low direct to reverberation ratios. To simulate such acoustic properties, a 3D acoustic model of a "generic" Byzantine was implemented using a commercially available, geometric acoustic-based program [10].

The program uses 3 different algorithms to derive echogramsand acoustic parameters:

(1) Standard ray-tracing with a spherical receiver which estimates sound pressure level, lateral energy fraction, and most known acoustic parameters,
(2) Image Source Model (ISM), for detailed early reflection calculations, based on first order images of the main source in all the reflecting planes and second order sources created by calculating new images in all reflecting planes (except of the previously calculated). This procedure is repeated until the specified maximum arrival-time is reached.
(3) Randomised Tail-corrected Cone-tracing (RTC) for the full response, but handling deterministically the direct sound and first order specular and diffuse reflections. With this approach, echograms (BRIRs) for auralisation were generated.

Figure 1 shows the shape of this generic church. From this shape, 3 different versions were developed having "Small", "Medium" and "Large" acoustic features and Reverberation Time between 2.5 and 6 seconds. The geometric and acoustic properties of these models are given in Table.1.

Within each of these church models, sources were placed in positions A0 (representing the position of the priest at the altar) and positions A1 representing typical positions of the *psaltes* (chanters).

For each of these source positions, listener positions were at 01 (position at the back of the church), 02 at the vicinity of the *psaltes* (position A1x02 representing the self listening condition), 03 (a close side position) and 04 (a side medium distance position), as is shown in Figure 2. The distance of each source / receiver configuration is also given in Table 1.

2.3 Preference tests

To assess the subjective preference of reverberation on Byzantine chants, a variation of the standard MUSHRA test was conducted [13] and the listeners were asked to rate the preferred amount of reverberation (the "suitability of reverberation for the specific signal") on a scale of 0-100. In such a preference test, no hidden anchor was included, but a separate reference-button allowed listeners to hear the unprocessed signal was available on the interface which is shown in Figure 3. This reference signal in this case was the original excerpt of the psalm from the DAMASKINOS database without any additional reverberation. Using the above experimental protocol, a score of 100 indicates that the subject considered the reverberant signal as being highly preferable than the original semi-anechoic; conversely a score of 0 indicates that the subject considered the reverberant test signal was totally inappropriate. The 48 different test samples produced from 2 Byzantine chant excerpts, 3 RT conditions and 8 positions were presented through headphones (S-Logic, Ultrasone AG) to the listeners.

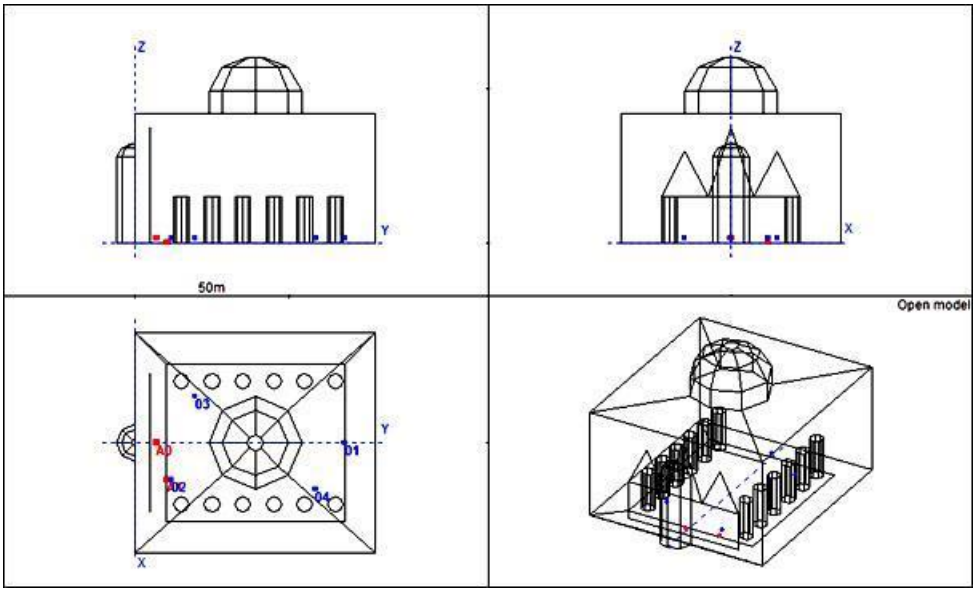


Figure 1: Side, top and 3-D views of the generic Byzantine church acoustical model.

In each experimental condition, the listener rated 3 samples (i.e one sound excerpt for 3 different RT conditions). The subjects were able to switch with their mouse between different stimuli, via a computer interface. A training session preceded the formal experiment, and the subjects were allowed to complete the test at their own pace without any interruptions from the experimenter. The experiments were conducted with 15 male and female (self-reported) normal-hearing experienced listeners. The collected data were subjected to an analysis of variance (ANOVA) to reveal whether the differences presented above are statistically significant.

	Small	**Medium**	**Large**
Dimensions LxWxH (m)	50x40x17	60x52x31	78x71x42
Volume (m^3)	34000	96720	232596
Reverberation Time (s)	2,5	4	6
Source (Ax) _ Receiver (0x) Distance (m)	A0_01 = 33 A0_02 = 11.6 A0_03 = 14.3 A0_04 = 31.6 A1_01 = 31.6 A1_02 = self-listening A1_03 = 26 A1_04 = 24	A0_01 = 43 A0_02 = 11.6 A0_03 = 12.8 A0_04 = 39.3 A1_01 = 38.3 A1_02 = self-listening A1_03 = 18 A1_04 = 32	A0_01 = 63 A0_02 = 13 A0_03 = 20 A0_04 = 55.1 A1_01=69 A1_02 = self-listening A1_03 = 8.5 m A1_04 = 48 m

Table 1. Geometric, acoustic properties of different churches and simulated source / receiver distances.

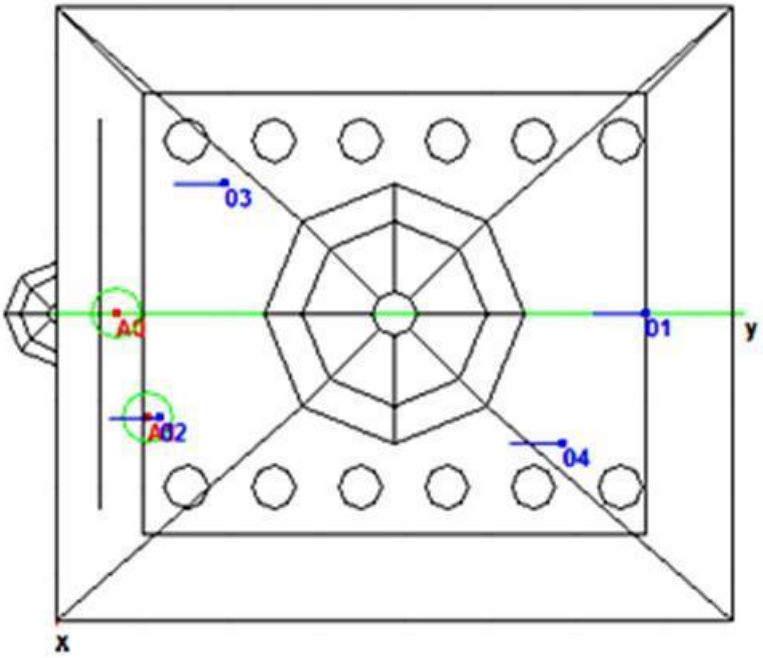


Figure 2: Top view of the generic church acoustic model indicating source (Ax) and listener (0x) positions.

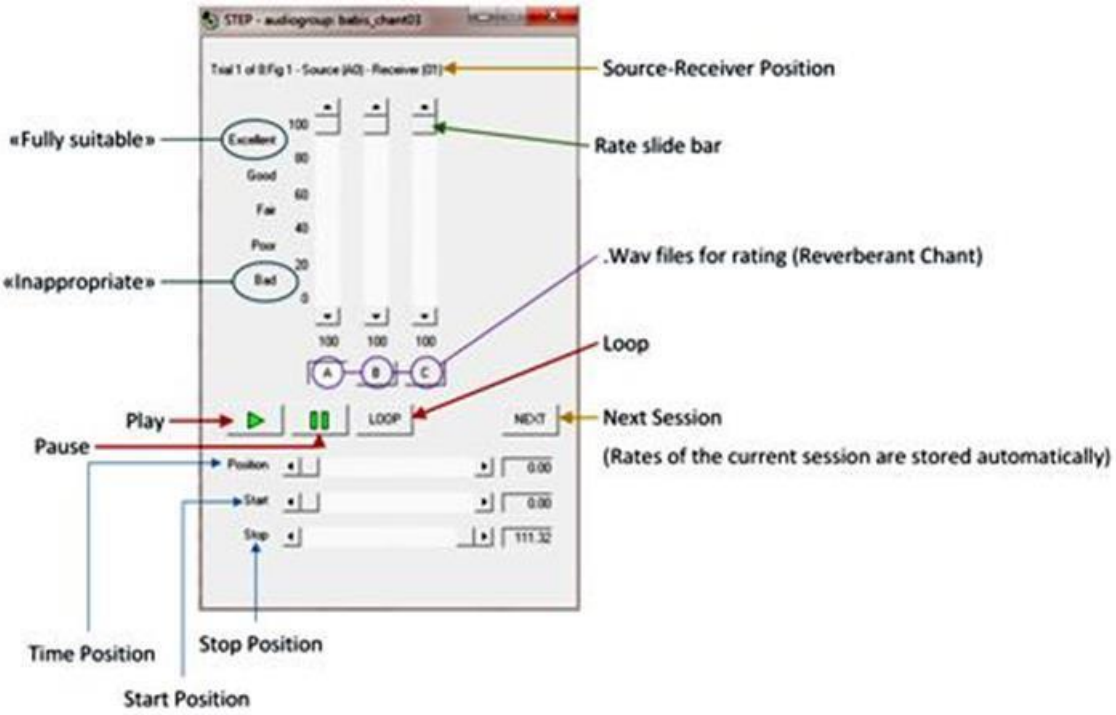


Figure 3: Listening test interface and user-controlled functions.

3. RESULTS

3.1 Analysis method

The collected data from the preference test were subjected to an analysis of variance (ANOVA) to reveal whether:

(a) there was any systematic trend in the recorded preferences
(b) the recorded differences are statistically significant
(c) a significant interaction exists between different tested parameters.

Note that in order to justify statistically significant differences the result of the p-factor of the ANOVA test must be $p < 0.05$.

From this analysis, and with respect to points (b) and (c) above, it was found that:

- The Reverberation Time of the church was the most significant factor in the preference ($p<0.000$). This is somehow obvious given that this parameter was assessed by the test.
- The type of psalm was also found to affect the preference of the listeners ($p<0.001$)
- The source-receiver configuration and listener position also affects the preference of the listeners ($p<0.011$).
- There is significant interaction between the listening position and Reverberation Time ($p<0.038$).

3.2 Reverberation Time

With respect to the statistically significant preferences now, as is shown in Figure 4, all listeners had a clear preference for the reverberant signal within the medium and small sized churches, compared to

the original semi-anechoic. The preference results for the large church are marginally negative, i.e. there was a marginal (statistically insignificant) preference for the original signal.

Furthermore, most listeners had a clear preference (mean value 74.087%) for the medium sized church having a Reverberation Time of 4 seconds. Next, the listeners (mean value 53.996%) had a preference for the small sized church with a Reverberation Time of 2.5 seconds. Last, , the listeners (mean value 46.296%) had a preference for the large sized church with a Reverberation Time of 6 seconds. In this and other figures, the error bars indicate the 95% confidence intervals for these results.

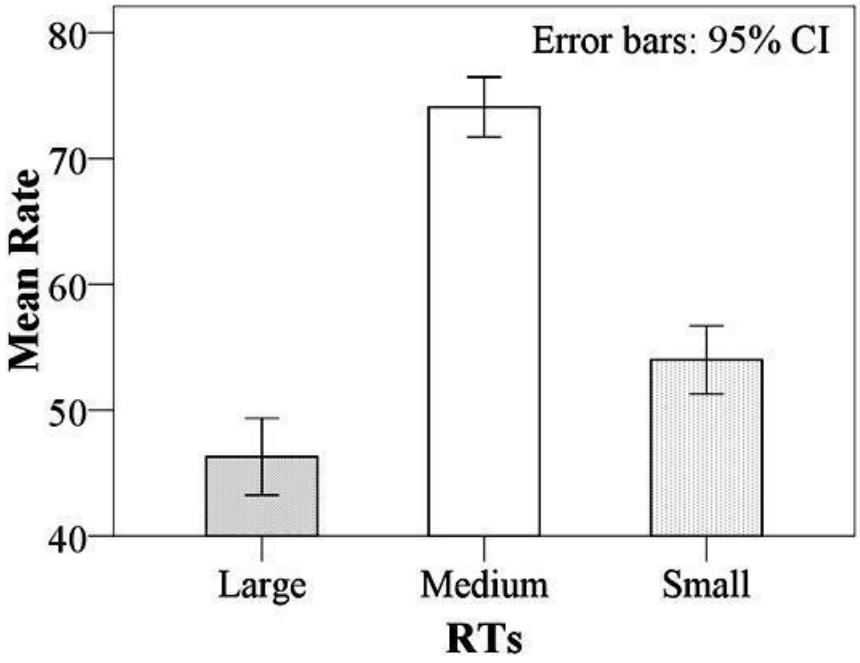


Figure 4: Mean rating of reverberation preference, as function of different church size and RT value.

3.3 Type of chant

This preference was found also to depend on the type of psalm. As is shown in Figure 5, listeners appeared to have a stronger preference for the reverberation effect for Chant01 (a psalm sang by a choir) with a mean score of 60.66% than Chant 01 (sang with solo voice) which had a mean preference score of 55.592%.

3.4 Listening position

With respect to the source / receiver configuration, the mean results (over all churches) are shown in Figure 6, noting with reference to Figure 2 and Table 1, that notation A0 indicates the source being located in the entrance of the *bema*, in front of the altar i.e. the typical position for the priest and A1 indicates positions where the chanters (*psaltes*) are located, at the *analogia*. In all listening positions, the preference for the reverberant chants was significant, but it appeared that listening at positions 03, a near side position (see Figure 2), produced the stronger preferences with a mean score of 63.5%. It is also significant to note the self-listening effect for the chanters, indicated by the configuration A1_02, where there seems also to be a strong preference for the reverberation effect. Overall, distant listening positions (A0_01, A0_04, A1_01 and A1_04) did not receive favorable preference ratings.

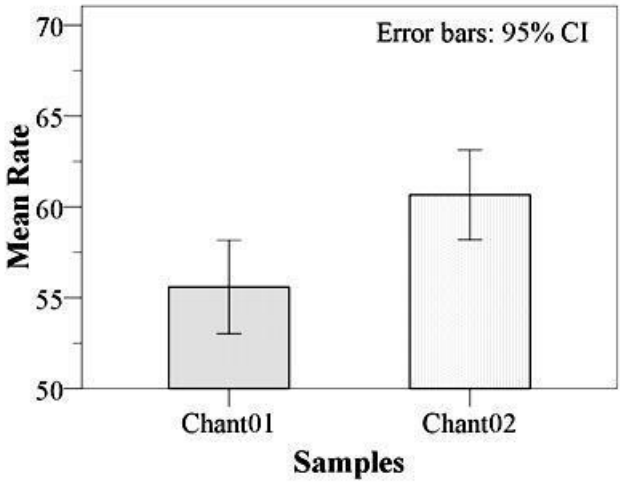


Figure 5: Mean rating of reverberation preference, as function of different chant.

From these average results, it is also useful to consider in more detail the results for listening position in each church type, shown in Figure 7. As was discussed in Section 3.2, there is a strong preference for the reverberation generated by the medium sized church and for the position 03, but also significantly for position 02, i.e. for the close positions to the priest or chanters. In general, preference for the close listening positions (02,03) appeared to be rather similar, assuming that these were in the small or large church which had lower preference. However, as was also discussed previously, the self-listening effect for the chanters can be also very positive for such church reverberation. From this figure, it is also evident that for the large and highly reverberant church, the signal arriving at the more distance positions 01 and 04, appears to be less preferred than the original signal.

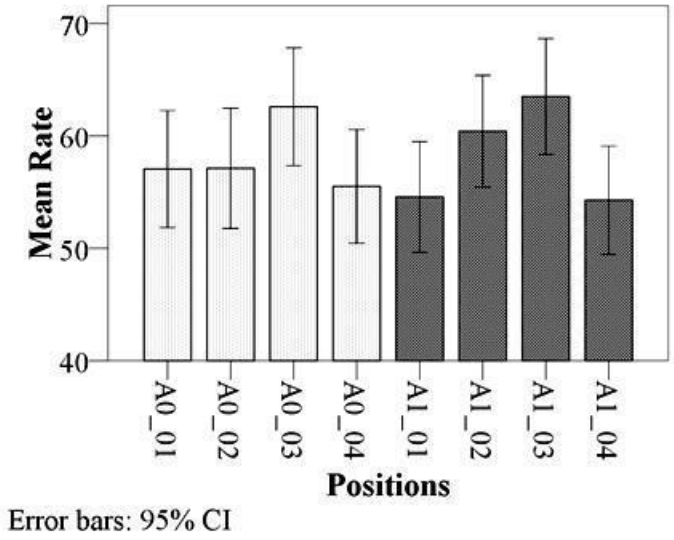


Figure 6: Mean rating of reverberation preference, as function of different source / receiver position.

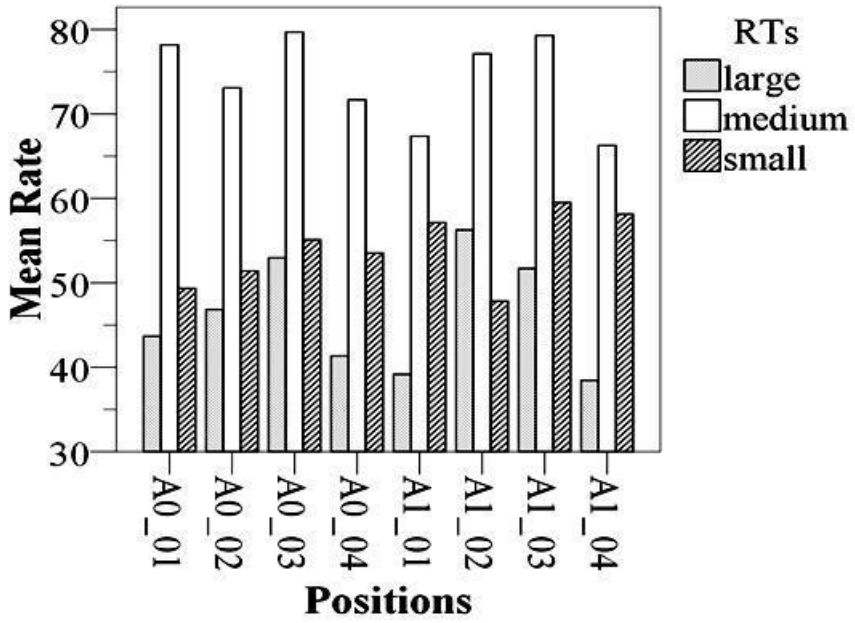


Figure 7: Rating of reverberation preference, as function of different source / receiver position and church size.

4. CONCLUSIONS

The current work generated realistic 3-dimensional reverberation from exact geometric shapes representing generic Byzantine churches. In those virtual acoustic environments, excerpts of Byzantine chants were reproduced, simulating different positions for binaural listening of the generated sound. Under such controlled experimental conditions, the preference for the generated reverberance for a sufficiently large sample of listeners was assessed via standardized statistical procedure.

The results of this work have reaffirmed the significant and positive effect of reverberation on the appreciation of Byzantine chants. As was also found before, listeners were able to discriminate the different reverberation characteristics on such chants and overall had a preference for the added reverberant character in comparison to the original semi-anechoic source. Furthermore, statistically significant differences were found for their preference for the Reverberation Time and church size, where most listeners had a clear preference with a mean value 74.087% for the medium sized church having a Reverberation Time of 4 seconds. Next in their preference with a mean value of 53.996% was for the small sized church with a Reverberation Time of 2.5 seconds. Last, the listeners (with mean value 46.296%) had expressed mixed opinions for the large sized church with a Reverberation Time of 6 seconds. In such case it appears that excessive reverberation has a detrimental effect on the clarity of the reproduced chant which has been assessed as less positive by the majority of listeners.

However, the results have also shown some difference in preference ratings with respect to the musical form of each psalm, with the one based on choral chanting to be considered to be more benefited by the added reverberation.

The results have also shown a strong preference of the chanters themselves (*psaltes*) for the added reverberation which in practice would assist their performance. For such self-listening case, the preference for the added reverberation from the medium-sized church appeared to be over 77%, dropping to 55% for the reverberation of the large church and to 48% in the case of the small church. This indicates that the amount of reverberation added should be significant in order to be beneficial to the chanter when he is listening to his own voice in the church. Note that for the case of the small church, the chanter will mostly perceive amplified the spectral coloration imposed by early reflections since in this case small amount of late reverberation is generated due to the small-sized church.

Overall, for all different sized churches and reverberation values, the highest listener preferences (63.5%) were for positions close to the priest or opposite to the chanters, at distances ranging from 12.8 up to 20 m (depending on the church size).

The less favorable positions were for the more distant listening positions, at distances ranging from 31.6 up to 69 m (depending on the church size). Under such conditions late reverberation is dominating the signal and the direct to reverberant signal ratio is very poor.

For the listening position preference results for each specific church, it was found that for the most preferred medium sized church, most positions, except the very distant ones, received ratings above 70%. Even those distant positions had a sufficient clear preference with rating above 65%. In contrast, distant positions in the large church were considered to have so much excess reverberation that the chants appeared to have deteriorating quality with respect to their original condition prior to adding reverberation.

It has to be added, that the above study was by no means extensive and clearly there are further aspects related to the interaction between Christian Orthodox liturgy and church acoustics that require investigation in the future.

Acknowledgments

This research has been co-funded by the European Union through the European Social Fund, ESF, and the Greek national funds through its Operational Program Education and Lifelong Learning of the National Strategic Reference Framework, NSRF. Research Funding Programs: Thalis-University of Athens-Erasitechnis, grant number: MIS 375435.

REFERENCES

[1] D. Delviniotis, G. Kouroupetroglou, and S. Theodoridis, "Acoustic analysis of musical intervals in modern byzantine chant scales", Journal of the Acoustical Society of America, vol. 124(4), p. 262-269, 2008.
[2] E. Wellesz, "A History of Byzantine Music and Hymnography", Clarendon Press, 1961.
[3] D. Delviniotis, G. Kouroupetroglou, "DAMASKINOS: The prototype corpus of Greek Orthodox ecclesiastical chant voices", Proc. of the International Conference "Crossroads Greece as an Intercultural Pole of Musical Thought and Creativity", Tsessaloniki, Greece, June 6-10 2011, pp. 289-302.
[4] B. Blesser, "An interdisciplinary synthesis of reverberation viewpoints", Journal of the Audio Engineering Society, vol. 49(10), p. 867-903, 2001.
[5] H. Kuttruff, "Room acoustics", Applied Science Publishers Ltd, London, 2nd Ed., 1979.
[6] M. Karjalainen, H. Jarvelainen, "More about this reverberation science: Perceptually good late reverberation", Audio Engineering Society Convention, vol. 111, p. 11 2001.
[7] D. Griesinger, "How loud is my reverberation?", Audio Engineering Society Convention vol. 98, p. 2, 1995.
[8] B. Pentcheva, "Icons of Sound: Hagia Sophia and the Byzantine Choros", Chapter 2 in "The Sensual Icon: Space, Ritual, and the Senses in Byzantium," Penn State Press, 2010.
[9] A. Tsilfdis, Ch. Papadakos, E. Kokkinis, G. Chryssochoidis, D. Delviniotis, G. Kouroupetoglou, J. Mourjopoulos, "Reverberation and dereverberation effect on Byzantine chants", Audio Engineering Society Convention 135, New York, 2013.
[10] Catt-Acoustic v9., http://www.catt.se/
[11] G. Kouroupetroglou, D. Delviniotis, and G. Chrysochoidis, "DAMASKINOS: The Model Tagged Acoustic Corpus of Byzantine Ecclesiastic Chant Voices" in Proc. ACOUSTICS Conf., Heraclion, Greece, 2006, pp. 68–76.
[12] C. Weitze, J. Rindel, C. Christensen, A. Gade, "The acoustical history of Hagia Sophia revived through computer simulation", Forum Acusticum, 2002.
[13] ITU RBS.1534-2001: Method for the subjective assessment of intermediate quality levels of coding systems. 2003.

Georgios Kouroupetroglou *holds a B.Sc. in Physics and a Ph.D. in Communications and Signal Processing. Member of the Academic staff of the Division of Communication and Signal Processing, Department of Informatics and Telecommunications, National and Kapodistrian University of Athens and leader of the*

Speech and Accessibility Laboratory. His research interests focus on the area of Voice User Interfaces and Computer Accessibility, as a part of the major domain of Human-Computer Interaction, with emphasis in: Spoken Dialogue Human Computer Interaction, VoiceWeb, Voice Agents, Accessible Computing, Voice Processing; Analysis and Synthesis of Speech and Singing, Music Computing; Singing Voice Analysis, Virtual Musical Instruments, and Byzantine Chanting Analysis and Synthesis. Professor Kouroupetroglou has actively participated in a number of European Union funded and National research projects. He has been a reviewer / evaluator and member of working groups/technical panels of various European Union's projects/programs.

Charalampos Papadakos *received his diploma (5-year-MSc.) in electrical & computer engineering from the University of Patras in 2009. His final-year project was on «Mixing Sound Sources Using Subjective Perceptual Models». He is currently a post graduate researcher at Electrical & Computer Engineering Department, University of Patras. His research interests cover acoustic-to-electric transduction, energy harvesting, piezoelectric transducers for audio and room acoustics. He is member of the Greek Technical Chamber.*

Gavriil Kamaris *was born in Larisa in 1984. He graduated from the University of Patras, Dept. of Electrical Engineering and Computer Technology. His thesis was on "Room acoustics and Echo Disturbance Criterion". In 2013 he started his PhD working on "Audio & Acoustic systems response decoloration and optimization". His research fields of interest are, Room Acoustics, Decoloration, Binaural perception. He is working as a Live Sound Engineer since 2008. He teaches Live Sound Reproduction in IEK AKME of Patras. He plays the cello and rides his bike.*

George Chrysochoidis *holds an MSc in Digital Signal Processing from the department of Informatics & Telecommunications at the National & Kapodistrian University of Athens and is currently pursuing a PhD program at the same department. As a freelancer, he has worked in the field of custom software development as well as providing IT consultancy services for companies. In 2005 he joined the signal processing team in the department of Informatics & Telecommunications at the National & Kapodistrian University of Athens and since then has worked on several projects. His research interests include speech recognition, singing voice analysis, modeling and synthesis, Byzantine Chant analysis and synthesis, natural language processing and machine learning.*

John Mourjopoulos *obtained BSc degree in engineering from Coventry University and MSc and PhD degrees in 1980 and 1985, from the Institute of Sound and Vibration Research (ISVR), at Southampton University. Since 1986 he is with the Electrical and Computing Engineering Department of the University of Patras, where he is currently Professor. During 2000, he was a visiting professor at the Institute for Communication Acoustics at Ruhr-University Bochum, Germany. He has participated in numerous national and EC projects, has organised conferences, seminars and short courses and has contributed towards the development of digital audio devices. He has authored and presented more that 120 papers in refereed international Journals and Conferences. For his research he was awarded the Fellowship of the Audio Engineering Society (AES) in 2006. His research covers many aspects of digital processing of audio and acoustic signals. He has also worked on perceptually-motivated models for such applications, as well as for speech and audio signal enhancement. His recent research covers aspects of direct acoustic transduction of digital audio streams. He is a member of the Audio Engineering Society, vice-chairman of the Greek AES Section, of the IEEE and of the Hellenic Institute of Acoustics being currently member of its board.*

Η φιλοσοφία της Βυζαντινής Μουσικής υπό την οπτικήν γωνίαν των Νευροεπιστημών

Σταύρος Ι. Μπαλογιάννης
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
sibh844@otenet.gr

Περίληψη. Η Βυζαντινή μουσική είναι μια ειρηνική, πνευματική ψαλμωδία, που στόχο της έχει την ανύψωση της ανθρώπινης ψυχής από τον γήινο κόσμο στον ουράνιο. Προκαλώντας το πνεύμα της γαλήνης, της απάθειας, της ηρεμίας, της αποτελεσματικής ενδοσκόπησης, της πραγματικής ενόρασης και αυτογνωσίας, η Βυζαντινή μουσική, σε μια αρμονική σύμπραξη με την βυζαντινή εικονογραφία, γίνεται μια οδός εξαγνισμού της ψυχοσωματικής ολότητας της ανθρώπινης ύπαρξης. Στο ανθρώπινο μυαλό, που υποφέρει υπό την συνεχή παρεμβολή της μοντέρνας αισθησιακής κοσμικής μουσικής και την επιθετικότητα, την ανησυχία, την θλίψη, τον ανταγωνισμό, την κυριαρχία, τα απαιτητικά και αναπόφευκτα αδιέξοδα, η Βυζαντινή μουσική είναι το πιο κατάλληλο φάρμακο για την αποκατάσταση της εσωτερικής ισορροπίας και την εναρμόνιση των ανώτερων πνευματικών κέντρων. Στη θέση της εσωτερικής ακαταστασίας, που κάποιες φορές ωθεί σε πραγματικό κομφούζιο τα ανθρώπινα αισθήματα, η Βυζαντινή μουσική είναι ικανή να εισάγει τις μοναδικές αξίες της μετάνοιας, της ταπεινότητας, του αίνου, της ευχαριστίας και της ευγνωμοσύνης, εγκαθιδρύοντας πραγματικά την πολύτιμη αξία της εσωτερικής αρμονίας. Στο ανομοιόμορφο και ενίοτε κατακερματισμένο ψυχολογικό υπόβαθρο του ανθρώπου της εποχής μας, που ασφυκτιά από τη ματαιότητα και υπό το βάρος των συνεχών πικρών σαρκικών και εφήμερων ευδαιμονικών επιδιώξεων, η Βυζαντινή μουσική προσφέρει έναν μυστικό θησαυρό γεμάτο πνευματικό άρωμα, ευτυχία και εξύψωση, μεταμέλεια, χαροποιό πένθος, ηρεμία, ειρήνη και φως. Καταλαβαίνοντας το μήνυμα της Βυζαντινής μουσικής, η ανθρώπινη ψυχή μπορεί να δεχτεί το αιώνιο μυστήριο του αχανούς ελέους και της αγάπης του Θεού, το θαυμαστό φως της Αναστάσεως και τον προορισμό στην αιωνιότητα.

Astract. Byzantine music is a peaceful spiritual chant aiming at elevating the human soul from the earthy world to the celestial one. Inducing the spirit of serenity, passionless or apathy, the interior tranquility, the fruitful introversion, the real insight and self - knowledge, the Byzantine music, in an harmonious interaction with the byzantine iconography, becomes a pathway to purification of the psychosomatic entity of the human being. In the human brain, who suffers under the continuous intervention of the modern sensuous secular music, plenty of aggressiveness, anxiety, sadness, competition, domination, demanding and inevitable deadlocks, the Byzantine music is a proper remedy for the restoration of the interior homeostasis and the harmonization of the higher mental faculties. In the place of interior disorder, which sometimes exceeds to a real confusion of the human feelings, the Byzantine music is able to introduce the unique values of repentance, of genuine regrets, humility, praise, thanksgiving and gratitude, establishing eventually the precious worth of interior harmony. In the uneven and sometimes fragmented psychological background of the men of our Era, who suffocate from the vanity and under the burden of continuous bitter carnal and ephemeral eudemonistic pursuits, the Byzantine music offers a mystical treasure plenty of spiritual fragrance, happiness and exaltation, contrition, gladdening sorrow, calmness, peace and light. Understanding the message of the byzantine music the human soul may perceive the eternal mystery of the immense mercy and love of God, the miraculous light of Resurrection and the destination to eternity.

1. Εισαγωγή

Η μουσική είναι η γλώσσα της ψυχής, η οποία είτε συνδυαζομένη με λέξεις, είτε χωρίς λέξεις εκφράζει τα βαθύτερα ψυχικά βιώματα, τας προσδοκίας, τας ελπίδας, την χαράν, την ανάτασιν, την γαλήνην, την δικαίωσιν, την θλίψιν, την αγωνίαν, τον πόνον, το πένθος, την απόγνωσιν, την δύναμιν

Copyright: © 2014 Σταύρος Ι. Μπαλογιάννης. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

και τον ενθουσιασμόν, την νίκην, την επικοινωνίαν με τον πλησίον και κυρίως υπό την μορφήν της ψαλτικής, την συνεχώς καταβαλλομένην προσπάθειαν του ανθρώπου διά μετάβασιν από τα γήινα και πρόσκαιρα εις τα ουράνια και αιώνια.

Συγχρόνως, η μουσική αποτελεί παγκόσμιον γλώσσαν, δεδομένου ότι κατ' ουσίαν είναι η πρώτη κοινή γλώσσα, την οποίαν εχρησιμοποίησεν ο άνθρωπος, διά να εξωτερικεύση τα συναισθήματα και τας σκέψεις του και η πρώτη γλώσσα, την οποίαν κατανοεί το βρέφος, εις την προσπάθειαν του να συμμετάσχη εις την περιβάλλουσαν αυτό συναισθηματικήν ατμόσφαιραν [1].

Η γλώσσα της μουσικής, διά της ισχύος της, δύναται να επηρεάση την ζωήν ατόμων, κοινωνικών ομάδων, εθνών, πολιτικών κατευθύνσεων, δύναται να διαμορφώση το πολιτιστικόν περίγραμμα εποχών και να αφήση την σφραγίδα της εις την ιστορίαν των λαών.

Ο άνθρωπος συνεδέθη μετά της μουσικής αυθορμήτως. Προ 30.000 ετών, κατεσκεύασεν τα πρώτα μουσικά όργανα, υπό την μορφήν των πνευστών, εγχόρδων ή κρουστών, τροποποιήσας εις μουσικούς αυλούς τα αυλοειδή οστά των ζώων ή τα ευμεγέθη θαλάσσια όστρακα, εις λύραν την κάτω γνάθον των βοοειδών και του ίππου και εις κρουστά το κρανίον [2], τα λαγόνια οστά αυτών ή το κέλυφος της χελώνας. Ακολούθως ανέπτυξεν την μουσικήν τέχνην παρακολουθών και μιμούμενος το άσμα των ωδικών πτηνών, τους ήχους της φύσεως, του αέρος, της θαλάσσης, των ποταμών, της βροχής, των φύλλων των δένδρων, συνθέτων σταδιακώς την ιδικήν του μουσικήν, διαφοροποιών αυτήν εκ των ηχητικών στοιχείων, παρεμβολών και εμπειριών εκ του περιβάλλοντος και εκτελών αυτήν δι' οργάνων, τα οποία όλον και περισσότερον επακριβέστερον, ευστοχώτερον και επιδεξιώτερον κατεσκεύαζεν και συνεχώς τελειοποίει [3] κατά την ιστορικήν του πορείαν, χρησιμοποιών κυρίως ως ύλην το ξύλον, το μέταλλον, το κρύσταλλον, το δέρμα των ζώων, τας φυτικάς και ζωϊκάς ίνας.

Την φωνήν του και τα μουσικά όργανα εχρησιμοποίει ο άνθρωπος καθημερινώς ιδίως δε μετ' εμφάσεως κατά την διάρκειαν θρησκευτικών τελετών και εορταστικών εκδηλώσεων.

Εις την μουσικήν εγχαράσσονται η ιστορία ενός λαού, ενός έθνους, μίας κοινωνίας, μίας εποχής και συγχρόνως τα ψυχικά βιώματα ενός προσώπου. Εκάστη μουσική έκφρασις περιλαμβάνει συγχρόνως την φωνήν όλης της ανθρωπότητος και την φωνήν ενός ατόμου. Το εμείς και το εγώ συντήκονται αρμονικώς, εις σημείον ώστε η πλέον προσωπική μουσική έκφρασις και εμπειρία να λαμβάνη αυτομάτως πανανθρωπίνους διαστάσεις και να εισέρχεται εις την ιστορίαν του πολιτισμού.

Εις εκάστην μουσικήν έκφρασιν, οιασδήποτε εποχής, το άτομον ανακαλύπτει άλλοτε ευρύτερον και άλλοτε ολιγώτερον έν ή περισσότερα από τα ψυχικά στοιχεία του εαυτού του, τα οποία αντιλαμβάνεται πληρέστερον και ψηλαφεί κατά τρόπον ανάγλυφον μέσα από τους ήχους, οι οποίοι έχουν μεγαλυτέραν διεισδυτικήν ικανότητα από τας λέξεις. Εις την μουσικήν δε την οποίαν συνθέτει εγχαράσσεται ο χαρακτήρ, η προσωπικότης, η ευφυΐα του και η ιστορική και πολιτιστική κληρονομία την οποίαν φέρει από τα βάθη των αιώνων [4].

Η παραδοσιακή μουσική συνδέει επιπροσθέτως το άτομον με τας ρίζας του. Το ανασύρει από τον κλοιόν της απομονώσως της συγχρόνου κοινωνίας και τον συνδέει με το παρελθόν του γένους του, της φυλής του, του λαού του, του έθνους του, το οποίον είναι το ιδικόν του παρελθόν, το οποίον ουδέποτε διαγράφεται ή λησμονείται, παρά τας προσπαθείας αι οποίαι καταβάλλονται εις ωρισμένας περιόδους διά την ομογενοποίησιν και άμβλυνσιν της ιστορίας και των αξιών όλης της ανθρωπότητος.

2. Η Βυζαντινή μουσική

Η Ελλάς, ως χώρα, είναι πλουσία εις παραδοσιακήν μουσικήν [5], η οποία διατηρεί πολλά στοιχεία της αρχαίας ελληνικής μουσικής [6] της μουσικής των βυζαντινών χρόνων [7], της ανατολικής μουσικής και της μουσικής της Δύσεως [8], διά μέσου των οποίων διεμορφώθη σταδιακώς ο ιδιαιτέρως προσωπικός χαρακτήρ της συγχρόνου παραδοσιακής ελληνικής μουσικής [9].

Η Βυζαντινή μουσική είναι η παραδοσιακή [10] εκκλησιαστική μουσική, ψαλλομένη από τους πρώτους χριστιανικούς χρόνους και σταθερώς παραμένουσα σήμερον ως μουσική της Ορθοδόξου λατρευτικής ζωής, αναπτυχθείσα ιδιαιτέρως εις την εποχήν της μεγίστης ανθίσεως της Λατρείας εις την Βυζαντινήν Αυτοκρατορίαν. Αύτη είναι φωνητική μουσική, ψαλλομένη υπό ενός ή περισσοτέρων ιεροψαλτών ή και κατά κανόνα υπό ανδρικής χορωδίας, έχουσα πάντοτε μεν

μονοφωνικόν χαρακτήρα [11, 12], στηριζομένη εις οκτώ ήχους, ουδέποτε δε συνοδευομένη υπό μουσικών οργάνων.

Η Βυζαντινή μουσική ψάλλεται σήμερον εις όλους σχεδόν τους ορθοδόξους ναούς [13], εις την Μεγάλην του Χριστού Εκκλησίαν, εις την χερσαίαν Ελλάδα και τας νήσους και εις τους περισσοτέρους ναούς του αποδήμου ελληνισμού, εις τα πρεσβυγενή Πατριαρχεία, εις την Ευρώπην, την Αμερικήν, την Μέσην Ανατολήν, την Αυστραλίαν και Ωκεανίαν, την Αφρικήν και την Ασίαν [14].

Ιστορικόν υπόβαθρον

Η εκκλησιαστική μουσική είναι συνδεδεμένη κατά τρόπον άρρηκτον μετά της προσευχής και της λατρείας. Εκ των Πράξεων των αποστόλων γνωρίζομεν ότι οι πρώτοι Χριστιανού προσηύχοντο καθημερινώς [15], κατά το πρότυπον του Κυρίου, ο οποίος προσηύχετο το πρωΐ [16], συνδέοντες την ανατολήν του ηλίου με το φως τον αληθινόν το φωτίζον και αγιάζον πάντα άνθρωπον, μετά του ηλίου της δικαιοσύνης, του Κυρίου της δόξης και της εσωτερικής καταυγάσεως του πιστού.

Εν συνεχεία ούτοι προσηύχοντο την εσπέραν, θεσπίσαντες αναλυτικότερον ως ώρας προσευχής την τρίτην την έκτην και την ενάτην ώραν, λατρεύοντες τον Κύριον διά ψαλμών, ύμνων και ωδών πνευματικών [17]. Συγχρόνως εθεσπίσθη η μία των Σαββάτων [18],η ημέρα της Κυριακής, η ημέρα της αναστάσεως, της λυτρώσεως, της σωτηρίας ως ημέρα από κοινού λατρείας και ευχαριστιακής συνάξεως.

Από του τρίτου αιώνος εθεσπίσθησαν τρείς κύκλοι προσευχής ή ενίοτε ησκείτο η αδιάλειπτος προσευχή. Κατά την μακράν περίοδον των διωγμών οι Χριστιανοί κατέφευγαν εις τας κατακόμβας ή εις ιδιωτικάς οικίας, εις άλλοτε άλλον αριθμόν διά να δοξάσουν από κοινού τον Κύριον και να συμμετάσχουν εις το μυστήριον της θείας ευχαριστίας.

Μετά την λήξιν των διωγμών και την έκδοσιν του διατάγματος των Μεδιολάνων το 313, ήρχισεν να τελείται ελευθέρως η λατρεία και να ασκείται άνευ φόβου η μυστηριακή ζωή εις τας πόλεις και την ύπαιθρον, ενώ εκ παραλλήλου ήρχισεν να αναπτύσσεται σταδιακώς η ασκητική και η μοναχική ζωή, οργανουμένη υπό του Αγίου Παχωμίου εις την άνω Αίγυπτον, θεσπίσασα δύο καθημερινάς λατρευτικάς συνάξεις εις τον Ναόν ή αργότερον την αδιάλειπτον προσευχήν [19] και τους κατ' ιδίαν ύμνους.

Εν μέσω των λαϊκών οι Ναοί, εις τα μεγάλα μητροπολιτικά κέντρα, έδιδαν τη δυνατοτήτα της πλήρους και εν κατανύξει λατρευτικής ζωής, η οποία περιελάμβανεν ύμνους, ευχαριστούντας, δοξάζοντας και υμνούντας την ανάστασιν του Κυρίου ή αιτούντας το έλεος, την συγγνώμην και την μακροθυμίαν του Κυρίου διά τα ανθρώπινα παραπτώματα, τας αδυναμίας και τας αβλεψίας, διαμορφουμένου σταδιακώς του μέλους αυτών, το οποίον απετέλεσεν το υπόβαθρον της Βυζαντινής μουσικής εις τον χώρον της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και του Γρηγοριανού μέλους εις την Δυτικήν Εκκλησίαν [20].

Η ουσιαστική μορφοποίησις της Βυζαντινής μουσικής ήρχισεν από τον Μ. Βασίλειον, υπό του οποίου Ιερουργήθη η Βυζαντινή Θεία Λειτουργία, τελουμένη μετά λαμπρότητος εις τους καθεδρικούς ναούς της Βασιλευούσης και των μεγάλων πόλεων και σταδιακώς εις όλην την Ανατολικήν Εκκλησίαν.

Η Βυζαντινή μουσική, εκτελουμένη, έχει ευρείαν χρονικήν διάστασιν. Η χρονική διάστασις ως γνωστόν έχει υψίστην σημασίαν διά τον εγκέφαλον εις την αντίληψιν, ανάλυσιν και εσωτερίκευσιν της μουσικής εκφράσεως [21] και εις την άμεσον και όψιμον επίδρασιν αυτής επί της ψυχικής σφαίρας. Οι όροι οι εκφράζοντες τον χρόνον της ερμηνείας, ως είναι το συνοπτικόν, το έτερον συνοπτικόν, το συντετμημένον, τα συντομηθέντα, τα σμικρυνθέντα, το ως εν βραχεί, το καλογερικόν, το εκκλησιαστικόν εκφράζουν κατ' ουσίαν τον τρόπον και την χρονικήν διάστασιν, διά των οποίων ψάλλεται μεν η Βυζαντινή μουσική, καθίσταται δε εκ παραλλήλου αντιληπτή, συνειδητοποιείται και βιούται τόσον υπό των ιεροψαλτών όσον και υπό του μετέχοντος εκκλησιάσματος.

Η ασματική ακολουθία, θεσπισθείσα υπό του Αγίου Συμεώνος, Αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης, ως καταδεικνύεται διά του έργου του «Διάλογος εις Χριστόν», ήρχισεν να διαμορφούται, διά του Ιωάννου Κουκουζέλη, αφ' ενός μεν υπό την αργήν μορφήν, αφ' ετέρου δε και υπό την σύντομον, εκάστη των οποίων εξέφραζε, κατ' ουσίαν την ψυχικήν αναγκαιότητα της

συντόμου ή αντιθέτως της μακράς πλήρους κατανύξεως επικοινωνίας του ανθρώπου μετά του Θεού, όπου ο πιστός αποδεσμευόμενος από την δυναστείαν του χρόνου των σκέψεων και των γηίνων περισπασμών, ανοίγει εν ταπεινώσει την καρδίαν και κατευθύνει την δέησίν του προ του ελεήμονος και πανοικτείρμονος Κυρίου, διά να βιώση εν χαρά και εν κατανύξει την ασματικήν προσευχήν και δοξολογίαν, συνδέων ειρηνικώς την ανθρωπίνην φωνήν μετά της φωνής των αγγέλων.

Ο σύντομος ασματικός τύπος διατηρείται κυρίως εις το χερουβικόν και το κοινωνικόν. Από το τέλος του 17ου αιώνος, ο συνοπτικός τύπος ήρχισεν να χρησιμοποιήται ευρύτερον εις τον Πολυέλαιον, τη υπερμάχω, ενώ εκ παραλλήλου διετηρείτο και η αργή μελωδία.

Κατά τον 18ον αιώνα ο χρόνος εβραχύνθη περισσότερο και τα αναστασιματάρια μετά των κεκραγαρίων εψάλλοντο κατά τρόπον «εύμορφον χύμα».

Εν τούτοις, το αργό μέλος εκαλλιεργήθη, ανελύθη και σχηματοποιήθη ευρύτερον υπό του Πέτρου Πελοποννησίου, ο οποίος συνέθεσεν το δοξαστικόν «Κύριε η εν πολλαίς αμαρτίας..» κατά των τύπον των παλαιών στιχηρών και υπό του Ιωάννου Πρωτοψάλτου, ο οποίος συνέταξεν αναλυτικώτερον τον τριαδικόν ύμνον εις την Θείαν Λειτουργίαν του Αγίου Βασιλείου, τον οποίον συνέθεσεν ο Ιωάννης ο Γλυκύς, ενώ εις τας αρχάς του δεκάτου ενάτου αιώνος, ο Ιάκωβος Πρωτοψάλτης εβράχυνε τα Δοξαστικά Ιδιόμελα

Ψυχολογική επίδρασις της Βυζαντινής μουσική

Η μουσική είναι η τέχνη, η οποία ασκεί την μεγαλυτέραν ψυχολογικήν επίδρασιν εξ όλων των τεχνών [22]. Διεισδύει αύτη εις την συναισθηματικήν σφαίραν του ανθρώπου, η οποία ασκεί ουσιώδη επίδρασιν επί της συμπεριφοράς, της διαμορφώσεως του χαρακτήρος και της εν γένει δομήσεως της προσωπικότητος του [23].

Η φωνητική μουσική επιδρά τόσον διά του μέλους όσον και διά των λόγων, οι οποίοι εμπερικλείουν πολλάκις νοήματα, τα οποία έχουν βαθείαν ψυχικήν διεισδυτικότητα [24], κινητοποιούντα συναισθηματικώς το άτομον, αποκαθιστώντα την ομοιοστατικήν αρμονίαν του και μεταμορφώνοντα την καρδίαν του.

Η μουσική, εκ παραλλήλου, ασκεί σημαντικήν επίδρασιν επί της εγκεφαλικής λειτουργίας [25], επηρεάζουσα τους νευρωνικούς σχηματισμούς του μεταιχμιακού συστήματος και δι' αυτών τον υποθάλαμον και τα κέντρα του αυτονόμου νευρικού συστήματος και τας δομάς, αι οποίαι συνδέονται μετά της λειτουργίας του ύπνου και της εγρηγόρσεως, εκ παραλλήλου δε όλας τας περιοχάς του φλοιού των εγκεφαλικών ημισφαιρίων, με ιδιαιτέραν και πλέον παρατεταμένην επίδρασιν επί του κροταφικού ισοφλοίου.

Πολλαί περιοχαί του εγκεφάλου απαντούν εις τα ακουστικά ερεθίσματα άλλοτε μεν υπό την μορφήν αντανακλαστικών κινητικών απαντήσεων, άλλοτε δε διά της τροποποιήσεως του συναισθήματος, των σκέψεων και της συμπεριφοράς [26], εις σημείον ώστε να συμπεραίνεται ότι ο εγκέφαλος διαθέτει ειδικήν λειτουργικήν οργάνωσιν διά την εσωτερίκευσιν της μουσικής [27].

Η τροποποίησις της συμπεριφοράς υπό της μουσικής συνήθως είναι εμφανεστάτη και άμεσος. Εκ της άκρας εσωτερικής γαλήνης, ηρεμίας και ειρηνικής διαθέσεως την οποίαν επιφέρει η ακρόασις ενός τύπου μουσικής εκφράσεως [28] έως της ανησυχίας, της οργής, της επιθετικότητος και της μαχητικής διαθέσεως, την οποίαν προκαλεί έτερος. Εκ της δημιουργίας του συναισθήματος της χαράς έως της αναδύσεως του συναισθήματος της θλίψεως. Εκ της αισθήσεως της ωραιότητος, της απλότητος, της διαυγείας, της προσιτότητος και της αμέσου προσεγγίσεως [29] έως της απωθητικής συνθετότητος και της δυσνοήτου κατανοήσεως. Εκ της ελπίδος έως της απελπισίας. Εκ του περισπασμού έως της αμεριμνησίας Εκ της αναμνήσεως και αναμοχλεύσεως παλαιών εμπειριών έως της προεκτάσεως της σκέψεως και του προγραμματισμού εις το μέλλον. Εκ της κοινωνικότητος έως της απομονώσεως. Εκ της αγάπης προς την ανθρωπότητα έως της συσπειρώσεως εις τον χώρον της ατομικότητος. Εκ της συμπαθητικής μεθέξεως έως της αδιαφορίας [30]. Εκ της ενεργητικότητος, της δραστηριότητος και της δυνάμεως έως της απαθείας και της αδρανείας. Εκ της εγρηγόρσεως έως της υπνηλικής διαθέσεως [31].

Η μεγάλη επίδρασις της μουσικής εις τον εγκέφαλον, αναφερομένη εις πολυαρίθμους δομάς και λειτουργικά νευρωνικά δίκτυα αυτού[32] απετέλεσεν το έρεισμα της εφαρμογής της μουσικοθεραπείας [33] εις πολλά εκ των νευρολογικών και ψυχιατρικών νοσημάτων και παθολογικών

καταστάσεων, η οποία κατά τα τελευταία έτη προσέλαβεν ιδιαιτέραν έκτασιν, βαρύτητα και αξίαν [34], δεδομένου ότι κινητοποιεί αύτη συναισθηματικώς [35] το άτομον και προάγει τας γνωσικάς αυτού λειτουργίας [36] και κινητικάς δεξιότητας.

Ψυχοθεραπευτική συμβολή της Βυζαντινής Μουσικής

Η Βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική προκαλεί χαράν, οδηγεί εις την βίωσιν της ανεκλαλήτου χαράς της αιωνιότητος. Αίρει τον πιστόν από την προσωρινότητα, από πάσαν βιωτικήν μέριμναν και αγωνίαν, από την καθήλωσιν του εις το σήμερον, από τον φόβον της φθοράς και του θανάτου και τον φέρει ειρηνικώς εις την ατμόσφαιραν της αναστάσεως και της αφθαρσίας, από την θλίψιν της χοϊκότητος και της σκιάς του θανάτου, εις την πνευματικήν αγαλλίασιν και το καταυγάζον φως της Ζωής.

Βοηθεί αύτη να ενθυμήται ο άνθρωπος, ότι το μόνον όντως οδυνηρόν γεγονός της ζωής είναι η απομάκρυνσις από τον Κύριον και να αντιλαμβάνεται συγχρόνως, ότι αι καθημεριναί δοκιμασίαι, μικραί ή μεγάλαι, προσωριναί ή συνεχείς, είναι μοναδικαί ευλογίαι, διά των οποίων αποκτάται και εδραιώνεται η βεβαιότης της αγάπης του Κυρίου, η συνεχής παρουσία Του και αποκαλύπτονται οι ωκεανοί του ελέους Του και της αφάτου και αμετρήτου φιλανθρωπίας Του.

Η Βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική καταδεικνύει την ματαιότητα των ανθρωπίνων φροντίδων, επιδιώξεων και προγραμματισμών, οι οποίοι είναι άνευ ουσιώδους νοήματος και πλήρεις ασταθείας, αβεβαιότητος, ανασφαλείας, τρεπτότητος, αγωνίας, φόβων και θλίψεων και αναδεικνύει αύτη την ωραιότητα του νοήματος της πραγματικής ζωής , η οποία αφιερώνεται εις την δόξαν και την αγάπην του Θεού, την επίκλησιν του ελέους Του, την αίσθησιν της αδιαλείπτου παρουσίας Του, την μετά χαράς βίωσιν του θελήματος του και την διηνεκή ειρηνικήν προσδοκίαν της βασιλείας Του.

Εις την υμνολογίαν της Ορθοδόξου Εκκλησίας ο πιστός βλέπει με διαύγειαν, διά των οφθαλμών της ψυχής του και κατανοεί εν πλήρει συνειδήσει, ότι πρέπη να μεταμορφωθή, να αλλοιωθή ολοκληρωτικώς «εν Πνεύματι Αγίω», να αποδεχθή την ελαχιστότητα του και να απεκδυθή την εγωκεντρικότητα και φιλαυτίαν του, να πονέση διά την φθαρτότητα του, διά να αναγεννηθή, να ζήση την αληθή μετάνοιαν εν συντετριμμένη καρδία, διά να ανακτήση την πνευματικήν ακεραιότητα του, να συναισθανθή την αβάστακτον θλίψιν της απομακρύνσεως από την Εσταυρωμένην Αγάπην, διά να αισθανθή καρδιακώς, εις τα βάθη του Είναι του την ανεκλάλητον λυτρωτικήν χαράν της αναστάσεως, διά της οποίας φωτίζεται όλη η ανθρωπίνη ύπαρξις, όλη η ζωή, όλη η ιστορία και νικάται ολοσχερώς ο θάνατος.

Συναισθητική επίδρασις της Βυζαντινής μουσικής

Είναι άξιον θαυμασμού το γεγονός ότι η Βυζαντινή μουσική μεταφέρει τον νουν, την σκέψιν και το συναίσθημα εις την Βυζαντινήν εικονογραφίαν. Ο ήχος της μουσικής καθίσταται εικών όπως και αντιστρόφως η θέα της εικόνος καθίσταται μουσική. Εις οιονδήποτε χώρον, εντός ή εκτός του ναού η βυζαντινή ψαλμωδία φέρει κατά τρόπον άμεσον εις την σκέψιν του πιστού την εικόνα του Κυρίου, της Υπεραγίας Θεοτόκου ή των Αγίων, υπό την Βυζαντινήν τεχνοτροπίαν. Τα ειδικά χαρακτηριστικά της Βυζαντινής εικόνος [37] εναρμονίζονται πλήρως μετά του βυζαντινού μέλους, το οποίον ακούεται ως αναβλύζων εκ των εικόνων, ενώ εκ παραλλήλου εκ της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής αυθορμήτως έρχονται εις τον νουν αι ιεραί εικόνες ιστορηθείσαι διά της βυζαντινής αγιογραφικής τέχνης.

Η εικών ψάλλει και το βυζαντινόν μέλος ομιλεί. Η συναισθητική [38] αύτη διττή έκφρασις, η οποία είναι αμιγώς ψυχικόν φαινόμενον, είναι μοναδική. Εκ παραλλήλου δε εικών και μουσική δημιουργούν τα ίδια συναισθήματα [39], τας ιδίας σκέψεις, οδηγούν εις τας ιδίας ηθικάς αξίας, εις την λήψιν των ιδίων αποφάσεων , εις την διάνοιξιν των ιδίων πνευματικών οριζόντων και προσκαλούν εις την ιδίαν πορείαν εκ της γης προς ουρανόν.

Εικόνες [40] και βυζαντινή μουσική [41] έχουν το ίδιον θεολογικόν υπόβαθρον, την ορθόδοξον πίστην. Έχουν την ιδίαν ιστορικήν πορείαν εις τον χώρον του Βυζαντίου, του Βυζαντινού πολιτισμού [42] και των παραδόσεων της ανατολικής εκκλησίας.

Αντιμετώπισαν αμφότεραι τα ίδια εξωγενή προβλήματα από τους Φράγκους εις την Δύσιν και τους Αραβας και Τούρκους από την Ανατολήν. Είχον τας ιδίας πολιτιστικάς και πολιτικοοικονομικάς επιδράσεις [43] και προβαλούσαι τας ιδίας σταθεράς αντιστάσεις, έμειναν αμφότεραι αναλλοίωτοι διά μέσου των αιώνων. Εις τον χώρον των επέβαλαν την πνευματικήν, πολιτιστικήν και αισθητική υπεροχήν των έναντι όλων των άλλων ρευμάτων, τα οποία διεισέδυσαν κατά περιόδους και εξακολουθούν να διεισδύουν σήμερον, υπό την τάσιν επιβολής κοινού πολιτιστικού περιγράμματος εις τον δυτικόν κόσμον.

Αμφότεραι απομακρύνονται από την συνήθη καθήλωσιν της τέχνης εις το αισθητόν κάλλος [44] , το αισθητικόν ιδεώδες [45] της ιταλικής αναγεννήσεως, διά να οδηγήσουν την ψυχήν εις την θέαν του υπεραισθητού κάλλους, εις την τετάρτην διάστασιν του αιωνίου [46] και εις τους ήχους της αδιαλείπτου αγγελικής δοξολογίας [47].

Αμφότεραι, εκ παραλλήλου, δεν καθηλώνονται εις το εκάστοτε χρονικόν ή βιωματικόν σήμερον, αποδεσμευόμεναι και απομακρυνόμεναι εκ του παρελθόντος, αλλά αντιθέτως συνδέουν αρμονικώς το παρελθόν αναλλοίωτον μετά του λειτουργικού σήμερον και προβάλλουν αμφότερα ειρηνικώς εις το ατελεύτητον αύριον.

Η βυζαντινή εικονογραφία δεν χρησιμοποιεί ανθρώπινα πρότυπα [48], μορφάς ανθρώπων αι οποίαι χρησιμεύουν ως πρότυπα διά το πρόσωπον του Κυρίου, της Υπεραγίας Θεοτόκου και των αγίων. Η Βυζαντινή μουσική δεν χρησιμοποιεί φυσικούς ήχους ή θέματα εκ της κοσμικής μουσικής, δεν στηρίζεται εις υποκειμενικάς συνθέσεις μουσουργών, έκαστος των οποίων θα ήτο δυνατόν να συνθέση το μέλος υπό την ειδικήν του οπτικήν γωνίαν και να εκφράση δι' αυτού τα υποκειμενικά βιώματα της ψυχής του, τα συναισθήματα του, την αγωνίαν του τας αναζητήσεις του, τας προσδοκίας του, όπως συμβαίνει εις την μουσικήν baroque, την κλασσικήν, την ρομαντικήν ή την σύγχρονον μουσικήν.

Υπό την Βυζαντινήν ψαλμωδίαν και προ των αγίων εικόνων, το σώμα, η ψυχή και το πνεύμα μετέχουν αδιαχωρίστως, ταυτοχρόνως, διά μοναδικής αλληλοπεριχωρήσεως και λειτουργικής εναρμονίσεως εις την κατάργησιν του χώρου και του χρόνου, ελευθερώνονται από την σκιάν του θανάτου και τα δεσμά της χοϊκότητος και αυθορμήτως εκφράζονται ευχαριστίαι, δοξολογίαι, ευγνωμοσύνη και βιούται το μέγεθος του μυστηρίου της θυσιαστικής αγάπης του Κυρίου «ὃς ἐρρύσατο ἡμᾶς ἐκ τῆς ἐξουσίας τοῦ σκότους καὶ μετέστησεν εἰς τὴν βασιλείαν τοῦ υἱοῦ τῆς ἀγάπης αὐτοῦ» [49].

Αναφορές

[1] Βλ. Ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται την μουσικήν από την ενδομήτριον ήδη περίοδον της ζωής του. Η πρώτη μουσική εναλλασσομένου ρυθμού, την οποίαν αντιλαμβάνεται από του τετάρτου εμβρυϊκού μηνός είναι ο καρδιακός ρυθμός της μητρός του, η συχνότης του οποίου μεταβάλλεται αναλόγως προς την ψυχικήν και συναισθηματικήν κατάστασιν της μητρός. Τον ρυθμόν της μητρικής καρδίας αδιαλείπτως ακούει και εγχαράσσει μνημονικώς ο άνθρωπος, έως την ώραν της γεννήσεως του. Οι ήχοι της μητρικής καρδίας διαδραματίζουν αξονικόν ρόλον εις την εν συνεχεία μουσικήν αντίληψιν του ατόμου. Βλ. Peretz και συνεργ, 2003; Kisilevskyκαι συνεργ. 2004).

[2] Βλ. Wallin NL, Merker B, Brown S. The Origins of Music. MIT Press, 1999.

[3] Εις την Αγίαν Γραφήν ο πρώτος κατασκευαστής μουσικού οργάνου ήτο ο Ιουβάλ υιός του Λαμέχ «…καὶ ἔτεκεν Ἀδὰ τὸν Ἰωβήλ· οὗτος ἦν πατὴρ οἰκούντων ἐν σκηναῖς κτηνοτρόφων. καὶ ὄνομα τῷ ἀδελφῷ αὐτοῦ Ἰουβάλ· οὗτος ἦν ὁ καταδείξας ψαλτήριον (kinnor) καὶ κιθάραν (ugab)». Όλοι οι αρχαίοι λαοί κατεσκεύαζαν μουσικά όργανα, τα οποία αναφέρονται εις την λογοτεχνίαν και την ιστορίαν των. Εκ των αρχεγόνων λαών οι μόνοι, οι οποίοι στερούνται μουσικών οργάνων είναι ίσως οι Vedda, κατοικούντες εις το εσωτερικόν της Κεϋλάνης και ολίγαι φυλαί της Παταγονίας.

[4] Βλ.McKinney H D, Anderson W R. Music in history: the evolution of an art. American Book Co. 1957.

[5] Βλ. Ewbank AJ, Papageorgiou FT. Whose Master's Voice? The Development of Popular Music in Thirteen Cultures,Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1997.

[6] Η μουσική απετέλει κεντρικόν και ουσιώδες στοιχείον της ζωής των αρχαίων Ελλήνων. Ανεμέλπετο αύτη κατά τας θρησκευτικάς τελετάς, τα δημοσίας και ιδιωτικάς εορταστικάς εκδηλώσεις, κατά τα συμπόσια, κατά την απαγγελίαν ποιημάτων επικού ή λυρικού χαρακτήρος, εις τας θεατρικάς παραστάσεις, κατά την διάρκειαν της εργασίας, κατά τας πορείας, εις την βουκολικήν και ποιμαντικήν ζωήν, εις τους αθλητικούς

αγώνας και τας αθλοπαιδιάς, εις την εγκύκλιον εκπαίδευσιν, προ της μάχης και κατά την διάρκειαν των μαχών. Ουδείς λαός επί της γης ηγάπησεν την μουσικήν και συνεδέθη μετά της μουσικής τόσον ευρέως όσον οι Έλληνες. Τα συνηθέστερον χρησιμοποιούμενα μουσικά όργανα κατά την αρχαιότητα ήσαν η κιθάρα (φόρμιγξ), ο αυλός, ο πλαγίαυλος (φλάουτο, εν χρήσει κυρίως κατά την ελληνιστικήν περίοδον), η λύρα, η βάρβιτος, η άρπα, το τύμπανον. Τα συχνότερον αναμελπόμενα άσματα ήσαν ο παιάν απευθυνόμενος εις τον Απόλλωνα , ακολουθούμενος συνήθως υπό του προσωδίου και διακοπτόμενος ενδιαμέσως υπό των αναβολών (intermezzi). Μετά τας νίκας και την διάκρισιν εις τους αθλητικούς και γυμναστικούς αγώνας ανεμέλποντο κυρίως τα επινίκια, στηριζόμενα εις ποιητικούς στίχους, ως ήσαν οι του Πινδάρου. Επί πένθους ανεμέλποντο τα ελεγεία ή οι θρήνοι, συνοδευόμενοι κατά κανόνα υπό αυλού. Εις τους λειμώνας ανεμέλποντο κατά κανόνα τα βουκολικά άσματα. Εκ των πολλών χειρογράφων, των αναφερομένων εις την αρχαίαν ελληνικήν μουσικήν επεβίωσαν ολίγοι μόνον πάπυροι, φέροντες στοιχεία μουσικής παλαιογραφίας. Το πλέον εκτεταμένον αρχαίον κείμενον είναι είς πάπυρος του 250 π.Χ. Η μουσική ήτο συνδεδεμένη μετά των μαθηματικών, τα οποία απετέλουν το θεωρητικόν υπόβαθρον αυτής Φαίνεται, ότι ο Αριστόξενος ο Ταραντινός, προσεπάθησεν να δώση μαθηματικήν υπόστασιν εις την μουσικήν, υπό το κράτος των Πυθαγορείων αρχών. Βλ. Anderson WD Music and Musicians in Ancient Greece Cornell U. Press 1994, pp. 1-248. και Lippman E A. Musical thought in ancient Greece. New York: Columbia University Press, 1964; Landels JG. Music in ancient Greece and Rome. Routledge, 2002.

[7] Βλ. Tillyard H J W. Byzantine music and hymnography.1924 και EgonWellesz, A. History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, 1961

[8] Βλ. Grout D J, Palisca C V. A history of Western music (Ed. 5). WW Norton and Company, Inc. 1996.

[9] Βλ. Dawe K. Minotaurs or musonauts? 'World music' and Cretan music, Popular Music, 1999; 18:209–225.

[10] Μαρκ.7,8

[11] Βλ. Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography, Clarendon, Oxford, 1961.

[12] Η Βυζαντινή μουσική εκτελείται και ερμηνεύεται υπό ανδρών, εκ των οποίων οι πλείστοι είναι βαρύτονοι η φωνή των οποίων έχει κεντρικήν συχνότητα κυμαινομένη μεταξύ των 2500 Hz, διά το φωνήεν α και την δίφθογγον ου, έως τα 3000 Hz διά το φωνήεν ι (Seidner και συνεργ.1985). Οι ιεροψάλται κινούνται συνήθως μεταξύ των συχνοτήτων αυτών, δεδομένου ότι αι λέξεις της ελληνική γλώσσα περιλαμβάνουν όλα τα φωνήεντα, υπό μεγαλυτέραν δε συχνότητα το α και το ο. (Bartholomew 1934). Η χρονική διαμόρφωσις της Βυζαντινής μουσικής στηρίζεται εις 72 ισοτίμους διαιρέσεις ή μόρια της οκτάβας , εν συγκρίσει προς την δυτικήν μουσικήν, την στηριζομένην εις 12 ίσους τόνους, έκαστον δε ημιτόνιον αντιστοιχεί εις 12 μόρια της βυζαντινής μουσικής (Delviniotis και συνεργ. 2008). Υφίστανται τρία μουσικά είδη εις την Βυζαντινήν μουσικήν ήτοι (α) το διατονικόν, (β) το χρωματικόν και (γ) το εναρμονικόν (Παναγιωτόπουλος 1997). Εις την αρχαίαν Ελλάδα οι Πυθαγόρειοι ανέπτυξαν επί εγχόρδων 12τονον σύστημα, το οποίον ανεπτύχθη αντιστοίχως επί πνευστών εις την Κίναν, αντικαταστήσαν το προγενέστερον 7τονον. Υφίσταται μεγάλη διαφοροποίησις εις τα διαστήματα της μουσικής μεταξύ των λαών, των εθνικών ομάδων, των πολιτισμών, των ιστορικών περιόδων και των μουσικών εκφράσεων. Βλ. Bar-Yosef A. Musical time organization and space concept: a model of cross cultural analogy. Ethnomusicology 2001; 45:423-442.

[13] Η Ρωσική Εκκλησία δεχομένη την επίδρασιν της Δυτικής Μουσικής εθέσπισεν την τετραφωνικήν μουσικήν. Η μουσική αύτη εισήχθη και εις ορθοδόξους ναούς του αποδήμου ελληνισμού αρχικώς μεν εις την Βιέννην το 1844, εν συνεχεία δε εις την Βουδαπέστην, εις Baden, εις την Αλεξάνδρειαν, εις πολλούς ναούς της ορθοδόξου Αρχιεπισκοπής της Αμερικής, ιδίως κατά την τέλεσιν της θείας Λειτουργίας, η οποία συνοδεύεται ενίοτε υπό εκκλησιαστικού οργάνου. (Leonard 1957; Brill N P. History of Russian Church Music, 988-1917. Brill. 1982)).

[14] Βλ. Στάθης Γ, Статис, Г. Η βυζαντινή μουσική στη λατρεία και στην επιστήμη. Византијска музика у богослужењу и у науци', Βυζαντινά, 1972; 4: 389-438.

[15] Πραξ.2,46

[16] Μαρκ. 1,35

[17] Εφες.5,19

[18] Λουκ.24, 1; Ιωαν.20,1

[19] Α Θεσσαλ. 5,17. Βλ. Brianchaninov I, Ignatĩĩ S, Ware K. On the prayer of Jesus. Shambhala Publications. 2006

[20] Βλ. J. Lassus, The Early Christian and Byzantine World, London: Hamlyn,1976. και Apel Willi. Gregorian chant. Vol. 601. Indiana University Press, 1958. Το Γρηγοριανόν μέλος ανεπτύχθη κυρίως εις την Ιταλίαν, Ισπανίαν και Γαλλίαν στηριχθέν κυρίως εις παλαιόν Ρωμαϊκόν μέλος και ιδίως εις το «Αμβροσιανόν μέλος» των Μεδιολάνων (Hucke1980). Από της εποχής του Pippin III (προ του 768) το Γρηγοριανόν μέλος ήρχισεν να αποβάλη τον ρωμαϊκόν χαρακτήρα του, να προσλαμβάνη μελωδίας της Γαλλίας και της

Γαλλικίας να αποκτά τον Καρολογιανήν μορφήν του, η οποία υπέστη εκ νέου τροποποίησιν κατά τον δέκατον αιώνα, επί του Otto I (Levy 2003).

[21] Γλ. Gooddy W: The timing and time of musicians. In Critchley M,Henson RA (eds): Music and the Brain: Studies in the Neurology of Music, Heinemann, London, 1977: 13 1-155

[22] Βλ. Hargreaves DJ. The developmental psychology of music. Cambridge: Cambridge University Press 1986. και Marwick C: Information accumulating on how brain "hears."[news] JAMA 1989; 261: 3077

[23] Reese G. Music in the Renaissance. New York: Norton 1959.

[24] Αι γνώσεις επί της επιδράσεως την μουσικής εις τον εγκέφαλον διευρύνθησαν σημαντικώς κατά την τελευταίαν τριακονταετίας, δεδομένου ότι πολλαί σύγχρονοι νευροαπεικονιστικαί και νευροφυσιολογικαί διαγνωστικαί μέθοδοι εισήχθησαν εις την κλινικήν και πειραματικήν έρευναν επί της Νευρολογίας και της Νευροψυχολογίας, αι οποίαι παρέχουν πολυτίμους και σαφείς πληροφορίας επί της σχέσεως της μουσικής μετά των δομών του εγκεφάλου και των λειτουργικών συστημάτων αυτού τόσον επί υγειών ατόμων όσον και εις παθολογικάς καταστάσεις. Ούτω διά της λειτουργικής μαγνητικής τομογραφίας (fMRI), της ποζιτρονικής τομογραφίας (PET), του μαγνητοεγκεφαλογραφήματος (MEG) και διά του διακρανιακού μαγνητικού ερεθισμού (TMS), καθίσταται δυνατόν να επισημανθούν και να χαρτογραφηθούν τα κέντρα, τα οποία εμπλέκονται πρωτογενώς και δευτερογενώς εις την αντίληψιν, την ανάλυσιν και την μνημονικήν καταγραφήν της μουσικής εις έκαστον άτομον εις διαφόρους ηλικίας και εις διάφορα στάδια μουσικής παιδείας.(Meyer 1956, Stewart και συνεργ. 2006).

[25] Η είσοδος της μουσικής όπως και η είσοδος εκάστου ήχου φέρεται εκ του ωτός, του οργάνου της ακοής, εις τον εγκέφαλον διά του κοχλιακού νεύρου, το οποίον άρχεται εκ του ελικοειδούς γαγγλίου διά 30.000 νευρικών ινών. Αι ακουστικαί πληροφορίαι, εισέρχονται εν συνεχεία εκ του νεύρου εις τους κοχλιακούς πυρήνας, τους ευρισκομένους εις το εγκεφαλικόν στέλεχος και εν συνεχεία φέρονται εις τα έσω γονατώδη σώματα, τα οπίσθια διδύμια, τους πυρήνας του προσκεφάλου του οπτικού θαλάμου, τους πυρήνας της ραφής, εις τον υποθάλαμον και την παρεγκεφαλίδα. Εκ των έσω γονατωδών σωμάτων το ακουστικόν ερέθισμα φέρεται διά της ακουστικής ακτινοβολίας εις τον κροταφικόν λοβόν και καταλήγει εις τας εγκαρσίας έλικας του Hessl, αι οποίαι ευρίσκονται επί της άνω επιφανείας της άνω κροταφικής έλικος. Εις την περιοχήν αυτήν του κροταφικού ισοφλοίου το ακουστικόν ερέθισμα καθίσταται αντιληπτόν υπό του ατόμου, τόσον ως προς το περιεχόμενον και τον χαρακτήρα αυτού, όσον και ως προς την έντασιν, την χρωματικότητα, τον ρυθμόν, την συχνότητα, την προέλευσιν, την διεύθυνσιν αυτού και την απόστασιν της ηχογόνου εστίας από του ατόμου. Εκ της περιοχής αυτής, η οποία αποτελεί το πρωτογενές φλοϊκόν κέντρον της ακοής, ο ήχος ο αναφερόμενος εις τον προφορικόν λόγον και την μητρικήν ή τας επικτήτους γλώσσας φέρεται εις την γωνιώδη έλικα, η οποία αποτελεί το αισθητηριακόν κέντρον του λόγου, περιγραφέν υπό του Wernicke. Ο ήχος της μουσικής φέρεται εις ευρείαν περιοχήν πλησίον του αισθητηριακού κέντρου του λόγου. Διά των πολυαρίθμων συνδέσεων του κέντρου της μουσικής μετά των ετέρων φλοιϊκών περιοχών, η μουσική επηρεάζει πρακτικώς όλας τας περιοχάς του φλοιού των εγκεφαλικών ημισφαιρίων αμφοτεροπλεύρως και ικανόν αριθμόν υποφλοιωδών κέντρων. Η κριτική ανάλυσις της μουσικής πραγματοποιείται εις την προμετωπιαίαν περιοχήν αμφοτέρων των μετωπιαίων λοβών, ενώ η μείζων συναισθηματική κινητοποίησις του ατόμου πραγματοποιείται εις τον δεξιόν κροταφικόν λοβόν. Εκ των στοιχείων της μουσικής ιδιαιτέραν βαρύτητα διά τον εγκέφαλον έχουν (α) ο τόνος, (β) η έντασις,(γ) ο χρόνος,(δ) η χρωματική έκφρασις και (ε) ο ρυθμός. Ο χρόνος και ο ρυθμός είναι εκ των βασικών στοιχείων, τα οποία αντιλαμβάνεται ευθέως ο εγκέφαλος, ασκούντα εκ παραλλήλου την μεγαλυτέραν επίδρασιν επί της λειτουργικότητος αυτού. Ο ρυθμός της μουσικής κινητοποιεί την εκουσίαν κινητικότητα και οδηγεί εις την διαμόρφωσιν σειράς κινητικών απαντήσεων, αι οποίαι ευρίσκονται εις στενή χρονικήν συσχέτισιν προς αυτόν. Εκ παραλλήλου, ο ρυθμός συμβάλλει εις την συνειδησιακήν εγρήγορσιν, την ψυχικήν κινητοποίησιν, την δραστηριοποίησιν του ατόμου και την διέγερσιν του αυτονόμου νευρικού συστήματος. Η μουσική της εποχής baroque προκαλεί ελάττωσιν της συχνότητος του καρδιακού ρυθμού και της αρτηριακής πιέσεως, εγκαθιστά την γαλήνην και αυξάνει την προσοχήν του ατόμου και την δυνατότητα μαθήσεως (Amunts και συνεργ. 1997). Η μουσική του Mozart επιδρά ευεργετικώς επί της βιοηλεκτρικής δραστηριότητος του εγκεφαλικού φλοιού και καταστέλλει τας ατύπους εκφορτίσεις. Η επίδρασις της μουσικής εις την ψυχικήν σφαίραν διαφέρει ευρέως από ατόμου εις άτομον, όπως διαφέρουν επίσης και τα νευρωνικά δίκτυα, τα οποία εμπλέκονται εις την ανάλυσιν και εσωτερίκευσιν της μουσικής. Κατ’ επέκτασιν, η κατανόησις της μουσικής, η εκμάθησις και η εκτέλεσις αυτής διαφέρουν κατά εντυπωσιακόν τρόπον εν μέσω των ανθρώπων, εις σημείον ώστε, ωρισμένα άτομα να είναι ιδιαιτέρως προικισμένα διά οξυτάτης μουσικής αντιλήψεως, ως ιδιαφυά και έτερα να στερούνται πάσης δυνατότητος εις την εκμάθησιν και δεξιότητος εις την εκτέλεσιν της μουσικής (Altenmüller 2001). Μελέται διά της ποζιτρονικής τομογραφίας (PET) κατέδειξαν ότι η ακρόασις της μουσικής από μη μουσικούς ενεργοποιεί περιοχάς της έλικος του προσαγωγίου, του προμετωπιαίου φλοιού, του ιπποκάμπου, του προσθίου ημιμορίου της νήσου του Reil, του κροταφικού πόλου και κατά κύριον λόγον τον

ακουστικόν φλοιόν (Brown και συνεργ.2004), επί μουσικών ενεργοποιεί ευρέως τον δεξιόν κροταφικόν λοβόν, τον βρεγματικόν λοβόν και τας προμετωπιαίας περιοχάς αμφοτεροπλεύρως (Μπαλογιάννης 2009, 2012).

[26] Μελέται επί μουσικών κατέδειξαν, ότι όσον περισσότερα έτη ασχολείται το άτομον εις βάθος μετά της μουσικής, τόσον περισσότεραι περιοχαί του εγκεφάλου μετέχουν εις την αντίληψιν, ανάλυσιν και καταγραφήν αυτής και τόσον περισσότερα νευρωνικά δίκτυα αναπτύσσονται διά να μεταφέρουν την γλώσσαν της μουσικής εις ευρυτέρας περιοχάς του εγκεφάλου και να καταστήσουν αυτόν «μουσικώς κατευθυνόμενον». Η μελέτη της διωτικής ακοής (ακοής από αμφότερα τα ώτα) καταδεικνύει, ότι το δεξιόν ημισφαίριον επί δεξιοχείρων διαδραματίζει σημαντικόν ρόλον εις την διάκρισιν των μελωδιών από τους συνυπάρχοντας ήχους, οι οποίοι προέρχονται εκ του ηχητικού υποβάθρου του περιβάλλοντος, υπογραμμίζει δε την βαρύνουσα συμβολήν του κροταφικού λοβού αμφοτεροπλεύρως εις την αντίληψιν και ερμηνείαν της μουσικής (Damasio και συνεργ. 1977, Kimura 1964, Zatorre 1988, Hachinski and Hachinski 1994). Περιοχαί, αι οποίαι επηρεάζονται υπό της μουσικής και συμβάλλουν τα μέγιστα εις τας συναισθηματικάς τροποποιήσεις του ατόμου, είναι ο αμυγδαλοειδής πυρήν, η κοιλιακή μοίρα του ραβδωτού σώματος και η κογχική μοίρα της κάτω επιφανείας του μετωπιαίου λοβού αμφοτεροπλεύρως. Αι περιοχαί αύται είναι ιδιαιτέρως ευαίσθητοι εις την συναισθηματικήν ανάλυσιν της φωνητικής μουσικής (Belin και συνεργ. 2000, Johnsrude και συνεργ. 2000). Ιδιαιτέρως διά τα άσματα διεπιστώθη, διά της ποζιτρονικής τομογραφίας, ότι αυξάνεται, επί ακράσεως ή εκτελέσεως αυτών, η αιμάτωσις εις τον πρωτογενή και δευτερογενή ακουστικόν φλοιόν, εις τον πρωτογενή κινητικόν φλοιόν, εις την μετωπιαίαν καλύπτραν της νήσου, εις την επικουρικήν κινητικήν περιοχήν, εις τον φλοιόν της νήσου, εις την κάτω επιφάνειαν του φλοιού των παρεγκεφαλιδικών ημισφαιρίων και εις τα βασικά γάγγλια. Η επανάληψις της μελωδίας κινητοποιεί επί πλέον της περιοχής 22 κατά Brodmann και την περιοχήν 38, η οποία ιδιαιτέρως μετέχει εις την εκμάθησιν της μουσικής (Brown και συνεργ.2004).

[27] Η μουσικήν συμβάλλει εις την ανάπτυξιν πολλών δεξιοτήτων και εις την κινητοποίησιν πολλών εγκεφαλικών κέντρων, τα οποία συνδέονται μετά των γνωσικών λειτουργιών. Χαρακτηριστικόν είναι το παράδειγμα του Albert Einstein, ο οποίος μαθαίνων βιολίον ανέπτυξεν παραλλήλως, διά της μουσικής των Mozart και Bach, την μαθηματικήν σκέψιν, την παρατηρητικότητα και την δυνατότητα της κριτικής αναλύσεως των επιστημονικών δεδομένων. Είναι ιδαιτέρως εντυπωσιακόν το γεγονός ότι η μουσική του Mozart κινητοποιεί την λειτουργίαν της μαθήσεως και ιδίως της εκμαθήσεως ξένων γλωσσών, ελαττώνουσα σημαντικώς τον απαιτούμενον προς εκμάθησιν χρόνον.

[28] Ηρεμίαν υπό την ακριβή έννοιαν, εις την Δυτικήν μουσικήν προκαλεί η φωνητική μουσική του Ιταλού συνθέτου του 16^{ου} αιώνος Giovanni Pierluigi da Palestrina.

[29] Εκ της δυτικής μουσικής, αι συνθέσεις του Mozart χαρακτηρίζονται διά την απλότητα, την διαύγειαν, την πηγαιότητα, την γνησιότητα, την πρωτοτυπίαν, την καταληπτότητα, το βάθος των νοημάτων, τα οποία εμπερικλείει, τα ηθικά μηνύματα τα οποία προσφέρει, και την προσιτότητα, στοιχεία τα οποία συμβάλλουν αφ' ενός μεν εις την αισθητικήν ωραιότητα της μουσικής, αφ' ετέρου δε εις την σημαντικήν ψυχοθεραπευτικήν συμβολήν αυτής (Lahiri and Duncan 2007; Weina και συνεργ.2008).Ο Einstein εδήλωνεν διά την μουσικήν του Mozart ότι είναι τόσον πηγαίαν και αυθόρμητον όσον είναι η γλώσσαν των αγγέλων.

[30] Εν γένει υφίσταται μεγάλη διαφορά εις την επίδρασιν της μουσικής εις την ψυχήν των ανθρώπων. Πολλάκις ο ίδιος τύπος μουσικής προκαλεί διαφορετικά συναισθήματα και διαφορετικούς τύπους αντιδράσεων εις άτομα την ιδίας ηλικίας και της ιδίας εποχής, τα οποία διαβιούν υπό τας αυτάς κοινωνικοοικονομικάς συνθήκας και έχουν παράλληλον παιδείαν (Sopchak 1955; Sloboda 1988,1991).

[31] Βλ.Thompson W F. Music, thought, and feeling: Understanding the psychology of music 2014.

[32] Η μουσική κινητοποιεί το σύστημα των κατοπτρικών νευρώνων εις τον εγκέφαλον. Διά του συστήματος αυτού το άτομον κατανοεί την σημασίαν και την σκοπιμότητα της πληροφορίας, διά της δημιουργίας ενός εκτύπου της εκάστης εισερχομένης πληροφορίας εις τον εγκέφαλον του. Οι νευρώνες, οι οποίοι έχουν την δυνατότητα αυτής της εκτυπώσεως εντοπίζονται κυρίως εις την προμετωπιαίαν περιοχής των εγκεφαλικών ημισφαιρίων (Rizzolatti και Craighero, 2004), ένθα ασκούν ιδιαιτέραν συμβολήν εις την καταγραφήν και ανάλυσιν των οπτικοακουστικών διεγέρσεων (Kohler και συνεργ. 2002). Κατοπτρικοί νευρώνες ευρίσκονται και εις τον βρεγματικόν φλοιόν ένθα διαμορφώνουν κινητικά σχήματα συμπεριφοράς επί τη βάσει της μουσικής αντιλήψεως. Διά της λειτουργικής μαγνητικής τομογραφίας και της ποζιτρονικής τομογραφίας διεπιστώθη, ότι το μετωποβρεγματικόν σύστημα των κατοπτρικών νευρώνων εις τον άνθρωπον κινητοποιείται κατά την διάρκειαν της προσεκτικής ακροάσεως της μουσικής και της αναπαραγωγής και εκτελέσεως αυτής κατ' απομίμησιν. Το μετωπιαίον κυρίως σύστημα των κατοπτρικών νευρώνων συμβάλλει εις την κατανόησιν του βαθυτέρου νοήματος της μουσικής, ήτοι των μηνυμάτων, τα οποία μεταδίδονται διά της μουσικής (Iacoboni και συνεργ. 2005). Το εν λόγω σύστημα κινητοποιείται κυρίως υπό μουσικών εκφράσεων, αι οποίαι προάγουν το άτομον εις κίνησιν και δραστηριότητα. Το

σύστημα των κατοπτρικών νευρώνων συμβάλλει τα μέγιστα εις την ψυχικήν επικοινωνίαν του συνθέτου μετά των ακροατών, του ερμηνευτού μετά των ακροατών και ιδίως του ερμηνευτού και του συνθέτου αμφότεροι των οποίων μετέχουν εις τα ίδια ψυχικά βιώματα ευρισκόμενοι εις άμεσον ψυχικήν κοινωνίαν και αλληλοπεριχώρησιν (Gallese 2003).

[33] Η μουσικοθεραπεία αποτελεί την κλινικήν εφαρμογήν της μουσικής διά την θεραπευτικήν αντιμετώπισιν παθήσεων επί ατόμων τα οποία δύνανται να ευεργετηθούν εκ της μουσικής και να βελτιωθή δι' αυτής η ποιότης της ζωής των Αποτελεί την πλέον ευχάριστον και ανώδυνον θεραπευτικήν μέθοδον, ασκουμένην συνήθως υπό εξειδικευμένων θεραπευτών, οι οποίοι διαθέτουν την κατάλληλον γνώσιν και εμπειρίαν (Garred 2006).

[34] Η μουσικοθεραπεία εφαρμόζεται κυρίως επί τραυματικών κακώσεων του εγκεφάλου, επί ανοιών και ιδίως εις την θεραπευτικήν αντιμετώπισιν της νόσου του Alzheimer, επί ηπίας νοητικής κάμψεως, επί αυτισμού, επί διαταραχών της προσοχής και της μαθήσεως, επί διαταραχών της συμπεριφοράς, επί ηπίας νοητικής υστερήσεως, επί πολλαπλής σκληρύνσεως, επί επιληψίας, επί διαταραχών της έσω εκκρίσεως, επί διαταραχών της κινητικότητος, επί νεοπλασματικών εξεργασιών κυρίως εις τα παιδία, επί εξωπυραμιδικής δυσκαμψίας, εις την νόσον του Parkinson, επί σπαστικότητος, επί καταναγκαστικής νευρώσεως, διπολικών ψυχώσεων, κοινωνιοπαθητικών καταστάσεων, επί σχιζοφρενείας, επί διπολικών ψυχώσεων, επί αγγειακών εγκεφαλικών επεισοδίων και συνδρόμων μερικής αποφλοιώσεως (Klingberg και συνεργ. 2002; Magee 1999; Schellenberg 2004). Μελέται κατά τα τελευταία έτη κατέδειξαν ότι η ακρόασις της μουσικής συμβάλλει εις την αποκατάστασιν των νευρωνικών δικτύων εις τον εγκέφαλον, την ενίσχυσιν των συναπτικών και νευροδιαβιβαστικών διεργασιών, εις την αύξησιν της νευρωνικής πλαστικότητος και της αναγεννήσεως των νευρικών ινών, αφ' ενός μεν διά της αυξήσεως του επιπέδου των στεροειδών εις τον εγκέφαλον, αφ' ετέρου δε διά της ενεργοποιήσεως των υποδοχέων αυτών επί των νευρικών κυττάρων και των μετασυναπτικών μεμβρανών (Hajime και Kumiko 2008).Έχομεν ισχυράς ενδείξεις ότι η ακρόασις της μουσικής, η οποία είναι συμβατή προς την προσωπικότητα του ατόμου και παρέχει το αίσθημα της γαλήνης και ηρεμίας, αυξάνει ουχί μόνον τας ενδορφίνας αλλά και την παραγωγήν του BDNF.

[35] Η συναισθηματική κινητοποίησις συνεπάγεται και την κινητικήν και την νοητικήν κινητοποίησιν του ατόμου. Το συναίσθημα και η κίνησις είναι αλληλένδετα εις τον εγκέφαλον και συναντώνται εις πολλά λειτουργικά επίπεδα (Leslie και συνεργ. 2004). Η κίνησις εκφράζει ουχί μόνον τα ημέτερα συναισθήματα, αλλά και τα συναισθήματα των άλλων τα οποία απομιμούμεθα ή εσωτερικεύομεν υπό την έννοιαν της μεθέξεως εις αυτά. Νευροαπεικονιστικά δεδομένα καταδεικνύουν ότι ό πρόσθιος φλοιός της νήσου, ο δεξιός αμυγδαλοειδής πυρήν και οι κατοπτρικοί νευρώνες εις την οπισθίαν μοίραν της κάτω μετωπιαίας έλικος, ενεργοποιούνται κατά την απομίμησιν συναισθηματικού χαρακτήρος εκφράσεων του προσώπου (Carr και συνεργ. 2003).

[36] Παραλλήλως προς την ακρόασιν της μουσικής και η εκτέλεσις αυτής ασκεί σημαντικήν ψυχοθεραπευτικήν συμβολήν, δεδομένου ότι αύτη εμπλέκει πολυαρίθμους αισθητικο-αισθητηριακούς σχηματισμούς και νευρωνικά δίκτυα, τα οποία διαμορφώνουν τας κινητικάς δεξιότητας και ενισχύουν τας γνωσικάς διεργασίας. Γονίδια, τα οποία κινητοποιούνται κατά την διάρκειαν της εκτελέσεως της μουσικής προάγουν την νευρωνικήν πλαστικότητα, την ενεργοποίησιν του ντοπαμινεργικού συστήματος, την μνήμην και τας διεργασίας της μαθήσεως. Εις την φωνητικήν μουσικήν εμπλέκονται κυρίως τα γονίδια SNCA, FOS και DUSP1. Επιπροσθέτως τροποποιείται η συμπεριφορά γονιδίων, τα οποία συνδέονται μετά της ομοιοστάσεως του ασβεστίου, το σιδήρου και της γλουταθειόνης (Murugan και συνεργ.2013; Kanduri και συνεργ.2015).

[37] Βλ. Manolis Chatzidakis, Byzantine and Early Medieval Painting,London, Weidenfeld,Nicolson, 1965 και Ouspensky L, Lossky V, The Meaning of Icons, Boston, Boston Book and Art Shop, 1969.

[38] Συναισθησία είναι το φαινόμενον κατά το οποίον ο εγκέφαλος εκ μίας αισθήσεως δημιουργεί παραστάσεις ετέρας αισθήσεως, ήτοι εκ των ήχων δημιουργεί οπτικάς εικόνας ή αντιστρόφως εκ των οπτικών εικόνων ήχους. Πολλάκις το άτομον υπό την συναισθητικήν εμπειρίαν βλέπει τους ήχους εγχρώμους ή τας εικόνας να εκπέμπουν μουσικήν. Τα φαινόμενα αυτά οφείλονται εις συνεχή επικοινωνίαν του οπτικού μετά του ακουστικού φλοιού των εγκεφαλικών ημισφαιρίων (Marks 1975; Cytowic 2002). Διά της λειτουργικής μαγνητικής τομογραφίας (fMRI) διεπιστώθη ότι άτομα εμφανίζοντα φαινόμενα συναισθησίας ενεργοποιούν κατά κανόνα τας περιοχάς V4 ή V8 του οπτικού φλοιού του αριστερού ημισφαιρίου, ενώ δεν παρατηρείται ιδιαιτέρα κινητοποίησις των περιοχών V1 και V2 (Nunn και 2002).

[39] Sloboda, J. Music structure and emotional response: some empirical findings. Psychology of Music 1991;19: 110-120.

[40] Βλ Skrobucha H. An Introduction to Ikons (Recklinghausen: Aurel Bongers, 1961. Η εσωτερίκευσις της εικόνος εντός του ψυχικού χώρου του ατόμου είναι πληρεστέρα της εσωτερικεύσεως του προφορικού ή γραπτού λόγου, δεδομένου ότι μέγα μέρος της αναλύσεως της εικόνος πραγματοποιείται εις το δεξιόν ημισφαίριον, εις το οποίον διαλαμβάνουν αι πλείσται των ψυχικών διεργασιών και αναπτύσσεται ο

εσωτερικός διάλογος. Ως εκ τούτου, το δεξιόν ημισφαίριον καθίσταται ο κύριος χώρος της εσωτερικής ζωής του ατόμου, και των βαθυτέρων διεργασιών της σκέψεως και του συναισθήματος αυτού. Βλ. Μπαλογιάννης Η συμβολή της εικόνος εις την διαμόρφωσιν της προσωπικότητος. Εις Τεχνολογία και Πληροφορική στο χώρο του πολιτισμού. Θεσσαλονίκη 2014.

[41] Conomos Dimitri. Orthodox Byzantine Music. A Companion to the Greek Orthodox Church (1996): 108-111.

[42] Βλ. H. W. Haussig, A History of Byzantine Civilization, London, Thames ανδ Hudson, 1971

[43] Tversky A. Features of similarity. Psychological Review 1977; 84 (4): 327-352.

[44] Τα φωτεινά χρώματα των εικόνων συμβολίζουν το πνευματικόν φως και το χρυσόν εκφράζει την αιώνιον δόξαν του Κυρίου του Βασιλέως της δόξης. Μέσα από τα χρώματα, διά των οποίων ιστορούνται αι εικόνες ιστορείται ο εσωτερικός αγών της ανθρωπίνης ψυχής, η οποία υπερβαίνουσα τον χοϊκόν άνθρωπον ενδύεται τον πνευματικόν, διά του ελέους και της χάριτος του Κυρίου. David Talbot Rice, The Appreciation of Byzantine Art, (London: Oxford University Press, 1972 και Gervase Mathew, Byzantine Aesthetics, London: John Murray, 1963.

[45] Βλ. Sachs C. The commonwealth of art. New York: Norton.1946.

[46] Απο νευροψυχολογικής πλευράς η ψυχολογική προοπτική της Ορθοδόξου αγιογραφίας, όπως είναι η του Θεοφάνους του Κρητός ή του Πανσελήνου, ενσωματώνει τον πιστόν εις έν τετραδιάστατον σύστημα, ένθα η τετάρτη διάστασις του χρόνου κυριαρχεί επί των διαστάσεων του χώρου και καλεί τον πιστόν να ακολουθήση την γραμμικήν προέκτασιν αυτής. Συγχρόνως όμως η έλλειψις της πολυδιαστάτου γεωμετρικής προοπτικής αντιμετωπίζεται διά των επικαλύψεων των προσώπων, των υπερεπιθέσεων αυτών εντός του δισδιαστάτου επιπέδου και της επιλογής των καταλλήλων χρωμάτων, της υπερυψώσεως του ορίζοντος, διά μέσω των οποίων παρέχεται η ψυχολογική αίσθησις ενός βάθους, το οποίον προεκτείνεται πέραν του αισθητού κόσμου (Καλοκύρης, 1972, 1980).

[47] Βλ. Cutler A. Transformations: Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography, University Park: Pennsylvania State University Press, 1976.

[48] Διά της επί τη βάσει ανθρωπίνων προτύπων πραγματιστικής εκφράσεως εις την εικονογραφίαν, ο άνθρωπος θα ανεύρισκεν εις αυτήν τον εαυτόν του και θα αυτολατρεύετο (Onimus 1947), απομακρυνόμενος εκ του θείου και μυσταγωγικού στοιχείου της εικόνος και καθηλούμενος εις το αισθητικόν στοιχείον, της ανθρωπιστικής εικαστικότητος, της εστερημένης πάσης θεολογικής προεκτάσεως (Μπαλογιάννης 2008).

[49] Κολ. 1, 13.

Βιβλιογραφία

Altenmüller EO. How many music centers are in the brain? Annals of the New York Academy of Sciences 2001; 930(1): 273-280.

Amunts K, Schlaug G, Jancke L, Steinmetz H, Schleicher A, Dabringhaus A,et al. Motor cortex and hand motor skills: structural compliance in the human brain. Hum Brain Mapp 1997; 5: 206–215.

Anderson WD Music and Musicians in Ancient Greece Cornell U. Press 1994, pp. 1-248.

Apel W. Gregorian chant. Vol. 601. Indiana University Press, 1958.

Bartholomew WT, A physical definition of «good voice quality» in the male voice. J Acoust. Soc. Am.1934; 6:25-33.

Bar-Yosef A. Musical time organization and space concept: a model of cross cultural analogy. Ethnomusicology 2001; 45: 423-442.

Belin P, Zatorre RJ, Lafaille P, Ahad P, Pike B. Voice-selective areas in human auditory cortex. Nature 2000; 403: 309–312.

Brianchaninov I, Ignatĩĩ S, Ware K. On the prayer of Jesus. Shambhala Publications. 2006.

Brill N P. History of Russian Church Music, 988-1917. Brill 1982.

Brown S, Martinez MJ, Parsons LM. Passive music listening spontaneously engages limbic and paralimbic systems. Neuroreport 2004; 15 (13): 2033-2037.

Brown S, Martinez M J, Hodges D A, Fox P T, Parsons L M. The song system of the human brain. Cognitive Brain Research, 2004; 20(3): 363-375.

Carr L, Iacoboni M, Dubeau MC, Mazziotta JC, Lenzi GL.Neural mechanisms of empathy in humans: a relay from neural systems for imitation to limbic areas. Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America, 2003; 100: 5497–5502.

Chatzidakis M. Byzantine and Early Medieval Painting, London, Weidenfeld, Nicolson, 1965.

Conomos D. Orthodox Byzantine Music. A Companion to the Greek Orthodox Church 1996: 108-111.

Cutler A. Transformations: Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography,University Park: Pennsylvania State University Press, 1976.
Cytowic RE. Synesthesia: A union of the senses. MIT press, 2002.
Damasio A, Damasio H. Musical faculty and cerebral dominance. In Critchley M, Henson RA (eds): Music ti11d the Brain: Studies in the Neurology of Mutsic, Heinemann. London, 1977: 103-127.
Dawec K. Minotaurs or musonauts? 'World music' and Cretan music, Popular Music, 1999;18: 209–225.
Delviniotis D, Kouroupetroglou G, Theodoridis S. Acoustic analysis of musical intervals in modern Byzantine Chant scales. J. Acoust Soc Amer. 2008; 124 (4):262–269.
EgonWellesz A. History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, 1961.
Ewbank AJ, Papageorgiou FT.Whose Master's Voice? The Development of Popular Music in Thirteen Cultures,Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1997.
Gallese V. The manifold nature of interpersonal relations: the quest for a common mechanism. Philosophical transactions of the Royal Society of London. Series B: Biological sciences, 2003; 358: 517–528.
Garred R. Music as therapy: A dialogical perspective. Barcelona Pub 2006.
Gooddy W. The timing and time of musicians. In Critchley M, Henson RA (eds): Music and the Braini: Studies in the Neurology of Music, Heinemann, London, 1977; 13: 1-155.
Grout D J, Palisca CV. A history of Western music (Ed. 5). WW Norton and Company, Inc. 1996.
Hachinski KV, Hachinski V. Music and the brain. CMAJ: Canadian Medical Association Journal. 1994;51 (3):293-296.
Hajime F, Kumiko T. Music facilitate the neurogenesis, regeneration and repair of neurons Medical Hypotheses, 2008;71(5): 765-769.
Hargreaves DJ. The developmental psychology of music. Cambridge: Cambridge University Press 1986.
Haussig HW. A History of Byzantine Civilization,London, Thames ανδ Hudson, 1971.
Hucke H. Toward a New Historical View of Gregorian Chant. Journal of the American Musicological Society, 1980; 33(3): 437-467.
Iacoboni M, Woods RP, Brass M, Bekkering H, Mazziotta JC, Rizzolatti G. Cortical mechanisms of human imitation. Science, 1999; 286: 2526–2528.
Iacoboni M, Molnar-Szakacs I, Gallese V, Buccino G, Mazziotta JC, Rizzolatti, G. Grasping the intentions of others with one's own mirror neuron system. PLoS Biol, 2005; 3: e79.
Johnsrude IS, Penhune VB, Zatorre RJ. Functional specificity in right human auditory cortex for perceiving pitch direction. Brain 2000; 123: 155–163.
Καλοκύρη Κ. Η ζωγραφική της Ορθοδοξίας Εκδ. Πουρνάρα. Θεσσαλονίκη 1972.
Καλοκύρη Κ. Η Βυζαντική και Μοντέρνα Ζωγραφική. Εις Μελετήματα Χριστιανικής Ορθοδόξου Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πατριαρχικόν Ιδρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη 1980.
Kanduri C, Kuusi T, Ahvenainen M, Philips AK, Lähdesmäki H, Järvelä I The effect of music performance on the transcriptome of professional musicians Scientific Reports 2015; 9506 doi:10.1038/srep09506
Kimura D: Left-right differences in the perception of melodies. Q J Exp Psvchol 1964; 16: 355-358.
Kimura D. Functional asymmetry ot the brain. Cortexv 1967; 3:163-178.
Kisilevsky BS, Hains SMJ, Jacquet AY, Granier-Deferre C, Lecanuet JP. Maturation of fetal responses to music. Developmental Science, 2004; 7(5): 550-559.
Klingberg T, Forssberg H, Westerberg H. Training of working memory in children with ADHD. J Clin Exper Neuropsychol. 2002; 24 (6):781-791.
Kohler E, Keysers C, Umilta MA, Fogassi L, Gallese V, Rizzolatti G. Hearing sounds, understanding actions: action representation in mirror neurons. Science, 2002; 297: 846–848.
Lahiri N, Duncan JS. The Mozart effect: Encore. Epilepsy and Behavior, 2007;11 (1): 152-153.
Landels JG. Music in ancient Greece and Rome. Routledge, 2002.
Lassus J. The Early Christian and Byzantine World, London: Hamlyn,1976.
Leonard R A. A history of Russian music. Macmillan1957
Leslie KR, Johnson-Frey SH, Grafton ST. Functional imaging of face and hand imitation: towards a motor theory of empathy. Neuroimage, 2004; 21: 601–607.
Levy K. Gregorian Chant and the Romans. Journal of the American Musicological Society, 2003; 56(1): 5-41.
Lippman E A. Musical thought in ancient Greece. New York: Columbia University Press, 1964.
Magee W. Music Therapy Within Brain Injury Rehabilitation: To What Extent is Our Clinical Practice Influenced by the Search for Outcomes? Music Ther Perspect 1999; 17: 20-26.
Marks LE. On colored-hearing synesthesia: Cross-modal translations of sensory dimensions. Psychological Bulletin, 1975; 82(3):303-331.
Marwick C. Information accumulating on how brain "hears."[news] JAMA 1989; 261: 3077
Mathew G, Byzantine Aesthetics, London: John Murray, 1963.

McKinney H D, Anderson W R. Music in history: the evolution of an art. American Book Co. 1957.
Meyer L B. Emotion and meaning in music. Chicago: University of Chicago Press1956.
Μπαλογιάννης ΣΙ. (2008) Η διαμόρφωσις της συνειδήσεως από Νευροβιολογικής απόψεως Εις: Ο κόσμος στην Επιστήμη και την Θρησκεία, Α. Νικολαΐδης (Επιμέλεια), Θεσσαλονίκη, σελ.91-116.
Μπαλογιάννης Σ.Ι.(2008) Αι νευροεπιστήμαι και η φιλοσοφία Εις Δήμητρα Σφενδόνη Μεντζου (Εκδ), Η Φιλοσοφία των Επιστημών. Εκδόσεις Ζήτη, Σελ.265-293.
Μπαλογιάννης ΣΙ Νευρολογία Τόμος 7, Τεύχος 1 Εκδόσεις Πουρναρά, Θεσσαλονίκη 2009.
Μπαλογιάννης ΣΙ Νευρολογία Τόμος 7, Τεύχος 2 Εκδόσεις Πουρναρά, Θεσσαλονίκη 2012.
Μπαλογιάννης ΣΙ. Η συμβολή της εικόνος εις την διαμόρφωσιν της προσωπικότητος. Εις Τεχνολογία και Πληροφορική στο χώρο του πολιτισμού. Θεσσαλονίκη 2014.
Murugan M, Harward S, Scharff C, Mooney R. Diminished FoxP2 levels affect dopaminergic modulation of corticostriatal signaling important to song variability. Neuron 2013; 80: 1464–1476.
Nunn JA, Gregory LJ, Brammer M, Williams SCR, Parslow DM, Morgan MJ, Morris RG, Bullmore ET, Baron-Cohen S, Gray JA. Functional magnetic resonance imaging of synesthesia: activation of V4/V8 by spoken words. Nature neuroscience 2002; 5(4): 371-375.
Onimus J. Reflexions sur l art actuel. Paris 1964.
Ouspensky L, Lossky V, The Meaning of Icons, Boston, Boston Book and Art Shop, 1969
Παναγιωτόπουλος Δ. Θεωρία και Πράξις της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής. 6η Εκδ. Σωτήρ, Αθήναις 1997.
Peretz I, Zatorre R. The Cognitive Neuroscience of Music. Oxford University Press, 2003.
Reese G. Music in the Renaissance. New York: Norton 1959.
Rice DT. The Appreciation of Byzantine Art, London: Oxford University Press, 1972.
Rizzolatti G, Craighero L. The mirror-neuron system. Annual review of neuroscience, 2004; 27: 169–192.
Sachs C.1946 The commonwealth of art. New York: Norton1946.
Seidner W, Schutte H K, Wendler J, Rauhut A. Dependence of the high singing formant on pitch and vowel in different voice types, " in SMAC 83: Proceedings of the Stockholm Music Acoustics Conference JuIy 28-August 1, 1983 (edis) A. Askenfelt, S. Felicetti, E. Jansson, J. Sundberg (Royal Swedish Academy of Music, Stockholm, 1985; 1: 261-268.
Schellenberg EG. Music lessons enhance IQ. Psychological Science, 2004; 15: 511-514.
Sloboda JA. Generative Processes in Music: the Psychology of Performance, Composition and Improvisation, Oxford University Press 1988.
Sloboda J. Music structure and emotional response: some empirical findings. Psychology of Music 1991; 19:110-120.
Sopchak A L. Individual differences in responses to different types of music, in relation to sex, mood, and other variables. Psychological Monographs: General and Applied, 1955; 69(11): 1.
Στάθης Γ, Статис, Г. (). Η βυζαντινή μουσική στη λατρεία και στην επιστήμη. Византијска музика у богослужењу и у науци', Βυζαντινά, 1972; 4: 389-438.
Stewart L, von Kriegstein K, Warren JD, Griffiths T D. Music and the brain: disorders of musical listening Brain 2006; 129: 2533–2553.
Thompson W F. Music, thought, and feeling: Understanding the psychology of music 2014.
Tillyard H J W. Byzantine music and hymnography.1924.
Tversky A. Features of similarity. Psychological Review 1977; 84 (4): 327-352.
Wellesz, E. A History of Byzantine Music and Hymnography,(Clarendon, Oxford. 1961
Wallin NL, Merker B, Brown S. The Origins of Music. MIT Press, 1999.
Weina Zhu, Lun Zhao, Junjun Zhang, Xiaojun Ding, Haiwei Liu, Enzhi Ni, Yuanye Ma, Changle Zhou. The influence of Mozart's sonata K.448 on visual attention: An ERPs study Neuroscience Letters, 2008; 434 (1): 35-40.
Wyke M. Musical ability: a neuropsychological interpretation. In Critchley M, Henson RA (eds): Music and the Brain: Studies in the Neurology ofMusic, Heinemann, London, 1977: 156-173.
Zatorre RJ. Pitch perception of complex tones and human temporal-lobe function. J Acoust Soc Am 1988: 84: 566-572.

Ο ομότιμος καθηγητής Νευρολογίας ***Σταύρος Μπαλογιάννης*** *γεννήθηκε στην Θεσσαλονίκη. Αποφοίτησε από την Ιατρική σχολή του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και έκανε μεταπτυχιακές σπουδές στη Νευρολογία, στην Νευροπαθολογία, στην Νευροωτολογία και την Νευροανοσολογία στο Α.Π.Θ., στο Νευρολογικό Ινστιτούτο του Λονδίνου, στο Πανεπιστήμιο του Louvain, στο Πανεπιστήμιο της*

Πεννσυλβάνια, στο Πανεπιστήμιο του Harvard και στο Πανεπιστήμιο του Yale. Στα ερευνητικά του ενδιαφέροντα περιλαμβάνονται η νευροηθική, η νευρογλωσσολογία, η φιλοσοφία των νευρολογικών επιστημών, η εφαρμογή των μαθηματικών στις νευρολογικές επιστήμες, η σχέση της νευρολογίας με την τέχνη. Είναι μέλος 55 επιστημονικών συλλόγων στην Ελλάδα και το εξωτερικό, επίτιμο μέλος της Ακαδημίας της Ελληνικής Αεροπορίας, πρόεδρος της εταιρείας για τη βελτίωση της ζωής ασθενών με χρόνιες νευρολογικές ασθένειες, πρόεδρος του Ορθόδοξου Ιατρικού Συνδέσμου για την υγεία και την ιατρική εκπαίδευση στην Αφρική. Υπήρξε επισκέπτης καθηγητής στο Πανεπιστήμιο Tufts, στο Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης και στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (Φιλοσοφική και Θεολογική σχολή). Είναι συγγραφέας 28 βιβλίων για την νευρολογία, τη νευροπαθολογία και την νευροψυχολογία και 680 άρθρων, σχετικών με νευρολογία, νευροπαθολογία, νευροανοσιολογία και νευροηθική, που δημοσιεύτηκαν σε Ελληνικά και διεθνή επιστημονικά περιοδικά. Υπήρξε διευθυντής του Α΄ Τομέα Νευρολογίας στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης επί μία εικοσαετία και διευθυντής του ερευνητικού ινστιτούτου για τη νόσο Αλτσχάιμερ.

Ἡ Ψαλτικὴ Τέχνη ὡς λειτουργικὸν βίωμα - Ἡ διαθεματικὴ σύνδεσις τῆς Ψαλτικῆς μὲ τὸν κλάδο τῆς πρακτικῆς Θεολογίας

Διονύσιος Μπιλάλης-Ανατολικιώτης

symbole@mail.com

Περίληψη. Η Ψαλτική η Εκκλησιαστικὴ Μουσική ως στρατευμένη τέχνη και ως ελεύθερη επιστήμη (ερμηνεία όρων). Η καίρια συμβολή της στο λειτουργικό βίωμα. Η Ψαλτική ως μουσική επένδυσις του ανθρωπίνου λόγου και των θείων μηνυμάτων, και οι σχέσεις που απορρέουν με την επιστήμη της Φιλολογίας. Ο κλάδος της Πρακτικής Θεολογίας και η συμβολή του στο λειτουργικό βίωμα. Σημεία συνδέσεως με την Ψαλτική. Το Τυπικόν ως μεθόριον Ψαλτικής και Λειτουργικής. Ψαλτική και Λειτουργική - Τελετουργική. Διαθεματική σύνδεσις της Ψαλτικής με την Υμνολογίαν και την Ομιλητικήν. Η αναβάθμισις της Ψαλτικής ως αυτόνομης επιστήμης προάγει και τους άλλους επιστημονικούς κλάδους και αναδεικνύει την πρωτοπόρο και πολλαπλή προσφορά του ελληνικού πνεύματος στο παγκόσμιο επιστημονικό και πολιτισμικό γίγνεσθαι.

Abstract. Chanting or church music as a committed art and a free science (interpretation of terms). Its vital contribution to the liturgical experience. Chanting as a musical score of human reason and divine messages, and the relationships based on the science of philology. The branch of practical theology and its contribution to the liturgical experience, points of convergence with the Psaltic art. The typikon as the intermediary between chanting and liturgics. The interdisciplinary connection between chanting, hymnology, and homiletics. Establishing chanting as an autonomous science also helps other disciplines and brings out the Greek spirit's pioneering and multifaceted contribution to global academia and culture.

α) ῾Η Ψαλτικὴ ἢ ᾽Εκκλησιαστικὴ Μουσικὴ ὡς στρατευμένη τέχνη καὶ ὡς ἐλευθέρα ἐπιστήμη (ὁρισμοί).

Μὲ ῥώτησαν κάποτε ἀπὸ πότε ξεκινᾷ ἡ Ψαλτικὴ τέχνη ἢ Βυζαντινὴ μουσική, δηλαδὴ ἂν μποροῦμε νὰ καθορίσουμε πότε περίπου, σὲ ποιά ἐποχὴ πρωτοεμφανίστηκε αὐτὴ ἡ μουσική, ποὺ σιγὰ σιγὰ ἐξελίχθηκε καὶ ἀναπτύχθηκε μέχρι σήμερα. ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι ξεκινᾷ πρὶν ἀπὸ ...τὴν Βυζαντινὴ μουσική! διότι ξεκινᾷ πρὶν ἀπὸ τὸ λεγόμενο «Βυζάντιο»! συγκεκριμένα δύο εἶναι οἱ καθοριστικοὶ παράγοντες τῆς γενέσεως τῆς Ψαλτικῆς· ἡ χριστιανικὴ λατρεία καὶ ἡ ἑλληνικὴ μουσικὴ παράδοσι. ἀρχίζω ἀπὸ τὴν δεύτερη.

1. ῾Ελληνικὴ μουσικὴ παράδοσι

῾Η μουσικὴ εἶναι παγκόσμιο καὶ πανανθρώπινο φαινόμενο, διότι βρίσκεται μέσα μας ἐκ φύσεως, καὶ δὲν ὑπάρχουν ἄνθρωποι χωρὶς μουσική. ἀλλὰ καὶ κάθε λαὸς ἔχει τὴν μουσική του, καὶ δὲν ὑπῆρξε λαὸς σὲ ὁποιαδήποτε ἱστορικὴ ἐποχὴ ποὺ νὰ μὴν ἔχῃ κάποια μουσικὴ παράδοσι [1]. ἐνῷ ὅμως ὅλοι οἱ λαοὶ εἶχαν τὴν μουσικὴ σὰν μία τέχνη σημαντικὴ γιὰ τὴν λατρεία, γιὰ τὴν ψυχαγωγία, γιὰ κάθε κοινωνικὴ ἀνάγκη, οἱ πρόγονοί μας προχώρησαν ἕνα βῆμα παραπέρα καὶ ἔγιναν πρωτοπόροι καὶ σ᾽ αὐτὸν τὸν τομέα. διότι οἱ ἀρχαῖοι ῞Ελληνες πρῶτοι αὐτοὶ ἀπὸ ὅλους τοὺς λαοὺς ὅλου τοῦ κόσμου ὅλων τῶν ἐποχῶν ἀνύψωσαν τὴν μουσικὴ ἀπὸ τέχνη σὲ ἐπιστήμη. σπουδαῖοι ἄνδρες τῆς ἀρχαιότητος εἴτε πρὸ Χριστοῦ εἴτε μετὰ Χριστόν, ὅπως ὁ ᾽Αριστόξενος Ταραντῖνος (375-300 π.Χ.), ὁ Νικόμαχος Γερασηνός (1ος μ.Χ. αἰ.), ὁ ᾽Αριστείδης Κοϊντιλιανός (2ος αἰ.), ὁ Κλεωνίδης (2ος αἰ.), ὁ Πτολεμαῖος (108-168), ὁ Πλούταρχος ὁ ᾽Αθηναῖος (350-433), ὁ Ἀλύπιος (4ος-5ος αἰ.), καὶ ἄλλοι, ἐξέτασαν τὴν μουσικὴ ἐπιστημονικῶς, καὶ ἔγραψαν σπουδαῖες μελέτες, ὅπου διέκριναν *τρόπους* ἢ *ἤχους*, *φθόγγους*, *κλίμακες*, *γένη*, *εἴδη* μουσικῆς, τὶς *ἐπιδράσεις* τῆς μουσικῆς πάνω στοὺς ἀκροατές, καὶ πολλὰ ἄλλα

Copyright: © 2014 Διονύσιος Μπιλάλης-Ανατολικιώτης. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, *which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.*

στοιχεῖα. τὰ θεωρητικὰ συγγράμματα τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων μουσικῶν παραμένουν μέχρι σήμερα σὲ ἰσχύ. ἡ σύγχρονη ἔρευνα οὔτε τὰ ἔχει ξεπεράσει οὔτε μπόρεσε νὰ τὰ ἑρμηνεύσῃ πλήρως. δυστυχῶς σήμερα οἱ περισσότεροι, καὶ κυρίως οἱ νεώτεροι Ἕλληνες, ἀγνοοῦμε ὅτι οἱ ἀρχαῖοι πρόγονοί μας δὲν δημιούργησαν ἁπλῶς μία ὑπέροχη μουσικὴ παράδοσι, δημιούργησαν τὴν μουσικὴ ἐπιστήμη.

Ἐπειδὴ στὴν ἀρχαιότητα ὁ ὅρος *μουσικὴ* εἶχε μία εὐρύτερη σημασία ἀπὸ αὐτὸ ποὺ ἐννοοῦμε ἐμεῖς σήμερα, οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες τὴν κυρίως μουσικὴ τὴν ὠνόμαζαν συχνὰ καὶ *ἁρμονική*. ἀναφέρω τρεῖς ἀρχαιοελληνικοὺς ὁρισμοὺς τῆς μουσικῆς ὡς ἐπιστήμης.

α) *Μουσική ἐστιν ἐπιστήμη μέλους καὶ τῶν περὶ μέλος συμβαινόντων*. «Ἡ μουσικὴ εἶναι ἡ ἐπιστήμη τοῦ μέλους καὶ τῶν φαινομένων ποὺ συμβαίνουν γύρω ἀπὸ τὸ μέλος» (Ἀριστείδης Κοϊντιλιανός). σημειωτέον ὅτι μὲ αὐτὸν τὸν ὁρισμὸ ἀρχίζει τὸ περίφημον «Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς» [2] ὁ Χρύσανθος ὁ ἐκ Μαδύτων, ἕνας ἐκ τῶν τριῶν διδασκάλων καὶ ἐφευρετῶν τῆς «νέας μουσικῆς μεθόδου», τῆς ὁποίας ἐφέτος ἑορτάζουμε τὰ 200 χρόνια.

β) *Ἁρμονική ἐστιν ἐπιστήμη θεωρητική τε καὶ πρακτικὴ τῆς τοῦ ἡρμοσμένου φύσεως. ἡρμοσμένον δὲ τὸ ἐκ φθόγγων τε καὶ διαστημάτων ποιὰν τάξιν ἐχόντων συγκείμενον*. «Ἡ ἁρμονικὴ εἶναι ἐπιστήμη θεωρητικὴ καὶ πρακτική, ποὺ ἐξετάζει τὴν φύσι τῆς ἁρμονίας. ἁρμονία δὲ εἶναι τὸ ἀποτελούμενο ἀπὸ φθόγγους καὶ διαστήματα ποὺ ἔχουν κάποια τάξι» (Κλεωνίδης) [3].

γ) *Τῆς μουσικῆς ἐκ τριῶν τῶν συνεκτικωτάτων ἐπιστημῶν τελειουμένης, ἁρμονικῆς ῥυθμικῆς μετρικῆς, πρώτην τε τάξει καὶ στοιχειωδεστάτην νοητέον τὴν περὶ τὸ ἡρμοσμένον πραγματείαν. αὕτη δὲ ἁρμονικὴ καλεῖται κριτικήν τινα δύναμιν ἔχουσα καὶ καταληπτικὴν τῶν ἐμμελῶν καὶ διαστηματικῶν φθόγγων καὶ τῶν ἐν αὐτοῖς γινομένων διαφορῶν*. «Καθὼς ἡ μουσικὴ ἀποτελεῖται ἀπὸ τρεῖς στενότατα συνδεδεμένες μεταξύ των ἐπιστῆμες, τὴν ἁρμονικὴ τὴν ῥυθμικὴ καὶ τὴν μετρική, πρέπει νὰ θεωροῦμε ὡς πρώτη στὴν σειρὰ καὶ βασικώτατη τὴν ἐπιστήμη γιὰ τὴν ἁρμονία. αὐτὴ ὀνομάζεται ἁρμονικὴ καὶ ἔχει μία δύναμι νὰ διακρίνῃ καὶ νὰ κατανοῇ τοὺς ἐμμελεῖς καὶ διαστηματικοὺς φθόγγους καὶ τὶς μεταβολὲς ποὺ συμβαίνουν σ᾽ αὐτούς» (Ἀλύπιος) [4].

Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες λοιπὸν εἶχαν διατυπώσει μὲ ἐπάρκεια τὸν ὁρισμὸ τῆς μουσικῆς ἐπιστήμης καὶ εἶχαν προσδιορίσει μὲ ἀκρίβεια τὸ περιεχόμενό της, τὰ εἴδη της καὶ τὰ στοιχεῖα ποὺ τὴν ἀποτελοῦν. ἀντιθέτως στὸν σύγχρονο μουσικὸ χῶρο, καὶ ἰδίως τῆς εὐρωπαϊκῆς καὶ δυτικότροπης μουσικῆς, διαπιστώνουμε μὲ κάποια ἔκπληξι ὅτι δὲν ὑπάρχει ἀκόμη ἕνας ἑνιαῖος καὶ σαφὴς ὁρισμὸς τῆς μουσικῆς! [5] Γιὰ λόγους συγκρίσεως καὶ ἐνημερώσεως παραθέτω δύο ἀκόμη ὁρισμοὺς τῆς μουσικῆς ἀπὸ νεωτέρους Ἕλληνες ἐκκλησιαστικοὺς μουσικούς.

α) *Μουσικὴ ἐν γένει εἶναι ἡ τέχνη καὶ ἐπιστήμη τοῦ ᾄσματος· διότι διδάσκει τοὺς νόμους καὶ τοὺς κανόνας κατὰ τοὺς ὁποίους συναρμολογούμενοι διάφοροι ἦχοι ἀποτελοῦν μελῳδίαν εὐχάριστον εἰς τὴν ἀκοήν, ἱκανὴν νὰ ἐκφράσῃ τὰς ψυχικὰς καταστάσεις καὶ τὰ συναισθήματα τοῦ ἀνθρώπου* (Δημήτριος Γ. Παναγιωτόπουλος) [6]. τὸν ἴδιο ὁρισμὸ δίνει καὶ ὁ Μιχαὴλ Χατζηαθανασίου [7].

β) *Ἡ μουσικὴ εἶναι τέχνη καὶ ἐπιστήμη, ἥ τις ἀσχολεῖται μὲ τοὺς φθόγγους. ἔχει σκοπὸν τὴν ἔκφρασιν ἰδεῶν καὶ αἰσθημάτων, ὡς καὶ τὴν ἀπόδοσιν τῶν ἐννοιῶν τοῦ περιεχομένου τῶν ποιημάτων. ἐπιτυγχάνει τοῦτο διὰ τοῦ καταλλήλου συνδυασμοῦ τῶν μουσικῶν φθόγγων* (Ἰωάννης Δ. Μαργαζιώτης) [8].

Καὶ ἀφοῦ ἤδη ἔγινε ἀναφορὰ στοὺς μουσικοὺς τῆς ἐκκλησίας, σταχυολογῶ δειγματολειπτικῶς κάποιους ὁρισμούς τους γιὰ τὴν Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἢ Ψαλτικὴ τέχνη·

α) *Ἡ μουσικὴ ἡμῶν καλεῖται Ἐ κ κ λ η σ ι α σ τ ι κ ή, διότι περιστρέφεται κυρίως ἡ περὶ τὴν σπουδὴν αὐτῆς διδασκαλία εἰς τὰ ἐκκλησιαστικὰ ᾄσματα* (Γεώργιος Παπαδόπουλος) [9].

β) *Ἡ μουσικὴ ἥ τις περιλαμβάνει τὰ ἱερὰ ᾄσματα τῆς ἡμετέρας ἑλληνικῆς ὀρθοδόξου ἐκκλησίας, τὰ ἄλλως λεγόμενα μ έ λ η, ὀνομάζεται Β υ ζ α ν τ ι ν ή. ἐκλήθη οὕτω, διότι ἐκαλλιεργήθη καὶ ἀνεπτύχθη κατὰ τοὺς βυζαντινοὺς χρόνους εἰς τὸ Βυζάντιον κυρίως, ἐκεῖθεν δὲ διεδόθη εἰς τὰς γειτονικὰς χώρας τῆς Ἀνατολῆς, μεταφερθεῖσα βραδύτερον <καὶ> εἰς τὴν Δύσιν* (Ἰ. Μαργαζιώτης) [10].

γ) *Ἡ Ψαλτικὴ τῆς ὀρθοδόξου ἐκκλησίας, ἥ, ὡς κοινότερον γνωρίζεται, ἡ Βυζαντινὴ μουσική, εἶναι τέχνη καὶ ἐν ταὐτῷ ἐπιστήμη. ὡς τέχνη εἶναι φανέρωμα τοῦ πνεύματος καὶ ἀνεπανάληπτος δημιουργία τετελεσμένη εἰς διαφόρους χρονικὰς περιόδους καὶ διαφόρους τόπους. ὡς ἐπιστήμη ἔχει τὴν τεχνικήν της καὶ τὰ συστατικά της στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα καὶ ἐξελίσσονται πάντοτε πρὸς τὸ τελειότερον, ἀλλὰ καὶ εἶναι δυνατὸν νὰ τὰ ἀναλύωμεν καὶ τὰ ἐξετάζωμεν* (Γρηγόριος Θ. Στάθης) [11]. {Τὸ παρὸν παράθεμα κατ᾽ ἀκρίβειαν δὲν εἶναι ὁρισμὸς ἀλλὰ προσδιορισμός, εἶναι ὅμως ἀκριβέστερος καὶ ἐπιστημονικώτερος ἀπὸ τοὺς ἄλλους «ὁρισμούς». σὲ ἄλλα δὲ κείμενά του ὁ ἴδιος καθηγητὴς

ἀναφέρει συνοπτικώτερα ὅτι Ψαλτικὴ τέχνη εἶναι ἡ μουσικὴ τῆς ὀρθοδόξου λατρείας} [12].

Εἶναι ἀξιομνημόνευτο ὅτι ὁ Χρύσανθος στὸ «Θεωρητικόν» του δὲν μᾶς δίνει ὁρισμὸ τῆς ᾽Εκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἢ Ψαλτικῆς τέχνης ἀλλὰ μόνον τῆς καθόλου μουσικῆς, παραθέτοντας, ὅπως ἤδη ἀνέφερα, τὸν ὁρισμὸ τοῦ ᾽Αριστείδου Κοϊντιλιανοῦ, πρᾶγμα ποὺ σημαίνει ὅτι συνειδητὰ ἐπιδιώκει νὰ ἐντάξῃ τὸ ἔργο του στὴν θεωρητικὴ παράδοσι τοῦ ἑλληνικοῦ μουσικοῦ πολιτισμοῦ. ΄Οτι βέβαια ἡ Ψαλτικὴ ἔχει τὶς ρίζες της στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσική, αὐτὸ δὲν εἶναι ἁπλῶς μία θεωρία ἢ μία εἰκασία, ποὺ μᾶς ἀρέσει νὰ τὴν λέμε καὶ νὰ τὴν πιστεύουμε γιὰ λόγους ἐθνικῆς ὑπερηφανίας, ἀλλὰ εἶναι κάτι ποὺ εὔκολα ἀποδεικνύεται μὲ πολλὰ τεκμήρια, ἀπὸ τὰ ὁποῖα θὰ ἀναφέρω μόνον ἕνα.

᾽Απὸ τὰ βασικώτερα στοιχεῖα τῆς ᾽Εκκλησιαστικῆς μουσικῆς εἶναι τὸ σύστημα τῆς ὀκτωηχίας, τὸ ὁποῖο εἶναι «κλειστὸ» σύστημα, δηλαδὴ αὐτοὶ οἱ ὀκτὼ ἦχοι δὲν μποροῦν νὰ γίνουν οὔτε λιγώτεροι οὔτε περισσότεροι, καὶ ὅλες οἱ ἐκκλησιαστικὲς μελῳδίες πρέπει νὰ ὑπάγωνται σὲ ἕναν ἀπὸ τοὺς 8 ἤχους. στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσικὴ ὑπῆρχαν δύο κύρια συστήματα *τρόπων* ἢ *ἤχων*· τὸ σύστημα τοῦ ᾽Αριστοξένου μὲ 13 τρόπους καὶ τὸ σύστημα τοῦ ᾽Αριστείδου Κοϊντιλιανοῦ μὲ 7 τρόπους, ποὺ ἦταν ἁπλούστευσι τοῦ προηγουμένου καὶ τὸ ἐπικρατέστερο. οἱ ἐκκλησιαστικοὶ μουσικοὶ [13] ἔλαβαν τοὺς 7 τρόπους τοῦ ᾽Αριστείδου Κοϊντιλιανοῦ καὶ προσθέτοντας ἕναν ἐπιπλέον ἀπὸ τοὺς 13 τοῦ ᾽Αριστοξένου δημιούργησαν τὴν ἐκκλησιαστικὴ ὀκτωηχία. εἶναι κάπως ἁπλουστευμένο καὶ σχηματικὸ αὐτὸ ποὺ λέω τώρα, διότι συνέβησαν καὶ ἄλλες ἐπὶ μέρους διαφοροποιήσεις, τὶς ὁποῖες παραλείπω, ἀλλὰ φαίνεται καὶ ἀπὸ ἐδῶ πόσο μεγάλη εἶναι ἡ σχέσι τῆς Ψαλτικῆς μὲ τὰ μουσικὰ συστήματα τῶν ἀρχαίων ΄Ελλήνων.

2. Χριστιανικὴ λατρεία

Καὶ ἔρχομαι στὸν 2ο παράγοντα, τὴν χριστιανικὴ λατρεία.

Ἤδη ἀπὸ τοὺς χρόνους τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης ὑπάρχουν εἰδικὲς καὶ αὐστηρὲς ὁδηγίες γιὰ τὴν λατρεία τοῦ ἀληθινοῦ θεοῦ. ὑπάρχει ἕνας συγκεκριμένος τόπος, ἀρχικὰ ἡ *σκηνὴ τοῦ μαρτυρίου* καὶ ἀργότερα ὁ *ναὸς τοῦ Σολομῶντος*, ἀφιερωμένος ἀποκλειστικὰ στὴν λατρεία τοῦ Κυρίου [14], ὅπου ἀπαγορεύεται αὐστηρῶς νὰ προσφερθῇ ὁποιαδήποτε ἄλλη λατρεία ἢ κάποια ἄλλη ἐκδήλωσι. ὑπάρχουν εἰδικὰ σκεύη ποὺ χρησιμοποιοῦνται ἀποκλειστικὰ γι᾽ αὐτὴν τὴν λατρεία καὶ ἀπαγορεύεται ἡ χρῆσί τους γιὰ μὴ λατρευτικοὺς σκοπούς. τὰ λατρευτικὰ θυμιάματα ποὺ χρησιμοποιοῦνται στὴν Π.Δ. εἶναι τεσσάρων εἰδῶν καὶ ἡ σύνθεσίς τους εἶναι ἀποκλειστικὰ γιὰ λατρευτικὴ χρῆσι· μποροῦν δηλαδὴ τὰ θυμιάματα αὐτὰ νὰ χρησιμοποιοῦνται τὸ καθένα μόνο του καὶ ἐκτὸς τοῦ ναοῦ, ἡ σύνθεσίς των ὅμως ἀπαγορεύεται ἐξωλατρευτικῶς [15]. ἀκόμη καὶ εἰδικὸ νόμισμα εἶχε δημιουργήσει ὁ Μωυσῆς, τὸν *σίκλον τὸν ἅγιον*, ὥστε νὰ μὴ χρησιμοποιοῦνται μέσα στὸν ναὸ τὰ νομίσματα κοινῆς χρήσεως [16]. ἐπίσης φρόντισε ὁ Κύριος ἀπὸ τότε ἀκόμη νὰ δοθῇ ἰδιαίτερη ἔμφασι στὴν λατρευτικὴ μουσικὴ μὲ τὸ νὰ φωτίσῃ τοὺς προφήτας καὶ λοιποὺς δικαίους τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης (Μωυσῆ, Δαυίδ, Σολομῶντα καὶ ἄλλους) νὰ μεριμνήσουν μὲ ἰδιαίτερες διατάξεις, συνθέσεις ὕμνων, μελοποιήσεις, δημιουργία πολυάνθρωπων ἐναλασσομένων χορῳδιῶν καὶ ἄλλες ἐνέργειες γιὰ τὴν ἰδιαίτερη ἱερὴ λατρευτικὴ μουσικὴ τοῦ λαοῦ τοῦ θεοῦ.

᾽Απὸ τὸν Μωυσῆ μέχρι τὴν ἐποχὴ τοῦ Δαυὶδ ἡ λατρεία τῆς Π.Δ. ἦταν χωρὶς λόγο ἐκφωνούμενο ἢ μελῳδούμενο· ἦταν δηλαδὴ λατρεία ἄλαλη καὶ ἄμουση! ὁ προφητάναξ Δαυὶδ εἶναι αὐτὸς ποὺ θεοπνεύστως –σύμφωνα μὲ τὴν Βίβλο– εἰσήγαγε τὸν λόγο στὴν λατρεία, τοὺς περίφημους ψαλμούς του ποὺ χρησιμοποιοῦνται μέχρι σήμερα. εἰσήγαγε ἐπίσης καὶ τὴν μουσική, διότι οἱ ψαλμοὶ μελῳδοῦνταν, τραγουδιοῦνταν καὶ συνωδεύονταν ἀπὸ μουσικὰ ὄργανα [17]. ὁ ἴδιος μάλιστα ὁ Δαυὶδ ἐκτὸς ἀπὸ ποιητὴς τῶν στίχων ἦταν καὶ ὁ μουσικοσυνθέτης τῶν ψαλμῶν τῆς λατρείας καὶ δίδασκε τὸν κάθε ψαλμὸ καὶ τὴν μουσική του μόνον σὲ ἕναν, στὸν Ἄσαφ, ποὺ ἦταν ὁ ἀρχιμουσικὸς τοῦ παλατιοῦ, σὰν νὰ λέμε μὲ σημερινοὺς ὅρους «ὁ ἄρχων πρωτοψάλτης» τοῦ ἀρχαίου ᾽Ισραήλ. καὶ ὁ Ἄσαφ ἔπειτα τὰ δίδασκε σὲ ὅλους τοὺς ἄλλους.

΄Ο Δαυὶδ ἐπίσης ὠργάνωσε πολυμελεῖς λευιτικὲς χορῳδίες, γιὰ νὰ ψάλλουν κάθε μέρα στὸν ναό [18]. συγκεκριμένα ὥρισε νὰ ὑπάρχουν γιὰ τὸν ναὸ 288 ψαλτῳδοί, ποὺ ἦσαν διῃρημένοι σὲ 24 δωδεκαμελεῖς ἐφημερίες-χορῳδίες-μπάντες. κάθε χορῳδία ἔψελνε τὸν Κύριο ἀπὸ ἕνα δεκαπενθήμερο τὸ χρόνο, ἐνῷ κατὰ τὸ ὑπόλοιπο ἔτος μάθαιναν καὶ ἀσκοῦνταν στὰ μουσικά. ἦσαν δηλαδὴ μουσικοὶ ἀποκλειστικῆς καὶ πλήρους ἀπασχολήσεως, ποὺ ἔψελναν γιὰ 15 ἡμέρες ἀλλὰ πληρώνονταν ὅλον τὸν χρόνο [19] καὶ ἀσχολοῦνταν μόνον μὲ τὴν λατρευτικὴ μουσικὴ τοῦ ἀρχαίου ᾽Ισραήλ, ἡ ὁποία ἦταν

καὶ φωνητικὴ καὶ ὀργανικὴ μουσική.

Μὲ τὴν ἵδρυσι τῆς ἐκκλησίας ἀπὸ τὸν Κύριο καὶ τὴν ἐξάπλωσι τοῦ χριστιανισμοῦ ἐπέρχονται σημαντικὲς ἀλλαγὲς στὸν τρόπο λατρείας τοῦ ἀληθινοῦ θεοῦ. γιὰ τὴν δημόσια λατρεία τῆς ἐκκλησίας μέσα στὸν χριστιανικὸ ναὸ ἔχουμε τὰ ἑξῆς δεδομένα.

1) Ἡ λατρεία τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης καταργήθηκε ἐξ ὁλοκλήρου· δὲν γίνονται πλέον θυσίες ζῴων, δὲν ὑπάρχει διάκρισις μεταξὺ καθαρῶν καὶ ἀκαθάρτων ζῴων, δὲν ὑπάρχει ἡ ἱερωσύνη τοῦ Ἀαρών, δὲν ὑπάρχει ἕνας καὶ μόνον ναὸς παγκοσμίως γιὰ τὴν ἀποκλειστικὴ λατρεία τοῦ Θεοῦ.

2) Ὁ Κύριος στὸν διάλογό του μὲ τὴν Σαμαρείτιδα ἀποκαλύπτει ὅτι *Πνεῦμα ὁ θεός· καὶ τοὺς προσκυνοῦντας αὐτὸν ἐν πνεύματι καὶ ἀληθείᾳ δεῖ προσκυνεῖν* (Ἰω 4:24). ἡ χριστιανικὴ λατρεία πλέον γίνεται μὲ πνευματικὸ τρόπο, γίνεται οὐσιαστικὴ καὶ ἀληθινή. σ᾽ αὐτὴν τὴν λατρεία ὁ λόγος, εἴτε ἀπαγγελλόμενος εἴτε μελῳδούμενος, εἴτε ὡς προσευχὴ εἴτε ὡς εὐχὴ εἴτε ὡς ὕμνος, ἔχει πρωτεύουσα θέσι.

3) Μετὰ τὸ τέλος τοῦ μυστικοῦ δείπνου ἀναφέρει τὸ εὐαγγέλιον· *Καὶ ὑ μ ν ή σ α ν τ ε ς ἐξῆλθον εἰς τὸ ὄρος τῶν ἐλαιῶν* (Μθ 26,30). ἔτσι μαθαίνουμε ὅτι στὴν ἐκκλησιαστική μας σύναξι πρέπει νὰ ἔχουμε καὶ ὕμνους μὲ μουσικὸ μέλος. ἑρμηνεύει ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ χρυσόστομος· *«Εὐχαρίστησε πρὸ τοῦ δοῦναι τοῖς μαθηταῖς, ἵνα καὶ ἡμεῖς εὐχαριστῶμεν. εὐχαρίστησε καὶ ὕ μ ν η σ ε μετὰ τὸ δοῦναι, ἵνα καὶ ἡμεῖς αὐτὸ τοῦτο ποιῶμεν»* [20]. ἐπομένως ὁ Κύριος Ἰησοῦς Χριστὸς στὴν πιὸ ἱερὴ καὶ δύσκολη στιγμὴ τῆς ἐπίγειας παρουσίας του καὶ διδασκαλίας του, στὴν διάρκεια τοῦ μυστικοῦ δείπνου, παρέδωσε στοὺς ἀποστόλους του καὶ στὴν ἐκκλησία του τὴν ὑμνῳδία, ὅτι δηλαδὴ πρέπει νὰ ἔχουμε εἰδικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ γιὰ τὶς ἱερὲς ἀκολουθίες καὶ κυρίως γιὰ τὴν λειτουργία.

4) Ἐφόσον μετὰ τὸν μυστικὸ δεῖπνο ὁ Κύριος καὶ οἱ μαθηταί του *ὕμνησαν*, διδάσκουν μὲ τὸ παράδειγμά τους ὅτι στὴν νέα πνευματικὴ λατρεία ἡ μουσικὴ θὰ εἶναι ἀνόργανη. τὸ ἴδιο ἔπραττε καὶ ἡ πρώτη ἐκκλησία· *μετελάμβανον τροφῆς ἐν ἀγαλιάσει καὶ ἀφελότητι καρδίας, α ἰ ν ο ῦ ν τ ε ς τὸν θεὸν καὶ ἔχοντες χάριν πρὸς ὅλον τὸν λαόν* (Πρα 2:46). τὰ μουσικὰ ὄργανα δὲν ἔχουν θέσι ἐντὸς τοῦ χριστιανικοῦ ναοῦ· ὁ *ὕμνος* καὶ ὁ *αἶνος* εἶναι κατ᾽ ἐξοχὴν φωνητικὴ μουσική.

5) Ὁ ἀπόστολος Παῦλος προτρέπει τοὺς χριστιανοὺς νὰ χρησιμοποιοῦν κατὰ τὴν θεία λατρεία ὕμνους καὶ ᾠδὲς πνευματικές, δηλαδὴ ἰδιαίτερη «χριστιανικὴ» καὶ φωνητικὴ μόνον μουσικὴ χωρὶς ὄργανα· *ἐν πάσῃ σοφίᾳ διδάσκοντες καὶ νουθετοῦντες ἑαυτοὺς ψαλμοῖς καὶ ὕμνοις καὶ ᾠδαῖς πνευματικαῖς, ἐν χάριτι ᾄδοντες ἐν τῇ καρδίᾳ ὑμῶν τῷ Κυρίῳ* (Κλσ 3:16).

6) Ὁ ἀπόστολος Ἰάκωβος προτρέπει τοὺς χριστιανοὺς νὰ χρησιμοποιοῦν ὕμνους (δηλαδὴ ἰδιαίτερη «χριστιανικὴ»-ψαλτικὴ μουσικὴ) καὶ νὰ ψάλλουν ὄχι μόνον στὴν ὥρα τῆς λατρείας ἀλλὰ καὶ στὴν ἰδιωτική τους ζωή· *κακοπαθεῖ τις ἐν ὑμῖν· προσευχέσθω·* εὐθυμεῖ τις; *ψαλλέτω* (Ἰακ 4:13). σημειωτέον ἐδῶ ὅτι οἱ προστακτικὲς *προσευχέσθω* καὶ *ψαλλέτω* εἶναι χρόνου ἐνεστῶτος, ἄρα δείχνουν μία συνεχῆ καὶ διαρκῆ κατάστασι, ποὺ πρέπει νὰ εἶναι οἰκεία καὶ συνήθης γιὰ τοὺς πιστούς, χαρακτηριστικὸ γνώρισμα τῶν χριστιανῶν. ἐπιπλέον δὲ ἂς μοῦ ἐπιτραπῇ νὰ διατυπώσω τὴν σκέψι ὅτι βασιζόμενοι σὲ αὐτὸ τὸ χωρίο τοῦ Ἰακώβου μποροῦμε νὰ ἔχουμε ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ γιὰ ἐξωλατρευτικὴ χρῆσι, ὅπως εἶναι γιὰ παράδειγμα σήμερα οἱ καλοφωνικοὶ εἱρμοὶ καὶ ἄλλα ἐκλεκτὰ μαθήματα.

Ἀπὸ τὰ παραπάνω καθίσταται σαφές, νομίζω, ὅτι ἡ ἐκκλησία πρέπει νὰ ἔχῃ δική της μουσικὴ καὶ ὑμνῳδία καὶ στιχουργική. αὐτὸ ἄλλωστε δὲν εἶναι κάτι καινούργιο, εἶχε ἤδη ἐφαρμοστῆ ἀπὸ τοὺς χρόνους τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, ὅπως εἴδαμε. μετὰ τοὺς ἀποστολικοὺς χρόνους ἡ ἐκκλησία φρόντισε νὰ ἀναπτύξῃ ποικιλοτρόπως τὴν δική της μουσικὴ σύμφωνα μὲ τὴν διδασκαλία τῆς Καινῆς Διαθήκης καὶ νὰ προσδιορίσῃ ἀκόμη ἀκριβέστερα τὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ πρέπει νὰ διέπουν τὴν ψαλμῳδία τῆς νέας καὶ τελειοτέρας χριστιανικῆς Πίστεως. τὸ ἔργο αὐτὸ ἀνέλαβε μία πλειάδα γνωστῶν καὶ ἀγνώστων ἐκκλησιαστικῶν ἀνδρῶν, μεταξὺ τῶν ὁποίων οἱ ἅγιοι Ἰωάννης ὁ χρυσόστομος, Ῥωμανὸς ὁ μελῳδός, Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, Κοσμᾶς ὁ μελῳδός, Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης, καὶ μερικὲς ἑκατοντάδες ἢ καὶ χιλιάδες ἀκόμη ὑμνογράφοι, μελοποιοί, μελῳδοί, πρωτοψάλτες, λαμπαδάριοι, δομέστικοι καὶ μουσικοδιδάσκαλοι τῆς ὀρθοδόξου ἐκκλησίας, ὡρισμένοι ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἀνήκουν ἐπίσης στὴν χορεία τῶν ἁγίων της.

Ἐπὶ παραδείγματι ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ χρυσόστομος πολλὲς φορὲς διακρίνει μεταξὺ ἱερᾶς ἀρεστῆς στὸν θεὸ μουσικῆς καὶ μουσικῆς φαύλης αἰσχρᾶς καὶ πορνικῆς, ποὺ ἐξωθεῖ στὰ πάθη καὶ τὴν ἁμαρτία. γι᾽ αὐτὸ ἰδιαιτέρως προτρέπει τοὺς χριστιανοὺς νὰ χρησιμοποιοῦν μόνον βιβλικοὺς ψαλμοὺς καὶ ἐκκλησιαστικοὺς ὕμνους μὲ σπουδαῖα ἐπιχειρήματα μέσα ἀπὸ τὴν Ἁγία Γραφή. καὶ οἱ ὑπόλοιποι

ἅγιοι ποὺ ἀνέφερα φρόντισαν νὰ ἀναπτύξουν ἰδιαίτερη μουσικὴ γιὰ λατρευτικὴ καὶ ἐκκλησιαστικὴ χρῆσι, ἐνῷ οἱ ὑπόλοιποι μουσικοδιδάσκαλοι ψάλτες καὶ λοιποὶ ἐκκλησιαστικοὶ μουσικοὶ μέχρι σήμερα φρόντισαν νὰ ἀκολουθήσουν τὶς ἐντολὲς τοῦ Κυρίου καὶ τῶν ἀποστόλων του καὶ τὶς ὁδηγίες τῶν λοιπῶν ἁγίων τῆς ἐκκλησίας, ὥστε νὰ διατηρήσουν καὶ ν᾽ ἀναπτύξουν ἰδιαίτερη μουσική, κατάλληλη γιὰ τὴν *ἐν πνεύματι καὶ ἀληθείᾳ* (᾽Ιω 4:24) προσκύνησι τοῦ ἀληθινοῦ θεοῦ. στὰ συγγράμματά τους ἀναφέρουν συγκεκριμένες ἰδιότητες τῶν ἤχων καὶ τῶν διαφόρων εἰδῶν μουσικῆς καὶ ἀπορρίπτουν ὅ,τι δὲν ταιριάζει μὲ τὶς προϋποθέσεις τῆς χριστιανικῆς λατρείας.

῾Επομένως ἡ μουσικὴ τῆς ἐκκλησίας εἶναι, θὰ λέγαμε, μία στρατευμένη τέχνη, ποὺ ἔχει κύριο σκοπὸ νὰ ὑπηρετήσῃ τὴν χριστιανικὴ λατρεία. ἀποτελεῖ κατ᾽ ἀρχὰς ἔκφρασι τοῦ λειτουργικοῦ βιώματος τοῦ χριστεπωνύμου πληρώματος, ἀλλὰ στὴν συνέχεια ἢ καὶ ταυτοχρόνως γίνεται καὶ ἡ ἴδια πηγὴ λειτουργικοῦ βιώματος γιὰ τοὺς ἐκκλησιάζοντες χριστιανούς.

β) ῎Εννοια τῶν ὅρων *τέχνη* καὶ *ἐπιστήμη*

Σύμφωνα μὲ ὅσα ἀναφέρει καὶ ὁ Πλούταρχος ὁ ᾽Αθηναῖος στὸ *Περὶ μουσικῆς* σύγγραμμά του [21], μία μουσικὴ γιὰ νὰ εἶναι ἰδιαίτερη καὶ αὐτόνομη ἐπιστήμη πρέπει μεταξὺ ἄλλων νὰ διαθέτῃ· 1) ἀνεπτυγμένη θεωρία, ποὺ νὰ διακρίνῃ καὶ ἐξετάζῃ τὰ διάφορα μέρη καὶ φαινόμενα τῆς μουσικῆς, 2) ὠργανωμένο σύστημα μουσικῆς πράξεως διὰ τοῦ φωνητικοῦ ᾄσματος ἢ τῆς ὀργανοχρησίας ἢ ἀμφοτέρων μὲ ῥυθμὸ μέτρο ἦχο γένος κ.λπ., 3) τὴν δυνατότητα συνεκτελέσεως τοῦ μέλους ἀπὸ πολλοὺς μαζὶ ἐκτελεστὰς ταυτοχρόνως (χορῳδία ἢ ὀρχήστρα), 4) μακροχρόνια καὶ πλούσια μελοποιητικὴ παράδοσι, 5) παρασημαντική, δηλαδὴ εἰδικὴ μουσικὴ σημειογραφία, καὶ μάλιστα στὴν πιὸ ἀνεπτυγμένη της μορφὴ ἔχει ἄλλη παρασημαντικὴ γιὰ τὸ φωνητικὸ μέλος καὶ ἄλλη γιὰ τὸ ὀργανικό, καὶ 6) δυνατότητα διδασκαλίας καὶ μεταδόσεως τῆς μουσικῆς θεωρίας καὶ ἐμπειρίας στὶς ἑπόμενες γενεές. ὅλα αὐτὰ τὰ χαρακτηριστικά, καὶ πολλὰ περισσότερα βέβαια, τὰ ἔχει ἡ Ψαλτικὴ Τέχνη. εἶναι ἑπομένως δίκαιο καὶ πρέπον νὰ θεωρῆται καὶ νὰ ἐξετάζεται ὡς αὐτόνομη ἐπιστήμη, γιὰ νὰ ἔχῃ τὴν προσοχὴ καὶ τὴν ἀνάπτυξι ποὺ τῆς ἀξίζει.

῎Ισως κάποιος νὰ διερωτηθῇ κατὰ πόσο θὰ ἦταν σωστὸ μία ἐπιστήμη νὰ ἔχῃ ὡς ἐπίσημο ὄνομα τὸν ὅρο τέχνη, ἐν προκειμένῳ *Ψαλτικὴ τέχνη*. δὲν θὰ ἦταν λοιπὸν ἄσκοπο νὰ ἐξετάσουμε πολὺ σύντομα αὐτοὺς τοὺς δύο ὅρους, *τέχνη* καὶ *ἐπιστήμη*.

Τέχνη σημαίνει ἐπινόησι, ἐφεύρεσι. οἱ τέχνες ἐξυπηρετοῦν στοιχειώδεις ἀνάγκες τῶν ἀνθρώπων, ἀλλὰ ὅταν παύουν νὰ εἶναι ἀναγκαῖες ὡς τέχνες, διατηροῦνται σὰν «καλὲς τέχνες» καὶ χρησιμοποιοῦνται πλέον μόνον γιὰ ψυχαγωγία. τέχνες εἶναι ἡ ποίησι, ἡ μουσική, ὁ χορός, ἡ ζωγραφική, κ.λπ.. καὶ ἡ γραφὴ εἶναι τέχνη· ἡ ὑψηλότερη τέχνη. μὲ τὴν πάροδο τῶν αἰώνων, τὴν πρόοδο τῶν ἀνθρώπων καὶ τὴν αὔξησι τῆς γνώσεως πολλὲς ἀπὸ τὶς τέχνες ἐξελίχθηκαν σὲ ἐπιστῆμες, ἐνῷ συνέχισαν νὰ ὀνομάζωνται τέχνες. ἄρα στὴν βαθιὰ ἀρχαιότητα ὁ ὅρος *τέχνη* ἐμπεριεῖχε καὶ τὴν ἐπιστήμη ὡς ἔννοια [22]. *γράμματα, ἐπιστῆμες, τέχνες* εἶναι ὅλα ἐπινοήσεις τοῦ ἀνθρώπου. καὶ γιὰ ἕναν καλὸ τεχνίτη, ποὺ ξέρει καλὰ τὴν τέχνη του, ἀκόμη καὶ σήμερα λέμε· «ἔχει κάμει τὴν δουλειά του ἐπιστήμη». *«Τέχνη»* ὠνόμασε ὁ Διονύσιος ὁ Θρᾳξ τὴν γραμματική του ὡς ἐπιστημονικὸ σύγγραμμα. καὶ κάποιες μουσικὲς πραγματεῖες τῶν ἀρχαίων ῾Ελλήνων ὀνομάζονται μὲ λιτὸ τρόπο *«Τέχνη μουσική»*. καὶ ὁ ῾Ιπποκράτης, ὁ ὁποῖος εἶναι ὁ πρῶτος στὸν κόσμο ποὺ τὴν ἰατρικὴ ἀπὸ μαγικὴ μαγγανεία τὴν ἐξύψωσε σὲ ἀληθινὴ ἐπιστήμη, γράφοντας περὶ τῆς ἰατρικῆς ἐπιγράφει ὅλη τὴν μελέτη του *«Περὶ τέχνης»* καὶ ἐννοεῖ *«Περὶ ἰητρικῆς»* (ἰωνικὴ διάλεκτος), ἀφοῦ τὴν *ἰητρικὴν* θεωρεῖ ὡς τὴν κυρία καὶ κατ᾽ ἐξοχὴν *τέχνην*, δηλαδὴ *ἐπιστήμην*.

῾Επομένως στὴν ἀρχαιότητα ὁ ὅρος *τέχνη* ἐσήμαινε καὶ *ἐπιστήμη*. τοῦτο διατηρήθηκε καὶ στὴν λατινική, διότι *ars (artis)* σημαίνει τόσο τὴν τέχνη ὅσο καὶ τὴν ἐπιστήμη. καὶ ἀπὸ τὴν λατινικὴ πέρασε ὁ ὅρος καὶ στὶς σύγχρονες εὐρωπαϊκὲς γλῶσσες, στὶς ὁποῖες *arts* ὀνομάζονται κυρίως οἱ θεωρητικὲς ἐπιστῆμες καὶ *science* οἱ θετικές. γι᾽ αὐτὸ καὶ τὰ ἀγγλικὰ καὶ ἀμερικανικὰ πανεπιστήμια χορηγοῦν στοὺς φοιτητὰς ποὺ ὁλοκληρώνουν τὶς σπουδές των τὰ *B.A. = bachelor of arts* καὶ *M.A. = master of arts*, δηλαδὴ τὸ ἁπλὸ πτυχίο (τῶν ἐπιστημῶν) καὶ τὸ μεταπτυχιακὸ δίπλωμα ἀντιστοίχως. καὶ στὰ πανεπιστήμιά τους πάλι ὑπάρχουν τμήματα σπουδῶν στὶς *liberal arts*, δηλαδὴ στὶς «ἐλευθέριες ἐπιστῆμες» (καὶ ὄχι ἐλευθέριες τέχνες). ἐπειδὴ στὴν λατινικὴ ὅταν ἤθελαν νὰ διακρίνουν τὶς *ἐπιστῆμες* ἀπὸ τὶς *τέχνες*, ὠνόμαζαν τὶς μὲν ἐπιστῆμες liberales ἢ ingenuae artes (δηλαδὴ *ἐλευθέριες*

ἢ *λογικὲς τέχνες*), τὶς δὲ καθ᾽ αὐτὸ τέχνες *illiberales* ἢ *sordidae artes* (δηλαδὴ *πρακτικὲς τέχνες*, χειροτεχνίες).

Ἑπομένως ὁ ὅρος *Ψαλτικὴ τέχνη* σημαίνει *Ψαλτικὴ ἐπιστήμη*, καὶ στοὺς διάφορους ὁρισμοὺς δὲν χρειάζεται, νομίζω, νὰ ἀναφέρουμε ὅτι ἡ Ψαλτικὴ ἢ ἡ μουσικὴ γενικώτερα εἶναι τέχνη, διότι αὐτὸ εἶναι εὐνόητο καὶ αὐταπόδεικτο, πρέπει ὅμως νὰ τονίζουμε καὶ νὰ ἐξηγοῦμε ὅτι εἶναι ἐπιστήμη, καὶ μάλιστα ἀρχαιότατη καὶ θαυμασιώτατη.

γ) Ἡ Ψαλτικὴ καὶ ὁ κλάδος τῆς πρακτικῆς θεολογίας

Ἐφόσον ἡ Ψαλτικὴ τέχνη ἐπενδύει μὲ μέλος τὴν ἔκφρασι τοῦ λειτουργικοῦ βιώματος τῶν ὀρθοδόξων πιστῶν, εἶναι ἐπόμενο ὅτι ἔχει στενότατο σύνδεσμο μὲ τὴν ὀρθόδοξη θεολογία, καὶ κυρίως μὲ τὸν πρακτικὸ κλάδο τῆς θεολογίας, ὁ ὁποῖος ἐξετάζει μὲ ἐπιστημονικὸ τρόπο τὸν τύπο, τὴν μορφὴ καὶ τὴν πρακτικὴ ἐφαρμογὴ τῆς χριστιανικῆς Πίστεως, ὥστε νὰ γίνεται σωστὸ λειτουργικὸ βίωμα καὶ κατ᾽ ἐπέκτασιν ἐκκλησιαστικὴ καὶ χριστιανικὴ ζωή [23].

Στὸν κλάδο τῆς πρακτικῆς θεολογίας ἀνήκουν οἱ ἑξῆς ἐπὶ μέρους ἐπιστῆμες ἢ μαθήματα· λειτουργική, τελετουργική, τυπικόν, ὑμνολογία, ὁμιλητική, κατηχητική, ποιμαντική, ἱεραποστολική, κανονικὸν καὶ ἐκκλησιαστικὸν δίκαιον. δὲν εἶναι δυνατὸν βεβαίως νὰ γίνῃ πλήρης ἀναφορὰ σὲ ὅλες αὐτὲς τὶς ἐπιστῆμες καὶ στὴν σχέσι τῆς Ψαλτικῆς μὲ αὐτές, διότι θὰ χρειαζόταν ἴσως νὰ γίνῃ μία ἰδιαίτερη εἰσήγησι γιὰ κάθε περίπτωσι χωριστά. ἐδῶ ἁπλῶς θὰ ἐπιχειρήσω μία σύντομη ἀναφορὰ σὲ κάποια βασικὰ στοιχεῖα.

Ὑμνολογία εἶναι ἡ ἐπιστήμη ποὺ ἐξετάζει τοὺς χριστιανικοὺς ὕμνους καὶ ἰδίως ὅσους χρησιμοποιοῦνται στὴν λατρεία. ἡ σχέσι τῆς Ψαλτικῆς μὲ τὴν ὑμνολογία εἶναι αὐταπόδεικτη, διότι χωρὶς τὴν μουσικὴ οἱ ὕμνοι δὲν θὰ εἶχαν τέτοια διάδοσι καὶ δὲν θὰ παρέμεναν μέχρι σήμερα σὲ χρῆσι, ὥστε νὰ τέρπουν καὶ νὰ συγκινοῦν τοὺς πιστούς. εἶναι μάλιστα τόσο στενὴ ἡ σύνδεσι αὐτῶν τῶν δύο ἐπιστημῶν, ὥστε συχνὰ ὁ ὅρος ὑμνολογία χρησιμοποιεῖται καὶ ὡς συνώνυμος τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς (π.χ. *Ἐκπομπὴ γιὰ τὴν ὀρθόδοξη ὑμνολογία*).

Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι γιὰ πολλοὺς ἀρχαίους ὕμνους ποὺ συναντοῦμε σὲ χειρόγραφα καὶ δὲν χρησιμοποιοῦνται ἐδῶ καὶ αἰῶνες στὴν δημόσια λατρεία ἔχει ἀπολεσθῆ καὶ τὸ μέλος τους. καὶ πάλι ὅταν κάποιοι ὕμνοι σταματοῦν νὰ ψάλλωνται, σιγὰ σιγὰ παύουν καὶ νὰ χρησιμοποιοῦνται στὴν λατρεία. τέτοιο σύγχρονο παράδειγμα, ποὺ τὸ βιώνουμε στὶς ἡμέρες μας, εἶναι οἱ κανόνες τῆς παρακλητικῆς, τῶν μηναίων καὶ τῶν ἄλλων λειτουργικῶν βιβλίων. οἱ κανόνες ἀρχικὰ ψάλλονταν ὁλόκληροι· ἀργότερα ψάλλονταν μόνον κάποια τροπάρια κατ᾽ ἐπιλογὴν καὶ τὰ ὑπόλοιπα διαβάζονταν· ὕστερα ἔπαυσαν νὰ ψάλλωνται καὶ μόνο διαβάζονταν· καὶ σιγὰ σιγὰ σταμάτησαν καὶ νὰ διαβάζωνται, ὥστε σήμερα πολλοὶ ψάλτες καὶ τελετουργοὶ νὰ αἰσθάνωνται τοὺς κανόνες σὰν ἕνα περιττὸ βάρος στὴν ἀκολουθία τοῦ ὄρθρου. σὲ ὅσες ὅμως περιπτώσεις οἱ κανόνες διατηρήθηκαν ψαλλόμενοι κατὰ τὴν ἀρχαία τάξι ὄχι μόνον δὲν θεωροῦνται περιττοί, ἀλλὰ ἀντιθέτως εἶναι κεντρικὰ στοιχεῖα τῶν ἀκολουθιῶν, ποὺ προσελκύουν τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ἐκκλησιάσματος. τέτοιες περιπτώσεις εἶναι ἡ ἀκολουθία τοῦ ἀκαθίστου ὕμνου, οἱ ἀκολουθίες τῆς μεγάλης ἑβδομάδος καὶ τῆς ἀναστάσεως, καὶ οἱ τόσο λαοφιλεῖς παρακλητικοὶ κανόνες.

Ἡ *λειτουργικὴ* εἶναι μία εὐρύτατη καὶ σπουδαία θεολογικὴ ἐπιστήμη, ἡ ὁποία ἐξετάζει τὴν χριστιανικὴ λατρεία κυρίως ἀπὸ ἱστορικῆς καὶ θεωρητικῆς πλευρᾶς· δηλαδὴ πῶς γεννήθηκε ἡ χριστιανικὴ λατρεία, ποιά ἦταν ἡ ἐξέλιξί της, ποιά εἶναι τὰ εἴδη, οἱ μορφές, οἱ τόποι καὶ οἱ πηγὲς τῆς λατρείας, πόσες καὶ ποιές εἶναι οἱ λειτουργικὲς τέχνες, ἀνάμεσα στὶς ὁποῖες πρωτεύουσα θέσι κατέχει καὶ ἡ μουσικὴ τῶν ἐκκλησιαστικῶν ὕμνων, κ.λπ.. στὴν *λειτουργικὴ* ἐντάσσεται καὶ τὸ μάθημα τῆς *τελετουργικῆς*, ἡ ὁποία ἀναφέρεται κυρίως στοὺς τελετουργούς, δηλαδὴ στοὺς κληρικοὺς καὶ στὶς ἐνέργειες καὶ πράξεις ποὺ πρέπει νὰ τελέσουν κατὰ τὴν διάρκεια τῶν ἀκολουθιῶν, ὁπότε μεταξὺ ἄλλων ἐξετάζει καὶ τὶς περιπτώσεις ποὺ οἱ τελετουργοὶ πρέπει νὰ ἀσκήσουν τὰ τελετουργικά τους καθήκοντα ψάλλοντας ταυτοχρόνως διάφορους ὕμνους ἢ ἐκφωνῶντας ἐμμελῶς συγκεκριμένες δεήσεις, ἐκφωνήσεις καὶ ἄλλα κείμενα.

Στὴν λειτουργικὴ ἀνήκει ἐπίσης καὶ τὸ *τυπικόν*, δηλαδὴ τὸ σύνολο τῶν ὁδηγιῶν καὶ διατάξεων γιὰ τὸ πῶς καὶ πότε πρέπει νὰ τελοῦνται οἱ ἀκολουθίες τῆς ἐκκλησίας [24]. ἔτσι τὸ *τυπικὸν* ἀναφέρει ποιές εἶναι οἱ ἀκολουθίες ποὺ πρέπει νὰ τελοῦνται κάθε ἡμέρα εἴτε εἶναι κυριακὴ εἴτε δεσποτικὴ ἢ

θεομητορικὴ ἑορτὴ εἴτε μνήμη ἁγίου εἴτε μία ἁπλὴ καθημερινή. ἐπίσης καθορίζει τὴν βασικὴ δομὴ τῶν ἀκολουθιῶν, τοὺς ὕμνους ποὺ πρέπει νὰ ψαλοῦν, τὰ ἐκκλησιαστικὰ κείμενα (ψαλμούς, εὐχές, ἀποστολικὰ καὶ εὐαγγελικὰ ἀναγνώσματα κ.λπ.) ποὺ πρέπει νὰ διαβαστοῦν, πῶς συμπλέκονται δύο ἢ τρεῖς ἀκολουθίες σὲ μία ἡμέρα, καὶ πλῆθος ἄλλων ὁδηγιῶν. τὸ *τυπικὸν* διαφέρει ἀπὸ τὴν καθ᾽ αὐτὸ λειτουργικὴ καὶ ἀπὸ τὴν τελετουργική, διότι ἔχει χαρακτῆρα πρακτικὸ καὶ χρηστικό. πολλὰ σημεῖα ὅμως εἶναι κοινὰ σὲ τυπικόν, λειτουργικὴ καὶ τελετουργική, καὶ συμπλέκονται αὐτὰ τὰ τρία εἴδη μεταξύ τους, ὥστε νὰ εἶναι ἀξεχώριστα μέσα στὴν λατρευτικὴ ζωὴ τῆς ᾽Εκκλησίας, ὅπως παραδείγματος χάριν ὁ χορὸς τὸ τραγοῦδι καὶ ἡ μουσικὴ εἶναι ἄρρηκτα συνδεδεμένα μεταξύ τους, ἐνῷ εἶναι τρία διαφορετικὰ πράγματα. ἡ ἱστορία καὶ ἐξέλιξις τοῦ τυπικοῦ ἐντάσσεται σαφῶς στὸ περιεχόμενο τῆς θεωρητικῆς λειτουργικῆς. τὸ τυπικὸν ἀναφέρεται κυρίως καὶ πρωτίστως στοὺς ψάλτες, δηλαδὴ κυρίως σὲ ὅσα οἱ ψάλτες καὶ οἱ ἀναγνῶστες πρέπει νὰ ποῦν νὰ ψάλουν καὶ νὰ πράξουν ἐπὶ τοῦ ἀναλογίου, καθορίζει δὲ σὲ κάθε ἀκολουθία ποιά εἶναι τὰ ἀναγνωστέα καὶ ψαλτέα καὶ μὲ ποιά σειρά. αὐτὸ καὶ μόνο ἀρκεῖ γιὰ νὰ καταδείξῃ τὴν στενὴ σχέσι τοῦ τυπικοῦ μὲ τὴν Ψαλτική. διότι τὸ τυπικὸν εἶναι ταυτοχρόνως καὶ μάθημα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ μάλιστα ἀνήκει στὴν θεωρία τῆς Ψαλτικῆς.

Τὸ τυπικὸν εἶναι πράγματι τὸ μεθόριον μεταξὺ Ψαλτικῆς καὶ λειτουργικῆς. δὲν εἶναι καθόλου τυχαῖο τὸ ὅτι ὁ Γεώργιος Βιολάκης, ὁ συντάκτης τοῦ ἰσχύοντος Τυπικοῦ τῆς Μεγάλης ᾽Εκκλησίας, συγγράφοντας ἕνα ἐντελῶς νέο τμῆμα τοῦ τυπικοῦ, μία γενικὴ εἰσαγωγὴ μὲ τὶς βασικὲς ἀρχὲς καὶ ὁδηγίες, τὸ ὠνόμασε *Προθεωρία τοῦ Τυπικοῦ* κατ᾽ ἀντιστοιχίαν μὲ τὴν Προθεωρία τῆς μουσικῆς ποὺ ὑπάρχει στὶς διάφορες Παπαδικές. ἑπομένως ὁ Γ. Βιολάκης ἀντιμετωπίζει τὸ τυπικὸν ὡς ἀπαραίτητο συμπλήρωμα τῆς θεωρίας τῆς μουσικῆς, ποὺ πρέπει νὰ γνωρίζῃ ἕνας ψάλτης, καὶ γι᾽ αὐτὸ συνέταξε αὐτὴν τὴν Προθεωρία, ὅπου ὑπάρχουν συγκεντρωμένες οἱ βασικὲς διατάξεις τῶν τακτικῶν ἀκολουθιῶν καθημερινῶν καὶ Κυριακῶν καὶ ἄλλα στοιχεῖα χρήσιμα γιὰ τὴν ἐποχή, ὅταν στὰ ἀναλόγια συχνὰ ὑπῆρχε ἔλλειψις βασικῶν λειτουργικῶν βιβλίων.

᾽Αναφέρω καὶ δύο χαρακτηριστικὰ παραδείγματα ἐπιδράσεως τοῦ τυπικοῦ στὴν Ψαλτική· α) ἡ ἀντικατάστασις τοῦ κοντακίου ἀπὸ τὸν κανόνα, καὶ β) ἡ ὑποχώρησις τοῦ ἀρχαίου ᾀσματικοῦ-ἑνοριακοῦ τυπικοῦ ἔναντι τοῦ μοναστικοῦ τυπικοῦ. αὐτὰ τὰ δύο ἐπέφεραν ῥιζικὴ ἀλλαγὴ στὸ ῥεπερτόριο ἀλλὰ καὶ στὰ εἴδη τῆς ᾽Εκκλησιαστικῆς μουσικῆς. ἐπὶ παραδείγματι ἡ ἀρχαία καλοφωνία ἦταν κυρίως καλοφωνικὴ μελοποίησις τῶν ψαλμικῶν στίχων ποὺ κυριαρχοῦσαν στὶς ἀκολουθίες τοῦ ἑνοριακοῦ τυπικοῦ.

Βάσει τῶν μέχρι τοῦδε λεχθέντων (καὶ πολλῶν ἄλλων δι᾽ οἰκονομίαν χρόνου παραλειφθέντων) πρέπει ἀσφαλῶς ἡ Ψαλτικὴ τέχνη ἢ ᾽Εκκλησιαστικὴ μουσικὴ νὰ ἐνταχθῇ μονίμως ὡς μάθημα στὸν κλάδο τῆς πρακτικῆς θεολογίας γιὰ ὅλες τὶς ὀρθόδοξες θεολογικὲς σχολές.

δ) Σχέσις τῆς Ψαλτικῆς μὲ τὴν φιλολογία καὶ μὲ τὸν πολιτισμό

1. Σύνδεσις μὲ τὴν φιλολογία

Βεβαίως ἡ ἀναβάθμισις τῆς Ψαλτικῆς ὡς αὐτόνομης ἐπιστήμης προάγει καὶ ἄλλους ἐπιστημονικοὺς κλάδους καὶ ἀναδεικνύει τὴν πρωτοπόρο καὶ πολλαπλῆ προσφορὰ τοῦ ἑλληνικοῦ πνεύματος στὸ παγκόσμιο ἐπιστημονικὸ καὶ πολιτισμικὸ γίγνεσθαι. ἡ Ψαλτικὴ ὡς μουσικὴ ἐπένδυσις τοῦ ἀνθρωπίνου λόγου καὶ τῶν θείων μηνυμάτων ἔχει ἀσφαλῶς κοινὰ πεδία ἐπιστημονικῆς ἐρεύνης καὶ μὲ τὴν ἐπιστήμη τῆς φιλολογίας. ἐπὶ παραδείγματι οἱ τρόποι τονισμοῦ καὶ μελοποιήσεως τῶν λέξεων, ἡ ἔκφρασις ἐννοιῶν καὶ συναισθημάτων ποὺ προϋποθέτει τὴν κατανόησι τοῦ ψαλλομένου κειμένου, ἡ ἐμμελὴς ἀπαγγελία διαφόρων ἀναγνωσμάτων σὲ ἀρχαΐζουσα ἑλληνικὴ γλῶσσα ἐνδιαφέρουν ἀσφαλῶς καὶ τὴν φιλολογία.

«῾Η ὀρθόδοξη ᾽Εκκλησιαστικὴ μουσικὴ (ἡ λεγομένη σήμερα Βυζαντινὴ) εἶναι μία ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικὲς πνευματικὲς καὶ καλλιτεχνικὲς ἐκφράσεις ὄχι μόνον τοῦ βυζαντινοῦ ἀλλὰ καὶ τοῦ νεωτέρου ἑλληνισμοῦ. ἡ μουσικὴ αὐτὴ διακρίνεται ἀπὸ ὡρισμένα βασικὰ καὶ ἰδιότυπα γνωρίσματα· 1) εἶναι ἀποκλειστικὰ φωνητική, 2) ἔχει μεγάλη ἑρμηνευτικὴ προφορικὴ παράδοσι ποὺ διατηρεῖται ζωντανὴ ὡς τὶς ἡμέρες μας, καὶ 3) διαθέτει πολυάριθμα γραπτὰ τεκμήρια (10ος αἰ. καὶ ἑξῆς), τὰ ὁποῖα αὐξάνονται προοδευτικὰ στὰ νεώτερα χρόνια (16ος-19ος αἰ.). μὲ τὰ δεδομένα αὐτὰ ἡ ᾽Εκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἀποτελεῖ ἕνα εὐρὺ καὶ ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον ἀντικείμενο ἔρευνας καὶ σπουδῆς» [25] τῆς

φιλολογίας, καὶ εἰδικώτερα τῆς μουσικῆς φιλολογίας. δανείζομαι τὸν ὅρο «μουσικὴ φιλολογία» ἀπὸ τὰ κείμενα τοῦ γνωστοῦ φιλολόγου Μ. Χατζηγιακουμῆ. καὶ θέλω ἁπλῶς νὰ ἀναφέρω ὅτι κατὰ τὴν γνώμη μου ὁ σπουδαιότερος μουσικὸς φιλόλογος τῶν νεωτέρων χρόνων τῆς ψαλτικῆς μας τέχνης εἶναι ὁ Πέτρος ὁ Πελοποννήσιος, ἀλλὰ γι᾽ αὐτὸ θὰ χρειαζόταν ἐνδεχομένως μία ἰδιαίτερη ἀναφορὰ σὲ ἄλλη εὐκαιρία.

2. Πηγὴ πολιτισμοῦ καὶ παραδόσεως

«῾Η βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μουσικὴ εἶναι αὐτόνομος μουσικὸς πολιτισμός, ὁ ὁποῖος δημιουργεῖ παράδοσι καὶ μάλιστα στέρεη παράδοσι, ἀφοῦ ἡ παράδοσι εἶναι δύναμι καὶ ἀφετηρία γιὰ καινούργια πάντοτε δημιουργία» [26]. θὰ ἤθελα λοιπὸν μὲ αὐτὴν τὴν εὐκαιρία νὰ πῶ ἐδῶ ὅτι βεβαίως ἡ ἐκκλησία πρέπει νὰ ἔχῃ καύχημά της αὐτὸ τὸ λαμπρὸ δημιούργημά της, τὴν Ψαλτικὴ τέχνη, καὶ νὰ τὴν προβάλλῃ σὲ κάθε εὐκαιρία. ὅταν γιὰ παράδειγμα ἡ ἐκκλησία θέλει νὰ δημιουργήσῃ προϋποθέσεις γιὰ τὴν ἐνίσχυσι τοῦ φιλανθρωπικοῦ καὶ κοινωνικοῦ της ἔργου, τί τὸ πιὸ ὡραῖο ὠφέλιμο καὶ εὐγενὲς θὰ ἦταν ἀπὸ τὸ νὰ διοργανώσῃ μία συναυλία ᾽Εκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ποὺ θὰ ἀναδεικνύῃ καὶ τὴν πολιτιστικὴ προσφορά της.

Εἰλικρινῶς ὡς μουσικολόγος ὡς ψάλτης ὡς ἁπλὸς χριστιανὸς ἀλλὰ καὶ ὡς γονεὺς αἰσθάνομαι ἀμηχανία καὶ θλῖψι, ὅταν βλέπω τὴν ἐκκλησία νὰ ὑποτιμᾷ τὸν μουσικὸ θησαυρό της καὶ νὰ συνεργάζεται μὲ ἀλλότρια μουσικὰ συστήματα, τὰ ὁποῖα δὲν ὠφελοῦν τὴν ψυχὴ τῶν ἀνθρώπων, καὶ ἰδίως τῶν νέων. πονᾷ ἡ ψυχή μου γιὰ τὰ νέα παιδιά, ποὺ παραζαλισμένα ἀπὸ μία ἀπάνθρωπη καὶ σκληρὴ πλύσι ἐγκεφάλου, ἀγνοοῦν μία μουσικὴ ἐπιστήμη ποὺ ἔχει δώσει δημιουργήματα τοὐλάχιστον ἰσάξια μὲ τὶς μουσικὲς συνθέσεις ἑνὸς Μότσαρτ, ἑνὸς Μπὰχ καὶ ἑνὸς Μπετόβεν, ἂν μὴ καὶ ἀνώτερα.

Εἶναι γνωστὸ ἐπίσης ὅτι ἡ μουσικὴ τῆς ἐκκλησίας συνδέεται στενὰ καὶ μὲ τὴν δημοτικὴ μουσική μας παράδοσι. «῾Η ᾽Εκκλησιαστικὴ μουσική, ποὺ σωστότερο εἶναι νὰ ὁρίζεται ὡς Ψαλτικὴ τέχνη, βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινή, καὶ ἡ Δημοτικὴ μουσικὴ εἶναι δύο ὁμοούσιοι κλάδοι, ποὺ συναπαρτίζουν τὴν ἐθνική μας μουσικὴ κι ἀποτελοῦν μαζὶ μὲ τὴν γλῶσσά μας καὶ τὴν πίστι μας τὰ κυριώτερα ἐκδηλώματα τῆς ζωῆς μας» [27].

«Λέγοντας ἐθνικὴ μουσικὴ κληρονομιὰ πρέπει νὰ νοοῦμε πάντοτε τοὺς δυὸ κλάδους της, μὲ τοὺς ὁποίους ἔφτασε μέχρι σ᾽ ἐμᾶς· πρῶτο, τὴν Ψαλτική, δηλαδὴ τὴν ᾽Εκκλησιαστικὴ μουσική, ὅπως αὐτὴ ζυμώθηκε μαζὶ μὲ τὸν ὑμνογραφικὸ λόγο ἀπ᾽ τοὺς πρωτοβυζαντινοὺς αἰῶνες, τοὺς ψαλμοὺς καὶ τὰ τροπάρια, κι ἀξεχώριστα ἀπὸ τότε ἀποτελεῖ τὴν ᾠσματολογία τῆς ὀρθόδοξης λατρείας μας μέσα στοὺς ναούς· καὶ δεύτερο, τὴν Δημοτική, δηλαδὴ τὸ τραγοῦδι μὲ τὴν ὀργανοχρησία καὶ τὸν χορό, ποὺ θεραπεύει πραπαληρωματικά, ἔξω ἀπὸ τοὺς ναούς, στὸν περίβολο τῆς ἐκκλησιᾶς καὶ σ᾽ ἄλλα χοροστάσια καὶ κέντρα, τὶς ἄλλες –ἐκτὸς ἀπὸ τὶς θρησκευτικὲς– ἀνάγκες τοῦ ἄνθρώπου» [28].

῾Η προώθησι προβολὴ ἀνάδειξι καὶ καλλιέργεια τῆς ψαλτικῆς θὰ ὠφελήσῃ ἐπίσης καὶ τὸν ἄλλο κλάδο τῆς ἐθνικῆς μας μουσικῆς παραδόσεως καὶ πολιτισμοῦ, τὴν δημοτική μας μουσική. «῾Η Ψαλτική, ἡ ᾽Εκκλησιαστικὴ βυζαντινὴ καὶ νεώτερη ἑλληνικὴ μουσική, παρουσιάζεται μὲ δυὸ διαστάσεις· ὡς μέσο στὴν λατρεία καὶ ὡς καλλιτεχνία καθ᾽ αὐτή. ὡς μέσο στὴν λατρεία εἶναι κυρίως ὑπόθεσι τῆς ἐκκλησίας, ποὺ γιὰ τὴν προβολή της ὅμως μπορεῖ καὶ πρέπει νὰ βοηθάῃ καὶ ἡ πολιτεία μὲ ἐνίσχυσι τῶν φορέων ποὺ τὴν θεραπεύουν καὶ σωστὴ προβολὴ ἀπ᾽ τὸ ῥαδιοτηλεοπτικὸ δίκτυο. ὡς καλλιτεχνία καθ᾽ αὐτὴ εἶναι ἐπιστημονικὴ ὑπόθεσι καὶ καλλιτεχνικὴ ὑπόθεσι. πρέπει νὰ τὴν θεραπεύουν πανεπιστημιακὲς ἕδρες, μουσικολογικὰ κέντρα καὶ ἐκπολιτιστικοὶ σύλλογοι. ἡ ἀλληλοπεριχώρησι τῶν δύο αὐτῶν ὄψεων τῆς ψαλτικῆς καὶ ἡ ἔκφρασί τους ἀπ᾽ τὰ ἴδια πρόσωπα, λάτρεις καὶ ἐπιστήμονες καὶ καλλιτέχνες μαζί, εἶναι ὁπωσδήποτε εὐλογία καὶ ἐπιδαψίλευσι χαρισμάτων ἄνωθεν. κάτι ἀνάλογο ἔπρεπε νὰ συμβαίνῃ <καὶ> γιὰ τὴν δημοτικὴ μουσική· νὰ ὑπάρχῃ δηλαδὴ μία *"ἀκαδημία ἐθνικῆς μουσικῆς"* μὲ ἔρευνες γιὰ ἱστορικὰ καὶ μορφολογικὰ θέματα κι ὁπωσδήποτε μὲ διδασκαλία τῶν δημοτικῶν μουσικῶν ὀργάνων ποὺ ἀποδίδουν πιστὰ τὴν μουσικὴ αὐτή. δυστυχῶς δὲν ὑπάρχει κρατικὴ στέγη γιὰ μία τέτοια καλλιέργεια καὶ τὸ πρᾶγμα ἀφέθηκε στὸν ζῆλο καὶ τὶς ἄοκνες προσπάθειες μερικῶν φιλοτίμων ἐργατῶν τοῦ πνεύματος, ποὺ μόνοι τους ἢ στεγασμένοι σὲ κάποιον σύλλογο ἐπιτελοῦν ἐθνικὸ ἔργο» [29].

ε) ῾Η μουσικὴ τῆς ἐν οὐρανῷ ἐκκλησίας

῾Ο ἀπόστολος ᾽Ιωάννης ὁ θεολόγος στὸ θεόπνευστο βιβλίο τῆς ᾽Αποκαλύψεως μᾶς περιγράφει πολλοὺς ὕμνους (δηλαδὴ μουσικὴ) ποὺ χρησιμοποιοῦν οἱ ἅγιοι στὴν οὐράνιο θριαμβεύουσα ἐκκλησία, ὅπως τοῦ ἀποκάλυψε ὁ Κύριος ἡμῶν ᾽Ιησοῦς Χριστός. *Τὰ τέσσαρα ζῷα καὶ οἱ εἴκοσι τέσσαρες πρεσβύτεροι ἔπεσαν ἐνώπιον τοῦ ἀρνίου...· καὶ ᾄδουσιν ᾠδὴν καινὴν λέγοντες· ἄξιος εἶ λαβεῖν τὸ βιβλίον*... (᾽Απ 5,8-9· πρβλ. 15,3). Βλέπε ἐπίσης τὸ ἐξῆς χωρίον (᾽Απ 19,1-6)· *Μετὰ ταῦτα ἤκουσα ὡς φωνὴν μεγάλην ὄχλου πολλοῦ ἐν τῷ οὐρανῷ λεγόντων· ἀ λ λ η λ ο ύ ι α·... καὶ δεύτερον εἴρηκαν· ἀ λ λ η λ ο ύ ι α·... καὶ ἔπεσαν οἱ εἴκοσι καὶ τέσσαρες πρεσβύτεροι καὶ τὰ τέσσαρα ζῷα καὶ προσεκύνησαν τῷ Θεῷ τῷ καθημένῳ ἐπὶ τῷ θρόνῳ λέγοντες· ἀμήν, ἀ λ λ η λ ο ύ ι α. καὶ φωνὴ ἀπὸ τοῦ θρόνου ἐξῆλθε λέγουσα· α ἰ ν ε ῖ τ ε τ ὸ ν Θ ε ὸ ν ἡμῶν πάντες οἱ δοῦλοι αὐτοῦ καὶ οἱ φοβούμενοι αὐτόν, οἱ μικροὶ καὶ οἱ μεγάλοι. καὶ ἤκουσα ὡς φωνὴν ὄχλου πολλοῦ καὶ ὡς φωνὴν ὑδάτων πολλῶν καὶ ὡς φωνὴν βροντῶν ἰσχυρῶν, λεγόντων· ἀ λ λ η λ ο ύ ι α*... Εἶναι χαρακτηριστικὴ ἐδῶ ἡ τριπλὴ (καὶ πολλαπλὴ) ἐπανάληψις τοῦ ἀλληλούια ὡς ἐπῳδοῦ. καὶ ἁπλῶς ἀναφέρω ὅτι στὰ χερουβικὰ καὶ κοινωνικὰ ἀρχικῶς ὑπῆρχε τριπλὸ ἀλληλούια ὡς ἐφύμνιο.

Μὲ ἀφορμὴ τὰ ὄντως ἀποκαλυπτικὰ αὐτὰ χωρία θὰ διηγηθῶ τελειώνοντας ἕνα περιστατικὸν γιὰ τὸ ὁποῖο εἶμαι αὐτόπτης καὶ αὐτήκοος μάρτυς καὶ ποὺ συνέβη σὲ ἕναν μικρὸ ναὸ τὴν 1η μαΐου 2010, σάββατον τῆς μεσοπεντηκοστῆς, ὅπου ἐτελέσθη ὁ ὄρθρος καὶ ἡ λειτουργία τῆς ἡμέρας μετὰ μνημοσύνου.

῾Ο ψάλτης στὴν ἀκολουθία χρησιμοποίησε τὸ ἀναστασιματάριον, τὴν «μουσικὴ κυψέλη» τοῦ Στεφάνου λαμπαδαρίου, ἕνα δικό του χειρόγραφο (μελοποίησι κάποιου ὕμνου), καὶ μία συλλογὴ τῆς λειτουργίας περιέχουσαν κυρίως κλασσικὰ μαθήματα τῶν παλαιῶν μουσουργῶν ἀπείραχτα (ἀπὸ τὶς λίγες τέτοιες συλλογὲς ποὺ ὑπάρχουν σήμερα). μία κυρία ἀπὸ τὸ ἐκκλησίασμα παρακολουθοῦσε μὲ ἐνδιαφέρον καὶ φανερὰ ἐντυπωσιασμένη τὴν χρῆσι τῶν μουσικῶν βιβλίων. στὸ τέλος τῆς λειτουργίας ὁ ψάλτης ἔθετε σιγὰ σιγὰ τὰ βιβλία του μέσα σὲ μία τσάντα. ὅταν πῆγε νὰ βάλῃ καὶ τὴν συλλογὴ τῆς λειτουργίας, ἡ προαναφερθεῖσα κυρία τὸν ἐσταμάτησε καὶ τοῦ ἐζήτησε ἂν μποροῦσε νὰ δῇ τὸ βιβλίο. τοῦ ψάλτου συγκατανεύσαντος ἡ κυρία ξεφύλλισε τὴν μουσικὴ λειτουργία καὶ ἐπιστρέψασα τὸ βιβλίο τὸν ἐρώτησε· «αὐτὸ εἶναι βιβλίο Βυζαντινῆς μουσικῆς; αὐτὰ τὰ σημάδια εἶναι τὸ βυζαντινὸ πεντάγραμμο; εἶναι ἀρχαία μουσική;» καὶ ἄλλα παρόμοια. ὁ ψάλτης ἔδωσε κάποιες πολὺ σύντομες καὶ ἁπλὲς ἀπαντήσεις, καὶ κατόπιν ἡ κυρία ἐξήγησε τὴν αἰτία τοῦ ἐνδιαφέροντός της καὶ τῆς φανερᾶς συγκινήσεώς της. ἡ ἴδια ἦταν ἡ κόρη τοῦ κεκοιμημένου γιὰ τὸν ὁποῖο ἔγινε τὸ μνημόσυνο. δύο ἡμέρες νωρίτερα, τὴν πέμπτη τὰ ξημερώματα, καὶ ἐνῷ ἀγνοοῦσε ὅτι ἡ μητέρα της εἶχε κανονίσει νὰ τελεσθῇ λειτουργία μὲ μνημόσυνο γιὰ τὸν κεκοιμημένο, εἶδε στὸν ὕπνο της σὲ ὄνειρο τὸν πατέρα της. τῆς εἶπε ἐκεῖνος ὅτι εἶναι καλὰ ἐκεῖ ποὺ βρίσκεται, ὅτι εἶναι εὐχαριστημένος καὶ ὅτι τοὺς μαθαίνουν Βυζαντινὴ μουσική! τῆς ἔδειξε μάλιστα καὶ ἕνα μουσικὸ βιβλίο καὶ τῆς εἶπε· «νά, αὐτὰ μᾶς μαθαίνουν, ἀλλὰ ἐμένα δὲν μοῦ ἐπιτρέπουν νὰ μιλήσω, διότι μαθαίνω ἀκόμη». μέσα στὸ ὄνειρο εἶδε καὶ αὐτὴ τὸ βιβλίο μὲ τὴν «βυζαντινὴ» παρασημαντικὴ καὶ εἶπε· «τί παράξενο πεντάγραμμο εἶναι αὐτό;» Καὶ τὴν ἄλλη μέρα ἔλεγε στὴν μητέρα της καὶ στοὺς δικούς της ὅτι ὁ πατέρας της τῆς ἔδειξε ἕνα βιβλίο μὲ παράξενο «πεντάγραμμο», ἀπὸ τὸ ὁποῖο τοὺς μαθαίνουν μουσική!

Τώρα συγκινημένη ἔδειχνε στὴν μητέρα της τὸ μουσικὸ βιβλίο τοῦ ψάλτου καὶ ἔλεγε· «μαμὰ μαμά, αὐτὸ εἶναι τὸ βιβλίο ποὺ μοῦ ἔδειξε ὁ μπαμπᾶς!» Τὴν ρώτησα ἂν εἶχε ξαναδεῖ βιβλία Βυζαντινῆς μουσικῆς, καὶ ἀπάντησε ὅτι δὲν εἶχε ἰδέα ἀπὸ αὐτά, δὲν ἤξερε ὅτι ὑπῆρχε καὶ κάποια ἄλλη μουσικὴ πλὴν τοῦ εὐρωπαϊκοῦ πενταγράμμου. γι᾽ αὐτὸ καὶ συγκινήθηκε, ὅταν εἶδε τὰ μουσικὰ βιβλία ἐπὶ τοῦ ἀναλογίου καὶ ἀμέσως ἀναγνώρισε τὸ «παράξενο πεντάγραμμο» ποὺ τῆς εἶχε δείξει ὁ πατέρας της, δηλαδὴ βιβλίο μὲ «βυζαντινὴ» παρασημαντική. ἡ γυναῖκα ἦταν σοβαρὴ καὶ μετρημένη, μιλοῦσε ἀνεπιτήδευτα καὶ μὲ ἁπλότητα, δὲν φαινόταν ἄνθρωπος ποὺ νὰ πηγαίνῃ πολὺ στὴν ἐκκλησία, καὶ δὲν μιλοῦσε γιὰ ἐπίδειξι ἢ μὲ σκοπὸ νὰ διαφημίσῃ τὸ ὄνειρό της, ἀλλὰ μὲ πραγματικὴ ἀπορία καὶ ἀπροσποίητο ἐνδιαφέρον, γιὰ νὰ μάθῃ τί μουσικὴ ἦταν αὐτή. καὶ ὅταν ἔλεγε ὅτι «ἐκεῖνο ἦταν τὸ βιβλίο» ποὺ εἶδε στὸν ὕπνο της, ἀσφαλῶς δὲν ἐννοοῦσε τὴν συγκεκριμένη ἔκδοσι ποὺ εἶχε ὁ ψάλτης στὸν ναό· ἁπλῶς ἐννοοῦσε βιβλίο βυζαντινῆς παρασημαντικῆς. ἴσως νὰ εἶχε σημασία καὶ ὅτι ἦταν κλασσικὰ μαθήματα· ᾽Εκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῆς ὀρθοδόξου λατρείας. ἴσως ἐπίσης νὰ εἶχε σημασία καὶ τὸ μάθημα ποὺ εἶχε πεῖ ὁ ψάλτης στὸ χερουβικόν· ἦταν τὸ σύντομον χερουβικὸν τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου σὲ α΄ ἦχο, **ὁλόκληρο** ὅμως, χωρὶς συντομεύσεις, **ἀλλὰ μὲ τριπλὸ ἀλληλούια στὸ τέλος**.

Ὅπως καὶ νὰ ἔχῃ τὸ πρᾶγμα, τὸ συμπέρασμα εἶναι ὅτι ἡ Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ εἶναι κυρίως καὶ κατ᾽ ἐξοχὴν λατρευτικὸ βίωμα, καὶ ὡς τέτοιο γίνεται ἀντιληπτὴ ἀπὸ τοὺς πιστούς· λατρευτικὸ βίωμα μάλιστα θεσμοθετημένο ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Κύριο καὶ τοὺς ἀποστόλους του γιὰ τὶς ἱερώτερες στιγμὲς τῆς χριστιανικῆς λατρείας στὸν ναό. καὶ ὁ ψάλτης δὲν μπορεῖ νὰ ξέρῃ οὔτε νὰ ἀντιληφθῇ τί συναισθήματα, σκέψεις καὶ ἄλλες ἐπιδράσεις προκαλεῖ ἐνδεχομένως ἡ ψαλμῳδία του στὸ ἐκκλησίασμα γενικῶς καὶ σὲ κάθε ἕνα χριστιανὸ εἰδικῶς· διότι αὐτὰ τὰ ἀποτελέσματα δὲν ὀφείλονται οὔτε στὸν ψάλλοντα οὔτε στὸν ἀκούοντα, ἀλλὰ στὸν χορηγοῦντα καὶ προσκυνούμενο *ἐν πνεύματι καὶ ἀληθείᾳ* θεό.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

[1] Κ. Σιαμάκη, «Τὸ ἀλφάβητο» 2,108.

[2] Ἐν Τεργέστῃ 1832, σ. 1.

[3] «Κλεωνίδου *Εἰσαγωγὴ ἁρμονική*», εἰσαγωγὴ – κείμενο – μετάφρασι – σχόλια – σχήματα ὑπὸ Ἀθανασίου Γ. Σιαμάκη, ἀρχιμανδρίτου, σειρὰ *ἀρχαῖοι Ἕλληνες μουσικοὶ - 1*, «ἐκδόσεις Κάλαμος» (ἔρευνα – συγγραφὴ – ἐπιμέλεια – διορθώσεις – ἐκδόσεις), β΄ ἔκδοσις, Ἀθῆναι 2007.

[4] «Ἀλυπίου *Εἰσαγωγὴ μουσική*», εἰσαγωγὴ – κείμενο – μετάφρασι – σχόλια – πίνακες ὑπὸ Ἀθανασίου Γ. Σιαμάκη, ἀρχιμανδρίτου, β΄ ἔκδοσις, Πρέσπες 2003.

[5] Ἀναφέρω ἐδῶ ὡς ἐν παρόδῳ κάποιους τέτοιους ὁρισμούς.
α) «Μουσικὴ εἶναι οἱ ἦχοι ποὺ ὀργανώνει ὁ ἄνθρωπος μὲ σκοπὸ νὰ ἐκφραστῇ καὶ νὰ ἐπικοινωνήσῃ καλλιτεχνικά, μὲ σκοπὸ νὰ "κάνῃ τέχνη". ἡ μουσικὴ εἶναι μία τέχνη. μουσικὴ εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς τρόπους μὲ τοὺς ὁποίους μποροῦν οἱ ἄνθρωποι νὰ ἐκφράζωνται καλλιτεχνικά, νὰ συμμετέχουν καὶ νὰ ἐπικοινωνοῦν, νὰ παίζουν καὶ νὰ ἐπινοοῦν».
β) «Σύμφωνα μὲ τὸ λεξικὸ τοῦ Γ. Μπαμπινιώτη ἡ μουσικὴ ἑρμηνεύεται ὡς· 1. σύνολο ἤχων ὀργανωμένων ἔτσι ὥστε νὰ διαθέτουν ρυθμὸ καὶ μελῳδία καὶ νὰ ἀποτελοῦν εὐχάριστο ἄκουσμα γιὰ τὸ ἀνθρώπινο αὐτί. 2. (συνειδ.) συγκεκριμένη κατηγορία μουσικῶν ἔργων (ὡς πρὸς τὰ χαρακτηριστικά, τὴν προέλευση ἢ τὴν ἐποχή τους). 3. (εἰδικότ.) ἡ μουσικὴ σύνθεσι ποὺ προορίζεται γιὰ τὴν μελοποίησι στίχων ἢ τὴν ἐπένδυση ἔργου κινηματογραφικοῦ, θεατρικοῦ κτλ.. 4. μελῳδικὴ αἴσθησι, ρυθμικότητα ποὺ διακρίνει συγκεκριμένο ἄκουσμα. 5. (μτφ) τὸ εὐχάριστο ἄκουσμα. 6. τὸ εἰδικὸ μάθημα γιὰ τὴν τέχνη τῶν ἤχων. 7. ἡ γραπτὴ σημειογραφία τῶν μουσικῶν συνθέσεων (νότες, πεντάγραμμο κτλ.)».
γ) «Μουσικὴ εἶναι ἡ τέχνη καὶ ἡ ἐπιστήμη ποὺ ἐκφράζει τὸν ρυθμὸ καὶ τὴν ἁρμονία. κατὰ τὸν Μπετόβεν (Beethoven) εἶναι "ἀποκάλυψι ἀνώτερη κάθε σοφίας καὶ φιλοσοφίας". ἐμεῖς σήμερα κάθε ἄκουσμα προερχόμενο ἀπὸ κατάλληλο συνδυασμὸ τῶν φθόγγων, τὸ ὁποῖο παράγει ρυθμικὲς μελῳδικὲς καὶ ἁρμονικὲς ἐντυπώσεις, δημιουργώντας ἔτσι ποικίλα συναισθήματα, τὸ ὀνομάζουμε μουσική».

[6] Δ. Γ. Παναγιωτοπούλου, «Θεωρία καὶ πρᾶξις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς», Ἀθῆναι, ἰανουάριος 1947, εἰσαγωγή.

[7] Μιχαὴλ Χατζηαθανασίου, «Τὰ πρῶτα βήματα εἰς τὴν βυζαντινὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικήν», Σταμπούλ 1955, σ. 5· *Μουσικὴ ἐν γένει εἶναι ἡ τέχνη καὶ ἡ ἐπιστήμη τοῦ ᾄσματος*.

[8] Ἰωάννου Δ. Μαργαζιώτη, «Θεωρητικὸν βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς», Ἀθῆναι 1958, σ. 11.

[9] Γεωργίου Παπαδοπούλου, «Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς καθ᾽ ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς», ἐν Ἀθήναις 1890, σ. 1, ὑποσ. 1.

[10] Ἰωάννου Δ. Μαργαζιώτη, ἔνθ᾽ ἀνωτέρω.

[11] Γρηγορίου Θ. Στάθη, «Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας», γ΄ ἔκδοσις, Ἀθῆναι 1994, σ. 15.

[12] Γρηγορίου Θ. Στάθη, «Οἱ ἀναγραμματισμοί...», σ. 16. Ἐπίσης τοῦ ἰδίου *Αὐτοσχεδιασμός...*, στὸν τόμο «Τιμὴ πρὸς τὸν διδάσκαλον», σ. 744, κ.ἀ..

[13] Τὴν ἐκκλησιαστικὴ ὀκτωηχία καθιέρωσε προφανῶς ὁ διάσημος μουσικὸς καὶ σημαντικὸς μεταρρυθμιστὴς τῆς μουσικῆς παρασημαντικῆς τὸν 6ο αἰῶνα μ.Χ. Ῥωμανὸς ὁ μελῳδὸς λαμβάνοντας τοὺς 7 τρόπους τοῦ Ἀριστείδου Κοϊντιλιανοῦ καὶ προσθέτοντας 1 ἐπιπλέον ἀπὸ τοὺς 13 τοῦ Ἀριστοξένου καὶ τοποθετῶντάς τον πρῶτον (Κ. Σιαμάκη, «Τὸ ἀλφάβητο», 3,134).

[14] Κ. Σιαμάκη, *Ἡ φυλὴ τοῦ Λευΐ*, «Μελέτες» 6,73-74.

[15] Ἔξ 30: 34-38. παράβαλε Ἀρχίππου Βελουχιώτη, *Ποτήριον λειψάνων*, «Συμβολὴ» 16,91.

[16] Ἔξ 39: 1-2. πρβλ. Κ. Σιαμάκη, *Τὸ νόμισμα*, «Μελέτες» 3,231-232.

[17] Κ. Σιαμάκη, *Μουσικὴ καὶ χορὸς στὸν βιβλικὸ κόσμο*, «Σάλπιγξ ὀρθοδοξίας», Φλώρινα 1994· ἐπίσης τοῦ ἰδίου «Μελέτες» 13,269. τοῦ ἰδίου, *Ἡ φυλὴ τοῦ Λευί*, «Μελέτες» 6,74-75.

[18] Α΄ Πα 25:1-31· πρβλ. καὶ Α΄ Πα 15:16-19· 16:4-7· 16:37-42· 23:5-6· Β΄ Πα 5:12-13· Β΄ Βα 6:5· 6:13-16· Νε 12:46-47· Ψα 32:2.

[19] Ἡ φυλὴ τοῦ Λευὶ ἦταν τὸ πολὺ τὸ 8% τοῦ πληθυσμοῦ τοῦ ἀρχαίου Ἰσραήλ, ἐλάμβανε ὅμως τὸ 10% τῶν καθαρῶν ἐσόδων, τὸ δὲ ὑπόλοιπο 90% τῶν ἐσόδων τὸ μοιράζονταν οἱ ὑπόλοιποι Ἰσραηλῖτες ποὺ ἀποτελοῦσαν τοὐλάχιστον τὸ 92% τοῦ πληθυσμοῦ. ἀπὸ αὐτὰ τὰ δεδομένα προκύπτει ὅτι, ἂν ἡ μονάδα μισθοῦ ἦταν τὸ 1, τότε κάθε Λευίτης ἐμισθοδοτεῖτο μὲ 1,25 καὶ κάθε ἄλλος Ἰσραηλίτης μὲ 0,98. ἂν δηλαδὴ ὑποθέσουμε ὅτι κατὰ μέσον ὅρο ὁ μηνιαῖος μισθὸς ἦταν 1000 €, τότε οἱ Λευῖτες πληρώνονταν 1250 € τὸν μῆνα, ἐνῷ οἱ ὑπόλοιποι Ἰσραηλῖτες ἀπὸ 980 €. στὸν ἀρχαῖο Ἰσραὴλ δηλαδὴ οἱ ἐκπαιδευτικοί, οἱ δικαστικοί, τὸ ὑγειονομικὸ προσωπικὸ τοῦ κράτους, οἱ λοιποὶ δημόσιοι ὑπάλληλοι, καὶ οἱ «θρησκευτικοὶ λειτουργοί» (ἱερεῖς, ψάλτες, νεωκόροι, καντηλανάφτες), ποὺ ὅλοι τους προέρχονταν ἀπὸ τὴν λευιτικὴ φυλή, ἐμισθοδοτοῦντο κατὰ μέσον ὅρο περίπου 25-28% περισσότερο ἀπὸ τοὺς ὑπολοίπους ἐργαζομένους. αὐτὸ γινόταν, ὄχι διότι οἱ Λευῖται εὐνοοῦνταν περισσότερο ἀπὸ τοὺς ὑπόλοιπους πολῖτες, ἀλλὰ διότι αὐτοὶ ὡς δημόσιοι ὑπάλληλοι δὲν εἶχαν δικαίωμα νὰ ἔχουν ἰδιόκτητη περιουσία καὶ κλῆρο γῆς (φάρμες δηλαδὴ γιὰ γεωργοκτηνοτροφικὴ ἐκμετάλλευσι καὶ ἰδιωτικὲς ἐπιχειρήσεις), πλὴν τοῦ σπιτιοῦ τους καὶ ἑνὸς περιβολιοῦ. καὶ φυσικὰ πρέπει νὰ ἔχουμε πάντοτε ὑπόψει μας ὅτι πληρώνονταν συνήθως σὲ εἶδος (προϊόντα) καὶ σπανιώτερα μὲ νομίσματα.

[20] Ἰωάννου Χρυσοστόμου, «Ἑρμηνεία εἰς τὸ κατὰ Ματθαῖον», Ὁμιλία ΠΒ΄, §β· (PG 58,740 [784]).

[21] Πρβλ. Πλουτάρχου Ἀθηναίου *Περὶ μουσικῆς*, §36,1· εἰσαγωγὴ – κείμενο – μετάφρασι – σχόλια – σχέδια – εἰκόνες ὑπὸ Ἀθανασίου Γ. Σιαμάκη, ἀρχιμανδρίτου, σειρὰ *ἀρχαῖοι Ἕλληνες μουσικοί*, ἐκδόσεις «Κάλαμος», Ἀθῆναι 2005· καὶ σελ. 148, σχόλιο στὸ 36,1.

[22] «Συμβολή» (ἱστοσελίς), www.symbole.gr, *Ὁρολογία σχετικὴ μὲ τὶς τέχνες*, δημοσίευσις 4/10/2008.

[23] Πρβλ. Π. Ν. Τρεμπέλα, «Ἐγκυκλοπαιδεία τῆς θεολογίας», σ. 351.

[24] Γιὰ τὴν ἔννοια καὶ τὸν ρόλο τοῦ λειτουργικοῦ Τυπικοῦ βλέπε ἐπίσης: Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, «Τυπικὸν ἐκκλησιαστικόν», [α΄ ἔκδοσις] ἐν Κωνσταντινουπόλει 1838, *Τοῖς ἐντευξομένοις* (προλογικὸ κείμενο δύο σελίδων, χωρὶς σελιδαρίθμησι)· τοῦ ἰδίου, «Τυπικὸν ἐκκλησιαστικόν», [β΄ ἔκδοσις] ἐν Κωνσταντινουπόλει 1851, *Πρόλογος*, κυρίως σ. ιβ΄ καὶ ἑξῆς· ΘΗΕ, λῆμμα *Τυπικόν*, ἄρθρον Γεωργίου Μπεκατώρου· Ἰωάννου Μ. Φουντούλη, «Λειτουργικὴ Α΄», β΄ ἔκδοσις, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 90-91· Δημ. Κ. Μπαλαγεώργου, «Ἡ ψαλτικὴ παράδοση τῶν ἀκολουθιῶν τοῦ Βυζαντινοῦ Κοσμικοῦ Τυπικοῦ», σ. 41-42· Κωνσταντίνου Τερζοπούλου, «Ὁ Πρωτοψάλτης... Κωνσταντῖνος Βυζάντιος», σ. 241-242· Εὐαγγελίας Χ. Σπυράκου, «Οἱ χοροὶ Ψαλτῶν κατὰ τὴν βυζαντινὴ παράδοση», σ. 134-135. Διονυσίου Ἀνατολικιώτου, «Ἄρθρα καὶ μελετήματα γιὰ τὸ Τυπικὸν τοῦ ἁγίου Σάββα», ἐκδόσεις Νεκτάριος Παναγόπουλος, Ἀθῆναι 2013, τὰ κεφάλαια *Ἔννοια τοῦ τυπικοῦ* (σ. 13) καὶ *Δημιουργία καὶ ἐξέλιξις τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ τυπικοῦ* (σ. 17)

[25] Μανόλη Κ. Χατζηγιακουμῆ, «Μνημεῖα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς» (χαρακτῆρας, περιεχόμενο, σημασία), Ἀθήνα 2001, σ. 7.

[26] Γρ. Θ. Στάθη, *Αὐστοχεδιασμός*, «Τιμὴ πρὸς τὸν διδάσκαλον», σ. 682.

[27] Γρ. Στάθη, *Αὐστοσχεδιασμός*, «Τιμὴ πρὸς τὸν διδάσκαλον», σ. 641.

[28] Γρ. Στάθη, *Αὐστοσχεδιασμός*, «Τιμὴ πρὸς τὸν διδάσκαλον», σ. 744.

[29] Γρ. Στάθη, *Αὐστοσχεδιασμός*, «Τιμὴ πρὸς τὸν διδάσκαλον», σ. 745

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βίβλος, Παλαιὰ καὶ Καινὴ Διαθήκη.

P.G., Ἑλληνικὴ Πατρολογία.

Θ.Η.Ε., Θρησκευτικὴ καὶ Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία.

«Συμβολή» (εἰς τὴν τάξιν τῆς ὀρθοδόξου λατρείας), ἐπιθεώρησις τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ τυπικοῦ, τεύχη 1-24, Ἀθῆναι 2003-2008.

«Συμβολή» (ἱστοσελίς), www.symbole.gr.

Μέγα λεξικὸν τῆς ἑλληνικῆς γλώσσης Lidell & Scott.

Λεξικὸν λατινοελληνικὸν Στ. Κουμανούσδη.

Λεξικὸν ἀρχαίας ἑλληνικῆς Ἰ. Σταματάκου.

Λεξικὸν Δ. Δημητράκου.

Λεξικὸ «Θησαυρός», ἐκδ. Χρ. Γιοβάνη.

Λεξικὸ Γ. Μπαμπινιώτη.

Κλεωνίδου, «Εἰσαγωγὴ ἁρμονική», εἰσαγωγὴ – κείμενο – μετάφρασι – σχόλια – σχήματα ὑπὸ Ἀθανασίου Γ. Σιαμάκη, ἀρχιμανδρίτου, σειρὰ *ἀρχαῖοι Ἕλληνες μουσικοί*, ἐκδόσεις «Κάλαμος», β΄ ἔκδοσις, Ἀθῆναι 2007.

Ἀλυπίου, «Εἰσαγωγὴ μουσική», εἰσαγωγὴ – κείμενο – μετάφρασι – σχόλια – πίνακες ὑπὸ Ἀθανασίου Γ.

Σιαμάκη, ἀρχιμανδρίτου, β΄ ἔκδοσις, Πρέσπες 2003.
Πλουτάρχου ᾽Αθηναίου «Περὶ μουσικῆς», εἰσαγωγὴ – κείμενο – μετάφρασι – σχόλια – σχέδια – εἰκόνες ὑπὸ ᾽Αθανασίου Γ. Σιαμάκη, ἀρχιμανδρίτου, σειρὰ *ἀρχαῖοι Ἕλληνες μουσικοί*, ἐκδόσεις «Κάλαμος», ᾽Αθῆναι 2005.
᾽Ιωάννου τοῦ χρυσοστόμου, «΄Ερμηνεία εἰς τὸ κατὰ Ματθαῖον», PG.
Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων, «Θεωρητικὸν μέγα τῆς Μουσικῆς», ἐν Τεργέστῃ 1832.
Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, «Τυπικὸν ἐκκλησιαστικόν», [α΄ ἔκδοσις] ἐν Κωνσταντινουπόλει 1838.
Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, «Τυπικὸν ἐκκλησιαστικόν», [β΄ ἔκδοσις] ἐν Κωνσταντινουπόλει 1851.
Γεωργίου Παπαδοπούλου, «Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς καθ᾽ ἡμᾶς ᾽Εκκλησιαστικῆς μουσικῆς», ἐν ᾽Αθήναις 1890.
Δ. Γ. Παναγιωτοπούλου, «Θεωρία καὶ πρᾶξις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς», ᾽Αθῆναι, ἰανουάριος 1947.
Γεωργίου Μπεκατώρου, «Τάξις», ἔτη 1951-1993.
Γεωργίου Μπεκατώρου, διάφορα ἄρθρα καὶ λήμματα στὴν Θ.Η.Ε. καὶ ἀλλοῦ.
Π. Ν. Τρεμπέλα, «᾽Εγκυκλοπαιδεία τῆς θεολογίας».
Μιχαὴλ Χατζηαθανασίου, «Τὰ πρῶτα βήματα εἰς τὴν βυζαντινὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικήν», Σταμπούλ 1955.
᾽Ιωάννου Δ. Μαργαζιώτη, «Θεωρητικὸν βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς», ᾽Αθῆναι 1958.
Γρηγορίου Θ. Στάθη, «Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας», γ΄ ἔκδοσις, ᾽Αθῆναι 1994.
Γρηγορίου Θ. Στάθη, *Αὐτοσχεδιασμός*..., στὸν τόμο «Τιμὴ πρὸς τὸν διδάσκαλον».
᾽Ιωάννου Μ. Φουντούλη, «Λειτουργικὴ Α΄», β΄ ἔκδοσις, Θεσσαλονίκη 1995.
Κωνσταντίνου Σιαμάκη, «Τὸ ἀλφάβητο», Θεσσαλονίκη 1988.
Κωνσταντίνου Σιαμάκη, *Μουσικὴ καὶ χορὸς στὸν βιβλικὸ κόσμο*, «Σάλπιγξ ὀρθοδοξίας», Φλώρινα 1994.
Κωνσταντίνου Σιαμάκη, «Μελέτες», τεύχη 1-15, Θεσσαλονίκη 2008-2013.
᾽Αρχίππου Βελουχιώτη, *Ποτήριον λειψάνων*, «Συμβολὴ» 16,91.
Μανόλη Κ. Χατζηγιακουμῆ, «Μνημεῖα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς» (χαρακτῆρας, περιεχόμενο, σημασία), ᾽Αθήνα 2001, σ. 7.
Δημ. Κ. Μπαλαγεώργου, «΄Η ψαλτικὴ παράδοση τῶν ἀκολουθιῶν τοῦ Βυζαντινοῦ Κοσμικοῦ Τυπικοῦ».
Κωνσταντίνου Τερζοπούλου, «Ὁ Πρωτοψάλτης... Κωνσταντῖνος Βυζάντιος».
Εὐαγγελίας Χ. Σπυράκου, «Οἱ χοροὶ Ψαλτῶν κατὰ τὴν βυζαντινὴ παράδοση».
Διονυσίου ᾽Ανατολικιώτου, «Ἄρθρα καὶ μελετήματα γιὰ τὸ Τυπικὸν τοῦ ἁγίου Σάββα», ἐκδόσεις Νεκτάριος Παναγόπουλος, ᾽Αθῆναι 2013.

---

*Ο **Διονύσιος Μπιλάλης Ανατολικιώτης** είναι διδάκτωρ της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνῶν, τυπικολόγος - βυζαντινομουσικολόγος, επιμελητής συντάξεως του Τυπικού της Εκκλησίας της Ελλάδος, πτυχιούχος του τμήματος Κοινωνικής Θεολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, διπλωματούχος ελληνικής (βυζαντινής) μουσικής του Ωδείου «Ρωμανός ο Μελωδός» Αμφιάλης Πειραιώς, απόφοιτος της 4ης τάξεως του Εκκλησιαστικού Λυκείου Πατρών, επιμελητής εκδόσεων (φιλολογικώς και εκδοτικώς) και συγγραφεύς. Έχει εργαστεί στην δημόσια και ιδιωτική εκπαίδευση διδάσκοντας μουσική, εκκλησιαστικό τυπικό, καθώς και θεολογικά και φιλολογικά μαθήματα. Διετέλεσε βασικός συνεργάτης σε εκδοτικούς οίκους και εφημερίδες, ψάλτης σε ναούς και μοναστήρια της Αττικής και άλλων περιοχών, μέλος εκκλησιαστικών χορωδιών, συνεργάτης εκπομπών στο κρατικό και ιδιωτικό ραδιόφωνο, και από το 2003 διευθυντής της περιοδικής εκδόσεως «Συμβολή (εις την τάξιν της Ορθοδόξου Εκκλησίας)» με κύριο αντικείμενο το εκκλησιαστικό τυπικό και λειτουργικά θέματα. Αρθρογραφεί από το 1985 σε διάφορα έντυπα, από δε το 2001 και στο διαδίκτυο, και έχει δημοσιεύσει περισσότερα από 250 άρθρα. Συμμετέχει κατά καιρούς σε πανελλήνια και διεθνή συνέδρια και σε επιστημονικές ημερίδες ή σεμινάρια ως μέλος ή εισηγητής, και ως προσκεκλημένος ομιλητής σε λειτουργικές συνάξεις, επιστημονικούς κύκλους, και άλλες εκδηλώσεις. Μέχρι σήμερα έχουν εκδοθεί περισσότερα από 50 έργα του.*

Συγκριτικές προσεγγίσεις στην παλαιά και τη νέα σημειογραφία - Ζητήματα ερμηνείας της Βυζαντινής Μουσικής

Δημήτριος Νεραντζής

Περίληψη. Με την επικράτηση της Νέας Μεθόδου στις αρχές του 18ου αιώνα, οι δυο δάσκαλοι, ο Γρηγόριος Πρωτοψάλτης και ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ ανέλαβαν το τεράστιο όγκο της μεταγραφής των μαθημάτων. Παρά τον αρχικό ενθουσιασμό και την ταχύτατη διάδοσή της, η νέα σημειογραφία αντιμετώπισε αντιδράσεις από επιφανείς πρωτοψάλτες και θεωρητικούς, όπως ο Μανουήλ Πρωτοψάλτης, ο Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης, ο Αντώνιος Λαμπαδάριος, ο Απόστολος Κώνστας και ο ιατροφιλόσοφος Στεφανίδης. Πράγματι, στις μεταγραφές των δυο δασκάλων παρατηρούνται πολλές διαφορές μεταξύ τους, ως προς την αναλυτική καταγραφή της ενέργειας πολλών χαρακτήρων που καταργήθηκαν, ενώ σε πολλά σημεία ήταν αδύνατο να αποδοθεί επακριβώς η ζώσα προφορική ψαλτική παράδοση. Με τη νέα σημειογραφία, διευκολύνθηκε το σύστημα της διδασκαλίας της Βυζαντινής Μουσικής, αλλά η ψαλτική άρχισε σταδιακά να χάνει τη μυσταγωγία της τέχνης της. Ειδικότερα δε κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα, με πρόσχημα την καταγραφή της ζώσας παράδοσης, οι πολυάριθμες εκδόσεις, που κυκλοφόρησαν κατά διαστήματα, με αναλυτικές καταγραφές θέσεων και πολυποίκιλες μελωδικές γραμμές, επηρέασαν πλήθος ιεροψαλτών που άρχισαν να εγκαταλείπουν τα κλασικά βιβλία. Το φαινόμενο αυτό οδήγησε σε αυθαίρετες ερμηνείες και μια σταδιακή περιθωριοποίηση των αυστηρών παραδοσιακών ψαλτών, λόγω ελλείψεως γραμματικής παρά το σχετικό θεωρητικό εγχειρίδιο του Απόστολου Κώνστα που είχε κυκλοφορήσει 15 χρόνια πριν από την μεταρρύθμιση της Νέας Μεθόδου. Ευτυχώς, χάρη στη διδασκαλία αλλά και τις ηχογραφημένες ερμηνείες του Ιακώβου Ναυπλιώτη, στις αρχές του 20ου αιώνα,, αλλά και των μετέπειτα διαδόχων του, η ζώσα ψαλτική παράδοση διατηρήθηκε έως τις μέρες μας στους κόλπους της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας. Η παρούσα εισήγηση στα περιορισμένα χρονικά πλαίσια μιας παρουσίασης, σκοπεύει να θέσει ορισμένα ζητήματα ερμηνείας και απόδοσης της παλαιάς σημειογραφίας του Πέτρου Λαμπαδαρίου, αφενός με βάση τα μουσικά κείμενα δια χειρός Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος και Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, και αφετέρου με γνώμονα τις προσταγές της διασωθείσας ψαλτικής παράδοσης που δεν πρέπει να αλλοιώνεται, καθώς κληροδοτείται προφορικά από γενιά σε γενιά.

---

*Ο **Δημήτρης Εμμ. Νεραντζής** γεννήθηκε στα Φυτά της Χίου, το 1937. Κατά τη διάρκεια των γυμνασιακών του σπουδών στην πόλη της Χίου, διδάχτηκε τα πρώτα μαθήματα Βυζαντινής Μουσικής από το μουσικοδιδάσκαλο και γιατρό Μιχ. Περπινιά. Μετά το πέρας του εξαταξίου Γυμνασίου, μετέβη στην Αθήνα, όπου και σπούδασε Βυζαντινή Μουσική στο Ελληνικό Ωδείο. Την εποχή εκείνη, εποχή σταθμό για την μετέπειτα εξέλιξή του, γνώρισε τον αείμνηστο δάσκαλό του Αθανάσιο Παναγιωτίδη. Δίπλα στον Αθανάσιο Παναγιωτίδη μαθήτευσε για αρκετό διάστημα (μέχρι το θάνατο του δασκάλου, το 1990), μυήθηκε στο Πατριαρχικό ύφος και στα μυστικά της ερμηνείας του Βυζαντινού μέλος. Ο Δημήτρης Νεραντζής, ως πρωτοψάλτης, έψαλλε επί σειρά ετών σε πολλούς ναούς, από τον Ιερό Ναό Αγίου Ανδρέου Πατρών, στο Ιερό Καθεδρικό Ναό Αγίου Γεωργίου Βροντάδου Χίου, στο Μητροπολιτικό Ναό Αγίου Αθανασίου Αμαλιάδος, στο Μητροπολιτικό Ναό Αγίου Μηνά Ηρακλείου Κρήτης και τέλος στο Πανελλήνιο Ιερό Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας Τήνου. Το 1993, ο Παναγιώτατος Οικουμενικός Πατριάρχης κ.κ. Βαρθολομαίος του απένειμε το οφίκιο του «Άρχοντος διδασκάλου του Αποστόλου της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας».*

Ἡ ἀξιοποίηση τῶν ἐπιμέρους κλάδων τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας στὴ διδασκαλία καὶ τὴν πρακτικὴ ἔκφραση τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Ἡ σύζευξη Θεωρίας καὶ Πράξης στὸ Πρόγραμμα Ψαλτικῆς τῆς ΠΑΕΑΚ

Μιχαὴλ Στρουμπάκης

Πατριαρχικὴ Ἀνώτατη Ἐκκλησιαστικὴ Ἀκαδημία Κρήτης
m.stroumbakis@gmail.com

Περίληψη. Ἡ παρούσα εἰσήγηση ἔχει σκοπὸ νὰ παρουσιάσει τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἀξιοποιοῦνται τὰ δεδομένα τῶν μουσικολογικῶν σπουδῶν-ἐρευνῶν στὸ πρόγραμμα Ψαλτικῆς τῆς ΠΑΕΑΚ μὲ βασικὸ ἄξονα τὴν ἁρμονικὴ σύζευξη Θεωρίας καὶ Πράξης καὶ γνώμονα τὸ φυσικὸ χῶρο τοῦ ψάλτη, τὸ Ἀναλόγιο. Ἡ εἰσήγηση παράλληλα παρουσιάζει τὴ φιλοσοφία ποὺ διέπει τὴ διδασκαλία καὶ προτείνει ἕνα μοντέλο ποὺ μπορεῖ νὰ ἐφαρμοστεῖ σὲ ἀνάλογες περιπτώσεις.

Abstract. This paper aims to present the way in which the data of musicological studies-investigations are used in the field of the chanting in the Program of University Ecclesiastical Academy of Herakleion Crete. Pivotal key is the harmonious combination between theory and practice including the physical space of the chanter, the church. The paper aims to present, too, the philosophy of the teaching that should be applied and proposes a teaching model in such cases.

Θέμα τῆς ὁμιλίας μου [1] ἀποτελεῖ ἡ παρουσίαση τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖον ἀξιοποιοῦνται οἱ μουσικολογικὲς σπουδές, οἱ ἔρευνες καὶ κατ' ἐπέκταση ἡ «κόποις καὶ πόνοις ἀτρύτοις» καλλιέργεια τῶν ἐπὶ μέρους κλάδων τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας στὴ διδακτικὴ τῆς ψαλτικῆς καὶ τὴν πρακτική της ἔκφραση στὴ Λατρεία [2], στὸ Πρόγραμμα Σπουδῶν τῆς Ἀνωτάτης Ἐκκλησιαστικῆς Ἀκαδημίας Ἡρακλείου Κρήτης [3].

Θὰ μποροῦσε κάποιος, ἐκ πρώτης ὄψεως, νὰ ὑπαινιχθεῖ ὅτι ἡ παρέμβασή μου αὐτὴ καθίσταται ἐν εἴδει διαφήμησης ἢ προβολῆς τῆς ἐργασίας ποὺ ἐπιτελεῖται στὸ πλαίσιο αὐτό. Ὄχι! Ἡ παρέμβασή μου αὐτὴ ἔχει ὡς στόχο νὰ καταθέσει τὸ γόνιμο προβληματισμὸ περὶ τοῦ ποιοῦ καὶ τοῦ τρόπου διδασκαλίας καὶ ἔκφρασης τῆς Ψαλτικῆς. Μέ ἄλλα λόγια, τὸ θέμα μας θὰ μποροῦσε νὰ διατυπωθεῖ: quo vadis διδασκαλία τῆς ψαλτικῆς ἢ ἡ ἁρμονικὴ σύζευξη θεωρίας και πράξης στὴ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ κατὰ τὴ διδασκαλία καὶ τὴν πρακτική της ἐξαγγελία.

Σύμφωνα μὲ τὸ ἰσχῦον Πρόγραμμα Σπουδῶν [4] τῆς Ἀκαδημίας Ἡρακλείου, στόχος τοῦ προγράμματος τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ ψαλτικῆς εἶναι ἡ ἐκπαίδευση τῶν φοιτητῶν μας, προκειμένου νὰ ἀναλάβουν τὴ διακονία τοῦ Ἀναλογίου καὶ τὴ διδασκαλία ἀφενὸς τῆς ψαλτικῆς, ἀφετέρου τῆς παραδοσιακῆς μουσικῆς στὶς ὑπηρεσίες-δομὲς τῆς Ἐκκλησίας. Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ τὰ ἀντικείμενα ποὺ προκρίθηκαν γιὰ ἐντρύφηση (ὅσον ἀφορᾶ τὴν ψαλτικὴ τέχνη) εἶναι τὸ βασικὸ ρεπερτόριο της Ψαλτικῆς Τέχνης, ὅπως *Ἀναστασιματάριο*, *Εἱρμολόγιο*, *Στιχηράριο-Δοξαστάριο* καὶ τμῆμα τῆς *Παπαδικῆς* ποὺ περιλαμβάνει *Πολυελέους*, *Δοξολογίες*, *Χερουβικά*, *Κοινωνικά*, *ὀκτάηχα μαθήματα* καὶ *καλοφωνικοὺς εἱρμούς*. Τὸ πρόγραμμα, ἐπίσης, περιλαμβάνει καὶ μία σειρὰ μαθημάτων ποὺ ἀφοροῦν τοὺς βασικοὺς κλάδους τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, ὅπως Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, Μορφολογία, μουσικὴ θεωρία-σημειογραφία καὶ στοιχεῖα μουσικῆς Παλαιογραφίας, μαθήματα τὰ ὁποῖα κατέχουν ἰδιαίτερη ὀνομασία στὸ Πρόγραμμα Σπουδῶν καὶ συμποσοῦνται αἰσίως στὸν ἀριθμὸ τῶν ἑπτά [5].

Copyright: © 2014 Μιχαὴλ Στρουμπάκης. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.

Ὅπως εἶναι φανερό, βασικὸ στοιχεῖο τοῦ Προγράμματος ἀποτελεῖ ἡ μέριμνα γιὰ ἰσόρροπη ὅσο καὶ ἁρμονικὴ συνύπαρξη πράξεως καὶ θεωρίας. Τὸ δίπολο «Θεωρία καὶ Πράξη» [6] ἀποτελεῖ ἀφετηρία γιὰ τὴ σπουδὴ στὸ πλαίσιο τοῦ Προγράμματος.

Ἐδῶ τίθεται ἕνας προβληματισμὸς σχετικὰ μὲ τὸ τί στὴν οὐσία του περιλαμβάνει τὸ προαναφερθὲν δίπολο. Ποιὰ εἶναι τὰ στοιχεῖα ποὺ καθορίζουν τοὺς βασικοὺς ἄξονες πάνω στοὺς ὁποίους πρέπει νὰ κινηθεῖ ἡ μελέτη μας προκειμένου νὰ ἐπιτύχουμε τὸ στόχο μας. Γιὰ τὴν ἐξακρίβωση τοῦ παραπάνω σκεπτικοῦ, θὰ ἀνατρέξομε στὸ θεωρητικὸ ἐγχειρίδιο τοῦ Νέου Συστήματος ποὺ φέτος συμπληρώνει διακόσια χρόνια ἐφαρμογῆς. Καὶ ἀναφέρομαι βεβαίως, στὸ *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς συνταχθὲν...παρὰ Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Δυρραχίου* [7], τὸ ὁποῖο ἀφενός φανερώνεται ὁλοένα μὲ τὸν καιρὸ πιὸ ἐπίκαιρο, ἀφετέρου καλεῖ ἰδίως σήμερα νὰ εἰδωθεῖ ἐν συνόλῳ καὶ ἐξ ὁλοκλήρου νὰ ἀξιοποιηθεῖ ἡ φιλοσοφία ποὺ τὸ διέπει ὡς ἡ βάση καὶ ἡ ἀφετηρία μιᾶς ὁλοκληρωμένης σπουδῆς τῆς ψαλτικῆς τέχνης ποὺ θὰ περιέχει ὄχι τὴν ἀποσπασματικὴ γνώση τοῦ παρελθόντος ἀλλὰ τὴν συνεχῶς καλπάζουσα καὶ αὐξανόμενη γνώση τῆς ἔρευνας καὶ τῆς σπουδῆς.

Σύμφωνα μὲ τὴν ἀνάλυση τοῦ Χρυσάνθου στὸν ὁρισμὸ τοῦ Ἀριστείδη Κοϊντιλιανοῦ περὶ τοῦ τί εἶναι μουσική [8], αὐτὸς ποὺ ψάλει ἐντέχνως εἶναι ὅποιος ἔχει γνώση τῶν κανόνων τῆς μουσικῆς καὶ προφέρει τὸ μέλος, τὸ ὁποῖο παριστάνεται μὲ τοὺς χαρακτῆρες, ἔπειτα ἀπὸ ἐνδελεχῆ διδασκαλία [9]. Μέσα ἀπὸ τὴν ἔντεχνη ἀπόδοση τῆς μουσικῆς προβάλλεται ἀμέσως καὶ μὲ σαφῆ τρόπο ἡ εἰκόνα τοῦ τέλειου μουσικοῦ, ὁ ὁποῖος ψάλλει ἐπιστημονικῶς [10].

Ποιὸ εἶναι τὸ profil τοῦ τέλειου μουσικοῦ, τοῦ ἐπιστήμονα μουσικοῦ κατά Χρύσανθον; Ἀναφέρει σχετικά: Τέλειος μουσικὸς λέγεται ἐκεῖνος ποὺ μπορεῖ νὰ ψάλῃ, προξενώντας ὅλα ἐκεῖνα τὰ συναισθήματα ποὺ σχετίζονται μὲ τὶς κινήσεις τῆς ψυχῆς. Καὶ παράλληλα μπορεῖ νὰ μελίζει γνωρίζοντας ἀκριβῶς τὰ περὶ τὸ μέλος συμβαίνοντα [11]. Δύο σημεῖα θέλουν ἐδῶ προσοχὴ καὶ ἰδιαίτερη ἀξιολόγηση: τὸ ἐπίρρημα *ἀκριβῶς* καὶ ἡ περιληπτικὴ ἔκφραση *τὰ περὶ τὸ μέλος συμβαίνοντα*. Τὸ *ἀκριβῶς* ἔρχεται νὰ ὁριοθετήσει ἢ νὰ περιγράψει τὴν πληρότητα τῆς ἀναζητουμένης γνώσης. Ὁ τέλειος μουσικὸς δὲν κατέχει ἀποσπασματικὴ γνώση τῆς μουσικῆς ἀλλὰ εἶναι ἐκεῖνος ποὺ ἔχει φτάσει στὴν ἀκρότητα τῆς γνώσης, δίχως ἀμφιβολίες καὶ ἀμφισβητήσεις. Τὰ *περὶ τὸ μέλος συμβαίνοντα* ἀναλύονται στὸ σχετικὸ ἀπόσπασμα τοῦ Χρυσάνθου: στὰ *περὶ τὸ μέλος συμβαίνοντα* συμπεριλαμβάνονται οἱ φθόγγοι, τὰ διαστήματα, οἱ τόνοι, οἱ ἦχοι, τὰ συστήματα, οἱ ρυθμοί, ἡ Ἁρμονία, ἡ λέξις καὶ τὰ λοιπά. Ἡ ἔκφραση ἀνήκει στὸν Χρύσανθο [12].

Καὶ εἶναι ἀλήθεια εἶναι ὅτι αὐτὴ ἡ ἔκφραση τοῦ Χρυσάνθου *καὶ τὰ λοιπά,* μᾶς προβλημάτισε σχετικὰ μὲ τὸ τί ἄλλο περιλαμβάνει πέρα ἀπὸ τὰ προαναφερθέντα στοιχεῖα τῆς καθ' αὐτὸ θεωρίας τῆς μουσικῆς. Ἡ ἀπάντηση εὑρίσκεται παρακάτω στὴν ἀνάλυση περὶ Θεωρητικῆς καὶ Πρακτικῆς μουσικῆς ἀλλά, ἐπίσης, καὶ εἰδικότερα στὸ κεφάλαιο περὶ τοῦ μελίζειν, ὡς στοιχεῖο τῆς Πρακτικῆς μουσικῆς. Τὸ ἕνα θέμα δὲν εἶναι ἄσχετο μὲ τὸ ἄλλο.

Σύμφωνα καὶ πάλι μὲ τὸν Χρύσανθο ἡ μουσικὴ διαιρεῖται σὲ Θεωρητικὴ καὶ Πρακτική. Θεωρητικὴ μουσικὴ εἶναι ἡ γνώση τῆς ὕλης τῆς μουσικῆς (τὸ ποσὸν καὶ τὸ ποιὸν τοῦ μέλους) καὶ ὁ τρόπος καταγραφῆς της, δηλαδὴ οἱ μουσικοὶ χαρακτῆρες [13]. Καὶ πάλι τὰ παραπάνω ὑπόκεινται σὲ λεπτομερέστερη ὑποδιαίρεση, α) τὶς σχέσεις τῶν φθόγγων καὶ τῶν διαστημάτων, αὐτό, δηλαδή, ποὺ οἱ ἀρχαῖοι ὀνόμαζαν Ἁρμονικὴ καὶ β) τὴν λεπτομερῆ ἐξέταση τῆς ἔννοιας τοῦ χρόνου στὴ μουσική, αὐτὸ ποὺ ὀνομάζεται Ρυθμική [14].

Ἡ Πρακτικὴ μουσικὴ εἶναι ἡ μεταχείριση τῆς θεωρίας τῆς μουσικῆς μὲ τέτοιο τρόπο ὥστε ὄχι μόνο νὰ παράγεται μουσικὴ ἀλλὰ καὶ νὰ γράφεται. Καὶ πάλι αὐτὴ ὑποδιαιρεῖται α) στὴ μελοποιΐα, δηλαδὴ τὴν ἐξέταση καὶ ἔρευνα τῶν διαφόρων μελῶν ἀλλὰ καὶ τὴ μελουργία αὐτὴ καθ' ἑαυτὴ καὶ β) στὴ Ρυθμοποιΐα, δηλαδὴ τοὺς κανόνες χρήσεως τῶν μουσικῶν μέτρων καὶ τῶν ρυθμῶν [15].

Δὲν θὰ ὑπεισέλθω σὲ λεπτομέρειες, οὔτε σὲ ἄλλες ὑποδιαιρέσεις. Θὰ ἐπιμείνω ὅμως στὴν κατάταξη τῆς μελοποιΐας στὴν Πρακτικὴ μουσική. Ἡ μελοποιΐα ὡς δύναμις κατασκευαστικὴ μέλους [16] ἔρχεται τέταρτη στὴν κλίμακα τῶν ἀρετῶν τοῦ τέλειου μουσικοῦ. Ἀπαριθμῶντας ὁ Γαβριὴλ Ἱερομόναχος τὶς ἀρετὲς τοῦ τέλειου μουσικοῦ γράφει: «Τέταρτον, τὸ ποιεῖν ἀφ' ἑαυτοῦ» [17]. Ἡ μελοποιΐα ἀποτελεῖ τὴν πρακτικὴ ἔκφραση τῆς ὅλης θεωρητικῆς σπουδῆς ποὺ μετασκευάζεται σὲ ἦχο, σὲ μουσική. Ἐὰν κάποιος δὲν γνωρίζει ἐπακριβῶς ὅλους τοὺς κανόνες, ὅλες τὶς πτυχὲς τῆς θεωρίας δὲν μπορεῖ νὰ προσπελάσει αὐτὸν τὸν τέταρτο ἀναβαθμό. Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ ὁ Χρύσανθος, στὸ κεφάλαιο περὶ τοῦ μελίζειν [18], διακρίνει τρεῖς κατηγορίες μουσικῶν [19]: τοὺς κατ' ἐμπειρίαν: αὐτοὺς ποὺ δὲν γνωρίζουν τοὺς φθόγγους καὶ ὅλα τὰ τεχνικὰ ἢ ἐπιστημονικά, ἀλλὰ λόγῳ τῆς

ἀσκήσεως ἀπέκτησαν μιὰ κάποια δεξιότητα· τοὺς κατὰ τέχνη: αὐτοὺς ποὺ γνωρίζουν τοὺς μουσικοὺς χαρακτῆρες καὶ καταγράφουν τὸ ψαλλόμενο· καὶ τοὺς κατ' ἐπιστήμην: Αὐτοὶ γνωρίζουν τοὺς μουσικοὺς χαρακτῆρες, κατέχουν ὅσα κατὰ λόγον διδάσκονται, ἕως ἐκεῖ ὅπου φθάνει ἡ κρίσις τοῦ νοός των, γινώσκουσι δὲ τὰς αἰτίας καὶ τοὺς λόγους τῶν ἀποτελεσμάτων τῆς μουσικῆς [20].

Ἴσως αὐτὸ τὸ *κατὰ λόγον, οἱ αἰτίες καὶ οἱ λόγοι τῶν ἀποτελεσμάτων* νὰ εἶναι τὸ ὑπὲρ πλέον πέραν τῆς συστηματικῆς θεωρητικῆς μουσικῆς κατάρτισης, ἴσως νὰ εἶναι ἡ ἐμβάνθυση καὶ ἡ φιλοσοφία τῆς μουσικῆς, ὁ λόγος περὶ μουσικῆς, ὁ ἐπιστημονικὸς λόγος, ὁ διάλογος τῶν πηγῶν, ἡ ἐπιστημονικὴ διερεύνηση τῶν θεμάτων τῆς μουσικῆς ποὺ ἀγκαλίζεται τὴν ξηρὴ μουσικοθεωρητικὴ γνώση, τὴ ζωοποιεῖ καὶ τὴν ὁλοκληρώνει ὡς τέχνη μετασκευάζοντάς την σὲ ἐπιστήμη τοῦ μέλους. Εἶναι οἱ βασικοὶ ἐπιμέρους κλάδοι τῆς μουσικολογικῆς ἐπιστήμης, τουτέστιν ἡ μορφολογία [21], δηλαδὴ ἡ ἐξέταση τῶν ποικίλων ἐσωτερικῶν καὶ ἐξωτερικῶν γνωρισμάτων τῶν μορφῶν τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ἄσματος, ἐπιστήμη σχετιζόμενη μὲ τὴ μελοποιΐα [22], ἡ ἱστορία [23], καὶ τέλος ἡ παλαιογραφία [24], ἤτοι ἡ ἀναδίφηση τῶν γραπτῶν μουσικῶν πηγῶν, δηλαδὴ τῶν χειρογράφων τῆς ψαλτικῆς [25], προκειμένου νὰ συλλεχθοῦν οἱ ἀπαραίτητες πληροφορίες ποὺ θὰ ἐμπλουτίσουν τὴν γνώση μας γιὰ τὴ σημειογραφία καὶ τὴν ἐξέλιξή της.

Τὰ στοιχεῖα, λοιπόν, ποὺ ἀπαρτίζουν τὴ θεωρία καὶ πράξη τῆς μουσικῆς ὁμαδοποιοῦνται συνοπτικὰ στὰ παρακάτω:

Θεωρία: ἡ καθ' αὐτὸ θεωρία καὶ ἡ συστηματική της τεκμηρίωση ἀπὸ τοὺς ἐπιμέρους μουσικολογικοὺς κλάδους, τῆς συστηματικῆς μουσικολογίας, τῆς μορφολογίας τῆς μουσικῆς, τῆς παλαιογραφίας καὶ τῆς ἱστορίας.

Πράξη: ἡ πρακτικὴ ἔκφραση τῶν παραπάνω θεωρητικῶν στοιχείων καὶ τὸ ἐξαγγελτικὸν αὐτῶν, ὅπως τὸ ὀνομάζει ὁ Ἀριστείδης Κοϊντιλιανός [26]. Στὸ ἐξαγγελτικὸν καταχωρίζει καὶ τὴν Ὑποκριτική. Βεβαίως, στὴ Λατρεία τῆς Ἐκκλησίας δὲν ἔχουμε μὲ τὴ στενὴ ἔννοια θεατρικὲς-ὑποκριτικὲς κινήσεις. Ἐπιτρέψτε μου, ὡστόσο, νὰ καταχωρίσω στὸ Ὑποκριτικὸν τὸ γραπτὸ καὶ ἄγραφο Τυπικό, τὸ ὁποῖον διασώζει στοιχεῖα ὑπόκρισης μὲ τὴν εὐρεία ἔννοια (στάσεις, κινήσεις, σειρὰ πράξεων, δρώμενων, τελουμένων). Ἀνήκει, λοιπόν, καὶ τὸ Τυπικὸ μέσα στὴν πράξη τῆς μουσικῆς-συναρτήσει τῆς Λατρείας, καθ' ὅσον ἡ ψαλτικὴ τέχνη παίρνει σάρκα καὶ ὀστὰ μέσα στὴ Λατρεία. Ἐσχάτως, ὡς παρακείμενος κλάδος καὶ ἐν πολλοῖς παρεξηγημένος, κυρίως λόγω τῆς ἐπιμελοῦς καλλιέργειάς του ἀπὸ τοὺς δυτικοὺς μουσικοὺς εἶναι ἡ φωνητική, κλάδος ἀπαραίτητος γιὰ τὴν ὀρθὴ ἐκφορὰ τοῦ ἤχου. Θὰ ἤθελα στὸ σημεῖο αὐτὸ νὰ τονίσω ὅτι δὲν πρέπει νὰ ἀγνοοῦμε τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ἀνάγκη φωνητικῆς καλλιέργειας ἐπισημάνθηκε ἀπὸ τὴν Πατριαρχικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ 1888 καὶ μάλιστα κατατέθηκε πρόταση εἰσαγωγῆς τοῦ ἀντικειμένου στὶς σπουδὲς τῆς ψαλτικῆς τέχνης στὴ μέλλουσα νὰ συστηθεῖ τότε μουσικὴ σχολή [27].

Παρατηροῦμε, λοιπόν, ὅτι ἤδη ἀπὸ τότε ποὺ ἔχουμε ἐφαρμογὴ τοῦ Νέου Συστήματος, ἡ ἁρμονικὴ σύζευξη Θεωρίας καὶ Πράξης, μὲ ὅλα τὰ ἐπιμέρους στοιχεῖα τους εἶναι ἐπιβεβλημένη γιὰ τὴν κατάρτιση τοῦ τέλειου μουσικοῦ, τοῦ μουσικοῦ ποὺ ψάλλει ἐπιστημονικῶς. Ἰδίως σήμερα μὲ τὴν ἀνάπτυξη τῆς βυζαντινῆς μουσικολογικῆς ἐπιστήμης, ἡ ἐπιδίωξη τῆς ἰσόρροπης, ὄχι μόνο ἀνάπτυξης, ἀλλὰ καὶ μετάδοσης τῶν στοιχείων κατὰ τὴ διδακτικὴ διαδικασία εἶναι ἐπιβεβλημένη καὶ ἀποτελεῖ χρέος ἔναντι τῶν μαθητῶν μας καὶ τῶν φοιτητῶν μας.

Σκοπὸς τῆς Πατριαρχικῆς Ἀνώτατης Ἐκκλησιαστικῆς Ἀκαδημίας Κρήτης εἶναι ἡ κατάρτιση μουσικῶν μέσα ἀπὸ τὴν προσφορὰ ψαλτικῶν σπουδῶν ὑψηλοῦ ἐπιπέδου. Εἶναι, βεβαίως, σαφὴς ὁ διαχωρισμὸς τοῦ πλαισίου στὸ ὁποῖο κινοῦνται οἱ μουσικολογικὲς σχολὲς καὶ ἡ Ἀκαδημία. Γιὰ τὶς μουσικολογικὲς σχολὲς ἡ γνώση τῆς μουσικῆς ἀποτελεῖ προϋπόθεση εἰσόδου καὶ συνέχισης τῶν σπουδῶν γιὰ τοὺς φοιτητές. Οἱ φοιτητές, ὅσοι κλητοί, προετοιμάζονται γιὰ τὴν ἔρευνα. Στὴν Ἀκαδημία τοῦ Ἡρακλείου οἱ φοιτητές μας εἰσέρχονται tabula rasa ὅσον ἀφορᾶ τὴν ψαλτική. Οἱ περισσότεροι ἔρχονται σὲ ἐπαφὴ μὲ τὴν ψαλτικὴ ἢ τὴ μουσικὴ γενικότερα στὸ χῶρο τῆς σχολῆς. Ἐδῶ ἡ μουσικὴ γνώση ὡς πράξη χτίζεται ἀξιοποιώντας ταυτόχρονα τὰ μουσικολογικὰ δεδομένα τὰ ὁποῖα ἐπεξηγοῦν, ὑπομνηματίζουν, ὑπηρετοῦν, ἐπικυρώνουν καὶ ἀποδεικνύουν τὴν πράξη. Πρωτεῦον γιὰ ἐμᾶς εἶναι ἡ στέρεη γνώση τῆς θεωρίας, ἡ συντονισμένη χρήση τῶν δεδομένων τῶν μουσικολογικῶν ἐρευνῶν καὶ τέλος ἡ ἀποτελεσματικὴ πράξη, συναρτώμενη σὲ ἕνα πολὺ μεγάλο βαθμὸ μὲ τὸ Ἀναλόγιο. Ἡ ὕπαρξη ναοῦ στὸ χῶρο τῆς Ἀκαδημίας, καὶ ἡ σὲ ἑβδομαδιαῖα βάση τέλεση τῶν νυχθήμερων Ἀκολουθιῶν, Ἑσπερινοῦ, Ὄρθρου καὶ Θ. Λειτουργίας μᾶς παρέχει τὴ δυνατότητα τῆς

ἄμεσης πρακτικῆς ἐφαρμογῆς. Ὁ ναὸς καὶ οἱ Ἀκολουθίες εἶναι, κατὰ τὴν ταπεινή μου ἄποψη, ἡ δύναμη τῆς Σχολῆς [28].

Παρακάτω, παρουσιάζω ἕνα σχέδιο διδασκαλίας, ὅπου ἀξιοποιοῦνται δημιουργικὰ τὰ μουσικολογικὰ δεδομένα παράλληλα μὲ τὴν ἐκμάθηση τοῦ μουσικοῦ κειμένου. Τὸ σχέδιο αὐτὸ ἐφαρμόστηκε στὸ Η΄ ἐξάμηνο τοῦ παρόντος Ἀκαδημαϊκοῦ ἔτους (2013-2014) καὶ ἀφορᾶ τὸ ὀκτάηχο μάθημα τοῦ Πέτρου Μπερεκέτη *Θεοτόκε Παρθένε*.

1. Εἰσαγωγικὴ ἑνότητα: ἐξέταση τοῦ ὅρου «Μάθημα». Ἔνταξη τοῦ «Μαθήματος» στὸ corpus μελοποιΐας τῆς ψαλτικῆς τέχνης. Χαρακτηριστικὰ μορφολογικὰ γνωρίσματα τοῦ μαθήματος (ἱστορία-μορφολογία) [29].
2. Μορφολογικοὶ τύποι μαθημάτων [30]. Ἔνταξη τοῦ πρὸς ἐξέταση μαθήματος σὲ κατηγορία. Χρήση τοῦ μαθήματος. (Μορφολογία-Τυπικό) [31].
3. Ἀναφορὰ στὸν μελουργὸ Πέτρο Μπερεκέτη καὶ τὴν ἐποχή του (Ἱστορία) [32].
4. Ἀναλυτικὴ μορφολογικὴ ἀνάλυση τοῦ ὀκταήχου μαθήματος *Θεοτόκε Παρθένε* [33].
5. Ἡ καθ' αὐτὸ μουσικὴ διδασκαλία καὶ ἐκμάθηση τοῦ Θεοτοκίου (παραλλαγὴ καὶ μέλος-χρήση μουσικοῦ ὀργάνου) [34]. Τὸ στάδιο αὐτὸ περιλαμβάνει, ἐπίσης, τὴ θεωρητικὴ τεκμηρίωση τῆς ἀνακύκλησης τῶν ἤχων στὸν τροχὸ τῆς ὀκταηχίας [35], τὴν ἔκθεση τῶν ποικίλων ἑρμηνευτικῶν ἐκδοχῶν μὲ βάση τὶς ὑπάρχουσες ἠχογραφήσεις [36], φωνητικὴ ἐκγύμναση στὸ πλαίσιο τοῦ μαθήματος τῆς φωνητικῆς καὶ τέλος ἠχογράφηση στὸ studio τῆς Σχολῆς [37].
6. Συμπληρωματικὲς πληροφορίες γιὰ ἀνάλογες συνθέσεις κατὰ τὸν 19^{ο} αἰῶνα [38].

Εἶναι φανερὸ ὅτι μὲ αὐτὸ τὸ σχέδιο διδασκαλίας καλύπτεται σ' ἕνα πολύ μεγάλο βαθμὸ ἡ πρακτικὴ καὶ θεωρητικὴ κατάρτιση τοῦ φοιτητῆ τῆς ψαλτικῆς τέχνης. Ὅραμά μας ἀποτελεῖ ὁ τύπος τοῦ ψάλτη, ποὺ θὰ ἔχει γερές βάσεις, θὰ συνεχίσει νὰ ἐνημερώνεται, νὰ μελετᾶ, νὰ οἰκειοποιεῖται καὶ νὰ ἀξιοποιεῖ στὸ μέγιστο βαθμὸ τὶς ἐξελισσόμενες μουσικολογικὲς σπουδὲς καὶ θὰ τὶς θεωρεῖ ἀπαραίτητο συμπλήρωμα τῆς ψαλτικῆς του μελέτης· ὁ τύπος τοῦ ψάλτη ποὺ θὰ ψάλλει μουσικολογώντας καὶ θὰ μουσικολογεῖ ψάλλοντας. Νομίζουμε ὅτι τώρα, μετὰ ἀπὸ τόσα χρόνια μουσικολογικῶν σπουδῶν ἔχει ὡριμάσει ἡ κατάσταση, κατὰ τὴν ὁποία οἱ ψάλτες μας θὰ κατέχουν καὶ ὀφείλουν νὰ κατέχουν μιὰ σφαιρικὴ ἀντίληψη τῶν πραγμάτων, καὶ αὐτὸ πρέπει νὰ ξεκινήσει ἀπὸ τὴ νέα γενιὰ ποὺ θὰ μάθει μουσικὴ καὶ θὰ στελεχώσει τὰ Ἀναλόγια.

Γιὰ νὰ μὴ θεωρηθεῖ οὐτοπικὴ μιὰ τέτοια στόχευση, νομίζω ὅτι χρειάζεται νὰ λάβουν χώρα κάποιες ἐνέργειες ποὺ θὰ ὑποβοηθήσουν τὴν κατάσταση. Ἡ εὔκολη καὶ ἐλεύθερη διάχυση τῶν πληροφοριῶν, τῆς βιβλιογραφίας (μέσω ἑνὸς ψηφιακοῦ ἀποθετηρίου) θὰ ὠφελήσει τὴν πρόσβαση ὅλων, διδασκόντων-διδασκομένων, στὴ μουσικολογική ἔρευνα καὶ τὴν ἐνημέρωση ἐν γένει. Τὸ κυριώτερο, κατ' ἐμέ, κλειδὶ τῆς ὅλης ὑπόθεσης καθίσταται ἡ συνεργασία μεταξὺ τῶν διδασκόντων, ὄχι μόνο τοῦ ἰδίου ἱδρύματος ἀλλὰ καὶ μεταξὺ τῶν διαφόρων ἱδρυμάτων καὶ σχολῶν. Θὰ τὸ προχωρήσω, καὶ μεταξὺ τῶν φοιτητῶν μας ποὺ εἶναι ὁ καθρέπτης μας, οἱ μελλοντικοὶ δάσκαλοι καὶ ψάλτες, οἱ πνευματικοί μας ἐπίγονοι. Ἂς εἶναι τοῦτο τὸ συνέδριο ἡ ἀφορμὴ καὶ ἡ εὐκαιρία γιὰ ἀλληλογνωριμία καὶ συνεργασία.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

[1] Ἐν πρώτοις, θὰ ἤθελα ἀξιοχρέως νὰ ἀπευθύνω θερμὲς εὐχαριστίες στὴν διοίκηση τοῦ Τομέα Ψαλτικῆς τῆς Ἀκαδημίας τοῦ Βόλου γιὰ τὴν τιμητικὴ συμπερίληψή μου στὴν ἐπιστημονικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ συνεδρίου καθὼς καὶ τὴν ἀποδοχὴ τῆς θεματικῆς τῆς ὁμάδας ἀπὸ τὴν Ἀνώτατη Ἐκκλησιαστικὴ Ἀκαδημία Ἡρακλείου Κρήτης προκειμένου νὰ παρουσιάσει τὶς ἐργασίες της καὶ νὰ συμπροβληματισθεῖ μὲ ὅλους τοὺς συμμετέχοντες γιὰ τὴν πρόοδο τῆς ἐπιστήμης τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, τῆς Τέχνης καὶ Ἐπιστήμης τῆς Ψαλτικῆς.

[2] Θερμὲς εὐχαριστίες ἀπευθύνω στοὺς ὁμότεχνους καὶ ὁμότροπους τὴν τέχνην συναδέλφους τῆς Ἀκαδημίας τοῦ Ἡρακλείου, ποὺ ἔστερξαν καὶ ἀγκάλιασαν τὴν πρόσκληση, ὑλοποίησαν ἤχοις, γράμμασι καὶ εἰκόναις τὴν ἐργασία τους. Εἶναι χαρὰ καὶ τιμή μου νὰ ἐργάζομαι μὲ τέτοιους συναδέλφους. Δίνουν πάντα τὸν καλύτερό τους ἑαυτό.

[3] Ἡ ὁμιλία πραγματοποιήθηκε τὸν Ἰούλιο τοῦ 2014, ὅταν ἀκόμα ἡ Ἀνώτατη Ἐκκλησιαστικὴ Ἀκαδημία δὲν εἶχε μετονομασθεῖ σὲ «Πατριαρχικὴ Ἀνώτατη Ἀκαδημία Ἡρακλείου Κρήτης», βλ. ΦΕΚ-7331 Α΄/7-10-2014.

[4] «Μαθήματα Προγράμματος Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς καὶ Ψαλτικῆς», http://www.aeahk.gr/joomla/index.php/2014-01-10-08-36-43/2014-07-08-06-34-02 (13-10-2014).

[5] Βλ. ἀν. «Μαθήματα Προγράμματος Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς καὶ Ψαλτικῆς», www.aeahk.gr

[6] Περὶ τοῦ ἀναδυομένου διπόλου Θεωρίας καὶ Πράξης στη Βυζαντινὴ Μουσική, βλ. τὴν ὁμιλία τοῦ Ἀχ. Χαλδαιάκη «Τὸ δίπολο Θεωρίας-Πράξης, Βυζαντινὴ Μουσική, Ὁμιλία πρώτη», *Ἐλεύθερο Ἐργαστῆρι Μουσικῆς Παιδείας-1ος Κύκλος 2013-2014 "Μαθαίνοντας νὰ ἀκοῦμε μουσική"*, Διοργάνωση Μεγάλη Μουσικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» τοῦ Συλλόγου "Οἱ φίλοι τῆς Μουσικῆς", ἡμερομηνία 19/02/2014, ἀναρτημένη στὸν ἱστότοπο τοῦ Ἱδρύματος Μποδοσάκη: http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=1240 (13-10-2014).

[7] Ὁ πλήρης τίτλος τοῦ ἔργου: Χρυσάνθου (Ἀρχιεπ. Δυρραχίου), *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς συνταχθὲν μὲν παρὰ Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Δυρραχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων ἐκδοθὲν δὲ ὑπὸ Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου διὰ φιλοτίμου συνδρομῆς τῶν ὁμογενῶν,* Μέρος Πρῶτον. Ἐν Τεργέστῃ ἐκ τῆς τυπογραφίας Μιχαὴλ Βάϊς (Michele Weis), 1832, φωτο-ἀναστατικὴ ἐπανέκδοση Ἐκδόσεις Κουλτούρα 1977 (στὸ ἑξῆς: Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*).

[8] Ὁ ὁρισμός: Μουσικὴ εἶναι ἐπιστήμη μέλους καὶ τῶν περὶ μέλος συμβαινόντων, Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, «Κεφάλαιον Α΄, Πῶς ὁρίζεται καὶ διαιρεῖται ἡ μουσική», σ. 1.

[9] *Ὅ. π.*, σ. 3-4.

[10] *Ὅ. π.*, σ. 4.

[11] Τὸ σχετικὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸν Χρύσανθο: «Τέλειος δὲ μουσικὸς λέγεται, ὅποιος δύναται μὲν νὰ ψάλλῃ, προξενῶν ἢ τέρψιν, ἢ θλίψιν, ἢ ἐνθουσιασμὸ, ἢ χαύνωσιν, ἢ ἐξόρμησιν, ἡ θάρσος, ἢ δέος, ἢ κανένα ἀπὸ τὰ λοιπά, ἅ, τινα δύνανται νὰ κινῶσι τὴν ψυχὴν εἰς κανένα πάθος. Δύναται δὲ νὰ μελίζῃ, γινώσκων ἀκριβῶς τὰ περὶ τὸ μέλος συμβαίνοντα», *ὅ. π.*, σ. 4.

[12] *Ὅ. π.*, σ. 4.

[13] *Ὅ. π.*, σ. 4.

[14] *Ὅ. π.*, σ. 5.

[15] *Ὅ. π.*, σ. 6.

[16] Ὁ ὁρισμὸς ἀπὸ τὸν Χρύσανθο: «Μελοποιία εἶναι δύναμις κατασκευαστικὴ μέλους. Κατασκευάζομεν δὲ μέλος, ὄχι μόνον ψάλλοντες τετριμμένας διαφόρους ψαλμωδίας, ἀλλ' ἐφευρίσκοντες καὶ γράφοντες καὶ ἴδια νέα μέλη τοῖς ἀκροαταῖας ἀρέσκοντα [...] ἡ δὲ μελοποιία εἶναι ἕξις ποιητική», *Ὅ. π.*, «Βιβλίον Πέμπτον, Κεφάλαιον Α΄, Περὶ μελοποιίας», § 389, σ. 174.

[17] Γαβριὴλ Ἱερομονάχου, "Περὶ τῶν ἐν τῇ ψαλτικῇ σημαδίων καὶ φωνῶν καὶ τῆς τούτων ἐτυμολογίας", *Abhandlung uber den Kirchengesang*, edd. Christian Hannick/Gerda Wolfram, CSRM 1. Verlag der Oesterreichischen Akademie den Wissenschaften, Vienna, 1985, σ. 100.

[18] Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, «Κεφάλαιον Γ΄. Τωρινὸς τρόπος τοῦ μελίζειν», σ. 181 κ. ἑ.

[19]1 «Τὸ ἦθος τοῦ ἤχου διδάσκει τοὺς τωρινοὺς νὰ μελίζωσιν ἢ κατ' ἐμπειρίαν ἢ κατὰ τέχνην ἢ κατ' ἐπιστήμην», Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν,* σ. 181.

[20] Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, σ. 182-186, ὅπου δίδονται συμβουλὲς καὶ γιὰ τὶς τρεῖς κατηγορίες τῶν μελοποιῶν.

[21] Βλ. ὁρισμό, Σπυρ. Ἀντωνίου, *Μορφολογία τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, «Γενικὰ περὶ μορφολογίας», Ἐκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 42.

[22] Εἰδικότερον, βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, σ. 174 κ. ἑ. · Γρ. Στάθη, *Μορφὲς καὶ Μορφὲς τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης ἤτοι Μελοποιία-Μορφολογία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς,* ΙΒΜ, Λατρειολογήματα-5, Ἀθήνα 2011· Ἀχ. Χαλδαιάκη, *Βυζαντινομουσικολογικά*, τόμος Γ΄ Μελοποιία, Ἐκδόσεις Σταμούλη ΑΕ, Ἀθήνα 2014, καθὼς καὶ πολλὲς ἄλλες μελέτες δημοσιευμένες σὲ Πρακτικὰ Συνεδρίων.

[23] Ὡς γνωστὸν ἡ ἱστορικὴ προσέγγιση τῆς ψαλτικῆς τέχνης, τὰ πρόσωπα, δηλαδὴ ποὺ διαδραμάτισαν σημαντικὸ ρόλο στὴ διαμόρφωση τῆς τέχνης ἀνὰ τοὺς αἰῶνες καλύπτει τὴ μεγαλύτερη ἔκταση τοῦ β΄ μέρους τοῦ Θεωρητικοῦ τοῦ Χρυσάνθου, βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν*, «Ἀφήγησις περὶ Ἀρχῆς καὶ Προόδου τῆς Μουσικῆς», σσ. I-XLIII. Πάμπολλες μελέτες ἱστορικῆς φύσεως ἔχουν ἐκδοθεῖ ἀπὸ μελετητὲς μουσικολόγους καὶ ποὺ ἀφοροῦν τὰ πρόσωπα τῶν μελουργῶν καὶ τὸ ἔργο τους. Ἀπό τὸν μεγάλο ὄγκο τῆς βιβλιογραφίας ἀναφέρω ἐνδεικτικά: α) ἀπὸ τὸ Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας: «Πέτρος Μπερεκέτης ὁ Μελωδὸς (α΄ τέταρτο τοῦ ιη΄ αἰῶνα)-Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του», *Μουσικολογικὲς Σπουδές*, σειρὰ *Βυζαντινοὶ καὶ Μεταβυζαντινοὶ Μελουργοί*, ΙΒΜ 101 [I-II], Ψάλλει χορὸς ψαλτῶν μὲ χοράρχη τὸν Ἄρχοντα Πρωτοψάλτη Θρασύβουλο Στανίτσα. LP, Ἀθῆναι 1975· Γρηγόριος Πρωτοψάλτης ὁ Βυζάντιος (1778-1821)-Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του, *Μουσικολογικὲς Σπουδές*, σειρὰ *Βυζαντινοὶ καὶ Μεταβυζαντινοὶ Μελουργοί*, ΙΒΜ 102 [I-II], Ψάλλει χορὸς ψαλτῶν μὲ χοράρχη τὸν Ἄρχοντα Πρωτοψάλτη Θρασύβουλο Στανίτσα. LP, Ἀθῆναι 1977· «Μπαλάσης Ἱερεὺς καὶ Νομοφύλαξ (β΄ἥμισυ τοῦ ιζ΄ αἰ.) – Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του, *Μουσικολογικὲς Σπουδές*, σειρὰ *Βυζαντινοὶ καὶ Μεταβυζαντινοὶ Μελουργοί*, ΙΒΜ 101 [I-II], Ψάλλει ὁ χορὸς ψαλτῶν «Οἱ Μαΐστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης» μὲ διδάσκαλο καὶ χοράρχη τὸν Γρηγόριο Στάθη. LP,

Ἀθῆναι 1988· «Πέτρος λαμπαδάριος ο Πελοποννήσιος (1778) – Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του, *Μουσικολογικὲς Σπουδές*, σειρὰ *Βυζαντινοὶ καὶ Μεταβυζαντινοὶ Μελουργοί*, ΙΒΜ 104 [Ι-ΙΙ], Ψάλλει χορὸς ψαλτῶν μὲ χοράρχη τὸν Ἄρχοντα Πρωτοψάλτη Θρασύβουλο Στανίτσα. LP, Ἀθῆναι 1975· «Θεόδωρος Παπαπαράσχου Φωκαεὺς (1790 - 1851) – Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του, *Μουσικολογικὲς Σπουδές*, σειρὰ *Βυζαντινοὶ καὶ Μεταβυζαντινοὶ Μελουργοί*, ΙΒΜ 105 [Ι-ΙΙ], Ψάλλει χορὸς ψαλτῶν μὲ χοράρχη τὸν Πρωτοψάλτη Θεόδωρο Βασιλικό. LP, Ἀθῆναι 1984· «Ἰωάννης Παπαδόπουλος ὁ Κουκουζέλης καὶ Μαΐστωρ (1270 περίπου – α΄ ἥμισυ ιδ΄ αἰ.) – Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του, *Μουσικολογικὲς Σπουδές*, σειρὰ *Βυζαντινοὶ καὶ Μεταβυζαντινοὶ Μελουργοί*, ΙΒΜ 106 [Ι-ΙΙ], Ψάλλει ὁ χορὸς ψαλτῶν «Οἱ Μαΐστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης» μὲ διδάσκαλο καὶ χοράρχη τὸν Γρηγόριο Στάθη. LP, Ἀθῆναι 1988· «Γερμανὸς Ἀρχιερεὺς Νέων Πατρῶν (β΄ ἥμισυ τοῦ ιζ΄ αἰ.) – Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του, *Μουσικολογικὲς Σπουδές*, σειρὰ *Βυζαντινοὶ καὶ Μεταβυζαντινοὶ Μελουργοί*, ΙΒΜ 107, Ψάλλει ὁ χορὸς ψαλτῶν «Οἱ Μαΐστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης» μὲ διδάσκαλο καὶ χοράρχη τὸν Γρηγόριο Στάθη. CD, Ἀθῆναι 2000· β) ἀπὸ ἄλλους φορεῖς: Μ. Κ. Χατζηγιακουμή, *Χειρόγραφα Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς 1453 – 1820. Συμβολὴ στὴν ἔρευνα τοῦ Νέου Ἑλληνισμοῦ*. Ἐθνικὴ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 1980· Μ. Κ. Χατζηγιακουμή, *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τοῦ Ἑλληνισμοῦ μετὰ τὴν ἅλωση (1453-1820). Σχεδίασμα Ἱστορίας.* Κέντρον Ἐρευνῶν καὶ Ἐκδόσεων, Ἀθήνα 1999· βλ. ἐπίσης, τὶς ἐκδόσεις τοῦ *Κέντρου Ἐρευνῶν καὶ Ἐκδόσεων*, «Μνημεῖα Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς», «Σύμμεικτα Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς» καὶ «Βιογραφικὰ συνθετῶν καὶ ἐρμηνευτῶν Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς», http://e-kere.gr/ (23-11-2014)· Ἀχ. Χαλδαιάκη, *Βυζαντινομουσικολογικά*, τόμος Β΄ Ἱστορία, Ἐκδόσεις Σταμούλη ΑΕ, Ἀθήνα 2014. Ἐσχάτως, βλ. τὴν ὁμιλία τοῦ Ἀχ. Χαλδαιάκη «Ἡ "φωνὴ" τῆς Ἱστορίας, Βυζαντινὴ Μουσική, Ὁμιλία δεύτερη», *Ἐλεύθερο Ἐργαστῆρι Μουσικῆς Παιδείας-1ος Κύκλος 2013-2014 "Μαθαίνοντας νὰ ἀκοῦμε μουσική"*, Διοργάνωση Μεγάλη Μουσικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» τοῦ Συλλόγου "Οἱ φίλοι τῆς Μουσικῆς", ἡμερομηνία 26/02/2014, ἀναρτημένη στὸν ἰστότοπο τοῦ Ἱδρύματος Μποδοσάκη: http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture. aspx?LectureID=1269 (23-11-2014).

[24] Γιὰ θέματα παλαιογραφίας, βλ. M. Alexandrou, "The Palaeography of Byzantine Music: A Brief Introduction with Some Preliminary Remarks on Musical Palimpsests", *El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual*, edited by Á. Escobar, Presentación D. Harlfinger, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza 2006, pp. 113-130· Μ. Ἀλεξάνδρου, *Ἐξηγήσεις καὶ μεταγραφὲς τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Σύντομη εἰσαγωγὴ στὸν προβληματισμό τους*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2010.

[25] Σημαντικὰ ἔργα πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ ἀποτελοῦν οἱ ἐκδεδομένοι κατάλογοι τῶν Χειρογράφων τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς: (χρονολογικά) Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς Ἅγιον Ὄρος. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς, τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὄρους,* τόμ. Α΄, [Μονὲς Ξηροποτάμου, Δοχειαρίου, Κωνσταμονίτου], (ΙΒΜ, Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος), Ἀθῆναι 1975· Μ. Κ. Χατζηγιακουμή, *Μουσικὰ χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)*, Τόμος πρῶτος, Ἀθήνα 1975· Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς Ἅγιον Ὄρος. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς, τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὄρους,* τόμ. Β΄, [Μονὲς Ξενοφῶντος, Παντελεήμονος, Σίμωνος Πέτρας, Γρηγορίου, Διονυσίου], (ΙΒΜ, Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος), Ἀθῆναι 1976· τοῦ ἰδίου, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς Ἅγιον Ὄρος. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς, τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὄρους,* τόμ. Γ΄, [Μονὲς Ἁγίου Παύλου, Κουτλουμουσίου, Καρακάλλου, Φιλοθέου, Σταυρονικήτα, Ἰβήρων Α΄ μέρος], (ΙΒΜ, Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος), Ἀθῆναι 1993· Ἀχ. Γ.Χαλδαιάκη, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς· νησιωτικὴ Ἑλλάς· Ὕδρα*, τόμος Α΄, ΙΒΜ, Ἱερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἀθῆναι 2005· Γρ. Θ. Στάθη, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς Μετέωρα. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων τῆς Ἑλληνικῆς Ψαλτικῆς Τέχνης Βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς, τῶν ἀποκειμένων εἰς τὰς βιβλιοθήκας τῶν ἱερῶν μονῶν τῶν Μετεώρων*, ΙΒΜ, Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 2006· Δ. Κ. Μπαλαγεώργου - Φλ. Ν. Κρητικοῦ, *Τὰ χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς Σινᾶ. Κατάλογος περιγραφικός τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς, τῶν ἀποκειμένων στὴν Βιβλιοθήκη τῆς Ἱερᾶς Μονῆς τοῦ Ὄρους Σινᾶ*. Τόμος Α΄, ΙΒΜ, Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 2008· Ἐμμ. Στ. Γιαννοπούλου, *Τὰ χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς · Ἀγγλία. Περιγραφικὸς κατάλογος τῶν χειρογράφων ψαλτικῆς Τέχνης τῶν ἀποκειμένων στὶς Βιβλιοθῆκες τοῦ Ἡνωμένου Βασιλείου*, ΙΒΜ, Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 2008.

[26] Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν,* σσ. 5-6, ὑπσ. β.

[27] Ἀνωνύμου, «Ἡ καθ' ἡμᾶς Ἐκκλησιαστικὴ Μουσική [Ἔκθεσις τῆς Μουσικῆς Ἐπιτροπῆς 1887-1888], *Ἐκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια* Η΄, σ. 119 κ. ἑ.

[28] Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἀκούστηκαν δύο μικρὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ Ἀκολουθίες, στὶς ὁποῖες ἔψαλαν οἱ φοιτητές μας: α΄ ἀπόσπασμα: ἀπὸ καθημερινὸ ἑσπερινό: Κύριε ἐλέησον συναπτῆς· σύντομα Κεκραγάρια Α΄ ἤχου

(ψάλλει τὸ Ε΄ ἑξάμηνο τοῦ Ἀκαδημαϊκοῦ ἔτους 2013-2014, χωρισμένο σὲ δύο χορούς-Νοέμβριος 2013)· β΄ ἀπόσπασμα: ἀπὸ Προηγιασμένη ἱερουργοῦντος τοῦ Σεβασμιωτάτου Ἀρχιεπισκόπου Κρήτης (ψάλλουν φοιτητὲς ἀπὸ ὅλα τὰ ἑξάμηνα, Ἀκαδημαϊκὸ ἔτος 2013-2014, Τρίτη 18 Μαρτίου 2014).

[29] Χρησιμοποιήθηκε τὸ ἔργο Γρ. Θ. Στάθη, *Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς Βυζαντινῆς μελοποιΐας,* καὶ πανομοιότυπος ἔκδοσις τοῦ καλοφωνικοῦ στιχηροῦ τῆς Μεταμορφώσεως «Προτυπῶν τὴν ἀνάστασιν», μεθ' ὅλων τῶν ποδῶν καὶ ἀναγραμματισμῶν αὐτοῦ, ἐκ τοῦ Μαθηματαρίου τοῦ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος [IBM, Μελέται 3], Ἀθήνα 1998[4]. Προσφάτως καὶ σὲ Ἀγγλικὴ μετάφραση: Stathis Gr., *Introduction to Kalophony, the Byzantine Ars Nova. The Anagrammatismoi and Mathemata of Byzantine Chant*. Translated and revised by Konstantinos Terzopoulos Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, 2014.

[30] *Ὅπ. π.*, σσ. 149-160

[31] *Τυπικὸν ὅμοιον κατὰ πάντα πρὸς τὴν ἐγκεκριμένην τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας ἔκδοσιν·* δὶς ἐκδοθὲν ὑπὸ Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, διασκευασθὲν δὲ καὶ πολλαῖς προσθήκαις καὶ ἐπιδιορθώσεσι συμπληρωθὲν ὑπὸ τοῦ Πρωτοψάλτου Γεωργίου Βιολάκη, ἐργασθέντος μετὰ δύο ἀλλεπαλλήλων ἐπιτροπῶν ἐπὶ τούτῳ Πατριαρχικῇ κελεύσει ὁρισθεισῶν, Ἐκδίδεται ἰδίοις ἀναλώμασι νῦν ὑπὸ Ἀντωνίου Στ. Γεωργίου, Ἐν Ἀθήναις 1897, «Προθεωρία τοῦ Τυπικοῦ· Περὶ Ἀρτοκλασίας», σσ. 19-20· Δ. Ἰωαννίδη, *Ἡ τελετὴ τῆς ἀρτοκλασίας. Τυπικὴ διάταξις, ὑμνογραφικὰ πλήρη*. Ἐκδόσεις Ἱερᾶς ἐπισκοπικῆς Μονῆς Ἁγίων μαρτύρων Κυπριανοῦ καί Ἰουστίνης, Φυλή Ἀττικῆς 1994· Φιλ. Νικολάκη, *Ἡ Ἀκολουθία τῆς Ἀρτοκλασίας,* Ἐκδόσεις Τῆνος 2004· Κωνστ. Παπαγιάννη (†), *Σύστημα Τυπικοῦ τῶν ἱερῶν Ἀκολουθιῶν τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ, καταρτισθὲν ἐπὶ τῇ βάσει τῆς Τυπικῆς Παραδόσεως τῆς Ὀρθοδόξου Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας* ὑπὸ----, Ἔκδοσις Ἀποστολικῆς Διακονίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 2006, «Ἡ λιτὴ καὶ ἡ Ἀρτοκλασία», σσ. 53-54.

[32] Χρησιμοποιήθηκαν τὰ παρακάτω ἔργα: Μαν. Χατζηγιακουμή, *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τοῦ Ἑλληνισμοῦ μετὰ τὴν ἅλωση (1453-1820). Σχεδίασμα Ἱστορίας.* Κέντρον Ἐρευνῶν καί Ἐκδόσεων, Ἀθήνα 1999, σσ. 50-52· Γρ. Θ. Στάθη, «Πέτρος ὁ Μπερεκέτης ὁ Μελωδός» ἐκ τοῦ Προγράμματος τοῦ Μεγάρου Μουσικῆς Ἀθηνῶν· *Κύκλος Ἑλληνικῆς Μουσικῆς. Μελουργοὶ τοῦ ΙΖ΄ αἰῶνα. Παναγιώτης ὁ Χρυσάφης ὁ νέος καὶ Πρωτοψάλτης, Γερμανὸς Ἀρχιερεὺς Νέων Πατρῶν, Μπαλάσης ἱερεὺς καὶ Νομοφύλαξ, Πέτρος Μπερεκέτης ὁ Μελωδός*, Περίοδος 1995 -1996, σσ. 17 – 21.

[33] Μὲ βάση τὴν παραπάνω βιβλιογραφία στοιχειοθετήθηκε ἡ μορφολογικὴ ἀνάλυση τοῦ μαθήματος.

[34] Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἀκούστηκαν τὰ παρακάτω ἠχητικὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴ διαδικασία τῆς διδασκαλίας: α) ἡ παραλλαγὴ τοῦ β΄ πόδα *Χαῖρε κεχαριτωμένη* μὲ τὴ βοήθεια τοῦ ὀργάνου νέϊ· β) τὸ μέλος τοῦ γ΄ καὶ δ΄ πόδα *Μαρία-Εὐλογημένη σὺ ἐν γυναιξί*.

[35] Βλ. σχετ. Ἀχ. Χαλδαιάκη, « "*Ὁ κοπιάσας ἐν τούτῳ μᾶλλον ὠφεληθήσεται*" : Ὁ τροχὸς τῆς ὀκταηχίας», *Βυζαντινομουσικολογικά*, τόμος Α΄ Θεωρία, Ἐκδόσεις Σταμούλη Α. Ε., Ἀθήνα 2014, σσ. 135-172.

[36] Χρησιμοποιήθηκαν οἱ παρακάτω ἠχογραφήσεις ἀπὸ τοὺς παρακάτω ψηφιακοὺς δίσκους: Μ. Χατζηγιακουμή, «Θεοτόκε Παρθένε Πέτρου Μπερεκέτη (ἀκμὴ 1680-1710). Ψάλλει ὁ Θρασύβουλος Στανίτσας, Ἄρχων Πρωτοψάλτης τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου», στὴ σειρὰ *Μνημεῖα Ἐκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Σῶμα πρῶτο. Ὀκτάηχα μέλη καὶ Συστήματα, cd 3ο, Κέντρον Ἐρευνῶν καὶ Ἐκδόσεων, Ἀθήνα 2001· Μ. Χατζηγιακουμή, «Θεοτόκε Παρθένε Πέτρου Μπερεκέτη (ἀκμὴ 1680-1710). Ψάλλει ὁ πατὴρ Διονύσιος Φιρφιρῆς, Πρωτοψάλτης Πρωτάτου Ἁγίου Ὄρους», στὴ σειρὰ *Μνημεῖα Ἐκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Σῶμα πρῶτο. Ὀκτάηχα μέλη καὶ Συστήματα, Κέντρον Ἐρευνῶν καὶ Ἐκδόσεων, cd 4ο, Ἀθήνα 2001.

[37] Στὸ σημεῖο αὐτὸ προβλήθηκαν δύο βίντεο: α) πρόβα τῶν φοιτητῶν τοῦ η΄ ἑξαμήνου στὸ studio γιὰ τὸν πρῶτο πόδα *Θεοτόκε Παρθένε* (ἡ ἠχογράφηση πραγματοποιήθηκε μετὰ ἀπὸ δύο διδακτικὲς ἑνότητες γιὰ τὸ συγκεκριμένο μέλος)· β) ἠχογράφηση τοῦ α΄ πόδα (στὸ τέλος τοῦ ἑξαμήνου). Ἀκούστηκε, ἐπίσης, καὶ ἡ ἠχογράφηση (ἄνευ εἰκόνος) ἀπὸ τρεῖς φοιτητές.

[38] Παρουσιάστηκαν τὰ ὀκτάηχα ἀπολυτίκια τοῦ Νικολάου Δοχειαρίτου καὶ Ἰωάσαφ Διονυσιάτου ἀπὸ τὰ παρακάτω ἔργα: Μιχαὴλ Στρουμπάκη, *Νικόλαος Δοχειαρίτης καὶ ἡ συμβολή του στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη*, Διδακτορικὴ Διατριβή, Ἀθήνα 2007 (http://phdtheses.ekt.gr/eadd/ handle/10442/19123)· Ἱερομονάχου Ἰωάσαφ Διονυσιάτου Διδασκάλου καὶ ἐξηγητοῦ, *Διονυσιατικὴ Μουσικὴ Ἀνθολογία*, Ἅγιον Ὄρος 2009, σσ. 80-83.

---

*Ο **Μιχαήλ Στρουμπάκης** γεννήθηκε στη Χίο (1971) και είναι Επίκουρος Καθηγητής Ιστορικής Βυζαντινής Μουσικολογίας στην Ανώτατη Εκκλησιαστική Ακαδημία Ηρακλείου Κρήτης. Σπούδασε Θεολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (1993) και Βυζαντινή Μουσική στο Ωδείο Ν. Σκαλκώτας (Αθήνα), απ' όπου απέκτησε*

το Δίπλωμά του (1992). Απέκτησε το Δίπλωμα Ειδίκευσης (Master) στην Εκκλησιαστική Ιστορία (2001) στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και κατόπιν αναγορεύθηκε Δρ. Θεολογίας με μουσικολογική κατεύθυνση στο ίδιο Πανεπιστήμιο (2007). Κατά την περίοδο των σπουδών του συμμετείχε ως ενεργό μέλος της Ελληνικής Βυζαντινής Χορωδίας και των «Μαϊστόρων της Ψαλτικής Τέχνης», ενώ ασχολήθηκε με τη μουσική καλλιγραφία. Από το 2000 συμμετέχει σε συνέδρια και άλλες παρουσιάσεις. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στην Ιστορία της Μουσικής, τη Μορφολογία, την Υμνολογία και την Παλαιογραφία. Είναι συνεργάτης της Μ.Ο.Χ.Ε. (Μεγάλης Ορθόδοξης Χριστιανικής Εγκυκλοπαιδείας). Από το 2011 είναι μέλος του I.S.O.C.M. (International Society of Orthodox Church Music) και από το 2013 είναι μέλος του Δ.Σ. του Σωματείου Ιεροψαλτών Ηρακλείου «Άγιος Ανδρέας Κρήτης». Είναι Πρωτοψάλτης του Ιερού Ναού Αγίου Γεωργίου Νέου Κόσμου Ηρακλείου Κρήτης.

Conference Papers

Εργασίες Συνεδρίου

Ο Διδάσκαλος τῶν διδασκάλων μέσα από τον καθρέφτη της Προθεωρίας της Παπαδικής

Μαρία Αλεξάνδρου

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ελλάδα
malexand@mus.auth.gr

Abstract. Among the thematic cycles of Byzantine Musicology which developed impressively since 1980, the history of the theory of the Art of Chanting (Psaltike) holds an important place. The research about the old theoretical treatises is a meeting point for different sciences like Greek paleography, paleography of Byzantine music, Musicology, Byzantine Philology and Theology. This paper investigates the personality of the coryphée exponent of Byzantine chant during the last centuries of the Byzantine Empire, namely St John Koukouzeles. Taking the protheory found in the first dated Akolouthiai-manuscript as a point of departure (Athens, NL 2458, A.D. 1336), and going on with other Byzantine and post-Byzantine sources, this paper aims at compiling an open catalogue of the koukouzelean music-theoretical corpus (Great Ison, Wheels, Tree and exercises of parallage, Θεοτόκε παρθένε, method of kalophonia a.o.), and to understand the multiple contribution of St John Koukouzeles a) to the systematization and didactics of the eight mode system, of the art of cheironomy, as well as b) to the development of music theoretical thinking in general. In the different pieces presented, we are also dealing with issues concerning the history of transmission and the historical performance practice of the music theoretical œuvre of the great melurg (composer) of the Palaeologan Renaissance, as well as with more general editorial strategies for music theoretical texts, diagrams and methods (philological and musicological approaches).

Περίληψη. Ανάμεσα στους θεματικούς κύκλους της Βυζαντινής Μουσικολογίας που εξελίχθηκαν ραγδαίως από την δεκαετία του 1980 μέχρι σήμερα, η θεωρία της Ψαλτικής κατά την Παλαιά Μέθοδο κατέχει μια σημαντική θέση. Η έρευνα γύρω από τα παλαιά θεωρητικά είναι τόπος συνάντησης διάφορων επιστημών όπως της παλαιογραφίας της ελληνικής γλώσσας και της βυζαντινής μουσικής, της μουσικολογίας, της βυζαντινής φιλολογίας, της θεολογίας κ.ά. Η παρούσα εισήγηση καταπιάνεται με τη μορφή του κορυφαίου συνθέτη της υστεροβυζαντινής εποχής, Άγ. Ιωάννου του Κουκουζέλη. Ξεκινώντας από την Προθεωρία του χειρογράφου των Ακολουθιών Ε.Β.Ε. 2458 και προχωρώντας σε άλλες βυζαντινές και μεταβυζαντινές πηγές, η εισήγηση παρουσιάζει έναν ανοιχτό κατάλογο των μουσικοθεωρητικών έργων του μεγάλου διδασκάλου (Μέγα Ίσον, τροχοί, δένδρο και ασκήσεις παραλλαγής, *Θεολόγε παρθένε,* μέθοδοι καλοφωνίας κ.ά.). Μέσα από τις διάφορες μεθόδους και τα ποικίλα σχεδιαγράμματα του μαΐστορος Κουκουζέλη ανιχνεύεται η πολλαπλή του συμβολή στη συστηματοποίηση και διδασκαλία της οκταηχίας, των μουσικών θέσεων, της χειρονομίας, της καλοφωνίας, καθώς και στην εξέλιξη του μουσικοθεωρητικού στοχασμού γενικότερα. Παράλληλα, θίγονται ζητήματα που αφορούν την ιστορία της διάδοσης και την ιστορική πρακτική εκτέλεσης του μουσικοθεωρητικού έργου του μεγάλου μελουργού της Παλαιολόγειας Αναγέννησης.

1. ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Η παρούσα εισήγηση έχει ως θέμα την ανίχνευση του μουσικοθεωρητικού έργου του Αγίου Ιωάννου του Κουκουζέλη και της συμβολής του στην εξέλιξη του σπουδαιότατου μουσικοθεωρητικού στοχασμού της βυζαντινής ψαλτικής.

Από τις αρχές του περασμένου αιώνα μέχρι σήμερα, γράφηκαν πολλά άρθρα και βιβλία για τον μεγαλύτερο μουσικό του Βυζαντίου. Αναφέρονται, ενδεικτικά, οι Σωφρόνιος Ευστρατιάδης, Edward

Copyright: © 2014 Μαρία Αλεξάνδρου. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.

Williams, Γρηγόριος Στάθης, Σίμων Καράς, Λυκούργος Αγγελόπουλος, Jørgen Raasted, Svetlana Kujumdzieva και Παύλος μον. Λαυριώτης.[1]

2. ΒΙΟΕΡΓΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΚΟΥΚΟΥΖΕΛΗ

Το ζήτημα της χρονολόγησης και, γενικότερα, των βιογραφικών στοιχείων του Αγίου Ιωάννου του Κουκουζέλη, η μνήμη του οποίου τελείται την α΄ Οκτωβρίου, απασχόλησε πολλούς ερευνητές. Με τη βοήθεια χρονολογημένων χειρογράφων,[2] της περίφημης μικρογραφίας από το χφο Κουτλουμουσίου 457, και άλλων βιοεργογραφικών ενδείξεων που συναντούν σε μουσικούς κώδικες, ο Γρ. Στάθης τοποθετεί το μαΐστορα Κουκουζέλη ανάμεσα στον Ιωάννη Γλυκύ και τον Ξένο Κορώνη, μεταξύ των ετών 1270 περ.-πριν το 1340. Βρισκόμαστε στην πρώιμη παλαιολόγεια εποχή, κατά τα χρόνια του Ανδρόνικου του Β΄ και των μεγάλων ησυχαστών πατέρων, εποχή που σηματοδοτείται από μια μεγάλη άνθηση γραμμάτων και τεχνών, και συμπίπτει με την αρχή της ακμής της καλοφωνίας.[3]

Ο Μανούλ Χρυσάφης καλεί τον Ιωάννη Κουκουζέλη «λαμπρότατο μαΐστορα τοῦ εὐαγοῦς καὶ βασιλικοῦ κλήρου», και ο μεταγενέστερος ανώνυμος συγγραφέας του αγιογραφικού Βίου του εξαίρει, μεταξύ άλλων, τη μοναχική του πολιτεία στην Ιερά Μεγίστη Λαύρα του Αγίου Όρους, την ευλάβειά του ειδικά στο πρόσωπο της Παναγίας, και την εξαιρετική καλλιφωνία του. Διάφορα μουσικά χειρόγραφα γνωστοποιούν το επώνυμό του: Παπαδόπουλος, και το μοναχικό του όνομα: Ιωαννίκιος. Οι εικαστικές πηγές τον παρουσιάζουν ως ψάλτη κάνοντας χειρονομίες, ως όσιο μοναχό κρατώντας ειλητάριο συνήθως με το *Ἄνωθεν οἱ προφῆται,* ως νέο Δαβίδ ή Ορφέα που με τη μουσική του γοητεύει τη φύση κ.ά.[4]

Μια γενική επισκόπηση της πλούσιας εργογραφίας του Κουκουζέλη περιλαμβάνει, σύμφωνα με το Γρ. Στάθη, δύο πτυχές: το εκδοτικό και το δημιουργικό. Στο τελευταίο εντάσσονται διάφορες μέθοδοι ψαλτικής (βλ. Πίνακα 1), που αποτελούν το αντικείμενο των επόμενων ενοτήτων της παρούσης εισήγησης.

I. **Εκδοτικό έργο**	✓ διόρθωση Ειρμολογίου και Στιχηραρίου ✓ συλλογή Ακολουθιών (ΕΒΕ 2458)	
II. **Δημιουργικό έργο**	✓ μέλη της νυχθημέρου ακολουθίας	
	✓ Οικηματάριον	
	✓ Μαθηματάριον	
	✓ Κρατηματάριον	
	✓ Μέθοδοι Ψαλτικής	● Μέγα Ίσον ● Μέθοδος κρατημάτων ● Τροχός ● Δένδρο της παραλλαγής

Πίνακας 1. Εργογραφία Αγ. Ιωάννου του Κουκουζέλη – Γενική επισκόπηση
(πρβλ. Γρ. Στάθης, Ιωάννης Κουκουζέλης, και του ιδίου, Χειρόγραφα, Ἅγιον Ὄρος, τ. Γ΄, σ. 352).

3. Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΚΟΥΚΟΥΖΕΛΗΣ ΣΤΗΝ ΠΡΟΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΠΑΠΑΔΙΚΗΣ

Ποιά είναι η εικόνα του Αγίου Ιωάννου του Κουκουζέλη που μπορεί να σκιαγραφηθεί βάσει των προθεωριών της Παπαδικής;

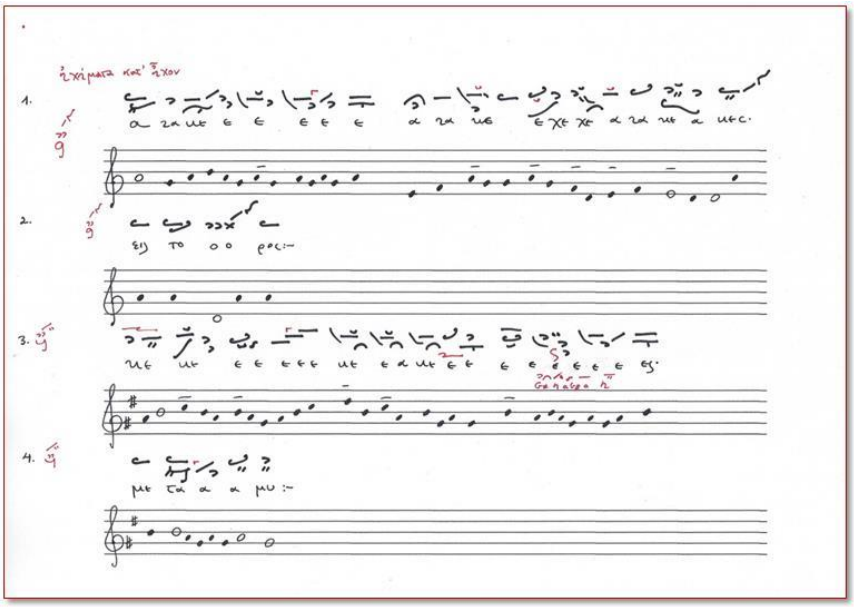
Ως προπαρασκευαστικό μέρος της κριτικής έκδοσης της Προθεωρίας της Παπαδικής - εγχείρημα που άρχισε να προετοιμαστεί συστηματικά από τον αείμνηστο J. Raasted και το οποίο συνεχίζουμε σε συνεργασία με τον Chr. Troelsgård - παρουσιάζεται παρακάτω μια ανοικτή και σχολιασμένη λίστα των μουσικοθεωρητικών έργων του μεγάλου μουσικού του Ύστερου Βυζαντίου. Στηρίζεται στην συλλογή μικροταινιών των Monumenta Musicae Byzantinae της Κοπεγχάγης και τον αντίστοιχο κατάλογο του Chr. Troelsgård, στην συλλογή μικροταινιών του Πατριαρχικού Ιδρύματος Πατερικών Μελετών στη Μονή Βλατάδων Θεσσαλονίκης, σε χειρόγραφα της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος, καθώς και σε διάφορους περιγραφικούς καταλόγους βυζαντινών μουσικών χειρογράφων.[5]

Άρχισε η δημιουργία μιας βάσης δεδομένων με τα μουσικοθεωρητικά έργα του Αγ. Κουκουζέλη και προς το παρόν εντοπίστηκαν τα εξής στοιχεία: η προθεωρία στο χφο ΕΒΕ 2458, φ. 3^{α}-6^{α}, έτ. 1336,[6] τα δημοφιλέστατα διαγράμματα του Σύνθετου και του Απλού τροχού, το Δένδρο της

παραλλαγής, δύο άλλες μέθοδοι παραλλαγής σε συνεχόμενο μουσικό κείμενο, το πολύ γνωστό *Μέγα Ίσον*, δύο μέθοδοι καλοφωνίας, η μέθοδος διπλασμού *Θεολόγε παρθένε,* και το κράτημα *Χορός.*

3.1 Η προθεωρία στο χειρόγραφο ΕΒΕ 2458

Με το όνομα του Αγ. Ιωάννου του Κουκουζέλη συνδυάζεται κατ' αρχάς η προθεωρία στο χειρόγραφο ΕΒΕ 2458. Η συγκεκριμένη προπαίδεια περιλαμβάνει τόσο επώνυμο όσο και ανώνυμο υλικό, σε μορφή διδακτικών ποιημάτων και σχεδιαγραμμάτων. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν οι παλαιότερες χρονολογημένες αντιγραφές του Μεγάλου Ίσου και του Σύνθετου τροχού του Κουκουζέλη. Στη δεύτερη κατηγορία, η οποία φαίνεται και αυτή να συνδυάζεται άμεσα ή έμμεσα με το μαθησιακό κύκλο του μεγάλου μαΐστορος, εντάσσονται οι παραλλαγές των οκτώ ήχων, η μέθοδος μετροφωνίας-παραλλαγής *Κύριε, ἐμοὶ τῷ ἁμαρτωλῷ,* σε ήχο γ΄, καθώς και λίστα καλοφωνικών ηχημάτων (βλ. Σχήμα 1).[7]



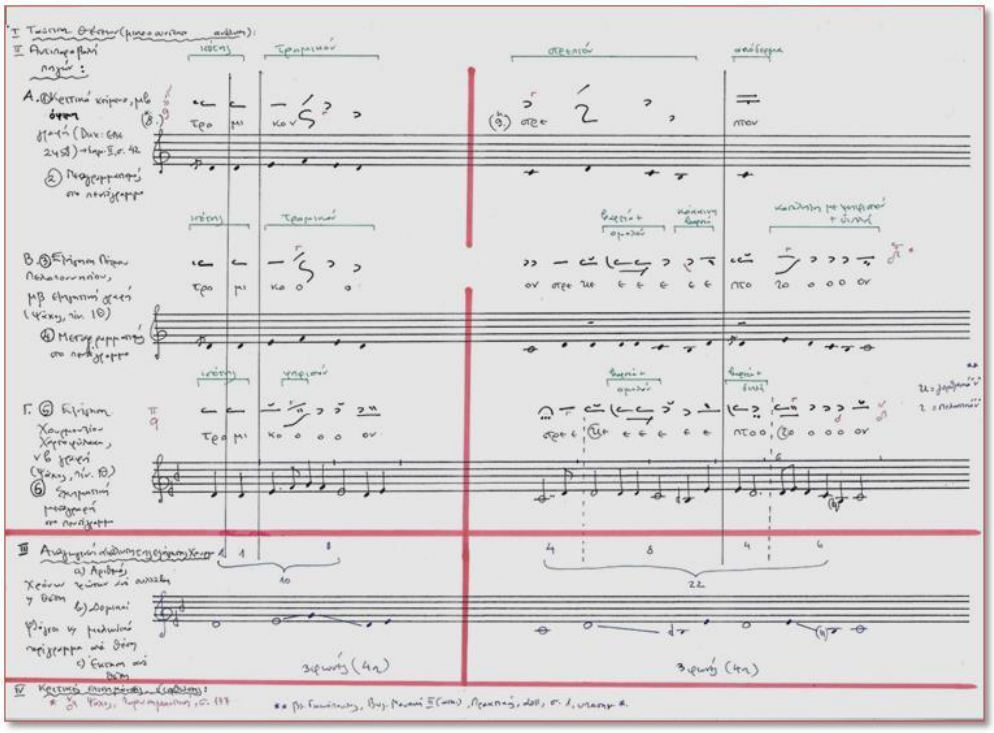
Σχήμα 1. Αρχή της λίστας καλοφωνικών ηχημάτων από την Προθεωρία της Παπαδικής στο χφο ΕΒΕ 2458, φ. 6^{α}, έτ. 1336. Όψιμη μεσοβυζαντινή γραφή και απόδοση δομικών φθόγγων στο πεντάγραμμο.

Μετά το εκάστοτε καλοφωνικό απήχημα έπεται το αρκτικό ενός ιδιόμελου στιχηρού στο παλαιό στυλ μελουργίας (για τον α΄ ήχο: *Ἐπέστη ἡ εἴσοδος τοῦ ἐνιαυτοῦ*, Αγ. Συμεών του Στυλίτου, $1^{η}$ Σεπτ., και για τον β΄ ήχο: *Μετὰ μύρων προσελθοῦσαι,* το β΄ εωθινό: βλ. Ambrosianum A 139 sup., φ. 1α και 298β, αντίστοιχα).

3.2 Το Μέγα Ίσον

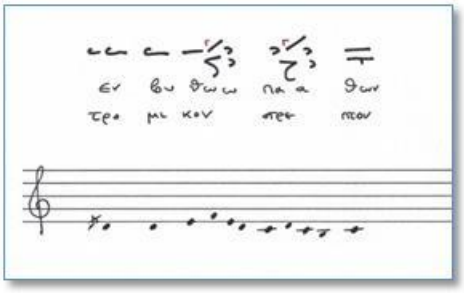
Το Μέγα Ίσον αποτέλεσε αντικείμενο πολλών ειδικών μελετών, με πιο πρόσφατη εκείνη του Boris Karastojanov, που εστιάζει σε ζητήματα μεταγραφής της εξήγησης του κομματιού στο πεντάγραμμο και της μουσικολογικής ανάλυσής του. Στο παρελθόν έγιναν και ορισμένες κινήσεις προς μια κριτική έκδοση του περίφημου ποιήματος, βάσει παλαιών χειρογράφων.[8] Η έγνοια των φορέων της ψαλτικής τέχνης ήταν αδιάκοπη καθ' όλη τη μεταβυζαντινή εποχή για αυτό το σημαντικό διδακτικό ποίημα. Η εξήγηση του Πέτρου Πελοποννησίου και, αργότερα, του Χουρμουζίου, το διαιώνιζαν μέχρι σήμερα. [9] Επιλογή θέσεων από το Μέγα Ίσον σε εξήγηση Χουρμουζίου ηχογραφήθηκε από τους Μαΐστορες της Ψαλτικής Τέχνης, με χοράρχη τον Γρ. Στάθη.[10]

Στο πλαίσιο μαθήματος της Βυζαντινής Καλοφωνίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, οι φοιτητές εκπονούν μικρές εργασίες αντιπαραβολής πηγών και ανάλυσης που αποβλέπουν στη μελέτη της διαχρονικής διάδοσης του συγκεκριμένου διδακτικού ποιήματος στα διάφορα είδη γραφών. Το δείγμα εργασίας υπάρχει στο Σχήμα 2.



Σχήμα 2. Δείγμα εργασίας για την αντιπαραβολή πηγών και τη μουσικολογική ανάλυση του Μεγάλου Ίσου του Αγ. Ιωάννου του Κουκουζέλη:
I. Μικροσυντακτική ανάλυση, **II.** Αντιπαραβολή πηγών: **A.1.** οι θέσεις σε όψιμη μεσοβυζαντινή γραφή, από την κριτική έκδοση του ποιήματος, με οδηγό το χφο ΕΒΕ 2458, **2.** πενταγραμμικός μεταγραμματισμός, **B.3.** εξήγηση Πέτρου Πελοποννησίου (από Ψάχος, Παρασημαντική, πίν. ΙΘ΄), **4.** πενταγραμμικός μεταγραμματισμός, **Γ.5.** εξήγηση Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα (από Ψάχος, *ό.π.*), **6.** σχηματική μεταγραφή στο πεντάγραμμο, **III.** Αναγωγική ανάλυση της εξήγησης (χρόνοι πρώτοι, δομικοί φθόγγοι και περίγραμμα μέλους, έκταση ανά θέση), **IV.** Κριτικές επισημάνσεις.

Ενδιαφέρον μεγάλο αποτελεί η διπλή παρουσία του διδακτικού ποιήματος στην προθεωρία της Παπαδικής, χφο Ι.Μ. Κωνσταμονίτου, αρ. 86, από το α΄ μισό του 15ου αιώνα. Όπως αναφέρει ο Γρ. Στάθης στην αναλυτική περιγραφή του χφου αυτού, το ποίημα εμφανίζεται πρώτα με το κείμενο *Ἴσον, ὀλίγον* (φ. 21β-22α), και μετέπειτα μεταμορφωμένο σε θεοτοκίο μάθημα, με υμνογραφικό κείμενο του Μάρκου Ιερομονάχου Βλατή, έχοντας το αρκτικό *Μόνη παρθένε καὶ μήτηρ τοῦ ποιητοῦ μου ἁγνή* (22β-23α). Το ίδιο υμνογραφικό κείμενο υπάρχει και στο χφο της Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, αρ. Ε 173, έτ. 1436, φ. 5α, με αντιγραφέα το Δαβίδ Ραιδεστινό. Στο χφο Παντοκράτορος 211, φ. 380α-383α, το κείμενο είναι διπλό: πάνω το θεοτοκίο, υποκάτω το θεωρητικό.[11] Στις θέσεις *τρομικόν-στρεπτόν* π.χ. ο Ιερομόναχος Μάρκος Βλατής αντιστοίχησε τις λέξεις *ἐν βυθῷ παθῶν* (βλ. Σχήμα 3).



Σχήμα 3. Οι θέσεις τρομικόν-στρεπτόν του Μεγάλου Ίσου του Αγ. Ιωάννου του Κουκουζέλη, έχοντας από πάνω το ποιητικό κείμενο του Μάρκου Βλατή (Παντοκράτορος 211, φ. 380α).

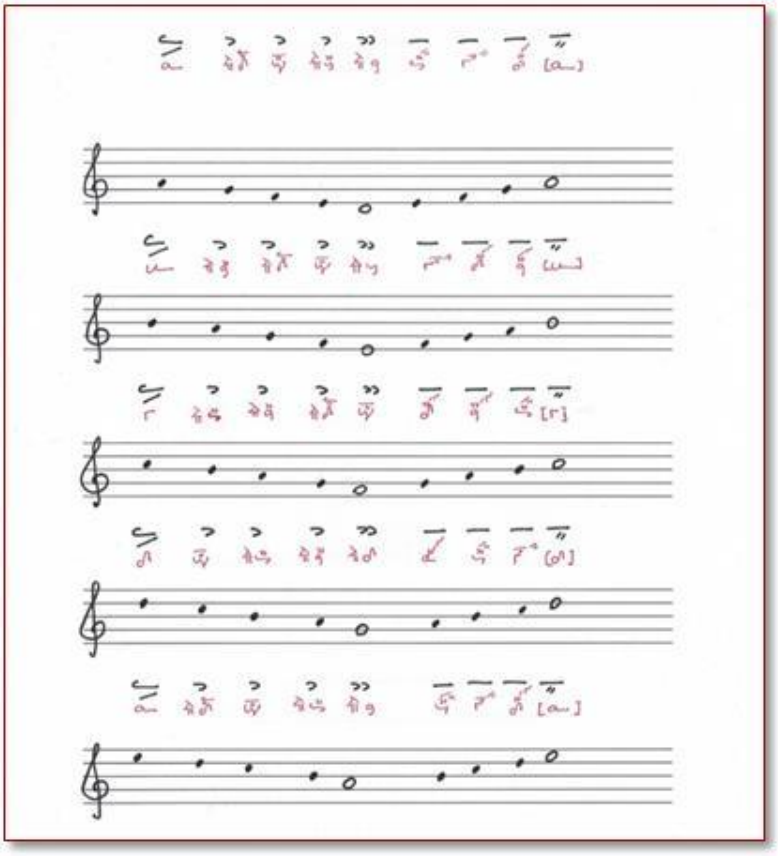
Η αντιστοιχία του Μεγάλου Ίσου με θεοτοκίο μάθημα μάλλον δεν έγινε τυχαία. Μπορεί να ερμηνευτεί ως αντανάκληση της ιδιαίτερης ευλάβειας που είχε ο μεγάλος μουσικός προς την Παναγία. Ο ανώνυμος βιογράφος αναφέρει διάφορες θαυματουργικές επεμβάσεις της Θεομήτορος στη ζωή του Αγίου Ιωάννου, που εξιστορούνται και στην εικόνα της Παναγίας Κουκουζέλισσας.[12]

3.3 Ο Σύνθετος τροχός

Ο Σύνθετος τροχός αποτελεί ίσως το δημοφιλέστερο διάγραμμα της προθεωρίας της Παπαδικής. Για το συσχετισμό μεταξύ του κουκουζελιανού σχεδιαγράμματος δείχνοντας σε οκτάκτινο αστέρι την οκταηχία, και του οκτωγόνου ως συμβόλου του Χριστού, μίλησε ο Αντώνιος Αλυγιζάκης.[13]

Στην παρούσα εισήγηση θα αναφερθούμε ιδιαίτερα σε μια εμπλουτισμένη εκδοχή του σχεδιαγράμματος αυτού, που στο χφο της Ι.Μ. Λαύρας Ε 173, φ. 7β, φέρει τον τίτλο: *ἡ παραλλαγὴ τοῦ μαΐστορος Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη.*

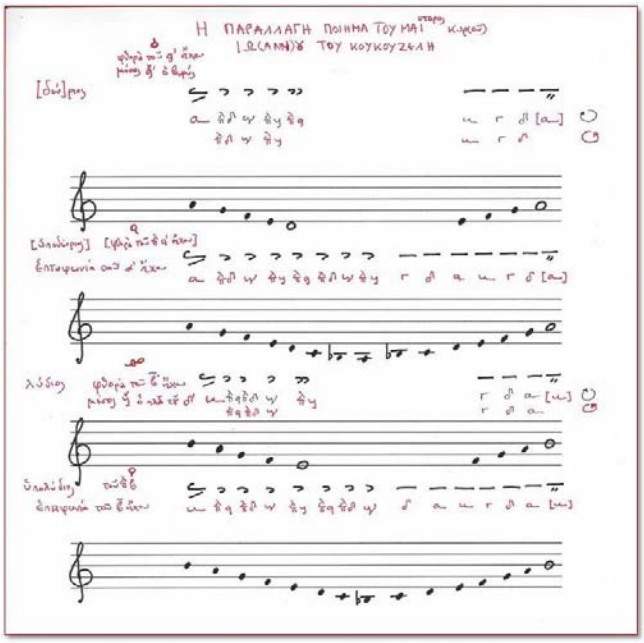
Οι ομόκεντροι κύκλοι του σχεδιαγράμματος δεν παρουσιάζουν κάποιες ιδιαιτερότητες στο συγκεκριμένο χειρόγραφο. Στο Σχήμα 4 φαίνονται οι γνωστές τετραφωνικές καθοδικές-ανοδικές κινήσεις, συνοδευόμενες από μια απόδοση των δομικών φθόγγων στο πεντάγραμμο.



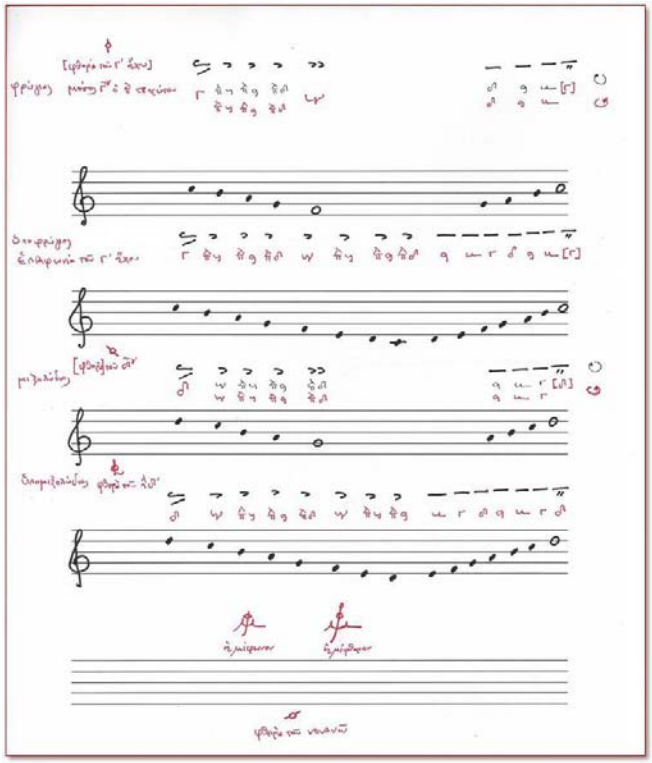
Σχήμα 4. Απόσπασμα από το Σύνθετο τροχό του Αγ. Ιωάννου του Κουκουζέλη: η παραλλαγή των οκτώ ήχων, με βάση τους ομόκεντρους κύκλους στη μέση του διαγράμματος (Λαύρα Ε 173, φ. 7β), γραμμένη σε οριζόντιο σχήμα και συνοδευόμενη από μεταγραμματισμό στο πεντάγραμμο.

Αντίθετα, στους τέσσερις μικρούς τροχούς στις άκρες του φύλλου 7β φαίνονται, εκτός από τις συνηθισμένες τετραφωνικές κινήσεις, σε μια δεύτερη κυκλική σειρά, και επταφωνικές πορείες για τους οκτώ ήχους. Το σχεδιάγραμμα περιλαμβάνει επίσης τα αρχαιοελληνικά ονόματα των ήχων, πληροφορίες για τους μέσους ήχους, καθώς και ενδείξεις φθορών. Στο Σχήμα 5α-β υπάρχει η αντίστοιχη απόδοση των δομικών φθόγγων στο πεντάγραμμο.

Στο σχεδιάγραμμα του Σύνθετου τροχού που παρουσιάστηκε στο σχήμα 5, συμπυκνώνεται ολόκληρη η βασική θεωρία της οκταηχίας. Οι επιμέρους πτυχές του σχεδιαγράμματος αποτελούν επίσης θέματα λεκτικών επεξηγήσεων ανώνυμων διδασκάλων, σχετικά με τα αρχαιοελληνικά ονόματα των ήχων της ψαλτικής, με τους μέσους ήχους, με τις αρχές της παραλλαγής και της επταφωνίας:[14]



Σχήμα 5α. Η παραλλαγή στους δύο μικρούς κύκλους πάνω αριστερά και δεξιά (ήχος α΄-πλ.α΄ και β΄-πλ.β΄), στο Σύνθετο τροχό του Αγ. Ιωάννου του Κουκουζέλη, σύμφωνα με το χφο Λαύρα Ε 173, φ. 7β, γραμμένη σε οριζόντιο σχήμα και συνοδευόμενη από μεταγραμματισμό στο πεντάγραμμο. Παρατηρούνται, για κάθε ζεύγος ήχων, δύο σειρές: η πρώτη με τετραφωνία και η δεύτερη με επταφωνία. Δεξιά φαίνεται, για κάθε σειρά μαρτυριών, η κίνηση ανάγνωσης του τροχού: όπως πάει το ρολόι ή αντίστροφα:



Σχήμα 5β. Συνέχεια του προηγούμενου σχήματος: η παραλλαγή στους δύο μικρούς κύκλους κάτω αριστερά και δεξιά (ήχος γ΄-βαρύς και δ΄-πλ.δ΄), στο Σύνθετο τροχό του Αγ. Ιωάννου του Κουκουζέλη, σύμφωνα με το χφο Λαύρα Ε 173, φ. 7β, γραμμένη σε οριζόντιο σχήμα και συνοδευόμενη από μεταγραμματισμό στο πεντάγραμμο. Παρατηρούνται, για κάθε ζεύγος ήχων, δύο σειρές: η πρώτη με τετραφωνία και η δεύτερη με επταφωνία.

Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, αρ. χφου Ι 81, 18ος αι. (Σπυρίδων/Ευστρατιάδης), φ. 10β-13α:

❁ Αρχαιοελληνικές ονομασίες των ήχων:

(φ. 10β) *Τοῦ Πτολεμαίου εἰσὶν ταῦτα·*
ὁ α΄ λέγεται δώριος, ὁ β΄ λύδιος, ὁ γ΄ φρύγιος, ὁ δ΄ μιξολύδιος, ὁ πλ. α΄ ὑποδώριος, ὁ πλ. β΄ ὑπολύδιος·
ὁ πλ. γ΄ ἤγουν (φ. 11α) ὁ βαρὺς ὑποφρύγιος, ὁ πλ. δ΄ ὑπομιξολύδιος·…

❁ Μέσοι:

(φ. 11α) *Ἔχουσι δὲ καὶ μέσους οἱ τέσσαρες κύριοι τῶν ἤχων, ἐπὶ καὶ παραμέσους·*
Ὁ μέσος τοῦ α΄ ἐστὶν ὁ βαρύς, ὁ μέσος τοῦ β΄ ἐστὶν ὁ πλ. δ΄, ὁ μέσος τοῦ γ΄ ἐστὶν ὁ πλ. α΄, ὁ μέσος τοῦ δ΄ ἐστὶν ὁ πλ. β΄…

❁ Αρχές παραλλαγής:

(φ. 11α) *Ἑρμηνεία τῆς αὐτῆς παραλλαγῆς, ὠφελιμωτάτη διὰ τοὺς ἀμαθεῖς καὶ ἁπλουστέρα*
Ἐὰν κατέβῃς ἀπὸ τὸν α΄ μίαν φωνὴν εὑρίσκεις πλ. δ΄· ἐὰν ἀπὸ τὸν δ΄ κατέβῃς μίαν εὑρίσκεις βαρύν· ἐὰν ἀπὸ τὸν βαρὺν κατέβῃς μίαν φωνὴν εὑρίσκεις πλ. β΄· ἐὰν ἀπὸ τὸν πλ. β΄ κατέβῃς μίαν φωνὴν εὑρίσκεις πλ. α΄ καὶ ἐὰν ἀνέβῃς ἀπὸ τὸν πλ. α΄ μίαν φωνὴν εὑρίσκεις β΄, καὶ ἀπὸ τὸν β΄ μίαν φωνὴν εὑρίσκεις γ΄, καὶ ἀπὸ τὸν γ΄ μίαν (φ. 11β) φωνὴν εὑρίσκεις δ΄ καὶ ἀπὸ τὸν δ^{ον} μίαν φωνὴν εὑρίσκεις πάλιν α΄…

❁ Αρχές επταφωνίας:

(φ. 11α) *ἐὰν δὲ κατέβῃς ἀπὸ τὸν α΄ φωνὰς ε΄, εὑρίσκεις πλ. δ΄· εἰ δὲ στ΄, βαρύν, εἰ δὲ ζ΄, πλ. β΄ ὃς ἀπὸ κτύπου διὰ τὴν ἑπταφωνίαν ἕνι ὁ αὐτὸς α΄, ἀπὸ δὲ παραλλαγῆς εἶναι πλ. β΄ καθῶς ὁρᾷς· οὕτως οὖν ἕνι ἐὰν κατέβῃς καὶ ἕως τῶν ἑκατόν.*

3.4 Ο Απλούς τροχός

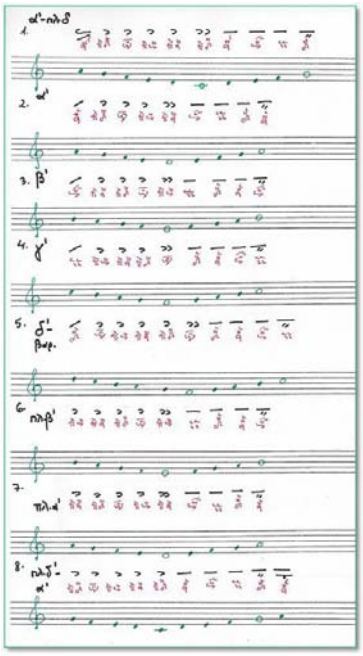
Δεν θα αναφερθούμε εδώ αναλυτικά στο κανόνιο της οκταηχίας, που επίσης αποδίδεται κατά καιρούς στον Άγιο Ιωάννη Κουκουζέλη, καθώς αυτός ήδη έγινε αντικείμενο πολλών σημαντικών δημοσιεύσεων.[15]

3.5 Το Δένδρο της παραλλαγής

Αἱ σοφώταται παραλλαγαί του Κουκουζέλη παρουσιάζονται όχι μόνο σε τροχούς, αλλά και τοποθετημένα διαγωνικά στο χώρο, με οριζόντιο και κάθετο άξονα. Από τις απλές μορφές που εμφανίζονται στα βυζαντινά χειρόγραφα, περνάμε αργότερα στα καλαίσθητα δένδρα που λαμπρύνουν μεταβυζαντινά χειρόγραφα, όπως π.χ. το γνωστό αυτόγραφο του Γερμανού Νέων Πατρών, ή το αυτόγραφο του Σμυρναίου Πρωτοψάλτη Δημητρίου Λώτου, όπου η παραλλαγή του Κουκουζέλη ενώνεται με το δικέφαλο βυζαντινό αετό στα χαράματα του Νεοελληνικού Διαφωτισμού.[16]
Τα εκλεπτυσμένα σχεδιαγράμματα του δένδρου μοιάζουν με σύνθετες βυζαντινές εικόνες που συμπυκνώνουν περισσότερες σκηνές στην ίδια επιφάνεια.[17]

3.6 Μέθοδος παραλλαγής Α΄

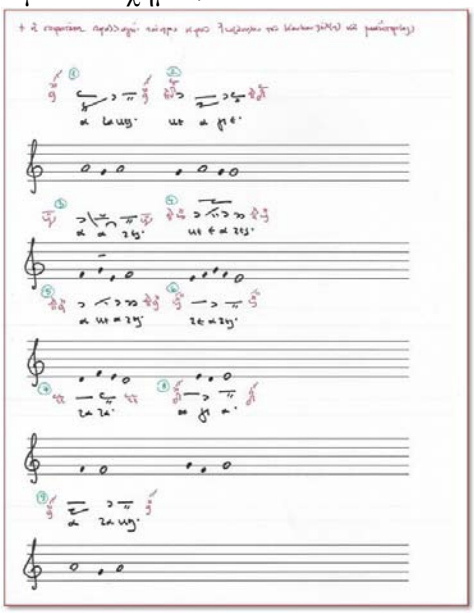
Εκτός από τα τρία σχεδιαγράμματα της παραλλαγής, βρέθηκαν και άλλες δύο μέθοδοι παραλλαγής γραμμένες ως λιτό μουσικό κείμενο. Η πρώτη απ' αυτές, με τον τίτλο *Ἡ ὠφέλιμος παραλλαγὴ κὺρ Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλους* (EBE 2269, σ. 6, 17^{ος} αι., Troelsgård, Inventory), παρουσιάζει μια διευρυμένη μορφή της ήδη από τα διαγράμματα γνωστής παραλλαγής. Στη συγκεκριμένη μέθοδο, η συνηθισμένη τετραφωνική κίνηση στην αρχή ασκήσεων παραλλαγής από τον α΄ ήχο προς τον πλ. α΄ (La-Re/Κε-Πα) αυξάνεται σε πενταφωνική κίνηση από τον α΄ ήχο προς τον πλ. του δ΄ (La-Do/Κε-Νη: βλ. Σχήμα 6. 1, σε σύγκριση με την αρχή της παραλλαγής στο Σχήμα 5α). Στο τέλος της μεθόδου εμφανίζεται ξανά ο πλ. δ΄, από τον οποίο, με ανιούσα πενταφωνία επιστρέφουμε στον α΄ ήχο (βλ. Σχήμα 6, 8). Στη νεότερη διδασκαλία της Ψαλτικής ο πλ.δ΄ θα παρουσιαστεί ως πρώτη βάση παραγωγής των ήχων.



Σχήμα 6. Μέθοδος παραλλαγής (Α΄) του Αγίου Ιωάννου του Κουκουζέλη: μεσοβυζαντινή σημειογραφία (έμφωνα σημάδια και μαρτυρίες) από το χφο ΕΒΕ 2269, σ. 7, με τη προσθήκη μεταγραμματισμού στο πεντάγραμμο και ένδειξης ήχων (αριστερά).

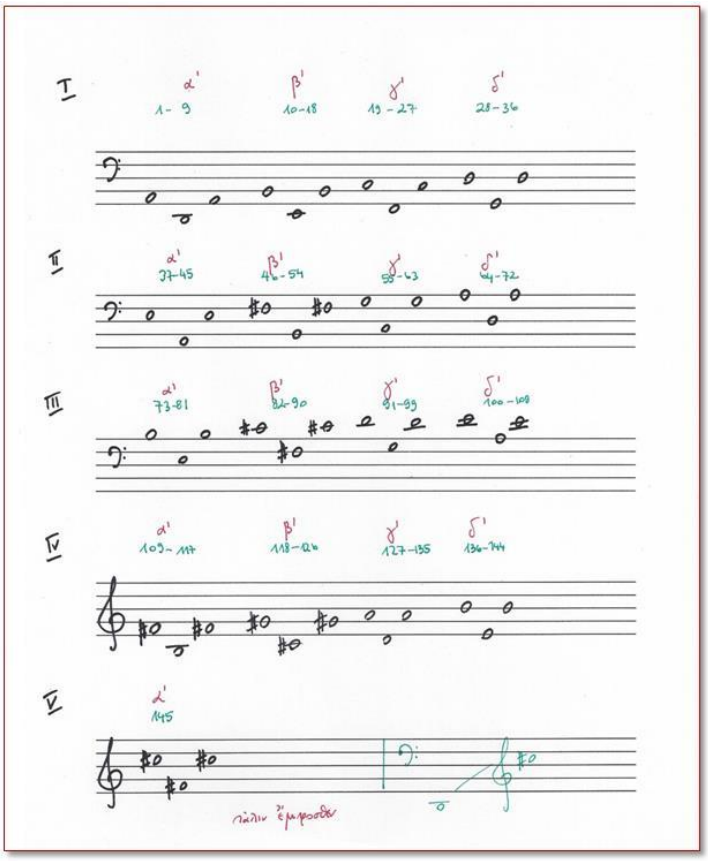
3.7 Μέθοδος παραλλαγής Β΄

Η δεύτερη μέθοδος, αρκετά εκτενής, βρέθηκε στην προπαίδεια του χφου της Ι.Μ. Παντοκράτορος 211, φ. 371α-372β (15ος αι., με προσθήκες 17ου: Troelsgård), και επιγράφεται ως *ἡ σοφωτάτη παραλλαγή· ποίημα κυρ(οῦ) Ἰω(άνν)ου τοῦ Κουκουζέλη καὶ μαΐστορος.* Παρουσιάζει τα μικρά απηχήματα που αντιστοιχούν σε κάθε μελωδική βαθμίδα των κατιουσών και ανιουσών τετραφωνιών του εκάστοτε ήχου, όπως βλέπουμε στο Σχήμα 7.



Σχήμα 7. Μέθοδος παραλλαγής (Β΄) του Αγίου Ιωάννου του Κουκουζέλη: αρχή του κομματιού, σε μεσοβυζαντινή σημειογραφία (έμφωνα σημάδια και μαρτυρίες) από το χφο Παντοκράτορος 211, φ. 371α, συνοδευόμενη από μεταγραμματισμό στο πεντάγραμμο και αρίθμηση απηχημάτων.

Στο Σχήμα 7 είδαμε τα πρώτα εννέα μικρά απηχήματα, με τα οποία παραλλαγίζεται η τετραφωνία του πρώτου ήχου σε καθοδική-ανοδική κίνηση (La-Re-La). Συνεχίζοντας κατά τον τρόπο που είδαμε παραπάνω, η μέθοδος περιγράφει τον τροχό της οκταηχίας (La-Re-La, Si-Mi-Si, do-Fa-do, re-Sol-re) και τον μεταθέτει, με συνεχείς ανωφερείς παλιλλογίες, άλλες τέσσερεις φορές, χρησιμοποιώντας ένα σύνολο 145 μικρών απηχημάτων (βλ. Σχήμα 8, I-V). Έτσι, η μέθοδος διασχίζει μια γενική έκταση πέντε συνημμένων πεμπτών, δηλαδή διπλοσύνθετης εβδόμης (**Re**-La / La-mi / mi-si / si-fa♯[1]/ fa♯[1]-**do**♯[2]): βλ. Σχήμα 8, κάτω. Πρόκειται λοιπόν για μια πρακτική άσκηση που προβάλλει τη σημασία του διαστήματος της πέμπτης ως βασικού υποβάθρου της θεωρίας της ψαλτικής, και εδώ ανοίγονται σημαντικές γέφυρες και προς τη θεωρία της δυτικής μουσικής.

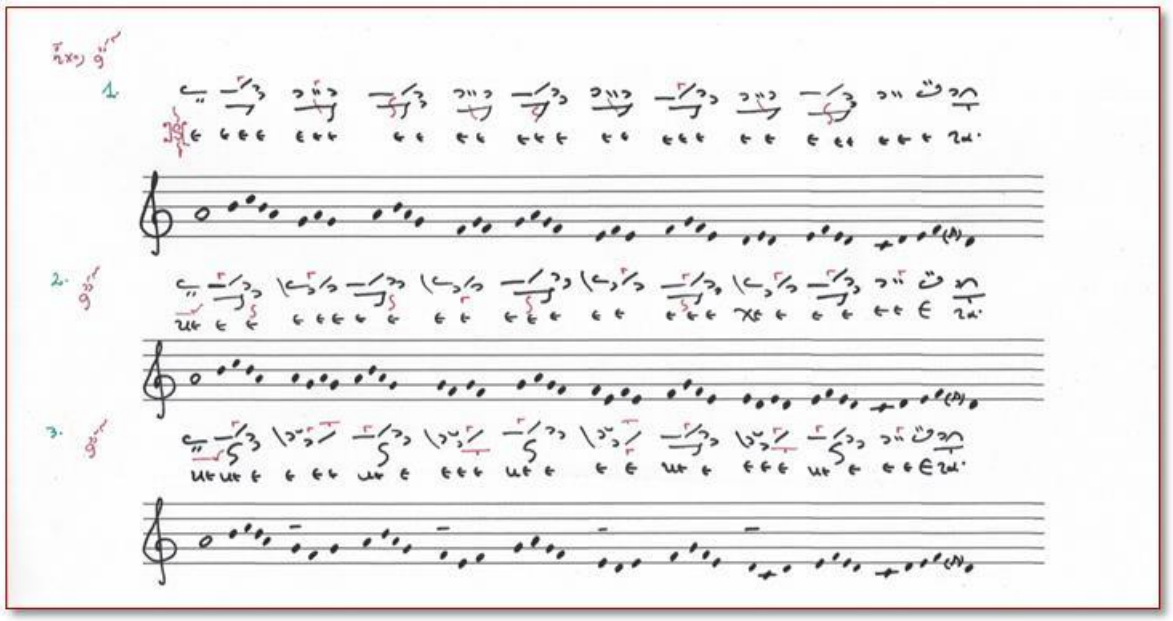


Σχήμα 8. Αναγωγική τροπική ανάλυση της Μεθόδου παραλλαγής (Β΄) του Αγ. Ιωάννου του Κουκουζέλη, με βάση το χφο Ι.Μ. Παντοκράτορος 211, φ. 371α-372β, όπου φαίνονται οι κύκλοι πεμπτών στους οποίους στηρίζονται τα μικρά απηχήματα των οκτώ ήχων.

3.8 Μέθοδος καλλιφωνίας Α΄

Ως κορυφαίος εκφραστής της καλοφωνίας, ο Άγιος Ιωάννης Κουκουζέλης φρόντισε για τη συστηματική διδασκαλία των καλοφωνικών θέσεων και των αντίστοιχων χειρονομιών, με δύο μεθόδους καλλιφωνίας. Η πρώτη είναι στον πρώτο ήχο και στο χειρόγραφο της Ι.Μ. Λαύρας Λ 165, φ. 197β-198α,[18] επιγράφεται ως: *Μέθοδος καλλιφω(νίας)· ποιηθεῖσα παρὰ κυρ(οῦ) Ἰω(άνν)ου καὶ μαΐστ(ο)ρος τοῦ Κουκουζέλη· περιέχουσα πάσας τὰς χειρονομίας*. Παραδίδεται σε αρκετά άλλα χειρόγραφα (βλ. π.χ. και Λαύρα Ε 173, φ. 8α, έτ. 1436, γραφέας Δαβίδ Ραιδεστινός, με την επιγραφή: *Μέθοδος τοῦ αὐτοῦ· τῆς καλλιφωνίας*).[19]

Η μέθοδος παρουσιάζει πολλαπλές δυνατότητες απόδοσης κατιουσών γραμμών του πρώτου ήχου, με πληθώρα καλοφωνικών θέσεων. Πολλές απ'αυτές εξελίσσονται ως κατωφερείς παλιλλογίες, σε 21 μουσικές φράσεις συνολικά (βλ. Σχήμα 9 και πίνακα 2).

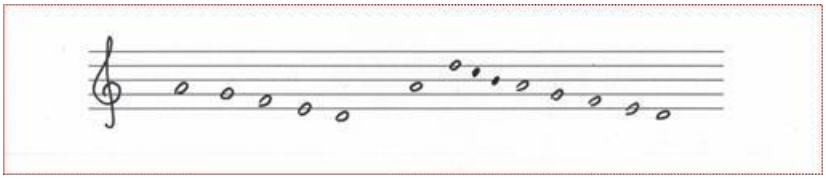


Σχήμα 9. Αρχή της *Μεθόδου καλλιφω(νίας) (…) περιεχούσης πάσας τὰς χειρονομίας,* από το χφο Λαύρα Λ 165, φ. 197β-198α, με απόδοση της μετροφωνικής δομής στο πεντάγραμμο.

Α/α μουσικής γραμμής	**Όνομα θέσεων που δημιουργούν παλιλλογίες στην εκάστοτε μουσική γραμμή**
1	Τρομικόν, ὁμαλόν
2	Τρομικόν, βαρεῖα μετὰ ὀξείας
3	Τρομικόν, βαρεῖα μετὰ ὀξείας
4	Τρομικοπαρακάλεσμα
5	Τρομικοπαρακάλεσμα
6	Παρακάλεσμα
7	Πελαστόν + παρακλητική, βαρεῖα μετὰ ὀξείας
8	Ἀπορροή
9	Βαρεῖα μετὰ ὀξείας, τρομικόν
10	Παρακάλεσμα, ἀντικένωμα
11	Ψηφιστόν, βαρεῖα μετὰ ὀξείας
12	Ψηφιστοκατάβασμα
13	Ἕτερον παρακάλεσμα
14	Ψηφιστοκατάβασμα
15	Βαρεῖα καὶ πεταστή, βαρεῖα μετὰ ὀξείας
16	Κράτημα, διπλῆ
17	Κράτημα, βαρεῖα μετὰ ὀξείας
18	Κροῦσμα
19	Παρακάλεσμα
20	Βαρεῖα, πελαστόν
21	Ἀπόδερμα

Πίνακας 2. Μέθοδος καλλιφωνίας (Α΄) του Αγίου Ιωάννου του Κουκουζέλη: στοιχεία μικροσυντακτικής και μουσικορητορικής ανάλυσης.

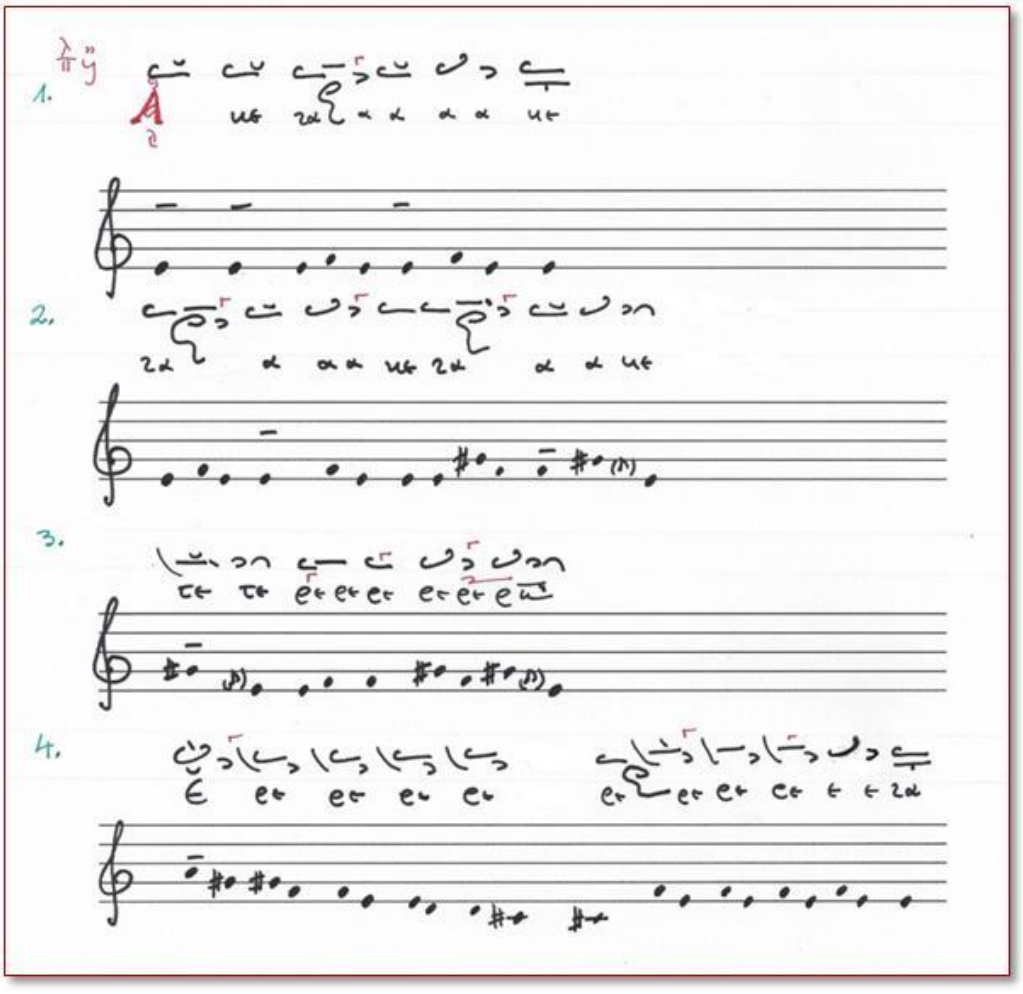
Μια αναγωγική ανάλυση της μετροφωνικής δομής αυτής της μεθόδου μπορεί να οδηγήσει στους δομικούς φθόγγους του απηχήματος του πρώτου τετράφωνου ήχου και στην επταφωνία αυτού: βλ. Σχήμα 10.



Σχήμα 10. Ο φθογγικός σκελετός της Μεθόδου καλλιφωνίας (Α΄) του Αγ. Ιωάννου του Κουκουζέλη.

3.9 Μέθοδος καλλιφωνίας Β΄

Όπως προαναφέρθηκε, υπάρχει και μια άλλη μέθοδος καλοφωνίας, σε χρωματικό ήχο, στον πλάγιο του δευτέρου. Στο χφο της Ι.Μ. Λαύρας Λ 165, φ. 198β-199β τιτλοφορείται ως *ἑτέρα τοῦ αὐτοῦ κυρ(οῦ) Ἰω(άνν)ου τοῦ Κουκουζέλη· περιέχων* (sic) *τὰς χειρονομίας πάσας.* Συγκρινόμενη με την προηγούμενη μέθοδο, είναι σχεδόν διπλάσια σε έκταση και στηρίζεται κυρίως στην αρχή της ανελικτικής ύφανσης διάφορων καλοφωνικών θέσεων (βλ. Σχήμα 11).



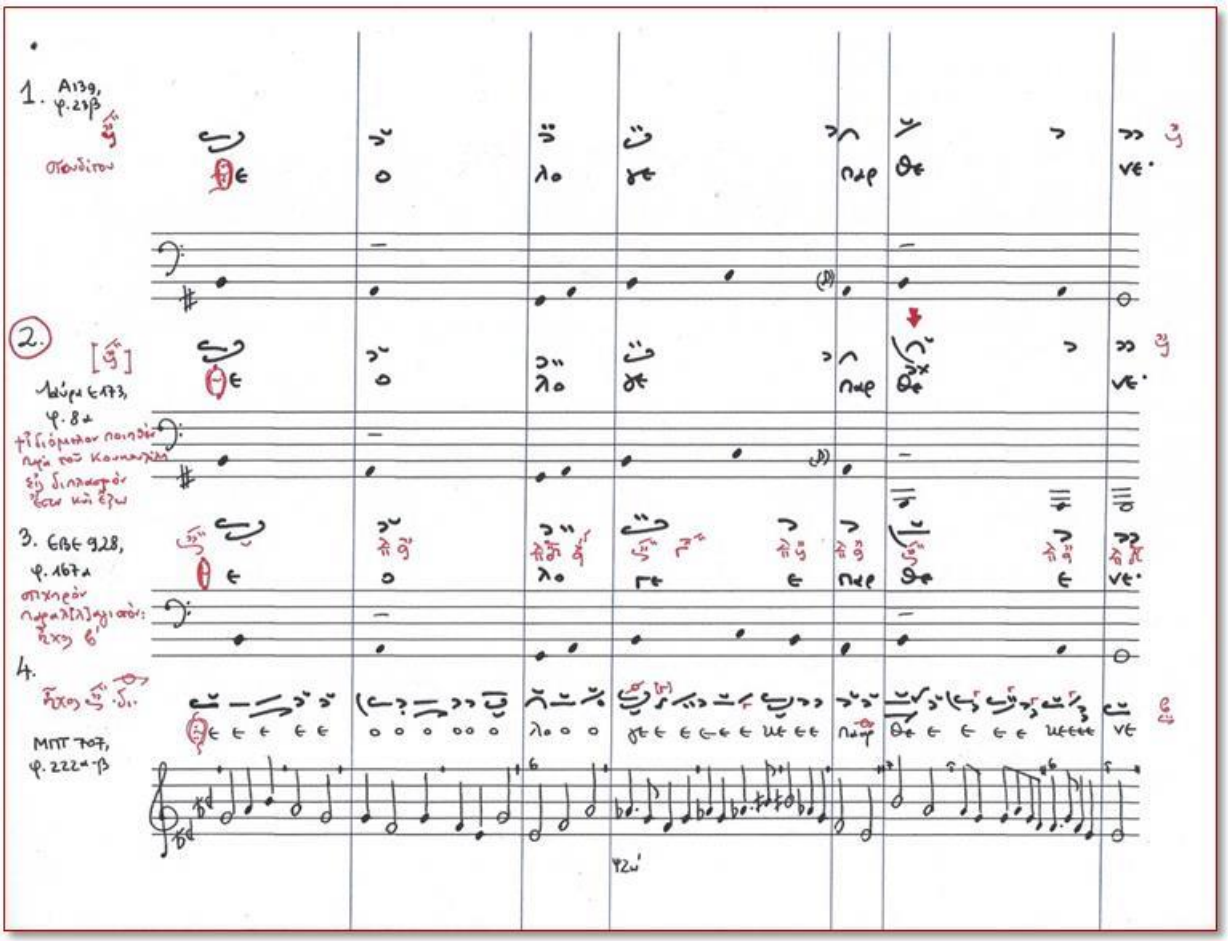
Σχήμα 11. Αρχή της Μεθόδου καλλιφωνίας (Β΄) του Αγίου Ιωάννου του Κουκουζέλη, σε ήχο πλ. β΄: όψιμη μεσοβυζαντινή παρασημαντική σύμφωνα με το χφο Λαύρα Λ 165, φ. 198β, με τη προσθήκη πενταγραμμικού μεταγραμματισμού.

3.10 Μέθοδος διπλοφωνίας Θεολόγε παρθένε

Με το αρκτικό *Θεολόγε παρθένε* υπάρχουν διάφορες μέθοδοι, οι οποίες βασίζονται στο ομώνυμο ιδιόμελο στιχηρό του Αγίου Θεοδώρου του Στουδίτου για τη μνήμην του Αγίου Ιωάννου του Ευαγγελιστή (βλ. Σχήμα 12, αρ. 1).[20] Πιο συγκεκριμένα, βρέθηκαν οι εξής ασκήσεις:

✓ *Θεολόγε παρθένε*, ως άσκηση μετροφωνίας και παραλλαγής, π.χ. στο χφο ΕΒΕ 928, φ. 167α-β, τέλη 15^{ου} αι., όπου είναι ανώνυμη (βλ. Σχήμα 12, αρ. 3)

✓ *Θεολόγε παρθένε*, ως άσκηση διπλασμού, που συνήθως αποδίδεται στον Ιωάννη Κουκουζέλη, αλλά φέρεται και υπό του ονόματος του Γρηγορίου Μπούνη του Αλυάτου.[21] Ο διδάσκαλος της μεθόδου αυτής άλλαξε τα πρωτότυπα διαστήματα του αρχικού ιδιόμελου στιχηρού, ενσωματώνοντας διάφορα μεγάλα πηδήματα και στις δύο κατευθύνσεις (καθοδική, ανοδική), επιστρατεύοντας τις σπάνιες συνθέσεις έμφωνων σημαδιών που δείχνουν διαστήματα μεγαλύτερα της επταφωνίας (βλ. Σχήμα 12, αρ. 2, συλλαβή *–θέ-*).

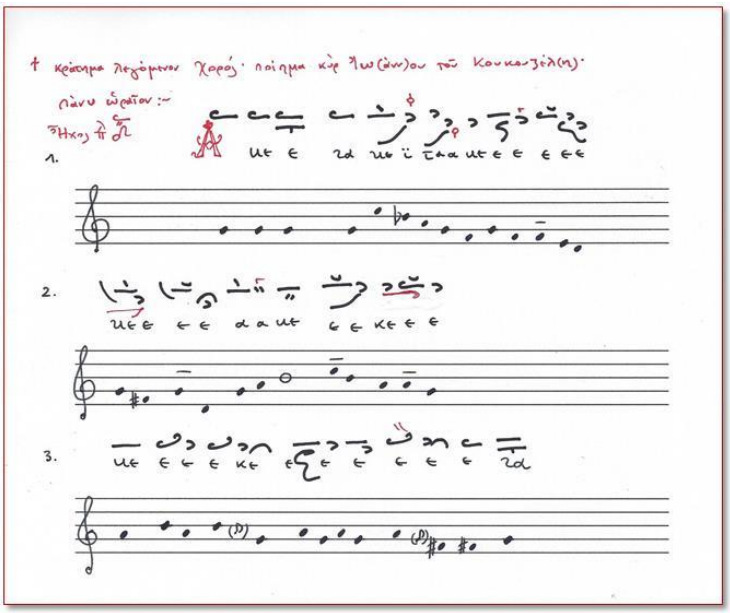


Σχήμα 12. *Θεολόγε παρθένε,* αρκτικό*:* από το παλαιό ιδιόμελο στιχηρό σε ασκήσεις διπλοφωνίας, μετροφωνίας και παραλλαγής και στην αργή εξήγηση.

1. Το ιδιόμελο στιχηρό από το Sticherarium Ambrosianum A 139 sup., φ. 23β, έτ. 1341 (MMB XI, edd. Perria/Raasted). 2. Μέθοδος διπλασμού, Κουκουζέλη, από το χφο Λαύρα Ε 173, φ. 8α, έτ. 1436. 3. Μέθοδος παραλλαγής, ανωνύμου, από το χφο ΕΒΕ 928, φ. 167α, τέλη 15ου αι. (Stefanović). Και οι τρεις πηγές σε πλήρως εξελιγμένη μεσοβυζαντινή γραφή, με μεταγραμματισμό στο πεντάγραμμο. 4. Αργή εξήγηση του ιδιόμελου στιχηρού από το Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα, σύμφωνα με το χφο ΜΠΤ 707, φ. 222α-β, α΄ μισό 19ου αι., στη Νέα Μέθοδο, με σχηματική μεταγραφή στο πεντάγραμμο.

3.11 Κράτημα Χορός

Το εκτενέστατο *κράτημα λεγόμενον χορός· ποίημα κὺρ Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη· πάνυ ὡραῖον* συμπεριλήφθηκε στην προθεωρία της Παπαδικής, πιθανότατα ως άσκηση του αντίστοιχου είδους των κρατημάτων, στο χφο της Ι.Μ. Παντοκράτορος 211, φ. 382β-386β, όπου παραδίδεται μετά το Μέγα Ίσον του ίδιου μαΐστορος. Στο Σχήμα 13 φαίνεται η αρχή αυτού του (διδακτικού) κρατήματος.[22]



Σχήμα 13. Η αρχή του κρατήματος *Χορός,* του Αγ. Ιωάννου του Κουκουζέλη, από το χφο Ι.Μ. Παντοκράτορος 211, φ. 382β-383^{α}, 15^{ος} αι., με προσθήκες 17^{ου} αι. (Troelsgård).

4.ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Συνοψίζοντας τα παραπάνω διαπιστώνουμε ότι το μουσικοθεωρητικό έργο του Αγίου Ιωάννου του Κουκουζέλη είναι εξαιρετικά πλούσιο, περιλαμβάνοντας διαγράμματα και μεθόδους-ασκήσεις, που διαπραγματεύονται κομβικής σημασίας θέματα της Ψαλτικής Επιστήμης και Τέχνης, όπως: παραλλαγή, οκταηχία, χειρονομία, μεγάλες υποστάσεις, θέσεις, χειρονομία, καλοφωνία, μελουργία (βλ. Πίνακα 3).

Τύπος/είδος	**Στοιχείο προθεωρίας**	**Τομείς γνώσεων και δεξιοτήτων που εξασκούνται μέσω αυτού**
Προθεωρία	Ολόκληρη η προθεωρία στο χφο ΕΒΕ 2458, φ. 3^{α}-6^{α}, έτ. 1336 φαίνεται να έχει άμεση σχέση με το μουσικο-θεωρητικό έργο του Αγ. Ιωάννου Κουκουζέλη	Θέσεις, χειρονομία, οκταηχία, παραλλαγή, μετροφωνία, ηχήματα, καλοφωνία
Διαγράμματα	Ο Σύνθετος τροχός	Παραλλαγή, οκταηχία
	Ο Απλούς τροχός	
	Το Δένδρο της παραλλαγής	
Μέθοδοι	Μέθοδος παραλλαγής (Α΄)	
	Μέθοδος παραλλαγής (Β΄)	
	Το *Μέγα Ίσον*	Χειρονομία, μεγάλα σημάδια, θέσεις του παλαιού & του καλοφωνικού ρεπερτορίου, οκταηχία, μελουργία, καλλιτεχνική ερμηνεία
	Μέθοδος Καλλιφωνίας (Α΄), ήχος α΄	Χειρονομία, μεγάλα σημάδια, θέσεις του καλοφωνικού ρεπερτορίου, μελουργία, καλλιτεχνική ερμηνεία, δεξιοτεχνία
	Μέθοδος Καλλιφωνίας (Β΄), ήχος πλ. β΄	
	Μέθοδος διπλασμού *Θεολόγε Παρθένε*	Μετροφωνία, διπλασμός
Κράτημα	Κράτημα *Χορός*	Τέχνη κρατημάτων, δεξιοτεχνία

Πίνακας 3. Μια ανοιχτή λίστα μουσικοθεωρητικών έργων του Αγ. Ιωάννου του Κουκουζέλη.

Το μουσικοθεωρητικό έργο του μεγάλου μουσικού παρουσιάζει μια πλούσια και δυναμική διάδοση, και αποτιμήθηκε κατά το διάβα των αιώνων από διάφορους φορείς της ψαλτικής παράδοσης Ο διάσημος υστεροβυζαντινός θεωρητικός Μανούλ Χρυσάφης (ακμή περ. 1440-1463) υπογραμμίζει τον κανονιστικό χαρακτήρα των μεθόδων του και τον ονομάζει *μέγαν τῷ ὄντι διδάσκαλον.*[23] Το κύρος του θεωρητικού έργου του διαφαίνεται και από τίτλους και σχολιασμούς των σχεδιαγραμμάτων και μεθόδων του μέσα στα μουσικά χειρόγραφα. Τα παρακάτω παραθέματα είναι εύγλωττα:

- σημάδια χειρονομιστὰ· **πάνυ ὠφέλιμα**· ποίημα τοῦ **τιμιωτάτου** κυρ(οῦ) Ἰω(άνν)ου τοῦ Κουκουζέλη· καὶ μαΐστορος (Λαύρα Λ 165, 15^{ος} αι., φ. 33^{α}-34α [Velimirović])
- ἀρχὴ τῶν σημαδίων τῆς μουσικῆς τέχνης, ἃ συνετέθησαν παρὰ κυρίου Ἰωάννου μαΐστορος τοῦ Κουκουζέλη· **κάλλιστα καὶ ἔντεχνα** ψαλλόμενα κατ᾽ ἦχον (Ιβήρων 970, έτ. 1686, φ. 6α-8α)
- σημάδια ψαλλόμενα κατ᾽ ἦχον **συντεθέντα ἐντέχνως** παρὰ κὺρ Ἰω(άνν)ου του Κουκουζέλη (Βατοπαιδίου 1440, 18^{ου} αι., φ. 23β-24β)
- μέθοδος καλλιφω(νίας)· ποιηθεῖσα παρὰ κυρ(οῦ) Ἰω(άνν)ου καὶ μαΐστ(ο)ρος τοῦ Κουκουζέλη· περιέχουσα **πάσας** τὰς χειρονομίας (Λαύρα Λ 165, φ. 197β-198α)
- **αἱ σοφωτάται** παραλλαγαί· πρόσχες· Κ(ου)κ(ου)ζ(έ)λ(η) (Λαύρα Λ 165, φ. 32α)
- **δυσκολοτάτη** παραλλαγὴ Ἰωάννου Κουκουζέλη (Κοπεγχάγη NkS 4466, τέλη 17^{ου} αι. [Raasted])
- αἱ παραλλαγαὶ τῶν ὀκτὼ ἤχων κὺρ **Ἰωάννου μαΐστορος τοῦ Παπαδοπούλου καὶ Κουκουζέλη τοῦ διδασκάλου τῶν διδασκάλων** (Κουτλουμουσίου 461, έτ. 1680, φ. 131β-132α).[24]

Βάσει αυτών συμπεράνουμε ότι οι φορείς της ψαλτικής παράδοσης αναγνώριζαν στο μουσικοθεωρητικό έργο του Αγίου μουσικού χαρακτηριστικά όπως: αριστεία, ανώτερη σοφία, υψηλό επίπεδο δυσκολίας, εγγυημένη αποτελεσματικότητα, ολιστική προσέγγιση οκταηχίας, χειρονομίας και σύνθεσης στο καλοφωνικό ιδίωμα. Για όλους τους παραπάνω λόγους, ο Άγιος Ιωάννης ο Κουκουζέλης κέρδισε τα πρωτεία στον τομέα της μουσικής διδακτικής, ονομαζόμενος «διδάσκαλος των διδασκάλων».

Στην καλαίσθητη αντιγραφή του Σύνθετου τροχού από το χφο Κοπεγχάγης NkS 4466, οι κύκλοι των οκτώ ήχων αγκαλιάζονται από αγγέλους, παραπέμποντας στην εσχατολογική σημασία της οκταηχίας. Η θεωρία και η διδασκαλία της ψαλτικής γίνονται μια *ars pro Deo*, και ο αγγελόφωνος, αγιώτατος μαΐστωρ Ιωάννης Κουκουζέλης καλεί ολόκληρη την εκκλησία στην αέναη δοξολογία.[25]

Ευχαριστίες

Ευχαριστούμε τον κ. καθηγητή Christian Troelsgård και τα Monumenta Musicae Byzantinae της Κοπεγχάγης, το Πατριαρχικό Ίδρυμα Πατερικών Μελετών της Θεσσαλονίκης και την Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος στην Αθήνα για τη χορήγηση αντιγράφων χειρόγραφου υλικού για την παρούσα μελέτη.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΤΕΛΟΥΣ - ΑΝΑΦΟΡΕΣ

[1] Σωφρόνιος Ευστρατιάδης, "Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης, ὁ μαΐστωρ, καὶ ὁ χρόνος τῆς ἀκμῆς αὐτοῦ," Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, 14, σ. 3-86, 1938. Edward Vinson Williams, John Koukouzeles' Reform of Byzantine Chanting for Great Vespers in the Fourteenth Century, Yale University, Ph.D., 1968, University Microfilms Inc. Ann Arbor, Michigan, 1969. Γρηγόριος Στάθης, Ἰωάννης Παπαδόπουλος ὁ Κουκουζέλης καὶ Μαΐστωρ (1270 περίπου – α' ἥμ. ιδ' αἰῶνος), Βυζαντινοὶ καὶ Μεταβυζαντινοὶ Μελουργοί, 6, Ψάλλει ὁ Χορὸς Ψαλτῶν «Οἱ Μαΐστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης», χοράρχης Γρ. Στάθης, Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος-IBM, Αθήνα, 1988. Σίμων Καράς, Ἰωάννης μαΐστωρ ὁ Κουκουζέλης καὶ ἡ ἐποχή του, Σύλλογος πρὸς Διάδοσιν τῆς Ἐθνικῆς Μουσικῆς, Αθήνα, 1992. Lycourgos Angelopoulos, "The 'Exegesis' of Chourmouzios Hartofylax on certain compositions by Ioannis Koukouzelis," σε Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, 1993, Byzantine Chant, Tradition and

Reform, edited by Christian Troelsgård, Monographs of the Danish Institute at Athens, vol. 2, Athens, 1997, p. 109-121. Jørgen Raasted, "Koukouzele's Revision of the Sticherarion and Sinai gr. 1230," σε Laborare fratres in unum, Festschrift László Dobszay zum 60. Geburtstag, hrsg. J. Szendrei & D. Hiley, Spolia Berolinensia 7, Hildesheim, 1995, σ. 261-277. Svetlana Kujumdzieva, John Koukouzeles' Sticherarion. The formation of the notated Anastasimatarion, Sofia: Gutenberg Publishing House, 2004 (στα βουλγαρικά). Παύλος μον. Λαυριώτης, Ὁ Ὅσιος Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης, Άγιον Όρος, 2008.

[2] Αγ. Πετρουπόλεως 121, έτ. 1301/2, Ειρμολόγιον, με το βιβλιογραφικό σημείωμα (στο φ. 148β): «τέλος σὺν Θεῷ τοῦ Εἱρμολογίου· ἔργον Ἰωάννου Παπαδοπούλου τοῦ ἐπιλεγομένου Κουκουζέλη»: βλ. Καράς, Κουκουζέλης, πίν. ΚΑ΄ | Σινά 1256, έτ. 1308/9, Ειρμολόγιον σε εκδοχή/διόρθωση Αγ. Ιωάννου του Κουκουζέλη, καλλιγραφημένο από την Ειρήνη, θυγατέρα Θεοδώρου Αγιοπετρίτου. Στο φ. 183^{α}: υπογραφή Ιωάννου του Κουκουζέλη: βλ. Καράς, Κουκουζέλης, πίν. ΙΕ΄-ΙΣΤ΄, και Στάθης, Κουκουζέλης, σ. 10 | ΕΒΕ 2458, έτ. 1336, φ. 11^{α}: «† Ἀκολουθίαι συντεθειμέναι παρὰ τοῦ μαΐστορος κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη, ἀπ' ἀρχῆς τοῦ Μεγάλου Ἑσπερινοῦ μέχρι καὶ τῆς συμπληρώσεως τῆς Θείας Λειτουργίας»: βλ. Γρηγόριος Στάθης, "Ἡ ἀσματικὴ διαφοροποίηση ὅπως καταγράφεται στὸν κώδικα ΕΒΕ 2458 τοῦ ἔτους 1336," σε Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο Χριστιανικὴ Θεσσαλονίκη – Παλαιολόγειος Ἐποχή, ΚΒ΄ Δημήτρια, Π.Ι.Π.Μ., Ι.Μ. Βλατάδων, 29-31 Οκτωβρίου 1987, Θεσσαλονίκη, 1989, σ. 165-211: σ. 202, πίν. 3, και σ. 170 | ΕΒΕ 884: Στιχηράριον παλαιόν, έτ. 1340/41, αντιγραφή Αθανασίου από πρωτότυπο διορθωμένο από τον 'πάλαι Κουκουζέλη': βλ. Στάθης, Κουκουζέλης, σ. 10. Καράς, Κουκουζέλης, πίν. ΙΖ΄.

