

Η ΕΞΗΓΗΣΗ ΤΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Υ Π Ο

ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ Θ. ΣΤΑΘΗ

Ἀναπληρωτοῦ Καθηγητοῦ Θεολογικῆς Σχολῆς Παν/μίου Ἀθηνῶν

Προοίμιο.

Τερπνὸ τὸ Συμπόσιον*, φίλοι μου, καὶ πάντερπνη ἢ προκείμενη υπόθεσις* λόγος καὶ μέλος εἶναι οἱ δυὸ φτεροῦγες μὲ τις ὅποιες μᾶς συνήγειρε καὶ μᾶς συνήθροισε ἐδῶ ὁ ἔρωσ τῆς ἔρευνας. Λογικὴ ἢ σύναξις καὶ ἐμμελής ὁ λόγος* αὐτὸ πού τὸ ἐκφράζει ἀπλᾶ ἢ ἑλληνικὴ λέξις «μουσικο-λόγος». Χορὸς μουσικολόγων ἢ σύναξίς μας γιὰ τὴν μοναδικὴ λογικὴ μουσικὴ τῆς ἑλληνικῆς ὀρθόδοξης λατρείας, βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ.

«Ἡ τράπεζα γέμει, τρυφήσατε πάντες», εἶναι ἡ ἀβίαστη προτροπή, — μὲ αὐτούσιους τοὺς λόγους τοῦ ἱεροῦ Χρυσοστόμου¹—, πού σᾶς ἀπευθύνω αὐτὴν τὴν ὥρα. Καὶ τὸ λέω αὐτὸ μὲ τὴν ἔννοια ὅτι τώρα, χάρις στὶς πολλὲς νέες ἀνακαλύψεις, πού εὐδόκησε ὁ Θεὸς νὰ γίνουν, καὶ στὶς πολλὲς ἐπιστημονικὲς ἐργασίες πού δημοσιεύτηκαν τὶς τελευταῖες δεκαετίες, μπορούμε ὅλοι νὰ γευτοῦμε τὴ χαρὰ πού προέρχεται ἀπ' τὴν διάλυση τοῦ σκότους πού κάλυπτε τὸ ἀντικείμενο τῆς ἔρευνας μας καὶ μᾶς τυραννοῦσε.

Ξέρετε ὅλοι καλὰ ὅτι πολλοὶ πολλὲς φορές καὶ σὲ πολλὲς περιπτώσεις πολλὰ εἶπαν καὶ ἔγραψαν, — οἱ μακαρίτες αὐτοί—, καὶ γράψαμε καὶ γράφουμε κι ἐμεῖς, γιὰ τοῦτο ἢ ἐκεῖνο τὸ θέμα τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Κι εἶναι ἀλήθεια ὅτι στὸ χῶρο τῆς ἐπιστήμης πού θεραπεύουμε χωραεὶ καὶ φαντασία καὶ ὄνειρο, καὶ χρειάζεται, πέρ' ἀπ' τὴν δύσκαμπτη ἐπιστημονικὴ ἀναγκαιότητα, διαίσθησις καὶ λογισμὸς, ὅπως ὑπαγορεύει ἡ ὁσφρηση τῆς παραδόσεως. Εἶναι καιρὸς πιά, κι ἄς τὸ ἐπιχειρήσουμε σήμερα, νὰ ἀποκαταστήσουμε ψηφίδα πρὸς ψηφίδα τὴν εἰκόνα τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης.

* Τὸ κείμενο αὐτὸ ἀποτελεῖ Γενικὴν Εἰσήγησις στὸ Συμπόσιον περὶ Βυζαντινῆς Μουσικῆς μὲ θέμα «The Interpretation of Byzantine Chant» κατὰ τὸ ΙΖ' Διεθνὲς Συνέδριον Βυζαντινῶν Σπουδῶν πού πραγματοποιήθηκε τὴν ἐβδομάδα 3-8 Αὐγούστου 1986 στὴν Οὐάσιγκτον [βλ. σχετικὰ, «Θεολογία» ΝΖ' (1986), σσ. 885-896]. Ἀναγνώσθηκε καὶ διανεμήθηκε στοὺς συνέδρους κατὰ μετάφραση στὰ ἀγγλικά, πού φιλοπόνησε γιὰ χάρις μου ὁ ἱερομόναχος Ἡσαΐας Σιμωνοπετρίτης, τὸν ὁποῖο εὐχαριστῶ ὀλόκαρδα.

1. Migne PG 59, 721-724. Ὁ λόγος, «Κατηχητικὸς εἰς τὸ ἅγιον Πάσχα», συγκαταλέγεται μεταξὺ τῶν νόθων Χρυσοστομικῶν ἔργων.

Παρουσίαση τοῦ θέματος.

Ὁ χαρακτήρας τῆς ὀμιλίας μου ὡς Γενικῆς Εἰσηγήσεως μου κανοναρχεῖ ἀξιομένη εὐθύνη στὴν γραπτὴ αὐτὴ συνεισφορά μου στὸ Συμπόσιον περὶ Βυζαντινῆς Μουσικῆς, ποῦ τὸ τιτλοφορήσαμε «Ἡ Ἐξήγηση τοῦ Βυζαντινοῦ Μέλους»². Θὰ προσπαθῆσω, λοιπόν, ἀρχὴ—ἀρχή, νὰ ὀρίσω τὰ κύρια σημεῖα τῆς διαπραγματεύσεως τοῦ θέματός μου, ποῦ τὸ γενικεύω ὡς «Ἡ Ἐξήγηση τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης», τοὺς ἐστῶτες φθόγγους, γιὰ νὰ ἐκφραστῶ μουσικά, γύρω ἀπ' τοὺς ὁποίους θὰ ἐκτυλιχθῇ τὸ μέλος μιᾶς πλήρους συνθέσεως.

Τὸ σχεδιάσμα τοῦ γενικοῦ αὐτοῦ θέματος ὑπαγορεύεται ἀπ' τὰ ἴδια τὰ πράγματα, ἀπ' τὴν ἀδιάκοπη παράδοση, γραπτὴ καὶ προφορικὴ, τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Κι εὐχαριστῶ τὸν Θεὸ ποῦ μοῦ ἔδωκε ἔρωτα ν' ἀσχοληθῶ μὲ τὴν παράδοση αὐτὴ καὶ νὰ φυλλομετρήσω πάνω ἀπὸ τρεῖς χιλιάδες μουσικοὺς κώδικες μέχρι τώρα³. Τὴν ἐμπειρία μου αὐτὴ καταθέτω κι ἐδῶ στὴν κοινὴ αὐτὴ τράπεζα, γιὰ νὰ προσφέρω μαζί ἀφορμὲς ν' ἀναπτυχθῇ διάλογος μεταξύ μας καὶ νὰ προκύψει κάποιον γενικότερον ὄφελος.

Ἡ Ψαλτικὴ Τέχνη⁴, λοιπόν, εἶναι ἡ μουσικὴ δημιουργία, βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ, καὶ ἀποτελεῖ τὴν θαυμαστὴν ἐπίτευξη καὶ ἐνιαία παράδοση τοῦ βυζαντινοῦ πνεύματος στὸν χῶρον τῶν λατρευτικῶν τεχνῶν. Ἡ ἔκφραση καὶ ἐρμηνεία αὐτῆς τῆς καλῆς τέχνης προϋποθέτει σύνολη θεώρηση καὶ γνώση ὅλων τῶν συστατικῶν στοιχείων τῆς. Τὸ ἄκουσμα ποῦ πρέπει νὰ μᾶς πλημμυρίζει, ὅταν βλέπουμε παρασημασμένη τὴν μουσικὴ αὐτὴ στὴ μεμβράνη καὶ στὸ χαρτί τῶν κωδίκων, δὲν εἶναι ἀπλῆ ὑπόθεση, κι ὀπωσδήποτε δὲν εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα τῶν σημαδιῶν μόνο, ἀν μάλιστα τὰ παίρνουμε μεμονωμένα. Κι ὑπάρχει ἓνα πρωταρχικὸ στοιχεῖο, μυστικὸ ἀξίωμα, ποῦ ἀποτελεῖ τὴν πεμπουσία τῆς πάνσοφης, πράγματι, βυζαντινῆς μουσικῆς δημιουργίας· τὰ σημάδια δὲν παρασημαίνουν σταθερὴ φωνητικὴ ὀξύτητα, ἀλλὰ μέγεθος διαστήματος, ποῦ ἐξαρτᾶται ἀπὸ κάποια φωνητικὴ ἀφετηρία, «τὸ ἴσον, —χωρίς

2. Ὁ καθορισμὸς τοῦ θέματος τοῦ Συμποσίου ἔγινε τὸν Μάιο τοῦ 1983 στὴ Βαρσοβία, σὲ μιὰ σύσκεψη ποῦ εἶχαμε οἱ Jürgen Raasted, Gregorios Stathis, Milos Velimirovic, Dimitri Stefanovic, ὅπου βρεθήκαμε ὡς ἰδρυτικὰ μέλη τοῦ Ὄργανισμοῦ «Monumenta Musicae Antiquae Europae Orientalis». Πρβλ. Γ ρ. Θ. Σ τ ἄ θ η, «Monumenta Musicae Antiquae Europae Orientalis», στὴν «Θεολογία», τόμος ΝΔ (1983), τεύχος δ', σελ. 940-944.

3. Ἀναφέρομαι κυρίως στὴν ἀναλυτικὴ καταλογογράφηση τῶν χειρογράφων Βυζαντινῆς Μουσικῆς τοῦ Ἁγίου Ὁρους, ποῦ ἀφορᾷ δεκαεῖς ἀπ' τὰ εἴκοσι μοναστήρια, καθὼς καὶ στὴν ἐρευνά μου στὰ σιναιτικὰ χειρόγραφα καὶ στὰ χειρόγραφα τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος, καὶ φυσικὰ στὰ μουσικὰ χειρόγραφα πολλῶν ἄλλων Βιβλιοθηκῶν.

4. Ἡ περιοχὴ αὐτὴ δημοσιεύτηκε καὶ ὡς περίληψη στὸ βιβλίο «The 17th International Byzantinological Congress, 1986. The Abstracts of Short-Papers», Washington D. C., August 3-8, σ. 327.

γὰρ τούτου ἔλα ἄφωνα»⁵. Ἀπ' τὴν ἀρχὴ αὐτὴ ἀπορρέει ἡ ποικιλία τῶν διαστημάτων, καὶ ἡ ποικιλία ἄρα τῶν φωνητικῶν καὶ τῶν χειρονομικῶν σημάδιων, ἀφοῦ ποικίλος εἶναι ὁ τρόπος τῆς ἐκφορᾶς τῆς κάθε συλλαβῆς τοῦ ποιητικοῦ κειμένου.

Εἶναι ἀνάγκη, λοιπόν, νὰ ἐρευνηθοῦν: Α' τὰ Συστατικά τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης — δηλαδὴ ὁ λόγος, οἱ φωνές ἢ διαστήματα, τὰ ἐνηχήματα, οἱ ἤχοι· Β' ἡ Σηματοφωνία — δηλαδὴ τὰ φωνητικὰ σημάδια, τὰ χειρονομικά, οἱ ἄργιες, οἱ φθορές· Γ' οἱ «Θέσεις» τῆς μελοποιίας — δηλαδὴ τὰ μελωδήματα, οἱ θέσεις, οἱ σχηματισμοί· Δ' ἡ Ποικιλία τῆς μελοποιίας — δηλαδὴ τὰ γένη καὶ τὰ εἶδη μελῶν· Ε' ἡ Παράδοση καὶ ἡ ἐξέλιξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης.

Ἡ Ἐξήγηση τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης — τὸ ἄκουσμα, ὕστερα, εἶναι τὸ ζητούμενο μετὰ ἀπὸ μελέτη τῶν ἐξῆς κατ' ἀντιστοιχία θεμάτων: Α' ὁ ρυθμὸς τοῦ λόγου, τὸ μέγεθος τῶν διαστημάτων, τὰ ἰδιώματα τῶν ἤχων· Β' ἡ ἐνέργεια τῶν φωνητικῶν σημάδιων· Γ' τὸ μελικὸ περιεχόμενο τῶν μεγάλων ὑποστάσεων χειρονομίας· Δ' τὸ μελικὸ περιεχόμενο τῶν θέσεων· Ε' ἡ διάφορη μεταχείριση τῶν γενῶν καὶ εἰδῶν τοῦ μέλους.