[3] Πρβλ. Στάθης, Κουκουζέλης. Κωνσταντίνος Φλώρος, Η ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του μεσαίωνα. Εισαγωγή στη Νευματική Επιστήμη, μετφρ.-επιμ. Κ. Κακαβελάκης, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτη, 1998, εικ. 2. Γρηγόριος Στάθης, Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς, Ἅγιον Ὄρος, Κατάλογος περιγραφικός, Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, ΙΒΜ, τ. Γ΄, Αθήνα, 1993, σ. 233-241 για το χφο Κουτλουμουσίου 399, μέσα 14^{ου} αι, σ. 354 για το χφο Κουτλουμουσίου 457, β΄ μισό 14^{ου} αι., και σ. 720 για το χφο Ιβήρων 970, έτ. 1686, φ. 85^{α}. Κωνσταντίνος Καραγκούνης, Ἡ παράδοση καὶ ἐξήγηση τοῦ μέλους τῶν χερουβικῶν τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιΐας, ΙΒΜ, Μελέται 7, εκδ. Γρ. Στάθης, Αθήνα, 2003, σ. 181, υποσημ. 49. Για τον Ανδρόνικο Β΄ (1282-1328), πρβλ. Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους, τ. Θ΄, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, Εταιρία Ιστορικών Εκδόσεων, 1980, σ. 140. Για τους κορυφαίους εκπροσώπους του Ησυχασμού κατά τον 14ο αι.: Άγ. Γρηγόριος Σιναΐτης († 1346), Άγ. Γρηγόριος Παλαμάς (1296-1359), Άγ. Κάλλιστος Κωνσταντινούπολης († 1397), βλ. Μωυσής Αγιορείτης, Οι Άγιοι του Αγίου Όρους, Καρυές, 2008, σ. 255, 297. Ἱστορία, σ. 363. Alexander Lingas, "Hesychasm and psalmody," σε Mount Athos and Byzantine Monasticism, edd. A. Bryer & M. Cunningham, London: Variorum, 1996, σ. 155-168.

[4] Βλ. Ιβήρων 975, φ. 212β, αυτόγραφο Μανουήλ Χρυσάφη, μέσα 15^{ου} αι.: Στάθης, Χειρόγραφα, Ἅγιον Ὄρος, τ. Γ΄, σ. 759, 767. Πρβλ. και το απόσπασμα από τον Βίο του Αγίου Ιωάννου του Κουκουζέλη, στο χφο της Ι.Μ. Βλατάδων, αρ. 46, έτ. 1551, φ. 2α-β: περιγραφή χφου σε Μανόλης Χατζηγιακουμής, Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453-1820. Συμβολὴ στὴν ἔρευνα τοῦ Νέου Ἑλληνισμοῦ, Αθήνα, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, 1980, σ. 116-117. Ι.Μ. Βατοπαιδίου 1437, έτ. 1763, φ. 0β (εσώφυλλο): καταλογογράφηση σε: Sophronios Eustratiades, and Arcadios of the Monastery of Vatopedi, Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Monastery of Vatopedi on Mt. Athos, Harvard Theological Studies, XI,Cambridge: Harvard University Press, 1924, New York: Kraus Reprint, 1969, σ. 229. Παύλος μον. Λαυριώτης, Κουκουζέλης, ειδικά σ. 6-48. Στάθης, ό.π., σ. 770, 784, 811-813, 856-857, 961. Tilman Seebass, "Some thoughts on images of Orpheus" (δακτυλογραφημένο κείμενο, Αρχείο Μουσικής Εικονογραφίας, Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ.). Robin Cormack, Byzantine Art, Oxford History of Art, Oxford: Oxford University Press, 2000, σ. 108-109.

[5] Αναφέρονται ενδεικτικά: Christian Troelsgård, Inventory of Microfilms and Photographs in the Collection of Monumenta Musicae Byzantinae, Database of the MMB:

http://www.igl.ku.dk/MMB/catbyz.htm (18.09.2014). Στάθης, Χειρόγραφα, Ἅγιον Ὄρος, τ. Α΄-Γ΄, Αθήνα, 1975, 1976, 1993. Χατζηγιακουμής, Χειρόγραφα.

[6] Βλ. Στάθης, "Διαφοροποίηση", σ. 170, 200-201.

[7] Πρβλ. Christian Troelsgård, "Long intonations and kalophonia. Traces of stylistic development in late Byzantine *echemata*," σε Acta of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, in April 2005, Tradition and Innovation in late- and postbyzantine liturgical chant, ed. Gerda Wolfram, Eastern Christian Studies, 8, Leuven-Paris-Dudley M.A.: A.A. Bredius Foundation, Peeters, 2008, σ. 65-77. Maria Alexandru, "Observations on the diastematic principles in Byzantine musical notations, with emphasis on Gregorios Mpounes Alyates' method of metrophonia, and some links to analogous phenomena in Western Chant," σε Artes, 13, σ. 129-182: 145-150, 2013. Για την ταύτιση των αρκτικών των στιχηρών στο Σχήμα 1 της παρούσης εισήγησης, πρβλ. Sticherarium Ambrosianum, edd. L. Perria & J. Raasted, MMB Série principale 11, Pars Principalis & Pars Suppletoria, Κοπεγχάγη, 1992, ειδικά Pars Suppletoria, σ. 17-56. Για την απόδοση των δομικών φθόγγων στο πεντάγραμμο χωρίς ρυθμό που παρατηρείται στους πίνακες της παρούσης μελέτης και γενικότερα για την έννοια του μεταγραμματισμού στο πλαίσιο μουσικοπαλαιογραφικών μελετών, πρβλ. Μαρία Αλεξάνδρου, Ἐξηγήσεις καὶ μεταγραφὲς τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Σύντομη εἰσαγωγὴ στὸν προβληματισμό τους, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2010, σ. 20-31.

[8] Πρβλ. αυτόγραφα από το αρχείο του Oliver Strunk – ευχαριστούμε τον καθηγητή κ. Christian Troelsgård. Βλ. επίσης Maria Alexandru, "Koukouzeles' Mega Ison. Ansätze einer kritischen Edition," σε Cahiers de l'Institut du Moyen Âge grec et latin, 66, σ. 3-23, 1996.

[9] Βλ. π.χ. Parisinus suppl. gr. 1046, φ. 1α-3β. Ι.Μ. Ξενοφώντος 120, φ. 8α-20α. Ευχαριστούμε τους κ. Troelsgård και Γεώργιο Κωνσταντίνου. Πρβλ. επίσης Αντώνιος Αλυγιζάκης, Η οκταηχία στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς, 1985, πίν. 41, καθώς και τις συγκριτικές μελέτες του Μεγάλου Ίσου σε: Κωνσταντίνος Ψάχος, Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, επιμ. Γ. Χατζηθεοδώρου, β΄ έκδ., Αθήνα: Διόνυσος, 1978, πίν. ΙΘ΄. Elena Tončeva, "Prepisi na chironomičeskogo pevčesko upraznenie na Ioan Kukuzel," σε Académie Bulgare des Sciences, Bulletin de l'Institut de Musicologie, XVIII, σ. 209-302, 1974.

[10] Βλ. Στάθης, Κουκουζέλης (αναλυτική αναφορά στη σημείωση 1).

[11] Για το χφο Κωνσταμονίτου 86, βλ. Στάθης, Χειρόγραφα, Ἅγιον Ὄρος, τ. Α΄, σ. 656-660, με εικ. 52. Για την περιγραφή των χφων της Ι.Μ. Λαύρας Ε 173 και της Ι.Μ. Παντοκράτορος 211, βλ. Troelsgård, Inventory. Στο φ. 380^{α} του τελευταίου χφου υπάρχει ο επίτιτλος: † *σημάδια ψαλλόμενα· ποιηθέντα παρὰ τοῦ μαΐστορος, τὸ δὲ ἐγκώμιον τῆς Παναγίας τοῦ ἐν ἱερομονάχοις κυρ(οῦ) Μάρκου τοῦ κατὰ κόσμον Βλατῆ.*

[12] Πρβλ. Ευστρατιάδης, "Κουκουζέλης", σ. 8. Παύλος μον. Λαυριώτης, Κουκουζέλης, σ. 36-43.

[13] Πρβλ. ΕΒΕ 2458, φ. 5^{α}. Αντώνιος Αλυγιζάκης, "Ἦχος καὶ φῶς στὴ Βυζαντινὴ ψαλτική," σε Θεολογία καὶ Τέχνη, επιμ. Χρυσόστομος Σταμούλης, Λειμὼν Ἀμφιλαφής, 2, β΄ έκδ., Θεσσαλονίκη: «Τὸ Παλίμψηστον», 2000, σ. 27-49. Cormack, Art, σ. 195.

[14] Για μια εικόνα του αντίστοιχου σχεδιαγράμματος, από το χφο Λαύρα Ε 173, φ. 7β, βλ. Maria Alexandru, and Christian Troelsgård, "The development of a didactic tradition – The elements of the Papadike," σε Proceedings of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, 30 October - 3 November 2008, Tradition and Innovation in Late- and Postbyzantine Liturgical Chant, edd. Gerda Wolfram & Christian Troelsgård, Eastern Christian Studies, 17, Leuven-Paris-Dudley M.A.: A.A. Bredius Foundation, Peeters, 2013, σ. 1-57: 35. Για τη χρονολόγηση του χφου Λαύρα Ι 81, από το οποίο δίνονται μερικά αποσπάσματα παρακάτω, βλ. Spyridon of the Laura, and Sophronios Eustratiades, Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Laura of Mount Athos, Harvard Theological Studies, XII, Cambridge: Harvard University Press, 1925, New York: Kraus Reprint, 1969, σ. 193. Troelsgård, Inventory.

[15] Πρβλ. τον επίτιτλο *Τὸ παρὸν κανόνιον σύνθεσις κυρίου Ἰωάννου μαΐστορος τοῦ ἐπιλεγομένου Κουκουζέλη,* στο χφ της Ι.Μ. Ξενοφώντος αρ. 154, φ. 5β, β΄ μισό 18^{ου} αι. (Στάθης, Χειρόγραφα, Ἅγιον Ὄρος, τ. Β΄, σ. 113), στο σχεδιάγραμμα του απλού τροχού, σε: Αλυγιζάκης, Οκταηχία, σ. 261, πίν. 21. Για άλλα σχήματα απλού τροχού, βλ., ενδεικτικά, Χατζηγιακουμής, Χειρόγραφα,

εικ. 16. Στάθης, Χειρόγραφα, Ἅγιον Ὄρος, τ. Α΄, πίν. Θ΄. Για την ερμηνεία του απλού τροχού, βλ. Χρύσανθος εκ Μαδύτων, Θεωρητικὸν Μέγα τῆς μουσικῆς, Τεργέστη, 1832, επαν. Κουλτούρα, §§ 66-76. Αχιλλεύς Χαλδαιάκης, *"«Ὁ κοπιάσας ἐν τούτῳ μᾶλλον ὠφεληθήσεται»: Ὁ τροχὸς τῆς ὀκταηχίας,"* σε Α. Χαλδαιάκης, Βυζαντινομουσικολογικά, Αθήνα: Κυριακίδου, 2010, σ. 113-150.

[16] Βλ. τα δένδρα παραλλαγής στα χφα Λαύρα Λ 165, φ. 32^{α} (εικόνα σε: Alexandru/Troelsgård, "Development", σ. 36, εικ. 7. Για τη χρονολόγηση αυτού του χφου, βλ. παρακάτω, σημείωση 18), Ιβήρων 951, β΄ μισό 17^{ου} αι., αυτόγραφο Γερμανού Νέων Πατρών, φ. 5β (Στάθης, Χειρόγραφα, Ἅγιον Ὄρος, τ. Γ΄, πίν. ΚΔ΄), Αγίου Παύλου 132, έτ. 1774, αυτόγραφο Δημητρίου Λώτου, σ. 83 (Στάθης, ό.π., πίν. Ε΄).

[17] Πρβλ. τον τρόπο ανάγνωσης του Δένδρου της παραλλαγής π.χ. με την ανάγνωση της εικόνας *Ἐπὶ σοὶ χαίρει, κεχαριτωμένη,* η οποία έχει ως αφετηρία το αντίστοιχο ποιητικό κείμενο. Για το προαναφερθέν ποιητικό κείμενο, βλ. Ioannis Papathanasiou/Nikolaos Boukas, "Early Diastematic Notation in Greek Christian Hymnographic Texts of Coptic Origin. A Reconsideration of the Source Material," σε Acts of the Congress held at Hernen Castle, The Netherlands, in March 2001, Palaeobyzantine Notations III, ed. G. Wolfram, Eastern Christian Studies, 4, Leuven-Paris-Dudley M.A.: A.A. Bredius Foundation, Peeters, 2004, σ. 1–25: 17. Για την προαναφερθείσα είκονα, βλ. Girolamo Garofalo, Παραδόσεις, La musica bizantina fra tradizione scritta e orale, Concerti e Giornata di Studi, Palermo, Piana degli Albanesi, Contessa Entellina, Mezzojuso, Palazzo Adriano, Santa Cristina Gela, 2-7 maggio 2006, πρόγραμμα του συνεδρίου, σ. 7. Μια ηχογράφηση του δένδρου της παραλλαγής υπάρχει σε: Study Group for Byzantine Musical Palaeography from the School of Musical Studies of the Aristotle University Thessaloniki, The Byzantine system of eight modes and its benefic-therapeutic role, παρουσίαση στο 9th International Congress on current treatment and therapeutic perspectives in Alzheimer's, Parkinson's disease, MS and Epilepsy, Athens, 27.01.2011, Audio CD with music examples, tr. 1 (εκπαιδευτικό υλικό).

[18] Η χρονολόγηση του χειρογράφου δεν είναι βέβαιη: 14^{ος}-15^{ος} αι. (Jakovljević), 15^{ου} αι. (Velimirović), 17^{ος} αι. (Spyridon/Eustratiades): βλ. Troelsgård, Inventory. Spyridon/Eustratiades, Catalogue, σ. 292.

[19] Για τις μεθόδους καλοφωνίας και τη σχέση τους με συνθέσεις του Μαθηματαρίου, πρβλ. Clara Adsuara, Textual and Musical Analysis of the Deuteros Kalophonic Stichera for September, Διδακτορική διατριβή, 3 τ., Universidad Complutense Madrid, 1997.

[20] Βλ., εκτός από το Στιχηράριο Ambrosianum A 139 sup., φ. 23β, σε μεσοβυζαντινή, πλήρως εξελιγμένη σημειογραφία, και το χφο Κωνσταμονίτου 86, φ. 21β.

[21] Για τη χρονολόγηση του χφου EBE 928, βλ. Dimitrie Stefanović, Old Serbian Music, Examples of 15th Century Chant, Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, Monographs, vol. 15/1, ed. Stana Djurić-Klajn, Belgrade, 1975, σ. 175.

Σχετικά με την άσκηση διπλασμού, διευκρινίζεται ότι αυτή αποδίδεται στον Ιωάννη Κουκουζέλη στα χφα Λαύρα Ε 173, φ. 8^{α}, έτ. 1436 | Παντοκράτορος 211, φ. 5^{α}-β, 15^{ος} αι. με προσθήκες 17^{ου} αι. (Troelsgård) | EBE 2269, σ. 20, 17^{ου} αι. | Ιεροσόλυμα, Πατριαρχείο, χωρίς αρ. χφου, φ. 35^{α}, 17^{ος}-18^{ος} αι. με μεταγενέστερες προσθήκες (Μ.Α.) | Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο 153, φ. 3β-24α, τέλη 18^{ου} αι. αρχές 19^{ου} (Πάλλας, Μ.Α.). Αντίθετα, στο χφο Ιεροσολύμα, Αναστάσεως 45, φ. 14β-15^{α}, έτ. 1719, αυτόγραφο Αντωνίου μεγάλου οικονόμου, επιγράφεται ως *τοῦ αὐτοῦ,* ενώ προηγήθηκε μέθοδος *Γρηγορίου τοῦ Ἁλυάτου.* Για τις χρονολογήσεις των προαναφερθέντων χφων, βλ. Troelsgård, Inventory, καθώς και προπαρασκευαστική λίστα χειρογράφων στο πλαίσιο της έκδοσης της προθεωρίας της Παπαδικής που αναφέρθηκε στην αρχή της παρούσης εισήγησης (ενότητα 3).

[22] Για το αρκτικό του συγκεκριμένου κρατήματος, μαζί με την ένδειξη διάφορων χειρογράφων που το περιέχουν, της εξήγησης και μιας ηχογράφησης της Ελληνική Βυζαντινή Χορωδία με χοράρχη τον αείμνηστο δάσκαλο Λυκούργο Αγγελόπουλο, πρβλ. Γρηγόριος Αναστασίου, Τὰ κρατήματα στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη, ΙΒΜ, Μελέται 12, εκδ. Γρ. Στάθης, Αθήνα, 2005, σ. 279. Μια πρώτη σύγκριση του κρατήματος από το χφο Παντοκράτορος 211 με την εξήγηση του Χουρμουζίου,

μέσα από την προαναφερθείσα ηχογράφηση, δείχνει ουσιαστικές διαφορές ανάμεσα στις δύο πηγές. Για την αναφορά μιας ειδικής μεθόδου κρατημάτων του Ιωάννου Κουκουζέλη, πρβλ. πίν. 1 του παρόντος άρθρου.

[23] Μανουήλ Χρυσάφης ὁ Λαμπαδάριος, Περὶ τῶν θεωρουμένων τῇ ψαλτικῇ τέχνῃ, επιμ. Dimitri 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, MMB, CSRM, vol. 2, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1985, σ. 11 (για χρονολόγηση Χρυσάφη) και στίχοι 70-90, 124-151: 147.

[24] Για τη χρονολόγηση των χφων Λαύρα Λ 165, Βατοπαιδίου 1440 και Κοπεγχάγη NkS 4466, βλ. Troelsgård, Inventory. Για τα χφα Κουτλουμουσίου 461 και Ιβήρων 970, βλ. Στάθης, Χειρόγραφα, Ἅγιον Ὄρος, τ. Γ΄, σ. 369, 716-717. Για τον χαρακτηρισμό «μαΐστωρ καὶ διδάσκαλος τῶν διδασκάλων», βλ. Ιβήρων 975, μέσα 15ου αι., αυτόγραφο Μανουήλ Χρυσάφη, φ. 105β και 448α, ενώ για το «διδάσκαλος τῶν διδασκάλων», στο ίδιο χφο, φ. 125α, 217α, 281β | Ιβήρων 991, φ. 167β, έτ. 1670, αυτόγραφο Κοσμά Μακεδόνος: Στάθης, ό.π., σ. 759, 763, 770, 849, 856. 763.

[25] Για την ένδειξη «ἅγιος μαΐστωρ», βλ. Κουτλουμουσίου 457, β΄ μισό 14ου αι., φ. 84β, και για τον χαρακτηρισμό «ἁγιώτατος μαΐστωρ», βλ. Ιβήρων 984, μέσα 15ου αι., φ. 15α, 29α, 35α, 37β, 39α, 48β (στο τελευταίο φύλλο και με το μοναχικό όνομα: ποίημα τοῦ ἁγιωτάτου μαΐστορος, ὁ διὰ τοῦ θείου καὶ ἀγγελικοῦ σχήματος ὑπονομασθεὶς Ἰωαννίκιος μοναχός): Στάθης, Χειρόγραφα, Ἅγιον Ὄρος, τ. Γ΄, σ. 354, 357, 810-812. Για το σχεδιάγραμμα του τροχού, αγκαλιασμένου από αγγέλους, στο χφο της Κοπεγχάγης NkS 4466, βλ. τον πίνακα 20 και τη σχετική τεκμηρίωση σε: Μαρία Αλεξάνδρου, "Παρατηρήσεις για την ανάλυση, υφή και μεταισθητική της Βυζαντινής Μουσικής. Ο ύμνος *Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ βροτεία*," σε *Conference Proceedings*, Aristotle University of Thessaloniki – School of Music Studies & IMS Regional Association for the study of Music of the Balkans, Crossroads – Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity, International Musicological Conference, June 6-10, 2011, edd. Evi Nika-Sampson, Giorgos Sakallieros, Maria Alexandru, Giorgos Kitsios, and Emmanouil Giannopoulos, Thessaloniki: School of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki, 2013, σ. 933-962, http://crossroads.mus.auth.gr (18.09.2014).

---

*Η **Μαρία Αλεξάνδρου** γεννήθηκε το 1969 στο Βουκουρέστι. Ξεκίνησε τις σπουδές της στην Μουσική Παιδαγωγική στο Κρατικό Ωδείο "Ciprian Porumbescu" στην γενέτειρά της, και συνέχισε στην Μουσικολογία, με Λατινικές και Βυζαντινές σπουδές στο Πανεπιστήμιο της Βόννης, καθώς και Βυζαντινολογία στο Πανεπιστήμιο της Κοπεγχάγης, με τους καθηγητές J. Raasted και Chr. Troelsgard. Ο διδακτορικός της τίτλος στο Πανεπιστήμιο της Κοπεγχάγης (το 2001), αφορά στην παλαιογραφία της Βυζαντινής Μουσικής. Κατά την διάρκεια των σπουδών της πήρε υποτροφία από το Studienstiftung des Deutschen Volkes, και η μεταδιδακτορική της έρευνα στην Ελλάδα υποστηρίχθηκε από το ίδρυμα Alexander von Humboldt. Από το 2002 διδάσκει Βυζαντινή Μουσική στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, ως επίκουρος καθηγήτρια. Έλαβε μέρος σε περισσότερα από 40 συνέδρια και έδωσε διαλέξεις και master classes σε διάφορες Ευρωπαϊκές χώρες. Η επιστημονική της εργασία περιλαμβάνει 3 βιβλία και περί τα 40 άρθρα, τα οποία κυρίως αφορούν στην Παλαιογραφία, την Ανάλυση, την Ιστοριογραφία και την διδακτική της Βυζαντινής Μουσικής. Το 2006, ίδρυσε το τμήμα Βυζαντινής Μουσικής Παλαιογραφίας της Σχολής Μουσικών Σπουδών του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, το οποίο σκοπό έχει να μυήσει νέους μαθητές στην ενδελεχή μελέτη της Βυζαντινής Μουσικής Παλαιογραφίας. Έχει πάρει διάφορες διακρίσεις για το επιστημονικό και διδακτικό της έργο.*

Byzantine Music for Warrior Saints

Maria Alexandrou- Study Group for Byzantine Musical Paleography

malexand@mus.auth.gr

Abstract. Taking Christopher Walter's monography about Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition (2003) as a point of departure, we will present St George, St Theodoroi, St Menas and other saints as to the way they are worshipped through Byzantine hymnography and chant. The material is investigated through interdisciplinary and interarts approaches, aiming to obtain a general view about the extant repertories, the diachronic development of chosen pieces and the process of shaping 'aural icons' (E. Williams) for this category of saints, during the centuries.

Περίληψη. Με αφετηρία το βιβλίο του Christopher Walter «Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition» (2003), θα παρουσιαστούν μορφές μεγάλων αγίων όπως ο Άγιος Δημήτριος, ο Άγιος Γεώργιος, οι Άγιοι Θεόδωροι, ο Άγιος Μηνάς κ.ά., ως προς τον τρόπο με τον οποίο αυτοί εξυμνούνται στη βυζαντινή μελουργία και υμνογραφία. Το υλικό προσεγγίζεται διεπιστημονικά και διακαλλιτεχνικά, με σκοπό την ανάδειξη του σχετικού ρεπερτορίου, την διαχρονική εξέλιξη επιλεγμένων κομματιών και, γενικότερα, τη διαδικασία διαμόρφωσης ακροαματικών εικόνων ('aural icons': E. Williams) για τη συγκεκριμένη κατηγορία αγίων, σε βάθος αιώνων.

*The **Study Group for Byzantine Musical Paleography** has been founded in 2006 and functions as a workshop, complementary to the course "Paleography of Byzantine Music" at the School of Music Studies of the Aristotle University in Thessaloniki. Its character is didactic and experimental. It aims at the broadening and deepening of knowledge concerning the old Byzantine notation, at developing new didactic approaches in the field of Byzantine Musical Paleography and at the formation of young scholars in this field. At the same time, the Study Group is opened to a broader public, in order to share the beauty of the Byzantine musical treasures with all those interested in it. The Study Group collaborates with traditional singers and different other musical groups. Until today it gave scientific and artistic presentations and workshops at international congresses in Greece and abroad, it participated in masterclasses, as well as in concerts, made recordings and organized different other artistic activities.*

Παρατηρήσεις περί Διδακτικής της ψαλτικής, οργανολογίας και θεωρίας διαστημάτων στο 'Παναρμόνιον' του Κ. Ψάχου

Θωμάς Αποστολόπουλος

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ελλάδα
athom@sch.gr

Abstract. Among the many attempts to construct musical instruments which would assist intervals teaching in Byzantine Music, the most profound is the "Panarmonion instrument", made in the early 20th century to K. Psahos's order. This is an aerophone keyboard instrument that uses the organ as a model. K. Psahos published a detailed description of its intervals. It is possible to make some interesting observations about its organological characteristics, appropriacy and pedagogical value, provided not only by Psahos but also a close examination of the instrument itself. Psahos's specific choices regarding the intervals offer the opportunity to investigate the trends of that era in order to elucidate issues about the Greek Harmonic Theory, an area still to be explored.

Περίληψη. Από τις απόπειρες κατασκευής μουσικών οργάνων τα οποία θα βοηθούσαν στην διδασκαλία των διαστημάτων της Βυζαντινής Μουσικής ξεχωρίζει η κατασκευή ενός οργάνου κατά παραγγελίαν του Κ. Ψάχου στις αρχές του 20ού αι. με το όνομα «Παναρμόνιον όργανον». Πρόκειται για ένα αερόφωνο πληκτροφόρο όργανο στα πρότυπα του εκκλησιαστικού οργάνου. Ο Κ. Ψάχος δημοσίευσε αναλυτική περιγραφή των διαστημάτων του οργάνου. Τόσο από τις πληροφορίες του Ψάχου, όσο και από την παρατήρηση στο ίδιο το όργανο, συνάγονται ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις για τα οργανολογικά χαρακτηριστικά του οργάνου, την καταλληλότητα και παιδαγωγική αξία του, ενώ οι συγκεκριμένες επιλογές του Κ. Ψάχου για τα διαστήματα δίνουν αφορμή να διερευνηθούν οι τάσεις της εποχής για την διαλεύκανση των ζητημάτων της ελληνικής αρμονικής Θεωρίας, θέμα που εξακολουθεί να απασχολεί μουσικολόγους και μουσικούς.

1. ΜΙΚΡΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ

Η μουσική εκτέλεση εντός του Ναού γίνεται μόνο με το «αχειροποίητο όργανο», τη ζώσα ανθρώπινη φωνή. Από την εποχή των βυζαντινών θεωρητικών συγγραφέων ωστόσο έχουμε αναφορές για χρήση μουσικών οργάνων ως προτύπων για τη διδασκαλία της Ψαλτικής. Πολλά διαγράμματα και «Κανόνια» που βρίσκουμε στα χειρόγραφα από τον 14^{ο} αιώνα και μετά είναι ακριβώς αναπαραστάσεις μουσικών οργάνων [1].

Στη σειρά των προσπαθειών για κατασκευή καταλλήλου οργάνου που θα μπορούσε να αποδώσει τα διαστήματα της Ψαλτικής και της κοσμικής ελληνικής παραδοσιακής μουσικής εντάσσεται και ο σχεδιασμός του «Παναρμονίου». Ο Κωνσταντίνος Ψάχος το σχεδίασε με τη βοήθεια του μαθηματικού Σταύρου Βραχάμη και επέβλεψε την κατασκευή του στο Έττιγκεν της Γερμανίας. Το Παναρμόνιον κατασκευάστηκε σε δύο τύπους : δύο μικρά αερο-ιδιόφωνα όργανα σε τύπο αρμονίου και ένα μεγάλο σε τύπο εκκλησιαστικού οργάνου [2]. Τα δύο μικρά Παναρμόνια μεταφέρθηκαν στην Ελλάδα και σήμερα βρίσκονται το μεν ένα στο Κέντρο Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, έχει συντηρηθεί και έχει επαναλειτουργήσει, ενώ το άλλο στην Εστία Νέας Σμύρνης και χρήζει συντήρησης (ΕΙΚΟΝΕΣ 1, 2, 3 και 4).

Copyright: © 2014 Θωμάς Αποστολόπουλος. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.



ΕΙΚΟΝΑ 1: Το παναρμόνιον του ΚΕΕΛ.



ΕΙΚΟΝΑ 2: Από ημερίδα του ΚΕΕΛ το 2007 για τον Κ. Ψάχο.



ΕΙΚΟΝΑ 3: Το Παναρμόνιον της Εστίας Νέας Σμύρνης.



ΕΙΚΟΝΑ 4: Η κατάσταση του πληκτρολογίου στο Παναρμόνιον της Εστίας.

Το μεγάλο «Εύειον Παναρμόνιον» προς τιμήν της Εύας Σικελιανού που το χρηματοδότησε, βρίσκεται ακόμα στη Γερμανία (ΕΙΚΟΝΑ 5).

Πριν τον Ψάχο η Πατριαρχική Επιτροπή του 1880 είχε κατασκευάσει το «Ιωακείμειον Ψαλτήριον», ένα αερόφωνο πληκτροφόρο όργανο με αυλούς για τη διδασκαλία των διαστημάτων, απηχώντας ίσως τη νοσταλγία για αναβίωση των Βυζαντινών πολύαυλων Οργάνων (ΕΙΚΟΝΑ 6) [3].



ΕΙΚΟΝΑ 5: Ο Ψάχος μπροστά στο μεγάλο όργανο (Ιεροψαλτικά Νέα1924).



ΕΙΚΟΝΑ 6: Το Ιωακείμειον Ψαλτήριον.

Επίσης για την ιστορία αναφέρουμε πως με το όνομα «Παναρμονικόν» είχε κατασκευαστεί το 1804 από τον γνωστό λόγω του μετρονόμου Γερμανό Maelzel ένα όργανο με 42(!) ηχοχρώματα πνευστών, εγχόρδων και κρουστών που λειτουργούσε με αυλούς, σάλπιγγες και κυλίνδρους (ΕΙΚΟΝΑ 7) [4].

2. ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΚΑΙ ΔΙΔΑΚΤΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑ

Το Παναρμόνιο της Ακαδημίας Αθηνών είναι ουσιαστικά μια μελόντικα με δύο οκτάβες τοποθετημένη σε ένα σκελετό πολύ μικρού πιάνου. Το Παναρμόνιο της Εστίας Νέας Σμύρνης έχει το μέγεθος ενός ορθίου πιάνου με τέσσερις οκτάβες. Τέσσερις οκτάβες έχει και το όργανο στη Γερμανία. Αν αληθεύει μια αναφορά για 660 σωλήνες, τότε έχει 4 σειρές ηχοχρωμάτων (4Χ165 = 660) [5]. Το βασικό πληκτρολόγιο, όμοιο και στα 3 όργανα, αποτελείται από μια σειρά 42 πλήκτρων ανά οκτάβα τοποθετημένων με τέτοιο τρόπο, ώστε η πρώτη σειρά με άσπρα πλήκτρα σε μέγεθος πλήκτρων πιάνου να αποδίδει τη βασική κατά τον Ψάχο ασυγκέραστη κλίμακα (ΕΙΚΟΝΑ 8), ενώ οι ποικίλες υποδιαιρέσεις των μικροδιαστημάτων αποδίδονται από μικρότερα μαύρα πλήκτρα τοποθετημένα σε δύο επόμενες σειρές (ΕΙΚΟΝΑ 9).

Η χωροθέτηση της σειράς των μικροβημάτων της κλίμακας γίνεται με μια διάταξη τεθλασμένης «ζιγκ ζάγκ» με άνισο αριθμό διαιρέσεων ανά τόνο: (ΕΙΚΟΝΑ 10 και Πίνακας 1).

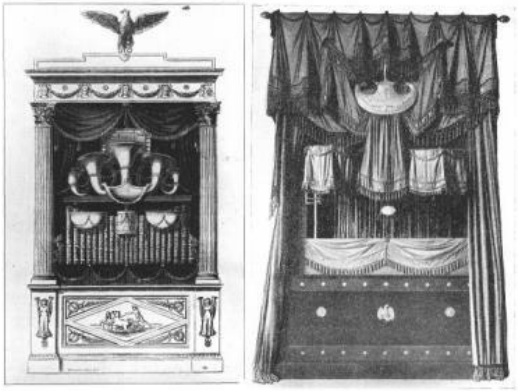
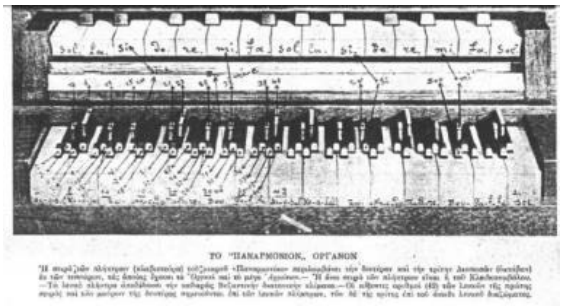


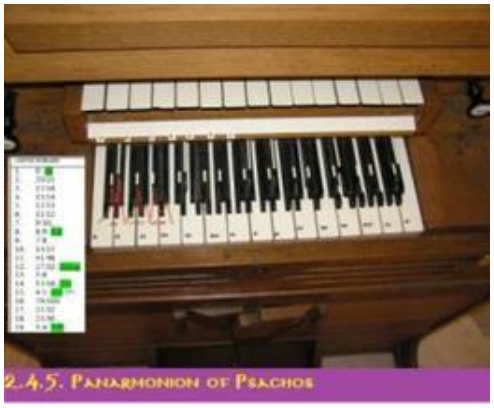
Figure 1: Illustrations of Mälzel's 1805 (left) and the 1812 (right) panharmonicons.[18]

ΕΙΚΟΝΑ 7: Τα όργανα του Maelzel.

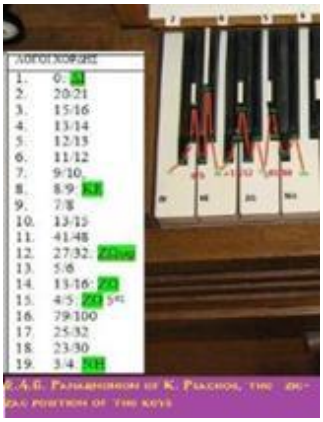


ΤΟ "ΠΑΝΑΡΜΟΝΙΟΝ," ΟΡΓΑΝΟΝ

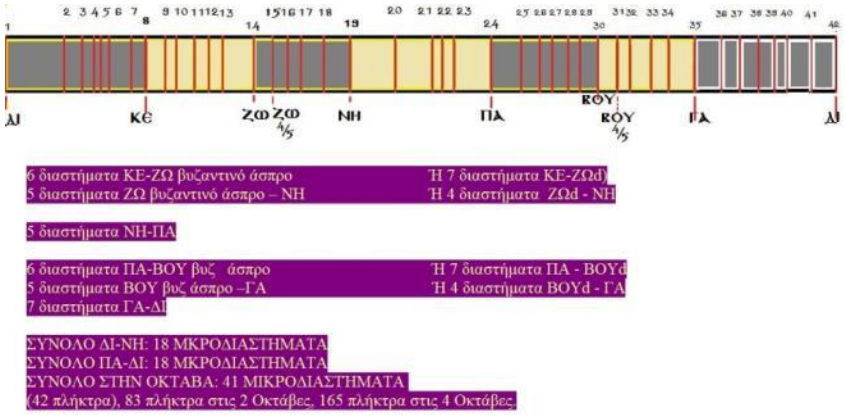
ΕΙΚΟΝΑ 8: Το πληκτρολόγιο με τις υποδείξεις του Ψάχου.



ΕΙΚΟΝΑ 9: Το πληκτρολόγιο στο όργανο του ΚΕΕΛ.



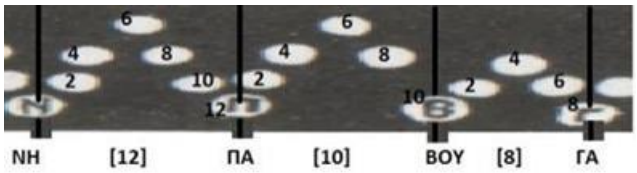
ΕΙΚΟΝΑ 10: Η λογική της σειράς των πλήκτρων.



Πίνακας 1: Αριστοξενική εικόνα της οκτάβας.

Τα όργανα έχουν παράλληλο πληκτρολόγιο για ευρωπαϊκή συγκερασμένη κλίμακα. Υπάρχουν επίσης κάποια κουμπιά για εκτέλεση δυναμικών πιάνο – φόρτε, ισοκρατήματος και αλλαγής ηχοχρώματος. Ο χειριστής στέλνει τον απαραίτητο αέρα με κίνηση των ποδιών πάνω σε δύο πεντάλ.

Το σύστημα με την τεθλασμένη διάταξη της σειράς των πλήκτρων ανάγεται στο Ιωακείμειο Ψαλτήριο (Πίνακας 2).

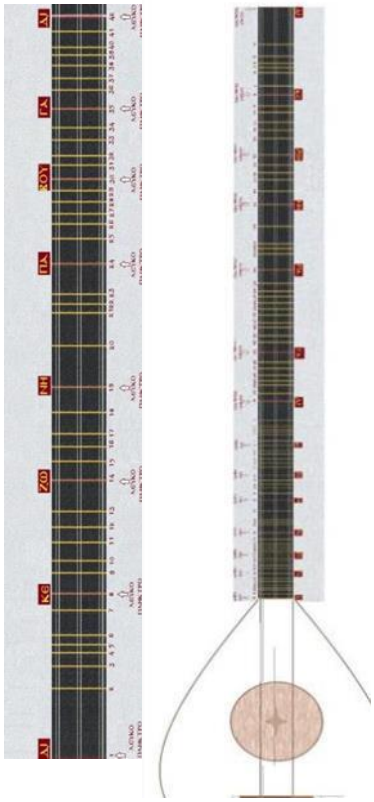


Πίνακας 2: Το πληκτρολόγιο στο Ιωακείμειον Ψαλτήριον.

Εκεί όμως υπήρχε ένας έξυπνος μηχανισμός, ένα κινητό πληκτρολόγιο («κανόνας») με στρόγγυλα «κομβία» σε διάταξη «Λάμδα» και το οποίο μετακινούνταν σε όλο το μήκος του κανονικού πληκτρολογίου πάνω σε εσχάρα. Τα κομβία μπορούσαν να εφάπτονται και να μεταδίδουν την πίεση στα κανονικά πλήκτρα σε οποιαδήποτε περιοχή τονικού ύψους. Έτσι μπορούσε να εκτελέσει οποιαδήποτε παραχορδή με όση συμβατική ακρίβεια έχει ένα ισοσυγκερασμένο πληκτρολόγιο των 36 εκτημορίων ανά οκτάβα [6].

Ο Γ. ΧατζηΘεοδώρου που περιγράφει το ιστορικό της κατασκευής και επίδειξης των οργάνων σημειώνει πως *«η σταδιοδρομία τους δεν εδικαίωσε τους κόπους, τας δαπάνας και τας προσδοκίας όσων συνέβαλον εις την κατασκευήν των, διότι εθεωρήθησαν δύσχρηστα»* [7]. Πράγματι, ο χειρισμός του πληκτρολογίου με στριμωγμένα πλήκτρα, ακόμα και αν συνηθίσει κάποιος το διπλωμένο ζιγκ ζακ, θεωρείται σαφώς δυσκολότερος και πρακτικά και εποπτικά από αντίστοιχο σε ταστιέρα εγχόρδου (ΕΙΚΟΝΕΣ 11 και 12).

Το κόστος κατασκευής και συντήρησης του μεγάλου τεκμαίρεται απαγορευτικό για συνήθη χρήση από ωδεία. Η χρήση των μικρών σήμερα εύκολα αντικαθίσταται από ήχο ηλεκτρονικών υπολογιστών. Επί πλέον η δυνατότητα μεταφοράς για εκπαιδευτικούς σκοπούς ή για εκτέλεση κοσμικής μουσικής είναι άλλο ένα πρόβλημα. Το μεγάλο δεν κουβαλιέται, ενώ τα μικρά απαιτούν κάποιες ειδικές συνθήκες για



ΕΙΚΟΝΕΣ 11 και 12: το Παναρμόνιον ως ταστιέρα πανδουρίδας.

τη μεταφορά τους. Ενστάσεις αισθητικής φύσεως θα μπορούσε να έχει κανείς και για το ηχόχρωμα, τόσο των αρμονίων όσο και του όργκελ. Η χρήση τους τέλος θα μπορούσε να αφορά κυρίως λόγια κοσμική μουσική, αφού δύσκολα θα εγκλιματίζονταν στη λογική και στο ηχόχρωμα λαϊκής μουσικής. Παρόλο όμως που δεν ενδείκνυνται ως λειτουργική λύση για διδασκαλία ή χρήση, τα όργανα είναι ανεκτίμητα ως ιστορικά αντικείμενα και ιδίως ως μια τεκμηρίωση της προσπάθειας για αναζήτηση εποπτικού οργάνου θεωρίας.

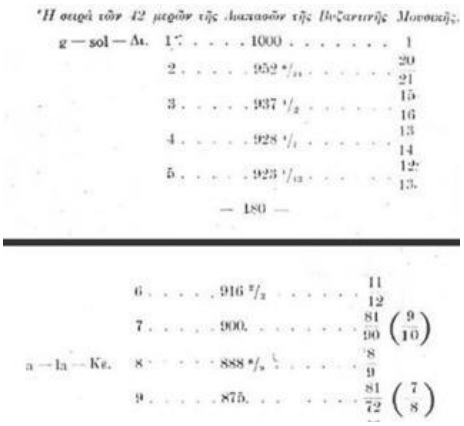
3. Η ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

3.1. Οι υποδείξεις του Κ. Ψάχου

Ο ίδιος ο Ψάχος δημοσίευσε πολύτιμη περιγραφή των μαθηματικών λόγων που χρησιμοποίησε για τον προσδιορισμό των διαστημάτων του οργάνου σε γερμανικό περιοδικό και κατά μετάφραση στο περιοδικό «Μουσικά Χρονικά» το 1932 (ΕΙΚΟΝΑ 15), τονίζοντας ότι στο Παναρμόνιον εφαρμόζεται η επί της ελληνικής και γενικότερα ανατολικής μουσικής Θεωρία του [8]. Θεωρητικά υποθέτουμε πως η λειτουργία των σωλήνων αποδίδει χωρίς σφάλμα τα νούμερα. Παρατηρώντας τους λόγους χορδής που δίνει για τα διαστήματα που αποδίδουν τα 42 πλήκτρα (ΕΙΚΟΝΑ 14).


ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ
ΤΕΥΧΟΣ 7-9 (43-45)
ΙΟΥΛΙΟΣ-ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ
ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ
1932

ΤΟ "ΠΑΝΑΡΜΟΝΙΟΝ„ ΟΡΓΑΝΟΝ ΚΑΙ ΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΕΦ'ΟΥ ΚΑΤΕΣΚΕΥΑΣΘΗ ΤΟΥΤΟ


Ἡ σειρὰ τῶν 42 μερῶν τῆς Διαπασῶν τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς.

g — sol — Δι. 1 . . . . . 1000 1
2 . . . . . 952 ⁴/₂₁ 20/21
3 . . . . . 937 ¹/₂ 15/16
4 . . . . . 928 ⁴/₁ 13/14
5 . . . . . 923 ¹/₁₂ 12/13
— 180 —
6 . . . . . 916 ²/₃ 11/12
7 . . . . . 900 . . . . . 81/90 (9/10)
a — la — Κε. 8 . . . . . 888 ⁸/₉ 8/9
9 . . . . . 875 . . . . . 81/72 (7/8)

ΕΙΚΟΝΑ 13: Η πρώτη σελίδα του άρθρου του Κ. Ψάχου.

ΕΙΚΟΝΑ 14: Από την παράθεση των λόγων του Κ. Ψάχου.

Από την παράθεση των λόγων του Κ. Ψάχου συνάγουμε πολλά ειδικότερα συμπεράσματα για την λογική που διέπει τις συγκεκριμένες επιλογές του. Η σπουδαιότερη επεξεργασία αφορά όχι την διαπίστωση των βηματικών (πλήκτρο προς πλήκτρο) λόγων - αναλογιών και μικροδιαστημάτων από κάθε παραγόμενο φθόγγο έως τον επόμενο ή από την αρχή της χορδής, αλλά την ανίχνευση των αποστάσεων από κρίσιμους ή βασικούς φθόγγους στήριξης του συστήματος (Πίνακες 3Α έως 5).

1	1/1: ΔΙ	0	0	0	0		0		
2	20/21	85	#	3,739675809	3,74		#	4,98293315	4,98
3	15/16	111,731	#	4,934896869	4,93		#	6,57550612	6,58
4	13/14	128,298	#	5,666622499	5,67		#	7,55049435	7,55
5	/12/13	138,572	#	6,120401042	6,12		#	8,15513183	8,16
6	110/120	150,637	#	6,653283866	6,65		#	8,86517185	8,87
7	9/10,	182,403	#	8,056313767	8,06		#	10,7346398	10,73
8	8/9: ΚΕ	203,91	#	9,00622764	9,01		#	12,0003531	12
9	70/80	231,174	#	10,21041473	10,21		#	13,6048729	13,6
10	13/15	247,771	#	10,94346539	10,94		#	14,5816266	14,58
11	41/48	272,892	#	12,05300119	12,05		#	16,0600282	16,06
12	27/32:ΖΩb	294,134	#	12,99121064	12,99		#	17,310146	17,31
13	50/60	315,641	#	13,94112451	13,94		#	18,5758592	18,58
14	13/16: ΖΩ	359,472	#	15,87703723	15,88		#	21,1553672	21,16
15	4/5: ΖΩ 5ος	386,313	#	17,06254141	17,06		#	22,7349929	22,73
16	79/100	408,09	#	18,02438055	18,02		#	24,016596	24,02
17	25/32	427,372	#	18,87602138	18,88		#	25,1513653	25,15
18	23/30	459,994	#	20,3168588	20,32		#	27,07121	27,07
19	3/4: ΝΗ	498,044	#	21,99743828	22		#	29,3104991	29,31
20	52/73, 52/72(	563,382	#	24,88326487	24,88		#	33,1557203	33,16
21	70/100	617,487	#	27,27295614	27,27		#	36,3398658	36,34
22	25/36	631,282	#	27,88224902	27,88		#	37,1517185	37,15
23	33/48	648,682	#	28,65076631	28,65		#	38,1757298	38,18
24	2/3: ΠΑ	701,955	#	31,00371008	31		#	41,310911	41,31

24	2/3: ΠΑ	701,955	#	31,00371008	31		#	41,310911	41,31
25	13/20	745,786	#	32,93962281	32,94		#	43,890419	43,89
26	16/25	772,627	#	34,12512698	34,13		#	45,4700447	45,47
27	19/30	790,755	#	34,92579833	34,93		#	46,5368997	46,54
28	50/80	813,686	#	35,93860695	35,94		#	47,8864171	47,89
29	13/21	830,253	#	36,67033258	36,67		#	48,8614054	48,86
30	61/100	855,742	#	37,79612208	37,8		#	50,3614642	50,36
31	3/5: ΒΟΥ5ος	884,358	#	39,06002385	39,06		#	52,0455508	52,05
32	19/32	902,486	#	39,8606952	39,86		#	53,1124058	53,11
33	70/120	933,129	#	41,21412482	41,21		#	54,9157839	54,92
34	23/40	958,039	#	42,31434124	42,31		#	56,3817679	56,38
35	9/16 : ΓΑ	996,089	#	43,99492072	43,99		#	58,621057	58,62
36	110/200	1034,995	#	45,71330772	45,71		#	60,9107227	60,91
37	13/34! (13/24	1061,427	#	46,88074732	46,88		#	62,4662782	62,47
38	80/150	1088,268	#	48,06625149	48,07		#	64,045904	64,05
39	100/190	1111,199	#	49,07906011	49,08		#	65,3954214	65,4
40	25/48	1129,327	#	49,87973146	49,88		#	66,4622764	66,46
41	49/96	1164,303	#	51,42453955	51,42		#	68,5206568	68,52
42	1/2: ΔΙ	1200	#	53,00119253	53		#	70,6214689	70,62
43	ΛΟΓΟΙ ΑΠ Α	ΑΠ' ΑΡΧΗΣ ΣΕ (		ΑΠ' ΑΡΧΗΣ ΣΕ ΚΟΜΜΑΤΑ	ΣΤΡΟΓΓ/53			ΣΕ ΜΟΡΙΑ	ΣΤΡΟΓΓ ΜΟΡΙΑ

Πίνακας 3: Οι λόγοι του Κ. Ψάχου και η αντιστοιχία του σε Κόμματα και Μόρια.



	ΛΟΓΟΙ ΑΠ ΑΡΧΗΣ	ΛΟΓΟΙ	ΛΟΓΟΙ ΣΕ CENTS		ΚΟΜΜΑΤΑ/53	ΣΤΡΟΓΓ ΚΟΜΜΑΤΑ		12ΜΟΡΙΑ	ΣΤΡΟΓΓ 12ΜΟΡΙΑ
1	1/1: ΔΙ	1/1:ΔΙ	0	#	0	0	#	0	0
2	20/21	20/21	84,467	#	3,730709774	3,73	#	4,970986347	4,97
3	15/16	63/64	27,264	#	1,204187094	1,2	#	1,604519774	1,6
4	13/14	104/105	16,566	#	0,731681463	0,73	#	0,974929379	0,97
5	/12/13	168/169	10,274	#	0,453778543	0,45	#	0,604637476	0,6
6	110/120	143/144	12,064	#	0,532838656	0,53	#	0,709981168	0,71
7	9/10,	54/55	31,766	#	1,403029902	1,4	#	1,869467985	1,87
8	8/9: ΚΕ	80/81	21,506	#	0,949869705	0,95	#	1,265654426	1,27
9	70/80	63/64	27,264	#	1,204187094	1,2	#	1,604519774	1,6
10	13/15	104/105	16,566	#	0,731681463	0,73	#	0,974929379	0,97
11	41/48	205/208	25,151	#	1,110860828	1,11	#	1,480167137	1,48
12	27/32:ΖΩb	81/82	21,242	#	0,938209443	0,94	#	1,250117702	1,25
13	50/60	80/81	21,506	#	0,949869705	0,95	#	1,265654426	1,27
14	13/16: ΖΩ	39/40	43,831	#	1,935912725	1,94	#	2,579508004	2,58
15	4/5: ΖΩ 5ος	64/65	26,841	#	1,185504174	1,19	#	1,579625706	1,58
16	79/100	79/80	21,776	#	0,961794974	0,96	#	1,281544256	1,28
17	25/32	625/632	19,282	#	0,851640829	0,85	#	1,134769303	1,13
18	23/30	368/375	32,821	#	1,440793251	1,44	#	1,919785782	1,92
19	3/4: ΝΗ	45/46	38,05	#	1,68057948	1,68	#	2,239289077	2,24
20	52/73(,) 52/72ψΔλλ	26/27	65,337	#	2,88578243	2,89	#	3,845162429	3,85
21	70/100	126/130	54,103	#	2,389691268	2,39	#	3,18414548	3,18
22	25/36	125/126	13,794	#	0,609248708	0,61	#	0,811793785	0,81
23	33/48	297/300	17,399	#	0,768473124	0,77	#	1,023952440	1,02
24	2/3: ΠΑ	32/33	53,272	#	2,352899607	2,35	#	3,135122411	3,14

	ΛΟΓΟΙ ΑΠ ΑΡΧΗΣ	ΛΟΓΟΙ	ΛΟΓΟΙ ΣΕ CENTS		ΚΟΜΜΑΤΑ/53	ΣΤΡΟΓΓ ΚΟΜΜΑΤΑ		12ΜΟΡΙΑ	ΣΤΡΟΓΓ 12ΜΟΡΙΑ
24	2/3: ΠΑ	32/33	53,272	#	2,352899607	2,35	#	3,135122411	3,14
25	13/20	39/40	43,831	#	1,935912725	1,94	#	2,579508004	2,58
26	16/25	64/65	26,841	#	1,185504174	1,19	#	1,579625706	1,58
27	19/30	95/96	18,128	#	0,800671348	0,8	#	1,066854991	1,07
28	50/80	75/76	22,93	#	1,012764454	1,01	#	1,349458569	1,35
29	13/21	104/105	16,566	#	0,731681463	0,73	#	0,974929379	0,97
30	61/100	1281/1300	25,489	#	1,125789497	1,13	#	1,500058851	1,5
31	3/5: ΒΟΥ5ος	60/61	28,616	#	1,263901771	1,26	#	1,684086629	1,68
32	19/32	95/96	18,128	#	0,800671348	0,8	#	1,066854991	1,07
33	70/120	56/57	30,642	#	1,353385451	1,35	#	1,803319209	1,8
34	23/40	69/70	24,91	#	1,100216422	1,1	#	1,465983992	1,47
35	9/16 : ΓΑ	45/46	38,05	#	1,68057948	1,68	#	2,239289077	2,24
36	110/200	44/45	38,905	#	1,718342829	1,72	#	2,289606874	2,29
37	13/34! (13/24)	65/66	26,431	#	1,167395433	1,17	#	1,555496704	1,56
38	80/150	64/65	26,841	#	1,185504174	1,19	#	1,579625706	1,58
39	100/190	75/76	22,93	#	1,012764454	1,01	#	1,349458569	1,35
40	25/48	95/96	18,128	#	0,800671348	0,8	#	1,066854991	1,07
41	49/96	49/50	34,975	#	1,544763924	1,54	#	2,058321563	2,06
42	1/2: ΔΙ	48/49	35,696	#	1,576608807	1,58	#	2,100753296	2,1

Πίνακας 4: Οι βηματικοί λόγοι (από πλήκτρο σε πλήκτρο).

1	1/1: ΔΙ	1	1	1080	1080	8000	0
2	20/21	20	21	1028,571429	1028,6	7619,0476	-380,95238
3	15/16	15	16	1012,5	1012,5	7500	-500
4	13/14	13	14	1002,857143	1002,9	7428,5714	-571,42857
5	/12/13	12	13	996,9230769	996,9	7384,6154	-615,38462
6	110/120	11	12	990	990	7333,3333	-666,66667
7	9/10,	9	10	972	972	7200	-800
8	8/9: ΚΕ	8	9	960	960	7111,1111	-888,88889
9	70/80	7	8	945	945	7000	-1000
10	13/15	13	15	936	936	6933,3333	-1066,6667
11	41/48	41	48	922,5	922,5	6833,3333	-1166,6667
12	27/32:ΖΩb	27	32	911,25	911,3	6750	-1250
13	50/60	5	6	900	900	6666,6667	-1333,3333
14	13/16: ΖΩ	13	16	877,5	877,5	6500	-1500
15	4/5: ΖΩ 5ος	4	5	864	864	6400	-1600
16	79/100	79	100	853,2	853,2	6320	-1680
17	25/32	25	32	843,75	843,8	6250	-1750
18	23/30	23	30	828	828	6133,3333	-1866,6667
19	3/4: ΝΗ	3	4	810	810	6000	-2000
20	52/73: 52/72(,)	52	72	780	780	5777,7778	-2222,2222
21	70/100	7	10	756	756	5600	-2400
22	25/36	25	36	750	750	5555,5556	-2444,4444
23	33/48	33	48	742,5	742,5	5500	-2500
24	2/3: ΠΑ	2	3	720	720	5333,3333	-2666,6667

24	2/3: ΠΑ	2	3	720	720	5333,3333	-2666,6667
25	13/20	13	20	702	702	5200	-2800
26	16/25	16	25	691,2	691,2	5120	-2880
27	19/30	19	30	684	684	5066,6667	-2933,3333
28	50/80	5	8	675	675	5000	-3000
29	13/21	13	21	668,5714286	668,6	4952,381	-3047,619
30	61/100	61	100	658,8	658,8	4880	-3120
31	3/5: ΒΟΥ5ος	3	5	648	648	4800	-3200
32	19/32	19	32	641,25	641,3	4750	-3250
33	70/120	7	12	630	630	4666,6667	-3333,3333
34	23/40	23	40	621	621	4600	-3400
35	9/16 : ΓΑ	9	16	607,5	607,5	4500	-3500
36	110/200	11	20	594	594	4400	-3600
37	13/34! (13/24)	13	24	585	585	4333,3333	-3666,6667
38	80/150	8	15	576	576	4266,6667	-3733,3333
39	100/190	10	19	568,4210526	568,4	4210,5263	-3789,4737
40	25/48	25	48	562,5	562,5	4166,6667	-3833,3333
41	49/96	49	96	551,25	551,3	4083,3333	-3916,6667
42	1/2: ΔΙ	1	2	540	540	4000	-4000
43	ΛΟΓΟΙ ΑΠ ΑΡΧΗΣ ΧΟΡΔ ΚΨ				ΜΗΚΗ ΧΟΡΔΗΣ 1080 mm		

Πίνακας 5: Η αντιστοιχία σε μήκη χορδής.

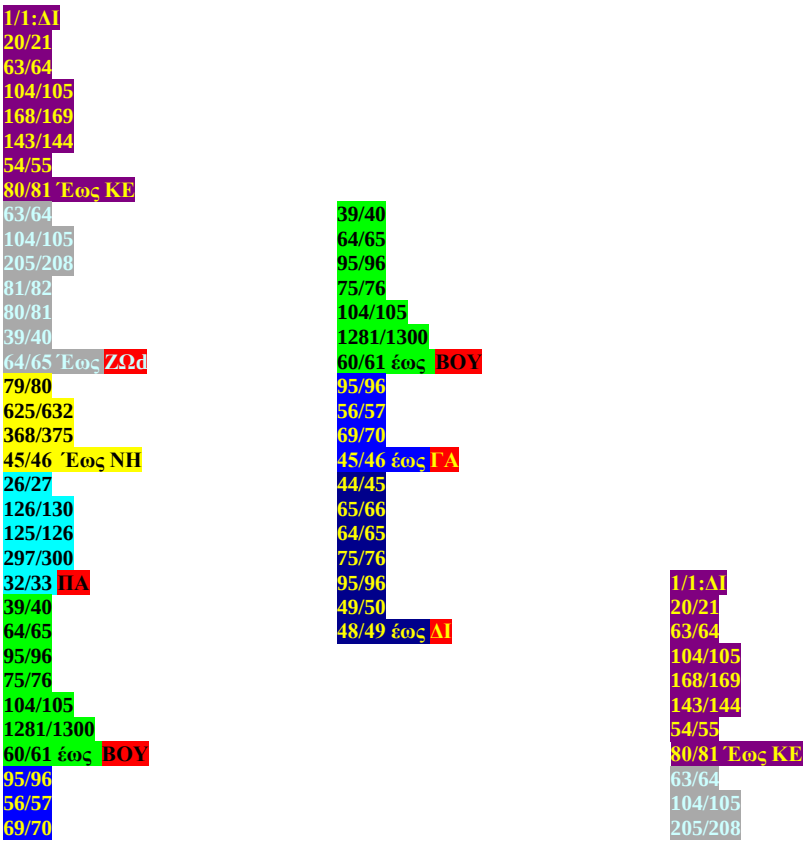
3.2. Οι βηματικοί λόγοι – ανόμοια τετράχορδα

Μια απλή σύγκριση στα τετράχορδα, δείχνει πως δομήθηκαν ανόμοια με πιθανό στόχο να καλύψουν θέσεις εξαρτώμενες από μελωδικές κινήσεις (ανοδική, καθοδική) και επιρροή δεσποζόντων - επηρεαζόντων τα διαστηματικά μεγέθη φθόγγων (Πίνακας 6):

1/1:ΔΙ
20/21
63/64
104/105
168/169
143/144
54/55
80/81 Έως ΚΕ
63/64
104/105
205/208
81/82
80/81
39/40
64/65 Έως ΖΩd
79/80
625/632
368/375
45/46 Έως ΝΗ
26/27
126/130
125/126
297/300
32/33 ΠΑ
39/40
64/65
95/96
75/76
104/105
1281/1300
60/61 έως ΒΟΥ
95/96
56/57
69/70

39/40
64/65
95/96
75/76
104/105
1281/1300
60/61 έως ΒΟΥ
95/96
56/57
69/70
45/46 έως ΓΑ
44/45
65/66
64/65
75/76
95/96
49/50
48/49 έως ΔΙ

1/1:ΔΙ
20/21
63/64
104/105
168/169
143/144
54/55
80/81 Έως ΚΕ
63/64
104/105
205/208



45/46 έως ΓΑ	81/82
44/45	80/81
65/66	39/40
64/65	64/65 Έως ΖΩd
75/76	79/80
95/96	625/632
49/50	368/375
48/49 έως ΔΙ	45/46 Έως ΝΗ

Πίνακας 6: Παράθεση ανά πιθανά όμοια τετράχορδα.

3.3. Ανιχνευόμενα «φυσικά» μικροδιαστήματα

Στους πίνακες που ακολουθούν οι λόγοι σε κόκκινο φόντο σημαίνουν υπολογισμό σε ανοδική κίνηση με αφετηρία την αρχή της χορδής (ΔΙ) ή άλλο φθόγγο της κλίμακας κάποιας κρίσιμης απόστασης από αυτή την αρχή. Οι λόγοι σε κίτρινο φόντο δηλώνουν υπολογισμό από κάποιο σημαντικό υπερκείμενο φθόγγο σε καθοδική κίνηση με την ίδια λογική. Οι αριθμοί της πρώτης γραμμής δηλώνουν το σχετικό πλήκτρο (πίνακες 7 Α έως 7Ζ):

Πλήκτρο 1	2	3	4	5	6	7	8	9
0: ΔΙ	20/21	15/16	13/14	12/13	11/12	9/10 (81/90	8/9: ΚΕ	7/8(63/72!)

Πίνακας 7Α: Από ΔΙ έως ΚΕ.

Επιγραμματικά παρατηρούμε:

- Οι αποστάσεις ορίζονται με επιμόριους λόγους της αρμονικής στήλης. Όπως φαίνεται και στον πίνακα των βηματικών αποστάσεων, οι διαφορές που προκύπτουν είναι πάλι επιμόριοι λόγοι.
- Λείπει κάποια χρωματική ή εναρμόνια Δίεση στην αρχή των πλήκτρων.
- Το χαμηλό ημίτονο: 20/21 στα 84,5 cents προσφέρεται μάλλον για σκληρή χρωματική εκ του ΔΙ, όπως και ο 15/16.
- Παραλείπει το Λείμμα: 243/256 (90,2 cents).
- Ο 13/14 = 128,7 cents σε ίση περίπου προς τα κάτω απόκλιση από τον 25/27 (Ελάχιστος Επιτροπής = 133,2 cents) και τον προτιμώμενο 12/13 (138,6 cents). Το υπόλοιπο μέχρι το ΚΕ (112/117 = 75,6 cents) προσεγγίζει την εκτέλεση της Σπάθης εκ του ΚΕ της Επιτροπής (24/25 = 70,7 cents).
- ο ΚΕ της Επιτροπής στα ~8 Μόρια προσεγγίζεται με τον λόγο 12/13 (πλήκτρο 5) (138,6 cents) αντί του ελλείποντος μεταξύ πλήκτρων 4 και 5: 25/27 (133,2 cents), ο οποίος όμως προβλέπεται στο ΝΗ – ΠΑύφεση.
- Ο Επιενδέκατος του Χρυσάνθου από ΔΙ(!), βολικός για παραχορδή ΠΛ. Δ΄ εκ του ΓΑ, ή Γ΄ της Παπαδικής. Σχεδόν καθαρή Τετάρτη εκ του ΒΟΥ: 61/100 πλήκτρο 30. Άγνωστο γιατί δεν προτίμησε ρητά τον ίδιο λόγο 11/12 για ΠΑ – ΒΟΥ).
- Υπάρχει το ΔΙ-ΚΕ: 9/10 (πλήκτρο 7) για καθαρές τετάρτες από ΒΟΥ του Στεφανίδη (ΝΗ – ΒΟΥ 4/5) και σύνδεση με αντίστοιχα ΖΩ καθώς και ΓΑ – ΚΕ 4/5.
- Με τα πλήκτρα 6 και 12 (ΔΙ – ΖΩύφεση: 27/32) υπάρχει τρίχορδο Χρυσάνθου με Επιενδέκατο για τη β΄ βαθμίδα.

8	9	10	11	12	13	14 α΄ βυζ	15 β΄ βυζ
8/9:ΚΕ	7/8 Ή 8/9X63/64 Ή 3/4: 6/7	13/15 Ή 8/9X117/120 Ή 4/5:12/13 Ή 3/4: 45/49	41/48 Ή 8/9X369/384 Ή 7/8X41/42 Ή 5/6:40/41	27/32: ΖΩυφ Ή 8/9X243/256 Ή 3/4:8/9	5/6 (25/30) Ή 8/9X15/16 Ή 2/3:4/5 Ή 3/4:9/10	13/16(65/80) : ΖΩ Ή 8/9X117/128 Ή 7/8X13/14 Ή 3/4:12/13	4/5: ΖΩ 5ος Ή 8/9X9/10 Ή 3/4:15/16

Πίνακας 7Β: Από ΚΕ έως ΖΩ.

- Υπάρχει πλούσια ποικιλία για διαστήματα ΚΕ – ΖΩ.
- Ο 7/8 (πλήκτρο 9) βολικός για Άγια.
- Το πλήκτρο 11 βολικό ως χαμηλή ύφεση μετά από Υπερμείζονα (7/8Χ41/42) για Άγια. Καλύπτει και εκτέλεση Σπάθης εκ του ΚΕ (369/384: 69 cents).
- Λείπει μια συνήθης εναρμόνια δίεση ΚΕ – ΖΩύφεση που θα κάλυπτε και τον Χρύσανθο ή μια εναρμόνια Τρίτη ΔΙ – ΖΩ: 6/7.
- Λείπει επιενδέκατος από ΚΕ (150,6 cents).προσεγγίζεται με το κοντινό διάστημα του πλήκτρου 14 ΖΩ α΄ «βυζαντινό»(155,6 cents, που προσφέρεται ως ΔΙ – ΖΩ = 13/16, δηλ. όλο εντός της αρμονικής στήλης, μοιραζόμενο κομψότατα σε13/14 Χ 7/8Χ12/13 με τον ΖΩ – ΝΗ 12/13 περί τα 8,1 Μόρια και καλύπτοντα και τον Β΄Ήχο. Θα μπορούσε να το ορίσει ως 22/27.
- Υπάρχει πιο εμφανής ένας υπολογισμός αποστάσεων από πάνω προς τα κάτω, κυρίως από την κορυφή του τετραχόρδου ΝΗ και από τον ΖΩ του 5ου αρμονικού, τον οποίο μαζί με τον ΖΩ (πλήκτρο 14) ονομάζει «βυζαντινούς». Το ίδιο κάνει για δύο «βυζαντινά» ΒΟΥ στα πλήκτρα 30 και 31.
- Υπάρχει ΔΙ – ΖΩύφεση: 27/32, άρα καλύπτεται η καθαρή Τετάρτη για Γ΄ Ήχο εκ του ΓΑ, αλλά δεν προβλέπεται ΒΟΥb για τρίτο συνημμένο τετράχορδο ή πλάγιο του Τρίτου από το χαμηλό ΖΩύφεση , αν και προσεγγίζεται ακουστικά.

15	16	17	18	19
4/5: ΖΩ $5^{ος}$ Ή 8/9Χ9/10 Ή 3/4:15/16	79/100 Ή 4/5Χ79/80; Ή 3/4:75/79; Ή 8/9Χ711/800 si	25/32 Ή 27/32Χ25/27 Ή 3/4:24/25	23/30 (46/60) Ή 4/5Χ23/24 Ή 5/6Χ23/25 Ή 3/4 : 45/46	3/4: ΝΗ

Πίνακας 7Γ: Από ΖΩ έως ΝΗ.

- Ο ΖΩ ευρωπαϊκός κοντά (79/100 = 408 cents)! Ταυτίζει ρητά το λόγο με το Si (h) της ευρωπαϊκής παραβλέποντας ότι δεν είναι η συγκερασμένη Τρίτη, αλλά η ίση φυσική 64/81), που απέχει ένα Διδύμειο Κόμμα πάνω από την 4/5 (στο Si παραπέμπει και στο επεξηγηματικό σχέδιο με το πληκτρολόγιο, πιθανότατα χρησιμοποιώντας τον ίδιο αυλό).
- Ενισχυμένος ο ρόλος του 5ου αρμονικού, αν και με μαύρα πλήκτρα (15, 31, 38).
- Υπάρχει ελάχιστος 25/27 από το ΖΩυφ ταυτιζόμενο και με τριτημόρια Δίεση 24/25 κάτω του ΝΗ (πλήκτρο 17).
- Αδήλου χρησιμότητας η πολύ μικρή Δίεση 45/46 κάτω του ΝΗ. Μπορεί ωστόσο να χρησιμοποιηθεί για κατασκευή πολύ σκληρής χρωματικής εκ του ΖΩ του πλήκτρου 15. Μια υπόθεση είναι να γνωρίζει ένα εναρμόνιο τετράχορδο του Πτολεμαίου που χρησιμοποιεί τα διαστήματα: 4/5Χ23/24Χ45/46 ως εκ του ΔΙ στα πλήκτρα 1,15, 18 και 19 ή με το πυκνό κάτω ως εκ του ΖΩ έως ΒΟΥ των πλήκτρων 15, 18, 19 και 31, το οποίο έχει ήδη αναφέρει ο Rauf Yekta [9].

19	20	21	22	23	24
3/4: ΝΗ	52/73 Ή (πιθ) 52/72 =3/4Χ26/27	7/10 (14/20) Ή 3/4Χ14/15	25/36 Ή 3/4Χ25/27 Ή 2/3: 24/25	33/48 (11/16!) Ή 3/4Χ11/12 Ή 2/3: 32/33	2/3 ΠΑ Ή 3/4Χ8/9

Πίνακας 7Δ: Από ΝΗ έως ΠΑ.

- Φτωχή διαίρεση στο ΝΗ – ΠΑ (πέντε διαστήματα).
- Όλα στηρίζονται στο ΝΗ.

- Περίπου Τριτημόρια Δίεση: 26/27 στο πλήκτρο 20 (= 65cents). Πιθανόν για να εξυπηρετήσει σκληρό ή μάλλον εναρμόνιο τετράχορδο ΝΗ – ΓΑ.
- Επίσης 14/15 (119,5 cents) πιο χρήσιμος για Β΄ Ήχο.
- Υπάρχει Ελάχιστος της Επιτροπής ΝΗ – ΠΑ 25/27 (Μόρια 8, 133 cents) στο πλήκτρο 22, βολικός για Β΄ Ήχο εκ του ΝΗ – ΔΙ.
- Πολύ σκληρός ΠΑ΄ – ΝΗ (53,3 cents) στο πλήκτρο 23 για σκληρό έως εναρμόνιο ΠΛ. Β΄ στο ψηλό τετράχορδο.
- Η χρωματική δίεση: 24/25 της Επιτροπής στο πλήκτρο 22 (70,7 cents).
- Συμπεραίνεται προτίμηση απόλυτης συχνότητας για Ήχους, αφού δεν ομοιάζουν τα τετράχορδα ΔΙ – ΝΗ, ΝΗ – ΓΑ ή ΠΑ – ΔΙ.

24	25	26	27	28	29	30 α΄ βυζ	31 β΄ βυζ
2/3 ΠΑ Ή	13/20 (39/60) Ή 2/3X39/40 Ή 3/4X13/15 Ή 3/5:12/13	16/25 Ή 2/3X24/25 Ή	19/30 Ή 2/3X19/20 Ή 5/8 :125/128	5/8 Ή 2/3X15/16 Ή	13/21 Ή 2/3X13/14 Ή	61/100 Ή 2/3X183/200 Ή 3/5:300/303;	3/5 ΒΟΥ Ή 2/3X9/10 Ή 3/4X4/5

Πίνακας 7Ε: Από ΠΑ έως ΒΟΥ.

- Πλούσιο ΠΑ – ΒΟΥ: 7 διαστήματα.
- Υπάρχει μια πολύ μικρή εναρμόνια Δίεση ΠΑ – ΒΟΥ: 39/40 και μια χρωματική: 24/25.
- Το πλήκτρο 25 σε απόσταση 12/13 από τον ΒΟΥ του 5^{ου} αρμονικού. Πιθανόν μια μαλακή χρωματική από ΒΟΥ ως αρχαίος έσω Β΄ Ήχος. Το ίδιο διάστημα 12/13 υπάρχει στο ΝΗ – ΖΩ του πλήκτρου 14 «βυζαντινού».
- Το πλήκτρο 26 για χρωματική δίεση 24/25 εκ του ΠΑ, συμμετρικό του ΓΑ – ΔΙ του Πλ. Β΄ .
- Λείπει ΠΑ-ΒΟΥ Λείμμα, για Κιουρντί, - Νεαβέντ. Αναπληρώνεται από το πλήκτρο 27: 19/20 = 88,8 cents αντί Λείμμα: 243/256 = 92.2 cents. (Πιο κοντινό θα ήταν το 18/19 = 93,6 cents). Πάντως αρκετά χαμηλότερο από κάποιο αντίστοιχο με το 6 μόρια ή 102 cents ΠΑ – ΒΟΥ για Πλ. Β΄ .
- Υπάρχει ΠΑ – ΒΟΥ 15/16 (5 Κόμματα, καλύπτει και το καθιερωθέν τουρκικό αντίστοιχο διάστημα).
  - Το ΒΟΥ – ΜΙ α΄ «βυζαντινό» (πλήκτρο 30) προσεγγίζεται με το λόγο 61/100 (~856cents, ακουστικά ταυτόσημο με το ΒΟΥ του Χρυσάνθου: 2/3X11/12 ~853 cents). Θα μπορούσε να το ορίσει ως 22/36 (2/3X11/12). Διευκρινίζεται ότι : ΠΑ – ΒΟΥ της Επιτροπής 729/800 = 160,9 cents, ΠΑ - ΒΟΥ Χρυσάνθου: 11/12 = 150,6 cents, ΠΑ - ΒΟΥ Ψάχου «βυζαντινό» 183/200 = 153,9 cents. Άρα ακουστικά κοντά στο ΒΟΥ του Χρυσάνθου. Πιθανόν να του προέκυψε ως μέσος όρος πολλών μετρήσεων, αλλά με τάση δειγμάτων πιο μαλακή από τα της Επιτροπής. (61/100 =855,74 cents. Θα μπορούσε ακόμα να βάλει 39/64 = 857,5 cents σε καθαρή Τετάρτη από το 13/16 πλήκτρου 14 ΖΩ βυζ. = 359,5 + 498 cents).
  - Λείπει Υπερμείζων Νη – ΠΑ για ΠΛ. Δ΄ . Το πλήκτρο 25: 13/20 από ΝΗ = 247,7 cents μακριά από ΝΗ – ΠΑ :7/8 = ~231 cents).
  - Λείπει Μια μικρή Τρίτη ΝΗ – ΒΟΥύφ. =13/15 σε καθαρή Τετάρτη από αντίστοιχο ΔΙ ΖΩύφ = 13/15 του πλήκτρου 10.
  - Λείπει μια ΠΑ – ΓΑ 6/7 =266,8 cents.
  - Δεν μπορεί να κάνει τέλεια καθαρή Τετάρτη ΖΩ – ΒΟΥ, άρα ούτε καθαρή Πέμπτη ΒΟΥ – ΖΩ΄ με τα «βυζαντινά» πλήκτρα: 13/16X3/4=39/64 = 1061,4 cents. Η απόσταση 496,27 cents, ενώ 3/4 = 12/16 = 498,04 cents, βέβαια η διαφορά είναι ακουστικά ανύπαρκτη). Δεν τον ενδιαφέρουν οι πέμπτες με τα «βυζαντινά» ΒΟΥ ΚΑΙ ΖΩ (άρα και οι πιθανές όμοιες Διφωνίες) τις οποίες πέμπτες προβλέπει με τα αντίστοιχα του 5^{ου} αρμονικού.
  - ΒΟΥ – ΓΑ άσπρων πλήκτρων: 140,3 cents Όταν 81/88 = 143,5 cents .

- Με τα πλήκτρα 24, 26, 27 και 42 μπορεί να κατασκευαστεί εναρμόνιο τετράχορδο ΠΑ – ΔΙ με ανάλυση 24/25X125/128X4/5 γνωστό και από τον Στεφανίδη [10].
- Κύρια αφετηρία διαστηματικών αποστάσεων το ΠΑ.

31	32	33	34	35
3/5: ΒΟΥ 5ος Ή 2/3X9/10 1/2 :5/6 Ή 9/16:15/16	19/32 Ή 3/5X95/96; 9/16:18/19 ~mi	7/12 2/33X7/8 Ή 3/5X35/36 Ή 1/2: 6/7 Ή 9/16:27/28	23/40 Ή 3/5X23/24 Ή 9/16:45/46	9/16 : ΓΑ Ή 3/5X15/16 Ή 1/2:8/9

Πίνακας 7ΣΤ: Από ΒΟΥ έως ΓΑ.

- Λείπει το ΒΟΥ: 8/9 από ΠΑ για Μπουσσελίκ (~906 cents. Το αντικαθιστά με το ευρωπαϊκό πληκτρολόγιο. Προσεγγίζεται με το πλήκτρο 32 : 19/32 ~902 cents, ΠΑ – ΒΟΥ = 57/64. στο οποίο παραπέμπει και στο σχεδιάγραμμα πληκτρολογίου). Θα μπορούσε να το ορίσει ως 16/27.
- Υπερμείζων 7/8 ΠΑ – ΒΟΥ! (όπως ΔΙ – ΚΕ, άρα καθαρή Πέμπτη μεταξύ πλήκτρων 9 και 33), χρήσιμος για Κλιτόν επί ΔΙ (ΒΟΥ – ΔΙ: 6/7) και επί ΝΗ. Επίσης ενδιαφέρουσα διαίρεση ΠΑ – ΓΑ 7/8X27/28.
- Αποδίδεται έλξη ΒΟΥ προς ΓΑ με εμφάνιση εναρμόνιας Δίεσης (πλήκτρο 33) για Γ΄ Ήχο.
- Το πλήκτρο 34 σε απόσταση 23/24 = 73,7 cents από το ΓΑ καλύπτει και εκτέλεση Σπάθης εκ του ΓΑ.
- Λείπει μια μικρή εναρμόνια Τρίτη ΠΑ – ΓΑ: 6/7 = 266,8 cents. Αντ' αυτής ΓΑb πλήκτρου 34: 256 cents.
- ΓΑύφ στο 3/5X23/24 (958 cents, 38 cents κάτω ή ~1,7 κόμματα.)! Αντίστοιχο με ΝΗύφ πλήκτρου 18.
- Η δομή για εναρμόνια τετράχορδα με τις γειτονικές Διέσεις 23/24 X45/46 για οξύπυκνο ή βαρύπυκνο τεράχορδο που υπήρχε εκ του ΖΩ, υπάρχει και άνω του ΒΟΥ στα πλήκτρα 31, 33 και 35.
- Με πλήκτρα επίσης 31, 33 και 35 εμφανίζεται άλλη μια βολική γειτνίαση εναρμονίων Διέσεων 35/36X27/28 που μπορούν να παραγάγουν εναρμόνιο τετράχορδο του Αρχύτα: 4/5X 35/36X27/28 εκ του ΝΗ ή εκ του ΒΟΥ (πλήκτρα 31 έως 7΄) [11].

35	36	37	38	39	40	41	42
9/16 : ΓΑ	11/20 Ή 9/16X44/45 Ή 1/2:10/11	13/34!(=13/24) Ή 9/16X26/27 Ή 1/2::12/13	8/15 (16/30) Ή 9/16X128/135 ; Ή 1/2:15/16 Ή 2/3X4/5	10/19(20/38) Ή 9/16X160/171 ; Ή 1/2::19/20	25/48 Ή 9/16X25/27 Ή 1/2:24/25 Ή 8/15X125/128	49/96 Ή 9/16X49/54! Ή 1/2:48/49	1/2: ΔΙ

Πίνακας 7Ζ: Από ΓΑ έως ΔΙ.

- Πλήκτρο 36: ΓΑ – ΔΙ υψωμένο για πτολεμαϊκό τετράχορδο.
- Πλήκτρο 37 σε καθαρή Πέμπτη από πλήκτρο 14 ΖΩ «βυζαντινό»: 13/24 : 13/16 = 16/24! Σε απόσταση 12/13 από ΔΙ. Κατάλληλο για Βαρύ τετράφωνο - Μπεστενιγκιάρ ή για δόμηση μαλακής χρωματικής από αρχαία βάση ΖΩ. Κατάλληλο επίσης για Σπάθη εκ του ΓΑ. Καλύπτει και εκτέλεση Σπάθης εκ του ΓΑ (26/27 = 65,3 cents).
- Υπάρχει ΓΑ# πλήκτρο 38 στον 5ο αρμονικό από ΠΑ, αν και στην τρίτη σειρά πλήκτρων, πολύ χρήσιμο καθώς η ισχυρότερη θέση του ΓΑ# είναι ακριβώς αυτή, καλύπτοντας το αντίστοιχο καθιερωμένο τουρκικό Χιτζάζ Ουζάλ (βλ. και σχετική πρόβλεψη του Καρά για το ΓΑ του

πλαγίου Β΄στα 4/5 στην Εικόνα 15 ή με πυθαγορική αποτομή ΓΑ# - ΔΙ ακουστικά ταυτόσημη με τον επιμόριο 15/16 [12]).

- πλήκτρο 39 (στα 1111,2 cents από κάτω ΔΙ): αντικαθιστά το Λείμμα κάτω του ΔΙ (19/20 ή μείον 88,8 αντί ~92 cents).
- Πλήκτρο 40: ΓΑ για Πλ. Β΄ Επιτροπής, χρωματική Δίεση ΓΑ – ΔΙ: 24/25, κατάλληλο και για Κλιτόν και Ζυγό.
- Ελάσσων ΓΑ – ΔΙ ("του Zulzul"): 49/54! =168,2 cents, σχεδόν ίσος με 10/11 στα 165 cents. Η κατασκευή του ως εναρμόνιου μέσου κάποιου πενταχόρδου υποδεικνύει την υπαρκτή μικρή Εναρμόνια Τρίτη: 6/7 μεταξύ πλήκτρων 41 και 51 (42 + 9), αλλά λείπει το άλλο άκρο του πενταχόρδου, ώστε να σχηματίζεται η μεγάλη εναρμόνια Τρίτη: 7/9 σε πλήκτρο που θα ήταν ανάμεσα στο 24 και στο 25: ΝΗ – ΠΑ = 7/8.
- Με τα πλήκτρα 24, 38, 40 και 42 μπορεί να δομηθεί οξύπυκνο εναρμόνιο τετράχορδο του Στεφανίδη 4/5Χ125/128Χ24/25 συμμετρικό με το βαρύπυκνο των πλήκτρων 24, 26, 28 και 42 που είδαμε παραπάνω.

4. ΠΑΝΑΡΜΟΝΙΟΝ ΚΑΙ ΗΧΟΙ

- Το πρώτο πράγμα που τεκμαίρεται είναι η πρόβλεψη Απόλυτων συχνοτήτων για τις Βάσεις και τις κλίμακες των Ήχων. Δεν ευνοούνται δηλαδή παραχορδές ή μεθαρμογές - τρανσπόρτα, ωστόσο, με τις 41 υποδιαιρέσεις οι αποκλίσεις είναι ακουστικά αμελητέες.
- Η πλούσια σειρά έλξεων προβλέπεται με φυσικά διαστήματα της αρμονικής στήλης.
- Ένα δεύτερο συμπέρασμα είναι πως εμφανίζονται ενισχυμένες δομήσεις: Προσεγγίζεται γεωμετρικός μέσος (ΒΟΥ, ΖΩ ~ Χρυσάνθου), οπότε τεκμαίρεται εύνοια σε μαλακότερη της Επιτροπής Διατονική κλίμακα. Γενικά παρατηρείται μια σύνθεση διαστηματικής θεωρίας από προβλέψεις του Χρυσάνθου, του Στεφανίδη, της Επιτροπής και δικές του.
- Αμέσως μετά ενισχύονται οι κλίμακες με πέμπτο αρμονικό (ΒΟΥ, ΖΩ, ΓΑ#) με το πρώτο μαύρο πλήκτρο δεξιά του άσπρου «βυζαντινού» πλήκτρου.
- Σκληρό διάτονο προβλέπεται με ακρίβεια μόνο για Τρίτους Ήχους. Τα ΒΟΥ ως Λείμματα εκ του ΠΑ Πιουσσελίκ και Κιουρντί προσεγγίζονται.
- Οι χρωματικοί Ήχοι και οι συνήθεις παραχορδές τους καλύπτονται ικανοποιητικά με πολλές εναλλακτικές καταστρώσεις. Η προσέγγιση της ομοίας Διφωνίας είναι σχετική στα βασικά άσπρα πλήκτρα.
- Είναι εμφανής επίσης η κάλυψη των τριών Χροών στις παραδεδομένες θέσεις (ΔΙ και ΝΗ΄ για Κλιτόν, ΔΙ για Ζυγό και ΓΑ με μεγάλη προσέγγιση η Σπάθη εκ του ΚΕ).
- Παρά την ύπαρξη ενός διαστήματος γνωστού ως εναρμονίου μέσου 49/54 και την ύπαρξη πολλών χρωματικών και εναρμονίων Διέσεων, δεν υπάρχουν ενδείξεις για διαδικασία παραγωγής διαστημάτων με εναρμόνιες τομές της χρυσής αναλογίας.
- Πολύ σημαντική είναι η πρόβλεψη σε πολλά σημεία διατάξεων με πυκνά εναρμονίων Διέσεων που μπορούν να δομήσουν πλήρη εναρμόνια τετράχορδα κατά την αρχαιοελληνική διάταξη. Δεδομένου πως κατά τα μέχρι τούδε γνωστά η Βυζαντινή Μουσική δεν εμφανίζει τέτοιες δομές, εξαιρέσει μιας προσεγγιστικής διάταξης στη χρόα Κλιτόν, ο Ψάχος πρωτοπορεί με πρόβλεψη που μπορεί να καλύψει τα ελάχιστα δημώδη δείγματα με τυπικό εναρμόνιο τετράχορδο ή τις πιθανές νέες συνθέσεις στο ξεχασμένο αυτός γένος.

Ειδικότερα οι Ήχοι σε σχέση με την κάλυψη των διαστηματικών τους απαιτήσεων εμφανίζουν την εξής εικόνα:

Ο Α΄ Ήχος καλύπτεται ως εκ του ΠΑ = ΡΕ και με το ΒΟΥ «βυζαντινό». Λόγω της ομοιότητας τετραχόρδων καλύπτεται και ο Α΄ τετράφωνος εκ του ΚΕ. Θα μπορούσε να παιχθεί Α΄ του Χρυσάνθου εκ του ΔΙ, χρήσιμο για μαλακό παπαδικό Γ΄ εκ του ΓΑ ή ΠΛ. Δ΄ εκ του ΓΑ.

Ο Β΄ Ήχος ως Κύριος εκ του ΔΙ ή ως Μέσος εκ του ΒΟΥ κατά τη γνωστή αντιστοιχία ΝΤΟ = ΝΗ, ΣΟΛ = ΔΙ. Ανιχνεύεται απόπειρα απόδοσής του εκ του ΖΩ΄ ή εκ του ΒΟΥ ως Κύριος. Προσεγγίζεται και εκτέλεση με σκλήρυνση των διαστημάτων από τις ίδιες Βάσεις.

Ο Γ΄ και ο Βαρύς σκληροί διατονικοί εκ του ΓΑ καλύπτονται ικανοποιητικά, παρόλο που λείπουν ΚΕ – ΖΩ και ΠΑ – ΒΟΥ = 8/9 κατ' απόλυτη ακρίβεια και τρίτο συνημμένο με ΠΑ΄- ΒΟΥ΄ =243/256, ωστόσο προσεγγίζονται ακουστικά όπως αναφέρθηκε. Ο **Τρίτος μαλακός διατονικός** εκ του ΓΑ καλύπτεται με άνεση.

Ο Δ΄ Άγια με πλούσιες αναλύσεις. Ο **Λέγετος** με την επιφύλαξη των ΒΟΥ βυζαντινό και ΖΩ βυζαντινό. Ο Χρωματικός Λέγετος μάλλον εκ του ΒΟΥ του 5ου αρμονικού.

Ο Πλ. Α΄ με προσέγγιση του άνω ΒΟΥ΄ σε συμπλήρωση τελείου Τροχού εκ του ΚΕ.

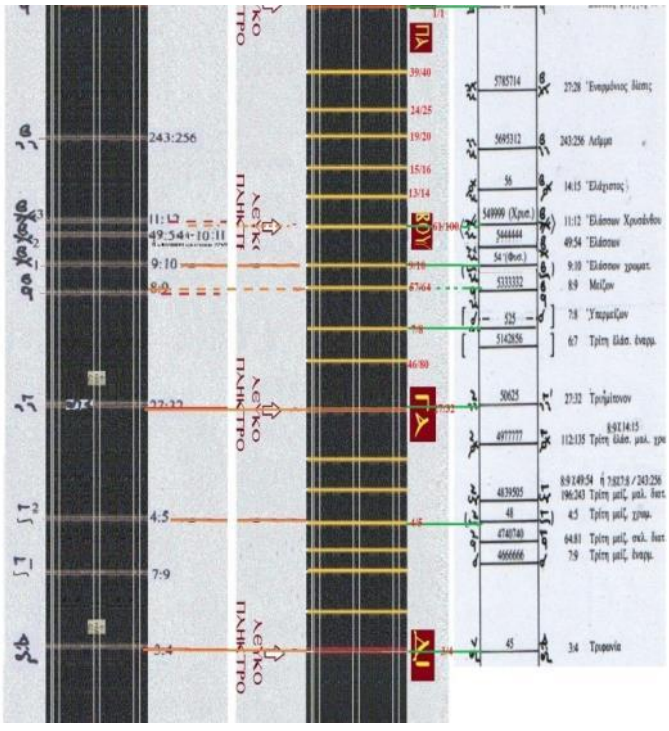
Ο Πλ. Β΄με έλλειψη ΠΑ – ΒΟΥ περί το Λείμμα, άρα μακρυά από το ημιτόνιο της Επιτροπής. Υπάρχει 15/16 και 24/25 και στα δύο άκρα του τετραχόρδου ΠΑ – ΔΙ, και βολικές σχετικές θέσεις στα άκρα του ΚΕ – ΠΑ΄. Τα τετράχορδα προσεγγίζονται και με μαλακή χρωματική.

Ο Βαρύς διατονικός εκ του ΖΩ καλύπτεται ικανοποιητικά με επιλογές για πολλές έλξεις.

Ο Πλ. Δ΄ εκ του ΝΗ και εκ του ΓΑ με έλλειψη όμως Υπερμείζονος ΝΗ – ΠΑ, ενώ υπάρχει στο ΔΙ – ΚΕ.

5. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ . ΚΑΤΑΛΗΚΤΙΚΕΣ ΣΚΕΨΕΙΣ.

- Ο Ψάχος ισχυρίζεται εμπειρική παραγωγή με παρατήρηση σε μονόχορδο, όπως άλλωστε είχε πράξει και η Επιτροπή. Κυριαρχούν οι λόγοι, αλλά είναι φανερό πως «καθοδηγούνται» και επιλέγονται. Όπου στα βηματικά διαστήματα προκύπτει κάποιος επιμόριος λόγος σημαίνει πως οι γειτονικές θέσεις είναι επιμόρια διαστήματα από κάποια κοινή αφετηρία.
- Προσφέρεται άφθονη σειρά υποδιαιρέσεων με πλούσια σειρά αρμονικών λόγων, αν και ενίοτε μη συνηθισμένων (ΕΙΚΟΝΑ15).



ΕΙΚΟΝΑ 15: Σύγκριση στο τετράχορδο ΠΑ – ΔΙ σε κοινή πανδουρίδα, Παναρμόνιον και διάγραμμα Σ. Καρά (Μέθοδος ελληνικής Μουσικής τ. Β΄ σ. 181).

- Κυριαρχούν οι μικροί επιμόριοι λόγοι ως αποστάσεις από βάσεις (για τα χαμηλά, όπως ΔΙ – ΝΗ, ΚΕ – ΠΑ) ή από κορυφές τετραχόρδων (όπως ΔΙ – ΠΑ, ΓΑ – ΝΗ). Διακρίνεται μια συμμετρία: στο ΔΙ – ΚΕ και ΝΗ – ΠΑ, ΠΑ – ΒΟΥ όλες οι υποδιαιρέσεις ορίζονται από το κάτω άκρο (ενισχύεται η αντίληψη μιας ανοδικής κίνησης). Στο ΔΙ – ΓΑ, ΓΑ – ΒΟΥ όλες οι υποδιαιρέσεις

ορίζονται από το άνω άκρο (ενισχύοντας την αντίληψη μιας καθοδικής κίνησης). Καθοδική διαφαίνεται για τον ίδιο λόγο στο ΝΗ-ΚΕ.

- Τα άσπρα πλήκτρα υποδηλώνουν ως πρώτη επιλογή μαλακότερη εκδοχή από αυτήν της Επιτροπής, ταυτόσημη ακουστικά με την κλίμακα του Χρυσάνθου. Η αμέσως επόμενη προτίμηση που καλύπτεται σε όλο το εύρος της κλίμακας και με ευπρόσιτα πλήκτρα είναι η κλίμακα του Διδύμου – Στεφανίδη με τη χρήση του 5^{ου} αρμονικού [13]. Στα χρωματικά ενισχυμένη παρουσία έχουν τα διαστήματα 24/25 και 12/13. Ο ίδιος αναφέρει πως στο σύστημά του *«η φυσική και η συγκερασμένη ευρωπαϊκή κλίμακα υφίστανται ως λεπτομέρειαι».*
- Οι μικρές αποστάσεις (28,6 Cents ~1,7 Μόρια ή ~1,3 Κόμματα κατά μέσο όρο των βηματικών υποδιαιρέσεων) και η αναγκαστική πρόβλεψη των βασικών φθόγγων καλύπτουν σε μεγάλο βαθμό τις ακουστικές ανάγκες, καθώς το αυτί εύκολα διορθώνει τέτοιες μικρές αποκλίσεις, αν χτυπηθεί π.χ. διπλανό πλήκτρο από το «σωστό».
- Οι ελάχιστες επίσης αποκλίσεις σε σχέση με κρίσιμα διαστήματα που αντικαθίστανται με δικές του μετρήσεις (3 Cents στο ΒΟΥ = ΜΙ, 4 Cents στο ΠΑ-ΒΟΥ = Λείμμα, σχεδόν 0 Cents για ΖΩ = Si) είναι στην πράξη αμελητέες. Πολύ περισσότερο, καθώς στα πνευστά με το συνεχόμενο ήχο η απόκλιση γίνεται ακόμα δυσκολότερο να εντοπιστεί. Όταν όμως το μοντέλο φτάνει σε τόσο μεγάλη ανάλυση, πρακτικά είναι σαν να φτάνουμε στο άταστο όργανο, χωρίς τα πλεονεκτήματα του άταστου. Βέβαια η προσομοίωση του άταστου είναι πολύ δύσκολη τεχνικά για πληκτροφόρο αερόφωνο.

Μετά τις πρώτες προσπάθειες του Χρυσάνθου, του Στεφανίδη και της Επιτροπής, για να ξεκαθαριστεί το θέμα των διαστημάτων, η διδασκαλία του Ψάχου, όπως προκύπτει και από την κατασκευή του Παναρμονίου, αποτελεί μια ευχάριστη έκπληξη και αναμφισβήτητα δίνει μια γενναία ώθηση στη διατύπωση μιας νεοελληνικής άποψης για τα διαστήματα. Ο Ψάχος φαίνεται να έχει μελετήσει όλη την προηγούμενη θεωρητική Γραμματεία, από τον Χρύσανθο μέχρι τους συγχρόνους του, Έλληνες, Τούρκους και πιθανόν όσους μελετούν την αρχαία ελληνική αρμονική. Ρητά επίσης δηλώνει πως μεριμνά για την όλη ελληνική και την ευρύτερη «ανατολική» παράδοση που περιλαμβάνει και το κοσμικό παραδοσιακό μέλος. Αρχαίες δομές καταδεικνύουν πως πιστεύει στην άποψη που θέλει ενιαία την ελληνική μουσική παράδοση από την αρχαιότητα μέχρι τις μέρες του. Μακράν της αριστοξενικής θεώρησης και των ποικίλων ισοσυγκερασμών, προτάσσει την θεωρία των λόγων της αρμονικής στήλης για κάθε επιλογή διαστήματος. Η άλλη πυθαγόρεια μέθοδος, η ανθυφαίρεση, την οποία επικαλείται ο σύγχρονός του Raouf Yekta [14] και εν πολλοίς αργότερα ο Σ. Καράς [15] δεν φαίνεται να τον συγκινεί, η δε μέθοδος της εναρμόνιας διαδικασίας με τη χρυσή τομή δεν έχει απασχολήσει ακόμα στα χρόνια του τους θεωρητικούς. Σε πολλά σημεία διαφαίνεται ερμηνεία φαινομένων όπως το κρίσιμο θέμα των μελωδικών κινήσεων προς τις παραδεδομένες βάσεις των Ήχων και τους εκάστοτε Δεσπόζοντες, παρά το γεγονός πως δεν δίνει πολλές επιλογές μεγάλης ακριβείας για αλλαγές τονικού ύψους των Βάσεων των Ήχων. Ακόμα είναι εμφανής και η προτίμηση στις μαλακές υποδιαιρέσεις του Διατόνου, αφού σχεδόν μιμείται τον Χρύσανθο στην αναζήτηση γεωμετρικού μέσου φθόγγου ΒΟΥ και ΖΩ στο πεντάχορδο.

Μετά από έναν σχεδόν αιώνα μένει ανοιχτό το ερώτημα για τα αν υπάρχει σωστό ή «σωστότερο» σύστημα για την ακριβή απόδοση των διαστημάτων ανά μουσική παράδοση. Έννοιες, όπως η μαθηματική ανάλυση των έλξεων, ή η έννοια «φθόγγος σε κίνηση», ή η ερμηνεία επιλογής διαστημάτων ανά πολιτισμό και εποχή, δεν έχουν ξεκαθαρίσει ακόμα στη θεωρία. Η Ψυχοακουστική και η Βιολογία ίσως μας οφείλουν για αυτό το αντικείμενο μερικές απαντήσεις. Ένα πράγμα όμως φαίνεται να είναι βέβαιο: Από τη ζωντανή παράδοση που μας προσφέρει το μουσικό γεγονός, το άκουσμα, κάποτε θα φτάσουμε και στη θεωρητική του ανάλυση. Αν όμως λείψει η ακουστική παράδοση, από τα διαβάσματα των βιβλίων, από τη θεωρία και από όργανα, έστω και αν αυτά έχουν τις τελειότερες διαστηματικές προβλέψεις, δύσκολα θα αναστήσουμε μέλος.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

[1] Th. Apostolopoulos, «Diagrams and "kanonia" as visual representations of musical instruments in the theory of psaltic art», *Proceedings* of The Fifth International Conference on Orthodox Church Music "Church Music and Icons: Windows to Heaven", University of Eastern Finland, in Joensuu, Finland / 3-9 June 2013.

[2] Κ. Ψάχος, *Η Παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής, ήτοι Ιστορική και τεχνική επισκόπηση της σημειογραφίας της Βυζαντινής Μουσικής από των πρώτων χριστιανικών χρόνων μέχρι των καθ' ημών*, Αθήνα: επανέκδοση 1978 με πρόλογο Γ. Χατζηθεοδώρου, σσ. λδ΄ - λστ΄ .
[3] Μουσικής Επιτροπής του Οικουμενικού Πατριαρχείου 1881 - 1883, *Στοιχειώδης διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1888, (φωτ. ανατ., Αθήνα 1978), σσ. 27 – 30.
[4] Βλ. ιστότοπο http://www.pianola.org/history/history_orchestrions.cfm και http://fr.wikipedia.org/wiki/Panharmonicon, ανάκτηση 3 Ιανουαρίου 2014.
[5] Θ. Μπουγιάνα, «Κωνσταντίνος Ψάχος Μεγαρευμιώτης μουσουργός και συνθέτης», Ιστότοπος: http://www.megarevma.net/Psahos.htm, ανάκτηση 3 Ιανουαρίου 2014.
[6] Μουσικής Επιτροπής, *ό.π.*, σ. 29.
[7] Κ. Ψάχος, *Η Παρασημαντική…*, σ. λστ΄ .
[8] Κ. Ψάχος, «Το Παναρμόνιον όργανον και το σύστημα εφ ου κατεσκευάσθη τούτο», *Μουσικά χρονικά,* τεύχος 7 – 9, Αθήνα 1932, σσ. 177 – 182.
[9] Raouf Yekta, «La mousique Turque», *Encyclopaedie de la mousique*, Paris 1921, σ. 2998. Βλ. και Γ. Λυκούρας, *Πυθαγορική μουσική και Ανατολή*, Αθήνα 1994, σ. 94.
[10] Β. Στεφανίδης, «Σχεδίασμα περί μουσικής, ιδιαίτερον εκκλησιαστικής» στο *«Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αληθείας (Π. Ε. Α.)*, τ. Ε΄, Κωνσταντινούπολη 1902, σ. 238.
[11] Γ. Λυκούρας, *ό.π.*, σ. 85.
[12] Σ. Καράς, *Αρμονικά*, Αθήνα 1989, σ. 16.
[13] Β. Στεφανίδης, «Σχεδίασμα…», σ. 230 και 235.
[14] Raouf Yekta, *ό.π.* σσ. 2947 – 2971.
[15] Σ. Καράς, *ό.π.*, σ. 10.

*Ο **Θωμάς Αποστολόπουλος** γεννήθηκε το 1963 στα Ριζώματα Ημαθίας. Έχει πτυχίο Νομικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (1985) και μεταπτυχιακό τίτλο στον Τομέα Ιστορίας, Φιλοσοφίας και Κοινωνιολογίας του Δικαίου (ΑΠΘ 1990). Έχει Πτυχίο (1984) και Δίπλωμα Βυζαντινής Μουσικής (1992). Είναι διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (1997), όπου και εξελέγη ως επίκουρος καθηγητής (Απρίλιος 2009) για το γνωστικό αντικείμενο: «Βυζαντινή Μουσική και μουσικές παραδόσεις της Ανατολικής Μεσογείου», και διδάσκει από το 2011 σχετικά μαθήματα και Θεωρία της Ψαλτικής Τέχνης. Έχει διδάξει επίσης στα Μουσικά Σχολεία Θεσσαλονίκης και Γιαννιτσών, στην σχολή παραδοσιακής μουσικής «Εν Χορδαίς», στο Τμήμα Μουσικής και Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας και σε πολλές άλλες περιπτώσεις σεμιναρίων σε ωδεία, σχολές βυζαντινής μουσικής, προγράμματα επαγγελματικής κατάρτισης κλπ. Έχει δημοσιεύσει τα αυτοτελή βιβλία: «Ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος και η συμβολή του στη θεωρία της Μουσικής Τέχνης», Αθήνα 2002 (διδακτορική διατριβή) και «Η εκκλησιαστική Μουσική στο Εκκλησιαστικό Δίκαιο», Θεσσαλονίκη 1999. Έχει επιβλέψει δισκογραφικές εκδόσεις (Εν Χορδαίς, Πανεπιστήμιο Αιγαίου κλπ). Άλλες δημοσιεύσεις του αφορούν στην «εξήγηση» και μεταγραφή από την παλαιά στενογραφική μέθοδο της βυζαντινής μουσικής, την παραδοσιακή Ελληνική δημοτική μουσική, τη λόγια μουσική της Πόλης, θέματα ιστορίας, θεωρίας, μορφολογίας και οργανολογίας.*

Η γλώσσα της μουσικής: Μουσική και Εγκέφαλος

Σταύρος Ι. Μπαλογιάννης

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
sibh844@otenet.gr

Εισαγωγή

Η μουσική είναι η γλώσσα της ψυχής, της σκέψεως, του συναισθήματος και της εσωτερικής ζωής του ανθρώπου. Εκ παραλλήλου είναι η μοναδική οικουμενική γλώσσα, η οποία γίνεται αντιληπτή εις ευρυτάτην έκτασιν από όλους τους ανθρώπους, καθ' όλας τας ιστορικάς περιόδους, εις όλα τα γεωγραφικά πλάτη και μήκη, αδιακρίτως φυλής, φύλου, εθνικότητος, ηλικίας, ιστορικού και πολιτιστικού υποβάθρου ή παιδείας. Η μουσική είναι εκ παραλλήλου η γλώσσα, η οποία περιβάλλει τον άνθρωπον και ηχεί εις την ψυχήν του συνεχώς, από της γεννήσεως του μέχρι του τέλους της ζωής του, συνδεομένη με όλας τας εκφάνσεις και περιστάσεις αυτής[1]

Χωρίς λέξεις η μουσική διεισδύει εις την ψυχή και μεταφέρει μηνύματα, τα οποία κινητοποιούν και διαμορφώνουν το συναίσθημα, καθορίζουν την συμπεριφοράν, επηρεάζουν την προσωπικότητα και ασκούν καθοριστικόν ρόλον εις την σχέσιν του ανθρώπου προς εαυτόν και την κοινωνίαν.

Ο μυστικός λόγος της μουσικής είναι απέραντος, ατελεύτητος και επιτρέπει πολλάς ερμηνείας, μέσα από εξατομικευμένας οδούς κατανοήσεως, αι οποίαι καθορίζονται από την προσωπικότητα του ατόμου, το είδος της μουσικής, τον ιστορικόν χρόνον, την ψυχολογικήν κατάστασιν, την παιδείαν, την πνευματικήν καλλιέργειαν του ατόμου, και τας μουσικάς παραδόσεις, αι οποίαι συνέβαλον εις την διαμόρφωσιν της μουσικής αντιλήψεως και τον καθορισμόν των μουσικών επιλογών αυτού.

Διά της μουσικής ο εγκέφαλος καλείται να κατανοήση και να αναλύση έν «απέραντον και ακαθόριστον» σύνολον μη λεκτικών πληροφοριών, αι οποίαι περιέχουν αναρίθμητα νοήματα, τα οποία ερμηνεύονται πολυτρόπως, συμφώνως προς την προσωπικότητα του ατόμου, τας γνώσεις, το συναισθηματικόν υπόβαθρον αυτού και την καθοριζομένην υπό των εξωτερικών συνθηκών συναισθηματικήν ατμόσφαιραν.

Ο νευροεπιστήμων, διά της μελέτης της επιδράσεως της μουσικής επί της ανθρωπίνης ψυχής και της εμβαθύνσεως εις τον τρόπον διά του οποίου ο εγκέφαλος αναλύει και διεργάζεται τας εκ της μουσικής προερχομένας πληροφορίας, διεισδύει εις πολυαρίθμους λεπτάς πτυχάς της εγκεφαλικής λειτουργίας και κατανοεί την πλαστικότητα, η οποία επικρατεί εις την διαμόρφωσιν των νευρωνικών δικτύων, τα οποία διαδραματίζουν σημαντικόν ρόλον εις την συγκρότησιν και αναδιάρθρωσιν των γνωσικών λειτουργιών, της συναισθηματικής διακινήσεως, της διαμορφώσεως του εσωτερικού λόγου και της διαφοροποιήσεως της ανθρωπίνης συμπεριφοράς.

Η εξοικείωσις του ατόμου με την μουσικήν

Ο ανθρώπινος εγκέφαλος γνωρίζει την μουσικήν από της ενδομητρίου ήδη ζωής, δεδομένου ότι η πρώτη μουσική, την οποίαν ακούει και εξοικειώνεται επί μακρόν με τον συνεχώς επαναλαμβανόμενον ρυθμόν

[1] Την μουσικήν αντιλαμβάνονται όλοι οι άνθρωποι, οι διαθέτοντες την αίσθησιν της ακοής και την δυνατότητα της ακουστικής αντιλήψεως. Ούτως αντιλαμβάνονται αυτήν άτομα, τα οποία εστερήθησαν της οράσεως, παρουσιάζουν νοητικήν υστέρησιν, σύνδρομον Williams, έχουν συναισθηματικάς διαταραχάς, παρουσιάζουν σωματικήν η ψυχικήν αναπηρίαν, έχουν εκδηλώσεις και φαινόμενα επιληπτικού χαρακτήρος, πάσχουν από εκφυλιστικάς παθήσεις, όπως είναι η νόσος του Alzheimer, έτεραι μορφαί ανοίας και σοβαραί διαταραχαί της κινητικότητος . Ως εκ τούτου, η μουσική εισήχθη ευλόγως ως θεραπευτικός συντελεστής, διά του καταλλήλου μουσικοθεραπευτικού προγράμματος, εις την υποστηρικτικήν θεραπευτικήν αντιμετώπισιν πολλών σωματικών και ψυχικών παθήσεων, δίδουσα ικανοποιητικά κατά το πλείστον αποτελέσματα.

Copyright: © 2014 Σταύρος Μπαλογιάννης.. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.

της είναι οι ήχοι της καρδίας της μητρός, οι οποίοι ασκούν καθοριστικής βαρύτητος συμβολήν εις την εναρμόνισιν του εγκεφάλου με τον ρυθμόν και την μελωδίαν[2].

Η εγγενής αυτή μουσικότης του ανθρωπίνου εγκεφάλου εξελίσσεται αργότερον εις σαφή μουσικήν αντίληψιν, άλλοτε άλλης εκτάσεως, αναλόγως προς την εξοικείωσιν με τά διάφορα είδη της μουσικής και την ειδικωτέραν μουσικήν παιδείαν, την οποίαν αποκτά κατά την πορείαν της ζωής, κατά την οποίαν επί της φυσικής, πηγαίας, γηγενούς ή αυτοχθόνου μουσικής αισθήσεως, η οποία παράγεται υπό των φυσικών ηχογόνων πηγών, χωρίς την παρεμβολήν και επεξεργασίαν αυτής υπό του ανθρώπου, επιπροστίθεται και η δημιουργημένη προσωπογενής μουσική, την οποίαν συνθέτει ο άνθρωπος, υπό διαφορετικόν εκάστοτε χαρακτήρα, μορφήν και έκτασιν, είτε χρησιμοποιών την φωνήν του είτε διά της κατασκευής και χρήσεως μουσικών οργάνων, εκ των πλέων απλών έως των πλέον συνθέτων και εξειδικευμένων[3].

Εν γένει, η ύπαρξις, η λειτουργικότης και όλη η ζωή του ανθρώπου είναι συνυφασμένη μετά της μουσικής από της ενάρξεως μέχρι του πέρατος αυτής. Χωρίς να αποτελή η μουσική το απαραίτητον στοιχείον διά την επιβίωσιν, ως είναι ο αναπνεόμενος αήρ και η τροφή, εν τούτοις αποτελεί αύτη ουσιώδες στοιχείον επικοινωνίας και συνθέσεως του κοινωνικού ιστού, εκ του πλέον αρχεγόνου και πρωταρχικού[4] έως του πλέον συνθέτου και προηγμένου[5].

Η εξέλιξις της μουσικής αντιλήψεως και εκφράσεως και αι σχέσεις της προς τον λόγον και την κίνησιν

Η μουσική απετέλεσεν την πρώτην γλώσσαν επικοινωνίας εις τον χώρον της αρχεγόνου κοινωνίας και εβοήθησεν ουσιωδώς εις την ανάπτυξιν του προφορικού λόγου, δεδομένου ότι αι πρώται διαμορφωθείσαι λέξεις είχον τον χαρακτήρα της απομιμήσεως φυσικών ήχων, οι οποίοι εξέφραζαν συγκεκριμένην ενέργειαν ή την ηχητικήν έκφρασιν και εκπροσώπησιν συγκεκριμένης ζώσης οντότητος, φυσικού στοιχείου ή αντικειμένου.

Ο εγκέφαλος έμαθε να ακούη και να αντιλαμβάνεται την σημασίαν των ήχων και να συνδέη αυτούς κατά τρόπον άρρηκτον μετά της οπτικής εικόνος, την οποίαν παρέχει η ηχογόνος πηγή και εν συνεχεία, μέσα από τα παραγόμενα οπτικοηχητικά δίπολα, εις την κροταφοϊνιακήν περιοχήν του εγκεφαλικού φλοιού, ήρχισε να συνθέτη τας πρώτας λέξεις και να διαμορφώνη, κατά τρόπον σαφέστερον και πλέον εξειδικευμένον, τας λειτουργίας του λόγου, της σκέψεως και της μνημονικής καταγραφής[6].

Η γλώσσα του βρέφους, η οποία διατηρεί στοιχεία μουσικής εκφράσεως αντικατοπτρίζει την πρώτην εξέλιξιν της γλώσσης, ως μέσου επικοινωνίας[7] διά μέσου της αρχεγόνου μουσικής

[2] Βλέπε Jeane-Pierre Lecanuet: Prenatal Auditory Experience, Oxford University Press, 1996 και Hanus Papousek, Musicality in Infancy Research: Biological and Cultural Origins of Early Musicality, εις τον ίδιον τόμον.

[3] Τα πρώτα όργανα της μουσικής προφανώς ήσαν κρουστά, συνιστάμενα εκ λίθων ή τεμαχίων ξύλου ή κοίλων επιφανειών καλυπτομένων υπό τεταμένου δέρματος. Εν συνεχεία εχρησιμοποιήθησαν πνευστά όργανα, τα οποία αρχικώς ήσαν αυλοειδή οστά ζώων, εις τα οποία ανεώχθησαν πλάγιαι οπαί ή ήσαν θαλάσσια όστρακα, εν συνεχεία εισήχθησαν τα έγχορδα, τα οποία αρχικώς ήσαν η κάτω γνάθος μεγάλων ζώων, ίππων ή βοοειδών ή το κέλυφος της χελώνης, εκ του οποίου αφαιρείτο η κάτω επιφάνεια, επί των οποίων προσηρμόζοντο δερμάτιναι χορδαί ή χορδαί κατασκευασθείσαι εκ του εντέρου των ζώων. Η κατασκευή εν γένει των μουσικών οργάνων ηκολούθησεν την πορείαν του πολιτισμού και της εξελίξεως της ανθρωπίνης κοινωνίας Βλέπε και Wallin N, Merker B, Brown S. The origins of music. Cambridge, MA: MIT Press 2000.

[4] Βλέπε και Mithen SJ. 2005 The singing Neanderthals: the origins of music, language, mind, and body.Cambridge, MA: Harvard University Press.

[5] Βλέπε Oscar Marin and David Perry, Neurological Aspects of Music Perception and Performance, The Psychology of Music New York: Academic Press, 1999.

[6] Βλέπε σχετικώς και Pearce M, Rohrmeier M. 2012 Music cognition and the cognitive sciences. Top. Cogn. Sci. 4, 468–484.

[7] Βλέπε Cross I. 2009 The nature of music and its evolution. In Oxford handbook of music psychology Oxford University Press.

αντιλήψεως και εκφράσεως [8].

Η αρχέγονος βρεφική μουσική έκφρασις, έχουσα έκδηλον ρυθμικόν χαρακτήρα διαμορφώνει και την εν συνεχεία ρυθμικότητα των αρχεγόνων αδρών κινητικών σχημάτων συμπεριφοράς του ανθρώπου, τα οποία εξελίσσονται εις χορευτικάς συντεταγμένας κινήσεις, ρυθμικάς και κυκλικώς επαναλαμβανομένας[9].

Αι αρχέγονοι χορευτικαί κινήσεις συνοδεύονται αργότερον, κατά την πορείαν του ανθρώπου, υπό της ασματικής μουσικής και της μουσικής, της παραγομένης εξ απλών κρουστών ή πνευστών μουσικών οργάνων, καθιστάμεναι εν συνεχεία σταθερόν και σύνηθες μέσον επικοινωνίας [10] και μεταφοράς μηνυμάτων και αποφάσεων, εις αρχεγόνους λαούς, οι οποίοι δεν απεμακρύνθησαν εκ του φυσικού περιβάλλοντος και του απλού στοιχειώδους φυσικού τρόπου ζωής.

Διά της μουσικής και της σωματικής συμμετοχής εις την μουσικήν, ήτοι του χορού και των ρυθμικών κινήσεων εκφράζονται αι σκέψεις, τα συναισθήματα, αι αποφάσεις, αι γνώσεις, αι εμπειρίαι, αι παραδόσεις, η κοινωνικότης, η υπερβατικότης και κυρίως ο χαρακτήρ και η προσωπικότης του ανθρώπου[11], εκ του αρχεγόνου έως του πλέον προηγμένου σταδίου της πολιτιστικής και κοινωνικής εξελίξεως αυτού, ο οποίος κατά την πορείαν του εισάγει κατά περιόδους και τα κατάλληλα τεχνητά μέσα διά την αναπαραγωγήν του ήχου, την υποστήριξιν της φωνητικής μουσικής, την ενίσχυσιν της ρυθμικότητος ή την διαμόρφωσιν ειδικών μελωδιών, συγκεκριμένου χαρακτήρος και εφαρμογής, συμφώνως προς το πολιτιστικόν υπόβαθρον[12] και τας εθνολογικάς παραδόσεις και προσδοκίας του λαού[13].

Εν τούτοις, παρ' όλας τας υφισταμένας πολιτιστικάς διαφοράς [14], τας γλωσσολογικάς διαφοράς, τας γεωγραφικάς αποστάσεις και τας ιστορικάς συνθήκας των λαών, υφίσταται έν κοινόν υπόβαθρον μουσικής εκφράσεως, το οποίον φέρει ομοίας ή ομοειδείς συναισθηματικάς επενδύσεις εις όλους τους λαούς.

Ο εγκέφαλος κατά την εξελισσομένην μουσικότητα του ανθρώπου

Εάν θεωρήσωμεν ότι η μουσική ήρχισεν να καλλιεργήται προ 45.000 ετών[15] υπό την πλέον αρχέγονον αρχικώς μορφήν και να μορφοποιήται σταδιακώς διά μέσου των αιώνων, καθίσταται κατανοητόν, ότι ο ανθρώπινος εγκέφαλος διεμόρφωνεν διαρκώς κέντρα αντιλήψεως, καταγραφής και αναπαραγωγής της μουσικής, τα οποία συνεχώς ανεβαθμίζοντο και εξειδικεύοντο, δεδομένου ότι η μουσική καθίστατο όλον και περισσότερον η ειδική γλώσσα εκφράσεως των εσωτερικών βιωμάτων και των ψυχικών εκφάνσεων και η μουσικότης απετέλει πλέον αναπόσπαστον στοιχείον της ψυχοσωματικής υποστάσεως του ανθρώπου, ήδη από της ανατολής της ζωής του και της ενάρξεως της συνεχούς ανοδικής πολιτιστικής πορείας του. Παρά δε το γεγονός, ότι η δομή και η συχνότης της μουσικής εκφράσεως διαφέρουν ουσιωδώς από εποχής εις εποχήν και από πολιτισμού εις πολιτισμόν, εν τούτοις, υπάρχουν κοινά δομικά στοιχεία εις την παγκόσμιον μουσικήν έκφρασιν, καθ' όλους τους αιώνας, γεγονός το οποίον υποδηλοί ότι αι θεμελιώδεις διεργασίαι του εγκεφάλου επί της μουσικής παραμένουν σταθεραί. Αι διεργασίαι αύται περιλαμβάνουν (α) τους μηχανισμούς αντιλήψεως, αναγνωρίσεως και κατανοήσεως της μουσικής, (β) τας διεργασίας της συναισθηματικής διακινήσεως

[8] Βλέπε Brown S. 2000 The Musilanguage model of music evolution. In The origins of music. Cambridge, MA: MIT Press

[9] Sandra Trehub, Dale Bull, and Leigh Thorpe, Infants' Perception of Melodies: The Role of Melodic Contour, Child Development 55 (1984): 821-830.

[10] Dunbar RIM. On the evolutionary function of song and dance. In Music, language, and human evolution. Oxford, UK: Oxford University Press 2012.

[11] Zatorre RJ, Salimpoor VN. 2013 From perception to pleasure: music and its neural substrates. Proc. Natl Acad. Sci. USA 110, 10 430–10 437.

[12] Trehub SE. The developmental origins of musicality. Nat. Neurosci. 2003; 6, 669–673.

[13] Nettl B. Response to Victor Grauer: on the concept of evolution in the history of ethnomusicology. World Music 2006; 48, 59–72.

[14] Trehub SE, Becker J, Morley I. 2015 Cross-cultural perspectives on music and musicality. Phil. Trans. R. Soc.B 370, 20140096.

[15] Βλέπε Morley I. 2013 The prehistory of music: human evolution, archaeology, and the origins of musicality. Oxford, UK: Oxford University Press.

και της ακολούθου διαμορφώσεως της εσωτερικής ζωής και της κοινωνικής συμπεριφοράς του ατόμου [16] και (γ) την στρατηγικήν της διαμορφώσεως των ευστόχων, καταλλήλων, ειδικών ευπραρξιών, κινητικών σχημάτων και δεξιοτήτων εκτελέσεως, αναπαραγωγής και ερμηνείας της μουσικής.

Η εξέλιξις της μουσικής αντιλήψεως και εκφράσεως διέρχεται από μία ευρείαν εις χρόνον σειράν επιλογών, την οποίαν επιτελεί ο άνθρωπος διά της μετωποκροταφικής λειτουργίας αμφοτέρων των εγκεφαλικών ημισφαιρίων, επί τη βάσει των ψυχικών προσδοκιών του, του χαρακτήρος του, της νοητικής του αναπτύξεως, της ευρυτέρας πολιτιστικής εξελίξεως και των επιδράσεων εκ των νέων εισερχομένων και επιπροστιθεμένων πολιτιστικών στοιχείων [17] και μουσικών τάσεων, αι οποίαι τροποποιούν ενδεχομένως, συν τω χρόνω, τα αισθητικά επί της μουσικής κριτήρια αυτού.

Διά τον εγκέφαλον η εξέλιξις εις την μουσικήν αντίληψιν[18], όπως και εις όλας τας γνωσικάς λειτουργίας συνεπάγεται την ανάπτυξιν ευρυτέρων νευρωνικών δικτύων, με συμμετοχήν πολλών δισεκατομμυρίων νευρώνων και την ευρείαν ανάπτυξιν του δενδριτικού πεδίου εκάστου νευρώνος, με την παράλληλον προβολήν πολυαρίθμων ακανθών εξ εκάστου δενδριτικού κλάδου και την τελικήν ανάπτυξιν πολλών δισεκατομμυρίων νευρωνικών συνάψεων.

Η μουσική και ο λόγος, κέντρα αντιλήψεως και εκφράσεως

Διά τον εγκέφαλον η μουσική αντίληψις και έκφρασις είναι δυνατόν να διαφοροποιούνται (α) εις την αντίληψιν του άσματος, κατά την οποίαν η μουσική και ο λόγος εναρμονίζονται πλήρως και αλληλενισχύονται, μεγιστοποιώντας την δύναμιν της ψυχικής εκφράσεως, (β) εις τον χορόν, κατά τον οποίον η μουσική και η κίνησις της κεφαλής, του κορμού και των μελών, εναρμονίζονται και αποτελούν κοινήν γλώσσαν εκφράσεως των βιωμάτων της ψυχής και γλώσσαν μεταδόσεως κοινωνικών μηνυμάτων και αναπτύξεως μορφών κοινωνικού συντονισμού και (γ) την οργανικήν μουσικήν, η οποία μέσω κρουστών, πνευστών ή εγχόρδων οργάνων, τα οποία ενεπνεύσθη και κατεσκεύασεν ο άνθρωπος, μεταδίδει τα ψυχικάς εκφάνσεις και αναπτύσσει ευρείαν εύγλωττον και πολύπτυχον γλώσσαν συναισθηματικής επικοινωνίας, παρακάμπτουσα ενίοτε τον προφορικόν λόγον.

Η σύνδεσις της μουσικής μετά του λόγου, η οποία είναι συχνοτάτη εις την αρχέγονον μουσικήν έκφρασιν και εις την μουσικήν αντίληψιν και έκφρασιν κατά την νηπιακήν και παιδικήν ηλικίαν, οδηγεί από νευροβιολογικής πλευράς εις την διατύπωσιν σειράς υποθέσεων[19].

Είναι δυνατόν η μουσική και ο λόγος[20] (α) να χρησιμοποιούν κοινά κέντρα αντιλήψεως και

[16] Βλέπε Donald Hodges and Paul Haack, The Influence of Music on Human Behavior, in Handbook of Music Psychology, IMR Press, 1996.

[17] Βλέπε Shettleworth SJ. 2010 Cognition, evolution, and behavior. London, UK: Oxford University Press.

[18] Η μελέτη των εγκεφαλικών διεργασιών επί της μουσικής εστηρίχθη κατά το παρελθόν επί κλινικών κυρίως περιπτώσεων, κατά τας οποίας εγκεφαλικαί βλάβαι μετέβαλλαν την μουσικήν αντίληψιν και εκτέλεσιν. Κατά τα τελευταία έτη αύτη στηρίζεται επί των νευραπεικονιστικών μεθόδων και ιδίως επί της λειτουργικής μαγνητικής τομογραφίας (fMRT) και της ποζιτρονικής τομογραφίας. Κατά τας δεκαετίας 1980 και 1990 εχρησιμοποιήθη κυρίως το Ηλεκτροεγκεφαλογράφημα διά την μελέτην της επιδράσεως της μουσικής επί του εγκεφάλου. Σήμερον μεγαλυτέραν βαρύτητα έχει η μαγνητική εγκεφαλογραφία (MEG) και η ποζιτρονική τομογραφία (PET).Διά των μεθόδων αυτών κατεδείχθη, ότι η μουσική επί πλέον του ακουστικού φλοιού ενεργοποιεί τον μετωπιαίον, τον κροταφικόν και τον βρεγματικόν φλοιόν και πολλάς υποφλοιώδεις περιοχάς του εγκεφάλου. Κατά κύριον λόγον ενεργοποιεί αύτη περιοχάς, αι οποίαι συνδέονται μετά της προσοχής, του συναισθήματος, της φαντασίας, της σκέψεως και της μνημονικής εγχαράξεως. Βλέπε Koelsch, S., and Jentschke, S. (2010). Differences in electric brain responses to melodies and chords. Cogn. Neurosci. 22, 2251–2262 και Limb C J. Structural and functional neural correlates of music perception. Anat. Rec. A Discov. Mol. Cell. Evol. Biol. 2006; 288: 435–446.

[19] Βλέπε Arbib MA. 2013 Language, music, and the brain: a mysterious relationship. Cambridge, MA: MIT Press

[20] Η διαμόρφωσις του λόγου στηρίζεται εις έν σύστημα συντάξεως των λέξεων, το οποίον διαφέρει εν μέσω των διαφόρων γλωσσολογικών ομάδων. Εις άλλας γλώσσας το υποκείμενον προηγείται σταθερώς του ρήματος και του αντικειμένου ή του κατηγορουμένου, εις άλλας γλώσσας το ρήμα τίθεται σταθερώς εις το τέλος της προτάσεως, ενώ έτεραι γλώσσαι έχουν μεγαλυτέραν ευελιξίαν συντακτικής .διατάξεως των λέξεων, χωρίς να αλλοιώνεται ουσιωδώς το νόημα. Η μουσική εις την θέσιν της συντάξεως έχει την τονικότητα, η οποία

εκφράσεως, (β) είναι δυνατόν να χρησιμοποιούν επικαλυπτόμενα κέντρα αντιλήψεως και εκφράσεως και η μεν μουσική να έχη ίδιον κέντρον, αλλά αυτό να επικαλύπτεται υπό του κέντρου αντιλήψεως και εκφράσεως του προφορικού λόγου, (γ) η μουσική και ο λόγος είναι δυνατόν να έχουν διαφορετικά, ίδια κέντρα[21] αλλά να υφίσταται έτερον κοινόν συντονιστικόν κέντρον, το οποίον εναρμονίζει συγχρόνως την αντίληψιν της μουσικής και του λόγου και καθορίζει την σύγχρονον διαμόρφωσιν της εκφράσεως αμφοτέρων και (δ) ενδέχεται εντός του ιδίου ευρέος νευρωνικού δικτύου να υφίστανται έτεροι νευρώνες διαφοροποιημένοι εις την αντίληψιν της μουσικής και έτεροι εις την αντίληψιν του προφορικού λόγου, συνδεόμενοι διά σειράς διαμέσων συντονιστικών νευρώνων[22].

Η εκτέλεσις της μουσικής χρησιμοποιεί διαφοροποιημένα ευπραξικά κινητικά κέντρα, εντοπιζόμενα εις τον μετωπιαίον κυρίως λοβόν, τα οποία είτε διά των καταλλήλων δονήσεων των φωνητικών χορδών και της ρυθμίσεως των εκπνευστικών κινήσεων και της αναπνοής ευρύτερον, είτε διά των καταλλήλων κινήσεων των άκρων επί του μουσικού οργάνου, διαμορφώνουν την μουσικήν έκφρασιν επί τη βάσει της υπαρχούσης μουσικής παιδείας και εμπειρίας.

Ιδιαιτέραν βαρύτητα διά την διατήρησιν του ρυθμού κατά την εκτέλεσιν της μουσικής έχει το κέντρον των κινητικών μελωδιών, το οποίον περιέγραψεν ο Luria[23], εντοπιζόμενον εις την προκινητικήν περιοχήν του αριστερού μετωπιαίου λοβού επί δεξιοχείρων, επί βλάβης του οποίου καθίσταται αδύνατος η διατήρησις του χρόνου κατά την εκτέλεσιν των κινητικών δεξιοτήτων.

Η σημαντικωτέρα και πλέον πολυσχιδής και σύνθετος λειτουργία διά τον εγκέφαλον είναι η σύνθεσις της μουσικής, ήτοι η δημιουργία νέας μουσικής εκφράσεως, η οποία είναι δυνατόν μεν να στηρίζεται εις προϋπάρχοντα μουσικά υπόβαθρα και πρότυπα, παρέχει δε νέα μουσικά στοιχεία, νέους ρυθμούς και νέας μελωδικάς εκφράσεις, αι οποίαι ανάγονται εις τον χώρον της μουσικής δημιουργικότητος, η οποία αποτελεί την συνισταμένην πολλών συνθέτων νοητικών διεργασιών του εγκεφάλου[24]. Διά την σύνθεσιν της μουσικής η ευφυΐα, η προβολική σκέψις και η φαντασία διαδραματίζουν πρωτεύοντα ρόλον[25]. Όσον μεγαλυτέρα είναι η ευφυΐα του συνθέτου τόσον

καθορίζεται από το χρησιμοποιούμενον εκάστοτε «κλειδί». Η τονικότης της μουσικής έχει πολύ μεγαλυτέραν ευελιξίαν από το συντακτικόν των γλωσσών, εν τούτοις εισερχομένη αύτη εις τον προφορικόν λόγον καθορίζει την «προσωδίαν του λόγου» (Lerdahl και Jackendoff, 1983). Ο εγκέφαλος διά την μουσικήν αναπτύσσει ανάλογον κέντρον προς το κέντρον της συντακτικής και γραμματικής διαμορφώσεως των γλωσσών. Το προσωδικόν κέντρον του λόγου, το οποίον επί των δεξιοχείρων εντοπίζεται εις την τρίγωνον έλικα του δεξιού μετωπιαίου λοβού, ενδεχομένως αποτελεί διάμεσον κέντρον συνδέσεως της γλώσσης, κατά την προφορικήν της έκφρασιν, μετά της μουσικής.

[21] Πρώτος ο Gall, ο οποίος υπήρξεν ο εισηγητής της φρενολογίας και προσεπάθη να αναζητήση τα κέντρα των επί μέρους λειτουργιών επί του φλοιού των εγκεφαλικών ημισφαιρίων, υπεστήριξεν, το 1825, ότι ο εγκέφαλος ενέκλειεν έν «μουσικόν όργανον» ικανόν να αντιληφθή και να κατανοήση την μουσικήν, εκ παραλλήλου δε να συνθέση και να εκτελέση αυτήν. Το όργανον αυτό θα ήτο δυνατόν να διατηρηθή ακέραιον, διαφεύγον βλάβας, τας οποίας ενδέχεται να υποστή ο υπόλοιπος εγκέφαλος. Το 1861 ο Broca περιέγραψεν το κινητικόν κέντρον του λόγου επί της τριγώνου έλικος του αριστερού μετωπιαίου λοβού επί δεξιοχείρων, επί βλάβης του οποίου επέρχεται κινητική αφασία, κατά την οποίαν υφίσταται πλήρης ή μερική αδυναμία προφορικής εκφράσεως του λόγου.Έκτοτε ήρχισεν να διαμορφώνεται η άποψις ότι τόσον ο λόγος όσον και η μουσική έχουν ίδια κέντρα αντιλήψεως και εκφράσεως εις τον φλοιόν των εγκεφαλικών ημισφαιρίων.

[22] Aiello, R. (1994). Music and language: parallels and contrasts. Oxford: Oxford University Press.

[23] Luria A R. (1945) Disturbances of movement in lesions of the premotor systems, Proc. Moscow Univer. 90, 101-132.

[24] Βλέπε Wiggins GA και συνεργ. 2015 The evolutionary roots of creativity: mechanisms and motivations. Phil. Trans. R. Soc. B 370.

[25] Κατά την φαντασίαν συμμετέχει όλαι αι συνειδησιακαί διεργασίαι του ατόμου και το γνωσιολογικόν υπόβαθρον αυτού . Εκ της αισθητικής αναλύσεως της μουσικής και της ερμηνείας του νοήματος αυτής και των μηνυμάτων, τα οποία παρέχει, κινητοποιείται η σκέψις, έχουσα την ανάλογον προς την μουσικήν συναισθηματικήν επένδυσιν και προβάλλονται διά της σκέψεως οπτικαί ή ακουστικαί εικόνες και παραστάσεις εις τας οποίας νοερώς μεταφέρεται το άτομον. Η φαντασία απαιτεί την συνεργασίαν του κροταφικού μετά του ινιακού και του μετωπιαίου λοβού. Διά την σύνθεσιν εκάστου νέου και πρωτοποριακού έργου μουσικής ο μετωπιαίος λοβός εναρμονίζει τας προγενεστέρας μουσικάς γνώσεις και εμπειρίας και προβάλλει αυτάς διά της φαντασίας εις έν νέον μουσικόν ολοκλήρωμα, το οποίον εκφράζει τα εσωτερικά βιώματα του συνθέτου. Βλέπε και Reichling MJ. Images of imagination. Journal of Research in Music Education, 1990; 38(4): 282-293.

πλουσιώτερον είναι το συνθετικόν και δημιουργικόν έργον αυτού[26]. Η δημιουργικότης, συνδεομένη μετά της ιδιαιτέρας υψηλής λειτουργικής συμμετοχής του μετωπιαίου λοβού, πολλάκις δεν συμβαδίζει με την εκτελεστικήν δεινότητα και την ερμηνευτικήν ικανότητα του μουσικού. Είναι δυνατόν να υφίσταται άψογος εκτέλεσις και ερμηνεία έργων μουσικής, αλλά να μη καθίσταται εφικτή η σύνθεσις νέων πρωτοτύπων έργων υπό του μουσικού και αντιστρόφως.

Η προσπάθεια διερευνήσεως της θέσεως των κέντρων της μουσικής εις τον ανθρώπινον εγκέφαλον καταδεικνύει ότι εν αντιθέσει προς τον λόγον, κατά τον οποίον το αριστερόν ημισφαίριον επί δεξιοχείρων διαδραματίζει πρωτεύοντα ρόλον εις την αντίληψιν και έκφρασιν αυτού, η μουσική εκπροσωπείται ευρέως εις το δεξιόν ημισφαίριον, το οποίον έχει πρωτεύουσαν βαρύτητα εις την αντίληψιν αυτής και ιδίως εις την σύνθεσιν και την ανάπτυξιν νέων μουσικών προεκτάσεων και οριζόντων.

Η τρέχουσα αντίληψις συγκλίνει υπέρ της απόψεως ότι διάφορα είδη μουσικής αναλύονται και καθίστανται αντιληπτά εις ίδιον κέντρον έκαστον, όλα δε τα επί μέρους κέντρα επικοινωνούν διά πυκνών νευρωνικών δικτύων ή αλληλεπικαλύπτονται, κατανεμόμενα εις αμφότερα τα εγκεφαλικά ημισφαίρια[27].

Η διαφοροποίησις των κέντρων της μουσικής εις έκαστον άτομον είναι ευρεία και σύνθετος διεργασία, διαμορφουμένη αναλόγως προς την μουσικήν παιδείαν αυτού, την ευρυτέραν γνωσιολογικήν συγκρότησιν και την δομήν της προσωπικότητος αυτού. Ευλόγως είναι ευρεία η διαφορά της αναπτύξεως των κέντρων της μουσικής από άτομον εις άτομον και της εκτάσεως την οποίαν καταλαμβάνουν αυτά εις τον εγκέφαλον[28] εξαρτωμένης κυρίως εκ της μουσικής παιδείας και του εύρους της μουσικής εμπειρίας.

Κατ' αναλογίαν, η ενεργοποίησις του εγκεφαλικού φλοιού υπό της μουσικής διαφέρει ευρέως από ατόμου εις άτομον, εξαρτωμένη από τον βαθμόν της εξοικειώσεως του ατόμου μετά της αντιλήψεως, απομνημονεύσεως, εκμαθήσεως, εκτελέσεως της μουσικής και εμβαθύνσεως εις τον χώρον της αισθητικής αναλύσεως και της κατανοήσεως της φιλοσοφικής διαστάσεως αυτής.

Είναι άξιον ιδιαιτέρας υπογραμμίσεως το γεγονός ότι πολλάκις εις ευρείας βλάβας του εγκεφάλου ή εις εκφυλιστικάς αλλοιώσεις αυτού διατηρείται τόσον η μουσική αντίληψις όσον και η εκτελεστική ικανότης της μουσικής, ενώ η δημιουργικότης, διά της συνθέσεως, ενδεχομένως κάμπτεται[29].

---

[26] Ο Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) υπήρξεν εκ των ευφυεστέρων και συγχρόνως εκ των πλέον δημιουργικών συνθετών. Κατά τα 35 έτη της ζωής του συνέθεσεν εκατοντάδες έργων εκ των οποίων 626 περιλαμβάνονται εις τον εκ 551 σελίδων συνιστάμενον χρονολογικόν κατάλογον, τον οποίον εξεπόνησεν το 1862 ο Ludwig von Köchel υπό τον τίτλον Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämmtlicher Tonwerke W. A. Mozarts. Το πρώτον έργον του (Andante in C for Piano) συνέθεσεν ο Mozart το 1761 εις ηλικίαν 5 ετών εις το Salzburg και το τελευταίον του (Requiem in D minor) συνέθεσεν το 1791 εις ηλικίαν 35 ετών εις Βιέννην. Η σύνθεσις 626 έργων εις 30 έτη αποτελεί μοναδικόν φαινόμενον, το οποίον είναι αποτέλεσμα της εναρμονίσεως της ευφυΐας μετά της ιδιαιτέρας δημιουργικής ικανότητος του συνθέτου.

[27] Βλέπε Altenmüller, Eckart O. How many music centers are in the brain?. Annals of the New York Academy of Sciences 930.1 (2001): 273-280.

[28] Βλέπε H. Platel, C. Price, J. C. Baron, R. Wise, J. Lambert, R. Frackowiak, B. Lechevalier, and F. Eustache, "The Structural Components of Music Perception: A Functional Anatomical Study," Brain 20, no. 2 (1997): 229-43.

[29] Υφίστανται πολλά παραδείγματα συνθετών, οι οποίοι διετήρησαν την δυνατότητα αντιλήψεως και εκτελέσεως της μουσικής, μετά από την έναρξιν των εκφυλιστικών αλλοιώσεων του εγκεφάλου και την σταδιακήν επιδείνωσιν της νοητικής και νευρολογικής καταστάσεως των. Πρώτος ο Bouillaud το1865, περιέγραψεν περίπτωσιν μουσικού, του οποίου ο εγκέφαλος υπέστη σημαντικήν βλάβην, αλλά εν τούτοις εκείνος συνέχιζεν να τραγουδά, να συνθέτη και να γράφη μουσικήν, ενώ δεν ηδύνατο να ομιλήση, να διαβάση και να γράψη την μητρικήν του γλώσσαν. Εντυπωσιακόν είναι κυρίως το παράδειγμα του Γάλλου συνθέτου Maurice Ravel (1875-1937) ο οποίος το 1933 ήρχισεν να εμφανίζη συμπτώματα προφανώς φλοιοβασικής εκφυλίσεως, διατηρών εν τούτοις την δυνατότητα αντιλήψεως της μουσικής και εκτελέσεως έργων, τα οποία είχεν συνθέσει παλαιότερον, ενώ ήδη από το 1927 ενεφάνιζεν φαινόμενα προϊούσης αμνησίας. Αναφερόμενος εις την όπεραν Jeanne d'Arc, την μουσικήν της οποίας είχεν αναλάβει να συνθέση, έλεγεν ότι την μουσικήν μεν αυτής είχεν ήδη συνθέσει εις την σκέψιν του, την ήκουεν ήδη, αλλά του ήτο αδύνατον να την γράψη. Η κατάστασις του Ravel ήρχισεν να επιδεινούται και το 1937 υπέστη βιοψίαν εγκεφάλου διά το ενδεχόμενον της διαγνώσεως νεοπλασματικής μάζης. Μετά από ελαφράν βελτίωσιν

Κλινικαί μελέται επί πασχόντων μουσικών εξ οξέων νευρολογικών συνδρόμων, ως είναι τα αγγειακά εγκεφαλικά επεισόδια, καταδεικνύουν ότι το κέντρον του λόγου και το κέντρον της μουσικής δεν συμπίπτουν ούτε ταυτίζονται, με αποτέλεσμα ισχαιμικαί βλάβαι του εγκεφάλου να προκαλούν μεν αφασίαν αλλά ουχί αμουσίαν[30]. Υφίστανται όμως εκ παραλλήλου περιπτώσεις κατά τας οποίας επί εγκεφαλικής βλάβης αντιστρόφως αναπτύσσεται αμουσία, άνευ αφασίας[31].

Σειρά κλινικών μελετών κατέδειξεν την ουσιώδη βαρύτητα, την οποίαν έχει ο δεξιός κυρίως κροταφικός λοβός εις την απομνημόνευσιν και αναγνώρισιν του ρυθμού της μουσικής εις άτομα, τα οποία έτυχον ικανής μουσικής παιδείας[32]. Όσον δε είναι υψηλοτέρα η μουσική παιδεία, τόσον ευρύτερα νευρωνικά δίκτυα συμμετέχουν εις την καταγραφήν της μουσικής και εις την απομνημόνευσιν των ειδικών χαρακτήρων αυτής.

Διά τας συναισθηματικάς αντιδράσεις[33] κατά την ακρόασιν της μουσικής ιδιαίτερον ρόλον

απεβίωσεν εις τας 28 Δεκεμβρίου, εις ηλικίαν 62 ετών, χωρίς να τεθή οριστική διάγνωσις της νευρολογικής του παθήσεως. Εκ της προσεκτικής μελέτης του ιστορικού του και των κλινικών εκδηλώσεων του θα διαμορφώναμε την άποψιν ότι πρόκειται διά φλοιοβασικήν εκφύλισιν, τα φαινόμενα της οποίας επεδεινώθησαν το 1932, μετά από τροχαίον ατύχημα. Βλέπε επίσης Henson RA. Maurice Ravel's Illness: A Tragedy of Lost Creativity. British Medical Journal: 1585–1588. και Sergent J. Music, the brain and Ravel. Trends in neurosciences, 1993; 16(5), 168-172. Εντυπωσιακόν είναι επίσης το παράδειγμα ασθενούς ηλικίας 72 ετών, η οποία είχεν διακριθή, κατά την προγενεστέραν ζωήν της, εις την ερμηνείαν έργων του Chopin, αναπτύξασα δε προϊούσα αμνησίαν, συνεπεία της νόσου του Alzheimer, η οποία προεκάλεσεν τελικώς πλήρη απόσβεσιν των μνημονικών εγχαράξεων, διετήρη την ικανότητα ερμηνείας εις το πιάνο των σπουδών του Chopin, μέχρι του τέλους της ζωής της.

[30] Επί της διαφοράς των κέντρων της μουσικής και του λόγου συνηγορεί το παράδειγμα του Ρώσσου συνθέτου Vissarion Yakovlevich Shebalin (Виссарио́н Я́ковлевич Шебали́н 1902 –1963), ο οποίος υπέστη αγγειακόν εγκεφαλικόν επεισόδιον αρχικώς το 1953, και εν συνεχεία το 1959, τα οποία προεκάλεσαν μικτού τύπου αφασίαν, ήτοι αισθητηριακήν και κινητικήν, χωρίς να επηρεάσουν, εν τούτοις, την αντίληψιν, την εκτέλεσιν και την σύνθεσιν της μουσικής, Η συνθετική ικανότης και η παραγωγικότης του Shebalin συνεχίσθη μετά τα επεισόδια έως του θανάτου του. Τα τελευταία έργα του είναι πλήρη εκφραστικότητος και λυρισμού. Η πέμπτη συμφωνία, την οποίαν συνέθεσεν μετά τα εγκεφαλικά επεισόδια, εχαρακτηρίσθη υπό του Dmitri Shostakovich, ως έν εκ των πλέον λαμπρών μουσικών δημιουργημάτων, πλήρες ζωής και συναισθήματος, εμπνευσμένο από το επικόν χρώμα της ρωσσικής συμφωνικής μουσικής. Βλέπε Luria και συνεργ. (1965). Aphasia in a composer. Journal of Neurological Science, Το αυτό φαινόμενον της διατηρήσεως της μουσικής αντιλήψεως και εκφράσεως παρατηρείται και εις την περίπτωσιν του Σουηδού ποιητού και πιανίστα Tomas Tranströmer, ο οποίος εγεννήθη το 1931, το δε 2011 ετιμήθη διά του βραβείου Nobel της Λογοτεχνίας, διότι « διά του συμπαγούς και διαυγούς ποιητικού λόγου του εβοήθησεν εις την προσέγγισιν της αληθείας». Ο Tranströmer, διά του μεγάλου και εκτενούς ποιήματος του Baltics (Östersjöar, 1974) περιέγραψεν συν τοις άλλοις και την περίπτωσιν του Shebalin. Ο ίδιος το 1990 υπέστη δεξιάν ημιπληγίαν και αφασίαν, αλλά συνέχισεν να παίζη πιάνο διά της αριστεράς χειρός, ερμηνεύων κυρίως έργα γραμμένα διά αριστεράν χείραν (Concerto For The Left Hand in B Major του Ravel και έργα του Τσέχου συνθέτου Fibich).Βλέπε σχετικώς Tranströmer T. New Collected Poems. Translated by Robin Fulton. Bloodaxe Books. Glasgow; 2011.

[31] Οι Quensel και Pfeiffer το 1922, ανέφεραν περίπτωσιν μουσικού ο οποίος υπέστη αμουσίαν ενώ δεν ενεφάνιζεν διαταραχάς ούτε του προφορικού ούτε του γραπτού λόγου. Το 1982 οι McFarland και Fortin περιέγραψαν επίσης περίπτωσιν μουσικού ο οποίος ανέπτυξεν αμουσίαν συνεπεία ισχαιμικού εμφράγματος του δεξιού ημισφαιρίου, χωρίς να παρουσιάζη διαταραχάς του λόγου.

[32]Βλέπε Virginia Penhune, Robert Zatorre, and W. Feindel, The Role of the Auditory Cortex in Retention of Rhythmic Patterns as Studied in Patients with Temporal Lobe Removals Including Heschl's Gyrus, Neuropsychologia 37,(1999): 315-331.Εν τούτοις, η περίπτωσις του George Gershwin (1898 – 1937), ο οποίος ανέπτυξεν γλοίωμα εις τον δεξιόν κροταφικόν λοβόν, το οποίον κατά την διάγνωσιν του ήτο πλέον ανεγχείρητον, και παρά ταύτα συνέχισεν να εκτελή τας συνθέσεις του και να διευθύνη την συμφωνικήν ορχήστραν, παρουσιάσας μόνον κατά το τέλος απρακτικά φαινόμενα και διαταραχάς της συμπεριφοράς, καταδεικνύει ότι και το αριστερόν ημισφαίριον συμβάλλει σημαντικώς εις την αναγνώρισιν, την εκτέλεσιν και την ερμηνείαν της μουσικής

[33] Αι συχνότητες του ήχου διαδραματίζουν σημαντικόν ρόλον εις την κινητοποίησιν των συναισθηματικών αντιδράσεων του ατόμου. Εναλλασσόμεναι συχνότητες των 260 Hz και 390 Hz υπό την αναλογίαν 2:3 παρέχουν την αίσθησιν της χαράς. Εν αντιθέσει συχνότητες της τάξεως των 277 Hz παρέχουν κατά κανόνα το αίσθημα της θλίψεως. Οι συνθέται χρησιμοποιούν τας συχνότητας αυτάς αναλόγως προς την συναισθηματικήν

διαδραματίζουν αι κροταφομετωπιαίαι συνδέσεις και κέντρα συναισθηματικής εκφράσεως κλαυθμού ή γέλωτος επί του μετωπιαίου φλοιού, εις υποφλοιώδη κέντρα και ιδίως εις την περί τον υδραγωγόν του μέσου εγκεφάλου κεντρικήν φαιάν ουσίαν.

Διά της ποζιτρονικής τομογραφίας[34] διεπιστώθη ότι μουσική, η οποία είναι ιδαιτέρως ευχάριστος διά το άτομον συμβάλλει εις την αύξησιν της αιματώσεως εις τον αμυγδαλοειδή πυρήνα, το ραβδωτόν σώμα, τον μέσον εγκέφαλον και ιδίως την περί τον υδραγωγόν φαιάν ουσίαν, την καλυπτρικήν μοίραν της γεφύρας, την κάτω επιφάνειαν του μετωπιαίου λοβού και την έσω μοίραν του μετωπιαίου φλοιού. Συγχρόνως, η ευχάριστος μουσική προκαλεί σειράν απαντήσεων εκ του αυτονόμου νευρικού συστήματος, όπως είναι η ταχυκαρδία, η ταχύπνοια, η μεταβολή της αρτηριακής πιέσεως και η μεταβολή της αιματώσεως των σπλάγχνων. Εύλογον είναι διά την συναισθηματικήν κινητοποίησιν της μουσικής μετέχουν κατά κύριον λόγον περιοχαί του μεταιχμιακού ή κρικοειδούς συστήματος[35], ενώ διά την κατανόησιν αυτής συμβάλλουν κυρίως περιοχαί του προμετωπιαίου φλοιού και μετωποθαλαμικά νευρωνικά δίκτυα

Η ηυξημένη ντοπαμινεργική δραστηριότης και η αύξησις των ενδορφινών αποτελούν το νευροχημικόν υπόβαθρον του αισθήματος της χαράς και της ευφορίας κατά την ακρόασιν της ευχαρίστου μουσικής, γεγονός το οποίον αιτιολογεί και δικαιώνει την εφαρμογήν της μουσικοθεραπείας εις την κατάθλιψιν, τας εξωπυραμιδικάς παθήσεις[36], την επιληψίαν, το σύνδρομον Williams[37], τας συνειδησιακάς διαταραχάς[38] και τας τραυματικάς κακώσεις του εγκεφάλου[39].

Εκ παραλλήλου, όσον ενωρίτερον άρχεται η μουσική παιδεία, τόσον ευρυτέρα είναι η ανάπτυξις των φλοιϊκών περιοχών, αι οποίαι αναγνωρίζουν και καταγράφουν την μουσικήν. Κατ' αναλογίαν αι κινητικαί περιοχαί του φλοιού, αι οποίαι μετέχουν εις την εκτέλεσιν της μουσικής είναι περισσότερον ανεπτυγμέναι εις άτομα ασχολούμενα επί πολλά έτη μετά της ερμηνείας της μουσικής[40].

Είναι ιδιαιτέρως σημαντικόν το γεγονός, ότι η προσθία μοίρα του μεσολοβίου, διά της οποίας διέρχονται νευρικαί ίνες, συνδέουσαι τα κινητικά κέντρα εκτελέσεως της μουσικής αμφοτέρων των εγκεφαλικών ημισφαιρίων, είναι ιδαιτέρως ανεπτυγμένη επί μουσικών εν σχέσει προς μη μουσικούς, την μεγαλυτέραν δε ανάπτυξιν παρουσιάζουν άτομα, τα οποία ήρχισαν την εκμάθησιν μουσικών οργάνων κατά την πρώτην παιδικήν ήδη ηλικίαν.

Περιοχαί της παρεγκεφαλίδος, εις την άνω επιφάνειαν των ημισφαιρίων αι οποίαι εναρμονίζουν τον τόνον των μυϊκών μαζών και καθορίζουν την ευστάθειαν και ακρίβειαν των κινήσεων των άνω άκρων και ιδίως των δακτύλων, είναι καλύτερον ανεπτυγμέναι εις άτομα, τα οποία ήρχισαν την εκμάθησιν μουσικών οργάνων κατά την πρώτην παιδικήν ηλικίαν.

Μουσική μνήμη

Η μνήμη έχει ιδιαιτέραν βαρύτητα τόσον εις την αναγνώρισιν της μουσικής όσον και εις την εκτέλεσιν και ερμηνείαν αυτής. Η αναγνώρισις καθίσταται εφικτή όταν υφίσταται μνημονικόν

των κατάστασιν και την συναισθηματικήν ατμόσφαιραν την οποίαν επιθυμούν να δημιουργήσουν διά της μουσικής των.

[34]Blood Anne J, Robert J. Zatorre. Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. Proceedings of the National Academy of Sciences 98.20 (2001).

[35] Anne Blood, και συνεργ. Emotional Responses to Pleasant and Unpleasant Music Correlate with Activity in Paralimbic Brain Regions, Nature Neuroscience 2, no. 4 (1999): 382-87.

[36] Gerald Mcintosh, και συνεργ. Musicotherapy Technique: Effects on Gait of Stroke and Parkinsonian's Patients,St. Louis, Missouri: MMB Music, 1996), 145-52

[37] . Daniel Levitin and Ursula Bellugi, Musical Abilities in Individuals with Williams Syndrome," Music Perception 15, no. 4 (1998): 357-89.

[38] Βλέπε Vogl J και συνεργ. (2015). Neuroscientific and neuroanthropological perspectives in music therapy, research and practice with patients with disorders of consciousness. Front. Neurosci. 9:273.

[39] Thaut Michael H και συνεργ. Neurologic music therapy improves executive function and emotional adjustment in traumatic brain injury rehabilitation. Annals of the New York Academy of Sciences 1169, (2009): 406-416.

[40] Thomas Elbert και συνεργ. Increased Cortical Representation of the Fingers of the Left Hand in String Players, Science 270, 5234 (1995): 305-307.

υπόβαθρον προγενεστέρων μουσικών εγχαράξεων μετά των οποίων συμπίπτει η εκάστοτε μουσική την οποίαν ακροάται το άτομον. Ως εκ τούτου το σύστημα των νευρωνικών δικτύων, τα οποία είναι εξοικειωμένα με την μνημονικήν εγχάραξιν και καταγραφήν των ακουστικών πληροφοριών, εντασσόμενα εις την λειτουργικήν μνήμην, εμπλέκονται και εις την μνημονικήν εγχάραξιν της μουσικής. Κλινικαί κυρίως μελέται συνηγορούν εις την εντόπισιν των μνημονικών περιοχών καταγραφής της μουσικής κυρίως εις τας μετωποκροταφικάς περιοχάς του φλοιού των εγκεφαλικών ημισφαιρίων[41].

Ο ιππόκαμπος συμμετέχει ευλόγως εις την μνημονικήν εγχάραξιν της μουσικής όπως συμμετέχει και εις την εγχάραξιν όλων των αισθητικοαισθητηρικών πληροφοριών. Ενδεχομένως τα νευρωνικά δίκτυα, τα αναφερόμενα εις την λειτουργικήν μνήμην της μουσικής αποτελούν ιδιαίτερον υποσύστημα[42] , το οποίον διαφέρει από το σύστημα της μνημονικής καταγραφής του λόγου. Το γεγονός ότι η μουσική φέρει ηυξημένον συναισθηματικόν φορτίον συνεπάγεται και την συμμετοχήν και της CA3 περιοχής του ιπποκάμπου εις την μνημονικήν καταγραφήν αυτής, η οποία ως εκ τούτου καθίσταται ισχυροτέρα, εν σχέσει προς την καταγραφήν του προφορικού λόγου, εντασσομένη πολλάκις εις τα πλαίσια της αυτοβιογραφικής μνήμης[43].Ως εκ τούτου η μνημονική ανάκλησις της μουσικής είναι δυνατόν να συμβάλη εις την ανάκλησιν και πολλών ετέρων αυτοβιογραφικών μνημονικών εγχαράξεων, γεγονός το οποίον αποκτά ιδιαιτέραν πρακτικήν σημασίαν διά την εφαρμογήν της μουσικοθεραπείας εις την αντιμετώπισιν των μνημονικών διαταραχών και της ανοίας[44].

Βλάβαι εις την έσω επιφάνειαν του κροταφικού λοβού ενδέχεται να συνεπάγωνται διαταραχάς εις την αναγνώρισιν της μουσικής[45] ενώ διατηρείται η αναγνώρισις του λόγου. Μελέται διά νευροαπεικονιστικών μεθόδων δίδουν ιδιαιτέραν βαρύτητα εις την κάτω επιφάνειαν του κροταφικού και του μετωπιαίου λοβού διά την αναγνώρισιν μελωδιών, τας οποίας είχεν προγενεστέρως ακούσει το άτομον[46].

Συμπέρασμα

Συμπερασματικώς η μουσική αναλύεται εις πολλάς περιοχάς του εγκεφάλου, ο οποίος αναπτύσσει κέντρα, αναλόγως προς την μουσικήν παιδείαν, καλλιέργειαν και εμπειρίαν του ατόμου. Αποτελούσα αύτη ένα ιδιαίτερον σύστημα επικοινωνίας, ευρύτερον από τον λόγον, συμβάλλει τα μέγιστα εις την επικοινωνίαν του ατόμου μετά του Είναι αυτού και μετά του κοινωνικού χώρου, κινητοποιούσα, εκ παραλλήλου, το συναίσθημα αυτού, την προσοχήν, τον εσωτερικόν λόγον και την σκέψιν, την ευφυΐαν, την κριτικήν ικανότητα, την μνήμην, την φαντασίαν, την δημιουργικότητα και περιοχάς κινητικής συμπεριφοράς, καθώς και δομάς του αυτονόμου νευρικού συστήματος.

Η δυνατότης της μουσικής να επηρεάζη θετικώς την νευρωνικήν πλαστικότητα και να συμβάλλη εις την απελευθέρωσιν νευροδιαβιβαστών, εις τας νευρωνικάς συνάψεις του εγκεφάλου, συνετέλεσεν εις την εύλογον εισαγωγήν της μουσικής ως θεραπευτικού συντελεστού, εντός προγραμματισμένων και ορθώς επιλεγομένων πλαισίων, διά την αντιμετώπισιν νευρολογικών και ψυχιατρικών παθήσεων και διά την περαιτέρω ανάπτυξιν των νοητικής επιφανείας του ατόμου.

[41] Βλέπε Gaab N, και συνεργ. 2003. Functional anatomy of pitch memory—an fMRI study with sparse temporal sampling. NeuroImage 19:1417–1426.
[42] Marin OSM, Perry DW. 1999. Neurological aspects of music perception and performance. Deutsch 1999, pp. 653–724.
[43] Βλέπε σχετικώς Janata P, Tomic ST, Rakowski SK: Characterization of music evoked autobiographical memories. Memory 2007, 15:845-860.
[44] Juslin P N, Vastfjall D. Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. Behavioral and Brain Sciences 2008; 31(5): 559–575
[45] Samson S, Zatorre RJ. 1992. Learning and retention of melodic and verbal information after unilateral temporal lobectomy. Neuropsychologia 30:815–826.
[46] Platel H και συνεργ. 2003. Semantic and episodic memory for music are subserved by distinct neural networks. Neuroimage 20:244–256.

Βιβλιογραφία

Aiello R. Music and language: parallels and contrasts.In Aiello R, Sloboda JA. (Eds.), Musical perceptions. Oxford: Oxford University Press 1994.

Altenmüller E O. How many music centers are in the brain? Annals of the New York Academy of Sciences 2001; 930 (1): 273-280.

Arbib MA. Language, music, and the brain: a mysterious relationship. Cambridge, MA: MIT Press 2013.

Blood A, Zatorre R, Bermudez P, Evans A. Emotional Responses to Pleasant and Unpleasant Music Correlate with Activity in Paralimbic Brain Regions, Nature Neuroscience 1999;2 (4): 382-387.

Blood J, Zatorre RJ. Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. Proceedings of the National Academy of Sciences 2001; 98(20): 11818-11823.

Brown S. The 'Musilanguage' model of music evolution. In The origins of music (eds NL Wallin, B Merker, S Brown), pp. 271–300. Cambridge, MA: MIT Press 2000.

Cross I. The nature of music and its evolution. In Oxford handbook of music psychology (eds S Hallam, I Cross, M Thaut), pp. 3–13. Oxford, UK: Oxford University Press 2009.

Dunbar RIM. On the evolutionary function of song and dance. In Music, language, and human evolution (ed. N Bannan), pp. 201–214. Oxford, UK: Oxford University Press 2012.

Elbert T, Pantev C, Wienbruch C, Rockstrub B, Taub E. Increased Cortical Representation of the Fingers of the Left Hand in String Players, Science 270, no. 1995; 5234: 305-307.

Gaab N, Gaser C, Zaehle T, Jancke L,Schlaug G. Functional anatomy of pitch memory—an fMRI study with sparse temporal sampling. NeuroImage 2003;19: 1417–1426.

Henson, R A (4 June 1988). Maurice Ravel's Illness: A Tragedy of Lost Creativity. British Medical Journal: 1585–1588.

Hodges D, Haack P. The Influence of Music on Human Behavior, in Handbook of Music Psychology, 2nd ed., edited by D. Hodges (University of Texas at San Antonio: IMR Press, 1996), 473.

Janata P, Tomic ST, Rakowski SK: Characterization of music evoked autobiographical memories. Memory 2007; 15:845-860.

Juslin P N, Vastfjall D. Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. Behavioral and Brain Sciences 2008; 31(5): 559–575

Koelsch S, Jentschke S. Differences in electric brain responses to melodies and chords. Cogn. Neurosci. 2010; 22: 2251–2262.

Lecanuet J-P. Prenatal Auditory Experience, in Irene Deliege and John Sloboda, Musical Beginnings: Origins and Development of Music Competence, edited by Irene Deliege and John Sloboda. Oxford: Oxford University Press, 1996, 3-34.

Lerdahl F, Jackendoff R. A Generative Theory of Tonal Music. Cambridge, MA: MIT Press. 1983.

Levitin D, Bellugi U. Musical Abilities in Individuals with Williams Syndrome, Music Perception 1998; 15 (4): 357-389.

Limb C J. Structural and functional neural correlates of music perception. Anat. Rec. A Discov. Mol. Cell. Evol. Biol. 2006; 288: 435–446.

Luria AR. Disturbances of movement in lesions of the premotor systems, Proc. Moscow Univer. 1945; 90, 101-132.

Luria A, Tsvetkova L, Futer J. Aphasia in a composer. Journal of Neurological Science, 1965; 2: 288-292.

Marin O. Perry D. Neurological Aspects of Music Perception and Performance, in The Psychology of Music, 2nd ed., edited by Diana Deutsch, New York: Academic Press, 1999, 653-724.

McFarland HR, Fortin D. Amusia due to right temporo-parietal infarct. Archives of Neurology, 1982; 39:725-727.

Mcintosh G, Thaut M, Rice R. Rhythmic Auditory Stimulation as an Entrainment and Therapy Technique: Effects on Gait of Stroke and Parkinsonian's Patients, in Music Medicine, vol. 2, edited by Rosalie Pratt and Ralph Spintge, St. Louis, Missouri: MMB Music, 1996, 145-152.

Mithen SJ. The singing Neanderthals: the origins of music, language, mind, and body Cambridge, MA: Harvard University Press 2005.

Morley I. The prehistory of music: human evolution, archaeology, and the origins of musicality. Oxford, UK: Oxford University Press 2013.

Nettl B. Response to Victor Grauer: on the concept of evolution in the history of ethnomusicology. World Music 2006; 48: 59–72.

Papousek H. Musicality in Infancy Research: Biological and Cultural Origins of Early Musicality, Musical

Beginnings, Origins and Development of Music Competence, edited by Irene Deliege and John Sloboda. Oxford: Oxford University Press, 1996, 37-55.
Pearce M, Rohrmeier M. Music cognition and the cognitive sciences. Top. Cogn. Sci. 2012; 4, 468–484.doi:10.1111/j.1756-8765.2012.01226.x)
Penhune V, Zatorre R, Feindel W. The Role of the Auditory Cortex in Retention of Rhythmic Patterns as Studied in Patients with Temporal Lobe Removals Including Heschl's Gyrus, Neuropsychologia 1999;37(3): 315-331.
Platel H, Price C, Baron JC, Wise R, Lambert J, Frackowiak R, Lechevalier B, Eustache F. The Structural Components of Music Perception: A Functional Anatomical Study, Brain 1997; 20(2): 229-243.
Platel H, Baron JC, Desgranges B, Bernard F, Eustache F. Semantic and episodic memory for music are subserved by distinct neural networks. Neuroimage 2003; 20:244–256.
Reichling MJ. Images of imagination. Journal of Research in Music Education, 1990; 38(4): 282-293.
Ruiz E, Montañés P. Music and the brain: Gershwin and Shebalin. 2005: 172-178.
Samson S, Zatorre RJ. Learning and retention of melodic and verbal information after unilateral temporal lobectomy. Neuropsychologia 1992; 30:815–826
Sergent J. Music, the brain and Ravel. Trends in neurosciences, 1993; 16(5), 168-172.
Shettleworth SJ. Cognition, evolution, and behavior. London, UK: Oxford University Press 2010.
Thaut MH, Gardiner JC, Holmberg D, et al. Neurologic music therapy improves executive function and emotional adjustment in traumatic brain injury rehabilitation. Annals of the New York Academy of Sciences 2009; 1169 (1): 406-416.
Tranströmer T. New Collected Poems. Translated by Robin Fulton. Bloodaxe Books. Printed by Bell & Bain: Glasgow; 2011.
Trehub SE. The developmental origins of musicality. Nat. Neurosci. 2003;6: 669–673.
Trehub S, Bull D, Thorpe L, Infants' Perception of Melodies: The Role of Melodic Contour, Child Development 1984; 55: 821-830.
Trehub SE, Becker J, Morley I. Cross-cultural perspectives on music and musicality. Phil. Trans. R. Soc. B 2015;370, 20140096. (doi:10.1098/rstb.2014.0096).
Vogl J, Heine A, Steinhoff N, Weiss K., and Tucek, G. (2015). Neuroscientific and neuroanthropological perspectives in music therapy research and practice with patients with disorders of consciousness. Front. Neurosci. 9:273. doi: 10.3389/fnins.2015.00273.
Wallin N, Merker B, Brown S. The origins of music. Cambridge, MA: MIT Press 2000.
Wiggins GA, Tyack P, Scharff C, Rohrmeier M. The evolutionary roots of creativity: mechanisms and motivations. Phil. Trans. R. Soc. B 2015; 370, 20140099. (doi:10.1098/rstb.2014.0099).
Zatorre RJ, Salimpoor VN. From perception to pleasure: music and its neural substrates. Proc. Natl Acad. Sci. USA 2013; 110, 10 430–10 437. (doi:10.1073/ pnas.1301228110).

Ο ομότιμος καθηγητής Νευρολογίας ***Σταύρος Μπαλογιάννης*** *γεννήθηκε στην Θεσσαλονίκη. Αποφοίτησε από την Ιατρική σχολή του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και έκανε μεταπτυχιακές σπουδές στη Νευρολογία, στην Νευροπαθολογία, στην Νευροωτολογία και την Νευροανοσολογία στο Α.Π.Θ., στο Νευρολογικό Ινστιτούτο του Λονδίνου, στο Πανεπιστήμιο του Louvain, στο Πανεπιστήμιο της Πεννσυλβάνια, στο Πανεπιστήμιο του Harvard και στο Πανεπιστήμιο του Yale. Στα ερευνητικά του ενδιαφέροντα περιλαμβάνονται η νευροηθική, η νευρογλωσσολογία, η φιλοσοφία των νευρολογικών επιστημών, η εφαρμογή των μαθηματικών στις νευρολογικές επιστήμες, η σχέση της νευρολογίας με την τέχνη. Είναι μέλος 55 επιστημονικών συλλόγων στην Ελλάδα και το εξωτερικό, επίτιμο μέλος της Ακαδημίας της Ελληνικής Αεροπορίας, πρόεδρος της εταιρείας για τη βελτίωση της ζωής ασθενών με χρόνιες νευρολογικές ασθένειες, πρόεδρος του Ορθόδοξου Ιατρικού Συνδέσμου για την υγεία και την ιατρική εκπαίδευση στην Αφρική. Υπήρξε επισκέπτης καθηγητής στο Πανεπιστήμιο Tufts, στο Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης και στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (Φιλοσοφική και Θεολογική σχολή). Είναι συγγραφέας 28 βιβλίων για την νευρολογία, τη νευροπαθολογία και την νευροψυχολογία και 680 άρθρων, σχετικών με νευρολογία, νευροπαθολογία, νευροανοσιολογία και νευροηθική, που δημοσιεύτηκαν σε Ελληνικά και διεθνή επιστημονικά περιοδικά. Υπήρξε διευθυντής του Α΄ Τομέα Νευρολογίας στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης επί μία εικοσαετία και διευθυντής του ερευνητικού ινστιτούτου για τη νόσο Αλτσχάιμερ.*

The Eastern Orthodox Singing "Ψαλτική" and its Epistemological Approach: Possibilities and Limits

Jordan Krassimirov Banev

National Musical Academy "Prof. Pantcho Vladigerov",
Faculty of Theory, Composition and Conducting, Sofia, Bulgaria
j.banev@gmail.com

Abstract. The paper has two parts. The first examines critically the assumption that the Christian singing known as ψαλτική (hereafter psaltiki) is or can be an autonomous science. The second is about the same singing, but as a subject of teaching and learning. In the first part, the focus is on the fundamental modern understanding of what is science as crucial for the general methodological question facing vocal musical phenomena. The second is focused on psaltiki as an oral tradition which has to be approached systematically by means of a proper method. Thus, the two parts are organized from the general to the particular. This following of the "objective approach" is an attempt to recognize the individual and characteristic place of psaltiki in musicology without, at the same time, excluding it from the general field of any science and, consequently, from the field of (musical) hermeneutics.

Περίληψη. Λέμε ότι το άδειν της ορθοδόξου χριστιανικής Ανατολής είναι από μία πλευρά προφορική παράδοση και από άλλη Ψαλτική τέχνη. Εδώ η λέξη «τέχνη» δείχνει ότι περιλαμβάνει μεθόδους (π.χ. εκμάθησης). Μία μέθοδος, όμως, προϋποθέτει ύπαρξης σαφούς μεθοδολογίας και εδώ επικεντρώνω την προσοχή μου, στη μεθοδολογία ως βασικό παράγοντα της επιστημονικής ψαλτικής προσέγγισης. Από απλώς διανοητική πολυμάθεια δεν «έχω» πρόσβαση προς έναν εκκλησιαστικό ήχο. Αυτό είναι το τρανό πρόβλημα της κάθε τροπικής (modal) μουσικής, όπου οι νότες δεν έχουν ανεξάρτητη ύπαρξη και το ύψος τους αλλάζει σχετικά με το προηγούμενο ή το επόμενο φθόγγο. Στη κάθε τροπική μουσική ακριβώς η παράδοση, τα «σωστά ακούσματα» που λέμε, είναι το βασικό, εάν όχι και το μοναδικό κριτήριο που επιβεβαιώνει την αληθινότητα αυτού που ακούγεται και πρέπει να ακουσθεί. Εδώ πρόκειται για ασφαλώς αντίθετες σχέσεις μεταξύ musicus και cantor. Ο ισχυρισμός ότι μπορούμε να δώσουμε ακριβή, αντικειμενικά επιστημονική παρουσίαση των ήχων απέχει από την ρηθείσα αληθινότητα. Η επιστήμη ως γραπτός λόγος και ως σημειωτική προσπάθεια, θέλει να έχει ένα κριτήριο, κεντρικό αφετηριακό σύστημα μέσα στο οποίο το φαινόμενο της συγκεκριμένης αντικειμενικής του μελέτης να είναι αναγνωριζόμενο πάντα ως αυτό και το ίδιο. Τέτοια, όμως, επιστημονικότητα εκ των προτέρων αλλάζει το φαινόμενο και εδώ είναι το βασικό ζήτημά του μουσικολόγου – οι σχέσεις μεταξύ του διανοητικού (ρασιοναλιστικού) και του παραδοσιακού. Πώς δύναται να έχει πρόσβαση προς την πράξη, που είναι μέσα από τη (μία) παράδοση, την παράδοση του «ούτως το έλεγεν ο δάσκαλός μου». Για μένα η μεθοδολογική λύση βρίσκεται εκεί που γίνονται προσπάθειες για κράτηση ενώπιον του νοός τριών βασικών πραγμάτων 1ον) τι ως φαινόμενον ακούγεται ή, αντίστοιχα, ψάλλεται 2ον) πώς το σκεφτόμαστε 3ον) πώς μπορούμε να το αντιληφθούμε παιδαγωγικά. Μέσα από αυτή τη μεθοδολογική λογική, πρέπει να διασφαλίζεται η προσέγγιση του εν άσμασι φαινομένου και ταυτόχρονα να μην αποκρύπτεται η ορθολογιστική του αδιαφάνεια.

1. THE MODERN SCIENTIFIC UNDERSTANDING

Before recognizing a particular field of reflective thinking as an "autonomous science", we need to clarify what we mean by "science". To begin with, "what is science?" is a philosophical question (above all metaphysical one) and we can find various answers given to it in the works of philosophers

Copyright: © 2014 Jordan Kr. Banev. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, *which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.*

throughout the ages. One of the most detailed – and at the same time most succinct ones – is that of Martin Heidegger. In his paper *Science and Reflection,* Heidegger gives the remarkable definition "Science is the theory of the real"[1]. To define the key words "theory" and "real", he describes the radical difference between the ancient-medieval and the modern understanding of the two. Heidegger argues that we cannot replace the basic Modern age character/istics of the "real":

> "The real – he says, – is what presences as self-exhibiting. But what presences shows itself in the modern age in such a way as to bring its presencing to a stand in objectness. Science corresponds to this holding-sway of presencing in terms of objects, inasmuch as it for its part, as theory [of the real], challenges forth [*herausfordern* – call, "demand-out-hither"] the real specifically through aiming its objectness. Science sets [*stellen*] upon the real. It orders it into place to the end that at any given time the real will exhibit itself as an interacting network, i.e., in surveyable series of related causes. The real thus becomes surveyable and capable of being followed out in its sequences. The real becomes secured in its objectness. From this there result spheres or areas of objects that scientific observation can entrap after its fashion. Entrapping representation, which secures everything in that objectness which is thus capable of being followed out, is the fundamental characteristic of the representing through which modern science corresponds to the real"[2].

This passage gives us a precise icon of modern science, how this science works in order to approve its inner desire to be the most important font of truth in terms of certainty or, at least, of access to that certainty. The certainty is guaranteed by the authority of the modern scientific method of observation, which is, on the other hand, based initially on the new subject-object observation, pointed out by Descartes. *Cogito (ergo) sum* is not just the newest method for justifying "my" existence and the dependence of the starting-point of my personality from "cogito", but it is constitutive for any scientific "true belief" In our case *cogito sum* is equal to *cogito, ergo certum mihi est* (in thinking is my certainty). Thereafter the reality of any certain *est* (existsence) is accessible for the man only on the base of the reflective thinking – the thinking, which thinks its own action, i.e. has self-consciousness. The certainty, namely, of that consciousness is the foundation of all modern European science. Proofs and evidences as part of science are now warrantable only and if they are the results of cogitative observation(s).

The title of Descartes' treatise alone is sufficiently illustrative for his aims: *Discourse on the Method for Conducting One's Reason well and for Seeking Truth in the Sciences*[3]. Allow me put here the first of his famous "étals" or rules: "The first was never to accept anything as true that I did not plainly know to be such; that is to say, carefully to avoid hasty judgment and prejudice; and to include nothing more in my judgments than what presented itself to my mind (in French "spirit" – comm. JB) so clearly and so distinctly that I had no occasion to call it in doubt"[4]. Comparing these words of Heidegger and Descartes, we can easily conclude that the main question of which general or particular human activity can be accepted as science and, respectively, as autonomous science has its answer simply as: only one sort of our activities can be taken as science – that of cogitative thinking on the phenomena we encounter, which obligatorily produces theory for these and similar phenomena. The theory, as a result of the mentioned thinking, is necessaire in order to constitute general and complete knowledge about the singular phenomena, which knowledge by now we can understand, teach and learn, even without taking part in observation these phenomena or, more, without "meeting" them. It means that the science could be only one and we cannot really have two, three, four etc. sciences. That is, obviously, because the thinking which makes science possible as such is only of one sort. That is why the science whether exists or not, it is whether present or absent. Present is in observing the phenomena we first meet with as perceptions and impression, according to the law of cogitation and thus, of objectiveness. What constitutes an autonomous science is the existence of a law, which comes from other than cogitative and analytical source (a self, private *nomos*). However, Descartes proved that there is one only autonomy, which is able to found science – the autonomy of "cogito". Thus, there is no point to seek after an "autonomous science". It will be a *contradictio in se*, meaningless trial to find one "regular", another "free", another "independent", another "autonomous" science. Yes, we do speak about sciences (in plural). Descartes does it as well: "When I was younger, I had

studied, among the parts of philosophy, a little logic, and among those of mathematics, a bit of geometrical analysis and algebra— three arts or sciences that, it seemed, ought to contribute something to my plan"[5]. Here Descartes equalizes art to science, and the opposite, explaining clearly why: "… all those particular sciences commonly called "mathematical"; … even though their objects differed, these sciences did not cease to be all in accord with one another in considering nothing but the various relations or proportions which are found in their objects (shadowed font mine, JB)"[6] .

In conclusion, we see that what put together different arts or sciences, is the common proportions for all objects, which the given science figures out and analyzes. Using plural, "sciences", we are simply speaking about different branches on the same tree of science.

1.1 Science as Music and Musicology

The historical relationship between music and mathematics is quite well known. It was because of the measurement of the sound, music was considered, until 17th c., a branch of science. In late Antiquity it was part of the quadrivium, and thus, the mentioned equating of arts with sciences could be a historical continuation of this mathematical understanding of music [7]. And yet, the main change, which takes constitutive position with the Modern age, is the possibility measuring (calculation) in terms of Western developed punctual thinking to be taken as the most important assistant for the basic theoretical goal of the European musicology – through maximum precise notation system to make accessible and reasonable the existing, live (and thinkable) musical phenomenon and thus, to be able to preserve even oral traditions which are entirely vocal. One can admire the theoretical, e.g., success of Prince Dimitrie Cantemir. About 50 years after Descartes' death, he invented a new theoretical system of notation which helped the musician to notate in an accurate and analytical way entire compositions of ottoman classical music. The idea came to him after reflections on "the pragmatic attitude of western musicians. Music should be written down with notes to be read, learned and performed from notation, – and then passed on to next generation… The purpose of a new theory based upon music literacy was to place music education within a pragmatic modern foundation, and to reconcile the two domains separated by old theoreticians, namely the theory from practice… Cantemir is the first theorist of Islamic music to enhance music notation as the core of theoretical approach (emphasis' JB)"[8].

However, Cantemir's theoretical invention – notation, method and methodology – had not being taken as an autonomous science or scientific experiment. Nor it happened with Guido's *solmization*, nor with any of the theoretical musical systems [9]. The science as positive knowledge is legitimate, and exists, only under the criterion of "objectivity" – objectivity for and of any particular phenomenon. Objective knowledge means repeating of the observation, in order to guaranty the same results as in the beginning of the experiment. In other words, it is about standardization of the phenomena. That could be possible only if the phenomenon is not observable as unique, but as something familiar and common. Thus, in the case of singing for example, the science does not see unique human *voices* or personal voice-tradition, but objective pitches or physical vibrations, sections which are inaccessible to the reason unless by normative measuring procedures. To be scientifically correct requires measuring these pitches, dividing, defining and fixing them and afterwards, following the results of these operations as a norm of the objective access to the tradition. For the scientific approach, if pitches, intervals, scales, systems etc. used in two oral or non-oral practices seem to be similar or equal, it means that we have sufficient knowledge about these traditions and have already understood them. Further, because of the structural or other external similarities one (theorist) could feel free to assert even the dependence of one of them to the other. To illustrate this point it will be sufficient to look at the theoretical effort "to prove" that Byzantine music, which historically did not exist as "Byzantine", has its origins in the Judaic tradition or, conversely, that all the music of the Near East is based on ancient Greek culture [10]. Obviously here we are faced with something different than both science and tradition, or the achievements of one tradition. The pseudo-scientific way of justification behind such claims works "from structures" to "personal tradition" and from there towards "ethnical argument". In addition, if one applies this research principle to another field, he

would find no differences between, for example, Greeks and Russians or between my twin brother and me. Indeed, we are all not just similar, but we are identical in physiological structure and neurological mechanisms of body and mind. That is why science and the scientific method have nothing to do with any personality and, correspondingly, cannot give any correct answer to the question of tradition.

Hence the deep questions about truth and truthfulness elude the grasp of scientific methodology, for, as Gadamer has aptly demonstrated "the human sciences are connected to modes of experience that lie outside science: with the experiences of philosophy, of art, and of history itself. These are all modes of experience in which a truth is communicated that cannot be verified by the methodological means proper to science" [11].

2. ORAL TRADITION AND HERMENEUTICS

In the Christian ecclesiastical music of the East, known as psaltiki, we see two main characteristics. The first one is that this is an oral tradition, which in many ways is similar to other oral traditions; the second is that this tradition is solely vocal [12], as few other traditions are. Here "oral" is the opposite of "written" and in this sense we can have oral traditions in the teaching of instruments as well (as many *gaida* players in the Rodope mountains, for example, still learn tunes from their teachers without the help of written music). Psaltiki, being precisely such an oral tradition, has the same status in the eyes of people who are not personally involved in it: for them, is not a culture in the sense of providing a "universal value". In other words, such traditions are not "for anyone" who happens to be interested. We cannot have a world-cup competition and elect a world champion in psaltiki, or in folk songs and traditional story telling. To participate in an oral tradition is not comparable even to playing European classical music or conducting scientific research. I am free to play Mozart or experiment in chemistry, regardless of the place where I am playing or conducting experiments, and regardless of my religious beliefs. Anyone can drive my car provided they have learned to drive *a* car, but learning psaltiki as an oral tradition is always something strange, hermetic, mysterious and even mystical. The access to such an oral tradition is not by logic or with the help of an external objective knowledge, but always from the "inside", by experiencing and dedicating oneself to the life of the community where this tradition lives. The "secret" of the tradition is something that cannot be disclosed by an education from the outside, mechanism or, broadly, mathematical procedures. Objective knowledge recognizes structures and similarities (in our case, these are the ecclesiastical *tones*). Anybody, even people, who do not sing or play at all, can learn these musical "structures" and can be brilliantly good at identifying and analyzing them. There is no problem for me to learn a given scale with its proportions or to find a name and a way of defining it. However, this alone will never allow me – as an outsider – to represent the tradition in which I found these scales used, to understand "what happen there". Even less, I cannot involve myself in it. It is easy for me to take a scale, described in one ancient or medieval treatise and to pretend that I know what the living tradition of those times was, but what I do, in the end, is just pretend. Once dead, an oral musical tradition can never be restored. If there is no more "grannies" who know the way of singing the songs of a particular region, even the written text of the song (in the case we have such a texts) cannot help me at all to restore this tradition, except of course as in a museum, i.e. as a lifeless exhibit. Structures and scales are repeatable and we can easy put them down on a sheet, or even stone, but without the holder of their living face, they are only dead monuments.

Thus, scientific methodology and the knowledge delivered by objective research focus only on data excluding the personal stories of those who deliver the data. The continuation of a tradition, on the other hand, depends on the personal choice and devotion of a disciple to a living teacher. It is well-known fact that the classical academic training in music, however advanced, is never sufficient to give one access to the knowledge (different from the scientific one) of how to sing an ecclesiastical tone (ήχος). What is required of the chanter-to-be is to have "listened" well to an authoritative teacher, to have had a personal ear-experience under close supervision. The more I participate in the tradition, the more its secrets are getting closer and clearer for me. In front of an oral tradition, I am in a hermeneutic milieu like nowhere else. Here, the assessment of my place in it is coming only from inside of my personal relationships with the teacher and my participation in his or her way of "making" it, and not from any rational understanding of it. Thus, the true existing of one vocal oral

tradition depends on the live interpretation, which as a theoretical issue is part of the realm of philosophy and, particularly, of hermeneutics.

From the work of great thinkers like Martin Heidegger, Ortega y Gasset, Gabriel Marcel, Hans Georg Gadamer we already know that even the smallest objectivity or *factus* [13] in our life is the result of personal participation and interpretation. It means that I am always in a hermeneutic situation and nothing in my life is a simple everyday occurrence. Here the only one indisputable "fact" is that I am essentially alone with my situation. It is not the roundabout world, but **I** am the only one, who is changeable. In his work "Being and Time" Heidegger clearly explains that the being which is able to have *a world* is me as Dasein. My treatment of the phenomena which I meet in my life requires of me to "decide" about them, to "compose" them into a world. In this general philosophical field, musical philosophy adds the theme of the unique place of the musical act as regards the hermeneutic situation therefore as a hermeneutic act, psaltiki has again no autonomy. Here traditional folk songs could serve as an excellent example for clarifying the place of psaltiki in universal musical hermeneutics. As the world-famous pianist, composer and collector of original folk melodies Percy Grainger (1882-1961) has argued:

> "Undoubtedly the world's most lovely melodies are found in folk-songs. […] This is quite natural. Folk-songs are, in almost all cases, melodies without accompaniment of any kind, and the folk-singer, singing entirely alone, is able to concentrate all his creative powers upon expression in a single line – by which I mean the curves and contrasts of sound given out by a single voice or instrument" [14].

What we see in Grainger is that the first and the most fundamental criterion of the oral music tradition is the human voice. Any other non-vocal or better non voice-related criterion would be essentially external and thus inconvenient, a sort of a compromise. Being once accepted, the external criterion can be rejected at any time, if it does not respond to the tradition and does not represent it. For the oral-song tradition, the arguments of epistemology are initially not applied. That is because the judgment and the decision of "what must happen and what is the correct way of making it happen" are always in the hands of the voice of the tradition's holder/performer. The proof for a given claim of truth appears here not as a result of a scientific method, as one part of the "justification of the true beliefs", but as a unique experience resting on the personal choice of a living man (homo, άνθρωπος). There is no place for democracy, because the "truth" belongs to one *magister*: this truth has no relation to anything external to the *magister*'s voice, and cannot depend on any *instrumentum*. The phrase "This is the way my teacher was singing the song" is not only a common rule, but also the principle, which builds up and guaranties the proper existence of the *psaltiki*. But what the words of Grainger cited above also show is that the same principle is behind any other oral folk tradition (regardless of whether we now possess it in written form or not). In fact, only because of the determinative observance of this principle any oral-tradition musicology is possible.

2.1 Hermeneutic Dignity of Neumatic Notation

The place of psaltiki is between the scientifically elaborated music, the Art-music, and the entirely liberal singing. As Grainger says:

> "Art-music, being created solely or mainly by a single composer, develops great individuality in him, but suppresses individuality in the performer. […[Folk music, on the other hand encourage almost unlimited individuality in the performer, to such an extent that it is hard to say, with such music, where the creative and executive roles begin and end" [15].

Even when recorded in neumatic notation, the melodies of this Orthodox singing are not compositions. We must remember that before the 1815s, the notation was not "punctual" and the student could not follow, or observe, the patterns and melodies note-by-note. The books with this notation are not *partiture di voce* (scores) but rather handbooks, helpful for recalling a previous experience, which includes not just melodies and patterns already imprinted in memory, but most of all the *way* of interpreting them. This rational has continued to guide the use of neumatic notation until our days, regardless of how we wish to view the reform of Chrysanthos[16]. Namely the notes are in use mainly for illustrating and explaining the authoritative experience of a given *magister* or

protopsaltis. The notation does not mean that the successors of these masters and, correspondingly, the successors of the successors are obliged to observe the notes, sung by their masters. This is the reason why vocal pieces can exist in the record both under the name of a given *psaltis* and as anonymous; it is the tradition which he represents and not the author himself as a concrete individual which is recorded. Furthermore, a given piece can also exist in many different musical forms inside the original *tone* or a subdivision of this tone. The modern history of printed psaltic books in Greece provides endless examples of this principle: plenty of different versions of a given song or type of tone all pretending to represent *the* tradition[17]. And it is precisely this principle, which defies all attempts for scientific precision, which ensures the survival and the continuing flourish of psaltiki as an oral tradition. Keeping the openness of the neumatic notation as a methodological prerequisite will guaranty the preservation of the real personal approaches to voice production and ear-abilities. The strength and the dignity of the neumatic notation come from the possibilities which it opens to singers and teachers: due to its hermetic character, it does not take away the personal freedom and the authority of each singer. Thus the musical thinking is focused on the singer as the interpreter of the tradition, and thus the whole treasure of non-written levels in it remains preserved. The neumatic notation also ensures that the musical phenomenon is approached naturally without demanding a fixed way of "seeing and hearing the notes"; the interpretation continues to depend on the singer as personally devoted to the tradition and this does not necessarily require the existence of a great musical talent.

To conclude, psaltiki cannot be an autonomous science as no other science is. It is, with respect to its scientific *object* (αντι-κείμεον, пред-мѣтъ, Gegen-stand), just a different musicology as many others. Nevertheless *psaltiki* is not something usual or often encountered, being simply difference as *differentia specierum* – as one of the many differences in the musical world. Not only is the experience which psaltiki requires very particular and unusual. The notation system, which it uses and which has not essentially changed its unique graphic appearance, is, so to speak, the best invented theoretical solution for the purposes for which it was created and thus, completely uncommon and, in the same time, requisite for the complete European musical erudition. It is also the most beautiful systems of *denoting* music (the way of how to "note" or to communicate on a paper what I have experienced as music) I have ever worked with.

REFERENCES

[1] *Heidegger, M.* Science and Reflection, transl. William Lovitt – In: The Question Concerning Technology and Other Essays, NewYork and London, 1977, pp. 155-182, p. 157. For the general "inadequacy" and propriety "in this and other essays in this volume" of translating "Besinnung" with "reflection" see note 1 of the translator, p. 155.

[2] Ibid. p. 167-168. In note 19 on "the real", William Lovitt actually describes the great difficulty for the English translator to find a proper correspondence of the rich sense-giving vocabulary of Heidegger, hence the need to consult the original German.

[3] Hackett Publ. Co., Indianapolis 1998, transl. Donald A. Cress. The original title is *Discourse de la méthode: pour bien conduire sa raison et chércher la vérité dans les sciences*.

[4] Discourse on…, op. cit., p. 11. The original French is: Le première estoit (était) de ne recevoir jamais aucune chose pour vrai que je ne la connusse évidemment être tell ; c'est-à-dire, d' éviter soigheusement la précipation et la prévention, et de ne comprendre rien de plus en mes jugments que ce se présenterait si clairement et distinctement à mon esprit, que je n'eusse aucune occasion de le metre en doute. *Descartes, R.* Discourse de la méthode – In: Ouvres de Descartes, vol. VI, Paris, 1902, p. 18.

[5] J'avais un peu étudié, étant plus jeune, entre la partie de la philosophie, à la logique, et, entre le mathématiques, à l'analyse des géomètrie et de l'algèbre, trois arts ou sciences. Ibid. p. 17.

[6] Discourse on…, ibid. The French original says: Toutes ces sciences particulières qu'on nomme communément mathématiques ; et voyant qu' encore que leurs objects soient différents elles ne laissent pas de s'accorder toutes, en ce qu'elles n'y concidèrent autre chose que les divers raporst ou proportions qui s'y trouvent. Ibid. p. 19-20.

[7] About the difference between Ancient and Modern science, see the cited essay of Heidegger "Science and Reflection". About the speculative character of the Ancient and Medieval music science, see *Герцман, Евгени.* Синопсис музыки или памятник агонии, Москва, 2000, с. 21-29.

[8] At greater length, see *Popescu-Jdetz, Eugenia*. Prince Dimitrie Cantemir. Theorist and Composer of Turkish Music. Istanbul 1994. p. 38-40.
[9] We can easily add here the Arabic invention of *tabulatura* notation or the systematic theory of Safī al-Dīn al-Urmawī "Book of the Circles".
[10] For the first case see, for example, the book of *Egon Wellesz*, A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford 1998. For the second see the book of Γεωγίου *Παπαδοπούλου*, Συμβουλαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἀθήναι 1890.
[11] *Gadamer, H.G.* Truth and Method, first paperback ed. by Bloomsbury Academy, translated and revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, London, 2013, p. xxi.
[12] Well-known, for instance, is the advice or, perhaps, order of Athanasius of Alexandria. Commenting on verse 8 of psalm 46, Ψάλατε συνετῶς, he says "Ψάλλετε συνετῶς. Μὴ διὰ κιθαρῶν, ὡς οἱ πρώην· τοῦτο γὰρ τὸ, συνετῶς" – Sing wisely, not with guitars as your predecessors. That means "wisely". Expositiones in Psalmos, Patrologia graeca, vol. 27, col. 217.
[13] The Latin word *factus* in all its meanings as 1) a participle from the verb *facio*, 2) an adjective – something done or happened; prepared; educated, 3) a noun – production, a make, is always in opposite side of *actus* – an act.
[14] *Grainger, Percy*. A Commonsense View of all Music. Reprinted as Appendix A in: John Blacking, 'A commonsense view of all Music'. Reflections on Percy Granger's contribution to ethnomusicology and music education. Cambridge, 1990, p. 151.
[15] Ibid, p. 153.
[16] Normally we accept this notation as "full analytical", which is correct as regard to the punctuality of the quantitative signs; we can precisely write down all kinds of melodies of the Byzantine music. Nevertheless, it remains "hermetic" with respect at least to the intervals' size and the position of the *tone* (mode) bases.
[17] Let us take Constantinos Pringos and Athanasios Pettas. Regardless of the fact that the former had been the protopsaltis and teacher at the Patriarchate in Constantinople and the latter – his disciple, the slow-fast *Kekragaria* of Pettas, for example, are quite different from those of Pringos. Moreover, we know that by the time Pettas was editing his books, the Pringos' volumes of Μουσική Κυψέλη was long time ago printed and favored by the lovers of the patriarchal style. See *Πρίγγος, Κονσταντίνος*. Ἡ πατριαρχική φόρμιξ. Ἀναστασιματάριον. Ἀθήναι, 1974. σ. 15-16 with *Πέττας, Αθανάσιος*. Ὁ μέγας πανηγυρικός ἑσπερινός. Τόμος Δεύτερος. Ἀθήναι, 1994, p. 167-168.

Jordan Kr. Banev. *Born in Sofia, Bulgaria (1974), where I still live with my wife and our two children. Secondary education, National Lyceum for Ancient Languages and Cultures. BA degree, National Academy of Music, Sofia. Baccalaureate thesis on Augustine's views on art, philosophy and theology. Meanwhile I began learning ecclesiastical neumatic singing. Thanks to protopsaltis Michael Meletis and to the benevolence of metropolitan of Demetrias, Ignatius, studying both, the Greek way of singing and the Greek language in Volos. PhD on "The musical thinking of antiquity and the patristic age", 2010. Since then, in the Academy, assistant-professor, lecturer and associated professor. From September 2004 until today, main chanter in the church of "Transfiguration of our Lord" in Sofia. last ten years: 1) in Ottoman Classic music at Yıldız Technical University, Istanbul (2005-2006), and 2) in the general topic Philosophy and Music pedagogy, visiting researcher at Balliol College, Oxford University (2012-2013). My publications are in Bulgarian and focus on musical aesthetics and music philosophy. My latest research is on the question of music as a way of self understanding.*

Church Music of Byzantine Tradition – Support and Garment for the Liturgical-Dogmatic Word. A Theological Point of View

Rev PhD Alexandrel Barnea

"Alexandru Ioan Cuza" University of Iassy, "Dumitru Stăniloae" Faculty of Orthodox Theology, Romania
alexbarnea@yahoo.com

Abstract. Apart from the two dimensions of the church music, a theoretical one and a practical-aesthetical one, there is a third dimension, the theological one. But, it seems that lately, the theological dimension is neglected because the other two are favoured. To this respect, our paper wishes to be a call to theological reflection and reconsideration of the place taken by the church music within the Orthodox cult.

Περίληψη. Πέραν των δύο διαστάσεων της εκκλησιαστικής μουσικής, της θεωρητικής και της πρακτικής, υπάρχει μια τρίτη διάσταση, η Θεολογική. Φαίνεται πως τελευταία, η Θεολογική διάσταση έχει παραμεληθεί, καθώς οι άλλες δύο ευνοούνται. Σ' αυτό το ζήτημα η εισήγησή μας επιχειρεί να αποτελέσει έναυσμα για την μελέτη της Θεολογικής αντανάκλασης και την αναθεώρηση της θέσης που κατέχει η Εκκλησιαστική μουσική μέσα στην Ορθόδοξη κουλτούρα.

1. INTRODUCTION

As a divine gift, music has always been amongst the spiritual manifestations of man. It accompanies man during his life from birth to death. But the field in which music is most present, within man's life, is the religious one. The participation to the divine service puts man into direct relationship with God, transferring the love for God and the communion with Him upon his fellows. That is why within the divine service, music becomes a support for the word. Of these two, the most important is, of course, the word. Every text of the services, no matter the hymnographic category to which it belongs, means orthodox teaching, means dogma. When "put" to melody, the text penetrates easier the man's mind and soul, it renders him more sensitive, elevates him spiritually, detaches him from "all earthly cares" and brings him closer to divinity. Thus, engaging in singing, the faithful, as a member of the Church, participates plenary to the communion with God and with his fellows.

Let us remember, in just a few words, that in the first centuries, Christians used two means of transmitting the teachings of faith, means which, in our opinion, could be considered as "modern" for those times: audio-visual. We refer to music and icons. Most of the people were not educated and thus they received the teaching listening to the chants and looking at the icons, both carrying a profound theological message. Most of the heretics instilled the venum of their wrong teachings through popular/common melodies which were easy to memorize. The Church answered/counter-balanced in the same way.

But today, in a secularized and secularizing world, in a lonely, overly technical, multicultural and globalizing world it seems that some people forgot that besides the two dimensions of the church music (a theoretical and a practical one) there is also a third one, which is the most important: the theological dimension. Some of us have pushed the religious chanting to the other side, and consider it to be art, pure art. but, our question is: how much of the religious music is art and how much theology? That is why, paraphrasing a great theologian of our times, we may say that a rediscovery, within some of the Occidental environment but not only, of the significance and importance of the religious music of Byzantine tradition within the spirituality of the Church, must be perceived not only as a mere ecumenical curiosity or as a novelty which is "in trend" nowadays, but rather as a quest for the renewal of the spiritual life of the Churches and as a missionary effort to communicate our faith in Christ. On the other hand, the interest for both the religious music and the orthodox icon within the mentioned

Copyright: © 2014 Alexandrel Barnea. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

environments is a challenge for the Orthodox and an occasion to reflect more carefully on the profound meaning and on the importance of the religious music for the communication of the message comprised by the Gospel of Christ [1].

2. THE PURPOSE OF THE RELIGIOUS MUSIC

Nowadays, the use of image and sound by the mass-media has reached surprising levels, and this has also contributed to a certain extent to the rediscovery of the religious music as a support for the transmission of the Orthodox teaching. Suddenly, the old religious music of Byzantine tradition has become "modern and actual". However, this "advantage" for the religious music, as a means to convey a message, is not unequivocal. The church music of Byzantine tradition, as well as the Orthodox icon, is sometimes at risk, in certain environments, especially the Occidental ones, to become a "trend", as an artistic exotic element, brought from the Orient, or to be reduced to the state of an aesthetic and didactic object. On the other hand, not all the church music, as well as not all the icons transmit the authentic message of the Gospel [2].

With this being said, we come now to the logic question: Then, which one is the real church music and how is it supposed to be like? Our answer is that the real church music is the one which is in agreement with the Orthodox liturgy. The real church music is the one that predisposes and calls for prayer and nothing of the type of an aesthetical study and admiration. The church music is not opera, nor military music or means of displaying vocal qualities. Within the Orthodox cult, the word is the most important. The church music is only a support and garment for the liturgical word. Support for it facilitates the penetration of the message into the faithfuls' mind and soul, garment for it offers the word versatility and brightness.

When performed within a concert hall, church music calls for study and aesthetical admiration. There it reminds us of the composer that created it, of a certain period in time etc. Performed *in front of* and *by* all the faithful (at least the answers to the Holy Liturgy), within church, meaning within the liturgical celebration and confession of the faith that generated it, the religious music calls for prayer. Here it reminds us of the spiritual presence of the One to Whom we address, of God. No elements of the chant and nobody of those who sing must disturb us and draw our attention away from our dialogue with our Creator. The minute our attention is driven away by any exagerated element, we can no longer speak of prayer. Or, as we all know, we come to church to pray, to "lay aside all earthly care", and not to enjoy a show.

That is why Augustine of Hippo considers to be a sin the fact that melody can draw his attention inasmuch that he misses the true meaning of the words. "*Yet when it happens that I am more moved by the singing than by what is sung, I confess myself to have sinned wickedly, and then I would rather not have heard the singing*" [3].

Motivated by what we stated previously, we will underline moreover some important aspects of the religious chant supported by patristic texts and we will emphasize the spiritual, theological character of it.

Saint Ambrose of Milan advanced three precise purposes of the use of chanted hymns within the Church:

- **Latreutic**, to bring the faithful closer to God.
- **Didactic**, to instruct the Christian, through learning with pleasure a religious text accompanied by melody.
- **Missionary**, to give an answer to the Arians, who convinced their followers through heretic chants.

The religious chant is a powerful bond between people, it brings people together, closer to God at first, and then to each other, it is a *means of pacification*, of twinning between people. That is why, within Orthodoxy, it must be practised in common, especially during the Holy Liturgy. Because the main feature of Orthodoxy is ***communion***. Is characteristic of the church music is also confirmed by Saint Basil the Great: "*Who, indeed, can still consider as an enemy him with whom he has uttered the same prayer to God? So that psalmody, bringing about choral singing, a bond, as it were, toward unity, and joining the people into a harmonious union of one choir, produces also the greatest of blessings, charity*" [4].

As we have already mentioned, the use of music has the power to ease the perception of the text because "*the teachings given fastidiously do not last, but what is taught with pleasure, once entered into our soul, never disappears*" [5]. Man, yet a child in his spiritual age, needs something pleasant so that he can accept into his heart the "roughness" of the dogmatic teachings: "*When, indeed, the Holy Spirit saw that the human race was guided only with difficulty toward virtue, and that, because of our inclination toward pleasure, we were neglectful of an upright life, what did He do? The delight of melody He mingled with the doctrines so that by the pleasantness and softness of the sound heard we might receive without perceiving it the benefit of the words, just as wise physicians who, when giving the fastidious rather bitter drugs to drink, frequently smear the cup with honey. Therefore, He devised for us these harmonious melodies of the psalms, that they who are children in age, or even those who are youthful in disposition, might to all appearances chant, but in reality, become trained in soul. For, never has any one of the many indifferent persons gone away easily holding in mind either an apostolic or prophetic message, but they do chant the words of the psalms, even in the home, and they spread them around in the market place*" [6].

3. THE REQUIREMENTS OF THE RELIGIOUS MUSIC ACCORDING TO THE HOLY FATHERS OF THE CHURCH

The religious music has its own distinctive structure and features and has a different well defined purpose: to elevate the soul to God. Such a music is not and must not be complicated, it doesn't need artistic sophistication, and its main quality is lowliness: it must originate from the heart, from a heart filled with warmth and purified with the sacred fire of God. Saint John Chrysostom emphasizes the essential conditions necessary for the interpretation of the church music, which all those who want to elevate their souls through chanting; these are valid both for the priest and for the psalt or for the faithful: *He may be a an old man or a young one, he may have a rough voice or he may be ignoring the rhythm these will not be held upon him as defects. What is required is to have a modest soul, a conscious spirit: a lowliness of heart, a healthy judgement and a clear conscience. If you have these you will enter the sacred choir of God and you will stand by David* [7].

In the interpretation of a chant, the main role is taken by the meaning of the word and not by the melody, although the melody has a certain importance too. We are not underestimating the value of the melody in relationship with the text, but we need to put each of them in place.

Why is the attention to text and its meaning so important while singing? Because the word inspired by the Holy Spirit carries in itself a divine power and, even if we are not able to perceive it fully, it hs its effect on those who interpret, who listen, and it also has an effect on the invisible spirits: *if you see that the devil conspires to raise war upon you through the very words of the psalm, you must not look for the exact meaning of what you say, but you must say it with awareness and without raveling. Because even if you only pronounce it, the enemies, knowing their meaning, cannot come against you and the singing of psalms replaces you request to God to destroy your enemies* [8].

On the other hand, we must not neglect - and we must admit this – the interpretative aspect. Let us not forget that even from ancient times the psalts who were co-officiants with the priest needed a special moral preparation. It seems that within the Church from Africa, the deployment of the psalts was done by the bishop with the following words: "*See that what you sing with your mouth you believe in your heart, and what you believe in your heart, you confirm with your deeds*" [9].

Thus, from a technical-interpretative point of view, a certain quality and execution of the chants according to precise rules was required. Canon 75 of the Quinisext Ecumenical Council indicates both the psalts conduct within Church and the manner of interpretation of the religious chants, indicating that "those who attend church for the purpose of chanting are neither to employ disorderly cries and to force nature to cry out aloud" [10]. The canon also refers to the adequate content of the chants which must not "foist in anything that is not becoming and proper to a church" [11]. The moral-spiritual dimension and the mystical dimension of the chant is also emphasized, when it is said that one must "offer such psalmodies with much attentiveness and con-triteness to God, who sees directly into everything that is hidden from our sight" [12]. That is why the writings of the Holy Fathers on the religious chant have always taken into account the manner in which the chanting was practised. Thus,

they militate for a devotional, calm chanting, free from all theatrical accents and elocution. In the same time, as we all know, the collections of canons of the Orthodox Church comprise several rules referring directly to the religious chant.

The severe circumstances in which the religious life of the Orthodox nations developed after their fall under the Turkish rule, inconvenience and restrict more and more the faithfuls' participation to the Holy Liturgy. For example in the Romanian Orthodox Church, the active participation of the faithful to the religious chant became troublesome, for they did not know Slavonic and Greek, which were the languages in which the service was officiated. The situation changed in the 19th century, when the ruler Alexandru Ioan Cuza issues a decree which states that all throughout the Romanian Orthodox Church the service is to be celebrated only in Romanian. For when participating to a service in church the faithful does not understand what is being read or sung, he becomes a mere spectator and the service transforms into a spectacle. In this case the three purposes of the cult, which we have already mentioned, fail in having any relevance.

4. ON THE THREATICAL EXAGERATIONS IN INTERPRETATION

Of what was previously proved we must agree upon the fact that lowliness is a compulsory feature of the chanting within the Church. We may translate lowliness into the modern language of today with modesty, common sense, decency in interpretation – and, in general, in every gesture. The one whose duty is to sing in Church must be aware, above all, of the fact that he stands before God; he must be very careful and fearful, *he must examine himself rigurously, in order not to overrule the heavenly things, out of the wish to be appreciated by people, and thus to become the reason for the sin of those who listen to him, by introducing into the chanting a profane spirit, by imitating the manner of interpretation of the opera singers, of the fiddlers and, in general, of all the other types of chanting which is done for parise and human recognition*. Here is how the spiritual state of the singer is illustrated by a nun full of musical talent and of the spirit of the Fathers, who has conducted for a while a choir in a monastery: "*You have begun to sing in the choir; therefore, you glorify the Lord in the image of the heavenly hosts, who ceaselessly sing praise to the glory of their Creator and Lord. How fortunate you are! But do you acknowledge the full sacredness and importance of this godly work, which incomparably more than any other work is worthy to be called godly work? If not, then it is not superfluous to remind you of the threatening and terrible words of the Prophet: Cursed is the man that doeth the work of the Lord carelessly (Jer. 48:10). You see to what a terrible accountability those are liable who negligently and carelessly perform the work of serving God. The chanter (or singer) is the mouth of the Church, i.e., of the society of believers who are praying in church; while singing prayers and hymns, he pronounces them not only for himself, but in the name of all who are present in church, and as all who are praying pronounce their prayers through the mouths of the singers, these last also are the mouth of the Church.*

... The great labor of a chanter consists in this, that all the strengths which have been given to him from the Lord's talents he unremittingly applies to the glorification of God. Sing to the glory of the name of God, sing not only with lips and voice, but sing with heart, sing with mind, soul, will, desire, zeal—with all your being. This is what it means to chant with understanding. […] Strive with all your strength to concentrate attentively on the words which you pronounce; pronounce them in such a manner that they come from the depth of your soul, which is singing together with your lips. Then the sounds of the vivifying current of your hymn will pour into the souls of those who hear them, and these souls, being raised from the earthly to the heavenly, having laid aside all earthly care, will receive the King of Glory Who is borne in triumph by the Angelic Hosts. […] Indeed, how will we avoid the just judgment of God for our listlessness and laziness and negligence, on account of which we willfully turn even the greatest gifts of God into our own property, which we dispose of as we want, according to our evil will and sinful habits. What a wonderful and great gift—the gift of a voice and the ability to sing! They were given to us for this, that with them we might both glorify the Lord ourselves, and incite others to do the same. And how often we turn these talents to our harm: becoming proud of them, we abase our neighbors who dont have them, we are idle in using them properly to the glory of

God, and when we do, we do not use them in a fitting manner, nor as is required by the majesty of these gifts.

Having arrived at the cliros and stood in your place, first of all cross yourself and bring to remembrance that you have come before the invisible face of the King of Glory, Whom at this very moment, as always and ceaselessly, all the heavenly hosts glorify, and that presently your feeble and insignificant voice must join this celestial praise. Impress this upon your consciousness, turn mentally to yourself and say to your self, i.e., to all the powers of your soul: mind, thoughts, heart, will, zeal, and the rest: Come, let us worship and fall down before Christ, and let us weep before the Lord Who made us! (Ps. 94:6). The Lord will protect the good free-will actions of your heart, will give you His grace, will renew your powers, and, as the perfume of sweet-smelling incense, your singing will ascend before the Altar of the Most High. For strengthening and consolation remember more frequently the most sweet words of the Mother of God to her wonderful singer John (Koukouzel n.n.): Sing and do not cease singing, and for this I will not forsake you!" [13].

This firm attitude of Abbess Thaisia against all kind of stiltedness and arrogance in interpretation must be considered in the cultural context of the end of the 19th century and beginning of the 20th century, when, under the bad influence of the Occident, the polyphonic music of profane inspiration started to replace, almost entirely in Russia, the pious traditional music of the Slavonic Christians. What Abbess Thaisia does is to update, in a time much closer to us, the ideas of the Holy Fathers of the first centuries referring to the manner of interpretation of the religious chants.

Saint Nicetas of Remesiana, in one of his works dedicated especially to the interpretation of the religious chants says about those who perform during the Liturgy as the tragedians (actors) on stage: "… the sound or the melody must be sung in agreement with the holy religion, it must not produce heavy effects such as the tragedians', but present the true Christianity. It should not bring something theatrical, but elicit repentance for sins" [14]. The true or false Christian spirit can be observed from the very interpretative conduct of the singer. One who is truly pious does not look to emphasize his vocal qualities, but rather interpret in such a manner that induces into his soul and into the souls of those who listen to him, the characteristic feeling of that chant. The one who wishes to be praised and remarked by people, even if he shows a false modesty, he will be easily uncovered; with his vocal talent or efforts of the voice he struggles to "embellish" the song with grace-notes, with spectacular ups and downs of the voice, and thus the church becomes a concert hall, not a place of sober and intense prayer. May the young understand me, and all those whose duty is to sing psalms in the Church: *we must sing to God with our hearts not with our voices. Do not look to soften you voice with sweet potions like the tragedians, in order to perform within the Church songs and grace-notes like in the theatres, but let us praise the Lord with fear through our acts and the knowledge of the Scriptures* [15].

The oblivion of those who interpret the religious chant in a manner alien to the spirit of the Church is the result of an incomplete commitment to the service of God and His Church, in the most profound way. Not knowing what the real service is, which is full of responsibility before God and all people, they consider the duty of singer to be a job like any other, which is a source of financial gain in order to accomplish other needs and goals, which most often has nothing to do with redemption. That is why they dare to speak during the Liturgy, without paying any attention to the text of the melody, and they sometimes even disturb the others who pray. Most often they dare to walk through the altar and the rest of the church, drawing attention upon them, determining other participants to the service to act disorderly.

The manner of singing must be an extension of the behaviour, of the natural state of the true Christian – and the natural behaviour of a Christian is the spiritual manner of living, within the grace of the Holy Spirit: *We wish and request that, when offering the chant, you are impregnated with great fear and animated by piety and this is how you should offer it: For of all who are present there are some who, disrespecting God and considering the words of the Holy Spirit to be insignificant, produce inadequate sounds, act like those who are possessed by evil spirits, lurch and squirm with their bodies and move in a way that is dissonant with the spiritual singing. It is your duty to offer the angelic glorification with piety and fear, but you introduce here the customs of the dancers who, in an unproper manner raise their hands, tap their feet and move with their body. How can you not fear and*

tremble? Don't you know that here the invisible face of God is present, and He knows all our movements? [16].

We consider Saint John Chrysostom to be one of the most authorized persons in the matter of singing religious chants **within church**.

He then continues: will the prayers of your hands which you raise disorderly and the great mindlessly shout help you? Are you not ashamed of the words you pronounce today: *Serve the Lord with fear and celebrate his rule with trembling. Maybe to serve with fear means to serve without a rule, with intension of the powers and without knowing those things we are talking about with the erratic sound of our voice? but you will tell me that the prophet urges us to shout when praising the Lord: "Shout" sais he "for joy to God, all the earth". We do not stop you from such a shout, but we stop you from shouting senselessly; we do not stop the songs of praise, but we stop the unpious songs, the shouts against the nature of one before another, the sudden and useless raise of the hands in the air, the tapping of the feet, unworthy and inadequate customs* [17]. We understand from these words that the spiritual shout is that of the heart.

If the main purpose of the church music is to open the hearts of the faithful and to prepare them for the real encounter with Christ in the Holy Mysteries, and this encounter is, or at least it should be, of the entire liturgical assembly, then we are all required to have an active, not a passive participation to the liturgical acts. That is why the Holy Fathers have decided that in the Church the singing should be done in common, for a better inner concentration and in order to involve everybody into the preparation necessary to receive the Holy Mysteries: "*for neither doth he (the priest) give thanks alone, but also all the people. For having first taken their voices, next when they assent that it is "meet and right so to do", then he begins the thanksgiving*" [18]. The faithfuls' attention to everything that is spoken in the church, and their inner state has a decisive role for what they experience as the working force of the grace during the services. They actually must co-serve with the priest.

INSTEAD OF CONCLUSIONS

We presented in only a few words what the religious music is supposed to be like. All these features manifested more during certain historical periods – at a broad scale, especially during the first centuries of Christianity. The distancing from the spirit of the Tradition and the progressive extinction of the true experience during the Liturgy, of the communion with God and the fellows, lead to a misunderstanding of the symbols through which God could be perceived. Each time, during historical periods more and more closer to nowadays, a spiritual perception upon the entire liturgical complex of the Church was linked to the existence of several innovators with an intense spiritual life and, most often, with genuine natural endowments. At a closer critical look on the Church today, one may observe that everything is reduced to the exterior form of the cult. We no longer live for real Christ's mystery. We have become "Sunday Christians", we go to church each Sunday or feast, we say our prayers mechanically, we interpret the chants concerned only with the artistic aspects etc. The sign that this is the manner in which we relate to God and His things is visible from the moment we step out of the church, we become profane. Let's not forget that we go to church to pray and meet with God. We should not consider the church a concert hall.

REFERENCES

[1] These ideas belong to Daniel the Patriarch of the Romanian Orthodox Church, and have been presented within an interorthodox and interchristian conference held in Göteborg, Suedia, in 1998. See Daniel Ciobotea, Iconografia Ortodoxă – memoria vizuală a bisericii (The Orthodox Iconography – the Visual Memory of the Church), „Ortodoxia" no. 3, p. 107, 1989.
[2] D. Ciobotea, Iconografia…, p. 108.
[3] Saint Augustin, Confessions, translation from Latin by Eugen Munteanu, 2nd edition, Bucharest: Nemira, 2006, p. 235.
[4] Saint Basil the Great, Tîlcuiri la Psalmi (Exegesis to Psalms), Bucharest: Nemira, 2004, p. 25.
[5] Saint Ambrose, Ennaratio in XII Ps. Davidicos. Migne, P.G., t. XIV, col. 905

[6] Saint Basil the Great, Tâlcuire duhovnicească la psalmi (Spiritual Exegesis to Psalms), Bucharest: EIBMBOR, 2000, p. 7-9.
[7] Master Ştefan Alexe, Foloasele cîntării bisericeşti în comun după Sfântul Niceta de Remesiana (The Advantages of the Common Singing according to Saint Nicetas of Remesiana), in "Biserica Ortodoxă Română" (Romanian Orthodox Church), no. 1-2, p. 173, 1957.
[8] Saint Basil the Great, Regulile mici (The Small Rules), in "Părinţi şi scriitori bisericeşti" (Fathers and Writes of the Church), vol. 18, Bucharest: EIBMBOR, p. 442.
[9] Archdeacon Rev. PhD. Ioan N. Floca, Canoanele Bisericii Ortodoxe (Canons of the Orthodox Church), notes and commentaries, Sibiu, p. 207, 1991
[10] I. Floca, Canoanele…, p. 140.
[11] I. Floca, Canoanele…, p. 140.
[12] I. Floca, Canoanele…, p. 140.
[13] Abbes Thaisia, Letters to a Beginner, Bucharest: Christiana, p. 46-52, 1997. Abbess Thaisia (1840-1915), descendant from the family of Puşkin the poet and spiritual daughter of Saint John of Kronstadt, was abbess of the Leushino Convent, where she rests in peace today in the bed of Volga as well as the old church of the convent swallowed by waters.
[14] Master Ş. Alexe, Foloasele..., p. 174.
[15] Master S. Alexe, Foloasele…, p. 175.
[16] Saint John Chrysostom, Homilia in laudem eorum, qui comparuerunt in ecclesia, quaeque, moderatio sit servanda in divinis laudibus, Migne, P.G., t. LVI, col. 99.
[17] Saint John Chrysostom, Homilia in laudem eorum...
[18] Saint John Chrysostom, Homily XVIII to 2 Corinthians, Migne, P.G., LXI, col 527.

Rev Alexandrel Barnea *was born on August 10th, 1964 in Botoşani (Romania). Graduated the Theological Seminary from Neamţ Monastery (1985). Bachelor's degree in Theology at the Faculty of Orthodox Theology - University of Bucharest (1990). PhD in Theology at the University of Bucharest with the thesis "Church Music in Moldavia in the 19th and 20th Centuries" (2000). 1990-1991 professor at the Theological Seminary from Neamţ Monastery. 1991-present: assistant and from 1997 lecturer for the department of Church Music and Ritual of the Faculty of Orthodox Theology "Dumitru Stăniloae" of "Alexandru Ioan Cuza"*

Byzantine church music as a field for ethnological and anthropological research

Gordana Blagojevic
Serbian Academy of Sciences and Arts, Institute of Ethnography, Serbia
gblagojevic@hotmail.com

Abstract. In the focus of this paper lies Byzantine church music as a field for ethnological and anthropological research. In this respect, music is observed as a cultural practice which has an impact on interpersonal communication. [1] The aim of it is to point to all the possible ways in which knowledge and scientific approach from the fields of ethnology and anthropology can be applied to Byzantine church music. When studying this kind of music, it is necessary to perceive a wider social context and a complex network of different factors which affected and are still affecting its creation and development. Research can be conducted on several levels, depending on the what is placed in the centre of the research - the creators of music, music as an audible-meaningful message or its listeners-the receivers of the message. It is necessary to apply a comparative method – in terms of different social and cultural settings – in order to perceive the role of Byzantine church music in the intercultural dialogue.

Περίληψη. Στο επίκεντρο αυτής της εισήγησης βρίσκεται η Βυζαντινή Μουσική, ως πεδίο εθνολογικής και ανθρωπολογικής έρευνας. Από αυτή την άποψη, η μουσική ερευνάται ως πολιτισμική πρακτική, η οποία έχει επίδραση στην διαπροσωπική επικοινωνία. Ο στόχος είναι να αναδειχθούν όλοι οι πιθανοί τρόποι με τους οποίους η γνώση και η επιστημονική προσέγγιση των πεδίων της εθνολογίας και ανθρωπολογίας μπορούν να εφαρμοσθούν στην Βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική. Μελετώντας το συγκεκριμένο είδος μουσικής, είναι απαραίτητο να αντιληφθούμε ένα ευρύτερο κοινωνικό φάσμα, και ένα πολυσύνθετο δίκτυο διαφορετικών παραγόντων, οι οποίοι επηρέασαν και εξακολουθούν να επηρεάζουν την δημιουργία και την ανάπτυξή της. Η έρευνα μπορεί να διεξαχθεί σε πολλά επίπεδα, ανάλογα με το αντικείμενο που βρίσκεται στο επίκεντρο της έρευνας· οι δημιουργοί της μουσικής, η μουσική ως ακουστικό μήνυμα με ιδιαίτερο νόημα, ή οι ακροατές της ως παραλήπτες αυτού του μηνύματος. Είναι απαραίτητη η εφαρμογή κάποιας συγκριτικής μεθόδου – διαφορετικών κοινωνικών και πολιτισμικών δεδομένων– με σκοπό να γίνει αντιληπτός ο ρόλος της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής μουσικής στον διαπολιτισμικό διάλογο.

1. DEFINITION OF THE CONCEPT STUDIED

Music in general, thus the Byzantine church music, is an organized system, designed by the man who was driven by certain goals, needs, knowledge, feeling. [2] Like other forms of religious art, music represents a field where current problems and social processes are represented in different ways and according to the historical era. Music is socio-cultural category that can be seen as a form of communication. It cannot be treated only as a sound, separated from the social, cultural, economical context where it was created and listened to. [3] Culture and art, and in this respect the Byzantine church music, I view not as a static unchanging object, but as a process undergoing transformation diachronically.

In this paper I treat the Byzantine music as a field for ethnological and anthropological research, pointing to possible methodological approaches and interpretations. So far, this music was mainly the object of study by performers-chanters, musicologists, music historians, etc., from Greece and abroad.

In order to do better study it is necessary to define the object of a study. The question is what do we mean by the term Byzantine music today and whether this term and its contents changed diachronically. At the time when Byzantine music was emerging, term Byzantium and *Byzantine* did not exist. This music was created and developed in the Eastern Roman Empire and its creators and listeners did not know that they were making Byzantine music. Besides, with the spreading of Christianity in the early ages, this

Copyright: © 2014 Gordana Blagojevic. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, *which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.*

music spread beyond the borders of the Empire. It found fertile ground in the neighboring countries, such as medieval Serbia, which is confirmed by compositions of Kir Stefan the Serb, Isaiah the Serb, Nikola the Serb, etc. Music that emerged in the aftermath of the Constantinople fall within Ottoman Empire was named post-Byzantine. The most important composers who did not know they belonged to post-Byzantine period created music at that time. Byzantine church music can be viewed as a kind of genre within the Orthodox church music. In addition, Byzantine music represents excellent *food for thought*, which we will discuss later.

2. METHODOLOGY OF THE ETHNOLOGY AND ANTHROPOLOGY

Anthropology is the most general science about human race in diachronic perspective. It studies the ways people live, experience and interpret their practice and its effects. Large number of different scientific approaches, schools and theories evolved within a framework of ethnology and anthropology in diachronic perspective. In this sense, one possible ethnological and anthropological approach to Byzantine music is the interpretation of its meaning on different levels (social, cultural, symbolical, etc.). Byzantine music can be analyzed on many levels, such as: studying of authors, listeners, notation symbols, place of creation, etc.

Methodology of the scientific approach in ethnology and socio-cultural anthropology includes: planning research, field research itself, archival work, media analysis and repeated or control studies. The first phase of the study implies identification of the topic and formulation of the problem and the subject of investigation. Field research involves material collection. Methodological procedures in ethnology and anthropology include observation with participation, biographical method and structured interview and also free conversation. After completion of the research, analysis and contextualization of collected material follow. [4] Researcher is expected to choose an appropriate approach for the analysis (whether it is functional analysis, theory of structural or cognitive anthropology, semiotics, etc.)

So far, Byzantine church music was rarely seen as a ground for ethnological and anthropological research in Serbia. As a performer, I had an opportunity to observe the situation from the *inside*.

3. SOME PATHWAYS IN ETHNOLOGICAL AND ANTHROPOLOGICAL RESEARCH OF BYZANTINE MUSIC

Nature of Byzantine music is two-sided: on one hand it is written, on the other it is based on oral tradition, so it is certainly interesting topic for anthropological research. Oral tradition had a crucial share in the development of Byzantine music. Chanting experience gained in oral tradition and strong teacher-student bond were necessary for reading shorthand neume systems. [5]

Anthropological approach in studying of Byzantine music assumes focusing on the question of its meaning in different socio-cultural frameworks in diachronic perspective. In this regard, very useful is theoretical school of cognitive anthropology which examines how people understand the world around them, based on their cultural system. People in different cultures can understand the same phenomenon differently, depending on their cultural system. Cognitive anthropology reveals classification system that is unique to each individual culture. People in different cultures perceive and classify sensory perceptions (colors, sounds) in a different way. [6] Experience of the intervals as pleasant and unpleasant, i.e. tentatively speaking regular and irregular can also be culturally caused.

Musical notation - semiography of Byzantine music can be viewed in semiotic key. In cultural semiotics, the school from Tartu and its representatives – Yuri Lotman, Boris Uspensky, Alexander Piatigorsky, stand out in particular. These authors often worked on topics from history, Orthodox esthetics, especially canons and canonicity, icons etc. [7] Culture in the theoretical model of Tartu school is defined as a sign system, organized in a certain way, i.e. as semiotic mechanism of production, circulation, processing and storing information – a set of secondary modulatory systems. Lotman defined modulatory system as a language. Natural languge is the primary modulatory system connected to the reality. It should provide an opportunity for communication. Secondary modulatory system is the second level language, superstructure that uses natural language as its material. It

belongs to the description system and it is associated with the art and culture languages: mythology, religion, behavior patterns, etc. Through modulatory systems we learn about the world and explain it. These are sign systems or sets of rules (codes, guidelines, programs) that are used to produce texts in a broad, semiotic sense. [8] It is necessary to take into account the knowledge of the structural anthropology, which assumes that cultural patterns are based on the human mind. The aim of the structuralism is to reveal the internal principles within human mind for every cultural feature and custom. Structuralism attempts to devise a systematic method to discover hidden structures of the culture. [9]

Byzantine church music can be viewed in function of various identity practices: religious, gender, music, national. Relationship between national and religious identity is especially important for the research. There is an interesting cultural phenomenon: many Greek chanters and even musicologists consider Byzantine church music exclusively Greek, canceling its ecumenical nature of the Orthodox music that should be above the nation. On the other hand, in some other local churches part of the clergy sees it as something *Greek*, which means foreign, and for that reason less desirable. I studied this phenomenon on the territory of Belgrade-Karlovac Metropolitanate and the paper was published under the title *About reception of church Byzantine music in Belgrade in the late 20th and early 21st century (or how Stevan Mokranjac became older and more Serbian composer than Stefan the Serbian).* [10]

It is necessary to investigate a relationship between the sexual (gender) identity and this kind of music. In fact, there is a large difference in active participation in the church services between male and female chanters in local practices in Greece. This difference is even greater when we compare situation in Greece with that in the other local Orthodox churches, for example in Serbia. I dedicated a study to this topic: *Byzantine chanting and gender identity. Comparative study of contemporary circumstances in Serbia and Greece: Female voice between godlike iconomy and human economy*. [11]

It is important to point out the relationship between the music and the **place** as a kind of a cultural process. Meanings that shape the identities of both music and place develop from here. [12] In this case there are so-called Constantinople school of chanting, Thessaloniki, Mt. Athos, Volos, etc. These are the schools, actually singing styles that are labeled by certain locality. Places represent materialization and kind of a symbol of social relationships. [13] Local authenticity of the music comes from the interaction with local audience as well as the environment. [14]

Regarding the locality it is interesting to investigate the impact of migration on development and spreading of Byzantine music in a diachronic perspective. It is possible to observe not only periodic labor migration of individuals - music professors and chanting performers, but also the influence of migration of large groups and establishing of different musical genres in Diaspora. Byzantine music in Diaspora is a great topic for a separate study especially in overseas countries, such as the USA, Canada, Australia and so on. It is interesting to see how new environment influenced style and expression of chanting.

It is necessary to apply a comparative method – in terms of different social and cultural settings – in order to perceive the role of Byzantine church music in the intercultural dialogue. It is necessary to investigate function and meaning of Byzantine church music in practices of different local Orthodox churches.

One possible avenue of the research is to analyze the **narratives** about the Byzantine music by its participants and listeners, lovers and those who do not favor it. Byzantine music can be a symbol and an inspiration for musical creativity in different genres. I dedicated two papers to this phenomenon: *Byzantium as a Symbol and Inspiration for the Contemporary Musical Creativity in Serbia at the end of the second and the beginning of the third millennium* [15] and *Byzantine music as a driving force of music creativity in Belgrade today*. [16] This research in Serbia showed that during the 20th and at the beginning of the 21st century Byzantine music has been an inspiration for a wide range of Serbian musical creators of various genres. For these authors Byzantine music is Pan-Orthodox, supranational, so they perceive themselves as a part of the Byzantine cultural circle. Each of these authors has his or her *personal Byzantium.* Esthetical reasons and thirst for life motivate this search for Byzantium.

Visual material (from the church services, concerts, rehearsals, etc.) obtained during field research can also be used in the study. In addition, it is possible to use material independent of the study, but it is necessary to check its validity.

One possible field of research is the study of a **change** in musical creativity, recording compositions, performing, etc. Whether or not it exists and to what extent? If not, why? It is possible that the change exists, but its participants want to believe the opposite – what are the reasons for such a situation?

4. CONCLUSION

In this paper I have tried to point out some of the pathways in Byzantine music research from ethnological and anthropological perspective. When studying this kind of music, it is necessary to perceive a wider social context and a complex network of different factors which affected and are still affecting its creation and development. Research can be conducted on several levels, depending on the what is placed in the centre of the research - the creators of music, music as an audible-meaningful message or its listeners-the receivers of the message. From the foregoing it can be concluded that it is very important to analyze the Byzantine music from many aspects – musicological, ethnological, anthropological, sociological, geographical, etc., to understand better the culture in which we live and act. It is necessary to apply a comparative method – in terms of different social and cultural settings – in order to perceive the role of Byzantine church music in the intercultural dialogue.

REFERENCES

[1] This paper is the result of Project no. 177022: *National culture of Serbs between the East and the West*, by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.
[2] О. Ђурић, Водич кроз историју музике, Београд: Србоштампа, 1999.
[3] J. Connell and C. Gibson, Sound Tracks. Popular music, identity and place. London: Routledge, 2004.
[4] V. Milić, Sociološki metod, Beograd: Nolit, 1965.
[5] Γ. Ν. Κωνσταντίνου, Θεωρία και πράξη της Εκκλησιαστικής μουσικής, 'Αγιον 'Ορος: Ι.Μ. Βατοπαιδίου, 2013.
[6] J. R. McGee and R. L. Warms. Anthropological Theory: An Introductory History. New York: McGraw Hill, 2004. B. Žikić, "Za šta su dobri žanrovi? Deljenje, razgraničavanje i razvrstavanje u strukturalnoj i kognitivnoj antropologiji na primeru muzičke kulture," in Strukturalna antropologija danas, Tematski zbornik u čast Kold Levi-Strosa, „Etnološka biblioteka", Beograd, 2009, pp. 326-361.
[7] P. Torop, "Cultural Semiotics and Culture, Sign Systems Studies," 1999. Available: http://www.ut.ee/SOSE/7torops.html; [Accessed 12 March 2014].
[8] Ю.М. Лотман, Об искусстве, Санкт-Петербург: Искусство, 1998. Ю.М. Лотман, Статьи по семиотике культуры и искусства, Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. T. Sebeok, In what sense is Language a 'Primary Modeling System'?, In: Sebeok, T. A., 1991. *A Sign Is Just a Sign*. Bloomington: Indiana University Press, 49-58.
[9] C. Seymour-Smith, Dictionary of Anthropology. Boston: G. K. Hall, 1986.
[10] Г. Благојевић, "О рецепцији црквене византијске музике у Београду крајем 20. и почетком 21. века (или како је Стеван Мокрањац постао *старији* и *српскији* композитор од Стефана Србина)," Гласник Етнографског института САНУ, vol. 53, pp. 153-170, 2005.
[11] G. Blagojević, „Византијско појање и родни идентитет. Компаративна студија савремене ситуације у Србији и Грчкој: женски глас између божанске икономије и људске економије", Зборник Балканолошког института САНУ. Београд, 2014.
[12] M. Ristivojević, „Korelacija muzike i mesta na primeru beogradskog „novog talasa" u rokenrol muzici." Етноантрополошки проблеми, н.с., год. 6, св. 4, pp. 931-947, 2011.
[13] S. Cohen, Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place. Transactions of the Institute of British Geographers New Series, Vol. 20, No. 4, pp. 434-446, 1995.
[14] M. Ristivojević, „Korelacija muzike i mesta na primeru beogradskog „novog talasa" u rokenrol muzici." Етноантрополошки проблеми, н.с., год. 6, св. 4, pp. 931-947, 2011.
[15] G. Blagojević, „Byzantium as a Symbol and Inspiration for the Contemporary Musical Creativity in Serbia at the end of the second and the beginning of the third millennium," in: "Духовна култура и религиозност

некад и данас – различити контексти и традиције," (Ed.) И. Тодоровић и Г. Благојевић. Београд 2012, pp. 171-198.

[16] G. Blagojević, „Byzantine music as a driving force of music creativity in Belgrade today," In: "Greece as an Intercultural Pole of Musical Thought and Creativity," (Ed.) E. Nika-Sampson, G. Sakallieros, M. Alexandru, G. Kitsos, E. Giannopoulos. Thessaloniki 2013, pp. 237-243.

Gordana Blagojević *was born in 1975 in Belgrade. She graduated (1999) from the Department of Ethnology and Anthropology of the Faculty of Philosophy in Belgrade, where she also defended MA (2002) and Ph. D. theses (2007). She has been employed in the Institute of Ethnography of the Serbian Academy of Sciences and Arts (Belgrade, Serbia) since 2003; since 2013 she works as a Senior Research Associate. During the academic 2003-2004 she was receiving a scholarship of the Alexander S. Onassis Foundation. She graduated in 2006 in the Byzantine music from The School of Athens Archbishopric of Byzantine music Zoodohou Pigi (Athens) in the class of Professor Constantine Angelidis. She is doctoral candidate (for the second Ph. D) in the Department of musicology at the Faculty of Philosophy of National and Kapodistrian University of Athens. She is a member of Serbian Ethnological and Anthropological Society and Serbian Musicological Society. She participated in several international conferences, mainly abroad. She published three monographic books and many scientific papers in the publications in Serbia and abroad. Her main interests are issues of multiculturalism, ethnic identity, ceremonial and religious practices, cultural contacts, ethnic minorities, anthropology of dance and*

Αξιοποίηση των νέων τεχνολογιών της Πληροφορίας και της Επικοινωνίας (Τ.Π.Ε.) στη διδακτική διαδικασία της Ψαλτικής Τέχνης, της εν γένει μουσικής στο Πρόγραμμα Ψαλτικής της Ανωτάτης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Ηρακλείου Κρήτης

Αντώνιος Κ. Μποτονάκης

Ανωτάτη Εκκλησιαστικής Ακαδημία Ηρακλείου Κρήτης,
Πρόγραμμα Εκκλησιαστικής Μουσικής και Ψαλτικής, Ελλάδα
ampotonakis@gmail.com

Abstract. The constant growth of the science of Informatics has improved the teaching and learning procedure via the use of Information Communication Technology (ICT). In the University of Ecclesiastical Academy of Heraclion Crete, Department of Ecclesiastical Music and Chantic Art, the subject of Byzantine Music, as well as that of music as a whole, is approached with extensive use of specialized music software, navigation in websites, vocal recording, audio editing and performance of selected byzantine musical pieces, from both male and female students.

Περίληψη. Η συνεχής εξέλιξη της επιστήμης της Πληροφορικής έχει σαν αποτέλεσμα την έντονη προώθηση των νέων Τεχνολογιών της Πληροφορίας και της Επικοινωνίας (ΤΠΕ) και την ευρεία αξιοποίησή τους ιδιαίτερα στο εκπαιδευτικό σύστημα, όπου η είσοδος τους θεωρείται αναγκαία και αυτονόητη. Η διδασκαλία της Θεωρίας και της Πράξης της Ψαλτικής Τέχνης και της εν γένει μουσικής στο Πρόγραμμα Ψαλτικής της Ανωτάτης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Ηρακλείου Κρήτης επιτυγχάνεται και με την ευρεία χρήση ειδικευμένων μουσικών λογισμικών Η/Υ, την απρόσκοπτη πρόσβαση σε ιστοχώρους σχετιζομένους με το αντικείμενο της βυζαντινής μουσικής και την ηχητική καταγραφή αλλά και αναπαραγωγή μελωδικών ασκήσεων και τροπαρίων από τους ίδιους τους φοιτητές/τριες.

1. ΟΙ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ (Τ.Π.Ε.) ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ

1.1 Σύντομη ανάλυση των σχετιζομένων όρων

Η παρούσα εισήγηση πραγματεύεται την αξιοποίηση των νέων τεχνολογιών στη διδακτική διαδικασία της Ψαλτικής Τέχνης και της εν γένει μουσικής στο Πρόγραμμα Ψαλτικής της Ανωτάτης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Ηρακλείου Κρήτης, μια έννοια που είναι αλλιώς ευρύτερα γνωστή με τον τίτλο *Τεχνολογίες Πληροφοριών και Επικοινωνίας* (Τ.Π.Ε.) και συναντάται διεθνώς με τον όρο *ICT tools*, δηλαδή *Information and Communications Technology Tools*. Με τον όρο αυτό προσδιορίζεται η αξιοποίηση των μέσων για πρόσβαση εκπαιδευόμενων και εκπαιδευτών στην πληροφορία και την επικοινωνία. Παγκόσμιες έρευνες έχουν αποδείξει ότι τα ICT tools βοηθούν στη διδακτική διαδικασία μέσω των οποίων ο εκπαιδευτικός μπορεί να προσεγγίσει θέματα και θεωρητικές έννοιες με αποδοτικότερο τρόπο. Για την απρόσκοπτη πρόσβαση στις νέες τεχνολογίες αλλά και την καλύτερη αξιοποίηση των μέσων αυτών απαιτούνται:

- Πηγές εισόδου. Ως πηγή εισόδου μπορεί να χαρακτηριστεί ένας ηλεκτρονικός υπολογιστής, ένα tablet, ένας ψηφιακός ηχογραφητής (digital recorder), μια ψηφιακή κάμερα (digital camera) ή ένα εξειδικευμένο λογισμικό και πηγές εξόδου.
- Πηγές εξόδου. Ως πηγή εξόδου συνηθέστερα χρησιμοποιείται ένας προτζέκτορας (projector), μια οθόνη προβολής ή και ένας διαδραστικός πίνακας.

Με τη χρήση των νέων τεχνολογιών στην εκπαίδευση επιτυγχάνεται αρχικά η οπτική απεικόνιση και η παρουσίαση δυσνόητων θεματικών εννοιών, που ως άμεσο αποτέλεσμα έχει την ευκολότερη επεξήγηση οδηγιών και κατευθυντηρίων γραμμών αναφορικά με το εκάστοτε

Copyright: © 2014 Αντώνιος Μποτονάκης. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.

εξεταζόμενο αντικείμενο καθώς και η αναβάθμιση της διδασκαλίας. Τα παραπάνω οδηγούν στην καλύτερη παρακολούθηση και συγκέντρωση των σπουδαστών σε αντιδιαστολή με την απλή παράθεση θεωρητικών όρων και εννοιών, καθώς οι εικόνες και τα κατάλληλα λογισμικά (software) μπορούν να βοηθήσουν κατά τη διδακτική διαδικασία[1].

1.2 Οι θεματικές ενότητες των Τεχνολογιών Πληροφορίας και Επικοινωνίας στην εκπαίδευση

Προχωρώντας πρέπει να οριοθετηθούν οι θεματικές ενότητες των Τεχνολογιών Πληροφορίας και Επικοινωνίας στην Εκπαίδευση. Η πρώτη θεματική είναι η *Δια Βίου Μάθηση*, δηλαδή η συνεχής επιδίωξη της γνώσης που επεκτείνεται πέρα από την παιδική – εφηβική. Τα τελευταία χρόνια, με τις τεράστιες εξελίξεις και αλλαγές που γίνονται στη ζωή μας μέσα κυρίως από το τεχνολογικό χώρο, η Δια Βίου Μάθηση φαίνεται να κερδίζει ολοένα και σημαντικότερη θέση. Η χρήση των υπολογιστών και των κατάλληλων λογισμικών επιτρέπει την απρόσκοπτη διδασκαλία, χωρίς να απαιτείται φυσική παρουσία, από πλευράς των σπουδαστών.

Δεύτερη θεματική των Τεχνολογιών Πληροφορίας και Επικοινωνίας αποτελεί το *Εκπαιδευτικό Λογισμικό* (software), δηλαδή ο ορισμός του εξειδικευμένου ανά περίσταση λογισμικού που εκτελείται σε υπολογιστή, που εμπεριέχει διδακτικούς στόχους και αναμένεται να επιφέρει συγκεκριμένα διδακτικά και μαθησιακά αποτελέσματα. Το εκπαιδευτικό λογισμικό έρχεται να βοηθήσει στην εκπαιδευτική διαδικασία, και όχι να αντικαταστήσει τον ίδιο τον εκπαιδευτικό, υποστηρίζοντας τη διδασκαλία, παρέχοντας βοήθεια στο μαθητή – σπουδαστή ώστε να προσεγγίσει και να οικοδομήσει μια προκαθορισμένη γνώση με αποτέλεσμα την ανάπτυξη δεξιοτήτων υψηλού επιπέδου. Το εκπαιδευτικό λογισμικό – με κύριο κριτήριο τη χρήση του στη μαθησιακή διαδικασία – ταξινομείται ως εξής: 1. Λογισμικό εξάσκησης (Drill and Practice). 2. Λογισμικό παρουσίασης (Tutorial), 3. Λογισμικό προσομοίωσης (Simulation), 4. Λογισμικό επίλυσης προβλημάτων (Problem solving) και 5. Λογισμικό δημιουργίας περιβάλλοντος εικονικής πραγματικότητας (Virtual Reality).

Τρίτη θεματική αποτελεί η χρήση των Τεχνολογιών Πληροφορίας και Επικοινωνίας στην *Ειδική Αγωγή* ως μέσου βελτίωσης της ποιότητας του περιβάλλοντος μάθησης των μαθητών με ειδικές εκπαιδευτικές ανάγκες, καθώς η χρήση ψηφιακών/υπολογιστικών συσκευών συμβάλλει στη διαδικασία της μάθησης, παρέχοντας εκπαιδευτικό περιβάλλον με πρόσθετα μαθησιακά χαρακτηριστικά. Η σωστή χρήση και η αξιοποίηση καταλλήλων ανά περίσταση μέσων παρέχει πολλές ευκαιρίες στους μαθητές της κατηγορίας αυτής, γιατί μπορούν να παίρνουν στα χέρια τους τη μάθηση και να την εναρμονίζουν με τους δικούς τους ρυθμούς. Έχει παρατηρηθεί ότι οι υπολογιστικές ηλεκτρονικές συσκευές και το εκπαιδευτικό λογισμικό αποκαθιστούν σε μεγάλο ποσοστό φυσικές αδυναμίες, όπως προβλήματα όρασης ή / και κινητικότητας και βοηθούν στην πρόσβαση της πληροφορίας.

Τέταρτη θεματική ενότητα των Τεχνολογιών Πληροφορίας και Επικοινωνίας αποτελούν τα *Ψηφιακά Παιχνίδια*, που ταυτόχρονα είναι ένα ταχύτατα αναπτυσσόμενο πεδίο. Η μάθηση που υποστηρίζεται από τα ψηφιακά παιχνίδια αποτελεί ιδιαίτερο ερευνητικό πεδίο μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της εκπαίδευσης με τη χρήση των νέων τεχνολογιών και προσελκύουν τα τελευταία χρόνια το έντονο ενδιαφέρον της εκπαιδευτικής και της επιστημονικής κοινότητας.

Ακολουθεί η πέμπτη θεματική ενότητα, η *Ψηφιακή Αφήγηση* (digital storytelling) που αποτελεί ένα πολύπλευρο εκπαιδευτικό εργαλείο, καθώς συνδυάζει τα ψηφιακά μέσα (κείμενο, εικόνα, ήχο), για να εμπλουτίσει και να ενισχύσει το γραπτό ή τον προφορικό λόγο των μαθητών,

[1] Στις μέρες μας υπάρχουν πολυάριθμες πλατφόρμες οι οποίες παρέχουν στους εκπαιδευτικούς δωρεάν λογισμικό ανάλογα με τις διδακτικές ανάγκες, εποπτευόμενες από το Υπουργείο Πολιτισμού, Παιδείας και Θρησκευμάτων καθώς και από το Πανελλήνιο Σχολικό Δίκτυο. Χάριν παραδείγματος αναφέρονται οι ιστότοποι ts.sch.gr/software και e-yliko.gr/resource/supportmaterial/eduall.aspx.

καλύπτοντας ανάγκες τους για έκφραση, επικοινωνία και πληροφορία. Η ψηφιακή αφήγηση βελτιώνει τον προφορικό και γραπτό λόγο των μαθητών, ενισχύοντας ταυτόχρονα την κριτική σκέψη, την ανάλυση και την ανασύνθεση της πληροφορίας.

Έκτη και τελευταία θεματική ενότητα των Τεχνολογιών Πληροφορίας και Επικοινωνίας στην Εκπαίδευση αποτελεί το διαδίκτυο και η συστηματική αξιοποίηση του κατά τη διδακτική διαδικασία. Ενδεικτικά πρέπει να αναφερθεί: 1. Ο σχεδιασμός εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων με διαδικτυακά εργαλεία, 2. Η οριοθέτηση προτύπων *και η αξιολόγηση διαδικτυακών εκπαιδευτικών εφαρμογών, 3. Η σύνταξη εκπαιδευτικών ιστολογίων wikis, 4. Ο σχεδιασμός και η υλοποίηση project με διαδικτυακά εργαλεία και 5. Η πρόσβαση σε δικτυακό εκπαιδευτικό περιεχόμενο*[2].

1.3 Η πρακτική εφαρμογή των Τεχνολογιών Πληροφορίας και Επικοινωνίας κατά τη διδασκαλία της μουσικής

Ειδικά στη διδασκαλία του αντικειμένου της μουσικής η εφαρμογή των Τεχνολογιών Πληροφορίας και Επικοινωνίας απαντάται σε πολλούς τομείς όπως θα φανεί παρακάτω. Αρχικά, με τη χρήση κυρίως φορητών συσκευών ηχογράφησης είναι δυνατή η δημιουργία μιας αναλυτικής βάσης δεδομένων με ηχητικά ή και οπτικά αποσπάσματα, στην οποία θα μπορεί να ανατρέξει ο σπουδαστής προκειμένου να εντοπίσει και να αναπαράγει το αρχείο εκείνο που τον ενδιαφέρει ανά περίσταση. Η βάση δεδομένων μπορεί να εμπεριέχει αρχεία ήχου από ψηφιακούς δίσκους (cd's), αρχεία ήχου δανεισμένα από το διαδίκτυο ή και βίντεο από συναυλίες και εκδηλώσεις. Στην ίδια βάση δεδομένων δεν θα ήταν άτοπο να ενσωματωθούν και σύντομα οπτικά αποσπάσματα από τους ίδιους τους καθηγητές μουσικής, τα οποία θα μπορούσαν να συμβουλευτούν οι σπουδαστές και εκτός μαθήματος για την αρτιότερη μελέτη τους. Παραδείγματος χάριν το περιεχόμενο τέτοιων αποσπασμάτων θα μπορούσε να είναι το πώς αλλάζουν οι χορδές σε ένα μουσικό όργανο ή το πώς αυτό κουρδίζεται, εφόσον γίνεται λόγος για διδασκαλία μουσικού οργάνου. Ωστόσο το σύνολο των οπτικών αυτών αποσπασμάτων θα πρέπει να έχει συμβουλευτικό χαρακτήρα και σε καμία περίπτωση δεν θα πρέπει να αντικαθιστά το μάθημα ή μέρος αυτού.

Σε αρκετές περιπτώσεις οι σπουδαστές δεν είναι σε θέση να κατανοήσουν τα λάθη τους και τις εκτελεστικές αδυναμίες τους αναφορικά με την εκτέλεση κάποιου μουσικού οργάνου. Σε αυτήν την περίπτωση η καταγραφή της εκτέλεσης του ίδιου του μαθητή θα βοηθούσε εξαιρετικά στη συνειδητοποίηση των αδυναμιών του σε τομείς όπως της τεχνικής ή της μουσικής δεξιότητάς του. Ανάλογη τεχνική θα μπορούσε να λειτουργήσει και για την επιβράβευση επιμελών μαθητών που θα μπορούσαν να αναπαράγουν τις εκτελέσεις τους και να τις σχολιάσουν με τους καθηγητές τους.

Τέλος, πρέπει να σημειωθεί ότι υπάρχει στο διαδίκτυο ελεύθερο και δωρεάν μουσικό λογισμικό σχετικό με το αντικείμενο της μουσικής και διαβαθμισμένο ανάλογα με την εκπαιδευτική βαθμίδα στην οποία ανήκει ο μαθητής. Έτσι για παράδειγμα, υπάρχει μουσικό λογισμικό για παιδιά πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης, όπως το λογισμικό με τίτλο *Εμμέλεια*[3], αλλά και ασκήσεις για παιδιά που ανήκουν στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση, όπως το *Μουσική Εξάσκηση*[4]. Γενικά η ανάπτυξη τεχνολογιών και διαδικασιών σχετικά με μεθοδολογίες, εκτέλεση, αντίληψη, επεξεργασία, ανάλυση και σύνθεση μουσικής σχετίζεται με τον όρο Μουσική Τεχνολογία (Music Technology). Ο όρος αυτός αναφέρεται στη μουσική με την ανάπτυξη μιας γενιάς εύχρηστων, ευέλικτων και ισχυρών εργαλείων που επιτρέπουν για διαφορετική προσέγγιση της μουσικής τέχνης [1].

[2] Ενδεικτικά αναφέρονται οι δικτυακοί ιστότοποι http://e-didaskalia.blogspot.gr/2013/09/blog-post_37.html και www.tpe-education.com/paideia.

[3] Το λογισμικό *Εμμέλεια* είναι διαθέσιμο στη διεύθυνση e-yliko.gr, μια ιστοσελίδα εποπτευόμενη από το Υπουργείο Πολιτισμού, Παιδείας και Θρησκευμάτων. Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφερθεί και το λογισμικό *Μελοδύσσεια*, ένα λογισμικό που έχει αναπτύξει ο Οργανισμός Μεγάρου Μουσικής Αθηνών.

[4] Διαθέσιμο στον ιστότοπο mustache.com/el.

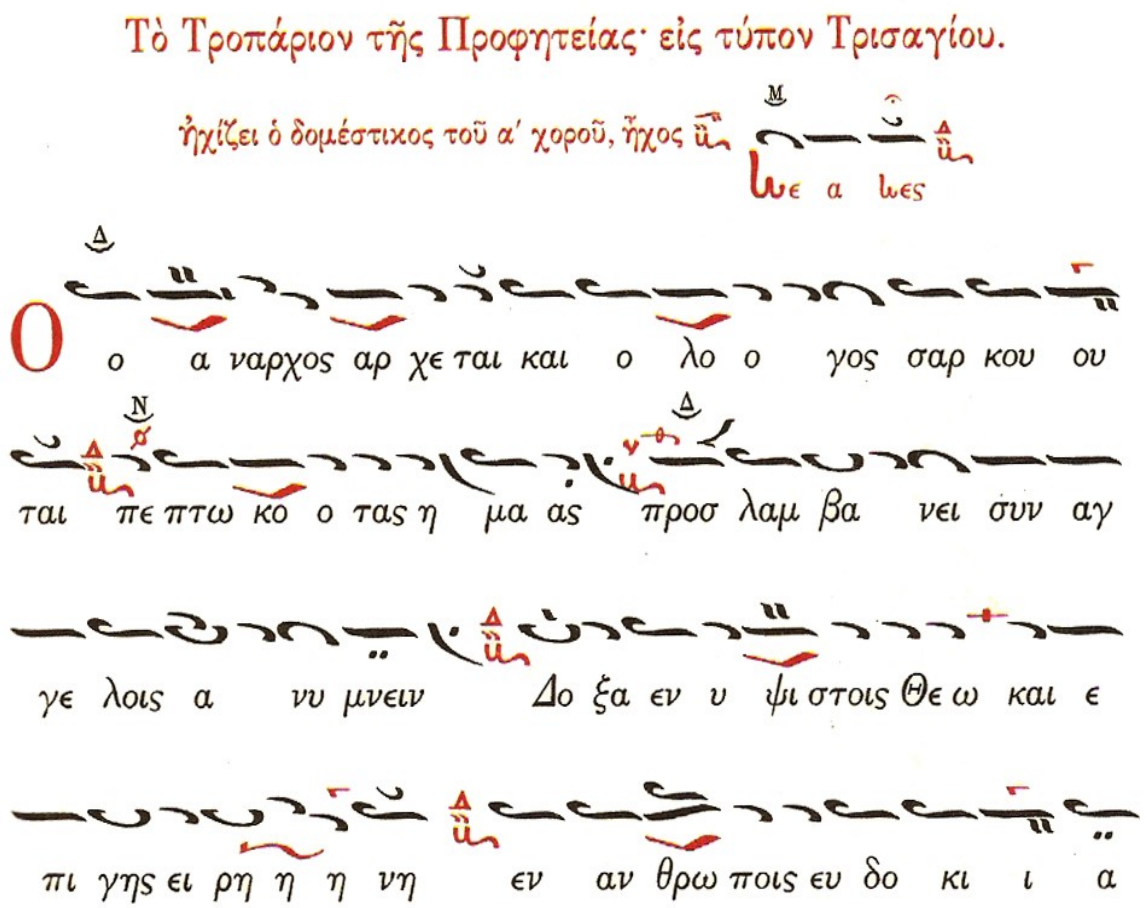
2. ΟΙ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ (Τ.Π.Ε.) ΣΤΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΕΝ ΓΕΝΕΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

2.1 Παρουσίαση προγραμμάτων συγγραφής Βυζαντινής Μουσικής

Η Βυζαντινή Μουσική ως τέχνη αποτελεί την απόλυτη έκφανση του βυζαντινού πνεύματος και πολιτισμού που οργανώθηκε από τα μέσα του 10ου αιώνος ή και λίγο νωρίτερα σε πλήρες, αυτοτελές, άρτιο και ομοιογενές σύστημα σημειογραφίας , για τη τελειότερη δυνατή έκφραση της λατρείας της Ορθόδοξης Ανατολικής Εκκλησίας [2]. Η ανάπτυξη της τεχνολογίας και των πληροφοριακών μέσων δίνει τη δυνατότητα διδασκαλίας της με τη χρήση εξειδικευμένων λογισμικών, τα οποία διανέμονται τόσο επί πληρωμή όσο και δωρεάν, τα οποία βοηθούν τους ασχολούμενους με την εκκλησιαστική μουσική να δημιουργήσουν και να δημοσιεύσουν πρωτότυπα μουσικά κείμενα και κατ' επέκταση να βοηθήσουν στη διάδοση αυτής της μουσικής. Στη διδασκαλία της Βυζαντινής Μουσικής στο Πρόγραμμα Εκκλησιαστικής Μουσικής και Ψαλτικής στην Ανωτάτη Εκκλησιαστική Ακαδημία Ηρακλείου Κρήτης κατά περίπτωση χρησιμοποιούνται κάποια από τα παρακάτω λογισμικά συγγραφής, αναπαραγωγής και αποτύπωσης της Βυζαντινής Μουσικής.

2.1.1 Stathis Series

Η συγκεκριμένη γραμματοσειρά (Σχήμα 1) βυζαντινής μουσικής αποτελεί προσωπικό πόνημα του Καθηγητή κ. Γρηγορίου Θ. Στάθη, για την ολοκλήρωση της οποίας απαιτήθηκαν σχεδόν δύο χρόνια. Η σημαδοσειρά έχει εγκριθεί για διεθνή κωδικοποίηση από τον Διεθνή Οργανισμό Κωδικοποίησης



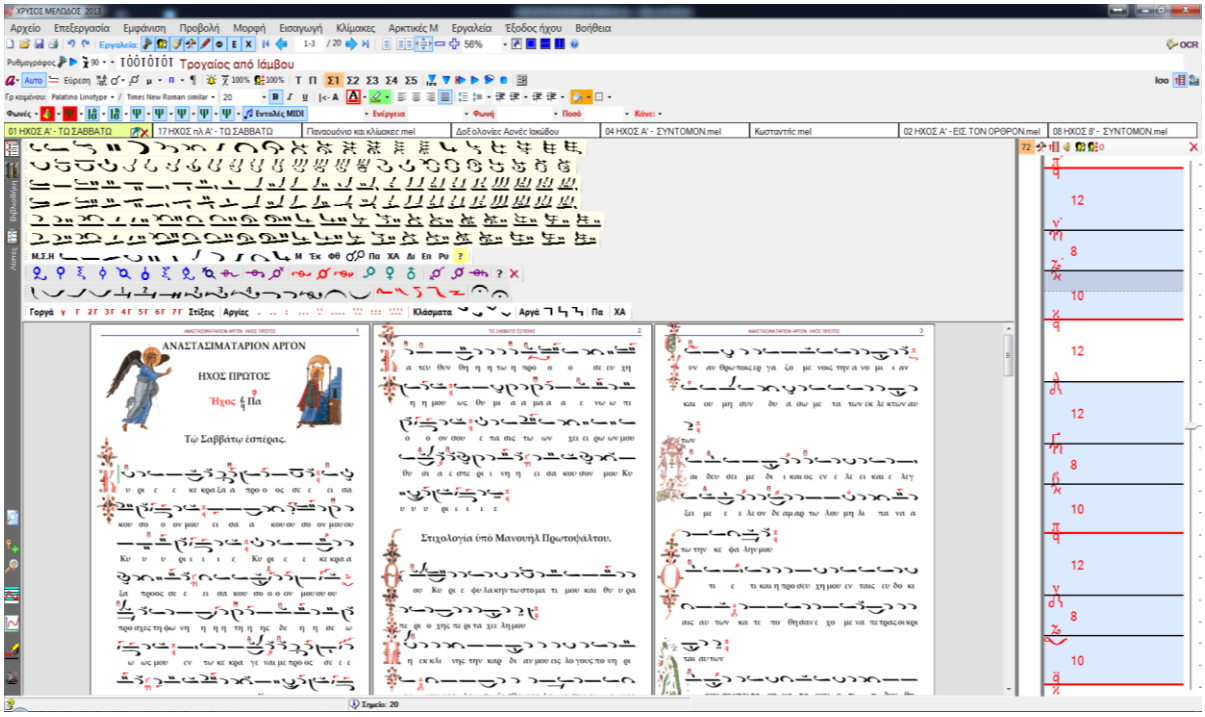
Σχήμα 1: Δείγμα γραφής της σημαδοσειράς *Stathis Series,* από την Ακολουθία της *Τριθέκτης*

(ISO) και περιλαμβάνει το σύνολο των σημαδίων που απαντώνται στα μουσικά χειρόγραφα, χρονολογημένα από την Πρώιμη Βυζαντινή Σημειογραφία (950 – 1175 μ.Χ.) μέχρι και σήμερα, και συνολικά αριθμεί περί τα 246 σημάδια, συμπεριλαμβανομένων συμβόλων χρονικής αγωγής και προσωδίας[5].

Το σύνολο των σημαδίων έχει αναφορά σε κάποιο επιφανή μελοποιό και κωδικογράφο από τον 14ο αιώνα μέχρι τους δημιουργούς της Νέας Μεθόδου, με υιοθέτηση της δίχρωμης απεικόνισης, με ερυθρά και μαύρη μελάνη, ανάλογα με τις ανάγκες των σημαδίων. Η σημαδοσειρά δεν διατίθεται στο κοινό και χρησιμοποιείται αποκλειστικά για την κάλυψη των αναγκών του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας, όπως για την έκδοση εργασιών, διδακτορικών διατριβών και για τα μουσικά κείμενα συναυλιών. Με την *Τριθέκτη* [3], δηλαδή την Ακολουθία του Βυζαντινού Κοσμικού Τυπικού της Μεγάλης Εκκλησίας Αγίας Σοφίας, παρουσιάστηκε επίσημα η σημαδοσειρά *στον μουσικό πολιτισμό του τόπου μας και προσφέρεται "εις πλουτισμόν και στολισμό και κάλλος και ενρύφημα, ήδιστον τε και γλυκαίνον"*[6].

2.1.2 Χρυσός Μελωδός 2013

Ο *Χρυσός Μελωδός 2013* (Σχήμα 2) αποτελεί το μοναδικό πρόγραμμα απεικόνισης, αναπαραγωγής, εκτέλεσης και επεξεργασίας της Βυζαντινής Μουσικής, δίνοντας ταυτόχρονα τη δυνατότητα στους χρήστες του να δημιουργήσουν προσωπικές κλίμακες και ήχους. Στο πρόγραμμα αυτό χρησιμοποιούνται ειδικά εργαλεία για την εύκολη εισαγωγή χαρακτήρων ενώ η αναπαραγωγή του



Σχήμα 2: Το γραφικό περιβάλλον του *Χρυσού Μελωδού 2013*

[5] Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Γρ. Θ Στάθη, *Τριθέκτη,* σσ. 24 – 25. Εν συντομία πρέπει να αναφερθεί ότι ο ηλεκτρονικός σχεδιασμός των σημαδίων έγινε με το πρόγραμμα fontographer ενώ συνειδητά η σημαδοσειρά απομακρύνεται από τη χάραξη της μουσικής τυπογραφίας του Παρισίου του 1821 καθώς εκείνη ήταν εντελώς ξένη προς τη φύση και την ιστορία της σημειογραφίας. Στο Παρίσι, σχεδόν αμέσως μετά την καθιέρωση της Νέας Μεθόδου, εγκαινιάστηκε η βυζαντινή μουσική τυπογραφία με την έκδοση του έργου *Εισαγωγή* του Χρυσάνθου και το *Δοξαστάριον* του Πέτρου Πελοποννησίου. Για περαιτέρω β. Γρηγορίου Θ. Στάθη, *Ιστορία της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Ψαλτικής Τέχνης,* σσ. 70 – 71 [4].

[6] Γρηγορίου Θ. Στάθη, *Τριθέκτη,* σ . 26

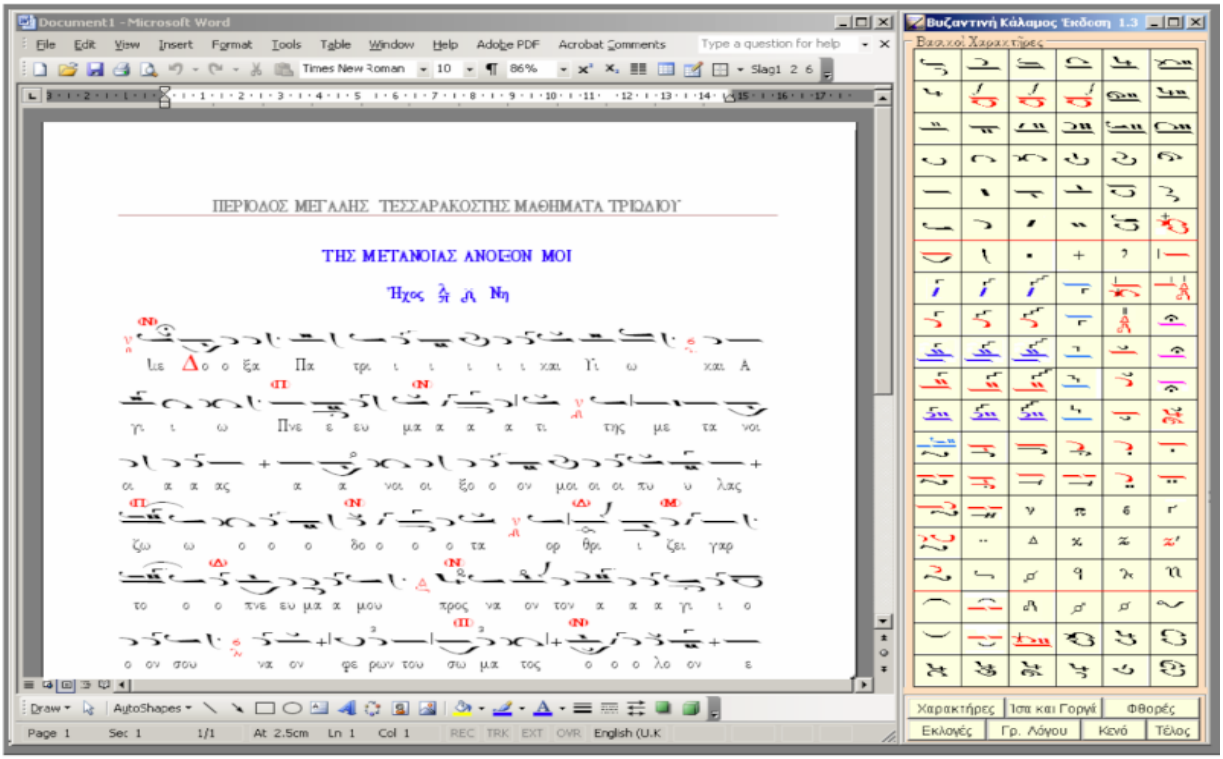
μουσικού κειμένου συνδυάζεται με παράλληλη απεικόνιση της μελωδικής ανάπτυξης σε συγκεκριμένα μουσικά διαγράμματα.

Εκτός της Βιβλιοθήκης, ενός δηλαδή δικτυακού χώρου ο οποίος περιέχει πλήθος εγγράφων και κειμένων, ο *Χρυσός Μελωδός 2013* υποστηρίζει την οπτική ανάγνωση βυζαντινών χαρακτήρων και πολυτονικού κειμένου, σύστημα γνωστό ως OCR (Optical Character Recognition), ούτως ώστε ο χρήστης να μπορεί με ευκολία να ψηφιοποιήσει το σύνολο των μουσικών του βιβλίων. Επιπλέον το πρόγραμμα αυτό μπορεί να αναλύσει τη φωνή του χρήστη, που εισάγεται με χρήση μικροφώνου, ώστε ο μουσικός να μπορεί να διαπιστώσει οπτικά τα διαστήματα που αποδίδει, ενώ πρέπει να σημειωθεί ότι ανάμεσα στις δυνατότητες του λογισμικού υπάρχει και η δυνατότητα συγχρονισμού των μουσικών κειμένων με ταυτόχρονη αναπαραγωγή ηχητικών αρχείων, ώστε η εκτέλεση του κειμένου να γίνεται από πραγματική φωνή ψάλτη. Το συγκεκριμένο software παρέχεται επί πληρωμή από τον κατασκευαστή[7].

2.1.3 Βυζαντινή Κάλαμος

Το πρόγραμμα *Βυζαντινή Κάλαμος* (Σχήμα 3) αποτελεί ουσιαστικά μια μέθοδο γραφής της βυζαντινής μουσικής σε συνεργασία με ένα πρόγραμμα επεξεργασίας κειμένου, όπως για παράδειγμα το Word της Microsoft. Ο χρήστης έχει στη διάθεση του όλους τους απαραίτητους χαρακτήρες, ταξινομημένους σε τρείς πίνακες στην οθόνη του ηλεκτρονικού υπολογιστή, τους οποίους ελέγχει οπτικά και τους επιλέγει με τη χρήση του ποντικιού, απεικονίζοντας τους στη σελίδα του επεξεργαστή κειμένου.

Η αλλαγή των πινάκων για την ανεύρεση των χαρακτήρων γίνεται με τη χρήση ενός χειριστηρίου και έτσι αποφεύγεται η χρονική καθυστέρηση ή η απομνημόνευση ειδικών πινάκων και συντομεύσεων του πληκτρολογίου. Πρόκειται για ένα εξαιρετικά εύχρηστο πρόγραμμα, με φιλικό interface, που μειώνει το χρόνο επεξεργασίας των βυζαντινών κειμένων, σε αντιδιαστολή με τη γραφή



Σχήμα 3: Η οθόνη επεξεργασίας της *Βυζαντινής Καλάμου*

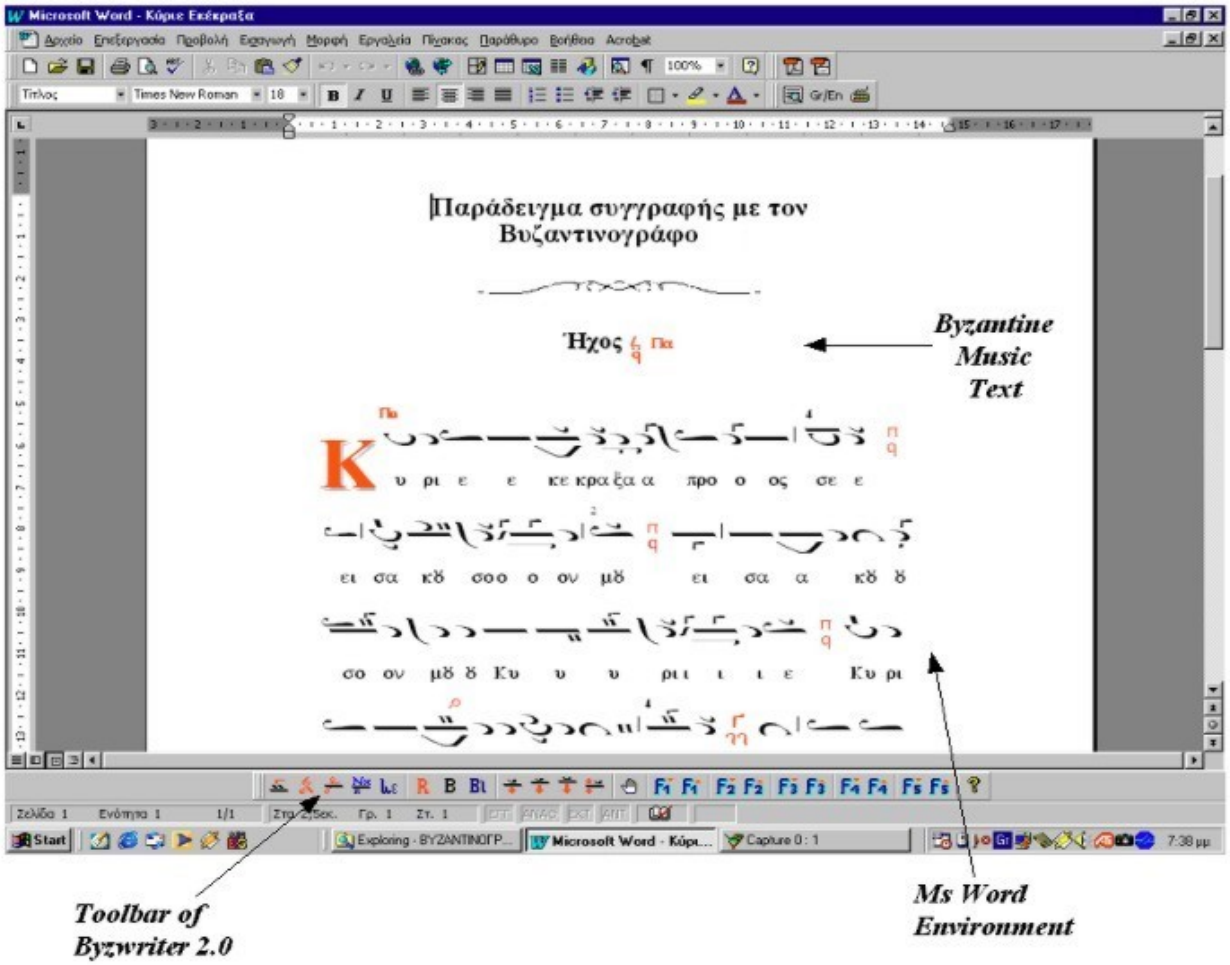
[7] http://www.melodos.com

χειρός, δίνοντας τη δυνατότητα στο χρήση να αποθηκεύσει και να εκτυπώσει το έργο του. Η *Βυζαντινή Κάλαμος* παρέχεται επί πληρωμή αν και υπάρχει δοκιμαστική έκδοση 15 ημερών για κάθε ενδιαφερόμενο. Αξίζει να σημειωθεί ότι η κυκλοφορία του γίνεται σε usb stick, γεγονός που επιτρέπει στο χρήση τη δυνατότητα εγκατάστασης του software σε περισσοτέρους του ενός ηλεκτρονικούς υπολογιστές[8].

2.1.4 Βυζαντινογράφος 2.0

Ο *Βυζαντινογράφος 2.0* (Σχήμα 4) αποτελεί ένα σύστημα γραφής της Βυζαντινής Μουσικής Σημειογραφίας στον ηλεκτρονικό υπολογιστή και όπως και το πρόγραμμα *Βυζαντινή Κάλαμος* απαιτεί την ύπαρξη ενός προγράμματος επεξεργασίας κειμένου. Ο Βυζαντινογράφος 2.0 παρέχει στο χρήστη μια εργαλειογραμμή με 25 εικονίδια τα οποία βοηθούν στη συγγραφή των μουσικών συμβόλων της Βυζαντινής Παρασημαντικής.

Όλα τα σύμβολα, συμπεριλαμβανομένων και των συμβόλων της Παλαιάς Παρασημαντικής, έχουν αντιστοιχηθεί στα πλήκτρα του πληκτρολογίου με τέτοιο τρόπο ώστε η συγγραφή να γίνεται με μεγάλη ταχύτητα. Ο Βυζαντινογράφος 2.0 λειτουργεί μόνο σε πλατφόρμα Windows ενώ παρέχεται στους χρήστες δωρεάν[9].



Σχήμα 4: Η οθόνη επεξεργασίας του Βυζαντινογράφου 2.0

[8] http://www.byzantinikalamos.com
[7] http://Cgi.di.uoa.gr/~gbelis/

2.1.5 Pandouris 2.0 beta

Το πρόγραμμα *Pandouris 2.0* (Σχήμα 5) είναι ένα ισχυρό εργαλείο επεξεργασίας κειμένων βυζαντινής μουσικής, γραμμένο σε γλώσσα Microsoft Visual Basic, που παρέχει στο χρήστη υψηλή ταχύτητα στη γραφή και αποτέλεσμα επαγγελματικού επιπέδου, ενώ η εξοικείωση με τις λειτουργίες του προγράμματος είναι εξαιρετικά εύκολη.

Σημαντικό στοιχείο αποτελεί το ότι το software χρησιμοποιεί το δικό του γραφικό περιβάλλον, χωρίς να απαιτείται κάποιο πρόγραμμα επεξεργασίας κειμένου.

Η πλήρης έκδοση του *Pandouris 2.0* παρέχεται στους χρήστες δωρεάν και μπορεί να αξιοποιηθεί σε ερασιτεχνικές ή επαγγελματικές εφαρμογές, με την προϋπόθεση να γίνεται η σχετική αναφορά στο δημιουργό του προγράμματος, σε περίπτωση εκδόσεων μουσικών κειμένων[10].



Σχήμα 5: Το γραφικό περιβάλλον του *Pandouris 2.0*

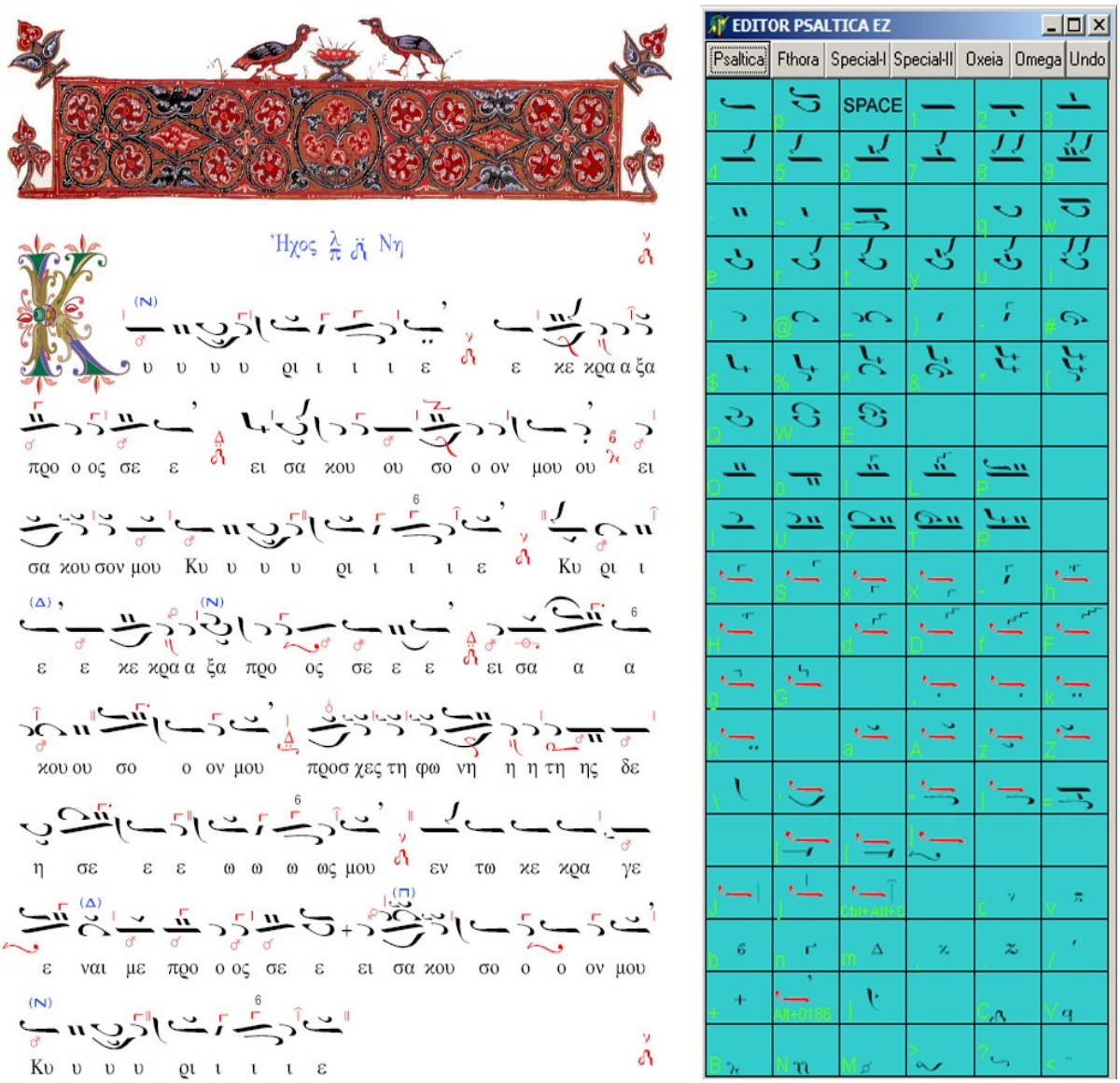
2.1.6 EZ Psaltica

Η *EZ Psaltica* (Σχήμα 6) είναι ουσιαστικά μια μουσική γραμματοσειρά που προϋποθέτει την παρουσία ενός προγράμματος επεξεργασίας κειμένου, όπως το Word από τη Microsoft. Η γραμματοσειρά αυτή δημιουργήθηκε στο Μοναστήρι του Αγίου Αντωνίου στην Αριζόνα των Ηνωμένων Πολτειών Αμερικής το 2005 και αποτελεί βελτίωση της γραμματοσειράς με τίτλο ED Psaltica. Η τελευταία αναβάθμιση του *EZ Psaltica* ήταν το 2009, οπότε και μετονομάστηκε σε *Byzantina 1.1* Το πρόγραμμα είναι εξαιρετικά εύχρηστο αλλά απαιτεί από πλευράς του χρήστη να θυμάται τις αντιστοιχήσεις των συμβόλων της Βυζαντινής Παρασημαντικής με τις αντίστοιχες θέσεις στο πληκτρολόγιο. Ωστόσο τα συνηθέστερα σύμβολα βρίσκονται στη μεσαία γραμμή του πληκτρολογίου ώστε να διευκολύνεται και να επιταχύνεται η συγγραφή των μουσικών κομματιών.

Η αναβάθμιση του *Byzantina 1.1* οδήγησε στη δημιουργία μακροεντολών, δηλαδή στην ανάπτυξη αυτοματοποιημένων ενεργειών, που διευκολύνουν το έργο των χρηστών αναφορικά με την

[10] http://pandouris.com

εισαγωγή χαρακτήρων ή κενών. Αξίζει να σημειωθεί ότι στο *Byzantina 1.1* εμπεριέχονται και σύμβολα της προ της Νέας Μεθόδου σημειογραφίας ενώ η γραμματοσειρά παρέχεται δωρεάν[11].



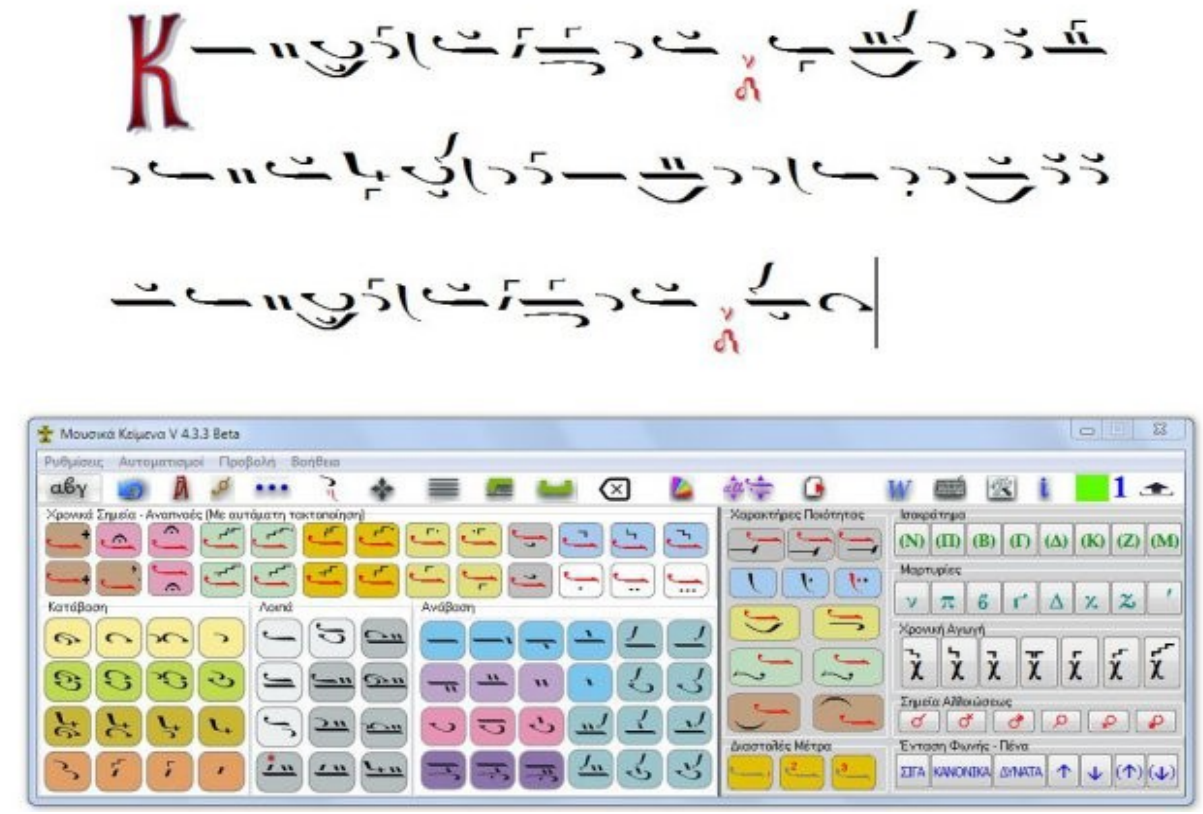
Σχήμα 6: Δείγμα γραφής με τη μουσική γραμματοσειρά EZ Psaltica

2.1.7 Μουσικά Κείμενα

Το λογισμικό *Μουσικά Κείμενα* (Σχήμα 7) αποτελεί πρόγραμμα συγγραφής Βυζαντινής Μουσικής και παρέχεται δωρεάν[12]. Διαθέτει ένα εύχρηστο εικονικό πληκτρολόγιο ώστε ο χρήστης να μπορεί να γράφει με το mouse χωρίς να χρειάζεται να θυμάται τις αντιστοιχήσεις πλήκτρων και μουσικών κειμένων. Μάλιστα παρέχεται η δυνατότητα γραφής του μουσικού κειμένου και με το πληκτρολόγιο, αφού προηγουμένως θα πρέπει να έχουν αντιστοιχηθεί οι μουσικοί χαρακτήρες σε πλήκτρα του πληκτρολογίου.

[11] http://www.stanthonysmonastery.org/music/ByzMusicFonts.html
[12] http://Papline.gr/index.php/home

Επίσης παρέχεται η δυνατότητα εισαγωγής μορφοποιημένου αρχιγράμματος στο μουσικό κείμενο, πρόβλεψη της θέσης τοποθέτησης των χαρακτήρων ποιότητας και χρόνου, δώδεκα προγραμματιζόμενων πλήκτρων (macro) για τη γραφή ενός συνόλου μουσικών χαρακτήρων και αυτόματη στοίχιση του ποιητικού κειμένου στο μουσικό. Επιπλέον αξίζει να σημειωθεί ότι με την εκτέλεση ενός συγκεκριμένου προγράμματος μπορεί ο χρήστης να μετατρέψει ένα κοινό tablet σε ένα εύχρηστο πληκτρολόγιο αφής για τη γραφή του μουσικού κειμένου ενώ μπορεί με ευκολία να γίνει αναπαραγωγή του μουσικού κειμένου από το Byzantine Quality, η ανάλυση του οποίου ακολουθεί. Το πρόγραμμα απαιτεί την παρουσία πλατφόρμας Windows και ενός προγράμματος επεξεργασίας κειμένου, όπως το Word από τη Microsoft (έκδοσης 2000 και μεταγενέστερης).



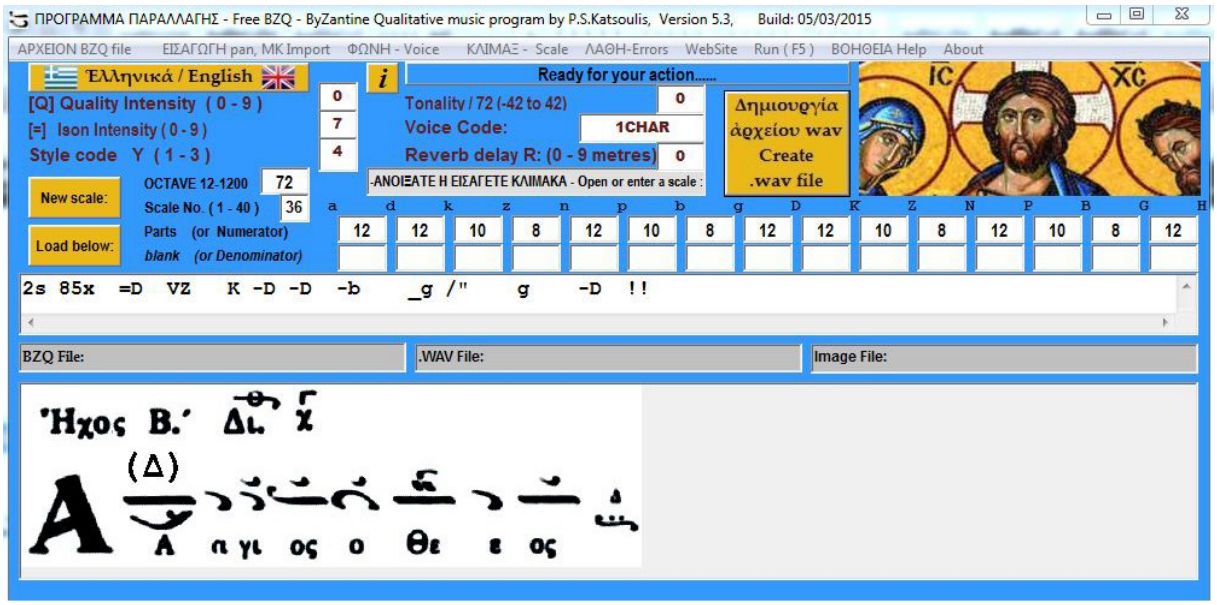
Σχήμα 7: Το γραφικό περιβάλλον του λογισμικού *Μουσικά Κείμενα*

2.1.8 Byzantine Quality

Το *Byzantine Quality* (Σχήμα 8) αποτελεί ένα σύγχρονο software που σαν κύριο σκοπό έχει την αναπαραγωγή μιας βυζαντινής παρτιτούρας σε παραλλαγή και όχι σε μέλος. Συγκεκριμένα προφέρει τις συλλαβές των φθόγγων με ανθρώπινη φωνή και όχι με τη χρήση κάποιου προγράμματος δημιουργίας συχνοτήτων, αναλύοντας παράλληλα την ποιότητα των καλλωπιστικών σημαδίων, γεγονός που το καθιστά ένα από τα ελάχιστα σύγχρονα λογισμικά βυζαντινής μουσικής αναλόγων χαρακτηριστικών.

Απαραίτητη προϋπόθεση είναι ο χρήστης να έχει προηγουμένως ψηφιοποιήσει ένα μουσικό κείμενο, χρησιμοποιώντας για παράδειγμα το λογισμικό *Μουσικά Κείμενα,* το οποίο στη συνέχεια θα μπορεί να εκτελεστεί από το *Byzantine Quality.* Αξίζει να σημειωθεί ότι το συγκεκριμένο λογισμικό

μπορεί να εκτελεστεί σε πλατφόρμες Windows και Linux ενώ παρέχεται δωρεάν στους χρήστες που επιθυμούν να το αποκτήσουν[13].



Σχήμα 8: Η οθόνη επεξεργασίας του *Byzantine Quality*

3. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο κλάδος της Πληροφορικής και η ανάπτυξη των *Τεχνολογιών Πληροφορίας και Επικοινωνίας* (Τ.Π.Ε.) έχουν μεταβάλει ριζικά τον τομέα της μουσικής εκπαίδευσης, αναφορικά με τους τρόπους διδασκαλίας και εκμάθησης. Έχει παρατηρηθεί ότι οι μαθητές / σπουδαστές που μεγαλώνουν σε ένα ψηφιακό κόσμο αναπτύσσουν ιδιαίτερες δεξιότητες, όπως την κριτική σκέψη, τη δημιουργικότητα, τη συνεργασία και την επικοινωνία. Τα παραπάνω εντάσσονται στο πλαίσιο του *Ψηφιακού Πολυγραμματισμού* του 21ου αιώνα και οι προαναφερθείσες δεξιότητες είναι διεθνώς γνωστές ως *4CS*[14].

Στην Ανωτάτη Εκκλησιαστική Ακαδημία Ηρακλείου Κρήτης και συγκεκριμένα στο Πρόγραμμα Εκκλησιαστικής Μουσικής και Ψαλτικής, κατά τη διδασκαλία της Βυζαντινής Μουσικής συχνά χρησιμοποιείται – κατά περίπτωση – εξειδικευμένο λογισμικό μέσω του οποίου ο φοιτητής ανακαλύπτει τον πλούτο της εν λόγω μουσικής, ακολουθώντας πάντα συγκεκριμένες κατευθυντήριες γραμμές, όπως φανερώθηκε παραπάνω με την παρουσίαση των σύγχρονων μουσικών εφαρμογών. Ωστόσο σε καμία περίπτωση το λογισμικό αυτό δεν έρχεται να αντικαταστήσει τον εκπαιδευτικό. Η σωστή χρήση των μουσικών εφαρμογών λειτουργεί επικουρικά, εμπλουτίζοντας τη διδασκαλία και βοηθώντας τους εκπαιδευομένους κατά τη διδακτική διαδικασία.

[13] http://bzquality.wordpress.com

[14] 4CS: Critical Thinking, Creativity, Collaboration, Creativity. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Brown, «Twenty – First Century Literacy» [5].

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

[1] Αναστασία Γεωργάκη, *Σημειώσεις στο μάθημα: Εισαγωγή στη Μουσική Τεχνολογία,* Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2004.

[2] Γρηγόριος Θ. Στάθης, «Βυζαντινή Μουσική Ψαλτική Τέχνη: Ο Ελληνικός Μουσικός Πολιτισμός. Απαραίτητη οριοθέτηση», *Πειραϊκή Εκκλησία,* τεύχος 220, σσ. 18 – 20, 2010.

[3] Γρηγόριος θ. Στάθης, *Τριθέκτη ήτοι Ακολουθία του Βυζαντινού Κοσμικού Τυπικού της Μεγάλης Εκκλησίας Αγίας Σοφίας και το Κοντάκιον των Χριστουγέννων του Ρωμανού του Μελωδού,* Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Λατρειολογήματα – 2, Αθήνα, 2000.

[4] Γρηγόριος Θ. Στάθης, «Ιστορία της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Ψαλτικής Τέχνης», Φάκελος Μαθήγματος, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα, 1995.

[5] June Brown, Jan Bryan, and Ted Brown, «Twenty – First Century Literacy and Technology in K-8 Classrooms», δημοσιευμένο στον ιστότοπο http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download; jsessionid=29C746DDA4C138A1E905CAF176450BFE?doi=10.1.1.186.5118&rep=rep1&type=pdf

Ευχαριστίες

Θέλω από καρδίας να απευθύνω θερμές ευχαριστίες στον Τομέα Ψαλτικής της Ακαδημίας του Βόλου για την πρόσκληση συμμετοχής και την αποδοχή της παρούσης εισήγησης. Παράλληλα αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω ιδιαιτέρως τον Διευθυντή του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας, κ. Κωνσταντίνο Χαριλ. Καραγκούνη, Επίκουρο Καθηγητή της Ανωτάτης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Αθηνών, καθώς και τους εκλεκτούς συναδέλφους από την Ανωτάτη Εκκλησιαστική Ακαδημία Ηρακλείου Κρήτης, τον κ. Μιχαήλ Στρουμπάκη, Επίκουρο Καθηγητή, και τον κ. Ανδρέα Γιακουμάκη, Διδάσκοντα της Ακαδημίας, με τους οποίους συνεργάστηκα κατά τις εργασίες του *1ου Διεθνούς και Διεπιστημονικού Μουσικολογικού Συνεδρίου για την Ψαλτική Τέχνη ως Αυτόνομη Επιστήμη*, που πραγματοποιήθηκε στην πόλη του Βόλου, από την 29η Ιουνίου έως και την 3η Ιουλίου 2014. Κλείνοντας οφείλω ευχαριστίες στον Σεβασμιώτατο Αρκαλοχωρίου, Καστελλίου και Βιάννου κ. Ανδρέα, Πρόεδρο της Διοικούσης Επιτροπής της Ανωτάτης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Ηρακλείου Κρήτης, τον κ. Απόστολο Μπουρνέλη, Αντιπρόεδρο, καθώς και τους συναδέλφους Καθηγητές για την αμέριστη και αδιάκοπη υποστήριξή τους.

Ο Αντώνιος Μποτονάκης γεννήθηκε στο Ηράκλειο Κρήτης το 1976. Σπούδασε στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών απ' όπου και αναγορεύτηκε Δρ. Μουσικολογίας. Ως σπουδαστής του Εθνικού Ωδείου Αθηνών απέκτησε πτυχία Ανώτερων Θεωρητικών της Ευρωπαϊκής Μουσικής, αλλά και το Δίπλωμα Βυζαντινής Μουσικής. Έχει πιστοποιηθεί ως Microsoft Master Instructor, σε εφαρμογές σχετικές με τα Windows και το Office, και Steinberg Cubase User, σε εφαρμογές επεξεργασίας ήχου και πολυκάναλης ηχογράφησης, από το Ινστιτούτο S.A.E. – Creative Media Education σε συνεργασία με την εταιρεία Steinberg Media Technologies. Κατά την περίοδο της πανεπιστημιακής του εκπαίδευσης υπήρξε ενεργό μέλος βυζαντινών χορών όπως οι «Μαΐστορες της Ψαλτικής Τέχνης», ο χορός «Τρίκκης Μελωδοί», ο χορός «Οι Καλοφωνάρηδες της Βυζαντινής Μουσικής» και η Βυζαντινή Χορωδία του Εθνικού Ωδείου Αθηνών. Υπήρξε σολίστ σε πολυάριθμες συναυλίες, ενώ δραστηριοποιήθηκε ως πιανίστας και ενορχηστρωτής σε μουσικο-θεατρικές παραστάσεις του θεάτρου «Το Τρένο στο Ρούφ». Διορίστηκε στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση του νομού Ηρακλείου και σχεδόν άμεσα, και για δύο χρόνια, διετέλεσε Μαέστρος της χορωδίας και του οργανικού συνόλου του Παγκρητίου Συλλόγου Κρητών Καλλιτεχνών. Στη συνέχεια, και για τρία χρόνια, δίδαξε στο Α.Τ.Ε.Ι. Ηρακλείου, στο Τμήμα Εφαρμοσμένης Πληροφορικής και Πολυμέσων, μαθήματα Μουσικής Τεχνολογίας, Ηχητικής Επεξεργασίας και Πολυμεσικών Εφαρμογών. Από το 2008 μέχρι και σήμερα διδάσκει με απόσπαση

στην Ανωτάτη Εκκλησιαστική Ακαδημία Ηρακλείου Κρήτης μαθήματα Μουσικής Τεχνολογίας, Ηχοληψίας, Επεξεργασίας Ήχου, Ευρωπαϊκής και Βυζαντινής Σημειογραφίας, και είναι συνυπεύθυνος, μαζί με τον Ανδρέα Γιακουμάκη, του χώρου ηχογραφήσεων και του στούντιο που βρίσκεται στις εγκαταστάσεις της Ακαδημίας. Έχει επιμεληθεί και επεξεργαστεί την έκδοση τριών CD (Παραδοσιακά Κάλαντα (2005), Ύμνοι και Εγκώμια της Μεγάλης Εβδομάδος (2008) και ένα μέρος του CD της Ανωτάτης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Ηρακλείου Κρήτης με βυζαντινούς ύμνους και παραδοσιακά ακούσματα). Συνεργάζεται με το Ραδιοφωνικό Σταθμό της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Κρήτης, όπου επιμελείται και παρουσιάζει, σε συνεργασία με τη σύζυγο του Ελευθερία Βερυκάκη, την εκπομπή «Μουσικής Απανθίσματα», με επιλογή αποσπασμάτων Δυτικής μουσικής. Σε συνεργασία με το Υπουργείο Παιδείας και τις Περιφερειακές Διευθύνσεις Εκπαίδευσης, δίδαξε τους νεοδιόριστους εκπαιδευτικούς, Πρωτοβάθμιας και Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης, θέματα σχετικά με τη διδασκαλία της μουσικής (2005 – 2010). Έχει συμμετάσχει σε Συνέδρια σχετικά με την Πληροφορική, τη Μουσική Τεχνολογία και τη Μουσικολογία.

The Process of Standardization of the Church Music of Byzantine Tradition in Romania

Alexandra Budu

"Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca, Faculty of Orthodox Theology, Romania
alexibudu@yahoo.com

Abstract. The psaltic music of Byzantine tradition in Romania is as old as Christianity. The two developed together in our country and have been for centuries the main features of the Romanian people. But the various historical and cultural events from the second half of the 19th century determined several changes in the society and in the manner the Byzantine music was perceived. These changes generated vivid discussions between the musicians, singers and composers, discussions which are still present nowadays. They are mainly focused on the process of standardization which in our opinion helped Romanians guard the Byzantine tradition, though many specialists do not agree. Our goal is to point out the benefits of this process, underlining the main mission of the church music, which is: to convey the religious message.

Περίληψη. Η ψαλτική μουσική της Βυζαντινής παράδοσης στην Ρουμανία είναι τόσο παλιά όσο και ο Χριστιανισμός. Τα δύο αυτά αναπτύχθηκαν παράλληλα στην χώρα μας, και υπήρξαν επί αιώνες τα κυρίαρχα γνωρίσματα των Ρουμάνων. Ωστόσο τα διάφορα ιστορικά και πολιτισμικά γεγονότα από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και έπειτα, επέφεραν καθοριστικές αλλαγές στην κοινωνία και στον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνεται η Βυζαντινή μουσική. Οι αλλαγές αυτές τροφοδότησαν ζωηρές συζητήσεις μεταξύ των μουσικών, των ερμηνευτών και των συνθετών, οι οποίες συνεχίζονται ακόμη και στις μέρες μας. Επικεντρώνονται κυρίως στην διαδικασία της τυποποίησης, η οποία κατά την γνώμη μας βοήθησε τους Ρουμάνους να διαφυλάξουν την Βυζαντινή παράδοση, παρά την αντίθετη γνώμη πολλών ειδικών. Στόχος μας είναι να αναδείξουμε τα οφέλη αυτής της διαδικασίας, υπογραμμίζοντας την κύρια αποστολή της εκκλησιαστικής μουσικής, η οποία είναι να μεταδώσει το θρησκευτικό μήνυμα.

1. INTRODUCTION

The Romanian church music is as old as Christianity since we, the Romanians, have been baptized by Saint Apostle Andrew, who preached in the area around the Black Sea, called Scythia Minor at that time. Of course the church musical art was not that developed then, and it consisted mostly of "*psalms, hymns and songs from the Spirit*" (Ephesians 5:18-19), with an emphasis on the text of these chants, on the religious message they contained. Naturally, this type of chanting was homophonous. At first these chants and hymns were transmitted orally, but that was the period when the cult was not yet fixed, since more and more Christians gave their life for Christ and became Martyrs, and new feasts were added to those that already existed. This required new hymns for their celebration and thus the corpus of chants increased until it was felt the need of a reform to put an end to the creation of new texts for hymns and prayers and keep a series of fixed hymns to be used within the churches all around the Christian world. We are speaking about the first eight centuries of Christianity until the musical "reform" of Saint John of Damascus.

Of course, at the beginning of the religious musical creations, each people that accepted to become Christian enriched the repertoire with national characteristics, an inevitable action if we take into

Copyright: © 2014 Alexandra Budu. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

account the improvisational character of this type of music. We know that our ancestors were Dacians, a branch of the great Indo-European population of the Thracians, a people renowned for its musicality. This means that they may have had a great contribution to the religious creations of that time, but it also represents a guarantee that they learned and transmitted accurately the musical repertoire.

Since on the territory of nowadays Romania, the Christian faith continued to be practiced and became the main religion of this geographical area, and since there was a permanent contact with Constantinople through bishops and monks, we may say that our musical history until the fall of Constantinople (1453), at least, is mostly the same. Nevertheless, let us not forget that the Christians from the North of the Danube river have been attached to the Byzantine Empire by their administrative subordination to Justiniana Prima in the 6th century (535). Greek was the language used for the divine services of our Church until the 18th century, but it coexisted for a while with Slavonic. Until the 19th century on the territory of nowadays Romania there have been schools of Byzantine music (such as the musical school from Putna Monastery – 14th-15th century, musical school from Suceava – 16th century, musical school from Şcheii Braşovului – 17th century etc). These schools produced, apart from preparing psalts for the needs of the parishes, a large number (there are more than 250 manuscripts in national libraries and personal collections all over the country) of manuscripts using Byzantine notation in its different stages of development (ekphonetic, Koukouzelian, Chrysantic). These musical schools taught great composers such as Evstatius the Protopsalt, Filotei sin Agai Jipei, Makarios the Hieromonk, Dimitrie Suceveanu, Anton Pann and many others. Besides these autochthonous psalts and composers, Romania has been the host of many Greek psalts, of which we must mention Petros Efesios, Gheorghe Paraschiade, Grigore Vizantie, Petru Vizantie (Moraitul).

Thus, we may conclude even from this brief presentation that the Romanian musical culture has been in touch with the Byzantine musical culture at all times, and that the Byzantine art has found a home in our country.

2. CHURCH MUSIC IN ROMANIA (END OF THE 19TH CENTURY-BEGINNING OF THE 20TH CENTURY)

The 19th century is of great importance for the evolution of the church music in our country. I shall not dwell on this subject since my theme regards an event that took place in the very middle of the 20th century. However, a few highlights worth mentioning since they led progressively to the historical moment we are interested in.

2.1 Three Stages in the Development of the Romanian Religious Music

The 19th century brought three major changes for the religious music. Their impact is remarkable both from a historical and musical point of view.

The first important moment is the Chrysantic reform, which was introduced in Romania as well, since we used the same type of notation. And it started to be implemented around 1820, along with another major event for the Romanian religious music: the translation into Romanian of all the religious chants, or the so-called "romanianizing" of the chants. Although considered two distinctive events, they took place together because while transcribing the chants from the old notation into the new one, the text was also translated from Greek into Romanian. These two actions were initiated by Makarios the Hieromonk and continued throughout the rest of the century by Anton Pann, Metropolitan Iosif Naniescu and many others. The process of translation and the far easier notation used for the Byzantine chants, opened the door for new creations, and for the enrichment of the religious repertoire. However, this period did not last long when a new phenomenon occured. Which brings us to the third major event of the 19th century for the Romanian religious music. For it is now that the harmonized choral chants appear in the religious musical space. Monody started to be perceived by many intellectuals as obsolete. As every new thing, choral music started to be

appreciated by more and more people, it was considered a feature of the cultural progress and it was vastly introduced throughout the country. Musical schools were founded, such as the Conservatory from Iassy in 1860, and there were a lot of choirs that began to perform during the religious services in various churches. This situation was also possible because many of the schools that taught Byzantine music were closed. Most of them functioned within monasteries which had the financial power to support them. But with the reign of Alexandru Ioan Cuza (1820-1873), who promoted a law which secularized the monasteries' goods, it became impossible for the monasteries to support those schools further more. In a statement written by bishop Melchisedec Ştefănescu, and presented within one of the sessions of the Romanian Holy Synod, he identified four reasons for the fall of the Byzantine music in Romania: 1. the lack of money to support schools, 2. the lack of money to pay the psalts, 3. the children's indifference to church, and 4. the introduction of the harmonized chants [1].

With no schools, no salary for the psalts and the new attractive Western notation, Byzantine church music seemed sentenced to die. In order not to loose it, Bishop Melchisedec proposes to transcribe the chants from Byzantine into Western notation (which by that time became the universal musical language). It is the first time that this idea of transcription occurs but it is not very appreciated by all the hierarchs, mostly because they thought that the Western notation cannot replace perfectly the Byzantine notation. On the other hand, the music professors, claimed that the Byzantine notation was too subjected to improvisation and that certain neums were interpreted differently by psalts, which made it impossible for two psalts to sing from the same musical score. It was also considered that although the melodies sung by a single psalt could be enriched with details and cadences, this type of chanting lacked the grandeur of the common chanting [2].

2.2. Previous Attempts of Standardization of the Religious Music

Taking into account the difficult situation of the religious music of Byzantine tradition, and supported by Bishop Melchisedec, three professors from Iassy try to "save" (so to say) at least the spirit of the Byzantine music. Gavriil Musicescu, Grigore Gheorghiu and Gheorghe Dima, work a little over 15 years to transcribe the entire repertoire necessary for the divine service, meaning the chants of the Vespers and Matins on all eight voices and the chants of the Holy Liturgy. The three professors all had both theological and musical studies (the Seminary, the Conservatory) which meant that they knew both notations. Their work lasted that long because they used the *Anastasimatarion* of Makarios the Hieromonk, and had long hours of discussions regarding the cheironomic neums with Metropolitan Iosif Naniescu of Moldavia, a skilled composer of Byzantine music, and with Dimitrie Suceveanu, who was the psalt of the Metropolitan Cathedral from Iassy at the time. However prodigious their work was, it was rejected by the Synod. The Romanian hierarchs decided that these transcribed chants could be used for schools, but not for seminaries as the three authors intended. Although this generated a bit of a conflict at that time, the Synod's decision saved the Byzantine notation until a better solution was found.

There have been other attempts to transcribe Byzantine music, too, but none of them was serious enough to be adopted widely throughout the country. And so the Byzantine tradition went on in Romania, but since the resources were scarce (we refer to schools, books, means of publishing) it didn't continue its flourishing path from the first half of the 19th century. Now more and more composers were interested in offering harmonized creations for the divine services, because this was a rather new field and it required development. And thus, focused on creating choral chants, and choirs for the churches within the cities, people started to ignore or forget about the little parishes in the countryside. There, the religious chants were interpreted by psalts with no experience, or with no knowledge and the Byzantine chants were in danger of being transformed by the powerful influence of the folklore. More important, because the churches within the cities had choirs people were no longer able to participate to the divine service through singing. This lead to the dangerous situation in which people left the Orthodox Church and moved to neo-protestants, because they were attracted there by the fact that all the participants to the services sang together.

3. THE PROCESS OF STANDARDIZATION

The process of standardization is the consequence of the difficult period through which the religious music of Byzantine tradition passed throughout the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. It came not as a musical necessity, but mostly as a religious necessity, or as a pedagogical one. Firstly, the Patriarch of the Romanian Orthodox Church, Justinian, noticed that people were leaving the Orthodox Church to join the protestants, and they were especially attracted to the common chanting practised by them [3]. To this respect, the Holy Synod of the Romanian Orthodox Church decided to re-introduce the common chanting at least for the Holy Liturgy. The reason for this decision was that "*the common chanting unites and disciplines the masses, not only within the Church but everywhere it is practised. The religious chanting performed in communion is also the symbol of the chants sung by the angles around the Divine Throne*"[4].

The idea of standardization was not considered to be an innovative one, it actually meant a return to the roots of the Orthodoxy. The plan of standardization was based on the opinions of the Holy Fathers of the Church who emphasized in their works the importance of communion which is also manifested in singing. According to Saint John Chrysostom "*in the most awful mysteries themselves, the priest prays for the people and the people also pray for the priest; for the words, "with thy spirit," are nothing else than this. The offering of thanksgiving again is common: for neither doth he give thanks alone, but also all the people. For having first taken their voices, next when they assent that it is "meet and right so to do," then he begins the thanksgiving. And why marvellest thou that the people any where utter aught with the priest, when indeed even with the very Cherubim, and the powers above, they send up in common those sacred hymns? Now I have said all this in order that each one of the laity also may be wary, that we may understand that we are all one body, having such difference amongst ourselves as members with members; and may not throw the whole upon the priests but ourselves also so care for the whole Church as for a body common to us*"[5]. In fact, this is the whole point of the Holy Liturgy, to pray in common, for those who are present to the office of the Holy Eucharist must form a single body according to the pattern of the Holy Trinity: "so that they may be one as we are one" (John 17:11). But this cannot be achieved when only one person, the psalt, sings during the divine service. The people's interest in participating to the Eucharist decreases because they tend to feel like spectators and not like active participants to the Holy Mystery. This leads us to the conclusion that, in time, people were more concerned with the artistic aspect of the religious chanting and not with the pedagogical one. The access to religious music became restricted for the great majority of the Orthodox and the psalts transformed it into an exclusivist type of art. The interprets seemed not to care about the fact that "*the vocal music is the result of the direct and spontaneous expression of a certain feeling. It does not comprise or propose anything different but the immediate manifestation of that feeling*"[6]. Such an expression of feelings, of religious and pious feelings must be accessible for all those who take part in the divine service and not only to the psalt.

Thus, the decision to standardize (uniform) the religious music in Romania was taken in 1950 and immediately three music professors started to work for the standardization of the church music of Byzantine tradition. The team designated to be in charge of this important work was formed of Nicolae Lungu, professor Grigore Costea and Professor Ion Croitoru.

Nicolae Lungu (1900-1993) was music professor at the Faculty of Orthodox Theology from Bucharest. He graduated both from the Faculty of Orthodox Theology and from the Conservatory of Music from Bucharest. He had a prodigious career as conductor of several choirs, of which the most important is the coir of the Romanian Patriarchate. As composer, Nicolae Lungu is considered to be one of the most important and his works are definitely amongst the most interpreted throughout the entire country. They are characterized by simplicity of the melody, rich harmony and the inspired manner in which they use the Byzantine tradition. Lungu was also a very skilled pedagogue, since he taught music for over sixty years and was the author of musical textbooks for primary and secondary school [7].

Grigore Costea (1888-1963) was priest and music professor. He too graduated from the Faculty of Orthodox Theology and the Conservatory of Music from Bucharest. He taught music at the Theologycal Seminary in Bucharest [8].

Ion Croitoru (1884-1972) was a graduate of the Conservatory of Music and of the Faculty of Law from Bucharest. He was a music professor and a skilled conductor and composer. His works are a sensitive and accurate icon of the way in which the Byzantine tradition can be used for choral compositions [9].

For the task given to them by the Patriarch of the Romanian Orthodox Church, professors Nicolae Lungu, Grigore Costea and Ion Croitoru worked only one year to consult the most important grammars (that of Makarios the Hieromonk, the grammar of Anton Pann etc) of Byzantine music and put together a new grammar, which was published in 1951. This does not mean that their work was shallow, but it proves the urgent necessity of such an action. The choice of the theme for the first volume regarding the standardization was logic, since we cannot sing without having a theoretical basis. The most important aspect of this grammar is that it presented Byzantine music related to linear notation. The exercises and all the musical examples are presented in double notation and this is probably the most important aspect, that the access to the Byzantine melodies was no longer denied to those who didn't know the Byzantine neums. Nicolae Lungu presents the main characteristics and theoretical and technical aspects of this work in one of his articles:

a) In order to make it easier for those who would learn using this book as a textbook/guide, the team of researchers excluded the measures. It would have been too difficult to sing such songs that change their measure so often. Instead, the students were to consider the quarter note as a measurement unit.

b) Regarding the intensity of the chants, it is recommended that the students follow the melody, when it develops towards the pitch they should sing the notes more stressed and when the melody descends towards the lower register, they should interpret the melody in a softer, calmer voice.

c) It is recommended that the students start practising with shorter chants.

d) The quarters of tones which are thought by the authors of this grammar to be confusing even for the renowned and experienced psalts, and which ruin the beauty of the execution leading to false interpretations, have been eliminated, as they were considered useless for the theoretical purposes; the only rule accepted being that of the attraction of the sounds.

e) The old grammars begin with the 1st authentic voice, but the standardized grammar starts with the 4th plagal voice because from a pedagogical point of view, this voice, with its major scale, transmits the students the enthusiasm necessary to study this art.

f) The ample melismas have been eliminated for they were difficult to interpret and considered to be rather useless.

g) The repetition of syllabels under each note/neum has been eliminated because this type of graphics determined most of the psalts to sing those notes in a stressed manner, which was highly inappropriate for this type of music [10]. For a short example of the manner in which this Grammar is presented, see **Figure 1**

This work was widely appreciated by all the music preofessors throughout the country. It has also been translated into English in 1984, *A Guide to the Music of the Eastern Orthodox Church*, translated and published by Rev. Nicholas K. Apostola, Holy Cross Orthodox Press, Brookline, Massachusetts. Ever since it has been published, it has been used by all those who taught or wanted to learn Byzantine music in Romania, and nowadays it still is the main grammar of Byzantine music used within the Romanian Orthodox Church.

.

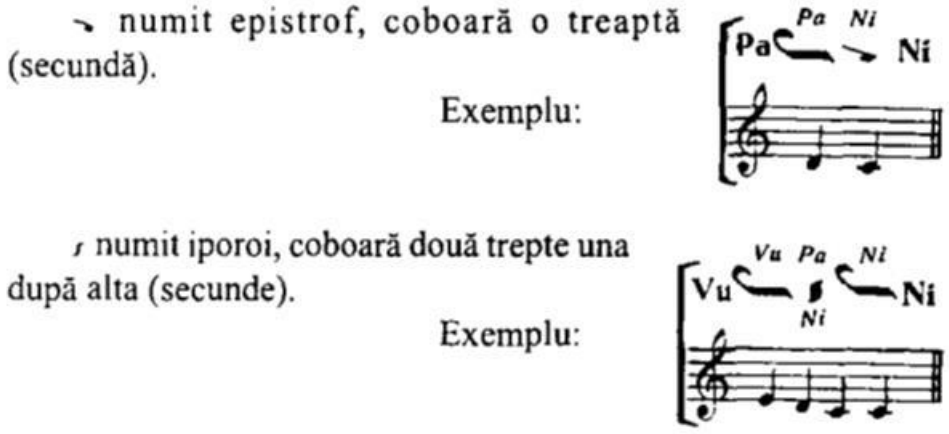


Figure 1: Theoretical example. N. Lungu, Gramatica muzicii psaltice, (© Editura Partener, Galaţi, 2007

After this Grammar, the team of researchers moved on to the standardization of the chants for the Holy Liturgy, for Matins and for Vespers, chants for the Holy Mysteries and hierurgies, chants for the Triodion, chants for the Pentecost, thus covering the entire range of chants needed for the divine services throughout the year. For an example regarding the final product and aspect of the chants within these books see **Figure 2**.

The impact of the standardization of religious music on the faithful has been of great importance. Only four years after the initiation of the process, in 1954, the Patriarch remarked that in certain areas of the country, the common chanting extended to a mere 75% of the parishes, and the people were glad that they could participate to the divine services [11].

There have been voices that considered the process of standardization to be the ruin of the Byzantine tradition in Romania. There still are. Indeed, from a musical point of view, this process may have altered to a certain extent the melodies. For instance we do not use quarters of tones anymore, and this is also the effect of the introduction of choral music. But, we continue to use the Byzantine notation, the structure of the voices, the principles which govern the different musical scales, all the other basic information. I do not believe that the Byzantine tradition resides in the use of quarters of tones. Besides this is also the case of all the other countries which have inherited the religious music of Byzantine tradition. History came and forced a change either deliberately through a definite process such as this one or in time, through an insensible action. On the other hand, this art cannot exist outside the church. As beautiful as it may be, it has been created with a specific purpose: to praise the Lord. When in Romania, in 1950, the Byzantine music started to drive people away from the church rather than gather them around the altars, it became useless as a feature of the Orthodoxy. The process of standardization is a compromise, and let us not forget, a very good one, in order to keep both the Byzantine tradition and the people coming to church. The theological aspect of this art is the most important. According to Christ's words, "*when you pray, do not keep on babbling like pagans, for they think they will be heard because of their many words*" (Matthew 6:7), the psaltic art must not become some pagan babbling. It must fulfill the people's need to communicate with God. We cannot be drawn into the sin of preferring the form against the meaning.

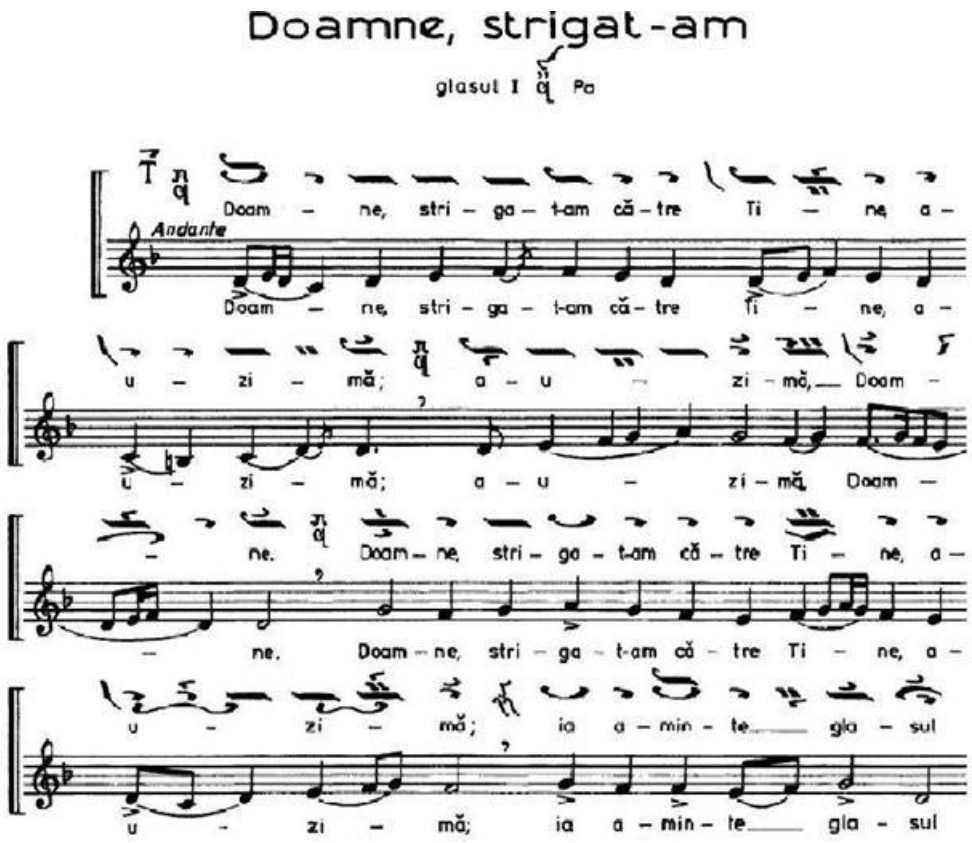


Figure 2. N. Lungu, Doamne strigat-am (Kyrie ekekraxa), 1st voice (© EIBMBOR, Bucharest 2002)

Another important aspect that must be taken into account is that the process of standardization came right after World War Two, a time when the schools were closed, and there were a lot of illiterate people. The only opportunity for them to learn something about the Orthodox faith was through icons and through chanting. As unbelievable as it may seem, this is also the case nowadays for a few people.

Several years after the introduction of the standardized editions of the chants for the Holy Liturgy, the Patriarch remarked that the liturgical schedule of the parishes improved in 75 % of the cases, and that more and more people were coming to church, among them even those who had previously left the Orthodox Church to become protestants. Their dogmatic and moral horizon had also enriched [12].

The process of standardization of the religious music of Byzantine tradition has also opened the path for valuable choral creations, harmonizations of the Byzantine melodies which can now be used either during the religious services or within concerts on theatre stages. It has also helped more people to learn the Byzantine neums, thus being able to go to the roots of this type of religious music.

In my opinion the process of standardization has far more advantages than disadvantages. It was a necessity and it had to happen in order to keep the faith alive. Instead of blaming it we should accept it, embrace it because it helps us, the psalts achieve our goal within the church, which is to guide the people towards communion, towards the expression of the religious feeling with a single voice. We must not forget that our purpose is not only to sing, to present a musical score with a perfect interpretation. Our goal is also to convey to people, and to the priest a pious state of prayer. What good is it if we interpret perfectly from a technical point of view a complex score, with quarters of tones if we fail to get the people to the point in which they can pray inspired by our interpretation? Of course we want to know it and interpret it the best we can. It is also natural that we want to study and see how

the scales form and to be able to decode the neums and formulas of the old manuscripts, but I'm afraid that this only helps us from a technical-historical point of view, and not from a theological perspective. We must never forget that the psaltic art is a religious art and it has it's definite role within the cult which we must preserve carefully.

REFERENCES

[1] Bishop Melchisedec Ştefănescu, "Memoriu pentru cântările bisericeşti în România" (Statement for the Religious Chants in Romania), Biserica Ortodoxă Română (Romanian Orthodox Church), no. 1-12, p. 11-47, 1882.
[2] Victor Giuleanu, Melodica Bizantină (The Byzantine Melodics), Bucharest: Musical Publishing House, 1981.
[3] Nicolae Lungu, "Cântarea în comun ca mijloc de înţelegere a dreptei credinţe" (The Common Chanting as a Means of Understanding the Orthodox Faith), Biserica Ortodoxă Română (Romanian Orthodox Church), no. 11-12, 890-899, 1952.
[4] N. Lungu, Cantarea… .
[5] Sfântul Ioan Gură de Aaur, Omilia XVIII la II Corinteni, Migne, P.G., LXI, col 527.
[6] N. Lungu, Cantarea….
[7] Gheorghe C. Ionescu, Lexicon al tuturor celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat de muzica de tradiţie bizantină în România (Lexicon of All Those Who, along the Years, have dealt with the Music of Byzantine Tradition in Romania), Bucharest: Interprint, 1994.
[8] Gh. Ionescu, Lexicon…
[9] Gh. Ionescu, Lexicon…
[10] Nicolae Lungu, "Problema transcrierii şi uniformizării cântării psaltice în Biserica noastră" (The Problem of the Transcription and Standardiyation of the Religious Chant in Our Church), Studii teologice (Theological Studies), no. 3-4, p. 241-249, 1956.
[11] Nicu Moldoveanu, Professor, Conductor and Composer Nicolae Lungu, Bucharest: Basilica, 2013.
[12] Patriarch Justinian, Apostolat social (Social Apostleship), V.

***Alexandra Budu**: 2006 graduated from the Faculty of Orthodox Theology "Dumitru Stăniloae" of the "Alexandru Ioan Cuza" University in Iassy. 2008 obtained a Masters Degree in Theology, Faculty of Orthodox Theology "Dumitru Stăniloae" of the "Alexandru Ioan Cuza" University in Iassy. 2011 graduated from the Faculty of Composition, Musicology, Musical Pedagogy and Theatre, department of Religious Music of the "George Enescu" University of Arts in Iassy. 2009-present PhD candidate in Theology at the Faculty of Orthodox Theology of the "Babeş-Bolyai" University from Cluj-Napoca, department of Religious Music and Ritual. 2008-2010 colaborated to the research grant "Catalogue of the Manuscripts of Sacred Music in Moldavia, 19th-20th Century". 2006, 2008, 2010, 2012 participated at the conference "Theorie und Geschichte der Monodie" in Vienna. 2013 participated at the 4th International Conference "Byzantine Musical Culture"*

Άκουσμα και μνήμη ενός τόπου: Ηχητικός χάρτης των Μονών στις νήσους του ρωσικού Βορρά

Irina Chudinova

Russian Institute for the History of the Arts, St. Petersburg, Russia
irinachud@gmail.com

Abstract. The paper deals with the research project of soundscapes of the island monasteries in the Russian North in relation to the correlation of psaltic art and sound ecology. The acoustic image of monastic life is a part of Orthodox Church tradition. An Orthodox monastery is a kind of a "sound icon", and its audial image is created likewise, with full involvement of nature and creative activity of a man, consisting of a balanced mixture of natural sounds and sounds created by man. Besides voices and sound tools constantly heard in the church – an integral musical part of church office rituals – the everyday canonical life of a monastery, the unity of its liturgical and regular schedules, also includes the sounds of semantrons and bells. These sounds, being a creative result of many centuries of monastic cultural practice, are integrated with natural environment sounds inside and outside the monastery, with the acoustics of churches and inner rooms of the monastery, and thus form an integral soundscape. The choice of a place for a monastery has never been arbitrary. The architectural image of a monastery is always a unity of handmade and natural spaces; this image was often seen by the founder of the monastery in its spiritual vision and then incarnated by builders in a particular location. Various acoustic types of monasteries are known, depending on their location. Ancient island monasteries of the Russian North – Solovetsky and Valaam – are especially interesting with their auditory image. The research into the soundscapes of these holy places as historically and regionally peculiar phenomena will be conducted in the following directions: Musical practice connected with the ways and loci of a space of monastery. Psaltic art and sound tools in the audial system of a monastery. Psaltic art and light architecture. Preservation of silence and loudness dynamics in monastery soundscapes. Waterways and water places in monastery soundscapes.

Περίληψη. Η εισήγηση ασχολείται με το ερευνητικό πρόγραμμα των ηχοτοπίων των μοναστηριών των νησιών του Ρωσικού Βορρά, σε σχέση με την συνάφεια της ψαλτικής τέχνης και της ηχητικής οικολογίας. Το ηχητικό προφίλ της μοναστικής ζωής, είναι μέρος της Ορθόδοξης Εκκλησιαστικής παράδοσης. Ένα Ορθόδοξο μοναστήρι είναι μια «ηχητική εικόνα», και η ακουστική του εικόνα δομείται αναλόγως, με πλήρη συνέργεια της φύσης και της δημιουργικής δραστηριότητας του ανθρώπου, η οποία αποτελείται από ένα ισορροπημένο μείγμα φυσικών ήχων και ήχων δημιουργημένων από τον άνθρωπο. Εκτός των φωνών και των μουσικών εργαλείων που συνεχώς ακούγονται στον ναό -ένα ολοκληρωμένο μουσικό μέρος του εκκλησιαστικού τελετουργικού- η καθημερινή κανονική ζωή σε ένα μοναστήρι, η ενότητα του λειτουργικού και καθημερινού τυπικού, περιλαμβάνει επίσης και τους ήχους των σημάντρων και των καμπανών. Αυτοί οι ήχοι, αποτελώντας ένα δημιουργικό αποτέλεσμα πολλών αιώνων μοναστικής πολιτισμικής πρακτικής, ενσωματώνονται στους φυσικούς ήχους του περιβάλλοντος μέσα και έξω από το μοναστήρι, στην ακουστική των ναών και των εσωτερικών χώρων των μοναστηριών, και δημιουργούν έτσι ένα ολοκληρωμένο ηχοτοπίο. Η επιλογή του τόπου για ένα μοναστήρι δεν υπήρξε ποτέ αυθαίρετη. Η αρχιτεκτονική εικόνα ενός μοναστηριού, είναι πάντοτε ένα πάντρεμα χειροποίητων και φυσικών χώρων· αυτή η εικόνα έχει συχνά θεαθεί ως όραμα από τον θεμελιωτή του, και κατόπιν υλοποιήθηκε από τους κτίστες σε μία συγκεκριμένη τοποθεσία. Τα αρχαία μοναστήρια των νησιών της Βόρειας Ρωσίας -του Solovetsky και του Valaam– είναι εξαιρετικά ενδιαφέροντα για την ακουστική τους εικόνα. Η έρευνα στα ηχοτοπία αυτών των ιερών τόπων, ως ιστορικών και γεωγραφικών φαινόμενων θα διεξαχθεί στις ακόλουθες κατευθύνσεις: Η μουσική πρακτική σε συνάφεια με τους τρόπους και τους τόπους του μοναστικού χώρου. Η ψαλτική και τα ηχητικά εργαλεία στο ηχητικό σύστημα ενός μοναστηριού. Η Ψαλτική και η αρχιτεκτονική του φωτός. Η

Copyright: © 2014 Chudinova Irina. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

διατήρηση της δυναμικής της σιωπής και της έντασης στα μοναστηριακά ηχοτοπία. Υδάτινοι δρόμοι και υδάτινοι τόποι στα μοναστηριακά ηχοτοπία.

Η στροφή της ρωσικής επιστήμης στην κατανόηση και περιγραφή του εκκλησιαστικού τελετουργικού, αλλά και του χώρου του ναού ως ενιαίου ιεροτόπου, που απορρέει από την πίστη και την τέχνη, εμφανίζεται για πρώτη φορά σχεδόν εκατό χρόνια πριν και σχετίζεται με ακραία γεγονότα. Όταν οι Μπολσεβίκοι αποφάσισαν να κλείσουν την Ιερά Λαύρα της Αγίας Τριάδος της Μόσχας και να μετατρέψουν τον κεντρικό της Ναό σε μουσείο, ο ιερέας Παύλος Φλορένσκυ για να την προστατεύσει συνέγραψε το άρθρο «Λειτουργία στο Ναό ως σύνθεση των τεχνών» (1918). Στη μελέτη αυτή ο Παύλος Φλορένσκυ με μεγάλη πειθώ απέδειξε την αλληλένδετη σχέση όλων των συνιστωσών της λειτουργίας στο Ναό. Αναλύοντας περαιτέρω το θέμα της εκκλησιαστικής τέχνης στις μελέτες, «Αντίστροφη προοπτική» (1919) και «Εικονοστάσιο» (1922), ο συγγραφέας προσδιορίζει τις αρχές της «μη ψευδαίσθησης» και της αντίστροφης προοπτικής, ως ακρογωνιαίου λίθου της εκκλησιαστικής τέχνης.

Σημαντικά σχόλια, σχετικά με το περιεχόμενο της εκκλησιαστικής τέχνης παραθέτει ο φιλόσοφος Α.Φ. Λόσεβ. Ο Λόσεβ θεωρεί, ότι πολλοί από τους δευτερεύοντες παράγοντες, οι οποίοι δεν έχουν καμία σημασία στο κλασσικό σύστημα τεχνών, στην εκκλησιαστική λειτουργία αποκτούν μεγάλη αξία: η αφή, το φως, οι οσμές, η φυσική προέλευση των υλικών. («Διαλεκτική του μύθου», 1930).

Εξετάζοντας τον τρόπο με τον οποίο πραγματοποιείται η αρχή της «μη ψευδαίσθησης», Λ.Α.Ουσπένσκυ στη μελέτη του «Θεολογία της εικόνας της Ορθοδόξου Εκκλησίας» (1997) για πρώτη φορά θίγει το θέμα της οικολογίας της εκκλησιαστικής τέχνης. Μιλώντας για την τεχνική της εικονογραφίας, ο Ουσπένσκυ επισημαίνει την ανάγκη της πλήρους συμμετοχής του ορατού κόσμου στην επιλογή της ύλης για τη δημιουργία της εικόνας: «εδώ συμμετέχουν, ας το πούμε, οι «εκπρόσωποι» της χλωρίδας (ξύλο) και της πανίδας (κόλλα, αυγό), και του κόσμου των ορυκτών (κιμωλία, χρώματα). Όλα αυτά τα υλικά χρησιμοποιούνται στην αρχική τους μορφή. Το μόνο που κάνει ο άνθρωπος, εισάγοντας αυτά τα υλικά στην εκκλησιαστική λειτουργία με τον κόπο του, είναι ο καθαρισμός και η επεξεργασία. Όταν λοιπόν, τα υλικά τα οποία εισάγει ο άνθρωπος, εξαιτίας της σύγχρονης ανάπτυξης της τεχνολογίας, χάνουν την οργανική τους συγγένεια με την πρώτο-ύλη, που είναι δημιούργημα του Θεού, τότε τα υλικά αυτά δεν είναι δυνατόν να λειτουργούν ως φορέας αγιασμού, όπως θα έπρεπε, αλλά αντιθέτως εμποδίζουν τη διαδικασία αυτή... Η γραμμή μεταξύ επιτρεπόμενου και μη επιτρεπόμενου στα υλικά βρίσκεται εκεί που η ύλη χάνει τη γνησιότητά της και τον χαρακτήρα της, αρχίζοντας να λειτουργεί ως κάτι άλλο από αυτό που είναι στην πραγματικότητα, δημιουργώντας έτσι την ψευδαίσθηση» [1].

Τον 20^{ο} αιώνα, την δεκαετία του 70 σημειώνεται ραγδαία ανάπτυξη ενός καλλιτεχνικού ρεύματος στην ρωσική επιστήμη για την Τέχνη που ξεκίνησε από τον Α.Λίντοβ, ο οποίος ορίζει την εκκλησιαστική τέχνη ως ιδιαίτερη τέχνη της δημιουργίας του «ιεροτόπου». Σε αυτόν το κλάδο της επιστήμης ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στον οπτικό-κινητικό παράγοντα της εκκλησιαστικής τέχνης. Στις έρευνες του Ρωσικού Ινστιτούτου Ιστορίας των Τεχνών (Αγία Πετρούπολη), κατά τη διάρκεια της τελευταίας δεκαετίας, στην εκκλησιαστική τέχνη, είναι ιδιάζουσας σημασίας ο ρόλος της ακουστικής αρχής (ακουστική της αρχιτεκτονικής και του φυσικού τοπίου, ποικιλομορφία φυσικών και τεχνικών ήχων) και της ακουστικής κίνησης («ακουστικής χειρονομίας», ιερής χορογραφίας). Υπάρχουν δύο μονογραφίες για την ακουστική μορφή του μοναστηριακού βίου ως μέρους της ορθόδοξου παραδόσεως: «Ο χρόνος της σιωπής. Η Μουσική στο μοναστηριακό τυπικό» (2003) και « Η Μουσική πραγματικότητα των ρωσικών μονών του Βορρά: Ασκητική και ηχοκαλλιτεχνική» (2013) [2].

Στην συγκεκριμένη έκθεση θα αναλύσω ζητήματα σχέσεως της εκκλησιαστικής ψαλτικής τέχνης και της ηχητικής οικολογίας, με παράδειγμα τον ακουστικό χάρτη των Μονών στις νήσους του ρωσικού Βορρά (Σολοβκύ και Άνζερσκυ).

Η ιδιαιτερότητα της εκκλησιαστικής ψαλτικής τέχνης, προσδιορίζεται ως αναπόσπαστο μέρος του συνόλου του ιεροτόπου του ναού, της εκκλησιαστικής τελετουργίας και αισθητικής, που γεννώνται με την αντίστροφη προοπτική. Τα ακούσματα και ο ακουστικός παράγοντας του ιεροτόπου είναι ιδιαίτερα σημαντικά. Κατά τη γνώμη μας, η εκκλησιαστική τέχνη είναι κατεξοχήν τέχνη της ακοής. Η

διαρρύθμιση του ναού μπορεί να συγκριθεί με τη δημιουργία και τη χρήση ενος μεγάλου μουσικού οργάνου, το οποίο αποτελείται από διαφορετικά υλικά, μέρη, ρυθμίσεις και μουσική. Όπως το μουσικό όργανο, το οποίο λειτουργεί ως προστάτης βαθύτερων νοημάτων της παράδοσης, έτσι και ο ναός στο σύνολό του, συμπεριλαμβάνει (αρχιτεκτονικούς όγκους, τοιχογραφίες και εικόνες, μουσικούς ήχους, αρχιτεκτονική ακουστική, φωτισμό και οσμές) λειτουργώντας ως θεματοφύλακας του βιώματος της ορθοδόξου παραδόσεως και δηλώνει μέσα από τήν καλλιτεχνική του διάσταση το «πιστεύω» μας.

Στη ομιλία με θέμα την χιλιοστή επέτειο του Άγιου Όρος (Φεβρουάριος 2013), ο ηγούμενος της Ιεράς Μονής Σίμωνος Πέτρας, Γέροντας Ελισαίος αναφέρεται στον Άγιο Γρηγόριο Παλαμά, λέγοντας ότι αυτός «διέσωζε για μας τον Θεό» και επεξηγεί το νόημα της διδασκαλίας του Αγίου χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα την αρχιτεκτονική μορφή του ορθοδόξου ναού: «Ο τρούλος της Ορθοδόξου Εκκλησίας είναι μια ομπρέλα, είναι μία σκέπη, μας σκεπάζει στοργικά και κρατά τον Θεό κοντά μας, ανάμεσά μας...» [3].

Μπορούμε να πούμε, ότι όχι μόνο ο αρχιτεκτονικός όγκος , αλλά και κάθε στοιχείο του χώρου στο Ναό, κάθε στιγμή της λειτουργίας στο Ναό «φυλάσσει τον Θεό μέσα μας». Ο ναός είναι ο τόπος συγκέντρωσης του έσω ανθρώπου, σημείο όπου ο Θεός μας αντικρύζει και όπου λαμβάνουν μέρος τα θεία μυστήρια. Ο τρόπος με τον οποίο γίνεται η διαρρύθμιση του Ναού καθώς και τα δρώμενα μέσα σε αυτόν αποτελούν μέρος του όλου, της πιο σημαντικής τέχνης – του χριστιανικού ασκητισμού, της τέχνης αποκτήσεως και διαφυλάξεως του Θεού «μέσα μας». Αυτή η τέχνη προσδίδει στον μοναστηριακό χώρο τον ενιαίο ρυθμό της λατρείας και της καθημερινής ζωής . Στην ρωσική παράδοση οι Μονές αναφέρονται συχνά ως: «Οικία της Υπεραγίας Θεοτόκου», «Οικία της Αγίας Τριάδας» - με άλλα λόγια κατανοούνται ως ενιαία οικοδομήματα, οίκοι.

Η σχέση της ασκητικής πρακτικής με την ανοικοδόμηση του ναού, ανέκαθεν ήταν σαφής για τους αγίους. Όπως είναι γνωστό από το βίο του Οσίου Ελεαζάρου Ανζέρσκυ (XVII Αιώνα), παρά τις πολλές παρακλήσεις, εκείνος αρνήθηκε να χτίσει κατ'ευθείαν το Ναό στο νησί Άνζερ κοντά στο Σολοβκύ, όπου ήρθε να μονάσει. Ο Ανζέρσκυ αρχικά επέμενε στην ανέγερση του «ναού της σαρκός», στην απόκτηση της εσωτερικής πνευματικής ενότητος, και έπειτα στο χτίσιμο του κτιστού Ναού. Όταν ο ναός τελικά ανοικοδομήθηκε, τότε η πνευματική του στέγη κάλυψε όλο το νησί και ο τόπος ονομάστηκε «Οικία της Αγίας Τριάδος».

Έτσι λοιπόν το μοναστήρι είναι η επέκταση του χώρου του ναού, χώρος όπου όλη η ζωή μας βρίσκεται στα χέρια του Θεού. Όλος ο χώρος του μοναστηριού συγκεντρώνεται σε ένα σημείο και βρίσκεται κάτω από μία σκέπη σαν να είναι κάτω από έναν τρούλο. Εικαστική έκφραση αυτής της αντίληψης της ενότητας του μοναστηριακού χώρου αποτελούν οι κτητορικές εικόνες της Μονής Σολοβκύ: οι Άγιοι Ζωσιμάς και Σαββάτιος συγκρατούν το μοναστήρι στα χέρια τους και το υψώνουν από τη γη στον ουρανό. Ο ναός και το μοναστηριακό συγκρότημα μοιάζουν με μουσικό όργανο, το οποίο ενώνει μέσα του το υλικό και το πνευματικό. Η ορατή αρχιτεκτονική και η ακουστική μορφή του ιερού τόπου διατηρεί το βίωμα της παραδόσεως και της ιστορικής μνήμης.

Στους κανόνες του οσίου Αντωνίου του Μεγάλου υπάρχει «ακουστικό τυπικό» της μοναχικής ζωής, το οποίο ενώνει τόσο το σύνολο των ακολουθιών όσο και τον χώρο της μοναστικής καθημερινότητας: «Μη ύψωνε την φωνήν σου, ειμή κατά τον χρόνον των κανονικών προσευχών». Ο Αρχιμανδρίτης Αιμιλιανός καταδεικνύει την σχέση μεταξύ της Παλαιάς Διαθήκης και αυτής της παραγράφου του κανονισμού: «η φωνή μας οφείλει να είναι μια κραυγή εκ των βαθέων της ψυχής, και όχι του στόματος, όπως σημαίνει το «εκέκραξα»[4]. Η συμψαλμωδία, «το μεγαλείο της συμψαλμωδίας» σύμφωνα με τα λεγόμενα του αρχιμανδρίτη Αιμιλιανού είναι μέρος του συστήματος του μοναστικού τυπικού και η σημαντικότερη συνιστώσα όλου του «ιεροτόπου» της Μονής. Η ακουστική εικόνα της μονής, προσανατολίζει την ακουστική αντίληψη στην «σιωπή», στην «ησυχία» και από τη μία πλευρά μεν εξαρτάται από τον φυσικό χάρτη (επιλογή του σημείου), από την άλλη δε δημιουργείται από τον άνθρωπο. Οι κανόνες των μοναστηριακών τυπικών περί σιωπής στο Ναό και στο γεύμα, περί συμπεριφοράς στο κελί, περί σιωπής μετά το απόδειπνο, ακόμη και η ανέγερση μεγάλων τειχών, τα οποία περιβάλλουν τον άνθρωπο με τη σιωπή, η τελειότητα της ακουστικής μέσα στο Ναό, όπου γίνεται αντιληπτός ακόμα και ένας ψίθυρος – όλες αυτές οι τεχνικές λεπτομέρειες διατήρησης της σιωπής

αποτελούν τον σημαντικότερο παράγοντα του πυρήνα της εκκλησιαστικής ψαλτικής τέχνης.

Οι Μονές των νήσων του ρωσικού Βορρά είναι αριστουργήματα αυτής της τέχνης. Εξέχουσα θέση ανάμεσά τους κατέχει η μονή Σολοβκύ, η οποία βρίσκεται σε ένα νησί στο αρχιπέλαγος της Λευκής θάλασσας. Η γαλήνη της λείας επιφάνειας του θαλασσινού νερού που περιβάλλει το νησί αλλά και του νερού των πολλών λιμνών που έχει το νησί, ο απόηχος του νερού στα γύρω νησιά, ο συνδυασμός ιδιαίτερων οπτικοακουστικών εφέ του φυσικού και αρχιτεκτονικού χώρου, η μοναδική ακουστική των ναών και των τειχών του μοναστηριακού φρουρίου – προσδίδουν στο μοναστήρι μια θαυμάσια και ανεπανάληπτη όψη.

Η Εκκλησιαστική-ψαλτική πρακτική πάντα σχετίζεται με συγκεκριμένο τόπο και θέση μέσα στο χώρο. Η χρήση των ιερών αντικειμένων καθώς και οι κινήσεις μέσα στο ναό τήν ώρα τής λατρείας καθορίζονται από το τυπικό- (η θέση των εικόνων στο εσωτερικό του Ναού, η θέση των ψαλτών και των αναγνωστών, η θέση του ιερού κλπ.). Όλοι αυτοί οι παράγοντες αποτελούν σημαντική πτυχή της εκκλησιαστικής τέχνης. Επίσης η επιλογή της θέσης του μελλοντικού ναού θεωρείται η πρώτη καλλιτεχνική πράξη της ανέγερσής του.

Η επιλογή της θέσης για την ανοικοδόμηση ενός νέου μοναστηριού στην απεραντοσύνη του ρωσικού Βορρά ανέκαθεν γινόταν κατόπιν θαύματος και πνευματικής ελλάμψεως. Ο όσιος Κύριλλος Μπελοζέρσκυ, όντας στη Μόσχα και ψάλλοντας στον μοναχικό κανόνα του τον Ακάθιστο Ύμνο, ξαφνικά είδε την Παναγία, η οποία του υπέδειξε το σημείο για την ανέγερση της Μονής στο μακρινό και άγνωστο για εκείνον Μπελοζέργιε. Ο όσιος Σαββάτιος για πολύ καιρό έπλεε περιπλανώμενος μέσω ποταμών και θαλάσσης έως την άλλη άκρη της γης, καθοδηγούμενος από την εικόνα της Παναγίας Οδηγητρίας, ώσπου αντίκρυσε το νησί Σολοβκύ. Ο όσιος Ελεάζαρ άκουσε κωδωνοκρουσίες και είδε ουράνια λάμψη πάνω στο νησί Άνζερ, σε απόσταση λίγων ωρών από το Μοναστήρι Σολοβκύ, και ίδρυσε εκεί σκήτη.

Ο τόπος, που διατηρεί την μνήμη αυτής της αγίας υποδείξεως, ορίζεται από τα τείχη της Μονής και από τους ήχους που παράγονται σ' αυτή. Τα πέτρινα σήμαντρα και οι καμπάνες προφυλάσσουν τους πρώτους ασκητές των νησιών στη Λευκή θάλασσα από «φόβου νυχτερινού» και λειτουργούν σαν φάρος της ιερότητας του τόπου για τους περαστικούς ναυτικούς. Εξ αρχής, κατασκευάστηκαν ηχητικά όργανα από φυσικά υλικά της γύρω περιοχής όπως και οι χρωστικές για την αγιογράφηση των ναών. Η ακουστική ατμόσφαιρα της μονής προκύπτει απο την αναλογία του ήχου των φωνών εντός του ναού και των ήχων της φύσης, που περιβάλλει το ναό (φωνές των γλάρων, θόρυβος και σφύριγμα του αέρα).

Η μουσική πρακτική συνυφάνθηκε με τα συγκεκριμένα μονοπάτια και τα βασικά σημεία της μοναστηριακής τοπογραφίας, ακολουθώντας την κίνηση των φυσικών ρυθμών του εικοστετραώρου (εναλλαγή της ημέρας και της νύχτας) σύμφωνα με τους οποίους ρυθμιζόταν ο κύκλος των ακολουθιών. Χειρόγραφα τυπικά της Μονής Σολοφκύ περιέχουν αναλυτική και εκτενή περιγραφή του υπολογισμού των αλλαγών του ημερολογίου περί του μήκους της ημέρας, απαραιτήτων για την τήρηση του σωστού ρυθμού των ακολουθιών. Έχουμε διεξοδική περιγραφή του τρόπου με τον οποίο γίνεται η λιτανεία γύρω από το μοναστήρι και πλήρη περιγραφή της κίνησης των ψαλτών και των κληρικών μέσα στην εκκλησία. Το νόημα της μοναστηριακής τοπογραφίας κρύβεται στη κίνηση. Δεν είναι τυχαίο ότι ο αρχιμανδρίτης Αιμιλιανός μιλώντας για τους μοναχούς, τους παρομοιάζει με χορευτές: «Αἱ μοναχαί, χορεύτριαι Χριστοῦ, σηκώνουν εἰς τοὺς ὤμους αὐτῶν τὴν ζωὴν καὶ τὴν χαράν» [5].

Στην οργάνωση της εσωτερικής διαρρύθμισης του μοναστηριού, σημαντικότερη σημασία καταλαμβάνει η ρυθμική αναλογία του ακούσματος και του φωτός: το άνοιγμα και το κλείσιμο της Ωραίας Πύλης, το άναμμα και το σβήσιμο των λαμπάδων, κεριών και πολυελαίων. Η τάξη της κίνησης και η σχέση της με τα ψαλλώμενα περιγράφεται στα χειρόγραφα τυπικά της Μονής Σολοφκύ.

Τα παράθυρα του ναού ενώνουν την εσωτερική του διαρρύθμιση με την εξωτερική, διευρύνοντας τον χώρο της Θ. λειτουργίας. Έτσι, η μικρή καμπάνα, «γιασάκ» βρισκόταν κοντά στο τέμπλο για να μεταδίδει το σήμα της έναρξης της κωδωνοκρουσίας στις σημαντικές στιγμές της θείας λειτουργίας, ενώ το καμπαναριό βρισκόταν έξω, ψηλά. Η κωδωνοκρουσία του καμπαναριού το οποίο βρίσκεται έξω, ψηλά από το μοναστήρι προσκαλούσε στο χώρο του εκκλησιαστικού τελετουργικού όλο το νησί. Η κωδωνοκρουσία δυνάμωνε με την αντανάκλαση του ήχου στην πλατιά επιφάνεια του νερού γύρω από

το μοναστήρι.

Είναι σημαντικές οι πληροφορίες των μοναστηριακών τυπικών για την έναρξη και το πέρας της λειτουργίας, σε συγκεκριμένη ώρα της ημέρας και της νύχτας, συνδεόμενης με την κίνηση του ηλίου και την αλλαγή του φωτισμού στο ναό με το εξωτερικό φυσικό φως. Ο ρυθμός της κίνησης των διάχυτων ακτίνων του ηλίου από τα παράθυρα του ναού πάνω στις τοιχογραφίες είχε σημασία για τον ρυθμό της θείας λειτουργίας και υπολογιζόταν στην κατασκευή των αρχαίων ρωσικών ναών (έχει γίνει εκτενής έρευνα για την Μονή Μίροζσκυ). Ιδιαίτερη διάσταση στον ρυθμό της θείας λειτουργίας της Μονής Σολοφκύ προσδίδει η πολική νύχτα, η οποία "απορροφά" το νησί για πάνω από έξι μήνες και η κίνηση των αστεριών και του βορείου σέλαος, το οποίο εμφανίζεται και εξαφανίζεται τυχαία πάνω από το μοναστήρι στον απέραντο σκοτεινό ουρανό, αντικαθιστά την ρυθμική τάξη της ανατολής και της δύσης,.

Η Μονή Σολοβκύ είναι εκβλάστημα του πολύκαρπου «ευσκιόφυλλου ξύλου» της βυζαντινής παραδόσεως. Από τις αρχές του 15ου αιώνα στους ναούς της ακουγόταν το ζνάμεν ρασπέβ, άμεσα συνδεόμενο με τις προγενέστερες βυζαντινές εκκλησιαστικές ψαλμωδίες. Τον 17ο αιώνα ακούστηκε καινούργια μουσική, δανεισμένη από την Ελλάδα, Ουκρανία και άλλες βαλκανικές χώρες. Οι μουσικές αυτές προσαρμόστηκαν στα πλαίσια του φυσικού και πολιτισμικού χάρτη των μονών του ρωσικού Βορρά, και διατηρήθηκαν κάτω από την στέγη των ναών του Σολοβκύ και του Άνζερσκυ, όπου η τέχνη της βυζαντινής ψαλτικής αποκτούσε ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, κρατώντας τη μνήμη του τόπου της χώρας στην οποία γεννήθηκε.

Αναφορές

[1] Λ.Α. Ουσπένσκυ «Θεολογία της εικόνας της Ορθοδόξου Εκκλησίας» Μόσχα, 1997, σελ.605.
[2] Чудинова И.А. Время безмолвия: Музыка в монастырском уставе. СПб., 2013; Чулинова И.А. Музыкальный быт севернорусского монастыря: Аскетика и звукотворчество. РИИИ, 2013.
[3] http://www.youtube.com/watch?v=ChpJHunU4zo
[4] Αρχ. Αιμιλιανού. Νηπτική ζωή και ασκητικοί κανόνες. . Ινδικτος. Αθήναι, 2011, σελ.105.
[5] Αρχ. Αιμιλιανού. Κατηχήσεις και Λόγοι. Τ.1. Εκδόσεις Ορμύλια, 1998, σελ. 158.

Irina Chudinova *graduated from Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatoire as a composer. She defended a PhD dissertation on the subject "Church Music Culture of Saint Petersburg". Currently I. Chudinova is a senior researcher at the Russian Institute for the History of the Arts. Her research interests are music in church statute, Greek-Slavic connections in the music of monasteries, listening and sound creation in Orthodox ascetics. Irina Chudinova is the author of two monographs: "Time of Voicelessness: Music in Monastery Statute" (2004) and "Singing, Bells, the Ritual: Topography of Church Music Culture in Saint Petersburg" (1994), and of over 50 articles. She is a head of the project "Orthodox Church Art" (Russian Institute of the History of the Arts). Participated in many international scientific conferences (Russia, Greece, United Kingdom, United States, Hungary, Bulgaria, Belarus).*

Contributions to the adaptation to Romanian of chants in the 3rd volume of the Antologhia by Nectarie Frimu

Z a m f i r a - I r i n a D ă n i l ă

dzamfira@yahoo.com

Abstract. Nectarie Frimu, the bishop of Tripoleos (†1856), born in Moldavia, is known in specialised literature as the translator and composer of Romanian psaltic music. His creation, which is of great importance, is contained in the two musical collections he published, Anthology of church chants, 3rd volume (Neamţ, 1840) and a Book of church chants (Iaşi, 1846). They were sung and appreciated especially in the second half of the 19th century, when they were circulated both in printed form and in manuscript. The present study aims at revealing a part of the means used in the process of "adaptation to Romanian" used by Nectarie Frimu in his translations in the 3rd volume of the Anthology containing chants performed during the Holy Liturgy. The main musical sources of his translations into Romanian are the pieces by the great post Byzantine composers Daniil Protopsaltis, Petros Lampadarios, Petros Vyzantios as well as the interpretations of the reformers Chourmouzios Chartofilax and Gregorios Protopsaltis. In terms of melody contour, the composer observes the patterns of the Greek musical model by faithfully absorbing the specific formulae, of the main musical cadences and of the modulations of the musical text. In terms of the relation between text and melody, psaltic melodies are adapted or sometimes even masterfully recreated according to the prosodic characteristics specific of Romanian, which offers the musical discourse fluency. By his musical work for liturgy of great artistic value, where the characteristics of traditional psaltic music can be recognised, Nectarie Frimu can be considered a classic of Chrisantean music in Romania. He can be safely placed along with the other great founders: Macarie the Hieromonk, Anton Pann, Ghelasie the Bessarabian and Dimitrie Suceveanu; in terms of compositional style, he can be placed next to the main founder of Romanian psalm chanting, Macarie the Hieromonk.

Περίληψη. Ο Nectarie Frimu, επίσκοπος Τριπόλεως (+1856), γεννημένος στην Μολδαβία, είναι γνωστός στην εξειδικευμένη φιλολογία, ως μεταφραστής και συνθέτης Ρουμάνικης Ψαλτικής Μουσικής. Οι δημιουργίες του, οι οποίες είναι εξαιρετικής σπουδαιότητας, περιέχονται στην Ανθολογία Εκκλησιαστικών Ύμνων που εξέδωσε, με Χερουβικά, Τρισάγιους Ύμνους και Κοινωνικά, (όπως αναγράφεται στον τίτλο του βιβλίου), μεταφρασμένες από το Ελληνικό πρωτότυπο κείμενο και προσαρμοσμένες στην φύση της Ρουμάνικης γλώσσας,. Ψάλλονταν και εκτιμούνταν ιδιαιτέρως, ειδικά στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Στις αρχές του 20ου αιώνα το όνομα αυτού του συνθέτη σταδιακά ξεχάστηκε. Η παρούσα μελέτη σκοπό έχει να αποκαλύψει ένα μέρος από τα μέσα που χρησιμοποιήθηκαν στην «διαδικασία προσαρμογής στην Ρουμανική» από τον Nectarie Frimu, στις μεταφράσεις του στον 3ο τόμο της Ανθολογίας, που περιέχει ύμνους που ακούγονται στην Θεία Λειτουργία. Οι κύριες μουσικές του πηγές για τις μεταφράσεις στην Ρουμανική είναι τα έργα των μεγάλων μεταβυζαντινών μελουργών, Δανιήλ Πρωτοψάλτου, Πέτρου Λαμπαδαρίου, Πέτρου Βυζαντίου, καθώς επίσης και εξηγήσεις των μεταρρυθμιστών Χουρμουζίου του Χαρτοφύλακος, και Γρηγορίου Πρωτοψάλτου. Ως προς το περίγραμμα της μελωδίας, ο μελουργός διατηρεί τις θέσεις του Ελληνικού μοντέλου, και όσον αφορά δε την σχέση μέλους και παραλλαγής, τα ψαλτικά μέρη προσαρμόζονται ή ακόμη αναγεννώνται περίτεχνα σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά της Ρουμανικής γλώσσας, πράγμα που προσφέρει άνεση στην εκφορά των μουσικών φράσεων. Με αυτό το μουσικό έργο, όπου τα χαρακτηριστικά της παραδοσιακής ψαλτικής μουσικής είναι εύκολα αναγνωρίσιμα, ο Nectarie Frimu, μπορεί να θεωρηθεί ως ένας κλασσικός της Ψαλτικής στην Ρουμανία. Μπορεί με ασφάλεια να συμπεριληφθεί ανάμεσα στους άλλους μεγάλους θεμελιωτές της, Μακάριο Ιερομόναχο, Anton Pann, Ghelasie Bessarabian και Dimitrie Suceveanu. Ως προς το συνθετικό ύφος, μπορεί να τοποθετηθεί πλάι στον θεμελιωτή της Ρουμάνικης Ψαλτικής Τέχνης, Μακάριο Ιερομόναχο.

Zamfira-Irina Dănilă. *Born in 1970 in Iasi, Romania. PhD in Music in 2011 at "George Enescu" University of Arts – Iaşi, with a thesis on The Valorization of the Byzantine and Psaltic Source in the Creation of Composers From Moldavia. MA in music at "George Enescu" University of Iaşi, Twentieth Century Musical Thought – Synthesis and Perspectives (2003-2004); BA at "George Enescu" University of Arts Iaşi, Faculty of Composition, Musicology, Musical Pedagogy and Theatre (1997-2002); MA in Physics at "Al. I. Cuza" University Iaşi; (1994-1995); BA at "Al. I. Cuza" University of Iaşi, Faculty of Physics (1989-1994). She has earned fellowships from New Europe College and Music Institute for Doctoral Advanced Studies in Bucharest (2012-2013). Byzantinologist, musicologist, lecturer at the Faculty of Music Performance, Composition, Theoretical Musical Studies of "G. Enescu" University of Arts, Department of Theoretical Musical Studies for the disciplines: Theory of Byzantine Music, Byzantine Paleography, Folk music, Ethnomusicology (BA level). Participation in national and international symposia. Over 25 studies and articles in the domain of musicology and musical byzantinology published in professional journals. Published books: The Catalogue of Sacred Music Manuscripts of Moldova (XI-XX centuries), Iasi, Artes, 2010 (in collaboration), The Folklorist and Byzantinologist Priest PhD Florin Buce-scu - 75 years, Iasi, Artes, 2011 (coordinator). Editor of the Journal of Byzantine Arts, "Byzantion romanicon" (since 2007) and "Artes" (since 2013). Conductor of the psaltic choir "Floralia" of GEUA (since 2008).*

Όψεις της ψαλτικής στον ψηφιακό κόσμο

Κωστής Δρυγιανάκης

Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Ιστορίας Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας
Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών Βόλου, Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας
cdrygianakis@gmail.com

Περίληψη. Η εμφάνιση της τυπογραφίας και αργότερα της δισκογραφίας είναι φανερό ότι αύξησαν την ισχύ των διοικητικών κέντρων, θέτοντας την ψαλτική σε μια τροχιά ομογενοποίησης. Η διάδοση της θεσμικής εκπαίδευσης ενίσχυσε περαιτέρω αυτή την διαδικασία. Η ανάπτυξη της ψηφιακής τεχνολογίας στο ξεκίνημα του 21ου αιώνα μοιάζει να ανατρέπει αυτούς τους όρους, δίνοντας νέες δυνατότητες στους μεμονωμένους θεράποντες της ψαλτικής και αποδυναμώνοντας έτσι τα κέντρα, διευκολύνοντας την πρόσβαση στα ιδιωτικά αρχεία ηχογραφήσεων και ανοίγοντας τον δρόμο για μια προσέγγιση της ψαλτικής «από κάτω». Τι σημαίνουν έννοιες όπως η συλλογική νοημοσύνη και τα ομότιμα δίκτυα για την έρευνα πάνω στην ψαλτική; Ποιες αστοχίες των παλαιότερων χρόνων έρχεται να διορθώσει η νέα τεχνολογία; Πρόκειται για μια επιστροφή σε προ-νεωτερικούς όρους λειτουργίας της ψαλτικής ή ακριβώς το αντίθετο; Αυτά τα ερωτήματα θα επιχειρήσει να εξερευνήσει η προκείμενη εισήγηση.

Abstract. The appearance of typography and, later, of discography, clearly added up to the power of administrative centers, thus putting Psaltiki in a course of homogenization. The dissemination of institutionalized education reinforced this process even more. The development of digital technology seems to subvert these conditions in the early 21st century, giving new possibilities to the individual servants of Psaltiki and subduing the centers of power, facilitating the access to private archives of recordings and paving the way for a bottom-up approach of Psaltiki. What's the meaning of notions like collective intelligence or peer-to-peer networks related to the art of chanting? Which misunderstandings of the previous years is the new technology trying to correct? Is it a return to pre-modern ways of dealing with Psaltiki, or is it exactly the opposite? The suggested proposal aims to approach issues like these.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το θέμα μου είναι οι όψεις της ψαλτικής στον ψηφιακό κόσμο ή, με άλλα λόγια, πώς αλλάζει η ψαλτική από την παρουσία των νέων, ψηφιακών τεχνολογιών, που κυρίως αφορούν την ψηφιοποίηση (ήχου, εικόνας και κειμένου) και το διαδίκτυο. Βασίζομαι στη γενικότερη ανθρωπολογική συζήτηση για την κοινωνικότητα στην ψηφιακή εποχή και αντίστοιχα για την μουσική στην ψηφιακή εποχή, και εξειδικεύω για το συγκεκριμένο πεδίο της ψαλτικής.

Μιλώ δηλαδή α) για το ηχογράφημα, β) για την γραπτή πληροφορία και την παρασήμανση και γ) για την κοινωνικότητα μέσω διαδικτύου.

2. ΠΛΑΙΣΙΟ

Η εποχή λίγο μετά την αλλαγή της χιλιετίας χαρακτηρίζεται από νέες μορφές διακίνησης πληροφοριών. Η πληροφορία (τόσο η γραπτή όσο και η ηχητική) με την ψηφιοποίηση αποδεσμεύεται από το υλικό μέσο στο οποίο ήταν αποθηκευμένη και κυκλοφορεί ελεύθερα, με μορφή αριθμών, μέσα από το διαδίκτυο. Γίνεται πολύ πιο εύκολα προσπελάσιμη, αποδεσμεύεται από τη φυσική παρουσία (λ.χ. διαβάζω ένα βιβλίο που δεν το έχω στα χέρια μου), παρέχεται πρακτικά δωρεάν. Όλα αυτά συντελούν στην δημιουργία μιας τεράστιας αφθονίας πληροφοριών, όπου τελικά τα όρια τίθενται μόνο από το

Copyright: © 2014 Costis Drygianakis. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

ανθρώπινο μυαλό (οι υπολογιστές έχουν ήδη πολύ μεγαλύτερες δυνατότητες). Αυτό σημαίνει νέες ανάγκες και νέες στρατηγικές για τη διαχείριση των πληροφοριών.

Ταυτόχρονα, λόγω του διαδικτύου αλλάζει ο τρόπος με τον οποίο επικοινωνούν οι άνθρωποι. Κάποτε η επικοινωνία προϋπέθετε φυσική συνεύρεση. Σήμερα υπάρχει έντονη, άμεση επικοινωνία ανθρώπων που είναι σε διαφορετικά μέρη, μακρινά, που ίσως δε θα συναντηθούν ποτέ. Καθίσταται δυνατή η επικοινωνία με μεγάλο αριθμό ανθρώπων. Τυπικό τέτοιο δείγμα είναι οι λεγόμενες δικτυακές κοινότητες, όπου ο καθένας μπορεί να πει τη γνώμη του, να μάθει γνώμες άλλων, να ανταλλάξει μουσικό ή οπτικό υλικό, να ακούσει, να διαβάσει. Όλα αυτά πρακτικά δωρεάν· ωστόσο εδώ μπαίνει ένα ερώτημα, για το ποιος έχει πρόσβαση στο διαδίκτυο (λ.χ. όχι ο ηλικιωμένος δάσκαλος της ψαλτικής, αλλά ο νέος μαθητής του) [1].

Η αφθονία και η ευκολία της διάδοσης καταποντίζουν την εμπορική/οικονομική αξία της πληροφορίας. Το ηχογράφημα, λ.χ., δεν έχει πλέον το οικονομικό αντίκρισμα που είχε 50 χρόνια πριν (και αυτό είναι πολύ φανερό σήμερα στην μουσική βιομηχανία). Για την ψαλτική, αυτό σημαίνει απαλλαγή από ένα τεράστιο βαρίδι, καθώς το κόστος δημιουργίας δίσκων γενικά δημιουργούσε πρόβλημα (γι αυτό άλλωστε και το μεγαλύτερο μέρος της ψαλτικής δισκογραφίας είναι σε κασέτες, που ήταν πολύ φτηνότερο μέσο), και οι ελπίδες για εμπορικό κέρδος από την πώληση των δίσκων περιορισμένες. Η ψαλτική δεν απέκτησε με το εμπόριο την στενή σχέση που απέκτησαν άλλες μορφές μουσικής, κυρίως λόγω της στενής της σχέση με την εκκλησιαστική επιτέλεση.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της ψηφιακής εποχής είναι η ευκολία επεξεργασίας του ήχου (όπως και της εικόνας και του κειμένου). Σε πολλές κοσμικές μουσικές παραδόσεις, αυτό προκάλεσε ένα κίνημα ιδιωτικών δημιουργικών προσεγγίσεων, κυρίως αυτό που στη μουσική γλώσσα λέγεται mash-up) [2], [3]. Στην ψαλτική, αυτό εκφράστηκε κάπως διαφορετικά: πυροδότησε την δημοσιοποίηση πολλών αρχείων ιδιωτικών ηχογραφήσεων, όπως και την επανεμφάνιση και αναδιανομή παλαιότερων εμπορικών ηχογραφήσεων που βρίσκονταν πλέον εκτός εμπορίου. Αντί για ερασιτεχνική δημιουργία, πυροδότησε ερασιτεχνική εθνογραφία. Πολύ τέτοιο υλικό μπορεί να βρει κανείς σε δικτυακές κοινότητες περί την ψαλτική, όπως λ.χ. το Ψαλτολόγιο, που λειτουργεί από το 2007.

Σημαντική παράμετρος της όλης συζήτησης, είναι η υποβάθμιση του διαχωρισμού ανάμεσα στον πάροχο και τον λήπτη της πληροφορίας, και η αντικατάσταση αυτής της σχέσης από μια μορφή συμμετοχικότητας. Ενώ στην νεωτερική εποχή έχουμε την σταδιακή ενίσχυση αυτού του διαχωρισμού (ένας μιλά, πολλοί ακούν, όπως λ.χ. στο ραδιόφωνο και την τηλεόραση), στην ψηφιακή εποχή έχουμε σταδιακά αντιστροφή αυτής της διαδικασίας, με συμμετοχή πολλών επί ίσοις όροις (ομότιμα δίκτυα, δικτυακές κοινότητες) [2]. Αυτό παραπέμπει σε προνεωτερικά μοντέλα, όπου τα κέντρα εξουσίας ακόμη ήταν περιορισμένης εμβέλειας και χαρακτηρίζονταν από ισχυρή τοπικότητα, δημιουργώντας έτσι διακριτές μικροπαραδόσεις που στην νεωτερικότητα τείνουν να αντικατασταθούν από λίγες παραδόσεις που προσδιορίζονται και επιβάλλονται από τα μεγάλα κέντρα [4]. Όλο αυτό μπορεί να γίνει πολύ κατανοητό αν αναλογιστεί κανείς την εξέλιξη της ψαλτικής μετά την επινόηση της τυπογραφικής παρασημαντικής, όπου το Πατριαρχείο καθορίζει ποια βιβλία είναι κατάλληλα για χρήση στις εκκλησίες [5]. Η σημασία της τυπογραφικής βιομηχανίας για την δημιουργία εθνικών γλωσσών και την ανάδειξη εθνικών κρατών έχει συζητηθεί αναλυτικά από τον Anderson [6]· θα μπορούσαμε να προβληματιστούμε και για το πόσο η αναλυτικότητα της Νέας Μεθόδου εμπεριέχει τέτοιου είδους σκέψη, αλλά αυτό ξεφεύγει από τα όρια της παρούσης ομιλίας.

Σημειώνω εδώ ότι δεν ξέρουμε, γενικά, πόσο διαφορετικά απέδιδαν τον κάθε ήχο κλπ στα πλαίσια των επιτόπιων παραδόσεων. Οι παλιότερες ηχητικές μαρτυρίες, ο Ειρηναίος, ο Ναυπλιώτης, δείχνουν ότι πιθανότατα υπήρχαν σημαντικές διαφορές.

3. ΤΑ ΝΕΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΨΗΦΙΑΚΗΣ ΕΠΟΧΗΣ

Έτσι, οι ηχογραφήσεις που διαδίδονται μέσω διαδικτύου έχουν άλλα χαρακτηριστικά από αυτά που είχε η παλαιότερη δισκογραφία. Είναι

1. Διαθέσιμες άμεσα και παντού, όπου υπάρχει ίντερνετ. Δεν εξαρτώνται από τις διαθέσεις των τοπικών καταστημάτων ή από τις καθυστερήσεις του ταχυδρομείου. Αυτό ανατρέπει σε σημαντικό βαθμό την ισορροπία ανάμεσα σε κέντρα και περιφέρεια, που στα νεωτερικά χρόνια, αντιθέτως, επιτάθηκε με τα φαινόμενα της αστυφιλίας και της εγκατάλειψης της υπαίθρου.

2. Διαθέσιμες μόνιμα, εξαιτίας της εύκολη και επακριβούς αντιγραψιμότητας τους. Κάθε ψηφιακό αντίγραφο είναι πανομοιότυπο με το πρωτότυπο, χωρίς απώλειες, άρα καταργούνται οι διακρίσεις μεταξύ πρωτοτύπου και αντιγράφων που χαρακτήριζαν την αναλογική δισκογραφία και τις όποιες άλλες παλαιότερες μορφές μηχανικής αναπαραγωγής (φωτοτυπίες, φωτογραφίες, αντίγραφα με καρμπόν κλπ).

3. Δωρεάν, και αυτό είναι ιδιαίτερα βοηθητικό για τη διάδοση ηχογραφήσεων ψαλτικής, καθώς οι εκδόσεις ψαλτικών ηχογραφήσεων σπάνια ήταν ανταποδοτικές οικονομικά.

4. Ανοικτές σε συζήτηση και πιθανή βελτίωση. Αυτό αφορά τόσο μεν το ηχητικό υλικό, όσο κυρίως τα λεγόμενα μετα-δεδομένα (τις πληροφορίες δηλαδή την ηχογράφηση, και ειδικότερα για την ψαλτική: ποιοι ψάλλουν, πού, πότε, τι ακριβώς ψάλλουν, πώς έγινε η ηχογράφηση, τι άλλες πληροφορίες υπάρχουν σχετικά, τι σχόλια έχουν γίνει για τη συγκεκριμένη ερμηνεία κλπ). Σημαντικό εδώ είναι ότι οι πληροφορίες λειτουργούν συσσωρευτικά· αν κάποια απουσιάζει σήμερα, μπορεί αύριο να βρεθεί και να προστεθεί, ενώ αν υπάρχει κάποιο σφάλμα υπάρχει η δυνατότητα, έστω και αργότερα, να διορθωθεί.

Αυτά τα χαρακτηριστικά απουσιάζουν γενικά από την παλαιότερη «υλική» δισκογραφία, αλλά και τη βιβλιογραφία. Τα χειρόγραφα, δεν πρέπει να ξεχνάμε, ήταν ανοιχτά σε τέτοιου είδους επεμβάσεις.

Με αυτά τα γενικά χαρακτηριστικά, σε ότι αφορά την ψαλτική, έχουμε:

1. Επανεμφάνιση και επαναδιαπραγμάτευση του υλικού της προϋπάρχουσας, παλαιότερης δισκογραφίας. Οι άλλοτε εξαφανισμένες ηχογραφήσεις (λ.χ. του Ιάκωβου Ναυπλιώτη ή του Πέτρου Μανέα) είναι ξανά παρούσες, διαθέσιμες για μελέτη και προβληματισμό.
2. Εμφάνιση νέου, ανέκδοτου υλικού το οποίο έχει νέα, διαφορετικά χαρακτηριστικά:

Είναι πρωτογενές, συχνά ακατέργαστο.

Προέρχεται από εκκλησίες, ενίοτε από μαθήματα, σπάνια από στούντιο. Έχουμε δηλαδή μια επιστροφή στον φυσικό χώρο της ψαλτικής, στο χώρο του ναού.

Η σχέση δημιουργού/ψάλτη – παραγωγού ηχογράφησης – ακροατή ανατρέπεται, πολλοί ακροατές συμμετέχουν στην παραγωγή και τη δημιουργία.

Διασκελίζει το όριο ανάμεσα στο επίσημο και το ανεπίσημο, καταργώντας την τυποποίηση.

Εδώ βλέπουμε ότι τα κριτήρια και τα κίνητρα δημιουργίας ηχογραφήσεων ψαλτικής μετατοπίζονται. Ενώ παλαιότερα η ηχογράφηση διαμορφώνονταν ώστε «να πουλήσει», τώρα διατίθεται ακατέργαστη, τόσο μεν για τεχνικούς λόγους (οι περισσότεροι πάροχοι είναι ερασιτέχνες, οι γνώσεις τους είναι περιορισμένες, η επαγγελματική ηχητική καταγραφή και επεξεργασία στοιχίζει) όσο και διότι εμφανίζεται μια τάση επιμονής στο «αυθεντικό», με την έννοια της ακριβούς καταγραφής της επιτέλεσης. Συνολικά δηλαδή, βλέπουμε την ανατροπή πολλών χαρακτηριστικών της παλαιάς ψαλτικής δισκογραφίας, που όπως γίνεται φανερό δεν προϋπήρχαν ανέκαθεν, αλλά είχαν επιβληθεί από την πρώιμη μουσική βιομηχανία και τις συνακόλουθες γενικότερες αντιλήψεις της νεωτερικότητας.

4. ΜΕΤΑΒΟΛΕΣ ΣΤΗΝ ΨΑΛΤΙΚΗ

Αν δούμε αυτά τα χαρακτηριστικά πιο προσεκτικά, παρατηρούμε ότι

Έχουμε πλέον πρόσβαση σε αναρίθμητες πηγές, τόσο γραπτές όσο και ηχητικές. Ο νέος ψάλτης δεν χρειάζεται να ταξιδεύει χιλιόμετρα για να βρει ένα βιβλίο ή για να γίνει «ακουστής» κάποιου σπουδαίου δασκάλου. Κυριαρχούν πλέον η αφθονία και η ευκολία. Αυτό σημαίνει, σε πρώτο επίπεδο, ότι ο μαθητής έχει μεγάλη άνεση επιλογής, ενώ παλαιότερα ήταν δέσμιος των συνθηκών· η δυνατότητα μιας πολυσυλλεκτικότητας, διαδεδομένη σήμερα, παλαιά ήταν σπάνια.

Σε δεύτερο επίπεδο, σημαίνει μια ομογενοποίηση του ψαλτικού χώρου. Οι μεγάλοι δάσκαλοι είναι πλέον γνωστοί σε όλους, επηρεάζουν τους πάντες, κυριαρχούν σε μια πρακτικά απεριόριστη γεωγραφική αλλά και χρονική περιοχή. Οι πρωτοψάλτες εκδημούν στο επέκεινα, αλλά οι ερμηνείες τους παραμένουν. Είναι εδώ, μαζεμένες παρά τις γεωγραφικές αποστάσεις, παρά την απόσταση του χρόνου. Αυτό το ερώτημα εμφανίζεται ουσιαστικά ήδη από την νεωτερική εποχή, οδηγώντας σε χαρακτηριστικές συγκρούσεις για το ποιος πρωτοψάλτης είναι καλύτερος, ορθότερος κλπ.

Ύστερα, υπάρχει μια γενικότερη ανατροπή της σχέσης δασκάλου – μαθητή, η οποία επίσης έχει αρχίσει να συμβαίνει από την νεωτερική εποχή. Παλαιότερα, ο δάσκαλος ήταν η μόνη οδός, η προφορικότητα ήταν κυρίαρχη, το χειρόγραφο βιβλίο ήταν ένα είδος μεγάλης πολυτέλειας, περιορισμένο σε κάποιες εύπορες επισκοπές, εύρωστες οικονομικά μονές κλπ. Και ο αλφαβητισμός γενικότερα ήταν εξαιρετικά περιορισμένος. Σήμερα αντίθετα ο μαθητής μπορεί να χαράξει το δρόμο του μόνος του, επιλέγοντας από ένα ευρύ φάσμα επιδράσεων. Σταδιακά στη νεωτερική εποχή το εύρος των επιλογών αυξάνει, και σήμερα, στην ψηφιακή εποχή, η ποσότητα της πληροφορίας είναι τόση που ο δάσκαλος συχνά καλείται όχι να δώσει επιπλέον ερεθίσματα, αλλά να περιορίσει τις επιλογές.

Κυρίαρχο, τέλος, σε αυτή τη συζήτηση είναι το ερώτημα της ακρίβειας. Ακούμε, με τα ίδια μας τα αυτιά, πώς έψαλλε ο τάδε σπουδαίος ψάλτης, βάζουμε το δάχτυλο μας «επί τον τύπο των ήλων». Αυτό αποτελεί μια ανατροπή σε σχέση με την νεωτερικότητα, όπου σε πολλά παραδείγματα είναι φανερό ότι όποιος είχε ισχύ, όποιος βρίσκονταν κοντά στο (διοικητικό ή οικονομικό) κέντρο επέβαλλε την άποψη του (και έτσι, οι κυρίαρχες τάσεις ουσιαστικώς εκπορεύονταν από τα κέντρα) αλλά και με την παλαιότερη εποχή, όπου οι πληροφορίες ήσαν ανύπαρκτες και πτερόεσσες. Όλο αυτό βέβαια θέτει και το ερώτημα της σχέσης της νεωτερικής δισκογραφίας με την πραγματική εκκλησιαστική πρακτική [7].

Από την άλλη πάλι πλευρά, η μεγάλη αυτή ακρίβεια αφήνει όλο και λιγότερο χώρο για πίστη και για δημιουργικότητα, με αποτέλεσμα οι νέοι ιεροψάλτες (όπως και οι νέοι αγιογράφοι) να παράγουν όλο και πιο ακριβή, βιομηχανικού τύπου αντίγραφα.

5. Η ΕΠΑΝΑΔΙΑΠΡΑΓΜΑΤΕΥΣΗ ΤΩΝ ΝΕΩΤΕΡΙΚΩΝ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΝ

Εξαιτίας των ψηφιακών τεχνολογιών, υπάρχει επαναδιαπραγμάτευση των νεωτερικών ιδεών γενικότερα στη μουσική. Στην ψαλτική, συγκεκριμένα, αυτό έχει τις ιδιαίτερες αποχρώσεις του. Τέτοια πεδία διαπραγμάτευσης είναι:

1. Τα «πνευματικά δικαιώματα», οικονομικά όσο και ηθικά [2]. Υπάρχουν, πραγματικά; Στην ψαλτική, αυτό είναι ένα σχετικά παράπλευρο ζήτημα, που εξανεμίζεται ιδιαίτερα από το γεγονός ότι η χρηστικότητα των ψαλτικών ηχογραφήσεων παρέμεινε περιορισμένη (σε αντίθεση με την κοσμική μουσική) τουλάχιστον ως τώρα. Το ηχογράφημα στην ψαλτική δεν υποκαθιστά τον ψάλτη σε μια ακολουθία (ενώ ο δίσκος μπορεί να υποκαθιστά τους μουσικούς π.χ. σε ένα γλέντι). Αυτό είναι που έκανε και την ψαλτική δισκογραφία να μείνει σε έναν περιθωριακό ρόλο. Επίσης ανασταλτικός ήταν ο τρόπος που γίνονταν αντιληπτή η συμμετοχή του συνθέτη στην ψαλτική, όπως θα συζητήσουμε παρακάτω.

2. Υπάρχει μια οριστική, «αυθεντική» εκδοχή του μουσικού κομματιού; Αυτό το ερώτημα θίγεται εκτενώς από τον Shiga [3] σε ότι αφορά την ερασιτεχνική δημιουργία που σχετίζεται με την ποπ μουσική. Όμως, οι πολλαπλές εκδοχές του κομματικού που προκύπτουν με τις επεμβάσεις της νέας τεχνολογίας (remix, mash-up κλπ) υπενθυμίζουν ακριβώς ότι στην προνεωτερική εποχή υπήρχαν όμοια αναρίθμητες εκδοχές, ανάλογα με τον ερμηνευτή, τον τόπο, τον χρόνο κλπ. Η οριστικοποίηση είναι μια ιδέα που προκύπτει μέσα από την νεωτερική τεχνολογία, και είναι αλληλένδετη με την αναπαραγωγή και την τυποποίηση [8]. Χαρακτηριστικά νεωτερική ιδέα, προέρχεται βέβαια από τη Δυτική Ευρώπη, και σήμερα πλέον η διαδικασία της οριστικοποίησης και της αλλαγής των αντιλήψεων για το τι είναι το μουσικό κομμάτι, αποτελεί αντικείμενο μελέτης, τόσο εξαιτίας της μουσικής τυπογραφίας [9] όσο και εξαιτίας των ηχογραφήσεων [10]. Η Hopkins [9] καταδεικνύει το γεγονός ότι με την έλευση της τυπογραφικής βιομηχανίας, το κομμάτι σταδιακά ταυτίζεται με την παρτιτούρα του. Ο Sterne [10] συζητά μεταξύ των άλλων το γεγονός ότι το μουσικό κομμάτι προσδιορίζεται ως αυτό που ακούγεται και όχι ως αυτό που επιτελείται. Παρόμοια παραδείγματα μπορεί να αναφέρει κανείς τόσο από το δημοτικό τραγούδι [11] όσο και από την παλαιότερη κλασσική μουσική της δυτικής Ευρώπης, όπου ο Μπαχ ή ο Μότσαρτ ξανάγραφαν τα έργα τους με μικρές παραλλαγές.

3. Ποιος είναι τελικά ο ρόλος του συνθέτη;

4. Η πρωτοτυπία είναι μια καθοριστική ποιότητα; Για την ψαλτική, αυτά τα δυο αλληλένδετα ερωτήματα δεν είχαν μεγάλη σημασία, ως την εποχή που εφαρμόζονται σ' αυτήν ιδέες της Ευρωπαϊκής μουσικολογίας η οποία, επίσης, αποτελεί νεωτερική προσέγγιση. Η παρουσία του δημιουργού στην τέχνη της Ανατολικής Ορθόδοξης Εκκλησίας είναι γενικά διακριτική, τόσο λόγω της εμμονής

στην λειτουργικότητα της παράδοσης, όσο και λόγω της κυριαρχίας αρετών όπως η ταπείνωση, η υποταγή, η υπακοή κλπ. Αυτό το βλέπουμε όμοια στις εικόνες όπου σημειώνεται η «χειρ του τάδε ζωγράφου», στα ψευδεπίγραφα κείμενα (όπου επιδιώκεται κύρος με αναγωγή τους σε κάποιον διάσημο συγγραφέα) κλπ. Εθιμικά, αν μπορούμε να το θέσουμε έτσι, δεν υπάρχει ισχυρή διεκδίκηση της πατρότητας του έργου. Σπουδαίο να είναι λειτουργική η μουσική, όχι πρωτότυπη. Η πρωτοτυπία εδώ δεν αποτελεί κεντρική ποιότητα, όπως στην νεωτερική μουσική της Ευρώπης [12], ενώ αντίθετα, τακτικότατα εμφανίζεται ως ποιότητα η «μίμηση παλαιοτέρων».

Όλα αυτά φέρνουν στην επιφάνεια παλαιότερες προσεγγίσεις της μουσικής. Υπενθυμίζουν ότι η μουσική (και ειδικώς η ψαλτική) ήταν επιτελεστική, και όχι αποτελεστική τέχνη. Το μουσικό έργο υπήρχε όταν ψάλλετο, όχι όταν παρασημαίνετο· η παρασήμανση υπηρετούσε την ψαλμωδία, και όχι το αντίστροφο (όπως έφτασε να συμβαίνει στον ώριμο νεωτερικό κόσμο, όπου η επιτέλεση απλά φέρνει στο προσκήνιο τη σύνθεση). Το μουσικό έργο εμφανίζονταν σε χιλιάδες μικρότερες και μεγαλύτερες παραλλαγές, που καμιά δεν ήταν οριστικότερη ή σημαντικότερη από τις άλλες· το μουσικό έργο ήταν, ουσιαστικά, ένα συνεχές παραλλαγών. Ερχόμενες στο προσκήνιο της καταγραφής οι πολλές διαφορετικές ερμηνείες των ίδιων συνθέσεων, αναδεικνύουν τη σπουδαιότητα της επιτέλεσης, τη σπουδαιότητα του ψάλλειν σε αντιδιαστολή με αυτή του συνθέτειν, που η νεωτερική προσέγγιση καθιέρωσε ως κυρίαρχη.

Μια ακόμη πτυχή που φαίνεται να βγαίνει στην επιφάνεια με τις τεχνολογικές εξελίξεις (και αποδεικνύει σε ποιο βαθμό η κατανόηση μας της Ψαλτικής εξακολουθεί να εξελίσσεται) είναι η διάσταση του χρόνου. Στις παλαιότερες, τις βυζαντινές και υστεροβυζαντινές ας πούμε εκδοχές της Ψαλτικής, δεν υπήρχε καμιά σκέψη οικονομίας χρόνου, η ψαλμωδία ήταν μια ακατάπαυστη διαδικασία, κατά το πρότυπο των επουρανίων δυνάμεων· αντίθετα, στην νεωτερική εποχή η σκέψη ωθήθηκε σε συμπυκνωμένες, ολιγόλεπτες εκδοχές ύμνων αποκομμένων από το λειτουργικό τους συμφραζόμενο, και αυτή η πρακτική εξακολούθησε και στην εποχή του δίσκου «μακράς διαρκείας». Στην σημερινή εποχή, μέσω των ηχογραφήσεων που ανταλλάσσονται στα ομότιμα δίκτυα, ξαναγυρνάμε στις ηχογραφήσεις ολόκληρων ακολουθιών, συχνά με διάρκεια μερικών ωρών. Αυτό ευνοείται από το μηδαμινό πλέον κόστος της αποθήκευσης και της διάδοσης, που παλαιότερα ήταν απαγορευτικό, και είναι μια σημαντικότατη πλευρά που ως Ψαλτικής που ως τώρα διέφευγε από τη δισκογραφία. Από την άλλη πλευρά, η τεράστια ποσότητα ηχογραφημάτων που συσσωρεύεται καλεί για νέους τρόπους διαχείρισης, ευρετηριασμού κλπ.

Σ' αυτό, όμως πρέπει να παρατηρήσει κανείς ότι η προσέγγιση της ψαλτικής μέσα από τα ομότιμα δίκτυα δεν είναι απαλλαγμένη από κάποιου είδους πρωταθλητισμό· δύσκολα βρίσκεις δηλαδή και εκεί ίχνη των ελασσόνων ψαλτών, που θα μας βοηθούσαν να συμπληρώσουμε μια ρεαλιστική εικόνα για την ψαλτική ως σύνολο, μέσα από τις γεωγραφικές, χρονικές και κοινωνικές διαφοροποιήσεις. Οι ηχογραφήσεις που διακινούνται περιορίζονται στους μεγάλους ψάλτες· αλλά με δεδομένες τις ελλείψεις στην καταγραφή και των μεγάλων ψαλτών στην παλαιά δισκογραφία, πάλι η σπουδαιότητα του διαδικτύου είναι μεγάλης σημασίας.

6. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ

Βέβαια, και εδώ κλείνουμε, δε θα πρέπει να συμπεράνει κανείς ότι η μετάβαση στην ψηφιακή εποχή έλυσε τα όποια προβλήματα την Ψαλτικής. Έλυσε κάποια προβλήματα και ταυτόχρονα δημιούργησε νέα, όπως ενδεικτικά αυτό της υπερπροσφοράς των πληροφοριών και της ομογενοποίησης της ψαλτικής πρακτικής. Έχουμε απλά μια μετατόπιση των προβλημάτων. Είναι σίγουρο, ότι με την πάροδο του χρόνου θα εμφανιστούν και νέες τάσεις, θα λυθούν προβλήματα, θα ενσκύψουν άλλα. Θα 'θελα, και με αφορμή των άλλων εισηγήσεων που ακούστηκαν στο συνέδριο, να κλείσω με μια υπενθύμιση. Η Ψαλτική της λεγόμενης Βυζαντινής παράδοσης γεννήθηκε και ωρίμασε μέσα σε τελείως διαφορετικές κοινωνίες από αυτήν που ζούμε σήμερα. Έτσι, ότι και να κάνουμε, θα προσεγγίζουμε αυτό που κάποτε υπήρξε, όλο και κοντύτερα ίσως, αλλά σίγουρα πάντα ασυμπτωτικά.

Ευχαριστίες

Αυτό το κείμενο οφείλει πολλά στο μάθημα της Πηνελόπης Παπαηλία *Ψηφιακή Ανθρωπολογία*, στο μεταπτυχιακό του τμήματος Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

[1] Ενδεικτικά: Nancy K. Baym: *Personal Connections in the Digital Age*, Cambridge: Polity, 2010
[2] Ενδεικτικά: Πέτρος Πετρίδης: *Ψηφιακά Αρχεία και Πρακτικές Ανταλλαγής: Μια Ανθρωπολογική Προσέγγιση των Ομότιμων Δικτύων.* Ανέκδοτη Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2011
[3] Ενδεικτικά: John Shiga: «Copy-and-Persist: The Logic of Mash-Up Culture», στο περιοδικό *Critical Studies in Media Communication*, 24:2, 2007, σελ. 93-114
[4] Eric Hobsbawm: «Introduction: Inventing traditions» στο E. Hobsbawm & T. Renger (επ.): *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, 1983
[5] Μιλτιάδης Παππάς: «Η κωδικοποίηση του αργού και συντόμου μέλους της πατριαρχικής μουσικής παραδόσεως στον πατριαρχικό ναό μετά την Μεταρρύθμιση του 1814», Ε΄ Διεθνές Μουσικολογικό Συνέδριο του Ινστιτούτο Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2012 (πρακτικά υπό έκδοση)
[6] Benedict Anderson: *Imagined communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, Revised Edition.* London: Verso 2006
[7] Κωστής Δρυγιανάκης: «Ισοκράτημα και εκτελεστικές πρακτικές στην εκκλησιαστική δισκογραφία», Ε΄ Διεθνές Μουσικολογικό Συνέδριο του Ινστιτούτο Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2012 (πρακτικά υπό έκδοση)
[8] Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Clarendon, 1992.
[9] Pandora Hopkins: «Ways of transmitting music» στο Rice, Porter και Goertzen (επ.): *The Garland Encyclopedia of World Music, vol. 8: Europe*, New York: Routledge 2000
[10] Jonathan Sterne: *The audible past: Cultural origins of sound reproduction*. Durham: Πανεπιστήμιο Duke, 2003
[11] Ενδεικτικά: Samuel Baud-Bovy: *Μουσική καταγραφή στην Κρήτη 1953 – 54*, Αθήνα: Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο 2007
[12] Walter J. Ong: *Orality and Literacy*. London: Methuen, 1982 (σ. 22 – 23)

---

*0 **Κωστής Δρυγιανάκης** γεννήθηκε στο Βόλο το 1965. Σπούδασε Φυσική στο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης αλλά στη συνέχεια ασχολήθηκε με τη μουσική (κυρίως στους τομείς της παραγωγής δίσκων και συναυλιών, των εφαρμογών υπολογιστών για μουσική και, αργότερα, τη μουσική δημοσιογραφία). Από το 1987 είναι επίσης δραστήριος ως συνθέτης, με 8 δίσκους και μουσική για θέατρο και ντοκιμαντέρ. Σήμερα είναι μέλος του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου και συνεχίζει μεταπτυχιακές σπουδές στην Κοινωνική Ανθρωπολογία στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.*

Ecclesiastical Music and Mission

Rev. Gregory Edwards

St. Vladimir's Orthodox Theological Seminary, New York, USA
fr.gregory.edwards@gmail.com

Abstract. From the beginning, ecclesiastical music has been an integral part of Christian worship, which, for the Orthodox, constitutes the foundation of the faith. As Fr. Georges Florovsky never tired of reminding us: Lex orandi, lex credendi. Although, mainly for historical reasons, the Orthodox Churches have largely ignored mission for the past several centuries, it, too—as contemporary theologians such as Yannoulatos, Bria, and Vassiliadis, among others, remind us—constitutes an intrinsic part of the Christian faith, something which lies at the very core of the Church's being. Ecclesiastical music and mission, then, have co-existed in the Church for 2000 years. This paper will reflect on this relationship, noting how missionary endeavors have utilized, developed, and/or adapted the Church's music in order to "incarnate" Christ again and again in each time and place. Finally, the paper will present and analyze several different examples from contemporary missions in North America.

Περίληψη. Εξ' αρχής, η εκκλησιαστική μουσική αποτέλεσε αναπόσπαστο κομμάτι της Χριστιανικής λατρείας, η οποία, για τον Ορθόδοξο συνιστά το θεμέλιο της πίστης. Καθώς ο π. Γεώργιος Φλορόφσκι δεν κουράζεται ποτέ να μας υπενθυμίζει, «νόμος της προσευχής είναι ο νόμος της πίστης». Αν και, κυρίως για λόγους ιστορικούς, οι Ορθόδοξες Εκκλησίες έχουν εκτεταμένα αγνοήσει την ιεραποστολή τους τελευταίους αιώνες, αυτή, επίσης –όπως μας υπενθυμίζουν οι σύγχρονοι θεολόγοι όπως ο Γιαννουλάτος, ο Bria και ο Βασιλειάδης, μεταξύ άλλων– συνιστά εγγενές μέρος της Χριστιανικής πίστεως, κάτι που βρίσκεται στην καρδιά της ύπαρξης της Εκκλησίας. Η Εκκλησιαστική μουσική και η ιεραποστολή, συνεπώς, έχουν συνυπάρξει στην Εκκλησία για 2000 χρόνια. Αυτή η εισήγηση θα απεικονίσει την σχέση αυτή, αναδεικνύοντας το πώς οι ιεραποστολικές προσπάθειες έχουν αξιοποιήσει, αναπτύξει και/ή προσαρμόσει την μουσική της Εκκλησίας, έτσι ώστε να «ενσαρκώνει» τον Χριστό ξανά και ξανά σε κάθε χώρο και χρόνο. Τέλος η εισήγηση θα παρουσιάσει και θα αναλύσει αρκετά διαφορετικά παραδείγματα από τις σύγχρονες ιεραποστολές στην Βόρειο Αμερική.

1. Orthodox Theology of Mission

I would like to begin by giving you an overview of the current discussion about the Orthodox theology of mission, which has focused on what is called the process of inculturation. Even though the term "inculturation" is a new one, the theology and missionary practice of grafting the Gospel into culture is as old as the Church itself. The theological starting point for this process lies in the doctrine of the Incarnation of Christ and the descent of the Holy Spirit at Pentecost. First, the Incarnation of the Word of God did not take place in a vacuum, but in a specific time and place, among a particular people [1]. Secondly, the Pentecost event made it clear that no one people has exclusive claims to the Gospel, since it was transmitted, via different languages, to all the peoples of that era [2].

Theologically, the inculturation model is based on the fact that the Church is the Body of Christ, or Christ extended through the ages, meaning that Christ is present in history, that He has flesh, that "the Word became flesh and dwelt among us." [3] In this continuing incarnation of God, the created is assumed into the uncreated's mode of existence, in order to redeem the fallen world and transform it into the Kingdom of God [4]. This necessitates that Christ and His Church be clothed at every moment in the cultural flesh of the world, the essentials of each people. Christ Himself, according to St. Maximos the Confessor, wants "to fully realize the mystery of His incarnation always and everywhere."[5] Christ described his disciples as light, salt, and leaven, and this means that they are

Copyright: © 2014 Gregory Edwards. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

parts of a larger whole. Not only does their presence benefit the larger whole, but *they themselves actually need that wider whole*. As Archbishop Anastasios has noted, leaven on its own will spoil, while in dough it will help it grow. Likewise, the Church is compelled to become part of history [6]. Every moment in every place is a new Pentecost, a new descent of the Holy Spirit, which does not belong exclusively to one culture and one people and their expressions [7].

The fact that the Gospel is clothed in the flesh of the world means that not only does it not reject any culture from the outset, but rather it is grafted into the existing culture with the goal of transforming it, "Christifying" it, and "Churchifying" it. The culture being approached should be viewed with respect, assuming, as Christians have done throughout history, that the new culture contains some elements of good. There is thus what some have described as a dialogue happening between the Gospel and culture, in which the Church assumes and transfigures those elements of the local culture that can bear the light of the Gospel, and disregards those elements that cannot [8].

This dialogue between the Gospel and culture at the local level is safeguarded by another dialectical process that is happening on a universal level between this emerging Christian culture, this new local church, and the other, established, local churches. Archbishop Anastasios of Albania has likened this unity of diversity to a "doxological symphony," in which each local culture and church has its own voice. This means mission must respect the particularities of each people and place, and to incarnate—through a process of dialogue between the Gospel and culture—the word of God in the customs of their particular place, to sanctify the people's characteristics so that they can become truly themselves with their own voice. However, *their voices must always be formed in harmony with the voices of praise of the whole Church* [9]. *We can thus speak about an "inter-culturation," which provides the key to assuring that a new local expression remains recognizable to the worldwide communion*. New churches, like those in the U.S., need to develop their own voice and personality like a child, but be guided by their mother churches and by tradition in a constant dialogue with others [10].

One of the pioneers of Orthodox missiology, Elias Vulgarakis, pointed to Korean Orthodox's use of rice (rather than wheat) in kollyva as an example of successful inculturation [11]. One of the most noted missiologists today, Thanasis Papathanasiou, has gone a step further and stirred some controversy by suggesting, for example, that the local African Orthodox Church consider using something other than bread and wine for its eucharistic offering, since he considers these to be expressions native to the Near East and Europe [12]. This, however, begs the question we discussed above: would a eucharist without bread and wine still be recognizable as a eucharist to the established local churches? Would this "voice" be in harmony with the "doxological symphony" or would it create cacophony? I think this imagery is particulary appropriate to our conference here. But still you may ask, what does all this have to do with Byzantine chant? I'll tell you now.

2. Orthodoxy in the United States

Besides having had the privilege of studying mission in Thessaloniki, I myself am also a product of mission, so I will speak to you today both from an academic and a personal perspective. I converted to Orthodoxy at the age of 21 in my home country of the United States. Now, the traditionally Orthodox countries (such as Greece, Russia, Romania) don't always see the US as a mission field, but in fact it is. For years, the Archdioceses of the various jurisdictions reported much higher numbers, but these figures were not scientific and seem, in fact, to have been quite fanciful. According to this recent survey, which was conducted by an Orthodox researcher and reflects numbers reported by the parish priests themselves, there are 800,000 (Chalcedonian) Orthodox in 12 (yes, 12!) canonical jurisdictions who attend church "even occasionally," i.e. even once or twice a year. Of this number, only 211,000 (or 26%) were defined by their own clergy as "attending church on a regular basis." Out of a U.S. population of over 310 million, that means that 0.0007% of the American population (or 1 person out of every 1428) are normal participants in the life of the Orthodox Church. Of course, this does not

include people who may be "ethnically Orthodox" but never attend a church. There are actually more Orthodox in Kenya, which everyone considers a mission field, with 1 million out of a population of only 40 million, than there are in the whole of North America.

I had never even heard of Orthodoxy until I was 21. I still remember my first experience in a Greek Orthodox church, hearing Byzantine music for the first time. As other western converts have joked, it sounded to us like someone was torturing a goat. Russian emissaries to Constantinople are reported to have told the Holy Prince Vladimir of their liturgical experience in the city of cities, "We didn't know whether we were on earth or in heaven." As a friend of mine jokes about the Byzantine music in the U.S., "We didn't know whether we were on earth or in hell."

The fact of the matter is that there are very few trained Byzantine chanters in the US. And this makes sense historically. The Greek immigrants first priority was to bring over a priest, whom the community, to this day, is called to support financially, unlike the current system here in Greece. Thus paying a chanter was and is something of a luxury that only the very largest parishes can afford.

I mention money only because Byzantine chant requires so much training and dedication that, practically speaking, one must pay a chanter something for his time. In practice, what does all this mean? Well, that Byzantine chant, when it is done in the U.S., is often not done in a way that can be enjoyed by the faithful. Since westerners are not accustomed to the Byzantine musical scale, they often prefer Russian four-part ecclesiastical music. Many times, the choice of music—whether Greek or Russian—is a very serious and divisive issue [13]. In most parishes of the Byzantine tradition in the U.S., the following compromise has been reached. One chanter who has some minimal level of familiarity with Byzantine chant undertakes to chant Vespers and Orthros. Liturgy, which is what the vast majority of the faithful attend, is usually sung by a choir. In the Greek churches, they often use a four-part harmonized "adaptation" of Byzantine music. In the Antiochian parishes, they may use Russian music. Thus, there is a sudden switch at the end of Orthros from Byzantine to Russian.

Although this may seem strange and perhaps even schizophrenic, let us consider the words of Archbishop Demetrios of America. Citing 1Cor 9:19-23 ("I have become all things to all people that I might save some"), the Archbishop calls St. Paul's approach to mission "personal pluralism," arguing that St. Paul took a positive approach to the pluralism of his time by trying to express within his own person all the diversity he found around him. The Archbishop then extends this concept of "personal pluralism" to what he calls "parish pluralism," wherein each local eucharistic community can be a unity in diversity, which would serve as a model for the whole of society [14]. Thus if a parish is to truly be the eucharistic synaxis of all the faithful of a particular geographical locale (and not an ethnic gathering), then perhaps the great diversity that can be found in the United States calls for such a diversity within worship? How else can we accommodate, within the concept of a single church in a single place, the variety of faithful—from Greeks to Romanians to Russians to American converts? Perhaps we could say that this "melting pot" approach best reflects American culture? Then the question becomes whether this "American" voice remains recognizable to the rest of Orthodoxy, whether it creates harmony or cacophony? Since it contains elements of the various Orthodox traditions, I would argue that it does remain recognizable, even if not universally embraced due to its lack of "purity." But it doesn't answer the bigger question of whether this is truly an American expression, or is it simply a compromise among relatively recent immigrants? Or is it in fact a case of the converts themselves seeking escape from their confusing post-modern society by taking refuge in the cultures of a pre-modern age? [15]

3. Papageorgiou's Three Categories of Mission

Niki Papageorgiou has offered us a useful methodology for dissecting these questions by isolating three types of "incarnation" of the evangelical message, which in turn reflect three models by which the Church can approach local culture. The first model, which is usually promulgated by intellectuals, maintains that the Church and its Gospel are best expressed through Greek culture and language. This

trend tends to absolutize Greek Christian culture, disconnecting it from its original historical framework and considering it henceforth a permanent characteristic of the Church, as "inseparable as its very flesh." [16] Mission thus means "Hellenizing" the supposedly "local" Church [17].

In the second model, the Church does not insist on the use of only the Greek language, for example, but in effect simply translates the Greek language and all the other cultural forms of Byzantium, with which the Church identifies itself—iconography, music, etc.—into the local language. This, in fact, represents the prevailing missionary trend within Orthodoxy, which is content with the translation of the Bible and the celebration of the worship in the local language [18].

Finally, in the third model of inculturation, which we discussed above, the Church extracts itself from its cultural expressions [19] and is engrafted into another cultural form, into a local culture.

The question, then, is: into which of these three categories does the Orthodox mission in America fall? While hard to generalize among all 12 (!) jurisdictions in the U.S., I would argue that they most clearly fall into the second category. As pertains specifically to Byzantine music, we have really only two American initiatives at which we can look. The first is the Antiochian Archdiocese's Byzantine Music Project, in which Basil Kazan translated, in the middle of the 20th century, the primary services of the Anastasimatarion into English and Western notation music. The second project, of this century, by Fr. Ephraim of St. Anthony's Greek Orthodox Monastery in Arizona [20], is essentially a revision and extension of the first, seeking however to be more faithful to the original Byzantine music. I would say that these are examples of the second missionary approach.

Finally, there is also a third initiative in the U.S. worth discussing, although it is not specifically Byzantine. That is the case of the so-called Evangelical Orthodox Church, or E.O.C. for short. This was a group of approximately 2000 American Protestants who began a search in the 1970s for the historical Church [21]. As they read Church history and the Fathers of the Church, their church structure and worship became more and more "Orthodox," although they themselves had never even heard of the Eastern Orthodox Church! Eventually, in 1987, they were received *en masse* into the Antiochian Archdiocese and maintained a special status for six years as they learned more about Orthodoxy. Meanwhile, they had their own musicians who were learning Orthodox worship. Their first attempts at liturgical music are notable (see PDF). Here in this Trisagion Hymn, they have adopted the Byzantine Liturgy and the words of the Trisagion Hymn, translated them into English, and then—and here's the unique part—set the music to something neither Greek nor Russian, but what is essentially a common, popular Protestant hymn melody. (Sing example.) Could we say that this is an example of the third missionary trend? (I will note on a personal level that I don't care for it at all personally, but I have to acknowledge its possibility theologically.)

It is interesting to note that, over time, their music gradually became more and more Russian, with the typical four-part harmonies. Now, over 20 years later, many of them are trying to transition to Byzantine music. So we have, in a way, the exact *opposite* missionary flow from what we described in theory, a move in reverse back through history and away from their own culture. Is this a case of converts rejecting their own culture as a rejection, for example, of modernity? Or is this a case of them absolutizing certain historical forms? Or could it be that learning *in depth* about the tradition is the first step toward, eventually, developing something local? [22]

As you can see, I do not have all the answers. I am simply asking questions. And I am no expert in Byzantine music, as my long-suffering teacher, Kostas Karagounis, can testify. For the record, I personally love Byzantine music (when done well). But my personal preference is irrelevant to this discussion. So I turn the question to you: What does an indigenous expression of ecclesiastical music look like in the U.S., and in mission fields in general?

References

[1] As Archbishop Anastasios of Tirana and all Albania has noted: "The dogma of the incarnation is therefore essential and fundamental to any inquiry or proper overview regarding the matter presently under discussion," *Facing the World: Orthodox Christian Essays on Global Concerns*, Crestwood, NY: St Vladimir's Seminary Press, 2003, p. 87.

[2] See Μητροπολίτης Γεωργίος Χόντρ, "Πολιτισμός και Εκκλησία," *Σύναξη* 88 (2003), σελ. 18-20, and Σοφία Σταύρου-Κλεμάν, " Παγκοσμιότητα και ενσάρκωση: στο σταυροδρόμι των σχέσεων Εκκλησίας και Πολιτισμού," *Σύναξη* 88 (2003), σελ. 21-24.

[3] Jn 1:14.

[4] I. Bria, *Go Forth in Peace: Orthodox Perspectives on Mission*. Geneva: WCC, 1986, p. 66.

[5] Maximus the Confessor, Περί διαφόρων ἀποριῶν, PG 91 1084 C-D, quoted in Μητροπολίτου Νιγηρίας Αλεξάνδρου, "Ιεραποστολή και Πολιτισμός," *Πάντα τα έθνη*, έτος ΚΗ΄, (Απρίλιος-Ιούνιος 2009) τεύχος 110, p. 5.

[6] Of course, Metropolitan John Zizioulas rightly reminds us that, while the Incarnation of the Lord engaged history, it was not completely identified with history. Throughout his earthly life, the Incarnate Lord remained a foreigner and a sojourner, having "nowhere to lay his head" (Lk 9.58). Ultimately, the world rejected him and crucified him. Thus, while he engaged history and lived "in" the world, he was never "of" the world, just as he said to his disciples (Jn 17.16). According to Zizioulas, the influence that the Church is called to exert on history is precisely its message of kenosis and the cross, which serves as a permanent reminder that this world and history is in need of resurrection and transfiguration; see Μητροπολίτη Περγάμου Ἰωαννη (Ζηζιούλα), "Ἐκκλησία καὶ Ἔσχατα," *Ἐκκλησία καὶ Ἐσχατολογία*, επιμ. Π. Καλαϊτζίδη, Καστανιώτη, Αθήνα, 2003, pp. 37-38. See also Archbishop Anastasios (Yannoulatos), "The Purpose and Motive of Mission," *Mission in Christ's Way: An Orthodox Understanding of Mission*. Brookline, MA: Holy Cross Orthodox Press, 2010, pp. 54-55.

[7] Μητροπολίτου Νιγηρίας Αλεξάνδρου, "Ιεραποστολή και Πολιτισμός," op. cit., p. 5.

[8] Th. Papathanasiou, "Mission: A Consequence or, perhaps, a presupposition of Catholicity?," *Future, The Background of History: Essays on Church Mission in an Age of Globalization*. Montréal, Québec: Alexander Press, 2005, p. 26.

[9] Archbishop Anastasios (Yannoulatos), "The Purpose and Motive of Mission," op. cit., pp. 56, 53.

[10] I. Bria, *Go Forth in Peace*, op. cit., p. 58. See also Bosch, *Transforming Mission: Paradigm Shifts in Theology of Mission*. Maryknoll, NY: Orbis, 1991, p. 456.

[11] Η. Α. Βουλγαράκη, *Ιεραποστολή. Δρόμοι και δομές*. Αρμός, Αθήνα, 1989, pp. 136-141.

[12] Θ. Ν. Παπαθανασίου, "Μόνο με ψωμί; Μόνο με κρασί; Η δυνατότητα χρήσης άλλων υλικών στη θεία Ευχαριστία", *Σύναξη* 105 (2008), pp. 55-73.

[13] Perhaps the most famous American convert to Orthodoxy, Fr. Seraphim Rose, tried to stay above the fray in these endless disputes between "Russian" and "Greek." While Rose himself personally preferred the Russian, because that is to what he had become accustomed, he nevertheless stressed that it was only a matter of what spoke to the heart of man. But here again, the matter is framed as only a pluralistic choice between existing options, not a radical proposal for an entirely new indigenous expression. We would say that the same spirit has held true for the Brotherhood until today; while they often acknowledge the theoretical need for an indigenous expression of Orthodoxy, they themselves constantly take refuge in other Orthodox cultures from other times and places, usually 18th-19th century Tsarist Russia.

[14] Archbishop Demetrios of America, "The Orthodox Churches in a Pluralistic World," *The Orthodox Churches in a Pluralistic World: An Ecumenical Conversation*. Edited by Emmanuel Clapsis. Brookline, MA: Holy Cross Orthodox Press, 2004, pp. 3, 9-10.

[15] Fr. Seraphim Rose, warned about converts rejecting their own culture. While a trenchant critic of Western society and particularly late modernity, Fr. Seraphim did, especially in his later years, insist that converts embrace the best parts of their culture. He recommended, for example, watching films and listening to music from the 1930s and 1940s, as well as reading novels from authors such as Dickens. Although these sources contained some heterodox Christian ideas, Fr. Seraphim considered them still basically Christian and products of a fundamentally Christian culture, which he believed had since been swallowed up in nihilism. Although Fr. Seraphim rejected the results of modernity, i.e. where it had led, he did not reject all of its achievements.[1] Is this a case of assuming those parts of the native culture that can withstand the light of the Gospel and rejecting those that cannot? Or perhaps do we consider Fr. Seraphim too pessimistic about the merits of modern society?

[16] N. Papageorgiou, "L'Eglise et les traditions locales dans le cadre de la mission," *Istina* 55/1 (Janvier-Mars 2010), pp. 69-80.

[17] See Π. Βασιλειάδη, *Ενότητα και μαρτυρία. Ορθόδοξη Χριστιανική Μαρτυρία και Διαθρησκειακός Διάλογος – Εγχειρίδιο Ιεραποστολής*, εκδ. Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2007, p. 60.

[18] N. Papageorgiou, "L'Eglise et les traditions locales," op. cit., pp. 69-80.

[19] Θ. Παπαθανασίου, *Η Εκκλησία γίνεται όταν ανοίγεται,* Εν πλώ, Αθήνα, 2008, pp. 297-298.

[20] The project is all the more striking for the fact that the monastery itself does not use it, utilizing only Byzantine notation and the original Greek text. The project is an offering entirely out of service to the rest of the Church in North America.

[21] Their story is detailed in Fr. Peter Gillquist's *Becoming Orthodox: A Journey to the Ancient Christian Faith*. Ben Lomond, CA: Conciliar Press, 1992. It has been translated into several languages, including Greek: Πρωτ. Πήτερ Γκίλκουιστ, *Καλώς ήρθατε στο σπίτι σας... Ανακαλύπτοντας την αρχαία χριστιανική πίστη*. Μετάφραση: Ιωσήφ Ροηλίδης. Ακρίτας, 2008.

[22] Personally, I hope it is the latter, and that the American Orthodox Church will produce grace-filled saints who are able to combine a deep knowledge of the tradition with the grace of the Holy Spirit in order to produce something both "American" and, most importantly, Orthodox.

***Fr. Gregory Edwards**, Th.D., was born in Virginia, USA, in 1978, and was raised Episcopalian (Anglican). At Brown University, under the tutelage of Prof. Susan Ashbrook Harvey, a renowned Syriac scholar and Orthodox convert, Fr. Gregory discovered Orthodoxy in 2002. After a year of catechism, he was received into the Orthodox Church. In 2006, one of the pre-eminent Orthodox New Testament scholars, Prof. Petros Vassiliadis, accepted Fr. Gregory as a doctoral candidate in the School of Theology of Aristotle University of Thessaloniki. In the summer of 2006, Fr. Gregory moved with his wife to Panorama, Thessaloniki and began language school at the university. After passing the university language exam in 2007, Fr. Gregory officially began his doctoral work at the School of Theology. In December 2007, Fr. Gregory was ordained a deacon and accepted into the Holy Metropolis of Dimitriados and Almyrou. While finishing his studies in Thessaloniki, Fr. Gregory collaborated with the Metropolis' Volos Academy for Theological Studies, for which he has translated many published theological works. Independently, he also edited well-received collections of articles by Metropolitan John (Zizioulas) and Christos Yannaras. In 2009, Fr. Gregory was ordained a priest, and became the father of triplets. On June 5, 2012, Fr. Gregory successfully defended his doctoral dissertation entitled "«Η Διακονία των αγίων» (Α' Κορ. 16,15). Διακονία και Μαρτυρία κατά τον Απ. Παύλο και η Σύγχρονη Ορθόδοξη Χριστιανική Μαρτυρία στην Βόρεια Αμερική" and was awarded άριστα. On July 31, 2012, Fr. Gregory was appointed proistamenos of the Church of the Holy Unmercenaries, Portaria, Volos, where he now lives with his family. He continues to collaborate with the Volos Academy for Theological Studies as a translator. On June 3, 2013, Fr. Gregory and his wife welcomed a new daughter. Finally, in April 2014, he was appointed Sessional Assistant Professor of Missiology at St. Vladimir's Orthodox Theological Seminary in Crestwood, New York.*

Church choir in the religious education system in cadet corps of Russia: lessons from past

Svetlana Filaretova

Cherepovets School of Arts, Russia
filaretovas@mail.ru

Abstract. Cadet corps in the Imperial Russia was called boarding schools for noblemen from 10 to 17 years. They were established to prepare for military service. For a long time in the Russian Empire worked 31 cadet corps, the first of which was opened in 1732. According to the curriculum mid XIX century cadets was studied a twelve disciplines: God law, Russian language with Church Slavonic and Russian literature, French and German languages, Math and others. Music lessons - "singing" and "music" - was required, but had extracurricular status. Choral singing began with the first class, the church - the third. Each cadet corps had had a church choir, whose main task was to provide religious services in the corps during weekly church services, temple and twelve great feasts, activities of the Russian Imperial House. Lessons with the choir singers held not less two hours weekly, up to half an hour rehearsals before each service and one or two hours in addition before the holiday liturgy. Repertoire of cadet church choirs consisted of three parts: regular church chants (rus. "Obihod"), sacred and secular music. Obihod considered a priority in performance practice of pupils, but good known that no less attention was paid to the spiritual works by A.Arkhangelsky, D. Bortniansky, A. Kastalsky, G. Lomakin. Secular music in the repertoire of church choirs was presented folk songs and choral excerpts from operas by M.Glinka, A. Dargomyzhsky, P. Tchaikovsky. Since the early 1990s began revival of the cadet corps in Russia, whose numbers have more than one hundred. Cadets learn the fundamentals of Orthodox culture, they visit temples, recite prayers. There is hope that church choirs will appear soon, which as before, will be an integral part of the musical and spiritual education of cadets.

Περίληψη. Η εκπαίδευση των δοκίμων αξιωματικών στην Αυτοκρατορική Ρωσία γίνονταν σε οικοτροφεία. Δεκτοί γίνονταν ευγενείς ηλικίας 10 ως 17 ετών. Βασικό στόχο είχαν να προετοιμάσουν για τη στρατιωτική θητεία. Για μεγάλο χρονικό διάστημα στη Ρωσική Αυτοκρατορία λειτούργησαν 31 οικοτροφεία δοκίμων, το πρώτο από το οποίο άνοιξε το 1732. Σύμφωνα με το πρόγραμμα σπουδών του μέσου 19ο αιώνα, οι δόκιμοι διδάσκονταν δώδεκα αντικείμενα: θεολογία, ρωσική γλώσσα (στην εκκλησιαστική σλαβονική και την καθομιλούμενη), γαλλική και γερμανική γλώσσα, μαθηματικά κτλ. Τα μαθήματα μουσικής («τραγούδι» και «μουσική») ήταν απαραίτητα, αλλά θεωρούνταν εκτός προγράμματος. Το χορωδιακό τραγούδι ξεκινούσε στην πρώτη τάξη, και η ψαλτική στην τρίτη. Κάθε σώμα δόκιμων είχε μια εκκλησιαστική χορωδία, της οποίας κύριο καθήκον ήταν η συμμετοχή στις καθημερινές ακολουθίες, τις μεγάλες εορτές και τις εκδηλώσεις του Ρωσικού αυτοκρατορικού οίκου. Η εξάσκηση των χορωδών ήταν τουλάχιστον δύο ώρες την εβδομάδα, πλέον μισή ώρα πριν την κάθε ακολουθία και μία ή δύο ώρες επιπρόσθετα για τις ακολουθίες των μεγάλων εορτών. Το ρεπερτόριο των δοκίμων χορωδιών στην εκκλησία αποτελείτο από τρία μέρη: τακτική εκκλησιαστική ψαλμωδία (ρωσικά "Ομπιχόντ"), εκκλησιαστική και κοσμική μουσική. Η τακτική ψαλμωδία είχε προτεραιότητα στην καθημερινή πρακτική των μαθητών, αλλά είναι γνωστό ότι ανάλογη προσοχή δίνονταν στις θρησκευτικές συνθέσεις των A. Arkhangelsky, D. Bortniansky, A. Kastalsky, G. Lomakin κ.α.. Στο ρεπερτόριο της κοσμικής μουσικής των χορωδιών περιλαμβάνονταν δημοτικά τραγούδια και χορωδιακά αποσπάσματα από όπερες των M. Glinka, A. Dargomyzhsky, P. Tchaikovsky κ.α. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 άρχισε αναγέννηση των στρατιωτικών σχολών στη Ρωσία, των οποίων οι αριθμός έχει ήδη ξεπεράσει τις εκατό. Οι ευέλπιδες μαθαίνουν τις βασικές αρχές του Ορθόδοξου πολιτισμού, επισκέπτονται ναούς, διαβάζουν προσευχές. Υπάρχει η ελπίδα ότι θα εμφανιστούν σύντομα και εκκλησιαστικές χορωδίες, όπως και πριν, και θα αποτελέσουν αναπόσπαστο μέρος της μουσικής και της πνευματικής και αισθητικής εκπαίδευσης των δοκίμων.

Copyright: © 2014 Svetlana Filaretova. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

In the Imperial Russia a cadet corps was called boarding schools for noblemen from 10 to 17 years old. They were established to prepare for military service. By 1917 in the Russian Empire worked 31 cadet corps (Moscow, Omsk, Orel, Orenburg, Pskov, Polotsk, Poltava, Voronezh, etc.), the first of which opened in 1732 in St. Petersburg.

According to the curriculum mid XIX century cadets studied a twelve disciplines: Law of the Lord, Russian language with Church Slavonic and Russian literature, French and German languages, Math and others. Music classes were also required, but had an extracurricular status. Choral lessons began from first class, church lessons - from third.

Most pupils were Orthodox. At that time a "nationality" wasn't used, very often instead of this wrote a "creed" [1]. In the minority were trained a Roman Catholic or Lutheran pupils. According to 1866 in the Second Moscow military gymnasium [2] were trained 339 people, part of them were Catholics (8), Lutherans (6), Armenians (6), Mahometans (5) [3].

All cadets went to regular church services to confession and holy communion, kept the fasts, wore the Cross, read prayers. We can be found numerous examples in the cadet's memoirs of different years. Thus, a graduate of the Orenburg Neplyuev corps V. Dogadin wrote: "... evenings we were moving to the church, where we stood a vigil for more than an hour, from beginning to end"[4].

Some of prayers – "Glory to Thee, our God", "Heavenly King", "Holy God", "Most Holy Trinity", "Our Father", "Theotokos and Virgin", "It is truly meet to bless Thee", "To Thee, o Master, Lover of Mankind" (morning), "O Lord our God" (evening), "Angel of God", "Save, o Lord, Thy people", prayers before learning and after learning, before dinner and after dinner – were checked at the entrance examinations [5]. Prayers were performed throughout the day: before the first lesson and after the last, before and after meals, after a morning inspection and before bedtime.

Usually morning prayers were held in the following way. After greeting and inspection in the recreation hall duty educator commanded: "to prayer!". All pupils sang "Our Father" and after that they walked into the dining room, where all pupils sang "On Thee, O Lord, we trust", and after prayer they started eating [6]. After breakfast they sang a prayer of thanksgiving again and went to classes [7]. Before start lessons duty cadet was reading the Gospel [8].

All pupils have studied Law of the Lord, namely, the sacred history of the Old and New Testament, doctrine of Worship, Orthodox Catechesis and history of the universal church [9]. It was significant to note that this discipline taught in schools of the Military Ministry, Education Ministry and the Holy Synod. Curriculum on the Law of the Lord was identical to all other secondary educational institutions - real schools, the Women's Institute, gymnasiums.

Law of the Lord taught Orthodox, Armenian-Gregorian, Roman-Catholic, Lutheran and Mahometan teachers. Orthodox cadets studied subject under the direction of Masters of Theology, who graduated one of the theological academies in Moscow, St. Petersburg or Kiev. The fondest speech about priests we can found in graduate's memoirs. So, a Russian writer K.M. Staniukovich wrote about marine cadets who respected a confessor. He was answering to them in return, was tolerable and not very demanding [10]. Confessor of the Sumy corps was loved by all pupils for his kindness, faith, sincerity and dedication of work. According to cadets "even such a dry subject as Catechesis quickly digested" [11].

Each Russian corps had a temple and shrines. All cadets or separate class read prayers near the big icons on full wall. For example, the Don cadet corps had got icons of the Intercession of the Theotokos, the Theotokos icon of Kazan and the Great Martyr Saint George the Victorious [12]. Before each of them was hanging icon lamp which the duty cadet light on and light off. In addition, each cadet had a small icon, which was attached at the head of the bed. All staff went to the cadet temple, parishioners and members of the officers' families came on weekends and holidays.

Each cadet corps had a choir which consists of pupils. Cadets who had a "beautiful and sonorous voice as well as outstanding musical talent" were enlisted [13]. All choristers were divided into two groups (for singing in turn) and third as additional or reserving - for replace the main members of the choir. It is known that the average provincial cadet choir was consisted of 30-40 people. Every third pupil sang in the church choir of the First Petersburg military gymnasium. Moreover, in this school were approved rules for choir singers. Thus, to talk and laugh in the class was forbidden as well as to

drink cold water after lessons. The teacher had two assistants and one or two attendants, who delivered printed music and took them away from church to class if necessary [14].

The main purpose of the cadet choir was participation in the church services. Besides weekly church services, choristers participated in the church holiday and twelve feasts, as well in the events of the Russian Imperial House [15]. Lessons with singers held no less two hours weekly, up to half an hour on rehearsals before each service and one or two hours before holiday liturgy in addition. Irmoses, liturgy, requiem, morning and evening hours, troparions and stikheres sang on the lessons [16].

Repertoire of cadet choirs consisted of three parts: church chants, sacred and secular music. The church chants were considered a priority in performing practice; also no less attention was paid to the spiritual works by Russian composers A. Archangelsky, D. Bortnyansky, A. Castalsky, G. Lomakin. Secular music was presented a folk songs and choral fragments from operas by M. Glinka, A. Dargomizhsky, P. Tchaikovsky, A. Serov, E. Napravnik, A. Rubinshtein. It's known that performance of opera fragments was a quite popular in the late XIXth century. Choristers received free tickets to the theater, printed music, additional improve nutrition as incentives. Undoubtedly, cadet interest to musical lessons stimulated a developed system of incentives.

Since the early 1990s in Russia began revival of the cadet corps, whose numbers have more than a hundred. Modern cadets are learning fundamentals of Orthodox culture; they visit temples, recite prayers. There is hope that church choirs will appear soon, as before, will be an integral part of the musical and religious education of cadets.

REFERENCES

[1] S.V.Volkov, The Russian Officer Corps, Moscow: Centrpoligraf, 2003.
[2] Since the early 1860s cadet corps were renamed in military gymnasiums, the cadets were renamed in gymnasia pupils. In 1882 the cadet corps has got an old name by order of the imperator Alexander III.
[3] Russian State Military Historical Archive (RSMHA). Fund. 1. List. 1. File. 27314a. P. 395back.
[4] Z.D.Yasman, "The cadet years", Military Historical Journal, No.11, pp. 71-73, 2004.
[5] General program and instruction for teaching of academic subjects in cadet corps, Saint Petersburg, 1898.
[6] S.R.Mintslov, Far-off days. Memoirs. 1870-90s., Berlin: Sibir. publishing-house, [1925].
[7] I.Loshchilov, Eaglets (Essays on Russian Cadets), Moscow: Ankil-voin, 1996.
[8] V.Belsky, On home corps, California, 1971.
[9] General program and instruction for teaching of academic subjects in cadet corps, Saint Petersburg, 1898.
[10] K.M. Staniukovich, "Small sailors", Military Petersburg of XVIII – XIX centuries, pp. 237-292, 2003.
[11] A.B.Iordan, Honour of native epaulet, Moscow, 2003.
[12] V.A.Gurkovsky, Cadet corps of Russian Empire, Vol. 2, Moscow: Bely bereg, 2005.
[13] "Iinstruction for teaching of signing and music in cadet corps", Pedagogical collection, No. 8, pp. 1-32, 1889.
[14] RSMHA. Fund. 725. List. 12. File. 97. Pp. 39- 40.
[15] A twelve feasts: the Nativity of the Mother of God, the Exaltation of the Cross, the protecting veil of the Holy Mother of God, Candlemas, the Annunciation, the Ascension and etc, events of the Russian Imperial House: nativity, name day, Coronation day, requiem service.
[16] "Iinstruction for teaching of signing and music in cadet corps", Pedagogical collection, No. 8, pp. 1-32, 1889.

Svetlana Filaretov. *PhD, Musicologist, Researcher, author of several publications about music education in the Cadet Corps of Imperial Russia.*

Η τέχνη του ψάλλειν και τα ζητήματα τεχνικής της φωνής

Δημοσθένης Φιστουρής

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών
defist@otenet.gr

Περίληψη. Ο μακρύς και επίπονος δρόμος που διανύει ο ιεροψάλτης για να φθάσει σε μια ώριμη και μεστή ερμηνεία είναι γεμάτος από διαρκείς φιλότιμες προσπάθειες, όπως π.χ. πολυετή μαθητεία σε δασκάλους και βιωμένη εμπειρία αναλογίου, διαρκή μελέτη για την εμπέδωση ενός ογκώδους συνόλου μουσικών κειμένων, αναζητήσεις υφολογικών προτύπων και ερμηνευτικές προσεγγίσεις αυτών με δέουσα επιμέλεια, φιλοκαλία και φωνασκία. Παράλληλα ο ιεροψάλτης καλείται να αντιμετωπίζει προκλήσεις και να αποφεύγει παρεκκλίσεις, όπως π.χ. α) μιμήσεις και ενίοτε παραμορφώσεις του προσωπικού του φωνητικού οργάνου, στην προσπάθεια απόδοσης της χροιάς της φωνής και του τρόπου φώνησης διαφόρων επιφανών ιεροψαλτών, με πρόσχημα την ερμηνευτική προσέγγιση του ψαλτικού τους ύφους και β) μεταβαλλόμενες κατά διαστήματα προσλαμβάνουσες αντιλήψεις και αισθήσεις περί άσματος, φώνησης και άρθρωσης, όπου η ερμηνεία, στα πλαίσια του παραδοσιακού ύφους, περιπλέκεται κατ'επίφασιν με την τεχνική της φωνής. Ο σκοπός της παρούσης εισήγησης είναι να θέσει ορισμένα ζητήματα ερμηνευτικού προβληματισμού και να υποβάλλει ορισμένες προτάσεις-υποδείξεις που αφενός στηρίζονται στη βιωματική εμπειρία της ψαλτικής παράδοσης και αφετέρου τεκμηριώνονται από την επιστημονική γνώση και την κλασική φωνητική παιδεία.

Abstract. The Byzantine ecclesiastical music, as one of the most long-lived musical cultures with a duration over a millennium, is distinguished for its monophonic vocal chant, whose interpretation is based on the living tradition handed down from generation to generation. This chanting art - whose way of teaching carries common elements from the ancient Greek chant tutors – demands high vocal skills. Therefore, the knowledge of the vocal instrument and technique should be of paramount concern for the modern Byzantine chanters.The long and strenuous tutorial course experienced by the chanter so as to achieve a faithful and mature interpretation, according to the elements of tradition and the solid vocal technique as well, is full of ongoing diligent efforts. Occasionally in the effort to render the vocal timbre and the vocal projection of various prominent chanters, distortions of the personal vocal organ occur due to their imitations, as a pretext for the interpretive approach of their chanting style. At times changing perceptions and sensations about chant singing, phonation and articulation, where the interpretation in the context of the traditional style is ostensibly interweaved with the vocal technique. During the course of this process, occasional lessons with voice teachers are observed, either within a training tutorial or when vocal health problems arise. However in both cases, usually a doubt or a scruple about the desirable vocal projection, according to the standards of ecclesiastical tradition, underlies. In what ways are all the aforementioned issues combined, where do they conform and how do they conflict? What should the concern, the care and the vocal practicing be on behalf of a Byzantine chanter? How will a young Byzantine chanter cultivate his natural vocal talent and leave his own interpretational mark within the chant tradition? The purpose of this paper is to raise some issues of interpretation and to submit some recommendations based on the actual experience of chanting tradition and documented by the scientific knowledge and the classical vocal education.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η Βυζαντινή Εκκλησιαστική Μουσική, ως ένας από τους μακροβιότερους μουσικούς πολιτισμούς, διακρίνεται για την μονοφωνική της μελοποιία, όπου η ερμηνεία των μουσικών κειμένων στηρίζεται στη ζώσα παράδοση που μεταλαμπαδεύεται από γενιά σε γενιά. Η χριστιανική λατρεία, καθώς

Copyright: © 2014 D. Fistouris. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

εξαπλώθηκε πρώτα στο χώρο της ανατολής, στηρίχθηκε σε ένα μουσικό υπόβαθρο που αφενός προερχόταν από την αρχαία ελληνική μουσική και αφετέρου είχε αναπτυχθεί κατά την περίοδο των ελληνιστικών χρόνων [1]. Στη συνέχεια, η εκκλησιαστική μουσική και πιο συγκεκριμένα η Βυζαντινή διαμορφώθηκε με την εξέλιξη της υμνογραφίας και βαθμιαία απέκτησε το κατεξοχήν ιεροπρεπές, λιτό, απέριττο και συνάμα σοβαρό ύφος της, ενώ παράλληλα εξελίχθηκε σε ένα άκρως οργανωμένο σύστημα με ένα πλήρες και ογκώδες σύνολο μελοποιημένων ποιητικών έργων με ειδικά μορφολογικά στοιχεία.

Η ψαλτική αυτή τέχνη – της οποίας η διδασκαλία φέρει στοιχεία από τη φωνασκία των αρχαίων ελλήνων [2] – υπαγορεύει υψηλές απαιτήσεις άσματος. Σήμερα, ένας ιεροψάλτης, για να ανταπεξέλθει στοιχειωδώς στις απαιτήσεις του αναλογίου, καλείται να γνωρίζει ένα ογκωδέστατο ρεπερτόριο, και ορισμένα από τα έργα αυτά σχεδόν από στήθους όπως π.χ. ενδεικτικά:

- Αναστασιματάριο (αργό και σύντομο) Πέτρου Λαμπαδαρίου (έκδοση Ιωάννη Πρωτοψάλτου)
- Ειρμολόγιο Πέτρου Λαμπαδαρίου σε έκδοση Ιωάννη Πρωτοψάλτου (αργό και σύντομο)
- Ιδιόμελα και Δοξαστικά του όλου ενιαυτού (Τριώδιο, Πεντηκοστάριο, κλπ)
- Δοξολογίες αργές (κατ'επιλογήν)
- Χερουβικά (σύντομα και αργά – κατ'επιλογήν)
- Κοινωνικά (σύντομα και αργά – κατ'επιλογήν)
- Ειδικά μαθήματα: «Τον Δεσπότην και Αρχιερέα», «Άνωθεν οι προφήται», «Θεοτόκε Παρθένε» κλπ
- Ανοιξαντάρια, Μακάριος Ανήρ
- Πολυέλαιοι (κατ'επιλογήν)
- Δύναμις – Τρισάγιος ύμνος (κατ'επιλογήν)
- Λειτουργικά (κατ'επιλογήν – μελοποιήσεις κατεξοχήν του 20^{ου} αιώνα)
- Καλοφωνικοί ειρμοί (κατ'επιλογήν)

Ο δρόμος που διανύει κάθε φιλότιμος ιεροψάλτης για να φθάσει σε μια ώριμη και μεστή ερμηνεία είναι μακρύς και επίπονος, όπως:

- Πολυετή μαθητεία σε δασκάλους και βιωμένη εμπειρία αναλογίου, αφού η γνώση του ρεπερτορίου σαφώς δεν μπορεί να ολοκληρωθεί στα πλαίσια της διδασκαλίας στα ωδεία.
- Αναζητήσεις υφολογικών προτύπων και ερμηνευτικές προσεγγίσεις αυτών με δέουσα επιμέλεια και φιλοκαλία.
- Διαρκής μελέτη κι έρευνα για την εμπέδωση ενός ογκώδους συνόλου μουσικών κειμένων.

Ωστόσο πέρα από τη γνώση, τι γίνεται με το ζήτημα της εκτέλεσης και της αισθητικής της ερμηνείας; Και όταν λέμε εκτέλεση-ερμηνεία ενός Βυζαντινού μέλους, από το πιο απλό τροπάριο έως τα άκρως δεξιοτεχνικό μάθημα, ποιος είναι ο ρόλος της φωνής, αν αναλογιστούμε ότι είναι το ένα και μοναδικό όργανο έκφρασης καθώς πρόκειται για ένα καθαρά μονοφωνικό μουσικό είδος;

Ποιο είναι τελικά το ζητούμενο, σήμερα; Απλή διεκπεραίωση ή μια εκτέλεση- ερμηνεία αξιώσεων; Το ζήτημα είναι πολυδιάστατο. Σήμερα, για διάφορους λόγους οικονομίας χρόνου ή/και χρημάτων, παρατηρούνται φαινόμενα απλής διεκπεραίωσης, που καλλιεργούνται ενίοτε και από τους κληρικούς προϊσταμένους των ιερών ναών. Για παράδειγμα, ενώ κατά τη φάση της ακρόασης για την πρόσληψη ιεροψάλτη, ο εξεταστικός πήχης τίθεται ψηλά, στη συνέχεια, κατά τη φάση της διακονίας του ιεροψαλτικού έργου, ο πήχης βαθμιαία χαμηλώνει καθώς προσαρμόζεται σταδιακά στις τρέχουσες λειτουργικές πρακτικές.

2. ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΕΚΤΕΛΕΣΗΣ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

Μια βασική προϋπόθεση για την ιεροψαλτική διακονία είναι η καλή γνώση του προαπαιτούμενου κλασικού ρεπερτορίου. Στη συνέχεια, η γνώση αυτή μπορεί να εμπλουτιστεί με ακροάματα επιφανών ιεροψαλτών για περαιτέρω συγκρίσεις και αναζητήσεις υφολογικών στοιχείων. Συνεπώς απαιτείται συνεχή μελέτη από την πλευρά του ιεροψάλτη προκειμένου να αναπτύσσει με ιδιαίτερη φιλοκαλία το ύφος, καθώς αυτό αποτελεί καθοριστικό παράγοντα ερμηνείας του Βυζαντινού Μέλους (ειδικότερα, να αποδίδει αφενός τα ποιοτικά στοιχεία της μελωδικής γραμμής με ειδικούς τονισμούς θέσεων [3]

και αφετέρου τα κατάλληλα ηχοχρώματα στις μουσικές φράσεις ανάλογα με τα μαθήματα). Για παράδειγμα, ένας κανόνας από το Αναστασιματάριο του Πέτρου Πελοποννησίου, ένα αργό ιδιόμελο της Μεγάλης Τεσσαρακοστής του Ιακώβου Πρωτοψάλτου, ένα χερουβικό του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, είναι είδη τελείως διαφορετικά μεταξύ τους και το καθένα αποδίδεται με τελείως διαφορετικές χρονικές αγωγές, ηχοχρώματα και μουσικό φραζάρισμα.

Κατά τη διακονία του ιεροψαλτικού έργου, συνιστάται η εναλλαγή των κλασικών μαθημάτων – άλλωστε το ρεπερτόριο της Βυζαντινής Μουσικής είναι πολυποίκιλο και ογκωδέστατο - έτσι ώστε με αυτή τη συνεχή τριβή, ο ιεροψάλτης να ανακαλύπτει νέα στοιχεία και δεξιότητες, ενώ παράλληλα να κρατά ζωηρό το ενδιαφέρον του εκκλησιάσματος.

Στα αναλόγια παρατηρούνται συχνά φαινόμενα όπως π.χ. α) σταδιακό χαμήλωμα των βάσεων, καθώς οι ψάλτες χάνουν συνήθως τόνους από την υψηλή περιοχή (η οποία, επί της ουσίας, δεν είναι η υψηλή αλλά τα άκρα της μεσαίας τους φωνητικής περιοχής, όπως εξετάζεται παρακάτω) ή β) άσμα διαρκώς στην ίδια ένταση χωρίς να αξιοποιείται η παλέτα της δυναμικής που προϋποθέτει το κάθε είδος, π.χ. σε ένα εωθινό-δοξαστικό ή σε ένα χερουβικό, υπάρχουν από την παράδοση εναλλαγές δυναμικής, άλλωστε το ψάλσιμο στην ίδια πάντα ένταση κουράζει όχι μόνο το εκκλησίασμα, αλλά και τον ίδιο τον ιεροψάλτη.

Στο σημείο αυτό, πρέπει να γίνει ένας ουσιαστικός διαχωρισμός ανάμεσα στην τεχνική του άσματος και την ερμηνεία του μέλους (δηλαδή τη διασφάλιση από μουσικής άποψης της αρμόζουσας ερμηνείας με βάση τις επιταγές της παράδοσης). Σαφώς πρόκειται για δυο διακριτά στάδια που αλληλοσυμπληρώνονται. Στο χώρο της ψαλτικής, το πρώτο στάδιο παραμερίζεται, και δίνεται έμφαση στο δεύτερο, το οποίο ως ένα σημείο υποκαθιστά το πρώτο. Συνηθίζεται οι δάσκαλοι-ψάλτες να κάνουν υποδείξεις φωνητικής εκτέλεσης στους μαθητές τους. Αλλά αυτό δεν επαρκεί. Συνήθως ωραίες φωνές που απλώς ψέλνουν εμπειρικά (όσον αφορά τα θέματα τεχνικής), βρίσκοντας μόνοι τους διάφορα σημεία στήριξης αισθήσεων, κάποια στιγμή βρίσκονται αντιμέτωποι με αδυναμίες που εμφανίζονται λόγω της φθοράς από τον πανδαμάτορα χρόνο, ως αθροιστικό αποτέλεσμα λανθασμένων αισθήσεων και πρακτικών. Ο ιεροψάλτης, που δεν έχει ασχοληθεί με το ζήτημα της σωστής χρήσης της φωνής του, μέχρι να εμπεδώσει όλο αυτόν τον μουσικό όγκο των μαθημάτων αφιερώνοντας χρόνια μελέτης, όταν φθάνει στην κορύφωση της σταδιοδρομίας του προς το τέλος της πεντηκονταετίας του, ενίοτε βρίσκεται αντιμέτωπος με προβληματισμούς του τύπου: πώς θα φθάσω τις ψηλές νότες; πώς θα μπορέσω να κρατήσω τη βάση; κλπ.

Η γνώση του φωνητικού οργάνου και της τεχνικής της φωνής, θα πρέπει να αποτελεί υψίστης σημασίας μέλημα για το σύγχρονο ψαλτικό κόσμο. Θα αναρωτηθεί κανείς αν πράγματι είναι χρήσιμο να γνωρίζουμε τη νευροφυσιολογία των οργάνων της φώνησης και της ακοής, για να έχουμε καλή φωνή. Για παράδειγμα, ένας πιανίστας ή ένας βιολιστής δεν είναι απαραίτητο να γνωρίζει τον τρόπο κατασκευής του πιάνου ή του βιολιού αντίστοιχα, για να μπορεί να παίξει. Αλλά, αναμφίβολα όποιος ιεροψάλτης γνωρίζει σε βάθος τη δομή του οργάνου του, που στην προκειμένη περίπτωση είναι ο ίδιος ο εαυτός του και κατ' επέκταση είναι το βασικό μέσο έκφρασης του, σίγουρα βρίσκεται σε πλεονεκτική θέση.

2.1 Κατηγορίες των ανδρικών φωνών και οι αντίστοιχες φωνητικές περιοχές

Η διαδικασία της φώνησης μπορεί να περιγραφεί παραστατικά με το φαινόμενο Bernulli [4]. Ουσιαστικά πρόκειται για τον έλεγχο της υπογλωττιδικής πίεσης, των μυϊκών ομάδων του λάρυγγα (κρικο-θυρεοειδείς, κρικοαρυταινοειδείς και θυρεο-αρυταινοειδείς μύες), και της διαφραγματικής αναπνοής. Κατά τη διάρκεια του άσματος ή της ψαλμωδίας, όλη η φωνητική έκταση θα πρέπει να παρουσιάζει ηχητική ομοιογένεια χωρίς να γίνονται αισθητά διάφορα τονικά ηχοχρωματικά χαρακτηριστικά που να ξεχωρίζουν κάπως έντονα από περιοχή σε περιοχή της φωνητικής έκτασης [5].

Το *registro* μπορεί να οριστεί ως μια περιοχή διαδοχικών ομοιογενών φθόγγων που παράγονται κατά τον ίδιο τρόπο και χάρη στον ίδιο μηχανισμό [6]. Κατά τη διάρκεια του άσματος ή ψαλμωδίας με τις διαδοχικές αλλαγές του τονικού ύψους, η δραστηριότητα μεταφέρεται αντίστοιχα από την μια μυϊκή ομάδα στην άλλη (κρικοαρυταινοειδείς μύες - κρικο-θυρεοειδείς μύες) σε συνάρτηση με την υπογλωτιδική πίεση και τη διαφραγματική υποστήριξη. Στον ακόλουθο πίνακα 1 παρατίθενται τα

registri (οι φωνητικές περιοχές) που αντιστοιχούν σε κάθε τύπο φωνής, σύμφωνα με τις έρευνες των διακεκριμένων ωτορινολαρυγγολόγων-φωνιάτρων Marco Gilardone και Franco Fussi [7].

	Οξύφωνος (τενόρος)	**Βαρύτονος**	**Βαθύφωνος (Μπάσος)**
Ψηλή (Οξεία) Περιοχή	Ανώτατο όριο έκτασης	Ανώτατο όριο έκτασης	Ανώτατο όριο έκτασης
Ζώνη 2ου περάσματος	Γα #΄- Δι΄	Βουb΄- Βου΄	Νη#΄ - Πα΄
Μεσαία Περιοχή	Γα΄ Δι#	Πα΄ Γα	Νη΄ Βουb
Ζώνη 1ου περάσματος	Γα# - Δι	Βουb - Βου	Νη# - Πα
Χαμηλή περιοχή	Κατώτατο όριο έκτασης	Κατώτατο όριο έκτασης	Κατώτατο όριο έκτασης

Πίνακας 1. Οι φωνητικές περιοχές των ανδρικών φωνών (όπου **#** = δίεση και **b** = ύφεση).

2.2 Ορισμένοι προβληματισμοί για υφολογικά και φωνητικά ζητήματα

Με βάσει τα παραπάνω δεδομένα, μπορεί κανείς να διαπιστώσει γιατί προκαλούνται προβλήματα στην επιλογή του τόνου (της βάσης) στα αναλόγια μεταξύ δεξιού και αριστερού ψάλτη, ενώ είναι θέμα καθαρά φυσιολογίας της φωνής. Δυστυχώς, από τη μια, πολλοί ψάλτες δεν γνωρίζουν στοιχειωδώς ούτε καν την κατηγορία της φωνής τους, και από την άλλη, πολλοί κληρικοί προϊστάμενοι επιλέγουν χωρίς να λαμβάνουν σοβαρά υπόψη το κριτήριο αυτό, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται προβλήματα κυρίως ως προς τις βάσεις των τόνων κατά τις αντιφωνήσεις μεταξύ του δεξιού και του αριστερού αναλογίου. Δηλαδή όταν σε ένα λυρικό οξύφωνο, (όπως π.χ. ήταν ο αοίδιμος πρωτοψάλτης Ε. Χατζημάρκος) αντιφωνούσε ένας ψάλτης που είχε από τη φύση του χαμηλή φωνή (μπάσος ή μπασοβαρύτονος), αυτομάτως δημιουργείτο πρόβλημα. Το ζήτημα του κατανυκτικού ψαλσίματος δεν έχει να κάνει με αφύσικα χαμηλές βάσεις. Πολύ απλά, ο οξύφωνος θα ψάλει κατανυκτικότατα στη δική του φωνητική περιοχή και ο βαρύτονος στη δική του αντίστοιχα

Ένας ψάλτης είναι καλός όταν ξέρει να ψάλει καλά και αβίαστα, και όχι γιατί μπορεί να ψάλλει σε πιο υψηλές ή πιο χαμηλές βάσεις από κάποιον άλλο. Αυτό όμως προϋποθέτει παρεμφερής κατηγορίες φωνών στο δεξιό και το αριστερό αναλόγιο, οξύφωνος με οξύφωνο και όχι με βαρύτονο ή ακόμα χειρότερα με βαθύφωνο.

Βασικό κριτήριο προσδιορισμού μιας φωνής είναι η χροιά της και όχι η έκτασή της. Η έκταση, κυρίως χάρη στις εγκεφαλικές αντηχήσεις μπορεί να υπάρχει, αλλά όταν είναι περιορισμένη, μπορεί να αναπτυχθεί με την κατάλληλη φωνασκία. Υπάρχουν μαθήματα που έχουν έκταση 2 οκτάβων, όπως π.χ. τα αργά ιδιόμελα της Μ. Τεσσαρακοστής του Ιακώβου Πρωτοψάλτου. Πώς λοιπόν θα αποδοθούν τα μαθήματα αυτά, όταν μάλιστα έχουμε εξαιρετικά ηχητικά ακροάματα με τα οποία πολλές φορές μοιραία γίνεται η σύγκριση. Τελικά η μίμηση βοηθάει; Είναι θέμα πρόσληψης, αντίληψης και εντέλει λεπτών ισορροπιών.

Η μίμηση όσον αφορά τα υφολογικά στοιχεία είναι ίσως το βασικό ζητούμενο. Μακάρι σήμερα οι ιεροψάλτες να μπορούσαν να μιμηθούν το ψαλτικό ύφος του Άρχοντος Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Ιακώβου Ναυπλιώτη (1864 - 1942), όπως αυτό έχει διασωθεί χάρη στις ηχογραφήσεις που έγιναν στις αρχές του 20ου αιώνος από την Orfeon και Odeon Records [8].

Ωστόσο στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο, παρατηρούνται φαινόμενα μίμησης που φθάνουν σε επίπεδα πιθηκισμού, όπου το ύφος συγχέεται με τα ηχοχρώματα και την εκφορά λόγου του προτύπου.

Πρωτοψάλτες που αναμφίβολα απετέλεσαν μεγάλες μορφές της ψαλτικής τέχνης, και διακρίθηκαν τόσο για το ερμηνευτικό τους ύφος, όσο και για τις ιδιαίτερες φωνητικές τους δεξιότητες, στην πορεία απέκτησαν μιμητές με αποτέλεσμα σήμερα να έχουμε περισσότερους μιμητές παρά διακεκριμένες σολιστικές φωνές που να χαράζουν τη δική τους πορεία. Για παράδειγμα, α) ο Μητροπολιτικός Ναός Αθηνών συνεχίζει στον απόηχο των ηχοχρωμάτων και της εκφοράς του λόγου ενός Σπύρου Περιστέρη, β) στην ευρύτερη περιοχή της Θεσσαλονίκης, ορισμένοι ψάλτες, επηρεασμένοι από το μελίφθογγο και μεγαλοπρεπές ύφος του Άρχοντος Πρωτοψάλτου της Αρχιεπισκοπής Κωνσταντινουπόλεως Χαρίλαου Ταλιαδώρου (με την πλούσια σε ηχοχρώματα φωνή του), δεν αρκούνται μόνο σε αυτό, αλλά μιμούνται ακόμα και την ιδιόμορφή του άρθρωση, ενώ ακόμα και σήμερα σε μερικούς πρωτοψάλτες ακούγονται τα απότομα φωνητικά άλματα με τις νόθες νότες (φαλτσέτο) κατά Αθάνασιο Καραμάνη, γ) από τον Βόλο, ο αοίδιμος πρωτοψάλτης Μανώλης Χατζημάρκος που διακρίθηκε για τη μοναδική λαμπρότητα και άνεση της φωνής του στις υψηλές περιοχές, επηρέασε πολλούς πρωτοψάλτες, οι οποίοι στην προσπάθεια τους να τον μιμηθούν, καθώς δεν μπορούσαν να προσεγγίσουν την έκτασή του, περιορίστηκαν σε κατ' επίφαση τονισμούς και φωνητικούς ελιγμούς σε στυλ Χατζημάρκου, δ) Με τον ερχομό του Άρχοντος Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Θρασύβουλου Στανίτσα στην Ελλάδα το 1964, πολλοί ιεροψάλτες που προσπάθησαν να μιμηθούν μονομερώς το ύφος του, παρασυρμένοι από τα ηδύφωνα και κελαρυστά ηχοχρώματα της ευέλικτης φωνής με τους μελίρρυτους ποταμούς της μελωδίας του, παραμόρφωσαν τον λάρυγγά τους χάνοντας το προσωπικό τους φωνητικό στίγμα και κατέληξαν απλώς σε κακέκτυπά του [9] (αγνοώντας ή παραμερίζοντας τα υφολογικά πρότυπα από τα ηχογραφημένα ακροάματα του Ναυπλιώτη ή του Πρίγγου ή και άλλων επιφανών Κωνσταντινουπολιτών πρωτοψαλτών). Στην επαρχία, πολλοί πρωτοψάλτες παρασύρθηκαν από τα γάργαρα ηχοχρώματα του γλυκύφωνου Θεόδωρου Βασιλικού, καθώς και άλλων επιφανών πρωτοψαλτών, όπου εκεί σταδιακά διαμορφώθηκε και επικράτησε ένα χαρακτηριστικό ύφος που εμπεριέχει την επιταγή στις κοσμικές ανταμοιβές και την υποταγή στις πανηγυριώτικες αισθητικές αντιλήψεις. Την δε τελευταία 10ετία, στην Αθήνα και στην ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων, πολλοί που προσπάθησαν να προσεγγίσουν την ευέλικτη φωνή οξύφωνου του μακαριστού Άρχοντος Πρωτοψάλτου της Αρχιεπισκοπής Κωνσταντινουπόλεως Λυκούργου Αγγελόπουλου (ο οποίος ακολούθησε πιστά στα χνάρια του ύφους του δασκάλου του Σίμωνος Καρά, και ανέσυρε στην επιφάνεια τελείως ξεχασμένα αριστουργηματικά μαθήματα, κυρίως του μαΐστωρος Ιωάννου Κουκουζέλη), ακούγονται πλέον με αλλοιωμένη την προσωπική τους φωνητική ταυτότητα, εγκλωβισμένοι μέσα σε αυστηρά αυθυποβαλλόμενα υφολογικά στερεότυπα.

Γενικώς, ο ιεροψάλτης καλείται να αντιμετωπίζει προκλήσεις και να αποφεύγει παρεκκλίσεις, όπως:

- Μιμήσεις και ενίοτε παραμορφώσεις του προσωπικού του φωνητικού οργάνου, στην προσπάθεια απόδοσης της χροιάς της φωνής και του τρόπου φώνησης διαφόρων επιφανών ιεροψαλτών, με πρόσχημα την ερμηνευτική προσέγγιση του ψαλτικού τους ύφους [10].
- Μεταβαλλόμενες κατά διαστήματα προσλαμβάνουσες αντιλήψεις και αισθήσεις περί άσματος, φώνησης και άρθρωσης, όπου η ερμηνεία, στα πλαίσια του παραδοσιακού ύφους, περιπλέκεται κατ'επίφασιν με την τεχνική της φωνής.

Το άσμα είναι επιρρεπές σε παρεκκλίσεις και διαστρεβλώσεις, οι οποίες είναι συχνότερες όταν ο μαθητής-ιεροψάλτης μιμείται τη φωνή του δασκάλου του ή του προτύπου που θαυμάζει και όταν η διδασκαλία μέσω της φωνασκίας γίνεται χωρίς σοβαρό τεχνικό υπόβαθρο, οδηγώντας στη μετάδοση και παγίωση διαστρεβλωμένων αισθήσεων. Η φωνασκία πρέπει να ασκείται με υπευθυνότητα και σοβαρότητα, στοχεύοντας στην ελαστικότητα όλου του φωνητικού οργάνου καθώς και στην εξέλιξη των φωνητικών δυνατοτήτων μέσω της ανάπτυξης των κατάλληλων μυϊκών και ακουστικών αισθήσεων . Όταν οι αισθήσεις αυτές γίνονται αντιληπτές, ουσιαστικά περνούν στον καταγραφέα της σωματικής εμπειρικής συνείδησης, οπότε μπορούν να αναγνωριστούν, να αναπαραχθούν και να προκληθούν εκουσίως, αφενός με τη λειτουργία των μυών που συνδέονται με αυτές και αφετέρου, από τις ακουστικές ηχοχρωματικές νευροαισθητιριακές καταγραφές στον εγκέφαλο. Αποτέλεσμα ένας ολοκληρωμένος χειρισμός που στηρίζεται σε μια νευρο-αισθητηριο-μυική δομή [11].

Στο διάβα αυτής της πορείας, ενίοτε παρατηρούνται ενέργειες περιστασιακής παρακολούθησης μαθημάτων σε καθηγητές φωνητικής, είτε στα πλαίσια μιας επιμόρφωσης ή όταν προκύπτουν προβλήματα υγείας της φωνής. Ωστόσο και στις δυο περιπτώσεις, συνήθως υποβόσκει μια αμφιβολία ή ένας δισταγμός σχετικά με το ευκταίο φωνητικό αποτέλεσμα του ορθώς ψάλλειν ως προς τα πρότυπα της εκκλησιαστικής παράδοσης, καθώς οι καθηγητές φωνητικής διδάσκουν συνήθως στα κλασικά στερεότυπα του λυρικού άσματος, χωρίς να γνωρίζουν τις ιδιαιτερότητες της ψαλτικής τέχνης.

3. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η σωστή τεχνική κατάρτιση εξασφαλίζει ένα υψηλό ασματικό-εκτελεστικό standard. Κάθε ιεροψάλτης χρειάζεται συνεχή εξάσκηση, έτσι ώστε να μπορεί να διατηρεί ακμαίο το μυϊκό του σύστημα, ακέραιη την έκταση και την ευλυγισία της φωνής του καθώς και να αξιοποιεί τις δυνατότητες δυναμικής. Η φωνητική απόδοση δεν θα πρέπει να αφήνεται και να εξαρτάται από τη φωνητική-συναισθηματική-σωματική διάθεση της ημέρας, Αισθάνομαι καλά το λαιμό μου, ψέλνω, δεν αισθάνομαι καλά, περιορίζομαι ή δεν ψέλνω (όταν μάλιστα υπάρχουν αρχιερατικές λειτουργίες που μεταδίδονται από την τηλεόραση σε όλο τον κόσμο και ο πήχης των οπτικοακουστικών απαιτήσεων αυτομάτως ανέρχεται ψηλά).

Δια ταύτα, χρειάζεται σωστή οργάνωση όλου του ψυχοσωματικού συστήματος για τον έλεγχο της φωνής και αυτό επιτυγχάνεται με την άσκηση δίπλα σε αξιόλογους φωνασκούς που να γνωρίζουν τόσο την τεχνική της φωνής όσο και τα ύφος της Βυζαντινής μουσικής.

Εν κατακλείδα «Μελέτη και μάθηση γιατί είναι νεότητα ακόμα και στο γήρας», όπως αναφέρει τόσο γλαφυρά και εύστοχα ο Αισχύλος στον Αγαμένονα (490 π.Χ.).

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

[1] Για περισσότερα σχετικά με το ιστορικό πλαίσιο και το μουσικό υπόβαθρο βλ. Γρ. Θ. Στάθη, «Βυζαντινή Μουσική», στο: Κώστιος Απόστολος (υπευθ.) *Μουσική*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2007, σσ. 217-233.

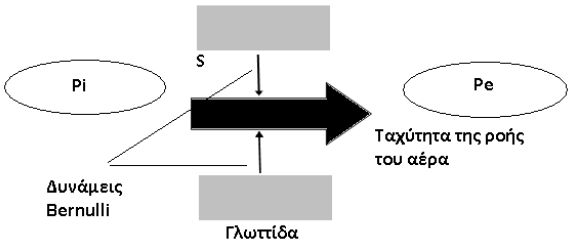
[2] Ο μέγας ρήτωρ Δημοσθένης, είχε αναφέρει χαρακτηριστικά: «επίδειξιν τινα φωνασκίας ποιήσασθε». Πράγματι, οι αρχαίοι έλληνες είχαν αναπτύξει μια μέθοδο φωνητικής εξάσκησης (φωνασκίας), που στηριζόταν στο κλασικό τετράχορδο, δηλαδή σαν μια μέθοδος σολφέζ (φωνητικής ανάγνωσης). Σύμφωνα με τον Αριστείδη, είχαν επιλεγεί τα γράμματα: «*α, η, ω, ε»* του αλφαβήτου (Περί μουσικής 91 Mb) και προς αποφυγή της χασμωδίας, το γράμμα «*τ»* για εύηχη παραγωγή μελωδιών. Συνεπώς από τη χαμηλότερη προς την υψηλότερη νότα του τετραχόρδου η σειρά ήταν ως εξής: «*τα – τη – τω – τε».* Παράλληλα οι σπουδαστές με τη βοήθεια των φωνασκών (δηλαδή των δασκάλων φωνητικής εξάσκησης) εκπαιδεύονταν και σε σύνθετα μουσικά σχήματα, όπως π.χ. προλημματισμού, μελισμού και κομπισμού. Για περισσότερα βλ. Σόλωνα Μιχαηλίδη, *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1982, σσ. 347-348.

[3] Αξιοσημείωτα είναι τα κείμενα του κώδικα Ξηροποτάμου 357 (γραμμένος στα 1820 ή λίγο αργότερα) και του κώδικα Δοχειαρίου 389 με το θεωρητικό του Απόστολου Κώνστα για την εξήγηση των σημαδιών. Συγκεκριμένα στην αρχή του κώδικα Ξηροποτάμου 357, 60^{α} αναφέρονται τα εξής: «Ἐξήγησις τῶν παλαιῶν χαρακτήρων καὶ ὑποστάσεων τοῦ παλαιοῦ συστήματος, τοὺς ὁποίους ἐμεταχειρίζοντο οἱ παλαιοὶ ψαλμωδοὶ κατὰ γνώμην καὶ ἀρέσκειάν των ὡς μίαν περίοδον τὸν καθένα, δίδοντες αὐτοὶ δι'αὐτοὺς γενικὸν κανόνα τὸ ἔτζι τὸ ἔλεγεν ὁ διδάσκαλὸς μου· καὶ ὁ ἄλλος: ὁ ἐδικὸς μου δὲν τὸ ἔλεγεν ἔτζι· νά οὕτως τὸ ἔλεγεν, * ὥστε τυφλὸς τυφλὸν ὡδηγούσε, ἀμφότεροι δὲ εἰς βόθρον ἔπιπτον, ὡς ἐγὼ».

* Ἔτι δὲ αὐτὰ τὰ ἀνωφελῆ σημεία λέγονται κατὰ παράδοσιν ἑκάστου διδασκάλου καὶ κατὰ τὴν γνώμην, καὶ οὐχὶ κατὰ τέχνην Καὶ εἰς μίαν γραμμὴν ψάλλονται ἀλλέως, καὶ εἰς ἄλλην ἀλλέως· καὶ εἰς ἕνα ἦχον ψάλλονται ἀλλέως, καὶ εἰς ἕτερον ἀλλέως καὶ εἷς διδάσκαλος τῆς αὐτῆς τέχνης τὴν λέγει ἀλλέως καὶ ἕτερος ἀλλέως (απόστολος Κώντσας, Δοχειαρίου 389, φφ 421-43β). βλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Η Εξήγησις της Παλαιάς Βυζαντινής Σημειογραφίας*, δ΄έκδοση, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 2, Αθήνα 1998, σσ. 44-45

[4] Είναι ευρέως γνωστό ότι σύμφωνα με το φαινόμενο Bernulli, η ταχεία ροή του αέρα συνοδεύεται από μείωση της πίεσής του. Δηλαδή το άθροισμα της στατικής πίεσης και της κινητικής ενέργειας παραμένει σταθερό, σύμφωνα με τον τύπο: $1/2\rho\upsilon^2S=(Pi-Pe)S$, όπου ρ= η πυκνότητα του αέρα, υ= η ταχύτητα, Pi = πίεση του αέρα από τους πνεύμονες, Pe = πίεση του αέρα πάνω από τη γλωττίδα και S=η επιφάνεια της

γλωττίδας όπως φαίνεται και στην ακόλουθη εικόνα (Στον τύπο δεν λαμβάνεται υπόψη η παράμετρος της υψομετρικής πίεσης, καθώς η τιμή της είναι ανεπαίσθητη). Για περισσότερες πληροφορίες βλ. π.χ. Andrea Frova, *Fisica nella Musica*, Zanichelli, Bologna 1999, σ. 233-234.



Όσον αφορά την παραγωγή του ήχου, οι φωνητικές χορδές βρίσκονται αρχικά σε θέση προσαγωγής και καθώς ο αέρας κατά την εκπνοή αυξάνει την υπογλωττιδική πίεση (η οποία μόλις υπερβεί την αντίσταση των φωνητικών πτυχών), τις απωθεί και διέρχεται ανάμεσα τους από τη στενότερη περιοχή της γλωττίδας. Καθώς η ταχύτητά του αυξάνει, προκαλεί πτώση της πίεσης κάθετα στην κατεύθυνση ροής. Η πτώση της πίεσης και η ελαστικότητα των φωνητικών πτυχών επαναφέρουν τις φωνητικές πτυχές στην αρχική τους θέση και ο κύκλος επαναλαμβάνεται. Βλ. Εγκυκλοπαίδεια Υγεία στη διαδικτυακή τοποθεσία http://www.hygeia.gr/page.aspx?p_id=346 (πρόσβαση στις 7/5/2012).

[5] Βλ. Frederick Husler & Yvonne Rodd-Marling, *Singing The Physical Nature of the Vocal Organ A guide to the unlocking of the singing voice*, Revised edition, Hutchinson & Co. Ltd. London 1983, 57-60.

[6] Ο πρώτος αυτός ορισμός του *registro* δόθηκε από τον διάσημο βαρύτονο και εφευρέτη του λαρυγγοσκοπίου Manuel Patricio Garcia στη διάλεξη που έδωσε με τον τίτλο «*Memoire sur la voix humaine*," στην *l'Académie des sciences,* στις 12 Απριλίου του 1841. Το μεγαλύτερο μέρος των αναλύσεων του περί φωνητικής είναι καταγεγραμμένο στο *Traité complet de l'Art du Chant.* 1841, 1847. Rev. ed. *Nouveau Traité sur l'Art du Chant.* 1856. Reprint ed. 1872, επίσης στο Donald V. Paschke (μεταφρ και επιμ). *A Complete Treatise on the Art of Singing.* New York: Da Capo, 1975 (Part I), 1982 (Part II). Επίσης για πρόσθετες πληροφορίες βλ. Βίκτωρ Φουξ, *Η τέχνη του τραγουδιού και η τεχνική της φωνής*, μεταφρ. Μαρία Κωστίου, Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1999, σσ. 90-93.

[7] Για περισσότερες λεπτομέρειες περί φωνητικών περιοχών Βλ. Διδακτορική διατριβή Δημοσθένη Κ. Φιστουρή, *Η μελωδική γραμμή και η φωνητική γραφή στις όπερες του Σπύρου Σαμάρα (Μουσικοδραματολογική ανάλυση και αισθητική ερμηνεία)*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2014, σ. 337-341. Επίσης βλ. Marco Gilardone - Franco Fussi, *Le Voci di Puccini Un'indagine sul canto*, OMEGA EDIZIONI, Torino 1998, σσ.33-42.

[8] Κάθε άλλη μεταγενέστερη ερμηνεία όσο και αν προέρχεται από αξιολογότατους διαδόχους άρχοντες πρωτοψάλτες της ΜΧΕ, οι οποίοι ακολουθούν στο ίδιο ύφος, παύει να αποτελεί πρότυπο. Για παράδειγμα, το «Μη αποστρέψεις» ή το «Ατενίσαι το όμμα μου» ή το «Άλλα τα χείλη των ασεβών» κατά Ναυπλιώτη αποτελούν πρότυπα ερμηνείας, οι μεταγενέστερες ερμηνείας ενός Πρίγγου ή Στανίτσα ή οποιουδήποτε άλλου χάνουν την ιδιότητα αυτή και αποτελούν απλώς μια συνέχιση του Πατριαρχικού ύφους. Ομοίως κατά χρονολογική διαδοχή, αν για κάποιο μέλος δεν διατίθεται ηχογράφηση του Ναυπλιώτη, αλλά του Πρίγγου, τότε αυτή αποτελεί το πρότυπο κ.ο.κ.. Για ηχογραφήσεις του *Ιακώβου Ναυπλιώτη*, βλ. Κασετίνα με 5 CDs, *Βυζαντινή Μουσική – υπό του Άρχοντος Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Ιακώβου Ναυπλιώτη*, Αντώνιος Αλυγιζάκης (επιμ.), KALAN, Istanbul 2008.

[9] Μέχρι και το ιδιόμορφα ένρινο (ρ) του Στανίτσα, το υιοθέτησαν ως δείγμα άρθρωσης μάλλον από σύγχυση με ερμηνευτικό υφολογικό στοιχείο.

[10] Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η μαρτυρία του Άρχοντος Πρωτοψάλτου της Σταυροπηγιακής Μονής Ζωοδόχου Πηγής Μπαλουκλί Κωνσταντίνου Μαφίδη, ο οποίος αναφέρει στη βιογραφία του ότι όταν ήταν μικρός και είχε ολοκληρώσει τα μαθήματα με τον δάσκαλό του, τον Άρχοντα Λαμπαδάριο της Μ.Χ.Ε. Ευστάθιο Βιγγόπουλο, αυτός τον έστειλε ως α΄ δομέστικο στον διακεκριμένο πρωτοψάλτη και δάσκαλο Βασιλάκη Ονουφριάδη, με την προτροπή να κλέψει την τέχνη του και όχι το «*ύφος*» του (εννοώντας στην πραγματικότητα την χαρακτηριστικά έντονη ρινοφωνία του Ονουφριάδη). Η κακή αυτή συνήθεια της ρινοφωνίας που είναι η υπερβολική χρήση των αντηχήσεων της μύτης, είτε αποκτάται με τη μίμηση, όταν ο μαθητής μιμείται τον διδάσκαλο ή κάποιο άλλο άτομο, είτε μπορεί να οφείλεται και σε κάποια οργανική ανωμαλία, όπως π.χ. στενοί ρινικοί αγωγοί, ή υπερτροφία του βλεννογόνου. Ως ένα βαθμό οι αντηχήσεις από τις ρινικές κοιλότητες είναι ουσιώδεις στην παραγωγή της ανθρώπινης φωνής, αλλά θα πρέπει να έχουν χαρακτήρα περισσότερο συνεκτικό επί του συνόλου των αντηχήσεων. Όταν η ρινοφωνία

γίνεται έντονα αισθητή, αυτό σημαίνει κατάχρηση. Είναι με άλλα λόγια σαν το αλάτι, απαραίτητο συστατικό στο μαγείρεμα, αλλά όταν κανείς το γεύεται έντονα στο φαγητό, αυτό σημαίνει ότι έχει γίνει κατάχρηση.

[11] Βλ. Dr. Alfred Tomatis, *Ειδική αγωγή, Το αυτί και η φωνή*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ.178-188.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Andrea Frova, *Fisica nella Musica*, Zanichelli, Bologna 1999.

Dr. Alfred Tomatis, *Ειδική αγωγή, Το αυτί και η φωνή*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.

Frederick Husler & Yvonne Rodd-Marling, *Singing The Physical Nature of the Vocal Organ A guide to the unlocking of the singing voice*, Revised edition, Hutchinson & Co. Ltd. London 1983.

Marco Gilardone - Franco Fussi, *Le Voci di Puccini Un'indagine sul canto*, OMEGA EDIZIONI, Torino 1998.

Traité complet de l'Art du Chant. 1841, 1847. Rev. ed. *Nouveau Traité sur l'Art du Chant.* 1856. Reprint ed. 1872. Trans. and ed. by Donald V. Paschke. *A Complete Treatise on the Art of Singing.* New York: Da Capo, 1975 (Part I), 1982 (Part II).

Βίκτωρ Φουξ, *Η τέχνη του τραγουδιού και η τεχνική της φωνής*, μεταφρ. Μαρία Κωστίου, Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1999.

Γρ. Θ. Στάθη, «Βυζαντινή Μουσική», στο: Κώστιος Απόστολος (υπευθ.) *Μουσική*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2007.

Γρ. Θ. Στάθη, *Η Εξήγησις της Παλαιάς Βυζαντινής Σημειογραφίας*, δ΄έκδοση, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 2, Αθήνα 1998.

Δημοσθένη Κ. Φιστουρή, *Η μελωδική γραμμή και η φωνητική γραφή στις όπερες του Σπύρου Σαμάρα (Μουσικοδραματολογική ανάλυση και αισθητική ερμηνεία*) Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, (διδακτορική διατριβή), Αθήνα 2014.

Σόλωνα Μιχαηλίδη, *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1982.

Εγκυκλοπαίδεια Υγεία στη διαδικτυακή τοποθεσία http://www.hygeia.gr/page.aspx?p_id=346 (πρόσβαση στις 7/5/2012).

Κασετίνα με 5 CDs, *Βυζαντινή Μουσική – υπό του Άρχοντος Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Ιακώβου Ναυπλιώτη*, Αντώνιος Αλυγιζάκης (επιμ.), KALAN, Istanmbul 2008.

---

*Ο **Δημοσθένης Φιστουρής** Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη. Ως μαθητής της Μεγάλης του Γένους Σχολής, και ως πρώτος κανονάρχης στον Πάνσεπτο Πατριαρχικό Ναό, σπούδασε Βυζαντινή μουσική δίπλα στον άρχοντα πρωτοψάλτη της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Βασίλειο Νικολαΐδη. Στην Αθήνα, μαθήτευσε δίπλα στον άρχοντα πρωτοψάλτη της Ιεράς Μονής Ζωοδόχου Πηγής της Αρχιεπισκοπής Κωνσταντινουπόλεως Κωνσταντίνο Μαφίδη και στον άρχοντα Β΄ Δομέστικο της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Δημοσθένη Παϊκόπουλο. Είναι πτυχιούχος της σχολής Μεταλλειολόγων Μηχανικών – Μεταλλουργών του Ε.Μ.Π. και διδάκτωρ μουσικολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Έχει δίπλωμα Βυζαντινής Μουσικής, Κλασικού τραγουδιού, καθώς και πτυχίο Φούγκας. Ως υπότροφος του Ιδρύματος "Αλέξανδρος Ωνάσης", σπούδασε στην Ιταλία με επιφανείς δασκάλους και λυρικούς τραγουδιστές. Έχει συνεργαστεί ως σολίστ με την Εθνική Λυρική Σκηνή, το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, με Ιταλικά δημοτικά θέατρα κ.α. Έχει δώσει ατομικά ρεσιτάλ και έχει συμμετάσχει ως σολίστ σε πολλές συναυλίες. Είναι καθηγητής Μονωδίας, Βυζαντινής μουσικής, και θεωρητικών σε ωδεία και ανώτερες δραματικές σχολές. Παράλληλα έχει συμμετάσχει σε διεθνή μουσικολογικά συνέδρια. Έχει συνθέσει μουσική για το θέατρο "Η Πρόβα", αποσπώντας ευμενείς κριτικές. Από το 2014, είναι παραγωγός της εκπομπής «Μορφές και κείμενα της ψαλτικής παράδοσης» στο ραδιόφωνο της Πειραϊκής εκκλησίας.*

Δημοτική Παραδοσιακή Μουσική: Διάδοση και Πρακτική Εφαρμογή Νεώτερων Ανακαλύψεων στον Τομέα της Δημοτικής Παράδοσης στο Πρόγραμμα Ψαλτικής της Ανώτατης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Ηρακλείου Κρήτης

Ανδρέας Γιακουμάκης

Πατριαρχική Ανώτατη Εκκλησιαστική Ακαδημία Κρήτης, Ελλάδα
angiak@yahoo.gr

Abstract. Since July 2011 I have been honoured to research the collection of Pavlos G. Vlastos kept in the Historical Archives of Crete in Hania. A part of this collection concerns the Demotic song, which is documented through Byzantine music notation by P. Vlastos during the second half of the 19th century. A small part of this research has reached the students of the course on religious hymns of the Supreme Ecclesiastic Academy of Heraklion Crete attending the class on "Folk Greek Music" available in the 5th and 6th semester. The topic of my proposition concerns exactly this educational process which I followed up to the final recording in compact disk and its presentation in a musical event by a choir and orchestra comprising the students of the S.E.A.H.C. My desire and aim is to illustrate how the transition from research and theory to practice took place by the students themselves equipping them with new qualifications, special expertise and-hopefully!-new visions and ambitions.

Περίληψη: Από τον Ιούλιο του 2011 έχω την τιμή να ερευνώ την Συλλογή του Παύλου Γ. Βλαστού που φυλάσσεται στο Ιστορικό Αρχείο Κρήτης στα Χανιά. Μέρος της συλλογής αυτής αφορά το Δημοτικό τραγούδι, το οποίο καταγράφεται με Βυζαντινή μουσική σημειογραφία από τον Π. Βλαστό κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Ένα μικρό κομμάτι της έρευνας αυτής έφθασε στους φοιτητές της Α.Ε.Α.Η.Κ. του προγράμματος ψαλτικής μέσω του μαθήματος της «Δημώδους Ελληνικής Μουσικής» του Ε΄ και ΣΤ΄ εξαμήνου σπουδών.Το θέμα της εισήγησής μου αφορά αυτήν ακριβώς την εκπαιδευτική διαδικασία που ακολούθησα μέχρι την τελική ηχογράφηση σε ψηφιακό δίσκο και την παρουσίασή του σε μουσική εκδήλωση με χορωδία και ορχήστρα αποτελούμενη από φοιτητές της Α.Ε.Α.Η.Κ. Πόθος και στόχος του εισηγητή είναι να αναδειχθεί το πώς έγινε η μετάβαση από την έρευνα και την θεωρία στην πρακτική εφαρμογή από τους ίδιους τους φοιτητές, δίνοντάς τους νέα εφόδια, ειδική κατάρτιση και – ευχής έργον! – νέα οράματα και φιλοδοξίες.

Κυρίες και κύριοι,

Ανεβαίνοντας σε αυτό το βήμα, νοιώθω την ανάγκη να ευχαριστήσω θερμά τους οργανωτές του παρόντος συνεδρίου για την μεγάλη τιμή να είμαι ένας από τους εισηγητές. Έχω έτσι τη χαρά να ανταλλάξω μαζί σας κάποιες σκέψεις και απόψεις που αφορούν το θέμα το οποίο, στα πλαίσια του χρόνου που μου διατίθεται, θα προσπαθήσω να σας αναπτύξω.

Ο τίτλος της παρούσας εισηγήσεως έχει ως εξής: «Δημοτική Παραδοσιακή μουσική: Διάδοση και πρακτική εφαρμογή νεώτερων ανακαλύψεων στον τομέα της δημοτικής παράδοσης, στο πρόγραμμα Ψαλτικής της Ανώτατης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Ηρακλείου Κρήτης». Όπως αυτός υποδηλώνει, θα αναφερθούμε στις πρόσφατες έρευνες, που αφορούν ένα συγκεκριμένο τομέα της μουσικής παράδοσης της Κρήτης.

Όπως ίσως οι περισσότεροι γνωρίζετε, στα όμορφα Χανιά εδρεύει το Ιστορικό Αρχείο Κρήτης, το οποίο αποτελεί τμήμα των Γενικών Αρχείων του Κράτους (Σχήμα 1). Εκεί βρίσκεται, από το 1963, η Συλλογή του Παύλου Γ. Βλαστού, την οποία ερευνώ από το 2011 μέχρι σήμερα, στα πλαίσια εκπόνησης της διδακτορικής μου διατριβής, με επιβλέποντα καθηγητή τον κ. Ευστάθιο Μακρή. Πρόκειται για μια ογκωδέστατη και πλουσιότατη συλλογή, η μελέτη και η εις βάθος έρευνα της

Copyright: © 2014 Ανδρέας Γιακοθμάκης. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.

οποίας είναι βέβαιο ότι θα φέρει στο φως σημαντικότατες πληροφορίες όχι μόνο για το μουσικό και μουσικολογικό έργο του Παύλου Βλαστού, αλλά και για τη νεότερη ιστορία της Κρήτης.



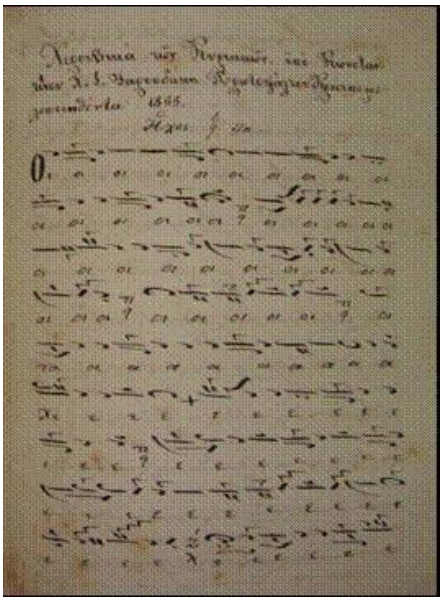
Σχήμα 1: Ιστορικό Αρχείο Κρήτης

Ο Παύλος Γ. Βλαστός[1] γεννήθηκε στο χωριό Βυζάρι της επαρχίας Αμαρίου Ν. Ρεθύμνης, το 1836 (Σχήμα 2). Έμαθε τα πρώτα του γράμματα από τον πατέρα του Γεώργιο, εγγράμματο έμπορο, ο οποίος είχε διατελέσει και δημογέροντας Ρεθύμνου. Εκείνος τον απέτρεψε να συνεχίσει τις σπουδές του σε γυμνάσιο της Αθήνας και στο Πανεπιστήμιο, για να μην αλλοιωθεί η προσωπικότητά του από τον ψευδοπολιτισμό της πρωτεύουσας, όπως πίστευε. Όμως «ουδέν κακόν αμιγές καλού». Έτσι ο Παύλος Γ. Βλαστός προσπάθησε να αξιοποιήσει τις δυνατότητες που του παρείχε το Ρέθυμνο.



Σχήμα 2: Παύλος Βλαστός (1836-1926)

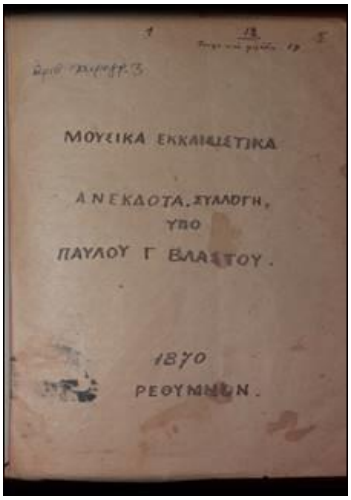
Συνέχισε λοιπόν μετ' επιτάσεως τις μουσικές του σπουδές με τον πρωτοψάλτη Κρήτης, μουσικοδιδάσκαλο Κωνσταντίνο Ψαρουδάκη[2], μαθητή των τριών διδασκάλων της Γ΄ Πατριαρχικής Σχολής του 1815 της Κωνσταντινούπολης (Σχήμα 3). Από εκείνον μυήθηκε ο Π. Βλαστός στην ψαλτική τέχνη και το 1853 (σε ηλικία μόλις 17 ετών), με απόφαση της Χριστιανικής Εφορίας Ρεθύμνης, διορίστηκε αριστερός ψάλτης της Μητροπόλεως, όπου επί πενταετία συνέψαλλε με τον δάσκαλό του. Το 1858 μετέβη στην Κωνσταντινούπολη και τη Σμύρνη[3], απ' όπου επέστρεψε στην Κρήτη το 1860. Τότε διορίστηκε από τη Χριστιανική Δημογεροντία Ηρακλείου, δάσκαλος και δεξιός ιεροψάλτης στο Μητροπολιτικό Ναό του Αγίου Μηνά στο Ηράκλειο.



Σχήμα 3 Αργό Χερουβικό Πρωτοψάλτου Κρήτης Κων. Χ.Ι. Ψαρουδάκη (διδασκάλου Π. Βλαστού)

Με την έναρξη της Κρητικής Επανάστασης του 1866, αναγκάστηκε να φύγει από το Ηράκλειο για το Ρέθυμνο και από εκεί, κατά διαστήματα, στην Αθήνα, ιδιαίτερα σε περιόδους όπου οι Τούρκοι σκλήραιναν τη στάση τους έναντι των Χριστιανών. Αιτία ήταν το γεγονός ότι το 1873, ο Π. Βλαστός ερωτεύτηκε την Τουρκοκρητικιά Νουριγιέ Κάντζη[4], την οποία απήγαγε και παντρεύτηκε μετά τη μύησή της στο Χριστιανισμό. Γι' αυτό οι Τούρκοι του Ρεθύμνου απειλούσαν να σκοτώσουν το ζευγάρι που τόσο είχε αναστατώσει τα θρησκευτικά τους ήθη. Το 1898, με την απελευθέρωση της Κρήτης από τους Τούρκους, επέστρεψε οριστικά στο Ρέθυμνο, όπου και πέθανε το 1926, σε ηλικία 90 ετών.

Ο Π. Βλαστός, καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του (από ηλικία 14 ετών έως το θάνατό του) συνέλεγε κάθε τι που αφορούσε στην Ιστορία και τον Πολιτισμό της Κρήτης. Έκανε ο ίδιος πρωτογενή έρευνα, αλλά και αποδελτίωνε ο,τιδήποτε είχε δημοσιευτεί σε βιβλία, περιοδικά και εφημερίδες και αφορούσε την πατρίδα του. Ο επίπονος και επίμονος αυτός μόχθος μάς έδωσε 93 πολυσέλιδους χειρόγραφους τόμους, οι οποίοι φυλάσσονται στο Ιστορικό Αρχείο Κρήτης. Το 1/5 περίπου από τους τόμους αυτούς αφορά στην Εκκλησιαστική Μουσική (Σχήμα 4), καθώς και στη Δημοτική Μουσική Παράδοση κυρίως της Κρήτης, αλλά και άλλων περιοχών της Ελλάδας.



Σχήμα 4 Πρώτο φύλλο, χφ.αρ.3, Παύλου Βλαστού, Ιστορικό Αρχείο Κρήτης

Επειδή όμως το θέμα μας εδώ αφορά τη Δημοτική Παραδοσιακή Μουσική, είμαι υποχρεωμένος να παρακάμψω το σπουδαιότατο μουσικό του έργο που αναφέρεται στην Εκκλησιαστική Μουσική στην Κρήτη και να εστιάσω στο τμήμα που αφορά στο Δημοτικό τραγούδι. Ας σημειωθεί ότι όταν άρχισε να συλλέγει τα τραγούδια ο Παύλος Βλαστός το 1850, δεν είχαν εκδοθεί συλλογές Κρητικών τραγουδιών, οι οποίες αρχίζουν να εμφανίζονται μετά το 1873.

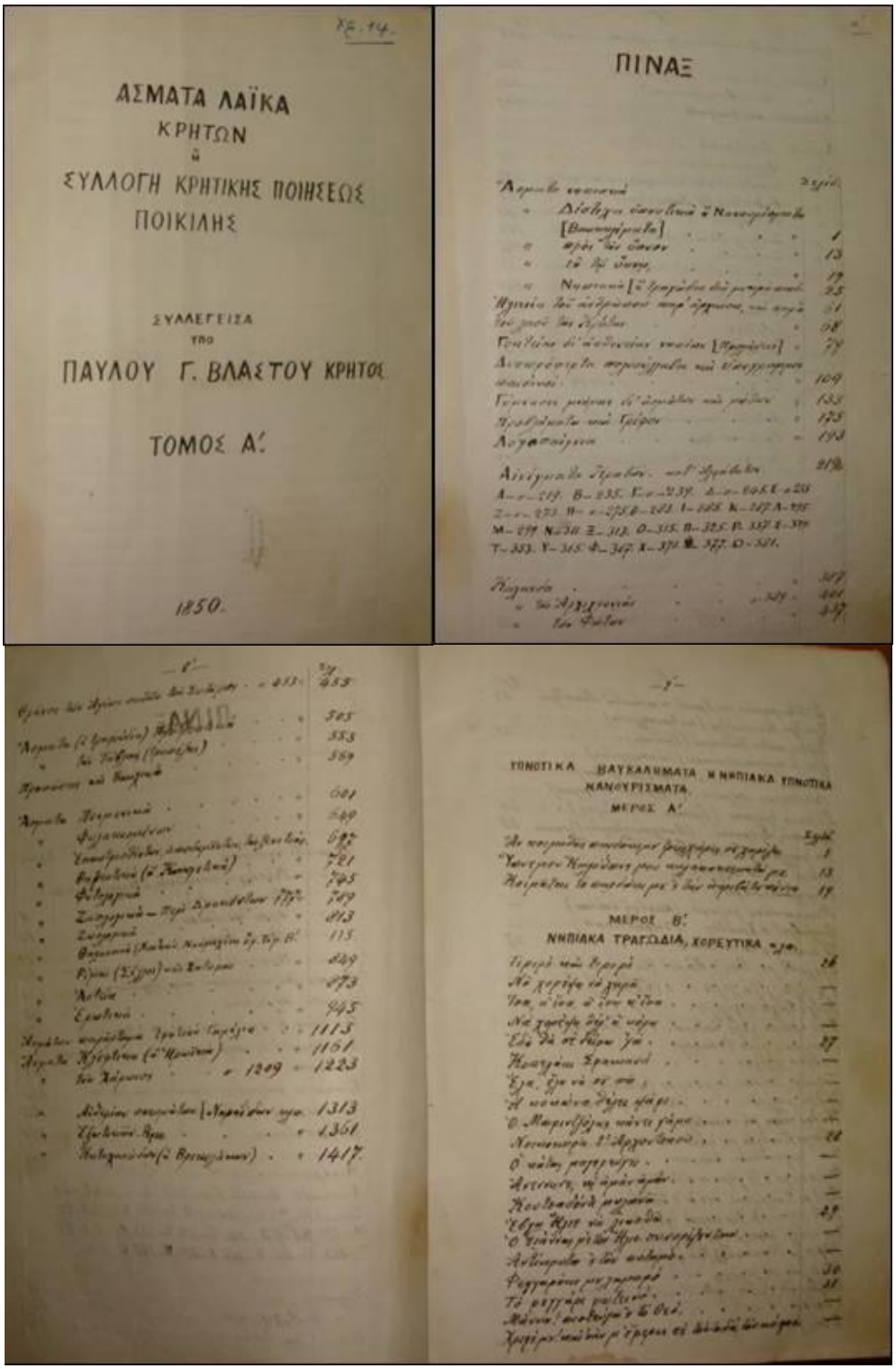
Το 1873 δημοσιεύεται ανώνυμα η μικρή συλλογή της Ελπίδας Μέλαινας και ακολούθησαν οι συλλογές των Αντωνίου Γιανναράκη (1876), Εμμανουήλ Φραντζεσκάκη (1883), Εμμανουήλ Βαρδίδη (1888), Παύλου Φαφουτάκη (1889), Αριστ. Κριάρη (1901, 1909, 1921) και Δημητρίου Βουτετάκη (1904).

Στη συλλογή του Π. Βλαστού εντοπίζονται τραγούδια, τα οποία καταγράφονται για πρώτη από τον ίδιο και αποτελούν τη σημαντικότερη συμβολή του στην Κρητική λογοτεχνία και λαογραφία. Παράλληλα, παρατίθενται και παραλλαγές δημοτικών τραγουδιών από την υπόλοιπη Ελλάδα, παρμένες από παλαιότερες δημοσιευμένες συλλογές, τις οποίες με επιστημονική εντιμότητα πάντοτε αναφέρει. Επιπλέον, ως ευσυνείδητος λαογράφος, ο Παύλος Βλαστός στο τέλος κάθε τραγουδιού σημειώνει το όνομα του λαϊκού τραγουδιστή, του πληροφοριοδότη ή «υπαγορευτή», κατά τον ίδιο, το χωριό καταγωγής του και ενίοτε το χρόνο καταγραφής. Τέτοια μεθοδικότητα δεν ήταν συνηθισμένη στις μέχρι τότε δημοσιευμένες συλλογές δημοτικών τραγουδιών. Αρκετά τραγούδια των μουσουλμάνων της Κρήτης διαπιστώνουμε ότι τα υπαγόρευσε στον Παύλο Βλαστό η σύζυγός του Νουριγιέ, «η νεοφώτιστη Μαρία» όπως την αποκαλεί ο ίδιος. Η πλειοψηφία των υπαγορευτών του κατάγεται από το Ρέθυμνο.

Είναι τόσο πλούσιο το έργο του στον τομέα αυτό, ώστε αριθμεί χιλιάδες σελίδες στην πολυάριθμη συλλογή του. Ενδεικτικά αναφέρω δύο μόνο τόμους με συλλογές δημοτικών τραγουδιών :

1. Το χειρόγραφο αρ. 14 που αποτελείται από 1500 σελίδες και
2. Το χειρόγραφο αρ. 15 που αποτελείται από 1724 σελίδες.

Αναλυτικότερα, ο 14^{ος} τόμος, διαστάσεων 19,5 x 14, φέρει τίτλο:
«ΑΣΜΑΤΑ ΛΑΪΚΑ ΚΡΗΤΩΝ / Ή / ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΕΩΣ / ΠΟΙΚΙΛΗΣ ΣΥΛΛΕΓΕΙΣΑ / ΥΠΟ / ΠΑΥΛΟΥ Γ. ΒΛΑΣΤΟΥ / ΚΡΗΤΟΣ / ΤΟΜΟΣ Α / 1850»[5] (Σχήμα 5).


ΑΣΜΑΤΑ ΛΑΪΚΑ
ΚΡΗΤΩΝ
Ἡ
ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΕΩΣ
ΠΟΙΚΙΛΗΣ

ΣΥΛΛΕΓΕΙΣΑ
ΥΠΟ
ΠΑΥΛΟΥ Γ. ΒΛΑΣΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ

ΤΟΜΟΣ Α΄

1850.

ΠΙΝΑΞ

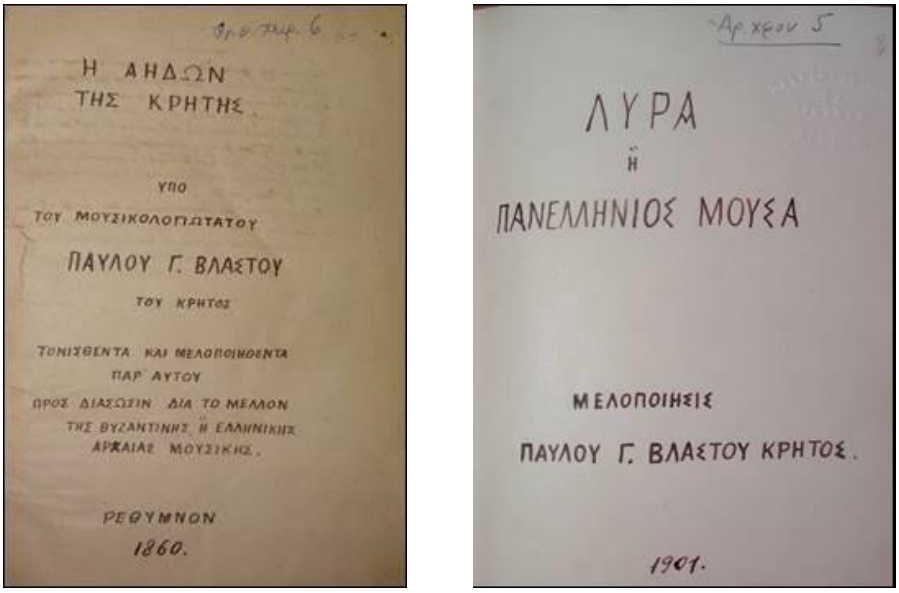
ΝΗΠΙΑΚΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ, ΧΟΡΕΥΤΙΚΑ κ.λ.π.

Σχήμα 5 Χφ. αρ. 14 Παύλου Βλαστού, Ιστορικό Αρχείο Κρήτης

Ο 15ος τόμος, ιδίων διαστάσεων με τον παραπάνω, τιτλοφορείται:
«ΑΣΜΑΤΑ ΛΑΪΚΑ / ΚΡΗΤΩΝ / Ἡ / ΣΥΛΛΟΓΗ ΔΗΜΩΔΟΥΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ / ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΕΩΣ / ΣΥΛΛΕΓΕΙΣΑ / ΥΠΟ / ΠΑΥΛΟΥ Γ. ΒΛΑΣΤΟΥ / ΚΡΗΤΟΣ / ΤΟΜΟΣ Β / 1850».
Τα τραγούδια κατατάσσονται σε δύο μεγάλες ομάδες: στον Α΄ τόμο συναντούμε τα «Κυρίως Άσματα» και στο Β΄ τόμο τα «Ιστορικά Τραγούδια». Τα Κυρίως Άσματα υποδιαιρούνται σε διάφορες κατηγορίες, ανάλογα με το θέμα τους ή την περίσταση κατά την οποία τραγουδιόνταν: νηπιακά,

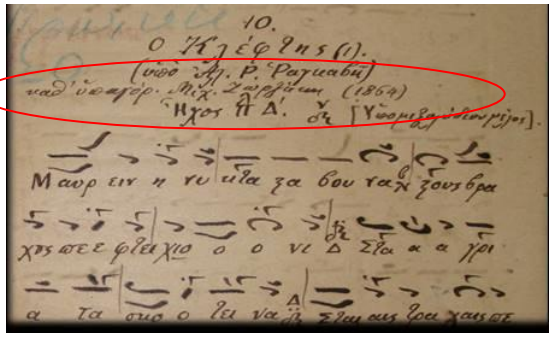
κάλαντα, θρησκευτικά, προτρεπτικά, της τάβλας, ποιμενικά, φυλακισμένων, ξενιτιάς, κυνηγετικά, φυτολογικά, ζωολογικά, δρακόντων, θαλασσινά, σατυρικά, αστεία, ερωτικά, γαμήλια, ηρωικά, του χάρου, αιθερίων πνευμάτων και εξωτικών. Τα ιστορικά ταξινομούνται χρονολογικά. Προηγούνται τα ακριτικά και έπονται οι ρίμες για τις μεγάλες κρητικές επαναστάσεις. Είναι γνωστό ότι το ιστορικό τραγούδι καλλιεργήθηκε στην Κρήτη από επώνυμους ριμαδόρους και έδωσε αξιόλογα ποιήματα, όπως λ.χ. το τραγούδι του Δασκαλογιάννη.

Το σημαντικότατο στη συλλογή αυτή είναι ότι ο συλλογέας και καταγραφεύς διασώζει σε άλλους τόμους και τη μελωδία των τραγουδιών αυτών, καταγεγραμμένη σε βυζαντινή παρασημαντική, όπως πχ. διαπιστώνουμε στους τόμους αρ. 5 και αρ. 6 (Σχήμα 6).



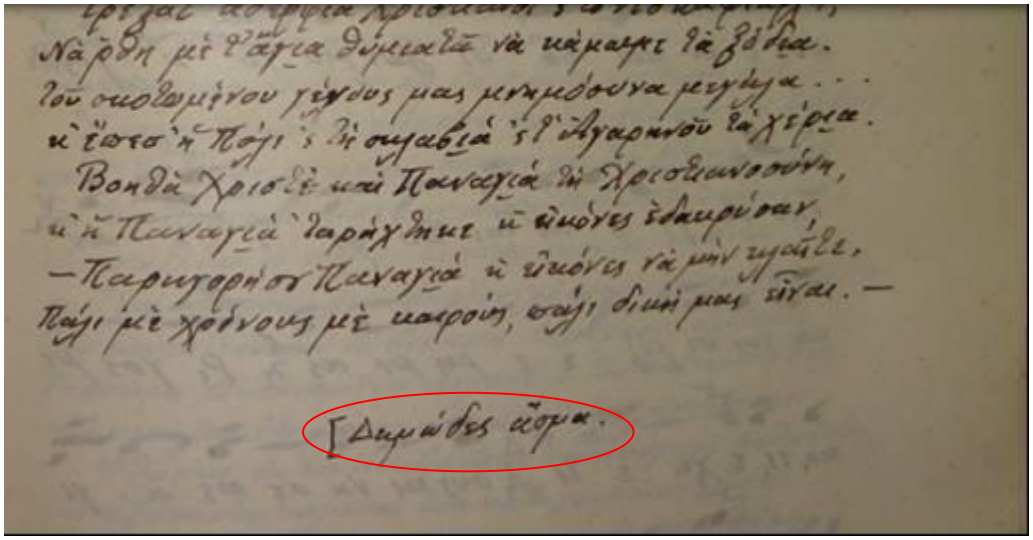
Σχήμα 6 Χφ. αρ. 6 και 5 Παύλου Βλαστού, Ιστορικό Αρχείο Κρήτης

Γνωρίζοντας ο Π. Βλαστός σε βάθος, όπως προκύπτει από τις καταγραφές του, τη βυζαντινή μουσική σημειογραφία, είχε το χάρισμα να καταγράφει με απόλυτη ακρίβεια όποια μελωδία άκουγε, κατονομάζοντας και τον υπαγορευτή του (Σχήμα 7).



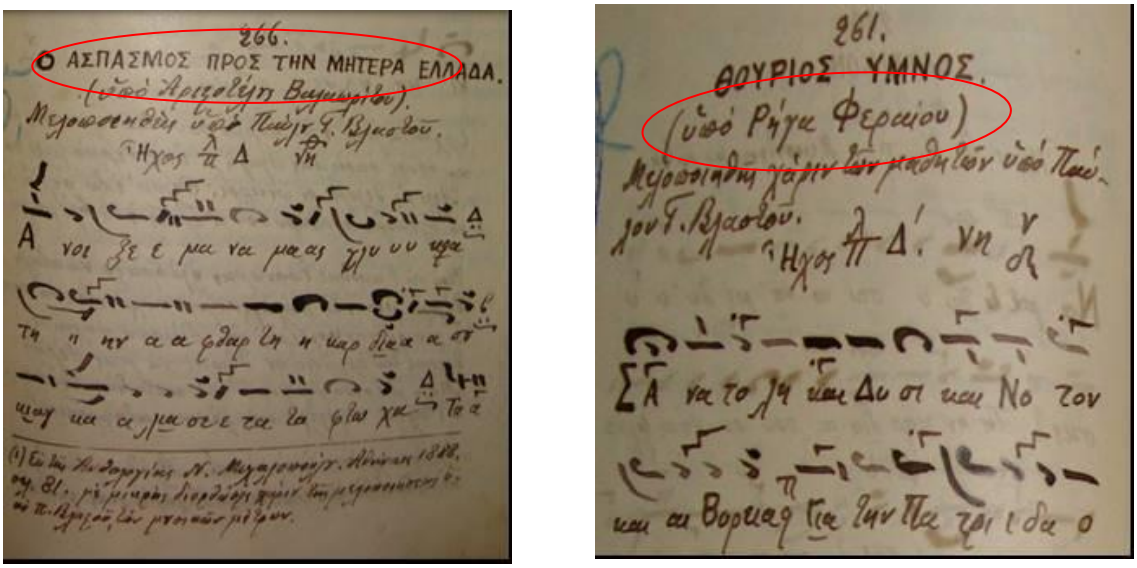
Σχήμα 7 Τραγούδι στο οποίο ο Παύλος Βλαστός καταγράφει τον υπαγορευτή.

Σε περιπτώσεις τραγουδιών, τα οποία ήταν ευρέως διαδεδομένα, μετά την καταγραφή, έγραφε χαρακτηριστικά: «Δημώδες άσμα» ή «Ελληνικός σκοπός» για τραγούδια εκτός Κρήτης (Σχήμα 8).

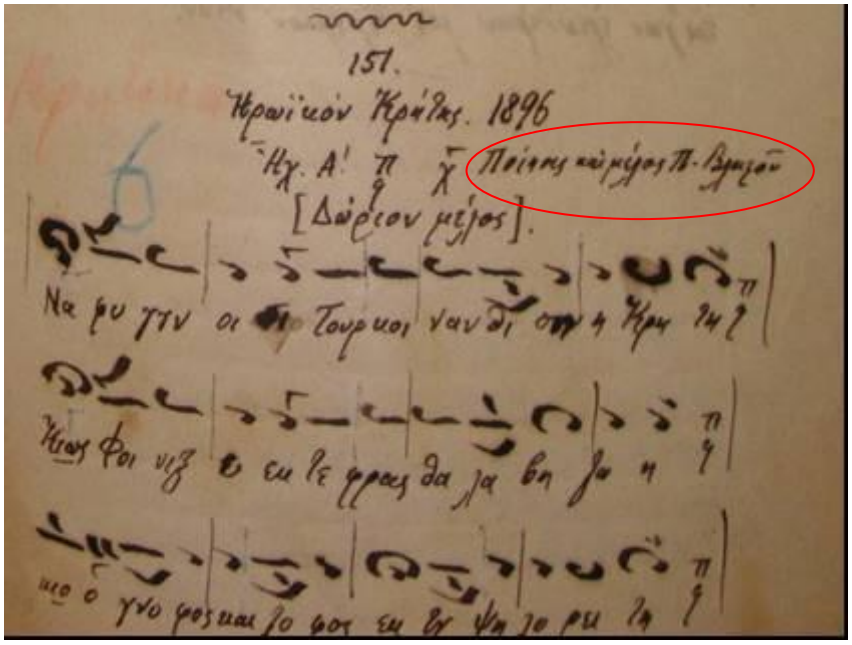


Σχήμα 8 Δημώδες άσμα

Παράλληλα όμως με τις καταγραφές, ο Π. Βλαστός επιδιδόταν και στη μελοποίηση ποιημάτων γνωστών ποιητών της εποχής του, όπως του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη, ή προγενεστέρων του, όπως του Ρήγα Φεραίου (Σχήμα 9). Πολλές φορές επίσης συναντούμε τον ποιητή και μελοποιό στο ίδιο πρόσωπο, αυτό του Π. Βλαστού (Σχήμα 10).

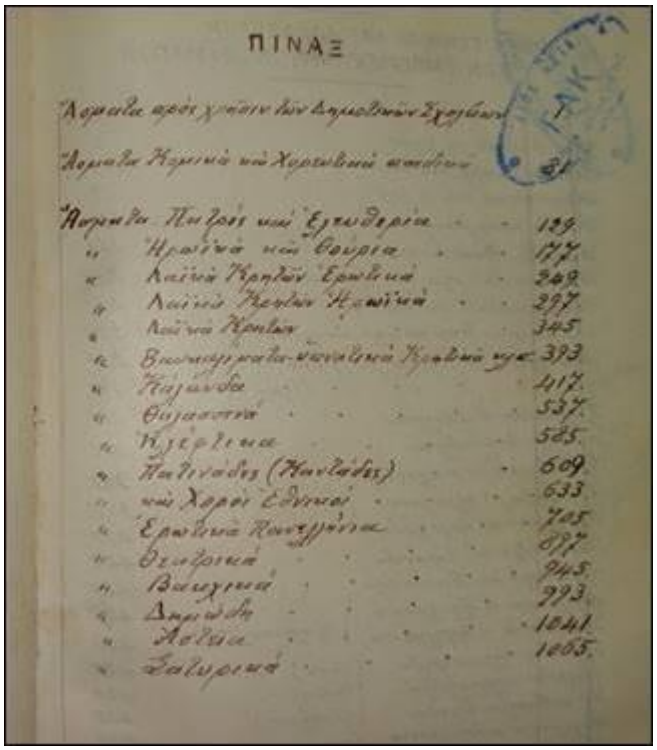


Σχήμα 9 Μελοποίηση ποιημάτων γνωστών ποιητών της εποχής



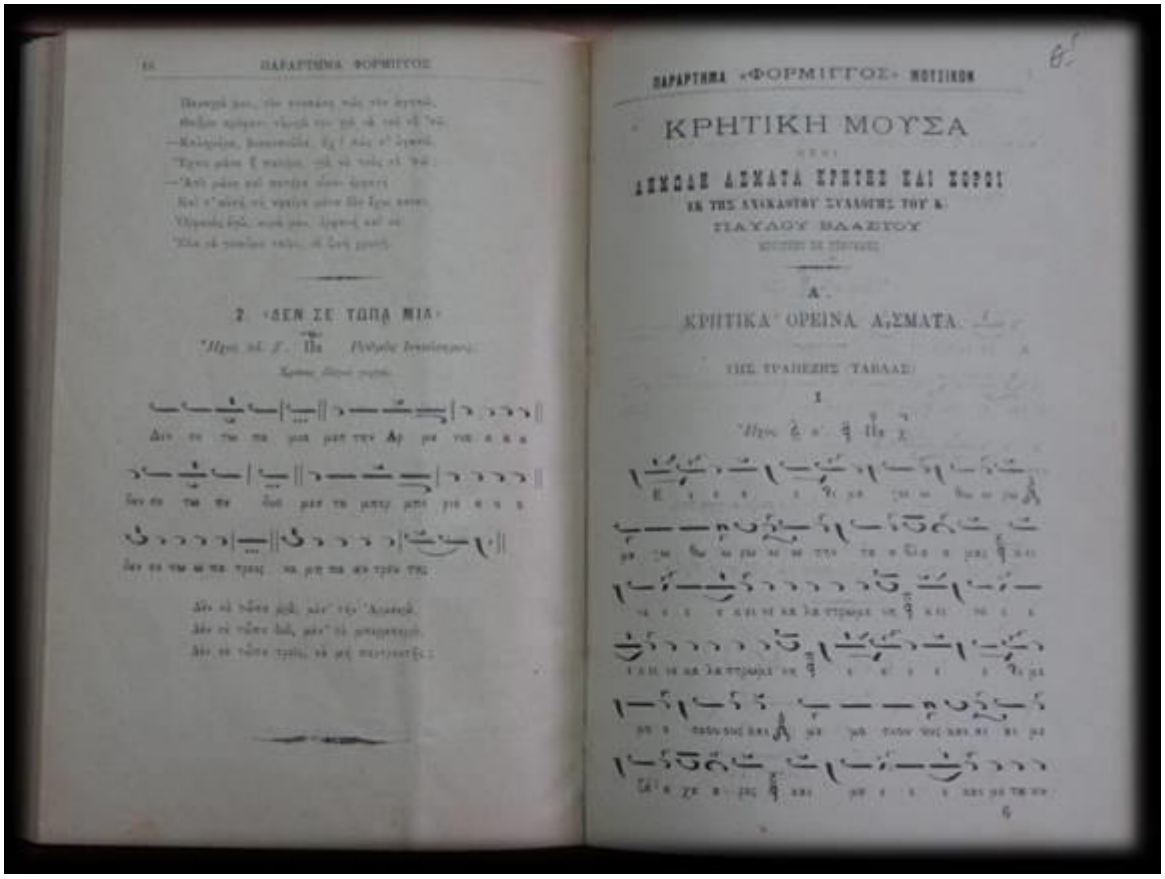
Σχήμα 10 Ποίηση και μέλος Παύλου Βλαστού

Αξίζει εδώ να δούμε τον πίνακα περιεχομένων του χφ. αρ. 5 και τις κατηγορίες τραγουδιών, στις οποίες ο Π. Βλαστός κατατάσσει τα τραγούδια που καταγράφει ή μελοποιεί (Σχήμα 11).



Σχήμα 11 Πίνακας περιεχομένων του χφ. αρ. 5 Παύλου Βλαστού

Από το τεράστιο έργο του, μόνο το βιβλίο «Ο Γάμος εν Κρήτη» (Αθήνα,1894), δημοσιεύτηκε όσο ζούσε, καθώς και κάποια τραγούδια από τη συλλογή του, στο παράρτημα «Κρητική Μούσα» της εφημερίδας «Φόρμιγξ» το 1907 (Σχήμα 12).


ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ «ΦΟΡΜΙΓΓΟΣ» ΜΟΥΣΙΚΟΝ

ΚΡΗΤΙΚΗ ΜΟΥΣΑ

ΔΗΜΟΣΙΑ ΑΣΜΑΤΑ ΚΡΗΤΩΝ ΚΑΙ ΧΟΡΟΙ

ΥΠΟ ΤΗΣ ΑΥΤΟΚΑΝΟΥΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΤΟΥ Κ.

ΠΑΥΛΟΥ ΒΛΑΣΤΟΥ

Α.

ΚΡΗΤΙΚΑ ΟΡΕΙΝΑ ΑΣΜΑΤΑ

ΤΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ ΤΑΒΛΑΣ

Σχήμα 12 Παράρτημα Κρητική Μούσα, εφημερίδα Φόρμιγξ, 1907**.**

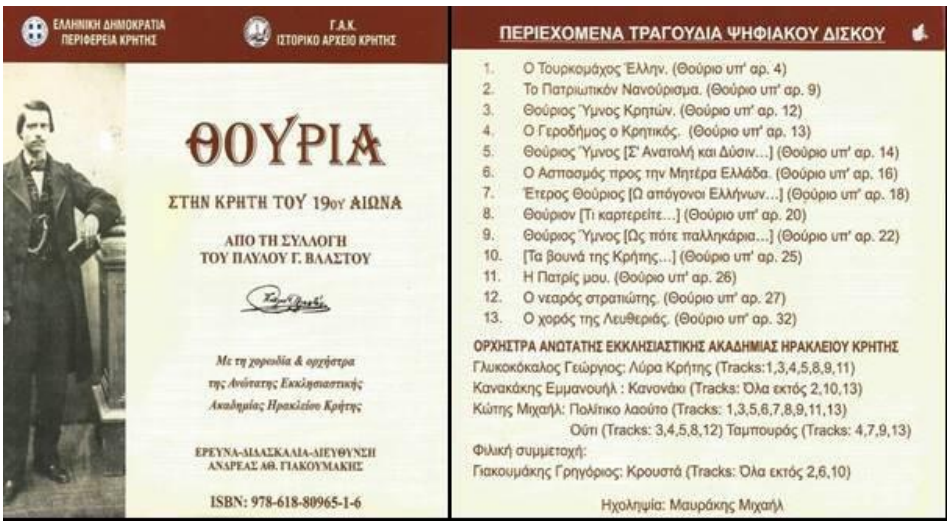
Μετά από αυτά ας έλθουμε στο δεύτερο άξονα του θέματός μας, δηλαδή στο πώς τα αποτελέσματα της έρευνας και μελέτης της αξιολογότατης αυτής συλλογής εφαρμόστηκαν στη διδασκαλία και εκπαίδευση, θεωρητική και πρακτική, των σπουδαστών της Ανώτατης Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Ηρακλείου Κρήτης, στο πρόγραμμα Εκκλησιαστικής Μουσικής και Ψαλτικής. Στο Ε΄ και Στ' εξάμηνο σπουδών, στο παραπάνω πρόγραμμα της Ακαδημίας, διδάσκεται το μάθημα της Δημώδους Ελληνικής Μουσικής, του οποίου έχω την ευθύνη διδασκαλίας, ως αποσπασμένος καθηγητής και εκλεγμένο μέλος ΕΔΙΠ σε αυτήν. Θεώρησα λοιπόν ως αυτονόητο χρέος μου το πεδίο εφαρμογής των σπουδαιότατων κατ' εμέ αποκαλύψεων της έρευνας αυτής να μην είναι άλλο από αυτό της εκπαιδευτικής διαδικασίας στην Ακαδημία.

Πράγματι, ήδη από το ακαδημαϊκό έτος 2011-2012, οι σπουδαστές του Ε΄ εξαμήνου σπουδών άρχισαν να έρχονται σε επαφή με άγνωστα μέχρι τότε τραγούδια, από τη συλλογή του Π. Βλαστού (Σχήμα 13). Αφού προηγουμένως οι φοιτητές γνώρισαν τον Π. Βλαστό μέσα από την πλούσια βιογραφία του, ξεκίνησαν να μελετούν τις καταγραφές του, με στόχο να μάθουν τραγούδια από πολλές και διαφορετικές κατηγορίες: τραγούδια της τάβλας, νανουρίσματα, του γάμου, του θέρους, κάλαντα και άλλα. Ήταν τόσο μεγάλη η χαρά και η ικανοποίησή τους κάθε φορά που έκαναν κτήμα τους ένα καινούργιο τραγούδι, η οποία γινόταν ακόμη μεγαλύτερη, όταν μαζί ανακαλύπταμε το ρυθμό του τραγουδιού, ο οποίος δεν ήταν γραμμένος στην αρχή, όπως συνηθίζεται σήμερα, ούτε δηλωνόταν με διαστολές από τον καταγραφέα.

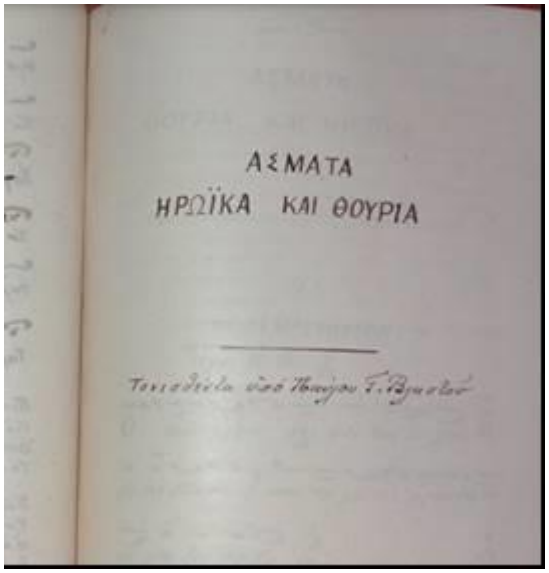


Σχήμα 13 Κατά την διδασκαλία τραγουδιών από τη Συλλογή Παύλου Βλαστού

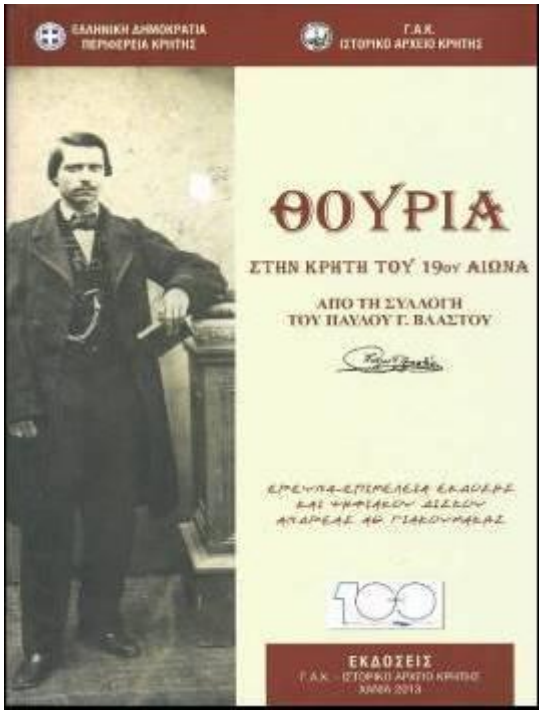
Κατά το ακαδημαϊκό έτος 2012-13 προχωρήσαμε την εφαρμογή ένα βήμα παραπέρα. Στην αίθουσα ηχοληψίας της Ακαδημίας ηχογραφήσαμε με τη χορωδία και ορχήστρα της Σχολής έναν ψηφιακό δίσκο με 13 τραγούδια (Σχήμα 14). Αυτά ήταν μέρος μια μεγάλης ενότητας, την οποία ο Π. Βλαστός ονομάζει «Άσματα Ηρωικά και Θούρια» (Σχήμα 15). Ο ψηφιακός αυτός δίσκος συνόδευσε την έκδοση βιβλίου με τίτλο: «Θούρια στην Κρήτη του 19ου αιώνα από τη Συλλογή Παύλου Γ. Βλαστού», την έρευνα και επιμέλεια του οποίου ανέλαβα με πολλή χαρά (Σχήμα 16). Πρόκειται για μια επετειακή έκδοση, εκ μέρους των Γενικών Αρχείων του Κράτους και του Ιστορικού Αρχείου Κρήτης σε συνεργασία με την Περιφέρεια Κρήτης, με αφορμή τον εορτασμό των 100 χρόνων από την ένωση της Κρήτης με τη μητέρα Ελλάδα και η οποία περιλαμβάνει 32 Θούρια με τα οποία οι Κρήτες εξέφραζαν αυτόν τους τον πόθο.



Σχήμα 14 Ψηφιακός δίσκος "Θούρια"



Σχήμα 15 Άσματα Ηρωικά και Θούρια, Παύλου Βλαστού, Ιστορικό Αρχείο Κρήτης

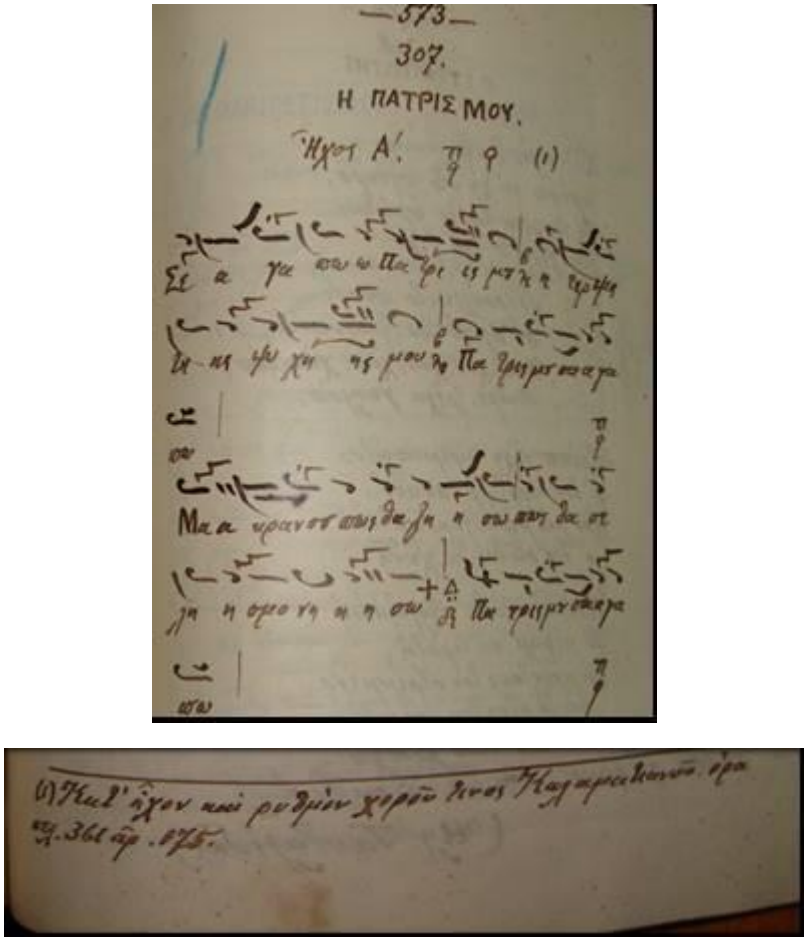


Σχήμα 16 Θούρια στην Κρήτη του 19ου αιώνα από τη Συλλογή Παύλου Γ. Βλαστού

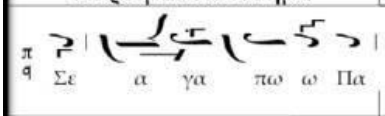
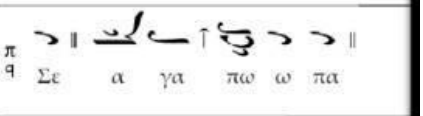
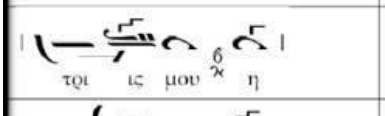
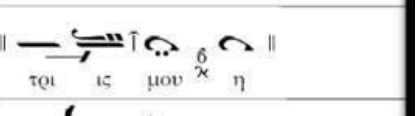
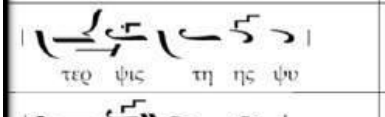
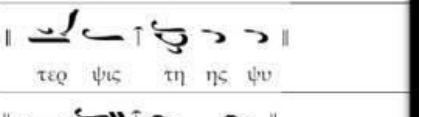
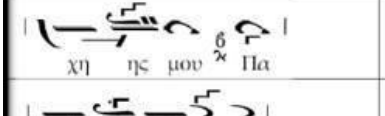
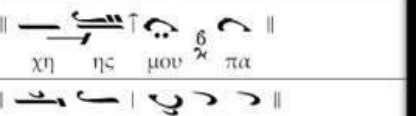
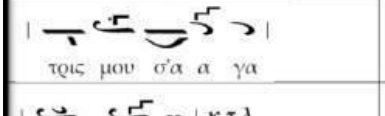
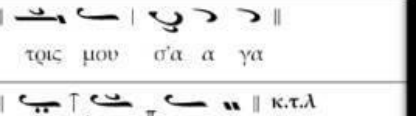
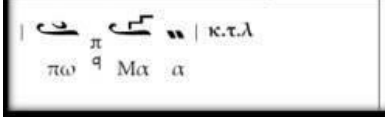
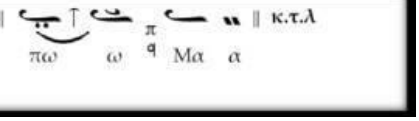
Η διαδρομή μέχρι το τελικό αποτέλεσμα, δείγμα του οποίου ακούσατε εδώ, ήταν μεγάλη και δημιουργική για όλους. Περιελάμβανε πολλά στάδια, διότι η Εκκλησιαστική Ακαδημία, ως ίδρυμα τριτοβάθμιας εκπαίδευσης, έχει ως στόχο-πέραν των άλλων- να μυήσει τους φοιτητές της στην έρευνα και μελέτη όσων την αφορούν. Εξάλλου μέσα από τις μουσικές και ποιητικές καταγραφές του Π. Βλαστού μπορεί κάποιος να αντλήσει πλήθος πληροφοριών και στοιχείων που αφορούν το μουσικό

κλίμα της εποχής του, αλλά και να εξάγει γενικότερα συμπεράσματα για τις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες, κάτω από τις οποίες τα Θούρια βρήκαν την έκφρασή τους στον Κρητικό λαό, ακόμα και αν δεν επρόκειτο για δημοτικά παραδοσιακά τραγούδια, με την αυστηρή έννοια του όρου. Μέσα από όλη αυτή τη διαδικασία, οι φοιτητές μας αποκόμισαν πολλά οφέλη. Γνώρισαν μια από τις πτυχές της προσωπικότητας του Π. Βλαστού και σημαντικό τμήμα του έργου του. Ειδικά μέσα από τα Θούρια κατανόησαν, αλλά και βίωσαν τολμώ να πω, πώς οι Κρήτες του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ου αγωνίστηκαν για την απελευθέρωση και ένωση του νησιού τους με την υπόλοιπη Ελλάδα και πώς ο αγώνας αυτός εκφράστηκε μέσα από τη μουσική.

Όσο δε για το διδάσκοντα, ιδιαίτερη και ευλογημένη στιγμή για μένα υπήρξε, όταν έπειτα από επίμονη και ενδελεχή μελέτη των τραγουδιών της συλλογής, κατόρθωσα να αποκωδικοποιήσω τον 7/σημο ρυθμό πολλών εκ των καταγραφών. Διότι, όπως προαναφέρθηκε, σε κανένα μουσικό χειρόγραφο του Π. Βλαστού δεν υπάρχει το σημείο διαστολής ώστε να διαστέλλονται οι ρυθμικοί πόδες μεταξύ τους, γεγονός που δεν καθιστούσε ορατό το ρυθμικό σχήμα του τραγουδιού. Αυτή η έλλειψη με υποχρέωνε να παραμένω επί μακρόν σε κάθε τραγούδι, προσπαθώντας να βρω το ρυθμικό σχήμα που ταίριαζε σε κάθε περίπτωση. Ευτυχής συγκυρία στάθηκε μια υποσημείωση του Π. Βλαστού σε κάποια σελίδα των χειρογράφων του, η οποία αφορούσε ένα ηρωικό τραγούδι με τίτλο: «Η Πατρίς μου» (Σχήμα 17). Μπόρεσα έτσι, έπειτα από μακρά διαδικασία –την οποία περιγράφω αναλυτικά στις σελίδες 21 έως 28 του βιβλίου[6]- να βεβαιωθώ ότι επρόκειτο για το γνωστό 7/σημο καλαματιανό ρυθμό (Πίνακας 1).



Σχήμα 17 Ηρωικό τραγούδι "Η Πατρίς μου" και υποσημείωση Π. Βλαστού.

Χειρόγραφο Π. Βλαστοῦ Χωρισμένο σε 2/σημο	Μέτρα	Μετατροπή του 2/σημου σε 7/σημο
 Σε α γα πω ω Πα	1°	 Σε α γα πω ω πα
 τρι ις μου η	2°	 τρι ις μου η
 τερ ψις τη ης ψυ	3°	 τερ ψις τη ης ψυ
 χη ης μου Πα	4°	 χη ης μου πα
 τρις μου σ'α α γα	5°	 τρις μου σ'α α γα
 πω Μα α κ.τ.λ	6°	 πω ω Μα α κ.τ.λ

Πίνακας 1 Μετατροπή σε 7/σημο ρυθμό

Ευχαριστίες

Κλείνοντας την εισήγησή μου αυτή, θα πρέπει και από αυτό το βήμα να ευχαριστήσω θερμά τους φοιτητές και τις φοιτήτριες της Ακαδημίας, διότι αξίζουν πολλών επαίνων. Με περισσή υπευθυνότητα ανταποκρίθηκαν και αγόγγυστα με ακολούθησαν σε όλη την πορεία μας, η οποία πέρα από το διδακτικό-εκπαιδευτικό χαρακτήρα, περιελάμβανε και μια σειρά εκδηλώσεων και συναυλιών σε όλες τις μεγάλες πόλεις της Κρήτης. Μόνο με αγάπη και πολλή δουλειά εκ μέρους των σπουδαστών μπορεί να παραχθεί ένα τέτοιο αποτέλεσμα. Ιδιαίτερα σήμερα εξάλλου, θεωρώ πολύ σημαντικό το γεγονός ότι οι νέοι άνθρωποι γίνονται κοινωνοί όλου αυτού του μουσικού θησαυρού, καθώς μέσα από την αναδίφηση του πολιτισμικού μας παρελθόντος και τη διάχυση των αγαθών του στην κοινωνία, προκύπτουν πολίτες εμπειρότεροι και σοφότεροι με γνώση της αποστολής τους.



Σχήμα 18 Εκδήλωση από την παρουσίαση του βιβλίου «Θούρια στην Κρήτη του 19ου αιώνα από τη Συλλογή Παύλου Γ. Βλαστού».

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

[1] Παύλου Γ. Βλαστού, Συλλογή χρ. αρ. 60 σ. 128 (ΓΑΚ – ΙΑΚ) και Ανδρέα Γιακουμάκη, *«Θούρια στην Κρήτη του 19ου αιώνα»*, σελ. 12, εκδόσεις ΓΑΚ-ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ, Χανιά 2013.
[2] Γεωργίου Παπαδοπούλου, «*Συμβολαί εἰς τήν ἱστορίαν τῆς παρ' ημίν ἐκκλησιαστικής μουσικῆς*», Αθήνα 1977, σσ. 355-356.
[3] Παύλου Γ. Βλαστού, Συλλογή χρ.αρ. 5 σ.770 (ΓΑΚ – ΙΑΚ).
[4] Παύλου Γ. Βλαστού, Συλλογή χφ.αρ.17 τεύχος Ε΄ σσ. 1-65 (ΓΑΚ – ΙΑΚ).
[5] Παύλου Γ. Βλαστού, «*Άσματα Λαϊκά Κρητών*», εκδόσεις ΓΑΚ-ΙΣΤΟΡΙΚΟΥ ΑΡΧΕΙΟΥ ΚΡΗΤΗΣ, Χανιά 2012.
[6] Ανδρέα Γιακουμάκη, «*Θούρια στην Κρήτη του 19ου αιώνα*», εκδόσεις ΓΑΚ-ΙΣΤΟΡΙΚΟΥ ΑΡΧΕΙΟΥ ΚΡΗΤΗΣ, Χανιά 2013

Ο Ανδρέας Αθ. Γιακουμάκης γεννήθηκε στην Κρήτη το 1962. Φοίτησε στη Ριζάρειο Εκκλησιαστική Σχολή Αθηνών. Είναι πτυχιούχος της Ανωτέρας Εκκλησιαστικής Σχολής Αθηνών και της Θεολογικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Κατέχει πτυχίο Ιεροψάλτου από το Ωδείο Αθηνών και δίπλωμα Βυζαντινής Μουσικής από το Ωδείο «Ν. Σκαλκώτας». Παράλληλα, είναι υποψήφιος διδάκτωρ στο τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου. Από το σχολικό έτος 1990-91 και εξής υπηρέτησε ως καθηγητής μουσικής στα μουσικά γυμνάσια Παλλήνης και Ρεθύμνου, ενώ από το ακαδημαϊκό έτος 1997-98 έως σήμερα διδάσκει ως καθηγητής μουσικής στην Ανώτατη Εκκλησιαστική Ακαδημία Ηρακλείου Κρήτης και είναι εκλεγμένο μέλος Ε.ΔΙ.Π. Διαθέτει πλούσιο διδακτικό έργο και αξιόλογη καλλιτεχνική δραστηριότητα ως διευθυντής Βυζαντινών και Παραδοσιακών χορωδιών, με τις οποίες έχει να επιδείξει και δισκογραφικό έργο με γνώμονα πάντα την καταγραφή, έρευνα και διάσωση των εν λόγω μουσικών ιδιωμάτων. Έχει συγγράψει βιβλία με τους παρακάτω τίτλους: «Συστηματική Διδασκαλία της Βυζαντινής Μουσικής» (2002, Εκδόσεις Δόμος), «Ο Ακάθιστος Ύμνος» (2011, Εκδ. Εταιρείας Ελληνικής Γλώσσας και Μουσικής) και «Θούρια στην Κρήτη του 19ου αιώνα από τη συλλογή του Παύλου Βλαστού» (2013, Εκδ. Ιστορικού Αρχείου Κρήτης). Έχει δημοσιεύσει άρθρα και μελέτες σε επιστημονικά περιοδικά και έχει λάβει μέρος ως εισηγητής σε διεθνή και άλλα μουσικολογικά συνέδρια. Εξασκεί την Ιεροψαλτική τέχνη από το 1981, αρχικά σε Ιερούς Ναούς των Αθηνών και από το 1993 έως σήμερα στον Ιερό Ναό του Αγίου Τίτου Ηρακλείου Κρήτης. Είναι έγγαμος και πατέρας τριών παιδιών.

«Ἐὰν μὴ εὔσημον λόγον δῶτε πῶς γνωσθήσεται τὸ λαλούμενον;» Η γλώσσα και η μουσική στην λατρεία του Θεού

Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών
emmgiann@gmail.com

Περίληψη. Η ψαλτική είναι μια αδιαίρετη ενότητα λόγου και μέλους. Η μουσική υπάρχει για να προβάλλει τον λόγο των υμνογραφημάτων ως εμμελές κήρυγμα, να εκφράσει μελωδικά τα νοήματα των ύμνων. Η δε εκφωνητική, μέση φωνή, υπάρχει για να αναδεικνύει εμφαντικότερα το νόημα των Ευαγγελικών και Αποστολικών αναγνωσμάτων. Τα παραπάνω καθορίζουν και την αποστολή των εκκλησιαστικών μουσικών όχι απλά ως ειδικών στην τέχνη των ήχων, αλλά ως μυστών και διακόνων της εκκλησιαστικής τελετουργίας σε επίπεδο γλώσσας, ύμνων, τάξεως, νοήματος των τελουμένων, λειτουργικής στάσης και μέλους. Στην εισήγηση με τον παραπάνω τίτλο γίνονται επισημάνσεις και αναφορές προς την κατεύθυνση αυτή με πρακτικό προσανατολισμό, αλλά και με βάση επιστημονικές έρευνες.

Abstract. Psaltic art is an unbreakable unity of the word (the verses of the hymns) and the melody. Music has the purpose to express the meaning of the hymns just like the ekphonetic system has the purpose to emphasize the meaning of the excerpts of the Holy Gospels and the Epistles of the Apostols. According to these, the ecclesiastical musicians don't only have the duty to be the experts in the art of the various musical modes, but also to be the specialists of the liturgical rite, the hymns, the tongue of the ecclesiastical Services, and must have a solemn attitude and a comprehension of the worship. In the present paper I will do some practical observations on the aforementioned references, based also on scientific research.

Θυμάμαι σαν να ήταν χτες, πριν από έντεκα χρόνια τον από Δημητριάδος μακαριστό αρχιεπίσκοπο Χριστόδουλο. Προσήλθε την τελευταία ημέρα του συνεδρίου του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας (Αθήνα, 15-19 Οκτωβρίου 2003) για να παρακολουθήσει τις εισηγήσεις σε αυτό. Όταν του ζητήθηκε να μιλήσει, παίρνοντας τον λόγο, μεταξύ των άλλων σημείωσε: «προσπαθήστε να μιλάτε και για θέματα τα οποία έχουν πρακτική χρησιμότητα, αλλιώς θα μείνετε δέκα άνθρωποι σε αυτή την αίθουσα». Εκείνος βέβαια, ως γνώστης των λειτουργικών θεμάτων της ψαλτικής και συγγραφέας ο οποίος ασχολήθηκε εύστοχα με αυτά σε σειρά γραπτών του, είχε, πέραν των άλλων, και την ποιμαντική μέριμνα για τον ρόλο της μουσικής στην λατρεία.

Την προηγούμενη ημέρα εκείνου του εξαιρετικού συνεδρίου, είχα παρουσιάσει μια εισήγηση [1] σχετική με την μελωδική ένδυση των στιχηρών ιδιομέλων από τα μέσα περίπου του 18^{ου} αιώνα και εξής, παραθέτοντας πολλά παραδείγματα, αποσκοπώντας σε μια καλύτερη συνειδητοποίηση των νοημάτων των ύμνων και των προβλημάτων που παρουσιάζονται όταν αυτά τα νοήματα αλλοιώνονται από άστοχες μελοποιήσεις. Μια εισήγηση για την οποία δέχτηκα πολλές αντιρρήσεις αλλά και πολλές επιδοκιμασίες, καθώς το θέμα, ως μη ώφειλε, θεωρείται σημείον αντιλεγόμενον μεταξύ μερικών ψαλτών.

Σήμερα, τόσα χρόνια μετά, και με την έρευνα να έχει προχωρήσει αρκετά, είναι πια σαφές σε εμένα ότι, αφενός το θέμα είναι βαθύτερο, αφετέρου πολλές τοποθετήσεις ακολουθούν περισσότερο μια ιδεολογική και κάπως ρομαντική άποψη, παρά στηρίζονται στην γνώση αυτών τούτων των πεπραγμένων των παλαιότερων μουσικών και μεγάλων διδασκάλων. Από την άλλη μεριά το θέμα είναι και πρακτικό, καθώς αφορά ακριβώς στο πώς ψάλλουμε, στο πώς αποδίδουμε τους διάφορους ύμνους εν ώρα λατρείας και όχι μόνο. Πάνω σε αυτά επιθυμώ και πάλι να αρθρώσω λίγα λόγια σήμερα.

Copyright: © 2014 Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.

Είναι σαφές ότι η ορθόδοξη εκκλησία είναι, πέραν των άλλων, και μια κιβωτός μέσα στην οποία συντηρήθηκαν και διασώθηκαν πλήθος πολιτισμικών στοιχείων, πρώτιστο εκ των οποίων είναι η γλώσσα. Είναι ακόμη σαφές ότι η ενασχόληση με την πολιτιστική δημιουργία αιώνων η οποία μεταφέρεται με τις φτερούγες της λατρείας κυρίως, μορφώνει και διαμορφώνει αποφασιστικά τους ανθρώπους που μετέχουν σε αυτήν, τους ανοίγει διάπλατα την πόρτα που οδηγεί στην απέραντη θάλασσα της καλλιέπειας και του σταδιακού σχηματισμού καλλιτεχνικών και ποιητικών φύσεων. Αρκεί βέβαια οι άνθρωποι να έχουν ανοιχτούς τους «δέκτες» τους, αρκεί να θέλουν να εντρυφήσουν στον θησαυρό ενός τέτοιου ολάνθιστου κήπου και να μοχθούν γι᾽ αυτό.

Ένα από αυτά τα καλλιτεχνήματα που μεταφέρονται εδώ και αιώνες μέσα από την λατρεία της εκκλησίας είναι η μουσική. Όπως όλες οι καλές τέχνες έτσι και στην μουσική δεν υπάρχουν όρια στην καλλιτεχνική έκφραση. Πάντα βρίσκονται νέοι τρόποι να αποδοθούν συναισθήματα, ψυχικές καταστάσεις, να εκφραστούν αυτά που θέλει να κοινωνήσει ο συνθέτης στους ακροατές. Με την διαφορά ότι στην εκκλησιαστική, συγκεκριμένα, μουσική, τα όρια τα βάζει ο γενικότερος διακονικός ρόλος όλων των τεχνών μέσα στο περιβάλλον της ορθόδοξης λατρείας, καθώς και το γεγονός ότι δεν υπάρχουν απλά ακροατές, αλλά προσευχόμενοι και μετέχοντες πιστοί. Εδώ η τέχνη πρέπει να αποβάλλει πολλά από τα χαρακτηριστικά που συναντούμε σε άλλες εκφράσεις της και να διακονήσει τον σκοπό της λατρείας. Μιλώντας ακριβέστερα μάλιστα, πρέπει να πω ότι τις περισσότερες φορές δεν πρόκειται περί αποβολής στοιχείων, αλλά περί χρήσης τους με διαφορετικό τρόπο. Είναι κρίσιμο να αναγνωρίσουμε ότι στα πλαίσια της ορθόδοξης λατρείας δεν πρόκειται απλά περί μουσικής, αλλά περί ψαλτικής, δηλαδή περί αδιαίρετης ενότητας λόγου (πρώτιστα) και μέλους.

Οι ασχολούμενοι με την εξέλιξη της ψαλτικής γνωρίζουν ότι τους πρώτους αιώνες στους οποίους έχουμε γραπτά μουσικά μνημεία το μέλος είναι απλό. Αργότερα, περί τα τέλη του 13^{ου} αιώνα κ.ε., με την επίδραση και άλλων παραγόντων, δημιουργούνται μεγάλα και εκτενή μουσικά έργα, πλατειά και ατέλειωτα (με βάση την μεταγραφή τους στο σημερινό σύστημα μουσικής σημειογραφίας), στα οποία σαφώς διακρίνουμε μια αυτονόμηση της μουσικής. Όσο κι αν δεν μπορούμε να θεωρήσουμε ότι οι μελωδίες αυτές ήταν σε συχνή χρήση στις καθημερινές ακολουθίες, η επίδρασή τους προς την κατεύθυνση της κυριαρχίας της μουσικής δεν μπορεί παρά να ήταν υπαρκτή. Για τον λόγο αυτό, απέναντι στην τάση αυτονόμησης της μουσικής ως κυρίαρχης μέσα στην λατρεία αντιτάχτηκαν οι συνθέτες οι οποίοι δημιούργησαν τα αποκαλούμενα «εκκλησιαστικά» μέλη από τον 16^{ο}-17^{ο} τουλάχιστον αιώνα και μετά. Στην συντριπτική τους πλειονότητα τα μέλη αυτά ήταν σύντομα, και έτσι δηλώνονται στις επιγραφές των κωδίκων, ώστε να ψάλλονται ως καταλληλότερα στις ακολουθίες. Υπάρχουν δε πολλές περιπτώσεις όπου σε ένα μουσικό χειρόγραφο έχουμε ύμνους μελοποιημένους αργά και καλοφωνικά, και αμέσως μετά τους ίδιους ύμνους μελοποιημένους σύντομα, με την επιγραφή «ἕτερον ἐκκλησιαστικόν».

Έχουμε λοιπόν τα «ἐκκλησιαστικά σύντομα», τα «κεκραγάρια σύντομα ἐκκλησιαστικά», τον «Πολυέλεο συνοπτικό τε καὶ ἐκκλησιαστικό», το «σύντομον ἐκκλησιαστικόν» τα «Θεὸς Κύριος μικρά, ἐκκλησιαστικά», το «Χερουβικὸν ἐκκλησιαστικόν, εὐσύνοπτον», κ.ά. [2] τα οποία προσπαθούν να απαντήσουν στο πλάτεμα της μουσικής και στην υπερβολική επιτήδευσή της, που την οδηγούν, όπως ήδη σημείωσα, και σε τάσεις αυτονόμησης. Το γεγονός ασφαλώς δεν υπονοεί αρνητική αξιολογική τοποθέτηση απέναντι στα παλαιά μεγάλα και εκτενή δημιουργήματα, η οποία αντιβαίνει στην ίδια την φύση της μουσικής. Αντιθέτως, η καλλιτεχνική αξία αυτών των μεγάλων και πλατειών συνθέσεων είναι αναμφίβολη και η παρουσία τους στην ιστορία της ψαλτικής είναι ένας μεγάλος σταθμός και κορύφωση της συγκεκριμένης τέχνης.

Ωστόσο, φαίνεται ότι θα πρέπει να διαχωρίσουμε την μουσική που ανηφορίζει τον δίχως όρια δρόμο της τέχνης, από την λειτουργική ψαλτική που διακονεί με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά την λατρεία. Και στην δεύτερη περίπτωση πρόκειται περί τέχνης υψηλής, το ύψος της όμως κρύβεται στην απλότητα, την γλαφυρότητα και την μουσικότητα με την οποία διακονεί τον λόγο. Αυτός είναι το πρωτεύον στην αδιαίρετη ενότητα λόγου και μέλους που αποτελεί την ψαλτική, και όπου, εξαιτίας άλλων παραγόντων, αυτή η ενότητα διαταρράσσεται, η μουσική καλείται να βρει τους δρόμους ώστε να επανατοποθετούνται τα πράγματα στην σωστή τους βάση. Τις περισσότερες φορές κάτι τέτοιο μπορεί να γίνει με αποφυγή ακροτήτων και με γνώση των κανόνων της τέχνης.

Δεν είναι ανάγκη να αναφερθούν ξανά εδώ πλήθος πατερικών και άλλων χωρίων που οριοθετούν την χρήση της ψαλτικής, ούτε να καταχωρηθούν αποσπάσματα επίσημων εγκυκλίων αλλά

και απόψεων σπουδαίων ιεροψαλτών που στηρίζουν τα παραπάνω. Αρκεί μόνο να αναγνωστεί η πρωτοχριστιανική αποστολική ρήση που αποτελεί το πρώτο μέρος του τίτλου της παρούσης εισήγησης, και να συνδεθεί και με όσα την ακολουθούν. Πράγματι, στην Α΄ προς Κορινθίους (Κεφ. 14, στίχοι 9, 14-15) επιστολή ο απ. Παύλος σαφώς αναφέρει πως «Ἐὰν μὴ εὔσημον λόγον δῶτε πῶς γνωσθήσεται τὸ λαλούμενον;» («εάν με την γλώσσαν σας δεν πείτε λόγον, που να έχει νόημα και σημασίαν σαφή και καταληπτήν στους άλλους, πως είναι δυνατόν να εννοηθούν τα λεγόμενά σας;»). «Ἐὰν γὰρ προσεύχωμαι γλῶσσῃ, τὸ πνεῦμά μου προσεύχεται, ὁ δὲ νοῦς μου ἄκαρπός ἐστι. Τί οὖν ἐστι; προσεύξομαι τῷ πνεύματι, προσεύξομαι δὲ καὶ τῷ νοΐ· ψαλῶ τῷ πνεύματι, ψαλῶ δὲ καὶ τῷ νοΐ.» («Τι λοιπόν πρέπει να γίνει επί του προκειμένου; Θα προσευχηθώ με το πνευματικόν χάρισμα, αλλά θα προσευχηθώ και με τον νουν, κατανοών και ερμηνεύων το περιεχόμενον, της προσευχής. Θα ψάλλω με το πνευματικόν χάρισμα της γλώσσης, θα ψάλλω όμως και με τον νουν») [3].

Ο δε Θεόληπτος Φιλαδελφείας με σαφήνεια οριοθετεί: «Τὴν διὰ στόματος ψαλμῳδίαν ἐκτέλει, πλὴν ἠσύχῳ πάνυ φωνῇ καὶ μετὰ ἐπιστασίας τοῦ νοῦ, **μὴ ἀνεχόμενος ἀδιανόητόν τι τῶν λεγομένων καταλιπεῖν**· ἀλλ΄ εἰ ποτέ τι διαδράσει τόν νοῦν, ἐπανάλαβε τόν στίχον, ὀσάκις καὶ γένηται, μέχρις ἂν τὸν νοῦν ἐπακολουθούντα ἕξῃς τοῖς λεγομένοις» [4]. Όπως έλεγε ένας από τους σπουδαιότερους αγιορείτες ψάλτες του β΄ μισού του 20ου αιώνα, ο π. Γαβριήλ Μακαβός: «ψέλνω λόγια, όχι μελωδίες» [5].

Δυστυχώς, πολλές φορές στις λατρευτικές συνάξεις παρατηρούνται ανωμαλίες στην χρήση της γλώσσας, όχι μόνο στην ψαλτική απόδοση ύμνων, αλλά και στις εμμελείς αναγνώσεις και στις εμμελείς εκφωνήσεις και, συνακόλουθα, στην διδαχή και κατανόηση των ιερών νοημάτων που όλα αυτά πρέπει να υπηρετούν. Αν θα ήθελα να ακριβολογήσω, ίσως θα έπρεπε να τονίσω ότι υπάρχει ένας τρόπος *μαγικής* τελέσεως τμημάτων των ακολουθιών, εξαιτίας αυτής της, ολίγον κατ᾽ ολίγον, δημιουργηθείσης καταστάσεως. Ο όρος είναι δάνειο από τον αλησμόνητο δάσκαλό μας Ιωάννη Φουντούλη ο οποίος, «Πίστευε πάρα πολύ σε αυτό που λέμε «λογική λατρεία». Στον τομέα της ψαλτικής έλεγε: «αν λείψη αυτή η λογική διάστασις της λατρείας, αν ο ψάλλων δεν γνωρίζει «την δύναμιν της φωνής», αν ο πιστός δεν κατανοεί το «λαλούμενον», είμεθα -κατά τον απόστολο Παύλο- σαν να λαλούμε «εις αέρα». Η λατρεία γίνεται άλογος λατρεία, γίνεται μαγεία».» [6].

Προτού αναφερθώ στην ψαλμώδηση ύμνων, ας μιλήσω για τις εμμελείς αναγνώσεις και εκφωνήσεις οι οποίες, έτσι όπως πολλές φορές εκτελούνται, όχι μόνο δεν υπηρετούν την λογική λατρεία, αλλά φτάνουν στα όρια της ύβρης και της δογματικής εκτροπής. Οι λέξεις χάνουν το νόημά τους όταν, επί παραδείγματι, εκφωνούμε: «Ὀρθοὶ μεταλαβόντες τῶν θείων…», ή «Πρόσχωμεν τὴν ἁγίαν Ἀναφοράν…», ή «Σοφία ὀρθοὶ ἀκούσομεν τοῦ ἁγίου Εὐαγγελίου…», ή «Τὴν ἡμέραν πᾶσαν ἁγίαν, τελείαν εἰρηνικὴν καὶ ἀναμάρτητον, αἰτησάμενοι ἑαυτοὺς καὶ ἀλλήλους…». Όπως έλεγε και πάλι ο Φουντούλης «Μπορούμε κάλλιστα να κερδίσωμε χρόνο ψάλλοντας κατ᾽ απλούστερο και ιεροπρεπέστερο τρόπο τους ύμνους και απαγγέλοντας τα του διακόνου και του ιερέως κατά εύληπτο, σαφή και σύντομο τρόπο, χωρίς φωνητικές επιδείξεις και ανατολισμούς» [7]. Μαζί με τις λέξεις όμως που χάνουν το νόημά τους από την μηχανιστική εκφορά των λειτουργικών εκφωνήσεων και την αποσιώπηση των ευχών, χάνεται και η εν γένει ορθή λειτουργική στάση μας. Βλέπουμε έτσι να υπάρχουν προτροπές όπως: *Τὰς κεφαλὰς ἡμῶν τῷ Κυρίῳ κλίνομεν* και να συνεχίζεται η αδιάφορη παρουσία των παρισταμένων, χωρίς να γίνεται αντιληπτό το ιδιαίτερο της στιγμής και η στάση που απαιτείται.

Στις εμμελείς αναγνώσεις παρουσιάζονται παρεμφερή προβλήματα που, όπως είπα, φτάνουν μέχρι τα όρια της εκτροπής: «κα**τὰ** τὴν παράδοσιν τῶν ἀνθρώπων, κα**τὰ** τὰ στοιχεῖα τοῦ κόσμου…» (αντί: «κατὰ τὴν πα**ρά**δοσιν τῶν ἀνθρώπων, κατὰ τὰ στοι**χεῖ**α τοῦ κόσμου» [8]), ή το εξωφρενικό: «οἱ δὲ τοῦ Χριστοῦ τὴν σάρκα ἐσταύρωσαν, σὺν τοῖς παθήμασι καὶ ταῖς ἐπιθυμίαις» το οποίο αποδίδει πάθη και επιθυμίαις στον Χριστό (αντί του ορθού: «οἱ δὲ τοῦ Χριστοῦ, τὴν σάρκα ἐσταύρωσαν σὺν τοῖς παθήμασι καὶ ταῖς ἐπιθυμίαις» [9]). Αφήνω τις λέξεις «κατά» (ήδη ανέφερα παράδειγμα), «διά» (δι**ά** τῶν προφητῶν, αντί: διὰ τῶν προφη**τῶν**), «μετά» (με**τὰ** παρρησίας, αντί: μετὰ παρρη**σί**ας), «υπό» (ὑ**πὸ** τῶν Ἰουδαίων, αντί: ὑπὸ τῶν Ἰουδ**αί**ων) με την λάθος εκφορά των οποίων καταστρέφονται νοηματικά τα κείμενα.

Το πρόβλημα βέβαια δεν σταματά στα λειτουργικά κείμενα, στο Σύμβολο της Πίστεως ή στην Κυριακή προσευχή. Σε πρόσφατα δημοσιευμένο στην αγγλική γλώσσα, προβληματικό δυστυχώς, κατάλογο περιγραφής ψαλτικών χειρογράφων, η γνωστή φράση της Προθεωρίας της παπαδικής *Ἀρχὴ σὺν Θεῷ τῆς παραλλαγῆς μετὰ τῆς μετροφωνίας* μεταφράστηκε: parallage after the metrophonia, αντί parallage together with metrophonia [10].

Ας αφήσω και τον εκλατινισμό της γλώσσας μας με εκείνα τα d και g αντί των ντ και νγ (Σταυρωθέda, αναστάda, και πάda τα edος μου, ή Άgελος, ευαgελίζου) που συχνά πυκνά γίνεται αντιληπτή, καθώς και την άλογη προφορά του κ εμπρός από ι, η, υ, οι, ει, και ε, αι, η οποία τείνει να πάρει διαστάσεις επιδημίας. Πρέπει κάποιος να μαθητεύσει σε λόγιους εκκλησιαστικούς άνδρες, ή να προμηθευτεί ηχογραφήσεις καλών αναγνωστών (πατριαρχών, αρχιερέων, ιερέων, ψαλτών, κλπ.) ώστε σταδιακά να διαμορφώσει ένα καλό γλωσσικό αισθητήριο και στις αναγνώσεις.

Ίσως κάποιοι σχολιάσουν: «αγαπητέ μου, άστα αυτά, είναι λεπτομέρειες, το θέμα είναι να ψάλλεις». Καθόλου λεπτομέρειες δεν είναι, αντιθέτως, εδώ κρύβεται όλη η ουσία της χρήσης της μουσικής στην λατρεία, και όχι τόσο σε αυτήν ή την άλλη επιλογή μουσικής επιτήδευσης ή εμμελέστερης διαφοροποίησης σε σχέση με τους παλαιότερους. Για τον λόγο αυτό έγραψα παλαιότερα σε πρόλογο ενός έργου τού άλλου πεφιλημένου διδασκάλου, του αειμνήστου τώρα πια π. Κωνσταντίνου Παπαγιάννη, ότι: «τα προσόντα των διακόνων του αναλογίου δεν μπορούν να περιορίζονται μόνο σε όσα θεμελιώδη από καθαρά μουσικής απόψεως κατέγραψε ήδη τον ιε' αιώνα ὁ λαμπαδάριος του ευαγούς βασιλικού κλήρου Μανουήλ Δούκας Χρυσάφης. Ο ιεροψάλτης οφείλει επιπλέον να είναι λόγιος, φιλομαθής, ώστε να γνωρίζει άριστα ή έστω να μελετά συστηματικά τα υμνογραφικά και τα αγιογραφικά κείμενα τα οποία πρόκειται να αποδώσει μελωδικά ή εκφωνητικά στην λατρεία, με σκοπό την επιτυχέστερη μελωδική ερμηνεία τους. Να προσεγγίζει βιωματικά και (θα τολμούσα να πω) με κάποια θεολογική γνώση, όχι απλά καλλιτεχνικά, τον υμνητικό λόγο, καθώς καί να κινείται άνετα στην χρήση του λόγου και του μέλους μέσα στα πλαίσια των ακολουθιών, με βάση την γνώση του τυπικού καί την λειτουργική-εκκλησιαστική οξυδέρκειά του.» [11].

Είναι κατάλληλη η ευκαιρία σήμερα να προσθέσω κάτι που το θεωρώ θεμελιώδες για το παρόν και το μέλλον της λειτουργικής ψαλτικής: η διδασκαλία της ψαλτικής δεν μπορεί να περιορίζεται στα, βασικά κατά τα άλλα, τεχνικά στοιχεία της μουσικής (ήχοι, παραλλαγή, μέλος, θέσεις, διαστήματα, φθορές, ύφος, χρόνος, εκφορά συμφώνων και φωνηέντων, κ.ά.) αλλά πρέπει απαραίτητα να ξεκινά από την διδαχή και γνώση του περιεχομένου του ύμνου που πρόκειται να μελετηθεί μουσικά, του νοήματός του το οποίο επιδιώκεται να αναπτυχθεί μελωδικά. Εάν περιοριζόμαστε μόνο στα τεχνικά στοιχεία της μουσικής δεν είμαστε ψάλτες, αλλά απλοί μουσικοί. Το γεγονός δε της αποξένωσης από το συναμφότερον της ψαλτικής (λόγος και μέλος) καθώς και από τον ευχητικό λόγο, έχει εξαιρετικά δυσάρεστα αποτελέσματα στην λατρεία, ειδικά δε στα μυστήρια, όπου χάνεται ο λόγος και κυριαρχεί το μέλος, μετατρέπεται η θεία λειτουργία σε «ιερή μουσική συναυλία» για να θυμηθώ και πάλι τον Φουντούλη, ή όπως, αλλιώς το έγραψε: «Ο ψάλτης έγινε το κυρίαρχο πρόσωπο στην σύναξη και ο ιερεύς ουσιαστικά το δευτερεύον. Πράγματα δηλαδή αντιθεολογικά και αντιπαραδοσιακά.» [12].

Παρομοίως, δεν νοείται εμμελής ανάγνωση κειμένων ευαγγελικών ή αποστολικών χωρίς προηγούμενη προσεκτική μελέτη της ερμηνείας τους, ειδικά δε των περικοπών από τις επιστολές του αποστόλου Παύλου των οποίων τα νοήματα είναι δύσκολα και πυκνά, και η εμμελής απόδοσή τους δεν μπορεί να εξαντλείται σε μια καλλίφωνη επιτήδευση. Η απρογραμμάτιστη ανάθεση της ανάγνωσης του Αποστόλου σε κάποιον που βρέθηκε δίπλα μας ή εκτάκτως μάς επισκέφθηκε στο αναλόγιο ή και από εμάς τους ίδιους, δεν αποτελεί πράξη ψαλτικής ευθύνης, ούτε δικαιώνει την από αιώνων καθιέρωση στην λατρεία της εκφωνητικής απαγγελίας, που με την σειρά της προέρχεται από την αρχαιότητα και της οποίας η εξέλιξη δημιούργησε την ψαλτική σημειογραφία.

Γνωρίζω βέβαια ότι πολλά από τα προβλήματα λανθασμένης απόδοσης ύμνων ή περικοπών δεν προέρχονται μόνο από την βασική έλλειψη γλωσσικής παιδείας, η οποία επιτείνεται από την θλιβερή απουσία μέριμνας κατά την ψαλτική εκπαίδευση, αλλά και από εσωτερικούς παράγοντες της γλώσσας, όπως είναι η ισορροπία φράσεων κατά την εκφορά τους ή και αυτή καθ' αυτή η ποιητική δομή τους. Έτσι, κάποια από τα παραπάνω παραδείγματα εκεί έχουν την αιτία της άλογης ανάγνωσής τους, όπως και αρκετά άλλα, επί παραδείγματι το: «ὸ ἔχων ὦτα, ἀκούειν ἀκουέτω» (αντί του ορθού «ὸ ἔχων ὦτα ἀκούειν, ἀκουέτω» [13]). Και φυσικά, είναι και αρκετές οι περιπτώσεις όπου και κατά την ψαλμώδηση ύμνων ακολουθείται η ποιητική δομή τους, η οποία όμως τεμαχίζει και κάποιες

φορές διαστρέφει το νόημα τους (π.χ. *πλήρης ὁ οὐρανὸς καὶ ἡ γῆ τῆς δόξης Σου* [14], στο οποίο με την κυριαρχία της μουσικής κορώνας στην λέξη *οὐρανός* διαιρούνται τα μη διαιρούμενα).

Εδώ είναι ανάγκη να μελετήσουμε τις σοβαρότερες περιπτώσεις και να αναζητήσουμε λύσεις. Γνωρίζουμε άλλωστε τώρα πια ξεκάθαρα ότι, ακόμη και στην κοσμική ποίηση, οι δημιουργοί των ποιημάτων ναι μεν τηρούν μια ποιητική δομή, όταν όμως αυτά απαγγέλονται ή μελοποιούνται, οι ίδιοι οι δημιουργοί ενδιαφέρονται για την νοηματική τους απόδοση, ιδιαίτερα στις περιπτώσεις όπου η αυστηρή τήρηση της ποιητικής δομής αλλοιώνει καίρια «το λαλούμενον» [15].

Και φυσικά το ίδιο γίνεται και σε πάμπολλα εκκλησιαστικά ποιήματα, όπως στο δίστιχο:

Σώφρων Ἰωσήφ, δίκαιος κράτωρ ὤφθη,
καὶ σιτοδότης· ὦ καλῶν θημωνία!

το οποίο διαβάζεται-απαγγέλεται κατά το νόημά του και όχι κατά τον ποιητικό του χωρισμό, όπως και το αμέσως επόμενο από την ίδια ακολουθία:

Τὴν Συναγωγήν, συκῆν Χριστός, Ἑβραίων,
καρπῶν ἄμοιρον πνευματικῶν εἰκάζων,
ἀρᾷ ξηραίνει· ἧς φύγωμεν τὸ πάθος [16].

Πιστεύω βαθύτατα ότι τα παραπάνω δεν είναι μια θεωρητική ή θεολογική προσέγγιση, αλλά έχουν σαφέστατες πρακτικές και καθαρά ψαλτικές διαστάσεις. Για τον λόγο αυτό θα θίξω και την καθαρά μουσικολογική τους διάσταση, η οποία φανερώνεται σταδιακά με την έρευνα των ακραιφνώς μουσικών πηγών.

Πράγματι, από την μελέτη των χειρογράφων, των έντυπων εκδόσεων και από την ακρόαση παλαιών και νεώτερων ηχογραφήσεων, διαπιστώνεται σταδιακά ξεκάθαρα ότι οι κορυφαίοι μαΐστορες της μουσικής προχωρούν σταθερά και συστηματικά σε επιτυχέστερες νοηματικά μελοποιήσεις. Είχα την ευκαιρία σε δύο επιστημονικά συνέδρια τελευταία στην Ελλάδα και στο εξωτερικό [17], να δείξω με συγκεκριμένα παραδείγματα πώς μορφές της ψαλτικής όπως ο Πέτρος ο Πελοποννήσιος († 1778) δεν αρκούνται απλώς στο να επεξεργαστούν μουσικά το προγενέστερο και σύγχρονό τους μουσικό υλικό, αλλά ταυτόχρονα προσπαθούν να τονίσουν και να χωρίσουν λογικότερα τα υμνογραφήματα. Η διαδικασία αυτή που δεν έχει επισημανθεί από την μουσικολογική έρευνα, προκύπτει αβίαστα από τις συγκρίσεις μελών στην διαχρονική τους εξέλιξη.

Επειδή ανέφερα τον Πέτρο, ο οποίος είναι ένα ορόσημο για την ψαλτική μας, θέλω να σημειώσω υπεύθυνα πια, ότι η μεγαλωσύνη του δεν έγκειται απλά στο γεγονός ότι μελοποίησε κατά το νέο αργό στιχηραρικό μέλος και έτσι ευεργέτησε την νεώτερη μελοποιία. Πολλά δείγματα αυτού του μέλους υπήρχαν και πριν τον Πέτρο, έστω και χωρίς συστηματοποίηση και πληρότητα, τις οποίες πρέπει βέβαια ευγνωμόνως να του αποδώσουμε. Εάν, ωστόσο, συγκρίνει κάποιος το Αναστασιματάριο του δασκάλου του Δανιήλ με εκείνο του Πέτρου, θα διαπιστώσει ότι ο τελευταίος συνεχώς διορθώνει παρατονισμούς, ομαλοποιεί και συνδέει τεμαχισμένες φράσεις που νοηματικά πρέπει να εμφανίζουν συνέχεια [18], τακτοποιεί λογικότερα τις ατελείς και εντελείς καταλήξεις των μελών.

Την ίδια εργασία κάνει και στο Ειρμολόγιο του ιερέα και Νομοφύλακα Μπαλάση που κυριαρχούσε επί 80 τουλάχιστον χρόνια μέχρι τις μέρες του. Δεν συντέμνει απλά κάποιες γραμμές και αλλάζει ενδεχομένως επιμέρους μουσικές θέσεις, αλλά εκλογικεύει διαρκώς άτοπους τονισμούς λέξεων, καταργεί όμοιες μελωδικές εκτυλίξεις σε ισοσυλλαβούσες και ομοτονούσες φράσεις με σκοπό την λογικότερη ψαλμώδησή τους μέσα από τον κανονισμό ατελών και εντελών καταλήξεων, κ.ά. [19]. Την ίδια εργασία παρατηρούμε και σε μέλη της Παπαδικής, πολλά από τα οποία με την σειρά τους βέβαια βασίζονται οφθαλμοφανώς στα αντίστοιχα των πρωτοψαλτών Δανιήλ και Ιωάννη, αλλά με περαιτέρω επεξεργασία προς την κατεύθυνση που ανέφερα.

Εκεί εστιάζεται σαφέστερα η μεγαλωσύνη του Πέτρου σε σχέση με τους προγενέστερους. Η δε προσπάθεια σαφέστερης ανάδειξης του υμνογραφικού λόγου από μέρους του δεν πήγαζε μόνο από μια πρακτική προσέγγιση στα ψαλλόμενα κατά την εποχή του μέλη, αλλά είχε και ξεκάθαρο θεωρητικό υπόβαθρο. Ο μαθητής τού σπουδαιότερου μαθητή τού Πέτρου, ο Χρύσανθος από την Μάδυτο, περιγράφει στο Μέγα Θεωρητικό του τον τρόπο μελοποιίας του δασκάλου όπως του μεταφέρθηκε και όπως προδήλως διαπιστώνεται από τα έργα του: κανονισμός των ατελών και εντελών καταλήξεων της μελωδίας σύμφωνα με τα σημεία στίξης του υμνογραφήματος, έτσι ώστε να

διασώζονται τα νοήματά του [20]. «Ὢ τῆς σοφῆς ἐπινοίας τοῦ διδασκάλου, ὁμοῦ τε ᾄδειν ἠμᾶς καὶ τὰ λυσιτελῆ μανθάνειν μηχανωμένου! ὅθεν καὶ μᾶλλόν πως ἐντυποῦται ταῖς ψυχαῖς τὰ διδάγματα», θα έλεγε ο Μέγας Βασίλειος [21].

Από την εποχή του Πέτρου και εξής δεκάδες εκ των κορυφαίων μελοποιών, εκδοτών, ψαλτών εμφανίζονται να μεριμνούν ιδιαίτερα για την αλλαγή προβληματικών μελοποιήσεων με άλλες μουσικές μορφές, ώστε να αναδεικνύονται ορθότερα τα υμνογραφήματα ως *εμμελές κήρυγμα* (όπως τα χαρακτηρίζει μία πατριαρχική εγκύκλιος). Ο πρωτοψάλτης Ιάκωβος, ο Χαρτοφύλακας Χουρμούζιος, Κωνσταντίνος ο πρωτοψάλτης, Ιωάννης ο λαμπαδάριος, Ζ. Ζαφειρόπουλος, Ιάκωβος Ναυπλιώτης, Μανέας, Σεραφείμ Γεροθόδωρος, Κωνσταντίνος Πρίγγος, Δημήτριος Μαγούρης, Σύρκας, Στανίτσας (με μια μεγάλη ευαισθησία στο θέμα αυτό, αποτυπωμένη στα χειρόγραφά του και στην ψαλμώδησή του), Περιστέρης, Ευθυμιάδης, Καραμάνης, Ταλιαδώρος, Αστέρης, πολλοί αγιορείτες, και πολλοί ακόμη που δεν μπορούν να αναφερθούν αναλυτικά εδώ, αλλά το έργο τους έχει πια επισημανθεί.

Και είναι μια ευκαιρία σήμερα για να σημειωθεί (για πρώτη φορά ως σαφής μουσικολογική αναφορά), ότι υπάρχει μια μεγάλη, πολλή σημαντική και άκρως ενδιαφέρουσα πλήρης τέτοια εργασία προς την κατεύθυνση επιτυχέστερων μελοποιήσεων με βάση το νόημα των ύμνων, στα χρόνια που ακολούθησαν την καθιέρωση της Νέας Μεθόδου της ψαλτικής. Φέτος που εορτάζουμε την διακοσιοστή επέτειο από την διαμόρφωση και έγκριση της Νέας Μεθόδου είναι προγραμματισμένη από μέρους μου μια πρώτη σύντομη παρουσίαση αυτού του έργου, για το οποίο τίποτα συγκεκριμένο δεν έχει, έως τώρα, δημοσιευτεί.

Είναι αναμφισβήτητη αλήθεια ότι, οι προσπάθειες πολλών παλαιών και νεώτερων διδασκάλων προς την κατεύθυνση αυτή, δεν σταματούν μόνο στην μουσική επεξεργασία των ιδιομέλων και των ύμνων της παπαδικής, αλλά επεκτείνονται και στις σοβαρότερες προβληματικές περιπτώσεις των προσομοίων. Είναι σαφές σε όσους είναι μαχόμενοι ιεροψάλτες ότι, εάν στα προσόμοια πρέπει πάντα, χωρίς καμία αλλαγή, να εφαρμόζουμε την μελωδία των αυτομέλων, το αποτέλεσμα στις περισσότερες των περιπτώσεων θα ήταν τραγικό. Για τον λόγο αυτό έχουν παγιωθεί πολλές εξαιρέσεις στον κανόνα αυτό, ιδιαίτερα σε τονισμούς λέξεων και φράσεων, εξαιρέσεις που τις περισσότερες φορές εκτελούνται με μόνο κριτήριο την γλωσσική αίσθηση του ψάλλοντος. Ωστόσο, λόγω του ότι πολλοί υμνογράφοι δεν μπόρεσαν ή δεν ήξεραν πώς να συμβαδίσουν τα νοήματά τους με την δοσμένη μελωδία των αυτομέλων, κάποιες φορές παρατηρούνται ηπιότερα ή σοβαρότερα προβλήματα στην κατανόηση των ύμνων αυτών.

Αρχικά, πρέπει να σημειωθεί ότι δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι από κάποια εποχή και μετά παρουσιάζονται στα ψαλτικά χειρόγραφα καταγεγραμμένες ολόκληρες μελοποιήσεις κανόνων ή στιχηρών προσομοίων και όχι μόνο των αυτομέλων και των ειρμών τους. Θα πρέπει να ελεγχθούν σταδιακά αυτές, ώστε να διαπιστωθεί η άκαμπτη ή μη εφαρμογή της μελωδίας του αυτομέλου και στα προσόμοιά του, έστω και όταν αυτή δεν εξυπηρετεί καθόλου την νοηματική απόδοση του ύμνου, όταν δηλαδή υπερισχύει η μουσική φόρμα και όχι το περιεχόμενο του υμνογραφικού λόγου. Αλλά εάν ισχύει η άκαμπτη σε κάθε περίπτωση εφαρμογή, τότε γιατί ένιωσαν οι παλαιοί, ήδη από τον $17^{ο}$-$18^{ο}$ αιώνα, την ανάγκη να καταγραφεί και το μέλος των προσομοίων;

Έως τώρα, σε δειγματοληπτική εξέταση ελάχιστων καταγραφών στα τέλη του $18^{ου}$ αιώνα διαπιστώθηκε ασφαλώς ότι σε κάθε προσόμοιο δημιουργούνται πολλές διαφορετικές μουσικές θέσεις για τον καλύτερο τονισμό λέξεων και εννοιών, χωρίς ωστόσο να διαπιστωθούν θεμελιώδεις αλλαγές και στις ενδιάμεσες καταλήξεις του μέλους (σε σχέση με εκείνες του ειρμού-αυτομέλου).

Στην έντυπη ψαλτική παραγωγή υπάρχουν σαφώς (ήδη από τα πρώτα χρόνια της και μάλιστα από πατριαρχικούς ψάλτες) αλλαγές σε συγκεκριμένα σημεία, ώστε να μην τεμαχίζονται άστοχα τα νοήματα των ύμνων. Δεν πρόκειται για γενικευμένη πρακτική, που δεν χρειάζεται άλλωστε, αλλά για στοχευμένες επεμβάσεις με μια μουσική αισθητική που οπωσδήποτε εξελλίσσεται και επιτυγχάνει σταδιακά καλύτερα καλλιτεχνικά αποτελέσματα, αποδίδοντας ταυτόχρονα την βασική έννοια του υμνογραφήματος.

Η πρακτική αυτή, όπως ήδη ανέφερα, είναι έκδηλη και σε εκτελέσεις ύμνων από κορυφαίους ιεροψάλτες. Η μελέτη πλήθους ηχογραφήσεων των τελευταίων εκατό περίπου ετών μαρτυρεί αβίαστα για το γεγονός. Η φροντίδα για την εύστοχη απόδοση των νοημάτων των ύμνων με κατάλληλο κανονισμό της μελωδίας τους είναι ένα χαρακτηριστικό των «ψαγμένων» ιεροψαλτών, μαζί με την μελωδικότατη απόδοση της μουσικής τους. Σήμερα που η αυτονόμηση της μουσικής έχει και πάλι

έντονο χαρακτήρα με βάση σύνθετες και υπερβολικά εξεζητημένες μελοποιήσεις, ή μέσα από ανατολικές ή δυτικές επιρροές στην σύνθεση, ίσως δε και με αυτούσια αντιγραφή εξωτερικών μελών μαζί με έντονα στοιχεία εντυπωσιασμού, κυρίως όμως λόγω του παραμερισμού τής κατανόησης των ψαλλομένων, είναι ανάγκη να ξανακοιτάξουμε τα θέματα αυτά.

Δυστυχώς, η διάκριση της μουσικής σε αυτόνομη τέχνη από την μια, και σε λειτουργική ψαλτική από την άλλη, είναι κάτι που υφίσταται στον βαθμό που δεν γίνεται προσπάθεια να θεμελιωθεί η διδασκαλία της και στους δύο πυλώνες οι οποίοι την αποτελούν, στον βαθμό που η χρήση της δεν εξυπηρετεί πάντα τον σκοπό ένταξής της στην λατρεία του Θεού. Δεν πρόκειται για θέμα αξιολόγησης της τέχνης, ούτε, βέβαια, για απόρριψη κάποιου τμήματός της. Πρόκειται απλά για στόχευση στο στοιχείο της τέχνης που κάποιος θεωρεί ότι πραγματικά αξίζει να στοχεύσει. Όσον αφορά στην λειτουργική ψαλτική, για την οποία κάποια πράγματα αναφέρθηκαν παραπάνω, το στοιχείο αυτό που καθορίζει την χρήση της και την αξία της είναι μια παρεμφερής εκδοχή της αναφερθείσης σαφούς Παύλειας επιταγής, μια εκδοχή την οποία οφείλουμε στον Μέγα Βασίλειο: «Ἡ γλῶσσα ψαλλέτω, ὁ νοῦς ἐρευνάτω τὴν διάνοιαν τῶν εἰρημένων, ἵνα ψάλλῃς τῷ πνεύματι, ψάλλῃς δὲ καὶ τῷ νοΐ» [22].

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

[1] «*Σῶσόν με θεολογοῦντά Σε.* Ἡ μελωδικὴ ἔνδυση τῆς ὑμνογραφίας στὸ νέο στιχηραρικὸ γένος μελοποιίας», εισήγηση στο *Β΄ Διεθνές Συνέδριο Μουσικολογικό και Ψαλτικό του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας της Εκκλησίας της Ελλάδος: Τα γένη και είδη της Βυζαντινής Ψαλτικής Μελοποιίας*, (Αθήνα 15-19 Οκτωβρίου 2003). Δημοσιεύτηκε στον τόμο των Πρακτικών του συνεδρίου: (Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος-Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας. «Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης». Β΄ Διεθνὲς Συνέδριο Μουσικολογικὸ καὶ Ψαλτικό. Ἀθήνα, 15-19 Ὀκτωβρίου 2003. Τὰ Γένη καὶ Εἴδη τῆς Βυζαντινῆς Ψαλτικῆς Μελοποιίας. Πρακτικά. *Ἐκδίδει ὁ Γρ. Θ. Στάθης*, σσ. 335-357).

[2] Βλ. το γραμμένο από τον Εμμ. Γιαννόπουλο λήμμα «"Εκκλησιαστικόν", χαρακτηρισμός μέλους» στην *Μεγάλη Ορθόδοξη Χριστιανική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμ. 6, σσ. 506-507.

[3] Α΄ Κορινθ. 14, 9, 14-15 (*Καινή Διαθήκη* με ερμηνευτική απόδοση Ι. Κολιτσάρα).

[4] Θεόληπτος Φιλαδέλφειας, Περί μοναδικοῦ ἐπαγγέλματος, *Φιλοκαλία* τόμος 4ος σελ. 10-11.

[5] Μαρτυρία του μαθητή του, κ. Μάρκελλου Πιράρ: http://analogion.com/forum/showpost.php?p=6955&postcount=7.

[6] Εισήγηση του Εμμ. Γιαννόπουλου στο Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο *50 χρόνια λειτουργικής έρευνας και διακονίας* (Θεολογική Σχολή Α.Π.Θ., 19 και 20-2-14) για τον αείμνηστο καθηγητή Ιωάννη Φουντούλη. Υπό δημοσίευση.

[7] Εμμ. Γιαννόπουλου, ό.π.

[8] Κολ. 2, 8.

[9] Γαλ. 5, 24.

[10] Βλ. την ημέτερη βιβλιοκρισία στον τόμο Diane H. Touliatos-Miles, *A descriptive catalogue of the musical manuscript collection of the National Library of Greece. Byzantine chant and other music repertory recovered*, 2010, δημοσιευμένη στα *Βυζαντινά*, τόμ. 32 (2012), σσ. 314-321.

[11] Εμμ. Γιαννόπουλου, «Προοίμιο» στο βιβλίο του π. Κων/νου Παπαγιάννη, *Θησαυρός μέλους αργού ειρμολογικού. Τόμος Α΄* (Θεσσαλονίκη 2011), σ. 6.

[12] Εισήγηση του Εμμ. Γιαννόπουλου στο Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο *50 χρόνια...* (βλ. την υποσ. 6).

[13] Ματθ. 11, 15.

[14] Φράση από τον Επινίκιο ύμνο, ο οποίος ψάλλεται στην Θεία Λειτουργία. Βλ. το ημέτερο λήμμα «Επινίκιος ύμνος «Άγιος, άγιος, άγιος Κύριος Σαβαώθ»» στην Μεγάλη Ορθόδοξη Χριστιανική Εγκυκλοπαίδεια, τόμ. 7, σσ. 227-228.

[15] Αναλυτική αναφορά στον Γιώργο Σεφέρη και το ποίημά του «Άρνηση» γίνεται στο: Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος, «Λόγος και μέλος στην έντυπη και στην ασματική παράδοση της ψαλτικής», *Μουσικό Σπουδαστήριο Καρδαμύλης. Ημερίδα. Θέματα ελληνικής μουσικής* (Σάββατο 31 Αυγούστου 2013), υπό δημοσίευση. Πάμπολλα είναι τα παραδείγματα και από απαγγελίες ποιημάτων οι οποίες σαφώς ακολουθούν το νόημα και όχι την ποιητική δομή. Πολλές τέτοιες απαγγελίες και ακροάσεις μπορεί να βρει κάποιος και στο διαδίκτυο, όπως επί παραδείγματι των ποιημάτων του Κ. Καβάφη: www.kavafis.gr/. Οι αναγνώσεις, από καταξιωμένους λογοτέχνες, ποιημάτων όπως «Άννα Κομνηνή», ή «Ο βασιλεύς Δημήτριος» και πλείστων άλλων (αν όχι όλων), καταδεικνύουν την σταθερή υπεροχή του νοήματος και όχι του ποιητικού μέτρου.

[16] Όρθρος Μεγ. Δευτέρας, Συναξάριον, Στίχοι εις τον πάγκαλον Ιωσήφ.
[17] Emmanouil Giannopoulos, "A tracking in the sources of the enormous oeuvre of the famous ecclesiastical musician Petros the Peloponnésian (ci. 1735-†1778)", INTERNATIONAL MUSICOLOGICAL CONFERENCE *Musical Romania and the neighbouring cultures: traditions, influences, identities* Iaşi , 4-7 July 2013 (υπό δημοσίευση)· Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος, «Λόγος και μέλος στην έντυπη...» (βλ. υποσ. 15).
[18] Π.χ. *Κυκλώσατε λαοὶ Σιὼν* (πα) *καὶ περιλάβετε αὐτὴν* (πα) *καὶ δότε δόξαν ἐν αὐτῇ* (πα) *τῷ ἀναστάντι ἐκ νεκρῶν* (πα) κλπ [Δανιήλ]. Αντιθέτως: *Κυκλώσατε λαοὶ Σιὼν* (πα) *καὶ περιλάβετε αὐτὴν* (πα) *καὶ δότε δόξαν ἐν αὐτῇ τῷ ἀναστάντι ἐκ νεκρῶν* (πα) [Πέτρος]
[19] Βλ. Emmanouil Giannopoulos, "A tracking in the sources...» (βλ. παραπάνω την υποσ. 17).
[20] Χρυσάνθου ἀρχιεπισκόπου Διρραχίου (sic), *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς μουσικῆς,* Τεργέστη 1832, σσ. 183-184.
[21] Migne, *Patrologiae Graeca*. Τόμ. XXIX στήλη 213.
[22] Migne, ό.π. στήλη 304.

---

*Ο **Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος** είναι διδάκτορας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, με επιβλέποντα καθηγητή τον Γρηγόριο Θ. Στάθη. Είναι επίσης πτυχιούχος των τμημάτων Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού και Θεολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Το μεταπτυχιακό του εκπονήθηκε στο Τμήμα Ποιμαντικής Θεολογίας του ίδιου πανεπιστημίου, στο γνωστικό αντικείμενο της Λειτουργικής και της Χριστιανικής Αρχαιολογίας και τέχνης και υπεύθυνο καθηγητή τον αείμνηστο κορυφαίο λειτουργιολόγο Ιωάννη Φουντούλη. Διδάσκει στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, στο οποίο έχει εκλεγεί λέκτορας (2009), μαθήματα σχετικά με την Βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική. Τον Ιούνιο του έτους 2010 εξελέγη επίκουρος καθηγητής στην Ανώτατη Εκκλησιαστική Ακαδημία (ΑΕΑ) Βελλάς Ιωαννίνων – Πρόγραμμα Εκκλησιαστικής Μουσικής και Ψαλτικής. Δίδαξε ακόμη επί πολλά έτη (2000 – 2011) κατ΄ ανάθεσιν στο Τμήμα Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του Α.Π.Θ. τα μαθήματα Εισαγωγή στην εκκλησιαστική μουσική και Θέματα Ψαλτικής Τέχνης. 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. Το κύριο βάρος της επιστημονικής του έρευνας δίδεται στην χειρόγραφη παράδοση της Ψαλτικής, από τη συστηματική μελέτη της οποίας προκύπτουν πλήθος στοιχείων για την ιστορία, τη μορφολογία, την εξέλιξη και διάδοση κ.λπ. της σπουδαίας αυτής τέχνης του ορθόδοξου πνεύματος και του ελληνικού πολιτισμού. Δίδαξε από το έτος 1988 έως το 2013 και στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση, ενώ συνεχίζει την θητεία του και στο Δημοτικό Ωδείο Θεσσαλονίκης όπου από το έτος 1994 κ.ε. πολλοί μαθητές του έχουν ολοκληρώσει τις σπουδές τους στην Ψαλτική Τέχνη. Έχει διακονήσει ως ιεροψάλτης σε ναούς της Θεσσαλονίκης και από το έτος 1998 είναι πρωτοψάλτης του περικαλλούς βυζαντινού ιερού ναού των Αγίων Δώδεκα Αποστόλων στην ίδια πόλη.*

Ἀνάλυση μέλους: Διεπιστημονικὲς προσεγγίσεις

Βασιλικὴ Γούση

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν
vgousi@yahoo.gr

Περίληψη. Ἡ ἀνάλυση ἑνὸς μέλους ἀποτελεῖ ἀνεξάντλητο πεδίο διερεύνησης, ἀλλὰ καὶ ἔμπνευσης καὶ γόνιμου στοχασμοῦ. Προσεγγίζοντας καὶ ἐντρυφῶντας στὰ πεδία ἔρευνας διαφόρων ἐπιστημῶν ἐντυπωσιάζεται κανείς, καθὼς ἐντοπίζει κοινὲς συνιστῶσες, μεθοδολογικὲς τεχνικές, ἀρχὲς φιλοσόφησης κ.ἄ., ποὺ προσαρμοσμένες στὰ δεδομένα τῶν ἀρχῶν τῆς ψαλτικῆς τέχνης ἀνοίγουν ὁρίζοντες γιὰ μία πολυεδρικὴ καὶ ἀτέρμονη ἐνατένιση τῆς ἄπειρης θέας τῆς μουσικῆς δημιουργίας. Ἡ παροῦσα ἀνακοίνωση μεταφέρει τὴ δυνατότητα συσχέτισης διαφόρων ἐπιστημονικῶν θεωρήσεων μὲ θέματα μελοποιητικῆς ἀνάλυσης τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, καθὼς καὶ τὰ προκύπτοντα ὀφέλη μιᾶς τέτοιας ἀναζήτησης. Συμβάλλει δὲ οὐσιαστικὰ στὴν ἀνάπτυξη προβληματισμοῦ ὅσον ἀφορᾶ στὴ θεώρηση τῆς ψαλτικῆς τέχνης ὡς αὐτόνομης ἐπιστήμης, στὴ διεπιστημονικὴ προσέγγισή της, καὶ σὲ ὅ,τι αὐτὲς συνεπάγονται.

Abstract. The analysis of a byzantine chant constitutes an unlimited field of investigation, as well as inspiration and fruitful reflection. Approaching and poring over the research fields of various sciences, one is impressed, as he/she traces common components, methodological techniques, philosophical principles etc., which, adjusted to the context of the principles of the psaltic art, open up horizons for a many-faceted and never-ending gaze at the infinite view of music creation. The current paper conveys the possibility of correlation between various scientific theories and issues regarding the analysis of the setting of Byzantine church music, as well as the resulting benefits of such an inquiry. Moreover, it contributes substantially to the development of speculation regarding the view of the psaltic art as an autonomous science, in its interdisciplinary approaches, and to any issues these involve.

«Στὴν ἐπιστήμη πρέπει νὰ φανταζόμαστε
ὅλο καὶ περισσότερα, ὅλο καὶ τολμηρότερα.»

Θαρρῶ πὼς ἡ ρήση αὐτὴ τοῦ Εὐγενίου Τριβιζᾶ ἀποτελεῖ τὴν πιὸ κατάλληλη εἰσαγωγὴ στὴν εἰσήγησή μου, ποὺ συνιστᾶ ἕνα τολμηρὸ ἄνοιγμα τῆς ἐπιστημονικῆς σκέψης στὸ εὐρὺ σύμπαν τῆς μελοποιητικῆς ἀνάλυσης στὴν ψαλτικὴ τέχνη.

Βέβαια, ἡ μουσικολογία ὡς ἐπιστήμη ἀποτελεῖ, ἐκ τῶν πραγμάτων, μία πολυδιάστατη πρόκληση γιὰ τὸν στοχαστή-ἐρευνητή, καθὼς τὸ ἀντικείμενό της ἀποτελεῖ πρόσφορο πεδίο ἔρευνας ἀπὸ ποικίλες ἐπιστῆμες, γεγονὸς ποὺ συνιστᾶ καὶ τὴν ἀπόδειξη τῆς ὑφιστάμενης διεπιστημονικότητας [1], μέσα στὸ πλαίσιο τῶν Βυζαντινῶν Μουσικῶν Σπουδῶν, ὅπως αὐτὸ καταφαίνεται καὶ στὸν χαρακτηριστικὸ πίνακα τῆς καθηγήτριας Μαρίας Ἀλεξάνδρου [2].

Στὴν παροῦσα εἰσήγηση θὰ ἐπιχειρήσουμε τὸ τολμηρὸ βῆμα ἀνίχνευσης τῆς διεπιστημονικότητας, ἑστιάζοντας στὸν κλάδο τῆς μουσικολογικῆς ἀνάλυσης [3]. Ἄλλωστε, ὄντας ἡ ψαλτικὴ μία τέχνη ζωντανή, θὰ πρέπει νὰ μᾶς παρασύρει σὲ διαρκεῖς προσπάθειες περαιτέρω διερεύνησης τῆς δυναμικῆς καὶ τῆς ἀξίας της.

Ἡ ἀνάλυση ἑνὸς μέλους, δηλαδὴ ἡ συστηματικὴ προσέγγιση καὶ διείσδυση στὸ μέλος καθ' αὐτό, ἀποτελεῖ ἀνεξάντλητο πεδίο διερεύνησης, ἀλλὰ καὶ ἔμπνευσης καὶ γόνιμου στοχασμοῦ. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ὁ ἐπιστημονικὸς κλάδος τῆς ἀνάλυσης -συναρπαστικὸς τόσο στὴ διαδικασία τῆς ἔρευνας ἀλλὰ καὶ στὴν παρουσίαση τῶν στοιχείων της- ἔχει ἀποδώσει πολύκαρπα ἀποτελέσματα μέσα στὰ πλαίσια τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας [4]. Ἡ παροῦσα ἀνακοίνωση, ὅμως, φιλοδοξεῖ νὰ ὑπερβεῖ αὐτὰ τὰ ὅρια, ἀνοίγοντας ἀφ' ἑνὸς τὴν προοπτικὴ τῆς μουσικολογικῆς ἀνάλυσης στὸν εὐρύτερο

Copyright: © 2014 Βασιλική Γούση. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.

ὁρίζοντα τῆς διεπιστημονικῆς συνύπαρξης καὶ συνεργασίας, καὶ προσφέροντας ἀφ' ἑτέρου ἕνα χαρακτηριστικὸ δεῖγμα αὐτῆς τῆς δυνατότητας διεπιστημονικῆς προσέγγισης ἑνὸς μέλους.

Πράγματι, ἐντυπωσιάζεται κανείς, ἐντρυφῶντας στὰ πεδία ἔρευνας διαφόρων ἐπιστημῶν, καθὼς ἐντοπίζει κοινὲς συνιστῶσες, μεθοδολογικὲς τεχνικές, ἀρχὲς φιλοσόφησης καὶ ἄλλα στοιχεῖα, ποὺ προσαρμοσμένα στὰ δεδομένα τῶν ἀρχῶν τῆς ψαλτικῆς τέχνης ἀνοίγουν ὁρίζοντες γιὰ μία πολυεδρικὴ καὶ ἀτέρμονη ἐνατένιση τῆς ἄπειρης θέας τῆς μουσικῆς δημιουργίας. Ξεκινῶντας, θὰ πρέπει νὰ σημειώσουμε μία βασικὴ ἀρχὴ ἀνάλυσης, τὴν ὁποία διατυπώνει μὲ σαφήνεια ὁ καθηγητὴς Γρηγόριος Στάθης: *«[…] ἡ Ψαλτική, ἤ, ὡς κοινότερον γνωρίζεται, ἡ Βυζαντινὴ Μουσική, εἶναι δυνατὸν νὰ καταστῇ ἀντικείμενον ἐρεύνης, καὶ λεπτομεροῦς ἐξετάσεως, χωρὶς τὸν φόβον τῆς ἀλλοιώσεως τοῦ χαρακτῆρος της […].»* [5] Κατ' ἐπέκτασιν δὲ ἡ ὅποια ἀναλυτικὴ ἐπεξεργασία, ἀπὸ ὅπου κι ἂν προέρχεται καὶ ἐμπνέεται, μπορεῖ νὰ ἐφαρμόζεται σὲ κάθε μέλος, χωρὶς νὰ ὑπάρχει κίνδυνος ἀλλοίωσης τοῦ ἰδίου ὡς συνόλου ἢ τῶν στοιχείων του. Θὰ πρέπει, βεβαίως, νὰ ἐπισημανθεῖ ὅτι οἱ διάφορες μορφὲς ἀναλυτικῆς διεργασίας, ποὺ μποροῦν νὰ ἐπιλεχθοῦν καὶ νὰ ἐφαρμοστοῦν, χαρακτηρίζονται πάντα ἀπὸ τὸν κοινὸ στόχο, ποὺ εἶναι ἡ κατὰ τὸ δυνατὸν πληρέστερη προσέγγιση τοῦ μέλους.

Ἐπιχειρῶντας νὰ ἀποδώσουμε μὲ ἁπλουστευμένο καὶ παραστατικό, πλὴν ὅμως οὐσιαστικὸ τρόπο τὴ διεπιστημονικὴ προσέγγιση ἑνὸς μέλους, παρουσιάζουμε τὶς ἑξῆς δύο θεωρήσεις:

1) Σύμφωνα μὲ τὴν πρώτη θεώρηση, ποὺ διατυπώνει ὁ μουσικολόγος Jørgen Raasted, τὸ μελοποίημα παρουσιάζεται σὰν ἕνα διαμάντι στὸ χέρι τοῦ μελετητῆ, καὶ κάθε περιστροφὴ τοῦ διαμαντιοῦ προσφέρει ἕνα διαφορετικὸ λαμπύρισμα [6]. Κατ' ἐπέκτασιν στὸ λαμπύρισμα τῆς κάθε πλευρᾶς μπορεῖ νὰ ἀναγνωρίσει ὁ μελετητὴς τὴν ἀντανάκλαση στοιχείων διαφορετικῶν ἐπιστημῶν.
2) Στὴ δεύτερη περίπτωση, θεωρεῖται τὸ μελοποίημα ὡς μία φωτεινὴ πηγή, τὴν ὁποία παρατηρεῖ ὁ μουσικολόγος μέσα ἀπὸ τὶς ἕδρες ἑνὸς πρίσματος, καθεμιὰ τῶν ὁποίων ἀντιστοιχεῖ σὲ ὁρισμένη ἐπιστήμη.

Καὶ στὶς δύο περιπτώσεις εἶναι ἐξίσου σημαντικὴ ἡ ἐμπειρία καὶ ἀντίληψη τοῦ παρατηρητῆ, ἡ ὀπτικὴ γωνία καὶ ἡ ἔνταση τοῦ φωτισμοῦ. Διαφοροποιήσεις, μάλιστα, σὲ αὐτὲς τὶς παραμέτρους μποροῦν νὰ κάνουν τὸ ὑπὸ ἔρευνα ἀντικείμενο νὰ ἐμφανίζεται λιγότερο ἢ περισσότερο ἐντυπωσιακό.

Ἡ παροῦσα ἀνακοίνωση μεταφέρει τὴ δυνατότητα συσχέτισης διαφόρων ἐπιστημονικῶν θεωρήσεων μὲ θέματα μελοποιητικῆς ἀνάλυσης τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, προσεγγίζοντας ἐνδεικτικὰ βασικὲς ἀρχὲς καὶ στοιχεῖα τριῶν ἐπιστημῶν πάνω σὲ θέματα ἀνάλυσης. Πρόκειται γιὰ τὴ Φιλολογία, τὴν Ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τὴν Ψυχολογία, τῶν ὁποίων θὰ ἀναζητήσουμε στοιχεῖα, ποὺ μποροῦν νὰ ἐντοπιστοῦν στὶς ποικίλες προσεγγίσεις ἀνάλυσης ἑνὸς μέλους, καθὼς καὶ τὰ προκύπτοντα ὀφέλη μιᾶς τέτοιας παρακολούθησης.

Ἂς ἐπιχειρήσουμε, λοιπόν, αὐτὴ τὴν ἰδιαίτερη ἀναζήτηση:

Ἔχουμε ἄραγε σκεφθεῖ ποιὰ σχέση ὑφίσταται μεταξὺ Φιλολογίας καὶ Μουσικολογίας, ὅσον ἀφορᾶ στὴν ἀνάλυση ἑνὸς μέλους; (Διευκρινίζω ὅτι ἀναφέρομαι στὸ μέλος καθ' αὐτὸ καὶ ὄχι στὸ ποιητικὸ κείμενο.) Εἶναι ἐκπληκτικὸ τὸ γεγονὸς ὅτι τόσο ἡ Γραμματική [7], ὅσο καὶ τὸ Συντακτικὸ [8] καὶ ἡ Νοηματικὴ Ἀνάλυση, ὡς τρόποι ἐπεξεργασίας ἑνὸς φιλολογικοῦ κειμένου, μποροῦν νὰ ἀναγνωριστοῦν στὴ μελοποιητικὴ ἀνάλυση, ὅταν τὸ μέλος ἐκληφθεῖ ὡς ἀντίστοιχο φιλολογικὸ κείμενο· καὶ εἶναι ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα ἡ διαδικασία τῆς ἀνίχνευσης παράλληλων στοιχείων ἀνάλυσης στὶς δύο ἐπιστῆμες:

Γιὰ τὴ σχέση «φιλολογικῆς» καὶ «μουσικολογικῆς» Γραμματικῆς μίλησε ἐδῶ καὶ αἰῶνες ὁ Μανουὴλ Χρυσάφης ἀναφερόμενος στὸν ὁρισμὸ τῶν θέσεων: *«Θέσις γὰρ λέγεται ἡ τῶν σημαδίων ἕνωσις, ἥτις ἀποτελεῖ τὸ μέλος. Καθὼς γὰρ ἐν τῇ Γραμματικῇ τῶν εἰκοσιτεσσάρων στοιχείων ἡ ἕνωσις συλλαβισθεῖσα ἀποτελεῖ τὸν λόγον, τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ τὰ σημεῖα τῶν φωνῶν ἑνούμενα ἐπιστημόνως ἀποτελοῦσι τὸ μέλος, καὶ λέγεται τὸ τοιοῦτον τότε θέσις.»* [9]

Ἀπαραίτητη συνιστῶσα στὴν προσπάθεια ἀνάλυσης ἑνὸς μέλους ἀποτελεῖ ὁ ἐντοπισμὸς τοῦ «μελικοῦ Συντακτικοῦ» [10], ὅπως καὶ τῆς «μουσικῆς στίξης» στὴ μελοποιητικὴ δημιουργία [11]. Ἐπισημαίνονται στὴ συνέχεια ὁρισμένα φιλολογικὰ στοιχεῖα, ποὺ παραλληλίζονται μὲ μουσικολογικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν μελῶν: Κύριο στοιχεῖο τοῦ λόγου εἶναι ἡ πρόταση [12], ἀντίστοιχα δὲ στὸ μέλος ὑφίσταται ἡ μελικὴ γραμμή. Καὶ ὅπως *«κάθε πρόταση μποροῦμε νὰ τὴ μελετήσουμε ἀπὸ τέσσερις*

ἀπόψεις: α) τὸ περιεχόμενο, β) τὴν ποιότητα, γ) τὴ σχέση της μὲ ἄλλες καὶ δ) τὴ δομή (τοὺς ὅρους)» [13], κατ' ἀνάλογο τρόπο μποροῦμε νὰ ἀξιολογήσουμε καὶ τὶς μελικὲς γραμμές. Παρατηροῦμε, λοιπόν, ὅτι ἡ διάκριση τῶν προτάσεων σὲ εἴδη (ἐρωτηματικές, καταφατικές, ἐπιφωνηματικὲς κ.ἄ) συναντᾶται ἀντίστοιχα στὴν ψαλτικὴ στὰ διάφορα εἴδη καταλήξεων (ἀτελεῖς, ἐντελεῖς, τελικές) καὶ ἀνάλογων θέσεων, ποὺ ὑπαγορεύονται ἀπὸ τὴν τακτικὴ τῆς «μίμησης πρὸς τὰ νοούμενα» [14]. Οἱ σχέσεις δὲ τῶν προτάσεων μεταξύ τους (ὡς κυρίων καὶ δευτερευουσῶν) ἀπαντῶνται στὴν ψαλτικὴ κατὰ τὴν προσπάθεια ἐντοπισμοῦ τῆς λειτουργικότητας τῶν μελικῶν γραμμῶν.

Καὶ ὅπως ὁ λόγος ἐμπλουτίζεται καὶ διανθίζεται μὲ τὰ ποικίλα καλολογικὰ στοιχεῖα [15], κατὰ παρόμοιο τρόπο μποροῦν νὰ διανθιστοῦν καὶ τὰ μέλη μὲ διάφορα μουσικὰ στοιχεῖα, προσφέροντας διαφορετικὲς ἑρμηνευτικὲς ἀποδόσεις τους.

Ὅσον ἀφορᾶ δὲ στὴ Νοηματικὴ Ἀνάλυση καὶ τὴ Σημασιολογία ἑνὸς κειμένου, αὐτὴ μπορεῖ νὰ ἀντιστοιχηθεῖ μὲ τὴν κριτικὴ μουσικολογικὴ διερεύνηση πάνω σὲ θέματα α) ἀξιολόγησης καὶ λειτουργικότητας τῶν ἐπιμέρους μουσικῶν στοιχείων καὶ β) ἐπισήμανσης τῆς ἄρρηκτης σχέσης λόγου καὶ μέλους [16] στὴν κάθε μελοποιητικὴ δημιουργία. Ἀποτελεῖ δὲ αὐτὴ ἡ διερεύνηση τὸ ἀποκορύφωμα τῆς μουσικολογικῆς ἀνάλυσης τοῦ μέλους καθ' αὐτοῦ.

Κάποια ἀκόμη σημεῖα, ποὺ ὁπωσδήποτε πρέπει νὰ ἀναφέρουμε εἶναι τὰ ἑξῆς:

1) Ἡ θεμελιώδης ὁμοιότητα τῶν δύο ἐπιστημῶν (Φιλολογίας καὶ Ψαλτικῆς), ποὺ ἀναπτύσσονται σὲ προφορικὴ καὶ γραπτὴ μορφή· δηλαδή, ὅπως ὁ λόγος διακρίνεται σὲ προφορικὸ καὶ γραπτό, κατ' ἀναλογίαν καὶ τὸ μέλος ἀποδίδεται καὶ φωνητικὰ μὲ τὴν ψαλτική, καὶ γραπτὰ μὲ τὴν παρασημαντική.
2) Ἡ ὕπαρξη συγκεκριμένης δομῆς στὰ φιλολογικὰ κείμενα γιὰ τὴ διάρθρωση τοῦ νοήματός τους (πρόλογος, κυρίως θέμα, ἐπίλογος) ἀνευρίσκεται ἀντίστοιχα στὴ μορφολογικὴ δομὴ τοῦ μέλους, ὅπου μπορεῖ νὰ διακριθοῦν μουσικὲς ἑνότητες (εἰσαγωγή, ἀνάπτυξη, κλείσιμο) καθορισμένες ἀπὸ τὴ λειτουργία τῶν θέσεων.
3) Ἡ δυνατότητα πύκνωσης τοῦ λόγου (περίληψη) ἢ καὶ ἐπέκτασής του (ἀνάπτυξη) συναντᾶται συχνότατα στὰ μέλη μὲ τὶς διάφορες «συντμήσεις» καὶ τοὺς «καλλωπισμοὺς» τῶν μελῶν [17].
4) Ἀλλὰ καὶ ἡ ἀπαγγελία ἑνὸς λόγου δὲν ἔχει τὴν ἀντίστοιχη μορφή της στὴν ψαλτικὴ μὲ τὴν ἐμμελῆ ἀπαγγελία;

Ἂς ἀναζητήσουμε τώρα τὴ συμβολὴ τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς στὴ θεώρηση ἑνὸς μέλους. Κατὰ τὴ γενικὴ θεώρηση τῆς μελικῆς ροῆς, μὲ τὸν καταιγισμὸ τῶν ποικίλων μελικῶν πληροφοριῶν ποὺ προσφέρει, ἡ δυνατότητα ἐποπτικῆς παρακολούθησης καὶ κατανόησης τῆς «μουσικῆς ἰδέας» μέσω κάποιας σχηματικῆς μεταγραφῆς τοῦ μέλους ἢ στοιχείων του ἀποτελεῖ πολύτιμο ἐργαλεῖο διερεύνησης. Ἄλλωστε, ὅπως ὑπαγορεύει ἡ ἀρχιτεκτονικὴ θεώρηση: *«Ὅταν ὁ ἀνθρώπινος νοῦς ὀργανώνει μιὰ ὁμάδα σκέψεων, τὸ κάνει σχεδὸν ἀναπόφευκτα μὲ τὴ χρήση χωρικῶν εἰκόνων. […] κάθε ὀργάνωση σκέψεων προσλαμβάνει τὴ μορφὴ μιᾶς ἀρχιτεκτονικῆς δομῆς.»* [18] Κατ' ἐπέκτασιν, εἶναι ἰδιαίτερα σημαντικὴ καὶ λειτουργικὴ ἡ παραστατικὴ ἀπεικόνιση τοῦ μέλους μὲ κατάλληλα σχέδια [19] (σχήματα, διαγράμματα, γραφήματα κ.λ.π.), χωρὶς, ὡστόσο, νὰ ὑπάρχει δυνατότητα πλήρους μεταφορᾶς καὶ ἀποτύπωσης τοῦ μεγαλείου τοῦ μέλους.

Βέβαια, ἐρωτήσεις τοῦ τύπου πῶς ἡ μουσικὴ περιγράφεται ὡς σχῆμα, πῶς τὸ ἄυλο γίνεται ὑλικὸ κ.λ.π., ἀπαντῶνται ἀπὸ τὶς ἀκόλουθες παρατηρήσεις τοῦ Rudolf Arnheim σὲ ἕνα σχέδιο τοῦ Sigmund Freud, στὴν προσπάθειά του νὰ ἀπεικονίσει ψυχικὲς δυνάμεις καὶ ἰδέες, ποὺ παρουσιάζονται ἐξαιρετικὰ συναφεῖς μὲ ὅ,τι ἐδῶ ἐξετάζουμε· λέγει λοιπόν: *«Πρῶτον, παρότι τὸ σχέδιο […] συνίσταται ἀναπόφευκτα ἀπὸ σχήματα, ἀποτελεῖ πράγματι τὴ μετάφραση ἑνὸς συστήματος δυνάμεων σ' ἕνα ἀντιληπτικὰ ἁπτὸ μέσον. Οἱ δυνάμεις* [στὴ δική μας περίπτωση τὰ μελικὰ στοιχεῖα] *γίνονται ὁρατὲς μόνο μέσῳ τῆς ἐνσάρκωσής τους, ἀκριβῶς ὅπως ὁ ἄνεμος χρειάζεται σύννεφα ἢ νερὸ ἢ δέντρα, γιὰ νὰ γίνει ὁρατός. […] Δεύτερον, τὸ ὀπτικὸ μοντέλο δὲν ἀποτελεῖ ἁπλῶς ἕνα παιδαγωγικὸ τέχνασμα οὔτε ἁπλῶς μιὰ ἀναλογία, μιὰ ἄμεσα ἀντιληπτὴ μεταφορὰ ποὺ χρησιμοποιεῖται, γιὰ νὰ διευκολύνει τὴν κατανόηση τῆς πολύπλοκης δυναμικῆς τῶν δυνάμεων ποὺ ἀλληλεπιδροῦν. […] Τὸ σχέδιο εἶναι μεταφορικὸ ὑπὸ τὴν ἔννοια ὅτι δὲν ὑπάρχει καμία ἀρχιτεκτονικὴ τέτοιου εἴδους στὸν ἀνθρώπινο ἐγκέφαλο, ἀλλὰ εἶναι ἐπίσης γεγονὸς ὑπὸ τὴν ἔννοια ὅτι ἐπεξηγεῖ ἄμεσα τὶς σχέσεις μεταξὺ τῶν δυνάμεων […]. Ἐφόσον ὅλες οἱ ἀνθρώπινες σκέψεις δὲν μποροῦν νὰ ὑποστοῦν ἐπεξεργασία παρὰ στὸ μέσον τοῦ αἰσθητοῦ χώρου, ἡ ἀρχιτεκτονική, συνειδητὰ ἢ μή, παρουσιάζει ἐνσαρκώσεις σκέψης, ὅταν*

ἐπινοεῖ καὶ οἰκοδομεῖ σχήματα.» [20] Ἀναφορικά, λοιπόν, μὲ τὴ μελικὴ δημιουργία, οἱ διάφοροι τρόποι ἀπεικόνισης καταφέρνουν νὰ μεταφέρουν δυσδιάστατη ἢ καὶ τρισδιάστατη τὴν ἀποτύπωση τοῦ μελοποιητικοῦ σύμπαντος σὲ ἄλλα δεδομένα τῆς μουσικῆς μας ἀντίληψης. Στὴν ψαλτικὴ τέχνη ἀναζητεῖται τὸ πῶς ἐκπτύσσεται ἡ μελωδία σὲ συγκεκριμένες συντεταγμένες, ὅπως: α) στὸ λόγο, β) στὸ χρόνο, γ) στὰ λειτουργικὰ δρώμενα. Ἀλλὰ καὶ ἀποτυπώνεται καθαρὰ ἡ μορφολογικὴ δομὴ τοῦ μέλους ὡς ἀποκύημα μακροδομικῶν ἢ μικροδομικῶν ἀναλύσεων, ὅπως μὲ τὴν παράσταση μελωδικῶν τόξων ἢ σχηματικῶν ἀναπαραστάσεων στὸ διαστηματικὸ καὶ χρονικὸ χῶρο τοῦ μέλους [21].

Ὅσον ἀφορᾶ δὲ στὴν τρισδιάστατη ἀπεικόνιση ἑνὸς μέλους, εἶναι δυνατὸν νὰ νοηθεῖ ὡς βάση τοῦ νοητοῦ οἰκοδομήματος τὸ ἰσοκράτημα (τὸ ὁποῖο μπορεῖ νὰ ἀλλάζει ἐπίπεδα), ὡς δὲ βασικοὶ κίονες οἱ δεσπόζοντες φθόγγοι, στοὺς ὁποίους στηρίζεται ἡ διαμόρφωση τῆς μελικῆς ροῆς.

Καὶ βέβαια, πρὶν ὁλοκληρώσουμε τὴν ἑνότητα αὐτή, δὲ θὰ μπορούσαμε νὰ μὴν ἀναφερθοῦμε στὸ πιὸ δημοφιλὲς παράδειγμα σχηματικῆς ἀπεικόνισης -ποὺ ἀφορᾶ στὴ θεωρία τῆς ψαλτικῆς τέχνης- τοῦ τροχοῦ τῆς ὀκταηχίας [22], ποὺ δεσπόζει καὶ ἐντυπωσιάζει ἀκόμη καὶ ὡς καλλιτέχνημα στὰ θεωρητικὰ ποὺ μᾶς ἔχουν παραδοθεῖ.

Ἡ τρίτη ἀπὸ τὶς ἐπιστῆμες ποὺ ἔχουμε ἐπιλέξει νὰ ἀναφερθοῦμε εἶναι ἡ Ψυχολογία, τῆς ὁποίας -ὡς γνωστόν- ὑπάρχει καὶ σχετικός, ἐξειδικευμένος κλάδος, ἀπτόμενος τῶν θεμάτων τῆς Μουσικολογίας (Μουσικὴ Ψυχολογία). Ἡ προσφορὰ αὐτῆς τῆς ἐπιστήμης στὴν ἀνάλυση ἑνὸς μέλους παρέχει τὴ δυνατότητα ἰδιαίτερης ἐπικέντρωσης στὶς διάφορες συναισθηματικὲς διαβαθμίσεις, ποὺ ἀπορρέουν ἀπὸ τὴν ἄρρηκτη σχέση λόγου-μέλους, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴ μελωδία καθ' αὐτή. Οἱ συναισθηματικὲς διαβαθμίσεις ἐντοπίζονται καὶ μελετῶνται σὲ δύο ἐπίπεδα: α) εἰδικά, κατὰ τὴ διάρκεια τῆς μελικῆς ροῆς, μὲ τὴν ἀκολουθία τῶν θέσεων, καὶ β) γενικά, κατὰ τὴ σύνολη ἐκτίμηση τοῦ μέλους. Θὰ πρέπει νὰ σημειωθεῖ, βέβαια, ὅτι πάντοτε αὐτὲς ἐπηρεάζονται καὶ ἀπὸ τὶς ποικίλες ἑρμηνευτικὲς ἀπόδόσεις τῶν ἱεροψαλτῶν.

Ἀνέκαθεν, ἄλλωστε, στὴν Ψαλτικὴ παράδοση ὑφίσταται ἡ θεωρία περὶ ἠθῶν τῆς μελοποιίας [23]. Γράφει σχετικὰ ὁ Χρύσανθος: *«Ἤθη δὲ τῆς μελοποιίας ἦσαν τρία· Διασταλτικόν, Συσταλτικόν, Ἡσυχαστικόν. Ὠνομάσθηκαν δὲ ἤθη, διότι διὰ τούτων ἐθεωροῦντο καὶ διωρθοῦντο τὰ καταστήματα τῆς ψυχῆς. […]»* [24]. Καὶ συνεχίζει στὸ θεωρητικό του, τονίζοντας ὅτι αὐτὸ ἀποτελεῖ καὶ τὸν σκοπὸ τοῦ κατ' ἐπιστήμην μελίζοντος· νὰ διεγείρει, δηλαδή, τὶς ψυχὲς τῶν ἀκροατῶν σὲ ὁρισμένο ἦθος, σὲ ὁρισμένη συναισθηματικὴ κατάσταση [25].

Ὁ ἀναλυτὴς ἐντοπίζει καὶ κατὰ τὴ γενικὴ ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴν ἐπισταμένη θεώρηση τοῦ μέλους τὴν ἔκφραση ποικίλων συναισθημάτων καὶ διαβαθμίσεών τους (ὅπως χαρά, θλίψη, ἠρεμία, προσδοκία, ἔνταση, κορύφωση, λύση κ.λ.π.), ποὺ «προκαλοῦνται» ἀπὸ τὴ χρήση καὶ λειτουργικότητα τῶν μελικῶν συστατικῶν στοιχείων τῆς σύνθεσης, ἀλλὰ καὶ ποὺ ἀβίαστα προκύπτουν ἀπὸ τὴν ἰδιαίτερη -κάθε φορά- ἑρμηνεία τοῦ μέλους.

[Στὸ σημεῖο αὐτὸ δόθηκε μουσικὸ παράδειγμα, ἀντιπροσωπευτικὸ τῶν ὅσων ἐλέχθησαν· βλ. http://www.youtube.com/watch?v=dFrq2rWyEvY]

Συμπερασματικά, ἀπὸ τὶς τρεῖς προαναφερθεῖσες θεωρήσεις ἀνάλυσης ἑνὸς μέλους, καταλήγουμε στὰ ἑξῆς προκύπτοντα ὀφέλη ἀπὸ τὴ συνεργασία, τὸν συνδυασμὸ καὶ τὴ συμπόρευση τῶν ἐπιστημῶν:

1. Προσφέρονται ποικίλες δυνατότητες προσέγγισης τοῦ μέλους, ὅσον ἀφορᾶ στὴν περιγραφή, τὴ διδακτική, τὴν ἑρμηνεία, τὴν αἰσθητικὴ θεώρηση τοῦ μέλους.
2. Διευρύνεται ὁ κύκλος τῶν μελετητῶν τῆς ψαλτικῆς τέχνης, καθὼς αὐτὴ εἶναι δυνατὸν νὰ ἑλκύσει τὸ ἐνδιαφέρον πολλῶν ἐπιστημόνων, ποὺ μποροῦν ἀπὸ διάφορες ὀπτικὲς γωνίες νὰ τὴν προσεγγίσουν καὶ ἐνδεχομένως νὰ τὴ συσχετίσουν μὲ τὸ γνωστικό τους ἀντικείμενο.

Ξεκινήσαμε τούτη τὴν ὁμιλία μὲ τὴ ρήση τοῦ Τριβιζᾶ γιὰ τὴ σημασία τῆς τόλμης στὴν ἐπιστήμη. Τολμήσαμε νὰ παρουσιάσουμε τὸ συνδυασμὸ μουσικολογικῆς ἀνάλυσης τῆς ψαλτικῆς τέχνης μὲ στοιχεῖα τῶν γνωστικῶν ἀντικειμένων ἄλλων ἐπιστημῶν. Κι εἶναι πραγματικὰ πολὺ ἐνδιαφέρουσα καὶ συναρπαστικὴ ἡ ἐμπειρία αὐτοῦ τοῦ ἀνοίγματος τῆς ἐπιστήμης μας· αὐτῆς τῆς ἰχνηλάτησης μιᾶς νέας προοπτικῆς, ποὺ μᾶς ὠθεῖ ἀπὸ τὰ συμβατικὰ καὶ τετριμμένα σὲ μία ἀτελείωτη ἀπόλαυση τῆς ἄπειρης θέας τῆς μουσικῆς δημιουργίας. Δόθηκε σήμερα μιὰ πρώτη γεύση αὐτοῦ τοῦ συναρπαστικοῦ διεπιστημονικοῦ ἀνοίγματος. Ὑπᾶρχουν δυνατότητες νὰ διεισδύσουμε βαθύτερα στὴ μαγεία του. Μήπως εἶναι καιρὸς νὰ τὸ τολμήσουμε;

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

[1] *«Ὁ διεπιστημονικὸς χαρακτήρας τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας προκύπτει ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ φύση τοῦ ἀντικείμενου της: κατὰ συντριπτικὴ πλειοψηφία, οἱ βυζαντινὲς καὶ μεταβυζαντινὲς πηγὲς παραδίδουν φωνητική, ἐκκλησιαστικὴ μουσική, δηλαδὴ μιὰ μουσικὴ ἡ ὁποία εἶναι γενεσιουργικὰ συνυφασμένη μὲ τὸν ποιητικὸ λόγο ἀφενός, καὶ μὲ τὴ λειτουργικὴ πράξη ἀφετέρου. Ὡς ἐκ τούτου, οἱ διάφορες μεθοδολογίες ποὺ ἀναπτύχθηκαν κατὰ καιροὺς γιὰ τὴ μελέτη της, πάντα ἔλαβαν ὑπόψη ὄχι μόνο τὴ μουσικὴ καθεαυτή, ἀλλὰ καὶ τὸ ὑμνογραφικὸ κείμενο μὲ προκύπτοντα θέματα μετρικῆς, καθὼς καὶ τὴ θέση τῶν κομματιῶν στὴ θεία λατρεία. Ἔτσι, Κλασικὴ καὶ Μεσαιωνικὴ Ἑλληνικὴ Φιλολογία καὶ Θεολογία ὑπῆρχαν ἐξ ἀρχῆς οἱ μεγάλοι ἀρωγοὶ τῆς Μουσικολογίας στὴ μελέτη τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Ἐπίσης, ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ κατέκτησε νωρὶς μιὰ θέση καὶ ἀνάμεσα στοὺς κλάδους τῶν Βυζαντινῶν Σπουδῶν. Τέλος, ἀνοίγματα πρὸς τὴν Ἱστορία τῆς Τέχνης, τὴν Πληροφορικὴ καὶ πολλὲς ἄλλες ἐπιστῆμες διεύρυναν κατὰ τὶς τελευταῖες δεκαετίες τὴ μεθοδολογία της.»* (Μαρίας Ἀλεξάνδρου, «Εἰσαγωγὴ στὴ βυζαντινὴ μουσικολογία», Εἰσαγωγὴ στὴ Μουσικολογία, ἐπιμ. Εὐανθία Νίκα-Σαμψών, (ὑπὸ δημοσίευση), σ. 32.) Ὁ Ἀχιλλέας Χαλδαιάκης σημειώνει ὅτι *«ὁλοὲν καὶ ἐπιτακτικότερα προβάλλει ἡ ἀνάγκη παράλληλης "διεπιστημονικῆς" διερεύνησης νέων πτυχῶν (ἢ ἀκόμη καὶ ἡ ἐπανεξέταση παλαιότερων καὶ ἤδη ἐρευνημένων ζητημάτων) τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Αὐτὴ δὲ ἡ «διεπιστημονικότητα» στὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ εἶναι δυνατὸν νὰ νοηθεῖ τόσο σὲ "στενὴ" ὅσο καὶ σὲ "εὐρεῖα" ἔννοια. Κατὰ τὴν πρώτη, εἶναι ἀναμενόμενο δεδομένα τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς νὰ συνεκτιμῶνται μὲ ἀντίστοιχα τοῦ χώρου ὅπου αὐτὴ ἡ τέχνη ἀναπτύσσεται, τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ χώρου δηλαδή· ἔτσι, ἡ μουσικὴ θὰ ἐξετάζεται καὶ θὰ ἀξιολογεῖται καὶ μέσα ἀπὸ τὴ Λειτουργική, τὴν Τελετουργική, τὸ Τυπικό, τὴν Ὑμνογραφία, τὴν Ἁγιογραφία, τὸ Κανονικὸ Δίκαιο, τὴν Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία, ἀκόμη δὲ καὶ τὴν Ναοδομία. Σὲ μιὰ δεύτερη -"εὐρεῖα"- ἔννοια, τὸ φαινόμενο τῆς μουσικῆς δημιουργίας εἶναι δυνατὸν νὰ προσεγγίζεται καὶ βάσει τῶν λεγόμενων κοινωνικῶν συμφραζόμενων· θὰ πρέπει, δηλαδή, ἐδῶ νὰ ἐρευνᾶται -καὶ αὐτὴ εἶναι μιὰ τακτικὴ μὴ ἀναμενόμενη, ἐνδεχομένως, καθότι παραμένει ἀνεφάρμοστη ὡς σήμερα, ἀλλὰ πάντως ἐπιβεβλημένη ἀπὸ τὶς σύγχρονες διεθνεῖς τάσεις τῆς ἐπιστημονικῆς ἔρευνας- κατὰ πόσο ἱστορικά, κοινωνικά, πολιτικά, λαογραφικά, ἀκόμη καὶ ἀνθρωπολογικὰ δεδομένα ἐπηρεάζουν, καθορίζουν καὶ διαμορφώνουν τόσο τὴν ἴδια τὴ μουσικὴ ὅσο καὶ ὅ,τιδήποτε σχετίζεται μ' αὐτήν. Παρόμοιες σφαιρικὲς προσεγγίσεις εἶναι σίγουρο ὅτι θὰ διευρύνουν τὴν -λόγῳ τῆς ἐξειδίκευσης- περιορισμένη (ἢ ἀναμενόμενη) ὡς σήμερα προοπτικὴ προσέγγισης τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ἐνῶ παράλληλα θὰ ὠφελήσουν πολλαπλῶς ὄχι μόνον τοὺς ἐπιστήμονες μουσικολόγους ἀλλὰ καὶ τοὺς καλλιτέχνες ψάλτες.»* (Ἀχιλλέως Γ. Χαλδαιάκη, «Ὁραματισμοὶ γιὰ τὸ "μέλλον" τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς», Βυζαντινομουσικολογικά, Βυζαντινὴ Μουσικολογία 1, ἐκδ. ὀργανισμὸς Π. Κυριακίδη, Ἀθήνα 2010, σ. 20.)

[2] Βλ. Μαρίας Ἀλεξάνδρου, «Εἰσαγωγὴ στὴ βυζαντινὴ μουσικολογία», *Εἰσαγωγὴ στὴ Μουσικολογία*, ἐπιμ. Εὐανθία Νίκα-Σαμψών, (ὑπὸ δημοσίευση), εἰκ. 32, σ. 31. Γιὰ μία κωδικοποίηση -ὑποστηριζόμενη καὶ βιβλιογραφικῶς- τῶν θεματικῶν κύκλων στὸν τομέα τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, βλ. Maria Alexandru, "New Approaches and Pivotal Thematics in Byzantine Musical Studies, 2001-2011", *Bulgarian Musicology* 3-4, [22nd International Congress of Byzantine Studies, Sofia, 22-27 August 2011] 2012, pp. 89-152 καὶ Μαρίας Ἀλεξάνδρου, «Εἰσαγωγὴ στὴ βυζαντινὴ μουσικολογία», *Εἰσαγωγὴ στὴ Μουσικολογία*, ἐπιμ. Εὐανθία Νίκα-Σαμψών, (ὑπὸ δημοσίευση), σσ. 34-41.

[3] Γιὰ ἕνα προσχέδιο μιᾶς τυπολογίας, ποὺ ἀφορᾶ πτυχὲς ἑστίασης ἢ/καὶ τρόπους διεξαγωγῆς μουσικολογικῶν ἀναλύσεων Βυζαντινῆς Μουσικῆς, βλ. Μαρίας Ἀλεξάνδρου, «Παρατηρήσεις γιὰ τὴν ἀνάλυση, ὑφὴ καὶ μεταισθητικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Ὁ ὕμνος *Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ βροτεία*.», *Proceedings of the International Musicological Conference Crossroads - Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity, Thessaloniki, 6-10 June 2011*, σσ. 933-941.

[4] *«Ἡ μουσικολογικὴ ἀνάλυση εἶναι ἕνας δρόμος ποὺ ὁδηγεῖ στὴν ἐμβάθυνση τῆς γνώσης τῆς μουσικῆς ὡς τετελεσμένου ἔργου, ἀλλὰ καὶ ὡς δημιουργικῆς διαδικασίας σύνθεσης (ἡ ὁποία στὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ εἶναι κυρίως γνωστὴ ὡς "μελουργία") καὶ ἑρμηνείας.»* (Μαρίας Ἀλεξάνδρου, «Παρατηρήσεις γιὰ τὴν ἀνάλυση, ὑφὴ καὶ μεταισθητικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Ὁ ὕμνος Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ βροτεία.», *Proceedings of the International Musicological Conference Crossroads - Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity*, Thessaloniki, 6-10 June 2011, σσ. 941-942.)

[5] Γρ. Θ. Στάθη, *Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας καὶ πανομοιότυπος ἔκδοσις τοῦ καλοφωνικοῦ στιχηροῦ τῆς Μεταμορφώσεως «Προτυπῶν τὴν ἀνάστασιν», μεθ' ὅλων τῶν ποδῶν καὶ ἀναγραμματισμῶν αὐτοῦ, ἐκ τοῦ Μαθηματαρίου τοῦ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος*, ε' ἔκδοση, ΙΒΜ, Μελέται 3, ἐκδίδει ὁ Γρ. Θ. Στάθης, Ἀθήνα 2003, σ. 15.

[6] *"[…] The student/scholar with a piece of Byzantine chanted poetry before his eyes is in rather the same position as if he had a cut diamante in his hands. He turns the diamante, just slightly, and the light shines through new facets. It is such a cut diamante which I present to my dear friend with this contribution; It is up to him to experience the fascination of turning it and viewing it from different angles!"* (Jørgen Raasted,

"An old melody for Τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ", *Studi di Musica Bizantina in onore di Giovanni Marzi*, ed. Alberto Doda, Studi e Testi Musicali, Nuova Serie 6, Lucca 1995, p. 5.)

[7] *«Κάθε γλῶσσα μιλιέται καὶ γράφεται σύμφωνα μὲ ὁρισμένους κανόνες. Τὴ συστηματικὴ ἐξέταση αὐτῶν τὴν ὀνομάζουμε γραμματική.»* (Μιχ. Χ. Οἰκονόμου, *Γραμματικὴ τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς*, Οργανισμὸς Ἐκδόσεως Διδακτικῶν Βιβλίων, Ἀθήνα 2011.)

[8] *«Γιὰ νὰ ἐκφραστεῖ μιὰ σκέψη, μιὰ ἐπιθυμία, ἢ ἕνα συναίσθημα, δηλαδὴ γιὰ νὰ σχηματιστεῖ λόγος, οἱ λέξεις, ὅπως καὶ στὴ νέα ἑλληνικὴ γλώσσα, συντάσσονται, δηλαδὴ μπαίνουν ἡ μιὰ κοντὰ στὴν ἄλλη, σύμφωνα μὲ ὁρισμένους κανόνες. Οἱ κανόνες αὐτοί, οἱ συντακτικοὶ κανόνες, ἐξετάζονται στὸ μέρος τῆς Γραμματικῆς ποὺ λέγεται Συντακτικό.»* (Ἀ. Β. Μουμτζάκη, *Συντακτικὸ τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς*, Ἰνστιτοῦτο Τεχνολογίας Ὑπολογιστῶν καὶ Ἐκδόσεων «Διόφαντος», Ἀθήνα 2013, σ. 5.)

[9] Μανουὴλ Χρυσάφη, *Περὶ τῶν ἐνθεωρουμένων τῇ Ψαλτικῇ Τέχνῃ*, [Ἰβήρων 1120, φ. 14r] στὸ βιβλίο τοῦ Dimiri 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 1120, July 1458)*, MMB, Corpus scriptorium de re musica, vol. 2, Verlag der Österreichischen Akademie der Wiessenschaften, Wien 1985, p. 40. Βλ. ἐπίσης τὴν ὑπὸ δημοσίευση ἀνακοίνωση τοῦ Δημητρίου Μπαλαγεώργου, «Ἡ μουσικὴ Θεωρία ὡς Γραμματική», *Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Ἐρωταποκρίσεις καὶ Ἀκρίβεια τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης*, Ε' Διεθνὲς συνέδριο μουσικολογικὸ καὶ ψαλτικό, Ἀθήνα, 13-15 Δεκεμβρίου 2012.

[10] *"Musical syntax we call the way in which formulas and phrases are interconnected in order to shape a certain piece in a given mode, genre, style and form."* (Maria Alexandru, "Byzantine kalophonia, illustrated by St. John Koukouzeles' piece *Φρούρησον πανένδοξε* in honour of St. Demetrios from Thessaloniki. Issues of notation and analysis.", *Studii şi Cercetări de Istoria Artei. Teatru, Muzică, Cinematografie*, Academia Română, Institutul de Istoria Artei "G. Oprescu", Serie nouă, tomurile 5-6 (49-50), 2011-2012, p. 60.) Γιὰ τὴν ἔννοια "musical syntax" στὴ δυτικοευρωπαϊκὴ μουσικὴ βλ. John A. Sloboda, *The musical mind. The cognitive psychology of music*, Oxford psychology series no. 5, Clarendon Press, Oxford 1985, pp. 32-41.

[11] *«Ἡ μελέτη τοῦ Συντακτικοῦ ἔχει ὡς βασικοὺς σκοποὺς νὰ δείξει τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο λειτουργοῦν οἱ λέξεις μέσα στὸ λόγο, νὰ δώσει τὴ σημασία διάφορων συντακτικῶν στοιχείων μὲ τὰ ὁποία σχηματίζεται μιὰ φράση, καὶ τελικὰ νὰ βοηθήσει κυρίως στὴν κατανόηση καὶ στὴ σωστὴ μετάφραση ἑνὸς ἀρχαίου κειμένου στὴ νέα ἑλληνική.»* (Ἀ. Β. Μουμτζάκη, *Συντακτικὸ τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς*, Ἰνστιτοῦτο Τεχνολογίας Ὑπολογιστῶν καὶ Ἐκδόσεων «Διόφαντος», Ἀθήνα 2013, σ. 5.) *«Τὸ Συντακτικὸ ἢ Σύνταξη εἶναι τὸ δεύτερο μέρος τῆς Γραμματικῆς, ποὺ ἐξετάζει πὼς γίνεται ἡ παρά-ταξη, δηλαδὴ ἡ τακτοποίηση στὴν κατάλληλη σειρά, τῶν τυπικῶν στοιχείων τοῦ λόγου, αὐτῶν μὲ τὰ ὁποῖα ἀσχολεῖται τὸ Τυπικό […]. […] τὸ Συντακτικὸ μᾶς δείχνει τὰ μέρη τοῦ λόγου ὄχι πιὰ ἀκίνητα καὶ στατικά, ἀλλὰ κινητά, ζωντανά, ὅπως δηλαδὴ δένονται μεταξύ τους καὶ λειτουργοῦν καὶ κινοῦνται ἢ μετακινοῦνται μέσα στὸ λόγο. Μᾶς ἀποκαλύπτει δηλαδὴ τὶς μυστικὲς λειτουργίες, μὲ τὶς ὁποίες ἡ σκέψη μας μεταβάλλεται σὲ λόγο, Μᾶς δείχνει ἐπίσης πὼς τὰ διάφορα ἀσύντακτα στοιχεῖα […] πειθαρχοῦν σὲ νόμους καὶ χρειάζονται μιὰ ὁρισμένη σειρά, ποὺ εἶναι ἀπαραίτητη, γιὰ νὰ ἀποτελεστεῖ ἕνα νόημα.»* (*Συντακτικὸ τῆς νέας ἑλληνικῆς*, Ὀργανισμὸς Ἐκδόσεως Διδακτικῶν Βιβλίων, Ἀθήνα 2007, σσ. 8-9.) Ἀντίστοιχα, στὴ μελέτη τοῦ «μελικοῦ» Συντακτικοῦ» προσδοκᾶται ἡ ἀνάδειξη τῆς λειτουργικότητας τῶν θέσεων στὸ μέλος, καθὼς καὶ ἡ ἐπισήμανση μελικῶν στοιχείων σημαντικῶν γιὰ τὴ μουσικὴ ροή, μὲ ἀπώτερο σκοπὸ τὴ μεταφορὰ τῆς δομῆς τοῦ μέλους καὶ τὴν κατανόηση τῶν στοιχείων του.

[12] *«Πρόταση λέγεται τὸ συντομότερο τμῆμα τοῦ λόγου ποὺ ἐκφράζει μιὰ σκέψη, μιὰ ἐπιθυμία ἢ ἕνα συναίσθημα.»* (Ἀ. Β. Μουμτζάκη, *Συντακτικὸ τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς*, Ἰνστιτοῦτο Τεχνολογίας Ὑπολογιστῶν καὶ Ἐκδόσεων «Διόφαντος», Ἀθήνα 2013, σ. 7.)

[13] *Συντακτικὸ τῆς νέας ἑλληνικῆς*, Ὀργανισμὸς Ἐκδόσεως Διδακτικῶν Βιβλίων, Ἀθήνα 2007, σσ. 8-9.

[14] Χρυσάνθου, *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, σσ. 187-188, §421. Βλ. χαρακτηριστικὰ παραδείγματα σχημάτων ἐκφράσεως στὸ θεωρητικὸ τοῦ Δ. Γ. Παναγιωτόπουλου, *Θεωρία καὶ πρᾶξις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, σσ. 332-342.

[15] *«Σχήματα λόγου λέγονται οἱ ἰδιορρυθμίες τοῦ λόγου ποὺ ἀναφέρονται, ὅπως καὶ στὴ ν.έ., α) στὴ θέση τῶν λέξεων μέσα στὴν πρόταση, β) στὴ γραμματικὴ συμφωνία τῶν λέξεων, γ) στὴν πληρότητα τοῦ λόγου ὡς πρὸς τὸν ἀριθμὸ τῶν λέξεων καὶ δ) στὴ σημασία τῶν λέξεων σὲ ὁρισμένες περιπτώσεις.»* (Ἀ. Β. Μουμτζάκη, *Συντακτικὸ τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς*, Ἰνστιτοῦτο Τεχνολογίας Ὑπολογιστῶν καὶ Ἐκδόσεων «Διόφαντος», Ἀθήνα 2013, σ. 169.) Γιὰ ἀναλύσεις πάνω σὲ μουσικορητορικὰ σχήματα στὴν ψαλτικὴ τέχνη, βλ. Μαρίας Ἀλεξάνδρου, «Παρατηρήσεις γιὰ τὴν ἀνάλυση, ὑφὴ καὶ μεταισθητικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Ὁ ὕμνος *Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ βροτεία*.», *Proceedings of the International Musicological Conference Crossroads - Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity, Thessaloniki, 6-10 June 2011*, σ. 937. *"The use of music-rhetorical devices interferes with the musical syntax and contributes a) to the shaping of*

an expressive melodic line in conformity with the text, and b) to a clear structure of the piece." (Maria Alexandru, "Byzantine kalophonia, illustrated by St. John Koukouzeles' piece *Φρούρησον πανένδοξε* in honour of St. Demetrios from Thessaloniki. Issues of notation and analysis.", *Studii şi Cercetări de Istoria Artei. Teatru, Muzică, Cinematografie,* Academia Română, Institutul de Istoria Artei "G. Oprescu", Serie nouă, tomurile 5-6 (49-50), 2011-2012, pp. 61, 81, plate 11.)

[16] *«Τὸ μέλος δὲν κινεῖται ἀσχέτως πρὸς τὸ περιεχόμενον τῶν ὕμνων, ἀλλὰ ἀπὸ αὐτὸ ἐμπνέεται κατὰ τὸ πλεῖστον καὶ αὐτὸ ζητεῖ νὰ ἀπεικονίσῃ ὅσον τὸ δυνατὸν πιστότερον, διὰ νὰ ἐπιτευχθῇ ὁ σκοπὸς τῆς ὑμνῳδίας.»* (Δ. Γ. Παναγιωτόπουλου, *Θεωρία καὶ πρᾶξις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, σ. 317.)

[17] *«Οἱ ὅροι "καλλωπισμός" καὶ "σύντμηση" προφανῶς εἶναι ἐννοιολογικὰ ἀντίθετοι. Καλλωπισμὸς σημαίνει διάνθιση, πλατυσμὸ καὶ ἐπιβολὴ μιᾶς παλαιότερης δημιουργίας μὲ τὴν ἐπιβολὴ "καινῶν" μελικῶν στοιχείων, ἐνῷ ἀντίθετα ἡ σύντμηση σημαίνει περικοπή, κολόβωση ἢ διασκευὴ ἐπὶ τὸ συνοπτικότερον τῶν ἤδη ὑπαρχόντων δομικῶν στοιχείων ἑνὸς παλαιοῦ μέλους.»* (Σπυρίδωνος Στ. Ἀντωνίου πρωτοπρεσβ., *Τὸ εἱρμολόγιον καὶ ἡ παράδοση τοῦ μέλους του*, ΙΒΜ, Μελέται 8, ἐκδίδει ὁ Γρ. Θ. Στάθης, Ἀθῆναι 2004, σ. 272.)

[18] Rudolf Arnheim, *Ἡ δυναμικὴ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς μορφῆς. Βασισμένο στὶς διαλέξεις Mary Duke Biddle τοῦ 1975 στὸ πανεπιστήμιο Cooper Union*, μετάφρ. Ἰάκωβου Ποταμιανοῦ, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2003, σ. 379.

[19] *«Τὸ σχέδιο ἀναπόφευκτα δεσμεύεται ἀπὸ συγκεκριμένα σχήματα, ἀλλὰ ἀπεικονίζει ἕνα ἐπίπεδο σκέψης ποὺ ἀσχολεῖται μὲ γενικὲς χωρικὲς σχέσεις, ὅπως συνάφεια, διαδοχή, σύνδεση, διαχωρισμό, ἐπικάλυψη.»* (Rudolf Arnheim, *Ἡ δυναμικὴ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς μορφῆς. Βασισμένο στὶς διαλέξεις Mary Duke Biddle τοῦ 1975 στὸ πανεπιστήμιο Cooper Union*, μετάφρ. Ἰάκωβου Ποταμιανοῦ, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2003, σ. 381.) Αντίστοιχα καὶ ἡ λειτουργικότητα τῶν μελικῶν στοιχεῖων μπορεῖ νὰ ἀποτυπωθεῖ σὲ σχέδιο.

[20] Rudolf Arnheim, *Ἡ δυναμικὴ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς μορφῆς. Βασισμένο στὶς διαλέξεις Mary Duke Biddle τοῦ 1975 στὸ πανεπιστήμιο Cooper Union*, μετάφρ. Ἰάκωβου Ποταμιανοῦ, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2003, σσ. 381-382.

[21] Βλ. Μαρίας Ἀλεξάνδρου, «Ἀναλυτικὲς προσεγγίσεις καὶ ἰχνηλασία τοῦ κάλλους στὴ βυζαντινὴ μουσική. Ὁ εὐχαριστήριος ὕμνος "Σὲ ὑμνοῦμεν"», *Πρακτικὰ Συμποσίου «Μουσικὴ θεωρία καὶ ἀνάλυση - μεθοδολογία καὶ πράξη» (29 Σεπτεμβρίου - 1 Ὀκτωβρίου 2006), Θέρμη Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 328, πίνακας Ε', Μαρίας Ἀλεξάνδρου, «Παρατηρήσεις γιὰ τὴν ἀνάλυση, ὑφὴ καὶ μεταισθητικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Ὁ ὕμνος *Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ βροτεία*.», *Proceedings of the International Musicological Conference Crossroads - Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity, Thessaloniki, 6-10 June 2011*, σσ. 953, 962, πίνακες 1, 18α-β. Βλ. ἐπίσης τὴ διακαλλιτεχνικὴ προσέγγιση, ποὺ ἀνιχνεύεται κατὰ τὴ θεώρηση τῆς ὁμοιότητας ἀνάμεσα στὰ μελωδικὰ τόξα βυζαντινῶν ἀσμάτων καὶ τὴ βυζαντινὴ ναοδομία στὸ ὑπὸ δημοσίευση ἄρθρο τῆς Μαρίας Ἀλεξάνδρου, «Τὸ πρωτοχριστιανικὸ θεοτοκίο *Ὑπὸ τὴν σὴν εὐσπλαγχνίαν*», σ. 9, εἰκόνες 9-10.

[22] Βλ. Ἀχιλλέως Χαλδαιάκη, «"Ὁ κοπιάσας ἐν τούτῳ μᾶλλον ὠφεληθήσεται": Ὁ τροχὸς τῆς ὀκταηχίας», *Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Ἡ Ὀκταηχία*, Γ' Διεθνὲς συνέδριο μουσικολογικὸ καὶ ψαλτικό, Ἀθήνα, 17-121 Ὀκτωβρίου 2006, Πρακτικά, ἐκδίδει ὁ Γρ. Θ. Στάθης, Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος - ΙΒΜ, ἐπιμ. ἔκδ.: Δημήτριος Κ. Μπαλαγεώργος καὶ Γρηγόριος Γ. Ἀναστασίου, Ἀθήνα 2010, σσ. 279-315.

[23] *«Τὸ ἦθος εἶναι ἡ ἔκφραση τῶν ψυχικῶν διαθέσεων ποὺ δημιουργοῦνται ἀπ' τὰ ἀκούσματα καὶ τὰ ψάλματα, καὶ μαζὶ ἦθος εἶναι τὰ ἀνάλογα συναισθήματα ποὺ γενιοῦνται στὴν ψυχὴ ἀπ' τὸ ἄκουσμα ἑνὸς τροπαρίου ἢ μιᾶς μελωδίας. […] Συμβαίνει ὅμως συχνά -καὶ στὸ τὸ ἴδιο τροπάρι ἀκόμα- νὰ ἔχουμε μεταβολὴ τοῦ ἤθους, γιατὶ αὐτὸ ἐξαρτᾶται ἀπ' τὴν ἀγωγὴ μὲ τὴν ὁποία ψέλνουμε, ἀπ' τὴν ὀξύτητα ἢ βαρύτητα τῶν τετραχόρδων, ἀπ' τὴν διάρκεια τῶν χρόνων στὴν κάθε συλλαβὴ τοῦ κειμένου. […] Τὸ ἦθος δὲ τῶν τροπαρίων συμπορεύεται συνήθως μὲ τὸ ἦθος τοῦ μέλους καὶ ἀλληλοεκφράζονται ἔτσι τὰ δυὸ μαζὶ μὲ τέλεια μορφή.»* (Γρ. Θ. Στάθη, *Μορφολογία καὶ ἔκφραση τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, ἐκδ. Ἱερᾶς Μητροπόλεως Μεγάρων καὶ Σαλαμῖνος, Ἀθήνα 1980, σσ. 49-50, 54.) Βλ. ἐπίσης Δ. Γ. Παναγιωτόπουλου, *Θεωρία καὶ πρᾶξις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Ἀδελφότης θεολόγων «ὁ Σωτήρ», Ἀθήνα 2008, σσ. 130-131.

[24] Βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, σσ. 176, §396-398.

[25] *«Ὁ δὲ κατ' ἐπιστήμην μελίζων, ἐπειδὴ ἔχει σκοπούμενον τὸ νὰ διαγείρῃ τὰς ψυχὰς τῶν ἀκροατῶν εἰς κάνένα ἦθος, λέγομεν, ὅτι πρέπει πρὸ πάντων νὰ προγνωρίσῃ εἰς ποίαν διάθεσιν εὑρίσκονται διὰ τὴν Μουσικὴν οἱ ἀκροαταί του.»* (Χρυσάνθου, *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, σσ. 196-197, §438.)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ἀλεξάνδρου Μαρίας, «Ἀναλυτικὲς προσεγγίσεις καὶ ἰχνηλασία τοῦ κάλλους στὴ βυζαντινὴ μουσική. Ὁ εὐχαριστήριος ὕμνος "Σὲ ὑμνοῦμεν"», *Πρακτικὰ Συμποσίου «Μουσικὴ θεωρία καὶ ἀνάλυση - μεθοδολογία καὶ πράξη» (29 Σεπτεμβρίου - 1 Ὀκτωβρίου 2006)*, Θέρμη Θεσσαλονίκης), Θεσσαλονίκη 2006, σσ. 317-329.

Ἀλεξάνδρου Μαρίας, «Εἰσαγωγὴ στὴ βυζαντινὴ μουσικολογία», *Εἰσαγωγὴ στὴ Μουσικολογία*, ἐπιμ. Εὐανθία Νίκα-Σαμψών, (ὑπὸ δημοσίευση).

Ἀλεξάνδρου Μαρίας, «Παρατηρήσεις γιὰ τὴν ἀνάλυση, ὑφὴ καὶ μεταισθητικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Ὁ ὕμνος *Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ βροτεία*.», *Proceedings of the International Musicological Conference Crossroads - Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity, Thessaloniki, 6-10 June 2011*, σσ. 933-962.

Παναγιωτόπουλου Δ. Γ., *Θεωρία καὶ πρᾶξις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Ἀδελφότης θεολόγων «ὁ Σωτήρ», Ἀθήνα 2008.

Παπαθανασίου Ἰωάννη, «Ἀναζητῶντας τὶς ἀπαρχές. Ἡ διεθνὴ ἐπιστημονικὴ ἔρευνα στὴν ὑπηρεσία τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς.», *Ἑπτὰ ἡμέρες* (Ἔνθετο τῆς ἐφημερίδας *Ἡ Καθημερινή*), Κυριακὴ 16 Ἀπριλίου 1995, σ. 31.

Στάθη Γρ. Θ., *Μορφολογία καὶ ἔκφραση τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, ἐκδ. Ἱερᾶς Μητροπόλεως Μεγάρων καὶ Σαλαμῖνος, Ἀθήνα 1980.

Στάθη Γρ. Θ., *Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας καὶ πανομοιότυπος ἔκδοσις τοῦ καλοφωνικοῦ στιχηροῦ τῆς Μεταμορφώσεως «Προτυπῶν τὴν ἀνάστασιν», μεθ' ὅλων τῶν ποδῶν καὶ ἀναγραμματισμῶν αὐτοῦ, ἐκ τοῦ Μαθηματαρίου τοῦ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος*, ε' ἔκδοση, IBM, Μελέται 3, ἐκδίδει ὁ Γρ. Θ. Στάθης, Ἀθήνα 2003.

Χρυσάνθου, *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς συνταχθὲν μὲν παρὰ Χρυσάνθου ἀρχιεπισκόπου Δυῤῥαχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων, ἐκδοθὲν δὲ ὑπὸ Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου, διὰ φιλοτίμου συνδρομῆς τῶν ὁμογενῶν. Ἐν Τεργέστῃ, ἐκ τῆς τυπογραφίας Μιχαὴλ Βάις, 1832*, ἔκδ. Κουλτούρα, Ἀθήνα 2003.

Maria Alexandru, "Byzantine kalophonia, illustrated by St. John Koukouzeles' piece *Φρούρησον πανένδοξε* in honour of St. Demetrios from Thessaloniki. Issues of notation and analysis.", *Studii şi Cercetări de Istoria Artei. Teatru, Muzică, Cinematografie,* Academia Română, Institutul de Istoria Artei "G. Oprescu", Serie nouă, tomurile 5-6 (49-50), 2011-2012, pp. 57-105.)

Alexandru Maria, "New Approaches and Pivotal Thematics in Byzantine Musical Studies, 2001-2011", *Bulgarian Musicology* 3-4, [22nd International Congress of Byzantine Studies, Sofia, 22-27 August 2011] 2012, pp. 89-152.

Arnheim Rudolf, *Ἡ δυναμικὴ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς μορφῆς. Βασισμένο στὶς διαλέξεις Mary Duke Biddle τοῦ 1975 στὸ πανεπιστήμιο Cooper Union*, μετάφρ. Ἰάκωβου Ποταμιανοῦ, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2003.

Arnheim Rudolf, *Τέχνη καὶ ὀπτικὴ ἀντίληψη. Ἡ ψυχολογία τῆς δημιουργικῆς ὅρασης*, μετάφρ. Ἰακώβου Ποταμιανοῦ, ἔκδ. [University of California Press] Θεμέλιο, [Berkely 1974], Ἀθήνα 2005.

Benjamin Andrew, *Architectural philosophy*, The Athlone Press, London 2000.

Bent Ian D. / Pople Anthony, "Analysis", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 1, Macmillan Publishers Limited 2001, pp. 526-589

Johnson Paul-Alan, *The theory of architecture. Concepts, themes and practices*, Van Nostrand Reinhold, United States of America 1994.

Laird Addis, *Of Mind and Music*, Cornell University Press, 1999.

Meyer L.B., *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago 1956.

Sloboda John A., *The musical mind. The cognitive psychology of music*, Oxford psychology series no. 5, Clarendon Press, Oxford 1985.

---

*Η **Βασιλική Γούση** γεννήθηκε στο Βόλο. Αποφοίτησε με βαθμό «Άριστα 20» από το Μουσικό Γυμνάσιο Βόλου και εισήχθη με 19.503 μόρια -4η- στη Σχολή Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, από την οποία απεφοίτησε 1η, με «Άριστα 9,56». Ολοκλήρωσε με «Άριστα 10» παμψηφεί το Πρόγραμμα*

Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας του Α.Π.Θ. με ειδίκευση στη Βυζαντινή Μουσικολογία και την Ψαλτική Τέχνη, με υποτροφία του Ι.Κ.Υ. Είναι κάτοχος Πτυχίου Πιάνου («Άριστα 10» παμψηφεί και ειδική διάκριση δεξιοτεχνίας) και Διπλώματος Πιάνου («Άριστα 10» παμψηφεί και Α΄ βραβείο) από το Ελληνικό Ωδείο, Διπλώματος Βυζαντινής Μουσικής από τη Σχολή της Ιεράς Μητροπόλεως Δημητριάδος («Άριστα 10» παμψηφεί) και Πτυχίων Ανωτέρων Θεωρητικών. Έχει βραβευτεί κατ' επανάληψιν σε πανελλήνιους μουσικούς και λογοτεχνικούς διαγωνισμούς. Έχει διδάξει σε σχολεία Πρωτοβάθμιας και Δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, καθώς και στο Πειραματικό Μουσικό Σχολείο Αθηνών. Διηύθυνε την Ορχήστρα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Έχει συμμετάσχει σε πολυάριθμα συνέδρια μουσικολογικού περιεχομένου στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Είναι υποψήφια διδάκτωρ στη Σχολή Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., με υποτροφία Αριστείας από την Επιτροπή Ερευνών του ίδιου Πανεπιστημίου.

Παλιοί Δωδεκανήσιοι Εκκλησιαστικοί Μουσικοί (Ψάλτες - Μελοποιοί - Θεωρητικοί)

Γεώργιος Ι. Χατζηθεοδώρου
maistwr@gmail.com

Abstract. My current proposition will concentrate exclusively on composers, cantors and theoreticians of our ecclesiastical music, from older times up to and including the 19th Century, who descend from or were active in the area of the Dodecanese and have rendered unto us a body of work which is found in musical manuscripts and or printed books. Our knowledge of the musicians of the area of the Dodecanese is minimal. As a matter of fact, a few years ago we knew almost nothing. Thankfully, with the progress of today's musicological research, we have the names and works of musicians from this area and therefore, the contribution of the Dodecanese to the great musical structure of the Eastern Orthodox Church is becoming better known and documented. From the research conducted up to now on musical manuscripts and printed books, it is determined that the contribution of the Dodecanesians to the whole of the musical creation, although small in quantity, is quite inportant in quality. From the above determination arises the question as to if and to what degree there was a flourishing of byzantine music in the Dodecanese, comparable to that of Crete and Cyprus. A reference to the psaltic idiom of the Dodecanese is nowhere to be found, in contrast to almost all the other areas of Greece and elsewhere where we come across the Agiosophitic, Politic, Agioritic, Athenian, Eptanesian et.c. It is my opinion that since older times, there was a flourishing of ecclesiastical music in the area of the Dodecanese that did not, however, develop into a separate style, at least on paper due to the great cultural and spiritual attachment of our islands to the Great Church of Christ of Constantinople, the style and idiom of which was in greater part faithfully practiced in the Dodecanese, and to a lesser degree, the style and idiom of Smyrna. This may be the reason that musicological research has not encountered, at least up to today, a written reference to a notable Dodecanesian psaltic idiom, the essence of which I can discern.

Περίληψη. Η εισήγηση θα επικεντρωθεί αποκλειστικά σε μελουργούς, ψάλτες και θεωρητικούς της εκκλησιαστικής μας μουσικής, από των παλαιών χρόνων έως και τον 19ο αιώνα, που κατάγονται ή έδρασαν στο δωδεκανησιακό χώρο και μας παρέδωσαν επώνυμο έργο. Για τους εκκλησιαστικούς μουσικούς του δωδεκανησιακού χώρου οι γνώσεις μας είναι ελάχιστες. Από τη μέχρι σήμερα έρευνα στους μουσικούς χειρόγραφους κώδικες και την έντυπη παράδοση διαπιστώνεται ότι σε σχέση με άλλους τόπους του ελλαδικού χώρου, η συμμετοχή των Δωδεκανησίων στο σύνολο της μουσικής δημιουργίας μπορεί να είναι μικρή σε αριθμούς αναφοράς, αλλά όμως είναι σημαντικότατη ως προς την ποιότητά της. Από την παραπάνω διαπίστωση γεννάται εύλογο ερώτημα εάν και κατά πόσο υπήρξε άνθιση της βυζαντινής μουσικής και στο δωδεκανησιακό χώρο, αντίστοιχη με εκείνη της Κρήτης και της Κύπρου. Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειώσω ότι δεν αναφέρεται πουθενά δωδεκανησιακό μουσικό-ψαλτικό ιδίωμα, σε αντίθεση με άλλες περιοχές, όπου συναντούμε ύφος αγιοσοφίτικο, πολίτικο, αγιορείτικο, αθηναϊκό, επτανησιακό κ.α. Αν όμως λάβουμε υπ' όψη μας τη μεταγενέστερη, ακόμα και τη σημερινή υψηλή προφορική ψαλτική παράδοση που υπάρχει στα νησιά μας, ίσως έχομε την απάντηση. Κατά τη γνώμη μου, υπήρξε από παλιά αντίστοιχη άνθιση της εκκλησιαστικής μουσικής και στο δωδεκανησιακό χώρο, πλην δεν διαμορφώθηκε ξεχωριστό ύφος· πιθανά γιατί λόγω της μεγάλης προσκόλλησης των νησιών μας στο ψαλτικό ύφος της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης. Αυτό πιθανώς να είναι και η αφορμή που η μουσικολογική έρευνα δεν έχει συναντήσει, τουλάχιστον μέχρι σήμερα, γραπτή αναφορά για ιδιαίτερο δωδεκανησιακό ψαλτικό ύφος, αν και στην ουσία, όπως εγώ διακρίνω, υπάρχει.

Η μουσική θεωρείται στις περισσότερες κοινωνίες ένα από τα πολυτιμότερα αγαθά της πολιτιστικής τους κληρονομιάς και κατά κανόνα οι κορυφαίοι από τους εκφραστές της πέραν από την όποια εν ζωή διάκριση τους κατατάσσονται μεταξύ των προσώπων που δικαιούνται εκτός των άλλων και το σεβασμό της ιστορικής μνήμης. Όμως ο κανόνας αυτός σε ό,τι αφορά τους φορείς την εκκλησιαστικής μας

Copyright: © 2014 Γεώργιος Χατζηθεοδώρου. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.

μουσικής δεν ισχύει. Έτσι, ελάχιστοι, ιδιαίτερα από εμάς τους οι νεοέλληνες, γνωρίζομε κάτι για τους μουσικούς της Εκκλησίας μας. Τους μελουργούς, δηλαδή, που μας χάρισαν μια μουσική που εκτός από τη συνεχή και σε καθημερινή βάση λειτουργικότητά της, διακρίνεται σε παγκόσμια κλίμακα για την καλλιτεχνική αξία και τη μοναδική ιστορικότητά της, αφού είναι και μόνη εκκλησιαστική μουσική με εντελώς δικό της σύστημα γραφής και θεωρίας. Φειδωλή επομένως η ιστορική μνήμη για αυτούς και τα όσα γνωρίζομε αφορούν κυρίως το συνθετικό τους έργο, η δε γνώση για τη ζωή τους,πλην ελαχίστων περιπτώσεων, περιορίζεται απλά στο όνομα, την ιδιότητά και το χρόνο-περίπου-της ακμής τους[1].

Η σημερινή μου εισήγηση θα επικεντρωθεί αποκλειστικά σε μελουργούς, ψάλτες και θεωρητικούς της εκκλησιαστικής μας μουσικής, από των παλαιών χρόνων έως και τον ΙΘ΄αιώνα, που κατάγονται ή έδρασαν στο δωδεκανησιακό χώρο και μας παρέδωσαν επώνυμο έργο το οποίο συναντούμε στους μουσικούς χειρόγραφους κώδικες ή και σε έντυπα βιβλία.

Για τους εκκλησιαστικούς μουσικούς του δωδεκανησιακού χώρου οι γνώσεις μας είναι ελάχιστες. Μάλιστα, πριν από λίγα χρόνια δεν γνωρίζαμε σχεδόν τίποτα. Ευτυχώς σήμερα με την πρόοδο της μουσικολογικής έρευνας μας αποκαλύπτεται το όνομα και το έργο μουσικών του χώρου αυτού και έτσι γίνεται γνωστή και η συνεισφορά της Δωδεκανήσου στο μεγάλο μουσικό οικοδόμημα της Ορθόδοξης Ανατολικής Εκκλησίας μας.

Από τη μέχρι σήμερα έρευνα στους μουσικούς χειρόγραφους κώδικες και την έντυπη παράδοση διαπιστώνεται ότι σε σχέση με άλλους τόπους του ελλαδικού χώρου, η συμμετοχή των Δωδεκανησίων στο σύνολο της μουσικής δημιουργίας μπορεί να είναι μικρή σε αριθμούς αναφοράς, αλλά όμως είναι σημαντικότατη ως προς την ποιότητά της. Εκτός αυτού μερικοί, από τους Δωδεκανήσιους μουσικούς και ιδίως οι πιο παλιοί, συναριθμούνται μεταξύ των πλέον επιφανών μουσικών της Εκκλησίας μας.

Από την παραπάνω διαπίστωση γεννάται εύλογο ερώτημα εάν και κατά πόσο υπήρξε άνθιση της βυζαντινής μουσικής και στο δωδεκανησιακό χώρο, αντίστοιχη με εκείνη της Κρήτης[2] και της Κύπρου[3], εφ'όσον όπως αυτά τα νησιά έτσι και η Δωδεκάνησος αποτέλεσαν από παλιά χώρους σχεδόν αυτοτελείς γεωγραφικά, με αποτέλεσμα να διαμορφώσουν μεταξύ άλλων και τη δική τους πολιτιστική και εύκολα διακρινόμενη από τους άλλους ελληνικούς χώρους, έκφραση. Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειώσω ότι δεν αναφέρεται πουθενά δωδεκανησιακό μουσικό-ψαλτικό ιδίωμα. Αυτό βέβαια σε αντίθεση με όλες σχεδόν τις άλλες περιοχές του ελλαδικού χώρου και όχι μόνο, όπου συναντούμε ύφος: αγιοσοφίτικο, πολίτικο, αγιορείτικο, αθηνακό, ανατολικό, θεσσαλονικαίο, ιβηρικό, θετταλικό, ατζέμικο, λέσβιο, ρεδαιστηνό, μυτιληναίϊκο, χιώτικο, κρητικό, κυπραίϊκο, ισμαηλίτικο, ναυπλιώτικο, μωραϊτικο, σμυρναίϊκο, επτανησιακό κ.α. Αν όμως λάβουμε υπ'όψη μας τη μεταγενέστερη, ακόμα και τη σημερινή υψηλή προφορική γνήσια ψαλτική παράδοση που υπάρχει στα νησιά μας, ίσως έχομε την απάντηση.

Κατά τη γνώμη μου, υπήρξε από παλιά αντίστοιχη άνθιση της εκκλησιαστικής μουσικής και στο δωδεκανησιακό χώρο, πλην δεν διαμορφώθηκε ξεχωριστό ύφος - τουλάχιστον στα χαρτιά, γιατί λόγω της μεγάλης πνευματικής και όχι μόνο, προσκόλλησης των νησιών μας προς τη Μεγάλη του Χριστού Εκκλησίας της Κωνσταντινούπολης, της οποίας το ψαλτικό ύφος ακολούθησαν κατά πολύ μεγάλο μέρος, όπως επίσης ακολούθησαν, σε δεύτερη μοίρα θα έλεγα, και το επίσης μεγάλο ψαλτικό ύψος της Σμύρνης. Αυτό πιθανώς να είναι και η αφορμή που η μουσικολογική έρευνα δεν έχει συναντήσει, τουλάχιστον μέχρι σήμερα, γραπτή αναφορά για ιδιαίτερο δωδεκανησιακό ψαλτικό ύφος, αν και στην ουσία, όπως εγώ διακρίνω, υπάρχει. Δεν προχωρώ παραπέρα, γιατί η στήριξη αυτής της άποψης απαιτεί εντελώς εξιδικευμένη μουσικολογική ανάλυση η οποία εξέρχεται από τα θεματικά όρια του σημερινού συμποσίου[4].

[1] Βασική πηγή των πληροφοριών μας αποτελούν κυρίως οι 7000 περίπου μουσικοί κώδικες -μεγάλος αριθμός από αυτούς ήδη έχει καταλογογραφηθεί αναλυτικά και εκδοθεί σε πολύφυλλους τόμους-που έχουν σωθεί εντός και εκτός του ελλαδικού χώρου.

[2] Για την Κρητική Σχολή, βλ. Εμμ. Γιαννοπούλου *Η Άνθιση της ψαλτικής τέχνης στην Κρήτη,* Αθήνα 2004. Γεωργίου Χατζηθεοδώρου « Η Κρητική Μουσική Σχολή και οι Κρήτες ψάλτες», *Παράκλητος*, Θέρος 1981 σσ.45-51

[3] Για την Κυπραίϊκη Σχολή βλ. Μανόλη Χατζηγιακουμή *Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής* 1453-1820, Αθήνα 1980, σελ.27 κ.ε. και αλλού.

[4] Βρίσκεται μεταξύ του πολίτικου και του σμυρναίϊκου ύφους, με περισσότερη απόκλιση προς το πρώτο.

Σε ό,τι αφορά την επί μέρους καταγωγή των εκκλησιαστικών μουσικών της περιοχής μας διαπιστώνουμε ότι σχεδόν όλοι από τους παλιούς, κατάγονται από το κεντρικό νησί του συμπλέγματός μας, τη Ρόδο. Μεταγενέστερα και ειδικά κατά τον ΙΘ΄αιώνα, συναντούμε μερικούς και από τα άλλα νησιά. Εντύπωση, πάντως, προκαλεί το γεγονός της απουσίας, πλην δύο σχετικά μεταγενεστέρων, μουσικών από την Πάτμο, όπου και η παλαίφατη Ιερά Μονή του Θεολόγου με την περίφημη βιβλιοθήκη της[5], από την οποία κατά φυσικό λόγο θα περίμενε κανείς να έχουν αναδειχθεί πολλοί και ικανοί μουσικοί ώστε το όνομα τους να φθάσει μέχρις εμάς, μέσα από τη σημαντικότητα και διαχρονικότητα του έργου τους.

Η πρώτη χρονολογημένη αναφορά που έχομε για Δωδεκανήσιο εκκλησιαστικό μουσικό είναι αυτή που συναντούμε σε κώδικα της Ι. Μονής Θεολόγου της Πάτμου (αριθ.χ.φ.220). Πρόκειται για δίστηλο «Στιχηράριον»[6] στον κολοφώνα του οποίου σημειώνεται ότι *: «Ἐτελειώθ(η) τὸ παρ(ὸν) στιχηράριον διὰ χειρὸ(ς) Ἰωάννου κ(αὶ) πρωτοψάλτου τῆς ἁγιωτ(ά)της μητροπόλεως Ρόδ(ου) τοῦ Κασσιανοῦ καὶ ὅσοι ψάλλεται(sic) αὐτῶ, εὔχεσθαι ἡμὶ(ν) τῷ ἁμαρτ(ω)λ(ῷ) διὰ τὸν Κ(ύριο)ν. Μην(ὶ) φεβρουαρ(ίω) ἰνδ(ικτιῶνος) ιά,τω ςψλά* [1223] *ἔτι».* Γραφέας είναι ο «*πρωτοψάλτης τῆς ἁγίας μητροπόλεως Ρόδου*» Ιωάννης Καρσιανός. (Πιν.1).Επίσης στο τέλος του δευτέρου μέρους του κώδικα υπάρχει το ακόλουθο σημείωμα: *« Μην(ὶ) ἰαννουα(ρίω)ἰν(δικτιῶνος) ια΄τω ςψλα΄* ἔτι *(1241) ἐτελειώ(θη) τὸ πα(ρὸν) στιχηράρ(ιον) διὰ χειρὸς Ἰω(άννου) εὐτ(ε)λ(οῦς) πρωτ(ο)ψάλτ(ου) τ(ῆς) ἁγιωτ(ά)τ(ης) μ(ητ)ροπόλ(εως) Ρό(δου)* [τοῦ Κασσιανου΄] *.καὶ ὅσοι ἔχετ(ε) γνώσιν εἰς αὐ(τὸ) εὔχεσθέ μ(ου) τοῦ ἁμαρτ(ω)λ(οῦ) διὰ τ(ὸν) Κ(ύριο)ν»*.Ο πρωτοψάλτης αυτός δεν μαρτυρείται πουθενά αλλού, αλλά είναι ο πρώτος που γνωρίζομε ονομαστικά, μέσα από τους μουσικούς κώδικες να κατέχει το οφφίκιο του πρωτοψάλτου (οι μέχρι τότε επώνυμοι μεγάλοι ψάλτες ήταν γνωστοί βασικά με το οφφίκιο του Δομεστίκου[7].

Ο δεύτερος χρονολογικά Δωδεκανήσιος εκκλησιαστικός μουσικός που γνωρίζομε μέχρι στιγμής είναι ο Γεώργιος Σγουρόπουλος ή Σγουρός. Ήκμασε στο διάστημα μεταξύ του τελευταίου τετάρτου του ΙΔ΄ αιώνα και του πρώτου ημίσεως 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, είναι Κοινωνικά και στίχοι των Ανοιξανταρίων. Ταυτίζεται και με τον γνωστό από αλλού ποιητή δεκαπεντασυλλάβων μαθημάτων, Σγουρό. Στον δε κώδικα 974 της Μονής των Ιβήρων του Αγίου Όρους χαρακτηρίζεται *Ρόδιος* και εξ αυτού θεωρείται ,ότι η καταγωγή του είναι από τη Ρόδο[8].

Σχεδόν σύγχρονος με τον Σγουρόπουλο είναι και ο περίφημος Μανουήλ Αργυρόπουλος ο Μαϊστωρ (δ΄τέταρτο ΙΔ΄αι΄-α΄ ήμισυ ΙΕ΄αι.).Ο Αργυρόπουλος συγκαταλέγεται ευθύς μετά τον περίφημο Μαϊστορα Ιωάννη Κουκουζέλη, στο χορό των μεγάλων βυζαντινών μαϊστόρων της Ψαλτικής Τέχνης. Το γεγονός αυτό βεβαιώνει τη συνθετική του ικανότητα[9] τη θεωρητική του κατάρτιση και την μεγάλη ψαλτική του ικανότητα Η τοποθέτηση του Αργυρόπουλου στο διάστημα μεταξύ του ΙΔ΄και ΙΕ΄αιώνα γίνεται ασφαλώς με γνώμονα τις μαρτυρίες των πηγών, αλλά και τον συγχρονισμό του με ένα μεγάλο Κρήτα μουσικό,τον Ιωάννη Λάσκαρη τον Σηρπάγανο, για τον οποίο έχομε ακριβείς πληροφορίες. Σχετικά με την καταγωγή του και με αυτό το όνομα αναφέρεται σε αρκετές πρώιμες μουσικές πηγές .Στον κώδικα της Μονής Κουτλουμουσίου 456 του 1443 αναφέρεται επίσης ως Μανουήλ Αργυρός από τη Ρόδο, στον δε κώδικα 589 της ίδιας Μονής φέρεται και ως ιερεύς. Άρα ο Αργυρόπουλος κατάγεται από τη 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

[5] Για τη βιβλιοθήκη της Μονής βλ Ιωάνου Σακελλίωνος *Πατμιακή Βιβλιοθήκη*, Αθήνησιν 1890

[6] Στιχηράριο είναι το μουσικό βιβλίο που περιέχει συλλογή στιχηρών ιδομέλων ύμνων, δηλαδή ύμνους που ψάλλονται μετά από ένα ψαλμικό στίχο και έχουν δικό τους μέλος.

[7] Βλ. Εμμανουήλ Στ.Γιαννόπουλου «Οι τίτλοι-οφφίκια και τα άμφια των ιεροψαλτών» στο *Η ψαλτική τέχνη Λόγος και μέλος στη λατρεία της Ορθόδοξης Εκκλησίας*, Θεσσαλονίκη 2004 σελ.19-47.

[8] Έργα του περιέχονται στους κώδικες : Μονής Ξηροποτάμου αριθ.χφ.283, 305, 318, Δοχειαρίου 337, 395, κ.α.(Βλ. Γρ.Θ.Στάθη *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής -Άγιον Όρος- τομ.Α΄*, Αθήναι 1975)

[9] Δεν ήταν ιδιαίτερα μεγάλη σε όγκο αλλά σημαντική. Έργα του περιέχονται στους κώδικες Μονής Ξηροποτάμου αριθ.χ.φ.291, 307, , Δοχειαρίου 309, 315, 324, 337, 357, κ.α. .(Στάθης *Τα χειρόγραφα*, τομ.Α΄)

από αυτά και σε κώδικα γραμμένο μετά τον θάνατό του σημειώνεται: «*Κοινωνικόν, ποίημα κυροῦ Μανουὴλ τοῦ Ἀργυροπούλου, καθὼς ψάλλεται ἐν τῇ θεομισήτῳ Κωνσταντινουπόλει*»[10].

Στην ίδια περίοδο συναντούμε ένα άλλο Ρόδιο τον Πρωτοψάλτη Ρόδου Νικόλαο Τραμουντάνη. Ο Νικόλαος Τραμουντάνης είναι μια προσωπικότητα της βυζαντινής μουσικής που ανθολογείται πιο σπάνια από τους δύο προηγούμενους μελουργούς, στις μουσικές πηγές, οι οποίες όμως δεν αφήνουν καμιά αμφιβολία για την καταγωγή του. Ζει και δραστηριοποιείται ως επί το πλείστον στη Ρόδο, αλλά η προσωπικότητά 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». Σε ένα 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 τοποθέτηση 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*»[11].

Μια από τις πιο σημαντικές μορφές που εκπροσωπούν τη μουσική παράδοση της μοναστικής πολιτείας του Αγίου Όρους είναι ο Ηγούμενος της Μεγίστης Λαύρας, Άνθιμος από τη Ρόδο. Το ότι κατάγεται από τη Ρόδο μας το μαρτυρεί -αν και δεν διασταυρώνεται από καμιά άλλη πηγή - το χειρόγραφο με αριθ. 240 της Μονής Λειμώνος. Σύμφωνα με τους κώδικες που περιέχουν δικά του έργα, η δράση του εντοπίζεται μεταξύ του β΄τετάρτου και β΄ημίσεως του ΙΕ΄αιώνα. Άρα πρόκειται για παλιό μελουργό που η δράση του συγχρονίζει με εκείνη των τριών προαναφερθέτων. Οι μελοποιήσεις του έχουν ανθολογηθεί σε πάρα πολλά χειρόγραφα, Μάλιστα μερικές από αυτές όπως π.χ. το χερουβικό του σε ήχο Τέταρτο, μαζί με το αντίστοιχο του περίφημου Μαίστορα, Μανουήλ του Χρυσάφη, είναι το πιο ανθολογούμενο από όλα τα ομόηχα,. Όσο όμως είναι υψηλή αυτή η ανθολόγηση των έργων του Ανθίμου, εξ ίσου πλούσια είναι και η συλλογή αναγραφών, με τις οποίες δηλώνεται ο μελογράφος και οι ιδιότητές του[12].

Στα τέλη του ΙΕ΄αιώνα και σε κώδικα Μαθηματαρίου αναφέρεται ένας άλλος Ρόδιος μελουργός ο Σαβαστός, «*δομέστικος Ρόδου*» (ίσως το πιο σωστό θα ήταν Σεβαστός αλλά δεν μαρτυρείται σε κανένα άλλο κώδικα)

Η παρουσία έξη Ροδίων στην ίδια περίπου εποχή φανερώνει μεταξύ των άλλων, ότι η Ρόδος είχε τότε τέτοια μουσική ανάπτυξη που της επέτρεπε να συμμετέχει ενεργά με εκπροσώπους της στην κορυφαία για τη βυζαντινή μουσική, εποχή των Μαϊστόρων.

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[13] κατάγεται από τη Ρόδο καιαυτό μαρτυρείται ενωρίς από τότε που ήταν απλός ιερομόναχος. Σε δυό περιπτώσεις χαρακτηρίζεται και ως Λίνδιος: «*Τοῦτο τοίνυν ὅσον τὸ κατ'εμὲ ἐφικτόν, πὰρ ἐμαυτοῦ γέγονε κατὰ τὴν ἣν παρέλαβον εἰσήγησιν, παρὰ τοῦ ἐμοῦ διδασκάλου, κυρίου Ἰωακεὶμ ἱερομονάχου Λινδίου ἐκτεθηκὼς καὶ τονίσας*»,γράφει μαθητής του στον Κώδικα Γρηγορίου αριθ.4,το έτος 1774 [14]. Ο Ιωακείμ υπήρξε μαθητής του περίφημου Μπαλασίου ιερέως του νομοφύλακος[15].Δεν μας άφησε μεγάλο και πολύπλευρο έργο, όμως οι συνθέσεις

[10] Φιλοθέου 122, α΄ήμισυ ΙΕ΄αι.φ.240β. (Στάθης *Τα χειρόγραφα*, τομ.Γ΄, Αθήναι 1993)

[11] Κώδικας Ξηροποτάμου αριθ. 318, φ.110 α΄.Μεταξύ 1810-15 (Στάθης *Τα χειρόγραφα* , τομ.Α΄)

[12] Για τις ιδιότητές του και για τους κώδικες που αναφέρονται έργα του βλ.Κωνσταντίνου Καραγκούνη *Η Παράδοση και εξήγησις του μέλους των χερουβικών της βυζαντινής μουσικής*, Αθήνα 2003, σελ.265-268.

[13] Βλ. κατάλογο Νικηφόρου Καντουνιάρη όπου « Ιωακείμ Βιζύης Αλαμπάσης και μαθητής Παλασίου ιερέως…» (Βλ.Στάθης *Τα χειρόγραφα*, τομ.Α΄)

[14] Γρηγορίου αριθ. χφ. 4, έτος 1744.15 (Στάθης *Τα χειρόγραφα*, τομ.Β΄, Αθήναι 1976)

[15] Νικηφόρου Καντουνιάρη ο.π.140. 15 (Στάθης , τομ.Α΄)

του υπήρξαν εξαιρετικά δημοφιλείς και γνώρισαν μεγάλη διάδοση μεταξύ των αντιγραφικών κύκλων. Αξιόλογη επίσης υπήρξε η διδακτική του δραστηριότητα[16]Απεβίωσε τον Αύγουστο του 1720.

Κατά τον ίδιο αιώνα συναντούμε μια άλλη εξαίρετη μορφή της ψαλτικής τέχνης, τον Γεώργιο τον Κώο. Μας γίνεται γνωστός βασικά από τον σπουδαιότατο κώδικα με αριθ.379 της Μονής Δοχειαρίου,του οποίου είναι και ο γραφέας, με την εξής σημείωση (φ.101ν): «τὸ παρόν, σύνθεσις παρ' ἐμοῦ Γεωργίου Προτοψάλτου Κόου» (Πίν. 2) Όπως φανερώνει το επίθετό του κατάγεται από την Κω και είναι εάν κρίνουμε από τον κώδικα αυτό πρόκειται για σπουδαιότατο κωδικογράφο και σημαντικό μελοποιό [17]. Δυστυχώς δεν έχομε άλλες πληροφορίες για τη ζωή του αλλά το συνθετικό του έργο.

Από το Αρχείο της Ιεράς Μητροπόλεως Κω, που εξέδωσε ο μακαριστός Μητροπολίτης Κω, Εμμανουήλ Ι. Καρπάθιος[18] και στη σελ. του Α΄Κώδικα 218 πληροφορούμαστε για το ψάλτη του Μητροπολιτικού ναού Παϊσιο, όταν μετά από σχετική μητροπολιτική Απόφαση καθορίζεται η αμοιβή του. Παραθέτω ολόκληρο το κείμενο της απόφασης, γιατί αποτελεί ένα από τα σπανιότερα και παλαιότερα ντοκουμέντα που αφορούν ιεροψάλτη της Δωδεκανήσου *« Ὁ Κώου Παρθένιος ἐπιβεβαιοί. Κατὰ τὸ ἀψοστ΄*[1776] *Δεκεμβρίου μηνός.Προκαθημένης τῆς ἡμῶν ταπεινότητος καὶ τῶν ἐντιμοτάτων αὐτῆς κληρικῶν, καὶ θεωρώντας τῶν "λογαριασμών" τῶν Ἐκκλησιῶν ἡμῶν, ἐπροβάλαμεν καὶ περὶ τοῦ ἡμετέρου ἡμῶν ψάλτου Παϊσίου,καὶ στοχαζόμενοι ὅτι χρησιμεύει ἐν ταὶς ἐκκλησίαις τῆς καθ'ημᾶς ἐπαρχίας ἐκρίναμεν εὔλογον μὲ κοινὴν γνώμην τῶν τιμιωτάτων ἀρχόντων καὶ Ἐπιτρόπων τῶν ἐκκλησιῶν ἡμῶν ὅτι νὰ ἔχη χάριν βοηθείας τὸ κατ'έτος νὰ λαμβάνη παρὰ τῶν εἰρημένων ἐκκλησιῶν γρόσια πεντήκοντα, δηλαδὴ ἀπὸ Λαμπρὰν ἕως τὴν ἄλλην ἐλευσομένην Λαμπράν. Ἀπὸ Μητρόπολιν γρόσια 7,ἀπὸ τὴν " Γοργοποιήν" γρόσια 5,ἀπὸ τὸν ἅγιον Ἰωάννην Νυκτικὸν γρόσια 2,1)2,ἀπὸ τὸν ἅγιον Δημήτριον γρόσια 3,ἀπὸ τὸν ἅγιον Νικόλαον γρόσια3,ἀπὸ τὸν ἅγιον Γεώργιον γρόσια 2,1)2,ἀπὸ τὸν ἅγιον Κωνσταντῖνον γρόσια 3,ἀπὸ τὴν Ἐλεημονήτριαν γρόσια 2,ἀπὸ τὴν Παναγίαν τοῦ Φόρου γρόσια 2,1)2,ἀπὸ τὸν ἅγιον Ἰωάννην τὸν Πρόδρομον γρόσια 2,1)2,ἀπὸ τὸν Σταυρὸν γρόσια 4,1)2,ἀπὸ τὴν ἁγίαν Παρασκευὴν γρόσια 7,ἀπὸ τὰ Ἑπτὰ Βήματα γρόσια 2,1)2 ἀπὸ τὴν Παναγία τοῦ Χρυσοχοῦ 3.Ὅθεν εἰς τὴν περὶ τούτου ἀσφάλειαν ἔγινε τὸ παρὸν γράμμα,καὶ κατεστρώθη ἐν τῷ Κώδικι τῆς καθ'ημᾶς ἐπαρχίας,ἐπιβεβαιώσει ἡμετέρα καὶ μαρτυρίαις τῶν ἐντιμοτάτων αὐτῆς κληρικῶν καὶ χρησιμοτάτων ἀρχόντων.* [ακολουθούν οι εξής υπογράφοντες] *Ὁ Λογοθέτης Χατζη Ἰωάννης ὑπόσκομαι,Ὁ Χαρτοφύλαξ Θεοδόσιος Ἱερομόναχος ὑπόσκομαι,Ὁ Πρωτονοτάριος Χαζὴ Κωνσταντὴς ὑπόσκομαι,Ὁ Πρωτέκδικος Χαζὴ Σταμάτης ὑπόσκομαι, Ἀναστάσιος Ἰωάννου ὑπόσκομαι, Χαζῆ Νικόλας ἐπὶ τῶν Σεκρέτων ὑπόσκομαι* »[19].Δεν έχομε καμιά άλλη μαρτυρία περί του «ψάλτου Παϊσίου», ούτε γνωρίζουμε εάν ήταν κοσμικός ή ιερωμένος, αλλά όπως φαίνεται και από το σκεπτικό της απόφασης που αναφέρει ότι «*χρησιμεύει ἐν ταὶς ἐκκλησίαις τῆς καθ'ημᾶς ἐπαρχίας*», ασφαλώς επρόκειτο για τον και πιο χρήσιμο και αξιόλογο ιεροψάλτη της Κω για την εποχή εκείνη.

Σε χειρόγραφο της Ι.Μονής Θεολόγου Πάτμου,με αριθ.649 και χρονία 1731,συναντούμε τον Πάτμιο ιερομόναχο,Αθανάσιο Χρυσοχόο, ως συντάκτη ενός μουσικού θεωρητικού «*Ταῦτα μὲν περὶ μουσικῆς ἀντεγράφθησαν παρ' ἐμοῦ ἐκ τινων κακογεγραμμένων τετραδίων ὡς οἷον τὲ οἱ ἐντυγχάνοντες δὲ τούτου κ(α) εὖ εἰδότες ἐπανορθώσετε.*(1731) *αψλα΄*»(Πιν.3). Ο ιερομόναχος Αθανάσιος εκτός από μουσικός είναι γνωστός και ως κωδικογράφος (από τους κώδικες της ίδιας Μονής με τους αριθμούς 127,134,135,141,148,151,152 και η αντιγραφική δράση του καλύπτει ολόκληρες δεκαετίες στην Πάτμο, αφού μαρτυρείται ήδη από το 1730[20]. Δεν γνωρίζομε τίποτα ιδιαίτερο για τη ζωή του παρά το ότι εχρημάτισε και ως εκκλησιάρχης της Μονής Πάτμου «*Τὸ παρὸν βιβλίον ὑπάρχει ἐκ*

[16] Βλ.Παπαδική Μονής Γρηγορίου αριθ.4 , φ.116, του έτους 1744. 15 (Στάθης *Τα χειρόγραφα* τομ.Β΄)
[17] Βλ.Στάθης *Τα χειρόγραφα*, τομ.Α΄, σελ.529
[18] Βλ.Εμμανουήλ Ι. Καρπαθίου Μητροπολίτου Κω *Αρχείον Ιεράς Μητροπόλεως Κω, τεύχος πρώτον Ο Κώδιξ Α΄ Αρχείου Δουλείας»*, Αθήναι 1958.
[19] Το πρακτικό της Απόφασης είναι επίσης σημαντικό, γιατί μεταξύ άλλων προσδιορίζει και τις εκκλησίες που λειτουργούσαν κανονικά τότε στην πόλη της Κω.
[20] Βλ.Μονής Θεολόγου Πάτμου, αριθ.χφ.913, 1730 (Βλ.Αθανασίου Δ. Κομίνη *Πίνακες χρονολογημένων πατμιακών κωδίκων*, εν Αθήναις 1968).

τῆς ἱερᾶς μονῆς τοῦ μεγάλου θεολόγου τῆς Πάτμου τὸ ὁποῖον ἀνακαινίσθη παρὰ τοῦ ἐκκλησιάρχου Ἀθανασίου εἰς τοὺς 1757 μαϊω 15»[21],ότι βρέθηκε για ένα διάστημα και στη Μύκονο «*Τέλος τοῦ παρόντος βιβλίου.Ἐν τῇ νήσῳ Μυκόνῳ (1741) ἀψμα΄ἐν μηνὶ ἰουλίῳ ἀντεγράφη τὸ παρὸν μετὰ βίας ἐκ τινος κακογραμμένου πρωτοτύπου,καὶ οἱ ἀναγινώσκοντες σύγγνωτε εἴ τί σφαλερὸν εὑρεοιτε,κ(αὶ) διορθώσετε.πόνος γ(ὰρ) ἐστίν,ὡς λέγεται Γορδίου τοῦ διδασκάλου,ὅθεν ἔχει τὴν τιμὴν καὶ τὸ κύρος διὰ τὸ αἰδέσιμον τοῦ ἀνδρὸς*»[22],τη Λέσβο και μετά στην Ι.Μονήν του Τιμίου Προδρόμου Μοσχονησίων «*Ἀντεγράφη δὲ τὸ παρὸν κ(αὶ) ἐμεταφράσθη Ὡς ἐστιν ἐκ τινος γραικολατίνου γραμματικῆς παρ'ἐμοῦ Ἀθανασίου ἱερομονάχου τοῦ Πατμίου κ(α)τ(ὰ) τὸ ἀψνγ΄ ἔτος τὸ σωτήριον, ἐν τῇ ἱερᾷ μονὴ τοῦ τιμίου Προδρόμου, τὴ οὔση ἐν τῇ περιοχῇ τῶν Μοσχονησίων καὶ Κηδονίων, (μ)ετ(ά) τὴν ἐκ Λέσβου μου ἀποδημίαν, βεβιασμένως ὅμως κ(αὶ) συγκεχυμένως,τῆς πρωτοτύπου δέλτου ἀπαιτούσης παρὰ τῶν ἐχόντων.ὅθεν συγγνωθήτω ὑπὸ τῶν ἀναγινωσκόντων, εἰ τί σφαλερὸν εὕρηται (καὶ) διορθούσθω.τὰ (γὰρ) ἐν βίᾳ οὐ καλὰ λίαν*»[23] και ότι σύφωνα με σχετική σημείωση σε κώδικα, απεβίωσε το έτος στις 23 Σεπτεμβρίου του 1763 *« ἦλθαν καὶ ἔφεραν τὸν παπὰ Ἀθανάσιον τοῦ Χρυσοχόου ἀποθαμένον…το 1763 Σεπτεμβρίου 23*»[24]. Από ότι φαίνεται υπήρξε δραστήρια προσωπικότητα και είναι ο πρώτος παλαιός μουσικός εκπρόσωπος που μας μαρτυρείται για τη Μονή Πάτμου.

Περί τα μέσα του ΙΗ΄αιώνα συναντούμε μελουργήματα Στιχηραρίου και Μαθηματαρίου από ένα άλλο ιερομόναχο τον Ιωακείμ Ρόδιο. Πιθανώς ο μελουργός αυτός να ταυτίζεται με τον Ιωακείμ Βιζύης (ΙΖ΄αι.),αν και οΓεώργιος.Παπαδόπουλος τον τοποθετεί όπως προείπα στον ΙΗ΄αιώνα[25].

Σε τρείς μουσικούς κώδικες της Μονής Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους, συνταντούμε έργα του Μητροπολίτη Ηρακλείας Γερασίμου από τη Λέρο. Ο Γεράσιμος διαδέχθηκε το 1726 τον Ηρακλείας, Καλλίνικο. Παραιτήθηκε από το θρόνο το 1760 και απεβίωσε το 1761. Περί αυτού έγραψε ο μεσαιωνοδίφης Εμμανουήλ Γεδεών,ο Λέριος[26].

Σε μουσικό,πάλι, κώδικα της Μονής Θεολόγου Πάτμου συναντούμε ακόμα ένα μουσικό της Μονής,τον Μακάριο Παλαιολόγο.Διαβάζουμε στο φύλο αρ.107 ότι ο κώδικας *«Ἐγράφη ὑπὸ χειρὸς Μακαρίου Παλαιολόγου,Πατμίου κ(αὶ) οἱ ἀναγινώσκοντες εὔχεσθε ὑπὲρ αὐτοῦ.κ(αὶ) εἰ εὕρητε τί σφάλμα παστρικῶς διορθώσατε, ἀνθρώπινον γάρ.(1772) ἀψοβ΄μαίου κθ΄*»[27].(Πιν.4) . Για τον Μακάριο παλαιολόγο γνωρίζομε ότι ήταν ιερέας και έζησε αρχικά στην Αθήνα, είναι δε και ο γραφέας του σπουδαίου αγιορείτικου μουσικού Στιχηραρίου της Μονής Εσφιγμένου, αριθ.2252 (Κατάλογ. Σπυρ.Λάμπρου 1895,σελ.193),του έτους1780.

Μεταξύ του τελευταίου τετάρτου του ΙΗ΄αιώνα και του δευτέρου τετάρτου του ΙΘ΄αιώνα συναντούμε το μοναχό Κοσμά από τη Μονή Δοχειαρίου. Ο Κοσμάς αναφέρεται στις περισσότερες περιπτώσεις ως Δοχειαρίτης , αλλά σαφώς κατάγεται από τη Ρόδο αφού το μαρτυρεί ο ίδιος σε αυτόγραφό του όπου γράφει ότι: «*τὸ παρὸν ἐσημειώθη ἐντίμως, διὰ χειρὸς Κοσμᾶ μοναχοῦ Δοχειαρίτου, τοῦ καὶ Ροδίου* ».Για τον Κοσμά έχομε αρκετές πληροφορίες[28]. Σύμφωνα με τον απογραφικό Κατάλογο της Μονής Δοχειαρίου του 1841,γεννήθηκε στη Ρόδο το 1781,άρα τότε που καταρτίσθηκε ο κατάλογος ήταν ήδη 60 ετών, μετρίου αναστήματος («*ορτά ποϊλής*») και μαυρογένης («*καρά σακαλής*»).Σύμφωνα πάντα με τον Κατάλογο, το 1838 «*ἐλθὼν ὁ ἡμέτερος Κοσμᾶς ὁ Ρόδιος ἀπὸ τὰ μέρη τῆς Ἑπτανήσου ἔκαμε παράδοσιν διὸ ἐτιμήθη εἰς τὴν τάξιν τῶν γερόντων*» (δηλαδή έγινε προϊστάμενος). Από τα πολλά και ενδιαφέροντα αυτόγραφά του που έχουν επισημανθεί μέχρι σήμερα διαπιστώνεται ότι πρόκειται για δόκιμο και φίλεργο μελουργό και κωδικογράφο εξαιρετικής καλλιγραφικής ικανότη-

[21] Κομίνης *Πίνακες*, αριθ.χφ.402, ετους 1757.
[22] Κομίνης *Πίνακες*, αριθ.χφ.303, έτους 1741.
[23] Κομίνης *Πίνακες*, αριθ.χφ.600, έτους 1753.
[24] Κομίνης *Πίνακες*, αριθ.χφ.350, έτους 1730.
[25] Βλ.Γεωργίου Παπαδοπούλου *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής* , Αθήναι 1890.
[26] Στην *Εκκλησιαστική Αλήθεια* (Τ.Η΄1887-88, σελ.399-401) και στα *Θρακικά* (Τ.Ε΄1934, σελ.7-27).
[27] Κομίνης Πινακες, αριθ.χφ.487, έτους 1772.
[28] Βλ.σχετ. Ιερομονάχου Αμφιλοχίου Δοχειαρίτη «Δοχειαρίτες μουσικοδιδάσκαλοι και ιεροψάλτες από τον Ι-Η΄μέχρι τα μέσα του Κ΄αιώνα» στον τόμο *Παρουσία* της Μονής.

τας [29].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 εἰς μισθὸν τοῦ γέρο Κοσμᾶ διὰ τὸ ψάλλειν γρόσια 200*». Πρόκειται για μια από τις πλέον αξιοπρόσεκτες προσωπικότητες της ψαλτικής τέχνης που ανέδειξε το Άγιο Όρος και μάλλον τον σπουδαιότερο δωδεκανησιακής καταγωγής εκκλησιαστικό μουσικό, κατά την παρούσα περίοδο 'Εργα του υπάρχουν στις Μονές Δοχειαρείου[30], Ξηροποτάμου[31],κ.α.

Στο πρώτο μισό του ΙΘ΄αιώνα ο Επίσκοπος Λέρνης Διονύσιος Χριστοφίδης που γεννήθηκε στη Σάμο το 1805, χρημάτισε μαθητής του Γεωργίου Λεσβίου από τον οποίο και διδάχθηκε το σύστημά του. Υπήρξε καλλιφωνότατος μουσικός και άριστος μελοποιός και έψαλλε για 25 συνεχή χρόνια στην Ι. Μονή του Θεολόγου στην Πάτμο. Το 1844 ανεδείχθη επίσκοπος Λέρνης, αλλά δεν σταμάτησε να διδάσκει τη μουσική «*οὐχὶ κατὰ τὸ Λέσβιον ὅμως σύστημα ,ἀλλὰ κατὰ τὸ τῶν τριῶν ἐφευρετῶν τῆς νέας γραφικῆς μεθόδου, εἰς τοὺς πρὸς αὐτὸν προσερχομένους καὶ ἰδία εἰς τοὺς φιλομουσικώτατους Καλυμνίους*»[32]. Εκτός από την εξαιρετική του καλλιφωνία και τη μουσική του μόρφωση μαρτυρείται ότι διέθετε απεριόριστη μουσική μνήμη και ότι μελοποίησε πολλά μαθήματα τα οποία δυστυχώς δεν διασώθηκαν. Απέθανε στις 15 Μαρτίου 1862.

Στο τρίτο τέταρτο του ΙΘ΄αιώνα, ο Καλύμνιος Σακελλάρης Κλήμης , διακρίνεται μεταξύ των ιεροψαλτικών κύκλων της Αθήνας, ενώ παράλληλα φοιτά στη σχολή Φιλολογίας του πανεπιστημίου Αθηνών. Κατά την περίοδο αυτή συνδέθηκε με στενή φιλία με τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη ο οποίος δεν έπαυε να τον εγκωμιάζει αρκετά χρόνια αργότερα. Γράφει χαρακτηριστικά ο καλύμνιος,παλιόςΓΥνμασιάρχης, συγγραφέας και ποιητής, Γιάννης Ζερβός: «*Μοῦ διηγόταν ὁ Παπαδιαμάντης (1906-1908) γιὰ τὸ φίλο τοῦ Σακελλάριο ἀξιομνημόνευτα περιστατικὰ τῆς ζωῆς καὶ τῆς παρέας τους... Γιὰ τὸ μουσικὸ τοῦ τάλαντο καὶ τὴ γλυκύτατη ψαλτική του, τὸν φιλότιμο τύπο ἢ λεπτοχαρακτήρα του . "Ἄρχιζε νὰ πτερυγίζει", μοῦ εἶπε τὴ φράση-,καὶ μιὰ μέρα θὰ ἔγραφε πολλὰ καὶ καλὰ*»[33]. Αρθρογράφος σε μουσικά περιοδικά και εφημερίδες, με θέμα πάντα την εκκλησιαστική μας μουσική. Μεταξύ των εργασιών του διακρίνεται η πραγματεία του με τίτλο « Η ελληνική μουσική και η μελετώμενη εν Κωνσταντινουπόλει ματαρρύθμισις αυτής» που εκδόθηκε στην εφημερίδα «Στοά» το 1881 [34]. Μετά τις σπουδές του ήλθε στην Κάλυμνο όπου εργάσθηκε για ένα διάστημα ως φιλόλογος και πρωτοψάλτης του τότε μητροπολιτικού ναού της Καλύμνου, της Παναγίας Χώρας[35]. Πέθανε νεώτατος, γύρω στα σαράντα, με τη φήμη του αηδονιού της Ανατολής όπως τον αποκαλούσαν τότε οι Καλύμνιοι. Δυστυχώς δεν διασώθησαν μελοποιήσεις.

Κατά τον ΙΘ αιώνα ένας μελουργός από τη Σύμη, ο Βασίλειος Ζαχαρίου, μαθητής του περίφημου Σαμίου μουσικοδιδασκάλου, Γρηγορίου Κωνσταντά και του Μεγάλου πρωτοψάλτη Σμύρνης Νικολάου, δραστηριοποιείται στο νησί περίπου για πενήντα χρόνια όπου και διδάσκει την εκκλησιαστική μουσική, μελοποιεί διάφορους ύμνους, πολυχρονισμούς και εγκώμια σε Πατριάρχες και, όπως μας πληροφορεί ο Γεώργιος Παπαδόπουλος[36], καταρτίζει πλούσια συλλογή δημωδών ασμάτων της Σύμης και των γύρω νησιών. Δυστυχώς αγνοείται η τύχη αυτής της συλλογή.

Στο τρίτο τέταρτο του ΙΘ΄αιώνα (γεννήθηκε το 1843) ο Πάτμιος Αρχιμανδρίτης Σεραφείμ Παναγιωτίδης δραστηριοποιείται ως ιεροψάλτης στη Σμύρνη, συλλέγει δημοτικά τραγούδια και ασχολείται με τη μελοποιία. Χειροτονείται και μεταβαίνει στην Κωνσταντινούπολη όπου και συγγράφει δύο

[29] Δικά του έργα είναι μερικές από τις πιο σπουδαίες Παπαδικές της που βρίσκονται στις μονές του Αγίου Όρους και ιδίως η με αριθ. 1246 της Μονής Δοχειαρίου που την ολοκληρώνει τον Ιούνιο του 1820 και την υπογράφει εκ νέου στις 15 Ιανουαρίου του 1821.(Στάθης *Τα χειρόγραφα* τομ.Α΄)

[30] Ανθολογία αρ.244.(Στάθης *Τα χειρόγραφα*, τομ.Α΄,)

[31] Χφ.402/116 και χφφ.1036 και 1038.(Στάθης *Τα χειρόγραφα*, τομ.Α΄,)

[32] Βλ. Παπαδοπούλος *Ιστορική Επισκόπησις*, σελ.163

[33] Βλ.Γιάννης Κλ.Ζερβός *Ιστορικά Σημειώματα* , Αθήνα 1961, σελ.201-202

[34] *Στοά*, έτος η΄, αρ. 327.

[35] Παπαδοπούλος *Ιστορική Επισκόπησις*, σελ.221 –του ιδίου *Λεξικόν της βυζαντινής μουσικής*, Αθήνα 1995, σελ 127 όπου και τον αναφέρει λανθασμένα ως Στέφανο .

[36] Παπαδόπουλος *Λεξικόν*, σελ.90

μουσικά βιβλία, τα *Επιτάφιος Θρήνος* και *Ειρμολόγιον των Καταβασιών*, μέσα στα οποία καταγράφει εν πολλοίς το πατμιακό ψαλτικό ύφος[37] . Αυτά εκδίδονται σχετικά αργότερα, το 1906 και 1911 αντίστοιχα. Χρημάτισε στην Πάτμο γιο αρκετά χρόνια πρωτοψάλτης της Ι.Μονής Θεολόγου,καθώς και Γραματέας και διδάσκαλος της κοινότητας.Επίσης υπηρέτησε ως εφημέριος στη Σύμη και πνευματικός όπου και κοιμήθηκε το 1918..

Σύγχρονος σχεδόν με τον Παναγιωτίδη είναι και ο αρχιμανδρίτης Γεννάδιος Θέμελις, ο Καλύμνιος. Ο Γεννάδιος γεννήθηκε το 1857.Αρχικά μετέβη ως ιεροδιάκονος στην Κωνσταντινούπολη όπου και υπηρέτησε ως ιεροκήρυξ . Μετέπειτα χρημάτισε προϊστάμενος της ορθόδοξης κοινότητας της Αμβέρσας του Βελγίου (1900)και αργότερα εφημέριος στο Κάρδιφ της Αγγλίας (Πίν. 4^{α}). Την πράξη της μουσικής τη διδάχθηκε από τα αδέλφια του στην Κάλυμνο και τη θεωρία από τον Νικόλαο Πρωτοψάλτη Σμύρνης και τον Ιωάσαφ το Ρώσο. Μελοποίησε και εξέδωσε το 1883 Τα *Ελληνικά Ευαγγέλια του Εσπερινού της Αναστάσεως* [38] (Πιν.4β).

Στα τέλη του ΙΘ΄αιώνα συναντούμε στην Κάλυμνο τον Νικόλαο Μ.Θέμελι,μεγαλύτερο αδελδό του Γενναδίου Θέμελη,στον οποίο και αφιερώνει το πόνημά του, *Τα ελληνικά ευαγγέλια του Εσπερινού της Αναστάσεως*[39] και τον Ιωάννη Κ.Χατζη Θέμελι.Πρόκειται για μέλη της ίδιας οικογένειας με τον Γεννάδιο Θέμελι-το Χατζή είναι απλό πρόθεμα.

Ο Νικόλαος Μ.Θέμελις ήταν δάσκαλος των «γραμμάτων»[40], δάσκαλος της εκκλησιαστικής μουσικής και ψάλτης. Σύμφωνα με ένα χιουμοριστικό αυτοβιογραφικό του σημείωμα σε στίχους-ήταν και ποιητής- αναφέρει ότι υπηρέτησε εκαι στην Κω ως ψάλτης και δάσκαλος, όπου και παντρεύτηκε, πλην επειδή ήταν μεγάλος πότης τον απέλυσαν πολλές φορές .Στο τέλος όμως, όπως ο ίδιος σημειώνει, ανένηψε και συνέχισε την ενασχόλησή του με τη μουσική.Αλλα στοιχεία δν έχουμε για τον Νικόλαο Θέμελι. πρέπει όμως να κατεγίνετο και με τη μελοποία.Έχει διασωθεί στη βιβλιοθήκη μου ένα σχετικά ογκώδες χειρόγραφό του με του 1867,καθώς και μερικά λιτά φύλλα από άλλο χειρόγαρφο με διάφορες δικές μου μελοποιήσεις,οι οποίες έχουν έντονο το τοπικό ψαλτικό ιδίωμα της εποχής του (Πιν.5-7) .

Για τον Ίωάννη Χατζηθέμελι, δεν έχω καμιά πληροφορία έκτός δύο ιδιόγραφες ανθολογίες του, των ετών 1891-92 και 1894-95 αντίστοιχα,στις οποίες περιέχονται μέλη ως επί το πλείστον ειλημμένα από παλαιότερες έντυπες εκδόσεις (Νικολάου Σμύρνης, Παναγιώτη Κηλτζανίδη κ.α. (Πιν. 9, 10).

Υπάρχουν και πολύ γνωστά ονόματα μεγάλων ψαλτών και δασκάλων της εκκλησιαστικής μουσικής στην Κάλυμνο (Συμεών Θείος,Μιχαήλ Καραπιπέρης,Μιχαήλ Τσουγκράνης,Μιχαήλ Θωμάς) των οποίων η φήμη διατηρείται μέχρι σήμερα ,πλην δεν μας άφησαν ή τουλάχιστον δεν μπόρεσα μέχρι στιγμής να βρω κανένα δικό τους γραπτό μουσικό στοιχείο, πλην των διοριστηρίων τους ως πρωτοψαλτών στον μητροπολιτικό ναό, καθώς και ως δασκάλων της βυζαντινής μουσικής, σύμφωνα με τα πρακτικά της Δημογεροντίας Καλύμνου.

Ο Γεώργιος Χατζηθειδώρου γεννήθηκε στην Αθήνα στις 28.10.1940 αλλά μεγάλωσε στην Κάλυμνο. Έλαβε πτυχίο Ιεροψάλτου, δίπλωμα Μουσικοδιδασκάλου και Φούγκας. Διορίστηκε ως καθηγητής μουσικής στην Μέση Εκπαίδευση, και από το 1985 υπηρέτησε σε Γυμνάσια της Καλύμνου από όπου και συνταξιοδοτήθηκε, ως γυμνασιάρχης. Ίδρυσε Σχολές Μουσικής στην Πάτμο, τα Χανιά και στην Κάλυμνο. Από το 1985 μέχρι σήμερα ψάλλει στον ιερό ναό της Παναγίας Κεχαριτωμένης Χώρας Καλύμνου. Το 1985 ίδρυσε τη Δημοτική Χορωδία Καλύμνου την οποία διευθύνει μέχρι σήμερα, και η οποία έχει παρουσιαστεί σε πολλές πόλεις της Ελλάδας και το εξωτερικό. Επίσης μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου του Αναγνωστηρίου Καλύμνου «Αι Μούσαι», συνεχώς από το 1975 και σημερινός αντιπρόεδρός του. Μαθητές του διακρίνονται σήμερα ως καθηγητές δημόσιοι λειτουργοί, ιεροψάλτες και μουσικοί. Συνέγραψε πολλά βιβλία σχετικά με την εκκλησιαστική και τη δημοτική μας μουσική, καθώς και άλλα λαογραφικού ενδιαφέροντος. Επίσης συνέθεσε και ολοκληρωμένα μουσικά έργα, ορατόρια, ωδές και διάφορα τραγούδια για χορωδία. Έχει τιμηθεί με το Βραβείο της Ακαδημίας Αθηνών για το βιβλίου του «Τραγούδια και σκοποί στην Κάλυμνο» και το Πανδωδεκανησιακό Βραβείο «Δημοσθένη Χαβιαρά» για το βιβλίο του « Τραγούδια και

[37] Το ψαλτικό αυτό ύφος είναι βασικά μοναστηριακό και εντάσσεται γενικότερα στο δωδεκανησιακό.

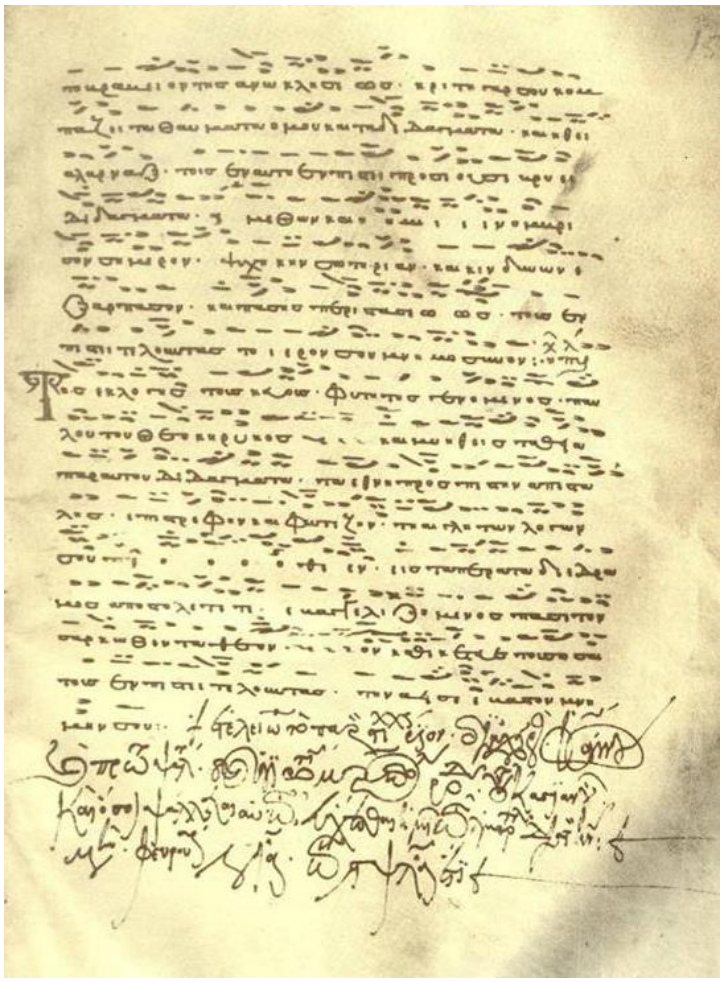
[38]Παπαδόπουλος *Λεξικόν*, σελ..93

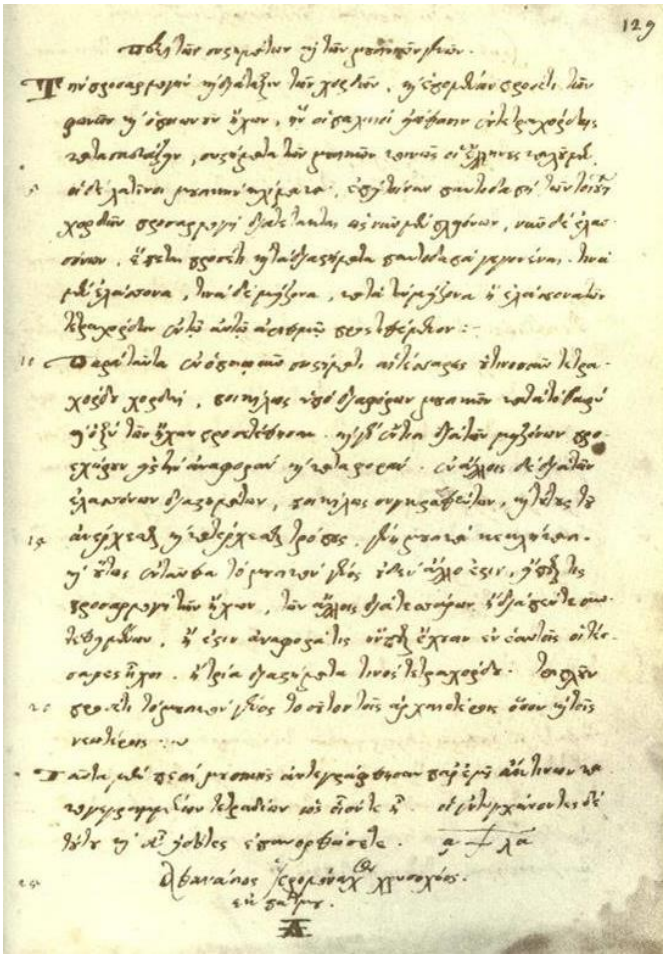
[39] «Τῷ προσφιλεί μοι ἀδελφῷ Νικολάῳ Μ.Θέμελι διδάξαντί με ἀνατίθημι ὁ πονήσας»

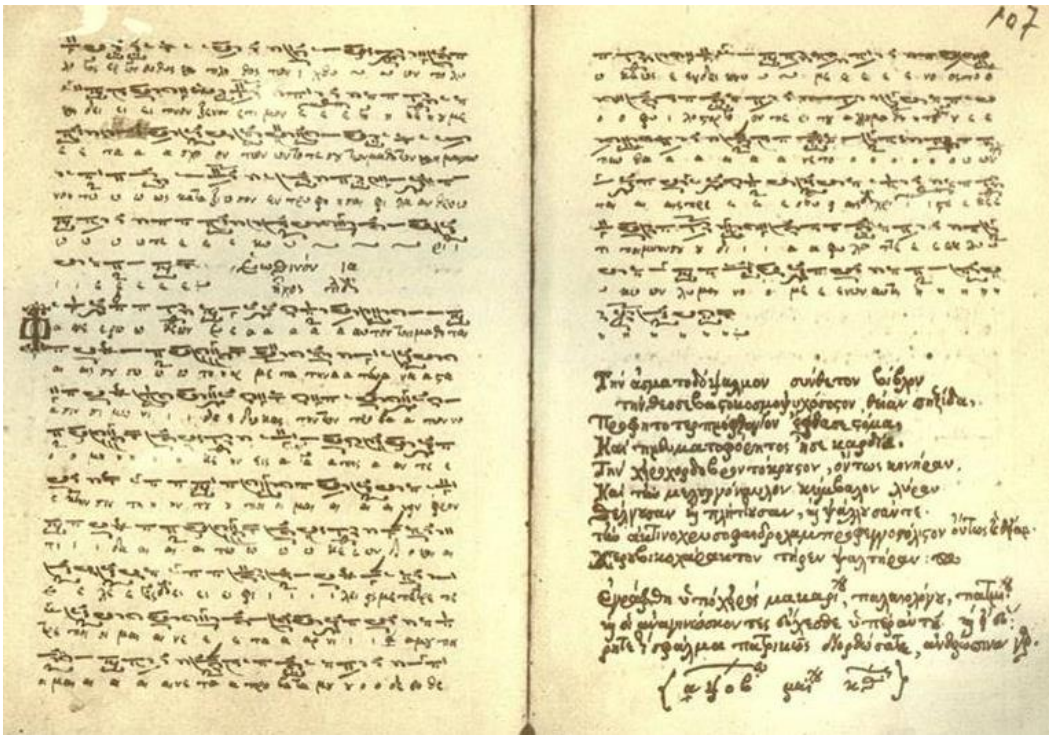
[40] Στο πρακτικό της Δημογεροντίας Καλύμνου αριθ.437 του έτους 1889, βλέπομε να διορίζεται « ως βοηθός δασκαλος Γραμμάτων και διδάσκαλος της Εκκλησισαστικής Μουσικής με μισθόν μηνιαίον από 1^{ης} Σεπτεμβρίου του 1889 μέχρι τη1 1^{ης} Σετεμβρίουτου /90 γροσίων αγοραίων 1700» -τότε οι δάσκαλοι διορίζοντο για ένα έτος.

σκοποί στην Κω». Το 2008 το Οικουμενικό Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως τον τίμησε με το οφφίκιο του Άρχοντα Μαΐστορα της Αγίας του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας. Επίσης έχει τιμηθεί από τη Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Δωδεκανήσου για την προσφορά του στα Γράμματα και τον Πολιτισμό της Δωδεκανήσου, το Δήμο Καλυμνίων, καθώς και από πολλούς άλλους φορείς, Μητροπόλεις, Δήμους, Πολιτιστικούς Συλλόγους κλπ.



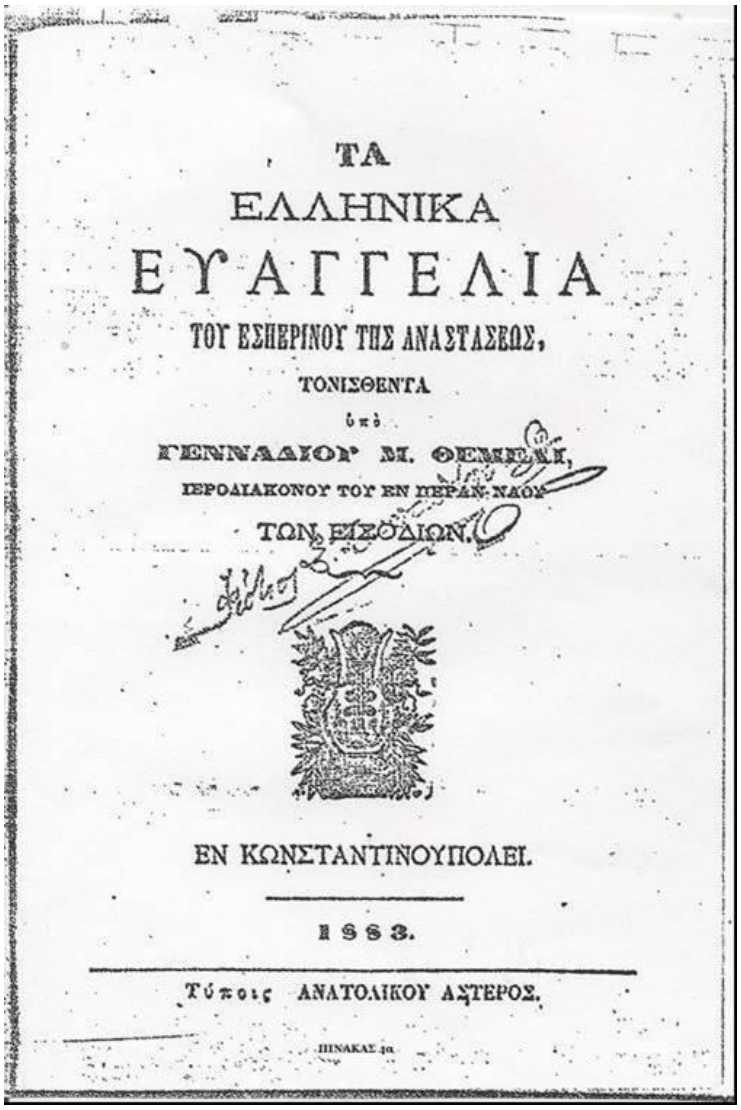








Ὁ Αρχιμ. Γεννάδιος Θέμελης (Αμβέρσα)



ΤΑ
ΕΛΛΗΝΙΚΑ
ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ
ΤΟΥ ΕΣΠΕΡΙΝΟΥ ΤΗΣ ΑΝΑΣΤΑΣΕΩΣ,
ΤΟΝΙΣΘΕΝΤΑ
ὑπὸ
ΓΕΝΝΑΔΙΟΥ Μ. ΘΕΜΕΛΗ,
ΙΕΡΟΔΙΑΚΟΝΟΥ ΤΟΥ ΕΝ ΠΕΡΑ ΝΑΟΥ
ΤΩΝ ΕΙΣΟΔΙΩΝ.