Ἡ ἱστορικὴ τεκμηρίωση τῆς ἐξηγήσεως, τέλος, πρέπει νὰ ἀπλώνεται στὴ σύνολη χειρόγραφη παράδοση, βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ, στίς θεωρητικὲς συγγραφές καὶ στίς σημειώσεις — «ἐξηγήσεις» καὶ παραλλαγές στὰ περιθώρια ἢ στὰ διάστιχα τῶν κωδίκων, στὴν ἀδιάκοπη προφορικὴ παράδοση τῆς μουσικῆς, χωρὶς βέβαια νὰ παραθεωροῦνται ἱστορικὰ γεγονότα, ὅπως κυρίως εἶναι ἡ μεταγραφὴ τῶν μελῶν στὴ σημειογραφία τοῦ πενταγράμμου τῶν σιναιτικῶν χειρογράφων (περὶ τὸ 1700)⁶ καὶ στὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφία τῆς Νέας Μεθόδου τοῦ 1814-15 στὴν Κωνσταντινούπολη⁷.

Εἶναι, βέβαια, ἀδύνατο, κι ὅπωςδήποτε δὲν περιμένετε νὰ σᾶς μιλήσω λεπτομερῶς γιὰ ὅλα αὐτὰ τὰ σημεῖα τοῦ θέματος, πού τὸ καθένα χωριστὰ ἀπαιτεῖ εἰδικὴ μεταχείριση. Θὰ διατυπώσω μονάχα, μὲ κάθε δυνατὴ βραχυλογία, κάποιες ἀπόψεις μου γιὰ τὸ καθένα καὶ θὰ διατρίψω ἰδιαίτερα α) «περὶ τοῦ ρυθμοῦ τοῦ λόγου» (Β' Μέρος Αα), β) «περὶ τοῦ χρωματικοῦ γένους» (Β' Μέρος Αβ), καὶ γ) «περὶ τοῦ μελικοῦ περιεχομένου τῶν μεγάλων ὑποστάσεων καὶ τῶν θέσεων» (Β' Μέρος Γ'—Δ').

5. Ἀπ' τὴν ἀρκτική παράγραφο ὁποιασδήποτε Προθεωρίας τῶν Παπαδικῶν.

6. Κώδικες Σινᾶ 1477 καὶ Leningrad 584. Βλ. πρὸ κάτω, σ. 359, ὑπόσημ. 51.

7. Ἐδῶ ἀναφέρωμι στὸ τεράστιο μεταγραφικὸ ἔργο τῶν διδασκάλων Γρηγορίου καὶ Χουρμούζιου (50 πρωτόγραφοι κώδικες) καὶ στὸ παράλληλο ἀντιγραφικὸ ἢ ἐξηγητικὸ ἔργο τῶν ἀγιορειτῶν διδασκάλων Νικολάου Δοχειαρίτου, Ἰωάννα Διονυσιάτου, Θεοφάνους Παντοκρατορινοῦ, κ.ἄ. Βλ. Γ ρ . Θ . Σ τ ᾶ θ η, «Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς — Ἅγιον Ὄρος» τόμος Β', Ἀθῆναι 1976, σελ. ια'-ις'. Πρβλ. καὶ Μ α ν ὄ λ η Χ α τ ζ η γ ι α κ ο υ μ ῆ, «Μουσικὰ Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας 1453-1821», Ἀθῆναι 1975, σελ. 282-286 [Γρηγόριος] καὶ σελ. 389-391 [Χουρμούζιος].

Α' ΜΕΡΟΣ

Α'. Τὰ συστατικά τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης.

α. ὁ λόγος. Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ δὲν εἶναι αὐθύπαρκτη μουσικὴ· δὲν νοεῖται καὶ δὲν ὑπάρχει χωρὶς τὸν λόγο, τοῦ ὁποῦ ἀποτελεῖ τὸ ἔνδυμα⁸. Ὁ λόγος τῶν ψαλμῶν, τῶν τροπαρίων καὶ τῶν ὕμνων εἶναι ἡ ἑλληνικὴ ποιητικὴ γλῶσσα. Ἡ ἑλληνικὴ γλῶσσα ἔχει μιὰ μοναδικότητα· ἡ κάθε λέξη ἔχει ἓνα δικό της μουσικὸ βᾶρος. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἡ μουσικότητα αὐτὴ ἐξασφαλίζει τὴν αὐθυπαρξία τῆς ἔννοιας τῆς κάθε λέξεως. Αὐτὸ ἐξηγεῖ, ἄρα, τὴν ὀρθογραφικὴν ποικιλίαν τοῦ ἑλληνικοῦ λόγου, γιὰ νὰ τονίζεται ὁ ρυθμὸς καὶ ἐκφράζεται τὸ ἰδιαιτέρο χρῶμα τῆς κάθε λέξεως. Ἀπ' τὴν μουσικότητα αὐτὴ, ἀκόμα, ἀναβλύζει καὶ ἡ πλουσιώτατη ρυθμοποιία τῆς ἑλληνικῆς ποιήσεως. Τὴν μουσικότητα τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας, τὸν ρυθμὸ καὶ τὸ χρῶμα, παρασημαίνουν σὰν εἶδος σημειογραφίας, οἱ τόνοι καὶ τὰ πνεύματα. Καὶ τώρα, εἶναι καταννητὴ ἡ παρατήρηση γιὰ τὸ ποιητικὸ κείμενο κάτω ἀπ' τὴν μουσικὴν σημειογραφίαν δὲν ἔχει τόνους καὶ πνεύματα· διότι ἡ σημειογραφία τονίζει ὅλες τὶς ἀποχρώσεις τοῦ λόγου πληρέστατα.

β. οἱ φωνές ἢ ἁπόρροια τῆς μουσικότητας τῶν λέξεων εἶναι ἡ διάφορη διαστήματα. ἐκφώνησή τους ἢ ἀπαγγελία. Κατὰ τοὺς Γραμματικὸς ἀνέκαθεν τὰ γράμματα τοῦ ἑλληνικοῦ ἀλφαβήτου διακρίνονται σὲ ἄφωνα, ἡμίφωνα καὶ φωνήεντα. Τὴν διάκριση αὐτὴ τὴν παρήγε τὸ τελειότερο, καὶ γι' αὐτὸ πολυδύναμο, μουσικὸ ὄργανο, ἡ φωνὴ τοῦ ἀνθρώπου· δηλαδὴ ὁ θώρακας, ὁ λάρυγγας, ἡ στοματικὴ κοιλότητα, ἡ γλῶσσα καὶ τὰ χεῖλη, μὲ τὴν συνέργειαν τῆς πνοῆς. Ἔτσι καταλαβαίνουμε γιὰ τὸ πνεῦμα τῶν φωνηέντων εἶναι ψιλὸ ἢ δασύ, καὶ γιὰ τὴν ἄλλα ἡμίφωνα εἶναι πιδ εὐῆχα καὶ ἄλλα ἄηχα, καὶ γιὰ τὴν πνεύση, ἰσχυρὴ ἢ μέτρια, κάνει νὰ διακρίνονται ἀκουστικὰ τὰ ἄφωνα⁹. Ὁ μελωδικὸς ἦχος τῆς κάθε συλλαβῆς ὀρίζει διαφορετικὸ μέγεθος φωνῆς· μιὰν ἔνταση, ὁμαλότητα καὶ μεσότητα. Συνεπῶς ἔχομε ποικίλα μεγέθη διαστημάτων καὶ ὁπωσδήποτε διάκριση λεπτῶν διαστημάτων.

8. «...ἐρμηνεύειν τῇ μελωδίᾳ τὴν τῶν λεγομένων διάνοιαν»· Γρηγόριος Νύσσης, «Εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῶν Ψαλμῶν», Migne PG 44, 444.

9. Βλ. διεξοδικὴ ἐκθεση τοῦ πράγματος, σὲ Διονουσίου Ἀλικαρνασσεως, «Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων», στὴν ἐκδοσὴ «Denys d'Alcarnasse», «Opuscule Rhétorique», vol. III, «La composition stylistique», Les Belles Lettres, Paris 1981, σσ. 101-110 (Κεφ., VI, 14).

γ. τὰ ἐνηχήματα. Ὡς ὄργανωμένο σύστημα κατ' ἤχον τὰ ἐνηχήματα ἀπαντοῦν στίς Παπαδικές τοῦ ιδ' καὶ ιε' αἰῶνα καὶ δῶθε, καὶ ἀποτελοῦν σχεδὸν ἀπαραίτητο τελευταῖο μέρος τῆς ὁποιασδήποτε Προθεωρίας. Αὐτὸ δὲν εἶναι καθόλου τυχαῖο. Τὸ «ἐνήχημά ἐστιν ἢ τοῦ ἤχου ἐπιβολή»¹⁰. Ἡ ποικιλία τῶν ἐνηχημάτων δείχνει καὶ τὴν πολυηχία πού ὑπάρχει μέσα στὴν βυζαντινὴ ὀκτωηχία. Καὶ δὲν χρειάζεται, ἴσως, πολλὴ φαντασία νὰ πῶ ὅτι τὰ ἐνηχήματα προσδιορίζουν τὸ μέλος τῶν τετραχόρδων καὶ εἶναι ἔτσι ἀπόγονοι τῶν «νόμων» τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς. Καὶ σήμερα ἀκόμα, ἀρκεῖ νὰ ἐνηχήσουμε κάποιον ἤχο καὶ ὕστερα, χωρὶς σημειογραφία καμμιὰ, νὰ ψάλλουμε ὁποιοδήποτε κείμενο ἔχουμε μπροστά μας. Ἔτσι γινόταν καὶ ὅλη τὴν προσημειογραφικὴ περίοδο, πρὶν ἀπ' τὸν ι' αἰῶνα.

δ'. οἱ ἤχοι. Οἱ ἤχοι ἀποτελοῦν τὸ δομικὸ πλαίσιο τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας.

Ὁ καθορισμὸς τοὺς στὸν ἀριθμὸ ὀκτῶ ἔχει τις καταβολές στὸ λατρευτικὸ ὑπόβαθρο περὶ τῆς ὀγδόης ἡμέρας καὶ τῆς τελειώσεως τῶν πάντων¹¹. Ἡ βασικὴ τοὺς διάκριση σὲ τέσσερις κυρίους καὶ σὲ τέσσερις πλαγίους, — γιὰ τὸν «πλαγιασμὸ» καὶ τὴν ἀνάπαυση τῶν κυρίων¹²—, προσδιορίζει τὰ ποικίλα τετράχορδα τῆς ἑπταφωνίας καὶ ἐξασφαλίζει μιὰ λατρευτικὴ συντηρητικότητά τῆς μουσικῆς. Αὐτὴ ἢ παρατήρηση μᾶς ἐξηγεῖ καὶ τὴν καθολικότητα τῆς μουσικῆς αὐτῆς· ἢ Βυζαντινὴ Μουσικὴ ἀποτελεῖ πάγκοινη ἔκφραση τῶν πιστῶν κατὰ τὴ λατρεία καὶ λιγότερο ἢ καθόλου τεχνικὴ μουσικὴ ἐπιτήδευση κάποιου συνθέτου. Ἀπὸ δῶ προβάλλει τὸ ξεχωριστὸ ἦθος τοῦ κάθε ἤχου¹³.

* * *

10. «Ἁγιοπολίτης» βλ. «The Hagiopolites, A Byzantine Treatise on Musical Theory», Preliminary edition by Jørgen Raasted, στὰ «Cahiers de l' Institut du Moyen-Age Grec et Latin», 45, Copenhagen 1983, σ. 11 καὶ 51.

11. Βλ. εἰδικότερα Δ η μ η τ ρ ί ο υ Γ. Τ σ ά μ η, «Ἡ ὀγδὴ ἡμέρα», στὴν Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίδα τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, τόμος ΙΖ', Θεσσαλονίκη 1972, σσ. 277-322. Οἱ πυκνὲς πατερικὲς ἀναφορὲς στὴν ὀγδὴ ἡμέρα, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ καὶ μεταφυσικὰ μὲ τὴν ἔληκτε αἰωνιότητα, ἤθελαν νὰ ἀποκορῶσουν σχετικὲς ἰουδαϊκὲς καὶ γνωστικὲς ἀντιλήψεις τῶν πρώτων χριστιανικῶν αἰώνων.

12. Κώδικας ΕΒΕ 899, φ. 10α. «Περὶ δὲ τῶν πλαγίων ἤχων ἄκουσον· ἀνάγκη ἦν μεγίστη καὶ τοὺς πλαγίους ἤχους γενέσθαι, εἰς ἀνάπαυσιν τῶν κυρίων...».

13. Ὑστερα ἀπὸ προσεκτικὴ παρατήρηση μπορούμε νὰ διαπιστώσουμε στὴ λατρεία μιὰ σταθερὴ προτίμηση σὲ τοῦτον ἢ τὸν ἄλλον ἤχο, κατὰ τοὺς διαφόρους λατρευτικοὺς καιροὺς. Γιὰ παράδειγμα, ὁ πλ. δ' ἤχος στοὺς μεγάλους Ἑσπερινούς, — Ἀνοιξαντάρια, Ἀ Κάθισμα τοῦ Ψαλτηρίου *Μακάριος ἀνὴρ*—, γιὰ τὴν μεγαλοπρέπεια· ὁ β' ἤχος γιὰ τὸ ἱερὸ φῶς τῆς ἡμέρας, — *Φῶς ἱλαρόν*, ἐξαποστειλάρια, ἐωθινά—, ἢ γιὰ τὴν μυστικοπάθεια, — τὰ

Β'. Ἡ Σημαδοφωνία τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης.

α. τὰ φωνητικά Ἐδῶ θέλω νά ὑπενθυμίσω μονάχα ὅτι τὰ δεκαπέντε φωνητικά σημαδία σημαδία διακρίνονται σέ σώματα καί πνεύματα: ὅτι τὰ πνεύματα «ἐπὶ ἀναρροῇ καὶ ἀναπαύσει φωνῆς» κινουῦνται¹⁴· καὶ ὅτι τὰ σώματα, ἢ ἀπλοῖ τόνοι, τίθενται «διὰ χειρονομίαν ἢ ἐπιτήδευσιν ἢ ἐναλλαγὴν φωνῆς»¹⁵. Στὸν ἀ' Ἁγιοπολίτην ἀπηχεῖται καὶ ἡ μουσικότητα τῆς ἐλληνικῆς γλώσσας: «πρὸς οὐδὲ λέγομεν, ὅτι διαφοραὶ εἰσιν φωνῶν, ἢ μὲν ὀξεῖα, ἢ δὲ ὀμαλή, ἢ μέσον τούτων· ἔνεκεν τῆς φωνῆς διαφορᾶς ἐτέθησαν καὶ διάφορα σημαδία· οὐ μόνον δὲ τοῦτο, ἀλλὰ καὶ διὰ τὴν ἐναλλαγὴν τῆς χειρονομίας»¹⁶. Εἶναι χρήσιμη ἐδῶ καὶ ἡ ἀκόλουθη «ἐρωταπόκριση»: «Ἐὰν ὡς ἰσόφωνον θελήσῃ τις θεῖναι ἀντὶ Ὀλίγου Ὀξεῖαν ἢ ἀντὶ Πεταστῆς Ὀλίγον, δεκτὸν ἔστιν; — Οἷός ἀντ' ἄλλου ἄλλο θήσῃ, ἐκεῖνον ψεκτὸν ἡγούμεθα καὶ πάνυ χωρικόν· εἰ καὶ τὴν ἰσοφωνίαν ἀσπάζονται, ἀλλ' ἐν τῇ χειρονομίᾳ πολὺ ἀπ' ἀλλήλων διεστήκασιν»¹⁷. Εἶναι ὀπωσδήποτε γνωστὰ καὶ ὅσα σχετικῶς λέγει καὶ ἐρμηνεύει ὁ Γαβριὴλ ἱερομόναχος¹⁸.

β'. τὰ ἄφωνα σημαδία ἢ ὑποστάσεις. Τὸν σαφέστερο λόγο γιὰ τὴν χρησιμότητα τῶν ἀφώνων σημαδίων ἢ μεγάλων ὑποστάσεων χειρονομίας, «ἀ καὶ λόγον προσφθιῶν ἔχουσιν ἐν τῇ Ψαλτικῇ», μᾶς ἀφῆκε ὁ Γαβριὴλ ἱερομόναχος: «Ταῦτα γὰρ ὡσπερ ὀδηγός ἐστι καὶ ἡγεμὼν ἐν τῷ οὕτως ἢ οὕτως εἰπεῖν, ἢ ἀργῶς μεταχειρίσασθαι τὰς φωνάς ἢ συντόμως, ἢ μετὰ τόνου ἢ ἡσύχως. Τὰς μὲν γὰρ φωνάς ποιοῦσιν, ὡς εἶπομεν, τὰ φωνητικά σημαδία, τὰς δὲ ἀργίας καὶ συντομίας καὶ τὰς ἄλλας ιδέας τῶν μελῶν, ταῦτα τὰ μεγάλα σημαδία. Ἴδου γὰρ τίθεμεν Ὀλίγον καὶ ἐφεξῆς Ὀξεῖαν, μετὰ δὲ ταῦτα τρεῖς Ἀποστρόφους· καὶ λέγομεν τὰς δύο φωνάς, τὴν τε τοῦ Ὀλίγου καὶ τῆς Ὀξεῖας καὶ τὰς τρεῖς κατιούσας τῶν τριῶν Ἀποστρόφων. Οὐ μέντοι γινώσκομεν ὅπως δεῖ ταύτας εἰπεῖν, ἢ ἀργῶς ἢ συντόμως, ἐὰν μὴ τὸ Ἀργὸν ἢ τὸ Γοργὸν ἐπάνω

ἀντίφωνο, ὁ Τρισάγιος ὕμνος, παλαιότερα καὶ ὁ Χερουβικός. Εἶναι δὲ ἀξιωμακτικόν ὅτι ὁ β' ἤχος προτιμᾶται στὴ σύνθεσιν τῶν ἰδιομέλων στίς ἀκολουθίας τῶν μαρτύρων, ἐνῶ ὁ πλ. δ' στίς ἀκολουθίας τῶν δεσποτικῶν ἐορτῶν, ὁ δ' ἤχος στίς ἀκολουθίας τῶν πανηγυρικῶν ἀκολουθιῶν τῶν μεγάλων ἀγίων, κλπ.

14. Στὸ κείμενο τοῦ Ψευδο-Δαμασκηνοῦ· βλ. κώδικα Κωνσταντινίτου 86 (ιε' αἰώνας), φ. 1β. Πρβλ. Γρ. Θ. Στᾶθη, «Τὰ Χειρόγραφα...», τόμος Α', Ἀθήναι 1975, σελ. 656-668.

15. Ὅπου καὶ παραπάνω.

16. Βλ. J. O. R. G. E. N. R. A. A. S. L. E. D., «The Hagiopolites...», ὅπου καὶ ἀνωτέρω, σ. 32.

17. Ψευδο-Δαμασκηνός· βλ. Κωνσταντινίτου 86, φ. 5α.

18. Βλ. Γαβριὴλ ἱερομόναχος, «Περὶ τῶν ἐν τῇ Ψαλτικῇ σημαδίων καὶ φωνῶν καὶ τῆς τούτων ἐτυμολογίας», στὴν τελευταία ἐκδόσιν τῶν Christian Hannick καὶ Gerda Wolfram, «Gabriel Hieromonachos», Wien 1985, σελ. 48-54.

τεθῆ· ἀλλ' οὐδὲ πῶς δεῖ σχηματίσαι τὴν φωνὴν ἢ πῶς ταύτην χειρονομήσαι τὴν Θέσιν, ἐὰν μὴ καὶ τὸ Τρομικὸν ὑπογράψωμεν. Καὶ εἰσιν οὖν χρήσιμα διὰ ταῦτα τὰ μεγάλα σημάδια»¹⁹. Ἀπ' τὴν ἐρμηνεία αὐτὴ φαίνεται καθαρὰ ὅτι τὰ ἄφωνα σημάδια σχηματοποιοῦσαν τὸ μέλος καὶ κανόνιζαν τοὺς διάφορους ρυθμοὺς μετὰ τὴν ἐμφαντικὴ βοήθεια τῆς χειρονομίας.

γ'. οἱ ἄργιες. Μεταξὺ τῶν ἀφώνων σημαδίων συγκαταλέγονται καὶ αἱ τρεῖς μεγάλοι ἄργιαι». Δὲν χωρεῖ ἀμφιβολία ὅτι, ἐκτὸς ἀπ' τὴν ἀνάγκη τῆς «κρατήσεως» τοῦ χρόνου κατὰ τὴν ροὴν ἢ ἀνάπτυξιν τοῦ μέλους, οἱ ἄργιες ἀναπλήρωναν τὴν ἐλλείψεις τῶν ρυθμικῶν ποδῶν²⁰.

δ'. οἱ φθορές. Ἄλλο στοιχεῖο ἀπαραίτητο γιὰ τὴν δομὴν τοῦ μέλους εἶναι οἱ φθορὲς τῶν ἤχων καὶ μάλιστα οἱ δύο φθορὲς, τοῦ Νενανῶ καὶ τοῦ Νανᾶ²¹. Μὲ τὴν φθορὴν ἐπιτυγχάνονται τὰ ἐπιθυμητὰ «ἀλλάγματα» τοῦ μέλους. Τὰ «φθορίσματα» καὶ τὰ «δέματα» ἀποτελοῦν τὰ χρώματα τῆς μουσικῆς· τὴν δύσκολη βέβαια ἐπιτήδευση τῆς τέχνης τῶν ἤχων, ἀλλὰ καὶ τὴν μελιχρὴν ἡδύτητα τοῦ μέλους.

* * *

Γ'. Οἱ «Θέσεις» τῆς μελοποιίας.

α. τὰ μελωδήματα. Ἡ λέξις «μελωδήματα» ἀπὸ μόνῃ της, πού ἀπαντᾷ στὴν χαραυγὴ τῆς σημειογραφίας, τὸν ἰ' αἰῶνα²² καὶ ἀναφέρεται στὰ φωνητικὰ καὶ ἄφωνα σημάδια, προσδιορίζει ἀκριβῶς τὴν φύση καὶ τὴν ἐνέργεια τῶν σημαδίων. Τὰ σημάδια αὐτὰ εἶναι δηλωτικὰ ἐνὸς μέλους ὁλοκλήρου, ἐνὸς μελωδήματος, μιᾶς μουσικῆς περιόδου. Καὶ περιτεύει νὰ πῶ ὅτι στὸ μέλος συνυπονοεῖται πάντοτε ὁ ρυθμὸς του.

β. οἱ «Θέσεις». «Θέσις ἐστὶν ἡ τῶν σημαδίων ἔνωσις, ἣτις ἀποτελεῖ τὸ μέλος», μᾶς διδάσκει ὁ Μανουὴλ Χρυσάφης²³, πού εἶχε

19. Γ α β ρ ι ἡ λ ἱ ε ρ ο μ ο ν ᾶ χ ο υ, ἐνθ' ἀνωτέρω, σελ. 60-62.

20. Ὅπως δὴ ποτε τὰ «λείμματα», γνωστὰ σήμερον ὡς σιωπὴς ἢ παύσεις, ἦσαν στοιχεῖα τοῦ μέλους ἀπαραίτητα· καὶ ἐπειδὴ δὲν ἔχουμε εἰδικὰ σημάδια γιὰ τὴν παρασήμερονσίν τους πρὸ τῆς Νέας Μεθόδου ἀναλυτικῆς σημειογραφίας (1814-1815), πρέπει νὰ ὑποθέσουμε ὅτι συνυπονοοῦνταν ὅπου χρειάζονταν, στὰ σημάδια τῶν ἄργιων.

21. Γίνεται λόγος πρὸ κάτω στὰ παραθέματα ἀπὸ βυζαντινὴ θεωρητικὴ συγγραφὴ, τοῦ κώδικα EBE 899.

22. Κώδικας Μ. Λαύρας Γ 67, φ. 159α. Πρβλ. Oliver Strunk, «Specimina Notationum Antiquiorum», Monumenta Musicae Byzantinae VII, Copenhagen 1966, Table 12.

23. «Περὶ τῶν ἐνθεωρουμένων τῆ Ψαλτικῆ Τέχνης...» βλ. τὴν πρόσφατη ἔκδοσιν ὑπὸ

ὕπ' ὄψη του τὸν Ἀγιοπολίτη· «Οὐ μόνον δὲ ἐκ διαστήματος καὶ φθόγγων δεῖ συνεστάναι τὸ ἡρμοσμένον μέλος, καὶ ἔχον τὴν προσήκουσαν στάσιν, ἀλλὰ προσδεῖται μιᾶς τινος θέσεως καὶ οὐ τῆς τυχούσης· τὸ γὰρ ἐκ διαστημάτων καὶ φθόγγων συνεστάναι κοινὸν καὶ τῷ ἀναρμόστῳ»²⁴. Οἱ θέσεις οὐσιαστικά εἶναι ἢ ἴδια ἢ μελοποιία, ἢ ποιητικὴ ἔξη τῆς μουσικῆς. Στὴν δημιουργία μιᾶς θέσεως λαμβάνονται ἔλα τὰ στοιχεῖα τῆς σηματοφωνίας, ὑπολογίζεται καλὰ ὁ λόγος, γιὰ τὸ τέλειο συνταίριασμα, καὶ ἐνεργεῖται ἡ χειρονομία γιὰ τὴν ρυθμικὴ ἔκφραση τοῦ μέλους.