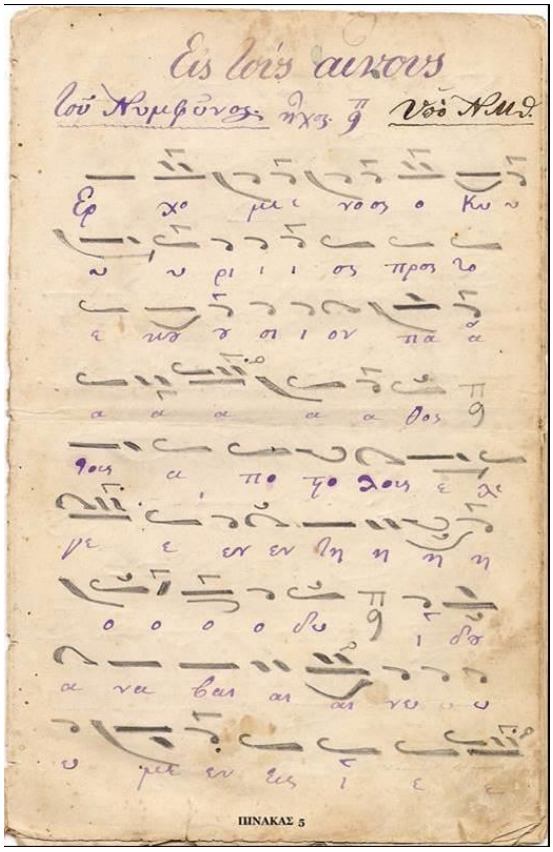
ΕΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΙ.

1883.

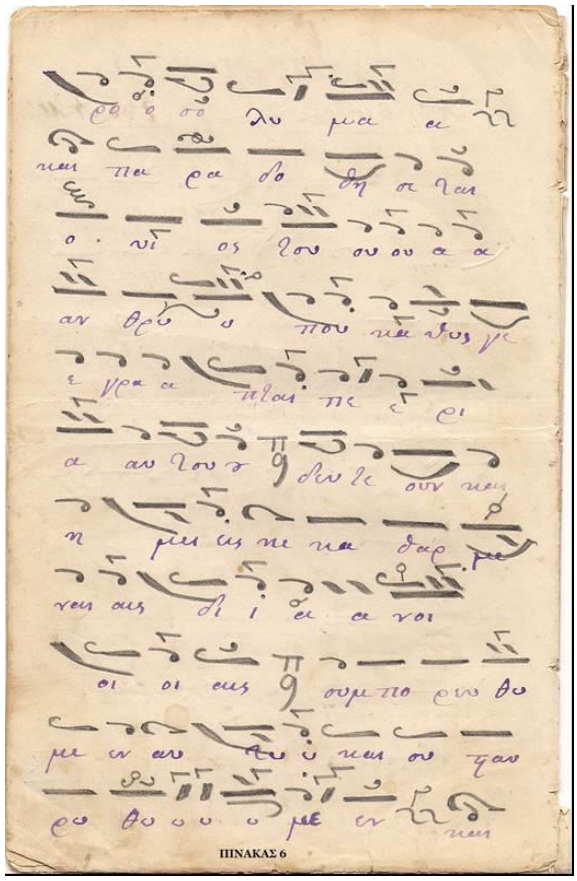
Τύποις ΑΝΑΤΟΛΙΚΟΥ ΑΣΤΕΡΟΣ.

ΠΙΝΑΚΑΣ 4α

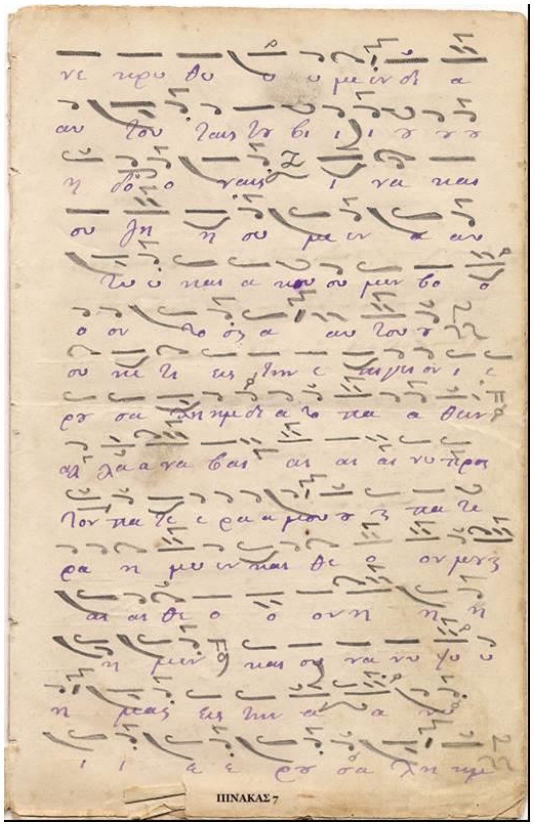
ΠΙΝΑΚΑΣ 4β



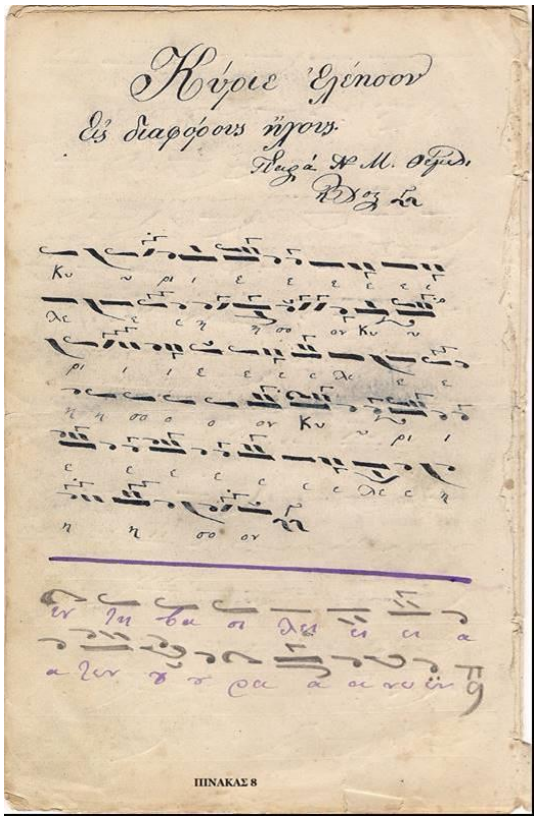
ΠΙΝΑΚΑΣ 5



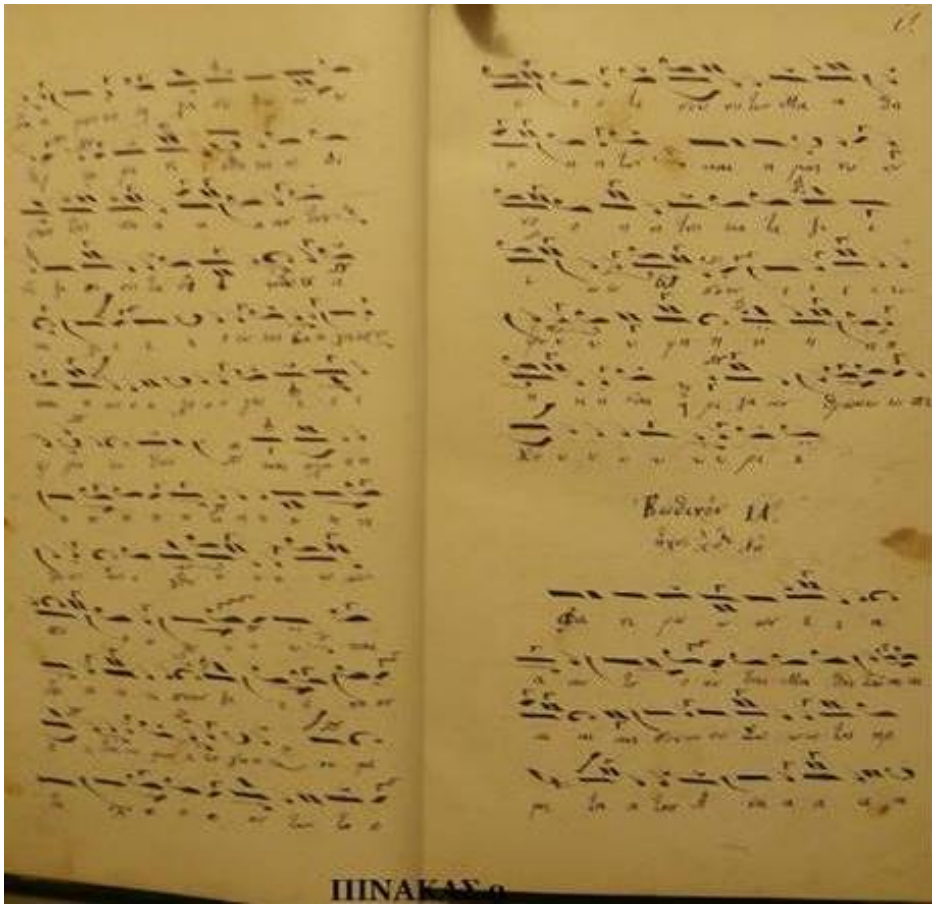
ΠΙΝΑΚΑΣ 6



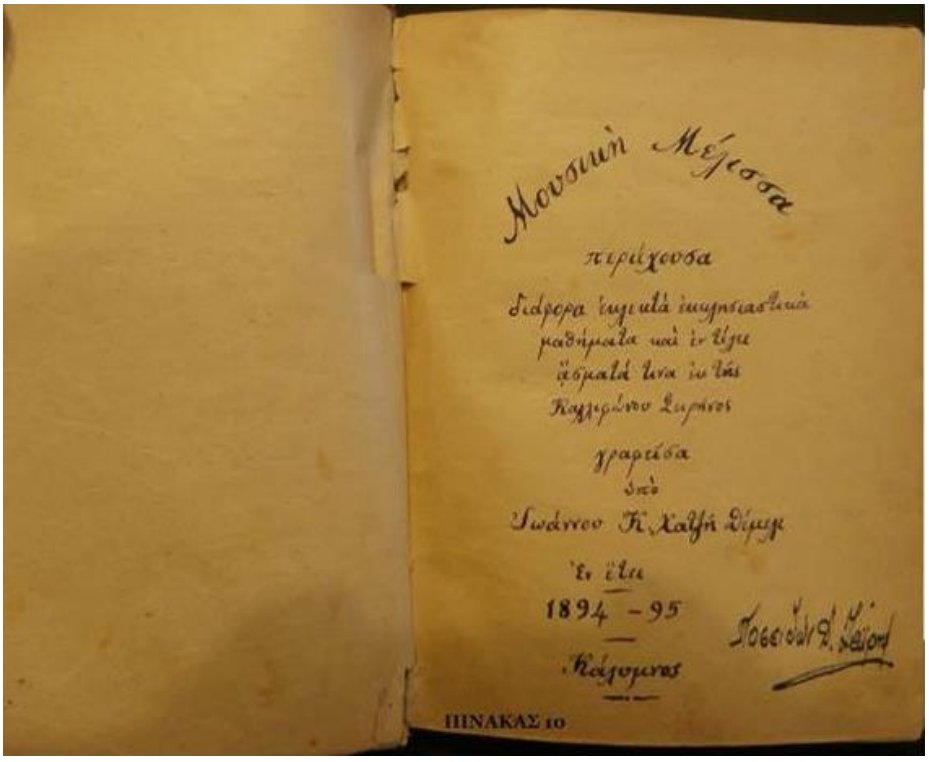
ΠΙΝΑΚΑΣ 7



ΠΙΝΑΚΑΣ 8



ΠΙΝΑΚΑΣ 9



ΠΙΝΑΚΑΣ 10

The Psaltic Byzantine Chant in Paul Constantinescu's Creation and its relevance for the Romanian Composers of the 20th Century

Anamaria Mădălina Hotoran

Emanuel University of Oradea, Department of Music, Romania
madalina.hotoran@emanuel.ro

Abstract. One of the most renowned Romanian composers, Paul Constantinescu (1909-1963) has been acknowledged also as the first Romanian composer who extended the psaltic monophony beyond its vocal tradition and transferred it into the instrumental and symphony genres, such as his *Two Byzantine Studies* for piano trio (1929), the *Triple Concerto for violin, piano and cello* (1963). In both his oratorios for soloists, choir and orchestra – the Easter Byzantine Oratorio *The Dolorous Passion, Death and Resurrection of our Lord* and the Christmas Byzantine Oratorio *The Conception and Birth of our Lord* - by adopting authentic sources from Petre Efesiul, Macarie Ieromonahul, Dimitrie Suceveanu, Stupcanu, Anton Pann, he achieves a synthesis between the autochthonous Byzantine melodic heritage with its modal style on one hand and the vocal-symphonic genre and the tonal harmony of the western musical tradition on the other. This study aims to offer a general view regarding the integration of the Byzantine chant into Paul Constatinescu's creation and the ways in which this heteroclite fusion influenced the next generations of Romanian composers.

Περίληψη. Στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ου αιώνα, το βυζαντινό λειτουργικό μέλος έγινε μια πηγή πλούσιας έμπνευσης για τους Ρουμάνους συνθέτες, όπως οι Dumitru Kiriac, Gheorghe Cucu και Gavriil Musicescu, που το χρησιμοποίησαν αποκλειστικά στις χορωδιακές τους δημιουργίες. Ένας από τους πιο γνωστούς συνθέτες της Ρουμανίας, Paul Constantinescu (1909 - 1963) έχει αναγνωριστεί επίσης ως ο πρώτος Ρουμάνος συνθέτης ο οποίος επέκτεινε την ψαλτική μονοφωνία πέρα από την φωνητική της παράδοση και την μετέφερε σε ορχηστρικά και συμφωνική είδη, όπως με τις «Δυο Βυζαντινές Σπουδές» του για πιάνο τρίο (1929) και το «Τριπλό Κοντσέρτο για βιολί, πιάνο και βιολοντσέλο» (1963). Στα δύο ορατόριά του για σολίστ, χορωδία και ορχήστρα -το πασχαλινό Βυζαντινό ορατόριο «Το Πάθος, ο Θάνατος και η Ανάσταση του Κυρίου μας» και το Χριστουγεννιάτικο «Η Σύλληψη και η Γέννηση του Κυρίου μας»- υιοθετώντας αυθεντικές πηγές των Petre Efesiul, Macarie Ieromonahul, Dimitrie Suceveanu, Stupcanu και Anton Pann, επιτυγχάνει μια σύνθεση μεταξύ της αυτόχθονης βυζαντινής μελωδικής κληρονομιάς με το τροπικό ύφος της, αφενός, και στο φωνητικό - συμφωνικό ύφος και την τονική αρμονία της Δυτικής μουσικής παράδοσης, από την άλλη. Η μελέτη αυτή έχει ως στόχο να προσφέρει μια γενική άποψη σχετικά με την ένταξη της βυζαντινής ψαλμωδίας στη δημιουργία του Paul Constatinescu και τους τρόπους με τους οποίους αυτή η ετερόκλητη σύντηξη επηρέασε τις επόμενες γενιές των Ρουμάνων συνθετών.

1. INTRODUCTION

In the Romanian music, the phenomenon of taking over the lyrics and melodies from the orthodox liturgy appeared in the second half of the 19th century, after the establishment of the first church choir in 1836, on voivode Alexandru Ghica's initiative. Two decisive causes led to the birth of the choral music: the decline of the aisle ceremonial song (due partly to unprepared singers) on one hand and the model and ideas of the reformation coming from West, that influenced the Romanian society of that time, on the other [1]. Initially, the authorities and especially the leaders of the Romanian Orthodox Church strongly objected to the idea of harmonizing the liturgical archaic melodies, arguing that it could lead to an impure style and that these melodies couldn't and shouldn't be transcribed in the European notation. Nevertheless, a significant number of talented composers began to write liturgies and other sacred works, either by harmonizing authentic melodies, or by creating in a psaltic style.

Copyright: © 2014 Anamaria Mădălina Hotoran. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

There were three tendencies in the choral Byzantine music: one trend was under the Russian influence, the second trend followed the German influence and the last trend, the traditionalist and original one, promoted the autochthonous and authentic Byzantine style and it was represented by composers such as Gheorghe Ionescu, Titus Cerne, Teodor Teodorescu, Dumitru G. Kiriac, Popescu Pasărea, Gheorghe Cucu, Ioan D. Petrescu-Visarion.

Between the two world wars, a new school of traditional church music was born, through Dimitrie Cuclin, Sabin V. Drăgoi, Cornel Givulescu, Vasile Petrașcu, Zeno Vancea, Paul Constantinescu and others. Paul Constantinescu's creation is viewed as the peak of this direction: "The culminating point of the religious music in that period was reached by Paul Constantinescu, in his oratorios *The Easter Oratorio* (1946), for soloists, choir and orchestra, based on Byzantines lyrics and melodies originating from the Middle Ages, that were decoded, translated and arranged by Ioan D. Petrescu-Visarion, *The Passion, Death and Resurrection of our Lord* (1948) and *The Christmas Byzantine Oratorio* (1949) for soloists, choir and orchestra. His music represents a creative processing of D. G. Kiriac's style but also a rebirth of the old Byzantine music and from this point of view, one may consider his oratorios of an overwhelming importance in the universal music, both through their noble expression and the novelty of their musical style. In the same way as D. G Kiriac's *Psaltic Liturgy* and Zeno Vancea's *Requiem*, Paul Constantinescu's oratorios are two of the most inspired religious creations in the entire world of the Orthodox Church" [2].

Paul Constantinescu has been acknowledged also as the first Romanian composer who extended the psaltic monophony beyond its vocal tradition and transferred it into the instrumental and symphony genres, as – for example – in his *Two Byzantine Studies* for piano trio (1929), the *Triple Concerto for violin, piano and cello* (1963) and into the vocal symphonic genre as well, through the oratorios for soloists, choir and orchestra – the Easter Byzantine Oratorio *The Dolorous Passion, Death and Resurrection of our Lord* and the Christmas Byzantine Oratorio *The Conception and Birth of our Lord*.

During the communist years of oppression (1944-1989), sacred music was under hursh censorship to a point where "it was not possible to declare in the titles of musical works a preference for religious titles" [3]. The communist propaganda valued the autochthonous, folkloric music and they sometimes included and tolerated the byzantine tradition in this area, especially after 1965, without refering to it as "religious music" [3]. Paul Constantinescu was the father of the Romanian Byzantine style and he also used and processed folk music in his creation.

His artistic *credo* was interconnected with his Christian faith; in his own words: "Music is mystery, faith is mystery and music is faith; one must believe in order to feel its blessing; the nonbeliever cannot share its gift" [4]. Due to his ties with the church, he was suspected of a hostile attitude towards the Communist Party and surveilled by the secret police agency. As a result, in the Communist Period, his sacred works were rarely performed, regardless their great artistic value.

2. THE BYZANTINE HERITAGE IN PAUL CONSTANTINESCU'S CREATION

In his Byzantine creation, Paul Constantinescu follows the path of simplification and vocalization, from the chromaticism of the *Two Byzantine Studies* (1929) to the diatonicism of the *Byzantine Variations for the Cello and Orchestra* (1946) and the *Byzantine Sonata for Cello Solo* (1943) and to the vocal style of the *Psaltic Liturgy* (1936) and of the two *Oratorios in Byzantine style* (1948-1949).

His Byzantine oratorios are a synthesis between the structure of J. S. Bach's *passions* and the content of the Romanian orthodox liturgy, between the autochthonous Byzantine melodic heritage with its modal style on one hand and the vocal-symphonic genre and the tonal harmony of the Western musical tradition on the other. The arias, choirs and chorals from the Lutheran oratorios are replaced by genres of the Byzantine music, with lyrics and music specific to the Christmas or Easter Season, such as: *Aliluia*, *Luminândă*, *Sedelna*, *Stihoavnă*, *Tropar*, *Antifon*, *Condac*, *Stihira*, *Sedelna-Podobie*, *Catavasia*.

He adopted authentic sources from Petre Efesiul, Macarie Ieromonahul, Dimitrie Suceveanu, Stupcanu, Anton Pann, without accurately quoting them. Although he kept the original scale degrees (steps), he sometimes changed the modes (echos) and also, modified some words and cut down text

fragments. He tried to simplify the melodic line by removing the excess of melismata, of chromatisms and generally avoiding the augmented second. Although the rhythm is organized in conventional measures, the asymmetric substance of the Byzantine melody is reflected by the metric modulations.

Paul Constantinescu creatively processed the modal and harmonic latencies of the Byzantine melodies. For example, in the baritone aria *Luminândă* from the *Easter Oratorio* he transposed the traditional song (morning service, taken from I. Popescu-Pasărea's *Triod* - see Figure 1) lower, to E flat and unlike the original, the incipit tone E flat is interpreted by the composer as the minor third of Aeolian C (see Figure 2) and not as fundamental tone.

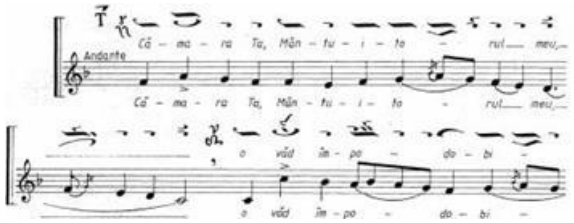


Figure 1: Musical example (fragment). "Cântările Triodului (Triodyon Songs)",
(© Publishing House of the Bible and Mission Institute of the Romanian Orthodox Church, Bucharest 2001).

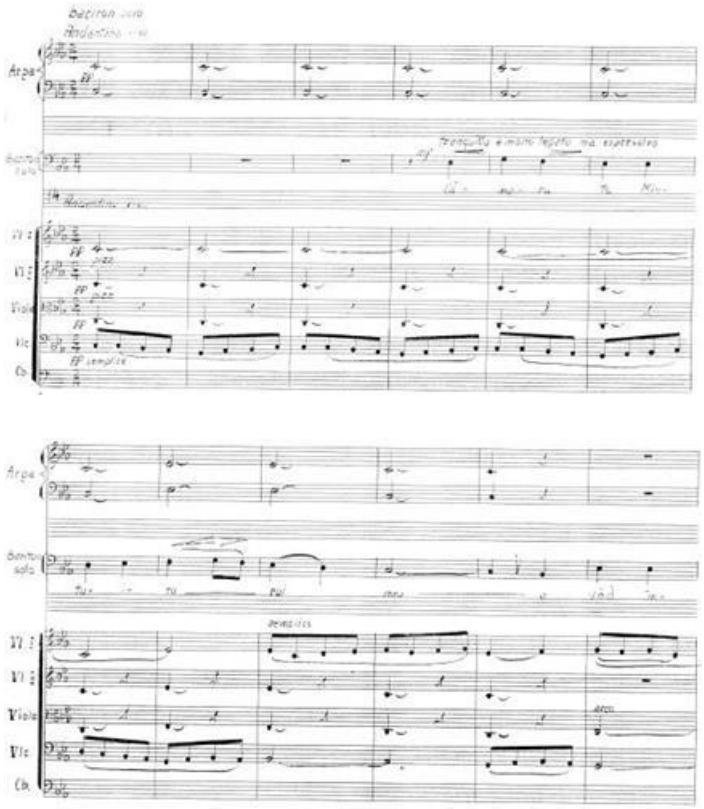


Figure 2: Musical example. Paul Constantinescu, Easter Byzantine Oratorio No 3, bars 1-12

"The Dolorous Passion, Death and Resurrection of our Lord",
(© manuscript, Library of the George Enescu Philharmonie, Bucharest).

E flat becomes the fundamental tone of the next phrases (see Figure 3) and the modal harmonies display colorful effects such as the augmented fourth E flat – A natural or the minor and depressive final third G flat – E Flat. In the last musical phrase, the composer uses a cross tuning effect called *scordatura* by modulating to the upper chromatic semitone, E major, thus reaching a brighter expression.

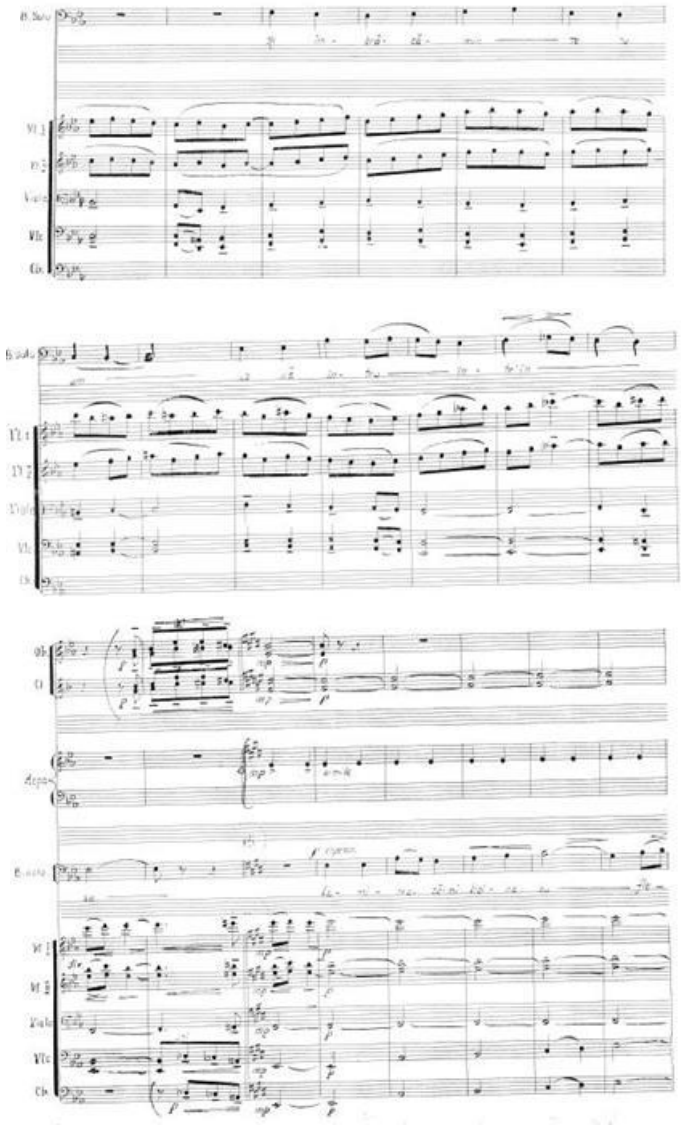


Figure 3: Musical example. Paul Constantinescu, Easter Byzantine Oratorio No 3, bars 21-39

"The Dolorous Passion, Death and Resurrection of our Lord",
(© manuscript, Library of the George Enescu Philharmonie).

The musicologist Vasile Tomescu, in the monography he wrote about Paul Constantinescu, suggests that the composer, "did not use a unique modal grammar in a musical piece or sections and in order to avoid the monotony, the ethnographism, the archaism, he reached the crystallization of certain principles. The most important of these is the high synthesis in *choosing the modes according to their expressive ethos* such as the luminosity of Lydian, the dramatic nature of Hypomixolydian, the strange and depressive expression of Locrian" [5].

In my book *The dolorous Passion and death of our Lord Jesus Christ in the works of the 20th century composers – the passion genre* [6] within the chapter dedicated to Paul Constantinescu, I demonstrated how the entire modal structure of the Easter Oratorio is based on a system of the main tones and their ethos. There are the conventional ethoses, subclassified in spatial ethoses (determined by the ascending or descending direction between modes/tonalities) and major/minor ethoses on one hand, and the subjective ethoses or leit-tones, specific to a certain musical work, on the other hand. For example, the minor tones are prevailing in the third part of the oratorio, expressing Lord's

crucifixion and His death and the major tones are dominant in the fourth part, as jubilant rendition of the joy of His Resurrection. Below and above the central tone E minor (that starts and ends the oratorio) the author creates a tonal spatiality through the circle of perfect fifths. For example, in the 3rd part (Jesus' death and burial) the modal evolution is below E minor, in the area of the key signatures with flats (A minor, D minor, G minor and so on), gradually descending to the lowest point, A flat minor, simultaneously with Jesus' death. On the contrary, in the last part (Christ's Resurrection), the whole diagram moves above E minor, to the major key signatures with sharps (C major, G major, D major and so on), reaching the highest tonal point of the entire oratorio, F sharp major and C sharp major in the moment when the Angel announces the Resurrection. Regarding the leit-tones, the composer associates a few tones with specific ethoses and meanings. There are three most important leit-tones: (1) the fundamental leit-tone, starting and ending the Easter Oratorio is *E minor* and it is used by the composer as an *Agnus Dei symbol*, in those contexts in which Christ' qualities are eulogized (patience, kindness, supreme altruism, self-sacrifice, obedience to God); (2) *D minor* central tone prevails in the 2nd and 3rd parts of the oratorio, bearing the *ethos of physical and spiritual death* (Lord's death and burial, the brutality of the evil forces, Peter's and the other apostles' denial); (3) *G major* is the main tone of the 4th (and last) part of the oratorio and consequently is invested by the author with the *ethos of Resurrection*, expressing Lord's victory, majesty, divinity, and glory.

The second fundamental principle is *the tetrachordal organization*. Paul Constantinescu himself noted a few tetrachords that can be found in the Byzantine music and in the Romanian folk music as well, preoccupied by the affinities between these two categories: "Starting with the proceedings of the psaltic music that uses mostly and continues (at least theoretically) the ancient Greek system, I have discovered certain elements that, in my opinion, could help to clarify this problem. In fact actually, the Byzantine music and the psaltic music respectively, with all the influences that shaped it, is originally still folk music, sharing an almost mutual identity with the folk music, because both of them were blended together on a common background. The tetrachord, the fundament of the Greek system, applies entirely to the Byzantine-psaltic music and to the folk song as well" [7].

His Christmas oratorio is a brilliant symbiosis between Byzantine and folk music, one of his inspiration sources being *The Book of Carols* by George Breazul. The shepherds' choir, the wise men (Magi) and Herod are those key moments in which the composer imitates the Romanian secular carol (the shepherds), quotes Carols of the Star (the wise men) and uses a traditional folk song called "Bethlehem song" that is intoned by the Romanian peasants in the folk theatre play *Herodes* (Herode). The composer himself gathered this last song, from the villages near Ploieşti, transcribed it and published it (Figure 4):

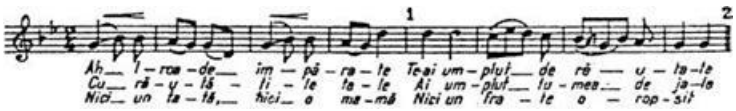


Figure 4: Musical example. Folk song gathered and transcribed by Paul Constantinescu

Published in Paul Constantinescu, "About the poetry of the music",
(©Premier Publishing House, Ploiesti, 2004).

In the oratorio, this song is used in one of those expressionist and sarcastic moments of Paul Constantinescu's creation, painting a cruel and malicious Herod through the dissonant and chromatic harmonies, the glissando, pizzicato secco and sforzando effects in the orchestra and culminating with the superposition of Herode's theme (choir) with the wise men's theme of an implicit Byzantine origin (the carol of the star *Three Magi from the East* – orchestra) – see Figure 5.

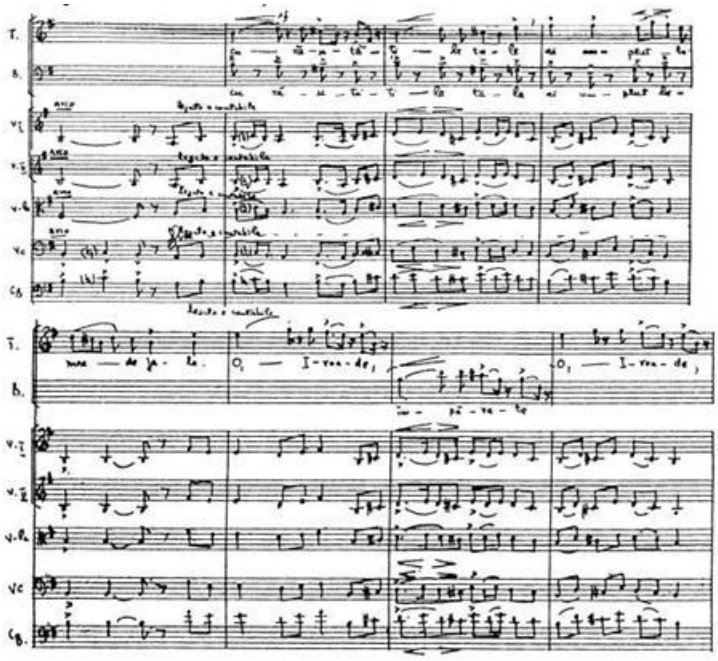


Figure 5: Musical example. Paul Constantinescu, fragment from "The Christmas Oratorio"

(©Bärenreiter Publishing House, -).

One of the harmonic means of expression I have noticed in Paul Constantinescu's creation is the so called *tonal/modal interference* (the syntagm belongs to Eduard Terényi [8]), used to highlight a certain text meaning. For example, one can find in the *Easter Oratorio* the negative tonal interference through the succession of two minor chords positioned at a distance of a major (or minor) inferior third from each other as a leit-expression of a spiritual breakdown. In the following musical example (Figure 6), the tonal leap from G sharp minor to E minor accompanyies the words: "and a cock crowed" (Mathew 26:74), dramatically expressing Peter's betrayal.

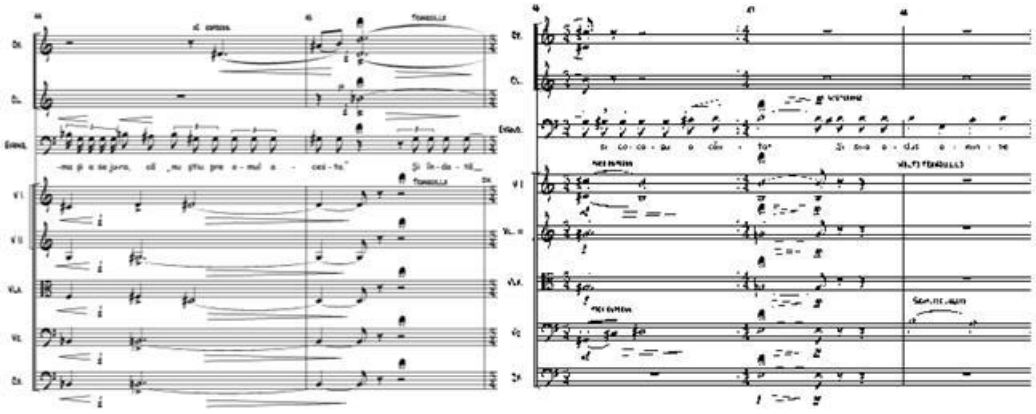


Figure 6: Musical example. Paul Constantinescu, Easter Byzantine Oratorio, No 16, bars 42-43
"The Dolorous Passion, Death and Resurrection of our Lord",
(© manuscript, Library of the George Enescu Philharmonie).

On the contrary, the positive tonal interference through an ascendant leap of major third, from a minor chord to a major one, constitutes an harmonic emblem of divine light and victory, as it can be seen in the fragment where the Angel's speech announcing Christ's Resurrection is harmonically uplifted from D minor to F sharp major (see Figure 7).

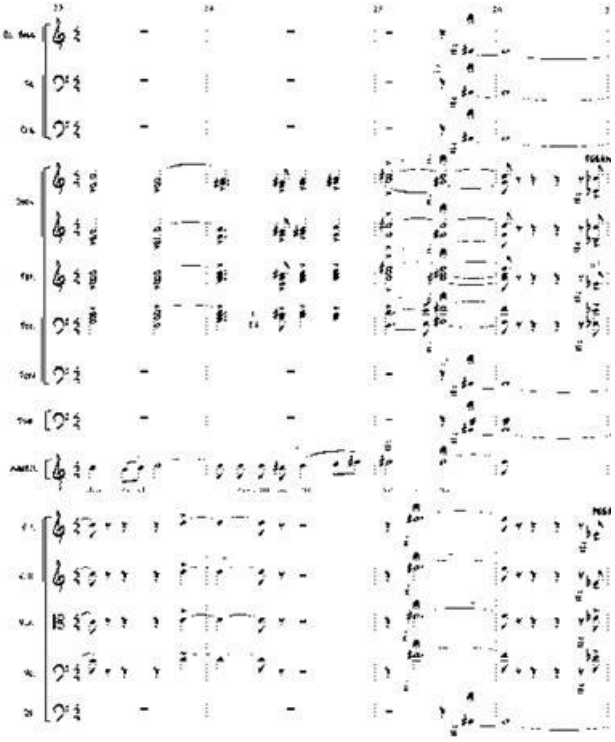


Figure 7: Musical example. Paul Constantinescu, Easter Byzantine Oratorio, No 35, bars 23-28 "The Dolorous Passion, Death and Resurrection of our Lord", (© manuscript, Library of the George Enescu Philharmonie).

The strange and imponderable effect of the augmented fourth/diminished fifth is cultivated in chords, pedals and sometimes in the *pole-counterpole harmonic relations*, signifying an unusual or dark phenomenon. A relevant example of polarity is the pole-counterpole succession between C minor and the perfect fifth G flat - D flat preceding the text: "and Satan entered into Judas who was called Iscariot" (Luke 22:3) – see Figure 8.

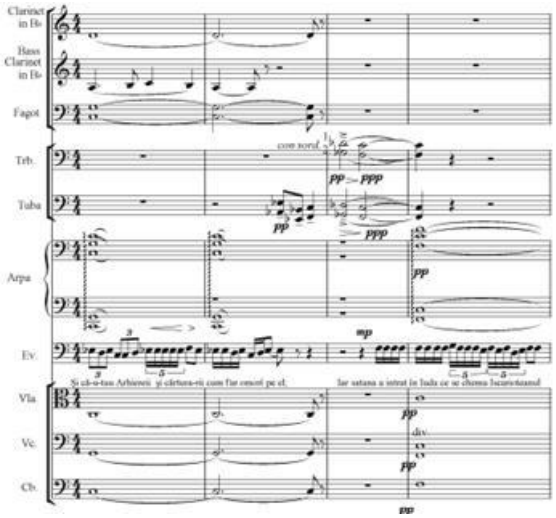


Figure 8: Musical example. Paul Constantinescu, Easter Byzantine Oratorio, No 2, bars 9-10 "The Dolorous Passion, Death and Resurrection of our Lord", (© manuscript, Library of the George Enescu Philharmonie).

The composer adapts modern *contrapuntal techniques* to the archaic monophony without excluding the specific ison accompaniment and the unison. The ison is pitched usually on the finalis, rarely on the fifth step of the mode, often on both modal pillars (double ison) and the rhythmical triple ison on a

chord is not excluded. The Byzantine ison as a continuum, a sonorous static background, has been compared by André Souris with "the golden background of the icons" [9]. The Romanian composer and musicologist Roxana Pepelea notices that in Paul Constantinescu's oratorios, "The relationship between monophony and unison serves the culminating moments, highlighting the extreme psychological states of drama or jubilation" and "the unison is intended to accompany those monodies that, having an independent meaning (similar to *cantus planus*, *cantus firmus*) and a perfect structure, don't require additional means of expression" [10].

The polyphony changes multiple facets during the oratorios, from the stretto imitations and free imitations, from fugato to a rudimentary heterophony and incipient polyphony in parallel fourths, fifths and even in harmonic parallelism (see Figure 9).

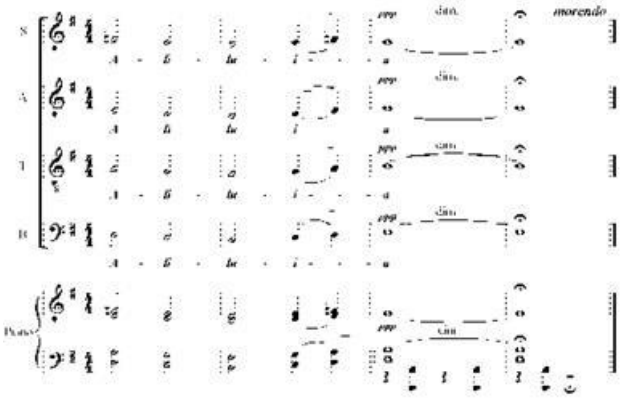


Figure 9: Musical example. Paul Constantinescu, Easter Byzantine Oratorio, No 1, bars 91-94, reduction

"The Dolorous Passion, Death and Resurrection of our Lord",
(© manuscript, Library of the George Enescu Philharmonie).

The technique of parallel chords has an important place in Paul Constantinescu's music, thickening the melody and resulting sometimes in polyvalent harmonizations, in slightly different harmonizations of the same melody.

As early as 1944, Zeno Vancea, renowned composer and musicologist, had already foreseen Paul Constantinescu's polyphonic style as the most appropriate for the orthodox tradition and its renewal: "Paul Constantinescu's polyphonic – linear thinking is profoundly related to that of the Flemish composers from the 14th – 16th centuries and it represents today the musical thinking most adequate to our orthodox tradition and spirit. A future and fruitful evolution will necessarily be based on the same polyphonic – linear style, and it will replace the Byzantine melodies, or our aisles melodies, with new and personal melodies, in order to avoid the danger of a rapid stereotypization and depletion" [11].

The recitatives (in the oratorios), having the Gospels as epic source, are an original creation of Paul Constantinescu, a heteroclite fusion between the psalmody and arioso style, a combination of rectotono with melodic fragments, bearing sometimes resemblance with the Romanian folk "balada" (ballad) and "doina" (melancholy folk song/poem). Although the recitative differs from the Byzantine psalmody through a wider ambitus, richer cadences, more complex rhythms, it still obeys the psaltic tradition according to which "the music never overshadows the text" [12].

The shorter rhythmic values appear usually in the rectotono fragments and the highest pitch in the cadence has a cumulative length (Figure 10). The narrative context and the nature of the characters are reflected in the melodic and rhythmical evolution, in the tempo and through intense tonal modulations. For example, in order to suggest Jesus' serenity and dignity (Easter Oratorio), the composer uses longer rhythmical values for His words, a slower tempo (*Piu lento*, *Maestoso*) and specific expressions such as: *molto tranquillo*, *tranquillo e con calore*, *molto espressivo e doloroso*, *dolce e molto tranquillo*, in contrast with other characters and with the crowd (Figure 10).

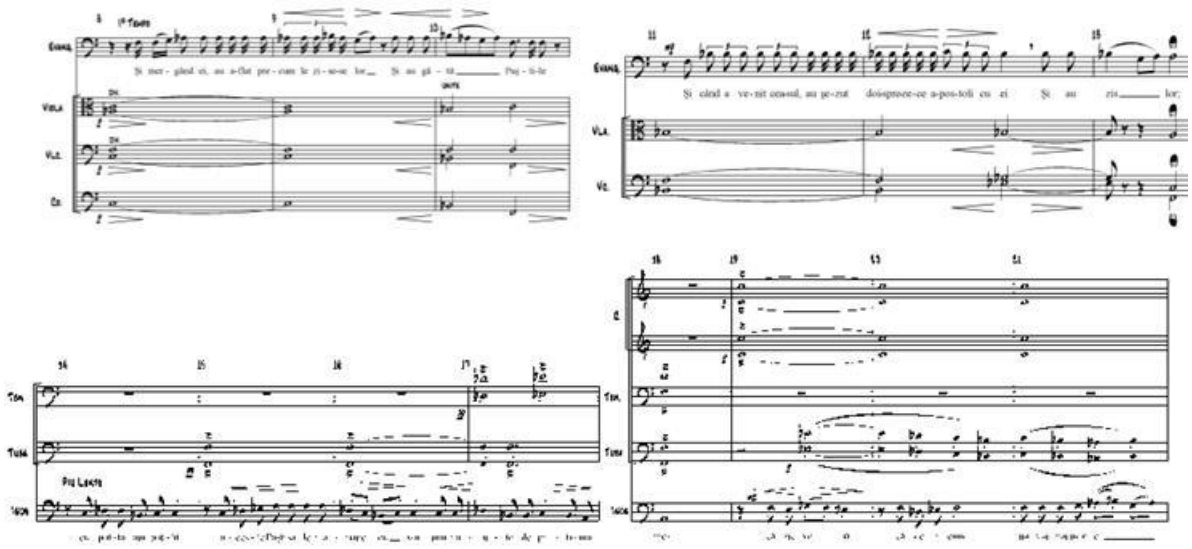


Figure 10: Musical example. Paul Constantinescu, Easter Byzantine Oratorio, No 4, bars 8-30
"The Dolorous Passion, Death and Resurrection of our Lord",
(© manuscript, Library of the George Enescu Philharmonie).

3. ASPECTS OF THE BYZANTINE CHANT IN THE CREATION OF THE ROMANIAN COMPOSERS OF THE 20TH CENTURY

Through his *modus operandi*, Paul Constantinescu inspired and profoundly influenced the next generations of Romanian composers. The traditional vocal line of the Byzantine music is continued in the choir pieces and in *Liturgies* by composers such as Doru Popovici, Dan Voiculescu, Valentin Timaru, Constantin Rîpă. Viorel Munteanu wrote numerous vocal-symphonic creations based on original Byzantine melodies – *Psaltic Triptych, The Voices of Putna Monastery*.

On the other hand, there are the Byzantine allusions, the psaltic ethos filtered, transfigured and melt in modern and metastylistic sonorities: the 3rd, 4th and 5th *Symphonies*, *Incantations* for 6 percussionists, *Axion* for women choir and a saxophonist, *Psalmus* for 6 voices by Ştefan Niculescu, *Bizanţ după Bizanţ* (*Byzantium after Byzantium*), concerto for violin and orchestra by Theodor Grigoriu, *Seven Psalms, Cantus firmus* and the *Symphonic Cycle Phtora* by Nicolae Brânduş, *Timpul regăsit* (*The time rediscovered*) by Miriam Marbé, *Kontakion* for saxophone quartet by Gheorghe Firca.

The ecumenical view infuses Ştefan Niculescu's *Invocatio – Choral Symphony* for 12 voices, described as "a worship gesture, through three distinct spiritualities – Byzantine, Indo-Islamic and Protestant". [13]

Metabizantinirikon for saxophone and magnetic tape (1984) by Octavian Nemescu, written "for the purpose of recovering the archetypes, the universal and permanent models" [14] is perhaps the most eloquent example of the meta-Byzantine style. Two melodies of Byzantine essence are being born, sound by sound, in the high and low register of the magnetic tape, on the static electronical background of the crickets' and birds' noise and in a quasi-folkloric spirit. The composer was preoccupied by the image of a "cosmic Christianity" (concept discussed by the Romanian historian of religion, Mircea Eliade), of the intersections between the sacred and the profane.

In *Metabizantinirikon*, O. Nemescu created a meta-poliphony by overlapping the circular and orizontal, linear time. The archetype of the spiral time is concretized in three graphic variations of the score: the snail, the seashell and the egg (Figure 11).

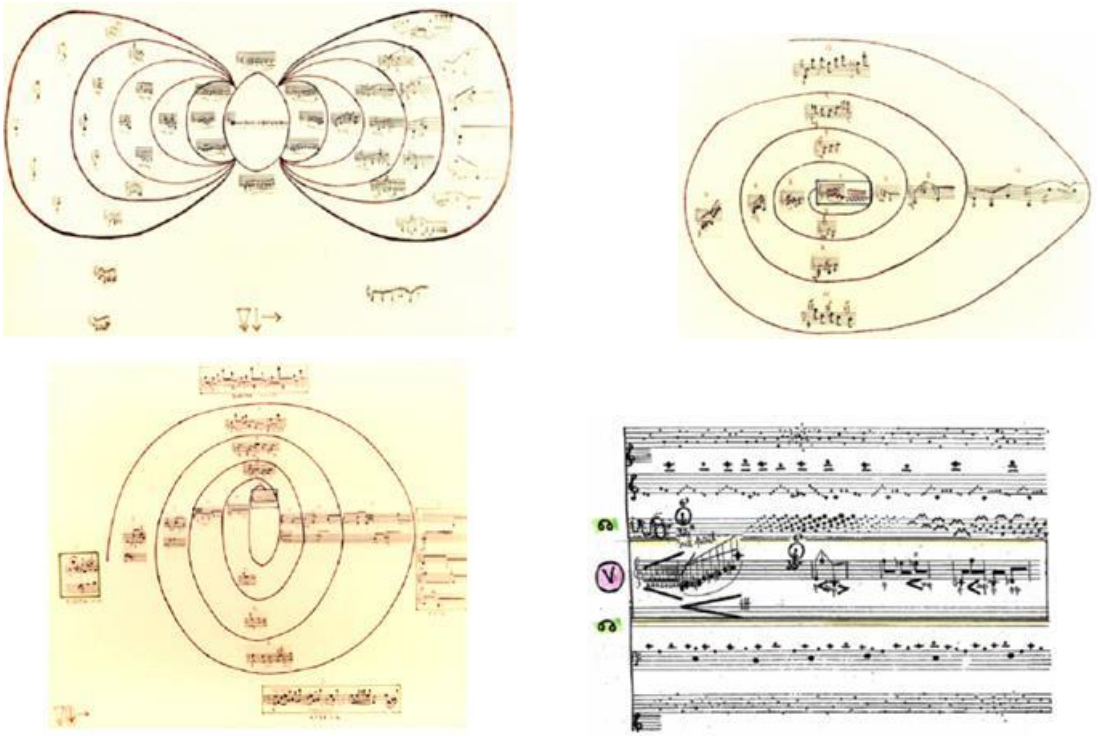


Figure 11: Musical example. Spiral Time: egg, seashell, snail
and Orizontal Time (crickets, birds) in Octavian Nemescu's *Metabizantinirikon*

The pages of the score can be arranged by the performer in the form of a cross, symbolizing the polyphony of different times and "an ascending ladder, a symbol of the whole world, beyond the space-time particularities, unifying all the spiritualities in a transcultural level of the unique and absolute transcendental conscience" [14]. The concept of transculturality also inspired the subtitle *Nature converted in culture*, suggesting the musical journey through five continents (Europe, Asia, Africa, Australia, America) unified in one convergent point: the Byzantine music.

In conclusion, the paradigm created by Paul Constantinescu through the original and genial synthesis between Eastern and Western musical cultures has been continued during the 20th century in a generous display of stylistic tendencies, from the more local and tradition oriented neo-Byzantine style to the universal and ecumenical meta-Byzantine and meta-stylistic one, in various alloys with the newest composition techniques.

REFERENCES

[1]. Zeno Vancea, Creaţia muzicală românească. Secolele XIX-XX, vol I, Bucharest: Editura Muzicală, 1968, p. 34
[2] Doru Popovici and Costin Miereanu, Începuturile muzicii culte româneşti, Bucharest: Editura Tineretului, 1967, p. 46
[3] Valentina Sandu-Dediu, Muzica românească între 1944-2000, Bucharest: Editura Muzicală, 2002, p. 74.
[4] Paul Constantinescu, Despre poezia muzicii, Ploieşti: Editura Premier, 2004
[5] Vasile Tomescu, Paul Constantinescu, Bucharest: Editura Muzicală, 1967, p. 285
[6] Anamaria Mădălina Hotoran, Patimile şi moartea Domnului în viziunea componisticii secolului XX – Genul Pasiunii, Cluj-Napoca: Editura Risoprint, 2008
[7] Paul Constantinescu, quoted in Vasile Tomescu, Paul Constantinescu, Bucharest: Editura Muzicală, 1967, p. 285
[8] Terényi Eduard, Armonia muzicii moderne (1900-1950), Cluj Napoca: MediaMusica Publishing House, 2001
[9] André Souris, "Mélodie", in Encyclopédie de la musique Fasquelle, vol. III, Paris 1961

[10] Roxana Pepelea, "Monodie si multivocalitate in oratoriile religioase ale lui Paul Constantinescu", Eseuri de muzicologie vol. 2, p. 78-86, 2005
[11] Zeno Vancea, Cântarea corală bisericească la români. Studiu critic, Timişoara: Editura Mentor S. A., 1944, p. 69
[12] Nicolae Lungu, quoted in Vasile Tomescu, Paul Constantinescu, Bucharest: Editura Muzicală, 1967, p. 284
[13] Liviu Dănceanu, "Ştefan Niculescu: Invocatio", Revista Muzica (Music Review) nr. 3, p.68, 1990
[14] Irinel Anghel, Orientări, direcţii, curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX, Bucharest: Editura Muzicală, 1997, p. 12

Madalina Anamaria Hotoran *(born 1975) is Associate Professor at the Emanuel University of Oradea, Romania, Department of Music Pedagogy and Master of Musical Art, where she teaches Musical Forms, Strategies in Musical Analysis, Music Theory. She is the President of the Committee for Evaluation and Analysis of Education Quality, within the same institution. She read the musicology (degree and Masters of Arts) at the Academy of Music "Gh. Dima" of Cluj-Napoca, where she was awarded a Ph. D. in musicology summa cum laudae in 2004, with the doctoral thesis The dolorous Passion and death of our Lord Jesus Christ in the works of the 20th century composers, co-ordinated by Univ. Professor Eduard Terényi. She participated in numerous national and international conferences and symposiums, has directed 3 research grants and participated in 3 grants in the field of sacred music, has published over 20 articles in leading Romanian journals and two musicological books: The Dolorous Passion and Death of our Lord Jesus Christ in the Works of the 20th Century Composers. The Passion Genre and The variational concept in Ede Terényi's organ music (Risoprint Publishing House, Cluj-Napoca, 2008). From 2013, she organizes the Ars Sacra international Festival at Emanuel University of Oradea.*

(Public) Feminine Side of Orthodox Sacred Music in Serbia

Dušanka Jelenković Vidović

University of Arts Belgrade, Faculty of Music, Department of musicology

dusankajelenkovic@gmail.com

Abstract: Contemporary music production in Serbia, mostly the choral practice and performance, has been greatly influenced by the rising interest in the Orthodox religion and spirituality during the last two decades. The church choirs have become more engaged, with many of them entering the concert stage, while the new ensembles with the repertoire mainly or exclusively orientated to the church or sacred music are being founded. Majority of them are led by women. In this study the ways in which church and sacred music is being cherished and popularized in Serbia today is explored through the analysis of female choral conductors' personal views on spirituality and Orthodox church/sacred music, their repertoire politics, (mass) media visibility of their work, as well as the social and cultural tendencies reflecting on various aspects of contemporary sacred music choral practice and performance. Along these lines, special attention is given to the renowned festivals of sacred music such as *Horovi među freskama* (Choirs among frescoes). Using the interdisciplinary approach incorporating the elements of various disciplines such as sociology, cultural and religious studies and musicology, this study will show the aspects in which the work of female choral conductors gives insight both to the role of women and interest in church/sacred music in the contemporary Serbian music and society.

Παρίληψη. Η σύγχρονη μουσική παραγωγή στη Σερβία, ιδίως η χορωδιακή πρακτική και ερμηνεία, έχουν επηρεαστεί σε μεγάλο βαθμό από το αυξανόμενο ενδιαφέρον για την Ορθόδοξη θρησκεία και την πνευματικότητα κατά τη διάρκεια των τελευταίων δύο δεκαετιών. Οι εκκλησιαστικές χορωδίες έχουν γίνει πιο ενεργές, με πολλές από αυτές να μπαίνουν στο συναυλιακό χώρο, ενώ έχουν ιδρυθεί νέα σύνολα με ρεπερτόριο κυρίως ή αποκλειστικά εκκλησιαστικής ή θρησκευτικής μουσικής. Οι περισσότερες τέτοιες χορωδίες διευθύνονται από γυναίκες. Σε αυτή τη μελέτη θα διερευνηθούν οι τρόποι με τους οποίους η εκκλησιαστική και η θρησκευτική μουσική προσλαμβάνεται και διαδίδεται στη σημερινή Σερβία, μέσα από την ανάλυση των προσωπικών απόψεων των (γυναικών) διευθυντριών χορωδιών σχετικά με την πνευματικότητα και την ορθόδοξη εκκλησιαστική και θρησκευτική μουσική, τις πολιτικές τους σχετικά με το ρεπερτόριο, την ορατότητα του έργου τους στα μέσα μαζικής ενημέρωσης, καθώς και τις κοινωνικές και πολιτισμικές τάσεις που αντικατοπτρίζονται σε διάφορες πτυχές της σύγχρονης χορωδιακής πρακτικής και ερμηνείας της θρησκευτικής μουσικής. Παράλληλα με αυτά, θα δοθεί ιδιαίτερη προσοχή στα αναγνωρισμένα φεστιβάλ θρησκευτικής μουσικής, όπως το "Horovi među freskama" (Χορωδίες μεταξύ τοιχογραφιών). Χρησιμοποιώντας την διεπιστημονική προσέγγιση που ενσωματώνει στοιχεία από διάφορους επιστημονικούς κλάδους όπως η κοινωνιολογία, οι πολιτιστικές και θρησκευτικές σπουδές και η μουσικολογία, η μελέτη αυτή θα δείξει τις πτυχές στις οποίες η εργασία των διευθυντριών χορωδιών δίνει στοιχεία τόσο για το ρόλο των γυναικών όσο και για το ενδιαφέρον για την εκκλησιαστική και τη θρησκευτική μουσική στη σύγχρονη Σερβική κοινωνία.

1. INTRODUCTION

Interest in religion has evidently been increasing in Serbia in the last two decades. On one hand, this phenomenon is in line with the global trend of the rebirth of religion in the modern world, namely de-secularisation of the world, as it is called by Peter L. Berger, characterised by "strong religious passion" and return to the traditional sources of religious authorities. [1] On the other hand, this phenomenon in Serbia is in a direct correlation with intense change in the political, economic and

Copyright: © 2014 Dušanka Jelenković Vidović. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, *which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.*

social sphere. After decades of the post-war Communist regime, where the Serbian Orthodox Church was dejected to the margins of social life and its teaching treated as anachronistic and unacceptable, tolerated exclusively within family and the church, the 1990s were marked by an intense process of social revitalisation of Orthodoxy in Serbia, which is evident today as well. Reasons for turning to and returning to orthodoxy are numerous and complex. Some do it out of nationalist reasons, making no distinction between a religious and national identity. A correlation between Serbian nationality and Orthodoxy is virtually a "common place", often additionally promoted by the Serbian Orthodox Church. [2] For others, however, in line with the general tendency of de-secularisation in Europe and the world [3], the Orthodox religion becomes a form of defense against uncertainties and insecurities of modern life. Among the general population [4], people in Serbia have increasingly been declaring as Orthodox, thus actively confirming their religious identity (from marking religious holidays to regular visits to church and participation in its activities, such as singing in a church choir). The national policy, particularly since 2000, has additionally been stimulating the revival of the Orthodox religion in Serbia by introducing religious studies to schools, marking religious holidays at the national level, providing media coverage for their public celebration, often followed by presence and open support of the political elite, facilitating the construction of many Orthodox churches, frequently at attractive locations, etc.

2. CHOIRS AMONG FRESCOES FESTIVAL AS INDICATOR OF TENDENCIES IN ORTHODOX MUSIC PERFORMANCE

In the area of music, all these changes have been reflected, among other things, in a growing volume of church and sacred music pieces, more concerts where this music is performed, and establishment and more active engagement of many choirs, dominantly or exclusively performing church and sacred music. The above listed changes are also reflected in the establishment of the *Choirs among Frescoes* international choral festival, founded in 1995, "in the aim of reviving, preserving and enriching Serbian Orthodox sacred music and learning about sacred music of all other confessions within the world cultural heritage". [5] Notwithstanding the established inclination towards a "dialogue" with the music heritage of other confessions, the festival program is dominated by Orthodox music, primary Serbian and Russian, with few examples of Bulgarian and Greek Orthodox music literature. A close correlation with the Serbian Orthodox Church establishment is multiple and explicit. For instance, although the *Choirs among Frescoes* Festival was initially organised in concert halls of Belgrade (National Museum Atrium, Kolarac Foundation concert hall, Fresco Gallery), two years ago it was relocated to the churches across the capital (Church of Saint George the Evangelist, Cathedral of Saint Michael the Archangel, St. Sava's Church). Every year the Festival is ceremonially opened by His Holiness Serbian Patriarch Irinej, a member of the selection jury is always someone from high church officials (e.g. this year's jury president was je His Grace Andrej Vicar Bishop of Remesiana), and one of the festival awards is granted for "authentic performance of sacred music".

The number of choirs participating at the festival, particularly church choirs from Serbia and abroad, has been growing from year to year. The festival also facilitates the modern production of sacred music by granting an award for "performing capital pieces of contemporary domestic authors".[6] A review of this year's festival agenda [7], as a representative illustration of the festival program, shows that a half of the participants are church choirs, children's and chamber vocal companies established within churches which, to a larger or smaller extent, change their usual repertoire and step out from their environment (church) to a concert stage. In addition, it is evident that out of 22 conductors performing at this year's festival, 17 are women. This gender disparity, as a reflection of the general situation regarding choral conductors in Serbia, is one of the initial issues which inspired the production of this paper.

3. GENDER IDENTITY IN ORTHODOXY AND SOME OF ITS ELEMENTS IN CONTEMPORARY CHORAL PERFORMANCE

Basically, Orthodox Christianity recognises human equality between a man and a woman. However, due to biological differences it refers to, an entire system of differences is constructed, resulting in gender inequality in practice. As "weaker" compared to a man from a physical aspect, a woman is expected to be gentle, weak, more dependent on physiological functions, which is from the spiritual perspective related to the features of humbleness, modesty, sensitivity, obedience.[8] According to some modern interpretations, obedience refers to mutual Christian obedience among people, in a sense of putting higher interests in front of one's own and accepting the will of others.[9]

In addition, in the Orthodox patriarchal value system, the role of women is focused on the private area of activity, mainly regarding care for and support of marriage and family, unlike men, whose influence is dominant in the public sphere. Thus the model of a woman as a mother, carer, feeder, housewife is promoted, often with a negative subtext of other models of a modern woman, such as an intellectual, successful business woman, etc. Furthermore, women are mainly characterised by emotional reactions, compared to a sense-guided conduct of men. On the other hand, it means that they are closer to spiritual, as they "have a unique capacity to *respond to God* with all our hearts and souls... which is the essence of spirituality". [10] Religion, as a specific form of belief, may also be perceived as a special type of tradition, collective memory. [11] Women in our culture are still the main keepers of tradition and communicators of heritage, customs and beliefs. As a result, women close to church are the key pillars of spirituality and Orthodox religious customs today. Thus their role as mothers is underlined at the spiritual level as well, in regard to children's upbringing and teaching about Orthodox faith.[12]

Female conducts defy the above described categorisation of a woman as physically weaker and spiritually meek and obedient to a man, either in a physical sense of conducting a (choir) ensemble, or in a spiritual sense of leadership and charisma, necessary for presenting and sharing an artistic vision with the ensemble she conducts, in order to achieve consistent music performance with an adequate artistic value.

It is often implied in popular contemporary Orthodox theological literature that direct communication with God is a privilege of a man, while it is achievable for a woman exclusively via identification with her husband. This is also confirmed by the type of roles in religious rituals at home, for instance when celebrating the most significant family holiday, Slava, where a man reads prayers and incenses household members, while the role of a woman is servile, as she lights up a cresset. [13] Among other things, we will see below how female conductors perceive their role in the church and Orthodox rituals, and how the relations between a man and a woman in a household are transferred to the area of cooperation between a priest and a female conductor in the church.

4. FEMALE CHURCH CHORAL CONDUCTORS IN THEIR OWN WORDS...

Bearing in mind this specific and expected role of women within the Orthodox faith and church, and their absolute dominance in the area of conducting church and other choirs, my intent has been to survey how church, namely sacred music is performed and promoted today via activism of female conductors of church and other choirs. As performance is one of relevant indicators of music tendencies, as well as cultural and social circumstances, I have also intended to consider aspects in which their activity provides an insight into the dynamism of change of the position and role of women in Serbian contemporary music and society.

The paper is based on field research carried out through series of interviews and free talk with female conductors of various choirs, whose repertoire is focused on (Serbian) church and sacred music. All the respondents are long-term, active participants in the *Choirs among Frescoes* Festival. One of them (Svetlana Krstić) is also a member of the Selection Board. My interviewees are young women, in their early thirties to forties, which means that they have professionally advanced at the time of the above mentioned change of the attitude towards the church and spirituality. My intent has been to gain a more diverse insight into the experience of practicing choral church and sacred music, and therefore I have

talked to the female conductors who are highly active in conducting different types of choirs (church, mixed amateur, women's, children's, school choirs). Some of the surveyed church choirs are limited to the performance at their home church, while others have widely expanded the range of their activism (especially the *Choir of St. George* from Belgrade, with Biserka Vasić as the conductor, and the *Choir of St. Stephen of Decani* from Novi Sad, with Tamara Petijević as the conductor).

The topics discussed in interviews and talks with the conductors can be divided in four groups. The first refers to the motivation for the selection of church and sacred music as a focus of interest, motives behind choosing a specific type of choir, repertoire policy and specific challenges related to those choices. My particular intent has been to find out more about the experience related to performances of church choirs outside their home church (appearances at concerts, festivals, competitions, guest appearances abroad), as well as the media perception of their activity. Media coverage of their activities is a topic of the second set of questions.

The third set of questions has referred to the relations between the conductors and choir members, clergy, public, from the position of women in a leadership position in the dominantly patriarchal and tradition-based environment.

The fourth group has referred to how the interviewees see their role in the society, whether they perceive themselves as mediators of spirituality in their environment and how, whether they think that the music they perform with their choirs communicates something to those who would otherwise not listen to that kind of music as well, and whether they think that their professional activism has raised awareness/knowledge regarding spiritual music in the community/environment/society where they work.

… on Spirituality and Orthodox Church/Sacred Music and Repertoire Policy

Commenting on motives for choosing sacred music, most conductors have listed both personal reasons, primarily personal affinity towards that kind of music and a tendency to express religiousness in that manner, and professional ones. The latter include the perception that sacred music has on immanent qualities enabling simple and effective communication of the spiritual feelings to others and creating cohesion of a group (between singers and a conductor, as well as between a choir and audience). It is interesting to note an opinion that performing sacred music is an excellent technical tool in achieving a balanced sound among different colours of voices in a choir. Furthermore, conducting (church) choirs is the most available form of conducting activity here (unlikely extremely reduced opportunities for orchestra conducting) and although it was not the first choice for some but a result of circumstances and impossibility to conduct an orchestra, all the interviewees continued working in this area after starting conducting a choir, mostly church one.

The choirs of all the interviewees seem to present similar tendencies in regard to their repertoire policy. The core of their repertoire consists mainly of Serbian and Russian church and sacred music of the 19th and the first half of the 20th century (by the authors such as Mokranjac, Manojlović, Binički, Hristić, Topalović, namely Chesnokov, Archangelsky, Tchaikovsky, etc.). The conductors also adapt one-voice records of medieval church melodies and Serbian folk church singing, whose records were published mainly in the course of the 19th century, to choir performance. Striving to expand a repertoire and promote church music, female conducts often search note archives in order to "discover" forgotten pieces of Serbian church music and present them to the public in their own arrangement. A tendency of expanding a repertoire with contemporary (Serbian) church and sacred music is evident among choirs, as they are frequently willing to exceed the limits of church performance.

In that aspect, in the circumstances of a shortage of music publishing activity, efforts of these female music professionals to enrich and promote the repertoire of the modern (Serbian) church and sacred music are impressive. Some of them obtain pieces they think are particularly valuable or worth of performing through personal contact with contemporary composers, while some compose church and sacred music themselves (Maja Obradović is a composer by profession, with awards won for pieces in this music genre).

… on Public Visibility of Their Work

In regard to the establishment and activity of amateur choirs, one of the main reasons for motivation is a wish to perform choral music at concerts, festivals and competitions. For years, church choirs have increasingly been active in this area, and this has proved to be a very intriguing topic in interviews with the conductors. My interviewees mainly think that church choirs seamlessly transform spirituality into performance by their nature, and that amateur choirs specifically have to work in this area. On the other hand, amateur choirs are mainly characterised by higher professional quality, as expected, bearing in mind a frequently evident difference in motives of approach to these and church choirs. Some church choirs do not practice performing outside their home church, as they believe that their crucial role is in participating in church service. Their members most often do not feel comfortable in performing outside the church. On the other hand, choirs which perform at concerts outside their home church find great pleasure in it and huge motivation to advance further. It creates an opportunity to expand a repertoire, which is mainly well accepted, although mostly refraining to the area of sacred music. On those occasions, the choirs perform technically more complex pieces, those that cannot be included in church service, due to their unusual harmonies, treatment of lyrics and other music features or duration. One of the most active choirs in that respect is the *Choir of St. George* from Belgrade, as it has participated at festivals in Austria and Bulgaria, performed in Germany, Austria, Croatia, etc. The *Choir of Holy Stephen of Dečani* from Novi Sad is an even more extraordinary example – in addition to numerous concerts in Serbia, it has also had all-evening concerts across Europe, Russia and Israel, participated at festivals and competitions, appeared in the media, and has also been engaged in publishing music sheets and CDs.

Regardless of their public activity and attendance of sacred music choral concerts, they are rarely covered by the media. Dailies and periodicals most often report on activities of these choirs on special occasions, such as the celebration of the 75th anniversary of the *Saint Georg Choir* from Belgrade. [14] Concerts within the *Choirs among Frescoes* Festival are regularly advertised in dailies, but there are no related critical reviews. *Pravoslavlje*, a publication of the Serbian Patriarchy, reports continuously on the festival from year to year, covering concerts, news on its opening and closing, awards, etc., but there has not been a single article on work of any of the female conductors, for instance. [15] My interviewees say that this situation is typical not only for sacred music concerts and activities of choirs performing it, but that there is generally low interest in cultural events by Serbian media and lack of professional music review practice in them. On the other hand, performances of the choirs abroad, particularly in the countries with huge Serbian expat population, are most frequently well covered in local media. My interviewees explain this practice by nostalgia for the home country and wish to preserve the national and religious identity, on one hand, and higher awareness of audience regarding the social relevance of such events and value of music performed on such occasions, on the other.

As in the case of music sheet publishing, the information on activities of choirs and spiritual music in general largely depends on an initiative and engagement of conductors, who also act as managers of their respective choirs. Thus the promotion of choral spiritual music almost completely relies on performing activity, although there are cases of publishing this kind of music, while the huge relevance of the Internet and new media should also not be neglected.

… on Gender-Related Issues

Regarding gender, experiences and opinions are mainly uniform. Most interviewees say that they have earned the respect of their respective choirs, audience and the environment where they work owing to their authority and professional quality. They mostly do not perceive (female) gender as a specific factor in their work, even though they have mentioned "female conducting" as "softer" and emotionally (spiritually) richer. In only one situation, where there are both a male and a female conductor in a church, the latter is described by the choir members and the clergy as better to cooperate with in a sense of her willingness to make compromises, but also as the one who has to accept someone else's authority more easily.

However, experiences of the church choral conductors in their relations with the clergy and church authorities are more diverse. Many say that in order to conduct a church choir, it is necessary to

"accept obedience" and be clearly aware of the fact that the role of the choir is to participate in church services as they enrich them with their performance. In that respect, the authority of a priest is unquestionable, and the performance has to be in line with a service in its character, tempo dictated by a priest's service, or with some special circumstances, namely a religious holiday or a type of service where the music is performed. Priests with a benevolent attitude towards choirs, those who perceive them as a tool to get closer to believers and strengthen the spirituality of a church service, also support their choirs in every respect – from technical conditions for rehearsals to support to performances outside the church. Some even actively participate in the choral's activities. Different circumstances, stronger discordance with priests, non-acceptance of a subordinate role and the necessity to be obedient in cases of a discord in opinion have resulted in conductors leaving church or establishing their own vocal companies that will perform sacred music without the restrictions of someone else's influence. These mainly refer to discords in regard to the idea of choir conducting and a character of performance within a church service, perceived by conductors as "interfering with their work", to major conflicts regarding the role of women in church.

… on the Social Role and Significance of Female Conductors

All the interviewees without exception perceive themselves as important mediators and moderators in their environment and wider. According to them, this is primarily a result of the musical and spiritual features of the music they perform, as an excellent tool which directly and effectively communicates spiritual values to listeners. High quality of this kind of music, as well as the beauty of the choral sound, can largely intensify aesthetic features of church service, while outside the church they can make religion appealing and intensify the spirituality of those who are not close to it or do not incline towards it.

It is also important to note that the entire burden of promoting this kind of music is actually on female conductors – from selecting repertoire to be functional in the church context, appealing and challenging for members of a choir, to its expansion via huge personal engagement of conductors, to preparations, performance and media and public promotion of their choirs' activities.

CONCLUSION

By surveying personal experiences and attitudes towards church/sacred music and spirituality in general, motivation for work and achievements, my objective has been to provide a "female" perspective of various aspects of performing sacred music in Serbia today. The presence of female conductors of church choirs and ensembles with a repertoire consisting mainly of sacred music in the media, their activism in the community and diverse experiences and perceptions of relations with the clergy in regard to church choirs, all reveal intriguing meanings of the role of women in the Orthodox church, choral performance and the contemporary social and cultural life of Serbia.

Acknowledgments

I would like to express my profound gratitude to my interlocutors as it would not have been possible to produce this paper without their generous help: Svetlana Krstić – conductor of the *Vox Slavicum Choir*, Milica Tišma – conductor of the C*hoir of St. Simeon Stylites* and the Church Choir of the Temple of St. Stephen of Dečani in Železnik (Belgrade), Ana Simonović – conductor of the Children's and Chamber Choir of the Church of the Transfiguration of Our Lord at Pašino brdo and the Choir of the "Dositej Obradović" Primary School (Belgrade), Biserka Vasić – conductor of the *Choir Saint George* of the Temple of Saint George at Banovo brdo (Belgrade), Maja Obrenović– conductor of the Children's Church Choir of *the Entry into the Temple of the Most Holy Mother of God* (Vavedenje Presvete Bogorodice) of the Church of the Descent of the Holy Ghost (Silazak Svetog Duha na apostole) and the *Obrenovac Girls* Women's Choir (Obrenovac), and Tamara Petijević – conductor of the *Church Choir of St. Stephen of Dečani* at the church of the same name and ORFELIN Vocal Studio (Novi Sad).

REFERENCES

[1] Peter L. Berger, "The Desecularization of the World: a general overview", *The Desecularization of the World: Resurgent Religion and World Politics*, Mediterran Publishing, Novi Sad, 2008, 11-31. (Serb.)
[2] Dušan Bandić, "Religious Identity of Contemporary Serbs", *Traditional and Modern in the Culture of Serbs*, Belgrade, SASA Institute of Ethnography, 13-23. (Serb.)
[3] *The Desecularization of the World: Resurgent Religion and World Politics*, op.cit.
[4] Lidija B. Radulović, *Religion Here and Now*, Belgrade, Department for Ethnology of Faculty of Philosophy, 17, ref.: *Religiousness in Serbia 2010: Survey of Religiousness of Population in Serbia and Their Attitude towards European Integration Process*, ed. Adriana Mladenović, Belgrade, Christian Cultural Centre, 2011. (Serb.)
[5] Available at: http://uhorovimf.org.rs/ acc. 14.04.2014.
[6] Ibid.
[7] Available at: http://uhorovimf.org.rs/Koncertni%20programi%202014.html acc.14.4.2014.
[8] Lidija Radulović, "'Learning about Faith' – construction of gender identities via promotion of Orthodox theological literature", *Traditional and Modern in the Culture of Serbs*, Belgrade, SASA Institute of Ethnography, 25-46. (Serb.)
[9] Ibid.
[10] Katherine Hyde, "What is an Orthodox Woman?" *Again Magazine*, September, 1994, 4-7, Available at: http://www.antiochian.org/Orthodox_Church_Who_What_Where_Why/What_is_an_Orthodox_Woman.htm acc. 14.4.2014.
[11] Grace Davie, "Europe: The Exception That Proves the Rule?", *The Desecularization of the World: Resurgent Religion and World Politics*, Mediterran Publishing, Novi Sad, 2008, 81-100. (Serb.)
[12] Lidija Radulović, "'Learning about Faith' – construction of gender identities via promotion of Orthodox theological literature", *Traditional and Modern in the Culture of Serbs*, Belgrade, SASA Institute of Ethnography, 25-46. (Serb.)
[13] Ibid.
[14] Ana Boroš, "Pesmom ulepšavaju i venčanja", *Blic*, 14.01.2009, available at www.blic.rs/Vesti/Beograd/74218/ Pesmom-ulepsavaju-i-vencanja acc. 07.04.2014.
[15] Milica Nikoletić, "Analysis of Media Discourse – Women in *Pravoslavlje* Magazin", 2010, (script). (Serb.)

Dušanka Jelencović – Vidović. *Musicologist, graduated in 2013 at the Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts, Belgrade, where she is currently a PhD student. During her studies she received a number of state scholarships and awards. She participated in conferences in Belgrade and Novi Sad (Serbia) and published articles on Serbian and French music. Her research interests include surveying the correlation between the politics, history and social-cultural background and music production. She holds special interest in contemporary Serbian music inspired by the Orthodox religion and spirituality which she is exploring in her PhD research.*

Ιωάννης Αναγνώστης Κοντόπουλος: Ένας Πηλιορείτης Μουσικοδιδάσκαλος και Βυζαντινός Μελουργός - Βίος και Έργο

Χαρίλαος Κ. Καραγκούνης

Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΑΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα
CharilaosKaragounis@gmai.com

Περίληψη. Ο Ιωάννης Αναγνώστης Κοντόπουλος, γεννήθηκε στις 5 Δεκεμβρίου του έτους 1858, στον Άνω Βόλο και απεβίωσε στις 5 Αυγούστου του σωτηρίου έτους 1931, σε ηλικία 73 χρονών. Ο Κοντόπουλος, διδάχθηκε την Ψαλτική Τέχνη στο Άγιον Όρος κοντά σε κάποιον Ιερομόναχο εν ονόματι Διονύσιο. Δίδαξε και μετέδωσε την τέχνη του «ψάλλειν» σε πολλούς και εξαίρετους μαθητές, οι οποίοι με την σειρά τους συνέχισαν το έργο του δασκάλου τους. Δεν κατείχε κάποιο Αναλόγιο σε συγκεκριμένο Ναό, διότι δεν ήταν τόσο καλλίφωνος. Όμως, το γεγονός αυτό, δεν τον πτόησε να καλλιεργήσει ιδιαίτερες δεξιότητες, όπως του ότι ήταν ένας εξαίρετος μελουργός, καλλιγράφος καλαίσθητων χειρογράφων και διδάσκαλος της Ψαλτικής. Και χάρη στα τάλαντα αυτά, κληροδότησε και άφησε, στις επόμενες γενεές σπουδαστών της Ψαλτικής Τέχνης και εκκολαπτόμενων Ιεροψαλτών, μια πλούσια παρακαταθήκη εξαίσιων μελουργημάτων, Δοξαστικά, Χερουβικά, Ανοιξαντάρια σε Ήχο Β΄, τροπάρια Ν΄ Ψαλμού σε Ήχο Πλ. Α΄ και άλλα.

Abstract. Ioannis Anagnostis Kontopoulos was a Pelion representative of the Psaltic Art and hymnographer from the second half of the 19th until the first quarter of the 20th century. Kondopoulos learned the art of chanting on Mount Athos from a monk named Dionysius. He taught and transmitted the art of chanting to many excellent students, who in turn continued the work of their teacher. He never held the position of chanter in any specific church because he did not have a particularly good voice. However, this did not prevent him from cultivatin gother skills, and thus becoming an excellent hymnographer, calligrapher of elegant manuscripts, and teacher of the Psaltic Art. Thanks to these talents, he made an impact on future generations of the students of the Psaltic Art and budding chanters, and also left a rich legacy of excellent hymns, Doxastika, Cheruvika, Anoixantaria in the Second Mode, Troparia of Psalm 50 in Mode Plagal of First, and more.

1. Εισαγωγή

Ξεκινώντας, να μιλάω και να παρουσιάζω το θέμα μου, πρέπει, αρχικά, να αναφέρω πως είναι το θέμα, της πτυχιακής μου εργασίας στη Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών – Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, που εδρεύει στην Άρτα. Το θέμα μου, το οποίο ευρίσκεται σε ένα πρώιμο στάδιο ανάπτυξης, είναι ο Ιωάννης Αναγνώστης Κοντόπουλος, ένας πηλιορείτης μουσικοδιδάσκαλος και βυζαντινός μελουργός της περιοχής της Μαγνησίας όπως διακρίνεται και από τον τίτλο.

Η σπουδαιότητα του θέματος αυτού και ο λόγος επιλογής του, είναι πως ο Ιωάννης Αναγνώστης Κοντόπουλος, διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στη συνέχιση και διάδοση της «τέχνης του ψάλλειν», στη συνέχιση του πατριαρχικού ύφους και βυζαντινού μέλους, στην κληροδότηση εξαίσιων μελουργημάτων υψηλής καλλιτεχνικής αξίας και στην εκκόλαψη πολλών μαθητών. Όλα τα παραπάνω έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην διαμόρφωση του ψαλτικού ύφους στην ευρύτερη περιοχής της Μαγνησίας.

Copyright: © 2014 Χαρίλαος Κ. Καραγκούνης. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.

Ο Ιωάννης Αναγνώστης Κοντόπουλος[1], γεννήθηκε στις 5 Δεκεμβρίου του έτους 1858, στον Άνω Βόλο, μια περιοχή της Μαγνησίας, ένα από τα κεφαλοχώρια του Πηλίου, κοντά στο Βόλο. Απεβίωσε στις 5 Αυγούστου του σωτηρίου έτους 1931, σε ηλικία 73 χρονών[2]. Ο πατέρας του ονομαζόταν Δημήτριος Κοντός. Το πατρικό του σπίτι, όπου μεγάλωσε και πέρασε τα παιδικά του χρόνια, βρισκόταν στην περιοχή του Άνω Βόλου, μεταξύ της πλατείας του χωριού της Ανακασιάς και του λόφου της Επισκοπής. Ήταν ένα γωνιακό σπίτι δίπλα στην οικεία κάποιου δασκάλου της περιοχής. Δυστυχώς, σήμερα, δεν είμαστε σε θέση να υπολογίσουμε με ακρίβεια, την τοποθεσία της πατρικής οικείας του μουσικοδιδασκάλου, γιατί καταστράφηκε ολοσχερώς από το σεισμό του 1955, που έπληξε δριμύτατα την ευρύτερη περιοχή της Μαγνησίας.

Ο Ιωάννης Κοντόπουλος με τη γυναίκα του, την Ευθυμία, απέκτησαν έξι παιδιά, μία κόρη, που, δυστυχώς, απεβίωσε στην βρεφική ηλικία, και μετέπειτα πέντε ακόμη υιούς. Ο πρώτος υιός, ήταν ο Ανδρέας, γεννημένος το 1882, στρατιωτικός στο επάγγελμα, ο οποίος απέκτησε έξι παιδιά, τέσσερα κορίτσια και δύο αγόρια. Ο δεύτερος, ήταν ο Κωνσταντίνος, που εργαζόταν ως έμπορος, έχοντας τρία παιδιά, δύο κορίτσια και ένα αγόρι. Ο τρίτος, εν συνεχεία, ονομαζόταν Δημήτριος, έμπορος και αυτός στο επάγγελμα, ο οποίος πέθανε σε νεαρή ηλικία, αφήνοντας πίσω την γυναίκα του έγκυο, δίνοντας στο παιδί το όνομα, του εκλιπόντος συζύγου, Δημήτριος. Ο εγγονός αυτός, μεγάλωσε με την γιαγιά του στην Τσαγκαράδα, γενόμενος εφοριακός υπάλληλος. Ο τέταρτος, με το όνομα Ηλίας, γεννηθείς το έτος 1897, απέκτησε τέσσερα παιδιά, δύο αγόρια και δύο κορίτσια, και εργαζόταν ως τραπεζικός υπάλληλος στην Εθνική Τράπεζα των Αθηνών. Ο πέμπτος και τελευταίος, που ονομαζόταν Βασίλειος, ήταν διορισμένος στους Σ.Π.Α.Π (Σιδηρόδρομοι Πειραιώς, Αθηνών και Πελοποννήσου) ως σιδηροδρομικός υπάλληλος, αρχικά στην Πελοπόννησο και μετέπειτα στην ευρύτερη περιοχή των Αθηνών. Απ' όλα, τα παιδιά και τα εγγόνια του μουσικοδιδασκάλου Ιωάννου Αναγνώστη Κοντόπουλου, κανένα δεν ασχολήθηκε με την βυζαντινή Ψαλτική Τέχνη, εκτός από τον εγγονό του τον Δημήτριο, παιδί του πρωτότοκου υιού του μουσικοδιδασκάλου, Ανδρέα, ο οποίος παραχώρησε συνέντευξη στον μουσικολόγο Κωνσταντίνο Χ. Καραγκούνη στις 31 Δεκεμβρίου του 1995, απ' όπου αντλήθηκαν τα βιογραφικά αυτά στοιχεία.

Ο Κοντόπουλος, σύμφωνα με τις πηγές μας, δεν είχε αναλάβει κάποιο ψαλτικό αναλόγιο σε συγκεκριμένο Ιερό Ναό, διότι δεν είχε το τάλαντο της καλλιφωνίας. Ήταν, όμως, ένας εξαιρετικός συγγραφέας – μελουργός, που είχε το πάθος και την άσβεστη φλόγα της διάδοσης και της συνέχισης της Ψαλτικής Τέχνης.

Ο Ιωάννης, όπως βλέπουμε και από το όνομά του, είχε γίνει Αναγνώστης[3] με χειροθεσία. Τον τίτλο του Αναγνώστου τον υιοθέτησε ως μικρό του όνομα, το οποίο αντικατέστησε το Ιωάννης. Υπέγραφε ως Αναγνώστης Κοντόπουλος ακόμη και σε διάφορα δημόσια έγγραφα, δημιουργώντας,

---

[1] «ΚΟΝΤΟΠΟΥΛΟΣ Ἀναγνώστης. Μουσικοσυνθέτης βυζαντινῆς μουσικῆς (1860-1931). Ἐγεννήθη εἰς Ἄνω Βόλον τοῦ Πηλίου καὶ ἀπέθανεν ἐν Βόλῳ. Ἐδιδάχθη την βυζαντινὴν μουσικὴν ἐν Ἁγίῳ Ὄρει. Ἐμελοποίησε σειρὰν μουσικῶν ἀσμάτων, ἐξ ὧν σπουδαιότερα τὰ ἔργα του: "Δοξολογίαι", "Χερουβικά", "Ἀνοιξαντάρια" κλπ. (Χ.Π) ». **Βλ.** Παπασταύρου Χρήστος, Νεότερο Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό του Ηλίου, λήμμα **Κοντόπουλος Αναγνώστης,** τόμος 11ος.

«Κοντόπουλος Αναγνώστης (Άνω Βόλος Πηλίου 1860 – Βόλος 1931) Μελουργός βυζ. Μουσικής, που τη διδάχτηκε στο Άγιον Όρος. Μελοποίησε σειρά εκκλ. Ασμάτων, μεταξύ των οποίων ως σπουδαιότερα αναφέρονται: "Δοξολογίαι", "Χερουβικά", "Ἀνοιξαντάρια" κλπ». Βλ. Καλογερόπουλος Τάκης, Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής, λήμμα **Κοντόπουλος Αναγνώστης**, τόμος 3ος, Εκδόσεις Γιαλλέλης, Αθήνα 1998.

[2] Καραγκούνης Κωνσταντίνος Χαριλ., Η Ψαλτική Τέχνη στη Μαγνησία, Αφιέρωμα στο 34ο – 35ο τεύχος της Τριμηνιαίας Περιοδικής Εκδόσεως του Δημοτικού Κέντρου Ιστορίας και Τεκμηρίωσης Βόλου «Εν Βόλω», σελ 45, Βόλος 2009. (Ιούλιος – Δεκέμβριος 2009)

[3] Ο Αναγνώστης στην Ορθόδοξη Εκκλησία, είναι ένας βαθμός κατώτερου κληρικού, του οποίου η διακονία έχει να κάνει με την ανάγνωση κειμένων από την Αγία Γραφή. Συνήθως, ο βαθμός αυτός, αποτελεί το προπαρασκευαστικό στάδιο για την είσοδο κάποιου στον ανώτερο κλήρο. Τις περισσότερες φορές, παρατηρείτε να απονέμεται και στους ιεροψάλτες. Η χειροθεσία γίνεται, μόνο, από τον Επίσκοπο με την ανάγνωση ειδικής ευχής. **Βλ.** Πρεσβ. Κουγιουμτζόγλου Γεώργιος, Λατρευτικό Εγχειρίδιο (Στοιχεία αγωγής για την τάξη και τη λατρεία της Εκκλησίας), Χρήσιμο Γλωσσάριο, εκδ. Συναξάρι, Θεσσαλονίκη 1998

μετά θάνατον, διάφορα γραφειοκρατικά προβλήματα στην οικογένειά του, εξαιτίας της συγχύσεως που επικράτησε.

Ο μουσικοδιδάσκαλος Κοντόπουλος, μαθήτευσε και διδάχθηκε την Ψαλτική Τέχνη, κοντά σε κάποιον αγιορείτη Ιερομόναχο του Αγίου Όρους, εν ονόματι Διονύσιο. Δυστυχώς, δεν είμαστε, προς το παρόν, σε θέση να γνωρίζουμε με ακρίβεια πληροφορίες για το πρόσωπο του Διονυσίου, αλλά, ευτυχώς γνωρίζουμε, πως ο Ιερομόναχος Διονύσιος, ήταν μαθητής του περίφημου μουσικοδιδασκάλου Χουρμουζίου Γιαμαλή του Χαρτοφύλακος της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας[4], ενός των Τριών Διδασκάλων, των εφευρετών της Νέας Μεθόδου Αναλυτικής Σημειογραφίας της Ψαλτικής Τέχνης κατά το έτος 1814. Την πληροφορία αυτή, την εντοπίσαμε στον εκδοθέντα κώδικα του μουσικοδιδασκάλου Κοντόπουλου και συγκεκριμένα στο αντιπρολογικό σημείωμα του εκδότου, στην 3η σελίδα (στην 5η σελίδα του βιβλίου σύμφωνα με την αρίθμηση που έχει από την έκδοση), του βιβλίου. Το γεγονός αυτό, της μαθητείας του κοντά στον Ιερομόναχο Διονύσιο, το μαθητή του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του ιεροψαλτικού ύφους και εκκλησιαστικού του ήθους.

Για κάποιο χρονικό διάστημα, βρέθηκε στην Κωνσταντινούπολη εργαζόμενος ως υπάλληλος. Του δόθηκε έτσι η ευκαιρία, να καλλιεργήσει σε βάθος τη μουσική αυτή, ερχόμενος σε επαφή με την ψαλτική παράδοση του Οικουμενικού Πατριαρχείου. Επιστρέφοντας, λοιπόν, από την Κωνσταντινούπολη, εγκαταστάθηκε στο Βόλο, έχοντας μια διόλου ευκαταφρόνητη ακίνητη περιουσία, που του επέτρεπε να μην ασχολείται με κάποιο άλλο επάγγελμα, παρά μόνο με τη διδασκαλία και με τη μεταλαμπάδευση της Ψαλτικής Τέχνης με τη μελοποίηση και με τον καταρτισμό μουσικών χειρογράφων υψίστης και καλλιτεχνικής αξίας.

Επανερχόμενος, λοιπόν, στην περιοχή της Μαγνησίας, ο ίδιος δεν έψαλλε σε κάποιο Ναό, όπως προηγουμένως αναφέραμε, διότι δεν είχε το τάλαντο της φωνής. Παρά ταύτα, είχε ήδη αναγνωριστεί ως ένας λαμπρός μουσικοδιδάσκαλος, που αναφέρεται ως εποπτεύων, μαζί με τον Γεώργιο Ψυχούλη τον επονομαζόμενο ως Σίφνιο[5], της Α΄ Σχολής Βυζαντινής Μουσικής[6] της Ι. Μ. Δημητριάδος και

---

[4] Ο Χουρμούζιος Γεωργίου Γιαμαλής, Χαρτοφύλαξ της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας (Μ.Χ.Ε) είναι ένας από τους Τρείς Διδασκάλους, που επινόησαν την Νέα Μέθοδο Αναλυτικής Σημειογραφίας της Ψαλτικής Τέχνης. Γεννήθηκε στη νήσο Χάλκη, της Προποντίδος το σωτήριο έτος 1770. Στα πρώτα του βήματα, ακολούθησε τους δασκάλους της ψαλτικής, τον Ιάκωβο Πρωτοψάλτη τον Πελοποννήσιο της Μ.Χ.Ε και τον Γεώργιο Κρήτα. Κατά την διάρκεια της ψαλτικής του σταδιοδρομίας, διακόνησε ως Πρωτοψάλτης στους Ι. Ναούς Αγίου Δημητρίου Ταταούλων, Αγίου Ιωάννου στο Γαλατά και στο Σιναϊτικό Μετόχι του Βαλατά. Αργότερα, πήρε το οφφίκιο του Χαρτοφύλακος της Μ.Χ.Ε από το Οικουμενικό Πατριαρχείο, επίθετο το οποίο τον συνοδεύει στις χειρόγραφες καταγραφές και σε έντυπες εκδόσεις. Πρόκειται, για τον σημαντικότερο «εξηγητή» της Νέας Μεθόδου, διότι η μεταγραφές του είναι ακριβείς και καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα μελών του παλαιού και νέου ρεπερτορίου. Ο Χουρμούζιος έχει μεταγράψει το *Κρατηματάριο* και το *Μαθηματάριο* της *Παπαδικής*, το *Αναστασιματάριο* και το *Στιχηράριον* του Χρυσάφου του νέου, το *Στιχηράριον* του αρχιερέως Γερμανού Νέων Πατρών, τα Άπαντα του Μπερεκέτου, το παλιό *Στιχηράριο*, το *Αναστασιματάριο* και *Ειρμολόγιο* του Πέτρου Πελοποννησίου, το *Δοξαστάριο* του Ιακώβου Πρωτοψάλτου της Μ.Χ.Ε και άλλα πολλά. Οι σπουδαιότερες από τις συνθέσεις του είναι το *Μακάριος Ανήρ* σε ήχο πλ. Δ΄, τα συντετμημένα *Ανοιξαντάρια,Στιχηρά, Πολυελέους, Αντίφωνα, Δοξολογίες, Χερουβικά και Κοινωνικά*, οκτάηχα *Θεοτοκία, Μαθήματα* κτλ. Τέλος, ο Χουρμούζιος απεβίωσε στην γενέτειρά του, στη Χάλκη το 1840, έχοντας αναδειχθεί ένας από τους σπουδαιότερους σταθμούς στην ιστορία της εκκλησιαστικής μουσικής. **Βλ**. Καραγκούνης Κωνσταντίνος Χαριλ., *Η Παράδοση και Εξήγηση του Μέλους των Χερουβικών,* διδακτορική διατριβή, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας της Εκκλησίας της Ελλάδος, Μελέται 7, σελ. 588, Αθήνα 2003

[5] Γεώργιος Ψυχούλης ο Σίφνιος. Γεννήθηκε στις 10 Αυγούστου του 1846 στη Σίφνο και απεβίωσε στις 25 Απριλίου του 1926. Έζησε για καιρό στην Κωνσταντινούπολη, όπου και διδάχτηκε την Ψαλτική από τον Γ. Ραιδεστηνό. Ήρθε και εγκαταστάθηκε στην περιοχή του Βόλου μεταξύ των 1900-1905. Έψελνε επί 20 συναπτά έτη στον Ι.Ν. Αγίου Κωνσταντίνου μέχρι και το 1924 και προαιρετικώς στο παρεκκλήσιο της Επισκοπής Βόλου μέχρι και το θάνατό του. ***Βλ*** Καραγκούνης Κωνσταντίνος Χαριλ., *Η Ψαλτική Τέχνη στη Μαγνησία*, Αφιέρωμα στο $34^{ο}$ – $35^{ο}$ τεύχος της Τριμηνιαίας Περιοδικής Εκδόσεως του Δημοτικού Κέντρου Ιστορίας και Τεκμηρίωσης Βόλου «Εν Βόλω», σελ 44, Βόλος 2009. (Ιούλιος – Δεκέμβριος 2009)

Αλμυρού, επί Μητροπολίτου Γερμανού (1907-1935). Στους μαθητές του, καταγράφονται πολλοί και αξιόλογοι Ιεροψάλτες και διδάσκαλοι της Ψαλτικής Τέχνης, ανάμεσα στους οποίους είναι ο Κωνσταντίνος Γαβρίνης, ο σπουδαίος Ανακασιώτης μουσικοδιδάσκαλος και Πρωτοψάλτης Γεώργιος Γερόπουλος, ο οποίος αργότερα ολοκλήρωσε τις ψαλτικές του σπουδές στην Θεολογική Σχολή της Χάλκης Κωνσταντινουπόλεως, ο Χρήστος Πάντας γνωστός ως δάσκαλος του Μανώλη Χατζημάρκου, ο Κωνσταντίνος Πρίτας και ο λόγιος τυπογράφος Σωτήριος Σχοινάς, ο εκδότης του σπουδαίου περιοδικού «Αγιορειτική Βιβλιοθήκη», όλοι από την περιοχή του Βόλου.

Ο μουσικοδιδάσκαλος Ιωάννης Αναγνώστης Κοντόπουλος, κληροδότησε μια πλούσια παρακαταθήκη με μεγάλο κωδικογραφικό και μελοποιητικό έργο, αλλά δυστυχώς το μεγαλύτερο μέρος αυτής της πολύτιμης συλλογής, καταστράφηκε σε δύο φάσεις. Πρώτα, το 1940 με τον Ιταλικό βομβαρδισμό της κατοικίας του, και αργότερα, από τις καταστροφικές πλημύρες του 1955, που έπληξαν δριμύτατα την περιοχή της Μαγνησίας. Από την συλλογή αυτή, διασώζονται μόνο τρείς χειρόγραφοι κώδικες, από τους οποίους, μόνο τους δύο, έχω στη διάθεσή μου. Ο τρίτος χειρόγραφος κώδικας βρίσκεται στην κατοχή του εγγονού του, εν ονόματι Δημήτριος Κοντόπουλος, παιδί του πρωτότοκου υιού του μουσικοδιδασκάλου, Ανδρέα

2. Περιγραφή και παρουσίαση του έργου του μουσικοδιδασκάλου Ιωάννου Αναγνώστη Κοντόπουλου

Το πρώτο αυτόγραφο του Κοντόπουλου, τιτλοφορείται από τον ίδιο ως «Μουσικόν Απάνθισμα Βυζαντινών Ύμνων». Πρόκειται για το παλαιότερο από τα δύο χειρόγραφα, το οποίο κατά ευτυχή συγκύρια εκδόθηκε με την μέθοδο της φωτογραφικής αναπαραγωγής, χάρη στην προτροπή αξιότιμων ιεροψαλτών, όπως γίνεται λόγος στο αντιπρολογικό σημείωμα του εκδότου. Έχει εκδοθεί στην Πάρο το 1976, υπό την επιμέλεια του υιού του μουσικοδιδασκάλου Ηλία Κοντόπουλου. Πριν πούμε οτιδήποτε άλλο, πρέπει να ευχαριστήσουμε τον κ. Νικολέρη Ζάχο, που είχε την ευγενική καλοσύνη να μας το προσφέρει για μελέτη.

Η βιβλιοδεσία του βιβλίου αυτού, είναι χαρτόδετη, όπως αυτή που συναντούμε σε εκδόσεις μικρών βιβλίων ή σημειώσεων. Οι διαστάσεις του βιβλίου αυτού, είναι ως προς το πλάτος περίπου 15 εκ. και ως προς το ύψος 25 εκ. Έχει έκταση 124 αριθμημένων σελίδων και ο τύπος χαρτιού που χρησιμοποιείται είναι υπόλευκος, ελαφρά διαφανής. Δυστυχώς, δεν γνωρίζουμε το πως ακριβώς ήταν δεμένο το πρωτότυπο, αλλά από τις κάθετες και οριζόντιες γραμμές, διαπιστώνουμε πως ο κώδικας ήταν γραμμένος σε σχολικό τετράδιο.

Στην τρίτη σελίδα της εκδόσεως, υπάρχει αντιπρολογικό σημείωμα του εκδότου, Ηλία Κοντόπουλου, όπου γίνεται σαφής αναφορά, αφενός, στον ίδιο τον μουσικοδιδάσκαλο, στον δάσκαλο του Κοντόπουλου, τον Ιερομόναχο Διονύσιο, και στον δάσκαλο του Ιερομονάχου, τον Χουρμούζιο Γιαμαλή Χαρτοφύλακα. Αφετέρου, γίνεται μνεία σε ορισμένους μαθητές του Κοντόπουλου, στον Χρήστο Πάντα και στον Κωνσταντίνο Πρίτα.

Το μουσικό κείμενο και οι μελοποιήσεις του μουσικοδιδασκάλου, ξεκινούν από την σελίδα 5 της αρίθμησης του βιβλίου. Πριν τις μελοποιήσεις, έχει επιγραμματικές αναφορές, που αναφέρουν το είδος της μελοποίησης, τίνος μελοποίηση είναι και σε τί ήχο είναι μελοποιημένη, πχ «Ανοιξαντάρια μελοποιηθέντα παρά Ιωάννου <Αναγ> Κοντόπουλου, ήχος Β΄ εκ του Δι». Ανάμεσα σε κάποιες μελοποιήσεις, υπάρχουν υποσημειώσεις, που συνοδεύουν διαφορετικές μουσικές γραμμές για συγκεκριμένα σημεία του κειμένου, που θέλουν ξεχωριστό τονισμό και ερμηνεία.

Στο τέλος του βιβλίου, διακρίνουμε ένα ιδιόχειρο σημείωμα του εκδότου, που αναφέρει πως «Ἀπαγορεύεται ἡ ἐκτύπωσις τοῦ παρόντος ἐν ὅλῳ ἢ ἐν μέρει. Πᾶν γνήσιον ἀντίτυπον φέρει τὴν ὑπογραφήν τοῦ ἐκδότου». Δυστυχώς, όμως, δεν μνημονεύεται πουθενά η ακριβής ημερομηνία και χρονολογία γραφής των μελοποιήσεων, που περιλαμβάνονται στην έκδοση αυτή.

[6] Η Α΄ Σχολή Βυζαντινής Μουσικής της Ι. Μ. Δημητριάδος ιδρύθηκε τον Απρίλιο του 1923, επί Μητροπολίτου Γερμανού, και για λόγους οικονομικών δυσχερειών η σχολή έκλεισε, χωρίς ακόμα να γνωρίζουμε την ακριβής ημερομηνία.

Παρατηρώντας τον τρόπο γραφής, τόσο των μελοποιήσεων και των φθογγοσήμων, όσο και της ιδιόχειρης προσωπικής γραφής του Κοντόπουλου, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως η σύνθεση των μελοποιήσεων αυτών, έγινε σε νεανική ηλικία του μουσικοδιδασκάλου. Μάλιστα, καθώς προχωρούμε στις σελίδες, παρατηρούμε πως ο τρόπος γραφής του συγγραφέα αλλάζει και ωριμάζει, προσιδιάζοντας με τον γραφικό χαρακτήρα του δεύτερου χειρόγραφου κώδικα.

Ο δεύτερος, τώρα, χειρόγραφος κώδικας, είναι ιδιαίτερα καλαίσθητος, προσεγμένος και καλλωπισμένος. Ολοκληρώθηκε το 1930, ουσιαστικά, ένα χρόνο πριν το θάνατο του μουσικοδιδασκάλου. Τιτλοφορείται από τον ίδιο ως «Μουσικόν Εγκόλπιον[7]», γιατί εμπεριέχει μελοποιήσεις διαφόρων ακολουθιών του Όλου Ενιαυτού, των Δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών και κάποιων εορτών Αγίων.

Η βιβλιοδεσία έγινε από τον μαθητή του Κοντόπουλου, Σωτήριο Σχοινά, ο οποίος έκανε μια προσεγμένη και ιδιαίτερα αριστοτεχνική δουλειά. Και αυτό, το διακρίνουμε από το παχύ εξώφυλλο, προκειμένου να διατηρηθεί αναλλοίωτο το χειρόγραφο, και από την ποιότητα του χαρτιού. Οι διαστάσεις του κώδικα αυτού, είναι ως προς το πλάτος 12 εκ. και προς το ύψος 20 εκ. Έχει έκταση τριακοσίων ενενήντα μίας (391) σελίδων. Έχει γραφεί με πένα, και αυτό γίνεται αντιληπτό από την καλλιγραφική γραφή των φθογγοσήμων και την ιδιόχειρη προσωπική γραφή του μουσικοδιδασκάλου. Το χειρόγραφο αυτό, άγνωστο πως, βρέθηκε στα χέρια του μακαριστού Πρωτοψάλτου Ι. Ν. Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου Νέας Ιωνίας Βόλου, Χρήστου Τακούδη, και προσφέρθηκε για αγορά στον φοιτητή τότε Κωνσταντίνο Καραγκούνη αντί μικρού χρηματικού ποσού.

Ανοίγοντας το χειρόγραφο, βλέπουμε τον τίτλο του και τί ακριβώς περιλαμβάνει: «Μουσικόν Εγκόλπιον περιέχον μέρος της ακολουθίας του Εσπερινού, Όρθρου και λειτουργίας, μετά Δοξαστικών, Ιδιομέλων και Θεοτοκίων Εορτών, ως και Δοξαστικών κ.λπ. του Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου.»

Στο κάτω μέρος της σελίδας αυτής, υπάρχει ιδιόχειρο σημείωμα του Σωτηρίου Σχοινά, που αναφέρει πως ο κώδικας είναι γραμμένος από το δάσκαλό του, Ιωάννη Αναγνώστη Κοντόπουλο: «Γραφέν υπό του σεβαστού διδασκάλου μου Αναγνώστου Κοντοπούλου. Ο μαθητής του Σωτήριος Σχοινάς».

Στις επόμενες πέντε μή αριθμημένες σελίδες, ο Κοντόπουλος παραθέτει, πίνακα περιεχομένων των μελοποιήσεων, με ακριβή παράθεση των σελίδων. Πριν από κάθε μελοποίηση, έχει επιγραμματικές αναφορές, που αναφέρουν το είδος της μελοποίησης, από ποιόν μελοποιήθηκε και σε τί ήχο είναι μελοποιημένη: πχ το «Εις την είσοδον του Αρχιερέως, μελοποίησις Ιωάννου <Αναγ> Κοντόπουλου, ήχος Β΄ εκ του Δι».

Και σε αυτό το χειρόγραφο, ο Κοντόπουλος, παραθέτει εναλλακτικές μουσικές φράσεις για ένα συγκεκριμένο σημείο του κειμένου, που θέλει ξεχωριστό τονισμό και ερμηνεία.

Στο τέλος του βιβλίου, διακρίνουμε τον κολοφώνα, ένα ιδιόχειρο σημείωμα του Ιωάννου Αναγνώστη Κοντόπουλου, που αναφέρει πως το χειρόγραφο δωρίθηκε στο μαθητή του, Σωτήριο Σχοινά: «Τῷ ἀγαπητῷ μοὶ μαθητὴ κ. Σωτηρίω Σχοινά, ἀγάπης ἕνεκεν δωροῦμαι τὸ παρὸν πόνημά μου. Ὁ μελοποιήσας καὶ γράψας. [Ὑπογραφὴ] Ἰωάννης Ἀναγνώστης Κοντόπουλος. Ἐν Βόλῳ, Μάιος 1930».

Οι μελοποιήσεις του μουσικοδιδασκάλου, στον εκδοθέντα και στον χειρόγραφο κώδικα, κατηγοριοποιούνται και ταξινομούνται με βάση τόσο την τυπική διάταξη των ακολουθιών της ημέρας, από τον Εσπερινό μέχρι και την Θεία Λειτουργία, όσο και την τυπική διάταξη των ακολουθιών του Όλου Ενιαυτού.

Ο πρώτος κώδικας, το «Μουσικόν Απάνθισμα Βυζαντινών Ύμνων», από την σελίδα 5 μέχρι και την 14, περιλαμβάνει μελοποιήσεις ύμνων του Εσπερινού, όπως τα «Ανοιξαντάρια μελοποιηθέντα παρά Ιωάννου <Αναγ> Κοντόπουλου, σε ήχο Β΄ εκ του Δι. Από τη σελίδα 15 μέχρι και την 54, έχει μελοποιήσεις ύμνων του Όρθρου, όπως «Τὰ ἕνδεκα Ἑωθινὰ μελοποιηθέντα παρά Ἰωάννου <Ἀναγ.> Κοντόπουλου» κατά ήχο. Και από τη σελίδα 69 μέχρι την 123, που ολοκληρώνεται ο κώδικας, έχει μελοποιήσεις ύμνων της Θείας Λειτουργίας, όπως τα Τυπικά, Χερουβικά και Λειτουργικά. Από τη

[7] Στη χειρόγραφη παράδοση «Μουσικόν Εγκόλπιον», λέγεται ο κώδικας που αποτελεί ανθολόγηση επιλεγμένων μελών από τα βιβλία της Παπαδικής, του Ειρμολογίου και του Στιχηραρίου.

σελίδα 120 μέχρι τέλους, υπάρχει ένα Οκτώηχο Χειρουβικό εκτός σειράς, που είναι γραμμένο από άλλο χέρι. Φαίνεται πως αυτό το χειρόγραφο σταματά απότομα, δίχως να έχει ολοκληρωθεί.

Το «Μουσικόν Εγκόλπιον», έχει μια διαφορετική ταξινόμηση και κατηγοριοποίηση των μελοποιήσεων, απ' ότι το προηγούμενο αυτόγραφο, όπως γίνεται αντιληπτό απ' τον πίνακα των περιεχομένων. Από τη σελίδα 1 μέχρι και την 11, περιλαμβάνει μελοποιήσεις του Εσπερινού, όπως το «Εις πολλά έτη» και τα Ανοιξαντάρια. Από τη σελίδα 12 μέχρι και την 68, περιλαμβάνει μελοποιήσεις του Όρθρου, όπως ο Ν΄ Ψαλμός και τα Πεντηκοστάρια Τροπάριά του, τα έντεκα Εωθινά και άλλα. Αξίζει να σημειωθεί πως ο Ν΄ ψαλμός είναι μελοποιημένος σε πλάγιο του Πρώτου (πλ. Α΄) τετράφωνος.

Από τη σελίδα 69 έως και την 216, περιλαμβάνει ύμνους της Θείας Λειτουργίας, όπως Αλληλουάρια του Ευαγγελίου, Χερουβικά, Λειτουργικά, Άξιον Εστί και Κοινωνικά. Στη σελίδα 217 διαβάζουμε: «Ἀρχὴ τῶν Δοξαστικῶν καὶ λοιπῶν τοῦ Ἐνιαυτοῦ ἑορτῶν». Η ολότητα ολοκληρώνεται στην σελίδα 315. Στη σελίδα 316 «Ἀρχὴ τῶν Δοξαστικῶν καὶ λοιπῶν τὸν τὲ Τριωδίου καὶ Πεντηκοσταρίου», μέχρι και την 376. Από τη σελίδα 377 μέχρι τέλους, υπάρχει κάτι σαν Παράρτημα, περιλαμβάνει μελοποιήσεις του Αλέξανδρου Μαργαριτόπουλου[8] (Κωνσταντινουπολίτης Πρωτοψάλτης, Μελουργός και Μουσικοδιδάσκαλος που έδρασε στο Βόλο) και από του Αλέξανδρου Βυζάντιου[9], «δεξιού Ιεροψάλτου της εν Χάλκη Θεολογικής Σχολής», όπως ο ίδιος σημειώνει.

Συγκρίνοντας τα δύο παραπάνω χειρόγραφα, παρατηρούμαι πολλές διαφορές μεταξύ τους.

i. Στον τρόπο γραφής του κειμένου όσο και της γραφής των φθογγοσήμων, διότι στο δεύτερο χειρόγραφο είναι πιο σταθερή και όμορφη η μουσική σημειογραφία.

ii. Τα φθογγόσημα στο Εγκόλπιο είναι πιο παχιά και συμπαγή, διότι το χέρι του γραφέως είναι πιο εξασκημένο και έμπειρο στην αντιγραφή.

iii. Δεν υπάρχουν λάθη, ούτε στις μελοποιήσεις ούτε και κατά την αντιγραφή.

iv. Το δεύτερο χειρόγραφο είναι πιο πλήρες στις μελοποιήσεις απ' ότι το πρώτο

v. Το Εγκόλπιον έχει σταμπωτά κεφαλαιογράμματα, κόκκινου χρώματος, ενώ στο Ανθολόγιο είναι γραμμένα με το χέρι.

vi. Στο χειρόγραφο του Σχοινά έχουμε καλύτερης ποιότητας χαρτί στον χειρόγραφο κώδικα.

3. Παρουσίαση και σχολιασμός των μελοποιήσεων του μουσικοδιδασκάλου Ιωάννου Αναγνώστη Κοντόπουλου

Οι μελοποιήσεις του μουσικοδιδασκάλου Ιωάννου Αναγνώστη Κοντόπουλου, τόσο στον εκδοθέντα κώδικα, όσο και στον χειρόγραφο κώδικα, έχουν βασιστεί σε κλασσικές μελικές θέσεις και φράσεις, που απαντούν στο αργοσύντομο Αναστασιματάριο, σε αργοσύντομες και αργές μελοποιήσεις κλασσικών μελουργών, όπως του Θεοδώρου Φωκαέως, Πέτρου Πελοποννησίου, Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου και άλλων πολλών. Για να βεβαιώσουμε αυτό που ισχυριζόμαστε, θα πάρουμε δύο μελοποιήσεις του Κοντόπουλου από τον χειρόγραφο κώδικα, το Στιχηρό τροπάριο «Τί σοὶ προσενέγκωμεν, Χριστέ», που είναι μελοποιημένο Οκτάηχο και βρίσκετε στις σελίδες 257 έως 259, και το Οκτάηχο Χερουβικό του ιδίου που βρίσκεται στις σελίδες 95 έως 99.

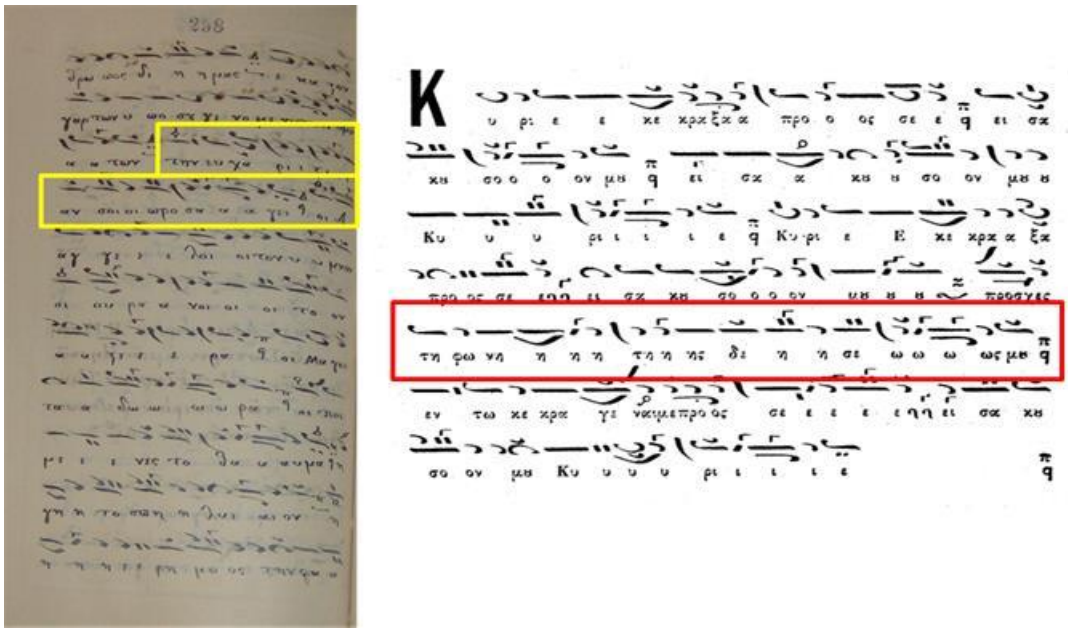
Στη μελοποίηση του «Τί σοὶ προσενέγκωμεν, Χριστέ», που ψάλλεται, σύμφωνα με τον κώδικα, στον εσπερινό της 25ης Δεκεμβρίου στην εορτή των Χριστουγέννων, σε ήχο Δεύτερο (Β΄), έχουμε πολλές θέσεις που συναντιούνται στο Αναστασιματάριο, του Ιωάννου Πρωτοψάλτου, που είναι ως εξής:

---

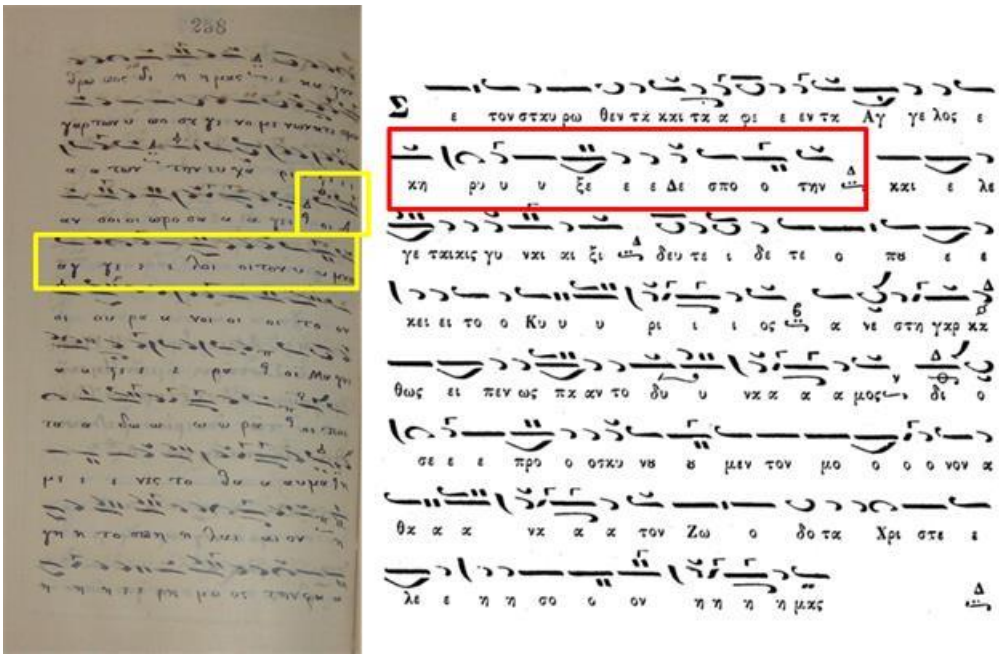
[8] Μαργαριτόπουλος Αλέξανδρος (1900 – 1971), Κωνσταντινουπολίτης Πρωτοψάλτης, Μελουργός και Μουσικοδιδάσκαλος που έδρασε για πολλά χρόνια στην περιοχή της Μαγνησίας. **Βλ.** Καραγκούνης Κωνσταντίνος Χαριλ., *Η Ψαλτική Τέχνη στη Μαγνησία*, Αφιέρωμα στο 34ο – 35ο τεύχος της Τριμηνιαίας Περιοδικής Εκδόσεως του Δημοτικού Κέντρου Ιστορίας και Τεκμηρίωσης Βόλου «Εν Βόλω», σελ 54, Βόλος 2009. (Ιούλιος – Δεκέμβριος 2009)

[9] Βυζάντιος Αλέξανδρος, Κωνσταντινουπολίτης Μελουργός, Μουσικοδιδάσκαλος και Πρωτοψάλτης της Θεολογικής Σχολής της Χάλκης και Εκδότης του βιβλίου «Μουσικόν Δωδεκαήμερο». **Βλ.** Παπαδόπουλος Γεώργιος, *Συμβολαί εις την Ιστορίαν της παρ΄ ημίν Εκκλησιαστικής Μουσικής*, σελ 460 και 461, Τυπογραφείο και Βιβλιοπολείον Κουτσουλίνου και Αθανασιάδου, Αθήνα 1890

i. Η θέση της μελοποιημένης φράσης «Ευχαριστίαν σοι προσάγοι» συναντάται στο αργοσύντομο Κεκραγάριο[10] του Α΄ ήχου, στη φράση «της δεήσεώς μου».



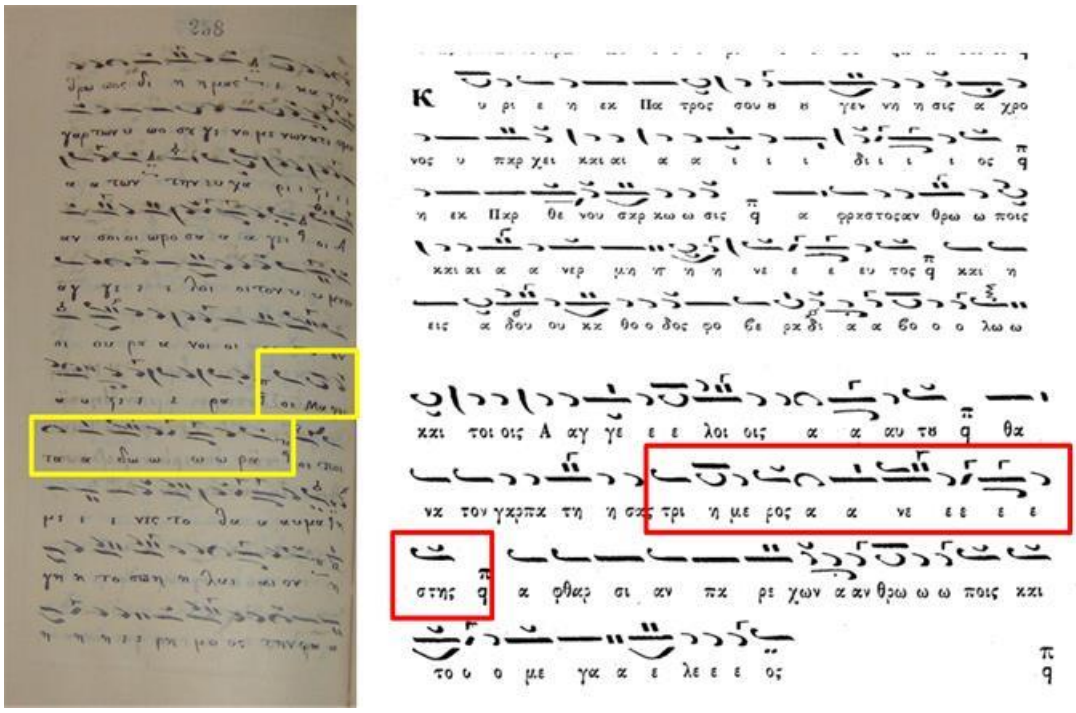
ii. Η θέση της φράσης «Οι Άγγελοι τον ύμνον» συναντάται στο αργοσύντομο «Σε τον σταυρωθέντα»[11], ήχος Δεύτερος (Β΄), στη φράση «εκήρυξε Δεσπότην».



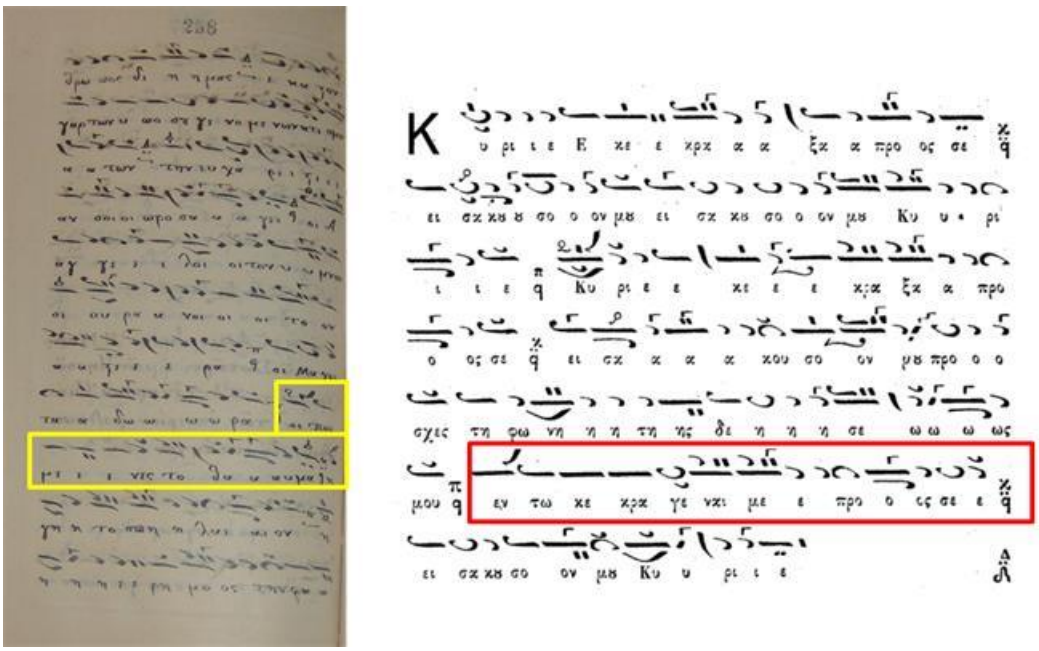
[10] Αναστασιματάριο Ιωάννου Πρωτοψάλτου, σελ 9

[11] Αναστασιματάριο Ιωάννου Πρωτοψάλτου, σελ 59

iii. Η θέση της φράσης «οι Μάγοι τα δώρα», συναντάται στο αργοσύντομο «Κύριε εκ πατρός σου»[12], ήχος Τέταρτος (Δ΄), στη φράση «τριήμερος Ανέστης».



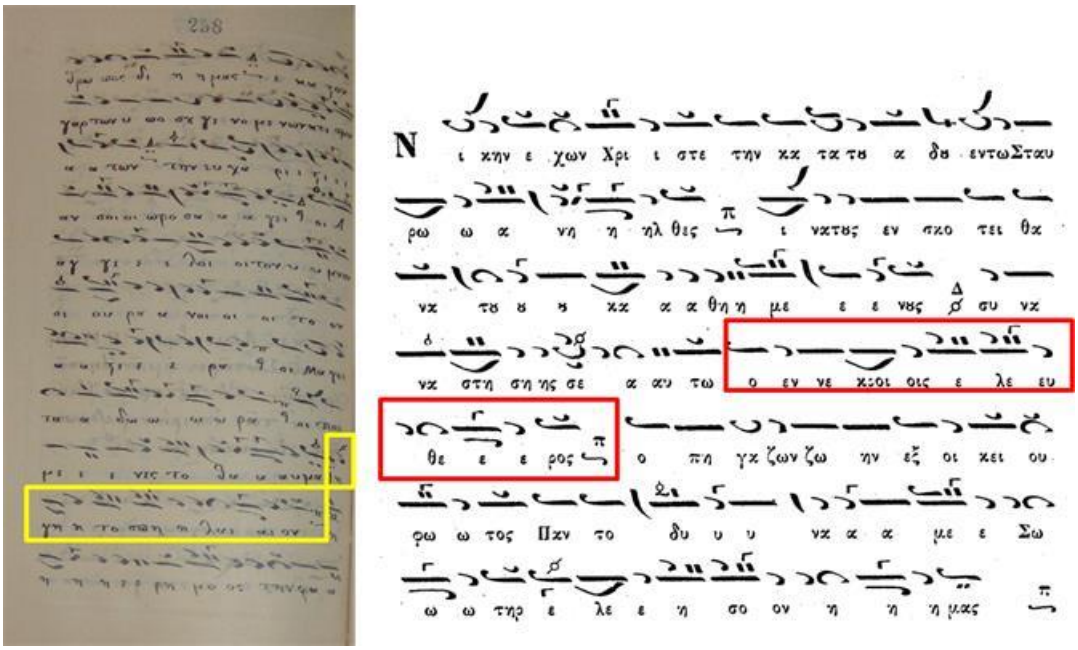
iv. Η θέση της φράσης «οι ποιημένες το θαύμα», συναντάται στο αργοσύντομο Κεκραγάριο[13] του πλ. Α΄, στη φράση «εν τω κεκραγέναι με προς σε».



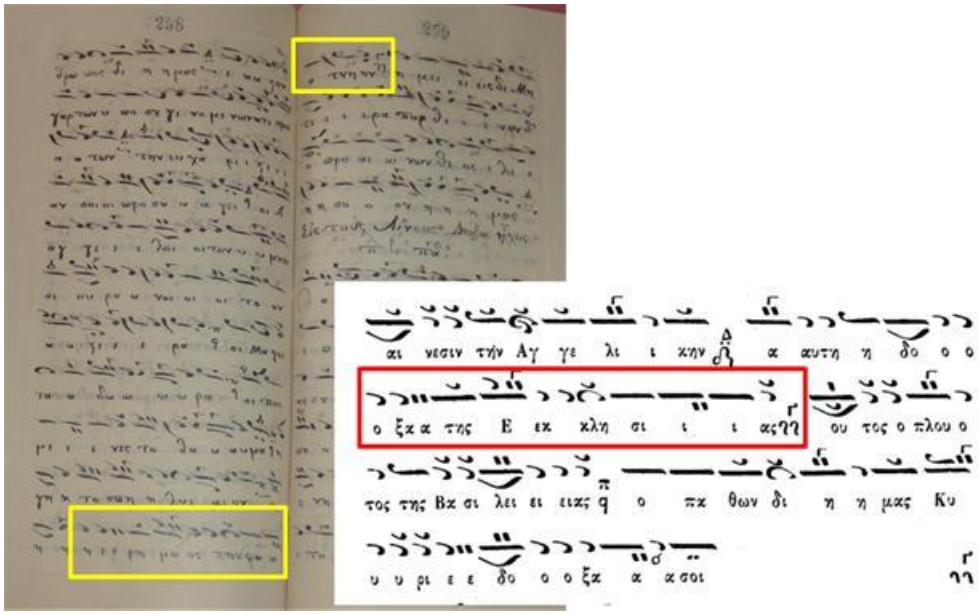
12 Αναστασιματάριο Ιωάννου Πρωτοψάλτου, σελ 161

13 Αναστασιματάριο Ιωάννου Πρωτοψάλτου, σελ 200

v. Η θέση της φράσης «η γη το σπήλαιον», με μια θέση που συναντάται στο αργοσύντομο «Νίκην έχω Χριστόν» [14], ήχος πλάγιος του Δευτέρου (πλ. Β΄), στη φράση «ο εν νεκροίς ελεύθερος».



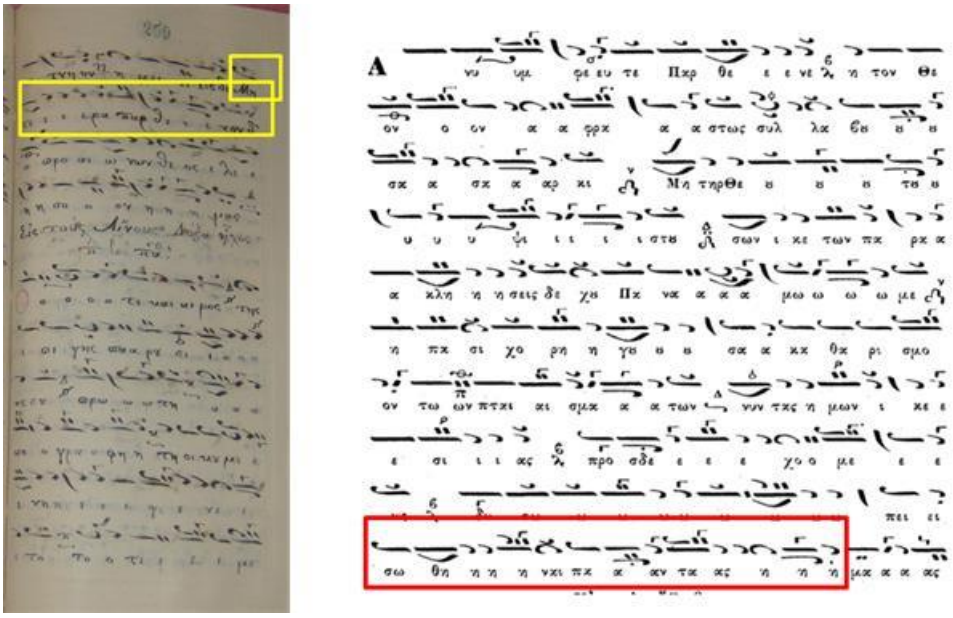
vi. Η θέση της φράσης «η έρημος την φάτνην», παρατηρείται στο αργοσύντομο «Απόστολοι ιδόντες την έγερσιν»[15], ήχος Βαρύς, στη φράση «η δόξα της Εκκλησίας».



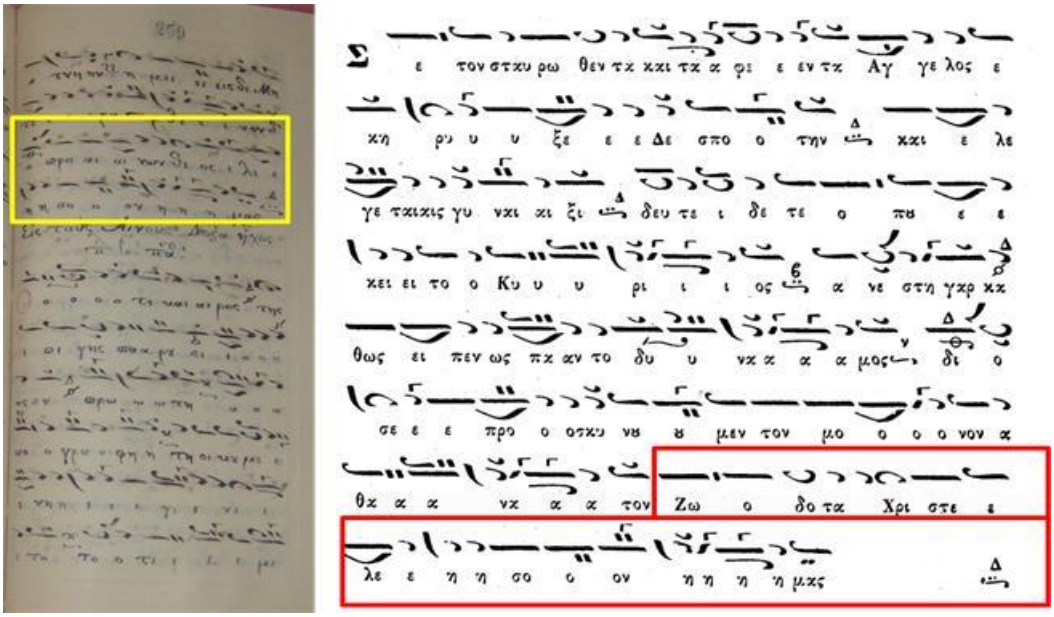
14 Αναστασιματάριο Ιωάννου Πρωτοψάλτου, σελ 253

15 Αναστασιματάριο Ιωάννου Πρωτοψάλτου, σελ 302

vii. Προς το τέλος της μελοποίησης, υπάρχει η θέση της φράσης «ημείς δε μητέρα παρθένον», που ταιριάζει με δύο θέσεις του πλαγίου Τετάρτου (πλ. Δ΄), αφενός με τη φράση «Σωθήναι πάντα ημάς» της μελοπόιησης του «Ανύμφευτε Παρθένε»[16] και αφετέρου, με μια φράση του Η΄ Εωθινού[17] στο «Δέσποτα Κύριε».



viii. Η τελική θέση της φράσης «Των προ αιώνων Θεός, ελέησον ημάς», η οποία είναι και η τελευταία της μελοποίησης, συναντάται αυτούσια στην καταληκτική φράση του «Σε τον σταυρωθέντα»[18], ήχος Δεύτερος (Β΄), του αργοσύντομου Αναστασιματαρίου

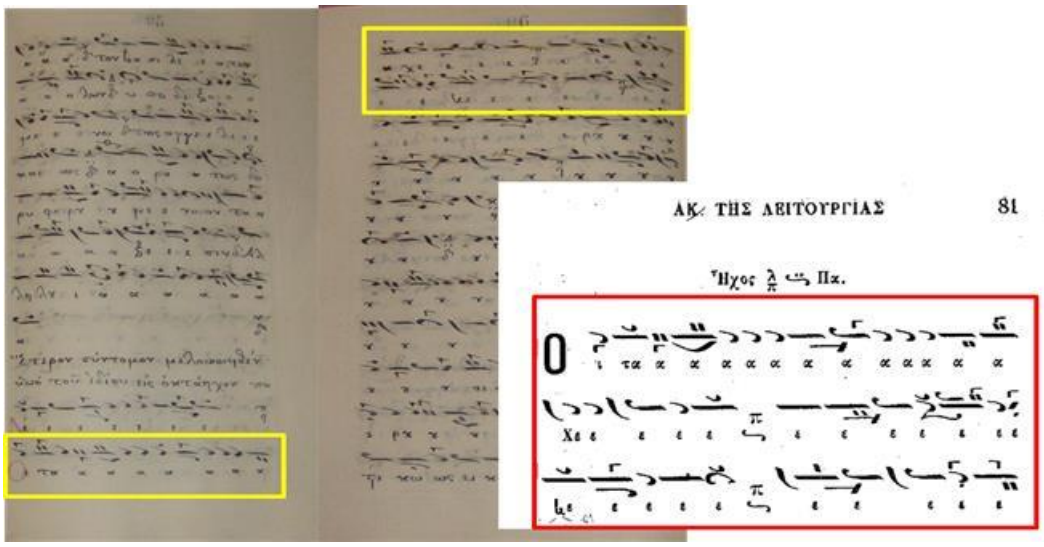


Στη μελοποίηση του Οκτάηχου Χερουβικού, έχουμε πολλές θέσεις, που συναντιούνται σε μελοποιήσεις Χερουβικών κλασσικών μελουργών, όπως του Θεοδώρου Φωκαέα, του Πέτρου Πελοποννησίου, του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου και άλλων. Στη μελοποίηση αυτή, πέραν των

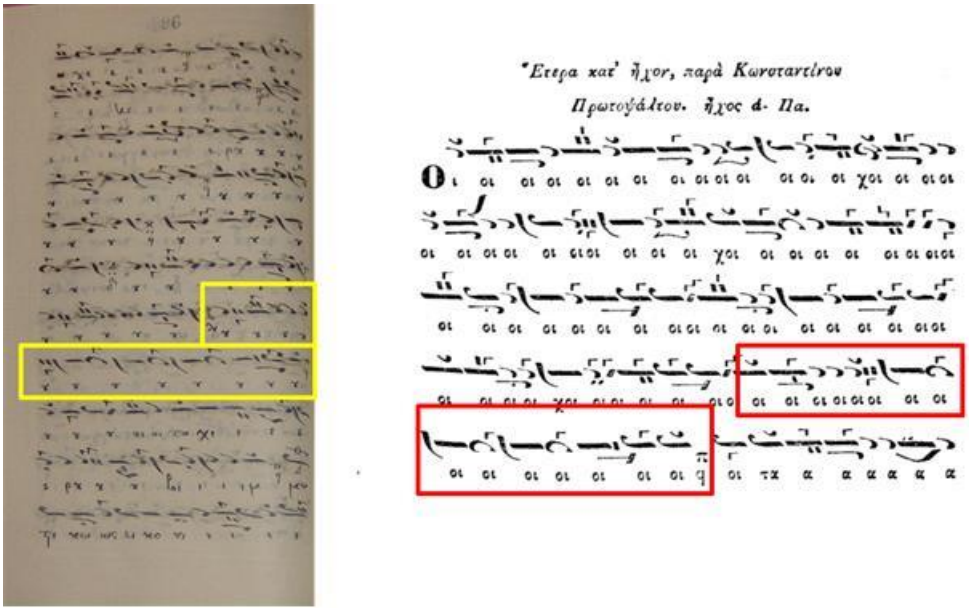
16 Αναστασιματάριο Ιωάννου Πρωτοψάλτου, σελ 361 και 362
17 Αναστασιματάριο Ιωάννου Πρωτοψάλτου, σελ 390 και 392
18 Αναστασιματάριο Ιωάννου Πρωτοψάλτου, σελ 65

κάτωθι, υπάρχει μελοποιημένο και το «Ως τον Βασιλέα», που στις σύγχρονες μελοποιήσεις παραλείπετε. Οι φράσεις αυτές είναι ως εξής:

i. Η θέση που χρησιμοποιήθηκε προκειμένου να μελοποιηθεί η φράση «Οι τα χε…νε..ε», που είναι σε ήχο Πρώτο (Α΄), συναντάτε σχεδόν αυτούσια στο Χερουβικό της Εβδομάδος του Θεοδώρου Φωκαέα[19] απλώς είναι σε άλλο ήχο, και συγκεκριμένα στον πλάγιο του Δευτέρου (πλ. Β΄).



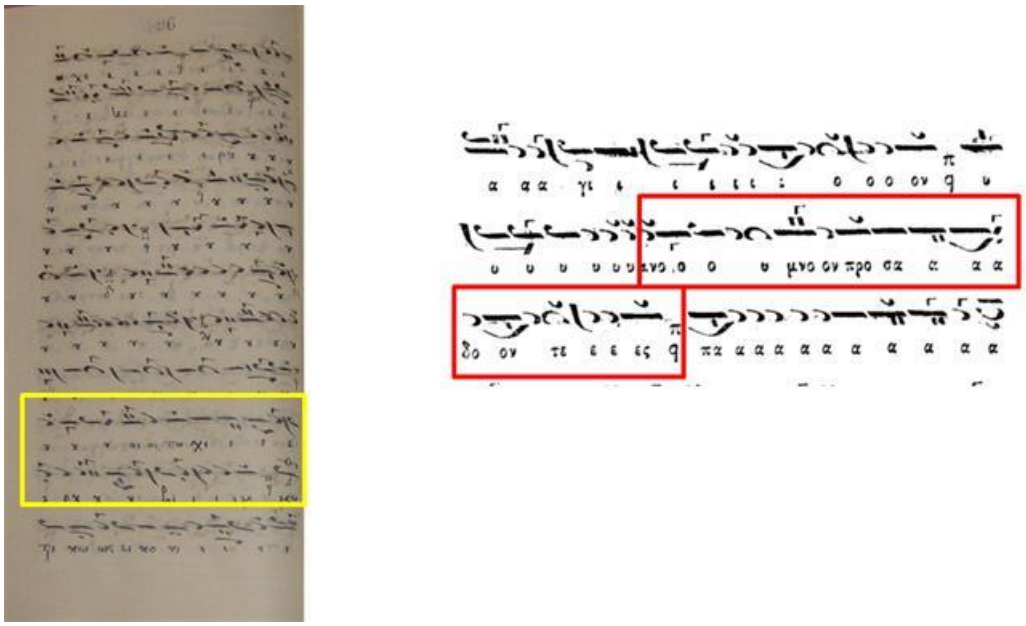
ii. Η μελική φράση στο «ου… -ου» της λέξεως «Χερουβίμ» απαντά ωε θέση στη μελοποίηση Χερουβικού σε ήχο Πρώτο του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, στο «οι….οι» της φράσης «Οι τα Χερουβίμ»[20].



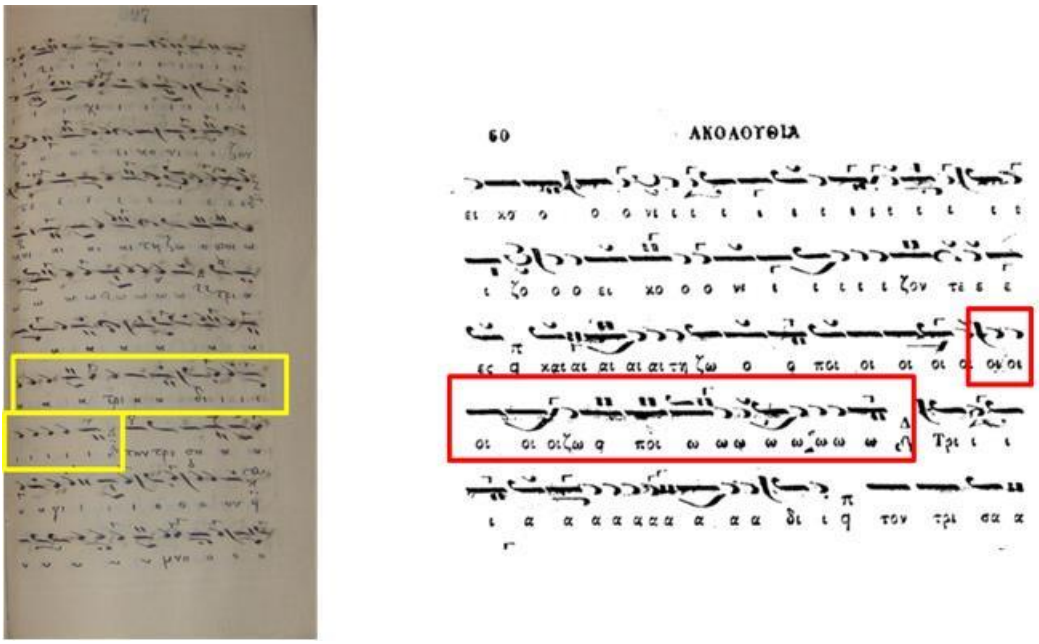
19 Γεώργιος Πρωγάκης, Μουσική Συλλογή, βιβλίο Θείας Λειτουργίας, σελ 81

20 Μουσικός Πανδέκτης, βιβλίο Θείας Λειτουργίας, σελ 571

iii. Η μελοποιημένη φράση «ου- οι τα Χερουβίμ» του Κοντόπουλου, απαντά ως θέση στο αργοσύντομο Χερουβικό του Πέτρου Πελοποννησίου σε ήχο Α΄, στη φράση «μνον προσάδοντες» [21].



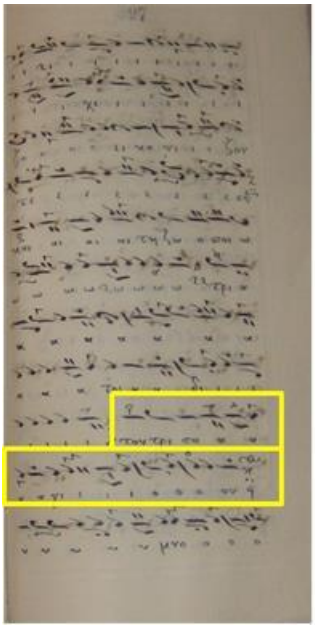
iv. Η θέση της φράσης «α…. -α Τριάδι», απαντά στο Χερουβικό του Πέτρου Πελοποννησίου, στη φράση «τη ζωοποιώ»[22].

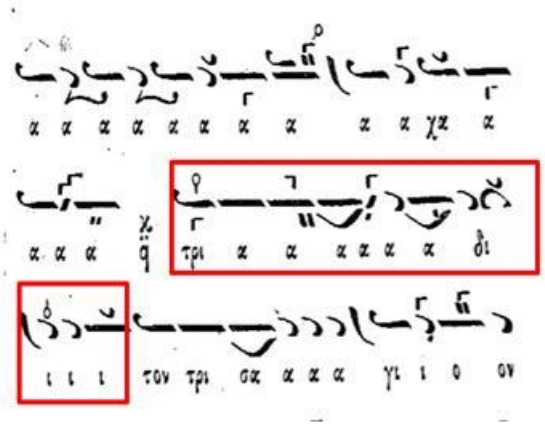


[21] Όπως πριν, Μουσική Πανδέκτη, βιβλίο για την Θεία Λειτουργία, σελ 60

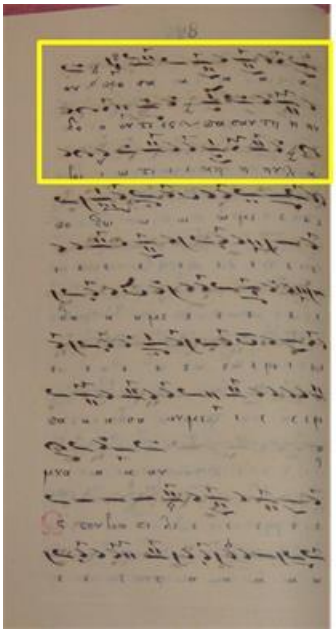
[22] Μουσική Πανδέκτη, βιβλίο για την Θεία Λειτουργία, σελ 60

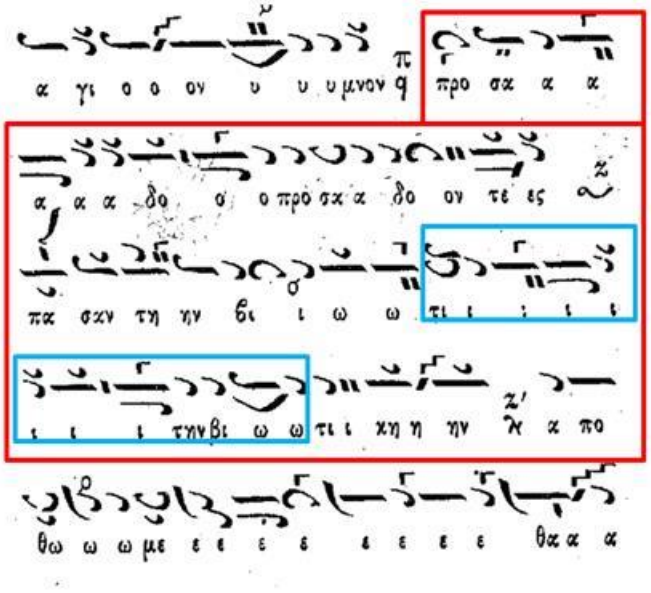
v. Η θέση που χρησιμοποιεί ο Κοντόπουλος στη μελοποίηση της φράσης «τον Τρισάγιον», που είναι σε ήχο πλάγιο του Πρώτου (πλ. Α΄), συναντάται, με μικρή διαφοροποίηση στο μέλος, στο Χερουβικό της Εβδομάδας, του Α΄ ήχου, υπό Θεοδώρου Φωκαέα, στη φράση «Τριάδι»[23].





vi. Η θέση που χρησιμοποιείται στην μελοποίηση της φράσης «προσάδοντες πάσαν την βιοτικήν», υπάρχει και στο Χερουβικό της Εβδομάδος, ήχος βαρύς εκ του ζω, υπό του Φωκαέα[24], στην ίδια ακριβώς φράση, έχοντας προβεί σε σύντμηση της θέσεως αυτής, στο σημείο που φαίνεται στη διαφάνεια.

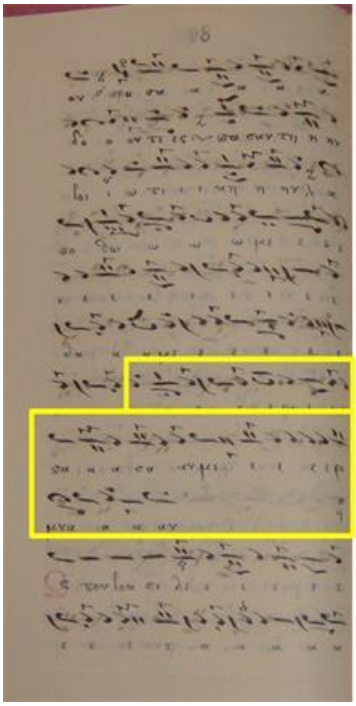


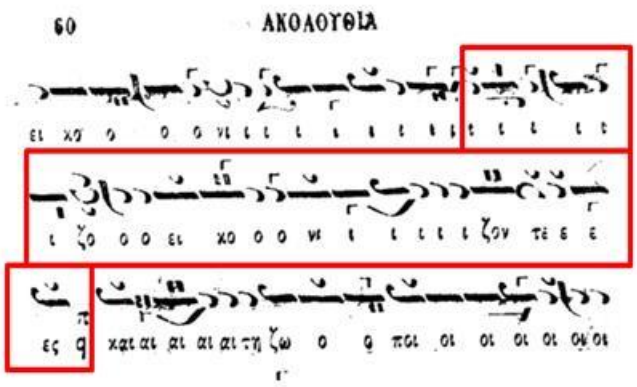


[23] Γεώργιος Πρωγάκης, Μουσική Συλλογή, βιβλίο Θείας Λειτουργίας, σελ 63

[24] Γεώργιος Πρωγάκης, Μουσική Συλλογή, βιβλίο Θείας Λειτουργίας, σελ 86

vii. Η μελοποιημένη φράση του Κοντόπουλου «-ερι- πασαν μέριμναν», που είναι μια θέση που μας επαναφέρει στον πρώτο ήχο, απαντά στο Χερουβικό του Πέτρου Πελοποννησίου, στη φράση «-ίζοντες» της λέξεως «εικονίζοντες» [25].





4. Συμπέρασμα

Όλες αυτές, οι φράσεις και οι θέσεις μελοποιΐας που υπάρχουν στις μελοποιήσεις του Ιωάννου Αναγνώστη Κοντόπουλου, έχουν μικρές αλλαγές στις αρμογές των θέσεων μεταξύ τους, ενώ παρατηρούνται, μικροδιαφοροποιήσεις στην γραφή των θέσεων, οι οποίες οφείλονται σε ποιοτικές αναλύσεις της προφορικής παράδοσης, και στην προσαρμογή που έκανε ο μελουργός στις θέσεις ανάλογα με τον αριθμό των συλλαβών του ποιητικού κειμένου και τον τονισμό τους.

Εν κατακλείδι, θα διατυπώναμε την άποψη πως μέσα από τις μελοποιήσεις αυτές βλέπουμε έναν άνθρωπο να βιώνει τα τρία χρονικά επίπεδα, ανάπτυξη, εξέλιξη και ωρίμανση. Ο άνθρωπος αυτός, είχε το ζήλο, το πάθος και την άσβεστη φλόγα για την μεταλαμπάδευση της τέχνης των αγγέλων στη γη. Και ο ρόλος των επί της γης αγγέλων, δηλαδή των όσων ασχολούνται σήμερα με την Ψαλτική Τέχνη, είναι αυτός της διάδοσης μια τέχνης που έρχεται από το παρελθόν στο μέλλον. Ο Ιωάννης Αναγνώστης Κοντόπουλος, κατάφερε να συνεχίσει στην περιοχή της Μαγνησίας το έργο και το ρόλο των αγγέλων, άσχετα του γεγονότος πως δεν είχε το τάλαντο της καλλιφωνίας, αλλά καλλιεργώντας τα τάλαντα της μελοποιίας και της διδασκαλίας της Ψαλτικής Τέχνης, διατήρησε ένα συγκεκριμένο στυλ σύνθεσης, μιας κλασσικής μελοποιίας, έχοντας συνδυάσει τα στοιχεία εκείνα, τα κλασσικά στοιχεία γραφής, μέσα στο χωροχρόνο.

[25] Όπως πριν, Μουσική Πανδέκτη, βιβλίο για την Θεία Λειτουργία, σελ 60

Βιβλιογραφία

Αναστασιματάριο, Ιωάννου Πρωτοψάλτου, Εκδόσεις Ζωής

Πρεσβ. Κουγιουμτζόγλου Γεώργιος, Λατρευτικό Εγχειρίδιο (Στοιχεία αγωγής για την τάξη και τη λατρεία της Εκκλησίας), Χρήσιμο Γλωσσάριο, Συναξάρι, Θεσσαλονίκη 1998

Καλογερόπουλος Τάκης, Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής, λήμμα **Κοντόπουλος Αναγνώστης**, τόμος 3ος, Εκδόσεις Γιαλλέλης, Αθήνα 1998

Καραγκούνης Κωνσταντίνος Χαριλ., *Η Ψαλτική Τέχνη στη Μαγνησία*, Αφιέρωμα στο 34ο – 35ο τεύχος της Τριμηνιαίας Περιοδικής Εκδόσεως του Δημοτικού Κέντρου Ιστορίας και Τεκμηρίωσης Βόλου «Εν Βόλω», σελ 45, Βόλος 2009. (Ιούλιος – Δεκέμβριος 2009)

Καραγκούνης Κωνσταντίνος Χαριλ., *Η Παράδοση και Εξήγηση του Μέλους των Χερουβικών,* διδακτορική διατριβή, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας της Εκκλησίας της Ελλάδος, Μελέται 7, σελ. 588, Αθήνα 2003

Μουσική Πανδέκτη

Παπαδόπουλος Γεώργιος, *Συμβολαί εις την Ιστορίαν της παρ΄ ημίν Εκκλησιαστικής Μουσικής*, σελ 460 και 461, Τυπογραφείο και Βιβλιοπολείον Κουτσουλίνου και Αθανασιάδου, Αθήνα 1890

Παπασταύρου Χρήστος, Νεότερο Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό του Ηλίου, λήμμα **Κοντόπουλος Αναγνώστης,** τόμος 11ος.

---

*Ο **Χαρίλαος Κων. Καραγκούνης** γεννήθηκε στο Βόλο στις 20 Αυγούστου του 1992. Είναι απόφοιτος του περίφημου Μουσικού Σχολείου Βόλου. Το Οκτώβριο του 2010 πέρασε στη Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών και συγκεκριμένα στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Α.Τ.Ε.Ι. Ηπείρου που εδρεύει στην Άρτα. Είναι τελειόφοιτος και αυτή την περίοδο εκπονεί την Πτυχιακή του εργασία. Διδάχθηκε την Βυζαντινή Εκκλησιαστική Μουσική από τον πατέρα του Κωνσταντίνο Καραγκούνη, του οποίου διατελεί Δομέστικος στο Ιερό Αναλόγιο. Από τον Φεβρουάριο του 2014 είναι Διπλωματούχος της Βυζαντινής Μουσικής. Παίζει τα παραδοσιακά μουσικά όργανα Ταμπουρά, Κανονάκι και Παραδοσιακά Κρουστά.*

Προληπτική Συντήρηση Εκκλησιαστικού Αρχειακού Υλικού

Χρήστος Καρύδης

Ανώτατο Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Ιονίων Νήσων,
Κατεύθυνση Συντήρησης Πολιτισμικής Κληρονομιάς, Ζάκυνθος
Ανώτατη Εκκλησιαστική Ακαδημία Θεσσαλονίκης- Πρόγραμμα Διαχείρισης Εκκλησιαστικών Κειμηλίων
c.karydis@gmail.com

Περίληψη. Το αρχειακό υλικό που διατηρεί ένα ιερό καθίδρυμα είναι κατασκευασμένο απο διαφορετικά υλικά (χαρτί, δέρμα, ύφασμα, κ.α.). Αυτά μπορούν να διατηρηθούν στην αρχική τους κατάσταση ή έστω με μια μικρή αλλοίωση, εάν ο επιμελητής της συλλογής ακολουθήσει βασικούς κανόνες της προληπτικής συντήρησης των έργων τέχνης. Το αρχειακό υλικό πέρα από τη χρήση τους μέσα στην Ορθόδοξη λατρεία, αρκετές φορές φέρει ιστορική και καλλιτεχνική αξία. Η ανακοίνωση στοχεύει στη σύντομη παρουσίαση των διαφορετικών μεθόδων διατήρησης όπως είναι η συντήρηση (*conservation*), αποκατάσταση (*restoration*) και προληπτική συντήρηση (*preventive conservation*). Στην συνέχεια αναφέρονται τα είδη και τα κύρια αίτια των φθορών που υπόκειται το εκκλησιαστικό αρχειακό υλικό που χρησιμοποιείται μέσα στην λατρεία, δίνοντας ανάλογα παραδείγματα. Αναφορά επίσης γίνεται στην σπουδαιότητα της παθητικής διατήρησης των έργων και όχι της επεμβατικής συντήρησης. Η παρουσίαση κλείνει θίγοντας ηθικά ερωτήματα για τον τρόπο διατήρησης των σημερινών εκκλησιαστικών συλλογών στον Ελλαδικό χώρο και τον τρόπο με τον οποίο θα πρέπει αυτά να αντιμετωπισθούν.

Abstract. The archival material that an ecclesiastical institute keeps most of the time are constructed by a mixture of materials (paper, leather, textiles). These materials can be preserved in their first stage or state with a small alteration, if the keepers of the collection follows basic rules of preventive conservation of work of art. The archival material beyond their use in the orthodox adoration, many times brings historical and artistic value. The aim of this paper is to present the different types of the preservation methods such as conservation, restoration and preventive conservation and their differences between them. Types and main reasons of deterioration factors are also mentioned giving examples. Finally, ethical questions for the current methods of storage and display of archival materials are also presented.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ανακοίνωση αυτή αναφέρεται στην προληπτική συντήρηση εκκλησιαστικών αρχειακών αντικειμένων που δεν χρησιμοποιούνται πια, αλλά φυλάσσονται σε σκευοφυλάκια. Στόχος και προσδοκία της εισηγήσεως είναι να παρουσιαστούν οι τρόποι με τους οποίους ο διαχειριστής της συλλογής, θα μπορέσει να την προφυλάξει από τις φθορές που προκαλούν διάφοροι παράγοντες, άρα να την διαφυλάξει μέσα στο πέρασμα του χρόνου. Ξεκινώντας με την διατύπωση των τριών ορισμών διατήρησης αντικειμένων όπως είναι η αποκατάσταση (*restoration*), η συντήρηση (*conservation*) και η προληπτική συντήρηση (*preventive conservation*), θα επικεντρωθούμε στον ρόλο της τελευταίας, μιας 'σύγχρονης' πλέον μεθόδου σε επιστημονικό επίπεδο, εφόσον προκύπτει ως εξέλιξη των δύο προηγουμένων.

Συγκεκριμένα, είναι η μέθοδος που δεν επεμβαίνει άμεσα στα ίδια τα αντικείμενα όπως πραγματώνουν οι δύο προηγούμενες μέθοδοι, αλλά τα προφυλάσσει από τους παράγοντες που προκαλούν τις φθορές και δημιουργεί τις κατάλληλες συνθήκες ώστε τα αντικείμενα να διατηρηθούν ακέραια.

Copyright: © 2014 Χρήστος Καρύδης. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.

Στη συνέχεια, αναφέρονται οι παράγοντες και τα είδη των φθορών που υπόκεινται τα συγκεκριμένα εκκλησιαστικά αντικείμενα, όπως είναι οι μηχανικές φθορές (απώλειες υλικών, ρωγμές στα κατασκευαστικά υλικά κ.α.), οι φυσικές φθορές και τέλος οι χημικές φθορές (φωτολυτικές διαδικασίες, μικροοργανισμοί κ.α.), αφού πρώτα γίνει μια αναφορά στα υλικά κατασκευής τους. Τέλος, η εισήγηση θέτει τις βάσεις για έναν ηθικό προβληματισμό που εύλογα προκύπτει όταν τέτοιου είδους ιερά αντικείμενα χρειάζεται να διατηρηθούν.

2. ΟΡΙΣΜΟΙ ΔΙΑΤΗΡΗΣΗΣ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ

Η διατήρηση των έργων τέχνης ώς γενικός όρος συμπεριλαμβάνει τρείς συνυφασμένους αλλά ξεχωριστούς όρους όπως ορίζονται από Διεθνείς Οργανισμούς συντήρησης και μουσειολογίας στο εξωτερικό και στον ελλαδικό χώρο, όπως:

Συντήρηση (*conservation*): είναι όλες οι ενέργειες που στοχεύουν στην διαφύλαξη και την ερμηνεία της πολιτιστικής κληρονομιάς για το μέλλον, συμπεριλαμβάνοντας την ιστορική ερμηνεία τους (Μετάφραση ICON) [1].

Αποκατάσταση (*restoration*): είναι η διαδικασία που περιλαμβάνει την λήψη μέτρων, για να δοθεί όσο γίνεται καλύτερα σε ένα αντικείμενο που έχει υποστεί φθορά ή βλάβη η αρχική μορφή του με την ελάχιστη δυνατή θυσία της αισθητικής και της ιστορικής ακεραιότητάς του. Η επέμβαση πρέπει να είναι ορατή με γυμνό μάτι ύστερα από προσεκτική παρατήρηση (ICOM- Ελληνικό Τμήμα).

Προληπτική Συντήρηση (*preventive conservation*): Περιλαμβάνει τις έμμεσες ενέργειες για την επιβράδυνση ή την αποτροπή της φθοράς, δημιουργώντας τις κατάλληλες συνθήκες για την διατήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς, όσο αυτό μπορεί είναι να είναι συμβατό με την κοινωνική τους χρήση. Επίσης, η προληπτική συντήρηση αποσκοπεί στη σωστή μεταχείριση, μεταφορά, χρήση, αποθήκευση και έκθεση των αντικειμένων. Ενδέχεται επίσης να περιλαμβάνει ζητήματα κατασκευής πιστών αντιγράφων ώστε να διατηρηθούν τα αυθεντικά έργα τέχνης (Μετάφραση E.C.C.O).

Από τους παραπάνω ορισμούς προκύπτει ότι η προληπτική συντήρηση (*preventive conservation*) είναι μια 'παθητική' μέθοδος διατήρησης, που στοχεύει να προλάβει ή να αναχαιτίσει τους παράγοντες αυτούς που προκαλούν φθορές στα αντικείμενα, ώστε η επέμβαση στα ίδια τα αντικείμενα να είναι όσο το δυνατό μικρότερη.

Η προληπτική συντήρηση αποτελεί την ειδίκευση στην αποτροπή ή την επιβράδυνση των παραγόντων φθοράς σε μεμονωμένα έργα τέχνης, ιδιωτικές συλλογές και αρχειακό υλικό. Οι διαδικασίες της περιλαμβάνουν τον έλεγχο του περιβάλλοντος, την έκθεση-μεταφορά-αποθήκευση και την ετοιμότητα διάσωσης σε συνθήκες φυσικών καταστροφών. Οι διαδικασίες αυτές δεν περιλαμβάνουν την άμεση φυσική ή χημική επέμβαση στο αντικείμενο.

Σε αντίθεση με τη επεμβατική συντήρηση των έργων τέχνης, η προληπτική συντήρηση δεν επικεντρώνει τη προσοχή σε ένα αντικείμενο απαραίτητα, αλλά αποσκοπεί σε ολόκληρη τη συλλογή που είναι αποθηκευμένο ή εκτεθειμένο το έργο[1, 2, 3].

3. ΣΚΟΠΟΣ ΤΗΣ ΠΡΟΛΗΠΤΙΚΗΣ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ

Η προληπτική συντήρηση στοχεύει στην διατήρηση των έργων αποτρέποντας, μέσα από τη δημιουργία κατάλληλων περιβαλλοντικών συνθηκών, την περαιτέρω φθορά τους. Άρα η δημιουργία ενός σταθερού περιβάλλοντος (χωρίς απότομες εναλλαγές στη θερμοκρασία και την υγρασία), η σωστή μεταφορά και μεταχείριση, ο κατάλληλος τρόπος αλλά και τα συμβατά με τα αντικείμενα υλικά αποθήκευσης και έκθεσής τους (*ancillary materials*), είναι οι βασικοί κανόνες που εφαρμόζονται στην προληπτική συντήρηση.

Περιληπτικά, ο σωστός έλεγχος της σχετικής υγρασίας (RH), της θερμοκρασίας (T), της ακτινοβολίας (UV), των ατμοσφαιρικών ρύπων με ειδικά όργανα μετρήσεως (π.χ. αφυγραντήρες, κ.α.), της προσβολής από μικροοργανισμούς και βακτήρια, καθώς και των οξέων που αποβάλλονται από τα υλικά κατασκευής των προθηκών (VOC), είναι απαραίτητος σε όλους τους αποθηκευτικούς και εκθεσιακούς χώρους ενός μουσείου ή σκευοφυλακίου. Η συχνή καθαριότητα των χώρων αυτών είναι κι'αυτή μέρος της σωστής διαφύλαξής τους [3] Μέτρα προφύλαξης είναι απαραίτητο να

παρθούν για την διάσωση των αντικειμένων από σεισμούς, πλημμύρες, πυρκαγιές, βανδαλισμούς, και τον ανθρώπινο παράγοντα [4]. Έχει παρατηρηθεί ότι τα βιβλία και το αρχειακό υλικό που χρησιμοποιούνται μέσα σε Ναούς κινδυνεύουν κυρίως από τις εναποθέσεις ρύπων, την απώλεια υλικού από την πιθανή απρόσεκτη καύση και την δημιουργία κηλίδων πάνω στα αρχειακά υλικά που έχουν χρησιμοποιηθεί μέσα στην λατρεία.

4. ΥΛΙΚΑ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ ΑΡΧΕΙΑΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ

Τα υλικά κατασκευής των αντικειμένων χωρίζονται σε δύο κύριες κατηγορίες που αποτελούν τα οργανικά και τα ανόργανα υλικά. Οργανικά ορίζουμε τα υλικά που έχουν προέλθει από ζωικές και φυτικές πρώτες ύλες [5]. Όλα τα οργανικά υλικά έχουν ως κοινό γνώρισμα ότι περιέχουν στη χημική τους σύσταση μόρια άνθρακα. Στην κατηγορία οργανικά υλικά συγκαταλέγονται και οι συνθετικές ύλες που είναι προϊόντα επεξεργασμένων οργανικών υλών. Ανόργανα υλικά είναι αυτά που έχουν προέλθει από μη ζώντες οργανισμούς (πχ. ορυκτά επεξεργασμένα ή μη).

Από τις δύο κύριες κατηγορίες οργανικών και ανόργανων υλικών προκύπτουν οι εξής υποκατηγορίες: στα οργανικά υλικά συγκαταλέγονται το ξύλο, το δέρμα, το χαρτί, η περγαμηνή, το ύφασμα, οι ρητίνες , κ.α., ενώ στα ανόργανα το μέταλλο, κ.α.

Αξίζει να σημειωθεί ότι στις περισσότερες περιπτώσεις τα αντικείμενα δεν είναι κατασκευασμένα από ένα και μόνο υλικό, αλλά πρόκειται για μεικτές κατασκευές που αποτελούνται από δύο ή και περισσότερα υλικά.

5. ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ ΦΘΟΡΑΣ

Για να εντοπίσουμε και να κατανοήσουμε τα αίτια που ένα αντικείμενο έχει υποστεί κάποιο είδος φθοράς θα χωρίσουμε τους παράγοντες στις ακόλουθες κατηγορίες.

Σχετική Υγρασία & Θερμοκρασία: Απότομες εναλλαγές και ακραίες τιμές αποτελούν σημαντικό αίτιο φθοράς. Οι δύο όροι σχετίζονται μεταξύ τους διότι η θερμοκρασία επηρεάζει τις τιμές της σχετικής υγρασίας. Η υγρασία εκφράζεται με δύο διαφορετικές τιμές: την απόλυτη υγρασία (AH) και τη σχετική υγρασία (*Relative Humidity*). Η απόλυτη υγρασία (*Absolute Humidity*) εκφράζει την ποσότητα του νερού που υπάρχει σε ένα χώρο. Η σχετική υγρασία (RH) εκφράζει το ποσοστό των υδρατμών σε ένα χώρο, σε σχέση με τη μέγιστη ποσότητα υδρατμών που μπορεί να παραμείνει αέρια στον ίδιο χώρο σε σταθερή θερμοκρασία. Αυτό σημαίνει ότι με τις εναλλαγές της θερμοκρασίας η τιμή της σχετικής υγρασίας αλλάζει, ακόμη και εάν μιλάμε για την ίδια ποσότητα νερού [5]. Στον τομέα της προληπτικής συντήρησης, οι τιμές της σχετικής υγρασίας (RH) μας πληροφορούν κατά πόσο η υγρασία του χώρου επηρεάζει τα αντικείμενα (εικ.1).

Ακτινοβολία: Κυρίως οι υπεριώδεις (UV), οι υπέρυθρες (IR) καθώς και το ορατό φως αποτελούν σημαντικούς παράγοντες φθοράς, ιδιαίτερα δε σε αντικείμενα που είναι κατασκευασμένα από οργανικά υλικά, όπως το ύφασμα και το χαρτί, και που θεωρούνται πιο ευαίσθητα. Πρόκειται για μια μορφή ενέργειας που επιδρά στα αντικείμενα με τον εξής τρόπο: α) σπάει τις μοριακές δομές κάποιων υλικών με εντονότερη τη δράση της (UV) στα οργανικά υλικά και β) λειτουργεί ως καταλύτης για τη δράση άλλων παραγόντων διάβρωσης όπως η φωτοοξείδωση, δηλαδή συντελεί στην ένωση οξυγόνου με τα μόρια της ύλης του αντικειμένου.

Ρύπανση: Η ρύπανση είναι παρούσα σε μορφή αέριων (πχ. βιομηχανικοί ρύποι), ή σωματιδίων (πχ. μόρια σκόνης). Η ρύπανση επηρεάζει το αντικείμενο χημικά (δημιουργώντας ενώσεις ή λύνοντας μοριακούς δεσμούς) και μηχανικά (πχ. φθορά με την τριβή) [6]. Επίσης, ορισμένοι αναγνωρίζουν και τον ήχο ως είδος ρύπανσης σε μορφή ενέργειας (πχ. κραδασμοί).

Εκθεσιακά-Αποθηκευτικά Υλικά (*Ancillary Materials*): Υλικά που έχουν χρησιμοποιηθεί μέσα σε προθήκη ή στον αποθηκευτικό χώρο και έρχονται σε άμεση ή έμμεση επαφή με το αντικείμενο. Τα υλικά αυτά ενδέχεται να προσβάλουν το έργο τέχνης είτε μηχανικά (π.χ. εκδορές, τριβή), είτε χημικά (αναθυμιάσεις και μεταφερόμενες δραστικές ουσίες VOCs) [6].

Βιολογικοί παράγοντες: Περιλαμβάνουν τους ζωντανούς οργανισμούς, όπως τους μικροοργανισμούς (μύκητες, βακτήρια, λειχήνες), τα φυτά, και τα ζώα (έντομα, τρωκτικά, κ.α.).

Δρουν στα αντικείμενα με καταστρεπτικές συνέπειες είτε με το να τρέφονται από αυτά, είτε με το να εκκρίνουν βλαβερές ουσίες. Οι βιολογικοί παράγοντες είναι περισσότερο επιβλαβείς στα οργανικά υλικά που βρίσκονται και ώς κατασκευαστικά υλικά στα βιβλία (χαρτί, δέρμα, συγκολλητικές ουσίες, ύφασμα) [7].

Ανθρώπινη δραστηριότητα: Χωρίζεται σε εκούσια, όπως κλοπή, βανδαλισμός ή παράνομο εμπόριο[1] και σε ακούσια, όπως αμέλεια ή επεμβάσεις, οι οποίες ενώ έχουν ως σκοπό τη διατήρηση, τη βελτίωση και την αισθητική αποκατάσταση του αντικειμένου, προκαλούν μεγαλύτερες ζημιές στο αντικείμενο αλλοιώνοντας τις περισσότερες φορές την ιστορική του αξία ή απαλείφοντας τελείως την ιστορική μαρτυρία που αυτό φέρει. Επίσης η υπερβολική ή λανθασμένη χρήση του αντικειμένου μπορεί να προκαλέσει μη αντιστρέψιμες φθορές.

Καταστροφές: Στην Ελλάδα τα αντικείμενα απειλούνται κυρίως από σεισμούς, πυρκαγιές και τοπικές πλημμύρες.

Ενδογενείς παράγοντες: Αποτελούν τα αίτια φθοράς που προκαλούνται από τη διαδικασία κατασκευής του αντικειμένου ή την ασυμβατότητα των υλικών που το αποτελούν.

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι παράγοντες φθορών τις περισσότερες φορές δρουν σε συνδυασμό και πολύ σπάνια μεμονωμένα.

6. ΤΥΠΟΙ ΦΘΟΡΩΝ

Πολλοί μελετητές χωρίζουν τα είδη των φθορών σε τρείς κατηγορίες για να προσδιορίσουν με μεγαλύτερη ακρίβεια την ποιότητα της καταστροφής που προκαλείται στα αντικείμενα. Έτσι, οι φθορές χωρίζονται σε: φυσικές, χημικές και μηχανικές. Άλλοι πάλι θεωρούν τους βιολογικούς παράγοντες ως τρίτη κατηγορία. Σε άλλες πάλι περιπτώσεις τα είδη των φθορών χωρίζονται σε δύο μεγάλες κατηγορίες όπως είναι οι φυσικές και οι χημικές. Είναι επίσης σημαντικό να αναφέρουμε ότι οι παράγοντες διάβρωσης είτε με σταθερό είτε με διαφορετικό βαθμό συχνότητας είναι επιβλαβείς για τα αντικείμενα, δημιουργώντας τέτοιου είδους φθορές που πολλές φορές είναι μη αντιστρέψιμες. Οι φθορές των έργων είναι μια αλυσίδα. Εάν ένας κρίκος σπάσει τότε αυτός επηρεάζει άλλον παράγοντα μέσα σε μια συλλογή (π.χ. υψηλή θερμοκρασία = προσβολή απο έντομα).

6.1 Φυσικές Φθορές

Η επίδραση που έχουν οι φυσικές φθορές δεν μπορεί να αλλάξει την μοριακή δομή των υλικών κατασκευής των αντικειμένων παρά μόνο τον φυσικό χαρακτήρα τους ως προς το σχήμα και τον όγκο τους. Οι τρόποι με τους οποίους πραγματώνονται αυτές οι φθορές είναι οι ακόλουθοι:

- Με την απώλεια των αρχικών υλικών κατασκευής,
- Με την προσθήκη νεότερων υλικών κατά την διάρκεια διαφόρων προηγούμενων επεμβάσεων (*restoration*).

Οι φθορές αυτές παρουσιάζονται στα αντικείμενα ως εξής:

- Φθορές από την λειτουργική χρήση των αντικειμένων (εκδορές, ρωγμές στους φορείς, απώλειες υλικών, ρωγματώσεις λεκέδες από υγρασία (εικ. 1) και εναλλαγές στη θερμοκρασία, λεκέδες από λάδι, κρασί ή από κεριά.
- Ακατάλληλες προηγούμενες επεμβάσεις (στερεωτικές επεμβάσεις με σελοτέιπ ή άλλες συγκολητικές ουσίες, καθαρισμός των αντικειμένων με ανορθόδοξους τρόπους και υλικά).
- Επιφανειακοί ρύποι όπως είναι η όξινη σκόνη.

6.2 Χημικές Φθορές

Οι χημικές φθορές παρουσιάζονται στην μοριακή δομή του αντικειμένου προκαλώντας την αποδυνάμωση των υλικών και τον αποχρωματισμό, και ενεργούν με τις παρακάτω χημικές διεργασίες:

- Οξείδωση: αποχρωματισμοί από την υπέρυθρη και υπεριώδη ακτινοβολία, διάβρωση των δερμάτινων επενδύσεων, των χρωστικών ή μελανιών που χρησιμοποιούνται.

[1] Βλ. Σχετικά Tubb: 1995.

- Υδρόλυση: πρόκειται για μία χημική αντίδραση στην οποία ένα χημικό στοιχείο σπάει ως αντίδραση με την επαφή του με το νερό. Αυτό παρουσιάζεται σε όλα τα πολυμερή υλικά και γίνεται με την παρουσία του νερού.
- Ακατάλληλα υλικά κατασκευής προθηκών που αποβάλλουν επιβλαβή οξέα για τα έργα τέχνης (π.χ. οξέα που αφαιρούνται από το ξύλο VOC, κ.α.).



Εικόνα 1. Λεπτομέρεια απο εισερχόμενη υγρασία, απώλειες υλικού και σκισίματα.

Επιπρόσθετα, οι βιολογικές φθορές (διεργασίες) που για ορισμένους μελετητές είναι ξεχωριστή κατηγορία παρόλα αυτά μπορούν να καταταχθούν και στις δύο κατηγορίες φθορών: τις χημικές (οξείδωση και χημική αντίδραση από τα κατάλοιπα των εντόμων και των τρωκτικών, καθώς και τη δημιουργία εστιών κατάλληλη για την ανάπτυξη μυκήτων) και τις μηχανικές (απώλεια υλικού, αποκόλληση, σχισίματα, οπές που δημιουργούνται από τρωκτικά και έντομα) [8,9], (εικ. 2,3).



Εικόνα 2. Έντονη προσβολή από εντόμα σε εσώφυλλα εκκλησιαστικού βιβλίου



Εικόνα 3. Αποκολλήσεις απο κακή μεταχείριση στην ράχη του βιβλίου

7. ΗΘΙΚΗ ΣΤΗΝ ΔΙΑΤΗΡΗΣΗ

Τα εκκλησιαστικά βιβλία χρησιμοποιούνται μέσα στην λατρεία, συμβάλλουν σημαντικά στην διατήρηση της Ορθόδοξης Χριστιανικής παράδοσης [10,11,12]. Η διατήρηση αυτών των αντικειμένων με τις δύο διαφορετικές προσεγγίσεις που αναφέρθηκαν στην αρχή της μελέτης μας, όπως είναι η συντήρηση και η προληπτική συντήρηση δημιουργεί ηθικούς προβληματισμούς μέσα στην επιστημονική κοινότητα των συντηρητών κάθε φορά που ένα από αυτά θα πρέπει να υποβληθεί σε διεργασίες διατήρησης.

Ο ρόλος τους είναι να εξυπηρετούν τις καθημερινές λειτουργικές ανάγκες μέσα στον Ναό, πράγμα που δικαιολογεί και το χαρακτηρισμό τους ως ιερά αντικείμενα.

Τα ηθικά ζητήματα που εγείρονται όταν πρέπει να επιλεχθεί μια από τις μεθόδους διατήρησης των αντικειμένων είναι θέμα προς συζήτηση που επιδέχεται πολλαπλές ερμηνείες. Στην πραγματικότητα δεν υπάρχουν καθορισμένοι όροι ή «συνταγές» σε μια επέμβαση. Ο συντηρητής θα πρέπει πάντοτε να έχει υπόψη του ότι ο στόχος της συντήρησης είναι η διάσωση της ακεραιότητας του αντικειμένου και η προστασία των ιστορικών στοιχείων που το συνιστούν. Η επέμβαση συντήρησης και αποκατάστασης δεν πρέπει να προκαλέσει φθορές και αλλοιώσεις στο έργο. Γενικά αρχίζει να επικρατεί η άποψη ότι 'όσο λιγότερο τόσο το καλύτερο'. Όσο δηλαδή μικρότερη σε έκταση θα είναι η επέμβαση και μικρότερος ο αριθμός και η ποσότητα των υλικών συντήρησης που θα χρησιμοποιηθούν, τόσο καλύτερη και πιο βέβαια θα είναι η μελλοντική διατήρηση του φέροντος αντικειμένου. Ιδιαίτερα δε τα τελευταία τριάντα (30) χρόνια όπως αναφέρει και η Redondo (2008), η επιστημονική κοινότητα των συντηρητών επανεξετάζει τις μεθόδους επέμβασης στα έργα τέχνης, προσπαθώντας να μειώσει την ανθρώπινη δραστηριότητα με τεχνικές και υλικά τα οποία μελλοντικά ενδέχεται να μην είναι αντιστρεπτά ή να αποδειχτούν ότι δημιουργούν περαιτέρω προβλήματα στην υλική δομή των αντικειμένων.

Με τη νέα πλέον αποδεκτή λύση διατήρησης που ξεκίνησε τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, οι πανεπιστημιακοί συντηρητές αμφισβητούν για την αντιστρεψιμότητα (*reversibility*) των υλικών και των επεμβάσεων που πρεσβεύεται με τόσο μεγάλο φανατισμό, και η οποία δεν εφαρμόζεται ούτε και ισχύει στην πραγματικότητα. Ένας νέος ορισμός πλέον αρχίζει και χρησιμοποιείται στην διεθνή κοινότητα όπως είναι το *re-treatability*, το οποίο μεταφράζεται ότι ο συντηρητής θα υποχρεούται να πραγματοποιήσει επεμβάσεις και υλικά έτσι ώστε μελλοντικά να είναι δυνατή πάλι η επέμβαση συντήρησης στο αντικείμενο [1]. Συνεπώς ο κίνδυνος της καταστροφής ή παραποίησης των αντικειμένων μειώνεται, και η ιστορική ακεραιότητά τους διαφυλάσσεται στο έπακρον για τις επόμενες γενιές.

Στις ημέρες μας έχει παρατηρηθεί ότι πολλές φορές αντικείμενα συντηρούνται από μοναστικές αδελφότητες, ή απο βιβλιοδέτες οι οποίοι δεν έχουν την ανάλογη κατάρτιση στην επιστήμη της συντήρησης, αλλά ούτε τη κατάλληλη γνώση για ηθικά δεοντολογικά ζητήματα. Πολλές φορές αυτά τα αντικείμενα μεταποιούνται, αφαιρούνται παλαιές βιβλιοδεσίες και εξώφυλλα με ανορθόδοξους τρόπους έτσι ώστε να επαναχρησιμοποιηθούν μέσα στον Ναό, αλλά από τα οποία έχουν χαθεί πλέον τα ιστορικά τους στοιχειά, στοιχεία σημαντικά για τους μελετητές και ιστορικούς.

Με τη μελέτη αυτή επιχειρείται η εισαγωγή και η προβολή και στις άλλες επιστημονικές κοινότητες τον αναγκαίο προβληματισμό για τον 'σωστό' πλέον τρόπο διατήρησης αυτών των αντικειμένων με μια μη παρεμβατική μέθοδο διατήρησης, όπως είναι η προληπτική συντήρηση. Μια επαγρύπνηση δηλαδή για τους νέους ιεροψάλτες και όσους ασχολούνται με την διαχείριση και διατήρηση των εκκλησιαστικών αρχειακών υλικών μέσα στην Ορθόδοξη Ανατολική Εκκλησία.

Ευχαριστίες

Ο συγγραφέας θα ήθελε να ευχαριστήσει τον διοργανωτή του συνεδρίου καθηγητή Κωνσταντίνο Καραγούνη για την πρόσκληση που του έκανε να συμμετάσχει στο συγκεκριμένο μουσικολογικό συνέδριο.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

[1] Αιμ. Γκέκας, Η συντήρηση ενός μετεωρίτικου χειρόγραφου κώδικα του 16ου αι. Στο: 9ο Συμπόσιο Τρικαλινών Σπουδών, Τρίκαλα, 4-6 Νοεμβρίου, 2011. Τρίκαλα: Κέντρο Ιστορίας και Πολιτισμού της Εταιρίας Κλιάφα.

[2] Χ. Καρύδης, Εισαγωγή στην Προληπτική Συντήρηση των Υφασμάτινων Έργων Τέχνης, Εκδόσεις Φουτούρα, 2006.

[3] Χ. Καρύδης, Ε. Κουλουμπή και Α. Σακελλαρίου, Η Επιστήμη της Προληπτικής Συντήρησης: Διατήρηση και Διαχείριση Συλλογών, Εκδόσεις Time Heritage, 2013.

[4] Μ. Γιαννίκου., Ο. Κανακάρη., Π. Μπάνου και Α. Στασινού. Η διατήρηση των αρχείων. Αρχειονομία: Η πρακτική των Γενικών Αρχείων του Κράτους, Έκδοση των Γενικών Αρχείων του Κράτους, 2012, σελ. 541-625.

[5] H. Wilkins, Science for Conservators.Vol.1. Routledge publications, 1992.

[6] P. Hatchfield, Pollutants in the Museum Environment, Archetype publications, 2002.

[7] The National Trust, Manual of Housekeeping, Butterworth-Heinemann, 2006.

[8] Ν. Μαντζούρης, Εφαρμογές προληπτικής συντήρησης σε τέσσερα ορθόδοξα μοναστήρια της ελληνικής επικράτειας. Στο: Η Επιστήμη της Προληπτικής Συντήρησης Έργων Τέχνης: διατήρηση & διαχείριση συλλογών. Εκδόσεις Time Heritage,2013, σελ. 121-133.

[9] Ν. Σαρρής, Η συλλογή παπύρων της Εθνικής βιβλιοθήκης της Αιγύπτου: βάση δεδομένων για την προληπτική της συντήρηση. Στο: Η Επιστήμη της Προληπτικής Συντήρησης Έργων Τέχνης: διατήρηση & διαχείριση συλλογών. Εκδόσεις Time Heritage, 2013, σελ. 112-120.

[10] Α. Γκλίνος, Τα βιβλία και τα αρχεία. Υγιεινή- παθήσεις, θεραπεία. Εκδόσεις Οδυσσέας, 1995.

[11] Κ.Χούλης, Η βιβλιοδεσία στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο και η συντήρηση παλαιών βιβλιοδεσιών, Εφημερίδα Καθημερινή-Επτά Ημέρες, 8/2/1998.

[12] Α. Γκιμουρτζίνα, Μελέτη βιβλιοδεσίας και κατάσταση διατήρησης εντύπων της θείας λειτουργίας του εκδοτικού οίκου Σάρου (Βενετία, 18ος αι.). Στο: *Ετήσια Ημερίδα 2011 Συντηρητών Αρχαιοτήτων & Έργων Τέχνης.* Πανελλήνια Ένωση Συντηρητών Αρχαιοτήτων, 2011.

Ο Δρ. ***Χρήστος Χ. Καρύδης*** *είναι διδάσκων στην βαθμίδα του Επίκουρου Καθηγητή στο Α.Τ.Ε.Ι. Ιονίων Νήσων (Κατεύθυνση Συντήρησης Πολιτισμικής Κληρονομιάς) και στην Ανώτατη Εκκλησιαστική Ακαδημία Θεσσαλονίκης (Πρόγραμμα Διαχείρισης Εκκλησιαστικών Κειμηλίων). Διδάσκει επίσης ως επισκέπτης διδάσκων στο Διατμηματικό Μεταπτυχιακό Προστασίας και Συντήρησης του Α.Π.Θ. Ως μεταδιδακτορικός ερευνητής ασχολήθηκε με την καταγραφή και προληπτική συντήρηση κειμηλίων του Αγίου Όρους σε συνεργασία με το Διαγνωστικό Κέντρο Έργων Τέχνης της Ορμύλιας και το Getty Foundation των Η.Π.Α. Είναι Πτυχιούχος (Π.Ε.) Συντήρησης και Αποκατάστασης Έργων Τέχνης του Πανεπιστημίου De*

Montfort (Αγγλία). Μετεκπαιδεύθηκε στο Ηνωμένο Βασίλειο στην Προληπτική Συντήρηση στο Πανεπιστήμιο του Northumbria - Newcastle (MA Hons), στη Συντήρηση Υφάσματος στο Κέντρο Συντήρησης Υφάσματος του Πανεπιστημίου Southampton (PGCE) και στην Ορθόδοξη Θεολογία στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο (MA Hons). Έλαβε τον διδακτορικό του τίτλο από το Πανεπιστήμιο του Lincoln ως υπότροφος της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος. Διδάχτηκε την ιερά τέχνη της αγιογραφίας, την θεολογία της εικόνας και της τοιχογραφίας στην Ι. Μ. Νικαίας κοντά στους καθηγητές Δρ. Γεώργιο Κόρδη, Βασίλειο Χαρόπουλο, Δημήτριο Αλεβιζόπουλο, Σταύρο Μπαλτογιάννη και Δρ. Νίκο Ζία. Συνεργάστηκε με την 1η, 2η, 5η, 10η, 21η και 23η Εφορίες Βυζαντινών Αρχαιοτήτων. Εργάστηκε ως επιστημονικός σύμβουλος στην συντήρηση και μελέτη κειμηλίων του Οικουμενικού Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως στο οποίο μέχρι σήμερα είναι εξωτερικός συνεργάτης, στο Πατριαρχείο Ιεροσολύμων, στην Ι. Μ. Αγίου Ιωάννη Πάτμου, στο Άγιον Όρος, στην Κολομβία, την Ισπανία, το Βέλγιο, την Αγγλία και σε Μητροπόλεις του Ελλαδικού χώρου. Έχει περισσότερες από 30 ανακοινώσεις σε συλλογικούς τόμους, Διεθνή και Εθνικά συνέδρια. Είναι μέλος εκπροσώπησης του Ελληνικού Τμήματος ICOMOS στις Διεθνείς Επιστημονικές Επιτροπές Εκπαίδευσης και Πρόληψης Φθορών κ.α. Είναι συγγραφέας δύο μονογραφιών και επιμελητής - συγγραφέας της έκδοσης «Η Επιστήμη της Προληπτικής Συντήρησης: Διατήρηση και διαχείριση συλλογών» (εκδ. Time Heritage, 2013).

Λογιοσύνη και παράδοση, παιδαγωγικές όψεις και διδακτικά προβλήματα της Ψαλτικής τέχνης

Αντώνης Ι. Κωνσταντινίδης[1] και Αθανάσιος Στογιαννίδης[2]

[1]Μουσικό Σχολείο Θεσσαλονίκης
antkonst@hotmail.com

[2]Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Τμήμα Θεολογίας
athastog@theo.auth.gr

Περίληψη. Κατά τη μελέτη και σπουδή της Ψαλτικής Τέχνης παρουσιάζεται διαχρονικά ένας διπλός χαρακτήρας. Αφενός, οι ειδικότερες θεωρητικές και ιστορικές της συνιστώσες συγκροτούν μία λόγια, επιστημονική υφή, η οποία και δικαιολογεί την ύπαρξη ενός οργανωμένου εκπαιδευτικού σχεδίου για την εκμάθησή της. Αφετέρου, η διαδικασία της ερμηνευτικής μίμησης του διδασκάλου και η αφομοίωση των ερεθισμάτων του λειτουργικού περιβάλλοντος αναδεικνύουν έναν λαϊκότροπο, παραδοσιακό χαρακτήρα που στηρίζεται παιδαγωγικά στη βιωματική προσωπική σχέση του μαθητή με τον δάσκαλο του. Γι' αυτόν τον κύριο λόγο, η ύπαρξη ιστορικά σχολών, ειδικευμένων στη διδασκαλία και την εκμάθηση της θεωρίας και της τεχνικής, λειτουργούσε πάντοτε και μόνο επικουρικά προς τη μουσική εκπαιδευτική πρακτική της ζωντανής πράξης του αναλογίου. Η αντίφαση αυτή που εκπορεύεται από τον λόγιο και ταυτόχρονα παραδοσιακό χαρακτήρα της Ψαλτικής Τέχνης έχει άμεσες διδακτικές και παιδαγωγικές επιπτώσεις οι οποίες μπορούν να αντιμετωπιστούν υπό την οπτική της παιδαγωγικής επιστήμης. Η θεωρητική ανάλυση γενικότερων και ειδικότερων χαρακτηριστικών αυτού του σύνθετου όσο και ενδιαφέροντος παιδαγωγικού προβλήματος θα αποτελέσουν το αντικείμενο αυτής της ανακοίνωσης.

Abstract. While studying Psaltic art, a double character occurs over time. First of all, its specialized theoretical and historical aspects constitute a scholar, scientific view, that justifies the existence of an organized educational plan for learning it. On the other hand, the process of imitating the performance of the teacher and the assimilation of stimuli of the environment of the liturgy, reveal a folk, traditional character whose pedagogical value is based on the experiential personal relationship of the student with his teacher. Thus, the historically proven existence of schools specialized in teaching and learning of theory and technique, has always acted just to help support the music education practice of the live performance on the chanting lectern. This contradiction that emanates from both scholar and traditional character of chanting has direct instructional and pedagogical implications that can be examined from the point of view of pedagogy. The subject of my paper will be the theoretical analysis of general and specified characteristics of this complex, but interesting pedagogical problem.

Κατά τη μελέτη και τη σπουδή της Ψαλτικής Τέχνης παρουσιάζεται διαχρονικά ο διπλός χαρακτήρας της.

Αφενός, οι ειδικότερες θεωρητικές και ιστορικές της συνιστώσες, το σημειογραφικό της σύστημα και η ύπαρξη επωνύμων μελοποιών, συγκροτούν μία λόγια, επιστημονική υφή, η οποία δικαιολογεί την ύπαρξη ενός οργανωμένου εκπαιδευτικού σχεδίου για την εκμάθησή της. Ακόμη, το θεωρητικό της σύστημα, η μελέτη της ιστορίας της και η μορφολογική δομή των διαφόρων μελών, συνηγορούν για τον παραπάνω ισχυρισμό, που δικαιολογεί την ύπαρξη ενός συντεταγμένου προγράμματος εκμάθησης και σπουδής.

Αφετέρου, η διαδικασία της ερμηνευτικής μίμησης του διδασκάλου και η αφομοίωση των ερεθισμάτων του λειτουργικού περιβάλλοντος αναδεικνύουν έναν λαϊκότροπο, παραδοσιακό

Copyright: © 2014 Αντώνης Κωνσταντινίδης et al. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.

χαρακτήρα που στηρίζεται παιδαγωγικά στη βιωματική, προσωπική σχέση του μαθητή με τον δάσκαλο του.

Υπό αυτήν την οπτική, η διαδικασία της μίμησης του ερμηνευτικού ύφους, της τοποθέτησης της φωνής, των αναπνοών, της εκφοράς των φθόγγων, της ανάλυσης των ποιοτικών σημαδιών, των μελικών συμπλεγμάτων, των διαφόρων φράσεων και βεβαίως της πορείας των διαστημάτων όπου εντοπίζεται η ουσία του τροπικού συστήματος, αναδεικνύεται διαχρονικά ως κορυφαία και πρώτιστη, παιδαγωγική μέθοδος για την εκμάθηση της ψαλτικής τέχνης [1].

Η διαδικασία αυτή που συνίσταται στην ακριβή μίμηση του τρόπου απόδοσης, εκφοράς και ερμηνείας των μουσικών κειμένων και στην ενεργητική, βιωματική αφομοίωση της μουσικής έκφρασης, είναι αυτή ακριβώς που εξασφαλίζει ως ικανή και αναγκαία προϋπόθεση την πιστή συντήρηση και αναλλοίωτη συνέχιση της ψαλτικής παράδοσης. Επιπρόσθετα, είναι αυτή που συντελεί στη διαμόρφωση ενός λαϊκότροπου, παραδοσιακού χαρακτήρα για αυτήν την μουσική τέχνη.

Για την αξία ακριβώς αυτής της μιμητικής μεθόδου είναι χαρακτηριστική η διατύπωση της Μουσικής Πατριαρχικής Επιτροπής του 1881 στον πρόλογο της Εκθέσεώς της. «… *η φωνητική παράδοσις δια της μακράς τριβής ενετύπου εις το ους του διδασκομένου τους τόνους μείζονα, ελάσσονα και ελάχιστον του διατονικού γένους, τας υφέσεις και διέσεις του χρωματικού, και τα διαστήματα του εναρμονίου*».

Άξια σχολιασμού είναι και η αποστροφή του Χρυσάνθου για την απόδοση των διαστημάτων, που περικλείει το νόημα της μιμητικής μεθόδου. « *Δια να ψάλλει δε την κλίμακα ταύτην ο αρχάριος ορθώς,πρέπει να την διδαχθεί από Μουσικόν Έλληνα, διότι ο αλλοεθνής Μουσικός προφέρει τους φθόγγους διαφόρως δια την εθνικήν του συνήθειαν, μη μεταχειριζόμενος τα διαστήματα των τόνων καθ'ημάς*» [2].

Παρόμοια τοποθέτηση διδακτικής παιδαγωγίας, γίνεται από το συγγραφέα και στην «Εισαγωγή» του. «*Δια να δυνηθή ο αρχάριος να εκμάθη να προφέρη τους φθόγγους κατά τα ταύτα τα διαστήματα των τόνων, πρέπει να διδαχθεί να ψάλλη την Κλίμακα από ψάλτην Έλληνα, προσέχων καλώς εις την προφοράν επειδή ο αλλοεθνής μουσικός ψάλλων δεν φυλάττει τα διαστήματα, καθώς διωρίσθησαν*» [3].

Η παιδαγωγική της μίμησης, που επιδιώκεται και διευρύνεται κύρια μέσα από τη μακρά και ομοιόμορφη άσκηση, αναδεικνύεται σύμφωνα με τις πηγές σε μία αναντικατάστατη μέθοδο η οποία ως βασικό στόχο έχει την αποτύπωση του τρόπου της ψαλμώδησης, και της γενικότερης στάσης και συμπεριφοράς του δασκάλου στο λειτουργικό περιβάλλον.

Στην ψαλτική, ο μαΐστωρ-διδάσκαλος, είναι το απόλυτο πρότυπο, ο θεματοφύλακας και κλειδοκράτωρ της παράδοσης [4], το άτομο που κουβαλά την προϋπάρχουσα γνώση και ξεκλειδώνει τα μυστικά πατήματα, τα δεξιοτεχνικά γυρίσματα στην τέχνη των ήχων, είναι αυτός που κληροδοτεί τη συνέχιση μιας αειθαλούς και απέριττης μουσικής παράδοσης [5]. Από την άλλη ο μαθητής, είναι ο επίδοξος καλλιτεχνικός του απόγονος και ο εν δυνάμει συνεχιστής της τέχνης και του έργου του και ο οποίος πρέπει μεταξύ άλλων να διακρίνεται και για την υπομονή του.

Εκεί, ακριβώς εντοπίζεται η βιωματική σχέση του δασκάλου με το μαθητή του. Μία σχέση υπομονής, σεβασμού και εμπιστοσύνης, στην οποία επικεντρώνεται και προσωποποιείται, κάθε παιδαγωγική έκφανση αυτής της τέχνης.

Είναι χαρακτηριστικά όσα αναφέρει ο καθ. Γρηγόρης Στάθης. «*Το βέβαιο είναι ότι η Ψαλτική ήταν Παπαδική Τέχνη, ήταν τέχνη των παπάδων, δηλαδή των κληρικών και των μουσικών-ψαλτών που ανήκαν στον κατώτερο κλήρο. Η διδασκαλία ήταν έργο κυρίως εκκλησιαστικό. Και η μουσική ή ψαλτική απ' τη φύση της είναι παραδοσιακή τέχνη, χρειάζεται δάσκαλο και μαθητή σε διαπροσωπική και άμεση σχέση … οργανωμένη διδασκαλία της Ψαλτικής, με πατριαρχική φροντίδα είναι πολύ μεταβυζαντινό γεγονός μόλις το 1727, στην Κωνσταντικούπολη*» [6].

Είναι χαρακτηριστική, όσο και γνωστή η μέθοδος για την εκμάθηση των βασικών θέσεων δηλαδή των μουσικών φράσεων και μελικών τόξων από τον ιε' ήδη αιώνα του Παναγιώτου Χρυσάφου του νέου, που περιγράφει σε δεκαπεντασύλλαβο στίχο τις προϋποθέσεις του μαθητή της μουσικής, την απαιτούμενη υπομονή και τον φόβο του Κυρίου, αρετές για τις οποίες πρέπει να διακρίνεται.

Γι' αυτόν τον κύριο λόγο, η ύπαρξη, ιστορικά, σχολών, ειδικευμένων στη διδασκαλία και την εκμάθηση της θεωρίας και της τεχνικής, λειτουργούσε πάντοτε και μόνο επικουρικά προς τη μουσική εκπαιδευτική πρακτική της ζωντανής πράξης του αναλογίου.

Χαρακτηριστική είναι και η διαπίστωση της Πατριαρχικής Μουσικής Επιτροπής, η οποία δίνει επίσης έμφαση, στην αξία της ακουστικής παράδοσης. «*Γνωστόν ότι η εκκλησιαστική μουσική διετηρήθη μέχρι του νυν κυρίως δια μόνης της φωνητικής παραδόσεως*» [7].

Κοντά στις νεώτερες πηγές, το δίπολο μαθητής-διδάσκαλος, συναντάται σχεδόν σε όλα τα θεωρητικά κείμενα, στις διάφορες παραλλαγές της Προθεωρίας της Παπαδικής αλλά και σε ενθυμήσεις στις ώες των χειρογράφων που προσφέρουν πολύτιμες μαρτυρίες για την παράδοση από το δάσκαλο στο μαθητή αυτής της καλής τέχνης [8].

Είναι χαρακτηριστική η αποτύπωση στον κώδικα ΕΒΕ 968 του ιζ' αιώνα. «*Κι ύστερα έχεις την έννοια σου το πως να μάθεις να τραγωδάς ταις θέσεις, καθώς σε ταις ψάλλει ο διδάσκαλος σου… και ρώτα τον διδάσκαλό σου να το μάθης και αν το ηξεύρει είναι καλός τεχνίτης και φύλαγέ τον ειδεμή, φεύγα ογλίγωρα απ' αυτόν και μη χάνεις τον καιρόν σου…*»

Σε κάθε περίπτωση, κύριος αλλά και απώτερος, αντικειμενικός σκοπός, είναι η τελειότερη, δυνατή παρουσίαση των μελών, στα πλαίσια της λειτουργικής τους χρήσης. Ένα επιθυμητό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, που μπορεί να επιδιώκεται μέσα από μια διαδικασία, συναυλιακής, λόγιας κατ' ουσίαν υφής, η οποία όμως στηρίζεται σε μία κατ' εξοχήν εκπαιδευτική πρακτική που συναντάται στις παραδοσιακές τέχνες.

Και εκεί ακριβώς βρίσκεται το σημείο όπου η λογιοσύνη συναντά τη λαϊκή παράδοση στην ιστορία της Ψαλτικής, ενώ το σημειογραφικό σύστημά της, ολοκληρώνει το θεματικό του χαρακτήρα, κύρια σαν ένα βοηθητικό μέσο της ακροαματικής μνήμης.

Η αντίφαση αυτή που εκπορεύεται από τον λόγιο και ταυτόχρονα παραδοσιακό χαρακτήρα της Ψαλτικής Τέχνης έχει άμεσες διδακτικές και παιδαγωγικές επιπτώσεις οι οποίες μπορούν να αντιμετωπιστούν υπό την οπτική της σύγχρονης παιδαγωγικής επιστήμης και των διαφόρων μουσικοπαιδαγωγικών θεωριών που μας βοηθούν στην κατανόηση του μουσικού φανομένου.

Η Διδακτική Θεώρηση της σχέσης της Λογιοσύνης με την Παράδοση κατά την διδασκαλία της Ψαλτικής Τέχνης

Από την πλευρά της επιστήμης της Διδακτικής, η διδασκαλία της Ψαλτικής Τέχνης θα πρέπει να προσεγγίζεται ως μία εκπαιδευτική διαδικασία γενικότερα, η οποία οικοδομείται πάνω σε τέσσερα θεμελιώδη στοιχεία [9]:

α. να θέτει συγκεκριμένους μαθησιακούς στόχους,

β. να έχει ένα σαφώς οριοθετημένο περιεχόμενο, δηλ. αυτό που αποκαλούμε «διδακτέα ύλη»,

γ. να διαθέτει μία πρόταση για τις διδακτικές μεθόδους και τα μέσα που μπορούν να χρησιμοποιηθούν και

δ. να προτείνει έναν τρόπο αξιολόγησης της διδασκαλίας.

Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε, ότι η διδασκαλία, θα πρέπει ως διαδικασία να ακολουθεί έναν αλγόριθμο, δηλ. μία πορεία βημάτων, μέσω των οποίων να επιδιώκεται η δημιουργία ενός πρόσφορου μαθησιακού περιβάλλοντος. Τα τέσσερα παραπάνω στοιχεία, τα οποία χαρακτηρίζουν την διδασκαλία, μπορούν να συνδυασθούν με τα δυο ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, για τα οποία διακρίνεται η διδασκαλία της Ψαλτικής Τέχνης σε σχέση με την διδασκαλία άλλων γνωστικών αντικειμένων, τα οποία είναι: α. η λογιοσύνη, η οποία παραπέμπει στην ανάγκη κατανόησης του θεωρητικού πλαισίου των περιεχομένων της διδασκαλίας, και β. η λαϊκή παράδοση, η οποία παρέχει στον μαθητή ένα πλούσιο υλικό από μουσικά ακούσματα, που πρέπει όμως να στηρίζονται στο θεωρητικό πλαίσιο της Ψαλτικής Τέχνης. Η λογιοσύνη και η παράδοση, κατά μία ερμηνεία, θα μπορούσαν να συνιστούν αντίστοιχα την θεωρητική και την πρακτική διάσταση της Ψαλτικής Τέχνης.

Λόγω της περιορισμένης έκτασης που θα πρέπει να έχει μια δημοσίευση, επιλέγουμε να διερευνήσουμε από το παραπάνω πλαίσιο αναφοράς, μόνο ως προς το πρώτο τμήμα, που είναι και το πρωταρχικό, δηλ. την στοχοθεσία. Θεωρούμε ακόμη, ότι συνιστά ζήτημα υψίστης προτεραιότητας, ο σαφής προσδιορισμός των διδακτικών στόχων. Και τούτο διότι αν δεν γνωρίζει ο διδάσκων σε τι

αποσκοπεί η διδασκαλία του, τότε δεν είναι σε θέση να λάβει και τις κατάλληλες αποφάσεις σχετικά με την μέθοδο που θα πρέπει να ακολουθήσει.

Οι στόχοι εκφράζουν μια δραστηριότητα, την οποία θα πρέπει ο μαθητής να επιτύχει. Όλες όμως οι δραστηριότητες δεν είναι ίδιες μεταξύ τους, αλλά διαφέρουν ποιοτικά. Έτσι, γίνεται διάκριση σε τρεις τομείς δραστηριοτήτων, οι οποίοι είναι [10]: α. ο γνωστικός τομέας, ο οποίος συνδέεται με γνωστικές δεξιότητες, ο συναισθηματικός τομέας, ο οποίος αναφέρεται στην υιοθέτηση στάσεων ζωής, και ο ψυχοκινητικός τομέας, στον οποίον παρατηρείται ένας συνδυασμός γνωστικών δεξιοτήτων και κινήσεων του σώματος. Η κατάτμηση της ανθρώπινης δραστηριότητας σε τρεις τομείς, όπως έχει υποστηριχθεί, αντιστοιχεί στην πλατωνική θεώρηση περί των τριών διαστάσεων της ανθρώπινης ψυχής, δηλ. του λογιστικού, του θυμοειδούς και του επιθυμητικού [11].

Ως προς τον γνωστικό τομέα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η ταξινομία που ανέπτυξε ο B. Bloom και η ερευνητική του ομάδα [12]. Ωστόσο, η ταξινομία αυτή αναθεωρήθηκε αργότερα [13]. Η εν λόγω ταξινομία περιγράφει έξι επίπεδα γνωστικών δεξιοτήτων: α. γνώση, β. κατανόηση, γ. εφαρμογή, δ. ανάλυση, ε. σύνθεση, και στ. αξιολόγηση. Ουσιαστικά, πρόκειται για μια διαδοχική πορεία επιπέδων μάθησης, κατά την οποία «κάθε ανώτερη βαθμίδα [...] προϋποθέτει την αμέσως προηγούμενη και στηρίζεται σ' αυτήν» [14].

Στον ελλαδικό χώρο, αξιοσημείωτη είναι η ταξινομία επιπέδων μάθησης, που προτείνει ο Η. Ματσαγγούρας [15]. Σύμφωνα με την εν λόγω ταξινομία, διακρίνουμε, τέσσερα μαθησιακά επίπεδα, τα οποία αντιστοιχούν σε τέσσερις οικογένειες δεξιοτήτων: α. το πληροφορικό (επίπεδο συλλογής δεδομένων), το οργανωτικό (επίπεδο αλληλο-συσχετίσεων και οργάνωσης δεδομένων), το αναλυτικό (επίπεδο ενδο-συσχετίσεων και ανάλυσης δεδομένων) και το πραξιακό (επίπεδο υπέρβασης δεδομένων).

Μπορούμε να αξιοποιήσουμε στη διδασκαλία της Ψαλτικής Τέχνης την ταξινομία αυτή, με το εξής σκεπτικό: η εκκλησιαστική μουσική ως ένα είδος της ανθρώπινης δραστηριότητας εμπεριέχει έννοιες, τις οποίες θα πρέπει κανείς να κατανοήσει, αν θέλει να ενδιατρίψει σ' αυτήν. Η έννοια του μέλους, η έννοια του ρυθμού, η έννοια του διαστήματος, η έννοια της κλίμακας ή του ήχου (η οποία, τηρούμενων των αναλογιών συγγενεύει κάπως με αυτήν της ταξινομίας), η έννοια της φθοράς και της χρόας, η έννοια της ρυθμικής αγωγής κ.τ.ο., αποτελούν πράγματα, τα οποία απαιτούν ένα βαθμό αφαίρεσης. Άλλωστε, η λέξη έννοια είναι σύνθετη και παραπέμπει σε κάτι που δεν είναι χειροπιαστό και άμεσα αντιληπτό διά μέσου των αισθήσεων, διότι υπάρχει μόνο μέσα στον νου (έννοια > εν + νους).

Στην προσπάθειά του να συλλάβει ο μαθητής τις έννοιες, οι οποίες χρησιμοποιούνται στην Ψαλτική Τέχνη, μπορεί, κατά την γνώμη μας, να χρησιμοποιήσει αποτελεσματικά τα βήματα της ταξινομίας των μαθησιακών επιπέδων, που προτείνει ο Η. Ματσαγγούρας. Με το σκεπτικό αυτό, ο μαθητής, σ' ένα πρώτο στάδιο, συλλέγει τις πληροφορίες που απαιτούνται, όπως π.χ. ανατρέχει σε μία εγκυκλοπαίδεια για να βρει την σημασία της λέξης «μέλος» ή επίσης καταγράφει τα σύμβολα που χρησιμοποιούνται στην σημειογραφία της Ψαλτικής Τέχνης. Κατόπιν, θα πρέπει να οργανώσει τις πληροφορίες που συνέλεξε, όπως π.χ. να κατατάξει όλα τα σχετικά με τα σύμβολα της σημειογραφίας σε δύο ομάδες: σε μία που να σχετίζεται με το μέλος, και σε μία άλλη που να αναφέρεται στον ρυθμό και την ρυθμική αγωγή. Στη συνέχεια, αναλύει τις πληροφορίες που έχει στη διάθεσή του, για παράδειγμα, προσπαθεί, μέσα από ερωτήσεις και ασκήσεις που προτείνει ο διδάσκων, να αντιληφθεί την διαφορά μεταξύ φθοράς και χρόας, ή επίσης την διαφορά ανάμεσα στο δίγοργο και στο τρίγοργο. Τέλος, μπορεί να χρησιμοποιήσει τις γνώσεις που έχει οικειωθεί, με δημιουργικό τρόπο, σε δεδομένες περιστάσεις της καθημερινής του ζωής, όπως π.χ. συνθέτοντας ένα δικό του μέλος με βάση την τεχνοτροπία μιας συγκεκριμένης εποχής ως μίμηση στυλ που διαμορφώθηκε μέσα στο ιστορικό πλαίσιο Ψαλτικής Τέχνης.

Η ανάπτυξη γνωστικών δεξιοτήτων μάθησης, όμως, δεν συνιστά τον μοναδικό τομέα της ανθρώπινης δραστηριότητας. Σημαντικότατο ρόλο, διαδραματίζει, και ο συναισθηματικός τομέας, μέσω του οποίου καλλιεργούνται στάσεις ζωής. Η ταξινομία διδακτικών στόχων συναισθηματικού τομέα, που δημιούργησαν ο B. Bloom και οι συνεργάτες του [16], προτείνει πέντε επίπεδα, τα οποία είναι: Πρόσληψη, Ανταπόκριση, Αποτίμηση, Οργάνωση, Χαρακτηρισμός από μια Αξία ή πλέγμα αξιών. Από τα έξι αυτά επίπεδα, θα επικεντρώσουμε την προσοχή μας σε δύο μόνο: στο πρώτο και

στο δεύτερο, διότι κρίνουμε, ότι συμβάλλουν τα μέγιστα κατά την διδασκαλία της Ψαλτικής Τέχνης σε πρώιμα στάδια, δηλ. σε αρχάριους μαθητές.

Το πρώτο επίπεδο έχει να κάνει με την ικανότητα του μαθητή, να αντιλαμβάνεται την ιδιαιτερότητα των ερεθισμάτων-πληροφοριών που αποστέλλει ο διδάσκων ως πομπός. Δηλ. ο μαθητής θα πρέπει να ευαισθητοποιηθεί σχετικά με το αισθητικό αποτέλεσμα της Ψαλτικής Τέχνης και να επιδείξει μία προθυμία να ακούσει και να παρατηρήσει τα όσα διδάσκονται. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Bloom και οι συνεργάτες του: «Σ' αυτό το επίπεδο μας ενδιαφέρει να ευαισθητοποιήσουμε το σπουδαστή σχετικά με την ύπαρξη ορισμένων φαινομένων και κινήτρων· δηλαδή να είναι πρόθυμος να τα προσλάβει ή να τα προσέξει» [17]. Η Ψαλτική Τέχνη, όπως δηλώνει και ο ίδιος ο όρος, είναι μια Τέχνη, και ως εκ τούτου, έχει ένα αισθητικό αποτέλεσμα ως πολιτισμικό αγαθό. Η έλλειψη ενδιαφέροντος για το αισθητικό της περιεχόμενο συνεπάγεται και αδυναμία προσοχής στο περιεχόμενο της διδασκαλίας της. Αυτή η διαπίστωση αποτελεί και ένα μήνυμα για τον διδάσκοντα της Ψαλτικής Τέχνης: η εκκλησιαστική μουσική δεν θα πρέπει να παρουσιάζεται ως ένα μουσειακό είδος, απαρχαιωμένο και αποστεωμένο από κάθε πτυχή της ανθρώπινης πραγματικότητας· τουναντίον, ο διδάσκων είναι υπεύθυνος να την προσφέρει διδακτικά ως μια δραστηριότητα που συνδέεται με τον άνθρωπο, με τις χαρές και τις λύπες του, με την ανάγκη του να υπερβεί το εδώ και τώρα και να προσδώσει στην καθημερινότητά του ένα βαθύτερο νόημα και περιεχόμενο, που θα τον κάνει πιο ανθεκτικό στις δυσκολίες που συναντά. Μια τέτοια διδακτική προσφορά, όμως, επιτυγχάνεται, όταν και ο ίδιος ο διδάσκων έχει αντιληφθεί και έχει βιώσει όλα τα παραπάνω. Εξάλλου, ακολουθώντας τις θέσεις της Σημειολογικής Διδακτικής, η ίδια η παρουσία του διδάσκοντος αποτελεί ένα στοιχείο που πείθει ή όχι για την αξία των μορφωτικών αγαθών της διδασκαλίας [18].

Το δεύτερο επίπεδο, έρχεται ως άμεση και φυσική εξέλιξη του πρώτου, καθώς ο μαθητής δεν αρκείται σε μια προσεκτική ακρόαση και παρατήρηση των όσων διδάσκει ο δάσκαλος, αλλά επιθυμεί και ο ίδιος να συμμετέχει στην διαδικασία διδασκαλίας-μάθησης. Όπως τονίζουν ο Bloom και η ερευνητική του ομάδα, αναφορικά με το δεύτερο επίπεδο διδακτικών στόχων συναισθηματικού τομέα, «το ενδιαφέρον μας στρέφεται στις αντιδράσεις που ξεπερνούν την απλή προσοχή σ' ένα φαινόμενο. Ο σπουδαστής έχει αρκετά παρακινηθεί, ώστε δεν είναι απλώς πρόθυμος να προσέξει, αλλά ίσως είναι πιο σωστό να πούμε ότι προσέχει ενεργητικά» [19]. Και πάλι η παιδαγωγική ευθύνη του διδάσκοντος, εν προκειμένω, είναι μεγάλη, καθώς θα πρέπει να αντιλαμβάνεται την ποιότητα του ενδιαφέροντος των μαθητών, και ανάλογα, να τους προτείνει μαθησιακές δραστηριότητες, μέσω των οποίων θα είναι σε θέση να ανακαλύψουν μόνοι στοιχεία για την Ψαλτική Τέχνη. Ο διδάσκων οφείλει, συνεπώς, να εντοπίσει ο ίδιος την κατάλληλη στιγμή, κατά την οποίαν, αφού εγείρει δημιουργικά το ενδιαφέρον των μαθητών, τούς προτρέπει, με την σωστή καθοδήγηση πάντοτε, να αναζητήσουν τρόπους κατάκτησης και οικείωσης των προσφερόμενων μορφωτικών αγαθών.

Τέλος, οι διδακτικοί στόχοι στη διδασκαλία της Ψαλτικής Τέχνης δεν μπορούν να αγνοούν τον ψυχοκινητικό τομέα. Η Ψαλτική Τέχνη δεν είναι κάτι το οποίο το γνωρίζει κανείς απλώς και μόνο εγκεφαλικά· γνώση της Ψαλτικής Τέχνης σημαίνει ικανότητα χρήσης της. Μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι γνωρίζει καλά την Ψαλτική Τέχνη, εκείνος ο οποίος γνωρίζει να ψάλλει καλά. Πρόκειται, σαφέστατα, για την ανάπτυξη της δεξιότητας για μουσική εκτέλεση. Αυτή η δεξιότητα όμως απαιτεί άρτιο συνδυασμό νου και σώματος, γνωστικών και σωματικών δεξιοτήτων. Αυτός είναι και ο λόγος, για τον οποίον, κατά την στοχοθεσία της διδασκαλίας της Ψαλτικής Τέχνης, θα πρέπει να λαμβάνεται σοβαρά υπόψη, ο ψυχοκινητικό τομέας. Σύμφωνα με μια γνωστή ταξινομία στόχων που εντάσσονται στον τομέα αυτό, υπάρχουν έξι επίπεδα: αντίληψη, ετοιμότητα, καθοδηγούμενη ανταπόκριση, μηχανισμός, πολύπλοκη φανερή ανταπόκριση, προσαρμογή, επινόηση [20]. Κατά τα πρώιμα στάδια διδασκαλίας της Ψαλτικής Τέχνης, χρειάζεται να δώσουμε ιδιαίτερη σημασία το 3^{ο} επίπεδο (καθοδηγούμενη ανταπόκριση), κατά το οποίο ο μαθητής θα πρέπει να είναι σε θέση να εκτελεί ορισμένες δραστηριότητες με βάση τις οδηγίες που του δίνει ο διδάσκων [21]. Στο σημείο αυτό, ακριβώς, εντοπίζουμε την μεγάλη σπουδαιότητα που έχει η διαμόρφωση μιας σχέσης εμπιστοσύνης ανάμεσα στον μαθητή και τον δάσκαλο κατά τη διδασκαλία της Ψαλτικής Τέχνης. Μέσα από την σχέση αυτή τίθενται οι απαραίτητες παιδαγωγικές προϋποθέσεις, οι οποίες οδηγούν τον μαθητή, στο να αποδεχθεί τον δάσκαλο ως πρότυπο μουσικής εκτέλεσης και, κατά συνέπεια, να αποδώσει βαρύνουσα σημασία στις συγκεκριμένες υποδείξεις του για την σωστή εκτέλεση ενός μέλους. Οι διδακτικοί στόχοι του ψυχοκινητικού τομέα, θεωρούμε, ότι αποτελούν μια διδακτική

γέφυρα, η οποία συνδέει δημιουργικά και αποτελεσματικά τους δύο πυλώνες της διδασκαλίας της Ψαλτικής Τέχνης, την θεωρία και την πράξη, το θεωρητικό πλαίσιο και την εφαρμογή, ή όπως σημειώνουμε στον τίτλο της παρούσας μελέτης, την λογιοσύνη και την λαϊκή παράδοση.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

[1] Βλ. Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής, Κωνσταντινούπολις 1888, σ. 11.
[2] Βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη 1832, σ. 9.
[3] Βλ. Χρυσάνθου, *Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής,* Κωνσταντινούπολις 1821, σ. 25.
[4] Βλ. Αντ. Ι. Κωνσταντινίδη, «Η εβδομάδα των Παθών και των Ψαλτών», Η βυζαντινή μουσική, λαϊκή κληρονομιά ενός λόγιου πολιτισμού. *εφημ. Μακεδονία της Κυριακής 7/4/2007*.
[5] Ενδεικτικά και ειδικότερα για την Ψαλτική τέχνη, βλ. Γρ. Θ. Στάθη, «Η Βυζαντινή Μουσική στη λατρεία και στην επιστήμη», *Βυζαντινά τ. 4*, Αθήνα 1972., Γρ. Θ. Στάθη, *Η Βυζαντινή Μουσική ως εθνική μουσική*, Αθήνα 1980. Επίσης βλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Ψάλτες οι ασίγητοι τέττιγες της Εκκλησίας*, Αθήνα 1989, και Εμ. Στ. Γιαννόπουλου, *Η Ψαλτική τέχνη*, Θεσσαλονίκη 2008.
[6] Βλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Τιμή προς τον Διδάσκαλο*, Αθήνα 2001 σ. 712.
[7] Βλ. *Στοιχειώδης Διδασκαλία,* σ. 9.
[8] Βλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Τιμή προς τον Διδάσκαλο*, Αθήνα 2001 σ. 708.
[9] Πρβλ. Ζ. Διονυσίου, *Συμβολή στη Διδακτική της Μουσικής.* Στο: Ξ. Παναγιώτου (Επιμ.), *Ζητήματα Μουσικής Παιδαγωγικής,* (Ε.Ε.Μ.Ε.), Θεσσαλονίκη 2009, σσ. 267-295. Πρβλ. επίσης δύο ακόμη έργα: **α.** Α. Καψάλη / Ε. Νήμα, *Σύγχρονη Διδακτική,* Θεσσαλονίκη [2] 2008, σσ. 20. **β.** Ι. Κογκούλη, *Διδακτική των Θρησκευτικών στην Πρωτοβάθμια και Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση,* Θεσσαλονίκη 2003, σσ. 109-110.
[10] Γ. Βρεττού / Α. Καψάλη, *Αναλυτικό Πρόγραμμα. Σχεδιασμός – Αξιολόγηση – Αναμόρφωση,* (Ελληνικά Γράμματα), Αθήνα 1999, σελ. 140.
[11] Γ. Βρεττού / Α. Καψάλη, *Αναλυτικό Πρόγραμμα. Σχεδιασμός – Αξιολόγηση – Αναμόρφωση,* (Ελληνικά Γράμματα), Αθήνα 1999, σελ. 140.
[12] B.S. Bloom / D.R. Krathwohl, *Ταξινομία διδαχτικών στόχων. Τόμος Α' – Γνωστικός Τομέας*. Μετάφραση: Α. Λαμπράκη-Παγανού, (Κώδικας), Θεσσαλονίκη 2000.
[13] L. W. Anderson / D. R. Krathwohl et al. (Eds), *A Taxonomy of Learning, Teaching, and Assessing: A Revision of Bloom's Taxonomy of Educational Objectives,* (Longman), New York 2001.
[14] Γ. Βρεττού / Α. Καψάλη, *Αναλυτικό Πρόγραμμα. Σχεδιασμός – Αξιολόγηση – Αναμόρφωση,* (Ελληνικά Γράμματα), Αθήνα 1999, σελ. 139.
[15] Η. Ματσαγγούρα, *Θεωρία και Πράξη της Διδασκαλίας. τ. Β'. Στρατηγικές Διδασκαλίας. Η Κριτική Σκέψη στη Διδακτική Πράξη,* (Gutenberg), Αθήνα 2007, σσ. 92-100.
[16] D. R. Krathwohl / B.S. Bloom / B.B. Masia, *Ταξινομία διδακτικών στόχων. Τόμος Β'. Συναισθηματικός Τομέας.* Μετάφραση: Α. Λαμπράκη – Παγανού, (Κώδικας), Θεσσαλονίκη 1999.
[17] D. R. Krathwohl / B.S. Bloom / B.B. Masia, *Ταξινομία διδακτικών στόχων. Τόμος Β'. Συναισθηματικός Τομέας,* ό.π., σελ. 145.
[18] Πρβλ.: Α. Στογιαννίδη, *Η Διδασκαλία των Λατρευτικών Συμβόλων της Ορθόδοξης Καθολικής Εκκλησίας στο Μάθημα των Θρησκευτικών. Διδακτική-Θεωρητική προσέγγιση με βάση την αναλυτική ψυχολογία, την ερμηνευτική και τη σημειωτική,* (Αφοί Κυριακίδη), Θεσσαλονίκη 2013, σσ. 351-358.
[19] D. R. Krathwohl / B.S. Bloom / B. B. Masia, *Ταξινομία διδακτικών στόχων. Τόμος Β'. Συναισθηματικός Τομέας*, ό.π., σελ. 173.
[20] Α. Παπαζαρή, *Η μουσική στην εκπαιδευτική διαδικασία. Θέματα παιδαγωγικής της μουσικής, διδακτικής και μάθησης,* (Τέρτιος), Κατερίνη 1991, σσ. 193-194. Βλ. επίσης: E. Simpson, *The Classification of Educational Objectives, Psychomotor Domain, Final Report, U.S. Department of Health, Education and Welfare, Office of Education*. University of Illinois, Urabana, Illinois, 1966.
[21] Α. Παπαζαρή, *Η μουσική στην εκπαιδευτική διαδικασία,* ό.π., σελ. 193.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βρεττός Γ.- Καψάλης Α., *Αναλυτικό Πρόγραμμα. Σχεδιασμός – Αξιολόγηση – Αναμόρφωση,* (Ελληνικά Γράμματα), Αθήνα 1999.
Γιαννόπουλος Εμ. Στ., *Η Ψαλτική τέχνη*, Θεσσαλονίκη 2008.

Διονυσίου Ζ., *Συμβολή στη Διδακτική της Μουσικής,* στο: Ξ. Παναγιώτου (Επιμ.), *Ζητήματα Μουσικής Παιδαγωγικής,* (Ε.Ε.Μ.Ε.), Θεσσαλονίκη 2009.

Παπαζαρής Α., *Η μουσική στην εκπαιδευτική διαδικασία. Θέματα παιδαγωγικής της μουσικής, διδακτικής και μάθησης,* (Τέρτιος), Κατερίνη 1991.

Καψάλης Α. - Νήμα Ε., *Σύγχρονη Διδακτική,* Θεσσαλονίκη 2008.

Κογκούλης Ι., *Διδακτική των Θρησκευτικών στην Πρωτοβάθμια και Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση,* Θεσσαλονίκη 2003.

Κωνσταντινίδης Αντ. Ι., «Η εβδομάδα των Παθών και των Ψαλτών», Η βυζαντινή μουσική, λαϊκή κληρονομιά ενός λόγιου πολιτισμού. *εφημ. Μακεδονία της Κυριακής 7/4/2007*.

Ματσαγγούρας Η., *Θεωρία και Πράξη της Διδασκαλίας. τ. Β'. Στρατηγικές Διδασκαλίας. Η Κριτική Σκέψη στη Διδακτική Πράξη,* (Gutenberg), Αθήνα 2007.

Στάθης Γρ. Θ., «Η Βυζαντινή Μουσική στη λατρεία και στην επιστήμη», *Βυζαντινά τ. 4*, Αθήνα 1972.

Στάθης Γρ. Θ., *Η Βυζαντινή Μουσική ως εθνική μουσική*, Αθήνα 1980.

Στάθης Γρ. Θ., *Ψάλτες οι ασίγητοι τέττιγες της Εκκλησίας*, Αθήνα 1989.

Στάθης Γρ. Θ., *Τιμή προς τον Διδάσκαλο*, Αθήνα 2001.

Στογιαννίδης Α., *Η Διδασκαλία των Λατρευτικών Συμβόλων της Ορθόδοξης Καθολικής Εκκλησίας στο Μάθημα των Θρησκευτικών. Διδακτική-Θεωρητική προσέγγιση με βάση την αναλυτική ψυχολογία, την ερμηνευτική και τη σημειωτική,* (Αφοί Κυριακίδη), Θεσσαλονίκη 2013.

Πατριαχική Επιτροπή, *Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Κωνσταντινούπολις 1888.

Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη 1832.

Χρύσανθος ο εκ Μαδύτων, *Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής,* Κωνσταντινούπολις 1821.

Bloom B.S. - Krathwohl D.R., *Ταξινομία διδαχτικών στόχων. Τόμος Α' – Γνωστικός Τομέας*. Μετάφραση: Α. Λαμπράκη-Παγανού, (Κώδικας), Θεσσαλονίκη 2000.

Krathwohl D. R. - Bloom B.S. - Masia B.B., *Ταξινομία διδακτικών στόχων. Τόμος Β'. Συναισθηματικός Τομέας.* Μετάφραση: Α. Λαμπράκη – Παγανού, (Κώδικας), Θεσσαλονίκη 1999.

Anderson L. W. - Krathwohl D. R. et al. (Eds), *A Taxonomy of Learning, Teaching, and Assessing: A Revision of Bloom's Taxonomy of Educational Objectives,* (Longman), New York 2001.

Simpson E., *The Classification of Educational Objectives, Psychomotor Domain, Final Report, U.S. Department of Health, Education and Welfare, Office of Education*. University of Illinois, Urabana, Illinois, 1966.

---

*Ο **Αντώνης Ι. Κωνσταντινίδης**, είναι διδάκτορας μουσικολογίας, εκπαιδευτικός και κριτικός μουσικής. Γεννήθηκε στην Καβάλα το 1972. Σπούδασε στα τμήματα Μαθηματικών και Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ.. Ως υπότροφος του Ι.Κ.Υ. και υπό την επίβλεψη του καθηγητή Γρηγόρη Στάθη εκπόνησε διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Η ειδικότερη έρευνά του επικεντρώθηκε στη μουσικολογική μελέτη και μαθηματική τεκμηρίωση των λεπτών διαστημάτων στη θεωρία της ελληνικής μουσικής. Οι μουσικές του σπουδές περιλαμβάνουν επίσης τη θεωρία της δυτικής μουσικής (αρμονία, αντίστιξη και φούγκα), πιάνο και βυζαντινή μουσική, την οποία διδάχτηκε από τον Άρχοντα πρωτοψάλτη Χαρίλαο Ταλιαδώρο. Δίδαξε επί τετραετία Βυζαντινή μουσική και Μουσική Κριτική ως ειδικός επιστήμων στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ.. Ως μουσικοκριτικός, συνεργάστηκε από το 2000 και για μια δεκαετία, σε εβδομαδιαία βάση, με τις εφημερίδες «Μακεδονία της Κυριακής» και «Θεσσαλονίκη». Η ως τώρα δραστηριοποίησή του καταμετρά εκατοντάδες μουσικοκριτικά σημειώματα συναυλιών, οπερατικών παραστάσεων, σκηνικών παραγωγών, ηχογραφήσεων και κείμενα προβληματισμού. Το 2003 εκλέχθηκε τακτικό μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσικών και Θεατρικών Κριτικών. Υπηρετεί στην δημόσια εκπαίδευση ως καθηγητής μουσικής στο Μουσικό Σχολείο Θεσσαλονίκης.*

*Ο **Αθανάσιος Στογιαννίδης** γεννήθηκε στην Καβάλα το 1977. Σπούδασε Θεολογία στο Τμήμα Θεολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης απ' όπου και αποφοίτησε τον Ιούνιο του 1999 με βαθμό «άριστα» (9, 48). Κατόπιν συνεχίζοντας τις σπουδές του στο Α.Π.Θ. ειδικεύθηκε στην Παιδαγωγική με σύμβουλο Καθηγητή τον Ιωάννη Κογκούλη, λαμβάνοντας τον αντίστοιχο μεταπτυχιακό τίτλο ειδίκευσης τον Απρίλιο του 2003 με βαθμό «άριστα» (9, 93). Παράλληλα πραγματοποίησε ανεξάρτητη τριετή επιστημονική έρευνα στο Ινστιτούτο Θρησκευτικής Παιδαγωγικής του Τμήματος Ευαγγελικής Θεολογίας του Πανεπιστημίου της Βόννης, κατά τα έτη 1999 - 2002. Η έρευνα αναφερόταν στη σύγκριση θεωριών της παιδείας που θεμελιώνονται στην ορθόδοξη και στην προτεσταντική παιδαγωγική ανθρωπολογία. Η έρευνα αυτή κατέληξε στη συγγραφή διδακτορικής διατριβής με τίτλο «Σύγκριση θεωριών της παιδείας. Μία έρευνα για τη σχέση ανάμεσα στην Προτεσταντική και την Ορθόδοξη Θρησκευτική Παιδαγωγική». Η εν*

λόγω διατριβή εκπονήθηκε με σύμβουλο καθηγητή τον Michael Meyer-Blanck και κρίθηκε με βαθμό «magna cum laude» (άριστα), ενώ η προφορική εξέταση αξιολογήθηκε με βαθμό «summa cum laude» (άριστα με διάκριση). Τον Απρίλιο του 2003 έγινε η αναγόρευση του σε διδάκτορα του Πανεπιστημίου της Βόννης. Τον Ιούλιο του 2008 αναγορεύθηκε διδάκτορας της Θεολογικής Σχολής του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, αφού υπέβαλε διατριβή με θέμα: «Η Διδασκαλία των Συμβόλων της Ορθόδοξης Καθολικής Εκκλησίας – Πρωτοβάθμια και Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση». Η Διατριβή αξιολογήθηκε με βαθμό «άριστα» (σύμβουλος καθηγητής Ιωάννης Κογκούλης). Υπηρέτησε, κατόπιν εξετάσεων του Α.Σ.Ε.Π., ως μόνιμος διορισμένος καθηγητής Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης από τον Σεπτέμβριο του 2006 έως τον Ιανουάριο του 2013. Στις 17 Ιανουαρίου 2013 διορίστηκε στη βαθμίδα του Λέκτορα στο Τμήμα Θεολογίας του Α.Π.Θ. με γνωστικό αντικείμενο «Σχολική Παιδαγωγική και Διδακτική Μεθοδολογία του Μαθήματος των Θρησκευτικών». Ο Αθανάσιος Στογιαννίδης είναι κάτοχος του διπλώματος πιάνου καθώς και των πτυχίων Αρμονίας, Αντίστιξης και Φούγκας. Μιλάει, αγγλικά σε επίπεδο Cambridge First Certificate και γερμανικά απταίστως. Είναι παντρεμένος με την Αθανασία Παπαευθυμίου και έχουν μία κόρη, την Αμαλία.

An Intervallic Approach to Mode 2

Georgios Konstantinou

gnkonou@yahoo.gr

Abstract. With the implementation of the New Method (1814) for an easier and better look and study of, mainly, musical script, certain musical topics such as the intervallic progression of Mode 2, were approached as special cases and, though they were the exception, became, with time, the prevailing rule. By examining the intervallic progression of Mode 2 in its entirety, looking mainly at post-Petros Lampadarios script until today, it is possible to arrive at documented conclusions which deal not only with the explanation, analysis and understanding of certain musical choices, but also with the apparently self-contradictory positions in the writings of authors. Using this process of looking at compositions from an historical perspective, we will be able to understand the intervallic development and the various forms of Mode 2, and how it crossed over from being a diatonic mode to becoming a diatonic mode with chromatic nuances, and from there into the chromatic family. We will also look at the existing arithmetic constituents of Mode 2 in their theoretical framework and in their practical application.

Περίληψη. Μὲ τὴν ἐφαρμογὴ τῆς Νέας Μεθόδου (1814) γιὰ τὴν εὐκολότερη καὶ καλύτερη προσέγγιση καὶ ἐκμάθηση τῆς μουσικῆς γραφῆς, κυρίως, μερικὰ εἰδικὰ μουσικὰ θέματα, ὅπως αὐτὸ τῆς διαστηματικῆς πορείας τοῦ Δευτέρου ἤχου, προσεγγίστηκαν ὡς ξεχωριστὲς περιπτώσεις καὶ ενῶ ἦταν ἐξαίρεση, ἐπικράτησαν ὡς κανόνας γιὰ ἀρκετὸ χρονικὸ διάστημα. Μὲ τὴν εξέταση τῆς πορείας τοῦ Δευτέρου ἤχου στὴν ὁλότητά της, κυρίως μετὰ τὴ γραφὴ τοῦ Πέτρου Λαμπαδαρίου, καὶ ἀπὸ τὸ τότε πρὸς τὸ σήμερα, μποροῦμε νὰ καταλήξουμε σὲ τεκμηριωμένα συμπεράσματα ποὺ ἀφοροῦν ὄχι μόνο στὴν ἐξήγηση, ἀνάλυση καὶ κατανόηση συγκεκριμένων μουσικῶν ἐπιλογῶν, ἀλλά καὶ στὶς φαινομενικὰ ἀλληλοσυγκρουόμενες τοποθετήσεις ἀκόμη καὶ στὰ γραφόμενα τοῦ ἴδιου συγγραφέα. Μὲ αὐτὴν τὴ διαδικασία, τῆς ἱστορικῆς δηλαδὴ προσέγγισης τῶν συνθέσεων, μποροῦμε νὰ κατανοήσουμε τόσο τὴ διαστηματικὴ ἐξέλιξη καὶ ποικιλομορφία τῆς πορείας τοῦ Δευτέρου ἤχου ἡ ὁποία ἀπὸ τὸ διατονικὸ γένος περνᾶ στὸ χρωματισμὸ του καὶ ἀπ' αὐτὸν στὸ χρωματικὸ γένος, ὅσο καὶ τὶς ὑπάρχουσες ἀριθμητικὲς συνιστῶσες της στὴ θεωρητικὴ της ἀποτύπωση καὶ στὴν πρακτικὴ της ἐφαρμογή.

Dr. George Konstantinou *was born in Galatas, Mesologgi in 1961. He has a bachelor's degree of the Maraslios Educational Academy (Athens 1982) and of Gymnastic Academy TEFAA (Athens 1987). He served as a teacher in elementary school from 1989 to 2013. He also graduated from the Athinaion Conservatory (1980), where he got his diploma in Byzantine music and, since 1981, he became a member of the Greek Byzantine Choir. He collaborated with the radio stations of the Church of Greece and the Piraeus Church from 1989 to 2011. During that time, he also participated as a chanter in many churches of Athens and Piraeus. In 1991, he participated in a program of "Alexandros Onasis Foundation" under scholarship, with subject: "Ioannis Koukouzelis the Byzantine Maistor", until 1993. He worked as a byzantine music teacher at the music school of Zoodohos Pigi (1995-1998) and the music school of Fthiotida Metropolis (2001-2004), where he also participated with their choirs in various music festivals in Greece and abroad. He also was a music teacher at the Nikos Skalkotas Conservatory (1999-2001) and at the Athens Conservatory (2002-2012). He is the creator and director of the Master Program of Byzantine Church Music Training (TMEBEM) which associates with the "Educational Music" Department of the Filippoupolis' Academy of Music, Dance and Fine Arts (Bulgaria). He is also a visitor professor in the master class of Psaltic Art in Philipoupolis' and Iasi's Music Academies. He participated in many international Musicology and Educational Conferences in Greece and abroad. In 1997, he published his first Volume of "Theory and practice of Church Music". He also edited the republication of the music works of Konstantinos Prigos in collaboration with the Apostoliki Diakonia of the Church of Greece. During 2007, he*

published the “Theoritikon Mega”, bringing to light an unpublished autography manuscript of Chrysanthos of Madytos. In July 2013 he presented his PhD on “The signage of the Musical Expression after the establishment of the New Method of writing in the Church Music (1814) through Greek and Romanian sources” and he designated as Doctor in the Department of Musical Studies of the Ionian University of Greece.

῾Η Ψυχολογία τῆς Αἰσθητικῆς ᾽Επικοινωνίας

Σπυριδοῦλα Γρηγ. Κωσταρᾶ

Ανωτάτη Εκκλησιαστική Ακαδημία Αθηνών
fspykostara@gmail.com

Abstract. The Psychology of aesthetic Communication is also related to the psychology of the artist, the person who actively creates by expressing beauty, and to the psychology of the art lover, the person who passively appreciates. Aesthetic Communication, one of the many, perhaps countless forms of communicative relationships, cannot therefore be separated into objective and subjective. Beauty is to be found not only in conceivable or visible objects, but also in the persons who conceive or create. Aesthetic Communication is another way of life which takes place both "in the world" and at the same time "outside the world". It is something like a sanctuary to which someone may withdraw in order to cut himself off. It is an "escape of the solitary to isolation" where he continues living a quiet, intellectual life. Aesthetic Communication has the duality of Janus that is, it functions firstly as relaxation from thinking and as a guarantee of the internal strength and spiritual health of 'frenzied' modern man. Secondly, the psychological Aesthetic is a Communication of appreciation of beauty and critical thinking. The artist and the art lover judge themselves and their creations that is, what they create in every field of art, as an expression of beauty. Aesthetic Communication leads to what is called psychological truth. Because nowhere else is the soul of the artist, for example, imprinted with such clarity and purity. In a portrait the internal life of the creator as an object and that of the sitter as a subject are portrayed with great power. Aesthetic Communication discloses and at the same time realises certain main relationships and aims such as the purpose of enjoyment, of catharsis of passions, the accomplishment of technical activity (i.e. the execution by a musician of a musical idea), the perfection and idealisation (i.e. what is missing from our real life) and finally, the aim of empowering and strengthening of life. The psychological aesthetic Communication functions as a "herald of happiness" and as "state of mind during a festive day". It increases in Silence and Solitude. It is a silent communication and pleasantly accompanies quiet people. For example, Prayer is taken to be the highest form of communication or metaphysical relationship, where the sound of Silence rules. Karl Jaspers observes both in the "Allgemeine Psychopathologie" and in the "Die Psychologie der Weltanschauungen" that "Schweigen ist das Letzte"! (:Silence is the final, the supreme!)

Περίληψη. Η Ψυχολογία της αισθητικής Επικοινωνίας έχει να κάνει και με την ψυχολογία του καλλιτέχνη, του ανθρώπου που ενεργά δημιουργεί εκφράζοντας το κάλλος, και με την ψυχολογία του φιλότεχνου, του ανθρώπου που παθητικά θεάται. Η αισθητική Επικοινωνία, μία από τις πάμπολλες και μη δυνάμενες, ίσως, να αριθμηθούν μορφές επικοινωνιακών σχέσεων, είναι επομένως κατά τρόπο αδιαχώριστο υποκειμενική και αντικειμενική. Η ομορφιά δεν εδρεύει μόνο στα νοούμενα ή θεώμενα αντικείμενα, αλλά και στα νοούνται ή ποιούντα (:δημιουργούντα) υποκείμενα. Η αισθητική Επικοινωνία είναι ένας άλλος τρόπος ζωής, που λαβαίνει χώρα "μέσα στον κόσμο " και συγχρόνως "έξω από τον κόσμο". Είναι κάτι σαν καταφύγιο, όπου μπορεί να αποτραβιέται κανείς, να απομονώνεται. Είναι μία "φυγή μόνου προς μόνον", όπου ζει διάγοντας έναν ήσυχο πνευματικό βίο. Η αισθητική Επικοινωνία έχει πρόσωπο Ιανού: λειτουργεί, πρώτον, ως ανάπαυλα για την σκέψη και εγγύηση για την εσωτερική ρώμη και την ψυχική υγεία του "κορυβαντιώντος" σύγχρονου ανθρώπου. Από το άλλο μέρος η ψυχολογική Αισθητική είναι Επικοινωνία της καλαισθησίας και της κρίσεως. Ο καλλιτέχνης και ο φιλότεχνος κρίνουν τους εαυτούς τους και τα ποιήματα, δηλαδή αυτά που δημιουργούν σε κάθε περιοχή της Τέχνης ως έκφρασης του κάλλους. Η αισθητική Επικοινωνία οδηγεί σ' αυτό που αποκαλείται ψυχολογική αλήθεια. Γιατί πουθενά αλλού δεν αποτυπώνεται με τόση ευκρίνεια και καθαρότητα η Ψυχή, του καλλιτέχνη λ.χ. Σε μια προσωπογραφία ιστορείται με μεγάλη ένταση η εσωτερική ζωή του δημιουργού ως υποκειμένου και του παρισταμένου ως αντικειμένου. Η αισθητική Επικοινωνία αποκαλύπτει και μαζί εμπραγματώνει μερικές κύριες σχέσεις και σκοπούς όπως είναι ο σκοπός της τέρψης, της κάθαρσης των παθών, της ολοκλήρωσης της τεχνικής δραστηριότητας (π.χ. η εκτέλεση για τον μουσικό μιας μουσικής σκέψης), της τελειοποίησης ή εξιδανίκευσης (π.χ. ό,τι μας λείπει από την πραγματική ζωή) και τέλος ο σκοπός της ενδυνάμωσης και ενίσχυσης του βίου.

Copyright: © 2014 Σπυριδούλα Κωσταρά. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.

Η ψυχολογική αισθητική Επικοινωνία λειτουργεί ως "επαγγελία της ευτυχίας" και ως "κατάσταση πνεύματος μιας εορταστικής ημέρας". Μεγαλώνει στην Σιωπή και στην Μοναξιά. Είναι μια σιωπηλή επικοινωνία και συνοδεύει ευχάριστα σιωπηλούς ανθρώπους. Παράδειγμα η Προσευχή ως η ύψιστη μορφή επικοινωνίας ή μεταφυσικής σχέσης, όπου κυριαρχεί η φωνή της Σιγής. Ο Karl Jaspers παρατηρεί τόσο στην "Γενική Ψυχοπαθολογία" όσο και στην "Ψυχολογία των Κοσμοθεωριών" πως "Η σιωπή είναι το έσχατο, το υπέρτατο: Schweigen ist das Letzte"!

1. ΤΑ ΘΕΜΕΛΙΑ ΤΗΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

Η σύγχρονη Ψυχολογία πέρασε ἀπό πολλές ἐξελικτικές φάσεις καί γνώρισε περιόδους ἀκμῆς θεωρητικῶν καί θετικῶν κατευθύνσεων. ᾽Αφήνοντας πίσω της τήν Ψυχολογίαν τοῦ ἐγκεφαλικοῦ φλοιοῦ ἤ τήν λεγόμενη ᾽Αψυχολόγητη, χωρίς ψυχή, Ψυχολογία, ἐπιχειρεῖ νά διερευνήσει τό βάθος τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς, λαμβάνοντας σοβαρά ὑπ᾽ ὄψιν τήν προειδοποίηση τοῦ ῾Ηρακλείτου (544 - 484 π.Χ.)· «῾Η οὐσία τῆς ψυχῆς εἶναι ἀπροσπέλαστη καί ἔχει τόσο βάθος, ὥστε εἶναι δύσκολο νά βρεῖ κανείς τά ὅριά της ἐρευνῶντας, ὁποιανδήποτε μέθοδο κι ἄν ἀκολουθήσει».1

Μέ τήν ἴδια συνετή ἐπιστημονικά ἐπιφυλακτικότητα ἐκφράζεται καί ὁ ᾽Αριστοτέλης (384-323 π.Χ.) στό περιώνυμο «Περί Ψυχῆς» ἔργο του, τό πρῶτο συστηματικό γραπτό κείμενο· «᾽Επιδιώκουμε νά συλλάβουμε καί νά κατανοήσουμε καί τή φύση καί τήν οὐσία τῆς ψυχῆς... ῾Ωστόσο, τό νά φθάσει κάποιος σέ μιάν ἑρμηνεία της, αὐτό εἶναι ὁπωσδήποτε τό πιό δύσκολο ἔργο».2

Ὅμως, στό κεντρικό ἐρώτημα· «Γιατί ἐπικοινωνοῦμε»; ἡ σύγχρονη ἔρευνα ἀναζητεῖ ἀπαντήσεις, στηριζόμενη κυρίως στήν Ψυχολογία τῶν Στωϊκῶν. Οἱ Στωϊκοί, μέ ἀπίστευτα τεκμηριωμένες ἀναλύσεις καί ἐμβριθεῖς ψυχολογικές παρατηρήσεις καί λεπτότατες διακρίσεις, ἐπιχειροῦν νά ἐξηγήσουν ὅλες σχεδόν τίς Μορφές ᾽Επικοινωνίας —καί τήν Αἰσθητική βεβαίως—, οἰκοδομῶντας τήν «Περί ῾Ορμῶν» θεωρία τους. ῾Ο τρόπος ἔρευνας εἶναι συστηματικός, μεθοδικός καί αὐστηρά ἐπιστημονικός. Οἱ Στωϊκοί γνωρίζουν ἀσφαλῶς καί ἀφομοιώνουν τίς «περί ᾽Ορέξεων» ἀντιλήψεις τοῦ ᾽Αριστοτέλους, ὅπως εἶναι ἡ «ὄρεξις τοῦ εἰδέναι»,3 ἐκείνη ἡ ἔντονη ἐσωτερική διάθεση καί παρόρμηση τοῦ ἀνθρώπου γιά μάθηση, γιά γνώση, γιά ἔρευνα.

῾Η ἀναφορά στίς ῾Ορμές ἀποβλέπει στήν παρατήρηση καί περιγραφή τῶν τάσεων ἐκείνων τοῦ ἀνθρώπου, οἱ ὁποῖες τόν παρακινοῦν καί τόν ὠθοῦν νά ἀντιδρᾶ καί νά συμπεριφέρεται, ἰδιωτικά καί δημόσια, κατά ποικίλους τρόπους. Μόλις ὁ ἄνθρωπος γεννηθεῖ, χάρη στίς ἐνδιάθετες ὁρμές, τείνει νά ἔλθει σέ ἐπαφή, σέ ἐπικοινωνία μέ τό περιβάλλον. ῾Ο Δημιουργός, ἡ Φύση δίνει σ᾽ αὐτές ἕνα μέρος τῆς οὐσίας του, πού σημαίνει ἕνα μέρος τοῦ λογικοῦ σέ ἀτελῆ μέν, ἀλλά τελειοποιήσιμη μορφή. Τίποτε δέν εἶναι τυχαῖο. ῾Η τύχη εἶναι ἁπλῶς ἕνα ὄνομα γιά ἀνεξιχνίαστες αἰτίες.4

Σύμφωνα, λοιπόν, μέ τήν Στωική θεωρία οἱ ῾Ορμές εἶναι ἔμφυτες· ἀποτελοῦν μιά δύναμη ἤ συνιστοῦν μίαν ἀρχή, πού θέτει καί διαμορφώνει σκοπούς, οἱ ὁποῖοι ὁδηγοῦν σέ πράξεις. Συνοπτικώτερα· οἱ ῾Ορμές ἐκφράζουν μιάν ἀναπόδραστη ἐσωτερική, ψυχολογική ἀνάγκη σύνδεσης τοῦ ἀνθρώπου μέ τόν ἑαυτό του, μέ τήν κοινωνία, μέ τόν κόσμο. ῾Η ῾Ορμή ὡς στοιχεῖο τῆς ἐσωτερικῆς φύσης, εἶναι τό «προηγούμενον» καί «αὐτοτελές», ἐνῶ κάθε ἐρεθισμός ἤ ἐρέθισμα, πού τήν προκαλεῖ, ἀποτελεῖ «συνεργόν» καί «προκαταρκτικόν», δηλαδή εἶναι ἐκεῖνο πού τήν διεγείρει καί τήν ἐνεργοποιεῖ.5 Μέ ἕναν ἄλλο ὅρο· εἶναι πάντοτε «δυνάμει», πού γίνεται «ἐνεργεία».

Οἱ ῾Ορμές δέν εἶναι τυφλές, ἀλλά σκόπιμες. Αὐτό σημαίνει ὅτι ἀνήκουν σέ μιάν ἡγεμονικήν ἀρχή, ἕδραν τῆς συνείδησης, ὡς λειτουργίες συνδεόμενες μέ τόν ἐγκέφαλον. Οἱ Στωϊκοί τίς ὀνόμαζαν παρόρμηση καί τίς ὅριζαν ὡς «κίνηση τῆς ψυχῆς πρός κάτι ἤ κίνηση ἀπομάκρυνσης ἀπό κάτι».6 ᾽Αφορμή γιά Παρόρμηση ὡς μία κίνηση, πού μπορεῖ νά τήν ἀρχίσει ἡ ψυχή, εἶναι μία αἰσθητηριακή ἐντύπωση, τήν ὁποία θά δεχθεῖ. Παρόρμηση καί ἐντύπωση δίνουν μιάν αἰτιώδη ἐξήγηση γιά τίς κινήσεις τῶν ἀνθρώπων, πού κατευθύνονται πρός ἕνα σκοπό.

Πῶς γίνεται, τώρα, οἱ ἄνθρωποι νά ἐπιδιώκουν μερικά πράγματα καί νά ἀποφεύγουν ἄλλα; Φαίνεται πώς κάθε ἄνθρωπος εἶναι γενετικά προκαθορισμένος ἔτσι, ὥστε νά δείχνει ἐκεῖνες ἀκριβῶς τίς προτιμήσεις καί τίς ἀποστροφές, πού ταιριάζουν στή φυσική του συγκρότηση.7

῾Ο λόγος, πρός τούτοις, γιά τόν ὁποῖον ἔχει αὐτοῦ τοῦ εἴδους παρορμήσεις ὁ ἄνθρωπος μπορεῖ νά ζητηθεῖ στήν προδιάθεσή του ὡς ἱκανότητα τί τοῦ ἀνήκει. ῾Η προδιάθεση ἤ πρόθεση ἀλλάζει· ἡ ἀλλαγή αὐτή ὀφείλεται σέ μιάν ἄλλη λειτουργία τῆς ἡγεμονικῆς (· λογικῆς) ἀρχῆς τῆς ψυχῆς, στήν συγκατάθεση. Οἱ αἰσθήσεις μᾶς μεταδίδουν ἀναρίθμητα μηνύματα κάθε στιγμή· ὅμως ἀσχολούμαστε

μέ ἕνα μόνο μέρος ἀπό αὐτά, δηλαδή μέ ὅσα μᾶς ἐνδιαφέρουν· σέ αὐτά δίνουμε τήν συγκατάθεσή μας. Συγκατάθεση σέ μιάν αἰσθητηριακήν ἐντύπωση σημαίνει ὅτι παίρνομε ὑπ᾽ ὄψιν μας ἕνα μήνυμα καί ἐξακριβώνουμε τήν πηγή του. ῾Η συγκατάθεση, ἐπομένως, εἶναι ἀναγκαία προϋπόθεση τῆς παρόρμησης.8

῾Απλούστερα· ῞Οσα πράγματα ἀναγνωρίζουμε ὡς πηγές ὠφέλειας, αὐτά μᾶς παρακινοῦν καί μᾶς ἑλκύουν· ἀντιθέτως ὅσα θεωροῦμε ὡς αἴτια βλάβης, αὐτά μᾶς ἀπωθοῦν· τά ἀποφεύγουμε. Σέ ἐπίπεδο ζώων μπορεῖ νά χρησιμοποιηθεῖ ὡς ἀποδεικτικό παράδειγμα ἡ συμπεριφορά ἑνός σκύλου, ὁ ὁποῖος βλέποντας μιά πέτρα, πού ἔμοιαζε σάν κόκκαλο, νοιώθει παρόρμηση νά τήν ροκανίσει. ῞Οταν, ὅμως, πλησίασε καί κοίταξε προσεκτικώτερα, ἄλλαξε ἀντίδραση· ἔπαψε νά δίνει τήν συγκατάθεσή του στήν ψευδῆ ἐντύπωση, ὅτι ἡ πέτρα εἶναι κόκκαλο. Καί ἔτσι διαφοροποίησε τόν τρόπο συμπεριφορᾶς του.

Οἱ Παρορμήσεις ἤ ῾Ορμές ἀποτελοῦν ἕνα ἀπό τούς πρωταρχικούς καί καθοριστικούς παράγοντες τῆς ἀνθρώπινης συμπεριφορᾶς. Εἶναι ἡ ἐφαλτήρια δύναμη, ἡ ὁποία ἀπό τά πρῶτα χρόνια —ἀπό τή στιγμή τῆς γέννησής του— τόν κατευθύνει καί τόν προσανατολίζει ἔτσι, ὥστε νά διασφαλίζεται ἡ αὐτοσυντήρησή του καί ἡ βαθμιαία διαμόρφωση καί ἀνάπτυξη τοῦ λογικοῦ του. ῾Η ῾Ορμή ἤ Παρόρμηση δέν εἶναι μόνον «κίνηση τῆς ψυχῆς πρός κάτι ἤ κίνησης ἀποχῆς ἀπό κάτι», δέν εἶναι ἁπλῆ «φορά τῆς ψυχῆς ἐπί τι», ἀλλά καί «λόγος προστακτικός τοῦ ποιεῖν»· λογική, πού προστάζει, ἐπιβάλλει ὑποχρεώνει τόν ἄνθρωπο νά ἐνεργήσει ἔτσι ἤ ἀλλοιῶς, πού τόν παρακινεῖ σέ αὐτές ἤ σέ ἐκεῖνες τίς πράξεις.9

᾽Αφετηρία, λοιπόν, τῆς ψυχικῆς ζωῆς εἶναι οἱ Παρορμήσεις ἤ οἱ ῾Ορμές, ἀπό τίς ὁποῖες οἱ ἄνθρωποι κατευθύνονται καί ἀναζητοῦν ὅ,τι εἶναι σ᾽ αὐτούς οἰκεῖο. ῾Η οἰκείωση καθορίζει τόν βαθμό καί τήν ποιότητα σχέσεων τοῦ ἀνθρώπου (α) πρός τό περιβάλλον καί (β) πρός τόν ἑαυτό του. ῾Η σχέση μάλιστα τοῦ ἀνθρώπου πρός τόν ἑαυτό του χαρακτηρίζεται ὡς τό πρωταρχικῶς οἰκείο.

Οἱ ἔμφυτες αὐτές ῾Ορμές ὠθοῦν τόν ἄνθρωπο σέ συνάντηση μέ τόν κόσμο καί σέ δράση, ἀφοῦ «ἡ ζωή ἐνέργεια ἐστι»10 τόσο σέ βιολογικό, ὅσο καί σέ κοινωνικό καί πνευματικό ἐπίπεδο. ᾽Αντίστοιχα πρός τά ἐπίπεδα δράσης κατηγοριοποιοῦνται καί ἀποκαλοῦνται οἱ ῾Ορμές. Εἶναι βιολογικές κοινωνικές καί πνευματικές. Οἱ ῾Ορμές, ἔξωθεν διεγειρόμενες, κινητοποιοῦν τίς σωματικές, ψυχικές καί πνευματικές λειτουργίες, ἀποτελῶντας τά θεμέλια τῆς ὅλης Ψυχικῆς Ζωῆς ἐν γένει.

2. Η ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ· «COMMUNICO ERGO SUM»

Εἰδικώτερα οἱ Κοινωνικές ῾Ορμές συνιστοῦν τίς Ρίζες τῆς ὁμαδικῆς ζωῆς καί τά θεμέλια τῆς ᾽Επικοινωνίας σήμερα. ῾Η κοινωνική συμβίωση καί ἡ ἔκφραση τῶν βιώσεων καί γνώσεων ὀφείλονται στίς ῾Ορμές πρός κοινωνίαν καί ἀνακοίνωσιν. Οἱ δύο αὐτές ῾Ορμές θεωροῦνται ὡς τά γενεσιουργικά αἴτια ὅλων τῶν μορφῶν ἐπικοινωνίας.

Σήμερα, ἄλλωστε, ζοῦμε τήν κορύφωση τῆς ᾽Επικοινωνίας, καθώς διατελοῦμε «τυλιγμένοι» μέσα σέ ἕνα, πυκνά ὑφασμένο δίχτυ ἐπικοινωνιακῶν σχέσεων καί ἐξαρτήσεων, σέ κατάσταση καί διαδικασίες, οἱ ὁποῖες ἐπιτρέπουν ἤ καί ἐπιβάλλουν νά ὁμιλοῦμε γιά μιά Κοινωνία ᾽Επικοινωνίας. ῞Ετσι ἡ πασίγνωστη φράση τοῦ μεγάλου ὀρθολογιστή καί εἰσηγητή τῆς ᾽Αναλυτικῆς Γεωμετρίας τοῦ Ρενέ Ντεκάρτ (1596-1650)· «cogito ergo sum: σκέπτομαι, ἄρα ὑπάρχω», θά μποροῦσε νά παραλλαχθεῖ σέ «communico ergo sum: ἐπικοινωνῶ, ἄρα ὑπάρχω».11

Μέ τή διατύπωση αὐτή ἀποσκοποῦμε στό νά ὑπογραμμίσουμε τήν κατάσταση καί τίς πνιγηρές ἐνίοτε διαδικασίες, ὑπό τίς ὁποῖες διαβιώνουμε. ᾽Ασφυκτιοῦμε ἀπό τά Μέσα Μαζικῆς ᾽Ενημέρωσης, καθώς θέτουν σέ δοκιμασία τήν κριτική ἱκανότητα καί τήν ἐλευθερία σκέψεως τῶν ἀνθρώπων. Οἱ ὁποῖοι, ὡστόσο, ὠθούμενοι ἀπό τήν ἐσωτερική ἀνάγκη τῆς ἐπικοινωνίας, δέν ἐπιθυμοῦν νά χάσουν τήν ἐπαφή τους μέ τόν κόσμο, ἐνδιαφέρονται νά μάθουν κάτι ἀπό τόν κόσμο· γιά τή φύση του, τήν δομή του, τήν ποιότητα καί τούς συνανθρώπους.

Πέραν ἀπό αὐτά ἡ ῾Ορμή πρός «κοινωνίαν» ὁδηγεῖ τόν σύγχρονο ἄνθρωπο —κάποτε— σέ Σεμινάρια ᾽Επικοινωνίας, ὅπου διδάσκεται μέ ποιούς ἀνθρώπους ὀφείλει νά ἐπικοινωνεῖ, πῶς πρέπει νά παρουσιάζεται ἤ γιά νά μάθει κάτι γιά τόν ἴδιο του τόν ἑαυτό· ἐπικοινωνοῦμε μέ τούς ἄλλους, προκειμένου νά βεβαιωθοῦμε γιά τήν κοινή μας ἀνθρώπινη πορεία, γιά τήν κοινή μας ἱστορία, γιά τό ὅτι εἴμαστε σύντροφοι κοινοῦ πεπρωμένου· χρησιμοποιοῦμε ἐπικοινωνιακές στρατηγικές καί τακτικές, γιά νά ἰσχυροποιήσουμε τά ἐπιχειρήματά μας καί νά πείσουμε τούς διαφωνοῦντας· νομίζομε ὅτι αὐτά μποροῦν, ἐπικοινωνῶντας μέ τούς ἄλλους, νά γίνουν κατανοητά καί ἀποδεκτά ἀπό αὐτούς.12

Συνοπτικά· Ἡ ἐπικοινωνιακή τάση εἶναι ἀνώλεθρη στόν ἄνθρωπο· ἐπάνω της οἰκοδομεῖται τό «δοῦναι καί λαβεῖν», ἡ δοσοληψία μέ τόν κόσμο· ἐπικοινωνοῦμε μέ ἄλλους ἀνθρώπους γιά νά τούς κάνουμε «συμμετόχους» τοῦ ἑαυτοῦ μας (τῶν ἀντιλήψεών μας, τῶν προθέσεων καί τῶν σκέψεών μας), γιά νά τούς μετα-δώσουμε μιά συγκεκριμένη ἐντύπωση τοῦ ἑαυτοῦ μας· ἐπικοινωνοῦμε μέ τούς ἄλλους γιά νά μεταλάβουμε ἀπό τίς πλούσιες καί πολύτιμες ἐμπειρίες τῶν ἄλλων καί τοῦ κόσμου. Αὐτή εἶναι κατ᾽ ἀρχήν ἡ στοιχειώδης ψυχολογική σημασία τῆς ἐπικοινωνιακῆς δοσοληψίας.

Ἡ ἑρμηνεία αὐτή προσεγγίζει δύο ψυχολογικῶς ἐνδιαφέροντα καί θεωρητικῶς πολύ καλά φιλοτεχνημένα φαινόμενα. Τό πρῶτο οἱ ψυχολόγοι τό ὀνομάζουμε αὐτο ἄνοιγμα ψυχῆς, αὐτοαποκάλυψη. Τό δεύτερο φαινόμενο ἀποκαλεῖται διαχείριση ἐντύπωσης, πού δημιουργεῖ ἡ ἐπικοινωνία μέ τούς ἄλλους ἤ διαχείριση τῆς εἰκόνας πού ἡ παρουσία μας συνεπάγεται. Πρόκειται γιά τό πρόβλημα μιᾶς δημόσιας ἐξομολόγησης ἀπό ἕναν ἄνθρωπο καί τῆς ἐπίδρασης ἤ ἐπιρροῆς, θετικῆς ἤ ἀρνητικῆς, πού αὐτή θά ἔχει ἐπάνω σέ ἄλλους, διαφορετικῆς μάλιστα ψυχοσύνθεσης, νοοτροπίας, παιδείας ἤ ἀντιλήψεων. Λαμβάνεται ὑπ᾽ ὄψιν πάντοτε ὅτι ἡ ἀνακοίνωση πληροφοριῶν προσωπικῶν, ἀποτελεῖ ἕνα σημαντικό λόγο γιά συμμετοχή σέ μιά ἐπικοινωνία.13

Πέραν αὐτῶν, ὡς πρός τό πρῶτο φαινόμενο· συμβαίνει συχνά μερικοί ἄνθρωποι νά ἔχουν σοβαρούς ψυχολογικούς λόγους, ὥστε νά ἀρχίζουν μίαν ἐπικοινωνία, προκειμένου νά καταστήσουν κέντρον ἐνδιαφέροντος τό ἴδιο τους τό πρόσωπο· νά συντηρήσουν τή διαδικασία τῶν ἀμοιβαίων σχέσεων· νά «ἀποκαλύψουν» ἀτομικά προβλήματα, ἐμπειρίες, φροντίδες καί ἀνάγκες· νά διδαχθοῦν κάτι ἀπό προσωπική κατανόηση. Αὐτοφανέρωση ἤ ἀποκαλυπτήρια ἑαυτοῦ χαρακτηρίζεται ἀπό τήν Ψυχολογία τῆς Ἐπικοινωνίας τό ψυχολογικό τοῦτο φαινόμενο, μέ τό ὁποῖον, ὡστόσο, οἰκοδομεῖται μία κοινωνική πραγματικότητα καί τίθενται σέ λειτουργία πολλές ποικίλες μορφές ἐπικοινωνίας.14

3. Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

Μία ἀπό τίς σημαντικώτερες μορφές ἐπικοινωνίας εἶναι ἡ Αἰσθητική. Ἡ Αἰσθητική Ἐπικοινωνία φύεται καί βλασταίνει στό ἔδαφος τῶν πνευματικῶν Ὁρμῶν. Εἰδικώτερα· ρίζα τῆς Αἰσθητικῆς Ἐπικοινωνίας εἶναι ἡ καλλιτεχνική Ὁρμή, μία ἐσωτερική αἴσθηση τοῦ καλοῦ (:Ὡραίου) καί τοῦ Κακοῦ (:ἀσχήμου). Εἶναι ἀρχέγονη ἡ ὁρμή αὐτή καί ὁριοθετεῖ τό ρῆγμα ἀνάμεσα στό ζωῶδες καί στό ἀνθρώπινο. Μέ τήν ὥθησή της μόνον ἡ ἀνθρώπινη ὕπαρξη ἀναζητεῖ ἤ ἐκφράζει τό «κάλλος».

Ἡ καλλιτεχνική Ὁρμή ἔχει πανανθρώπινον χαρακτῆρα, γιατί ἀποτελεῖ ἔμφυτο στοιχεῖο τῆς ἀνθρώπινης ψυχοσύνθεσης, ἀποτελεῖ δῆλα δή καθολικόν ἀνθρώπινο γνώρισμα. Ἡ Ψυχολογία, τώρα, τῆς αἰσθητικῆς Ἐπικοινωνίας ἔχει νά κάνει καί μέ τήν ψυχολογία τοῦ καλλιτέχνη, τοῦ ἀνθρώπου πού ἐνεργά δημιουργεῖ ἐκφράζοντας τό κάλλος, καί μέ τήν ψυχή τοῦ φιλότεχνου, τοῦ ἀνθρώπου —κάθε ἀνθρώπου—, πού παθητικά θεᾶται θαυμάζοντας. Ἡ αἰσθητική ἐπικοινωνία, μία ἀπό τίς πάμπολλες καί μή δυνάμενες, ἴσως, νά ἀριθμηθοῦν μορφές ἐπικοινωνιακῶν σχέσεων, εἶναι ἐπομένως κατά τρόπο ἀδιαχώριστο ὑποκειμενική καί ἀντικειμενική. Τό ὡραῖον, ἡ ὁμορφιά δέν ἐδρεύει ἀποκλειστικά καί μόνον στά νοούμενα ἤ θεώμενα ἀντικείμενα, ἀλλά καί στά νοοῦντα ἤ ποιοῦντα, δῆλα δή δημιουργοῦντα ὑποκείμενα.15

Στόν καλλιτέχνη, τόν ποιητή - δημιουργό, ἡ καλαισθητική Ὁρμή εἶναι ἔντονη, πιεστική· γίνεται τυραννική ἐσωτερική δίψα ἔκφρασης τοῦ κάλλους εἴτε μέ τούς ἤχους (μουσική) εἴτε μέ τά χρώματα (ζωγραφική) εἴτε μέ τά σχήματα (ἀρχιτεκτονική) εἴτε μέ τό πελέκημα (γλυπτική) εἴτε μέ τίς ἁρμονικές κινήσεις (χορός) εἴτε μέ τίς λέξεις, τίς μεταφορές καί τίς εἰκόνες (λογοτεχνία - ποίηση). Τό εὐλογημένο πνεῦμα τῆς καλαισθητικῆς δημιουργικότητας, πού ἐνοικεῖ στήν ψυχή τοῦ καλλιτέχνη, φτερωμένο αἴρεται στήν ὑψηλότερη σφαῖρα δημιουργικῆς τέχνης καί μεταφυσικῆς προσδοκίας. Στή Βυζαντινή μουσική, λ.χ., ξεκινῶντας ἀπό ἁπαλή, χαμηλή βάση, ὁ μουσικός ἐκτινάσσεται προς τόν οὐρανό μέ πετάγματα ἀητοῦ σέ ἀπρόσιτους αἰθέρες νοητικούς καί μέ ἀδάμαστη πνοή καθαρᾶ τήν ἀνείπωτη ὡραιότητα τοῦ Σύμπαντος Κόσμου· ἀλλά, κατεβαίνοντας κλίμακες, ἀποδίδει τήν ἀπέραντη ἐρημιά πού ἐκτεινόμενη, κατακαλύπτει τό ψυχικό πεδίο καί ἀποκαλύπτει τή μοναξιά πού μεγαλώνει, τήν ἄβυσσο πού χάσκει καί ἀπειλεῖ νά καταπιεῖ τήν ἀνθρώπινη ὕπαρξη.

Αὐτή ἡ διπλή κίνηση τοῦ καλαισθητικοῦ δημιουργοῦ πρός τούς φιλότεχνους καί τῶν φιλότεχνων πρός τό ἔργο τέχνης τοῦ δημιουργοῦ ἀποτελεῖ κορύφωμα τῆς λειτουργίας τῆς αἰσθητικῆς ἐπικοινωνίας. Γιατί ἐδῶ γαληνεύει ἡ ἀνθρώπινη ὕπαρξη μέσα σέ ἕνα πνευματικό κλίμα ὕψιστης αἰσθητικῆς ἀπόλαυσης καί ὁ καλλιτέχνης ἀναδείχνεται πραγματοποιός τοῦ σκοποῦ του, ὅπως τόν

καθόρισε ὁ μέγας Μπετόβεν (1770-1827), πού ἡ λάμψη τῆς μεγαλοφυΐας του εἶναι θεία καί ἐκτυφλωτική, ὅσο ποτέ ἄλλοτε, σήμερα· «Σκοπός τοῦ καλλιτέχνη, ἀποστολή τοῦ καλλιτέχνη εἶναι νά φτερουγίζει ὥς τή θεότητα καί νά κομίζει τίς ἀκτῖνες της στήν ψυχή τῶν ἀνθρώπων».16 ΄Η ἄποψη αὐτή τοῦ Μπετόβεν ἐνέπνευσε στήν Θηρεσία Μπρούνσβικ (1775-1861) τίς ἑπόμενες σκέψεις· «Τί οὐράνια εὐχαρίστηση νά βρίσκεις στίς ὡραῖες ψυχές καί στά γραφόμενά τους τό ἀνώτερο, τό θεῖο στόν ἄνθρωπο! Στόν Γκαῖτε, στόν Χέρντερ..., προπάντων στόν Μπετόβεν».17 ΄Ο Μπετόβεν, ὅπως καί ὅλοι οἱ μεγάλοι δημιουργοί σέ ὅλους τούς τομεῖς τῆς Τέχνης θωπεύουν τίς ψυχές μέ ἕνα ἥσυχο, γλυκό, ἀμίλητο χαμόγελο ἀνθρωπιᾶς καί καλωσύνης.

Πρός τούτοις τήν Ψυχολογία τῆς αἰσθητικῆς ᾽Επικοινωνίας ἀπασχολεῖ τό μυστικό τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, πού ὁ περιώνυμος Στέφαν Τσβάϊκ (1881-1942) στό ὁμότιτλο δοκίμιό του,18 τό χαρακτηρίζει ὡς τό «πλέον μυστηριῶδες. Κι᾽ αὐτό συμβαίνει γιατί οἱ λαοί... ἔχουν ὁμοφώνως, συνδέσει τό φαινόμενο τῆς δημιουργίας μέ τήν ἰδέα τοῦ θείου». ΄Η ἔκπληξη εἶναι ὅτι ἕνας —ὅπως ὅλοι οἱ ἄλλοι— ἄνθρωπος μέ τά ἔργα του θραύει τό νόμο, μέσα στόν ὁποῖον εἴμαστε κλεισμένοι, νικάει τό χρόνο· διότι ἐμεῖς πεθαίνουμε καί περνοῦμε δίχως ν᾽ ἀφήσουμε ἴχνη, ἐνῷ ἐκεῖνος ἄφησε καί δέν θά σβηστοῦν χάρις στήν τελειότητα τῶν δημιουργημάτων του. Γιατί; ᾽Αποκλειστικά γιατί ἐξεπλήρωσε τήν θεία πράξη τῆς δημιουργίας, ἀπό τήν ὁποία κάτι γεννήθηκε ἀπό τό τίποτε, καί ὅτι κάτι φθαρτό ἔγινε διαρκές:

Μία μελωδία ἑνός μουσικοῦ, ἡ ὁποία ἔχει τό χάρισμα νά συγκινεῖ ἀδιάκοπα τήν ψυχή ἑκατοντάδων χιλιάδων, ἑκατομμυρίων ἀνθρώπων ἕως τά πιό ἀπομακρυσμένα μέρη τοῦ κόσμου· ὁ πίνακας ἑνός ζωγράφου, πού μέ τή βοήθεια τῶν ἑπτά χρωμάτων τῆς ἴριδος καί μέ τίς ἀντιθέσεις τοῦ φωτός καί τῆς σκιᾶς, μένει γιά πάντα ἐντυπωμένος βαθειά μέσα μας, ἔστω κι ἄν τόν ἀποθαυμάσουμε μόνο μιά φορά· τό ποίημα ἑνός ποιητῆ, πού μέ τά ὑλικά τῆς γλώσσας συνθέτει μέ τρόπο ἀριστουργηματικό, ζεῖ ἀθάνατο εἰς τούς αἰῶνας. Μέ τήν καλλιτεχνική πράξη δημιουργεῖται κάτι πιό διαρκές ἀπό τήν πέτρα καί τό ξύλο, κάτι ἄχρονο καί ἄφθαρτο. Χάρις στήν καλλιτεχνική δημιουργία τό προσωρινό αἰώνιο καί τό ἐπίγειο θεῖο. Ποιά εἶναι ἡ μυστική δύναμη, πού ἐπιτρέπει αὐτό τό θαῦμα;19

Στό ἐρώτημα αὐτό οὔτε οἱ φιλότεχνοι ἀλλά οὔτε οἱ ἴδιοι οἱ καλλιτεχνικοί δημιουργοί μποροῦν νά ἀπαντήσουν. ΄Η ὑπέρτατη συγκέντρωση κατά τή διάρκεια τῆς «γέννησης» τούς ὁδηγεῖ ἀπό τήν πραγματικότητα στό ὅραμα, τούς κάνει «ἐκτός ἑαυτοῦ», τούς φέρνει ἔξω ἀπό τά αἰσθητά πράγματα· Αὐτό «παθαίνει» ὁ Μότσαρτ, πού παίζει μέ τήν τέχνη, ὅπως ὁ ἀέρας μέ τά φύλλα, ὁ Μπετόβεν μέ τήν «ἀθάνατη ἀγαπημένη, ὁ Ρουζέ ντέ Λιλ/λ μέ τή «Μασσαλιώτιδα» ἤ ὁ ᾽Αρχιμήδης μέ τό «μή μου τούς κύκλους τάραττε»! Βυθισμένος στήν ἱερή κατάσταση τῆς ἐμπνεύσεως πῶς νά ἀντιληφθεῖ τόν θανάσιμο κίνδυνο πού ἀπειλοῦσε τή ζωή του. Τό τελευταῖο, τώρα παράδειγμα· ἕνας φίλος ἔρχεται νά ἐπισκεφθεῖ τόν Μπαλζάκ, ὁ ὁποῖος, συγκλονισμένος, μέ δάκρυα στά μάτια τόν ὑποδέχεται καί τοῦ ἀναγγέλλει τό θάνατο τῆς δούκισσας Λανζαί. ΄Ο ἐπισκέπτης μένει ἐμβρόντητος, γιατί δέν γνωρίζει καμμιά δούκισσα ντέ Λανζαί οὔτε στό Παρίσι οὔτε πουθενά ἀλλοῦ! ΄Ο Μπαλζάκ εἶχεν ἐπινοήσει αὐτό τό πρόσωπο καί μάλιστα τήν στιγμή ἐκείνη περιέγραφε τό θάνατό της στό βιβλίο του. ΄Ομως, δέν πρόλαβε ἤ δέν ἤθελε νά ἀποσυρθεῖ ἀπό τόν ὁραματικό του κόσμο καί νά ἐπανέλθει στόν πεζό, πραγματικό. Καί μόνον ἡ ἔκπληξη τοῦ ἐπισκέπτη φίλου του τόν ἔκανε νά «συνέλθει»! Φαίνεται πώς, ὅταν ὁ καλαισθητικός, ἤ ὅποιος μεγάλος, δημιουργός «τίκτει» ἡ φύση δέν ἐπιτρέπει καμμία γήινη μαρτυρία!!20

΄Η αἰσθητική ᾽Επικοινωνία εἶναι ἕνας ἄλλος τρόπος ζωῆς, πού λαβαίνει χώρα «μέσα στόν κόσμο» καί συγχρόνως «ἔξω ἀπό τόν κόσμο». Εἶναι κάτι σάν «καταφύγιο πνευμάτων» καί γιά τούς φιλότεχνους καί —κυρίως— γιά τούς καλαισθητικούς δημιουργούς. Εἶναι μία «φυγή μόνου πρός μόνου»,21 ὅπου μπορεῖ νά ἀπομονώνεται κανείς, σάν σέ ἐγκόσμια σκήτη ψυχῆς, καί νά ζεῖ διάγοντας ἕναν ἥσυχο πνευματικό βίο. ΄Η αἰσθητική ᾽Επικοινωνία ἔχει πρόσωπο ᾽Ιανοῦ· λειτουργεῖ, πρῶτον, ὡς ἀνάπαυλα γιά τήν γρηγοροῦσα συνείδηση καί σκέψη καί ὡς ἐγγύηση γιά τήν ἐσωτερική ρώμη καί γενικῶς γιά τήν ψυχική ὑγεία τοῦ σημερινοῦ κορυβαντιῶντος22 ἀνθρώπου. Δεύτερον, ἀπό μιά ἄλλη, διαφορετική, σκοπιά ἡ Αἰσθητική εἶναι ἐπικοινωνία καλαισθησίας καί κρίσεως μέ βαθύ ψυχολογικό ἀντίκτυπο. ΄Ο καλλιτέχνης καί ὁ φιλότεχνος αἰσθάνονται καί κρίνουν τά ποιήματα, δῆλα δή αὐτά πού δημιουργοῦν σέ κάθε περιοχή τῆς Τέχνης, ὡς ἔκφραση τοῦ κάλλους.

4. ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΟΤΗΤΑ

Τό κάλλος, τό ὡραῖον εἶναι μία ἀστείρευτη πηγή βιώσεων καί ἐμπνεύσεων· δημιουργική διάθεση καί συγκίνηση, ψυχική ἔνταση καί ἔκφραση, δῆλα δή καλλιτεχνική πράξη, εἶναι τά παρακολουθήματα τῆς ἔλξεως, τήν ὁποία «γεννᾶ» τό ὡραῖον. Τό ἀναζητοῦμε στή φύση, στίς Μορφές καί τά χρώματα, στίς ποικίλες ἐναλλαγές τῶν σχημάτων, στά ἔργα τέχνης, ἀπό τά ὁποῖα ἐκπηδοῦν βαθύτατα συναισθήματα· ὁ θεατής, ὁ φιλότεχνος, ἀναδημιουργεῖ ὅ,τι ἐκφράζει ὁ καλλιτέχνης καί δοκιμάζει τήν ἴδια συγκίνηση, περίπου, μέ αὐτόν. Τοῦτο ἀποδεικνύει ὅτι ἡ ἀναζήτηση τοῦ ὡραίου εἶναι ἔμφυτη καί ἡ ἀνάγκη αἰσθητικῆς Ἐπικοινωνίας ἀρχέγονη.

Ὁ στολισμός τῶν πρωτογόνων, ἡ προσπάθεια διακόσμησης ὅσων ἔργων κατασκευάζουν, τά σχεδιάσματα ἐπί τῶν βράχων, οἱ παραστάσεις πού χαράσσουν ἀποτελοῦν ἀπόπειρες ἐπιβολῆς τοῦ ὡραίου ἐπάνω στό χρηστικό καί τό ὠφέλιμο. Ἀκόμη καί τόν μή ἐξελιγμένον ἄνθρωπο τόν θέλγει τό κελάδημα τῶν πτηνῶν, ὁ ἔναστρος οὐρανός, τά γραφικά τοπία, ἡ ἀνατολή καί ἡ δύση τοῦ ἥλιου, τό ἀέναο γέλασμα τῶν κυμάτων τῆς θάλασσας. Ὅλα αὐτά, συγκινοῦν τόν ἄνθρωπο καί τοῦ προκαλοῦν θυμικές βιώσεις πλήρους αἰσθητικῆς ἀπόλαυσης· τόν ἐμ-ψυχώνουν. Ἔτσι·

Ἡ αἰσθητική Ἐπικοινωνία καί τά συναισθήματα πού αὐτή προκαλεῖ, ἔχουν ἀνυπολόγιστη ἀξία καί γιά τήν καθημερινή ζωή τοῦ ἀνθρώπου. Ἡ εὐταξία καί μόνον, ἡ διαρρύθμιση τῶν πραγμάτων, ὁ συνδυασμός τῶν χρωμάτων, οἱ ἦχοι ἁπαλῆς Μουσικῆς δημιουργοῦν ἄλλην ἀτμόσφαιρα, θετική διάθεση, περισσότερη ἐνέργεια καί πολλαπλασιάζουν τίς δυνάμεις του, καθιστᾶ εὔθυμο τόν ἄνθρωπο καί τόν ἀποφορτίζει ἀπό τό βάρος τῶν καθημερινῶν προβλημάτων. Πρός τούτοις· ἡ αἰσθητική ἐπικοινωνία διατηρεῖ τήν δροσερότητα, τόν αὐθορμητισμό, τήν ἐπιδιωκόμενη πάντοτε ἁρμονία ὡς ἀποφυγήν τῆς δυσαρμονίας, δῆλα δή τῆς ἀσχημίας, ἀφοῦ «πᾶς... ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου εὐρυθμίας τε καί εὐαρμοστίας δεῖται»,23 σύμφωνα μέ τήν πλατωνική διατύπωση. Ἄλλωστε· τό ὡραῖο καί τό ἀληθινό μαζί κάνουν τήν συνείδηση τοῦ ἀληθινά ὡραίου.

Ἡ πιεστική ὥθηση γιά αἰσθητική Ἐπικοινωνία φέρνει στά Μουσεῖα καί στούς ἄλλους οἴκους Τέχνης ἑκατομμύρια ἀνθρώπων, φίλων τοῦ κάλλους, ἐραστῶν τῆς καλλιτεχνίας, κατά βάθος ὑποταγμένων στήν ἐπιτακτική ἀνάγκη τῆς ἐσωτερικῆς τους ζωῆς. Ἄλλοι πάλι —ἑκατομμύρια καί αὐτοί— περιηγοῦνται τίς χῶρες γοητευμένοι ἀπό τό φυσικό τους κάλλος μέ κοινωνικές, πολιτιστικές ἀλλά καί οἰκονομικές συνέπειες ἀνυπολόγιστες, εὐεργετικές ὁπωσδήποτε γιά τούς λαούς. Ἰδού, πῶς ἡ Ὁρμή τῆς αἰσθητικῆς Ἐπικοινωνίας ἐκφράζει τήν Καθημερινότητα καί ἐπιδρᾶ ἀμοιβαία ἐπάνω σέ πάμπολλα πεδία ζωῆς.

Ἀκόμη πιό πρακτικά· Ἡ αἰσθητική Ἐπικοινωνία πολλές φορές «ἀποφασίζει» μέ ποιούς ἀνθρώπους θά διαλεχθοῦμε, θά συνδιαλλαγοῦμε ἤ θά συνοδοιπορήσουμε ἐφ' ὅρου ζωῆς· ἐπικοινωνοῦμε εὐχαρίστως μέ ἄλλους ἀνθρώπους —ὄχι βέβαια πάντοτε ἀλλά συχνότερα— καί ἐπειδή εἶναι, σύμφωνα μέ τήν κοινή ἔκφραση, ὡραῖοι,24 ἐπειδή δῆλα δή τούς βρίσκομε συμπαθεῖς καί ἑλκυστικούς. Ἡ ψυχική διάθεση, πού δημιουργεῖται, ἡ συμπάθεια ἤ ἡ ἀντιπάθεια γεννᾶ ὅλα τά εἴδη δεσμοῦ ἀνάμεσα στούς ἀνθρώπους καί καθορίζει τήν συνύπαρξη ἤ τήν συμβίωση, χρωματίζοντας ὅλες τίς μορφές ἐπικοινωνίας. Τό μεγάλο πνεῦμα τοῦ Γκαῖτε, ἐξαίροντας τήν τάση —«μανίαν» τήν ἀποκαλεῖ ὁ Πλάτων—25 πρός τήν ὁμορφιά, πρός τό ὡραῖον καί τά συναισθήματα πού αὐτή προκαλεῖ, σημειώνει· «Τό συναίσθημα εἶναι τό πᾶν, μόνον βοή ὁ λόγος».26

Μέ τά συναισθήματα, πού ἡ αἰσθητική Ἐπικοινωνία δημιουργεῖ, ὁδηγεῖται ὁ ἄνθρωπος σέ αὐτό, πού ὀνομάζεται ψυχολογική ἀλήθεια· Οἱ ἄλλοι καί τά ὄντα προσεγγίζονται, οἱ ἀποστάσεις συντέμνονται σέ βαθμό ταύτισης ὑποκειμένου, πού νοεῖ καί αἰσθάνεται· καί τοῦ ἀντικειμένου πού συλλαμβάνεται καί «ἀγκαλιάζεται» θυμικά. Καί ὄχι μόνον αὐτό· κατά τήν ψυχολογικήν ἀλήθεια πουθενά ἀλλοῦ, ὁ καλλιτέχνης λ.χ. δέν ἀποτυπώνει μέ τόσην εὐκρίνεια καί καθαρότητα τήν Ψυχή του καί πουθενά ἀλλοῦ ὁ θεατής (· οἱ φιλότεχνοι) δέν ἐκδηλώνει αὐθόρμητα καί εἰλικρινά καί ἐγκάρδια τό «πάθος τοῦ θαυμάζειν», τό ἀφοπλιστικό σέβας, τήν αἰχμαλωτισμένη προσοχή, τήν ὑπέρτατη ἔκπληξη καί ἀγαλλίαση.

Ακόμη ἕνα παράδειγμα· Σέ μιά προσωπογραφία ἱστορεῖται μέ μεγάλη ἔνταση ἡ ἐσωτερική ζωή τοῦ δημιουργοῦ ὡς ὑποκειμένου· τοῦ παρισταμένου, ἐπίσης, ὡς ἀντικειμένου καί τῶν αἰσθητικά ἐπικοινωνούντων θεατῶν. Ἔτσι ἡ αἰσθητική Ἐπικοινωνία συμβάλλει καί αὐτή στήν χαρά καί στήν ἀγωγή τῆς ψυχῆς, στήν ψυχ-αγωγία δῆλα δή καί στήν εὐτυχία τοῦ ἀνθρώπινου βίου. Εἰδικώτερα·

῾Η αἰσθητική ᾽Επικοινωνία ἐμπραγματώνει μερικές κύριες σχέσεις καί ὁρισμένους βασικούς σκοπούς συνειδητούς ἤ μή συνειδητούς· ὁ σκοπός τῆς τέρψης εἶναι ἕνας ἀπό αὐτούς· ἡ βαθειά ἱκανοποίηση, πού ἀκολουθεῖ τήν αἰσθητικήν ἀπόλαυση· ἡ συγκινησιακή φόρτιση πού ὁδηγεῖ στήν κάθαρση, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ ἕναν ἄλλον σκοπόν, θεμελιώδη μάλιστα. ῾Η κάθαρση εἶναι ἡ ἐπαναπόκτηση τῆς ἐσωτερικῆς γαλήνης και μακαριότητας. ῾Η τραγωδία, ὕψιστης ποιητικῆς τέχνης μορφή εἶναι —κατά τόν ᾽Αριστοτέλη— ἐξεικόνιση γεγονότων ἐξαιρετικῆς σπουδαιότητας μέ ὡραῖο λόγο καί ὅμορφο μέτρο καί μέλος, ὥστε νά προκαλεῖται αἰσθητική ἡδύτητα καί ἔνταση και μέσῳ αὐτῶν ἡ κάθαρση ἀπό τά παθήματα, πού θά ξαναδώσει στόν θεατή, ἀκροατή ἤ μελετητή τήν ψυχική του ἠρεμία καί ἀνακούφιση.27 ᾽Εκτός ἀπό τήν τέρψη καί τήν κάθαρση τῶν παθῶν, ἡ αἰσθητική ᾽Επικοινωνία ὑπηρετεῖ καί τούς σκοπούς τῆς ὁλοκλήρωσης τῆς τεχνικῆς δραστηριότητας (ὅπως εἶναι γιά τόν μουσικό ἡ ἐκτέλεση μιᾶς μουσικῆς σκέψεως), τῆς τελειοποίησης ἤ ἐξιδανίκευσης· ῞Ο,τι μᾶς λείπει στήν πραγματική ζωή προσπαθοῦμε νά τό ἔχουμε σέ ἕνα ἄλλο κόσμο. ῾Η ἐνδυνάμωση καί ἡ ἐνίσχυση τοῦ βίου εἶναι ἀπό τούς βασικούς σκοπούς, τούς ὁποίους ὑπηρετεῖ ἡ αἰσθητική ᾽Επικοινωνία. ῾Η ὁποία ὁμορφαίνει τήν ἀτμόσφαιρα, ὅπου ζοῦν ἄτομο καί κοινωνία.

᾽Επιλογικά· ῾Η αἰσθητική ᾽Επικοινωνία ψυχολογικῶς λειτουργεῖ ὡς ἐπαγγελία τῆς εὐτυχίας καί ὡς κατάσταση πνεύματος μιᾶς ἑορταστικῆς ἡμέρας· μεγαλώνει στή Σιωπή καί στή Μοναξιά. Εἶναι μιά σιωπηλή μορφή, ἐπικοινωνίας ἤ μεταφυσικῆς σχέσεως, ὅπου κυριαρχεῖ ἡ φωνή τῆς Σιγῆς. ῾Ο Karl Jaspers τόσο στή «Γενική Ψυχοπαθολογία» ὅσο καί στήν «Ψυχολογία τῶν Κοσμοθεωριῶν» παρατηρεῖ· «῾Η σιωπή εἶναι τό ἔσχατο, τό ὑπέρτατο:«Schweigen ist das Letzte»!28

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

[1] ῾Ηρακλείτου (᾽Απόσπασμα 45· «Ψυχῆς πείρατα ἰών οὐκ ἄν ἐξεύροιο, πᾶσαν ἐπιπορευόμενος ὁδόν· οὕτω βαθύν λόγον ἔχει». Βλ. Diels, H.- Kranz, W. (D-K, συντομογραφικά)· Die Fragmente der Vorsokratiker, Berlin 1961, B45.

[2] ᾽Αριστοτέλους, Περί Ψυχῆς Α1 4020 7-11· «᾽Επιζητοῦμεν δέ θεωρῆσαι καί γνῶναι τήν τε φύσιν αὐτῆς καί τήν οὐσίαν... Πάντῃ δέ πάντως ἐστί τῶν χαλεπωτάτων λαβεῖν τινά πίστιν περί αὐτῆς».

[3] «Πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει» (᾽Αριστοτ. Μετά τά Φυσικά Α 980 α 21.

[4] «Φύσει μέν οὖν ἡ ὁρμή ἐν πᾶσιν ἐπί τήν τοιαύτην κοινωνίαν» (᾽Αριστοτ. ᾽Ηθικά Νικομάχεια, Ι1 1253 α 30). ῾Η κοινωνικότητα τοῦ ἀνθρώπου δέν εἶναι προϊόν νόμου, συνθήκης λόγῳ κατανόησης τῆς ὠφέλειας πού προκύπτει ἀπό τήν συμβίωση· ἡ κοινωνικότητα, ἡ ἀνάγκη πρός ἐπικοινωνίαν εἶναι φύσει· εἶναι μία ἀπό τίς ὀντολογικές ρίζες τοῦ ἀνθρώπινου εἴδους. Βλέπε καί SVF, 2967 (κατά συντομογραφία)· Stoicum Veterum Fragmenta (᾽Αρχαίων, Παλαιῶν Στωϊκῶν ᾽Αποσπάσματα), ἐκδοθέντα σέ 4 τόμους, στή Λειψία 19.21.1923 ὑπό τοῦ Arnim, V. Η. Στό ἑξῆς ἡ παραπομπή θά γίνεται συντομογραφικά κατά τά διεθνῆ βιβλιογραφικά πρότυπα· SvF, 2...).

[5] Οἱ ὅροι εἶναι τοῦ Χρύσιππου (281-208 περίπου π.Χ.), ὁ ὁποῖος πίστευε ὅτι ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖον ἀντιδρᾶ ὁ ἄνθρωπος στούς ἐρεθισμούς καθορίζεται ἀναγκαῖα ἀπό τήν ἐσωτερική δομή του (SVF, 2 979). Βλ. καί Frindte, Wolfgang:Kommunikations psyhologie, Beltz Verlag, Weinheim und Basel 2001· Watzlawick,P./Beavin, J.: Einig formale Aspekte der Kommunikation, Stuttgart 1972· Long, A.A.Hellenistic Philosoph (ἐκδ. ὑπό τοῦ Μορφωτικοῦ ῾Ιδρύματος ᾽Εθν. Τραπέζης, ᾽Αθήνα 1987, μτφ. Στυλ. Δημόπουλου καί Μυρτώς Δραγώνα - Μονάχου.

[6] SVF3, 377. Βλ. καί Βορέα, Θ.· Ψυχολογία, ᾽Αθῆναι 1933, σσ. 361-367· Σπετσιέρη, Κ.· ῾Η ψυχική ζωή τοῦ ᾽Ανθρώπου, ᾽Αθῆναι 1960, σσ. 19-50·Grice, H.P.: Logic and conversation, Akademic Press, Nes York 1975 Gergen, K.J.: Das übersättigte Selbst, Auer, Heidelberg 1996.

[7] Long, A.A., ὅ.π., σσ. 273-274. Βλ. καί Κωσταρᾶ, Γρ. Φιλ.· Ψυχολογία τοῦ ᾽Ανθρώπου, ᾽Αθῆναι 2013, δεκάτη πέμπτη ἔκδ., σσ. 27-43 καί 47-55· τοῦ αὐτοῦ· Σύγχρονη Ψυχολογία, Προβλήματα, Μέθοδοι, ᾽Αρχές, ᾽Αθῆναι 2008, πέμπτη ἔκδ., σσ. 41-82· Witte, H.: Sozialpsychologie - ein Lehrbuch. Psychologie Verlag Union, Berlin 1989.

[8] Οἱ λεπτότατες αὐτές ψυχολογικές διακρίσεις δείχνουν τό σχεδόν ἀνεξερεύνητο βάθος τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς, τήν δαιδαλώδη δομή της καί τήν ἄρρητη οὐσία της, στά ὁποῖα ἡ λεγόμενη θετική κατεύθυνση τῆς Ψυχολογίας δέν τολμάει νά εἰσχωρήσει· γι᾽ αὐτό καί ὑπεραπλουστεύει τά φαινόμενα, φορτώνοντάς τα στόν ἐγκέφαλο. Βλέπε SVF 3,171 καί SVF 3,178-188.

[9] Πλάτ. Πολιτ. Ε6 1340 è 25 κ.έξ.· ᾽Αριστοτ. ᾽Ηθικά Εὐδήμεια Η 10, 1242 α 25, Πολιτικά Α2, 1253 α2 κ.έξ.· Ξενοφῶντος ᾽Απομνημον. Γ 3· Ζήνωνος· Περί ὁρμῆς ἤ περί ἀνθρώπου φύσεως (Διογ. Λαέρτ. VII 4,79). Τό παράδειγμα τοῦ σκύλου ἀναπτύσσεται στόν 3 τόμο, σελ. 171 τῶν Στωϊκῶν ἀποσπασμάτων (SVF).

[10] Κάθε πράξη, κάθε δράση, κάθε ἐνέργεια ξεκινάει ἀπό ἔμφυτες παρορμήσεις (· εἶναι φύσει) καί στή συνέχεια ἐπηρεάζεται ἀπό τά ἄλλα ἕξ (6) αἴτια κατά τόν ᾽Αριστοτέλη· «...διά τύχην, διά βίαν, δι᾽ ἔθνος, διά λογισμόν, διά θυμόν, δι᾽ ἐπιθυμίαν» (Ρητορ. Α10 1369 α5-7). ΄Ο ᾽Αριστοτέλης ὁρίζει τήν ζωή ὡς ἀδιάκοπη ἐνέργεια καί δράση (᾽Ηθικά Νικομάχεια Χ 4, 10). Βλ. Wiemann, J.M./Giles, H.:Interpersonale Kommunication. Στο:Ströbe, W./Hewstone, M./Stephenson, G.M. (εκδ:Socalpsychologie. Springer, Berlin--Heidelberg-New York 1996.

[11] Descartes, R. (Ρέν Ντεκάρτ ἤ Καρτεσίου)· «Λόγος περί μεθόδου, γιά τήν καλή καθοδήγηση τοῦ λογικοῦ μας καί τήν ἀναζήτηση τῆς ἀλήθειας στίς ἐπιστῆμες»· τοῦ αὐτοῦ· «Σκέψεις ἐπάνω στήν πρώτη Φιλοσοφία». «᾽Αρχές τῆς φιλοσοφίας»· «Τά πάθη τῆς Ψυχής» (γραμμένα κατά τά ἔτη 1637, 1641, 1644 καί 1646-49 ἀντίστοιχα. Τό τελευταῖο δημοσιεύτηκε μετά τόν θάνατό του (1650).

[12] Badura, B./Gloy, K.: Soziologie der Kommunikation, Eine Textauswahl zur Einführung, Frommann,Stuttgart-Bad Cannstatt 1972ØF Frinde, W.: Kommunikations Psychologie, Beltzstudium, 2001, σ.σ.. 9-11:Elnleitung.

[13] ᾽Αποκαλύψεις, αὐτοανοίγματα, ἐξομολογήσεις ἐξαρτῶνται συνήθως ἀπό τήν ἐσωστρέφεια ἤ ἐξωστρέφεια τῶν ἐπικοινωνούντων. Βλ. τό κλασσικό ἔργο τοῦ C.G. Jung: Psychologische Typen, Zürich 192(μετ.· Ψυχολογικοί Τύποι, Θεσσαλονίκη 1991, τόμ. 2, ἀπό τήν Σοφία ΅Αντζακα, ἐκδ. ΣΠΑΓΕΙΡΙΑ)· Μπέργκμαν, Στ.· ΄Ο οἶκος τοῦ Θεοῦ (ἐκδ. Κέδρος, 2013)· Elhardt, S.: Tiefenpsychologie.Eine Einführung, Berlin 19754.

[14] Lalo, Ch.: Esthétique musicale scientifique, Pari 1945 · τοῦ αὐτοῦ·Esthetique (μετ.· Αἰσθητική ἀπό τόν Κ.Θ. Παπαλεξάνδρου καί ἐκδ. ἀπό τόν ἐκδοτικό Οἶκο «ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΔΑΚΗΣ», ἐν ᾽Αθήναις 1930)· ᾽Ελευθεροπούλου Α.· Τό ΄Ωραῖον καί ἡ Καλλιτεχνία, ᾽Αθῆναι 1933 (ἐκδ. ᾽Ι.Δ. Κολλάρος καί Σία).

[15] Λαλό, Καρόλου· Αἰσθητική ἐν ᾽Αθήναις 1930 (ἐκ. οἶκος «᾽Ελευθερουδάκης), σσ. 16 κ.έξ. ΄Η Αἰσθητική τοῦ Λαλό εἶναι ἐπηρεασμένη ἀπό τόνA.G. Baumgarten (1714-1762), ὁ ὁποῖος εἰσάγει τόν 18ον αἰῶνα τόν ὅρον Αἰσθητική μέ τό ἔργο του «Aesthetica» (1750) καί, ἀκολουθῶντας τόν Πλάτωνα, τόν ᾽Αριστοτέλη καί τόν Πλωτῖνο (204/5-269/70 μ.Χ.), ἀγωνίζεται νά ἀναλύσει σέ βάθος τήν οὐσία τοῦ ὡραίου, τό μέτρο καί τήν ἁρμονία, τήν καθαρότητα καί τελειότητα τοῦ ἀθλητικοῦ φαινομένου καί τή μεγάλη ἀξία τῆς τέχνης στήν πληρότητά της.

[16] Λούβαρι, Ν.· Νοσταλγικοί περιπλανήσεις, Σειρά Δευτέρα, ᾽Αθῆναι 1949, σ. 35. ᾽Εδῶ ὁ ἀείμνηστος συγγραφέας ἀποδεικνύεται σπάνιος Αἰσθητικός. Μέσα στούς δύο τόμους τῶν «Νοσταλγικῶν» του «Περιπλανήσεων» ἐμφανίζεται ἡ καθαρή ὁμορφιά καί ἀποκαλύπτεται ἡ αἰσθητική ἐπικοινωνία καί ἐνέργεια καί ὡς πρακτική διαδικασία καί ὡς θεωρητική γνώση μέσῳ ἑνός γλυκύτατου συναισθήματος, ἀπαλλαγμένου σκοποῦ καί ἐκφρασμένου ἐν καθαρᾷ ἐποπτεία, καί μέσῳ ἑνός ἡδυσμένου λόγου!

[17] Herder, J.G.: Jerders Sämtliche Werke, εκδ.V.B. Suphan, Weidmann, Berlin 1877-1913. Βλ. Rollan, R.: Μπετόβεν, ἀχρονολόγητον, (ἐκδ. Γκοβόστης), σ. 240. Τό παράθεμα εἶναι εἰλημμένο ἀπό τό Tagensbuch (΄Ημερολόγιο 16.4.1811) τῆς Τερέζας Μπρούνσβικ, τῆς «᾽Αθάνατης ἀγαπημένης» τοῦ Μπετόβεν.

[18] Zweig. St.: Derniers Messages (Τά τελευταῖα Μηνύματα, μετ. Μιχ. Πριονιστή), ἐκδ. «ΑΤΛΑΣ», ᾽Αθῆναι 1955, ὅπου σσ. 71-91, «Τό μυστικό τῆς Καλλιτεχνικῆς δημιουργίας». Βλ. τοῦ αὐτοῦ·«Ungeduld des Herzens» (·᾽Ανυπομονησία τῆς καρδιᾶς 1938)· «Verwirrung der Gefühle» (·Σύγχυση συναισθημάτων, 1925)· Φόβος (·Angst,1920) καί «Sternstunden der Menschheit (· ᾽Αστρικές ὧρες τῆς ᾽Ανθρωπότητας, 1928).

[19] Hansen, Kl.: Schmuckstück der Welt, Berlin 2000, σσ. 46-54. ᾽Εδῶ ἔχει τή θέση της ἡ θρυλούμενη ἀπάντηση πού ἔδωσε στόν Θεό ὁ Μιχαήλ ΅Αγγελος, ὅταν ρωτήθηκε· «Ποιόν ζητᾶς μέσα σέ τούτη τήν πέτρα πού πελεκᾶς, Μιχαήλ ΅Αγγελε»; «᾽Εσένα, Κύριε! Ποιόν ἄλλον, καί μάχομαι νά ἔρθω κοντά σου, ὅσο μπορῶ»! ΄Ο μέγας δημιουργός ζοῦσε σέ ἀπόλυτη μοναξιά καί ἀπέρριπτε κάθε πρόσκληση, πού θά τόν ἀποσποῦσε ἀπό τό ἔργο του.

[20] Εἶναι, ἴσως, γνωστό τό «ἐπεισόδιο» ἀνάμεσα στόν Νίτσε καί σέ μία θαυμάστριά του, πού τόν ἐπισκέφθηκε στό σπίτι του. ΄Η θαυμάστρια μιλοῦσε ἀκατάπαυστα παρατείνοντας τήν παραμονή της. Καί ὁ Νίτσε, ξαφνικά, τῆς γύρισε τήν πλάτη λέγοντας· «Κυρία μου, μπορεῖτε νά πηγαίνετε· ὥρα μου νά γεννήσω»!! Τό δημιουργικό πάθος τοῦ Νίτσε εἶχεν ἤδη ἀνάψει καί δέν ἔμεινε παρά ὁ μέγας τοκετός τοῦ πνεύματος.

[21] Πλωτίνου ᾽Εννεάδες VI 9 [9] 11,51.

[22] Πλάτ. Κρίτων· «εὖ ἴσθι ὅτι ἐγώ δοκῶ ἀκούειν, ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες τῶν αὐλῶν δοκοῦσιν ἀκούειν...» (XVII, 54 ì 2-4). Οἱ Κορύβαντες, ἱερεῖς τῆς μητέρας τῶν θεῶν Κυβέλης, τελοῦσαν λατρεία, τήν λατρεία

της μέ σφοδρές κινήσεις ὑπό τούς ἰσχυρούς ἤχους αὐλῶν, τυμπάνων καί κροτάλων, ὥστε, λόγῳ τοῦ ἐκκωφαντικοῦ θορύβου, νά μήν ἀκούεται τίποτε ἄλλο.

[23] Πλάτ. Πρωταγ. 326 è 4-5. Βλ. Fabler, M.: Was ist Kommunikation? Fink, Mürchen 1997.

[24] Κωσταρᾶ, Σπυριδούλας Γρηγ.· ΄Η Ψυχολογία τῆς Συμπάθειας καί τῆς ΄Ελκυστικότητας (Διατριβή ἐπί διδακτορίᾳ), ᾽Αθήνα 1997, σελίδες 341, ὅπου ἐρευνῶνται διεξοδικά τά συμπαθητικά συναισθήματα.

[25] Πλάτ. Φαῖδρος 246 ò· ΄Η ὁρμή κινεῖ καί τρέφει τήν ψυχή καί αὐξάνει τό πτέρωμά της. Βλ. Βορέα, Θ.· Ψυχολογία, ᾽Αθῆναι 1933, σσ. 361 κ.ἑξ.

[26] Goethe: Faust I 3456-7: Gefühl ist alles. Name ist Schall und Rauch:Τά πάντα εἶναι τό συναίσθημα. Τά λόγια εἶναι ἦχος καί καπνός (· κατά λέξιν).

[27] ᾽Αριστοτ. Περί ποιητικῆς, VI, 1449 è 1-4· «ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καί τελείας... περαίνουσα τήν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν».

[28] Jaspers, Karl: «Allgemeine Psychopathologie» (· Γενική Ψυχοπαθολογία), Berlin 1913, 19655 «Psychologie der Welfanschauungen» (· Ψυχολογία τῶν κοσμοθεωριῶν), Berlin-Heidelberg 1960. «Vernunft und Existenz» (· Λόγος καί ὕπαρξη), München 19604Ø «Schicksal und Wille» (· Μοῖρα καί θέληση), München 1967. Τό πρόβλημα τῆς ᾽Επικοινωνίας ἀναλύει στό ΙΙ τόμο τοῦ ἔργου «Philosophie»,ἐνῶ στόν ΙΙΙ τόμο ὡς ἐπίλογος περιέχεται ἡ ὡς ἄνω φράση. Τήν ᾽Επικοινωνία καί τίς μορφές ἐρευνᾶ καί στόν ΙΙΙ τόμο τοῦ πολυσέλιδου ἔργου του. ΄Ο μεγάλος αὐτός ψυχολόγος καί διανοητής ἐπηρέασε πολλούς Νεοέλληνες στοχαστές μεταξύ τῶν ὁποίων καί τόν ἔξοχο ἀλλά τραγικό δημιουργό Δημ. Καπετανάκη, συγγραφέα —ἐκτός τῶν ἄλλων— τοῦ περισπούδαστου βιβλίου· «Μυθολογία τοῦ ΄Ωραίου, Δοκίμια καί Ποιήματα» (ἐκδ. Χάρβεϋ) ᾽Αθήνα 1988.

Η Σπυριδούλα Γρηγ. Κωσταρά, μετά τις εγκύκλιες, γυμνασιακές και λυκειακές σπουδές της, φοίτησε, ύστερα από εισαγωγικές εξετάσεις, στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και αποφοίτησε ως πρώτη αριστούχος, λαβούσα τον υψηλότερο βαθμό από όλους τους φοιτητές όλων των Σχολών. Ως αριστεύουσα σε όλα τα έτη σπουδών, ελάμβανε υποτροφία από το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών, ενώ με γραπτές εξετάσεις έλαβε την Υποτροφία του Κληροδοτήματος Παπαδάκη, επιτυχούσα πρώτη μεταξύ των φοιτητών όλων των Σχολών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Μετά από τις μεταπτυχιακές της σπουδές και την κατά νόμον συγγραφή και έγκριση της Διδακτορικής της Διατριβής με θέμα «Ψυχολογία της Συμπάθειας και της Ελκυστικότητας», υπέστη τις προφορικές εξετάσεις στην Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών (Τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας) και της απενεμήθη ο τίτλος του Διδάκτορος της Ψυχολογίας με τον βαθμό «Άριστα». Άλλη παιδεία: Κατοχή της Γερμανικής και Αγγλικής Γλώσσας. Είναι αριστούχος απόφοιτη της Ανωτέρας Σχολής Πιάνου και Θεωρητικών μαθημάτων του Εθνικού Ωδείου Αθηνών. Υπήρξε Τακτικό μέλος της Χορωδίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Διδακτική δράση: Το 1990 διορίσθηκε ως Καθηγήτρια στα Αρσάκεια Σχολεία της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρείας. Από το 2004 διδάσκει Ψυχολογία στη Σχολή Εθνικής Ασφαλείας, μεταπτυχιακού επιπέδου. Από το 2010 διδάσκει Ψυχολογία στην Αστυνομική Ακαδημία, Σχολή Μετεκπαίδευσης και Επιμόρφωσης. Το 2007 προσελήφθη στην Ανώτατη Εκκλησιαστική Ακαδημία Αθηνών στην θέση της Επίκουρης Καθηγήτριας με τη διαδικασία που διέπει το έκτακτο Διδακτικό Προσωπικό, όπου δίδαξε μέχρι και το 2010 Ψυχολογία (Εισαγωγή στην Ψυχολογία, Ιστορία της αρχαίας ελληνικής Ψυχολογίας, Σύγχρονα ψυχολογικά ρεύματα, Ψυχολογία του Βάθους, Ψυχολογία του Διαλόγου κλπ). Τον Απρίλιο του 2010 εξελέγη παμψηφεί Λέκτορας στην Ψυχολογία της Επικοινωνίας. Τον Νοέμβριο του 2013 διορίστηκε σε κενή οργανική θέση Λέκτορα με θητεία στην Ανώτατη Εκκλησιαστική Ακαδημία Αθηνών, με γνωστικό αντικείμενο «Ψυχολογία της Επικοινωνίας». Παρακολούθησε πολλά Συνέδρια όπου συμμετείχε με ανακοινώσεις καθώς και Επιμορφωτικά Προγράμματα. Επιστημονικές εργασίες και βιβλία [1] Ποιοτική ερευνητική Μέθοδος και πραξιακή Έρευνα (Rolf Huscke: Qualitative Forschungsmethode und Handlungsforschung, Rhein Verlag, Koln 1987,μετάφραση). [2] Η Ψυχολογία της πρώτης Εντύπωσης,Διεπιστημονική Επιθεώρηση, τεύχ. 1ο Ιούνιος 1990, σσ.18-33. [3] Ψυχολογία της Συμπάθειας και της Ελκυστικότητας,Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1997, 342 σελίδες. [4] Η Ψυχολογική Αγωγή των Γονέων,Ανακοίνωση στο Πανελλήνιο Συνέδριο Ψυχολογίας, Αθήνα 8-12 Οκτωβρίου 1999. [5] Ο Μινώταυρος του Άγχους και του Φόβου (Συμβολή στην ψυχολογική έρευνα), Μονογραφία, Αθήνα 2006, 144 σελίδες. [6] Υπερεπιβάρυνση και Άγχος στον Χώρο Εργασίας, Μονογραφία,(Σπυριδούλας Γρηγ. Κωσταρά –S. Litzcke- H. Schuh), Αθήνα 2009, 160 σελίδες. [7] Προς τις μυστικές πηγές Θρησκείας και Τέχνης, Ανακοίνωση στην ημερίδα «Θεολογία και Τέχνη», ΑΕΑΑ, 11 Μαίου 2010. [8] Θέματα Επικοινωνιακής Ψυχολογίας: Η Γλώσσα του Σώματος, Μονογραφία, Αθήνα 2013,19 σελίδες. [9] Η δύναμη της Ορμής για Επικοινωνία, Helen Keller: ένα πρότυπο, Μονογραφία υπό έκδοση. [10] Η Ψυχολογία της αισθητικής Επικοινωνίας, Αθήνα 2014. Οικογενειακή κατάσταση: Η Σπυριδούλα Κωσταρά είναι έγγαμη και μητέρα δύο τέκνων, μιας κόρης και ενός υιού.

Ωραίον καί Αγαθόν

Gregorios Kostaras

president@redcross.gr

Περίληψη. «Ο ωραίος κάλλει, παρά πάντας βροτούς, / ως ανείδεος νεκρός καταφαίνεται, / ο την κτίσιν ωραΐσας του παντός» (από τα εγκώμια της Μ. Παρασκευής). «Το ζωντανό κάλλος είναι ασυγκρίτως ωραιότερο από το ωραιότερο έργο τέχνης και ευγενικότερο και από αυτό ακόμη το πνεύμα· διότι αποτελεί την πηγή του πρώτου και το σκοπό του δευτέρου. Εάν η ζωή ήταν ωραία, δεν θα είχεν ανάγκη πνεύματος· αν όμως ήταν πλήρης πνεύματος, θα αγωνιζόταν να γίνει ωραία». Γ. Ντιούραντ. 1. Η λατρεία του Ωραίου κάνει -φαίνεται- περιττή την λατρεία του Αγαθού. Διότι μέσα στο Ωραίο, το πνευματικό Ωραίο, περιέχεται και το Αγαθό. Η ομορφιά είναι ο ανώτατος νόμος της ζωής, η πρώτη και έσχατη Αρετή. Τότε -και έτσι- ο νους στολίζει τα πάντα! 2. Τότε η ευγενική ψυχή η ποιητική ζωγραφίζει καθαρό και ήσυχο και γερό και γεμάτο εύρωστη χαρά τον κύκλο της ζωής· τότε παρουσιάζεται λάμπουσα η δύναμη του πνεύματος, το φως της καθαρής διάνοιας, που πλημμυρίζει τα ανήλιαγα βάθη! 3. Και σκορπίζει το σκότος των ανθρωπίνων ψυχών: ανοίγει την ειλικρινή και φλογερή δίψα στις νέες αποκαλύψεις, στα νέα ρεύματα, που έτσι από το σπουδαίο διαλεκτικό τους πνεύμα έχουν αρχίσει να αντλούν οι ουρανοβάμονες ποιητές όλου του πολιτισμένου κόσμου. 4. Η ομορφιά της ψυχής, όταν γίνει στίχος ή ήχος, μπορεί να αισθητοποιήσει και του περιστεριού την τρυφερότητα και του λιονταριού την ισχύ και του νερού τον απαλό παφλασμό και της φλόγας το σελάγισμα και τον ψιθυρισμό του δένδρου, που το χορεύει ο άνεμος! 5. Το καθρέφτισμα του πνεύματος μετουσιώνεται και ουσιώνεται σε εντέλεια και αρμονία, πολυτέλεια και τέχνη και αισθητική αξιοπρέπεια. Οι στοχασμοί, στίγματα ζωντανού φέγγους, σπιθοβολούν στο σκοτάδι˙ ελευθερώνουν από την συμβατικότητα και προκαλούν φτερωτές εκπλήξεις και σιωπηρό δέος. 6. Η ομορφιά του καθαρού λόγου συνδυάζει τον πιο γλυκό πνευματικό βίο με την σοφία και την αρετή, την ευσέβεια και την λατρεία· τόση χάρη μαζί και μεγαλοπρέπεια, τόση ποικιλία μαζί κι ευγενική λιτότητα, τόση κίνηση μαζί και ηρεμία, τόση ωραιότητα και θαλερή νεότητα, τόση σύνεση και θεία αθωότητα. 7. Επάνω στη χώρα του φθαρτού το πνεύμα υψώνει κάτι αθάνατο, νικηφόρο μέσα σε αιώνιο φως, ανώτερο από την μεταβλητότητα των θνητών και την μικρόλογη δυστυχία της· εκλύει ουράνια πραότητα και μαζί υπέροχη σοβαρότητα, αμάραντη ομορφιά και θελκτική λάμψη. 8. Δεν πεθαίνουν της νεότητας τα όνειρα ούτε της φύσεως και της ζωής το χαμόγελο, όταν οι ανθρώπινες ψυχές δροσίζονται μέσα στο μεταφυσικό κάλλος, μέσα στο όραμα του ιδεατού, του οποίου το πνεύμα είναι θεϊκός υποφήτης και φανερωτής και εκφραστής του αοράτου μέσα στα αισθητά.

---

*Ο **Γρηγόριος Φιλ. Κωσταράς** γεννήθηκε στο Πυργί του δήμου Αγρίνιου. Σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και ειδικεύτηκε στη Φιλοσοφία-Ψυχολογία στα Πανεπιστήμια Αμβούργου και Κοπεγχάγης υπό την επιστημονική καθοδήγηση διαπρεπών καθηγητών όπως οι K.F. v Weizsäcker, P. Aubenque, Kl. Oehler, P. Hofstsätter, K. Pawlik, H. Nickel, R. Tausch κ.ά. Αναγορεύτηκε διδάκτωρ της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου του Αμβούργου και απεφοίτησε από την «Σχολή Ψυχολογικής Αμύνης» του Οϊσκίρχεν. Εξελέγη Επιμελητής του Εργαστηρίου Ψυχολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, Εντεταλμένος Υφηγητής, Επίκουρος Καθηγητής, Αναπληρωτής και τέλος Καθηγητής. Είναι εκλεγμένο μέλος πολλών ελληνικών και ξένων επιστημονικών Εταιρειών με ευρεία συμμετοχή σε διεθνείς εκπροσωπήσεις και επιστημονικά συνέδρια. Διδακτικό έργο ασκεί όχι μόνο στη Φιλοσοφική, αλλά και σε άλλες πανεπιστημιακές Σχολές, ενώ προσκεκλημένος έχει διδάξει σε πολλά Πανεπιστήμια της αλλοδαπής και έχει μετάσχει σε μεγάλα διεθνή ερευνητικά Κέντρα. Στο συγγραφικό του έργο, εκτός από τα 46 πολυσέλιδα αυτοτελή βιβλία του, κεντρική θέση έχουν οι διατριβές, μελέτες και ανακοινώσεις -περισσότερες από 255- οι δημοσιευμένες σε έγκυρα ελληνικά και ξένα περιοδικά. Στα πλαίσια μίας εργώδους κοινωνικής, πολιτικής και εθνικής δραστηριότητας είδαν το φως της δημοσιότητας υπέρ τα 300 άρθρα από τις στήλες των μεγαλυτέρων εφημερίδων. Το συγγραφικό του έργο -ξενόγλωσσο, ελληνιστί γραμμένο ή μεταφρασμένο- έχει μεγάλη απήχηση. Έτυχε, τέλος, πολλών τιμητικών διακρίσεων. «Το έργο του καθηγητού Γρηγ. Κωσταρά μοιάζει με*

δροσερή πηγή, από την οποία τρέχουν άφθονες, γάργαρες σκέψεις». R.T. Wallis (The classical Review, τεύχος 4, 1982) «Το έργο του καθηγητού Γρηγ. Κωσταρά διακρίνεται για το εύρος των γνώσεων, την ακρίβεια της αναλύσεως, την σαφήνεια της ερμηνείας». P. Aubenque (επιστολή προς Alexander - Humbolt - Stiftung) «Στο έργο του καθηγητού κ. Γρηγ. Κωσταρά θα βρούμε βαθειές συλλήψεις, με τις οποίες υπερβαίνει τις αντιθέσεις και φθάνει σε μία θαυμάσια σύνθεση». Fr. D' Agostino (Rivista inlernazionale di Filosofia del Diritto, 1980) «Τα συγγράμματά του διακρίνονται για την πυκνότητα των νοημάτων, την σαφήνεια, τη μεθοδικότητα και εμβρίθεια». (Pesado en Salamanlicensis 1991) «Το έργο του κ. Κωσταρά είναι σπουδαίο, πυκνό και σύνθετο· καρπός μιας πολύμοχθης και ευσυνείδητης ερευνητικής προσπάθειας». P. Henry (Rev. Beige de Philosophie el Histoire, 1981).

Formant Tuning in Byzantine Chanting

Georgios Kouroupetroglou and Georgios Chrysochoidis

National and Kapodistrian University of Athens,
Department of Informatics and Telecommunications, Greece
{koupe, geoxry}@di.uoa.gr

Abstract. Adjusting the vocal tract during singing in order to align formants (i.e. the resonance frequencies of the vocal tract) with harmonics is known as formant tuning. This intuitive act, that is highly dependent upon the vertical laryngeal positions, has been used from trained singers in the past, in cases where the singing voice should be heard across large spaces along with other sound sources. Formant tuning is considered as another vocal strategy used by trained singers when trying to produce the ideal voice and economizing on vocal effort. While literature on formant tuning continues to grow for other types of vocal music genres [2, 3], Byzantine Ecclesiastic chant voices haven't been studied in the same context. Current work tries to fill this gap by providing an initial approach, along the path followed, and presents the first results of this analysis. We present an investigation of formant tuning in the context of the Byzantine Ecclesiastic chant voice. The recordings selected for the analysis are part of the DAMASKINOS prototype acoustic corpus of Byzantine Ecclesiastic voices. More specifically, we analyzed recordings from ten different professional chanters in ascending musical scales of the diatonic genre, for the /a/ vowel. The method of analysis included a semi-automatic segmentation of the audio material, extraction of the measurements in PRAAT and the final post-processing in MATLAB. Results show clear evidence of formant tuning in at least 60% of the chanters, proving that the technique is in use by the modern Byzantine chanting professional performers.

Περίληψη. Το φαινόμενο της προσαρμογής της φωνητικής οδού κατά τρόπο τέτοιο ώστε να ευθυγραμμίζονται οι φωνοσυντονισμοί, δηλαδή οι συχνότητες συντονισμού της φωνητικής οδού με τις αρμονικές συχνότητες του σήματος πηγής της φωνής, είναι γνωστό ως εναρμόνιση φωνοσυντονισμών (formant tuning). Η διαισθητική αυτή λειτουργία, η οποία σε μεγάλο βαθμό εξαρτάται από την κατακόρυφη κίνηση του λάρυγγα, χρησιμοποιείται από επαγγελματίες τραγουδιστές, εκτελεστές και ψάλτες από παλιά, ειδικώς σε περιπτώσεις όπου το φωνητικό σήμα πρέπει να ακουστεί μέσα σε μεγάλους χώρους (όπερες, ναούς κλπ.) ιδίως σε συνδυασμό με άλλες ηχητικές πηγές (ορχήστρες, χορωδίες κλπ.). Η εναρμόνιση φωνοσυντονισμών θεωρείται μία μέθοδος φωνητικής στρατηγικής που χρησιμοποιείται από εκπαιδευμένους φωνητικούς εκτελεστές όταν προσπαθούν να επιτύχουν ένα ιδανικό αισθητικό αποτέλεσμα ενώ ταυτόχρονα να εξοικονομήσουν ενέργεια ελέγχοντας την φωνητική προσπάθεια που καταβάλλουν. Παρόλο του η σχετική βιβλιογραφία συνεχώς εμπλουτίζεται με δουλειές που αφορούν φωνητικά είδη που συναντώνται σε διάφορες μουσικές παραδόσεις ανά τον κόσμο, το φαινόμενο δεν έχει μελετηθεί επαρκώς στο πλαίσιο της ψαλτικής τέχνης. Η παρούσα εργασία προσπαθεί να καλύψει ένα μέρος αυτού του κενού, επιχειρώντας μία πρώτη προσέγγιση και παρουσιάζει τα αποτελέσματα. Οι ηχογραφήσεις που χρησιμοποιήθηκαν για τις αναλύσεις αποτελούν μέρους του πρότυπου σώματος ηχογραφήσεων Βυζαντινής Εκκλησιαστική Φωνής «Δαμασκηνός». Συγκεκριμένα, αναλύθηκαν ηχογραφήσεις από 10 διαφορετικούς ψάλτες σε ανιούσες και κατιούσες μουσικές κλίμακες του διατονικού γένους για το φωνήεν 'a'. Η μέθοδος περιλάμβανε μία ημιαυτόματη μέθοδο κατάτμησης του ηχητικού υλικού, εξαγωγή των απαραίτητων μετρήσεων χρησιμοποιώντας το λογισμικό Praat, ενώ η τελική επεξεργασία των μετρήσεων έγινε σε περιβάλλον Matlab. Τα αποτελέσματα δείχνουν ότι το φαινόμενο είναι υπαρκτό σε τουλάχιστον 60% των ψαλτών, αποδεικνύοντας κατ' αυτό τον τρόπο ότι η τεχνική χρησιμοποιείται στη σύγχρονη πράξη της ψαλτικής τέχνης.

Copyright: © 2014 Georgios Kouroupetroglou et al. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

1. INTRODUCTION

The production of voice is based on the coordination of three factors: breathing, phonation and resonance. Breathing air out of the lungs produces the power supply for the voice. This airflow from the lungs makes the vocal folds (or vocal chords) in the larynx vibrate to make the basic sound of the voice (voice source sound). This process is called phonation. The source sound travels from the larynx through the throat, mouth and nose before it is transmitted through the air. During this process the source sound is being transformed according to the characteristics of the *vocal tract* system. This transformation can be thought as a filtering process that receives the source sound and alters it by amplifying certain parts of its frequency related content. The frequencies that are amplified are known as *resonances* (*resonance frequencies*) of the vocal tract. Modifying the vocal tract and thus modifying the resonances generates the different vowels. The vowels combined with a noise production mechanism for generating consonant sounds forms the syllables used in speech and singing.

When we breathe in and out without producing a voiced sound, the vocal folds in the larynx are open to allow the air to pass to and from the lungs easily. When we intend to speak, the brain sends impulses as signals to the muscles of the larynx to close the vocal folds, thus creating tension, which is analogous to a violin string being tuned using the peg to alter the tension. When the air coming up from the lungs encounters the closed vocal folds. As a result pressure starts building up until the flow of the air overcomes the resistance of the vocal folds and sets them into a pattern of rapid vibration. That is, the vocal folds open and close repeatedly. Typical values for speech are around 190-220 times per second (Hz) for women and 100 - 140 times per second (Hz) for men [1]. This rapid vibration of the vocal folds produces sound waves, which are the basic tones of our voices. The vocal folds are therefore the source of the human voice.

In 1960, Gunnar Fant presented the theory of a source-filter production model for vowels, in his work "Acoustic Theory of Speech Production" [2]. According to this model, the voice source produces a harmonic series, consisting of the fundamental frequency f0 and a large number of *harmonic frequencies* (*harmonics*), the *partials*.

Specifically, when applied to vowel production, the speech signal could be thought as the result of the source signal, produced by the glottis, and the resonator or vocal tract filter. A linear mathematical model supports this theory, which allows for relatively simple handling of calculations. The vocal tract filter can be further considered as a linear time-invariant filter for very short periods of time, making the system even more mathematically tractable **Figure 1**.

The *pitch* or *fundamental frequency* f0 of the voice largely determines how the human ear perceives a sound, whether it sounds "low" (bass sound) or "high" (treble sound). The resonance frequencies of the vocal tract are called *formants*, designated as F1, F2, F3, etc. in ascending order, and they can be displayed as spectral peaks in the frequency response of the vocal tract filter [2]. The vocal tract has four or five important formants that are used to amplify certain frequencies **Figure 2**. The length and shape of the vocal tract determine the formant frequencies, resulting in the production of the different vowel sounds of the radiated speech signal. The lowest two formants F1 and F2 largely determine the vowel [2], while the remaining higher order formants are related to the quality of tone [3].

Adjusting the vocal tract in order to align formants with harmonics, thereby amplifying certain portions of the vocal spectrum, is known as *formant tuning* [4]. This intuitive act, that is highly dependent upon the vertical laryngeal positions, has been used from trained singers in the past, in cases where the singing voice should be heard across large spaces along with other sound sources, like for example music orchestras [4].

In the past, research concentrated on the relation between the quality of the voice and the formants. Later works [5, 6], revealed the existence of the singer's formant, which can be explained acoustically as a clustering of formants, F3 and F4, or F4 and F5, and even in some cases F3, F4, and F5. The singer's formant enables a singer to be heard over an orchestra, since there is little competition from the orchestra near the frequency range of the singer's formant [5]. This is a way for the singer to save some vocal effort, in other words, it results in "vocal economy" [4].

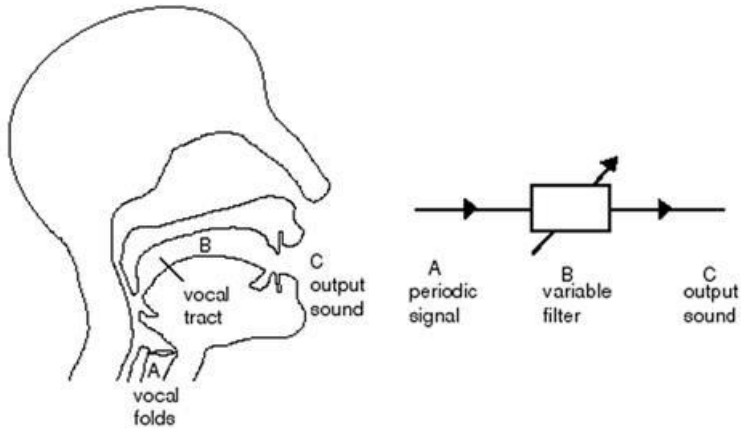


Figure 1: Source-filter production model for voice production. The speech signal could be thought as the result of the source signal, produced by the glottis, and the resonator or vocal tract filter.

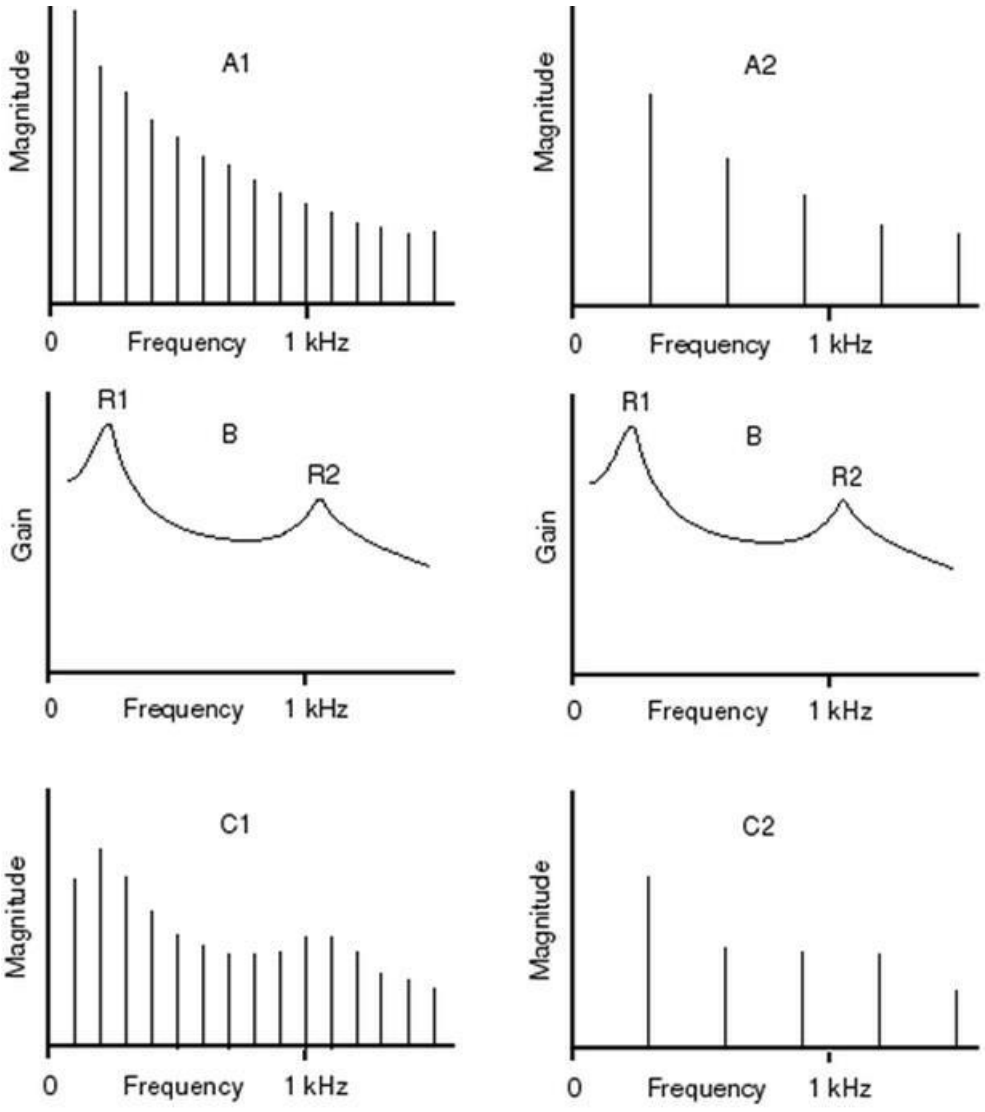


Figure 2: Two different voice source signals A1 and A2. Harmonics are shown as vertical lines. The same vocal tract filter B has been applied to A1 and A2. The result of the filtering process can be seen in C1 and C2.

Formant tuning is considered as another vocal strategy used by trained singers when trying to produce the ideal voice and economizing on vocal effort. Several works have been published concerning formant tuning strategies applied by classically trained Western operatic voices [7, 8, 9, 10], as well as contemporary [11] and traditional [12] ones. Recent works [9, 10] give a description of the formant tuning literature with details about the different methods and their limitations [10]. Three trends seem to be the dominant ones: a) F1 and F2 are tuned to a partial, b) F1 and F2 are not related anyhow to harmonics of the f0 and c) F1 and F2 are tuned just above their nearest partial in a way so that they don't coincide.

While literature on formant tuning continues to grow for other types of vocal music genres, related studies for Byzantine Ecclesiastic chant voice are still at an early stage. Current work tries to fill this gap by providing an initial approach, along the path followed by other recent investigations on this subject, and presents the first results of this preliminary analysis.

2. DAMASKINOS CORPUS

Byzantine Chant Music (BCM) is a religious type of monophonic vocal performance practiced mainly in churches. Its main purpose is to serve the religious needs of the Orthodox Christian worship, providing a musical accompaniment for the ecclesiastical poetry [13, 14]. BCM follows aesthetical rules formed over the course of centuries, traditionally transferred from master performers to apprentices. It is a microtonal music since it contains intervals smaller than the conventional contemporary Western theory semitone.

The materials selected to be analyzed in the present work are part of the DAMASKINOS prototype acoustic corpus of Byzantine Ecclesiastic voice [16, 17]. The DAMASKINOS corpus was designed and developed in the Department of Informatics and Telecommunications, University of Athens. Our aim was to create a standard, tagged corpus of BCM, from a statistically representative sample of modern performers. The entire corpus consists of the recordings of twenty chanters carefully selected from entire Greek territory, recorded strictly under the same controlled conditions of digital recording, with a second channel for the electroglottograph signal (EGG), as well as other measurements like glottal flow and subglottal pressure. The musical performance of each subject followed a structured protocol and included: a) specific music sections of all the musical genera from the entire repertoire of Byzantine chant (papadika, stehera, eirmolologika) and b) musical exercises in all the musical scales per genre. All the sections were recorded, except from being chanted, at their spoken and musical recitation as well, in normal intensity of voice and in the basic octave of C3 [16]. The contents of the corpus were tagged using multiple layers of metadata [18]. These data mainly consist of the lyrics syllables, the musical notation symbols of the Byzantine music score and the musical intervals. Each of these types of data forms a tagging layer on its own **Figure 3**. A couple of extra layers are used for parts of the recordings where the chanter overlooked the written score, by means of musical expression (intervals, score) [18].

In this work we used a subset of the DAMASKINOS corpus, which consists of ascending musical scales for the vowel /a/, performed by a total of 10 chanters. During recordings, the chanters were asked to perform the intervals of the diatonic scale for the specific vowel. Chanters were free to choose the performed pitch span that suits best to their vocal range.

3. METHOD OF ANALYSIS

The measurements used in our analysis were acquired using the PRAAT software. PRAAT is a valuable software tool in the field of phonetics and voice analysis in general [19]. It is a flexible tool, which provides functionality that could handle most of the tasks needed in this work. It handles all the widely used audio file formats by importing the audio files as objects on which various operations can be applied. Apart from sound files, PRAAT can create and make use of tagging files in the form of layers called tiers. Tiers consist of boundaries and intervals between them. Labels can be added at these intervals, making it easy to tag sound recordings. Several tiers can form a TextGrid object. To summarize the main PRAAT features we used in our analysis: a) it handles large audio files, b) it

extracts measurements of the vocal parameters using its built-in functions, c) it uses tagging layers for audio file annotation, and d) it uses a scripting language for automating processing. Indeed, PRAAT can manipulate, edit and analyze long stereo audio files. Annotation of the files is done with tagging layers, using boundaries to mark time exact points in the recording, and the intervals in-between them to insert the metadata. One of the most powerful features of PRAAT is inevitably its scripting language. This language includes variables, loops, jumps, formulas, procedures, arrays, etc., which provide the flexibility to implement complex algorithms in combination with the ready-to-use analysis commands found in PRAAT **Figure 4**.

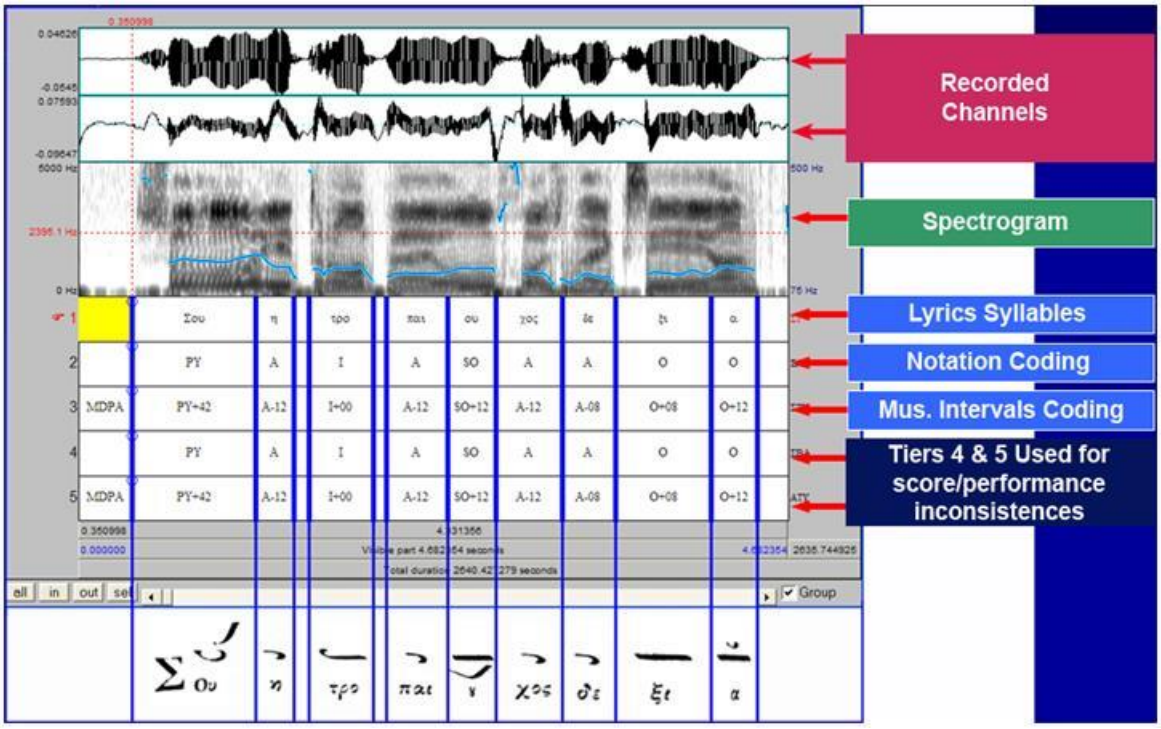


Figure 3: Short musical phrase, showing all tagging tiers.

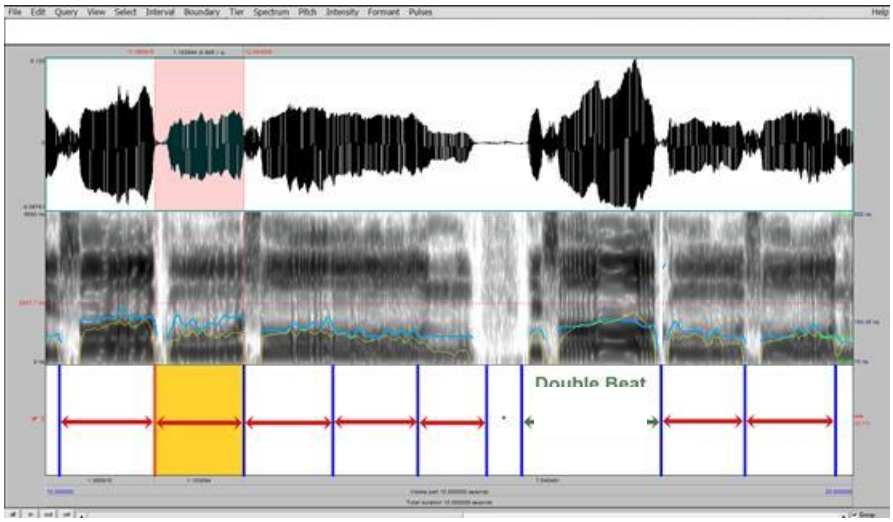


Figure 4: Analysis in PRAAT.

The functions that were mostly used in our measurements are the ones for pitch and formant analysis. For pitch analysis PRAAT uses an algorithm that performs an acoustic periodicity detection on the basis of an accurate autocorrelation method [20]. Formant values are calculated by the algorithm by Burg [21, 22]. PRAAT is a commonly used speech analysis tool and its accuracy has been thoroughly tested in several related papers [23, 24, 25]. Furthermore, PRAAT measurements are used in many investigations as the baseline for accuracy comparisons [26, 27,28, 29].

We started processing the audio files by using a series of PRAAT scripts that analyzed intensity and pitch, in order to annotate the audio file, by marking the basic musical units, which correspond to the scale's degrees [18]. Our final purpose was to extract separate audio files for each scale's degree. This was a three-step process: 1) voiced – unvoiced parts of the audio file were labeled using a tag layer, 2) for each voiced part boundaries were placed at pitch transitions between the scale's degrees, and 3) intervals in-between boundaries were labeled according the audio segment's average pitch. Before moving forward to the next step we were able to fine-adjust the placement of the boundaries. The transition zones between notes have been excluded. Each audio segment between boundaries was extracted to a separate audio file with average time duration of 1 sec.

Next, we analyzed each of the extracted files, using PRAAT's readily available functions, in order to acquire the actual measurements we needed. Three vocal parameters were measured every 10 msec: pitch value for f0, frequency values for the formants F1 and F2. Other measurements, like sound intensity level, formant bandwidths, formant levels and partials levels were also extracted, although not used in the current work. All data were stored in tab-delimited text files. Final processing was done in Matlab. First the data files were imported, the mean values were calculated for pitch and formant frequencies and the corresponding graphs were plotted.

4. RESULTS

Displaying the actual measurements for each chanter is the next step in our investigation. This involves plotting the frequency tracks of the two lowest formants F1 and F2, along with the partials h2-h8, where $hn = n \cdot f0$ and f0 is the fundamental frequency of the vowel. In **Figure 5** we present these measurements for each chanter. Both axes represent frequency values in semitones, measured from D2 (73 Hz).

Results for chanter 1 show a clear tendency of the F1 and F2 formants to follow the slope of the h2 and h4 respectively, above the C4 note. This is clearly depicted by a simultaneous characteristic bend in the track of both F1 and F2 around the pitch of C4.

Formants F1 and F2 of chanter 2 follow a similar pattern. The simultaneous bend at about the same pitch, as the one noticed for chanter 1, is found in F1 and F2 of chanter 2, although F2 jumps over to the h3 partial at the scale's peak note.

Chanters 3 and 4 are two more complicated cases. While both of them show signs of formant tuning, it is not clear if this is done intentionally. Specifically, chanter 3 seems to tune F1 to h3, then to h2, while getting higher in the pitch range between C3 and D#4. On the other hand, chanter 4 shows a quite similar F1 track to the one described for chanter 3. Indeed F1 tunes initially to h3 from C3 to F3, then tunes down to h2 from A3 to D4. In both 3 and 4 chanters F2 tunes to h3 at the highest part of the scale, namely between E4 and A4.

Formants F1 and F2 for the chanters 5 and 6 seem to be unrelated to the partials. Despite the fact that for some tones they seem tuned on the harmonics, the overall image of the two formants tracks, leads us to believe that this was a coincidence and not the result of an intentional tuning effort. An exception seems to occur at the top 3-4 notes where F2 is tuned to h3 or h4.

Chanter 7 tunes its F1 to the h2 partial starting approximately at D4 and keeps it tuned up until the ultimate note of G#4. Formant F2 for the same chanter tunes to h4 at about C4 then jumps to h3 at F4.

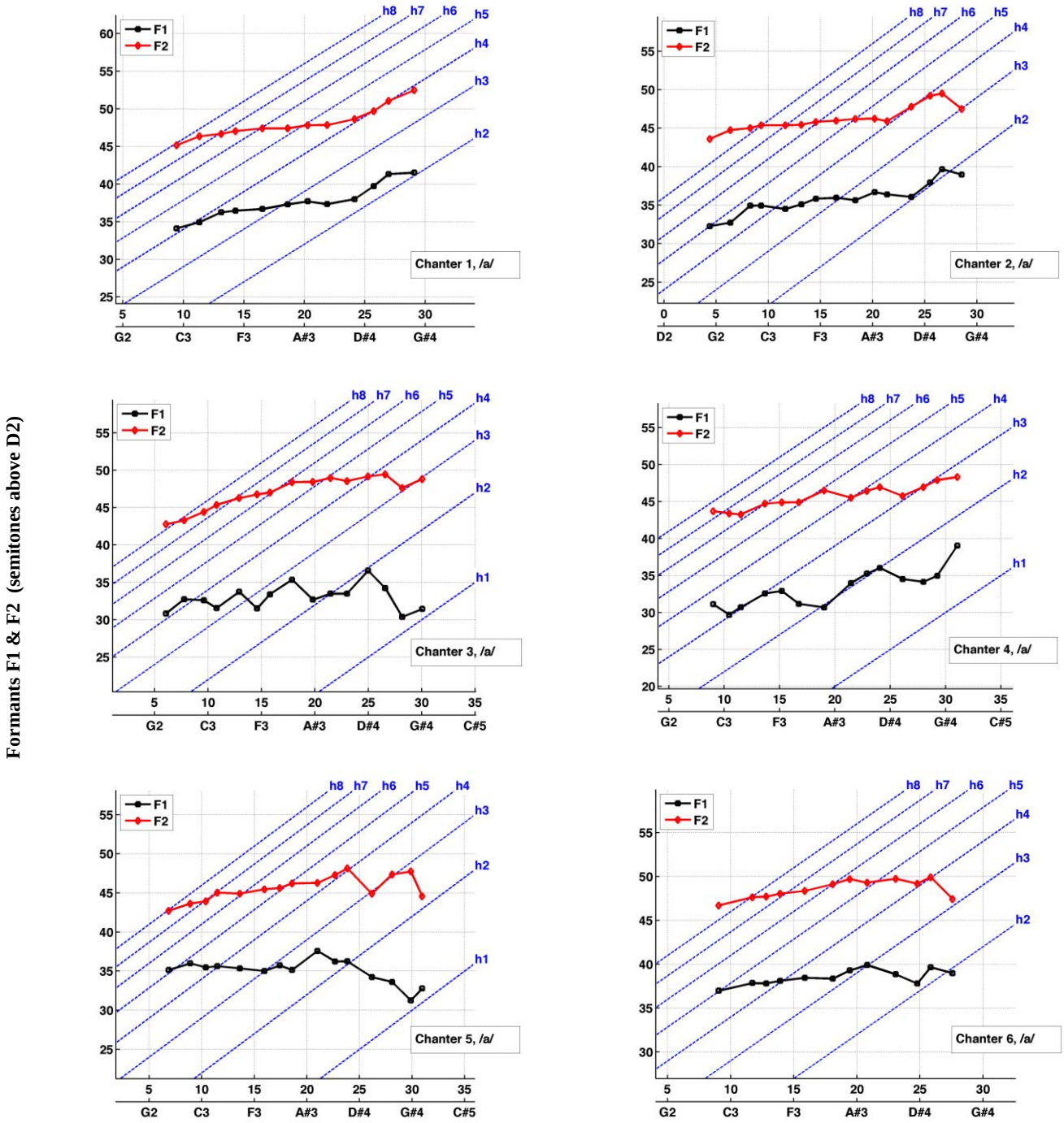


Figure 5: Frequencies, in semitones from D2 (73Hz), of the formants F1 and F2 for the vowel /a/. Results are presented for each chanter for the ascending diatonic scale. Harmonics h2-h8, where $hn = n \cdot f0$ and f0 is the fundamental frequency of the vowel, are displayed by the diagonal blue lines.

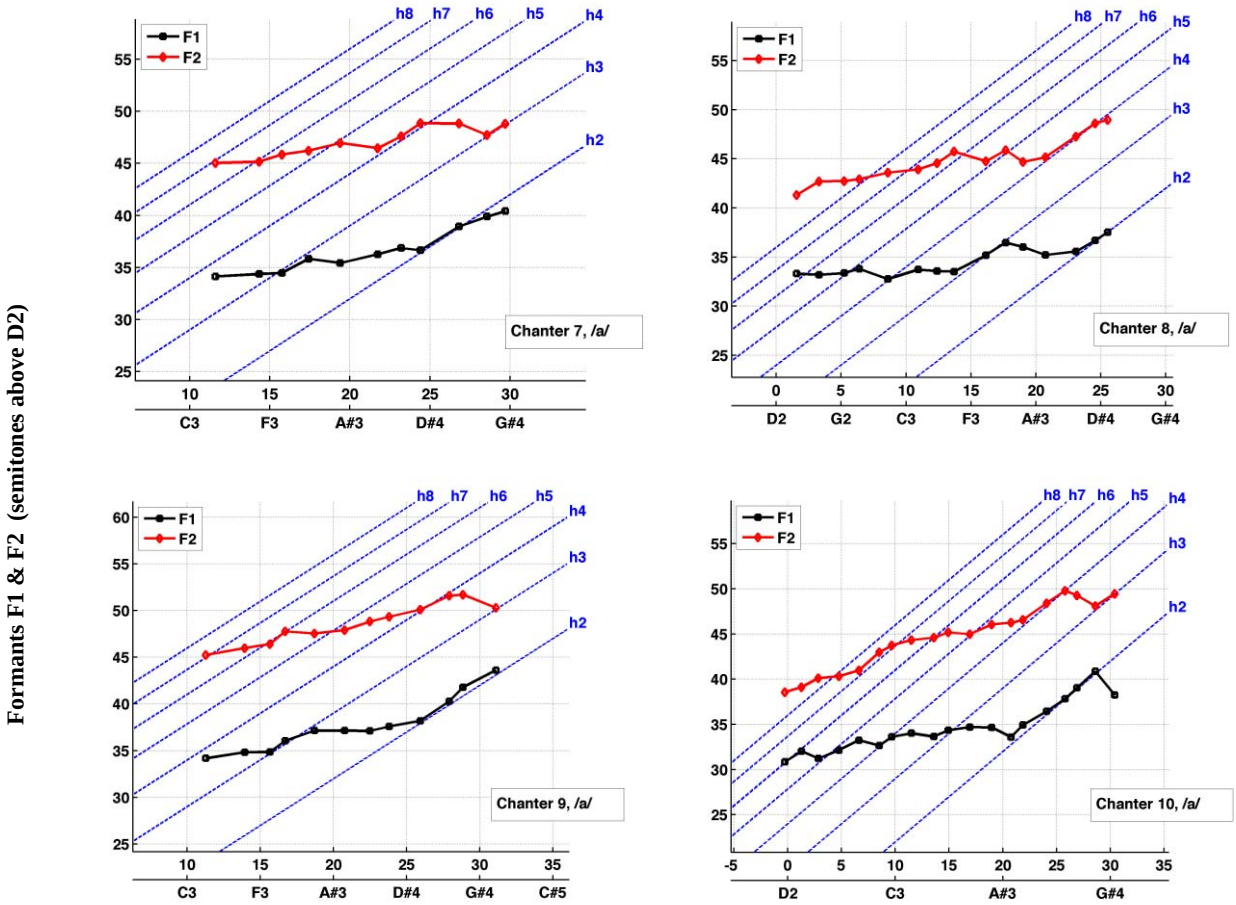


Figure 5 (continued)

Chanter 8 seems to start tuning its F1 formant to h3 at about E3 and then tunes it to h2 at G#3. Its F2 formant remains relatively constant until A3 where it tunes to h4.

Chanter 9 mainly tunes F1 to h2 at E4, but also shows signs of tuning F1 to h3 at the region between F#3 and A3. Its F2 formant tunes to h4 above E4 and then jumps to h3 at the last note of its range.

Chanter 10 is the clearest evidence of formant tuning among the sample of 10 chanters. It keeps its F1 tuned to h2 throughout the range of B3-G4 that is 6 consecutive notes. In the same pitch region F2 is tuned to h4 for the first 5 notes then finally tunes to h3.

5. DISCUSSION

Previous research has shown that singing voice classification could be based on the formant frequency values and vocal range [30, 31]. This way a chanting voice can be classified in one of the classical music voice types. Moreover, although BCM performers have not been exposed, traditionally, to classical vocal training techniques, formant tuning can be considered as an intuitive act [4], and therefore be performed by non-classical trained voices as well.

The pitch range that draws our attention is the one referred to as the passaggio, which is D4-G4 for tenors and B3-E4 for baritones [7, 10]. It has been found that formant tuning is mostly observed in and above this range [10]. This can be easily seen in our results. Most chanters tend to tune their F1

and F2 to partials at this pitch range, although there were cases of formant tuning at lower scale degrees.

Considering an accuracy margin of about 20 Hz for the tuning of the formant frequencies [32, 10], as well as the maximum distance criterion of 50 Hz between the formant and its nearest harmonic, used in similar works [10], a 2 semitone approximate distance between the formant F1 and the partial h2, in the frequency range of E4, could still be counted as tuning [10]. This could easily explain the distance between the F1 and h2, found in the results for chanter 1, since it can be considered inside the formant tuning tolerance limits.

The distance in semitones between each formant F1, F2 and their closest partial for the vowel /a/, is displayed in **Figure 5**. As before, the data presented in the graph are for the ascending diatonic scale, for all ten chanters (Ch1-Ch10). In order to draw safer conclusions, only notes above C4 (22 semitones above D2) have been accounted for. Indeed, the particular pitch range is near the passaggio region, where formant tuning is more likely to occur.

By examining the F1 graph of **Figure 6** we notice that at least 6 of the total of 10 chanters, analyzed in the current investigation, tend to tune their F1 to the h2 harmonic, at the pitch range above C4.

Formant tuning was most apparent in cases where the F1 and F2 remained relatively constant throughout the scale, before reaching a breaking point near the beginning of the passaggio region, like in the cases of chanters 1, 2, 8, 9 and 10. Another observation is that F2 formant of the ultimate scale's note was tuned to either h3 or h4 in all chanters. In fact the F2 graph of **Figure 6** shows that, above C4, all chanters seem to have their F2 tuned to one of the h3, h4 partials.