γ. οἱ σχηματισμοί. Οἱ σχηματισμοὶ τοῦ μέλους, ἢ καὶ σχήματα τῶν φωνῶν, ὅπως λέει ὁ Ἀκάκιος Χαλκιδεόπουλος²⁵, ὁ Ἀπόστολος Κώνστας Χίος²⁶, καὶ ὁ Βασίλειος Στεφανίδης²⁷, δὲν εἶναι ἄλλο παρὰ οἱ θέσεις τῆς μελοποιίας μὲ τὶς μεγάλες ὑποστάσεις, ἀλλὰ στὴν δυναμικὴ τους ἐκδοχὴ, δηλαδὴ στὸ μελικὸ περιεχόμενό τους, τὸ ἄκουσμα ποὺ βγαίνει ἀπὸ αὐτές. «...Τῶν δὲ σημαδίων αὐτῶν ἡ σημασία καὶ χειρονομία γραφῆ οὐ διδάσκειται· ὅθεν, οὐδὲ ἐκκλησιαστικὸς μουσικὸς λέγεται πρεπόντως ὁ μὴ μαθὼν ὅσον τὸ δυνατὸν ἐκ παραδόσεως τὰ μέλη καὶ τοὺς σχηματισμοὺς αὐτῶν τῶν σημαδίων»²⁸.

* * *

Δ'. Ἡ ποικιλία τῆς μελοποιίας.

τὰ γένη καὶ τὰ «Μὴ τοῖνον νόμιζε ἀπλῆν εἶναι τὴν τῆς Ψαλτικῆς μεταεῖδη μελῶν. χεῖρισιν, ἀλλὰ ποικίλην τε καὶ πολυσχιδῆ· καὶ πολὺ τι διαφέρειν ἀλλήλων γίνωσκε τὰ Σπιχηρά καὶ τὰ Κρατήματα καὶ τὰ Κατανυκτικά καὶ τὰ Μεγαλυνάρια καὶ οἱ Οἴκοι κατὰ τὰς μεταχειρίσεις αὐτῶν, καὶ τὰ λοιπά, περὶ ἃ ἡ τέχνη καταγίνεται»²⁹, κανοναρχεῖ σαφέστατα ὁ Μανουήλ

Dimitri E. Conomos, «The Treatise of Manouel Chrysaphes, the Lampadarios», Wien 1985, σ. 40.

24. Βλ. J ø r g e n R a a s t e d, «The Hagiorolites...», ὅπου ἀνωτέρω, σ. 71.

25. Κώδικας ΕΒΕ 917 (ἀρχές τοῦ 15 αἰῶνα), φφ. 1-15. Τὸ κείμενο αὐτὸ ετοιμάζεται γιὰ ἔκδοση ὑπὸ τοῦ γράφοντος, στὴ σειρά Corpus Scriptorum de Re Musica, τῆς Βιέννης.

26. Γ ρ . Θ . Σ τ ά θ η, «Ἡ ἐξήγησις τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς σημειογραφίας», Ἀθήναι 1978, σ. 49.

27. Β α σ ι λ ε ῖ ο υ Σ τ ε φ α ν ῖ δ ο υ, «Σχεδίασμα περὶ Μουσικῆς, ἰδιαιτερον ἐκκλησιαστικῆς», Παράρτημα Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας, τεῦχος Ε', Κωνσταντινούπολις 1902, σ. 274.

28. Ὅπου καὶ ἀνωτέρω.

29. Μ α ν ο υ ῆ λ Χ ρ υ σ ά φ η, «Περὶ τῶν ἐνθεωρουμένων τῆ Ψαλτικῆ Τέχνης», ὅπου καὶ ἀνωτέρω, σ. 42.

Χρυσάφης. Ὑστερα ἀπὸ σοβαρὴ ἐξέταση τοῦ πράγματος διακρίνονται τρία γένη μελῶν· τὸ Εἰρμολογικόν, τὸ Στιχηραρικόν καὶ τὸ Παπαδικόν, μὲ διάφορα ἐπὶ μέρους εἶδη, ὅπως ἐξέθεσα στὸ βιβλίον «Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας»³⁰. Ἡ διαφορὰ προκύπτει ἀπ' τὴν διαφορετικὴν «μεταχείριση», τίς διαφορετικὰς θέσεις πού χρησιμοποιοῦνται, τὸν διαφορετικὸ σκοπὸ πού ὑπηρετοῦν τὰ μέλη στὴ λατρεία. Μιὰ βασικὴ παρατήρηση εἶναι ὅτι στὸ Εἰρμολογικὸν Γένος δὲν συναντᾶμε κάποια συγκεκριμένα μεγάλα ἄφωνα σημάδια, ὅπως τὸ Οὐράνισμα, τὸ Χόρευμα, τὸ Σύνναγμα, καὶ δὲν ὑπάρχουν οἱ κοινότατες θέσεις τοῦ Στιχηραρικοῦ ἢ τοῦ Παπαδικοῦ Γένους.

* * *

Ε'. Ἡ παράδοση καὶ ἡ ἐξέλιξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης.

Αὐτὸ εἶναι ἓνα μέγα κεφάλαιο πού δὲν ἐρευνήθηκε μέχρι τώρα ὅσο θὰ ἔπρεπε, καὶ μάλιστα κατὰ τὴν μεταβυζαντινὴν περίοδο. Προσωπικὰ προσπάθησα, μὲ ἐπὶ μέρους μελέτες, νὰ στρέψω τὴν προσοχὴ τῆς ἐπιστημονικῆς ἐρευνας σ' αὐτὸ τὸ βασικὸ θέμα, γιὰ νὰ πατᾶμε γερά καὶ γιὰ ὅποιεσδήποτε ἄλλες παρατηρήσεις. Ἄς σημειώσω κι ἐδῶ τοὺς τίτλους δύο τελευταίων ἐργασιῶν μου· «Δεινὰ Θέσεις καὶ Ἐξήγησις»³¹ καὶ «The Abridgments of Byzantine and Postbyzantine Compositions»³². Ἡ Ψαλτικὴ, πᾶνω ἀπ' ὅλα, εἶναι παράδοση ἀπὸ γενεὰ σὲ γενεὰ. Ἡ ἐξέλιξη εἶναι συντηρητικὴ, γιὰτὶ στὸν τελετουργικὸν χῶρον μὲ τὰ αὐστηρὰ τυπικὰ δὲν εὐδοκιμοῦν ἀπότομοι νεωτερισμοί. Τὰ ποιητικὰ κείμενα, ἄλλωστε, τῶν ὕμνων παραμένουν τὰ ἴδια καὶ δὲν εὐνοοῦν μεγάλες ἀλλαγές.

* * *

30. Γ ρ. Θ. Σ τ ᾶ θ η, «Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας», Ἀθήναι 1979, σελ. 37-47.

31. Βλ. στὸ J. Ö. B., 32/67 (1982) σελ. 49-51, ἢ στὴ «Θεολογία» ΝΓ' (1982) σελ. 749-782.

32. Στὰ «Cahiers de l' Institut du Moyen-Age Grec et Latin», 44, Copenhagen 1983, σελ. 16-38.

Β' ΜΕΡΟΣ

Α'. Ἡ Ἐξήγηση τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης.

α. ὁ ρυθμὸς εἶναι χρήσιμος, ὡς βασικὴ εἰσαγωγή ἐδῶ, ὁ ὄρισμός τοῦ τοῦ λόγου. Γαβριὴλ ἱερομονάχου «Ψαλτικὴ ἐστὶν ἐπιστήμη διὰ ρυθμῶν καὶ μελῶν περὶ τοὺς θεοὺς ὕμνους καταγινόμενή»³³. Μᾶς εἶναι, ἀπαραιτήτῃ ἐδῶ ἡ ἀκόλουθη ἐξίσωση τοῦ Γαβριὴλ· «Διὰ τῶν ρηθέντων φωνητικῶν καὶ ἀφώνων σημάδιων ποιεῖ ἡ Ψαλτικὴ τὰς θέσεις, αἱ καὶ λόγον ἔχουσιν ἐν τῇ Ψαλτικῇ, ὃν αἱ λέξεις ἐν τῇ Γραμματικῇ. Ταῦτας δὲ διακρίνει καὶ θεωρεῖ ἡ χειρονομία... Ἔστι μὲν οὖν οὐ μόνον χρήσιμος διὰ ταῦτα, ἀλλ' ἔτι ὡς βοηθῶντι καὶ ὀδηγῶν χρώμεθα ἐν τοῖς ἄσμασιν»³⁴, — καὶ «Οὕτως οὐ μόνον εἰσὶ χρήσιμα τὰ δεκαπέντε φωνητικὰ σημάδια, ἀλλὰ καὶ τὰ τριάκοντα ἑπτὰ τὰ ἄφωνα, ἃ καὶ λόγον προσωδιῶν ἔχουσιν ἐν τῇ Ψαλτικῇ. Ταῦτα γὰρ ὡσπερ ὀδηγὸς ἐστὶ καὶ ἡγεμῶν ἐν τῷ οὕτως ἢ οὕτως εἰπεῖν»³⁵, κλπ. Δηλαδή,

α) ἡ χειρονομία εἶναι βοηθὸς καὶ ὀδηγός·

β) τὰ ἄφωνα σημάδια εἶναι ὀδηγὸς καὶ ἡγεμῶν.

Ἄρα ἡ χειρονομία μὲ ὅλο τὸ περιεχόμενό της, μελικὸ καὶ ρυθμικὸ, ἐνεργεῖται μέσῳ τῶν ἀφώνων σημάδιων. Καὶ δὲν πρέπει νὰ περάσει ἀπαρατήρητη ἡ ἐξήγηση τοῦ Γαβριὴλ, ὅτι τὰ σημάδια αὐτὰ «λόγον προσωδιῶν ἔχουσιν ἐν τῇ «Ψαλτικῇ». Εἶναι μιὰ ἄμεση ἀναφορὰ στὴν Μετρικὴ καὶ τὴν Ρυθμικὴ τῶν ἀρχαίων. Ἐδῶ θυμᾶμαι, καὶ τὸ σημειῶνω, ὅτι στὸ κείμενο τοῦ Ψευδο-δαμασκηνοῦ ἡ Ψαλτικὴ Τέχνη χαρακτηρίζεται γενικὰ ὡς «Ρυθμητικὴ»³⁶.

Πρὶν προχωρήσω πρέπει νὰ κάνω ἐδῶ μιὰ καίρια παρατήρηση. Τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ προσωδιακὴ ποίηση, — ὅπου ρυθμιστῆς τῶν ποιητικῶν μέτρων ἦταν ὁ μακρὸς ἢ ὁ βραχὺς χρόνος τῶν συλλαβῶν—, ὠριζε ἡ Μετρικὴ. Τοὺς ρυθμοὺς τῆς ὀρχήσεως ἢ τοῦ χοροῦ, τῆς μουσικῆς δηλαδή, — ὅπου ρυθμιστῆς τῶν ρυθμικῶν ποδῶν (γι' αὐτὸ καὶ π ο υ ς, ἀπ' τὸν βηματισμὸ τοῦ

33. Βλ. ὅπου καὶ ἀνωτέρω, σ. 38.

34. Ὅπου καὶ ἀνωτέρω, σ. 72.

35. Ὅπου καὶ ἀνωτέρω, σ. 60.

36. «... ἐπιχορηγήσει λόγον τῇ ἐπινοίᾳ τοῦ παναγίου Πνεύματος τοῦ ἐρμηνεῦσαι καὶ διδάξαι ὑμᾶς τὴν ρυθμητικὴν ταύτην τέχνην... καὶ μὴ μοι λέγε τίς ταύτην τὴν ρυθμητικὴν πεποίηκε καὶ πόθεν ἤρξατο· ἐκ μακρῶν γὰρ τῶν χρόνων καὶ ἀπὸ παλαιῶν νόμων ἐξετέθη, καθὼς ὑμᾶς ὁ λόγος διδάξει».

χοροῦ) ἦταν τὸ ποσὸ ἀλλὰ καὶ τὸ μέγεθος ἢ ἡ διάρκεια τοῦ δαπανωμένου χρόνου—, τοὺς ὠριζε ἡ Ρυθμοποιία. Κοινὸ καὶ στὶς δύο περιπτώσεις ἦταν ὁ χρόνος καὶ ἡ διάρκειά του σὲ μακρὸ καὶ βραχύ. Ἄπ' τὴν κοινότητα αὐτὴ προέκυψε ἡ κοινὴ ὀνομασία τῶν μετρικῶν καὶ τῶν ρυθμικῶν σχημάτων ἢ ποδῶν.