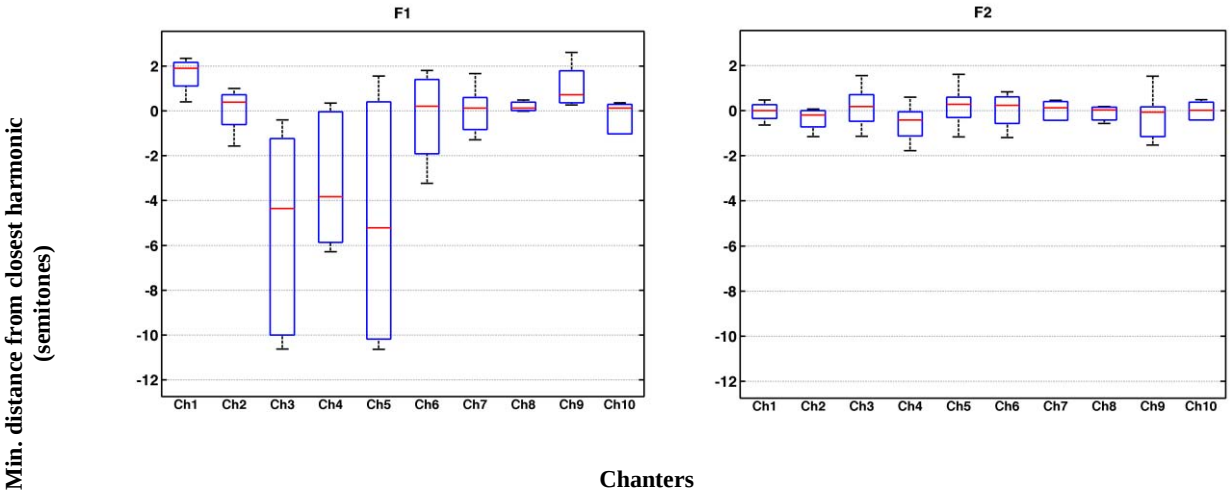


Figure 6: Distance in semitones between the first formant F1 and its closest harmonic and between the second formant F2 and its closest harmonic, for the vowel /a/. Results of all ten chanters (*Ch1-Ch10*) are presented for the ascending diatonic scale, for pitches above C4.

Regarding the question as to whether there is a common tuning strategy followed by most chanters, the answer is not obvious. Although in many cases we observed similarities between the chanters for F1 and F2, we tend to believe that each chanter follows his own personal strategy to achieve the aesthetic result he desires. This last assumption agrees with the answer given by Sundberg et al. [10] and Henrich et al. [32] to a similar question, for the passaggio transition. Our opinion is also supported by the fact that most professional Byzantine chanters usually have not been given a systematic phonetic training as part of their vocal pedagogy that could lead in standardizing the Byzantine chant vocal technique.

6. CONCLUSIONS

It is evident from both **Figure 2** and **Figure 6** that formant tuning is in use by the modern Byzantine chant performers. Not only at high f0 but also at the lower and middle scale regions, formant tuning has been observed in most of the total 10 chanters analyzed in the current investigation.

Going through the examples of formant tuning found in our results, formant F1 coincided, in most cases, with the partial h2, while formant F2 was tuned either to h3 or h4, in all cases.

A closer examination of the vocal range above C4 reveals that all chanters, in our sample, had their F2 resonance tuned to the partial h3 or h4.

In contrast to other types of singing voice, our results cannot be directly compared to other findings for the BCM in the field of formant tuning, since, to our knowledge, there aren't any similar publications on this subject. However, when compared to results of professional male opera singers [10] from recent investigations, one might conclude that there is a stronger formant tuning tendency in BCM.

Acknowledgments

This research has been co-financed by the European Union (European Social Fund – ESF) and Greek national funds through the Operational Program "Education and Lifelong Learning" of the National Strategic Reference Framework (NSRF) - Research Funding Program: "THALES - Investing in knowledge society through the European Social Fund", under the project: "ERASITECHNIS: Processing, Analysis, Synthesis and Context-Based Retrieval for Multimedia Music-Related Data Bases of Traditional Music and Dancing Recordings", MIS 375435.

REFERENCES

[1] Y. Hu, D. Wu, and A. Nucci, "Pitch-based gender identification with two-stage classification," *Security and Communication Networks*, vol. 5, no. 2, pp. 211–225, 2012.
[2] G. Fant, *Acoustic Theory of Speech Production*. Walter de Gruyter, 1970.
[3] G. Carlsson and J. Sundberg, "Formant frequency tuning in singing," *J. of Voice*, vol. 6, no. 3, pp. 256–260, 1992.
[4] J.A. Stark, *Bel canto: a history of vocal pedagogy*. University of Toronto Press, 2003.
[5] J. Sundberg, "The acoustics of the singing voice," *Sci. Am.*, vol. 236, no. 3, pp. 82–91, 1977.
[6] J. Sundberg, *The Science of the Singing Voice*. Northern Illinois Univ, 1987.
[7] D.G. Miller and H.K. Schutte, "Formant tuning in a professional baritone," *J. of Voice*, vol. 4, no. 3, pp. 231–237, 1990.
[8] G. Carlsson and J. Sundberg, "Formant frequency tuning in singing," *J. of Voice*, vol. 6, no. 3, pp. 256–260, 1992.
[9] J. Sundberg, F.M.B. Lã, and B.P. Gill, "Professional male singers' formant tuning strategies for the vowel /a/," *Logoped Phoniatr Vocol*, vol. 36, no. 4, pp. 156–167, 2011.
[10] J. Sundberg, F.M.B. Lã, and B.P. Gill, "Formant Tuning Strategies in Professional Male Opera Singers," *J. of Voice*, Dec. 2012.
[11] M.E. Bestebreurtje and H.K. Schutte, "Resonance strategies for the belting style: Results of a single female subject study," *J. of Voice*, vol. 14, no. 2, pp. 194–204, 2000.
[12] N. Henrich, M. Kiek, J. Smith, and J. Wolfe, "Resonance strategies used in Bulgarian women's singing style: A pilot study," *Logopedics Phonatrics Vocology*, vol. 32, no. 4, pp. 171–177, 2007.
[13] D.G. Panagiotopoulos, *Theoria kai Praxis tis Byzantinis Ecclesiastikis Mousikis*, 6th ed. Athens: Sotir, 1997.
[14] D. Delviniotis, G. Kouroupetroglou, and S. Theodoridis, "Acoustic analysis of musical intervals in modern Byzantine Chant scales," *J. of the Acoustical Society of America*, vol. 124, no. 4, pp. EL262–EL269, 2008.
[15] M. Chrysanthos and P.G. Pelopides, *Theoretikon mega tes mousikes*. En Tergeste : ek tes typographias Michael Vais (Michele Weis), 1832.
[16] D. Delviniotis and G. Kouroupetroglou, "DAMASKINOS: The Prototype Corpus of Greek Orthodox Ecclesiastical Chant Voices", in *Proc. Int. Conf. Crossroads | Greece as an Intercultural Pole of Musical Thought and Creativity*, Thessaloniki, Greece, pp.1-14, 2011.

[17] G. Kouroupetroglou, D. Delviniotis, and G. Chrysochoidis, "DAMASKINOS: The Model Tagged Acoustic Corpus of Byzantine Ecclesiastic Chant Voices," *in Proc. ACOUSTICS Conf*., Heraclion, Greece, 2006, pp. 68–76.
[18] G. Chrysochoidis, D. Delviniotis, and G. Kouroupetroglou, "A semi-automated tagging methodology for Orthodox Ecclesiastic Chant Acoustic corpora," in *Proceedings of the Int. Conf. Sound and Music Computing*, Lefkada, Greece, 2007, pp. 126–133.
[19] P. Boersma, "Praat, a system for doing phonetics by computer," *Glot International*, vol. 5, no. 9/10, pp. 341–345, 2002.
[20] P. Boersma, "Accurate short-term analysis of the fundamental frequency and the harmonics-to-noise ratio of a sampled sound," in *IFA Proceedings 17*, 1993, pp. 97–110.
[21] N. Andersen, "On the calculation of filter coefficients for maximum entropy spectral analysis," *Geophysics*, vol. 39, no. 1, pp. 69–72, Feb. 1974.
[22] D. G. Childers, *Modern spectrum analysis*. IEEE Press : sole worldwide distributor (exclusive of IEEE), Wiley, pp. 252-255, 1978.
[23] P. Boersma and G. Kovacic, "Spectral characteristics of three styles of Croatian folk singing," *The Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 119, no. 3, p. 1805, 2006.
[24] P. Escudero, P. Boersma, A. S. Rauber, and R. A. H. Bion, "A cross-dialect acoustic description of vowels: Brazilian and European Portuguese," *The Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 126, no. 3, p. 1379, 2009.
[25] T. Wempe and P. Boersma, "The interactive design of an F0-related spectral analyser," in *Proc. 15th ICPhS*, 2003, pp. 343–346.
[26] I. Jemaa, O. Rekhis, K. Ouni, and Y. Laprie, "An evaluation of formant tracking methods on an Arabic database," in *10th Annual Conference of the International Speech Communication Association-INTERSPEECH 2009*, 2009.
[27] H. Boril and P. Pollák, "Direct time domain fundamental frequency estimation of speech in noisy conditions," in *Proceedings of EUSIPCO 2004 (European Signal Processing Conference)*, 2004, vol. 1, pp. 1003–1006.
[28] D. G. Silva, L. C. Oliveira, and M. Andrea, "Jitter Estimation Algorithms for Detection of Pathological Voices," *EURASIP Journal on Advances in Signal Processing*, vol. 2009, no. 1, p. 567875, 2009.
[29] K. Bunton and B.H. Story, "A test of formant frequency analyses with simulated child-like vowels", Presented at the 161st Acoustical Society Meeting, 129(4), pt. 2 of 2, 2011.
[30] L. Dmitriev and A. Kiselev, "Relationship between the Formant Structure of Different Types of Singing Voices and the Dimensions of Supraglottic Cavities," *Folia Phoniatrica et Logopaedica*, vol. 31, no. 4, pp. 238–241, 1979.
[31] T.F. Cleveland, "Acoustic properties of voice timbre types and their influence on voice classification," *J. of the Acoustical Society of America*, vol. 61, p. 1622, 1977.
[32] N. Henrich, J. Smith, and J. Wolfe, "Vocal tract resonances in singing: Strategies used by sopranos, altos, tenors, and baritones," *J. of the Acoustical Society of America*, vol. 129, p. 1024, 2011.

Georgios Kouroupetroglou *holds a B.Sc. in Physics and a Ph.D. in Communications and Signal Processing. Member of the Academic staff of the Division of Communication and Signal Processing, Department of Informatics and Telecommunications, National and Kapodistrian University of Athens and leader of the Speech and Accessibility Laboratory. His research interests focus on the area of Voice User Interfaces and Computer Accessibility, as a part of the major domain of Human-Computer Interaction, with emphasis in: Spoken Dialogue Human Computer Interaction, VoiceWeb, Voice Agents, Accessible Computing, Voice Processing; Analysis and Synthesis of Speech and Singing, Music Computing; Singing Voice Analysis, Virtual Musical Instruments, and Byzantine Chanting Analysis and Synthesis. Professor Kouroupetroglou has actively participated in a number of European Union funded and National research projects. He has been a reviewer / evaluator and member of working groups/technical panels of various European Union's projects/programs.*

George Chrysochoidis *holds an MSc in Digital Signal Processing from the department of Informatics & Telecommunications at the National & Kapodistrian University of Athens and is currently pursuing a PhD*

program at the same department. As a freelancer, he has worked in the field of custom software development as well as providing IT consultancy services for companies. In 2005 he joined the signal processing team in the department of Informatics & Telecommunications at the National & Kapodistrian University of Athens and since then has worked on several projects. His research interests include speech recognition, singing voice analysis, modeling and synthesis, Byzantine Chant analysis and synthesis, natural language processing and machine learning.

The Graeco-Slavic Contacts in Psaltic Art: The case of Metropolitan Seraphim of Bosnia

S v e t l a n a K u j u m d z i e v a

svetk90@hotmail.com

Abstract. The Metropolitan Serafim of Bosnia became known according to the so-called Yale fragment, discovered by Prof. Miloš Velimirović at the library of Yale University in 1964. The main part of the fragment contains thirteen chants in mode 1 for Saturday Vespers of the Oktoechos' repertory. The text is written in Slavic with Greek letters. The importance of this discovery threw a new light on the Graeco-Slavic contacts in the development of psaltic art in Balkan Orthodox countries and revealed new paths of investigation of both music and musicians. Serafim of Bosnia is very little known in Orthodox music. The focus of the paper is a musical manuscript from the library of Rila monastery (6/59), which contains two inscriptions with his name. The manuscript originates from the 18th century. It is of the Akolouthiai-Anthology type. The two inscriptions in which the name of Serafim is read are in Slavic and seemingly written by him. The question of who was Serafim is raised. The psaltic art from the 18th and the very beginning of the 19th century is discussed. Several layers of repertory are revealed: a traditional one with anonymous chants; an old composed layer with pieces from the 14th- and 15th-century composers; a newly composed first layer with pieces from the 17th- and 18th-century composers up to 1770; and a newly composed second layer with composers after 1770. The musical Anthology of the Metropolitan Serafim is one more proof about the great role that he played in the process of adopting the new Church Slavonic language to the psaltic art of the second half of the 18th century. As a result of Serafim's appeal to Peter Lampadarios for creating a repertory in Slavic, pieces for Vespers, the Orthros, and the three liturgies appeared. These pieces were used by the Slavs in their Worship.

Περίληψη. Ο Μητροπολίτης Σεραφείμ της Βοσνίας έγινε γνωστός από το λεγόμενο «απόσπασμα του Yale», που βρέθηκε στη βιβλιοθήκη του πανεπιστημίου του Yale από τον καθηγητή Miloš Velimirović το 1964. Το κύριο μέρος του αποσπάσματος περιλαμβάνει 13 ψαλμούς σε πρώτο Ήχο για τους εσπερινούς του Σαββάτου, από το ρεπερτόριο της Οκτωήχου. Το κείμενο είναι γραμμένο στα σλαβικά με ελληνικούς χαρακτήρες. Η σπουδαιότητα αυτής της ανακάλυψης έριξε ένα νέο φως στις Ελληνο-Σλαβικές σχέσεις στην ανάπτυξη της Ψαλτικής Τέχνης στις Βαλκανικές Ορθόδοξες χώρες και αποκάλυψε νέα μονοπάτια στην εξέταση της μουσικής και των μουσικών. Ο Σεραφείμ της Βοσνίας είναι ελάχιστα γνωστός στην Ορθόδοξη μουσική. Το επίκεντρο της εισήγησης είναι ένα μουσικό χειρόγραφο από τη βιβλιοθήκη της Μονής της Ρίλα (6/59), το οποίο περιλαμβάνει δύο σημειώσεις με το όνομά του. Το χειρόγραφο χρονολογείται από τον 18ο αιώνα και είναι του τύπου του Ανθολογίου Ακολουθιών. Οι δύο σημειώσεις στις οποίες διαβάστηκε το όνομα του Σεραφείμ είναι στα Σλαβικά και φαίνεται πως είναι γραμμένες από τον ίδιο. Τίθεται το ερώτημα, ποιος είναι ο Σεραφείμ και συζητιέται η ψαλτική τέχνη από τον 18ο αιώνα και τις αρχές του 19ου. Αποκαλύπτονται διάφορα στρώματα του ρεπερτορίου: ένα παραδοσιακό με ανώνυμες ψαλμωδίες, ένα παλαιό στρώμα με συνθέσεις του 14ου και 15ου αιώνα, ένα πρώτο νέο στρώμα με κομμάτια συνθετών του 17ου και 18ου αιώνα μέχρι το 1770 και ένα δεύτερο νέο στρώμα με συνθέτες μετά το 1770. Η μουσική ανθολογία του Μητροπολίτη Σεραφείμ είναι μια ακόμη απόδειξη σχετικά με το σημαντικό ρόλο που εκείνος έπαιξε στη διαδικασία υιοθεσίας της νέας Εκκλησιαστικής Σλαβονικής γλώσσας στην ψαλτική τέχνη του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα. Μετά την έκκληση του Σεραφείμ στο Πέτρο Λαμπαδάριο να δημιουργηθεί ένα ρεπερτόριο στα Σλαβικά, προέκυψαν κομμάτια για τους Εσπερινούς, τους Όρθρους και τρείς Λειτουργίες, τα οποία και χρησιμοποιήθηκαν από τους Σλάβους στη λατρεία τους.

(Ill. 1) The Metropolitan Serafim of Bosnia became known in the field of Orthodox music history according to the so-called Yale fragment, discovered by Prof. Miloš Velimirović at the library of Yale University in 1964 [1] (precisely 50 years ago). The importance of this discovery threw a new light on

Copyright: @ 2014 Svetlana Kujumdzieva. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

the Graeco-Slavic contacts in the development of Balkan Orthodox music and revealed new paths of their investigation in terms of both music and musicians or people involved in music.

The main part of the fragment (eleven sheets of paper) contains thirteen chants in mode 1 for Saturday Vespers [2]. The text is written in Slavic with Greek letters, that is, a kind of Greek phonetic transliteration. The notation is late-Byzantine of the second half of the 18th century. There is a rubric in Greek at the beginning (f. 1r) revealing the contents that reads (ill. 2): "With Holy God – Anastasimatarion, which was set to music in the Slavic dialect by the most learned musician, kyr Petros Lambadarios of Peloponnese, according to the order of the old Anastasimatarion, at the request of the Very Reverend and Holy Metropolitan of Bosnia, kyr Serafim, for the use of the Slavs and for the memory of his soul" [3].

In the present contribution I shall present unknown or not sufficiently known materials related to Serafim of Bosnia. As Miloš Velimirović pointed out, very little is known about this interesting and distinguished person. The focus of my study is a musical manuscript from the library of Rila monastery under the signature 6/59, which contains two inscriptions with the name of the Metropolitan Serafim (ill. 3). Rila monastery is located in the southwestern part of Bulgaria. It is the biggest monastery in Bulgaria and one of the biggest monasteries on the Balkans. It has very rich library. The musical manuscripts preserved in it from the 18th and 19th centuries only are more than 100.

The manuscript 6/59 originates from the 18th century. It is of the Akolouthiai-Anthology type. This type, as is already well known, was compiled at the end of the 13th and the very beginning of the 14th century according to the revised "mixed" Jerusalem Typikon. For the first time chants for Vespers, the Orthros, and the three liturgies were included in it. The manuscript 6/59 is written in Greek in late-Byzantine notation. The two inscriptions in which the name of Serafim of Bosnia is read are in Slavic and seemingly written by him. They are dated. The inscription with the earlier year is written on the second to last folio. It reads: "1779 March 30. I, the sinful metropolitan Serafim of Bosnia bought the whole chant book" [4]. The other inscription is on the inside of the front cover. We read: "This chant book belongs to the metropolitan Serafim of Bosnia who is now in Rila monastery: 1781" [5] (ill. 4).

Who was Serafim and what do we know about him? Miloš Velimirović stressed that his personality is "a mystery as to whether he was a Greek, a Serb, or a Bulgarian" [6]. According to some Serbian sources, the name of Serafim referred to as Metropolitan of Bosnia is attested for the first time in 1766, the year when the Patriarchate of Serbia was abolished and the Serbian church became a domain of the Constantinopolitan Patriarchate. Serafim's name appears in a petition according to which the Serbian bishops "requested" the Constantinopolitan Patriarchate to annex the domain of the Serbian (Pech) Patriarchate. The appearance of Serafim's name in such a document gave reasons to Serbian historians to conclude that Serafim was not a Serb [7]. Velimirović argued that Serafim was not a Greek: if he had been a Greek, according to him, he would have favored the use of the Greek language. Serafim's request for creating chants in Slavic does not support his Greek origin.

According to some Bulgarian sources, Serafim was Bulgarian, born in the town of Razlog or Bansko in southwestern Bulgaria [8]. Hieromonk Hierotej of Rila, Serafim's contemporary, gave evidence about him in an inscription found written in the margin of the pages of an Oktoechos printed in 1715 in Moscow [9]. The evidence goes back to the year 1753 when the monk Serapion was elected abbot of Rila monastery. Serapion served four years as abbot. In 1757 Pech's Patriarch Cyril visited Rila monastery. He proclaimed Serapion a prelate. Serapion was sent to the Stip eparchy, which had a temporary seat of the metropolitan in the town of Kujstendil. After that Serapion was appointed metropolitan of the Dabrobosnia eparchy, which had its seat in the town of Bosnia. He was renamed Serafim. According to some documents, Serapion-Serafim remained in this appointment 6 years – from 1766 until 1772 [10]. After that he went to Rila monastery spending the rest of his life devoted to literary work. It is not known when exactly Serafim settled at the monastery. An inscription left by him on f. 16v in the MS *Paraklis of St. John of Rila* shows that in 1770 Serafim was at the monastery. We read (ill. 5): "…I, the humble Metropolitan Serafim of Dabrobosnia copied this book from the old ones in 1770, September 7" [11]. It is assumed that Serafim died at Rila monastery about 1800. Hence, he must have been born at latest about 1720. As it can be seen by the inscriptions, Serafim has always signed himself as a Metropolitan of Bosnia, even in later ones when he was already in Rila monastery.

Serafim sent his request for Slavic chants to Petros Lambadarios of Peloponnese (d. 1777 or 1778), as the Yale fragment evidences. It is not by chance. Petros was his famous contemporary, one of the most distinguished musicians during the second half of the 18th century. He was a composer, theorist, singer at the Great Church in Constantinople, and teacher in the second music school, which was founded by the Constantinopolitan Patriarchate in 1776 [12]. His activity outlines a new era in the development of Balkan Orthodox music. The manuscripts from his time compared to those from prior to 1770 display differences in codicological, palaeographical, and musical aspects. I take as a provisional dividing year 1770 because at that time the activity of Petros Lambadarios and of the other musicians of his circle had already been widespread. I shall point out quite briefly some changes in the musical repertory, which are related to the aim of this study.

The investigation of musical manuscripts up to 1770 reveals several layers of repertory [13]: *firstly*, a traditional one [14], which contains anonymous chants with designations showing different musical traditions: "old" and "new", "urban" and "monastic", "soloistic" and "choral", etc.; *secondly*, an old-composed layer with pieces from the 14th- and 15th-century composers such as John Koukouzelis, John Glykis, Ksenos Koronis, John Lampadarios Kladas, Manuel Hrysaphis, etc.; and *thirdly*, a newly-composed first layer with pieces from the 17th- and 18th-century composers (up to 1770) such as Hrysaphis the New, Balasios Hiereos, Petros Bereketos, German of New Patras, Kosma the Macedonian, etc. Since 1770 one more (fourth), a newly composed second layer appeared. It contains first of all works by Petros Lambadarios, Petros Byzantios, Jakovos Protopsaltis and many others from the generation of the last quarter of the 18th and the very beginning of the 19th century. These composers developed further the trends of Balkan Orthodox music laid out by the former generation of composers from the second half of the 17th century up to 1770. They established as a basic compositional procedure the "exegesis", that is, the interpretation of the chants by means of using a more analytical notation when writing them in manuscripts [15]. Unlike the former generation of composers who applied this procedure only to some chants like trisagion nekrosimon, Petros Lambadarios and his contemporaries applied it to the whole chant repertory.

The musical anthology with the cited inscriptions of Serafim represents an exquisitely written manuscript in a small pocket size. According to its palaeographical characteristics, the manuscript must have been written before 1770. It contains 288 folios of a repertory in Greek of the abovementioned layers up to 1770. It starts with the Preliminary psalm 103 *Ανοιξαντος* in mode pl. 4 for the Great Vespers. There is a rubric, which says that it was composed "by different writers, old and new" but there are neither names, nor any other designations. Maybe the composers of these chants became so popular that there was no need for their names to be written down. My investigation of the chants revealed that they are works of the composers from the 14th and 15th centuries: John Koukouzelis, John Lampadarios Kladas, Ksenos Koronis, Manuel Hrysaphis, and so on. After the Preliminary Psalm follows the evening psalm 140:1,2 *Kúrie ẻkékraca* designated as "megálon kekragárion" performed on Saturday Vespers as well (12r); it is given in eight modes; then follow theotokia dogmatika for the same service and pasapnoaria (ps. 150:6,1) also in eight modes for Sunday Orthros (21r). After them are written chants of the Akathistos service for the Holy Theotokos performed on Saturday Orthros during the fifth week of Lent in mode pl. 4 (41r): the resurrection morning troparion *Qeòj Kúrioj*, the troparion *Tò prostaxqèn mustikój* and the prooemium of the kontakion *Th̃ u¥permaxw strathgẃ*. The latter is designated as "Poĩma ârxaĩon yálleth dé dúxoron" ("work old, sung by the two choirs"). Then follow chants for the Orthros of the Holy Week in mode pl. 4: *᾽Allhloúia – ᾽Idoù o¥ numfíoj – ¥Ote oi¥ ẻndocoi* (44r). They are succeeded by the following chants: the melismatic versions of pasapnoaria by different composers in different modes performed at the Orthros before the Gospel (46v), the eleven morning Gospel stichera with the traditional rubric that ascribes them to the Emperor Leo VI the Wise, "melisténta" by John Glykis Protopsaltis (59r), a doxology by different authors (77r), trisagion for the Holy Cross by Manuel Hrysaphis in mode 4 (98v) and trisagion nekrosimon designated as "ẻcḱghton" in the same mode 4 (99v). The author or the interpretor of this trisagion is not given. My investigation identified it with the work of Balasios Hiereos from the second half of the 17th century. In some manuscripts (for instance, Rila 6/19 from 1731, f. 248v) is said that Balasios has interpreted his trisagion according to this one sung in Athens and known under the designation "᾽Aqhnaion". The Trisagion is followed by two chants of the special

prelate service in mode baris/plagios 3d: *Tòn despóthn* designated "årxaῖon" and *᾽Anwqen* by John Koukouzelis designated "ἐntexnón" (102r-v). After them are included polychronia or wishes for a long life (105r) followed by chants for the three liturgies: of St. John Chrysostom with cherouvika and koininika by different composers, of St. Basil the Great and of the Presanctified Gifts (110r-214v). After them is written down the sticheron *᾽Anastásewj h¥méra* in mode 1 (214v). Again, the composer is not given. I identified it with Manuel Hrysaphis of the 15th century. After this chant are included kalophonikoi hirmoi by "kùr Pétrou Glukú Melòdi", that is, Petros Bereketos of the second half of the 17th century designated "panugurikoὶ" (231v). The manuscript ends with some chants that are written by another hand: the resurrection troparia, called "evlogitaria" in mode plagios 1, performed on Sunday Orthros (279v) and two cherouvika songs. The first one is in mode 1 by Petros Byzantios (284r) and the second one is in mode plagios 1. It is in Slavic. There is a rubric in the beginning written in Greek. It reads (286r): "poῖma kùr dionusíou ἰeromonáxou toῦ ἑk belestínou" ("a work by kyr hieromonk Dionisij of Veles").

Petros Byzantios, to whom the first cherouvikon is ascribed, is a composer from the generation of Petros Lambadarios, that is, he belongs to a generation later than the one whose works are included in the main part of the Anthology presented. Thus, the "other hand", which has written the last three pieces, is later than the one in which the main text is written. The last three pieces are written as an addition. They are written in the same exquisite manner as the basic part of the manuscript. The two cherouvika songs – by Petros Byzantios and Dionisij of Veles – are written outside of the main cherouvikon repertory included in the Liturgy of St. John Chrysostom. The cherouvika in the Liturgy are by authors from the second half of the 17th and 18th centuries up to 1770: German of New Patras, Balasios Hiereos, Hrysaphis the New, and others. The question is raised: where were the two cherouvika songs at the end of the manuscript written down – in Rila monastery when the manuscript had already been purchased by the Metropolitan Serafim, that is, after 1779, or before that time?

Observing once again the authors of the two cherouvika songs, I would say this. Petros Byzantios is one of the most famous musicians of the end of the 18th and the beginning of the 19th century. His popularity is comparable to that of Petros Lambadarios. About Dionisij, however, we know nothing: up to now his name has not been encountered in any other musical manuscript. The rubric cited above refers to him as a hieromonk. That shows that he held a high rank. Judging by the cherouvikon, he must have been a contemporary of Serafim. It is possible that they knew each other. They worked in neighboring places: the towns of Stip and Veles. Only one Dionisij with a high rank from the second half of the 18th century is revealed [16]. He was a bishop and prepared a Graeco-Slavic Dictionary in town of Veles [17]. The Dictionary has the following title: "This Dictionary was written by my hand, a humble prelate and the former metropolitan of the town of Stip, Dionisij of Byzantium. Greek and Slavic, 1803" [18]. Dionisij was the metropolitan in the town of Stip until 1788 [19]. The nickname "Byzantium" here might be synonym of "Orthodox", that is, in the service of the Orthodox Church. It is a question for now of whether Dionisij of Veles and Dionisij of Byzantium is one and the same person [20].

(Ill. 6) The cherouvikon in Slavic in the Rila manuscript included is of the ordinary kind of cherouvika songs sung in the liturgy during the Great Entrance when the Holy Gifts entered the altar. Both parts of it are written down: *Иже херувими – Якo да царя (That who mystically – That we may raise on high the King of all).* There is an *Alleluia* at the end. There is also a *terirem*, a passage with meaningless syllables sung to cover a certain liturgical time at the beginning of the Great Entrance. It is inserted after the words *Якo да царя* as was the practice of the late-Byzantine time from the 14th and 15th centuries onwards [21]. The melodical phrases are comparatively short and most of them end on *d*, one of the basic tones of mode plagios 1. The melody moves between this tone and *f*, the other basic tone of mode plagios 1 [22]. The phrases are composed of a limited number of formulas intoned in the range of seventh. Only in the *terirem* does their range reach an octave. The melody of the cherouvikon is a simple one. To my knowledge the cherouvikon of Dionisij is the only notated cherouvikon in Slavic among the entire cherouvikon repertory composed during the time of the second half of the 17th and the beginning of the 19th century (up to the establishment of the *New Method* after 1814): all of the cherouvika of that time are written in Greek in the known Slavic and bilingual Graeco-Slavic manuscripts from Rila and Hilandar monasteries [23].

The chants in Slavic appeared systematically notated in musical manuscripts after the Metropolitan Serafim's appeal to Petros Lambadarios. Miloš Velimirović suggested that the Yale fragment was written about 1770 [24]. According to the cited inscription in the manuscript *Paraklis of St John of Rila*, Serafim was at Rila monastery in September of the same year. Did he send his appeal to Petros Lambadarios from there? The handwriting of the last three pieces in manuscript Rila 6/59 resembles very much the one in manuscripts written with certainty in Rila monastery by the end of the 18th and/or the very beginning of the 19th century: the bilingual Graeco-Slavic Anthology Rila 5/78 and the Slavic Hirmologion 1268 of the National library "Sts. Cyril and Methodius" in Sofia (ill. 7). We should keep in mind that there was a close relationship between the town of Veles and Rila monastery: the latter founded a school in Veles [25] (ill. 8).

In conclusion, I would like to stress that the musical Anthology of the Metropolitan Serafim of Bosnia is one more proof about the great role that he played in the process of adopting the new Church Slavonic language for the Balkans to the musical repertory of the second half of the 18th century. It is not by chance that a piece in Slavic was included in his book. Hence, the cherouvikon in Slavic might have been inserted after manuscript 6/59 was purchased by Serafim and recorded in Rila monastery. The question of who wrote it, Serafim himself or another monk of Rila monastery, remains open for now. What is sure is that Serafim's appeal for creating a repertory in Slavic was heard. Pieces in Slavic written in late-Byzantine notation for most of Vespers, the Orthros, and the three liturgies appeared in manuscripts originating from monasteries on Mount Athos like Hilandar, Xenophontos and Dionisiat and the Bulgarian lands [26]. Some of them are linked with the names of Hieromonk Makarij of Hilandar and Hieromonk Joasaph proabbot of Rila. The name of Dionisij of Veles now has to be added to them. No doubt these pieces were performed in the churches, or, applying the words of the Metropolitan Serafim in his message to Petros Lambadarios, they were used by the Slavs in their worship. (Ill. 9) All this outlines one more clue about the close contacts between Slavs and Greeks on the Balkans in psaltic art.

REFERENCES

[1] D. Stefanović, M. Velimirović. "Peter Lampadarios and Metropolitan Serafim of Bosnia". – In: Studies in Eastern Chant, vol. 1, ed. by E. Wellesz, M. Velimirović. London-NY-Toronto, 1966, 67-88.

[2] Ibidem.

[3] "Anastasimatárion sún Qew a¥gíw ὀper ἐtonísqh eἰj tὴn slobanikήn diálekton parà toῦ mousikologiwtátou kὺr Pétrou lampadaríou toῦ Pelopnnhsíou katà tὸ toῦ palaioῦ ἀnastasimataríou u¥foj dh̓ ἀithsewj toῦ panierwtátou Mhtrpolítou a¥gíou Mpósnaj kuroῦ Serafeὶm ἐp w¥feleía t[ ] sloban [ ] dià yuxikὸn aὐtoῦ mnhmósunon".

[4] "1779=марта м[есе]ца 30. купихъ сию ѱалтикиицу азъ грешный митрополитъ Босан[с]ки Серафимъ".

[5] "Сія псалтикия Серафима митрополита Дабробосанскаго въ монастира рылскагѡ ѡбретающагося: 1781".

[6] D. Stefanović, M. Velimirović. Op. cit.

[7] Ibidem. See the cited literature on p. 70 there.

[8] Писахме да се знае. София, 1984, с. 391.

[9] Ibidem, p. 301.

[10] С. Душанич. "Серафим, митіополит Дабробосански, 1766-1772." – Богословље, т. XIV. Београд, 1939, 53-63.

[11] "...Преписахъ из' стари[х] рукописни[х] книгахъ... азъ смиренный, митрополитъ Дабробо[са]нскій Серафимъ. Въ лето аѱо м[е]с[е]ца сеп[тември]: з..." According to: Е. Спространов. Опис на ръкописите в библиотеката на Рилския манастир. София, 1902 (manuscript 1/36); see also: Б. Райков, Х. Кодов, Б. Христова. Опис на ръкописите в библиотеката на Рилския манастир. София, 1986, т. 1, с. 108 (manuscript N 66).

[12] D. Stefanović, M. Velimirović. Op. cit.

[13] About this see: С. Куюмджиева. Музика на Българското възраждане. София, 2003.

[14] This term and the following one are according to E. V. Williams. John Koukouzeles' Reform of Byzantine Chanting for Great Vespers in the Fourteenth Century. Ph.D., Yale Univ., 1968.

[15] About the exegeseis see: G. T. Stathis. "An Analysis of the Sticheron *Ton hlion kruyanta* by Germanos, Bishop of New Patras (The Old 'Synoptic' and the New 'Analytical' Method of Byzantine Notation)". – In: Studies in Eastern Chant, vol. IV, ed. by M. Velimirović. NY, 1979, 177-228.

[16] Й. Иванов. Български старини от Македония. София, 1931, с. 173.

[17] The Dictionary is preserved now in a manuscript from the National library "Sts. Cyril and Methodius" in Sofia.

[18] "Настоящаго сіе речникъ вписася со руку мене смиреннагѡ архиереа и митрополита бившаго щипскагѡ Діонісіа Византійски. Гречески и словенски аѡг г."

[19] Й. Иванов. Цит. съч., с. 173.

[20] Someone Dionisij Hieromonk of the Simonopeter monastery on Mount Athos is known as the writer of the following musical MSS: 6/18-6/19 of the library of Rila monastery which represent two parts of one and the same Anthology written in 1731. See more about them in: С. Куюмджиева. Цит. кн.; see also manuscript Dohiariou 334, a Mathematarion from 1762. See about these manuscripts: G. Q. Stáqh. Tà xeirógrafa buzantinh̃j mousikh̃j. ¥Agion᾽Oroj. Katálogoj perigrafikòj tw̃n xeirográfwn kwdíkwn Buzantinh̃j mousikh̃j tw̃n åpokeiménwn èn taῖj Biblioqh́kaij tw̃n ierw̃n Monw̃n kaì Skhtw̃n toũ ¥Agíou᾽Orouj. Aqh̃na. T. A, 1975, j. 392. It is a question of whether this Dionisij has anything in common with our Dionisij of Veles.

[21] About the cherouvika of the 14th and 15th centuries see: D. Conomos. Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Thessaloniki, 1974. About the cherouvika of the 19th century see: С. Куюмджиева. Рилската певческа школа през Възраждането. Канд. дис. София, 1980.

[22] For the basic tones of the Byzantine music see: C. Floros. Einführung in die Neumenkunde. Heinrichshofen, 1980, p. 70.

[23] It is also true about the cherouvikon repertory of the previous age – from the 14th century onwards. Only a neumated incipit in Slavic of this chant is known according to MS Athens 928, a bilingual Anthology from the end of the 15th century. The Slavic incipit is neumated on f. 93r. It is written on the right margin of the cherouvikon in Greek in mode 2. See: Д. Стефанович. Стара српска музика, 2 тома. Београд, 1974, т. 1, с. 67-75; т. 2, с. III.

[24] D. Stefanović, M. Velimirović. Op. cit.

[25] В. Кънчов. "Сегашното и недавното минало на град Велес". – В: Избрани произведения, т. II. София, 1970, с. 226.

[26] Manuscripts in Slavic notated in late Byzantine notation are not known to originate from the Serbian lands of the 18th and the beginning of the 19th century except the ones from the Hilandar monastery. See: Д. Петрович. Осмогласник у музичкој традицији јужних словена. Београд, 1982.

Svetlana Kujumdzieva. *Corresponding member of the Bulgarian Academy of Sciences (2012), professor (since 2000) at the Institute of Art Studies at the Bulgarian Academy of Sciences and at the National Musical Academy "Prof. Pantcho Vladigerov", Sofia. She is Ph.D. (1980) and Dr. of Sciences (1996) in the field of Orthodox Music. Kujumdzieva graduated from Bulgarian Conservatory and after that specialized on Byzantine and Slavic music at the Institute of Musicology, Hamburg (1986) and at the Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, Harvard (1994). Her research and teaching experiences are on Byzantine Music and Hymnography, Byzantine and Slavic Music and Liturgy, Notations, Palaeography, Codicography, etc. She has published nine books and about 150 articles in twenty countries. Also, she gives lectures in Bulgaria and abroad. Kujumdzieva is a member of many national and international scientific organizations like the Union of Bulgarian Medievalists, the International Musicological Society, the Board of Advisors of the American Society for Byzantine Music and Hymnology, the International Study Group on Byzantine Music and the International Society of Orthodox Church Music.*

«Ανοίξω το στόμα μου…» Ποσοτική Προσωδία, Ειρμολογικόν Γένος, Ψαλτική Χοραρχική Χειρονομία: Κοινή Συστημική Θεώρηση

Δημήτρης Ε. Λέκκας
Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Ελληνικός Πολιτισμός, Ελλάδα
ja-dim@hotmail.com

Abstract. Classical ancient Greek stichurgy is structured along the basis of the quantitative / durative prosody of "syllabemes", not along a pattern of syllables proper, or of accents. Quantities, a rhythmic element of the signifier speech born out of language, form a dual pair: i. *brevis*, ii. *lunga de natura – de positione*. For centuries, the understanding, description and vocal utterance of prosodic speech has been handled by scholars of Western and local theory of literature silently incorporating an underlying utterance of standardized speech which is structurally a single-quantity one, whether because their own mother tongue is such by nature, or because they are accustomed to a stichurgical practice utilizing some other irrelevant structural feature of their own spoken language. By casting aside erratic definitions, groundless assumptions and other *hystera – protera* and *non-sequitur*s, this presentation restores the matter on epistemologically rigorous systemic foundations and, following a brief historical linguistic retrospection, shows that the living syllabic isorrhythmics of the hirmological psaltic genus, in conjunction to the physical corporal aspect of the chorus leader's psaltic gesture, bears the first and foremost irrefutable witness of the true and continual lived rhythmic consistency of Greek liturgical chant. It argues that time and duration are presently no longer carried by single syllables, but by syllabic groups of indicated specific accentual-rhythmic patterns, it confirms its findings by further associating to the literal feet of folk-dancing tradition and it draws the standardized quantitative of classical Greek sung verse as a special ritual utterance, different in recitation and in song as regards actual lengths and vocal renditions and variabilities, with ample linguistic coverage. As an eloquent enlightening example, a chanting and gestural rendition of ode A of the *Akathistos Hymn* "I shall open my mouth" will be given, followed by a direct isosyllabic application of the identical rhythmic vessel as it figures in chant VII from the modern poetic composition *Axion Esti* by Odysseus Elytis.

Περίληψη. Η αρχαία ελληνική στιχουργική δομείται βάσει ποσοτικής προσωδίας *συλλαβημάτων*, όχι βάσει σχήματος συλλαβών ή τόνων. Οι *μετρικές ποσότητές* της, συστατικό στοιχείο *του στιχικού σημαίνοντος* γλωσσογενές ρυθμικό, φέρονται, σχηματικά, ως δύο: α΄ *βραχεία*, β΄ *φύσει* και/ή *θέσει μακρά*. Την κατανόηση, περιγραφή κι εκφορά των ποσοτήτων αυτών επί αιώνες διαχειρίζονται θεωρητικοί της δυσικής κι εγχώριας φιλολογίας –κλασσικής, μεσαιωνικής και νεότερης–, που, στο δικό τους γλωσσικό όχημα, ενσωματώνουν γνώση κι εμπειρία εκφοράς στιχουργικά κεκανονισμένου λόγου άλλη, δομικά μονοποσοτική, είτε επειδή είναι φύσει τέτοια η μητρική γλώσσα τους, είτε επειδή η οικεία στιχουργία επιστρατεύει άσχετα δομικά χαρακτηριστικά. Σωρεία φιλολογικών κενών και σφαλμάτων έχει αγάγει σε θεσμικό αδιέξοδο κατανόησης την αρχαία ποιητική παράδοση. Η εκφερόμενη γλώσσα είναι εκπομπή σημαινόντων προφορική, ηχητική, φωνολογική, σωματική. Μόνον εκ των υστέρων γίνεται φθογγολογία, γραφή κι επέκεινα αισθητική, πάντα σε πλαίσιο φόρμας κι εκτός σημαινόμενου. Αποκρούοντας σαθρούς ορισμούς, ασύστατες παραδοχές κι άλλα πρωθύστερα κι ανακόλουθα, η παρουσίαση επαναφέρει το θέμα σε συστημικές βάσεις επιστημολογικά ορθές και παντάπασιν ορθόδοξες και, κατόπιν σύντομης ιστορικής γλωσσολογικής αναδρομής, καταδεικνύει πώς η ζώσα συλλαβική ισορρυθμία του ειρμολογικού γένους, σε συνδυασμό με τη σωματικότητα της χοραρχικής ψαλτικής χειρονομίας, δίνει την κατάφωτη και μέγιστη ζώσα αψευδή μαρτυρία της αληθούς και διαρκούς βιωματικής ρυθμικότητας της ελληνικής αοιδής. Στήνει την αφηρημένη θεωρητική της σκευή, κι εκείνη πλέον μόνη της καθοδηγεί τη σπουδή και θέτει σε τροχιά την εποπτική επισκόπηση της πράξης. Χαράζει την επιχειρηματολογική γραμμή ότι τον μετρικό χρόνο δεν φέρουν σήμερα συλλαβές μονήρεις, αλλά ομάδες συλλαβών με συγκεκριμένα ρυθμοτονικά σχήματα υποδεικνυόμενα, επιβεβαιώνει τα ευρήματά της με περαιτέρω αναγωγή στους κυριολεκτικούς

Copyright: © 2014 Δημήτρης Ε. Λέκκας. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.

πόδας της χορευτικής παράδοσης κι αντλεί την κανονιστική ποσοτική απόδοση του αρχαίου αδόμενου στίχου ως ειδική εκφορά τελετουργική, διάφορη του απαγγελλόμενου και του πεζού σε διάρκειες κι εκφορές και ποικιλότητες, με γλωσσολογική κάλυψη. Θα δοθεί, ως εύγλωττο φαεινό παράδειγμα, ειρμολογική εκφορά της α΄ ωδής του *Ακάθιστου ύμνου* «Ανοίξω το στόμα μου», με ισοσύλλαβη εφαρμογή του ίδιου ρυθμικού φέροντος στο άσμα ιβ΄ απ' το *Άξιον εστί* του Οδυσσέα Ελύτη. Το παρόν κείμενο αποτελεί εκτενές ελλειπτικό απόσπασμα μιας πλήρους εκδοχής, περίπου διπλάσιας, που βρίσκεται στα ηλεκτρονικά πρακτικά του συνεδρίου. Μόνον ευχαριστίες θερμότατες προσωπικές κι ευγνωμοσύνη ανυπόκριτη έχουμε να εκφράσουμε στον θερμό στοργικό κόλπο του κόσμου της ελληνικής βυζαντινής ψαλτικής και μουσικολογίας, εκκλησιαστικό και κοσμικό. Ειδικότερα, ευχαριστούμε και τιμάμε προσωπικά τον Σεβασμιώτατο Μητροπολίτη της Ιεράς Μητροπόλεως Δημητριάδος και Αλμυρού Κύριο Ιγνάτιο Γεωργακόπουλο, τον καθηγητή και πρωτοψάλτη κ. Κωνσταντίνο Χαριλάου Καραγκούνη, τον ομότιμο καθηγητή και πρωτοψάλτη κ. Γρηγόριο Στάθη, τον κ. Κωστή Δρυγιανάκη. Όταν δηλώνουμε αναλώσιμοι στο πυρ της γνώσης της αλήθειας, οι συλλαλητές μας εδώ πλήρως αντιλαμβάνονται τι εννοούμε.

Α. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΑ ΣΦΑΛΜΑΤΑ

Ποιοι άραγε παράγοντες και ποιες συγκυρίες συνέβαλαν ώστε να κείτεται μπροστά μας ο εκτροχιασμός, το ναυάγιο κι η συντριβή της αρχαίας ελληνικής φωνολογίας, στιχουργίας, ποιητικής και προσωδίας, νεκρής διαμελισμένης στον τόπο της μέσα; Ποιοι διέπραξαν ποια ολέθρια σφάλματα και κατά πού μας σύρουν κι ως πότε; Πάντως οι «αρμόδιοι χειρισμών» αρχαιομουσικολόγοι και φιλόλογοι μελετητές εκκινούν από μεθοδολογική βάση παριστάμενη ως αυτονόητη ενώ ουδόλως είναι, επικαλούμενοι όχι την προφορική και λοιπή ρυθμική παράδοση εκφοράς διάδοχων σταδίων του ελληνικού διαλεκτικού ενσυναίσθητου συνεχούς, αλλά «πηγές» αρχαιολογικής σκαπάνης και γραμματείας ερμηνευμένες *ad hoc*, συχνά αυθαίρετα και σφαλερά και προειλημμένα, προβάλλοντας συμβάσεις, μεταγενέστερα σχήματα, έξωθεν αισθήσεις και «κανόνες».

Ορισμοί σαθροί, παραδοχές ασύστατες, πηγές πρωθύστερες, μεθοδολογία αλλότρια και συλλογιστική ανακόλουθη. Περαιτέρω συσκοτιστικές παρεμβάσεις αλλοίωσης πολιτισμοκτόνου συνιστούν αφενός η δυσική[1] και νεότερη εφαρμογή απαράδεκτα καταχρηστικών ποσοτικών ορολογιών (ίαμβος, τροχαίος, ανάπαιστος, δάκτυλος, παίων) επί σχημάτων «ρυθμοτονικών» εξ ορισμού άσχετων, επισύροντας εκτρωματικές παραντιστοιχήσεις συλλαβικότητας, αφετέρου η ψευδεπίγραφη παραχαρακτική εαυτής εθνομουσικολογική μετρική ορολογία (π.χ. «επτάσημα», «εννεάσημα») κι οι όποιες εκείθεν «ταυτίσεις».

ΣΦΑΛΜΑ Α.1. Η αξιόπιστη ιστορία δεν προβαίνει σε υποθετικές αναλύσεις.

ΓΙΑΤΙ ΕΙΝΑΙ ΣΦΑΛΜΑ. Κανένας επιστημονικός κλάδος δεν κάνει ούτε βήμα χωρίς τα ων ουκ άνευ μαθηματικά. Τα μαθηματικά είναι χώρος αξιωματικός, κι οι ερμηνείες τους είναι ονοματοδοσίες που ξεκινούν μ' ένα «έστω ότι». Απ' τη μια μεριά, η ονοματοδοσία, αφ' ης στιγμής αναφέρεται σε σχήματα κι ιδέες κι όχι σ' αντικείμενα ή διεργασίες, οδηγεί αναφανδόν στην άμεση μεταγλωσσική έννοια των *ετεροειδών ομώνυμων*, των καλούμενων στην αξιωματική *ισόμορφων* (*isomorpha*) ή, σε χαλαρότερες περιπτώσεις, απλώς *ομόμορφων* (*homomorpha*). Ολέθρια παγίδα εκτροπής είναι το να εκλάβει κανείς τα ισόμορφα όχι ως ομώνυμα *ετεροειδή* αλλά ως ένα είδος *ομοειδών*. Αν έτσι πράξει, τυλίγεται σε μανδύα παράκρουσης. Απ' την άλλη μεριά, σύμπασα η αξιόπιστη επιστήμη είναι ένας τεράστιος συνεπής υποθετικός λόγος. Όποιος τ' αγνοεί αυτό έχει εξοβελίσει, απορρίψει κι ακυρώσει τα μαθηματικά. Έτσι έχει ακούσια καταστεί πλήρως ανερμάτιστος κι αναξιόπιστος, εφόσον έχει αυτόβουλα απεμπολήσει τη δικαιωματική αξίωση να μεταχειρίζεται έννοιες απ' τα μαθηματικά, όπως αριθμούς και στοιχειώδεις γεωμετρικές έννοιες. Έχει ακυρώσει τη βάση του. Έχει λοιπόν *θέσει εαυτόν εκτός επιστήμης*, παραιτούμενος από κάθε δικαίωμα για μετρήσεις π.χ. και γεωμετρήσεις σχετικά μ' οτιδήποτε. Η σήμερα κρατούσα ιδεολογία της ιστορικής «επιστήμης» –κι άλλων μ' όμοιες τακτικές– αφενός απαιτεί απ' αυτήν «αντικειμενικότητα» και της απαγορεύει τη σύνθεση «υποθετικών» σενάριων, ενώ αφετέρου την κηρύσσει οντολογικά άφευκτα «υποκειμενική», εξισώνοντάς την με την *ιστοριογραφία* –που βέβαια είναι άλλο πράγμα κι ορίζεται μ' άλλον ορισμό. Έτσι την υποβιβάζει σ' ιδεολογικό συνονθύλευμα σχιζοειδές, αντεπιστημονικό, άκυρο κι εκ βάθρων ανυπόληπτο.[2]

ΔΙΟΡΘΩΣΗ. Πλήρης κι άνευ όρων κι άμεση εγκατάλειψη του σήμερα κρατούντος σαθρού αυτού ιδεολογήματος περί ιστορίας και της ιστοριογραφίας, με πανηγυρική αποκατάσταση της υποθετικής ιστορικής ανάλυσης βάσει υποτιθέμενων ιστορικών σενάριων.

ΣΦΑΛΜΑ Α.2. Η αξιόπιστη ιστορία γράφεται βάσει πηγών.

ΓΙΑΤΙ ΕΙΝΑΙ ΣΦΑΛΜΑ. Οι «πηγές» δεν είναι παρά περιστασιακά δειγματολόγια: τυχούσες συλλογές από *τύχῃ ἀγαθῇ* διασωθέντα, αναζητηθέντα, ευρεθέντα κι επιλεγέντα κι ακόμα χειρότερα κατά συγκυρίαν και κατά το δοκούν κατατεθέντα κι ερμηνευθέντα.

ΔΙΟΡΘΩΣΗ. Η αξιόπιστη ιστορία γράφεται από (εκ του μηδενός) Υποθέσεις Εργασίας (*null hypotheses*), επί τούτου τιθέμενες κι εδραζόμενες επί έγκυρων λογικών συλλογισμών, μεθοδολογικά καλλιεργούμενες, που αρκεί να μην αναιρούνται απ' τα δεδομένα των πηγών, ίσως εμπνευσμένα εξ αφορμής εναυσμάτων απ' τις «πηγές». Αυτές παρεισάγονται αφορμητικά κι απορριπτικά μόνον, χωρίς ποτέ να δικαιούνται να λειτουργούν παραγωγικά. Μ' άλλα λόγια, οι πηγές εκ των προτέρων παρέχουν εναύσματα, ενώ εκ υστέρων μπορούν μόνο να θέσουν μιαν υπόθεση εργασίας εκποδών, ήτοι επί μεν *αποφατικού* (*negativum*) να την απορρίψουν και να την ακυρώσουν, επί δε *καταφατικού* (*affirmativum*) απλώς και μόνο να την ενισχύσουν, όχι όμως και να την «επιβεβαιώσουν». Για επιβεβαίωσή της ενεργοποιείται συλλογιστική τύπων επαγωγικού (*inductivus*) κι απαγωγικού (*reductivus*). Ο παραγωγικός (*deductivus*) συλλογισμός έχει τα δικά του θέσμια. Βρίσκονται σε κάθε εγχειρίδιο λογικής κι είναι υποχρεωτικό να τηρούνται.[3]

ΣΦΑΛΜΑ Α.3. Αξιόπιστες (*dependable*) αντικειμενικές (*objective*) παραγωγικές πηγές για ήχο γλωσσών, για προφορικές τέχνες και παραδόσεις δεν υπάρχουν, διότι, π.χ., «δεν έχουμε ηχογραφήσεις απ' την αρχαιότητα» (*sic*), οι δε προφορικές μαρτυρίες άμεσης προσβασιμότητας κι έγκυρης αναφορικότητας, από ή σε σχέση με μάρτυρες αυτόπτες κι αυτήκοους, έχουν βάθος χρόνου ενός έως το πολύ ενάμισι αιώνα. Όλες οι υπόλοιπες εκφραζόμενες προτάσεις πέφτουν ανάκατα και χύδην σε μια σακούλα ημιανυπόληπτων δηλώσεων, συνωθούμενων ομού κι αδιακρίτως υπό τους συγκυριακά ημιυποτιμητικούς όρους των ημιαυθαίρετων και μη ουσιαστικά ελέγξιμων *υποθετικών* –με την «κακή» έννοια– (*hypothetical*), *εικασιακών* (*conjectural*) «*θεωριών*» –λέγε μάλλον *θεωρητικολογιών*– (*theories*) κι *ενορατικών εμπνεύσεων* κι *αισθήσεων* (*intuitive hunches*, *feelings*), διαχειρίσιμων ως απλών σκέψεων του λέγοντος, μ' αξία εντελώς υπό αίρεσιν (*conditional*), προσκείμενων κι επιρρεπών (*susceptible*) –λέγε μάλλον *ευάλωτων* και *τρωτών* (*vulnerable*)– στα θολά όρια της «*παρεπιστήμης*» (*para-science*) και της «*ψευδεπιστήμης*» (*pseudo-science*).

ΓΙΑΤΙ ΕΙΝΑΙ ΣΦΑΛΜΑ. Η παραπάνω άποψη και κάθε απορρέουσα στάση, μεθοδολογία και πρακτική αποτελούν πρώτης τάξεως δείγμα αυθαίρετου αξιολογικού αιτήματος (*postulatum*) μανικού *εμπειρισμού* (*empiricismus*), τεθειμένου απ' αρχής μέχρι τέλους αποφατικά, δικανικού, φύσει διεπόμενου από λογική ανικανότητα να παραγάγει συλλογισμό καταφατικό παραγωγικό. Έσχατα αλλ' ουχ ήκιστα, ο εμπειρισμός απ' αρχής μέχρι τέλους εδράζεται στην παρατήρηση (*observatio*), ιδεολόγημα κεφαλαιωδώς επιρρεπές κι ένοχο, αφ' εαυτού, ως προς εκείνα για τα οποία κατηγορεί κι απαξιώνει τους άλλους. Εν προκειμένω, δε, η παρακρουσιακή φαντασίωσή του αυτή έχει οδηγήσει πολλούς να εκμαιεύουν, να συλλέγουν και να καταγράφουν «μαρτυρίες» που μετά τις επεξεργάζονται ως στοιχεία *αντικειμενικά* (!!!), έως κι ορισμένους γραφικούς φαντασιόπληκτους να μιλούν με σοβαροφάνεια περισσή γι' αποτύπωση κι ανάγνωση ηχητικών κυμάτων σε πήλινα αγγεία, κωφοί την ίδια στιγμή στους ογκώδεις φέροντες πεσσούς της συστημικής μαζικής προφορικής παράδοσης, καθ' ον χρόνον αυτή παντού γύρω μας ζει, κράζει και βοά. Ο εμπειρισμός, καταρρακώνοντας την ελληνική φιλοσοφία και τα μαθηματικά, έχει τερατωδώς εκτραπεί προβιβάζοντας το *φαίνεσθαι* στο μόνο αυθεντικό *εἶναι*! Καραδοκεί όμως ένα πολλαπλό διαλυτικό διαλεκτικό πρόβλημα στο υπέδαφος αυτής της στάσης.[4] Με τη συνεπικουρία του έρχεται στην επιφάνεια συναφώς κι η κορυφαία ειδοποιός αδυναμία του εμπειρισμού, εγκείμενη στ' ότι η παρατηρησιακή δειγματική βάση του αποδίδει στοιχεία ενδείξεων διφορούμενα. Έτσι αυτή του η γενετική μήτρα αποκαλύπτεται εκ φύσεως κι ανυπερθέτως διπολικά αυταντιφατική κι αφαιρετικά αφερέγγυα ως εφαλτήριο συλλογισμού.

ΔΙΟΡΘΩΣΗ. Η παράδοση (*traditio*) κυβερνάται από ισχυρές εγγενείς ροπές για μετατόπιση (*translatio*), για μεταλλαγή (*mutatio*) και γι' απόκλιση (*deviatio*), δενδροειδώς *εξελισσόμενη* (*evoluens*), διατηρώντας –στην καλύτερη περίπτωση– τα θεμελιακά κι ειδοποιά της (*fundamenta*) κι αποσαθρώνοντας τα επιπολής κι επισφαλή της (*superficia*).[5] Στατιστικά, κανένα δομικό / συνθετικό

στοιχείο μιας παράδοσης δεν διατηρείται μακροχρόνια σταθερό αν λείπουν το αποχρών αναγκαστικό αίτιο (*causa*), η υποστηρικτική βάση και, ασφαλώς, το συστημικό έρεισμα. Όπου διαπιστώνουμε άφθαρτες μακροημερεύσεις πολιτισμικών στοιχείων, ο μηχανισμός ευθέως τεκμαίρεται ύπαρξη κι ενέργεια αυτών των τριών. Δικό μας χρέος είναι να τ' ανασύρουμε με τη δέουσα μεθοδολογία, θαρραλέα κι ανενδοίαστα απορρίπτοντας, μεταποιώντας ή δημιουργώντας όπου δει.

ΣΦΑΛΜΑ Α.4. Παραγωγικές πηγές για γλώσσες, προφορικές τέχνες και κώδικες είναι τα (ευρεθέντα) γραπτά μνημεία κι υλικά αντικείμενα.

ΓΙΑΤΙ ΕΙΝΑΙ ΣΦΑΛΜΑ. Ο υφέρπων συμφυρμός φωνολογίας και φθογγολογίας είναι προπατορικά ανεπιστημόνιστος. Η γλώσσα κι η μουσική είναι ηχητικά κύματα, ενώ η γραφή είναι οπτικά γραφικά σύμβολα επί επιφανειών, διαμεσολαβητικός παράγοντας λόγου και μέλους εξωγενής: όχι, βεβαίως, εστιακός ενδογενής, αλλά δυνάμει αλλοιωτικός. Απ' τα πρώτα άγεται κανείς στα δεύτερα, όχι αντιστρόφως. Η μοναδική τυχόν εστίαση στο γραπτό αποτελεί μεθοδολογία αναγκαίου κακού επί γλωσσών και μουσικών απρόσιτα «νεκρών», όχι ζωντανών ή ιστορικά προσιτών.[6] Η μανία των Ελλήνων φιλόλογων με τη γραμματεία –την οποία, ευτυχώς, δεν συμμερίζονται οι εθνομουσικολόγοι– απηχεί εθνογλωσσικό ιδεολόγημα δυσιβόρειο, το οποίο συνάμα αποκόπτει τους σημερινούς Έλληνες απ' τ' αρχαία και τ' αποδίδει παράταιρα στους φιλόλογους εκ της δυτικής υπερομάδας της γερμανικής (*Germanic*) υφομογλωσσίας, αμελώντας όλως διόλου ν' ασχοληθεί στοιχειωδώς σοβαρά με τη φωνολογία τους. Η πάλη γι' άντληση φωνολογικών στοιχείων των αρχαίων ελληνικών διαλέκτων απ' *ad hoc* ερμηνείες κειμένων τυχόντων απαραιτήτως γραπτών ή λατινικών μεταγραφών τους εκ μέρους μελετητών αλλότριων, από προδιαγραφή *και* πρόθεση ανοίκειων κι αδιάφορων προς την τρέχουσα ελληνική φωνολογία, είναι εκτροπή οξύμωρη, τραγελαφική και προϊόντως καταδικαστέα.

ΔΙΟΡΘΩΣΗ. Εκπόνηση πλήρους φωνολογικού συστήματος εργασίας εκπορευόμενου απ' την επιστήμη της φωνολογίας και μ' αυστηρή λογική συγκρότηση εδώ, λαμβάνοντας υπ' όψιν τις διαθέσιμες δομικές και συγκριτικές ιστορικές / εθνογραφικές / γλωσσολογικές συνιστώσες, με χρήση γραπτών πηγών συμβουλευτικά περιφερειακή μόνο (πβ. Α.2).

ΣΦΑΛΜΑ Α.5. Όπως και να 'χει, είναι δυνατή η «σχετικά αρκούντως» πιστή αποτύπωση της φωνολογίας μέσω της φθογγολογίας / γραφής, κι εκείθεν η κατά το δυνατόν ακριβής προσέγγιση της πρώτης μέσ' απ' τη δεύτερη. Με παρόμοιο πλην κατά τι μετριοπαθέστερο τρόπο είναι σχετικά δυνατή η αποτύπωση του μέλους μέσω των μουσικών γραφών και της αρχαίας παρτιτούρας.

ΓΙΑΤΙ ΕΙΝΑΙ ΣΦΑΛΜΑ. Πλήθος εξελίξεων στην ιστορική, δομική και συστημική γλωσσολογία έχει αποσαθρώσει κι εκτοπίσει αυτή την αναίσθητη μηχανιστική αντίληψη. Τέτοιες προσεγγίσεις είναι ανέφικτες. Τα φωνητικά συστήματα αφενός αποτυπώνουν μέσ' από κάποιο τυχόντως διαθέσιμο αποθεματικό συμβόλων, όπως απ' τα καλούμενα «αλφάβητα», *abjad* και συλλαβολόγια –ή, αντίστοιχα, απ' τις «παρασημαντικές»–, ενώ έχουν αναπτύξει επίσης αλγόριθμους ομοηχιών, αλλομορφιών, παραλλαγμάτων, ενδογραφιών / εξωγραφιών, ενδώνυμων κι εξώνυμων, «έλξεων κι απώσεων και παθών» κι ακουστικών απατών, τόσο ενδοπολιτισμικά όσο και διαπολιτισμικά, τους οποίους πομπωδώς και παχυλώς αγνοεί αυτή η παρωχημένη προκρούστεια αντίληψη. Ήδη ο τρόπος ανάγνωσης της Γραμμικής Β απ' τους Βέντρις (Michael Ventris), Τσάντουικ (John Chadwick) και Κόμπερ (Alice Kober) διαψεύδει μία τέτοια ανυπόστατη φαντασίωση τόσο μαζικά, ώστε είναι ν' απορούμε πώς ιθύνοντες παράγοντες επιμένουν να θέτουν και ν' «απαντούν» το αδιανόητο ερώτημα «πώς προφέρεται το ψηφίο δείνα; π.χ. το *ζ* ή το *η*;» χωρίς να ερυθριούν. Δηλαδή, επί τέλους, πώς προφέρεται το ψηφίο *w* στ' αγγλικά, το ψηφίο *c* στα γαλλικά, το ψηφίο *i* στα πολωνικά ή το ψηφίο ق στ' αραβικά; Είναι ερώτηση τώρα αυτή ανθρώπων σοβαρών;

ΣΦΑΛΜΑ Α.6. Οι πηγές δίνουν τον πληρέστερο δυνατό χάρτη των μελετώμενων.

ΓΙΑΤΙ ΕΙΝΑΙ ΣΦΑΛΜΑ. Η ψυχαναγκαστική αυτή εμμονή μεταθέτει τη σπουδή της επιστήμης απ' την επικυριαρχία της λογικής και του συνεκτικού συλλογισμού σε μίαν «αποτίμηση του δυνάμει», κι εκείθεν στη σπασμωδική ανταποκριτική (κν. ρεπορταζιακή) αναζήτηση μαρτυριών και στην καταγραφή, απομνημόνευση (κν. παπαγάλισμα) και διασταύρωση αφηγημάτων, διακοινώσεων και σπερμολογιών (αγγλ. *hearsay*, κν. κουτσομπολιών). Πέρ' απ' το φύσει αμφίβολο της αξιοπιστίας τους, οι πηγές δεν περιέχουν ομάδες ολόκληρες πληροφοριών που δεν σώθηκαν, ή που απ' τους συγγράψαντες και/ή καταλιπόντες κρίθηκαν ακατανόητες, περιττές, πλεονάζουσες, παρεμπίπτουσες και/ή, κυρίως, αυτονόητες, παγκοίνως γνωστές και κοινότοπες. Εφόσον η αρχαία μουσική θεωρία και

γραμματική συντέθηκαν από μαθηματικούς, γραμματικούς κι *ὦτα ἀκουόντων*, στην όποια εκ των υστέρων ανάλυση οφείλουν να προστίθενται –αν όχι να *προ*τίθενται– κάθε δημόσια γνώση και κάθε κοινός τόπος και κάθε ακουστική αίσθηση της εποχής του μελετώμενου. Κυριότατα οφείλει τουλάχιστον να προστεθεί ένα κοινό σώμα αυτονόητων εκτημένων απ' τα παγκοίνως γνωστά και γενικώς αποδεκτά την εποχή εκείνη μαθηματικά.[7]

ΔΙΟΡΘΩΣΗ. Η αξιοπιστία των πηγών τέθηκε εν αμφιβόλω κι υπό αίρεσιν ήδη. Αναγωγή στα γνωστά θέσμια κι αυτονόητα της μαθηματικής επιστήμης και σε κάθε σχετικό εξω-ετυμολογικό φωνολογικό υποστρωματικό σύνολο γλωσσών / *Sprachbund*, μέσα κι απ' την προφορική γλωσσική και μουσική παράδοση γενικώς θεωρούμενες κατά τ' αυτά.

ΣΦΑΛΜΑ Α.7. Η δυσική προσέγγιση στο αρχαίο τονικό και προσωδιακό σύστημα είναι η άριστη δυνατή υπό τα σήμερα γνωστά. Η επιστημονική ερμηνεία των πηγών απ' τους εγκυρότερους μελετητές και κέντρα της Δύσης είναι ό,τι καλύτερο και πλέον ευυπόληπτο υπάρχει και, αν παρουσιαστεί κάτι καλύτερο και πλέον ευυπόληπτο, αυτό θα το εξετάσουν, θα τ' αποδεχθούν και θα το υιοθετήσουν πρώτοι εκείνοι. Αν, δε, το έχουμε κάπου, οφείλουμε κατά πρώτην αρχήν σ' εκείνους να το προσκομίσουμε για να το εξετάσουν, να τ' αποδεχθούν και να του επιδαψιλεύσουν τη δική τους τελειωτική έγκριση.

ΓΙΑΤΙ ΕΙΝΑΙ ΣΦΑΛΜΑ. Δεν δύνανται. Ούτε έχει λογική εμείς να θέτουμε την επιστήμη μας υπό το εγκρισιακό κριτήριο ακρίτων, και δη οικειοθελώς. Κάθε μελετητής παρεισάγει στις αναγνώσεις κι ερμηνείες του τους δικούς του διαμεσολαβητικούς ηθμούς, κοινώς φίλτρα. Τα δυσικά φίλτρα έχουν σε πολλές καίριες περιπτώσεις αποβεί άκρως ανεπαρκή και στρεβλωτικά, τόσο σ' επίπεδο ανάγνωσης και κατανόησης των ελληνικών πηγών όσο και σε φαύλες ορθολογιστικές απόπειρες εκπόνησης συστημάτων ερμηνείας έξωθεν. Οι μελετητές της Εσπερίας συχνά συλλαμβάνονται αλαζόνως και πομπωδώς παραναγιγνώσκοντες τις ελληνιστί πηγές και παρακούοντες τις αλλότριες μουσικές, προβάλλοντες γραμμές ερμηνείας στρεβλές, ανιστόρητες κι αυθαίρετες. Ουδείς παραπέμπει σ' οποιαδήποτε ζώσα και τρέχουσα παραδοσιακή φωνολογία: τις υποβιβάζουν και τις αποφεύγουν σα να πρόκειται για επιστημονική χολέρα. Στερούμενοι άμεσης βιωματικής αντίληψης του ενταύθα φωνολογικού και μουσικού ρυθμικού συμπλόκου, στήνουν ως εκ τούτου το θεμέλιο των αναγνώσεών τους ερήμην του. Κατόπιν, η εγχώρια κλασσικιστική παράδοση όντως επιχειρεί κι εν μέρει το αποκαθιστά προσθετικά, με κορυφαία κομβική φυσιογνωμία τον Θρασύβουλο Γεωργιάδη.[8]

ΔΙΟΡΘΩΣΗ. Επανέναρξη του συστήματος μελέτης κι ερμηνείας μέσ' από ηθμούς αρμόζοντες, με συνυπολογισμό άλλων δεδομένων και παραγόντων, όπως π.χ. εν προκειμένω την περί ιστορίας, ταυτοτήτων κι ετεροτήτων, γλωσσών, ρυθμών και διαλέκτων κι ιδιωμάτων και γραφών αντίληψη του κλασσικού ελληνικού διαχρονικού πολιτισμικού φέροντος, τα μεθοδολογικά εργαλεία κάθε όψης συγκριτικής πολιτισμολογίας και την υποθετική θέσμιση πρότυπων ακουστικών, αντιληψιακών και ψυχακουστικών «αυτιών» κάθε εποχής, π.χ. ενός «*ὠτὸς*» αρχαίου αττικού, ανατολιακού, θρακικού, μυκηναϊκού, ιωνικού, δωρικού, αιολικού, φρυγικού, ιταλιωτικού, αλεξανδρηνού, βυζαντινού κτλ.

ΣΦΑΛΜΑ Α.8. Η σήμερα κείμενη «νεοελληνική» φωνολογία είναι άσχετη προς την αρχαία και δεν πρέπει να λαμβάνεται υπ' όψιν –έως και πρέπει να *μη* λαμβάνεται υπ' όψιν– στην προσέγγιση της αρχαίας φωνολογίας, διότι μεσολάβησε σύμπτυξη της αρχαίας γλώσσας και των διαλέκτων της στην αλεξανδρηνή *κοινή*, κι απ' αυτήν γεννήθηκε η κοινή μεσαιωνική ελληνική, με δύο κλάδους: μία συντηρητική εκδοχή ας πούμε καθαρεύουσα, πλησιέστερη στην αρχαία, και μία λαϊκή δημώδη διαβιβρωσκόμενη, απορρυθμισμένη κι ισχυρά παρεφθαρμένη, διεσπασμένη σε τοπικότητες αν και ζωντανή, υστερογενή και, ως τέτοια, πιο απόμακρη απ' την αρχαία.

ΓΙΑΤΙ ΕΙΝΑΙ ΣΦΑΛΜΑ. Η υποκείμενη αρχή δεν αποτελεί επιστημονική διαπίστωση δομική συστημική, αλλά κατά το δοκούν αυτοπαθή ερμηνεία της παρατήρησης μέσ' από ένα δήθεν εύλογο ρυθμιστικό ιδεολόγημα στείρας μηχανιστικής χρονομετρίας ανάδρομης. Αναδιπλούται δε το σφάλμα, καθόσον το κρινόμενο δεν αντλείται απ' ευθείας απ' τη φωνολογία της προφορικής παράδοσης, αλλ' από δύο –αντίπαλες– σύγχρονες αναχρονιστικές κατευθύνσεις φωνολόγησης: αφενός από «μελέτη πηγών» και μεταγραφών στα λατινικά, αφετέρου από καταγραφές στο νεότερο κατασκευασμένο κι επί δεκαετίες ακαταστάλακτο και μηδέποτε επιστημονικά δειχθέν κατάλληλο σύστημα καταγραφής κι ορθογράφησης του τεχνητού κι άνωθεν επιβληθέντος δημοτικισμού. Τούτο απηχεί ευθέως την άκρως ανάρμοστη διαστρεβλωτική διαμεσολάβηση καταγραφών κι αναγνώσεων με τρόπο αντλούμενο απ'

ευθείας, και δη ασυνείδητα, απ' το Λάτιο, απ' τον φαναριωτισμό κι απ' τον λογιωτατισμό –ακόμα κι εκ μέρους εαυτοπροσδιόριστων λάβρων δημοτικιστών–, μ' ιδεολογικές ετερο- κι αυταντιφατικότητες, και δη χωρίς την παραμικρή επίγνωση.

Αν ίσχυε το υποκείμενο κοινό ιδεολόγημα, η φωνολογία της μεσαιωνικής και νεότερης ελληνικής θα ήταν μία, παραλλασσόμενη σε μέτρια ετερομορφία χωρίς σοβαρές τοπικές αποκλίσεις και μ' ομοιότητες και διαφορές συστημικά ευεξήγητες. Στην πραγματικότητα τα σήμερα ομιλούμενα νεοελληνικά, απ' τα κατωιταλιώτικα γκρεκάνικα (*Grigo*) έως τα κυπριακά και τα ποντιακά, διαιρούνται σε δύο έως τέσσερις γλώσσες –δεύτερη η τσακώνικη κι άλλες δύο, ενδεχομένως ανάλογα με τη μεθοδολογία, η γκρεκάνικη κι η ποντιακή– και σε πέντε έως οκτώ διακριτές φωνολογίες, ανάλογα πώς ταξινομεί κανείς, με χτυπητές ομοιότητες όσο και με καθοριστικές ειδοποιούς διαφορές. Τούτο τ' αδιαμφισβήτητο και λαμπρό δεδομένο είναι όλως διόλου συστημικά ασύμβατο προς το δυσικό κι εκείθεν νεοελληνικό μοντέλο σύμπτυξης, ομογενοποίησης κι επαναδιάσπασης της ελληνικής γλωσσικής διαχρονίας γενικά, και πιο πολύ ειδικά ανά έκαστο στοιχείο. Δεν διαγιγνώσκεται τέτοια δυνατότητα στη θεωρία του πολιτισμού. Ομοίως, τα δύο διακριτά συστήματα ρυθμικής αντίληψης, με τεράστιες εστίες αλλαχού και με σαφές σύνορο *ισόγλωσσων* (*isoglossa*), είναι *υποστρώματα*. Δεν δημιουργούνται καθ' οδόν.

ΔΙΟΡΘΩΣΗ. Επανεκκίνηση της σπουδής του ήχου της ζώσας κι αρχαίας ελληνικής λαλιάς ομού από κοινού κι εκ του μηδενός, χωρίς καμία θεμελιακή παρέμβαση από καταγραφές, μεταγραφές και γραμματείες, αλλά με θεμέλιο τους αρμόδιους φωνολογικούς, μαθησιακούς κι επικοινωνιακούς κλάδους. Αφού η ηχητική θεωρία στηθεί επί της φωνολογίας, καθώς οφείλει, η γραμματεία θα κληθεί να εισέλθει στο τελικό στάδιο ελεγκτηρίως.

ΣΦΑΛΜΑ Α.9. Το αρχαίο προσωδιακό σύστημα είναι φαινόμενο απτόμενο της θεωρίας της μουσικής κι άριστα περιγραφόμενο απ' εκείνην, βάσει των «πηγών» που «έχουμε».

ΓΙΑΤΙ ΕΙΝΑΙ ΣΦΑΛΜΑ. Είναι προφανής η ανάστροφη αυθαιρεσία της παραδοχής. Εξ άλλου, για ποια «θεωρία» μιλάμε; για την πυθαγόρεια, που δεν γνωρίζουν καν να την διαβάσουν, ή για τ' αριστοξένεια *θεωρητικά*, που *δεν* είναι θεωρία ούτε με τη διόπτρα;[9]

ΔΙΟΡΘΩΣΗ. Το λεγόμενο και προβαλλόμενο είναι ανάξιο διορθώσεως. Πηγάζει από βάναυση παρανάγνωση των πηγών κι από καθολικό βιασμό της λογικής τάξης. Να διαβάζουμε σωστά και με πνεύμα κριτικό τις πηγές και ν' ασκούμε ορθό λόγο κι επιστήμη! Επί τέλους!

ΣΦΑΛΜΑ Α.10. Στ' αρχαία συγγράμματα παραδίδονται οι ακριβέστεροι δυνατοί αριθμητικοί τύποι γι' ανάγνωση του τονικού και ρυθμικού μουσικού κι εκείθεν του προσωδιακού συστήματος.

ΓΙΑΤΙ ΕΙΝΑΙ ΣΦΑΛΜΑ. Είπαμε. Κάθε σύγγραμμα *διασωθέν* φέρει τους ηθμούς του συγγραφέα και της εποχής του. Οι περισσότεροι είναι άλλων εποχών. Τα παραδοθέντα τονικά βηματικά δομήματα εμπίπτουν σε τέσσερις διαφορετικούς τύπους:

- δομήματα ***ακριβή***:
  - ***προτύπως ή αντιπροσωπευτικά ακριβή***, διδόμενα ως μονήρεις αριθμητικοί λόγοι, συγκεκριμένα όσα ο Πτολεμαίος παραδίδει, αποδίδοντάς τα στον Αρχύτα τον Ταραντίνο, τον Ερατοσθένη τον Κυρηναίο και τον Δίδυμο τον Αλεξανδρέα,[10]
  - ***προτύπως κι εναλλάγδην ακριβή***, διδόμενα ως κύριες ακριβείς κατηγορίες, υποδιηρημένες σε μικρά σύνολα «περιπτώσεων» μέσω πάντοτε αριθμητικών λόγων, συγκεκριμένα όσα ο Κλαύδιος Πτολεμαίος παραδίδει ως δικά του,
- δομήματα ***προσεγγιστικά***:
  - ***προσεγγιστικά κυρίως μετρικά, σχηματικά και ταξινομιακά***, διδόμενα ως ομαλές λογαριθμικές βαθμονομήσεις μονήρεις, συγκεκριμένα όσα ευρύτερα παραδίδονται αποδιδόμενα συνήθως στον Φιλόλαο τον Κροτωνιάτη,[11]
  - ***προσεγγιστικά καθ' υποπερίπτωσιν μετρικά, σχηματικά και ταξινομιακά***, διδόμενα ως κύριες προσεγγιστικές κατηγορίες, υποδιηρημένες σε μικρά σύνολα «περιπτώσεων» μέσω πάντοτε λογαριθμικών μονάδων, συγκεκριμένα όσα ο Αριστόξενος παραδίδει ως δικά του.

Οι σημερινές δυσικές ερμηνείες πάσχουν δεινώς απ' τα όμοια, ισοπεδώνοντας την πληροφορία και κατ' έθος συμφύροντας το αφηρημένο με το συγκεκριμένο, το θεωρητικό με το πρακτικό / «μιμησιακό» (π.χ. το πυθαγόρειο / πλατωνικό με το αριστοτέλειο / αριστοξένειο), το ασκούμενο με το εκπαιδευτικό, το εκ των προτέρων με το εκ των υστέρων, το κανονιστικό με το παρατηρησιακό /

συμπερασματικό / περιγραφικό, το ειδικό με το γενικό, το αναγκαστικό με το τελικό, το εμπειρικό με το εποπτικό, το καταφατικό με το αποφατικό, το παραδειγματικό με το γενικό κι επί της αρχής, το ακριβές με το προσεγγιστικό με το σχηματικό, το ένδον με το έξωθεν, το παραγωγικό με τ' απαγωγικό και με το επαγωγικό, **το μετρικό με το μετρησιακό**. Κατόπιν αυτής της λογικής αποδιοργάνωσης, για να μην πούμε σήψης, συχνά μεταχειρίζονται λάθος σκεπτικό, λάθος εστίαση και λάθος μεθοδολογία για τη λάθος όψη του λάθος αντικειμένου κατά σύστημα και κατά συρροήν και, αείποτε, αλαζόνως.

ΔΙΟΡΘΩΣΗ. Εξ αρχής οι διά μέσου των αιώνων μεταπυθαγόρειοι μελετητές φαίνεται να μη συνειδητοποιούν κάτι άκρως στοιχειώδες: όταν μιλάει κανείς για συστήματα αριθμητικά, υποχρεούται ν' αρχίζει απ' τη μεθοδολογία την οικεία στο αντικείμενο καθαυτό, δηλαδή απ' τα μαθηματικά, όπου χρόνια διέτριβαν οι ελληνόπαιδες, για να καταλήξει στην εποπτεία, όχι εντελώς ανάποδα όπως το κάνουνε εκείνοι. Σπεύδουμε, λοιπόν, ν' ανακατατάξουμε το ζήτημα μέσω όσων επακολουθούν, για να είμαστε και μέσα στο πνεύμα και στην τάξη, παρακάτω στη συνέχεια.

ΣΦΑΛΜΑ Α.11. Κατά την κλασσική αρχαιότητα, ο τονισμός ήταν μελικός. Κατόπιν άλλαξε κι έγινε δυναμικός. Αυτά τα λέει καθαρά (και) ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσεύς.

ΓΙΑΤΙ ΕΙΝΑΙ ΣΦΑΛΜΑ. Μας είναι αδύνατο να υπολογίσουμε με πόσο πάταγο πρέπει να πατάξει κανείς ένα τέτοιο πανάθλιο φληνάφημα, ούτως ώστε αυτό να συντριβεί άπαξ διά παντός και να μη ξαναφυτρώσει ποτέ τίποτα ομοειδώς τρισπανάθλιο στη θέση του. Προϋποθέτουμε κοινώς αντιληπτά τα θεμελιωδώς τετριμμένα της αναλυτικής μεθόδου.

Αναλυτικά, λοιπόν, κι εξ αφετηρίας κατά τα παραπάνω, οι δύο εκφορητικές διαστάσεις της γλώσσας (προσωδίες, βλ. παρακάτω ΥΠ. ΕΡΓ. Γ.1, Γ.9), η τονική κι η ποσοτική, είναι φαινόμενα διαφορετικά, παράλληλα, θεωρητικά ασύνδετα και κατ' αρχήν ανεξάρτητα μεταξύ τους. Ο τονισμός είναι φαινόμενο τονικό, ήτοι εξ ορισμικού κι εκ προδιαγραφής κι αφετηριακά μελικό, πάντοτε, παντού κι απαράγραπτα, άσχετα αν τα μελικά / τονικά σχήματα ανελίσσονται με τόνους απλούς, διπλούς ή πολλαπλούς, κύριους ή δευτερεύοντες, αμετακίνητους ή πάσχοντες, εξ υπαρχής ή επαγόμενους ή εξαφανιζόμενους εν τη ρύμη, μ' ιδιαίτερη μελική έμφαση και διαφοροποίηση σημαίνοντος εκεί όπου η γλώσσα είναι αναφανδόν πολύπλοκα μελική, όπως π.χ. στις κυρίαρχες λαλιές της Κίνας, ιδίως της νότιας (π.χ. στα καντωνέζικα). *Τόνος* σημαίνει ύψος φθόγγου μελικού, εξ εννοιακής μεταφοράς απ' την τάση της χορδής, ενώ η λατινική ονομασία *accentus*, ετυμολογούμενη από *ad-cantus*, σημαίνει απλώς, γενικώς κι αορίστως *προσωδία* –βλ. παρακάτω ΥΠ. ΕΡΓ. Γ.2–, αποτελώντας προφανέστατα μιαν ακόμη κατά τα ειωθότα στείρα κυριολεκτική διάστροφη μεταγλώττιση ενός ελληνικού όρου λατινοφορεμένου με ρωμαϊκή *toga*.

Σε γλώσσες όπως είναι οι ευρωπαϊκές, όπου τόνος σημαίνει απλώς μελική ανύψωση αναλυτικά κι ειδοποιά, η άνοδος κάλλιστα ενδέχεται να συνοδεύεται συνθετικά κι απ' άλλα παράπλευρα φαινόμενα, όπως, π.χ., χαρακτηριστικότατα, i. από πιο πρόσθια φωνολογική τοποθέτηση (στα ελληνικά), και/ή ii. από ελαφρά επίταση της δυναμικής (λίγο πιο δυνατά), και/ή iii. από ελαφρά διαστολή του χρόνου εκφοράς (πιο μακρά), και/ή iv. κάποια επιτατική κινησιακή αλλαγή στη στάση του σώματος, όπως εμφατική χειρονομία, ανύψωση των οφρύων ή των ώμων, κρούση του χεριού ή του ποδιού σ' υποκείμενο στερεό κ.ά. Είναι επίσης εύλογο ότι ο καθένας, περνώντας τ' άκουσμα απ' τους δικούς του εθισμούς, μπορεί, ακούοντας μια ξένη γλώσσα με τόνους μελικούς, να τους αντιληφθεί όμοια όπως αντιλαμβάνεται τους τονισμούς στη δική του γλώσσα, οπότε, όταν προσπαθεί να μιμηθεί την ξένη προφορά, να συνοδεύει τη μελική άνοδο μ' ένα ή περισσότερα απ' τα i έως iv.

Κανείς δεν έχει καταθέσει, σε κανένα σύγγραμμα, *αλλαγή* μελικού τόνου προς δυναμικό. Ούτε ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσεύς ούτε κανείς άλλος έχει δηλώσει ποτέ κάτι παρόμοιο. Όσοι διαβάζουν στους αρχαίους συγγραφείς πράγματα ανύπαρκτα κι ανυπόστατα, κι ακόμη περισσότερο όσοι τους τα φορτώνουν, πρέπει να είναι είτε άσχετοι είτε δόλιοι είτε και τα δύο. Αυτό που έγραψαν οι αρχαίοι δεν αφορά τη γλώσσα, αλλά την τεχνική της στιχουργίας, κι εννοεί απλώς και μόνον ότι, βαθμηδόν, η δομική της κατασκευής του στίχου μετέπεσε απ' τη σύνθεση βραχειών και μακρών διαρκειών –της κλασσικής περιόδου– σε στάδιο ενοτήτων ρυθμοτονικών –των μεταγενέστερων περιόδων. Οι διασπορείς ανακριβειών ας ξαναδιαβάσουν τον Διονύσιο.

ΔΙΟΡΘΩΣΗ. Πρώτα-πρώτα δεν προκύπτει κατόπιν όλων αυτών από πουθενά ότι ο νεοελληνικός τόνος –που είναι βεβαίως τελείως μελικός κι ούτε κατά διάνοιαν δυναμικός για όποιον δεν έχει ανιάτως βαρηκοήσει απ' τη βαρειά επιστημοσύνη κι απ' τις «διαβασμένες» επικύψεις προ της

κλαγγώδους αυθεντίας των κλασσικιστών– έχει οποιαδήποτε διαφορά στην εκφορά του απ' τον αρχαίο. Εκκρεμεί και μία δεύτερη οφειλόμενη διόρθωση: όταν μιλάμε για μεταγενέστερη στιχουργία βάσει ρυθμοτονικών ενοτήτων, τι εννοούμε ακριβώς; Αυτό θα το διευθετήσουμε λίγο παρακάτω στο Α.14, διότι συνδέεται στερεά κυρίως με το συντελικό και, τωόντι, πελώριο σφάλμα.

ΣΦΑΛΜΑ Α.12. Δεν υπάρχουν σήμερα ζώντα επιβιώματα του αρχαίου τονικού και ρυθμικού μουσικού κι εκείθεν του προσωδιακού συστήματος ασφαλώς αναγνωρίσιμα ως έγκυρα.

ΓΙΑΤΙ ΕΙΝΑΙ ΣΦΑΛΜΑ. Η παρούσα ετυμηγορία, ομού και στο ίδιο μήκος κύματος με τις προηγηθείσες Α.7 κι Α.8, εκφέρουν αξιολογικές κρίσεις με χαρακτήρα πολιτισμικά ιμπεριαλιστικό. Υιοθετούμενες κι αναμεταδιδόμενες από Νεοέλληνες, σκοράρουν ηχηρά ρατσιστικά δουλικά αυτογκόλ: παριστάνουν ψυχωσιακά το κατά τους δυσικούς νεκροτομηθέν είδωλο σαβανωμένου και ταριχευμένου λειψάνου της αρχαίας ελληνικής γλώσσας και φωνολογίας, κοινώς τη μούμια τους, ως σώμα «ζωντανό» και δη δικό «μας». Τεχνικά, τώρα, η πρόταση είναι αόριστος αποφατικός επαγωγικός αφορισμός με μηδενική παραγωγική αποδεικτικότητα, ήτοι με λογικό χαρακτήρα αποδεικτικά επονείδιστο, ενώ προάγει την αξιακή κρίση ως αντικειμενικό *factum* αναξίως.

ΔΙΟΡΘΩΣΗ. Κατατίθεται στο κεφάλαιο Γ αναλυτικά.

ΣΦΑΛΜΑ Α.13. Υπάρχουν σήμερα ζώντα επιβιώματα του αρχαίου τονικού και ρυθμικού μουσικού κι εκείθεν του προσωδιακού συστήματος ασφαλώς αναγνωρίσιμα ως έγκυρα, τα οποία αποδεικνύουν τη συνέχεια του πράγματος, αυτονοήτως αποδεικνυόμενα μέσω εκείνης.

ΓΙΑΤΙ ΕΙΝΑΙ ΣΦΑΛΜΑ. Η κυκλική αυτή ετυμηγορία, αντίθετη της αμέσως προηγούμενης, είναι εξ ίσου ιδεολογηματική κι αντισυστημική, καθώς προϋποθέτει κάτι που θέλει να συμπεράνει, επιλέγει τα δεδομένα έτσι ώστε να τεκμαίρονται αυτά που πιστεύει και βαίνει σε συλλογισμό κατ' ανάστροφη χρονολογική και λογική σειρά. Διαπράττει το ίδιο κεφαλαιώδες σφάλμα του προϊδεασμού, κρίνει επιπόλαια και, πάνω απ' όλα, ομοίως υποπίπτει στις ίδιες κορυφαίες παράλογες ψευδολογικές του ορθολογισμού, ήτοι ν' αναζητεί «αποδείξεις» εν τη πράξει και ν' αποφαίνεται εκ του αποτελέσματος, πράγματα απλώς αδιανόητα στη λογική και στα μαθηματικά. Αμαυρώνει, αδικεί και καταβαραθρώνει το μελετώμενο, καθώς βυθίζει τον ορθό λόγο και τη συστημική της θεωρίας του πολιτισμού σ' ανυπόληπτα πελάγη φολκλορισμού, κι έργω συκοφαντεί ό,τι επιθυμεί να δείξει, υποβάλλοντάς το σε διαιτησία εμφορούμενη απ' τ' αντίπαλο ιδεολόγημα κι επιδαψιλεύοντας στους διαχειριστές του και στις μεθόδους τους την προς τούτο αρμοδιότητα.

ΔΙΟΡΘΩΣΗ. Κατατίθεται κι αυτή στα επικείμενα κεφάλαια αναλυτικά.

ΣΦΑΛΜΑ Α.14. Ευδιάκριτα κι εύγλωττα υπολείμματα της αρχαίας ποσοτικής προσωδίας έχουν παραμείνει στη νεότερη ελληνική γλώσσα, και βρίσκονται αν παρακολουθήσει κανείς τον διαποικιλμό στις διάρκειες των συλλαβών, ως επί της ροής του λόγου επενέργεια των διαφορετικών φωνηέντων και της διάρκειας των συμφώνων –φαινόμενων που καθιστούν άλλες συλλαβές μακρότερες στην πράξη κι άλλες βραχύτερες. Για επιβιώματα και τεκμήρια πρόσβασης προς την αρχαία προσωδιακή, καλός ενδεικτικός αγωγός είναι το να παρακολουθούμε πώς εξελίχθηκε η διάρκεια της συλλαβής μες στους αιώνες και πώς εκφέρεται τώρα.

ΓΙΑΤΙ ΕΙΝΑΙ ΣΦΑΛΜΑ. Αυτό μαζί με το προηγούμενο είναι δύο σφάλματα όχι της δυσικής αναισθησίας, αλλ' ενός τραυματικού εγχώριου αμυντορισμού. Σ' επίπεδο ψυχαναλυτικό, κάθε τι τέτοιο είναι κατανοητό, κι ίσως θα πρέπει να το βλέπουμε έως και με κάποια συμπάθεια. Ωστόσο εάν κάποτε, εκ μέρους κάποιων υπέρμετρων ζηλωτών πληγωμένων σκεπτικιστών επιστημονούντων ψιττακών «συμβιβαστών», πάνε τα δύο ασύμβατα κι αντίθετα αυτά πράγματα να ζυμωθούν σ' ένα, συμπλέκονται δύο αντιφάσκοντα και το εξαγόμενο ονομάζεται *άτοπον* και *κενόν* κι *absurdum*.

Το πώς εκφέρεται στην πράξη ο πεζός λόγος είναι ένα γεγονός. Οι δυνατές και παρατηρούμενες και καταγραφόμενες και μετρήσιμες διάρκειες είναι άπειρες, αδιευθέτητες κι ακατηγοριοποίητες: αυτό το τεκμαίρεται η σύμπασα ανθρώπινη εμπειρία και το καταγράφουν ακριβώς έτσι κι οι αρχαίοι συγγραφείς. Το πώς όμως οι διάρκειες κατηγοριοποιούνται για να μελετηθεί η ευρυθμία του ρέοντος λόγου και για να τυποποιηθεί η ερρυθμία του έμμετρου λόγου είναι ζήτημα άλλο. Το πρώτο είναι *μέτρηση* (*mensura*), το δεύτερο *μετρική* (*metrica*).

ΔΙΟΡΘΩΣΗ. Η επιλησμοσύνη ή κι αφασία πολλών, ως προς το πότε κάνουμε μετρική και πότε μέτρηση, μάλλον λύνεται μ' έναν απλό τρόπο: όσοι τα συγχέουν μπορούν να πάνε να μαθητεύσουν κοντά σ' ένα καλό τεχνίτη που στρώνει εργοστασιακά πλακίδια σε δάπεδα, και θα καταλάβουν

σύντομα τι παίζει, αν βέβαια κάποια αμφίβολα εμβριθής ακαδημαϊκή σπουδή δεν τους έχει κάψει τα κυκλώματα. Για την ουσία του προβλήματος, η ποσοτική προσωδία έχει να κάνει με μετρική εγνωσμένων και προτεθειμένων διαρκειών. Επομένως το πρόκριμα δεν είναι εκ προοιμίου κι εξ αιτιακής επαγωγής ο φθόγγος ή το φώνημα ή η συλλαβή ασχέτως στόχου. Ούτε ο στιχοδομικός στόχος –**αίτιο τελικό**– είναι παρακολούθημα συγχύσιμο με τη ροή του λόγου –**αίτιο αναγκαστικό**– επειδή το είπε έτσι κάποια μαζική πλειονότητα μειοψηφικών ιεροφαντών –**αίτιο ποιητικό**. Σημείο της αιχμής στην ποσοτικότητα είναι *κάποιες* προς τούτο επιλεγόμενες διάρκειες.

- Η κατασκευή μετρικού συστήματος κι ο μέσω αυτού λογισμός των διαρκειών, ακριβώς ή προσεγγιστικά, θεωρητικά ή κανονιστικά ή περιγραφικά, αποτελούν *θεωρητική μετρική*. Τα ούτω μελετώμενα γλωσσικά φαινόμενα είναι *θεωρητικώς μετρικά*.
- Η αυστηρή καταναγκαστική συμμόρφωση προς ένα μετρικό σύστημα μοναδιαίο με στενές απαιτήσεις ακρίβειας στις προκατασκευασμένες τετραγωνισμένες διάρκειες επιτελεί *ρυθμική* και καθιστά το φαινόμενο *αυστηρά / μηχανικά ρυθμικό*.
- Η χαλαρή εφαρμογή των ίδιων κριτηρίων συνιστά *ερρυθμία* και το καθιστά *έρρυθμο*.
- Ο δημιουργικός διαποικιλμός της χαλαρής εφαρμογής με χρήση σύννομων αποκλίσεων, ιδιαίτερα επί σχήματος προσεγγιστικού, με προεκτάσεις και φιλοδοξίες αισθητικές, συνιστά *ευρυθμία* και καθιστά το φαινόμενο *εύρυθμο*.
- Το πέρασμα του φαινόμενου απ' τις ανωτέρω εξετάσεις, η προσαρμογή του σ' αυτές ή σε κάποιες απ' αυτές κατ' επιλογήν κι επί σκοπώ, είτε κατατακτήρια είτε περιγραφικά, επιτελεί *μέτρηση*.

Η εκάστοτε επιλεγόμενη μετρική μονάδα εξαρτάται απ' τις σκοπιές κι απ' τους στόχους. Αφήνοντας, λοιπόν, κατά μέρος τη μετρική, η οποία είναι θεωρία θέσπισης μέτρων μ' αφηρημένες απαιτήσεις άπειρης ακρίβειας και τα λοιπά, χρωστούμε δύο ορισμικές καταθέσεις για δύο εγνωσμένα και καθεστηκότα είδη *μέτρησης*. Για τα λοιπά, βλ. ΥΠ. ΕΡΓ. Γ.2.

ΟΡΙΣΜΟΣ Α.14.α. Ανιούσα ή περιγραφική μέτρηση καλείται η θεωρητική εφαρμογή του κανονίζοντος, ρυθμίζοντος κ.τ.τ. επί του κανονιζόμενου, ρυθμιζόμενου κ.τ.τ.

ΟΡΙΣΜΟΣ Α.14.β (αντίστροφος). Κατιούσα ή κανονιστική μέτρηση καλείται η θεωρητική προσαρμογή του κανονιζόμενου, ρυθμιζόμενου κ.τ.τ. προς το κανονίζον, ρυθμίζον κ.τ.τ.

Β. ΒΑΣΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ, ΟΡΙΣΜΟΙ ΑΝΑΦΟΡΑΣ

Είναι επί της παρούσης αδύνατο ν' ασχοληθούμε να διαλύσουμε όλες τις παρανοήσεις και θεωρητικές αστοχίες, ούτε καν τις περισσότερες. Συνεπώς, θα περιοριστούμε μόνο σ' ό,τι δημιουργεί αξεπέραστες δυσλειτουργίες εδώ. Χαλαρώνοντας την απαίτηση για ορισμούς αυστηρούς και κανονικούς, λόγω του συγκεκριμένου αντικείμενου της προκείμενης σπουδής μας, κι όσο δεν προκύπτει βλάβη αμέλειας ή απλουστευτικής σχηματικότητας, ας αρκεστούμε να επαναλάβουμε ότι, στην πλήρη μορφή της, μια τέτοια μελέτη θα χρειαζόταν άτεγκτους κι απαράβατους ορθούς ορισμούς για τη μετρική κι όλα τα συναφή, συμπαρομαρτούντα κι απορρέοντα.

Θεωρούμε απαραίτητο στοιχείο εδώ να επισημανθεί κάτι που φαίνεται να διαφεύγει από πάρα πολύ κόσμο. Όσο θα πλέουμε σε ύδατα μαθηματικών –θεωρίας αφηρημένης κι αρχετυπικής–, τα πρότυπα θα προϋποθέτουν άπειρη ακρίβεια σε θέση, παραγωγή κι αποτίμηση. Έτσι πάει η μετρική. Στις εφαρμογές της μέτρησης, βέβαια, η «άπειρη ακρίβεια» δεν λαμβάνεται κυριολεκτικά, αλλά μεταφράζεται ως *ροπή* των φαινόμενων προς κάποιες διαμορφώσεις και τιμές κι ως θεωρητική δυνατότητα για περιγραφική ευθυβολία και για προσεγγιστική ευστοχία κατά δύναμιν και κατά βούλησιν. Πέρα και πάνω απ' όλα, θέσμια ακρίβεια δυνάμει άπειρη διαθέτει το μετρικό σύστημα αυτό καθαυτό, ως οντότητα αφηρημένη: όχι τα εν τη πράξει μετρούμενα, καθώς εκείνα, προσαρμοζόμενα, λογίζονται μέσω αυτού. Το μετρικό σύστημα μετράει τα μετρούμενα φαινόμενα, όχι ανάποδα. Ποια είναι δηλαδή η «έμπρακτη ατέλεια» του θεωρητικού μετρικού συστήματος, να καταλάβουμε κι εμείς οι μαθηματικοί τι μας αντιτάσσουν οι θετικοί κλάδοι;

Ασφαλώς και δεν νοείται το μετρούμενο να επηρεάζει το μετρικό σύστημα. Ασφαλώς και δεν νοείται το *–ύστερον–* ρυθμιζόμενον ν' ασκεί καθοριστικές επιδράσεις επάνω στο *–πρότερον–* ρυθμίζον. Νομίζουμε ότι τούτο είναι ηλίου φαεινότερο, κι ότι κάθε παραβίαση αυτής της ορθής εστιακής αίσθησης παράγει πρωθύστερα, τα οποία, συνδυαζόμενα με τα ευθύφορα, φαύλους λαξεύουν κύκλους ανεξέλεγκτα. Όποιος αντιλαμβάνεται τι κάνουν τα μαθηματικά ξέρει τι σημαίνουν

τα λόγια τούτα… οι υπόλοιποι ας μη μπουν καν στον κόπο. Εφόσον, τώρα, τα μουσικά διαστήματα κι οι ρυθμικές διάρκειες –και παν ό,τι συγκροτεί το *ρυθμιζόμενον*– ***είναι μεγέθη*** –ή ***έχουν μέγεθος***, ανάλογα πώς προτιμά να το εκφράσει καθένας–, λογίζονται και κατατίθενται μέσω *και* των κατάλληλων **μέτρων**, διά των οποίων καθορίζονται μετρικές μονάδες και προσάπτονται στα εν λόγω μεγέθη (αριμητικές) **τιμές** εκφρασμένες σ' αυτές, διατυπώνοντας και διαμορφώνοντας το *ρυθμίζον*.

Με τον προσδιορισμό και την κατάθεση σχετικών / αναλογικών μεγεθών, τιμών και μονάδων ασχολείται η **μετρική**. Μαζί, ως πρώτιστο συναρτώμενο μέλημα, η μετρική έχει να διακονήσει και την υιοθεσία ή θέσπιση **μονάδων**. Δεν θα εμβαθύνουμε ιδιαίτερα εδώ. Ας αρκεστούμε να τονίσουμε ότι, για να επιτευχθεί αυτό, πρέπει να διευθετηθούν τα μεγέθη, με τις ομοιότητες και διαφορές τους, χωρίς ενθουσιωδώς ασυλλόγιστες ταυτίσεις πραγμάτων που εμφανίζουν εν μέρει χτυπητές αναλογίες ενδεχομένως, ιδιαίτερα όταν αγνοούνται βαθειές διχοστασίες ουσιών και θεσμών. Στην κάθε περίπτωση, οι μετρικές περιέχουν όλα ή μερικά απ' τ' αμέσως παρακάτω.

- ***Ακριβή πρότυπα θεωρητικά μέτρα απόλυτα***.
- ***Ακριβή πρότυπα θεωρητικά μέτρα σχετικά***. Υποτίθεται, θεωρητικά, ότι η μετρική είναι *a priori* διεργασία αφηρημένη. Μ' αυτά εδώ πραγματώνεται η **μέτρηση**: ομοίως *a priori*, όταν αναζητείται να εκφερθεί προτύπως διάστημα ή διάρκεια, κι *a posteriori*, όταν ζητείται ν' αποτιμηθεί αποτύπωση ή αποτύπωμα ερεθίσματος. Τα δύο αυτά είναι ακριβώς ανάποδα και δεν δύνανται να συγχέονται ή να αναμειγνύονται: κάθε φορά κάνει κανείς είτε το ένα είτε τ' άλλο. Τα σχετικά μέτρα, γενικώς όντα πηλίκα, τείνουν κατά πλειονότητα να μην είναι άλλο παρά καθαροί αριθμοί της αριθμητικής.
- ***Μετρικά πρότυπα.*** Ορίζουν μονάδες, και βρίσκουν και καταθέτουν μέσω αυτών αριθμητικές τιμές / μέτρα για κάθε τυχόν μέγεθος, εξυπηρετούντα ως συστήματα
  - ***μετρικής*** (όπου δεοντολογία),
  - ***μέτρησης*** (όπου υπολογισμός, αποτύπωση του παρατηρούμενου),
  - ***μετρήματος*** (όπου αποτέλεσμα, αριθμητική τιμή).

Το πρόκριμα της ακρίβειας τίθεται ως οιοσδήποτε αριθμός, πραγματικός –θεωρητικά πραγματικός αλλ' επί της ουσίας ρητός–, και το εύρος της ανεκτής ανακρίβειας ισούται ακριβώς με το μέγεθος μιας ολόκληρης μετρικής μονάδας.

- ***Συστήματα προσεγγιστικά***:
  - ***ρυθμιστικά*** (όπου προσαρμογή του κατασκευαζόμενου στο μετρικό πρότυπο):
    - ***ακριβή***,
    - ***προσεγγιστικά***,
  - ***συμμορφωτικά*** (του προσεγγιστικού προς το ακριβές, του ακριβούς προς το προσεγγιστικό),
  - ***προδιαγραπτικά***.

Τέτοιο σύστημα σαν τα παραπάνω, με μικτούς ευκαιριακούς ρόλους όχι της παρούσης, είναι κι η ισομερής σύγκραση κι η κύκλια σύγκραση (μ' οκτάβες ή με μέτρα, βλ. Γ.9). Σ' ό,τι μας αφορά εδώ, και με δεδομένα όλα τα θέσμια της ανακρίβειας και της προσεγγιστικής, ένα ποσοτικό σύστημα «βραχέων και μακρών» είναι προσεγγιστικό αναλυτικά.

Γ. ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

ΥΠΟΘΕΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ Γ.0. Δυναμικός στρωματικός υβριδισμός

Έστω γεωγραφική περιοχή ομιλητών γλώσσας *Π* («παλαιάς») με οικεία φωνολογία Φ_{Π}. Έστω ότι η περιοχή δέχεται εισβολή, άλωση εξουσίας, εγκατάσταση και μείξη από εισερχόμενη μάζα πληθυσμού ομιλητών γλώσσας *Ε* («εισβάλλουσας») με φωνολογία Φ_E. Απ' τη μείξη των δύο προκύπτει υβριδιακή ζεύξη *Ν* (νέα), με *υποστρωματικά* συστημικά στοιχεία *Π* κι *επιστρωματικά Ε*. Στο γλωσσικό υβρίδιο, οι *έξι* (6) περιοχές της γραμματικής (φωνολογικό, φθογγολογικό, παραγωγικό, ετυμολογικό, τυπολογικό, συντακτικό) εμφανίζουν πλέγματα διαφορετικών διαπλοκών και συμπεριφορών. Στο δεδομένο εξεταζόμενο, σχηματικά η υβριδιακή γλώσσα *Ν* («νέα») τείνει να έχει κατά κυριότητα υπερεπίστρωμα (*ultrasuperstratum*) ετυμολογικού E_E («εισβάλλοντος»), με βαθύ υπόστρωμα (*substratum*) φωνολογίας Φ_{Π} («παλαιάς»). Με λόγια απλά, οι επόμενες γενιές τείνουν κατά το μάλλον ή ήττον να μιλούν με λεξιλόγιο εισβαλόν, με προφορές παλαιές εντόπιες και με τυπολογίες και συντάξεις μεικτές. Είναι κάτι που το γνωρίζουν και τ' αναγνωρίζουν άπαντες. Αυτό δείχνει ότι το πιο

σταθερό και παραμόνιμο στοιχείο βάθους, υπό κανονικές διεργασίες, και το πιο αξιόπιστο μαρτύριο παλαιότητας είναι το φωνολογικό, ενώ το πιο επισφαλές κι ευπρόσβλητο στοιχείο επιφάνειας, το πιο ευμετάβολο και σαθρό όλων, είναι οι ρίζες των λέξεων, ήτοι το ετυμολογικό. Βγάζει συστημικό νόημα αυτό που λέμε εδώ; Βγάζει. Είναι ίδιο εκείνο που λένε οι εμβριθείς της φιλολογίας; Όχι, το δικό τους τροπάριο είναι το εντελώς ανάποδο! Η ελληνική γλώσσα, όπως και κατά τεκμήριον όλες, είναι τέτοιο υβρίδιο πολυεπίπεδο. Η φωνολογία της ποτέ δεν υπήρξε ενιαία, ούτε φυσικά διαπιστώνεται ως τέτοια σήμερα, καθώς είπαμε. Διασπάται, κραταιά κι ακραία, σε ρυθμικές περιοχές δύο (2) και σε φωνολογίες πολλές και διάφορες, εντοπίσιμες και συσχετίσιμες με γεωγραφικά και χρονολογικά συστήματα εγγύτητας εσωτερικά και προς γειτονικές κι ιστορικά σχετιζόμενες διεργασίες. Τ' όλο σύστημα απηχεί προχωρημένα, τεκμηριωμένα και μελετημένα φαινόμενα αναλυτικής *στρωματικότητας* (*stratificatio*) κι αφαιρετικού-δομικού επεκπολιτισμού.[12]

ΥΠΟΘΕΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ Γ.1. Προσωδία

Η *προσωδία* είναι το περιγραφικό κατηγόρημα της φωνολογίας εκείνο, το οποίο αναλυτικά επικεντρώνεται στη μουσικότητα των ακουστικών χαρακτηριστικών της, την αντιμετωπίζει δηλαδή εστιακά με όρους *μέλους* / *αοιδής*.

ΟΡΙΣΜΟΣ Γ.1.α. Προσωδία καλείται το σύνολο των μελικών ηχητικών ακουστικών χαρακτηριστικών μιας εκφερόμενης / εκφωνούμενης λαλιάς –σ' επίπεδο *σημαίνοντος*.

Κατά ταύτα, η προσωδία κατανέμεται σε τέσσερις περιοχές, κατά την κλασσική ανάλυση της μουσικής ακουστικής, αναζητητέα σ' οποιοδήποτε στοιχειώδες εγχειρίδιό της.

- ***Ύψος.*** Τονική και μελωδική ροή (άνοδοι, στάσεις, κάθοδοι), μουσικοί φθόγγοι και μελωδικές περίοδοι, «μελική των φράσεων». Θα την αποκαλούμε *τονική προσωδία* ή *τ-προσωδία*.
- ***Διάρκεια.*** Ποσοτική και ρυθμική ροή, σχήματα συσχετιστικής / αντιπαραβλητικής σύνθεσης διαρκειών, «ρυθμική των φράσεων», ταχύτητες εκφοράς, επιταχύνσεις κι επιβραδύνσεις. Θα την αποκαλούμε *ποσοτική προσωδία* ή *π-προσωδία*.

Έπονται, κλασσικά, η ***χροιά*** κι η ***ένταση***. Απ' τα (τρία) πρώτα ηχητικά στοιχεία του σημαίνοντος με δυνάμει καθοριστική επίδραση επί του σημαινόμενου, στην παρούσα εργασία εστιάζουμε ειδικότερα στην π-προσωδία.

ΥΠΟΘΕΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ Γ.2. Ποικιλίες ποσοτικής προσωδίας

ΥΠ. ΕΡΓ. Γ.2.α. Θεμελιακό εστιακό πρόκριμα σε μία αυθεντικά κυριολεκτική ποσοτική προσωδία είναι η χρονικότητα κι η διάρκεια. Δεν είναι η φθογγικότητα, η συλλαβικότητα ή οτιδήποτε άλλο συναφές, όταν αυτό συνάπτεται δομικά προς άλλη παράμετρο εκτός της διάρκειας (π.χ. ύψος, ένταση ή χροιά), εκτός μόνον αν η παράμετρος *κατά συγκυρίαν* συνδέεται τελεσφόρα, αναγνωρίσιμα, δομικά και με τρόπο εγνωσμένο, δεδηλωμένο, μεθοδικό και λειτουργικό προς κάποιο εύτακτο κι αναγνωρισμένο γνήσια *διαρκειακό* σύστημα ποσοτικής προσωδιακής μετρικής.

Ωστόσο όλες οι μέχρι τώρα ρητορικές παντού και πάντοτε ορμώνται από μια ποσοτική προσωδία λαμβανόμενη αυτονοήτως ως συλλαβική, τυπολατρικά, μηχανιστικά και στείρα, τόσο θετικά καταναγκαστικά όσο κι αρνητικά κατ' αποκλεισμούς έτερων ενδεχόμενων. Μα δεν γίνεται επιστήμη έτσι. Και φθάνουμε στο σημείο εμείς εδώ, στους κόλπους της ψαλτικής, τώρα στην αρχή της γ΄ μ.Χ. χιλιετίας, να ψελλίσουμε για πρώτη φορά ως καινοφανή τη θέση ότι στις ρυθμοτονικές, κατά συλλαβήν μονοποσοτικές, διαρκειακές προσωδίες, ως ποσοτική κυτταρική μονάδα εμφανίζεται και λειτουργεί μία **ομάδα** (δύο ή τριών) **συλλαβών**, διότι ο ρυθμός βάσει της κατανομής των τόνων έτσι ρέει. Αυτό τ' ακούν και τ' αναγνωρίζουν πάντες.

ΥΠΟΘΕΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ Γ.3. Σωματικότητα

Για θεμελιώδεις στοιχειώδεις νευροψυχολογικούς λόγους, η σύνθεση διαρκειών στη ροή του έναρθρου λόγου εντάσσεται στις κύριες εκδηλώσεις της εν ρυθμώ σωματικής συμπεριφοράς, σύλληψης, εκδήλωσης κι αντίληψης (πβ. *embodiment*).[13] Συνιστά μίαν απ' τις εκφάνσεις συνειδητού σωματικού ρυθμού, και παράγεται απ' τις εν ρυθμώ δράσεις, στάσεις και κινήσεις των φωνητικών και στοματικών οργάνων του εκφέροντος. Είναι καθ' όλα παρόμοια κι άρρηκτα κι ομοούσια συνδεδεμένη μ' άλλες εν ρυθμώ δράσεις του ανθρώπινου σώματος, όπως είναι η αναπνοή, το βάδισμα, ο χορός (πβ. *ψιλή όρχησις*), η χειρονομία, η αοιδή, η κρούση μουσικών οργάνων, η εκτέλεση σωματικών ασκήσεων κι αθλοπαιδιών. Επομένως, όλ' αυτά *δύνανται* –και προς το τέρμα της πορείας *οφείλουν*– να συνεξετάζονται συνθετικά, ως ενιαίο πεδίο. Σ' επίπεδο θεωρίας πολιτισμού, αναμένεται όλα τους

να μοιράζονται ένα κοινό σύνολο αποχρώντων χαρακτηριστικών, και κάθε τι που εντοπίζεται σ' ένα ν' αφορά στη θεωρία διαλεκτικά κι όλα τα υπόλοιπα, όντας άμεσα επεκτάσιμο σ' εκείνα, κατ' αναλογίαν ή κατά κυριότητα, και προς εμπλουτισμόν.

ΥΠΟΘΕΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ Γ.4. Συλλαβικότητα

Επειδή τα φωνήεντα αποτελούν τα καίρια σημεία τοπικά μέγιστης (*locally maximal*) ηχητικής ενεργειακής *έκλυσης* (*release*), θεωρούνται κατά κύριο λόγο σημεία *έμφασης* / *έντασης* (*emphasis* / *intensity*), ενώ τα σύμφωνα θεωρούνται κομβικά σημεία ενεργειακής *χαλάρωσης* (*relaxation*) έως και *στάσης* (*stop*) του έναρθρου λόγου. Μορφικά, επί του εκφερόμενου σημαίνοντος, οι γλώσσες συλληψιακά κι αντιληψιακά τείνουν να συνθέτουν τις περιγραφές τους –ιδιαίτερα όσες αφορούν την π-προσωδία– σε σχέση με τα φωνήεντα, απλά και πολλαπλά –δίφθογγα, τρίφθογγα κτλ.–, συνοδευόμενα ενδεχομένως ένθεν και/ή ένθεν από σύμφωνα ούτως ειπείν συνεκφερόμενα. Μια τέτοια μονάδα έμφασης + (ενδεχομένως) χαλάρωσης / -εων, αλλιώς φωνήεντος + (ενδεχομένως) συμφώνου / -ων, στη φωνολογία καλείται (γενικευμένη) *συλλαβή* (*syllable*). Επειδή, όμως, η αλεξανδρηνή γραμματική καταθέτει ορισμούς και περιγραφές συλλαβισμού και συλλαβών αλληλένδετα προς το κλασσικό αττικό ιδίωμα, όπως επικράτησαν, θα προτιμήσουμε εδώ αντ' εκείνων να εισαγάγουμε τον νεολογιστικό όρο *συλλάβημα* (*syllabeme*), κατά το πρότυπο των σημερινών ειωθότων όρων της γλωσσολογικής φωνολογίας.

ΥΠΟΘΕΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ Γ.5. Ποσοτικότητα

Όλες οι γλώσσες διέπονται από ποσοτικότητα. Υπάρχουν δηλαδή ρυθμικές ροές κινούμενες στα όρια του φυσικού κι αποδεκτού –κρινόμενες απ' τ' «αυτί» του «φυσικού ομιλητή»–, κι άλλες οι οποίες ηχούν αφύσικα, τεχνητά, αλλότρια έως κι αλλόκοτα. Σημειώνεται με κάθε έμφαση ότι οι ροές αυτές είναι, σε πάρα πολλές γλωσσικές παραδόσεις, άλλες για τον προφορικό λόγο κι άλλες για εκφορές ιδιάζουσες, από τελετουργικές έως το τραγούδι. Κατά τεκμήριον, η αρχαία μετρική διακρίνει επίπονα μεταξύ πεζών, απαγγελλόμενων κι αδόμενων, σε κάθε έκφανση της εκφοράς. Οι μεταγενέστεροι μελετητές, χωρίς να έχουν θέσει κι εξετάσει σχετικό προβληματισμό, τείνουν να τα συμφύρουν όλα κατ' αρχήν ακύρως: να συνταυτίζουν ή και να συγχέουν π.χ. ποσοτικότητες πεζές, απαγγελλόμενες, παρακαταλεγόμενες κι αδόμενες, αυτομάτως εφαρμόζοντας στη μία όλα όσα ενόμισαν ότι βρήκαν και τεκμηρίωσαν σχετικά με την άλλη, επειδή κατά βάσιν αναζητούν απλουστευτικούς γενικούς οκνούς κανόνες αυτόματης μηχανικής πλοήγησης συρμών αόμματων. Στην ουσία εδώ διατρέχουμε *τρεις* (3) διαφορετικούς τρόπους προσωδίας της γλώσσας κατ' ελάχιστον σ' όλα τα επίπεδα, όχι ένα (1), έστω παραλλασσόμενο.

Ο πρώτος κι αφετηριακός οδηγός είναι η γλωσσική ροή του καθημερινού λόγου, η οποία οδηγεί προς την απειρομορφία του *ακανονίστου*, ενώ ένας δεύτερος κι ασφαλέστερος είναι η βηματική όρχηση –κατά κράτος βιωμένη μέσ' απ' τη λαϊκή χορευτική παράδοση–, η οποία οδηγεί ή παρασύρει ή εκβιάζει προς ρυθμικές ροές ομαλές και συνεχείς, κι άρα προς την ομοιομορφία του *κεκανονισμένου* / *ρυθμιζομένου*.[14] Η άκρα έκφανση αυτής της δεύτερης ροπής, όχι αναγκαστική αλλά παγίως ορατή, εκδηλώνεται ως *ισοχρονία* / *ισορρυθμία*, εικάζουμε λόγω κραταιάς συμβολής της ομαλής και συνεχούς εμβατηριακότητας του βηματισμού. Οι αρχαίοι θεωρητικοί είναι παραπάνω από σαφείς όταν δηλώνουν ότι οι διαρκειακοί συσχετισμοί και τα μετρικά σχήματα του πεζού λόγου είναι άπειρα και συγκυριακά κι ασταθή κι αστάθμητα κι ακανόνιστα και τυχόντα, ή, γενικώς ειπείν, *άρρητα* κι *άλογα*.[15] Όσο όμως ο λόγος είναι περισσότερο κεκανονισμένος / ερρυθμισμένος, με βαθμό ενδιάμεσο στην απαγγελία και πλήρη στην *αοιδή μετ' ορχήσεως*, τόσο οι απειράριθμες διάρκειες ομαδοποιούνται σε διακριτές κατηγορίες, φύσει και/ή θέσει μακρότερες και βραχύτερες κι άλλες ίσως φύσει διφορούμενες –τούτο το τελευταίο στην απαγγελία όμως κατ' εξοχήν–, ενώ παρέχεται η δυνατότητα όλοι οι χρόνοι μιας κατηγορίας να τείνουν να εκφέρονται σε μιαν ίση μεταξύ τους κοινή διάρκεια. Σπεύδουμε να σημειώσουμε ότι, τελικά, η αίσθηση της ισοσυλλαβίας δεν μας φαίνεται ν' απέχει και πολύ απ' τη φυσική ροή του εκφερόμενου λόγου, ιδιαίτερα όταν αυτός αναγιγνώσκεται.[16]

Κάθε γλώσσα έχει ένα μικρό αριθμό από τέτοια υποκείμενα εγγενή διαρκειακά αισθητηριακά κατηγορήματα, τις *ποσότητες* (*quantitates*). Γλώσσες φύσει πολυποσοτικές υπάρχουν πολλές. Όλες π.χ. οι βόρειες ευρωπαϊκές, απ' τη λεττική έως την παλαιά νορβηγική / ισλανδική έως την κοινότατη αγγλική αλλά έως και την τοσκανική ιταλική, είναι εκδήλως πολυποσοτικές. Τούτο στηρίζεται στη φωνολογία και θέτει εκποδών την ανόητη δηλητηριώδη αντίληψη μεγάλων μερίδων δυσικών

φιλόλογων, ότι δεν υφίσταται τέτοιο πράγμα. Ιδού ένα άκρως διαφωτιστικό πασίγνωστο παράδειγμα στίχου συνειδητά π-προσωδιακού στην αγγλική γλώσσα, πλήρες δείγμα συναφές προς την αρχαιότροπη τεχνική της παλαιάς βρετανικής λαϊκής στιχουργίας, απ' την ελισαβετιανή περίοδο: εναλλασσόμενες ποσοτικές διάρκειες *δύο*: i. βραχείες, ii. φύσει *και θέσει* μακρές:

To be,	*or not*	*to be,*	*that is*	*the queſ-*	*tion*—[17]
∪–	∪–	∪–	∪–	∪–	∪̄

Σχήμα 1

Σημειωτέον ότι διόλου δεν αναφερόμαστε εδώ στο σχήμα του τονισμού, καίτοι είναι δυνάμει νοητή μία εκφορά ισοσύλλαβη, όπου εκείνο παίζει τον κύριο ρόλο. Απλώς η μεγάλη μαστοριά κι η ισχυρή πολυστρωματική πολιτισμική καταβολή του ποιητή μερίμνησαν ώστε αυτός να βάζει συνάμα και τόνους στα μακρά, εκπληρώνοντας ταυτόχρονα κανόνες διττούς, όπως σ' ανάλογες στιγμές έχει πράξει ο Αριστοφάνης. Αντί όμως να εντοπιστεί και να εμποιήσει δέος και θαυμασμό το τεχνικό δαιμόνιο κι ένστικτο τούτο κάποιων μεγάλων δραματικών ποιητών στους μελετητές τους, έχει ενσπείρει σύγχυση μερικής περιγραφικής αστοχίας –η οποία γενικεύεται ως καθήλωση όταν πρόκειται για γλώσσα αρχαία ελληνική. Και τι είν' εκείνο που ξεχωρίζει τις ποσοτικές κατηγορίες; Ασφαλώς ότι αυτές είναι ξεκάθαρες κι ευκρινώς διακριτές και μη συγχύσιμες σε τρία επίπεδα:

- της συλληπτήριας σωματικότητας / κιναισθησίας κατά την εκπομπή του σήματος (φωνητικά, κινησιακά, βηματικά, χειρονομιακά, ωδικά, ορχηστικά, μουσικά),
- της προσληπτήριας σωματικότητας / κιναισθησίας κατά τη λήψη του σήματος (οπτικά, ακουστικά, απτικά, μαθησιακά),
- της αυθαίρετης πλην άφευκτης συμβατικής αποδοχής ότι υφίσταται αντιληπτήρια ισοδυναμία / ταύτιση μεταξύ των δύο παραπάνω.

Το τι εννοούν λοιπόν οι θεωρητικοί φιλόλογοι των νεότερων γλωσσών όταν υπονοούν μηχανισμούς μονοποσοτικότητας θα το δούμε παρακάτω στην πορεία του πονήματος.

ΥΠΟΘΕΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ Γ.6. Γλωσσογένεια

ΥΠ. ΕΡΓ. Γ.6.α. Υφίσταται άμεση ισοδυναμία ανάμεσα στην υψηλή πολυπλοκότητα της γλωσσικής και της μουσικής π-προσωδίας. Σ' αυτές τις περιπτώσεις, τα μουσικά κι ορχηστικά έργα τέχνης πρόσκεινται στενά στον λόγο και στο τραγούδι.

ΥΠ. ΕΡΓ. Γ.6.β. Υφίσταται άμεση ισοδυναμία ανάμεσα στη χαμηλή πολυπλοκότητα της γλωσσικής και της μουσικής π-προσωδίας. Σ' αυτές τις περιπτώσεις τα μουσικά κι ορχηστικά δρώμενα έργα τέχνης απέχουν απ' τον λόγο και το τραγούδι, ευρέως εκφραζόμενα με μουσική οργανική και με χορούς, συχνά δημιουργικών και περίτεχνων χορογραφιών.

Η γλωσσογένεια της ελληνικής π-προσωδίας οδηγεί σε δύο υποθέσεις συμπερασματικές.

ΥΠ. ΕΡΓ. Γ.6.γ. Καθότι σωματική, κι εφόσον παρατηρείται τεκμηριώσιμη υποστρωματική συνέχεια, η λεπτομέρεια της αρχαίας αίσθησης διαρκειών, ρυθμών και γλωσσικής π-προσωδίας δύναται να εντοπιστεί εντίμως κι εγκύρως σ' επιζώντα στοιχεία μουσικών φράσεων και κρούσεων, χειρονομιών, λαϊκών παραδοσιακών χορευτικών βηματισμών.[18]

ΥΠ. ΕΡΓ. Γ.6.δ. Η π-προσωδιακή εκφορά, καθότι γλωσσογενής, κι ως εκ τούτου φύσει βιαστική και ταχεία, αναγκαστικά επάγεται να θέτει τις διάρκειές της συνωθούμενες σε τιμές όσο γίνεται πιο στενά κοντινές τη μία στην άλλη, σε μία ζώνη διαχωρισμού με το ελάχιστο δυνατό εύρος, πάντα υπό την προϋπόθεση οροθεσίας αισθητά σαφούς και στεγανής. Άρα, η πρωτογενής μετρική μακρά είναι *η μακρά η βραχύτερη δυνατή*. Μεταξύ ημιολίου και διπλάσιας αμφότερων υπαρκτών, πρωταρχική, πρότερη κι **αρχέτυπος είναι η ημιόλιος**, όχι η ρητή που είναι παράγωγος.

ΥΠΟΘΕΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ Γ.7. Ποσοτικότητες, πολυποσοτικότητα

Κατά τα παραπάνω, τ' απλούστερα δυνατά γραφηματικά παραδείγματα έχουν ως εξής:

i. Μονοποσοτική π-προσωδία:

----------…

αδιάφορος
indifferens

ii. Διποσοτική π-προσωδία:

----------|----------…

βραχεία μακρά

brevis *lunga*

iii. Τριποσοτική π-προσωδία:

----------|----------|----------…

βραχεία μακρά υπέρμακρος

brevis *lunga* *ultra-lunga*

Σχήμα 2

Στην πρώτη περίπτωση (i), το συλλάβημα ενός μονοποσοτικού μετρικού συστήματος –είτε λογώδους, είτε ωδικού είτε ορχηστικού– έχει διάρκεια αδιάφορη, χωρίς επίπτωση στο σημαινόμενο: μπορεί να κρατάει όσο θέλει κανείς, και πάντοτε θα *θεωρείται ένα* (1), ό,τι κι αν συμβεί, όπως κι αν εκφωνηθεί / αποδοθεί. Και τούτο για τον εξής προφανή λόγο: *αν κι όταν* το μονοποσοτικό κείμενο περιπέσει στην άκρα *κανονιστικότητα* να εκφωνηθεί *ισοσύλλαβα*, δηλαδή με συλλαβήματα ίσης διάρκειας, δηλαδή αισθητά κοντά σε λόγο μονοχρόνως προφορικό, μετρίως κεκανονισμένο κι ομαλώς ρέοντα, τότε κάθε συλλάβημα θα παίρνει πρακτική διάρκεια ίση ως προς το χρονόμετρο, ενός (1) *χρόνου πρώτου*, και θ' ακούγεται ωσάν απλή χρονική αγωγή (*tempo*), ρυθμικά ομοιόμορφο και μονότονο σαν μετρονόμος. Ήδη πρέπει να γίνεται αντιληπτό ότι η ισοσυλλαβία είναι μία κορυφαία υπαρκτή δυνατότητα *τυποποίησης* / «*στιλιζαρίσματος*» (*standardization*) των διαρκειών με σταθερή κι ομογενή ροή χρονικών ορόσημων (*temporal landmarks*), όταν το σύστημα είναι μονοποσοτικό.

Στη δεύτερη περίπτωση (ii) τηρείται ένα νοητό χρονικό ορόσημο, κάτω απ' το οποίο κάθε τι νοείται ως βραχύ και πάνω απ' το οποίο κάθε τι νοείται ως μακρό, όποιες κι αν είναι οι εμπράκτως παρατηρούμενες και θεωρητικά άλογες εκφορές τους. Αν τυποποιούνταν (στιλιζάρονταν), η μία απ' τις δύο διάρκειες θα όφειλε ν' αναλάβει τον ρόλο διάρκειας αναφοράς και μετρητικής μονάδας. Το εύλογο και πρακτικά ειωθός είναι να λάβει το πρότυπο βραχύ, καθώς στο i, επίσης διάρκεια ίση, *ενός* (1) *θεωρούμενου* («όντος») χρόνου πρώτου,[19] ενώ η μακρά ποσότητα θα κανονιστεί / τυποποιηθεί ανάλογα με το συγκεκριμένο εκάστοτε γλωσσικό φέρον, με μόνη θεωρούμενη συμβολική αποχρώσα τιμή την εξής: (αισθητά) >1. Εφόσον η μετρική μονάδα χρονομέτρησης λαμβάνεται στο πεδίο του *αισθητού*, η εγγύτατη στο «1» αισθητή τιμή αυτή επί σχετικών μονάδων χρονομετρίας ακέραιων λογικά θα είναι «2», επί ημισέων θα είναι «1½», επί τριτημορίων «1⅓», επί τεταρτημορίων «1¼» κ.ο.κ. Πρόκειται για τετριμμένα στοιχειωδέστατη μαθηματική σκέψη.

Στην τρίτη, τέλος, ενδεικτική περίπτωση (iii), τηρείται μία ενδιάμεση ένθεν κι ένθεν έμφρακτη περιοχή διαρκειών μακρών, συνορεύουσα προς τα κάτω με τις βραχείες και προς τ' άνω με τα υπέρμακρες, όποιες κι αν είναι οι αντίστοιχες τρεις άλογες περιοχές ανοχής εκφοράς τους, αρκεί να είναι αισθητές κι αναγνωρίσιμες άμα τω ακούσματι. Σε περίπτωση στιλιζαρίσματος, πάλι συγκυριακά ενδοπολιτισμικού, η βραχεία ποσότης είναι εύλογο να θεωρείται (ήτοι να ταξινομείται εντασσόμενη ως) ≤«1», η μακρά (αισθητά) >«1» κι η υπέρμακρος (αισθητά) >>«1».

Γενικά η βασική δομική της κλασσικής στιχουργίας σ' αυτές τις γλώσσες, τόσο στην ελληνική όσο και σ' άλλες, όπως στη λατινική του Βεργίλιου και στη μεσαιωνική αραβική, έγκειται στην π-προσωδία. Τουναντίον, η μ-προσωδία κι η (ρυθμοτονική) δυναμική *δεν* λαμβάνονται εκεί υπ' όψιν στην κατάρτιση της μορφής του στίχου. Είναι στιχουργίες π-ποσοτικές άκρως λογοσύνθετες επί του σημαίνοντος (*ρυθμικώς ρυθμιζόμενες*), σε βάση ευρυθμίας κεκανονισμένα ποσοτική.

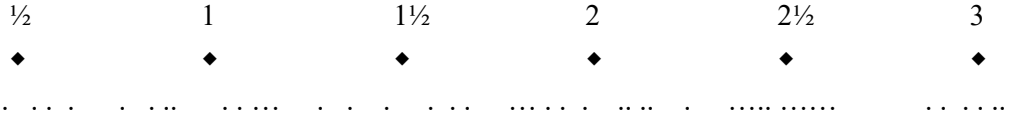
ΥΠΟΘΕΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ Γ.8. Μετρικά αναλυτικά και συνθετικά

Άπαξ κι ετέθη μονάδα διάρκειας, κάθε εκφορά συλλαβήματος οποτεδήποτε δύναται να εκφραστεί ως προς αυτήν αφενός πρακτικά, μέσω παρατηρησιακά μετρούμενης κι αποδελτιούμενης χρονικής διάρκειας, κι αφετέρου θεωρητικά, «επί χάρτου», υποτιθέμενη ως προτύπως κανονιζόμενη, κατ' αρχήν μ' «άπειρη ακρίβεια» μέσω αριθμητικού λόγου, ο οποίος πρακτικά θα εκφέρεται εντός λελογισμένης ζώνης ανοχής στην ανακρίβεια, πλάτους συμβατικά κι αυθαίρετα οριζόμενου. Για να έχουμε συνέπεια στη δέουσα ορολογία και συμβολική, ας θεσμοθετήσουμε τον όρο *Μέγιστος Κοινός Υποδιαιρέτης Περιόδου* (*ΜΚΥΠ*). Συμπτύσσοντας και διευθετώντας θεσμικά τις ανακύπτουσες ιστορικές, αναλυτικές / συνθετικές κι αφαιρετικές / δομικές διαλεκτικές των μοναδιαίων και των ημισέων χρόνων, αγόμεθα να συμπεράνουμε ότι, στο παραπάνω πλαίσιο:

- ο πρώτος / μοναδιαίος χρόνος είναι εν ταυτώ δομική μονάδα μετρικής, μέτρησης και σύνθεσης χρόνων, μέτρων και ποδών, όμως όχι ανάλυσης κι υποδιαίρεσής τους,
- ο ημίπρωτος / ήμισυς χρόνος είναι εν ταυτώ δομική μονάδα μέτρησης, ανάλυσης κι υποδιαίρεσης χρόνων, μέτρων και ποδών, όμως όχι λίθος μετρικής ή σύνθεσής τους.

ΥΠΟΘΕΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ Γ.9. Ακρίβεια, προσεγγιστική, σύγκραση

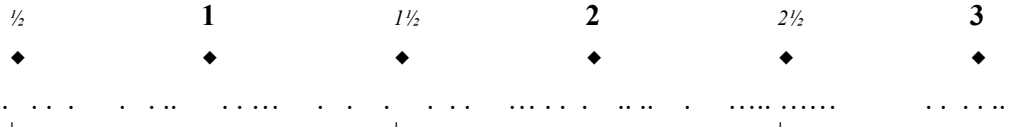
Σε σχέση με τον χρονισμό των διαρκειών, τ' ολοκληρωμένο σύστημα είναι *σχετικό* (*relativum*), και δεν τρέπεται σ' απόλυτο παρά μόνον εάν δοθεί συγκεκριμένη σταθερή τιμή στον πρώτο χρόνο, εκφρασμένη σε χρονικές μονάδες, έστω sec. Ο καθορισμός γίνεται άμεσα, ή έμμεσα μέσω της εκάστοτε *χρονικής αγωγής*, της λεγόμενης ιταλιστί *tempo*. Το *tempo* σήμερα εκφράζεται μέσω οικείων *ενδείξεων μετρονόμου*, που εμφαίνουν αριθμό στοιχειωδών γεγονότων ανά min. Επομένως, π.χ., στην ένδειξη 60, ο μοναδιαίος χρόνος διαρκεί / «έχει» περίοδο 1 sec, στην ένδειξη 120 διαρκεί / «έχει» περίοδο 0.5 sec κ.ο.κ.[20] Κατά την αρχαιότητα το *tempo* σχετιζόταν υφολογικά με τρεις ταχύτητες / «ύφη» εκφοράς: το *συσταλτικόν* (ταχύ), το *διασταλτικόν* (βραδύ) και το *ησυχαστικόν* ή *μέσον*.



Σχήμα 3

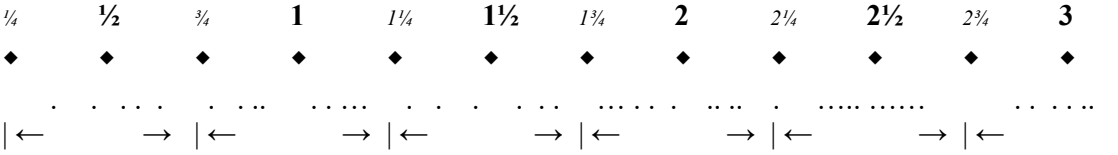
Άπαξ και το συνεχές αντικατασταθεί από κάποιο μετρικό / συγκρασιακό πλέγμα –έργω ή οιονεί– μοναδιαίων ορόσημων *βαθμονόμησης*, οι σχετικές διάρκειες ομαδοποιούνται, ενώ η προσεγγιστική αίφνης συγκεκριμενοποιεί τη λήψη ζωνών ανοχής μέσω *στρογγύλευσης προς το πλησιέστερο*. Ας ομαδοποιήσουμε τα παραπάνω δίνοντας τα δύο απλούστερα δυνατά παραδείγματα.

i. ανά χρόνο «πρώτο» (ανά 1):



Σχήμα 4

ii. ανά χρόνο «ήμισυ» (ανά ½):



Σχήμα 5

Και, εφόσον επιτραπεί ή επιβληθεί στρογγύλευση στο πλησιέστερο ορόσημο, έχουμε μετρικό σύστημα όχι πλέον ακριβές, αλλά προσεγγιστικό τύπου συγκρασιακού, όπου κι αυτό φέρεται αλλιώς εν τη θεωρήσει κι αλλιώς εν τη πράξει, κι όποιος συγχέει αυτά τα δύο διακινεί τη διανοήσή του σε τροχιές παλαιολιθικές. Η εκατέρωθεν *ανοχή ανακρίβειας* συναρτάται πια προς την περιοδική απόσταση των ορόσημων, ή ισοδύναμα προς τ' αντίστροφό της, δηλαδή προς τη σταθερή πυκνότητά τους. Αυτές με τη σειρά τους εξαρτώνται απ' τις κρατούσες περί του πράγματος αισθήσεις και διακριτικές ευχέρειες κι ανοχές των ανθρώπων φορέων του συγκεκριμένου πολιτισμού. Οικεία σύμβαση μεριμνά αν ένα σύνορο περιοχής καθ' εαυτό (π.χ. τα 1¾ στο ii) λαμβάνεται ως τ' ορόσημο το υποκάτω του (*ως* «1½») ή ως το υπεράνω του (*ως* «2») –όπερ και συνηθέστερο στις π-προσωδίες. Άπαξ και κάθε διάρκεια σχηματικά υποκατασταθεί απ' το πλησιέστερό της ορόσημο, φθάνουμε σε πρότυπες σημειακές διάρκειες, με τις ίδιες προδιαγραφές όπως πριν.

ΟΡΙΣΜΟΣ Γ.9.α. Η εφαρμογή, στο συνεχές πεδίο των τιμών, διακριτού ισομερούς περιοδικού πλέγματος τιμών αναφοράς λέγεται ***ισομερής σύγκραση* (*equal temperament*)**.

ΟΡΙΣΜΟΣ Γ.9.β. Η λήψη των τιμών ενός ισομερώς συγκεκραμένου προσεγγιστικού συστήματος παγιωμένες («*πεπηγυίας*») σ' εκδοχές μόνο κανονιστικά ακριβείς κι αριθμητικά στρογγυλευμένες στον πλησιέστερο ακέραιο αριθμό προσεγγιστικών συγκρασιακών μονάδων, άρα με την έκφραση όλων των αξιών μέσω αριθμών ακέραιων, λέγεται ***κύκλια σύγκραση* (*cyclic temperament*)**.[21]

ΟΡΙΣΜΟΣ Γ.9.γ. Σχηματική έμπρακτη εκφορά μιας καλώς συγκεκραμένης π-προσωδίας μόνο μ' ορόσημα καλείται ***(προτύπως) κυκλίως κεκανονισμένη*** ή ***ερρυθμισμένη***.

ΟΡΙΣΜΟΣ Γ.9.δ. Οι δύο περιοχές νόμιμης στρογγύλευσης κάτω κι άνω από κάθε ορόσημο, απόλυτου εύρους έως μισή μονάδα κάτω κι έως μισή μονάδα άνω, καλούνται ***κάτω*** κι ***άνω ανοχές ανακρίβειας***. Η συνολική ζώνη, που εγκολπώνει και τις δύο μαζί, ονομάζεται συνδυαστικά ***εκατέρωθεν ανοχή ανακρίβειας***. Καθώς διαρκώς σημειώνουμε, στοιχειωδώς αποδεικνύεται και θεώρημα ότι, για ισομερή σύγκραση με συγκρασιακή μονάδα εύρους *u*, η συζευκτική ζώνη της εκατέρωθεν ανοχής ανακρίβειας ένθεν κι ένθεν κάθε ορόσημου καταλαμβάνει συνολικό εύρος *u*, ίσο δηλαδή προς το εύρος της συγκρασιακής μονάδας καθ' εαυτήν.

Το πανταχόθεν νόημα είναι πάντως πως, ενώ οι πραγματικές διάρκειες είναι πολλές και διάφορες, για λόγους «άλλους» *θεωρούνται* κι «*εκλογίζονται*»[22] και *λαμβάνονται ως* δύο (2), πράγμα που σημαίνει απλώς ότι ταξινομούνται κατατασσόμενες σε *δύο* ευρύτερες (υπερ)κατηγορίες, για λόγους που δεν κατατίθενται.[23] Τους αναγνωρίζουμε: δεν είναι άλλοι απ' τ' αμέσως παραπάνω λεγόμενα περί ισομέρειας, σύγκρασης, κυκλιότητας, κανονισμού και ρύθμισης. Αν εντρυφούμε και σε παραδείγματα απ' την τονική / τροπική όψη της μουσικής κι όχι απ' την ποσοτική / ρυθμική / μετρική, είναι διότι τις δύο αυτές περιοχές δεν τις διέπει μόνο μαθηματική ισομορφία (*isomorphismus*), αλλά και διότι αποτελεί κοινή συνείδηση στους αρχαίους θεωρητικούς ότι οι δύο συμπεριφέρονται με τρόπους ανάλογους, και διότι εκείνοι παρέδωσαν την τονική σε μεγαλύτερη εμβάθυνση και λεπτομέρεια.[24] Συν τοις άλλοις, όμως, το δοσμένο παράδειγμα δείχνει ανάγλυφα μερικά πράγματα σχεδόν αναπάντεχα.

Το πρώτο είναι όπως είπαμε ότι η απολύτως νόμιμη ανοχή της ανακρίβειας ανέρχεται σε μία ολόκληρη συγκρασιακή μονάδα. Το δεύτερο τέτοιο αποτέλεσμα φαίνεται σχεδόν παράδοξο σε συνδυασμό με το πρώτο. Όταν π.χ. η μονάδα υποδιπλασιάζεται, η *απολύτως λαμβανόμενη* ανοχή της ανακρίβειας υποδιπλασιάζεται κι αυτή. Απεναντίας, μολαταύτα, η *μετρική* (ή: *σχετική*) *ανακρίβεια* της απόκλισης διπλασιάζεται. Γενικότερα, όταν η μονάδα υποπολλαπλασιάζεται (διά *k*), η θεσμική συγκρασιακή μετρική ανακρίβεια πολλαπλασιάζεται αναλογικά (επί *k*). Απόκλιση ¼ του τόνου είναι 0.25 μονάδες όταν μετράμε με τόνους (πβ. τεταρτημόριο), αλλά 0.50 μονάδες όταν μετράμε με ημιτόνια (πβ. *μισό* ημιτόνιο). Έτσι, και στην π-προσωδία, ένα παραδιδόμενο θεωρητικό σύστημα βραχέων προς μακρά, *1 προς 2*,[25] χωρίς καθοριζόμενα άλογα, είναι θεωρητικά ακριβέστερο απ' τις όποιες πρακτικές εκφάνσεις μ' επιχειρούμενες υποδιαιρέσεις των μοναδιαίων. Αν, δηλαδή, θεωρηθεί μονάδα προσωδιακού χρόνου το ημίπρωτον κι ημίβραχυ, χωρίς το ίδιο αυτοτελώς να μετέχει στο π-προσωδιακό σχήμα –πλασματικά, δηλαδή, χωρίς η μετρική να κατονομάζει *ποσότητα ἡμίσειαν*, μονάχα για να βολευτεί το *ἡμιόλιον* (*sesquialtera*)–, η εκάστοτε μετρική ανακρίβεια διπλασιάζεται, και πρέπει η εν τη πράξει αυστηρότητα στην ακρίβεια εκφοράς να σφίξει διπλασιαζόμενη για ν' αποσοβηθεί η απορρύθμιση του συστήματος. Εκεί όμως ανοίγονται άλλα ορύγματα, του Αριστοξένου αδιαφόρως συρίζοντος.

ΥΠΟΘΕΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ Γ.10. Αρχετυπικά - προτυπικά Ι

Η προτύπωση είναι εργασία σχεδιασμού, αρμογής και μετρικής πραγμάτων, όχι αποτύπωσης, περιγραφής ή μέτρησής τους. Εφόσον το π-προσωδιακό μετρικό σχήμα προϋπάρχει του ποιήματος κι αρμόζει λέξεις στο σχήμα του, συνιστά χρονικό και ρυθμικό πρότυπο του λόγου, ασχέτως του εκάστοτε φραζόμενου. Δεν υπόκειται, άρα, σε κριτήρια πραγματικά κι εκ των υστέρων, ούτε προκύπτει από μελέτη στιχουργημάτων ή μουσικών εκτελέσεων: προϋπάρχει εκείνων και τα προδιαγράφει μορφικά καθ' ό,τι του αναλογεί.

ΥΠΟΘΕΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ Γ.11. Αρχετυπικά - προτυπικά ΙΙ

Εφαρμόζοντας κι επεκτείνοντας τα παραπάνω εκτεθέντα κατά γράμμα και πνεύμα με κάθε άκρα αυστηρότητα, προβαίνουμε τώρα στις εξής ορισμικές κι εντεύθεν ολιστικά μεθοδολογικές διευθετήσεις, για πρώτη φορά στην καθ' ύλην αρμόδια γραμματεία.

ΥΠ. ΕΡΓ. Γ.11.α. Καθώς προκύπτει από προσεκτική παρατήρηση του συνόλου της σχετικής αρχαίας γραμματείας, ***όλα τα κλασσικά αρχαία ελληνικά τονικά / τροπικά γένη είναι (αποχρώντως) διμελή, δισθενή και διώνυμα***.

ΠΟΡΙΣΜΑ. Κατ' ευθείαν αναλογίαν, κάθε ελληνικό τονικό / τροπικό δόμημα, τυχόντως εμφανιζόμενο στη γραμματεία ως ***τριμελές***, ***τρισθενές*** και ***τριώνυμο*** κι άνω, σημειολογείται πλέον ως

χρόα γένους, κατά περίπτωσιν συνεντάξιμη μ' άλλα ομόχροα σε κάποιο περιέχον κατηγορικό γένος διμελές, δισθενές και διώνυμο.

ΥΠ. ΕΡΓ. Γ.11.β. Ως εκ των παραπάνω, το διμελές, δισθενές και διώνυμο ποσοτικό σχήμα {βραχύ, μακρόν}, με κοινόχρηστα σύμβολα {υ, –}, συνιστά ***ποσοτικό / π-προσωδιακό γένος***, κατά τεκμήριο δυνάμει περαιτέρω διακλαδούμενο σε ***ποσοτικές / π-προσωδιακές χρόες*** όποτε συνομολογούνται μακρά άλογα ή υπέρμακρα. Επί το έργον στα πηγαία δεδομένα λοιπόν.

- Οι επίσημες ποσότητες κατασκευής στίχου είναι δύο: βραχεία και μακρά.
- Η ακανόνιστη πράξη του εκφερόμενου λόγου εμφανίζει απειρία διαρκειών.
- Η ποιητική μετρική, αναγνωρίζοντας και θεωρώντας βραχέα και μακρά, θέτει τις τιμές τους, ρητώς και συμβατικά κι ενίοτε ενδεχομένως προτύπως, στα 1 και 2.
  - Τα βραχύτερα του πρότυπου βραχέος (υποβράχεα) λογίζονται ως βραχέα,
  - με βραχέα μακρότερα του βραχέος δεν ασχολείται κανείς (πλην άπαξ φευγαλέα),
  - τα μακρά τα βραχύτερα του πρότυπου μακρού λογίζονται ως άλογα μακρά,
  - τα μακρά τα μακρότερα του πρότυπου μακρού λογίζονται ως μακρά μετά τονής.

Ερώτημα. Κι αν είναι οι ποσότητες δύο, πού κολλάει το απερίφραστο παρά Βακχείου γραφέν: *Συμπλέκεται δὲ οὗτος* [ενν. *ὁ ῥυθμὸς*] *ἐκ χρόνων πόσων;* — ***Τριῶν.*** — *Ποίων τούτων χρόνων;* — ***Βραχυσυλλάβου τε καὶ μακροῦ καὶ ἀλόγου.***[26] Και γιατί «συμπλέκεται» αμέσως από κάτω ο άλογος με μακρό κι όχι με βραχυσύλλαβο; Τι διαφαίνεται εδώ; Ειδική χρήση; ειδική ταξινομία; ειδική περιγραφή; Γιατί άραγε; Στον Βακχείο, ή, γενικότερα… στ' απολεσθέντα; Ας τελειώνουμε, άπαξ και διά παντός, με τις αριθμητικές επιπέδου της προεφηβείας μας, διότι παρατράβηξε τ' αστείο.

ΟΡΙΣΜΟΣ Γ.11.α. Κατ' εξοχήν και κατά κυριότητα, ***πρότυπη ποσότης μακρά άλογος***, κυκλίως κεκανονισμένη, καλείται ο ***ακριβής χρόνος ημιόλιος*** **(1½)**, **ή αλλιώς *παρεστιγμένος*** **([±.])**, συνεντασσόμενος δίκην χρόας ως γένει μακρός μαζί με τον ρητό διπλάσιο.[27]

ΥΠΟΘΕΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ Γ.12. Ρητότητα – αλογία

Τελειώνοντας τώρα μ' αυτές τις παρατηρήσεις κι επεξεργασίες, και συνδέοντάς τις μ' όσα παραδίδουν η εμπειρία κι οι πηγές, μπορούμε πια να συνθέσουμε ένα συμπαγές θεωρητικό πρότυπο. Θα χρειαστεί να διατεθούν σύμβολα για τα παραπάνω. Θεσπίζουμε:

- χρόνος ήμισυς, μονάς ποσοτική πλασματική κύκλιος υποδιαιρετική («½»): ι
- χρόνος ήμισυς κενός, ημίλειμμα ποσοτικό πλασματικό υποδιαιρετικό («½»): \
- χρόνος πρώτος, ποσότης βραχεία («1»): υ
- χρόνος πρώτος κενός, λείμμα βραχύ («1»): ∧
- χρόνος ημιόλιος, ποσότης μακρά άλογος κυκλίως κεκανονισμένη («1½»): ~
- χρόνος διπλάσιος, ποσότης μακρά ρητή («2»): –
- χρόνος διπλάσιος και ήμισυς, ποσότης υπέρμακρος άλογος («2½») ¬:
- χρόνος τριπλάσιος, ποσότης υπέρμακρος ρητή («3»): ⌟

ΥΠΟΘΕΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ Γ.13. Ελληνικό και πέριξ π-προσωδιακό σύστημα[28]

ΥΠ. ΕΡΓ. Γ.13.α. Παρατηρώντας και σήμερα i. τα πυκνότερα δυνατά σχήματα εμπράκτως ακέραιου βηματισμού των ελληνικών λαϊκών παραδοσιακών χορών, ii. τις πυκνότερες δυνατές χειρονομίες των χοραρχών ψαλτών στο στασίδι των ορθόδοξων ναών και iii. τη στοιχειώδη χειρονομία του δυσικού διευθυντή ορχήστρας και χορωδίας, διαπιστώνουμε ότι, ως προς τη διαδικαστική διακονία της ανά στοιχειώδη *κρούση* (*beat*) διαγραφής του μέτρου:

- και τα τρία παραπάνω συμπίπτουν μέχρις απόλυτης ταυτίσεως,
- και τα τρία ομού κι εν συντονισμώ διαγράφουν ένα γένος π-προσωδιακό ποσοτικό διαρκειακό διμελές, δισθενές και διώνυμο, διαρθρωτικά όλως διόλου διάφορο του προηγούμενου, συγκείμενο από δύο στοιχεία έχοντα διαρκειακή σχέση μεταξύ τους ημιόλια, «1 προς 1½» (± προς ±.) –άλλες θεωρήσεις κι εφαρμογές προτιμάνε να το περιγράφουν εν αναλύσει ως «2 προς 3» (√∝ προς √Β∝)–,
- κάθε τι κατατιθέμενο ως «1» προδιαγράφει χρόνους πρώτους διαδοχής στοιχειωδών κρούσεων, τύπου ένδειξης μετρονόμου, οπότε το «1» / (±) είναι χρονική και μετρική μονάδα αυτούσια, το «1½» / (±.) χρονική δομική λίθος επεκτεταμένη αλλ' όχι μετρική, το δε «½» / (⊗) είναι το κοινό

υποδιαιρετικό τους μέτρο –η ΜΚΥΔ τους και, τέλος τα δύο παρατάγματά του τα ισόχρονα προς τα προηγούμενα, ήτοι το «2×½» (√∝) και το «3×½» (√Β∝), είναι οι δύο ίδιες ακριβώς μονάδες προτύπως υποδιηρημένες.

Θέσαμε παραπάνω ένα ερώτημα, το οποίο τώρα συμποσούται πιο συγκεκριμένα στο γιατί, ενώ τόσοι αναφέρουν το άλογο ως στοιχείο της ρυθμικής, αυτό δεν τίθεται πουθενά ως βασική δομική λίθος της π-προσωδίας, πλην επικουρικά και μεμονωμένα και, όσες ελάχιστες φορές ετέθη, αφορά αποκλειστικά και συγκεκριμένα τους έκκεντρους άλογους πόδες θεωρητικής μετρικής διάρκειας 3½, όλους και μόνον αυτούς και κανέναν άλλο. Θα δώσουμε αμέσως την καλύτερη δυνατή απάντηση, κι όποιος θέλει την δέχεται.

ΥΠ. ΕΡΓ. Γ.13.β. Μετά από χιλιετίες βίου και πολιτείας κι έρωτος και θανάτου κι έρευνας και τεχνολογίας, **ακόμα σήμερα**, τ' άλογα τρίσημα (2½), τετράσημα (3½) και πεντάσημα (4½) ενδημούν γεωγραφικά και πολιτισμικά **αλλού και χωριστά κι ασύμμικτα** όλα, το καθένα εντοπιζόμενο στο δικό του στεγανό γεωπολιτισμικό πεδίο ορισμού.

ΥΠΟΘΕΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ Γ.14. Πόδες ρητοί – άλογοι

Αν θελήσει να γεμίσει κανείς όσα αποκρυσταλλώσαμε στις προηγούμενες υποθέσεις εργασίας, καλύπτοντας το σύνολο με κάτι ισόχρονο, θα πρέπει να είναι κάτι υποδιαιρετικό κι όχι μοναδιαίο. Άρα υποχρεωτικά ως εκ της μεθοδολογίας αγόμαστε, είτε το θέλουμε είτε όχι, σ' υποδιαιρετικά ισόχρονα ημίπρωτα *ημιβράχεα*, που να μη διασαλεύουν τις μονάδες. Χωρίς λοιπόν να το έχουμε εκβιάσει, αναζητήσει ή παρατηρήσει, πιστοί στο ύπατο γράμμα της μαθηματικής ορθοδοξίας και της αξιωματικής διαλεκτικής, φθάσαμε να υποχρεωθούμε επί χάρτου να δεχθούμε π-προσωδιακές υπομονάδες ημίσειες, οι οποίες ευλόγως, στην απλούστερη περίπτωση, θα πρέπει:

- να καλύπτονται από *υποδιαιρετικές* ισόχρονες συλλαβές άσματος (τρισύλλαβα για το μακρό, δισύλλαβα για το βραχύ) και/ή «ψόφους» από κρούσεις χειρών και/ή κρουστών μουσικών οργάνων (τρίψοφα για το μακρό, δίψοφα για το βραχύ),
- να *μην* αποδύονται σ' αντίστοιχα υποδιαιρετικά ισόχρονα βήματα χορού και χειρονομίες.

Η εφαρμογή της θεωρίας στην εποπτική πράξη, είτε το είχαμε σχεδιάσει είτε όχι, είτε το είχαμε μελετήσει είτε όχι, είτε το είχαμε θελήσει είτε όχι, είτε μας ενθουσιάζει είτε όχι, είτε μας ενοχλεί είτε όχι, μας έχει σύρει αναγκαστικά στην κατασκευή και καταγραφή π-προσωδιακών ποδών, συναρμόζοντας **βραχέα κι άλογα μακρά ημιόλια**. Όπως συμβαίνει στ' αγαθά ορθόδοξα μαθηματικά, κι όπως αρνούνται να δεχθούν οι διαπρύσιοι τυρβάλωτοι παρατηρησίες και καταγραφείς κι αναδευτές απατηλών εντυπώσεων απ' τους «θετικούς» κλάδους «πεδίου», καθαρό κι ασύμμεικτο το ήθος της θεωρίας θριαμβικά οδηγεί σιδηροδέσμια την πράξη στην υπό αίρεσιν υιοθεσία σχηματικής πρακτικής ποσοτικής μονάδας μετρικού χρόνου *ημίσεος* ή *ημίπρωτου* ή *ημιβράχεος* (*dimidius*, *semibrevis*, *tempus semiunitarius*, *crotchet*). Οι πόδες της π-προσωδίας αυτής, όσο και της εκείθεν εκπορευόμενης στιχουργίας, μπορούν κάλλιστα να στεγασθούν υπό το –δοκίμως παραδοθέν– επίθετο *άλογοι*, με τις δέουσες επισημάνσεις.

ΥΠΟΘΕΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ Γ.15. Ρυθμοτονικότητα

ΥΠ. ΕΡΓ. Γ.15.α. Καμία γλώσσα δεν έχει τόνους δυναμικούς: όλες έχουν μελικούς.

ΥΠ. ΕΡΓ. Γ.15.β. Μόνο η μουσική κι ο χορός έχουν κατά περίπτωσιν τόνους δυναμικούς. Κάθε άλλη στιχουργία (π.χ. η ρυθμοτονική) είναι *μελική*, όχι δυναμική. Υπακούει εντός ορίων σε δικούς της κανόνες άλλους: κανόνες μελικότητας, οι οποίοι διερευνώνται.

ΥΠ. ΕΡΓ. Γ.15.γ. Το τρέχον γλωσσομουσικό ωδικό ειωθός θέλει τον ισχυρό δυναμικό ωδικό τονισμό να τίθεται σε συλλάβημα που θα ήταν μελικά τονούμενο, εφόσον ο λόγος εξεφέρετο πεζός. Κάθε άλλη φήμη έχει οσημέραι δειχθεί ατεκμηρίωτη, ψευδής, αφασιακή κι άμουση.

ΥΠ. ΕΡΓ. Γ.15.δ. Ο ελληνικός λαϊκός παραδοσιακός χορός, όπως κι άλλοι, είναι κατά διάρκειαν συμβατικά και κατά τεκμήριον κυκλίως ερρυθμισμένος / κεκανονισμένος.

ΥΠ. ΕΡΓ. Γ.15.ε. Μουσικά κεκανονισμένο είναι το βιαστικό ταχύ *ειρμολογικόν γένος* της ψαλτικής, και δη κυκλίως μέσ' από ένα σχετικά αυστηρό κανόνα ισοσυλλαβίας.

Βεβαίως, οι τονισμοί της γλώσσας μπορεί να είναι μονήρεις ή πολλαπλοί, ή να υπακούουν σε σχήματα πρωτευόντων ή δευτερευόντων τόνων κι επίσης ανάπτυξης δευτερευόντων τονισμών –όπου η γλώσσα δεν είναι εντελώς αναφανδόν μελική όπως τα κινέζικα πέρ' απ' τη μελική άνοδο–, ενώ συχνά συνοδεύονται από παράπλευρα συνεπαγόμενα φωνολογικά συναρτώμενα.

ΥΠΟΘΕΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ Γ.16. Διαλεκτική του προκρούματος / *levare*

Η ελληνική π-προσωδία άρχεται μετρούμενη απ' το πρώτο συλλάβημα κάθε στίχου, βραχύ ή μακρό, χωρίς να προηγείται «πρόκρουμα» / *levare*, έννοια ανυπόστατη στην κλασσική ελληνική μετρική.[29] Ασχέτως, δε, προς άλλα συστήματα, οι λήξεις των ελληνικών στίχων είναι μετρικά αδιάφορες. Έτσι, π.χ., οι κανονικοί ιαμβικοί και τροχαϊκοί στίχοι χαρακτηρίζονται αμφότεροι απ' ακολουθία εναλλάξ μιας βραχείας και μιας μακράς ποσότητας (…U–U–U–U–U–…). Η διαφορά τους, κολοσσιαία για το μετρικό σημαίνον κι εκείθεν σημαινόμενο και συνυποδηλούμενο, έγκειται στ' ότι *αρχίζουν* το μεν ιαμβικό από βραχύ, το δε τροχαϊκό από μακρό. Αλλιώς θα ήταν ίδια.

Μετά απ' όλ' αυτά, η ελληνική σωματική μετρική, όπως τη θέλουμε στη μουσική και στη σύγχρονη παρτιτούρα, έχει λογική καταγραφής εν μέρει διαφορετική απ' ό,τι η δυσική. Εκεί, η δυναμική προεξάρχει απόλυτα, με τη διαστολή να τοποθετείται έτσι ώστε το μέτρο ν' αρχίζει από κρούμα ισχυρό. Στον βαθμό, όμως, που η ελληνική μουσική μετρική έχει π-προσωδιακή καταβολή, κάτι τέτοιο θα ήταν ανεφάρμοστο κι αντινομιακό στα επισύνθετα μέτρα της, τ' αντίστοιχα με τους άλογους πόδες. Μόνο αν λαμβάνονται, έστω χαλαρά, υπ' όψιν οι ωδικές στιχουργούμενες φράσεις και τα χορευτικά και χειρονομιακά μοτιβικά κύτταρα, μπορούμε να διαχωρίζουμε το καλαματιανό συρτό [±. ± ±], που είναι επικός ηρωικός δάκτυλος, απ' το μαντιλάτο [± ± ±.], που είναι κυκλικός ανάπαιστος, αφού το «ισχυρό» πέφτει στο παρεστιγμένο. Αλλιώς θα έπρεπε να γράφαμε το μαντιλάτο ± ± [±. 𝄽 𝄽].

Οι πόδες της λαϊκής χορευτικής παράδοσης κι οι χείρες των χοραρχών του ψαλτικού χορού υποδεικνύουν σαφώς τη λύση. Αυτήν ακολουθούμε οι Έλληνες μουσικοί, όχι ένα στείρο δυσικό κονφορμισμό που θα μας εξέτρεπε. Ιδού γιατί εμάς όλων δονείται το κορμί μας στην αρχαία μετρική, ενώ οι δυσικοί κι οι δυσίρρυθμοι ψάχνονται.

ΥΠΟΘΕΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ Γ.17. Ρυθμοτονική π-προσωδία

Με βάση άπαντα τ' ανωτέρω, παρατηρώντας τους πόδας των χορευτών και τις χειρονομίες του χοράρχη και του δυσικού μαέστρου, φθάνουμε να μπορούμε να υποδείξουμε μίαν εύλογη ειδοποιώς άλλη πρότυπη ρυθμική π-προσωδιακή αγωγή για στιχουργία ρυθμοτονική –υπό θεσμική ισοσυλλαβία. Απ' την άποψη της π-προσωδίας, άρα, σ' αντίθεση με το κλασσικό επινόημα:

- η ρυθμοτονική στιχουργική συλλαβή επέχει θέση αυτόνομου, αυτοτελούς κι αυτοδίκαιου συνθετικά ενεργού χρόνου / ψόφου ημίσεος, ημίπρωτου κι ημιβράχεος, [ι], [⊗],
- οι ρυθμοτονικές ποσότητες, ως χρονικές, αφορούν *ομάδες* συλλαβών, όχι συλλαβές μονήρεις,
- οι συλλαβικές αυτές ομάδες τονίζονται απαραιτήτως στην *πρώτη* τους συλλαβή,
- υπάρχουν ποσότητες βραχείες κυκλίως κεκανονισμένες δισύλλαβες (*διημίπρωτες* / *δίψοφες*) τύπου [ίι], [√∝],
- υπάρχουν ποσότητες μακρές άλογες κυκλίως κεκανονισμένες ημιόλιες τρισύλλαβες (*τριημίπρωτες* / *τρίψοφες*) τύπου [ίιι], [√B∝],
- θεωρητικά θα ηδύναντο να υπάρχουν ποσότητες υπέρμακρες ρητές τετρασύλλαβες (*τεθρημίπρωτες* / *τετράψοφες*) τύπου [ίιιι], [√BB∝], αλλά στην πράξη καθίστανται καταχρηστικές διότι τέτοια σχήματα έργω ακυρούνται, αναλελυμένως εκπίπτοντα σε δις βραχείες [ίι][ίι], [√∝][√∝],
- *μία* μονήρης άτονη προ του τόνου συλλαβή και, σε περιπτώσεις ειδικές –μακρών ημιόλιων τριημίπρωτων επόμενων–, *δύο* τέτοιες συλλαβές δεν μετέχουν στο κατά κυριότητα π-προσωδιακό σχήμα, αλλά λογίζονται ως π-προσωδιακό πρόκρουμα / *levare*.

Παραδείγματα.

1. Σωστό. |*Μέσ' ἀπ'* |*τὰ γλυ-*|*κά σου* |*μάτια* |*τρέχει_ἀ-*|*θάνα-*|*το νε-*|*ρὸ_* |
   |ίι |ίι |ίι |ίι |ίι |ίι |ίι |ύ |
   [√∝][√∝][√∝][√∝][√∝][√∝][√∝][±]
2. Λάθος. |*Ἀπὸ* |*τὴν ἄ-*|*κρη τῶν* |*ἀκρῶν* |*ὥστε* |*νὰ πᾷς* |*στὴν ἄλ-*|*λη_* |
   |ιί |ιί |ίί |ίί |ίί |ίί |ίί |υ |
   Σωστό. *Ἀ-*|*πὸ τὴν* |*ἄκρη* |*τῶν ἀ-*|*κρῶν ὥ-*|*στε νὰ* |*πᾷς στὴν* |*ἄλλη* |
   ι |ίι |ίι |ίι |ίι | ίι |ίι |ίι |

⊗ [√∝][√∝][√∝][√∝][√∝][√∝][√∝]

3. Σωστό. |*Ψεύτικα_αἰ-|σθήματα |ψεύτη τοῦ |κόσμου!_* |[30]
   |ίιι |ίιι |ίιι |ίυ |
   [√B∝][√B∝][√B∝][⊗±]
4. Λάθος. |*Τὸ χάρα-|μα_ἐπῆρα |Τοῦ Ἥλιου |τὸ δρόμο,* |[31]
   |ιίι |ιίι |ιίι |ιίι |
   Σωστό. *Τὸ |χάραμα_ἐ-|πῆρα Τοῦ |Ἥλιου τὸ |δρόμο, (Κρε-)|*
   ι |ίιι |ίιι |ίιι |ίι(ι) |
   ⊗ [√B∝][√B∝][√B∝][√∝(⊗)]
5. Λάθος. |*The Assy-|ri_an came down |like a wolf |on the fold,* |[32]
   |ιιί |ιιί |ιιί |ιιί |
   Σωστό. *The As-|syri_an came |down like a |wolf on the |fold, (And his)* |
   ιι |ίιι |ίιι |ίιι | ί(ιι) |
   √∝ [√B∝][√B∝][√B∝][⊗(√∝)]

Τα παραπάνω χαρακτηριζόμενα *λάθη* ούτε γράφονται σε παρτιτούρα, ούτε χειρονομούνται, ούτε διευθύνονται, ούτε βηματίζονται, ούτε τίποτα. Αν μουσικός ή μαέστρος έβλεπε έτσι γραμμένη παρτιτούρα, θα την επέστρεφε του συνθέτη λέγοντάς του να πάει να μάθει πρώτα τα υποτυπωδώς στοιχειωδώς βασικά τα σχετικά με τον ρυθμό, και μετά να πάρει το χέρι του να γράφει νότες. Κι αν ζητούσε κανείς απ' τους ίδιους τους ποιητές ν' απαγγείλουν τα γραπτά τους (καθότι, και καλά, *δυναμο*-τονικά), συνοδεύοντάς τα με χειρονομία εμφάσεων ή με ποδοκρουσία, θα έκαναν ό,τι εδώ λέμε *σωστό*, κι ας φαντασιώνονται ομοθυμαδόν ότι τάχα έγραψαν ιάμβους, ανάπαιστους κ.τ.τ.

Η ποσοτική προσωδία κι η ορολογία που *της ανήκει* έχουν να κάνουν με συσχετισμούς στοιχειωδών διαρκειών. Στον βαθμό καθ' ον ο ρυθμός έχει εστιακά καλλιεργηθεί μέσα στη μουσική και στον χορό, αυτή η μορφολογική παρα-θεώρηση των δυσικών ποιητών και φιλόλογων σε σχέση με τη ρυθμική μιας δήθεν ρυθμοτονικής προσωδιακής θεώρησης μόνον ως ανεπίδεκτη χιμαιρικά άσχετη παράκρουση μπορεί να ιδωθεί. Αν κάποιος διανοηθεί ν' αντιτείνει πως άλλο η μετρική όπως την αντιλαμβάνεται η φιλολογία κι άλλο όπως την αντιλαμβάνονται οι (κατά τ' άλλα καθ' ύλην αρμόδιες) μουσική κι ορχηστική, καλύτερα γι' αυτόν να το καταπιεί και να μην το εκστομίσει, διότι το τοιούτο φθέγμα του απλώς εκθέτει και γελοιοποιεί τη δυσική ποιητική και φιλολογία έτι περαιτέρω.

Δ. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Σύμφωνα προς όλη την εδώ αναπτυχθείσα θεωρητική σκευή και διαχείριση, η δυσική ρυθμική αντίληψη και σωματικότητα διέπονται απ' το εξής, μεταξύ άλλων, συστημικό δομικό χαρακτηριστικό που μας αφορά εν προκειμένω: πάντων υπόκειται βαθύ υπόστρωμα μονοποσοτικότητας, κι αυτό οδηγεί τις διάρκειες των μεν μετρικών *κρούσεων* (*beats*) «του μετρονόμου» να ρέουν ισοταχώς σ' απόλυτη μονοτονία ανά μετρική μονάδα «χρόνου» [±], των δε μουσικών φθόγγων να έχουν ελεύθερη κι αδιάφορη διάρκεια: τις αποσυνδέει απ' τη ροή του λόγου και, όποτε τις ανασυνθέτει σ' άσματα κι άλλα ωδικά γένη, τις διακινεί έτσι ώστε τ' αδόμενα συλλαβήματα να λαμβάνουν διάρκειες ομοίως, κατ' αρχήν και κατ' αίσθησιν, αδέσμευτες, ελεύθερες κι αδιάφορες.

Οι δυσικοί κλασσικιστές, ωστόσο, καθώς εμείς αόκνως κραυγάζουμε, έχουν πραγματοποιήσει ορισμένα βήματα αναφανδόν αυθαίρετα, ανόητα κι εξοβελιστέα με μίαν απλή θεώρηση, για να μην πούμε σφετεριστικά, έκθετα κι υπεξαιρετικά. Έτσι, η εκ μέρους τους σπουδή της αρχαίας π-προσωδίας εκτροχιάζεται κι εξοκέλλει και ναυαγεί συντριβόμενη στα βράχια: σε πείσμα κάθε ορθόδοξης πολιτισμολογικής ορθοέπειας κι ευθυκρισίας, έχουν αποφασίσει μονομερώς ν' αποκόψουν κάθε τι το σήμερα παρατηρούμενο ως νεογκραίκ, παρεμπίπτον και παρείσακτο κι οθωμανικό (!), χωρίς καν να θέλουν ν' αντιληφθούν ότι, με το ίδιο το σκεπτικό το δικό τους, αν εμείς είμαστε βιωματικά κι αταβιστικά άσχετοι με την αρχαία Ελλάδα μία φορά, εκείνοι είναι πενήντα. Αν δεν είχαν αποκόψει την τρέχουσα ελλαδική και πέριξ πολιτισμικότητα και κυρίως λαλιά, αν δεν είχαν αποκρούσει υψιρρίνως τη σωματικότητα του λαϊκού χορευτή και την ευλαβή ακρόαση της ψαλτικής, αν δεν απέφρασσαν τ' αυτιά τους ν' ακούσουν πώς ηχούν οι φωνολογίες στις διαλέκτους και στα ιδιώματα της ελληνικής γλώσσας και στα τραγούδια μας σήμερα, αν είχαν μέθοδο της προκοπής, δεν

θα σκαριφούσαν ανάστροφη φθογγοκίνητη ανεπιστημόνιστη ψευδοφωνολογία για την αρχαία. Τ' ανάπηρο παρα-θεωρητικό εξάμβλωμά τους μπάζει από παντού.

Στην κάθε περίπτωση, θα όφειλαν να θέσουν το πρόβλημα και να εξηγήσουν πώς η αρχαία φωνολογία και ρυθμική θα μπορούσε να είναι συστημικά εξελίξιμη στις σημερινές. Διότι, έτσι όπως το έχουν πάει και το πάνε, είναι φωνολογικά αδύνατη η μετεξέλιξη εκείνου που έχουν σκαρώσει ώστε να έχει φθάσει στο σήμερα ακουόμενο και χορευόμενο. Κι αν ακόμα ίσχυε ό,τι λένε, όφειλαν να καταδείξουν από πού και πώς ήρθε κι επικράτησε η σημερινή ρυθμική, μουσική και φωνολογική φυσιογνωμία και πολυεστιακότητα στις ενταύθα χώρες. Δεν το πράττουν διότι δεν μπορούν, διότι απλούστατα δεν έχει συμβεί έτσι, διότι είναι συστημικά αδύνατο.

* * * * *

Μ' αυτά τα εφόδια, με σεβασμό και μ' ακέραιο αίσθημα ευθύνης, προσεγγίσαμε την αρχαία ποσοτική προσωδία και την ύψιστη στιχουργική τέχνη της όπως τη συναντάμε στα κείμενα. Έχοντας διεξέλθει τις εύγλωττες προσληψιακές, μαθησιακές και σωματικές εκφάνσεις των δομικών λίθων της στους χορούς και στα τραγούδια, καταλήγουμε κατ' εξοχήν ν' αναζητήσουμε και να εντοπίσουμε μία κορυφαία και κρίσιμη έκφρασή της στην εκφωνητική και μελική τέχνη του ιεροψάλτη, του επώνυμου αλλά και του άγνωστου κι ανώνυμου. Δεν περιοριστήκαμε στη λαϊκή μουσικοχορευτική παράδοση, αλλά προχωρήσαμε στις ύπατες διδαχές της ψαλτικής για λόγους όλως συγκεκριμένους. Η βυζαντινή υμνωδία δεν καλλιεργεί την επαναληπτική σωματική τελετουργία, αλλά θέλει να αίρεται σ' επίπεδο πιο αναχωρητικό, εκφράζοντας το πνεύμα και ρυθμωδώντας το επέκεινα. Τα κείμενά της αποφεύγουν ρυθμικές κανονικότητες διεγερτικές ή λικνιστικές ή ναρκωτικές: κατ' εκλογήν εναλλάσσουν ευφάνταστα πρωτεϊκά σχήματα εκ προθέσεως πνευματικά αρμοζόμενα στη μετρική ροή του λόγου. Με τον τρόπο αυτό, απηχούν συμπαγώς το υπερβατικό φάσμα στίχων απαγγελλόμενων, λογαοιδικών, επισύνθετων, «μετρικά ασυνάρτητων», αιολικών, καθώς και των αποκληθέντων «δακτυλεπίτριτων».

Είναι εμφανές ότι η *σύντομος εκφορά* και το συμπαγέστερο κι απλούστατο πάντων *ειρμολογικόν ύφος* δεν πράττουν άλλο παρά ν' ακολουθούν αδιακόσμητο τον ρυθμό της όσο το δυνατόν απλής φυσικής ροής και προφορικής εκφοράς του λόγου, με το σκεπτικό ότι εκείνος από μόνος του ήδη εμπεριέχει όλη την επισημότητα κι ιερότητα που χρειάζεται. Η ύπαρξη, συγκρότηση, τήρηση κι εκφορά του ειρμολογικού ύφους τεκμαίρεται τον χαλύβδινο ρυθμικό σκελετό αυτούσιο, τόσο κοντινό σε μιαν απέριττη πεζή αναγνωστική εκφορά. Εντεύθεν, η προοπτική ν' ανοίγει σαν παραπέτασμα ο λόγος μαζί με το μέλος απαιτεί υψηλή διαχειριστική αρετή. Ο ικανός και ταλαντούχος μονωδός ιεροψάλτης δοκιμάζεται κάθε φορά στο στασίδι απ' το πώς διαχειρίζεται μία βαθύτερη ιδέα υπερκείμενης ρυθμικής ροής, συντονισμένης στη γενική αλλά και στην εκάστοτε ειδική περίσταση, καθώς γνωρίζει να παρατείνει, να μελίζει, να κινείται, σε μικρές ή μεγάλες ή απόλυτες δόσεις, ανάμεσα στο μέσο στιχηραρικό και στο παρατεταμένο και τεχνικά απαιτητικό παπαδικό ύφος, πραγματώνοντας και την περίφημη και πολυθρύλητη διαλεκτική ανάμεσα σε καταγραφές στενογραφικότερες κι αναλυτικότερες. Ο τρόπος του καθενός είναι στιγμιαίος και προσωπικός, αλλά και κοινός, όπως συμβαίνει και σ' άλλες ζώσες παραδόσεις, όταν π.χ. «αυτοσχεδιάζει επί προτύπου» ένας Ινδός μουσικός ή όταν εκτελεί επί τόπου την καντέντσα του ένας συμφωνικός κοντσερτίστας.

Σημειωτέον, τα γνωρίσματα αυτά είναι οικεία χαρακτηριστικά της ελληνορθόδοξης ψαλτικής, κι ουδαμού των θρυλούμενων έξωθεν οποθενδήποτε καταβολών της. Αποτελούν μαρτύρια παλαιότητας, εντοπιότητας κι ενδημίας με την ευρεία έννοια, είτε π.χ. υψώθηκαν στη θρακική μητρόπολη της Κωνσταντινούπολης είτε έλκονται από συριακές βυζαντινές εστίες της Δαμασκού ή της Αντιόχειας με το πλούσιο σελευκιδικό παρελθόν τους. Γι' αυτό τις θεωρούμε τόσο αρμόδιες στο να δείχνουν έγκυρα δρόμο προς την ολιστικά νοούμενη σωματική ρυθμική εκφορά της αρχαίας π-προσωδιακής διαχρονίας. Και, για να μην ξεχνάμε το σπουδαιότερο, τόσο η αρχαία επική, λυρική και δραματική ποίηση όσο κι η ψαλτική είναι ήχος εκφερόμενος με φωνές ανθρώπων, όχι απλώς μελανόγραφα κείμενα γραφής και ποιητικής και παρασημαντικής, ούτε θεωρητικά πονήματα νεκρά επί χάρτου.

Ο μονωδός ιεροψάλτης επίσης βοηθάει τη φωνή του χειρονομώντας, προκειμένου ν' ακουστεί η λέξη, να εισπραχθεί το νόημά της, να διαμεριστεί η φράση, ρυθμίζοντας το αδόμενον. Ο χοράρχης, όμως, του ψαλτικού χορού χρειάζεται να είναι πολύ πιο απλός και σαφής, αφού αποτείνεται συντονιστικά σ' ομάδα ανθρώπων. Γι' αυτό ακριβώς χειρονομεί ευκρινώς σε χρόνους λιτά κεκανονισμένους. Διευθύνοντας ειρμολογικά, αρμολογεί τον γυμνό μετρικό σκελετό νεύοντας δύο

κατονομάσιμα είδη χρόνων, σταθερά κι ευδιάκριτα και πάντοτε ίδια: χρόνους βραχείς πρώτους και χρόνους μακρότερους ημιόλιους.

Αποτελεί, καθώς εξήραμε, θρίαμβο της μεθοδικής θεωρίας ότι, χωρίς να της εκβιάσουμε ή να της υποβάλουμε εμείς τίποτα, μας οδήγησε η ίδια μόνη της σε κυτταρικούς χρόνους αντιστοίχως δισύλλαβους και τρισύλλαβους, συγκεκριμένα, σαφώς κι ανάγλυφα λόγω της ειρμολογικής ρυθμοτονικής ισοσυλλαβίας, όλους μετρικά ασύνθετους / ανυποδιαίρετους, με λελογισμένες ελευθεριότητες που έως μπορεί να κοσμούν την ωδή με μικρές πλην επαισθητές παροδικές χαρίεσσες δόσεις χορευτικού παιγνίου στο λεπτό όριο του θεμιτού, παραπέμποντας ευθέως, πάνω απ' όλα, στην ενσώματη π-προσωδία των αρχαίων χορικών ασμάτων, μήτρα της δραματικής ποίησης.

Τους ίδιους κατονομάσιμους σαφείς δύο χρόνους γράφει κι ο λαϊκός χορευτής βηματίζοντας μέτρα ασύμμετρα / ρητάλογα, ενόσω βαδίζει το πυκνότερο απ' τα τρία σχήματα βηματισμού –εκείνο που προσιδιάζει σε τύπο συλλαβικό–: δύο βήματα στο ιαμβικό ταχύ ποντιακό τικ, τρία στο επικό ηρωικό δακτυλικό καλαματιανό και στο κυκλικό αναπαιστικό μαντιλάτο, τέσσερα στους παιωνικούς καρσιλαμάδες και πρωταρχικούς ταχείς ζεϊμπέκικους, π.χ. σε σχήμα «απτάλικο» (είδος α΄, [±. ± ± ±] / [~UUU]), ή «χερσονήσου Ερυθραίας» (είδος β΄, [± ±. ± ±] / [U~UU]), ή «κλασσικό» (είδος δ΄, [± ± ± ±.] / [UUU~]) –πβ. τ' όμοιο επείσακτο πρεβεζάνικο φυσούνι.

Διαφέρει ο χοράρχης απ' τον χορευτή γιατί δεν δεσμεύεται απ' τη βαρύτητα κι απ' την περιοριστική σωματική συμμετρία με το άχθος της στήριξης. Δεν βρίσκεται σε πορεία διαρκούς φυσικής πτώσης, αλλ' ανάτασης. Διαφέρει επίσης ο χοράρχης του χορευτή κατά το *ὁμοίως χειρονομεῖν*: ότι δηλαδή διαγράφει με το χέρι κάθε μέτρο αυτοτελώς, ανεξάρτητα κι ίδια, σημαίνοντας την άρση του μέτρου με νεύση πάντοτε καθοδική. Αντίθετα ο χορευτής υποχρεούται ν' αλλάξει πόδι και φορά άρσης όποτε το προηγούμενο μέτρο έτυχε να έχει αριθμό βημάτων περιττό, βαδίζοντας τα μέτρα εναλλάξ, ένα παρά ένα, όταν το περιττόβαμον μοτίβο είναι σταθερό.

Στη λειτουργία του, ειρήσθω εν παρόδω, μοιάζει με τον δυσικό μαέστρο και χοράρχη. Η διαφορά έγκειται στις αντίστοιχες βασικές κι ενσώματες ρυθμικές: η εκεί ρυθμική βαίνει πρωταρχικά δισχιδώς κατά σχήματα διττά μονοποσοτικά –μόνον ολόρρητα και μόνον ολάρρητα–, ενώ η ενταύθα τα έχει αναμεμειγμένα και συντεθειμένα σ' ευανάγνωστα παντοειδή π-προσωδιακά σχήματα ρητάλογα. Διαφέρει, τέλος, ο χοράρχης απ' τον λαϊκό παραδοσιακό τραγουδιστή, κατά τ' ότι εκείνος μεν φωνουργεί δημωδώς κι αμαθώς κι ασυνείδητα και κατ' αίσθησιν, ενώ το έργο του ιεροψάλτη και του ψαλτικού χοράρχη είναι λειτούργημα λόγιο κι εγγράμματο κι ενσυνείδητο και κατά παιδείαν.

Όποιος τυχόν οπουδήποτε θελήσει να εν-σωματώσει την αρχαία ελληνίδα π-προσωδία και να την εκφέρει, ιδού η Ρόδος, ιδού και το πήδημα. Κι εμείς, εν κατακλείδι, αφού δεν γνωρίζουμε να ψάλλουμε, αφού ωστόσο το σώμα μας μιλάει αυτή τη γλώσσα, κι αφού ευλογηθήκαμε να καρούμε καλοί μαθητές και θεωροί των θαλερών τετραόδιων «μαθημάτων της φιλοσοφίας», ας αξιωθούμε, τουλάχιστον, να διατελούμε υμνωδοί της υμνωδίας και των υμνωδών της κι απόστολοι των δικαίων της, *αἰσυμνῆται τοῦ λόγου τοῦ ἐν ἀρχῇ, τοῦ λόγου τοῦ ὀρθοῦ, τοῦ οὐ καμπτομένου, τοῦ ὄντος καὶ τοῦ ἐσομένου*.

Ε. ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ

Ιδού, λοιπόν, «ανοίξω το στόμα μου», κι αρχή πρώτη του ύμνου του όρθιου κι ακάθιστου, δημιουργήματος, κατά μίαν επίμονη παράδοση, του Ρωμανού του Μελωδού. Όπου, για να μην επιλησμονούμε κι όλας, κατά κυριολεξίαν Ρωμανός δεν σημαίνει άλλο απ' αυτό που επονομάζουμε κι αντιλαμβανόμαστε σήμερα με τον όρο «Βυζαντινός». Την ακριβή συλλαβικότητα της ωδικής αυτής στροφής «ανοίγει το στόμα του» κι ακολουθεί ο Οδυσσέας Ελύτης μ' άτεγκτη μορφολογική αυστηρότητα, συνθέτοντας, θα λέγαμε, άσμα συγκείμενο από πέντε αντιστροφές της, τηρουμένων των αναλογιών προς την αρχαία στροφική στιχοδομία. Τα ρυθμολογούμε μαζί, με τη νέα υπομέθοδο που εκ του μηδενός στήσαμε και διεξήλθαμε στο παρόν πόνημα, ως δείγμα επιφανές κι άφθαρτο των εδώ εκστομιζόμενων και παραδοσιακά λειτουργούντων στη διαχρονία της ελληνικής γλώσσας και του δικού της ποιητικού *συνειδέναι*, *εφιστάναι* κι *επίστασθαι*. Προσωπικά, αυθαιρετούμε λιγάκι υποκύπτοντας σε μία μικρή ορχηστική ενόρμηση, εκμεταλλευόμενοι τη θεμιτή λελογισμένη χρήση λειμμάτων και καταληκτήριων τονών.

Παραθέτουμε την ωδή του Ελύτη ολόκληρη για δύο λόγους. Ο πρώτος: επειδή θέλουμε να δείξουμε πόσο στο διηνεκές μπορεί να τραβήξει η αυστηρή σύνθεση αντιστροφών, κατά την οποία το

βασικό και μόνο πρόταγμα ήταν, στην αρχαιότητα, η π-προσωδιακή σύμπτωση. Ο δεύτερος: επειδή, επί του σημαινόμενου, ο μεν *Ἀκάθιστος* άρχεται από μιας επαγγελίας-προστάγματος σε χρόνο μέλλοντα της οριστικής και σε πρόσωπο συλλογικά πρώτο ενικό, η δε δωδέκατη ωδή του *Ἄξιόν ἐστι* λήγει ως πρόταση κρίσεως σε χρόνο ενεστώτα, στο ίδιο πρόσωπο-υποκείμενο και στην ίδια πνοή. Και τούτο το ζεύγος, άρξεως και λήξεως, μας εκφράζει αληθώς και μας ρυθμίζει εκ βάθρων *ἐν δόξῃ ὀρθῇ. Ἀνέῳκται οὖν.*

ΠΑΙΩΝΙΚΑ ΔΙΜΕΤΡΑ Α΄ (*«ἡμιεννεάσημα»* / *ἐννεάψοφα*)

Ἀ-	*|νοίξω τὸ*	*στόμα*	*μου καὶ*	*πληρω-*	*|θήσεται*	*πνεύμα-*	*τος→*	*\ καὶ*
Ἀ-	*|νοίγω τὸ*	*στόμα*	*μου κι ἀ-*	*ναγαλ-*	*|λιάζει τὸ*	*πέλα-*	*γος→*	*\ καὶ*
Χα-	*|ράζω τὶς*	*φλέβες*	*μου καὶ*	*κοκκι-*	*|νίζουν τὰ*	*ὄνει-*	*ρα→*	*\ καὶ*
Ζα-	*|λίζει τ' ἀ-*	*γιόκλη-*	*μα καὶ*	*κατε-*	*|βαίνω στὸν*	*κῆπο*	*μου→*	*\ καὶ*
Σκου-	*|ριάζουν τὰ*	*σίδε-*	*ρα καὶ*	*τιμω-*	*|ρῶ τὸν αἰ-*	*ῶνα*	*τους→*	*\ ἐ-*
Γυ-	*|μνώνω τὰ*	*στήθη*	*μου καὶ*	*ξαπο-*	*|λυοῦνται οἱ*	*ἄνε-*	*μοι→*	*\ κι ἐ-*
ı	|íıı	íı	íı	íı	|íıı	íı	í:	\ ı
♪	|♫	♫	♫	♫	|♫	♫	♩	𝄾 ♪
♪	|♩.	♩	♩	♩	|♩.	♩	♩	♩
ı	| ~	∪	∪	∪	|~	∪	∪	∪

	|λόγον ἐ-	*ρεύξο-*	*μαι τῇ*	*βασι-*	*|λίδι μη-*	*τρὶ→*	**	*καὶ ὀ-*
	|παίρνει τὰ	*λόγια*	*μου στὶς*	*σκοτει-*	*|νές του σπη-*	*λιὲς→*	**	*καὶ στὶς*
	|τσέρκουλα	*γίνον-*	*ται στὶς*	*γειτο-*	*|νιὲς τῶν παι-*	*διῶν→*	**	*καὶ σεν-*
	|θάβω τὰ	*πτώμα-*	*τα τῶν*	*μυστι-*	*|κῶν μου νε-*	*κρῶν→*	**	*καὶ τὸ*
	|γὼ πού δο-	*κίμα-*	*σα τὶς*	*μυρι-*	*|άδες αἰχ-*	*μὲς→*	**	*κι ἀπὸ*
	|ρείπι_α σα-	*ρώνου-*	*νε καὶ*	*χαλα-*	*|σμένες ψυ-*	*χὲς→*	**	*κι ἀπ' τὰ*
	|íıı	íı	íı	íı	|íıı	í:	\\	íı
	|♫	♫	♫	♫	|♫	♩	𝄽	♫
	|♩.	♩	♩	♩	|♩.	♩	𝄽	♩
	|~	∪	∪	∪	|~	∪	∧	∪

ΠΥΡΡΙΧΙΑΚΟΝ ΤΡΙΜΕΤΡΟΝ (*«δίσημον»* / *τετράψοφον*)

|φθήσο-	*μαι (\) φαι-*	*|δρῶς πα-*	*νηγυ-*	*|ρίζων*	*\ καὶ*
|φώκιες	*τὶς (\) μι-*	*|κρὲς τὰ*	*ψιθυ-*	*|ρίζει*	*\ τὶς*
|τόνια	*στὶς (\) κο-*	*|πέλες*	*π' ἀγρυ-*	*|πνοῦνε*	*\ κρυ-*
|λῶρο	*τὸ (\) χρυ-*	*|σὸ τῶν*	*προδο-*	*|μένων*	*\ ἀ-*
|γιούλια	*καὶ (\) ναρ-*	*|κίσσους*	*τὸ καὶ-*	*|νούργιο*	*\ μα-*
|νέφη	*τὰ (\) πυ-*	*|κνά της*	*καθα-*	*|ρίζουν*	*\ τὴ*
|íı	í(\)ı	|íı	íı	|íı	\ ı
|♫	♪(𝄾)♪	|♫	♫	|♫	𝄾 ♪
|♩	♩ (.)	|♩	♩	|♩	♩
|∪	∪̄	|∪	∪	|∪	∪

ΣΠΟΝΔΕΙΑΚΟΝ ΔΙΜΕΤΡΟΝ (*«ἡμιεξάσημον»* / *ἑξάψοφον*)

|ᾄσω γη-	*θόμενος*	*|ταύτης τὰ*	*θαύματα.*
|νύχτες πού	*κλαῖν τῶν ἀν-*	*|θρώπων τὰ*	*βάσανα.*

|φὰ γιὰ ν' ἀ-	κοῦν τῶν ἐ-	|ρώτων τὰ	θαύματα.
|στέρων τους	κόβω νὰ	|πέσουν στὴν	ἄβυσσο.
|χαῖρι_ἐτοι-	μάζω πού_ἀρ-	|μόζει στούς	Ἥρωες.
|γῆ, νὰ φα-	νοῦν τὰ Λει-	|βάδια τὰ	Πάντερπνα!
|ίιι	ίιι	|ίιι	ίιι
|♪♫♫	♪♫♫	|♪♫♫	♪♫♫
|♩.	♩.	|♩.	♩.
|~	~	|~	~

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Baud-Bovy Samuel, ομότιμος καθηγητής του Πανεπιστημίου της Γενεύης: «Αρχαία και νέα Ελλάδα». Κείμενο από διάλεξή του, 1984. http://www.e-istoria.com/2013_eth%20%283%29.html

Bellermann Fridericus (εκδ., μτφρ., υποσ., εικονογρ.) *Ἀνωνύμου σύγγραμμα περὶ μουσικῆς. Bακχείου τοῦ Γέροντος εἰσαγωγὴ τέχνης μουσικῆς. Anonymi scriptio de musica. Bacchii Senioris introductio artis musicæ.* Berlin, Albert Foerstner, 1841. http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id =mdp.39015007628582;view=1up;seq=9

Boeckh Philipp August (επιμ., εισαγ., μτφρ., σχόλ.) *Die Grundzüge der griechischen Rhythmik im Anschluss an Aristides Quintilianus erläutert von Julius Caesar*: 1861, Marburg, N.G. Eltwert'sche Universitäts-Bucchandlung. https://archive.org/details/diegrundzgederg00quingoog

Δραγούμης Μάρκος Φ. & Λέκκας Δημήτρης Ε. (επιμ.) *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού* Τόμος Α: *Διαλεκτικοί συσχετισμοί – Θεωρία της μουσικής*. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο: Πάτρα 2003.

Δραγούμης Μάρκος Φ. & Λέκκας Δημήτρης Ε. (επιμ.) *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού* Τόμος Δ: *Θεωρία χορού – Ελληνική χορευτική πράξη: αρχαίοι και μέσοι χρόνοι.* Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο: Πάτρα 2003.

Düring Ingemar *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik*. Göteborgs högskolas årsskrift, 99-0161311-6 ; 40:1. Göteborg. 1934.

Ελύτης Οδυσσέας *Το άξιον εστί*, Ίκαρος, Αθήνα 1959.

Georgiades Thrasybulos / Γεωργιάδης Θρασύβουλος Γ. *Der griechische Rhythmus: Musik, Reigen, Vers und Sprache*. Schröder, Hamburg 1949 (ursprünglich Habilitationsschrift der Universität München als: *Bemerkungen zur antiken Quantitätsmetrik*, 1947) / *Ο ελληνικός ρυθμός. Μουσική - χορός - στίχος - γλώσσα.* Πρόλογος - μετάφραση Λαγοπάτη-Τόμπρα Χαρά. Αρμός, Αθήνα 2001 Σεπτέμβριος 2001.

Georgiades Thrasybulos, *Musik und Rhythmus bei den Griechen: Zum Ursprung der abendländischen Musik.* Rowohlt, Hamburg 1958 (diverse Neuauflagen).

(von) Helmholtz Hermann L.F. (1954) *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Επιμ., μτφρ., αναθεώρ., συμπλήρ.: Alexander J. Ellis. New York: Dover Publications, Inc. (=1885[2]).

(von) Jahn Gotthelf Friedrich Karl / Janus Carolus (επιμ., εισαγ., μτφρ., σχόλ.) *Musici scriptores Graeci. Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiarum veterum quidquid exstat.* Lipsiae 1895, in aedibus B.G. Teubneri. https://archive.org/details/musiciscriptore00jangoog

Λέκκας Δημήτρης Ε. «Η διατονική βάση της βυζαντινής μουσικής» στο: *Πολυφωνία* αρ. 8, εκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 2006:7-35.

Λέκκας Δημήτρης Ε. «Βυζαντινό μαλακό χρώμα: συστημική δομική προσέγγιση» στο: *Πολυφωνία* αρ. 17, εκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 2010:7-33.

Λυπουρλής Δημήτριος *Αρχαία ελληνική μετρική: μια πρώτη προσέγγιση*. Θεσσαλονίκη 1983, εκδ. παρατηρητής.

Michaelides Solon *The music of ancient Greece – an encyclopaedia.* London: Faber & Faber Limited, in Association with Faber Music Limited, 1978.

Roberts William Rhys *Dionysius of Halicarnassus: On literary composition, being the text of De compositione verborum, edited with introduction, translation, notes, glossary, and appendices*. MacMillan and Co., Limited, London 1910. https://archive.org/stream/cu31924026465165#page/n7/mode/2up

West Martin Litchfield *Ancient Greek music*, Oxford: Clarendon Press 1992

Westphal Rudolf *Die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker* (Supplement zur Griechsischen Rhytmiker von A. Rossbach). Leipzig, Druck und Verlag von B.G. Teubner, 1861. http://books.google.gr/books?id= ZAVBAAAAcAAJ&lpg= PA64&pg=PA26&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

[1] Ο όρος αντλείται απ' τη βυζαντινή μουσικολογία, συγκεκριμένα δε απ' τα λεγόμενα *δυσικά* μέλη της ψαλτικής.

[2] «Πήγαν για μαλλί και βγήκαν κουρεμένοι» όποιοι κάνουν τέτοια. Πβ. Λέκκας 0.2.1: «Θεωρία, πράξη και Θεωρητικά», 0.2.2: «Οι δύο όψεις της μουσικής: θεωρία και πράξη» στο: Δραγούμης & Λέκκας 2003:Α:36-41.

[3] Για εμπεριστατωμένη παρουσίαση τι είναι συμβατικό / ειωθός σχετικά με την Υπόθεση Εργασίας και τι παραβατικό / άηθες, βλ. Λέκκας 2003: 1 κ.ε. στο άρθρο μας στην *Πολυφωνία*.

[4] Το πολυσχιδές αυτό πρόβλημα συμποσούται στ' ότι i. η διαλεκτική *απαγορεύεται* να διατυπώνει «νόμους» από παρατηρήσεις συνάγοντας αίτια από αιτιατά, διότι έτσι αναστρέφει την αποχρώσα σχέση τους, ανατρέπει την *αιτιότητα* (*causalitas*) και κατεδαφίζει τη λογική τάξη, κι ως εκ τούτου ii. η διαλεκτική *απαγορεύεται* ν' αναγορεύει την *ένδειξη* (*evidentia*) –ήτοι έναυσμα για διάγνωση τυχόντων συσχετισμών και για διατύπωση υποθέσεων– σ' *απόδειξη* (*demonstratio*) –ήτοι σε διαλεκτική συνεκτική μεθοδολογία γι' άντληση αιτιωδών κανόνων και συμπερασμάτων.

[5] Όπου παραπάνω. Επίσης Βιρβιδάκης & Λέκκας 1.4.3: «Διαπολιτισμικότητα και διιστορικότητα», 1.4.4: «Το "σωστό" και το "λάθος" στη μουσική και στον χορό», στο ίδιο: Α:76-78.

[6] Π.χ. δεν μελετάται η γλώσσα του Ράπα Νούι (της νήσου του Πάσχα) με βάση τα λιγοστά γραπτά κείμενά της, τα οποία, μάλιστα, δεν είναι καν εφικτό ν' αναγιγνώσκονται.

[7] Π.χ., αν αναφέρεται σε κείμενο αττικό η έκφραση «*ὡς λαλοῦσι Θηβαῖοι*», ή το επίθετο «*σφαιροειδής*», δεν θ' αναζητεί κανείς τους ορισμούς μες στο κείμενο καθ' εαυτό. Εμείς εδώ έχουμε κατά κόρον συγγράψει έτσι, επανεισάγοντας στη σπουδή όγκους από δέοντα κι οσημέραι αγνοημένα.

[8] Georgiades 1947, Georgiades 1958. Βλ. και την ελληνιστί μετάφραση Γεωργιάδης 1994.

[9] Και οι δύο αυτές άγουσες είναι σπαρμένες ολούθε μ' αριθμούς. Βλ. όπου και σημ. τέλ. 2.

[10] Η πρότυπη κι η αντιπροσωπευτική όψη των ακριβών δομημάτων είναι πράγματα εντελώς διαφορετικής υφής.

[11] Η μετρική κι η ταξινομιακή όψη των ακριβών δομημάτων είναι πάλι δύο πράγματα διαφορετικής υφής, αλλ' αυτή τη φορά συνδέονται άμεσα.

[12] Επαρκείς στοιχειώδεις πληροφορίες στο http://en.wikipedia.org/wiki/Acculturation για βασικές πολυεπίπεδες προσεγγίσεις και βιβλιογραφικές κατευθύνσεις.

[13] Επαρκής βιβλιογραφία για την *ενσωμάτωση* στο http://en.wikipedia.org/wiki/Embodied_cognition.

[14] Για μία πρότερη ολοκληρωμένη πραγματειακή σχετική σύνθεση βλ. Λέκκας 1.3.1-3: «Ελληνικός ρυθμός και προσωδία»: Δραγούμης & Λέκκας 2003:Δ:64-75. Ευθέως η μετρική τεκμαίρεται ότι την πρότυπη κανονιστική / ρυθμιστική παρέμβαση στον χρονισμό του λόγου την ασκεί αναγκαστικά η άδουσα χορική όρχηση. Η ίδια η ορολογία της είναι ορολογία βηματικού χορού και –για τους εξοικειωμένους με τους λαϊκούς παραδοσιακούς χορούς– εξαρτώμενη απ' τ' α*ριστερό* σκέλος σε βηματικές ορχήσεις δεξιόστροφες, αφού το κατά κράτος επικυρίαρχο ποσοστό των ανθρώπων είναι δεξιόχειρες και δεξιόποδες. Το μετρικό κύτταρο (*motivum*) ονομάζεται *πους* κι η εναρκτήρια ποσότητά του καλείται *ἄρσις* (*arsis*, ενν. του αριστερού ποδός, εφόσον το βασικό εναρκτήριο μετρικό βηματικό κύτταρο στους χορούς άρχεται με θέση του δεξιού κι άρση του αριστερού), ενώ η επόμενη *θέσις* (*thesis*, του αριστερού μ' άρση του δεξιού). Αξιοσημείωτη απόρροια είναι ότι, επί βηματισμού *συλλαβικού*, το μετρικό βηματικό κύτταρο για βασικά μέτρα αρτιοσύλλαβα (δισύλλαβα: ΑΘ, τετρασύλλαβα: ΑΘΑΘ) είναι απλώς κατ' επανάληψιν ανακυκλητικό (*recursivum*), ενώ για περιττοσύλλαβα (τρισύλλαβα) είναι –κατοπτρικά– εναλλασσόμενο (*alternatum*): ΑΘΑ | ΘΑΘ. Σημειώνουμε ότι η *άρσις* του αριστερού συμπίπτει με τον *κάτω χρόνο* (*downbeat*) του μουσικού μέτρου. Μεταφράζοντας τα ελληνικά ωδεία τον κάτω χρόνο ως «θέση» του μέτρου, ονομάζουν θέση την αρχαϊστί άρση, κι άρση την αρχαϊστί θέση!

[15] Αριστόξενος *Ῥυθμικῶν στοιχείων δεύτερον*, Westphal:28-35. Διονύσιος *Περὶ ὀνομάτων συνθέσεως* XV, Roberts:150-156. Ο όρος πολλάκις τίθεται σε κείμενα μ' άλλη σημασία: εκείνη του μετρικά ποδικού επαμφοτερίζοντος στοιχείου, του εμφανιζόμενου άλλοτε ως βραχέος κι άλλοτε ως μακρού αδιακρίτως. Ας προσέχουμε: πρόκειται για οροχρησία πλημμελή και παραπλανητική. Ο όρος «δίχρονος» είναι τρις χειρότερος.

[16] Πβ. π.χ. Αριστόξενος, ό.π.:28-29: «*Διὰ ταύτην γὰρ τὴν αἰτίαν τὸ μὲν ἡρμοσμένον εἰς πολὺ ἐλάττους ἰδέας τίθεται, τὸ δὲ ἀνάρμοστον εἰς πολὺ πλείους. Οὕτω δὲ καὶ τὰ περὶ τοὺς χρόνους ἔχοντα φανήσεται.*». Επίσης Διονύσιος XXVIII, Roberts:172-174: «*Τὴν μακρὰν βραχυτέραν εἶναί φασι τῆς τελείας, οὐκ ἔχοντες δ' εἰπεῖν ὅσῳ, καλοῦσιν αὐτὴν ἄλογον.*». *Οὐκ ἔχοντες* μπορεί να σημαίνει πως αδυνατούν, πως δυσκολεύονται, πως δεν είναι βέβαιοι ή πως εμφιλοχωρούν χαλαρότητες, ποικιλότητες ή και διχογνωμίες. Ο Βακχείος (Jahn:313), μεταχειρίζεται την περαιτέρω επεξήγηση «*λόγῳ* [ενν. *ἀριθμητικῷ*] *δυσαπόδοτον*», όπου η μέτρηση δηλαδή συλλαμβάνεται δυστροπούσα έναντι της μετρικής αναφορικότητας. Βλ. και Michaelides λήμματα chronos, rheton - alogon.

[17] Shakespeare William *Hamlet*, III i: μολαταύτα, η εδώ υποκείμενη κι επένθετη ποσοτικότητα ιαμβικού τριμέτρου είναι γνωστή και δεόντως αξιοποιημένη στη συνεχή κι αδιάσπαστη παράδοση της υψηλής βρετανικής υποκριτικής τέχνης: άνθρωποι του θεάτρου την διακονούν κι εκφωνούν τα κείμενά της έτσι στη σκηνή.

[18] Η ιδέα αυτή βρίσκεται ήδη καταγεγραμμένη στην εντέλειά της, στο σωζόμενο απόσπασμα των *Ρυθμικών* του Αριστόξενου, ό.π.:30: «*Ἔστι δὲ τὰ ῥυθμιζόμενα τρία: λέξις, μέλος, κίνησις σωματική.*».

[19] Βλ. παρακάτω, κυρίως ΥΠ. ΕΡΓ. Γ.8 και Γ.9. Πρόκειται για μίαν απ' τις πλέον κλασσικές περιπτώσεις της ελληνικής μαθηματικής ιδέας, κατά τις οποίες το *θεωρούμενο* είναι απλό, ακριβές, αρχετυπικό και θεμελιακό κι *ὄντως ὄν*, ενώ το *εκδηλούμενο* είναι μιμησιακό, απατηλό, σκιώδες, αναρχούμενο κι επαισθητώς διαποικιλτικά αποκλίνον είδωλο, αλόγως απειρόμορφο. Κατά ταύτα, η μεν *θεωρία* προδιαγράφει για τον υπαρκτό κόσμο μόνο *τάσεις και ροπές*, η δε *φύσις* απηχεί τη θεωρία μιμησιακά, ατελώς, προσεγγιστικά, παραλλακτικά κι άναρχα.

[20] Επειδή οι ενδείξεις του μετρονόμου εκφράζονται σε ±/min, κι επειδή 1 min = 60 sec, βρίσκουμε τις συχνότητες αν διαιρέσουμε τις ενδείξεις του μετρονόμου διά 60. Μετά οι περίοδοι προκύπτουν άμεσα ως τ' αντίστροφα των συχνοτήτων.

[21] Ellis Alexander J. "Additions by the Translator", App. XX A Art. 18, στο Helmholtz 1954:435.

[22] *ἐκλογίζεσθαι*: Bellermann (Ανώνυμος Β΄):27.

[23] Διονύσιος XV, στο ίδιο:22-28: *Αἰτία δὲ τίς τοῦ κἀκείνας* [ενν. *τὰς μακρὰς*] *ἐν διπλασίῳ λόγῳ* **θεωρεῖσθαι** *τῶν βραχειῶν καὶ ταύτας* [ενν. *τὰς βραχείας*] *ἐν ἡμίσει τῶν μακρῶν,* **οὐκ ἀναγκαῖον** *ἐν τῷ παρόντι σκοπεῖν.*

[24] Η υφέρπουσα σύνδεση είναι ότι, χαλαρά, το βραχύ «αντιστοιχεί» προς ημιτόνιο και το μακρό προς τόνο.

[25] Στην ουσία, ένα κατηγορικό σχηματικό προσεγγιστικό σύστημα τύπου {1, 2} καταγράφεται ακριβέστερα ως {1±½, 2±½} ή, ακόμα πιο αναλυτικά, {[½, 1½), [1½, 2½)}.

[26] Βακχείος 94: ό.π.313.

[27] Σημαίνει, μετρικά, 1½±¼, δηλαδή οπουδήποτε στο διάστημα [1¼, 1¾), πβ. και σημ. τέλ. 36. Στον βαθμό που οι άλογες τιμές τίθενται όντως μετρικά, ας δούμε πώς λειτουργούν τα κλασματάκια του Αριστόξενου και των Δυσιβόρειων στο πλαίσιο της κλασσικής προσεγγιστικής. Αν μετράμε με χρόνους πρώτους κι επομένως με μακρά ρητά ήγουν διπλάσια, τα δύο διίστανται. Το άλογο $1\frac{2}{7}$ του Μπεκχ ισούται με 1.2857, στρογγυλεύεται σ' 1, εξισούται προσεγγιστικά με χρόνο πρώτο κι άρα λογίζεται ως βραχύ, ενώ το 1⅓ του Ουέστ, ίσο με 1.6667, εμπίπτει στη ζώνη 2±½, στρογγυλεύεται σε 2, εξισούται προσεγγιστικά με χρόνο διπλάσιο κι άρα λογίζεται ως μακρό. Ας μετρήσουμε όμως, εναλλακτικά, και με ημίση τώρα. Αυτή τη φορά, τόσο το $1\frac{2}{7}$ (= 2.5714 × ½ ≅ 3 × ½ = 1½) όσο και το 1⅓ (= 3.3333 × ½ ≅ 3 × ½ = 1½) πέφτουν μαζί στη ζώνη 1½±¼, κι αμφότερα λογίζονται ως άλογα μακρά ημιόλια, οπότε τα δύο συμπίπτουν. Αν μετρούσαμε με κάτι άλλο, θα μας έβγαιναν ίσως άλλα.

[28] Το εδώ εμφανιζόμενο «ελληνικό και πέριξ σύστημα» δεν είναι ούτε μόνον ελληνικό ούτε απανταχού ελληνικό. Επομένως δεν δύναται να προβληθεί καν ως ειδοποιά ελληνικό. Δύναται όμως να εκληφθεί, υπό συνθήκες τεταμένης προσοχής, ως «χαρακτηριστικά ελληνικό», όποια απόχρωση τυχόν αποδοθεί στον όρο, απαλλαγμένη από κάθε ίχνος ιδεολογιών κι ιδεολογημάτων και προϊδεασμών και προαιρέσεων.

[29] Τούτο είναι κάτι που είχαμε εξηγήσει πριν από χρόνια πολλά, περίπου είκοσι, και στον αείμνηστο δάσκαλό μας Γεώργιο Αμαργιανάκη, διότι τον προβλημάτιζε.

[30] Καρυωτάκης Κώστας Γ. *Νηπενθῆ*, 1921, «Πολύμνια», απ' την ενότητα *Πληγωμένοι θεοί*.

[31] Σολωμός Διονύσιος *Οἱ ἐλεύθεροι πολιορκημένοι*, σχεδίασμα Α΄ 1.

[32] Byron George Gordon "The destruction of Sennacherib", *Hebrew melodies*, 1815. Στίχος με ψευδώνυμο ταμπελάκι μαϊμουδ-«ανάπαιστων», λόγιο δείγμα αγγλικής στιχουργικής μονομερώς ρυθμοτονικής. Εδώ, αντίθετα με το παράδειγμα απ' τον *Hamlet*, δεν λαμβάνεται υπ' όψιν η φυσική π-ποσοτική προσωδία της γλώσσας, θεωρουμένης εκφοράς μονοποσοτικής κι ισοσύλλαβης.

Δημήτρης Ε. Λέκκας. *Παιδεία: BS, Μαθηματικά, Carnegie – Mellon University· MBA, The University of Rochester· διδάκτωρ, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών. Συγγραφέας εγχειριδίου και διδάσκων επί μία δεκαετία, Σπουδές στον Ελληνικό Πολιτισμό, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Πολυετής επαγγελματική εμπειρία στα μέσα ενημέρωσης (Τρίτο Πρόγραμμα επί Χατζιδάκι, ΕΤ1, ΕΡΑ2, 902 Αριστερά, Μεταδεύτερο)· μουσικολογικά κι άλλα κείμενα σ' έντυπες εκδόσεις, διδασκαλία σεμιναρίων και μαθημάτων για μουσική, μαθηματικά και γλώσσα, μεταφράσεις. Μαθητής του Καταλανού συνθέτη Λεονάρδο Μπαλάδα, έχει συνθέσει για διάφορα σύνολα· τραγούδια, δίσκοι, CD και DVD, μουσικές για θέατρο (Εθνικό, ΚΘΒΕ κ.ά.), κινηματογράφο (βραβείο 22ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης), τηλεόραση, κινούμενα σχέδια, κουκλοθέατρο, θέατρο σκιών (μόνιμη πολυετής συνεργασία με τον Ευγένιο Σπαθάρη), εικαστικές κι επιστημονικές εκθέσεις, μπαλέτα. Έρευνα στους τομείς της τονοτροπικής και ρυθμικής θεωρίας της μουσικής, της δομικής, συγκριτικής κι ιστορικής (αρχαίας, βυζαντινής, παραδοσιακής, ισλαμικής) μουσικολογίας και εθνομουσικολογίας, της λογικής και των μαθηματικών, της κοσμολογίας κι αστρονομίας, της θεωρητικής φυσικής, της γλωσσολογίας, της αρχαιολογίας, προϊστορίας, ιστορία, κι αρχαίας φιλοσοφίας σ' ό,τι σχετίζεται με τη μουσική. Συνέδρια, αρθρογραφία, διαλέξεις, εκδόσεις.*

Serbian Chant: Aspect of Improvisation in a Process of *Krojenje*

Marina Marković[1] and Blanka Bogunović[2]

[1]Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Serbia
marinajmarkovic@gmail.com

[2]Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Serbia
bbogunovic@rcub.bg.ac.rs

Abstract. Serbian chant, which is formed on the territory of the Metropolitanate of Karlovci in the late 18th century, have been transmitted for a long time primarily by oral tradition, despite numerous attempts to make church melodies available for liturgical use by making miscellaneous collections. In the process of oral transmission of the melodies belonging to the so-called short chant (i. e. less melismatic chant), hymns of the *Osmoglasnik* (Octoechos) serve as a basis for *krojenje* (literally: *tailoring*), which means adaptation of music to a text. Since the procedure of *krojenje* involves simultaneous detaching *Osmoglasnik* melodies from their original texts and attaching them to the texts from other liturgical books without notation realized orally, *krojenje* is inherent in improvisation, which is an integral part of the process of creating a musical work during the act of performing, even in the cases when musical work is not created by improvisation completely, as is the case with hymns of contemporary Serbian chant. This fact initiated our interdisciplinary – psychological and musicological – research, with an aim to determine the importance of improvisational process in shaping of melodies in Serbian chant, based on analysis of musical-cognitive aspects of improvisation, manifested during the process of *krojenje*.

Περίληψη. Το σερβικό μέλος, το οποίο διαμορφώθηκε στην περιοχή της Μητρόπολης Karlovci στα τέλη του 18ου αι., διαδόθηκε για πολύ καιρό κυρίως μέσω της προφορικής παράδοσης, παρόλο που έγιναν πολυάριθμες προσπάθειες να καταστούν διαθέσιμες οι εκκλησιαστικές μελωδίες για λειτουργική χρήση με τη δημιουργία ποικίλων γραπτών συλλογών. Στη διαδικασία της προφορικής παράδοσης των μελωδιών που ανήκουν στο λεγόμενο Σύντομο μέλος, ύμνοι της Οκτωήχου χρησιμοποιούνται σαν βάση για το krojenje (επί λέξη «ραπτική»), που ουσιαστικά σημαίνει προσαρμογή της μουσικής σε άλλο κείμενο. Η διαδικασία του krojenje περιλαμβάνει ταυτόχρονα την αποσύνδεση των μελωδιών της Οκτωήχου από τα αυθεντικά τους κείμενα και την επισύναψη του σε κείμενα από άλλα λειτουργικά βιβλία χωρίς σημειογραφία. Εφόσον αυτή είναι μια διαδικασία προσαρμογής προϋπαρχουσών μελωδιών σε νέα κείμενα και πραγματοποιείται προφορικά, το krojenje είναι έμφυτο στον αυτοσχεδιασμό, το οποίο είναι αναπόσπαστο μέρος της δημιουργίας ενός μουσικού έργου κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης, ακόμη και στις περιπτώσεις που ένα μουσικό έργο δεν δημιουργείται εξ ολοκλήρου από αυτοσχεδιασμό, όπως στην περίπτωση των ύμνων του σύγχρονου Σερβικού μέλους. Αυτό το γεγονός πυροδότησε την διεπιστημονική - ψυχολογική και μουσικολογική- έρευνά μας με σκοπό να καθοριστεί η συνεισφορά και η σπουδαιότητα της αυτοσχεδιαστικής διαδικασίας στη διαμόρφωση των μελωδιών του σερβικού μέλους, με βάση την ανάλυση των ψυχολογικών, δηλαδή των μουσικών - γνωστικών πλευρών του αυτοσχεδιασμού που εμφανίζονται κατά τη διάρκεια της προσαρμογής. Ο κύριος στόχος είναι να απαντήσουμε στο ερώτημα πότε και σε ποιά έκταση ο τρόπος με τον οποίο η διαδικασία του αυτοσχεδιασμού θα μπορούσε να εξηγηθεί από τα υπάρχοντα γνωστικά πρότυπα του μουσικού αυτοσχεδιασμού. Αυτή η εργασία παρουσιάζει τα αποτελέσματα της ανάλυσης που οδηγούν στο συμπέρασμα ότι οι γενικοί νόμοι της γνωστικής λειτουργίας, καθώς επίσης και οι ψυχολογικές αρχές της αυθόρμητης δημιουργικής διαδικασίας, του αυτοσχεδιασμού, που συμβαίνει και στα πλαίσια άλλων μουσικών ειδών, θα μπορούσαν να εφαρμοστούν και στη διαδικασία του krojenje στο Σερβικό μέλος.

1. SERBIAN CHANT AND PROCESS OF *KROJENJE*

The fact that the melodies from the *Osmoglasnik* (Octoechos) represent the dominant basis for *krojenje* in Serbian church singing practice is derived from significance of hymns of *Osmoglasnik* in

Copyright: © 2014 Marina Marković et al. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 3. 0 Unported, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

the Orthodox ritual context: they are repeated multiple times during the church year, thus enabling psalts to remember tunes easily. Although a certain number of texts from various service books has been written down in notation form,[1] the daily usage of anthologies of church melodies is still not customary in the liturgical practice of the Serbian Orthodox Church. Instead, psalts sing melodies that belong to different church modes by heart. The necessity of dealing skillfully with the complex order of performing songs from different service books, which are used alternately during the service, is one of the reasons why psalts mostly do not sing from notation. Instead, in shaping liturgical texts musically, they rely on the process of *krojenje* in whose essence one can recognize the improvisation principle.

2. STRUCTURAL MODELS OF IMPROVISATION

Improvisation is an act of spontaneous and flexible creativity, which takes place within the limits imposed not only by conventions but also by implicit rules, thus making improvisation an organized totality that is both understandable and interesting (Berkowitz, 2010: 1-2). Therefore, it is often emphasized that, unlike composition, improvisation must *function* right away, resisting gradual shaping and refining. According to John Sloboda, the essential difference between composition and improvisation lies in the fact that the composer selects the best solution from many different solutions available to him, whereas the improviser uses the first solution *at hand*, which often does not have to be the best one (Radoš, 2010: 216). However, as emphasized by Sloboda, previously acquired knowledge and experience always enable a talented, competent and well-trained performer to find acceptable solutions that will fill in the framework (Sloboda, 1987: 149).

Numerous investigations into the cognitive aspects of improvisation are geared toward the identification of the rules on the basis of which *objective* presentation (the adopted musical text or auditory presentation of sensory data in the form of sets of hierarchically differently organized groups of tones, in terms of shaping, motifs, themes or phrases, etc.) is translated into a *subjective* mental representation and its creative superstructure that enjoys varying degrees of freedom (Radoš, 2010: 141-142). Thus, an attempt to formulate and consolidate the regularities on which psychological aspects of the improvisation process are based, has resulted in the emergence of a certain number of the relevant cognitive models of the improvisation process. All of them take into account the fact that the result of improvisation is the direct product of a spontaneous creative impulse, thus having an individual creative touch. At the same time, it is determined by both temporal and stylistic limitations or, in other words, it is limited by acquired musical knowledge. It enables an improvised piece of music to be coherent and stylistically adequate and thus recognizable or, more precisely, understandable to the audience.

One of the models of referent-based improvisation, whose authors are Milman Parry and Albert Lord, is the result of their research in the field of folklore and its peculiar oral tradition in shaping and transmitting (folk) literature, and has been developed on the basis of their study of the Homeric epics and oral epic traditions of the peoples constituting the former Yugoslavia (Pressing, 1988:146). According to this model, the performer creates a poetic product anew whenever he performs it. In so doing, he selects its constituent elements from a corpus of themes and group of so-called formulae, while at the same time using the appropriate composition technique, based on the repetition of the selected units. Formulae represent fundamental semantic entities consisting of a group of words, used regularly within the limits of the identical metrical circumstances in order to express the given basic idea that has its own metric, syntactic and acoustic dimensions.[2] On the other hand, themes are defined

[1] The first records of Serbian chant, which were made using modern musical notation, originate from the second half of the 19th century (Marković, 2006: 23-24).

[2] For example, the performer may dispose of a set of formulae depicting dawn. However, in order to depict the part of the plot occurring at dawn, he will select the formula that best corresponds not only to his own aesthetic criteria and the given context, but also to the global metrical organisation of the performed song (Sloboda, 1987: 141).

as types of events, described by means of formulae and being characteristic of a multitude of different poems.[3]

By selecting more or less similar formulae from the repertoire and combining them in different ways, an experienced performer creates a new version of a known epic poem in real time or, in other words, he improvises. Consequently, there is no absolutely fixed version of a poetic work; each performance represents a new product shaped in such a way that it corresponds to the essentially unrepeatable performative situation.

The significance of the Parry-Lord model also lies in the fact that its application is not limited to literature that has been created and transmitted orally. It is also being applicable in the field of music, including different musical genres to which improvisation is immanent. The music structure based on combining the units taken from a rich corpus of melodic patterns that have been preserved and transmitted orally over the centuries, characterizes, for example, works in the tradition of Persian radif, but can also be found in the musical heritage of Ghana (Pressing, 1988: 143). There are opinions that Gregorian chant was also created and transmitted in the same manner as epic poetry (Pressing, 1988: 146). The existence of a corpus of patterns, which are transformed in the course of performance to varying degrees and in different ways, is also characteristic of improvisation in jazz music.

While speaking about the interrelationships of structural elements in the improvisation process within his own musical improvisation model, Eric Clarke points out that the organization of structural events in the course of improvisation is achieved according to three principles:

a) Hierarchical principle, when an element forms part of a multilayered structure, which is partially known and partially developed in the course of performance;
b) Associative principle, when each new event is derived from the previous sequence by the forward transfer of information; and
c) The selection of a certain number of elements from the performer's repertoire, with varying degree of relatedness between selections, which represents the principle equivalent to the Parry-Lord improvisation model in a broader sense.

The author points out that these three principles are often interrelated, which contributes to the quality of improvisation (Clarke, 1988: 135).

In his information-based model of musical improvisation, Jeff Pressing explains the improvisation process by means of a *closed-loop* theory. In contrast to an *open-loop* theory, it includes the process of obtaining return information about the accuracy, quality and effect of the performed, so-called *feedback*, which occurs simultaneously with the musical performance, in addition to sensor *input*, that is, the adoption of musical entities relevant for the current act of improvisation, cognitive processing of perceived data and motor *output*, presented during the improvisation process (Pressing, 1988: 135). Apart from enabling a peculiar overseeing of something that occurs in the course of improvisation and thus the detection, that is, correction of errors in the current performative situation, *feedback* functions over the long term as a cognitive mechanism for decision making concerning the selection of structural elements or, more exactly, the method for shaping musical flow and its interpretation. Therefore, it can be considered the key component of the creative aspect of musical improvisation as a whole (Pressing, 1988: 135). Pressing's model is based on analogy with computer-based processing and perceives improvisation as the process of solving a succession of problems. Since this process is connected with a specific temporal continuum, it is segmented in a set of temporal points representing the moments of decision making concerning the selection of musical entities, formal procedures and performing methods. Pressing points out that improvisation implies enhanced attention to specified structural and performative parameters of a piece of music. However, as a result of gaining improvisation experience, controlled processing gives way to automatic motor processing, which contributes to the quality and integration of the newly created musical product (Pressing, 1988: 150).

[3] Those are, for example, the session of the war council, arming of warriors, return of heroes after a disaster, etc. (Sloboda, 1987: 141).

3. IMPROVISATIONAL BACKGROUND OF *KROJENJE* – APPLICATION OF COGNITIVE STRUCTURAL MODELS

As the fundamental principle of shaping songs in Serbian church singing practice, on which psalts rely during a ritual (consequently, in real time and with temporal limitations!), *krojenje* not only points to the problem concerning the degree of preservation of the basic musical characteristics of melodies from *Osmoglasnik* in the complex process of adaptation to new texts, but also raises the question of their determination by the improvisational aspect being inherent to the aforementioned process.

Analogously to the notion of theme in epic poetry, defined by the already described Parry-Lord improvisation model, each mode in Serbian chant represents a peculiar melodic type, which implies the existence of a group of melodic sections, with one characteristic formula within each of them. A group of melodic phrases encompassed by a specified church mode can be regarded as a corpus of musical entities from which the psalt selects the constituent elements for shaping a melody and harmonizing it with the selected text. Like a textual formula in an epic poem, a melodic formula in a church melody represents the basic semantic unit, but also functions as the key identification element of a specified melodic section, that is, church mode to which a given musical phrase belongs, since it is conceived as a "melodic or melodic-rhythmic model, which is repeated unchanged or partly varies during the melody" (Perković, 1997: 69). The aspect of regularity of using a melodic formula in Serbian chant, which is reflected in its consistent connection to the same melodic section, that is, one church mode, is equivalent to the content and metric contextualization of the formula having a specified meaning in epic poetry.

The formula represents the fixed part of a melodic section and always occurs at the end of the phrase; it is preceded by the essentially variable introductory part, which fills the melodic flow from the beginning of the section to the initial tone of the characteristic formula (see Figure 1, 2, 3).[4]

The possibility of breaking down melodic sections into parts, which are different in terms of their expressiveness and the degree of determination of their melodic and rhythmic characteristics, is of special importance to psalts in the process of *krojenje.* Namely, the psalt memorizes a melodic section primarily on the basis of its characteristic formula, so that it has the significance of the basic cognitive stronghold for his memorization process.

In the process of harmonizing the melody with the text, which is accompanied by a relatively consistent observation of the principle of a global structural organization of the musical flow of the songs from the *Osmoglasnik*, the psalt is always guided by the principle that a sequence of completed reflective entities in the text should be fitted into the musical flow of the melody, so that one melodic section corresponds to one textual phrase, whereby the duration of a melodic section is conditioned by the duration of the textual syntactic-semantic entity. Consequently, the psalt shapes the sectionally segmented musical flow, bearing primarily in mind the structure of the text. However, the number of melodic sections is not the same in all modes nor is it compulsory that each melody contains all sections of the relevant mode, based on the established number of melodic phrases.

The psalt begins the process of *krojenje* by reading the text *silently* because – for the success of adaptation of the existing melody to a new text – it is necessary to have advance knowledge about the delineation points of textual phrases, so that each of them is correctly fitted into the selected melodic section of the relevant mode. What is typical for the process of *krojenje,* however, is its flexibility in determining the boundaries of the text parts because psalts often interpret different parts of the same text as phrases, almost independently of the existing or non-existing punctuation marks. Therefore, the text segmentation process can be understood as the process of continuous problem-solving in Pressing's meaning of this notion which, in this case, involves the problems associated with determining the delineation points of the reflective text entities, that is, the points in the temporal continuum, which represent the most appropriate moments to decide where will be best for the textual

[4] In accordance with the adopted analytical methodology, the sections in Serbian chant melodies are designated alphabetically: ABC…F (final section). If the final section represents the established variant of one of the existing melodic phrases, its designation is given in parentheses. In notational examples the place within each section where the characteristic formula begins, designated by an arrow (Perković Radak, 2004: 30-42).

phrases to begin and end. On the other hand, the psalt views formulae as almost unchangeable structural elements in learnt melodic material. Thus, he almost automatically observes the place in the known musical flow, as well as the syllable within the new textual phrase where the characteristic formula should logically begin because it most often encompasses six syllables of the text. After the melodic shaping of the first textual phrase, the psalt continues reading the text ahead and, almost at the same time, combines the melodic sections with the textual phrases, thus creating the melopoetic entity of the song. The end of each melodic-textual phrase is also the moment of the decision concerning the selection of the melodic section that will be connected to the subsequent textual phrase, which is also found in Pressing's model of musical improvisation.

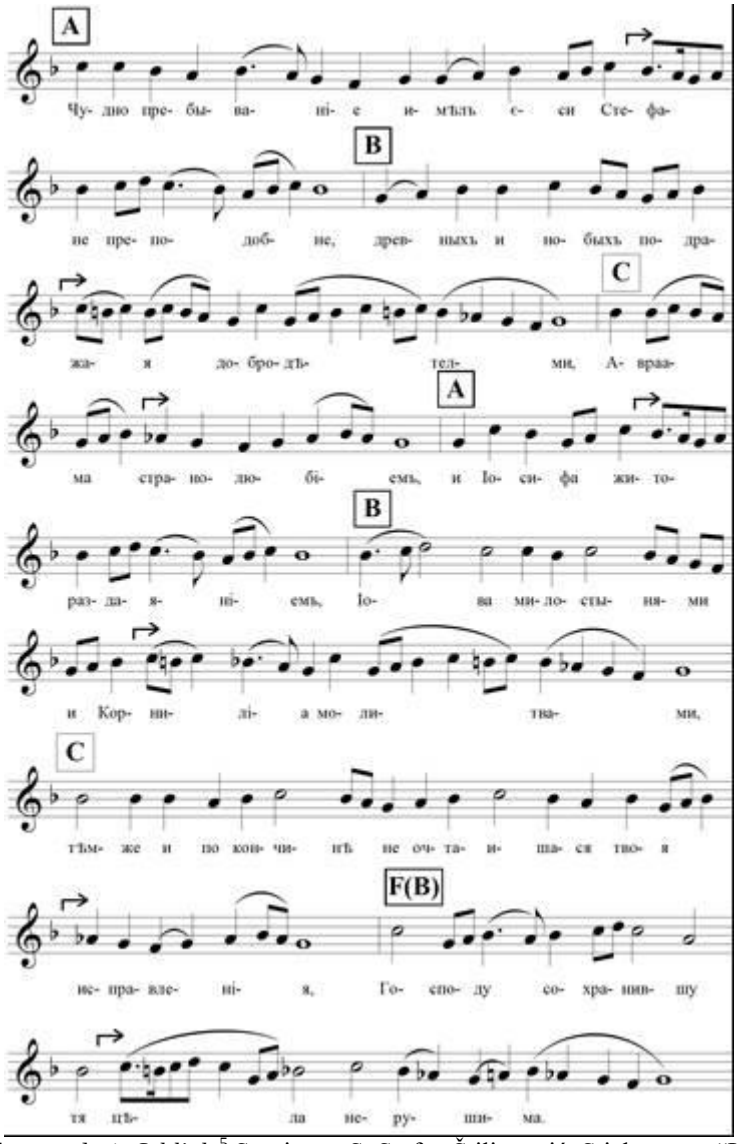


Figure 1: Musical example 1. *Srbljak*:[5] Service to St Stefan Štiljanović, Sticheron at "Lord, I have cried" No. 2, 1st Mode (Branko Cvejić's melographic record, first half of the 20th century © Dimitrije Stefanović).

[5] *Srbljak* is a church service book that contains the services to Serbian saints and their biographies, arranged by the months and days of the church year (Marković, 2006: 9).

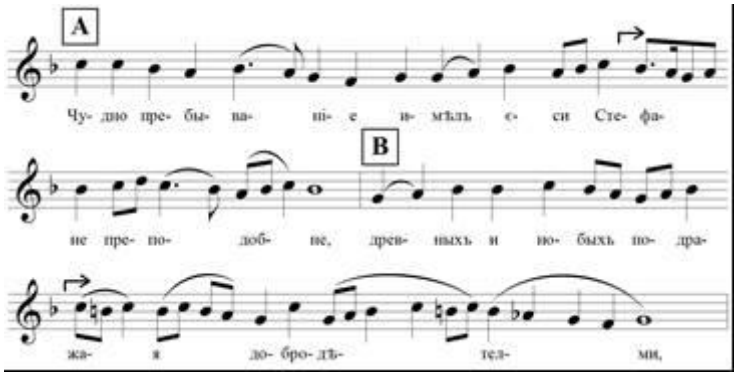


Figure 2: Musical example 2. *Srbljak*: Service to St Stefan Štiljanović, Sticheron at "Lord, I have cried" No. 2, 1st Mode (Branko Cvejić's melographic record, first half of the 20th century © Dimitrije Stefanović)
The structure of melodic sections A and B.

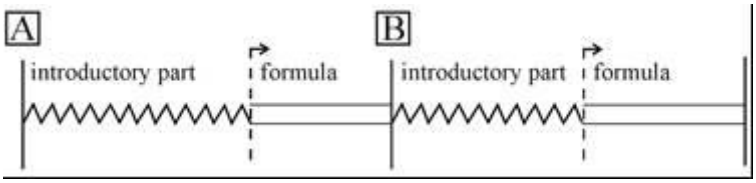


Figure 3: *Srbljak*: Service to St Stefan Štiljanović, Sticheron at "Lord, I have cried" No. 2, 1st Mode
A schematic illustration of the structure of melodic sections A and B.

The dominant periodicity in the occurrence of melodic sections is also perceived by the psalt as one of the structural constants of the musical flow of church melodies. Consequently, he uses the process of *krojenje* according to the learnt melodic patterns and, depending on the length of the textual phrase, supplements the introductory parts and characteristic formulae with passing or auxiliary tones. He selects them on the basis of his experience with tone sequences, shaped in a given *style,* and fits them into the existing melody according to the hierarchical principle of interconnecting structural elements, defined within the framework of Clarke's improvisation model. Consequently, by fulfilling the preset expectations related to the flow of melodic movement to a lesser or greater degree, the psalt uses *krojenje* according to the Gestalt principle, that is, on the basis of recognizing the entirety (based on previously learnt musical material), both at the level of local perceptual organization, i.e. on the plane of the structure of melodic sections, and the level of its global perceptual organization, i.e. on the plane of the structure of the melody as a whole.

In the process of *krojenje*, the psalt aspires towards maximum control over the accompanying improvisation process or, to use church singing terminology, tries to remain *in mode*. In this way, he varies the melody and creates an unrepeatable totality each time. Throughout his performance, however, he is concentrated on the received feedback about the degree of harmonization of the new musical material with the basic melodic characteristics of a given mode and length of the textual phrase, correcting any excessive addition of novelties. Therefore, the psalt always bears in mind both the physiognomy of the melodic formulae being typical of a given mode and the characteristic tones of its melodic sections, i.e. the initialis, finalis and tones of the melodic dominant[6] which, in a functional sense, represent the substitute of a strongly established tonal stronghold. These tones are most often emphasized by a melodic or rhythmical accent or, like the tones of the melodic dominant, repeated a few times during the musical section, thus representing support in the case of intontative instability, that is, one of the ways in which the psalt remains *in mode.*

[6] The term "melodic dominant" implies the tones that are most often repeated at the prominent places and represent the mainstay of the melody. In Serbian chant, each melodic section contains one or two such tones (Petrović, 1982: 203).

In view of the fact that the melodic structure of Serbian church melodies is based on the sequence of sections according to the relatively established order of their occurrence, the aim set by the psalt to himself – already in the process of adopting the structural elements relevant for shaping the musical flow of the melody – is that enhanced attention to the global formal and structural determinants of the musical flow or, better said, to controlled processing, should give way to automatic motor processing (mentioned by Pressing in his improvisation model), which is achieved by rehearsing, that is, gaining experience in *krojenje.* In the process of *krojenje*, the psalt shapes a church melody by grouping the sections primarily as ABA, ABC, ABCD and the like, with the order of occurrence of phrases that is largely based on the "cyclical repetition of the group of sections being characteristic of a given mode and the number of repetitions determined by the number of sections in the text" (Perković, 2000: 37). This means, for example, that a song consisting of seven textual entities in the mode with three characteristic melodic sections and the final phrase will have the ABC ABC F form in most records, which is based on the associative connection of structural elements, implying the introduction of new parts by their transfer from the previous sequence of elements, which is consistent with Clarke's model of musical improvisation (see Figure 4).

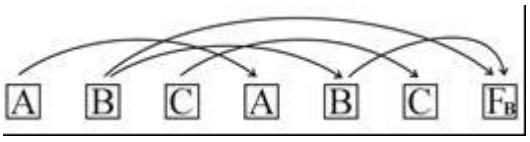


Figure 4: *Srbljak*: Service to St Stefan Štiljanović, Sticheron at "Lord, I have cried" No. 2, 1st Mode
Associative Connection of Structural Elements

The dominant principles in sequencing melodic sections result mainly in the identical musical form of songs with the same text in different melographic records, which refers to both the songs from the *Osmoglasnik* and melodies with the texts from other service books. However, despite peculiar automatism, which accompanies the process of connecting the text with the melody of the appropriate mode, the psalt is not obliged to connect a specified melodic section with the same textual phrase due to which the identical text's totality in different melographic records may be *covered* by different melodic sections. It is also possible to have different forms of deviation from the rule involving the cyclical repetition of a group of melodic sections typical of a specified mode, which confirms our previously presented stance that melodic models in Serbian chant function as musical entities, whose selection in the process of *krojenje* is partially subject to the psalt's creative individualism, in the manner explained by Milman-Parry's improvisation model.

4. CONCLUSION

From the analysis of the process of *krojenje* during singing Serbian chant, it is clear, that it is not possible to transmit melodies through oral tradition or adjust them to fit a new text without creating melodic variants. In the process of *krojenje* improvisation manifests itself as a controlled and referent-based process, which relies on varying and combining the given elements of music structure according the established rules concerning the shaping of musical flow in Serbian chant. In a cognitive sense, the creation of the final form of a church melody in the course of performance, that is, the achievement of its melopoetic completeness in real time is based on the simultaneous effect and interrelationship of the relevant psychological improvisation models. In other words, improvisation in Serbian chant is subject to the universal laws of cognitive functioning in the field of music creation, that is, to the same psychological principles according to which a spontaneous creative activity is carried out within the framework of other musical genres. The improvisation process can be viewed as one of the fundamental qualitative determinants of a newly emerging creative product in Serbian chant or, more exactly, as a crucial guarantor of harmonization of the melody and the text obtained by *krojenje.* Namely, the psalt's freedom displayed in the performance of a melody, that is, his improvisation in the

process of *krojenje* is all the more justified if "the melody faithfully transmits the liturgical text and if the newly created variant follows the stronghold of the melody established by tradition" (Peno, 1994: 153). Therefore, the psalt's art lies in his skill at adapting the existing melody to the text having constant syntactic and semantic characteristics, whereby the degrees of success and peculiar originality of the result depend directly on the psalt's experience. In that way, cognitive activity in the process of *krojenje* or, in other words, within the limits of its inherent improvisation, is also determined by the psalt's dual action, that is, the fact that the psalt is "both the performer of a melody and its creator at the same time" (Peno, 1994: 153).

Acknowledgements

We express our special gratitude to Dr Dragan Aшковић, Assistant Professor of Musicology and Church Singing, at the Orthodox Theological Faculty, University of Belgrade, and Deacon at St Mark's Church in Belgrade, as well as to BTh Ognjen Kozlina, Religion Teacher at the St Sava Elementary School in Veliki Crljeni, for sharing their precious information related to the practical side of the process of *krojenje* in the rituals of the Serbian Orthodox Church.

This paper is a result of the scientific projects *Identities of Serbian Music in the World Cultural Context* (No. 177019) and *Identification, measurement and development of the cognitive and emotional competencies important for a Europe-oriented society* (No. 179018), both supported by the Ministry of Education and Science of the Republic of Serbia.

REFERENCES

[1] M. Marković: *Hymns of Srbljak in Monophonic Anthologies of Serbian chant*, Belgrade: Signature, 2006. / М. Марковић: *Песме Србљака у једногласним записима српских мелографа*, Београд: Сигнатуре, 2006.

[2] A. Berkowitz, *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment*, New York: Oxford Univeristy Press, 2010.

[3] K. Radoš, *Psychology of Music*, Belgrade: Bureau of Textbooks, 2010. / K. Radoš, *Psihologija muzike*, Beograd: Zavod za udžbenike, 2010.

[4] J. Pressing: "Improvisation: Metods and Models. Oral Traditions and Folklore", in: *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*, Oxford, 1988, pp. 129-178.

[5] J. A. Sloboda, *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, New York: Oxford University Press, 1987.

[6] E. F. Clarke: "Generative principles in music performance", in: *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*, Oxford, 1988, pp. 1-26.

[7] I. Perković, "Similarity of Modes in Serbian Octoechos", in: *Exceptionality and Coexistence: Proceedings the 5th International Conference* "*Folklore – Music – Work*" / И. Перковић: „Сродност гласова српског Осмогласника", у: *Изузетност и сапостојање: V међународни симпозијум „Фолклор – Музика – Дело*", Београд, pp. 65-77, 1997.

[8] I. Perković Radak, *Serbian Octoechos in the Period between 1850-1914*, Belgrade: Faculty of Music, 2004. / И. Перковић Радак: *Музика српског Осмогласника између 1850. и 1914. године*, Београд: Факултет музичке уметности, 2004.

[9] D. Petrović: *Octoechos in the Musical Tradition of Southern Slavs*, Belgrade: Institute of Musicology SASA, 1982. / D. Petrović: *Osmoglasnik u muzičkoj tradiciji Južnih Slovena*, Beograd: Muzikološki institut SANU, 1982.

[10] I. Perković, "On the Eschatological Aspect of Serbian Church Chanting", *New Sound – International Magazine for Music*, No. 16, pp. 35-40, 2000.

[11] V. Peno,"*Tailoring* as a Form-Making Principle in Church Chanting", *Matica srpska Journal of Stage Art and Music*, No. 15, pp. 145-155, 1994. / В. Пено: „Кројење као обликотворни принцип у црквено-појачкој пракси", *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, No. 15, 145-155, 1994.

***Marina Marković**, MA in Musicology, associate collaborator (general and national history of music) at the Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Ph.D. student at the same institution. She is currently working on her Ph.D. thesis Serbian Chant in the Context od Russo-Serbian Cultural Relations. Her main research interests include Serbian and Russian Ortodox church music, as well as interdisciplinary music studies. She was involved at the research project Endangered Archives. Voiceless choirs. Serbian musical collections from Zemun in 19th and early 20th centuries, realized by the British Library (London), Historical Archive of Belgrade and Faculty of Music, University of Arts in Belgrade (2006/2007). Marina Marković is the author of the book Hymns of Srbljak in monophonic anthologies of Serbian chant (2006, Belgrade: Signature).*

***Blanka Bogunović**, Ph.D. in Psychology and B.A. in Music (Flute), Senior Researcher, is affiliated as Associate Professor of Psychology, Psychology of music, Psychology of music performance, Psychology of musical giftedness and Education Science, as well as Methodology of empirical research, with the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Serbia, teaching on undergraduate, master and doctoral study levels. She has a special interest in research fields of: psychology of music, interdisciplinary music studies and giftedness in arts. Blanka Bogunović is the author of the book Musical Talent and Successfulness (2008/2010) that received the National Award "dr Borislav Stevanović" for the contribution to Psychology in Serbia (2009). She is the president of the Section for Psychology of Music of the Psychologists' Association of Serbia. She publishes extensively in international and national journals, international books and proceedings. She carries on the running project theme Giftedness in music, art and dance at the Institute for Psychology, University of Belgrade (2011-2014) and is a research collaborator at the research project Serbian music identities in world's cultural context of the Department of Musicology, University of Arts Belgrade, Faculty of Music.*

The Melchite Liturgical Chant
Musical forms and structures: Oral and written tradition

Bachir Fouad Osta

bachirosta@hotmail.com

Abstract. The Melchite liturgical Chant is the byzantine liturgical chant of the Church of Antioch,used in most byzantine churches in both orthodox and catholic section. In This Study, we will see a review, beginning from the unity of the musical tradition in Antioch before 17 -18th century, passing by the schism in the Antiochian church in 1724, and later in the 20 century. Studying the characteristics and the differences between Antiochian Melchites orthodox and catholics, by analyzing the oral and the written tradition, we will take partitions of the manuscripts and vocal records to try to recognize the aspects of this tradition.

Περίληψη. Το λειτουργικό μέλος των Μελχιτών είναι το βυζαντινό μέλος της Εκκλησίας της Αντιόχειας, το οποίο χρησιμοποιείται και στα Ορθόδοξα και στα Καθολικά τμήματα. Σ' αυτήν τη μελέτη θα δούμε μία παρουσίαση του, ξεκινώντας από την ενότητα της μουσικής παράδοσης στην Αντιόχεια πριν το 17 - 18ο αι., προσπερνώντας το σχίσμα στην Εκκλησία της Αντιόχειας το 1724, και αργότερα στον 20ο αι. Μελετώντας τα χαρακτηριστικά και τις διαφορές ανάμεσα στους Ορθόδοξους και Καθολικούς Μελχίτες της Αντιόχειας, αναλύοντας την προφορική και τη γραπτή παράδοση, θα πάρουμε αποσπάσματα των χειρογράφων και των φωνητικών ηχογραφήσεων για να προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε τις όψεις αυτής της παράδοσης.

1.UNITY OF THE ANTIOCHAN MUSICAL TRADITION

In general, chants of the Greek Melchite Catholic church were never separated from the chants of the Greek Orthodox Church, as per the forms and structures, as well as the written and oral tradition, including within the period following the Schism of the Church of Antioch. The Byzantine musical tradition has always been the standard before the Schism that occurred in the Patriarchate of Antioch in 1724, and has always represented such standard during the major part of the following period.

Pioneers of the Arabic Liturgy, the Greek Melchite Catholic composers have transmitted the musical byzantine heritage from Greek to Arabic, even though many of them were influenced by the « Constantinopolitan » style in the written and oral tradition. *Few characteristics may be stated of such style: sophisticated melodies, quite advanced rendering of the partition, and subsequently, dominance of solo chanters on the choir.*

Hence, Greek Melchite Catholic Musicians, must be classified into different categories according to their source of inspiration: the influence of oriental singing[1], the Greek style of Constantinople as well as other influences, such as the Greek Orthodox Antiochian chanters (especially those in Damascus) and, much later, polyphony. Thus, Greek Melchite Catholic chanting may not be separated, in its structure and basic musical forms, from the Orthodox chant, at least in the early stages of the life of the melkite church, until the early 20th century. The difference, whenever existing, does not lie within the liturgical text, which remains the same, but rather in a different musical expression.

[1] Such term shall refer to the music with fine scales and mostly pathetic style, highly valued at the Ottoman empire. It has remote syriac origin and had influenced the sufi brotherhoods, the popular music, and the secular musical production of this geographic area.

Copyright: © 2014 B. Osta. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

2.INNOVATIONS OF THE GREEK MELCHITE CATHOLICS

Polyphony appeared in a very recent period (1920-1963), with Father Abel Couturier in 1930 and the works of Sakellaridis. Such type, rejected by the Greek Orthodox of Antioch, was disseminated by the Greek Melchite Catholic liturgy under the influence of the Missionaries of Africa (White Fathers) (MAWF) and the works of Sakellaridis, which has developed a very primitive two-voice chanting system. Sakellaridis adapted the traditional melodies to the Western musical system[2]. The works of Father Abel Couturier (MAWF) appeared later, and, according to Archimandrite Anthony Hebby, Couturier was the first to introduce such system in our church.

Recent Melchite authors are usually based in their musical compositions in Arabic on "Byzantine" works of Sakellaridis, which were simplified and easier to perform in the choir. Such trend caused a decline in traditional compositions; hence of the performance of musical signs and the energy they transmitted by the oral and written tradition. Therefore, it is undeniable that the Melchites have introduced a specific style and a character to the written tradition, especially with the introduction of the western notation.

However, the constant and prevailing issue in the Byzantine chant remains the style of interpretation. In other words, the oral tradition remains the essential criterion of such liturgical music. *One must state that, in contrary to Western notation, which gives an absolute value to the notes placed on a staff, Psaltica, with its system of "neumes" or signs, presents the notes as links. Neumes indicate that the voice rises or drops in one or more tones compared to the previous one. Other neumes, called "voiceless" are not intended to indicate the pitch for the notes, but rather the inflections of voice that must bind them. A Byzantine partition must always be interpreted beyond the strict written notation which represents a mere framework to be embellished with various glides and vibrations that are specific to the oriental music.*

3.ANALYSIS OF THE WRITTEN TRADITION: BETWEEN HISTORY AND MANUSCRIPTS

Witnessing manuscripts: musical notations and languages

Melchites used Syriac for centuries preceding the fall of Constantinople until the early 17th century, especially in the villages and monasteries located far from major cities where the Greek dominated, being the main language in the territories of the Byzantine Empire and especially the liturgical language of the fathers and scholars of the Chalcedonian Church in the East.

A Melchite manuscript clearly illustrates the liturgical language and "neumes", or signs, of the Byzantine music which are used and identified in the period dubbed as the "mesobyzantine", which represents a milestone in the development of notation. Indeed, scores of origins, called "ekphonetics", consisted of simple accents placed on the text, acting as a reminder for the chanter. The notation has been enriched over the centuries (9th - 12th "primitive simiography"; 12th - 14th "mésobyzantine simiography") and achieved its fullest development and clearest expression through the most accurate "maïstor" Koukouzélis which will be mentioned hereunder. This manuscript was restored on Japanese paper in Italy, at the Basilian monastery of Grotaferratta. It is composed of liturgical chants in Syriac, for the feast of the Presentation of Jesus to the Temple, (February 2nd), written in "Estrangelo" character. Such type of writing has been used for calligraphy by the Chaldeans as well as the Melchites until the 15th century.

The manuscript of the St. John Monastery in Khenchara, provides an insight of the usage of the notation system called "koukouzelite". This system was created and developed by the monk Ioannis

[2] According to the specialist and musicologist Lycourguos Angelopoulos, the influence of the German dynasty descending from Bavaria that ruled in Greece starting 1833 has promoted a polyphonic type of music in the main churches, especially in the 19th century. The work of Ioannis Sakellaridis came to increase such trend, which impaired the traditional melodies by distorting their rhythm and adopting the occidental musical notation.

Koukouzélis, considered to be one of the greatest chanters and composers of Byzantine music in History, who spent a part of his life in the great monastery of "The Great Lavra" in Mount Athos. He established a range of 54 signs capable of conveying the most subtle vocal inflections. Such impressive and highly accurate system represents a peak of the Byzantine music, yet is considered as extremely difficult, complicated and time consuming for learning. (Manuscript of the Vespers Lucernary "Lord, I cry to you..." dating back to 1727).

The introduction of Arabic

As aforementioned, offices and the Divine Liturgy were first performed in Greek and Syriac until the early 17th century. The Greek language was dominant in cities and understood by many speakers of Aramaic. Following the 17th century, the tradition was still spoken in Greek and Arabic to the period considered as "The Renaissance" at the time of the musical compositions in Arabic (1920-1963).

The 17th and 18th centuries witnessed the introduction of the Arabic language in the liturgy. Manuscripts and old books state that the translation from Greek into Arabic lacked poetry in that period. Orthodox attempts to chant in Arabic remained scarce, and the majority of chanted prayers remained in Greek, while readings were in Arabic.

The 19th century was a milestone for the composition in Arabic, and the most shining in the Church of Antioch, with the appearance of the first fully translated offices and the works of the famous Greek Orthodox protopsalt (precentor) Mitri El- Murr. In the Greek Melchite Catholics camp, the reform of 1814 had provided an edition of the liturgical books (accomplished in 1839[3]) which preserves the entire Byzantine heritage, transcribed by the inspirers of the said reform, particularly in the main monasteries: Saint Saviour (Basilian Salvatorian) in Joun and Saint John (Basilian Shweirite) in Khenchara.

In the early 20th century, Father Abel Couturier, member of the "White Fathers" community which served the Melchite Church, was the first to introduce a new system: polyphony. Subsequently, Archimandrite Antoine Hebby published the full resurrection service in 1939, followed by the Paulist fathers in 1944, and the Salvatorian Fathers in 1947. It is to be mentioned that, during that period, the Melchite chanting was heavily influenced by the works of the aforementioned Greek chanter Ioannis Sakellaridis, considered by Archimandrite Anthony Hebby as the most famous composer of the 20th century in his domain. On the other hand, the archprotopsalt (the grand precentor) of the Church of Constantinople, the researcher and musicologist Lycourgous Angelopoulos, reckoned the works of Sakellaridis as representing a musical deviation, which had a harmful influence on many Greek and Melchite chanters.

The adaptation of the Byzantine hymnology into Arabic raised a specific issue; it is a language that is written from right to left while the Greek text and musical notations attached to it, are to be read from the left to the right. Hence efforts were deployed, relying on trial and error by adopting miscellaneous types of musical writings during this period:

1 – Musical writing with reversed note: signs of Byzantine music were calligraphed with a "mirror effect", supposed to compensate the opposite direction of the text and notation (Manuscript of the Office of Vespers of the Corpus Christi[4]).

2 - The musical writing from left to right with reversion of the Arabic language, in which the priority is to the former: it is indeed kept as it is. The Arabic text is divided and laid from the left to the right to match each corresponding musical sign (Manuscripts of the Basilian Shweirite Father Gebrael Abi Chdid - † 1955).

3 - The currently used musical notation: reading notes from the right to the left without reversing them, with a normal reading of the Arabic language, namely from the right to the left. Here, priority is given to the language which imposes its direction to the musical signs.

[3] The said edition is available at the Saint John Monastery in Khenchara.

[4] This feast originating from the Latine rite is exclusively celebrated by the Greek Melkite Catholics, hence the origin of the manuscript may not be doubted

These various types provide an insight of the attempts performed by the Greek Melchite Catholics in order to preserve the Byzantine notation while respecting the Arabic structure.

At the instigation of His Beatitude Gregory III Laham, an extensive musical and liturgical reform was undertaken in the years 2000-2010, deploying in two directions: on one hand the restoration of Byzantine music and teaching its characteristics (notation, importance of interpretation etc); on the other hand, efforts to unify the translations and compositions of various monasteries and chanters within one collection containing all the offices and celebrations of various feasts of the liturgical year. The cornerstone was the publication of the Anastasimatarion (literally: the "resurrectional", a collection of the offices of Vespers and Sunday Matins revolving around the theme of resurrection), and the Divine Liturgy.

These publications have been completed thanks to the efforts of the Patriarchal Liturgical Committee, especially Father Makarios Haidamous (Basilian Salvatorian Order) and Father Elias Shatawi, patriarchal assistant, who had, prior to their work in musical composition, meticulously collected works of ancient composers, many of which came from Greek Melchite Catholics religious orders.

Hence, melodies currently used in the Melkite Church are based on the works of Greek origin, but also on the compositions of Basilian Salvatorian monks such as fathers: Cyril Haddad, Youssef Nakhleh, Basile Khoury, Basile Kassis and Ignace Saad, as well as the Archimandrite Boutros Jreijiri (Basilian Order Chouérite), in addition to members of the Order of the Saint Paul Missionaries and the Greek Orthodox composer of Antioch, the famous protopsalt Mitri El Murr.

4.ANALYSIS OF THE ORAL TRADITION: TRENDS AND INFLUENCES

From Antioch to Constantinople and back

The influence of the protopsalts of Constantinople after the reform of 1814 and the spreading of new music system in the Greek Orthodox as well as the Greek Melchite Catholic church of Antioch, was quite important, and considerably noticeable between 1821(From Youssef Doumani Protopsaltis) and 1960. The beginning of this period, witnessed the musical reform initiated in 1860 by chanters such as Petros and Constantinopolitan Ionnis Vizandios who considerably influenced their colleagues in Antioch. Mitri El -Murr and other protopsalts tried to chant according to the Constantinople style, their references are chanters like Daniélidis, Pringos, Stanitsas, Nafpliotis. Some of them (such as the renowned Elias Simonides) even moved to Damascus, where their presence and example echoed for a long time.

This influence could take a different path as Antiochian chanters would return to the very sources of Byzantine music. Father Elias Gedeon, whose mentor was the Salvatorian priest Basile Khoury, left his country of origin to undergo a long period of training in Greece. Some of his contemporaries stated that he impressed the Greeks by his unprecedented voice. It has also been stated that he had relationships with chanters of Jerusalem and Damascus. His rare records that are left in our hands assert that he had performed the Greek style of Constantinople, also known as the "Istanbuli style". Gedeon became a school in its own right, as he inspired many chanters who knew him.

One may be surprised sometimes by the role of other factors which highlight the positive aspects that can be played by modern communication. Let's take the example of Mr. Assaad Samaha from the village of Jouar Al-Khenchara in Metn – Lebanon. A chanter with a voice of rare quality, Mr. Samaha reveals that not only he was influenced by the Orthodox chanters of Antioch, but also mentions the chanters of Cyprus, to which he listened through a local radio!

Nevertheless, such influence of the Greek chanters of Constantinople on their Antiochan peers, no matter how significant it is, was never governed by dominance and inferiority. Indeed, it is to be reiterated that, despite the fact that Mitri El -Murr had attempted to chant according to the Constantinople style, he had always preserved his own musical personality with its own characteristics, as was the case of the majority of the chanters of Antioch. The contributors to the Greek newspaper "Mousiki", specialized in Byzantine music, though considering that Mitri El -

Murrwas was revealed, since the age of 33, as a true musical genius who showcased an exceptional talent with an unprecedented voice, highlighted the distinctive features of his interpretation and significant differences with Greek sources of inspiration in this area. According to them, such special musical tone featured by Mitri el -Murr could not be found outside the Syriac Levant.

It is an established fact that, when it comes to the liturgical music, sectarian barriers of liturgical music between Greek Orthodox and Greek Melchite Catholic chanters would easily fall down. Father Nicolas Abou Hanna relates the story of a Greek Melchite Catholic deacon who, in the 1860's, regularly attended Byzantine music lessons and chant in the Cathedral of the Greek Orthodox Patriarchate in Damascus. Michel Al Chammas, precentor of the village of Douma in northern Lebanon, states that he owes a lot of his musical knowledge to the Orthodox protopsalt Elias El -Murr, son of the famous Mitri. A close friendship binds the two men, and Elias El –Murr had taught Mr. Chammas principles of Byzantine chant, while Archimandrite Anthony Hebby taught him the rules of Western music.

Some celebrities

Among the Greek Melchite Catholic chanters, Father Basil Khoury was known for his beautiful resonant voice. He preferred a style known as "Turkish" (or more specifically "Constantinople" or "Istanbuli" style)[5].

Archimandrite Boutros Jreijiri, of the Basilian Shweirite Order, was famous for his strong and impressive voice, as well as the scope of his musical scholarship. He published a complete musical collection of the various liturgical offices in 1985. F. Jreijiri was extremely meticulous in his work, especially when it comes to the respect of the Arabic structure and the preservation of the composition style of the original Greek composition. He reckoned that the composition system commonly used by the Greeks should be followed in our area, citing an example of the Troparion of the Feast of the Exaltation of the Cross: "Save, Lord, thy people, and bless thine inheritance..."[6].

Last but not least, one must mention the Orthodox Metropolitan of America, Samuel Daoud for his original and powerful contributions, including a well renowned "great doxology" in the second plagal mod. Melchites oftenly chant it in grand occasions, such as the papal liturgies, or in rare cases, where they celebrate Matins for major feasts. *Met. Daoud was indeed a colorful character*. Although he was a student of protopsalt Mitri El- Murr, the two men were in litigation, due to a disagreement between. Documents in the archives of the Orthodox Patriarchate of Antioch, and dating from 1952 and 1953, give evidence that the protopsalt Mitri El-Murr complained to Patriarch Alexandros and had formally accused the Metropolitan of stealing a some of his compositions, especially those of the great doxology and the Marian hymn "Axion Estin" ("It is indeed worthy to proclaim you blessed, O Mother of God...") in mode one, shamelessly claiming they were of his own composition. The Metropolitan had even recorded tracks and sold them in the United States. I have personally managed to verify the high similarity of the compositions of Mitri El-Murr and those of Metropolitan Samuel Daoud. The paradox lies in the fact that the good faith of the latter was not necessarily questioned. Maybe he simply considered that the interpretation and execution of the compositions, which are so important in Byzantine music, are his own, being singled out by his voice and their quite original character?

5.CONCLUSION

This story shows us the pivotal role of the issue of interpretation in Byzantine music. Moreover, it is the main focus of contemporary researches, especially in Greece. Their issue focuses on the dialectics between the written tradition and oral tradition, namely, the relationship between what is written and what is chanted; the miscellaneous styles and performances; interpretation signs and what might be dubbed as their "philosophy". Several major studies and treatises have recently been published in this

[5] The precentor Ziad Dib stated that F. Bassilios had a "Turkish" style of chanting, according to his own words. Such expression simply meant that his musical style followed the Constantinople style.

[6] A personal interview of the writer with Father Jreijiri.

domain in Greece, especially by the musicologists Simonos Karas and Lycourgous Angelopoulos, the latter being internationally known for the performances of "Byzantine Choir of Greece", which he founded and currently manages. Such researches, even the most theoretical of them, can only be based on a careful inventory of the oral tradition, especially of the ancient chanters of Constantinople and Mount Athos. There lies the explanation of the basic elements of the Byzantine music, the interpretation of its musical phrases and their characteristics, as well as the study of the used ranges. Such advanced studies have revealed to us how the interpretation of the chanters may differ, whether for the explanation of the neumes or the musical phrases and their own energy.

The Antiochian tradition in general, and the Greek Melchite Catholic tradition in particular, is no exception to the rule. Such outstanding tone reflects a Syriac influence, which had been identified in the work of Mitri El- Murr, common to most Orthodox and Melchite chanters. The performance of these chanters bears the influence of the oriental environment, namely, the oriental songs and its very particular ranges.

Bachir Osta *started taking interest in the Byzantine music at his early adolescence where he joined the Beirut Orthodox School of Church Music, led by Father Romanos Gebran. He moved to Greece to pursue advanced courses in Byzantine Music. He obtained a "Diploma" from the Yorgos Foudoulis Conservatory under the supervision of Konstandinos Karagounis, in addition pursuing a post-graduate program in the conservatory of Athens under the supervision of Yorgos Constandinou. Bachir currently teaches the Byzantine Music at the National Conservatory and the St Anne Seminary in Rabweh, and is the Protopsaltis (Leading Chanter and Trainer) of the St. Joachim and Anne Parish. In 2007, Bachir took in charge the Saint Stefanos The Melode School which was initially inaugurated by his brother Alain (Protopsalt of the Eparchy of Beirut and Jbail). The School Choir was later founded and it presented many recitals in Lebanon (including Beirut chants festival 2011 and 2012 amongst others…) and abroad (2012 Summer tour in France). Mr. Osta also obtained the first prize in the InterArtia International Festival of Music in 2009 and 2011 for the Byzantine Music. In 2013, he featured as main speaker at the seminar: "Musical Structures and Forms of the Liturgical Melkite Chanting", within the "Voice and Sound Prayer" Annual Seminars, organized by the Intercultural Institute of Comparative Music Studies established by the Giorigio Cini Foundation (Italy). In 2013, he presented a workshop on the Byzantine Music within the "Voices in Harmony International Workshop" held at the Holy Spirit University – Kaslik (USEK – Lebanon).*

The Use of Compound Rhythm in Syllabic Compositions of Byzantine Chant: Is it advisable?

Panagiotes Ch. Panagiotides
University of Macedonia, School of Social Sciences, Humanities and Arts
Department of Music Science and Art, Thessaloniki, Greece
panagio09@yahoo.gr

Abstract. This paper attempts to address the issue of rhythm in Byzantine chant, as it has developed in recent years, in the practice of assigning compound rhythm (metre of time)* to syllabic forms of composition. The debate of using simple or compound rhythm in syllabic melodies is one that to date has, to our knowledge, only briefly been touched upon by Byzantine musical scholarship. Thus, when one examines the vast array of musical scores published and/or produced and disseminated in different forms –print or electronic– a vague picture emerges that leaves one wondering as to what should be the case. Although both simple and compound rhythm is used by church musicians, it is not at all clear which of the two is to be preferred and why. It is precisely this perplexing question that this paper will try to deal with and attempt to shed light on by offering a precursory answer.

Περίληψη. Στην παρούσα εισήγηση επιχειρούμε να αναδείξουμε την χρήση των σύνθετων ρυθμικών ποδών στην ψαλτική τέχνη, όπως αυτοί προκύπτ ουν στα συλλαβικής μορφής μελωδήματα. Αυτό γίνεται με την αξιολόγηση των παλαιοτέρων και νεωτέρων θεωρητικών και μουσικών εκδόσεων, αλλά και ηλεκτρονικών πηγών. Η εικόνα, όμως, που παρουσιάζεται μέσα από αυτήν την αναδίφηση, είναι ασαφής και διφορούμενη και δεν ξεκαθαρίζει εντελώς το θέμα. Έτσι, αναφερόμαστε στο κατά πόσο θα πρέπει ή όχι να γίνεται χρήση μόνον των απλών ρυθμικών ποδών στα σύντομα μαθήματα ή και των σύνθετων ποδών. Αυτό γίνεται με την βοήθεια μουσικών παραδειγμάτων, αναλύοντας την δο μική μορφή διαφόρων ύμνων, δηλαδή την τονική του ποιητικού τους κειμένου, για να δώσουμε και σε μία πρώτη φάση κάποιες απαντήσεις στο ερώτημα εάν θα μπορούσαν ή όχι να χρησιμοποιηθούν οι σύνθετοι πόδες στα συλλαβικής μορφής μελωδήματα.

PROLOGUE

The issue concerning rhythm in Byzantine chant is not something novel. Rhythm is one of the basic features of music and this is also the case without exception with chant. Byzantine music's exclusive use of the human voice, which accompanies the texts, adds even more weight to the importance of rhythm distinguishing it as a major element in its structural essence. Tonal accentuation is at the core of Byzantine music and this is evident in the settings of text-to-music of syllabic hymns. Hence, the structure of the poetical prose dictates with its tonal accents the rhythm to be followed by the melody. It is precisely this fundamental notion that has led us to turn our attention to the syllabic or concise (*heirmologikon-είρμολογικόν*) compositions of chant. The other forms of chant in the semi-ornate (*sticherarikon-στιχηραρικόν*) and ornate/melismatic (*papadikon-παπαδικόν*) style may present similar peculiarities but do not pose the same degree of ambiguity as their syllabic counterpart.

*****The term compound rhythm or metre of time is not to be confused with its use in western staff notation where a beat is broken down into three part rhythms, i.e. it has to be a multiple of three eg. $^{6}/_{2}$, $^{6}/_{4}$, $^{6}/_{8}$, $^{9}/_{8}$, $^{12}/_{8}$ etc. For the purposes of Byzantine music rhythms other than those that are categorised as simple rhythms/metres of time: $^{2}/_{4}$, $^{3}/_{4}$, and $^{4}/_{4}$ (where $^{4}/_{4}$ strictly speaking can be classified as compound rhythm, i.e. $^{2}/_{2}$) all others are thought off as compound rhythms. This is because in Byzantine chant each note is considered to have a full beat, whereas in staff notation a crotchet (quarter) note has one beat. That is precisely the reason why when rhythm in Byzantine chant is rendered by staff time signatures, in either simple or compound form, they are relative and not absulute. In this paper we choose to use the term compound rhythm since it is closer to the meaning of the words «*συνεπτυγμένος*, *σύνθετος* or *ένωμένος ρυθμός*», which is what in essence these words denote, i.e. the joining or compounding of 2, 3 or more bars of music together. Therefore, the term "concise" should not be used as an alternative to "compound" because it refers to the *heirmologikon* melodies in Byzantine chant. Finally, as it has become clear, metre of time «*μέτρο τοῦ χρόνου*» is used here to refer to rhythm.

Copyright: © 2014 P. Panagiotides. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

AN OVERVIEW OF THE EARLY PUBLICATIONS WITH RHYTHM AND THE ENSUING CONTROVERSY

As stated, the use of rhythm is not something new in Byzantine chant, however, the assigning of time in printed Byzantine music books is. In the older pre 1814/1815 neumatic chant notations, found in manuscripts, assigning time was not utilised due to its stenographic nature. This practice carried on into the new analytical music notation.[1] It is only at the end of the 19th and turn into the 20th century that published Byzantine music books have included in some of them time indications in the form of bar lines *«διαστολές»*.[2] The earliest books of chant published that include time –regardless of which method of indication is used– are those from the years 1884-1897.

The first book, which has time denoted with numbers zero (0) and one (1) to symbolise the down/up *«θέσις/ἄρσις»* movement of the hand, i.e. the *disemos* rhythm, at the beginning of each composition but without using bar lines is Alexandros Byzantios' *Μουσικὸν Δωδεκαήμερον* published in Constantinople 1884.[3] Although this edition does not separate each piece with bar lines, its author states in the preface that he went to great lengths to standardise their rhythm. In his introduction (pg. ε΄ f.) A. Byzantinos says that the three teachers when they invented the new system of Byzantine notation left the issue of counting time unfinished.[4] Hence, when he refers to the *sticherarikon* melodies, where the time to be performed is not recorded in the printed *Doxastarion* books, it is more than likely that Iakobos the *protopsaltes* knew or was aware that these ornate compositions had to be chanted with a *tetrasemos* compound rhythm ($^4/_2$).[5] Similarly, for the *heirmologikon* melodies, again he makes the point that no time is indicated in the books and so too for the *papadikon*, thus, consequently each chanter performing them *"regrettably"* as he pleases.[6] However, A. Byzantios publishes his book in the simple *disemos* ($^2/_4$) time, cf. in a piece in the *sticherarikon* form (pg. 19). And in another example in the syllabic form: the troparion for the prophecy reading (pg. 37).[7] From the above it is apparent that for A. Byzantios the issue of rhythm is still vague, for on the one hand he calls for compound time for the ornate melodies of Iakobos *Protopsaltes* and on the other hand the *sticherarikon* melodies in his book are noted to a simple *disemos* rhythm for simplification as he states. The situation is the same for the syllabic melodies and, for our intentions, we can assert that he is a proponent of simple time for these melodies.

---

[1] Obviously rhythm was used and taught by the teacher to the student and more than likely noted on the student's workbook. This is indirectly attested in the first theory book to be published concerning the new analytical method in Paris 1821, *Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς* compiled by Chrysanthos of Madytos (this book has recirculated in facsimile together with the *Θεωρητικὸν μέγα τῆς Μουσικῆς*, Trieste 1832 by L. Kostakiotes, *«Ἐκδόσεις Κουλτούρα»* in Athens 1995, where in chapter five (pgs. 12-16) he explains that the time taken by each musical character is one beat (where this one beat does not necessarily equal a crotchet note) and how time is added and divided into smaller values etc. (cf. footnote 2 for another facsimile edition of *Θεωρητικὸν μέγα τῆς Μουσικῆς*, from the 1970s). Rhythm was probably included in some way or other in the *cheironomy* (hand gestures) utilised to signal or direct the performance of the musical neumes in chant pre 1814, and also some of the neumes of the older system of writing had specific time durations attributed to them. Cf. S. Karas, *Μέθοδος τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς: Θεωρητικόν*, vol. 1, Athens 1982, the footnote on pgs. 157-158. A first possible attempt to divide time into a four beat metre may well be the manuscript EBE-ΜΠΤ 716 of Gregorios *Protospaltes*, one of the three teachers of the new analytical method, written in the new analytical neumatic system in the year 1815. An interesting although not exhaustive discussion of the issue of time and, to a point, of compound rhythm in Byzantine music can be found in the web forum: http://analogion.com/forum/index.php (accessed on the 29/6/2014).

[2] The use of bar lines or dilatations to indicate rhythm is found in printed books concening Byzantine music early on only in theory books. The first is in Chrysanthos of Madytos', *Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς* (cf. above and its facsimile republication by K. Spanou in Athens 1976-77, with an introduction by Georgios J. Hadzitheodorou), i.e. pgs. xlvii-xlviii, where he gives the example on how the solfege of a music piece in the old stenographic neumes was derived and its equivalent in the new analytical method. The hymn used in the example *«Τὰς ἑσπερινὰς ἡμῶν εὐχάς…»* and it is clearly divided into a four beat time.

[3] Reprinted in facsimile by Basileios Regopoulos in Thessaloniki 1994.

[4] Cf. pg. ιγ΄: *«οἱ τρεῖς ἀείμνηστοι μουσικοδιδάσκαλοι, … οὐδεὶς τολμᾷ νὰ εἴπῃ ὅτι ἐξ ἀβελτηρίας ἢ ἄλλης τινὸς αἰτίας παρέβλεψαν τὸ περὶ καταμετρήσεως τοῦ εἰς τὴν μελῳδίαν ἐξοδευομένου χρόνου κεφάλαιον»*.

[5] Ibid. pg. ιε΄: *«περὶ τοῦ στιχηραρικοῦ μέλους, … ποίου εἴδους ρυθμικὴ ἔμφασις διεσώθη εἰς τὴν ἐκτύπωσιν τοῦ ἐκ τοῦ παλαιοῦ στιχηραρίου συντμηθέντος παρ᾽ Ἰακώβου πρωτοψάλτου στιχηράριον τοῦ σπουδαιοτάτου τούτου τῆς ἐποχῆς μας συγγράμματος; Οὐδεμία. Ἆρά γε ὁ ἐκπονήσας αὐτὸ Ἰάκωβος, ὁ ἄριστος καλλιτέχνης τοῦ παρελθόντος αἰῶνος, ἠδύνατο ποτε δυνατὸν νὰ παραβλάψῃ ἔμφασιν διπλοῦ προκελευσματικοῦ τετρασήμου ποδός»*.

[6] Ibid. pg. ιζ΄: *«ὅσον δὲ περὶ τοῦ δευτέρου εἴδους ψαλμῳδίας, τοῦ εἱρμολογικοῦ ἐπονομαζομένου, … οὐδεμία διεσώθη ἔμφασις, καθὼς καὶ τὸ τρίτον καὶ τελευταῖον εἶδος τῆς ψαλμῳδίας, τὸ παπαδικὸν τιτλοφορούμενον, ὅπερ, κατὰ τὴν ἰδέαν τῶν ἐν ἐνεργείᾳ ἀθεωρήτων θεωρητικῶν βιβλίων τῆς καθ᾽ ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἐξακολουθεῖ πάντοτε τὸν χρόνον, καθ᾽ ὃν ἤθελε τὸ τακτοποιήσει ὁ ψάλλων (sic), ἀφίνω εἰς τοὺς ἁρμοδίους νὰ κρίνωσιν»*.

[7] Ibid. pg. ιη΄: *«ἐμελοποιήθη ἡ παροῦσα ἀκολουθία τοῦ Δωδεκαημέρου, εὐαρμοσθεῖσα εἰς τὸν ἑξάηχον ὑτοῦ παραγόμενον ἁπλοῦν προκελευσματικὸν πόδα, τὸν ἐκ βραχείας θέσεως καὶ ἄρσεως συνιστάμενον, καὶ διὰ τοῦ 2 σημαινόμενον. 01=2»*.

The first books to be advertently divided into time are those of the *protopsaltes* and teacher of music in Athens, Ioannes Sakellarides. His books, written in chant or staff notation, were published for both performing and teaching.[8] However, let us state from the outset that we are mainly interested with those books in chant notation.[9] Hence, these books over the years came to be used widely by both his students and others for the regular church services, due to their availability and clarity of rhythm. The earliest book of Sakellarides that we studied, which has separations of time is his booklet for the *paraklesis* published in 1895 titled: *Ἡ μικρὰ καὶ ἡ μεγάλη παράκλησις*.[10] In this booklet the lesser and greater supplications are set musically in the simple *tetrasemos* rhythm. Only the *prokeimenon* and the settings of the *exaposteilaria* are left without bar lines.[11] He follows this practice in similar melodies in his other publications (see following). Other works of I. Sakellarides with wide circulation in chant notation are those published in the years 1902–1903, titled *Ἱερὰ Ὑμνῳδία*[12] and *Ἁγιοπολίτης*[13]. The book *Ἱερὰ Ὑμνῳδία* contains an explanatory introduction,[14] concerning hymnody: *«Ὅσα ἐις ὑμνῳδία»*. There Sakellarides elucidates and justifies: ***a)*** his choice to separate the music with bar lines for the convenience of his students;[15] ***b)*** that the time to be followed when performing the melodies is compound, but according to whether they are *sticherarikon* or *heirmologikon*, differences will occur in their rhythmical structure. Hence, for the *sticherarikon* he says that compound time of the *spondeios* type should be used (and double compound or *spondeios* for the closing cadences) and for the syllabic or *heirmologikon* melodies simple time in three forms: *daktylos*, *anapaistos* and *prokeleusmatikos*.[16] However, it is not clear at this point if he is allowing the use for the syllabic melodies of both simple ($^4/_4$) and compound rhythm in the form of the *spondeios*, i.e. $^2/_2$. This ambiguity can possibly be read to mean that both are inferred depending on the competence and skill of the performer, or Sakellarides is attempting to correlate his publications in staff notation to coincide with those in Byzantine neumes, i.e. linearity with staff time signatures; and ***c)*** Sakellarides' conviction for sparingly using *trisemos* ($^3/_4$) rhythm (eg. in the 9th ode at the feast of the Presentation of our Lord) that it has a "*tawdry, indecent and sordid"* ethos.[17] One more striking example where a different time is attributed, are the *troparia* that follow Psalm 50 (this psalm is chanted in a form that we are accustomed to perform when a psalm verse proceeds a *troparion*). Sakellarides has no rhythm

[8] The first published book of I. Sakellarides, as a 4th year university student, is his *Χρηστομάθεια ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς περιέχουσα πᾶν ὅ,τι ἀναγκαῖον τῷ ἱεροψάλτῃ, καὶ ἐγχειρίδιον πρὸς διδασκαλίαν*, τυπογραφείου Χ.Ν. Φιλαδελφέως 1880. The 2nd edition of this book, published in 1885, *Χρηστομάθεια* states: *«…τονισθεῖσα χάριν τῆς ἐν ταῖς διδασκαλίοις καὶ ταῖς ἱερατικαῖς σχολαῖς σπουδαζούσης νεολαίας»*; cf. G.J. Hadzitheodorou, *Bibliography of Byzantine Ecclesiastical Music, first period (1820-1899)*, Patriarchal Institute for Patristic Studies, Thessaloniki 1998, the entries numbered 137 and 161 on pgs. 162-163 and 176.

[9] I. Sakellarides published many books over the years in staff notion. Cf. in G.J. Hadzitheodorou, *Bibliography*, Sakellarides' editions of church hymns in staff notation in the years 1883 to 1897. These publication do not pertain to our topic directly, hence, we shall not go into detail concerning them, but refer to them where neccesary for comparison with his books in Byzantine chant notation.

[10] This is possibly one of the first books to be divided with bar lines and standarised into *tetrasemos* rhythm together with his other publication in 1894, i.e. his edition with hymns for the first part of Holy Week, cf. reference to this edition in G.J. Hadzitheodorou, *Bibliography*, pg. 193, which unfortunately we did not have access when this paper was written. The 1895 book was published in Athens: *«Ἐν Ἀθήναις παρὰ τῷ ἐκδότῃ Σ. Κουσουλίνῳ τυπογραφεῖον-βιβλιοπωλεῖον παρὰ τῷ ναῷ τῶν ἁγίων Θεοδώρων 1895»* and it contains 36 pages. This publication is not included in G.J. Hadzitheodorou's book. It was republished in facsimile in the rare books series: *«Ἐκδόσεις Σπανίων Βιβλίων»*, Ἰ.Π. Δαμπολιᾶς, Πειραιᾶς (without year of re-publication indicated, however, possibly printed in the 1980s).

[11] Op. cit. in *Ἡ μικρὰ καὶ ἡ μεγάλη παράκλησις*, pgs. 12 and 19-20.

[12] This edition was printed in Athens for teaching purposes as we read on the cover page: *«πρὸς χρήσιν τῶν διδασκαλείων καὶ τῶν σχολῶν»* and it has 481 pages in total. It includes an encyclical letter from the Holy Synod of the Church of Greece dated June 6th 1901. This 1902 edition published in Athens has re-circulated in a facsimile edition by L. Kostakiotes, *«Ἐκδόσεις Κουλτούρα»* Athens 2001.

[13] This edition was also printed in Athens. The three volumes comprise of the following: the first two contain a compilation of *doxastika*, *troparia*, *idiomela*, *apolytikia*, *exaposteilaria* etc. for the yearly feast cycle: ***a)*** volume 1: *December-January* (pgs. 3-180), ***b)*** volume 2: *February-November* (pgs. 181-321) and ***c)*** volume 3: *Pentekostarion* (new page numbering 1-126). Other editions of I. Sakellarides, i.e. the 2nd edition of his book *Ἱερὰ ὑμνῳδία*, published in Athens in 1914, contain the resurrection hymns of vespers and mattins for the eight modes, *katabasiai*, the divine liturgy, the services of marriage, for the departed etc. is also divided (with minor exceptions) with simple *tetrasemos* time. This book was approved and endorsed by the Holy Synod and the Ministry of Church Affairs and Public Education, and includes on page 3 the encyclical of the Ministry dated 19th of February 1902.

[14] See the introductory note on pgs. 7–16.

[15] Ibid. pg. 10: *«Ἐν τῇ Ἱερᾷ Ὑμνῳδίᾳ εἰσήγαγον τὴν κατὰ πόδας διαίρεσιν πῶν μελῶν διὰ καθέτου γραμμῆς διαστολῆς ὑπὸ τοῦ ἀρχαίου Διονυσίου καλουμένης, ἵνα σαφεστέρα καὶ τοῖς ὀφθαλμοῖς ἐκδηλοτέρα γίγνηται ἡ διὰ χειρονομίας ἐκτέλεσις καὶ ἐξαγγελία τοῦ μέλους»*.

[16] Ibid. *«Ἀνάγεται δ᾽ ἅπασα ἡ ἱερὰ μελοποιΐα εἰς τὸ ρυθμικὸν γένος τοῦ ἴσου λόγου, τοῦ ἔχοντος δηλονότι τὴν θέσιν ἰσόχρονον τῇ ἄρσει 2:2. Καὶ ἐν μὲν τοῖς στιχηραρικοῖς ᾄσμασιν ἐπικρατεῖ ὁ σπονδεῖος (— —), κατὰ δὲ τὰς καταλήξεις ὁ διπλοῦς σπονδεῖος (⏑⏑), ἐν δὲ τοῖς ἱρμολογικοῖς ὁ δάκτυλος (— ⏑⏑), ὁ ἀνάπαιστος (⏑⏑—), καὶ ὁ προκελευσματικός (⏑⏑⏑⏑)»*.

[17] Ibid. pg. 14: *«Οἱ δὲ τρίσημοι πόδες ἀπεκλείσθηκαν ἐκ τῆς ἱερᾶς ὑμνολογίας (πλὴν τῶν τῆς θ΄ ᾠδῆς μεγαλυναρίων τῆς Ὑπαπαντῆς) ὡς ταπεινοὶ καὶ ἄσεμνοι καὶ ἀγεννεῖς καὶ οὐδὲν ἔχοντες τὸ γενναῖον κατὰ τὴν δόξαν τῶν παλαιῶν»*.

designated and lables these melodies simply as *«ρυθμοειδῆ» "with rhythm"*.[18] In the *Ἁγιοπολίτης* collection, which is separated into volumes (*τεύχοι*), the first two volumes are divided into *tetrasemos* rhythm (with exceptions), although vol. 3, the *Πεντηκοστάριον*, is not. However, even in the first two volumes where the *tetrasemos* is overwhelming, it is not used in a number of cases, i.e. the *exaposteilaria*, *idiomela kathismata*, the *ephymnion* of the antiphons of major feast days and the *apolytikia*.[19] This practice is followed by I. Sakellarides in other earlier publications, including those written in staff notation.[20]

Another late 19th century edition is the book in 3 volumes of the bishop of Pelagonia, Kosmas Madytinos, titled *Ποιμενικὸς αὐλός*, published in Athens 1897.[21] Kosmas' volume 1 is a theory book, where he expounds on issues including those of time, rhythm, tempo and the performance of the three types of composition, the *heirmologikon*, *sticherarikon* and *papadikon*.[22] In volume 2, he includes his personal compositions: a *polyeleos*, the *katabasiai* of Pentecost, *doxastika*, a number of *doxologies* (concise and semi-ornate)[23] and compositions with hymns for the liturgy. In this volume Kosmas on two occasions, in the first and second pieces, notes the rhythm in a twofold manner, i.e. *«ῥυθ. δίσημος (2/4)»* and *«ῥυθ. τετράσημος (4/4)»*, and in the subsequent pieces he writes only *«ῥυθ. δίσημος»* and *«ῥυθ. 2⏑»*. This volume contains only ecclesiastical hymns. However, although at the beginning of the melodies he uses staff time signatures, he avoids separating the melodies with bar lines. In volume 3, written for school children, he has both hymns and school songs denoted in chant notation and divided into time.[24]

The book written by Nikolaos Paganas and titled *Μουσικὴ Παιδαγωγία*,[25] published in Constantinople 1897 for schools also included time, i.e. bar lines. It consists of hymns and school songs written in chant notation.[26] However, there is a novelty in his book and it is twofold: ***(i)*** he uses exclusively the *disemos* rhythm (with one exception on pg. 44 the hymn *«Θεοτόκε ἡ ἐλπίς»* which begins in the *trisemos* and ***(ii)*** his writing style of the neumes is not customary, for which he was repudiated (see following). In the prologue of N. Paganas' book: *«τοῖς περὶ τὴν πάτριον μουσικὴν ἀσχολουμένοις»*, there is a sweeping statement where he claims to be the first to utilise bar lines in Byzantine chant. Further, his statement that his edition was under the auspices of the Ecumenical Patriarchate, although his critics claimed otherwise, caused quite a stir in Constantinople.[27] This agitation is recorded in the minutes and correspondence of the *Ἐκκλησιαστικὸς Μουσικὸς Σύλλογος (Ecclesiastical Music Society)* published in the *Παράρτημα Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας*.[28] There, in a number of essays, we get an idea of the proceedings that took place. Since this was an issue that helped trigger wider discussion on the subject of rhythm in Byzantine music, let us turn our attention to these events.

[18] Ibid. pgs. 53–55 and footnote 20. See further down in footnote 137 criticism concerning this term by oikonomos Charalampos.

[19] Some characteristic examples from volume 1 are the following: ***a)*** the *exaposteilaria* in the third mode for the feast of St. Spyridon pgs. 38-39, ***b)*** the *kathismata* in the fourth mode chanted according to the *prosomoion «Κατεπλάγη Ἰωσήφ»*, which he states should be chanted *«ῥυθμοειδῶς»*, pgs. 90-92, ***c)*** the *ephymnion*, of the second antiphon for the 1st of January: *«Σῶσον ἡμᾶς, Υἱὲ Θεοῦ, ὁ σαρκὶ περιτμηθείς»* and ***d)*** the *apolytikon* in the fourth mode for the feast of St. Anthony, pgs. 165–166.

[20] Cf. for example his book on the Akathist Hymn: *Ἄσματα ἐκκλησιαστικά, φυλλάδιον γ΄, περιέχον τὸν ἀκάθιστον ὕμνον καὶ ἄλλα τινα*, published in Athens 1882, in the canon, pg. 8 and following he uses both 3/4 and common time and elsewhere no signatures, as for example in the rhythmically non-symmetrical *troparia* of the 5th and 6th odes (pgs. 13-15). Hence, Sakellarides is consciously following this procedure, i.e. he does not standardise all hymn types into *tetrasemos*. Cf. footnote 19.

[21] Full title: *Ποιμενικὸς αὐλός, περιέχων μουσικὰ ἔργα, διηρημένα εἰς τρία τεύχη*, ἐκ τοῦ τυπογραφείου τῶν καταστημάτων Σπυρίδωνος Κουσουλίνου.

[22] Ibid. volume 1, pgs. 31-43.

[23] In these *doxologies*, we find his widely known semi-ornate (*ἀργή*) *doxology*, a composition in the chromatic plagal fourth mode (pgs. 96-104).

[24] The hymns are on pgs. 3-16, and the school songs begin from pg. 17 and following.

[25] The full title is *Μουσικὴ παιδαγωγία: ἤτοι ἄσματα ἐκκλησιαστικά, σχολειακὰ καὶ ἄλλα διάφορα ἐῤῥύθμως μελοποιηθέντα ἐπὶ τῇ βάσει τῆς δημώδους ἡμῶν μελῳδίας*. Πρὸς χρῆσιν τῶν παρθεναγωγείων ἀρρεναγωγείων, τεῦχος α΄. Ἐγκρίσει τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας, ἐκ τοῦ Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου.

[26] Op.cit. pgs. 13-60, 94-101 and 109 for the hymns and 61–93 for the songs.

[27] Ibid. we read in the introduction: *«Ἐπειδὴ τὸ πρῶτον ἤδη περιβάλλονται τὰ διὰ τῆς ἡμετέρας μουσικῆς παρασημαντικῆς γεγραμένα ᾄσματα διὰ τοῦ Ρυθμοῦ»*. Nonetheless, whatever the case may be, it was published at the *Patriarchates Printing Press*.

[28] Cf. in the 2nd volume, published in Constantinople (June 1900) pg. 7 and following. These volumes are republished in facsimile edition in the series *Psaltika Vlatadon*, number 4, by the *Patriarchal Institute for Patristic Studies*, Thessaloniki 2000, where both the 1st and 2nd volumes are printed in the one tome. In the 1st volume published in the same year (January 1900) we have the essay of Kostantinos Psachos, which is discussed further down, cf. footnote 47.

In the essay of the Technical Committee, comprised of the *protopsaltes* Georgios Biolakes, Eustratios G. Papadopoulos, Nyleus A. Kamarados and Georgios A. Papadopoulos, which was set up to examine N. Paganas' book, we have its resolutions.[29] Thus, it declared via the *Ecclesiastical Music Society,* its disapproval of the book accusing Paganas of "*distorting"* and "*corrupting"* the melodies and their rhythm.[30] The text of the *Ecclesiastical Music Society* in the original reads: *«ἀπεδοκίμασε καὶ ἀπεκήρυξε τὸ διαληφθὲν μουσικὸν βιβλίον ὡς παραφθεῖρον καὶ παραμορφοῦν τὸ ἀρχαῖον μέλος, καὶ ὡς καταστρέφον τὸν ρυθμὸν καὶ τὴν γραφὴν τῆς καθ᾽ ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς»*[31]. The Committee elucidates that the reason why the earlier publications where not divided into time was not out of ignorance, but rather because of the technical difficulties encountered.[32]

Other essays contained therein and written by Georgios D. Pachtikos and the chanters Polychrones G. Pacheides and Theodoros Gaitanakes, differ to a lesser or greater extent on their position from the aforementioned Technical Committee.[33] Thus, G.D. Pachtikos stands critically on Paganas' exclusive use of *disemos* rhythm, noting, however, that the melodies have no major differences. He states that Paganas' choice not to use diverse time may be due to a conscious decision, since his book was written for beginners, and such simplification is justified and warranted, as Pachtikos observes, from his own teaching experience.[34] As for the accuracy of Paganas' writing style of the Byzantine neumes, Pachtikos believes that he is within the established conventions. Further, he is against attributing the *tetrasemos*, *trisemos* and *disemos*, with western time signatures of $^{4}/_{4}$, $^{3}/_{4}$ and $^{2}/_{4}$.[35] However, Pachtikos goes on to say that although Paganas' book is not a *"teaching novelty"*, at the same time it is not something that should be *"disregarded and forgotten"*.[36] He closes his essay by saying that in the fluid period that Byzantine chant is going through, i.e. without a definitive neumatic system, one should not be so rigid with such publications.[37]

According to P.G. Pacheides, the Byzantine melodies contained in Paganas' book are ecclesiastical in style except those contained in his supplement. Consequently, he enquires, are not melodies that have appeared of late in other publications also of a similar *"unaccustomed"* nature, as those of Paganas' and have not yet been rejected?[38] Therefore, he writes that many neumatic peculiarities in the writing style of Paganas are found in other publications, such as those of the late *protopsaltes* G. Raidestinos and other contemporary authors. As relates to the issue of rhythm, Pacheides believes that after the attempts made by Alexandros Byzantios and G. Raidestinos, it is N. Paganas who tries to elucidate this issue.[39] And Pacheides goes a step further stating that Panagas' version of the *apolytikion* in the plagal fourth mode *«Ἐξ ὕψους κατῆλθες ὁ εὔσπλαγχνος, ταφὴν κατεδέξω τριήμερον»* is rendered in a more precise manner than the accustomed score. To support this claim he elaborates that the word *«ὕψους»* is given a high and the word *«ταφήν»* a low note in the melody, showing, thus, more distinctly the noematic attributes of these words.[40] In conclusion, he contends that although Paganas' book does not merit an *"award"*, it is an important step in the right direction.[41] Nonetheless, P.G. Pacheides says nothing about the school songs included, possibly limiting himself to the church hymns as he was asked to review this book as a chanter.

Finally, in the other essay, Th. Gaitanakes limits his intervention to a brief statement where he writes that there is technically no distortion or corruption of the melodies and the rhythm of the

[29] Cf. *Παράρτημα Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας*, 2nd volume, pgs. 8-54.
[30] Ibid. pg. 16.
[31] In the 2nd essay of the special Technical Committee, ibid. pgs. 66-67.
[32] Ibid. pg. 11: *«ἂν τὰ μέλη ἡμῶν δὲν διηρέθησαν εἰς πόδας ὑπὸ τῶν ἐφευρετῶν τοῦ ἐν χρήσει γραφικοῦ συστήματος, ἀποδοτέον τοῦτο ἀναμφιβόλως εἰς τὰς δυσχερείας, ἃς εὗρον οἱ τὸ πρῶτον ἐπιχειρήσαντες τὴν ἐκτύπωσιν μουσικῶν βιβλίων, οὐχὶ δὲ τόσον, ὡς ὁ κ. Παγανᾶς νομίζει, εἰς ἄγνοιαν τῆς κατὰ πόδας διαιρέσεως τῶν μελῶν»*.
[33] These essays published respectively op.cit. pgs. 55-62, G.D. Pachtikos, pgs. 62-65, P.G. Pacheides and pgs. 65–66, Th. Gaitanakes. One more essay written by C.D. Ananites in this volume is discussed further down.
[34] Ibid. pg. 58 : *«λέγομεν δὲ τοῦτο καὶ ἐκ διδακτικῆς ἡμῶν αὐτῶν πείρας»*.
[35] Ibid. pgs. 58-59.
[36] Ibid. pg. 60.
[37] Ibid. *«ἡ αὐστηρότης κατὰ τὴν μεταβατικὴν ταύτην περίοδον ἀδυσωπήτως ἐξασκουμένη θᾶττον ἢ βράδιον θὰ ἐπιφέρῃ παρ᾽ ἡμῖν τὴν παντελῆ σχεδὸν μουσικὴν στείρωσιν, δι᾽ ἣν τὸ ἡμέτερον γένος δὲν εἶνε καὶ δὲν πρέπει νὰ εἶνε προωρισμένον»*.
[38] Ibid. pg. 62.
[39] Ibid. pg. 63.
[40] Ibid.
[41] Ibid. pg. 65.

hymns. He indicates only a few insignificant variations in the writing style of the neumes rendered necessary to accommodate the simple *disemos* time.

But why did this book create such agitation? It is possible that the book of N. Paganas caused such debate because it was published at the Patriarchate's Printing Press, hence, giving it credence when it came to be disseminated in the communities of Constantinople, Greece, Europe and the provinces of the Ecumenical Patriarchate. Further, let us keep in mind that this is a point in history where in the liberated parts of Greece a conflict prevailed between the traditionalists, i.e. those using Byzantine chant in the daily offices, and the modernists, i.e. those in favour of using staff notation and harmony. The main protagonist for this second group in Athens was none other than I. Sakellarides with his multitude of publications in staff notation.

Returning to the Technical Committee of the *Ecclesiastical Music Society*, it referred to a number of important issues of chant in its essay concerning rhythm. Although the Technical Committee's members go into some detail about ancient Greek musical rhythm, of interest to us is what it had to say concerning the contemporary use of rhythm. Thus, they state if one were to study the original manuscripts and notes of the three inventors and translators of the new analytical method of neumatic writing, they would ascertain that in Byzantine chant a variety of rhythms exist.[42] Hence, they proceed to deconstruct Paganas' use of *disemos* as follows: "*when Paganas talks of rhythm he means, as is shown by the way he has divided the melodies, only the disemos, and it is to this rhythm that he confines all the concise melodies, because he believes that only with this rhythm are the troparia chanted pleasently. Thus, when he is unable to conform the conscise melodies with this rhythm, in grave ignorance he adds or subtracts beats from the melody and turns the trisemos into disemos, consequently destroying both rhythm and melody; introducing concurrently musical forms and schemes found in choirs whose members have minimal to no knowledge. However, such concepts are only permissible to chanters that are musically illiterate*"[43].

How if at all were these events that took place in Constantinople connected with the publications that follow this conflict and specifically those of I. Sakellarides? We can postulate that Sakellarides was informed about the 1897 editions (cf. above), had seen and/or had copies of these books, and knew of the rejection of N. Paganas' book in 1899. This could have prevented him from further standardising a number of hymns with asymmetrical time into simple *tetrasemos*.[44] This assumption may at first seem overdrawn, however, if we look at his *Ἱερὰ Ὑμνῳδία*[45] in the service of mattins in the plagal fourth mode, the *kathismata* in *triphonos*, the melody on the note *Γα* (*phthora* of *Νη*) has been moved down to the tonic note *Νη*, hence, changing completely the music ethos and style of the *kathismata «Ἀνέστης ἐκ νεκρῶν, ἡ ζωὴ τῶν ἁπάντων»* and *«Ἄνθρωποι τὸ μνῆμά σου, Σωτὴρ ἐσφραγίσαντο»*. Sakellarides also has the *kathisma «Ἐπὶ σοὶ χαίρει, Κεχαριτωμένη πᾶσα ἡ κτίσις»* only with the text up to the words *«ὁ πρὸ αἰώνων ὑπάρχων Θεὸς ἡμῶν»* and the music follows from *«τὴν γὰρ σὴν μήτραν, θρόνον ἐποίησε»* to the end of the *troparion*. Here again he has transposed the original melody from the note *Γα* (*phthora* of *Νη*) down to the tonic note *Νη*. Now, why Sakellarides changes these melodies can perhaps be explained by the fact that he wanted to 'simplify' the melodies and presumably facilitate a *tetrasemos* rhythm. Nonetheless, this is a distortion of the customary melody. These changes are clearly out of conviction for he attests his sound knowledge of the Greek language when he acknowledges that some hymns are unique and should be kept unaltered. Thus, he

[42] Ibid. pg. 11: *«δύναται νὰ εὕρῃ ὁ βουλόμενος μελετῶν χειρόγραφα τῶν τριῶν ἐξηγητῶν, ἐν οἷς ἀπαντῶσι ρυθμικοὶ πόδες οὐ μόνον δίσημοι, ἀλλὰ καὶ τρίσημοι καὶ τετράσημοι καὶ πεντάσημοι καὶ ἑξάσημοι καὶ ὀκτάσημοι, κλπ.»*.

[43] Ibid. *«ἀλλ᾽ ὁ κ. Παγανᾶς λέγων ρυθμὸν ἐννοεῖ, ὡς ἐκ τῶν ὑπ᾽ αὐτοῦ ρυθμισθέντων μελῶν δῆλον γίγνεται, μόνον τὸν δίσημον, εἰς τοῦτον δὲ μόνον ζητεῖ νὰ ὑπαγάγῃ πάντα τὰ σύντομα μέλη, διότι νομίζει ὅτι ἕκαστον τροπάριον εἶναι ὁμαλὸν μόνον μὲ τὸν δίσημον, μὴ δυνάμενος λοιπὸν νὰ συμβιβάσῃ τὸν τὰ ἡμέτερα σύντομα μέλη χαρακτηρίζοντα ρυθμὸν μὲ τὸν δίσημον αὐτοῦ, προστίθησιν ἢ ἀφαιρεῖ ἐκ παχυλῆς ἀμαθείας χρονικὰ σημεῖα καὶ μεταβάλλων οὕτω τοὺς τρισήμους εἰς δισήμους, καταστρέφει ρυθμόν τε καὶ μέλος καὶ ὑπεισάγει οὕτω μουσικὰς γραμμὰς καὶ σχήματα ἀπαντῶντα ἐν χορῳδίαις, ἐν αἷς χοροστατοῦσι ὅλως ἄμουσοι ἱεροψάλται. Τὴν ἰδέαν ταύτην δύνανται νὰ ἔχωσιν οἱ ἐξ ἀκοῆς μόνον πρακτικῶς ψάλλοντες»*.

[44] I. Sakellarides may have inferred from the Technical Committee's report, possible criticism directed to his work, in the following text: *«καὶ ἀληθὲς μὲν ὅτι ἐκτὸς τοῦ κ. Παγανᾶ καὶ ἄλλοι ἡμῖν σύγχρονοι εἰς τὴν αὐτὴν πλάνην περιέπεσον, ἀλλ᾽ ἐπειδὴ τὰ ἔργα αὐτῶν δὲν ἦσαν περιβεβλημμένα διὰ τῆς ἐγκρίσεως τῆς μητρὸς Ἐκκλησίας, διὰ τοῦτο καὶ παρῆλθον ἀπαρατήρητα ὑπὸ τοῦ μουσικοῦ κόσμου»*. However, as we know from what the future had in stall for the works of I. Sakellarides in the decades to follow, they were hardly *"passed over undetected in musical circles"*, quite the opposite.

[45] Cf. these melodies on pgs. 242–246 in the 1902 and on pgs. 252-255 in the 1914 edition.

writes that he has retained the start of the *megalynarion «Θεοτόκε ἡ ἐλπὶς πάντων τῶν Χριστιανῶν, σκέπε, φρούρει φύλατε τοὺς ἐλπίζοντας εἰς σέ»* for the feast of the Presentation of our Lord, in the *trochaikos* ($^{3}/_{4}$) rhythm because its unique musical rhythm agrees perfectly with its tonal accentuation.[46]

As to the debate on rhythm in Byzantine music, which had transpired in Constantinople reading the essays contained in the *Παράρτημα Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας*, we get a clearer picture of the events. The Technical Committee that was set to examine this matter concluded that N. Paganas' book was inapproriate for use. However, other members of the *Ecclesiastical Music Society*, i.e. musicians, chanters, teachers etc. taking occasion from this affair, wrote a number of essays published in subsequent volumes of this series and their views diverge.

Before we investigate some of these views, let us examine another contemporary book published with time, i.e. bar lines. Shortly after the aforementioned publications in Athens 1905, Konstantinos Psachos teacher of Byzantine music at the Athens Conservatoire, published his book *Λειτουργικόν*,[47] dividing the hymns contained therein into simple *disemos*, *trisemos* and *tetrasemos* rhythm.[48] His book, under the auspices of the archbishop of Athens, Theokletos, contains those pieces that are chanted in the liturgy by the deacon, priest and chanter: *«περιέχον τὰ ὑπὸ τῶν διακόνων, ἱερέων καὶ ἱεροψαλτῶν ἐν τῇ ἁγίᾳ καὶ ἱερᾷ λειτουργίᾳ ψαλλόμενα»* and performed according to the manner of the Great Church. It also contains petitions, responses, antiphons, introit hymns, *kontakia*, the thrice-holy hymn and two *dynamis*, an example of an Apostle and Gospel reading, the petitions after the cheroubic hymn, with the *leitourgika* in *kliton*, the supplications and responses, the dismissal hymns etc. The two *dynamis* of the thrice-holy hymn and the *«Ἀγαπήσω σε Κύριε ἡ ἰσχύς μου»* are given with full *isokratema* music (pgs. 45-2 and 70-71), possibly a reaction to the use of harmonised melodies adopted by I. Sakellarides (now the *protopsaltes* of the then Metropolis Church of Saint Irene in Athens) in the services conducted at his church. K. Psachos may have considered his book an opportunity to set the record straight from the viewpoint of traditional Byzantine musical practice.

With the publication of K. Psachos' book a new practice of assigning time in printed music books was introduced. Thus, the system of standardising and applying to a melody a strict *tetrasemos* time was discouraged. Psachos, well before this publication, was an advocate of assigning rhythm to the scores. He had written about the variety of rhythm in the repertoire of the Orthodox Church in the first volume of the *Παράρτημα Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας*.[49] There he states that compound time was used and assigned with red ink in the manuscripts of Gregorios *Protopsaltes* and Chrysanthos bishop of Prouses. Psachos claims that he provided two original musical manuscripts of Gregorios and Chrysanthos as proof of the above. However, no such documents where printed in the *Παράρτημα Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας*, so we are left wondering. For Psachos the basic compound time used is the *tetrasemos* ($^{2}/_{2}$) and then if neccesary the eight ($^{4}/_{2}$) and twelve time ($^{12}/_{8}$), and when it is incompatible to use symmetrical time than a *trisemos* based rhythm, such as the *hexasemos* ($^{6}/_{8}$) and *enneasemos* ($^{9}/_{8}$).[50] It is not clear though whether this use of compound time refers or is applicable to the syllabic melodies. He gives an example how compound rhythm is formed in a semi-ornate piece, where by joining two, three or four bars of music we obtain compound times, i.e. *pentasemos* ($^{5}/_{8}$), *hexasemos* ($^{3}/_{2}$) etc. and if such *colons* «*κῶλον*» are combined into an *oktasemos* ($^{4}/_{2}$) and *enneasemos* time we acquire a musical *period «περίοδος»*, and in turn when a number of periods are joined together they

[46] Cf. pg. 295 in the 1st edition of 1902: *«Τὸ ἑπόμενον μεγαλυνάριον εἶναι τὸ μοναδικὸν ᾄσμα ἐν τῷ ὁποίῳ ὁ μουσικὸς ρυθμὸς συμφωνεῖ θαυμασίως πρὸς τὸ μέτρον τῆς ποιήσεως, εἶναι δὲ τὸ μέτρον τροχαϊκόν, πᾶσα δὲ τονουμένη συλλαβὴ εἶναι δίσημος, ἡ δ᾽ ἄτονος μονόσημος»*, and pg. 305 in the 2nd edition of 1914. Cf. footnote 17.

[47] Published in the series as *Παράρτημα «Φόρμιγγος» Μουσικόν*, ἔτος α΄, περίοδος β΄.

[48] Attributed by K. Psachos with $^{2}/_{4}$, $^{3}/_{4}$ and $^{4}/_{4}$ time in staff notation.

[49] See his study published in January 1900 in Constantinople at the Patriarcal Press, pgs. 54-65, cf. footnote 28. There he debates the view that a composition is "*rhythmical*" only if it follows a fixed time throughout (pg. 65): *«Δὲν γνωρίζω δὲ ποῦ στηριζόμενοι αἱ ταναντία φρονοῦντες ἰσχυρίζονται ὅτι ἵνα μέλος τι ᾖ ἔρρυθμον, δέον ἀπ᾽ ἀρχῆς μέχρι τέλους εἷς καὶ ὁ αὐτὸς ρυθμικὸς ποῦς νὰ ἐπαναλαμβάνηται»*.

[50] Ibid. pgs. 64–65: *«Οἱ ἴδιοι δὲ μουσικοδιδάσκαλοι ἀς τὰ ἰδιαίτερα αὐτῶν χειρόγραφα ἐχώρισαν τὰ μέλη διὰ διαστολῶν κατὰ πόδας ρυθμικοὺς διὰ μελάνης ἐρυθρᾶς. Εἰς μαρτύριον προβάλλω ὑμῖν χειρόγραφον ἰδιόχειρον Γρηγορίου τοῦ Πρωτοψάλτου καὶ ἕτερον Χρυσάνθου τοῦ Προύσης. Βλέπετε, Κύριοι, ὅτι ἐν αὐτοῖς μετροῦνται πόδες μικτοί, ὅτι τίθεται ὡς βάσις ὁ τετράσημος ρυθμός, ὅτι ἐπὶ ἀδυνάτου διαιρέσεως τοιαύτης, τὸ μέλος διαιρεῖται εἰς ὀκτὼ εἴτε καὶ εἰς δώδεκα καὶ ἐκεῖ ὅπου δὲν εἶναι δυνατὸν τὸ μέλος νὰ ὀρθοποδίσῃ γίνεται χρῆσις ἑξασήμου καὶ ἐννεασήμου»*. Cf. footnote 1, the comment concerning the manuscript EBE-MIIT 716.

form what is known as the *komma «κόμμα»*.[51] We believe that it is safe to assume that what Psachos has in mind when describing all the above pertains to the three forms of composition: concise, semi-ornate and ornate. However, as we observed in his book above, no such indication of compound time is denoted. Could this mean that although he only uses simple time indications he would perform them regardlessly with compound rhythm? Perhaps this may well be the case. Nevertheless, we must be cautious not to read too much into his essay as regards the syllabic hymns.

Coming back to the *Παράρτημα Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας* (1900), in the 2nd volume (cf. above) there is one more essay published on rhythm by Comninos D. Ananites from the island of Lesbos titled *«Περὶ ρυθμοῦ»*.[52] In this essay Ananites states that his information on the events and the ensuing debate taking place on the issue of rhythm in Byzantine music is derived from the newspaper *Constantinople*. He refers to three meetings that had taken place on the subject in 1899 on which he proceeds to comment. For the first meeting, that discussed the corruption of rhythm, he believes that assigning time, absent in the books of his day, should be adopted. However, Ananites is of the view that a steady time should prevail throughout since as he says (pg. 98): *«εἰς πάντα ἐν γένει τὰ ἀργὰ καὶ δοξαστικὰ καὶ εἰς πλεῖστα τῆς 8ήχου τροπάρια ἐμφαίνεται ῥυθμὸς ἄρτιος»*. In his example of a syllabic melody, i.e. *«Μεγάλη τῶν μαρτύρων σου Χριστὲ ἡ δύναμις»,* he removes *klasmata* from the original score to make the *troparion* fit into the *tetrasemos* time at the expense of fragmenting the accentuation of the hymn (pgs. 98-99). The second meeting discussed the tonal nature of Byzantine chant and the fact that it has a variety of rhythms. For Ananites this implies the use of the *disemos* instead of the *tetrasemos*. His example is the melody from the 3rd *stasis* of the *engomion «Δεῦρο πᾶσα κτίσις»* (pg. 100). C.D. Ananites rejects the claim that the composers of such hymns were unaware of the issue of rhythm when they composed, and to reinforce his agrument quotes the words of Theodosios Scolastikos who states, that '*whosoever wants to compose a canon must first compose the heirmos, then the troparia so that they are of the same number of syllables and accents and only then is their effort efficacious'*.[53] He makes an interesting observation –questioning a point made by Pachtikos and bishop Melissenos (see below)– that hymns in the *Anastasimatarion* chanted in the eight modes, i.e. the *«Κύριε ἐκέκραξα»*, *«Θεὸς Κύριος»*, etc. should have the same standard rhythm in all eight modes since the text is the same. However, Ananites errs on this issue as do the other two authors whom he questions, for these compositions differ due to their unique melodic arrangement in each mode, which may or may not, depending on their melody, accommodate different rhythms. On the third meeting Ananites remarks on three issues that caused confussion, i.e. the theory, writing and teaching of rhythm and how this can be settled. This is achieved for him: ***a)*** in the theory by utilising bar lines, ***b)*** in denoting time, i.e. when rhythm is marked on top of the *syneches elaphron* or the *hyporroe*: this is not a problem and does not neglect the correct writing of the neumes and ***c)*** in teaching rhythm that it should be taught right from the outset to the student together with the scales and the modes. Thus, Ananites is an advocate of simple *disemos* and *tetrasemos* time for the syllabic melodies.

In the 3rd volume of the *Παράρτημα Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας* (1900), we find five related essays written concerning the issue of time by Nikolaos Basileiades, Themistokles D. Byzantios, Polychrones G. Pacheides, the bishop of Phamphilos Melissenos and Georgios Biolakes.[54]

In the first essay by the doctor N. Basileiades titled *«Ὁ ρυθμὸς ἐν τῇ ἐκκλησιαστικῇ μουσικῇ, ὁ ποιητικὸς καὶ μουσικός»* (pg. 7-26), he gives a general overview of the history of worship and the use of rhythm in Greek antiquity based on contemporary theories. His view concerning time in Byzantine music is that initially it was uniform with only minor exceptions. To demonstrate this he uses the *troparion* of the Resurrection *«Χριστὸς ἀνέστη ἐκ νεκρῶν»*, which is in *tetrasemos* throughout and the *exaposteilarion «Τοῖς μαθηταῖς συνέλθωμεν»* and while this second score is chanted in part in a *trisemos* its candences are in *tetrasemos* rhythm.[55] For contemporary practice he reinforces the

[51] Ibid. pg. 61.
[52] Published 1st June 1900 in Constantinople, cf. pgs. 97-104.
[53] Ibid. pg. 103-104: *«οἷον ἐάν τις θέλη ποιῆσαι κανόνα πρῶτον δεῖ μελίσαι τὸν εἱρμὸν, εἶτα ἐπαναγαγεῖν τὰ τροπάρια ἰσοσυλλαβοῦντα καὶ ὁμοτονοῦντα καὶ τὸν σκοπὸν ἀποσῴζοντα»*.
[54] Volumes 3 and 4 are republished in facsimile edition in the series *Psaltika Vlatadon* as number 5 in the one tome by the *Patriarchal Institute for Patristic Studies*, Thessaloniki 2001.
[55] Ibid. pg. 22.

interchange of rhythms in a piece by interpolating their use in folk songs, and in the musical practice of other nations: Persian, Arab and Turkish. He states that the basic rhythm used is the *tetrasemos* and specifically in the ornate melodies, i.e. the cherubic hymn. For the syllabic melodies he believes they have a diversity of simple time, but this occurs in a fixed and orderly fashion so that a score can be considered to have *«ἄσματος ρυθμοῦ»*. Taking issue with K. Psachos he disagrees with his idea of an unorderly and undeterminable manner for time, since for him rhythmical variety cannot exist by chance.[56] Thus, Basileiades' view on rhythm is that it must be uniform and when exceptions occur they are noted in the score. Finally, he critises his contemporaries that want to completely standardise time in chant and labels them *"monophysites"* of rhythm.[57]

Th.D. Byzantios in his essay *«Περὶ τοῦ ρυθμοῦ ἐν τοῖς ἄσμασι τῆς Ἐκκλησίας»* (pgs. 26-42), disagrees with K. Psachos. Byzantios begins his criticism of Psachos by stating that: ***a)*** he has no clear distinction between the rhythm and the tempo with which a melody is to be performed, i.e. *«ἀγωγὴ χρόνου»*; ***b)*** that he mistakenly assumes that the *heirmologikon* melodies are subordinated by the text, the *sticherarikon* in part and the *papadikon* completely; and ***c)*** that the *melodos* (composer) should never write a hymn before he decides on the time he is going to use.[58] He views the meaning of rhythm and metre as his major contention with Psachos because he claims that they vary. He expounds on this issue as follows: that metre is only to be used in hymns because they are composed in simple time and up to 8 beats, while rhythm, which is divided into many types, is inappropriate.[59] It is obvious here that Byzantios has confused the meaning of these terms. That is to say that metre forms a smaller part of the whole, i.e. rhythmical periods; such as, for instance in poetry, where metre forms part of the colon that in turn forms the greater picture, the period. He claims that all the ornate and the semi-ornate melodies, except the concise, are in a rhythical *tetrametron «ρυθμικὸν τετράμετρον»*, and that the concise scores can be arranged with the *disemos*. And those pieces that do not follow the *tetrametron* have been currupted in their transmision, attributed to the deficient neumatic system that existed during the Byzantine era.[60] The absence of the *tetrasemos* rhythm in some compositions may be due, according to him, to errors that had crept into the reprints by inept editors: *«ἀδεξίων ἐκδοτῶν»*. Thus, he summarises his disagreement with Psachos as follows, he is in favour of composing hymns with *"symmetrical"* time while Psachos is not.[61] Byzantios contends that the use of symmetrical time is evidenced by the fact that about 90% of the compositions chanted in the Church are in *"tetrapodia"*. In a nutshell, for him it is incomprehensible that in the same score diversity of rhythm can coexist.[62] For our paper it is noteworthy what he states about the syllabic melodies. Thus, by directing his criticism towards Psachos, he goes on to say that during the Byzantine era they did not use rhythm, meaning compound time, but only simple time for the concise melodies, which where

[56] Ibid. pg. 25, cf. his criticism of K. Psachos therein for not expounding further his *"unacceptable"* theory: *«Δὲν παραδεχόμεθα λοιπὸν ὅτι τὰ ἐκκλησιαστικὰ μέλη ὑπόκεινται εἰς ἄτακτον ρυθμὸν καὶ ἀπροσδιόριστον, διότι αἱ ἀρχικαὶ μουσικαὶ ἐξ ὧν παρελείφθησαν εἴτε ἐμιμήθησαν ταῦτα ὑπέκειντο αὐστηρῶς εἰς ρυθμικοὺς νόμους ὡρισμένους. Οὔτε ἦτο δὲ δυνατὸν μουσικὴ ἀποτελεσθεῖσα τόσον πλούσια νὰ ὑστερήσῃ εἰς τὸ πρῶτον στοιχεῖον τῆς ρυθμικῆς διαιρέσεως τοῦ χρόνου της. Λυποῦμαι ὅτι ὅπως μὲ διαβεβαίωσε ὁ κ. Ψάχος σκοπεῖ νὰ μὴ ἐπανέλθῃ πλέον ἐπὶ τοῦ θέματος τούτου, διότι πραγματικῶς παρὰ τῆς ἀνεγνωσμένης ἀξίας του περιέμενον νὰ ἐπεξηγήσῃ πλατύτερον ἀκόμη τὴν ἀπαράδεκτον θεωρίαν ἣν πρῶτος ἐκεῖνος μετ᾽ ἀγαστῆς μελέτης προῴβαλε»*.

[57] Ibid. *«Ὡσαύτως ὅμως καὶ οἱ μονοφυσῖται τοῦ ρυθμοῦ ἐν τοῖς ἐκκλησιαστικοῖς ἡμῶν ἄσμασι ὀφείλουσι νὰ ἐννοήσωσι τὴν ρυθμικὴν ποικιλίαν, ἥτις ἀλλαχοῦ μὲν ποικίλλει τὸ ὁμόρυθμον τῆς ποιήσεως, ἀλλαχοῦ διαγράφει μουσικὴν θέσιν στενῶς συνδεθεῖσαν πρὸς τὸν ρυθμόν της καὶ ἀλλαχοῦ συστοιχεῖ εἴτε ἀντιστοιχεῖ τοὺς ἀνίσους ρυθμούς της εἰς διάγραμμα περιόδου ὡρισμένον»*.

[58] Ibid. pg. 27 f.

[59] Ibid. pg. 28: *«Ἡ διαφορὰ μεταξὺ αὐτῶν εἶναι, ὅτι τὰ μὲν μέτρα γίνονται δι᾽ ἁπλῶν καὶ μόνων χρόνων, διακρινομένων ἐν τῇ κινήσει τῆς χειρός,… περιορίζονται τὸ πολὺ μέχρις ὀκτὼ χρόνων, ἡ βάσις ὅμως εἶναι τὸ τετράμετρον… ὁ δὲ ρυθμὸς ἔχει πλοῦτον, ἔκτασιν, ἔχει γένη οὐ μόνον τρία»*.

[60] Ibid. pg. 29: *«ἐν γένει δ᾽ εἰπεῖν πᾶν μάθημα τοῦ ὁποίου αἱ συλλαβαὶ τοῦ κειμένου αὐτοῦ ἐκτείνονται εἰς τὸ μέλος κατὰ τοὺς χρόνους, δέον νὰ ρυθμίζεται κατὰ τὸ ρυθμικὸν τετράμετρον, πᾶν δὲ μάθημα ἢ τροπάριον τοῦ ὁποίου αἱ συλλαβαὶ δὲν ἐκτείνονται εἰς τὸ μέλος ἢ μόνον κατὰ ἕνα χρόνον καὶ τοῦτον σπανίως, δέον νὰ ρυθμίζηται κατὰ τὸ δίμετρον καὶ τοιαῦτα εἶναι, πάντα τὰ τοῦ συντόμου Ἱρμολογίου, ἐὰν δὲ βλέπωμεν πολλὰ τῶν μαθημάτων ἐνιαχοῦ χωλαίνοντα κατὰ τὸ τετράμετρον, ταῦτα βεβαίως προῆλθον διὰ τὴν ἔλλειψιν συστηματικῆς γραφῆς ἐπὶ Βυζαντινῶν»*.

[61] Ibid. pg. 31, the language used is vivid: *«ὅλη ἡ οὐσία τοῦ μεταξὺ ἐμοῦ καὶ τοῦ κ. Ψάχου ζητήματος εἶναι ὅτι ἐγὼ λέγω καὶ ἐννοῶ, ὅτι δέον νὰ μελίζῃ τις ρυθμικῶς, ὁ δὲ κ. Ψάχος λέγει καὶ ἐννοεῖ, ὅτι δέον νὰ μελίζῃ τις ἕτοιμον μάθημα ἤδη μεμελισμένον ἄνευ τροποποιήσεως τινὸς κατὰ τοὺς χρόνους αὐτοῦ, ἔστω καὶ ἔκρυθμον διατελοῦν ἐκ τῆς ἀδεξιότητος τοῦ μελοποιοῦ ἢ ἐκ τυπογραφικῶν λαθῶν»*.

[62] Ibid. *«πειρώμενος νὰ μεταπείσῃ ἡμᾶς ὅπως παραδεχθῶμεν τὴν χρῆσιν ἁπάσης τῆς καθόλου ρυθμικῆς τέχνης καὶ ὅλων τῶν γενῶν αὐτῆς ἐντὸς ἑνὸς τροπαρίου, πρᾶγμα καινοφανὲς καὶ ἀνήκουστον τοῖς πᾶσι, πρᾶγμα ὅπερ οὔτε ἀκόμη εἰς ἐξωτερικὰ καὶ δημώδη ἄσματα εἶναι ποτὲ δυνατὸν νὰ ἐφαρμοσθῇ ὡς ἀντικείμενον τῇ ρυθμικῇ τέχνῃ»*.

chanted to a slower tempo.[63] Interestingly, it is not so much his claim that it was the practice of the Byzantines to chant syllabic melodies to a slower tempo and in his –and our– contemporary practice these melodies on the contrary are performed at a fast tempo the issue here, for this is relative. Rather that we too often, according to practical necessity in a liturgical setting, perform such melodies precisely thus, i.e. concise melodies at a slower tempo, for example the *antiphones* or *apolytikia* in the liturgy (in the case when the clergy have to cover a distance from their exit from the santuary to the assigned position in the narthex) etc. Byzantios proceeds to give examples of his «*δίμετρον ρυθμικὸν*» system. However, these temper with the accents of the hymns because with the rigid use of the *disemos* accented syllables are arranged on the second beat of the metre. For him this is unavoidable,[64] but such interventions on the scores can create problems, for instance it can alter the melodic ethos and style of the composition (i.e. pg. 39). Comparing these melodies it is evident that to accommodate for his *disemos* theory he is forced to compromise the melody of "*the teachers"* (*Heirmologion*) and change it in a number of places. The more striking and noticeable changes are in the music on lines 2 to 4. The melody of "*the teachers"* is markly different from that of Byzantios. His music for the text «*συγκαταβὰς ἐδρόσισας, καὶ ἐδίδαξας μέλπειν πάντα τὰ ἔργα*» is quite different and it follows an unrelated melody. Nonetheless, Byzantios' ease to change the melody to fit his idea of rhythm, is founded on his precept that the syllabic compositions currently in use and published in the first editions are more than likely not original. Hence, these melodies for him are only clumsy versions handed down to us by Petros Peloponnesios and Petros Byzantios.[65] To give weight to his assertion Th.D. Byzantios goes on to state that many chanters of yesteryear, i.e. Onouphrios Byzantios, Georgios Raidestinos, Georgios Sarantaekklesiotes and their contemporaries, eg. P.G. Pacheides and even those who chant at the Patriarcal Church perform these melodies in like manner. Thus, Th.D. Byzantios' proposal to the *Ecclesiastical Music Society* is to enforce and standardise the use of a *tetrametron* and *dimetron* system of chant.

P.G. Pacheides in his essay «*Ὁ ρυθμὸς εἰς τὰ ἐκκλησιαστικὰ ἡμῶν μέλη*» (pgs. 42-60), states his opposition to the theories of both K. Psachos and N. Kamarados, i.e. the existence of *trisemos* ($^3/_4$) and *pentasemos* ($^5/_8$). He explains that the hymns used in worship are not to please our bodily senses but rather for prayer, and therefore it is the text that has priority over the music. Hence, Pacheides goes on to postulate that ***a)*** in the *heirmologikon* compositions it is exclusively the *disemos* rhythm that prevails and ***b)*** also *disemos* for the semi-ornate melodies «*ἀργὸν εἱρμολογικόν*», where the melody is similar to the syllabic, i.e. their cadences conclude on the same notes with the only difference the symmetrical prolonging of the two beats of the *disemos* time.[66] He derives evidence for his theory from G. Raidestinos' book *Holy Week* and the *argon automelon «Τὸν τάφον σου Σωτήρ»* according to him, written entirely in *disemos*. For Pacheides the concise *sticherarikon* melodies are also to be chanted in the *disemos*, since a skillful and experienced performer would never use *trisemos* when they chant. To document this notion he quotes his teacher G. Biolakes who apparently used *disemos* (cf. below concerning his views).[67] Among other chanters he claims to have never heard chant in *trisemos* are: Gerasimos Kanellides, Georgios Raidestinos, Demetrios Byzantios, Nikolaos Ioannides, Onouphrios Byzantios, Georgios Sarantaekklesiotes, the monk Ioasaph, and finally even N.

[63] Ibid. pgs. 32-33: «*Γνωρίζομεν λοιπὸν τῷ κ. Ψάχῳ ὅτι ταῦτα πάντα εἶναι κυήματα τῆς ἰδίας αὐτοῦ φαντασίας καὶ ὅτι οἱ Βυζαντινοὶ δὲν μετεχειρίζοντο ρυθμοὺς εἰς τὰ σύντομα αὐτῶν μέλη, ἀλλ' ἔψαλλον αὐτὰ μὲ ἁπλοῦς χρόνους καὶ ἀγωγὴν βραδεῖαν, καὶ οὐχὶ ὡς ψάλλομεν αὐτὰ σήμερον ἐπιτροχάδην*».

[64] Ibid. «*χάριν τῆς ρυθμικῆς καὶ τῆς συντομίας, ἐνίοτε ὁ τονισμὸς παραβλέπεται γινόμενος καὶ ἐν τῇ ἄρσει*».

[65] Ibid. pgs. 39-40: «*Ἐξ ὅλων τούτων καὶ πλείστων ἄλλων ὁμοίων τροπαρίων τῶν ὑπαρχόντων ἐν τοῖς Εἱρμολογικοῖς βιβλίοις τῶν πρὸ αἰῶνος διδασκάλων, κατάδηλον γίνεται, ὅτι, ἢ τὰ σύντομα μέλη διδασκόμενα ἔκπαλαι ἀπὸ γενεᾶς εἰς γενεὰν διὰ τῆς προφορικῆς ἀγράφου παραδόσεως δὲν διετηρήθησαν ἀγνὰ καὶ ἀνέπαφα, ἢ ὅτι εἶναι σύγχρονα ποιήματα Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου καὶ Πέτρου τοῦ Βυζαντίου πάνυ ἀδεξίως μελοποιηθέντα ὑπ' αὐτῶν, ἅτε μηδεμίαν χάριν μελοποιΐας ἔχοντα, οὐ μόνον κατὰ τὸν τονισμὸν καὶ τὸν ρυθμόν, ἀλλ' οὐδὲ καὶ κατὰ τὴν μίμησιν πρὸς τὰ νοούμενα*».

[66] Ibid. pg. 44: «*ὁ αὐτὸς δίσημος ρυθμὸς ὑπάρχει ἀδιαφιλονεικήτως, μὲ μόνην τὴν διαφορὰν ὅτι ἐν τοῖς ἀργοῖς μέλεσιν ἐπιβραδύνονται συμμέτρως αἱ θέσεις καὶ ἄρσεις τοῦ δισήμου ρυθμοῦ*».

[67] Ibid. pg. 46: «*ἐπικαλοῦμαι καὶ τὴν πάνδημον ὁμολογίαν τοῦ σεβαστοῦ διδασκάλου μου ἄρχοντος πρωτοψάλτου τῆς Μ. Ἐκκλησίας μουσικολογιωτάτου κυρίου Γ. Βιολάκη, ὅστις ἐν τῇ συνεδριάσει τῆς 31 Αὐγούστου τοῦ ἡμετέρου Συλλόγου ὡμολόγησεν ὅτι «καὶ ἐγὼ πάντοτε διὰ τοῦ δισήμου ρυθμοῦ συνειθίζω νὰ περιβάλλω τὰ ψαλλόμενα*».

Kamarados.[68] Concerning the ornate melodies he believes that they are performed in the *tetrametron* (*tetrasemos*) rhythm. He goes on to describe the way that this rhythm is to be counted, i.e. with the movements of the hand, one downward movement and three in the air forming the sign of a cross. His examples in this melodic genre include the *argon «Φῶς ἱλαρόν»* and the *syntomon* (read semi-ornate) melody of the *«ἀλληλουάριον»* from the service of *orthos* to the Bridegroom, where the melodies are in *tetrasemos*. However, if we examine the melody of the second piece he quotes, we observe in the publication of G. Raidestinos that the closing cadence of the first two alleluia need to be augmented from the *disemos* to a *tetrasemos* to fall into Pacheides' *tetrametron* framework.[69] In the second part of his essay, Pacheides uses a number of examples to make his point that the melodies are in reality to be chanted in the *tetrasemos* or *disemos* time, by adding or subtracting a *gorgon* or adding the *klasma* or *haple*, to prolong or shorten the metre (the beats used in a bar). Some of his examples are sound in as much as they perhaps correct mistakes that had crept into the scores. However, other interventions are due to his refusal to accept the possibility of using the *trisemos* or *pentasemos* time within the same hymn. For him to consent to the use of other rhythms, the entire score must begin and end in them, for as he states, if the composers of these melodies intended to have such compositions, they had the ability to write such pieces.[70] Thus, for Pacheides a hymn must be chanted entirely from start to finish in the *disemos* making it more conducive to prayer as seen in the hymn *«Ταχύ προκατάλαβε»* (pg. 58). Finally, he remarks that the melody of the *megalynarion* for the Presentation of our Lord to the Temple *«ἀκατάληπτον ἐστί»* is possibly an exception and it could be concidered a *trisemos* rhythm, notwithstanding that it is a piece of music that is not entirely chanted in *trisemos*. Nevertheless, for him this melody is outside the ecclesiastical norms, as are many other contemporary pieces, i.e. scores of the hymn *«ἄξιον ἐστιν»* that are heavily influenced by secular music.[71] Thus, summing up, P.G. Pacheides states that the *trisemos* and *pentasemos* rhythms are not conducive to prayer and only the simple *disemos* and *tetrasimos* are acceptable for ecclesiastical music.

In the essay by the bishop of Pamphilos Melissenos, *«Ὁ ρυθμὸς ἐν σχέσει πρὸς τὸν χρόνον καὶ τὴν παρασημαντικὴν τῆς ἡμετέρας μουσικῆς»* (pgs. 61-87), it is stated that what prompted him to write was the essays and the ensuing debate in the year that had passed. Having as his point of reference the book of N. Paganas (see above), he notes the absence of assigning time in Byzantine chant in the past and that this was a novelty of the past 20 years (c. 1880-1900) and found only in some publications.[72] Melissenos' main concern is defining precisely the terms rhythm *«ρυθμός»* and time *«χρόνος»*. For him they are one and the same, always based on the theory book of Chrysanthos of Madytos where rhythm is mentioned for the first time. However, although recorded by Chrysanthos he claims it was never taught or applied in practice.[73] According to Melissenos the term time and not rhythm should be prefered, because rhythm has attained a specific definition due to its use in staff musical theory. He believes this causes an antithesis with the fundamental idea that each neume in Byzantine chant has a value of one full measure of time, counted by the movement of the hand (down/up) individually for each note. Further, it has to be performed with the *"energy" «ἐνέργεια»* of the quantity and quality that each neume conveys, the *"quality of melody"* as he states.[74] Melissenos attempts to demontrate this idea with a number of melodies, one of which is the syllabic form of *«Τὰς ἑσπερινὰς ἡμῶν*

[68] Ibid. *«ἅπαντες οὗτοι οὔτε τρίσημόν ποτε ρυθμὸν ἀνέμιξαν ἐν ταῖς ψαλμῳδίαις των, ἀλλ' οὔτε καὶ λόγον ποτὲ περὶ τρισήμου ἀνέφερον ὁσάκις περὶ ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ὡμίλουν ἢ συνεζήτουν εἴτε κατ' ἰδίαν, εἴτε καὶ ἐν τῷ κατὰ τὸ 1863 ἐν Πέραν καὶ εἶτα ἐν Φαναρίῳ ὑφισταμένῳ Μουσικῷ Συλλόγῳ, εἰς ὃν καὶ ἡμεῖς τότε κανονάρχαι διατελοῦντες τακτικῶς ἐφοιτῶμεν ἀκροώμενοι καὶ διδασκόμενοι»*.

[69] Cf. Pacheides does not mention from which book he is quoting this melody, however, since he refers to this book in his previous examples we can safely assume that it is G. Raidestinos' *Ἡ Ἁγία καὶ Μεγάλη Ἑβδομάς*, Constantinople 1884, pg. 3 (reprinted facsimile by B. Regopoulos, Thessaloniki 1987).

[70] Op.cit. P.G. Paxeides, pg. 56: *«ἐὰν ὁ σκοπὸς καὶ ἡ πρόθεσις τῶν μελωδῶν τῆς Ἐκκλησίας ἦτο νὰ δείξωσιν ἡμῖν ὅτι ὑπάρχει καὶ τρίσημος ρυθμὸς ἐν τοῖς μέλεσι καὶ ἐπὶ τούτῳ συνέταξαν καὶ ἐμέλισαν τὸ «Ταχὺ προκατάλαβε» οὔτε τοῦ αὐτομέλου θὰ κατέστρεφον τὸν τρίσημον ἀπὸ τοῦ «ἄνελε τῷ σταυρῷ σου»… τοὐναντίον οἱ πατέρες τῆς Ἐκκλησίας εἶχον καὶ εὐρύτητα πνεύματος καὶ δεξιότητα ἵνα συντάξωσιν καὶ αὐτόμελον καὶ προσόμοια, ἅτινα ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους καὶ ὄχι μόνον εἰς μερικοὺς πόδας νὰ ἔχωσι τὸν τρίσημον»*.

[71] Ibid. pg. 59: *«τοῦ ᾄσματος τούτου ἡ ψαλμῳδία παραβαλλομένη πρὸς τὴν ψαλμῳδίαν καὶ τὰς συνήθεις ἐκκλησιαστικὰς μουσικὰς γραμμὰς πάντων τ ῶν γνωστῶν ἡμῶν ἐκκλησιαστικῶν μελῶν φαίνεται ὡς στερούμενον τ ῆς ἐκκλησιαστικῆς σεμνότητος καὶ μεγαλοπρεπείας, περιβεβλημένον δ ὲ χροιὰν καὶ μανδύαν μᾶλλον ἐξωτερικοῦ μέλους, φαίνεται δ ὲ νὰ ἐμελίσθη κατ ὰ μίμησιν ἐξωτερικοῦ τινος δημώδους ᾄσματος»*.

[72] Cf. pg. 64f.

[73] Ibid. pg. 66: *«οὔτε ἐδιδάχθησαν, οὔτε ἐφηρμόσθησάν ποτε παρ' ἡμῖν»*.

[74] Ibid. pg. 68.

εὐχάς» (pgs. 69–70). Thus, according to his theory the performance of each neume has its own *"energy"* and when it is executed this emerges, but when we ascribe rhythm to the neumes this is lost to the performance of the stronger and weaker beat of the bar of music.[75] Here clearly we see a confusion on the part of Melissenos in understanding metre as it relates to staff notation, since in a bar of music the idea of the notes keeping their *"energy"* exists, for there is no such thing as a note without dynamism, beat, rhythm, etc. The notes are not rendered idol because they are at the start or at the end of a bar of music. Thus, in $^{2}/_{4}$ time for example, there are two noticeable beats, the only difference between them is that the first beat is the stronger and the second the weaker beat of the bar, i.e. they both have *"energy"* in their own right. Nonetheless, coming to add weight to Melissenos' theory concerning *"energy"* were the unsuccessful attempts to standardise the issue of rhythm in a number of books of his day: Alexandros Byzantions'[76] *Δωδεκαήμερον* and Georgios Biolakes' *Δοξαστάριον*.[77] When one studies such rhythmical formations as recorded in these editions it is no wonder why Melissenos states that there is a clash between the neumes and rhythm utilised.[78] Hence, he quite rightly demands to be informed on which conventions and rules of rhythm and melody, for which N. Paganas had violated and was repudiated (cf. above), are these theories of separating the music into *trisemos* based. And he proceeds to demontrate that N. Paganas' accusers had similar tendencies, as is testified in their books.[79] He challenges the judgement passed on Paganas' book and takes the opportunity to ponder why there are exceptions in using the *tetrasemos* rhythm, for example in the embellished melodies of the *papadikon* or *sticherarikon* form that can be otherwise performed throughout in this rhythm.[80] Further, he questions the notion of using bar lines, extra time and pauses to complete a metre of music, a practice standard in staff notation, and the problems caused with the clumsy division of time that had lead to the accumulation of mistakes in the accents of the liturgical texts. However, Melissenos does not consider at this instance the anomalies caused by the music on the accent of the words, because in this transitional stage such mistakes were common. And this is mainly the case for the syllabic scores for there was no conclusive theory on time. Thus, it is such anomalies that Melissenos turns his attention to and states that to accommodate for a *disemos* time the conventions of accentuation are violated.[81] Indeed, here Melissenos goes somewhat overboard to make his point, ignoring the fact that these syllabic pieces follow a melody that is not only based on grammatical accentuation, but also contains contemporaneously a compositional imprint and emphasis. Nonetheless, he makes a point asking, for instance, who is to decide and by which conventions whether a specific melody is permissible or not.[82] According to him, by comparing various publications we are left wondering which of the two melodies is closer to the "initial", if indeed such a thing exists (cf. Th.D. Byzantios above).[83] The examples he uses to make this point are derived from the books of G. Biolakes *Δοξαστάριον* and Stephanos Domestikos *Μουσικὴ Κυψέλη*.[84] Hence, Melissenos questions the premise that an initial melody can be substantiated.[85] He inquires if anyone in reality can be accused of corrupting or changing the initial score of a hymn when more than

[75] Ibid. *«ἐνῷ ἀφ' ἑνὸς ἐν τῇ μετὰ χρόνου ἐκτελέσει ἔχομεν ἕνα χρόνον καὶ ἕνα φθόγγον, ἐν μιᾷ συλλαβῇ Τας, ε, σπε, ρι, κλπ. μίαν θέσιν αἰσθητὴν καὶ ἄρσιν ἀνεπαίσθητον καὶ μὴ λογιζομένην, τὴν θέσιν δὲ καθ' ἑαυτὴν μὴ ἔχουσαν οὐδεμίαν ἐνέργειαν, πλὴν τῆς ἐνεργείας τοῦ ἐν αὐτῇ μουσικοῦ χαρακτῆρος, ποσότητος ἢ καὶ ποιότητος … ἀφ' ἑτέρου, ἐν τῇ μετὰ δισήμου ρυθμοῦ ἐκτελέσει, εἰς ἕκαστον πόδα αὐτοῦ ἔχομεν ἕνα χρόνον, φθόγγους δύο ἐν δυσὶ συλλαβαῖς Τας ε, σπερι, νας η, μων ευ, τὸν μὲν ἐν τῇ θέσει (ἰσχυρόν), τὸν δὲ ἐν τῇ ἄρσει (ἀσθενῆ)».*

[76] Cf. A. Byzantios, *Μουσικὸν Δωδεκαήμερον*, pg. 38.

[77] Cf. the examples are taken from G. Biolakes, *Δοξαστάριον Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου*, published by Iakobos I. Naupliotes and Konstantinos K. Klabbas in Constatinople 1899.

[78] Op.cit. Melissenos, pg. 70: *«Καταφανεστάτη ἡ διαφορὰ καὶ ἡ σύγκρουσης τῆς παρασημαντικῆς πρὸς τὸν ρυθμόν».*

[79] Ibid. pg. 76: *«ἐπιθυμοῦμεν πολὺ νὰ μάθωμεν τοὺς κανόνας, εἰς οὓς στηρίζεται ὁ ρυθμὸς καὶ τὸ μέλος, ἅτινα καταστρέφει ὁ κ. Ν. Παγανᾶς, παραβιάζων τοὺς κανόνας, τοσούτῳ δὲ μᾶλλον, καθόσον αἱ μουσικαὶ γραμμαί, ἃς ὑπεισάγει δῆθεν οὗτος, οὐχὶ σπανίως ἀπαντῶσιν εἰς μουσικὰ βιβλία καὶ δὴ ἐγκεκριμένα…».*

[80] Ibid. pg. 77: *«ἀφοῦ ὁ πλατυασμὸς τῶν συλλαβῶν ἐπιτρέπει τὴν ἐφαρμογὴν τοῦ τετρασήμου ρυθμοῦ, εἰς τὰ ᾄσματα ταῦτα, τίνα ἐκ τῶν μελῶν αὐτῶν ὑπόκεινται εἰς τὴν ἐξαίρεσιν καὶ τίς ὁ λόγος τῆς ἐξαιρέσεως, ἢν δηλοῖ τὸ ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον;».*

[81] Ibid. pg. 78.

[82] Ibid. pg. 79: *«καὶ ἐν γένει τίνες κανόνες ὑπαγορεύουσι καὶ τίνες ἀπαγορεύουσιν ἐν τονιζομέναις συλλαβαῖς τὴν παράτασιν τοῦ ἐν ταῖς ἐμμελοῦς φθόγγου, ἢ τὸν σχηματισμὸν πλειόνων τοῦ ἑνός;».*

[83] Ibid.

[84] It is not mentioned here but the edition of this book is in Constantinople 1857, printed at the Patriarchal Press, volume 1.

[85] Op.cit. Melissenos pg. 80: *«Ὑπάρχει ἐν τοῖς ᾄσμασιν ἡμῶν τὸ γνήσιον; Ποῖον τοῦτο καὶ τίνες αἱ περὶ τούτου ἀποδείξεις»;*

likely such a thing may not exist.[86] Closing his essay he mentions the influence of folk and city secular songs on the music of the Church's repertoire, which had led to the degradation of the solemn and strict ecclesiastical nature of chant, influencing in turn the rhythm of the hymns. He remarks that nearly a century after the reform of the notation system by the three teachers, questions on theory and related matters have not been irrevocably resolved. Melissenos describes this situation in bleak words; that is that Byzantine music has not progressed and this can only mean stagnation and inactivity.[87]

In the last essay on rhythm in this volume by the *protopsaltes* Georgios Biolakes *«Τὸ περὶ ρυθμοῦ ζήτημα»* (pgs. 101-108), he writes in the first section (pgs. 101-103) his view on the issue of rhythm and in the second (pgs. 103-108) he presents a letter sent to him by his friend, the doctor and musician Xen. Triantaphyllides. In the first part of his essay he states that the older view of counting time of a neume with the down/up movement of the hand is in question and whether the *dipodia «διποδία»*, i.e. *disemos* should be used for all composition.[88] According to Biolakes there are three views on the issue of rhythm prevalent with the members of the *Ecclesiastical Music Society*: those that accept ***a)*** the asymmetrical units of time in all types of melodies, ***b)*** only asymmetrical units of time in syllabic melodies and ***c)*** those that argue for a *dipodia*, i.e. an even 2 beat time unit for all melodies.[89] He states that after an intense study on the subject he has come to the conclusion that he agrees with the second aforementioned view. And although the most solemn and proper way to chant is in even bars of time, Biolakes acknowledges that for the concise melodies asymmetrical rhythm is inevitable, since these melodies have been passed on by a stringent oral tradition and it would be unjustifiable to modify them.[90] In the second part of his essay, he presents the letter of Triantaphyllides where he advocates the use of *monosemos «μονόσημος»* time, i.e. each neume counted with the down/up movement of the hand. X. Triantaphyllides believes that if this older system of counting rhythm is used, the problems that arise with asymmentrical time are avoided (cf. Melissenos above).[91] From the content of his letter we read that although he expresses such an opinion on the subject, he stands to be corrected if Biolakes points out his misjudgement on this issue.[92]

In the 4th volume of the *Παράρτημα Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας* (1901), we have an essay on rhythm written by Georgios Progakes, the music teacher of the Theological School of Chalke, concerning the use of *trisemos*: *«Περὶ τῆς ὑπάρξεως καὶ τῆς χρησιμότητος τοῦ τρισήμου ρυθμοῦ ἐν τοῖς ᾄσμασι τῆς Ἐκκλησίας»* (pgs. 7-25). His main concern is to prove that *trisemos* rhythm is used in Byzantine chant and it is not to be disregarded or thought of as indecent, only to be utilised by secular musicians. He states that it was in *"simple"* time *«ἁπλοῦς χρόνος»* (same meaning as Melissenos) that Byzantine melodies are chanted to his day and that with great reluctance and suspicion rhythm per se was accepted for use by his contemporaries.[93] For Progakes, his predecessors knew the concepts and ideas

[86] Ibid. pg. 82: *«ἀλλοιοῖ τις καὶ παραφθείρει τὸ ἀναλλοίωτον καὶ γνήσιον, προκειμένου δὲ περὶ τοῦ μέλους τῶν ἱερῶν ἡμῶν ᾀσμάτων, δὲν ὑπάρχει σήμερον τὸ γνήσιον, διὰ νὰ ὑπάρξῃ καὶ παραφθορά»*.

[87] Ibid. pg. 86: *«οὔτε βῆμα ἐπὶ τὰ βελτίω ἐποιησάμεθα ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τῶν ἀειμνήστων τριῶν διδασκάλων, τῶν ἐφευρετῶν τῆς ἐν χρήσει μεθόδου, ἣν καίπερ ἀριθμοῦσαν ζωὴν αἰῶνος περίπου, ἐξακολουθοῦμεν ἀποκαλοῦντες νέαν, σχετίζοντες πρὸς τὴν ἀρχαιοτέραν. Εἶναι ἀχαρακτήριστος ἡ ἐν τῇ μουσικῇ στασιμότης ἡμῶν, ἵνα μὴ εἴπωμεν ὀπισθοδρόμησις»*.

[88] Ibid. pg. 101: *«Ἀλλ' ἐπειδὴ ἐτέθη πλέον τὸ ζήτημα ἐπὶ τοῦ τάπητος ὅπως ἐφαρμοσθῇ ποδικὸ πορεία εἰς τὰ μέλη ἀντὶ τῆς ἁπλῆς κρούσεως καὶ ἄρσεως, προέκυψε συζήτησις, ἂν δηλονότι ἅπαντα τὰ εἴδη τῆς μελῳδίας δύνανται νὰ διεκπεραιῶνται διὰ μόνης τῆς διποδίας, ἤτοι τοῦ ἀρτίου ποδός, ἢ εἴς τινα τούτων κατ' ἀνάγκην νὰ ἐμφιλοχωρῶσι καὶ περιττοὶ πόδες»*.

[89] Ibid. *«Καὶ ἄλλοι μὲν φρονοῦσιν ὅτι εἰς ἅπαντα τὰ εἴδη τῆς μελῳδίας ἀπαντῶνται καὶ ἄρτιοι πόδες καὶ περιττοί, ἄλλοι δέ, ὅτι ἡ τῶν περιττῶν ποδῶν χρῆσις ἐν τοῖς συντόμοις μέλεσιν, ἤτοι, εἱρμοῖς προσομοίοις καὶ λοιποῖς ἐν οἷς συμπυκνοῦνται αἱ συλλαβαὶ τοῦ κειμένου, εἰσὶν ἐκ τῶν ὧν οὐκ ἄνευ, συνδυαζόμενοι μετὰ τῶν ἀρτίων, ὅπου δεῖ. Ἕτεροι δὲ ἀποφαίνονται ὅτι διὰ τῆς διποδίας μόνης δύνανται ἀνεξειρέτως νὰ ψάλλωνται ἅπαντα τὰ εἴδη τοῦ μέλους ἀργὰ τε καὶ σύντομα»*.

[90] Ibid. pg. 102-103: *«ὅτι τὰ προσόμοια, εἱρμοί, ἀπολυτίκια, καθίσματα, ἐξαποστειλάρια δὲν ἐγράφησαν ἐν πεζῷ λόγῳ, ἀλλ' ἐν ἐμμέτρῳ, καὶ ὅτι ἕκαστον τούτων ἐμελοποιήθη ἐν ρυθμῷ ἰδιαιτέρῳ, τῶν ὁποίων ρυθμῶν οἱ θεωρητικοὶ λόγοι ἀτυχῶς νῦν ἀγνοοῦνται, πλὴν ὅτι τὸ ἐκ τῶν ρυθμῶν τούτων ὑφαντουργηθὲν ἔκπαλαι μέλος διεσώθη μέχρις ἡμῶν διὰ πρακτικῆς παραδόσεως δογματικῶς οὕτως εἰπεῖν ἡμῖν νῦν δὲν συγχωρεῖται νὰ προσθέτωμεν ἢ νὰ ἀφαιρῶμεν αὐθαιρέτως χρόνους ὅπως ὑποτάζωμεν τὰ μέλη ταῦτα βιαίως εἰς ἀπόλυτον διποδίαν, καταστρέφοντες οὕτω τὴν ἀρχικὴν τούτων πλοκήν, ἣν μετὰ τοσαύτης προνοίας ἐφρόντισαν οἱ ἀείμνηστοι πατέρες ἡμῶν νὰ διοχετεύσωσι μέχρις ἡμῶν»*.

[91] Ibid. pgs. 106-107: *«νομίζω ὅτι ὁ ἐν χρήσει μονόσημος ρυθμός, ὡς ἀποδίδων τὸ ἀνέκαθεν καθιερωμένον ἑκάστῳ ᾄσματι μέλος, ἐστὶν ὁ μόνος εἰς αὐτὰ ἐφαρμόσιμος, μηδὲ χρήζων διαχωριστικῶν γραμμῶν, αἵτινες σύγχυσιν μᾶλλον ἤθελον προξενήσει ἕνεκα τῆς πυκνότητος αὐτῶν»*.

[92] Ibid. pgs. 107-108: *«ἀνακοινῶν ὑμῖν τὰς σκέψεις μου ταύτας ἐπαναλαμβάνω τὴν παράκλησιν ὅπως μὲ ἀξιώσητε ἐν εὐκαιρίᾳ εἰλικρινοῦς διστίχου ἀπαντήσεως πρὸς διδασκαλίαν μου, εἴ τι ὀρθὸν ἐν ταῖς ἔνεσιν, ὡς ἀρχόμενος τοῦ λόγου εἶπον, ἢ πάσης βάσεως εἰσὶν ἐστερημέναι»*.

[93] Ibid. pg. 8: *«ὅτι δὲ ὁ ἁπλοῦς οὗτος χρόνος χρήσιμος ἴσως καὶ ἀρεστὸς εἰς ἀρχαιοτέρας ἐποχὰς καὶ νῦν δ' ἔτι τοιοῦτος, ἀλλὰ μόνον εἰς ἀργυπνίας καὶ μεγάλας ἀκολουθίας πρὸς παράτασιν αὐτῶν … ἀνάγκη ἀναπόδραστος παρουσιάζεται ἡμῖν σήμερον ὅπως ψάλλωμεν μὲ τὸν δίσημον ρυθμόν, ὡς καὶ ψάλλομεν ἀναμφιβόλως ἅπαντες»*.

pertaining to rhythm without, however, naming them for they had not yet been formulated.[94] Also, he refers to the practice by some of adding beats to a *trisemos* time making the bar of music a *tetrasemos* and how this is unwarranted for it slows down its performance. Further, the syllables of the text that were to be performed in the weaker parts of the metre, if they are to take on full bars of music, would detract from the melody's modesty, giving a dance like quality.[95] For Progakes the use of varied time is acceptable due to the poetic structure of the hymns,[96] and the *trisemos* does not cause technical or performance difficulties, especially when it is clearly marked. On the contrary, he states, it is beneficial for both the beginners and for those who perform in unison.[97] He quotes the work of Karl Krumbacher, and his study on the Greek language that had shown the tonal nature of Byzantine poetry, to substantiate his argument, and takes time out in his essay to question the ideas of P.G. Pacheides (see above) in detail. He states that all those chanters mentioned by Pacheides as never using the *trisemos*, indeed on the contrary do so, perhaps using it unwittingly. Besides with their use of *simple* time (measured by the movement of the hand down/up to count each note separately), they did not need to perform the *trisemos*, this having only transpired after the use of rhythm. Progakes states that G. Raidestinos' book (which Pacheides uses to verify his argument on the absence of *trisemos*) has many scores therein with exactly such time.[98] Further, he places great emphasis on the oral tradition that had handed these melodies down to his time, juxtaposed with the views of bishop Melissenos above. For him it is not by chance that when these pieces are chanted by heart *trisemos* rhythms are executed, but precisely because they have survived intact in the oral tradition, contrary to those who ignorantly think otherwise.[99] He also calls for a standard use of assigning diverse time in the published books according to the rules of accentuation as accepted by scholarship.[100] Finally, in his essay G. Progakes does not mention anything specific about simple or compound rhythm. Therefore, it is more than likely that this could be read to suggest that he assumes the use of simple time in the form of *disemos*, *trisemos* and *tetrasimos*, for in his books published in Constantinople 1909-1910, bar lines to separate time are not included.[101]

In the 6th volume of the *Παράρτημα Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας* (1907) we find an essay on metre and rhythm written by Georgios P. Palaiologos with the title: «*Περὶ τῶν μέτρων καὶ τοῦ ρυθμοῦ τῶν ἐκκλησιαστικῶν τροπαρίων*» (pgs. 150-199).[102] This essay is concerned with the metrical aspect of chant. Palaiologos in his quest to link the hymns of the Church and Greek antiquity together makes a number of interesting points. Thus, he compares hymns from the Byzantine period with metres from ancient Greek prosody searching for possible parallels. The hymn types that he presents in his study are mainly those with a tonal time structure, i.e. *exaposteilaria*, *kathismata*, *kontakia* and hymns in

[94] Ibid. pg. 9: «*διότι μὴ καθορισθέντων εἰσέτι ἐπακριβῶς τούτων ἀδυνατοῦμεν νὰ ἐκφρασθῶμεν σαφῶς καὶ ὡρισμένως, καίπερ ἔχοντες ἐπαρκῆ γνῶσιν τοῦ πράγματος*».

[95] Ibid. pgs. 12-13: «*λαμβάνοντες δηλονότι καὶ τὰς δύο ἀτόνους συλλαβὰς ἐν τῇ ἄρσει, ἀφαιροῦμεν ἐξ αὐτοῦ τὴν ἀπαιτουμένην σεμνότητα καὶ καθιστῶμεν αὐτὸ χορευτικόν*».

[96] Ibid. «*ἀφοῦ τὰ ᾄσματα ἡμῶν εἰσὶ μικτὰ ὑπὸ ἔποψιν τοῦ ποιητικοῦ αὐτῶν ρυθμοῦ, δὲν εἶναι δυνατὸν παρὰ νὰ ἔχωσιν οὕτω καὶ ὑπὸ ἔποψιν τοῦ μελικοῦ αὐτῶν ρυθμοῦ*».

[97] Ibid. «*δὲν εἶναι καὶ τόσον δύσκολον τὸ πρᾶγμα ὅσον οὗτοι τὸ φαντάζονται, ἀρκεῖ μόνον οἱ παρεμπίπτοντες οὗτοι πόδες (καὶ τοιοῦτος μάλιστα εἶναι ὁ τρίσημος) νὰ δηλῶνται ἐν τοῖς κειμένοις (καὶ τοῦτο ἰδίως διὰ τοὺς ἀρχαρίους ἢ καὶ διὰ τοὺς συμψάλοντας) καὶ τότε τὸ πρᾶγμα οὐ μόνον γίνεται καταφανές, ἀλλὰ καὶ πρὸς ἐκτέλεσιν εὐκολώτατον*».

[98] Ibid. pgs. 16-17: «*πάντες οὗτοι, οὓς ἐπικαλεῖται ὅτι δὲν ἐποιοῦντο χρῆσιν τοῦ τρισήμου, ἐποιοῦντο χρῆσιν αὐτοῦ, χωρὶς νὰ ἔχωσιν ἴσως σαφῆ συνείδησιν τούτου, … καθόσον, γνωστὸν ὅτι παρ' ἐκείνοις πρῶτον μὲν ἐπεκράτει εἰσέτι ἡ χρῆσις τοῦ ἁπλοῦ χρόνου ἐν τῷ ψάλλειν, ἐν ᾧ οὐδένα λόγον ἔχει ὁ τρίσημος, ὅστις παρουσιάζεται μετὰ τῆς ἐμφανίσεως τοῦ δισήμου, δεύτερον δὲ ὅτι, καὶ ἂν ἔψαλλον μὲ δίσημον, ἐλάνθανεν αὐτοὺς ἐκτελούμενος, ὡς συμβαίνει καὶ παρ' ἡμῖν σήμερον*».