Ὅταν ἡ προσωδία κλονίστηκε καὶ σιγὰ-σιγὰ ἀντικαταστάθηκε ἀπ' τὰ τονικὰ μέτρα³⁷, ὅπου ὁ τονισμὸς τῶν συλλαβῶν παίζει κυρίαρχο ρόλο, οὐσιαστικὰ ἔμεινε ἀνεξέγγητη ἡ ἀρχαία προσωδία. Οἱ ρυθμικοί, ὅμως, πόδες τῆς μουσικῆς, ποὺ εἶναι ἀνεξάρτητοι ἀπ' τὰ προσωδιακὰ μέτρα τῆς ποιήσεως, συνέχισαν νὰ ντύνουν τὸν ἑλληνικὸ ποιητικὸ λόγο μὲ τὴν τονικὴ του μετρικὴ. Ἔτσι, διὰ μέσου τῆς μουσικῆς καὶ μάλιστα τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας, πέρασε καὶ διατηρήθηκε ἡ ταυτόσημη μὲ τὴν ποιητικὴ μετρικὴ, πλουσιώτατη καὶ ποικιλώτατη μουσικὴ Ρυθμικὴ. Μόνο ἔτσι καταλαβαίνουμε καὶ γιατί οἱ ὀνομασίες πολλῶν σημαδίων ἀπηχοῦν τὶς ἀρχαῖες προσωδίες καὶ γιατί οἱ μουσικοὶ θεωρητικοὶ μιλοῦν πάντοτε σὲ παραλληλία τῶν ὄρων τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας (σώματα — πνεύματα — τόνοι, ἀπλοῖ χαρακτῆρες — σύνθετοι, σύμπλοκοι, συνάγματα, κλπ.).

Εἶναι ἀνάγκη, λοιπόν, ν' ἀναζητήσουμε τοὺς ρυθμικοὺς πόδες στὰ ἐκκλησιαστικὰ κείμενα ποὺ ντύνει ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ, ἔχοντας κατὰ νοῦν τὴν ἀρχὴ ὅτι ἡ Ψαλτικὴ δὲν εἶναι ἀθύπαρκτη, ἀλλὰ εἶναι πάντοτε συνυφασμένη μὲ τὸν λόγο. Κι ἐπειδὴ ὁ ποιητικὸς λόγος τῶν ὕμνων καὶ τῶν τροπαρίων, λόγῳ τοῦ καθορισμοῦ τῶν μέτρων ἀπ' τὸν τονισμὸ τῶν συλλαβῶν, δὲν ἔχει ὀμαλὴ μετρικὴ περιοδικότητα, προκύπτει μεγάλη ρυθμικὴ ποικιλία στὸ κάθε ὕμνο-γραφικὸ κείμενο. Γιὰ τὸν καθορισμὸ αὐτῶν τῶν ρυθμικῶν ποδῶν ὁδηγὸς καὶ ἡγεμὼν εἶναι ὁ τονισμὸς τῶν συλλαβῶν καὶ ἡ μουσικὴ ἔμφαση ποὺ σημειώνεται μὲ τὰ διάφορα σημάδια, φωνητικὰ καὶ κυρίως χειρονομικὰ.

Ἡ πρωταρχικὴ, ἐπομένως, προσέγγιση τῆς σημειογραφίας εἶναι ἡ γνώση τῆς ρυθμικῆς σημασίας τῶν σημαδίων. Δὲν ἐπιθυμῶ νὰ μακροηορήσω πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα, ἀλλὰ εἶναι ἴσως χρήσιμο ν' ἀναφέρω κάποια βασικὰ στοιχεῖα.

Ὁ πρῶτος ἄτμητος ἢ ἄτομος (ἀδιαίρετος, «ὁ ὑπὸ μηδενὸς διαιρούμενος») χρόνος, ποὺ στὴ Ρυθμοποιία λέγεται σ η μ ε ἰ ο ν, εἶναι καὶ ἡ ἀπόλυτη χρονικὴ ἀξία ποὺ κάθε φωνητικοῦ σημαδιοῦ, ἐκτὸς τῆς Ὑποροῆς. Γιὰ τὴν καταμέτρησή τοῦ χρόνου ἀπαιτεῖται κίνηση ἀπὸ σημεῖο σὲ σημεῖο· δηλαδὴ ἡ θέση καὶ ἡ ἄρση. Μόνη της δὲν νοεῖται ἡ θέση, οὔτε ἡ ἄρση χωρὶς θέση. Ἔτσι δὲν συνίσταται ποὺς ἀπὸ ἓναν χρόνον. Τὸ μικρότερο ἐπομένως ρυθμικὸ σχῆμα εἶναι τὸ ἄθροισμα δύο χρόνων (θέση—ἄρση), ὁ «ἡγεμῶν» ρυθμὸς τῶν ἀρχαίων³⁸. Τὰ

37. Βλ. Γ ρ. Θ. Σ τ ἄ θ η, «Ἡ δεκαπεντασύλλαβος ὕμνογραφία ἐν τῇ βυζαντινῇ μελοποιίᾳ», Ἀθῆναι 1977, σελ. 24-28.

38. «Ἔστιν οὖν πρῶτος ὁ πυρρήχιος ἐκ δύο βραχειῶν συγκεῖμενος. Ἐκλήθη δὲ

ἀθροίσματα τῶν χρόνων κατὰ καθορισμένη τάξιν εἶναι οἱ ρυθμικοὶ πόδες, καὶ ἡ διάκριση ἢ διαίρεση ἢ ρύθμιση τοῦ μέλους μετὰ τοὺς ρυθμικοὺς πόδες, εἶναι ὁ ρυθμὸς τοῦ μέλους.

Οἱ ρυθμικοὶ πόδες, ἀνάλογα μετὰ τοὺς χρόνους ποὺ περιέχουν, ἢ ὁρατὰ σημεῖα τῶν ποδῶν κατὰ τὴν ὄρχησιν, εἶναι δίσσημοι, τρίσημοι, τετράσημοι, πεντάσημοι, ἑξάσημοι, ... δωδεκάσημοι, καὶ ἀκόμα μεγαλύτεροι. Ἀνάλογα ὅμως μετὰ τὴν ποσοτικὴν σχέσιν τῆς θέσεως πρὸς τὴν ἄρσιν καὶ ἀντίστροφον, οἱ ρυθμικοὶ πόδες διακρίνονται σὲ Ρυθμικὰ Γένη, τρία βασικά:

Α' τὸ *Δακτυλικὸ Ρυθμικὸ Γένος*, ὅπου οἱ χρόνοι τῆς θέσεως καὶ τῆς ἄρσεως εἶναι ἴσοι (λόγος 1:1, ἢ 2:2, ἢ 3:3, κλπ.).

Β' τὸ *Ἰαμβικὸ Ρυθμικὸ Γένος*, ὅπου οἱ χρόνοι τῆς θέσεως εἶναι διπλάσιοι τῶν χρόνων τῆς ἄρσεως ἢ τὸ ἀντίστροφο (λόγος 1:2 ἢ 2:1, κλπ.).

Γ' τὸ *Παιωνικὸ Ρυθμικὸ Γένος*, ὅπου οἱ χρόνοι τῆς θέσεως εἶναι κατὰ μισὴ φορὰ περισσότεροι, κατὰ λόγον ἡμιόλιον 2:3, ἢ 3:2, τῶν χρόνων τῆς θέσεως, ἢ τὸ ἀντίστροφο.

Ἄν ἀναφερθοῦν ἐδῶ οἱ ἐπίτριτοι ρυθμικοὶ πόδες (λόγος 3:4, δηλαδὴ 3:3+1) καὶ οἱ ἐπιτέταρτοι (λόγος 4:5, δηλαδὴ 4:4+1, καὶ τὸ ἀντίστροφο), ὀλοκληρώνεται ἡ γενικὴ διάκριση τῶν ρυθμῶν. Εἶναι γνωστὸ ὅτι μέσα σ' αὐτὰ τὰ Ρυθμικὰ Γένη ἀνήκουν πολλοὶ καὶ ποικίλοι ρυθμικοὶ πόδες, μετὰ ἀνάλογα ὀνόματα³⁹. "Ολοὶ αὐτοὶ οἱ ρυθμικοὶ πόδες διατηρήθησαν καὶ ἀπαντοῦν στὴν βυζαντινὴ μελοποιία, ὅπου βασικὸς ρυθμὸς, ὡς τελετουργικὸς, εἶναι ὁ τετράσημος σπονδεῖος (— —).

Ἡ χρονικὴ διάρκειαν ἢ ἀξίαν τῆς κάθε συλλαβῆς, ἢ μελικὴ ἐπέκτασιν τῆς κάθε συλλαβῆς σὲ ἄλλες χρονικὰς ἀξίους, ἢ συντομία, ἢ ἡ ἄρσιαν τῶν φωνῶν,

οὕτως, ὅτι βραχυτάτος ἐστὶ καὶ ὀξεῖαν ποιεῖται τὴν κίνησιν τῶν χρόνων, ὥσπερ καὶ ἡ καλουμένη πυρρίχη, ἐνόπιος ὄρχησις οὔσα. [...] "Ἄλλοι δὲ καὶ ἡγεμόνα φασὶν αὐτόν, ἐπεὶ ἐξ αὐτοῦ οἱ ἄλλοι πόδες· οὗτος δὲ κατὰ πόδα μὲν οὐ βραίνεταί, διὰ τὸ κατὰπυκνον γίνεσθαι τὴν βᾶσιν, καὶ συγγεῖσθαι τὴν αἰσθησιν· κατὰ διποδίαν δὲ συντιθέμενος καὶ τὸν προκειλευσματικὸν ποιῶν, τὰ καλούμενα προκειλευσματικά ἢ πυρριχιακά μέτρα ποιεῖ. Σχόλια εἰς τὰ Ἑφαιστίανος, παρὰ Λογγίνου τοῦ Φιλοσόφου, στὸ βιβλίον «Scriptores Metrici Graecis» ὑπὸ R. Westphal, vol. I, Lipsiae 1866, σ. 131.

39. "Ολοὶ σχεδὸν οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες θεωρητικοὶ τῆς μουσικῆς ἀπαριθμοῦν τοὺς διάφορους ρυθμικοὺς πόδες. Ὁ Κοϊντιλιανὸς Ἀριστείδης εἶναι ἴσως πρὸ σαφῆς. Βλ. τὸ βιβλίον «Antiquae Musicae Auctores septem graece et latine» ὑπὸ Marcus Meibomius, Amstelodami 1652, τόμος II, σ. 34 ἐξῆς. — Πρὸς καὶ «Die Fragmente und die Lehrsätze der Griechischen Rhythmiker», von Rudolf Westphal, Leipzig 1861, κυρίως σσ. 26-65.

γεννοῦν καὶ κανονίζουν τὴν ποικιλία τῶν ρυθμικῶν ποδῶν. Οἱ «τρεῖς ἤμισυ μεγάλα ἄργια» καὶ τ' ἄλλα χειρονομικὰ σημάδια τονίζουν τὴν ρυθμικὴ ἔμφαση καὶ ἀναπληρώνουν τὶς ἐλλείψεις τῶν ρυθμικῶν ποδῶν.

* * *

Αβ. Τὸ μέγεθος τῶν διαστημάτων.

περὶ τοῦ χρωματικοῦ γένους. Εἰς τὸν Α' τόμο τοῦ Καταλόγου μου «Τὰ Χειρόγραφα ματικοῦ γένους. Βυζαντινῆς Μουσικῆς — "Ἁγιον Ὅρος» (Ἀθῆναι 1975) στήν σελ. 137 δημοσίευσα φωτογραφία τοῦ φ. 6α τοῦ Ξηροποταμηνοῦ κώδικα 317 (τοῦ ιζ' αἰῶνα), ὅπου γίνεται λόγος γιὰ «φωνῆς τὸ ἤμισυ, ἢ τὸ τρίτον, ἢ τὸ τέταρτον». Ἡ μαρτυρία αὐτὴ δὲν χρησιμοποιήθηκε ὅσο θὰ ἔπρεπε, ὅλη αὐτὴν τὴν δεκαετία πού πέρασε καὶ πού σημειώθηκε μεγάλη πρόοδος γιὰ τὴν παραδοχὴ τοῦ Χρωματικοῦ Γένους· ἴσως ἐπειδὴ εἶναι «μεταβυζαντινὴ». Ἀπὸ πολὺ καιρὸ ὅμως πιστοποίησα τὴν ὑπαρξὴ τοῦ ἴδιου αὐτοῦ θεωρητικοῦ κειμένου σὲ κώδικα τοῦ ιε' αἰῶνα (α' ἤμισυ), καὶ δημοσίευσα τὴν εἰδηση σχετικὰ⁴⁰. Τώρα πού ἀσχολοῦμαι μὲ τὴν ἔκδοσιν⁴¹, — ἐλπίζω πολὺ προσεγγίξω, αὐτοῦ τοῦ

40. Πρβλ. Γ ρ. Θ. Σ τ ἄ θ η, «Οἱ ἀναγραμματισμοί...», σ. 90.

41. Ἐδῶ δὲν ἀλλάζω τὸ κείμενό μου, ὅπως παρουσιάστηκε, στὰ ἀγγλικά, καὶ στὸ Συνέδριο. Πρέπει μονάχα νὰ σημειώσω ὅτι μὲ ὀδυνηρὴ ἐκπληξὴ ἄκουσα ἀπὸ τὸν J. R a s t e d τὴν ἡμέρα τῆς παρουσιάσεως αὐτῆς τῆς εισηγήσεώς μου στὸ Συμπόσιο, ὅτι αὐτὸ τὸ κείμενο τὸ ἐτοίμασε καὶ τὸ παρέδωκε γιὰ δημοσίευσιν στὸ Corpus Scriptorum de Re Musica ὁ Ἰωάννης Ζάννος. Στὴν Ἐκθεση βιβλίων, τὴν ἴδια μέρα καὶ στὸ φυλλάδιο τῶν δημοσιευμάτων τῆς Ἀκαδημίας τῆς Βιέννης ὑπὸ τὸν τίτλο «Byzantinistik», εἶδα, πράγματι, στὴ σελ. 7, νὰ ἀναγγέλλεται ὡς ἀριθμὸς 3, μὲ πιθανὴ ἡμερομηνία κυκλοφορήσεως τὸ Φθινόπωρο τοῦ 1987, μὲ στοιχεῖα: Ioannes Zannos. Anonyme Lehrschrift über die Gesangszeichen, Tonarten und Phthorai. Text, Übersetzung und Kommentar. Ca. 80 Seiten, Format 17,7×26 cm. brosch. Erscheint Herbst 1987.

Ἔπειτα τὸ θέμα ἔχει μιὰ πλευρὰ ἠθικῆς τάξεως καὶ ἐκδοτικῆς δεοντολογίας πού δὲν μπορῶ νὰ μὴ τὰ σχολιάσω. Πρῶτο· εἶμαι κι ἐγὼ συνεργάτης τῆς ἐκδόσεως τοῦ Corpus Scriptorum de Re Musica καὶ ἐτοιμάζω τὴν ἔκδοσιν τοῦ Ἀκακίου Χαλκιοπούλου· καὶ θὰ περιμένα νὰ πληροφορηθῶ γιὰ τὶς σχεδιαζόμενες νέες ἐκδόσεις αὐτῆς τῆς σειρᾶς, ὅταν μάλιστα αὐτὲς δὲν εἶναι μία ἀπ' τὶς τέσσερις πού ἀποφασίσαμε στὴν πρώτη ἐκδοτικὴ σύσκεψη, τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1981, στὴν Βιέννη. Δεύτερο· ὁ C. Hannick τότε εἶχε τὸ θεωρητικὸ αὐτὸ κείμενο στὰ «ὕψιν», ὡς μεταβυζαντινὸ, ἀπ' τὸν κώδικα Ξηροποτάμου 317, γιὰ τὰ ὁποῖα μεταβυζαντινὰ κείμενα εἶχε συζητηθῆ ἡ περίπτωση νὰ ἐκδοθοῦν σὲ παράλληλη σειρὰ στὴν Ἀθῆνα ἀπ' τὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν καὶ τὸ Ἰνστιτούτο Βυζαντινῆς Μουσικολογίας. Τρίτο· τὸ κείμενο αὐτὸ τέθηκε ὑπ' ὄψιν τοῦ Ρῶστεδ ἀπ' τὸν Ἰ. Ζάννο, μέσφ τοῦ Ἀθανασίου Καμπύλη πού ἐπόπτευσε φιλολογικὰ τὴν ἔκδοσιν, ὅπως μοῦ εἶπε ὁ ἴδιος στὴν Οὐάσιγκτον. Ὁ Ρῶστεδ ξέρεי καλὰ καὶ τὴν σημασία αὐτοῦ τοῦ κειμένου, ἀλλὰ καὶ τὴν δική μου ἀναφορὰ σ' αὐτὸ κάθε φορὰ πού συζητᾶμε τὰ διαστήματα. Θὰ περιμένα μιὰν εἰδησή του, ἢ μιὰν ὑπόδειξή του στὸν Ζάννο νὰ προσεγγίξω σχετικὰ. Τέταρτο· ὁ Ἰ. Ζάννος, νέος ἐρευνητῆς,

σημαντικοῦ γιὰ τὰ χρωματικά διαστήματα βυζαντινοῦ θεωρητικοῦ κειμένου, καὶ μὲ τὴν εὐκαιρία τοῦ εἰδικοῦ Συμποσίου μας ἐδῶ, ἐπιθυμῶ νὰ σᾶς μεταφέρω τὶς συγκεκριμένες μαρτυρίες μὲ τὰ παραδείγματα, πού προσφέρει αὐτὸ τὸ κείμενο.

Προτάσσω τὸν ὄρισμὸ τοῦ Ἀριστοξένους γιὰ νὰ ἔχουμε μιὰν ἀσφαλῆ ἀναφορά: «Διαιρείσθω δὲ [ὁ μεῖζων τόνος] εἰς τρεῖς διαιρέσεις· μελωδεῖσθω γὰρ αὐτοῦ τὸ τε ἡμισυ καὶ τὸ τρίτον καὶ τέταρτον· τὰ δὲ τούτων ἐλάττονα διαστήματα πάντα ἔστω ἀμελώδητα»⁴².

ὕπως ἴσως θὰ ξέρετε ὅτι γνωρίζω αὐτὸ τὸ κείμενο καλὰ, — θὰ εἶδε τὴ φωτογραφία μιᾶς σελίδας στὸν Α' τόμο τοῦ Καταλόγου μου καὶ τὴν σημείωση στὸ ἄλλο βιβλίο μου «Οἱ ἀναγραμματισμοὶ» (σ. 90) —. Θὰ περίμενα λοιπὸν μιὰ κάποια εἰδησὴ του ὅτι σκοπεύει νὰ ἐκδώσει αὐτὸ τὸ κείμενο. Καὶ βέβαια δὲν θὰ τὸν ἀπέτρεπα, πῶς θὰ μπορούσα, ἀλλ' ἴσα-ἴσα θὰ μπορούσα νὰ τὸν βοηθῆσω κιόλας. Κι ὅμως, ὄχι μονάχα κάτι τέτοιο δὲν ἔγινε, πρὶν, ἀλλ' οὔτε ἐκ τῶν ὑστέρων εἶχα κάποια εἰδησὴ του, παρ' ὅλο ὅτι ὁ Ἄ. Καμπύλης μοῦ εἶπε ὅτι θὰ τοῦ πῆ νὰ ἐπικοινωνήσῃ μαζί μου, σὲ μιὰ προσπάθειά του νὰ μὲ πείσει νὰ μὴ πρωτοδημοσιεύσω ἐγὼ τὸ κείμενο, καὶ παρ' ὅλο πὺ βρεθήκαμε στὸν ἴδιο χῶρο, στοὺς Δελφούς τὸν περασμένο Σεπτέμβριο. Μὲ ἀπέφυγε καὶ γιὰ ἓναν ἀπλό χαιρετισμὸ ἢ μιὰ γνωριμία ἐνὸς νέου ἐρευνητοῦ μὲ κάποιον λίγο μεγαλύτερό του. Τὸ πρᾶγμα δηλαδὴ μυρίζει ἀπὸ μόνο του σὰν κάποια συνωμοσία νὰ πλέχτηκε πίσω ἀπ' τὶς πλάτες μου, καὶ μόνο γι' αὐτὸ τὸ δηλοποιῶ.

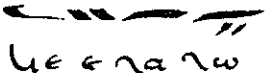
Δὲν σπεύδω νὰ ἐκδώσω ἐγὼ τὸ κείμενο, πρῶτος, παρ' ὅλο ὅτι ἐργάστηκα ἀρκετὰ πᾶνω σ' αὐτὸ καὶ πῆγε κάποιος κόπος καὶ χρόνος χαμένος· δημοσιεύω μόνο τὰ παραθέματα, μὲ τὶς ἀντίστοιχες φωτογραφίες, πού παρουσίασα καὶ στὸ Συνέδριο στὴν Οὐάσιγκτον, κι αὐτὰ μὲ σκόπιμη καθυστέρηση. Περιμένα νὰ δῶ τὴν ἔκδοση τοῦ Ζάννου, κι εὐχόμαι εὐχρινὰ νὰ εἶναι ἄρτια, γιὰ νὰ μὴ χρειαστῇ νὰ ἐπανέλθω.

42. Marcus Meibomius, «Antiquae Musicae Auctores Septem, graece et latinae», Amstelodami 1652, τόμος I, Ἄριστοξένου, «Ἀρμονικῶν Στοιχείων, πρῶτον», σ. 21. Καὶ, ὁ Ἀριστοξένος, στὴ συνέχεια δίδει τὰ ἀντίστοιχα ὀνόματα: «καλεισθὼ δὲ τὸ μὲν ἐλάχιστον, δίσσις ἐναρμόνιος ἐλαχίστη· τὸ δὲ ἐχόμενον, δίσσις χρωματικὴ ἐλαχίστη, τὸ δὲ μέγιστον ἡμιτόνιον».

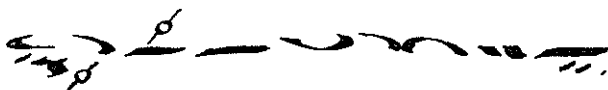
Τὸ θεωρητικὸν κείμενον, ἀπ' τὸ ὁποῖο θὰ παραθέσω κάποια ἀποσπάσματα, περιέχεται στὰ φφ. 1α-15β τοῦ ἀθηναϊκοῦ κώδικα EBE 899 (ιε' αἰ.).

φ. 5α. «Ἄλλ' ἐποίησε τὰς δύο μόνας [φθοράς]· τοῦ Νενανῶ καὶ τοῦ Νανᾶ.

Ἄκουσον γὰρ τὴν || φ. 5β, φθορὰν ὅπως λέγεται. Τότε λέγεται φθορὰ δταν τῆς φωνῆς τὸ ἥμισυ εἴπῃς ἐν ταῖς κατιούσαις· μίαν καὶ ἥμισυ ὥσπερ εἰς

τὸ Νενανῶ. Ἄκουσον γὰρ  αὕτη ἡ φθορὰ εἰς τὰς

ἀνιούσας. Ἴδου γὰρ εἶπε τοῦ νῶ τὴν φωνὴν τὴν ἥμισυ εἰς τὸ να. Εἰς δὲ τὰς κατιούσας οὕτως·



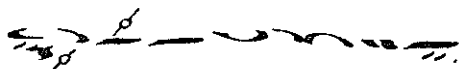
Ἄκουσον γὰρ τὰς φωνὰς κεχωρισμένας μίαν καὶ μίαν ὅπως οὐ λέγονται τελεῖται ἀλλ' ἐξ ἡμισείας·



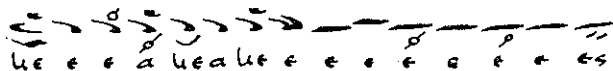
Folio 5r. «But he made only the two phthora, of Nenanō and Nanà. Listen to the phthora as it is said. It is called a phthora when you say the half of the voice in the descending (voices); one and a half as in Nenanō. Listen:



This is the phthora in the ascending voices. Do you see — he said the half of the νό on the ná. But in the descending voices, it is said thus:



Listen to the voices separately one by one, that they are not said as complete voices, but by half:



Αὕτη ἐστὶν ἡ παρὰ τῷ ποιητῇ ἐκτιθεῖσα φθορά· ἢ ἐν τῇ ἄνω καὶ κάτω ἑπταφωνία τὰς φωνὰς ἐφθαρμένας εἰποῦσα· διὰ τοῦτο γὰρ καὶ φερονύμως ἐκλήθη φ θ ο ρ ά. Ὅμοίως καὶ ἡ τοῦ πλαγίου τετάρτου φθορά, τὸ Νανα. Τὴν δὲ ἐκβολὴν τῆς μιᾶς φωνῆς τῆς ἀπὸ τὸν κύριον ἦχον ἢ ἀπὸ τὸν πλάγιον οὐ λέγω φθοράν, ἀλλ' ἐναλλαγὴν ἀπλῆν ἦχου, διὰ τὸ λέγειν τὴν φωνὴν τελείαν. [...]