[99] Ibid. pgs. 22-23: «*Μήπως ἅπαντες ἐνῷ ψάλλομεν, … τὰ πλεῖστα τῶν ἱερῶν ἡμῶν ᾀσμάτων, δὲν ἐκτελοῦμεν πάντες πάντας τοὺς ἐν τῇ ἡμετέρᾳ μουσικῇ ἐν χρήσει ὄντας ρυθμοὺς ἀναμίξ, ἐν οἷς καὶ τὸν τρίσημον; Τοῦτο δὲ εἰς τίνα ὀφείλεται εἰ μὴ εἰς τὴν ἱερὰν παράδοσιν; Δὲν προέρχεται τοῦτο ἐκ τοῦ ὅτι ἅπαντες οὕτως ἐδιδάχθημεν τὰς μελῳδίας ταύτας παρὰ τῶν ἡμετέρων διδασκάλων διὰ τῆς προφορικῆς αὐτῶν διδασκαλίας, καὶ οὕτω διατηροῦμεν αὐτὰς πιστῶς ἐν τῇ μνήμῃ ἡμῶν διὰ τῆς ἱερᾶς παραδόσεως; Καὶ ὅμως ἐνῷ ἐκτελοῦμεν πάντες πάντας τοὺς ρυθμοὺς τούτους ἐν τῇ ἐκτελέσει τῶν ᾀσμάτων ἡμῶν, χωρὶς νὰ ἐμφαίνωνται παντελῶς οὗτοι ἐν τοῖς κειμένοις, ἐν τούτοις οὐδεὶς ἐτόλμησε μέχρι σήμερον, ἐκτὸς τῶν προρρηθέντων ἤδη νὰ ὑποδείξῃ αὐτοὺς γραπτῶς ἀναμίξ, ὡς ἀπαντῶνται ἐν αὐτοῖς, ἐκ φόβου μὴ καταγγελθῇ ὡς καινοτόμος ὑπὸ τῶν ἀείποτε ἀντιλεγόντων, ἀφοῦ καὶ μέχρις ἐσχάτων ἀκόμη ἐξακολουθοῦσι νὰ πολιτεύονται οὕτω, οἱ τὴν ὕπαρξιν τοῦ μικτοῦ ἀρνούμενοι καὶ τὸν μονοειδῆ ρυθμὸν ἀβασανίστως ὅλως καὶ ἀδαῶς ὑποστηρίζοντες*».

[100] Ibid., pg. 24: «*ἑπομένος καιρὸς πλέον ὅπως,… προβῶμεν ἐν ἐπιγνώσει εἰς ὁριστικὰ μέτρα, κανονίζοντες καὶ ὑποδεικνύοντες πλέον τοὺς ἐν τοῖς μουσικοῖς κειμένοις ὑπαρχόντας διαφόρους μικτοὺς ρυθμούς, συμφώνως πρὸς τοὺς κανόνας τῆς τονικῆς ρυθμοποιΐας*».

[101] Cf. *Μουσικὴ Συλλογή*, published at the Patriarcal Press, vols. 1 (vespers 1909), 2 (mattins 1909) and 3 (liturgy 1910). Progakes' collection has been republished by a number of publishers in the last 30-40 years.

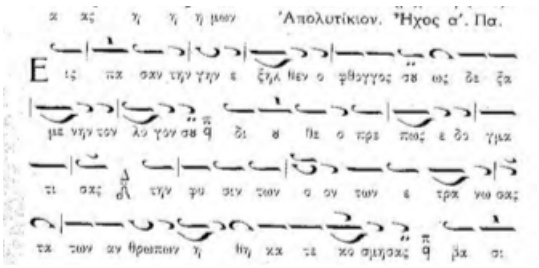
[102] Volume 6 is republished in facsimile in the series *Psaltika Vlatadon*, as number 6, by the *Patriarchal Institute for Patristic Studies*, Thessaloniki 2001. In this edition both the 5th (1902) and 6th (1907) volumes are included in one tome.

verse formation «*στροφική σύνθεσις*». By dividing his examples into metres (*πόδας*), cola (*κῶλα*) and periods (*περιόδους*), he manages to correlate the three ancient prosody metres of *trochaios* (*τροχαῖος*), *iambos* (*ἴαμβος*) and *daktylos* (*δάκτυλος*), into rhythmical *chain* types in a number of the aforementioned hymns.[103] Palaiologos' work is useful because it not only links this tradition with ancient metrical metres but to a point assists to clear the picture concerning the existence of variations in rhythm in Byzantine chant. Hence, although the metres in the hymns chanted today may differ somewhat in purity from their ancient counterparts, at times being just a skeleton of them, what remains is sufficient to justify the similarity in structure of the melodies in question. However, G.P. Palaiologos asks the timely question, whether this variation in the hymns' structure compared to those of antiquity is reading too much into the text on his part or are these hymns written intentionally, thus, providing a variety that we are trying unknowingly and unintentionally to rectify.[104]

RHYTHM IN PUBLISHED THEORY AND MUSIC BOOKS FROM THE 20TH INTO THE 21ST CENTURY

Having examined early publications and the ensuing controversy that resulted from the novelty of the time as we move into the 20th century, bar lines for time in printed books of Byzantine music multiply.[105] Indeed if the 19th century (1820 and following) can be classified as the century in which music books were in the majority without bar line indications, we can separate the end of the 19th into the 20th century and beyond into three periods from: ***i)*** the end of 19th into the 20th century with the increased use for partial division of rhythm, ***ii)*** around the middle of the 20th century with the clear division of most books in the simple *trisemos* and *tetrasemos* rhythm and ***iii)*** from the late 20th into the 21st century, where a large number of books are published with full time separations (simple or compound). Nonetheless, the aim of this paper is not to exhaust all the relevant sources, consequently a representative selection of publications that influenced and shaped this practise will have to suffice.

These publications are centered in the cities of Athens and Thessaloniki, as the influence of the editions from Constatinople diminished due to the political turmoil in the decades that follow the 1910s and its dwindling Greek population. The publications of Ioannes Sakellarides, mentioned above, will play a significant role in this trend. However, to understand Sakellarides' far-reaching influence on Byzantine music well into the 20th century we must put into perspective his pioneering work as a frontrunner in relation to other authors. It seems that he had a gift for deciphering the needs of his day and, coupled with a good business sense, managed to publish the necessary repertoire in both Byzantine and staff notation, albeit denoted with *tetrasemos* rhythm, and to circulate these before his peers. The availability and practicality of his books was appealing for teaching and liturgical use. Thus, it comes as no surprise that even after his death in 1938, his books continue to circulate for many more decades in facsimile editions. Therefore, we can state that Sakellarides' work forms in part a yardstick for similar books that follow.



An important publication series in the first half of the 20th century, which continues to be republished in facsimile to date is by the Brotherhood of Theologians «*ΖΩΗ*». This series was inaugurated with the *Anastasimatarion* printed in Athens in 1933 and by the end of the decade the Brotherhood had published a complete set of books covering the necessary repertoire for the calendar year. However, this series lacks uniformity and organisation concerning its time

[103] Constituted by the *trochaios*, a long and short syllable (depicted — ◡), and the *iambos* a short and long syllable (depicted ◡ —), and the *daktylos* with one long and two short syllables (depicted —◡◡). Cf. also footnote 16.
[104] Cf. G. Palaiologos, pg. 191.
[105] The scope of this paper is limited to major editions of the 20th and start of the 21st century. The possible circulation of other works written by hand and produced on stencil dulplicators or mimeograph machines used by chanters for personal purposes or for their students, were undoubtedly important music may have been produced concerning rhythm, will need to form a separate study.

indications. Thus, the books are published with only the *trisemos* rhythm,[106] for example from volume 5 (1937), pg. 13, the beginning of the *apolytikion* of St. Basil in the first mode. In all the lines of music the *trisemos* is divided, but in lines 1, 2 and 4 the *tetrasemos* is not indicated. It is apparent in this piece that the *tetrasemos* is not marked intentionally in these 1930s editions, a standard practice for later editions. This could mean one of two things: ***a)*** either the editor(s) assume the use of the *tetrasemos* rhythm for the rest of the melody or ***b)*** the *disemos* rhythm. Notwithstanding, it will be four decades later in the 6th edition of 1976 that one of the basic handbooks for learning Byzantine music, the *Anastasimatarion*, would have the *trisemos* and *tetrasemos* indicated. One characteristic example is from this 1976 edition in the first mode (pg. 23), the melody *«Τὸν τάφον σου Σωτήρ»*. The editor of this book, Apostolos Ballendras, states in the prologue that he has divided the melodies with time using a single bar line. By this he means only the exceptions to the *disemos* rhythm, appropriate for him to be used in the *syntomon heirmologikon* and *sticherarikon* melodies, i.e. the *trisemos* and *tetrasemos*, according to the accented syllables of the text.[107] He classifies tonal rhythm into two catagories as simple *«ἁπλοῦν»* and compound *«συνεπτυγμένον»* (possibly influence by I. Margaziotes cf. below). For Ballendras, in simple time we chant the *syntomon heirmologikon, sticherarikon* and *papadikon* melodies, using as our basic time the *disemos* for the *syntomon heirmologikon* and *tetrasemos* for the *sticherarikon* and *papadikon* compositions. With the *trisemos* and rarely the *pentasemos* (note: this rhythm is compound), to be used as exceptions on asymmetrical time formations. Concerning compound rhythm he specifies that the *argon* melodies of the *heirmologikon* and *sticherarikon* genre should be chanted thus, where the basic unit of time is the *tetrasemos* ($^4/_2$) and more sparingly we may use the other compound times up to *dodekasemos* ($^{12}/_8$).[108] Nonetheless, it is interesting that Ballendras finds it neccesary to clarify for those *"unaccustomed to using tonal accentuation"* a number of details giving instructions on how rhythm operates. Hence, he writes that between two accentuated syllables the second is considered as the stronger of the two, articles and prepositions in general are considered as non accentuated words etc.[109] From all of the above, regarding this paper, what is useful from Ballendras' exposition about what should be chanted in compound rhythm, is that simple time is the appropriate rhythm for the performance of syllabic melodies. He also allows us to ascertain that a number of chanters in the mid 1970s were not as yet *"accustomed"* to using tonal accentuation. This does not surprise us, since from personal experience we had observed the practice of counting each neume separately with the movement of the hand down/up rather than using tonal accentuation, and in particular from the older generation of chanters as late as the 1990s. This practice has gradually abated over recent years with only a few chanters from the old guard still adhering to this system of counting time in Byzantine chant.[110]

Again in the 1930s we have the editions of the chantor monk Nektarios, published on Mount Athos. His first book divided into two volumes consist of compositions for the divine liturgy: *Μουσικὸς Θησαυρὸς τ ῆς Θείας Λειτουργίας* (including other scores: Easter hymns, *kalophonic heirmoi*) printed in 1931; the second book, a supplement to the preceding two volumes, again for the liturgy titled: *Καλλίφωνος Ἀηδών* printed in 1933; and finally his third book with compositions for vespers: *Μουσικὸς Θησαυρὸς τοῦ Ἑσπερινοῦ* (with additional pieces from other services) printed in 1935. From these books only the *Καλλίφωνος Ἀηδών* has rhythm indicated in a number of the music

[106] This is the case with all the books in the *Μουσικὸς Πανδέκτης* series. This series consists of eight volumes (1st edition noted after the name of each book): ***a)*** *Vespers* 1934, ***b)*** *Orthros* 1935, ***c)*** *Heirmologion* 1936, ***d)*** *Divine Liturgy* 1936, ***e)*** *Menologion* vol. A', ***f)*** *Menologion* vol. B' 1937, ***g)*** *Triodion* 1937 and ***h)*** *Pentikostarion* 1938.

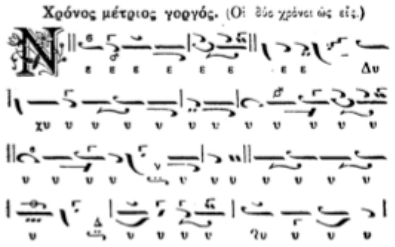
[107] Cf. on pg. 6 of the 1976 edition we read: *«ἡ παροῦσα, ἡ ὁποία πλεονεκτεῖ τῶν προγενεστέρων, … καὶ διότι φέρει, διὰ πρώτην φοράν, σημειωμένον διὰ διαστολῶν τὸν χαρακτηριστικὸν τονικὸν ρυθμὸν τῶν μελῶν τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς»*.

[108] Ibid. *«Τονικὸς ρυθμὸς ὀνομάζεται ὁ ρυθμὸς τῶν μελῶν τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς, … διακρίνεται εἰς ἁπλοῦν καὶ συνεπτυγμένον. Εἰς τὸν ἁπλοῦν, κατὰ τὸν ὁποῖον ψάλλονται τὰ σύντομα εἱρμολογικὰ καὶ στιχηραρικὰ μέλη, καθὼς καὶ τὰ παπαδικά, λαμβάνεται ὡς βάσιμος ποῦς ὁ δίσημος καὶ ὡς ἐξαίρεσις ὁ τρίσημος καὶ ὁ τετράσημος καὶ σπανιώτατα καὶ ὁ πεντάσημος (καίτοι ὀρθότερον εἶναι, ὅπως γίνεται διάκρισις μεταξὺ εἱρμολογικῶν, στιχηραρικῶν καὶ παπαδικῶν μελῶν καὶ λαμβάνηται ὡς βάσιμος ποῦς εἰς μὲν τὰ εἱρμολογικὰ ὁ δίσημος καί ἀς τὰ στιχηραρικὰ καὶ παπαδικὰ ὁ τετράσημος), εἰς δὲ τὸν συνεπτυγμένον, κατὰ τὸν ὁποῖον οἱ δύο χρόνοι συνενοῦνται, εἰς ἕνα καὶ εἰς τὸν ὁποῖον ψάλλονται τὰ ἀργὰ εἱρμολογικὰ καὶ στιχηραρικὰ μέλη, λαμβάνεται ὡς βάσιμος ποῦς ὁ τετράσημος καὶ ὡς ἐξαίρεσις οἱ λοιποὶ μέχρι τοῦ δωδεκασήμου»*.

[109] Ibid. pgs. 6-7.

[110] Cf. bishop of Pamphilos Melissenos above and D.E. Nerantzes further down.

pieces. Hence, we find firstly a *trisagion* by Petros Ephesios in *barys heptaphonos* mode,[111] the *dynamis* of Xenos Korones in second mode,[112] and the Epistle and Gospel readings taken from the book *Λειτουργικόν* of K. Psachos (see above).[113] From the section containing the *axion estin* collection, a number of these are noted with rhythm: four melodies by Stephanos Moesiades Koutras published herein for the first time[114] and one by Demetrios Murr the *protopsaltes* of the Patriarchate of Antioch.[115] Following, in the communion hymns section, we find two compositions with time noted: ***a)*** for the Presentation of our Lord by Onouphrios Byzantios (Ps 97:2a) *«Ἐγνώρισε Κύριος τ ὸ σωτήριον α ὐτοῦ ἐναντίον τῶν ἐθνῶν»* in the first mode,[116] and ***b)*** for the feasts of the Theotokos by Theodoros Phokaeus (Ps 44:13b) *«Τὸ πρόσωπόν σου λιτανεύσουσιν οἱ πλούσιοι τοῦ λαοῦ σου »* in plagal first mode.[117] Finally, for the liturgy of the Presanctified Gifts at the end of the *Καλλίφωνος Ἀηδών*, three more compositions one by Ioannes M. Kabbadas from Chios (Ps 140:2a) *«Κατευθυνθήτω ἡ προσευχή μου »* and two by Stephanos Moesiades the *«Νῦν α ἱ δυνάμεις τ ῶν ουὐρανῶν»* in the fourth mode *agia* and the communion hymn (Ps 33:9) *«Γεύσασθε καὶ ἴδετε»* in plagal second mode are designated with rhythm.[118] Now what can be ascertained about these compositions? Most of these melodies are published here for the first time except the music of K. Psachos. However, it is not clear if the time marked is by Nektarios or by the authors of the music. Hence, apart from the aforementioned books of *«ΖΩΗ»*, specifying rhythm is increasing without yet forming a standard practise. The basic metre of rhythm is taken to be the *tetrasemos* with the necessary exceptions. However, by far the most interesting of all those compositions mentioned is the *argon dynamis* by Xenos Korones.



This piece is of particular significance because it records the first, to our knowledge, undisputed indication of compound rhythm in a printed book with chant repertoire. From the explanatory note included at the beginning of the melody, we are informed that it is an abridgement of the original by Neleus Kamarados and its rhythm is edited by Nikolaos A. Chrysochoides. Thus, he is more than likely the author of this note. Here it is stated that the melody is to be chanted in *tetrasemos spondeios* ($^{2}/_{2}$) and the *kratema* in *hexasemos ditrochaios daktylikos* ($^{3}/_{2}$), with some exceptions in *enneasemos* ($^{9}/_{8}$).[119] Could this denote that Nektarios is an advocate of compound time? This is a difficult question to answer. It is plausible, for why else would he go to the effort of publishing this piece of music if he disagrees? However, we can only speculate since Nektrarios does not offer us any insight in his preface on the issue of rhythm. Nonetheless, it is an indication that some chanters had moved on from using not only simple time, but had gone a step further utilising compound time. As relates to the *dynamis* of Korones, it is an ornate melody with respect to the text of the thrice-holy hymn, although as regards the *kratema* it is syllabic (not in the strict sence of the word since it is not text as such). The music is divided with the use of both single and double bar lines. When the composition uses the *tetrasemos* rhythm (2+2) the bar lines are single and when it is in *hexasemos* (3+3) and *enneasemos* (3+3+3) the bar lines are double.

[111] Cf. *Καλλίφωνος Ἀηδών*, pgs. 19-21.
[112] Ibid. pgs. 22-31.
[113] Ibid. pgs. 36-44.
[114] Ibid. pgs. 133-134 in the first mode, pgs. 142-143 third mode, pgs. 158-159 in the plagal first *enarmonios pentaphonos* mode and pgs. 172-173 in the *barys enarmonios* mode (note Ζω΄).
[115] Ibid. pgs. 140-142 in the third mode.
[116] Ibid. pgs. 228-233. This hymn is used also as the entrance troparion chanted for this feast in the liturgy, however, in modern practice the communion hymn usually ascribed to be chanted for this feast is Ps 115:4 *«Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι, κα ὶ τὸ ὄνομα Κυρίου ἐπικαλέσομαι»*. Cf. *Ἐγκόλπιον ἄναγνώστου καὶ ψάλτου*, compiled anew & revised by Fr. Constantinos Papagiannes, Apostolic Deaconate of the Church of Greece, Athens 2005[6].
[117] Op.cit. *Καλλίφωνος Ἀηδών*, pgs. 239-244. This communion hymn is not standard in modern practice and as mentioned in the previous footnote, the hymn chanted nowdays is Ps 115:4. Cf. P.Ch. Panagiotides, *Δαυϊτικὴ Μελωδία, ἡ χρήση τοῦ Ψαλτηρίου στὴν ὀρθόδοξη λειτουργικὴ παράδοση*, Ψαλτικὰ Ἀνάλεκτα 3, Thessaloniki 2013, pg. 183 f.
[118] Op.cit. *Καλλίφωνος Ἀηδών*, see on pgs. 249-250, 250-252 and 253-256 respectively.
[119] Ibid. pg. 22: *«΄Ρυθμός, ἐν μὲν τῷ κειμένῳ τοῦ μαθήματος, τετράσημος σπονδεῖος* 𝅗𝅥 𝅗𝅥 *μετά τινων ἐξαιρέσεων σεσημασμένων ἐν τῷ μέσῳ αὐτοῦ, δι᾽ ἀριθμῶν, ἐν δ ὲ τοῖς κρατήμασιν, ἑξάσημος διτρόχαιος δακτυλικὸς* 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 *μετά τινων ἐξαιρέσεων ἐννεασήμου ἐν σχήματι* 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮.

In Cyprus Nicosia 1934 we have the theory book of the *protopsaltes* and teacher of music Stylianos Elephtheriou Chourmouzios published: *Ὁ Δαμασκηνός, ἤτοι θεωρητικὸν πλῆρες τ ῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*. S.E. Chourmouzios states that Byzantine melodies are chanted in *tetrasemos* time, divided into two pairs.[120] This may possibly be an indication of a compound time structure. However, his other remarks and explanations on time do not allow us to ascertain conclusively what he may have meant. Chourmouzios writes that the hymns are to be chanted mainly in the *tetrachronos*, i.e. *tetrasemos*, while the *trisemos* is rare and when it occurs it can usually be modified into *disemos* or *tetrasemos*.[121] Further, he is against using bar lines if a melody is rhythmical, i.e. *«ἔρρυθμον»* written in other words with an even number of beats in a bar, i.e. a *tetrasemos*, and for that reason only the exceptions need to be noted.[122] In this he agrees with the practice followed in the books of *«ΖΩΗ»* mentioned above. For Chourmouzios, as pertains specifically to syllabic melodies which are without constant rhythm, i.e. *«ἄρρυθμα»*, it is possible to dilate the beats of the bar for its performance.[123] However, in some syllabic hymns like the *heirmoi* of the canons and *automelos* melodies he believes that to alter them is like desecrating and vandalising their ancient poetic metres. Finally, his reference to how some chanters change the rhythm and even the melody so as to perform a hymn supposedly in a clear manner, may well be indirect criticism on the work of I. Sakellarides sighted above.[124]

Again in Cyprus Paphos 1940 in the book published by the priest oikonomos Charalampos *Βυζαντινῆς Μουσικῆς Χορδή: Θεωρητικόν*, we have an attempt to categorise rhythm within a theoretical framework.[125] Thus, we read that *"perfect chant, consists of melody, rhythm and text"* whereas *"inadequate chant, consists of α melody without rhythm and neumes unspecified as to their tonal intervals and tempo"*[126] and further that compound rhythm it is to be taught along with the other elements of chant, i.e. the modes, melodic forms and *kratemata*.[127] Under the title *«Ρυθμική»* Charalampos has a section on the topic of time *«χρόνος»*, metre/feet, formation of rhythm etc. There in the subsection on rhythmical time *«χρόνος ρυθμικός»* it is specified that it is measured by the down/up movement of the open hand that hits the knee, where the down movement is counted as the first and the up as the second part of this metrical schema.[128] This is specified as the minimum unit of time. However, if an extra beat is added a *stigme «στιγμή»* as he writes, then it has double the original value forming a long *thesis* or *arsis* respectively.[129] He also draws the distinction between ancient Greek grammatical prosody and musical time, pointing to their different rhythmical metres.[130] Hence,

[120] Cf. pgs. 78-79: *«Τὰ ἐκκλησιαστικὰ μέλη τονίζονται κατὰ τετρασήμους πόδας, διαιρουμένους εἰς ζεύγη ἐκ δύο χρόνων: πρῶτον καὶ δεύτερον, ἕκαστος δὲ τούτων ἔχει ἐν τῇ γραφῇ καὶ συνθέσει, κατὰ τὰς ἀπαιτήσεις τοῦ μέλους καὶ τῶν συλλαβῶν, ἰδίους κανόνας».*

[121] Ibid. pg. 87: *«οἱ κύριοι ρυθμικοὶ πόδες τῶν ἐκκλ. μελῶν εἶνε οἱ τετράχρονοι καὶ ἐπ' αὐτῶν στηρίζεται ἅπασα ἡ μελοποιΐα εἴς τε τὰ ἀργὰ καὶ σύντομα μέλη. Σπανιώτατα ἀπαντοῦν τρίσημοι, καὶ τούτους πάλιν ἡ μουσικὴ τρέπει ἀς δισήμους ἢ τρισήμους (sic-read τετρασήμους), ἐκτὸς ὀλίγον τινῶν».*

[122] Ibid. pg. 82: *«Ὅταν ἓν μέλος ἦνε ἔρρυθμον, συντεθειμένον εἰς ἀρτίους πόδας, εἰς οὐδὲν χρησιμεύουν αἱ διαστολαί, ἀφοῦ κρούονται ὅλοι οἱ χρόνοι τοῦ ποδός. Ὅταν δὲ εἰς αὐτὰ τὰ μέλη σημειοῦται τρίσημος, εἶνε ἀρκετὴ ἡ σημείωσις τοῦ ἀρ. 3 ἐπὶ τοῦ α΄ χρόνου, ὡς φαίνεται εἴς τινα ἀρχαῖα μέλη, ἢ ἂς χωρίζεται οὗτος διὰ διαστολῶν πρὸς γνῶσιν τοῦ ἐκτελεστοῦ».*

[123] Ibid.: *«εἰς τ ὰ σύντομα μέλη, ε ἰρμολογικὰ καὶ λοιπά, ὑπάρχουν θέσεις τινὲς α ἱ ὁποῖαι καίτοι ἄρρυθμοι, ε ἶναι ὅμως τόσον καλ ῶς συνηρμολογημέναι, αἱ ὁποῖαι ἀπεκρυσταλλώθησαν πλέον εἰς τρόπον ὥστε ἡ ρυθμοποίησίς των νὰ βλάπτῃ τὴν καλὴν τοῦ μέλους των συνοχήν. Αἱ θέσεις αὗται δύνανται νὰ διαστέλλωνται».*

[124] Ibid pg. 90: *«πολλὰ δέ, κυρίως ἁρμοὶ κανόνων καὶ αὐτόμελα ε ἶνε ὡς γνωστὸν ἐπὶ ἀρχαίων μέτρων πεποιημένα…Τοῦτο ἆρά ρε δ ὲν ἀποδεικνύει ὅτι πᾶσα τῶν μελῶν τούτων τῆς Ἐκκλησίας μεταβολὴ εἴτε κατὰ τὸν ρυθμὸν εἴτε κατὰ τὸ μέλος ὡς ἀπ' ἀρχῆς διετυπώθησαν, εἶνε τοῦτ' αὐτὸ βεβήλωσις καὶ βανδαλισμός; Ἡ τοιαύτη δὲ μεταβολὴ τῶν αὐτομέλων, γενομένη ὑπό τινων πρὸς ὀρθοτέραν, δῆθεν, συμφωνίαν τοῦ μέλους πρ ὸς τὸ νόημα τοῦ κειμένου, προξενεῖ τὸ ἑξῆς ἀποτέλεσμα: νὰ διαστρέφῃ καὶ διασπᾷ ἐκ τῆς μνήμης τοῦ ψάλλοντος τ ὴν τόσον καλῶς τεθειμένην συνοχὴν τοῦ μέλους, ὥστε νὰ μὴ δύναται εὐχερῶς νὰ ἐφαρμόζῃ τὸ πρότυπον μέλος εἰς τὰ πρὸς αὐτὸ μελοποιημένα προσόμοια».*

[125] The term oikonomos is a church office given to Fr. Charalampos, not his first name.

[126] Cf. pg. 20 *«Τὸ τέλειον μέλος, συνίσταται ἀπὸ μελῳδίαν, ρυθμὸν καὶ λέξιν. Τὸ ἀτελὲς μέλος, συνίσταται ἀπὸ μελῳδίαν ἄρρυθμον πλοκῆς φθόγγων ἀκανονίστων τονιαίων διαστημάτων, κατὰ τὴν ὀξύτητα, τὴν βαρύτητα ἢ ταχύτητα».*

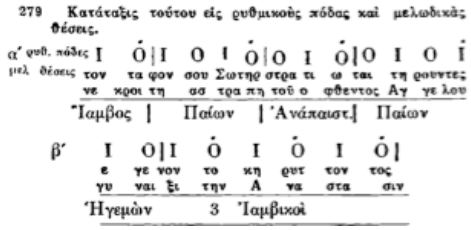
[127] Ibid. pg. 22 *«Μανθάνομεν πρῶτον τοὺς διατονικοὺς ἤχους εἰρμολογικῶς, ἔπειτα τοὺς χρωματικούς, καὶ ἔπειτα τὸ στιχηραρικὸν μέρος τῶν ἤχων ὅλων τ ὸ παπαδικὸν, τ ὸ ἀργὸν ε ἰρμολογικόν, τ ὸ Δοξαστάριον Ἰακώβου τοῦ Πρωτοψάλτου καὶ τέλος τ ὸ Καλοφωνικὸν χωρὶς ν ὰ παραλείψωμεν τοὺς νενανισμοὺς καὶ τὸν διπλοῦν εἰς αὐτὰ χρόνον».*

[128] Ibid. pg. 162 f. Here one needs to be careful not to confuse his counting also of the half (quaver or half crotchet note) etc. with the upward movement of the hand. Ibid. pgs. 4-5 *«ὁ δὲ χαρακτὴρ ὁ φέρων γοργόν, προφέρεται εἰς τὴν ἄρσιν τοῦ χρόνου ὡς* θέσις ἄρσις *…»*. Cf. on pg. 32.

[129] Ibid. pg. 163: *«Ὁ ἐλάχιστος χρόνος ἔχει τὸ σημεῖον αὐτοῦ ἄστικτον, ὁ διπλάσιος ἔνστιγμον, ὁ τριπλάσιος δίστιγμον καί καθ' ἑξῆς».*

[130] Ibid. pg. 164: *«Ἐν τῇ μελῳδίᾳ μακραὶ συλλαβαὶ θεωροῦνται αἱ ἔντονοι καὶ βραχεῖαι αἱ ἄτονοι… ἐνῶ γραμματικῶς συμβαίνει ἄλλως, καὶ κακῶς ποιοῦσιν οἱ νεώτεροι μουσικοὶ χρησιμοποιοῦντες τὰ γραμματικὰ σημεῖα βραχέα ˘ μακρὰ — ἀντὶ τῶν μουσικῶν Ο Ι, διότι διαφέρουσιν ἑκάτερον ἑκατέρου καὶ ἕκαστον χρησιμοποιεῖται δι' ἴδιον σκοπόν. Ἐν τῇ Γραμματικῇ λέξις ἐκ δύο συλλαβῶν, καλεῖται δισύλλβος ἐκ δὲ τριῶν πολυσύλλαβος, ἐν δὲ τῇ μουσικῇ, συνεξετάζεται ποσότης συλλαβῶν, δύο, τριῶν, ἢ τεσσάρων μετὰ χρόνου δισήμου, τρισήμου, ἢ τετρασήμου, ὅπερ καὶ οὕτω ἀποδεικνύεται ὅτι ἄλλη ἡ προσῳδία τῆς ποιήσεως γραμματικῶς, καὶ ἄλλη ἡ ἔρρυθμος μελῳδία μουσικῶς…».*

Charalampos divides time into three categories: ***a)*** those that are of equal time denoted as O I (ratio 1:1), ***b)*** double time as O O I (ratio 2:1 or the reverse 1:2) and ***c)*** *hemiolios* time as O O O I I (ratio 3:2 or the reverse 2:3).[131] From time are formed the feet *«πόδες»* or metres *«μέτρα»* which coincide in meaning.[132] Under the title *«Ρυθμός»* (pg. 168) we are told that rhythm forms the tongue of a musical balance, and a chanter's knowledge is sound if he comprehends the use of "*feet"* or "*metres"* that are divided into three kinds, the *daktylikon*, *iambikon* and *paionikon*. These genera produce when combined a variety of similar or diverse metrical rhythms.[133] However, reading further into Charalampos' tractate, he recommends simple time for syllabic melodies and compound for the semi-ornate. Although for this second category, he seems to allow for their performance in simple rhythm too if we are to interpret correctly his analysis on counting the two beats as *thesis/arsis* if a neume has a *klasma* or *haple*/*diple*/*triple*.[134] Furthermore, no reference concerning the ornate compositions is made. From all of the above it is evident that he has no clearcut notion of simple and compound rhythm in chant, and although he goes on at times at length to elaborate in his paradigms the various rhythms, they do not follow the accents of the text. For example his time division of the hymn *«Τὸν τάφον σου Σωτήρ»*, is not adequately explained why it is seperated thus, i.e. he disregards the beginning of the metre on the accented syllables in key words of the hymn such as *«τάφον»*, *«τηροῦντες»* etc.:[135]


279 Κατάταξις τούτου εἰς ρυθμικοὺς πόδας καὶ μελωδικὰς θέσεις.

α′ ψυθ. πόδες I Ó|I O I Ó|O I Ó|O I O Í
μελ. θέσεις τον τα φον σου Σωτηρ στρα τι ω ται τη ρουντες
νε κροι τη σσ τρα πη τοῦ ο φθεντος Αγ γε λου
Ἴαμβος | Παίων | Ἀνάπαιστ.| Παίων

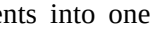
β′ I O|I Ó I Ó I Ó|
ε γε νον το κη ρυτ τον τος
γυ ναι ξι την Α να στα σιν
Ἡγεμὼν 3 Ἰαμβικοὶ

Be that as it may, Charalampos states that the chanter must maintain a balance between the meaning of the text and rhythm without either one working to the detriment of the other.[136] Finally, his criticism on the bar line time indications of I. Sakellarides' scores into the *tetrasemos* are worth noting. A striking example concerns his comment on the term *«ρυθμοειδή»* used by Sakellarides, which according to Charalampos is his way out from the dilema about how to indicate *tetrasemos* time in hymns not condusive to this rhythm and, thus, how Sakellarides passes over this dilemma with this term, reminding one of Aesop's fable with the fox.[137]

In the theory book written by Demetrios G. Panagiotopoulos *Θεωρία καὶ Πράξις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστκῆς Μουσικῆς* published by the Brotherhood of Theologians *«Ο ΣΩΤΗΡ»* in Athens 1947, we decipher a number of interesting points concerning rhythm.[138] What Panagiotopoulos says about rhythm in Byzantine chant is that the *tetrasemos* takes precedence as the dominant rhythm, followed when necessary by the *disemos*, *trisemos* and sparingly *pentasemos*, *hexasemos* etc.[139] For the *heirmologikon* melodies he follows a diverse time pattern, and from the examples he cites it is evident that the rhythm prefered is the simple *tetrasemos*.[140] As was the case with oikonomos Charalampos and A. Ballendras it seems that Panagiotopoulos reserves compound time, which he calls *«χρόνος*

[131] Under the title: *«Γένη ποδῶν»* he lists in each category the metrical groups that are formed in each *genos*.
[132] Ibid. pgs. 166–167 *«Τὸ μέτρον σχηματίζεται ὡς οἱ πόδες, ἐκ θέσεων καὶ ἄρσεων τοῦ χρόνου…. Ὥστε πόδες καὶ μέτρα συνταυτίζονται»*.
[133] Ibid. pg. 168: *«Εἶναι δὲ ὁ ρυθμὸς ἡ τρυτάνη τῆς μουσικῆς πλάστιγγος καὶ ὁ πῆχυς δι᾽ οὗ μετρεῖται ἡ μουσικὴ τοῦ ψάλτου μόρφωσις. Ὕλη τοῦ ρυθμοῦ εἶναι οἱ πόδες καὶ τὰ μέτρα, καὶ διαιρεῖται εἰς γένη τρία τὸ δακτυλικόν, τὸ ἰαμβικὸν καὶ τὸ παιωνικόν…ἐκ τῆς συνθέσεως τῶν ὁποίων σχηματίζονται πολλοὶ καὶ διάφοροι ρυθμοί»*. Cf. further on pages 172-173 his list of the types of rhythmical metres.
[134] Ibid. pg. 180: *«Ὅταν δὲ μεταξὺ τῶν ἐκφωνητικῶν χαρακτήρων ὑπάρχουσιν ἐγκρατεῖς χρόνου, κλάσματος ἢ ἁπλῆς, οἱ μὲν ἐκφωνητικοὶ χαρακτῆρες ἐκτελοῦνται εἰς τὴν θέσιν, τὸ δὲ κλάσμα ἢ ἡ ἁπλῆ, εἰς τὴν ἄρσιν τοῦ δισήμου ποδός, ὡς* Εὐ λο γη με νος ο εφ χο με νος *ὅταν δὲ φέρῃ διπλῆν ἢ τριπλῆν ἐκτελεῖται μὲν καὶ πάλιν ὁ χαρακτὴρ εἰς τὴν θέσιν, ἀλλὰ συνεχίζεται ἡ ἐκτέλεσις τῆς διπλῆς ἢ τριπλῆς κατ᾽ ἄρσιν καὶ θέσιν.* ».
[135] Ibid. pgs. 187-188.
[136] Idid. pg. 185: *«Οἱ ἱεροψάλται ἱστάμενοι ἐπὶ τῶν ἐκκλησιαστικῶν χορῶν ἐν τῇ ἐκτελέσει τῶν θείων ἀσμάτων, ὀφείλουσι νὰ συνδυάζωσι κανονικῶς καὶ ἐντέχνως τὸ ρυθμικὸν μέτρον μετὰ τῆς ἐννοίας τῶν ψαλλομένων τροπαρίων καὶ νὰ μὴ θυσιάζωσιν οὔτε τὸ μέτρον χάριν τῆς ἐννοίας, ἀλλ᾽ οὔτε τὴν ἔννοιαν χάριν τοῦ μέτρου»*.
[137] Ibid. pg. 215: *«Ὁ Ἰ. Σακελλαρίδης μὴ δυναθεὶς νὰ ὑποτάξῃ εἰς τὸ τετράσημόν του τὸ «Ὅτε κατῆλθες πρὸς τὸν θάνατον» τὸ ἐγκατέλιπε μὲ τὴν παρηγορητικὴν τῆς ἀλώπεκος φράσιν «ρυθμοειδές=ὄμφακές εἰσιν»*. Cf. above the related section I. Sakellarides and footnote 19.
[138] Quotes taken from the 4th edition, Athens 1986.
[139] Ibid. pg. 158 we read: *«τὸ βυζαντινὸν μέλος, συμμορφούμενον πρὸς τὴν ποικιλωτάτην ἰδιομορφίαν τῶν ἱερῶν ὕμνων, ἄλλωτε μὲν ἀκολουθεῖ ὡρισμένον κανονικὸν ρυθμόν, κατὰ τὸ πλεῖστον ὅμως χρησιμοποιεῖ ρυθμὸν σύμμικτον, περιέχοντα πόδας ἀνομοίους, τετρασίμους κατὰ τὸ πλεῖστον, ἀλλὰ καὶ δισήμους καὶ τρισήμους, σπανιώτερον δὲ πεντασήμους, ἑξασήμους κλπ.»*
[140] Ibid. pgs. 160-162.

σύνθετος»,[141] to be used only for the *argon* (semi-ornate) *heirmologikon* and *sticherarikon* melodies. Thus, using as his example the *argon* melody of the *katabasiai* «*Ἀνοίξω τὸ στόμα μου»*, he states that compound rhythm is formed by doubling up the beats of simple time.[142] Therefore, the syllabic compositions for Panagiotopoulos are to be chanted in the *tetrasemos* and if required, depending on the accents of the text, with adaptations to utilise *disemos* or *trisemos* time. It is one of the first theoretical books for chant that discuss the issue of compound rhythm in a somewhat systematic manner printed in Greece.

In Athens in the late 1950s we have the publication by the teacher and chanter Ioannes Margaziotes of his *Θεωρητικὸν Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*.[143] In this book for the first time we have a detailed explanation of what rhythm is in chant and also what constitutes compound time. Margaziotes explains that the duration of time taken by the neumes of quantity *«χαρακτήρες ποσότητος»* are of equal value, i.e. they take up the same duration of time to be performed and they are represented by a specific *«φθόγγος»*, note, that has both sound and pitch.[144] Therefore, rhythm constitutes a symmetrical combination of counting the value of such notes.[145] To perform these melodies one needs to divide the pieces into metres *«μέτρα»* or feet *«πόδες»*[146] which is accomplished by the use of small vertical lines (bar lines), also known as dilatations *«διαστολαί»*. Further, each note of Byzantine music is executed in a specified duration or period of time known as *«χρόνος»*. And to make this system of counting functional, we have to agree in advance that the duration of time taken by each note, that is attributed to it when it is counted, will have one *«χρόνος»* or beat value in our rhythmical structure.[147] For Margaziotes there are three types of simple rhythm *«ἁπλοῦς ρυθμός»* as he states the *disemos*, *trisemos* and *tetrasemos*[148] which can interchange during the performance of a hymn since they are dependant on its tonal accents.[149] The other theoretical issue that I. Margaziotes expounds on and others follow (see below), is the matter of how to indicate compound rhythm and where to assign it. He lables this compound rhythm *«συνεπτυγμένος»* (cf. A. Ballendras above) and he says it is to be used only with the *«ἀργά»* semi-ornate compositions.[150] Thus, for our purpose in this paper, we can note that he is not in favour of using compound rhythm in syllabic compositions. Nevertheless, what he states concerning compound time is important, so let us decipher it in detail. According to I. Margaziotes, we obtain compound time by counting or uniting two simple metres together, i.e. two simple beat movements into one movement, eg.  . Thus, by augmenting two or more simple beats into one we get compound time, which is equivalent to the staff notation signatures that are written with the denominator 2, i.e. for the *tetrasemos* compound rhythm $^{2}/_{2}$. For him the three main compound time signatures are the *tetrasemos* ($^{2}/_{2}$), *hexasemos* ($^{3}/_{2}$) and *oktasemos* ($^{4}/_{2}$). For the

[141] Ibid. pg. 149, Panagiotopoulos states the following about simple and compound time: *«Οἱ χρόνοι εἶναι τὸ κύριον περιεχόμενον καί, τρόπον τινά, ἡ ὕλη τοῦ ρυθμοῦ. Εἶναι δὲ οἱ χρόνοι ἁπλοὶ καὶ σύνθετοι. Καὶ ἁπλοῦς μὲν χρόνος (ἢ ἐλάχιστος) εἶναι ἡ μικροτέρα χρονικὴ μονὰς ἡ περιεχομένη εἰς τὸν ρυθμόν. Ἡ μονὰς αὐτὴ ἡ ὁποία συνήθως δὲν ὑποδιαιρεῖται, ἀλλὰ μόνον πολλαπλασιάζεται, συνέπιπτε παρὰ τοῖς ἀρχαίοις πρὸς τὴν διάρκειαν τῆς ἀπαγγελίας μιᾶς βραχείας συλλαβῆς. Ὠνομάζετο δὲ ὑπ᾽ αὐτῶν χρόνος βραχὺς ἢ χρόνος πρῶτος ἢ σημεῖον, καὶ ἐσημειώνετο οὕτω υ. Χρόνος δὲ σύνθετος εἶναι ὁ διπλάσιος ἢ τριπλάσιος ἢ τετραπλάσιος ἐν συγκρίσει πρὸς τὸν ἁπλοῦν ἢ ἐλάχιστον χρόνον. Ὁ διπλάσιος τοῦ ἐλαχίστου ὠνομάζετο ὑπὸ τῶν παλαιῶν χρόνος μακρὸς ἢ δίσημος (ὡς ἀποτελούμενος ἐκ δύο σημείων) καὶ ἐσημαίνετο οὕτο –».*

[142] Ibid. pgs. 163-165 where the melody is separated into *hexasemos* and *oktasemos* rhythm.

[143] No year of publication is stated in this edition; however, the possible year of publication is 1958. This book has been republished in facsimile, to date, a number of times with the latest by Philippos Nakas Press in 2013.

[144] Ibid. pg. 26: *«Ἕκαστος χαρακτὴρ ποσότητος τοῦ ἐκτελουμένου μέλους περιέχει ἀφ᾽ ἑνὸς μὲν ὡρισμένην ἀξίαν, ἀφ᾽ ἑτέρου δὲ ἀντιπροσωπεύει, ὡρισμένον φθόγγον, ἔχει δηλαδὴ ὡρισμένην φωνὴν (φωνητικὸν ὕψος, ὀξύτητα). Λέγοντες ἀξίαν ἐννοοῦμεν τὴν χρονικὴν διάρκειαν, εἰς ἣν ἐκτελεῖται ἕκαστος φθόγγος».*

[145] Ibid. *«Ὁ συμμετρικὸς οὗτος συνδιασμὸς τῶν χρονικῶν ἀξιῶν τῶν φθόγγων, ὀνομάζεται ρυθμός».*

[146] Where literaly the word *"feet"* is derived as a term from ancient Greek dance used in feasts or theatre.

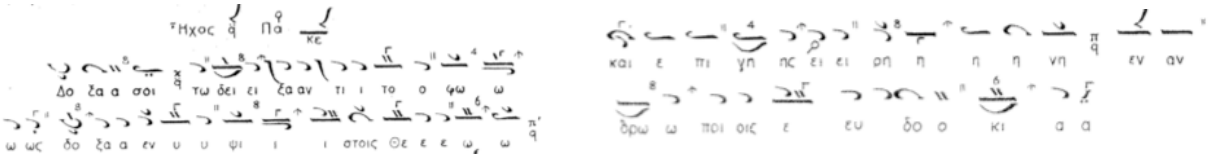
[147] Op.cit. pg. 27: *«Ἕκαστος χαρακτὴρ ποσότητος ἐκτελεῖται εἰς ὡρισμένον χρονικὸν διάστημα, τὸ ὁποῖον ὀνομάζεται χρόνος. Αὐτὴ εἶναι ἡ χρονικὴ μονὰς προκειμένου νὰ ὑπολογίσωμεν καὶ καταμετρήσωμεν τὸν ρυθμόν. Παραδεχόμεθα δηλ. ὅτι κάθε χαρακτὴρ ποσότητος ἔχει ἕνα χρόνον».*

[148] Ibid. pg. 27 f.

[149] Ibid. pg. 29: *«Εἶναι δυνατὸν εἰς ἓν καὶ τὸ αὐτὸ μέλος νὰ γίνεται ἐναλλαγὴ τῶν ρυθμῶν… Τοῦτο συμβαίνει συχνάκις εἰς τὰ μέλη τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, διότι ὁ ρυθμὸς αὐτῶν ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸν τονισμὸν τῶν λέξεων καὶ ὀνομάζεται διὰ τοῦτο τονικός».*

[150] Ibid. pg 61 f. The text for compound time for the ornate melodies reads: *«Ὁ συνεπτυγμένος ρυθμὸς ἐμφανίζει τὸ μέλος διάφορον, ἐφαρμοζόμενος δὲ εἰς τὰ ἀργὰ ἰδία μέλη, προσδίδει εἰς αὐτὰ εὐχάριστον καὶ ρέουσαν ρυθμικὴν ἀγωγὴν, τελειοτέραν καὶ ἀκριβεστέραν ἀπόδοσιν τοῦ τονικοῦ ρυθμοῦ, χαρακτηριστικὸν κάλλος καὶ ὅλως ἰδιαιτέραν χάριν».*

hexasemos rhythm the division of the beats can have a number of forms.[151] The other significant compound times for Margaziotes are the *pentasemos* ($^5/_8$), the *heptasemos* ($^7/_8$) and the *enneasemos* ($^9/_8$ or $^9/_4$) rhythms.[152] The example that he has for compound time is verse one of the *doxology* from Iakobos *Protopsaltes* in the first *tetraphonos* mode:



Finally, Margaziotes gives some useful information on how to designate compound time. Thus, ***a)*** we take as a guide the accented syllables of the hymn so that the rhythm denoted coincides with the beginning of the metre (bar), ***b)*** when two accented syllables follow one another consecutively the second is the one that is the strongest and ***c)*** when the text is prolonged and there is no accented syllable for a new metre to begin, it is substituted by musical accentuation in the form of a *bareia*, *psephiston*, *petaste* etc. In addition when time indications are added we must take into consideration the non-accented words of the hymn because they form part of the weaker division of the metre, these are the words without declension, i.e. prepositions, conjunctions, exclamations, the articles and the personal pronouns.[153]

A book in English published in Boston USA 1965 by the teacher of Byzantine music at Holy Cross Greek Orthodox Theological School in Brookline Massachusetts, Savas I. Savas titled *Byzantine Music in Theory and Practice* follows closely the aforementioned book of I. Margaziotes.[154] For S.I. Savas the rhythm used in Byzantine chant is simple or "*single*" time as he classifies it, i.e. the *disemos*, *trisemos* and *tetrasemos*, with *disemos* forming the basic unit as is evidenced by his examples.[155] Nevertheless, he has a section on what he calls "*concise*" rhythm (read compound), where he writes that from the "*single rhythm came the concise, through the abridgement of two single beats into one, i.e. through the abridgement of two single movements into one (* equal one beat). Thus the chronical unit, through which the concise rhythm is measured, is one, but in one movement two characters will be performed. This rhythm, which is mainly used in the slow melodies, adds to them a special elegance and pleasing rhythmical tone. As in single rhythm thus also in the concise rhythm, there are three major feet, the tetrasimos, exasimos, and the octasimos*".[156] From the phrase "*mainly used*" is Savas leaving open the question of the use of compound time in the syllabic compositions? Hard to answer, but in the one and only example that he has of a composition in compound rhythm in his book, a verse from the doxology in the semi-ornate form, it seems more than likely that he prefers the compound rhythm for the performance of such pieces. In this he agrees with Charalampos, Panagiotopoulos and Margaziotes above. His corresponding time signatures in staff notation for the compound rhythms agree with those of Margaziotes: $^2/_2$, $^3/_2$, $^4/_2$, $^5/_8$, $^7/_8$, $^9/_8$ or $^9/_4$ etc.

---

[151] Ibid. ***a)*** standard 2+2+2, i.e. also ***b)*** the 3+3, in three forms: or $^6/_8$ and the other two forms, ***c)*** the *antispastos* and ***d)*** the *choriambos*

[152] Ibid. pgs. 63-64.

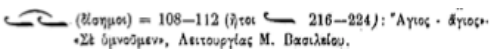
[153] Ibid. pg. 66: *«Ἵνα κατορθώνῃ ἐπομένως ὁ μαθητὴς καὶ χωρίζῃ μόνος του τοὺς διαφόρους συνεπτυγμένους πόδας θὰ ἔχῃ ὡς ὁδηγὸν τὰς τονιζομένας συλλαβὰς τῶν διαφόρων λέξεων. Ἐκεῖ ὅπου τονίζεται ἡ λέξις θὰ χωρίζῃ τὸ μέτρον, ὥστε ἡ θέσις νὰ συμπίπτῃ μὲ τὸν τονισμόν. Ἐὰν εἰς σπανίας περιπτώσεις συμπίπτουν δύο τονισμοὶ μαζί, θὰ ὑποχωρῇ συνήθως ὁ πρῶτος χάριν τοῦ δευτέρου. Ὡσαύτως, ὅταν ἐνίοτε ἐπιμηκύνεται ἡ λέξις καὶ δὲν ὑπάρχει τονισμὸς διὰ νὰ σχηματισθῇ καὶ ἀρχίσῃ τὸ νέον μέτρον, τότε ὁ τονισμὸς τῆς λέξεως ἀντικαθίσταται διά τινος τονισμοῦ τῆς μουσικῆς, δηλαδὴ διὰ χαρακτῆρος ποσότητος λαμβάνοντας π.χ. βαρεῖαν, ψηφιστόν, πεταστὴν κ.ο.κ».* And: *«Ἐφιστῶμεν τὴν προσοχὴν εἰς τὸ ὅτι κατὰ τὴν μετρικὴν, διὰ τὸν σχηματισμὸν τοῦ ποιητικοῦ μέτρου θεωροῦνται ὡς μὴ ὑπάρχοντες οἱ τόνοι α) τῶν ἄκλιτων λέξεων (ὡς εἶναι οἱ προθέσεις, οἱ σύνδεσμοι, τὰ ἐπιφωνήματα), β) τῶν ἄρθρων (π.χ. τοῦ, τῆς, τῶν), γ) τῶν μονοσυλλάβων ἀντωνυμιῶν (π.χ. μοῦ, σοῦ, τοῦ)».*

[154] The book was translated from the Greek into English by Nicholas Dufault.

[155] Cf. *Byzantine Music in Theory and Practice*, pg. 5 f.

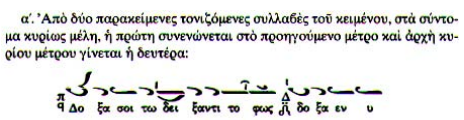
[156] Ibid. pg. 72f. The use of the word "*concise*" rather than "*compound*" time is possibly the choice of the translator N. Dufault. He may have used this term for rhythm considering it a more accurate translation of the word *«συνεπτυγμένος»* rather than the terms *«χρόνος σύνθετος»* (D.G. Panagiotopoulos) or *«σύνθετα μέτρα»* (A. Euthymiades, see below).

The *Μουσικὸν Τριώδιον* published by Thrasyboulos Stanitsas in Athens 1969, is another book that has rhythm indications.[157] This edition is of particular interest since it is the work of the former *protopsaltes* of the Ecumenical Patriarchate Th. Stanitsas and reflects his and presumably the views of his predecessors, i.e. Iakobos Naupliotes and Konstantinos Pringos at the Patriarcal Church of St. Georgios in the Phanar concerning rhythm. His compositions are separated with *trisemos* and *tetrasemos* time leaving the non-indicated rhythms clearly to be performed in the *disemos* time. However, at the end of Stanitsas' book in the section concerning the tempo at which different melodies are chanted according to current patriarchal tradition titled: *«ἡ ἐπικρατεστέρα χρονικὴ ἀγωγὴ τῶν διαφόρων ἐκκλησιαστικῶν μελῶν κατὰ τὴν πατριαρχικὴν παράδοσιν»* we read something noteworthy. There Stanistas notes that the *disemos* metre, represented here by two *ison* neumes joined together with a slur, are to be chanted at a of 108-112 notes per minute, i.e. one *ison* at the speed of 216-224 and the compositions specified are the ornate melodies *Holy, holy, holy, Lord of hosts* and *We praise you, we bless you*, set aside to be chanted for the divine liturgy of St. Basil,[158] i.e.:

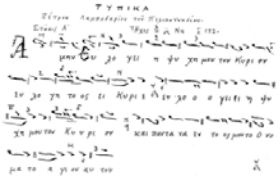

(δίσημοι) = 108—112 (ἤτοι 216—224): Ἅγιος · ἅγιος ·
«Σὲ ὑμνοῦμεν», Λειτουργίας Μ. Βασιλείου.

Although it is not stated by Stanitsas that the rhythm used to perform at such a fast tempo will have to be compound time, that is what is inferred. In any case, when we hear him chant these hymns, we deduce that this is precisely what he is doing, i.e. augmenting their rhythm. Nonetheless, it is arguable to what extent he does this consciously out of conviction. Could he have used this type of performance for other forms of chant? From Th. Stanitsas' recordings (mainly live performances) it seems often to be so, be that as it may, this cannot be documented from his other written work.

In the theory and exercise book of the teacher and *protopsaltes* Abraam Euthymiades *Μαθήματα Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, published in Thessaloniki 1972 we read that Byzantine chant follows the simple *disemos* and *tetrasemos* rhythms and the *trisemos* only if the text is conducive.[159] However, as for the use of compound time in chant, not much can be ascertained concerning its use from this handbook. Only in his 4th edition in the year 1997 in a supplementary chapter added at the end of the book we observe what Euthymiades believes about compound time. There he expounds on the use of compound metres *«σύνθετα μέτρα»*[160] as he names them and gives some examples. One of these examples is a syllabic melody, the beginning of the doxology in the first mode by the *protopsaltes* Manouel:


α'. Ἀπὸ δύο παρακείμενες τονιζόμενες συλλαβὲς τοῦ κειμένου, στὰ σύντομα κυρίως μέλη, ἡ πρώτη συνενώνεται στὸ προηγούμενο μέτρο καὶ ἀρχὴ κυρίου μέτρου γίνεται ἡ δευτέρα:

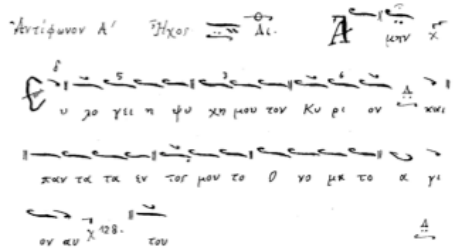
From this example can we infer that Euthymiades was aware and perhaps used compound time for syllabic melodies? Possibly, but from his following example, the use of double and single bar lines creates problems because according to him the double lines show the melodic emphasis equated with the main phrasal accents of the text and the single the lesser.[161] Hence, depicting his music in such a way, it is ambiguous what the intended performance might be. Is it a mixture of simple and compound time? For instance, how is the second *trisemos* rhythm in the first line to be chanted in the melody below, is it connected rhythmically with the metre before or after? Clearly with the metre before, since it is the continuation of the word *«ψυχή»* but this is not apparent in the music and this ambiguity gives rise to difficulties in performance:



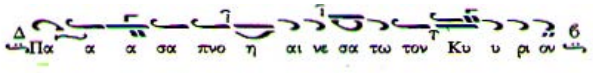
Similar problems are found in another characteristic composition, the initial verse from the first antiphon in the second mode (pg. 20) from his *Divine Liturgy* book. Thus, what are we to make of the *trisemos* on the text *«ψυχή*

[157] Hand written music by and of Th. Stanitsas has circulated for decades, but this is the only offical book published at the press under his supervision and therefore gives it greater weight.
[158] Cf. *Μουσικὸν Τριώδιον*, pg. 339.
[159] Cf. 2nd edition, pg. 54.
[160] Cf. pg. 507 f.
[161] Ibid. pg. 508: *«Στὸν στίχο, π.χ. "πᾶσα πνοὴ αἰνεσάτω τὸν Κύριον", ἡ συλλαβή "πᾶ", τῆς λέξεως "πᾶσα" εἶναι ἡ πλέον τονιζόμενη, εἶναι ὁ φραστικὸς ἢ λογικὸς τόνος μὲ ἀντίστοιχο στὴν μουσικὴ τὸν μελωδικὸ τόνο. Στὸν τονικὸ ρυθμὸ ὁ μελωδικὸς τόνος, γίνεται ἀρχὴ κυρίου μέτρου, ἀκολουθοῦν οἱ δευτερεύοντες τονισμοί σημειώνοντας τὴν ἀρχὴ δευτερευόντων μέτρων καὶ, κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο, σχηματίζονται μέτρα τετράσημα καὶ μεγαλύτερά του, τὰ σύνθετά του».*

μου τόν» found in the first line? It does not fit into the rest of the verse, which is marked to be chanted in compound time:

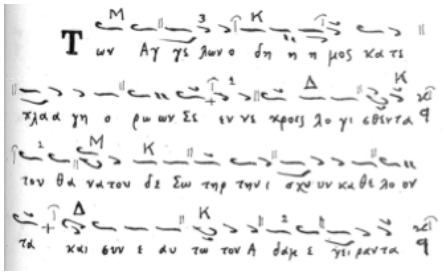


This confussion is further exacerbated by Euthymiades' use of two writing styles for compound time. He writes that a single bar line at the beginning of a bar indicates the start of the compound metre, and the other rhythms contained therein can be denoted with a bar line and a slur on top, i.e.:



However, alternatively, he says one may choose to write this using single and double bar lines.[162]

Similar problems of rhythm arise in the book of the *protopsaltes* Charilaos Taliadoros *Πρότυπον Ἀναστασιματάριον* published in Thessaloniki 1976 and hand-written by A. Euthymiades. Again let us examine one example in syllabic form in this book from the Sunday resurrection *eulogetaria*. In this piece the music flows well and then abruptly in the last line we have a *disemos* on the text *«Ἀδὰμ ἐγείραντα»*, separated from the rest of the music with double bar lines:[163]



From this example (many more in the book) it is evident that this is obviously a period in which possibly the author Taliadoros and the scribe Euthymiades are not confident of the exact mechanism of writing compound time. It certainly is a period of transition for Euthymiades, as we saw above. Regarding Taliadoros, we can state from personal experience having studied under him, that he is an advocate of simple time and avoids using compound time in other books. However, he too regularly chants in a way that could be classified as performing in compound time as Th. Stanistas mentioned above.

Another important author of Byzantine music who divides his books with simple *trisemos* and *tetrasemos* time is the *protopsaltes* Athanasios Karamanes. His books were published in Thessaloniki from 1955-1965 and reprinted a number of times since, either in Thessaloniki or Athens. His rhythm separations are of particular interest because he only use the second bar line at the closing of the metre to remind and signify the exception to the *disemos* time. Further, the *tetrasemos* rhythm –when he considers that it is self-evident?– is not noted by him. Karamanes' books have circulated widely, due to his many years of performing and teaching, influencing many of his peers to use simple rhythm and to perpetuate its use for more than two generation.[164] An exception to the use of dividing time with bar lines is the *protopsaltes* Chrysanthos Theodosopoulos, as seen in his 3 books published in Thessaloniki before his death in 1988. He keeps to the older custom of publishing Byzantine music books without divisions of time.[165] However, his music is written clearly and, thus, when executed it can be either chanted in simple or compound time. As occurs with Th. Stanitsas and Ch. Taliadoros from Theodosopoulos' live recordings his performances are also frequently in compound time, even the syllabic pieces.

Coming back to A. Euthymiades, our view that he was on the way to discovering something is reinforced by what he states in his collection titled *Νέον Τετράτομον Ὑμνολόγιον «Φωναῖς αἰσίαις»*,

[162] Ibid., *«Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος τοῦ μουσικοῦ κειμένου, στὴν ἀρχὴ τοῦ κυρίου μέτρου γράφεται ἡ διαστολή, ἡ ὁποία στὴν ἀρχὴ τῶν δευτερευόντων μέτρων ξεχωρίζει μὲ μικρὸ τόξο ὡσὰν σύνδεσις … ἀντὶ τῆς διαστολῆς καὶ τῆς διαστολῆς μὲ συνδετικὸ τόξο χρησιμοποιοῦνται τὸ ἴδιο παραστατικά, ἡ διπλὴ καὶ μονὴ διαστολὴ ἀντίστοιχα»*.

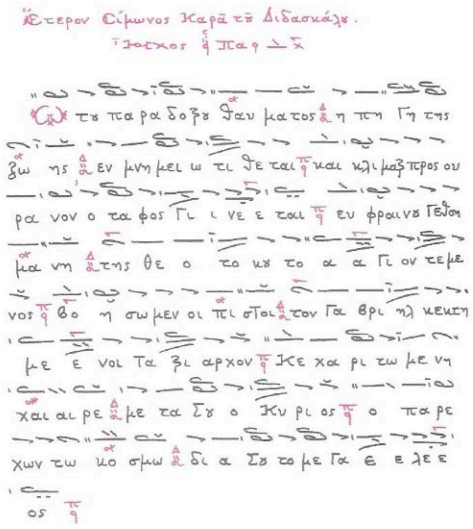
[163] Cf. pg. 345.

[164] Cf. his books consist of three volumes and a supplement in the series *Νέα Μουσικὴ Συλλογή*: ***a)*** *ὄρθρος τόμος α΄*, ***b)*** *θ. λειτουργία τόμος β΄*, ***c)*** *ἑσπερινός τόμος γ΄*, and ***d)*** a booklet *Παράρτημα* with the *syntomon katabasiai* and a number of unpublished compositions. And finally four books in the series *Νέα Μουσικὴ Κυψέλη: **a)** Τριώδιον-Πεντηκοστάριον τόμος α΄*, ***b)*** *Ἡ Ἁγία καὶ Μεγάλη Ἑβδομάς τόμος β΄*, ***c)*** *Δοξαστάριον: Σεπτεμβριός-Δεκέμβριος μέρος α΄* and ***d)*** *Δοξαστάριον: Ἰανουάριος-Αὔγουστος μέρος β΄*.

[165] Cf. the three books are: a) *Τριώδιον, Ἑπτάτομος Μουσικὴ Κυψέλη*, τόμος α΄, 1985[2], b) *Ἡ Ἁγία καὶ Μεγάλη Ἑβδομάς, Ἑπτάτομος Μουσικὴ Κυψέλη*, τόμος β΄, 1985 and c) *Θεία Λειτουργία, Ἑπτάτομος Μουσικὴ Κυψέλη*, τόμος ζ΄, 1989[2]. His wife Maria Theodosopoulou published the other four volumes of this series in the 1990s.

volume 1, vespers, Thessaloniki 1991, where he writes that all metres of time should be distinctly denoted. As for those chanters who perform Byzantine music in simple time, he refers to them as just beating away at the rhythm and making unpleasant noises. Thus, for Euthymiades rhythm should be measured in *disemos*, *trisemos*, *tetrasemos*, *pentasemos*, i.e. compound and even multi-compound time as he writes.[166] It is quite clear from all of the above that over the years A. Euthymiades' framework concerning time in Byzantine chant developed into a more profound understanding of rhythm.

Another theory book that mentions succinctly the topic of compound time is that by the teacher of chant and traditional folk music Simon Karas, *Μέθοδος τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς: Θεωρητικόν*, published in Athens 1982 in two volumes. Therein Karas in a systematic manner presents the use of compound time, which he names *«σύνθετοι πόδες»*, in syllabic melodies and other forms of composition.[167] He gives an example of the way such melodies should be noted with time on the text of *«Ὅσοι εἰς Χριστὸν ἐβασπίσθητε»*, but more importantly Karas sets out rules (cf. Panagiotopoulos and Margaziotes above) on how to correctly divide this compound time. According to him three steps must be followed: ***a)*** the accented syllables are considered to have a strong musical and rhythmical beat and thus to them we affix the start of a metre; ***b)*** it is these strong neumes that constitute the formation of the diverse metres, and when joined together form larger lectical units depending on the emphasis of the text. In this arrangement the accents of the verbs, adverbs, participles are dominant, followed by the adjectives, nouns, prepositions, conjunctions and the articles; and ***c)*** the basis of this rhythm is the compound *tetrasemos* ($^2/_2$) while the other metres are built around it. [168] Following we see an example of a syllabic melody in compound rhythm by S. Karas taken from the hand-written book of Nikolaos A. Klentos, published in Athens 2001, the first sticheron of the feast of the Dormition of the Theotokos:[169]



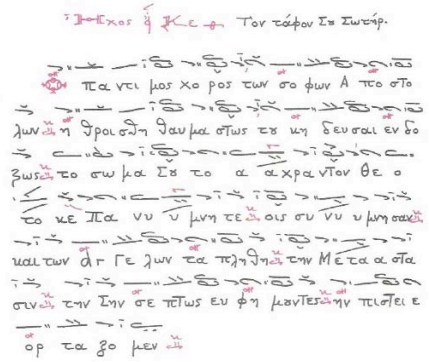
The rhythm here follows the compound *tetrasemos* (2 movements), *hexasemos* (2 –if the *tetrasemos* and the *disemos* are counted as 2– or in 3 movements) and *heptasemos* in the 4th and 5th lines (in 2 or 3 movements for the same reasons as before). Most of the *tetrasemos* times are in the *daktylos* form, with two exceptions on the cadences on the tonic note Πα, on the words *«(τα)-ξίαρχον»* and *«Κύριος»*. All the *hexasemos* times are in *iambikos (ionikos)* major form, with one exception 3rd and 2nd to last lines on the text *«ὁ παρέχων τῷ»*, which is in *iambikos (ionikos)* minor form. And finally the *heptasemos* times are both in the *tetartos epitritos*, i.e. the trisemos in the end. Let us see also the melody based on the automelon *«Τὸν τάφον σου Σωτήρ»* from the 2nd kathisma of this feast from the same book mentioned above, pg. 313, *«Ὁ πάντιμος χορὸς»*:

[166] Cf. pgs. ιδ΄-ιε΄: *«Ἡ μὴ παρασήμανση τοῦ ρυθμοῦ στὰ μουσικὰ κείμενα, ἂν ἴσως κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς καθιέρωσης τῆς παρασημαντικῆς μας δὲν θεωροῦνταν ἀναγκαία νομίζω πὼς σήμερα ἀποτελεῖ σοβαρὴ ἔλλειψη. Ἀφήνει μεγάλα περιθώρια γιὰ σφάλματα καὶ αὐθαιρεσίες αὐτόχρημα ἐπιζήμιες. Πολλοὶ ἐκτελοῦν τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ μὲ ἁπλὸ χρόνο, ἄχαρο σφυροκόπημα. Ἄλλοι, ἀβασάνιστα, χρησιμοποιοῦν δίσημο ρυθμὸ μὲ ἐξαίρεση τὰ παρεμβαλλόμενα τρίσημα μέτρα, ἄλλοι διορθώνουν (!) καὶ αὐτὰ τὰ τρίσημα μέτρα σὲ δίσημα, ἄλλοι πάλι διπλασιάζοντας τὸν πρῶτο χρόνο τοῦ δίσημου ρυθμοῦ τους τὸν μεταποιοῦν σὲ τρίσημο, καὶ ἄλλοι, προσθέτοντας καὶ ἀφαιρώντας χρόνους, θέλουν σώνει καὶ καλά, νὰ ἔχουν ἀμιγὴ τετράσημο ρυθμό. Ἀλλὰ ὁ ρυθμὸς στὴ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ δὲν εἶναι κάτι, ποὺ ἡ ἐκλογή του ἐναπόκειται στὴν προτίμηση τοῦ ἐκτελεστῆ ἢ μελοποιοῦ. Ὑπαγορεύεται καὶ ἐπιβάλλεται ἀπὸ τὸ ποιητικὸ κείμενο, τὸν ὕμνο. Ἡ ὀρθόδοξη χριστιανικὴ ὑμνογραφία-ποίηση ἔχει μέτρο τονικό. Καὶ ὁ ρυθμὸς τῶν ἐκκλησιαστικῶν μελωδιῶν δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἄλλος παρὰ μόνον ὁ τονικός. Ὁ φθόγγος τῆς τονιζομένης συλλαβῆς τοῦ κειμένου γίνεται ἀρχὴ (τὸ ἰσχυρὸ μέρος) τοῦ μέτρου καὶ ἀνάλογα μὲ τὴ θέση καὶ τὴ διαδοχὴ τῶν τόνων προκύπτουν μέτρα δίσημα, τρίσημα, τετράσημα, πεντάσημα, σύνθετα καὶ πολυσύνθετα. Ὁ τονικὸς ρυθμὸς σημειώθηκε μὲ διπλὴ διαστολὴ (κάθετες γραμμές) στὸ ἰσχυρὸ μέρος (στὴν ἀρχὴ) τῶν μέτρων καὶ μὲ ἁπλὴ διαστολὴ στὶς λοιπὲς περιπτώσεις».*

[167] Cf. pgs. 157 f. See also footnote 1.

[168] Ibid. pg. 159 f.

[169] Cf. pg. 17.



Here once more the rhythms present a variety. The *tetrasemos* times are in *daktylos* (2-2) and *amphibrachys* (1-2-1), the *pentasemos* are in both *paion* 1st (2-1,1-1) and *paion palimbakxeios* (2,2-1) and paion 3rd (1-1,3), and in the *hexasemos* in *ditrochaios daktylikos* (2-1, 2-1) etc. However, if we compare this *prosomoion* and its bar line separations into compound time with the method *«Τὸν τάφον σου Σωτήρ»* is divided by oikonomos Charalampos (see above), we observe that the times indicated do not correspond. Setting aside the slight variations in melodic structure between the two, in the *«Ὁ πάντιμος χορός»* piece by N.A. Klentos, the rhythm in his score and the accents of the hymn coincide, juxtaposed to oikonomos Charalampos' music where this is not the case. Although, to be fair, with the pioneering work done by Charalampos we must acknowledge his effort on the subject as early as the year 1940.

Having said all the above we must mention the book of the *protopsaltes* Demetrios E. Nerantzes, *Συμβολὴ στὴν ἑρμηνεία τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ μέλους*, published in Crete 1997 where he questions the recent practice of denoting chant with time.[170] Following in the footsteps of the bishop of Pamphilos Melissenos (see above) he argues that using the simple *disemos*, *trisemos* and *tetrasemos* rhythm presumably adopted from staff notation is inappropriate to express Byzantine chant, for the neumes have the same and equal strength: *«ἴση δύναμιν ἔχουσι»*. The chanter who performs traditionally, according to D. Nerantzes, unintentionally counts only single time, and on the contrary he who chants with rhythm, i.e. movements derived from staff notation, is deficient in pulse/beat and is consequently without time *«ἄχρονος»*.[171] However, this is an oversimplification of the whole concept of time in chant, as we have noted in the section concerning Melissenos.

Many other Byzantine music books have been published in the last 30 to 40 years or so with the melodies divided into compound time. Just to name a few in passing and not exhaustively we note those by Simon Karas, Lykourgos Angelopoulos, Ioannes Arbanites, Gregorios Stathis and the re-edition of Konstantinos Pringos' work edited by Georgios Konstantinou in 2006-2010 under the auspices of the Church of Greece, all printed in Athens.

EPILOGUE

From the use of no separation to full compound time bar lines in chant, over one and a quarter of a century of Byzantine musical history has evolved (c. 1885-2014). Controversy and condemnations gave way to the study and research on the subject. The gradual acceptance of noting at first reluctanly the *tetrasemos* (I. Sakellarides), the *trisemos* and *tetrasemos* (*«ΖΩΗ»*), even a music piece divided into compound time (monk Nektarios) has lead eventually to the use of a multitude of compound rhythms (S. Karas), thus, gradually creating a precedent leading to a partial approval of this practice. At first, no doubt, there were many obstacles to be overcome, the most imperative the absence of a sufficient foundation for rhythm in the 19th century's theoretical treatises. Further, exacerbating this impasse, the lack of agreement as to what rhythm the *heirmologikon*, *sticherarikon* and *papadikon* melodies are chanted at. Even today one is relactant to claim that a general consensus exists on the subject of time, however, I believe we are on the way to a standard view on this matter. Thus, reverting back to our original question, stated in the title of this paper, is it advisable to use compound rhythm in syllabic compositions; the short answer is, yes. That is not to say that the use of simple time is not necessary, on the contrary for the student of chant as a beginner it is advisable. Nevertheless, the ultimate aim of the seasoned chanter must be to attain the ability to perform syllabic hymns in compound time. The use of compound rhythm is suitable for the execution of the concise scores because the hymns, which convey theological meanings, are not constrained in the shorter melodic forms rendered with simple

[170] Cf. pgs. 190-194.

[171] Ibid., pg. 194: *«Ο ψάλτης πού ψάλλει παραδοσιακά ἀσυναίσθητα μετρά μόνο χρόνο. Ἀντίθετα, ὁ ψάλτης πού μετρά μέ τίς κινήσεις τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς δέν ἔχει παλμό καί εἶναι ἄχρονος»*.

time. The extended melodic formations, resembling in part the recitative style of performance, used in compound time allow for comprehending the texts in a distinct manner. Hence, the more recognisable the words the easier the biblical and theological teachings become accessible to the congreration. This also seems to be the view of the Church of Greece, if one is to interpret correctly the recent edition of the books of the late *archon protopsaltes* Konstantinos Pringos corrected and denoted in compound time, under its publication label *Apostolic Deaconate of the Church Of Greece*. However, the position of the Ecumenical Patriarchate on the issue remains to be seen.[172]

Panagiotes Ch. Panagiotides *was born in Melbourne Australia where he completed his primary and secondary education. Renowned chanters both in Australia and Greece taught him Byzantine chant. He received his Bachelor of Theology from Saint Andrew's Greek Orthodox Theological College, Sydney College of Divinity and his Master of Theology from the School of Divinity of the University of Sydney, Australia. He is a Doctor of Theology of the Aristotle University of Thessaloniki (AUTh). He has a Degree of Byzantine Music and a Diploma (Teaching) of Byzantine Music from the School of Byzantine Music, Metropolis of Thessaloniki. He has collaborated in university research projects that related to Byzantine musical manuscripts and the first publications and recordings of Byzantine Chant. He has lectured at the Department of Pastoral and Social Theology, School of Theology AUTh, at the Institute of Further Education Neapolis in Thessaloniki and has taught music at Secondary Colleges. He currently lecturer's at the Department of Music Science and Art, School of Social Sciences, Humanities and Arts at the University of Macedonia and is a chantor, choirmaster and teacher of chant at the Parish of St. Xeni Charilaou, Metropolis of Thessaloniki. He has published in Greek and English on topics that relate to Byzantine music.*

[172] We state this keeping in mind its recent condemnation of the Theory books written by S. Karas (Athens 1982, cf. above), on the 28th of May 2012: *http://www.romfea.gr/oikoumeniko-patriarxeio/oikoumeniko-patriarxeio/12725-anakoinothen-ekklsiastiki-mousiki* (accessed on the 29/6/2014). [Note: This document has been taken down by romfea.gr since it was accessed.]

Καταλογογράφηση των μουσικών συνθέσεων του Παναγιώτη Χρυσάφη του νέου για το Στιχηράριο του Νέου Καλλωπισμού, βάσει των ευρισκομένων αυτογράφων του

Dimos Papatzalakis

dimospapatzalakis@yahoo.gr

Περίληψη. Ο Παναγιώτης Χρυσάφης ο νέος είναι ο εισηγητής και ο κυριώτερος συνθέτης του Στιχηραρίου του Νέου Καλλωπισμού. Βασιζόμενος στο παλαιότερο Στιχηράριο του Μανουήλ Χρυσάφη (εποχή της Καλοφωνίας) προχώρησε στη νέα μελοποίησή του αποτυπώνοντας τη μουσική πραγματικότητα της εποχής του, καθώς ο ίδιος αναφέρει στον κολοφώνα του πρωτογράφου Στιχηραρίου του το έτος 1655 (Πατριαρχική Βιβλιοθήκη Ιεροσολύμων, Νέα Συλλογή, αρ. 4, φ. 395v-396r: "Εἴληφε τέλος ἡ παροῦσα ἀσματομελιρρυτόφθογγος βίβλος [...] αὐτογραφεῖσα ἐκ τοῦ παλαιοῦ Στιχηραρίου καὶ ἰδιοχείρου γράμματος τοῦ παλαιοῦ κὺρ Χρυσάφου τοῦ Ἐμμανουὴλ καὶ λαμπαδαρίου τοῦ εὐαγοῦς καὶ βασιλικοῦ κλήρου ἐκτονισθεῖσα· ἀλλ' ἐν καινῷ τινι καλλωπισμῷ καὶ μελιρρυτοφθόγγοις νεοφανέσι θέσεσι, καθάπερ τὰ νῦν ἀσματολογεῖται τοῖς μελωδοῦσιν ἐν Κωνσταντινουπόλει..."). Με την παρούσα εισήγηση επιχειρείται η καταλογογράφηση των συνθέσεων του Στιχηραρίου του Παναγιώτη Χρυσάφη του νέου, βάσει των ευρισκομένων αυτογράφων του. Αφού γίνει μια σύντομη περιγραφή εκάστου χειρογράφου και σύγκριση των περιεχομένων έργων, παρουσιάζεται η προτεινόμενη γενική αρίθμησή τους σε παραλληλισμό με την αρίθμηση του Christian Troelsgård για τη Standard Abridged Version of the Sticherarion, για τον εορτολογικό κύκλο των ακινήτων εορτών (Σεπτέμβριος - Αύγουστος), και έπειτα για τις κινητές εορτές με επίκεντρο την εορτή του Πάσχα (Τριώδιο - Πεντηκοστάριο). Η έρευνα επί των αυτογράφων του Παναγιώτη Χρυσάφη του νέου, η σύγκριση των ευρισκομένων συνθέσεων και η καταλογογράφησή τους εξυπηρετεί τη διασάφηση των αυθεντικών έργων του μελωδού για το Στιχηράριο του Νέου Καλλωπισμού, το οποίο απετέλεσε τη βάση για την εξέλιξη όλων των μετέπειτα Στιχηραρίων έως τη σημερινή εποχή.

*Ο **Δήμος Παπατζαλάκης** είναι πτυχιούχος Θεολογίας στο τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του ΑΠΘ (2005), κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου της ίδιας σχολής στην κατεύθυνση της Βυζαντινής Μουσικολογίας (2012), με το ειδικό θέμα «Οι μεταβυζαντινοί μελουργοί της Ανατολικής Θράκης και το έργο τους (15ος - 19ος αι.)», και υποψήφιος διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ. Είναι κάτοχος διπλώματος Βυζαντινής Μουσικής (1999), πτυχίου Αρμονίας (1997), ενώ έχει σπουδάσει επί σειρά ετών ακκορντεόν, πιάνο, κλασικό τραγούδι, ανώτερα θεωρητικά (Αντίστιξη), ούτι και ασχολείται συστηματικά με την έρευνα της λόγιας ανατολικής μουσικής και του παραδοσιακού τραγουδιού. Είναι διευθυντής της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής "Ιωσήφ ο Υμνογράφος" της Ιεράς Μητροπόλεως Νεαπόλεως και Σταυρουπόλεως και διακονεί ως Λαμπαδάριος στον Ι. Μ. Ν. Αγίου Γεωργίου Νεαπόλεως από το 2005. Έχει συμμετάσχει σε συνέδρια και σεμινάρια και έχει δώσει διαλέξεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό (ΗΠΑ, Ρουμανία), ενώ έχει δώσει συναυλίες σε συνεργασία με μουσικά σύνολα εκκλησιαστικής αλλά και κοσμικής μουσικής σε Βέλγιο, Γερμανία, Η.Π.Α., Ιταλία, Κύπρο, Ρουμανία, Τουρκία.*

Η βιβλιογραφια της Ελληνικης Εκκλησιαστικης Μουσικης σημειο αναφορας - προοπτικες - οργανωση - αξιολογηση

Παππάς Μιλτιάδης

Μουσικό Σχολείο Θεσσαλονίκης
papmilt@sch.gr

Περίληψη. Στην εποχή της ραγδαίας εξέλιξης της τεχνολογίας και της ορθολογικής χρήσης της ως εργαλείο στον άνθρωπο, δεν θα πρέπει να μείνει εκτός αυτής της πραγματικότητας και η βυζαντινή μουσική, μία τέχνη, αλλά και επιστήμη, με όλα τα παρελκόμενα των δύο αυτών προσδιορισμών. Εκτός όμως αυτών, είναι γεγονός επίσης ότι οι περισσότεροι από τους ενασχολούμενους με τη βυζαντινή μουσική, έχουν περισσότερες από τις βασικές αρχές χρήσης των η/υ, καθώς και με διάφορα εργαλεία, τα οποία ευχεραίνουν την έρευνα, ή την εξαγωγή διαφόρων συμπερασμάτων. Η βιβλιογραφία είναι ένα εργαλείο που χρησιμοποιείται παγκόσμια για πολλούς και διαφόρους λόγους, κυρίως όμως για ερευνητικούς. Στη χώρα μας, η βιβλιογραφία της βυζαντινής μουσικής βρίσκεται ακόμη στα σπάργανά της καθώς και η οργάνωσή της. Επειδή ακόμη και τα Τμήματα των Σχολών που φιλοξενούν και μαθήματα Βυζαντινής μουσικής βρίσκονται σε μορφή οργάνωσης, αλλά και η παρατεταμένη οικονομική κρίση, είναι αιτία για την οποία μαστίζονται από λειψανδρία, η ανάπτυξη και η χρήση της βιβλιογραφίας με γενικά και ειδικά ευρετήρια, με τρόπο ο οποίος θα είναι εργονομικός για κάθε μελετητή, απουσιάζει παντελώς και σχεδόν όπως πάντα, επαφίεται σε ιδιωτικούς φορείς, μελετητές και γενικότερα ανθρώπους, οι προτάσσουν την αγάπη τους για το κοινό καλό των ομοτέχνων τους. Στην εισήγηση αυτή, θα γίνει μία αποτύπωση του παρόντος με τις αντίστοιχες ιστορικές καταβολές του παρελθόντος, όπως επίσης και θα υποβληθούν προτάσεις για την αποδελτίωση και περιγραφή όλων των σχετικών εντύπων, αυτοτελών εκδόσεων, άρθρων, μελετών και ανακοινώσεων στον Τύπο, ώστε με την ενσωμάτωση κάθε σχετικής πληροφορίας, να είναι δυνατή η φωτομηχανική (και ηλεκτρονική) αποτύπωση όλων των προμετωπίδων-τίτλων. Με αυτόν τον τρόπο, πέρα από το γεγονός της διευκόλυνσης στην πρόσβαση σε ό,τι υπάρχει σχετικό με τη Βυζαντινή μουσική (ελληνικό και ξενόγλωσσο), δημιουργούνται οι βάσεις και προϋποθέσεις για τη μελέτη, ανάγνωση και πρόσληψη τελικά των περιεχομένων παντός σχετικού κειμένου σε έντυπη μορφή.

Abstract. At the time of tremendous technological developments and the rational use thereof as a human tool, Byzantine music, both an art and science with all their components, should not be left out of this reality. It is true that most of the researchers of Byzantine music, know a little more than the basic principles of using computers. Bibliography is a tool used worldwide for a variety of reasons, but mainly for researches. In Greece, bibliography-literature of Byzantine music is still in its early stages of organization. On one hand, the relatively new Academies hosting Byzantine music lessons are still in the process of organization and, on the other hand, the prolonged economic crisis, a reason for the shortage of staff, are some of the root causes that systematization of bibliography is almost absent. Thus, development and use of bibliography in general and specific indices, in a way that will be ergonomic for each scholar, depends on private sectors, scholars and people in general, who give higher priority in their love for B.M. for the common good of their fellow artists. This paper presents the situation nowadays with the respective historical origins of the past, as well as proposals for indexing and describing all relevant forms, independent publications, articles, studies and press releases in several languages. This way, apart from the fact of facilitating access to what's relevant to Byzantine music (Greek and foreign), the bases and conditions are grounded for studying, reading and eventually digitising the contents of any relevant text in printed form.

Η εκκλησιαστική μουσική αναμφίβολα ως τέχνη, αλλά κυρίως ως επιστήμη, έχει ευρύ μέλλον στη συστηματοποίησή της και στην επί μέρους έρευνά της. Ένας από τους βασικούς κλάδους συστηματοποίησης στη μελέτη της είναι και η βιβλιογραφία, η οποία αφορά σε κάθε μορφής έντυπο,

Copyright: © 2014 Μιλτιάδης Παππάς. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, *που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.*

είτε πρόκειται για βιβλία, περιοδικά, εφημερίδες, ανάτυπα, διπλωματικές και μεταπτυχιακές εργασίες, διδακτορικές διατριβές, κανονισμούς, καταστατικά, συνοδευτικά φυλλάδια ηχογραφήσεων, ανάτυπα, αλλά ακόμη και ομιλίες, άρθρα σε περιοδικά, τόσο ελληνόγλωσσα, όσο και ξενόγλωσσα.

Στην εποχή λοιπόν, της ραγδαίας εξέλιξης της τεχνολογίας και της ορθολογικής χρήσης της ως εργαλείο στον άνθρωπο, δεν θα πρέπει να μείνει εκτός αυτής της πραγματικότητας και η βυζαντινή μουσική, μία τέχνη, αλλά και επιστήμη, με όλα τα παρελκόμενα των δύο αυτών προσδιορισμών. Αν και τα τελευταία χρόνια η έρευνα της παλαιάς παρασημαντικής κερδίζει έδαφος στα ερευνητικά πεδία, και καλώς κάνει, εν τούτοις δεν πρέπει να παραλείπεται η ολοκληρωτική αποτύπωση και μελέτη των εντύπων πηγών της Β.Μ., καθότι, ο κάθε μελετητής, οφείλει να αρχίσει από αυτό το σημείο και βαθμηδόν να ανάγεται χρονολογικά προς το παρελθόν, φθάνοντας όσο μπορεί ο καθείς και παλαιότερα.

Ένα γεγονός που πρέπει να σημειωθεί είναι ότι οι περισσότεροι από τους ενασχολούμενους με τη βυζαντινή μουσική, έχουν σχεδόν περισσότερες από τις βασικές αρχές χρήσης των η/υ, καθώς η χρήση ηλεκτρονικών εργαλείων διευκολύνουν τη συστηματοποίηση και επομένως την εξαγωγή συμπερασμάτων.

Η βιβλιογραφία είναι ένα εργαλείο που χρησιμοποιείται παγκόσμια για πολλούς και διαφόρους λόγους, κυρίως όμως για ερευνητικούς. Στη χώρα μας, η βιβλιογραφία της βυζαντινής μουσικής βρίσκεται ακόμη στα σπάργανά της καθώς και η οργάνωσή της. Επειδή ακόμη και τα Τμήματα των Σχολών που φιλοξενούν και μαθήματα Βυζαντινής μουσικής βρίσκονται σε μορφή οργάνωσης, πάσχουν από έλλειψη προσωπικού κ.λπ., η ανάπτυξη και η χρήση της βιβλιογραφίας με γενικά και ειδικά ευρετήρια, με τρόπο ο οποίος θα είναι εργονομικός για κάθε μελετητή, απουσιάζει παντελώς και σχεδόν όπως πάντα, επαφίεται στην ιδιωτική πρωτοβουλία, όπου μελετητές και γενικότερα ερευνητές και φιλόμουσοι, προτάσσουν την αγάπη τους για το κοινό καλό των ομοτέχνων τους.

Η αξιολόγηση της βιβλιογραφικής ανασκόπησης ή επισκόπησης έγκειται στη συλλογή από όλες τις δημοσιευμένες πηγές σχετικές με το αντικείμενο έρευνας, εν προκειμένω με τη Β.Μ. και συνοδεύονται από σχολιασμό, κριτική ανάλυση των περιεχομένων. Κατόπιν, οφείλει να γίνει μια κριτική επί των στοιχείων των πηγών και παράθεση των βασικών συμπερασμάτων. Εάν θέλουμε να καλύψουμε όλο το πεδίο έρευνας στη Β.Μ., τότε δεν θα πρέπει να περιοριστεί, μόνο σε έντυπα-βιβλία, αλλά και σε άρθρα περιοδικών, καθώς και κάθε άλλο υλικό πληροφόρησης, όπως π.χ. ιστοσελίδες. Επίσης, δεν είναι αρκετή μια απλή παράθεση της σχετικής βιβλιογραφίας, από δημοσιευμένες ή μη εργασίες η οποία εμφανίζεται στο τέλος κάθε κεφαλαίου ή συνολικά στο τέλος του κειμένου. Αντίθετα, ακολουθεί συνήθως την εισαγωγή και προηγείται του κύριου μέρους της εργασίας. Με αυτόν τον τρόπο, είναι δυνατός ο εντοπισμός των κενών που υπάρχουν στη βιβλιογραφία στο γνωστικό αντικείμενο της Β.Μ. Κατόπιν τούτου, η δημιουργία και η αξιολόγηση της βιβλιογραφίας, οφείλει να γίνει με τη συμβολή και άλλων επιστημών[1], αλλά κυρίως με τη συλλογή στοιχείων σχετικά με τα πρόσωπα τα οποία πρωτοστάτησαν στην κάθε έκδοση. Έτσι, η αξιοπιστία του συγγραφέα, οι γνώσεις του, η εξειδίκευσή του και άλλοι παράγοντες, κρίνονται εάν και κατά πόσο δικαιολογείται η ενασχόλησή του με το συγκεκριμένο θέμα, διότι το φαινόμενο στις μέρες μας, το να γράφει ο καθείς επί παντός επιστητού είναι σχεδόν καθημερινότητα. Η γνώση των ιστορικών συνθηκών της εποχής συγγραφής, η αμεροληψία του συγγραφέα, ο στόχος του, οι απόψεις του επί συγκεκριμένου θέματος που θέλει ίσως να επηρεάσει το κοινό (κυρίως για θεωρητικές πραγματείες ο λόγος) είναι στοιχεία που πρέπει να εξετάζονται κατά τη μελέτη ενός εντύπου. Η τεκμηρίωση, φυσικά, των γραφομένων, το πότε έχει εκδοθεί και εάν θεωρείται παρωχημένο για την εποχή συγγραφής, ή εάν κομίζει νέα στοιχεία, είναι αναμφίβολα στοιχεία, που πρέπει να λαμβάνονται σοβαρά υπόψη για την αξιολόγηση της βιβλιογραφίας και την εξαγωγή των αναλόγων συμπερασμάτων. Σε αυτή την περίπτωση η βιβλιογραφία ονομάζεται σχολιασμένη (annotated bibliography) και βέβαια δεν είναι μια τυπική παράθεση απόψεων που διατυπώνονται σε άρθρα ή βιβλία (literature survey), αντίθετα, οργανώνεται γύρω από υποθέματα και περιέχει ένα ελάχιστο κριτικής αξιολόγησης.

Τα παραπάνω ισχύουν όχι μόνο για τα πρόσωπα, αλλά και για όλα τα συνοδευτικά στοιχεία εκάστης εκδόσεως, όπως τον τόπο, χρόνο έκδοσης, τυπογραφείο κ.λ.π. Π.χ. το πατριαρχικό τυπογραφείο: Πότε έγινε η πρώτη και η τελευταία μουσική έκδοση; Τι συνθήκες επικρατούσαν; Τι

είδους βιβλία εξέδωσε; Ποιοι επιστατούσαν στις εκδόσεις του; Πόσα βιβλία εκδόθηκαν στην Κωνσταντινούπολη (και όχι μόνο), πριν από την πρώτη έκδοση από το πατριαρχικό τυπογραφείο; Όλα αυτά, με τον συνδυασμό των προαναφερθέντων στοιχείων, συνθέτουν τη γενική εικόνα του πατριαρχικού τυπογραφείου, η οποία μας οδηγεί σε χρήσιμα συμπεράσματα.

Ένα άλλο παράδειγμα με ενδιαφέρον είναι το αναστασιματάριο του Ιωάννου Πρωτοψάλτου: γιατί επικράτησε ως έκδοση και ως δομή διδασκαλίας μέχρι σήμερα, ενώ δεν χρησιμοποιήθηκε ποτέ από τους πατριαρχικούς χορούς και μέχρι σήμερα [2]; Επίσης, γιατί το δοξαστάριο του Βιολάκη [3], δεν επικράτησε, σε σχέση με το αντίστοιχο του Κηλτζανίδη; Παρόμοια θέματα, μπορούν πλέον να επιλυθούν ευκολότερα και να οδηγηθούμε σε ασφαλέστερα συμπεράσματα.

Στην εισήγηση αυτή, θα γίνει μία αποτύπωση του παρόντος με τις αντίστοιχες ιστορικές πληροφορίες του παρελθόντος, όπως επίσης και θα υποβληθούν προτάσεις για την αποδελτίωση και περιγραφή όλων των σχετικών εντύπων, αυτοτελών εκδόσεων, άρθρων, μελετών και ανακοινώσεων στον Τύπο, ώστε με την ενσωμάτωση κάθε σχετικής πληροφορίας, να είναι δυνατή η φωτομηχανική (και ηλεκτρονική) αποτύπωση όλων των προμετωπίδων-τίτλων καθώς και των περιεχομένων τους. Με αυτόν τον τρόπο, πέρα από το γεγονός της διευκόλυνσης στην πρόσβαση στο μέχρι σήμερα γνωστό και σχετικό υλικό με τη Βυζαντινή μουσική (ελληνικό και ξενόγλωσσο), δημιουργούνται οι βάσεις και προϋποθέσεις για τη μελέτη, ανάγνωση και πρόσληψη τελικά των περιεχομένων παντός σχετικού κειμένου σε έντυπη μορφή.

Πριν γίνει λόγος για τις πρώτες προσπάθειες συστηματοποίησης της βιβλιογραφίας της Β.Μ., πρέπει να αναφερθεί ότι, παρόλο το γεγονός της σχετικής χρονικής καθυστέρησης στις έντυπες μουσικές εκδόσεις, εν τούτοις, παρατηρείται μια τάση συστηματοποίησης εξ' αρχής και αναφοράς σε προηγούμενους συγγραφείς, είτε πρόκειται για έντυπα, είτε για χειρόγραφα [4]. Οι πρώτες προσπάθειες που έγιναν υποτυπωδώς και όχι με σκοπό τη δημιουργία βιβλιογραφίας, αλλά γενικά με τη Β.Μ. προέρχεται από ξένους, από τον ιζ΄ αιώνα μάλιστα [5]. Για τα χειρόγραφα, έχουν γίνει και συνεχίζονται να γίνονται αξιόλογες προσπάθειες [6]. Εδώ, βέβαια, επειδή γίνεται λόγος για τα έντυπα σχετιζόμενα με τη Β.Μ., ο ιθ΄ είναι ο κατεξοχήν αιώνας στη διάρκεια του οποίου ασχολούνται ξένοι αλλά και Έλληνες ερευνητές [7]. Η μόνη μέχρι σήμερα γνωστή και αυτοτελής εργασία σχετιζόμενη με τη βιβλιογραφία της Β.Μ. είναι της Α. Καραγεωργο-πούλου-Λιώτη με τίτλο: *Αναγραφή των εν τη Εθνική Βιβλιοθήκη αποκειμένων βιβλίων βυζαντινής μουσικής, εν Αθήναις 1960* [8], η οποία όπως φαίνεται και από τον τίτλο της είναι περιορισμένη. Ενδεικτικά αναφέρονται μεταγενέστερες προσπάθειες των Μ. Χατζηγιακουμή το 1971[9], Γ. Λαδά, το 1978 [10], Π. Πολέμη το 1990 [11] και σε μικρότερο βαθμό του Ι. Σπετσιώτη [12] ο οποίος περιελάμβανε, μεταξύ άλλων, στο βιβλιογραφικό δελτίο κάθε έτους και τα σχετικά νεοεκδοθέντα βιβλία Β.Μ. Η αρτιότερη μέχρι σήμερα εργασία είναι του Γ. Χατζηθεοδώρου, με τίτλο, *Βιβλιογραφία της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, περίοδος Α΄ (1820-1900)*, Θεσσαλονίκη 1998, με σχόλια και πλήρεις περιγραφές και η οποία αφορά έντυπα-εκδόσεις του ιθ' αιώνα [13]. Ο γράφων τυγχάνει επιμελητής του β΄ τόμου, από τον ίδιο συγγραφέα και ο οποίος αφορά όλα τα έντυπα του κ΄ αιώνα. Ο β΄ τόμος περιλαμβάνει περί τους 1400 τίτλους έντυπων (και ανάτυπων) εκδόσεων σχετικών με τη Β.Μ. Με την ολοκλήρωση και του β΄ τόμου, θα είναι η πληρέστερη και αναλυτικότερη βιβλιογραφική αναφορά όλων των εντύπων του ιθ΄ και κ΄ αιώνα. Ο β΄ τόμος θα συμπεριλαμβάνει επίσης και την βασική ξενόγλωσση βιβλιογραφία της Β.Μ. για τον κ΄ αιώνα. Άξια λόγου επίσης είναι και μία πρόταση του Αχ. Χαλδαιάκη, σε παρέμβασή του, στο *Β΄ Διεθνές Συνέδριο Βυζαντινής Μουσικής*, στη Θεσσαλονίκη, το 2004, με μεγαλόπνοο μάλιστα σχεδιασμό, αλλά άνευ νεωτέρας ειδήσεως περί της πορείας αυτής, μέχρι και σήμερα. Τέλος μια έρευνα η οποία φαίνεται ότι θα συμπεριελάμβανε τόσο τα αυτοτελή έντυπα, όσο και όλη τη σχετική αρθρογραφία (ελληνική και ξένη), ανακοινώθηκε από τον Κ. Καραγκούνη, για την οποία, επίσης, αναμένουμε νεότερα. Το εγχείρημα της διευθέτησης και οργάνωσης της βιβλιογραφίας, είναι μείζον τόσο ως προς την προφανή δυσκολία πραγμάτωσής του, όσο και στη σημασία του. Στον πίνακα 1 που ακολουθεί, διαγράφονται οι προαναφερθείσες προσπάθειες συνοπτικά.

ΠΡΩΤΕΣ ΠΕΡΙΓΡΑΦΕΣ ΒΙΒΛΙΩΝ ΣΧΕΤΙΚΩΝ ΜΕ ΤΗ Β.Μ.		
1.	Γ. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής,* εν Αθήναις, 1890.	Παράλληλη αναφορά σε εκδοθέντα βιβλία προσώπων σχετιζομένων με τη Β.Μ.
2.	Α. Καραγεωργοπούλου-Λιώτη, *Αναγραφή των εν τη Εθνική Βιβλιοθήκη αποκειμένων βιβλίων βυζαντινής μουσικής*, εν Αθήναις 1960	Περιγραφή μόνο των εντύπων της Ε.Β. και τα περιγραφόμενα στη «Βιβλιογραφία» Γκίνη-Μέξα
3.	Μ. Χατζηγιακουμή, *Αναλυτική κριτική βιβλιογραφία της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήναι, 1971	Περιγραφή τεσσάρων τίτλων των ειρμολογίων των ετών 1825, 1839 και 1856.
4.	Μ. Χατζηγιακουμή, *Τα έντυπα βιβλία (1820-1900), περιγραφική εικόνα*, Αθήναι, 1971	Μικρή περιγραφή του ειρμολογίου εκδόσεως του 1825. Δεν ολοκληρώθηκε η έκδοση του βιβλίου.
5.	Γ. Λαδά, *τα πρώτα τυπωμένα βιβλία ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ*, επιμέλεια Λάμπρου Κ. Κωστακιώτη, Κουλτούρα, 1978	Συνοπτική περιγραφή των τεσσάρων πρώτων εντύπων, εκδόσεων Βουκουρεστίου και Παρισίων (1820 και 1821 αντίστοιχα).
6.	Π. Πολέμη, *Ελληνικά βιβλία, 1864-1900, πρώτη καταγραφή*, Αθήνα 1990, έκδοση Ε.Λ.Ι.Α.	Πρόκειται για την πρώτη απόπειρα συνολικής απογραφής της ελληνικής βιβλιακής παραγωγής της περιόδου 1864-1900, η οποία έρχεται να συμπληρώσει τη θεμελιώδη βιβλιογραφική συναγωγή των Δ. Γκίνη και Β. Μέξα που κάλυπτε τα χρόνια 1800-1863. Ελλειπή στοιχεία στα περί Β.Μ. (118 τμχ)
7.	Ι. Σπετσιώτης, *Βιβλιογραφικό δελτίο* ετών, 1988 [14], 1989, 1990 κ.α.	Επί μέρους γενική και λιτή περιγραφή μεμονωμένων νεοεκδοθέντων βιβλίων
8.	Γ. Χατζηθεοδώρου, *Βιβλιογραφία της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, περίοδος Α΄ (1820-1900),* Θεσσαλονίκη 1998	Η πληρέστερη μέχρι σήμερα περιγραφή εντύπων εκδόσεων σχετικών με τη Β.Μ. του ιθ΄ αιώνα
9.	Χαλδαιάκης Αχιλλέας [15]	Παρέμβαση στο Β΄ Διεθνές Συνέδριο Βυζαντινής Μουσικής. Εύελπιδες θετικές σκέψεις, απραγματοποίητες μέχρι σήμερα (Θεσσαλονίκη, 9-11 Δεκ. 2004)
10.	Καραγκούνης Κωνσταντίνος	Έρευνα: *Η ελληνική και διεθνής επιστημονική βιβλιογραφία και αρθρογραφία για την ελληνική εκκλησιαστική ψαλτική τέχνη.* Παρουσίαση στο συμπόσιο Conferenza Musicale Mediterranea, Παλέρμο Σικελίας 21-25/05/1992 και στη σύνοδο της ISO/IEC του *Ελληνικού Οργανισμού Τυποποίησης για την Αναγνώριση του Ελληνικού Προτύπου Σημειογραφίας της Β.Μ.*, Ηράκλειο Κρήτης, 7-8/07/1997.

Πίνακας 1: Οι μέχρι τώρα προσπάθειες συλλογής έντυπου υλικού της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής.

Η αξιολόγηση της βιβλιογραφίας προϋποθέτει τη συνολική αποτύπωση και καταγραφή του τεράστιου έντυπου υλικού της Β.Μ., γεγονός, το οποίο όσο εύκολα αποτυπώνεται σε μία πρόταση, αντιστρόφως ανάλογα όμως πραγματοποιείται, κυρίως όταν πραγματοποιείται κατά μόνας. Κατόπιν, είναι δυνατή η κατανομή και επεξεργασία του σε θεματικές ενότητες, όπως ανά έτος, συγγραφέα, τίτλο, θέμα, Παραδείγματος χάριν, το θέμα του ρυθμού: Θα πρέπει να αποδελτιωθούν όλα τα σχετικά έντυπα, να συγκεντρωθούν και έτσι θα είναι δυνατή η εξειδικευμένη βιβλιογραφία στο ρυθμό της Β.Μ. Με αυτό το σκεπτικό, αβίαστα προκύπτει ένα προσχέδιο, το οποίο βέβαια δεν είναι πανάκεια, υπάρχουν και πολλοί άλλοι τρόποι και παράμετροι κατηγοριοποίησης, οι οποίοι θα αναφερθούν αναλυτικά. Το προσχέδιο περιλαμβάνει τις εξής βασικές κατηγορίες, όπως διαφαίνονται στον πίνακα 2.

Καταρχάς, μόλις συγκεντρωθεί το υλικό και ταξινομηθεί σε ιδιαίτερες βάσεις δεδομένων, είναι εύκολη και δυνατή κάθε διαφορετική κατηγοριοποίηση, όπως ανά εκδότη, ανά τόπο έκδοσης (Ελλάδα-εξωτερικό) κ.ο.κ.

Το έντυπο βιβλίο πάντοτε θα αποτελεί ιδιαίτερη αξία και σε καμία περίπτωση, οποιαδήποτε και οσοδήποτε καλαίσθητη ψηφιακή έκδοση δεν θα είναι δυνατόν να το αντικαταστήσει. Η εποχή μας, όμως, διατρέχεται από τεράστιο όγκο πληροφοριών και επειδή ο χρόνος απόκρισης στην εύρεση, επεξεργασία και ανταπόκριση της πληροφορίας είναι σημαντικός, η χρήση της τεχνολογίας, επιβάλλεται, υπ' αυτήν και μόνο την έννοια. Επίσης, δεν θα πρέπει να παραγνωρίζεται το γεγονός ότι η έκδοση εντός εντύπου, ήταν, είναι, και θα παραμείνει δύσκολη υπόθεση. Έχει πολλές παραμέτρους, είναι χρονοβόρα διαδικασία και βέβαια, η αρχή και το τέλος αυτής της δραστηριότητας εξαρτώνται από τον οικονομικό παράγοντα. Είναι γνωστές οι υπενθυμίσεις του δραστηριότατου Θ. Φωκαέα προς τους συνδρομητές, οι οποίοι δεν είχαν αποπληρώσει τη συνδρομή τους. Το ίδιο έπραξαν και οι: Κωνσταντίνος, Ιωάννης και Στέφανος οι Βυζάντιοι. Και ήδη φτάσαμε και πάλι στην εποχή, όπου εκδίδονται τα βιβλία με τη βοήθεια των συνδρομητών [18]. Βέβαια, οφείλει να αναφερθεί και η ψηφιακή έκδοση βιβλίων, η οποία σπανίζει στη χώρα μας και είναι ανύπαρκτη στον τομέα της Β.Μ., που όμως είναι μια δυνατότητα, την οποία θα πρέπει να αξιοποιήσουμε, καθώς είναι σοβαρή και κατά πολύ λιγότερο δαπανηρή. Παρ' όλ' αυτά, συνεχίζουν και πιστεύω ότι θα συνεχίζουν να εκδίδονται βιβλία-έντυπα σχετικά με τη Β.Μ. είτε αυτό προέρχεται από το μεράκι και την αγνή αγάπη των ψαλτών για τη Β.Μ. είτε πρόκειται για προσωπική φιλοδοξία, ή ακόμη και οικονομικό προσπορισμό [19]. Αντίστοιχα, το ίδιο είναι δυνατόν να επιτευχθεί και για τα χειρόγραφα, διότι τα τελευταία χρόνια έχει αυξηθεί ο αριθμός των μελετών (και διδακτορικών διατριβών) των χειρογράφων και κυρίως η καταλογογράφησή τους. Ποιος δε θα ήθελε όλους τους καταλόγους των χειρογράφων του κ. Στάθη αλλά και όλων όσων έχουν περιγράψει χειρόγραφα ψηφιοποιημένους; Ενημερωτικά αναφέρεται ότι είναι και η ψηφιοποίηση των καταλόγων του Γρ. Στάθη οδεύει προς το τέλος και επομένως όταν ο ερευνητής θα θέλει να βρει ένα μέλος ενός συνθέτη, με απλή ή σύνθετη αναζήτηση, θα ενημερώνεται άμεσα σε ποια βιβλιοθήκη βρίσκεται, καθώς και πόσες φορές απαντά καταγεγραμμένο, όπως επίσης και από ποιον γραφέα.

Όσο αφορά τις έντυπες εκδόσεις, θα παρουσιαστεί δειγματοληπτικά ένα είδος μουσικού εντύπου, ίσως το δημοφιλέστερο, το αναστασιματάριο [20], το οποίο είναι μέρος ευρύτερης έρευνας. Τα αναστασιματάρια, τα οποία εξεδόθησαν κατά τον ιθ΄ και κ΄ αιώνα, και μάλιστα λόγω της συχνής τους χρήσης επανεκδόθηκαν αρκετές φορές μέχρι και σήμερα. Έτσι, προκύπτουν τα εξής συμπεράσματα: Από το 1820-1999 έχουν εκδοθεί 54 αναστασιματάρια, χωρίς να σημανθούν οι επανεκδόσεις τους. Αν και κατά βάση θα μπορούσε να ειπωθεί ότι πρόκειται περί του ενός και αυτού είδους αναστασιματαρίου, δηλ. του γνωστού σήμερα ως του Πέτρου Πελοποννησίου [21], εν τούτοις ο διαχωρισμός σε πρόσωπα που το εξέδωσαν ή διασκεύασαν, ή επιμελήθηκαν είναι αρκετά χρήσιμος, ως προς το χρόνο κυρίως έκδοσής τους, αλλά και τις τροποποιήσεις τις οποίες πρόταξαν. Έτσι, προϊσταται η μνημειώδης έκδοση του 1820 στο Βουκουρέστι από τον Πέτρο Εφέσιο. Από τα στοιχεία του βιβλίου, μαθαίνουμε ότι το βιβλίο αυτό φέρει την Α΄ χάραξη τυπογραφικών στοιχείων στο Βουκουρέστι και (α΄ παγκοσμίως) με υπεύθυνο τον Εφέσιο Πέτρο και χαράκτη τον Χριστοδούλου Σεραφείμ, χρυσοχόο.

<table>
<tr><th colspan="5">ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ</th></tr>
<tr><th colspan="2">ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ</th><th colspan="3">ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ</th></tr>
<tr><th>ΑΜΙΓΩΣ ΜΟΥΣΙΚΑ ΕΝΤΥΠΑ</th><th>ΕΝΤΥΠΑ ΜΕ ΑΛΛΟ (ΜΗ ΜΟΥΣΙΚΟ) ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ</th><th colspan="3">Χρονολογική αποτύπωση και θεματική αποδελτίωση</th></tr>
<tr><td>Χρονολογικός διαχωρισμός (100, 50, 10 ετίες, με αξιολόγηση της πυκνότητας και ποιότητας συγγραφής). Χρονική αρχή και τέλος εκδόσεων.</td><td>Ιστορία: Αποτύπωση σημαντικών γεγονότων χρονολογικά και έκδοση σχετικού ημερολογίου.</td><td colspan="3">Συγκέντρωση απόψεων επί ειδικών θεμάτων.</td></tr>
<tr><td>Συγκέντρωση όλων των περιεχομένων των εντύπων και αξιολόγησή τους (ανά σύνθεση-μάθημα, μελοποιό, συγγραφέα, προβλήματα και διαφοροποιήσεις καταγραφών, συχνότητα κομματιών).</td><td>Θεωρία και εξειδίκευση θεματολογίας.</td><td colspan="3">Μεταγραφές σε Β.Μ. των μεταγραφών των ξένων από το πεντάγραμμο.</td></tr>
<tr><td>Συγκέντρωση συνδρομητών: ψάλτες, ιερατείο, φιλόμουσοι, αποτύπωση μουσικών κέντρων [16], δραστηριότητες.</td><td>Καταλογογραφήσεις.</td><td colspan="3">Παραλληλισμός ξενόγλωσσων πρώτων εκδόσεων με τις αντίστοιχες ελληνικές (και μεταφράσεις τους).</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Διαχωρισμός συνθέσεων: μονόφωνη, πολύφωνη, εξωτερική, δημώδης και περαιτέρω: πολυχρονισμοί, ωδές κ.λπ.</td><td>Ιδιότητες συγγραφέων: ψάλτες, μη ψάλτες, αρχιερείς, μουσικόφιλοι, μουσικολογούντες.</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>Συγκέντρωση επικηδείων ψαλτών, από όπου αντλούνται συμπληρωματικά ή και άγνωστα στοιχεία.</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>Συγκέντρωση φωτογραφικού υλικού ψαλτών και συναφών προσώπων και χώρων δράσης τους</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">Συγκέντρωση σχετικού υλικού από εφημερίδες [17] και έντυπα ποικίλου περιεχομένου και αποδελτίωσή του.</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>Άλλες υποκατηγορίες που προκύπτουν με βάση τη θεματική που διεργάζονται.</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>Ενταφιασμοί και στοιχεία ταφής των ψαλτών</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">Τυπογραφεία και όλες οι σχετικές πληροφορίες: εκδότης, επιμελητής έκδοσης, χορηγοί, τυπογράφοι, βιβλιοπώλες, χαράκτες, αρίθμηση χαράξεων, ποιότητα έκδοσης, διχρωμίες, χαρτί, βιβλιοδεσία.</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">Συγκέντρωση των ξενόγλωσσων εντύπων από Έλληνες συγγραφείς, από όπου αντλούνται ιδιαίτερες πληροφορίες για την ιστορία και πορεία της εκκλ. μουσικής στη διασπορά.</td><td></td><td></td><td></td></tr>
</table>

Πίνακας 2: Προτεινόμενος τρόπος κατηγοριοποίησης του έντυπου υλικού σε ηλεκτρονική μορφή.

Δώδεκα χρόνια αργότερα, το 1832 [22], εκδίδεται ξανά στην Κωνσταντι-νούπολη από τον Θ. Φωκαέα, σε έναν τόμο, το αναστασιματάριο του Χουρμουζίου. Απέχει οκτώ χρόνια μετά την επίσης μνημειώδη πρώτη μουσική έκδοση της Κωνσταντινούπολης, αυτή του *Ταμείου Ανθολογίας* του Χουρμουζίου, και πάλι από τον Θ. Φωκαέα, μαζί με τον Χουρμούζιο, το 1824. Ο λόγος της διαφοράς των δώδεκα χρόνων, δηλ. από την έκδοση του Βουκουρεστίου μέχρι την πρώτη έκδοση το 1832, (κανονικά το 1824 με την έκδοση του Ταμείου ανθολογίας του Χουρμουζίου), είναι η ελληνική επανάσταση, κατά τη διάρκεια της οποίας το πατριαρχικό τυπογραφείο, έμεινε σχεδόν επί μία δεκαετία κλειστό. Ο μαρτυρικός πατριάρχης Γρηγόριος ο Ε', κατά τη διάρκεια της τρίτης πατριαρχίας του, έκανε την τελευταία προσπάθεια να αναστήσει, το ήδη ερημωμένο και οικονομικά νεκρό τυπογραφείο. Αξίζει να σημειωθεί ότι κατά τα χρόνια της Επανάστασης, δεν ήταν δυνατόν να μην επηρεασθεί και το Πατριαρχείο, αλλά και το τυπογραφείο του από τον νεοελληνικό διαφωτισμό. Η όξυνση των σχέσεων των Πατριαρχικών κύκλων με τους πρωτεργάτες του νεοελληνικού διαφωτισμού, που άρχισε να σημειώνεται κατά τα τελευταία προεπαναστατικά χρόνια, ήταν αιτία ώστε να δοθεί νέος ρόλος στο πατριαρχικό τυπογραφείο, δηλαδή ν΄ αποτελέσει περισσότερο εκδοτικό κέντρο του Γένους, παρά αποκλειστικά μόνο εκκλησιαστικό. Τελικά η προσπάθεια δεν ευοδώθηκε και το τυπογραφείο, με ελάχιστες εκδοτικές προσπάθειες, παρέμεινε ουσιαστικά εκκλησιαστικό. Αφού ανατέθηκε σε διαφόρους ιδιώτες η λειτουργία του, έφτασε να ξανα-λειτουργεί, τουλάχιστον το μουσικό τμήμα του, μέχρι το 1914, τυπώνοντας την τελευταία του μουσική έκδοση. Το 1839 εκδίδει και πάλι ο Φωκαέας το αναστασιματάριο σε δύο τόμους, κατά την παράδοση του Κων/νου Πρωτοψάλτου. Γι' αυτήν την έκδοση μαθαίνουμε ότι είναι από πλευράς τυπογραφικών στοιχείων η γ΄ χάραξη Κων/λεως (θ΄ παγκοσμίως) με υπεύθυνο τον Α. Θάμυρη και χαράκτη τον Μ. Λεγέρο και το αμέσως επόμενο έτος, δηλ. το 1840, ο Γεώργιος Ντουμανέλης, ο γνωστός ως Λέσβιος, εισάγει το σύστημά του με έντυπο μουσικό βιβλίο το αναστασιματάριο. Πρόκειται για την πρώτη μουσική έκδοση των Αθηνών. Από αυτές τις ημερομηνίες και μέχρι το τέλος του αιώνα, κυριαρχούν οι επανεκδόσεις των προαναφερθέντων, με μόνες διαφοροποιήσεις αυτές των Ι. Σακκελαρίδη, Ανδρ. Τσικνόπουλου και Νικολάου Σμύρνης. Ο κ΄ αιώνας βρίσκει διαφόρους σημαντικούς μουσικούς να εκδίδουν αναστασιματάρια, όπως οι: Χουρμούζης Στυλιανός (ο πρώτος που εξέδωσε μουσικό έντυπο στην Κύπρο), Κουτσαρδάκης Δημήτριος, Οικονόμου Χαράλαμπος, Πρίγγος, Παναγιωτίδης, Γεωργιάδης Τριαντάφυλλος, Νικολαΐδης. Από το ίδιο αρχείο, συνάγεται ότι το αναστασιματάριο εκδόθηκε και επανεκδόθηκε από το Πατριαρχικό τυπογραφείο ειδικότερα, στην Κωνσταντινούπολη, από πατριαρχικούς ψάλτες αλλά και από κύκλους των πατριαρχικών ψαλτών, σχεδόν μέχρι το τέλος του ιθ΄ αιώνα. Έκτοτε, κυκλοφόρησαν μόνο επανεκδόσεις. Αντίθετα, στον ελλαδικό χώρο, δώδεκα διαφορετικοί εκδότες-μελοποιοί και δύο από το χώρο της Κύπρου, ήταν αυτοί που δραστηριοποιήθηκαν. Πρώτο για τον ελλαδικό χώρο είναι αυτό του Γεωργίου Λεσβίου το 1840, μάλιστα στο δικό του σύστημα και με την έγκριση του πρώτου Κυβερνήτη Ι. Καποδίστρια. Επανεκδόθηκε το 1865.

Το ίδιο περίπου ενδιαφέρον δείχνει και η έκδοση του ευρύτερα γνωστού έντυπου ειρμολογίου και δοξασταρίου. Όσο αφορά τα επί μέρους στοιχεία, σχετικά με τα τυπογραφεία, πρωτοστάτησε ο Αβραάμ Κάστρο και μετέπειτα οι υιοί του στην Κωνσταντινούπολη. Μάλιστα ο Κάστρο είχε την αποκλειστική διάθεση για την Κωνσταντινούπολη, αλλά και όλη τη Μ. Ασία του μικρού θεωρητικού του Χρυσάνθου που τυπώθηκε στο Παρίσι. Αυτά ήταν μόνο κάποια επί μέρους στοιχεία, τα οποία εξήχθησαν από ένα μόνο έντυπο. Ολοκληρώνοντας, με την παρούσα εισήγηση, ήθελα να δείξω τις δυνατότητες που υπάρχουν, προκειμένου να εξαχθούν και να συλλεχθούν πολλά, εν πολλοίς άγνωστα, στοιχεία, αλλά και την επεξεργασία τους με ήδη γνωστά, τα οποία συνολικά αξιολογούμενα, θα προσθέσουν νέα στοιχεία στην ευρύτερη έρευνα του εντύπου, και όχι μόνο, της Ελληνικής Εκκλησιαστικής Μουσικής.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

[1] Η βιβλιοθηκονομία είναι ένας κλάδος που εδώ και λίγα χρόνια διδάσκεται και στα Α.Ε.Ι. Επομένως μια συνεργασία των Μουσικών Τμημάτων μεταξύ τους, αλλά και με τα αντίστοιχα Τμήματα Βιβλιοθηκονομίας, είναι βέβαιο ότι θα αποδώσει καρπούς προς όφελος πάντοτε της επιστήμης.

[2] Αγγ. Βουδούρη, *Οι μουσικοί χοροί της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας κατά τους κάτω χρόνους, μέρος δεύτερον*, εν Κωνσταντινουπόλει, 1937 (ανάτυπο από το περιοδικό «Ορθοδοξία», σ. 20, σημ. 28, 29). Ο Βουδούρης εμμέσως, πλην σαφώς, ομολογεί ότι παρά το γεγονός ότι ο Στέφανος και Ιωάννης οι Βυζάντιοι, ήταν εγκρατείς της πατριαρχικής τυπογραφίας και εξέδιδαν μουσικά κείμενα, *φέροντα την επίσημον εκκλησιαστική έγκρισιν, προοριζόμενα δε δια την γενικήν χρήσιν των εκκλησιαστικών ψαλτών των ορθοδόξων πατριαρχείων της ανατολής…*(οπ. παρ. σ.25, σημ. 39), όπως και παρά το ότι *η…Μεγάλη Εκκλησία διετήρει…την εις αυτήν πειθαρχίαν των εκκλησιαστικών ψαλτών όντων υποχρεωμένων εν τω ψάλλειν ν' ακολουθώσιν εγκεκριμένας μουσικάς εκδόσεις υπ' αυτής, αποκλειομένης αυστηρώς πάσης άλλης παρ' οιουδήτινος εκτυπώσεως εκκλησιαστικών μουσικών βιβλίων*, (οπ. παρ. σ. 25, σημ. 40), *εν τω πατριαρχικώ ναώ ουδέποτε εγίνετο απόλυτος χρήσις* του αναστασιματαρίου και ειρμολογίου (εκδόσεως Ιωάννου).

[3] Το ίδιο ισχύει και για το *δοξαστάριο* του Γ. Βιολάκη (οπ. παρ. σ. 20, σημ. 29), όπως και για τη *Μουσική Κυψέλη* του Στεφάνου εκδόσεως του 1857 (οπ. παρ. σ. 21, σημ. 30).

[4] Ο Θ. Φωκαέας, θεωρεί την έκδοση του αναστσιματαρίου του 1839, ως Τρίτη, έχοντας υπόψη του τις εκδόσεις του Βουκουρεστίου και του 1832 από τον ίδιο και τον Χουρμούζιο, αν και απέχουν αρκετά και ως προς το περιεχόμενό τους. Βλ. Γ. Χατζηθεοδώρου, Βιβλιογραφία, τόμος Α΄, σ. 36, αλλά και ο Θάμυρις εμμέσως υποστήριξε την άποψη ότι επειδή προηγήθηκε η έκδοση του αναστασιματαρίου στο Βουκουρέστι, δεν το εξέδωσε και ο ίδιος παρόλο το γεγονός ότι ήταν έτοιμος να το πράξει. Οπ. παρ. σ. 60.

[5] Ενδεικτικά αναφέρονται: A. Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, τόμ. 1. 7, σελ. 72-79, Rome 1650. Montfaucon, *Paleographia Graeca*, Paris 1708, σελ. 231 κ.ε.

[6] Γρ. Στάθη, *Η καταλογογράφησις τών χειρογράφων βυζαντινής μουσικής του Αγίου Όρους*, 3 τόμοι, Αθήναι 1975. 1976, 1993, αλλά και άλλων όπως Α. Χαλδαιάκη, *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής – Νησιωτική Ελλάδα,* τόμος Α΄ , Αθήνα 2004, κ.α.

[7] Χαρακτηριστικά αναφέρονται: Bourgault Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique Grecque*, Paris 1877, J. Thibaut, *La notation de Saint Jean Damascene ou Hagiopolite*, Izvestija Rusk, Archeol. Inst. Konstantinop. IIL, Sofia 1898, *Étude de musique byzantine. Le chant ekphonetique*. B.Z. VIII 1899 και από τους Έλληνες, ο Γ. Παπαδόπουλος με το μνημειώδες έργο του *Συμβολαί…*, το 1890, εγκαινιάζει μια νέα εποχή με τη συλλογή πληροφοριών για τα πρόσωπα που σχετίζονται με τη Β.Μ. και ασφαλώς και με τα έργα τους.

[8] Η συγγραφέας παραθέτει συμπλήρωμα από την *Ελληνική Βιβλιογραφία 1800-1863, εν Αθήναις 1939-1957* (επανέκδ. 1971) των Δ. Γκίνη και Β. Μέξα.

[9] Μ. Χατζηγιακουμή, *Αναλυτική κριτική βιβλιογραφία της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήναι, 1971, όπου περιγράφονται λιτά τέσσερις τίτλοι των ειρμολογίων των ετών 1825, 1839 και 1856 και του ιδίου, *Αναλυτική κριτική βιβλιογραφία της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής – Α΄ Τα έντυπα βιβλία (1820-1900), περιγραφική εικόνα*, Αθήναι, 1971.

[10] Γ. Λαδά, *τα πρώτα τυπωμένα βιβλία ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ*, επιμέλεια Λάμπρου Κ. Κωστακιώτη, Κουλτούρα, 1978, όπου παρουσιάζονται συνοπτικά τα τέσσερα πρώτα έντυπα, εκδόσεων Βουκουρεστίου και Παρισίων (1820 και 1821 αντίστοιχα).

[11] Π. Πολέμη, *Ελληνικά βιβλία, 1864-1900, πρώτη καταγραφή*, Αθήνα 1990, (επανέκδ. 2006) έκδοση Ε.Λ.Ι.Α.

[12] Ι. Σπετσιώτης, *Βιβλιογραφικό δελτίο* ετών, 1988, 1989, 1990 κ.α.

[13] Από τα μέχρι σήμερα γνωστά έντυπα του ιθ΄ αιώνα, το μόνο που διέλαθε της προσοχής του εκδότη είναι *η Ανθολογία* του Πέτρου Εφεσίου το 1830.

[14] Ο πλήρης τίτλος: *Βιβλιογραφικό και αρθρογραφικό δελτίο έτους 1988*. Έχει εκδώσει από το 1983-1992. Στο συγκεκριμένο τευχίδιο, κάνει συνοπτική περιγραφή 31 βιβλίων, 4 περιοδικών, εφημερίδων και άλλων τίτλων σχετικών με τη Β.Μ. Το συγκεκριμένο, είναι ανάτυπο, από το περιοδικό «Εφημέριος», της Αποστολικής Διακονίας.

[15] Η παρέμβαση του Αχ. Χαλδαιάκη, εκδόθηκε στο μουσικολογικό περιοδικό *Μελουργία*, έτος Α΄, τεύχος Α΄, Θεσσαλονίκη, 2008, σσ. 210-224, όπου προ δεκαετίας, σημείωσε, ότι σχεδίαζε ένα *Ταμείο των δημοσιευμένων μουσικών συνθέσεων* (οπ. παρ. σ. 216, σημ. 2.), το οποίο προφανώς είναι δύσκολο στην εφαρμογή του.

[16] Εκτός από την Κωνσταντινούπολη, η οποία υπήρξε γενέτειρα πολλών πρωτοψαλτών και λαμπαδαρίων του πατριαρχικού ναού, θα μπορούσε για παράδειγμα να αναφερθεί και η Χίος ως τόπος καταγωγής μουσικών: Αγάπιος Παλλιέρμος, Απ. Κώνστας, Γ. Προγάκης, Ι. Καββάδας, και γιατί όχι και οι σύγχρονοι Δ. Νεραντζής, Θ. Βασιλικός κ.α.

[17] Είναι σχεδόν άγνωστες οι σχέσεις των Ελλήνων μουσικών της Πόλης με τους Οθωμανούς. Στο *Παράρτημα της Εκκλησιαστικής Αλήθειας*, Θεσσαλονίκη, 2001, σ. 63 του στ΄ τόμου, φαίνεται ο Γ.

Παπαδόπουλος να προτείνει ως τακτικό μέλος του εκκλησιαστικού συλλόγου, τον διακεκριμένο μουσικολόγο και μεταρρυθμιστή της οθωμανικής μουσικής Ράουφ Γεκτά. Στο ίδιο έντυπο σ. (73) φαίνεται το ίδιο πρόσωπο ως επίσημος προσκεκλημένος σε τελικές εξετάσεις της Σχολής του Εκκλ. Μουσικού Συλλόγου, το 1903, των οποίων προΐστατο ο Οικουμενικός Πατριάρχης. Το ίδιο και στην εορτή του Ιωάννη Δαμασκηνού, όπου έγιναν σχετικές εκδηλώσεις, οπ. παρ. σσ. 123-124.

[18] Βλ. την έκδοση από τον δραστηριότατο εκδότη βιβλίων Β.Μ. Χαρ. Καρακατσάνη, *Βυζαντινή Ποταμηίς, τόμος 10, Αναστασιματάριον του Γ. Ραιδεστηνού του Β΄, Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας (1871-1875)*, Αθήναι, 2012, το οποίο εκδόθηκε σε πενιχρότερη από τις προηγούμενες εκδόσεις του ποιότητα χαρτιού, εμφανίζονται όμως περισσότεροι από 500 συνδρομητές, οι οποίοι προπλήρωσαν αρκετό καιρό πριν την έκδοση, εν οις και ο γράφων.

[19] Από το ιθ΄ αιώνα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο Κωνσταντίνος ο Βυζάντιος. Επειδή δε, το γένος των ψαλτών δεν είναι ιδιαίτερα ευάριθμο, είναι γνωστές και σημερινές αντίστοιχες περιπτώσεις. Αντίθετης περίπτωσης παράδειγμα, είναι το μουσικολογικό περιοδικό *Μελουργία*, εκδιδόμενο από τον τ. καθηγητή κ. Αντ. Αλυγιζάκη, το οποίο αριθμεί ήδη δύο τεύχη και το τρίτο είναι έτοιμος ήδη προς έκδοση.

[20] Για τα αναστασιματάρια ειδικότερα, υπάρχει ανέκδοτη εργασία του Γ. Χατζηθεοδώρου, όπου κάνει λόγο αναλυτικά για όλες τις σχετικές έντυπες εκδόσεις, αλλά και στην εισαγωγή του Α΄ τόμου της Βιβλιογραφίας, σσ. 13-55, ειδικότερα όμως στη σ. 37.

[21] Βλ. Γ. Χατζηθεοδώρου, οπ. παρ., σ. 36, υπος. 62.

[22] Το 1835 εξεδόθη σύμφωνα με το αλφαβητικό μουσικό σύστημα του Βουκουρεστίου και ένα αναστασιματάριο (Πέτρου του Πελοποννησίου) σε ξυλοτυπία. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Γ. Χατζηθεοδώρου, Βιβλιογραφία, τόμος Α΄, σ. 38 και υποσ. 66, καθώς και Γρ. Στάθη, *Τα αλφαβητικά συστήματα μουσικής γραφής*, στον τόμο του Αχ. Χαλδαιάκη, *Τιμή προς τον διδάσκαλον…*, Αθήναι, 2001, σσ. 488-511. Το σύνολο των εκδιδομένων βιβλίων με αυτό το σύστημα είναι επτά.

Ο ***Μιλτιάσης Παππάς*** *γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη, είναι απόφοιτος του Πολυτεχνείου Κωνσταντινουπόλεως: του Τμήματος Θεμελιωδών Επιστημών, του Τμήματος Μουσικών Σπουδών, ως προπτυχιακές σπουδές, του Ινστιτούτου Κοινωνικών Επιστημών του Τομέα Κλασσικής και Έντεχνης τουρκικής μουσικής, ως μεταπτυχιακές σπουδές και του ιδίου Ινστιτούτου, στο Τμήμα Ιστορικής Μουσικολογίας ως διδακτορικές σπουδές. Χρημάτισε ως βοηθός ιεροψάλτης της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας επί μία δεκαετία και χειροθετήθηκε από τον Οικουμενικό Πατριάρχη με το οφφίκιο του άρχοντος α΄ δομεστίκου της Μ.Χ.Ε. Υπήρξε τιμητικός υπότροφος του Ι.Κ.Υ. και σήμερα εδράζει στη Θεσσαλονίκη και τελεί χρέη πρωτοψάλτου στον ιερό ναό της Αγίας Αικατερίνης. Είναι διευθυντής του μουσικού χορού «Ανατολική Μουσική Παράδοση», ο οποίος ασχολείται κυρίως με την εκκλησιαστική, αλλά και τη θύραθεν λόγια βυζαντινή μουσική (οργανική και φωνητική). Παράλληλα είναι διορισμένος καθηγητής Βυζαντινής μουσικής και παραδοσιακών οργάνων στο Μουσικό Σχολείο Θεσσαλονίκης.*

Ἡ ἐκτέλεση τῆς ψαλτικῆς κατὰ τὸν Στυλιανὸ Χουρμούζιο

π. Νεκτάριος Πάρης

Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
nepa@uom.gr

Abstract. Stylianos Chourmouzios, living in an era when the contemporary Greek musicological research begins to develop, takes part in the musicological events as a publisher of ecclesiastical music books and as an associate in the music journal "Forminx", in which he extensively presents his views on rhythm and intervals of the scales of ecclesiastical music. Stylianos Chourmouzios was the Master First Chanter of the Church of Cyprus, taught theory and practice of church music and published eleven music books with compositions of byzantine and folk music. Stylianos Chourmouzios is a milestone in the Art of Chant in Cyprus and as a chanter, a composer and a theorist he reached a high level of performance, considering the circumstances under which he worked and the diffused chanting atmosphere of his time. He contributed enormously to the continuity of the art of chant in Cyprus. Equally important is the fact that he is the first one who published books on byzantine music in Cyprus and the only Cypriot chanter who left a voluminous work for that period (1848 – 1937).

Περίληψη. Ἐξετάζονται οἱ περὶ ἐκτελέσεως τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ἀπόψεις τοῦ Στ. Χουρμουζίου. Ἐν πρώτοις ἀναφέρεται στὸ θέμα τῆς παραχορδῆς καὶ παραθέτει πίνακα τῶν κανονικῶν καὶ εὐχερῶν θέσεων διὰ τῶν ὁποίων μπορεῖ νὰ γίνεται μετάβαση ἀπὸ ἦχο σὲ ἦχο. Σχολιάζεται τὸ θέμα τῶν ἔλξεων, καὶ ἡ προφορὰ συνθέτων χαρακτήρων δι' ἀναλελυμένης γραφῆς. Γίνονται ὑποδείξεις γιὰ τὴν ὀρθὴ ἐκτέλεση τῶν ἱεροψαλτικῶν καθηκόντων. Ὁ συγγραφέας τοῦ *Δαμασκηνοῦ* ἐξετάζει τὸ κρίσιμο θέμα τοῦ ὕφους ἀναγνώσεως καὶ ἐκφωνήσεως ἐν τῷ Ναῷ.

1. Εἰσαγωγικά

Ὁ Στυλιανὸς Χουρμούζιος γεννήθηκε στὶς 5 Ὀκτωβρίου τοῦ 1848 στὴν Βάσα τῆς ἐπαρχίας Λεμεσοῦ [1], ὅπου διδάχθηκε τὰ πρῶτα γράμματα καὶ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἀπὸ τὸν δάσκαλο Ἀχιλλέα Νικολαΐδη[2].

Ἀπὸ τὸ 1874 ἕως τὸ 1880, ἐπὶ ἀρχιεπισκόπου Σωφρονίου[3], ὑπηρετεῖ ὡς β΄ ψάλτης τῆς Ἀρχιεπισκοπῆς[4]. Τὸ 1880 διορίζεται ἀπὸ τὸν Μητροπολίτη Κιτίου Κυπριανό[5] α΄ ψάλτης τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ Ἁγίας Νάπας Λεμεσοῦ[6]. Ταυτόχρονα διορίζεται καὶ δάσκαλος στὴν Ἀλληλοδιδακτικὴ Σχολὴ τῆς Ἁγίας Νάπας ἕως τὸ 1883. Τὸ 1884 ἐκδίδει τὴν πολιτικοσατυρικὴ ἐφημερίδα *Σάλπιγγα*, ἡ ὁποία θεωρεῖται σταθμὸς στὴν ἱστορία τῆς κυπριακῆς δημοσιογραφίας[7].Τὸ 1917, μὲ εἰσήγηση τοῦ ἀρχιεπισκόπου Κυρίλλου τοῦ Γ΄[8], διορίζεται πρωτοψάλτης τῆς Ἀρχιεπισκοπῆς καὶ καθηγητὴς τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὸ Παγκύπριο Διδασκαλεῖο.

Τὴν Κυριακὴ τοῦ Θωμᾶ τοῦ ἔτους 1936 ἡ Ἐκκλησία τῆς Κύπρου[9] ἀπονέμει στὸν Στυλιανὸ Χουρμούζιο τὸ ὀφφίκιο τοῦ Ἄρχοντος Πρωτοψάλτου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Κύπρου[10]. Ὁ Χουρμούζιος ἀπεβίωσε τὴν 21η Ἰουλίου 1937[11].

Ζώντας σὲ μιὰ ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποία ἀρχίζει νὰ ἀναπτύσσεται ἡ σύγχρονη ἑλληνικὴ μουσικολογικὴ ἔρευνα, στὰ θέματα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ὁ Στυλιανὸς Χουρμούζιος συμμετέχει στὰ μουσικολογικὰ δρώμενα ὡς ἐκδότης βιβλίων ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἀλλὰ καὶ ὡς συνεργάτης τοῦ μουσικοῦ περιοδικοῦ «Φόρμιγξ».

2. Γενικὰ περὶ ἐκτελέσεως τῶν ἐκκλησιαστικῶν μελωδιῶν

Τό ιγ΄ κεφάλαιο τοῦ *Δαμασκηνοῦ* εἶναι πρωτότυπο ἀφοῦ ὁ Στ. Χουρμούζιος ἀσχολεῖται μὲ θέματα ἐκτελέσεως τῆς ψαλτικῆς. Θέματα ἐκτελέσεως ὅμως παραθέτει καὶ σὲ ἀρκετὰ ἄλλα σημεῖα τοῦ *Δαμασκηνοῦ*.

Copyright: © 2014 π. Νεκτάριος Πάρης. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.

Οὐδεμία ἀμφιβολία ὑπάρχει, κατὰ τὸν Στ. Χουρμούζιο, ὅτι ἡ ὀρθὴ ἐκτέλεση τῶν ἐκκλησιαστικῶν μελῶν ἔγκειται κυρίως στὴν ἀκριβῆ γνῶση καὶ προφορὰ ἑνὸς ἑκάστου τῶν χαρακτήρων καὶ τῆς συνθέσεώς του μὲ ἄλλο. Διότι διὰ τοῦ συνδυασμοῦ τῆς προφορᾶς τῶν χαρακτήρων τῆς ποσότητος καὶ τῆς ποιότητος ἀποτελοῦνται οἱ μουσικὲς φράσεις. Διαφορετικὰ καταντοῦν ὡς γλωσσικές φράσεις, σχηματιζόμενες μὲ ἄτονες λέξεις, ἀλλὰ καὶ ἀσύνδετες γιὰ συμπλήρωση κάποιας ἐννοίας[12].

Ἡ ὀρθὴ καὶ ἀκριβὴς προφορὰ τῶν χαρακτήρων τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς σχηματίζει τὸ πατροπαράδοτο ἐκκλησιαστικὸ ψαλτικὸ ὕφος. Τὰ διάφορα σημάδια, οἱ μεγάλες καὶ οἱ μικρὲς ὑποστάσεις διὰ τῶν ὁποίων ὑπερπλούτισαν τὴν παλαιὰ γραφὴ οἱ διδάσκαλοι εἶχαν σκοπὸ μὲ τὶς ποικίλες διακυμάνσεις καὶ μεταβολὲς τῆς φωνῆς, τὶς ὁποῖες ἐπέβαλλον οἱ διάφοροι χαρακτῆρες, νὰ ἀποτελοῦν τὸ ἐκκλησιαστικὸ μέλος. Διαφορετικὰ θὰ ἐσχηματίζετο μόνο μία ξηρὰ ἀνάβαση καὶ κατάβαση τῆς φωνῆς, ὁπότε καὶ θὰ ἀρκοῦσαν καὶ δέκα (10) μόνο χαρακτῆρες.

Ὅταν οἱ μεταῤῥυθμιστὲς προέβησαν στὴν ἀναγκαία πλέον διαῤῥύθμιση τῆς παρασημαντικῆς, ὡς πρώτη φροντίδα τους εἶχαν νὰ ἀντικαταστήσουν τὰ πολλὰ σημάδια τῆς παλαιᾶς γραφῆς μὲ ἄλλα τὰ ὁποία ὅμως θὰ μποροῦσαν νὰ ἐκπληρώσουν πλήρως καὶ ἀκριβῶς τὶς ἐνέργειες ἐκείνων[13]. Συμπλήρωσαν καὶ κατέστησαν τοὺς χαρακτῆρες τῆς ποιότητος καὶ τοὺς προσέδωσαν, ὅπως καὶ στοὺς χαρακτῆρες τῆς ποσότητος, τὴν κατάλληλη προφορά. Ἀνέθεσαν δὲ τὴν μετάφραση τῶν περισσοτέρων ἔργων τῆς ἐκκλησιαστικῆς μελοποιΐας ἀπὸ τὴν παλαιὰ γραφὴ στὴν νέα, στὸν Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα, ὁ ὁποῖος ἔφερε τὴν νέα γραφή, σὲ τέτοιο ἐπίπεδο ὥστε νὰ ἀναπληρώνη τὴν παλαιὰ γραφὴ πλήρως καὶ ἀκριβῶς.

3. Μεταβολὲς τοῦ μέλους

Μεταξὺ τῶν ἀπειραρίθμων χροῶν τὶς ὁποῖες σχηματίζουν οἱ διάφορες μεταβολὲς τῶν κλιμάκων[14], ὑπάρχουν καὶ κάποιες οἱ ὁποῖες ἐπιφέρουν γενικὴ μεταβολὴ τῶν τονιαίων διαστημάτων[15]. Ἐὰν π.χ. σὲ μία κλίμακα μία ἀλλαγὴ τῆς χορδῆς, ὁ Βου νὰ γίνει Πα ἤ ὁ Γα νὰ γίνει Δι, νὰ ἔχομε δηλαδὴ θεμελίωση τετραχόρδου (τριφωνίας) ἤ πενταχόρδου (τετραφωνίας) σὲ βάση διαφορετικὴ ἀπὸ ἐκείνη ποὺ θεμελιώνεται στὴν ὀκταηχία, θὰ ἀλλάξουν ὅλα τὰ διαστήματα τῆς κλίμακος. Ἀπὸ τοὺς νεωτέρους αὐτὸ λέγεται παραχορδή[16]. Θὰ πρέπει ἐδῶ νὰ σημειωθεῖ ὅτι γιὰ τὴν μετάβαση ἀπὸ τόνο σὲ τόνο, ὁ Χρύσανθος χρησιμοποιεῖ τὸν ὅρο *μετάθεσις*, ἐνῶ γιὰ ὅλες τὶς ἄλλες μεταβολὲς χρησιμοποιεῖ ἀποκλειστικῶς τὸν ὅρο *φθορά*[17].

Ἀλλὰ ἡ μετάβαση ἀπὸ ἦχο σὲ ἦχο μὲ κάποια φθορά, ἡ συνεργασία τῶν ἤχων, πρέπει νὰ γίνεται ὑπὸ κάποιους ὅρους καὶ μὲ ἰδιαίτερη προσοχὴ, ἀπὸ τὸν κατάλληλο φθόγγο. Στὴν ἀκοὴ ἀλλὰ καὶ στὴν ψυχὴ τοῦ ἐκκλησιάσματος ἐντυποῦνται οἱ βάσεις καὶ οἱ σταθεροὶ φθόγγοι μιᾶς μελωδίας. Ἔτσι ὅταν γίνει μετάβαση μὲ φθορὰ σὲ ἄλλο ἦχο, τοῦ ὁποίου ἡ βάση καὶ οἱ δεσπόζοντες φθόγγοι εἶναι ξένοι πρὸς τὸν προψαλέντα ἦχο, ὑπάρχει ἡ αἴσθηση ὅτι ὑπάρχει μουσικὴ ἀνωμαλία. Οἱ προσωρινὲς στὸ ἴδιο στιχηρὸ μεταβολὲς, γιὰ ἔξαρση τῆς σημασίας κάποιων λέξεων ἤ γιὰ χρωματισμὸ τοῦ μέλους, δὲν πρέπει νὰ εἶναι κακόηχες**.**

Ὅταν θὰ γίνει μετάβαση ἀπὸ ἦχο ἑνὸς τροπαρίου σὲ τροπάριο ἄλλου ἤχου, πρέπει νὰ ὑπάρχει προσοχὴ ὥστε οἱ σταθεροὶ φθόγγοι τοῦ προηγουμένου τροπαρίου, ἀκόμη δὲ καὶ ἡ βάση, τὸ ἴσον, νὰ συμπίπτουν μὲ τὶς ἀντίστοιχες τοῦ νέου τροπαρίου. Ἰδιαίτερη προσοχὴ χρειάζεται κατὰ τὴν μετάβαση ἀπὸ ἀναστάσιμα στιχηρὰ τῶν αἴνων σὲ προσόμοια τῶν ἑορταζομένων Ἁγίων, ἰδιαίτερα ὅμως κατὰ τὴν Ἀκολουθία τῶν Παθῶν ὅπου ἔχομε συνεχῆ ἐναλλαγὴ ἤχων[18].

Στὴν συνέχεια ὁ Στ. Χουρμούζιος παραθέτει πίνακα τῶν κανονικῶν καὶ εὐχερῶν θέσεων διὰ τῶν ὁποίων μπορεῖ νὰ γίνεται μετάβαση ἀπὸ ἦχο σὲ ἦχο. Μποροῦν βέβαια νὰ γίνονται μεταθέσεις καὶ ἀπὸ ἄλλες βάσεις, θεωρεῖ ὅμως πιὸ εὔκολες καὶ εὔηχες τὶς παρατιθέμενες στὸν πίνακα 1.

Γιὰ τὴν μετάβαση ἀπὸ τὸν α΄ ἦχο στὸν γ΄, στὸν φθόγγο Γα τοῦ πρώτου ἤχου μπορεῖ νὰ θεμελιωθεῖ ἡ βάση τοῦ γ΄ ἤχου.

Γιὰ τὴν μετάβαση ἀπὸ τὸν α΄ ἦχο στὸν β΄, ὁ Πα τοῦ πρώτου ἤχου μπορεῖ νὰ μεταβληθῆ σὲ Βου ἤ Δι τοῦ δευτέρου.

Γιὰ τὴν μετάβαση ἀπὸ τὸν πλ. α΄ ἦχο σὲ α΄, ὁ Πα τοῦ πλαγίου πρώτου μπορεῖ νὰ μεταβληθῆ σὲ Πα τοῦ πρώτου ἤ ὁ Κε τοῦ πλ. α΄ νὰ μεταβληθῆ σὲ Πα τοῦ πρώτου.

Γιὰ τὴν μετάβαση ἀπὸ τὸν πλάγιο τοῦ τετάρτου στὸν πρῶτο ἦχο, ὁ Νη τοῦ πλαγίου τετάρτου μπορεῖ νὰ μεταβληθῆ σὲ Πα τοῦ πρώτου ἤ νὰ ἄνεβῆ ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου στὸν Πα καὶ ἐκεῖ νὰ θεμελιωθῆ ὁ πρῶτος ἦχος.

Ἦχοι	α΄	β΄	γ΄	δ΄	πλ. α΄	πλ. β΄	βαρύς	πλ. δ΄
α΄		Πα Βου	Γα	Δι	Πα	Πα	Γα	Πα Νη Νη
β΄	Βου Πα		Δι Γα	Δι	Βου Πα	Βου Πα	Δι Γα	Νη
γ΄	Πα	Γα Δι		Βου	Πα	Πα	Γα	Νη
δ΄	Πα	Δι	Γα		Πα	Πα	Δι	Νη
πλ. α΄	Πα Κε Πα	Κε Δι	Γα	Δι		Πα	Γα	Πα Νη
πλ. β΄	Βου Πα	Πα Βου	Γα Δι	Δι	Βου Πα		Γα Δι	Πα Νη
βαρύς	Γα	Γα Δι	Γα	Δι	Πα	Γα Δι		Νη
πλ. δ΄	Νη Πα Πα	Δι	Γα	Δι	Νη Πα Πα	Νη Πα	Γα	

Πίνακας 1.

4. Οἱ ἔλξεις στὰ ἐκκλησιαστικά μέλη

Γιὰ τὴν γνώση καὶ ἀκριβῆ προφορὰ τῶν χαρακτήρων ἀπαιτεῖται καὶ ἡ γνώση καὶ ὀρθὴ ἐκτέλεση τῶν καθ' ἕλξιν διέσεων καὶ ὑφέσεων στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ[19]. Οἱ ἕλξεις γίνονται διὰ τῆς φωνῆς τοῦ ἐκτελοῦντος μόνον ἐφ' ὅσον αὐτὸς γνωρίζει ἄριστα τὸ ἐκτελούμενο μέλος. Σὲ αὐτὸ ἔγκειται ἡ μεγάλη διαφορὰ τῆς πρώτης ἐκτελέσεως κάποιου μέλους, ἀπὸ αὐτὴν ποὺ γίνεται μετὰ ἀπὸ συστηματικὴ μελέτη τοῦ ἰδίου μέλους. Οἱ ἕλξεις ἀποτελοῦν τὸν σύνδεσμο γιὰ σχηματισμὸ μικρῶν ἤ μεγάλων αὐτοτελῶν μουσικῶν φράσεων.

Σὲ κάθε ἦχο ὑπάρχουν οἱ δεσπόζοντες φθόγγοι. Ἀπὸ τοὺς φθόγγους αὐτοὺς ἕλκονται, σὲ ὁρισμένες θέσεις, οἱ ἄλλοι φθόγγοι οἱ ὀνομαζόμενοι φερόμενοι ἤ ἀσταθεῖς. Ὅταν π.χ. κατέρχεται τὸ μέλος ἀπὸ κάποιο φθόγγο κατὰ ἕνα τόνο καὶ ἐπιστρέφει ἀμέσως, ὁ κατώτερος αὐτὸς φθόγγος προφέρεται ***καθ' ἕλξιν*** πρὸς τὸν δεσπόζοντα κατὰ μερικὰ τμήματα ὑψηλότερος[20]. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ στὸν ἀνώτερο τόνο δεσπόζοντος φθόγγου, ὁ ὁποῖος προφέρεται κατὰ κάποια τμήματα κάτω ἀπὸ τὴν φυσική του θέση[21].

Καὶ αὐτὰ ὑπὸ τὴν ἔννοιαν ὅτι ἡ φωνὴ προφέρεται σταθερὰ ἐπὶ τῶν δεσποζόντων φθόγγων καὶ τῆς βάσεως τοῦ ἤχου, στοιχεῖα τὰ ὁποία δὲν ἐπιδέχονται καμμία ἕλξη, ἐκτὸς ἀπὸ σπάνιες θέσεις, ὁπότε σημειώνονται οἱ ἕλξεις.

5. Ἡ προφορὰ συνθέτων χαρακτήρων δι' ἀναλελυμένης γραφῆς22

Κατὰ τὴν ἐκτέλεση τῶν μελῶν ὁ χρόνος πρέπει νὰ τηρεῖται ἀκριβῶς ἀλλὰ δὲν πρέπει νὰ εἶναι *σημαντὸς*, δὲν πρέπει οἱ κρούσεις τοῦ χρόνου νὰ σημαίνονται διὰ τοῦ λάρυγγος, διότι αὐτὴ ἡ ἐκτέλεση διασπᾶ τὴν ὁμαλὴ συνέχεια τῶν μουσικῶν φράσεων καὶ τὶς καθιστᾶ ὡς ἀνάγνωση κειμένου κατὰ συλλαβὲς ἀσύνδετες μεταξύ τους.

i. Ἡ πεταστὴ προφέρεται μὲ κάποια ὀξύτητα τῆς φωνῆς[23]:



καὶ μὲ κλάσμα, ἡ πρώτη ἀπόστροφος εἶναι τὸ κλάσμα τῆς πεταστῆς:



ii. Ἡ κλασσικὴ θέση



μπορεῖ νὰ ἀντικαθίσταται ἀπὸ τὴν ἀναλυτικώτερη[24]:



iii. Συνεχεῖς δύο ἢ τρεῖς ἀπόστροφοι μὲ κλάσμα, μετὰ ἀπὸ ὀλίγον μὲ ψηφιστὸ προφέρονται μὲ μικρὴ ζωηρότητα[25]. τὸ ἴδιο γίνεται καὶ μετὰ ἀπὸ πεταστὴ ἢ ἀντικένωμα:



Στὴν περίπτωση αὐτὴ ἡ ἁπλὴ τῶν ἀποστρόφων προφέρεται ἁπλῶς ὡς ἐπέκταση τῆς φωνῆς τοῦ ὀλίγου ἀχώριστη[26].

iv. Ἂν τὸ ὁμαλὸν εὑρίσκεται μεταξὺ δύο ἴσων, ἡ ἐκτέλεση εἶναι:



v. Στὴν μελωδικὴ θέση



τὸ ἕτερον προσδίδει μικρὴ καὶ ὁμαλὴ ὕψωση τῆς φωνῆς[27], ἡ ὁποία ὅμως πρέπει νὰ ἐκτελεῖται μὲ ἐλαφρῶς ἀργότερο χρόνο, κατὰ τὸ ἥμισυ ἀργότερον τοῦ προηγουμένου, ἀλλὰ μὲ προσοχὴ ὥστε στὴν συνέχεια νὰ ἐπανέλθομε στὴν προηγουμένη ταχύτητα:



vi. Τὸ ὀλίγον μὲ ψηφιστὸ[28] μὲ ἑπόμενο κατιόντα χαρακτῆρα μὲ γοργὸ προαρπάζεται:



vii. Τὸ ἕτερον τὸ ὁποῖον συνδέει δύο χαρακτῆρες ἀπαιτεῖ μεταξὺ τῶν δύο σημαδίων μικρὴ καὶ ὁμαλὴ ὕψωση τῆς φωνῆς καὶ τὴν κρούση τοῦ δευτέρου χαρακτῆρος ἀσθενῆ:



viii. Ὅταν τὸ ὁμαλὸν συνδέει τρία ἴσα ἀπαιτεῖ ὕψωση τῆς φωνῆς μεταξὺ τοῦ πρώτου καὶ τοῦ δευτέρου ἴσου λαρυγγώδη ὕψωση τῆς φωνῆς. Ἀναλελυμένη ἡ θέση γίνεται:



Ὕψωση τῆς φωνῆς γιὰ σχηματισμὸ τῆς προφορᾶς, δὲν σημαίνει ὅτι αὐτὴ φθάνει μέχρι τὸν ἑπόμενο φθόγγο, ἀλλὰ ἀνεβαίνει κατὰ μερικὰ ἀόριστα τμήματα. Ἔτσι στὶς καθ' ἕλξιν διέσεις καὶ ὑφέσεις πρέπει νὰ σύρεται μόνο κατὰ τμήματα τοῦ τόνου.

ix. Στὴν θέση ὀλίγου μὲ κεντήματα ἄνωθεν καὶ ψηφιστὸ κάτωθεν, ἡ φωνὴ ἀπὸ τὸ ὀλίγον πρὸς τὰ κεντήματα φέρεται συρομένη καὶ ἀχώριστη πρὸς αὐτά ἐνῶ στὴν συνέχεια γίνεται ζωηρότερη[29]:



x. Ἡ προφορὰ διέσεων καὶ ὑφέσεων ἐπεκτείνεται ἐνίοτε καὶ στὰ ἀκολουθοῦντα ἴσα:



Στὴν δίεση τῆς ἀποστρόφου προφέρεται καὶ τὸ κατόπιν ἴσον, ὅπως καὶ στὴν ὕφεση τῶν κεντημάτων τὸ ἀκολουθοῦν ἴσον.

6. Οἱ ἀναπνοές (σταυρός +)

Ἡ ἀναπνοή, ὁ σταυρὸς τίθεται ὅταν ἡ κατόπιν τοῦ σταυροῦ πλοκὴ τῶν χαρακτήρων δὲν πρέπει νὰ διακοπεῖ. Σήμερα ὑπάρχει ἡ ἐντύπωση ὅτι ὁ σταυρὸς τίθεται σὲ κάθε ἀναπνοὴ τοῦ ψάλτη. Αὐτὸ μάλιστα ἐφαρμόζεται καὶ σὲ ἀπὸ χοροῦ ἐκτελέσεις, ὅλοι οἱ χορωδοὶ ἀναπνέουν σύμφωνα μὲ τὴν δυνατότητα ἀναπνοῆς τοῦ προεξάρχοντος. Εἶναι καὶ τὸ θέμα αὐτὸ μία ἀπὸ τὶς παρανοήσεις τοῦ δευτέρου ἡμίσεως τοῦ 20οῦ αἰῶνος, σὲ ὅτι ἀφορᾶ τὴν παρασημαντικὴ τῆς ψαλτικῆς τέχνης.

Ὁ Στ. Χουρμούζιος σημειώνει ὅτι ἡ πρακτικὴ αὐτὴ εἶναι λανθασμένη διότι, μεταξὺ ἄλλων, δὲν ἔχουν ὅλοι οἱ ἄνθρωποι τὴν ἴδια ἀναπνοή.Ἔτσι ἡ ἀναπνοὴ (σταυρός +) τίθεται μόνο σὲ περίπτωση κατὰ τὴν ὁποία θὰ ἀκολουθήσει μεγάλη μουσικορητορικὴ φράση ἡ ὁποία δὲν πρέπει νά διακοπεῖ σὲ κάποιο σημεῖο. Στὰ κλασσικὰ πολύτομα ἔργα *Ταμεῖον Ἀνθολογίας* καὶ *Πανδέκτη*, ὅπως καὶ στὰ ἔργα τοῦ Στ. Χουρμουζίου, οἱ σταυροὶ μετροῦνται στὰ δάκτυλα τῆς μιᾶς χειρός.

7. Τὸ ἰσοκράτημα

Τὸ ἰσοκράτημα εἶναι ἁπλὸ-μονό, ὁ ἰσοκρατηματικὸς φθόγγος δὲν παρουσιάζει συχνὲς μετατοπίσεις. Ἡ ἀλλαγὴ τοῦ ἰσοκρατηματικοῦ φθόγγου συνοδεύει ἀλλαγὴ πολυχόρδου, στὸν χῶρο τοῦ ὁποίου σχηματίζεται μία μεγάλης διαρκείας μουσικὴ φράση ἡ ὁποία, ἀρκετὰ συχνά, τονίζεται καὶ ἀπὸ ἀλλαγὴ ἤχου. Ἡ κάθοδος τοῦ μέλους κάτω ἀπὸ τὸ ὕψος τοῦ ἰσοκρατηματικοῦ φθόγγου δὲν προκαλεῖ μετατόπιση τοῦ ἰσοκρατήματος. Ἡ ἀλλαγὴ τοῦ ἰσοκρατήματος συνοδεύει μία μελωδικὴ γραμμὴ ἀρκετὰ μεγάλης διαρκείας σὲ ἕνα νέο πολύχορδο.

Ὁ Στ. Χουρμούζιος, χρησιμοποιεῖ, σὲ χερουβικὰ καὶ ἄλλα ἀργὰ μαθήματα, τὸ κεφαλαῖο **Ι**, ὁ φθόγγος στὸν ὁποῖο σημειώνεται εἶναι τὸ ἰσοκράτημα γιὰ τὴν ἀκολουθοῦσα μελωδικὴ γραμμή. Τὴν ἰδέα αὐτὴ ὁ Στ. Χουρμούζιος τὴν δανείζεται ἀπὸ τὸν Μισαὴλ Μισαηλίδη Πρωτοψάλτη Σμύρνης.

8. Οἱ Ἱεροψάλτες

Ὁ Στ. Χουρμούζιος τονίζει μὲ ἔμφαση ὅτι ἡ ψαλτικὴ δὲν πρέπει νὰ διδάσκεται σὲ κακοφώνους, οὔτε νὰ ἐπιτρέπεται ὁ διορισμὸς κακοφώνου ψάλτη. Μὲ τὴν ἔκφραση "καλὴ φωνὴ" δὲν ἐννοεῖ τὸ ποιὸν τῆς φωνῆς, τὴν χροιὰν, ὀξεῖα ἢ βαρεῖα χροιά, ἀλλὰ φωνὴ, ἡ ὁποία νὰ μπορεῖ νὰ προφέρη χωρὶς δυσκολίες τὰ ὀρθὰ τονιαία διαστήματα.

Κατὰ τὴν ψαλμωδία οἱ λέξεις τοῦ ἐκτελουμένου τροπαρίου πρέπει νὰ προφέρονται καθαρά. Ὁ χρόνος νὰ διατηρεῖται πλήρης καὶ ἀκριβής, χωρὶς νὰ καθίστανται αἰσθητὲς οἱ κρούσεις, οὔτε μὲ τὸ χέρι ἢ μὲ το πόδι, οὔτε μὲ τὸν λάρυγγα. Κατὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ Στ. Χουρμουζίου, ἀλλὰ καὶ ἀργότερα, ὑπῆρξε ἡ ἀηδὴς συνήθεια, πρακτικῶν κυρίως ψαλτῶν, παρεμβολῆς τοῦ γράμματος "β" μεταξὺ τῶν συλλαβῶν τοῦ ποιητικοῦ κειμένου[30], γεγονὸς τὸ ὁποῖον σημειώνεται ἀπὸ τὸν Στ. Χουρμούζιο.

Ὁ Στ. Χουρμούζιος ἀποῤῥίπτει τὴν χρήση τοῦ τονοδότη[31] γιὰ τὸν λόγο ὅτι ἡ φωνὴ δὲν ἔχει σὲ ὅλους τοὺς ψάλτες τὴν ἴδια δύναμη. Ψάλτης ὁ ὁποῖος γνωρίζει τὶς δυνατότητες τῆς φωνῆς του καὶ

γνωρίζει καλῶς τὰ ἐκκλησιαστικὰ μέλη, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ μὴ γνωρίζει ἀπὸ ποία βάση θὰ ψάλλει κάποιο μέλος.

9. Τὸ ὕφος ἀναγνώσεως καὶ ἐκφωνήσεως ἐν τῷ Ναῷ

Ὁ τρόπος αὐτὸς τῆς ἀπαγγελίας τῶν ἀναγνωσμάτων στὴν λατρεία, ἀποτελεῖ ἐμμελὴ ἀνάγνωση μεταξὺ συνεχοῦς καὶ διαστηματικῆς φωνῆς[32].

Στὶς ἐκφωνήσεις ἡ βάση τῶν ἱερέων καὶ διακόνων πρέπει νὰ εἶναι ὀξεῖα, ἀπὸ τὸν ἄνω Νη, οἱ δὲ ἀπαντήσεις τῶν ψαλτῶν, Κύριε ἐλέησον, Παράσχου Κύριε κ.λπ. καὶ τὰ λειτουργικὰ Πατέρα Υἱὸν κ.λπ. νὰ γίνονται πάντοτε ἐπὶ ἑπταφώνου βαρείας βάσεως, εἴτε ὡς Νη γιὰ τὸν πλάγιο τοῦ τετάρτου, εἴτε ὡς Πα γιὰ τὸν πλάγιο τοῦ πρώτου. Τὰ δεδομένα αὐτὰ ἐφηρμόζοντο στὸν Καθεδρικὸ Ναὸ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στὴν Λευκωσία, ἐπὶ πρωτοψαλτείας Θεοδούλου Καλλινίκου ἕως καὶ τὸ 2004[33]. Τὰ δεδομένα ὅμως αὐτὰ ἴσχυαν ἕως καὶ τὴν ἐποχὴ τῆς ἐμφανίσεως των μικροφώνων, ὁπότε καὶ ἔχομε ἀλλοίωση τῶν φωνῶν, ἔχομε δηλαδὴ περιορισμὸ τόσο τοῦ εὖρους ὅσο καὶ τῆς ἐντάσεως τῶν φωνῶν.

10. Ἡ γνώση τῶν φθόγγων κατὰ τὴν ἐκτέλεση

Σπουδαιότατο μέσον καὶ ἀπαραίτητο γιὰ τὴν πρόοδο καὶ τὸν καταρτισμὸ ἑνὸς μουσικοῦ εἶναι νὰ γνωρίζει τὸν φθόγγο σὲ κάθε ἐκτέλεση μέλους, εἴτε ἀπὸ βιβλίο εἴτε ἀπὸ στήθους[34]. Καὶ διερωτᾶται, ὁ Χουρμούζιος, πῶς μπορεῖ κάποιος ὅταν ἀγνοεῖ σὲ ποῖο φθόγγο εὑρίσκεται, νὰ τὸν προφέρη στὸ ἀκριβές του τονικὸ ὕψος;

Βέβαια στὰ βυζαντινὰ μέλη τίθενται κατ' ἀποστάσεις οἱ μαρτυρίες στὶς διάφορες καταλήξεις, ἀλλὰ ἀλλοίμονο ἐὰν περιμένει ὁ ψάλτης νὰ μάθει ἀπὸ τὴν κατάληξη ἐάν εἶχε ὀρθὴ ἢ ἐσφαλμένη πορεία κατὰ τὴν ἐκτέλεση κάποιας μουσικῆς φράσεως. Ἄλλωστε καὶ στὰ περισσότερα κλασσικὰ μέλη οἱ μαρτυρίες αὐτὲς εἶναι ἀραιότατες[35]. Δὲν ἐφαντάζοντο ποτὲ οἱ παλαιοὶ μελοποιοὶ ὅτι θὰ ὑπῆρχαν ποτὲ ψάλτες οἱ ὁποίοι δὲν θὰ ἐγνώριζαν ἀνὰ πᾶσα στιγμὴ σὲ ποῖο φθόγγο εὑρίσκονται κατὰ τὴν ἐκτέλεση κάποιου μέλους.

Ὁ καλῶς ἐξασκημένος ψάλτης θὰ ἀποκτήση τὴν ἱκανότητα νὰ καταλαβαίνει τοὺς φθόγγους κάποιου ὕμνου καὶ θὰ μπορεῖ νὰ σχηματίζει τὴν κλίμακα καὶ νὰ καταγράφη μὲ εὐκολία τὸ μέλος. Ἡ καταγραφὴ ἐξ' ἀκροάσεως τῶν ὕμνων δὲν εἶναι κάτι σπουδαῖο καὶ δύσκολο, χρειάζεται ὡστόσο ἐξάσκηση καὶ πεῖρα[36].

11. Ἐπιλεγόμενα

Ὁ Στυλιανὸς Χουρμούζιος ἀποτελεῖ σταθμὸ γιὰ τὴν Ψαλτικὴ τῆς Κύπρου καὶ ὡς ἱεροψάλτης, μελοποιὸς καὶ θεωρητικὸς ἔφθασε σὲ ὑψηλὸ ἐπίπεδο ἀποδόσεως, ἄν λάβομε ὑπ' ὄψιν τὶς συνθῆκες ὑπὸ τὶς ὁποῖες ἐργάσθηκε, ἀλλὰ καὶ τὴν ὅλη περιῤῥέουσα ψαλτικὴ ἀτμόσφαιρα τῆς ἐποχῆς του. Συνέβαλε καίρια στὴν διατήρηση τῆς ψαλτικῆς τέχνης στὴν Κύπρο. Εἶναι σημαντικὸ τὸ γεγονὸς ὅτι εἶναι ὁ πρῶτος ἐκδότης βιβλίων βυζαντινῆς μουσικῆς στὴν Κύπρο καὶ ὁ μοναδικὸς Κύπριος ψάλτης ὁ ὁποῖος ἄφησε ὀγκῶδες μουσικὸ ἔργο τὴν περίοδο ἐκείνη (1848-1937).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

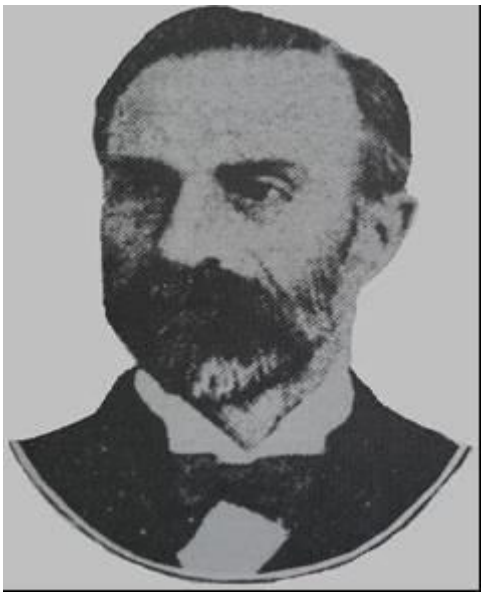
Τὰ μουσικὰ ἔργα τοῦ Στ. Χουρμουζίου

1. *Ἐθνική Μοῦσα,* Λεμεσὸς 1915 (*Muza naţională,* Lemesos 1915)
2. *Νεκρώσιμος Ἀκολουθία,* Λευκωσία1922 (*Rânduiala înmormântării*, Levkosia 1922)
3. *Μέθοδος πρὸς εὔκολον διδασκαλίαν τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς,* Λευκωσία 1924 καὶ 1936 (*Metoda pentru o învăţare uşoară a muzicii bizantine*, Levkosia 1924 şi 1936)
4. *Ἀναστασιματάριον*, Λευκωσία 1923 (*Anastasimatar*, Levkosia 1923)
5. *Εἱρμολόγιον*, Λευκωσία, ἄ. χρ. ἐ. (*Irmologhionul*, Levkosia)
6. *Θεία Λειτουργία*, Λευκωσία 1924 (*Sfânta Liturghie,* Levkosia 1924)
7. *Τριῴδιον*, Λευκωσία 1926 (*Triodul*, Levkosia 1926)
8. *Ἑορτολόγιον*, Λευκωσία 1926 (*Mineiele*, Levkosia 1926)

9. *Πεντηκοστάριον*, Λευκωσία 1927 (*Penticostarul*, Levkosia 1927)
10. *Ὁ Δαμασκηνός* ἤτοι θεωρητικὸν πλῆρες τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, Λευκωσία 1903 καὶ 1934 (ἐπηυξημένη ἔκδοσις)
(*Damascenus*, *adică o lucrare teoretică completă de muzică bizantină*, Levkosia 1903 şi 1934)



Ἡ περιοχὴ τῆς Βάσας. Τόπος γεννήσεως τοῦ Στυλιανοῦ Χουρμουζίου

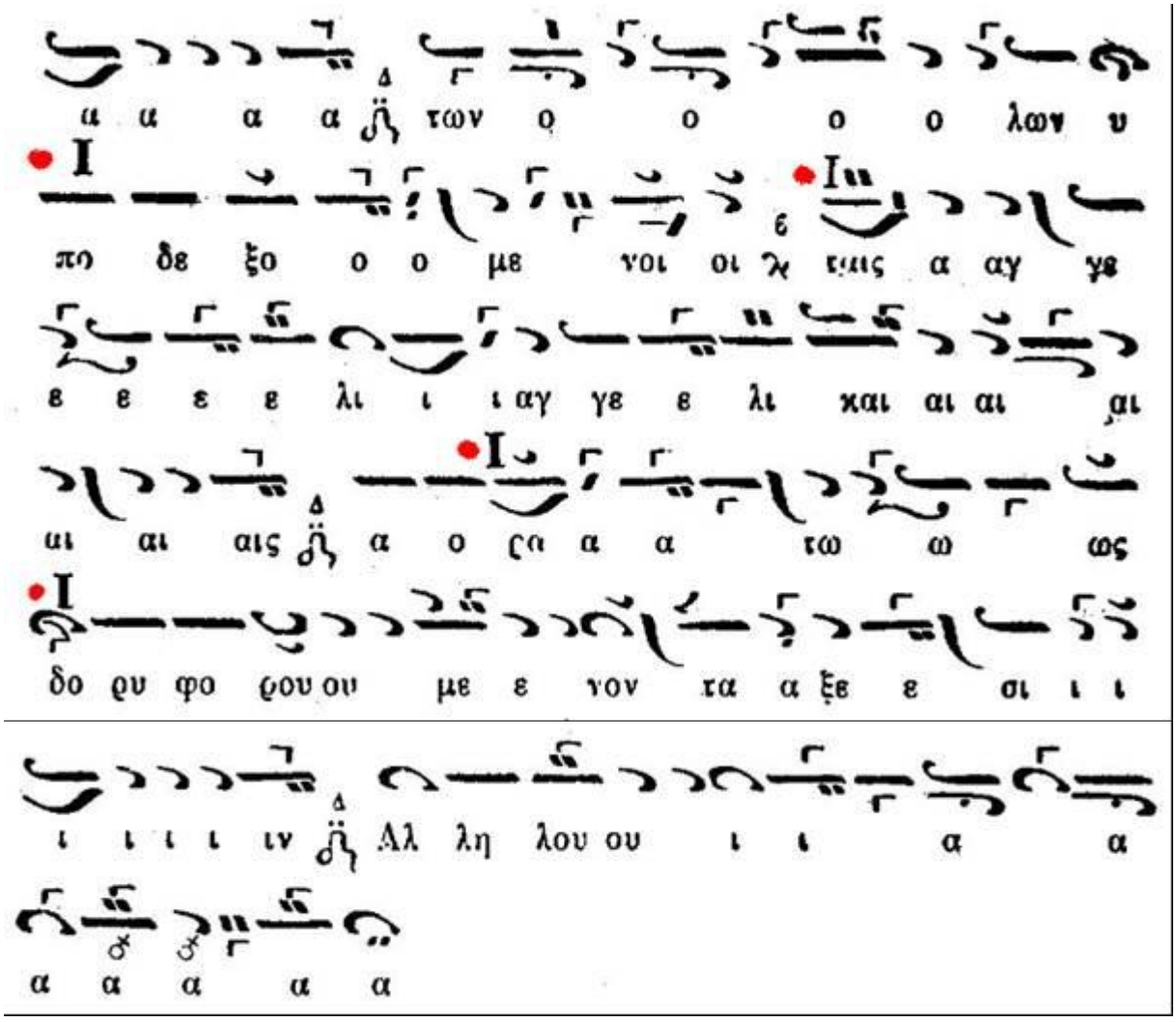


Ὁ Στ. Χουρμούζιος σὲ μέση ἡλικία.
Πρωτοψάλτης καὶ δημοσιογράφος στὴν Λεμεσό
Stylianos Hurmuzios (1909)

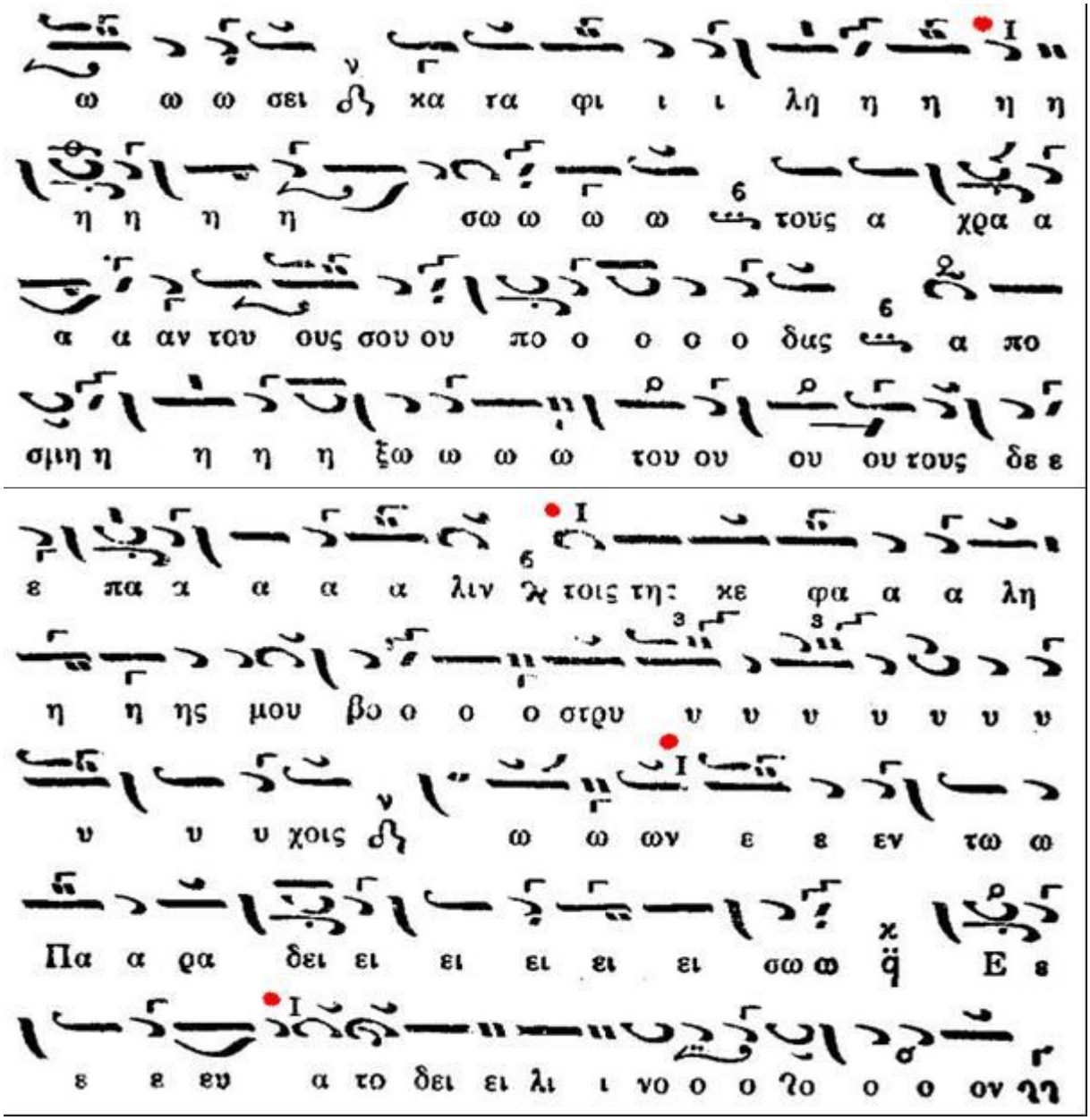


Ἐν Λευκωσίᾳ.
τῇ 21 Νοεμβρίου 1924
Στ. Χουρμούζιος

Ὁ Στ. Χουρμούζιος προβεβηκὼς τῇ ἡλικίᾳ καὶ ἡ ὑπογραφή του Stylianos Hurmuzios (1924)



Τοποθέτηση ἰσοκρατήματος (κεφαλαίο γράμμα **Ι**). Χερουβικόν, ἦχος δ΄
Punerea isonului (I - litera majusculă). Heruvic, glasul al IV-lea
Στ. Χουρμουζίου, *Ἐκκλησιαστικὴ Σάλπιγξ*, τόμ. γ΄, *Ἡ Λειτουργία*, Λευκωσία 1924, σ. 59



Τοποθέτηση ἰσοκρατήματος. Δόξα Καὶ νῦν ἀποστίχων Μεγάλης Τετάρτης
Punerea isonului. Slavă..., Şi acum... de la Stihoavna Mierucrii Mari
Στ. Χουρμουζίου, *Ἐκκλησιαστικὴ Σάλπιγξ*, τόμ. ε΄, *Τὸ Τριώδιον*,
Λευκωσία 1926, σ. 63

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

[1] Χ. Παπαδοπούλου, «Τὸ μουσικὸν ἔργον τοῦ Στυλιανοῦ Χουρμουζίου καὶ βιογραφικαὶ αὐτοῦ σημειώσεις», *Κυπριακαὶ Σπουδαί* ΜΔ΄ (1980), 179.
[2] Θ. Καλλινίκου, *Μέγα Θεωρητικόν*, Λευκωσία 1981, σ. 131.
[3] Γιὰ τὸν Ἀρχιεπίσκοπο Σωφρόνιο βλ. Γ. Γεωργιάδου, *Ὁ ἀρχιεπίσκοπος Κύπρου Σωφρόνιος καὶ ἡ συμβολή του στὴν ἀνάπτυξη σχέσεων πρὸς τὴν Ὑψηλὴ Πύλη καὶ τὴν βρεττανικὴ κ-βέρνηση, Λευκωσία 1996*.
[4] Φ. Γεωργίου, *Εἰδήσεις ἱστορικαὶ περὶ τῆς Ἐκκλησίας τῆς Κύπρου*, Ἀθῆναι 1875, σ. 147
[5] Μητροπολίτης Κιτίου (1868-1886). Ἡ Λεμεσὸς ἀνῆκε τότε στὴν Μητρόπολη Κιτίου, ἀφοῦ ἔγινε ἕδρα Μητροπόλεως τὸ 1974, Ἀ. Μιτσίδου, *Ἡ Ἐκκλησία τῆς Κύπρου*, Λευκωσία 1979, σ. 43.
6] Κ. Φ. Σκόκου, *Ἡμερολόγιον 1904*, σ. 200.
[7] Α. Σοφοκλέους, *Συμβολὴ στὴν ἱστορία τοῦ κυπριακοῦ τύπου*, Λευκωσία 1995, σ. 210.
[8] Ὁ ἀρχιεπίσκοπος Κύριλλος ὁ Γ΄ (1916-1933) ἦταν ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς δύο ἀντιπάλους τῆς μακροχρόνιας (1900-1909) κρίσεως στὴς Ἐκκλησία τῆς Κύπρου. Γιὰ τὴν κρίση αὐτὴ βλ. Ν. Κληρίδη, *Ἐγχειρίδιον ἱστορίας τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας τῆς Κύπρου*, Λευκωσία 1956, σσ. 41-43, καὶ Α. Λυμπουρίδη, *Ἡ ἀγγλοκρατία στὴν Κύπρο*, Λευκωσία 1985, σσ. 75-100.
[9] Ὁ Πάφου Λεόντιος διετέλεσε τοποτηρητὴς τοῦ ἀρχιεπισκοπικοῦ θρόνου ἀπὸ τὸ 1933 ἕως τὸ 1947. Τὸ 1947 ἐξελέγη ἀρχιεπίσκοπος ἀλλὰ ἔξησε μόνο τριάντα ἑπτὰ ἡμέρες, Α. Μιτσίδου, μν. ἔργον, σ. 37.
[10] Θ. Καλλινίκου, μν. ἔργον, σ. 133.
[11] Ἔνθ. ἀν., σ. 134.
[12] Χρυσάνθου, σσ. 294-301. Πρβλ. Δ. Παναγιωτοπούλου, *Θεωρία καῖ πρᾶξις*, σσ. 81-90, καὶ Γ. Χατζηθεοδώρου, *Μέθοδος διδασκαλίας*, σσ. 137-141.
[13] Πρβλ. Θ. Φωκαέως, *Κρηπὶς τοῦ θεωρητικοῦ*, σ. 76, καὶ Λ. Ἀγγελοπούλου, "Τὸ σύστημα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς καὶ ἡ λειτουργία του", *Βυζαντινοὶ Μελουργοί*, Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν, περίοδος 1994-95, σ. 79.
[14] Στὴν ἀπαρίθμηση τῶν χροῶν ὁ Στ. Χουρμούζιος ἀκολουθεῖ τὸν Χρύσανθο ὁ ὁποῖος θεωρεῖ ὅτι οἱ χρόες εἶναι ἀπειράριθμες, βλ. *Θεωρητικὸν Μέγα*, σσ. 362-369.
[15] Ὁ Γ. Χατζηθεοδώρου χρησιμοποιεῖ τὸν ὅρο ἐκμελὴς μεταβολή, *Μέθοδος διδασκαλίας*, σ. 47. Ὁ ὅρος αὐτὸς προέρχεται ἀπὸ τὸν Χρύσανθο (σ. 463).
[16] Πρβλ. Α. Εὐθυμιάδου, *Μαθήματα*, σσ. 224-227.
[17] Χρυσάνθου, *Θεωρητικὸν Μέγα*, σ. 453.
[18] Πέτρου Λαμπαδαρίου, *Δοξαστάριον*, Βουκουρέστι 1820, σσ. 335-387. Βλ καὶ ἀναλυτικώτερα Γ. Ραιδεστηνοῦ, *Ἡ Ἁγία καί Μεγάλη Ἑβδομάς*, Κων/λις 1884, σσ. 140-224.
[19] Περὶ ἔλξεων βλ. Χρυσάνθου, *Θεωρητικὸν Μέγα*, σσ. 314-319, Χαρτοφύλακος, Εἰσαγωγὴ, *εἰς τὸ θεωρητικόν*, σσ. 64-68, Π. Ἀγαθοκλέους, *Θεωρητικόν*, σσ. 60-62, Κ. Ψάχου, *Τὸ ὀκτάηχον σύστημα*, σσ. 77-81, Μ. Μαυροειδῆ, *Οἱ μουσικοὶ τρόποι*, σσ. 92-94, Α. Εὐθυμιάδου, *Μαθήματα*, σσ. 87-92, Σ. Καρᾶ, *Θεωρητικόν* α΄, σσ. 25-30, Γ. Χατζηθεοδώρου, *Μέθοδος*, σσ. 64-65.
[20] Χρυσάνθου, σ. 316.
[21] Χρυσάνθου, σ. 316.
[22] Περὶ ἀχρόνων ὑποστάσεων, Χρυσάνθου, *Θεωρητικὸν Μέγα*, σσ. 290-300. Ὁ Χρύσανθος ὁμιλεῖ περὶ πλατύνσεως τῆς ἐκδοχῆς τῶν φθόγγων, σ. 294. Ἀνάλυση τοῦ θέματος τῆς ἐνεργείας τῶν χαρακτήρων ποιότητος ἤ ἐκφράσεως βλ. Δ. Γιαννέλου, *Σύντομο Θεωρητικὸ βυζαντινῆς μουσικῆς*, Κατερίνη 2009, σσ. 33-35 καὶ 43-44, ὅπου σημειώνεται ὅτι ἡ δυνατότητα διανθίσεως ὑπάρχει ἐν δυνάμει στὴν σημειογραφία, γιὰ ὅσους εἶναι αὐτὴ συνδεδεμένη μὲ τὴν προφορικὴ παράδοση.
[23] Θ. Γεωργιάδου, *Νέα Μέθοδος τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*, Ἀθῆναι 1963, σσ. 35-37, Α. Εὐθυμιάδου, *Μαθήματα*, σ. 37, Σ. Καρᾶ, *Θεωρητικὸν* α΄, σσ. 188-193, Γ. Κωνσταντίνου, *Θεωρία καὶ πρᾶξις*, σσ. 56-57, Γ. Χατζηθεοδώρου, *Μέθοδος*, σσ. 137-138.
[24] Δ. Γιαννέλου, σ. 44.
[25] Σ. Καρᾶ, *Θεωρητικὸν* α΄, σ. 182.
[26] Θ. Γεωργιάδου, *Νέα Μέθοδος*, σσ. 36-37, Α. Εὐθυμιάδου, *Μαθήματα*, σ. 41, Σ. Καρᾶ, *Θεωρητικὸν* α΄, σσ. 201-206, ὅπου σημειώνεται ὅτι τὸ ὁμαλὸν ἐνθυμίζει τὴν μορφή, ἴσως καὶ τὴν ἐνέργεια τῆς "κρεμαστῆς ἀπ' ἔξω" τοῦ ἐκφωνητικοῦ συστήματος, Γ. Κωνσταντίνου, *Θεωρία καὶ πρᾶξις*, σσ. 59-60, Γ. Χατζηθεοδώρου, *Μέθοδος*, σ. 139.
[27] Θ. Γεωργιάδου, *Νέα Μέθοδος*, σ. 37, Α. Εὐθυμιάδου, *Μαθήματα*, σ. 43, Σ. Καρᾶ, *Θεω-ρητικὸν* α΄, σσ. 211-213, Γ. Κωνσταντίνου, *Θεωρία καὶ πρᾶξις*, σ. 61, Γ. Χατζηθεοδώρου, *Μέθοδος*, σ. 140.
[28] Περὶ τῆς ἐνεργείας τοῦ ψηφιστοῦ, Θ. Γεωργιάδου, *Νέα Μέθοδος*, σ. 33, ὅπου τὸ ψηφιστὸν ὀνομάζεται ὀξεία, Α. Εὐθυμιάδου, *Μαθήματα*, σσ. 39-41, Σ. Καρᾶ, *Θεωρητικὸν* α΄, σσ. 195-197, ὅπου σημειώνεται ὅτι τὸ ψηφ-ιστὸν εἶναι εἶδος ὀξείας, Γ. Κωνσταντίνου, *Θεωρία καὶ πρᾶξις*, σ. 58, Γ. Χατζηθεοδώρου, *Μέθοδος*, σ. 139-140.

[29] Περὶ τῆς διανθίσεως τῆς θέσεως αὐτῆς βλ. Σ. Καρᾶ, *Θεωρητικὸν α΄*, σσ. 214-219, Γ. Κωνσταντίνου, *Θεωρία καὶ πρᾶξις*, σσ. 63-64, Γ. Χατζηθεοδώρου, *Μέθοδος*, σ. 141.

[30] Τὸ ἄκουσα ἀπὸ ψάλτες τῆς Λευκωσίας κατὰ τὴν ἀρχὴ τῆς δεκαετίας τοῦ 1980, καὶ ἀπὸ τὸν παλαιὸ πρωτο-ψάλτη τῆς Φανερωμένης Σῶζο Τομπόλη, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸν ἱερομόναχο Εὐγένιο Κυκκώτη. Ὁ δεύτερος παρε-νέβαλε καὶ τὸ γράμμα "γ". Ἡ συνήθεια ὑπῆρχε κυρίως σὲ ψάλτες τῆς σχολῆς τοῦ Ἰωάννου Σακελλαρίδου, ἀλλὰ καὶ σὲ πρακτικούς.

[31] Περὶ τοῦ τονοδότη βλ. Α. Εὐθυμιάδου, Μαθήματα, σσ. 85-87.

[32] Κ. Ψάχου, *Ἡ παρασημαντικὴ*, σ. 27, καὶ Κ. Φλώρου, *Ἡ ἑλληνικὴ παράδοση στὶς μουσικὲς γραφὲς τοῦ μεσαίωνα. Εἰσαγωγὴ στὴν νευματικὴ ἐπιστήμη*, μτφρ. Κ. Κακαβελάκη, Θεσσα-λονίκη 1998, σ. 111.

[33] Θεόδουλος Καλλίνικος, πρωτοψάλτης Ἀρχιεπισκοπῆς Κύπρου ἀπὸ τὸ 1933 ἕως τὸ 2004, μὲ μεγάλο φωνητικὸ εὖρος καὶ κυπριακὸ μεσαορίτικο ὕφος ψαλμωδίας.

[34] Ἡ Ἐγκύκλιος τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου τῆς 8ης Ἰανουαρίου 1880, συμβουλεύει τοὺς ἱεροψάλτες νὰ ἐκστηθίζουν τὰ μέλη, ὥστε νὰ μποροῦν νὰ τὰ ψάλλουν ἄνετα ἀπὸ τὰ μουσικὰ βιβλία, ἐνῶ ἰδιαίτερη προσοχὴ συνιστᾶται στοὺς πρωτοπείρους ἱεροψάλτες, ὥστε νὰ ψάλλουν πάντα ἀπὸ μουσικὰ βιβλία ἕως ὅτου ἀποκτήσουν πείρα, Γ. Παπαδοπούλου, *Συμβολαί,* σσ. 423-424.

[35] Εἶναι ἀραιότατες διότι ἔδειχναν βάση ἤ κορυφὴ τριφωνίας ἤ τετραφωνίας καὶ ὄχι φθόγγο ὅπως τὶς μαρτυρίες τῆς νέας σημειογραφίας.

[36] Ὁ Πέτρος Λαμπαδάριος ἐφημίζετο καὶ γιὰ τὴν ἱκανότητά του νὰ γράφει καὶ δύσκολα ἐξωτερικὰ μέλη ἐκ πρώτης ἀκροάσεως, Γ. Παπαδοπούλου, *Συμβολαί*, σ.318.

π. Νεκτάριος Πάρης. *Γεννήθηκε στήν Ἀμμόχωστο τὸ 1956. Σπούδασε Ἠλεκτρολογία στὴν Θεσσαλονίκη, ὅπου διδάχθηκε καί τήν Ψαλτική Τέχνη ἀπό τούς ἐπιφανεῖς διδασκάλους τῆς πόλεως Ζαχαρία Πασχαλίδη, Ἀθανάσιο Καραμάνη καὶ Χαρίλαο Ταλιαδῶρο. Κατά τά ἔτη 1980-82 ἐξεπλήρωσε τὶς στρατιωτικές του ὑποχρεώσεις στὴν Ἐθνικὴ Φρουρὰ Κύπρου. Κατά τά ἔτη 1982-88 διετέλεσε πρωτοψάλτης τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Κύκκου. Πτυχιοῦχος Θεολογίας (Α.Π.Θ.), παρακολούθησε μεταπτυχιακά μαθήματα Λειτουργικῆς, Κανονικοῦ Δικαίου καί Ψυχολογίας τῆς Τέχνης. Εἶναι διδάκτωρ Θεολογίας (Α.Π.Θ.) καὶ Μουσικῆς (DMA) (UNM Bucuresti). Δίδαξε στήν Σχολή Βυζαντινῆς Μουσικῆς τῆς Μητροπόλεως Θεσσαλονίκης και στό Τμῆμα Ποιμαντικῆς καί Κοινωνικῆς Θεολογίας τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου. Κατὰ τὰ ἔτη 2003 – 2005 συνεργάσθηκε μὲ τὸ Παιδαγωγικό Ἰνστιτοῦτο Ἀθηνῶν ὡς κριτής-ἀξιολογητής. Ἔχει δημοσιεύσει βιβλία καὶ ἄρθρα θεολογικοῦ, λειτουργικοῦ καὶ μουσικολογικοῦ περιεχομένου. Εἶναι ἐπίκουρος καθηγητὴς στὸ Τμήμα Μουσικῆς Ἐπιστήμης καί Τέχνης τοῦ Πανεπιστημίου Μακεδονίας καὶ πρωτοψάλτης τῆς Πατριαρχικῆς Μονῆς τῶν Βλατάδων Θεσσαλονίκης.*

Music in Serbian Sacred Medieval Literature

Ivana Perković

University of Arts in Belgrade, Faculty of Music, Department of Musicology, Serbia
ivanaperkovic@fmu.bg.ac.rs

Abstract. The wide range of research techniques is necessary when dealing with medieval sacred music preserved in a limited number of scattered sources, as in the case of Serbian culture. Turning to Serbian literary sources, particularly rich in mentions of music, is appropriate to the study of many phenomena relevant to music history. The interdisciplinary approach to music and literature has been attracting musicologists and literary scholars for a long time (Calvin Brown, Stephen Paul Scher, Lawrence Kramer, Eric Prieto, to mention just a few of them); however, in the past this method has not been used systematically in the study of musical culture of medieval Serbia. Any discourse embracing literature and music is encountered with different horizons of expectations. How could (if could at all) the literary sources be used as an evidence of musical realities of the time, especially in the devotional context? Is it possible to read Serbian hagiography (so called žitija, lives of the Saints) with the aim of revealing names and usage of hymns, descriptions of liturgical situations where music was present, or concrete historical personalities and their connections to sacred music, for example? I do not necessarily deny such a possibility, but I prefer different ways of understanding the relationship between music and literature. Basic premises run along the lines of what St Gregory of Nyssa (who influenced Serbian medieval culture) designates "meaning hidden <in simple melodies> behind the words", or what Lawrence Kramer calls "mythical union of a lower reality embodied in language and a higher one embodied in music". In other words, this interdisciplinary approach will help in broader theological, philosophical and ethical context of understanding of music, the understanding that would not be apparent from within the narrower perspective of the single discipline.

Περίληψη. Η στροφή στις Σερβικές λογοτεχνικές πηγές, τις ιδιαίτερα πλούσιες σε μουσικές αναφορές, είναι απαραίτητη για τη μελέτη πολλών φαινομένων που σχετίζονται με τη μουσική ιστορία. Η διεπιστημονική προσέγγιση στη μουσική και τη λογοτεχνία έχει τραβήξει την προσοχή των μουσικολόγων και των φιλολόγων εδώ και πολύ καιρό, όμως αυτή η μέθοδος δεν έχει χρησιμοποιηθεί συστηματικά στη μελέτη του μουσικού πολιτισμού της μεσαιωνικής Σερβίας. Πώς θα μπορούσαν οι λογοτεχνικές πηγές να χρησιμοποιηθούν σαν ένδειξη της μουσικής πραγματικότητας εκείνης της εποχής, ιδιαίτερα στο λατρευτικό πλαίσιο; Είναι δυνατόν να διαβαστούν οι Σερβικοί βίοι των Αγίων (žitija) με σκοπό να αποκαλυφθούν, για παράδειγμα, ονόματα και χρήσεις των ύμνων, περιγραφές των τελετουργιών ή συγκεκριμένες ιστορικές προσωπικότητες που σχετίζονται με την εκκλησιαστική μουσική; Δεν αρνούμαι απαραίτητα μια τέτοια πιθανότητα, αλλά προτιμώ διαφορετικούς τρόπους κατανόησης της σχέσης της μουσικής με τη λογοτεχνία. Βασικές προϋποθέσεις βρίσκονται παράλληλα με αυτό που ο Άγιος Γρηγόριος Νύσσης (ο οποίος επηρέασε το σερβικό μεσαιωνικό πολιτισμό) χαρακτηρίζει «σημασία κρυμμένη <σε απλές μελωδίες> πίσω από τα λόγια» ή με αυτό που ο Lawrence Kramer αποκαλεί «μυθική ένωση μίας χαμηλότερης πραγματικότητας ενσαρκωμένης στη γλώσσα και μίας υψηλότερης ενσαρκωμένης στη μουσική». Με άλλα λόγια, αυτή η διεπιστημονική προσέγγιση θα βοηθήσει σε ευρύτερα θεολογικά, φιλοσοφικά και δεοντολογικά πλαίσια την κατανόηση της μουσικής, μια κατανόηση που δε θα μπορούσε να γίνει εμφανής από την στενότερη προοπτική μιας μόνης επιστήμης.

The wide range of research techniques is necessary when dealing with medieval sacred music preserved in a limited number of scattered sources, as in the case of Serbian culture. Moreover, available neumatic manuscripts, earliest dating from the 14th century, do not provide sufficient data on musical culture in general, its' philosophical and aesthetic context, overall signifying structure, discursive nature, cultural position, historic mode of existence, etc. For that reason other sources, such

Copyright: © 2014 Ivana Perković. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

as iconography, legal and historical documents, travelogues, etc., are used, too. Combined with medieval literature, these documents do not provide complete picture of Serbian medieval music, but they offer insight into provocative questions that might have not been answered by studying solely musical manuscripts.

Relatively small number of researchers, Serbian musicologist Dimitrije Stefanović being one of them [1], called attention to the issues surrounding the relationships between Serbian liturgical hymnography and music, pointing out the importance of integrating knowledge of this particular area with historical issues on Serbian medieval music. However, his approach was more of cataloguing nature than substantial, because he comprehended musical references in services as material for the terminological dictionary and created a brief one-page long dictionary of terms related to music.

However, Serbian medieval literary sources, particularly rich in mentions of music – as we shall see later - are appropriate for the study of many phenomena relevant to music history. The examination of textual sources may focus researcher's attention to issues of the constancy of presence and types of usage of musical references, classification of categories of references, framing similarities and differences between their usage in different literary genres, certain historical trajectories in the hymnographic / hagiographic approach to music, special historical evidences on cultural and ethical mission of music, as well as the position of musical references in the context of medieval literature and Orthodox thought in general. The last issue, dealing with mode(s) of existence of musical references, belongs to the field of poetics, in a sense of identification of normative codes, a set of unwritten "rules" whose usage is almost obligatory within a genre. In that sense, structural matters of a written text, as a particular form of expression and communication within a certain social context, show how a rather insignificant element in the general context of liturgical literature was affected by all important components of Orthodox Christian concepts and their ritual realization, historical and cultural circumstances [2].

MEDIEVAL LITERARY SOURCES

The rich system of medieval literary genres in Serbia was adopted from Byzantine tradition, and there is not a single Byzantine genre that was not present in the creative output of the old Serbian literature. For the purpose of our research two main genres stand out, due to number of works, their historical continuity and richness of musical references. These are: *žitije* (life of a saint) and *služba* (service to the saint).

The main content of a *žitije* – life of a saint– is based on historical or legendary data on that particular person, and it has a certain dimension of a historical source. The genre of *žitije* is hagiologically oriented and directed toward identification and description of certain distinct attributes of a saint, with clear narrative structure. However, it is marked with certain "metaphysical historicism", directed towards the depiction of the "eternal" side of the person. Biographical data are, from the perspective of genre itself, less relevant then religious ideals.

St. Sava (1175–1235) with his "Life of St. Simeon" (1208) was among the first and most prominent hagiographers. Stefan Prvovenčani was the author of "Life of St. Simeon" (1216), while hieromonk Domentijan wrote "Life of St. Sava" (1253–54) and "Life of St. Simeon" (1264). One of the leading Serbian medieval writers – Teodosije – created "Life of St. Sava" and "Life of St. Petar Koriški". Danilo from Peć (Danilo II, cca 1270–1337) was the author of the first collection of biographies, known as "Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih" known from 16th century versions; his anonymous pupil completed lives of Stefan Dečanski, emperor Dušan, and Danilo II. Grigorije Camblak and Konstantin the Philosopher wrote some important contributions to this genre, such as "Žitije of the Stefan Dečanski" (Camblak, 1403–1404) and "Žitije of the despot Stefan Lazarević" (Konstantin Filozof, 1433–1439).

Žitije has its liturgical function and it is read regularly at services. There are several subgenres of this type of literature, short žitije (used in regular services and read between hymns dedicated to the saint), and long žitije (used in monasteries and read in monastery dining halls during the meals) being the main element of them [3].

Similarly to the hagiographic genre, Serbian hymnography was rooted in Byzantine sources, in their formal and poetic foundations. Its full manifestation is in services (*služba*) dedicated to local saints. Early services were included in different types of manuscripts, mostly of Menaion type from the

thirteenth century [4], while Srbljak, as a distinctive type of liturgical book, with services to Serbian saints, came into use during the eighteenth century. However, the tendency of collecting services to a local holy man in the single volume was present since the beginning of the sixteenth century [5].

The first manuscript collection under the title of Srbljak was created in 1714; being written by hieromonk Maksim in the Fruška Gora monastery Rakovac, it became known as *rakovački Srbljak.* This collection, today known by descriptions of linguists, contained 18 services. In 1761, Srbljak in the Church-Slavonic language was published in Rimnik (today in Romania). It is known as *rimnički Srbljak* and its 15 services were edited by Arad bishop Sinesije Živanović. The third Srbljak (*Beogradski Srbljak*), prepared by Belgrade metropolitan Mihailo, appeared in 1861, with 23 services. The main subject of my research was the last edition of Srbljak, published in 1986. Its basis was *Beogradski Srbljak*, and it was edited by Pavle, Metropolitan of Raška and Prizren. This edition contains 47 services.

The historical period of the creation of services to Serbian saints lasted over eight centuries; not a single century passed without the writing of at least a small number of them. During the thirteenth century 10 services were created, between the fourteenth and seventeenth centuries services to new and old saints were created, until the stichera to St. Lazar written by Kiprijan Račanin at the end of the seventeenth century. This was the last national service written within the borders of old Serbian literature. After that, between the eighteenth and twentieth century, fourteen more services were added. [2]

INTERDISCIPLINARY APPROACH

Any discourse embracing literature and music is essentially interdisciplinary, because the common material is investigated through a variety of disciplinary lenses, while respecting methodology and language of the each discipline. Integration of disciplinary insights is essential for the creation of new synthesis of knowledge and is encountered with different horizons of expectations [6].

The interdisciplinary approach to music and literature has been attracting musicologists and literary scholars for a long time. There is a lot of vagueness, limited arguments, lack of clear ideas and inconsistencies in the theoretical and practical approaches to the field of music and literature, and significant differences in the understanding of the basic parameters of the field have led to the fact that – even after several decades of research – some of the basic research elements are not defined. Thus, for example, fifteen years ago proceedings with the subtitle "Defining the field" were published, though the field was established in the mid-20th century.

Eric Prieto considers common problems in this field through two prevailing and mutually incompatible approaches: "anyone who has grappled seriously with this aspect of the relation between the two arts or has read through the abundant critical literature on the subject knows that there are two risks inherent on the study of music-and-literature: the temptation to seize on musical metaphors and use them indiscriminately, as if they had some kind of magical explanatory power, and the temptation to become so preoccupied with the uncertain status of such metaphors that it becomes impossible to make any significant determinations about the texts they are meant to describe[7]." However, in the past, none of these methods was used in the study of musical culture of medieval Serbia.

As Stephen Paul Scher noticed, interdisciplinary approach is inherent to the field of word and music studies, but its' scope has been widened by poststructuralism, hermeneutics, semiotics, reception aesthetics, deconstruction, as well as by the new historicism [8]. From the extensive range of possible approaches to research of music in the Serbian medieval liturgical literature, those associated to relations between the symbolic modes of the two arts seem the most useful at the particular moment. Prieto defines them as "zones of semiotic overlap between music and literature[7]." Instead of direct comparison between musical and literary works, study in the light of more general principles is more adequate, especially in the context of medieval poetics. The main purpose is to observe interart analogies not as goals per se, but as "cues that point to the underlying principles that govern relationships between the arts[7]."

An encounter between medieval literature and music takes place in the context of intermediality, since the arts do not have the same status: they are both functionally and semantically present in different ways. Intermediality may be seen as a particular relation "between conventionally distinct media of expression or communication: this relation consists in... direct or indirect participation of two

or more media in the signification of a human artefact[9]." When included in the main text, pretexts affect the meaning, but do not generate it. Thus, the interpretative relations "lead" the intermedial discourse, and the post-text tends to find in its' pretext something new, implicit in it.

In other words, interdisciplinary and intermedial approach will be used in order to answer certain questions. How could (if could at all) the literary sources be used as an evidence of musical realities of the time, especially in the devotional context? Is it possible to read Serbian hagiography with the aim of revealing names and usage of hymns, descriptions of liturgical situations where music was present, or concrete historical personalities and their connections to sacred music, for example? I do not necessarily deny such a possibility, but I prefer different ways of understanding the relationship between music and literature. First, the medieval writers of sacred literature were not too interested in the representation of the concrete outside world: if they were using realistic elements, their goal was not to achieve the documentary quality, but to achieve the higher purpose, which is to reach out to what is "behind", "there" and "beyond". Hence, basic premises of my methodology run along the lines of what St. Gregory of Nyssa designates "meaning hidden <in simple melodies> behind the words", pointing out to elements that had that special quality of "ineffability" or inaccessibility to language, or what Lawrence Kramer calls "mythical union of a lower reality embodied in language and a higher one embodied in music [10]". In other words, the interdisciplinary approach is necessary for understanding in broader theological, philosophical and ethical context of understanding of music, the understanding that would not be apparent from within the narrower perspective of the single discipline.

Comprehensive, interdisciplinary understanding of the relationship between medieval sacred literature and music will be systematically analysed through three close, but substantially different types of comparisons. These are relations between: 1) language and music, 2) text and music and 3) literature and music.

LANGUAGE AND MUSIC

Relationship between language and music is based on the broad definition of language as determined system of a conventional signs used in the purpose of communication, while its' functions include expression, emotional release, imaginative expression, identity matters, etc. In this context one is attracted mostly to linguistic matters, such as syntax, semantics and lexis, but the basic element for the comparison is that language, as well as music, involve complex and meaningful sound sequences that are converted into "perceptually discrete elements... organized into hierarchical structures that convey rich meanings [11]". In other words: the music *of* language, as well as the music *in* language. As Lawrence Kramer points out, there is a mythical union of a "lower reality embodied in language and a higher one embodied in music. Through song... language is represented as a broaching the ineffable [10]".

Language of the Serbian medieval literature was, as Dimitrije Bogdanović pointed out, from the very beginning, in a way, an artificial language, which was not used by ordinary people.It was a language designed to convey spiritual content, biblical and other sacred texts, whose aim was not to be used in everyday situations. Many features of the Greek koiné language had influenced the Church Slavonic, especially in terms of syntax and lexical fund, which was not typical of "live" Slavic languages. For this reason, literary historians point out the existence of diglossia: Old Church Slavonic intended for literature, and Serbian, used in the vernacular occasions, as well as in certain documents, business, commercial or public occasions. In that way a kind of polarization of language was achieved, and Church Slavonic sought to "ensure availability of sacredness and spiritual secrets (in mystical, sacramental sense), the nature and position of the 'higher' knowledge, in contrast to the 'lower'"; at the same time, there was the other opposite the tendency, "with the goal to transfer the higher spiritual content into the consciousness of the people and enrich them with the ideals of the Christian faith [3]." Church Slavonic was therefore marked by properties of specificity and particularity, and was more dignified then the plain language.

Approach to the language and music of the medieval time is based on the common acoustic nature of the "basic material". In this context, particular importance is given to the phenomenon of

musicalization, that is, insistence on certain acoustic qualities of language: sound quality, euphony, melody, rhythm, dynamics... In fact, in Slavic and especially Serbian sources from the 13th to the 15th century there is a specific "philologically oriented" approach to words, characterized by stringing words according to their semantic criteria, creating new words, use of calques, neologisms, compound words, complex linguistic associations... Technique known as *izvitije sloves*, "weaving" words that have the same root, is one of the particularly effective methods. That procedure has a strong effect on musicalization, and it is equally important as the use of the same etymological extensions. "High" genres of medieval literature - hagiographic, hymnographic and chronograph - tend to emphatic phrases, expressiveness and extreme emotionalism, and they are distinguished by unrest search for adequate expression, the tendency toward abstraction, the eternal doubts of the writer about the possibility of adequate expression. In addition, the style properties are classified and long enumeration, the accumulation of epithets, stringing synonyms, tautologies, repetitions, and losing the "real" meaning of the word. After all, the vocabulary has, as Djordje Trifunović says, "spread its' meanings and possibilities of the material and spiritual connection [12]." As Lihačov notes, writers of the 14th and 15th century "tended to get out as much as possible external effects from the words, with virtuoso playing words, creating a variety of symmetric coupling, flamboyant *'pletenije sloves'*, 'spider web' of words [13]". With captivating harmonies, rhythmic repetitions and melodiousness of the Slavic language, the path to nonstandard solutions is opened, regardless of the fundamental importance of the canon during the middle ages.

Thus, in the work of Archbishop Danilo II (Danilo from Peć), so-called *pletenije sloves* (weaving of words) gets important place in the organization of literary expression, becoming its dominant specificity and fundamental poetic category. For example, in his sticheron "Today shines well-lighted memory" in the sixth mode, from the "Service to the holy Archbishop Arsenije", Danilo extensively used ornate rhetorical style of weaving words.

CHURCH-SLAVONIC (phonetic transcription)
Vasija vasesvetlaja danas svetitelja pamet,
vernije prosveštajušti
i toki neoskudno blagouhanija točešti,
va nju že sabravše se,
cveti dobropesnimi vrhi svoje uvezše,
prosveštenago Arsenija hvalami poštem
i sego osveštenej glave radosno vazglasim:
Raduj se, božastavna lastovice
vasem glasešti put pojakanija,
raduj se, blagouhanijem raki tvojeje
javlj žitije svoje,
raduj se, nadežde vasem hvaleštim te,
priležno moli o dušah naših.

SERBIAN
Zasija svesvetli danas svetitelja spomen,
verne prosvetljavajući
i potoke blagouhanja neoskudno točeći,
u koji sabravši se,
cvetovima dobropesmenim glave svoje ovenčavši,
prosvetljenog Arsenija hvalama štujmo
i osveštanoj glavi njegovoj radosno uzglasimo:
Raduj se, božastvena lastavice
što svima glasi put pokajanja,
raduj se, što blagouhanjem grobnice tvoje
pokaza življenje svoje,
raduj se, nado svih što te hvale,

prilježno moli za duše naše.

ENGLISH
Today shines well-lighted memory of the saint,
enlightenment to the faithful
and streams of the odour of sanctity are profusely pouring,
and let us, gathered here,
with heads wreathed by flowers of good songs,
praise enlightened Arsenije
and let us joyfully exclaim to his consecrated head:
Rejoice, you divine swallow
that shows the path of repentance to everyone,
Rejoice, because the odour of sanctity of your grave,
showed your life,
Rejoice, you, hope of all that praise you,
and fervently pray for our souls.

Multiplication of assonances and alliterations at the beginning of the sticheron (in Church Slavonic version) favours not only the sonority of syllables *ve, sve, va; ja, je; ti, te, ta*... but brings closer the keywords in the text. The connection is not accidental, but deeply meaningful. In addition, the beginning of the song seems to approach the formal verses, due to the balanced number of syllables in the first four "lines" (16-8-16-7), and impression of versification is reinforced by rhyme between the second and third lines (prosveštaju*šti* - toče*šti*).

Anaphora "Rejoice" is interesting, too. It is the apparent result of normative influence of the oikos, and it is repeated three times in the second part of the hymn. It is used in the asymmetric opposition, between binary praise and request in the third repetitions. As Lihačov points out, binarism is combined with other procedures, "or it gets its' 'resolution' in the cadence. Cadence does not violate the binarism, but, on the contrary, emphasizes it [14]."

Our attention is particularly attracted by the verse "cvetovima dobropesmenim glave svoje ovenčavši" ("with heads wreathed by flowers of good songs"): this rich phrase, full in meanings, carries a complex symbolism and it is an excellent illustration of those properties of the technique of *pletenije sloves* which are important, in the context of discussions about the relationship between music and language. In the first place, this is material and spiritual merging: of (conditionally) real, concrete, floral wreaths on heads of the people, and the spiritual, abstract coins, such as "dobropesmeni" (literally: "good-songed"). This poetic neologism, in which the root is the word "song", does not strive to the obvious and picturesque, it's not trying to bring specificity of the described phenomenon, but "reverses" sense of the poetic image in the abstract direction, creates a semantic shift, thus building the impression of depth, and the mystery that may not be expressed by the words. Epithets in the Slavic medieval literature, as Lihačov points out, do not depict concrete characteristics of the phenomenon, but demonstrate its' "eternal" essence, an ideal feature and spiritual sense [13]". In other words, unambiguous musical reference, the term "pesmenost" ("songfulness") especially enhanced in its' meaning by the prefix "dobro" ("good") serves to Danilo II to highlight the special, new nuance of dominance of the spiritual over the material principle. This verse may be viewed from the perspective of multiple symbolism of the wreath, as the Christian attributes, but this is the subject of another study.

It is not difficult to conclude that the creation of amalgams which, from our point of view, do not make sense, actually creates the effect of annulled meaning. The result of this procedure is the 'eloquent silence', that is, the silence that has gnoseological dimensions. This silence becomes the symbol of knowledge. As Dimitrije Bogdanović writes, the technique of *pletenije sloves* "creates the hypnotizing effect, on a psychological level, and from this arises the paradoxical result of the muted thought, extremely rich and meaningful silence [3]."

TEXT AND MUSIC

From the theoretical perspective, relations between text and music may seem even more complex than those between language and music. There are many radically different or even conflicting interpretation of the term "text", used for diverse purposes, but the main distinction is related to differences between classical and contemporary concepts of text, that is, between 1) text in linguistic or written domain, as written message, and 2) much broader view, based on the understanding that all the objects of aesthetics, or even the world itself, may and should be treated as texts [15]. My approach will be based on the first concept, but it will be broadened with Genette's theory of paratext, influential in literary studies over the past three decades. True, this is not about the verbal (and nonverbal) components such as title, contents, dedication, illustrations, etc., which are usually taken into account when dealing with the phenomenon of paratext. It is the "paratextual thematization", or, as Werner Wolf formulated it, in his thorough systematisation of thematizations of music in literature, drawing on Gérard Genette's concept of paratextuality, "the authorial paratextual thematization [9]."

This phenomenon is present in one of the typical hymnographic procedures, such as an acrostic. In fact, a large number of services includes acrostic (constructed from the initial letters of the troparia from the canon) with musical references. So, for example, Teodosije Hilandarac (whose services are otherwise, scarce in musical references), writes in his "Service to St. Simeon" following acrostic: "I, unworthy Teodosije, sing to you, father Simeon", while Marko from Peć, in his "Service to St. Archbishop Nikodim", writes "With ease I sing to the great Saint Nikodim". There are other examples, too: Grigorije Camblak in his "Service to saint King Stefan Dečanski" – "I offer this new song as a gift to the new martyr"; Pajsije Janjevac in his "Service to Saint emperor Uroš" – "I, unworthy Pajsije, sing to you, blessed Uroš", etc. Although they cannot be heard during canon performance, these paratextual layers are the specific authorial thematization (indeed, in terms of poetics in which the principle of the authorship has the different meaning than in the recent literature), which provides one possible "key" for reading, and a possible way to "decode" the text, valuable precisely because it is the only layer of its kind at the paratextual level.

LITERATURE AND MUSIC

The third approach is oriented towards artistic nature of the literature and music, instead of their media (sounds and words). In both arts referential, mimetic or conceptual elements are put aside with formal models that do not depend on external meanings [10]. In both arts "the alliance of connotative and combinatory features become significant in two ways: intertextually, through allusion, generic affiliation, and the play of stylistic codes, and intratextually, through rhythmic design and the play of likeness and difference among particulars [10]." Although Kramer deals with poetry, not literature as a whole, his argument that literature and music may converge on a structural rhythm "that a shared pattern of unfolding can act as an interpretative framework for the explicit dimension of both works... structural rhythm of one work may provide an interpretative framework for the structural rhythm of the other" can be very useful starting platform. As for medieval literature, poetical principles of creation are essential, in terms of referring to the model of the world whose characteristics are clearly defined.

Properties of poetic totality, such as expressed religious character, the Neoplatonic ideas that reality is reflection of higher spiritual prototypes, where the essence is "truer than the thing itself", synchronic and diachronic unity, the absence of the principle of individualization, communication at the level of general topoi, etc., determine interpretative framework when medieval art is concerned [3]. In this context, on this occasion we highlight issues related to literary etiquette, which is, in the opinion of Lihačov, "the most typical medieval conditional-normative connection of content with form [13]." It is important in terms of transfer of entire passages from one work to another, relocation of topoi, symbols, metaphors, and so on. References to other works, especially to the biblical texts, emphasize instructive meaning of the text, while, at the same time, affirm their unequivocal belonging to the corpus of church literature.

So Hesychius of Jerusalem explains the use of the existing work in the creation of a new in his work "On saints Peter and Paul": "It is useful therefore, to bring ourselves the spring flowers from

time to time, and to smell them, but if you take them with a lily... the smell of the mixed fragrances doubles and hence causes delight of odour of sanctity [13]."

Among so many quotations that build the fabric of the Serbian hagiography, special importance belongs to Psalm verses, whose importance in the medieval literature was truly special. For example, the so-called pupil of Archbishop Danilo, whose name is unknown to us, in his book "The life of King Dušan", created during the second quarter of the 14th century, writes:

> And the King, hearing this, had opened his God-thanking mouth, praising God of all, and sang the God-praying song with David: "Great is our Lord and mighty in power; his understanding has no limit [16]."

Additionally, the writer adds several other Psalm verses and other biblical citations, noting that it was the song through which King Dušan expressed his gratitude to the Lord for victory over the army of the Hungarian King Charles Robert in 1336.

Two things are important in this passage. First is the song of gratitude, in which the act of singing is seen as something deeper, more sublime and more important than ordinary words; the other is the intertextual intervention. King Dušan, as described, joins the biblical King David, who is not just the symbol of sacred Kingship, but also the guarantee of the deeper spiritual meaning and the internal cohesion of the whole world. And this mystical unity is achieved through singing, which, obviously, is viewed as a sign of profound, elevated and infinite potential of this unity.

CONCLUDING REMARKS

The compatibility of music and literature in Serbian medieval hagiography and hymnography is far from being fully discussed in the previous chapters. This is a topic that requires more extensive insights, in the form of monograph on which I am currently working. However, these concluding remarks will be helpful in defining the path for some major results, stemming from the interdisciplinary research of music in literature. The following particular issues are important: What is justification for need of specifically musical references in analysed texts? What is this that music can offer to medieval writer about the art of creating hymn or life of the saint? Would there be any differences if the words singing, hymn or choir would be replaced by praise, poem and community, respectably? What motivated writer's turn to music, instead of other arts? What consequences has the use of musical references for the interpretation and understanding of the text?

As contemporary psychological research of relation between music and worship shows, music is extremely effective as source of strong personal associations, powerful "evoker of other times and other places". As such, it can help in self-examination, which is also an important element of worship. The other significant aspect is ineffability of music, which is associated with unique semantic range of music that is not comparable to that of language. As Prieto remarked "music can be taken as a figure of that point at which metaphor spills over into ineffable. The apparent semantic muteness of music, in other words, can... be interpreted as a sign of infinite semantic potential and access to anagogic meaning [7]." The prominent position of the anagogical sense in religious experience is, to some extent, comparable to that side of the ineffability of music. It is possible, as John Sloboda notices, that sense of being in the presence of that which is beyond capture by human concepts, relevant for worship through the "ineffable core of the human experience of God", as well as for music, in its' possibility to express the implicit without articulating it, provided a model for the medieval "decoding" of musical references. Sloboda's metaphor of understanding-as-peeling-the-onion-from-the-inside, characterized by another and another "higher level of explanation beyond the one that has been discovered [17]", may be the thread connecting views on music and principles of creativity of that time.

Another point is relevant for philosophical and aesthetic context of the problem, too. It is the Neoplatonic framework, in which the music is appreciated as reflection of the divine architecture of the universe, "a mantra of the Middle Ages [7]." Regardless of the fact that the Neo-Platonism influenced the Serbian literature only indirectly, primarily through the idea of "transformation of man

from physical and mental being in the spiritual personality [3]", it must have affected Early Christian theologists, such as St. Gregory of Nyssa, who had more direct impact on the Serbian writers. In his commentary *On the Inscriptions of the Psalms*, St. Gregory of Nyssa calls the universe "a diverse and variegated musical harmony [18]", thus pointing out to transcendental and cosmic level of music. For that reason, as well as those mentioned before, music in Serbian medieval literature was not just a part of the imagery, or a mode of expression. On the contrary, it was something that possessed a kind of metaphysical purity that allowed it to move away from the prosaic constrains of the ordinary communication.

REFERENCES

[1] Д. Стефановић [D. Stefanović], „Свети Сава у црквеној музици" [St Sava ih Church Music], in Сава Немањић – свети Сава, историја и предање [Sava Nemanjić – St Sava, History and Tradition], Београд [Beograd], 1979, pp. 427-441.

[2] I. Perković, "Musical references in Serbian hagiography (žitija) and liturgical poetry (Srbljak)", in Cantus planus, Wien, 2012, 316–320.

[3] Д. Богдановић [D. Bogdanović], Историја старе српске књижевности [History of the Old Serbian Literature], СКЗ: Београд [Beograd], 1980.

[4] D. Gil, Serbska hymnografia narodowa [Serbian National Hymnography], Instytut Filologii Słoviańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego: Krakow, 1995.

[5] М. Марковић [M. Marković], Песме Србљака у једногласним записима српских мелографа [Srbljak Hymns written down by Serbian melographers], ИП Сигнатуре: Београд [Beograd], 2006.

[6] T. Popović-Mladjenović, B. Bogunović, and I. Perković, Interdisciplinary Approach to Music: Listening, Performing, Composing, FMU: Belgrade, 2014.

[7] E. Prieto, Listening In: Music, Mind, and the Modernist Narrative, Lincoln,. NE: University of Nebraska Press, 2002.

[8] W. Bernhart, "Masterminding Word and Music Studies. A Tribute to Steven Paul Scher", in: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage, Amsterdam/New York, 3–12, 2002.

[9] W. Wolf, The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality, Rodopi: Amsterdam – Atlanta, GA, 1999.

[10] L. Kramer, Music and Poetry, the Nineteenth Century and After, University of California Press, 1984.

[11] A. D. Patel, Music, Language, and the Brain, Oxford: Oxford University Press, 2008.

[12] Ђ. Трифуновић [Dj. Trifunović], Стара српска књижевност. Основе [Old Serbian Literature. Principles], „Филип Вишњић": Београд [Beograd], 1995.

[13] Д. С. Лихачов [D. S. Lihačov], Поетика старе руске књижевности [Poetics of the Old Russian Literature], СКЗ: Београд [Beograd], 1972.

[14] Д. С. Лихачев [D. S. Lihačov], Избранные работы в трех томах. Т. 1. Поэтика древнерусской литературы [Selected Papers in three volumes. Vol. 1. Poetics of the Old Russian Literature], Художественная литература: Ленинград [Leningrad], 1987.

[15] "Text", Oxford Art Online [Online]. Article url: http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/opr/t234/e0503. Accessed: 5.2.2014.

[16] Архиепископ Данило [Archbishop Danilo], Животи краљева и архиепископа српских [Lives of Serbian Kings and Archbishops], СКЗ: Београд [Belgrade], 1935.

[17] J. Sloboda, Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function, Oxford, 2005.

[18] C. R. Stapert, A New Song for and Old World, Musical Thought in the Early Church, Grand Rapids / Cambridge, William B. Eerdmans Publishing Company, 2007.

Ivana Perković *graduated in musicology in 1995, received MA (1997) and PhD (2006) in musicology from Faculty of Music, University of Arts, Belgrade. Employed at the Faculty of Music since 1995. Associate professor: Serbian Orthodox church music, medieval, Romantic, as well as contemporary, and different aspects of the 18th century music. Author of the books: Music of Serbian Oktoechos, Belgrade, 2004, and From Angel Chant to Choral Art. Serbian Choral Church Music in the Period of Romanticism, Belgrade, 2008. Currently working on the new book on musical references in Serbian medieval liturgical poetry and hagiography. Numerous conferences, and published studies in Serbian, English and German. Research grants for her projects in Sofia (on comparative studies of Serbian and Bulgarian chant) and Vienna (on beginnings*

of Serbian choral church music in Vienna). Participant of the several research projects supported by the Serbian Ministry of Science (currently: Ministry of Education and Science). Chief of the project on endangered musical archives funded by British Library, 2006-2007. Similar activities in 2008 and 2009 in the Historical Archive in Pančevo, 2008, 2009. Main author and first coordinator of the still on-going TEMPUS multi-country project (10 countries, 18 partners) that encompasses high education (HE) in the field of music with the development of interdisciplinary approaches (2011). Member of the International musicological society, active in the Cantus planus group, member of the Serbian musicological society (president of the Board for several years), member of the International Society for Orthodox Church Music and member of the Editorial board of the Matica Srpska Journal of Stage Arts and Music.

Η καταγραμμένη Μουσική Έκφραση του Βασιλ. Νικολαΐδου στα Εωθινά Δοξαστικά του Ιωάννου Πρωτοψάλτου

Ανδρέας Σ. Πετράκης

andpetr@hotmail.com

Abstract. Vasileios Nikolaidis maybe was the most prolific of the First Chanters of Christ's Great Church (Ecumenical Patriarchate of Constantinople), during the 20th century. His writings include such classic melodies, so newer compositions. This research is an attempt to expose the "exegesis" talent of Nikolaidis, who, in many examples analyses neither the quality characters ("chironomiai"), nor the temporal characters ("argiai"), or music forms ("theseis"). The chants have chosen are the Eothina (Matins) Doxastika of John Protopsaltis Neochoritis, which prevailed in chanting tradition and teaching from the late 19th century, upon nowadays while considered the most widespread and the base for every new composition of the Eothina Doxastika. The purpose is to be indicated the continuous music tradition to the interpretative approach of the Archon Chanters of the Great Church of Christ, a tradition that Nikolaidis wanted to write down to remain to the future generations, so that everyone who wants to acquire knowledge of the oral tradition of chanting of Christ's Great Church, can be studied and interpreted the music text only those the acoustic tradition has rescued through the centuries. The presentation will be followed by recordings.

Περίληψη. Ο Βασίλειος Νικολαΐδης υπήρξε ίσως ο πολυγραφότερος των Αρχόντων Πρωτοψαλτών της Μ.Χ.Ε κατά τη διάρκεια του εικοστού αιώνα. Στο συγγραφικό του έργο, έχει συμπεριλάβει τόσο κλασικά μελοποιήματα, όσο και νεώτερες συνθέσεις. Στην παρούσα εργασία, γίνεται προσπάθεια να εκτεθεί, όσο είναι δυνατό, το εξηγητικό τάλαντο του Νικολαΐδη, ο οποίος σε πολλές περιπτώσεις, αναλύει είτε τους χαρακτήρες ποιότητας (χειρονομίες), είτε τους χρονικούς χαρακτήρες (αργίες), είτε μουσικές φόρμες - θέσεις. Τα μέλη που επιλέχθηκαν είναι τα Εωθινά Δοξαστικά του Ιωάννου Πρωτοψάλτου του Νεοχωρίτου, τα οποία επικράτησαν στην ψαλτική παράδοση και διδασκαλία από το τέλος του 19ου αιώνα ως τις ημέρες μας, ενώ θεωρούνται τα πλέον διαδεδομένα και βάση για οποιεσδήποτε νέες μελοποιήσεις εωθινών δοξαστικών. Σκοπός είναι να καταδειχθεί η αδιάκοπη μουσική παράδοση στην ερμηνευτική προσέγγιση των Αρχόντων της Μ.Χ.Ε., μια παράδοση που ο Νικολαΐδης θέλησε να καταγράψει, ώστε να παραμείνει και στις μετέπειτα γενιές, ούτως ώστε καθένας που θέλει να αποκτήσει γνώση την προφορικής παράδοσης της ψαλτικής της Μ.Χ.Ε., να μπορεί να μελετήσει και να ερμηνεύσει «από διφθέρας» όσα μόνο η ακουστική παράδοση διέσωσε ανά τους αιώνες και εξακολουθεί να διασώζει. Η παρουσίαση θα υποστηριχθεί από ηχητικά δείγματα.

Σκοπός της παρούσης ανακοίνωσης, δεν είναι άλλος από ένα οφειλόμενο μνημόσυνο στον μακαριστό Άρχοντα Πρωτοψάλτη της Μ.Χ.Ε. Βασίλειο Νικολαΐδη. Μάλιστα, Θεού συνεργεία, συμπίπτει επί τη συμπληρώσει φέτος 200 ετών από την έναρξη εφαρμογής και διδασκαλίας της «Νέας Μεθόδου» της μουσικής σημειογραφίας των Τριών Διδασκάλων, την οποία ο Άρχων, όπως αποτυπώνεται στα γραπτά του, γνώριζε πολύ καλά και ήξερε πώς να την χρησιμοποιεί.

Copyright: © 2014 Ανδρέας Σ. Πετράκης. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.

Όσοι από εμάς δεν είχαμε την τύχη να τον γνωρίσουμε, ή να τον ακούσουμε από κοντά, πρέπει να είμαστε ευγνώμονες προς τους ανθρώπους που με τις ηχογραφήσεις τους «αιχμαλώτισαν» τις ερμηνείες του (όπως οι μνημειώδεις ηχογραφήσεις από τον Πάνσεπτο Πατριαρχικό Ναό στο Φανάρι, του καθηγητή Γρηγορίου Στάθη) και σε όσους διέδωσαν τα, πάντοτε χειρόγραφα και σε λίγα αντίτυπα κυκλοφορηθέντα, βιβλία του. Ο Βασίλειος Νικολαΐδης, είναι ίσως ο μοναδικός της χορείας των Αρχόντων Πρωτοψαλτών της Μ.Χ.Ε. του εικοστού αιώνα, του οποίου το μουσικό έργο καλύπτει όλο το φάσμα της εκκλησιαστικής μελουργίας. Ας αναφέρουμε όμως λίγα λόγια για την ζωή του μακαριστού Άρχοντος Νικολαΐδη.

Ο Βασίλειος Νικολαΐδης γεννήθηκε στην Πόλη το 1915 από τον π. Καλλίνικο Νικολαΐδη και την Σουλτάνα Κωτόγλου. Τις εγκύκλιες σπουδές του περάτωσε στην Πατριαρχική Μεγάλη του Γένους Σχολή στα 1934, ενώ ήδη από το 1924 συνδέεται με τα πατριαρχικά αναλόγια χρηματίζοντας κανονάρχος του Ιακώβου Ναυπλιώτου. Αργότερα θα χρηματίσει μαθητής του Κωνσταντίνου Πρίγγου, μάλιστα από τους επιφανέστερους, καθώς όσες συνθέσεις διασώζονται ως μελοποιήματα του Πρίγγου, τις περισσότερες φορές προέρχονται από την γραφίδα του Βασιλείου Νικολαΐδη. Μάλιστα προς περαιτέρω μουσική κατάρτιση, σπούδασε στο Κρατικό Ωδείο της Κωνσταντινουπόλεως στις σχολές της ευρωπαϊκής και τουρκικής μουσικής, απ' όπου απεφοίτησε ως «αριστούχος». Δίδαξε την μουσική στη Μεγάλη του Γένους Σχολή και το Ζωγράφειο Γυμνάσιο της Πόλης και την Ψαλτική Τέχνη στην Ιερά Θεολογική Σχολή της Χάλκης (ως το 1971, έτος διακοπής της λειτουργίας της). Ως ένδειξη αναγνωρίσεως της προσφοράς του στην Ψαλτική Τέχνη, ο μακαριστός Πατριάρχης Αθηναγόρας χειροθέτησε τον Βασίλειο Νικολαΐδη, Άρχοντα Πρωτοψάλτη της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας την Κυριακή των Βαΐων (2 Απριλίου) του 1966. Ο Βασίλειος Νικολαΐδης απεβίωσε στις 4 Ιανουαρίου 1985, έπειτα από καρδιακή προσβολή.

Ο ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ ΩΣ ΜΕΛΟΠΟΙΟΣ-ΕΞΗΓΗΤΗΣ

Κατά την τελευταία εικοσαετία περίπου της ζωής του (περ. 1961-1982), ο Νικολαΐδης εξέδωσε περί τα δεκαπέντε «*πονημάτια*», όπως αποκαλεί ο ίδιος τα έργα του. Δεν πρόκειται περί εκδιδομένων βιβλίων, αλλά για φυλλάδια ή ανθολογίες, τις περισσότερες φορές γραμμένα με την μέθοδο του πολυγράφου, κάτι το οποίο ήταν αρκετά χρονοβόρο και δεν επέτρεπε την κυκλοφορία πολλών αντιτύπων. Παρ' όλα αυτά, αρκετά από τα έργα του που υπήρχαν σε ιδιωτικές βιβλιοθήκες, τον τελευταίο καιρό έχουν ψηφιοποιηθεί και βρίσκονται διαθέσιμα στο Διαδίκτυο σε ιστοσελίδες που αφορούν την Ψαλτική Τέχνη. Τα σημαντικότερα από αυτά είναι: Λειτουργικά (1961), Τα ένδεκα Εωθινά (1966), Αναστασιματάριο του Όρθρου(1966), Ανθολογία Λειτουργικών (1967), Κατανυκτικός Εσπερινός (1968), Το Μέγα Απόδειπνον-Λειτουργία Προηγιασμένων-Ακάθιστος Ύμνος (1968), Μεγάλη Εβδομάς (1971), Κοινωνικά (1973), Χερουβικά (2 τόμοι 1975), Εσπερινός (1980), Τριώδιο (1973), Πεντηκοστάριον (1973) και άλλα αυτοτελή φυλλάδια με διάφορες ακολουθίες ή μεμονωμένα μέλη.

Τα συγκεκριμένα μουσικά «*πονημάτια*» καλύπτουν όλα σχεδόν τα γένη της μελοποιΐας (παπαδικό, στιχηραρικό, ειρμολογικό), καθώς αντιστοιχούν αφ' ενός μεν στις βασικές ακολουθίες του εκκλησιαστικού νυχθημέρου (Εσπερινός, Όρθρος, Θεία Λειτουργία), αφ' ετέρου δε στις κύριες εορταστικές περιόδους του εκκλησιαστικού έτους (Ενιαυτός, Τριώδιο, Μεγάλη Εβδομάδα, Πεντηκοστάριο), ενώ παραλλήλως αφορούν στα πλείστα των ειδών της ψαλμωδίας (κεκραγάρια, πασαπνοάρια, χερουβικά, λειτουργικά, κοινωνικά, καταβασίες, στιχηρά κ.λπ.). Γίνεται λοιπόν σαφές ότι όλα αυτά συνιστούν μιαν ογκώδη μελική παραγωγή[1].

Στα περισσότερα από αυτά τα έργα καταγράφει την τρέχουσα πατριαρχική ψαλτική παράδοση, δηλαδή τις καθιερωμένες εκ παραδόσεως μουσικές θέσεις, περιλαμβάνοντας ωστόσο κάποιες ερμηνείες από τους προκατόχους του στα πατριαρχικά αναλόγια κατά τον 20ο αιώνα (Ναυπλιώτη, Πρίγγο και Στανίτσα). Καταγινόμενοι με τα μελοποιήματά του και πραγματοποιώντας μια συγκριτική παράθεση, μπορούμε εύκολα να διαπιστώσουμε την τριβή του στα κλασσικά μαθήματα της ψαλτικής παράδοσης, καθώς πολλές φορές μεταχειρίζεται αυτούσιες γραμμές από τους παλαιότερους μελοποιούς, ώστε να φτάσει να δημιουργήσει νέες συνθέσεις, χωρίς καθόλου να ξεφεύγει από τα παραδεδομένα. Χαρακτηριστικό αυτού είναι η διασκευαστική του προσαρμογή με συντμήσεις ή μελοποιήσεις πάνω

[1] Χαλδαιάκης, Αχ. (2010:513-514)

σε παλαιότερα πρότυπα, όπως π.χ. Λειτουργικά τονισμένα στο ύφος «Άξιον εστί» των παλαιών Διδασκάλων ή οι συντμήσεις (απολύτως επιτυχημένες) των Κοινωνικών της Κυριακής του Ιωάννου Πρωτοψάλτου. Τέλος, αξίζει να αναφερθεί η αδιαμφισβήτητη γνώση της ψαλτικής ορθογραφίας και ο σεβασμός του Νικολαΐδη σε αυτήν, χωρίς περιττές αναλύσεις ή απλουστεύσεις της εν χρήσει ορθογραφίας, σε σημείο μάλιστα ορισμένες φορές να γίνεται συνοπτικότερος των εξηγητών, αποτυπώνοντας, κατά το μάλλον ή ήττον, όσα έχει διασώσει η προφορική παράδοση. Μία από τις πλέον ενδεικτικές περιπτώσεις του αδιαμφισβήτητου εξηγητικού και μελοποιητικού ταλάντου του Βασιλείου Νικολαΐδου αποτελούν και τα «*Ένδεκα Εωθινά*», για τα οποία η παρούσα εργασία καταγίνεται με την συγκριτική μελέτη για την καταγραμμένη μουσική έκφραση-ερμηνεία στα αντίστοιχα μέλη του Ιωάννου Πρωτοψάλτου.

Τα ένδεκα Εωθινά Δοξαστικά και η παράδοση του μέλους τους

Τα Εωθινά Δοξαστικά ψάλλονται (μαζί με τα αντίστοιχα εξαποστειλάρια) κατά τις Κυριακές του έτους και αντιστοιχούν στις αναστάσιμες ευαγγελικές περικοπές που αναγιγνώσκονται στους Όρθρους των Κυριακών. Παραλείπεται η ψαλμώδησή τους (τουλάχιστον κατά την ακολουθία του Όρθρου) κατά την περίοδο του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου. Ποιητής τους είναι ο αυτοκράτορας Λέων Στ', ο επονομαζόμενος Σοφός, ο οποίος στα μελουργήματά του περικλείει το νόημα των αντίστοιχων εωθινών ευαγγελικών περικοπών. Ως συνθέτες, οι σημαντικότεροι που έχουν υπάρξει κατά καιρούς είναι οι: Λέων ο Σοφός (ο και μελουργός τους), Ιωάννης ο Γλυκύς (Παλαιό/Αργό Στιχηράριο), Χρυσάφης ο Νέος, Γερμανός Νέων Πατρών (καλλωπισμός του Παλαιού Στιχηραρίου), Ιάκωβος Πρωτοψάλτης (σύντμηση του Παλαιού Στιχηραρίου), Πέτρος Λαμπαδάριος (Νέο/Σύντομο Στιχηράριο), Απόστολος Κώνστας ο Χίος (μελοποίηση «κατά ειρμολογικόν δρόμον» στον κώδικα ΕΒΕ 1869) και Ιωάννης Πρωτοψάλτης, τα μέλη του οποίου έχουν υπερισχύσει έναντι των υπολοίπων και αποτελούν τα πλέον διαδεδομένα ως τις ημέρες μας.

Τα Εωθινά του Ιωάννου Πρωτοψάλτου περιλαμβάνονται στο Αναστασιματάριό του, το οποίο, όπως μας ενημερώνει στον κολοφώνα: «*...μελοποιηθέν υπό Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου και Ιωάννου Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, θεωρήσαντος επιμελώς και ανακαθάραντος τούτο...».* Το Αναστασιματάριο του Ιωάννου, όπως και το Ειρμολόγιό του στηρίζονται στην μελοποίηση του Λαμπαδαρίου, με την ερμηνευτική όμως απόδοση του πρώτου.

Ο Βασίλειος Νικολαΐδης εκδίδει τα Εωθινά Δοξαστικά σε μια αυτοτελή έκδοση στην Κωνσταντινούπολη στα 1966. Όπως αναφέρει ο ίδιος στον Πρόλογο του εν λόγω πονηματίου: «*…προβαίνω εις την έκδοσιν του ανά χείρας πονηματίου… επί τη βάσει των Αναστασιματαρίων Πέτρου Λαμπαδαρίου, Ιωάννου Πρωτοψάλτου και Θεοδώρου Φωκαέως*…» και παρακάτω: «*…ουχ' ήττον όμως, διά τους βουλομένους, παρέθεσα πλείστας όσας άλλας θέσεις του αειμνήστου Διδασκάλου μου Άρχοντος Πρωτοψάλτου της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Κωνσταντίνου Πρίγγου*…». Ουσιαστικά ο Νικολαΐδης μας παρουσιάζει τα κλασικά μέλη των Εωθινών Δοξαστικών, με μια, μπορούμε να πούμε, απαραίτητη εκφραστική-αναλυτική επεξεργασία κάποιων σημαδιών ή θέσεων, αποτυπώνοντας επίσης την προφορική παράδοση του Κωνσταντίνου Πρίγγου «*δια τους βουλομένους*» όπως χαρακτηριστικά σημειώνει. Η γραμμή που ακολουθεί ο Νικολαΐδης στα «*Εωθινά*» είναι η ίδια με όλα τα υπόλοιπα έργα του και είναι διττή: Σε προϋπάρχον υλικό ο Άρχων καταγράφει τις κλασικές γραμμές με τις απαραίτητες ερμηνευτικές καταγραφές, δηλαδή αναλύσεις σημαδιών και θέσεων, πάντοτε σεβόμενος την ορθογραφία του μέλους (κάτι το οποίο στις μέρες μας δεν είναι απόλυτο, ούτε ακόμα και για εξέχοντες Διδασκάλους της Ψαλτικής Τέχνης) και την απαραίτητη αναφορά στον μελοποιό (χωρίς να οικειοποιείται κάτι που δεν προέρχεται από την δική του έμπνευση). Όταν δεν υπάρχει προγενέστερο μουσικό υπόστρωμα, μόνον τότε ο Νικολαΐδης κατασκευάζει εκ του μηδενός μέλος, σε κάθε περίπτωση όμως στηριζόμενο σε κάποια πρότυπα και όχι αυθαίρετο (π.χ. τα Λειτουργικά του, όπως προαναφέραμε). Στην πρώτη περίπτωση ανήκουν και τα Εωθινά Δοξαστικά του Βασιλείου Νικολαΐδου.

Ανάλυση του Ε' Εωθινού Δοξαστικού

Το Εωθινό Δοξαστικό που έχει επιλεγεί είναι το Ε', τονισμένο στον Πλάγιο του Πρώτου Ήχο. Το εν λόγω Δοξαστικό, όπως και η αντίστοιχη ευαγγελική περικοπή αναφέρεται στην πορεία του Κυρίου προς Εμμαούς μαζί με τον Λουκά και τον Κλεόπα και την εκεί αναγνώρισή Του από εκείνους κατά

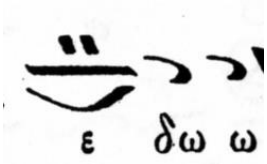
την κλάση του άρτου. Ως σύνθεση, το Εωθινό του Ιωάννου Πρωτοψάλτου ακολουθεί τις κλασικές γραμμές του Νέου-Συντόμου Στιχηραρικού Πλαγίου Α' Ήχου, με καταλήξεις τόσο στον Έξω-Τετράφωνο Πρώτο, όσο και στον Τέταρτο Άγια, με παροδικές θέσεις του σκληρού χρωματικού Πλαγίου του Δευτέρου και του Πλαγίου του Πρώτου Πενταφώνου με διαρκή ύφεση του άνω Ζω. Αυτή την μελοποίηση ακολουθεί κατά πόδας και ο Βασίλειος Νικολαΐδης, με τις απαραίτητες αναλυτικές καταγραφές της προφορικής παράδοσης, όπως είπαμε και ανωτέρω.

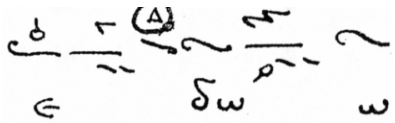
Η ανάλυση του εν λόγω μέλους, έχει χωριστεί σε τέσσερις περιπτώσεις: α) στην περίπτωση ανάλυσης χαρακτήρων ποιότητας (χειρονομιών) και φωνητικών χαρακτήρων (φωνών), β) στην περίπτωση ανάλυσης χρονικών χαρακτήρων, γ) στην περίπτωση ανάλυσης πλοκών μεταξύ των χαρακτήρων και δ) στην περίπτωση ανάλυσης συγκεκριμένης θέσεως.

Περίπτωση Α': Ανάλυση χαρακτήρων ποιότητας (χειρονομιών) και φωνητικών χαρακτήρων (φωνών)

Στο πρώτο παράδειγμα, στην λέξη «*έδωκας*» μπορούμε να παρατηρήσουμε την ανάλυση της ενέργειας το ψηφιστού σε συμπλοκή ολίγου και κεντημάτων.

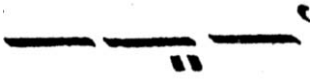
Ιωάννης ***Νικολαΐδης***

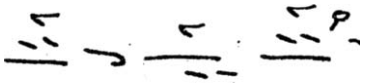




Στο δεύτερο παράδειγμα θα παρατηρήσουμε την ενέργεια της οξείας, η οποία μπορεί να έχει καταργηθεί ως σημάδι, αλλά όπως έχει αποδείξει η μουσικολογική έρευνα, διασώζεται στην προφορική παράδοση των παλαιών και νέων ψαλτών. Στα επόμενα παραδείγματα ο Νικολαΐδης αποτυπώνει αυτήν την ενέργεια, πρώτα στη λέξη «*συμπορευόμενος*», όπου ο πέρα από την οξεία, αποτυπώνει και την ενέργεια ακόμα ενός καταργηθέντος σημαδιού σε αντίστοιχες θέσεις, του λυγίσματος.

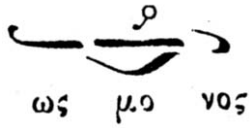
Ιωάννης ***Νικολαΐδης***

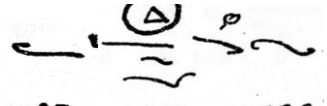




Το επόμενο παράδειγμα αποτύπωσης της ενέργειας της οξείας είναι από την φράση «*ως μόνος*», όπου σε αυτήν και παρόμοιες θέσεις οι τρεις Δάσκαλοι χρησιμοποιούν ολίγον μετά ψηφιστού, ωστόσο πρόκειται ξεκάθαρα για οξεία, όπως άλλωστε έχει αποτυπωθεί και στο Αναστασιματάριο του Πέτρου Μανουήλ Εφεσίου που εκδόθηκε στο Βουκουρέστι στα 1820.

Ιωάννης ***Νικολαΐδης***



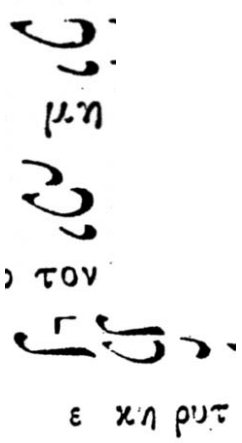


Στα επόμενα παραδείγματα θα καταδειχθεί είτε η ανάλυσ[illegible]ς», «*μη μετέχων*», «*άρτον*», «*εκήρυττον*»),

Ιωάννης ***Νικολαΐδης***



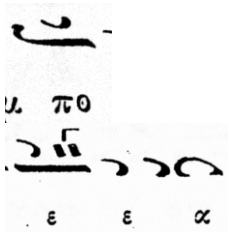


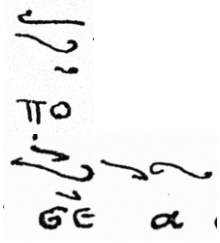




είτε η χρησιμοποίηση πεταστής σε σημεία που δεν υπάρχει για την ορθότερη ερμηνεία, όπως στα επόμενα παραδείγματα των φράσεων «*συμπορευόμενος*» και «*σεαυτόν*», φράση στην οποία ο Νικολαΐδης γίνεται συνοπτικότερος του Ιωάννου Πρωτοψάλτου χρησιμοποιώντας πεταστή, στην θέση του δευτέρου, όπου ακολουθεί συνεχές ελαφρόν.

Ιωάννης ***Νικολαΐδης***

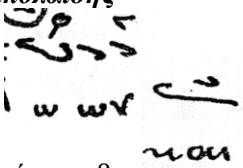




Το επόμενο παράδειγμα («*ων και*») είναι η αποτύπωση της ερμηνείας του (δίχρονου συνήθως, όπως αποτυπώνεται απ' τον Νικολαΐδη) ελαφρού, όταν προηγείται πεταστή με κλάσμα. Αυτή η ερμηνεία υπάρχει αποτυπωμένη επίσης στην Μουσική Κυψέλη του Κωνσταντίνου Πρίγγου, σε θέσεις όπου το Δοξαστάριον του Λαμπαδαρίου ή η Κυψέλη του Στεφάνου χρησιμοποιούν ανάβαση πεταστής μετά κλάσματος και ελαφρού μετά κλάσματος.

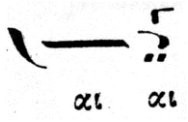
Ιωάννης ***Νικολαΐδης***

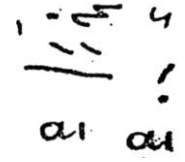




Στην επόμενη φράση «*αι καρδίαι*» έχει αποτυπωθεί η ερμηνεία της βαρ ναταληκτική θέση, όπου σε αντίστοιχες θέσεις του Πλαγίου Πρώτου ήχου, κυριαρχεί η διαρκής ύφεση του άνω Ζω και ο ήχος πενταφωνεί παροδικά μέχρι να καταλήξει στην τετραφωνία του.

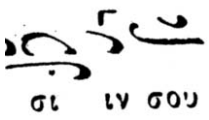
Ιωάννης ***Νικολαΐδης***

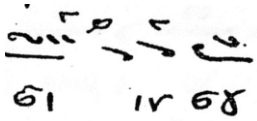




Το τελευταίο παράδειγμα της πρώτης περίπτωσης αποτελεί την εξήγηση της ενέργειας του αντικενώματος μετά απλής στη φράση «*προς γνώσιν σου*».

Ιωάννης ***Νικολαΐδης***

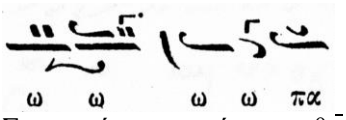


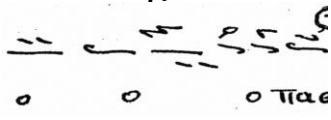


Περίπτωση Β': Αναλύσεις χρονικών χαρακτήρων

Στο πρώτο παράδειγμα αυτής της περίπτωσης ο Νικολαΐδης στη λέξη «*Κλεόπα*» αποτυπώνει την ερμηνεία του παρεστιγμένου γοργού.

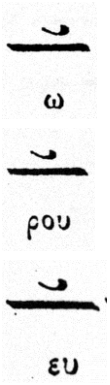
Ιωάννης ***Νικολαΐδης***

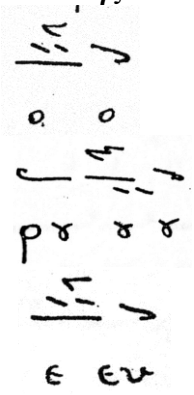




Στην επόμενη περίπτωση θᾱ δούμε τις διάφορες αναλύσεις-ερμηνείες της αναβάσεως ολίγου με κλάσμα («*ομιλών*», «*Ιερουσαλήμ*», «*ευλογείν*»).

Ιωάννης ***Νικολαΐδης***



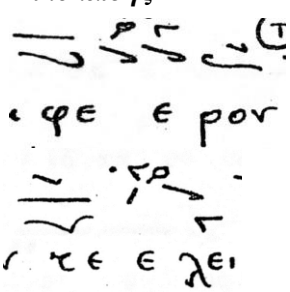


Περίπτωση Γ': Ερμηνεία συμπλοκής χαρακτήρων

Σε αυτήν την περίπτωση θα παρατηρήσουμε την ερμηνεία της συμπλοκής ολίγου μετά κεντημάτων («*συμφέρον*»), είτε υψηλής και κεντημάτων μετά γοργού («*εν τέλει*»).

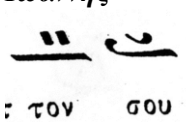
Ιωάννης ***Νικολαΐδης***

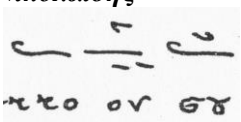




Επίσης ο Νικολαΐδης στην λέξη «*εκήρυττόν σου*», αποτυπώνει την ερμηνεία του ολίγου μετά κεντημάτων άνευ γοργού.

Ιωάννης ***Νικολαΐδης***

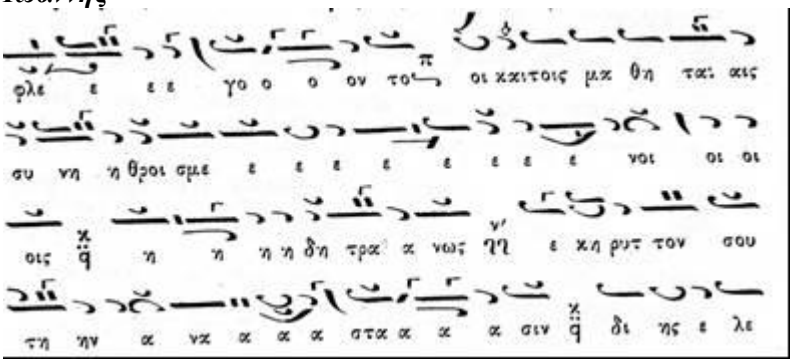




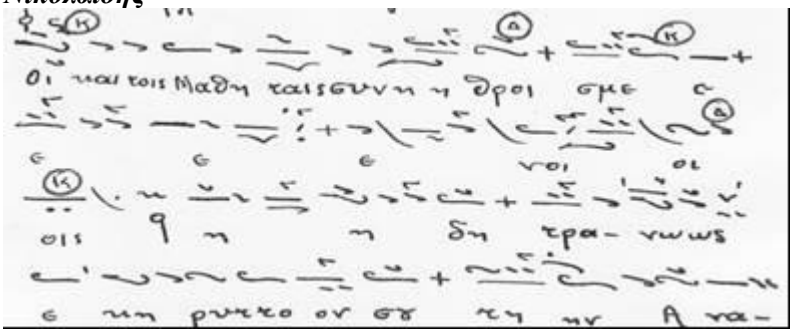
Περίπτωση Δ': Ανάλυσης θέσεως

Η τελευταία περίπτωση που θα μας απασχολήσει είναι η ανάλυση συγκεκριμένης θέσεως. Πράγματι στη φράση «*οι και τοις μαθηταίς συνηθροισμένοις, ήδη τρανώς…*», καταδεικνύεται το εξηγητικό-ερμηνευτικό τάλαντο του Βασιλείου Νικολαΐδη. Η φράση αυτή είναι χαρακτηριστική των μελών του Στιχηραρίου του Πλαγίου του Πρώτου, τόσο στο σύντομο, όσο και στο αργό στιχηράριο, μάλιστα είναι τονισμένη στην τετραφωνία του ήχου και μάλιστα κατά το σύστημα του τροχού, ή αλλιώς κατά το διά πέντε επί το οξύ, που είναι χαρακτηριστικό των πρώτων ήχων. Ο Νικολαΐδης αναλύει την ερμηνεία της συμπλοκής ολίγου μετά κεντημάτων και γοργού, την ερμηνεία της συμπλοκής ίσου και κεντημάτων μετά γοργού υπογραφομένων από το ολίγο και ακολουθούσης αποστρόφου, ολίγου μετά κλάσματος, την ενέργεια της πεταστής, της δίφωνης ανάβασης και ισότητας μετά ομαλού και του συνεχούς ελαφρού σε καταληκτική θέση.

Ιωάννης



Νικολαΐδης



Άξιο παρατήρησης στο συγκεκριμένο παράδειγμα είναι επίσης η χρησιμοποίηση της πεταστής στην πρώτη απόστροφο της λέξης «*ήδη*», που ανταποκρίνεται στην ενέργεια του πιάσματος, που τοποθετούνταν σε περίπτωση τριπλής κατάβασης με αποστρόφους, το οποίο πιστεύω πως είναι ένα ακόμα δείγμα της τέλειας γνώσης της μουσικής ορθογραφίας της Ψαλτικής Τέχνης από τον Βασίλειο Νικολαΐδη. Με αυτό το παράδειγμα ολοκληρώνεται η σύγκριση των δύο συνθέσεων.

Μετά από αυτήν την συγκριτική παρουσίαση, μπορούμε να προχωρήσουμε σε κάποια συμπεράσματα. Κατ' αρχάς, αναμφίβολα υπάρχει συνέχεια και διατήρηση της άγραφης προφορικής παράδοσης της Ψαλτικής Τέχνης του Πανσέπτου Πατριαρχικού Ναού από γενιά σε γενιά Πρωτοψαλτών, Λαμπαδαρίων και Δομεστίκων. Άλλωστε πάντοτε η διατήρηση της παραδοσιακής ψαλτικής αποτελούσε και αποτελεί μέριμνα της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας και αυτό καταδεικνύεται από το γεγονός πως πάντοτε τα πατριαρχικά αναλόγια πλαισιώνονταν από εμβριθέστατους μουσικούς. Ένας από αυτούς της μεγάλης χορείας των Αρχόντων Πρωτοψαλτών, ο Βασίλειος Νικολαΐδης αποτελεί μοναδικό φαινόμενο (τουλάχιστον στον 20ο αιώνα) μελοποιού-εξηγητή-διασκευαστή, κάτι που αποτυπώνεται στις συνθέσεις του. Μελοποιεί ελλείπουσες συνθέσεις, αναλύει και εξηγεί πολλά σημεία

πάνω σε παραδεδομένα πρότυπα της ψαλτικής και διασκευάζει, συνήθως με μεγάλη επιτυχία, συνθέσεις παλαιοτέρων μελοποιών. Μέσω των κειμένων του πολλές φορές γίνεται κατανοητή η ενδεικτική ερμηνεία των σημείων ποιότητας της ψαλτικής, κάτι που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί επικουρικά στη διδασκαλία των αρχαρίων μαθητών, όπου με αντιπαραβολή μεταξύ των κλασικών συνθέσεων και των του Νικολαΐδη θα γινόταν ευκρινέστερη η πρακτικότητα των χειρονομιών, αλλά και των υπολοίπων σημαδιών της ψαλτικής και φυσικά θα μπορούσε να επιτευχθεί το ιδανικό, δηλαδή η ψαλμώδηση των κλασικών μελοποιημάτων χωρίς την ανάγκη υπεραναλύσεων, όπως δυστυχώς συμβαίνει αρκετές φορές, διότι έτσι χάνεται η περιγραφικότητα του υπάρχοντος σημειογραφικού συστήματος. Περαιτέρω αναλύσεις στην σημειογραφία δεν μπορούν να υπάρξουν και αυτό το γνώριζαν καλά οι Τρεις Δάσκαλοι, αφήνοντας μας ως παρακαταθήκη τις δικές τους εξηγήσεις, προσδιορίζοντας με σαφήνεια και απλότητα την ενέργεια όλων των χρησιμοποιουμένων σημείων. Τελειώνοντας, θα ήταν ευχής έργων να γίνει μία κριτική έκδοση των Απάντων του Βασιλείου Νικολαΐδου (μοναδικού στον 20^{ο} αιώνα) από κάποια επίσημη αρχή, αφ' ενός ώστε να γίνει γνωστή η σημασία του έργου και η προσφορά του στην Ψαλτική Τέχνη και αφ' ετέρου ως ένα ελάχιστο μνημόσυνο στη μνήμη του Άρχοντος.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ιωάννου Πρωτοψάλτου, *Αναστασιματάριον νέον αργόν και σύντομον*, έκδοση ένατη, υπό του υιού αυτού Δημητρίου, εν Κωνσταντινουπόλει, εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου, 1905, ανατύπωση από τις εκδόσεις Ρηγόπουλου, Θεσσαλονίκη 2002

Νικολαΐδης Βασίλειος, *Τα ένδεκα Εωθινά*, Σταμπούλ, 1966

Χαλδαιάκης Αχιλλέας, *Ο Άρχων Πρωτοψάλτης της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας Βασίλειος Νικολαΐδης (1915-1985)-Προσέγγιση στο μελοποιητικό έργο του*, άρθρο στον τόμο: *Βυζαντινομουσικολογικά*, εκδόσεις Π. Κυριακίδη, Αθήνα 2010

*Ο **Ανδρέας Σ. Πετράκης** γεννήθηκε το 1987 στην Αθήνα και διαμένει μόνιμα στην Ελευσίνα. Είναι απόφοιτος του τμήματος Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και τελειόφοιτος του Μεταπτυχιακού Προγράμματος «Μουσική Κουλτούρα και Επικοινωνία» των τμημάτων Μουσικών Σπουδών και Επικοινωνίας και Μ.Μ.Ε. του Ε.Κ.Π.Α. Σπούδασε επίσης Βυζαντινή Μουσική με τον Λυκούργο Αγγελόπουλο στο Ωδείο Φίλιππος Νάκας, απ' όπου έλαβε Δίπλωμα με βαθμό «Άριστα». Κατά τα έτη 2008 - 2010 έλαβε μαθήματα φωνητικής και ορθοφωνίας από τον τενόρο και καθηγητή φωνητικής Δημοσθένη Φιστουρή. Επίσης γνωρίζει πρακτικά τον ταμπουρά. Αποτελεί μέλος της Ελληνικής Βυζαντινής Χορωδίας του αείμνηστου Λυκούργου Αγγελόπουλου και της χορωδίας της Μητροπόλεως Νικαίας «Νικαίας Ψαλμωδοί» με διευθυντή τον Δημήτριο Παπαγεωργίου. Υπηρετεί ως ιεροψάλτης σε διάφορους κεντρικούς Ναούς των Αθηνών. Έχει λάβει μέρος ως ομιλητής στο Α΄ Συμπόσιο Σπουδαστών Βυζαντινής Μουσικής που διοργανώθηκε από την Ι. Μ. Νικαίας τον Ιανουάριο του 2012 στο Αιγάλεω και στο Ε΄ Διεθνές Μουσικολογικό και Ψαλτικό Συνέδριο του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας που διοργανώθηκε στην Αθήνα τον Δεκέμβριο του 2012. Το ερευνητικό του ενδιαφέρον εστιάζεται στις δύο τελευταίες περιόδους του σημειογραφικού συστήματος της Ψαλτικής Τέχνης και στην επισήμανση της προφορικής παράδοσης, όπως αποτυπώνεται σε συνθέσεις και ηχογραφήσεις.*

Εκκλησιαστική μουσική και λαογραφική έρευνα: προς την αναθέρμανση μιας παλιάς σχέσης

Γιάννης Πλεμμένος
Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών
jplemmenos@hotmail.com

Abstract. Greek ecclesiastical music has been the object of Greek folklore during the first postwar decades of the 20th century, through the presence of the late Spyros Peristeris, a musical researcher in the then Folklore Archive (nowadays Hellenic Folklore Research Centre) of the Academy of Athens. Peristeris roamed many regions of the Hellenic countryside while recording hundreds of ecclesiastical melodies next to folk songs in the context of his commissioned musical folklore missions. This effort was left behind after his retirement but the demand for the recording and transcription of ecclesiastical music from folklorists returned with new intension in the past few years at the instigation of the last director of the Centre Dr. Aikaterini Polymerou-Kamilaki, under the supervision of the academician professor Stefanos Immelos. This author has already recorded a large number of cantors from various parts of continental and islander Greece, who belong both to educated and self-taught (empirical) cantors. Indeed, in his recent commissioned mission to Skiathos, he located a lot of charismatic cantors who preserve the so-calledi kollyvadic tradition that began from the monastic community of Mount Athos and passed through local intellectuals, such as Alexander Papadiamantis, Alexander Moraitidis and father Georgios Rigas. In this paper, the author attempts a) to offer a retrospection of the relation between ecclesiastical music and Greek folklore, b) to prove the value and necessity of studying ecclesiastical music from the perspective of folklore and c) to offer certain characteristic examples from older and recent missions by researchers of the Centre. He also throws light on certain aspects of this relation, such as the type of musical notation that can be used for the transcription of ecclesiastical melodies gathered from folklore missions, the contribution of self-taught cantors of the countryside to the creation and development of the ecclesiastical repertoire, and the methodology that should be followed during the process of collecting the material.

Περίληψη. Η εκκλησιαστική μουσική έχει καταστεί αντικείμενο της ελληνικής λαογραφίας από τη δεκαετία του 1950 με την παρουσία του αείμνηστου πρωτοψάλτη Σπ. Περιστέρη ως μουσικού συντάκτη στο τότε Λαογραφικό Αρχείο (νυν Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας) της Ακαδημίας Αθηνών. Ο Περιστέρης περιήλθε πολλές περιοχές του ελλαδικού χώρου ηχογραφώντας εκατοντάδες εκκλησιαστικά μέλη στο πλαίσιο των εντεταλμένων λαογραφικών αποστολών του. Η προσπάθεια αυτή ατόνησε μετά την αποχώρησή του, αλλά το αίτημα της ηχογράφησης εκκλησιαστικής μουσικής από λαογράφους επανήλθε μετ' επιτάσεως τα τελευταία χρόνια. Ο συγγραφέας έχει ήδη ηχογραφήσει μεγάλο αριθμό ιεροψαλτών από διάφορα μέρη της χώρας, οι οποίοι ανήκουν τόσο στους σπουδαγμένους όσο και στους πρακτικούς ιεροψάλτες. Η παρούσα ανακοίνωση επιχειρεί α) να κάνει μιαν αναδρομή στη σχέση εκκλησιαστικής μουσικής και ελληνικής λαογραφίας, β) να τονίσει τη σημασία της εκκλησιαστικής μουσικής για την επιστήμη της λαογραφίας και γ) να προσφέρει κάποια χαρακτηριστικά παραδείγματα ηχογραφήσεων από παλαιότερες αποστολές ερευνητών του ΚΕΕΛ. Θίγει επίσης κάποιες ιδιαίτερες πλευρές αυτή της σχέσης, όπως το είδος της μουσικής σημειογραφίας που πρέπει να χρησιμοποιείται στη μεταγραφή εκκλησιαστικών μελών.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η σχέση της εκκλησιαστικής μουσικής και της λαογραφικής επιστήμης είναι μία οικεία αλλά λίγο μελετημένη υπόθεση (τουλάχιστον στον ελληνικό χώρο). Τούτο οφείλεται στο ότι οι περισσότεροι λαογράφοι δεν είναι μουσικοί αλλά και οι περισσότεροι μουσικολόγοι δεν ασχολούνται πλέον με τη λαογραφία, προτιμώντας πιο σύγχρονες μορφές ακαδημαϊκής ειδίκευσης, όπως την κοινωνική ανθρωπολογία και την εθνομουσικολογία. Εντούτοις μέχρι τη δεκαετία του 1960 η μουσική

Copyright: © 2014 Γιάννης Πλεμμένος. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης

λαογραφία ως όρος (αλλά και περιεχόμενο) ήταν ακόμα διαδεδομένη στην ευρωπαϊκή επιστημολογία συμπεριλαμβανομένης της ελληνικής[1]. Καθώς όμως η μουσική λαογραφία είχε ταυτισθεί (και) με τα εθνικιστικά κινήματα (κυρίως της ανατολικής Ευρώπης και των Βαλκανίων) άρχισε να εγκαταλείπεται και να αντικαθίσταται από την εθνομουσικολογία ή τη μουσική ανθρωπολογία[2].

Είναι γεγονός ότι η λαογραφία έχει ως κύριο μέλημά της τη μελέτη των εθνικών πολιτισμών, εν αντιθέσει με την κοινωνική ανθρωπολογία που επεκτείνεται σε αλλότριους πολιτισμούς και παραδόσεις[3]. Έτσι, ο ανθρωπολόγος απέφευγε, μέχρι πρόσφατα, να ερευνά το δικό του πολιτισμό με το σκεπτικό ότι, ως γηγενής, ενδέχεται να είναι προϊδεασμένος ή και προκατειλημμένος (θετικά ή αρνητικά). Εντούτοις, τις τελευταίες δεκαετίες η κοινωνική ανθρωπολογία έχει στραφεί στους λεγόμενους «οικείους» πολιτισμούς, αυτούς δηλ. που ανήκουν στο περιβάλλον του ερευνητή, με την προϋπόθεση βέβαια της τήρησης κάποιων στοιχειωδών επιστημονικών κανόνων[4].

Στον ελληνικό χώρο, η μουσική λαογραφία υπηρετήθηκε από γνωστούς και έγκριτους μουσικούς λαογράφους, με πρώτη τη Μέλπω Λογοθέτη-Μερλιέ (1890-1979), που εισήγαγε τον όρο[5]. Η Μερλιέ, που ίδρυσε το Σύλλογο Δημοτικών Τραγουδιών (μετέπειτα Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο) ασχολήθηκε και με την εκκλησιαστική μουσική, συλλέγοντας μεταξύ άλλων ηχογραφήσεις από ιεροψάλτες και κληρικούς, οι οποίες κυκλοφόρησαν σχετικά πρόσφατα[6]. Οι ύμνοι ηχογραφήθηκαν σε δίσκους 78 στροφών από την Μέλπω Μερλιέ και τους συνεργάτες της με σκοπό, μεταξύ άλλων, να μελετηθούν οι διαφορές μεταξύ της έντυπης μουσικής και της προφορικής παράδοσης.

Οι τελευταίες εξελίξεις στην Εθνομουσικολογία επαναφέρουν τόσο την ξεχασμένη (και παρεξηγημένη) μουσική λαογραφία όσο και τη σχέση της λαογραφικής επιστήμης και έρευνας με την εκκλησιαστική μουσική. Για να είμαστε δίκαιοι, οι λαογράφοι έχουν μελετήσει (και μελετούν) άλλες μορφές εκκλησιαστικής παράδοσης και τέχνης που αλληλεπιδρούν με το λαϊκό πολιτισμό, όπως τις θρησκευτικές εορτές και πανηγύρεις, την εκκλησιαστική ζωγραφική και ξυλογλυπτική κ.ά. Υπάρχει και ο κλάδος της θρησκευτικής λαογραφίας που έχει γνωρίσει ιδιαίτερη ανάπτυξη την τελευταία δεκαετία μέσα από επιστημονικές δημοσιεύσεις γνωστών λαογράφων του ελλαδικού χώρου[7]. Στο πλαίσιο αυτό, η εκκλησιαστική μουσική ως αντικείμενο της ελληνικής λαογραφίας παραμένει ζητούμενο.

Από πού όμως προκύπτει αυτή η ανάγκη; Και πώς μπορεί να ενταχθεί αβίαστα η εκκλησιαστική μουσική σε ένα επιστημονικό κλάδο που μελετά το λαϊκό πολιτισμό; Μια απάντηση είναι πως αρκετά συχνά οι ίδιοι οι ερμηνευτές δημοτικής μουσικής είναι ιερείς, ιεροψάλτες ή έχουν στοιχειώδεις γνώσεις ψαλτικής. Για να χρησιμοποιήσω ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα από την προσωπική μου ερευνητική εμπειρία, ένας παραδοσιακός βιολιστής ενός μικρού χωριού της Μεσσηνίας υπηρετεί μέχρι σήμερα, παρά την προχωρημένη ηλικία του, το αναλόγιο του εκεί ενοριακού ναού και κατά τη συνέντευξη που μου παραχώρησε, ζήτησε ο ίδιος στο τέλος να μου ψάλει κάποια εκκλησιαστικά

---

[1] Για τη μέθοδο της μουσικής λαογραφίας, βλ. την κλασική μελέτη του ρουμάνου Constantin Brăiloiu, "Outline of a Method of Musical Folklore", *Ethnomusicology*, τ. 14, no. 3 (1970), σ. 389-417.

[2] Βλ. Michael Herzfeld, *Πάλι Δικά μας: Λαογραφία, Ιδεολογία και η Διαμόρφωση της Σύγχρονης Ελλάδας*, Μ. Σαρηγιάννης (μετάφρ.), εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002 και Αλ. Κυριακίδου-Νέστορος, «Η Ρομαντική έννοια του έθνους και η Λαογραφία», *Ανθολόγιο δοκιμίων για το δημόσιο και ιδιωτικό βίο στην Ελλάδα (19ος-20ος αιώνας)*, Κ. Γκότσης & Ε. Μπεγλίτη-Σπαθάρη (επιμ.), εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2008.

[3] Για τη σχέση Λαογραφίας και Ανθρωπολογίας βλ. Κατερίνα Κακούρη, «Η Ελληνική Λαογραφία σε σχέση με την Εθνολογία και την Ανθρωπολογία», *Πρακτικά Δ΄ Συμποσίου Λαογραφίας του Βορειοελλαδικού Χώρου, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου*, Θεσσαλονίκη 1983, σ. 55-73.

[4] Μ. Γ. Μερακλής, «Οι θεωρητικές κατευθύνσεις της Λαογραφίας μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο», *Λαογραφία* 27 (1971), σ. 3-24.

[5] Με το δοκίμιό της *Η Μουσική Λαογραφία στην Ελλάδα*, εκδ. Σιδέρης, Αθήνα 1935.

[6] *«Και ανυμνήσωμεν», εκκλησιαστικοί ύμνοι ηχογραφημένοι το 1930 από τη Μέλπω Μερλιέ*, επιμ. Μάρκος Δραγούμης, εκδ. Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών - Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο. Μεταξύ των ερμηνευτών ξεχωρίζουν ο Μητροπολίτης Σάμου Ειρηναίος (1878-1963), που διέμεινε στην Κων/πολη μεταξύ 1907-1922, επί πρωτοψαλτείας Ιακώβου Ναυπλιώτου, και ο νεαρός τότε Σίμων Καράς (1903-1999) με τη χορωδία του.

[7] Βλ. ενδεικτικά Μ. Γ. Βαρβούνης, *Παραδοσιακή θρησκευτική συμπεριφορά και θρησκευτική λαογραφία*, Οδυσσέας, Αθήνα 1995.

μέλη, και μάλιστα από τα πιο απαιτητικά (κοινωνικά)[8]. Γι' αυτό και οι λαογράφοι ηχογραφούσαν (ή απλώς κατέγραφαν) συχνά και εκκλησιαστικά μέλη από τους λαϊκούς τραγουδιστές. Σε αυτό πρέπει να προστεθεί και η λεγόμενη παρα-εκκλησιαστική υμνογραφία που είναι συνήθως σκωπτική αλλά αποτελεί μέρος και αυτή της ευρύτερης θρησκευτικής παράδοσης ενός τόπου[9].

2. Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΣΠ. ΠΕΡΙΣΤΕΡΗ

Στο αρχείο του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών απόκεινται εκατοντάδες ηχογραφήσεις ιεροψαλτών από παλαιότερους και νεότερους ερευνητές, οι οποίες ελήφθησαν κατά τη διάρκεια εντεταλμένων αποστολών τους σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας. Η διαδικασία αυτή ξεκίνησε στα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια με την παρουσία του Σπύρου Περιστέρη ως μουσικού συντάκτη του τότε Λαογραφικού Αρχείου (νυν Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας) της Ακαδημίας Αθηνών[10]. Ας σημειωθεί ότι το Λαογραφικό Αρχείο, που είχε ιδρυθεί το 1918 από το Νικολάο Πολίτη (Νομ. 432), φιλοξενούσε την Εθνική Μουσική Συλλογή, η οποία αργότερα υπήχθη στο μουσικό τμήμα. Το 1937 ο τότε μουσικός του Λαογραφικού Αρχείου Θρασύβουλος Γεωργιάδης υπέβαλε υπόμνημα «δια την οργάνωσιν του Μουσικού του Αρχείου Τμήματος και τον εξοπλισμόν του με την αγοράν του καταλληλοτέρου μηχανήματος, δια την μηχανικήν φωνοληψίαν των λαϊκών μελωδιών». Το 1939 αποκτήθηκε φωνοληπτικό μηχάνημα (Telefunken) από το Λαογραφικό Αρχείο, το οποίο δεν πρόλαβε να χρησιμοποιηθεί λόγω της κήρυξης του πολέμου[11].

Όλα άλλαξαν το 1950, όταν αποσπάσθηκε από τη Μέση Εκπαίδευση ο Σπύρος Περιστέρης. Τότε το Λαογραφικό Αρχείο απέκτησε το πρώτο μπομπινόφωνο (όπου μεταγράφηκαν οι κέρινοι δίσκοι) και τον Αύγουστο του 1951 διεξήχθη η πρώτη λαογραφική αποστολή στα Ιωάννινα, στην οποία ο Περιστέρης συνόδευε τον αείμνηστο Δημ. Οικονομίδη[12]. Ας σημειωθεί ότι το ίδιο χρονικό διάστημα βρισκόταν στην Ελλάδα ο ελληνοαμερικανός φιλόλογος Δημήτρης Νοτόπουλος, με δικά του μηχανήματα φωνοληψίας, με σκοπό να συγκεντρώσει δημοτικά τραγούδια από διάφορα μέρη της χώρας[13].

Ο Περιστέρης περιήλθε πολλές περιοχές της ηπειρωτικής κυρίως Ελλάδας (Πελοπόννησο, Μακεδονία, Ήπειρο) αλλά και της νησιωτικής (Σκιάθο, Ρόδο, Κω), όπου φρόντισε, δίπλα στα δημοτικά τραγούδια και σκοπούς, να ηχογραφήσει εκκλησιαστικές μελωδίες από τοπικούς ιεροψάλτες και ιερείς. Η ιδιότητά του ως πρωτοψάλτη του μητροπολιτικού ναού Αθηνών και καθηγητή βυζαντινής μουσικής στο Ωδείο Αθηνών, αφ' ενός μεν του έδινε το «δικαίωμα» για κάτι τέτοιο, αφετέρου δε λειτουργούσε αφοπλιστικά στους πληροφορητές του, οι περισσότεροι από τους οποίους θεωρούσαν τιμή τους να ψάλλουν για τον Περιστέρη. Ακόμα και σήμερα το πέρασμά του έχει μείνει

[8] Πρόκειται για τον Παναγιώτη Μπαρούνη (80 ετών) από το χωριό Άγριλος Μεσσηνίας, που ηχογράφησα το 2010.

[9] Βλ. Κατερίνα Κωστίου, *Παρωδία εμπαικτική και παρωδία παιγνιώδης: Ο ανώνυμος Σπανός (14ος-15ος αι.) και ο Κανών Περιεκτικός πολλών εξαιρέτων πραγμάτων των εις πολλάς πόλεις & νήσους & έθνη & ζώα εγνωσμένων του Κωνσταντίνου Δαπόντε (18ος αι.)*, εκδ. Περίπλους, Αθήνα 1997.

[10] Για τη δράση του Περιστέρη στο Κέντρο Λαογραφίας, βλ. στο συλλογικό τόμο *Οι δύο όψεις της Ελληνικής Μουσικής Κληρονομιάς – αφιέρωμα εις μνήμην Σπυρίδωνος Περιστέρη, Πρακτικά Μουσικολογικής Συνάξεως (Μέγαρο Ακαδημίας Αθηνών, 10 και 11 / 11/ 2000*, επιμ. Ευστ. Μακρής, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών 18, Αθήνα 2003.

[11] Για το Νικόλαο Πολίτη και την Εθνική Μουσική Συλλογή, βλ. στο συλλογικό τόμο *Ο Νικόλαος Γ. Πολίτης και το Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας – Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου (Μέγαρον Ακαδημίας Αθηνών, 4-7 Δεκεμβρίου 2003)*, επιμ. Αικατ. Πολυμέρου-Καμηλάκη, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών 23, Αθήνα 2012.

[12] Βλ. Δημ. Β. Οικονομίδης, «Λαογραφικές αποστολές στην Ήπειρο από το 1951 έως το 1967», *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης Ελληνικής Λαογραφίας*, τ. 31-32 (2004-2008).

[13] Μεταξύ 1952-1953, ο Δημ. Νοτόπουλος ηχογράφησε εκκλησιαστική μουσική, δημοτικά τραγούδια και διηγήσεις σε διάφορες περιοχές της χώρας, απ' όπου καταρτίστηκε η ομώνυμη συλλογή του (AFC 1958/012), που βρίσκεται στο Archive of Folk Culture, American Folklife Center, στη Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου στην Ουάσιγκτον.

αξέχαστο στους παλαιότερους που τον θυμούνται με νοσταλγία και διαβεβαιώνουν ότι η παρουσία του ήταν καταλυτική. Στην αποδοχή του Περιστέρη συνέβαλε τα μάλλα και η αναμετάδοση των ακολουθιών της Μητροπόλεως Αθηνών από την ελληνική ραδιοφωνία επί σειρά ετών.

Ο Περιστέρης ήταν αρκετά προσεκτικός τόσο στις ηχογραφήσεις που έκανε όσο και στα σχόλια με τα οποία τις συνόδευε. Κατά πάγια τακτική μέχρι σήμερα, οι ερευνητές του ΚΕΕΛ υποχρεούνται να απομαγνητοφωνούν όλο το ηχογραφημένο υλικό που κομίζουν από τα πεδία όπου μεταβαίνουν σε πολυσέλιδα τετράδια (που σήμερα είναι δακτυλογραφημένα στον υπολογιστή αλλά παλαιότερα ήταν χειρόγραφα). Ο Περιστέρης σημειώνει συστηματικά την ηλικία, καταγωγή και μόρφωση των ερμηνευτών που ηχογραφεί, ενώ και ο ήχος του είναι συνήθως αρκετά καθαρός για τα δεδομένα της εποχής. Κάποιες φορές η ιδιότητα των ερμηνευτών ως ιεροψαλτών ή ιερέων προκύπτει σχεδόν αβίαστα από την ερμηνεία των δημοτικών ασμάτων, κάτι που ο Περιστέρης φρόντιζε συστηματικά να σημειώνει. Ας σημειωθεί ότι ο Περιστέρης είχε αρχίσει τη δημιουργία ηχητικού αρχείου εκκλησιαστικής μουσικής, το οποίο δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει μέχρι την συνταξιοδότησή του.

Τη σημασία των ιεροψαλτών και ιερέων στη διάσωση και διάδοση της δημοτικής μουσικής αλλά και την ανάγκη οι λαογράφοι να συμπεριλαμβάνουν εκκλησιαστικά μέλη στις ηχογραφήσεις τους τόνιζε και ο αείμνηστος Σίμων Καράς. Η ειδοποιός διαφορά του Καρά από τον Περιστέρη ήταν ότι ο μεν πρώτος δεν ενδιαφερόταν τόσο για την ηχογράφηση εκκλησιαστικών μελών από λαϊκούς τραγουδιστές όσο για την ερμηνεία δημοτικών τραγουδιών από ιεροψάλτες και ιερείς. Εντούτοις, στη μέθοδό του για την εκμάθηση της εκκλησιαστικής μουσικής (την οποία θεωρούσε ως ένα από τους δύο κλάδους της καθόλου ελληνικής μουσικής) συμπεριέλαβε και αρκετά δημοτικά τραγούδια τα οποία ενέταξε στις ενότητες των ήχων. Η μέθοδος του Καρά, παρά τις αντιδράσεις που προξένησε, συνέβαλε και αυτή στην προσέγγιση της εκκλησιαστικής μουσικής στο χώρο του λαϊκού πολιτισμού[14].

3. ΟΙ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΜΕΛΩΝ ΤΟΥ ΚΕΕΛ

Στο κεφάλαιο αυτό έχουν συγκεντρωθεί κάποιες σημαντικές ηχογραφήσεις εκκλησιαστικής μουσικής από λαογραφικές αποστολές του ΚΕΕΛ στις δεκαετίες του 1950 και του 1960. Ένα από τα πρώτα εκκλησιαστικά μέλη ηχογραφήθηκαν από τον Περιστέρη το 1955 (με Philips) στην Κοζάνη από τον ιερέα Δημήτριο Χάτσιο που ερμήνευσε με μεγάλη δεξιοτεχνία το κάθισμα του Σαββάτου του Ακαθίστου Ύμνου «Ο μέγας στρατηγός» σε αργό ειρμολογικό μέλος (χφ. 2154, σ. 28). Πρόκειται για μέλος άλλο από αυτό των Κολλυβάδων που έχει καταγράψει ο Γεώργιος Ρήγας (σε Α΄ ήχο)[15] και έχει ηχογραφήσει η Ελληνική Βυζαντινή Χορωδία υπό τη διεύθυνση του αείμνηστου Λυκούργου Αγγελόπουλου[16]. Ο ίδιος πληροφορητής ερμήνευσε με παρόμοια δεξιοτεχνία το ακριτικό τραγούδι του αϊ-Γιώργη («Ένα μικρό μπεόπουλο») στη χρωματική κλίμακα του πλ. Β΄ (σ. 27)[17].

Το 1956 στην Κέρκυρα ο Περιστέρης ηχογράφησε (με Philips) μια σειρά τροπαρίων της Θείας Λειτουργίας του Ι. Χρυσοστόμου από την πολυφωνική χορωδία του Θεόδωρου Μωραΐτη στο επτανησιακό ιδίωμα και με συνοδεία εκκλησιαστικού οργάνου (χφ. 2458, σ. 7-8). Ηχογραφήθηκαν τα εξής μέλη: «Άγιος ο θεός», «Σε υμνούμεν», «Είς άγιος», «Ανείτε τον Κύριον» του Μάντζαρου και το απολυτίκιο του αγίου Σπυρίδωνος («Της συνόδου της πρώτης»)[18]. Ο Θεόδ. Μωραΐτης γεννήθηκε

[14] Για το Σίμωνα Καρά, βλ. Λυκούργου Αγγελόπουλου, «Η σημασία του έργου του Σίμωνος Καρά», *Σύναξη*, τ.16 (1985), σ. 55-58 και Νίκου Διονυσόπουλου, «Σίμων Καράς - Ο τελευταίος των μεγάλων δασκάλων του Γένους, ο τελευταίος των Βυζαντινών», *Δίφωνο* 1999.

[15] Βλ. Γεωργίου Ρήγα, *Μελωδήματα Σκιάθου, τονισθέντα μετά πάσης δυνατής ακριβείας*, Αθήνα 1958, σ. 70-71.

[16] Βλ. στο δίσκο ακτίνας *Η ακολουθία του Ακαθίστου Ύμνου*, ΕΛΒΥΧ 3 & 4 (1994).

[17] Το τραγούδι αναφέρεται στον ανόσιο έρωτα ενός τούρκου για μια χριστιανή, η οποία τελικά σώζεται θαυματουργικά με τη μεσολάβηση του αγίου Γεωργίου αλλά και ο τούρκος, που αποκαλύπτεται ότι ήταν εξισλαμισμένος χριστιανός, επιστρέφει στην πίστη του.

[18] Ο Μάντζαρος έγραψε τρεις λειτουργίες, δύο Καθολικές και μία Ορθόδοξη. Η Ορθόδοξη, που ονομάζεται Κερκυραϊκή, συνετέθη το 1834 για τετράφωνη ανδρική χορωδία, σε Μιb μείζονα, με την ευκαιρία της χειροτονίας του Μητροπολίτη Κερκύρας Χρυσάνθου στο Μητροπολιτικό Ναό. Με την ίδια λειτουργία ενθρονίστηκε το 1850 και ο Μητροπολίτη Κερκύρας Αθανάσιος. Για περισσότερα, βλ. Κώστας Καρδάμης,

στην περιοχή Γαρίτσα και διδάχθηκε την ψαλτική τέχνη από τον τότε εφημέριο του Ιερού Ναού Θεοτόκου Βλαχέρνας Γαρίτσας Σταμάτιο Κρητικό. Διετέλεσε για 40 περίπου χρόνια ιεροψάλτης στο ναό των Αγίων Πάντων πόλεως. Ήταν δικαστικός υπάλληλος και πέθανε σε ηλικία 65 ετών[19].

Το 1960 ο μουσικός συντάκτης του Λαογραφικού Αρχείου Σταύρος Καρακάσης (που συνόδευε τον Γ. Σπυριδάκη) ηχογράφησε (με Philips EL 3516) στην Αιγιαλούσα Κύπρου[20] τον ιεροψάλτη Θεμιστοκλή Πατσιώτη σε έναν εκκλησιαστικό ύμνο που ακουγόταν στους γάμους και τα βαφτίσια: «Προ σε τον δημιουργόν, τον απάντων πλαστουργόν, αναπέμπωμεν ευχάς δια χάριτας τας σας, ω αθάνατε θεέ, ύψιστε δημιουργέ, συ παρήγαγες εις φως, μας εστόλισας κομψώς. Να φυλάξης εν υγεία και εν άκρα ευτυχία νεονύμφους, παρανύμφους και τους περιεστώτας εις την χαράν ταύτην. Συ, θεέ, η πανσοφία, η αΐδιος ουσία, τη κλεινή σου νεολαία, τη ακμή ως πολλά νέα, πάρεξον ως δαψιλώς το ουράνιόν σου φως».

Ο ύμνος αυτός είχε ήδη καταγραφεί με τη μουσική του σε μια συλλογή εξωτερικής μουσικής του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα, όπου περιγράφεται ως «άσμα δια σχολεία στιχουργηθέν παρά του διδασκάλου Κ. Ν. Κοντοπούλου, μελοποιηθέν δε παρά του πρωτοψάλτου Σμύρνης Μισαήλ Μισαηλίδου»[21]. Η μόνη αξιοσημείωτη διαφορά της νεότερης εκδοχής από την παλαιότερη (εκτός ελαχίστων μελωδικών παρεκκλίσεων) είναι η αντικατάσταση του στίχου «Να φυλάξης … νεονύμφους, παρανύμφους και τους περιεστώτας» με τη φράση «συνδρομητάς και άλλους κτήτορας μικρούς μεγάλους». Φαίνεται λοιπόν ότι εν λόγω μέλος διασκευάσθηκε από τους κύπριους μουσικούς από σχολικό τραγούδι σε γαμήλιο άσμα.

Στην αποστολή του Δημ. Λουκάτου στη νήσο Ερείκουσα (πάνω από την Κέρκυρα) τον Ιούλιο του ίδιου έτους (1960) ηχογραφήθηκε ο εφημέριος του νησιού Άνθιμος Κουτσούρης που έψαλε, στο Κερκυραϊκό ιδίωμα, το μεγαλυνάριο του αγ. Σπυρίδωνος από την εορτή της 11ης Αυγούστου (Ανάμνησις θαύματος αγίου Σπυρίδωνος εν Κερκύρα)[22].

Το 1961 ο Περιστέρης ηχογράφησε (με Grundig TK35) στην περιφέρεια Αιτωλίας-Ακαρνανίας από το Βασίλειο Παπαδόπουλο εκ Προυσού, ιεροψάλτη εν Αθήναις (στο ναό της Χρυσοσπηλιώτισσας), το απολυτίκιο της Παναγίας της Προυσιώτισσας, που βασίζεται στο μέλος του απολυτικίου του αγ. Σπυρίδωνος (σ. 180)[23]. Πρόκειται για τη θαυματουργή εικόνα που απόκειται στη Μονή του Προυσού Ευρυτανίας και η οποία, σύμφωνα με την παράδοση, έφτασε στην Ελλάδα από κάποιο ναό της Προύσας της Μικράς Ασίας κατά την περίοδο της εικονομαχίας (περ.829)[24].

Αρκετά παραγωγική υπήρξε η αποστολή του Περιστέρη στην Άμφισσα Παρνασσίδος το 1964, όπου ηχογράφησε (με Telefunken 85) «διάφορα εκκλησιαστικά μέλη εκ παραδόσεως ακουστικής ψαλλόμενα». Από τον παλαιό ιεροψάλτη Γεώργιο Γιδόγιαννο (68 ετών) ηχογράφησε τον ειρμό της Θ' Ωδής των Χριστουγέννων μετά του μεγαλυναρίου («όπως τον έχει ακούσει από παλαιούς ιεροψάλτας») συνοδεία ισοκρατήματος (του Περιστέρη;) (χφ. 2886, σ. 7). Το ίδιο μέλος («Μεγάλυνον ψυχή μου» – «Μυστήριον ξένον») έψαλε και ο Ευάγγελος Σπαθάρης (36 ετών) εκ Καβάλας,

---

Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος: Ενότητα μέσα στην πολλαπλότητα, Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών, Κέρκυρα 2008.

[19] Οι πληροφορίες από την ιστοσελίδα http://kerkiraikipsaltiki.blogspot.gr/p/blog-page_9567.html

[20] Η Αιγιαλούσα ή Γιαλούσα (τουρκ: Yeni Erenköy) είναι κατεχόμενο χωριό της επαρχίας Αμμοχώστου.

[21] Πρόκειται για τη συλλογή Γ. Ζωγράφου Κέιβελη, *Μουσικόν Απάνθισμα διαφόρων ασμάτων*, τ. Β΄, Κων/πολη 1872, σ. 21-22. Ο Μισαηλίδης δίδαξε στην Ευαγγελική Σχολή της Σμύρνης και συνέγραψε το *Νέον Θεωρητικόν* (Αθήνα 1902), όπου διαλαμβάνει ζητήματα της εκκλησιαστικής και αρχαίας ελληνικής μουσικής.

[22] *Ήχος γ'. Την τιμιωτέραν των Χερουβίμ.* Των θαυμάτων πέλαγος γεγονώς, πάσης τρικυμίας εν θαλάσση τε και εν γη, μέγιστε Σπυρίδων, διάσωζε ευχαίς σου, τους επικαλουμένους μέγα σον όνομα.

[23] *Απολυτίκιον, ήχος α'. Της Συνόδου της πρώτης*. Της Ελλάδος απάσης Συ προΐστασαι πρόμαχος, και τερατουργός εξαισίων τη εκ Προύσης Εικόνι σου, Πανάχραντε Παρθένε Μαριάμ, και γαρ φωτίζεις εν τάχει τους τυφλούς, δεινούς τε απελαύνεις δαίμονας, και παραλύτους δε συσφίγγεις Αγαθή, κρημνών τε σώζεις και πάσης βλάβης τους σοι προστρέχοντας. Δόξα τω σω ασπόρω τοκετώ, δόξα τω σε θαυμαστώσαντι, δόξα τω ενεργούντι δια Σου τοιαύτα τέρατα.

[24] Ανάμεσα στα θαύματα της εικόνας αναφέρεται η θεραπεία του οπλαρχηγού Γ. Καραϊσκάκη από ελονοσία (1824) και η παύση μιας επιδημίας γρίπης το 1918 στο Αγρίνιο, μετά από την περιφορά της εικόνας. Βλ. την ακολουθία της Παναγίας Προυσιώτισσας από τον Γρηγόριο Ε', έκδ. της Ι. Μονής (1994).

πρωτοψάλτης Μητροπολιτικού Ναού Αμφίσσης με αρκετή δεξιοτεχνία. Οι δύο ανωτέρω έψαλαν και στίχους από την «Τιμιωτέρα» σε Α' ήχο: ο Γιδόγιαννος το «Μεγαλύνει η ψυχή μου τον Κύριον» και ο Σπαθάρης το «Ότι επέβλεψεν» (σ. 8). Ο Ανδρέας Ζησόπουλος (82 ετών) έψαλε το στιχηρό των Αίνων της Μεγ. Τετάρτης «Σε τον της Παρθένου υιόν» (Α' ήχος), όπως «το έμαθε από τον καθηγητήν και ιεροψάλτην Δημητρακόπουλον» (σ. 8). Από τον ιεροψάλτη και γεωργό Χαράλαμπο Θεοχάρη από τη Δεσφίνα (39 ετών) ηχογραφήθηκε το τροπάριο της Μεγ. Τεσσαρακοστής «Της μετανοίας άνοιξόν μοι» σε ήχο Β΄ «όπως το άκουσε από παλαιούς ιεροψάλτας» (σ. 110). Ο τελευταίος πληροφορητής ερμήνευσε και έξι ακόμα δημοτικά τραγούδια[25].

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και το τραγούδι της άλωσης της Κων/πολης «Σημαίνει ο θεός, σημαίνουν τα ουράνια», από τον έμπορο Γεώργιο Ηλ. Καλλία (70 ετών), για το οποίο ο Περιστέρης σημειώνει ότι το «έμαθε από ένα μοναχό της Μονής των Ταξιαρχών Αιγίου ονόματι Χρύσανθον, το έτος 1930. Έχει τεχνικήν βυζαντινής μελωδίας του πλαγίου πρώτου ήχου» (σ. 62). Στο τραγούδι συμφύρονται στίχοι από άλλο τραγούδι της άλωσης («Καλόγρια τηγάνιζε»), ενώ κάθε ημιστίχιο ακολουθείται από κράτημα (τεριρέμ) και τσάκισμα («σιγαλά, σιγά-σιγά»)[26].

Αργότερα το ίδιο έτος (1961) η αείμνηστη Δόμνα Σαμίου διέσωσε από έναν ιερέα της Αστυπάλαιας (που δεν κατονομάζεται) ηχογραφημένο απόσπασμα εμμελούς απαγγελίας από το ευαγγέλιο της ακολουθίας του Νυμφίου της Μεγάλης Δευτέρας (Ματθ. 22, 41-46): «Ει ουν Δαβίδ καλεί αυτόν Κύριον, πώς υιός αυτού εστί; Και ουδείς ηδύνατο αυτώ αποκριθήναι λόγον, ουδέ ετόλμησέ τις απ' εκείνης της ημέρας επερωτήσαι αυτόν ουκέτι» (κατάληξη), που ακολουθείται από το επιφώνημα «Δόξα σοι, κύριε, δόξα σοι» (από ανώνυμο ψάλτη).

Το 1965 στο Νέο Σούλι Σερρών ο διευθυντής ερευνών του ΚΕΕΛ Γιώργος Αικατερινίδης ηχογράφησε (με Butoba MT5) από τον ιερέα του χωριού παπά-Δημήτρη Πατραμάνη «τη δέησιν την οποίαν κάνει ο ιερεύς όταν τοποθετεί τα υψώματα κατά την περιφορά των εικόνων κατά την πανήγυριν του αγίου Γεωργίου» και η οποία περιλαμβάνει το «Χριστός ανέστη», το απολυτίκιο του αγίου Γεωργίου («Ως τον αιχμαλώτων ελευθερωτής») και άλλες ευχές[27].

Το Σεπτέμβριο του ίδιου έτους (1965) η Άννα Παπαμιχαήλ (τ. διευθύντρια του ΚΕΕΛ) ηχογράφησε (με Butoba TS 71) στο Φανάρι Καρδίτσας το απολυτίκιο του αγ. Σεραφείμ του νέου ιερομάρτυρος (πολιούχου της πόλης, 4/12) από τον ιεροψάλτη Κωνσταντίνο Χόχορο στο ναό του αγίου όπου χτίστηκε στον τόπο του μαρτυρίου του (στο παζάρι)[28]. Ο ίδιος πληροφορητής ερμήνευσε και το ερωτικό τραγούδι «Τριανταφυλλάκι μ' κόκκινο» (καθιστικό).

Το 1967 ο Σταύρος Καρακάσης ηχογράφησε μια κωδωνοκρουσία στο Μητροπολιτικό ναό Αργοστολίου της Κεφαλονιάς από τον ιερέα Ιωάννη Μοσχονά με τον υιό του.

Το 1969 ο Περιστέρης ηχογράφησε (με Telefunken) στη Σκιάθο αρκετά μέλη της μουσικής παράδοσης των Κολλυβάδων από δύο ιεροψάλτες και έναν ιερέα[29]. Ο πρώτος από τους ιεροψάλτες, Μιχαήλ Μιτζέλος (66 ετών), φαρμακοποιός, αφού πρώτα του αφηγήθηκε «το ιστορικόν της ελεύσεως εις Σκιάθον των Κολλυβάδων μοναχών εξ Αγίου Όρους εις την μονήν Ευαγγελιστρίας της Σκιάθου», του έψαλε οκτώ

[25] «Βλάχος αποκοιμήθηκε» (σ. 87), «Σ' ένα δεντρί ακούμπησα» (σ. 88), «Τι τράβηξα ο μαυρόμοιρος» (σ. 107), «Χρυσός αητός τριγύριζε» (σ. 106), «Απόψε φίλους φίλευα», «Σε τούτα σπίτια που 'ρθαμε» (σ. 108).

[26] «Σημαίνει ο θεός, *σιγαλά, σιγά-σιγά*, σημαίνουν τα ουράνια, *το τεριρέμ, το τεριριρέμ, εψάλασι, σιγαλά, σιγά-σιγά*».

[27] «Μέγα το όνομα της αγίας Τριάδος (τρις), ο Θεός δια πρεσβειών της υπερευλογημένης δεσποίνης ημών Θεοτόκου και αειπαρθένου Μαρίας, του αγίου μεγαλομάρτυρος Γεωργίου του τροπαιοφόρου, ου και την πανίερον μνήμην χαρμοσύνως επιτελούμεν και πάντων των αγίων, φύλαξον, σκέπασον, φρούρησον την περιοχήν ταύτην από παντός κακού».

[28] *Ήχος α'. Της ερήμου πολίτης*. Των Αγράφων τον γόνον, Φαναρίου τον πρόεδρον, της Μονής Κορώνας το κλέος Σεραφείμ ευφημήσωμεν, αθλήσας γαρ λαμπρώς υπέρ Χριστού, θαυμάτων επομβρίζει δωρεάς και λυτρούται νοσημάτων φθοροποιών, τους πίστει ανακράζοντας· δόξα τω δεδωκότι σοι ισχύν, δόξα τω σε θαυμαστώσαντι, δόξα τω ενεργούντι δια σου, πάσιν ιάματα.

[29] Για τους Κολλυβάδες, βλ. ενδεικτικά Γ. Βερίτη, «Το αναμορφωτικό κίνημα των Κολλυβάδων και οι δύο Αλέξανδροι της Σκιάθου», *Ακτίνες*, τ. 6 (1943), σ. 99-110 και Τάσου Γριτσόπουλου, «Νικόδημος Αγιορείτης ο Νάξιος και το Κίνημα των Κολλυβάδων», *Επετηρίς Εταιρείας Κυκλαδικών Μελετών,* τ. ΙΣΤ΄ (1996-2000), σ. 46-77.

εκκλησιαστικά τροπάρια «όπως τα ήκουσεν από τους παλαιοτέρους ιεροψάλτας εν Σκιάθω» (χφ. 3461 σ. 16), δύο εκ των οποίων ήταν έργα των μοναχών της μονής: το κοντάκιο της εορτής του Ευαγγελισμού «Τον ομοούσιον πατρί και θείω πνεύματι» (κατά το «Τη υπερμάχω στρατηγώ τα νικητήρια»)[30] και ένα κάθισμα του Αγίου Χαραλάμπους, «Ο εναθλήσας ανδρικώς προς αγώνας» (κατά το «Ο υψωθείς εν τω σταυρώ εκουσίως»).

Άλλα δύο τροπάρια που ερμήνευσε ο ίδιος πληροφορητής ανήκουν στο ρεπερτόριο του Αλέξ. Μωραϊτίδη: το ένα είναι ένας ύμνος σε δεκαπεντασύλλαβο ιαμβικό στίχο αφιερωμένος στη Θεοτόκο που ψάλλεται πριν από το «Άξιον Εστίν…» της Θ. Λειτουργίας» («Δέσποινα πάντων Δέσποινα και πάντων υπερτέρα…») (σ. 18) και το άλλο (σ. 21) ένα προεόρτιο ιδιόμελο της Α΄ Ώρας των Χριστουγέννων («Βηθλεέμ, ετοιμάζου») «ως το έψαλλε ο αείμνηστος Αλέξανδρος Μωραϊτίδης».

Ο ίδιος ιεροψάλτης ερμήνευσε και άλλους δύο τροπάρια κατά το Κολλυβάδικο ύφος από τον Εσπερινό της εορτής των Εισοδίων της Θεοτόκου (21 Νοεμβρίου): ένα εσπέριο («Των Αγίων εις Άγια») «κατά στιχηραρικόν τρόπον, δηλ. εις αργόν ειρμολογικόν μέλος», σύμφωνα με το αυτόμελο «Ως γενναίον εν μάρτυσι» (σ. 19) και ένα απόστιχο («Ένδον εν τω Ναώ του Θεού») κατά το «Χαίροις ασκητικών αληθώς» (σ. 20). Σύμφωνα με τον πληροφορητή, τα τροπάρια αυτά ψάλλονταν στον εσπερινό της Παναγίας της Κουνίστρας (ή Εικονίστριας) που βρίσκεται 8 χλμ. έξω από την πόλη της Σκιάθου και είναι η πολιούχος του νησιού[31].

Μετά από το προεόρτιο τροπάριο των Χριστουγέννων «Αι αγγελικαί προπορεύεσθε δυνάμεις» (σ. 22), ο ίδιος ιεροψάλτης ερμήνευσε δοξαστικό της ακολουθίας των Ωρών των Φώτων «Την χείρα σου την αψαμένην», που αναφέρεται στο χέρι του Προδρόμου που βάπτισε το Χριστό στον Ιορδάνη. Το τροπάριο φέρεται ως ο τελευταίος ύμνος που έψαλε ο Παπαδιαμάντης πριν παραδώσει το πνεύμα του, σύμφωνα με τον πληροφορητή: «Ο αείμνηστος Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης απέθανε το 1911, Ιανουάριο μήνα, παραμονές των Φώτων και αφήκε την μακαρίαν του ψυχήν ψάλλοντας το ανωτέρω μεγάλο για την εορτήν τότε Δοξαστικόν που εκείνες τις ημέρες ψάλλεται πολλάκις» (σ. 23)[32].

Ο έτερος πληροφορητής του Περιστέρη στη Σκιάθο ήταν ο Αθανάσιος Τσολοβίκος (69 ετών), «ιεροψάλτης επί 40/ετίαν εις τον ιερόν ναόν της Γεννήσεως της Θεοτόκου», ο οποίος ερμήνευσε δέκα ακόμα τροπάρια «όπως είχε ακούσει από τον Παπαδιαμάντην και Μωραϊτίδην» (σ. 72). Δύο από αυτά ανήκουν στα μελωδήματα της εορτής των Εισοδίων της Θεοτόκου: πρόκειται για το απολυτίκιο «της Παναγίας της Κουνίστρας» («Σήμερον της ευδοκίας Θεού το προοίμιον») και το κοντάκιο της ίδιας εορτής («Ο καθαρώτατος ναός του Σωτήρος»). Άλλοι τρεις ύμνοι από τον ίδιον πληροφορητή ανήκουν στα τροπάρια της εορτής των Χριστουγέννων: το κοντάκιο της εορτής («Η Παρθένος σήμερον») και δύο ειρμοί (Α΄ και Ε΄) του Κανόνα των Χριστουγέννων («Χριστός γεννάται, δοξάσατε» και «Θεός ων ειρήνης») (σ. 73). Μετά από ένα Κεκραγάριο του Εσπερινού σε Α΄ ήχο (σ. 74), ο ίδιος ιεροψάλτης ερμήνευσε ύμνους από τις τρεις στάσεις της ακολουθίας του Επιταφίου («Η ζωή εν τάφω», «Άξιον εστί», «Αι γενεαί πάσαι») και τέλος το «Χριστός ανέστη» (σ. 75).

Αρκετά εκκλησιαστικά μέλη απέδωσε και ο π. Ιωάννης Πίτσος, εφημέριος του Ι. Ναού των Τριών

[30] Ας σημειωθεί πως το κοντάκιο φέρεται ως σύνθεση του Γρηγορίου Χατζησταμάτη, που χρημάτισε ηγούμενος της Ευαγγελίστριας (1814-16). Βλ. Αλεξ. Μωραϊτίδη, *Με του βορηά τα κύματα: Ταξίδια, περιγραφαί, εντυπώσεις. Σειρά Δ΄: Εις την Αγίαν Βηθλεέμ - Από την Σκιάθον - Παναγία η Τηνιακιά - Παραλειπόμενα*, Ι. Ν. Σιδέρης, Αθήνα 1925, σ. 65

[31] Ιδρύθηκε το 17ο αιώνα και σύμφωνα με τη λαϊκή παράδοση η εικόνα της Παναγίας βρέθηκε κρεμασμένη σε ένα πεύκο και κουνιόταν, εξού και η προσωνυμία της «Κουνίστρα». Η ομώνυμη εικόνα βρίσκεται στο μητροπολιτικό ναό της Σκιάθου και κάθε χρόνο στις 21 Νοεμβρίου, οργανώνεται μεγάλο πανηγύρι. Βλ. π. Γ. Αθ. Σταματά, *Παναγία η Κουνίστρια*, Σκιάθος 2003. Βλ. και το ποίημα του Παπαδιαμάντη «Στην Παναγία την Κουνίστρα» στο Δ. Χατζηπέτρου, *Η Παναγία στην Νεοελληνική Ποίηση*, Αστήρ Παπαδημητρίου, Αθήνα 2008, σ. 166.

[32] Η πληροφορία αυτή επιβεβαιώνεται από το Μωραϊτίδη, που σημειώνει ότι ο Παπαδιαμάντης λίγο πριν εκπνεύσει παρήγγειλε να του φέρουν «ένα βιβλίον [μουσικής] … Μα δεν βάσταξε. Αποκαμωμένος έγειρε το κεφάλι ψιθυρίζοντας – η λαλιά του σωνόταν σιγά-σιγά: "Αφήστε το βιβλίο. Απόψε θα ειπώ όσα ενθυμούμαι απ' έξω". Και ήρχισε ψάλλων τρεμουλιαστά το τροπάρι των Ωρών της παραμονής των Φώτων: "Την χείρα σου την αψαμένην". Αλλά δεν ηκούοντο καθαρά οι λόγοι. Μετ' ολίγον εξέπνευσε». Βλ. *Τα Άπαντα του Αλεξάνδρου Παπαδιαμάντη, (η ζωή, το έργο, η εποχή του)*, τ. ΣΤ΄, επιμ. Γ. Βαλέτα, Σακαλής, Αθήνα 1955, σ. 363-4.

Ιεραρχών (Μητρόπολης της Σκιάθου), «όπως τα έχει ακούσει παλαιότερον, από ιερείς και ιερομονάχους της Μονής Ευαγγελιστρίας της Σκιάθου» (σ. 261). Τα πρώτα τρία τροπάρια προέρχονται από την ακολουθία της εορτής των Τριών Ιεραρχών: το πρώτο από την ακολουθία της Λιτής («Δεύτε της Ουρανίου Τριάδος οι λατρευταί»), το οποίο «έμαθε από τον αείμνηστον διδάσκαλόν του Γεώργιον Ρήγα[33], ιερέα του ναού των Τριών Ιεραρχών», όπως «το είχε μάθει από τον αείμνηστον Ανδρέαν Μπούραν, αρχιμανδρίτην, εφημέριον των Τριών Ιεραρχών», τον οποίον ο Παπαδιαμάντης κάλεσε στο σπίτι του τις τελευταίες ώρες πριν πεθάνει. Τα υπόλοιπα δύο τροπάρια της ίδιας εορτής είναι δύο στιχηρά προσόμοια του Εσπερινού («Χαίροις, Ιεραρχών η Τριάς») σε ήχο πλ. Α΄ (σ. 263-4).

Ακολουθεί το απολυτίκιο του Αγίου Αθανασίου του εν τω Άθω («Την εν σαρκί ζωήν σου») σε ήχο Γ΄ (σ. 265), παλαιός ναΐσκος του οποίου υπήρχε στη Σκιάθο (και αποκαλύφθηκε πρόσφατα) και τρεις ειρμοί (Α΄, Η΄ και Θ΄ Ωδής) από τον Κανόνα του Μεγάλου Σαββάτου («Κύματι θαλάσσης», «Έκστηθι φρίττων, ουρανέ» και «Μη εποδύρου μου, Μήτερ») σε ήχο πλ. Β΄ (σ. 267).

Τα υπόλοιπα τροπάρια από τη φωνή του ίδιου ιερέα ανήκουν στα καθαυτό Κολλυβάδικα μέλη που ακούγονταν σε αγρυπνίες και παννυχίδες: ένα προσόμοιο της εορτής των Εισοδίων («Των Αγίων εις Άγια») σε ήχο Δ΄ και «εις αργόν ειρμολογικόν μέλος, το λεγόμενον κολλυβάδικον» (σ. 267), στίχοι από τον πολυέλεο «Δούλοι Κύριον» σε ήχο Α΄, «όπως τους ψάλλουν εις τας αγρυπνίας εις Σκιάθον» (σ. 268), στίχοι από άλλον πολυέλεο («Εξομολογείσθε τω Κυρίω ότι αγαθός») σε δύο ήχους (Α΄ και Βαρύ διατονικό) από τον Ψαλμό 134 (σ. 269), εκλογή ψαλμικών στίχων από τον Ψαλμό 131 («Της πραότητος αυτού, Αλληλούια») σε ήχο πλ. Β΄ Νενανώ (σ. 269) και δοξαστικό του πολυελέου («Τον πατέρα προσκυνήσωμεν»), «όπως το έψαλλε ο αείμνηστος Αλέξ. Μωραϊτίδης, ο μετονομασθείς Ανδρόνικος μοναχός» (σ. 270). Όλα τα παραπάνω είναι καταγεγραμμένα σχεδόν απαράλλακτα στα *Μελωδήματα Σκιάθου* του Γ. Ρήγα (1958) επιβεβαιώνοντας τη συνέχεια της τοπικής παράδοσης.

4. Η ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΜΕΛΩΝ

Το θέμα αυτό αποτέλεσε σημείο τριβής μεταξύ των παλαιότερων μουσικολόγων και εξακολουθεί να απασχολεί και να προβληματίζει τους νεότερους ερευνητές. Από την αρχή συνδέθηκε με το ευρύτερο ζήτημα της καταλληλότερης μουσικής γραφής για την παρασήμανση των ελληνικών δημοτικών μελωδιών. Στο τελευταίο αυτό ζήτημα, χαράχτηκαν τρεις δρόμοι, οι οποίοι φτάνουν ως την εποχή μας: αυτός της μεταγραφής στη βυζαντινή σημειογραφία (ιδωμένης ως γηγενούς μεθόδου), ο αντίθετος, αυτός δηλ. της μεταγραφής στο ευρωπαϊκό πεντάγραμμο (ως πιο ακριβούς μεθόδου) και ο τρίτος και ενδιάμεσος, της χρήσης και των δύο γραφών κατ' αντιπαράσταση.

Η πρώτη ελληνική έκδοση δημοτικής μουσικής με αποκλειστική χρήση της βυζαντινής σημειογραφίας προέρχεται από το Θηραίο μουσικό Αντώνιο Σιγάλα (Αθήνα 1880)[34]. Αν και η χρήση του πενταγράμμου μονοπωλεί τις αντίστοιχες μεταγραφικές απόπειρες των δυτικών μουσικών, εντούτοις υιοθετήθηκε και από έλληνες ομοτέχνους τους, με πρώτον το Γεώργιο Παχτίκο σε μια συλλογή 260 δημοτικών ασμάτων (Αθήνα 1905)[35]. Ακολούθησε η μέθοδος του Κων/νου Ψάχου που χρησιμοποίησε και τα δύο συστήματα (Αθήνα 1909-1923), για να επιστρέψουμε πάλι στην αρχική διάσπαση μέσα από τη μεταγραφική παραγωγή του Σπ. Περιστέρη στο πεντάγραμμο και του Σίμωνα Καρά στη βυζαντινή σημειογραφία αντίστοιχα, και την επάνοδο του διπλού συστήματος του Ψάχου από νεότερους μελετητές (π.χ. Κων/νος Μάρκου[36], Δημ. Κυριακόπουλος κ.ά.).

---

[33] Ο Γεώργιος Ρήγας (1884-1960) ήταν εκ μητρός συγγενής του Παπαδιαμάντη και υπηρέτησε στη Σκιάθο ως δημοδιδάσκαλος (1901-1940) και ιερέας (1921-1950). Ασχολήθηκε εντατικά με τη λαογραφία του νησιού του, καθώς και με τη βυζαντινή μουσική και υμνογραφία.

[34] *Συλλογή εθνικών ασμάτων, περιέχουσα τετρακόσια άσματα, τονισθέντα υπό του εκ Θήρας Μουσικοδιδασκάλου Αντωνίου Ν. Σιγάλα. Εν Αθήναις: Εκ του τυπογραφείου Χ. Ν. Φιλαδελφέως, 1880*.

[35] *260 δημώδη ελληνικά άσματα από του στόματος του ελληνικού λαού της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος, συλλεγέντα και παρασημανθέντα (1888-1904) υπό Γεωργίου Δ. Παχτίκου. Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου. Εν Αθήναις 1905*.

[36] Βλ. Κων/νου Μάρκου, *Ακριτικά Δημοτικά Τραγούδια*, 2 τόμοι, Αθήνα 1995-96 και Δημ. Κυριακόπουλου, *170 Γορτυνιακά Δημοτικά Τραγούδια*, έκδοση Εταιρείας Πελοποννησιακών Σπουδών, Αθήνα 1992.

Η πρώτη απόπειρα αντικατάστασης του βυζαντινού σημειογραφικού συστήματος με το πεντάγραμμο για την παρασήμανση εκκλησιαστικών μελωδιών[37] σημειώνεται στα τέλη του 18ου αιώνα, με την παρουσία στην Κων/πολη του Χίου μουσικού Αγάπιου Παλιέρμου, που εισηγήθηκε το εν λόγω εγχείρημα στον πατριάρχη Γρηγόριο Ε'. Η απόπειρα του Αγάπιου απέβη άκαρπη καθώς σκόνταψε στην αντίδραση του Ιακώβου Πρωτοψάλτου, με αποτέλεσμα ο Παλιέρμος να υιοθετήσει ένα αλφαβητικό σύστημα που είχε την ίδια τύχη[38].

Οι επόμενες απόπειρες μεταγραφής εκκλησιαστικών μελών στο πεντάγραμμο προέρχονται από δυτικούς μουσικούς ή περιηγητές, που απέβλεπαν προφανώς στο ακροατήριο της χώρας τους ή του ευρύτερου δυτικού χώρου. Μία από τις πρώτες σχετικές απόπειρες ευρίσκεται στη συλλογή δημοτικών ασμάτων του γερμανού Daniel Sanders (1844), όπου εν μέσω λαϊκών μελωδιών καταγράφονται αποσπάσματα από δύο δοξολογίες με το ελληνικό κείμενο και τη γερμανική μετάφραση[39].

Η πρώτη συστηματική απόπειρα μεταγραφής εκκλησιαστικών μελών στο πεντάγραμμο προήλθε από το γάλλο συνθέτη L. A. Bourgault-Ducoudray στη μελέτη του για την ελληνική εκκλησιαστική μουσική (Παρίσι 1877)[40], όπου μεταγράφει ενδεικτικά μέλη από κάθε ήχο. Ο ίδιος συγγραφέας εξέδωσε και τριάντα δημοτικές μελωδίες που είχε συλλέξει στη Σμύρνη και την Αθήνα και είχε επίσης μεταγράψει στο πεντάγραμμο (Παρίσι 1877)[41].

Πριν λήξει ο 19ος αιώνας ο διαβόητος στην εποχή του συνθέτης και μουσικοδιδάσκαλος Ιωάννης Σακελλαρίδης μεταφέρει στο πεντάγραμμο μια σειρά ακολουθιών της βυζαντινής μουσικής (σε μια απλουστευμένη μορφή), όπως τη Θεία Λειτουργία, τον Ακάθιστο Ύμνο, τη Μεγάλη Εβδομάδα, τον Παρακλητικό Κανόνα κ.ά.[42]. Οι μεταγραφές αυτές απευθύνονταν σε σχολικό ακροατήριο, γι' αυτό και εκδόθηκαν «δαπάνη του Αρσακείου».

Μπαίνοντας στον 20ο αιώνα, ο Ζακυνθινός μουσικοσυνθέτης Σπύρος Καψάσκης (1909-1967) και διάδοχος του Ιωάννη Σακελλαρίδη στην Αγ. Ειρήνη Αιόλου (από το 1938) υιοθέτησε το διπλό σύστημα, στο οποίο καταγράφει τις εναρμονισμένες συνθέσεις του για τέσσερις ανδρικές φωνές. Ο Καψάσκης δίδαξε το σύστημά του στη Μαράσλειο Ακαδημία και το Εθνικό Ωδείο, ενώ το αποτύπωσε στο τρίτομο έργο του (Εσπερινός – Όρθρος – Λειτουργία).

Εδώ πρέπει να γίνει μια σύντομη αναφορά στο μεταγραφικό έργο του σπουδαίου μουσικοδιδασκάλου και συνθέτη Κων/νου Ψάχου, ο οποίος, καίτοι δεν ασχολήθηκε με τη μεταγραφή των καθαυτό εκκλησιαστικών μελωδιών, χρησιμοποίησε το διπλό σύστημα στις μεταγραφές των δημοτικών μελωδιών που συνέλεξε σε διάφορα μέρη της χώρας[43].

Κατά παρόμοιο τρόπο, ο Σκιαθίτης λόγιος κληρικός π. Γιώργης Ρήγας χρησιμοποίησε τη μέθοδο των διπλών μεταγραφών, σε βυζαντινή και ευρωπαϊκή σημειογραφία, που είχε προταθεί από τον Κων/νο Ψάχο. Η διπλή μεταγραφική μέθοδος του Ρήγα αποκτά πρόσθετη σημασία, διότι προέρχεται από έναν αυτόχθονα και ταυτόχρονα ιερωμένο[44].

---

[37] Βλ. Flora Kritikou, "Accepting or rejecting liturgical rules in the Ecumenical Patriarchate of Constantinople in the 18th century. Attempts at Notational Reform: The case of Agapios Paliermos and Jacob the Protopsaltes", σ. 46-59, στην ιστοσελίδα http://musicologypapers.ro/articole/MP-28-2-FLORA%20KRITIKOU-046-059.pdf

[38] Βλ. Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη 1832, σ. LI-LII.

[39] *Das Volksleben der Neugriechen dargestellt und erklärt aus Liedern, Sprichwörtern, Kunstgedichten, nebst einem Anhange von Musikbeilagen und zwei kritische Abhandlungen von D. H. Sanders,* F. Bassermann, Mannheim 1844, σ. 356-7.

[40] *Etudes sur la musique ecclesiastique grecque: mission musicale en Grèce et en Orient janvier-mai 1875*, Hachette, Paris 1877.

[41] *30 Mélodies Populaires de Grèce et d'Orient, recueillies et harmonisées par L. A. Bourgault-Ducoudray; traduction italienne en vers adaptée à la musique et traduction française en prose de M. A de Lauzières,* H. Lemoine, Paris 1877.

[42] Βλ. μια σειρά 7 τευχών με τίτλο *Άσματα εκκλησιαστικά: Τονισθέντα κατά το αρχαίον μέλος / υπό Ιωάννου Θ. Σακελλαρίδου, Εν Αθήναις: Εκ του Τυπογραφείου των Καταστημάτων Σπυρίδωνος Κουσουλίνου, 1892-3.*

[43] Βλ. την έκδοση *«Κωνσταντίνος Ψάχος: ο Μουσικός, ο Λόγιος». Πρακτικά Ημερίδας, 30 Νοεμβρίου 2007*, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας αρ. 29, Αθήνα 2013.

[44] Όπως αποτυπώθηκε στο έργο του *Σκιάθου Λαϊκός Πολιτισμός, τ. Α΄, Δημώδη Άσματα* (1958).

Αντίθετα, ο εκ των μαθητών του Ψάχου Σπύρος Περιστέρης[45], ακολουθώντας τη θεωρία του περί της παρασήμανσης των δημοτικών μελωδιών με τα σύμβολα της ευρωπαϊκής μουσικής, μετέγραψε τις ηχογραφημένες εκκλησιαστικές παρωδίες της Σκιάθου στο πεντάγραμμο, ενώ δεν ακούμπησε καθόλου τα καθαρά εκκλησιαστικά μέλη.

Μία παρόμοια εκδοτική απόπειρα στον ελλαδικό χώρο είναι η πρόσφατη έκδοση των μεταγεγραμμένων στο πεντάγραμμο εκκλησιαστικών μελών του αειμνήστου μητροπολίτη Κοζάνης Διονυσίου Ψαριανού (2004)[46]. Στον πρόλογο, ο Γρ. Στάθης σημειώνει ότι «η χρησιμότητα του βιβλίου είναι ... να μπορούν όλοι οι δάσκαλοι της μουσικής να τ[ο] διδάσκουν και να τ[ο] διαδίδουν ... [και] να εξακτινωθεί ... και έξω από την Ελλάδα, σε ομόδοξους και ετερόδοξους λαούς».

Ένα ιδιαίτερο κεφάλαιο του θέματος της μεταγραφής της εκκλησιαστικής μουσικής συγκροτούν οι σχετικές απόπειρες στην ελληνική διασπορά της Ευρώπης και της Αμερικής. Προλογίζοντας μια τέτοια έκδοση[47], ο Γρ. Στάθης σημειώνει πως, αν και «οποιαδήποτε προσπάθεια εκτελέσεως Βυζαντινής ψαλμωδίας βασισμένη μόνο σε μουσική γραμμένη στη δυτική σημειογραφία θα είναι αναπόφευκτα ελλιπής … αυτή η προσπάθεια φαίνεται αναγκαία στις ημέρες μας», διότι «η μουσική που χρησιμοποιείται στους περισσότερους Ορθόδοξους ναούς της Δύσεως δεν είναι η παραδοσιακή Βυζαντινή ψαλμωδία … είναι είτε τελείως ετεροδόξου προελεύσεως, είτε σημαντικά επηρεασμένη από κοσμικές ή ετερόδοξες επιδράσεις (όπως π.χ. από εναρμονίσεις, πολυφωνίες, συνοδείες 'εκκλησιαστικού' οργάνου, κλπ.)». Η διαπίστωση αυτή τον οδηγεί στο να δεχθεί τη χρήση του πενταγράμμου για τη μεταφορά της εκκλησιαστικής μουσικής σε ναούς της Δύσης: «επειδή η Βυζαντινή ψαλμωδία είναι μία ιερή τέχνη η οποία απαιτεί μακροχρόνια μαθητεία σε έμπειρο δάσκαλο, ελάχιστοι άνθρωποι στη Δύση μπορούν να την μάθουν. Άρα η δική μας λύση είναι η μεταφορά της Βυζαντινής μουσικής προς αυτούς με μορφή την οποία μπορούν να χρησιμοποιήσουν, δηλαδή στη σημειογραφία που μπορούν να διαβάσουν».

Εντούτοις, υπάρχουν φωνές που εκφράζουν τις επιφυλάξεις τους ως προς την εν λόγω διαδικασία λόγω της ιδιαίτερης φύσης της βυζαντινής σημειογραφίας. Σύμφωνα με το Δημ. Γιαννέλο[48]: «Μία περιγραφική σημειογραφία, όπως αυτή της βυζαντινής μουσικής, περιγράφει τα ουσιώδη του έργου αφήνοντας τη φροντίδα στην προφορική παράδοση να συμπληρώσει ακριβώς όσα δεν περιγράφει. Αντιθέτως, μία προσδιοριστική γραφή, όπως αυτή της δυτικής μουσικής του πενταγράμμου, προσδιορίζει με αρκετή ακρίβεια τον τρόπο εκτέλεσης σε σημείο που η ερμηνεία του εκτελεστή να διαγράφεται μέσα από παράγοντες οι οποίοι έχουν άμεση εξάρτηση από τις προσδιοριστικές ενδείξεις των μουσικών συμβόλων. Μπορεί μάλιστα οι ενδείξεις αυτές να είναι απόλυτα περιοριστικές σε σημείο που να επιτρέπουν μόνο την εκτέλεση ενός έργου αποκλείοντας κάθε πιθανότητα ερμηνείας».

Μεταξύ των δύο αυτών θέσεων, έχει διατυπωθεί μια ενδιάμεση άποψη που προσπαθεί να γεφυρώσει τους έλληνες μουσικολόγους που θεωρούν τη δυτική σημειογραφία «υπερ-αναλυτική» και τους δυτικούς ομολόγους τους που βλέπουν τη βυζαντινή ως «υπέρ-περιγραφική». Σχετικά ο Αλέξανδρος Λίγκας σημειώνει ότι: «μια Βυζαντινή μελωδία γραμμένη στο δυτικό πεντάγραμμο, σε αντίθεση με τη μεταφορά της σε Βυζαντινά σημάδια οποιασδήποτε εποχής, θεωρείται ότι είναι μια σχετικά πλήρης απεικόνιση της ακουστικής της μορφής. Εντούτοις … τέτοιες θεωρήσεις είναι μια σχετικά πρόσφατη εξέλιξη, διότι η σημειογραφία του πενταγράμμου, όπως και η Βυζαντινή ομόλογή της, προχώρησε σταδιακά προς μια μεγαλύτερη ακρίβεια»[49].

Με αφετηρία την τελευταία αυτή άποψη, ο γράφων θεωρεί ότι το πεντάγραμμο ενδείκνυται ως η

---

[45] Βλ. Γεωργ. Κ. Σπυριδάκη - Σπυρ. Δ. Περιστέρη, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, τ. Γ΄ (Μουσική εκλογή), εν Αθήναις 1968* (Φωτομηχανική Ανατύπωση: Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, αρ. 10, Αθήνα 1999).

[46] *183 Εκλησιαστικοί Ύμνοι εις βυζαντινήν και ευρωπαϊκήν παρασημαντικήν,* Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήνα 2004.

[47] *The Divine Liturgies as Chanted on the Holy Mountain: Byzantine Music in Western Notation in English and Greek* by St. Anthony's Greek Orthodox Monastery.

[48] Βλ. *Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης, Πρακτικά Α' Πανελληνίου Συνεδρίου Ψαλτικής Τέχνης (Αθήνα 3-5 Νοεμβρίου 2000)*, εκδ. Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα, 2001, σ. 173.

[49] Alexander Lingas, "Performance Practice and the Politics of Transcribing Byzantine Chant", *Acta Musicae Byzantinae*, τ. ΣΤ', Ιάσιο, 2003, σ. 56.

προτιμότερη σημειογραφική μέθοδος για την αποτύπωση των εκκλησιαστικών μελωδιών που συλλέγονται από το μουσικό λαογράφο-ερευνητή στο πεδίο. Ο κύριος λόγος αυτής της παραδοχής είναι η προσβασιμότητα του εν λόγω σημειογραφικού συστήματος από την ευρύτερη επιστημονική ή μη κοινότητα (εντός και εκτός Ελλάδος). Είναι γεγονός ότι, ακόμα και εντός Ελλάδος, οι περισσότεροι μουσικολόγοι, μουσικοί και φιλόμουσοι γνωρίζουν (αποκλειστικά ή περισσότερο) την ευρωπαϊκή σημειογραφία, την οποία έχουν διδαχθεί σε κάποιο ωδείο, μουσικό (ή μη) σχολείο ή οίκει. Επιπλέον, η νέα γενιά των ιεροψαλτών, που είναι πτυχιούχοι ή διπλωματούχοι της Βυζαντινής μουσικής (από ωδεία ή πανεπιστημιακά τμήματα μουσικών σπουδών) είναι (σχετικά καλοί) γνώστες του πενταγράμμου και της θεωρίας της ευρωπαϊκής μουσικής εν γένει.

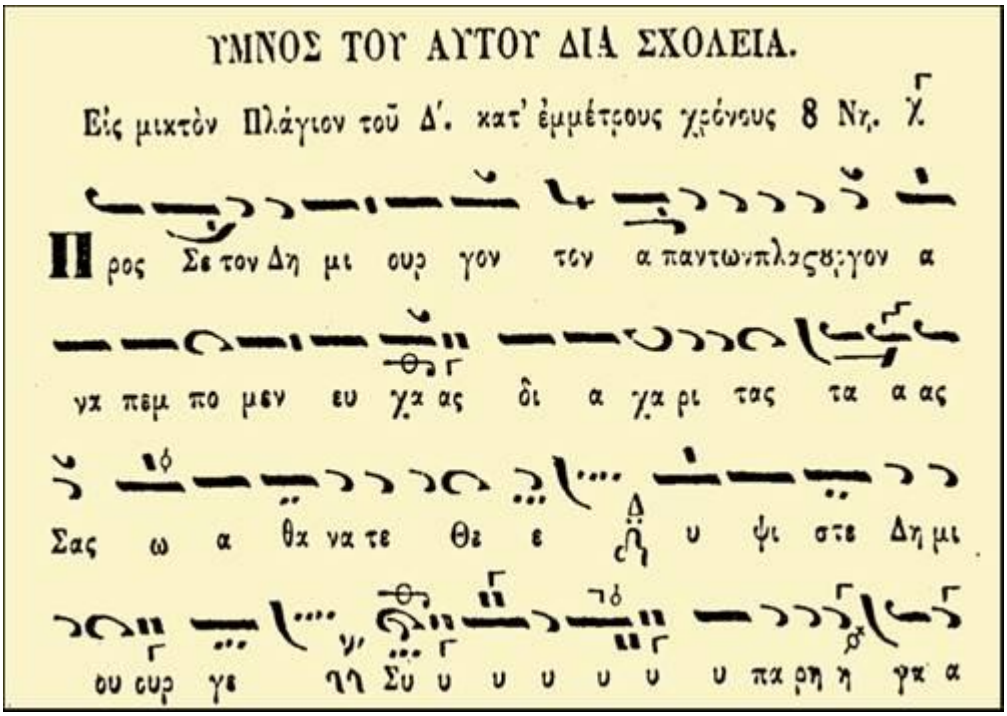
Η ανάγκη για τη μεταφορά των καταγραφών εκκλησιαστικής μουσικής στο πεντάγραμμο γίνεται άφευκτη εάν αναφερθούμε στη διεθνή κοινότητα των μουσικών και μουσικολόγων, όχι απαραίτητα των ορθοδόξων της ελληνικής διασποράς, αλλά όλων των δογμάτων, θρησκειών ή/και λαών. Ενδιαφέρον και εποικοδομητικό παράδειγμα αυτής της ανάγκης είναι η Εύα Πάλμερ-Σικελιανού (πρώτη σύζυγος του μεγάλου ποιητή μας Άγγελου Σικελιανού), η οποία υπήρξε μαθήτρια (και μετέπειτα συνεργάτις) του Κων/νου Ψάχου στο Ωδείο Αθηνών μεταξύ 1910 και 1930. Αν και ξεκίνησε να διδάσκει τη βυζαντινή σημειογραφία στην εκμάθηση των έργων της, αρχικά σε ελληνικά ακροατήρια της Αθήνας (κυρίως στο Λύκειο των Ελληνίδων), σύντομα αντελήφθη τη δυσκολία του εγχειρήματος και χρησιμοποίησε το πεντάγραμμο. Το ίδιο έπραξε και κατά τη μετάβαση και παραμονή της στην Αμερική (από το 1935 και μετά), όπου συνέπραξε με μεγάλους χορογράφους της εποχής[50].

Η πρόταση αυτή εννοείται ότι περιορίζεται στις καθαρά επιστημονικές εκδόσεις και σε όσες από αυτές δεν αφορούν τους ιεροψάλτες των εν Ελλάδι αναλογίων και την καταγραφή των εκκλησιαστικών ακολουθιών. Εξυπακούεται επίσης ότι δεν αποκλείεται και η αντιπαράσταση της ευρωπαϊκής σημειογραφίας με τη βυζαντινή, όπου αυτό κρίνεται αναγκαίο (και όταν ο μεταγραφέας είναι εγκρατής και των δύο συστημάτων). Ταυτόχρονα, και για την αρτιότερη αποτύπωση των εκκλησιαστικών μελωδιών, στο πεντάγραμμο πρέπει να προστίθενται επιπλέον ποιοτικά (δυναμικά) σημάδια που αφορούν τα μικροδιαστήματα (ελάχιστους και ελάσσονες τόνους, που παριστάνονται με μικρές υφέσεις και διέσεις), τα ποικίλματα (ενέργεια σημαδοφώνων, όπως η πεταστή, το ψηφιστό, η βαρεία κ.ά.) και άλλες ρυθμικές ενδείξεις (καθώς η βυζαντινή μουσική δεν προσφέρει σαφή ρυθμική αγωγή στην αρχή του κομματιού). Ένα πρότυπο για το «εμπλουτισμένο» αυτό πεντάγραμμο προσφέρει η τουρκική μουσική θεωρία που εγκαινιάστηκε στις αρχές του 20ου αιώνα από το Rauf Yekta και συμπληρώθηκε αργότερα από το σύστημα των Ezgi/Arel.

Ο Γιάννης Πλεμμένος σπούδασε Νομικά στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και έλαβε μεταπτυχιακό και διδακτορικό τίτλο στην Εθνομουσικολογία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ στην Αγγλία. Είναι κάτοχος διπλώματος Βυζαντινής Μουσικής από το Ωδείο «Νίκος Σκαλκώτας» και έχει φοιτήσει στη Μουσική Σχολή του Συλλόγου προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής του Σίμωνα Καρά. Υπηρέτησε ως λαμπαδάριος στον Ιερό Ναό της Αγίας Ειρήνης Αιόλου (με πρωτοψάλτη τον αείμνηστο Λυκούργο Αγγελόπουλο) και ως μέλος της Ελληνικής Βυζαντινής Χορωδίας. Έχει διδάξει επί δεκαετία στα Πανεπιστήμια Αιγαίου, Κρήτης, Ιονίου, Πελοποννήσου, ΕΑΠ, ενώ το 2009 εξελέγη ερευνητής του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών. Έχει δημοσιεύσει δεκάδες άρθρα σε ελληνικά και ξένα επιστημονικά περιοδικά και συλλογικούς τόμους, έχει εκδώσει αρκετές μονογραφίες και έχει επιμεληθεί εκδόσεις της Ακαδημίας Αθηνών. Έχει συμμετάσχει σε ηχογραφήσεις βυζαντινής μουσικής και έχει ηχογραφήσει ανέκδοτα έργα της Εύας Πάλμερ - Σικελιανού για το Γ΄ Πρόγραμμα της ΕΡΑ.

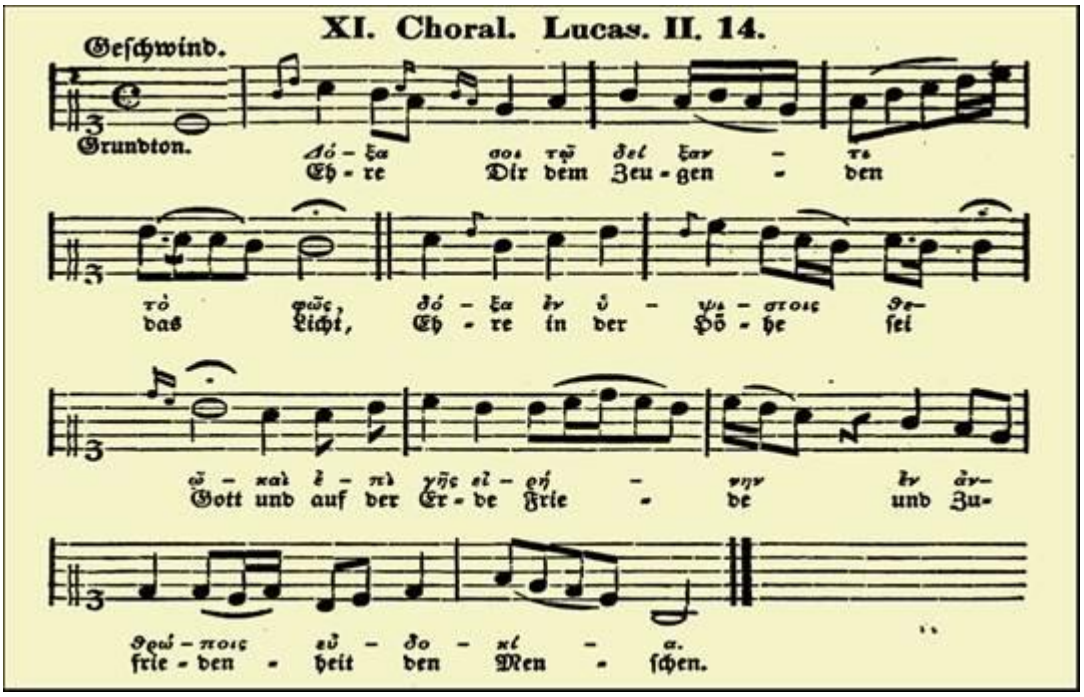
[50] Βλ. την αυτοβιογραφία της *Ιερός Πανικός*, John P. Anton (μεταφρ.), Μίλητος, Αθήνα 2010 και Ι. Πλεμμένος, «Το μουσικό έργο της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού: 80 χρόνια από τις Α΄ Δελφικές Εορτές», *Η γυναίκα στο αρχαίο δράμα: Πρακτικά συμποσίου XIII Διεθνής συνάντηση αρχαίου δράματος 2007*, εκδ. Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Αθήνα 2009.

5. ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ


ΥΜΝΟΣ ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ ΔΙΑ ΣΧΟΛΕΙΑ.

Εἰς μικτὸν Πλάγιον τοῦ Δ'. κατ' ἐμμέτρους χρόνους 8 Νη.

Ο ύμνος «Προς σε τον δημιουργόν» από τη συλλογή του Γ. Ζωγράφου Κέιβελη Μουσικόν Απάνθισμα διαφόρων ασμάτων (τ. Β΄, Κων/πολη 1872, σ. 21-22), σε στίχους Κ. Ν. Κοντοπούλου και μέλος Μισαήλ Μισαηλίδου.


XI. Choral. Lucas. II. 14.

Geschwind.

Grundton.

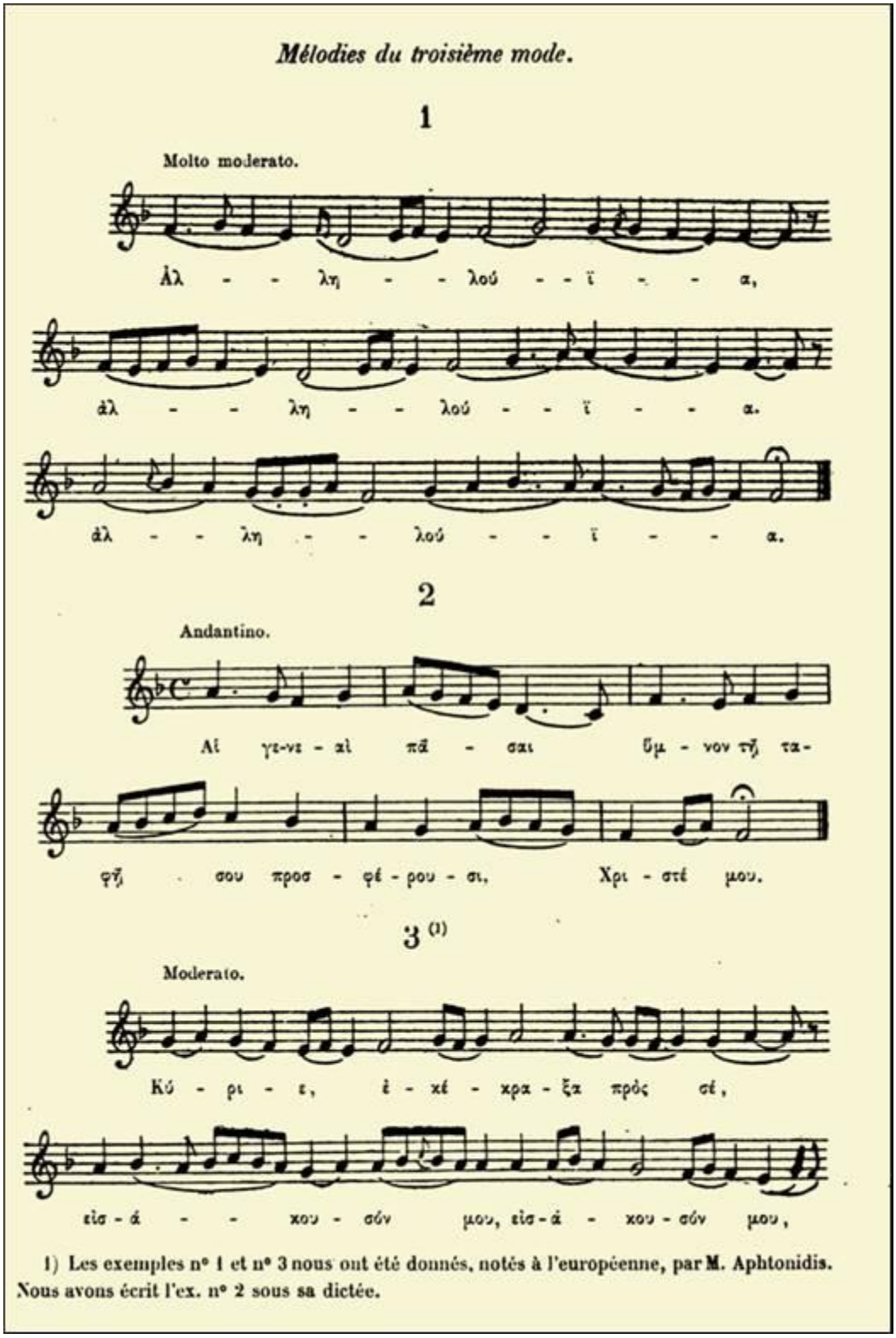
Eh - re Dir dem Zeu - gen - den

das Licht, Eh - re in der Hö - he sei

Gott und auf der Er - de Frie - de und Zu-

frie - den - heit den Men - schen.

Ο πρώτος στίχος μιας δοξολογίας στο πεντάγραμμο με το ελληνικό κείμενο και τη γερμανική μετάφραση από το έργο του Daniel Sanders, Das Volksleben der Neugriechen (Manheim 1844).



Mélodies du troisième mode.

1

Molto moderato.

Ἀλ - - λη - - λού - - ϊ - - α,

ἀλ - - λη - - λού - - ϊ - - α.

ἀλ - - λη - - λού - - ϊ - - α.

2

Andantino.

Αἱ γε-νε - αὶ πᾶ - σαι ὕμ - νουν τῇ τα-

φῇ σου προσ - φέ - ρου - σι, Χρι - στέ μου.

3 (1)

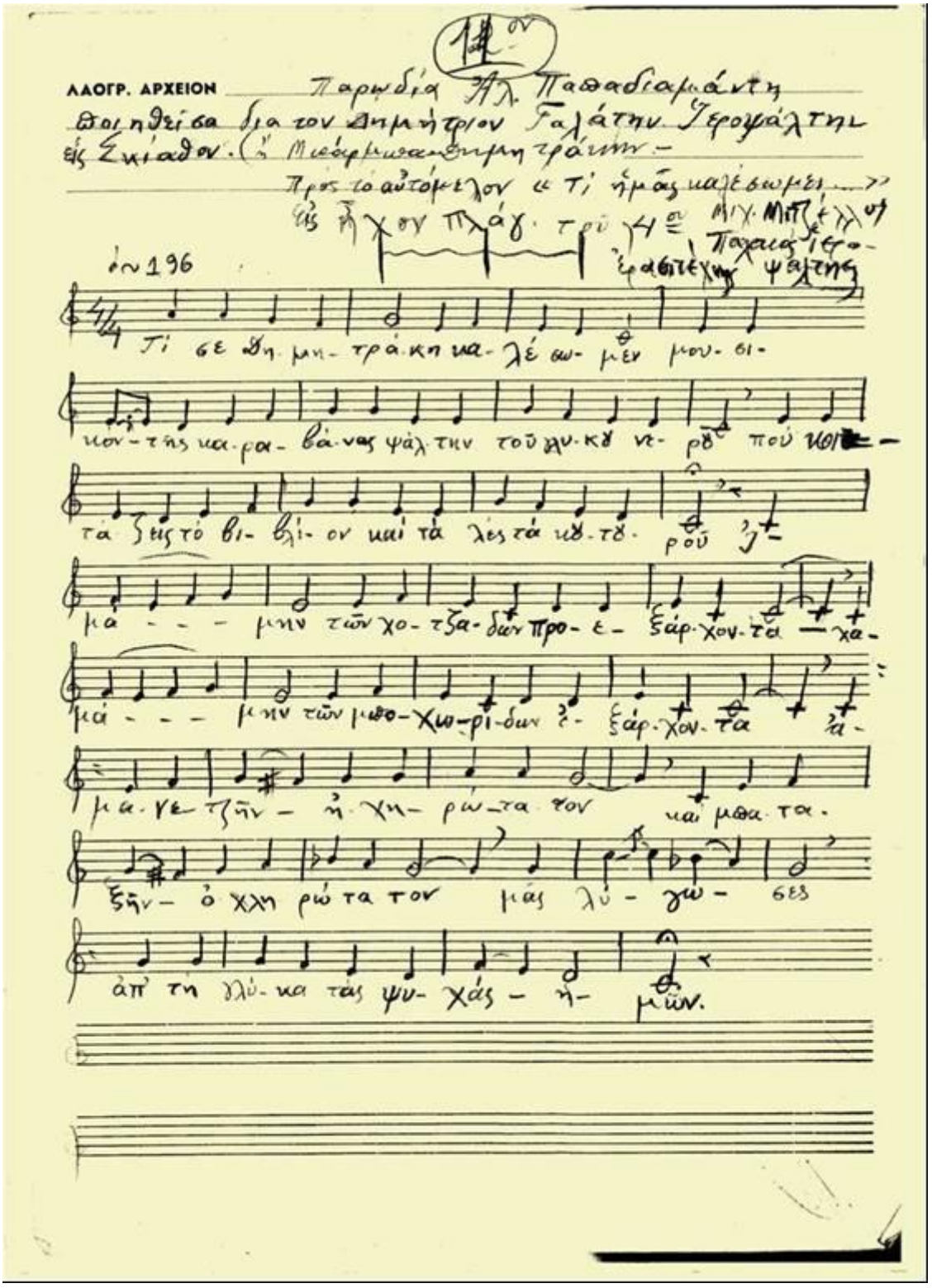
Moderato.

Κύ - ρι - ε, ἐ - κέ - κρα - ξα πρός σέ,

εἰσ - ά - κου - σόν μου, εἰσ - ά - κου - σόν μου,

1) Les exemples n° 1 et n° 3 nous ont été donnés, notés à l'européenne, par M. Aphtonidis. Nous avons écrit l'ex. n° 2 sous sa dictée.

Η πρώτη συστηματική απόπειρα μεταγραφής εκκλησιαστικών μελών στο πεντάγραμμο σημειώθηκε στο έργο του L.A.Bourgault-Ducoudray, Etudes sur la musique ecclesiastique grecque (Paris 1877).



Η εκκλησιαστική παρωδία της Σκιάθου «Τι σε, Δημητράκη, καλέσωμεν;» σε μεταγραφή του Σπ. Περιστέρη στο πεντάγραμμο (μουσικό αρχείο ΚΕΕΛ).

Κυριαζής Δασκαλούδης, ο μελουργός

Κωνσταντίνος Σαΐτης

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας

saitisk@gmail.com

Abstract. The Byzantine church music has its roots in tradition as well as to composers and their works. The composer and chanter knows this and must preserve this tradition, which survived many centuries and to continue and sustain substantially pure. In achieving this objective, should study and know the traditional positions so composing hymns not to resort to first imagine, new and first writing positions. The purpose of my suggestion is to highlight the personality of Cantor Kyriazis Daskaloudis through a few manuscripts as composer, but also to emphasize his traditional origins. From the few manuscripts of this Cantor, I choose to study and to present hymns of Vesper and Divine Liturgy: a) the doxastikon of Aposticha of the vesper of the feast of St. Achilles, mode pl. d and b) leitourgika in mode legetos. Considering the above compositions and comparing them with past compositions, we see that this modern cantor and composer based on traditional context as to the musical setting of the members.

Περίληψη: Η εκκλησιαστική βυζαντινή μουσική έχει τις ρίζες της στην παράδοση καθώς επίσης και στους μελουργούς και τα έργα αυτών. Ο μελουργός και ο ιεροψάλτης το γνωρίζουν αυτό και οφείλουν να διαφυλάξουν την παράδοση αυτή, η οποία επιβίωσε τόσους αιώνες αλλά και να την συνεχίσουν και να την διατηρήσουν ουσιαστικά ανόθευτη. Στην επίτευξη του στόχου αυτού, οφείλουν να μελετάνε και να γνωρίζουν τις παραδοσιακές θέσεις έτσι ώστε μελοποιώντας ύμνους να μην προσφεύγουν σε πρωταφάνταστες, νεοφανείς και πρωτοσύλληπτες θέσεις. Σκοπός της εισηγήσεώς μου είναι να αναδείξω την προσωπικότητα του Πρωτοψάλτου Κυριαζή Δασκαλούδη, μέσω των λίγων χειρογράφων του ως μελουργού, αλλά και να τονίσω τις παραδοσιακές του καταβολές. Από τα λιγοστά χειρόγραφα του εν λόγω Πρωτοψάλτου, επέλεξα να μελετήσω και να παρουσιάσω ύμνους από τον εσπερινό και τη Θεία Λειτουργία: α) το δοξαστικό των αποστίχων του εσπερινού της εορτής του Αγ. Αχιλλίου σε ήχο πλ. δ΄ και β) τα λειτουργικά σε ήχο δ΄ λέγετο. Μελετώντας τις ανωτέρω συνθέσεις και συγκρίνοντάς τες με συνθέσεις παλαιοτέρων μελουργών, θα διαπιστώσουμε ότι ο σύγχρονος αυτός Πρωτοψάλτης και μελουργός στηρίζεται πάνω σε παραδοσιακά πλαίσια ως προς την μελοποίηση των μελών.

Πριν ξεκινήσω την σημερινή μου εισήγηση θα ήθελα να παρακολουθήσουμε πρώτα ένα μικρό βίντεο 2 λεπτών https://www.youtube.com/watch?v=VyUhOnjG9hM.

Ο εν λόγω ιεροψάλτης που είδαμε είναι ο πρωτοψάλτης του Ιερού Μητροπολιτικού Ναού Αγ. Αχιλλίου Λαρίσης, που κοσμεί το αναλόγιο του ναού για πάνω από 50 χρόνια μέχρι στιγμής.

1. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Γεννήθηκε στη Νικίσιανη Καβάλας το 1940 και τα πρώτα του σκιρτήματα στη μουσική τα πήρε κοντά στον τοπικό πρωτοψάλτη Αθανάσιο Μπάρμπα. Στη συνέχεια, στην ηλικία των 16 ετών μαθητεύει στον Άρχοντα Πρωτοψάλτη της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας αείμνηστο Αθανάσιο Καραμάνη, από τον οποίο πήρε πολλά εφόδια, σε ό,τι αφορά την ορθή ερμηνεία των ψαλλομένων. Πρώτο του αναλόγιο ήταν αυτό της εκκλησίας του Αγ. Δημητρίου Σερρών το έτος 1957. Από το 1958 έως το 1961 υπηρέτησε ως Πρωτοψάλτης στον Ιερό Ναό Αγ. Νικολάου Καβάλας και το 1962, ως στρατιώτης, στον Ιερό Ναό Εισοδίων στη Δράμα. Από τις 15 Μαρτίου 1963, Κυριακή της Σταυροπροσκυνήσεως, υπηρετεί ως Πρωτοψάλτης στον Μητροπολιτικό ναό Αγ. Αχιλλίου Λάρισας όπως προαναφέραμε.

Έχει ψάλλει σε πολλούς πανηγυρίζοντες ναούς στην Ελλάδα, έχοντας αποκτήσει χιλιάδες φίλους και θαυμαστές της ψαλτικής του τέχνης, Το Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως, εκτιμώντας τις

Copyright: © 2014 Κωνσταντίνος Σαΐτης. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.

ικανότητές του και την μεγάλη προσφορά στη διάδοση της Βυζαντινής μουσικής τον Αύγουστο του 1969 και για ένα μήνα περίπου, τον φιλοξένησε προκειμένου να ψάλλει σε διάφορες εκκλησίες της Πόλης.

Οι περισσότεροι εκ των σύγχρονων μουσικών, ιεροψαλτών, μελουργών ακόμη και θεωρητικών γνωρίζουν τον Κυριαζή Δασκαλούδη ως τον μονωδό και ερμηνευτή που μόλις είδαμε στο βίντεο που προηγήθηκε. Με την σημερινή μου εισήγηση θα ήθελα να δούμε μία άλλη πλευρά αυτού του Πρωτοψάλτου, την πλευρά του κλασικού μελουργού. Στουντιακές ηχογραφήσεις καθώς και χειρόγραφά του εκδομένα δυστυχώς δεν έχουμε. Ως μαθητής του και Λαμπαδάριός του έχω στην κατοχή μου λίγα χειρόγραφα του δασκάλου μου, που θα ήθελα να σας τα παρουσιάσω σήμερα και να γνωρίσουμε τον ερμηνευτή και μονωδό Κυριαζή Δασκαλούδη ως μελουργό.

2. ΤΟ ΔΟΞΑΣΤΙΚΟ ΤΩΝ ΑΠΟΣΤΙΧΩΝ ΤΟΥ ΕΣΠΕΡΙΝΟΥ ΤΟΥ ΑΓ. ΑΧΙΛΛΕΙΟΥ, «ΙΕΡΑΧΙΑΣ ΚΑΝΩΝ….»

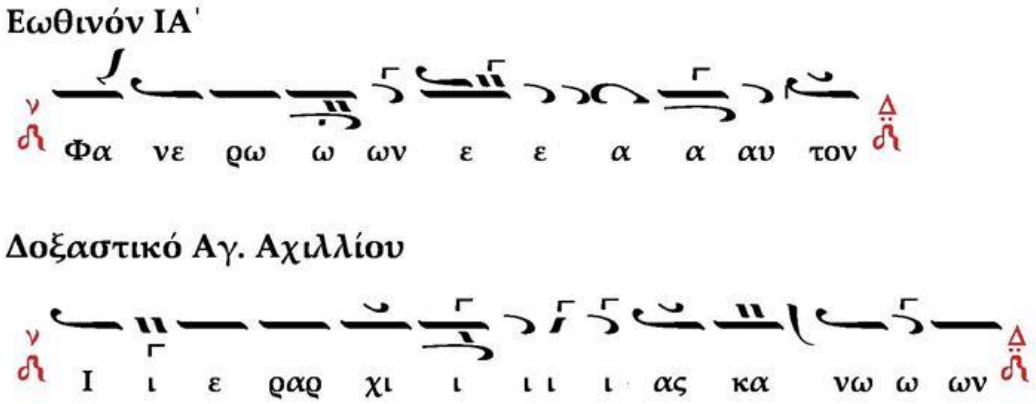
Ας ξεκινήσουμε με το πρώτο μουσικό κείμενο που είναι το δοξαστικό των αποστίχων του εσπερινού της εορτής του Αγ. Αχιλλείου, «Ιεραχίας Κανών….», μελοποιημένο σε ήχο πλ. δ΄. Στο εν λόγω δοξαστικό ο υμνογράφος μας δίνει κάποια ενδιαφέροντα και θελκτικά χαρακτηριστικά στοιχεία της προσωπικότητας του Άγ. Αχιλλίου, χαρακτηρίζοντάς τον ως «Ιεραρχίας κανών…, Εκκλησίας προπύργιον…, μιμητή των Αποστόλων…» δηλώνοντάς τον έτσι κάτοχο και συνεχιστή της αποστολικής διαδοχής. Χαρακτηρίζοντας τη ζωή του «ως αγγελική θαύμασι πιστούμενη» και ως συν απόστολο ζητάμε ώστε «ικέτευε σώζεσθαι τους σε μεγαλύνοντας».