|| φ. 6α. «Ἄλλ' ὅταν τελείαν εἴτης φωνὴν ἀπὸ τὸν ψαλλόμενον ἦχον, κύριον λέγω ἢ πλάγιον, μὴ λέγε φθοράν, ἀλλ' ἐναλλαγὴν ἀπλῆν ἦχου, καθὼς ἀνωτέρω εἶπον. Ἰδία γὰρ ἡ τῆς φθορᾶς φωνή· πολλάκις γὰρ μίξας δύο φωνὰς φωνὴν ἀπετέλεσεν, ἢ μᾶλλον οὐ πολλάκις, ἀλλ' ἀεί, ὡς εἰς τὸ Νενανω, καὶ ἐν ἄλλοις πολλοῖς. Ταύτην δὲ τὴν ἀπλῆν ἐναλλαγὴν, ἀκουσον· ἰδοὺ ἐξῆλθες ἀπὸ τοῦ πλ. α' φωνὴν καὶ εὔρες δεύτερον· τελείαν γὰρ ἀνεβίβασας τὴν φωνὴν καὶ οὐκ ἐφθαρμένην. Ἐξῆλθες δύο καὶ ἐνὶ τρίτος. [...].


|| φ. 6β. «[Οἱ ἦχοι] τελείας φωνὰς ἐξελθόντες καὶ τελείας κατελθόντες τοὺς αὐτοὺς ἦχους καθαρῶς ἀποτελοῦσι, κατὰ τὴν τῆς παραλλαγῆς ἀρμολογίαν. Ὁ π ο υ γ ἄ ρ ο ὐ ψ ἄ λ λ ε τ α ι φ ω ν ῆ ς τ ὸ ἦ μ ι σ υ, ἢ τ ὸ τ ρ ῖ τ ο ν, ἢ τ ὸ τ ἔ τ α ρ τ ο ν ο ὐ κ ἔ ν ι φ θ ο ρ ἄ, ἀ λ λ' ἐ ν α λ λ α γ ῆ ἀ π λ ῆ τ ε λ ε ῖ α ς φ ω ν ῆ ς τ ε λ ε ῖ ο υ ἦ χ ο υ, ε ἰ καὶ φ θ ο ρ ἄ ς ἐ κ ἄ λ ε σ ε τ ἄ ς τ ε λ ε ῖ α ς φ ω ν ἄ ς ὁ π ἄ ν τ ω ν ἀ μ α θ ἔ σ τ α τ ο ς καὶ ἀ φ ρ ο ν ἔ σ τ α τ ο ς.

That is the phthora as it was placed by the composer, which says the voices in the ascending and descending scales (heptaphonia) 'corrupted', and for that reason it was literally called a «phthora». Similarly also with the phthora of the plagal fourth mode, the Nana. But I do not call phthora the displacement of one voice from the authentic, or from the plagal mode, but a simple change («enallagé aplé») of mode, because the voice is said in its entirety.

6r. *But when you say a complete voice from the mode which is being sung, whether it be authentic or plagal, do not call it phthora, but a simple change of mode, as I said above. Because the voice of the phthora is distinct. Often mixing two voices, it formed a (new) voice, or rather we should not say 'often' but always, as in the Nenanó, and in many other modes. Now listen to that simple change («aplé enallagé»). See, you left the plagal first mode by one voice and you found a second. You went up the whole of a voice and not a corrupted — partial — voice. You went up two voices and it is a third.*


6v. *The modes going up whole voices and descending whole voices simply form the same modes, according to the customary structure of the parallagé. For when the half of a voice, or the third, or the quarter is not sung, it is not phthora, but a simple change of a whole voice of a whole mode, even if the most ignorant and most stupid of all called the whole voices phthora. Listen as well to what the*

ἐδήλωσε τὴν ἀπλὴν τριφωνίαν τὴν ἔξω τούτου. Λέγει γὰρ ὁ τριφωνος οὕτως

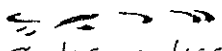

α̣ υ̣ε̣ α̣ υ̣ε̣ ε̣ς

Ὁ δὲ πλάγιος τοῦ β' οὐχ οὕτως τριφωνεῖ, ἀλλὰ μίαν καὶ μίαν τὰς φωνὰς ἀνέρχεται διὰ τὸ τῆς φθορᾶς δέμα.

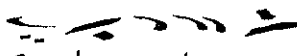
// φ. 12α. Τοῦτο δὲ ὄλον γέγονεν παρὰ τῶ τούτων ἐφευρετῇ ἵνα ἐκεῖνος διὰ τῆς κατ'ὀλίγον ἀναβάσεως τὰς οἰκειὰς ὑποστάσεις ἐνδείξῃ καὶ γνωρίμους ποιήσῃ ἡμῖν. Λέγει γὰρ καὶ ἡ τούτου τριφωνία οὕτως·


υ̣ε̣ ε̣ α̣ υ̣ε̣ υ̣ε̣ ε̣ α̣ υ̣ε̣


// 11v. Both of them — the first and second plagal modes — seem to indicate their respective three voices, the first the fourth as a simple, the second the Nenano as coupled. When the first plagal mode says


α̣ υ̣ε̣ α̣ υ̣ε̣

it declares the simple triphony which is outside of it. The triphony says it like this.


α̣ υ̣ε̣ α̣ υ̣ε̣ ε̣ς

But the plagal second mode does not say the three voices, like that, but one by one ascends the voices, because of the «demā» of the phthora. // 12r. All this was done by their inventor, so that the one by means of its three voices together and the other with its ascent little by little might indicate their particular hypostases and make them known to us. The triphony of the latter is like this.


υ̣ε̣ ε̣ α̣ υ̣ε̣ υ̣ε̣ ε̣ α̣ υ̣ε̣

Είναι τόσο ευγλωττα τὰ παραθέματα αὐτὰ πού δὲν χρειάζονται καθόλου σχόλια⁴³. Νὰ ὑπογραμμίσω θέλω, μονάχα, δυο-τρία σημεία. Πρῶτο, ὅτι οἱ φθορές, καὶ μάλιστα τοῦ Νενανω, ἔχουν ἓνα διάστημα ἀποτελούμενο ἀπὸ «δύο φωνές», δηλαδή, τοῦλάχιστον ἓνα τριημιτόνιο. Δεύτερο, ὅτι ὁ πλάγιος τοῦ β' ἀνέρχεται τὶς φωνές αἰμίαν καὶ μίαν διὰ τὸ δέμα τῆς φθορᾶς». Αὐτὴ ἡ συνεχῆς ἀνάβαση ἢ κατάβαση στοὺς χρωματικούς ἤχους εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ νὰ φαίνονται τὰ χρωματικὰ μεγέθη τῶν διαστημάτων ἐνὸς τετραχόρδου. Κι αὐτὸ τὸ γεγονός ἀκόμα ἐξηγεῖ γιατί οἱ μαρτυρίες στοὺς χρωματικούς ἤχους εἶναι ἴδιες κατὰ διφωνία· γιὰ νὰ δείχνουν τὰ ἐνδιάμεσα χρωματικὰ διαστήματα, τοῦ μαλακοῦ καὶ τοῦ σκληροῦ χρώματος. Σημειώσατε ὅτι, ὅπως τὸ πρὸ τῆς φθορᾶς τοῦ Νενανω διάστημα εἶναι μισὴ φωνή, δηλαδή ἡμιτόνιο, ἔτσι καὶ τὸ μετὰ τὸ φθορικό σημεῖο τῶν β' ἤχων (παλαιογραφικὰ $\hookrightarrow = \beta$), διάστημα δηλώνεται ἐφθαρμένο. Κατ' ἀνάγκη τὸ ἐνδιάμεσο διάστημα εἶναι μεγάλο διάστημα, ἀφοῦ στὴ μία δική του φωνὴ προστίθεται καὶ ἡ μισὴ φωνὴ τῆς φθορᾶς. Τρίτο, ὅτι στὸ κείμενο αὐτὸ γίνεται λόγος γιὰ «λεπτά» φωνῆς, γιὰ ἡμίση, τρίτα καὶ τέταρτα φωνῆς. Ἔτσι δηλώνεται ὅλη ἡ ποικιλία τῶν διαστημάτων καὶ ἡ ὑπαρξη, συνεπῶς, τοῦ μαλακοῦ καὶ τοῦ σκληροῦ χρωματικοῦ γένους. Ἄς ὑπενθυμίσω ἐδῶ καὶ τὴν παράλληλη μαρτυρία τοῦ Γαβριὴλ ἱερομονάχου γιὰ τὰ «ἡμίση τῶν φωνῶν καὶ τὰ τρίτα» καὶ γιὰ «ἐφθαρμένες» φωνές⁴⁴.

Τὸ Χρωματικὸ Γένος, δηλαδή, δὲν ἀποδεικνύεται μὲ τὴν πιστοποίηση τῆς παραχορδῆς, ὡς «ἐσφαλμένης μαρτυρίας» (wrong signatures) καὶ τὸ ἡμιτόνιο πού συνυπονοεῖται μὲ τὴν παραχορδῆ, ὅπως ὁ Christian Thodberg⁴⁵ καὶ πολὺ πιὸ φιλότιμα τὸν τελευταῖο καιρὸ ὁ Jørgen Raasted⁴⁶ προσπαθοῦν

43. Τὸ μόνο ἀπαραίτητο ἴσως σχόλιο εἶναι ἡ παρατήρηση ὅτι ὁ συγγραφεὺς τοῦ κειμένου στηρίζεται σὲ παλαιότερα κείμενα καὶ κάνει σαφεῖς ἀναφορὰς σὲ παλαιότερο ποιητὴ· αὐτὴ ἔστιν ἡ παρὰ τῷ ποιητῇ ἐκτιθεῖσα φθορὰ» (φ. 5α), «ἀκούσουν δὲ καὶ τὸν μουσικὸν τεχνίτην τι φησὶν περὶ φθορᾶς» (φ. 6β), «τοῦτο δὲ ὅλον γέγονεν παρὰ τῷ τούτων ἐφρευρετῇ» (φ. 12α).

44. Γ α β ρ ι ἡ λ ἱ ε ρ ο μ ο ν ά χ ο υ, «Περὶ τῶν ἐν τῇ Ψαλτικῇ σημαδίων καὶ φωνῶν...», ὅπου καὶ παραπάνω, σ. 98.

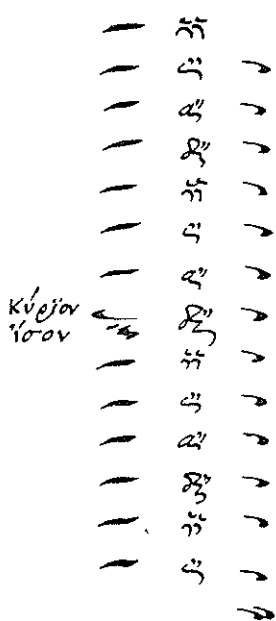
45. Christian Thodberg, «Der Byzantinische Alleluianzyklus», Copenhagen 1966 (MMB, Subsidia VIII), σελ. 56-57.

46. Βλ. παλαιότερα, J ø r g e n R a a s t e d, «Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts», Copenhagen 1966 (MMB, Subsidia VII), σελ. 22-27, καὶ πρόσφατα τὴν ἀνακολύωση ἐπὶ Συμπόσιον γιὰ τὸν Egon Wellesz (Βιέννη 1985), «Zur Frage der Scalen und Intervalle der Mittelalterliche Byzantinische Musik». Εἶναι ἐνδιαφέρουσα ἡ ὁμολογία, ἐκ στόματος τοῦ Milos Velimirovic, στὰ 1981: «They (Raasted καὶ Thodberg) share the viewpoint that the byzantine chant may have, under specific circumstances, been subject to chromatic alterations and modulations even in the medieval tradition. This writer believes that their findings are likely to revolutionize future studies in Byzantine Music,... regardless of

νά καταδείξουν, ἀλλ' ἀπ' τὴν φύσιν τοῦ μέλους αὐτοῦ καθεαυτοῦ, κι ἀπ' τὴν ὑπαρξὴ τῶν «λεπτῶν» διαστημάτων.