Ο Χρύσανθος στο Μέγα θεωρητικό του μας αναφέρει: « Το ήθος του πλ. δ΄, σώζει χαρακτήρα κλίνοντα εις το θελκτικόν, ηδονικόν και ελκυστικόν εις τα πάθη διά τούτο και οι κώμοι κατά τούτον τον ήχον εμελίζοντο ως επί το πλείστον».

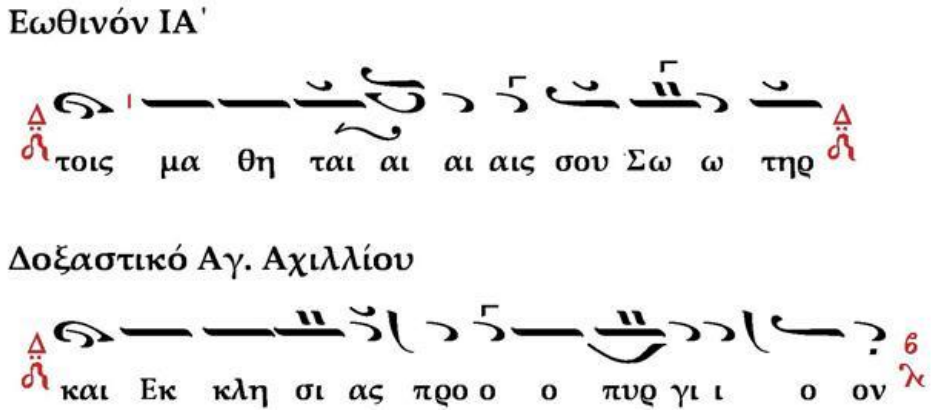
Ως προς τη μελοποίηση του τώρα από τον εν λόγω Πρωτοψάλτη. Καθ' όλη τη διάρκεια του μουσικού κειμένου δεν παρουσιάζονται αλλαγές, σε άλλους ήχους, γένη με την χρήση φθορών ή χροών αλλά διατηρεί το ύφος και το ήθος του πλ. δ΄. Η έκτασή του κυμαίνεται καθαρά στην παραδοσιακή φωνητική περιοχή, διατηρώντας την κλασική φόρμα και γραφή, κινούμενη στα δύο τετράχορδα της μέσης κλίμακας από τη βάση μέχρι τον Νη της νήτης, ξεπερνώντας μόνο μια φορά όρια της κλίμακας φτάνοντας στο ανώτερο σημείο, τον άνω Πα της νήτης, ενώ από την άλλη δεν κάνει καθόλου χρήση της βαρείας κλίμακας. Δεν παρεμβάλει νεοφανείς, πρωτοσύλληπτες και πρωτοφάνταστες θέσεις και μέλη, παρά μονάχα κάνει χρήση κάποιων εκ παραδόσεως μελίσματων όπως π.χ. πεταστής με κλάσμα κτλ. Γίνεται χρήση όλων των στοιχείων και των χαρακτηριστικών του πλ. δ΄. Κάνει ατελείς καταλήξεις κανονικά στους φθόγγους Βου και Δι, κανονικά τελικές στον φθόγγο Νη, εκτός από μια μεμονωμένη ατελή κατάληξη στον φθόγγο Πα, κάνοντας χρήση του κουφίσματος, συνηθισμένη θέση που τη συναντάμε στο παλαιό αργό στιχηράριο θεμελιώνοντας τον Α΄ ήχο σε αυτή τη μουσική γραμμή, τονίζοντας έτσι με γλυκύτητα, σεμνότητα, ιλαρότητα και μεγαλοπρέπεια τη ζωή του Αγίου «ως ζωή αγγελική θαύμασι πιστούμενη». Στη συνέχεια του ύμνου και στην αμέσως μουσική γραμμή «και ο λόγος θεόσοφος» κάνει χρήση της διπλής βαρείας, θέση που συναντάμε στην παλαιά παπαδική.

Ερμηνεύοντας θεολογικά τον ύμνο, παρατηρούμε ότι ο μελουργός προσδίδει μια μελωδικὴ αποτύπωση των νοουμένων, μια «μίμησις πρὸς τὰ νοούμενα» όπως μας αναφέρει και ο Χρύσανθος**,** με κίνηση του μέλους στο οξύ τετράχορδο, στις λέξεις «έλλαμψιν», «ικέτευε», «σώζεσθαι», χαρακτηριστικά και ιδιότητες του Αγίου Αχιλλίου.

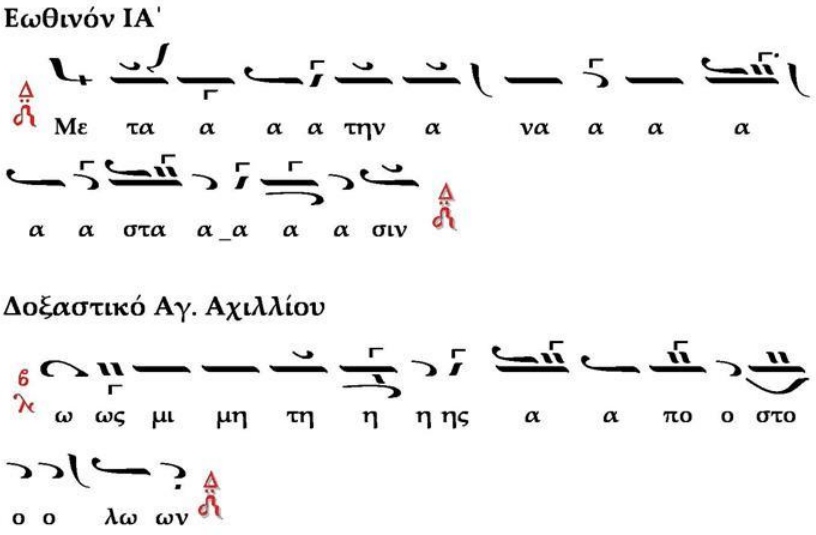
Στη συνέχεια ακολουθούν συγκριτικοί πίνακες, με τις κοινές θέσεις που υπάρχουν μεταξύ του δοξαστικού του εν λόγω Πρωτοψάλτη και με το ΙΑ΄ Εωθινό δοξαστικό σε ήχο πλ. δ΄ του Ιωάννη Δαμασκηνού.



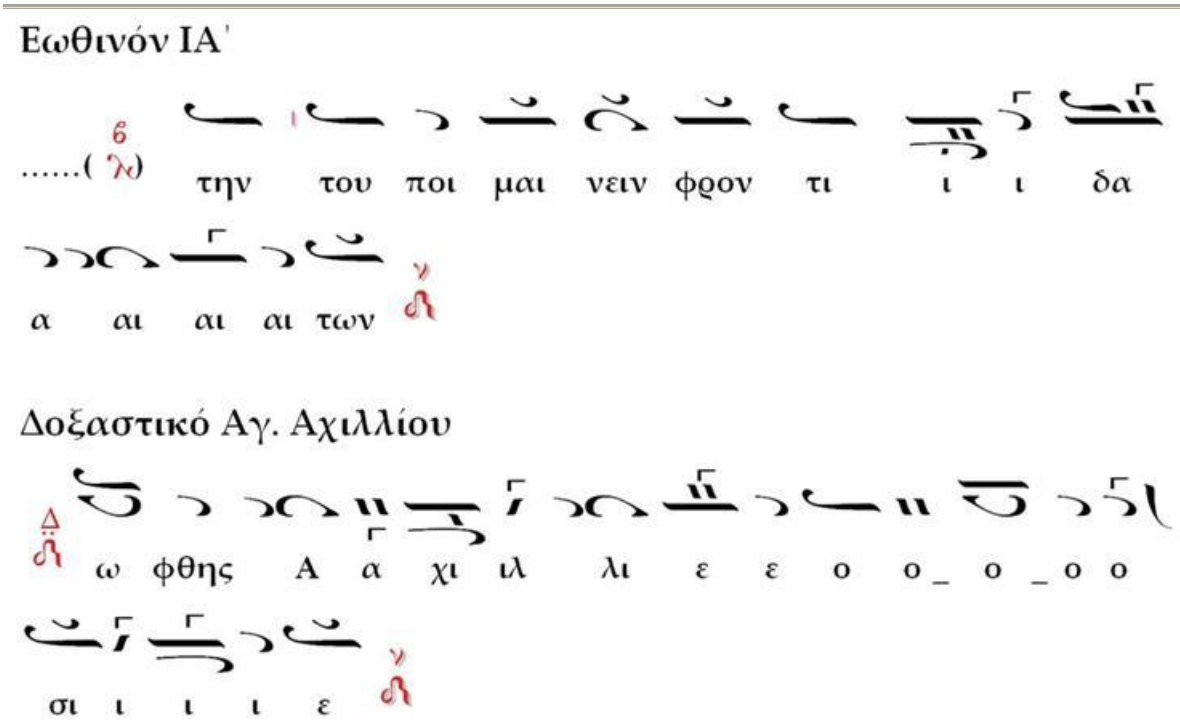
Σχήμα 1: πρώτη ατελής κατάληξη στον φθόγγο Δι



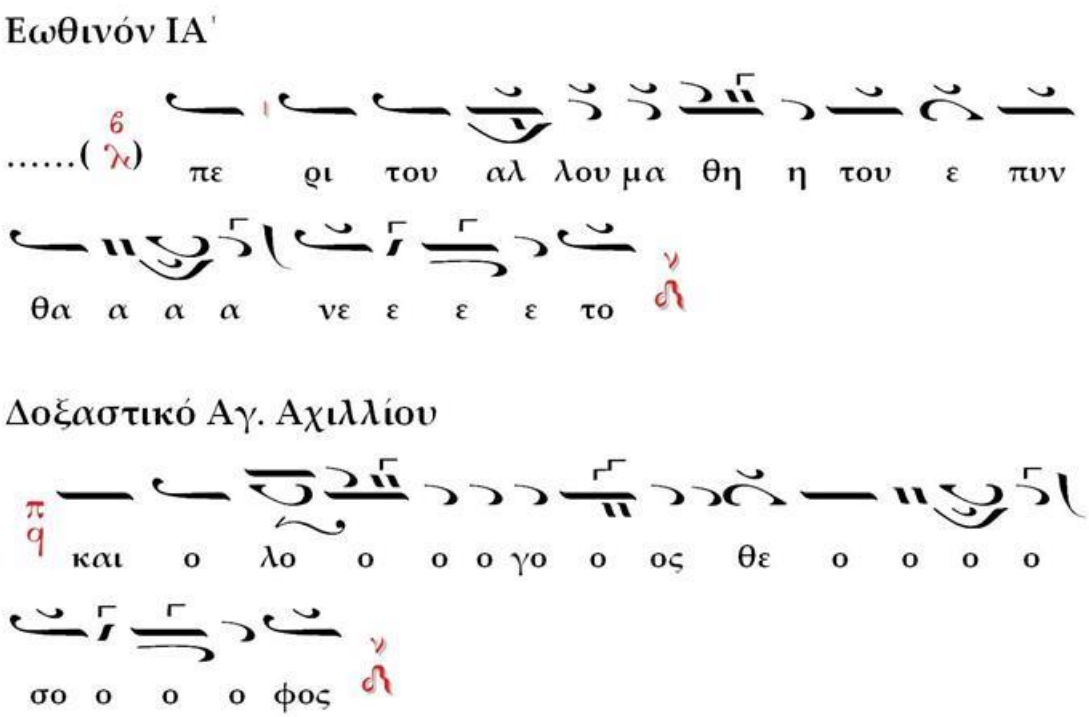
Σχήμα 2: μουσική γραμμή αρχομένη εκ του ελκομένου Πα



Σχήμα 3: Διαποίκιλση μουσικής γραμμής αρχομένης εκ του Νη και καταληγούσης στον Δι



Σχήμα 4: κατάληξη στον Νη με επιπλέον Διαποίκιλση

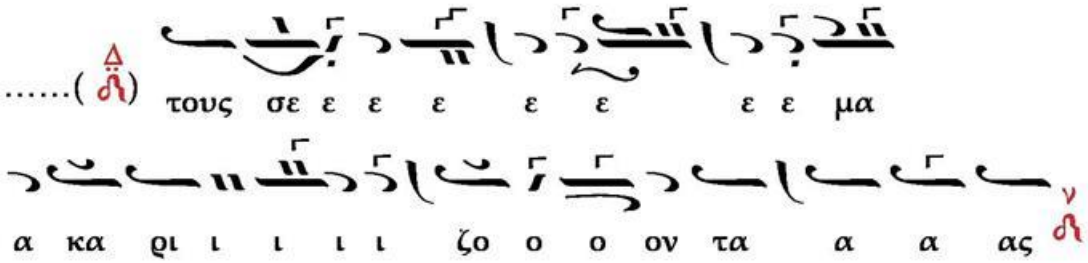


Σχήμα 5: Μελική ανάλυση καταλήξεως με επιπλέον διαποίκιλση

Εωθινόν ΙΑ΄



Δοξαστικό Αγ. Αχιλλίου



Σχήμα 6: ανάλυση θέσεως

3. ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑ ΣΕ ΗΧΟ ΛΕΓΕΤΟ

Η δεύτερη μουσική σύνθεση που θα ήθελα να παρουσιάσω σήμερα είναι λειτουργικά σε ήχο δ΄ λέγετο.

Σε όλους τους στίχους των λειτουργικών κινείται στα φυσικά γνωρίσματα του ήχου, δίχως δάνεια από άλλους ήχους, χρήση φθορών ή χροών, διατηρώντας και εδώ κλασική φόρμα και γραφή δίχως προσθήκης νεωτεριστικών μελισματικών θέσεων, εξαντλώντας μέσω της κίνησης των κλασικών θέσεων όλο το ήθος και το ύφος του τραγουδιστικού λεγέτου. Παίζει με αντιθέσεις, κινούμενος είτε στη βάση του ήχου είτε στην κορυφή του πενταχόρδου και από εκεί ή κατέρχεται προς τη βάση του ήχου ή ανέρχεται στην αντιφωνία αυτού και γενικά στην υψηλή περιοχή, ειδικά σε σημεία όπως θα δούμε που θέλει να δώσει έμφαση μελικά στο θεολογικό νόημα λέξεως ή προτάσεως.

Σε όλη τη μουσική σύνθεση των λειτουργικών κάνει συνέχεια ατελείς καταλήξεις στον Δι και Ζω, τελικές στον Βου και το ήθος είναι πανηγυρικό και ευχάριστο. Στον πρώτο στίχο «Πατέρα, υιόν….», όπως και σε όλους τους στίχους των λειτουργικών παρατηρούμε ότι κάνει χρήση μουσικορητορικού σχήματος δηλ. χρήση φυσικών μελισματικών θέσεων, όχι εκτός παραδόσεως, στοχεύοντας στην ολοκλήρωση των μουσικών φράσεων, στηριζόμενος πάνω στα λόγια του ύμνου έτσι ώστε το μέτρο τόσο του ύμνου όσο και του μέλους να καταλήγει στον ήχο δ΄λέγετο.

Στο «θυσίαν αινέσεως…», του στίχου «έλεον ειρήνης…», κάνει χρήση του πενταχόρδου συστήματος με το μέλος από τη βάση του ήχου Βου να εκτινάσσεται στο οξύ τετράχορδο στο φθόγγο Ζω, θέση που τη συναντάμε στις καταβασίες «Ανοίξω το στόμα μου» του Πέτρου λαμπαδαρίου, θέση που θα την δούμε να επαναλαμβάνεται πολλές φορές.

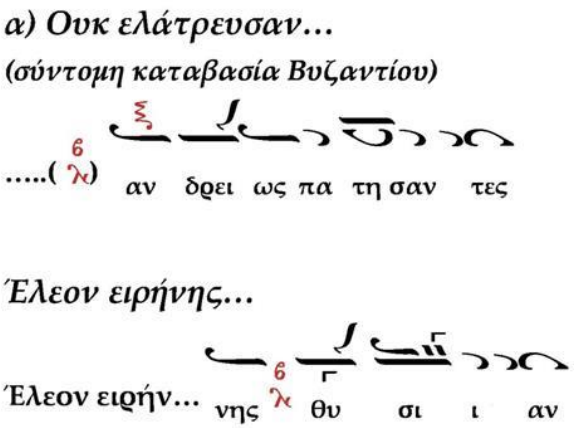
Στο «Και μετά του πνεύματός σου…», «Έχομεν προς τον Κύριον…» και «Άξιον και δίκαιον…» δεν παρατηρείται κάτι το καινοφανές. Έχουμε καθαρά χρήση κλασικών μελισματικών θέσεων, κινούμενων στα παραδοσιακά πλαίσια την μέσης φωνητικής κλίμακας.

Στον επινίκιο ύμνο, για πρώτη φορά έχουμε κίνηση της μελωδίας στην αντιφωνία του ήχου σταδιακά, διατρέχοντας την κλίμακα από τη βάση του ήχου μέχρι την αντιφωνία, δίνοντας έμφαση στο «Άγιος, Κύριος, Σαβαώθ…». Στη συνέχεια με χρήση μόνο του πενταχόρδου συστήματος κινείται ομαλά με χαρακτηριστικά τον φθόγγο Ζω να δεσπόζει, καταλήγοντας ομαλά στη βάση του ήχου.

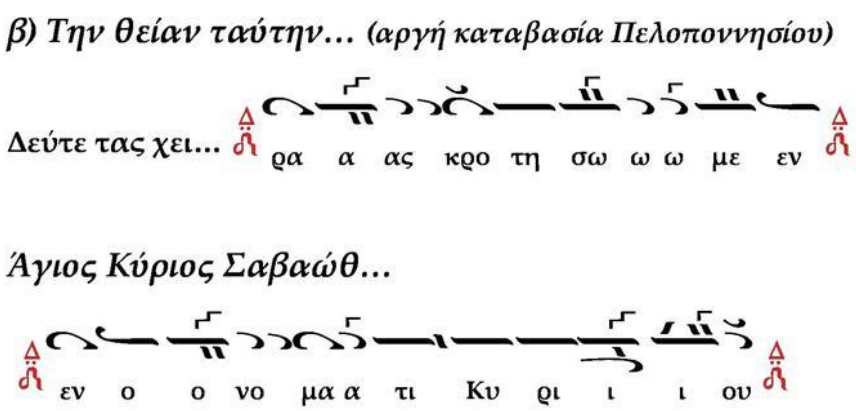
Στον σολιστικό ύμνο «Σε υμνούμεν…», ενώ θα μπορούσε να πει κανείς, βάσει του μικρού βίντεο που προηγήθηκε της εισηγήσεως, όπου είδαμε τον εν λόγω Πρωτοψάλτη να ερμηνεύει τον ύμνο αυτό σε ήχο Α΄ νάο ή πρώτο δίφωνο προσθέτοντας νεοφανείς, νεωτεριστικές, πρωτοφάνταστες θέσεις καθώς και θέσεις εξωτερικής ανατολίτικης μουσικής, ότι θα μελοποιούσε κάτι το αντίστοιχο, ως σολιστικός ύμνος που είναι. Παρόλα αυτά παρατηρούμε ό,τι ούτε υπέρβαση της επταφωνίας δεν έχουμε, παρά μονάχα κίνηση στα πλαίσια της παραδοσιακής φωνητικής κλίμακας φθάνοντας μέχρι τον άνω Νη κάνοντας και εδώ χρήση του πενταχόρδου συστήματος, τονίζοντας τα σημεία ευχαριστίας και ικεσίας στο πρόσωπο του Κυρίου «Σοι ευχαριστούμεν…» και το «και δεόμεθά σου» καταλήγοντας στη συνέχεια στη βάση του ήχου.

Και φτάνουμε στο «Άξιον εστίν…», τον θαυμάσιο αυτό ύμνο αφιερωμένο στην Παναγία, ο οποίος άρχεται κοντά στην επταφωνία του ήχου. Η μελωδία κινείται στις γραμμές του λεγέτου αναδεικνύοντας όλα τα στοιχεία του καθώς και το τραγουδιστικό του ύφος, χωρίς να παρουσιάζονται αλλαγές και εδώ σε άλλους ήχους, κάνοντας τελικές καταλήξεις στον Βου και εντελείς στους Δι και Ζω. Χρήση του πενταχόρδου συστήματος γίνεται μόνο μια φορά και η μελωδία φθάνει μέχρι την επταφωνία χωρίς να ξεπερνά αυτήν.

Στη συνέχεια ακολουθούν πίνακες με κοινές θέσεις και μουσικές γραμμές που εντοπίστηκαν στις αργές και σύντομες καταβασίες «Ανοίξω το στόμα μου….» του Πέτρου Πελοποννησίου και του Πέτρου Βυζαντίου αντίστοιχα, από τον πολυέλεο «Λόγον αγαθόν…» σε ήχο δ΄ λέγετο του Χουρμουζίου και από τις αργές καταβασίες «Θείω καλυφθείς» του Ιωάννου Πρωτοψάλτου.



Σχήμα 1



Σχήμα 2

γ) Λόγον αγαθόν… - Χουρμουζίου



Σε υμνούμεν…



Σχήμα 3

δ) Δια τούτο ευλογήσω σε… - Χουρμουζίου



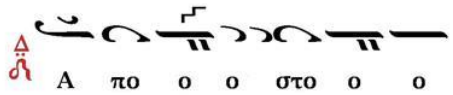
Άξιον εστίν…..



Σχήμα 4

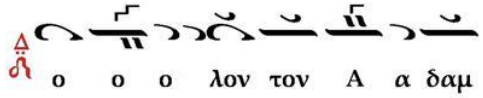
ε) Άναξ ανάκτων…

(αργή καταβασία – Ιωάννου Πρωτοψάλτου)



Ιλασμός ημίν Χριστέ…

(αργή καταβασία – Ιωάννου Πρωτοψάλτου)



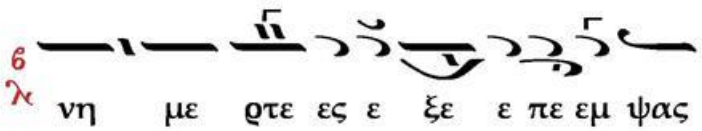
επινίκιος ύμνος



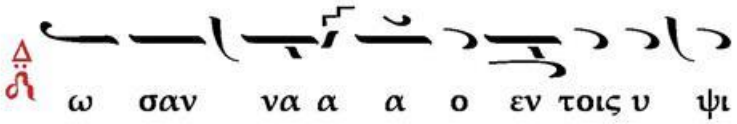
Σχήμα 5

στ) *Άναξ ανάκτων…*

(αργή καταβασία – Ιωάννου Πρωτοψάλτου)



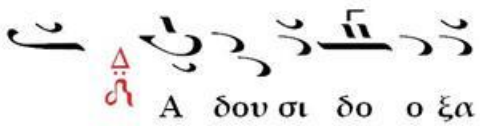
Επινίκιος ύμνος



Σχήμα 6

ζ) *Άναξ ανάκτων…*

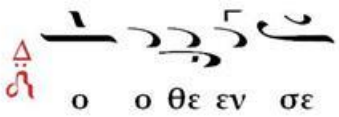
(αργή καταβασία – Ιωάννου Πρωτοψάλτου)



Χαίρεις άνασα…

(αργή καταβασία – Ιωάννου Πρωτοψάλτου)

<u>Συντετμημένη θέση</u>



Σε υμνούμεν….

<u>Προσωμιάζουσα θέση</u>



Σχήμα 7

4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο Κυριαζής Δασκαλούδης ως μονωδός, έχει εισάγει ένα διαφορετικό ψαλτικό ύφος λόγω της εξαίρετης ποιότητας φωνής και έχοντας ελευθερία στην ερμηνεία, ψαλτική έκφραση, ερμηνεία που εκφράζεται με στοιχεία εξωτερικής μουσικής στα βυζαντινά μέλη. Ως μελουργός όμως από την ανωτέρω έρευνα, μπορεί να δει κανείς την ενσυνείδητη και συστηματική εφαρμογή των ιδιωμάτων των στοιχείων των ήχων που κάνει στις συνθέσεις, στηριζόμενος στην προφορική μακραίωνη παράδοση αλλά και δηλώνοντας έτσι την μελοποιητική ικανότητα. Τελειώνοντας, θα ήθελα να κλείσω με μια φράση του δασκάλου μου: «Η Βυζαντινή Εκκλησιαστική μας μουσική, χρειάζεται απλές συνθέσεις αλλά μεγαλοπρεπείς εκτελέσεις».

---

*Ο **Κωνσταντίνος Σαΐτης** γεννήθηκε στη Λάρισα το 1979. Είναι απόφοιτος της Ανωτέρας Εκκλησιαστικής Σχολής Θεσσαλονίκης και του τμήματος Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος ειδίκευσης στη Βυζαντινή Μουσικολογία και Ψαλτική Τέχνη και υποψήφιος διδάκτωρ του τμήματος Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας του Α.Π.Θ. Κάτοχος πτυχίων της Αγγλικής, Γερμανικής και Ρωσικής γλώσσας. Διδάχθηκε την ψαλτική τέχνη από τον Πρωτοψάλτη του Μητροπολιτικού Ναού Αγίου Αχιλλίου Λαρίσης, Κυριαζή Δασκαλούδη. Από το έτος 2006 έως και σήμερα υπηρετεί στο αριστερό αναλόγιο του εν λόγω ναού ως Λαμπαδάριος. Το πτυχίο της Βυζαντινής Μουσικής το έλαβε από την Σχολή Βυζαντινής Μουσικής «Ο Άγιος Αχίλλιος» στη Λάρισα το έτος 1997 και το Δίπλωμα από το «Μακεδονικό Ωδείο» στη Θεσσαλονίκη με καθηγητή τον Περικλή Μαυρουδή. Καθηγητής στη Δευτεροβάθμια εκπαίδευση από το 2005 έως και σήμερα διδάσκοντας Εκκλησιαστική Βυζαντινή μουσική και το μάθημα των Θρησκευτικών. Αρθρογραφεί σε επιστημονικά περιοδικά και έχει συμμετοχή με εργασίες σε μεγάλο αριθμό επιστημονικών συνεδρίων, συμποσίων και ημερίδων στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.*

Επαγγελματική φωνή & διαταραχές φωνήσεως σε επαγγελματίες χρήστες φωνής

Ιωάννης Σαμψάκης

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Ιατρική Σχολή
ΩΡΛ Πανεπιστημιακή Κλινική Πανεπιστημίου Κρήτης
sampsakisioannis@yahoo.gr

Abstract. The vocal demands for byzantine music chanters are big and vocal disorders are observed very often due to this traditional chanting activity. The aim of this presentation is to describe in summary and picturesquely the voice disorders and to suggest the treatment which varies according to each particular cause. Primarily, terms, such as professional voice and its characteristics are defined. The vocal demands are classified in a specific scale by Koufman Blalock (1991) according to the qualifications of the works (e.g. opera singer, actor, byzantine music chanter et all) and a comprehensive description of 4 basic vocal demand levels is presents as well. The byzantine music chanter (ieropsaltes)) are classified according to the aforementioned scale. Furthermore the behavioral and organic causes of the voice disorders are described and classified with the presentation of a special analysis for the vocal fatigue and the common symptoms and manifestations caused during the byzantine chant activity. Finally the proper treatment for the above mentioned problems is suggested as well.

Περίληψη: Οι φωνητικές απαιτήσεις του άσματος (κοσμικού και εκκλησιαστικού) είναι μεγάλες, ενώ πολλές φορές παρατηρούνται διαταραχές που προκαλούνται κατά την άσκησή του. Ο βασικός στόχος της συγκεκριμένης εργασίας είναι να περιγράψει συνοπτικά και γλαφυρά τις φωνητικές διαταραχές καθώς και τους τρόπους ίασης αυτών. Συγκεκριμένα ορίζονται έννοιες, όπως π.χ. η επαγγελματική φωνή και τα χαρακτηριστικά της. Ταξινομούνται οι χρήστες φωνής αναλόγως με τις φωνητικές απαιτήσεις της εργασίας τους και γίνεται εκτενής αναφορά στα 4 διαφορετικά επίπεδα φωνητικών απαιτήσεων (κλίμακα κατά Koufman Blalock -1991), με παράλληλη κατάταξη των τραγουδιστών (κοσμικών και ιεροψαλτών) με βάση την εν λόγω κλίμακα. Επίσης παρουσιάζονται τα συμπεριφεριολογικά και οργανικά αίτια των επαγγελματικών φωνητικών διαταραχών και ταξινομούνται αιτιολογικώς – εν γένει – οι φωνητικές διαταραχές. Επίσης ορίζονται η φωνητική κόπωση και οι προδιαθεσικοί της παράγοντες, ενώ γίνεται εξειδικευμένη ανάλυση των αιτίων της φωνητικής κόπωσης για επαγγελματίες χρήστες φωνής και αναφέρονται τα συχνότερα συμπτώματα που παρατηρούνται κατά την άσκησή της. Τέλος γίνεται μνεία στη θεραπεία των επαγγελματικών φωνητικών παθήσεων και σχετικά με το τι δέον γενέσθαι.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Κατ'αρχάς είναι σκόπιμο να αποσαφηνιστούν εννοιολογικά οι όροι που χρησιμοποιούνται στην εργασία:

- **Φώνηση**: είναι το ακουστικό σήμα που παράγεται από τις δονούμενες φωνητικές χορδές (δηλ. τις φωνητικές χορδές που ευρίσκονται σε προσαγωγή, δηλ. έχουν πλησιάσει η μία την άλλη). Πρόκειται για έναν πρωτογενή στριγγό ήχο κακής – θα λέγαμε – ποιότητος [1]
- **Φωνή**: είναι το ακουστικό σήμα που παράγεται από τον λάρυγγα και τη φωνητική οδό κατά τη φάση της εκπνοής. Πρόκειται για το άκουσμα που όλοι γνωρίζουμε, καθώς το διαμορφώνουν επί τα βελτίω πλήθος ανατομικών περιοχών [2].
- **Διαταραχή**: είναι μια ανωμαλία στην κανονική λειτουργία ενός, ζωντανού κυρίως, οργανισμού ή τμήματός του. [3]
- **Επαγγελματίας χρήστης φωνής** είναι εκείνος για την εργασία του οποίου απαιτείται μία συγκεκριμένη ποιότητα φωνής, η οποία να μπορεί να επιδράσει στον συνομιλητή ή στο ακροατήριο, δικαιώνοντας τις επαγγελματικές προσδοκίες του ομιλούντος. Η φωνή αποτελεί πρωταρχικό στοιχείο για την εργασία του. Για μερικούς, δε, χρήστες φωνής είναι το άπαν, το

Copyright: © 2014 Ιωάννης Σαμψάκης. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.

Α και το Ω. Υπάρχουν πολλών ταχυτήτων επαγγελματίες χρήστες φωνής και με διαφορετικές απαιτήσεις η κάθε ομάδα. Επί παραδείγματι οι εκφωνητές δελτίων ειδήσεων θα πρέπει να ομιλούν γρήγορα και με ευφράδεια, οι καθηγητές θα πρέπει να ομιλούν για μεγάλα χρονικά διαστήματα παραδίδοντας το μάθημά τους, ενώ οι προπονητές αθλημάτων θα πρέπει να είναι ικανοί να δίνουν τα παραγγέλματά τους με δυνατή – ηχηρή – βροντώδη φωνή και ενίοτε από μεγάλη απόσταση. [4]

2. ΚΥΡΙΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΗΣ ΦΩΝΗΣ

Για να θεωρηθεί μια φωνή ότι πληροί τα κριτήρια, ώστε να ονομάζεται επαγγελματική, απαιτείται να χαρακτηρίζεται από τα κάτωθι:

- Πρωτίστως να είναι εύηχη, δηλαδή να ενυπάρχει η καλή ποιότητα φωνής, η καλή πρώτη ύλη, το κοινώς λεγόμενο ταλέντο. Σημειωτέον ότι καλή φωνή δεν σημαίνει και καλό τραγούδι ή καλή απαγγελία απαραιτήτως.
- Θα πρέπει ο επαγγελματίας να διαθέτει ευγλωττία, ευφράδεια, ορθοφωνία, φωνητική αλκή, και γνώση ή τουλάχιστον αντίληψη ξένων γλωσσών, ώστε να μπορεί να ερμηνεύσει το ξένο ρεπερτόριο στη γλώσσα που γράφτηκε με σωστή προφορά, ακόμη και εάν δεν γνωρίζει την ξένη γλώσσα.
- Να υπάρχει η δυνατότητα για μεγάλη διάρκεια ομιλίας (στους εκφωνητές, πολιτικούς, παρουσιαστές και ηθοποιούς)
- Να χαρακτηρίζεται από επαρκή έως μεγάλη φωνητική ένταση (στους τραγουδιστές και ηθοποιούς, ιδίως του θεάτρου)
- Οπωσδήποτε απαιτείται μεγάλη φωνητική έκταση, τουλάχιστον δύο οκτάβες (στους τραγουδιστές, ιδίως στους λυρικούς) και
- Διάρκεια στην ένταση, ώστε να μπορεί να αντέξει το βάρος κάποιων συνεχόμενων παραστάσεων.

Ευλόγως θα μπορούσε κάποιος αδαής να ρωτήσει, γιατί άραγε να χρειάζονται τόσα προσόντα σε έναν επαγγελματία χρήστη φωνής; Η απάντηση είναι η εξής: Διότι, για να ερμηνευθεί σωστά (και όχι απλώς να διεκπεραιωθεί) ένα πεζό ή ένα μουσικό κείμενο το οποίο θα περικλείει ένα μεγάλο αριθμό δύσκολων νοημάτων και έναν κόσμο από έντονες συναισθηματικές καταστάσεις και πολύμορφες εικόνες, απαιτούνται και [5]

1. ανάλογες ποσότητες εκπνευστικού ρεύματος αέρος
2. σε υπολογισμένες ταχύτητες
3. σε προκαθορισμένες εντάσεις και τονικά ύψη, που θα δοθούν
4. την κατάλληλη χρονική στιγμή.

Μετά από τα προλεχθέντα προκύπτει αβίαστο το συμπέρασμα ότι για να εφαρμοστούν τα ανωτέρω απαιτείται σοβαρή, επίμονη και πολυετής μουσική και φωνητική εκπαίδευση.

3. ΤΑΞΙΝΟΜΗΣΗ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΩΝ ΦΩΝΩΝ

Οι φωνές των διαφόρων επαγγελματιών χρηστών φωνής ταξινομούνται κατά τους Koufman και Blalock (1991) σε 4 διαφορετικές κατηγορίες καθώς τα διαφορετικά επαγγέλματα έχουν και διαφορετικές φωνητικές απαιτήσεις: [6]

1. Κορυφαίο επίπεδο στο οποίο κυριαρχούν οι **Μέγιστες** φωνητικές απαιτήσεις (Level 1: Elite vocal performers)
2. Υψηλό επίπεδο με **Μεγάλες** φωνητικές απαιτήσεις (Level 2: Professional voice users)
3. Μέσο επίπεδο με **Μέτριες** φωνητικές απαιτήσεις (Level 3: Non-vocal professionals)
4. Χαμηλό επίπεδο με **Μικρές** φωνητικές απαιτήσεις (Level 4: Non-vocal non-professionals)

Παρακάτω επεξηγούνται τα 4 προαναφερθέντα επίπεδα φωνητικών απαιτήσεων:

1. **Κορυφαίο επίπεδο** στο οποίο απαιτείται το μέγιστον των φωνητικών απαιτήσεων (Level 1: Elite vocal performers). Εδώ ανήκουν οι τραγουδιστές (όπερας, λαϊκοί, ιεροψάλτες) και οι

ηθοποιοί. Εξειδικεύοντας, όμως, συνεχώς οι απαιτήσεις κορυφώνονται στους τραγουδιστές της όπερας. Το μιούζικαλ έχει άλλου είδους απαιτήσεις. Θα πρέπει, όμως, να τονίσουμε ότι υπάρχουν επί μέρους υποδιαιρέσεις στο κορυφαίο επίπεδο, δηλαδή διαφορετικές απαιτήσεις υπάρχουν για τους μονωδούς (σολίστες) συγκριτικώς με τους χορωδούς. Ο μονωδός εκτίθεται στο κοινό μόνος του και δεν μπορεί να καλύψει οιοδήποτε λάθος του, μουσικό, φωνητικό ή σκηνικό, ενώ ο χορωδός έχει μεγαλύτερη δυνατότητα καλύψεως σε ενδεχόμενο λάθος. Ακόμη, όμως, και μεταξύ των μονωδών υπάρχουν διαβαθμίσεις στις απαιτήσεις. Διαφορετικές απαιτήσεις έχει ο πρώτος και κυρίαρχος ρόλος του μουσικού έργου από κάποιον δεύτερο ρόλο.

Από τεχνικής πλευράς, από τους τραγουδιστές της όπερας απαιτείται να διαθέτουν:

- Τη μεγίστη έκταση φωνής, ώστε να δύνανται να ερμηνεύσουν μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου τους.
- Μεγάλη ένταση φωνής (όχι πάντα) και καλή αντήχηση (resonance – singer formant), ώστε να διαπερνούν την ένταση συμφωνικών ορχηστρών
- Διάρκεια στην ένταση και μεγάλη αναπνοή για τους απαιτητικούς ρόλους
- Καλή φυσική διάπλαση και παρουσία (για το θέατρο) και καλή φυσική κατάσταση. Δεν πρέπει να έχουν φυσικά ελαττώματα, διότι άλλως περιορίζεται το φάσμα των ρόλων που θα μπορούσαν να υποδυθούν. Μια χαρακτηριστική εξαίρεση στον κανόνα του «ωραίου» παρουσιαστικού αποτελεί ο Γερμανός μπασο - βαρύτονος Τόμας Κουάστχοφ, γεννηθείς το 1959, φωκομελικός, θύμα της θαλιδομίδης, ύψους 1,34 m. Ασφαλώς και δεν μπορεί να εμφανιστεί σε θεατρικούς ρόλους, μπορεί, όμως, να τους τραγουδήσει. Εμφανίζεται σε συναυλίες και κάνει ηχογραφήσεις [7].
- Γνώση ξένων γλωσσών, ώστε να μπορούν να ερμηνεύσουν ξένο ρεπερτόριο στην γλώσσα του συνθέτη.
- Επαρκή γνώση ανατομίας – φυσιολογίας.
- Ειδικώς οι καλλιτέχνες της όπερας και δη οι μεγάλοι πρωταγωνιστές θεωρούνται φωνητικοί πρωταθλητές καθώς ο ανταγωνισμός στο χώρο τους είναι πολύ μεγάλος και συνεχής. Αγωνίζονται σε υψηλοτάτου επιπέδου «λυρικές αθλητικές διοργανώσεις» και βρίσκονται υπό συνεχή κρίση.

Κατωτέρω θα αναφερθούν παραδείγματα με ακραία μεγέθη για τη φωνητική έκταση. Εντός της πρώτης παρενθέσεως αναφέρεται η νότα στη βυζαντινή ορολογία – ονοματολογία και εντός της δευτέρας παρενθέσεως δίδεται η θεμελιώδης συχνότητα – η F0 – της νότας αυτής.

α. Μπάσσος δίνει το κόντρα ΡΕ (Πα) της υπάτης (73,42 Hz) (την χαμηλότερη νότα που γράφτηκε στην όπερα) στην *Αρπαγή από το σεράι* (*Die Entführung aus dem Serail*) του Μότσαρτ (Οσμίν) Παράδειγμα από τον Kurt Moll (1938) (2.05΄΄) [8].

β. Ρώσοι κόντρα μπάσσοι (bassi profondi) δίνουν κόντρα κόντρα ΣΟΛ (Δι) (49 Hz) και ΛΑ (ΚΕ) (55 Hz) σε θρησκευτικά τραγούδια (Vladimir Pasjukov και Viktor Wichniakov) [9]

γ. Η χαμηλότερα τραγουδισμένη νότα από τον Αμερικάνο κόντρα μπάσο από τον Ken Turner (1935). Δίνει το κόντρα – κόντρα ΝΤΟ (Νη) (32,70 Hz) [10]

δ. Ο τενόρος στο έργο *Η κόρη του Συντάγματος (La figlia del reggimento)* του Ντονιτσέτι δίνει 9 κόντρα Ντο΄΄(Νη΄΄ της νήτης) (523,3 Hz) μέσα σε 76΄΄. Μια από τις μεγάλες επιτυχίες του τενόρου Alfredo Kraus (1927 – 1999) (σε ηλικία 64 ετών το 1991) [11].

ε. Ελαφρά σοπράνο δίνει το κόντρα Φα΄΄΄(Γα΄΄΄) (1400 Hz) στο "*Μαγεμένο Αυλό*" του Μότσαρτ, στο ρόλο της Βασίλισσας της Νύχτας η DIANA DAMRAU (1971) (1.50΄΄) [12].

στ. Η Mado Robbin (1918 – 1960) δίνει κόντρα Σι΄΄΄ ύφεση (Ζω΄΄΄ ύφεση) (1864 Hz) καθώς τραγουδά τον ομώνυμο ρόλο στην *Λακμέ* του Ντελίμπ [13].

ζ. Η Ίμα Σούμακ (1922 – 2008) (με τη μεγαλύτερη φωνητική έκταση, δίνει κόντρα – κόντρα ΦΑ΄΄΄΄ (Γα΄΄΄΄)(2800 Hz) σε τραγούδι της πατρίδας της (είναι η υψηλότερη καταγεγραμμένη νότα από τραγουδίστρια) [14].

η. ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΡΕΚΟΡ: Η υψηλότερη νότα στον κόσμο και αποτελεί ρεκόρ Γκίνες, από άνδρα (!!!) κάνοντας χρήση της ψευδοφωνής – falsetto. Πρόκειται για την πρώτη νότα έξω

από το πληκτρολόγιο του πιάνου, δηλ. το Ντο δίεση (Νη δίεση) (4435 Hz). Σημειωτέον ότι το τελευταίο πλήκτρο το πιάνου είναι το ντο C8 είναι 4186 Hz [15]. Η συγκεκριμένη νότα ουδεμία μουσική και καλλιτεχνική αξία έχει, απλώς καταγράφεται για να καταδειχθούν οι δυνατότητες του ανθρωπίνου φωνητικού οργάνου.

2. **Υψηλό επίπεδο** στο οποίο απαιτούνται **μεγάλες φωνητικές απαιτήσεις** (Level 2) Professional voice users). Εδώ ανήκουν οι διδάσκοντες εκπαιδευτικοί (νηπιαγωγοί, δάσκαλοι, καθηγητές), τα υψηλόβαθμα διοικητικά στελέχη, οι τηλεφωνητές, οι εκφωνητές ειδήσεων, οι παρουσιαστές καλλιτεχνικών εκδηλώσεων (animateur), οι πωλητές, οι πολιτικοί ιδίως σε προεκλογική περίοδο. Η εργασία τους απαιτεί μεγάλη φωνητική αλκή για μεγάλες περιόδους εργασίας και θα πρέπει να γίνονται ακουστοί από μεγάλες ομάδες ακροατών, χωρίς μικρόφωνο μάλιστα, όπως οι εκπαιδευτικοί. Οιαδήποτε φωνητική πάθηση σε αυτούς σημαίνει ότι δεν μπορούν να εκπέμψουν σωστά τη φωνή τους και να είναι επαρκείς στην εργασία τους, ιδίως εάν εργάζονται πολλές ώρες. Αυτό σημαίνει χρήση αναρρωτικής αδείας και απουσία επί μακρόν με αποτέλεσμα απώλεια εργατοωρών. Σημειωτέον ότι περισσότερο του 1/3 των δασκάλων με φωνητικά προβλήματα απώλεσαν την εργασία τους, ως αποτέλεσμα αυτού του προβλήματος.
3. **Μέσο επίπεδο** στο οποίο απαιτούνται μέτριες φωνητικές απαιτήσεις (Level 3: Non-vocal professionals). Εδώ ανήκουν γιατροί, μηχανικοί, δικηγόροι, χαμηλόβαθμα διοικητικά στελέχη, τα οποία δύνανται να λειτουργήσουν με ελαφρά έως μέτρια δυσφωνία
4. **Χαμηλό επίπεδο** στο οποίο απαιτούνται μικρές φωνητικές απαιτήσεις (Level 4: Non-vocal non-professionals). Εδώ ανήκουν εργάτες, μεταφορείς, καθαριστές, οδηγοί, συνταξιούχοι, νοικοκυρές κ.α. Αν και η δυσφωνία δεν είναι αρεστή σε καμία ομάδα, ωστόσο οι του χαμηλού επιπέδου φωνητικοί χρήστες δεν επηρεάζονται τόσο, ώστε να μην μπορούν να εργαστούν ή να επιτελέσουν τα βασικά του ΖΗΝ.

Με βάση τα ανωτέρω εκτεθέντα ως προς τις κατηγορίες φωνητικών απαιτήσεων, επαγγελματίες χρήστες φωνής θεωρούνται οι δύο πρώτες ομάδες, δηλαδή οι του κορυφαίου (Level I) και του υψηλού επιπέδου (Level II) (κατά Koufman & Blalock, 1991).

4. ΦΩΝΗΤΙΚΕΣ ΔΙΑΤΑΡΑΧΕΣ

Τι είναι η επαγγελματική φωνητική διαταραχή; Πρόκειται για επαγγελματική νόσο που προκαλείται κατά την άσκηση και λόγω της άσκησης της εργασίας, εξ αιτίας καταπονήσεως του φωνητικού συστήματος και αφορά την μείωση της φωνητικής ικανότητος των εργαζομένων, με αποτέλεσμα τη μειωμένη απόδοσή τους. Συνεπώς, εάν η φωνή πάσχει ή ανεπαρκεί, αυτό σημαίνει ότι έχουν παρουσιαστεί στον πάσχοντα διαταραχές φώνησης, οι οποίες δυνατόν να οδηγήσουν σε ολιγοήμερες απουσίες από την εργασία ή πολυήμερες αναρρωτικές ή ακόμη και να καταστεί αδύνατη η εργασία του.

Μεταξύ του γενικού πληθυσμού των ΗΠΑ το 3 – 9% ανέφεραν κάποια ανωμαλία της φωνής τους κάποια στιγμή. Σε Αμερικανική μελέτη (Iowa by Smith *et al.)* διεπιστώθη ότι περισσότερο του 38% των δασκάλων ανέφεραν ότι η διδασκαλία επηρέασε δυσμενώς τη φωνή τους, ενώ το 39% ανέφερε ότι αντιμετώπισαν δυσκολίες στην παράδοση των μαθημάτων εξ αιτίας φωνητικών προβλημάτων. Οι δασκάλες παρουσίασαν μεγαλύτερο ποσοστό φωνητικών προβλημάτων συγκριτικά με τους άνδρες συναδέλφους τους (38% έναντι 26%). Η διδασκαλία του μαθήματος της Φυσικής Αγωγής (Γυμναστικής) παρουσίασε τον υψηλότερο κίνδυνο αναπτύξεως φωνητικής διαταραχής, ανεξαρτήτως φύλου ή ηλικίας διδάσκοντος, ωρών διδασκαλίας ημερησίως, αριθμό ετών διδασκαλίας. Μεγάλο κίνδυνο διατρέχουν και οι εκπαιδευτές στον στρατό όπως και οι εκπαιδευτές των αεροβικών ασκήσεων σε γυμναστήρια (χορεύουν – ασθμαίνουν, δίνουν παραγγέλματα με έντονη φωνή υπό τους έντονους ρυθμικούς ήχους μουσικής).

Η νοσηρότητα των τραγουδιστών – γενικώς – είναι η υψηλότερη σε σχέση με τις υπόλοιπες επαγγελματικές ομάδες, καθώς, ενώ αποτελούν το 0,02% του γενικού πληθυσμού, αποτελούν το 11,5% των απασχολούντων τις κλινικές φωνής. Ευνόητο είναι, διότι η φωνή τους καταπονείται όχι μόνο σε πρόβες αλλά και σε παραστάσεις, οι οποίες πραγματοποιούνται συνήθως σε όχι ιδιαίτερα καθαρό περιβάλλον, με πολλούς ρύπους (σκόνη – καπνό) και μειωμένη υγρασία. Ειδικότερα οι των νυκτερινών κέντρων δεν εφαρμόζουν τη φωνητική υγιεινή, καθώς τρώνε αργά, κοιμούνται αργά, καπνίζουν, πίνουν και τραγουδούν κάθε είδους ρεπερτόριο, πολλές φορές υπό συνθήκας μη

καταλλήλους. Θα πρέπει να τονιστεί ότι το εργασιακό περιβάλλον μιας επαγγελματικής φωνής δεν είναι πάντα το ιδανικό, ακόμη και στα λυρικά θέατρα, και δυνατόν να ευθύνεται εν μέρει για διαταραχές της φώνησης. Πολύ συχνά υπάρχει υψηλό επίπεδο θορύβου στο χώρο εργασίας ενός τραγουδιστή, με αποτέλεσμα να αυξάνεται η θεμελιώδης συχνότητα ομιλίας (μεγάλη ένταση), έντονο εργασιακό στρες, ρύποι (ιογενείς, μικροβιακοί, αλλεργικοί, μύκητες, σκόνη), ακατάλληλη υγρασία (υψηλή ή χαμηλή).

4.1 Αιτιολογική ταξινόμηση - γενικώς - φωνητικών διαταραχών

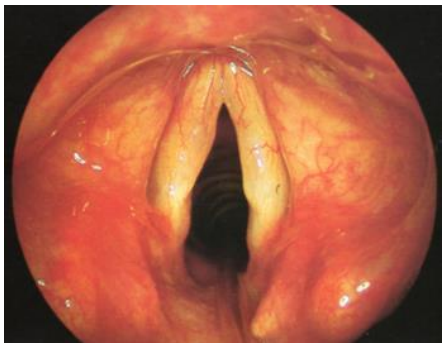
1. Συμπεριφεριολογικά αίτια
   - **Υπερλειτουργικά.** Η **Υπερλειτουργική δυσφωνία** (MTD = muscle tension dysphonia) η οποία οδηγεί σε φωνητική κόπωση και εκείνη σε επίκτητη μορφολογική ανωμαλία (τραύμα). Χαρακτηριστικές περιπτώσεις τέτοιων διαταραχών είναι η αιμορραγία των φωνητικών χορδών, η χρονία λαρυγγίτις, οι όζοι, οι πολύποδες, τα οιδήματα των φωνητικών χορδών όπως απεικονίζονται στα ακόλουθα Σχήματα 1 έως 3:



Σχήμα 1. Οι όζοι των φωνητικών χορδών (© Ιωάννης Σαμψάκης, από προσωπικό αρχείο).



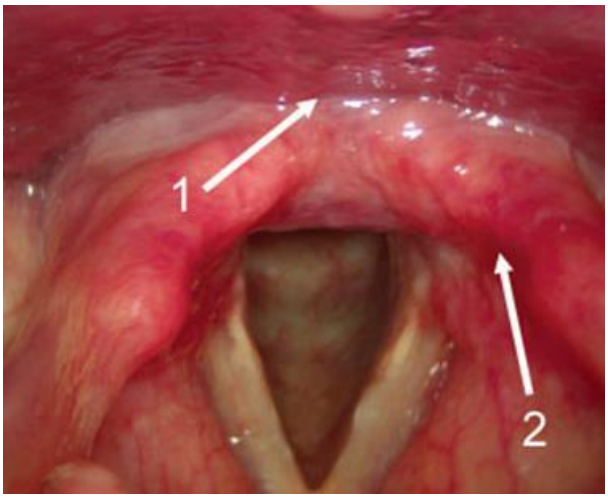
Σχήμα 2. Οι πολύποδες των φωνητικών χορδών - εδώ απεικονίζεται αιμορραγικός πολύπους της δεξιάς φωνητικής χορδής (© Ιωάννης Σαμψάκης, από προσωπικό αρχείο).



Σχήμα 3. Το οίδημα Reinke των φωνητικών χορδών. (© Martin Dunitz Ltd, London, 1995)[16]

- **Ψυχογενή,** όπως το άγχος και η υστερικού τύπου αφωνία
-

2. Οργανικά αίτια, όπως:
   - Μορφολογικές ανωμαλίες
   - Νευρογενή
   - Ενδοκρινολογικά
   - Παθήσεις που προσβάλλουν τον λάρυγγα
   - Οξεία λαρυγγίτις
   - Λαρυγγοφαρυγγική παλινδρόμηση (Laryngo-pharyngean reflux maladie) βλ. Σχήμα 4.



Σχήμα 4. Λαρυγγοφαρυγγική παλινδρόμηση. 1) Οίδημα και 2) Ερύθημα στο πίσω μέρος του λάρυγγα, (© British Voice Association) [17].

5. ΣΥΧΝΟΤΕΡΑ ΣΥΜΠΤΩΜΑΤΑ

Θα σταθούμε στα πρώτα και συχνότερα φωνητικά συμπτώματα, που θα ταλαιπωρήσουν τον επαγγελματία, τα οποία είναι:

1. Αλλοίωση φωνητικού προϊόντος επί τα χείρω (ακουστικό αποτέλεσμα δυσανάλογο προς την προσπάθεια για παραγωγή φωνής)
2. Πόνος στον λάρυγγα (οδυνοφωνία)
3. Σφίξιμο στον τράχηλο
4. Ξηρότητα λάρυγγος (λόγω φλεγμονής)

Πριν από την εκδήλωση κάποιας οργανικής βλάβης των φωνητικών χορδών σε κάποιον επαγγελματία χρήστη φωνής συνήθως προηγείται Φωνητική κόπωση [18]. Ο επαγγελματίας θα παραπονεθεί, συνήθως, ότι νοιώθει κουρασμένος και βραχνός και δεν μπορεί να ανταποκριθεί στα καθήκοντά του με αξιοπρέπεια. Οι τραγουδιστές, ιδίως της όπερας, με την ελάχιστη δυσκολία θα καταφύγουν, χωρίς χρονοτριβή, στον ΩΡΛ φωνίατρό τους, καθώς η παραμικρή αλλοίωση της φωνής τους δεν τους επιτρέπει να τραγουδήσουν, όπως απαιτείται. Γι' αυτό και δεν συναντούμε μείζονος τύπου φωνητικές διαταραχές σε αυτούς όπως όζους, πολύποδες, αιματώματα. Γενικώς, οι τραγουδιστές της όπερας είναι πάρα πολύ προσεκτικοί. Αντιθέτως, οι ηθοποιοί λόγω διαφορετικών απαιτήσεων δυνατόν να αμελήσουν να καταφύγουν σε γιατρό (τροποποιούν την ερμηνεία τους ή χρησιμοποιούν μικρόφωνο – «ψείρα»). Όσο για τους δασκάλους και καθηγητές εκεί δημιουργούνται πρακτικά προβλήματα, καθώς δεν είναι δυνατόν να απουσιάσουν από την εργασία τους, με αποτέλεσμα να συνεχίζουν την ταλαιπωρούν τον λάρυγγά τους με όλα τα συνεπακόλουθα. Όσο μετακινούμεθα από το κορυφαίο επίπεδο φωνητικών απαιτήσεων προς το των χαμηλών απαιτήσεων τόσο περισσότερο συναντούμε οργανικής αιτιολογίας διαταραχές (όζους, πολύποδες, οιδήματα

Reinke, αιματώματα, χρονία λαρυγγίτιδα, κοκκιώματα) καθώς οι άνθρωποι αυτοί δεν δίνουν τόσο μεγάλη σημασία στην φωνητική αλλοίωση που παρουσιάζουν, με αποτέλεσμα κάποιες φορές (ιδίως σε άτομα που καπνίζουν και πίνουν) να διαγιγνώσκεται κακοήθεια σε προχωρημένο στάδιο.

5.1 Φωνητική Κόπωση

Φωνητική κόπωση είναι η προοδευτικά αυξανόμενη προσπάθεια να μιλήσει ή να τραγουδήσει κανείς, που συνοδεύεται από προοδευτική ελάττωση της φωνητικής ικανότητας. Το άτομο που πάσχει από φωνητική κόπωση αδυνατεί να μιλάει ή να τραγουδάει για μεγάλο χρονικό διάστημα με σταθερή ποιότητα φωνής. Το άτομο που υποφέρει από φωνητική κόπωση περιγράφει ότι αισθάνεται κούραση στους μυς του τραχήλου, μετά από μια παράσταση ή πρόβες ή μετά από μια πολύωρη χρήση φωνής.

Οι προδιαθεσικοί παράγοντες για φωνητική κόπωση αποτελούν:

- Η κατάχρηση φωνής (ως προς την ένταση, τη διάρκεια και το εύρος της, δηλαδή χρήση της φωνής πέρα από τα όρια των δυνατοτήτων της)
- Η κακή χρήση της φωνής (λόγω υπερβολικής μυϊκής τάσης)

Η φωνητική κόπωση προκαλεί

- αλλοίωση των χαρακτηριστικών της βλέννας των φωνητικών χορδών
- αγγειοδιαστολή των τριχοειδών αιμοφόρων αγγείων
- νεοσχηματισμό αγγείων στην επιφάνεια των φωνητικών χορδών
- ανώμαλη σύγκλειση των γνήσιων φωνητικών χορδών και
- ασυμμετρία των παλμικών δονήσεων των φωνητικών χορδών.
- κυκλοφορική αστάθεια του βλεννογονικού κύματος με συνέπεια την αδυναμία απομάκρυνσης του συσσωρευμένου γαλακτικού οξέος και της θερμότητας
- Και δυνατόν να οδηγήσει σε πρόκληση φωνοτραύματος και αλλαγή των βιο-μηχανικών ιδιοτήτων του βλεννογονικού κύματος των γνήσιων φωνητικών χορδών.

Οι ηθοποιοί με φωνητική κόπωση παραπονούνται ότι χάνεται η δύναμη της φωνής τους ενώ οι τραγουδιστές παραπονούνται ότι χάνουν το εύρος των συχνοτήτων της φωνής τους. Αφού αποδειχτεί ότι ο ασθενής δεν πάσχει από νόσο η οργανική βλάβη των φωνητικών χορδών, τότε τίθεται η διάγνωση της κόπωσης των φωνητικών χορδών, που δεν οφείλεται σε νόσο, αλλά στην κακή χρήση και κατάχρηση της φωνής.

6. ΘΕΡΑΠΕΙΑ

Η θεραπεία των επαγγελματικών διαταραχών φωνής γίνεται ανάλογα με το αίτιο, δηλ. είτε συντηρητικώς είτε χειρουργικώς είτε συνδυαστικώς τα προηγούμενα με συνεργασία λογοθεραπευτή. Εάν στους συμμετέχοντες στη φώνηση ιστούς και στα νευρομυϊκά τους στοιχεία δεν δοθεί επαρκής χρόνος να ξεκουραστούν, η συνέχιση της χρήσης τους μπορεί να οδηγήσει σε οργανικές αλλαγές των μαλακών στιβάδων των φωνητικών χορδών ή την αύξηση του πόνου στους εξωλαρυγγικούς μυς. Η συνεχιζόμενη και επαναλαμβανόμενη κακή χρήση ή κατάχρηση της φωνής οδηγεί στην πρόκληση οιδήματος και άλλων οργανικών αλλαγών των φωνητικών χορδών.

Η υψηλή συχνότητα απωλείας εργατοωρών και οι αποφάσεις οι σχετιζόμενες με την εργασία αποτελούν ανησυχητική τάση από απόψεως δημοσίας υγείας και κοινωνικής προοπτικής. Τι κάνουν οι επαγγελματικές ομάδες (συμπεριλαμβανομένων των τραγουδιστών πλην της όπερας) για να βελτιώσουν το φωνητικό προϊόν τους, του οποίου η ¨λάμψη¨ μειώνεται με την πάροδο του χρόνου;

Εν κατακλείδι…

Ποιο ανώτατο εκπαιδευτικό ίδρυμα δίδαξε την Αγωγή του Λόγου στους φοιτητές του, που θα γίνουν δάσκαλοι και καθηγητές; Οι περισσότεροι θεωρούν τη φωνή ως πρωτογενές εργαλείο, που δεν χρειάζεται βελτίωση. Χρειάζεται σοβαρή φωνητική εκπαίδευση στους εκπαιδευτικούς, στους εκφωνητές, στα διοικητικά στελέχη, ώστε να βελτιώσουν την φωνητική τους εκπομπή. Είναι αναμφισβήτητο ότι όλοι μας αγαπάμε να ακούμε μια ωραία φωνή, διότι μας επηρεάζει θετικά. Ιδίως τους μαθητές, που τους αρέσει να ακούν ένα καθαρόγλωσσο δάσκαλο, καθώς θα προσπαθήσουν να τον μιμηθούν, υιοθετώντας τρόπους εκφοράς και εκπομπής της φωνής τους. Δεν είναι τυχαίο ότι στις

δυτικές πολιτείες των ΗΠΑ, όπου κατέφυγαν χαμηλότερου κοινωνικού και μορφωτικού επιπέδου κοινωνικά στρώματα μεταναστών με χαμηλού επιπέδου Αγγλική γλώσσα υπάρχει τόσο μεγάλη αλλοίωση στην προφορά, καθώς η αλλοίωση αυτή περνά ως μητρική γλώσσα στις νεώτερες γενεές.

Εστιάζοντας στις φωνητικές ανάγκες των ιεροψαλτών ιδού τι ζήτησε ένας ιεροψάλτης εκτός από το να διαβάζει και να άδει την σημειογραφία (από αλιευθείσα επιστολή στο διαδίκτυο):

- Να μάθει να αναπνέει σωστά
- Να μην έχει πρόβλημα στις ψηλές και χαμηλές θέσεις
- Να μάθει να «ζεσταίνει» τη φωνή του
- Να μην ψέλνει με τον «λαιμό»
- Να μάθει να συντηρεί και να καλλιεργεί τη φωνή του
- Να μάθει να ανοίγει το στόμα του στα διάφορα φωνήεντα ανάλογα με το ύψος

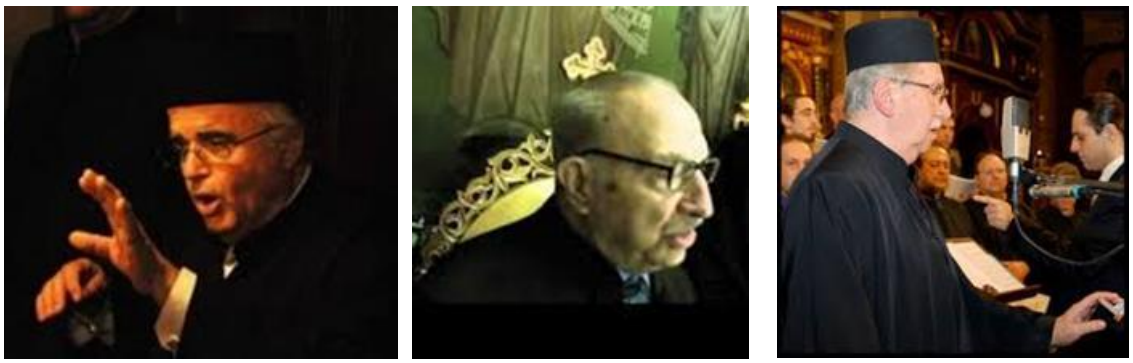
Δείτε τι απάντηση έλαβε από κάποιον στο διαδίκτυο και κρίνετε το ορθόν ή όχι της απαντήσεως:

- 1,5 χρόνο σε ένα μοναστήρι είδα ότι οι μοναχοί όπως μιλάνε έτσι ψέλνουν. Και η ψαλμωδία βγαίνει κατανυκτικότατη.
- Ψάλλε όπως μιλάς και μη σε απασχολεί τίποτα άλλο.
- Το στόμα στην Βυζαντινή Μουσική δεν ανοίγει όπως στην θύραθεν, αλλά ανοίγει το πολύ 1 – 1,5 εκατοστό.
- Η φωνή ανοίγει με το ψάλσιμο και με τα χρόνια. Θα ανοίξει η φωνή σου, και βάθος θα αποκτήσει κτλ.. Σιγά-σιγά.
- Υπομονή και να ψάλλεις συχνά. Όσο για την αναπνοή, σιγά-σιγά θα έρθει και αυτό.
- Για το ζέσταμα της φωνής, εγώ λέω απλώς τις κλίμακες προτού φτάσω στην εκκλησία.

Οι ανωτέρω απαντήσεις εκτός από λανθασμένες είναι και επικίνδυνες για όποιον τις ακολουθήσει. Παρατίθενται εικόνες διασήμων λυρικών τραγουδιστών με σωστή στάση κεφαλής και σωστή διαμόρφωση στόματος, πράγμα που γίνεται πλέον έκδηλο στις υψηλές νότες.



Σχήμα 5. Ο τενόρος Salvatore Fisichella, ο βαρύτονος Pierro Cappuccili και ο μπάσος Nicolai Ghiaurov.



Σχήμα 6. Σωστή στάση κεφαλής από στιγμιότυπα ιεροψαλτών: Λυκούργος Αγγελόπουλος, Κωνσταντίνος Μαφίδης και Δημοσθένης Παϊκόπουλος.

7. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Μπορούμε να παρομοιάσουμε τη φωνή με το χωράφι ή με το όπλο. Το χωράφι το κληρονομείς από τους γονείς σου και πρέπει με αυτό να πορευτείς σε όλη τη ζωή σου. Θα πρέπει να το κάνεις όσο το δυνατόν πιο εύφορο και πιο αποδοτικό, χρησιμοποιώντας την πιο σωστή μέθοδο κάθε φορά, απευθυνόμενος πάντοτε στους ειδικούς. Δεν πρέπει να αυθαιρετείς και να κάνεις του κεφαλιού σου, για κάτι που δεν ξέρεις πώς να το χειριστείς. Το όπλο, όπως και η φωνή δίνει δύναμη. Αρκεί να ξέρεις να το χρησιμοποιήσεις. Η φωνή είναι το όπλο σου για να κατακτήσεις την μουσική τραγουδιστική φιλολογία, είτε πρόκειται για κοσμικό είτε για θρησκευτικό – εκκλησιαστικό – λατρευτικό τραγούδι. Η βασική γνώση και η παιδεία του τραγουδιού είναι ΜΙΑ. Πολλοί διαθέτουν αυτό το όπλο, που είναι το θείο δώρο της φωνής, αλλά πόσοι από αυτούς το χρησιμοποιούν σωστά; Σε ποιον, λοιπόν, θα εμπιστευόσουν το όπλο σου αυτό; Ποιον από τους επομένους θα εμπιστευόσουν για να σου διδάξουν τα μυστικά του όπλου αυτού, που λέγεται φωνή; Ποιον θα εμπιστευόσουν για εκπαιδευτή σου;

Τι θα σου πει ο εκπαιδευτής τραγουδιού;

- Θα σε ενημερώσει για τις κατηγορίες φωνής και θα σε κατατάξει φωνητικώς για να ξέρεις πού πορεύεσαι
- Πώς λειτουργεί ο λάρυγγας και πώς πρέπει να συνεργάζεται με τον θώρακα
- Τι είναι το στήριγμα της αναπνοής
- Τι είναι και πώς αποκτάται η διαφραγματική αναπνοή
- Τι είναι η φωνητική αντήχηση και πώς αποκτάται
- Θα σου υποδείξει τη σωστή φωνητική προθέρμανση
- Ποια είναι η δέουσα στάση σώματος και κεφαλής ως προς το σώμα
- Ποια είναι η έκταση της φωνής σου και μέχρι πού μπορείς να κινείσαι τονικώς
- Ποιες είναι οι φωνητικές περιοχές και πώς αλλάζουν, χωρίς να το αντιλαμβάνεται ο ακροατής
- Πώς πρέπει να αρθρώνονται και να εκπέμπονται τα φωνήεντα και τα σύμφωνα, χωρίς να σφίγγεσαι
- Θα σου υποδείξει τις λανθασμένες τοποθετήσεις του σώματός σου, που δυνατόν να καταστρέψουν τη φωνή σου
- Θα σου πει για το vibrato, για την αύξηση και τη μείωση της φωνητικής έντασης σε κάθε τονική περιοχή
- Θα σου εμφυσήσει τον σεβασμό στο κάθε κείμενο, που πρέπει να υπηρετήσεις
- Θα σου πει ότι το τραγούδι είναι πρωτίστως εσωτερική ανάγκη και υπό προϋποθέσεις θα γίνει επάγγελμα
- Και πολλά άλλα ακόμη

Συντήρηση και θεραπεία

- Ποιος θα σου συντηρήσει αυτό το όπλο; Ποιος θα γίνει ο «οπλουργός» της φωνής;
- Φυσικά ο ειδικός ιατρός ΩΡΛ με εξειδίκευσή στις παθήσεις φωνής. Θα πρέπει να είναι ο εκ δεξιών σου, όσο διατηρείς την ιδιότητα του τραγουδιστή, που θέλει το καλύτερο για το θείο δώρο που έχεις. Σε αγαστή συνεργασία με τον φωνητικό σου εκπαιδευτή θα έχεις τα καλύτερα αποτελέσματα

Ζητούμενο στο άσμα, όπως και σε κάθε άλλη σοβαρή ενασχόλησή μας είναι να

1. Παρουσιάσουμε το καλύτερο έργο
2. Για περισσότερη ώρα και
3. Με τη μικρότερη δαπάνη ενεργείας

Συμπέρασμα: <u>Εάν θέλεις να κάνεις τέχνη θα πρέπει να έχεις ΤΕΧΝΙΚΗ</u>

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

[1] Green & Mathieson, *The voice & its disorders*, 6th edition, London and Philadelphia: Whurr Publishers Ltd, 2001, σ. 67.
[2] Στο ίδιο.
[3] Βλ. επίσημη ιστοσελίδα του Κέντρου Ελληνικής γλώσσας, διαθέσιμο στο http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CF%84%CE%B1%CF%81%CE%B1%CF%87%CE%AE&dq= (πρόσβαση: 12-2-2015).
[4] Για περισσότερα Βλ. M.S. Benninger & Th. Murry, *The Performer's voice*, San Diego – Oxford – Brisbane : Plural Publishing, 2006.
[5] Για περισσότερα βλ. Νίκου Παπακωνσταντίνου, *Αγωγή του λόγου – Ορθοφωνία*, Αθήνα: Δωδώνη, 1982, σ. 29.
[6] Green & Mathieson, *The voice & its disorders*, ό.π., σσ. 133-139.
[7] Απέραντος σεβασμός για την δίψα του για ζωή και για την αγάπη του στο τραγούδι, το οποίο το υπηρετεί θαυμάσια. Βλ. χαρακτηριστικό οπτικό-ηχητικό απόσπασμα στο youtube.com, διαθέσιμο στο http://www.youtube.com/watch?v=n8ICOyxlYdI (πρόσβαση: 12-2-2015).
[8] Βλ. χαρακτηριστικό οπτικό-ηχητικό απόσπασμα στο youtube.com, διαθέσιμο στο http://www.youtube.com/watch?v=hWIBh5vUD34&feature=related (πρόσβαση: 12-2-2015).
[9] Βλ. χαρακτηριστικό \ οπτικό-ηχητικό απόσπασμα στο youtube.com, διαθέσιμο στο http://www.youtube.com/watch?v=6WpD2Cspn6g (πρόσβαση: 22-1-2015).
[10] Βλ. χαρακτηριστικό οπτικό-ηχητικό απόσπασμα στο youtube.com, διαθέσιμο στο http://www.youtube.com/watch?v=vyWnHrtHHmY (πρόσβαση: 22-1-2015).
[11] Βλ. χαρακτηριστικό οπτικό-ηχητικό απόσπασμα στο youtube.com, διαθέσιμο στο http://www.youtube.com/watch?v=86jMdCJHrZ4 (πρόσβαση: 22-1-2015).
[12] Βλ. χαρακτηριστικό οπτικό-ηχητικό απόσπασμα στο youtube.com, διαθέσιμο στο http://www.youtube.com/watch?v=DvuKxL4LOqc&playnext=1&list=PL0F2DD7A760DEEDC0 (πρόσβαση: 22-1-2015).
[13] Βλ. χαρακτηριστικό οπτικό-ηχητικό απόσπασμα στο youtube.com, διαθέσιμο στο http://www.youtube.com/watch?v=32hdZaQi4-I&feature=related (πρόσβαση: 22-1-2015).
[14] Βλ. χαρακτηριστικό οπτικό-ηχητικό απόσπασμα στο youtube.com, διαθέσιμο στο http://www.youtube.com/watch?v=1KprLT-JxPY (πρόσβαση: 22-1-2015).
[15] Βλ. χαρακτηριστικό οπτικό-ηχητικό απόσπασμα στο youtube.com, διαθέσιμο στο http://www.youtube.com/watch?v=Kdp4NHWr7G8 (πρόσβαση: 22-1-2015).
[16] © B. Benjamin, B. Bingham, M. Hawke, H. Stammberger, A Colour Atlas of Otorhinolaryngology, London: Martin Dunitz Ltd, , 1995, σ. 295.
[17] © Επίσημη ιστοσελίδα της British Voice Association, διαθέσιμη στο http://www.britishvoiceassociation.org.uk/voice-information_reflux-and-your-voice.htm) (πρόσβαση: 12-2-2015).
[18] Για περισσότερα βλ. επίσης και την ιστοσελίδα του Δημητρίου Γκέλη διαθέσιμη στο http://www.gelis.gr/index.php/medarticles/mnularyngology/174--c.html (πρόσβαση: 12-2-2015).

---

*Ο ωτορινολαρυγγολόγος με ειδίκευση στη φωνιατρική **Ιωάννης Σαμψάκης** είναι απόφοιτος της Ιατρικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Ειδικεύθηκε στην Ωτορινολαρυγγολογία στο Πανεπιστημιακό Νοσοκομείο Ηρακλείου. Εργάσθηκε σε Βρετανικά Νοσοκομεία και εξειδικεύθηκε στη Φωνιατρική στο Πανεπιστήμιο του U.C.L. στο Λονδίνο. Παράλληλα με την ιατρική του ιδιότητα, είναι βαρύτονος με σπουδές κλασικού τραγουδιού και αγωγής του λόγου. Διετέλεσε καλλιτέχνης της Εθνικής Λυρικής Σκηνής και άλλων επαγγελματικών χορωδιών.*

Repertorium γραφέων ελληνικών μουσικών κωδίκων

Κωνσταντίνος Γ. Σιάχος
konnsiax@gmail.com

Περίληψη. Τα χειρόγραφα της Ψαλτικής Τέχνης, αποτελούν πηγή έρευνας για ποικίλους επιστημονικούς κλάδους. Όσον αφορά την επιστήμη της Ιστορίας και της Παλαιογραφίας, τα χειρόγραφα αυτά, κατέχοντας σημαντική θέση στο σύνολο των ελληνικών χειρογράφων, παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ιστορία της Ελληνικής Μουσικής (Εκκλησιαστικής, Κοσμικής και Οργανικής). Οι γραφείς των μουσικών αυτών χειρογράφων, με τον γραπτό τους λόγο, διέσωσαν και παρέδωσαν στις επερχόμενες γενεές τον μουσικό αυτό πλούτο, σε χιλιάδες ανθολογίες, καλλιγραφημένες ή προχειρογραμμένες, περίτεχνα σταχυολογημένες, είτε απλά συρραμμένες. Οι γραφείς αυτοί, έως την εποχή των έντυπων εκδόσεων, αποτέλεσαν την ανθρώπινη αλυσίδα του ρωμαίικου μουσικού πολιτισμού. Πρόσωπα γνωστά και άγνωστα, λόγιοι και ολιγογράμματοι, δάσκαλοι και μαθητές, κληρικοί και λαϊκοί, επαγγελματίες και ερασιτέχνες, συνθέτες και φιλόμουσοι, ενώθηκαν όλοι νοητά στο διάβα των αιώνων με κοινό δεσμό την αγάπη και τον σεβασμό για την μουσική τους παράδοση, με σκοπό την διαιώνιση της Ψαλτικής Τέχνης και της Ελληνικής Μουσικής. Μια ιστορική επισκόπηση στο συγγραφικό τους έργο, ως εγχείρημα παρουσίασης των προσώπων και του έργου, με τελικό στόχο την σύναξή τους σε ένα *Repertorium γραφέων ελληνικών μουσικών κωδίκων*. Με βάση και οδηγό τους καταλόγους χειρογράφων των ελληνικών βιβλιοθηκών και όχι μόνο, παρουσιάζουμε μια ποσοστιαία καταγραφή των μουσικών κωδίκων από τον 11ο έως τον 19ο αιώνα, με αλφαβητική παρουσίαση των ονομάτων των γραφέων και καταγραφή του έργου τους. Παράλληλα εξετάζεται η εκτεταμένη και πλούσια κωδικογραφική δραστηριότητα στους αιώνες 17ο έως 19ο, ως συνέχεια, διάσωση και εξέλιξη του μουσικού πλούτου της βυζαντινής περιόδου. Τέλος, παρουσιάζονται κωδικοποιημένοι πίνακες ως προσπάθεια δημιουργίας ενός corpus κωδικογράφων της Ψαλτικής Τέχνης.

Abstract. The manuscripts of the Chanting Art are a source of research for a variety of scientific areas; regarding the science of History and Paleography, the manuscript, holding an important position in all Greek manuscripts are of particular interest for the history of Greek music (Church, cosmic, organic). The scribes of these musical manuscripts, with the written discourse, rescued and handed over to future generations in this musical wealth, in thousands anthologies, Calligraphic or in draft, elaborate gleaned, or simply stapled. Those scribes until the time of print publishing formed the human Traditional chain of the Romaiiko musical culture. Persons known and unknown, andor even just with basic school knowledge, scholars, teachers and students, clergy and laymen, professionals and amateurs, composers and music-lovers, united all conceivable through the ages with a common bond of love and respect for their musical traditions, in order to perpetuate Chanting of Art and Greek music. A historical overview of the writers work as a project presentation of persons and the project, with the ultimate aim of mustering in a Repertoire scribes Greek musical codes. Based guide and lists of Greek manuscripts and libraries not only present a record percentage of musical codes from the 11th to the 19th century, in alphabetical presentation of the names of scribes and record their work. At the same time considering the extensive and rich Codex activity in 17th-19th centuries, as a continuation, preservation and development of the musical wealth of the Byzantine period. Finally, coded tables are presented as an attempt to create a corpus of scribes chanting Art.

ΑΦΟΡΜΗ - ΣΤΟΧΟΣ

Όταν για πρώτη φορά, κατά τη διάρκεια των σπουδών μου στο Τμήμα Ιστορίας του Ιονίου Πανεπιστημίου στην Κέρκυρα, παρακολούθησα το μάθημα της Ελληνικής Παλαιογραφίας με τον καθηγητή κ. Αγαμέμνονα Τσελίκα και ανάφερα την ενασχόλησή μου με την βυζαντινή μουσική, μετά από μια γόνιμη συζήτηση, το θέμα κατέληξε στους κωδικογράφους των χειρογράφων της Ψαλτικής Τέχνης. Αργότερα, εκπονώντας την Πτυχιακή μου εργασία σε θέματα πολιτισμικής ιστορίας του Μυστρά και ανατρέχοντας συχνά στα μνημειώδη έργα των M. Vogel-V.Gardthausen, *Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance* και E. Gamillscheg-D. Harlfinger, *Repertorium der Griechischen Kopisten, 800-1600*, παρατήρησα την έλλειψη του αντίστοιχου εργαλείου έρευνας, για τα χειρόγραφα της Ψαλτικής Τέχνης και κατ' επέκταση της Ελληνικής μουσικής εν γένει. Αφορμή της σημερινής παρουσίασης και στάθηκε, μια παρουσίαση του κ. Τσελίκα, πραγματευόμενη την καταγραφή των κωδικογράφων της Ψαλτικής, σε μεγάλες βιβλιοθήκες του Ελληνισμού, με βάση τους υπάρχοντες καταλόγους, την οποία

Copyright: © 2014 Κωνσταντίνος Γ. Σιάχος. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.

ευγενώς μου παραχώρησε ως απαρχή και οδηγό αυτού του διαβήματος. Θερμά τον ευχαριστώ και από τούτη τη θέση. Παρατίθεται στη συνέχεια ο εν λόγω πίνακας.

Αιώνας	Άγιον Όρος **Σύνολο 1639 χφφ**		Μονή Σινά (Μπαλαγεώργος –Κρητικού) **Σύνολο 124 χφφ**		ΕΒΕ (Σακκελίων) **Σύνολο 92 χφφ**		Πατρ. Ιερ/μων (Παπ.Κεραμεύς) **Σύνολο 250 χφφ**		ΜΠΤ Κωνστ. (Παπ Κεραμεύς) **Σύνολο 111 χφφ**		**Σύνολο 2216 χφφ**	
11	1	0,06 %	4	3,22 %			3	1,20 %			8	0,36 %
12	3	0,18 %	12	9,67 %	3	3,26 %	4	1,60 %			24	1,08 %
13	24	1,46 %	8	6,45 %	4	4,34 %	1	0,40 %			37	1,67 %
14	25	1,52 %	17	13,70 %	4	4,34 %	7	2,80 %			53	2,40 %
15	50	3,05 %	14	11,30 %	8	8,69 %	1	0,40 %			73	3,30 %
16	44	2,68 %	7	5,64 %	7	7,60 %	5	2 %	3	2,70 %	76	3,42 %
17	188	11,47 %	18	14,50 %	25	27,17 %	23	9,2 %	4	3,60 %	258	11,64 %
18	678	41,36 %	35	28,22 %	30	32,60 %	110	44 %	46	41,44 %	899	40,56 %
19	558	34,04 %	7	5,64 %	11	11,95 %	91	36,4 %	58	52,25 %	725	32,71 %

Πίνακας 1. Αγαμέμνων Τσελίκας, Number of music manuscripts in Mount Athos, Sinai, NLG, Jerusalem and Constantinople from 11th to 19th century.

Αποτέλεσμα όλων αυτών, είναι η απαρχή ενός Repertorium γραφέων ελληνικών μουσικών κωδίκων με βάση τους ανά τον κόσμο καταλόγους χειρογράφων. Το διάβημα ξεκινά με καθοδήγηση και σε συνεργασία μας με τον κ. Τσελίκα και το Ιστορικό και Παλαιογραφικό Αρχείο του ΜΙΕΤ, με στόχο την αλφαβητική καταγραφή και παρουσίαση των αυτογράφων πρωτίστως χειρογράφων της Ψαλτικής, των συνθετών και του έργου τους, από το πρώτο επώνυμο χειρόγραφο έως και τις μέρες μας. Σχέδιο και έργο προφανώς μη ολοκληρωμένο και αρκετά μακρόπνοο, το οποίο όμως στημένο σε υπό κατασκευή ηλεκτρονική βάση δεδομένων, θα εμπλουτίζεται και θα ενημερώνεται συνεχώς, σύμφωνα με τα τρέχοντα επιστημονικά τεκταινόμενα, του εντοπισμού δηλαδή και αποδελτίωσης των σχετικών χειρογράφων, όχι μόνο της Εκκλησιαστικής μουσικής, αλλά του συνόλου του ελληνικού μουσικού αλφαβήτου, με το οποίο καταγράφηκαν μελωδίες τόσο Εκκλησιαστικής όσο και Κοσμικής μουσικής.
Οι κατάλογοι[2] που χρησιμοποιήθηκαν και αποδελτιώθηκαν για την σημερινή παρουσίαση και την έναρξη του εγχειρήματος, είναι κατά σειράν:

1) Γρ. Θ. Στάθη, *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής. Άγιον Όρος,* τ. Α΄, Αθήνα 1975[3],
2) Γρ. Θ. Στάθη, *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής. Άγιον Όρος,* τ. Β΄, Αθήνα 1976[4],
3) Γρ. Θ. Στάθη, *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής. Άγιον Όρος,* τ. Γ΄, Αθήνα 1993[5],
4) Γρ. Θ. Στάθη, *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής. Μετέωρα,* Αθήνα 2006[6],
5) Γρ. Θ. Στάθη, *Ελληνική Ψαλτική Τέχνη. Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας,* Βενετία 2007[7],
6) Εμ. Στ. Γιαννόπουλου, *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής. Αγγλία,* Αθήνα 2008[8],
7) Αχ. Χαλδαιάκη, *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής. Νησιωτική Ελλάς. Ύδρα,* Αθήνα 2005[9],
8) Δ. Μπαλαγεώργου - Φ. Κρητικού, *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής. Σινά,* τ. Α΄, Αθήνα 2008[10],
9) Μ. Χατζηγιακουμής, *Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας, 1453-1832*, τ. Α΄, Αθήνα 1975[11],
10) Μ. Χατζηγιακουμής, *Χειρόγραφα Εκκλησιαστικής Μουσικής, 1453-1820*, Αθήνα 1980[12].

Τα χρονικά όρια του 11^{ου} έως του 19^{ου} αιώνα, τέθηκαν για καθαρά πρακτικούς λόγους της παρουσίασης. Τα χειρόγραφα τα οποία περικλείονται σε αυτά τα όρια, προφανώς δεν αντιπροσωπεύουν την πραγματικότητα και δεν είναι παρά μόνο ένα ποσοστιαίο δείγμα του ανοικτού πεδίου της προκείμενης έρευνας. Στο σύνολο των 1703 χειρογράφων που καταγράφονται σε αυτούς τους καταλόγους και αποδελτιώθηκαν εδώ, τα 735 είναι τα επώνυμα. Αξιοσημείωτο είναι το ποσοστό που κάθε Μονή συμβάλλει στη διατήρηση της μουσικής παράδοσης και ιδιαίτερα στην περίοδο όπως φαίνεται του 17^{ου}, του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα, καταδεικνύοντας με αριθμούς, τον ρόλο της Εκκλησίας ως θεματοφύλακα της Ελληνικής παράδοσης και γνήσιο διαφωτιστή, στα χρόνια της Τουρκοκρατίας.

Βιβλιοθήκες	Αριθμός χειρογράφων
Άγιον Όρος	1084
Σινά	124
Αγγλία	91
Μετέωρα	85
ΕΙΒ	24
Μονές Ύδρας	56
ΧΕΜ	108
ΜΧΤ	131

Πίνακας 2. Ανά βιβλιοθήκη αριθμός χειρογράφων με βάση τους χρησιμοποιηθέντες καταλόγους.

ΟΙ ΓΡΑΦΕΙΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥΣ

Οι πρώτοι αιώνες της 2ης χιλιετίας δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερη κινητικότητα στο θέμα της αντιγραφής εκ πρώτης όψεως. Αυτό βέβαια δεν πρέπει να μας οδηγεί σε βιαστικά συμπεράσματα, καθώς τα χειρόγραφα της περιόδου, λόγω της φυσικής παλαιότητας και φθοράς, αλλά και της αντικατάστασης τους από νεώτερα, περιήλθαν σταδιακά σε αχρηστία.

Αιώνας	Αριθμός χειρογράφων
11	1
12	5
13	4
14	10
15	30
16	24
17	97
18	256
19	308

Πίνακας 3. Αριθμός χειρογράφων ανά αιώνα.

Από τα σωζόμενα, βρίσκουμε στον 11ο αιώνα 1 χειρόγραφο, είναι ένα Στιχηράριο, γραμμένο σε περγαμηνή από τον Θεοφύλακτο, με τροπάρια της περιόδου Τριωδίου – Πεντηκοσταρίου σε αρχαϊκό στάδιο της σημειογραφίας Coislin. Από τον 12ο αιώνα έχουμε 5 χειρόγραφα, 3 Ψαλτικά και 2 Στιχηράρια, όλα σε σημειογραφία Coislin. Ο 13ος αιώνας μας παραδίδει 3 Στιχηράρια και 1 Ειρμολόγιο. Από τον 14ο αιώνα και στο εξής, ο αριθμός των χειρογράφων που μας παραδίδεται αυξάνεται σταδιακά. Νέα είδη μουσικών σταχυολογημάτων εμφανίζονται και με τον καιρό, σταθεροποιούνται ως προς το περιεχόμενό τους. Η «Ανθολογία» ή αλλιώς «Παπαδική», συλλογή δηλαδή έντεχνων συνθέσεων αρχίζει να εμφανίζεται, για να παγιωθεί ως μορφή κώδικα στους επόμενους αιώνες. Για τον 14ο αιώνα, σημειώνονται 10 χειρόγραφα (6 Στιχηράρια, 2 Ειρμολόγια-Ανθολογίες και 2 Τριώδια-Πεντηκοστάρια). Στον 15ο αιώνα βρίσκουμε ακόμη περισσότερες νέες σταχυολογήσεις. Στα 30 καταγεγραμμένα, έχουμε 4 Ανθολογίες, 10 Μαθηματάρια, 6 Παπαδικές, 3 Στιχηράρια, 2 κώδικες με Σύμμεικτα, 1 Κοντακάριο, 1 Κρατηματάριο, 1 Οικηματάριο, 1 Οκτώηχο και 1 κώδικα με το τίτλο Ακολουθίαι. Ο 16ος αιώνας με 24 χειρόγραφα ακολουθεί την παράδοση κωδίκων των προηγούμενων χρόνων, καθώς μόνο 2 νέα είδη εμφανίζονται, 1 χειρόγραφο Ακαθίστου Ύμνου, του Βενέδικτου Επισκοποπούλου και 1 Θεωρητικό. 11 Ανθολογίες, 4 Μαθηματάρια, 1 Παπαδική και 6 Στιχηράρια κλείνουν την περίοδο αυτή. Από τον 17ο αιώνα και στο εξής παρατηρείται σημαντική έξαρση στην παραγωγή κωδίκων καθώς 97 χειρόγραφα εγκαινιάζουν το νέο ξεκίνημα, το οποίο ενώνει την βυζαντινή περίοδο με την νεοελληνική και κληροδοτεί την μουσική κληρονομιά του Ελληνισμού στους επερχόμενους αιώνες. Αντιγράφονται αυτούσιοι κώδικες βυζαντινών συνθετών όπως ο Ακάθιστος Ύμνος του Λαμπαδαρίου Ιωάννη Κλαδά, αλλά η μουσική παράδοση εξελίσσεται και εμπλουτίζεται ταυτόχρονα με νέες συνθέσεις και συνθέτες. Ως νέες εκδόσεις, παραδίδονται 9 Αναστασιματάρια, ως συνεχιστές της

παράδοσης, 33 Ανθολογίες Παλαιών και Νέων συνθετών. Επίσης, 3 Ειρμολόγια, 1 Θεοτοκίο και 1 Κρατηματάριο, 11 Μαθηματάρια, 1 Οικηματάριο, 1 Παπαδική, 35 Στιχηράρια και 1 Τριώδιο-Πεντηκοστάριο, διαλαλούν τη συνέχεια των γραμμάτων και της αδιάκοπης πνευματικής δραστηριότητας στα δύσκολα αυτά χρόνια του Ελληνισμού. Ο 18ος αιώνας, συνεχίζει την νέα περίοδο παραγωγής χωρίς προηγούμενο στην χειρόγραφη έκδοση μουσικών βιβλίων καθώς 256 κώδικες έρχονται να τεκμηριώσουν με τον αριθμό τους, όσον αφορά στα ζητήματα της παιδείας κατά την Τουρκοκρατία, το ότι και η μουσική παιδεία ποτέ δεν έπαψε να καρποφορεί. Αξιοσημείωτη είναι η περίπτωση της διάσωσης του Ακαθίστου Ύμνου του Κλαδά σε 3 κώδικες, μέχρι και αυτήν την περίοδο, δίνοντας έναυσμα και για τα Λειτουργικά θέματα ίσως της ψαλμώδησης του Ύμνου. Επιπρόσθετα, 46 Αναστασιματάρια, 86 Ανθολογίες, 5 εκδόσεις σε αυτοτελή Άπαντα συνθετών, 10 Δοξαστάρια (νέο είδος κώδικα), 27 Ειρμολόγια (Σύντομα, Αργά και Καλοφωνικά), 3 Κρατηματάρια, 7 Μαθηματάρια, 6 Οικηματάρια, 2 κώδικες της Πανδέκτης, 20 Παπαδικές, 28 Στιχηράρια και 4 Τριώδια-Πεντηκοστάρια, συμμαρτυρούν τα προλεγόμενα. Ο 19ος αιώνας θα κλείσει την παρουσίαση αυτή με 308 χειρόγραφα, 13 Αναστασιματάρια, 4 Άπαντα, 43 Δοξαστάρια, 36 Ειρμολόγια, 2 Θεωρητικά, 2 Κρατηματάρια, 8 Μαθηματάρια, 5 κώδικες της Πανδέκτης, 5 Παπαδικές, 14 Στιχηράρια, 141 Ανθολογίες και 35 άλλα ποικίλου περιεχομένου, διασώζουν την παράδοση, κλείνουν με κύκνειο άσμα την εποχή των χειρογράφων και προετοιμάζουν την επερχόμενη περίοδο της μουσικής τυπογραφίας από τον 20ο αιώνα και εξής. Στον παρακάτω πίνακα παρουσιάζονται τα είδη των κωδίκων ανά αιώνα.

Είδος κώδικα	**Αριθμός χειρογράφων ανά αιώνα**								
	11ος	**12ος**	**13ος**	**14ος**	**15ος**	**16ος**	**17ος**	**18ος**	**19ος**
Αναστασιματάριο-Οκτώηχος					1			46	13
Ανθολογία					4	11	33	86	141
Άπαντα								5	4
Δοξαστάριο								10	43
Ειρμολόγιο			1	2			3	27	36
Θεωρητικά						1			2
Κοντακάριο					1				
Κρατηματάριο					1		1	3	2
Μαθηματάριο					10	4	11	7	8
Οικηματάριο-Ακάθιστος Ύμνος					1	1	2	9	
Πανδέκτη								2	5
Παπαδική					6	1	1	20	5
Ποικίλα *(Συλλογές, Φυλλάδες, Σύμμεικτα,Θεοτοκία)*					3		1	7	35
Στιχηράριο	1	2	3	6	3	6	35	28	14
Τριώδιο-Πεντηκοστάριο				2			1	4	
Ψαλτικό		3							

Πίνακας 4. Είδη κωδίκων ανά αιώνα.

ΔΕΙΓΜΑ REPERTORIUM

Στη συνέχεια παραθέτουμε ένα δείγμα της μορφής του *Repertorium* των γραφέων. Μετά από αλφαβητική κατάταξη των ονομάτων, θα προηγείται ο αύξων αριθμός που θα αντιστοιχεί στο όνομα του γραφέα, το όνομα του γραφέα και τα τυχόν προσωνύμια και χαρακτηρισμοί του, όπως αυτά βρίσκονται στα χειρόγραφα, τα βιογραφικά του στοιχεία, δηλαδή ο αιώνας στον οποίον εμφανίζεται, η χρονολογία γέννησης, ακμής και θανάτου του, εφόσον βέβαια αυτά υπάρχουν. Στη συνέχεια θα παρατίθενται η εργογραφία του, δηλαδή καταγραφή των χειρογράφων που του αποδίδονται, είτε πρόδηλα υπογεγραμμένα από τον ίδιο, είτε μετά από ταύτιση και απόδοσή τους σε αυτόν. Τέλος, θα παρατίθεται η σχετική με τον γραφέα βιβλιογραφία, καθώς και οι όποιες αναφορές σε προγενέστερες ή άλλες σχετικές εργασίες.

Α.

1. Αντώνιος, 18ος αι., 1724-1734

Βιογραφικά στοιχεία: ιερεύς και Οικονόμος της ΜΧΕ

Βιβλιογραφία: *Catalogue of additions to the manuscripts in the British Museum in the years MDCCCC-MDCCCCV [1900-05]*, London 1907, σ. 202, Tillyard H. J. W., «Greek Church Music», *Musical Antiquary* ii (1910-11), σ. 85, Richard Marcel, *Inventaire des manuscripts grecs du British Museum*, Paris 1952, σ. 65, Olivier Jean-Marie, *Répertoire des bibliothèques et des catalogues de manuscrits grecs de Marcel Richard*, troisième edition entièrement refondue par Jean-Marie Olivier, Brepols-Turnhout 1995, σ. 495, αρ.1553, Γιαννόπουλου Στ. Εμμανουήλ, «Μεταβυζαντινά χειρόγραφα Ψαλτικής Τέχνης εκτός του Ελλαδικού χώρου. Βιβλιοθήκες Μεγάλης Βρετανίας», εισήγηση στο Στ΄ Διεθνές Συμπόσιο Ελληνικής Παλαιογραφίας (Comité International de Paléographie Grecque, Δράμα 21/27 Σεπτεμβρίου 2003).

Εργογραφία					
Χειρόγραφα	***Είδος κώδικα***	***Αιών***	***Χρονολογία***	***Κατάλογοι χφφ***	***Παρατηρήσεις***
Ιβήρων 397	Αναστασιματάριον	18ος	1724	ΧΕΜ, 64	
Ιβήρων 968	Ανθολογία	18ος	1724	Στάθης Γ, 1053	Πραγματεία Χαλάτζογλου περί Αραβοπερσικής μουσικής
Μεταμορφώσεως Μετεώρων 282	Αναστασιματάριον Χρυσάφη του Νέου	18ος	αρχές	Στάθης ΜΤ, 22	
Add. 36744	Ανθολόγιον *(Δοξαστικά Ενιαυτού-Τριωδίου-Πεντηκ/ρίου)*	18ος	1728-1734	ΕΓ, 12	Πιθανός γραφέας

Πίνακας 5. Δείγμα εργογραφίας γραφέα.

Γενικός πίνακας

Ακολουθεί ο γενικός πίνακας αλφαβητικής κατάταξης των 392 επώνυμων γραφέων στους οποίους αποδόθηκαν τα αποδελτιωμένα χειρόγραφα. Ως ελάχιστο φόρο τιμής θα αναφέρουμε τους σημαντικότερους από τους γραφείς αυτούς ανά αιώνα, μείζονες και ελάσσονες.

Στον 15^{ο} αιώνα δύο είναι τα ονόματα που ξεχωρίζουν, ο Μανουήλ Δούκας ο Χρυσάφης και ο ιερέας Ιωάννης Πλουσιαδηνός, γραφείς και σπουδαίοι συνθέτες της εποχής. Στον 16^{ο} αιώνα, δύο επίσης ονόματα ξεχωρίζουν, ο Αντώνιος Επισκοπόπουλος και ο Χανιώτης Κωνσταντίν. Στον 17^{ο} τα ονόματα είναι πολύ περισσότερα. Αξιοσημείωτοι είναι ο Γερμανός αρχιερεύς Νέων Πατρών, ο Ιάκωβος ιερομόναχος, έπειτα επίσκοπος Γάνου και Χώρας, ο Κλήμης ιερομόναχος ο Μυτιληναίος, ο Κοσμάς Αλεκτρυοπολίτης ο Μακεδών, ο Κοσμάς Ιβηρίτης, ο ιερεύς Μπαλάσιος και πρωτασικρίτης της ΜΧΕ, ο Παναγιώτης Χρυσάφης ο νέος, Πρωτοψάλτης της ΜΕ, ο Σεραφείμ ιερομόναχος εκ της Μονής Λειμώνος και ο Σεραφείμ Μυτιληναίος προηγούμενος της Λαύρας. Ο 18^{ος} αιώνας επίσης παρουσιάζει σημαντικό αριθμό επώνυμων γραφέων, όπως ο Αθανάσιος δομέστικος της ΜΧΕ ο Πελοποννήσιος, ο Αναστάσιος Προικοννήσιος, ο Ανατόλιος, ο Αντώνιος ιερεύς και Οικονόμος της ΜΧΕ, ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος, ο Γερμανός ιερομόναχος Ολυμπιώτης εκ της μονής της Αγίας Τριάδος, ο Γρηγόριος Λαμπαδάριος-Πρωτοψάλτης της ΜΕ ο Βυζάντιος, ο μοναχός Δαμασκηνός Αγραφορενδινιώτης, ο Πρωτοψάλτης Σμύρνης Δημήτριος Λώτος ο Χίος, ο Ιάκωβος ο Πελοποννήσιος, ο ιερομόναχος Ιγνάτιος, ο Ιωάννης Λαμπαδάριος- Πρωτοψάλτης της ΜΧΕ ο Τραπεζούντιος, ο Παναγιώτης Καμπιώτης, ο Λαυρέντιος, ο ιερεύς Μιχαήλ ο Χίος, ο ιερομόναχος Παΐσιος εκ Χώρας Γάννου και ο ιερέας Παύλος. Τέλος για τον 19^{ο} αιώνα, άξιοι μνείας είναι ο Γεώργιος παπα-Ιωάννου Μάνος, ο Θεόδωρος Κυριόπουλος ο Βυζάντιος, ο μοναχός Θεοφάνης ο εξηγητής, ο αγιορείτης μοναχός Θεοφάνης Παντοκρατορινός ο εξηγητής, ο Ιωάσαφ διδάσκαλος ιερομόναχος Διονυσιάτης, ο ιερομόναχος Κοσμάς Δοχειαρίτης, ο Ματθαίος Βατοπεδινός, ο Μιχαήλ ή «Μιχαλάκης», ο Νεκτάριος μοναχός ψάλτης, ο Νικηφόρος Καντουνιάρης ο Χίος, αρχιδιάκονος του θρόνου της Αντιοχείας, ο ιερομόναχος Νικόλαος ο Δοχειαρίτης, ο ιερομόναχος Σέργιος ο και πρωτοψάλτης, ο ιερέας Τραϊανός και ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ Γεωργίου (Γιαμαλής) ο διδάσκαλος.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

[1] Σημειωτέον πως κατά την περίοδο διεξαγωγής του συνεδρίου, και ύστερα από την ανακοίνωση της παρούσης εργασίας, κατόπιν συνομιλίας μου με τον μουσικολόγο κ. Εμμανουήλ Γιαννόπουλο, ενημερώθηκα πως ο ίδιος (όπως δήλωσε) εδώ και πολλά έτη, έχει ήδη καταρτίσει εκτενέστερο κατάλογο γραφέων, εργασία

που παραμένει βέβαια έως τώρα εν πολλοίς άγνωστη και ανέκδοτη. Ευχόμαστε η μουσικολογική κοινότητα στο εξής να γίνεται όσο το δυνατόν συντομότερα μέτοχος τέτοιου είδους άγνωστων σημαντικών πονημάτων.

[2] Παραθέτουμε στις επόμενες υποσημειώσεις τις συντομογραφίες των καταλόγων όπως αυτές χρησιμοποιούνται στο εξής στους επόμενους πίνακες.
[3] Στον πίνακα ως: «Στάθης Α΄».
[4] Ως «Στάθης Β΄».
[5] Ως «Στάθης Γ΄».
[6] Ως «Στάθης ΜΤ».
[7] Ως «ΕΙΒ».
[8] Ως «ΕΓ».
[9] Ως «ΧΛΔ».
[10] Ως «Μ-Κ».
[11] Ως «ΜΧΤ».
[12] Ως «ΧΕΜ».

---

*Ο **Κωνσταντίνος Γ. Σιάχος** γεννήθηκε το 1988 στο Θέρμο Αιτωλίας. Πτυχιούχος του Τμήματος Ιστορίας του Ιονίου Πανεπιστημίου στην Κέρκυρα το 2010. Το 2008 έλαβε το Δίπλωμα Βυζαντινής Μουσικής από την Σχολή της Μητροπόλεως Αιτωλίας και Ακαρνανίας με βαθμό «Άριστα». Έχει συγγράψει τα: «Οι «εξόριστοι» Λόγιοι: Λόγιοι και Λογιοσύνη στον Μυστρά κατά την Παλαιολόγεια περίοδο (1262-1461)», «Κατάλογος Χειρογράφων Βυζαντινής Μουσικής: Κέρκυρα», «Επισκόπηση της μουσικής του Βυζαντίου». Την περίοδο 2009 - 2011 κατέγραψε δεκάδες παραδοσιακά τραγούδια της ορεινής Τριχωνίδος, καθώς και σημαντικά λαογραφικά στοιχεία του περασμένου αιώνα. Το 2009 στην Κέρκυρα, ηχογράφησε με ομάδα συνεργατών, ύμνους από τον 12ο έως τον 20ο αιώνα και το 2011 με τον χορό των «Θερμίων» ψαλτών, ηχογράφησε και ανέλαβε την γενική επιμέλεια του ψηφιακού δίσκου «Ακολουθία Υπεραγίας Θεοτόκου Τριχερούσας, Πολιούχου Φοινικούντας» για λογαριασμό της Ιεράς Μητροπόλεως Μεσσηνίας. Το 2012 έδωσε συνέντευξη τριών κύκλων, στον ραδιοφωνικό σταθμό της Μητροπόλεως Κερκύρας για γενικά και ειδικά θέματα του βυζαντινού μέλους. Το 2012 κατέθεσε ως ομιλητής, επιστημονική ανακοίνωση στο Ε΄ Διεθνές Συνέδριο του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας. Από το 2011 είναι Πρωτοψάλτης στον Ι. Ν. Αγίων Κων/νου κ΄ Ελένης Καλαμάτας και διδάσκει ως ωρομίσθιος τον ταμπουρά στο Μουσικό Σχολείο της πόλης. Από το 2012 ανέλαβε Διευθυντής της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής της Ι. Μητροπόλεως Μεσσηνίας, ενώ εκπονεί παράλληλα Master Λειτουργικής στο Ε.Κ.Π.Α.*

α/α	Γραφέας	Είδος κώδικα	Συνθέτης	Αιών	Έτος	Αριθμός ταξινόμησης - Κατάλογος	Παρατηρήσεις
1	Γιοβάσκος ο Βλάχος	Αναστασιματάριον Ανθολογία	Χρυσάφη του Νέου	18ος	αρχές	Ξηροποτάμου 267, (Στάθης, Α, 9)	Πιθανός γραφέας
2	Lampros Paisie	Ανθολογία		20ος	1911	Αγίου Παύλου 434, (Στάθης Γ, 824)	Στη ρουμανική
3	Stefan Bazzaneseu	Ανθολογία		19ος	β΄ μισό	Αγίου Παύλου 301, (Στάθης, Γ, 798)	Στη ρουμανική
4	Αβέρκιος Ξενοφωντινός	Φυλλάδα		20ος	1934	Ξενοφώντος, Τυπικαρίου 53, (Στάθης Β, 363)	
5	Αγάπιος	Ανθολογία		18ος	1741	Μεγ. Λαύρας Ε128, (ΧΕΜ, 72)	
6	Αγάπιος	Αναστ/ριον-Ανθολογία		19ος	Τέλη	Αγίου Παύλου 19, (Στάθης Γ, 739)	
7	Αθανάσιος (;)	Ανθολογία		19ος	1844;	Δοχειαρίου 1247, Στάθης Α, 245)	
8	Αθανάσιος δομέστικος της ΜΧΕ Πελοποννήσιος	Ειρμολόγιον	Πέτρου Πελοποννησίου	18ος	1786	Αγίου Παύλου 31, (Στάθης Γ, 747)	
		Ανθολογία		18ος	β΄μισό	Αγίου Παύλου 40, (Στάθης Γ, 756)	Πιθανός γραφέας
		Ανθολογία		18ος	1790-1800	Παντελεήμονος 976, (Στάθης Β, 445)	Πιθανός γραφέας
		Ειρμολόγιον	Πέτρου Πελοποννησίου	18ος	1785	Παντελεήμονος 979, (Στάθης Β, 448)	
		Ανθολογία		19ος	1810-1818	Παντελεήμονος 977, (Στάθης Β, 446)	Πιθανός γραφέας
10	Αθανάσιος ιερομόναχος εκ Μουδανιών	Παπαδική		18ος	1715	Σινά 1299, (Μ-Κ, 91)	
11	Αθανάσιος ιερομόναχος, η-γούμενος Λαύρας; εκ Κρήτης	Παπαδική		18ος	1733	Αγ. Στεφάνου Μετ. 55, (Στάθης ΜΤ, 67)	
12	Αθανάσιος μητροπ. Τουρ-νόβου, κατόπιν Οικουμενι-κός Πατ/χης Αθανάσιος Ε΄	Ακάθιστος Ύμνος	Ιωάννου Κλαδά	17ος	1687	Σινά 1282, (Μ-Κ , 75)	
		Οικηματάριον	Ιωάννου Κλαδά	17ος	1687	Σινά 1282, (Μ-Κ 75), (ΧΕΜ, 53)	
13	Ακάκιος ιερομόναχος Γαλα-τζιάνος και Ιβηρίτης	Στιχηράριον		17ος	1685	Ξηροποτάμου 322, (Στάθης Α, 64)	
14	Αλέξανδρος Γεωργίου Λη-μναίος	Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτου	19ος	1829	Ξενοφώντος 110, (Στάθης Β, 275)	Τόμος Α΄
		Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτου	19ος	1829	Ξενοφώντος 111, (Στάθης Β, 276)	Τόμος Β΄
15	Αλέξιος	Στιχηράριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1733	Κουτλουμουσίου 442, (Στάθης Γ, 903)	
16	Αλέξιος Βουλευτής ιερεύς	Μαθηματάριον	Κοκουζέλη Καλλωπισμοί	15ος-16ος		Παντελεήμονος 938, (Στάθης Β, 407)	Γράφει πιθανόν στην Κρήτη
17	Αναγνώστης εκ Κίου	Καλοφων. Ειρμολόγιον		19ος	1822	Ξενοφώντος 169, (Στάθης Β, 331)	
18	Αναγνώστης Πάνου Οικονό-μου	Ανθολογία		18ος	1796	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 632 (12), (ΧΛΔ, 2)	
		Ανθολογία		18ος	τέλ.-αρχ. 19ου	Ι.Μ.Παναγίας Φανερωμένης 2, (ΧΛΔ, 48)	
19	Αναστάσιος	Δοξαστάριον	Γερμανού Ν. Πατρών	19ος	1807	Καρακάλλου 242, (Στάθης Γ, 977)	
20	Αναστάσιος Βάιας	Παπαδική		18ος	1767 και 1770	Ξηροποτάμου 307, (Στάθης, Α, 49)	Μαθητής Παν.Χαλάτζογλου
		Ανθολογία		18ος	1767-1770	Ξηροποτάμου 307,(Στάθης Α, 49),(ΧΕΜ, 84)	
21	Αναστάσιος Κωνσταντίνου	Αναστασιματάριον		18ος	τέλη	Ξενοφώντος 143, (Στάθης Β, 308)	Πιθανός γραφέας
		Ειρμολόγιον	Πέτρου Πελοποννησίου	18ος	τέλη	Ξενοφώντος 147, (Στάθης Β, 312)	
		Ανθολογία		19ος	1808	Ξενοφώντος 144, (Στάθης Β, 309)	
22	Αναστάσιος Προικοννήσιος	Στιχηράριον	Πέτρου Πελοποννησίου	18ος	1770	Mingana 7, (ΕΓ, 85)	
		Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτου	18ος	1795	Γριτσάνη 17, (ΧΕΜ, 97)	
		Ειρμολόγιον	Πέτρου Πελοποννησίου	19ος/α.	1800	Κωνσταμονίτου 91, (Στάθης, Α, 259)	
		Καλοφων. Ειρμολόγιον		19ος/α.		Mingana 6, (ΕΓ, 84)	Πιθανός γραφέας

23	Αναστάσιος Ραψανιώτης Λαρισαίος	Άπαντα	Αναστασίου Ραψανιώτη	18ος	β΄ μισό	Μεταμορφώσεως Μετ 295, (Στάθης ΜΤ, 24)	Πιθανός γραφέας
24	Ανατόλιος	Ανθολογία		18ος	μέσα	Αγίου Παύλου 42, (Στάθης Γ, 758)	Πιθανός γραφέας
		Δοξαστάριον	Γερμανού Ν.Πατρών	18ος	α΄ μισό	Αγίου Παύλου 83, (Στάθης Γ, 765)	Πιθανός γραφέας
		Ειρμολόγιον	Μπαλασίου ιερέως	18ος	μέσα	Καρακάλλου 225, (Στάθης Γ, 960)	Πιθανός γραφέας
		Στιχηράριον	Γερμανού Ν. Πατρών	18ος	μέσα	Ξενοφώντος 113, (Στάθης Β, 278)	Πιθανός γραφέας
		Ανθολογία		18ος	μέσα	Ξενοφώντος 114, (Στάθης Β, 279)	Πιθανός γραφέας
		Ακολουθάριον		18ος	1730-1740	Ξενοφώντος 108, (Στάθης Β, 273)	Πιθανός γραφέας
		Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1730-1760	Παντελεήμονος 983, (Στάθης Β, 452)	Πιθανώς ή ο Λαυρέντιος
25	Ανατόλιος ιερομόναχος	Ειρμολόγιον	Μπαλασίου ιερέως	18ος	1723	Ξενοφώντος 123, (Στάθης Β, 300)	
26	Ανατόλιος ιερομόναχος	Τριώδιον-Πεντηκ/ριον		18ος	α' μισό	Ξενοφώντος 141, (Στάθης Β, 306)	
27	Ανατόλιος μοναχός	Ανθολογία-Παπαδική		18ος	μέσα	Αγίου Παύλου 98, (Στάθης Γ, 768)	Πιθανός γραφέας
28	Ανατόλιος μοναχός αγιορείτης	Κρατηματάριον-Οικηματάριον		18ος	1724, Θεσσαλονίκη	Ξηροποτάμου 287, (Στάθης Α, 29)	Μαθητής του Εμμανουήλ Γούτα (Θεσσαλονίκη)
		Μαθηματάριον		19ος/ α	α' μισό	Ξηροποτάμου 274, (Στάθης Α, 16)	
29	Ανδρέας ιερεύς Χίος	Ανθολογία		18ος	1790-1800	Αγίου Παύλου 35, (Στάθης Γ, 751)	Πιθανός γραφέας
		Καλοφων. Ειρμολόγιον		19ος	αρχές	Παντελεήμονος 1000, (Στάθης Β, 469)	Πιθανός γραφέας
30	Ανδρέας Μπουρλετίδης	Φυλλάδα		20ος	1928	Ι.Μ.Παναγίας Ζούρβας 8, (ΧΛΔ, 43)	
		Φυλλάδα		20ος	β΄ τέταρτο	Ι.Μ.Παναγίας Ζούρβας 9, (ΧΛΔ, 44)	
		Φυλλάδα		20ος	β΄ τέταρτο	Ι.Μ.Παναγίας Ζούρβας 10, (ΧΛΔ, 45)	
		Φυλλάδα		20ος	β΄ τέταρτο	Ι.Μ.Παναγίας Ζούρβας 11, (ΧΛΔ., 46)	
31	Άνθιμος	Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτου	18ος	τέλη	Ξηροποτάμου 367, (Στάθης Α, 90)	
		Ανθολογία		18ος	τέλη	Ξηροποτάμου 385, (Στάθης Α, 108)	
32	Άνθιμος	Παπαδική		18ος	β΄μισό	Δοχειαρίου 319, (Στάθης Α, 147)	
		Καλοφων. Ειρμολόγιον		18ος /τ 19ος/ α		Δοχειαρίου 390, (Στάθης Α, 218)	Πιθανός γραφέας ή ο Γρηγόριος
33	Άνθιμος Θερμιώτης	Ανθολογία		18ος	1720	Σινά 1380, (ΧΕΜ, 63)	
34	Άνθιμος ιερομόναχος	Ανθολογία		17ος	1620	Μεγ. Λαύρας Ε6, (ΧΕΜ, 22)	
35	Άνθιμος ιερομόναχος	Παπαδική		18ος	1780	Δοχειαρίου 348, (Στάθης Α, 176)	
		Παπαδική		18ος	β΄μισό (1804)	Δοχειαρίου 349, (Στάθης Α, 177)	
36	Άνθιμος ιερομόναχος	Ανθολογία		19ος	αρχές	Δοχειαρίου 353, (Στάθης Α, 181)	
		Ανθολογία		19ος	αρχές	Δοχειαρίου 356, (Στάθης Α, 184)	
37	Άνθιμος ιερομόναχος (;)	Παπαδική		18ος	τέλη	Δοχειαρίου 414, (Στάθης Α, 239)	Πιθανός γραφέας
38	Άνθιμος ιερομόναχος εκ Θεσσαλίας	Ανθολογία		17ος	1682	Ι.Μ.Ταξιαρχών 2, (ΜΧΤ, 34)	
39	Αντώνιος	Στιχηράριον		17ος	1675	Ιβήρων 840, (ΧΕΜ, 45)	
40	Αντώνιος Δεναξάς Θηραίος	Ανθολογία		19ος	β΄ μισό	Σίμωνος Πέτρας 15, (Στάθης Β, 565)	Πιθανός γραφέας
41	Αντώνιος Επισκοπόπουλος	Στιχηράριον		16ος	μέσα	Canonici Gr. 126 (S.C.18579) (τμήμα), (ΕΓ, 44), [Σπάραγμα]	Πιθανός γραφέας
		Στιχηράριον		16/17ος		Harleian MS.1613, (ΕΓ, 26)	
42	Αντώνιος ιερέας	Στιχηράριον	Χρυσάφη του Νέου	17ος	1685	Ιεροσόλυμα Πατρ. Βιβλ. 548, (ΧΕΜ, 49)	
43	Αντώνιος ιερεύς, Οικονόμος της ΜΧΕ	Αναστασιματάριον		18ος	1724	Ιβήρων 397, (ΧΕΜ, 64)	
		Ανθολογία		18ος	1724	Ιβήρων 968, (Στάθης Γ, 1053)	Περιλαμβάνεται η πραγμα-τεία

							του Χαλάτζογλου περί Αραβο-περσικής μουσικής
		Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	αρχές	Μεταμορφώσεως Μετ 282, (Στάθης ΜΤ, 22)	
		Ανθολόγιον	Δοξαστικά Ενιαυτού-Τριωδίου-Πεντηκ/ρίου	18ος	1728-1734	Add. 36744, (ΕΓ, 12)	Πιθανός γραφέας
44	Αντώνιος ιερομόναχος	Ανθολογία		19ος	1887-1889	Αγίου Παύλου 256, (Στάθης Γ, 791)	
45	Αντώνιος ιερομόναχος και δομέστικος	Ειρμολόγιον-Ανθολογία		14ος	1332	Σινά 1257, (Μ-Κ, 52)	
46	Αντώνιος Κύπριος μαθητής Γρηγορίου Λαμπαδαρίου	Καλοφων. Ειρμολόγιον		19ος	1817-18	Add. 56406, (ΕΓ, 17)	Πιθανός γραφέας
		Ανθολογία		19ος	1819	Πάτρα, Μονή Ομπλού 2, (ΜΧΤ, 106)	
		Μαθηματάριον	Δανιήλ Πρωτοψάλτου	19ος	1818	Παντελεήμονος 934, (Στάθης Β, 403)	
47	Αντώνιος μοναχός	Φυλλάδα		20ος	1914	Αγίου Παύλου 417, (Στάθης Γ, 816)	Στη ρουμανική
48	Αντώνιος Μπερικέτης παπάς	Ειρμολόγιον	Μάρκου δομεστίκου	19ος	1832	Γρηγορίου 16, (Στάθης Β, 590)	
49	Αντώνιος Ντιμιρτόγλου Πρωτοψάλτης	Τριώδιον-Πεντηκοστάριον		17ος	1674	Ξηροποτάμου 327, (Στάθης Α, 69)	Γράφεται στο Μελένικο
50	Απόστολος Κώνστας ο Χίος	Ανθολογία		18ος	(1800;)	Δοχειαρίου 350, (Στάθης Α, 178)	
		Ανθολογία		18ος	1790-1800	Δοχειαρίου 384, (Στάθης Α, 212)	
		Ανθολογία		18ος	τέλη	Δοχειαρίου 395, (Στάθης Α, 221)	Τμήμα (φφ 12-30)
		Ανθολογία		18ος	τέλη	Παντελεήμονος 904, (Στάθης Β, 373)	
		Ανθολογία		18ος	1790-1800	Παντελεήμονος 976, (Στάθης Β, 445)	Πιθανός γραφέας
		Ειρμολόγιον	Πέτρου Βυζαντίου	18ος	1803	Παντελεήμονος 999, (Στάθης Β, 468)	Γράφεται στην Κων/νούπολη
		Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτου	18ος	τέλη	Διονυσίου 565, (Στάθης Β, 638)	
		Θεωρητικόν		19ος	1807	Δοχειαρίου 389, (Στάθης Α, 217)	
		Ανθολογία		19ος	1819	Αγίου Παύλου 15, (Στάθης Γ, 736)	
		Ανθολογία		19ος	1813	Αγίου Παύλου 15, (Στάθης Γ, 736)	
		Θεωρητικόν		19ος	1809	Κουτλουμουσίου 450, (Στάθης Γ, 911)	
		Ειρμολόγιον	Πέτρου Πελοποννησίου	19ος	1818-1822	Καρακάλλου 227, (Στάθης Γ, 962)	
		Παπαδική		19ος	1821	Καρακάλλου 230, (Στάθης Γ, 965)	
		Ανθολογία		19ος	1815	ΕΙΒ 38, (Στάθης, 15)	
		Ανθολογία	Εσπερινού	19ος	μετά το 1805	Add. 56405, (ΕΓ, 16)	
		Ανθολογία		19ος	1810	Add. 6197, (Mr. Gaselee's MS 3),(ΕΓ, 69)	Κολοβός
		Ειρμολόγιον	Πέτρου Πελοποννησίου	19ος	αρχές	Mingana 5, (ΕΓ, 83)	
		Ανθολογία		19ος	1804	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 618 (28), (ΧΛΔ, 5)	
		Ανθολογία		19ος	1804	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 619 (14),(ΧΛΔ, 6)	
		Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτου	19ος	1805	Παντελεήμονος 1013, (Στάθης Β, 482)	Γράφεται στην Κων/νούπολη
		Ανθολογία		19ος	α΄ μισό	Παντελεήμονος 1037, (Στάθης Β, 506)	Πιθανός γραφέας. Γράφεται στην Κωνσταντινούπολη
		Ειρμολόγιον	Πέτρου Πελοποννησίου	19ος	α΄ μισό	Σίμωνος Πέτρας 6, (Στάθης Β, 556)	
		Ανθολογία		19ος	1820	ΕΒΕ 1868, (ΧΕΜ, 108)	
		Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτου	19ος	1803	Λειμώνος 234, (ΜΧΤ, 93)	
		Ανθολογία		19ος	1811	Ι. Μ. Ταξιαρχών 5, (ΜΧΤ, 100)	
		Ανθολογία		19ος	1811	Βιβλ. Οικουμ. Πατριαρχείου, Ανανιάδη 3, (ΜΧΤ, 101)	

		Ανθολογία		19πς	1800-1805	Διονυσίου 568, (Στάθης Β, 641)	
51	Αργυρός ιερεύς Χίος	Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτου	19ος	α΄ μισό	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 598 (6), (ΧΛΔ, 33)	Πιθανός γραφέας
		Ειρμολόγιον	Πέτρου Πελοποννησίου	19ος	α΄ μισό	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 625, (ΧΛΔ, 35)	
52	Αρσένιος Κυδωνίας	Ανθολογία		18ος	1700	Μεγ. Λαύρας Ι172, (ΧΕΜ, 57)	
53	Αρσένιος Λημναίος	Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	17ος	1682	Σινά 1274, (Μ-Κ, 68)	
54	Αρσένιος μοναχός	Ανθολογία		19ος	α΄ μισό	Παντελεήμονος 1037, (Στάθης Β, 506)	
55	Αυξέντιος	Φυλλάδα		20ος	1908	Γρηγορίου 48, (Στάθης Β, 622)	
56	Βασίλειος Αναγνώστης	Στιχηράριον	Γερμανού Ν.Πατρών	18ος	1795/7;	Ξηροποτάμου 297, (Στάθης Α, 39)	
57	Βασίλειος Αναγνώστου (;)	Ανθολογία		18ος	τέλη	Ξηροποτάμου 365, (Στάθης Α, 88)	
58	Βασίλειος εκ Σμύρνης	Ανθολογία	Χρυσάφου του Νέου	18ος	αρχές	Κουτλουμουσίου 413, (Στάθης Γ, 874)	
59	Βενέδικτος Επισκοπόπουλος	Ακάθιστος Ύμνος	Βενέδικτου Επισκοπόπουλου	16ος	1600	Κουτλουμουσίου 448, (Στάθης Γ, 909)	
60	Βρανάς Παναγιώτης	Αναστασιματάριον	Χρυσάφου του Νέου	18ος	α΄ μισό	Σινά 1303, (Μ-Κ, 95)	
61	Γαβριήλ θύτης	Ανθολογία		16ος	1592	Κουτλουμουσίου 459, (Στάθης Γ, 920)	
62	Γαβριήλ ιερεύς	Ειρμολόγιον	Πέτρου Πελοποννησίου	18ος	1796	Κουτλουμουσίου 423, (Στάθης Γ, 884)	
63	Γαβριήλ ιεροδιάκονος εξ Αθηνών	Ανθολογία		18ος	1772	Μεταμορφώσεως Μετ92 (Στάθης ΜΤ, 4	
64	Γαβριήλ ιερομόναχος	Ανθολογία		16ος	1572	Λειμώνος 259, (ΧΕΜ, 14)	
		Ανθολογία		16ος	1572	Λειμώνος 259, (ΜΧΤ, 7)	
65	Γαβριήλ ιερομόναχος	Μαθηματάριον		17ος	1678	Mingana 4, (ΕΓ, 82)	
66	Γαβριήλ ιερομόναχος	Τριώδιον-Πεντηκ/ριον	Γερμανού Ν. Πατρών	18ος	1786	Μεταμορφώσεως Μετ 226 (Στάθης ΜΤ, 15)	
67	Γαβριήλ ιερομόναχος	Ανθολογία		19ος	1802	Λειμώνος 247, (ΜΧΤ, 92)	
68	Γαβριήλ μοναχός	Ανθολογία		19ος	1887	Σταυρονικήτα 23ρ, (Στάθης Γ, 1029)	Στη ρουμανική
69	Γαβριήλ ο "οσιότατος" μοναχός	Στιχηράριον	Γερμανού Ν.Πατρών	17ος/τ1 8ος/α		Ξηροποτάμου 314, (Στάθης Α, 56)	
70	Γερ. Μακρής, Ζαφείρης ιεροδιάκονος	Ανθολογία		20ος	1908	Γρηγορίου 49, (Στάθης Β, 623)	Γράφει στην Ι.Μ.Κηπουραίων
71	Γεράσιμος Αγιορείτης	Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτου	19ος	1830	Ξενοφώντος 112, (Στάθης Β, 277)	
72	Γεράσιμος δομέστ. Λαύρας	Στιχηράριον		17ος	αρχές 18ου	Διονυσίου 574, (Στάθης Β, 647)	
73	Γεράσιμος ιερομόναχος	Στιχηράριον		17ος	1634	Μεγ. Λαύρας Η123, (ΧΕΜ, 25)	
74	Γεράσιμος ιερομόναχος	Ανθολογία		19ος	α΄ μισό	Σινά 1292, (Μ-Κ, 85)	
75	Γεράσιμος Λαυριώτης	Αναστασιματάριον	Γερμανού Ν.Πατρών	18ος	β΄μισό	Κουτλουμουσίου 416, (Στάθης Γ, 877)	
76	Γεράσιμος μοναχός	Αναστασιματάριον	Πέτρου Βυζαντίου	19ος	1824	Παντελεήμονος 930, (Στάθης Β, 399)	
		Στιχηράριον		19ος	α΄ μισό	Παντελεήμονος 940, (Στάθης Β, 409)	
		Ανθολογία		19ος		Παντελεήμονος 1021, (Στάθης Β, 490)	
		Εκλογή		19ος	α΄ μισό	Παντελεήμονος 1031, (Στάθης Β, 500)	
		Ανθολογία		19ος	α΄ μισό	Παντελεήμονος 1032, (Στάθης Β, 501)	Πιθανός γραφέας
77	Γεράσιμος μοναχός εκ της νήσου Ύδρας	Ανθολογία		19ος	1820-1830	Παντελεήμονος 978, (Στάθης Β, 447)	
78	Γεράσιμος Υαλινάς ιερ/χος	Ανθολογία		17ος	1662	Mayer 12053, (ΕΓ, 90)	
79	Γερμανός ιερομόναχος Ολυμπιώτης εκ της μονής Αγίας Τριάδος	Ανθολογία		18ος	1734	Παντελεήμονος 901, (Στάθης Β, 370)	
		Ανθολογία		18ος	1734	Παντελεήμονος 901,(Στάθης Β,370),(ΧΕΜ, 69)	
		Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1745	ΕΒΕ 2220, (ΧΕΜ, 75)	
		Στιχηράριον		18ος	1743	Ιβήρων 989,(Στάθης Γ, 1074)	

		Παπαδική		18ος	α΄ μισό	Αγ. Στεφάνου Μετ. 19, (Στάθης ΜΤ, 55)	Πιθανός γραφέας
		Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1736	Γρηγορίου 24, (Στάθης Β, 598)	
		Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1744	Αγ. Στεφάνου Μετ. 65, (Στάθης ΜΤ, 72)	
		Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1746	Hirsch III 695, (ΕΓ, 29)	
80	Γερμανός αρχιερεύς Νέων Πατρών	Ανθολογία		17ος	1670-1680	Ιβήρων 951, (Στάθης Γ, 1036)	
		Μαθηματάριον		17ος	1673	Ιβήρων 726, (ΧΕΜ, 44)	
		Στιχηράριον	Γερμανού Ν.Πατρών	17ος	1665	Πάτμος Ι.Μ. Θεολόγου 930, (ΧΕΜ, 35)	
		Μαθηματάριον		17ος	1673	Ιβήρων 840, (ΧΕΜ, 45)	
81	Γεώργιος Γαλατάκης διάκονος	Παπαδική		15ος	1443	Κουτλουμουσίου 456, (Στάθης Γ, 917)	
82	Γεώργιος Δήμου Αγαλόπουλου	Ανθολογία		18ος	1780-1800	Μικέ Παϊδούση 2, (ΜΧΤ, 77)	
83	Γεώργιος Ιωάννου	Αναστασιματάριον	Πέτρου Πελοποννησίου	19ος	1825-1830	Merlier 20, (ΜΧΤ, 129)	
84	Γεώργιος Κωνσταντινίδης	Καλοφων. Ειρμολόγιον		19ος	1823	Δοχειαρίου 1248, (Στάθης Α, 246)	Γράφει στην Φιλιππούπολη
85	Γεώργιος Λέοντας (εκ Κεφαλληνίας)	Αναστασιματάριον	Πέτρου Πελοποννησίου	19ος	1830-1840	Αγίου Παύλου 192,(Στάθης Γ, 779)	
86	Γεώργιος ο Χίος	Δοξαστάριον	Πέτρου Πελοποννησίου	18ος	1788	Gaster 1565, (ΕΓ, 77)	
87	Γεώργιος παπα-Ιωάννου Μάνος	Ανθολογία		19ος	1823	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 605 (18), (ΧΛΔ, 14)	
		Ανθολογία		19ος	1823	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 604 (10), (ΧΛΔ, 14)	
		Ανθολογία		19ος	1823	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 611 (11), (ΧΛΔ, 15)	
		Ανθολογία		19ος	1823	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 606 (9), (ΧΛΔ, 15)	
		Ανθολογία		19ος	αρχές	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 612 (13),(ΧΛΔ, 16)	Πιθανός γραφέας
		Ανθολογία		19ος	αρχές	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 609 (3), (ΧΛΔ, 17)	
		Ανθολογία		19ος	β΄ τέταρτο	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 617 (24),(ΧΛΔ, 18)	
		Ανθολογία		19ος	β΄ τέταρτο	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 623 (25), (ΧΛΔ, 19)	
		Ανθολογία		19ος	1833	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 723, (ΧΛΔ, 20)	
		Ανθολογία		19ος	1833	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 607 (8), (ΧΛΔ, 21)	Μαθητ.Ζαφειρίου Σμυρναίου
		Μαθηματάριον		19ος	β΄ τέταρτο	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 627, (ΧΛΔ, 28)	
		Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτου	19ος	β΄ τέταρτο	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 601 (1), (ΧΛΔ, 29)	Τόμος Α΄
		Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτου	19ος	β΄ τέταρτο	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 602 (2), (ΧΛΔ, 30)	Τόμος Β΄
		Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτου	19ος	β΄ τέταρτο	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 608 (16), (ΧΛΔ, 31)	
		Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτου	19ος	β΄ τέταρτο	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 613 (4), (ΧΛΔ, 32)	
		Αναστασιματάριον	Πέτρου Βυζαντίου	19ος	β΄ τέταρτο	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 624 (20), (ΧΛΔ, 34)	
		Ειρμολόγιον	Πέτρου Βυζαντίου	19ος	β΄ τέταρτο	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 631 (31), (ΧΛΔ, 36)	
		Καλοφων. Ειρμολόγιον		19ος	1816-1819	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 614, (ΧΛΔ, 37)	Πιθανός γραφέας
		Καλοφων. Ειρμολόγιον		19ος	1816-1819	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 600 (7), (ΧΛΔ, 38)	Πιθανός γραφέας
		Καλοφων. Ειρμολόγιον		19ος	β΄ τέταρτο	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 626, (ΧΛΔ, 39)	
88	Γεώργιος Πολυδερόπουλος	Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	19ος	1801	Καρακάλλου 233, (Στάθης Γ, 968)	
89	Γεώργιος Πρωτοψάλτης Κώου	Μαθηματάριον		17ος	α΄ μισό	Δοχειαρίου 379, (Στάθης Α, 207)	
		Ανθολογία		17ος	μέσα	Γρηγορίου 32, (Στάθης Β, 606)	
90	Γεώργιος Ρεφερενδάριος εκ της μονής αγίου Ευγενίου Τραπεζούντος	Στιχηράριον		14ος	1365	Σινά 1230, (Μ-Κ, 25)	
91	Γεωργίου Παναγιώτης	Ειρμολόγιον	Πέτρου Πελοποννησίου	19ος	1818	Merlier 19, (ΜΧΤ, 104)	
92	Γρηγόριος	Καλοφων. Ειρμολόγιον		18ος/τ1		Δοχειαρίου 390, (Στάθης Α, 218)	Πιθανός γραφέας

				9ος /α			
93	Γρηγόριος θύτης	Στιχηράριον	Γερμανού Ν. Πατρών	19ος	1804	Γρηγορίου 1, (Στάθης Β, 575)	
94	Γρηγόριος ιερέας και πρωτοπαπάς Χαλδίας	Αναστασιματάριον		18ος	1730	Βυζαντινό Μουσείο 19, (ΧΕΜ, 67)	
95	Γρηγόριος ιερομόναχος	Στιχηράριον		16ος	1539	Ιβήρων 954, (Στάθης Γ, 1039)	
96	Γρηγόριος ιερομόναχος Πελοποννήσιος	Στιχηράριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1773	Πάτμος Ι.Μ. Θεολόγου 477 (ΧΕΜ, 89)	
97	Γρηγόριος Λαμπαδάριος-Πρωτοψάλτης της ΜΕ ο Βυζάντιος	Ειρμολόγιον	Πέτρου Βυζαντίου	18ος	1790-1800	Παντελεήμονος 918, (Στάθης Β, 387)	Πιθανός γραφέας
		Στιχηράριον		18ος	τέλη αρχές 19	Παντελεήμονος 990, (Στάθης Β, 459)	Πιθανός γραφέας
		Ανθολογία	Γρηγορίου Α/ψάλτου	19ος	1816	Παντελεήμονος 906, (Στάθης Β, 375)	
		Καλοφων. Ειρμολόγιον		19ος	1820-1830	Παντελεήμονος 1003, (Στάθης Β, 472)	Πιθανός γραφέας
		Άπαντα	Πέτρου Μπερεκέτη	19ος	1817-1818	ΕΒΕ ΜΠΤ 744, (ΧΕΜ, 107)	Τόμος Α΄
		Άπαντα	Πέτρου Μπερεκέτη	19ος	1817-1818	ΕΒΕ ΜΠΤ 745, (ΧΕΜ, 107)	Τόμος Β΄
		Ανθολογία		19ος	1819	Λειμώνος 375, (ΜΧΤ, 105)	Πιθανός γραφέας
		Ειρμολόγιον	Πέτρου Πελοποννησίου	19ος	1816-1819	Λειμώνος 337, (ΜΧΤ, 107)	Πιθανός γραφέας
98	Γρηγόριος Μπούνης ο Αλυάτης	Κοντακάριον		15ος	1437	Σινά 1262, (Μ-Κ, 57)	Γράφει στην Ι.Μ.Εσφιγμένου
		Στιχηράριον		15ος	1445	Διονυσίου 564, (Στάθης Β, 637)	
99	Γρηγόριος Πρωτοψάλτης	Ανθολογία		19ος	1810	Add. 6197, (Mr. Gaselee's MS 3), (ΕΓ, 69)	Κολοβός
100	Δαβίδ ιερομόναχος εκ Σκοπέλου	Αναστασιματάριον	Χρυσάφου του Νέου	18ος	α΄ μισό	Γρηγορίου 25, (Στάθης Β, 599)	
101	Δαβίδ Σκοπελίτης	Ανθολογία		18ος	1747	ΕΒΕ 893, (ΧΕΜ, 76)	
102	Δαβίδ Ραιδεστηνός	Ακολουθίαι		15ος	1430	SAL 48, (ΕΓ, 30)	
103	Δαμασκηνός Αγραφορενδινιώτης (μοναχός)	Παπαδική		18ος	1789	Ξηροποτάμου 309, (Στάθης Α, 51)	
		Ανθολογία		18ος	1794	Ξηροποτάμου 313, (Στάθης Α, 55)	
		Άπαντα	Πέτρου Μπερεκέτη	18ος	1785	Ξηροποτάμου 326, (Στάθης Α, 68)	
		Ανθολογία		18ος	τέλη	Ξηροποτάμου 377, (Στάθης Α, 100)	Τμήμα
		Ανθολογία		18ος	μέσα	Κουτλουμουσίου 397, (Στάθης Γ, 858)	
		Μαθηματάριον		18ος	α΄ μισό	Μεταμρφώσεως Μετ. 416, (Στάθης ΜΤ, 37)	Πιθανός γραφέας
		Ειρμολόγιον	Πέτρου Πελοποννησίου	18ος	1809	Buchanan e.19, (ΕΓ, 39)	
		Ανθολογία		18ος	1780	Ξενοφώντος 123, (Στάθης Β, 288)	Πιθανός γραφέας
		Φυλλάδα		18ος	β΄ μισό	Παντελεήμονος 926, (Στάθης Β, 395)	
		Ανθολογία		18ος	β΄ μισό	Παντελεήμονος 927, (Στάθης Β, 396)	
		Δοξαστάριον	Γερμανού Ν. Πατρών	18ος	β΄ μισό	Παντελεήμονος 973, (Στάθης Β, 442)	Πιθανός γραφέας
		Αναστασιματάριον	Γερμανού Ν. Πατρών	18ος	β΄ μισό	Παντελεήμονος 980, (Στάθης Β, 449)	Πιθανός γραφέας
		Ανθολογία		18ος	β΄ μισό	Παντελεήμονος 985, (Στάθης Β, 454)	
		Αναστασιματάριον	Χρυσάφου του Νέου	18ος	β΄ μισό	Παντελεήμονος 1002, (Στάθης Β, 471)	
		Ανθολογία		18ος	β΄ μισό	Παντελεήμονος 1007, (Στάθης Β, 476)	Τμήμα
		Ανθολογία		18ος	1807	Διονυσίου 571, (Στάθης Β, 644)	Τμήμα
		Αναστασιματάριον	Χρυσάφου του Νέου	18ος	τέλη	Διονυσίου 577, (Στάθης Β, 650)	Πιθανός γραφέας
		Ανθολογία		18ος	1789	Ξηροποτάμου 309, (Στάθης Α, 51), (ΧΕΜ, 94)	
		Ανθολογία		18ος/τ1 9ος/α		Ξηροποτάμου 305, (Στάθης Α, 47)	Αντίγραφο του Ξηροποτάμου 330-Δημητρίου Λώτου (;)
		Ανθολογία		19ος	αρχές	Ξηροποτάμου 288, (Στάθης Α, 30)	

		Άπαντα	Πέτρου Μπερεκέτη	19ος	1812	Ξηροποτάμου 303, (Στάθης Α, 45)	
		Ανθολογία		19ος	1802	Ξηροποτάμου 332, (Στάθης Α, 74)	
		Παπαδική		19ος	1804	Δοχειαρίου 349, (Στάθης Α, 177)	Τμήμα (το β΄μέρος)
		Άπαντα	Πέτρου Μπερεκέτη	19ος	1808	Ιβήρων 958, (Στάθης Γ, 1043)	
104	Δαμασκηνός Ιβηρίτης	Μαθηματάριον		18ος	α΄ μισό	Ιβήρων 967, (Στάθης Γ, 1052)	Πιθανός γραφέας
105	Δαμασκηνός ιερομόναχος μονής Δοχειαρίου	Στιχηράριον	Γερμανού Ν. Πατρών	18ος	1721	Δοχειαρίου 317, (Στάθης Α, 145)	
106	Δαμιανός Βατοπεδηνός	Αναστασιματάριον	Χρυσάφου του Νέου	17ος	1685	Καρακάλλου 234, (Στάθης Γ, 969)	
107	Δανιήλ μοναχός	Ανθολογία		17ος	1700	Κουτλουμουσίου 449, (Στάθης Γ, 910)	
108	Δανιήλ Πρωτοψάλτης	Αναστασιματάριον	Χρυσάφου του Νέου	18ος	β΄ μισό	Κουτλουμουσίου 402, (Στάθης Γ, 863)	Πιθανός γραφέας
		Πανδέκτη		18ος	γ΄ τέταρτο	Αγ. Στεφάνου Μετ. 127, (Στάθης ΜΤ, 78)	Πιθανός γραφέας
109	Δημητράσκος	Ανθολογία		18ος	1705	Σταυρονικήτα 166, (Στάθης Γ, 1001)	Ουγγροβλαχία
110	Δημήτριος μοναχός Αγιοπαυλίτης	Προσόμοια		19ος	1880	Αγίου Παύλου 426, (Στάθης Γ, 817)	
		Φυλλάδα		19ος	1880	Αγίου Παύλου 429, (Στάθης Γ, 819)	
		Ανθολογία		19ος	1893	Αγίου Παύλου 431, (Στάθης Γ, 821)	
111	Δημήτριος Αθανασίου (Ξηροποταμηνός μοναχός;)	Ανθολογία		19ος	1834	Μεταμορφώσεως 129, (Στάθης ΜΤ, 8)	
112	Δημήτριος Αναγνώστης	Μαθηματάριον		18ος	1734	Ιβήρων 988, (Στάθης Γ, 1073)	
113	Δημήτριος Γκελάρδος	Αναστασιματάριον		18ος	1746	Πλατυτέρας Κερκύρας 20	
114	Δημήτριος Ιωάννου	Ανθολογία		17ος	1655	Σινά 1297, (Μ-Κ, 89)	Ουγγροβλαχία
		Ανθολογία		17ος	1655	Σινά 1297, (ΧΕΜ, 30)	
115	Δημήτριος Λώτος Χίος Πρωτοψάλτης Σμύρνης	Παπαδική		18ος	1781-1782	Ξηροποτάμου 330, (Στάθης Α, 72)	
		Κρατηματάριον		18ος	1764	Δοχειαρίου 337, (Στάθης Α, 165)	
		Ανθολογία		18ος	1767	Δοχειαρίου 338, (Στάθης Α, 166)	
		Παπαδική		18ος	1774	Αγίου Παύλου 132, (Στάθης Γ, 776)	
		Ανθολογία		18ος	1767	Δοχειαρίου 338, (Στάθης Α, 166), (ΧΕΜ, 83)	
		Ανθολογία		19ος	1805	Merlier 7, (ΧΕΜ, 101)	
116	Δημήτριος μουσ/δάσκαλος	Καλοφων. Ειρμολόγιον		19ος	1823	Διονυσίου 660, (Στάθης Β, 665)	
117	Δημήτριος Μαρούκας Υδραίος	Ειρμολόγιον	Πέτρου Πελοποννησίου	19ος	1806	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 722, (ΧΛΔ, 11)	
		Ειρμολόγιον	Πέτρου Πελοποννησίου	19ος	αρχές	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 615 (5), (ΧΛΔ, 12)	
118	Δημήτριος Νταμίας	Στιχηράριον	Δημητρίου Νταμία	17ος	1659	Βυζαντινό Μουσείο 18, (ΧΕΜ, 33)	Πιθανός γραφέας
	Δημήτριος Ταμίας πρωτοψάλτης Κρήτης	Σύμμεικτα	Πολυέλεοι-Αναγραμματισμοί-Θεοτοκία-Στιχηρά	15ος	τέλη και 17ος	Add. 57942, (ΕΓ, 19)	Πιθανός γραφέας
119	Διονύσιος ιεροδιάκονος εξ Ιωαννίνων	Στιχηράριον		17ος	1667	Δοχειαρίου 351, (ΧΕΜ, 38)	
		Στιχηράριον		17ος	1667	Δοχειαρίου 351, (Στάθης Α, 179)	
120	Διονύσιος ιερομόναχος	Στιχηράριον		18ος	1755	Μεγ. Λαύρας Ι91,(ΧΕΜ, 79)	
121	Διονύσιος ιερομόναχος εκ Σάμου	Ανθολογία		19ος	1819	ΕΙΒ 39, (Στάθης 16)	Γράφει στην Καλαμάτα
122	Διονύσιος ιερομόναχος εκ Σίμωνος Πέτρας	Μαθηματάριον		18ος	1726	Δοχειαρίου 334, (Στάθης Α, 162)	
123	Διονύσιος ιερ/χος ψάλτης	Ανθολογία		17ος	τέλη	Ιβήρων 961, (Στάθης Γ, 1046)	Πιθανός γραφέας
124	Διονύσιος ιεροψάλτης εκ του Σωτήρος	Άπαντα	Αναστασίου Ραψανιώτη	18ος	β΄ μισό	Μεταμορφώσεως Μετ 295, (Στάθης ΜΤ, 24)	Πιθανός γραφέας
125	Διονύσιος μοναχός	Ανθολογία		19ος	1837	Διονυσίου 719, (Στάθης Β, 689)	Πιθανός γραφέας

126	Διονύσιος Πελοποννήσιος	Ανθολογία		18ος	1790-1800, 1800-1807	Ιβήρων 981, (Στάθης Γ, 1066)	
127	Ε.Π.Ι.Β	Δοξαστάριον	Ιακώβου-Χουρμούζιου	19ος	1836	Ξενοφώντος 259, (Στάθης Β, 358)	
128	Ειρήνη θυγάτηρ Θεοδώρου Αγιοπετρίτου	Ειρμολόγιο-Ανθολογία		14ος	1309	Σινά 1256, (Μ-Κ, 51)	
129	Ελευθέριος ρήτωρ Αμασείας ο εκ Σινώπης	Ανθολογία		17ος	1658	Merlier 2, (ΧΕΜ, 32)	
130	Ευάγγελος -Ευαγγελινός Παναγιώτη Βαϊνόγλου ο Σκοπελίτης	Στιχηράριον	Γερμανού Ν.Πατρών	18ος	1728	Ιβήρων 526, (ΧΕΜ, 65)	
		Στιχηράριον	Γερμανού Ν.Πατρών	18ος	1748	Κωνσταμονίτου 84, (Στάθης Α, 252)	
131	Ευθύμιος Κυκκώτης	Ανθολογία		18ος	1798	Λευκωσία Βιβλ.Αρχιεπισκοπής 24, (ΧΕΜ,98)	
132	Ευθύμιος μοναχός	Ανθολογία		20ος	1908	Αγίου Παύλου 504, (Στάθης Γ, 838)	
133	Ευθύμιος μοναχός	Δοξαστάριον	Ιακώβου-Χουρμούζιου	20ος	1908	Αγίου Παύλου 506, (Στάθης Γ, 840)	
134	Ευστάθιος	Αναστασιματάριον	Χρυσάφου του Νέου	18ος	1748	Καρακάλλου 232, (Στάθης Γ, 967)	
135	Εφραίμ ιερομόναχος	Οικηματάριον		18ος	1782	Αγ. Στεφάνου Μετ. 20, Στάθης Μ, 56)	
136	Εφραίμ ιερομόναχος εκ μονής Δουσίκου	Στιχηράριον	Γερμανού Ν.Πατρών	18ος	1782	ΕΒΕ 903, (ΧΕΜ, 92)	
137	Ζαχαρίας ιερομόναχος	Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του νέου	18ος	1700-1715	Σταυρονικήτα 168, (Στάθης Γ, 1003)	
138	Ζαχόπουλος Λάμπρος	Ανθολογία		18ος	β΄-γ΄ τέταρτο	Add 19456, (ΕΓ, 3)	Πιθανός γραφέας
139	Ζαχόπουλος Λάμπρος εκ πόλεως Ναυπάκτου	Ειρμολόγιον	Μπαλασίου ιερέως	18ος	1720	Γρηγορίου 12, (Στάθης Β, 586)	
140	Ηλίας μοναχός Γρηγοριάτης	Ανθολογία		20ος	1916	Γρηγορίου 50, (Στάθης Β, 624)	Γράφει στην Άρτα
141	Ηλίας μοναχός σιναΐτης από Μεγάλου Τουρνόβου	Ανθολογία		19ος	1845	Σινά 1316, (Μ-Κ, 108)	
142	Θεοδόσιος Δούκας	Ανθολογία		20ος	1913	Αγίου Παύλου 361, (Στάθης Γ, 800)	Στη ρουμανική
143	Θεοδόσιος εκ Ναυπλίου	Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1742	Διονυσίου 579, (Στάθης Β, 652)	
144	Θεοδόσιος ιεροδιάκονος ο Χίος	Μαθηματάριον		18ος	1755-1765	Αγίου Παύλου 128, (Στάθης Γ, 772)	Πιθανός γραφέας
		Ακάθιστος	Ιωάννου Κλαδά	18ος	1758	Αγίου Παύλου 146, (Στάθης Γ, 778)	Διδάκαλος Δημητρίου Λώτου
145	Θεόδουλος Αγιορείτης	Ανθολογία		18ος		Ξενοφώντος 137, (Στάθης Β, 302)	Πιθανός γραφέας
146	Θεόδουλος ιερομόναχος	Στιχηράριον		14ος		Σινά 1227, (Μ-Κ, 22)	
147	Θεόδουλος μοναχός	Ανθολογία	Γερμανού Ν.Πατρών	18ος	μέσα	Κωνσταμονίτου 95, (Στάθης Α, 263)	Εξηγητής του Νεκρωσίμου Τρισαγίου
148	Θεόδουλος μοναχός	Οικηματάριον		18ος	1750	Μεγ. Λαύρας Θ200, (ΧΕΜ, 78)	
149	Θεόδουλος μον. Αγιορείτης	Ειρμολόγιον	Μπαλασίου ιερέως	18ος	μέσα-β΄μισό	Ξηροποτάμου 325, (Στάθης Α, 67)	
150	Θεόδουλος μοναχός Αινίτης	Ανθολογία		18ος	1745	ΕΒΕ ΜΠΤ 723, (ΧΕΜ, 74)	
151	Θεόδωρος Κυριόπουλος Βυζάντιος	Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτου	19ος		ΕΙΒ 34, (Στάθης, 11)	
		Ανθολογία		19ος	α΄τέταρτο	ΕΙΒ 36, (Στάθης, 13)	Μαθητής Γεωργίου Κρητός
		Ανθολογία		19ος		ΕΙΒ 35, (Στάθης, 12)	
		Κοινωνικά	Δανιήλ Πρωτοψάλτου, Πέτρου Πελοποννησίου	19ος	α΄τέταρτο	ΕΙΒ 43, (Στάθης, 20)	Αποσπασμένο χφ από το 36
		Ειρμολόγιον	Πέτρου Πελοποννησίου	19ος	αρχές	ΕΙΒ 44, (Στάθης, 21)	Αποσπασμένος χφ από το 35
		Ανθολογία		19ος	α΄τέταρτο	ΕΙΒ 45, (Στάθης, 22)	Αποσπασμένο χφ από το 35
		Καλοφων. Ειρμολόγιον		19ος	αρχές	ΕΙΒ 47, (Στάθης, 24)	Αποσπασμένο χφ από τον 36
		Φάκελος-Εξηγήσεις				ΕΙΒ 42, (Στάθης, 19)	

152	Θεόκλητος	Ανθολογία		18ος	1760 και 1764	Δοχειαρίου 332, (Στάθης Α, 160)	Μαθητής του μαθητή του Κάλλιστου ιερομονάχου
153	Θεόκλητος ιεροδιάκονος	Φυλλάδα		19ος	β΄ μισό	Ι.Μ.Αγίας Ευπραξίας (Δοκού), (ΧΛΔ, 56)	
154	Θεόκλητος ιεροδιάκονος Πελοποννήσιος	Ανθολογία	Γρηγορίου Πρωτοψάλτου	19ος	1816	Παντελεήμονος 906, (Στάθης Β, 375)	
155	Θεόκλητος μοναχός	Παπαδική		18ος	1762	Ιβήρων 983, (Στάθης Γ, 1068)	
		Ανθολογία		18ος	1760	Παντοκράτορος 216, (ΧΕΜ, 80)	
156	Θεόκλητος μοναχ. εκ Γάνου	Παπαδική		18ος	1757	Κουτλουμουσίου 446, (Στάθης Γ, 907)	
157	Θεόληπτος μητροπολίτης Λιβύης και Ταμιαθίου	Στιχηράριον		14ος	1374	Σινά 1229, (Μ-Κ, 24)	
158	Θεοφάνης	Στιχηράριον		14ος		Σινά 1232, (Μ-Κ, 27)	
		Στιχηράριον		14ος		Σινά 1245, (Μ-Κ, 40)	Πιθανός γραφέας
159	Θεοφάνης μοναχός (ο εξηγητής)	Δοξαστάριον	Γερμανού Ν.Πατρών	19ος	1810-1820	Παντελεήμονος 949, (Στάθης Β, 418)	
		Ανθολογία		19ος	1815-1825	Παντελεήμονος 950, (Στάθης Β, 419)	Πιθανός γραφέας
		Δοξαστάριον	Γερμανού Ν.Πατρών	19ος	1810-1820	Παντελεήμονος 951, (Στάθης Β, 420)	Πιθανός γραφέας
		Ανθολογία		19ος	1815-1830	Παντελεήμονος 957, (Στάθης Β, 426)	Πιθανός γραφέας
		Ανθολογία		19ος	1815-1825	Παντελεήμονος 970, (Στάθης Β, 439)	Πιθανός γραφέας
		Μαθηματάριον		19ος	1810-1830	Παντελεήμονος 1001,(Στάθης Β, 470)	Πιθανός γραφέας
160	Θεοφάνης μοναχός αγιορείτης (Παντοκρατορινός) [εξηγητής]	Δοξαστάριον	Γερμανού Ν.Πατρών	19ος	1826	Κουτλουμουσίου 439, (Στάθης Γ, 900)	
		Ανθολογία		18ος	1800	Αγίου Παύλου 26, (Στάθης Γ, 744)	
		Στιχηράριον	Γερμανού Ν.Πατρών	19ος	α΄ τέταρτο	Κουτλουμουσίου 631, (Στάθης Γ, 937)	Ανθολόγιο Β
		Ανθολογία		19ος	α' τέταρτο	Κουτλουμουσίου 632, (Στάθης Γ, 938)	
		Στιχηράριον	Γερμανού Ν.Πατρών	19ος	α΄ τέταρτο	Κουτλουμουσίου 633, (Στάθης Γ, 939)	Ανθολόγιο Α
		Στιχηράριον	Γερμανού Ν.Πατρών	19ος	1825	Σταυρονικήτα 233	
		Ανθολογία		19ος	1810-1820	Παντελεήμονος 1004, (Στάθης Β, 473)	Πιθανός γραφέας εξηγητής
161	Θεοφύλακτος	Στιχηράριον		11ος		Σινά 1242, (Μ-Κ, 37)	
162	Ιάκωβος αρχιερέας πρώην επίσκοπος Γάνου και Χώρας	Ανθολογία		17ος	1649	Λειμώνος 245, (ΧΕΜ, 27)	
		Αναστασιματάριον		17ος	1650	Λειμώνος 242, (ΜΧΤ, 29)	
		Στιχηράριον		17ος	α΄ μισό	Σινά 1321, (Μ-Κ, 113)	
163	Ιάκωβος ιερομόναχος	Ανθολογία		20ος	1921	Γρηγορίου 58, (Στάθης Β, 632)	
164	Ιάκωβος ιερομόναχος ο κατόπιν Γάνου καιν Χώρας	Ανθολογία		17ος	1625	Σινά 1480, (ΧΕΜ, 24)	
165	Ιάκωβος ιερομόναχος Πελοποννήσιος Σκαφιδιώτης	Δοξαστάριον	Πέτρου Πελοποννησίου	19ος	1800	Παντελεήμονος 1006, (Στάθης Β, 475)	
166	Ιάκωβος μοναχός	Ανθολογία		19ος	1884	Αγίου Παύλου 507, (Στάθης Γ, 841)	Στη ρουμανική
		Ανθολογία		19ος	1882	Αγίου Παύλου 432, (Στάθης Γ, 822	Στη ρουμανική
167	Ιάκωβος μοναχός	Φυλλάδα		20ος	1916	Αγίου Παύλου 416, (Στάθης Γ, 815	Στη ρουμανική
168	Ιάκωβος Πελοποννήσιος	Δοξαστάριον	Πέτρου Πελοποννησίου	18ος	τέλη	Ιβήρων 996, (Στάθης Γ, 1081)	
		Καλοφων. Ειρμολόγιον	Πέτρου Πελοποννησίου	18ος	1785	Ξηροποτάμου 378, (Στάθης Α, 101)	
		Ειρμολόγιον	Πέτρου Πελοποννησίου	18ος	τέλη	Μεταμορφώσεως Μετ. 363, (Στάθης ΜΤ, 35)	
		Ανθολογία		19ος	β΄μισό	Διονυσίου 704, (Στάθης Β, 681)	
169	Ιάκωβος Πελοποννήσιος (;)	Ανθολογία		18ος	τέλη	Δοχειαρίου 382, (Στάθης Α, 210)	
170	Ιγνάτιος εκ νήσου Σκοπέλου	Στιχηράριον	Γερμανού Ν.Πατρών	18ος	1737	Ιβήρων 971, (Στάθης Γ, 1056)	
171	Ιγνάτιος ζωγράφος και ιερο-	Ανθολογία		18ος	μέσα	Παντελεήμονος 972, (Στάθης Β, 441)	

	ψάλτης (Σάμιος)						
172	Ιγνάτιος ιερομόναχος	Στιχηράριον	Γερμανού Ν.Πατρών	18ος	1747	Δοχειαρίου 317, (Στάθης Α, 145)	
		Στιχηράριον	Γερμανού Ν.Πατρών	18ος	1747	Δοχειαρίου 317, (Στάθης Α, 145), (ΧΕΜ, 77)	
		Στιχηράριον	Γερμανού Ν.Πατρών	18ος	μέσα	Δοχειαρίου 320, (Στάθης Α, 148)	
		Ανθολογία		18ος	μέσα	Δοχειαρίου 321, (Στάθης Α, 149)	
173	Ιγνάτιος ιερ/χος εκ Σκοπέλου	Στιχηράριον	Γερμανού Ν.Πατρών	18ος	1737	Ιβήρων 452, (ΧΕΜ, 70)	
174	Ιγνάτιος ιερ/χος Μυτιληναίος	Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1785	Λέσβος, Μονή Υψηλού 41, (ΜΧΤ, 74)	
175	Ιγνάτιος μοναχός	Οικηματάριον		15ος	1463	ΕΒΕ 2604, (ΧΕΜ, 3)	
176	Ιγνάτιος μοναχός Κερκυραίος	Μαθηματάριον		19ος	1843	Παντελεήμονος 1042, (Στάθης Β, 511)	
177	Ιερώνυμος Τραγωδιστής	Παπαδική		16ος	μέσα-β΄ μισό	Σινά 1313, (Μ-Κ, 105)	
178	Ιλαρίων ιεροδιάκονος	Αναστασιματάριον	Πέτρου Βυζαντίου	19ος	μέσα	Παντελεήμονος 1039, (Στάθης Β, 508)	
		Φυλλάδα		19ος		Παντελεήμονος 1044,(Στάθης Β, 513)	
179	Ιννοκέντιος ιερομόναχος	Φυλλάδα		20ος	1906	Αγίου Παύλου 413, (Στάθης Γ, 812)	Στη ρουμανική
180	Ιονικέντιος	Ανθολογία		19ος	1880-1883	Αγίου Παύλου 407, (Στάθης Γ, 806)	Στη ρουμανική
181	Ιωακείμ ιερομόναχος	Δοξαστάριον		20ος	1929	Αγίου Παύλου 415, (Στάθης Γ, 814)	Στη ρουμανική
182	Ιωάννης Αλβανιτοχωρίτης	Στιχηράριον	Γερμανού Ν.Πατρών	18ος	1761	Ιβήρων 965, (Στάθης Γ, 1050)	
183	Ιωάννης Αναγνώστης	Καλοφων. Ειρμολόγιον		19ος	1825	Ι.Μ.Ταξιαρχών 7, (ΜΧΤ, 125)	
		Ειρμολόγιον	Πέτρου Πελοποννησίου	19ος	1827	Ι.Μ.Ταξιαρχών 8, (ΜΧΤ, 126)	
		Ανθολογία		19ος	1820-1830	Ι.Μ.Ταξιαρχών 9, (ΜΧΤ, 127)	
184	Ιωάννης ιερέας Πλουσιαδηνός	Μαθηματάριον		15ος	1469	Σινά 1234, (Μ-Κ, 29)	
		Μαθηματάριον		15ος	β΄μισό	Σινά 1251, (Μ-Κ, 46)	
		Κρατηματάριον		15ος	μέσα	Σινά 1252, (Μ-Κ, 47)	
		Μαθηματάριον	Μανουήλ Χρυσάφης	15ος	β΄μισό	Σινά 1253, (Μ-Κ, 48)	
		Μαθηματάριον	Μανουήλ Χρυσάφης	15ος	β΄μισό	Σινά 1255, (Μ-Κ, 50)	
		Ανθολογία		15ος	β΄μισό	Σινά 1293, (Μ-Κ, 86)	
		Παπαδική		15ος	β΄μισό	Σινά 1312, (Μ-Κ, 104)	
		Μαθηματάριον		15ος	τέλη	Διονυσίου 570, (Στάθης Β, 643)	
185	Ιωάννης ιερεύς	Παρακλητική-Οκτώηχος		15ος	1434	Καρακάλλου 265, (Στάθης Γ, 950)	
186	Ιωάννης Λαμπαδάριος- Πρωτοψάλτης της ΜχΕ ο Τραπεζούντιος	Ανθολογία		18ος	1728	Μεγ. Λαύρας Μ93, (ΧΕΜ, 66)	
		Οικηματάριον	Ιωάννου Κλαδά	18ος	1734	Δοχειαρίου 342, (Στάθης Α, 170), (ΧΕΜ, 68)	
		Ακάθιστος Ύμνος	Ιωάννου Κλαδά	18ος	1734	Δοχειαρίου 342, (Στάθης Α, 170)	
		Παπαδική		18ος	1743	Αγ, Στεφάνου Μετ. 52, (Στάθης ΜΤ, 66)	
		Ακάθιστος Ύμνος	Ιωάννου Κλαδά	18ος	1734	Δοχειαρίου 342, (Στάθης Α, 170)	
187	Ιωάννης μον.Ξενοφωντινός	Ανθολογία		19ος	1880	Ξενοφώντος 179,(Στάθης Β, 341)	
188	Ιωάννης Παπαδόπουλος	Ανθολογία		18ος	1746	Ξηροποτάμου 268, (Στάθης Α, 10)	
189	Ιωάννης Παπαδόπουλος (;)	Μαθηματάριον		18ος	α΄ μισό	Ξηροποτάμου 291, (Στάθης Α, 33)	
190	Ιωάννης Παπακων/ντίνου	Ανθολογία		19ος	1881	Γρηγορίου 54, (Στάθης Β, 628)	
191	Ιωάννης Πρωτοψάλτης	Στιχηράριον		17ος	αρχές 18ου	Διονυσίου 574, (Στάθης Β, 647)	Τμήμα
192	Ιωάννης Πρωτοψάλτης	Ανθολογία		18ος	1769	Ιβήρων 1241, (ΧΕΜ, 85)	
193	Ιωάννης-Ιγνάτιος μοναχός Φριέλος	Μαθηματάριον		15ος-17ος		Add. 28821, (ΕΓ, 9)	
194	Ιωάννου Πολύζος	Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1725	Ακαδημ.Αθηνών, Βιβλ.Σιδερίδου 6, (ΜΧΤ,51)	
195	Ιωάσαφ Βατοπεδινός	Στιχηράριον	Γερμανού Ν.Πατρών	18ος	1771	Θεσσαλονίκη, Πανεπιστήμιο 1, (ΧΕΜ, 87)	

196	Ιωάσαφ διδάσκαλος ιερομόναχος Διονυσιάτης	Ανθολογία		19ος	μέσα	Διονυσίου 645, (Στάθης Β, 659)	
		Στιχηράριον		19ος	α΄ μισό	Διονυσίου 646, (Στάθης Β, 660)	
		Στιχηράριον	Γερμανού Ν.Πατρών	19ος	α΄ μισό	Διονυσίου 651, (Στάθης Β, 661)	
		Στιχηράριον	Γερμανού Ν.Πατρών	19ος	α΄ μισό	Διονυσίου 652, (Στάθης Β, 662)	
		Ανθολογία		19ος	α΄ μισό	Διονυσίου 678, (Στάθης Β$, 666)	
		Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτου	19ος	1819	Διονυσίου 679, (Στάθης Β, 667)	
		Ανθολογία		19ος		Διονυσίου 680, (Στάθης Β, 668)	
		Ανθολογία		19ος	1820-1830	Διονυσίου 681, (Στάθης Β, 669)	
		Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτου	19ος	α΄ μισό	Διονυσίου 682, (Στάθης Β, 670)	Τόμος Α΄
		Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτου	19ος	α΄ μισό	Διονυσίου 683, (Στάθης Β, 671)	Τόμος Β΄
		Ανθολογία		19ος	1837	Διονυσίου 690, (Στάθης Β, 673)	
		Στιχηράριον		19ος	μέσα	Διονυσίου 693, (Στάθης Β, 676)	
		Στιχηράριον		19ος	β΄μισό	Διονυσίου 694, (Στάθης Β, 677)	
		Ανθολογία		19ος	1834	Διονυσίου 695, (Στάθης Β, 678)	
		Ανθολογία		19ος	α΄ μισό	Διονυσίου 700, (Στάθης Β, 680)	
		Προσομοιάριον		19ος	α΄ μισό	Διονυσίου 705, (Στ$άθης Β, 682)	
		Στιχηράριον		19ος	1858	Διονυσίου 707, (Στάθης Β, 684)	
		Ανθολογία		19ος	μέσα	Διονυσίου 708, (Στάθης Β, 685)	
		Ανθολογία		19ος	μέσα	Διονυσίου 722, (Στάθης Β, 691)	
		Ανθολογία		19ος	μέσα	Διονυσίου 727, (Στάθης Β, 695)	
		Συλλογή		19ος	μέσα	Διονυσίου 754, (Στάθης Β, 701)	
		Ανθολογία		19ος	μέσα	Διονυσίου 767, (Στάθης Β, 706)	
		Ανθολογία		19ος	μέσα	Διονυσίου 768, (Στάθης Β, 707)	Τμήμα
		Φυλλάδα		19ος	μέσα	Διονυσίου 775, (Στάθης Β, 709)	Τμήμα
		Φυλλάδα		19ος	μέσα	Διονυσίου 784, (Στάθης Β, 711)	Τμήμα
		Ανθολογία		19ος	μέσα	Διονυσίου 806, (Στάθης Β, 713)	
		Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτου	19ος	1860	Διονυσίου 823, (Στάθης Β, 723)	
		Πανδέκτη		19ος	μέσα	Διονυσίου 824, (Στάθης Β, 724)	
		Πανδέκτη		19ος	μέσα	Διονυσίου 825, (Στάθης Β, 725)	
		Ταμείον Ανθολογίας		19ος	μέσα	Διονυσίου 826, (Στάθης Β, 726)	
		Πανδέκτη		19ος	μέσα	Διονυσίου 827, (Στάθης Β, 727)	
		Δοξαστάριον	Χουρμ. Χαρτοφύλακος	19ος	μέσα	Διονυσίου 828, (Στάθης Β, 728)	
		Πανδέκτη		19ος	μέσα	Διονυσίου 829, (Στάθης Β, 729)	
		Πανδέκτη		19ος	1851	Διονυσίου 830, (Στάθης Β, 730)	
		Ανθολογία		19ος	μέσα	Διονυσίου 831, (Στάθης Β, 731)	Τμήμα
197	Ιωάσαφ Διονυσιάτης	Ανθολογία		18ος	1807	Διονυσίου 571, (Στάθης Β, 644)	Τμήμα
198	Ιωάσαφ Διονυσιάτης	Φυλλάδα		19ος	μέσα	Αγίου Παύλου 430, (Στάθης Γ, 820	
		Κοινωνικά-Χερουβικά	Ιωάσαφ Διονυσιάτου	19ος	μέσα	Αγίου Παύλου 500, (Στάθης Γ, 835	
		Ανθολογία		19ος	α΄ μισό	Σταυρονικήτα 240, (Στάθης Γ, 1012)	
		Συλλογή Κοινωνικών		19ος	1840	Παντελεήμονος 903, (Στάθης Β, 372)	
		Ανθολογία		19ος	β΄μισό	Παντελεήμονος 1038, (Στάθης Β, 507)	
		Συλλογή Χερουβικών		19ος	1840-1850	Παντελεήμονος 1030, (Στάθης Β, 499)	
		Ανθολογία		19ος	α΄ μισό	Παντελεήμονος 1032, (Στάθης Β, 501)	Τμήμα

		Ανθολογία		19ος	α΄ μισό	Παντελεήμονος 1034, (Στάθης Β, 503)	Τμήμα
		Ανθολογία		19ος	1865	Παντελεήμονος 1035, (Στάθης Β, 504)	
		Ανθολογία		19ος	α΄ μισό	Διονυσίου 612, (Στάθης Β, 655)	
199	Ιωάσαφ Ριλιώτης	Ανθολογία		19ος	1816	Διονυσίου 576, (Στάθης Β, 649)	
200	Ιωσήφ ή Ιωάσαφ Μεθοδίου	Καλοφων. Ειρμολόγιον		19ος	1829	Δοχειαρίου 333, (Στάθης Α, 161)	
201	Ιωσήφ ιερομόναχος	Στιχηράριον	Χρυσάφη του Νέου	17ος	1693	Παντελεήμονος 939,(Στάθης Β,408),(ΧΕΜ,55)	Γραμ. Κούταλη Προικονήσων
202	Ιωσήφ ιερομόναχος	Μαθηματάριον		17ος	1665	Μεγ. Λαύρας Η132, (ΧΕΜ, 36)	
203	Ιωσήφ ιερομόναχος	Ανθολογία		17ος	1667	ΕΒΕ2980, (ΧΕΜ, 37)	
204	Ιωσήφ μοναχός και θύτης	Μ.Εβδομάς-Πεντηκ/ριον		14ος	1376	Κουτλουμουσίου 307, (Στάθης Γ, 855)	
205	Καισάριος Ξενοφωντινός	Ανθολογία		19ος	1893	Ξενοφώντος 189, (Στάθης Β, 351)	
206	Καλημέρης Επαμεινώνδας	Καλοφων. Ειρμολόγιον		19ος	1825	Merlier 22, (ΜΧΤ, 124)	
207	Καλλίνικος ιεροδιάκονος	Εκλογή		19ος	τέλη	Σίμωνος Πέτρας 17, (Στάθης Β, 567)	Γράφειες στις Καρυαίς
208	Καλλίνικος μοναχός	Τριώδιον-Πεντηκ/ριον	Γερμανού Ν.Πατρών	18ος	1719	Ξηροποτάμου 293, (Στάθης Α, 35)	
209	Καμπιώτης Παναγιώτης	Προλογάριον		18ος	γ΄-δ΄ τέταρτο	ΕΙΒ 33, (Στάθης, 10)	Πιθανός γραφέας
		Ανθολογία		18ος	τέλη	ΕΙΒ 28, (Στάθης, 5)	Πιθανός γραφέας
		Ανθολογία		18ος	δ΄ τέταρτο	ΕΙΒ 30, (Στάθης, 7)	Πιθανός γραφέας
		Ανοιξαντάρια		18ος	τέλη	ΕΙΒ 31, (Στάθης, 8)	Πιθανός γραφέας
210	Κασσιανός	Τριώδιον		14ος	1400	Canonici Gr. 64 (S.C.18517), (ΕΓ, 43)	
211	Κεφαλλήνιος Θ. Ιρ. Α. ΚΦ	Ανθολογία		19ος	1874	Αγίου Παύλου 46, (Στάθης Γ, 761)	
212	Κλήμης ιερομόναχος	Ανθολογία		17ος	1600	Λειμώνος 284, (ΧΕΜ, 18)	Πιθανός γραφέας
213	Κλήμης ιερομόναχος εκ της μονής Χουρεζίου	Ανθολογία		18ος	αρχές	Ξενοφώντος 158, (Στάθης Β, 323)	
214	Κλήμης ιερομόναχος Μυτιληναίος	Αναστασιματάριον	Μανουήλ Χρυσάφη	17ος	1600	Λειμώνος 288, (ΜΧΤ, 12)	
		Θεοτοκία	Κλήμεντος ιερομονάχου	17ος	1600	Λειμώνος 212, (ΜΧΤ, 13)	
		Αναστασιματάριον		17ος	1600	Λειμώνος 288, (ΧΕΜ, 19)	
215	Κορδοκοτός Ιωάννης	Στιχηράριο		15ος	1490-1500	Λειμώνος 300, (ΧΕΜ, 5)	
		Μαθηματάριον		15ος	1475-1500	Λειμώνος 300, (ΧΕΜ, 3)	
216	Κοσμάς	Στιχηράριον	Χρυσάφου του Νέου	17ος	τέλη	Add. 31215, (ΕΓ, 11)	Πιθανός γραφέας
217	Κοσμάς Αλεκτρυοπολίτης ο Μακεδών	Μαθηματάριον		17ος	1670	Ιβήρων 991, (Στάθης Γ, 1076)	
		Ανθολογία		17ος	1670	Σινά 1300, (Μ-Κ, 92)	
		Ανθολογία		17ος	1660	Σινά 1300, (Μ-Κ, 92),(ΧΕΜ, 34)	
		Μαθηματάριον		17ος	1670	Ιβήρων 658, (ΧΕΜ, 40)	
218	Κοσμάς Δοχειαρίτης μοναχός-ιερομόναχος	Ανθολογία		19ος	α΄ μισό	Παντελεήμονος 1036, (Στάθης Β, 505)	Τμήμα – πιθανός γραφέας
		Ανθολογία		19ος	1839	Ξηροποτάμου 402, (Στάθης Α, 116)	
		Δοξαστάριον Αποστίχων		19ος	1835	Ξηροποτάμου,Τυπικαρίου 17, (Στάθης Α,118)	
		Ανθολογία		19ος	1820-1821	Δοχειαρίου 1246, (Στάθης Α, 244)	
		Χερουβικάριον	Κοσμά Δοχειαρίτη	19ος	α΄ μισό	Κουτλουμουσίου 607, (Στάθης Γ, 934)	
219	Κοσμάς Ιβηρίτης δομέστικος ο Μακεδών, ιερομόναχος	Στιχ/ριον-Δοξαστάριον		17ος	1683	Δοχειαρίου 373, (Στάθης Α, 201)	
		Στιχηράριον	Χρυσάφου του Νέου	17ος	1691	Καρακάλλου 235, (Στάθης Γ, 970)	
		Ανθολογία		17ος	1665-1685	Σταυρονικήτα 165, (Στάθης Γ, 1000)	
		Παπαδική		17ος	1686	Ιβήρων 970, (Στάθης Γ, 1055)	
		Στιχηράριον		17ος	1680	Ιβήρων 978, (Στάθης Γ, 1063)	Τόμος Α΄
		Στιχηράριον		17ος	1680	Ιβήρων 979, (Στάθης Γ, 1064)	Τόμος Β΄

		Ανθολογία		17ος	μέσα	Ιβήρων 993, (Στάθης Γ, 1078)	
		Στιχηράριον		17ος	1680	Ιβήρων 980, (Στάθης Γ, 1065)	Τόμος Γ΄
		Ανθολογία		17ος	τέλη	Παντελεήμονος 923, (Στάθης Β, 393)	Πιθανός γραφέας
		Αναστασιματάριον	Χρυσάφου του Νέου	17ος	1687	Παντελεήμονος 919, (Στάθης Β, 388)	
		Μαθηματάριον		17ος	1685	Διονυσίου 569, (Στάθης Β, 642)	
		Ανθολογία		17ος	1686	Δοχειαρίου 324, (Στάθης Α, 152)	
		Ανθολογία		17ος	1686	Δοχειαρίου 324, (Στάθης Α, 152)	
		Ανθολογία		17ος	1685-1700	Παντοκράτορος 206, (ΧΕΜ, 51)	
		Ανθολογία		17ος	1685-1700	Μεγ. Λαύρας Ι81, (ΧΕΜ, 52)	
		Κρατηματάριον		17ος	1668	Ιβήρων 602, (ΧΕΜ, 39)	
		Μαθηματάριον		17ος	1623	Ιβήρων 998, (ΧΕΜ, 23)	
		Στιχηράριον	Χρυσάφου του Νέου	17ος	1682	Κουτλουμουσίου 410, (Στάθης Γ, 871)	
		Μαθηματάριον		17ος	1684	ΕΒΕ 896, (ΧΕΜ, 47)	
		Στιχηράριον		17ος	1685	Ιβήρων 329, (ΧΕΜ, 48)	Τόμος Α΄
		Στιχηράριον		17ος	1685	Ιβήρων 979, (ΧΕΜ, 48)	Τόμος Β΄
		Στιχηράριον		17ος	1685	Ιβήρων 336, (ΧΕΜ, 48)	Τόμος Γ΄
		Ανθολογία		17ος	1680	Βιβλ.Οικ.Πατρ.,τμ.Κ.Ανανιάδη 6, (ΜΧΤ, 33)	
220	Κροκόδειλος Διονύσιος	Ειρμολόγιον	Πέτρου Βυζαντίου	19ος	1817	Παϊδούση 3, (ΜΧΤ, 103)	
221	Κυπριανός ιερ/χος Ιβηρίτης	Ειρμολόγιον		17ος	1698	Γριτσάνη 8, (ΧΕΜ, 56)	
222	Κυριάκος Κουλιδάς Ναυπλιώ-της	Αναστασιματάριον	Κυριάκου Κουλιδά Ναυ-πλιώτη	18ος	αρχές	Παντελεήμονος 942, (Στάθης Β, 411)	
223	Κυριακός Τραπεζούντιος	Ειρμολόγιον	Πέτρου Πελοποννησίου	18ος	1783	Ξηροποτάμου 375, (Στάθης Α, 98)	Γράφει στην Κων/νούπολη
		Ειρμολόγιον	Πέτρου Πελοποννησίου	18ος	1783	Αγίου Παύλου 41, (Στάθης Γ, 757)	Γράφει στην Κων/νούπολη
224	Κύριλλος Δρύστρας	Ανθολογία		19ος	1808	Γριτσάνη 36, (ΧΕΜ, 103)	
225	Κύριλλος ιεροδιάκονος	Ακολουθία Ωρών		19ος	1803	Μεγ. Λαύρας Ε125, (ΧΕΜ, 100)	
226	Κύριλλος ιερομόναχος	Αναστασιματάριον		18ος	1785	Πάτμος Ι.Μ. Θεολόγου 843, (ΧΕΜ, 93)	
227	Κωνσταντίνος εκ Σινώπης	Ανθολογία		18ος	1723	Δοχειαρίου 400, (Στάθης Α, 226)	
228	Κωνσταντίνος του Αγγελή	Ανθολογία		19ος	1815	Παντελεήμονος 998, (Στάθης Β, 467)	
229	Κωνσταντόπουλος Κ.	Ανθολογία		19ος	β΄ μισό	Ξενοφώντος 180, (Στάθης Β, 342)	
230	Λαυρέντιος	Ανθολογία-Παπαδική		18ος	μέσα	Αγίου Παύλου 98, (Στάθης Γ, 768)	Πιθανός γραφέας
		Ειρμολόγιον	Μπαλασίου ιερέως	18ος	μέσα	Καρακάλλου 225, (Στάθης Γ, 960)	Πιθανός γραφέας
		Στιχηράριον	Γερμανού Ν.Πατρών	18ος	μέσα	Ξενοφώντος 113, (Στάθης Β, 278)	Πιθανός γραφέας
		Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1730-1760	Παντελεήμονος 983, (Στάθης Β, 452)	Πιθανός γραφέας ή Ανατόλιος
231	Λαυρέντιος ή Ανατόλιος	Ανθολογία		18ος	1750, 1775	Δοχειαρίου 376, (Στάθης Α, 204)	
232	Λαυρέντιος ιεροδιάκονος	Δοξαστάριον	Γερμανού Ν.Πατρών	18ος	1712	Αγίου Παύλου 11, (Στάθης Γ, 733)	
233	Λαυρέντιος ιεροδιάκονος (;)	Ειρμολόγιον	Μπαλασίου, Γερμανού	18ος	1720-1730	Αγίου Παύλου 13, (Στάθης Γ, 734)	
234	Λαυρέντιος ιερομόναχος εκ Θεσσαλονίκης	Παπαδική		18ος	1759	Ξηροποτάμου 380, (Στάθης Α, 103)	Πολύ ανορθόγραφο
		Παπαδική		18ος	1730-1750	Παντελεήμονος 969, (Στάθης Β, 438)	Πιθανός γραφέας - μαθητής του Μανουήλ Γούτα
235	Λεόντιος ιερομόναχος	Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1729	Σινά 1315, (Μ-Κ, 107)	
236	Λεόντιος ιερομόναχος Δρα-γουσιάρης εξ Αθηνών	Μαθηματάριον		16ος	1562	Ιβήρων 964, (Στάθης Γ, 1049)	
237	Λεόντιος μοναχός	Ανθολογία		16ος	1531	Βλατάδων 46, (ΧΕΜ, 10)	

238	μαθητ. Αθανασίου Ιβηρίτη	Ανθολογία		18ος	αρχές	Ξηροποτάμου 317, (Στάθης Α, 59)	
239	Μαγουλάς Νεόφυτος Κεφαληναίος	Μάθημα		18ος	τέλη	ΕΙΒ 32, (Στάθης, 9)	Πιθανός γραφέας
240	μαθητής του Μπαλασίου (Γιοβάσκος ο Βλάχος;)	Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	αρχές	Ξηροποτάμου 267, (Στάθης Α, 9)	
241	μαθητής Μπαλασίου κι Αθανασίου ιερ/χου-Πατρ/ρχου ή μετέπειτα ιερ/χου Ιβηρίτου	Ανθολογία		17ος/τ 18ος/α		Ξηροποτάμου 328, (Στάθης Α, 70)	
242	Μακάριος	Στιχηράριον		16ος	β΄ μισό	Σινά 1240, (Μ-Κ, 35)	
243	Μακάριος	Ανθολογία		19ος	1825	Ξενοφώντος 133, (Στάθης Β, 298)	
244	Μακάριος διάκονος	Ανθολογία		16ος	1527	Λειμώνος 258, (ΧΕΜ, 7)	
		Ανθολογία		16ος	1527	Λειμώνος 258, (ΜΧΤ, 5)	
245	Μακάριος Παλαιολόγος Πάτμιος	Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1767	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 628 (23), (ΧΛΔ, 7)	
		Ανθολογία		18ος	1767	Παντελεήμονος 958, (Στάθης Β, 427)	Γράφει πιθανόν στην Πάτμο
246	Μανουήλ Βλατηρός δομέστικος αγιοσοφίτης	Παπαδική		15ος	α΄ μισό	Φιλοθέου 122, (Στάθης Γ, 978)	Πιθανός γραφέας
		Παπαδική		15ος	1425	Ιβήρων 985, (Στάθης Γ, 1070)	
247	Μανουήλ Δούκας Λαμπαδάριος ο Χρυσάφης	Ανθολογία		15ος	1458	Ιβήρων 986, (ΜΧΤ, 2)	
248	Μανουήλ Κρής Κυδωνιαίος	Ανθολογία		18ος	1791	Gr. Liturg. f. 4, (ΕΓ, 52)	
		Ειρμολόγιον	Πέτρου Πελοποννησίου	18ος	1786	Gaster 1554, (ΕΓ, 76)	Μαθ. Πέτρου Λαμπαδαρίου
249	Μανουήλ Χαλκεόπουλος	Στιχηράριον		14ος	1321	Σινά 1221, (Μ-Κ, 16)	
250	Μανουήλ Χρυσάφης	Μαθηματάριον		15ος	μέσα	Ιβήρων 975, (Στάθης Γ, 1060)	Πιθανός γραφέας
		Μαθηματάριον		15ος	μέσα	Μεταμορφώσεως Μετ. 44, (Στάθης ΜΤ, 1)	Πιθανός γραφέας
		Παπαδική		15ος	τέλη	Αγ. Τριάδος Μετ. 113, (Στάθης ΜΤ, 84)	Πιθανός γραφέας
251	Μάρκος Μπεκρηδάκης Χίος	Αναστασιματάριον	Πέτρου Πελοποννησίου	18ος	1796	Δοχειαρίου 371, (Στάθης Α, 199)	
252	Μαρμαρηνός Κύριλλος Τήνου	Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1750	Λειμώνος 250, (ΜΧΤ, 64)	Πιθανός γραφέας
253	Μαρούκας Δημήτριος εκ νήσου Ύδρας	Ανθολογία		18ος	τέλη	Gr. Liturg. E. 5, (ΕΓ, 51)	Πιθανός γραφέας
254	Ματθαίος Βατοπεδινός	Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτη	19ος	1800-1815	Αγίου Παύλου 39, (Στάθης Γ, 755)	
		Ανθολογία		19ος	1850	Κουτλουμουσίου 641, (Στάθης Γ, 941)	
		Παπαδική		19ος	α΄ μισό	Καρακάλλου 222, (Στάθης Γ, 957)	
		Καλοφων. Ειρμολόγιον		19ος	1811	Καρακάλλου 228, (Στάθης Γ, 963)	
		Στιχηράριον		19ος	1840-1850	Σταυρονικήτα 243, (Στάθης Γ, 1015)	
		Δοξαστάριον	Ματθαίου Βατοπεδινού	19ος	1830-1840	Σταυρονικήτα 244, (Στάθης Γ, 1016)	
		Δοξαστάριον	Ματθαίου Βατοπεδινού	19ος	μέσα	Σταυρονικήτα 245, (Στάθης Γ, 1017)	
		Φυλλάδα		19ος	1848	Σταυρονικήτα 246, (Στάθης Γ, 1018)	
		Το Μέγα Ίσον		19ος	μέσα	Ξενοφώντος 183, (Στάθης Β, 345)	Πιθανός γραφέας
		Ανθολογία		19ος	1830	Ξενοφώντος 261, (Στάθης Β, 360)	
		Δοξαστάριον	Χουρμ. Χαρτοφύλακος	19ος	1846	Παντελεήμονος 931, (Στάθης Β, 400)	
		Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτη	19ος	α΄ μισό	Παντελεήμονος 935, (Στάθης Β, 404)	
		Ανθολογία		19ος		Παντελεήμονος 1022, (Στάθης Β, 491)	Τμήμα
		Ανθολογία		19ος	1838	Παντελεήμονος 1026, (Στάθης Β, 495)	Τμήμα
		Δοξαστάριον	Χουρμ. Χαρτοφύλακος	19ος	1837	Παντελεήμονος 1207, (Στάθης Β, 546)	
		Ανθολογία		19ος	α΄ μισό	Παντελεήμονος 1318, (Στάθης Β, 550)	Τμήμα

		Ανθολογία		19ος	1837	Διονυσίου 690, (Στάθης Β, 673)	
		Μαθηματάριον		19ος	1843	Γρηγορίου 18, (Στάθης Β, 592)	μαθητήςδιδ/λου Ιωαννικίου
255	Ματθαίος ΕΒΕ 2406	Παπαδική		15ος	τέλη	Αγ. Τριάδος Μετ. 113, (Στάθης ΜΤ, 84)	Πιθανός γραφέας
256	Ματθαίος μον., δομέστικος	Ανθολογία		15ος	1453	ΕΒΕ 2406, (ΜΧΤ, 1)	
257	Ματθίας μοναχός Βατοπεδινός	Ανθολογία		19ος	1876	Σταυρονικήτα 286, (Στάθης Γ, 1023)	
258	Μαυρομάτης	Αναστασιματάριον	Πέτρου Πελοποννησίου	19ος	α΄ μισό	Φιλοθέου 130, (Στάθης Γ, 986)	
259	Μελέτιος ιεροδιάκονος	Τριώδιον-Πεντηκ/ριον		19ος	β΄ μισό	Μεταμορφώσεως Μετ. 119, (Στάθης ΜΤ, 7)	
260	Μελέτιος ιερομόναχος	Ανθολογία		17ος	1635	Jesus College 33, (ΕΓ, 31)	Γράφει στη Βλαχία
261	Μελέτιος ιερομόναχος	Μαθηματάριον		17ος	1637	Μεγ. Λαύρας Ε38, (ΧΕΜ, 26)	
262	Μελέτιος ιερομόναχος	Ειρμολόγιον	Μπαλασίου ιερέως	18ος	1701	Ι.Μ.Παναγίας Φανερωμένης 4, (ΧΛΔ, 50)	
263	Μελέτιος ιερομόναχος Σαντο-ριναίος	Ειρμολόγιον	Πέτρου Πελοποννησίου	19ος	1804	Βιβλ. Οικουμ. Πατριαρχείο, Ανανιάδη 4, (ΜΧΤ, 94)	
264	Μελέτιος μοναχός	Στιχηράριον		17ος	1679	Ξηροποτάμου 308, (Στάθης Α, 50)	Αντίγραφο εκ του Γρηγορίου Μπούνη του Αλυάτου
265	Μελχισεδέκ Ραιδεστού	Στιχηράριον		17ος	1618	Ι.Μ. Ταξιαρχών Αιγίου 1, (ΧΕΜ, 21)	
266	Μελχισεδέκ ιεροδιάκονος Παντοκρατορινός	Ανθολογία		18ος	1728	Λειμώνος 281, (ΜΧΤ, 52)	
267	Μερκούριος ιερεύς	Ανθολογία		19ος	α΄ μισό	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 724, (ΧΛΔ, 23)	Τμήμα
268	Μητροφάνης ιερομόναχος	Αναστασιματάριον	Πέτρου Βυζαντίου	19ος	1844	Διονυσίου 696, (Στάθης Β, 679)	
269	Μητροφάνης μοναχός	Ανθολογία		19ος	β΄ μισό	Παντελεήμονος 937, (Στάθης Β, 406)	
		Ανθολογία		19ος	β΄ μισό	Παντελεήμονος 971, (Στάθης Β, 440)	
270	Μητροφάνης μοναχός Σαμιώ-της	Ανθολογία		19ος	β΄ μισό	Παντελεήμονος 941, (Στάθης Β, 410)	
		Ανθολογία		19ος	1820-1830	Παντελεήμονος 956, (Στάθης Β, 425)	Πιθανός γραφέας
271	Μιχαήλ (Μιχαλάκης)	Στιχηράριον		19ος	1822	Παντελεήμονος 911, (Στάθης Β, 380)	
		Παπαδική		19ος	1820-1830	Παντελεήμονος 912, (Στάθης Β, 381)	
		Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτη	19ος	1820-1840	Παντελεήμονος 913, (Στάθης Β, 382)	
		Ανθολογία		19ος	1820-1830	Παντελεήμονος 915, (Στάθης Β, 384)	
272	Μιχαήλ Αντωνίου Κάλος Υδραίος	Συλλογή Ιδιομέλων	Μανουήλ Πρωτοψάλτου	19ος	1830	Ι.Μ.Αγίας Τριάδος 636 (2), (ΧΛΔ, 53)	
273	Μιχαήλ Δράκος	Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1768	Παντελεήμονος 1012, (Στάθης Β, 481)	Γράφει στο Αλβανιτοχώρι Ρασγ-γάτου
274	Μιχαήλ Δράκος εξ Ανδρια-νουπόλεως	Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1768	Σινά 1307, (Μ-Κ, 99)	
275	Μιχαήλ ιερεύς Χίος	Ανθολογία		18ος	β΄-γ΄ τέταρτο	Add 19456, (ΕΓ, 3)	Πιθανός γραφέας
		Παπαδική		18ος	μέσα	Κουτλουμουσίου 447, (Στάθης Γ, 908)	
		Θεοτοκάριον		18ος	γ΄ τέταρτο	Κουτλουμουσίου 454, (Στάθης Γ, 915)	
		Παπαδική		18ος	1744	Γρηγορίου 4, (Στάθης Β, 578)	Μαθητής του Ιωακείμ Βιζύης
276	Μιχαήλ ιεροσολυμίτης	Στιχηράριον		13ος	1205	Σινά 756, (Μ-Κ, 5)	
277	Μιχαήλ μοναχ., δομέστικος	Ψαλτικό		12ος		Σινά 1280, (Μ-Κ, 73)	
278	Μιχαήλος	Στιχηράριον		16ος	1553	Βυζαντινό Μουσείο 15, (ΧΕΜ, 12)	
279	Μιχάλης ψάλτης Αγ.Ιωάννου	Ανθολογία		18ος	1758	Ξηροποτάμου 370, (Στάθης Α, 93)	
280	Μπαλάσιος δομέστκος, ιερεύς. πρωτασικρίτης ΜΧΕ	Ανθολογία		17ος	1680-1690	Παντελεήμονος 1008, (Στάθης Β, 477)	
281	Μπαλάσιος ιερέας	Στιχηράριον		17ος	1672	Ιβήρων 644, (ΧΕΜ, 42)	

282	Μπαλάσιος ιερεύς, πρωτα-σηκρήτης, νομοφύλαξ ΜΕ	Στιχηράριον	Χρυσάφη του Νέου	17ος	1672	Ιβήρων 992, (Στάθης Γ, 1077)	
283	Ν. ιερομόναχος	Φυλλάδα		19ος	Τέλη	Διονυσίου 706, (Στάθης Β, 683)	
284	Ναθαναήλ ιερ/χος, κατόπιν μητροπ/της Νικαίας, Κρής	Στιχηράριον		17ος	1650	Ιβήρων 954, (ΧΕΜ, 28)	
285	Νάνος Καστοριανός και "α-μαρτωλός" (;)	Ανθολογία		18ος	1780	Ξηροποτάμου 368, (Στάθης Α, 91)	
		Ανθολογία		18ος	τέλη	Ξηροποτάμου 382, (Στάθης Α, 105)	
286	Νεκτάριος ιερομόναχος	Ανθολογία		18ος	1750	Λέσβος, Μονή Υψηλού 40, (ΜΧΤ, 63)	
287	Νεκτάριος ιερ/χος μάλλον ο Μυτιληναίος ο Γρημάνης	Οικηματάριον-Ακάθιστος	Ιωάννου Κλαδά	18ος	1740	Ιβήρων 957, (Στάθης Γ, 1042)	
288	Νεκτάριος ιερομόναχος σιναϊ-της εκ νήσου Κύπρου	Στιχηράριον	Χρυσάφη του Νέου	17ος	τέλη	Σινά 1246, (Μ-Κ, 41)	
289	Νεκτάριος μοναχός ψάλτης	Ανθολογία		19ος	μέσα	Σταυρονικήτα 242, (Στάθης Γ, 1014)	
		Ανθολογία		19ος	α΄ μισό	Παντελεήμονος 1037, (Στάθης Β, 506)	Τμήμα
		Αναστασιματάριον	Πέτρου Βυζαντίου	19ος	1839	Παντελεήμονος 1040, (Στάθης Β, 509)	
		Ανθολογία		19ος		Παντελεήμονος 1210, (Στάθης Β, 522)	
		Δοξολογίες		19ος	β΄μισό	Παντελεήμονος 1272, (Στάθης Β, 528)	Πιθανός γραφέας
		Φυλλάδα		19ος	β΄μισό	Παντελεήμονος 1314, (Στάθης Β, 542)	Πιθανός γραφέας
		Φυλλάδα		19ος	β΄μισό	Παντελεήμονος 1315, (Στάθης Β, 543)	Πιθανός γραφέας
		Κανονάριον		19ος		Παντελεήμονος 1201, (Στάθης Β, 547)	Πιθανός γραφέας
		Ανθολογία		19ος	α΄ μισό	Παντελεήμονος 1318, (Στάθης Β, 550)	Πιθανός γραφέας
		Ανθολογία		19ος	β΄μισό	Ξενοφώντος 185, (Στάθης Β, 347)	
		Ανθολογία		19ος	β΄μισό	Ξενοφώντος 186, (Στάθης Β, 348)	
290	Νεκτάριος Προδρομίτης	Ανθολογία		20ος	1907	Αγίου Παύλου 502, (Στάθης Γ, 836)	
291	Νεόφυτος	Ειρμολόγιον	Θεοφάνους Καρύκη	17ος	1610	Ξενοφώντος 159, (Στάθης Β, 324)	
292	Νεόφυτος ιεροδιάκονος	Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	α΄ μισό	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 634 (21), (ΧΛΔ, 10)	
293	Νεόφυτος ιερομόναχος	Στιχηράριον		17ος	1699	Σινά 1236, (Μ-Κ, 31)	
294	Νεόφυτος ιερομόναχος	Στιχηράριον		18ος	1701	Ιβήρων 932, (ΧΕΜ, 58)	
295	Νεόφυτος ιερομόναχος	Ανθολογία		18ος	1741	ΕΒΕ ΜΠΤ 489, (ΧΕΜ, 71)	
296	Νέοφυτος ιερομόναχος	Ψαλτικό		12ος	τέλ.-αρχ.13ου	Σινά 1314, (Μ-Κ, 106)	
		Ψαλτικό		12ος	τέλ.-αρχ.13ου	Σινά 1322,(Μ-Κ, 114)	Πιθανός γραφέας
297	Νεόφυτος ιερομόναχος και δομέστικος Λάτρου	Στιχηράριον		13ος	1236	Σινά1231, (Μ-Κ, 26)	
298	Νεόφυτος/Νικηφόρος ιερομό-ναχος	Στιχηράριον	Γερμανού Ν.Πατρών	18ος	1727	Αγίου Παύλου 97, (Στάθης Γ, 767)	
299	Νήφων ιερ/χος αγιοταφίτης	Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτου	19ος	1812	Φιλοθέου 127, (Στάθης Γ, 982)	
300	Νήφων μοναχός	Ανθολογία		19ος	μέσα	Διονυσίου 727, (Στάθης Β, 695)	
301	Νικηφόρος ιερεύς	Στιχηράριον		12ος	1177	Σινά 1218, (Μ-Κ, 13)	
302	Νικηφόρος ιερομόναχος	Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1729, 1780	Δοχειαρίου 410, (Στάθης Α, 235)	
303	Νικηφόρος ιερομόναχος	Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1749	Σταυρονικήτα 164, (Στάθης Γ, 999)	
304	Νικηφόρος ιερομόναχος Δο-χειαρίτης ο διδάσκαλος	Μαθηματάριον		19ος	1841	Ξηροποτάμου 310, (Στάθης Α, 52)	
305	Νικηφόρος ιερ/χος εκ μονής Βερνικόβου Ναυπάκτου	Εκλογή Αναστασιματαρί-ου		18ος	1729	Buchanan f.6, (ΕΓ, 40)	

306	Νικηφόρος ιερ/χος Χίος	Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	μέσα	Σινά 1266, (Μ-Κ, 61)	
307	Νικηφόρος Καντουνιάρης Χίος αρχιδιάκονος του θρόνου Αντιοχείας	Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτου	19ος	αρχές	Ξηροποτάμου 295, (Στάθης Α, 37)	
		Ανθολογία		19ος	1810	Ξηροποτάμου 299, (Στάθης Α, 41)	
		Συλλογή εξηγήσεων		19ος	1810-1815	Ξηροποτάμου 318, (Στάθης Α, 60)	
						Βατοπεδίου 1427, (Στάθης Α, 60)	
308	Νίκλος ιερεύς, διδάσκαλος του Ευαγγελίου	Ανθολογία		16ος	α΄ μισό	Μεταμορφώσεως Μετ. 308, (Στάθης ΜΤ, 27)	
309	Νικόλαος	Ανθολογία		18ος	β΄μισό	Δοχειαρίου 363, (Στάθης Α, 191)	
310	Νικόλαος δομέστικος	Στιχηράριον		13ος	13ος-14ος	Add.24938, (ΕΓ, 7)	
311	Νικόλαος ιερομόναχος Δοχειαρίτης	Παπαδική		19ος	α΄ μισό	Καρακάλλου 222, (Στάθης Γ, 957)	
		Ειρμολόγιον	Πέτρου Πελοποννησίου	19ος	1830	Καρακάλλου 226, (Στάθης Γ, 961)	
		Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	19ος	αρχές	Καρακάλλου 231, (Στάθης Γ, 966)	
		Ανθολογία		19ος	1830-1840	Καρακάλλου 240, (Στάθης Γ, 975)	Τμήμα (το β΄ μέρος)
		Ανθολογία		19ος	α΄ μισό	Παντελεήμονος 923, (Στάθης Β, 392)	
		Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτη	19ος	α΄ μισό	Παντελεήμονος 935, (Στάθης Β, 404)	
		Ειρμολόγιον	Πέτρου Πελοποννησίου	19ος	α΄ μισό	Παντελεήμονος 989, (Στάθης Β, 458)	
		Ανθολογία		19ος	α΄ μισό	Παντελεήμονος 1018, (Στάθης Β, 487)	Τμήμα
		Ανθολογία		19ος	α΄ μισό	Παντελεήμονος 1036, (Στάθης Β, 505)	Τμήμα
		Δοξαστάριον	Γερμανού Ν.Πατρών	19ος	1833	Διονυσίου 720, (Στάθης Β, 690)	
		Ανθολογία		19ος	β΄μισό	Διονυσίου 723, (Στάθης Β, 692)	Τμήμα (αναφορά «Κηδονιεύς»)
		Καλοφων. Ειρμολόγιον		19ος	β΄μισό	Διονυσίου 740, (Στάθης Β, 699)	Τμήμα
		Δοξαστάριον	Γερμανού Ν.Πατρών	19ος	α΄ μισό	Διονυσίου 766, (Στάθης Β, 705)	
		Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτου	19ος	1835	Δοχειαρίου 323, (Στάθης Α, 151)	
		Στιχηράριον	Γερμανού Ν.Πατρών	19ος	1839	Δοχειαρίου 327, (Στάθης Α, 155)	Τόμος Β΄
		Δοξαστάριον	Γερμανού Ν.Πατρών	19ος	1840	Δοχειαρίου 355, (Στάθης Α, 183)	
		Ανθολογία		19ος	1830	Δοχειαρίου 360, (Στάθης Α, 188)	
		Ανθολογία		19ος	1840	Δοχειαρίου 362, (Στάθης Α, 190)	γραφή ομοία Ανθίμου ιερ/χου
		Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτου	19ος	1840	Δοχειαρίου 364, (Στάθης Α, 192)	
		Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτου	19ος	1810-1815	Δοχειαρίου 365, (Στάθης Α, 193)	
		Ανθολογία		19ος	1830-1840	Δοχειαρίου 366, (Στάθης Α, 194)	Νικόλαος, Νικηφόρος ταυτίζονται ως το ίδιο πρόσωπο
		Ανθολογία		19ος	1840	Δοχειαρίου 370, (Στάθης Α, 198)	
		Μαθηματάριον		19ος	1840	Δοχειαρίου,Τυπικαρίου 123, (Στάθης Α, 249)	
		Μαθηματάριον		19ος	1840	Δοχειαρίου,Τυπικαρίου 124, (Στάθης Α, 250)	
		Ανθολογία		19ος	α΄τέταρτο	Κουτλουμουσίου 424, (Στάθης Γ, 885)	Πιθανός γραφέας
		Δοξαστάριον	Γερμανού Ν.Πατρών	19ος	1830	Δοχειαρίου 1245, (Στάθης Α, 243)	Πιθανός γραφέας
312	Νικόλαος Παδηάτης	Ανθολογία		16ος	1580	Μεταμορφώσεως Μετ. 56, (Στάθης ΜΤ, 2)	
313	Νικόλαος / Νικηφόρος ιερομόναχος Δοχειαρίτης	Ανθολογία		19ος	1822	Δοχειαρίου 341, (Στάθης Α, 169)	
314	Ονούφριος ιεροδιάκονος	Ανθολογία		20ος	1903	Αγίου Πάυλου, (Στάθης Γ, 823)	Στη ρουμανική
315	Π.ΙΣ.Π.Δ.Β (αρχικά στα ρουμανικά)	Ανθολογία		19ος	1875	Σταυρονικήτα 21ρ, (Στάθης Γ, 1027)	Στη ρουμανική
316	Παγκράτιος Αγιοπαυλίτης	Φυλλάδα		20ος	1930	Αγίου Παύλου 202, (Στάθης Γ, 781)	

317	Παϊσιος Θετταλομάγνης Ξηροποταμηνός	Ανθολογία		19ος	1842	Ξηροποτάμου 359, (Στάθης Α, 82)	Αλφαβητική σημειογραφία
318	Παϊσιος ιερομόναχος εκ Χώρας Γάννου	Τριώδιον-Πεντηκ/ριον	Γερμανού Ν.Πατρών	18ος	1763, 1765	Δοχειαρίου 326, (Στάθης Α, 154)	
		Στιχηράριον		18ος	1763-1765	Δοχειαρίου 326, (Στάθης Α, 154), (ΧΕΜ, 81)	
		Στιχηράριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1754	Δοχειαρίου 305, (Στάθης Α, 133)	
		Ανθολογία		18ος	1760, 1764	Δοχειαρίου 332, (Στάθης Α, 160)	μαθ.Λαυρεντίου ιερομονάχου
		Ειρμολόγιον-Ανθολογία		18ος	1774	Δοχειαρίου 385, (Στάθης Α, 213)	
319	Παϊσιος Λάμπρος	Ανθολογία		19ος	1872-1891	Σταυρονικήτα 24ρ, (Στάθης Γ, 1030)	Στη ρουμανική
320	Παϊσιος Λάμπρος	Εγκόλπιον		20ος	1910	Αγίου Παύλου 439, (Στάθης Γ, 829)	Στη ρουμανική
321	Παναγιώτης Αναγνώστης	Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	β΄ μισό	Σινά 1391, (Μ-Κ, 111)	
322	Παναγιώτης ιερέας,Σακέλλιος	Στιχηράριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1742	Λευκωσία Βιβλ.Αρχιεπισκοπής 14, (ΧΕΜ,73)	
323	Παναγιώτης Χρυσάφης ο νέος Πρωτοψάλτης της ΜΕ	Ανθολογία		17ος	1680	Παντελεήμονος 993, (Στάθης Β, 462)	
		Ανθολογία	Χρυσάφη του Νέου	17ος	1671	Ξενοφώντος 128, (Στάθης Β, 293)	
		Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	17ος	1650-1670	Gaster 1573, (ΕΓ, 80)	
324	Παπαζήσης Γιαρύμ	Καλοφων. Ειρμολόγιον		19ος	1826	Παντελεήμονος 1248, (Στάθης Β, 524)	στις Σέρρες το 1900-1901 (;)
325	Παπασταματίου Αριστείδης	Φυλλάδα		19ος		Αγίου Παύλου 217, (Στάθης Γ, 784)	
326	Παρθένιος Βατοπεδινός	Στιχηράριον		17ος	1618	Ι.Μ. Ταξιαρχών Αιγίου 1, (ΧΕΜ, 21)	
327	Παρθένιος ιερομόναχος Ι.Μ. Αγίων Αναργύρων του χωρίου Τερέτζη Αγράφων	Ανθολογία		19ος	1845	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 633 (32), (ΧΛΔ, 25)	
328	Παρθένιος ιερομοναχός Καρακαλληνός	Παπαδική		18ος	1720-1740	Ιβήρων 952, (Στάθης Γ, 1037)	
329	Παρθένιος ιερομόναχος ο Βυζάντιος	Ανθολογία		18ος	μέσα	Δοχειαρίου 399, (Στάθης Α, 225)	
330	Παρθένιος Μετεωρίτης, ηγούμενος Μετεώρου εκ Τρίκκης	Άπαντα	Παρθενίου Μετεωρίτου	18ος	1775	Μεταμορφώσεως Μετ. 329 (Στάθης ΜΤ, 32)	
		Σπαράγματα		18ος		Μεταμορφώσεως Μετ. 644 (Στάθης ΜΤ, 47)	
331	Παύλος ιερέας	Στιχηράριον		18ος	1709-1710	Λευκωσία Βιβλ.Αρχιεπισκοπής 15, (ΧΕΜ,60)	Τόμος Α΄
		Στιχηράριον		18ος	1709-1710	Λευκωσία Βιβλ.Αρχιεπισκοπής 15, (ΧΕΜ,60)	Τόμος Β΄
		Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1700	Λειμώνος 230, (ΜΧΤ, 39)	Πιθανός γραφέας
		Ανθολογία		18ος	1700	Λειμώνος 459, (ΜΧΤ, 40)	
		Ανθολογία		18ος	1700	Ι.Μ.Ταξιαρχών 3, (ΜΧΤ, 41)	
		Ανθολογία		18ος	1700	Merlier 3, (ΜΧΤ, 42)	
332	Παύλος ιερέας και κανστρίσιος της ΜΕ	Ειρμολόγιον	Μπαλασίου ιερέως	18ος	1717	Μεγ. Λαύρας Η133, (ΧΕΜ, 62)	
333	Παύλος ιερέας Σκοπελίτης	Ανθολογία		17ος	1692	ΕΒΕ 902, (ΧΕΜ, 54)	Τόμος Α΄
		Ανθολογία		17ος	1692	ΕΒΕ 900, (ΧΕΜ, 54)	Τόμος Β΄
334	Παύλος ιερεύς "θύτης"	Ανθολογία		18ος	1708	Ξηροποτάμου 323, (Στάθης Α, 65)	μαθητής Πέτρου Μπερεκέτη
335	Παύλος ιερεύς "θύτης"	Παπαδική		18ος	μετά το 1731	Ιβήρων 987, (Στάθης Γ, 1072)	μαθ. Μπερεκέτη, Μπαλασίου
336	Παύλος μοναχός	Ειρμολόγιον		13ος	1257	Σινά 1258, (Μ-Κ, 53)	
337	Πέτρος δομέστικος Βυζάντιος	Ειρμολόγιον		18ος	1773	Γριτσάνη 13,(ΧΕΜ, 90)	
338	Πέτρος Κατσαΐτης	Δοξαστάριον	Δημητρίου Νταμία	18ος	1776	Γριτσάνη 14, (ΧΕΜ, 91)	
339	Πέτρος Λαμπαδάριος ο Πελοποννήσιος	Ανθολογία		18ος	1770	Γριτσάνη 1, (ΧΕΜ, 86)	Πιθανός γραφέας

340	Πέτρος Μπερεκέτης ο μελωδός (Βυζάντιος)	Ανθολογία		17ος	μετά το 1682	Σινά 1449, (ΧΕΜ, 46)	
		Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1700-1710	Γρηγορίου 41, (Στάθης Β, 615)	
341	Ποιμήν μοναχ.Theodorescu	Ανθολογία		19ος	1883	Σταυρονικήτα 22ρ , (Στάθης Γ, 1028)	Στη ρουμανική
342	Πολύζος Ιωάννης	Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1710	Αγ.Στεφάνου Μετ. 57, (Στάθης ΜΤ, 68)	
343	Πρασσοβάνος Ιωάννης	Οικηματάριον	Ιωάννου Κλαδά	18ος	1750	Βιβλ. Οικουμεν. Πατριαρχ. 137, (ΜΧΤ, 68)	
344	Προκόπιος ΣΟΜΗΟΡΟΣΥ	Ανθολογία		19ος	1897	Αγίου Παύλου 376, (Στάθης Γ, 802)	Στη ρουμανική
345	Προκόπιος ιερέας εξ Ιωαννίνων	Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1757	Σινά 1310, (Μ-Κ, 102)	
346	Προκόπιος ιερομόναχος	Φυλλάδα		20ος	1901	Αγίου Παύλου 406, (Στάθης Γ, 805)	Στη ρουμανική
350	Προκόπιος Φιλαδελφείας ο Κύπριος	Αναστασιματάριον	Πέτρου Πελοποννησίου	19ος	1829	Αθήνα, χφ ιεροδιακόνου Ιωάννου Ν, Κυπρίου, (ΜΧΤ, 130)	
351	Ρηγίνος εκ κώμης Ζαγοράς	Ανθολογία		19ος	ά δεκαετία	Κουτλουμουσίου 441, (Στάθης Γ, 902)	
352	Ροδακινός Θεόδωρος	Ανθολογία		15ος	1475-1490	Σινά 1552, (ΧΕΜ, 4)	
353	Σαμουήλ ιερομόναχος	Ανθολογία		17ος	1600	Λειμώνος 291, (ΜΧΤ, 22)	
354	Σεραφείμ ιερομόναχος εκ Μονής Λειμώνος	Στιχηράριο	Χρυσάφη του Νέου	17ος	1672-1673	Λειμώνος 239, (ΧΕΜ, 43)	
		Στιχηράριο	Χρυσάφη του Νέου	17ος	1675-1685	Λειμώνος 235, (ΜΧΤ, 35)	
		Ειρμολόγιον	Μπαλασίου ιερέως	17ος	1697	Λειμώνος 252, (ΜΧΤ, 36)	
		Αναστασιματάριον		17ος	1650	Λειμώνος 242, (ΜΧΤ, 29)	
355	Σεραφείμ Μυτιληναίος προηγούμενος Λαύρας	Ανθολογία		18ος	1771	ΕΒΕ ΜΠΤ 403, (ΧΕΜ, 88)	
		Ανθολογία		18ος	1763	Ξενοφώντος 150, (Στάθης Β, 315)	
		Οικηματάριον		18ος	1768	Συλλογή ιατρού Μικέ Παϊδούση 1, (ΜΧΤ,69)	Αθήνα
356	Σέργιος ιερομόναχος	Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1713	Κωνσταμονίτου 96, (Στάθης Α, 264)	
357	Σέργιος μοναχός	Ανθολογία		19ος	α΄ μισό	Παντελεήμονος 1037, (Στάθης Β, 506)	Πιθανός γραφέας
358	Σέργιος πρωτοψάλτης ιερομόναχος	Ανθολογία		19ος	1887-1893	Αγίου Παύλου 396, (Στάθης Γ, 804)	Στη ρουμανική
		Ανθολογία		19ος	τέλη	Αγίου Παύλου 409, (Στάθης Γ, 808)	Στη ρουμανική
		Φυλλάδα		19ος	1887	Αγίου Παύλου 375, (Στάθης Γ, 801)	Στη ρουμανική –Πιθανός γρφς
359	Σίλβεστρος ιεροδιάκονος	Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1713	Γεννάδειος 23, (ΧΕΜ, 61)	
360	Σινιώρος Γ.Λ.	Φυλλάδα		20ος	1929	Ι.Μ.Προφήτου Ηλιού 727, (ΧΛΔ, 41)	
361	Σπυρίδων Βατοπεδινός και Θεσσαλονικεύς	Ανθολογία		19ος	1876	Παντελεήμονος 1273, (Στάθης Β, 529)	
362	Σταυράκης (μαθητής Δανιήλ) και Πρωτοψάλτης	Άπαντα	Πέτρου Μπερεκέτη	18ος	1760	Ξηροποτάμου 324, (Στάθης Α, 66)	μαθητής Δανιήλ Λαμπαδα- ρίου, Κων/νούπολη (;) 1760
		Ειρμολόγιον	Πέτρου Λαμπαδαρίου	18ος	τέλη	Gr. Liturg. F. 6, (ΕΓ, 54)	μαθ.Δανιήλ,Ζαχαρία χανεντέ
363	Σταυρής	Αναστασιματάριον		18ος	1772	Ξηροποτάμου 376, (Στάθης Α, 99)	
364	Σταυρής μαθητής Δανιήλ Λαμπαδαρίου	Κρατηματάριον		18ος	1765	Γριτσάνη 26, (ΧΕΜ, 82)	
365	Στέργιος ψάλτης	Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1795	Παντελεήμονος 981, (Στάθης Β, 450)	
366	Στέφανος Α. Ψύχας (ίσως Συνέσιος ταυρονικητιανός)	Ανθολογία		19ος	1896	Σταυρονικήτα 250,(Στάθης Γ, 1022)	Ατελής
367	Στέφανος Δημητρίου Ζαρκιώτης	Ανθολογία		18ος	1793	Αγ. Στεφάνου Μετ 49, (Στάθης ΜΤ, 64)	
368	Στέφανος μοναχός	Φυλλάδα		19ος	1852	Παντελεήμονος 1313, (Στάθης Β, 541)	
		Φυλλάδα		19ος	μετά το 1852	Παντελεήμονος 1203, (Στάθης Β, 544)	

		Συλλογή		19ος	1862	Παντελεήμονος 1205, (Στάθης Β, 545)	
369	Στέφανος μοναχός (εκ του Ρωσικού)	Συλλογή		19ος		Παντελεήμονος 1316, (Στάθης Β, 548)	
		Συλλογή		19ος		Παντελεήμονος 1317, (Στάθης Β, 549)	
370	Στόιος ιερέας	Ανθολογία		16ος	1575	Βατοπεδίου 1425, (ΧΕΜ, 15)	
371	Συμεών	Στιχηράριο		12ος	1177	Σινά 754, (Μ-Κ, 4)	
372	Συμεών διδάσκαλος	Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτου	19ος	1818	Διονυσίου 762, (Στάθης Β, 703)	
373	Συνέσιος Ιβηρίτης και Μυτιληναίος	Ανθολογία		18ος	τέλη	Κουτλουμουσίου 421, (Στάθης Γ, 882)	
374	Σωφρόνιος προηγ. Λαύρας	Αναστασιματάριον	Πέτρου Πελοποννησίου	19ος	1820	Αγίου Παύλου 34, (Στάθης Γ, 750)	
375	Τραϊανός ιερεύς	Ανθολογία		19ος	1818-1825	Ξενοφώντος 120, (Στάθης Β, 285)	
		Δοξαστάριον	Πέτρου Πελοποννησίου	19ος	1825	Ξενοφώντος 129, (Στάθης Β, 294)	
		Καλοφων. Ειρμολόγιον		19ος	1815	Ξενοφώντος 136, (Στάθης Β, 301)	
		Ανθολογία		19ος	1824	Ξενοφώντος 148, (Στάθης Β, 313)	μαθ. Χουρμ. Χαρτοφύλακος
376	Τσακάλογλου Θεόδωρος. Ι.	Τριώδιον	Τσακάλογλου Θ. Ι.	20ος	1903	Ξενοφώντος 187, (Στάθης Β, 349)	
377	Φιλόθεος τριτεύων ιεροδιάκονος	Δοξαστάριον	Ιακώβου Πρωτοψάλτου	19ος	1807	Ξηροποτάμου 289, (Στάθης Α, 31)	Αντίγραφο Πέτρου Βυζαντίου
378	Φωκάς Λαμπαδάριος	Ανθολογία		16ος	β΄ μισό	Κουτλουμουσίου 396, (Στάθης Γ, 857)	Πιθανός γραφέας
379	Φωκάς Τζαμπλάκος αναγνώστης	Ανθολογία		16ος	1536	Κουτλουμουσίου 446, (Στάθης Γ, 907)	
380	Φώτιος Αντωνιάδης	Καλοφων. Ειρμολόγιον		19ος	1820-1830	Παντελεήμονος 921, (Στάθης Β, 390)	
381	Χ.Ι.	Φυλλάδα		20ος	1919	Γρηγορίου 48, (Στάθης Β, 622)	
382	Χαλκεόπουλος Ακάκιος	Θεωρητικόν	Ακάκιου Χαλκεόπουλου	16ος	1500-1520	ΕΒΕ 917, (ΧΕΜ, 6)	
383	Χαλκιόπουλος Γεράσιμος ιερομόναχος	Στιχηράριον		15ος	1460-1470	Λειμώνος 57, (ΜΧΤ, 2)	
384	Χανιώτης Κωνσταντίν	Μαθηματάριον		16ος	1552	Μεταμορφώσεως Μετ. 44, (ΧΕΜ, 11)	Τόμος Α΄
		Μαθηματάριον		16ος	1552	ΕΒΕ937, (ΧΕΜ, 11)	Τόμος Β΄
		Μαθηματάριον		16ος	1552	ΕΒΕ 938, (ΧΕΜ, 11)	Τόμος Γ΄
385	Χατζηπαρασκευάς Ιωάννης	Καλοφων. Ειρμολόγιον		19ος	1811	Αθήνα, χφ Σταμάτη Ιωαννίδη, (ΧΕΜ, σ. 216)	
386	Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ Γεωργίου (Γιαμαλής) ο διδάσκαλος	Ανθολογία		19ος	1792	ΕΒΕ ΜΠΤ 623, (ΧΕΜ, 96)	
		Δοξαστάριον	Χουρμ. Χαρτοφύλακος	19ος	1834	Διονυσίου 695, (Στάθης Β, 678)	
		Κρατηματάριον		19ος	1817	ΕΒΕ ΜΠΤ 710, (ΧΕΜ, 106)	Τόμος Α΄
		Κρατηματάριον		19ος	1817	ΕΒΕ ΜΠΤ 711, (ΧΕΜ, 106)	Τόμος Β΄
387	Χριστόδουλος ιερεύς			18ος	1724-1725	Ξηροποτάμου 362, (Στάθης Α, 85)	
388	Χριστόδουλος Σκούφος Σμυρναίος	Αναστασιματάριον	Πέτρου Πελοποννησίου		1819	Ξενοφώντος 174, (Στάθης Β, 336)	
389	Χρύσανθος εκ Μαδύτων	Ειρμολόγιον	Πέτρου Βυζαντίου	19ος	1807	Παρίσι Εθν. Βιβλ. Suppl.gr. 1047, (ΧΕΜ,102)	
390	Χρύσανθος ιερομόναχος	Πανδέκτη εγκόλπιος		18ος	1757	Κουτλουμουσίου 437, (Στάθης Γ, 898)	
391	Χρυσάφης ο Νέος	Στιχηράριον	Χρυσάφη του Νέου	17ος	1655	Ιεροσόλυμα Πατρ.Βιβλ.Ν.Συλλογή 4, (ΧΕΜ, 31)	
		Αναστασιματάριον	Χρυσάφη του Νέου	17ος	1671	Ξενοφώντος 128, (ΧΕΜ, 41)	
392	Χρυσοβέργης Ιωάννης	Στιχηράριον	Χρυσάφη του Νέου	18ος	1705	ΕΒΕ ΜΠΤ 552, (ΧΕΜ, 59)	

Το αυτόμελον κάθισμα "Τον τάφον Σου Σωτήρ" του Mihalache Bucureșteanul (χφ. Λαύρα Z26) – Ένα σημαντικό επιχείρημα για την ένταξη του καθίσματος στον ήχο έξω πρώτο δίφωνο

Adrian Sîrbu

Πανεπιστήμιο Καλών Τεχνών «George Enescu» Ιασίου
adrian_sirbu2005@yahoo.com

Abstract. In theory, "Τον τάφον Σου Σωτήρ" belongs to the first mode; however, today it is sung in the scale of the second mode, as almost all prints in a comparative study on a corpus of 30 Romanian and Greek sources indicate. The performance of the chant in the chromatic mode incontrovertibly represents an already established oral tradition. Theoretician Simon Karas poses the hypothesis that this prosomion belongs more precisely to the Diphonic First Mode, a mode whose sound differs from the oral tradition of present day. In the manuscripts in pre-Chrysanthic notation that have been studied there is note of the first mode and the thematismos eso together or separately, but there is no indication of the Diphonic First Mode. This has been conducive to disagreement among musicologists. The Romanian ms. Lavra Z26 is an Anastasimatarion written in 1805 by Mihalache Bucureșteanul "after the Greek yphos". The codex is highly relevant for the study of the "Romanisation" of the chants before 1814. On studying this manuscript, we were surprised to find the martyria of the Diphonic First mode for the prosomia "Τον τάφον Σου Σωτήρ". This study which represents cross-references between Greek and Romanian oral and written tradition, and between theory and practice, emphasises the uncontroversial proof that the prosomia belongs to the Diphonic First Mode. Once more the idea re-emerges that basically there exists a melody with the sound of mode νάος which has gradually undergone interval changes that represented changes at mode level conducive to the emergence of a new oral tradition, possibly co-existing with the older one. The composition by Mihalache Bucureșteanul is an important document for the psalm chanting tradition in late 18th century Romania which can be seen as the missing link in establishing the evolution of this chant in terms of mode.

Περίληψη. Στην θεωρία, το κάθισμα "Τον τάφον Σου, Σωτήρ" ανοίκει στον ήχο πρώτο. Σήμερα, κρατήθηκε η προφορική και πλέον γραπτή παράδοση για το τροπάριο αυτό να αποδοθεί στην κλίμακα του δευτέρου ήχου, όπως δηλώνουν περίπου όλα τα 30 Ελληνικά και Ρουμανικά μουσικά έντυπα που μελετήθηκαν για μία συγκριτική ανάλυση. Ο θεωρητικός Σίμων Καράς είναι όμως της άποψης ότι, ορθότερο, το αυτόμελο ανήκει στον ήχο πρώτο δίφωνο, δηλαδή σε έναν ήχο του οποίου το άκουσμα διαφέρει αρκετά από την σημερινή προφορική παράδοση. Πάντως, από όσα ξέρουμε, στα πριν του Χρυσάνθου μουσικά χειρόγραφα που μελετήθηκαν μέχρι σήμερα βρίσκουμε την ένδειξη του πρώτου ήχου και το θεματισμό έσω, μαζί ή ξεχωριστά, αλλά πουθενά την δίφωνη ανάβαση που να υποστηρίζει την θεωρία του Καρά, πράγμα που δημιούργησε αρκετές συζητήσεις και διαφωνίες μεταξύ μουσικολόγων. Ένα από τα σημαντικά ρουμανικά μουσικά χειρόγραφα του Αγίου Όρους είναι και το Αναστασιματάριο του Mihalache (Λαύρα Z26), ένα σημαντικό κεφάλαιο στην εξέλιξη του εκρουμανισμού, όπου, στο κάθισμα "Τον τάφον Σου Σωτήρ" βρήκαμε την ένδειξη της διφωνίας στην μαρτυρία του πρώτου ήχου. Το άρθρο σκοπεύει, λοιπόν, να τονίσει την σημασία του χειρόγραφου Λαύρα Z26 που αποτελεί ένα πλέον μουσικολογικό στοιχείο προς την έρευνα του καθίσματος. Επίσης, αυτή η μελέτη, η οποία πραγματώνει παραπομπές μεταξύ ελληνικής και ρουμανικής προφορικής και γραπτής παράδοσης, και μεταξύ θεωρίας και πράξης, τονίζει την αδιαφιλονίκητη απόδειξη ότι το κάθισμα ανήκει στον πρώτο δίφωνο ήχο.

Σεβαστοί πατέρες, κυρίες και κύριοι, καλημέρα! Σήμερα θα σας παρουσιάζω μερικές σημαντικές πληροφορίες που αποτελούν τα βασικά συμπεράσματα πάνω στην έρευνα για το αυτόμελο-κάθισμα "Τον τάφον Σου Σωτήρ". Η έρευνα αυτή αποτελεί μέρος από την διδακτορική διατριβή του συγγραφέα πάνω το θέμα του ύφους και της υφής στην Μολδαβική παράδοση της Ψαλτικής Τέχνης.

Copyright: © 2014 Adrian Sîrbu. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.

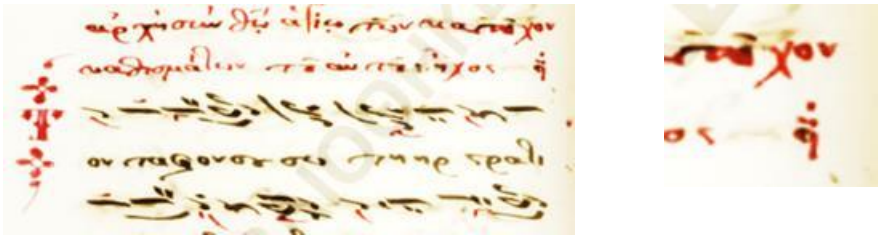
Για το παρείσακτο μέλος "Τον τάφον Σου Σωτήρ" γράφθηκαν αρκετά άρθρα, έγιναν πολλές συζητήσεις και φαίνεται ότι οι απορίες δεν λύθηκαν. Στα συμφραζόμενα αυτά, η παρούσα εισήγηση έρχεται να προσφέρει καινούργιες πληροφορίες για τον ήχο στον οποίο ψαλλόταν το κάθισμα κατά την άποψη του Σίμωνα Καρά αλλά, ταυτοχρόνως, και για τις ρουμανικές μελωδικές εκδοχές του τροπαρίου.

ΤΟ ΕΠΕΙΣΑΚΤΟ ΜΕΛΟΣ–ΑΥΤΟΜΕΛΟΝ «ΤΟΝ ΤΑΦΟΝ ΣΟΥ ΣΩΤΗΡ». ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ ΕΝΔΕΙΞΗΣ ΤΟΥ ΗΧΟΥ

Σε ποιόν ήχο ψάλλεται το κάθισμα "Τον τάφον Σου Σωτήρ"; Μελετώντας τα μουσικά ελληνικά και ρουμανικά χειρόγραφα και έντυπα, παρατηρούμε ότι υπάρχουν διάφορες ενδείξεις του ήχου. Στα χειρόγραφα της μεσοβυζαντινής σημειογραφίας, πολλές φορές έχουμε μόνο την μαρτυρία του πρώτου ήχου, χωρίς καμία ένδειξη για χρώμα. (σχήματα 1, 2, 3, 4).



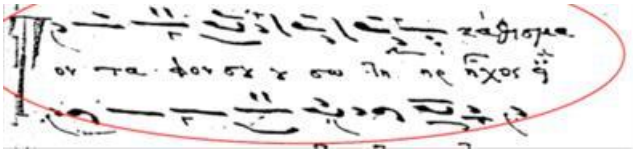
Σχήμα 1: Ένδειξη της μαρτυρίας του ήχου Α΄ και απόσπασμα του καθίσματος "Τον τάφον Σου Σωτήρ". BNR gr. 17474, φ. 313α, (περ. 1740), μεσοβυζαντινή εξηγητική σημειογραφία.



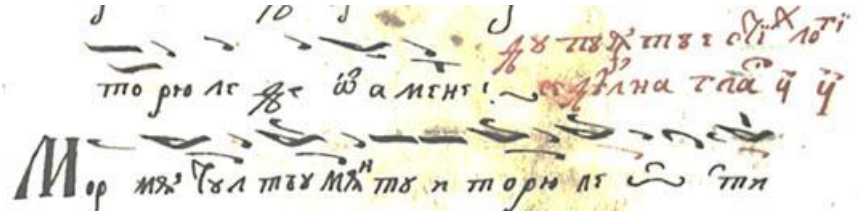
Σχήμα 2: Ένδειξη της μαρτυρίας του ήχου Α΄ και απόσπασμα του καθίσματος "Τον τάφον Σου Σωτήρ". Σάμος 93828, *Ειρμολόγιον*, αυτόγραφο του Αποστόλου Κώνστα Χίου [1]



Σχήμα 3: Ένδειξη της μαρτυρίας του ήχου Α΄ και απόσπασμα του καθίσματος "Τον τάφον Σου Σωτήρ". ΕΒΕ 964, *Ειρμολόγιον*, αυτόγραφο του Πέτρου Βυζαντίου, έτ. 1809, φ. 88β.

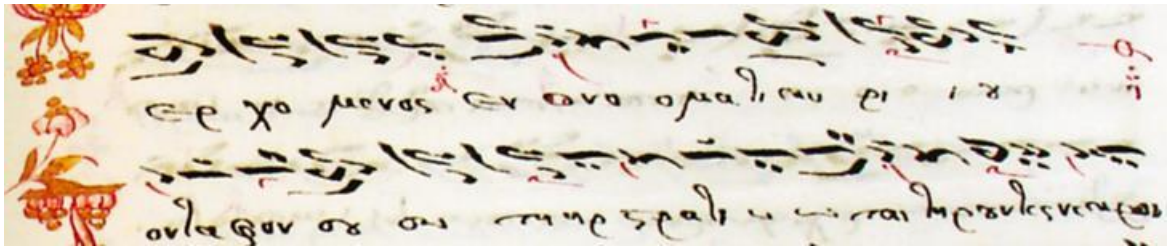


Σχήμα 4: Ένδειξη της μαρτυρίας του ήχου Α΄ και απόσπασμα του καθίσματος "Τον τάφον Σου Σωτήρ". *Ειρμολόγιον* Πέτρου Λαμπαδαρίου, φ. 124^{α}. Προσωπική Βιβλιοθήκη του Άρχοντα Πρωτοψάλτη Λυκούργου Αγγελόπουλου.

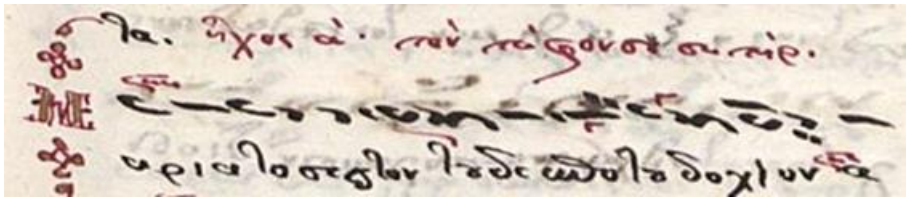


Σχήμα 5: Ένδειξη της μαρτυρίας του Α΄ ήχου και απόσπασμα του καθίσματος "Τον τάφον Σου Σωτήρ". BAR ρουμανικό (ρου.) 0578, φ. 5^{α}

Βεβαία, υπάρχουν και άλλες ενδείξεις, όπου έχουμε γραμένη την φθορά *θεματισμός έσω* (σχήμα 6) ή την χρωματική μαρτυρία του δευτέρου ήχου (σχήμα 7). Οι εσωτερικές μαρτυρίες είναι διατονικές, αλλά υπάρχουν και χειρόγραφα όπου αυτές οι μαρτυρίες είναι χρωματικές (ΕΒΕ 1869, φ. 29^{α}, ΒΚΨ 81-229), παρ΄όλο που, στο τέλος του τροπαρίου, η μελωδία γυρίζει σε διάτονο.

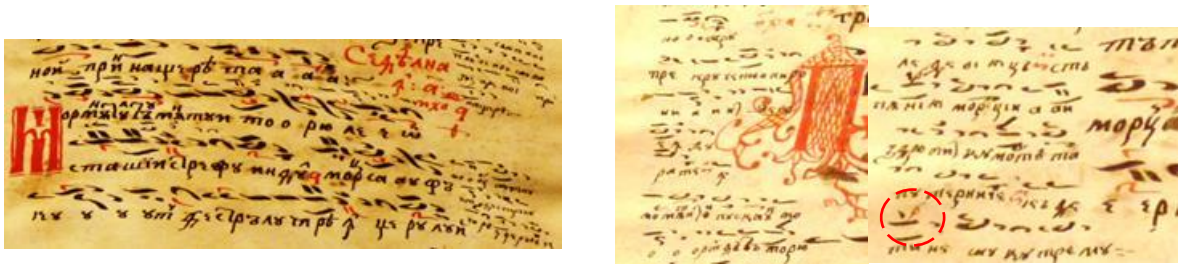


Σχήμα 6: Ένδειξη της μαρτυρίας του Α΄ ήχου με *θεματισμός έσω* και απόσπασμα του καθίσματος "Τον τάφον Σου Σωτήρ". Μπενάκι 13, φ. 206^{α}, του Αποστόλου Κώνστα Χίου.



Σχήμα 7: : Ένδειξη της μαρτυρίας του Β΄ ήχου και απόσπασμα του καθίσματος "Μαρία τὸ σεπτόν", προσόμοιο προς "Τον τάφον Σου Σωτήρ". ΕΒΕ 1869, φ. 29^{α}, αυτόγραφο του Αποστόλου Κώνστα Χίου, με εσωτερική χρωματική μαρτυρία.

Μία ενδιαφέρουσα περίπτωση είναι το χειρόγραφο Cernica 1803, σε εξηγητική μεσοβυζαντινή γραφή, όπου ο γραφέας (ο μοναχός Ianuarie) έχει και για τα τροπάρια-προσόμοια μία δεύτερη εκδοχή στις άκρες της σελίδας. Επίσης, για το αυτόμελο, υπάρχει μία τρίτη εκδοχή. Από τις 8 συνολικά γραμμένα τροπάρια, 6 έχουν διατονικές εσωτερικές μαρτυρίες, και 2 τροπάρια (στην άκρη της σελίδας) έχουν χρωματικές μαρτυρίες. Η περιέργεια γίνεται μεγαλύτερη όταν παρατηρούμε ότι οι δύο εκδοχές με χρωματικές μαρτυρίες δεν φέρνουν καμία ριζική μελωδική αλλαγή, στοιχείο που ενθαρρύνει την ιδέα ότι τα τροπάρια, έστω και με ελάχιστες μελωδικές διαφορές, ψαλλόταν, ενδεχομένως, στην ίδια κλίμακα. (σχήμα 8)



Σχήμα 8: Ένδειξη της μαρτυρίας του Α΄ ήχου με *θεματισμό έσω* και διατονική εσωτερική μαρτυρία. Απόσπασμα του καθίσματος "Τον τάφον Σου Σωτήρ". Cernica 1803, φ. 10^{α} (αριστερά) και μία δεύτερη εκδοχή του τροπαρίου «Σταυρῷ προσηλωθείς» με χρήση χρωματικών μαρτυριών και φθοράς *νενανώ,* στο ίδιο χειρόγραφο.



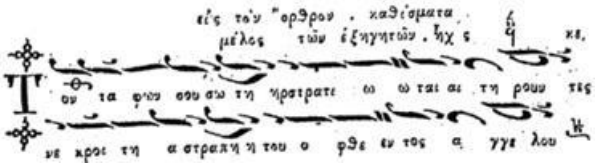
Σχήμα 9: Διάφορες ενδείξεις, του ιδίου γραφέα (Ianuarie), για το κάθισμα "Τον τάφον Σου Σωτήρ" ή για τα προσόμοια του αυτομέλου. Cernica 1803, φ. 10^{α}.

Μαρτυρικές Ενδείξεις σε κάποια Ρουμανικά Χειρόγραφα/ Έντυπα

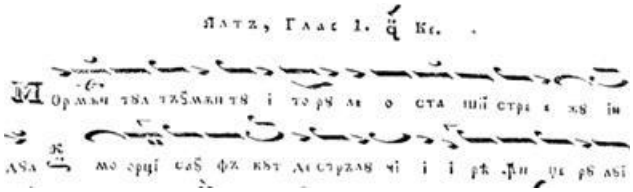
Συνήθως, στα ρουμανικά μουσικά χειρόγραφα και έντυπα που μελετήθηκαν, η ένδειξη είναι του Α΄ ήχου με βάση τον Κε, με την φθορά *θεμαστισμός έσω* στην έναρξη της μελωδίας. Οι μαρτυρίες είναι χρωματικές (σχήματα 10 -16).



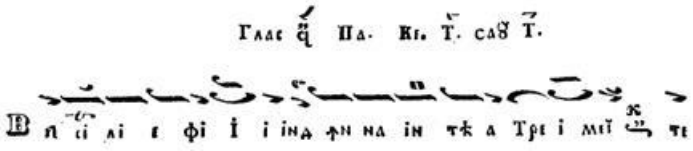
Σχήμα 10: Ένδειξη της μαρτυρίας του Α΄ ήχου με *θεματισμό έσω* στην έναρξη της μελωδίας. Απόσπασμα του καθίσματος "Τον τάφον Σου Σωτήρ", «Anastasimatar» του Macarie Ieromonahul, (Βιέννη, 1823), σ. 17.



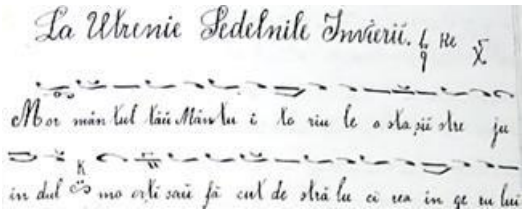
Σχήμα 11: Ένδειξη της μαρτυρίας του Α΄ ήχου με *θεματισμό έσω* στην έναρξη της μελωδίας. Απόσπασμα του καθίσματος "Τον τάφον Σου Σωτήρ", «Αναστασηματάριον», Πέτρου Εφεσίου (Βουκουρέστι, 1820), σ. 16.



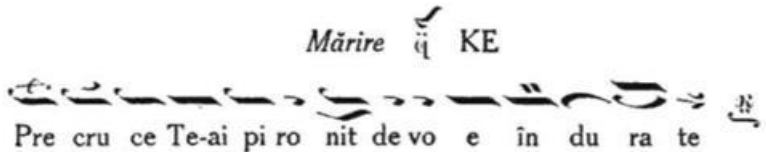
Σχήμα 12: Ένδειξη της μαρτυρίας του Α΄ ήχου με *θεματισμό έσω* στην έναρξη της μελωδίας. Απόσπασμα του καθίσματος "Τον τάφον Σου Σωτήρ", «Irmologhion», Anton Pann (Βουκουρέστι, 1846), σ. 119.



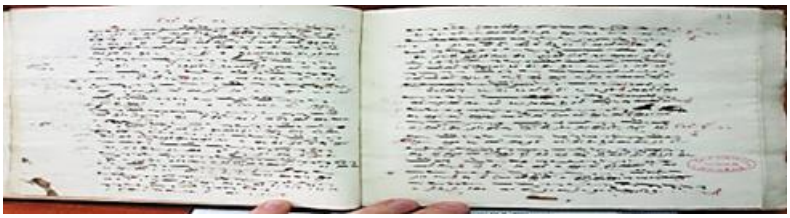
Σχήμα 13: Ένδειξη της μαρτυρίας του Α΄ ήχου με *θεματισμό έσω* στην έναρξη της μελωδίας. Απόσπασμα του καθίσματος "Τον τάφον Σου Σωτήρ", «Irmologhion», Anton Pann (Βουκουρέστι, 1854), σ. 109.



Σχήμα 14: Ένδειξη της μαρτυρίας του Α΄ ήχου με *θεματισμό έσω* στην έναρξη της μελωδίας. Απόσπασμα του καθίσματος "Τον τάφον Σου Σωτήρ", Golia 1318, «Anastasimatar», Dimitrie Suceveanu, σ. 27.



Σχήμα 15: Ένδειξη της μαρτυρίας του Α΄ ήχου με *θεματισμό έσω* στην έναρξη της μελωδίας. Απόσπασμα του καθίσματος "Τον τάφον Σου Σωτήρ", «Anastasimatar», Victor Ojog, (Neamt, 1943), σ.17.



Σχήμα 16: Ένδειξη της μαρτυρίας του Α΄ ήχου με *θεματισμό έσω* στην έναρξη της μελωδίας. Απόσπασμα του καθίσματος "Τον τάφον Σου Σωτήρ", BAR ρου. 1693 «Anastasimatar» (φ. 10β)

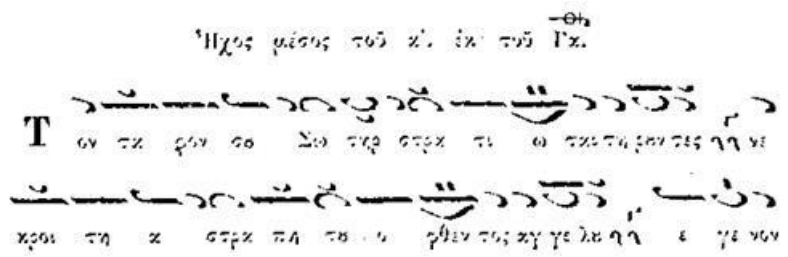
Η ΣΩΣΤΗ ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΟΥ ΚΑΘΙΣΜΑΤΟΣ, ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΣΙΜΩΝΑ ΚΑΡΑ

Είδαμε λοιπόν, ότι στα παλαιά μουσικά χειρόγραφα, το κάθισμα εισάγεται, συνήθως, με την μαρτυρία του Α΄ ήχου. Επίσης, συναντάμε την φθορά *θεματισμός έσω* πάνω στην μαρτυρία του πρώτου ήχου ή στην έναρξη του μουσικού κειμένου. Πάντως, στα έντυπα βιβλία αλλά και στα χειρόγραφα σε

νεοβυζαντινή γραφή, ο *θεματισμός έσω* είναι ανελλιπής. Σε άλλες περιπτώσεις, μετά την μαρτυρία, βρίσκεται ως βάση του ήχου ο φθόγγος Δι, ή κάποιες φορές, με την σημείωση «εκ του Δι».

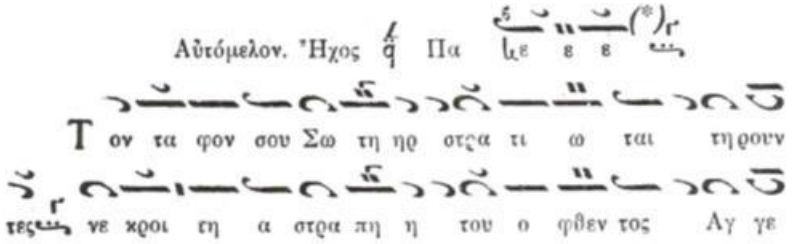
Κάποιοι θεωρητικοί είναι της άποψης ότι το κάθισμα ανοίκει σε άλλο κλάδο του πρώτου ήχου, όπως είναι και ο Πέτρος Φιλανθίδης, ο οποίος θεωρεί ότι, αντί του φθόγγου Δι με την φθορά του Β΄ ήχου είναι *φυσικώτερο* και *ορθότερο* να έχουμε την βάση στον Γα ως μεσότητα του πρώτου ήχου, με την «εναρμόνια φθόρα» , η οποία ζητάει πάντα τον Δι με ύφεση και τον Βου με δίεση:

> «Αντί του φθόγγου Δι μετα της φθοράς του Β΄ Ήχου, εφ'ου συνήθως μελοποιείται και οδεύει επι της κλίμακος του Β΄ Ήχου, όπερ φυσικώς άτοπον, ήθελεν εισθε πολύ φυσικώτερον και ορθότερον, αν ήθελεν οδεύει επι του εαυτού ήχου, ήτοι του Α΄, έχοντα ως απήχημα την μίαν πτώσιν του ήχου τούτου, ήτις εστίν ο φθόγγος Γα της διατονικής κλίμακος, αφού πληρέστατα ευοδούται το μέλος, τιθεμένης της σπάθης επί του Γα, ζητούσης πάντοτε τον μεν ανιότα φθόγγον Δι με ύφεσιν τον δε κατιόντα Βου δίεσιν και τον οξύν Ζω ύφεσιν». [2] (σχήμα 17)



Σχήμα 17: Π. Φιλανθίδη, *Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αληθείας. Εργασίαι*, Τόμος Ε΄ (© Εκκλησιαστικός Μουσικός Σύλλογος, Έκ του Πατριαρχείου Τυπογραφείου, Κ/πολη, 1902, σ. 193).

Άλλοι εκδότες ήθελαν να λύνουν το πρόβλημα αυτό με άλλους τρόπους. Για παράδειγμα, ο Στυλιανός Χουρμούζιος προσπάθησε να σχηματίζει τον ήχο αυτό ως δίφωνο του (έσω) πρώτου ήχου, με βάση τον Γα, αλλά με πορεία διαστημάτων της κλίμακας του δευτέρου ήχου (σχήμα 18).

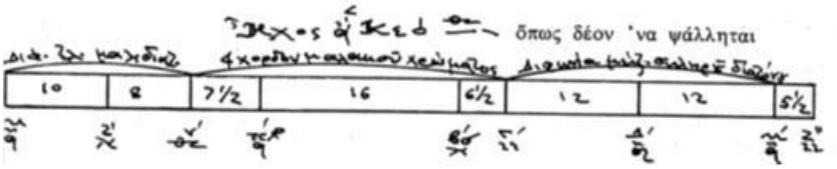


Σχήμα 18: Ένδειξη της μαρτυρίας του Α΄ ήχου με *δίφωνη ανάβαση* και χρωματικές εσωτερικές μαρτυρίες. Απόσπασμα του καθίσματος "Τον τάφον Σου Σωτήρ", Σ. Χουρμουζίου, «Εκκλησιαστική Σάλπιγξ», Τομος Α΄ - «Αναστασιματάριο» (© Έκδοση «Θεσσαλλονίκης», Λευκωσία, Κύπρος), σ. 20.

Ο Χαράλαμπος Οικονόμου, στο Θεωρητικό του «Βυζαντινής Μουσικής Χορδή» γράφει τα εξής:

> «Στον στιχηραρικό Πρώτο ήχο ο Δι έλκεται υπό του δεσπόζοντος Γα ως ύφεσις, και ο Βου ως δίεσις. Συνέπεια της έλξεως ταύτης, το Κάθισμα "Τον Τάφον Σου Σωτήρ"εξέπεσεν εις ήχον Δεύτερον». [3]

Ο μεγάλος θεωρητικός και βυζαντινολόγος Σίμων Καράς [15], αναδεικνύει ότι αυτός ο ήχος που δέχεται στην βάση του Κε την φθορά δεν είναι άλλος παρά «ο των βυζαντινών μαρτυρούμενος *νάος,* ήτοι δίφωνος πρώτος ήχος, ως έχων την βάσην αυτού επί της διφωνίας του πρώτου ήχου ». Στην συνέχεια, ο Καράς περιγράφει τα χαρακτηριστικά του ήχου «νάος», στον οποίο «πρέπει να εκτελείται» το κάθισμα, και που δηλώνεται με τον φθορικό σημείο «θέματος απλού» , του οποίου η ακριβής ενέργεια και πορεία διαστημάτων διαφέρουν από την εκείνη της δευτέρου ήχου (σχήματα 19, 20).



Σχήμα 19: Η κλίμακα του πρώτου διφώνου ήχου, «όπως δέον ΄να ψάλληται» το κάθισμα. Σίμων Ι. Καράς, «Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής. Θεορητικόν», Τόμος Α΄ (© Αθήνα, 1982, σ. 318).

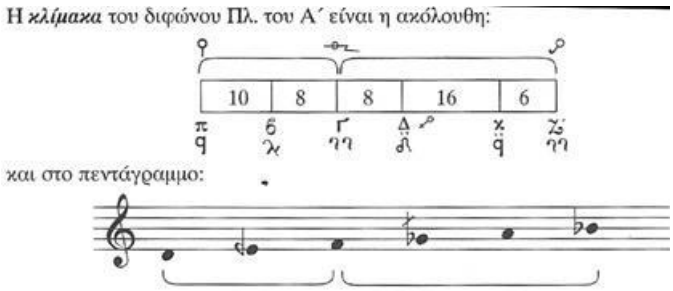


Σχήμα 20: Το κάθισμα με την ένδειξη της διφωνίας, σε σύντομο μέλος (Καράς, 1982, σ. 319) και σε αργοσύντομο μέλος (από το βιβλιάριο του δίσκου «Μέγα Σάββατον» της Ιεράς Μονής Βατοπεδίου, Αγίου Όρους).

Για την ύπαρξη της παράδοσης του πρώτου διφώνου ήχου στην απόδοση του καθίσματος μαρτυρεί και ο κύριος Ιωάννης Χασανίδης, πρωτοψάλτης της Ιεράς Μονής «Αγ. Θεοδώρα» της Θεσσαλονίκης. Σε μία συζήτηση, ο κύριος Χασανίδης αναφέρει πως άκουσε αρκετές φορές αγιορείτες πατέρες να ψέλνουν το κάθισμα σε ήχο πρώτο δίφωνο, «σαν να ήταν ένας θρήνος». Ακόμα και οι λέξεις «Τον τάφον Σου Σωτήρ» υποδεικνύουν την ιδέα της θρηνωδίας, λέει ο πρωτοψάλτης.

Ο Ήχος Νάος στα Διάφορα Συγγράμματα

Αφού είδαμε ότι ο Σίμων Καράς, αν και δεν τεκμηριώνει την άποψή του, μιλάει για μία ορθή απόδοση του καθίσματος σε ένα δίφωνο πρώτο ήχο, «ο των βυζαντινών μαρτυρούμενος *νάος*», ας δούμε τώρα πως περιγράφεται ο ήχος από τους θεωρητικούς. Ο ήχος αυτός, όπως περιγράφεται σαφέστερα και από τον Μάριο Μαυροειδή [4], αποτελεί μία συμπεριφορά του πλαγίου του Α΄ ήχου ή του Α΄ ήχου από τον Κε, που εμφανίζει χρωματικό τετράχορδο μία τρίτη πάνω από τη βάση του. Όπως θα δούμε παρακάτω, ο ήχος φέρεται ήδη από παλαιούς θεωρητικούς, υπό το όνομα «νάος». Λέγεται «νάος», λέει ο Καράς, «ἐπειδὴ δὲν ἀκολουθεῖ ἀπὸ τοῦ Νη΄ κλίμακα τοῦ Γ΄ ἤχου (νανὰ) ἀλλ΄ἑτέραν χρωματικήν, δηλουμένην διὰ τοῦ φθορικοῦ σημείου τοῦ «θέματος ἁπλοῦ», τὸ ὁποῖον εἶναι παραλλαγὴ τοῦ Νεανές, ἤτοι τῆς μαλακῆς χρωματικῆς φθορᾶς τοῦ Β΄ ἤχου.» [5] (σχήμα 21)



Σχήμα 21: Η κλίμακα του ήχου *νάος*. Μ.Δ. Μαυροειδής, «Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο» (Εκδ. Fagotto, Αθήνα, 1999, σ. 148).

Φαίνεται ότι ήδη από τον 15ο αιώνα έχουμε πληροφορίες για τον «νάο» στο θεωρητικό του Γαβριήλ Ιερομονάχου, όπου αυτός γράφει:

> «Ἕκαστος δὲ τούτων οὐκ ἔστι μονοειδής τις ἀλλὰ ποικίλος, καὶ ἐν ἑκάστῳ διάφορα ἰδιώματα θεωρεῖται. Εὐθὺς γὰρ ὁ πρῶτος καὶ τετράφωνος λέγεται καὶ νάος καὶ μέσος, καὶ ποιεῖ ἕκαστον τούτων καὶ ἴδιον καὶ προσῆκον τῶ ὀνόματι μέλος. Γίνεται δὲ ἀλλοία ἡ τοῦ πρώτου ἰδέα, ἄλλη ἡ τοῦ δευτέρου, ἄλλη ἡ τοῦ τρίτου καὶ ἄλλη ἡ τοῦ τετᾶρτου.» [6]

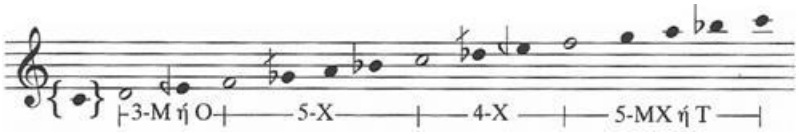
και

> «Ἄλλο γὰρ μέλος ποιήσει ὁ κυρίως πρῶτος ὅπερ ἐστὶ ἴδιον τῆς τούτου ἰδέας, καὶ ἄλλο ὁ τούτου τετράφωνος, καὶ ἄλλο ὁ μέσος καὶ ἄλλο ὁ νάος λεγόμενος. Δύναται γὰρ ἕκαστον, ὧν εἴπομεν, ἴδιον καὶ προσῆκον τῷ ὀνόματι δεῖξαι μέλος. Λέγεται δὲ τετράφωνος, ὅτι ἐν τέσσαρσι φωναῖς καταγίνεται τὸ τοῦδε μέλος, νάος δὲ ὅτι μετὰ τὴν τετραφωνίαν καταλέγει καὶ δύο ἔξω, αἷς ἕπεται τὴν τελευταίαν φωνὴν εἶναι τρίτον. Τοῦ δὲ τρίτου τὸ ἦχημα λέγεται νανά, διὰ γοῦν τὴν αἰτίαν αὐτὴν λέγεται νάος διὰ τὸν τρίτον.» [7]

Η αντίστοιχη κλίμακα χρήσιμοποιείται στην Ανατολή ως μακάμ «σαμπά», ένα άκουσμα που ο Φιλανθίδης το συνδυάζει με «τα εωθινά ή πρωϊνά μέλη»:

> «Ὡς βλέπει τις τὸ μέλος ὁδεύει ἀπταίστως διὰ τῆς ἐπιθέσεως ἐπὶ τοῦ φθόγγου τῆς ἀπηχήσεως Γι τῆς ὡς εἴρηται ἐναρμονίου φθορᾶς, ἥτις ἐν τῇ ἐξοτερικῇ Μουσικῇ Χησσὰρ καλουμένη καὶ τιθεμένη ἐπὶ τοῦ φθόγγου Γα ἐκτελεῖ τὸν ἦχον α΄ ἢ μακὰμ Σεβὰ ἢ Σαπαχί, ὅστις ὡς καὶ ἐκ τοῦ ὀνόματος αὐτοῦ δηλοῦται, ἰδιάζει εἰς τὰ ἑωθινὰ ἢ πρωϊνὰ μέλη.» [8]

«Τα δύο χαρακτηριστικά του Σαμπά είναι, αφενός, η έμφαση του τετραχόρδου Σαμπά στην βάση του μακάμ, αφετέρου, η προβολή υπομονάδων Χιτζάζ από Τσαρκγιάχ και Γκερντανιέ. Πάνω από την βάση του μακάμ λειτουργεί ένα τρίχορδο Μπεγιατί. Το τρίχορδο αυτό μπορεί μα επεκταθεί προς τα κάτω, κατά τον τόνο Ραστ-Δουγκιάχ, για να δώσει τετράχορδο Χιτζάζ στο Τσαργκιάχ, και τετράχορδο Χιτζάζ στο Γκερντανιέ.» [9] (σχήμα 22)



Σχήμα 22: Η κλίμακα του μακάμ Σαμπάχ. Μ.Δ. Μαυροειδής, «Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο» (Εκδ. Fagotto, Αθήνα, 1999), p. 247.

ΕΝΔΕΙΞΗ ΤΗΣ ΜΑΡΤΥΡΙΑΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΔΙΦΩΝΟΥ ΗΧΟΥ ΣΤΟ ΧΦ. ΛΑΥΡΑ Z26

Γι΄αυτή την θεωρία του «πρώτου διφώνου χρωματικού ήχου» και της δίφωνης ανάβασης, ο Καράς δεν αναφέρει επιχειρήματα, και δεν μας λέει σε ποιά χειρόγραφα βασίζεται η άποψή του. Η έλλειψη αυτής της χρήσιμης πληροφορίας και η προφορική σημερινή παράδοση που ενισχύει την απόδοση του καθίσματος στην κλίμακα του δευτέρου ήχου αποτελούν μέχρι σήμερα αντικειμενικούς λόγους για τις μουσικολογικές συζητήσεις. Ένας από τους ενδιαφερομένους για το θέμα αυτό είναι και ο πατήρ Νικόλαος Μεζής που θεωρεί την μεταφορά της βάσης δύο φωνές πάνω από την μαρτυρούμενη βάση του πρώτου ήχου «πλασματική και εντελώς αδικαιολόγητη» [10], ώστε να δικαιολογήσει την «εξ υποθέσεως» καταχρηστική φθορά. Ιδού και τα σχόλια του:

> «Ένα από τα θεωρητικά θέματα στα οποία ο αείμνηστος συνεπέρανε πράγματα χωρίς καμία απολύτως ένδειξη είναι και η ψαλμώδιση του προλόγου "Τον τάφον σου Σωτήρ" του α΄ ήχου σε νάο και όχι σε β' ήχο, όπως παρεδόθη το μέλος του στην προφορική και νεότερη γραπτή παράδοση. […] Οι εν λόγω ερευνητές, […] μεταθέτουν το μέλος δύο φωνές πάνω από την φυσική βάση του μέλους που είναι η βάση του έξω α΄ ήχου, ή, απλούστερα, το Κε της νέας μεθόδου και την τοποθετούν στην βάση του έξω γ', ή στο άνω Νη της νέας μεθόδου. Και εύλογα διερωτάται ο καλόπιστος ερευνητής του θέματος: Από πού προέκυψε αυτή η δίφωνη ανάβαση;»

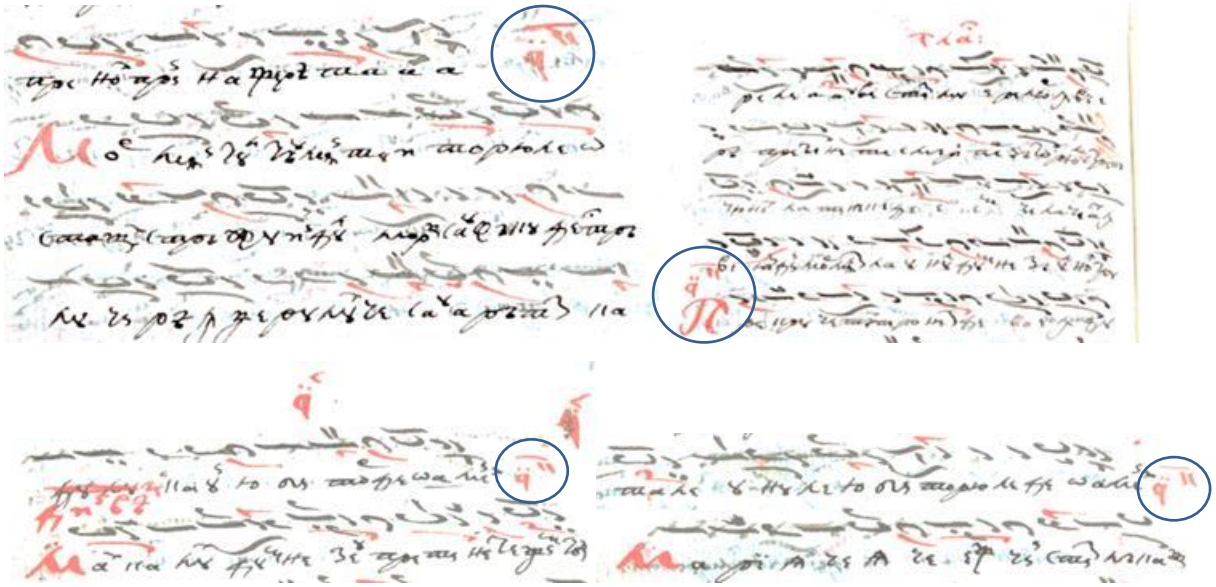
Στην βιβλιοθήκη της Ιεράς Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους υπάρχει ένα ρουμανικό μουσικό χειρόγραφο στην μεσοβυζαντινή εξηγητική γραφή που είναι το *Αναστασιματάριο* του Mihalache (Λαύρα Z26). Το εργό του Mihalache, που ήταν μαθητής του Πέτρου Λαμπαδαρίου [11],

αποτελεί ένα βασικό κεφάλαιο στην εξέλιξη του εκρουμανισμού. Το χειρόγραφο είναι ένα πλήρης Αναστασηματάριο στην ρουμανική γλώσσα, και γράφθηκε το 1805. (σχήμα 23)



Σχήμα 23: Λαύρα Z26, Αναστασιματάριο του Mihalache Bucureșteanul (έτ. 1805), μεσοβυζαντινή εξηγητική σημειογραφία, φ. 1α (όπου βρίσκεται και το όνομα του κωδικογράφου) και 298β (χρονολογία).

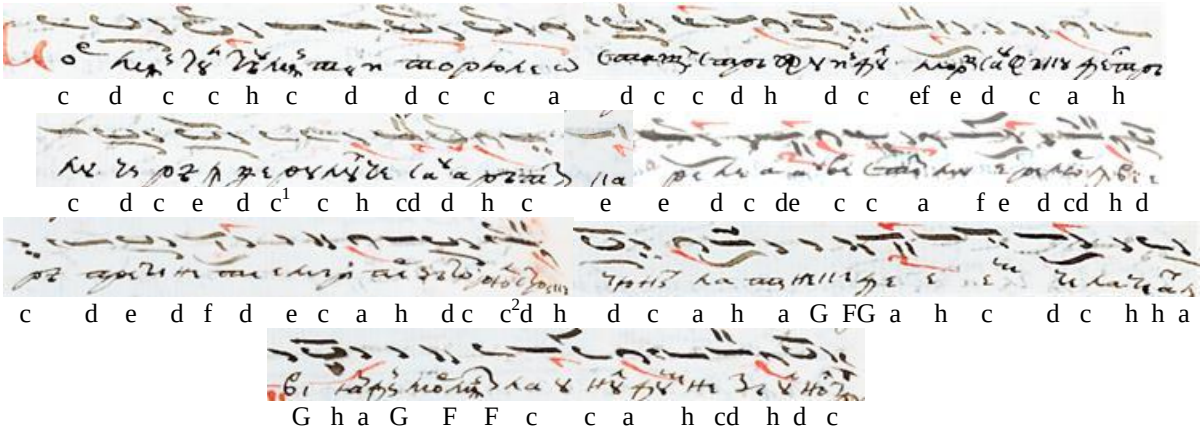
Ο αείμνηστος Ρουμάνος βυζαντινολόγος π. Sebastian Barbu-Bucur αφιέρωσε μία ογκώδης μελέτη σε δύο τόμους [12] με φωτογραφίες και μεταγραμματισμούς στο χειρόγραφο Λαύρα Z26. Στο κάθισμα "Τον τάφον Σου Σωτήρ" βρήκαμε την ένδειξη της διφωνίας με κόκκινο μελάνι, στην μαρτυρία του πρώτου ήχου. Η ένδειξη αυτή επαναλαμβάνεται σαφέστερα τρεις άλλες φορές, στα προσόμοια-τροπάρια που ακολουθούν. (σχήμα 24).



Σχήμα 24: Λαύρα Z26, Αναστασιματάριο του Mihalache Bucureșteanul, φ. 13$^{α/β}$, 14^{α} (έναρξη των τροπαρίων *Τὸν τάφον σου Σωτήρ, Σταυρῷ προσηλωθείς, Μητέρα σε Θεοῦ, Μαρία τὸ σεπτόν*, από τον Όρθρο του Α΄ ήχου).

Εάν δεν κάνουμε λάθος, πρόκειται για την πρώτη μαρτυρούμενη ένδειξη του πρώτου διφώνου ήχου, η οποία τεκμηριώνει για πρώτη φορά την άποψη του βυζαντινολόγου Σίμωνα Καρά.

Το μέλος του καθίσματος μπορεί εντεχομένως να εξηγηθεί σε σύντομο δρόμο. Η βάση του ήχου βρίσκεται δύο φωνές πάνω από την βάση του πρώτου ήχου.

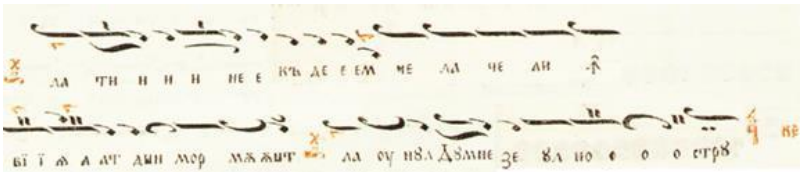


Σχήμα 25: Το κάθισμα "Τον τάφον Σου Σωτήρ", Λαύρα Z26, Αναστασιματάριο, Mihalache Bucureșteanul, φ. 13^{α}, με αλφαβητικό μεταγραμματισμό από κάτω.

Θεωρούμε ότι η ένδειξη αυτή αποτελεί ένα σημαντικό στοιχείο για την τεκμηρίωση της απόδοσης του καθίσματος σε ήχο πρώτο δίφωνο. Αυτή η γραφή με την ένδειξη της διφωνίας φαίνεται να τεκμηριώνει την θεωρία του Σίμωνα Καρά για την ύπαρξη μίας παράδοσης του τροπαρίου αυτού που ψαλλόταν και σε ήχο *νάο*.

ΡΟΥΜΑΝΙΚΕΣ ΜΕΛΩΔΙΚΕΣ ΕΚΔΟΧΕΣ ΤΟΥ ΤΡΟΠΑΡΙΟΥ

Παρατηρούμε ότι υπάρχουν στις ρουμανικές μουσικές πηγές δύο εκδοχές της τελικής φράσεις του τροπαρίου, δηλαδή «*σοὶ προσπίπτομεν*, τῷ ἀναστάντι ἐκ τάφου, καὶ μόνῳ Θεῷ ἡμῶν». Η μία που ακολουθεί το ελληνικό αυτόμελο συνεχίζει στον ήχο Β΄, χώρις καμία αλλαγή. (σχήμα 26)



Σχήμα 26: Η κλασική μελωδία του καθίσματος, χωρίς τροπική αλλαγή. «Αναστασηματάριο», Macarie Ieromonahul (Βιέννη, 1823), σ. 17.

Στην δεύτερη περίπτωση, η μελωδία πλαγιάζει με μια τελική κατάληξη σε διάτονο, που έχει πορεία του ήχου πλαγίου του πρώτου τετραφώνου. Το τροπάριο μένει μέχρι το τέλος σε διάτονο, (σχήμα 27)

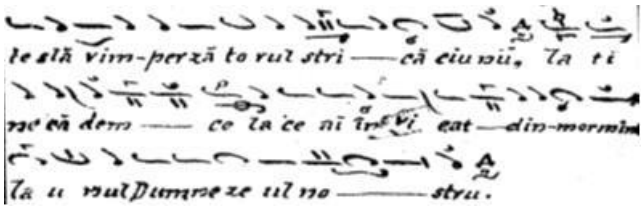


Σχήμα 27: Η δεύτερη εκδοχή του καθίσματος, με οριστική αλλαγή σε διάτονο. BAR ρου. 3501, φ. 24β.

[1] Φαίνεται ότι υπάρχει εδώ ένα λάθος στο μουσικό κείμενο. Βάση της συγκριτικής μελέτης με το χφ. ΒΑΡ 4557, φ. 12β (αντίγραφο του χφ. Λαύρα Z26), προτείνουμε, ώς διόρθωση, το σημάδι *απόστροφος* πάνω στο *ίσον*.

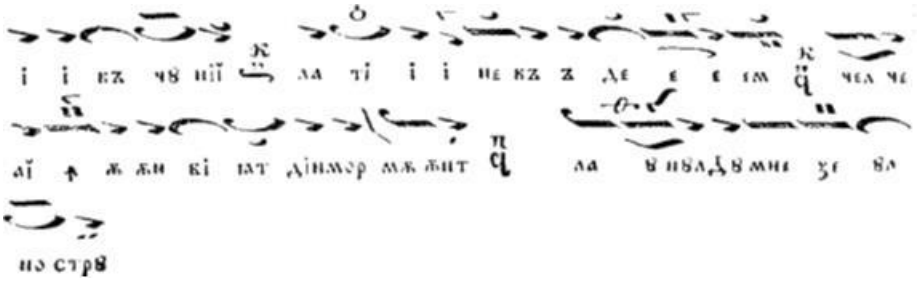
[2] Στο χφ. ΒΑΡ 4557, φ. 12β, δεν υπάρχει *ίσον* πάνω ολίγον.

αλλά πολλές φορές επιστρέφει σε χρώμα, στις λέξεις «τῷ ἀναστάντι ἐκ τάφου» (σχήμα 28)



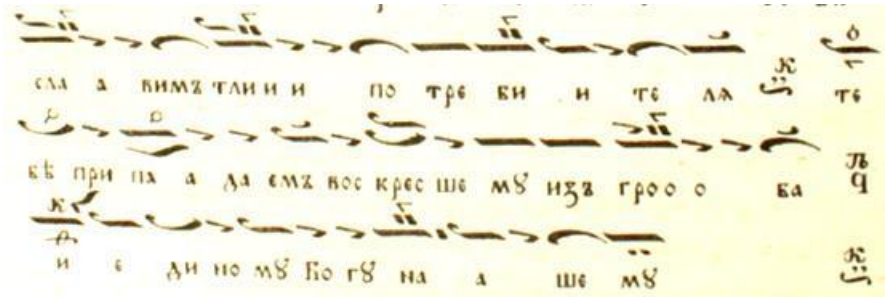
Σχήμα 28: Η μελωδία πλαγιάζει διατονικά και επιστρέφει στην τετραφωνία, αλλά γυρίζει μετά σε χρώμα. «Anastasimatar», Th. V. Stupcanu (Ιάσιο, 1916) σ. 118.

ή στις λέξεις «καὶ μόνῳ Θεῷ ἡμῶν», όπως παρατηρούμε σε μία έκδοση του *Ειρμολογίου* του A. Pann (σχήμα 29).



Σχήμα 29: Η μελωδία πλαγιάζει διατονικά και επιστρέφει στην τετραφωνία, αλλά γυρίζει μετά σε χρώμα. «Irmologhion», A. Pann, (Βουκουρέστι, 1846), σ. 109.

Το ίδιο παρατηρείται και στην σλαβονική παράδοση, σε ένα έντυπο που εκδόθηκε στο Βουκουρέστι.



Σχήμα 30: Η μελωδία πλαγιάζει διατονικά και γυρίζει, σε χρώμα. «Voscresnic» (Βουκουρέστι, 1947), σ. 12

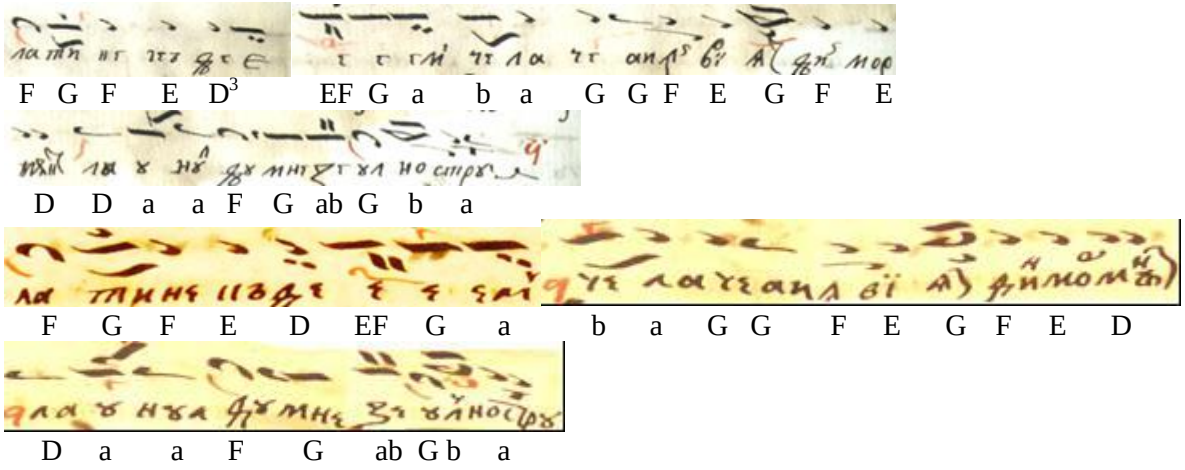
Στην περίπτωση του Λαύρα Z26, η μελωδία, η οποία διαφέρει πάντως από τις προαναφερθείσες εκδοχές, κάνει κατάληξη στον φθόγγο Γα δίεση, περναέι στον Κε και γυρίζει στον άνω Νη (σχήμα 31).



a h a G FG a h c d c h h a G h a G F F c c a h cd h d c

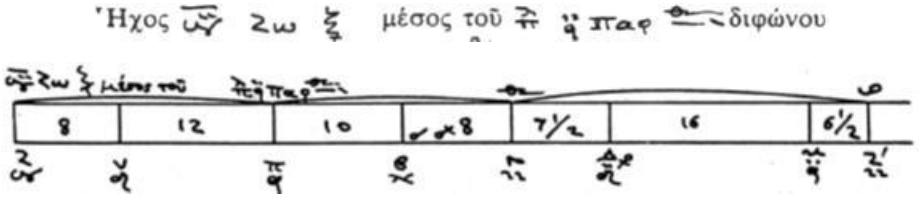
Σχήμα 31: Η τελική φράση του καθίσματος, στο Λαύρα Z26.

Η πορεία της μελωδίας, που είναι ίδια με την εκδοχή BAR 0578, φ. 5β και Cernica 1803, φ. 11β (σχήμα 32)



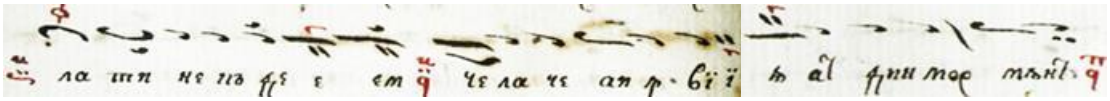
Σχήμα 32: Όμοια φράση, στο BAR 0578, φ. 5β και Cernica 1803, φ. 11β, με αλφαβητικό μεταγραμματισμό από κάτω.

μας θυμίζει την εκδοχή του Φιλανθίδη, όπου δημιουργείται ένα άκουσμα του ήχου *νάος* με ατελή κατάληξη στην μεσότητά του (σχήμα 16). Το άκουσμα αυτό περιγράφεται στο θεωρητικό του Καρά ως *μακάμ πεστενιγκιάρ* (σχήμα 33).



Σχήμα 33: Η κλίμακα του μακάμ *πεστενιγκιάρ*, Καράς, 1982, Τόμος Α΄ (Αθήνα), σ. 335.

Και πάντως, το Λαύρα Ζ26 μοιάζει πιο πολύ με τις εκδοχές που πλαγιάζουν διατονικά (σχήμα 34), και όχι με την εκδοχή του Φιλανθίδη.



Σχήμα 34: Πιθανή εξήγηση της φράσης «σοὶ προσπίπτομεν, τῷ ἀναστάντι ἐκ τάφου» του Λαύρα Ζ26. BAR ρου. 3501, φ. 24β, με αλφαβητικό μεταγραμματισμό από κάτω.

Η πληροφορία αυτή αλλάζει ριζικά τα δεδομένα. Λόγο της τελικής φράσης της εκδοχής Λαύρα Ζ26 που μοιάζει πάρα πολύ με τις διατονικές εξηγήσεις (όπως το σχήμα 34), φαίνεται ότι θα ήταν πιο φυσικό το τροπάριο να αποδοθεί όχι από την διφωνία, αλλά από την βάση του πρώτου ήχου[4], ώστε να υπάρχει φυσικό πέρασμα στην φράση «σοὶ προσπίπτομεν» [5].

[3] Μάλλον, εδώ είναι μόνο απόστροφος με διπλή (βλέπε την πιο κάτω εκδοχή).
[4] Αλλιώς, μια προσπάθεια για την εξήγηση στην νέα γραφή της εκδοχής Λαυρά Ζ26 σίγουρα θα έχει δυσκολίες όταν πρόκειται για το πέρασμα από τον ήχο πρώτο δίφωνο στην φράση «σοὶ προσπίπτομεν».
[5] Ευχαριστούμε στον κύριο Γεώργιο Κωνσταντίνου για τις συζητήσεις πάνω στο θέμα αυτό.



F G F E DE F G a b a GG F E G F E D D a a F G ab G b a[6]

Σχήμα 35: Η τελική φράση του καθίσματος, στο Λαύρα Ζ26, με αλφαβητικό μεταγραμματισμό από κάτω (πιθανή εξήγηση, λόγο της ομοιότητας με της διατονικές εξηγήσεις σε νεοβυζαντινή γραφή).

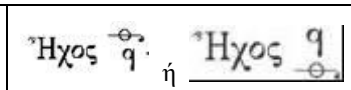
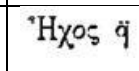
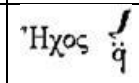
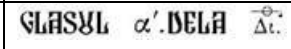
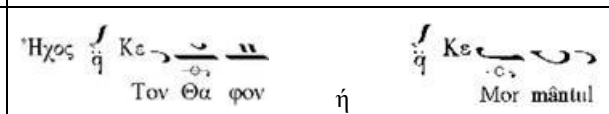
Εν τούτοις, το άρθρο δεν σκοπεύει να παρουσιάσει την δομική ανάλυση του τροπαρίου, αλλά να δείξει ότι στο χφ. Λαύρα Ζ26 υπάρχει η ένδειξη του πρώτου διφώνου ήχου, ως μια σαφής μαρτυρία για την ύπαρξη της παράδοσης αυτής.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

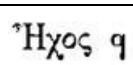
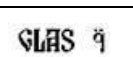
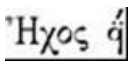
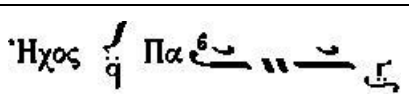
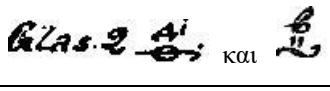
Αυτή η μελέτη, η οποία συνδυάζει συγκριτικές αναλύσεις ελληνικών και ρουμανικών μουσικών χειρογράφων και εντύπων, τονίζει την αδιαφιλονίκητη απόδειξη ότι το προσόμοιον «Τον τάφον Σου, Σωτήρ» ανήκει στον πρώτο δίφωνο ήχο, στον λεγόμενο *νάο*. Ουσιαστικά, υπάρχει μια μελωδία στον ήχο νάο που έχει σταδιακά υποφέρει αλλαγές σε επίπεδο διαστημάτων, πράγμα που ενθαρρύνει την εμφάνιση μίας νέας προφορικής παράδοσης, πιθανώς να συνυπάρχει με την παλαιότερη.

Η ενδείξεις στο χειρόγραφο Λαύρα Ζ26 αποτελούν την πρώτη γραμμένη μαρτυρία για τον πρώτο δίφωνο ήχο (σχήμα 34), και τεκμηριώνουν την απόδοση του καθίσματος στον ήχο αυτό, ως μία δεύτερη παράδοση. Αυτή η παράδοση υπήρξε στην λειτουργική ζωή, παρ'όλο που σήμερα, το κάθισμα ψάλλεται στην κλίμακα του δευτέρου ήχου. Εύκολα μπορεί κανείς να παρατηρεί ότι, με την μετακίνηση της δεύτερης βαθμίδας προς την πρώτη, αποκτάμε μία κλίμακα που μοιάζει πολύ με την κλίμακα του δευτέρου ήχου. Επειδή στο "Τον τάφον Σου Σωτήρ" εκτελείται κυρίως το μαλακό χρωματικό τρίχορδο θυμίζοντας Β΄ ήχο, εύκολα μπορεί να αλλοιωθεί η καθοδική του πορεία και να καταλήξει τελείως Β΄ ήχος. Εύκολα μπερδεύονται τα δυο ακούσματα στην περιοχή τετραχόρδου. Η μόνη διαφορά τους είναι στην κάθοδο. Το ισοκράτημα παίζει, επίσης, καθοριστικό ρόλο στα διαστήματα που θα ακολουθήσουν. Αρκεί να μεταφέρεται το ισοκράτημα στην διφωνία για να αλλάζει εντελώς το άκουσμα.

Η σύνθεση του Mihalache Bucureşteanul είναι ένα σημαντικό έγγραφο για την ψαλτική παράδοση στα τέλη του 18ου αιώνα στην Ρουμανία, και μπορεί να θεωρηθεί ως ο συνδετικός κρίκος για τον καθορισμό της εξέλιξης αυτού του άσματος.

1	Cernica, A-v-g 1464, φ. 10α/β μβ. εξηγητική, Cernica, A-v-g 1464, φ. 10α/β, μβ. εξηγητική	 ή
2	Cernica, A-v-g 1464, φ. 10α/β, μβ. εξηγητική, BAR ρου. 0578, φ. 5α	
3	BNR gr 17474, φ. 313α, μβ. εξηγητική, EBE 964, φ. 88β, *Ειρμολόγιον* Πέτρου Λαμπ., φ. 124α, προσωπική Βιβλιοθήκη Λυκούργου Αγγελόπουλου	
4	Macarie Ierom, Irmologhion, 1823, σ. 167	
5	BAR ρου. 3501, φ. 24β, νβ., A. Pann, *Irmologhion,* 1846, (A' εκδ.), σ. 109, νβ., A. Pann, *Irmologhion,* 1854, (B' εκδ.), σ. 115, νβ., Anton Pann, *Νέον Αναστασιματάριον,* 1854, σ. 19, 20, νβ., Macarie Ierom, *Anastasimatar*, 1823, σ. 17, νβ., Golia 1318, σ. 27, νβ., V. Ojog, *Anastasimatar,* 1948, σ. 15., νβ	 ή

[6] Σε μερικές ρουμανικές εξηγήσεις, η φράση D a a F G ab G b a (για τις λέξεις «καὶ μόνῳ Θεῷ ἡμῶν») γυρίζει σε χρώμα [16].

6	Λαύρα Ζ26, φ. 13$^{α/β}$, 14^{α}, μβ. εξηγητική	
7	Cernica, A-v-g 1464, φ. 12β, μβ. εξηγητική	
8	BAR ρου. 578, φ. 5α/β, μβ. εξηγητική	
9	Σάμος 93828, αυτόγραφο του Αποστόλου Κώνστα Χίου, Cernica 1803, φ. 10α,	
10	Μπενάκι 13, φ. 206^{α}, μβ. εξηγητική	
11	ΕΒΕ 1869, φ. 29^{α}	
12	Π. Φιλανθίδη, *Παράρτημα*, Τόμος Ε, σ. 193.	
13	Σ. Χουρμουζίου, «Εκκλησιαστική Σάλπιγξ, Τομος Α΄, σ. 20.	
14	Th. V. Stupcanu, *Anastasimatar*, Ιάσιο, 1916, σ. VIII, νβ.	 και
15	Καράς, Θεωρητικόν, Τόμος Α΄, 1982, σ. 319	 (χωρίς συγκεκριμένη τεκμηρίωση)

Σχήμα 36: Συνολικός πίνακας των μαρτυριών που βρέθηκαν στις μελετημένες πηγές.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκράσω τις θερμές μου ευχαριστίες προς τους πατέρες των Ιερών Μονών Λαύρα, Cernica, προς τον μοναχό Filotheu Balan από την Ιερά Μονή «Petru Vodă» και στην καθηγήτρια Μαρία Αλεξάντρου. Επίσης, ευχαριστώ στον κύριο Αποστολόπουλο για το μουσικό υλικό. Ειδικά, θα ήθελα να εκφράσω τον σεβασμό προς τον «πατριάρχη της βυζαντινής μουσικολογίας», τον αείμνηστο πατέρα Sebastian Barbu-Bucur, που πέθανε 1 απριλίου 2015.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

[1] http://publiclibs.ypepth.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=90, 12.01.2014.
[2] Π. Φιλανθίδη, *Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αληθείας. Εργασίαι*, Τόμος Ε΄ (© Εκκλησιαστικό Μουσικό Σύλλογο, Έκ του Πατριαρχείου Τυπογραφείου, Κ/πολη, 1902, σ. 193).
[3] Χ. Οικονόμου, Βυζαντινής Μουσικής Χορδή. Θεωρητικόν, Πάφος, Κύπρος: Ιερά Μητρόπολη Πάφου, 1940.
[4] Μάριος Δ. Μαυροειδής, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο,* Αθήνα: Εκδ. Fagotto, 1999, σ. 148.
[5] Σ. Καράς, Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής. Θεωρητικόν, τόμ. Α΄, Αθήνα: 1982, σ. 316, 317.
[6] Ch. Hannick, και G. Wolfram, "Gabriel Hieromonachos. Abhandlung über den Kirchengesang", Monumenta Musicae Byzantinae, Corpus Scriptorum de re Musica, τόμος Α΄, 1985, σ. 76.
[7] Ch. Hannick, και G. Wolfram, 1985, σ. 80.
[8] Π. Φιλανθίδη: 1902, σ. 194.
[9] Μαυροειδής: 1999, σ. 247.
[10] «nmnovice.blogspot.gr» 13.04.2013. http://nmnovice.blogspot.gr/2009/04/blog-post_28.html [13.04.2013].
[11] Δεν έχουμε πολλές πληροφορίες για τον Mihalache Bucureșteanul ως μαθητή. Πάντως, στο χειρόγραφο, BAR ρου. 4013, φ. 5 (έτ. περ. 1860-1870) βρίσκουμε το εξής σχόλιο: „Pasapnoarios facere a lui Kir

Mihalache, ucenic al lui Petru Lambadarie cel vestit, Glas III, Ga ca de la Ni" («Πασαπνοάριο, μελοποιηθέν παρά Κυρ Mihalache, μαθητού του διάσημου Πέτρου Λαμπαδαρίου, ήχος Γ΄, Γα ως Νη»). Επίσης, ξέρουμε ότι ο Mihalache, που λεγότανε και «Moldovlahul», μεταφέρθηκε στο Βουκουρέστι όπου έγινε πρωτοψάλτης στον ιερό ναό «Biserica Domnească», και δίδασκε την Ψαλτική Τέχνη στην Σχολή «Αγ. Σάββα» και στην Σχολή του Μετοχίου της Επισκοπής Râmnic.

[12] Barbu-Bucur, Sebastian, «Mihalache Moldovlahul, compozitor de Muzică bizantină și precursor al reformei chrisantice, sec. XVIII, Anastasimatar», στην συλλογή Izvoare ale muzicii românești, (XII A/B), Editura Muzicală, Βουκουρέστι, Τόμος Α΄ (2008), Τόμος Β΄ (2011). Βλ. και Barbu-Bucur, Sebastian, «Protopsaltul Mihalache Moldovlahul» (I), στην «Muzica», 3 (71), 2007, και «Protopsaltul Mihalache Moldovlahul» (II), έτ. XVIII, 4 (72), 2007, σ. 97-116.

[15] Σίμωνος Ι. Καράς, «Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής. Θεορητικόν», Τόμος Α΄, Αθήνα, 1982, σ. 318)

[16] Βλέπε, π.χ. Anton Pann, «Irmologhion», εκδ. Α΄ (Βουκουρέστι, 1846), σ. 109, «Irmologhion», εκδ. Β΄ (Βουκουρέστι, 1854), σ. 117 και «Noul Anastasimatar» (Βουκουρέστι, 1854), σ. 20.

Συντομογραφίες:

1. BNR = Εθνική Βιβλιοθήκη Ρουμανίας.
2. BAR = Βιβλιοθήκη της Ακαδημίας της Ρουμανίας.
3. ΒΚΨ = Βιβλιοθήκη Κωνσταντίνου Ψάχου.
4. Cernica = Βιβλιοθήκη της Ιεράς Μονής Cernica (Βουκουρέστι).
5. ΕΒΕ = Ελληνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος (Αθήνα).
6. ελλ. = ελληνικό
7. Golia = Βιβλιοθήκη της Ιεράς Μονής Golia (Ιάσιο).
8. Λαύρα = Βιβλιοθήκη της Ιεράς Μεγίστης Λαύρας (Άγιον Όρος).
9. μβ. εξηγητική = μεσοβυζαντινή εξηγητική σημειογραφία.
10. Μπενάκη = Βιβλιοθήκη του Μουσείου Μπενάκη (Αθήνα).
11. νβ. = νέοβυζαντινή σημειογραφία
12. ρου = ρουμανικό
13. Σάμος = Δημόσια Κεντρική Ιστορική Βιβλιοθήκη Σάμου.

---

*Ο **Adrian Sirbu** γεννήθηκε στο Ιάσι της Ρουμανίας. Είναι πτυχιούχος της Σχολής Μουσικής Παιδαγωγικής του Πανεπιστημίου «George Enescu» του Ιασίου, πτυχιούχος της Θεολογικής Σχολής "Dumitru Stăniloae" και του Master "Χριστιανική Φιλοσοφία και Πολιτιστικός Διάλογος" της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου "Al. I. Cuza" του Ιασίου. Έχει Δίπλωμα Βυζαντινής Μουσικής από το Ωδείο Αθηνών και τη Σχολή Βυζαντινής Μουσικής της Ζωοδόχου Πηγής (οδού Ακαδημίας) Αθηνών. Έχει παρακολουθήσει με επιτυχία το Τμήμα Μεταπτυχιακής Επιμόρφωσης Βυζαντινής Μουσικής (ΤΜΕΒΕΜ) του Ωδείου Αθηνών. Από το 1997 είναι διευθυντής της Βυζαντινής Χορωδίας «Βυζάντιον» και πρόεδρος της Πολιτιστικής Εταιρείας «Βυζάντιον». Από το 2008 είναι οργανωτής του διεθνούς "Masterclass Βυζαντινού Μέλους" στο Ιάσιο. Από το 2008 είναι βοηθός καθηγητής του Τμήματος Θρησκευτικής Μουσικής του Πανεπιστημίου «George Enescu» του Ιασίου. Είναι υποψήφιος διδάκτορας στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.*

The sound of prayer in the modern Orthodox Holy Church

Spyridon Skortsis
spyrosko@gmail.com

Abstract. The sound of prayer in the modern Orthodox Holy Church Christ mentioned in the Gospels as "Logos". So the sound is a fundamental means of bringing the truths of our faith. The Byzantine church architecture until 1200 AD utilizing the experience and expertise of the ancient Greeks and Romans in closed and open ancient theaters tried the sound through the Byzantine church is austere, plain, natural as befits souls who pray, highlighted with some frequencies that cause the emotion and devotion. That's why they built domes and domes with specific heights and dimensions created suitable number of windows that without the existence of provisions reinforcing the sound reaches all parts of the uniform and of course giving the grandeur befitting. In the modern church today because of the multitude of believers and noise of modern cities is not enough to listen to the voice of the intensity operator, and the chanter but needed to be magnified a natural sounding unchanged from machines and settings, resting souls. Sound engineers around the world with the help of modern technology and sound studying, observing, experimenting on the acoustic behavior of Christian churches and make appropriate recommendations. Yes we are now in a position to give a tone of prayer in the modern orthodox church. How to talk about a sound that corresponds to a place of worship and not a concert.\

Περίληψη. Ο Χριστός αναφέρεται στα Ευαγγέλια ως Λόγος. Άρα ο ήχος αποτελεί θεμελιώδες μέσο προσέγγισης των αληθειών της πίστης μας. Οι ναοδόμοι του Βυζαντίου μέχρι το 1200 μ.Χ. αξιοποιώντας την εμπειρία και την τεχνογνωσία των αρχαίων Ελλήνων αλλά και των Ρωμαίων στα κλειστά και ανοιχτά αρχαία θέατρα προσπάθησαν ο ήχος μέσα στο βυζαντινό ναό να είναι λιτός, άδολος, φυσικός όπως αρμόζει σε ψυχές που προσεύχονται, με τονισμένες κάποιες συχνότητες που προκαλούν το συναίσθημα και την κατάνυξη. Γι αυτό κατασκεύασαν θόλους και τρούλους με συγκεκριμένα ύψη και διαστάσεις και δημιούργησαν κατάλληλο αριθμό παραθύρων ώστε χωρίς την ύπαρξη ενισχυτικών διατάξεων ο ήχος να φτάνει σε όλα τα μέρη του ομοιόμορφα και φυσικά δίνοντας τη μεγαλοπρέπεια που αρμόζει. Στο σύγχρονο ναό σήμερα λόγω του πλήθους των πιστών και των θορύβων των σύγχρονων πόλεων δεν είναι αρκετό να ακούει με ένταση τη φωνή του ο λειτουργός και ο ψάλτης αλλά απαιτείται να μεγεθυνθεί ο φυσικός ήχος αναλλοίωτος από μηχανήματα και ρυθμίσεις, ξεκουράζοντας τις ψυχές. Μηχανικοί του ήχου σε όλο τον κόσμο με τη βοήθεια της σύγχρονης ηχογνωσίας και τεχνολογίας μελετούν, παρατηρούν, πειραματίζονται στην ακουστική συμπεριφορά των Χριστιανικών ναών και κάνουν τις κατάλληλες προτάσεις. Ναι, είμαστε σε θέση σήμερα να δώσουμε έναν ήχο προσευχής στον σύγχρονο ορθόδοξο ιερό ναό. Τι θα λέγατε να συζητήσουμε για ένα ήχο που να αναλογεί σε ένα χώρο λατρείας και όχι συναυλίας;

Spyros Skortsis *born in December 1964 in Athens. He studied in Athens Electrical Engineering at the Technological Educational Institute of Piraeus and he specialized in Automatic Control Systems. He continued at the National Technical University of Athens and specialized in Acoustic Engineering. At the same time he took part in the study and installation of sound installation at the Peace and Friendship Stadium in Piraeus as the Greek scholar Agency Certification. He worked as a sound engineer in Greek Radio (as an assistant sound engineer Manos Hadjidakis). Alongside studying teacher at the Pedagogical Academy and from 1988 he worked for 18 consecutive years in large private schools in Athens. Simultaneously working on internal and external mission by making small temples, halls for young people with special supervision in acoustics. Create small studio for young talented musicians who did not have the financial ability to create something of their own. In 2000 was awarded by the then President of the Greek Republic Mr Costis Stephanopoulos. as part of a three-member team that created visual material friendly to students who contribute significantly to the learning process. Create audios in excellent picture and sound quality for innovative educational reality of Greece. From*

2002 and earlier has worked as a trainer of teachers and secondary school teachers on computer technologies. Since 2005 serving in Public Education. In recent years, practicing the sound engineer and designer sound installations in churches and spiritual centers. Run the sound installation 19 churches in various cities in Northern Greece upsetting the existing audio experience of the faithful and the clergy with the technique of ichomegethynsis. The same work continued in the Athens area In 2013 he visited the U.S. where he advised Parish councils in Washington and New York about the sound in their churches and making High Definition recordings. Guided by experienced mastering engineer Chris Hatzistamou out on location recordings in HD mainly Byzantine and traditional music.

Neuromusicology and Byzantine Chant. An interdisciplinary approach with multiple benefits Preliminary study, goals and prospects

Dimosthenis Spanoudakis

Aristotle University of Thessaloniki, Faculty of Fine Arts, Department of Music Studies
dimosmusic@yahoo.gr

Abstract. Neuromusicology is a rapidly developing scientific branch of Musicology and Neurology. It explores, among many others, the neuropsychological impact of music, the potential treatment of human diseases through music and the perceptual brain mechanisms in auditory stimulation. In this presentation we approach the trend of Neuromusicological research at global level. We comment on the main goals, the methods (questionnaire, use of high technology fMRI [Fuctional Magnetic Resonance Imaging] e.t.c.) and some important findings of the current research. We emphasize the reasons why the science dealing with Byzantine Chant has a special position in this discipline and we underline the Neuromusicological approach of it since the first Christian centuries by Holy Church Fathers such as Saint Basil the Great, Saint John Chrysostom and others. Finally, we highlight the multiple benefits that can be gained through a systematic and multifaceted approach of the Chanting Science and Neuromusicology.

Περίληψη. Η Νευρομουσικολογία είναι ένας ταχέως αναπτυσσόμενος κλάδος της Μουσικολογίας και της Νευρολογίας. Διερευνά μεταξύ πολλών άλλων το νευροψυχολογικό αντίκτυπο της μουσικής, την πιθανή θεραπεία ανθρώπινων παθήσεων μέσω της μουσικής αλλά και τους αντιληπτικούς μηχανισμούς του εγκεφάλου στα ηχητικά ερεθίσματα. Σε αυτήν την παρουσίαση γίνεται αναφορά της τρέχουσας έρευνας στον τομέα της Νευρομουσικολογίας σε παγκόσμιο επίπεδο. Γίνεται σχολιασμός των στόχων που έχουν τεθεί, των μεθόδων που ακολουθούνται (π.χ. Ερωτηματολόγια, χρήση τεχνολογίας fMRI [Fuctional Magnetic Resonance Imaging] κ.ά.) και ορισμένων σημαντικών ευρημάτων. Αναδεικνύονται επίσης οι λόγοι για τους οποίους η Ψαλτική έχει μία πολύ ιδιαίτερη θέση σε αυτόν τον επιστημονικό κλάδο και επισημαίνεται η Νευροψυχολογική προσέγγισή της ήδη από τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες από Μεγάλους Πατέρες της Εκκλησίας όπως ο Μέγας Βασίλειος, ο Άγιος Ιωάννης Χρυσόστομος κ.ά. Τέλος, επισημαίνονται τα πολλαπλά οφέλη που μπορούμε να αποκομίσουμε μέσα από την συστηματική και πολύπλευρη προσέγγιση της Ψαλτικής Επιστήμης και της Νευρομουσικολογίας.

Ἀθηναῖος: μῶν οὖν τι βλάβην ἔσθ᾽ ἥντινα φέρει τῷ χαίροντι πονηρίας ἢ σχήμασιν ἢ μέλεσιν, ἤ τιν᾽ ὠφελίαν αὖ τοῖς πρὸς τἀναντία τὰς ἡδονὰς ἀποδεχομένοις;

Κλεινίας: εἰκός γε

Ἀθηναῖος: πότερον εἰκὸς ἢ καὶ ἀναγκαῖον ταὐτὸν εἶναι ὅπερ ὅταν τις πονηροῖς ἤθεσιν συνὼν κακῶν ἀνθρώπων μὴ μισῇ, χαίρῃ δὲ ἀποδεχόμενος...

Plato[1]

μὴ διὰ τῶν ὤτων διεφθαρμένην μελῳδίαν τῶν ψυχῶν καταχεῖν. Ἀνελευθερίας γὰρ δὴ καὶ ταπεινότητος ἔκγονα πάθη ἐκ τοῦ τοιοῦδε τῆς μουσικῆς εἴδους ἐγγίνεσθαι πέφυκεν. Ἀλλὰ τὴν ἑτέραν μεταδιωκτέον ἡμῖν, τὴν ἀμείνω τε καὶ εἰς ἄμεινον φέρουσαν, ἣ καὶ Δαβὶδ χρώμενος, ὁ ποιητὴς τῶν ἱερῶν ᾀσμάτων ἐκ τῆς μανίας, ὥς φασι, τὸν βασιλέα καθίστη. (...) *Τοσοῦτόν ἐστι τὸ διάφορον ὑγιοῦς ἢ μοχθηρᾶς μελῳδίας ἀναπλησθῆναι.*

Saint Basil the Great[2]

1. INTRODUCTION

Even since the 6th cent. B.C., in ancient Greece, psychophysical beneficial effects were attributed to music [3]. During the Byzantine era the Holy Fathers approached the music phenomenon based on the ancient Greek philosophers [4] and focused especially on the value of the right use of music. Music was embodied in the function of many hospitals in Constantinople as a useful tool against neurological diseases and other cases [5]. During the last decades, various scientific research centers all over the world, examine the impact of all the aspects of musical creativity in human being. These studies,

Copyright: © 2014 Δημοσθένης Σπανουδάκης. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.

which belong, among others, to the field of Neuromusicology, have already verified the utility of music on human being in a psychophysical level. They have also proved the central place music takes in human life and especially in relation to the human brain.

In this study we will make a first attempt to highlight the multiple benefits of the interdisciplinary approach between the science of Byzantine chant [6] and Neuromusicology. In the next section entitled "The beneficial value of music in the past", we will mention the positive effect of music on human being as it has been considered from the ancient Greeks and the Holy Fathers of the Byzantine era. In part 3. "Neuromusicology. The beneficial value of music in the present", we approach, on an introductory level, the science of Neuromusicology which studies the impact of music on human being and the brain is at the epicenter. Through a detailed study of the wide related international bibliography, we mention some characteristic neuromusicological studies which prove the usefulness of music against neurological and neuropsychological diseases [7]. In part 4. "Neuromusicology and Byzantine chant", we investigate the initial goals and prospects of the possible future approach between the science of Byzantine chant and Neuromusicology. Through such an approach it could be possible to crystallize, systematize, emerge and scientifically prove, with contemporary researches, the beliefs of the ancient Greeks and the Holy Fathers for the beneficial effect of Byzantine chant on human being.

2. THE BENEFICIAL VALUE OF MUSIC IN THE PAST

2.1. Ancient Greeks [8]

Pythagoras [9], according to Iamvlichos [10], believed in *Musical Cure* (*Mousiki Iatreia*). He claimed that, through music, anyone could either be healed from different diseases or maintain his good health [11]. He distinguished and invented some melodies that were "very helpful against the spiritual passions, the despair and the acute pain, yet others (melodies) as soothing against the wrath, the anger and any deviation of the (diseased) soul" [12]. According to Iamvlichos and Porfyrios [13], Pythagoras, "with the appropriate melodies and the right use of music could convert the sorrows, the envies and strong passions, the self-indulgence and sloth into virtues" [14].

Aristotle and Plato assert that the power of music affects the human on psychophysical level [15]. Damonas [16] states that the power of music stems from the fact that music "represents movements of the soul" [17]. Thus, music both has great educational value by acting on the ethos of a person and the people in general [18], and also has therapeutic value in the soul when it is disturbed [19].

According to Plato, music submerges into soul and influences it deeply. Music affects the senses, transmits and produces feelings and meanings [20], and bears ethos [21]. Music is art and leads into the depth of feelings [22]. There is a need to be absolutely free from everything which has no religious or moral value [23]. Finally, good music coincides with the virtue of the good man, and whoever listens immoral music will be damaged by it if he likes it. On the other hand whoever listens moral music has benefits [24].

As it is mentioned above, Plato clarifies, that whoever listens and likes immoral music, will be inevitably harmed. This is a neuromusicological and neuropsychological approach to music. Neurologically, listening to music is a process which is also related with the temporal lobe. The temporal lobe is the part of the Brain which is related to the auditory perception [25] and includes heteromodal association areas. These areas in collaboration with other respective in the frontal and parietal lobe "integrate sensory data, motor feedback, and other information with instinctual and acquired memories. This integration facilitates learning and creates thought, expression, and behavior" [26]. When someone likes a melody, then he accepts it and inscribes it deeply into his memory and thereby into his inner world. Thus, the quality of the acoustic stimuli and the degree of acceptance have an impact on the way he thinks, he expresses, and behaves.

2.2. Holy Fathers

The Holy Fathers of the Church agree on several points with the ancient Greeks concerning the beneficial effects of music. They endorse basic opinions of the Greek philosophers, "they adopt, form

and embody in the Christian spirit some aesthetical and technical values of the Music of Hellenism" [27]. As it has been mentioned, they focus more on the psychophysical and neuropsychological impact of music on human being. Clement of Alexandria [28] adopts the pythagorean concept – principle of the harmony of the universe and he extends it on individual level. Thus, the universe (*macrocosmos*), but also human being (*microcosmos*) is made by God with the principle of harmony [29]. Similar and complementary opinions are expressed by Saint Athanasius [30] the Great and Saint Basil the Great [31]. These positions of the Holy Fathers show their belief that music is a beneficial tool for humanity. Saint John Chrysostom [32] notices that music also mitigates the toil and rests the soul [33] and thereby he highlights the helping role of music against psychophysiological diseases.

Holy Fathers agree to each other as far as the kind of music is concerned. They urge to, if possible, exclusive hearing of spiritual chants [34]. Church music, as a gift of the Holy Spirit [35], as a spiritual endeavour and an uninterrupted prayer can form unmistakably the human and infuse the soul with divine meanings, which remain permanently in the minds of people and can be a guide to the various circumstances of life [36]. During Byzantine era these beliefs were applied on the Hospital of Pantokrator [37] of Constantinople, were music was embodied in the medical treatments [38].

3. NEUROMUSICOLOGY. THE BENEFICIAL VALUE OF MUSIC IN THE PRESENT

3.1. The scientific field of Neuromusicology (NM)

Neuromusicology (NM) "addresses the area of brain activation" during music processes [39]. NM also "deals with the nature and evolution of the neural and cognitive mechanisms involved in musical production and perception, as well as with ontogenetic development of musical capacity and musical behavior from the fetal stage through to old age" [40].

Neuromusicology appears from the 1980s [41] as a new scientific field. Since then it has a rapid development. Its findings are of great importance [42] and they are related to the intense scientific interest of many sciences, for instance Medicine, Biology, Anthropology, Musicology e.t.c. Moreover, NM is "an integral part of Clinical Neuropsychology" [43] and a "key science in our understanding of music creativity" [44] in all its aspects.

In this introductory study we will mention some basic elements about the research methods and some interesting findings of NM.

3.2. Methods [45]

In this section we will mention briefly and with auxiliary bibliography, the methods which are used in researches related to the NM. It is very interesting to see the ways in which technological advances can provide us the ability to export useful conclusions for understanding the music creativity but a detailed investigation of these methods would extend far beyond this paper's goals.

A key tool in the development of NM are the modern neuroimaging techniques [46]. More specifically:

--Structural Magnetic Resonance Imaging (sMRI): shows the structure or anatomy of the brain.

--Fuctional Magnetic Resonance Imaging (fMRI): shows the areas which are active while performing a specific task and the differentiations caused by a brain disorder.

--DT-MRI: Diffusion Tensor Imaging. This method detects the structural integrity of white matter and changes in histological properties, which the previous two methods can not reveal.

It has to be mentioned that the results of the neuroimaging techniques - methods have to be combined with the results of the clinical supervision and have to be individually approached.

Additionally can be also used:

--Positron Emission Topography (PET),

--MagnetoEncephaloGraphy (MEG),

--Arterial Spin Labelling (ASL),

--ElectroEncephaloGraphy (EEG),

--Transcranial Magnetic Stimulation (TMS),
--Magnetic resonance spectroscopy (MRS),
--Event-Related Potentials (ERP) [47].

With the aforementioned methods [48] it is possible to detect more well-coordinated and highly correlated activating areas of the brain, when dealing with one or more aspects of musical creativity. The neural substrates of music are partly identified with such methods and will be identified even more minutely in the future [49]. Finally, through appropriate questionnaires we can explore the neuropsychological impact of musical activities and the perceptional background of the people as far as specific musicological characteristics are concerned, such as the rhythm, the musical mode, the embellishments, the musical texture (for instance syllabic *versus* melismatic melodies) and others [50].

3.3. Findings of Neuromusicological researches [51]

Many scientific researches of the last decades, already proved the beneficial effect of music on humans in psychophysiological level and verified, many centuries later, the beliefs of the Holy Fathers and ancient Greeks. Thus, the *Mousiki Iatreia* (Musical Cure) on which Pythagoras strongly believed [52] on the 6th cent. B.C., could be described nowadays in a few words like, "Music is an integral part of Psychiatry" [53] and "Music plays an important part in psychotherapy, therapeutic pedagogy and medical care" [54] and "Music exist in order to spread happiness and hope in human being" [55]. The exhortations of Saint John Chrysostom and Saint Basil the Great to the people to listen the right music in order to form properly the personality with divine meanings [56], are now based on the scientifically proved relation between music and temporal lobe, a part of the brain which is associated with the formation of emotion and behavior [57].

Many studies worldwide increasingly highlight the therapeutic role of music against many of diseases and disorders from the fetal stage to the old age. Indicatively, we will mention some conclusions of a number of interesting studies.

Music "can enhance quiet alert and sleep states, suck response, and oxygen saturation in premature infants and significantly reduce fear and anxiety perception in parents" [58]. Music has a positive impact on vital signs of infants while "music interventions have been shown to reduce number of days to discharge, have lessened pain response behaviours, increased weight gain, improved Brazelton scores, increased parent/infant intimacy, recovered oxygen saturation, increased formula intake, stabilized vital signs and increased parental reports of calmed infants" [59] and significant reduce of mothers' anxiety during neonatal care [60]. The combination of music making and listening can facilitate therapy and rehabilitation of neurological disorders [61]. Music training can induce and facilitate neuroplasticity to children with developmental disorders [62], while music making and training can also enhance neuroplasticity in lifetime and slow the cognitive decline in the Elderly [63].

Music stimuli "activate specific pathways in several brain areas which are related to the emotional behaviours" (hypothalamus, hippocampus, amygdala etc) and neurochemical studies have suggested that several biochemical mediators [64], such as "endorphins, endocannabinoids, dopamine and nitric oxide, may play a role in the musical experience" [65]. Many different studies have revealed the therapeutic effects of music against many neurological and psychological disorders like Alzheimer's disease [66], dementia [67], Parkinson's disease [68], multiple sclerosis [69], schizophrenia [70], depression [71] and Autistic Spectrum Disorders [72]. Music experience in such cases could improve behavioral symptoms of the patients, reduce the medication cost and improve stuff utilization [73]. It is also helpful against serious mental disorders "as a motivating factor, as a medium for emotional, expression, and as a social endeavor" [74]. Moreover, music could be used in order to partially replace the use of anxiolytic - sedative drugs during the preoperational preparation of the patients [75]. This has clearly positive results to the medication cost and the side effects of the drugs on patients. Music also has an important role in the rehabilitation of patients with Traumatic Brain Injury [76] or Acute Traumatic Brain Injury and Stroke [77].

There are indications that music has a positive effect in blood pressure, heart rate, respiratory rate, pain and anxiety in patients with coronary heart disease and myocardial infarction, reducing the risk of additional complications such as sudden death [78]. According to S. Siedliecki's study, music can

increase the impact of analgesics, reduce pain and disability and promote positive feelings to the sufferers [79].

4. NEUROMUSICOLOGY AND BYZANTINE MUSICOLOGY

The studies mentioned above (subsection 3.3.) embodied different kind of music such as music preferred by the participants, classical music (playback or live), lullabies sung by mothers, or remo ocean disc (simulate fluid sound in the womb) [80], or gato box (simulate heartbeat as it would have been heard by the neonate in the womb) [81], or white noise for infants.

This study aims to suggest the usefulness of Byzantine chant in future researches about the therapeutic role of music in psychophysiological diseases and not only. Byzantine Music has been shaped through the centuries with the goal to elevate the human spirit and tenderly balance the mental world of the listeners [82]. Thus, an interdisciplinary approach between Byzantine chant and NM could lead us to very interesting findings and multiple benefits.

4.1. Understanding the brain activity during chanting or listening to the Byzantine chant

4.1.1. Chanter [83]

Neuromusicological studies could help us to understand the brain functions which occur while singing or/and listening a Byzantine chant. A study about the brain activation for piano performing has been already presented by Edward D. Richard in his very interesting Dissertation [84]. According to this study the temporal lobe is related with the perception of pitch, the frontal lobe with the executive decisions, the parietal lobe with the motor skills and the occipital lobe with the note reading. To describe in full detail what exactly occurs in the active areas is not something simple either for a piano performer or a Byzantine chanter. However such researches promised to be very interesting.

The brain activation while singing a Byzantine chant is a very complicated process because the one who chants:

--Reads the hymnographic and the musical text or reads the hymnographic text and renders the melody according to the known Byzantine musical formulas the so called *theseis* [85].
--Recalls from his memory the hymnographic text and the melody which is already known or recalls from his memory the text and renders the melody according to the known Byzantine musical phrases the so called *theseis.*
--Performs bodily movements with his mouth and the whole voice system which extends on almost the whole body.
--Manages the volume, the pitch, the rhythm and all the hermeneutical elements of the singing.
--Perceives and organizes the hymnographic text and the musical phrases.
--Listens the choir in which he may sing.
--Receives the feedback, from all the aforementioned processes.
--Controls and differentiates everything which has to change according to the feedback.
--Prays [86].
--Takes part in a Service according to the *Typiki diataksi* (Typicalorder - Typikon) [87] of the Service.

4.1.2. Listener

The listener has an energetic role while listening a Byzantine chant because he might be in the state of prayer. Furthermore, he/she perceives the melody according to all the elements which describe his/her personality. More specifically, a listener:

--Listens the hymnographic text combined with the melody.
--Understands and analyzes the text and the melody according to his personality
--Maybe pray

Although the processes mentioned above show similar features for all people, they might be importantly differentiated for each person, as they are expressed in each brain individually. That happens because the activation of the brain is a result related to multiple factors. Such factors are the

age of the person, the possible musical education, the musical preferences, maybe the genre, the structure and anatomy of the brain, the mood and generally all the factors which constitute the whole personality. Thus, the very same tune can have a different impact either on different persons or on the very same person but in a different moment.

5. Epilogue and Prospects

Neuromusicology, as a rapidly developing scientific field, needs useful tools for further research. Byzantine music aims to the human benefit and can be one of these tools. Possibly it could be very helpful against human diseases but also it can be useful for enhancing the mental balance even of the healthy people. Finally, such future investigations on the neuropsychological impact of some specific musicological characteristic of the Byzantine chant could be very useful. These could be the: music mode, the musical texture, the hymnographic text and elements of performance such as: pitch, volume, choral or solo rendition. A systematization of our knowledge for these parameters could upgrade the results of the Neuromusicological researches.

References

[1] Plato, Republic, Book II, Laws 656a-b and 656d. See: Immanuel Bekker, Platonis et quae vel Platonis esse feruntur vel Platonica solent comitari scripta Graece omnia ad codices manuscriptos, vol. 7, London: Priestley, 1826, pp. 513-514.
English translation:
"Athenian: Now, does a man's enjoyment of bad bodily movements or bad tunes do him any harm? And does it do him any good to take pleasure in the opposite kind?
Clinias: Probably.
Athenian: 'Probably'? Is that all? Surely there *must* be a precise analogy here with the man who comes into contact with depraved characters and wicked people, and who does not react with disgust, but welcomes them with pleasure..."
See: J. M. Cooper, Plato Complete works, Edited, with Introduction and Notes, assist. ed.: D. S. Hutchinson, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1997. For the moral and spiritual *versus* the vicious melodies in the past see also: Im. Bekker, Platonis, vol. 7, 656a-b, 656d and 657a-b, pp. 513-517.

[2] Basil the Great, Speech "Προς τους νέους, όπως αν εξ Ελληνικών ωφελοίντο λόγων," Patrologiae cursus completus, Series graeca, J. P. Migne, Michigan: University of Michigan, vol. 31, 1897, pp. 581-584 [563-590]. Published in: http://books.google.gr/books?id=ZhfZAAAAMAAJ, 30/01/2014.
See: a) Study Group of Palaeography of Byzantine Music (Study Group P.B.M.) from the Aristotle University of Thessaloniki, "Sf. Ierarh Vasile cel Mare şi muzica bizantină," Workshop in Masterclass de cânt bizantin, ediţia a VI-a. Iasi: University of Arts, 8/07/2013. Collaboration with "Floralia" from the Department of Musical Synthesis, Musicology, Music Education and Theatre of the aforementioned University. b) Study Group P.B.M., "Basil the Great and the Music," Music-educational presentation in collaboration with the Byzantine Choir of the Musical Department of A.U.Th. (M. Alexandru) and the Musical school of the Holy Metropolis of Neapolis and Stavroupolis "Josef the Hymnographer - Ιωσήφ ο Υμνογράφος" (D. Papatzalakis), in the event «Basil the Great: Music, Culture, History». Organization: Department of Music of A.U.Th in collaboration with Holy Metropolis of Neapolis and Stavroupolis. Theatre of Sykies, 25/01/2014.
English translation:
...to close one's ears to songs which corrupt the mind. For passions which are the offspring of servility and baseness are produced by this kind of music. On the other hand, we must employ that class of music which is better in itself and which leads to better things, which David, the sacred psalmist, is said to have used to assuage the madness of the king. (...) Even so great a difference does it make whether one lends his ear to healthy or to vicious music. http://www.tertullian.org/fathers/basil_litterature01.htm [20.03.2014].

[3] E. R. Gasenzer, E. A. Neugebauer, "Die Beziehung von Musik und Medizin in Geschichte und Gegenwart [The relations between music and medicine in history and present]," Deutsche Medizinische Wochenshrift, vol. 136(51-52) , 2011, pp. 2644-2651.

[4] Archimandrite. N. Paris, "Το Εκκλησιαστικό άσμα. Πατερικές θέσεις", Dissertation, Department of Pastoral and Social Theology, Aristotle University of Thessaloniki, Thessaloniki, 1999, p. 16.

[5] St. J. Baloyannis, "Αι Νευροεπιστήμαι εις το Βυζάντιον", Encephalos, vol. 49, 2012, pp. 38 and 40 (34-46).

[6] Byzantine music is the music of the Byzantine Empire. Its continued to the Orthodox churches keeping, among others, the same modal system and the same notation with some evolutionary changes during the centuries. It flourished during the Byzantine era and its alive until to nowadays. For further introductory information see the term *Byzantine Music* on Grove Dictionary online, http://www.oxfordmusiconline.com/ public/book/omo_gmo, 17/03/2014.

[7] "Neuropsychology and Neurology of the cortical areas of the brain is the study of the brain's structures and functions in association to human thinking and behavior". This is a condensed approach of the term from Professor Stavros J. Baloyannis during a Seminar in Neurosciences at the Institute for Research on Alzheimer's disease (8th of May 2014).

[8] One of the oldest references to the beneficial effect of music is related with the King David who played music in order to sedate the psychological confusion of King Saul. ...*καὶ ἐγενήθη ἐν τῷ εἶναι πνεῦμα πονηρὸν ἐπὶ Σαοὺλ καὶ ἐλάμβανε Δαυὶδ τὴν κινύραν καὶ ἔψαλλεν ἐν χειρὶ αὐτοῦ. καὶ ἀνέψυχε Σαούλ, καὶ ἀγαθὸν αὐτῷ. καὶ ἀφίστατο ἀπ᾽ αὐτοῦ τὸ πνεῦμα τὸ πονηρόν*. [English translation: ...*And whenever the tormenting spirit from God troubled Saul, David would play the harp. Then Saul would feel better, and the tormenting spirit would go away.* http://www.biblestudytools.com/nlt/1-samuel/passage/ ?q=1-samuel+16:16-23 (21.03.2014)]. Old Testament, Samuel A, 16:16-23. See: Ath. Vourlis, Η Ιερά Ψαλμωδία ως μέσον αγωγής. Ηθικομουσικολογική μελέτη. Athens: Το Περιβόλι της Παναγιάς, 1995, p. 21. See also: a) K. von Wild, "Music and Mind. The Significance of Music for Human Health, Skills, and Social Competence," in Proc: 3rd International Congress Clinical Neuromusicology, Brescia, Italy, 2012. To be published. b) Archim. N. Paris, Εκκλησιαστικό άσμα, p. 20. c) Basil the Great, Speech "Προς τους νέους," Patrologiae cursus completes, p. 584. d) Study Group P.B.M., "Sf. Ierarh Vasile cel Mare şi muzica bizantină". e) Study Group P.B.M., "Basil the Great and the Music". f) Patrologiae cursus completus, Series graeca, J. P. Migne, Michigan: University of Michigan, vol. 31, 1897, p. 581.

[9] Great ancient Greek mathematician and philosopher. Leader of a large religious – political movement. He was born in the middle of the 6th century B.C. in Samos and died in 490 B.C. in Metapontio of South Italy. See: P. Kaimakis, "Φιλοσοφία και Μουσική. Η Μουσική στους Πυθαγορείους, τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη και τον Πλωτίνο," Metaixmio, 2005, pp. 22-23. See also: Νεότερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν, Β. Δ. Θεοφανείδης, vol. 13, ed. ΗΛΙΟΣ: Athens, p. 495.

[10] G. Ntziouni, Ch. Spyridis, "Μουσική Ιατρεία. Πυθαγόρειες προσεγγίσεις της ευεργετικής χρήσης της Μουσικής," In two day Symposium: Pythagorean consideration of Music: Mathematical and Philosophical extensions, Samos, 2009, p. 3.
Iamvlichos was a neoplatonic philosopher, student of Porphyrios and teacher, among others, of Sopatros. He was born in around 270 and died possibly before 320 A.D. Apart of philosophy he also treated mathematics and he inspired philosophical and relirious systems. "Pythagora's life" belongs to his work. See: Νεότερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν, Κ. Δ. Γεωργούλης, vol. 9, εκδ. ΗΛΙΟΣ: Athens, pp. 753-754.

[11] G. Ntziouni, Ch. Spyridis, "Μουσική Ιατρεία", pp. 3-6.

[12] Greek prototype text: *ως εξαιρετικά βοηθητικές, για να αποκαθίστανται τα ψυχικά πάθη, η απελπισία και οι οξείς πόνοι και άλλες πάλι (μελωδίες τις επινόησε) για (να καταπραΰνει) την οργή, τον θυμό και σε κάθε παρέκκλιση της ψυχής (που νοσεί) ibid*, pp. 7-9.

[13] Porphyrios was a neoplatonic philosopher and student of Logginos and Plotinos. He was the teacher, among others, of Iamvlichos. He was born in 232 A.D. and died in 304. He wrote about the life of Pythagoras. See. Νεότερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν, Σ. Ε. Λυκούδης, vol. 16, ed. ΗΛΙΟΣ: Athens, p. 313.

[14] Greek prototype text: *με τις αρμόζουσες μελωδίες και την ορθή χρήση της Μουσικής μετέστρεφε τις λύπες, τους φθόνους και τα δυνατά πάθη, τη μαλθακότητα και την νωθρότητα σε αρετές*. G. Ntziouni, Ch. Spyridis, "Μουσική Ιατρεία", pp. 2, 3 and 7.

[15] Z. Papadopoulou, "Μουσική και ψυχοσωματική αγωγή στην Αρχαία Ελλάδα," musical-kinetic events as a treatment mean, 2003, p. 76 (75-87).

[16] Damonas was an Athenian musician of great education and lived around the middle of the 5th century A.D. He was student of Agathoklis and Lamproklis (in Music) and of Prodikos (in Philosophy). He was a teacher, among others, of Perilkis, Sokratis, and the musician Dracon. See: Νεότερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν, Σ. Ε. Λυκούδης, vol. 5, ed. ΗΛΙΟΣ: Athens, p. 771.

[17] Z. Papadopoulou, "Μουσική και ψυχοσωματική αγωγή," p. 76.

[18] Damonas claimed that the development of music as a perfect mean of education for the people, presupposes the existence of highly developed culture on each level. He mentoned: *Ούδαμοῦ κινοῦνται μουσικῆς τρόποι, ἄνευ νόμων πολιτικῶν τῶν μεγίστων*. See: Νεότερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν, Σ. Ε. Λυκούδης, vol. 5, ed. ΗΛΙΟΣ: Athens, p. 771.

[19] Z. Papadopoulou, "Μουσική και ψυχοσωματική αγωγή," p. 76.

[20] Archim. N. Paris, Εκκλησιαστικό άσμα, p. 20. Cf.: D. Themelis, "Μουσικοποιητική δομή στο ελληνικό τραγούδι," Laographia vol. 28, 1972, p. 68. Original text: Plato, Public III, LCL, 401d. See: Immanuel Bekker, Platonis et quae vel Platonis esse feruntur vel Platonica solent comitari scripta Graece omnia ad codices manuscriptos, vol. 6, London: Priestley, 1826, pp. 421-422.

[21] E. Chatzinikolaki, "Μουσική Παιδεία," Master thesis, Department of Philosophy and Pedagogy, Faculty of Philosophy, Aristotle University of Thessaloniki, Thessaloniki, 2007, p. 17. Digital Archive of A.U.Th: http://invenio.lib.auth.gr/record/107721, [05.02.2014]. Cf.: Jaeger Warner, Παιδεία, vol. 2, transl. Γεωργίου Βερροίου, Paideia: Athens, 1971.

[22] Edward A. Lippman, "Musical Thought in Ancient Greece," p. 73. Πηγή: Internet archive – American Libraries. Published: https://archive.org/details/musicalthoughtin00lipp, [02.02.2014]. Cf. C. J. Despotopoulos, "Η κριτική του Πλάτωνος για την ποίηση," Χρονικά Αισθητικής, 1966, pp. 107-136. See also: E. Chatzinikolaki, "Μουσική Παιδεία," p. 16.

[23] E. Chatzinikolaki, "Μουσική Παιδεία," p. 17.

[24] *Ibid.*, "Μουσική Παιδεία," p. 17.
Plato Laws 656a, 656b και 656d. see: Im. Bekker, Platonis, vol. 7, pp. 513-514.
I would like to thank mrs Maria Salonikiou, teacher of Philology for her contribution to the translation of the original text of the Plato's Laws from the ancient Greeks to new Greeks.
Julia Annas also notices the Platonic beliefs for the impact of music on humans:
Julia Annas, "Plato's Laws and Cicero's de Legibus," in: Aristotle, Plato and Pythagoreanism in the first century BC: New Directions for Philosophy, Malcolm Schofield (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 208. See also: Ingo Gildenhard, "Of Cicero's Plato: fictions, Forms, foundations," in: Aristotle, Plato and Pythagoreanism in the first century BC: New Directions for Philosophy, Malcolm Schofield (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 246.

[25] St. J. Baloyannis, Νευρολογία, vol. 2, Thessaloniki: Πουρνάρας, 2002, p. 215.

[26] A useful Overview of Cerebral Function "www.merckmanuals.com" [22.03.2014]. Published in: http://www.merckmanuals.com/professional/neurologic_disorders/function_and_dysfunction_of_the_cerebral_lobes/overview_of_cerebral_function.html

[27] Archim. N. Paris, Εκκλησιαστικό άσμα, pp. 16-17. See also: See also: J. Plemmenos, Συζητώντας για την Ελληνική Μουσική. Ένα διαχρονικό ταξίδι, 4ος αι. π.Χ. - 19ος αι. μ.Χ., Athens: Εν πλω, 2004, p. 130.

[28] Klimis of Alexandria was born in around 150 A.D. possibly in Athens and died probably in 220 A.D. He embraced the teachings of Pythagoras and Plato but he also highlighted their mistaken beliefs according to the christian religion. See: Νεότερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν, Κ. Δ. Γεωργούλης, vol. 1, ed. ΗΛΙΟΣ: Αθήνα, p. 859.

[29] Archim. N. Paris, Εκκλησιαστικό άσμα, pp. 17-18.

[30] For Saint Athanasius: An. Chapsoulas, "Η κοσμική Μουσική στο Βυζάντιο του 4ου αιώνα μέσα από τους Πατέρες της Εκκλησίας", Musicologia, vol. 19, 2007, pp. 220-224 (217-238). See also: J. Plemmenos, Συζητώντας για την Ελληνική Μουσική, pp. 142-143.

[31] Study Group P.B.M., "Sf. Ierarh Vasile cel Mare şi muzica bizantină". See also: a) Study Group P.B.M., "Basil the Great and the Music". b) See also: Archim. N. Paris, Εκκλησιαστικό άσμα, pp. 19-20. c) For Saint Basil the Great: An. Chapsoulas, "Η κοσμική Μουσική στο Βυζάντιο", pp. 227-231. d) J. Plemmenos, Συζητώντας για την Ελληνική Μουσική, pp. 141-142.

[32] For Saint John Chrysostom: An. Chapsoulas, "Η κοσμική Μουσική στο Βυζάντιο", pp. 224-227. See also: J. Plemmenos, Συζητώντας για την Ελληνική Μουσική, pp. 143-148.

[33] Archim. N. Paris, Εκκλησιαστικό άσμα, pp. 20-21.

[34] *Ibid.*, pp. 22-26. See also: E. Wellesz, A History of Byzantine Music and Hymnography, edition 2nd, Oxford: Clarendon Press, 1961, pp. 94-95.

[35] Basil the Great, Ομιλία εις τον Α' Ψαλμόν, 1, PG 29, 212. Cf. K. Ch. Karagounis, Ζητήματα Θεολογίας της Ψαλτικής Τέχνης, Volos: K. Ch. Karagounis, 2005, pp. 16-17.

[36] Archim. N. Paris, pp. 22-26 and 33-41.

[37] *Xenon of Pantokrator*, a teaching Hospital founded by the Emperor John B΄ Comnenos in 1136. See: St. Baloyannis, "Αι νευροεπιστήμαι εις το Βυζάντιον," p. 34. Cf. also: Harig Gerhard, Jutta Kollesch, "Arzt, Kranker, und Kranken pflege in der griechisch-römischen Antike und im byzantinischen Mittelalter," Helikon, vol. 13-14, 1973-74, pp. 256-292.

[38] Music Therapy applied in the part of neurological diseases.: Μπαλογιάννης, "Αι νευροεπιστήμαι," pp. 38 and 40.

[39] J. Pellitteri, "Emotional Processes in Music Therapy," Barcelona Publishers, 2009, p. 204.
The aspects of music are multiple such as: listening to music, singing, studying and playing a musical instrument, compose and thinking music and many others.

[40] S. Brown, B. Merker, N. L. Wallin, "An introduction to evolutionary Musicology," MIT Press, Cambridge, 2000, p. 5 (3–24). See also: a) S. Brown, B. Merker, N L. Wallin, *The Origins of Music*, ed. Nils L. Wallin, MIT Press: Massachusetts, 2001. b) J. Pellitteri, "Emotional Processes," σσ. 204-206.

[41] In international bibliography we can find also the terms Clinical Neuromusicology and Neurological Music therapy which have to do with the Clinical application of NM.
The book "Music and Brain. Studies in the Neurology of Music" was a milestone in highlighting the importance of the interdisciplinary approach between neurology and music.
Mc. Critchley, R. A. Henson, *Music and Brain. Studies in the Neurology of Music*, Heinemann Educational Books: London, 1977.
I would like to thank Emeritus Professor Stavros J. Baloyannis for the bibliography and for his invaluable guidance and help in approaching the Neuromusicology. See also: a) S. R. Pritzker, "Encyclopedia of Creativity," Academic Press, vol. 1, 1999, p. 294. b) D. A. Hodges, *Neuromusical research: A review of the literature*, ed. D. A. Hodges – Handbook of Music Psychology, ed. 2nd, pp. 197-284, IMR Press: San Antonio, 1996.
Of special importance was the Symposium: Foundations of Neuromusicology, on 13th June 1997, Department of Music Studies, University of Ghent in Belgium.
According to the studies of Brown, B. Merker, and N L. Wallin, Neuromusicology is one of the three branches of Biomusicology. The term Biomusicology was suggested by Niles Wallin on 1991 and consists of (except NM) Evolutionary Musicology and Comparative Musicology. See: S. Brown, B. Merker, N L. Wallin, *The Origins of Music*, p. 5.
The term Biomusicology seems to be for a first time referred on: N. L. Wallin, Biomusicology: Neurophysiological, Neuropsychological and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of Music, Stuyvesant: New York, 1991. Cf.: R. Bret, "Using the Elements of Rhythm, Flow, and Tone to Create a More Effective and Persuasive Acoustic Experience," Journal of Legal Writing Institute, vol. 16, 2010, p. 72 (65-116). Internet source: "SSRN", http://ssrn.com/abstract=1805723, [01.03.2014].
It has to be clarified that this determination of Biomusicology and its branches is not compatible, if not totally opposed, with a classical determination of the main Musicological branches in: a) Systematic Musicology, b) Historical Musicology and c) Ethnomusicology. See indicatively the term *Musicology* on Grove Dictionary online, http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo, 16/02/2008.

[42] See below next section: Findings of Neuromusicological researches.

[43] M. Botez, T. Botez, M. Aubé, "Neuromusicology, an integral part of clinical neuropsychology," L'unión médicale du Canada, 112(4), , 1983, pp. 366-372.

[44] S. R. Pritzker, "Encyclopedia of Creativity," p. 294.

[45] The brief presentation of the methods which follows below is based on two main sources where the reader can find further information: a) R. D. Edwards, "The Neurosciences and Music Education: An Online Database of Brain Imaging Neuromusical Research," Dissertation in Faculty of The Graduate School, University of North Carolina, Greensboro, 2008, pp. 53-59. b) The methods which are used in the Neuroimaging Laboratory of Gottfried Schlaug, Professor of Neurology of the University of Harvard. These methods, except of the already published works, are shortly described also on: "www.musicianbrain.com," http://www.musicianbrain.com/#methods, 12/03/2014.

[46] Indicatively, a research which embodies neuroimaging methods: G. Sclaug, A. Norton, K. Overy, E. Winner, "Effects of Music Training on the Child’s Brain and Cognitive Development," Annals New York Academy of Sciences, vol. 1060, 2005, pp. 227-228 (219-230).
A voxel-based morphometric analysis (on brain) of non-musicians comparing with amateur and professional musicians: *ibid.*, p. 220. Comparison between musicians, keyboard *versus* string player, for gross-anatomical differences in the precentral gyrus: *ibid.*, p. 221. Significant group activations on brain during rhythmic and melodic discrimination tasks in five- to seven-year-old children, naive for instrumental music training: *ibid.*, p. 223. Voxel-based morphometry study comparing nine- to eleven-year-old instrumentalists with matched nonmusician controls: *ibid.*, p. 225. Statistical parametric images superimposed on surface renderings of standardized anatomical brains depict significant group activations during rhythmic and melodic discrimination tasks in nine- to eleven-year-old children with and without instrumental music training: *ibid.*, p. 227. Statistical parametric images superimposed on standardized anatomical brains show significant activations during a melodic discrimination task in a group of professional musicians and a matched group of nonmusicians: *ibid.*, p. 228.

[47] A. B. Karapetsas, N. Ch. Zigouris, "Η χρήση των γνωστικών προκλητών δυναμικών," Encephalos, vol. 48(3), 2011, p. 118 (118-127).

[48] There are also other methods which are mainly based to the aforementioned, such as: tDCS: Transcranial Direct Current Stimulation and others. There are also psychophysical methods.

[49] Last years are annually published more than 500 neuroimaging brain studies in international worldwide. See: R. D. Edwards, "The Neurosciences and Music Education," p. 59.
A small percentage of them are related with music but the findings are already important and they widen the prospects for future studies.
[50] A study with questionnaires is already in progress by the writer in the framework of his thesis. The neuropsychological impact of the musical mode and the musical texture is investigated.
[51] These are interdisciplinary researches. They are in the scientific field of NM and Music Therapy and others.
[52] See section 2.1.
[53] M. S. Solanki, M. Zafar, R. Rastogi, "Music as a therapy: role in psychiatry," Asian Journal of Psychiatry, vol. 6(3), 2013, pp. 193-199. See also: A. De Soousa, "The role of Music Therapy in Psychiatry," Alternative Therapies In Health And Medicine, τ. 11(6), 2005, pp. 52-53.
[54] E. R. Gasenzer, E. A. Neugebauer, "Die Beziehung von Musik und Medizin", pp. 2644-2651. Summary in Pubmed: http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/22169917#
[55] An opinion expressed by Stavros Baloyannis, Emeritus Professor of Neurology of the Aristotle University of Thessaloniki (A.U.Th), during his speech “Music and Brain”, in the Department of Music Studies of A.U.Th on 20.05.2014.
[56] Archim. N. Paris, Εκκλησιαστικό άσμα, pp. 20, 32 and 40.
[57] See end of section 2.1.
[58] For premature infants: a) J. Loewy, K. Stewart, A. M. Dassler, A. Telsey, P. Homel, "The effects of Music therapy on vital signs, feeding, and sleep in premature infants," Pediatrics, vol. 131(5), 2013, pp. 902, 905, 907-910. b) D. Discenza, "Prematures and feeding therapy: new lullaby-powered research," Neonatal Network, vol. 32(6), 2013, pp. 429-430. c) J. Standley, "Music therapy research in the NICU: an updated meta-analysis," Neonatal Network, vol. 31(5), 2012, pp. 311-316.
[59] Ann Marie Chiasson, Ann Linda Baldwin, Carrol Mclaughlin, Paula Cook, Gulshan Sethi, "The Effect of Live Spontaneous Harp Music on Patients in the Intensive Care Unit," Hindawi Publishing Corporation, vol. 2013, article ID: 428731, (6 pages), 2013.
[60] For neonates: a) A. Schlez, I. Litmanovitz, S. Bauer, T. Dolfin, R. Regev, S. Arnon, "Combining kangaroo care and live harp music therapy in the neonatal intensive care unit setting," Israel Medical Association Journal, vol. 13(6), 2011, pp. 354-358. b) J. Caine, "The effects of music on the selected stress behaviors, weight, caloric and formula intake, and length of hospital stay of premature and low birth weight neonates in a newborn intensive care unit," Journal of Music Therapy, vol. 28(4), 1991, pp. 180-192.
[61] E. Altenmuller, G. Schlaug, "Neurologic music therapy: The beneficial effects of music making on neurorehabilitation," Acoustic Science & Technology, vol. 34(1), 2013, pp. 5, 6, 8, 10 and 11 (5-12).
[62] K. L. Hyde, J. Lerch, A. Norton, M. Forgeard, E. Winner, A. C. Evans, G. Schlaug, "Musical Training Shapes Structural Brain Development," Journal of Neuroscience, vol. 29(10), 2009, pp. 3024 (3019 –3025).
[63] C. Y. Wan, G. Schlaug, "Music Making as a Tool for Promoting Brain Plasticity across the Life Span," Neuroscientist, vol. 16(5), 2010, pp. 566–577.
[64] About biochemical mediators: St. J. Baloyannis, *Νευρολογία*, vol. 1, Thessaloniki: Πουρνάρας, 2010, pp. 136-208.
[65] M. Boso, P. Politi, F. Barale, E. Enzo, "Neurophysiology and neurobiology of the musical experience," Functional Neurology, vol. 21(4), 2006, pp. 187, 189 and 190 (187-191).
[66] N. R. Simmons-Sterna, A. E. Budsona, B. A. Ally, "Music as a memory enhancer in patients with Alzheimer's disease," Neurophysiologia, vol. 48(10), 2010, pp. 3154-3167. Online: "PubMed". Available: http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2914108/pdf/nihms204792.pdf [01.05.2014] See also: N. R. Simmons-Stern, R. G. Deason, B. J. Brandler, B. S. Frustace, M. K. O’Connor, B. A. Ally and A. E. Budson, "Music-Based Memory Enhancement in Alzheimer’s Disease: Promise and Limitations," Neurophysiologia, vol. 50(14), pp. 3295-3303, 2012. Online: “PubMed”. Available: http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3567773/pdf/nihms420005.pdf [12.12.2013].
[67] M. Boso, P. Politi, F. Barale, E. Enzo, “Neurophysiology and neurobiology of the musical experience,” Functional Neurology, vol. 21(4), 2006, pp. 189 (187-191).
[68] C. Pacchetti, R. Aglieri, F. Mancini, E. Martignoni, G. Nappi, “Active Music therapy and Parkinson's disease: methods,” Functional Neurology, vol. 13(1), 1998, pp. 57-67. See also: C. Pacchetti, F. Mancini, R. Aglieri, C. Fundarò, E. Martignoni, G. Nappi, "Active Music therapy in Parkinson's disease: an integrative method for motor and emotional rehabilitation," Psychosomatic Medicine, vol. 62, 2000, pp. 386-393.
[69] Thaut Michael, Peterson David, McIntosh Gerald C., Hoemberg Volker, "Music mnemonics aid verbal memory and induce learning – related brain plasticity in multiple sclerosis," Frontiers in Human Neuroscience, vol. 8, article 395, 2014. See also: Kimberly Sena Moore, David A. Peterson, Geoffrey

O'Shea, Gerald C. McIntosh, Michael H. Thaut, "The Effectiveness of Music as a Mnemonic Device on Recognition Memory for People with Multiple Sclerosis," Journal of Music Therapy, vol. 45(3), 2008, pp. 325 (307-329).

[70] C. Gold, T. Dahle, T. Heldal & T. Wigram, "Music therapy for people with schizophrenia or other psychoses: a systematic review and meta-analysis," British Journal of Music Therapy, vol. 20(2), 2006, p. 100-108. See also: M. Silverman, "The influence of music on the symptoms of psychosis: A meta-analysis," Journal of Music Therapy, vol. 40, 2003, pp. 27-40.

[71] S. B. Hanser, L. W. Thompson, "Effect of Music therapy strategy on depressed older adults," Journal of gerontology, vol. 49, 1994, pp. 265-269.

[72] H. A. Lim, E. Draper, "The effects of Music therapy incorporated with applied behavior analysis verbal behavior approach for children with autism spectrum disorders," Journal of Music Therapy, vol. 48(4), 2011, pp. 532-550.

[73] M. S. Solanki, M. Zafar, R. Rastogi, "Music as a therapy: role in psychiatry," Asian Journal of Psychiatry, vol. 6(3), 2013, pp. 193-199.

[74] C. Gold, H. P. Solli, V. Krüger, S.A. Lie, "Dose–response relationship in Music therapy for people with serious mental disorders: systematic review and metanalysis." Clinical Psychology Review vol. 29(3), 2009, pp. 206 (193–207).

[75] J. Bradt, C. Dileo, M. Shim, *Music interventions for preoperative anxiety*, ed. Cochrane Database of Systematic Reviews, issue 6, 2013, pp. 2, 6, 13, 17, 21 and 23-25.

[76] Shantala Hegde, "Music-Based Cognitive Remediation Therapy for Patients with Traumatic Brain Injury," Frontiers in Neurology, vol. 5, article 34, 2014. "www.frontiersin.org", http://journal.frontiersin.org/Journal/10.3389/fneur.2014.00034/full [25.03.2014].

[77] S. Nayak, B. L. Wheeler, S. C. Shiflett, S. Agostinelli, "Effect of Music Therapy on Mood and Social Interaction Among Individuals With Acute Traumatic Brain Injury and Stroke," Rehabilitation Psychology, vol. 45(3), 2000, pp. 274-283.

[78] P. Updike, "Music therapy results for ICU patients," Dimensions of Critical Care Nursing, vol. 9(1), 1990, pp. 39-45. See also: J. Bradt, C. Dileo, "Music for stress and anxiety reduction in coronary heart disease patients," *Cochrane Database of Systematic Reviews*, issue 2, 2009.
Moreover, the musical rhythm is connected with the alteration *of physiological functioning such as heart rate, muscle tone, blood pressure, and respiration*. M. A. Steckler, "The effects of music on healing," Journal of Long Term Home Health Care, vol. 17(1), 1998, pp. 42–48. See also: S. Nayak, B. L. Wheeler, S. C. Shiflett, S. Agostinelli, "Effect of music therapy on mood and social interaction among individuals with acute traumatic brain injury and stroke," Rehabilitation Psychology, vol. 45(3), 2000, pp. 274–283. Cf. both references: M. S. Solanki, M. Zafar, R. Rastogi, "Music as a Therapy," pp. 195 and 199.

[79] S. L. Siedliecki, M. Good, "Effect of music on power, pain, depression and disability," Journal of Advanced Nursing, vol. 54(5), 2006, pp. 553-562.

[80] J. Loewy, K. Stewart, A. Dassler, A. Telsey, P. Homel, "The effects of Music therapy", pp. 904-906.

[81] *Ibid*., pp. 904-907.

[82] Ath. Vourlis, Η ιερά Ψαλμωδία, p. 20.

[83] A categorization of the multiple ways that someone can approach and feel the Byzantine music while singing, listening, studying or/and researching: Ath. Vourlis, Η ιερά Ψαλμωδία, pp. 13-14 and 18-28. See also: K. Karagounis, Ζητήματα Θεολογίας, pp. 31-52.

[84] E. D. Richard, "The Neurosciences and Music Education," p. 39.

[85] For the musical formulas - *Theseis*: M. Alexandru, “Zu den megala semadia der byzantinischen Notation”, IMS Cantus Planus, Papers Read at the 7th Meeting, Sopron, Hungary, 1995, ed. L. Dobszay, Budapest: Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, 1998, pp. 157-183. See also: M. Alexandru, "Studie über die “grossen Zeichen” der byzantinischen musikalischen Notation unter besonderer Berücksichtigung der Periode vom Ende des 12. bis Anfang des 19. Jahrhunderts", vol. II, Dissertation, Copenhagen: University of Copenhagen, 2000, pp. 10-27 and 29-76.

[86] In Christian religion the *Byzantine chant - Psalmody* and praying are directly connected. Nowadays however with the widespread use of multimedia someone can listen to or learn Byzantine Music due to ethnomusicological interest and independently of religious beliefs.

[87] For the *Typiki diataksi (Typikon)* of the Orthodox Christian Church, see: a) Georgios Violakis, Τυπικὸν της του Χριστου Μεγάλης Εκκλησίας, Athens: Σαλιβέρος. b) Konstantinos Protopsaltis, Τυπικὸν Ἐκκλησιαστικὸν κατὰ τὸ ὕφος τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας, Constantinople: Αδελφοί Ιγνατιάδη, 1838. c) Typikon from the Official Website of the Church of Greece: http://www.ecclesia.gr/tipikon/index.asp

Dimosthenis Spanoudakis *was born in Thessaloniki and started his musical studies with tzoura (traditional-folk music instrument) in 1989. He graduated from the Music High School of Thessaloniki (2001) while he also studied Byzantine music (certificate 2006 & diploma 2009 with Petros Papaemmanouil) and classical harmony-counterpoint (2007 with Vasileios Kitsos). He studied Musicology in Aristotle University of Thessaloniki (2008, School of Musical Studies, Faculty of Fine Arts). He continued his post-graduate studies in "Byzantine Musicology and Chanting Art" with Prof. Fr. Spyridon Antoniou (School of Theology, Department of Pastoral Theology, A.U.Th). Now he is continuing his PhD studies in Byzantine Music with Prof. Maria Alexandru (School of Music Studies, A.U.Th.). He is a member of the Study Group for Byzantine Musical Palaeography from the School of Musical Studies of the A.U.Th (scient. supervisor Maria Alexandru) since 2006. He had presentations in International Musicological Conferences in Athens, Thessaloniki, Belgrade and Iasi. Interests: Analysis and Palaeography of Byzantine Music. Neuromusicology and Cognitive Sciences of Music, Traditional singing and Chanting Art.*

Ὀρθογραφία Ἴσου, Ὀλίγου, Ἀποστρόφου, καὶ Ὀξείας ἀντὶ Ὀλίγου

μερικὴ θεώρηση τῆς ὀρθογραφίας τῆς σημειογραφίας, καὶ ἰδιαίτερα τῶν σημαδίων Ὀλίγον καὶ Ὀξεῖα

Γρηγόριος Θ. Στάθης

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
gregorios.stathis@gmail.com

Περίληψη. Ἡ προσεκτικὴ θεώρηση τῶν κανόνων ὀρθογραφίας στὶς παντοῖες θεωρητικὲς συγγραφές, βυζαντινὲς καὶ μεταβυζαντινές, ἐκδεδομένες καὶ ἀνέκδοτες,, ποὺ ἀφοροῦν στὰ τρία βασικὰ σημάδια τῆς σημειογραφίας, δηλαδὴ τοῦ Ἴσου, τοῦ Ὀλίγου καὶ τῆς Ἀποστρόφου, καὶ παρεμφερῶς καὶ τῆς Ὀξείας καὶ τῆς Πεταστῆς, ὑπαγορεύει τὴν ὀρθὴ χρήση τῆς Ὀξείας, ἄρα καὶ τὴν ἐπαναφορά της στὴν σύγχρονη ἀναλυτικὴ σημειογραφία μας. Πρόκειται γιὰ τὴν ὀρθογραφία τῆς σημειογραφίας σὲ ὅσες περιπτώσεις ὑπαγορεύουν οἱ κανόνες τὴν χρήση τῆς Ὀξείας ἀντὶ τοῦ Ὀλίγου νὰ φέρει τὰ ἀνιόντα πνεύματα Κέντημα καὶ Ὑψηλή, καὶ τὰ κατὰ περίπτωση κατιόντα πνεύματα Ἐλαφρὸν καὶ Χαμηλή, καὶ σώματα Ἀπόστροφο καὶ Συνδέσμους (δύο Ἀποστρόφους), καὶ ἀπαραιτήτως τοῦ Ἴσου.

Abstract. The careful observation of the orthography rules in all kinds of theoretical texts, Byzantine and post-Byzantine, published and unpublished, regarding the three main signs of the Byzantine notation, i.e. Ison, Oligon and Apostrofos, and similarly Oxeia and Petasti, dictates the correct use of the Oxeia, and thus its reprise to our contemporary analytical notation. It is about the orthography of notation in the cases, where the rules dictate the use of Oxeia instead of Oligon, bearing the rising pneumata Kentima and Ipsili, and in other cases the descending pneumata Elafron and Khamili, and the somata Apostrofos and Syndesmoi (double Apostrofos), and the necessary use of Ison.

Copyright: © 2014 Γρηγόριος Στάθης. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Com-mons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέ-ρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.

Ὀρθογραφία Ἴσου, Ὀλίγου, Ἀποστρόφου, καὶ Ὀξείας ἀντὶ Ὀλίγου

μερικὴ θεώρηση τῆς ὀρθογραφίας τῆς σημειογραφίας, καὶ ἰδιαίτερα τῶν σημαδίων Ὀλίγον καὶ Ὀξεῖα

Γρηγόριος Θ. Στάθης
Ὁμότιμος Καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν

ΤΑ ΔΥΟ ΦΩΝΗΤΙΚΑ ΣΗΜΑΔΙΑ γιὰ ἀνάβαση μιᾶς φωνῆς, τὸ Ὀλίγον καὶ ἡ Ὀξεῖα, εἶναι ἴσως τὰ σημάδια ποὺ συχνότερα ἀπαντοῦν στὴν βυζαντινὴ καὶ νεώτερη σημειογραφία, μόνα τους ἢ σὲ σύνθεση μὲ ἄλλα σημάδια, ὅπως κανονίζει ἡ ὀρθογραφία. Καὶ ἴσως τὰ δευτερεῖα ἔχουν τὰ σημάδια Ἴσον καὶ Ἀπόστροφος. Τὰ δύο "ἴσως" στὶς δυὸ αὐτὲς παρατηρήσεις θέλουν νὰ ὑποδηλώσουν τὴν διαφορὰ στὴ σύγκριση, ἀφοῦ αὐτὴ δὲν γίνεται ἐδῶ σημάδι πρὸς σημάδι· δηλαδὴ τὸ Ὀλίγον πρὸς τὸν Ἀπόστροφο, κυρίως. Γνωρίζουμε ὅτι ἕνα μελοποίημα ὅσες φωνὲς ἔχει ἀπ' τὸ ἴσον τῆς ἔναρξης σὲ ἀνάβαση ἄλλες τόσες ἔχει καὶ στὴν κατάβαση μέχρι τὸ τέλος του, ἂν τελειώνει στὴ βάση τοῦ ἤχου· δηλαδή, ὑπάρχει ἰσασμὸς φωνῶν. Οἱ φωνὲς ὅμως λογαριάζονται ἀπὸ ὅλα τὰ σημάδια ἀναβάσεως καὶ καταβάσεως ἀντίστοιχα, κι ὄχι μόνο ἀπ' τὸ Ὀλίγον καὶ τὸν Ἀπόστροφο. Γι αὐτὸ κι εἶναι ἀτελέσφορη ἡ σύγκριση. Καὶ γιὰ ποιόν λόγο τάχα γίνεται ἡ σύγκριση; Γιὰ νὰ φανῆ ὅτι τὸ Ὀλίγον καὶ ἡ Ὀξεῖα εἶναι τὰ βασικὰ σημάδια στὶς συνθέσεις τῶν σημαδίων, καὶ ἀκολουθεῖ ἡ Πεταστή, καὶ ἄρα οἱ συχνότερες σημειογραφικὲς μονάδες τῶν συλλαβῶν τοῦ κειμένου. Καὶ ἔχει σημασία μεγάλη, μέγιστη, ἡ σημειογραφικὴ ὀρθογραφία τους.

Τὰ σημάδια Ὀλίγον καὶ Ὀξεῖα, ὡς σημάδια ἀνιουσῶν φωνῶν, ὑπόκεινται στοὺς νόμους τῆς ὑποταγῆς, τοὺς ὁποίους κανοναρχεῖ ἡ Προθεωρία τῆς Παπαδικῆς τέχνης· *"αἱ ἀνιοῦσαι πᾶσαι φωναὶ ὑποτάσσονται ὑπό τῶν κατιουσῶν"*, πρῶτος κανόνας ὑποταγῆς, καὶ *"κυριεύονται καὶ ὑπὸ τοῦ Ἴσου"*, δεύτερος κανόνας ὑποταγῆς. Ἄρα, καὶ ὡς ὑποταγμένα σημάδια, στὶς ἀντίστοιχες πολλὲς περιπτώσεις, χρησιμοποιοῦνται συχνὰ στὴ μελοποίηση. Ἀντίθετα, τὸ Ἴσον καὶ ὁ Ἀπόστροφος δὲν ὑποτάσσονται ἀπὸ κανένα σημάδι, ἀλλὰ αὐτὰ ὑποτάσσουν καὶ ἀφωνοῦν τὰ ἀνιόντα πάντα σημάδια. Καὶ πάλι, μὲ ἀναφορὰ στὴν σύγκριση στὴν ἀρχή, σὲ ὅσες περιπτώσεις ὑπάρχουν τὰ σημάδια Ὀλίγον καὶ Ὀξεῖα ὡς ὑποταγμένα, στὶς ἴδιες αὐτὲς περιπτώσεις θὰ ὑπάρχουν καὶ τὰ σημάδια Ἴσον καὶ Ἀπόστροφος, ἀλλ' ὄχι ἀποκλειστικά· θὰ ὑπάρχουν καὶ ἄλλα σημάδια καταβάσεως, τὰ Ἐλαφρὸν καὶ Χαμηλὴ καὶ Ὑπορροή, καὶ οἱ Σύνδεσμοι (δύο Ἀπόστροφοι). Ἡ σύγκριση τῆς ὑπεροχῆς καὶ ἀπ' αὐτὲς τὶς περιπτώσεις κλίνει ὑπὲρ τῶν σημαδίων Ὀλίγου καὶ Ὀξείας.

Ὁ νόμος τῆς ὑποταγῆς τῶν σημαδίων διακρίνει τὰ σημάδια σὲ ἀνιόντα καὶ κατιόντα, ἀλλὰ καὶ κυρίως σὲ σώματα καὶ πνεύματα. Τὰ πνεύματα, ὡς τιμιώτερα, κυριεύουν καὶ καλύπτουν, ἄρα ἀφωνοῦν, τὰ σώματα τῆς τάξεώς τους, ὅταν μπαίνουν μπροστά τους· δηλαδὴ τὰ ἀνιόντα πνεύματα τὰ ἀνιόντα σώματα, καὶ τὰ κατιόντα πνεύματα τὰ κατιόντα σώματα. *"Ὑποτάσσονται δὲ καὶ τὰ σώματα ὑπὸ τῶν πνευμάτων"*, τρίτος κανόνας ὑποταγῆς. Ποιά σημάδια εἶναι πνεύματα; Ἀπ' τὰ ἀνιόντα τὸ Κέντημα καὶ ἡ Ὑψηλὴ [ἢ Ψιλόν]· ἀπ' τὰ κατιόντα τὸ Ἐλαφρὸν καὶ ἡ Χαμηλὴ [ἢ Χαμηλόν]. Ὡς πνεύματα ἔχουν ὑπερβατὴ διαστηματικὴ ἀξία· δηλαδὴ δείχνουν ἀνάβαση ἢ κατάβαση δύο φωνῶν –τὸ Κέντημα καὶ τὸ Ἐλαφρὸν– καὶ τεσσάρων φωνῶν –ἡ Ὑψηλὴ καὶ ἡ Χαμηλή– , ποὺ πρέπει νὰ προσέξουμε ὅτι τὰ δύο αὐτὰ ἐδῶ δείχνουν τὴν κίνηση τῆς φωνῆς ἀπ' τὴν βάση στὴν κορυφὴ ἑνὸς πενταχόρδου καὶ τἀνάπαλιν· ἐξ οὗ καὶ τὰ ὀνόματά τους, ἀπ' τὸν τοπικὸ προσδιορισμό, δηλαδὴ ψηλὰ καὶ χαμηλά. Καὶ διατηροῦν καὶ τὴν τιμὴ μεταξύ τους· ἡ Ὑψηλὴ καὶ ἡ Χαμηλή, μὲ τὸ νὰ δείχνουν ὑπερβατὸ διάστημα τεσσάρων φωνῶν, εἶναι ἀξιώτερα σημάδια ἀπ' τὸ Κέντημα καὶ τὸ Ἐλαφρόν, ποὺ δείχνουν ὑπερβατὸ διάστημα δύο φωνῶν, καὶ ὡς ἀξιώτερα καὶ τιμιώτερα τίθενται πάντοτε μπροστά, δηλαδὴ δεξιά, καὶ πάντοτε ἐπάνω ἀπ' τὸ Κέ-

ντημα καὶ τὸ Ἐλαφρὸν ἀντίστοιχα, κατὰ τὶς συνθέσεις γιὰ μεγαλύτερα ὑπερβατὰ διαστήματα. Καὶ δὲν εἶδα καὶ "οὐκ οἶδα" ποτὲ νὰ παραβαίνεται αὐτὸς ὁ κανόνας· κανόνας τιμῆς καὶ ἀξίας καὶ ὑπεροχῆς, ἄρα καὶ ὑποταγῆς. Αὐτὸς εἶναι ἕνας ἄλλος, ὁ τρίτος κανόνας τῆς ὑποταγῆς. Καὶ εἶναι ἀδιανόητο, δὲν τὸ χωράει ὁ νοῦς, νὰ ὑπάρχει περίπτωση ποὺ ἕνα ὁποιοδήποτε σημάδι-σῶμα νὰ τεθῆ ποτὲ ἐπάνω ἀπὸ ἕνα σημάδι-πνεῦμα. Πέρ' ἀπ' τὰ τέσσερα σημάδια-πνεύματα ὅλα τ' ἄλλα σημάδια εἶναι σώματα καὶ δείχνουν ἀνάβαση ἢ κατάβαση μόνο μιᾶς φωνῆς. Ὑπάρχουν ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ σημάδια καὶ δύο ποὺ δὲν εἶναι οὔτε σώματα οὔτε πνεύματα· εἶναι τὰ σημάδια Κεντήματα –ἂν καὶ συγκαταριθμοῦνται κάπου κάπου στὰ σώματα– καὶ Ὑπορροὴ [ἢ Ἀπορροή], ποὺ ὡς ρέον-ὑγρὸ στοιχεῖο ἔχει δύο κατιοῦσες συνεχόμενες φωνές, καὶ μάλιστα, τὶς πλεῖστες φορές, γρήγορες, μὲ Γοργό.