Νὰ κάνω ἓνα σχόλιο ἀκόμη. Τὸ κείμενο αὐτὸ ἐδῶ ὁμιλεῖ ὅτι «ἐὰν μὴ ὑποφθείρης τὰς φωνάς, ἅς ὄρθς ἐχούσας τὰς φθοράς, οὔτε φύσιν δευτέρου καθαροῦ εἴπης ποτέ, οὔτε τρίτου, οὔτε τετάρτου, ἀλλ' ὥσπερ τὸν πρῶτον ἐρεῖς ἅπαντας»⁴⁷. Ἡ παρατήρησις αὐτὴ ἐδῶ εἶναι γενικὴ γιὰ τὰ διαστήματα ὅλων τῶν ἤχων, ὅχι μόνον τῶν χρωματικῶν. Ἄς θυμηθοῦμε καὶ πάλι τὸν Γαβριὴλ ἱερομόναχο τί λέγει σχετικῶς. «Ἐχει γὰρ τὴν γνωριστικὴν αὐτοῦ ἰδέαν, ἥτις ἐν ἐκάστῳ τῶν ἤχων ὡς τι χ ρ ὠ μ α ἐμφαίνεται· ἡ γὰρ ἐκάστου ἤχου ἰδέα χωρίζει ἕκαστον τῶν ἤχων ἀπὸ τῶν ἄλλων»⁴⁸.

Πολὺ διαφωτιστικὴ εἶναι καὶ ἡ συμβουλὴ τοῦ ἀνωνύμου μεταβυζαντινοῦ θεωρητικοῦ τοῦ κώδικα ΕΒΕ 968:



«Ἴδου καὶ τοῦ τετάρτου ἤχου τὸ κανόνιον. Ἐχει πλούσιον κανόνι ὡσάν καὶ τὸ ἔσω πρῶτον. Αὐτὸ νὰ προσέχης εἰς τὸ Στιχηράρι πολλά. Διατί, ἡ μία του ἀνωῖσα ἀκούεται ὡσάν νεανες· αἱ δύο του ὡσάν νανα, αἱ τρεῖς του αγια, καὶ αἱ τέσσαρες ὡσάν ανανες, καὶ ἡ μία του κάτω ὡσάν νεαγιε. Καὶ μερικοὶ τὰ σημάδουον ἔτζι καὶ χάνουον τὸ κύριον ἴσον τοῦ τετάρτου ἤχου καὶ πέφτουον εἰς τοῦ πρῶτου, καὶ σημάδουον —α'—. Σὺ δὲ μὴν ἀκούεις αὐτούς, μόνον κράτει τὴν φωνήν σου αγια, τὸ κύριον ἴσον τοῦ τετάρτου. Καὶ μὲ αὐτὸ ἀνέβανε καὶ κατέβανε, διὰ νὰ περιπατῆ ἡ φωνή σου εἰς τὸ ἐδικόν του μέλος»⁴⁹.

«Here is the diagramme of the fourth mode. It has a rich diagramme like the inner first. You should pay much attention to it in the Sticheraion. Because it has one ascending voice which is heard like Neanes, it has two voices like Nana, three voices like Agia, and four like Ananes, and one descending voice like Neagie. And some note them like that and lose the main Ison of the fourth mode and fall back into the Ison of the first mode and note it a'. You however are not going to listen to them, just keep your voice on Agia, the principal Ison of the fourth mode. And with that ascend and descend so that the voice moves in its own melody.»

Ποιά, λοιπόν, είναι αυτά τα διαστήματα των ήχων; οί τόνοι και τὰ ἡμιτόνια; Ὁχι, βέβαια. Νὰ σημειώσω κι ἐγώ, ἄλλη μιὰ φορά, ὅτι τὰ ὅποια-δήποτε transcripta, πού δὲν φυλάσσουν τὴν ποιικιλία τῶν διαστημάτων τῶν ἡχων τῆς βυζαντινῆς μελοποιίας, εἶναι λανθασμένα, θαρρῶ πὼς περιττεύει. Εἶναι εὐχάριστο πού γιὰ τοὺς χρωματικούς ἡχους και γιὰ συγκεκριμένες περιπτώσεις ἢ παραδοχὴ αὐτὴ γίνεται ἀπ' τοὺς ἴδιους τοὺς transcriptors (μεταγραφεῖς).

* * *

Γ'-Δ'. Τὸ μελικὸ περιεχόμενον τῶν μεγάλων ὑποστάσεων καὶ τῶν θέσεων.

Τὸ θέμα πού δηλώνεται ἐδῶ ὡς «μελικὸ περιεχόμενον τῶν μεγάλων ὑποστάσεων χειρονομίας και τῶν θέσεων» ἀποτελεῖ τὴν σύνολη ἐξήγηση τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Τὸ ἄκουσμα δηλαδὴ πού πρέπει νὰ ἐξάγεται ἀπ' τὴν σημειογραφία εἶναι ἡ ἐρμηνεία ἢ ἡ ἐξήγηση ὄλων τῶν συστατικῶν στοιχείων τῆς: τοῦ ρυθμοῦ, τῶν διαστημάτων, τῆς ἐκφράσεως, τοῦ ἤθους τῶν ἡχων και τῶν τροπαρίων, κλπ. Κι ἐπειδὴ τὸ θέμα αὐτὸ ἀποτελεῖ τὴν σύνολη θεώρηση τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, εἶναι ἀδύνατο ἐδῶ νὰ χωρέσει σὲ λίγες γραμμὲς ἢ ἔστω σὲ λίγες σελίδες. Ἡ ζωντανὴ και ἀδιάκοπη παράδοση στὴν Ὁρθόδοξη Ἑλληνικὴ Ἐκκλησία, και μάλιστα στὰ μοναστήρια, «κράτησε» και ἐξήγησε και διέδωσε αὐτὴν τὴν τέχνην και μᾶς τὴν παρέδωκε ἀπὸ γενεὰ σὲ γενεὰ μέχρι σήμερα. Ἐκεῖνο πού χρειάζεται νὰ γίνει και ἀπ' τὴν πλευρὰ τῆς μὴ ἐλληνικῆς μουσικολογικῆς ἐρευνας, εἶναι ἡ γνώση αὐτῆς τῆς παραδόσεως και κατὰ τὴ μεταβυζαντινὴ περίοδο.

Ὅσο ἐξαρτᾶται ἀπὸ μένα, γιὰ συμβολὴ σ' αὐτὴ τὴ γνώση, δὲν θὰ εἶναι ὑπερβολὴ οὔτε ἐγωιστικὴ διάθεση ἂν πῶ ὅτι τὸ κύριον μέλημά μου εἶναι ἡ φανέρωση τῶν ἀποδεικτικῶν στοιχείων τῆς παραδόσεως και τῆς ἐξελιξέως τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Ἀνάμεσα στὰ δημοσιεύματά μου, πού πρέπει νὰ σᾶς εἶναι γνωστά, — ὅπως ὑποθέτω —, γιὰ τὸ θέμα τῆς ἐξηγήσεως τῆς σημειογραφίας ἀναφέρω ἐδῶ και τὴν ἀνακοίνωσή μου «εἰς μνήμην και ἀνάμνησιν τοῦ Egon Wellesz' «Θαυμαστὴ τοῦ σωτῆρος»⁵⁰ (Βιέννη, 28-30 Ὀκτωβρίου 1985). Στὴν

the attitudes of other scholars who may, at first, react to these studies as if they were almost «heretical». [«Present status of Research in Byzantine Music», Acta Musicologica, vol. XLIII, Fasc. I-II, 1971, σελ. 12-13].

47. EBE 899, φφ. 9β-10α· βλ. ἀνωτέρω ἐδῶ, σ. 354.

48. Γ α β ρ ι ἡ λ ἱ ε ρ ο μ ο ν ἄ χ ο υ, ὅπου και ἀνωτέρω, σ. 76.

49. Τὸ κείμενον εἶναι δημοσιευμένο στὴν ἐφημερίδα «Φόρμιγξ» περ. Β', ἔτος Β'. Βλ. εἰδικὰ ἀριθμ. 11-12, 15-30 Σεπτεμβρίου 1906.

50. Ἀναμένεται νὰ δημοσιευθῇ σύντομα στὸν εἰδικὸ τόμον αὐτοῦ τοῦ Συμποσίου.

μελέτη μου αὐτὴ παρακολουθῶ τὴν παράδοση καὶ ἐξέλιξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης στὸ συγκεκριμένο ἰδιόμολο «Θαυμαστὴ τοῦ σωτῆρος ἡ δι' ἡμᾶς φιλόανθρωπος γνώμη» καὶ δίνω τὴν ἐξήγηση τῶν σταθερῶν βυζαντινῶν «θέσεων» καὶ τῶν νέων «μετὰ καλλωπισμοῦ», ὅπως ἡ ἴδια ἡ χειρόγραφη παράδοση ὑπαγορεύει. «Ἐνα ἰσχυρὸ ἀποδεικτικὸ στοιχεῖο εἶναι ἡ μεταγραφὴ βυζαντινῶν μελῶν στὸ πεντάγραμμο σὲ δυὸ σιναίτικὰ μουσικὰ χειρόγραφα, γραμμένα γύρω στὰ 1700⁵¹.

Τώρα ἐδῶ, γιὰ νὰ προβληματίσω λίγο τὴν συντροφιά μας, μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ προκύψει κάποιο ὄφελος, θὰ ἤθελα νὰ στρέψω τὴν προσοχή σας σὲ μιὰ συγκεκριμένη μαρτυρία γύρω στὰ 1500: στὸν Ἀκάκιο Χαλκεόπουλο καὶ στὸν κώδικά του EBE 917. Ἀφήνω τὴν πολὺ ἐνδιαφέρουσα περικοπὴ (φφ. 12β-13α), ὅπου ὁμιλεῖ γιὰ «ἐξήγηση», «θέσεις ὁλόγραφες» καὶ «ὑπορροές ἐξηγημένες» καὶ παρέχει τὰ σχετικὰ παραδείγματα. Τὴν περικοπὴ αὐτὴ τὴν δημοσίευσα στὴν μελέτη μου «Δεινὰ Θεσεις καὶ Ἐξήγησις»⁵².

Ἐδῶ ἀναφέρομαι στὴν ἐξῆς περίπτωσις·

φ. 135α. «Χερουβικόν· ποίημα Ἀγάθωνος μοναχοῦ ἀδελφοῦ τοῦ Κορώνης, λέγεται δυσικόν. Ψάλλεται δὲ δίχορον παρὰ τῶν νέων· ἐκαλλωπίσθη παρ' ἐμοῦ Ἀκακίου, οὗ τὸ πικλὴν Χαλκεόπουλος· μεταβαλθὲν ἀπὸ τὸ τέλειον σχῆμα εἰς τὸ κείμενον, ἵνα οἱ πάντες τῶν μουσικῶν διδασκάλων ἐπιγνῶναι ψάλλειν αὐτό. Καὶ τὸ τούτου κείμενον ζητεῖ τὸ σχῆμα, καθὼς ὁρᾶται ἐνταῦθα». (Εἰς τὴν κάτω ὦαν) «Καὶ μηδὲν θαυμάσετε οἱ ψάλται ὅτι καταβένω εἰς τὸν πλ. α' ἦχον καὶ οὐχὶ εἰς τὸν πλ. β', ἄνω. Διότι γίνεται ὄργανον εἰς τὸν πλ. α' καὶ εἰς τὸν πλ. β' οὐχί. Καὶ ταῦτα μὲν ἄλλοις».

Ἀπ' τὸν ἀθηναϊκὸ κώδικα EBE 2622 (ιδ' αἰῶνα), φ. 352α, ἀπὸ ὅπου μεταγράφει κάποια γραμμὴ αὐτοῦ τοῦ χερουβικοῦ καὶ ὁ Dimitri Conomos στὸ βιβλίον του «Byzantine Trisagia and Cheroubika»⁵³ μεταφέρω τὴν πρώτη περίοδο «Οἱ τὰ χερουβίμ μυστικῶς εἰκονίζοντες» καὶ τὴν παραλληλίζω μὲ τὴν ἀντίστοιχη περίοδο στὸ χργφ. τοῦ Ἀκακίου.

51. Τὸ ἕνα εἶναι Σινᾶ 1477 [βλ. Gregorio Stathis, «I manoscritti e la tradizione musicale bizantinoinaitica. Appendice. II manoscritto musicale Sina 1477», στὴν «Θεολογία» ΜΓ', τεύχη 1-2, σελ. 279-308, Ἀθήνα 1972], καὶ τὸ ἄλλο Leningrad 584 [στὴ συλλογὴ τοῦ Porfyrii Uspenskij].

52. Βλ. Γ ρ. Θ. Σ τ ἄ θ η, «Δεινὰ Θεσεις καὶ Ἐξήγησις», στὴν «Θεολογία» ΝΓ' (1982), σελ. 768-769.

53. D. E. Conomos, «Byzantine Trisagia and Cheroubika», Θεσσαλονίκη (Πατριαρχικὸν Ἰδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν) 1974, σελ. 172.

2. Κώδικας Ἀθηναῖκος EBE 890, φφ. 4β-5α.