Τὰ σημάδια Ἴσον καὶ Ἀπόστροφος εἶναι σώματα· καὶ εἶναι μαζὶ μὲ τὸ Ὀλίγον , σῶμα κι αὐτό, τὰ τρία κύρια καὶ βασικὰ σημάδια τοῦ συστήματος τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς σημειογραφίας. Ἡ Προθεωρία τὸ λέει ἀρχὴ ἀρχή· *"καὶ διὰ μὲν πάσης τῆς ἰσότητος ψάλλεται τὸ Ἴσον, διὰ δὲ πάσης τῆς ἀναβάσεως τὸ Ὀλίγον, καὶ διὰ πάσης τῆς καταβάσεως ἡ [ὁ] Ἀπόστροφος"*. Καὶ τὸ διατυπώνει καὶ ἡ σχετικὴ ἐρωταπόκριση· *"Ἐρώτησις· πόσα σημάδια ψάλλονται εἰς τὴν Παπαδικήν; ~ Ἀπόκρισις· Τρία, Ἴσον, Ὀλίγον καὶ Ἀπόστροφος· οἷον ἰσότης, ἀνάβασις καὶ κατάβασις"* [χφφ. Πετρουπόλεως, σ. 95/στ. 17-21]. Ὁ Γαβριὴλ ἱερομόναχος γενικεύει τὰ πράγματα καὶ σχεδὸν ὑπαγορεύει κανόνα· *"Ἔγωγε δὲ σκοπήσας εὗρον ὡς καὶ δι' ἓξ μόνον σημαδίων δυνατὸν ἦν γενέσθαι ἅπασαν τὴν Ψαλτικήν, τριῶν μὲν ἐκ τῶν ἀνιόντων, τριῶν δ' αὖθις ἐκ τῶν κατιόντων, κειμένης καὶ τῆς τοῦ Ἴσου φωνῆς καὶ τῶν ἀφώνων σημαδίων. Καὶ ἀπὸ μὲν τῶν ἀνιόντων ἐστὶ τὸ Ὀλίγον, τὸ Κέντημα καὶ ἡ Ὑψηλή· ἀπὸ δὲ τῶν κατιόντων ὁ Ἀπόστροφος, τὸ Ἐλαφρὸν καὶ ἡ Χαμηλή"* [Γαβριήλ, σ. 42/στ. 66-71]. Ἀφαιροῦντες τὰ τέσσερα πνεύματα ἀπ' τὴν ἀπαρίθμηση αὐτὴν ἐδῶ τοῦ Γαβριήλ, δηλαδή, Κέντημα καὶ Ὑψηλή, Ἐλαφρὸν καὶ Χαμηλή, ἀπομένουν τρία σημάδια· τὸ Ἴσον , τὸ Ὀλίγον καὶ ὁ Ἀπόστροφος , σώματα καὶ τὰ τρία.

Τὰ τρία αὐτὰ βασικὰ σημάδια –τὸ Ἴσον , τὸ Ὀλίγον καὶ ὁ Ἀπόστροφος – , εἶναι ἰσότιμα μεταξύ τους, καὶ τίθενται καὶ τὰ τρία παντοῦ, σὲ ὅποια θέση τὸ ἕνα ἐκεῖ καὶ τὰ ἄλλα, σὲ ἀνάλογες ὀρθογραφικές περιπτώσεις. *"διότι ἔνθα τίθεται τὸ Ὀλίγον τίθεται καὶ ὁ Ἀπόστροφος, ἤγουν εἰς τὴν Διπλῆν, εἰς τὸ Κράτημα, εἰς τὴν Βαρεῖαν, καὶ εἰς πάντα τὰ σημάδια τῆς χειρονομίας, φωνήεντά τε καὶ ἄφωνα· ὁμοίως καὶ ὅπου τίθεται τὸ Ἴσον, ἐκεῖ καὶ ὁ Ἀπόστροφος"* [Ἀκρίβεια, σ. 106/στ. 755-758]. Ὡς ἰσότιμα, πάλι, δὲν ὑποτάσσει τὸ ἕνα τὸ ἄλλο· οὔτε τὸ Ἴσον τὸ Ὀλίγον ἢ τὴν Ἀπόστροφο, οὔτε τὸ Ὀλίγον τὸ Ἴσον ἢ τὴν Ἀπόστροφο, οὔτε ἡ Ἀπόστροφος τὸ Ἴσον ἢ τὸ Ὀλίγον. Καὶ τὸ πρᾶγμα εἶναι πολὺ σημαντικὸ καὶ ἄκρως ἐνδιαφέρον ἀπὸ ὀρθογραφικὴ ἄποψη, ἀφοῦ τὸ Ἴσον, ὡς κυρίαρχο σημάδι καὶ "βασιλεὺς τῶν σημαδίων", καὶ ἡ Ἀπόστροφος, ὡς κατιὸν σημάδι, ὑποτάσσουν "πάσας τὰς ἀνιούσας φωνάς", καὶ θὰ ἔπρεπε νὰ ὑποτάσσουν καὶ τὸ Ὀλίγον, ὡς σημάδι ἀνιούσας φωνῆς! Δὲν τὸ ὑποτάσσουν ὅμως· τὸ σέβονται, ἴσως ὡς ἕνα τῆς πρωταρχικῆς καὶ γενετικῆς καὶ συγγενικῆς σημαδικῆς τριάδος τους, ὅπως καὶ αὐτὸ δὲν τὰ ὑποτάσσει! Καὶ τί ἀκριβῶς σημαίνει ὑποταγή; ἡ ἐπιβολὴ καὶ ἐγκατάσταση ἑνὸς σημαδιοῦ πάνω σὲ ἕνα ἄλλο σημάδι, ποὺ τὸ κυριεύει καὶ τὸ ἀφωνεῖ. Σ' αὐτὲς τὶς περιπτώσεις φωνεῖται καὶ μετρᾶται μόνο ἡ φωνὴ τοῦ κυριεύοντος σημαδίου· καὶ μόνο, ὡς κατὰ συγκατάβαση, διατηρεῖται ἡ κάποια ποιότητα τοῦ ὑποταγμένου σημαδίου κατὰ τὴν ἐκφορὰ τῆς φωνῆς τοῦ ὑποτάξαντος σημαδίου, ὅπως κυρίως ἀκούεται στὴν περίπτωση τῆς ὑποταγμένης Πεταστῆς , καὶ λιγότερο τῆς Ὀξείας .

Εἶναι ἀνάγκη ἐδῶ ν' ἀκούσουμε τὴν διδαχὴ τῶν παλαιῶν διδασκάλων τῆς Ψαλτικῆς.

"... ἀφωνεῖ τὸ Ἴσον τὴν Ὀξεῖαν καὶ τὴν Πετασθήν· ***τὸ δὲ Ὀλίγον οὐκ ἀφωνεῖ, ἀλλ' οὐδὲ τίθεται ἐπάνω αὐτοῦ.*** *Ἔχει δὲ πάλιν τὸ Ὀλίγον ἄλλο χάρισμα πλέον τῆς Ὀξείας καὶ τῆς Πετασθῆς· ὅτι τίθεται καὶ εἰς ὅλα τὰ ἄφωνα, ἤγουν εἰς τὰς χειρονομίας· καὶ οὐχ εὑρίσκομεν Ὀξεῖαν ἢ Πετασθὴν εἰς Κράτημα, οὔτε εἰς Βαρεῖαν, οὔτε εἰς Πίασμα, οὔτε εἰς Ἀντικένωμα, οὔτε εἰς Ἀπόδερμα, εἰ μὴ τὰ τρία ταῦτα, τὸ Ἴσον, τὸ Ὀλίγον καὶ τὸν Ἀπόστροφον, ὅτι οὐκ ἔστιν ἦχος, οὔτε μέλος χωρὶς τῶν τριῶν τούτων, ἤγουν τοῦ ἰσασμοῦ, καὶ τῆς ἀναβάσεως καὶ τῆς καταβάσεως"* [Ἀκρίβεια, σ. 64 /στ. 177-184]

"... εἰ δὲ καὶ ὁ Ἀπόστροφος πολλάκις τίθεται εἰς ἀνιοῦσαν φωνὴν, ***ἀλλὰ οὐ δύναται εἶναι εἰς τὸ Ἴσον, οὐδὲ εἰς τὸ Ὀλίγον,*** *εἰ μὴ μόνον εἰς τὴν Ὀξεῖαν καὶ εἰς τὴν Πετασθήν"* [Ἀκρίβεια, σ. 82/στ. 433-435]

"... ὡς γὰρ ποιεῖ ὁ βασιλεὺς τῶν σημαδίων, ***ἤγουν τὸ Ἴσον, ἀφωνεῖ τὴν Ὀξεῖαν καὶ τὴν Πετασθήν· οὕτω καὶ ὁ Ἀπόστροφος, ἀφωνεῖ τὰς δύο [Ὀξεῖαν καὶ Πετασθήν]·*** *καὶ οὐκ ἠκούσαμέν ποτε, ὅτι Ὀξεῖα ἀφωνεῖ τὸν Ἀπόστροφον, ἀλλ' ὁ Ἀπόστροφος ἀφωνεῖ τὴν Ὀξεῖαν καὶ τὴν Πετασθήν"* [Ἀκρίβεια, σ. 106/στ. 745-748]

"... ὁ δὲ Ἀπόστροφος μίαν φωνὴν ἔχει· καὶ τίθεται ἐπάνω τῆς Ὀξείας καὶ τῆς Πετασθῆς, καὶ ἀφωνεῖ καὶ τὰς δύο. ***Ἔχει δὲ καὶ τοῦτο, ὅτι τὸ Ἴσον ἀφωνεῖ τὴν Ὀξεῖαν καὶ τὴν Πετασθήν· τὸν δὲ Ἀπόστροφον οὐ δύναται ἀφωνεῖν"*** [Ἀκρίβεια, σ. 108/στ. 769-772]

"... ὡς γὰρ κυριεύει τὸ Ἴσον κυριεύει καὶ ὁ Ἀπόστροφος· ***τὸ δὲ Ὀλίγον οὐδενὸς κυριεύει·*** *οὔτε γὰρ ἀφωνεῖ οὔτε ὑποτάσσει"* [Ἀκρίβεια, σ. 108/στ. 794-796]

"... ***[τὸ Ἴσον] ὅτι μὲν ὑποτάσσει Ὀξεῖαν καὶ Πεταστὴν οἶδα, ὅτι δὲ ὑποτάσσεται παρ' ἑτέρου σημαδίου τὸ Ἴσον οὐκ οἶδα·*** *τοῦτο συμμαρτυρήσει πᾶς ἐχέφρων, ὃς ἀκριβῶς τὴν ρυθμητικὴν ταύτην ἐπιστήμην [ἐπι]γινώσκει"* [ΨευδοΔαμασκηνός, σ. 54/στ. 339-341]

Οἱ διδαχὲς αὐτὲς μαρτυροῦν, πέρ' ἀπὸ ἄλλες λεπτομέρειες, ὅτι τὸ Ὀλίγον δὲν ὑποτάσσεται καὶ δὲν ἀφωνεῖται οὔτε ἀπ' τὸ Ἴσον , οὔτε ἀπ' τὴν Ἀπόστροφο · καὶ ὅτι ἀκόμα, οὔτε τὸ Ἴσον καὶ ὁ Ἀπόστροφος ὑποτάσσονται ἀπ' τὸ Ὀλίγον, ἀφοῦ δὲν ὑποτάσσονται, γενικά, ἀπὸ κανένα ἄλλο σημάδι, κι ἀφοῦ τὸ Ὀλίγον "οὐδενὸς κυριεύει". Στὶς σαφέστατες αὐτὲς μαρτυρίες ὑπεισέρχονται καὶ τὰ σημάδια Ὀξεῖα καὶ Πεταστή . Ὁ λόγος ἐδῶ δὲν θὰ διατρίψει γιὰ τὴν ὀρθογραφία τῆς Πεταστῆς· ἀλλὰ βέβαια θ' ἀσχοληθῆ μὲ τὴν Ὀξεῖα σὲ παραβολὴ μὲ τὸ Ὀλίγον. Γιὰ τὴν ζωντάνια τῆς διδαχῆς ἐδῶ εὔκολα στήνεται ἡ ἀκόλουθη ἐρωταπόκριση:

«Ὁ μαθητής· Διδάσκαλε, συγχώρεσε τὴν ἀμάθειά μου, ἀρχάριος γὰρ εἰμί· Ποιό ἄλλο σημάδι εἶναι αὐτὸ ποὺ μοιάζει μὲ τὸ Ὀλίγον καὶ ὑποτάσσεται καὶ ἀπ' τὸ Ἴσον καὶ ἀπ' τὴν Ἀπόστροφο; Καὶ ὁ Διδάσκαλος· Καλὰ κάνεις καὶ ρωτᾶς· ἔτσι μαθαίνεις, ἔτσι κι ὁ διδάσκαλος ταπεινώνεται καὶ ἀποκρίνεται καὶ γιὰ τὰ πιὸ ἁπλᾶ, πού, ὡστόσο, καμιὰ φορὰ εἶναι θεμέλιοι τῆς τέχνης. **Ἡ Ὀξεῖα** εἶναι τὸ παραπλήσιο σημάδι τοῦ Ὀλίγου , ποὺ ὅμως δεξιὰ νεύει ὀλίγον ἄνω· Ὀξεῖα γὰρ τῆς ἀλφαβήτας. Κι ὅταν βλέπεις στὶς ἀράδες τῆς μουσικῆς ποὺ ψάλλεις τὸ ἴδιο σχῆμα σημαδιοῦ, μόνο του ἢ καὶ μὲ ἄλλα σημάδια ἐπάνω του, ἀλλοῦ νὰ εἶναι ἴσιο καὶ ὁριζόντιο κι ἀλλοῦ νὰ εἶναι λίγο ὑψωμένο πρὸς τὰ πάνω στὰ δεξιά του, μὴ θεωρεῖς ὅτι εἶναι ἀνεπίγνωστο κάμωμα τοῦ γραφέως· ἐκεῖνος ξέρει καλὰ τί γράφει, καὶ πάσχιζε κι ἐσὺ κι ἐξέταζε νὰ μάθεις καὶ νὰ θεωρεῖς τὴν σημειογραφία μὲ γνώση. Εἶναι γραμμένη μὲ σοφία, καὶ δὲν εἶναι μαγεία».

Ὁ λόγος, λοιπόν, γιὰ τὴν Ὀξεῖα σὲ συνάρτηση μὲ τὸ Ὀλίγον .

Ἡ Ὀξεῖα, ὡς σημάδι ἀνιόν, εἶναι σῶμα, καὶ ὡς σῶμα ὑποτάσσεται καὶ ἀφωνεῖται, ὅπως μαρτυροῦν τὰ ἴδια παραθέματα τῆς διδασκαλίας τῶν παλαιῶν διδασκάλων, ποὺ βάλθηκαν παραπάνω, καὶ ἀπ' τὸ Ἴσον καὶ ἀπ' τὸ κατιὸν σημάδι Ἀπόστροφο , σύμφωνα μὲ τοὺς δυὸ πρώτους κανόνες τῆς ὑποταγῆς. Τὰ ἄλλα κατιόντα σημάδια, ποὺ ὑποτάσσουν τὰ ἀνιόντα σώματα, εἶναι οἱ Σύνδεσμοι (δύο Ἀπόστροφοι), τὸ Ἐλαφρόν , ἡ Ὑπορροή [ἢ Ἀπορροή] , τὸ Κρατημοϋπόρροον καὶ ἡ Χαμηλή . Τὰ δύο ἀπ' αὐτά, τὸ Ἐλαφρὸν καὶ ἡ Χαμηλή, εἶναι πνεύματα καὶ ὑποτάσσουν τὰ ἀνιόντα σώματα· οἱ Σύνδεσμοι εἶναι σῶμα καὶ ὑποτάσσουν τὰ ἀνιόντα σώματα, ἂν καὶ σπάνια παρατηροῦνται τέτοιες συνθέσεις· ἡ Ὑπορροὴ ἐπειδὴ δὲν εἶναι οὔτε σῶμα οὔτε πνεῦμα σπάνια ὑποτάσσει, ἴσα ἴσα ὑποτάσσεται ἀπ' τὸ Πίασμα καὶ προκύπτει τὸ Σεῖσμα, μία θέση τῆς μελοποιίας καὶ τὸ Κρατημοϋπόρροον, ὡς περιέχον τὴν Ὑπορροή, δὲν ὑποτάσσει κανένα σημάδι, ἀλλὰ αὐτὸ ὑποτάσσεται ἀπ' τὸ Ὁμαλὸ καὶ καταντάει Ἀργοσύνθετον , πάντοτε κατὰ τὴν Προθεωρία, τὸν τέταρτο κανόνα ὑποταγῆς.

Ἐδῶ τώρα εἶναι ἀνάγκη νὰ ξαναδοῦμε τὸν τρίτο κανόνα τῆς ὑποταγῆς, δηλαδὴ ὅτι τὰ πνεύματα, ἀνιόντα καὶ κατιόντα, κυριεύουν καὶ ἀφωνοῦν ὅλα τὰ σώματα τῆς τάξεώς τους· ἄρα καὶ τὸ ἀνυπόταχτο μέχρι τώρα Ὀλίγον·[[κι ἀκόμα, ὅτι τὰ κατιόντα πνεύματα κυριεύουν καὶ ἀφωνοῦν καὶ τὰ ἀνιόντα σώματα, σύμφωνα μὲ τὸν πρῶτο κανόνα ὑποταγῆς.]] Καὶ πρέπει νὰ διακρίνουμε ἀνάμεσα στὴν "ἀφωνία" καὶ τὴν "κυρίευση" ποὺ ἐπιφέρουν στὰ σώματα. Τὰ πνεύματα, δηλαδή, καθιστοῦν ἄφωνα τὰ σώματα ὅταν τίθενται μπροστά τους, στὰ δεξιά τους, καὶ ἐμποδίζουν νὰ φανῆ ἡ ἀξία τους καὶ ἐνέργεια καὶ ἔνδειξη τῆς

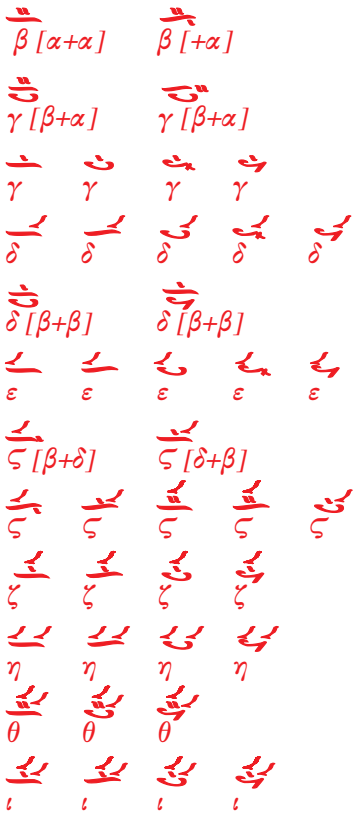
μιᾶς φωνῆς, σὲ ἀνάβαση ἢ σὲ κατάβαση ἀντίστοιχα· ὅταν, ὅμως, τίθενται ἐπάνω στὰ σώματα τότε δὲν ἀφωνοῦν τὰ σώματα καὶ δὲν ἐμποδίζουν νὰ φανῆ καὶ νὰ μετρήσει κι ἡ ἀξία τῆς μιᾶς φωνῆς τῶν σωμάτων. Εἶναι ὡσὰν τὰ κυρίαρχα πνεύματα νὰ παραχωροῦν στὰ σώματα νὰ προβληθοῦν καὶ νὰ φανερώσουν τὴν ἀξία τους, γιὰ τὴν χάρη ποὺ τοὺς κάνουν νὰ τὰ φέρουν ἐπάνω τους, καὶ ν' ἀποτελοῦν πλέον μιὰ σημειογραφικὴ μονάδα καὶ τὰ δυὸ σημάδια ἢ καὶ τὰ τρία (σῶμα καὶ ἕνα πνεῦμα ἢ καὶ τὰ δύο πνεύματα), στὶς περιπτώσεις ποὺ συνυπάρχουν καὶ τὰ δυὸ πνεύματα, δηλαδὴ Κέντημα καὶ Ὑψηλὴ πάνω σὲ ἀνιόντα σώματα , , καὶ ἀντίστοιχα Ἐλαφρὸν καὶ Χαμηλὴ φερόμενα πάνω στὰ δυὸ κατιόντα σώματα, τὴν Ἀπόστροφο καὶ τοὺς Συνδέσμους (δυὸ Ἀποστρόφους) . Καὶ βέβαια ἡ τιμὴ παραχωρεῖται γιὰ τὰ μεγάλα ὑπερβατὰ διαστήματα, πέρα τῆς τετραφωνίας, κι ὅταν ἐπάνω στὰ ἀνιόντα σώματα, ἐκτὸς ἀπ' τὰ δυὸ πνεύματα κατὰ περίπτωση, δηλαδὴ σὲ ἀνάβαση ἢ κατάβαση, ὑπάρχουν καὶ ἄλλα σημάδια τῆς ἴδιας τάξεως· δηλαδή, γιὰ τὰ σύνθετα ὑπερβατὰ διαστήματα ἀναβάσεως τὰ δυὸ Κεντήματα, καὶ γιὰ κατάβαση ἡ Ἀπόστροφος καὶ σπανιώτερα οἱ Σύνδεσμοι (δυὸ Ἀπόστροφοι), ὅταν ἡ ὀρθογραφία τὸ ἀπαιτεῖ.

Τὴν ἀλήθεια αὐτὴ τὴν διδάσκει κι ἕνας ἁπλοϊκὸς δάσκαλος, ἀπὸ Κρήτη μεριά, κατὰ τὸν ιζ΄ αἰῶνα. Λέει σὲ δυὸ παραγράφους·

"δ[ιδάσκαλος]. Ὁπόταν ἴδῃς πάλιν, ὦ μαθητά, τὰ ἀνιόντα σημάδια ἀπάνω εἰς ἕνα ἄλλον καὶ γὶ σώματα εἶναι καὶ γὶ πνεύματα, γίνωσκε πὼς δὲν κυριεύει ἕνα τὸ ἄλλο, μόνο ἔχει πᾶσα ἕνα τὴν φωνήν του, εἰς τοῦτον τὸν τρόπον.



Πάλιν, ὅταν ἴδῃς τὰ πνεύματα ἀπ' ἐμπρὸς ἀπὸ τὰ σώματα, καὶ ἀπὸ πάνω ἄλλα σημάδια, ἤξευρε ὦ μαθητά, πὼς τὸ πνεῦμα κυριεύει μόνον ἐκεῖνο τὸ σῶμα ὅπου εἶναι ἀπὸ πίσω τοῦ αὐτοῦ πνεύματος. Καὶ ἀπομένει μόνον αὐτὸ τὸ σῶμα ἄφωνον, καὶ τὸ πνεῦμα μὲ τὰ ἄλλα σημάδια ὅπου εἶναι ἀπὸ πάνω ἔχουσιν τὴν φωνήν τους, εἰς τοῦτον τὸν τρόπον".



[χφ. Βενετίας~Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης GR, II 156, ff. 83a-96b].

Μετὰ ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀπαραίτητη διευκρίνιση, εἶναι ἀνάγκη νὰ φέρουμε ἐδῶ καὶ τὶς ἄλλες διδαχὲς τῶν παλαιῶν διδασκάλων, τὶς σχετικές, εἰδικότερα, μὲ τὸν κανόνα τῆς κυριεύσεως καὶ ἀφωνίας ποὺ ἐπιφέρουν τὰ πνεύματα στὰ σημάδια Ὀλίγον — καὶ Ὀξεῖα —.

"... καὶ ὁ μαθητής· λέγεις διδάσκαλε, διότι κατιοῦσαν φωνὴν ἔχει ὁ Ἀπόστροφος, ἀφωνεῖ τὴν ἀνιοῦσαν, ἤγουν τὴν Ὀξεῖαν καὶ τὴν Πεταστήν· ἰδού, καὶ τὸ Κέντημα ἀφωνεῖ καὶ τὰς δύο [Ὀξεῖαν καὶ Πετασθήν], ***μᾶλλον δὲ καὶ τὸ Ὀλίγον.*** *Καὶ ὁ διδάσκαλος· μὴ λέγε, ὅτι τὸ Κέντημα ἀφωνεῖ· πνεῦμά ἐστι, πῶς ἀφωνεῖ; τὸ γὰρ Ἴσον ἐστὶν καὶ ὁ Ἀπόστροφος, ἅπερ ἀφωνοῦσι· τὸ δὲ Κέντημα ὑποτάσσει, τοὐτέστι καλύπτει τὴν φωνὴν"* [Ἀκρίβεια, σ. 106/στ. 759-764].

"... οὐ τίθεται τὸ Κέντημα ὑποκάτω αὐτοῦ [τοῦ Ὀλίγου], *ὥσπερ τὴν Ὀξείαν καὶ τὴν Πετασθήν"* [Ἀκρίβεια, σ. 8/στ. 88-89].

"... καὶ γὰρ ἡ Ὑψηλή, ὡς εἴπομεν, καὶ τὸ Κέντημα, χειρονομίας ἰδίας οὐκ ἔχουσιν, ἀλλὰ χειρονομοῦνται ἢ μετὰ τῆς Πεταστῆς ***ἢ μετὰ τοῦ Ὀλίγου ἢ μετὰ τῆς Ὀξείας*** *ἢ μετ' ἄλλου τινὸς συντιθέμενα"* [Γαβριήλ, σ. 102/στ. 716-719].

"... καὶ γὰρ χωρὶς Ἀποστρόφου οὐ συνίσταται τὸ Χαμηλόν, οὐδὲ συντίθεται πάλιν χωρὶς Ὀλίγου ἢ Ὀξείας ἢ Πετασθῆς ἡ Ὑψηλὴ καὶ τὸ Κέντημα· ὁμοίως πάλιν χωρὶς Ἀποστρόφου οὐχ εὕρηται Ἐλαφρὸν ἢ Χαμηλὸν ἐν ἰδίᾳ θέσει. ***οὐδὲ μίαν εὕρομεν Ψιλὴν χωρὶς Ὀλίγου"*** [ΨευδοΔαμασκηνός, σ. 80/στ. 622-625, καὶ χφφ. Πετρουπόλεως, σ. 464/στ. 60-64].

Οἱ διδαχὲς ἐδῶ εἶναι σαφεῖς καὶ μᾶλλον ὁμόφωνες· τὰ ἀνιόντα πνεύματα, Κέντημα καὶ Ὑψηλή, τίθενται μπροστὰ - δεξιὰ ἀπ' τὸ Ὀλίγον καὶ τὴν Ὀξεῖα καὶ τὰ ὑποτάσσουν, οὐσιαστικὰ τὰ ἀφωνοῦν, καὶ βέβαια τίθενται καὶ ἐπάνω τους, στὶς διάφορες συνθέσεις σημαδίων γιὰ συντελεσμὸ μιᾶς σημειογραφικῆς μονάδος, ἀλλὰ τότε δὲν τὰ ἀφωνοῦν. Καὶ προβάλλει καὶ ἡ πολὺ σημαντικὴ μαρτυρία· "οὐ τίθεται τὸ Κέντημα ὑποκάτω τοῦ Ὀλίγου" —, ἐνῶ βέβαια τίθεται ὑποκάτω τῆς Ὀξείας —, γιὰ νὰ ἰσχύει ὁ τρίτος κανόνας τῆς ὑποταγῆς ποὺ λέει· *"ὅταν ἔμπροσθεν αὐτῶν τεθῶσιν* ***ἢ ὑποκάτω***" ΨευδοΔαμασκηνός, [χφφ. Πετρουπόλεως, σ. 480]. Τὸ θέμα ἐδῶ μοιάζει νὰ ἔχει καὶ ὀπτικὴ αἰσθητικὴ χροιά· ἂν ἐτίθετο τὸ Κέντημα "ὑποκάτω τοῦ Ὀλίγου" θὰ ἔμοιαζε σὰν νὰ κρεμόταν ἀπ' αὐτὸ κάτω ἀπ' τὴν νοητὴ εὐθεῖα καὶ μέση γραμμὴ τῆς σημειογραφίας. Κάτω ἀπ' τὴ μέση γραμμὴ τῆς σημειογραφίας τίθενται οἱ ἄργιες, δηλαδὴ ἡ Διπλῆ, τὸ Κράτημα, τὸ Τζάκισμα (ἐναλλακτικὰ ὑποκάτω ἢ ἐπάνω), τὸ Κρατημοϋπόρροον, καὶ κυρίως τὰ μεγάλα σημάδια, τὰ ἄφωνα, "ἅτινα λέγονται μεγάλαι ὑποστάσεις", δηλαδὴ τὰ χειρονομικὰ σημάδια, ποὺ γι' αὐτὸ ἀκριβῶς λέγονται "ὑποστάσεις".

Ὕστερα ἀπὸ ὅλη αὐτὴ τὴν ὀρθογραφικὴ βάσανο τῆς σημειογραφίας, προκύπτει ὅτι:

πρῶτο· Ὀξεῖα εἶναι καὶ Ὀξεῖα — πρέπει νὰ γράφεται, καὶ ὄχι Ὀλίγον —, ὅταν πρόκειται γιὰ φωνητικὴ ὑποταγὴ ἀπ' τὸ Ἴσον καὶ ἀπ' τὰ κατιόντα σώματα, κυρίως τὴν Ἀπόστροφο , ἀλλὰ καὶ τοὺς Συνδέσμους · καὶ ἡ γραφικὴ εἰκόνα ὁλοκληρώνεται ὅταν μετὰ τὸ Ἴσον ἢ τὴν Ἀπόστροφο ἀκολουθοῦν Κεντήματα, καὶ μάλιστα μὲ Γοργό , . Τὸ γεγονὸς αὐτὸ καταντάει νὰ εἶναι σημειογραφικὸς κανόνας, καὶ

δεύτερο· Ὀξεῖα εἶναι καὶ Ὀξεῖα —πρέπει νὰ γράφεται, καὶ ὄχι Ὀλίγον —, ὅταν τὸ πνεῦμα Κέντημα "τίθεται ὑποκάτω" δεξιά —. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ παρασύρει καὶ τὰ δύο Κεντήματα , ὡς συγγενικὸ σημάδι, νὰ θέλουν νὰ "τίθενται ὑποκάτω" τῆς Ὀξείας — καὶ ὄχι τοῦ Ὀλίγου —. Ἀκόμα, καὶ

τρίτο· ἡ ὀρθογραφία αὐτὴ ἰσχυροποιεῖται καὶ μὲ τὴν παρουσία τῶν ὑποστάσεων, ποὺ τίθενται "ὑποκάτω", κυρίως τοῦ Ψηφιστοῦ καὶ Ὁμαλοῦ καὶ Ἀντικενώματος, ποὺ διατηρήθηκαν καὶ στὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφία, καὶ τῶν Λυγίσματος , Τρομικοῦ , Ἐκστρεπτοῦ , Πιάσματος , Παρακαλέσματος , καὶ ἄλλων.

Εὔκολα τώρα προκύπτει ἡ ἐρώτηση, ἀπ' τὸν ἀπρόσεκτο μαθητή·

«Διδάσκαλε, τί γίνεται μὲ τὰ κατιόντα πνεύματα Ἐλαφρὸ καὶ Χαμηλὴ καὶ σὲ σύνθεση μὲ ἄλλα σημάδια, κυρίως Ἐλαφρὸ μὲ Ἀπόστροφο γιὰ τρεῖς φωνές, ἢ Χαμηλὴ καὶ Ἐλαφρὸ γιὰ ἕξι φωνές, καὶ τὰ ἄλλα· ἢ καὶ σὲ συνύφανση μὲ τὰ Κεντήματα, Ἐλαφρὸ καὶ Κεντηματα , **ἐπάνω τοῦ Ὀλίγου τίθενται ἢ ἐπάνω τῆς Ὀξείας;** Καὶ ὁ Διδάσκαλος· εὔκολη εἶναι κι ἡ ἀπόκριση στὴν τόσο εὔκολη ἐρώ-

τησή σου, τόσο ποὺ θά ᾽πρεπε νὰ εἶχες προσέξει καὶ νὰ εἶχες μάθει τὸν τρίτο κανόνα τῆς ὑποταγῆς. Δὲν λέει ἐκεῖ ὅτι τὰ κατιόντα πνεύματα Ἐλαφρὸ καὶ Χαμηλὴ κυριεύουν καὶ ἀφωνοῦν τὰ κατιόντα σώματα; Πῶς θὰ γράψεις καὶ θὰ θέσεις Ἐλαφρὸ καὶ Χαμηλὴ ἂν δὲν θέσεις πρῶτα τὴν Ἀπόστροφο ἢ τοὺς Συνδέσμους; Πρόσχες μαθητά, γιατὶ εὔκολα πέφτεις στὴν τάξη τῶν ἀμαθῶν ποὺ λέει ἄλλος δάσκαλος παλαιὸς καὶ αὐστηρότερος ἀπὸ μένα· *"ἀλλὰ προσελάβετο τοὺς τόνους [τὰ σώματα] ἵνα πληρώσει τὸν κανόνα τὸν λέγοντα, ὅτι τὰ πνεύματα χωρὶς τόνων οὐ τίθενται· ὁ δέ γε βουλόμενος χωρὶς τόνου θεῖναι πνεύματα, πάντῃ χωρικός ἐστι καὶ ἀγροῖκος"* [ΨευδοΔαμασκηνός, σ. 44/στ. 212-214]. Μάθε το καλὰ καὶ τήρει το! Καὶ ἀφοῦ γράφεται πρῶτα Ἀπόστροφος ἢ καὶ οἱ Δύο Ἀπόστροφοι (Σύνδεσμοι), ἐπάνω τῆς Ὀξείας καὶ ὄχι ἐπάνω τοῦ Ὀλίγου πρέπει νὰ τίθενται καὶ αὐτὲς οἱ συνθέσεις τοῦ Ἐλαφροῦ καὶ τῆς Χαμηλῆς μὲ ἄλλα σημάδια».

Ἡ ὀρθογραφία, λοιπόν, τῆς Ὀξείας καὶ ὄχι τοῦ Ὀλίγου, σύμφωνα μὲ τοὺς κανόνες τῆς ὑποταγῆς μᾶς παρέχει τὶς ἀκόλουθες σημειογραφικὲς μονάδες, πάνω ἀπὸ μιὰ συλλαβὴ τοῦ κειμένου:



κ. ἄ.

Ἡ Ὀξεῖα, ὡς φωνητικὸ σημάδι καὶ ὡς "θρασύτερο τοῦ Ὀλίγου" ἔχει τοὺς δικούς της κανόνες ὀρθογραφίας καὶ τίθεται, ἀντὶ τοῦ Ὀλίγου, καὶ ὅταν φέρει τὰ πνεύματα Κέντημα καὶ Ὑψηλὴ ἔμπροσθέν του ἢ ἐπάνω του, στὶς περιπτώσεις ὅπου ὁ μελοποιὸς θέλει αὐτὸ τὸ ὀξὺ τίναγμα τῆς Ὀξείας, καὶ μάλιστα ὅταν ἀκολουθεῖ ὁ Ἀπόστροφος, δηλαδὴ κατάβαση μιᾶς φωνῆς. Τότε ὑπογράφεται ἀπαραιτήτως καὶ τὸ Ἀντικένωμα νὰ καταστήσει ζωηρότερο τὸ φωνητικὸ αὐτὸ κάμωμα  . Δὲν διατρίβω ἐδῶ τώρα σὲ περισσότερες σχετικὲς μελοποιητικὲς λεπτομέρειες. Ἀρκεῖ μόνο ἡ ἀκόλουθη διδαχή· *«... ὅταν δὲ ἔχει ἡ Ὀξεῖα ὑποκάτω Κέντημα, οὐχ εὑρίσκεται τὸ Ὀλίγον ἔμπροσθεν αὐτῆς, οὔτε ἄλλη Ὀξεῖα, ἀλλὰ Ἀπόστροφος, οἷον τόδε»·* [Ἀκρίβεια, σ. 58/στ. 142-143]

Ἡ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ χειρόγραφη παράδοση εἶναι στερρὴ καὶ συνεπὴς μέχρι καὶ τὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ ιθ΄ αἰῶνος, καὶ ἀναβιώνει τὶς τελευταῖες δεκαετίες τῆς δικῆς μας βιοτῆς. Οἱ μαΐστορες δηλαδὴ καὶ οἱ διδάσκαλοι καὶ οἱ ὀξυγράφοι κωδικογράφοι εἶναι καλοὶ γνῶστες τῆς θεωρίας τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, ἢ εὐλαβεῖς τηρητὲς τοῦ ἀνθιβόλου, ἀπ᾽ τὸ ὁποῖο ἀντιγράφουν. Καὶ στὴν περίπτωση τῆς ὀρθογραφίας τοῦ Ὀλίγου καὶ τῆς Ὀξείας σὲ λίγα, σχετικά, χειρόγραφα παρατηροῦμε νὰ χάνεται ἡ διάκριση μεταξὺ τῶν δύο αὐτῶν σημαδίων, καὶ κυρίως πρὸς τὸ τέλος τοῦ ιη΄ αἰῶνος. Οἱ τρεῖς Διδάσκαλοι τῆς Νέας Μεθόδου, Χρύσανθος – Γρηγόριος – Χουρμούζιος, καὶ οἱ διδάσκαλοί τους καὶ οἱ μαθητές τους, κατὰ τὸν ἄγραφο νόμο τῆς μιμήσεως, στὰ χειρόγραφα ποὺ φιλοπόνησαν, τόσο ὡς ἀντίγραφα παλαιοτέρων χειρογράφων, ὅσο καὶ στὰ χειρόγραφα τῶν πρωτοεξηγήσεών τους ἀλλὰ καὶ στὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεώς τους στὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφία τῆς Νέας Μεθόδου (τὸ 1814 καὶ μετά), τηροῦν –κυρίως ὁ Χουρμούζιος– τοὺς ὀρθογραφικοὺς κανόνες τοὺς σχετικοὺς μὲ τὴν χρήση τῆς Ὀξείας ἀντὶ τοῦ Ὀλίγου, πρᾶγμα ποὺ δὲν τὸ προσέξαμε οἱ νεώτεροι ὅσο θά ᾽πρεπε.

Βέβαια, στὴ Νέα Μέθοδο καταργήθηκε ἡ διάκριση σωμάτων καὶ πνευμάτων καὶ οἱ συνακόλουθοι κανόνες ὑποταγῆς, καὶ ἄρα δὲν ἰσχύουν ἀκέραιοι στὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφία ὅλοι αὐτοὶ οἱ ὀρθογραφικοὶ κανόνες, γιατὶ καταργήθηκαν καὶ πέντε φωνητικὰ σημάδια, ἀνάμεσά τους καὶ ἡ Ὀξεῖα, ποὺ καὶ σ' ἐκεῖνα ἀφοροῦσαν αὐτοὶ οἱ κανόνες. Τί σώθηκε, ὡστόσο, καὶ τί πρέπει νὰ σεβόμαστε ὡς συνεχῆ καὶ ἀδιάκοπη παράδοση καὶ στὸ θέμα τῆς σημειογραφίας τῆς Ψαλτικῆς μας Τέχνης;

Πρῶτα πρέπει νὰ γίνουν οἱ ἀκόλουθες διαπιστώσεις, ποὺ ἔχουν τὴν ἰσχὺ νέων ὀρθογραφικῶν κανόνων.

§ Πρώτη· στὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφία καταργήθηκε μὲν ἡ διάκριση τῶν σημαδίων σὲ σώματα καὶ πνεύματα, διατηρήθηκε ὅμως γιὰ τὰ πρώην ἀνιόντα πνεύματα, Κέντημα καὶ Ὑψηλή , ἡ σύνθεσή τους, **ἀπαραίτητα,** μὲ τὰ ἀνιόντα σημάδια, πρώην σώματα, Ὀλίγον καὶ Πεταστή, καὶ τίθενται ἐπάνω τους δεξιά, καὶ ποτὲ πιὰ μπροστά τους δεξιά . Δηλαδή, σιωπηλὰ τηρεῖται ὁ τρίτος κανόνας τῆς κυριεύσεως καὶ τῆς ἀφωνίας τῶν σημαδίων Ὀλίγου καὶ Πεταστῆς ἀπ' τὰ σημάδια Κέντημα καὶ Ὑψηλή· δὲν αὐτονομήθηκαν καὶ δὲν γράφονται μόνα τους τὰ δυὸ αὐτὰ σημάδια, δηλαδὴ τὸ Κέντημα καὶ ἡ Ὑψηλή, γιὰ νὰ δείξουν τὴν φωνητική τους ἀξία τῶν δύο καὶ τεσσάρων φωνῶν ἀντίστοιχα. Σὲ αὐτὸ συνέβαλε καὶ τὸ μικρὸ - στενὸ σχῆμα τους, ποὺ δὲν καλύπτει μόνο του τὸ εὖρος μιᾶς συλαβῆς τοῦ κειμένου. Ἀντίθετα,

§ δεύτερη διαπίστωση· τὰ κατιόντα πνεύματα, Ἐλαφρὸ καὶ Χαμηλή , αὐτονομήθηκαν πλήρως καὶ γράφονται μόνα τους, χωρὶς νὰ ἔχουν τὴν ἀνάγκη τοῦ σώματος σημαδιοῦ, τῆς Ἀποστρόφου δηλαδή. Ὅπου συντίθενται μὲ Ἀπόστροφο ἐκεῖ ἡ ἀξία τῆς Ἀποστρόφου λειτουργεῖ προσθετικὰ στὴν σημειογραφικὴ μονάδα ὑπερβατοῦ διαστήματος. Καὶ προέκυψε στὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφία καὶ ἡ γραφὴ τοῦ λεγομένου "συνεχοῦς Ἐλαφροῦ", μὲ τὴν ἐνέργεια νὰ δέχεται τὸ Ἐλαφρὸ ἄλλη συλλαβὴ κειμένου ('ἑτεροσύλλαβη φωνή') κατὰ τὴν συνεχῆ κατάβαση δύο φωνῶν, μὲ γοργότητα στὴν πρώτη φωνὴ ποὺ συνεχίζει τὴν προηγούμενη συλλαβή .

§ Τρίτη διαπίστωση· τὰ κατιόντα σημάδια, ἀδιάκριτα πιὰ σώματα ἢ πνεύματα, τηροῦν τὸν κανόνα τῆς ὑποταγῆς καὶ ὑποτάσσουν καὶ ἀφωνοῦν μόνο τὰ πρώην ἀνιόντα σημάδια σώματα, δηλαδὴ τὸ Ὀλίγον καὶ τὴν Πεταστή, ὅταν τίθενται ἐπάνω τους, μόνα τους ἢ σὲ σύνθεση μεταξύ τους.

κ.λπ.

κ.λπ.

Καὶ βέβαια, σύμφωνα μὲ τὴν ἐκτεθεῖσα διδασκαλία, οἱ περιπτώσεις ὑποταγῆς τοῦ Ὀλίγου ἀπ' τὰ κατιόντα σημάδια, ἀδιάκριτα πιὰ σώματα ἢ πνεύματα, πρέπει νὰ σημειογραφοῦνται ὀρθότερα μὲ Ὀξεῖα.

κ.λπ.

§ Καὶ μιὰ τέταρτη διαπίστωση εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρουσα· ὁ Ἀ. Θάμυρις κατὰ τὴν χάραξη τῶν σημαδιῶν καὶ τὴν ἔκδοση τοῦ χρηστικοῦ βιβλίου "Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς Νέας Μεθόδου" τοῦ Χρυσάνθου στὸ Παρίσι τὸ 1821, ἀπολογεῖται στοὺς Διδασκάλους τῆς Νέας Μεθόδου, γιατὶ μᾶλλον παρέβη τὴν ἐντολή τους. Λέγει συγκεκριμένα· *"Δὲν ἀγνοῶ πρὸς τούτοις, Διδάσκαλοι, ὅτι τὸ Ὀλίγον μετὰ τοῦ Κεντήματος, ἢ Κεντημάτων καὶ Ψηφιστοῦ εὑρισκόμενον, θέλετε νὰ ἔχῃ τὸ σχῆμα τῆς Ὀξείας , Ὁ καιρὸς ὅμως δὲν μ' ἐσυγχώρει νὰ διατρίβω εἰς ὀλίγον χρήσιμα πράγματα"* [Γεωργίου Γεω. Λαδᾶ, *Τὰ πρῶτα τυπωμένα βιβλία Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, ἐκδόσεις Κουλτούρα, Ἀθήνα 1978, σ. 29]. Οἱ τρεῖς Δάσκαλοι ἀπέκλεισαν τὴν Ὀξεῖα ὡς φωνητικὸ σημάδι· ὡστόσο, ἤθελαν νὰ σεβαστοῦν αὐτὸν τὸν ὀρθογραφικὸ κανόνα!

Ἡ μουσικὴ τυπογραφία, στὸ Βουκουρέστι τὸ 1820 καὶ στὸ Παρίσι τὸ 1821, ἐπέβαλε μὲ τὰ ἔντυπα μουσικὰ βιβλία μιὰ ἰσοπεδωτικὴ ἀντίληψη τῆς αἰσθητικῆς τῆς σημειογραφίας, –καὶ γιὰ λόγους εὐθείας ἰσορροπίας τοῦ ὅλου στίχου σημαδιῶν– , παραμερίζοντας καὶ πετῶντας στὴ λήθη τὴν ἱστορικὴ ὀρθογραφία τῆς σημειογραφίας. Αὐτὴν τὴν καταστροφὴ τὴν συντέλεσε ἡ χάραξη τῶν σημαδιῶν στὸ Παρίσι ἀπ' τὸν Ἀ. Θάμυρη, ἡ ὁποία μεταφέρθηκε στὴν Κωνσταντινούπολη, καὶ ἀπ' τὸ 1824 καὶ μετὰ ἀπετέλεσε τὴν μητρικὴ αἰσθητικὴ σὲ ὅλες τὶς χαράξεις στοιχείων-σημαδιῶν ποὺ ἀκολούθησαν. Οἱ ἐκδόσεις τοῦ Βουκουρεστίου ἀπ' τὸν Πέτρο Ἐφέσιο, –εἶναι διαφορετικὲς χαράξεις στὶς δυὸ ἐκδόσεις Ἀναστασιματάριο καὶ Δοξαστάριο– , ἐπειδὴ στηρίχθηκαν στὴν αἰσθητικὴ τῶν χειρογράφων τοῦ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, σώζουν τὴν Ὀξεῖα, κυρίως στὶς δυὸ περιπτώσεις ποὺ δὲν ἔσωσε ὁ Θάμυρις στὸ Παρίσι· δηλαδή, Ὀξεῖα μὲ Κέντημα ὑποκάτω καὶ Ἀντικένωμα , – καὶ Ὀξεῖα μὲ Κεντήματα ὑποκάτω καὶ Ψηφιστὸ . Ὀξεῖα εἶναι καὶ ὅταν τονίζεται μὲ Ψηφιστό, εἴτε ἔχει εἴτε δὲν ἔχει Κεντήματα ἐπάνω της.

Τὶς τελευταῖες δεκαετίες ἡ Ψαλτικὴ Τέχνη ἀναβιώνει καὶ θάλλει, κατὰ εὐδοκία Θεοῦ, ποὺ οἰκονομεῖ τὴν ὕμνησή του καὶ σώζει καὶ μὲ τὸν ἁπλὸ αὐτὸ καὶ τερπνὸ τρόπο, δηλαδὴ τὴν ὕμνησή του, τοὺς ὑμνητές του. Μιὰ γενιὰ νέων μουσικολόγων, καὶ ἱστορικῶν, καὶ ψαλτῶν "ἐν ἕξει γίνονται ταύτης τῆς Ψαλτικῆς" [Γαβριὴλ ἱερομόναχος], καὶ σημειογραφοῦν οἱ ἴδιοι πληθώρα μονοφύλλων καὶ σελίδων, ἀντιγράφοντας μαθήματα παλαιῶν διδασκάλων, ἐξηγημένα στὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφία, καὶ μελοποιοῦν καὶ γράφουν νέα συνθέματα Ψαλτικῆς, καὶ κατὰ τὸ χάρισμα, τὸ "ἄνωθεν καταβαῖνον", διδάσκουν καὶ διαδίδουν τὴν Ψαλτικὴ Τέχνη. Κι ἔρχεται συνεπίκουρος ἡ νέα τεχνολογία καὶ ἡ δυνατότητα ἠλεκτρονικῆς στοιχειοθεσίας τῆς σημειογραφίας, εἴτε μὲ σαρωμένες παλαιότερες χαράξεις σημαδίων εἴτε μὲ νέες ἐπὶ τοῦτο καμωμένες χαράξεις.

Θεωρῶ καλὸ καὶ χρήσιμο, ἴσως καὶ ἀναγκαῖο καὶ χρέος ὀφειλόμενο στὸν Θεὸ ποὺ μὲ ἱκάνωσε νὰ φτάσω νὰ εἶμαι ταπεινὸς μαΐστωρ τοῦ περιφήμου Χοροῦ Ψαλτῶν "Οἱ Μαΐστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης" καὶ πανεπιστημιακὸς διδάσκαλος τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας καὶ Ψαλτικῆς Τέχνης στὸ περίφημο Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, νὰ σταθῶ "μετὰ παρρησίας" ἔναντι τῆς παραδόσεως τῆς θαυμαστῆς σημειογραφίας τοῦ ἀκραιφνοῦς ἑλληνικοῦ μουσικοῦ πολιτισμοῦ, ποὺ εἶναι ἡ Ψαλτικὴ Τέχνη, καὶ νὰ εἰσηγηθῶ, μὲ πνεῦμα ἀγαθὸ καὶ διδασκαλικό, τὴν τήρηση τῆς ἱστορικῆς ὀρθογραφίας τοῦ σημαδίου Ὀξεῖα, σὲ ὅσες περιπτώσεις κανοναρχοῦν οἱ παλαιοὶ διδάσκαλοι καὶ τὶς ἀνάσυρα καὶ τὶς παρέθεσα κι ἐγὼ ἐδῶ ἀνωτέρω. Μὴ παραβλέπετε ὅτι καὶ αἰσθητικὰ ἡ Ὀξεῖα μὲ Κέντημα ἢ Κεντήματα ὑποκάτω καὶ μὲ ὅλες τὶς σημειογραφικὲς περιπτώσεις ποὺ θέλουν Ἴσον καὶ Ἀπόστροφο σὲ πλοκὴ καὶ συνύφανση μὲ ἄλλα σημάδια ἐπάνω της, κι ἀκόμα καλύτερα ὅταν ὑπάρχουν καὶ τὰ σημάδια Ἀντικένωμα ἢ Ὀμαλὸν ἢ Ψηφιστὸν ἢ καὶ Ἕτερον Παρακάλεσμα (ὁ Σύνδεσμος ποὺ λένε κάποια Θεωρητικά), ἀποτελεῖ ὁμορφότερη σημειογραφικὴ μονάδα πάνω ἀπὸ μιὰ συλλαβὴ τοῦ κειμένου. Εἶναι κυριολεκτικὰ μιὰ "εὐμορφοτονία" [Ἀκρίβεια, σ. 72/305 καὶ 84/453]. Τώρα "ὁ καιρὸς [καὶ ἡ τεχνολογία] μᾶς συγχωροῦν νὰ διατρίβουμε σὲ ὅλα τὰ χρήσιμα πράγματα"!

Καὶ τὸ πρᾶγμα, δηλαδὴ ἡ ἱστορικὴ ὀρθογραφία τῆς Ὀξείας καὶ ἡ εὐμορφοτονία, θὰ εἶναι ὁλοκληρωμένο, ἂν γενικευθῆ ἡ χρήση μὲ τὴν χάραξη καὶ μακρῶν σημαδίων Ἀντικενώματος καὶ Ὁμαλοῦ καὶ Συνδέσμου, ἀλλὰ καὶ μακρᾶς Ὀξείας (γιὰ να χωροῦν ἐπάνω της τὸ συνεχὲς Ἐλαφρὸ μὲ Κεντήματα, κυρίως), νὰ καλύπτουν τὸ πλάτος τριῶν ἢ καὶ τεσσάρων φωνητικῶν σημαδιῶν, ποὺ χρησιμοποιοῦν ὅλοι οἱ κωδικογράφοι, κι οἱ τρεῖς Διδάσκαλοι στὰ χειρόγραφά τους. Γνωρίζω τὴν τυπογραφικὴ δυσκολία καὶ τὴν ὀρθοθέτηση αὐτῶν τῶν μακρῶν σημαδίων, γιατὶ ἀσχολοῦμαι ἀπ' τὴν δεκαετία τοῦ ἑβδομῆντα, σαράντα χρόνια τώρα, μὲ τὴν τυπογραφία καὶ πολλὲς φορὲς στὸν ὕπνο μου καὶ περισσότερες στὸν ξύπνο μου ὀνειρεύτηκα καὶ ἀχτιδοφεγγήθηκα ὅτι κατάφερα νὰ φτιάξω τὴν ἰδανικὴ μουσικὴ τυπογραφία, πρῶτα στὸ σύστημα τῆς φωτοσύνθεσης καὶ στὴν συνέχεια τῶν ἠλεκτρονικῶν ὑπολογιστῶν. Καὶ ὁ Θεὸς εὐδόκησε νὰ κωδικοποιηθῆ ὡς ἑλληνικὸ πρότυπο τὸ σύστημα τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας ἀπ' τὸν Διεθνῆ Ὀργανισμὸ Κωδικοποιήσεως (ISO, Ἡράκλειο Κρήτης – 4 Ἰουλίου 1997), μέσω τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὀργανισμοῦ Τυποποιήσεως (ΕΛΛΟΤ), μὲ τὴν δική μου χάραξη καὶ μὲ τὸ χέρι στὸν κένσορα τοῦ ἀγαπητοῦ μου Κωνσταντίνου Καραγκούνη, καὶ νὰ γνωρίζεται ὡς *Stathis Series*. Χαράξαμε καὶ μεγάλο Σύνδεσμο καὶ μεγάλο Ἀντικένωμα· καὶ θὰ χαράξουμε καὶ μεγάλο Ὁμαλό, καὶ ὅ,τι ἄλλο χρήσιμο καὶ ἀναγκαῖο. Καὶ ὑπάρχει τρόπος νὰ λειτουργοῦν στὴν ὀρθοθέτηση τῆς σημειογραφίας.

Αὐτὴν τὴν σημαδοσειρά μου τὴν κατάκλεψαν ἐπιτήδειοι σκαναριστές καὶ τὴν οἰκειοποιήθηκαν .... Τόσο δύσκολο ἦταν νὰ μοῦ τὴν ζητήσουν νὰ τοὺς τὴν δώσω;! Τὸ ἄνωθεν καταβαῖνον χάρισμα δωρεὰν ἔλαβα, δωρεὰν καὶ τὸ χορηγῶ. Παρακαλῶ, ἀδελφοί, μνήσθητε τοῦ ὀνόματός μου, καὶ μὴ ἀμνημονεῖτε· ἁμαρτία γάρ, καὶ νοιάζομαι νὰ μὴ πέφτετε σ' αὐτήν!

Ἡ γνώση, ἡ ἔμπνευση καὶ ἡ τεχνολογία θέλουν καὶ μποροῦν νὰ ὀρθοτομήσουν τὴν ἱστορικὴ ὀρθογραφία· καὶ μιὰ τέτοια πράξη εἶναι συμπλήρωση καὶ καλλωπισμὸς καὶ στολισμὸς τοῦ τιμίου προσώπου τῆς παράδοσης τῆς σημειογραφίας τῆς Ἑλληνικῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Καὶ ἐμβλέψατε τώρα γύρω σας καὶ ἴδετε, ὅτι αὐτὴ διαδίδεται καὶ ἐξακτινώνεται σὲ ὅλη τὴν οἰκουμένη, ὅπου λατρεύεται ὀρθόδοξα ὁ τριαδικὸς Θεός, ἡ Θεοτόκος καὶ οἱ ἅγιοί του· αὐτή, ἡ Ἑλληνικὴ Σημειογραφία!

Ἀγαπητοί μου καὶ ποθεινότατοι πάντες, ὑμνολόγοι καὶ ψαλτολόγοι· "στήκετε καὶ κρατεῖτε τὰς παραδόσεις"!

Σχέδιο - θεώρηση βιβλιογραφίας

Προθεωρία Παπαδικῆς ἢ Ψαλτικῆς τέχνης

Ἐρωταποκρίσεις ἢ Ψευδο-Δαμασκηνὸς [GerdaWolfram – Christian Hannick, *Die Erotapokriseis des Pseudo-*

Johannes Damaskenos zum Kirchengesang, Monumenta Musicae Byzantinae ~ Corpus Scriptorum de Re Musica, Wien 1997]

Ἀκρίβεια [Bjarne Schartau, *Anonymous Questions and Answers on the Interval Signs*, Monumenta MusicaeByzantinae ~ Corpus Scriptorum de Re Musica, Wien 1998]

Γαβριὴλ [Christian Hannick – Gerda Wolfram, *Gabriel Hieromonachos*, Monumenta Musicae Byzantinae Corpus Scriptorum de Re Musica, Wien 1985]

χφ. Βενετίας [χφ. Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης GR, II 156, ff. 83a-96b. Ἐμμανουὴλ Στ. Γιαννοπούλου, Ἡ ἄνθη-ση της Ψαλτικῆς τέχνης στὴν Κρήτη (1566-1669), Ἀθήνα 2004]

χφφ. Πετρουπόλεως [Gertsman Evgeny Vladimirovich, *Petersburg Theoretikon*, Odessa 1994]

---

*Ο **Γρηγόριος Θ. Στάθης** γεννήθηκε στο χωριό Πλατανιά - Γερακάρι Ιωαννίνων την 8η Νοεμβρίου 1939. Η πανεπιστημιακή μόρφωσή του (Αθήνα - Ρώμη - Κοπεγχάγη – Οξφόρδη) είναι τριπλή: Θεολογία - Βυζαντινή Φιλολογία - Μουσική και Μουσικολογία. Είναι ομότιμος καθηγητής της Βυζαντινής μουσικολογίας και Ψαλτικής τέχνης στο τμήμα μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και Διευθυντής του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας της Εκκλησίας της Ελλάδος. Είναι γνωστός ερευνητής και συγγραφεύς μουσικολόγος διεθνώς. Το μεγάλο, ποικίλο και σημαντικό συγγραφικό έργο του αριθμεί περισσότερους από πεντακόσιους τίτλους, διατριβές – μονογραφίες – άρθρα – μελετήματα – άλμπουμς ηχογραφήσεων, με κεντρικό άξονα τον μνημειώδη επτάτομο κατάλογο «Τα Χειρόγραφα Βυζαντινής μουσικής – Άγιον Όρος», που βραβεύτηκε απ' την Ακαδημία Αθηνών το 1976. Ως πανεπιστημιακός διδάσκαλος είναι και πνευματικός 'Πατήρ Διδακτόρων', μιας ολκληρης γενεάς πενήντα νέων ερευνητών-επιστημόνων, και είναι, με την παντοία και πολύπλευρη προσφορά του, ο ουσιαστικός θεμελιωτής της επιστήμης της Βυζαντινής μουσικολογίας στην Ελλάδα και ανανεωτής της Ψαλτικής τέχνης, με διεθνή ακτινοβολία. Παράλληλα με το επιστημονικό και διδακτικό έργο, και αξεχώριστο στη βιοτή του, είναι το μελοποιητικό και καλλιτεχνικό έργο του. Ο Γρηγόριος Θ. Στάθης είναι μελοποιός με μεγάλο συνθετικό έργο και εξηγητής της προ του 1814 σημειογραφίας. Ως καλλιτέχνης είναι 'μαΐστωρ της Ψαλτικής τέχνης', δηλαδή διδάσκαλος και χοράρχης του περιφήμου Χορού Ψαλτών "Οι Μαΐστορες της Ψαλτικής τέχνης", που ίδρυσε το 1983. Και πρώτιστα είναι ποιητής, με τριάντα συλλογὲς καὶ μεγάλα πολύστιχα έργα (εκδεδομένα: «Οι αλύτρωτοι», δράμα πεντάπραχτο σε 3.612 15συλλάβους (1965), ο «Ερωτικός Λόγος» (τρεις συλλογές, 2001), οι «Αγιορειτικές Εννεάδες» και «οι Μπαλάντες του Φυλακισμένου» (2001), κ. ά.) Δίδαξε βυζαντινή σημειογραφία και ελληνική ψαλτική για πρώτη φορά στην Τιφλίδα της Γεωργίας τον φεβρουάριο του 2001 και 2002, και ένα δεκαήμερο ταχύρρυθμο σεμινάριο Ψαλτικής τέχνης γιά τους ψάλτες του Πατριαρχείου Αντιοχείας (Αύγουστος 1998). Με την αποφασιστική συμβολή του και την ηλεκτρονική χάραξη των σημαδίων (Stathis Series), βασισμένη στην διαχρονική χειρόγραφη μορφή τους, επιτεύχθηκε η παγκόσμια κωδικοποίηση (4 ιουλίου 1997) απ' τον Διεθνή οργανισμό κωδικοποιήσεως (ISO), μέσω του ελληνικού οργανισμού τυποποιήσεως (Ελ.Ο.Τ.), όλων των σημαδίων (246 συνολικά) της Ψαλτικής τέχνης, απ' την πρωτοφανέρωσή τους τον 10ο αιώνα, ως απότοκα του Ελληνικού αλφαβήτου, μέχρι σήμερα. Καθιέρωσε (2000) τον θεσμό της ανά τριετία πραγματοποιήσεως στην Αθήνα Διεθνούς Συνεδρίου με θέμα «Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής τέχνης». Πραγματοποιήθηκαν το Α΄ πανελλήνιο (2000) και τα Β΄, Γ΄, Δ΄, Ε΄ διεθνή συνέδρια (2003, 2006, 2009, 2012), με έκδοση των Πρακτικών τους. Είναι μέλος και εταίρος επιτροπών, εταιρειών, Συλλόγων και οργανισμών· και είναι ιδρυτής της αστικής μη-κερδοσκοπικής εταιρείας «Ανατολής το Περιήχημα» (1998). Έχει τιμηθεί με έπαινο και βραβείο της Εκκλησίας της Ελλάδος (1971), βραβείο της Ακαδημίας Αθηνών (1976), χρυσό σταυρό του παρασήμου του Αποστόλου Παύλου της Εκκλησίας της Ελλάδος (2006), μετάλλια του Οικουμενικού Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως, του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων, του Αγίου Όρους, της ιεράς μονής Πάτμου, των Μετεώρων, κ. ά. Αναγορεύτηκε Έπίτιμος Διδάκτωρ (Doctor Honoris Causa) απ' τὴν μουσικὴ Ακαδημία "Gheorghe Dima" τῆς πόλεως Κλοὺζ-Ναπόκα τῆς ρουμανίας (31 Ἰουλίου 2012). Ομιλεί και γράφει ιταλικά, αγγλικά, γαλλικά, και γνωρίζει γερμανικά και ισπανικά. Η αυτοβιογραφία του, ένα γλαφυρό κείμενο εβδομήντα σελίδων, στον τόμο "Τιμή προς τον διδάσκαλον – Έκφραση αγάπης στο πρόσωπο του καθηγητού Γρηγορίου Θ. Στάθη", Αθήνα 2001, με τον οποίο οι μαθητές του διδάκτορες και το Πανεπιστήμιο Αθηνών τον τίμησαν την 10η Δεκεμβρίου 2001, ξετυλίγει όλες τις πτυχές του και αποκαλύπτει πολλά άδηλα και κρύφιά του, που δεν χωρούν εδώ.*

The two hundredth anniversary of the musical reform, as spark for the restatement of the Theory of psaltic art

Haris Symeonidis

aigli.mail@gmail.com

Abstract. The paper will begin with a concise presentation of the historical development of psaltic art theory, from the "pre-theories" of "papadikai" until the three Teachers reform, with its "ambient" historical musical reality. Afterwards, will be presented a series of examples of "troublous" musical phrases, which is very difficult (if not impossible) to be explained sufficiently, using the theory of the new method. Moreover, will be presented examples of different approach from various explicators in the same "melos", on issues of intervals and duration of musical phrases (shorter or slower explanation of same musical phrase). Then, will be presented possible "solutions" to the problems identified, based on either prior three Teachers theoretical treatises, or on a different approach to the new method theory (especially with the "form" that it took, afterwards the works of the Commission of 1881-88). As supportive to those theoretical approaches, there will be also presented spectral pitch analysis to various recordings, mainly from patriarchal chanters of the 20th century. In conlusion, it will be placed as question, the title of present paper, born by the findings and ascertainments of modern psaltic art's science.

Περίληψη. Η εισήγηση θα ξεκινήσει με μια συνοπτική παρουσίαση της ιστορικής εξέλιξης της θεωρίας της ψαλτικής τέχνης από τις "προθεωρίες" των παπαδικών, ως τη μεταρρύθμιση των τριών δασκάλων και την περί αυτήν "περιρρέουσα" μουσική πραγματικότητα. Στη συνέχεια, θα παρουσιαστεί μια σειρά παραδειγμάτων από "δεινές" μουσικές θέσεις, οι οποίες είναι πολύ δύσκολο (έως αδύνατον) να εξηγηθούν επαρκώς με τη θεωρία της νέας μεθόδου. Επιπλέον, θα παρουσιαστούν παραδείγματα διαφορετικής προσέγγισης των εξηγητών στο ίδιο μάθημα, σε θέματα διαστημάτων και διάρκειας μουσικών φράσεων (συντομότερη ή αργότερη εξήγηση της ίδιας μουσικής θέσης). Κατόπιν, θα παρουσιαστούν πιθανές "λύσεις" των προβλημάτων που διαπιστώθηκαν, βασισμένες είτε σε προ των τριών θεωρητικές πραγματείες, είτε σε διαφορετική προσέγγιση της θεωρίας της νέας μεθόδου (ειδικά με την τροπή που πήρε, μετά τις εργασίες της Επιτροπής του 1881 – 88). Ως υποστηρικτικές των προσεγγίσεων που θα γίνουν, θα παρουσιαστούν και φασματογραφημένες ηχογραφήσεις, κυρίως πατριαρχικών ψαλτών του 20ού αιώνα. Εν κατακλείδι, θα τεθεί ως ερώτημα, ο τίτλος της παρούσας εισήγησης, δεδομένων των ευρημάτων και των διαπιστώσεων της σύγχρονης ψαλτικής επιστήμης.

Haris Symeonidis. *Born in Athens in 1963, works at the Music School of Pallini. Cantor in Church of St. Anargyroi in Maroussi. He holds a diploma in byzantine music, as well as a diploma in classical guitar and degrees in counterpoint and music harmony. Cantor and Choir Director at Holy Temple of Thessaloniki (Vlatadon Abbey, Pr. Elias church etc), 1991-2010, while indulging in genuine Mount Athos chanting style during frequent visits there, where he chanted in numerous vigils alongside great Athonites Psalters as Daniilaioi, Thomades, Spyridonaioi and Kartsonaioi. Also, in frequent visits to Constantinople he sang beside the archon Protopsaltis Leonidas Asteris, while he also chanted as protopsaltis in numerous churches in this city. Moreover, since 1997 he is folk music singer of the music group "KAFE AMAN" specialized in Asia Minor songs and «Amane». He has collaborated on stage with renowned artists such as Xanthippe Karathanassi, Manolis Rasoulis, Solon Lekkas, Ross Daly etc. Up to 1991, he was a classical guitar soloist, also performed in duos with flute, piano and violin, while he taught Master Classes in international festivals. At the same time, from 1981 to 2005 he worked as a guitar teacher at conservatories in Kavala and Salonika. In 1999 he taught byzantine notation at PC in the Cultural High School. From 1991 to 2006 he was in charge of studies at the Galaxias Conservatory in Salonika, where initially taught guitar and music theory, and then (since 1996) byzantine & traditional music, traditional music theory, byzantine choir, folk singing & tambour. From 2001 until 2004, he was organizer and artistic*

director of the annual festival "Musical Homelands" for the promotion of traditional music, in collaboration with the Greek Ministry of Culture. Still, he collaborated with the Ministry of Culture as organizer of major cultural events at Megaron Mousikis and the Royal Theatre in Salonika. In 2000 creates and manages Salonika’s traditional music scene “Bam Terlele”, while from 2005 to 2009 was artistic director of the historical cultural centre of Salonika "Aigli - Yeni Hamam". Since 2009 dealing systematically with the musicological and technological research in the field of Ecclesiastical Byzantine music and presents his work at many conferences and journals.

Προτάσεις για μία διεπιστημονική προσέγγιση της παρ'ημίν μουσικολογίας βάσει προσφάτων τάσεων στην διεθνή έρευνα των επιστημών περί τον άνθρωπο

Αγαμέμνων Τέντες

agamemnontentes@gmail.com

Περίληψη. Πέρα από το φαινόμενο της περιθωριοποίησης της επιστημονικής έρευνας περί τον άνθρωπο από μία εν κρίσει παγκόσμια κοινότητα, η σημερινή βυζαντινή μουσικολογία ως ακαδημαϊκός κλάδος χαρακτηρίζεται κατά μεγάλο μέρος της βιβλιογραφίας της από μία απομόνωση από τους άλλους ερευνητικούς κλάδους, μουσικολογικούς ή μη, εντός και εκτός συνόρων. Οι λόγοι σίγουρα είναι διάφοροι και περίπλοκοι. Ιστορικά μεν θέτοντας το ζήτημα, μεταξύ άλλων συνετέλεσαν οι παρελθούσες διαμάχες Ελλήνων με ξένους μουσικολόγους για επιμέρους ζητήματα της θεωρίας και πράξεως της βυζαντινής και μετα-βυζαντινής ψαλτικής, οι διαφορετικοί τρόποι και ζητήματα στα οποία οι μεν και οι δε επέλεξαν να είναι παραδοσιακοί ή νεωτεριστές, η διαφορετική σχέση τους με την πράξη του αντικειμένου τους - μία κατ' ουσίαν *ψαλτική τέχνη*, και η στήριξή τους σε διαφορετικές βιβλιογραφικές αυθεντίες. Από θεωρητικής δε απόψεως, διαφαίνεται ότι η βυζαντινή μουσικολογία – τουλάχιστον ως κλάδος της επιστημονικής βιβλιογραφίας και της διαπροσωπικής προφορικής ομιλίας (συνεδριακής ή και μη θεσμικής) – επιλέγει ακόμα να οριοθετεί τις θεωρίες και μεθοδολογίες της κυρίως βάσει του επιστημονικού της αντικειμένου, δηλαδή της λεγόμενης βυζαντινής μουσικής, και όχι το αντίθετο. Δεν θα ήταν γόνιμο να περιοριστεί κανείς σε μία κατάκριση αυτής της στάσεως, εν τούτοις· η τοποθέτησή της σε ένα ευρύτερο ερευνητικό περιβάλλον ίσως θα επέτρεπε να κατανοηθεί καλύτερα ως φαινόμενο, ενώ σίγουρα θα συντελούσε στο μπόλιασμά της με σύγχρονες επιστημονικές θεωρίες οι οποίες θα μπορούσαν να της δώσουν πιο εξελιγμένα ερευνητικά εργαλεία από αυτά τα οποία τώρα διαθέτει, εργαλεία κατάλληλα για να κατανοήσει αφ' ενός την θέση της σε έναν ευρύτερο κόσμο, στον οποίο υπάρχουν ακόμα μελετητές οι οποίοι ασχολούνται με την μουσική την οποία εμείς ψάλλουμε στην εκκλησία (εδώ συμπεριλαμβάνονται και οι εξαιρέσεις Ελλήνων ερευνητών οι οποίοι συστοιχίζονται με ένα διεπιστημονικό τρόπο θεωρήσεως των σχετικών πραγμάτων), αφ' ετέρου να βελτιώσει την ίδια την θεωρία και την μεθοδολογία της έρευνας προς εμπλουτισμό της ίδιας της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής.

Abstract. Apart from the marginalization of humanistic research from a world community in crisis, today's Byzantine Musicology as an academic discipline is characterized - at a large part of its literature - by an isolation from other research disciplines, musicological or not, inside and outside the Greek borders. The reasons are various and definitely complex. Posing the question in a historical perspective, there have been – inter alia – the past Greek – non-Greek musicologists' disputes about individual issues of theory and practice of the Byzantine and post-Byzantine psaltic art, the different manners and issues on which the former and the latter have chosen to be traditional or innovative, their different relationships with their object-Act – an essentially chanting art, and their foundation on different bibliographic pundits. From a theoretical point of view, it appears that Byzantine musicology – at least as a branch of humanistic literature and interpersonal oral conversation (conferential or even non-institutional) – still chooses to circumscribe its theories and methodologies basically by way of its particular scientific object, namely the so-called Byzantine music, not the opposite. It wouldn't be fruitful to limit oneself to criticizing this attitude, though; its positioning in a broader research environment would perhaps allow it be better understood as a phenomenon, while it would surely help its modern grafting with scientific theories which could enable more sophisticated research tools from these which it now possesses, tools appropriate - on the one hand - to understand its position in a wider world, in which there are still scholars who are engaged in the kind of music we sing in Church (including here the exceptions of Greek researchers who line up with an interdisciplinary way of viewing the

Copyright: © 2014 Αγαμέμνων Τέντες. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.

related topics), and – on the other – to improve the theory and methodology of research, towards the goal of an enrichment of our Greek Church chanting.

1. Η ΨΑΛΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗ: ΚΑΠΟΙΕΣ ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ

Ο όρος 'παρ'ἠμῖν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ'[1], τον οποίο ο ιστορικός Γεώργιος Παπαδόπουλος χρησιμοποίησε κατά κόρον για να αναφερθεί στην μουσική εκείνη, της οποίας απόγονος είναι το ψαλτικό αντικείμενο όλων ίσως των παρευρισκομένων στο συνέδριο του οποίου τα πρακτικά εκδίδονται ενταύθα, είναι ένας όρος που προέρχεται από την δική μας ιστοριογραφική παράδοση και που περιγράφει το αντικείμενό μας με τέτοιο τρόπο ώστε να μην μας αφήνει αμφιβολία περί της ταυτότητάς του, δεικνύοντας παράλληλα ότι δεν είναι πάντα αντικειμενικά τα κριτήρια βάσει των οποίων θα ορίζονταν κατά το βέλτιστον τα πράγματα (ο όρος *εκκλησιαστική μουσική ορθοδόξου δόγματος και ελληνικής γλώσσας* δεν είναι τόσο σαφής όσο ο πιο «υποκειμενικός» ως *φέρων σε κοινότητα* όρος 'ἡ παρ'ἠμῖν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ' του Γεωργίου Παπαδοπούλου. Εν σχέσει προς την 'παρ'ἠμῖν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ', λοιπόν, και για να έρθουμε στο παρ' ημίν θέμα, η ιδέα της ψαλτικής ως επιστήμης με μία έννοια η οποία μπορεί να είναι οικεία στον αναγνώστη του παρόντος χωρίς ιδιαίτερη έρευνα, φαίνεται πως έχει συλληφθεί για πρώτη φορά από την εποχή της Μεταρρυθμίσεως του 1814 από τους *Τρεις Δασκάλους* Χρύσανθο, Χουρμούζιο, και Γρηγόριο, μεταρρύθμιση της οποίας την 200η επέτειο εορτάζουμε φέτος. (Δεδομένης της κεντρικότητας του ορισμού της μουσικής ως επιστήμης για την μουσικολογία, αυτή η επέτειος δεν έχει εορταστεί όσο θα έπρεπε, διότι, καθ' όσον γνωρίζω, μόνο ένα επετειακό συνέδριο έχει προαναγγελθεί.) Απότοκος της μεταρρυθμίσεως αυτής, ως γνωστόν, η *νέα μέθοδος της μουσικής*. Μία φράση από τον πρόλογο του εκδότη του μείζονος θεωρητικού συγγράμματος της *νέας μεθόδου*, του *Μεγάλου Θεωρητικού της Μουσικής* του Χρυσάνθου εκ Μαδύτων, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως, λόγω ακριβώς της κεντρικής αυτής σημασίας του *Μεγάλου Θεωρητικού* για την *νέα μέθοδο*, αντιπροσωπευτική μίας όλης νέας θεωρήσεως, ή, σύμφωνα με έναν όρο που ο μακαριστός Λυκούργος Αγγελόπουλος χρησιμοποιούσε, *οπτικής* της μουσικής, μίας οπτικής πιθανώς προερχομένης από την αδιάκοπη αναζήτηση της βελτιώσεως της ελληνικής παιδείας από το Οικουμενικό μας Πατριαρχείο κατά τους αιώνες της Οθωμανικής κατοχής και την συνεπαγομένη παιδαγωγική φιλοσοφία του[2], όπως επίσης και από τον αποκαλούμενο ευρωπαϊκό Διαφωτισμό[3] (η σειρά με την οποία παρατέθηκαν εδώ οι πιθανές πηγές της φιλοσοφίας της *νέας μεθόδου* είναι ιεραρχική ως προς τον βαθμό επηρείας των δύο αυτών διαφορετικών φιλοσοφιών)· έγραψε λοιπόν ο εκδότης Παναγιώτης Πελοπίδης: [4]

'Οὗτος λοιπὸν ὁ φιλογενέστατος Κύριος Χρύσανθος, καὶ οἱ συνάδελφοί του Κύριοι, Γρηγόριος, καὶ Χουρμούζιος, ὁ μὲν Πρωτοψάλτης, ὁ δὲ Χαρτοφύλαξ τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας, μικρὸν πρὸ τῆς Ἐπαναστάσεως ἐνωθέντες, καὶ συσκεφθέντες φιλοσόφως καὶ ἐπιστημονικῶς, ἀνεκάλυψαν τὸν Χρόνον εἰς τὴν Μουσικὴν, καὶ ἐπροσδιώρισαν τὴν καταμέτρησιν καὶ διαίρεσιν αὐτοῦ πολλαχῶς·

[1] [1, σελίς τίτλων]

[2] Μία συνοπτική αναφορά των σχετικών περιγραφών ενός ιστορικού της περιόδου της Οθωμανικής κατοχής, δηλαδή του Μανουήλ Γεδεών, βλ. σε ένα άρθρο του υπογράφοντος στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Πεμπτουσία* [2, http://www.pemptousia.gr/2013/05/προτάσεις-από-το-έργο-του-μανουήλ-γεδε/] («Προτάσεις από το έργο του Μανουήλ Γεδεών για μία εν παιδεύσει ανάκαμψη της Ελλάδας», μέρος α΄).

[3] Περί των ευρωπαϊκών επιδράσεων στην μεταρρύθμιση του 1814, βλ. το έργο της Καίτης Ρωμανού (π.χ. ένα από τα πιο πρόσφατα σχετικά έργα της είναι το [3]). Το νέο-αριστοτελικό υπόβαθρο των παλαιοτέρων καθηγητών και το ευρωπαϊκό υπόβαθρο μίας νεότερης γενιάς καθηγητών στα ελληνικά σχολεία και ανώτερες σχολές της ελληνόφωνης νότιας Βαλκανικής στον 18ο και στον 19ο αι. αναφέρονται από τον Μανουήλ Γεδεών ως οι δύο κύριοι πόλοι φιλοσοφίας και διδασκαλίας της εποχής, πόλοι των οποίων η σύγκρουση μπορεί και να θεωρηθεί ως υπαίτια της ανθήσεως των παρ' ημίν γραμμάτων περί το 1800 μ.Χ. (βλ. μία περίληψη στο [4, http://www.pemptousia.gr/2013/05/μανουήλ-γεδεών-και-παιδεία-β΄μέρος/]) («Προτάσεις από το έργο του Μανουήλ Γεδεών για μία εν παιδεύσει ανάκαμψη της Ελλάδας», μέρος β΄).

[4] [5, σσ. ε΄-ς΄], πλάγια γραφή ημέτερη.

[…] ἐπροσδιώρισαν τὰ διαστήματα τῶν ἑπτὰ Τόνων διὰ συστηματικῶν Κλιμάκων καθ' ὅλα τὰ γένη τῆς Μουσικῆς· τὰ διαστήματα τῶν Φθορῶν, δι' ὧν γίνεται ἡ μετάβασις καὶ ἡ μεταβολὴ ἀπὸ ἤχου εἰς ἦχον, ἀπὸ γένους εἰς γένος, καὶ ἀπὸ κλίμακος εἰς κλίμακα· μετέβαλαν τοὺς Μουσικοὺς Χαρακτῆρας ἀπὸ συμβόλων εἰς γράμματα· καὶ, ἐν ἑνὶ λόγῳ, καθυπέβαλαν εἰς κανόνας τὴν πρὶν ἀκανόνιστον μὲν, ἀλλὰ πολυποικιλομελῆ Μουσικήν μας μὲ τρόπον ἀξιοθαύμαστον.'

Η φιλοσοφική και επιστημονική αυτή στάση των *Τριών,* σύμφωνα με την γνώμη του Πελοπίδη, μοιάζει να έχει οδηγήσει σε έναν πιο αναλυτικό ορισμό μουσικών εννοιών, ικανοποιώντας παράλληλα και μία αναγκαιότητα της εποχής εκείνης για διατύπωση θεωρητικών κανόνων οι οποίοι να διέπουν τα κύρια θέματα της εκκλησιαστικής ψαλτικής, δηλαδή, όπως τα συνοψίζει ο Πελοπίδης, τον *χρόνο*, τα *διαστήματα* των *τόνων* και *κλιμάκων* κατά τα *μουσικά γένη*, τα *διαστήματα* των *φθορών*, διά των οποίων και οι *μεταβολές κατ' ήχον, γένος, και κλίμακα* επιτυγχάνονται, και, τέλος, τους *χαρακτήρες*, ή, όπως σήμερα αποκαλούνται ως σύνολο, την *σημειογραφία*. Φαίνεται, λοιπόν, ότι ένα νόημα το οποίο έλαβε η επιστήμη σε εκείνα τα χρόνια ήταν η *λογική και αναλυτική κανονικοποίηση των πραγμάτων,* δηλαδή η όσο το δυνατόν πληρέστερη συστηματοποίηση της θεωρίας της ψαλτικής· ας μην λησμονούμε ότι οι πρώτες θεωρητικές διατριβές οι αποσκοπούσες σε αυτήν την κανονικοποίηση γράφτηκαν από τους ίδιους τους *Τρεις Δασκάλους*[5]· η μελέτη της ιστορίας της παρ'ημίν Εκκλησιαστικής Μουσικής από την μεταρρύθμιση του 1814 και ύστερα θα πρότεινε ίσως ότι, εκτός των πρακτικών μουσικών θεμάτων τα οποία έχουν απασχολήσει τα μυαλά των ψαλτών από τότε, ένα από τα κύρια ενδιαφέροντά τους, ίσως ένα από τα μόνιμα ενδιαφέροντά τους, έχει υπάρξει και η θεωρία, δηλαδή, με τους όρους του Πελοπίδη, το αποτέλεσμα της επιστημονικής σκέψεως.

Έτσι, μία πηγή του κυρίου θέματος του τρέχοντος συνεδρίου, δηλ. του θέματος 'Η ψαλτική τέχνη ως αυτόνομη επιστήμη', θα μπορούσε να είναι η ίδια η εορταζομένη (?) φέτος μεταρρύθμιση της μουσικής από τους *Τρεις Δασκάλους*. Εν τούτοις, θα ήταν αρκετά δύσκολο κανείς να αποδείξει έναν τέτοιο ισχυρισμό, διότι αυτή η απόδειξη θα απαιτούσε πλήρη ορισμό των όρων *τέχνη, ψαλτική,* και *επιστήμη* τότε και τώρα, όπως επίσης και την ιστορία της εξελίξεως των νοημάτων τους από τις αρχές του 19ου αι. Μία παρατήρηση που αφορά το σχετικό θέμα προς συζήτηση στα πιο πρόσφατα χρόνια, εν τούτοις, ίσως θα ήταν πιο δόκιμη για να ξεκινήσει, τουλάχιστον, κανείς, έναν σχετικό προβληματισμό. Με αυτόν τον τίτλο, η οργανωτική επιτροπή του τρέχοντος συνεδρίου, την οποία ευχαριστώ θερμά για την αποδοχή της προτάσεως πίσω από την παρούσα ανακοίνωση, μοιάζει να έχει ανταποκριθεί σωστά σε ένα δίλημμα το οποίο τέθηκε από την παλαιότερη γενεά μελετητών, δηλ. «το δίλημμα της καλλιτεχνικής ή επιστημονικής φύσεως της ψαλτικής».

Εν τούτοις, το ερώτημα εάν η ψαλτική είναι *τέχνη* ή *επιστήμη* θα μπορούσε, ως προς την απάντηση που καλείται κανείς να δώσει, να είναι και ένα ψευδο-δίλημμα. Διότι, όπως έχει συμβεί και με πολλά άλλα προβλήματα τεθειμένα ως διλήμματα στην ιστορία της λογιωσύνης, η απάντηση θα μπορούσε να δοθεί ικανοποιητικά μέσω μίας συναφής (για να χρησιμοποιήσω έναν γνωστό μας όρο) των δύο δήθεν αντιθέτων απαντήσεων. Ας ξεκαθαρίσω ότι επί του παρόντος δεν εξετάζω την χρησιμότητα του διλήμματος: είμαι σίγουρος ότι ιστορικά διλήμματα όπως το προκείμενο δεν δημιουργήθηκαν τυχαία – δημιουργήθηκαν από γόνιμο προβληματισμό επί παλαιοτέρων ζητημάτων τα οποία απασχολούσαν τους ερευνητές και εκφράζουν τις ανησυχίες μίας εποχής, δίνοντάς μας εκ των υστέρων την δυνατότητα να καταλάβουμε το παρελθόν. Όμως, η απάντησή τους ανήκει στο παρόν της θέσεώς της – στο μέλλον του διλήμματος, συνεπώς δεν χρειάζεται να είναι πάντοτε επιλεκτική της μίας ή της δεύτερης απαντήσεως. Έστω ένα επίκαιρο, σύμφωνα με τα παραπάνω, παράδειγμα που φαίνεται ότι απασχολεί τους σύγχρονους ενασχολουμένους με την παρ' ημίν εκκλησιαστική μουσική: ήταν θετική ή αρνητική για την μουσική μας η μεταρρύθμιση από τους *Τρεις Δασκάλους;* Της πεσούσης φύσεως του ανθρώπου δοθείσης, οι *Τρεις* μπορεί να έδρασαν και θετικά και αρνητικά κατά την μεταρρύθμιση της μουσικής – αφ' ενός κάποιες πτυχές της παλαιότερης γραφής χάθηκαν (χειρονομικά σημεία, σημεία δηλωτικά όλων φράσεων, άλλη αντίληψη του ρυθμού, κ.α.), αλλά παραλλήλως, η επικράτηση

[5] [6, 7, 8, 9].

και επιτυχής πορεία της μουσικής τους μεταρρυθμίσεως μπροστά στα ψαλτικά αναλόγια των εκκλησιών της καθ' ημάς Ανατολής, βορείως μέχρι την Σιβηρία, δυτικώς ως την Αμερική, ανατολικώς μέχρι την Αυστραλία, και νοτίως έως την Αφρική, μοιάζει να στηρίζει την μεταρρύθμισή τους. Η συζευκτική αυτή απάντηση δεν είναι ποσοτική: κανείς αρκεί να ξαναδιαβάσει τις τότε αναφορές περί ελλείψεως ικανοποιητικής γνώσεως από μέρους των ψαλτών κατά τα χρόνια προς της μεταρρυθμίσεως του 1814 στα γραπτά της Αικατερίνης Ρωμανού, ώστε να καταλάβει την πραγματικά μεγάλη ευεργεσία τους προς τους τότε (και μετέπειτα) μαθητές[6].

Ομοίως, η ψαλτική θα μπορούσε να είναι και ένα είδος τέχνης και ένας κλάδος της επιστήμης ταυτοχρόνως. Σε ρεαλιστικούς όρους, στο πλαίσιο ενός συνεδρίου όπως το τρέχον, έχει ουσιαστικά ήδη προϋποτεθεί ότι η μουσική είναι ένα αντικείμενο προς επιστημονική μελέτη. Η τοποθέτηση της τέχνης του ψαλτικού αναλογίου στην πανεπιστημιακή ύλη, συζήτηση, και βιβλιογραφία, σήμανε την επίσημή της είσοδο, με θεσμικούς πια όρους, στον επιστημονικό κόσμο.

2. ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ

Ο λόγος, λοιπόν, περί Βυζαντινής Μουσικολογίας[7]. Σύμφωνα με την Diane Touliatos,[8] 'η Βυζαντινή μουσικολογία επισήμως ανακηρύχθηκε ως ένας κλάδος της λογιοσύνης το 1927' 'στο δεύτερο Συνέδριο Βυζαντινών Σπουδών στο Βελιγράδι' κατά το ίδιο έτος. Αρκετοί έχουν γράψει σε σχέση με το τι έχει γίνει έκτοτε, θα προτείνω έναν αρχικό βιβλιογραφικό πίνακα στο τέλος της εισηγήσεώς μου. Αυτό στο οποίο θα ήθελα κατ' αρχήν όμως να σταθώ είναι το παρόν του κλάδου - η Βυζαντινή Μουσικολογία έχει παρόν, και αυτό το παρόν – τουλάχιστον εντός των ελληνικών συνόρων – είναι σε κρίση. Κατ' αρχήν, υπάρχουν τα τρέχοντα προβλήματα της καθ' αυτό μουσικολογικής έρευνας, παρόντα ήδη προ της οικονομικής κρίσεως του 2009, και αυτά είναι πολλά. Αφ' ενός, τα περί των ερευνητικών αντικειμένων, καθώς και τα (δυσκολότερα των πρώτων) περί των μεθοδολογιών βάσει των οποίων αυτά δέον να αντιμετωπιστούν εντός του κλάδου. Είναι αυτά τα αντικείμενα και οι μεθοδολογίες ενιαία, ή τουλάχιστον, οριοθετούν έναν ενιαίο κλάδο με μία πρακτική-μεθοδολογική έννοια στο τεράστιο πεδίο της επιστήμης; Τώρα που η σημειογραφία προ της μεταρρυθμίσεως του 1814 αποκρυπτογραφείται, αφ' ετέρου, υπάρχουν και τα περί της γενικεύσεως των επιστημονικών στόχων μας, όπως π.χ. η ταυτοποίηση και σύγκριση των μουσικών ρευμάτων στην ιστορία της μουσικής μας. Δηλαδή, τα περί μελοποιητικών ειδών και αισθητικής προ διακοσίων ετών. Πώς ώδευσε η μελοποιία εν σχέσει προς την σημειογραφία; Ήταν πάντοτε και σε όλα τα είδη της μελοποιίας η σημειογραφία η βάση της μελοποιίας και ψαλτικής γενικότερα, ή η από καρδίας με βάση μόνο τον κανονάρχη ψαλμώδηση κατά το πατριαρχικόν έθος και η προ σημειογραφίας μελοποίηση είναι αρχαίες πρακτικές και πόσο αρχαίες είναι ανά είδος μελοποιίας; Ή μήπως η σημειογραφημένη μουσική και η 'απ' έξω' ψαλμώδηση εναλλάσσονται στον ιστορικό ρου της ψαλτικής (και πότε και που) και μέσα στην ίδια την πραγματική ψαλμώδηση ενός μέλους; Υπάρχει η πιθανότητα να φανταστούμε το μέλλον του κλάδου μας ως ενός ο οποίος έχει επιτυχώς ασχοληθεί με την εξειδικευμένη μελέτη συγκεκριμένων αντικειμένων, σκιαγραφήσει τις γενικές ιστορίες σημειογραφίας, θεωρίας, πρακτικής, μελοποιίας, κλπ, αλλά που δεν έχει δοκιμάσει να συνθέσει και να συγκρίνει τα αποτελέσματα; Θα δοκιμάσουμε τουλάχιστον να συνθέσουμε (συγγραφή θα ήταν κάτι το πολύ δυσκολότερο σε αυτόν τον τομέα) μία δική μας ιστορία της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής, με την τόσο μεγάλη αφθονία πηγών στην διάθεσή μας – διάθεση την οποία οφείλουμε στους μελετητές μας της πρώτης γενιάς (του Γρηγορίου Στάθη, του μακαριστού Γεωργίου Αμαργιαννάκη,

[6] [10, σελ.90], το οποίο μεταφράζει ένα μερικώς-σωζόμενο κείμενο του Αποστόλου Κώνστα ευρισκόμενο σήμερα στην Βιβλιοθήκη Κοραή της Χίου [11, σελ.45v], όπως επίσης και [10, σελ.91], αναφερόμενο στα [12, σελ.32] και [13, σελ.349].

[7] «Βυζαντινός» δεν ήταν ο τρόπος με τον οποίο οι πολίτες της Νέας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας με έδρα την Κωνσταντινούπολη αντιλαμβάνονταν την συνολική πολιτική τους ταυτότητα· σχετικά, βλ. [14, σσ. 15-18].

[8] [15, σ.190]

και εκτός πανεπιστημίου του Μανόλη Χατζηγιακουμή, του Γεωργίου Χατζηθεοδώρου, κ.α.) – ή η απόρριψη εκ μέρους μας της ιστορίας του τελευταίου ο οποίος κατάφερε να συγγράψει, δηλαδή του πρωτοπόρου Γεωργίου Παπαδοπούλου, ως μίας δήθεν «καλής για την εποχή της» (γιατί κατ' ουσίαν απορριπτικός είναι ένας τέτοιος χαρακτηρισμός ως προς το παρόν), και η ταυτόχρονη οξύμωρη προσθήκη μας σε αυτήν πιο επικαιροποιημένων λεπτομερειών που αποδεικνύει το περιορισμένον των γνώσεών μας, θα είναι η καλύτερή μας ανταπόκριση στο ιστορικό αυτό ζητούμενο; (Δεν αναφέρθηκε ο Βέλλες ως τελευταίος συγγραφέας πλήρους ιστορίας της εκκλησιαστικής μουσικής, αφού ο ίδιος στον πρόλογο της α΄ εκδόσεως της *Ιστορίας της Βυζαντινής Μουσικής και Υμνογραφίας* του (1949) παραδέχεται ότι δεν ασχολείται στο βιβλίο αυτό με την εποχή της ακμής των μεγάλων Μαϊστόρων, δηλ. τους αιώνες 13ο-15ο, αλλά κυρίως με την προηγούμενη περίοδο ενιαίας δημιουργίας μέλους-ύμνου.[9]) Ή μήπως οι συρραπτικής φύσεως ιστορίες εξ εσπερίας τύπου New Grove Music Dictionary θα είναι ό,τι καλύτερο μπορέσανε - και εμείς μαζί τους - να κάνουμε; Συνεπώς, τα ιστοριογραφικά μέσα δεν έχουν βελτιωθεί στην πορεία του τελευταίου αιώνα της Βυζαντινής Μουσικολογίας στην Ελλάδα;[10] Μήπως θα πρέπει να επιβεβαιώσουμε για άλλη μία φορά την ρήση του Γεωργίου Παπαδοπούλου ότι 'ἡ ἱστορία τῆς μουσικῆς ἀναμφιβόλως ἐστὶ χρησιμωτάτη, ἀλλ' ἡ σύνταξις τοιαύτης δυσχερής, ἐργώδης, πολύπονος καὶ λαβυρινθώδης τυγχάνει'[11], και απλά να μείνουμε εκεί, ενώ αυτός προσπάθησε την συγγραφή της, αν και όπως μαρτυρεί ο ίδιος στον πρόλογο του πρώτου εκτενούς έργου του, το οποίο εν ταπεινώσει ωνόμασε *Συμβολαὶ εἰς τὴν Ἱστορίαν τῆς Παρ' Ἡμῖν Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς,*[12]

'Δυσχερὴς δὲ τὰ μάλα ὁ λεπτομερὴς καταρτισμὸς τοιαύτης ἱστορίας, διότι ὁ τῆς μουσικῆς ἡμῶν ἀγρὸς, χέρσος καὶ ἀγεώργητος τυγχάνει, ἄλλαις λέξεσι, τὰ βοηθήματά εἰσιν ὀλίγιστα καὶ εἰς πολλοὺς συγγραφεῖς σποράδην κείμενα, ἅπερ οἱ κατὰ καιροὺς γνώσεων παντοδαπῶν πλουτοῦντες καὶ δυνάμενοι ταῦτα ἐρευνῆσαι, τῇ ῥαστώνῃ καταθύοντες ἢ τὸν πόνον πρὸς διάσωσιν τῶν μουσικῶν ἱστορικῶν εἰδήσεων ὀρρωδοῦντες, ἄλλοις τὴν δόξαν κατελίμπανον.'

Μήπως έπρεπε να χρησιμοποιήσει ενεστώτα και μέλλοντα χρόνο παρ' ότι σήμερα τα βοηθήματα είναι πολύ περισσότερα από τα δικά του;

Εκτός από το ιστορικό πεδίο, νέα προβλήματα υπάρχουν και στην θεωρία της μουσικής μας: τώρα που η παλαιότερη σημειογραφία αποκρυπτογραφείται, τι θα γίνει με τις κλαδικές συμπεριφορές των παλαιοτέρων μελών που δεν εντάσσονται στα σημερινά χαρακτηριστικά των ήχων; Θα εντάξουμε νέα χαρακτηριστικά στον κάθε ήχο σύμφωνα με τα παλαιότερα μελοποιητικά πρότυπα ή θα δυναμιτίσουμε τα θεμέλια της προσπάθειας μεταγραφής των παλαιών σημειογραφιών αποκλείοντάς τις από την εκκλησιαστική μουσική πράξη και θεωρία;

Εν τούτοις, υπάρχουν ακόμα πιο πρακτικά προβλήματα να αντιμετωπίσουμε, προβλήματα των οποίων η παράβλεψη θα μπορούσε να επηρεάσει την ύπαρξη του όλου επιστημονικού κλάδου στην Ελλάδα. Θα υποστηριχθεί η καθ' αυτό έρευνα από δημόσιους οργανισμούς ως έρευνα – για να χρησιμοποιήσω τον όρο του αειμνήστου Σίμωνα Καρά – για την διάσωση και διάδοση μίας εθνικής πράγματι μουσικής και μουσικολογίας ή θα εξαρτάται μόνο από την καλή διάθεση – και τις αναρίθμητες νυκτερινές εργατοώρες – των ερευνητών; Θα συνεχίζεται να επαληθεύεται για τους περισσότερους από εμάς η ρήση του επίσης αειμνήστου Λυκούργου Αγγελοπούλου προς νεώτερο ερευνητή ότι «αυτά που έκανα, τα έκανα μόνος μου, κι εσύ μόνος σου θα δουλέψεις» (και, εφ' όσον ο ίδιος εργάστηκε ομαδικά μέσα στην χορωδία του, καταλαβαίνουμε ότι αυτό το «μόνος σου» σήμαινε «χωρίς εξωτερική ανθρώπινη βοήθεια»). Σε εθνικό επίπεδο, υπάρχει θεσμικό μέλλον για την Βυζαντινή Μουσικολογία στην Ελλάδα ή η τρέχουσα κρίση θα αποδειχθεί καταστροφική για έναν ολόκληρο κλάδο εντός των συνόρων, εφ' όσον οι αντίστοιχες πανεπιστημιακές θέσεις, ελάχιστες ήδη ούτως ή άλλως, πρακτικά καταργούνται μετά από τις συνταξιοδοτήσεις λόγω του κανόνα της μίας προσλήψεως για κάθε δέκα αποχωρήσεις; Ως προς αυτά τα θέματα ας ελπίσουμε ότι οι ιθύνοντες του κλάδου, οι κατέχοντες θεσμικές θέσεις, θα φροντίσουν με όποιο τρόπο μπορούν· ούτως ή άλλως

[9] [16, σ.viii]

[10] Οι εξαιρέσεις αναφέρονται στις υποσημειώσεις του παρόντος και αφορούν κυρίως τους κάτω χρόνους της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής.

[11] [1, σ.ι΄]

[12] [1, σ.ι΄]

ελάχιστα μπορούμε να προσφέρουμε οι εκτός θεσμικών θέσεων. Μήπως όμως υπάρχει και σχέση μεταξύ των εσωτερικών - επιστημονικών (επιστημολογικών, μεθοδολογικών, πρακτικών) - προβλημάτων του κλάδου και της παρούσας φθίνουσας καταστάσεώς του;

Μοιάζει ότι δυστυχώς η απάντηση στο τελευταίο ερώτημα είναι καταφατική, και ένα επιστημονικό συνέδριο είναι ο κατ' εξοχήν χώρος για να συζητηθεί προκειμένου να γίνει μία αρχή προς την επίλυσή του. Για να βρεθούν οι επιμέρους παθογένειες ενός συνόλου, θα μπορούσε κανείς να ξεκινήσει αναλύοντας την τρέχουσα κατάστασή του. Κάποια από τα προβλήματα τα οποία προκύπτουν από την ανάλυσή μου του θέματος έχουν ήδη εκτεθεί στην αρχική μου πρόταση προς το συνέδριο. Λαμβάνοντας την ευκαιρία εκ του τίτλου του παρόντος συνεδρίου, θα ήθελα να επικεντρωθώ σε μόνο ένα από αυτά: την απομόνωση της Βυζαντινής Μουσικολογίας κατά το μείζον μέρος από τους άλλους επιστημονικούς κλάδους σε μεθοδολογικό επίπεδο. Θα ερωτήσει τις, «γιατί θα έπρεπε να ασχοληθούμε αναγκαστικά με τους άλλους επιστημονικούς κλάδους; ας είμαστε ο καθένας επικεντρωμένοι στα του οίκου του.» Το αρχικό όμως επιχείρημα είναι αρκετά εύκολο να στηριχθεί - ας προσέξουμε σε αυτό το σημείο μόνο και μόνο τους τίτλους: εάν ασχολούμαστε με το παρελθόν της παρ' ημίν μουσικής, δηλαδή με την ιστορία της μουσικής μας, υπάρχει ένας ευρύς επιστημονικός κλάδος που λέγεται *Ιστορία* ή *Ιστοριογραφία*, κλάδος ο οποίος υπάρχει εξ αρχαιοτάτων - ελληνικών - χρόνων και έχει αναπτύξει διάφορες μεθόδους μελέτης στο πέρασμα των αιώνων. Γνωρίζουμε και εφαρμόζουμε κάποιες από αυτές τις μεθόδους όταν ασχολούμαστε με την ιστορία της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής ή επαναεφευρίσκουμε τον ιστοριογραφικό μεθοδολογικό τροχό; Προσπαθούμε να εξελίξουμε αυτές τις μεθόδους προς παραγωγή περαιτέρω συμπερασμάτων; Για να μην πάμε πολύ μακριά, όμως, υπάρχουν και πρόσφατα παραδείγματα στον καθ' ημάς εγγύτερο χώρο, αρχής γενομένης εκ του προαναφερθέντος Γεωργίου Παπαδοπούλου. Έχουμε διαβάσει προσεκτικά τους προλόγους του περί των αρχών έρευνάς του και των πηγών του πριν γράψουμε τις δικές μας τμηματικές ιστορίες; Όταν συγκρίνουμε σημειογραφίες, ας πούμε του Πέτρου και του Χουρμουζίου, ασκούμε μία κατά κυριολεξίαν συγκριτική-ιστορική μουσικολογία, την οποία ο ιδρυτής της δυτικής μουσικολογίας Guido Adler θεώρησε ως τον πρώτο κλάδο της ιστορικής μουσικολογίας περί το έτος 1885 βαφτίζοντάς τον *μουσική παλαιογραφία*. Έχουμε όμως ενδιαφερθεί να μάθουμε τις αρχές και μεθόδους του υπερεκατονταετούς αυτού επιστημονικού κλάδου στην δύση μήπως και λάβουμε κάτι μεθοδολογικά χρήσιμο ή επιλέγουμε να απορρίψουμε εκ των προτέρων ή, στην καλύτερη περίπτωση, να αγνοήσουμε, την δουλειά που έχει γίνει εκεί, συγκρίνοντας σημειογραφίες περίπου όπως έκαναν οι ψαλτικοί πρόγονοί μας εκατό χρόνια πριν; Το μπόλιασμα της επιστήμης μας με κλάδους ετέρων δένδρων θα το βγάλουμε από την παράδοσή μας; (Εντός και εκτός Ελλάδος, υπάρχουν βεβαίως και οι εξαιρέσεις ερευνητών σε αυτόν τον κανόνα.)

Η πρόταση λύσεων στα προαναφερθέντα προβλήματα δεν είναι απλή, θα επιχειρήσω κάποιες παραινέσεις στο τέλος. Πάντως, και για να έρθω στο προκείμενο θέμα, το παρόν της διεθνούς επιστημονικής έρευνας – ή τουλάχιστον ό,τι μπόρεσα να αφουγκραστώ από αυτό – μοιάζει να έχει απορρίψει το θέμα της αυτονομίας στην επιστήμη. Εκτός των εθνικών αλλά εντός των επιστημολογικών συνόρων, από ότι διαβάζουμε στην Τουλιάτου, αναφερομένη την δεκαετία του '70 στην 'Κατάσταση της Επιστήμης της Βυζαντινής Μουσικής' στο ομώνυμο άρθρο της, η λογιοσύνη περί της Βυζαντινής Μουσικής ήδη προ του 1978 προτίμησε το άνοιγμα προς άλλες επιστήμες[13]. Παρ' ότι οι ακαδημαϊκοί κλάδοι είναι πολλοί και διαφορετικοί, η ποικιλία των αντικειμένων που ταυτόχρονα εμπεριέχονται στα ονόματά τους (δηλαδή, απλά, στα ονόματα των επιστημονικών κλάδων), η συχνότητα με την οποία νέοι κλάδοι ενασχολούμενοι με νέα αντικείμενα εμφανίζονται στον πανεπιστημιακό χάρτη, η τάση διεπιστημονικότητας στην έρευνα, όπως επίσης – και αυτή είναι μία πιο εσωτερική παρατήρηση – τα κοινά θέματα συζητήσεως, ή τουλάχιστον η αγωνία να βρεθούν κοινά θέματα συζητήσεως μεταξύ επιστημόνων διαφορετικών κλάδων, κατά τους θεωρητικούς στοχασμούς τους περί της ιδίας εκάστου επιστήμης, όλα αυτά αποκαλύπτουν ίσως ότι οι σημερινοί επιστημονικοί κλάδοι ακολουθούν ένα δρόμο ενοποιητικό, παρά έναν οδηγούντα στην αυτονομία. Για να είμαστε δίκαιοι, βέβαια, θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι και στην χώρα μας έχει γίνει μία πρώτη προσπάθεια συνδέσεως του κλάδου με άλλους, όπως π.χ. την λειτουργική (για σύνδεση με την οποία

[13] [15, σ.190]

ήδη μας πληροφορεί η Τουλιάτου στο προαναφερθέν άρθρο της[14]). Υπάρχει όμως πλέον μία αναγκαιότητα να ξεδιαλύνουμε την λεπτή διαφορά μεταξύ δύο θεωρητικών – επιστημικών δηλαδή, όχι μουσικών – χροών: άλλο η προσέγγιση με επιστημονικούς κλάδους συναφείς ως προς το αντικείμενο (π.χ. Βυζαντινή Μουσικολογία και Βυζαντινή Τελετουργική), και άλλο η προσέγγιση με επιστημονικούς κλάδους συναφείς ως προς τις μεθόδους (π.χ. Βυζαντινή Μουσικολογία και Ιστορική Μουσικολογία). Η δεύτερη αυτή προσέγγιση, κατά την ταπεινή μου γνώμη και από ότι δειλά-δειλά φαίνεται τα τελευταία χρόνια σε προγράμματα συνεδρίων όπως το παρόν σε θέματα εισηγήσεων ερευνητών εντός και εκτός των συνόρων, είναι αυτή η οποία συνδέεται με ένα πιο ευοίωνο – ως πιο εξελιγμένο συστημικά – μέλλον του κλάδου. Ας σκεφτούμε λοιπόν περί της αυτονομίας στην επιστήμη της ψαλτικής τέχνης με την έννοια της επιστημονικής επαρκείας (δηλαδή επαρκείας στο όνομα και τον ορισμό του όλου κλάδου, στην θεωρία του, στο λογικόν και συνεπές των μεθοδολογικών εργαλείων του, στην αποσαφήνιση των επομένων αντικειμένων προς μελέτη (μία καταγραφή του τι έχει γίνει και τι χρειάζεται ακόμα να γίνει ως προς τα αντικείμενα μελέτης όπως αυτή της Τουλιάτου και άλλων[15]), κλπ), παρά σαν αυτονομία με την έννοια της περιχαρακώσεώς μας στα κεκτημένα του παρελθόντος και απομόνωση από τις άλλες επιστημονικές κατευθύνσεις, και ως προς το αντικείμενο, και όμως ως προς τις μεθόδους προσεγγίσεώς του.

Για να μιλήσουμε λοιπόν για επιστημολογικές κοινότητες στην έρευνα, ένα από τα πρώτα αντικείμενα με τα οποία οι περισσότεροι των ερευνητικών κλάδων περί του ανθρώπου έχουν ασχοληθεί είναι η *πηγή*. Επιστροφή στις πηγές είναι ένα συνεχές ζήτημα των μελετητών, κυρίως εκείνων των ιστορικών κλάδων. Η επιστήμη της ιστορίας, μία επιστήμη της οποίας η εξάρτηση από τις πηγές έχει οδηγήσει τους μελετητές της να τις συσχετίσουν με τον ίδιο τον ορισμό της[16], έχει ορίσει τις πηγές της – και αυτό αναφέρεται εδώ ως μία στιγμή στην ιστορία της ιστορίας, όχι ως ένα τελικό σημείο – ως 'ατελή και αποσπασματικά τεκμήρια', στα οποία 'βασίζεται η προσπάθεια να επαναδημιουργήσουμε τα σημαντικά χαρακτηριστικά του παρελθόντος'[17]. Αλλά οι πηγές είναι παρούσες και σε άλλους κλάδους της επιστήμης: θεωρία, αρχαιολογία, ερμηνευτική, ανθρωπολογία, φιλολογία, αφηγηματολογία, και πολλοί άλλοι παρουσιάζουν τις αλήθειες τους αναφερόμενοι στις πηγές, παρά το γεγονός ότι μπορεί να τις ορίζουν και να τις χρησιμοποιούν με διαφορετικούς τρόπους και για διαφορετικούς σκοπούς. Μία πρόσφατη θεωρία η οποία έχει ασχοληθεί με τις πηγές, την αναζήτηση μίας νέας συγγραφής της ιστορίας, την ενδοεπιστημονικότητα, και τον πραγματικό λόγο τον οποίο η έρευνα εκφράζει, μία θεωρία η οποία θα μπορούσε λοιπόν να είναι κάποιας χρησιμότητας και σε εμάς επίσης, είναι η *Αρχαιολογία της Γνώσεως* του Michel Foucault.

3. Η ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΓΝΩΣΕΩΣ ΤΟΥ MICHEL FOUCAULT ΚΑΙ ΜΙΑ ΧΡΗΣΗ ΤΗΣ ΩΣ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΠΗΓΗ

Ο Michel Foucault, στο βιβλίο του με τίτλο *Η Αρχαιολογία της Γνώσεως και ο Λόγος περί Γλώσσας* (*The Archaeology of Knowledge and a Discourse on Language*)[18], ένα βιβλίο εισαχθέν στην βιβλιογραφία και γενικότερα στον κλάδο της μουσικολογίας από τον Gary Tomlinson σε ένα έργο του το οποίο έχει ως πρώτο θέμα την μελέτη της ιστοριογραφίας (*Music in Renaissance Magic: Towards a Historiography of Others*)[19], έχει κυρίως ασχοληθεί με τις έννοιες της ιστορίας και του λόγου. Ας μου επιτραπεί η υπόθεση ότι υπάρχει ένας κοινός τόπος για το νόημα του όρου *ιστορία* (αν και υπάρχουν

[14] [15, σ.190]
[15] Βλ. στο τέλος του άρθρου μία σχετική αρχική λίστα.
[16] Οι ορισμοί της ιστορίας είναι πολλοί, και εξαρτώνται από την προσέγγιση κάθε ιστορικού προς το έργο του. Ίδε τρεις κοινές χρήσεις της ιστορίας ως 'το όλο ανθρώπινο παρελθόν όπως πραγματικά έγινε', 'η προσπάθεια του ανθρώπου να περιγράψει και να ερμηνεύσει το παρελθόν', και 'η συστηματική μελέτη της ιστορίας, ιστορία ως *[επιστημονική] αρχή*' και έναν ορισμό, 'η προσπάθεια του ανακαλύπτειν επί τη βάσει αποσπασματικού υλικού τα σημαντικά πράγματα περί το παρελθόν' ([17, σσ. 29-30], παρατεθέντα εις το [18, σ.15]), όλα σε ένα μόνο έργο της τεράστιας ιστορικής βιβλιογραφίας.
[17] [18, σ.131]
[18] [19]
[19] [20]

πολλές έννοιες της ιστορίας, κάποιες παρατέθηκαν στην 16η υποσημείωση του παρόντος). Εν σχέσει με τον λόγο, αφ' ετέρου, μία από τις πρωταρχικές στιγμές λόγου στην επιστήμη είναι η *πηγή*. Διότι η πηγή προσλαμβάνεται στην επιστήμη ώστε να διαμορφωθεί τεκμηριωμένος λόγος περί του αντικειμένου. Στην *Αρχαιολογία* του Foucault, ο λόγος, συνεπώς και η πηγή, θεωρούνται σε ένα πρώτο επίπεδο εσωτερικά, ως άλλα αρχαία μνημεία τα οποία τα βγάζουμε από την θέση τους και τα τοποθετούμε σε έναν μουσειακό χώρο για αποκλειστική και εξειδικευμένη μελέτη τους, αποκομμένα από τα διάφορα ιστορικά περιβάλλοντα στα οποία βρίσκονταν και βρίσκονται, ως *μνημεία* τοποθετημένα πλέον στο εξειδικευμένο περιβάλλον και στην εξειδικευμένη πραγματικότητα της έρευνας. Το σκεπτικό και τις συνέπειες αυτής της αλλαγής περιβάλλοντος για την πηγή και τον λόγο μεταφράζω από την τρέχουσα πηγή, την *Αρχαιολογία της Γνώσεως*:[20]

'Η Αρχαιολογία προσπαθεί να ορίσει όχι τις σκέψεις, αναπαραστάσεις, εικόνες, θέματα, προκαταλήψεις που αποκρύπτονται ή αποκαλύπτονται στον λόγο, αλλά αυτόν τον λόγο τον ίδιο […]. [Η Αρχαιολογία] δεν αντιμετωπίζει τον λόγο ως ένα *τεκμήριο*, ως ένα σημάδι κάποιου άλλου πράγματος… Απασχολείται με τον λόγο ως ό,τι αυτός είναι, ως *μνημείο*.

[21]Δεν ερίζει την αυτό-εξάλειψή της στην περίεργη ταπείνωση ενός διαβάσματος που θα έφερνε πίσω, σε όλη του την αγνότητα, το απομακρυσμένο, επισφαλές, σχεδόν σιγοσβησμένο φως της αρχικής πηγής. Δεν είναι τίποτα παραπάνω από μία επανεγγραφή: δηλαδή, […] [είναι] μία κανονική μετατροπή αυτού που έχει ήδη γραφτεί. Δεν είναι η επιστροφή στο εσώτερο μυστικό της πηγής. Είναι η συστηματική περιγραφή του ελλόγου αντικειμένου.'

Το επιστημονικά ενδιαφέρον ζήτημα στην μελέτη της πηγής σύμφωνα με την αρχαιολογία του Foucault είναι, όχι τόσο η ενασχόληση με τους τρόπους με τους οποίους ο δημιουργός της πηγής έδρασε ώστε να την δημιουργήσει, αλλά η ενασχόληση με την πηγή ως ένα αντικείμενο του παρόντος, το παρόν της έρευνας. Στο κάλεσμα μίας πηγής να *τεκμηριώσει* ένα έργο έρευνας, η πηγή γίνεται το αντικείμενο του παρόντος της έρευνας, ένα *μνημείο*, τοποθετημένο στην πραγματικότητα της έρευνας και έτοιμο να μελετηθεί από τα επιστημονικά της εργαλεία. Αν και δημιουργηθείσα στο παρελθόν από κάποιον και για κάποιους λόγους, είναι το περιεχόμενο της πηγής που είναι παρόν και ερευνητό, το περιεχόμενο το οποίο η τρέχουσα έρευνα μπορεί να εντοπίσει και να σπουδάσει στην πηγή.

Αυτή η αρχαιολογική μνημειοποίηση της πηγής, εν τούτοις, σημαίνει επίσης ότι δίνεται στην πηγή μία πρωταρχική θέση στην όλη θεώρηση του υλικού προς μελέτη, οδηγώντας έτσι την μεθοδολογία να εστιάσει σε αυτήν και να αρχίσει την πράξη της με την μελέτη της. Διότι, σύμφωνα με την 'Αρχαιολογία της Γνώσεως', 'η συνθήκη της αρχαιολογίας' είναι 'η εσωτερική περιγραφή του μνημείου', και οι ιστορικοί και άλλοι κλάδοι έρευνας 'φιλοδοξούν' προς αυτήν την κατεύθυνση[22].

4. *Η ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΓΝΩΣΕΩΣ* ΣΤΗΝ ΠΡΑΞΗ: Η ΑΡΧΗ ΜΙΑΣ ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΟΥΣ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑΣ

Η αρχική θέση της πηγής στην αρχαιολογική αυτή θεωρία του Foucault (και του Tomlinson) είναι μεθοδολογικής χρησιμότητας επίσης: σύμφωνα με τον Foucault, η αρχαιολογία στην πράξη είναι 'μία κανονικοποιημένη μετατροπή αυτού που έχει ήδη γραφτεί' (αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε *τεκμηριωμένη και τεκμαίρουσα επανεγγραφή*), και μία 'συστηματική περιγραφή του ελλόγου αντικειμένου'[23] (δηλαδή, μία *μνημειακή και μνημειοποιούσα* περιγραφή). Ας σταθούμε στο πρώτο από αυτά, δηλαδή στον χαρακτήρα της πράξεως της αρχαιολογίας του Foucault: η *'τεκμηριωμένη και τεκμαίρουσα επανεγγραφή'* του λόγου (της πηγής ή όποιας άλλης μορφής λόγου) η οποία επιχειρείται στην αρχαιολογική μελέτη ίσως δεν απέχει πολύ σαν έννοια από την αρχαία παράδοση στην παρ' ημίν εκκλησιαστική μουσική, αλλά και στην παρ' ημίν εν γένει λογιωσύνη, της μελέτης μέσω της αντιγραφής κειμένων των παλαιών αυθεντιών-διδασκάλων, συχνά με σχολιασμό και υπομνηματισμό. Η παράδοση αυτή της αντιγραφής, η οποία μάλιστα κατά τόπους είχε γίνει τόσο συστηματικά ώστε να μιλάμε για βιβλιογραφικά εργαστήρια (συχνά εγκατεστημένα σε ιερές μονές, όπως η μονή Στουδίου

[20] [19, σσ. 138-139], παρατεθέν εις [20, σ.38].
[21] [19, σσ. 139-140]
[22] [19, σ.7].
[23] [19, σ.140]

Κωνσταντινουπόλεως, η μονή των Οδηγών Κωνσταντινουπόλεως, ή εκτός ιερών μονών, το αυτοκρατορικό βιβλιογραφικό εργαστήριο, κ.α.[24]), είναι μία παράδοση τόσο σημαντική ώστε να δηλώσει ο ιστορικός του καθ' ημάς βιβλίου Herbert Hunger ότι 'η μεγάλη προσφορά των Βυζαντινών στην ιστορία του ευρωπαϊκού πνεύματος παραμένει […] η διάσωση και παράδοση ουσιαστικών τμημάτων της αρχαίας ελληνικής γραμματείας'[25] (αγνοώντας βέβαια την μεγάλη σημασία του ίδιου του «βυζαντινού» πνεύματος και νοήματος, άρα και των γραπτών του επιτευγμάτων εκτός της αντιγραφικής παραδόσεως των αρχαίων, δηλαδή την προσφορά των μεγάλων πράγματι Πατέρων της Εκκλησίας για τον άνθρωπο διαχρονικώς). Επίσης, η παράδοση της αντιγραφής είναι σημαντική διότι αφ' ενός μπορεί και διασώζει το κείμενο, αφ' ετέρου μας πληροφορεί για το ποια κείμενα θεωρούνταν αυθεντίες στην κάθε μελετώμενη εποχή, και τέλος δίνει την ευκαιρία της ερμηνείας αυτών των αυθεντιών ώστε να παραλληλιστούμε με τον τρόπο σκέψεως των λογίων που είχαν τότε την ευκαιρία να τα διαβάσουν όπως και τώρα. Ο μνημειακός χαρακτήρας που προσδίδεται στην πηγή από τον Foucault είναι πολύ σημαντικός διότι δίνει στον ερευνητή την ευκαιρία να αντιμετωπίζει πλέον την πηγή ως αυτή που είναι, σε πρώτη φάση ανεξαρτήτως ιστορικών περιβαλλόντων άλλων από το αναπόφευκτα πάντοτε συνδεδεμένο με τον ίδιο δικό του περιβάλλον, έχοντας την ευκαιρία να καταλήξει σε νόημα του περιεχομένου της με τα δικά του πιθανώς πιο εξελιγμένα - σε σύγκριση με τα παλαιότερα - μεθοδολογικά του εργαλεία. Ας σημειώσουμε εδώ ότι ο ερευνητής εκείνος που έχει έρθει εκτενώς σε επαφή με πηγές, δηλαδή ο έμπειρος των πηγών, έχει την δυνατότητα να διαμορφώσει θεωρήσεις ιστορικών περιβαλλόντων της κάθε πηγής και αντικειμένου, κάτι που του δίνει την ευκαιρία να τοποθετήσει τα νοήματα της πηγής σε ευρύτερα ιστορικά συμφραζόμενα σε ένα υψηλότερο επίπεδο ιστορικής αναλύσεως. Αυτός μοιάζει να είναι και ένας από τους υψηλότερους στόχους της σύγχρονης μουσικολογικής έρευνας περί την παρ' ημίν εκκλησιαστική μουσική, ένας στόχος ο οποίος υλοποιείται από τους σημερινούς ερευνητές μέσω, κυρίως, της παλαιογραφίας: ένα από τα κύρια ζητήματα τα οποία οι ερευνητές που προσπαθούν να καταλάβουν τις παλαιότερες σημειογραφίες έχουν να αντιμετωπίσουν είναι το επίπεδο αναλυτικότητας κάθε μουσικής σημειογραφίας η οποία συναντάται στα χειρόγραφα. Ένας από τους τρόπους με τους οποίους οι μελετητές προσπαθούν να χειριστούν αυτό το πρόβλημα είναι με την συνεχή προσέγγιση και γνώση όσο το δυνατόν περισσοτέρων αντιγραφικών στυλ στα χειρόγραφα, ώστε να αποκτήσουν την εμπειρία και την γνώση του βαθμού αναλυτικότητας κάθε μουσικής γραφής[26]. Αυτή η στάση, εν τούτοις, καταλήγει σε μία αργή λόγια δημιουργία μίας ιδανικής συνολικής σημειογραφίας της εκκλησιαστικής μας μουσικής, μίας συνολικής σημειογραφίας η οποία συμπεριλαμβάνει όλες τις επιμέρους σημειογραφίες που υλοποιούνται στα μουσικά χειρόγραφα από τους γραφείς τους διά μέσου των αιώνων, οι οποίες ούτω γίνονται μέρη (κατά μία χρονολογική έννοια εάν γραμμένες σε διαφορετικούς χρόνους, κατά μία τοπολογική έννοια εάν διαφορετικών τόπων, κατά μία σύνθετη χρονολογική-τοπολογική έννοια εάν διαφόρων χρόνων και χώρων μαζί) μίας συνδυαστικής θεωρήσεως της μίας αυτής συνολικής σημειογραφίας η οποία πλέον γίνεται κανόνας. Αυτή η συνολική σημειογραφία θα μπορούσε να είναι το τελικό επίτευγμα των μουσικών παλαιογράφων που αναφέρονται στην μουσική μας, αλλά και η ύστατη απόκλιση από την πολύ πιο ορισμένη θεώρηση της σημειογραφίας που καθένας από τους ανεξάρτητους γραφείς έχει πραγματικά παρουσιάσει κατά την αντιγραφή (διότι, κάθε γραφέας έχει γράψει ένα συγκεκριμένο αριθμό χειρογράφων αντιγράφοντάς τα από έναν άλλο συγκεκριμένο αριθμό χειρογράφων πηγών· αυτοί οι δύο αριθμοί συγκεκριμενοποιήσεως πιθανώς οδήγησαν σε μία συγκεκριμένη οριοθέτηση της θεωρήσεώς τους της σημειογραφίας, πιο περιορισμένης αλλά και πιο εξειδικευμένης σε σχέση με την σημερινή συνολική θεώρηση της αποκαλουμένης Βυζαντινής σημειογραφίας, μίας υπερ-συνολικής σημειογραφίας που θα περιελάμβανε όλες τις παλαιές και νέες συγκεκριμένες ως στάδιά της (κάτι το οποίο, κυρίως στην χρονολογική της πλευρά, θυμίζει την θεωρία της εξελίξεως των ειδών του Δαρβίνου μεταφερμένη στην μουσικολογία)).

[24] [21, σσ. 140-141]
[25] [21, σ.87].
[26] Πηγή: Θωμάς Αποστολόπουλος, σε συζήτηση μετά από μία συνεδρίαση του συνεδρίου του οποίου τα πρακτικά δημοσιεύονται εδώ (Βόλος, 29/6-3/7/2014).

Όπως προειπώθηκε, η αρχαιολογία του Foucault υλοποιεί την συνθήκη της μνημειοποιήσεως της πηγής προτείνοντας ένα πρώτο μεθοδολογικό βήμα, την 'συστηματική περιγραφή του ελλόγου αντικειμένου'[27]. Αυτό το βήμα είναι σημαντικό διότι, μεταξύ άλλων, μπορεί να απαντήσει το ουσιώδες ερώτημα του ορισμού της ταυτότητας της επιλεχθείσης προς μελέτη πηγής, δηλ. το τι είναι η δεδομένη κύρια πηγή, διότι έχει ως αποτέλεσμα την εκπλήρωση του πρωταρχικού επιστημονικού στόχου της θεωρήσεως της πηγής αυτοτελώς. Αυτό το βήμα μπορεί να γίνει μέσω της προαναφερθείσας απλής διαδικασίας περιγραφής της πηγής μέσω των ρητών της μερών (για παράδειγμα, συστηματική περιγραφή χρειάζεται για να καταλάβει κανείς τι ακριβώς είναι ένας χειρόγραφος κώδικας της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής που βρέθηκε ακέφαλος, με έλλειψη κάποιων αρχικών σελίδων – ο ορισμός της ταυτότητάς του με βάση ένα ξεφύλλισμα των πρώτων του υπαρχουσών σελίδων όπως γνωρίζουμε δεν είναι αρκετό επιστημονικά, αφού μπορεί ο κώδικας να έχει και δεύτερο μέρος του οποίου το περιεχόμενο να είναι εντελώς άλλης φύσεως, π.χ. να είναι ένα αντίγραφο αρχαίας ελληνικής μουσικής θεωρίας). Στην πραγματικότητα της καθ' ημάς μουσικολογίας, αυτή είναι ακριβώς μία από τις αγαπημένες εργασίες των ερευνητών μας: περιγραφή του πηγαίου υλικού του ευρεθέντος σε δημόσιες και μοναστικές βιβλιοθήκες, ιδιωτικά αρχεία κλπ, και καταλογογράφηση του υλικού τους. Η πρωταρχική θέση της ελλόγου περιγραφής στην θεωρία του Foucault ταιριάζει με αυτό το φαινόμενο της συντάξεως καταλόγων και αναλυτικών περιγραφών κατά τις πρώτες δεκαετίες ζωής του επιστημονικού μας κλάδου (όπως και άλλων κλάδων επίσης).

Η εξονυχιστική περιγραφή της πηγής όμως δημιουργεί την ανάγκη για μία λεπτομερή ανάλυση της πηγής· η λεπτομέρεια χρειάζεται ανάλυση. Η γενική και λεπτομερής περιγραφή του παρ' ημίν βιβλίου-πηγής το καθιστά κώδικα συγκεκριμένου περιεχομένου το οποίο πρέπει να εξερευνηθεί αναλυτικά πριν κανείς προχωρήσει στην μελέτη εξειδικευμένων θεμάτων εκ του περιεχομένου του. Νομίζω, λοιπόν, ότι μία εσωτερική μελέτη του περιεχομένου και της δομής της κάθε πηγής κατά την αρχή της έρευνας είναι ένα απαραίτητο στάδιο σε κάθε μελέτη η οποία αποπειράται να εισχωρήσει στα νοήματά της και να πει κάτι καινούργιο σε σχέση με την νέο-ευρεθείσα πηγή. Συνεπώς, το επόμενο μεθοδολογικό βήμα της βασικής διαδικασίας του ορισμού της ταυτότητας της πηγής και του περιεχομένου της θα ήταν η ανάλυσή της.

Ένα τρίτο βήμα σε αυτό το είδος αρχαιολογικής έρευνας, κατόπιν, θα ήταν η σύνθεση, σε διάφορα επίπεδα: σύνθεση των ταυτοτήτων των αντικειμένων μέσω άλλου πηγαίου υλικού προκύπτοντος από την ανάλυση της πηγής, όπως επίσης και, σε ευρύτερη κλίμακα, ανα-σύνθεση του περιεχομένου της όλης πηγής, επί τη βάσει αυτής μίας ανα-διανομής όρων και των νοημάτων τους στο πηγαίο υλικό. Ανασύνθεση πηγής πραγματοποιείται όταν ο ερευνητής επανασυνθέτει το όλο περιεχόμενο της πηγής επί τη βάσει της αναλύσεως, σε μία ενότητα η οποία είναι περιεκτική νοήματος για το παρόν. Κατόπιν, η σύνθεση μίας ιστορίας επί τη βάσει των περιγραφέντων, αναλελυμένων, και επανασυντεθέντων πηγών θα ακολουθούσε.[28] Ή, για να δείξουμε μία παρόμοια ίσως στάση του ιστορικού μας Γεωργίου Παπαδοπούλου, στάση η οποία περίπου την ίδια εποχή εμφανίζεται και σε δυτικοευρωπαϊκές προσπάθειες επαναφοράς του λεγομένου «γρηγοριανού μέλους» και μεταγραφής του στο πεντάγραμμο,[29]

'ἡ παροῦσα ἱστορικὴ σκιαγραφία τῆς πατρίου μουσικῆς κατηρτίσθη καὶ συνυφάνθη διὰ τῆς συναρμολογήσεως τῶν διαφόρων περὶ μουσικῆς εἰδήσεων, ὡς διὰ τῶν ἐπιμελῶς περισυναγομένων καὶ συναρμολογουμένων συντριμμάτων ἀρχαίου μνημείου σκιαγραφεῖται κατὰ τὸ ἐνὸν ὑπὸ τῶν δεξιῶν ἀρχαιολόγων ἡ ἀρχικὴ τοῦ ἐρειπίου ὑπόστασις.'

Ο νοών την αναγκαιότητα μίας επιστροφής της ιστορικής μεθοδολογίας σε αρχαιολογικές μεθόδους, συνεπώς και αφ' ενός την ιστορική διορατικότητα του Γεωργίου Παπαδοπούλου, αφ' ετέρου την σχέση του με ιστορικής-μουσικολογικής συναφείας διεργασίες στην Δύση, νοείτω. Πολύ δε σημαντικότερο είναι να κατανοηθούν οι ορίζοντες που ανοίγονται από μία τέτοια αρχαιολογική

[27] [19, σ.140]

[28] Περισσότερα περί αυτής της θεωρήσεως της *Αρχαιολογίας της Γνώσεως* βλ. στην διδακτορική μου διατριβή [22].

[29] [1, σ.ιβ΄]. Περί του φαινομένου της οικοδομήσεως της ιστορίας εν είδει αρχαίου μνημείου, συνδεδεμένης με την αναστήλωση του «Γρηγοριανού» μέλους, βλ. [23].

επανεπίσκεψη των ιστορικών κλάδων, συνεπώς και μεγάλου μέρους της λεγομένης Βυζαντινής Μουσικολογίας.

5. ΟΙ ΝΕΟΙ ΙΣΤΟΡΙΚΟΙ ΣΚΟΠΟΙ ΣΥΜΦΩΝΑ ΜΕ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ FOUCAULT ΚΑΙ ΜΙΑ ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΜΕ ΤΗΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

Ο Foucault έχει διακρίνει με τις πρώτες φράσεις του βιβλίου του που μας απασχολεί επί του παρόντος *Η Αρχαιολογία της Γνώσεως* ήδη από το τέλος της δεκαετίας του '60 δύο διαφορετικούς στόχους των ιστορικών κλάδων της επιστήμης, ως εξής: [30]

'Για πολλά χρόνια τώρα οι ιστορικοί έχουν προτιμήσει να στρέφουν την προσοχή τους σε μακρές περιόδους […] [ενώ] στις επιστήμες τις οποίες καλούμε *ιστορία των ιδεών, ιστορία της επιστήμης, ιστορία της φιλοσοφίας, ιστορία της σκέψεως,* και *ιστορία της λογοτεχνίας* […], η προσοχή έχει στραφεί, αντιθέτως, μακριά από τις τεράστιες ενότητες όπως οι 'περίοδοι' ή οι 'αιώνες', προς φαινόμενα τομής, ασυνεχείας.'

Σε μία παραδοσιακή της μορφή, λοιπόν, η ιστορία ως επιστήμη έχει ασχοληθεί με την έννοια της εξέλιξης μίας μορφής κατά το μεγάλο μήκος του καταγεγραμμένου ιστορικού χρόνου - μοιάζει, για να έρθουμε σε πιο οικεία ύδατα, σαν στην πρώτη φράση του βιβλίου του να περιγράφει τις αναζητήσεις πολλών σημερινών ερευνητών περί της λεγομένης βυζαντινής μουσικής – για παράδειγμα, οι μελετητές μας έχουν ασχοληθεί με το ζήτημα της εξελίξεως της σημειογραφίας ανά τους αιώνες ζωής της Νέας Ρώμης, ανακαλύπτοντας διάφορες ιστορικές της φάσεις. Το δεύτερο ιστορικό ζητούμενο, εν τούτοις, είναι τα φαινόμενα τομής: κανείς θα μπορούσε να παραλληλίσει αυτό το ζητούμενο με την ενασχόληση κάποιων ερευνητών του καθ' ημάς κλάδου με την μεταρρύθμιση της μουσικής από τους *Τρεις Δασκάλους*. Περαιτέρω, ο Foucault συνεχίζει περιγράφοντας τους τρόπους με τους οποίους η επιστήμη της ιστορίας προ αυτού και κατά το παρόν του υλοποίησε και υλοποιεί τις στοχεύσεις αυτές σε σχέση με την τότε και τώρα αντιμετώπιση από μέρους της των ιστορικών στοιχείων: αν 'στην παραδοσιακή της μορφή, η ιστορία καθ' εαυτήν απασχολείτο με τον καθορίζειν σχέσεις (απλής αιτιότητος, κυκλικού καθορισμού, ανταγωνισμού, εκφράσεως) μεταξύ γεγονότων ή χρονολογημένων δρωμένων' ('της σειράς ούσης γνωστής, ήταν απλώς ερώτημα καθορισμού της θέσεως του καθενός στοιχείου σε σχέση με τα άλλα στοιχεία στην σειρά'), τότε 'το πρόβλημα τώρα είναι το συντάσσειν σειρές: το καθορίζειν τα κατάλληλα στοιχεία κάθε σειράς, το ορίζειν τα όριά της, το αποκαλύπτειν τον δικό της ιδιαίτερο τύπο σχέσεων, το μορφοποιείν τους νόμους της, και, πέρα από αυτά, το περιγράφειν τις σχέσεις μεταξύ διαφορετικών σειρών, ούτω συντάσσοντας σειρές σειρών, ή 'πίνακες''[31].

Με άλλα λόγια, κατά τον καθορισμό περιόδων τα χαρακτηριστικά γίνονταν γνωστά αφού την περίοδο την καθορίζουν τα στοιχεία εκείνα τα οποία μένουν σταθερά – αρκεί κανείς να έβρισκε τι και για πόσο διατηρήτο σταθερό, και έτσι καθόριζε μία αντίστοιχη περίοδο υπάρξεώς του. Το νέο ζήτημα όμως είναι πλέον, χωρίς κανείς να παραβλέπει τις καθορισμένες ήδη μεγάλες περιόδους, η συνειδητοποίηση και σύνταξη σειρών συμβάντων χωρίς ευκολοδιάγνωστη σύνδεση, όπως το πλήθος των κοντινών μεν αλλά τόσο ασυνδέτων χειρογράφων κωδίκων μίας βιβλιοθήκης, πολλές φορές αχρονολογήτων, σχεδόν πάντοτε ατοπολογήτων, με σκοπό την εξεύρεση νέων ιστορικών αρχών που να τις διέπουν (αρχών όπως η ίδια η αρχή της χρονολογήσεως την οποία τόσο απλά εφαρμόζουν οι περισσότεροι ιστορικοί αλλά όχι πλέον μόνον αυτής), ούτως ώστε να καταστεί δυνατή η σύγκριση και παράθεσή τους σε πολυδιάστατες ιστορίες (ή 'σειρές εκ σειρών' ή ιστορικών 'πινάκων', κατά τον Foucault).

Με καμμία διάθεση να ενστερνιστούμε κάποια αναγκαιότητα επηρεασμού από την θεωρία του Foucault συγκεκριμένα (εξάλλου χρειάζεται προσεκτική καταγραφή του τι έχει γίνει στον κλάδο μας ώστε να δούμε σε ποια κατάσταση βρισκόμαστε σήμερα), δεν μπορώ να μην σημειώσω την μεγαλύτερη απόσταση της σημερινής βυζαντινής μουσικολογίας από ζητήματα σαν τα νέα ιστορικά ζητούμενα ασυνεχείας του Foucault, εν σχέση προς αυτά συνεχείας. Τα επόμενα παραδείγματα είναι μόνο κάποια από το πλήθος τέτοιων εξειδικευμένων ζητημάτων ασυνεχείας τα οποία δεν έχουν

[30] [19, σσ. 3,4]
[31] [19, σσ. 7-8]

απαντηθεί ακόμα: τι θα μπορούσε να έχει αλλάξει περί το τέλος του 12ου αι. το οποίο ήταν τόσο καθοριστικό ώστε να ξεκινήσει η μεσοβυζαντινή σημειογραφία; Ποια η επίδραση της Αλώσεως και της επομένης μετά από λίγο πτώσεως της αντιγραφικής παραγωγής για έναν περίπου αιώνα στην μουσική πράξη; Γιατί να αρχίσουν οι μουσικοί να εξηγούν γραπτά την μουσική από τον 17ο αιώνα; Ποια, τελικώς, είναι τα συγκεκριμένα (συνεχή ή ασυνεχή) γεγονότα τα οποία αποτελούν τις ψηφίδες των νέων ιστορικών σειρών της παρ' ημίν μουσικής, ποιες μπορεί να είναι αυτές οι σειρές, και πως η νέα πολυεπίπεδη, ψηφιδωτή θα μπορούσε να πει κανείς, ιστορία της μουσικής μας (οι του Foucault ιστορικές 'σειρές σειρών' / 'πίνακές' μας) θα συντεθεί;

Ίσως η θεωρητική βάση των απαντήσεων σε τέτοιου είδους ερωτήματα βρίσκεται σε κάποιους σχολιαστές της θεωρίας του Foucault. Όπως παραθέτει ο Tomlinson από τον πρόλογο των συγγραφέων του έργου *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics* (*Michel Foucault: Πέρα από τον Δομισμό και της Ερμηνευτική*), Hubert Dreyfus and Paul Rabinow, 'εάν οι επιστήμες περί τον άνθρωπο ζητούν να σπουδάσουν ανθρώπινες ενέργειες, τότε πρέπει να συνυπολογίσουν εκείνες τις ανθρώπινες ενέργειες οι οποίες καθιστούν δυνατές τις δικές τους αρχές'[32]. Η ενασχόληση με την θεωρία του ιδίου επιστημονικού κλάδου του κάθε ερευνητή, τουλάχιστον προς καθορισμό και επανακαθορισμό των αντιστοίχων μεθόδων έρευνας, είναι σύμφωνα με αυτόν τον σχολιασμό αναγκαία. Ο Tomlinson έχει παραθέσει αυτήν την πρόταση ως μία σύνοψη ενός 'κινήτρου' παρομοίου με το δικό του κίνητρο για την 'απασχόληση με την μέθοδο' στην ιστοριογραφία[33]. Στην μουσικολογία ή τις επιστήμες περί τον άνθρωπο εν γένει, αυτή η μεθοδολογική απασχόληση δεν συναντάται μόνο στο έργο του Tomlinson (παρ' ότι αυτός την έχει αναπτύξει πειστικά), αλλά επίσης και σε άλλα έργα[34]. Η περιγραφή αυτής της μεθοδολογικής απασχολήσεως δίνεται από τον Tomlinson στις φράσεις του προ της ως άνω παραπομπής, φράσεις οι οποίες αναφέρονται στην εισαγωγή μίας 'ιστοριογραφικής όψεως' του βιβλίου του με τίτλο *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*, ως εξής:[35]

'Είναι ήδη καθαρό ότι δεν έχω κρυφτεί από την ανάλυση των μεθοδολογικών μου παρορμήσεων εδώ. Με αυτήν την ιστοριογραφική θεώρηση το έργο *Music in Renaissance Magic* προσπαθεί να αιχμαλωτίσει κάποια από την αυτογνωσία η οποία μας επιτρέπει να δούμε τους πολύπλοκους τρόπους με τους οποίους οι κατασκευές μας του παρελθόντος είναι στην πραγματικότητα δικές μας – δηλαδή, να δούμε την εξονυχιστική αυτο-εξέταση με την οποία μονομιάς τραβούμε τις ιστορικές μας κατασκευές κοντά, καθιστώντας τις σημαντικά στοιχεία στον σημερινό μας λόγο, και τις κρατούμε σε κοντινή απόσταση, σημειώνοντας την διαφορά τους. Η απασχόληση με την μέθοδο δεν είναι μία αυτό-θαυμάζουσα και άχρηστη προσαύξηση επί της ιστορικής σκέψεως, όπως οι ιστορικοί κάποιες φορές ακόμα υποψιάζονται. Μάλλον, είναι συνεργός σε κάθε κίνηση της ερμηνευτικής και αρχαιολογικής μας φαντασίας.'

Η απασχόληση με την μεθοδολογία της ιστορικής έρευνας είναι λοιπόν καρποφόρα, αφού πρόκειται για προσπάθεια ενασχολήσεως με αυτό που πραγματικά γίνεται κατά την έρευνα, παρά την όποια ασυμφωνία μπορεί αυτή να φέρει μεταξύ των ερευνητών – ακόμα και μεταξύ των διαφόρων ιστορικών – δεδομένων των διαφορετικών επιστημονικών προσεγγίσεων. Θυμίζει τον πόθο των ερευνητών να προσεγγίσουν τις πραγματικές εμπειρίες των αντικειμένων τους· λόγω του παρόντων συμφραζομένων, είναι ενδιαφέρον να ειπωθεί ότι στον δρόμο της κατανοήσεως της εμπειρίας των αντικειμένων τους, ο τα-πάντα-εκλογικεύων μελετητής έχει να περάσει διά μέσου του μονοπατιού της εκλογικεύσεως της δικής του εμπειρίας διεξαγωγής έρευνας (σαν δηλαδή η ανθρώπινη εμπειρία να έχει στοιχεία ενότητος). Αυτή η διαδικασία μοιάζει να είναι η αγαθή, αυτογνωσιακή, ταπεινή αλλά

[32] [24, σ.163], παρατεθέν εις [20, σ.xii].

[33] [20, σσ. xi, xii].

[34] Σύμφωνα με την μικρή εμπειρία μου στην τρέχουσα μουσικολογία, αυτή η απασχόληση με την μέθοδο συνεχώς συζητείται σε διεθνή συνέδρια και την διεθνή φιλολογία, όχι μόνο της μουσικολογίας, αλλά και άλλων κλάδων των ανθρωπιστικών επιστημών. Για παράδειγμα, υπάρχει μία αφηγηματολογική προσέγγιση της ίδιας αρχής σε μία αφηγηματολογική μελέτη ενός αναγλύφου στο [25, σ.104]: 'Η σχέση μεταξύ του σημείου (του αναγλύφου) και των περιεχομένων του (του μύθου) μπορεί προσδιοριστεί μόνο διά μεσιτείας ενός εμβολίμου στρώματος, της οπτικής των γεγονότων'.

[35] [20, σ.xi]

σοφή απάντηση της έρευνας στο προκλητικό για αυτήν ρητό 'αυτό που μετράει είναι η εμπειρία και όχι η θεωρία', ή στην πρόταση απόλυτης και σχετικής ταυτοχρόνως αυτο-πεποιθήσεως στην ίδια γνώση 'το γνωρίζω εξ εμπειρίας'. Πιστεύω, από την άλλη μεριά, πραγματικά ότι οι περισσότεροι στον κλάδο μας συμμεριζόμαστε την άποψη ότι, εάν σε πνεύμα καλής προθέσεως από τους διαφωνούντες ερευνητές, με σκοπό το συμφέρον του κλάδου, και εάν ακολουθείται από την αντίστοιχη δημιουργία ομάδας συν-εργασίας μεταξύ μάλιστα των διαφωνούντων, η επιστημονική ασυμφωνία περί μεθοδολογίας μπορεί να αποδώσει πληθώρα ερευνητικής παραγωγής προς μία αυτόνομη – με την έννοια της εξειδικεύσεως αλλά όχι της απομονώσεως – επιστημονική κατεύθυνση με μέλλον.

Εξ άλλου, υπήρξαν φωνές ωθούσες προς επανακαθορισμό των μεθοδολογιών έρευνας και εντός του δικού μας κλάδου. Στην πραγματικότητα, αυτή είναι μία άποψη που εμφανίζεται εδώ και αρκετό καιρό στον κλάδο αλλά δεν υλοποιείται στην πράξη σε ευρεία κλίμακα εντός Ελλάδος. Ας δούμε που βρισκόταν η Βυζαντινή Μουσικολογία το 1988, δεκαπέντε περίπου έτη μετά από την μετάφραση του έργου του Foucault στην αγγλική, σύμφωνα με την Τουλιάτου πάλι[36]:

'Η πρόοδος η οποία έχει λάβει χώρα στην Βυζαντινή Μουσικολογία από το 1975 κ.ε. [μέχρι το 1988] έχει υπάρξει τεράστια. Η έρευνα έχει θίξει μία πληθώρα θεμάτων. Επιπροσθέτως, περισσότερες πηγές είναι διαθέσιμες από ποτέ. Οι λόγιοι έχουν συνεχίσει τις μελέτες τους των διαφόρων τύπων Βυζαντινού μέλους. […] Η μουσική ανάλυση του Βυζαντινού μέλους, ήχου, και ρυθμού έχει επιφέρει νέες προσεγγίσεις στην ερμηνεία και ερμηνευτική πρακτική. […] Παρά το γεγονός ότι οι λόγιοι δεν είναι πάντα σε συμφωνία, οι διαφορετικές μεθοδολογίες έχουν φέρει στο προσκήνιο μία νέα παραγωγή στην έρευνα.'

Η *πρόοδος* στον επιστημονικό κλάδο συνοδεύεται από ένα ενδιαφέρον προς την *προσέγγιση* και την *μεθοδολογία*. Προσπαθώντας να συλλάβουμε το ζήτημα με έναν γενικότερο τρόπο, και με δεδομένη την ύπαρξη κάποιων αξιωμάτων πίσω από τα θεωρήματα στην λογική σκέψη όπως μας διδάσκει η επιστήμη των μαθηματικών, ίσως πλέον είναι καιρός να στρέψουμε την σκέψη μας προς τις ίδιες τις αρχικές θεωρίες του επιστημονικού κλάδου, και, σε ακόμα πιο πρωτεύον επίπεδο, τις ίδιες τις αρχές του.

Στην πράξη, δηλαδή, η θεσμοθέτηση μίας ομάδας εργασίας με σκοπό την μελέτη της ιστορίας του κλάδου, και – πολύ σημαντικότερο σε πρακτικό ερευνητικό επίπεδο – των διαφόρων μεθοδολογιών που έχει αναπτύξει, ξεκινώντας ίσως από τα επιτεύγματά του από το 1988 και εξής, θα ήταν ίσως μία καλή συνέχεια των καλών νέων που παρατηρούσε η Τουλιάτου το 1988 (μετά από δεκαετίες διαφωνιών). Μέχρι τότε, θα ήθελα να επαναλάβω ένα ξεκίνημα που και άλλοι έχουν επιχειρήσει μαζεύοντας λίγες πηγές για την μεθοδολογική ιστορία του κλάδου – έργα ερευνητών που ασχολήθηκαν με το παρόν και το παρελθόν της επιστήμης μας.

6. ΠΗΓΕΣ ΑΝΑΦΟΡΑΣ ΤΗΣ ΣΗΜΕΡΙΝΗΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΕΩΣ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

Δεν υπάρχει καμμία αμφιβολία ότι προ της συγκρίσεως ή συνθέσεως δύο κλάδων ή του μπολιάσματος ενός με έναν άλλο, θεμιτή είναι η γνώση του ιδίου κλάδου. Ας αρχίσουμε λοιπόν με την γνώση των της επιστήμης μας, ακολουθώντας την ιστοριογραφική μας παράδοση, στην οποία ανησυχητικά μόνος φαντάζει περί το έτος 1900 ο Γεώργιος Παπαδόπουλος[37]:

'Ἡ ἱστορία τῆς μουσικῆς ἀναμφιβόλως ἐστὶ χρησιμωτάτη, [...] διότι πρὶν ἢ εἰς τὰ καθέκαστα ἐπιστήμης τινὸς ἢ τέχνης χωρήσῃ τις, ἀνάγκη νὰ ἀνιχνεύσῃ ὡς οἷόν τε ἐπιμελῶς τὰ ἴχνη τῆς ἱστορικῆς πορείας, ἣν αὐτη διήνυσεν ἀπὸ τῆς συστάσεως αὐτῆς μέχρις ἐσχάτων'.

Όσον αφορά την ιστορία της Βυζαντινής Μουσικολογίας, ως *πηγές* θα μπορούσαν να θεωρηθούν εκείνες οι αναφορές οι οποίες ενασχολούνται με την ιστορία της και τις μεθόδους συγγραφής ιστορίας (όχι κατ' αρχήν όμως εκείνες που απασχολούνται με τον σκοπό της μελέτης πηγών εντός της ερευνητικής της πράξεως). Προς αυτόν τον σκοπό, μπορούμε να ξεκινήσουμε με τον εξής κατάλογο, συντεθειμένο εδώ με χρονολογική σειρά περιόδου αναφοράς του κάθε έργου:

[36] [26, σ.218]
[37] [1, σ.ι΄].

6.1. Διά Πηγές για την Ιστορία της παρ' ημίν Μουσικής από τον 17ου αι. μέχρι περίπου το έτος 1900 μ.Χ. (κυρίως στους Προλόγους του Έργου):

- Γ. Ι. Παπαδόπουλος, Συμβολαὶ είς τὴν Ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς καὶ οἱ ἀπὸ τῶν Ἀποστολικῶν Χρόνων Ἄχρι τῶν Ἡμερῶν Ἡμῶν Ἀκμάσαντες Ἐπιφανέστεροι Μελωδοί, Ὑμνογράφοι, Μουσικοὶ καὶ Μουσικολόγοι, Αθήνα: Τυπογραφείον και Βιβλιοπωλείον Κουσουλίνου & Αθανασιάδου, 1890 [1]

6.2. Από τον 17ο αι. μέχρι σήμερα:

- Κ. Καραγκούνης, «Είσαγωγὴ στὴν Ἐπιστήμη τῆς Μουσικολογίας τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Γένεση – Ἀνάπτυξη,» εις Ἐπιτεύγματα καὶ προοπτικὲς στὴν ἔρευνα καὶ μελέτη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, Αθήνα: Εκδόσεις Νεκτάριος Δ. Παναγόπουλος, σσ. 60-69, 2014 [27]

6.3. Από τον Montfaucon στις αρχές του 18ου αι. έως την εποχή της δεύτερης εκδόσεως του έργου (1961):

- E. Wellesz, A history of Byzantine Music and Hymnography, [2η έκδ. αναθεωρηθείσα και επιμηκυνθείσα,] Οξφόρδη: Clarendon Press, 1961 [16]

6.4. Από τις αρχές του 19ου αι. και ύστερα:

- Κ. Ρωμανού, Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεώτερους Χρόνους, Αθήνα: Κουλτούρα, 2006 [28]

6.5. Από το τέλος του 19ου αι. μέχρι σήμερα:

- Μ. Αλεξάνδρου, Ἐξηγήσεις καὶ μεταγραφὲς τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς: σύντομη εἰσαγωγὴ στὸν προβληματισμό τους, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2010 [29]

6.6. Από την αρχή του 20ου αι (περ.1922) έως τον Joergen Raasted:

- Η μέχρι στιγμής ανέκδοτη (αλλά υπό έκδοση από την Μαρία Αλεξάνδρου) μαρτυρία του Μάρκου Δραγούμη ανακοινωθείσα στην Ημερίδα του ΑΠΘ προς τιμήν του Λυκούργου Αγγελοπούλου (†2014), (2013), μία – ως προς το μέγιστό της μέρος – αυτόπτης και αυτήκοος μαρτυρία η οποία ιστορεί με ένα ώριμο, απαθή, και λεπτομερειακό τρόπο τον ιστορικό δρόμο της μελέτης της βυζαντινής μουσικής κυρίως από την δραστηριότητα της Μέλπως Merlier και μέχρι σήμερα.

6.7. Για την Κατάσταση της Έρευνας στην Βυζαντινή Μουσική το 1971:

- M. Velimirovic, 1971, «Present Status of Research in Byzantine Music,» εις Acta Musicologica, τόμ. XLIII, σσ.1-20 [30]

6.8. Για την Κατάσταση του Κλάδου της Βυζαντινής Μουσικής το 1978:

- D. Touliatos-Banker, «State of the Discipline of Byzantine Music,» εις Acta Musicologica, τόμ.L, σσ. 181-193, 1978 [15]

6.9. Για την Κατάσταση της Έρευνας στην Βυζαντινή Μουσική από το 1975 μέχρι το 1988:

- D. Touliatos, «Research in Byzantine Music Since 1975,» εις Acta Musicologica, τόμ.LX, σσ. 205-227, 1988 [26]

6.10. Για μία ιστορική θεώρηση της Ιστοριογραφίας επί της Βυζαντινής Μουσικής και Υμνογραφίας:

- Μ. Αλεξάνδρου, «Preliminary Remarks on the Historiography of Byzantine Music and Hymnography,» εις *Byzantion Romanicon: Revista de Arte Bizantine*, τόμ.8-9, σσ. 74-110, Ιάσιον 2012 [31]

7. ΕΠΙΛΟΓΟΣ: ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΩΣ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΠΑΡ' ΗΜΙΝ ΕΠΙΣΤΗΜΗ

Η παρούσα εποχή ψηφιακής προόδου μοιάζει ως η κατάλληλη εποχή για να επιχειρήσει κανείς το ιστορικό αίτημα του Foucault για δημιουργία ιστορικών σειρών εξ ιστορικών σειρών (ή ιστορικούς πίνακες, όπως τους αποκάλεσε[38]) στην ιστοριογραφία, στην Βυζαντινή Μουσικολογία ή άλλη επιστημονική αρχή, διότι η συλλογή, ορισμός, περιγραφή, ανάλυση, σύγκριση και σύνθεση εξειδικευμένου και μη υλικού είναι σήμερα, λόγω ακριβώς των δυνατοτήτων της ψηφιακής τεχνολογίας, πιο πιθανή από ότι ήταν στην εποχή του Foucault. Προς μία παρ' ημίν μουσικολογία όπως αυτή των προηγουμένως παρατεθέντων παραμέτρων, κάποιες κατευθύνσεις που θα μπορούσε κανείς αρχικά να ακολουθήσει θα ήταν οι εξής:

7.1. Ένα πρώτο στάδιο για την επίλυση προβλημάτων μεθοδολογικής και θεωρητικής υφής θα ήταν το κάθε ερευνητικό έργο να ορίζεται σε και να ασχολείται με έναν επιμέρους κλάδο της παρ' ημίν μουσικολογίας (ούτω, θα επρόκειτο περί ενός υπο-κλάδου της επιστήμης περί τον άνθρωπο), φροντίζοντας τόσο για την διερεύνηση του αντικειμένου του όσο για την επιστημολογική διερεύνηση του υπο-κλάδου αυτού με την βοήθεια των θεωριών άλλων επιστημών, προτάσσοντας μάλιστα την θεωρητική αυτή διερεύνηση, ώστε να αποκτήσει πιο εξελιγμένα ερευνητικά εργαλεία πριν μελετήσει το επιλεχθέν αντικείμενο.

7.2. Κατόπιν, θεσμική και ιδιωτική δημιουργία ομάδων εργασίας οι οποίες να ασχολούνται η καθεμία αφ' ενός με συγκεκριμένο αντικείμενο του κλάδου αλλά από διάφορες επιστημολογικές κατευθύνσεις, αφ' ετέρου με πολλά αντικείμενα ιδωμένα από την ίδια επιστημολογική κατεύθυνση, ώστε να υπάρξει ουσιαστική, ως ξεκάθαρη θεσμικά, συνεργασία μεταξύ των μελετητών, συνεργασία η οποία θα θεσμοθετηθεί επιτέλους με συντεταγμένο τρόπο με προοπτική να λειτουργήσει στην πράξη.

7.3. Οργάνωση συνεδρίων πλήρως επιστημονικού-ερευνητικού χαρακτήρα προς ανακοίνωση των αποτελεσμάτων.

7.4. Άνοιγμα ενός ευρέος διεπιστημονικού διαλόγου με άλλες ερευνητικές αρχές, ξεκινώντας από τις επιστημολογικά κοντινότερες (όχι δηλαδή μόνο με την λειτουργιολογία, η οποία είναι εξ αντικειμένου κοντινή, αλλά με π.χ. την ιστορική μουσικολογία), στις μορφές μίας ομάδας εργασίας και, κατόπιν, συνεδρίων σε αντικείμενα σχετικά με τις μεθόδους διεξαγωγής έρευνας σε αντικείμενα διεπιστημονικού ενδιαφέροντος.

7.5. Βελτίωση των μεθοδολογιών μέσω παράλληλων ευρημάτων (θεωρητικών περί μεθόδου σε αυτήν την αρχική φάση, όχι ακόμα ιστορικών αντικειμένων προς μελέτη) άλλων κλάδων έρευνας.

7.6. Επαναπροσδιορισμός της επιστημονικής θεωρίας και μεθοδολογιών της Βυζαντινής Μουσικολογίας (το όνομα του κλάδου ούτως ή άλλως είναι προβληματικό, αφού επισήμως θεσμοθετεί τον ορισμό του κλάδου εκ του αντικειμένου του (ορισμός ο οποίος πραγματοποιείται στην πλειονότητα των σχετικών επιστημονικών κειμένων του), ενώ είναι οι ίδιες μεθοδολογίες έρευνας και η ίδια θεωρία αυτές οι οποίες θα έπρεπε πρωταρχικά να καθορίζουν έναν ξεχωριστό κλάδο μελέτης) σύμφωνα με τα νέα του ευρήματα και μεθόδους έρευνας.

7.7. Δημιουργία ψηφιακών βάσεων δεδομένων περιεχουσών πρωτογενές και δευτερογενές ερευνητικό έργο ήδη εκτελεσθέν.

7.8. Ως παράδειγμα στο σημείο (7), συγκέντρωση σε βάση δεδομένων προσφάτων και παλαιοτέρων ερμηνειών των παλαιοτέρων σημειογραφιών.

7.9. Επαναπροσέγγιση των παλαιοτέρων μελετών, είτε α. εάν πρόκειται για γενικές μελέτες, ως μελετών στις οποίες μπορεί να στηρίχθηκε μελετητικά η σημερινή έρευνα, είτε β. εάν πρόκειται για εξειδικευμένες μελέτες, ως μελετών με χρησιμότητα – λόγω της εξειδικεύσεώς τους – και σήμερα στα συγκεκριμένα θέματα με τα οποία ασχολούνται, και πραγματική επανατοποθέτηση

[38] [19, σσ. 7-8]

και χρήση τους στα θεμελιώδη επίπεδα του παρ' ημίν επιστημονικού κλάδου, ιστορικά και θεωρητικά.

7.10. Ανάπτυξη ενός άλλου επιστημονικού μας παρακλαδιού, (για το δυτικό αντίστοιχο του οποίου είχε προβλέψει ο Guido Adler στην ως άνω αναφερθείσα διάσημη στην Δύση συστηματοποιήσή του της μουσικολογίας,) της επιστήμης της παιδαγωγικής της παρ' ημίν μουσικής μέσω των νεοτέρων και παλαιοτέρων παιδαγωγικών εργαλείων (π.χ. μέσω της χρήσεως ξανά του *Ειρμολογίου* ως βασικού παιδαγωγικού εργαλείου, ενός εργαλείου ακόμη πιο βασικού από το *Αναστασιματάριον*). Διότι, για να έχει νόημα ο κλάδος μας, και δεν κλείνεται τυχαία με αυτόν τον τρόπο η παρούσα εισήγηση, πρέπει να συνεχίσουμε την διδασκαλία της μουσικής μας προς την νέα γενιά, με ακόμα γρηγορότερο και εγκυρότερο (ως ενημερωμένο ιστορικά, θεωρητικά, και πρακτικά) ρυθμό από αυτόν που δάσκαλοι όπως ο προσφάτως αποθανών Λυκούργος Αγγελόπουλος και οι *Τρεις Δάσκαλοι* πριν από διακόσια χρόνια κατάφεραν να καθιερώσουν.

Αντί ευχαριστιών

Αφιερωμένο στην μνήμη Λυκούργου Α. Αγγελοπούλου

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

[1] Γ. Ι. Παπαδόπουλος, Συμβολαὶ εἰς τὴν Ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς καὶ οἱ ἀπὸ τῶν Ἀποστολικῶν Χρόνων Ἄχρι τῶν Ἡμερῶν Ἡμῶν Ἀκμάσαντες Ἐπιφανέστεροι Μελωδοί, Ὑμνογράφοι, Μουσικοὶ καὶ Μουσικολόγοι, Αθήναι: Τυπογραφείον και Βιβλιοπωλείον Κουσουλίνου & Αθανασιάδου, 1890.

[2] "http://www.pemptousia.gr/2013/05/προτάσεις-από-το-έργο-του-μανουήλ-γεδε/," 12 Μαΐου 2013 [Διαδικτυακώς]. Διαθέσιμο εις: http://www.pemptousia.gr. [Προσπελαθέν εν 22 Ιουλίου 2014].

[3] Κ. Ρωμανού, "Introduction," εις Great Theory of Music, New Rochelle, New York, σσ. 10-25, 2010.

[4] "http://www.pemptousia.gr/2013/05/μανουήλ-γεδεών-και-παιδεία-β΄μέρος/," 22 Μαΐου 2013 [Διαδικτυακώς]. Διαθέσιμο εις: http://www.pemptousia.gr. [Προσπελαθέν εν 22 Ιουλίου 2014].

[5] Π. Γ. Πελοπίδης, "Πρόλογος," εις Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς, Τεργέστη, σσ. ε΄-ια΄, 1832.

[6] Χρύσανθος εκ Μαδύτου, Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς συνταχθείσα πρὸς χρήσιν τῶν σπουδαζόντων αὐτὴν κατὰ τὴν νέαν μέθοδον, Παρίσιοι: Α. Θάμυρις, 1821.

[7] Χρύσανθος Αρχιεπίσκοπος Δυρραχίου ο εκ Μαδύτου, Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς, Τεργέστη: Π. Πελοπίδης, Τυπογραφία Μιχαήλ Weis, 1832.

[8] Χρύσανθος εκ Μαδύτου ο Αρχιεπίσκοπος, Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, Κωνσταντινούπολις: Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, 1829.

[9] Χρύσανθος Μητροπολίτης Προύσης, Γρηγόριος Πρωτοψάλτης, Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ, Θ. π. Παράσχου Φωκαεύς, Κρηπὶς τοῦ Θεωρητικοῦ καὶ Πρακτικοῦ τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Θ. π. Παράσχου Φωκαεύς, Κωνσταντινούπολις: Θ. π. Παράσχου Φωκαεύς, 1842.

[10] Κ. Ρωμανού, "A New Approach to the Work of Chrysanthos of Madytos: The New Method of Musical Notation in the Greek Church and the ΜΕΓΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ," εις *Studies in Eastern Chant*, τόμ.V, σσ. 89-100, 1990.

[11] Α. Κώνστας, Τεχνολογία, [χγφο αρ.194 σήμερα στην Βιβλιοθήκη Κοραή της Χίου], [αχρονολόγητο].

[12] G. A. Villoteau, Περί τῆς καθ' ἡμὰς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς Μεταφρασθέν ὑπό Εὐγενίου ἱερέως Περδικάρη ἐκ Λευκάδος [μτφ του «De la musique grecque moderne» εις De l'état actuel De l'art musical en Égypte, εις Description de l'Égypte, τόμ. 14, σσ. 784-833, 1809,] Βενετία: Τύποις Αγ. Γεωργίου, 1874.

[13] [Πολλών συγγραφέων], Ευχολόγιον sive Rituale Graecorum complectens ritus et ordines, Παρίσι: J. Goar, 1647.

[14] Ε. Γλύκατζη-Αρβελέρ, Γιατί το Βυζάντιο, 18η έκδ., Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2009.

[15] D. Touliatos-Banker, "State of the Discipline of Byzantine Music," Acta Musicologica, τόμ. L, σσ. 181-193, 1978.

[16] E. Wellesz, A history of Byzantine Music and Hymnography, 2η έκδ. αναθεωρημένη και επηυξημένη, Οξφόρδη: Clarendon Press, 1961.

[17] G. Barraclough, History in a Changing World, Οξφόρδη: Basil Blackwell, 1955.

[18] A. Marwick, The Nature of History, Οδός Little Essex, Λονδίνο WC2: Macmillan & ΣΙΑ ΕΠΕ, 1970.

[19] M. Foucault, The Archaeology of Knowledge, Λονδίνο: Routledge, 2000.

[20] G. Tomlinson, Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others, Σικάγο και Λονδίνο: The University of Chicago Press, 1993.

[21] H. Hunger, Ο κόσμος του βυζαντινού βιβλίου: Γραφή και ανάγνωση στο Βυζάντιο, Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου – Μ. Καρδαμίτσα, 1995.
[22] A. Τέντες, Concept of Music by Chrysanthos from Madytos, Κοπεγχάγη: Πανεπιστήμιο Κοπεγχάγης στο Amager - Γραφιστική
[23] L. Goehr, The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music, Oxford University Press, 2007.
[24] H. L. Dreyfus, P., Rabinow, M. Foucault, Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics With an Afterword by Michel Foucault, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1982.
[25] M. Bal, Chr. van Boheemen (μτφ.), Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, Τορόντο, Μπάφαλο, Λονδίνο: University of Toronto press, 1985.
[26] D. Touliatos, "Research in Byzantine Music Since 1975," Acta Musicologica, τόμ. LX, σσ. 205-227, 1988.
[27] Κ. Καραγκούνης, «Εἰσαγωγὴ στὴν Ἐπιστήμη τῆς Μουσικολογίας τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Γένεση – Ἀνάπτυξη,» εις Ἐπιτεύγματα καὶ προοπτικὲς στὴν ἔρευνα καὶ μελέτη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, Αθήνα: Εκδόσεις 'Νεκτάριος Δ. Παναγόπουλος', σσ. 60-69, 2014.
[28] Κ. Ρωμανού, Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεώτερους Χρόνους, Αθήνα: Κουλτούρα, 2006.
[29] Μ. Αλεξάνδρου, Ἐξηγήσεις καὶ μεταγραφὲς τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς: σύντομη εἰσαγωγὴ στὸν προβληματισμό τους, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2010.
[30] M. Velimirovic, «Present Status of Research in Byzantine Music», Acta Musicologica, τόμ. XLIII, σσ.1-20, 1971.
[31] Μ. Αλεξάνδρου, «Preliminary Remarks on the Historiography of Byzantine Music and Hymnography,» εις *Byzantion Romanicon: Revista de Arte Bizantine*, τόμ.8-9, σσ. 74-110, Ιάσιον, 2012.

---

*Ο **Αγαμέμνων Τέντες** είναι διδάκτορας μουσικολογίας του Πανεπιστημίου Κοπεγχάγης (2009) με κατευθύνσεις την ιστορική μουσικολογία, την θεωρία της επιστημονικής έρευνας, και την θεωρία της Νέας Μεθόδου της Εκκλησιαστικής Μουσικής. Έχει παραδώσει διαλέξεις ως εξωτερικός ομιλητής σε πανεπιστημιακά μαθήματα επί σχετικών θεμάτων, έχει συμμετάσχει σε μουσικολογικά συνέδρια με επιστημονικές ανακοινώσεις του στην Ελλάδα και το εξωτερικό, και έχει διευθύνει την οργάνωση, καταγραφή και ψηφιοποίηση του μεταβυζαντινού μουσικού αρχείου Νηλέως Καμαράδου στην Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (2005 - 2006). Στο ενεργητικό του συμπεριλαμβάνεται επίσης συμμετοχή στο ερευνητικό Εθνομουσικολογικό Πρόγραμμα «Θράκη» του Συλλόγου «Φίλοι της Μουσικής» (2000 - 2001), συμμετοχή στην Ελληνική Βυζαντινή Χορωδία του Λυκούργου Αγγελόπουλου ως ψάλτης, εργασία ως δεξιός ψάλτης σε ιερούς ναούς, διδακτικό έργο στον τομέα της βυζαντινής και ελληνικής παραδοσιακής μουσικής σε δημόσιους και ιδιωτικούς φορείς καθώς και σε εκκλησιαστικά κατηχητικά και ιδιαίτερα μαθήματα. Τα έτη 2012 - 2013 ήταν μέλος της Ερευνητικής Ομάδας Παλαιογραφίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης της Μαρίας Αλεξάνδρου, ενώ, από το 2002, είναι αντεπιστέλλον μέλος του Κέντρου Βυζαντινών Σπουδών Ιασίου (C.S.B.I.).*

Worship and Sacrifice in Antiquity. Between Eucharistia and Ambrosia

fr Marius Ţepelea

mariustepelea@yahoo.com

Abstract Saint Ignatius and Saint Polycarp saw a firm connection between orthodox Christian belief and orthodox Christian organization, liturgy and conduct. The continued combination of these in the minds of its representatives made orthodoxy formidable during the first two centuries. In the first phase of the primary Church, down to A.D. 100, we can recognize differing patterns of ministry and cult reflecting the influence of James in Jerusalem and the Hellenistic communities outside Palestine. Saint Ignatius wrote with such confidence that he represents a longstanding apostolic tradition. In the primary Church the main struggle was not between charismatics or non-charismatics, all baptized Christians were potentially men of the Holy Spirit, but between residential and itinerant ministries. In each Christian community there was a residential ministry, consisting of bishops, priests and deacons, each with precise functions, that administered current affairs, taught and celebrated the Liturgy.

The age of the first centuries, when we can talk about the early church, can be regarded as one of the most fascinating periods in the history of Christianity. We talk about times when the Holy Apostles and then their disciples saw with their own eyes and told converts about the life and words of the Savior Jesus Christ. The tradition was still alive in front of their eyes and the writings of the Apostolic Fathers and of the apologists and breathes the Apostolic fragrance of the 1st and 2nd centuries. Authors such as Saint Clement of Rome, Saint Ignatius of Antioch and St. Polycarp of Smyrna can boast with the apostolic vein received from Jesus Christ's disciples. Ancient writings such as the Didache (The Teaching of the 12 Apostles to the Gentiles) or the Epistle of Pseudo- Barnabas give valuable testimony about the tradition and worship of the early Church. It is enough to recall that in the first two centuries Christians communed almost every day, so beautiful was the experience of those who called themselves "saints" or "brothers".

Talking about the worship of the early Church, the Apostolic Fathers do not separate it from the Christian faith and from the Church organization. St. Ignatius of Antioch and St. Polycarp of Smyrna see a close connection between the Christian faith, the person of the bishop as a representative of Christ among Christians, the Holy Mass and the sacraments. Reading apostolic writings we can see the commitment of the Christian writers of the first centuries to the Christian faith, already defended against the Gnostics and heretics, whose church is considered not true. Because of this vision, of complementarity between worship, faith and organization and keeping in mind the fact that Christ is the head of the Church, we can have an opinion about the tremendous faith and spiritual power of the Christians of the early Church.

All Christian writings from the first centuries speak of the existence of the three higher clergy steps, bishops, presbyters and deacons. Bishops, priests and deacons mentioned in the apostolic and post-apostolic writings had the most significant role in Christian worship. By the end of the first century we can talk about two models of Christian worship, a Palestinian-Aramaic, based in Jerusalem, which was based on apostolic elements, especially those of St. Jacob, brother of the Lord and the other in the Diaspora, called Hellenistic -Roman, with reference cities Rome, Alexandria, Antioch, Ephesus and Corinth, encompassing elements of Greek-Roman culture, especially on the core left by the Apostle Paul. The worship of the Church in Jerusalem was a special one, given the fact that in Palestine there were many Judeo-Christian communities, and even the Apostles observed certain Jewish holidays and

Copyright: © 2014 Fr Marius Tepelea. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

religious ceremonies, waiting for a continuous conversion of the Jews. After the apostolic Council in the year 50, there increased the tension between Christian and the Judeo -Christian communities. Christian worship took another development outside Palestine, especially in communities founded by St. Paul, the "Apostle of the Gentiles."

The cultural matrix of the Christianized peoples has influenced the development of Christian worship, an influence that will be seen later in places like Syria, Egypt, Armenia, Ethiopia and North Africa. St. Ignatius of Antioch is one of the first Christian authors who showed the genuine mystical bond between bishop, as the Primate of the Christian community and Savior Jesus Christ. According to Ignatius, the Christian bishop is the guarantee of preserving the true faith and the true celebrant of the Eucharistia, to the dangers of Gnostics and heretics, as he writes to the Christians of Ephesus:

"If I, in a short time, had a connection like this with your bishop, not human, but spiritual, the more I blest you that you are so united to him, as the Church is united with Jesus Christ and as Jesus Christ is united with the Father, so that all agree in unity. Let no one be deceived! If someone is not in, where the altar is, he lacks the bread of God. If the prayer of one or two has such power, the more the prayer of the bishop and the whole Church. He who does not come to the assembly is presumptuous and has already separated himself; for it is written, God opposes the proud. Let us strive, but not resist the bishop, so that we can be obedient to God. The more one sees the bishop keeping silent, the more he should respect him; we need to welcome the one that the Master of the house sends to administer his home as the One who sent him. It is clear, therefore, that we must look upon the bishop as the Lord Himself"[1].

St. Ignatius of Antioch is the first apostolic author who speaks about the connection between the bishop and the Christians, which he compares with the way in which the Father and the Son posses the Sole Divine Being. The Unity of the Persons of the Holy Trinity is seen as the true model of Christian unity, because division does not come from God. Also from the bishop of Antioch we have the first descriptions of early Christian worship and Eucharistic sacrifice. The Christian who respects the bishop and maintains a living connection with him respects Christ, who sent the Apostles and by extension, their followers to preach the gospel to all nations.

In an epistle to the Christians in Magnesia, St. Ignatius of Antioch deepens conception about the connection of the bishop with the members of the Christian community. The bishop of Antioch mentions the three steps of the higher clergy, his testimony being among the first to clarify the role and importance of the clergy in the early Church:

"So, because among the above mentioned people I have seen, in faith, your entire community and I loved it, I urge you to strive to do everything in union with God, with the bishop, who is instead of God, as the Primate, the priests who are instead of the council of the Apostles and deacons who are so dear to me, entrusted with the ministry of Jesus Christ, who was with the Father before the ages, and finally showed Himself. All of you resembling God in your actions respect one another; nobody should physically look at his neighbor, but always love each other in Jesus Christ. Let there be nothing between you that you can divide you, but unite yourselves with the bishop and with the first among you, according to the perfect teaching. As the Lord did nothing, either by Himself or by the apostles, without Father, with Whom he was connected, so you should do nothing without the bishop and without priests; you should not even try to think that it is blessed to do something by yourself, but in common: one prayer, one request, one mind, one hope in love, in the joy of the righteous, which is Jesus Christ, and there is nothing better than Him" [2]*).*

The most important thing, in the conception of the Antioch martyr, is the unity of the Christians in Magnesia, a unity which is possible only in union with God, around the Bishop, the Primate of the Christian community. Each clerical stage of the early church clergy is closely linked not only with the "saints", but also with the Holy Trinity, bishops, priests and deacons praying to God along with the Christians for the whole world. St. Ignatius urges Christians of Magnesia not to commit even a single prayer without a bishop and without priests, as the heretics and Gnostics separated from the Church,

[1]) St. Ignatius of Antioch, *To the Ephesenians*, V, 1-3, VI, 1, în colecţia P.S.B., vol. 1, *Scrierile Părinţilor Apostolici*, trad. de Pr. Prof. Dumitru Fecioru, ed. I.B.M. al B.O.R., Bucureşti, 1978, p. 159.
[2]) St. Ignatius of Antioch, *To the Magnesians*, VI, 1-2, VII, 1, P.S.B. 1, p. 166-167.

by performing their rites and mysteries of "initiation". The Magnesians are given the most eloquent example of humility and obedience: Jesus Christ did not do anything without the will and love of the Father, that is why all are encouraged to keep the union and example of love of the Holy Trinity.

The theme of the ecclesiastical hierarchy and the close link between worship, faith and love of the Trinity are mentioned in the Epistle to the Trallians, of St. Ignatius Theophorus. The Bishop of Antioch is convinced that no part of Christian worship, in the beginning and in a period of searching and crystallization time, can be performed without bishops, priests and deacons, or without God's people, according to the apostolic pattern and the Savior's words and life:

"When you obey the bishop as Jesus Chris, it seems to me that you live not by man, but by Jesus Christ, who died for us, so that, by believing in His death, you can escape death. It is therefore indispensable, as you do, to do nothing without the bishop, but to also obey the clergy as Apostles of Christ, our hope, in Whom we will be found if we live like that. Deacons, as ministers of the mysteries of Jesus Christ, must also please everyone in every way. For they are not servants of food and drink, but servants of the Church of God. Therefore they must stay away from accusations as they would stay away from fire. Also, all must respect the deacons as Jesus Christ; also respect the bishop, who is the image of the Father, and the priests as the council of God and as a congregation of the Apostles. Without of them one cannot speak about the Church. I am convinced that you think the same about it. I have received the proof of love and I have with me in your bishop, whose demeanor is a great lesson and his gentleness is power; I reckon that even Pagans respect him."[3])

In the Epistle to the Philadelphians, of St. Ignatius Theophorus, we find the first mention of the early church about performing the Eucharistic sacrifice. The Bishop of Antioch speaks of the true communion of Christians with the body and blood of Christ, a communion performed at a single altar, around the bishop, together with the priests and deacons:

"Strive then to attend one Eucharistia; for one is the body of our Lord Jesus Christ, and one is the cup for union with His blood; is one altar, as one is the bishop, together with the priests and deacons, those who are servants along with me; for what you do, you should do it by God" [4]*).*

Perhaps the most remarkable words about the connection between performing the liturgical worship, the Holy Eucharistia, in close connection with the bishop, are to be found in the Epistle to the Smyrnaeans written by St. Ignatius of Antioch. The Christians in Smyrna are urged to obey and follow the bishop, as Jesus Christ followed and fulfilled the Father's will. No Christian must break the link with the bishop, according to the bishop of Antioch. Moreover, Ignatius is categorically stating that only that liturgy and Eucharistia should be considered good, valid, which is performed by the bishop or one allowed by the Bishop. To St. Ignatius we owe the term "Catholic (Universal) Church", talking about the bishop's Eucharistic presence among the faithful. The Antioch martyr believes that all Sacraments of the Church can be performed only in communion with the bishop and the one who dares to perform a prayer or ministry in the Church without the knowledge and blessing of the bishop actually serves the evil spirits:

"All of you should follow the bishop, as Jesus Christ follows the Father, and the priests like the Apostles; respect the deacons as God's command. Let no one do anything belonging to the Church without the bishop. The Eucharistia should be considered good, which is made by the bishop or one the Bishop allowed. Where we see the bishop, there is should be the gathering of believers, as where Jesus Christ is there is the catholic (universal) Church. It is not allowed either to baptize, or to make the repast without the bishop; for what Bishop approves is pleasing to God, so that everything that is performed can be safe and well founded. We must, therefore, wake up and, as we long as we have time to go back, repenting to God. It is good to know God and the bishop. He who honors the bishop is honored of God; he who does something without the knowledge of the bishop serves the devil" [5]*).*

In addition to a clear hierarchy, traditional, already mentioned by the Apostle Paul and confirmed by the writings of St. Ignatius of Antioch, some Christian authors talk about ministers and itinerant missionaries, also partially mentioned by the Apostle the Gentiles. An uninformed reader of the book

[3]) St. Ignatius of Antioch, *To the Trallians*, II, 1-3, III, 1-3, P.S.B. 1, p. 170-171.
[4]) St. Ignatius of Antioch, *To the Philadelphians*, IV, 1, P.S.B. 1, p. 179.
[5]) St. Ignatius of Antioch, *To the Smyrnaeans*, VIII, 1-2, IX, 1, P.S.B. 1, p. 184-185.

of Acts of the Apostles and other works of the early church would be tempted to believe that there were tensions between the charismatic and ordinary Christians. The early church did not make any differences between charismatics and other Christians, because all believers baptized in the name of the Holy Trinity were called to a spiritual life in the Holy Spirit. The unknown author of the writing Didache (The Teaching of the Twelve Apostles to the Gentiles) mentions the charismatics, giving advice to the Christians how to distinguish a true servant of God from a false one. Moreover, this writing, considered by some experts as the oldest Christian document of the early church, probably written between 65-70, contemporary of the Gospels written by the Apostles Mark and Luke and before the Gospel of St. John the Apostle, contains numerous references about the Christian worship in the apostolic age. Among these references, the unknown author of the Didache describes the manner of performing the Baptism in the early Church. Baptism is done in the name of the Holy Trinity, following the commandment of the Savior, in fresh water. The author recommends performing baptism by triple immersion, and if there is not enough water at hand, then it can be done by pouring. The catechumen and the priest are urged to fast before Holy Baptism, because of the respect and importance of this Mystery initiation into Christianity:

"Concerning baptism, you must baptize like this: after you said all of the above mentioned things, baptize in the name of the Father and of the Son and of the Holy Spirit in fresh water. And if you do not have fresh water, baptize in other water; and if you cannot in cold water, then in hot water. If you do not have enough either one or the other, pour water on the head three times in the name of the Father and of the Son and of the Holy Spirit. Before baptism, the one who baptizes and the baptized should fast, and a few others if they can. But command the one who is to be baptized to fast for a day or two before" [6]*).*

The same unknown author of the writing Didache, strongly rooted in the apostolic tradition and proving good knowledge of the worship of the early Church, talks about to fasting in the 1st century. To the surprise of those who dispute the ascetic nature of Christian worship and church life, in the mid 1st century, only three decades after the Ascension of the Savior, the fasting on Wednesday and Friday was mentioned, and the Lord's Prayer had to be uttered three times a day:

"Your fasting should not be as those of the hypocrites, that they fast on Mondays and Thursdays; however, you should fast on Wednesdays and Fridays. Do not pray like the Pharisees, but as the Lord commanded in His Gospel! So pray ye: Our Father, who art in heaven, hallowed be Thy name, Thy kingdom come, Thy will be done, on earth as it is in heaven. Give us this day our daily bread every day and forgive us our trespasses, as we forgive them that trespass against us. And lead us not into temptation, but deliver us from evil. For thine is the power and the glory for ever and ever. Three times a day ye should pray so" [7]*).*

In the writing Didache we find mentioned the oldest references to the Liturgy of the early church. The author gives excerpts from the liturgical anaphora probably of the Church of Jerusalem, recalling ancient and important prayers. Those wishing to take part in the Eucharistic table are advised to stay away, only the baptized should come, which means that enough catechumens wanted to commune. Referring to the consecration of the bread into the body of Christ, New Testament the author uses the term "breaking bread", which indicates the age of the writing:

"And concerning the Eucharistia, so perform ye the Eucharistia: First concerning the cup: We thank Thee, our Father, for the holy vine of David, Thy servant, which You shared with us through Jesus, your Son. To Thee be the glory forever. With regard to the breaking of bread: We thank Thee, our Father, for the life and knowledge that You shared with us through Jesus your Son. To Thee be the glory forever. As this broken bread was scattered upon the mountains and being gathered together became one, so should Your Church be gathered from the ends of the world in Your kingdom. Thine is the glory and the power through Jesus Christ forever. Let no one eat or drink of your Eucharistia but those who have been baptized in the name of God. Because concerning that, the Lord said: Do not give dogs what is sacred" [8]*).*

[6]) *Didache (The Teaching of the Twelve Apostles)*, VII, 1-4, P.S.B. 1, p. 28.
[7]) *Didache*, VIII, 1-3, P.S.B. 1, p. 29.
[8]) *Didache*, IX, 1-5, P.S.B. 1, p. 29.

After performing the Eucharistic epiclesis in the primary liturgy used in the East, in Jerusalem and in Antioch, in the Aramaic and in the Syriac tradition churches, prayers of thanksgiving had an important role. One of the oldest liturgical prayers of thanksgiving is given in the same old writing, Didache. In addition to the dogmatic elements, this prayer of thanksgiving has an eschatological character, and the author urges the readers to allow the prophets to thank help you as much as they want, a sign that improvised prayers had an important role in the early church:

"Once you have communed, thank like this: Thank Thee, Holy Father, for Thy holy name, which you dwelt in our hearts and for the knowledge, faith and immortality which you have made known to us through Jesus, your Son. To Thee be the glory forever. You, mighty Lord, You created all for Thy name. You gave food and drink to people to enjoy, to thank Thee, and You gave us new through Thy Son, spiritual food and drink and eternal life. First of all, thank Thee for being mighty. To Thee be the glory forever. Remember, Lord, Thy Church, as to deliver it from all evil and to perfect it in Thy love, and gather this holy Church from the four winds into Thy kingdom, which Thou hast prepared. For Thine is the power and the glory forever. Let grace come and this world pass! Hosanna to the God of David! If anyone is holy, let him come! If not, he should repent! Maran atha, Amen. Allow prophets, however, to thank as much as they want" [9]*).*

At a time contemporary with the Apostles, the oldest Christian writing mentioned the celebration of Sunday by the Christians. Sunday was a day of celebration and Christians gathered for the "breaking of bread" for performing primary liturgy. The author advises participants in the liturgy to confess their sins before communion and to reconcile with their enemies to be clean when approaching the Holy Eucharistia:

"When you come on the Sunday of the Lord, break bread and thank, after first confessing your sins, so that your sacrifice may be pure. Everyone who is fighting with his fellow must not come together with you until they are reconciled, lest your sacrifice should be defiled. For this is what the Lord said: In every place and time pure offerings will be brought to me; for I am a great King, says the Lord, and my name is great among the nations" [10]*).*

The author of the oldest writings of the early Church could not omit mentioning the clerical steps, as they were known at mid 1st-century. Besides bishops and deacons Didache also mentions the charismatics in the early Church, that is the prophets and teachers. Christians are urged to read and follow the advice of the Gospel, especially through prayer and almsgiving, which shows that the cultic life was seen in close connection with the spiritual life in the apostolic period:

"Ordain unto you bishops and deacons, worthy of the Lord, meek men, not lovers of silver, true and tried; for they fulfill the ministry of prophets and teachers. Do not despise them, because they are honest among you, together with the prophets and teachers. Reprove one another, not in anger but in peace, as it is written in the Gospel; none of you should speak or listen to him who sins against another until he repents. Your prayers, alms and all your deeds so do, as it is written in the Gospel of our Lord" [11]*).*

Since the mid-1st century, besides itinerant missionaries, there was a clear and steady leadership of the Church, in local communities, a leadership exercised by bishops, priests and even deacons where communities were smaller and more isolated. We know leaders of major communities of the first century, such as Rome, Alexandria, Antioch, Corinth, cities where there was a tradition at the end of the first century, to be elected venerable bishop of these great Christian communities. It was a real honor to be elected as the head of a community esteemed in the early Church, mentioned by Eusebius of Caesarea in the Episcopal lists in the Church History. At least until the beginning of the second century, itinerant missionaries enjoyed a higher esteem among Christians, because most of them were charismatics. Local churches such as Rome, Alexandria and Antioch could boast of having been founded by the Apostles and disciples of the Apostles:

[9]) *Didache*, X, 1-6, P.S.B. 1, p. 29-30.
[10]) *Didache*, XIV, 1-3, P.S.B. 1, p. 31.
[11]) *Didache*, XV, 1-4, P.S.B. 1, p. 31-32.

"At the end of the eighth year of Nero's reign, the first who was bishop in Alexandria, after evangelist Mark, was Avianos" [12]*).*

After the passing away of the last disciple of Jesus Christ, the popularity and the role of itinerant missionaries began to decline. The age of apostolic pioneering and charismatics capable to convert crowds only by working miracles had almost passed. The consciousness of the contemporaries and of posterity required Christian communities led by personalities like St. Clement of Rome, St. Ignatius of Antioch, St. Polycarp of Smyrna, St. Justin the Philosopher and Martyr and St. Irinaeus of Lugdunum. In this apostolic atmosphere, disciples learned tradition from their "their spiritual masters". Reading the Epistle to the Polycarp of St. Ignatius of Antioch, we meet the first advice given by a disciple of the Apostles, to another spiritual disciple. The Antioch martyr who had personally heard and seen Apostles preaching the gospel and teaching tradition, gives the disciple Polycarp, a venerable man of the Church since his youth, advice on apostolic succession and pastoral tact that a bishop should have in preserving Holy Tradition and in performing Christian worship:

"Please, on behalf of the grace with which you have been invested, follow your path and urge everyone to save themselves. Defend your place, with all bodily and spiritual care. Take care of union, for nothing is better than that. Carry them all, as the Lord carries you. Bear them all in love as you do. Occupy yourself with unceasing prayer. Require more skill than you have. Keep watch with sleepless spirit. Talk to each, in the likeness of God. Carry the diseases of all as a perfect athlete. The greater the labors, the greater the gain" [13]*).*

St. Ignatius of Antioch warns Bishop Polycarp of Smyrna of the danger posed by the docetic and Gnostics heretics that distorted not only Christian doctrine but also the worship of the Church, devoutly preserved by the disciples of the Apostles. Caring for widows occupy an important place in the fatherly advice of the Antioch bishop, which demonstrates that in the early church not only worship itself was important but also the agape, the deacon ministry intertwined with worship. Polycarp is urged to perform more often the Holy Liturgy together with the Agape Mass to be able to take better care of widows and slaves, who must not be immediately released, at the expense of the Christian community, because not everyone would be grateful:

"Do not be afraid of those who seem worthy of belief, but learn strange doctrines. Stay hard as an anvil that is hit. The great athlete is the one who wins although he is hit. We, especially, ought to bear all for God, for Him to bear with us. Be more zealous than you are! Read the times! Wait for the One who is above time, the yearless one, The Unseen, the One seen for us, The Untouched on The Unsufferring one, the Suffering one, the one who has endured everything for us. Widows should not be neglected! After Lord, you be their caregiver! Let nothing be done without your approval or you do not do anything without God. Do not do that! Be firm! Service meetings should be more frequent. Call each by their names. Do not despise the slaves, but they should not be arrogant, but should work more for the glory of God, to acquire from God a better liberty. They should not want to be free at the expense of the congregation of believers, lest they should be slaves of lust" [14]*).*

The concern for preserving unaltered the worship of the early Church and Holy Tradition can be seen by reading the writings of the Apostolic Fathers. Most see a duty to defend the true faith, against the heretics, the Gnostics and Judaizers in the first two centuries. A true Eucharistia was considered one performed by a bishop, in communion with the other bishops, a preserver of tradition and true faith. Christians in the early church were urged not to take part in the meetings of heretics. St. Clement of Rome is among the top Christian authors who show concern for the unity of the church around the bishop and the presbyters. According to the Bishop of Rome, the clergy chosen by the whole community ought to be listened to and respected because of the apostolic succession and the divine grace received through ordination. They praised the priests who served with humility at the Holy Shrine and devoutly brought the gifts of God through Christian worship:

[12]) Eusebius of Caesarea, *Istoria bisericească*, II, XXIV, 1, trad. de Pr. Prof. Dr. Teodor Bodogae, în col. P.S.B., vol. 13, ed. I.B.M. al B.O.R., București, 1987, p. 96.
[13]) St. Ignatius of Antioch, *To the Polycarp*, I, 1-3, P.S.B. 1, p. 187.
[14]) St. Ignatius of Antioch, *To the Polycarp*, III, 1-2, IV, 1.3, P.S.B. 1, p. 188.

"And our Apostles knew through our Lord Jesus Christ, that there will be arguing for position of bishop. For this reason, having perfect knowledge, they put those bishops that we spoke of previously and told them that, upon their death, other tried men should continue their service. We think, therefore, that it is not right to be expelled from their ministry those who were made bishops by the Apostles or in the meantime by other worthy men, with the approval of the whole Church and who served the flock of Christ without blemish, humbly, quietly, carefully, which all have born witness to, for a long time. That no small sin will be ours, if we remove the bishops who brought God's gifts righteously and devoutly. Blessed are priests who have gone before and had a fruitful and perfect end; they must no longer be afraid that someone will remove them from their appointed place. For we see that you have removed some that have an improved life from the service they have blamelessly honored." [15]).

The leaders of Christian communities in the apostolic and post-apostolic periods imposed themselves in the eyes of contemporaries, by their irreproachable conduct, by their writings addressed to kindred sister Churches and care and loyalty shown to the Christian worship and dogmas. Often Apostolic Fathers made a duty out of their apologetic behavior, to defend the Christian faith and worship of the Church against the heterodox, represented by the Gnostics, docetics and Judaizers. The bishop of the early Church was the successor of the Apostles, the representative of the community before God, while performing the Holy Liturgy, on behalf of all Christians in his city. A zealous bishop, such as St. Polycarp of Smyrna was not shy to call the heretics antichrists and servants of the devil, which distorts the true Christian faith and changes worship of the Church:

"Anyone who does not confess that Jesus Christ is come in the flesh is antichrist; who does not confess the testimony of the Cross is from the devil, and he who turns God's words to his lusts and says that there's no resurrection, nor judgment, that is the first-born of Satan. Therefore, leaving the vanity of many false teachings, let us return to the word that we were taught from the beginning, vigil in prayer, asking in our prayers posts to God, who sees all: do not lead us into temptation, for the Lord said: the spirit is willing but the flesh is weak" [16]).

Worship in the early church was faithful to the legacy of the Holy Apostles. Every major Christian center had its own tradition of worship, prayers were often improvised, depending on the needs of the Christian community, but liturgical anaphoras looked much alike, a sign of common development, to a point. Towards the end of the Epistle to the Corinthians, Clement of Rome mentions a beautiful prayer in the liturgical use of the Church of Rome in the late 1st century. The prayer mentioned by St. Clement of Rome is among the oldest liturgical prayers of thanksgiving and remembrance. Christians in Rome prayed for the Roman emperor and for the welfare of the Roman Empire, aware that the peace and quiet of the Roman state were necessary for proper coexistence between Christians and pagans. This prayer summarizes the mission of worship of the early Church: God ought to be given thanks for everything, His help is required for all people and His mercy to all His creatures is mentioned:

"To hope in your name, the beginning of all creation, who have opened the eyes of our heart so that we know Thee, the Highest of the High, The Holy one, who rest among the saints, you who humiliate the pride of the proud, you who waste the advice of the nations, you who raise the lowly and humble the high, you who make rich and poor, you who kill and bring life, the only Benefactor of spirits and the God of all flesh, you who look into the depths, you who see human works, aid those in peril, the Savior of the desperate one, Creator and Protector of every spirit, you who multiply all nations on the earth and of all have chosen those who love You, through Jesus Christ, thy beloved Son, through whom you taught us, sanctified and honored us, we pray thee, Lord, be our help and our supporter. Save those of us who are in distress; have mercy on the lowly, raise the fallen, show yourself to those in need, heal the sick, turn around the ones who are lost of your people; satisfied the hungry, free the enslaved ones among us, raise the weak, comfort the weak hearted, so that all nations may know thee, that thou art the only God and Jesus Christ, is Thy Son, and we, thy people and the sheep of thy pasture. You, the through the work of thy power, have made known the composition of the

[15]) Saint Clement of Rome, *To the Corinthians*, XLIV, 1-6, P.S.B. 1, p. 68-69.
[16]) Saint Polycarp of Smyrna, *To the Philippians*, VII, 1-2, P.S.B. 1, p. 211.

eternal world. You, Lord, have built the world, You who are faithful in all nations, right in Thy judgments, marvelous in strength and majesty, wise to build up and knowledgeable in founding those you built, Good in the visible things and Faithful to those who believe in you. Gracious and merciful One, forgive us our iniquities, injustices, our sins and mistakes. Do not count the sins of thy servants and handmaidens, but cleanse us with Your truth and guide us to go in the holiness of heart and so that we can do god deeds and please you and our leaders. Yes, Lord, show thy face on us for the best in peace, and cover us with Thy mighty hand, save us from all sin with thy high arm and get rid of those who hate us unjustly. Give us understanding and peace, to us and to all who inhabit the earth, as thou hast given to our fathers, when they called Thee with devotion, in faith and truth, so that we can obey Thy Almighty and Blessed name, our leaders and rulers of the earth. You, Lord, you gave them possession of the kingdom by thy great and untold power, so that we, knowing the glory and honor given to them by thee, could obey them, in nothing resisting Thy will. Lord give them health, peace, understanding, good order, to rule without hindrance the command you have given them. For Thou, Lord, Heavenly King of ages, you who give to the sons of men glory and honor and power over the things that are on earth, O Lord, justify their thoughts toward what is good and pleasing before You, so that they, leading in peace and gentleness and devotion the command you have given them, may benefit from thy mercy. You, Who alone are powerful enough to give us these and other goods, we praise you through Jesus Christ, our High Priest and Defender of our souls, through whom we bring thee glory and majesty now and forever, Amen" [17]).

The present study treats, with modesty, also what happened to the pagans, the conversion from their ancestors' religion to a new one, of which pagans heard, from unreliable sources, only bad things. The action of conversion to Christianity took place in pagan circles in the heart of the Roman Empire. The pagan lifestyle was affected by the change to Christianity, so that the former pagan changed not only his religion, but also his way of life, that having the largest impact among his neighbors and friends.

Pagan religion is a complex of systems and practices, non-unitary and difficult to decipher today because there no Greek-Roman worship remained until today. All we know is based on ancient sources, where we rarely find detailed descriptions of pagan worship. Before turning to a brief analysis of paganism, let us note that we are often prejudiced about pagan religion, derived from the Christian apologist writings. For example, in many Christian writings pagan religion is mixed with incest and polygamy. There were very few denominations with a sexual component and they did not have many adherents, at least in the period of which we speak, the centuries II-V[18]).

Cannibalism and human sacrifices made by some pagan cults are also mentioned in the Christian apologist writings. In the same period that this paper treats, human sacrifices were no longer practiced, the Roman law prohibiting such practices. It is true that human sacrifices were found in the religion of Etruscan, Punic and Celtic peoples, but they did not have a central role, but were occasionally practiced.

If we eliminate these exotic aspects of the pagan religion, which were often countered by Christian writers, what remains of pagan religion? How should a scientist today look at a practicing a pagan in the antiquity? Concerning the non-Christian sources describing pagan religion, they depend on those who drafted them. Religious formation of pagan authors also influenced their writings about the pagan religion, implicitly affecting our contemporary perception of paganism. Usually pagan writers were not ordinary people, they formed the elite of pagan society, people like Plutarch and Apuleius. Unlike their contemporaries, they had a superior education, a vast culture, so their pagan faith differed from that of ordinary people. Most pagans of the upper class were not very religious people, and that is seen in their writings. The upper classes represented about ten percent of the total population of the Roman state. Those who accepted Christianity easily were exactly those in the lower classes of Roman society, that the people most attached to pagan religion[19]).

[17]) Saint Clement of Rome, *To the Corinthians*, LIX, 3-4, LX, 1-4, P.S.B. 1, p. 76-78.
[18]) R. MacMullen, op. cit., p. 170.
[19]) R. MacMullen, *Two types of conversion to early Christianity*, în rev. *Vigiliae Christianae*, nr. 37, 1983, p. 182.

In the pagan religion, faith in immortality had an important role. Homer's writings show that man has a soul, and after death that goes to the Elysium fields. The philosopher Plato spread the idea that life cannot be destroyed. We can say that the pagans were not strangers to the concept of eternal life, even if it otherwise imagined. In Seneca's writings, *Ad Marciam de consolatione*, the author speaks in interesting terms, for a pagan, about eternal life and about the soul after death. In addition, we see an interesting description of Marcia's son, who died at the age of adolescence, but who lived virtuously, which means that pagans led a moral life:

"...it is true that souls that are quickly relieved of the relationship with the people usually find their way to the gods very easily; because they carry a much lighter weight than the earthly one. Freed before becoming too burdened, before becoming too perverted by earthly things, they fly back much lighter, to the source of their being... Tell me, Marcia, when you saw in your son, young as he was, the wisdom of an old man, a mind victorious of all sensual pleasures, honor, guiltless, seeking wealth without greed, seeking to honor without irony..." [20]).

Usually, at pagan funerals, speeches were uttered, but not by a pagan priest, but by the best orators and teachers of oratory of that locality employed by the family. In the speech, which followed a certain a pattern, issues related to death were also touched upon: the soul of the dead is immortal, it goes to rest in the Elysian Fields, where it will meet with famous heroes Achilles, Menelaus, Hercules and others. The soul of the dead is therefore in good company, which should be a comfort to the family. Then those present prayed for gods to have mercy on the soul and to protect it in the underworld[21]).

Looking at this picture of a pagan funeral, we see that the pagans were not strangers to the concept of immortality and afterlife, just that, for them, these things had other meanings. Knowing these facts and comparing them with the Christian concept of the apologists, according to which the pagans worshiped stones and wood, we can see that sometimes Christians exaggerated in mocking pagan religion. Of course there were excesses in the pagan world, but ancient society like that, it was difficult to be a balanced man under the religious and cultural conditions of the time.

When someone told you that your dead relative might be in the company of Achilles and Hercules, if you were a religious pagan, you would have felt flattered. It was, however, the best and the most optimistic option, because not everyone thought and acted alike. Other authors, such as Plutarch, noted that a soul could find peace in the afterlife, through Dionysian initiations. The wealthy ones carved on their sarcophagi verses of great ancient poets, which referred to the Elysian Fields or the kingdom of Hades, because not all went to the good spots. There are also Dionysian inscriptions on several sarcophagi[22]).

In other pagan writings, there is also a negative version, the pagan world not being unified in conceptions because many ancient authors denied the existence of eternal life. There are also many pessimistic funerary inscriptions, where from it results that life ends in death or the spirit of the deceased remains in the grave. For a contemporary Christian it is hard to accept such pagan thinking, but we must not forget that although paganism provided a variety of religious beliefs and a multitude of practices, it was poor in providing a solid doctrine, such as the Judeo – Christian one and in providing the certainty of eternal life, as Christianity offered. Undoubtedly most Christian historians put this on the fact that Christianity is a revealed religion. The Roman Empire before the impact with the Christian religion was different than how we are tempted to imagine, being full of contradictions and rich in religious colors and initiation practices[23]).

The interpretation of ancient inscriptions is not always uniform, it can raise controversy. Some pagan texts talking about immortality proved to be, ultimately Christian[24]). In other cases,

[20]) Seneca, *Ad Marciam de consolatione*, XXIII, 1-2, în col. Loeb Classical Library, *Moral Essays. Volume II*, trad. de John Basore, Harvard, 1932.
[21]) W. A. Meeks, *The First Urban Christians: The Social World of the Apostle Paul*, New Haven, 1983, p. 241.
[22]) R. MacMullen, *Paganism in the Roman Empire*, p. 54.
[23]) L. Robert, *Hellenica. Recueil d'epigraphie, de numismatique et d'antiquites grecques*, vol. 11-12, Paris, 1960, p. 471.
[24]) Ibidem, p. 423.

interpretation of the inscriptions was forced in the desired direction, see pagan inscriptions in Gaul, where researchers have argued that they are about immortality, when in fact it was not the case[25]). Unfortunately, many authors operate with clichés, treating Christian and non-Christian sources, so many conclusions are erroneous, misleading the unsuspecting reader.

For the Roman citizens of the upper classes, although religious devotion was not as passionate as that of the masses of plebeians and slaves, the belief in immortality had other meanings, more stylized than in the case of the common people.

A patrician who believed in the afterlife saw the after places as belonging to the gods and being extremely beautiful. In these places of the gods' beauty pain, illness and ugliness vanished. Educated Romans regarded the soul after death as being pure, spiritual, totally detached from matter and rotting flesh. That idea was interesting, but then when it came into contact with the Christian idea of resurrection of the bodies together with the souls, it bore contradictions, misunderstandings and grievances[26]).

Both among the upper and the lower classes, there was the ideal of the beautiful places in the afterlife, where the gods, heroes and the happy ones lived, in the Olympus. Olympus was an old place, present for many centuries in the Greek religion and culture. It's hard to mention who the artisan of Olympus was. It is clear that the great ancient Greek authors reported to him, Mount Olympus being the home of gods. the wealthy rather than the poor aspired to Olympus. Other realms of the underworld were somewhere else than Olympus and below it. Not all ancient writers agreed that Zeus ruled Olympus. Some authors imagined an abstract character which Plato and other philosophers conceived as a bodiless figure, without physical needs, perfect in all aspects. There were contemporary researchers who saw in the character described by ancient authors The Unknown God of the heathen, the creator of Olympus and of the seen and unseen. So it is concluded that there is a kind of monotheism in paganism[27]).

For a Christian it may seem strange, but certain aspects of pagan religions can lead to monotheism in the Henotheism or general polytheism of the time. This idea of an abstract and bodiless god was more appreciated among the patrician class, for humble men preferred a multitude of deities, each of which being able to help in certain areas of practical life[28]). There is the question of terminology since we cannot find in the writings of thee time terms that approach monotheism, such as the Highest One, or The One, The Only, the Creator. Let us not forget that the Judeo-Christian terms were totally unknown to Greek and Roman authors, that is why we can only infer some names, but the interpretation is questionable[29]).

When addressing the issue of monotheism in paganism, it requires attention, as the best term would be Henotheism, although many contemporary specialists favor the first term. Although there was the wonderful idea of an abstract, disembodied deity lacking anthropomorphic passions, the pagans had a multitude of deities, each with their own role, their temples and their responsibilities, generally according to the needs of the people. If a god took care of animals, he was invoked in all the villages of a region by shepherds and livestock owners who have created a specific cult of that god, with practical functions. And such examples can go on, for the Greek-Roman Pantheon was very rich. In some Greek and Roman regions and in some historical periods we can meet dominant deities that can be embedded in a henotheist system[30]).

Ancient people, be they Greeks, Romans or other nationalities, were, in their majority, religious, practitioners, curious, superstitious, but believers in a particular god, which could be different from city

[25]) J. Doignon, *Hilaire de Poitiers avant l'exile; recherches sur la naissance, l'enseignement et l'epreuve d'une foi episcopale au milieu du IV-eme siecle*, Paris, 1971, p. 40.
[26]) I. Kajanto, *On the idea of eternity in Latin epitaphs*, în rev. *Arctos*, nr. 8, 1974, p. 59.
[27]) A. Harnack, *The Mission and Expansion of Christianity in the First Three Centuries*, trad. de J. Moffat, New York, 1908, vol. 2, p. 140.
[28]) G. Bardy, op. cit., p. 175.
[29]) R. MacMullen, *Two types of conversion to early Christianity*, p. 189.
[30]) H. S. Versnel, *Religious mentality in ancient prayer*, în vol. *Faith, Hope and Worship: Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*, Leiden, 1981, p. 12.

to city or region to region. When a city had no important god, and in a neighboring city a miracle happened, the inhabitants of the first city hastily adopted the deity of the neighboring city, for the miracle wrought there[31]).

The ancient man was not indifferent to the gods, even if he could honor them all. He knew not the true God, for great men like Noah, Job, Melchizedek and Jethro in the Old Testament were unique, but he strove to honor the deity who helped him the most or who seemed most acceptable. So, even if not all pagan gods were honored in all cities by all people, each god was honored somewhere by someone[32]).

In a recording of the judgment of the bishop of Alexandria Dionysius, during the persecution of Emperor Valerian, pagan gods and the God of Christians are mentioned. Dionysius' statement is interesting, showing mercy to pagans worshiping their gods, though his position is a deeply Christian:

"After being brought before Dionysius[33]), Faustus, Maximos, Marcellus and Heremon, the deputy governor (of Egypt – or note) spoke: I have talked to you about kindness and compassion that our lords show you. They have entrusted you with the power either to remain undisturbed if you want to get back to what is according to nature and worship the gods who protect us all, or conversely, to abstain from what is contrary to nature. What do you say to this? I expect you not be ungrateful to the goodness of your rulers, as they urge you to all that is best. Dionysius answered: Not all honor all gods, but all worship those whom they recognize to be God. Regarding us Christians, we honor and worship only one God, Creator of the whole world, the one that has given dominion to the beloved by God the Augustus Valerian and Gallien and to him only we pray without ceasing for this kingdom to remain unshaken" [34]).

The pagans believed that everyone has the right to honor whatever God he wants and they cared about this diversity, that is why the Christians' monotheism and exclusivity offended many. Some pagans, even if they admitted the existence of a supreme deity, believed that God may be honored even if other gods are present in people's lives. For someone raised in the cultural environment, it is difficult to accept such behavior, but we must not forget that the pagans were not raised in Judeo-Christianity. The ancients believed that every village and every city is protected by a god, diversity showing itself here[35]).

For pagans the monotheistic system, or better said the henotheistic one, had a pyramid design, in which there were many gods, of which only one, the one at the top of the pyramid was the supreme god, the bodiless and passionless one, while other gods served various aspects in the world. The lower part of the pyramid can be found in the gods governing the daily life of the pagans. They were meant to help and protect people even in the most mundane moments of life.

In the lowest part of the pyramid were the demons, for the ancient pagans believed in demons, certainly not as they appear in the Judeo-Christian tradition. In the ancient conception of the two worlds, the world of gods and the world of the demons could not be separated. The weakest people that were closer to the demon realm than to the realm of the gods, had to ingratiate themselves to the demons. On the other hand, Hellenes and Romans believed that demons could be manipulated by magic. People of the lower classes felt closer to the world of demons than the upper classes. The demons were present in pagan life, either taking the form of animals or taking an almost human form. They were called upon in time of need, especially by those who wanted to get revenge on their enemies. Demons were the answer to the existence of the evil in the world, because the ancient people could not attribute evil to gods[36]).

Several ancient authors attributed to demons even natural disasters like earthquakes, floods, volcanic eruptions, epidemics and other disasters. These pagan ideas are also found in Christian literature. The great religious writer Origen has a whole paragraph dedicated to the fight of demons

[31]) R. MacMullen, *Paganism in the Roman Empire*, p. 83.
[32]) Idem, *Two types of conversion to early Christianity*, p. 190.
[33]) Dionysius, bishop of Alexandria between 247-265.
[34]) Eusebius of Caesarea, *Istoria bisericească*, VII, XI, 6-8, P.S.B. 13, p. 280.
[35]) R. MacMullen, *Paganism in the Roman Empire*, p. 142.
[36]) Idem, *Two types of conversion to early Christianity*, p. 188.

against humanity, in his work *Despre principii*. Origen is aware of demons' involvement in history and in the world of men:

"Let's see what the Scriptures tell us about how hostile powers and the devil himself fight against humans, provoking them him and urging them to sin" [37]).

The Alexandrian author examines the places of the Old and New Testament, where demons intervene in history and in people's lives. Then he talks about the threefold temptation of the Savior, concluding that people have to fight an invisible war against the rulers of the darkness:

"Through all this the Scripture teaches us that we have many unseen enemies that war against us and against which we must also fight. Because of this, the simplest of those who believe in Jesus Christ, imagine that all the sins committed by men are caused by these hostile powers who harass the minds of sinners, because, in this unseen battle the hostile powers usually win that, so to speak, if there were no devil, no man would sin" [38]).

Other authors also mentioned the pagans' belief in demons, among them the Latin apologist Tertullian, who mentions that in his writing *Apologeticum*:

"Indeed, we say that there are some spiritual beings. But the name is not new. Philosophers also know that there are demons, since Socrates himself expected everything from his demon's judgment. There's no wonder as soon as it is said that since childhood he was inseparable from a demon, which always removed him from good things. The demon is known by all poets; even illiterate people often employ him in curses. People pronounce Satan's name, the prince of this evil people, out of a kind of own instinct with the same voice that curse with. Regarding angels, Plato did not deny them either. And the magi stand proof as confession of both" [39]).

Perhaps the Carthaginian apologist exaggerates certain respects, but his testimony remains important, because he himself converted to Christianity at a mature age and he knew well the pagan conception and practices:

"But about how, from the angels who willingly became evil, came the wicked race of demons, cursed by God, with the founders of this nation and their leader, which I mentioned, there is written in the holy books. Now it will suffice to talk about their actions. All praise is submitted for the human to perish. These evil spirits from the beginning were set for human destruction. They, of course, cause to our bodies diseases and other great disorders, unexpected and extraordinary disorders of the soul, using violence" [40]).

St. Justin the Martyr and Philosopher wrote, before Origen and Tertullian, about the demons involvement in people's lives. The Greek apologist believes that demons also worked through people faithful to them, as Simon Magus, trying to deceive people and lead them to perdition:

"Wicked demons were not pleased to say, before the coming of Christ, that Zeus had his so called sons, but after the revelation of Christ and His coming among men, knowing through the prophets everything that had been spoken of earlier about Him and seeing that He is believed and expected by all nations, as we showed before, revealed others: Simon and Menander of Samaria, who working all sorts of miracles with the help of magic, deceived many and have them even now in this state of deceit" [41]).

In the same apology, St. Justin shows that demons can harm people and make them slaves of passions and sins. The Greek apologist claims that a true Christian cannot be overcome by the nation of demons, but a Christian pities them:

"Wicked demons will not convince anyone that the fire penalty is not reserved for the impious ones, as they were not able to do hide Christ who came into the world. But they can do only one thing: that

[37]) Origen, *Despre principii*, III, 2, I, trad. de Pr. Prof. T. Bodogae, în colecţia P.S.B., vol. 8, *Scrieri alese. Partea a treia*, ed. I.B.M. al B.O.R., Bucureşti, 1982, p. 214.
[38]) Ibidem, III, 2, I, P.S.B. 8, p. 217.
[39]) Tertullian, *Apologeticum*, XII, 1-2, trad. de Prof. Nicolae Chiţescu, în colecţia P.S.B., vol. 3, *Apologeţi de limbă latină*, ed. I.B.M. al B.O.R., Bucureşti, p. 73.
[40]) Ibidem, XII, 3-4, P.S.B. 3, p. 73.
[41]) St. Justin the Martyr and Philosopher, *Apologia întâia*, LVI, trad. de Pr. Prof. Teodor Bodogae, în colecţia P.S.B., vol. 2, *Apologeţi de limbă greacă*, ed. I.B.M. al B.O.R., Bucureşti, 1980, p. 63.

those who live in irrational way, for those who are full of passions and who are brought up in bad habits and are slaves of the good views about them, to hate and kill us. But not only we do not hate such people, but as you know, we pity them and we really want them to change" [42]).

In his writing against Celsus, Origen shows that evil angels are fallen angels who seek to lead people to perdition. The Alexandrian writer believes that names of demons should not be given to pagan gods or men, but only to angels fallen from grace who became adversaries of God:

"Instead, as one who did not read our Holy Scriptures, Celsus answers on our behalf, that we say that the angels that come from God on earth to do good for people, are another way of being, then he continues as follows: In our opinion, no doubt, they are demons. He does not see that the demon name is not an indifferent name, like the names of people, among whom there are both bad and good people; but there's no name chosen like that of gods, which is not given to the ugly demons, to the statues, to the animals, but is given by those who know the works of God to those who are truly deified and happy. Instead, the demon name is always given to the wicked ones, who are attached to the body, clumsily, wandering and destroying people and drawing them from God and from the things of the heavens above to the things here on earth" [43]).

Even though Christian writers exaggerated certain information to which they had access, it is clear that the pagans had knowledge of demons, and some of them even invoked them. It is noteworthy that the same Greeks and Romans could not attribute evil deeds to good gods, so that demons were responsible for all the evils in the world. We do not know what the Pantheon looked like at the time of the respectable Homer. In the I-IV centuries, the religious situation had changed for the Romans and Greeks, just as it had changed for all pagans. Since the 2nd century, the pagans' practice and the religious services in temples were no longer the same as in the time of Homer[44]).

The classical gods, Zeus, Apollo, Athena, Aphrodite, Ares, were replaced, starting with the 2nd century, with the gods imported from Egypt and the East, so that in the fourth century, when Christianity knows freedom, paganism lost its identity. Grandchildren had no longer the religion of their grandparents, even if both were pagans and Christianity began to be favored by the Roman emperors who had become Christians[45]). Shortly before the advent of Christianity, there was an atmosphere of religious tolerance in the Roman Empire, without any rivalry between different pagan cults.

From the gods, pagans expected only good things and blessings: help in time of need, prosperity, good harvests, foretelling the future and, above all, health. There was no pagan cult in which the priests did not seek help from divinity for health. Outside the Judeo-Christian world, unique through their dogmas, morals and worship, in the pagan, vast, diverse and complex world, these were the people's expectations from the gods. Practical things were the most appreciated and the dogmatic, abstract part of the Greek-Roman Pantheon mattered less. Ordinary people were not keen on theoretical knowledge about gods, they sought their actual help in life[46]).

Unlike the Jewish and the Christian worship where people met daily with God in prayer, the pagan worship had no such values. Pagans did not feel the need of gods to be part of their daily lives. No particular loyalty to the gods was urgently required. A pagan dissatisfied with a certain deity may choose without any problem another god that suited him. The nature of the relationship between man and the pagan god was totally different from the Christian's or Jew's relationship with God. While a Christian loved God and his relationship with him was a special one for the entire life, and prayer became a conversation of a son with his father, in paganism there was no such thing[47]).

[42]) Ibidem, LVII, P.S.B. 2, p. 63-64.
[43]) Origen, *Împotriva lui Celsus*, V, V, trad. de Pr. Prof. T. Bodogae, colecţia P.S.B., vol. 9, *Scrieri alese. Partea a patra*, ed. I.B.M. al B.O.R., Bucureşti, 1984, p. 318.
[44]) W. Carr, *Angels and Principalities. The Background, Meaning and Development of the Pauline Phrase hai archai kai hai exousiai*, în rev. *Society for New Teastament Studies*, nr. 42, Cambridge, 1981, p. 169.
[45]) G. Bardy, op. cit., p. 187.
[46]) R. MacMullen, *Roman Social Relations 50 B.C. to A.D. 284*, New Haven, 1974, p. 113.
[47]) Idem, *Paganism in the Roman Empire*, p. 74.

Pagans did not love their god, the relationship with pagan gods was pragmatic. The gods needed veneration of the people, the people waiting in exchange practical help in time of need. To get the help of the gods, a pagan brought an offering to the temple, according to possibilities, or the promise of offerings, if he was poor. Depending on the offering to the temple, the pagan expected help. There were rare cases when a religious pagan expected to be helped only for his faith in that deity, which was implored.

To see how the pagans perceived their relationship with the gods, here's an excerpt from the writings of Cato the Elder, *On Agriculture*, which states what kind of offering a pagan must bring for his cattle to be healthy:

"The offering for the cattle to be healthy you should bring as follows: bring an offering to Mars Silvanus [48]), in the forest, for each cattle in the herd: three pounds of meat from the back[49]), four and a half pounds of meat from the leg, four and a half pounds of meat and three wine sestarios[50]). You can put the meat in a vessel, and the wine, also in a vessel. Either a slave or a free man can bring this offering. After the offering was brought, consume the offering on the spat, at the place of sacrifice. A woman cannot take part in this offering, nor can she see how it is made [51]). You can bring this offering every year, if you want" [52]).

If Cato took very seriously the offering to the god Mars, recommending it for the health of the cattle herd, other pagans, more ironic and pragmatic, addressed gods in a more than familiar manner. Moreover, the respect that Jews and Christians had for God is not found in pagan religion. The love and loyalty of a Christian to God are replaced by fear and pragmatism in pagan religion. In the port of Ostia, an inscription is preserved on one of the walls, made by a bold merchant:

"Hermes, good friend, bring me profit!" [53]).

If the bold addressed Hermes that way, a poet like Ovid is respectful to the same god. The familiarity of ordinary people with the gods was not always shared by the pagans of the upper classes. The superior culture of a patrician put its mark on his religious life:

"Mercury, son of the Pleiades, explain to me, by your mighty scepter: You have often seen the stygian halls of Jupiter. Bearer of the caduceus[54]), come to my prayer. Learn, therefore, the reason of the name: the god himself discovered it" [55]).

Another ancient author, Plautus, recalls the man's relationship with the gods as a pragmatic one based on profit and not on purely religious grounds, in his play, *Persa*: *"The gods throw some profit in the way of the man whom they favor" [56]).*

Beyond the small help, in daily life, the gods were called to help in serious matters such as the battles fought by the Roman state, or invasions of barbarian peoples. When the Roman Empire was in crisis, offerings were brought everywhere, in all pagan temples. At critical moments in the life of the Romans, they ran for divine help which they claimed to feel fully. If we look at the welfare of the Roman state and ever-increasing power of the Romans, between centuries 3 BC and 3 AC, we find that the pride of the Roman pagans in this regard is justified.

At a certain moment, however, the pagans' claim was matched by that of the Christians, Christians and pagans claiming that the Roman state was protected and helped by the prayers made by each. But Christian exclusivity disturbed the pagans, who did not understand why Christians did not accept that the pagan gods could also protect Rome, as they had done before the dawn of Christianity. Significant

[48]) Mars was not only the god of war withb the Romans, he also had other characteristics, as it results from the writing of Cato.
[49]) About 1,5 kg of flesh, in the current metric and weights system.
[50]) About 1,5 litre of wine, in the current system.
[51]) Women were not even allowed to see a sacrifice to Mars, for the animals.
[52]) Cato cel Bătrân, *De Agricultura*, 83, în vol. *Roman Farm Management: The Treatises of Cato and Varro*, by Marcus Porcius Cato, New York, 2006, p. 36.
[53]) R. Meiggs, *Roman Ostia*, Oxford, 1960, p. 231.
[54]) Caduceus or kerykeion in Greek, was a staff with two winged snakes, the symbol of the god of commerce, Hermes, the messenger of the gods, protector of merchants, robbers and thieves.
[55]) Ovidius, *Fasti*, V, 6, ed. by A. J. Boyle and R. D. Woodard, ed. Penguin, 2000, New York, p. 128.
[56]) Plautus, *Persa*, IV, 3, în vol. *Plautus: The Comedies*, ed. by D. R. Slavitt, Baltimore, 1995, p. 57.

in this regard is an excerpt from *The Speeches of Libanius*, the great pagan teacher of St. John Chrysostom who becomes the advocate of the protection of the gods to the Christian Emperor Theodosius the Great:

"People were protected first in villages and communes, there became accustomed to the protection of the gods, and felt soon how beneficial to mankind the gods' favor is: therefore, as we can assume, the same people raised statues and temples for the gods, as they could in those early days. And when cities began to rise because of the development of the arts and sciences, there were many temples on the slopes of the mountains and in the plains: and in every city, near the walls were erected temples and religious buildings, as the beginning of the rest of the city. For, from such the protectors (the gods – our note) they expected the greatest guard: and if you look at the whole history of the Roman Empire, you will find that everywhere it was so... And with the help of these gods, the Romans fought and they conquered their enemies; and conquering them, have improved their lives and made them happier than they had been before their defeat; they have removed their fear and made them partakers in the benefits of the Empire" [57]*).*

The same Libanius writes Theodosius the Great about the importance of religious diversity and its maintenance, within the freedom that each of his subjects must have. The great orator of Antioch believed that the Romans had always honored the gods whenever they got help. He believes that sacrifices should not be prohibited, but allowed everywhere, for every god brings an extra blessing to the Roman state:

"And many other wars could be mentioned, which were fought successfully, and then peace was obtained, by the favor and guidance of the gods. But what is most important to remember, those who seemed to reject this form of religious worship honored it against their will. Who are they? They are those who have not ventured to prohibit sacrifices in Rome. But if this whole business of sacrifices would be a vain thing, why was not banned this useless thing? And if it were harmful, conversely, why not more? But if the stability of the Empire is in the sacrifices made, it is good to recognize to the beneficial opportunity to bring sacrifices everywhere; and demons[58]*) in Rome be allowed to give even greater privileges, as well as those from the countryside and other cities... For a demon protects the scepter of Rome, another protects the city it patrons over, another protects the State and gives it happiness. Let, therefore, be temples everywhere"* [59]*).*

During the time of the Emperor Theodosius, there were still many influential pagans, especially in the western part of the Roman state. Among them were the senators in the old Rome, who confronted their king himself when he asked them to give up pagan religion. Theodosius brought a financial argument to the Roman senators, arguing that the Empire is too exhausted to finance a longer so many pagan temples and sacrifices*:*

"Emperor Theodosius after these successes[60]*), went to Rome, where he proclaimed his son Honorius emperor and appointed Stilico commander of his forces there, leaving him as a protector for his son. Before his departure, he summoned the Senate and the Senators confirmed their firm adherence to the old rites and customs of their country and could not be persuaded to join those who were inclined to despise the gods. In a speech, (king – our note) advised them to give up old mistakes, as he had told them, and embrace the Christian faith, which promises forgiveness of all sins and transgressions"* [61]*).*

Zosimus the historian reports that no Senator agreed with the position of Theodosius I, stating that they were not ready to give up old habits and religion present at their city's founding date. Roman senators were not prepared to give up a 1200 years old religion, according to their statements. Senators reproached the king the abolition of the old laws regarding pagan sacrifices:

---

[57]) Libanius, *Oratio Pro Templis*, 30, în vol. *Libanius: Selected Orations*, vol. II, colecţia Loeb Classical Library, nr. 452, translated by A. F. Norman, 1977, p. 109.

[58]) By the term "demons" Libanius understands certain Greek-Roman gods and spiritual beings inferior to gods.

[59]) Libanius, *Oratio Pro Templis*, 30, Loeb Classical Library, nr. 452, p. 111.

[60]) Against his rivals, Eugenius and Arbogastes.

[61]) Zosimus, *Historia nova*, IV, 59, în vol. *Zosimus: New History*, ed. Australian Association for Byzantine Studies, Melbourne, 1982, p. 178.

"But none of them (the Senators – our note) was persuaded nor denied the old ceremonies, which had been left as a heritage by each building in their city and preferred an irrational approval of paganism to Christianity; as they (Senators – our note) said, they had lived observing the old ceremonies for nearly twelve hundred years, in a place where the city has never been conquered and, therefore, if they changed the old laws for others, they could not predict what might happen. Theodosius therefore told them that was the treasury was too exhausted by expense made by sacred rites and sacrifices, and therefore he (the king – our note) should abolish, among other institutions and ceremonies[62]), because he finds them neither praiseworthy, nor can he reduce stringent military expenses" [63]).

An interesting episode occurred in the year 408, in terms of the pagan influence in Rome. In that year, the Visigoth King Alaric I[64]) invaded the province of Italy for the second time, but did not attack Ravenna, where Honorius resided, but Rome, the great city, which attracted the migrating tribes. In September 408, Alaric besieged Rome, cutting off all supply routes. Christian historian Sozomen mentions how religious pagans in Rome wanted to offer sacrifice to ask pagan gods for help, though Alaric, according to the majority of testimonies, was an Aryan Christian:

"After the death of Stilico [65]), Alaric, leader of the Goths (Visigoths – our note), sent a deputation to Honorius to negotiate peace, but to no avail. He (Alaric – our note) advanced to Rome and besieged it, and placing a large army of barbarians on the banks of the Tiber, prevented transport of all supplies to the city from the port[66]). After a long siege, and dreadful famine and disease had ravaged the city, many slaves and many barbarians, after generations (the citizens of Rome – our note) between walls, deserted to Alaric. Those Senators who were still adherent to pagan superstition proposed sacrifices to be made in the Capitoline temple and other temples; and some of Tuscany, who were called by the prefect of the city, promised to chase the barbarians, with thunder and lightning; they boasted that they had done a similar thing in Larne, a city of Tuscany, where Alaric went on his way to Rome, and did not conquer it" [67]).

Pagans and Christians often quarreled on Divine Providence on Rome and there exist tens written records. Religious pagans insisted in believing and strongly confessed that pagan gods were the ones who had guarded the eternal city since its founding. All military political and economic successes of the Roman state were caused by the gods. Christians did not agree with to this view of the pagans, arguing that it was God who cared for Rome, even when the Romans did not know what Christianity was. God cares for the Roman state and kings, even if they are pagans. This controversy between Christians and pagans lasted for almost three centuries. When the history was hostile to Rome, pagans believed that the gods have turned away from them, because they felt neglected. While Christians were of the opinion that due to immoral life and sorrow brought to God, a divine punishment may come across a city or across a state.

Even if they believe that God's blessing poured over the Roman state not for the pagans' deeds, Christians did actually pray for the welfare of the Roman Empire, for the kings' health, pagans themselves, and for all citizens of the Roman state, be they free or slaves. It is natural, therefore, for a bit of jealousy to appear because of this spiritual effort. In most Christian writings, dating from 2nd-4th centuries, the authors are convinced that the prayers of the Christian churches, God cares for the world and the Roman state, a thing which was actually true.

[62]) It is obvious that the emperor referred only to institutions and pagan ceremonies, thinking about a restriction by law of paganism.
[63]) Zosimus, *Historia nova*, IV, 59, p. 179.
[64]) Alareiks in Greek, Alaricus in Latin, was born in 370 and died in 410.
[65]) Flavius Stilico, great Roman general, Magister militum pro Occidente and patrician, lived in the Western Roman Empire, between 359-408. He was one of the last capable Generals of the Roman state.
[66]) It is the Roman portat the Mediteranean Sea, Ostia, wherefrom supplies were transported on the river Tiber to the capital of the Roman Empire.
[67]) Sozomen, *Historia Ecclesiastica*, IX, 6, in vol. *Sozomen: Ecclesiastical History*, ed. Kessinger Publishing, New York, 2004, p. 298.

After 313, the care of the Christians for the Roman state, the remembrance of the king in prayer and faith in divine providence for Roman Empire was rewarded, for the first time by emperor Constantine the Great. After his victory over Licinius, Constantine gave a series of edicts of Christian inspiration. Because they also influenced the pagan population, they wrote to the king himself, explaining the reasons for his choice:

"Therefore, after through the power of the Savior God, all were subjected to him; after, before the whole world, he admitted to whom he owed certain fulfillment; after having testified to Him and not himself, as the true cause of his victories, the king acknowledged all of them in some decisions made in Latin and Greek letter, sent and published by him in each province. The value of these texts can only be understood only by taking heed to their content. There were two scripts: one addressed to the Churches of God (Christians – our note); the other was addressed to the world of the city that was not part of the Church (the pagans – our note). The latter seems to me fit to insert in my story, so that, because of it, the writing will be kept and be known by our posterity, supporting the truth of my words" [68]*).*

Addressing the pagans, the king speaks like a true Christian, though he had not yet received Christian baptism. In his words one feels his commitment to the Christian religion. To show the pagans how good it is to be a Christian, Constantine recalls the care of God and how many gifts await those who want to become Christians, that is the pagans who will convert will be helped by the God of the Christians, because this God cared both for the Roman state and the king himself:

"To all who rightfully loved to wisely ponder about the Holy Lord, it has always been clear and unmistakable how far from the close result of the blessed Christian teachings were those people who fought against it and who strenuously insisted to address their contempt. Today, however, and especially as a result of acts of perpetration full of shine, it has been shown how useless was the doubt and how much strength is in the power of the great God, so that to those who faithfully honor his wonderful law and do not dare to break any command, it can answer with abundant gifts, endowing them with special strength and hope in all their deeds, while the prosperity of the wicked will match their souls. Who, then, will be able to share in any good if they do not want to confess to God, Who is the cause of all good and if they do not want to bring him due honor?" [69]*).*

To impress the pagans, whom he addresses, emperor Constantine discusses his personal religious experience. Constantine is convinced that God chose him to rule the Roman Empire and to promote the Christian religion. For a pagan, the personal example of the king mattered a lot. Since your king, which until yesterday you thought to be a pagan, told you that God chose to become ruler of the Roman State to replace the old faith with the new one, what else could you say? If you were a convinced pagan, the king's words would not have impressed you. If you were a pagan of convenience, the king's confession would have made you think:

"Therefore, being so great and so nerveless the wretchedness in whose straps mankind was caught, and the state affairs being, like a creature touched by the plague, in danger of death and being felt the need for saving care, what way of relief God thought of, what escape from that deadlock? He wanted me to fulfill his will, he searched me and found me according to His will, so that, starting from the great British sea and from the lands where the sun must go down, I could take out and destroy, with the help of a power greater than myself, the danger that kept them all in its power; so that, taking heed of my useful deed, the human race could return to service of the Holy Law; and again, so that, under the guidance of the Almighty, the blessed faith could spread in the world" [70]*).*

If the testimony of Eusebius refers to the initiative of Emperor Constantine to attract pagans to Christianity, telling them of the providence of God of Christians to the Roman people, there were miraculous conversions to Christianity of some pagans. One of the best known cases is that of Justin philosopher, pagan by birth and great admirer of ancient philosophy. His conversion wonderful is told by himself in his *Dialogue with the Jew Tryphon* writing:

[68]) Eusebius of Caesarea, *Viaţa lui Constantin cel Mare*, II, 23, 1-2, trad. de Radu Alexandrescu, colecţia P.S.B., vol. 14, *Scrieri. Partea a doua*, ed. I.B.M. al B.O.R., Bucureşti, 1991, p. 103.
[69]) Eusebius of Caesarea, *Viaţa lui Constantin cel Mare*, II, 24, 1-3, P.S.B. 14, p. 103.
[70]) Eusebius of Caesarea, *Viaţa lui Constantin cel Mare*, II, 28, 1-2, P.S.B. 14, p. 105.

"Even only for the miracles they have worked (Jewish prophets – our note), they can be regarded righteous when they glorified the Creator of all, God the Father and proclaimed the Christ who was to come from Him, and who was to be His son. That has not been and is not done by false prophets, who are filled with the unclean and wandering spirit and who, although they dare to work some miracles, to the astonishment of the people, praise instead, wandering spirits and demons. Pray, therefore, above all, for the doors of light to open to you, for all these cannot be seen or understood by all, if God and His Christ do not allow one to understand . Saying this and many other of their kind, which is have not the time now to enumerate here, he left[71]), commanding me to follow these things and I have not seen him since. And suddenly a fire was lit in my heart and I was seized by great love for prophets seized me and those men who are friends of Christ" [72]).

***Fr Marius Tepelea**, born in 12.01.1971, in Oradea, Romania. Graduate the High School in 1989 and the Faculty of Orthodox Theology form University of Oradea in 1995. Teaching at the University of Oradea, in the Faculty of Orthodox Theology, from 1995, being Assistant Profesor, Lecturer from 2002, Associate Professor from 2005 and Professor from 2009, in the same institution. Ph. D. in Theology from 2003, with the thesis Mariology in the first three centuries. The Virgin Mary in the Tradition of the Early Church. Author of 12 books from 2004 and more then 65 articles. Teaching History of Christianism at the University of Oradea. Area of research is the Primary Church, the relations between Pagans and Christians in Antiquity, Christianism in the Roman Empire.*

[71]) He is the old venerable, venerable-looking man, who Justin met, miraculously while he was walking on the sea shore.

[72]) Saint Justin the Martyr and the Philosopher, *Dialog cu iudeul Trifon*, VII, VIII, trad. de Pr. Olimp Căciulă, colecţia P.S.B., vol. 2, *Apologeţi de limbă greacă*, ed. I.B.M. al B.O.R., Bucureşti, 1980, p. 100.

Intercultural relationships of the chanters in Istanbul during the post-byzantine period

Achilleas – Apostolos Tigkas

atigkas@gmail.com

Abstract. A review throughout the historical sources and music texts that will point out the influences by classical ottoman music among compositions composed by chanters of Istanbul during the ottoman era. From the "kratemata" by Patriarch Theofanis Karykis to the Reformation made by the three teachers in 1814. The way that the Reformation acted as a tool to approach further music traditions of different ethnic communities of Istanbul.

Περίληψη. Μία επισκόπηση μέσα από ιστορικές πηγές και μουσικά κείμενα των στοιχείων εκείνων που αποδεικνύουν σαφή επιρροή σε συνθέσεις ορισμένων ψαλτών της Πόλης από τον Οθωμανικό πολιτισμό. Από τις συνθέσεις κοσμικής μουσικής του Πατριάρχη Θεοφάνη Καρύκη έως την Μεταρρύθμιση των Τριών Διδασκάλων και τον τρόπο με τον οποίο αυτή έδρασε ως δίοδος επικοινωνίας προς μουσικές κουλτούρες άλλων εθνικών ομάδων της Κωνσταντινούπολης.

Achilleas – Apostolos Tigkas *was born in Volos in 1984. He started his music studies in western classical music and in byzantine church music in a very young age. He has a diploma in Byzantine Music from Thessaloniki's State Conservatory. He has graduated from the University of Macedonia, Department of Music Science and Art, sector of traditional greek music. He gratuated from a master program of Istanbul Technical University, Department M.I.A.M. (Center for Advanced Studies in Music). Since May 2014 he is a PhD student of National and Kapodistrian University of Athens, Department of Music Studies, sector of Byzantine Musicology.*

Η επίδραση της σχέσης Βυζαντινής Μουσικής και Συναισθημάτων στην Ευζωία των ανθρώπων

Αριάδνη Τσαλούχου

Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα ΤΕΑΠΗ
ariadtsa@gmail.com

Περίληψη. Η εισήγηση αναφέρεται στο ρόλο που μπορεί να ασκήσει η Βυζαντινή Μουσική και συγκεκριμένα οι ήχοι της Βυζαντινής μουσικής στην ευζωία των ανθρώπων. Είναι άλλο πράγμα να δίνεις έμφαση στα αρνητικά συναισθήματα και σκέψεις για να τα διαχειριστείς και άλλο να τα διαχειρίζεσαι αυτά τα τελευταία δίνοντας έμφαση στις θετικές σκέψεις και συναισθήματα προωθώντας επιπλέον την ευζωία. Παρουσιάζεται η ευζωία, ενώ αναλύονται τα θετικά συναισθήματα καθώς και οι επιδράσεις τους σε διάφορους τομείς της ζωής μας. Ειδικότερα παρουσιάζεται ο ρόλος και η σημασία των συναισθημάτων στη ζωή του ανθρώπου ενώ αναφέρονται τα συναισθήματα που απορρέουν από τη Βυζαντινή Μουσική σύμφωνα με τους πατέρες της εκκλησίας δίνοντας έμφαση στα θετικά συναισθήματα. Τέλος, προτείνεται ποιοτική έρευνα της θετικής επίδρασης της Βυζαντινής μουσικής στους ανθρώπους με στόχο τη χρήση της Βυζαντινής Μουσικής σε παρεμβάσεις που έχουν σκοπό την ανάπτυξη των θετικών χαρακτηριστικών του ανθρώπου και έτσι την προσωπική και κοινωνική ανάπτυξη.

Abstract. The paper addresses the affect that Byzantine music and more specifically the sounds of Byzantine music has on the well being of people from the theoretical framework of positive psychology, a new branch of psychology that aims to develop interventions that promote well-being and the possible conditions of life. It's another thing to build capacities to combat depression, anxiety and anger and another to build skills (hope, optimism) that will help you have better relationships, more meaning in life, more commitment more positive emotions. Moreover describes well being from the aspect of positive psychology while analyses goals and philosophy of positive psychology and the effects in different areas of our life (education, health, work, interculturalism, maternity). Also describes the role of Byzantine music in people's mental and spiritual health through the emotional dimensions of well being from the perspective of positive psychology. Especially, describes the role and the importance of emotions in human life while presented emotions arising from Byzantine music according to the church fathers emphasizing positive emotions. Finally, suggests qualitative research which is going to study the positive impact of Byzantine music to individuals using a theoretical framework and methodology of positive psychology. The goal for this suggestion is the use of Byzantine music in interventions that aim to develop the positive characteristics of human beings and thus the personal and social development.

ΟΡΙΣΜΟΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ – Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΣΤΗΝ ΟΡΘΟΔΟΞΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑ

Σύμφωνα με τον Ομοτιμο Καθηγητή Νευρολογίας κ. Μπαλογιάννη [1], η μουσική είναι φτιαγμένη για να δίνει χαρά και ελπίδα στον άνθρωπο. Πόσο μάλλον, θα έλεγα εγώ, όταν η μουσική έχει δημιουργηθεί για να εκφράσει αυτές τις θετικές καταστάσεις. Γιατί αυτό ακριβώς κάνει η Βυζαντινή μουσική από τη στιγμή που εκφράζει τον Δημιουργό της.

Σύμφωνα με τους πατέρες η Βυζαντινή Μουσική αποτελεί τέχνη προσευχής, τέχνη πνευματική, αφού αποτελεί συστατικό της λατρείας της Εκκλησίας, άρα και πνευματικό γεγονός της ζωής του Χριστιανού, γιατί με αυτήν την τέχνη δοξολογεί τον Θεό. Η Ορθόδοξη λοιπόν, Εκκλησία

Copyright: © 2014 Αριάδνη Τσαλούχου. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.

βρήκε στην Ελληνική Βυζαντινή Μουσική τον τρόπο εκφράσεώς της. Η μουσική της εναρμονίστηκε στο θεολογικό της λόγο, στο δόγμα και τα λατρευτικά συναισθήματα των πιστών της.

Εφόσον, το δημιούργημα αντανακλά τον δημιουργό, οι μελωδίες αποτελούν έκφραση και φυσική προέκταση της ψυχοσύνθεσης του δημιουργού τους. Η μουσική δηλαδή εκφράζεται αυθόρμητα και πηγαία. Είναι ένας κατ' εξοχήν τρόπος έκφρασης του εσωτερικού κόσμου του ανθρώπου. Η μουσική είναι η αγωγή της ψυχής. Η ίδια όμως καλείται και στο να ερμηνεύσει τον κόσμο μας. Δημιουργεί ήθος. Και το ήθος αυτό στην Βυζαντινή Μουσική είναι ήθος μετάνοιας, σωφροσύνης, σύνεσης και ανωτερότητας. Επομένως η Βυζαντινή Μουσική εφόσον εκφράζει το δημιουργό της εκφράζει και όλες αυτές τις έννοιες της ελπίδας, της αισιοδοξίας, της οικουμενικότητας, της συγχώρεσης της ευγνωμοσύνης.

ΗΧΟΙ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΑ

Σύμφωνα με τον Μέγα Βασίλειο[2]: η Βυζαντινή Μουσική θεωρείται ότι είναι μέσον καθαρισμού και θεραπείας της ψυχής του ανθρώπου. Μας αναφέρει συγκεκριμένα ότι αυτή η μουσική, την οποίαν και ο Δαβίδ έψαλλε, ηρεμεί τον άνθρωπο και τον οδηγεί στην φυσική του κατάσταση, που δεν είναι άλλη από την σχέση του με τον Θεό. Μάλιστα για να στηριχτεί σε αυτή του την γενίκευση ως προς την ψυχοπαιδαγωγική και θεραπευτική αξία της Βυζαντινής Μουσικής στηρίχτηκε στους ήχους και στα συναισθήματα που προκαλεί ο καθένας ξεχωριστά στους ανθρώπους.

Συγκεκριμένα, ο κάθε ήχος της Βυζαντινής έχει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και επιδράσεις στον ψυχικό κόσμο του ανθρώπου. Κάθε ήχος δημιουργεί διαφορετικά αισθήματα στον άνθρωπο. Άλλοτε δοξολογίας, άλλοτε χαρμολύπης, άλλοτε κατανύξεως, άλλοτε ικεσίας, άλλοτε πένθους. Με αυτόν τον τρόπο ο άνθρωπος επικοινωνεί υγιώς με τον Θεό, αφού η προσευχή δεν είναι μηχανική κατάσταση, αλλά εκφράζεται ποικιλοτρόπως. Και αυτή η ποικιλία των αισθημάτων που δημιουργεί η Βυζαντινή Μουσική, ουσιαστικά εξασφαλίζει την ψυχική του γαλήνη, άρα και την κάθαρσή του.

Αναλυτικά όπως αναφέρουν θεολόγοι και μουσικοί στην Παρακλητική[3]: Ο πρώτος ήχος δημιουργεί στον άνθρωπο αίσθημα δοξολογίας. Είναι ο ήχος που καθορίζει την μουσική ως τέχνη, αφού όπως και ο Δαμασκηνός λέει: "Πρωτεία νίκης πανταχού πάντων έχεις" Ο πρώτος ήχος αυξάνει στον άνθρωπο την ελπίδα για την σωτηρία του, αφού του δημιουργεί αίσθημα εγρήγορσης και κατανύξεως.

Ο δεύτερος ήχος δημιουργεί στον άνθρωπο αίσθημα ευχαριστίας αφού: "Το σόν μελιχρόν και γλυκύτατον μέλος οστά πιαίνει καρδίας τ' ενηδύνει". Ακούγοντας αυτόν τον ήχο ο άνθρωπος καθίσταται πράος και ήρεμος, γεγονός που αποτελεί βασικό στοιχείο υγιούς επικοινωνίας του με τον Θεό αλλά και με την κτίση.

Ο τρίτος ήχος χαρακτηρίζεται ως: "'κομψος, απλούς, ανδρικός". Γι' αυτό δημιουργεί στον άνθρωπο μιαν ανεκλάλητη χαρά και μια μυστική ελπίδα. Είναι ήχος εμβατηριακός.

Ο τέταρτος ήχος είναι "πανηγυριστής και χορευτής". Η μουσικότητά του δημιουργεί στον άνθρωπο αίσθημα πανηγυρισμού. Και δεν είναι τυχαίο ότι σε δυο μεγάλες γιορτινές μέρες του εκκλησιαστικού έτους, του Σταυρού και την Κυριακή της Σταυροπροσκυνήσεως, ημέρες καθαρά γιορτινές, σταυροαναστάσιμες, η δοξολογία ψάλλετε σε ήχο τέταρτο. Την ημέρα του Ευαγγελισμού και των Εισοδίων της Θεοτόκου η ενάτη ωδή ψάλλετε σε ήχο τέταρτο.

Ο πλάγιος πρώτος χαρακτηρίζεται ως ο "θρηνωδός" ήχος. Δημιουργεί στον άνθρωπο το χαροποιό πένθος και ένα αίσθημα ικεσίας στον Θεό. Ακούγοντας ο άνθρωπος αυτόν τον ήχο αισθάνεται έντονα στην καρδιά του το αίσθημα της χαρμολύπης, αλλά και της προσωπικής αναστάσεως. Γι' αυτό όχι μόνον το "Χριστός ανέστη", αλλά και όλα τα αναστάσιμα της Κυριακής του Πάσχα ψάλλονται σε πλάγιο πρώτο, για να τονίσουν την μετάβαση από τον Σταυρό στην Ανάσταση, από το πένθος στη χαρά.

Ο πλάγιος δεύτερος "τας ηδονάς διπλοσυνθέτους φέρει". Αυτός ο ήχος χαρακτηρίζεται από την γλυκύτητα της ελπίδος. Είναι ήχος μυσταγωγικός. Δημιουργεί στον άνθρωπο το αίσθημα της αγάπης για τον Θεό. Είναι ήχος που ταπεινώνει και γλυκαίνει την καρδιά και αναγεννά πνευματικά τον άνθρωπο.

Ο βαρύς ήχος είναι απλός. Τα διατονικά του διαστήματα τον καθορίζουν ως "βαρύ". Δημιουργεί στον άνθρωπο αγωνιστική διάθεση για την πνευματική του πορεία. Γι' αυτό και ο Δαμασκηνός τον χαρακτηρίζει "Οπλιτικής φάλαγγος οικείον μέλος".

Ο πλάγιος τέταρτος είναι και αυτός πανηγυρικός και εμβατηριακός ήχος.

Παρατηρούμε, λοιπόν ότι η Βυζαντινή Μουσική καλύπτει όλες τις πτυχές της ζωής του ανθρώπου. Δεν υπάρχει επομένως άσχημος ύμνος στη Βυζαντινή μουσική. Όλα είναι καλλιτεχνικά κομψοτεχνήματα. Το κάθε τροπάρι έχει το δικό του στυλ, το δικό του πάθος. Γι' αυτό, όταν πάει κάποιος να μάθει Βυζαντινή Μουσική, μαθαίνει ότι η Βυζαντινή Μουσική είναι η τέχνη δια της οποίας συναρμολογούμε διάφορα συναισθήματα- χαρά, λύπη, θάρρος, ενθουσιασμό, αυταπάρνηση, ελπίδα. Όλα αυτά είναι μέσα στο τροπάρι, άρα δεν υπάρχει κανένα άσχημο τροπάρι, όλα έχουν τη δική τους γλύκα, τη δική τους αξία, τη δική τους ομορφιά και ένα "αμήν" ακόμη. Φτάνει να το λες σωστά. Και φυσικά αυτός είναι ο πλούτος της εκκλησιαστικής τέχνης, η οποία έχει πάντα ως κύριο στόχο να αναγεννά και να ξεκουράζει τον άνθρωπο. Αυτήν την κληρονομιά μας χάρισε ο Θεός για να γεμίζει η καρδιά μας, να νιώθουμε ασφάλεια και να μην καταφεύγουμε σε άλλα είδη μουσικής τέχνης, που θα μας οδηγήσουν σε καταστάσεις πνευματικής διαφθοράς.

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΟΣ ΚΑΙ Ο ΡΟΛΟΣ ΤΩΝ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΩΝ ΣΤΗ ΖΩΗ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ

Τα τελευταία χρόνια πολλές είναι εκείνες οι έρευνες που μελετάνε την επίδραση των συναισθημάτων στην καθημερινότητα των ανθρώπων καθώς και την διαχείριση τους. Το γνωστικό και το συναισθηματικό κομμάτι συνεργάζονται για τη δημιουργία της συναισθηματικής εμπειρίας, δηλαδή τη συν-κατασκευάζουν. Συχνά το ένα από τα δύο παίρνει το προβάδισμα. Τα συναισθήματα ρυθμίζουν τόσο τον εσωτερικό κόσμο, την ενδοπροσωπική δηλαδή συμπεριφορά, όσο και τις αλληλεπιδράσεις με τον εξωτερικό κόσμο, τις διαπροσωπικές σχέσεις (intrapersonal και interpersonal behaviour) [4]. Τα συναισθήματα παρέχουν πληροφορίες στα ίδια τα άτομα που τα εκφράζουν και στους άλλους και αντίστοιχα διαμορφώνουν συμπεριφορές. Άλλωστε τα συναισθήματα νοηματοδοτούνται μέσα από τις διαπροσωπικές σχέσεις και μέσω της επιτήδευσης και επεξεργασίας τους διαμορφώνουν προσδοκίες για τις μελλοντικές διαπροσωπικές επαφές[4].

Τα συναισθήματα κατέχουν δεσπόζουσα θέση στην αλληλεπίδραση με το περιβάλλον μας. Επιδρούν στην αντιληπτική διαδικασία και οδηγούν σε αλλαγές στη συμπεριφορά, στην έκφραση του προσώπου και στη στάση του σώματος. Το συναίσθημα είναι μια υποκειμενική αντίδραση σε ένα σημαντικό γεγονός που εκδηλώνεται μέσω φυσιολογικών, εμπειρικών και συμπεριφορικών αλλαγών. Προκύπτει μέσα από την αλληλεπίδραση του ατόμου και του γεγονότος, μέσα από την αποτίμηση του γεγονότος από το άτομο. Τα συναισθήματα έχουν εξελικτικό υπόβαθρο και συνδέονται με το λεγόμενο ΄παλαιό΄ εγκέφαλο, ως μετεξέλιξη απλούστερων αρχέγονων μορφών θυμικών αντιδράσεων του ανθρώπου σε διάφορες καταστάσεις (κινδύνου κατά βάση). Τα συναισθήματα έχουν αρχέγονο βιολογικό υπόστρωμα, συνιστούν έναν πανάρχαιο κώδικα κληροδοτημένο από τους απώτερους προγόνους μας [5]. Βασική ιδιότητα τους είναι η καθολικότητα και η παγκοσμιότητα τους [6].

Το συναίσθημα και η θέση του στη διανοητική ζωή παραμελήθηκε εντυπωσιακά για μεγάλο χρονικό διάστημα από τους ερευνητές και δεν είχε ληφθεί υπόψη ότι η συναισθηματική νοημοσύνη συμμαχεί με το νοητικό δυναμικό του ατόμου στην κατάκτηση επιτευγμάτων [5]. Για τη χάραξη της ατομικής πορείας του καθενός, οι ακαδημαϊκές δεξιότητες δεν επαρκούν αν δεν ληφθεί υπόψη και η συναισθηματική σφαίρα. Το ρεπερτόριο δεξιοτήτων είναι ιδιαίτερα ευρύ και πολυεπίπεδο[5]. Τα βαθύτερα συναισθήματα, τα πάθη και οι επιθυμίες λειτουργούν καθοδηγητικά και ασκούν έντονη επιρροή στη συμπεριφορά του ατόμου. Το συναίσθημα αφυπνίζει για δράση, θέτει το άτομο σε εγρήγορση για την αντιμετώπιση των προκλήσεων.

Από τη μία πλευρά το άτομο σκέφτεται και από την άλλη νιώθει, συνυπάρχουν ο συγκινησιακός και ο λογικός νους, η λογική και η συναισθηματική νοημοσύνη. Τα συναισθήματα και η σκέψη δηλαδή τελούν υπό καθεστώς αλληλεξάρτησης[5]. Τα συναισθήματα παίζουν ρόλο στη λογική σκέψη, είναι απαραίτητα στη λήψη λογικών αποφάσεων[5]. Ο κυκεώνας των συναισθημάτων επηρεάζει τον τρόπο επεξεργασίας της πληροφορίας. Η διανοητική ζωή και δραστηριότητα δεν είναι

μονόπλευρη συγκινησιακά[5]. Η ισορροπία αρνητικών και θετικών συναισθημάτων είναι αυτή που εξασφαλίζει την ευζωία[5].

Τα συναισθήματα λοιπόν βρίσκονται σε σχέση αλληλεξάρτησης με την αντίληψη και επιδρούν σ' αυτή με τους εξής τρόπους σύμφωνα με το Hoffman[7]: α. ενεργοποιούν ή εμποδίζουν την επεξεργασία πληροφοριών, μπορούν ακόμη να επιβάλλουν και μια επιλεκτικότητα στην επεξεργασία. β. οργανώνουν την ανάκληση πληροφοριών για παρελθούσες καταστάσεις, οι οποίες συνδέονται με τα συγκεκριμένα συναισθήματα, γ. συμβάλλουν στη διαμόρφωση συναισθηματικά φορτισμένων κατηγοριών και σχημάτων[6]. Δεν μπορούμε να μιλήσουμε για απλή γραμμική σχέση αιτιώδους συνάφειας, αλλά για αλληλοσυμπλήρωση στα πλαίσια της ενιαίας αναπτυξιακής πορείας του ατόμου, για αλληλοσυμπληρούμενους μηχανισμούς [6].

Η συναισθηματική ανάπτυξη του ατόμου από την βρεφική ηλικία ως την ενήλικη ζωή χαρακτηρίζεται από ποικιλομορφία και πολυπλοκότητα. Ποικίλες θεωρητικές ερμηνείες και έρευνες έχουν πραγματοποιηθεί και διατυπωθεί από ερευνητές που ερμηνεύουν και αναλύουν την φύση και την πορεία της συναισθηματικής ανάπτυξης του ατόμου. Τέτοιες θεωρίες είναι η θεωρία της συμπεριφοράς (Watson), η ψυχαναλυτική θεωρία (Jung, Adler, Erikson), η γενετική-γνωστική θεωρία (Piaget) και η θεωρία της συναισθηματικής νοημοσύνης (Goleman).

Από τα παραπάνω γίνεται κατανοητό ότι χαρτογράφηση και η περιγραφή των συναισθημάτων δεν είναι ούτε εύκολη ούτε απλή. Ο πλούτος των συναισθημάτων, οι διατομικές διαφορές στη βίωσή τους και η ποικιλία στην ένταση, στην πηγή και στα αποτελέσματά τους είναι οι βασικές αίτιες που περιπλέκουν ένα τέτοιο εγχείρημα.

Έτσι, τα αρνητικά συναισθήματα, στην απόλυτη τους μορφή, αποτελούν χρήσιμες αντιδράσεις στην ανθρώπινη επιβίωση, όπως δείχνουν οι αναλύσεις των παρακάτω βασικών αρνητικών συναισθημάτων: Ο Φόβος οξύνει τις αισθήσεις (ακοή πιο λεπτή, όραση πιο καθαρή, το σώμα σε εγρήγορση). Το συναίσθημα του φόβου εντείνει τις αισθήσεις, έτσι ώστε ο φοβισμένος μέσα από την αυξημένη προσοχή να εξασφαλίσει την προστασία του. Ο Θυμός είναι μια αντίδραση στην απογοήτευση και στην αδικία, η οποία ενισχύει την αυτό – επιβεβαίωση και την υπεράσπιση των δικαιωμάτων των ατόμων. Εμφανίζεται, όταν λείπει ο σεβασμός στη συμπεριφορά κάποιου και προσβάλλεται η ακεραιότητα του άλλου προσώπου, έτσι ώστε να βλάπτεται η αρμονία στις σχέσεις τους. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο θυμός υπηρετεί την αρμονία και στην ελληνική μυθολογία, η Αρμονία ήταν κόρη του Άρη, θεού του πολέμου και της Αφροδίτης, θεά του έρωτα και της ομορφιάς [8]. Η Λύπη συνοδεύει το συναίσθημα του πένθους. Εγείρεται από μια απώλεια, έναν χωρισμό και υπογραμμίζει την έλλειψη. Τα δάκρυα της λύπης δεν κρατούν πολύ και ανακουφίζουν. Η λύπη δεν είναι κατάθλιψη, ούτε συντηρεί μια νοσηρή κατάσταση για παρατεταμένο χρόνο. Στις αρχαιοελληνικές τραγωδίες βιώνεται συνειδητά ο πόνος στο έπακρο, για να ελευθερωθεί ο άνθρωπος από τη μοίρα του και το θάνατο. Το Αγχος, όταν είναι ελεγχόμενο και πρόσκαιρο, αποτελεί κινητήρια δύναμη για την επίτευξη ενός δύσκολου έργου.

Επομένως, η βίωση των αρνητικών συναισθημάτων είναι χρήσιμη, όσο και των θετικών, γιατί και οι δύο πλευρές μαζί είναι εκφάνσεις της ανθρώπινης ψυχής. Τα συναισθήματα καταλήγουν να είναι δυσλειτουργικά με άσχημες επιπτώσεις στον ανθρώπινο οργανισμό, όταν το περιεχόμενό τους είναι ακατάλληλης μορφής, εκδηλώνονται σε λάθος χρονικό σημείο και βιώνονται έντονα και για μεγάλο χρονικό διάστημα [9],[10]. Δεν είναι η φύση αυτή καθαυτή, που χαρακτηρίζει ένα συναίσθημα, αλλά η ένταση και η επιμήκυνσή του στο χρόνο που αλλοιώνει την ποιότητά του. Για παράδειγμα, ακόμη και η αγάπη κάτω από αυτές τις προϋποθέσεις, μπορεί να γίνει αρνητικό συναίσθημα [11].

ΘΕΤΙΚΑ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΑ – Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΔΙΕΥΡΥΝΣΗΣ ΚΑΙ ΔΟΜΗΣΗΣ

Αν λοιπόν αποδεχτούμε ότι για το ευ ζην, για την αυτοπραγμάτωση σημαντικό ρόλο έχουν και τα αρνητικά αλλά και τα θετικά συναισθήματα, τότε ποια είναι η διαφορά τους;

Σύμφωνα με την Fredrickson [12] όσοι βιώνουν αρνητικά συναισθήματα εκδηλώνουν μια συγκεκριμένη συμπεριφορά, μέσα σε συγκεκριμένο πλαίσιο δράσης, η οποία υπαγορεύεται από κάθε αρνητικό συναίσθημα. Ένα άτομο, το οποίο αισθάνεται φόβο, δεν θα αντιδράσει στο ερέθισμα του

φόβου με ήρεμο νευρικό σύστημα και δεν θα μπορέσει να ανταποκριθεί με μια ποικιλία συμπεριφορών – αντιδράσεων.

Τα αρνητικά συναισθήματα προκαλούν εστίαση σε ένα θέμα και μονοδιάστατη δράση (narrowing), [12],[13]. Επιπλέον, ακυρώνουν τις ποικίλες πηγές, από τις οποίες θα μπορούσαν οι άνθρωποι να αντλήσουν σθένος ή πληροφορίες, για την επίλυση των προβλημάτων τους και έτσι γίνονται πιο ευάλωτοι. Ο συνεχόμενος αυτός περιορισμός στις συμπεριφορές / αντιδράσεις οδηγεί σε κατάθλιψη και σε ένα φαύλο κύκλο αρνητικών συναισθημάτων και στασιμότητας [12].

Αντίθετα, τα θετικά συναισθήματα «διευρύνουν» (broadening) τον τρόπο σκέψης, τους προσωπικούς πόρους του ατόμου και το βοηθούν στην εδραίωση και ανάπτυξη των προσωπικών πηγών» (upward spiral, resource building), οδηγούν να βιώσει κι άλλα θετικά συναισθήματα που με τη σειρά τους οδηγούν σε άλλα θετικά συναισθήματα – μια *ατέρμονη αλυσίδα.*

Τα Θετικά συναισθήματα ακόμη: α. Προκαλούν άρση των παρατεταμένων επιδράσεων των αρνητικών συναισθημάτων (undoing effect) [14], β. Ενδυναμώνουν την υποκειμενική αίσθηση ευεξίας [15], γ. Διευρύνουν τη νοητική ικανότητα για σκέψη και δράση, πράγμα που βοηθάει τα άτομα να είναι πιο δεκτικά σε νέες πληροφορίες και πιο δημιουργικά στην επίλυση προβλημάτων [16],[17].

Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΩΝ ΘΕΤΙΚΩΝ ΕΝΝΟΙΩΝ

Τα συναισθήματα λοιπόν και κυρίως οι θετικές μεταβλητές της ευζωίας ήταν κάτι που αναφέρονταν από παλιά. Ανέκαθεν οι άνθρωποι επιδίωκαν να είναι χαρούμενοι, ευτυχισμένοι. Πρώτα οι αρχαίοι Έλληνες με τις διάφορες φιλοσοφικές σχολές προσπάθησαν να βρουν το τρόπο με το οποίο οι άνθρωποι μπορούσαν να βρουν την ευτυχία και την ολοκλήρωση. Ο Αριστοτέλης [18] πίστευε πως η ευτυχία (ευδαιμονία) επιτυγχάνεται όταν ο άνθρωπος αναγνωρίσει τον πραγματικό του εαυτό και ενεργεί σύμφωνα με τις αρετές του.

Η ορθόδοξη εκκλησία μίλησε για αγάπη, ελπίδα και αισιοδοξία που εκφράστηκε μέσα από το λόγο του θεού και εκφράστηκε μέσα από την Βυζαντινή Μουσική με τον τρόπο που περιγράψαμε αρχικά.

Αυτή επίσης η ποικιλομορφία συναισθημάτων πρεσβεύεται επιστημονικά και μελετάται από μια καινούρια προσέγγιση της ψυχολογίας αυτής της θετικής ψυχολογίας. Για την θετική ψυχολογία η υποκειμενική αίσθηση του ευ ζην (subjective well being) -συνεπάγεται σχετική απουσία αισθημάτων θυμού, θλίψης και φόβου αλλά και αίσθημα πληρότητας που έχει το άτομο για το βίο που διάγει.

Αυτό που επίσης πρέπει να τονιστεί είναι ότι η θετική ψυχολογία αποτελεί τον επιστημονικό κλάδο που συνέλεξε όλες τις θετικές έννοιες και όρους διάσπαρτους στο θεωρητικό και ερευνητικό πεδίο της ψυχολογίας, και δημιούργησε ένα νέο εννοιολογικό πλαίσιο για τη μελέτη των θετικών συναισθημάτων και των θετικών χαρακτηριστικών του ατόμων καθώς και το τρόπο με τον οποίο συμβάλλουν στην ανθρώπινη ανάπτυξη και ενδυνάμωση. Αυτές οι έννοιες παρότι δεν αποτελούν «εφεύρεση» της θετικής ψυχολογίας, με την έννοια ότι προϋπήρχαν της εμφάνισής της, απέκτησαν ιδιαίτερη σημαντική λειτουργία μέσα από αυτή καθώς μόνο η θετική ψυχολογία προσδίδει σε αυτές τις έννοιες σημαντική και ενεργό δράση και επιρροή [19].

Η ΕΝΝΟΙΑ ΚΑΙ Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΘΕΤΙΚΗΣ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ

Υπό το πρίσμα των οικονομικών και κοινωνικών εξελίξεων παγκοσμίως, σε αντιδιαστολή με την μονοδιάστατη επικέντρωση στην ψυχική νόσο και τους τρόπους αντιμετώπισης και θεραπείας της κατά το παρελθόν, η ψυχολογία βρίσκεται πλέον αντιμέτωπη με ερωτήματα που αφορούν στην ανάπτυξη των ανθρώπων, την εύρεσης νοήματος στη ζωή, την καλλιέργεια ικανοτήτων και την επιδίωξη της ψυχολογικής ευημερίας.

Έτσι ένας καινούριος κλάδος αυτός της θετικής ψυχολογίας [20] πρεσβεύει- προσπαθώντας να ξαναφέρει την ισορροπία στην επιστήμη της ψυχολογίας - ότι το ευ ζην δεν έγκειται απλά στη θεραπεία των συμπτωμάτων αλλά κυρίως στην ενίσχυση των θετικών στοιχείων της προσωπικότητας. Η θεραπεία ασθενειών ή η έλλειψη παθολογικών ή ψυχολογικών προβλημάτων δεν συνεπάγεται κατά

ανάγκη ανάπτυξη και καλή ζωή. Αναφέρεται λοιπόν σε όλους τους ανθρώπους ανεξαρτήτως προβλήματος ή μη προληπτικά ενισχύοντας και ανακαλύπτοντας τα δυνατά σημεία του ανθρώπου και βοηθώντας τον να βιώσει μια ολοκληρωμένη ζωή.

Στόχος λοιπόν της Θετικής Ψυχολογίας είναι να προάγει την ευζωία, την ευημερία και την ικανοποίηση από την ζωή και αυτό το πετυχαίνει προσπαθώντας να μελετήσει επιστημονικά με ψυχομετρικά εργαλεία και προγράμματα παρέμβασης τις θετικές μεταβλητές της ζωής. Επιπλέον, ο στόχος αυτός αναφέρεται όχι μόνο σε ατομικό επίπεδο που περιλαμβάνει μεταβλητές όπως είναι οι διαπροσωπικές ικανότητες, τα θετικά χαρακτηριστικά προσωπικότητας, η ικανότητα να αγαπάς και να προσφέρεις, η ικανότητα να συγχωρείς, τα ταλέντα και οι κλίσεις, η επιμονή, το θάρρος και η σοφία αλλά και σε συλλογικό επίπεδο περιλαμβάνοντας μεταβλητές όπως είναι η κοινωνική ευθύνη, ο αλτρουισμός, η υπευθυνότητα, η μετριοπάθεια, η ανοχή και η εργασιακή ηθική. Μεταξύ του ατομικού και του συλλογικού χαρακτηριστικού υπάρχει μια αλληλοεπίδραση και το ένα είναι αλληλένδετο με το άλλο [19].

Πιο συγκεκριμένα, ενώ για αρκετά χρόνια αποτελούσε κοινή πεποίθηση πως η ανθρώπινη συμπεριφορά διαμορφώνεται από κίνητρα όπως η επιθετικότητα, το ατομικό συμφέρον, η επιδίωξη ηδονής και η αποφυγή του πόνου, η Θετική Ψυχολογία πρεσβεύει πως οι άνθρωποι είναι στη φύση τους καλοπροαίρετοι και ότι η ανθρώπινη συμπεριφορά μπορεί να διαμορφώνεται με κίνητρο την επίτευξη της αρετής[19].

Η Θετική Ψυχολογία υποστηρίζει ότι οι άνθρωποι με θετική σκέψη τείνουν να βλέπουν τη κάθε δυσκολία ως εφαλτήριο για μία καινούργια αρχή, χρησιμοποιούν για αυτό τις διαπροσωπικές τους ικανότητες (το κοινωνικό περίγυρο που τους υποστηρίζει), διακρίνουν πρακτικούς τρόπους επίλυσης των προβλημάτων τους, είναι πιο αποτελεσματικοί στο να βρίσκουν εναλλακτικές λύσεις σε ό,τι τους απασχολεί, και μπορεί ακόμα και να προβλέπουν κάποιες φορές τις επερχόμενες δυσκολίες και να τις αντιμετωπίζουν εν τη γενέσει τους [19].

Πρώιμες έρευνες στο συγκεκριμένο πεδίο από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα μέχρι και σήμερα, έχουν δείξει την ευεργετική επίδραση «θετικών μεταβλητών», όπως είναι η ελπίδα, η αισιοδοξία, η πίστη, η ψυχολογική ανθεκτικότητα, η σοφία, η χαρά, η αγάπη, το ενδιαφέρον και η ευτυχία σε ανθρώπους ποικίλων ηλικιών και εθνικοτήτων στη βελτίωση, την ανάπτυξη και την πρόοδο σκέψεων, συμπεριφορών, μηχανισμών και διαδικασιών που συνδέονται με την ψυχική ευημερία και στην προστασία του οργανισμού.

Σήμερα η επιρροή και η σημαντικότητα των θετικών χαρακτηριστικών εμπλέκονται στη μαθησιακή διαδικασία, την ανάπτυξη γνωστικών και συναισθηματικών δεξιοτήτων και ικανοτήτων, την ανάπτυξη της προσωπικότητας, τη νευροψυχολογική διαδικασία, τη μνήμη, την προσοχή και την ανάκληση, τις προσωπικές σχέσεις, τη θεραπευτική αλλαγή, την ψυχική ανθεκτικότητα, την επιλογή προσωπικού , την αθλητική και εργασιακή απόδοση και επίδοση και τις διαπροσωπικές σχέσεις.

Στη χώρα μας η θετική ψυχολογία έχει ήδη κάνει την εμφάνισή της επηρεάζοντας την ερευνητική και κλινική πράξη. Έλληνες ερευνητές μελετούν τον ρόλο των θετικών συναισθημάτων, σκέψεων, γνώσεων και στάσεων στην εκπαίδευση, τη μάθηση, την εργασιακή εξουθένωση και την ψυχική υγεία.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ - ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ

Από τα παραπάνω παρατηρούμε τα εξής ως προς την σχέση Βυζαντινής Μουσικής και Θετικών συναισθημάτων: α. Η Βυζαντινή Μουσική δεν εκφράζει απλώς μια ειλικρινή και ανιδιοτελή στάση των ανθρωπίνων συναισθημάτων, αλλά ανυψώνει, ωφελεί, διδάσκει, απελευθερώνει, αναπτύσσει. Δεν σου προσφέρει επομένως την ηδονική πλευρά της μουσικής αλλά την ευδαιμονική κατά Αριστοτέλη που σε απελευθερώνει και σε εξελίσσει. Τα Θετικά Συναισθήματα προκαλούν την ευημερία των ανθρώπων, β. στη Βυζαντινή Μουσική γίνεται λόγος για το αίσθημα της ελπίδος η οποία έχει μελετηθεί πολύ στην Θετική Ψυχολογία κυρίως για τις ευεργετικές της επιδράσεις στο χώρο του σχολείου, της εργασίας, της ψυχοπαθολογίας, της ζωής του κάθε ανθρώπου. Αυτό που μένει από την πλευρά της Βυζαντινής Μουσικής είναι να μελετηθεί με επιστημονικούς όρους μέσω της Θετικής Ψυχολογίας την ελπίδα ως αποτέλεσμα της Βυζαντινής Μουσικής και να συνδεθεί με τις διάφορες

έτσι πτυχές της ανθρώπινης ζωής, γ. Επιπλέον, τονίζεται η ολιστική προσέγγιση των συναισθημάτων με την συμμετοχή των αρνητικών και των θετικών συναισθημάτων στην ολοκλήρωση του ανθρώπου. Ο κύκλος της ανθρώπινης ζωής είναι ένας κύκλος γεμάτος από θετικά και αρνητικά συναισθήματα, θετικές και αρνητικές καταστάσεις. Η Βυζαντινή Μουσική μέσω των ήχων της εκφράζει όλες αυτές τις αλλαγές προβάλλοντας το συναίσθημα της ελπίδας και της προσωπικής ευημερίας. Τα Θετικά Συναισθήματα αναφέρονται στην θετική πλευρά των γεγονότων στη θετική πλευρά του εαυτού μας, στις δυνατότητες μας σε αυτά δηλαδή που όχι μόνο θα μας βοηθήσουν να ξεπεράσουμε τα εμπόδια αλλά και αυτά που θα μας κάνουν να ζήσουμε μια καλύτερη ζωή, βελτιώνοντας τις δυνατότητές μας και έτσι επιτυγχάνοντας ισορροπία προσωπικής ζωής σε όλους τους τομείς.

Η Βυζαντινή μουσική προκαλεί συναισθήματα και θετικά συναισθήματα και αρετές (ελπίδα, ευγνωμοσύνη, ταπεινοφροσύνη). Τα θετικά συναισθήματα έχουν πλήθος θετικών επιδράσεων στην καθημερινότητα του ανθρώπου στη σκέψη, στη συμπεριφορά, στις αποφάσεις όπως ήδη αναφέραμε. Η Θετική Ψυχολογία εξετάζει αυτές τις θετικές μεταβλητές επιστημονικά με μεθοδολογία και θεωρία την οποία διαθέτει. Επομένως αν αποδείξουμε επιστημονικά (κύρια προϋπόθεση για τις προτάσεις μας και τους ισχυρισμούς μας θα πρέπει να είναι η διερεύνηση της επίδρασης της Βυζαντινής Μουσικής με επιστημονικά και μεθοδολογικά εργαλεία ούτως ώστε να αποκτήσουν οι θεωρητικές γνώμες θεολόγων επιστημονικό λόγο και επιστημονική εγκυρότητα και αξιοπιστία.) μέσω εργαλείων της Θετικής Ψυχολογίας τις επιδράσεις της Βυζαντινής Μουσικής στα συναισθήματα των ανθρώπων η Βυζαντινή Μουσική θα μπορούσε να θεωρηθεί μέρος προγραμμάτων παρέμβασης για την γνωστική, συναισθηματική, κοινωνική ανάπτυξη του ανθρώπου, να είναι μάθημα στα σχολεία ως θετική επίδραση στους εφήβους και στην γενικότερη ανάπτυξη τους συναισθηματική, κοινωνική, επαγγελματική, γνωστική ψυχοκινητική, να τεθεί ως δραστηριότητα όπως η γυμναστική που γυμνάζει νου και συναίσθημα, να χρησιμοποιηθεί στους εργασιακούς χώρους για διαχείριση άγχους. Αναφερόμαστε ιδιαιτέρως στα νέα παιδιά που οι τωρινές στάσεις που θα υιοθετήσουν, η συμπεριφορά και οι αποφάσεις που θα πάρουν θα κρίνουν όλη την μελλοντική κοινωνία.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

[1] Σ. Μπαλογιάννης, «Ψαλτική και Εγκέφαλος», 1ο Διεθνές Διεπιστημονικό Μουσικολογικό Συνέδριο, Βόλος, in press, 2014

[2] Βασιλείου του Μεγάλου, Ομιλία προς τους νέους όπως αν εξ ελληνικών ωφελοίντο λόγων, ΕΠΕ εκδ. Μερετάκη, σελ. 347-348, 2005

[3] Αποστολική διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, (2004), Παρακλητική ή οκτώηχος η μεγάλη

[4] Denham, S. A. (1998). Emotional Development in Young Children. *The Guildford Series on Social and Emotional Development, 2, 19-57.*

[5] Goleman, D. (2008). The secret to success: New research says social-emotional learning helps students in every way. *Educational Digest,* 74 (4), 8-9.

[6] Sroufe, L. A. (2000). Συναισθηματική ανάπτυξη: Η οργάνωση της συναισθηματικής ζωής στα πρώιμα χρόνια (Μεταφρ. Βουλτσίδου, Α.) Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

[7] Hoffman, M. L., (1988). Social Emotional and Personality Development, Part III of
Developmental Psychology: An Advanced Textbook. Erlbaum, London

[8] Kerenyi, c. & Hoegler, r. g. (1966), Greece in colour, Published by McGraw Hill

[9] Gross., J., & Thompson, R. A. (2007). Emotion regulation: Conceptual foundations. In J. J. Gross (Ed.), Handbook of emotion regulation (pp. 3-24). New York: Guilford Press.

[10] Diener, E., Napa Scollon, C.K., & Lucas, R.E. (2003). The evolving concept of subjective well-being: The multifaceted nature of happiness. Advances in Cell Aging and Gerontology , 15, 187-219

[11] Leckman, J.F., & Mayes, L.C. (1999). Preoccupations and behaviors as sociated with romantic and parental love. Perspectives on the origin of obsessive-compulsive disorder. Child and Adolescent Psychiatric Clinics of North America, 8, 635–665.

[12] Fredrickson, B. L. (1998). What good are positive emotions? Review of General Psychology, 2, 300-319.

[13] Fredrickson, B. L. (2002). How does religion benefit health and well-being?: Are positive emotions active ingredients? Psychological Inquiry, 13, 209-213.

[14] Fredrickson, B. L. (2000, March 7). Cultivating positive emotions to optimize health and well-being. Prevention and Treatment, 3, Article 0001a. Retrieved January 16, 2002, from http://journals.apa.org/prevention/volume3/pre003001a.htm
[15] Diener, E. & L arsen, R.J. (1993). The Subjective Experience of Emotional Well-being. In M. Lewis & M Haviland (Eds.), *Handbook of Emotions* (pp. 404-415). New York: Guildford Press.
[16] B. L. Fredrickson & C. Branigan (2005). Positive Emotions Broaden Thought-Action Repertoires: Evidence for the Broaden-and-Build Model. *Cognition and Emotion* 19 (3).
[17] Γαλανάκης Μ. & Σταλίκας Α. (2007), Ο ρόλος της βίωσης θετικών συναισθημάτων στην ομαδική αποτελεσματικότητα. Περιοδικό ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ, Τόμος 14, Τεύχος 1, Ιούλιος 2007, σελ. 42 – 56, ΕΛΨΕ, Ελληνικά Γράμματα.
[18] Αριστοτέλους, 2006: "Ηθικά Νικομάχεια", Εκδόσεις Ζήτρος
[19] Σταλίκας, Α., & Μυτσίδου, Π. (2011). *Εισαγωγή στη θετική ψυχολογία (Συλλογικό).* Αθήνα: ΤΟΠΟΣ.
[20] Seligman, M. E. P., & Csikszentmihalyi, M. (2000). Positive psychology: An introduction. American Psychologist, 55, 5-14.

---

*Η **Αριάδνη Τσαλούχου** σπούδασε Συμβουλευτική και Επαγγελματικό Προσανατολισμό και Ψυχολογία στο Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Είναι υποψήφια διδάκτωρ του Πανεπιστημίου Αθηνών. Έχει επιμορφωθεί στην Πολυπολιτισμική Συμβουλευτική από τον Εθνικό Οργανισμό Πιστοποίησης Προσόντων και Επαγγελματικού Προσανατολισμού. Είναι επιστημονικά υπεύθυνη για το Κέντρο Υποστήριξης Απασχόλησης του Δήμου Βόλου το οποίο υποστηρίζει ανέργους, γονείς, μαθητές, ευάλωτες κοινωνικές ομάδες, άτομα με ειδικές ανάγκες με τη χρήση ψυχομετρικών εργαλείων και τεχνικών συμβουλευτικής από το 2005 με στόχο την επαγγελματική ανάπτυξη και τον επαγγελματικό προσανατολισμό. Έχει δουλέψει επίσης σε ιδιωτικές επιχειρήσεις στα τμήματα Διαχείρισης Ανθρωπίνου Δυναμικού και σε δημόσια σχολεία της Ελλάδος και της Κύπρου. Έχει πρόσφατη έρευνα α. στη διαχείριση άγχους, β. στη διαχείριση της διαφορετικότητας, γ. στη συμβουλευτική και τον επαγγελματικό προσανατολισμό ανέργων, δ. σε άτομα με ειδικές ανάγκες, ε. στη διαχείριση δια βίου σταδιοδρομίας. Είναι μέλος της Ελληνικής εταιρίας Συμβουλευτικής και Επαγγελματικού Προσανατολισμού της Ελληνικής Εταιρείας Θετικής Ψυχολογίας. Κάνει μαθήματα Βυζαντινής Μουσικής τα δύο τελευταία χρόνια, είναι μέλος του Τομέα Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας της Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών Βόλου και μέλος της Ορχήστρας Κιθαριστών Βόλου "Sempre Viva & Sempre Viva Junior". Έχει κερδίσει υποτροφία του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών (Ι.Κ.Υ.) ως φοιτήτρια τριτοβάθμιας εκπαίδευσης στο Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών για άριστη επίδοση.*

Η κατ' έννοιαν μελοποιία – ερμηνεία: ιστορική επισκόπηση του ζητήματος και σύγχρονη πραγματικότητα

Κωνσταντίνος Βαγενάς
kwnstantinos.b@gmail.com

Περίληψη: Το ζητούμενο της κατ' έννοιαν ερμηνείας ή εκ νέου μελοποίησης των ύμνων της Εκκλησίας μας αλλά και της κατ' έννοιαν μελοποίησης νέων μουσικών συνθέσεων προκύπτει από την ανάγκη διατήρησης της αρχής πως «η μουσική είναι το ένδυμα του λόγου» και δεν μπορεί παρά να τον υπηρετεί. Ταυτόχρονα, όμως, και η ίδια η μουσική και ειδικά η μελοποιία διέπεται από εσωτερικούς, ενίοτε αυστηρούς κανόνες οι οποίοι θα πρέπει να γίνονται σεβαστοί. Οι όποιες μεταβολές σε υπάρχουσες μουσικές συνθέσεις, εφόσον κρίνονται αναγκαίες, θα πρέπει να επιφέρονται με ιδιαίτερη προσοχή, προϋποτιθεμένης της τελείας γνώσεως των κανόνων αυτών, ώστε λόγος και μέλος να συνυπάρχουν αρμονικά χωρίς να αλληλοϋπονομεύονται. Η εισήγηση, σύμφωνα με τους δύο άξονες γύρω απ' τους οποίους περιστρέφεται, μελετά την συναλληλία λόγου και μέλους στην υμνογραφία από την ίδια την ταυτόχρονη σύνθεσή τους μέχρι τις ημέρες μας και επιχειρεί να δώσει κατευθυντήριες γραμμές διαχείρισης του προβλήματος από τους σύγχρονους μελοποιούς αλλά και τους απλούς ψάλτες.

Η μελοποίηση και η ερμηνεία, δηλαδή η απόδοση στη θεία Λατρεία, των ύμνων σύμφωνα με την έννοια του ποιητικού κειμένου είναι ένα ζήτημα το οποίο από το παρελθόν απασχόλησε και απασχολεί έντονα τόσο τους μελετητές της βυζαντινής μουσικής όσο και τους ψάλτες. Η δυσκολία της ακριβούς οριοθέτησης του προβλήματος και, συνεπακόλουθα, της διατύπωσης της λύσης του έγκειται στον ασαφή καθορισμό της σχέσης λόγου – μέλους στην υμνογραφία. Είναι μεν κοινός τόπος και γενικά αποδεκτό το αξίωμα ότι η ορθόδοξη[1] εκκλησιαστική μουσική αποτελεί ένδυμα του λόγου και τον υπηρετεί. Η αρχή όμως αυτή δεν είναι πάντοτε εφικτό να εφαρμοστεί, ή τουλάχιστον να εφαρμοστεί χωρίς προσκόμματα.

Μάρτυρες της παρουσίας αυτού του προβλήματος γινόμαστε όλοι οι ασχολούμενοι με την βυζαντινή μουσική κατά την ψαλμώδηση των ύμνων και ιδιαίτερα των ειρμολογικών μελών και των προσομοίων, χωρίς να αποκλείεται, όπως θα δούμε, και το στιχηραρικό γένος. Είναι πλείστες, δηλαδή, οι περιπτώσεις που το μέλος του Ειρμού ή του Αυτομέλου δεν μπορεί να εφαρμοστεί στα τροπάρια ή στα προσόμοια αντίστοιχα χωρίς να πληγεί ανεπανόρθωτα η ορθή απόδοση του νοήματος.

Αμέσως ανακύπτει το ερώτημα: τι νόημα έχει τότε να μιλάμε για ειρμό ή για προσόμοια, αν η μελωδική προσαρμογή που προϋποθέτουν αυτοί οι όροι δεν είναι εν πολλοίς εφικτή; Και βέβαια, πώς θα «διορθώσουμε» αυτές τις ανακολουθίες;

Κρίνουμε σκόπιμο εδώ, πριν την πραγμάτευση του δευτέρου ερωτήματος, που είναι και το πλέον κρίσιμο, να κάνουμε μια μικρή ιστορική επισκόπηση που θα μας βοηθήσει να δούμε σφαιρικά τη διάσταση του θέματος.

Ιστορική επισκόπηση

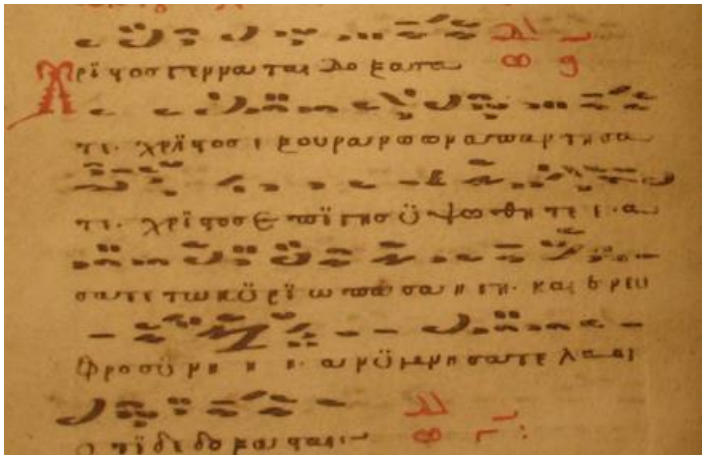
Είναι σημαντικό να εξετάσουμε την αρχική μελωδία των ύμνων[2] και κατά πόσο το πρόβλημα της μελωδικής προσαρμογής υπήρχε εξαρχής ή όχι. Μια ενδεχόμενη καταφατική απάντηση θα σήμαινε αυτομάτως ότι στην πρόθεση του υμνογράφου δεν ήταν ο ορθός τονισμός του κειμένου· η παράμετρος αυτή τον άφηνε επομένως αδιάφορο.

Όπως είναι γνωστό, η παλαιά γραφή και, ακόμη περισσότερο, η ακουστική εικόνα των ύμνων της μεσοβυζαντινής[3] περιόδου υπήρξε τουλάχιστον για τους τελευταίους δύο αιώνες, και εννοώ από τη μεταρρύθμιση των τριών διδασκάλων μέχρι σήμερα, terra incognita για τους μελετητές. Το ολοένα και αυξανόμενο όμως ενδιαφέρον της έρευνας για την προσπέλαση αυτών των μελών έχει αποδώσει καρπούς τα τελευταία χρόνια, με ακρογωνιαίο λίθο την προσφάτως εκπονηθείσα διδακτορική διατριβή του Ι. Αρβανίτη[4], ο οποίος ρίχνει

Copyright: © 2014 Κωνσταντίνος Βαγενάς. Αυτή είναι μια δημοσίευση ανοικτής πρόσβασης που διανέμεται υπό τους όρους Creative Commons Attribution License 3.0 Unported, που επιτρέπουν χρήση χωρίς περιορισμούς, διάδοση, και αναπαραγωγή σε κάθε μέσο, εφόσον αναφέρονται οι συγγραφείς και η αρχική πηγή της δημοσίευσης.

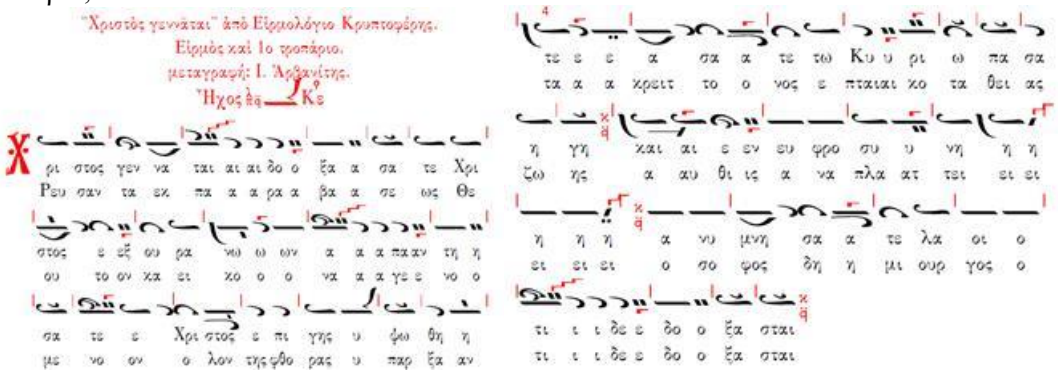
άπλετο φως σε ζητήματα ρυθμού και σημειογραφίας, όπως επίσης και στην αποκατάσταση των αρχαίων μελών.

Η δική μας εξέταση δεν θα προχωρήσει παραπάνω από τη «μετροφωνική» [5] απόδοση των ύμνων, βασιζόμενοι, όπως αναφέραμε, στην εργασία του Αρβανίτη, κάτι που, όπως θα δούμε, είναι αρκετό για να μας οδηγήσει σε ασφαλή συμπεράσματα[6]. Και πράγματι με μια προσεχτική αλλά ήδη πρώτη ματιά βρισκόμαστε μπροστά σε μελωδίες μερικώς ή και εντελώς διαφορετικές από τις σημερινές, ακόμα και στα πιο γνωστά και συνηθισμένα τροπάρια. Οι μελωδίες αυτές, όπως θα δούμε, δεν παρουσιάζουν τις σημερινές δυσκολίες και επιτυγχάνουν την επιτυχή προσαρμογή ως προς το μέλος αλλά, κι αυτό είναι που μας ενδιαφέρει, τη διαφύλαξη του νοήματος. Π.χ. ο Ειρμός «Χριστὸς γεννᾶται» και το πρώτο προσόμοιο τροπάριο «Ρεύσαντα ἐκ παραβάσεως», που με το σημερινό μέλος είμαστε αναγκασμένοι να προσαρμόσουμε αναλόγως για να αποφευχθεί ο παρατονισμός, στην αρχική, την πρώτη του δηλαδή μελωδία ήταν[7]



Εικόνα 1: «Musicae Byzantinae Monumenta Cryptensia»: *I Hirmologium e codice Cryptensi E. γ. ii* (e.c.: Lavrentius Tardo), Roma, La Libreria dello Stato, 1950, 16v.

που σύμφωνα με την ρυθμική και μελωδική αποκατάσταση του Αρβανίτη, μαζί με το α΄ τροπάριο, θα είναι

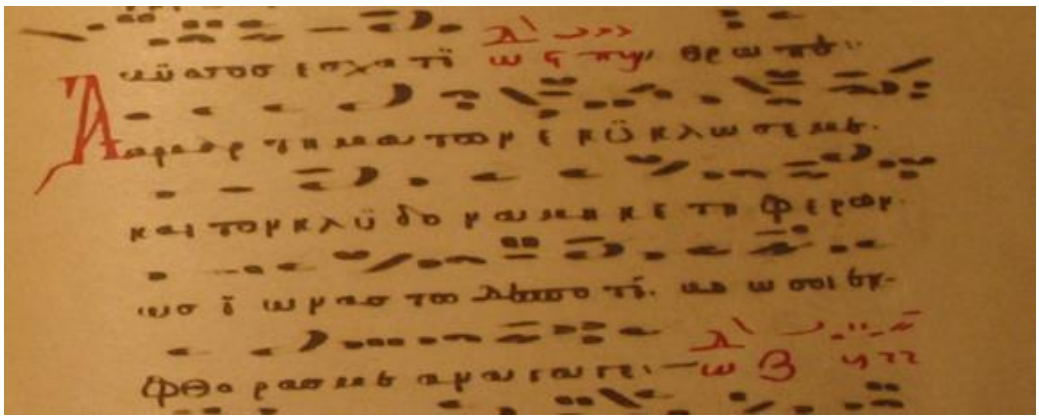


Εικόνα 2: Μεταφορά αυτόγραφης εξήγησης Ι. Αρβανίτη στο πρόγραμμα "Μελωδός"

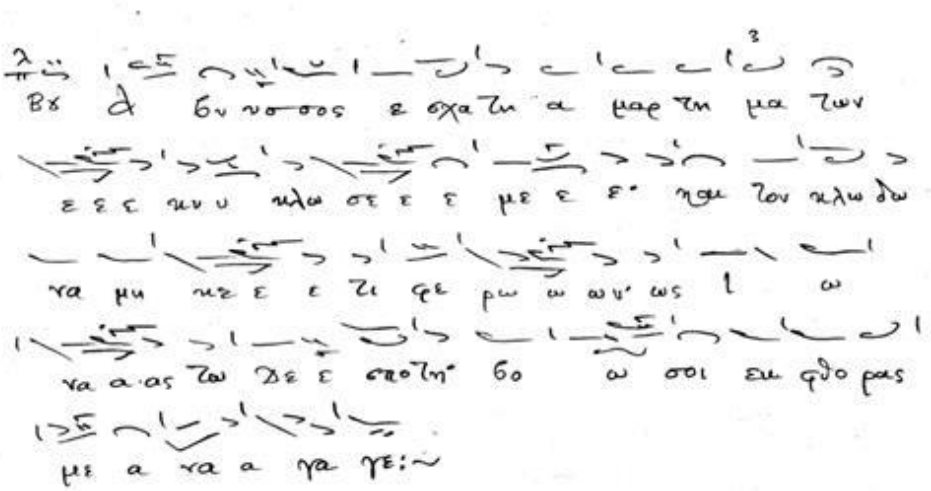
Βλέπουμε πως το μέλος του τροπαρίου δεν χρειάζεται να μεταβληθεί, για την ακρίβεια προσαρμόζεται απόλυτα στον Ειρμό χωρίς να ολισθαίνει στον παρατονισμό. Για τις 2 πρώτες συλλαβές λ.χ., το μεν «Χριστός» τονίζεται σωστά λόγω της μελωδικής ανάβασης στο «-ος», το δε «Ρεύσαντα» επίσης σωστά αφού το «Ρεύ-» βρίσκεται μετρικά στη θέση.

Όλα τα παραδείγματα που μπορούμε να φέρουμε θα μας οδηγήσουν στα ίδια συμπεράσματα. Κι αν υπάρχουν κάποιες περιπτώσεις που χρειάζεται κι εδώ να προσαρμόσουμε το μέλος, αυτές είναι ελάχιστες και η προσαρμογή γίνεται με βάση γνωστούς, προβλέψιμους τρόπους για τους ψάλτες της εποχής και σίγουρα όχι αυθαίρετα.

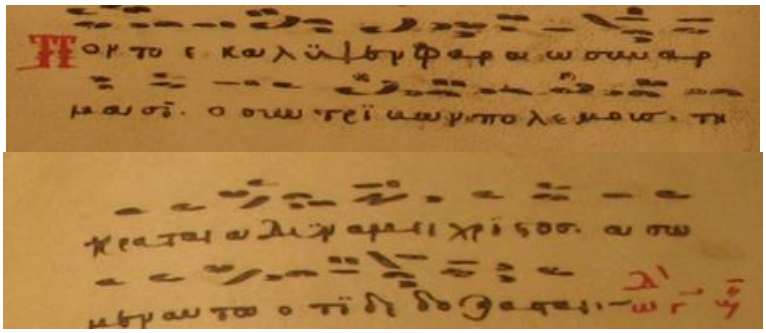
Φέρνουμε άλλα δύο παραδείγματα από περιπτώσεις που, όπως θα δούμε, είναι στη σημερινή πρακτική ''προβληματικές''. Ο Ειρμός «Ἄβυσσος ἐσχάτη ἁμαρτημάτων» από τον Κανόνα της Μ. Πέμπτης και ο Ειρμός «Πόντῳ ἐκάλυψε» από τον Κανόνα της Πεντηκοστής, με ιδιόχειρη εδώ εξήγηση του Αρβανίτη:



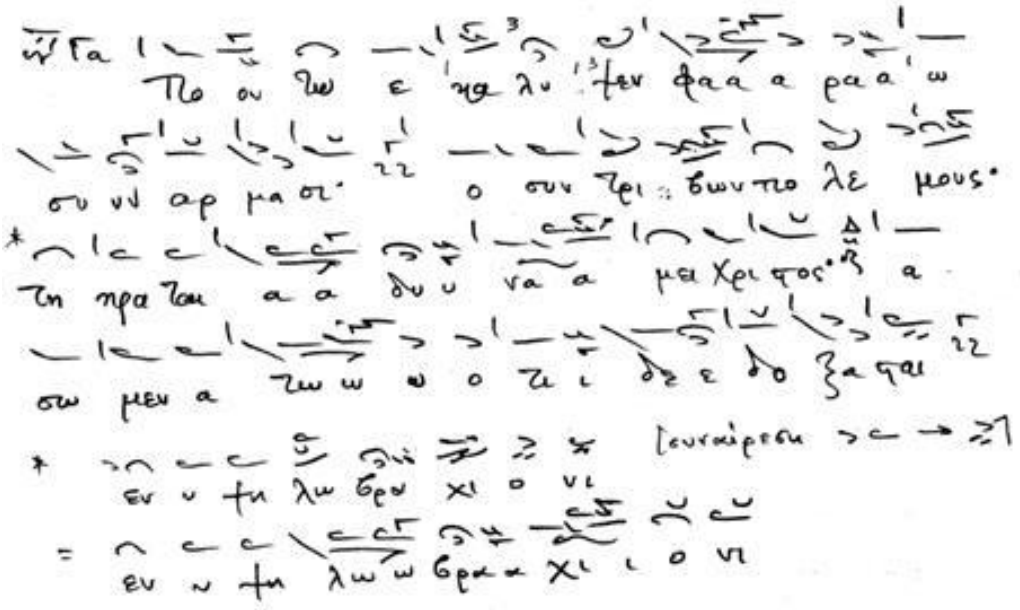
Εικόνα 3: Εικόνα 1: «Musicae Byzantinae Monumenta Cryptensia*»: I Hirmologium e codice Cryptensi E. γ. ii* (e.c.: Lavrentius Tardo), Roma, La Libreria dello Stato, 1950, 170r.



Εικόνα 4: Αυτόγραφη εξήγηση Ι. Αρβανίτη

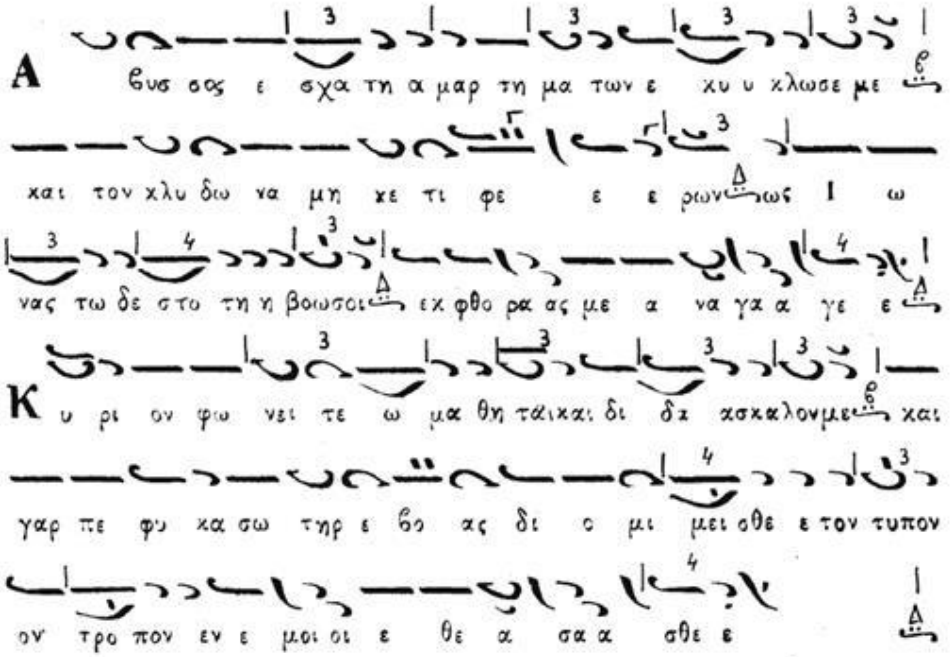


Εικόνα 5: Εικόνα 2: Εικόνα 1: «Musicae Byzantinae Monumenta Cryptensia»: *I Hirmologium e codice Cryptensi E. γ. ii* (e.c.: Lavrentius Tardo), Roma, La Libreria dello Stato, 1950, 213v—215r.



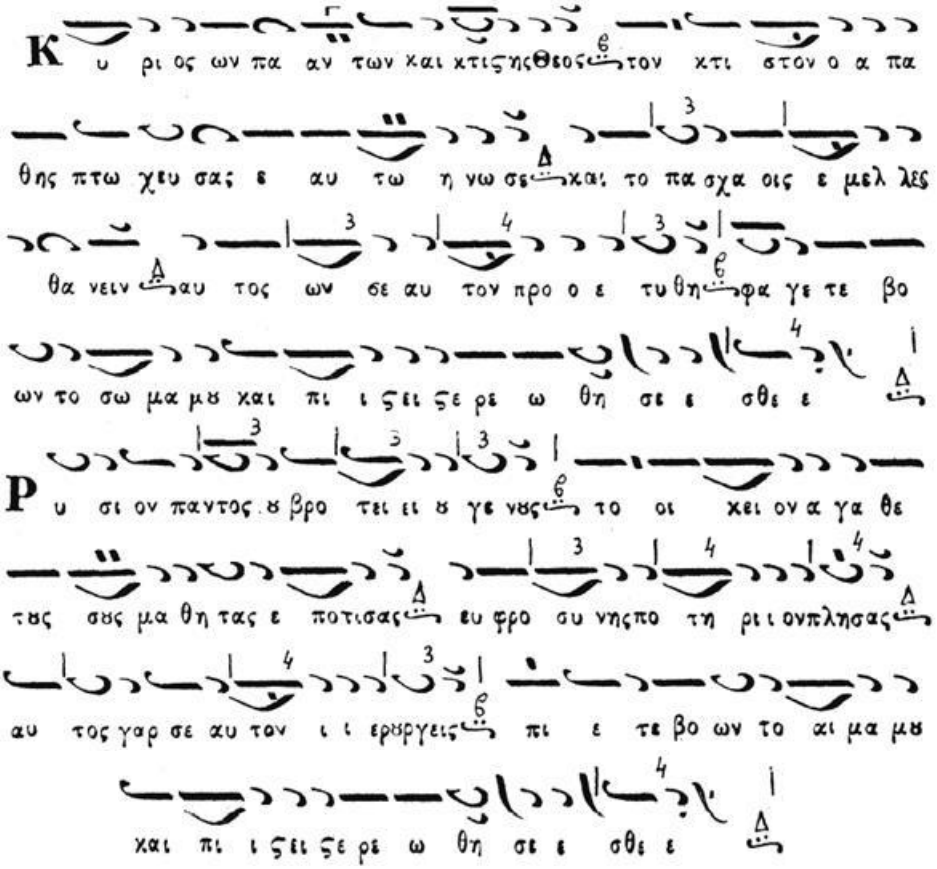
Εικόνα 6: Αυτόγραφη εξήγηση Ι. Αρβανίτη

Με το σημερινό τους μέλος τα τροπάρια – προσόμοια των Ειρμών αυτών παρατονίζονται βάναυσα (κόβεται η φράση στη μέση), κάτι που όπως βλέπουμε στο *Ειρμολόγιον* του Ιωάννου Πρωτοψάλτου[8] δεν είναι ανεκτό:



Εικόνα 7: Ιωάννου Πρωτοψάλτου, *Εἱρμολόγιον Καταβασιῶν τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ ἀργόν τε καὶ σύντομον,* Κωνσταντινούπολη, Πατριαρχικό τυπογραφείο, 1903 (5η εκδ.) (επανεκδ. Θεσσαλονίκη, Ρηγόπουλος χ.χ.), 357.

Κι ένα ακόμη πιο ακραίο παράδειγμα, όπου δεν απαιτείται απλώς μια κάποια προσαρμογή, αλλά εφαρμόζεται σχεδόν συνολική μελωδική επαναδιατύπωση, ειδάλλως θα κοπούν ακόμη και λέξεις στη μέση[9]:



Εικόνα 8: Ιωάννου, *Ειρμολόγιον,* 352-353.

Μία ακόμη παράμετρος που έχει ενδιαφέρον είναι πως οι Κανόνες που παρουσιάζουν μεγαλύτερη δυσκαμψία, κυρίως Δεσποτικών και Θεομητορικών εορτών, είναι και οι αρχαιότεροι που συνετέθησαν, ενώ στους νεότερους των Μηναίων η μελική προσαρμογή γίνεται αρκετά ευκολότερα. Αυτό συμβαίνει διότι οι μελωδίες των Ειρμών συν τω χρόνω παγιώθηκαν στη σημερινή τους μορφή ή, τουλάχιστον, κοντά σ' αυτήν. Έτσι, οι κατοπινοί κανονογράφοι[10] έγραψαν τα τροπάρια πάνω σ' αυτό μέλος που δεν μας δημιουργεί σήμερα προβλήματα.

Είναι, νομίζω, παραπάνω από σαφές ότι

α) οι παλαιοί δεν αντιμετώπιζαν καταρχήν το πρόβλημα της προσαρμογής της μελωδίας των τροπαρίων ως απαραίτητη παράμετρο ώστε να διαφυλάττεται το νόημα και ο λογικός χωρισμός των ποιητικών κώλων, αφού εφάρμοζαν απλώς το μέλος του Ειρμού, κάτι, άλλωστε, απολύτως λογικό και αναμενόμενο. Σε καμία περίπτωση, λοιπόν, δεν μπορούμε να μιλάμε για αδιαφορία του υμνογράφου να τονίσει το ποίημά του σωστά,

β) στη νεότερη πρακτική το πρόβλημα όχι απλώς είναι αισθητό αλλά ήδη στα πρώτα έντυπα κλασσικά βιβλία γίνεται προσπάθεια αντιμετώπισής του.

Η σύγχρονη πραγματικότητα – μέσα από τη νεότερη μουσική πράξη

Πριν προχωρήσουμε, είναι ίσως σκόπιμο να θέσουμε το ερώτημα αν θα πρέπει να μας απασχολεί το ζήτημα του παρατονισμένου ή κατακερματισμένου λόγου στην υμνωδία της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Υπάρχουν, δυστυχώς, αρκετές περιφερειακές παράμετροι που συσκοτίζουν την αμερόληπτη και χωρίς αγκυλώσεις απάντηση σ' αυτό το φευ! όχι ρητορικό ερώτημα. Δεν είναι στις προθέσεις μου να μπούμε στην εξέταση όλων αυτών των παραμέτρων, κάτι τέτοιο, άλλωστε θα υπερέβαινε και την έκταση αλλά και τους σκοπούς της εισήγησης αυτής. Θα αρκεστώ μονάχα να αναφέρω ότι η έννοια της λογικής λατρείας δεν

συνεπάγεται επ' ουδενί την ολίσθηση στη νοησιαρχία ή και την απόρριψη του βιώματος ως προϋπόθεση της μέθεξης· το αντίθετο.

Δεν πρέπει, επίσης, να ξεχνάμε πως η εκκλησιαστική μουσική είναι τέχνη, αλλά τέχνη με απόλυτα συγκεκριμένη στόχευση: την προσευχή· και απόλυτα συγκεκριμένο χαρακτήρα: είναι λειτουργική μουσική. Οι ύμνοι, ως ενότητα λόγου και μέλους, γράφονται για να ακουστούν και να υποβοηθήσουν στην δημιουργία κλίματος προσευχής και κατάνυξης στους πιστούς. Δεν μας επιτρέπεται, λοιπόν, στους ψάλτες, που είμαστε οι κατεξοχήν φορείς και εκφραστές αυτής της τέχνης αλλά ταυτόχρονα και οι εκπρόσωποι του λαού στην Λατρεία, να στερούμε από το λαό την απρόσκοπτη επαφή με την υμνογραφία, η οποία βρίθει νοημάτων καθαρής και υψηλής θεολογίας, άρα έχει ασύγκριτη διδακτική αξία, αλλά αποτελεί ταυτόχρονα και αισθητικό επίτευγμα απαράμιλλης λογοτεχνικής και γλωσσικής ομορφιάς. Από τα απειράριθμα αγιογραφικά και πατερικά χωρία που θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε προς επίρρωσιν των παραπάνω θα αρκεστούμε στο του Χρυσοστόμου: πρέπει, μας λέει ο ιερός πατέρας, να μπορεί ο ψάλτης «καὶ ἑτέροις ἑρμηνεῦσαι, μετὰ συνέσεως εἰπεῖν καὶ διδάξαι τοὺς ἀκούοντας[11]».

Η κρισιμότητα αυτής της διαπίστωσης γίνεται ακόμη εντονότερη στη σημερινή εποχή, δεδομένου ότι η γλώσσα της λατρείας είναι ούτως ή άλλως δυσπρόσιτη και δημιουργεί από μόνη της δυσκολίες. Η φροντίδα, λοιπόν, για την καθαρή απόδοση του νοήματος είναι αναμφισβήτητα αδήριτη ανάγκη.

Ερχόμαστε, τώρα, στον σαφή πλέον καθορισμό του προβλήματος με τις πιθανές μορφές που παρουσιάζεται. Έχουμε, λοιπόν, δυο πιθανές περιπτώσεις:

1. παρατονισμοί

π.χ.: **Σταυ**ρέ πανσεβάσμιε (γ΄ προσόμοιο εσπερίων 14ης Σεπτεμβρίου) [12].

2. λανθασμένος χωρισμός ενιαίων νοηματικών συνόλων

π.χ.: Οἱ φοβούμενοι τὸν Κύριον μακάριοι/τρίβους βαδιοῦνται/τῶν ἐντολῶν φάγονται/ζωηράν γάρ παγκαρπίαν (γ΄ Αντίφωνο Αναβαθμών γ΄ ήχου).

Η δεύτερη περίπτωση έχει, όπως θα δούμε, εφαρμογή και στο στιχηραρικό γένος μελοποιίας, εφόσον αυτό δομείται πάνω σε συγκεκριμένες μουσικές φράσεις, οι οποίες απαιτούν, εκτός από κατάλληλο τονισμό, ισομέρεια στη διαίρεση των ποιητικών κώλων.

Η νεότερη μουσική πράξη[13] έχει να μας επιδείξει αρκετές προσπάθειες προσαρμογής του μέλους στο ποιητικό κείμενο. Σημαντική πηγή είναι οπωσδήποτε το *Θεωρητικόν* του Χρυσάνθου, το οποίο μας προσφέρει ενδιαφέρουσες πληροφορίες για προγενέστερες εποχές, συνοδευόμενες από σχόλια του συγγραφέα, αλλά και ρητές οδηγίες για το ''σήμερα''.

Ως προς το πρώτο σκέλος, αντιπροσωπευτική είναι η αναφορά του Χρύσανθου στον Ιάκωβο Πρωτοψάλτη της Μ.Χ.Ε. (ακμή περ. 1760 — †1800) για τον οποίο μας λέει τα εξής:

> Διώρθωσε τὰ σφάλματα τὰ ὁποῖα ἐξ ἀμελείας τῶν τυπογράφων εὑρίσκοντο εἰς τὰς ἐκκλησιαστικὰς βίβλους προτροπῇ Γρηγορίου Πατριάρχου. Ἦν γραμματικός καλός· ἦτον καὶ ψάλτης ἄριστος, ἂν δὲν ἦτον κακόῤῥυθμος. Διότι ἀγνοῶν τοὺς κανόνας τῆς ῥυθμικῆς καὶ ποιητικῆς, διὰ νὰ φυλάξῃ τάχα τὸ νόημα τοῦ τροπαρίου, δὲν ἐφύλαττεν τὸν ῥυθμὸν τῶν προσομοίων· διὰ τὰ ὁποῖα Πέτρος ὁ Βυζάντιος ὤν τότε Λαμπαδάριος, ἠγανάκτει μεγάλως[14].

Η μαρτυρία αυτή έχει, όπως αμέσως αντιλαμβανόμαστε, διττή σημασία. Αφενός δηλώνει ότι το πρόβλημα της ανακολουθίας μέλους – λόγου και οι απόπειρες διευθέτησής του υπήρχαν ήδη από αρκετά παλιά· ο Ιάκωβος μάλιστα ως «καλός γραμματικός» δεν θα ανεχόταν τον παρατονισμό των κειμένων. Απ' την άλλη, ο Χρύσανθος τον ψέγει απροκάλυπτα γι' αυτήν του τη συνήθεια συνταυτιζόμενος με τον Πέτρο Βυζάντιο. Η διάσταση απόψεων επί του θέματος, λοιπόν, αποτελεί μια διαχρονική πραγματικότητα.

Ακολούθως, βρίσκουμε οδηγίες του Χρύσανθου για τον τρόπο μελοποίησης στιχηραρικών μελών. Εδώ βρισκόμαστε άμεσα ή έμμεσα στο πεδίο του επιτυχούς ή λανθασμένου χωρισμού των ποιητικών κώλων. Ο χωρισμός αυτός γίνεται να είναι λανθασμένος, δηλαδή να διασπά τη φυσική συνέχεια του λόγου, όχι μόνο όταν κόβει φράσεις στη μέση, αλλά ακόμα όταν οι ενδιάμεσες καταλήξεις του μέλους (ατελείς και εντελείς) δεν είναι οι κατάλληλες. Αναφέρει εύστοχα ο Χρύσανθος:

> Καὶ ὁσάκις μὲν ἀπαντᾷ [ενν. ο μελοποιός] τὴν ὑποδιαστολὴν εἰς τὰς λέξεις τοῦ κειμένου, νὰ ποιῇ καὶ αὐτὸς εἰς τὴν μελῳδίαν του ἀτελῆ κατάληξιν τοῦ ἤχου· ὁσάκις δὲ ἀπαντᾷ τελείαν στιγμήν, νὰ ποιῇ ἐντελῆ κατάληξιν τοῦ ἤχου· ὁσάκις δὲ ἀπαντᾷ μέσην στιγμήν, ἄν εἶναι τέλος μεγάλης περιόδου, καὶ πάλιν ἔπηται μεγάλη περίοδος, νὰ ποιῇ ἐντελῆ κατάληξιν· εἰδὲ εἶναι τέλος κόμματος, ἤ κώλου, καὶ πάλιν ἔπηται κόμμα ἤ κῶλον, νὰ ποιῇ ἀτελῆ κατάληξιν· τελικὴν δὲ κατάληξιν τότε μόνον νὰ ποιῇ, ὅταν τελειώνει τὸ κείμενον, καὶ ἔπηται ἐκφώνησις ἱερέως[15].

Και στη συνέχεια, επικυρώνει αυτήν την ενδελεχή περιγραφή της ενδεδειγμένης μελοποίησης με υπόδειγμα το Δοξαστικό των Αίνων του Αγ. Ανδρέα, ήχος πλ. δ΄, σε μέλος Πέτρου Λαμπαδαρίου, όπου πράγματι εφαρμόζονται οι παραπάνω κανόνες.

Το σημείο όμως που πρέπει να σταθούμε και αφορά όλα τα κλασσικά βιβλία, όπως το *Δοξαστάριο* του Πέτρου, είναι πως διακρίνονται από μια προφανή ασυνέπεια ως προς την τήρηση κάποιων εσωτερικών κανόνων επί του θέματος που εξετάζουμε. Αμέσως αμέσως μπορούμε να βρούμε Δοξαστικά του Πέτρου τα οποία καταστρατηγούν τους κανόνες που ο Χρύσανθος με τόση σιγουριά διατυπώνει. Π.χ. στο Δοξαστικό των Αίνων του Αγ. Κωνσταντίνου, ήχος πλ. δ΄[16], έχουμε μια περίπτωση που σε τελεία του κειμένου γίνεται ατελής κατάληξη στον Βου, έτσι ώστε δίνεται η εντύπωση ότι το νόημα συνεχίζεται ενώ έπειτα μπαίνουμε σε καινούρια πρόταση, και άλλη μια αντίστροφη περίπτωση όπου σε κόμμα γίνεται εντελής κατάληξη στον Νη.

Ακόμα πιο έντονος είναι ο πλήρης λανθασμένος χωρισμός ενιαίων νοηματικών συνόλων που συναντάμε κάποτε στον Πέτρο. Ως χτυπητό παράδειγμα μπορούμε να φέρουμε το α΄ ιδιόμελο των Αίνων του Όρθρου του Μ. Σαββάτου, στο οποίο ο ορθός χωρισμός της τελευταίας φράσης «Δόξα τῇ σῇ οἰκονομίᾳ δι' ἧς τελέσας πάντα// σαββατισμὸν αἰώνιον ἐδωρήσω ἡμῖν// τὴν παναγίαν ἐκ νεκρῶν σου Ἀνάστασιν» τονίζεται από τον Πέτρο ως[17]



Εικόνα 9: Πέτρου Λαμπαδαρίου, *Σύντομον Δοξαστάριον*, Βουκουρέστι, 1820 (επανεκδ. Αθήνα, Κουλτούρα, 2009), 189-190.

δημιουργώντας κραυγαλέα διαστρέβλωση του νοήματος που μπορεί να οδηγήσει ακόμα και σε θεολογικό άτοπο.

Εδώ δεν πρέπει βέβαια να μας διαφεύγει ο προβληματικός τρόπος στίξης των λειτουργικών βιβλίων, που χρησιμοποιούν τα κόμματα για να χωρίσουν όχι νοηματικά σύνολα αλλά ποιητικά κώλα. Και πράγματι, στο παραπάνω τροπάριο τα κόμματα στο *Τριώδιο* τοποθετούνται όπως χωρίζει και ο Πέτρος. Αναρωτιέται κανείς εύλογα, τι νόημα έχει τότε όλη η ανάλυση του Χρύσανθου… Ευχής έργον θα ήταν η φροντίδα της επίσημης Εκκλησίας να στραφεί με συνέπεια προς μια αποκατάσταση αυτού του ζητήματος, που θα μπορούσε να επιτευχθεί μόνο με πραγματικές φιλολογικές εκδόσεις των λειτουργικών κειμένων.

Εξετάζοντας τώρα περιπτώσεις απόπειρας προσαρμογής του μέλους στο λόγο, δεν μπορούμε να μην αναφέρουμε την ιδιάζουσα, ''ακαδημαϊκού''(;) χαρακτήρα μελοποίηση του

Κανόνα του Ακαθίστου Ύμνου από τον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα, η οποία δημοσιεύθηκε στο *Παράρτημα* της «Φόρμιγγας» [18]. Η μελοποίηση αυτή ακολουθεί πιστά το νόημα του κειμένου, σε σημείο μάλιστα που να αφίσταται εντελώς του καθιερωμένου μέλους και η ενδεχόμενη εκτέλεσή της εντός Λατρείας, εκτός από τη δεδομένη δυσκολία λόγω της στρυφνότητας του μέλους, να εγείρει ερωτηματικά ως προς το κατά πόσο είναι σκόπιμο και θεμιτό κάτι τέτοιο. Δεν πιστεύω ότι η εκδοχή αυτή ακούστηκε ποτέ· ούτε και μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα τους λόγους που ο Χουρμούζιος προέβη σε αυτήν. Ενδεικτικά και μόνον παραθέτουμε:



Εικόνα 10: *Μουσικὸν Παράρτημα τῆς Μουσικῆς Ἐφημερίδος «Φόρμιγξ»*, έτος Β΄ τεύχος 1ο, Αθήνα, 1903, 3-26.

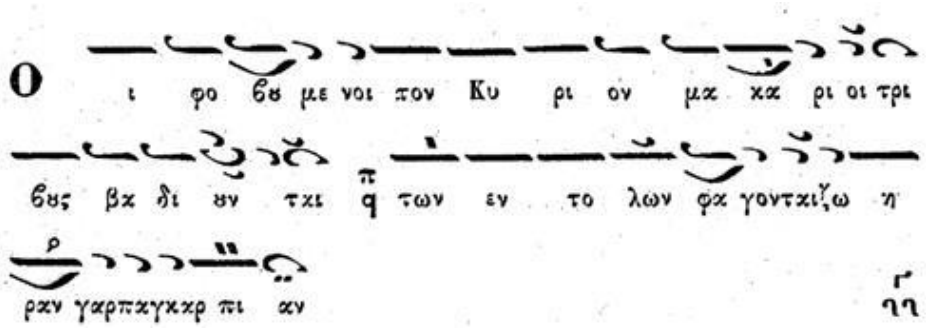
Προβληματικές περιπτώσεις λανθασμένου χωρισμού ή τονισμού μπορούμε να εντοπίσουμε στο *Αναστασιματάριον* του Ιωάννου Πρωτοψάλτου[19], το κατεξοχήν χρησιμοποιούμενο κατά τη διδασκαλία της Βυζαντινής μουσικής. Π.χ. τα Αναστάσιμα Απόστιχα του α΄ ήχου[20]:



Εικόνα 11: Πέτρου Λαμπαδαρίου (sic) και Ιωάννου Πρωτοψάλτου, *Ἀναστασιματάριον Νέον ἀργὸν καὶ σύντομον*, Κωνσταντινούπολη, Πατριαρχικό Τυπογραφείο, 1905 (9η εκδ.), 447.

όπου αυτό που ακούει κάποιος είναι: «ὅν ὁ Ἅδης συναντήσας//κάτωθεν ἐπικράνθη» αντί του ορθού «ὅν ὁ Ἅδης//συναντήσας κάτωθεν//επικράνθη»· και «Ἀδὰμ δὲ ἰδών σε τὸν Κτίστην//ἐν τοῖς καταχθονίοις ἀνέστη» αντί φυσικά του ορθού «Ἀδάμ δὲ ἰδών σε τὸν Κτίστην ἐν τοῖς καταχθονίοις//ἀνέστη». Βλέπουμε, όμως, εδώ ότι ο σωστός χωρισμός δυσκολεύει τον μελοποιό καθώς τα ποιητικά κώλα, στη δεύτερη, κυρίως, περίπτωση, είναι πολύ ανισομερή και ως εκ τούτου δύσκολα επεξεργάσιμα από μελωδικής άποψης. Έτσι ο Ιωάννης προτιμά να θυσιάσει το νόημα χάριν της μελωδικής ισομέρειας, πράγμα που δεν πρέπει να θεωρείται μη αποδεκτό, αρκεί να έχουν εξαντληθεί οι υπόλοιπες εναλλακτικές. Απαράδεκτο, παρ' όλα

αυτά, μπορεί να θεωρηθεί το τροπάριο των Αναβαθμών που φέραμε και στην αρχή ως παράδειγμα[21]:

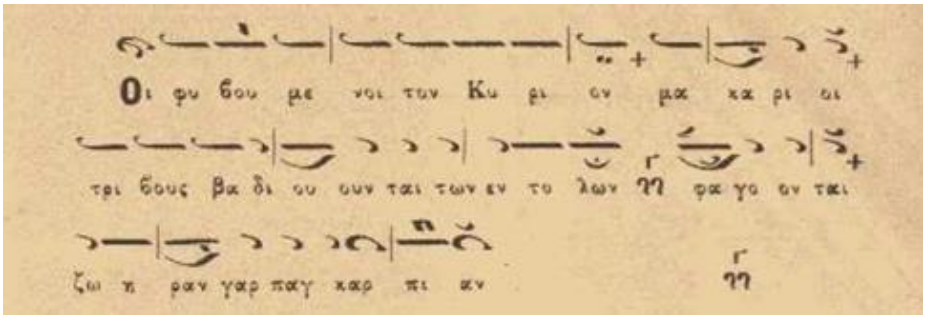


Εικόνα 12: Ιωάννου, *Ἀναστασιματάριον*, 121.

Και δεν είναι εδώ καθόλου κατανοητή η εμμονή ακόμη και σήμερα πολλών ψαλτών σε τέτοια μέλη που και εξόφθαλμα λανθασμένα είναι, αλλά και που δεν παρουσιάζουν καμία δυσκολία στην προσαρμογή τους επί το ορθόν. Τα παραδείγματα από το *Αναστασιματάριο* του Ιωάννη δεν σταματούν εδώ· παραθέσαμε απλώς κάποια ενδεικτικά.

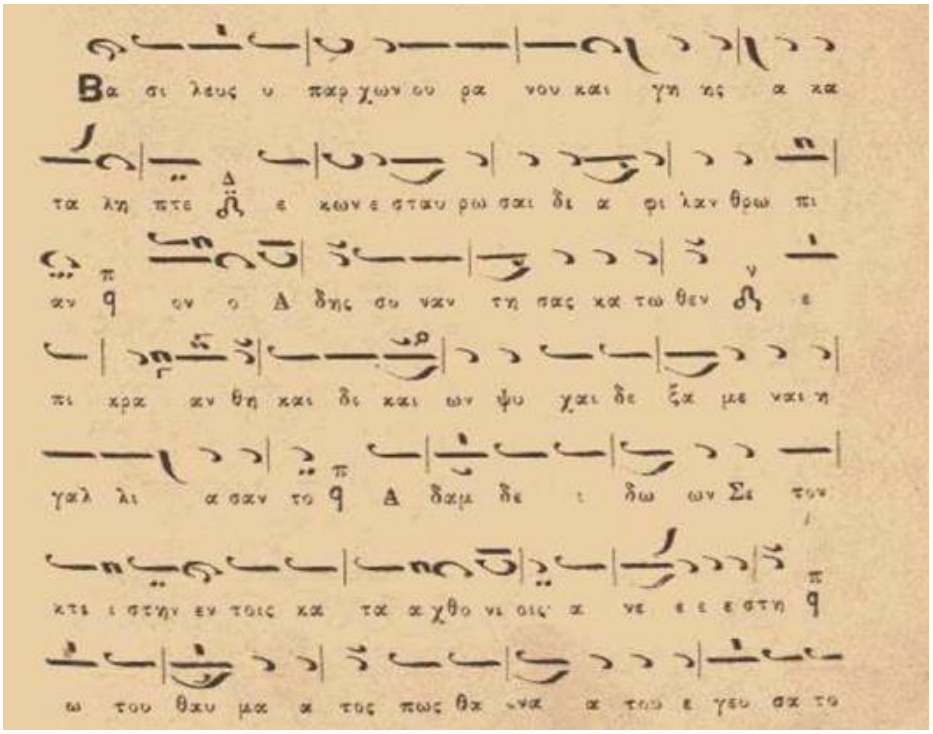
Δεν είναι βέβαια εύκολο να δώσουμε μια ασφαλή ερμηνεία αυτής της αντιμετώπισης των μελών από τους παλαιότερους, ιδίως όταν εμφανίζονται ασυνεπείς και ασύμμετροι απέναντι ακόμα και στους εαυτούς τους· είδαμε άλλωστε τις επιτυχημένες προσαρμογές του Ιωάννη στο *Ειρμολόγιο*. Οπωσδήποτε, όμως, πρέπει να κατανοήσουμε πως η μουσική δεν είναι θέσφατη και επιδέχεται βελτιώσεις και διορθώσεις, ακόμα και στο έργο «ιερών τεράτων» της μουσικής μας παράδοσης.

Αν και η μουσική μας είναι βασικά συντηρητική, οι μελοποιοί του 20ου αι. έκαναν σημαντικά βήματα στο θέμα που εξετάζουμε. Σημαντική περίπτωση μελοποιού που τον απασχόλησε εις βάθος το ζήτημα με ικανοποιητικά αποτελέσματα στην πράξη είναι ο Ι. Θ. Σακελλαρίδης, που δρα στο μεταίχμιο 19ου—20ου αι. Στο βιβλίο του *Ιερά Υμνωδία*[22] του οποίου το α΄ μέρος είναι Αναστασιματάριο, ο Σακελλαρίδης διατηρεί σε έναν αρκετά μεγάλο βαθμό τις γραμμές του Ιωάννη, αλλά επεμβαίνει με αξιοπρόσεχτη ευρηματικότητα, όχι μόνο στον καλλωπισμό των γραμμών, όπως άλλοι σύγχρονοί του, αλλά και στην διόρθωση ατόπων όπως το παραπάνω[23]:



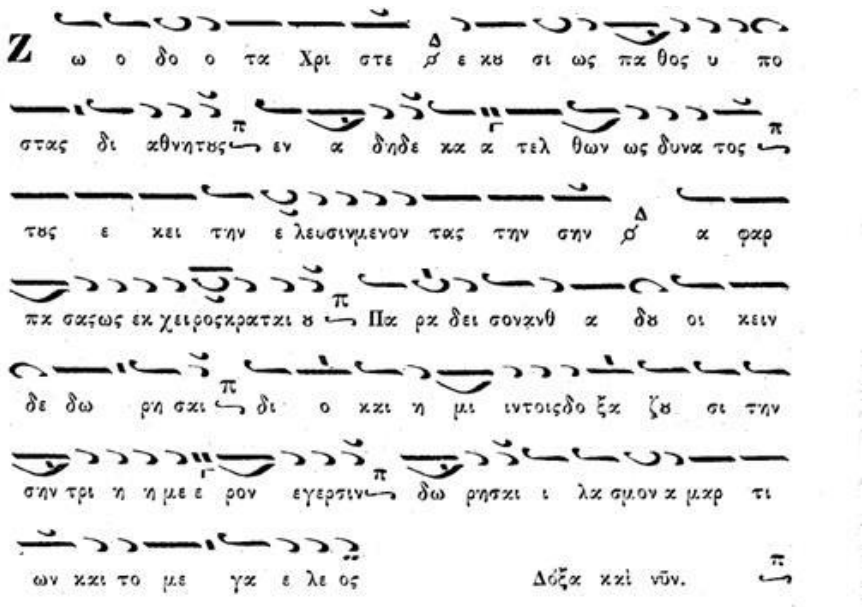
Εικόνα 13: Ι. Θ. Σακελλαρίδου, *Ἱερὰ Ὑμνῳδία*, Αθήνα, Κουσουλίνος, 1914 (2η εκδ), 105

Αν δούμε τα Απόστιχα του α΄ ήχου σε σύγκριση με του Ιωάννη, έχουμε μια επιτυχέστατη μελωδική προσαρμογή, καθώς διατηρεί στοιχεία του μέλους και τις θέσεις του ήχου, αλλά τις προσαρμόζει διαφορετικά στο κείμενο, κάνοντας βέβαια και τις αναγκαίες δικές του μετατροπές[24]:



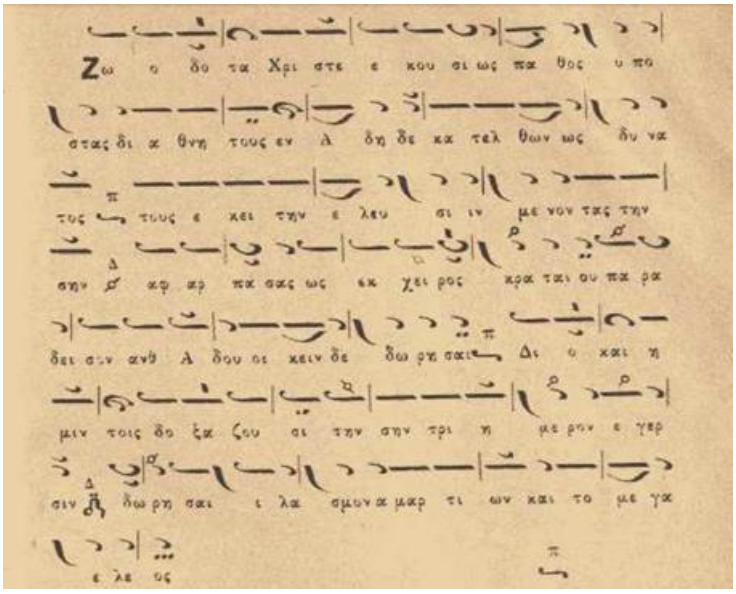
Εικόνα 14: Σακελλαρίδη, *Υμνωδία,* 22.

Άλλο παράδειγμα από τα Αναστάσιμα Απόστιχα του β΄ ήχου που μας δείχνει τη χρήση ατελών και εντελών καταλήξεων και πώς επηρεάζουν τη ροή του λόγου[25]. Στον Ιωάννη[26]:



Εικόνα 15: Ιωάννου, *Αναστασιματάριον,* 458.

Στον Σακελλαρίδη[27]:



Εικόνα 16: Σακελλαρίδη, *Υμνωδία,* 70-71.

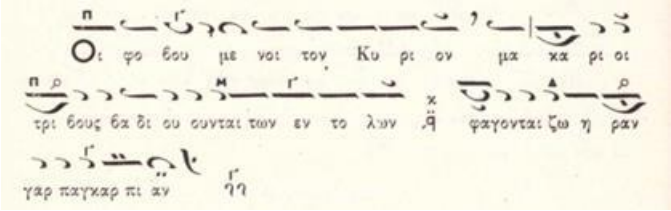
Αλλά και στους Κανόνες, ο Σακελλαρίδης προχωρεί σε προσαρμογές, αν και ο βαθμός επιτυχία τους εδώ ποικίλλει κατά περίπτωση[28]:



Εικόνα 17: Σακελλαρίδη, *Υμνωδία,* 282-283.

Αντιθέτως, διατηρεί το παραδεδομένο μέλος, εκεί όπου το μέτρο υπερισχύει, όπως στον Κανόνα του Ακαθίστου ή τα Εξαποστειλάρια.

Παρόμοιες αλλαγές, όμως, παρατηρούμε και στους μεταγενέστερους του Σακελλαρίδη και μάλιστα τους παραδοσιακούς ψάλτες[29]. Το κακό πάντως σ' αυτές τις περιπτώσεις είναι ότι το βασικό μας υλικό είναι ηχογραφήσεις, οι οποίες δεν είναι πάντοτε συνεπείς μεταξύ τους. Απ' τη γραπτή παράδοση, όμως, μπορούμε να σταχυολογήσουμε μερικά παραδείγματα. Από τον Όρθρο του Αθ. Καραμάνη[30]:



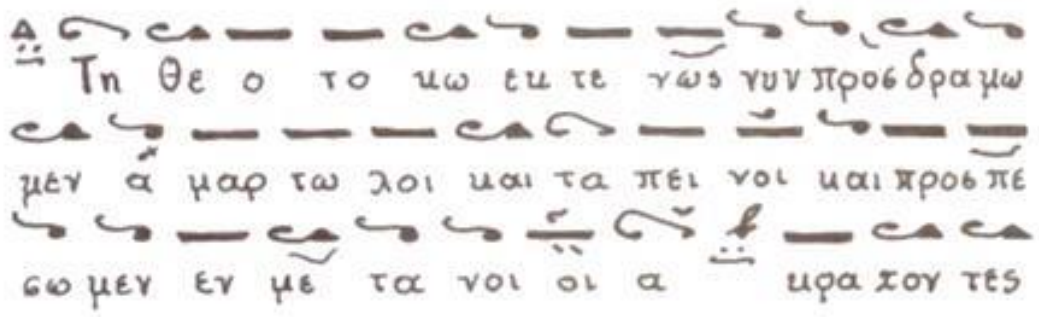
Εικόνα 18: Αθ. Καραμάνη, «Νέα Μουσική Κυψέλη» τ. Α΄: *Όρθρος*, Θεσσαλονίκη, χ.χ., 50.

Και πάλι, άλλη περίπτωση διόρθωσης χωρισμού των ποιητικών κώλων κατά νόημα χρησιμοποιώντας τις ανάλογες καταλήξεις στο πρώτο στιχηρό των Αίνων του πλ. α΄[31]:

Κύριε, ἐσφραγισμένου τοῦ τάφου ὑπὸ τῶν παρανόμων, [Κε]
προῆλθες ἐκ τοῦ μνήματος, καθὼς ἐτέχθης ἐκ τῆς Θεοτόκου, [Πα]
οὐκ ἔγνωσαν πῶς ἐσαρκώθης, οἱ ἀσώματοί σου Ἄγγελοι, [Κε]
οὐκ ᾔσθοντο πότε ἀνέστης, οἱ φυλάσσοντές σε στρατιῶται· [Πα]
ἀμφότερα γὰρ ἐσφράγισται τοῖς ἐρευνῶσι, [Κε]
πεφανέρωται δὲ τὰ θαύματα, τοῖς προσκυνοῦσιν, ἐν πίστει τὸ μυστήριον· [Πα]
ὃ ἀνυμνοῦσιν, [Κε]
ἀπόδος ἡμῖν ἀγαλλίασιν, καὶ τὸ μέγα ἔλεος. [Δι]

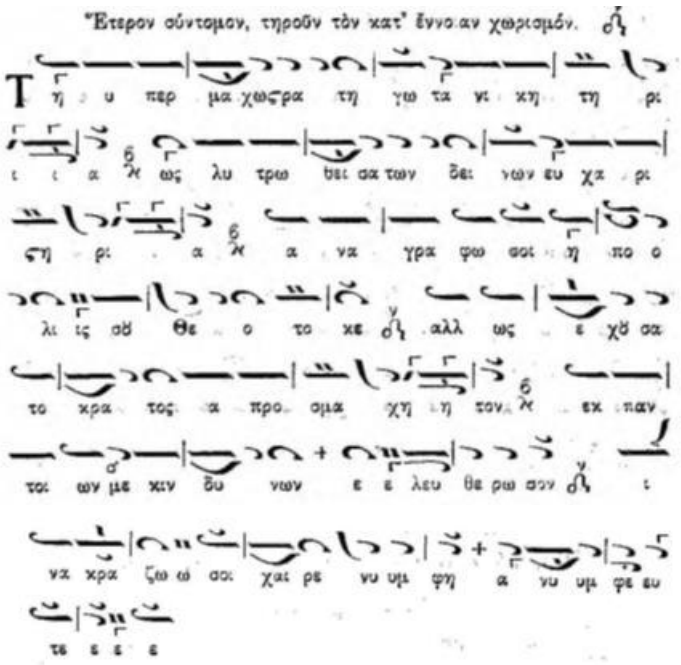
κυριολεκτικά αντιστρέφοντας εύστοχα και πολύ λογικά Πέτρο και Ιωάννη[32].

Αλλά και στην προφορική παράδοση του Πατριαρχείου, ήδη τουλάχιστον από την εποχή του Ι. Ναυπλιώτη, από τις πρώτες δηλαδή ηχογραφήσεις που διαθέτουμε, ακούμε παρόμοιες προσαρμογές, οι οποίες βέβαια με την πάροδο του χρόνου καταγράφονται, όπως το Κάθισμα του Παρακλητικού Κανόνα που είναι προσόμοιο του «Ὁ ὑψωθείς ἐν τῷ Σταυρῷ» [33]:



Εικόνα 19: Γ. Σύρκα, *Μουσικόν Μηνολόγιον* τ. Ε΄ (Αύγουστος – Σεπτέμβριος), Αθήνα, Αστήρ, 1994, 11.

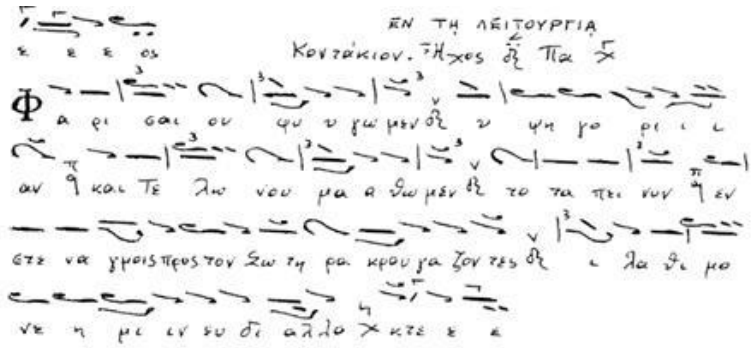
Βέβαια, αυτή η τάση διόρθωσης έφτασε πολλές φορές να πάρει ακραίες μορφές, αλλοιώνοντας ακόμη και κοινότατα μέλη. Ακόμα και στο παραπάνω παράδειγμα, ουσιαστικός παρατονισμός, άρα και ουσιαστικός λόγος αλλαγής του μέλους, δεν υπάρχει. Το «ἐν μετανοίᾳ» μπορεί να συναφθεί και στο «προσπέσωμεν» και στο «κράζοντες» χωρίς να αλλοιωθεί το νόημα – ακόμα κι αν επί το ορθότερο ανήκει στο «προσπέσωμεν». Έχω όμως την εντύπωση ότι, αν προβαίνουμε σε αλλαγές του μέλους προκειμένου να αποφύγουμε μια νοηματική ανακολουθία, πρέπει με την ίδια φροντίδα να αποφεύγουμε και μια μελωδική ανακολουθία, η οποία, μάλιστα για μέλη ευρέως διαδεδομένα και γνωστά, έχει τις ίδιες ακριβώς επιπτώσεις στο αισθητήριο του λαού, της αλλοίωσης δηλαδή του προσδοκώμενου που είναι και κατανοητό. Το Κοντάκιο «Τῇ Ὑπερμάχῳ», πασίγνωστο και οικειότατο στα χείλη του λαού, παρουσιάζεται ως πρόταση στον «Εσπερινό» των εκδόσεων της «Ζωής» ως[34]:



Εικόνα 20: «Μουσικός Πανδέκτης»: τ. Α΄ *Εσπερινός – Απόδειπνον*, Αθήνα, Αδελφότητα Θεολόγων Η ΖΩΗ, 1977 (4η εκδ.), 98-99.

Πρέπει εδώ να κατανοήσουμε πως οι ύμνοι είναι, ας μου επιτραπεί ο όρος, ''τραγούδια''[35], υπό την έννοια, βεβαίως, ότι αποτελούν **αδιάσπαστη ενότητα λόγου και μέλους σε πλήρη αρμονία μεταξύ τους.** Όπως ακριβώς και το τραγούδι είναι αυτόνομο και αυτοτελές είδος δημιουργίας, έτσι και οι ύμνοι της Εκκλησίας μπορούν να λέγονται ύμνοι – και, ως εκ τούτου, να μιλάμε για υμνογραφία – μόνον εφόσον διατηρούν τα δύο στοιχεία από τα οποία αποτελούνται σε ισορροπία. Υπ' αυτήν την έννοια, η βαρύτητα λόγου και μέλους είναι ισάξια ως προς το τελικό αποτέλεσμα μέσα στο πλαίσιο της Λατρείας· όπως η εκκλησιαστική μουσική δεν μπορεί να σταθεί μόνη της στη λατρευτική πράξη, έτσι και ο λόγος παύει να διατηρεί τον λειτουργικό του χαρακτήρα χωρίς το ένδυμά του: πρόκειται απλώς για απαγγελλόμενη ποίηση. Φυσική συνέπεια αυτού του συλλογισμού είναι η επαναδιατύπωση της θέσης που εκφράσαμε στην αρχή: **ο λόγος είναι απλώς primus inter pares στην αισθητική και λειτουργική αρτιότητα του ύμνου κι ακόμη κι αν θεωρήσουμε ότι υπηρετείται απ' τη μουσική, δεν μπορεί να θεωρηθεί αυθύπαρκτος**.

Έτσι, η εμμονή στην άνευ όρων πρωτοκαθεδρία του λόγου, μπορεί μεν να εμφορείται από αγαθά κίνητρα, όπως αυτά που διαπνέουν το σύνολο του έργου του μακαριστού π. Κ. Παπαγιάννη[36], αλλά όταν φτάνει να μας δώσει τροπάρια όπως το[37]:



Εικόνα 21: π. Κ. Παπαγιάννη, *Μουσικόν Τριώδιον* τ. Α΄, Θεσσαλονίκη, University Press, 2003, 20.

υπονομεύει τον ίδιο της το σκοπό· την απρόσκοπτη συμμετοχή του λαού στο τελούμενο.

Ανακεφαλαιώνοντας, μπορούμε να διακρίνουμε τρεις περιπτώσεις αντιμετώπισης του προβλήματος στη σύγχρονη πραγματικότητα:

1. **Περιπτώσεις επιβαλλομένης αλλαγής**

όπου διαστρεβλώνεται και κατακερματίζεται το νόημα ώστε να προξενείται ουσιαστική παρανόηση

2. **Περιπτώσεις προαιρετικής αλλαγής**

όπου επιθυμούμε να τονίσουμε μια λέξη ή φράση που δεν αναδεικνύεται επαρκώς από το μέλος του ειρμού[38]

3. **Περιπτώσεις αποφευκτέας αλλαγής**

όπου καταστρέφεται η μουσική φράση ή το μέτρο της ποίησης, χωρίς μάλιστα να υπάρχει ουσιαστικός λόγος

Απαραίτητη για τις όποιες αλλαγές στα υπάρχοντα μέλη ή για νέες συνθέσεις η τέλεια γνώση της ποίησης, της γλώσσας και του ποιητικού μέτρου αφενός και των μουσικών φράσεων και των όρων χρήσης τους αφετέρου. Είναι σαφές πως, προκειμένου να πετύχουμε την επιζητούμενη αρμονία στη συνύπαρξη λόγου – μέλους, θα πρέπει η επέμβασή μας να γίνεται μετά λόγου γνώσεως, όχι αβασάνιστα και πρόχειρα, και με συναίσθηση της δυσκολίας αλλά και της ευθύνης του εγχειρήματος. Έτσι, η προσαρμογή πρέπει να γίνεται όχι με προκρούστεια λογική και μέθοδο αλλά με επιλογή των κατάλληλων μουσικών φράσεων ώστε το αποτέλεσμα να διατηρεί τη φυσικότητα και την ομαλή ροή και ο λόγος να συζεύγυται επιτυχώς με το μέλος. Αλλιώς το αποτέλεσμα θα είναι το ίδιο, απλώς από την αντίστροφη πλευρά. Οι οδηγίες του Χρυσάνθου στο Θεωρητικό για τρόπο μελοποίησης και χειρισμό καταλήξεων μπορούν κι αυτές με τη σειρά τους να σταθούν σημαντικός βοηθός.

Συμπέρασμα

Κατανοούμε την ανάγκη να ακούγεται ευκρινώς και ορθώς ο λόγος, προσαρμόζουμε μελωδικά ό,τι είναι εφικτό και συνθέτουμε καινούρια μέλη βάσει αυτής της αρχής, χωρίς, βέβαια, να φτάνουμε να καταστρέφουμε τη μουσική φράση, διότι αυτό προκαλεί στον ακροατή την ίδια ακουστική σύγχυση με τον παρατονισμένο – κατακερματισμένο λόγο.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

[1] Είναι πιθανό να μην ισχύει το ίδιο για την δυτική εκκλησιαστική μουσική, αφού εκεί, με την επικράτηση της πολυφωνίας και της αντιστικτικής αντιμετώπισης των μελωδιών, η μουσική φαίνεται να κρατά την πρωτοκαθεδρία υποσκελίζοντας το λόγο.

[2] η οποία, ας υπενθυμίσουμε, γράφτηκε ταυτόχρονα με το κείμενο. Αυτήν ακριβώς τη σημασία έχει, άλλωστε, ο όρος «υμνογράφος».

[3] όπως επίσης της υστεροβυζαντινής αλλά ακόμα και μεταβυζαντινής

[4] Ι. Αρβανίτης, Ο ρυθμός των Εκκλησιαστικών μελών μέσα από την παλαιογραφική έρευνα και την εξήγηση της παλαιάς σημειογραφίας, [διδακτορική διατριβή] τ. Α΄-Β΄, Κέρκυρα, 2010.

[5] ο όρος όπως απαντά στον Χρύσανθο: «Μετροφωνία δὲ ἦν, τὸ νὰ ψάλλωσι τὸ μεμελισμένον τροπάριον, καθὼς ζητοῦσι μόνον οἱ χαρακτῆρες, οἵτινες γράφουσι τὸ ποσὸν τῆς μελῳδίας, χωρὶς νὰ παρατηρεῖται τὸ ζητούμενον ἀπὸ τὰς ὑποστάσεις καὶ θέσεις», στο: Χρυσάνθου, Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής, Τεργέστη: Michele Weis, 1832 (επανεκδ. Αθήνα: Κουλτούρα, 2013), σ. XLVII. Στο εξής: Χρυσάνθου, Θεωρητικόν.

[6] Μας ενδιαφέρει εδώ πως, ακόμα και «μετροφωνικά», είναι εμφανέστατο πως όλος ο μελωδικός σκελετός αλλά και η ίδια η πορεία του μέλους των ήχων είναι ολωσδιόλου διαφορετική από τη σημερινή, είτε θεωρήσουμε τη γραφή αυτή στενογραφική, αποδεχόμενοι δηλαδή την από τότε αργή εξήγηση, είτε, όπως ο Αρβανίτης, προκρίνουμε τη σύντομη εξήγηση που εν προκειμένω είναι αυτό καθαυτό το μέλος.

[7] Τα χφφ προέρχονται από το «Musicae Byzantinae Monumenta Cryptensia»: I Hirmologium e codice Cryptensi E. γ. ii (e.c.: Lavrentius Tardo), Roma: La Libreria dello Stato, 1950.

[8] Ιωάννου Πρωτοψάλτου, Εἱρμολόγιον Καταβασιῶν τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ ἀργόν τε καὶ σύντομον, Κωνσταντινούπολη: Πατριαρχικό τυπογραφείο, 1903 ($5^{η}$ εκδ.) (επανεκδ. Θεσσαλονίκη: Ρηγόπουλος χ.χ.), σ. 357. Στο εξής: Ιωάννου, Ειρμολόγιον.

[9] Ιωάννου, Ειρμολόγιον, σ. 352-353.

[10] Δεν λέω «υμνογράφοι»· βλ. υποσημ. 3.

[11] Ι. Χρυσοστόμου, «Ὁμιλία 15: Εἰς τὴν Πρὸς Β Κορινθίους», PG (J. P. Migne, Patrologia Cursus Completus Graeca, Paris 1857-1866) 61, σ. 999.

[12] Εδώ πρέπει να σημειώσουμε ότι παρατονισμούς βρίσκουμε σε αφθονία στην κοσμική μουσική και μάλιστα στο δημοτικό – λαϊκό τραγούδι, χωρίς εκεί να μας προβληματίζουν καθόλου ούτε φυσικά να αλλοιώνουν τον τονισμό ώστε να μην γίνεται αντιληπτό το νόημα. Π.χ. το τραγούδι «Των Κολοκοτρωναίων»: «Λά**μπει** ο ήλιος στα βουνά, λά**μπει** και στα λαγκάδια» κ.λπ. όπου έχουμε στη συλλαβή «-μπει» μουσικό τονισμό και με τους δυο πιθανούς τρόπους: α) ανάβαση μελωδίας και β) θέση στο μέτρο. Ή η ίδια ακριβώς περίπτωση στο ρεμπέτικο του Βαμβακάρη: «Εί**μαι** παιδάκι έξυπνο, παί**ζω** και μπουζουκάκι» κ.λπ. Δυσκολεύτηκε ποτέ κανείς να κατανοήσει τη λέξη «λάμπει»; Ακόμη περισσότερο, σκέφτηκε να αλλάξει τη μελωδία;! Εδώ, λοιπόν, παίζει καθοριστικό ρόλο ο χαρακτήρας της εκκλησιαστικής μουσικής ως λατρευτικής μουσικής όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ιδίως σε συνδυασμό με τη δύσκολη γλώσσα της υμνογραφίας. **Είναι πλέον θέμα εξοικείωσης με το γλωσσικό όργανο.** Με αυτό το σκεπτικό, σε μιαν άλλη εποχή θα ''δικαιούμαστε'' ίσως να ψάλουμε «**Σταυ**ρέ πανσεβάσμιε» αν κάτι τέτοιο απαιτεί όχι μόνο το μέλος αλλά κυρίως το μέτρο του ποιήματος. Το κάνουμε άλλωστε ενίοτε και σήμερα (βλ. Εξαποστειλάρια).

[13] Και εννοώ κυρίως την εποχή μετά τη μεταρρύθμιση των τριών διδασκάλων (1814 κ.ε.) η βάση της οποίας όμως πρέπει να τοποθετηθεί στην εποχή και το έργο του Πέτρου Λαμπαδαρίου (β΄ ήμισυ 18^{ου}– αρχές 19^{ου}αι.).

[14] Χρυσάνθου, Θεωρητικόν, σ. XXXVI.

[15] ό.π., σ. 183-184

[16] Πέτρου Λαμπαδαρίου, Σύντομον Δοξαστάριον, Βουκουρέστι, 1820 (επανεκδ. Αθήνα: Κουλτούρα, 2009), σ. 189-190.

[17] ό.π., σ. 405-406.

[18] Μουσικὸν Παράρτημα τῆς Μουσικῆς Ἐφημερίδος «Φόρμιγξ», έτος Β΄ τεύχος 1^{ο}, Αθήνα, 1903, σ. 3-26.

[19] Πέτρου Λαμπαδαρίου (sic) και Ιωάννου Πρωτοψάλτου, Ἀναστασιματάριον Νέον ἀργὸν καὶ σύντομον, Κωνσταντινούπολη: Πατριαρχικό Τυπογραφείο, 1905 (9^{η} εκδ.). Στο εξής: Ιωάννου, Αναστασιματάριον.

[20] ό.π., σ. 447

[21] ό.π., σ. 121.

[22] Ι. Θ. Σακελλαρίδου, Ἱερὰ Ὑμνῳδία, Αθήνα: Κουσουλίνος, 1914 (2^{η} εκδ). Στο εξής: Σακελλαρίδη, Υμνωδία.

[23] ό.π., σ. 105.

[24] ό.π., σ. 22.

[25] βλ. και οδηγίες Χρυσάνθου

[26] Ιωάννου, Αναστασιματάριον, σ. 458.

[27] Σακελλαρίδη, Υμνωδία, σ. 70-71.

[28] ό.π., σ. 282-283.

[29] Η παρατήρηση διότι κακώς εδώ μπορεί να επηρεάσει την κρίση μας η εναρμονιστική εργασία του Σακελλαρίδη· τα δύο σχετίζονται – αν σχετίζονται – μόνο ευρύτερα και δεν πρέπει να συγχέονται.

[30] Αθ. Καραμάνη, Νέα Μουσική Κυψέλη, τ. Α΄, Όρθρος, Θεσσαλονίκη, χ.χ., σ. 50.

[31] ό.π., σ. 91.

[32] Ιωάννου, Αναστασιματάριον, σ. 244-245.

[33] εδώ από το: Γ. Σύρκα, Μουσικόν Μηνολόγιον, τ. Ε΄ (Αύγουστος – Σεπτέμβριος), Αθήνα: Αστήρ, 1994, σ. 11. Έτσι το ακούμε κι απ' τον Ναυπλιώτη στη σειρά ηχογραφήσεων που κυκλοφόρησαν σε CD (επιμ. Αντ. Αλυγιζάκη) από την KALAN.

[34] Μουσικός Πανδέκτης, τ. Α΄, Εσπερινός – Απόδειπνον, Αθήνα: Αδελφότητα Θεολόγων Η ΖΩΗ, 1977 (4^{η} εκδ.), σ. 98-99.

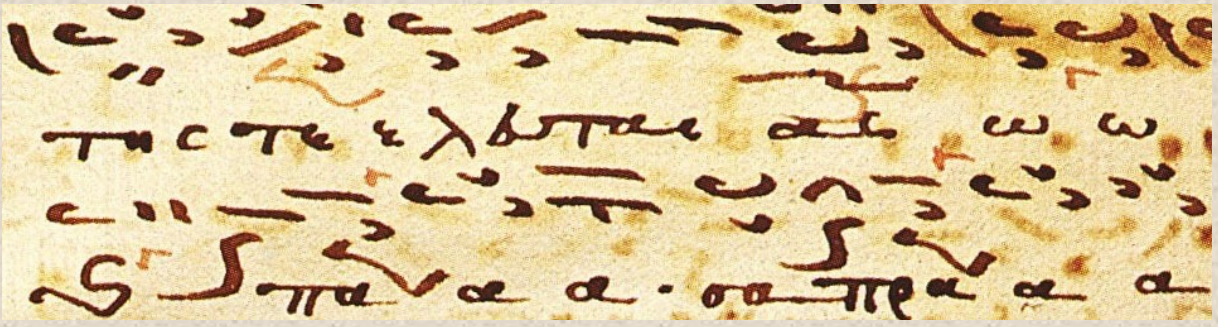
[35] κι ας μην ακουστεί αυτό καθόλου περίεργο ή και υποτιμητικό. Το τραγούδι είναι απαιτητικότατο είδος που προϋποθέτει ιδιαίτερη δεξιοτεχνία στο χειρισμό της συνύπαρξης μουσικής και στίχων, ώστε, όχι μόνο να μην αλληλοϋπονομεύονται, αλλά να αλληλοαναδεικνύονται.

[36] ο οποίος αναμφισβήτητα αποτελεί σημείο αναφοράς ως θεολόγος, λειτουργιολόγος και εκδότης.

[37] π. Κ. Παπαγιάννη, Μουσικόν Τριώδιον, τ. Α΄, Θεσσαλονίκη: University Press, 2003, σ. 20.

[38] Και αυτής της περίπτωσης υπάρχουν παραδείγματα από τα κλασσικά ήδη βιβλία, βλ. ενδεικτικά το γ΄ τροπάριο της α΄ Ωδής του α΄ Κανόνα των Χριστουγέννων στη φράση «κλίνας οὐρανούς κατέρχεται» στο Ειρμολόγιο π.χ. του Ιωάννου.

*Ο **Κων.νος Βαγενάς γ**εννήθηκε στην Αθήνα το 1989. Είναι πτυχιούχος του τμήματος Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Ε.Κ.Π.Α. και διπλωματούχος Βυζαντινής Μουσικής από το Ωδείο Σκαλκώτα (τάξη Λυκούργου Αγγελόπουλου). Είναι καθηγητής φιλολογικών μαθημάτων σε φροντιστήρια Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης. Είναι πρωτοψάλτης και χοράρχης της χορωδίας του Ι. Ν. Αγ. Σπυρίδωνος Παγκρατίου. Ασχολείται επίσης με την λαϊκή και παραδοσιακή μουσική (παίζει μπουζούκι, τζουρά, κιθάρα, ταμπουρά) και με την πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική, ιδίως με το έργο του Ιωάννη Σακελλαρίδη. Έχει υπό συγγραφή μελέτη με θέμα «Ιωάννης Σακελλαρίδης· η ζωή και το έργο» και το μουσικό πολύτομο έργο «Ι. Σακελλαρίδη, Άπαντα τα Εκκλησιαστικά σε βυζαντινή και ευρωπαϊκή σημειογραφία».*



ISBN 978-618-82128-3-1